

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران
كلية الآداب و اللغات والفنون
قسم اللغة العربية و آدابها

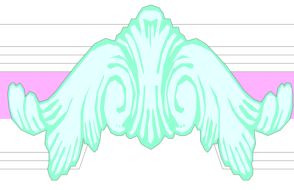
التصوير والتشكيل في الشعر الجزائري المعاصر
دراسة في المكونات الجمالية

رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي المعاصر

تحت إشراف :
أ.د. عز الدين المخزومي

إعداد الطالب:
مداني بوهر اوة

السنة الجامعية 2007-2008



الفهرس العام

صفحة

- فهرس عام

- إهداء

- شكر

- المقدمة أ - هـ

- المدخل 1 - 41

- الباب الأول: التصوير في الشعر الجزائري المعاصر 42 - 214

الفصل الأول: مستويات التصوير في المتن الشعري 43 - 96

الفصل الثاني: درجات التصوير الدنيا: التشبيه و الاستعارة 97 - 149

الفصل الثالث: درجات التصوير العليا: الرمز و الأسطورة 150 - 214

- الباب الثاني: التشكيل البنيوي للمتن الشعري 215 - 385

الفصل الأول: تشكيل المعجم الشعري 216 - 272

الفصل الثاني: التشكيل العروضي للمتن الشعري 274 - 329

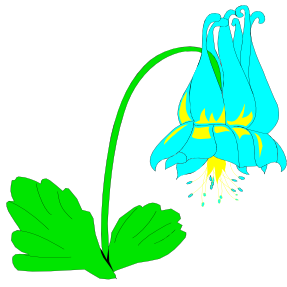
الفصل الثالث: تشكيل البنية السطحية للمتن الشعري 330 - 385

- الخاتمة 386 - 392

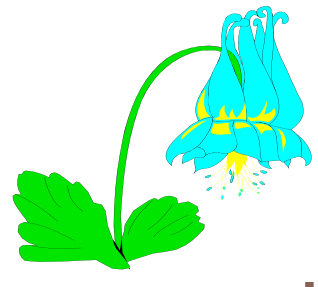
- قائمة المصادر والمراجع 393 - 420

- الملحق 421 - 423

- الفهرس التفصيلي 424 - 430



شكر وامتنان



ما أروعها لحظة تسترفىء الشكر مسوقا إلى أهله وذويه حين تبدي
المنارة انتصارها على ظلمة الجحود والغضب. إليكم كل شكري وامتناني
مقرونا بأجل آيات العرفان:

✓ أستاذي المشرف د. عز الدين المخزومي الذي قاد سفينة البحث
ببغى مسالك رسوها الأخير. والذي اغترف لي من نبع رأيه زلاله
أدرا به صدر التيهان.

✓ أستاذي د. عبد الملك مرتاض على وضع لبنة البحث والدرس
الواحا ودسرا يطرف لها ابتناء.

✓ أستاذي د. أحمد حساني على وقوفه ودعمه النفسي لي وللبحث.

✓ د. حسين أبو النجا على الإسناد الأنطولوجي لمادة البحث.

✓ الطاقم التربوي والإداري للمؤسسات المساهمة في إنجاز هـ ذا

العمل: مديرية التربية لمستغانم، ثانويات: زروقي، عين

النويصي، حاسي ماماش، متقن 1 نوفمبر، مكتبة بلدية وهران

، المكتبة التربوية والبيداغوجية وهران، مكتبة مستغانم. والسادة

الأساتذة الأفاضل: مختار دحو، علي حاجي، جعفر عامر، ميلود

بودية، ميلود مرنية، سعادة ملاح، أحمد فغلول، جيلالي بوخرص

، حاج قليل ريغي، كريمة لصاص، أحمد عوار، عبد الله زيتوني، نور

الدين محمد الشريف، عسري الشيخ، عبد القادر مزاري، أحمد

بلحزاجي، ابن ذهيبة بنكاع، محمد بناي، عبدالله

بلحميداش، محجوبة بن فريحة، منصورية صداق، عقيلة طاهري،

محمد بوطغان.

✓ طلاب قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة مستغانم.

✓ طلاب الأقسام النهائية لثانويتي بومدين محمد بحاسي ماماش

وثانوية زروقي الشيخ بن الدين - بمستغانم -

✓ إلى كل من ساهم في دعم البحث.

إهداء

إلى كل سالك جادة الحق يعطي مشكاته

إلى روح والدي الكريم حُبًا وامتنانا

إلى والدتي الفيحاء محراب منتهاي

إلى زهور العمر ريحان الحياة زوجتي،

بسمة الأسماء، نزهة الأفكار، نجوى سلام

نجيب زكرياء، آيتي وشموس ظلمتي إلى أم

الكتاكيت الحيرى، و نواره المرتقى رياض غربتي، و إخوتي،

وأخواتي الذين باركوا العمل و أثمروه ، ومحجوبة بن فريحة و

بوطغان فريد فرسان رحلتي..وعائلة دواح، حتحات، خداوي،

حماني، مفتاح، روليد، بوجناح، بوهرارة.

قد يَرتَجِفُ الشاعر ارتجافَ متأثرٍ بحمولِ
وَقَعِهِ الشعري فينتجُ نصًّا ينفِثُ أَفْقَهُ على
نصوصٍ أخرى تختزلُ صناعةَ الدهشة والحيرة .
فتغتدي النصوصُ مَتْنًا يحتضنُ امتدادَ الإنسان
آنيًّا بين ماضٍ مستمر ثابتا ، و بين مستقبل
مستمر متجددا .

وما المثلُّ الشعريُّ الجزائريُّ المعاصرَ إلا أفق
امتدَّ مُتَسَامِيًّا بِالْوَقْعِ تَجْرِيْبًا وَتَشْكِيلًا
استفزاذا للذاكرة الجمالية. هذا الموقف الذي
أبرز صناعة الجمال ليستنطقَ به مساحة الألم، و
القلق الإنساني عَبْرَ كَمِّ زمني متصاعِدٍ
توتراً.

إن الشعر الجزائري المعاصر قد استفرد له مَوْقِعًا بفضل مرحلة التجريب الشعري التي استطاعت أن تخرق مواقع الاتحاد لفتح المتن الشعري، كمؤسسة إنتاجية، على عتبة القارئ انطلاقاً من إعادة برمجة أفق انتظاره، كمستهلك جمالي، يعمل على استحضار القصد من خلال صورة البرق، وبرق الصورة التي تتشكل منها مرجعية الشاعر الجزائري المعاصر.

ومن دوافع اختياري هذا الموضوع هو
انشغال كثير من الباحثين عن دراسة شعرنا
الوطني عموماً، وشعر الشباب خصوصاً تفضلاً أو
لعدم اشتهاره بيننا، ولأسباب أخرى نجهلها
جميعاً.

هذا النفور المعرفي هو الذي حرك الرغبة في معرفة ذاتنا الجمعية. أما الدافع الثاني فهو أن كثيرا من شعراء الدراسة ذوو مستوى تعليمي راق أهّل بعضهم للتدريس الجامعي مما يجعل شعرهم مدوّنَة عصرنا جماليا ومعرفيا. إذا كان التراث الشعري الجزائري المعاصر بالوفرة التي هو عليها الآن فهو لم ينل حظّه الأوفى من الدراسات الفنية التي تبحث جمالياته التصويرية والإيقاعية. لذلك، جاءت

هذه الدراسة لتخصّص في هذا الجانب، على الرغم من أن ما سبقتها من دراسات لم تتناول إلا جوانب محدودة فيه من حيث المادة، والكيفية، والزمن، وعدد الشعراء. و نذكر من هذه الدراسات التي تناولته بكيفية غير مباشرة فنيا:

- 1- " حركة الشعر الحر في الجزائر " لشلثاغ
عبود شراد سنة 1985.
 - 2- " الشعر الجزائري الحديث "
لمحمد ناصر سنة 1985.
 - 3- " تطور الشعر الجزائري المعاصر "
لونس شعباني سنة 1988.
 - 4- " النقد الأدبي الجزائري الحديث " لابن
زايد عمار سنة 1990.
 - 5- " الرؤيا و التأويل " لعبد
القادر فيدوح سنة 1994.
 - 6- " شعرية السبعينات في
الجزائر " لعي ملاحي سنة 1995.
 - 7- " السمات الأسلوبية في الشعر الجزائري
المعاصر " لعبد الحميد هيمة سنة 1998.
 - 8- " تجليات الحداثة في الشعر الجزائري
المعاصر " عبد القادر عواد .
مخطوط ماجستير سنة 2001-2002.
- كما أن هذه الدراسة استعانت، في
منهجها، بمراجع أساسية لأهميتها الفنية. منها:
- 1- "ظاهرة الشعر المعاصر في
المغرب" لمحمد بنيس سنة 1979.
 - 2- "الصورة الفنية في شعر أبي تمام "
لعبد القادر الرباعي سنة 1980.
 - 3- "حركة الحداثة في الشعر العربي
المعاصر" لكمال خير بك سنة 1982.
 - 4- "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن
2هـ" لعلی البطل سنة 1983.

5- "التفضيل الجمالي" لعبد الحميد شاكر
سنة 2001.

وتبرز أهمية البحث في أنه تناول حشداً من الشعراء تجاوز عددهم السبعين بأكثر من تسع وثلاثين مجموعة شعرية استطاعت أن تلمس في أجديّة الحضور للذات الشاعرة مؤثّرة، ومتأثّرة بواقعٍ معيش .

لهذا السبب، أضحت دراسة الشعر الجزائري المعاصر في ظل ثورة الحداثة، وحداثة الثورة من بين أولويات فهم الذات مُنتِجة كشاعر، ومُسْتَهْلِكة كمتلق. هذه الذات التي سنقف على خصائص كينونتها تمتد على مدار ثلاثين سنة، من السبعينيات إلى نهاية القرن العشرين، في ظل تجاوز النمطية الشعرية التقليدية.

وإن كثيرا منهم لم تتناو له أقلام
الدارسين. كما أن انتخابهم لم يكن لدواعي
شخصية، ولا لاعتبارات فكرية أو عقائدية. وإنما
لدواعٍ فنية خالصة. إذ إن الدراسة وضعت
مخططا للتصوير وراحت تتبّع مظاهره أينما
وجدتها انتخبتها. لذا، غاصت أقلام معرّفة
وطفت أخرى نكرة شكّلت هذا المتن المنتخب
لِلدراسة. إنها ثورة شعرية تؤسس لنصنعة النص
بالمقدس والمدنس. هذا المتن الذي استطاع أن
يستميز بمؤثرات تدفع القارئ الباحث
لإستجلاء أفق توقع ذات الشاعر، و قواعد
لعبتها التي يستأنس بها في اتصاله بنصوص
سابقة بالغابها القصد.

إنها أكثر من باعثة رشحت دراسته، ومحاولة التقرب من قوانينه المتحكمة في صناعة الأنا من خلال توسُّط الهُو باعثًا مُسْتَقْرِراً.

هذه القوانين المُنْتِجَةُ الوَقْعَ الجمالي في إثارتِهِ التمثيلاتِ الجمالية التي ستصبح الوقع نفسه حين ينتصر في رسم ملامح التجاوز.

لذلك، صارَ ضروريا أن يكون عنوان البحث "التصوير والتشكيل في الشعر الجزائري المعاصر"، دراسة في المكونات الجمالية.

يتكون البحث من مدخل وبابين وخاتمة. أما المدخل فقد تناولت فيه مناقشة الشعر الجزائري الحديث والمعاصر من حيث النشأة والمصطلح. كما أبرزت فيه مصطلح شعر ما قبل الحداثة بإبراز مضامينه، والوقوف على مفهوم الحداثة التي استطاعت أن تؤسس لرؤية جديدة، تصويرا وتشكيلا، في شعرنا المعاصر.

فهد بدايتها من مهدها في المشرق، انطلقا من السياب كمعلم بارز لهذا التحول الشعري مرورا بتجمع "شعر" الذي صاغ حداثة الرؤيا بإعادة النظر في تكوين الصورة، ولعبة تشكيل إيقاع اللغة الذي زكى "هرمسية" الشعر الجديد في ظل هذا التجمع.

ثم عرّض لدور الحداثة كتحويل لمفهوم الشعر ووظيفته بإبراز تجليات الرؤيا الأدونيسية التي استطاعت أن تنتج قصيدة حداثية تسهم في تشكيل عملية التلقي ليصل إلى بداية الحداثة في الجزائر، خاصة الحداثة الشعرية من خلال إبراز مضامينها في شعرنا المعاصر المتمثلة في محاور الطبيعة الحية، والمرأة، والمدينة، والدين.

أما الباب الأول فعنوانه : "التصوير في الشعر الجزائري المعاصر". و يتضمن ثلاثة فصول.

خصص الفصل الأول المعنون بـ: "مستويات التصوير في المتن الشعري" لإبراز التصوير كتعبير جمالي عن الأثر متجليا بين مشكلات التذوق الجمالي في إنتاج الصورة ، ومشكلات الإنتاج الفني في صناعتها .

ونق الفصل الثاني منه بـ: " درجات
التصوير الدنيا كالتشبيه والاستعارة " .

فالتشبيه لأنه عبور جمالي من التجربة إلى الأثر يتوزع الانحسار الدلالي والاتساع مجثا عن توسيع أفق انتظار القارىء. وأما الاستعارة فلكونها عبورا للتجربة نحو عوالم النبتة، والوحشة، والأنسنة.

و عنوان الفصل الثالث منه: " درجات التصوير العليا: الرمز والأسطورة ". تناول الرمز كتسام بالأثر نحو عوالم الرمزية التراثية، والطبيعة، والخاصة. والأسطورة كتصوير راق تستعيد كمال البدايات في تأويليتها الجديدة الموجودة بعرض أسطورة الإغراء، والمغامرة، والتحدي.

أما الباب الثاني فخصّصَ عنوانه لدراسة: "التشكيل البنيوي للمتن الشعري". ويضم، كذلك ثلاثة فصول.

يتناول عنوان الفصل الأول منه : "تشكيل المعجم الشعري " بتحديد مفهوم التشكيل مُستعرضاً اللغة الشعرية- ما قبل وبعد الحداثة- بتحوّلها من الألفنة إلى التأنسُن مكتسبة بعض المظاهر السلبية والإيجابية .

أهتم الفصل الثاني المعنون بـ: "التشكيل
العروضي للمتن الشعري". بتناول علاقة
المصطلح بالقراءة، وتحديد مفهوم البنية. كما
تناول تشكيل الزمن العروضي وعلاقات الانتشار
المتباينة في صناعة القصود وتسييرها، وبنية
الإيقاع الشعري، وتصنيف الشعراء عروضاً.

أما الفصل الثالث فعنون بـ: "تشكيل
البنية السطحية للمتن الشعري". إذ عرض
مفهوم البنية النصية، وتشكيل
مدججاتها، ومضامينها الحمولية، والقوانين المسيّرة
لهما. وتناول، أيضاً، تشكيل الحمولات الداخلية
باستعراض مؤشرها الدلالي، وزمن محمولها.
لِيَنرَر النص القائم عليهما. وهو النص

الجديد الذي يبحث عن البطل المضاد
المتمثل في قارئ النص لحظة استمتاعه.
أما الخاتمة فأبرزت حضور الماضي، تراثا و
أسطورة ، في الشكل الجديد. كما نلها قدمت
نتائج البحث .

أما عن صعوبات البحث الذي دام قرابة عشر سنين بدءاً من جمع المادة، وقراءتها، وتصنيفها فإنه قام مُتَعَثِّراً مراتٍ عديدةٍ لعوائقَ موضوعيةٍ وذاتيةٍ كثيرةٍ. كما تعذر الوصول إلى جديد النصوص الراقية التي اطلعنا عليها عند أصحابها والمؤهلة للدخول إلى حقل الدراسة. وهي ما تزال مخطوطات حرمنا معرفة جوانب مهمة من ذاكرتنا الجمالية.

ولطبيعة الدراسة بات ضروريا توظيف
مناهج متعددة ،كوسائل إجرائية، تمثّلت في
المنهج التاريخي الذي رافق التمهيد ليُبْرَز
منشأُ الحداثة الشعرية وتطورها من المشرق إلى
المغرب العربي. كما أبز موضوعات الشعر
الجزائري ما قبل وبعد الحداثة.

قد أخضع الباب الأول منها لمنهج جمالي خاص
بنظرية التلقي التي تحاول قراءة التصادم بين
مؤسسة النص القائم على تعدد الصور
التناظرية والرقمية و بين المتلقي في حضوره
وغيبابه. هذا التصادم الذي سيحدد معالم
التصوير الشعري في الأدب الجزائري المعاصر.

كما تمت قراءة الباب الثاني
بواسطة منهج بنيوي تفكيكي راح يتلمس
تلك القوانين المَسيرة لبني السلاسل التواردية
عبر مدججاتها النصية، ومضامينها المحمولية
الحكمة للمتن الشعري المعاصر.

و أخيراً، أرجو أن تكون هذه الدراسة كشفت
عن طبيعة المتن الشعري المعاصر في الجزائر،
وقد يكون ذاكرة الجمالية للشاعر

المعاصر وآليات صناعتِهِ الجمالَ تصويراً وتشكيلاً.

والله نسأل التوفيق والسداد لنا ولكل
باحث ودارس.

الطالب / مداني بوهراوة

المدخل

- 2.....الشعر الجزائري الحديث والمعاصر
- 4.....شعر ما قبل الحداثة
- 5 مضامين الشعر الجزائري ما قبل الحداثة
- 6..... مفهوم الحداثة
- 7 بداية حركة الحداثة في المشرق
- 9.....السياب و ثورة التجديد الشعري
- 11.....تجمع " شعر" وأثره في تطور حركة الحداثة
- 12.....هرمسية الشعر الجديد في ظل التجمع
- 13.....الحداثة و برمجة مفهوم الشعر و وظيفته
- 14.....أدونيس ومصطلح الرؤيا في الحداثة الشعرية
- 18.....القصيدة الحداثية وأثرها في تشكيل عملية التلقي
- 21.....بداية حركة الحداثة في الجزائر
- 25.....بداية الشعر الحداثي في الجزائر
- 28.....مضامين الشعر الجزائري المعاصر في ظل الحداثة

المدخل

الشعر هو الذاكرة العامة التي تسجل دقائق الحياة، وعظائم السلوك سواء أكان فردياً/ذاتياً أم جماعياً/موضوعياً. فهو دائم السيرورة واحتضان مستجدات الحياة، ومطالب العصر. فإذا كانت حال الشعر هذه الحال، وحال الجزائر الثقافية، قبل بؤادر الحداثة الشعرية في وسط الخمسينيات، على ما هي من الارتباط بالقصيدة العربية الكلاسيكية بكامل أغراضها التي لا تعدو ترتبط بالظروف التي كان يعيشها الوطن العربي عموماً، والجزائر خصوصاً، في ظل الاحتلال، والهيمنة الغربية على كامل المستويات، فالبيئة لم تكن لتساعد الشعراء على أكثر مما فعلوه. فتشابهت في كثير من الأحيان قصائدهم، وأساليبهم⁽¹⁾.

فإذا كان بعض نقاد الأدب في الجزائر⁽¹⁾ يجمعون على ضعف الموروث الشعري نتيجة ضعف ثقافتهم لأسباب موضوعية داخلية وخارجية. هذا ما يدفعنا إلى معرفة بداية الشعر العربي الحديث في الجزائر.

الشعر الجزائري الحديث والمعاصر:

مما يعيق عمل النقاد هو صعوبة تحديد العمر الزمني للظاهرة الشعرية بدايةً ونشأةً. وإذا كان هذا التحديد تعسفياً فإننا، لا بد، أخذون به كوسيلة إجرائية، لا غير، في سبيل الوقوف على الملامح العامة للظاهرة المراد تحديدها.

لقد ردّ البعض بداية الشعر الحديث في الجزائر إلى زمن الأمير عبد القادر شاعراً يفصل بين الأدب أساساً لنهضة إسلامية، وأدبية، وعلمية⁽²⁾ بين الشعر الجزائري القديم والحديث⁽³⁾. فإذا كانت بدايته مع الأمير فإن نهايته ترتبط ببداية الثورة التحريرية الكبرى. وهناك من يربط بدايته بالحرب العالمية الأولى من (1914-1918)⁽⁴⁾. وهناك من لم يجعلها أساساً انطلاق الشعر الجزائري فحسب، بل ومنهم من اعتبر بداية الشعر الجزائري المعاصر مرتبطة بظهور الحركة الإصلاحية سنة (1931)⁽⁵⁾. ومهما يكن فظهور الشعر الجديد - مضموناً - في الأدب الجزائري المعاصر مرتبط بمعركة التغيير كما حدث في المشرق⁽⁶⁾.

فالشعر الجزائري المعاصر مرتبط، إننا، بتلك الثورة المباركة التي حاربت المحتل الذي راح يصور العربيّ شخصاً فوضوياً بوهيميا⁽⁷⁾. كما استطاع " أن يعرفَ بالجزائر سياسياً سنة (1955) في مجلة الآداب في عددها الثالث"⁽⁸⁾. و استطاع الشعر الثوري أن يُعرّف بها من جهة،

(1) د. عبد الله الركبي: " الشعر الديني الجزائري الحديث". ط 1981. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 642. وكمال عجالي: "أبو بكر مصطفى بن رحمون، حياته وشعره". ط 1991. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 224.

المدخل

ويجعل منه شعرا أصيلا بمستوى جمالي رفيع⁽⁹⁾. كما جعل الشعر المعاصر إرهابا للثورة. بل جعل الأدب داعيًا إليها صراحة مرة، وبالرمز أحياناً⁽¹⁰⁾. ونشيد "من جبالنا" يؤكد هذا الزعم⁽¹¹⁾.

فللثورة سحرها وأثرها في بعث الأدب الجزائري، وجعله معاصراً لمعاناته، وانتصاراته⁽¹²⁾. "لأن أعظم الجرائم قاطبة أن يصمت الشاعر إزاء الفظائع الكثيرة التي تُرتكب"⁽¹³⁾ فظاهرة الصحف هي التي ساعدت الشعر الجزائري المعاصر على الانتشار كما ساهمت في إذكاء النهضة الأدبية في الجزائر⁽¹⁴⁾.

فإذا كانت بداية الشعر المعاصر مرتبطة بانطلاق الثورة سنة (1954)⁽¹⁵⁾. فإن مسار الدراسة سيتناول شعر ما بعد الاستقلال من السبعينيات إلى التسعينيات، وهذه الفترة هي من أخصب فترات الشعر الجديد الذي راح يتحرر من كثير من قيود الشعر. فهو مقتصر على دراسة شعر التفعيلة، أو كما يسميه البعض، تجاوزاً، الشعر الحر. فإن صار الشعر الجزائري المعاصر متجهًا في لغته إلى ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الشعبي⁽¹⁶⁾، والاتجاه العربي التعليمي، والاتجاه الثقافي العام. فإن البحث قد يضيف له اتجاهًا رابعاً: وهو الاتجاه الثقافي الخاص الذي يعني دراسة الأشكال الإبداعية الراقية. وهذا بعد الاستقلال. فهو متعلق بدراسة المتن

-
- (1) ينظر على سبيل المثال. د. صالح خرفي: "شعراء من الجزائر". ط 1969. القاهرة. ص: 27.
و د. محمد ناصر: " الشعر الجزائري المعاصر". ط 1985. دار الغرب الاسلامي. لبنان. ص ص 23-30.
(2) د. سعاد محمد خضر: " الأدب الجزائري المعاصر ". ط 1967. المكتبة العصرية. بيروت. ص: 49.
(3) د. صالح خرفي: "شعراء من الجزائر". ص: 25. وعمار بن زيد: " النقد العربي الجزائري الحديث". ط 1990. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص ص: 11-12.
(4) د. صالح خرفي: "الشعر الجزائري". (د.ت). الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 05.
(5) د. صالح خرفي: "الشعر الجزائري". ص: 07. و د. عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي في الجزائر. ط 2. 1982. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 120.
(6) د. عبد الله ركيبي: "الأوراس في الشعر العربي". ط 1982. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 65.
(7) د. سعاد محمد خضر: "الأدب الجزائري المعاصر". ص: 41.
(8) د. أبو القاسم سعد الله: "تجارب في الأدب والرحلة". ط 1983. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص 14.
(9) د. سعاد محمد خضر: "الأدب الجزائري المعاصر". ص: 132.
(10) مر. ن. ص: 133.
(11) د. عبد الله الركيبي: "دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث". (د.ت). عدد 178. الدار القومية للطباعة والنشر. مصر. ص ص: 54-55.
(12) شلتاغ عبود شراد: "حركة الشعر الحر في الشعر الجزائري الحديث". ط 1985. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 27.
(13) د. كرا مينوق: "شاعر من الجزائر المجيدة". ترجمة حاجيات عبد الحميد. مجلة الثقافة الجزائرية. س 6. ع 32. 1976. الجزائر. ص ص: 79-80.
(14) د. عبد الملك مرتاض: "نهضة الأدب العربي في الجزائر". ص: 120.
(15) د. أبو القاسم سعد الله: "شاعر الجزائر محمد العيد". ط 3. 1984. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: ط.
(16) د. أبو القاسم سعد الله: "تجارب في الأدب والرحلة". ص: 14.

المدخل

الشعري في ظل الحداثة الشعرية المعاصرة. أمّا شعر ما قبل الحداثة، فهو شعر قد رافق مرحلة من أهم مراحل تحول المجتمع قبل الاستقلال أو ما بعده بقليل. ونقصد بهذا المصطلح "ما قبل الحداثة" النوع الشعري الذي كان سائداً قبل ظهور قصيدة النثر، أو القصيدة الحرة، أو قصيدة التفعيلة فإن تعدد هذه المصطلحات يدل على تعدد مستويات الفهم عند النقاد. خاصة تلك الثقافة الخاصة بالمستوى السيميوتري، أو هندسة الإيقاع. شعر ما قبل الحداثة:

فإذا كانت مصطلحات "شعر النثر" و " الشعر الحر " و "شعر التفعيلة" تتباين دلالياً فإنها تكاد تجمع على تمثل ذلك النوع الشعري الذي يخضع لإيقاع معين، قد لا يتساوى، ولا يتشاكل في بقية الأسطر الشعرية. فإن لم يتحقق الإيقاع الخارجي على مستوى التفعيلات، تحقق داخل التفعيلة الواحدة وإثارة مصطلح "ما قبل الحداثة" لا يرمي إلى التمييز الدقيق بين ما هو حدائي، وبين ما هو غير حدائي. لأن الحداثة بمفهوم الإبداع والتجديد والجدة قد تكون في التراث أي القديم، بينما قد لا يتوفر عنصر التجديد في الأدب المعاصر. فالمسألة مسألة فنية محض، وليست معياراً حكماً على جمال الشعر من غيره. بهذا وحده، سمّينا الشعر الذي سبق ظهور شعر التفعيلة بشعر ما قبل الحداثة، لنميزه عن شعر التفعيلة الذي أحدث فتحة على مستوى الشكل.

فالأدب الجزائري، ما قبل الحداثة، هو امتداد طبيعي للأدب العربي⁽¹⁾ عموماً كما يراه أحد الناقدين. وأن الشعر المغربي هو شعر متشابه مزركش لما ران عليه من التقليد وفتور همم الإبداع⁽²⁾. إلا أن الشعر الجزائري المعاصر لما يراه آخر أنه ينتمي إلا أدب ذي تجربة فريدة في تاريخ الآداب القومية⁽³⁾. لأن شعراءنا شعروا بحياة جديدة فنفضوا فنفضوا أيديهم من ذلك الأدب البالي المشوّه بلغة التأليف. والذين نعلق عليهم آمالنا في تجديد الأدب الجزائري⁽⁴⁾. وإذا كان الشعر الجزائري بهذا بهذا التحول قد حاز مرقى جمالياً. فإن هذا لا يعني فرادته، وبلوغه شأواً لا يُدرك. فثمة آراء تُبرّر هذا التصور وتؤكد⁽⁵⁾.

فمن خلال ما سبق ذكره بشأن الشعر الجزائري المعاصر، يتضح لنا أن الشعر الجزائري كان تعبيراً صادقا لما جرى، ويجري بالوطن.

(1) مر. ن. ص: 32.

(2) د. محمد ناصر: "رمضان حمود وقضايا الشعر العربي الحديث". مجلة "الثقافة". ع 32. 1976. الجزائر.

ص: 65

(3) د. سعاد محمد خضر: "الأدب الجزائري المعاصر". ص: 4.

(4) صالح خرفي: "شعراء من الجزائر". ص: 29.

(5) د. أبو العيد دودو: "كتب وشخصيات". ط 1971. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 96.

المدخل

وهو سجلٌ تصويري لذلك الصراع المتعدد الأصعدة من أجل المحافظة على البقاء، امتيازاً، وتفرداً.

فإن كان شعرنا بهذه الصفة، فلا بد من الوقوف على مضامينه التي فتحها وصورها. ولا نجد الشعر، ثمة، إلا ناضحاً بما فيه.

مضامين الشعر الجزائري ما قبل الحداثة:

لا تعتبر إشكالية تطور الشعر الجزائري المعاصر، ما قبل الحداثة، من حيث المضامين، منفصلاً، بالضرورة، عن الشعر في الوطن العربي. بل هو جزء منه له مواصفات شقيقه المشرقي إلا من حيث بعض المواضيع لطبيعتها النضالية. كسعر الثورة مثلاً⁽¹⁾.

بيد أن تأخر النهضة في الجزائر كان بسبب الاحتلال الذي حاول فصلها عن أصلها. لكن سرعان ما تداركت موقفها، وهبت ترسم أثلام نهضتها بظهور الأحزاب والحركة الإصلاحية⁽²⁾.

ولم تكن نهضتها بعيدة عن شقيقتها المشرقية. بل راحت تحذو حذوها مقلدة تارة ومبتدعة أخرى. فموضوعات الشعر الجزائري ما قبل الثورة، مثلاً، كانت تقتفي آثار مدرسة الإحياء⁽³⁾. فجاءت المضامين متشابهة إلى حد بعيد، وكأنها صادرة عن شاعر واحد، ومن بلد واحد، بآله، وهم خريجو مدرسة الإصلاح التي صهرهم منهجها ونظامها. أما النهضة، من جانب آخر، فكشفت عن نزعة التجديد التي اقتنصت، بعد لأي، ثلّة من الشعراء الذين اعلولقوا الرومانسية العربية كمدرسة الديوان وأبولو، والرابطة القلمية، أو الرومانسية الفرنسية⁽⁴⁾.

لذا تطور الشعر الجزائري المعاصر، ما قبل الحداثة، بسبب طبيعة المضامين التي استحدثتها الثورة. فالشعر الجزائري، هو شعر ناضل في سبيل تضמיד جراحات الوطن الأسير⁽⁵⁾. ومما كاد يجتمع عليه نقاد الشعر الجزائري أن مضامينه تنقسم إلى ثلاثة أقسام: شعر الوطن والنضال، وشعر العاطفة والوجدان، وشعر القومية والإنسانية⁽⁶⁾.

مفهوم الحداثة:

(1) محمد بوشحيط: "الكتابة لحظة وعي". ط 1984. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 19.
(2) د. عبد الله الركبي: "الشعر في زمن الحرية". ط 1994. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 152.
(3) د. أبو القاسم سعد الله: "شاعر الجزائر محمد العيد". ص: ط. و د. الركبي: "الشعر في زمن الحرية". ص: 158.
(4) د. محمد ناصر: "الشعر الجزائري الحديث". ط 1985. دار الغرب الإسلامي. لبنان. ص: 39.
(5) د. عبد العزيز المقالح: مجلة "الثقافة" الجزائرية. ع 84. س 14. 1984. الجزائر. ص: 289.
(6) د. صالح خرفي: "شعراء من الجزائر". ص: 31. و د. أبو القاسم سعد الله: "تجارب في الأدب والرحلة". ص: 32.
(7) سورة الأعراف: الآية 38.

المدخل

أما عن مفهوم الحادثة كصراع بين القديم والحديث. فهو أمر طبيعي يؤسس لحضارة التواصل فـ«كَلَّمَآ دَخَلَتْ أُمَّةٌ لَعَنَتْ أُخْتَهَا» (١) وهكذا يستمر رفض الآخر لإثبات الأنا.

بهذا، فالحادثة، كمصطلح، يعني فصم عرى الماضي عن الحاضر أي القطيعة المعرفية^(١) بلما أُلِّفَ في أمر ما. وهذا الأمر ليس مبتدعا ولا مستحدثا. بل هو موضوع ضارب في جذور القدم سواء أكان عندنا نحن العرب- أم عند غيرنا من الأمم. وقد جُلِّيَ مفهوم الحادثة الجدل القائم بين النقاد والمفكرين في كدحهم لإبراز الخلاف بين القديم والجديد، والتلديد والحديث، والتقليد والتجديد. وفي ميدان الشعر ظهر الصراع بين أنصار القديم والجديد في القرن الأول الهجري. وهو زمن الظهور الفعلي لمصطلح الحادثة. فمثلا قد ظهر الخلاف في قراءة الخلفاء الراشدين لكل من النابغة، وزهير، وامرئ القيس^(٢).

فالتجديد، كما تراه الحادثة العربية، الذي لا يقوم على أساس من التواصل مع الأصالة لن يبلغ ذروته، ولن يكتب له البقاء طويلا، بل يستحيل، بعد قليل، إلى جماد سرعان ما يلغونه^(٣). فإذا كانت الحادثة انفجارا معرفيا لم يسيطر عليه المبدع الذي استطاع، عن طريق ثنائية القديم والحديث، أن يجد فيه متعة ورعبا "بروميثيا" يفجر الطاقات، ويحرر آليات الإبداع في مسعاها لصناعة النص/المشتهى^(٤). فإنها استطاعت، بفضل هذه الثنائية، أن تسقط العصمة عن الماضي وأشكاله باعتبارها أشكالا تاريخية قابلة للتغير والتحول في آنية الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى. الثنائية الأكثر ارتكازا التي تعتمد العملية الإبداعية منذ القديم .

فإذا كان الدارسون، قديما وحديثا، قد ناقشوا مفهوم الحادثة الشعرية من مستويات متعددة. فإن ذلك مرده إلى صعوبة فهم محور العملية الإبداعية ألا وهو مفهوم الشعر باعتباره غريبا من حيث مصدره، وطرائقه، وصعبا من حيث بناؤه، وحساب إيقاعه: "...وهو في لسان العرب غريب النزعة، عزيز المنحى إذ هو كلام يُفصّلُ قِطْعًا قطعًا متساوية... " (٥).

(١) خالدة سعيد: "الملاحم الفكرية للحادثة". (د.ت). لبنان. ص: 27.

(٢) قدامة بن جعفر: "نقد الشعر" تح محمد عبد المنعم خفاجي. ط 1978. مكتبة الكليات الأزهرية. مصر. ص: 23.

(٣) جبور عبد النور: "المعجم الأدبي". ط 2. 1984. دار العلم للملايين. لبنان. ص: 58.

(٤) خالدة سعيد: "الملاحم الفكرية للحادثة". ص: 27.

(٥) عبد الرحمن بن خلدون: "المقدمة". ج 2. ط 1991. موفم للنشر. الجزائر. ص: 649.

المدخل

ومن هذا، نستنتج أن البحث الجمالي في حادثة التجربة الشعرية يجب أن تنطلق من معرفة مدى الترابط بين الشكل/الصناعة الهندسية، وبين المضمون/الجوهر والمادة التي يتشكل منها الشعر. وهذه الرؤية الجديدة في محاولة الاقتراب من فهم الثنائية الشكل/المضمون التي تطرحها الحادثة كهم ثقافي. لإحداث التوازن الجديد في موقف الفرد والأمة، بعد أن اعترت الموقف عوامل خارجية قَرَضَتْ عليه أن تتدخل بعض جهاته، وتميل⁽¹⁾ وهذا الميل الإبداعي إنما يكتسب بالصناعة والارتياح في الكلام حتى يتم له النضج والاستواء. لأن الشعر صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين، والمعاصرين⁽²⁾. وليست إثارة هذه المفاهيم ضرباً من العبث، وإنما إثارتها كانت لأنها صلب البحث في المضمون والشكل. لأن تفضيل الشكل على المضمون كان يمثل الاتجاه الكلاسيكي، دائماً، وأن تفضيل المضمون على الشكل من خصائص النزعة الرومانسية⁽³⁾. فالشاعر، عند الجاحظ، هو الذي يجد ما لا يشتهي، ويشتهي ما لا يجد.

بداية حركة الحادثة في المشرق:

انطلاقاً من أن القديم كان حديثاً أول ظهوره، وأن الحديث سيصبح قديماً بعد جدته، لا محالة، كما أكدّه ابن قتيبة. فإن دائرة الإبداع لا يُعرَف لها ابتداءً من انتهاء. فهي أبداً إلى ارتباط. وإذا كان الشعر "صفة علوية"⁽⁴⁾ فلكونه "شديد الحساسية، دقيق السر، يماشي الزمن، ويساير تطور الإنسان والبيئة. وهو كذلك دائماً ما دام الإنسان إنساناً، والبيئة بيئة"⁽⁵⁾. و مرّد هذا التطور الشعري الحديث إلى تغير نظرة الإنسان إلى نفسه، والحياة. ولهذا فشاعر اليوم ليس كشاعر الأمس يقدم معاني مطروقة، ومطالب محدودة يكاد يسميها⁽⁶⁾. وتطوره تَمَّ في أربع مراحل⁽⁷⁾. لهذا، جاء الشاعر ليُفْرِح قلب الإنسان بأقواله الجميلة، ويموت

(1) نازك الملائكة: "قضايا الشعر المعاصر". ط 7. 1983. دار العلم للملايين. لبنان. ص: 50.

(2) عبد الرحمن بن خلدون: "المقدمة". ج 2. ص: 650.

(3) جبور عبد النور: "المعجم الأدبي". ص: 253.

(4) د. عز الدين إسماعيل: "الأسس الجمالية في النقد العربي". ط 2. 1968. دار الفكر العربي. مصر. ص: 345.

(5) د. محمد مصايف: "النقد الأدبي في المغرب العربي". ط 1979. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 148.

(6) ناجي علوش: "من قضايا التجديد والالتزام في الأدب العربي". ط 1978. الدار العربية للكتاب. ليبيا. تونس. ص: 41.

(7) عباس العقاد: "دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية". (د.ت). منشورات المكتبة العصرية. لبنان. ص: 36.

المدخل

جوعا في مدينة الأحياء الأغنياء⁽¹⁾. والقول الجميل يقوم على جمال التصوير و التشكيل، لأن الشعر فن جميل.

فحركة الحداثة الشعرية ابتدأت وأمرُ القصيدة/الشريعة (الكلاسيكية) ثابت الخطى، راسخ القدم في جذور الأمة، وانتمائها الحضاري حتى تعالت الأصوات بظهور أول نفع الثرى لغزوة جبران خليل جبران على زعرته إمبراطورية القصيدة الكلاسيكية في مجموعتيه "المواكب" و"دمعة وابتسامة" (1914) اللتين أبرز فيهما ثورته الشعرية على الفكرة، والأشكال التعبيرية الجديدة. فجاءت عاصفة جبران تقتلع الجبّ الشعريّ بالفأس الإبراهيمية لتتوالى كتاباته المتناسلة تطالب بتمرد الإنسان باحثا عن إنسانيته المفقودة في سجون القصيدة الكلاسيكية. فالمرحلة الجديدة بدأت تنتج قدرة الإنسان/الفنان على الثورة والتحرر، وتجعلها قضية شخصية، لو أحس بها كل إنسان مظلوم لا تنتصر، ولأبعد الموت عنه⁽²⁾.

وفي مجال التفاعل بين الشعر، أداة و وسيلة، وبين الواقع، مقصدا وغاية، وأثره على جبران كاد يجعل من شعره ظاهرة جديدة بمفرده. وربما راجع سبب ذلك إلى تأثره بالبيئة الأمريكية التي استطاعت أن تكون له الخزان المليء بالصور، والأشكال⁽³⁾. واستطاع موقف جبران التجديدي أن يجعل من الشعر أداة لتطويع "الأنت" في سبيل تحرير "الأنا" من سلطوية الحوار الأحادي. لأن الشعر قد سعى في جعل الإنسان متصرفا في نفسه أولا وفي الآخرين ثانيا⁽⁴⁾.

سرعان ما تصبح هذه الحركة لدى الرواد العراقيين - خاصة في أعمال تجمع "شعر" - مؤسسة في إعادة تنشيط الفكر التجريدي لأن "الحكمة الشعرية، عندهم، تأخذ شكل "ميتافيزيقا شعرية" التي تتأمل الله عبر عنايته الإلهية"⁽⁵⁾. فاستحقوا لقب "رواد الإصلاح"⁽⁶⁾، في مسعاهم التجديدي، لجعلهم الشعر المعاصر هرماً للنزعة أي غامضا.

السياب وثورة التجديد الشعري:

فالتحول الشعري العراقي كان له دلالة خاصة نتيجة تمرد شعرائه الشباب على أوضاع الاحتلال. لأن القصيدة الكلاسيكية ظلت "تابو" بوصفها منتوجا أصليا للعبقرية العربية. فمن الجنون أن تتضاعف

(1) ناجي علوش: "من قضايا التجديد..." ص: 122.

(2) د. عبد الحي دياب: "مشاكسات أدبية". ط 1976. الشركة التونسية للتوزيع. تونس. ص: 125.

(3) فتحة محمود: "محمود درويش". ط 1987. المؤسسة الجزائرية للطباعة. الجزائر. ص: 30.

(4) André Malet : « Bultmann ». Editions Seghers. Paris. 1968.

P.7.

(5) Jules Chaix-Ruy : « Vico ». Edition Seghers. Paris. 1970. .

P.148

(6) ناصر الحاني: "المصطلح في الأدب العربي". ط 1968. منشورات المكتبة العصرية. لبنان. ص: 66.

المدخل

أهمية الدلالة الخاصة إذا نظرنا إلى العراق في إطاره الخاص لغيابه الكامل عن التجديد الشعري قياساً ببلبنان، وسوريا، ومصر⁽¹⁾.

وكان لشعراء التجديد العراقيين أثر جليّ على الشعر مما أثار المحافظين. فرمّوهم بأقبح النعوت وإن كان هؤلاء الشعراء (السياب، نازك، البياتي) قد طوّروه إلى أن وصل إلى الأساس الشعري وارتباطه مع الكيان العضوي لهندسة القصيدة القديمة⁽²⁾.

وكان السياب أقدر الشعراء، وأوفاهم جرأة في استكشاف الجديد الشعري عن طريق التجريب. الوسيلة التي رافقته طويلاً لبحث إمكانية التطور الشعري.

أما عن مسألة السبق التجديدي فالأمر لا يزال إلى جدال غير مفضوض. فنازك تشير إلى نفسها رائدة. كما أشارت إلى وجود شعر حر سابق عليها ظهر سنة⁽³⁾ 1932. كما أشارت إلى قصيدة بديع حقي⁽⁴⁾. وأبرزت وجود نص آخر ظهر سنة⁽⁵⁾ 1921.

فهل يمكن اعتبار سنة (1921) بداية الشعر الحر في العراق، أو سنة (1932) بمصر؟ إذا اعتبرنا أن الشعر الحر (شعر التفعيلة) الذي يستخدم الإيقاع والوزن- في أوروبا- صار شعبياً، هو كذلك، في الثلاثينيات⁽⁶⁾. على الرغم من وجود قصائد قبلها، يصعب تحديد بداية حركة الحداثة الشعرية لأنها لم تخضع للشروط التي وضعتها نازك الملائكة⁽⁷⁾. وهناك من يرجح بدراً شاكر السياب عليها بمجموعته "أزهار ذابلة" وقصيدته "هل كان حبا؟" سنة (1947) التاريخ الذي أصدرت فيه نازك قصيدتها "الكوليرا"⁽⁸⁾، فرجّح بذرّ عليها لأن مجموعته تأخذ وقتاً أطول مما تأخذه قصيدة واحدة⁽⁹⁾.

لقد أشار أحد النقاد إلى أن جماعة "شعر" وجدوا في قصيدة النثر البودلية الأساس النظري الذي يمكن الاعتماد عليه في تطوير القصيدة العربية، وتحديثها التي بدأ معها إصلاح قصيدة النثر انطلاقاً من أدونيس

(1) كمال خير بك: "حركة الحداثة". ص: 42.

(2) مر. ن. ص: 43.

(3) نازك الملائكة: "قضايا الشعر المعاصر". ص: 14.

(4) مر. ن. ص: 14.

(5) مر. ن. ص: 15.

(6) Joanna Thornborrow and other: "Patterns in Language". Routledge. London. New-York. 1998.P.4.

(7) نازك: "قضايا الشعر المعاصر". ص: 16.

(8) كمال خير بك: "حركة الحداثة". ص: 43.

(9) مر. ن. ص: 43.

المدخل

ووصولاً إلى أنسي الحاج الذي وضع لقصيدة النثر المقدمةَ التنظيريةَ الأقربَ إلى البيان في مجموعته "لن" الصادرة سنة (1960) (1).

كما استطاعت التجربة السياسية أن تحوّر رواجاً مكثفاً، ونجاحاً عمّ معظم الشعراء بدرجات مختلفة. وبلغ من التضخم والانتشار المتسارع ما جعله ممثلاً شرعياً لروح العصر (2). وأضحى "شعراً شاعراً" (3) يُعمّق الفجوةَ بين الشعر والمتلقي محارباً الإيغال في التجريب والغموض. على نقيض ما فعلوا بالنص الشعري الحداثي. وجعلوه نصاً "هيروغليفاً" يقوم على النغمية. ولا تقرأه إلا النخبة المصطنعة الموهوبة (4).

كما استطاع أن يصل إلى مرحلة "نظرية التطابق" (5) التي تَمّ له العبور منها إلى النص الحداثي ليربط بين الإحساسات التي تشكل بؤر التوتر في ذات الشاعر، وبين ما تجلّيه هذه الإحساسات من معاني رمزية تستنفذ قوى النص.

ومن هذه المراقي الإحساسية هناك النزعة "السوداوية" (6) التي انتزعها من (بودلير) إحساساً جهنمياً متمرداً (7). كما استطاعت أن تنفرد مجلة "شعر" بمهمة احتضان عصر شعريّ جديد ليس في لبنان فقط، وإنما في العالم العربي.

تجمع شعر وأثره في تطور حركة الحداثة:

إن حركة الهجرة إلى أمريكا لم يُحفّ لها أثرٌ على حياة العرب فحسب، بل على الشعر، أيضاً، الذي راحت تتغير ملامحُه الخارجية ليتغير جوهره.

وقد كان لتجمع "شعر" أثر واضح في تجديد الشعر تصويراً وتشكيلاً عبّر جيليه من الشعراء (8). وقد ركّز التجمع على اعتبار "كل عمل شعري ثمرة لفكرة جبارة تستولي على الشاعر. فما الذي يمنع أن يصبح أيُّ إنسان شاعراً؟... ومن السهل أن يصبح الإنسانُ شاعراً، يخلق فكرة ثم يصوغها" (9). بهذا الطرح الجريء لمفهوم النص الشعري الحداثي،

(1) د. جابر عصفور: "مجلة العربي" الكويتية. ع 482. 1999. ص: 80. وناجي علوش: "من قضايا التجديد...". ص: 64.

(2) جبرا إبراهيم جبرا: "النار والجوهر". ط 3. 1982. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. لبنان. ص: 179.

(3) جلال الدين القزويني الخطيب: "التلخيص في علوم البلاغة". ط 2. (د.ت). دار الكتاب العربي. لبنان. ص: 47.

(4) د. وهب أحمد رومية: "شعرنا القديم والنقد الجديد". ط 1996. الكويت. ص: 18.

(5) جبور عبد النور: "المعجم الأدبي". ص: 70.

(6) بدر شاكر السياب: "الأعمال الكاملة". مجلد 1. دار العودة. بيروت. (د.ت). ص: ش.ش.

(7) كمال خير بك: "حركة الحداثة...". ص: 45.

(8) Khalida Said : « Magazine Littéraire » Française. N°251.

Mars 1988. PP :44-45.

(9) بيلنسكي: "الممارسة النقدية". ترجمة فؤاد مرعي وغيره. ط 1. 1982. دار الحداثة. لبنان. ص: 23.

المدخل

الحدائي، توالى الشعراء والنقاد يوقِّعونَ القصائدَ والمقالاتِ، ورسائلِ الدعم المعنوي والنفسي لمسار حركة "شعر"⁽¹⁾. وكان هذا التصور الجديد الجديد للشعر الحدائي قد احتضنه بيانُ التجمع المحدد ببندؤ تَوْسُّسُ للشعر التجريبي الجديد⁽²⁾. لقد ساهم التجمع في دفع الشعر الحدائي إلى تحقيق قطيعته المعرفية بالشعر التقليدي، على مستوى التشكيل خصوصاً، وهذا ما صرَّح به (أندري ميكال): "نعم، أعتقد أن الشعر قد حقق- منذ أربع سنوات إلى الآن⁽³⁾- قطيعة مع الشعر التقليدي العربي"⁽³⁾. هذا ما جعل مجلة "شعر"، تُسَكِّلُ للشعر الحدائي العربي: "منعطفاً لا رجعة عنه. وشعرُ هذه المجلة هو شعرُ المستقبل"⁽⁴⁾. لكن توجه "شعر"، كتجمع، خطأ خطوة أخرى نحو جمهور خاص محصور في أعضاء التجمع، والمشتغلين على أمر الشعر الجديد بعدما كان التجمع مفتوحاً لعامة الجمهور. وكان للتجمع نادي الخميس يطرحون فيه القضايا الكونية، والفلسفية التي يبحثها الشعرُ.

هرمسية الشعر الجديد في ظل التجمع:

بعد دخول التجمع مرحلتَهُ الثانية في ظل النخبوية، بدأ يفقد أنصاره بعدما قَسَمَ الشعبَ صفيين. لأنه فن لا يَكِيبُ له الأنصار⁽⁵⁾. كما وضَّح (فاي) "بأن الجماهير ضد الفن الجديد..."⁽⁶⁾ لأنه في نظر بعضهم "شعر هرمسي"⁽⁷⁾ لقيامه على معنى الإغلاق والإبهام والغموض، واحتوائها الأساطير والرموز⁽⁸⁾، واللغة الشعرية الخاصة بالشاعر وحده، والغريبة عن المتلقي⁽⁷⁾. وهذا ما فرض على تجمع "شعر" أن تحرر نفسها نفسها من النخبوية المرتبطة بالزهو والخيلاء، والأرستقراطية الفكرية⁽⁸⁾.

(1) كمال خير بك: "حركة الحدائنة...". ص: 64.

(2) مر. ن. ص: 68-69.

(3) أجري الحوار مع (أندري ميكال) ونشر في شهر مارس 1988.

(3) Badr Eddin Arodaky : "Magazine Littéraire" Française. N° 251. P.18.

(4) أنطون مقدسي: "مجلة الهدف" اللبنانية. ع 1119. س 1992. ص: 37.

(5) ناجي علوش: "من قضايا التجديد والالتزام". ص: 50.

(6) Alain Guy : « Ortega YGasset ». Edition. Seghers. Paris. 1969. .

P.157

Alain Guy . ينظر: جبور عبد النور: "المعجم الأدبي". ص: 286. و :

ibid. : P.71

(7) أطلقت "هرمسية" أصلاً على الكيمياء السحرية. وهي تدل على كل علم أو فن لا يدركه إلا الموهوب من البشر.

(8) الأسطورة والرمز هما محور هذه الدراسة التي ستقف على جمالية التصوير التقابلي والرقمي.

(7) جبور عبد النور: المعجم الأدبي. ص: 286.

(8) د. وهب أحمد رومية: "شعرنا القديم والنقد الجديد". ط 1996. مجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

الكويت. ص: 19.

المدخل

وفي هذه المرحلة سيبدو أدونيس المُنظَر الأكثر تأصيلاً للحركة من حيث التصور الشعريّ الحداثي، وطبيعة التحول، والتحويل الشعري العربي باعتباره شاعراً حدثياً أحبه كثيرٌ من الشعراء الغربيين⁽¹⁾. لقد ساهم في تفريغ الحقل البلاغي التقليدي من محشو الآراء بأفكاره⁽²⁾. كما ساهم غيره، كأُنسي الحاج ناقدًا في قراءة الواقع عبر نقده المضطرب بين الشرق والغرب، وبين القول والفعل ليصنع عالماً للحدثاثة يكون فيه الوعي الضدي للزمن، وللذات في الزمن هو جوهرها الأول⁽³⁾.

بهذا، أي بإنتاج المختلف غير الخاضع للمعايير السابقة، وبالانزياح المتسارع في المعارف، استطاع "تجمع شعر" أن يسمو بالحدثاثة فوق التجديد الذي يُعتبر مظهرًا من مظاهرها فقط. فالحدثاثة، عندهم، ثورة فكرية وليست مجرد مسألة تختص بالوزن، والقافية المظهرين الخارجيين الأكثر تأثيراً في الصورة⁽⁴⁾.

الحدثاثة و برمجة مفهوم الشعر ووظيفته:

بعدما طرحت حركة "شعر" البديل الشعريّ الجديد الذي يجب أن تُحدّد من خلاله تصوّرها الواضح لطبيعة الشعر ودوره، اتخذت من الحرية عقيدتها الاجتماعية التي تربط البشر بعضهم ببعض حسب مثلهم الأعلى⁽⁵⁾. فتحررت رؤية الشاعر الحداثي معتبرا "الفن أنا، والعلم نحن"⁽⁶⁾. وأن الشعر استرجاع للأدمية بعدما أُدرج الإنسان منها ومن قريته، ومن مدينته الرخية⁽⁷⁾.

كما أحبّوا العقل وجعلوه مادة اشتقاق الكتابة، ولألاءها وقيمتها⁽⁸⁾. فجعلوا الشاعر مدينةً حقيقيةً لكنها غريبةً مختلفة عن سائر المدن⁽⁹⁾. كما

(1) Anne Wade Minkowski : « Magazine Littéraire » Française. Mars. .

1988.P.46

(2) André Velter : « Le Monde » Parisien. Numéro Spécial. Mai. 1994. P.5.

(3) إبراهيم رماني: "الغموض في الشعر العربي الحديث". (د. ت). ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. ص: 29.

(4) خالدة سعيد: "الملاحم الفكرية للحدثاثة". (د. ت). لبنان. ص: 25.

(5) رالف بارتون بري: "إنسانية الإنسان". ترجمة سلمى الجبوسي. (د. ت). مؤسسة المعارف. لبنان. ص: 136.

(6) أندري لالاند: "العقل والمعايير". ترجمة الدكتور نظمي لوقا. ط1979. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. ص: 69.

(7) مناف منصور: "الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث". ط1978. مركز التوثيق والبحوث. لبنان. ص: 53.

(8) أندري لالاند: "العقل والمعايير". ص: 69.

(9) مناف منصور: مرس. ص: 71.

المدخل

كما اعتبروا شعر الحداثة مشاعرَ واضحةً عكس الموسيقى⁽¹⁾. تساعد على معرفة الإنسان في طبيعته الداخلية، في ظواهرها، وتحولاتها⁽²⁾. ومن ثم، تتحدد وظيفة الشاعر في تخليص الذهن من كل فكر غيبي، أو أسطوري⁽³⁾. ويتوقف الشعر الحدائي على تعرضه لِمَا يكون ممكنا وجوده في الأمور، أو لِمَا وُجِدَ كضرورة⁽⁴⁾. فصار المفهوم الجديد للشعر قائما على حالة استنفار قصوى لتغيير الكون والنضال ضده كعدو خليك بغزو الفنانين⁽⁵⁾.

وبحثا عن الغرض الجوهري للشعر، يرى شعراء الحداثة فيه وحيا يقوم بالكشف الباطني عن حقائق، وعن الجانب الجمالي والوجداني من الحياة لأن الحياة في جمادها، وأنسنتها، وفي ألوانها البكماء، وفي الكتل المتراكمة⁽⁶⁾.

فهو توجهٌ نحو أشياء العالم، وكشفٌ لها في تجسيد الحضور المنتخب وفق رؤية شاملة للكون⁽⁷⁾. وقد برز تصورٌ شكليٌّ حدائيٌّ لمفهوم الشعر كتنابح إيحائي للكلمات وتوليدات. فهو، كذلك، قفٌّ على اكتساب ما يُراد تصويره وتبليغه. لأن الشعر لا يُوصَلُ به، فهو يضع الشعر في محكم الكشف الذاتي لما يمكن أن يصل إليه⁽⁸⁾. فالشعر، إذاك، "نظام لغوي تتراجع فيه الوظيفة التوصيلية إلى الورا، وتكتسب الأبنية اللغوية قيمةً مستقلة"⁽⁹⁾.

أدونيس ومصطلح الرؤيا في الحداثة الشعرية:

في هذه المرحلة من التطور الرؤيوي لمفهوم الشعر كوسيلة، ووظيفته كغاية يبرز أدونيس علي أحمد سعيد كشاعر، وناقد غير مُنتمٍ لأنه يحلم بعوالم جديدة صاعدة على أشلاء موتاه إلى الأعالي⁽¹⁰⁾. فإدراكه الشعر كقاري فطري يجب أن يكون معيارا قابلا للمناقشة وهو يقرر أسس التفوق في الشعر⁽¹¹⁾. وهو يتحرك ضمن هذا المسار التحولي من الجمال

(1) إ. نويس: "النظريات الجمالية". ترجمة د. محمد شفيق شيا. ط 1985. منشورات بحسون لبنان. ص: 116.

(2) مر. ن. ص: 167.

(3) د. علي عبد المعطي محمد: "فلسفة الفن". ط 1985. دار النهضة العربية. لبنان. ص: 136.

(4) أرسطو طاليس: "فن الشعر". تح عبد الرحمن البدوي. ط 2. 1973. دار الثقافة. لبنان. ص: 183.

(5) هـ.ب. فان وسب: "الحكماء السبعة". ترجمة يوسف الخال وغيره. ط 1960. دار مجلة شعر. لبنان. ص 155.

(6) صلاح عبد الصبور: "قراءة جديدة للشعر القديم". (د. ت). منشورات اقرأ. لبنان. ص ص: 13-16.

(7) علي حسن يوسف: "حوار في الفكر والأدب". ط 1986. دراسات العرب. لبنان. ص: 173.

(8) د. صلاح فضل: "النظرية البنائية". ط 2. 1980. مكتبة الأنجلو المصرية. مصر. ص: 76.

(9) مر. ن. ص: 79.

(10) كولن ولسن: "اللامنتمي". ترجمة أنيس زكي حسين. ط 2. 1979. دار الأدب. بيروت. ص ص: 51-53.

(11) فرجينيا وولف: "القارئ العادي". ترجمة د. عقلية رمضان. ط 1971. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. مصر. ص: 7.

المدخل

الكلاسيكي إلى الحداثي كان يقرر نظرية حداثية ترى أن "الجمال ليس ذلك الإحكام الكامل، وتلك الدقة في العلاقة بين الغرض والتعبير الفني... إن الجمال في الفن يصنعه شيء من مخالفة الأصول في التعبير، وشيء من عدم الدقة في المؤدى..."⁽¹⁾.

وقد سمى أدونيس ملامح هذا التحول بداية "كيمياء الشعر" في إعطائه الكلمة معنى لم يكن لها من قبل تجاوزا للشعبية أو التبسيطية الشعرية⁽²⁾ نحو المناخ الذي أوجدته حركة "شعر"، أين أخذت الكتابة الشعرية تؤسس للحدث بتمييزها الجذري بين التقليد والإبداع، واللاتكرارية، والتجريب⁽³⁾ باعتبار الشعر الجديد تجربة شاملة معقدة جديدة⁽⁴⁾ خلّصت الشعر من رواسب التقليد والنموزجية، والشكلية، والتجزئية، والغنائية الفردية، والتكرار⁽⁵⁾. "أن طريق القصيدة الجاهلية موجود ومهيأ حتى قبل كتابتها..."⁽⁶⁾. أشار أدونيس إلى أن الرؤيا ارتبطت بجبران في الشعر الحديث التي تطمح إلى تغيير العالم وهي تصفه. أو تندبه بكاءً عليه. أو تفسره بتفكيك العلاقات القائمة بين الدوافع المشكلة للظواهر المعقدة التي سعى الإنسان في تشكيلها وفق رؤاه، وثقافته⁽⁷⁾.

وفي ظل هذه الرؤيا الحداثية يسعى الشاعر إلى "كشف العالم الذي يظل في حاجة إلى الكشف"⁽⁸⁾. و"أن اكتشاف مالا يُعرف، يفترض أشكالا أشكالا جديدة"⁽⁹⁾. والقصيدة "هي كينونة ولادية لحالة فنية، وهذه الحالة الفنية هي تكوّن لغويّ لحس غير عاديّ عن الوجود أو بسبب الوجود"⁽¹⁰⁾. لهذا دعا أدونيس تجمعه إلى إدانة القصيدة التقليدية الوصفية، أو القصيدة المشهد⁽¹¹⁾، لكونها قصيدة قصيرة⁽¹²⁾ تقريرية لسبب الانفعال الحار الفوضوي، وانعدام الصراع الفاعل، والحركة المبدعة في بنية

(1) فيليب فان تيغيم: "المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا". ترجمة فريد أنطونيوس. ط 1968. منشورات عويدات. لبنان. ص: 126.

(2) أدونيس: "الثابت والمتحول". الكتاب 2. تأصيل الأصول. ط 2. 1979. دار العودة. بيروت. ص: 118-107.

(3) أدونيس: "زمن الشعر". ط 2. 1978. دار العودة. بيروت. ص: 258-259.

(4) أدونيس: "زمن الشعر". ص: 21.

(5) أدونيس: "زمن الشعر". ص: 22.

(6) أدونيس: "مقدمة للشعر العربي". ط 3. 1979. دار العودة. بيروت. ص: 33.

(7) أدونيس: "مقدمة للشعر العربي". ص: 79.

(8) أدونيس: "زمن الشعر". ص: 9.

(9) أدونيس: "زمن الشعر". ص: 13.

(10) د. عبد الله محمد الغدامي: "الخطبة والتفكير". (د.ت). ص: 116.

(11) كمال خير بك: "حركة الحداثة...". ص: 73.

(12) خليل الموسى: "مجلة الموقف الأدبي السورية". ع 114. 1980. ص: 76.

المدخل

القصيدة. وفي المقابل يدعو إلى فتح المجال أمام "القصيدة-الرؤيا"، "القصيدة-الخلق". فهي، في الحقيقة، تجاوزٌ للحاضر المرئي وإحضارُ الغائب، وتبييضٌ لمسودّ النفس والفكر معا، وانتقالٌ بالخيال من رؤيا إلى رؤيا تتضمن صورا مجردة تعكس مجاهيل سحيقة في النفس البشرية⁽¹⁾.

بالإضافة إلى كون القصيدة/الرؤيا، حتى وإن كانت طريقةً وضع كلماتها على الورقة. فمن الواجب اعتبارها نحو آخر. فالإمكانات البصرية للكلمات هي، أيضا، مهمة مثل الإمكانات البصرية لأنها بلاغة أخرى⁽²⁾. فهو تعبير غير عاد لكونٍ عادٍ⁽³⁾.

فالشاعر الحدائي ليس سيّدا مالكا الكلمات، فحسب، وإنما هو تابع ومولى، وسيّد قدره، ومصيره أيضا⁽⁴⁾. وتصبح القصيدة/الرؤيا "رحلة اللامرئي واللامعروف، أو هو مغامرة استكشاف واستبصار..."⁽⁵⁾. أو هي القيثارة التي عَزَفَ عليها الوجودُ الإنساني ألحانه الخالدة⁽⁶⁾. وما هي إلا عبور تجريبي يساهم في خلق الموقع المرتقب للذات إنسانا⁽⁷⁾. كما تسعى إلى استخدام المنظومات الأسطورية العامة⁽⁸⁾. وتبدع الرموز الجديدة الجديدة لتسمح للإنسان العربي أن يرى نفسه. وهي في طريقها إلى كتابة ملحمة العالم في المستقبل⁽⁹⁾. كما لها إمكانية الانتقال الفجائي إلى حركة نفي للمستقبل، أيضا، من حيث إمكانية النمو، والحيوية فيه⁽¹⁰⁾.

أوضح فيدوح أن القصيدة/الصورة التي تقابل القصيدة/الوصف عند أدونيس تستعمل المجاز كقوة خيالية شعورية. بينما القصيدة/السمة التي تقابل القصيدة/الرؤيا عند أدونيس؛ تتجاوز ذلك إلى سياقات بصفاتها علامات في آلية نزوات لاواعية⁽¹¹⁾.

(1) كمال عجالى: "أبو بكر مصطفى بن رحمون". ط 1991. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 232.

(2) Daniel Delas : « Guide Méthodique pour la Poésie ».Edition Nathan. France. 1990. P.3.

(3) د. يمنى العيد: "في القول الشعري". ط 1987. ص: 20.

(4) عبد الوهاب البياتي: "صوت السنوات الضوئي". ط 1979. دار العودة. لبنان. ص: 13.

(5) د. عبد الملك مرتاض: "بنية الخطاب الشعري". ط 1991. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 113.

(6) أحمد بن ذياب: "صحائف من التراث". ط 1990. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 173.

(7) د. محمد غنيمي هلال: "النقد الأدبي الحديث". ط 1982. دار العودة. لبنان. ص: 380.

(8) د. عبد المنعم إسماعيل: "نظرية الأدب ومناهج الدراسات الأدبية". ط 1981. مكتبة الفلاح. الكويت. ص: 33.

(9) Khalida Said : «Magazine littéraire Française ». N° 25.1988. P.44.

(10) كمال أبو ديب: "تجليات الحداثة". جامعة وهران. ع 4. 1996. ص: 78.

(11) د. عبد القادر فيدوح: "دلالية النص الأدبي". ط 1993. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 67.

المدخل

ولها، كهدفٍ أساسٍ ورئيسٍ، الإيحاء بالحقائق، والإحساسات، لا شرح المسائل، وتقريبها إلى الأذهان⁽¹⁾. كما "تريد أن تكون شيئاً مكتفياً بذاته، كيأنا يشع دلالات عديدة، نسيجاً من عناصر متوترة..."⁽²⁾ "ستساهم⁽²⁾ في إبراز الصراع النفسي في حالة الإبداع⁽³⁾.

وعمل شعراء "شعر" على بلورة هذا المفهوم الجديد. وهم يرون أن "الشاعر لا مكان له في المجتمع أكثر مما للراهب من مكان في الحياة البينية"⁽⁴⁾. فهو يخلق أسطوره في كشفه المتواصل، والمستمر عن عالم يمتنع عن الانفتاح، ويظل أبداً في حاجة إلى الكشف⁽⁵⁾، بل حينها رؤيا المجهول⁽⁶⁾، والرؤيا تعبير عما لا يمكن التعبير عنه⁽⁷⁾.

فالقصيدة الحداثيّة "تستعمل الإغراب، والتحجير، والرمز"⁽⁸⁾. وقد يصاب الشاعر الرؤيوي بحيرة حين يجد ما كتبه سوى حسرة وجودة كبيرة حين كان يعتقد أنه كتب الحقيقة⁽⁹⁾. فهو يغسل الكلمات ليكشفها من من درن الاستعمال، وروثة التقليد⁽¹⁰⁾. لأنه ليس لشعره هدف آخر غير ذاته. وليس له الحقيقة كموضوع، ليس له إلا هو. وأن القول يجد قوته المختبئة عند الشاعر الرؤيوي⁽¹¹⁾. كما يمكنه أن يدرك المستقبل في الحاضر، وأنه يشترك، كشاعر، في الأبدى، واللانهائي الواحد⁽¹²⁾. وقد يشترك الفيزيولوجي والشاعر الرؤيوي، والفيلسوف في أن يتملكوا لغة واحدة، ويتكلموها، ويتفاهموا بها، وحولها⁽¹³⁾.

(1) د. علي عبد الواحد وافي: "فقه اللغة". ط 6. د.ت. دار النهضة والفجالة. القاهرة. ص: 231.

(2) د. السعيد بيومي الورقي: "لغة الشعر العربي الحديث". ط 3. 1984. دار النهضة. لبنان. ص: 29.

(3) محمد السمرة: "في النقد الأدبي". ص: 51.

(4) أرشيبالد مكليش: "الشعر والتجربة". تر. سلمى الخضراء الجيوسي. ط 1963. دار اليقظة العربية. لبنان. ص: 136.

(5) كمال خير ربك: "حركة الحداثة". ص: 73.

(6) أرشيبالد مكليش: "الشعر والتجربة". ص: 178.

(7) د. عبد الله الحمادي: "اقترابات من شاعر الشيلي الأكبر - يابلو نيرودا". ط 1985. الدار التونسية للنشر. تونس. ص: 54.

(8) أرسطو طاليس: "فن الشعر". ص: 193.

(9) André Maurois : « Peints Par Eux Mêmes... ». Journal de l'université . N° 19. France. 1932. P 22 .

(10) Gaston Bachelard: « La Poétique et la Rêverie ». Presses Universitaires de France. 1961. P 40 .

(11) Daniel Delas et Autre: « Linguistique et Poétique ». Larousse. Université de France. 1973. P 39.

(12) سيرموريس: "الخيال الرومانسي". ترجمة إبراهيم الصيرفي. 1974. الهيئة المصرية للكتاب. مصر. ص: 28.

(13) Emeric Fiser: « L'Esthétique de Marcel Proust ». 3^{ème} Edition. Alexis Redier. France. P. 177.

المدخل

وهذا ما جعل أدونيس يعلن أن طبيعة الشعر هي " تنبؤية ورؤيوية بشكل أساسي تقوم على كسر الآفاق المغلقة لمثل هذا العالم (عالم التراث) بغية الانفتاح على عالم أوسع. إن الشعر هو هذا البحث الدائم عن تجاوز دائم" (1).

إذا، فالحادثة الأدونيسية هي بمثابة شعور بامتلاك كيان العالم بوعي خاص، وبلغة خاصة (2). حُوت تحويلاً إيجابياً من رؤية وصفية قارة ثابتة إلى رؤيا مبدعة، متحركة أبداً، وتبني نحو استقبال استشرافي تنبؤي تطهيري. فما الأثر الذي تركه هذا التحويل الحداثي لمسار اللغة الشعرية العربية، في ضوء حادثة الرؤيا، على مفهوم القراءة كعامل نتجاوز به وقع الأثر إلى بعثرة الأثر فجّعه من جديد. (3)

القصيدة الحداثية وأثرها في تشكيل عملية التلقي:

لا تسمح جمالية التلقي، بقبول المعنى، وشكل العمل الأدبي كما فهما في

"القصيدة/الصورة" التقليدية بطريقة تطويرية عبر التاريخ. بل تفرض، أيضاً، على أي عمل ليأخذ مكانة في "السلسلة الأدبية" التي تنتمي إليها من أجل تحديد وضعيته الإيصالية، ودوره، وأهميته في السياق العام للتجربة الأدبية (4) لقدرة النص على إبراز بعض ما لم يظهر أثناء إنجاز فعل المسألة الشعرية، هذا الذي يُمكن متلقياً من إدراك ما لم يكن أبداً بالنسبة إليه حقيقياً (5).

وليس التجديد، في نظر حداثي " شعر"، نوعاً جمالياً فحسب. بل هو ليس مثقلاً بعوامل الابتداع، والمفاجأة، والمزايدة وتجمّع العناصر، والتباعد التي توليها حركة " شعر" الأهمية الكبرى. بل فالتجديد، إنذاك، يصبح نوعاً تاريخياً أيضاً يساهم في اختيار دائرة التلقي المرغوب الوصول إليه (6). ومن ثم تتم عملية انتخاب آليات التصوير المتتابع والمكثّف لإعادة تشكيل أفق انتظار يساهم في بناء النص، كما تجلي في لحظة خلق، وصناعة العمل، وتلقيه يسمح من جهة أخرى بطرح الأسئلة

(1) كمال خير بك: "حركة الحداثة...". ص: 75.

(2) د. عبد القادر فيدوح: "شعرية القص". ط 1996. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 12.

(3) فريال جبوري غزول: "فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر". د.ت. ص: 179.

(4) Hans Robert Jauss: « Pour Une Esthétique de la Réception ». Tra. par: Claude Maillard. Gallimard. Paris. 1978. P. 63.

(5) د. عبد العزيز طليمات: "دراسات سيميائية أدبية لسانية". المملكة المغربية. ع 6. 1992. ص: 60.

(6) H.R. Jauss: « Pour une Esthétique de la Réception ». P. 167.

المدخل

التي أجاب عنها العمل، واكتشاف كيفية رؤية العمل، وفهمه أيضا⁽¹⁾. وهذا ما جعل الشعرَ الحداثي شعرا يقوم بتغيير المكان والزمان، وبؤرة الأثر/الصورة مما يؤثر على المتلقي تأثيرا عنيفا⁽²⁾.

بالإضافة إلى أن النص الحداثي يقوم على صيانة قوة الاستجواب والتفجير التي دفعته أمام هستيريا الخطاب الشعري، ورؤيوتة⁽³⁾. لتبرز نظرية وقع الأثر على المتلقي، في القصيدة الحداثية كما يبين (إيزر)، تقوم على ثلاثة أسس: النص، القارئ، وتفاعلهما⁽⁴⁾. لأن المعنى بوصفه صورةً صورةً لا يمكن أن يتمثله القارئ إلا إذا تخطى عن الفرضيات للوصول إلى النص⁽⁵⁾.

وقد ساهمت مصادر نظرية التلقي⁽⁶⁾ في تأطير عملية الوقع، وتوجيهها نحو أهداف مجهولة ليتم بعد ذلك شحن المتلقي من خلال الصور، بالمعطى الافتراضي للشاعر، وهو في مسعاه لتشكيل أفق انتظار المتلقي. ذلك أن وظيفة الشاعر هي وظيفة فوق قدرة البشر⁽⁶⁾ وفوقها "شعبة من الجنون، وطائف من الوسواس"⁽⁷⁾.

هذا ما ساعد النص على التوثب الهرمنيوطيقي الذي يفتح داخله مستويات متعددة للقراءة بحثا عن المستتر، أو المضمّر، أو المكنون⁽⁸⁾. أما الهرمنيوطيقا فترتكز على علاقة المفسّر بالنص⁽⁸⁾. وعلى القارئ، في

(1) Ibid: .

P.58

(2) ترجمة الدكتور عبد الوهاب علوب: "جريدة أخبار الأدب" المصرية. ع 402. 2001. ص: 30.

(3) Bernard Comment: « L'Infini ». Revue Française. N° 33. 1991. P.57.

(4) د. عبد العزيز طليمات: "دراسات سيميائية ...". ص: 50.

(5) مر. ن. ص: 52.

(6) يمكن حصر مصادر نظرية التلقي في: التأويلية، الظاهرية، الأرسطية، والكانطية، والتحليل النفسي، نظرية الفعل، والتفاعل، الفلسفة الذاتية المثالية، المنهج التجريبي. ينظر لمزيد من التفصيل: د. جيلالي الكدية: "دراسات سيميائية ...". ص: 9-87.

(6) W.T. Bandy et Autre: « Baudelaire Devant ses Contemporains ». Editions du Rocher. France. 1957. P.223.

(7) أبو حيان التوحيدي: "الإمتاع والمؤانسة". ج1. شرح أحمد أمين وغيره. ط 1953 المكتبة العصرية. بيروت. ص: 137.

(8) (888) المستتر: وهو الخفي في النص الذي لا يمكن استخراجه، وترجمته إلى كلمة أو تعبير في اللغة، أي إلى لفظ دال أو ألفاظ دالة، وقد يتقاطع الرمز مع المستتر. المضمّر: وهو الخفي في النص الذي لا يمكن ترجمته إلى لغة سيميوتيكية أو إلى علامة دالة، أو إلى علامات دوال، وقد تتقاطع الأيقونة مع المضمّر.

المكنون: وهو الخفي في النص الذي يمكن استخراجه من النص، ولكن لا يمكن ترجمته إلا لذاته، أو جزء من ذاته. وهو السر بمعناه القرسي، وقد يتقاطع المؤشر مع المكنون للتوضيح، ينظر: فريال جبوري غزول: "فيض الدلالة وغموض المعنى ...". ص: 178-179.

(8) د. "عبد الله الركبي: الشعر الديني الجزائري الحديث. ط 1981. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 642. وكمال عجالي: "أبو بكر مصطفى بن رحمون، حياته وشعره". ط 1991. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 224.

المدخل

ظلمها، أن يقبل دورَه "تحققاتٍ تاريخيةً، وفردية مختلفة وذلك على ضوء الاستعدادات الوجودية، وكذلك على ضوء الفهم الأولي الذي يحمله القارئ الفردي للقراءة..."⁽¹⁾.

وعليه، يجب توحيد النص بكل علاقاته، وتشكيلاته اللغوية، والجمالية، وبين قصد المؤلف. إن ثلاثية (المؤلف-النص-الناقد) أو (القصد-النص-التفسير) لا يمكن التوحيد الميكانيكي بين عناصرها⁽²⁾ إلا بقدرة الشاعر على انتخاب صورهِ الشعرية، وتحويلها من الصورة/الوصف أي التناظرية إلى الصورة/الرمز، أو الأسطورة. أي الصورة الرقمية على حد نظرية (فيتز)⁽³⁾.

إذًا، فالقصيدة الحداثية الرؤيوية هي قصيدة ذات منحى عندي تصر "على ركوب الغموض ليتحدى المؤلف. ويجعل رغبة المتلقي منحصرة في رغبة التصدي حتى لا يقع التجاوز"⁽⁴⁾. وتتعرّش عملية الشعرية التي "ليست حكرًا على الشعر، فللنثر حظه في ذلك أيضًا. ومن هنا نشوء التحليل الشعري"⁽⁵⁾.

وبعدما كان القارئ، في ظل الرؤية التفسيرية التقليدية ينظر إلى النص في مستوى بنية التعبير كلسانيّ محب لمعرفة كلمات الخطاب⁽⁶⁾. أصبح الآن، في ظل الرؤيا الشعرية الحداثية، يواجه، في تقييم الشاعر، ثلاثة مستويات: مستوى النظرة أو الرؤيا. ومستوى بنية التعبير. ومستوى اللغة الشعرية⁽⁷⁾.

فالقصيدة الرؤيا. هي صناعة الامتياز الذي يرفض الموضوعية التي تستند إليها نظرية النصوص، وتحليلها وهذه المُسلّمة، كما حددها (إرود إيش) تشمل⁽⁸⁾: المشروع الفينومولوجي، والهيرمينيوطيقي، والتكوين الاجتماعي للمواضعات النصية المحتملة في النص، والمشروع التجريبي. ومن هذه المُسلّمة يتجلى لنا أن النص - في مسعاه لتشكيل مرجعيته عند (إيزر)- يقدم مستويين: مستوى إخباريا مباشرا، وآخر

⁽¹⁾ إرود إيش: "دراسات سيميائية..." ص: 14.

⁽²⁾ نصر حامد أبو زيد: "إشكالية القراءة وآليات التأويل". ط 3. 1994. المركز الثقافي العربي. لبنان. ص: 16.

⁽³⁾ د. شاكر عبد الحميد: "التفضيل الجمالي". ط 2001. مطابع الوطن. الكويت. ص: 201.

⁽⁴⁾ د. عبد الله حمادي: "مساءلات في الفكر والأدب". ط 1994. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 213.

⁽⁵⁾ د. قاسم مقداد: "هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، جلجلش". ط 1984. دار السؤال. سوريا. ص: 48.

⁽⁶⁾ Charles; W.Kreidler: «Introducing English Semantic's». Routledge. London. 1998.P.3.

⁽⁷⁾ د. يمنى العيد: "في القول الشعري". ص: 29.

⁽⁸⁾ إرود إيش: "دراسات سيميائية..." ص: 13.

المدخل

إشاريا غير مباشر⁽¹⁾.. وهو ما تزخر به اللغة الشعرية فيما وراء المؤدى المباشر. ويكوّن نظام العلاقات الدلالية، والإيقاعية في النص. ففي النثر الأسبقية للأول. أما في الشعر فالأسبقية للثاني.

فإذا كانت " القراءة ليست عملية سكونية سلبية مغلقة"⁽²⁾ فإن الدراسة في ظل مرحلة الجزر الرومانسي، قد ركزت على النص مُنْكَرَةً أيّ علاقة بينه وبين مبدعه، أو الواقع الذي تمت فيه عملية الإبداع⁽³⁾. ومن ثم تتجلى صعوبته في قراءته التي تمر بمرحلتين. إذ تمر الأولى بشكل النص متجاهلةً لأغيبه والثانية بالممارسة والمثابرة والجدّة⁽⁴⁾.

فإذا كانت حركة الحداثة، بريادة تجمع "شعر" قد ساهمت في تشكيل بؤرة جديدة في الشعر العربي، وهي القصيدة الحرة، فإنها، في الحقيقة، ساهمت إلى حد كبير في توسيع مرجعية النص الشعري. وقد تمت عملية تشكل هذه المرجعية عبر النقاط التالية⁽⁵⁾: سجل النص، واستراتيجيته، ومستويات المعنى فيه، ومواقع اللاتحديد. وعلى النص الشعري مُسْتَدًا هذه المؤشرات أن يُنظّم نوعا من الاستراتيجية التي حددها (إيزر) من خلال مهامها⁽⁶⁾:

إذ هي تصل فيما بين عناصر السجل. وتقييم العلاقة بين السياق المرجعي للخلفية، وبيت القارئ. وبهذا استطاعت الحداثة الشعرية العربية أن ترسي دعائمها في المشرق أولا، لتنتقل إلى الجزائر⁽⁷⁾. فهل هي امتداد لها، أم هي اصطناع استحدثي مشوه للأنموذج المشرقي؟ أم هو إبداع تميزي بما له من خصائص ثابتة؟

بداية حركة الحداثة في الجزائر:

إن بداية الحركة الحداثيّة في الجزائر لم تكن مفصولة الجذور عن حركة الحداثة العامة التي شملت مجالات الحياة العديدة التي شكّل الأتراك منها ما استطاعوا. و عكف الاستدمار، ما قوّي جَهْدُهُ، على طمسه، وقطعه من جذوره.

يقول (توكفيل): "المجتمع الإسلامي في إفريقيا (الجزائر) ليس مجتمعا غير متحضر إنه فقط مجتمع له حضارة متخلّفة وناقصة.... الواقع

(1) د. خالدة سعيد: "حركة الإبداع". ط 1979. دار العودة. لبنان. ص: 58.

(2) مر.ن. ص: 60.

(3) نصر حامد أبو زيد: "إشكالية القراءة...". ص: 18.

(4) د. قاسم المقداد: "هندسة المعنى...". ط 1984. دراسة السؤال. سوريا. ص: 41.

(5) د. عبد العزيز طليمات: "دراسات سيميائية...". ص: 59 وما بعدها.

(6) مر.ن. ص: 60-61. ينظر كتابه: ط 1. 1979. دار العودة. بيروت. ص: 9.

(7) كما انتقلت إلى الغرب، وقد درس محمد بنيس في كتاب "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، وحدد زمنه بين 1964-1975. واعتمد أحد عشر شاعرا في الدراسة، وتناول منهم أربعة شعراء طبعت لهم دواوين شعرية.

المدخل

أننا جعلنا المجتمع الإسلامي أكثر بؤسا وفوضى، وأكثر جهلا ووحشية مما كان عليه من قبل أن يعرفنا"⁽¹⁾. يتضح مما سبق، أن الجزائر كانت مقصد كل ناكل، وناكر، وناحر حتى بكاهها شعراء عديدون⁽²⁾، وهذا الذي جعل نهضتها، وحداتها كنتيجة حتمية لاضطهاد الاستعمار الفرنسي⁽²⁾. إلا أن منتصف العشرينيات شهد بوادر انفراج نهضوي تلوح في أفق البلاد لنفض الغبار عن طاقات المجتمع الإبداعية.

ومن أوضح عوامل النهضة الحداثية العامة فريق علماء الإصلاح العائدين من الحجاز، والشام، ومن الجامع الأزهر⁽³⁾ الذين رأوا ما للصحافة من دور جليل على بعث الهمم، وتحديث الطاقات، وتنويعها، فعمدوا إلى استصدارها لتظل "بمثابة المَعِينِ الثرثار الزلال مأؤه...أو بمثابة القطب الذي تدور عليه الأشياء، وتقوم حوله"⁽⁴⁾. وكان لظهورها، وتنوعها أثر واضح في المجال الأدبي، بل كانت صدى لرائدتها في المشرق. وكان لها الفضل في نشر الشعر بين القراء والمثقفين. وعلى يديها تكونت طائفة من المثقفين الذين عبّروا عن قضايا الساعة⁽⁵⁾. وجَلِيَّ أيضا، كعامل من عوامل النهضة، دور تونس كبيئة أولى للشعر الجزائري الحديث لأن جيلا من مثقفي وشعراء الجزائر تخرج من جامع الزيتونية⁽⁶⁾. و قد شارك المثقف الجزائري أيضا في إثراء الساحة الأدبية بتونس خاصة بعد رفع الحصار عن الصحافة سنة (1920)⁽⁷⁾.

بهذا بدأ يتجلى: "أن الجزائر العربية لا تزال على عهدها تضيء العبقريّة، وتبعث المواهب، وتنتج الشاعرية، وتزف إلى الأدب العربي، بين الحين والآخر، معطيات جديدة"⁽⁸⁾. ومن هذه المعطيات الجديدة تغير رؤية الشاعر الجزائري إلى وظيفة الشعر والشاعر. وهو يتبين وقع قدميه

(1) محمد العربي ولد خليفة: "المحنة الكبرى". ط 1. 1999. الديوان الوطني للطبوعات المدرسية. الجزائر. ص: 136.

(2) منهم رمضان حمود، الطيب العقبي، محمد سعيد الزاهري، حمزة بوكوشة، محمد العيد آل خليفة.

(3) د. محمد ناصر: "الشعر الجزائري الحديث". ط 1. 1985. دار الغرب الإسلامي. لبنان. ص: 16.

(4) وناس شعباني: "تطور الشعر الجزائري 1945-1980". ط 1988. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 13.

(5) عبد الملك مرتاض: "نهضة الأدب العربي في الجزائر". ط 2. 1982. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 120.

(6) وناس شعباني: "تطور الشعر الجزائري...". ص: 15.

(7) د. صالح خرفي: "محمد السعيد الزاهري". ط 1. 1986. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 25-26.

وينظر: وناس شعباني: "تطور الشعر الجزائري". ص: 16.

(8) صالح خرفي: "شعراء من الجزائر". ط 1. 1969. معهد البحوث والدراسات العربية. القاهرة. ص: 29.

(9) صالح خرفي: "صفحات من الجزائر". ط 1973. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 153.

المدخل

قبل خطوه مُحَدَّثًا نفسه في حوار داخلي ينفي عنه روح التقليد كما فعل محمد الشبوكي⁽¹⁾.

وثاني هذه المعطيات، اعترافُ الشاعر الجزائري نفسه بضعف طريقة صناعته الشعرَ منتقلا إلى أسلوب في الشعر أرقى بلا تدرج في طفرة واسعة كما أكدّه محمد سعيد الزاهري⁽²⁾. ويعتبر اعترافه اعترافا ضمينا ببداية حداثّة الشعر في الجزائر، وتجده. وإن كان الشاعر الزاهري ناقدا موضوعيا لطبيعة شعره، فهو، بذلك، يحدد الأسس الجمالية للشعر الجزائري الذي راح ينأى عن التكلف، والغريب الذي كان سمة العصر⁽³⁾.

فقبولُ وضع الشعر على حالة الثبات، وسؤاله، والبحث عن البديل هو التحولُ /المقصّدُ الأساسي لكل حداثّة: "وهي تتمثل اجتماعيا في رفض القيم السائدة أو، على الأقل، إعادة النظر فيها. كان داء العصر، على الصعيد الإبداعي، الشعور الطاعغي عند الشاعر بالحاجة إلى الاستحداث والتجديد"⁽³⁾.

يضاف إلى هذا الاعتراف اعتراف عبد الله الركيبي الذي رأى الرأي نفسه في انفلات الشعر الجزائري من المجال الديني إلى الغنائي الوجداني⁽⁴⁾.

وليس أدل على هذا الجديد المختلف، حتى وإن كان الشعر عموديا، مما وصف به مثلا محمد العيد آل خليفة بشتي الألقاب⁽⁵⁾، حتى أضحى زهير عصره على رأي الأمير شكيب أرسلان⁽⁵⁾. كما أكد أبو القاسم سعد الله بأنه كان يعبد ذات الصنم، ويصلي في المحراب نفسه قاصدا الطريقة التقليدية في الشعر حتى حمل نفسه على تغيير اتجاهه في الشعر ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر⁽⁶⁾. وإن كان رمضان حمود قد أكد تأثره بالشعر الحي الوارد من مدرسة الإحياء، فإنه، بذلك، يحاكم أولئك

(1) محمد الشبوكي: "الديوان". ط 1995. منشورات المتحف الوطني للمجاهد. الجزائر. ص: 3.

(2) د. صالح خرفي: "محمد السعيد الزاهري". ص: 27.

(3) تقارن قصيدته "الجزائر تحيي رجال العلم"، صورة التكرار التقليدي لأنموذج القصيدة الجاهلية مع قصيدتيه "ليتني ما قرأت حرفا" و"التحية الصادقة"، فهما مظهران انسيابيان للصورة والتعبير، تهفوان إلى التحف، والوصفية الإحالية، بعيدا عن التكلف والغرابة على سبيل المثال.

(3) أدونيس: "مقدمة للشعر العربي". ص: 37-38.

(4) عمار بن زايد: "النقد الأدبي الجزائري الحديث". ط 1990. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 14.

(5) من ألقابه: الشاعر الفحل، بلبل الجزائر، شاعر الحكمة والمثل، حسان الدعوة الإصلاحية، زهير القرن العشرين، كميت الفرقة الناجية، شاعر الجزائر الفتاة ينظر: أبو القاسم سعد الله: "شاعر الجزائر محمد العيد".

ص: 126.

(5) د. أبو القاسم سعد الله: "شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة". ط 3. 1984. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 128.

(6) د. أبو القاسم سعد الله: "الزمن الأخضر". ديوان. ط 1985. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 16.

المدخل

الذين خنقوا الشعر العربي بالبديع المخادع المتكلف، وبالبيان الفارغ الممل، وبتعقيد العبارات وتوظيف الغريب الممجوج⁽¹⁾. هذا السلوك الفني، استطاع الشعر أن يجد له روادا مجددين لم يهتمهم التكلف والتصنع كما هم عليه "النظامون الماديون، عبيد التقليد"⁽²⁾، ولم يأخذ بعض هؤلاء الشعراء هذا التيار التقليدي مأخذ المعجبين به، بل آثروا الاتجاه الوجداني راضين⁽³⁾ إيماناً منهم "أن لكل جيل أدبا مخصوصا به، لا ينبغي للجيل الذي يأتي من بعده أن يقلده فيه. فحياة الأمس غير حياة اليوم، وحياة اليوم غير حياة الغد"⁽³⁾. لهذا استطاع الشعراء المجددون أن يشكلوا رؤية جديدة تختص بجيلهم لتخالف رؤى الآخر التقليدي.

ونظرا لتجاوب بعض الشعراء مع الاتجاه الوجداني ظهر كتاب "شعراء الجزائر في العصر الحاضر"⁽⁴⁾ الذي يعتبر أول بواصر حدث الشعر الجزائري المعاصر من حيث تقديمه إنتاج اثنين وعشرين شاعرا. وسعى في تطوير الشعر الجزائري إيديولوجيا أثناء حركة التحرر الوطني خاصة بعد الحرب التحريرية (1954) ⁽⁴⁾.

ولم يكن التجديد الشعري ليأخذ فتحه ببطء شديد لما عاشته البيئة الشعرية من حصار على ثقافة الشعراء من جهة، ومن جهة أخرى أنها لم تعد موروثة الأدب القديم⁽⁵⁾ مما جعل الشعر الحديث يتطور. ومن مبررات تطوره نزوع الشاعر الجزائري إلى معاشة الحقيقة الواقعية، وابتعاد الشعراء المعاصرين عن احتذاء النموذج لكونه مقيدا الحرية مما عجل بالتجريب الشعري⁽⁶⁾.

لهذه العوامل شبت في الشعر الجديد حياة فنية ممتعة منتجة الروائع الإنسانية الخالدة متلمسا الوجود متميزا في كل أرض يتصدرها الإنسان مدافعا عن حضارة وجوده ليقف في النهاية كترجمان القلق الإنساني في كل حين⁽⁷⁾.

بداية الشعر الحداثي في الجزائر:

(1) د. محمد ناصر: "رمضان حمود وقضايا الشعر العربي الحديث". مجلة الثقافة الجزائرية. ع 32. 1976. ص: 65.

(2) محمد ناصر: "رمضان حمود وقضايا الشعر العربي الحديث". مر. س. ص: 65.

(3) منهم رمضان محمود، الطاهر بوشوشي، عبد الكريم العقون، الأخضر السانحي. ينظر: د. أبو القاسم سعد الله: "دراسات في الأدب الجزائري الحديث". ط 1985. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 28.

(3) د. محمد ناصر: "رمضان محمود..." ص: 66.

(4) للمحمد الهادي السنوسي الزاهري، والذي طبع بتونس.

(4) Ahmed El Madini: « La littérature Maghrébine de la Langue Arabe ». Magazine Littéraire. N°251. 1988. France. P.33.

(5) كمال عجالي: "أبو بكر مصطفى بن رحمون..." ص: 224.

(6) ناجي علوش: "من قضايا التجديد..." ص: 40.

(7) د. محمد مصايف: "النقد الأدبي..." ص: 310.

المدخل

إن المقصود من الشعر الحداثي ذلك الشعر المُستحدثُ شكلاً، والخارج عن مألوف الموسيقى العروضي. وقد تعددت المصطلحات في تعريفه، فمن مصطلح الشعر الحر، إلى الشعر الأجد إلى الشعر الجديد.

وأياً كان الخلاف فلا يعدو أن يعبر عن شكل جديد في إيقاع الشعر وموسيقاه، إضافة إلى ماله من خصوصيات في الصور الفنية التي ارتقى بها الشعراء من التصوير العادي المألوف القائم على العلاقات المنطقية بين المشبه، والمشبه به إلى أسمى مراتب (اللاتآلف المنطقي) بين النظائر. أي المشبه، والمشبه به حين "اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها"⁽¹⁾. وإذا كان الشعر الحر قد أثار جدلاً في العراق حول أسبقية ظهوره عند نازك أو السياب من خلال قصيدة "الكوليرا" للأولى. و"هل كان حبا" للثاني اللتين اعتبرت أول نموذج للشعر الحداثي في العراق، بل وهناك ما تقدمهما من شعر حر سنة (1921)⁽²⁾.

فهو على خلاف عندنا. فإن مسألة الريادة قد حُسمت بالنسبة إلى أبي القاسم سعد الله⁽³⁾ الذي اعتبره أبو العيد دودو "أول تمرد على القوالب الشعرية الجامدة، وطرق باب الشعر الحديث الحر"⁽⁴⁾. لأن ما كان يميز الشاعر هو ذلك الهدوء الخارجي كسمة رئيسة للشعر تعكس - أثناء تمرده - تمزقه الداخلي الذي عكسته أشعاره⁽⁵⁾، ونفوره "من الشكل الثابت للشعر العربي، والرغبة في إيجاد شكل يتدفق معه التعبير عن التجربة الشعورية، قد دفعاه إلى الكتابة في هذا الشكل"⁽⁶⁾. فهذا ما عبّر به عن نفسه حين راح ينظر إلى الشعر الجزائري، وكأنه "استنساخ جيني" للشعر - ثابت - لا يتغير.

وهاهو ذا يعبر في مقدمة ديوانه⁽⁷⁾ عن حديثه عن موقفه من الناس والحياة في الشكل الحداثي للشعر الحر بعنوان "طريقي" سنة (1955)⁽⁷⁾.

(1) قدامة بن جعفر: "نقد الشعر". تح. د. محمد عبد المنعم خفاجي. ط 1978. مكتبة الكليات الأزهرية. مصر. ص: 124.

(2) نازك الملائكة: "قضايا الشعر الحر ...". ص ص: 13-15-35-36.

(3) أبو العيد دودو: "كتب وشخصيات". ط 1971. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 58. وينظر: د. محمد مصايف: "النقد الأدبي". ص: 308.

(4) أبو العيد دودو: "كتب وشخصيات". ص: 85. وينظر: د. محمد مصايف: "النقد الأدبي". ص: 308.

(5) محمد بوشحيط: "الكتابة لحظة وعي". ط 1. 1984. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص ص: 36-37.

(6) شلتاغ عبود شراد: "حركة الشعر الحر في الجزائر". ط 1. 1985. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 72.

(7) "الزمن الأخضر": وتناول فيه قصيدته (طريقي) المنشورة بالبصائر في عددها 311 سنة 1995.

(7) أبو القاسم سعد الله: "الزمن الأخضر". ص ص: 8-9.

سَوْفَ تَذَرِي رَاهِبَاتٍ وَادٍ عِبْقَرُ
كيف عانقتُ شِعَاعَ المَجْدِ أَحْمَرُ

بما أن نصه " طريقي " نص جديد في الشعر الجديد إلا أنه لم يخرج عن الوزن الخليلي. فقد استعمل بحر(الرمل)، وبتفعيلة (فاعلاتن) التي تكررت في السطر الأول ، و الثالث، والرابع إلى السادس ثلاث مرات. أما السطر السابع، والثامن، والعاشر فالتفعيلة في هذه الأسطر تكررت مرتين. أما البيت التاسع والحادي عشر فالتفعيلة فيهما مرة واحدة. لكن غير المألوف ظهر في تنوع الروي في آخر السطر. بين (الراء) و(النون) و(هاء السكت) المنقلبة عن تاء التأنيث، و(النون)، و(القاف).

فإذا كانت قصيدته " طريقي " ظهرت في " البصائر " في عددها (311) بتاريخ (1955/03/25)، وتعتبر أول نص في الشعر الجديد، فهناك قصيدة "غيوم" التي كتبها بتونس سنة (1954) يقول فيها⁽¹⁾:
سَوْفَ نَعْدُو كَالْحَيَاةِ /عَبْرَ هَاتِيكَ الحقول/ نَطَأُ العُشْبَ

النَّدْيَا

فهو نص مثل سابقه من حيث اعتماده بحرَ (مجزوء الرمل). ففي السطرين الأول والثاني استعملت (فاعلاتن) مرتين، وفي السطر الثالث والرابع استعملت التفعيلة (فاعلاتن) "مخبونة". أي بحذف ثانيها الساكن. فأصبحت (فاعلاتن) مترددةً مرتين. وفي الأسطر التالية من الخامس إلى التاسع، استعملت مرتين. أما في السطر الأخير فاستعملت مرتين، الأولى منها "مكفوفة" بحذف سابعها الساكن لتغدو (فاعلات). وهي، غالباً، أنموذج كلاسيكي من حيث الوزن، ولا نجد التجديد إلا في تغير الروي، كما نجده كذلك في نصه " قالت وقلت " التي كتبها في تونس يوم (1954/04/27)، وقد استخدم فيها بحر الرجز بتفعيلة (مستعلن) مذيلة⁽²⁾ بإضافة ساكن لآخر الوتد المجموع:

قالت: عجيب/ أنسيت ماضيكَ الرَّهيبَ

لقد استخدم في السطر الأول والأخير تفعيلة (مستعلن) مرة واحدة،

لكنها

(مذيلة)، (مستعلن). أما الأسطر المتبقية وهي الثاني، والثالث، والرابع فقد كررها مرتين في كل سطر. وقد ذيل (مستعلن) لتصبح (مستعلن) في السطرين الثاني والرابع. وأبقاها صحيحة في الثاني. ومما يلاحظ أن التفعيلة الأولى من السطر الثاني قد مرّقت عن نظام العروض فلا تتقلب

(1) أبو القاسم سعد الله: "الزمن الأخضر". ص: 95.

(2) أبو القاسم سعد الله: "الزمن الأخضر". ص: 99.

المدخل

(مستفعلن) إلى (متفعلن) في الرجز. وفي حال بقائها هكذا يكون المقطع من (الكامل) بتفعيلة (متفاعلن) المضمرة بإسكان ثانيها المتحرك. وتكون جميع الأسطر، ثمة، (مدورة). وهناك، كذلك، نص ثالث بعنوان "مصرع غرام" كتبه بتونس سنة (1954) على بحر (المتقارب) بتفعيلة (فعولن) إذ يقول فيها⁽¹⁾:

هناك قصيّا عن العالمين/ ينام غرام

فقد استعمل (فعولن) أربع مرات في السطرين الأول والثالث. وثلاث مرات في السطر السادس أخيرا. وكررها مرتين في الأسطر التالية: الثاني، والرابع، والخامس. كما جاءت (فعولن) مقبوضة بحذف خامسها الساكن. أي (فعول) في الأسطر الأربعة الأولى. وجاءت محذوفة أي بعلّة النقص اللازمة بحذف سبب خفيف من آخر التفعيلة. لتصبح (فعو) في السطر الخامس، ومبتورة في السطر السادس. باجتماع علتني النقص اللازمتين: القطع والحذف. والقطع هو حذف ساكن الودت المجموع من آخر الودت المجموع على هذا الشكل في بداية السطر السادس (فع). وبعد استعراضنا هذه النماذج تبين لنا أن قصيدة "طريقي" ليست هي الأولى كما زعم بعض الباحثين⁽²⁾.

مضامين الشعر الجزائري المعاصر في ظل الحداثة:

إذا كان الشعر الجزائري المعاصر، قبل الحداثة، ولید أحداث خاصة صنعت حضوره، وثبتت وجوده، فإن الواقع المعيش بكل مكوناته المختلفة انتثر مضامين، ومواضيع.

وقد أجمع نقاد الشعر الجزائري معظمهم على أن للثورة، والاجتماع، والذات تأثيرا مباشرا على تقسيم مضامينه إلى هذه الثلاثية. وهناك من أضاف له مضمونا رابعا، وهو البعد الخارجي القومي والإنساني. فصالح خرفي يقسم مضامينه بالاستناد إلى تصميم أبي القاسم سعد الله القائم على⁽²⁾:

1. شعر المنابر من أواخر القرن التاسع عشر إلى السنة (1925).
2. شعر الأجراس من سنة (1925 - 1936).
3. شعر البناء من سنة (1936 - 1945).
4. شعر الهدف من سنة (1945 - 1954).
5. شعر الثورة.

(1) مر.ن. ص: 107.

(2) مثل شلتاغ عبود في كتابه: "حركة الشعر في الجزائر". ص: 71.

(2) د. صالح خرفي: "صفحات من الجزائر". ص: 157.

المدخل

فإذا نظرنا إلى هذا التقسيم وجدناه يستند المرجعية الاجتماعية القائمة على تعدد الوظائف. فما ينضوي تحت البعد الاجتماعي الوظيفة الدينية، ثم الوظيفة التحذيرية الإنذارية، والوظيفة الاستنفارية لتعبئة قوى المجتمع للتحويل إلى مواجهة الاستدمار. ثم نتبين المرجعية الثورية. فهو لم يخرج عن المضمون الاجتماعي، والثوري. وما يلاحظ هو طغيان هذين المضمونين على بقية المضامين الأخرى.

أما إذا تصفحنا ديوان محمد العيد، مثلا، لوجدناه قائما على هذا التشكيل المضموني⁽¹⁾. تراوحت مواضيعه بين الأدبيات، والفلسفيات، والأخلاقيات، والحكميات، والاجتماعيات كمضمون اجتماعي تتباين فيه مستوياته ووظائفه. وبين المضمون الذاتي ممثلا في اللزوميات، والإخوانيات، والمراثي، والذكريات، والمتفرقات. ولذلك لم يخل هذا المضمون من النزعة الجمالية التي تحدد من خلالها لحظة المكاشفة⁽²⁾ لما كان يمارس من ترحال في رحاب ذلك الزمن "وكانت النتيجة، باختصار، ظهور جيل من الشعراء طرحوا النواحي الفنية للشعر وراء ظهورهم..."⁽³⁾. وراحوا يتصدون للبعد الاجتماعي على حساب الفني منه. وتشكل المضمون الثوري من قصائد الثوريات، والسياسيات. يضاف إلى المضمون القومي الإنساني مواضيع الإسلاميات، والقوميات.

كما ميزت أنيسة درار الشعر الجزائري إلى شعر النضال، وشعر التوعية، وشعر اليقظة، وشعر الثورة⁽⁴⁾. ومن هنا يتضح أنها أقامت الشعر على المضمون الاجتماعي ذي النشاط السياسي في النضال والتوعية، ومضمون ثوري تحريضي.

وهناك وناس شعباني الذي قسم مضامينه إلى الاتجاه الاجتماعي، والسياسي، والذاتي⁽⁵⁾. أما الشعر الجزائري في ظل الحداثة، فما يلاحظ عنه، عموديا وحرا، أن النوعين انصهرا في هذه المضامين الثلاثية أو الرباعية، فإنه، بشكله الحر، قد أصبح منفردا بميزة خاصة. وهي طغيان الرؤيا الشعرية الجديدة القائمة على النزعات الروحية الصوفية، والمادية، والعبثية، والفلسفية، والعقائدية، والأسطورية.

وبهذا نستطيع القول: إن الشعر الجزائري الحداثي هو شعر الذات في ارتقائها إلى ذاتها التي حُرمت منها سنين عديدة. فالسمة الغالبة عليه

(1) محمد العيد آل خليفة: "ديوان محمد العيد". ط 1979. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص ص: 589 إلى 593.

(2) د. محمد لطفي اليوسفي: "الشعر والشعرية". ط 1992. الدار العربية للكتاب. ليبيا. تونس. ص: 307.

(3) د. محمد عبد العزيز الكفراوي: "تاريخ الشعر العربي...". ج 4. ط 1. 1971. نهضة مصر. ص: 381.

(4) د. أنيسة بركات درار: "أدب النضال في الجزائر". ط 1984. المؤسسة الوطنية للكتاب. ص: 242.

(5) وناس شعباني: "تطور الشعر الجزائري". ص: 3.

المدخل

هو الطابع الذاتي الانفرادي. غالبا ما اتخذ الشعر الجزائري الحدائي المضمون الكوني ما حوت الطبيعة من جماد، ونبات، وحيوان. وراح يتلمس، في جمال، العلاقات التي تربط الكون بالإنسان المعاصر لما يختزله عصره من مستحدثات يفرض حداثة الدهشة لا حداثة الخيال⁽¹⁾. وحداثة "تضرب كل شيء بالعصا حتى القيم... فالنص يحمل حسا عدوانيا إزاء الواقع"⁽²⁾ ويدفعه ليعيش "الصدمة الحداثية مما جعل النص رقعة وجودية ميتافيزيقية في آن واحد"⁽³⁾.

ومن هذا التَّبَوُّرُ للذات تتدفق المضامين الشعرية الجديدة من حيث الرؤية. لأنها في الواقع إعادة بعث المضامين السالفة في شكل تساؤل صدامي عنيف. فبعدما كانت القصيدة العمودية سطحا يمتد أفقيا في مسحة الأحداث التي عاشها الوطن، وشاهدها الناس، صارت القصيدة الحداثية مع هذه الأحداث بنية عميقة تتجذر الإنسان السائر أبدا للنظر إلى مظاهر القوة والانكسار. الشيء الذي أهل النص الكلاسيكي للانفجار عن المعاني الممكنة. ولم يعد خطيا. وإنما أصبح السياق في النص الجديد يهب القارئ إمكانية تعدد المعنى مما ساعد على ظهور الغموض⁽⁴⁾.

وما المضامين التي نسعى جاهدين لتبنيها إلا محاولة متعبة في تتبع خيط أبيض في جبال من غيم وضباب لما آل إليه النص/التشظي الذي ألغى حدود الجنس الأدبي، وراح يحرك إمكانية التخطي إذ يقول⁽⁵⁾:
أنا طيفٌ مُنْتَمٍ / تَعِيشُ في أعماقي سبعُ أرواحٍ

إذ لا يمكن أن نصنف نصا واحدا إلى مضمون واحد، بل قد نجد في النص الواحد مضامين متعددة، و"أن افترض الوحدة الموضوعية في الشعر لأمر ساذج حقا"⁽⁶⁾.

من هنا يصعب تحديد المضامين بتحديد المواضيع التي يُسْتَعَسَرُ تبيين ملامحها من خلال نصوص تتداخل لتكون تجربة متكاملة. ومبدأ التجريب أن نعرض بعض هذه المضامين عند عينة من الشعراء لنتبين أخيرا ما هي المضامين؟ وما هي مرجعيتها في ذلك؟

(1) د. عبد العزيز المقالح: " حوار مع د. عبد الملك مرتاض " الثقافة الجزائرية. ع 84. 1984. ص: 294.

(2) علي ملاحي: "شعرية السبعينات في الجزائر...". ط 1995. الجاحظية. الجزائر. ص: 18.

(3) د. بشير محمد بويجرة: "النص الأدبي الجزائري المعاصر". الشروق الثقافي. الجزائر. ع 34. 1994. ص: 13.

(4) أدونيس: "الثابت والمتحول". ص ص: 117-118.

(5) د. أبو العيد دودو: "الشاعر وقصيدته". ص: 159.

(6) د. عبد الله محمد الغدامي: "الخطيئة والتكفير". ص: 116.

المُدخل

بعد مسح أفقي للشعراء الذين مستهم الدراسة، والبالغ عددهم ما يفوق خمسين شاعرا بأكثر من ثلاثين ديوانا، ومجموعة شعرية، وأكثر من عشرين شاعرا بقصيدة، أو ببضع قصائد تبين صعوبة تحديد هذه المضامين تحديدا دقيقا لأسباب عديدة.

منها أن الشعراء بلغوا من الرقيّ التعبيري ما يجعلهم أهلا للدراسة لِمَا تتوفر عليه كتاباتهم من حضور معرفي، ومعرفي متخصص. كما وظفوا أساليب غير مباشرة في التعبير عن المضامين التي حركتهم للكتابة آخذين المجاز مركبهم في ذلك. أَضِفَ إلى ذلك التكرار المتشابه في المعجم الشعري الذي وُظِّفَ لمضامين مختلفة.

لهذه الأسباب كلها، تبين لنا - كإجراء موضوعي - أن تقسّم مضامين الشعر المعاصر في ظل الحداثة إلى أربعة محاور كبرى:
أ. محور الطبيعة:

بعدما عاش الشعر الجزائري الحديث تجربة الثورة، وما اندجَرَ عنها من آلام، ومأسٍ. توجه الشاعر الجزائري المعاصر إلى الطبيعة التي أضحت أنيسه، ومُحَاوَرَهُ. فأضفى عليها هالة من التبجيل فأُسِّسَ نَهْجًا، وساسَهَا. ف"أصبحت كالإنسان تحيا وتختزن في دواخلها الشر والخير"⁽¹⁾. ومن مظاهر الطبيعية التي انتشرت في الشعر المعاصر، كموضوع مركزي ورئيس تقوم عليها الوظائف الشعرية الأخرى، النبات الذي شكّل، إلى حد بعيد وبشكل ملفت للنظر، أهمّ ملامح التجربة الشعرية الحداثيّة المعاصرة. فلا يخلو نص شعري لشاعر غرّ في صناعة النص الشعري.

1- النبات:

إن للنبات حضورا مكثفًا التأثير، كموضوع يحرك أثرَ الطبيعة، وأثرَ الإنسان فيه. كما له قوة "تتردد بين حضور الوجود، وحضور الغياب"⁽²⁾. وبه يرفع الشاعر الحداثي العالم - داخليا أو خارجيا- إلى مستوى الكل أولا شيء. به يستطيع أن يشكل بؤرته النفسية التي يتصارع فيها الزمان والمكان، والضرورة والمصادفة⁽³⁾.

وعثمان لوصيف يستنهض البعد الاجتماعي للإنسان صعلوكا بئسا. يسعى أبدا إلى إحداث التوازن بين "الأنا" المُقَدَّة، وبين "الهو" المالكة. ويحدد مسعى الإنسان طفلا يعبث بالوجود. يصنعه من عدم كالزنبقة يستنبتها في الأرض اليباب، أرض الموت والمعاناة في نصه "الحنلة

(1) د. عبد القادر الرباعي: "الصورة الفنية عند أبي تمام". ط 1. 1980. جامعة اليرموك. الأردن. ص: 32.

(2) أدونيس: "مقدمة للشعر العربي". ص: 17.

(3) مر. ن. ص: 15.

المدخل

والغبار"⁽¹⁾. وليس بعيدا عن الإنسان النحلة عند لوصيف، نجد الإنسان النحلة عند عبد الواحد باشوات الذي أفنى وجوده. وخَبَثَ شَعْلَةُ وجوده يائسا حسورا. يستعرض ذاته تبحث لها عن برعم، وعن حي الزهور ليمتد فجرُ غده مستويا مع الحلم المديد الذي سيجنيه من تجديد شمعه، وانقشاع دجوته في نصه "إلى برعم"⁽²⁾.

يواصل أحمد حمدي عزف أغانيه إلى الإنسان فلاحا يستبدل بعشق الأغاني الجوف "بلوط" الفعل، و"نخل" الصمود يرضعان ينابيع الفجر لصناعة دفء الأرض مهد الإنسان. ونصه "قصائد إلى فلاح"⁽³⁾ لا تخرج عن دائرة الكفاح اليومي لرجل يُتقن لغة عشق الحقل.

فإذا كان للنبات هذا الحضور الاجتماعي في رسم ملامح البؤس والنضال، فإن له، أيضا، حضورا في رسم ملامح الاغتراب والتشظي. و أن الاغتراب " يؤكد فقر الحياة ومحدوديتها"⁽⁴⁾ بالنسبة للشاعر الجزائري المعاصر. ويعني استخدام النبات، تبعا لذلك، استخدام لغة تفضح الواقع كدال، كعلامة لواقع آخر يدل عليه. وخضر بدور يختار مكانا " شنفريا" يأوي إليه. يشيد فيه مملكته الورقية ليكون ملكا على شعب من ورق. وجواريه حطام بعدما يفقد (القرنفل) و(الخزام) عطرهما - عند الشاعر-، ولا يجد أي أثر لنداء الحياة، والخصب فيه. فهو شاعرٌ حضورٌ يرتفقُ الأحزانَ بديلا للخليل والقرين. وفي نصه "توبة"⁽⁵⁾ إعلان لاغتراب جديد.

أما عن أحلام مستغانمي فتُعَلِّي غربتها قدرا من الإله أتاها. فهي متغربة في أنوثتها التي استنقلت حملها، مسافرةٌ أبدا يصنعها الرفض، تبحث لها عن مرفأ أخير تأوي إليه سفينتها الهلكى من السفر والترحال في نصها "القصيدة الأخيرة"⁽⁶⁾. وليس بعيدا عنها نجد حكيم ميلود يصور تيه النفس، وشرودها كيف يحرمها من ندى الصباح الشروق. وهذا الاستغلاق إنما هو رفض لعالم يريد اقتلاع الذات من جذورها في حمّام دم لا يزال منهمرا. ويصور ببقاء (الوردة)

الأرض تصارع الوجود لتصنع حولها صمتا مقيتا، صمتا مسيحا جاب الآفاق. إنها المأساة حقا يجسدها نصه "وردة التيه"⁽⁷⁾. تستمر مأساة الشاعر الجزائري طفلا يترك قريته بحثا عن فراشة اللذة/الدنيا/المتاع

(1) عثمان لوصيف: "براءة". ط 1997. دار هومة. الجزائر. ص: 36.

(2) عبد الواحد باشوات: " زمن الرحيل". (د.ب). الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 108.

(3) أحمد حمدي: " انفجارات". ط 1977. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 35-36.

(4) أدونيس: " الثابت والمتحول. الكتاب 2 ...". ص: 120.

(5) خضر بدور: " أزهار الحنين". (د.ب). مطبعة الكاهنة. الدويرة. الجزائر. ص: 56.

(6) أحلام مستغانمي: " على مرفأ الأيام". ط 1972. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 77.

(7) حكيم ميلود: " جسد يكتب أنقاضه". ط 1996. منشورات الجاحظية. الجزائر. ص: 55.

المدخل

ليدخل قري أخرى جديدة تَقْبُرُ ما يمر بها. وتشنق كل وافد إليها لا ترغب فيه. هي اغترابُ الاغتراب يصنعه التشبُّث بالأصل/القرية كي يبقى صامدا قِراً عنه الموت بمرور العمر هباء. فما أضيع الإنسان! وحمري بحري يصور هذا الإحساس بـ(زهر الرمان)، و(الشجرة) في نصه "الفراشة"⁽¹⁾.

يواصل الشاعر مُدْعِياً حنينه القصيد/البلد اليباب فيشرده ليبحث عن عالم تثور فيه الأغاني بخضرتها على رؤى تَجْتَمِعُ لتصنع عالماً يسوده الحبُّ بعدما كان الوطن (رمانة) يجمع أعضاءه/أفراده فتَبَدَّدَ. وبددته حوادث الزمن. والأخضر فلوس يستشعر الخطر المُهدِّد للوحدة فخاطب البحر ليمده بقدرة احتضان الوافد إليه مختلفاً في نصه "نداء البحر"⁽²⁾.

2- الحيوانات والطيور والحشرات:

إذا عدنا للشعر العربي العمودي لوجدنا معظمه يقوم على توظيف الطبيعة الصامتة، والحية توظيفاً يستجيب للدواعي، والأغراض المختلفة. وإن كان هذا الاستعمال محدوداً، وبالقدر الذي يحفظ للنص توازنه الجمالي من حيث الوظيفة.

والشعر الجزائري ذو التوجه الحداثي يوظف الطبيعة عموماً توظيفاً مهوساً مبالغاً فيه. فلا يكاد يخلو نص من نبات أو حيوان صغيراً كان مثل (الجرثومة)، أو خرافياً ضخماً (كالتنين) عند الغماري⁽³⁾. وقد وظف الشعراء الحشرات، والطيور، والحيوانات باعتبار أشكالها، وألوانها، ووظائفها، وصفاتها المختلفة للتعبير عن مواضيع مختلفة.

تصويراً لقوة الذات في وقوفها بين السماء مُمَدَّةً في (النسور)، وبين الأرض ممثلة في (الحمار) تتأرجح الذات بين حدود القوة والضعف، بين الذكاء والغباوة. وهي تصارع البقاء. فيما جسده مصطفى نظور في نصه "التيار"⁽⁴⁾ أما عن المضمون الإنساني الذي يقفه أحمد حمدي مع شعب (فيتنام)⁽⁵⁾ الذي تكالبت عليه قوى الاستعمار لتسحقه كما تسحق الأحصنة النمل الأصفر مُمَثِّلاً للشعب الأسيوي. وجسد ذلك في نصه "الصباح فوق الجبال"⁽⁵⁾ وفيه استطاع الشعب الفيتنامي أن يَهْزِمَ أعداءه في معركة (ديان ديان بيان فو) نظراً للمدافع المضادة للطيران المُتَصِّبَةِ على رؤوس الجبال.

(1) حمري بحري: "الشروق الثقافي الجزائرية". ع 28. 1994. ص: 24.

(2) الأخضر فلوس: "الشروق الثقافي الجزائرية". ع 28. 1994. ص: 24.

(3) مصطفى الغماري: "أسرار الغربة". ط 1982. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 122 للجرثومة. ص: 115 للتنين.

(4) مجلة آمال الجزائرية. ع 37. س 9. 1977. ص: 116.

(5) دولة في جنوب شرق آسيا، مساحتها 335000 كلم². صارت فرنسا وأمريكا لاستقلالها، انتصرت في معركة (ديان بيان فو) سنة 1954.

(5) أحمد حمدي: "انفجارات". ص: 71.

المدخل

يواصل حمدي بحري مناجاة جبل (الأوراس) رمز انتصار ضد المحتل بوصفه (عصفورا) ملتهب الجناحين بغربه، وشرقه ملتحما ضد الاستعمار بنصه "يا أحجار الماس"⁽¹⁾ ليَجسّد المضمون الوطني الثوري. أما عن المضمون الذاتي القائم على النزعة الانعزالية، والانهازمية فيجسده سليمان جوادي بالصيف، وعبر (العنز) كحيوان وبه تتحرك في الإنسان غرائز بقاءه، وتناسله لتتجدد الأحلام. يصنع منها الإنسان الناضل عالمه من سراب. وهو منعزل، كالعنز الفصيل، في البيداء يمارس الطقس السري "ما سر القمة يا أماء؟"⁽²⁾ لتَقْتَضِح صورة هذا الإنسان الحالم. يؤكد أحمد حمدي هذا المضمون بكشف استغلال الحاكم للمحكوم. وتوظيفه الأغراض الخاصة من أجل الاستمرار في إدارة الحكم. ولم يجد سوى (حصان) الرهان الأخير الذي تراهن عليه أكثر من قوى، ومن أصحاب المال، ويطالبه بأن يثور، ولا يغشى العاصفات، والقاصفات الوجود الإنساني. وقد اتخذ لنصه عنوان "الحصان"⁽³⁾.

تأتي صورة أخرى لواقع ينكر الأصلاء، وذوي الفضل على المجتمع، ويقدم غيرهم في مفارقة عجيبة طرفاها نقيضان. فكما يرفض الواقع (العندليب) المغرّد الطرب، يقبل (البوم) ناعقة. ومن خلال هذين الطيرين يقدم بلقاسم خمار أزمة اختلاط المفاهيم، وتغير الذوق الجمالي في الحكم على الأشياء. وهو مقصد انتقادي ساخر يستوجب إعادة برمجة القيم الاجتماعية والفنية. ونصه "تساؤل"⁽⁴⁾ يحاكم واقعا مهيبا. ويواصل الشاعر الجزائري، في مسعاه الجمالي، لأن يحرك همم من خارت قواهم، واستسلموا للمقيل في وهج الحياة. إنها اللحظة المتوجسة بين نوم العزيمة، ونهضة الفكر لتكسير قيود التبعية للكباش الذكران التي تتولى قيادة باقي القطعان. لأن في نومها وفي نوم الشعوب نهضة الذئاب الجوعى تتربص بها دوائر السوء.

وحسن بوساحة بنصه "نعاجي"⁽⁵⁾ يوظف (النعاج) و(الذئاب) ليحرك الإحساس بالظلم، وبالغفلة، وبالانشغال بمسائل البطن اجترارا والمصائر تُقرّر هناك. يا له من مشهد فظيع! ستعين الشاعر في تصوير مشاعره، وعواطفه الوطنية، والدينية بصورتي (الغزلان)، و(الحجل) حين يصيرا رمزي انعزال وخوف على الذات. لأنهما مطلوبان لذاتهما، وعاشور فني يصور بهما تلك اللحظات الدسيسة من حياة الإنسان

(1) حمري بحري: "ما ذنب المسمار ياخشبة؟". ص: 30.

(2) سليمان جوادي: "يوميات متسكع محظوظ". ط 1981. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 19.

(3) أحمد حمدي: "تحرير ما لا يحرر". ط 1985. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 38.

(4) بلقاسم خمار: "إرهاصات سرابية". ط 1986. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 53.

(5) حسن بوساحة: "دروب الوفاء". ط 1986. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 77-78.

المُدخل

المُطَارِدِ المنعزل الذي ترك الدنيا خلفه عامرة و وَهَمَى بحثاً عن سكون تمارس فيه سلطة وجوده، وحرية و يتحقق فيه حلمه. وتتشبث به أناة بمعاني الحضور. فمن مشهد الغدر إلى الارتحال مجروحاً ينتظر فيض الأنثى وطناً، وهماً، حقيقة الذي عصمه الجبل لينجو الشاعر بالنزيف الداخلي. إن الصورة الجريحة يلتقطها نصه " قمر لمملكة العشاق"(1). وهكذا ينبعث الأمل في الجماد، والحيوان، ويتوقف عن الإنسان لأن بقلبه جرحاً نازفاً لا يحضو ضراً فيه الأمل.

II. محور المرأة:

كثيراً ما شكلت، وُسَّكِلُ المرأةُ المادَّةَ الأولى للشعراء. سواء أكانت رمزا لغرض ما أم كانت هدفاً، ومقصداً، وموضوعاً في حد ذاتها. وأياً كانت الأسباب والحقائق، فإن الشعر الجزائري المعاصر فتح الباب ليحضر شتى أبعادها. يخاطب بلقاسم خمار المرأة ناهياً عن تسألها عن الحب. فهو يوجهها إلى فهم الحياة، ومباركتها. لأن الحياة همَّ يشغل به الإنسان. وتَسألُ الشاعر القائم على فهم خاص للحياة، وهي تُؤسس لعلاقة الرجل بالمرأة في "لا تسأليني"(2).

أما الغماري فهو ينتخب علاقة قيس بليلي وفق رؤية ساخرة. فالمرأة عنده إلغاء للرجولة حين تصير المخذَّر، والموت. لأن حضور ليلي الأنثى إلغاء لحضور قيس الذكر. ويستمر الصراع الجنسي قائماً على جدلية الحوار غير المتكافئ. ونصه "بين قيس و ليلي"(3) يعيد الملحمة كما طرحها أحمد شوقي في قصيدته "مجنون ليلي". ولم تقف المرأة مسيطرة على الرجل لقوتها، بل لضعف الرجل. لأن فعل الرحيل اختلط بفعل القدوم عند الشاعر الذي استطاع أن يصور الرجل، وهو يختار للمرأة صورة الملكة التي ستسيِّرُه حين يصطفياها ليمضي الى مثواه الأخير كـ(أوديب)(4) حين اكتشف أنه سبب الكارثة التي حلت بقومه.

ونور الدين درويش في نصه "الصورة المصطفاة"(4) يؤكد حضور المرأة، وانسحاب الرجل في مشهد حزين تعيس. وعلى نقيضه يبرز عبد الوهاب زيد معتزاً بذاته في عدم تكرارها، أو تكرار غيره في حب مي. فهو لا يرى حبا يحمله لغيرها التي أضحت رمزا شعريا للعروبة عنده خاصة عندما يُشكِّهُ حُبها إنساناً آخر أكثر انصهاراً في نصه "ما كنت

(1) عاشور فني: "زهرة الدنيا". ط 1994. دار الفارابي. الجزائر. ص: 27-28.

(2) بلقاسم خمار: "ربيعي الجريح". ط 1970. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 27.

(3) مصطفى الغماري: "أسرار الغربة". ص: 47 وما بعدها.

(4) أسطورة يونانية، هو ابن لايوس، قاتل أبيه، ومتزوج أمه، أنجب أربعة أولاد إخوة، انتحر لما اكتشف جريمته.

(4) نور الدين درويش: "السفر الشاق". (د.ت). عمار قرفي. باتنة. الجزائر. ص: 51.

المدخل

غيري" (1). إن الاهتمام بالمرأة رمزا يحيل على الوطن. والوطن البديل ظاهرة لا توجد إلا عند الشعراء السياسيين. والشاعر الجزائري حاضر في قدرته على تحويل شعر المرأة إلى شعر فلسطين، وكل بلد عربي آخر انتهكت حرمة. وصار امرأة أرملة يجافئها حب الآخرين إلا حب عبد القادر مكاريا ومن يرى رؤيته. فندبة المرأة/الوطن تحرك في الشاعر أجزاءه، وأشياءه التي ترحل في عجل إلى المرأة/الوطن راثيا بها كل حبيباته الأخريات في نصه "رثاء الغزل والحبيبات" (2).

يستمر اغلواق الذات الشاعرة مصاعد التقاطب بين الذات المتحركة غيرها، والذات المتحركة لذاتها. بين (الذكر/جيفاك، والأنثى/هركاتا) (3) حين يستمر بين الذكر أميرا وبين الأنثى زهرة التي تصنع إكسيرا يملأ الحياة خصبا بالشهق. إنها رؤية جديدة فتحها مصطفى دحية كمضمون جديد في علاقة الرجل بالمرأة. أو الذكر بالأنثى حين تصير الأنثى تبكي الذكر. وتدعو عشاق العالم لأن يمنحوها عربون الوفاء لتغدو المرأة/الزهرة إكسيرا للحياة. وهذه في نصه "أسطورة هندية" (3) استطاعت أن تعيد التوازن لهذه العلاقة لقد جسد لنا الشعر الجزائري، في هذا المحور، موضوعات مختلفة من حيث توظيف المرأة بأبعادها الروحية. وهذا مرقى طافح بما لها من إمكانات تشكيل الذات، وتوجيهها نحو مقاصد ذاتية تارات، وموضوعية تارة أخرى.

فمن المقاصد الذاتية التي جسدتها المرأة، كموضوع، حضورها في النص الشعري حضورا يكاد يكون شاملا. ولا يكاد يخلو نص، أي نص، مهما كان مضمونه، من حضور الأنثى فاعلة. وهذه الرؤية الجديدة عكست لنا، ولو من باب المغيرة والاختلاف، انهزامية المرأة في كونها معرضا لأنثوية طافحة سافلة في الشعر الجزائري التقليدي، سواء أكان معاصرا أم حديثا. فالمرأة، موضوعا، يكاد ينعدم انعداماً.

ومن المقاصد الموضوعية توظيف المرأة توظيفا جماليا، كما مرّ معذاً، وكمعادلات فنية لمواضيع قومية، وإنسانية. وقد تسمو لاحتلال الحقيقة التي راح يتناقل أصداءها، وأشباحها الشعراء متهافتين.

III. محور المدينة:

شاع في الشعر الجزائري الحديث، وهو يناضل قوَى الشر، توظيف الوطن صورة متأزرة الجهات، والمدن تعبيرا عن وحدة الشاعر. بل قد يتجاوز ذلك إلى الوطن العربي كوحدة ترابية غير مفصولة عن أرض

(1) عبد الوهاب زيد: "رؤى الساعة الصفر". ط 1990. رابطة إبداع. الجزائر. ص: 45-46.

(2) عبد القادر مكاريا: "قصائد خرفية". ط 1991. شركة الشهاب. الجزائر. ص: 34.

(3) جيفاك أمير هندي، وهركاتا زهرة تولت أن تمنح نفسها إكسيرا الحياة لما مات الأمير، أسطورة هندية.

(3) مصطفى دحية: "اصطلاح الوهم". ط 1993. الجمعية الوطنية للمبدعين. الجزائر. ص: 71.

المدخل

الجزائر بالشعراء قد عبّروا، فذُرَّادَى وجماعاتٍ، عن وقوفهم إلى جانب الوطن الأم، والوطن العربي في مسعاه النهضوي، والحضاري على جميع الأصعدة.

لكن الأمر مُخْتَلِفٌ على ما هو عليه الآن في الشعر الجزائري المعاصر. إذ أصبحت ظاهرة المدينة/الوطن، والمدينة/القرية، والمدينة/الذات، والمدينة/المرأة أكثر انتشاراً. وقد أجمع الشعراء بوعي، أو من غير وعي منهم على أهمية المدينة في تشكيل الحس الوجودي، أو بؤرة الصراع الذي استطاع أن يحرك حضارة الذات بفضل ما تنتجه المدينة من قيم تساهم في تشكيل روح العصر الموسوم بالانعزالية، والانطوائية، والاغتراب.

ومن الذين اتخذوا من المدينة مَعْبَرًا للتمزق، والضياغ، عبد الواحد باشوات. إن المدينة عنده سلبٌ للإرادة والعزوف فيها تُفَقِّدُ خصائص الإنسانية. لأن الإنسان، بطبعه آتيا من الطبيعة البكر التي يسودها السكون، يرى فيها تجمُّعاً للذوات الينيسة التي فقدت كلَّ معاني الألم. فهو يُسَاوِلُ المدينة عن هُويِّته التي فقدتها مُقَدَّنًا. لأنها ملتقى الخصوصيات، ففي نصه "هكذا عرفتني"⁽¹⁾ رؤية داخلية لعوالم مدينة طحنت قيمه. ويستمر زحف المدينة إلى أن تكون مقبرة الوجود بما لها من إمكانات سحق الأرواح لأنظمة البناء فيها، فلا مفر، ولا منجاة من كوارثها. إنها تُمَرِّقُ ذاتها. وتُمرِّقُ ما بها من أوصال لتضطرب الحياة، وتتشظى موتاً بديداً. فهي آلةٌ لإنتاج الموت، وسلبُ هُويَّة الإنسان. إنها صورة الرَّدَى حين يرسم عشق الوطن في مدينة تسمت (الأصنام)⁽²⁾، وهي عنوان النص.

كما يواصل العربي عميش تلمس حُدُود ما يُمكن أن يسميه وطناً. أنه موجود على مستوى الكلام حين يصير بديلاً لكَمٍّ من مدن تسحق ذاتها في وطن لا يكون إلا للمتفرفين. فهو يرفض فرض الوجود لغيرهم من الفقراء. إنه عالم غائب الحضور. لأن الإنسان فيه يفقد حاسة الرشد بَصَرًا. والمَدَى مركبٌ للألم حين يصير المشي فيه، لتحقيق وجود ما، أملاً صعب التحقيق. ونصه "الوقوف على الطفولة"⁽³⁾ يكشف أن الوطن للكبار. وللأطفال حق رؤيته مُمَدَّدًا في البنوك.

ولم تبق المدينة مجردَ حضور جمالي في ذاكرة المتفرفين. بل هي جرح يستمر ألماً كالنبع في نضح الماء السلسبيل. إنها بديل للمرأة المُسَوَّدة

(1) عبد الحميد باشوات: " زمن الرحيل". ص ص: 65-66.

(2) أحمد حمدي: " تحرير ما لا يحرق". ط 1985. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 66.

(3) العربي عميش: "مقابسات العربي بن العربي". ط 1986. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 5.

المدخل

الأهداب التّعسّى. هي نقيض الوضوح والتجلي. بل تنتج الغموض لتندم رؤية الإنسان فيها، ويستمرّ نزيف المعاناة متخثراً ليحمل الإنسان بعيداً عن الحياة. كل ما فيها يُحيل إلى جرح ينزف أبداً ليستمر الصراع. هي معبرٌ للراجلين. هذا ما أراده نص حسين عبّروس الذي صار مُجرّد وقّع لصدى رَيّويّ بعنوان "وَقَعَ رَيّاً"⁽¹⁾.

تواصل المدينة في نهاية الألفية الثانية قتلها الإنسان وتشريده. ويبقى الشاعر وحده شاهداً على المأساة حين تصنع العدم بامتياز. يتحول الإنسان فيها إلى البحث عن بديل (شنفريّ) يؤسس فيه لأنسنة الجماد، والنبات بدائل حواسه عن غياب الحياة في المدينة/الشبح. ونص "جنون الحواس"⁽²⁾ هو المعبر الحقيقي لتلك المدينة/الفراغ التي يسير الإنسان فيها إليه. بهذه النزعة التشاؤمية، والروح الانهزامية استطاع الشاعر الجزائري المعاصر أن يجعل موضوعاً جديداً في الشعر المعاصر. هذه المدينة التي مارست بسلطة "ماخوية" تارة، و"سادية" تاراتٍ أخرى حضورها كغياب مطلق، وكنقيض لإنسانية الإنسان. فالمدينة عموماً هي القبر الأوسع للإنسان في كفن اسمه المدينة. هي إلغاء للذات. وبهذا اكتسب الشعر المعاصر حضوراً جديداً لوظيفة المدينة/اللاحية.

IV. محور الدين:

لم يألّف الشعر الجزائري الحديث "تربّرب" اللغة، ولا "تألّهن" الشعراء من حيث كونهم أنبياءً جُددًا. يقفون أمام سلطة الأنا الأعلى حاكماً، وأعرافاً، وتقاليده. هي ثورة مفاهيم جديدة. وقد أعاد الشعر الجزائري المعاصر طرح هذا المفهوم الجديد لدور الإنسان شاعراً في إحداث توازن عقائدي، أو تشكيل عالمٍ جديد تسوّده المثالية كبديل لمجتمع مسخته عقائدٌ سياسية حوّلت مجراه من السهل نحو القمة المصنّعة.

أما المفهوم الجديد فقد تجسّد في "برهمية"⁽³⁾ جديدة لتكفل الشاعر بحمل فأس التغيير لتحطيم الرؤوس الجديدة، وتغيير محاريب عبادتهم. و يكون الشاعر قد أحدث قطيعة معرفية مع المعتقد المحرّك للاستبداد بمصائر الناس. وفي نص عثمان لوصيف "تسقط الآلهة"⁽³⁾ خيار جديد لطرح قديم. استبدال آلهة جديدة بآلهة قديمة كرّست وجوداً غير شرعي على قيادة روح الأمة. ولا يبقى الشاعر وحده يصنع عالمه من سراب. أو

(1) حسين عبّروس: "ألف نافذة وجدار". ط 1992. رابطة إبداع. الجزائر. ص: 9.

(2) حكيم ميلود: "امرأة للرياح كلها". ص: 111.

(3) نسبة إلى النبي إبراهيم - عليه السلام - حين هوى بفأسه على أصنام قومه، ليعلقها أخيراً على رأس كبيرها استهزاءً منه بما يعبد قومه من دون الله.

(3) عثمان لوصيف: "شبق الياسمين". ط 1986. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 47-48.

المدخل

من وعيد لا يقوى على الصمود. بل راح يرجرج من تحت أقدام السكاري بسُط السخرية والهزاء. إنه يحارب ، باسم الدين ، من كفروا بمعجزة الطير في صنع الحياة. إنهم قادمون مثل الطيور من ثغور الإسلام في بلدان الكفر، يصنعون نشوة الانتصار.

هو انتصار للخلق الرفيع يمشي على الأرض. إن الدين، كحضور، يتوسَّط حكم الكسلاى العاجزين، وحلم السكاري الحاكمين. إنه توازن لقوى تتآكل من الداخل. ونص "براءة"⁽¹⁾ للغماري ، أيضا، يشهد على أن الحق تسنده المرسلات من نيران الردع، والعاصفات لمواقع الرفض، والناشرات بيارق الأمن والسلام، والفارقات بين ظلم الحاكم وعدل الفكر. كما تتواصل صورة الدين عند الشاعر الجزائري في ارتجاج حين يصير الشهداء يتناسلون في صناديق من خشب لم ينالوا من وطنهم سوى وردٍ مَلِكَلِبْأَسْمَاء، و فاتحة تَقْرَأُ هناك. وحدهم يَضُمُونَ ما تبقى من تراب. إنها لحظة مأساوية حقا.

فالشهداء بديل الوطن. والوطن، عندهم ،حفنة من تراب. هكذا يستمر الصراع بين المسيحية المجلجلة بالأجراس، والمرسمة بالقداس. وبين المسلمين الذين نمثلهم يُنتجون الأحزان والخطب. إنه موقف صعب حين يجسّد ضياع المجتمع الحضاري، وانسحابه ،واستقالته من برج القيادة. ونص "صناديق الشهداء"⁽²⁾ للأخضر بركة يرسم مَعْبَرًا للجرح في الذاكرة النضالية. ولمّا كان الإنسان قد تَلَطَّخَ بالرؤى الغيبية، والكهانة في اختراق الغيب انعدم الحس الحقيقي بقيمة الدين. ولأن الماء سيدفقه الله، فإن الإنسان سيكون "موسوي"⁽³⁾ الحظّ ماشيا على الماء حافيا مرتعدا من ملاحقة الفراغة له.

جعل الأخضر فلوس من الشعر إنجيله في اختلائه بنفسه لتبدأ عملية المكاشفة الوجودية. ولأن البحر سلطانه فقد باشر معه سرّ الكلام بعنوان "نداءات البحر"⁽³⁾.

واستمرارا للطرح الجديد لدور الدين/العقيدة في تشكيل الرؤية الجمالية لعالم لا يستقر على ما هو ثابت، ويتحرك على ما هو متغير. كان النصّ إيذانا له. وإن البديل الآن متجلّ في إمكانية تجسيد المرأة الدين الجديد. وقد تساهم المرأة، رمزا ، في حل الكثير من المفاهيم التي أسس عليها الشعراء عوالمهم الشعرية.

(1) مصطفى الغماري: "مقاطع من ديوان الرفض". 1989. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 67-68.

(2) لخضر بركة: "الشروق الثقافي". الجزائر. ع 24. س 1. 1994. ص: 17.

(3) نسبة إلى النبي موسى - عليه السلام - حين شق البحر بعصاه، واجتازه ليغرق الله من بعده فرعون.

(3) الأخضر فلوس: "الشروق الثقافي". الجزائر. ع 28. س 1. 1994. ص: 24.

المدخل

فالدين/المرأة/الرمز هو محور جديد في الشعر الجزائري المعاصر، لأن المرأة أضحت مصدر إلهام/ وحي الشعراء إن كانت هذه المرأة صورة للذات الكاشفة والمؤثرة.

وقد أضحت، كما كانت، اختباراً للأنبياء. ومنها يتولّد الصراع مستمراً، وبذلك تجليها كحقيقة/أيقونة تسترشد كل مؤشرات التباين بين الذوات متفاعلةً معاً، لتصنع عالماً من الاختلاف. والاختلاف، وحده، يكشف ضعف الاشتباه. ونص "التجلي"⁽¹⁾ خطوة جديدة، وعجلى تعيد تفسير حضور المرأة كعلاقة روحية يسمو بها الشاعر عند عثمان لوصيف. ولا يزال، في شعرنا المعاصر، امتداداً للدين - حضوراً وغياباً - يصنع حضارة الحضور والغياب، وحضارة الإثبات والنفي. ولذا، اكتفي برصد أفقيٍّ لصورة الدين كمحور تدور عليه مواضيع متعددة. وكما كان الشأن مع المحاور الأربعة الأخرى التي استعرضت وفق رؤية أفقية تمتد عبر ثلاثين سنة تقريباً من السبعينيات إلى نهاية الألفية الثانية. وبذلك، يكون الشعر الجزائري المعاصر قد فتح لنا رؤية جديدة لمضامينه التي صنعت الاختلاف، والتباين في الرؤى، والوسائل، والغايات. وإن اشتبهت في وسيلة التعبير، وهو اختيارها الشكل التجريبيّ الحداثي للشعر.

فكيف نظر الشاعر الجزائري المعاصر إلى هذه المضامين؟ وما هي أصول صورها الفنية؟ وما هي آثارها على تلقي الذاكرة الجمالية انطلاقاً من اختلاف القيم الجمالية التي تحاكم هذا النوع من الشعر؟

(1) عثمان لوصيف: "براءة". ص ص: 47-48.

الباب الأول

التصوير في الشعر الجزائري المعاصر

الفصل الأول: مستويات التصوير في المتن الشعري.....44

الفصل الثاني: درجات التصوير الدنيا: التشبيه و الاستعارة.....98

الفصل الثالث: درجات التصوير العليا: الرمز و الأسطورة.....151

الفصل الأول :

مستويات التصوير في المتن الشعري

1- التصوير والتعبير الجمالي عن الأثر.....44

2- التصوير في القرآن الكريم.....47

3- مستويات التصوير الأدبي.....50

4- مستويات التصوير في الشعر الجزائري المعاصر.....53

5- وظيفة الصورة الجمالية.....58

1. التصوير والتعبير الجمالي عن الأثر:

يقوم البحث على رؤية جمالية تتقرب شكل الصورة التي تلبست المعنى بحثاً عن الأثر في جمالية التلقي التي تشحن القارئ وتعيد برمجته على مرجعية المبدع لأن القارئ/المتلقي هو مبدع مؤمَج سلفاً كما تقوم على بحث التشكيل الإيقاعي الذي اتخذ المعنى مَعْبَرًا إلى أذن المتلقي، ومن ثم، إلى ذاته التي ستتفاعل مع النص/المعنى.

إنَّ عَرَضَ مفهوم علم الجمال يساعدنا على تذوُّق الصورة الشعرية في المتن الشعري الجزائري للوصول إلى أهدافه وغاياته قُصُودِهِ، وكيفية استفادة الصورة من هذا العلم الذي شكَّل لنا الإحساس الجمالي، وتقدير القيم الجمالية التي أضحت من العوامل المؤثرة في كل فرد من حيث كَوْنُها مقياساً للمفاضلة بين العوامل الخارجية لسعادة الإنسان، وشعوره بالبهجة واللذة. إذ أصبح علم الجمال ظاهرة اجتماعية ديناميكية متطورة في سُلَّم المثل العليا ومقاييسها⁽¹⁾.

وإذا كانت أسس الجمال في معظمها ذاتية، فإن الأساس الجمالي البحث ينصرف إلى الموضوع/الصورة الشيء ذاته يفحصه مستقبلاً عن أي شيء خارجه. وهذا ما صنَّفه (بيرت) في الصنف الموضوعي الذي يبحث عن عناصر الجمال في الجميل ذاته على أساس أن هذه العناصر لازمة لتمييزه عن الأشياء العادية⁽²⁾. و الجمال الذي نبخته في الصورة الشعرية هو تلك القيمة الإيجابية النابعة من طبيعة الشيء التي خلَّقنا عليها وجوداً موضوعياً، أو في لغة أقل تخصصاً الجمال هو لذة نعتبرها صفةً في الشيء ذاته⁽³⁾.

مِمَّا يَتَقَصَّدُهُ الجمال كنهايات فنية تحويل اللذة إلى موضوع. إذ هو لذة أصبحت موضوعاً⁽⁴⁾. و"كان أفلاطون يرى أن الأشياء أو الكائنات تكون جميلة لأن فيها انعكاساً للصورة العليا، للمثل الأعلى، للجمال المثالي"⁽⁵⁾.

وتجَلَّى الصورة العليا هو ذلك التعبير التصويري أو التشخيص الذي ارتبط - غالباً - باستعمال الرمز والأسطورة، والتراث الشعبي الذي يجعل القصيدة وحدة عضوية⁽⁶⁾. لأن "علم الأشكال": "ليس لعباً مجانياً على نظام الكلمات المُكوَّنة من قبل غير الفكرة (فالمفهوم يوضع في شكل جمالي)"⁽⁷⁾. لأن المعاني والأفكار، قد تتخذ لها الكلمات التي تحولها إما إلى أشكال، أو أصوات، أو ألوان.... إلخ.

(1) د. ماهر كامل: "الجمال والفن" ط 1957. مكتبة الأنجلو المصرية. مصر. ص: 2.

(2) د. عز الدين إسماعيل: "الأسس الجمالية في النقد العربي". ص: 115.

(3) جورج سانتاينا: "الإحساس بالجمال". تر. محمد مصطفى بدوي. ط 1986. مكتبة الأنجلو المصرية. مصر. ص: 74.

(4) مر. ن. ص. 77.

(5) جبور عبد النور: مر. س. ص: 86.

(6) ناجي علوش: مر. س. ص: 42-43.

(7) Daniel Delas et Autre : « Linguistique et Poétique ». Ed. 1973. Larousse. Université France P. 141.

الفصل الأول مستويات التصوير في المتن الشعري

وقد تكون هذه الأبعاد الشكلية رومانسية المنزع إذ يرى فيها (بودلير) أنها: " هي التعبير الحدائي للجمال"⁽⁸⁾ ومن ثم يكونُ الجمالُ تلك القدرة على إيضاح وإبراز أي شيء حتى الخطوط الخطيرة أو اللمسات المزعجة: "هدف الجمال هو إبراز أي شيء حتى اللمسات المزعجة"⁽⁹⁾. هذا ما أوضحه (مريمي) لـ(ستندال) وهو ينقد (سوريل) محددا أهمية الجمال في تفسير الصورة الأدبية.

و كان لأبي حيان التوحيدي رأي سابق في أهمية معرفة الجمال لفهم الأثر وقد شابه رأي أبي حيان رأي (روجي كايوا) الساقف في تعريفه الأشكال التي وُلِّتْ إِمَّا عن طريق الصدفة، أو التطور، أو التخطيط، أو القالب. يقول التوحيدي مَنَاشِيءُ الحَسَنِ والقبيح كثيرة: منها الطبيعي، ومنها بالعادة، ومنها بالشرع، ومنها بالعقل، ومنها بالشهوة إذا اعتبرت هذه المَنَاشِيءُ صَدَقَ لصادقٍ منها، وكذَّابٌ الكاذب، وكان استحسانه على قدر ذلك..."⁽¹⁰⁾.

يُعتَبَرُ رأيُه جوهرَ الإحساس بالجمال في منحاه التطبيقي. وشاكله فيه (شبنهاور) عندما تناول البعد الغيبي للجميل والجمال⁽¹¹⁾. إذ استطاع أن يحدد لنا الأصول التي ينطلق منها الإحساس بالجمال حُذًا وقبحا في تشكيل الصورة التي بدورها تسعى إلى صناعة الذاكرة الجمالية سواء أكان ذلك للمبدع أم للمتلقي. وإذا كان الشعر الجزائري المعاصر يقوم في ناحية التصوير على الطبيعة، ناطقةً وصامتةً، فلأنه وجدها تساعد الشاعر في أربعة وجوه، كما يرى (إمرسون)⁽¹²⁾.

فلكونها حاجة تزوده بضرورات العيش لبناء تصوره وعالمه -أولا-. ولكونها مصدرا للجمال إذ يسعى جميعهم إلى حصر اعتماد العالم على نقطة واحدة، وإلى إشباع حب الجمال في آثارهم هذا الحب الذي يدفعهم إلى الخلق والإبداع- ثانيا-.

أما- ثالثا- فلكونها لغة تضم ألفاظا. هي علامات لحقائق طبيعية. فالشعراء وغيرهم يتحدثون دائما باستعارات زودتهم بها الطبيعة المرئية. هي دائرة حدود العالم اللامرئي .

و- رابعا- فلكونها نظاما يؤسس لعالم الأشياء في تناسقها، وإيقاع حركيتها الدائبة أبدا. وقد أشار بعض الدارسين إلى أنها، وغيرها، ضوابط الأثر الجمالي⁽¹³⁾. ويهيب (باشلار) بالطبيعة، أيما هيبة، إذ يعتبر الكلمات

(8) John Charpentier: «Baudelaire ».Ed. 1947. Editions. Jules Tallendier- Paris .P.93.

(9) André Maurois : Id : P.322 .

(10) أبو حيان التوحيدي: "الإمتاع والمؤانسة". ج 1. ط 1953. المكتبة العصرية. صيدا وبيروت. لبنان. ص: 150.

(11) Arthur Schopenhauer : Id. P.128.

(12) هـ. و. فان وسب: "الحكماء السبعة". تر. يوسف الخال وغيره. ط 1960.

(13) د. محمد مشبال: "التلقي في التراث البلاغي الغربي". دراسات عربية سيميائية. م.ر.س. ص: 135 وما بعدها.

الجميلة علاجاً⁽¹⁴⁾. وأن بالطبيعة شيئاً جميلاً وليّناً لكونها تعطي لكل شيء اسماً، ولكل أُسٍّ فكرةً، ولكل الأفكار عواطفَ وذكرياتٍ. يقول: "يوجد شيء جميل ولين في دراستنا الطبيعية التي تعطي لكل موجود اسماً، ولكل اسم فكرة، ولكل الأفكار عواطفَ وذكرياتٍ"⁽¹⁴⁾.

فهذه الخبرة الجمالية إنما مصدرها الطبيعة. فهي ساعية أبداً في خلق الأوهام وتفكيكها، وفي صناعة أشكال جديدة من المعاني وتفويضها. وفي هذه العملية المزدوجة البناء والهدم، تتكون الصورة الشعرية، وتتوسع لها بذلك دوائر الشحن الجمالي المسؤول عن تكوين ذائقة المتلقي الجمالي.

و يجسّد عبد القادر فيدوح هذا المعطى الجمالي بقوله: "التجربة الجمالية ... تتهتفي خلق الأوهام في نفسها، وفي الوقت نفسه تُكوّنُ أشكالاً من المعنى وتبديدها ..."⁽¹⁵⁾.

وتسعى الخبرة الجمالية عند (هيجل) إلى تحليل جميع أشكال الفن رابطة كل أشكالها المختلفة بسياقها الاجتماعي والتاريخي اللذين يُكوّنُ ذان خطابها. يقول: "الدروس الجمالية تُدَلِّجُ جميعَ أشكال الفن وأضعة بذلك جميع أشكالها في علاقة مع سياقها الاجتماعي والتاريخي اللذين يكونان خطابها"⁽¹⁶⁾.

ويتبين من هذا الرأي استنادُ المذهب الجمالي على النزعة المثالية في الفن والأدب في خط متوازن مع النظرة الواقعية⁽¹⁷⁾، على الرغم من وجود معرفة حسية غامضة تؤطّر رؤية الشاعر إلى ذاته كموضوع قابل لتجزئته⁽¹⁸⁾. "لأن كل تناسق في الإبداع هو موجود في الإنسان"⁽¹⁹⁾. وأن صفات الجمال عند الفلاسفة ثلاث، باعتبار الجمال وجهاً من أوجه كل شيء: "التكامل، والتناغم، والوهج"⁽²⁰⁾. فالتناظر السيمتري، والتناغم الإيقاعي، والتكامل فيما بينهما يتولد عنهما أثر جميل هو الوهج. وهو ذاك الأثر المتجلي بعد عملية الشحن الجمالي.

ومن خلال ما استعرضناه، يتبين أن الخبرة الجمالية التي يكتسبها الشاعر الجزائري المعاصر ، تتناول مسألتين أساسيتين يدور حولهما الأثر الأدبي⁽²¹⁾:

(14) قد جعل (باشلار) هذه الفكرة عنواناً في كتابه التالي:

(14) Gaston Bachelard : « La Poétique et la Rêverie » Ed. 1961 Presses Universitaires de France. P.27.

(15) عبد القادر فيدوح: "شعرية القص". م.ر.س. ص: 11.

(16) Jacques D'Hondt : « Hegel ». Ed. 1967. presses universitaires de France. Paris. P.54.

(17) عصمان محمد الشنطي: "الجمالية والواقعية". ط 1979 المؤسسة العربية للدراسات و النشر. بيروت. لبنان. ص: 12

(18) د. عز الدين إسماعيل: م.ر.س. ص: 15.

(19) M^{me} de Thau : « la Main Révélatrice ». Conférenci-N°13-24 Année- 1930. France. . P.48.

(20) ألكسندر ألبوت: "أفاق الفن". تر. جبرا إبراهيم جبرا. ط 2. 1979. المؤسسة العربية للدراسات و النشر. بيروت. لبنان.. لبنان. ص: 159.

(21) د. عز الدين إسماعيل: "الأسس الجمالية". ص: 23-24.

أ. إشكالية التذوق الجمالي في إنتاج الصورة:

ونقصد به تلك المشكلات النفسية و الفيسيولوجية كأصل الشعور الجمالي وطبيعته، وعلاقته بالخيال والحس. وأثر الترابط كالحالات، والأسس النفسية للإثارة الجمالية. وكذلك تلك المشكلات التي تنشأ من تحليل الصورة، والمحتوى للأشياء والموجودات المُعبّر عنها جمالياً.

ب. إشكالية الإنتاج الفني وصناعة الصورة:

ونقصد به غاية الفن، أو طبيعته الجوهرية. وطبيعة الدافع الفني، والخيال ودوره في تنفيذ الفكرة، وربطها بالصورة.

كل هذه الإشكالات قد بحثها: علم الجمال كأفكار وكعلم. إذ اعتُبر، قديماً ومُحدّثاً، في آن واحفوه قديم كأفكار، ومُحدّث كعلم⁽²²⁾. ذلك كله الأساس النظري لمنهج البحث النقدي الجمالي الذي سيوجه الدراسة التطبيقية لمفهوم الصورة، ونوعها، وأثرها في عملية التلقي.

و الشعر الجرائري المعاصر - خاصة - شعر التفعيلة، لم يخرج عن هذا الطرح للأفكار الجمالية التي اتخذت من الطبيعة منطلقها الرئيس في عملية صناعة الأثر الجمالي، وذلك بإلباس الأفكار ٠ أشكالها الجمالية القشيبَة.

2. التصوير في القرآن:

باعتبار القرآن الكريم مؤسسةً بيانيةً راقيةً ارتقى بالذاكرة الجمالية العربية من مستواها الحسي الساذج إلى أعلى مستويات التجريد، مراعيًا في ذلك وضعية الإنسان الاجتماعية. ومن ثم جاء القرآن ليربط فكر الإنسان بما في بيئته من حيوانات، ونبات، وثمار، وفضاء. فكانت المسحة الحسية هي الأكثر حضوراً. لأن العربي لم يعرف إلا ما وقع عليه حسه ممتداً في النفعية. أشار القرآن الكريم إلى الصورة في أربعة مواطن، وأشار إلى الرمز مرة واحدة، وإلى الخيال كذلك مرة واحدة.

فأول آية في القرآن أشارت إلى فعل التصوير من حيث الجنس واللون والشكل⁽²³⁾، تلك الموجودة في سورة (آل عمران)، الآية 6: ﴿هُوَ

الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ هَيْئًا يَشَاءُ﴾. ففعل التصوير هو إبداع حسي بكامل أشكاله، وألوانه، وما يصدر عنه من لوازم سلوكية، أو شعورية.

أما المورد الثاني الذي أشار إلى المصوّر مُبدِعاً خَلْقاً سبحانه فموجود في سورة (الحشر)، الآية: 24، إذ يقول تعالى ﴿اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ الْبَارِئَ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى﴾.

(22) إنوكس: "النظريات الجمالية". تر. محمد شفيق شيا. ط 1985. مؤسسة بحسون الثقافية. بيروت. لبنان. لبنان. ص: 15
(23) الطبري: "تفسير الطبري". ج 1. تح. محمد علي الصابوني وغيره. ط 2. 1987. مكتبة رحاب الجزائر. ص: 95.

الفصل الأول مستويات التصوير في المتن الشعري

اوتببط فعل التصوير بالمُصَوِّر من حيث الإيجاد⁽²⁴⁾ المادي وغيره. هذا الإيجاد الإبداعي الذي يلزمه وصفه بكل حسن من الأسماء التي ارتبطت بكل قيم الجمال المطلقة.

فالتصوير إذًا، فعل ابتداعي خاص لا يشاركه فيه الغير من القدرة على الخلق، والإيجاد من عدم. أمّا الموقف الثالث الذي يشير إلى فعل التصوير مستمرًا وثابتًا في الماضي فموجود في سورة (التغابن)، الآية: 3 إذ يقول تعالى: **خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ بِالْحَقِّ، وَاصْوَرَكُمْ فَوَاضَىٰ صُورَكُمْ، وَإِلَيْهِ الْمَصِيرُ** ﴿٣﴾.

فالتصوير، هنا، بارتباطه بالماضي أكد استمرار فعل التصوير وثباته. والاستمرار نحو الأحسن، والأكمل. فالتصوير، إذًا، هو عملية متنامية داخليا من حيث هو إيجاد وخلق مستمر فيه، وتمثيل⁽²⁵⁾.

وقد أشارت سورة (الانفطار)، الآية 8، إلى مفهوم الصورة حين ربطت بمشيئة الخالق، إذ هو تركيب كلي يقوم على الأجزاء. قال تعالى: **﴿فِي لِي صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ﴾** والتصوير يقوم على مشيئة المصوِّر خالقا وإرادته بين اختيار الصور. والصورة تتوزع بين الإنسان والحيوان. فتشكيل الله الإنسان على صورة حيوان⁽²⁶⁾ هو عين القدرة الرمز صورة إشارية بديلة للصورة الأكوستيكية أي السمعية.

فقد وردت في سورة (آل عمران)، الآية، 41 في قوله تعالى: **﴿قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً، قَالَ أَتَيْكَ الْأَمْ تُلْقَاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْرًا﴾**.

فكان الرمز إيماء، وإشارة بالشفنتين⁽²⁷⁾ دالا على غياب معنى. والرمز بديل حضوري لغيابهم هنا انضداف التصوير الصوتي كفعل تشكيلي. والرمز كبديل للكلام ذي معنى.

أما عن مستوى آخر من التصوير، فهو التصوير التخيلي الذي اهتم به الدراسون الغربيون⁽²⁸⁾. فهو نقيض للتصوير الواقعي. وقد ربطه بعضهم بالوهم، لأنه خلاف لما يُدَوَّقُ في الواقع.

وأشارت سورة (طه)، الآية 66، في قوله تعالى إلى الخيال: **﴿فَإِذَا حَبَّالَهُمْ ضَوْيَهُمْ يُذَيِّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرٍ هُمْ أَنَّهُا شَدَعَى﴾**.

فالتخيُّل هنا ضرب من السحر⁽²⁸⁾. والسحر خروج عن المألوف. ومنه ارتبط الخيال بمخالف الصور الممكنة الوقوع في الواقع.

(24) الطبري: "تفسير الطبري". ج 2. ص: 443.

(25) الطبري: ج 1. ص: 458.

(26) الطبري: مر. س. ج 1. ص: 523.

(27) الطبري: ج 1. ص: 103.

(28) منهم كولريدج صاحب نظرية الخيال.

(28) الطبري: ج 2. ص: 41.

وحين ارتبط التخيل بالوهم؛ صارت الحقيقة البصرية هي الحق وإن كان خداعاً. وقد أشار ابن فارس إلى ذلك في قوله: "ومن سنن العرب التوهم والإيهام. وهو أن يتوهم أحدهم شيئاً ثم يجعل ذلك كالحق..."⁽²⁹⁾ وهو أمر بسببه يُتَذَيَّلُ الوهمُ اجتماعَ الشَّيئين في القوة المفكِّرة بخلاف العقل⁽³⁰⁾.

فإذا كان التصوير الشعري يقوم على الصور المسموعة، والمشمومة، والمحسوسة، والذوقية⁽³¹⁾؛ فقد يحدث أن يكونَ هذا التصور قائماً على الوهم الحسي، أو وهم الحقيقة⁽³²⁾ الذي قد يملُ، تحت أشكال أو نساءج من الكلام، ملامح من الجمال الجبار⁽³³⁾.

إن مادة الصورة في القرآن ارتبطت بالبعد الحسي، من جهة، ومن جهة أخرى، بالبعد الوهمي الخارج عن دائرة الحس كما هو في التخيل.

3. مستويات التصوير الأدبي:

التراث الأدبي العربي - قديماً وحديثاً - زاخر بمصطلح الصورة، والتصوير. - وغالباً - ما يتعلق الأمر بإخراج المجرّد المتخفي في هالة، أو هيئة حسية تقوم بدور الإسناد البياني للأفكار والمعاني. ولأهمية عملية التصوير الفني في الأدب - عموماً - والشعر - خصوصاً - أضحي النقد الجمالي يبحث مفهوم هذا التصوير، وأسسها، وأصولها، وتأثيره على عملية التلقي.

فإذا رحنا نبحت مفهومه عند ابن منظور لوجدناه يعني بالصورة الهيئة التي تميز الشيء عن غيره ليخالفه ويباينه لكثرة عالم الأشياء، يقول: "صَوَّرَ، في أسماء الله تعالى، المصوِّرة وهو الذي صور جميع الموجودات، ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة، وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها، وكثرتها"⁽³⁴⁾.

فالتصوير عنده، إذًا، عملية متعددة المقاصد. تقوم على مبدأ الخلق، وإيجاد الشيء من العدم. ثم يأتي الترتيب والتصنيف. وهذا ما نراه تنسيقاً وترابطاً. ثم انفراد الأشياء بهيئاتها الخاصة شكلاً، ولونا وغيرها. فالصورة هي خلق وترتيب وهيئة. وقد أوضح ابن سيده أن: "الصورة في الشكل"⁽³⁵⁾. إذ تقوم على تركيب الأجزاء، واتصال بعضها ببعض. وقد تأكد هذا المعنى في

(29) جبور عبد النور: مرس. ص: 154.

(30) مر.ن. ص: 192.

(31) روز غريب: "النقد الجمالي وأثره في النقد العربي". ط 1993. دار الفكر العربي. بيروت. لبنان. ص: 93-94.

(32) د. محمد مندور: "في الميزان الجديد". ط 3. (د.ت). مطبعة الفجالة. مصر. ص: 23.

(33) د. عبد الملك مرتاض: "تجليات الحداثة" ع 4. 1996. جامعة وهران. ص: 15.

(34) ابن منظور: "لسان العرب". ج 4. (د.ت). دار صادر. بيروت. لبنان. تنظر مادة (صور). ص: 473.

(35) مص. ن: مادة (صور). ص: 473.

قوله تعالى: «(فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ)»⁽³⁶⁾. فالصورة عنده تركيب شكلي.

كما طرح الجوهري مفهوم الصورة كبديل للوهم والمثال والهيئة والصفة، يقول: «تَجَبُّورَتُ الشَّيْءِ، تَوَهَّمَتُ صُورَتَهُ فَتَصَوَّرَ لِي، وَالتَّصَاوِيرُ التَّمَاثِيلُ. وَصُورَةُ الْفَعْلِ، هَيْئَتُهُ، وَصِفَتُهُ»⁽³⁷⁾.

إن الصورة، عنده، تقوم على الوهم الذي "هو ليس إلا ضرباً من الذاكرة. تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج، وتشكل بالظاهرة التجريدية للإرادة"⁽³⁸⁾. وقد تقوم عنده على الهيئة التي تعتبر: "استرجاعاً ذهنيًا لمحسوس"⁽³⁹⁾. كما تقوم على الصفة العَرَضِيَّة المتغيرة: "فهي تجسيد للتجربة، أو للخطبة الشعورية التي يعاينها الفنان"⁽⁴⁰⁾.

بذلك يتجلى لنا أن: "التصور قدرة فاعلة، وخالقة"⁽⁴¹⁾ لأنه، عند الجوهري: «الاستحضارُ صورةٌ في الذهن، وعرضُها»⁽⁴²⁾. وقد تكون: "جزءاً من الصور لا تنقص عنه غير الروح"⁽⁴³⁾.

ويُبرِّزُ ابن سينا أن صورَ الشيء المحسوس تحفظها المُصَوِّرُ وَرَّةً، أو الخيال تلك القوة التي تضمن حفظَ هذه الصور، وإخراجها وقت الحاجة. يقول في صورة المحسوس تحفظها القوة التي تُسَمَّى المَصَوِّرُ وَرَّةً والخيال وليس لها حكمُ البَتَّة بل الحفظُ"⁽⁴⁴⁾.

ومن ثم: فهي التجسيد المُشعَّرُ في الخارج، لشعور يومض في الداخل"⁽⁴⁵⁾. وقد تكون تشبيهاً، أو استعارة، أو تمثيلاً محسوساً للون والشكل والحركة⁽⁴⁶⁾. لذلك أضحي التصوير معرضاً لطيفا لتلك الانفعالات الداخلية، والخارجية بكلمات مُعَبَّرَةٍ. إما من خلال الوصف النقلي، أو من خلال التحليل⁽⁴⁷⁾.

(36) الانفتار: 08.

(37) ابن منظور: "لسان العرب". ج 4. ص: 473.

(38) د. سعيد بيومي: "لغة الشعر العربي الحديث". ط 3. 1984. دار النهضة العربية. بيروت. لبنان. ص: 79.

(39) د. نصرت عبد الرحمن: "في النقد الحديث". ط 1979. مكتبة الأقصى. عمان. ص: 31.

(40) د. زكي العشماوي: "قضايا النقد الأدبي". ط 1984. دار النهضة العربية. بيروت. لبنان. ص: 110.

(41) د. عبد الواحد لؤلؤة: "المصطلح النقدي". ج 2. ط 1982. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ص: 249.

(42) الجوهري: "الصاحح في اللغة و العلوم". إعداد نديم مرعشلي وغيره. ط 1974. دار الحضارة العربية. بيروت.

لبنان. مادة (صورة). ص: 743.

(43) د. ثروت عكاشة: "التصوير الإسلامي الديني والغربي". ط 1977. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ص: 15.

(44) يوسف خباط: "معجم المصطلحات العلمية والفنية". (د. ت.). دار لسان العرب. بيروت. لبنان. مادة (صورة). ص: 394.

(45) جبور عبد النور: م. ر. س. ص: 59.

(46) م. ر. ن. ص: 159.

(47) جبور عبد النور: م. ر. س. ص: 69.

فالشعر هو، قبل كل شيء، تصويرٌ لعواطفٍ إنسانيةٍ تَدحمُ بها النفسُ الشاعرُ وتُدفعُ على لسان الشاعر لحنًا خالداً يصورُ صلتَهُ بالعالم، والكون من حوله⁽⁴⁸⁾. فيجيءُ إيضاحاً وبياناً، ولو جزئياً، في لغةٍ قادرةٍ على الوصف، وتثبيت المتحرك.

وباعتبار التصوير معرضاً لتلك الصور الموجودة في الذهن، فإن ورودها آتٍ من الخارج. وتغدو الصورة الذهنية هي الشيء بعينه، كما هو في الواقع. ومن ثم، فالصورة عبور من الخارج نحو الداخل لنقل المعيش إحساساً نقلاً واقعياً⁽⁴⁹⁾.

وقد يبقى الذهن محتفظاً بصورة الأشياء فتكون صوراً متذكّرةً. فإذا تحللت هذه الصور فستصير خيالاً. وما الخيال إذّاك إلا إحساس متحلّل، تقوم فيه الذاكرة بنقل صور العالم المُخزّن خارجياً، أو داخلياً من خلال الألفاظ، والعبارات، والتشابه، والاستعارات التي تقوم لدى الأديب مقام الألوان لدى الرسام، والنغم لدى الموسيقي⁽⁵⁰⁾. والصورة، حينها، تقوم على أداتيها الفاعلتين: التشخيص والتجسيم⁽⁵¹⁾.

وقد تغدو الصورة مادة في هيئة معينة تجد روح الشاعر وذاتَه، أو تجربته - بشكل عام - فيها معادلاً مناسباً. وهذه هي بداية إدراكه الحسي للأشياء⁽⁵²⁾.

ولهذا، فالصورة تتكون من طرفين: طرفٍ حاضِرٍ عيني يريد وصفه. ولأن الوصف هو تعبير عفوي عن المشاعر التي يسح بها الأديب أمام الأحداث، والمشاهد المحيطة به، أو العوامل الفاعلة في وعيه، وفي لا وعيه⁽⁵³⁾.

وطرفٍ ثانٍ مختزن في الداخل يشابهه، أو يناقضه، وهو: "مقابلة الضد بال ضد". إذ تتميز هذه الوحدة بأنها وحدة مانعة لغيرها، نافية له⁽⁵⁴⁾.

وإذا كان للصور الفنية مفهومَان. أحدهما قديم متمثل في الصورة البلاغية. وحديثٌ يتمثل في الصورة الذهنية باعتبارها رمزا فإنها: "تملي على الوعي تلك الخبرة"⁽⁵⁵⁾ التي بها يتم للأشياء استقلالها. ومن ثم تأثيرها. لأن: "الصورة الشعرية رمز مصدره اللا شعور"⁽⁵⁶⁾ وهي تشكيل فني يجسّد رؤية

(48) جبور عبد النور: مرس. ص: 70.

(49) د. نصرت عبد الرحمن: "في النقد الحديث". ص: 21.

(50) جبور عبد النور: مرس. ص: 293.

(51) د. شوقي ضيف: "الفن ومذاهبه في الشعر العربي". ط 10. 1978. دار المعارف. مصر. ص: 207.

(52) د. عبد القادر الرباعي: "الصورة الفنية في شعر أبي تمام". ط 1980. جامعة اليرموك. الأردن. ص: 29.

(53) جبور عبد النور: مرس. ص: 293.

(54) هيجل: "فينومولوجيا الفكر". ترجمة مصطفى صفوان. ط 1981. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 96.

(55) هيجل: مرس. ص: 108.

(56) د. علي البطل: "الصورة في الشعر العربي...". ط 3. 1983. دار الأندلس. مصر. ص: 28.

الفصل الأول مستويات التصوير في المتن الشعري

رمزية ترتبط بالشعائر المقدسة والأساطير⁽⁵⁷⁾. أو تجسيد لرؤية شعرية كونها نشاطاً ذهنياً، وفنياً متشوهة الأفكار⁽⁵⁸⁾.

فلا حاجة ٠ - وقتئذ - إلى الشاعر الذي يعبر عن تجربته بالألفاظ إذ يستطيع في سعادة أعظم أن يحيا بين أحلامه، وأن يتجاهل فنه⁽⁵⁹⁾.

وقد تساعد الصبغة الشعرية هاربا لا إلى مستقبل مُشرّف زاهر؛ وإنما إلى أحلام اليقظة، والوهم المتسامي. إن العوالم الخيالية التي بناها الشعراء لم تكن في مجموعها قائمة على التجربة المباشرة للحياة قدر ما كانت قائمة على استكشاف آفاق المستقبل⁽⁶⁰⁾.

وإذا كانت الصورة وَهْمًا عند بعضهم، فلأن الوهم: "قد يصيب الحواس، وبخاصة النظر فتزى المرء وتُشعره بما لا أساس لوجوده. ويتحول الإحساس إلى نوع من الهلوسة فإذا أصاب هذا النوع من الوهم الفنان عَبَّرَ، من خلال كلامه، أو موسيقاه، أو ألوانه عن مشاهد، وأخيلة، ومشاعر غير مألوفة لصيقة بالعالم الذي يراه ويحسه على طريقته الخاصة"⁽⁶¹⁾. ومن ثم، فهي: "أصوات تعتبر رموزاً للمعاني. وهي أيضاً رموز للمعاني تُعتبر أيضاً أصواتاً"⁽⁶²⁾. وهي تبعا للفلسفة الجمالية، كما يقول المقالح، وسيلة تعبير شاملة في القصيدة⁽⁶³⁾، واحتفال مجرد بالمرئيات في بعديها الزمني والمكاني⁽⁶⁴⁾.

4. مستويات التصوير في الشعر الجزائري المعاصر:

وقد جعل بعض النقاد للصورة موادّ يقوم عليها العمل الأدبي. فالكلمات هي أدوات نقل الأفكار، والمشاعر، والمواقف. فأضحت المادة صفة ثابتة في الشيء، أو علامة ٠٠ شيء معلوم متعارف على شكله ولونه، وعناصر تكوينه بشكل عام⁽⁶⁵⁾.

وقد تبرز الصورة بروزا تجانسيا، كاقتران صورة سمعية بأخرى سمعية. أو بصرية بأخرى بصرية. وهذا البروز من شأنه أن يحدد مجال تحرر الشاعر وهو يهندس لفها المضمار الذي ستدّفدت فيه الصورة ملفوظة على وصيد عتبة التلقي لدى المتلقي متوجّساً. فاقتران جملة القول لدى الشاعر بجملة الملفوظ لدى المتلقي هي محاولة لربط فم الشاعر بأذن المتلقي اختصاراً لقناة الاتصال، وإبعاداً للوسيط المشوّه لجمالية التلقي.

(57) مر.ن. ص: 28.

(58) عثمان حشلاف: "التراث والتجديد في الشعر السياب". ط 1986. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 90.

(59) سير موريس بورا: مر.س. ص: 238.

(60) مر.ن. ص: 241.

(61) جبور عبد النور: مر.س. ص: 295.

(62) علي حسن يوسف: "حوار في الفكر والأدب". ط 1983. دار تسان العرب. بيروت. لبنان. ص: 174.

(63) د. عبد العزيز المقالح: "أصوات من الزمن الجديد". ط 1980. دار عويدات. باريس.. لبنان. ص: 18.

(64) إبراهيم العريض: "جولة في الشعر العربي المعاصر". ط 1962. دار العلم للملايين. ص: 98-99.

(65) عبد القادر الرباعي: مر.س. ص: 29.

فالمثال على اقتران صورة سمعية بأخرى سمعية في قول الشاعر⁽⁶⁶⁾:

أَوْ لَمْ أَقُلْ لَكُمْ:

بأن فتلحَّ أبعدُ ما يكونُ عن الشِّمالِ

وبأن عينَ العينِ أصفى ما تكونُ

على الجنوبِ / أولم أقل لكم:

تَوَارَوْا عن غمامٍ - الجَنْتِيَانَا -

وازْرَوْا - بدلَ المقابرِ مِلَّةً ثم اغرسوا نخلا عُرُوبِيًّا

وأما عن اقتران صورة بصرية بأخرى بصرية ففي قول الشاعر⁽⁶⁷⁾:

هِيَ تُحِبُّ صِرَاحَتِي / شِفَتَاكَ فَوْقَ بَطَاقَتِي

فَلَمْ تُجَاوِبْنِي / وَتَكْتُبُ فِي الْجَرِيدَةِ

ذَاكَ مَتْنَهُمْ بِتَفْجِيرِ الشُّعَارَاتِ الْقَدِيمَةِ

ففي المقطع الأول من القصيدة " خلاسية المنوي الذي تنبأ " يقوم على تقابل صورتين سمعيتين. فالصورة الأولى تقوم على استماع قوله بابتعاد فتح الشمال عن الجنوب. أما الثانية فتقوم على استماع الأمر بالاختفاء.

أما المقطع الثاني الذي يحمل عنوان " قبلة الحادي " فيقوم على تقابل صورة بصرية في رسم الشفتين أثرا على البطاقة بأخرى مثلها كالكتابة على الجريدة. فالتصوير البصري قائم على فعل الكتابة - فالأول - قارٌّ ثابت في ثبات أثر الشفتين على البطاقة. أما - الثاني - فمتحرك، وهو فعل الكتابة من اليمين إلى الشمال. كما تأتي الصورة الشعرية في شكل: ازدواج اختلاف⁽⁶⁸⁾ لتقترن الصور المختلفة في الإدراك كاقتران البصرية بالسمعية. كما في شعر أحمد حمدي في قصيدته " فقير على صليب لوركا "⁽⁶⁹⁾:

وَحَدَّقْتُ عَيْنَايَ فِي الْفَرَاغِ نَهْصَارُ الْضِيَاعِ

فَالْجِيبُ خَلَوَ وَالنَّذْرُ قَدْ ضَاعَ

ومخلب الوحش يلهرُّ في الأمعاء / كقطعة عمياء

ففي هذا المقطع يقوم التصوير الحسي على تقابل ثلاثي الأبعاد. البعد البصري المتمثل في التحديق في الفراغ، وهي صورة بصرية. والبعد الحسي تلمس الجيب خاويا لا يحوي شيئا، وهي صورة لمسية. والبعد الثالث هو صرير الأمعاء كصرير قطعة عمياء لا تدري كيفية الخروج لفقدائها قدرة التبيين ٠ .

(66) مصطفى دحية: " اصطلاح الوهم " ط 1993. منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين . الجزائر. ص: 29-30.

(67) علي ملاحي: "صفاء الأزمنة الحانقة" ط 1989. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 29.

(68) د. عبد القادر الرباعي: مرس. ص: 206.

(69) أحمد حمدي: "انفجارات" ط 1977. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 25-26.

وقد تتزاوج الصورة البصرية مع الشمية في اختلاف ليكون المشهد مَهُولاً. وقد جسد هذا النوع التصويري نور الدين درويش في قصيدته "في القصر، غرفة التحقيق" (70):

الشاعر ناراً وأشعلها اليهود
الملك: الكل في نظر المُقَدَّر ٠

ما الطريقة/ما السبيل إلى الخلاص

يقوم المقطع على بؤرة الصراع، وهي صورة النار القائمة على الرؤية من بعيد. ثم تتزاوج معها صور أخرى منها الصور الشمية الناتجة عن احتراق القدس. فالنار تأخذ من صور الإحساس اللون، والرؤية، والسماع، والشم. وهذه الكثافة الحسية هي التي تحفظ للصورة إثارها الجمالية.

وقد كثَّرَ الشاعر حمدي بحري هذه الصورة في النار لكونها أقدر على توفير هذا الاختلاف والتباين في الإحساسات. ففي قصيدته "الطيبة" (71) تغدو النار حضوراً بصرياً، وشمياً، وسمعيّاً، وإحساسياً. هي ذات إحياءات بما للنار من حضور يُجسّد نبوة الشاعر، وخطورتها على أصنام القرار في المجتمع. وهو إحياء لصورة النبي إبراهيم - عليه السلام - يقول:

لو كانت في أيديهم أسلحتي
في التَّوْ لأصْلَوْني ناراً

بين النبع والخصر الشجرة

والفجر ٠ على شفتي/أنشودة حب مختصرة

والتصوير القائم على الاختلاف "لا يخدم الفهم بل العقل الذي يزود الذهن بالأفكار... يقدم العقل هذه الأفكار الضرورية لتنظيم وتفسير الخبرة" (72). فتصبح الصورة كشفاً نفسياً لشيء جديد بمساعدة شيء آخر (73). كما قد يقوم التصوير على ازدواج التنافر (74). إذ تتقابل الصور تقابلاً تعارضياً. ويتم فيه تجاوز الذات ذاتها من حيث إلغاؤها خصائصها المعهودة فيها. وهذا التنافر هو الذي يساعد النص على تنمية الصراع الداخلي، ومن ثم تشتت بؤرة الشحن الجمالي لأبعاد الحس المتعارض. فمثلاً هنا بين الحس البارد، والحس الحار أو الدافئ.

(70) نور الدين درويش: "السفر الشاق". (د، ت)، دار عمار قرفي. باتنة. الجزائر. ص: 72.

(71) حمري: "أجراس القرنفل". ط 1986. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 47.

(72) د. عبد الواحد لؤلؤة: "المصطلح النقدي". ج 2. ص: 245.

(73) د. عز الدين إسماعيل: "التفسير النفسي للأدب". (د.ت). دار العودة. بيروت. لبنان. ص: 96.

(74) د. عبد القادر الرباعي: م.ر.س. ص: 206.

وهذا ما يجسده رشيد اوزاني في قصيدته "هزيمة واستقالة" (75) إذ يقول:

ما هذه البرودة
تَكْ لَمِي يا مدفاتي الوحيدة
ما هذه البرودة، ما هذه البرودة ؟
وكيف تنهزم الحرارة
في شرفة الحرارة ؟
تكلمي، أهكذا تنتحر البداية
ولم نصرل بعد إلى النهاية ؟

فالتنافر، إذاً، قائم على مستويين: الأول يُجَلِّس الصراع القائم بين البرودة والحرارة. وهما نقيضان يتنافران، يصنعان ديمومة الحياة فصلين مختلفين. والمستوى الثاني تبرزه الثنائية التنافرية، بين البداية والنهاية. وهما طرفا الصراع. " فهي نسق يقوم على بناء ثنائي" (76). منه ثنائية البرودة والحرارة. والثنائية الثانية هي البداية والنهاية. وهذا البناء التنافري يفجر التواصل باعتباره موطن التقاطع بين نقيضين. ومن ثم فالتواصل الجمالي يقوم على جدلية الاختلاف بين طرفي الصراع.

وقد كان لازدواج التنافر حظ وافر في الشعر الجزائري المعاصر. خاصة إذا ما توجه به الشعراء في النقد الذاتي الاجتماعي. فهو حاضر عند الشاعر مصطفى نطُّور في قصيدته "التيار" (77):

ينام الضمير
بقعر العصور
ويصدُّو بداري رُكَّام القبور
(جرير) يعود فينا
بحرفٍ يضاجعُ ذكرى
ليهجو (أخطل) قبل البكور ...

فالمشهد قائم على تقابل تنافري بين فعل النوم السلبي المتنازل إلى قعر التلاشي، والهداء. وبين فعل الصحو المتصاعد نشورا نحو الحياة التي يقودها صراع الخصومة والهجاء، على طرفي نقيض لا يتماسان إلا ليُدْثَا الخللة، والانقطاع. وهما، (جرير) و(الأخطل). فالتنافر يقوم على ثنائية فعلية (ينام) و (يصحو) - دوق المضارع للاستمرار والتجدد. تنافر غير إرادي. فالنوم طارد للحياة. والصحو ساحبٌ لها. فتصير، على هذه الحال، الأولى هبوطاً نحو الغياب

(75) آمال: ع 37. س 9. 1977. الجزائر. ص: 111.

(76) عبد العزيز بن عرفة: "دراسات عربية". ع 5. س 25. 1989. بيروت/لبنان. ص: 103.

(77) آمال: ع 37. س 9. 1977. الجزائر. ص: 116.

الفصل الأول مستويات التصوير في المتن الشعري

والثانية صعوداً نحو الحضور. ليكون التنافر محمولا على ثنائية اسمية (الشاعران) وبهما يذكيان صراع التنافر الاجتماعي وغيره. لذلك جاء هذا النص يقدم شكلا لرؤيته الفردية النموذجية⁽⁷⁸⁾. وهي رؤية تحاصر واقعا نافرا عن طبيعته الطيبة.

ويستمر النموذج الدائري⁽⁷⁹⁾ في بسط طرفي التنافر في معادلة الرفض حين يتولى الإنسان مهمة اصطلاح الكون، وهو يؤسس لفلسفة الخوف من الإنسان بعدما استلم أوراق اعتماده خليفة في الأرض. إن ابتداء مهمة الإنسان في الأرض بعد انتهاء السماء تأثيراً على البشر بواسطة الأنبياء يجسده الشاعر عبد العزيز غرمول في قصيدته "الأنهار"⁽⁷⁹⁾:

ناها أبتدئ من حيث تذهب السماء / أحمل الخوف الذي رافقتي منذ الطفولة

أحمل سيفي، ونيران القبيلة أورت وجهي، وجبتي، وخبزي، ويدي
وبقايا رعدة الإحساس بالمجهول، والخوف.

فالصورة القائمة على التنافر بين الابتداء والانتهاج في شكل دائري تختزن مسار حياة الشاعر إنسانا وبهما فعلا مضارعا يسوسان الحركة الموجودة تجدد واستمرارا. فمسار الحياة يسنده مسار آخر ملازم للخوف. وبهما مساران يوازي بينهما السيف/القوة.

إنها لحظة تختزن الخبرة الجمالية لفلسفة الحياة والخوف التي هي تحرر من أي شيء أكثر من التحرر وللوهيئة الإنسانية قدر من الوهم تأخذه المأساة من الواقع المعيش وتحرره من مصالحه الواقعية، وتعقيداته الحميمة في حياته إثارة للرعب، والإحساس بالمجهول⁽⁸⁰⁾.

واختيار الشاعر الابتداء، كفعل يلغي الانتهاء، هو اختيار قائم على عَرْض بدائل كثيرة قبل الشروع في الفعل، والموازنة بينهما، واتخاذ قرار ما مع التنبؤ المسدّدني للبدائل الأخرى⁽⁸¹⁾.

وعلى هذا قامت الصورة هنا "بالاقتصاد في الطاقة الذهنية"⁽⁸²⁾. وهي تحمل تلك البدائل الغائبة عن السطح الشعري، خاصة، وأن هذا التنافر، والتناقض يمثلان وجها من وجوه الحقيقة الشعرية لدى الشاعر الحر، شاعر الشعر الجديد، والمهمة القديمة الجديدة⁽⁸³⁾.

(78) د. صلاح فضل: "النظرية البنائية". ص: 362.

(79) مثل دورة الحياة في الطبيعة، وجريان الليل والنهار، والبدائية والنهاية، وفصول العام ... دائرة وجودية.

(80) آمال: ع 42. س 9. 1977. الجزائر. ص: 141.

Hans Robert Jauss : Id. .
P.130

(81) رالف بارتون بري: "إنسانية الإنسان". ص: 142.

(82) د. صلاح فضل: "النظرية البنائية". ص: 82.

(83) فاروق شوشة: "أغنية ولاء لصلاح عبد الصبور". العربي. 441. س 38. 1995. الكويت. ص: 178.

5. وظيفة الصورة الجمالية:

إن توظيف الخيال هو توظيف جمالي للقدرات الإيحائية في قدرتها على الإيصال، وتشكيل عتبة القارئ ليتمكن برمجته مسبقا. ولما كان الخيال خاصية الأعمال الأدبية، وللشعر أساسه القاعدي فإن الشاعر لا يـ "خَلَقُ" الصورة والخيالات، وإنما يجدها أمامه فليلتقطها من اللغة العادية. ولهذا فإن الخاصية المميزة للشعر لا ينبغي أن تكون مجرد وجود هذه الأخيـلة. وإنما الطريقة التي تُستخدَمُ بها⁽⁸⁴⁾.

ولكل طريقة قدرتها في تشكيل مستويات التلقي، ومن ثم تتحدد طريقتها بوظيفتها الجمالية في تشكيل العالم الشعري، واقعيا، أو وهميا، ماضيا، أو استقباليا متجاوزا بذلك عملية التجميع⁽⁸⁵⁾ للخبرات الجمالية التي تُفقد النص الشعري استقرازه ذاكرة المتلقي الموجودة في حالة انتظار قصوى للمقول الشعري. ذلك الاستعمال المنظم للتقنيات، وللمعرفة الأدبية في سبيل الحصول على بصيرة نافذة لفهم العوالم المختلفة التي يحياها الإنسان⁽⁸⁶⁾. وقد يُلاحظ في الشعر العربي - عموما - إن للصورة الشعرية وظيفتين جماليتين تتعاونان على حمل الأثر الجمالي. وهذا الحمل أو الشحن الجمالي يسعى لاستقرار فكرة الرمز الإشاري في عقل المتلقي⁽⁸⁷⁾ محاولا تجاوز الوهمي المتعلق بالمُحال، أو الشيء الشاذ الخارق للعادة في مسعاه لهدم النص⁽⁸⁸⁾. ومن ذلك، فوظيفة الصورة الشعرية - عموما - كشف عن معاني الحياة كالجدب، والموت، والركود، وغيرها⁽⁸⁹⁾.

وهاتان الوظيفتان هما وظيفتا التكتيف والتفصيل اللتان، في مسعيهما المدّيّ والجَزَريّ، يتشكل منهما البحر الشعري.

أ- الصورة تكتيف للخبرة الجمالية:

باعتبار الشعر بعثا للمُدْهَش الغريب، وتساميا بالمختبئ في الإنسان شاعرا عن طريق الصورة متنوّعة، فإن الصور الشعرية لم تعد تعرفا على الشيء، ولا تقريبا ذهنيا له وإنما خلق رؤية خاصة له. كما أنها لم تعد خاصية اللغة الشعرية الأولى. وإنما اقتصر دورها على أداء وظيفة فنية⁽⁹⁰⁾. وتتمثل هذه الوظيفة في آلية التكتيف للخبرة الجمالية المكتسبة في الذاكرة الجماعية. ونعني بها اعتماد الشاعر مفردة، أو جملة مأخوذة من نص

(84) د. صلاح فضل: "النظرية البنائية". ص: 81.

(85) د. عبد الواحد لؤاؤة: "المصطلح النقدي". ج 2. ص: 253.

(86) ستانلي هايمن: "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة". ترجمة د. إحسان عباس وغيره. ط 3. 1978. دار الثقافة.

بيروت. لبنان. ص: 19.

(87) مصطفى ناصف: "نظرية المعنى في النقد العربي". ط 1965. دار القلم. مصر. ص: 114.

(88) م.ن. ص: 114.

(89) أمانة بلعلي: "تجليات مشروع البعث والانكسار...". ط 19. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 70.

(90) د. صلاح فضل: م.ر.س. ص: 85.

سابق، ويوظفها توظيفاً جديداً يتمشى وواقعته المرادُ فضده جمالياً. فمثلاً، نجد الشاعر محمد شايطة في قصيدته "الوطن الجرح"⁽⁹¹⁾ يوظف آية قرآنية، قوله تعالى: ﴿إِنَّ مَلَاعُسْدَرَ ۖ يُسْدَرُ ۝﴾ (١٠٠):

خدعوك وقالوا:

فإنَّ ۖ مَعَ مَلْعُسْدَرَ ۖ يُسْدَرُ ۖ / فصبراً جميلاً على ما نقاسيه

من زمان بعيدٍ

إن توظيف الآية كإعادة إنتاج صورة مخترنة في الذاكرة زمناً تعيد ربط الحاضر الزمني، بـماضٍ زمني يختصر معاناة النبي - عليه السلام - قبل الفتح المبين. وإن كانت هذه المعاناة مفتوحة على مستويات عديدة ذاق فيها ألمراًً ين. والشاعر استغل الحدث النبوي، وربطه بالوطن الذي أثخنه جراح المآسي المنطلقة في هذه العشرية السوداء أي من التسعينيات.

فالوطن كما النبي، عنده، مفتوح على مواجهة المآسي. وبهذه الكثافة المشحونة بها الصورة قام النص بإعادة إنتاج خبرة جديدة⁽⁹²⁾ بعد هدم الخبرة القديمة. لذلك أضحت الصورة الكثيفة "لحظة بناء جديد"⁽⁹³⁾.

فالصورة المكثفة تجاوزت زمن النبوءة إلى زمن الثورة، فمقاومة أشكال التدمير الذاتي من هنا جاءت جماليةً تتجاوز لتصنع الأفقَ مفتوحاً على إمكانية التأويل. لأن "زمن الثورات هو كزمن النبوءات، زمن الخروج والانفصالات الكبرى"⁽⁹⁴⁾.

ومفهوم المؤولة في هذا النص، وهي الآية القرآنية، تكون على مستوى النص فرعاً، لأن توظيفها، هنا، محاكاةً للأصل الذي وجدت له في التاريخ الإسلامي. فكل ما يأتي بعد الأصل/نواة يُعتبر مؤولةً وتساعد للمؤولة القارئ والنصّ معاً في صناعة السيرورة الدلالية اللامتناهية للأثر الجمالي انفتاحاً. وهذان المفهومان موازيان لنظرية التناص⁽⁹⁵⁾.

استطاعت هذه الفكرة أن تحرك عناصر المستتر من السكون والجمود اللحظي إلى الحركة المتجددة والمتنامية جمالياً عن طريق شمولية النظرة المتجددة للشاعر⁽⁹⁶⁾ جاعلةً منها "الدليل الذي نقتنع به... ذلك الذي يكون متوافقاً أكمل التوافق مع عاطفتنا الجمالية.." ⁽⁹⁷⁾.

(91) محمد شايطة: "احتجاجات عاشق ثائر". (د.ت). رابطة إبداع. الجزائر. ص: 42.

(١٠٠) الشرح: الآية 5.

(92) د. محمد مفتاح: "دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل". دراسات سيميائية. ع 6. ص 1992. المغرب. ص: 88.

(93) د. خالدة سعيد: "حركية الإبداع". ط 1979. دار العودة. بيروت. لبنان. ص: 123.

(94) د. خالدة سعيد: مرس. ص: 130.

(95) د. محمد مفتاح: مرس. ص: 88.

(96) شمس الدين موسى: "الموقف الذاتي والمعاناة الواقع...". الآداب. ع 8 و 9. ص 25. 1977. بيروت. لبنان. ص: 48.

(97) عبد اللطيف شرارة: "الصدق والأدب". الأديب. ع 1. ص 25. 1966. بيروت. لبنان. ص: 7.

وليس بعيدا عنه، في سياق الرفض والاحتجاج، مصطفى محمد الغماري وهو يعيد فضح واقع جديد بدلالات وإيحاءات واقع غارب في زمن الدعوة الإسلامية من خلال قصيدته "براءة" (98):

كَفَرُوا بِمَعْجَزَةِ الْعُصُورِ
بِالطَّيْرِ يَزْرَعُ غَامَةَ الْأَسْحَارِ فِي هَدَبِ الزُّهُورِ
بِالْحُلُمِ يَكْبُرُ فِي انْتِمَاءِ الْقَادِمِينَ مِنَ الشُّغُورِ
بِالْمُرْسَلَاتِ .../العاصفات .../الناشرات .../الفارقات ...
الموغلّات مَعَ الْهَجِيرِ/كفروا بمعجزة العصور/عجبا..

إن بناء الصورة تراكميا يقوم على أربع آيات متواليات من سورة (المرسلات) (٣٣) قال تعالى: ﴿سَلَاتٍ عُرْفًا، فَالْعَصْفَاتِ عَصْفًا، وَالنَّاشِرَاتِ نَشْرًا فَالْفَارِقَاتِ فَرَقًا﴾. هو بناء عمد فيه الشاعر (لإظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المؤلف) (99) - خاصة أن الوطن أصبح في أكف الذين رفضوا أن يسوده السلام الحقيقي. ووقف وجهأوه موقف الرفض، بعدما قدّم الإسلام ورعايته على شكل "طوائف من الملائكة أقسم الله بهم، وأرسلهم هداة منتابعين عاصفين بالشرك، ناشرين الإسلام، فارقين الحق بالباطل" (100) وقد شكلت هذه الآيات بؤرة النص وجعلت من نشاط الذاكرة الخلاق "ينطوي على عطية وحس يتيحان للفنان أن يعقل الواقع وأشكاله، وأن ينقش في ذهنه، بفضل يقظة البصر والسمع، الصُّورَ المَدْوَةَ للواقع القائم" (101).

وهي تجسّد، في مسعاها لإثارة الذاكرة وتنشيط المؤوِّلة، استتمول خصائص اللغة باستفادة العلاقة الوثيقة بين تجربة الشاعر كرفض لهذا الواقع المغترب دينيا واختلافا، وبين لغته التي استمد منها كلّ معاني المحاصرة والرفض (102). ولأن الشعراء، عبر تكثيف صورهم، "والفلاسفة لم يقوموا سوى بترجمة العالم بأشكال متنوعة، مما يدفع إلى إعادة تشكيله" (103). فتكثيف الصورة هي إعادة تشكيل عالم قديم تشكيلا جديدا عبر الأقاويل الشعرية التي هي الأقاويل المُذَيِّلَة (104). وتكون "الحياة غير مطابقة لمن لا يملك

(98) م. م. الغماري: "مقاطع من ديوان الرفض". ط 1989. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 67.

(٣٣) المرسلات: الآيات 4-1.

(99) أبو القاسم الشابي: "الخيال الشعري عند العرب". ط 1961. الشركة القومية للنشر والتوزيع. تونس. ص: 20.

(100) الزمخشري: "الكشاف". ج 4. (د، ت)، دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. ص: 677.

(101) د. مصطفى غالب: "في سبيل موسوعة فلسفية- هيكل". ط 1985. دار ومكتبة الهلال. بيروت. لبنان. ص: 120.

(102) د. غنيمي هلال: "النقد الأدبي الحديث". ط 1982. دار العودة. بيروت. لبنان. ص: 408.

(103) Jacques d'Hondt. Id.

الفصل الأول مستويات التصوير في المتن الشعري

الحماس⁽¹⁰⁵⁾ الذي يؤهله ليحول العالم كالساحر. فالأشياء المادية تتحول بفضلها إلى رموز أو أسماء، ومدرجات- والإنسان ذاته يتحول من حيوان لإنسان⁽¹⁰⁶⁾-متضمنة مجموعة كبيرة من المفاهيم وصولاً إلى التجريد الخالص مرحلياً. وقد تشابه هذا الموقف مع موقف شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكرياء تطول الثورة بعد أن أوّل لَدَها المنطقة الدولية ظَهَرَ المِجَنّ سنة 1957⁽¹⁰⁷⁾.

لَا الدَّارِيَاتُ المَاحِقَاتُ هَوَاطِلاً لَا الشَّيْءَ امِخْذَاتُ تَدْكُهَا الإلهام
لَا القَاصِرَاتُ الغَافِلَاتُ كَوَاعِبًا دِيسَتُ قَدَاسَتُهَا وَفُضَّ خِتَامُ

فقد تم توظيف القرآن الكريم من خلال سورة (الذاريات) في قوله تعالى:
والذاريات ذروا (١) وقد أعاد توظيفها من جديد للدلالة على
الطائرات⁽¹⁰⁸⁾ الحربية النفثة دماراً وقنابل، بعدما كانت تدل على الرياح التي
تذرو التراب ذروا⁽¹⁰⁹⁾.

فارتباط المؤولة ببؤرة النص جعل سيرورة الدلالة تتجاوز الواقع ثابتاً
في الماضي، إلى الواقع متحركاً حاضراً ومستقبلاً، فثمة تكثيف. وهذا التكثيف
البؤري (ذاريات، قاصرات، كواعب ...) جعل من شخصية الشاعر شخصية
لا تَدْعِيَنَّ للمألوف، وتُسَلِّمُ به طواعية بل تحاول إثارة السؤال حوله⁽¹¹⁰⁾،
وتُخْرِجُهُ من دائرة الخبرة الجمالية إلى أفق الأثر الإجمالي، ومن تحول أفق
انتظار القارئ من "ليس الفكرة فيه دائماً، لكن المحسوس به أبداً"⁽¹¹¹⁾.

ومن البديهي أن الوحي الشعري لا يتشكل من غير مادة. لا بد، إذًا، من
المطلّفلنان بعض الأشياء التي يُدَوِّ لَهَا كشاعر إلى نص يتجاوز الثابت أبداً.
وذلك بعدما يتم له تنفيذُ صورته⁽¹¹²⁾.

وللشاعر مفدي مواقف تجل عن العد، وهو يستخدم الصور -خاصة-
مستقاة من القرآن، ليبني بها عوالمه الشعرية، ويشكل بها آفاق انتظارنا
قارئين⁽¹¹³⁾.

Gaston Bachelard : Id. .

(105)

P.124

(106) أحمد شامية: "خصائص العربية والإعجاز القرآني". ط 1995. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. ص: 132.

(107) د. محمد ناصر: "مفدي زكرياء ...". ط 1984. المطبعة العربية. غرداية. الجزائر. ص: 75.

(١٠٨) سورة الذاريات: الآية 1.

(108) د. محمد ناصر: "مفدي زكرياء". ص: 76.

(109) الزمخشري: "الكشاف". ج 4. ص: 394. وتفسير الطبري: ج 2. ص: 388.

(110) عبد الله حامد حمد: "الإبداع في نظر بياجي". الفيصل. ع 280. س 24. 2000. السعودية. ص: 22.

(111) Maurice Bedel: «D'un Romantisme à l'autre». Conferencia. N°3. 24 Année. France. 1930. P.142.

(112) Alain : « Les Arts et les Dieux ». Librairie Gallimard. France. 1958. .

P.237

(113) يراجع: د. محمد ناصر: "مفدي ...". ص: 75 وما بعدها.

الفصل الأول مستويات التصوير في المتن الشعري

إن قدرة الشاعر على الإبداع تكمن في قدرته على إعادة توليد الأفكار التي تلقاها عبر الزمن كخبرات جمالية. ومن دون كثافة الصورة يبقى الأثر الجمالي شبه معطل، يستنهضه فلا ينهض⁽¹¹⁴⁾.

وليس بعيدا عن الدفاع عن الذات من الضياع، ومحاصرة الاغتراب حين يصير الوطن أندلسي المنتهى والجزء يُحوّلُ له أبناؤه إلى أطلال ليبيكي المراقسة عليه، أو كبكاء النساء عليه، بعدما لم يصدن الرجال عِرْضَ هـ. يأتينا عاشور فني يضع المشرط على الجرح في قصيدته "رجل من غبار"⁽¹¹⁵⁾.

قال لي:

هذه شمعتي، سيدي
وأنا مُطْفَأُ في المُقَامُ
أنا أسدستُ أندلسي بيدي
وأضئتُ دمي كوكبا في الظلام
ثم ذرّبتُ أندلسي بيدي
فعليّ الرضا
وعلي السلام

ففي نصه الذي اتخذ له "أندلس" بؤرة يقوم عليها هذا التناثر المأساوي، يعيد الشاعر توظيف صورة الأندلس التي فتحها الرجال، ولم يحافظ عليها الأولاد والأحفاد. فأصبحوا بكاءً عليها كالنساء. وإعادة استخدامها بهذه الكثافة، هي إعادة استثمار للخبرة الجمالية مفتوحة على مستويات الانكسار التي بدأ الوطن يعيشها في التسعينيات.

والتوظيف الجمالي لهذه الصورة (أندلس) لا يفرق بين الفضاء كمكان أو حيز جغرافي، وبين الزمان كحيز نفسي تاريخي. ويرفض اعتبار (أندلس) كمكان حيادي ومتجانس مستقل عن السيرورة التاريخية. بل هو مكان فاعل ومتنام وغير متجانس. لأن الجزائر ليست (أندلس) إلا في الضياع، وانتحارها البطيء⁽¹¹⁶⁾.

فالذاكرة الجمالية اختزنّت صورَ الأشياء لتقلبَ صفحاتها ثم تبعث فنا مركبا عن طريق تعاون داخلي يُضفي على الحالة رهبتها⁽¹¹⁷⁾.

(114) د. عبد العالي أبو طيب: "إشكالية تأصيل المنهج..."، عالم الفكر، مجلد 27، ع 1، 1998. الكويت. ص: 9.

(115) عاشور فني: "مرايا. ع 14، س 1، 1992. الجزائر. ص: 24.

(116) Georges Gusdorf : Mythe et Métaphysique », Flammarion Editeur. France. 1953. P.

68.

Alain: Id. P.

الفصل الأول مستويات التصوير في المتن الشعري

ومن خلال هذا التوظيف التاريخي، تمَّ اختصارُ واختزالُ مدِّ حضاري، عبر محور زمني متواصل الدفقات. واستطاع أن "يتجاوز منطق الإجابة إلى التساؤل، والكلام إلى الإيماء، والوضوح التقريري إلى الوضوح الجميل المتكئ على قيم جمالية، وفكرية رفيعة" (118).

و بهذا استطاع أن يقوم بتحويل "أندلس" مدينة الغياب، كمنظور لا مرئي، إلى "الجزائر" مدينة الحضور المتغايب، كمنظور مرئي، يكشف عُمقَ المأساة، وشرَّخَ الجرح النازف.

وإذا ما بحثنا في كثافة الصورة نجد لها سندا واضح الحضور في التراث الديني - خصوصا- وفي التراث الأدبي -عموما-. فموقف ميلود حكيم من المرأة، هو موقف من اليهود في مقابلتهم إحسانَ الله وفضلَهُ عليهم بالنكران والجحود. وما رافق هذا النكرانَ من حضور الغياب الجمالي، وهم في التيه شاردون يبحثون المأوى والطعام، والنصرة، والاستقرار.

فاختياره هذا البديل موجود في قصيدته "جنون الحواس" (119):

أزَيْنُ ظُكِّ
بالشوقِ والمنِّ والسَّلَوَى
وأعزِّي سَهْوَكِ
كي أُمسِكَ الغيابَ

فالارتكاز هنا قد تم في سورة (البقرة) (١١٩) إذ يقول تعالى: ﴿وَاللَّيْنَا عَلَيْكُمُ الْغَمَامُ وَأَنْزَلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّاءَ وَاللَّيْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّاءَ وَاللَّيْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّاءَ وَمَا ظَلَمُوا وَلَكِنْ كَانُوا أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ ۝﴾.

وقد تم استنادُ الشاعر - مجازا - على تصور قبلي (120) بين الله - سبحانه وتعالى - وبين اليهود في تنكرهم للمعروف المتمثل في وقايتهم وإيوائهم من الحر، وهم في التيه. وإطعامهم من الشجر الأحملى عسلا. ومن الطيور ما يشتبهون لحومها (121). فقول هذا كله بالنكران والجحود. فقام الشاعر يحمل هذا الشحن الجمالي، بفضل مكونات الطبع الجيد (122)، إلى علاقته مَانًا بالمرأة يَهُودِيَّةِ النكران. والجحود. فقد قام بترجمة خبرة جمالية سالفة إلى أثر جمالي أني نكتشف فيوضات إحياءاته عبر اقتناصه هذه الصور المتتبعَة (الظلال - المن - السلوى) التي تفسر أسرار شعره. وتعيد تفكيك وحدة الشعور المنجزة

(118) مصطفى صواق: "الحضور في القصيدة". آمال. ع 32. س 7. 1976.

(119) ميلود حكيم: "امرأة للرياح كلها". ص: 97.

(١٢٠) سورة البقرة: الآية 57.

(120) د. ناصر حامد أبو زيد: "إشكالية القراءة، وأوليات التأويل". ط 3. 1994. المركز الثقافي. سوريا. ص: 122.

(121) الزمخشري: "الكشاف". ج 1. ص: 142. وتفسير الطبري: ج 1. ص: 25.

(122) د. محمد لطفي اليوسفي: "الشعر والشعرية". ط 1992. الدار العربية للكتاب. ليبيا-تونس. ص: 302.

حيال تلك الخبرة القديمة⁽¹²³⁾ والتي "حددت زاوية الرؤية. وضخمت الجانب المأساوي لدى اصطدام الذات/النفس الحساسة بالمشكلات"⁽¹²⁴⁾.

قد تساعد كثافة الصورة على حضور ازدواجي للصور في تفاعلها صانعتين الأفق الجمالي حين تقوى الصور الذهنية على استحضار الصور الحسية، وإحالتها على التشظي اللمسي أو البصري، أو السمعي، أو الشمي ... نغني بالصورة الذهنية تقديم الخيال، أو الحلم، والذكرى ونحن لا نملك سوى العقل التحليلي لها. ونقصد بالحسية تقديم هذه المكونات في صور حسية⁽¹²⁵⁾. فالصور الذهنية تجعل "عقل الشاعر مستعداً تمام الاستعداد للعمل. فإنه يظل دائماً يُلدِّم جوانب التجربة المتباعدة. إن تجربة الرجل العادي فوضوية لا قياسية مبعثرة ... فإن هذه التجارب تشكل دائماً في عقله كليات جديدة"⁽¹²⁶⁾. وهي، نهايةً، تجعل العقل والعاطفة مؤتلفين معا في فترة زمنية واحدة⁽¹²⁷⁾ بعدما كانت "في مبتدأها مطابقة لعالم الواقع، ثم تضعف، وتفتقر، وتتلاشى، وتصير خيالاً"⁽¹²⁸⁾. والموقف الجمالي يبعث الشاعر على الانتفاض باللغة، وفيها لاسترجاع هذا الخيال المتحلل كخبرة كامنة، وإعادة توظيفه مكتفياً إثارةً للأثر الجمالي في ذاكرة المتلقي.

ب. الصورة تفصيل للخبرة الجمالية:

لما كان اللسان - عموماً -، ولسان الشاعر - خصوصاً - جواز سفر إلى عالم الأفكار والصور، فهو عند الجاحظ: «أَيَّاظْهَرُ بِهَا الْبَيَانُ، وَشَاهِدٌ يُخْبِرُ عَنِ الضَّمِيرِ. وَوَأَصِفْ تُدْرِكُ بِهِ الْأَشْيَاءَ ... وَمُلْهُ يُؤْنِقُ الْأَسْمَاعَ»⁽¹²⁹⁾. ولولاه، ما كان الإنسان - شاعراً -، "إلا ضالة مهمل، أو بهيمة مرسلة، أو صورة ممثلة"⁽¹³⁰⁾ كما عبر خالد بن صفوان. وعليه يجيء النص الشعري ترجمة لواقع سواء أكان داخلياً أم خارجياً. لا يمكن تصويره إلا على نحو تركيب خالص، لأنه يصدر، كنص، كامل البنية، مستقل التكوين⁽¹³¹⁾ في صور تتراص، مهما تصاغرت، وتصاغر شحنتها الجمالي، في عرض حسي تفصيلي.

(123) جبور عبد النور: مر.س. ص: 104.

(124) علي حسن يوسف: "حوار في الفكر والأدب". ط 1983. دار لسان العرب. بيروت. لبنان. ص: 176.

Alain Leader: «Les Mots de la Philosophie». Librairie Classique. Paris. 1985. PP.

234-235

(125)

(126) د. نصرت عبد الرحمن: "في النقد الحديث". ص: 202.

(127) مر.ن. ص: 201.

(128) مر.ن. ص: 21.

(129) الجاحظ: "رسائل الجاحظ". ج 1. ط 1965. مكتبة الخانجي. مصر. ص: 379.

(130) مص.ن. ص: 380.

(131) د. عبد العزيز البسيل: "ثنائية النص". عالم الفكر. مجلد 27. ع 1. 1998. الكويت. ص: 64.

نقصد بالتصوير التفصيلي ذلك التصوير المتتابع. وهو تتابع جزئي يسعى لتجسيد صورة تركيبية. تقوم فيها كل صورة بوظيفة انعزالية خاصة بها دون أخرى. هذا التصوير التتابعي التفصيلي يعكس التباعد الزمني، أو المكاني، أو هما معا بين صورة عاشها الشاعر تجربة، وبين أخرى منعزلة عن الأولى في تجربة ثانية تختلف عن الأولى. وتأتي هكذا الصور تترى لتتكون مشهدا بانوراميا تتوزعُ الخبراتُ الجمالية المتباينة. فالشاعر إذًا يأخذ بناصية تجاربه بين صورة جزئية وأخرى على غرار منشئها في الحياة المعيشة⁽¹³²⁾.

فالصورة حينها، وإن كانت نواة شحن جمالي، كالذاكرة "تحفظ الحقيقة الخارجية باستمرار لتجعلها أكثر جلاء، وسموا، وأكثر مأتى للإنسان مأخوذا بالحقيقة والجمال"⁽¹³³⁾.

وقد نجد للتصوير المتتابع أثره في أن الشاعر "إنسان لا يقول ما يفكر فيه. وإنما ما يفكر فيه الآخرون أنه تعلمه (إنه الترويض) ولا يفعل ما يريد ولكن يفعل ما تعودنا فعله"⁽¹³⁴⁾.

وإن كان معظم الشعر يقوم على هذه الآلية الجمالية في قدرتها على ترجمة الغائب حاضرا. فإنها على النقيض من التصوير المكثف الذي لا يختص به سوى القلة من الشعراء الدارسين تراث الإنسان، والمطلعين على ثقافته المختلفة.

ومن أمثلة هذا التصوير التفصيلي التتابعي الذي تتقاطع فيه الأمكنة، وتتداخل الأزمنة، لتصنع عالم الجمال متجليا⁽¹³⁵⁾ بعدما كانت الطبيعة معروضة بمبادلها، وفوضاها⁽¹³⁶⁾. الشاعر مسدبار جريء يجعل من ذاته ضعيفا قوة انفجار.

وهذا حمري بحري يجتاز معابر الصمت ليصنع ثورة الصخب محدثا التعبير، كسنبلة ثمرى بالعطاء في قصيدته "ضد الصمت"⁽¹³⁷⁾:

الثورة للثوار / والسنبلة الحبلى
لا يجهدُها الصر صرار / ورمهاها لي
فرميتُ بقلبي في النار

⁽¹³²⁾ إبراهيم العويض: "جولة في الشعر ...". ص: 73.

⁽¹³³⁾

Emeric Fiser : Id.

P.23.

⁽¹³⁴⁾

Arthur Schopenhauer : Id.

P.34

⁽¹³⁵⁾ خالدة شيخ خليل: "الواقعية الرمزية، والفرار المستحيل". اليوم السابع. ع260. س5. 1989. باريس. ص: 45.

⁽¹³⁶⁾ جبور عبد النور: مرس. ص: 164.

⁽¹³⁷⁾ حمري بحري: "ما ذنب المسمار يا خشبه؟". ص: 52.

فالمشهد الشعري حافل بفيوضات الإيحاء تصنع للأثر الجمالي حضوره القدسي. ففعلُ التغيير متجسد في (الثورة) يصنعها الثوار. وداخل بؤرة هذه الصور تتراصف صور أخرى كثيرة كالمعاناة، ورفض مظاهر الإذلال، ومواجهة وحشية الظالم المغتصب ... الخ.

وإذا كانت الصورة الأولى تحمل مفهوم الثورة في بعديها التركيبين في هدم ما بناه المستعمر، وبناء ما خَرَّبَهُ المستعمرُ أيضاً. فهي قائمة على تقابل ضدي يصنع جمالَ التحدي، وتجاوزَ منطق الإلغاء. ثم تتلوها الصورة الثانية في (السنبلة الحبلَى) التي تتشكل نواتها الجمالية في قدرتها على النمو المتسارع. وقد ألبسها القرآن الكريم قدرته وليديةً تبلغُ سبعَ عطاءاتٍ وكلُّ عطاءٍ يبلغُ مائةَ حبةٍ.

يضاف لها أن عَمَرَى السنابل تنحني تواضعا. وهي إحالة جمالية لعمر لهيب الثورة الجزائرية. وهي سبع سنوات. أين فعلت فعلها دون ظهورها للمستعمر.

أما الصورة الثالثة فتتشكل بورتها (لا يجهضها الصرصار) من فعل العجز مسندا إلى الصرصار. وهو اختزان للمستعمر كحشرة لا تكون إلا لإفساد الطعام. فالصورة قائمة على قبح الفعل عجزوا قبحُ العجز يظهرُ على تدمير السنبلة المتمثل في الصرصار (١٣٨).

ولحظة التجلي الجمالي هنا حضورها في وجود منطقة كمون القوى (١٣٨) التي يظهر فيها الأدب/الأثر الجمالي كدلالة فوقية. لأن الصورة في حضورها التحييدي للقوة الفعالة "يجب أن يشير إلى شيء ما، شيء مختلف عن مضمونه وشكله الفردي. وهو سياجه الخاص" (١٣٩) الذي يحفظ للصور استقلالها. ومن هنا يتحرك القول الشعري في هذا المقطع صانعا من السبب المقدم في المشاهد الثلاثة الأولى فعل الثورة حين احتضنها الشعب ممثلة في الصورة الرابعة (رماها لي). ليبدأ الصراع متجليا في صناعة الأثر الانتهائي في ثورة فاعلة. وهذا ما جلته الصورة الخامسة في هذا المقطع. فبعد استعراضنا الأفقي لهذه الصور الخمسة يتجلى لنا تركيبها على الشكل

ص. م = ث + ث + (٧س) + ع + ص + ث + ش + ش

التالي:

فالصورة المرحلية تقوم على تصوير تفصيلي بيانه:

ث + ث = ثورة الثوار = الصمود + المقاومة + التعذيب ...

(١٣٨) قد وضع توفيق الحكيم مسرحية (مصرع صرصار)، وقد أشار بذلك إلى الدول العربية غير المتوحدّة فيما بينها، وقد أعطى لها عدد (٢١) هو عدد الدول العربية، وقد مثلها طلاب إحدى الجامعات الأمريكية.

(١٣٨) روبير إسكاريث: "الأدب والأنواع الأدبية". ترجمة طاهر حجار. ط ١٩٨٥. دار طلاس. سوريا. ص: ٢٠.

(١٣٩) روبير إسكاريث: "الأدب والأنواع الأدبية". ص: ٢٠.

(7س) ن = السنبلة الحبلى = كل سنبلة تعطي سبع سنابل. وكل سنبلة تعطي مئة حبة. ومنه يتجلى عدد سني الثورة، مضاف إليه قوة عدد الضحايا المجسد في (ن).

ع ص = عجز الصرصار = عدم قدرة المستعمر على إجهاض الثورة.

ث ش = ثورة الشعب = رمي الثورة للشعب واحتضانها.
ش ع = استعمال الثورة = سكونها في قلب كل جزائري ممثلا في الشاعر.

ومنه تكونت الصورة الكلية من مجموع خمس صور جزئية منفصلة عن بعضها البعض وتأخذ هذا الشكل:

صم = 5 ص

فالصورة التفصيلية جعلت الأثر الجمالي يقوم على علاقة ليبيدية غريزية تربط القارئ بالنص، والنص بالقارئ لكون هذه العلاقة مميزة. علاقة الجزائري بوطنه يصنع استقلاله بالثورة. فالنص، إذًا، يختار قارئه بواسطة ترتيبات كاملة لشاشات مرئية لِمَا يقوم به المستعمر إلغاء لوجود لم يتأسس إلا بالثورة⁽¹⁴⁰⁾.

قد سعت - أيضا - هذه الصورة التفصيلية إلى دفع الأثر الجمالي ليتجاوز قصوره الحراري « ENTROPIE » الموجود في الصورة المكثفة، كالأسطورة مثلا، نحو امتلاك طاقة حرارية لا تستهلك جماليا إلا ببطء من قراءة لأخرى⁽¹⁴¹⁾.

يتجسد التصوير التفصيلي في ربط صور جزئية حسية بأخرى مجردة ليتميز المسار السردي شعرا بالحيرة والذهول، واندخالية الحديث الوجداني الخاص الذي - عادة - ما يكون بين الحبيب ومحبيه. سواء أكان المحبوب أنثى حقيقة، أم أنثى مجازا كالوطن. ومهما كان ذلك، فمصطفى محمد الغماري يعيد تفكيك الحوار الوجداني بين قيس وليلى⁽¹⁴²⁾، بين الذات فاعلة والأخرى منفعة. ونصه بين قيس وليلى يؤسس لحضارة التغيير والتشكيل الانتخابي معتمدا خبرة جمالية في الأثر العربي القديم تجعل من الدُّبِّ مَصْدَرًا للخيال يقضي على عصابية الشاعر التي تُلْزِمُهُ إن هو حُرِمَ مُتَعَةَ الواقع معيشا⁽¹⁴³⁾.

قيس هجني وبينك ليلى في الهوى نسب
فأنت وجهي، وأنت الورْدُ والعنْبُ
أنتِ الخواطرُ... إن فكرت أغنيتي

(140) د. محمد خير البقاعي: "علمية ولا علمية الأدب". مرس. عالم الفكر. ص: 40.

(141) روبير إسكاريت: مرس. ص: 23.

(142) مصطفى محمد الغماري: "أسرار الغربة". ص: 47.

(143) د. نور الدين طوالي: "في إشكالية المقدس". ط 1988. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 103.

إذا ترنّمت أنت الشعر والغضب

أنت الملاحم ...

أنت الهوى ...

فالمقطع الشعري يقوم على تتابع تصويري ينطلق من بؤرة الحدث الوجداني. وهي علاقة النسب. وهذه الصورة المجردة هي مبدأ الحس التصويري. ليبدأ الصراع التقابلي لتناظر الوجهين. فهي الوجه الذي يرى فيه وجهه وذاته. وهذه هي الصورة الثانية التي عمقت الشعور بالذات حين ترى غيرها فيها، أو ترى ذاتها في الغير. ثم يربط ليلي بصورة الورد من حيث شكلها،

وعطرها، وما يحوطها من مشاكل المحاصرة لتمييزها. وهي الصورة الثالثة. ويتسامى بها نحو الأرقى انتهاءً في صورة العنب، وما يبعثه من سكر في الشاعر ليتربع على الكرسي (الديونيزوسي)⁽¹⁴⁴⁾ متحكماً في إدارة الحياة استمراراً في الصورة الرابعة.

وبعد هذه الصور الحسية الثلاثة (2،3،4) المتراففة يعود إلى ربط الصورة الأولى المجردة بباقي الصور الأخرى في التجريد. ومنها صورة الخواطر، الشعر، والغضب، والملاحم، والهوى. وهي خمس صور متراففات تصنع تلك "القدرة الكيماوية التي بها تمزج معها العناصر المتباعدة في أصلها، والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعاً متألّفاً منسجماً"⁽¹⁴⁴⁾ كما أكدها (وردزورث).

وقد ساهم الشاعر في تشكيل خبرته التي ليست في الواقع سوى نمطٍ من الذاكرة جدرّ من نظام الزمان والمكان. وهو يتسلم مادته جميعاً جاهزة من قانون الترابط⁽¹⁴⁵⁾ النفسي الذي صبغ الصور على اختلافها بالانسجام. وعليه تتشكل الصورة المركزية من مجموع الصور الجزئية غير المترابطة زمناً، ولا مكاناً في الواقع إلا في الأثر الجمالي شعراً على هذا الشكل:

$$\text{ص م} = \text{ص م} + 3 \text{ ص ح} + 5 \text{ ص م}$$

أي أن الصور المركزية تتكون من صورة مجردة واحدة، وصورتين حسيّتين، وخمس صور مجردة. ويكون بيان هذه الصور على الشكل التالي:

ص م = ص م = صلة النسب . وهي صورة مجردة

(144) نسبة إلى ديونيزوس إله الخصب والخمرة في الأساطير اليونانية، ويرمز له بالعنب، سيأتي ذكره.

(144) د. السعيد بيومي الورقي: مرس. ص: 78.

(145) د. عبد الواحد لؤلؤة: مرس. ج 2. ص: 241.

3 ص ح = وجه ليلي + الورد + العنب

5 ص م = الخواطر + الشعر + الغضب + الملاحم + الهوى

فالصورة المركزية تقوم على تسع صور تفصيلية حسية ومجردة. تصنع الأثر في كامل إثارته وتوثبِهِ لدى القارئ منتظرا لحظة انهزام الشاعر الشبقي. لأن خيال الشاعر "يتغذى بالصور المخزونة في ذاكرته"⁽¹⁴⁶⁾. بل إنه يجسد ذاكرة المجتمع حيّة في قلوب قارئيه.

أما عن صور حسن بوساحة المركزية فهي تقوم على توظيف صورتين زمانيتين مختلفتين: زمن الصبح بنوره، وزمن ما بعد الزوال بظلاله. فهو تصوير تفصيلي لزمن الحضور المتباين. "من العسر على أي مبدع أن لا يتعامل مع الزمن تقليديا، إذن، فالزمن أبدا نسبي، كما أن التقليد قد يكون نسبيا ..."⁽¹⁴⁷⁾ فقصيدته "نعاجي"⁽¹⁴⁸⁾ تجسيد حسي بصري يقوم على التباين الزمني يقول:

أفيقي نَعَاجِي وَشُدِّي السَّبِيلُ
فَفِي الصَّبْحِ نَوْرٌ عَجِيبٌ
وَضَوْءٌ غَرِيبٌ
يُعْطِي البَقَاعَ بِسِدْرٍ جَمِيلٍ
أفيقي وَسِيرِي ... هُنَاكَ
مَعَ الظِّلِّ ... رَغْمَ العَوِيلِ
رَغْمَ العَوِيلِ
وهذي المَرْوَجُ كُلَّمَعَ العَقِيقُ ...

تظهر الصورة المركزية في سَوْقِ الأمر إلى النعاج للفواق. والفواق هو محرك الصور الأخرى الجزئية التفصيلية. وهي صورة معنوية مجردة. تتحرك الصور الحسية الأولى في أخذ السبيل سيرا نحو المستقبل مصدر شمس الأمل. وتأتي الصورة الحسية البصرية الثانية في انبساط نور الصبح، لتساعدنا الصورة الثالثة في شيوع الجمال وتفشيهِ في الكون. وهي صورة مجردة. وتأتي الصورة الرابعة، وهي تكرار للصورة الأولى الحسية. وهي السير كسلوك حسي. وهذا كله يجسد زمن البكور، زمن التحرر. وهو زمن دائري⁽¹⁴⁹⁾. يبتدئ بالبكور وينتهي بالليل. ليعود الصبح من جديد بداية انطلاق. وهو زمن مغلق.

⁽¹⁴⁶⁾ د. عبد الواحد لؤلؤة: مر.س. ج 2. ص: 188.

⁽¹⁴⁷⁾ د. عبد الملك مرتاض: "بنية الخطاب الشعري". ص: 110.

⁽¹⁴⁸⁾ حسن بوساحة: مص.س. ص: 77.

⁽¹⁴⁹⁾ د. عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري. ص: 124.

وتتوالى الصورة الخامسة، وهو زمن ما بعد الزوال لوجود الظلال المحصورة بين صورتين حسيّتين متزامنتين. صورة حسية (القبول/القيود). وصورة حسية صوتية (العويل). وهما متزامنتان للحزن والانكسار. وتنتهي بربطها بصورتين حسيّتين بصريّتين (المروج) و(لمعان العقيق).

نلاحظ لهذا المقطع القائم على الزمن الدائري أنه يقوم على مكان مفتوح. فالمكان المفتوح الأول هو السبيل ممتدا نحو الأفق. والثاني البقاع. وهو مكان مفتوح هناك. والمكان الثالث هو المروج المنفتحة.

فالصورة عند ذاك محاصرة بين الزمن المغلق والمكان المفتوح. والشاعر أضحي طفلاً يرعى غنمه. يخاطبها بلغة البراءة. وهي حال الصفاء والطهر. ف"الشاعر هو الإنسان الذي يحمل بساطة الطفولة إلى قوة الرجولة. هو الذي يتأمل الأشياء جميعها بدهشة الطفل ونضارته، بروح لا تطمسها العادة ولا تغلُّها" (150)

وهذه اللوحة تجسّدُ منظرا ريفيا وادِّعاءً تتشكل تركيبة صورهِ التفصيلية على هذا النحو:

$$\frac{\text{ص م} + 4 \text{ ص}}{\text{ز م} / \text{م م}} + \frac{\text{ص م} + 3 \text{ ص}}{\text{ز ص} / \text{م م}} \quad \text{ص م}$$

وهذا يعني أن:

الصورة المركزية تتكون من ص م = صورة مجردة. فواق النعاج.

3 ص ح = 3 صور حسية = أخذ الطريق

مشيا + نور الصباح + غمر البقاع بالضوء.

وهذا كله في زمن الصباح وفي مكان مفتوح هو الطريق والأفق،

بالإضافة إلى صور زمن ما بعد الزوال وفي مكان مفتوح. وهو المروج تتشكل منه الصور الثانية:

ص م = صورة مجردة = فواق النعاج.

+ 4 ص ح = صور حسية = القيود + العويل + المروج، لمع العقيق.

إن هذا المقطع القائم على التصوير التفصيلي كَوَّوْٓنَ خطا تفاعليا بحيث جعل الصورة المركزية وحدة قائمة بذاتها تعمل منفردة في عزلة عن

(150) سیر موریس بورا: مریس. ص: 384.

الفصل الأول مستويات التصوير في المتن الشعري

القصيدة⁽¹⁵¹⁾. هذا الذي جعل وحدة الإحساس تهيمن على القصيدة⁽¹⁵²⁾. مما جعل أفق القارئ الانتظاري يرتج أمام جدة هذا الأثر الجمالي. مثل هذا التصوير التفصيلي القائم على خلخلة الأثر الجمالي عند القارئ هو الذي يحوّل "الظلال الشعورية المموهة إلى صورة ذات شكل وحدود ومعنى"⁽¹⁵³⁾ تساهم في إحداث نوع من "انطلاق القلب إلى مصدر متعة لا علم [للمتلقي] بها"⁽¹⁵⁴⁾. ولكن يحس بحاجته إليها بل إنه لا يجدها في ذلك الانطلاق المُعَبَّر عنه في انفتاح الفضاء الذي تحركت فيه عوالم الانتصار الداخلي في توجيه حركيته نحو سوق نعاجه.

يواصل عثمان لوصيف رسم الحركة في كل أبعادها. فتتحرك عنده صورة تغيير ثقافة المجتمع. وهي صورة مجردة لارتباطها بمجموعة الصور الحسية الحركية. وها هو نصه "لتسقط الآلهة"⁽¹⁵⁵⁾ "يرفع الحجاب بكل ما في الكلمة، ويكشف لنا عن الأشياء المدهشة التي تحيط بنا، والتي ترصدها حواسنا بطريقة آلية... فسوف يدهشنا حينئذ بشبابه، وطزاجته، وقوته الهائلة. هذا هو عمل الشاعر الأصيل"⁽¹⁵⁶⁾ الذي راح يقول:

أدْمِلُ الفَاسَ
أَقْتَحُمُ اليَوْمَ كُلَّ المعابِدِ
أَهْوِي بِفَاسِي عَلَى الآلهة
فَتَسْقُطُ مَيَّةً
واحدا
واحدا
ثم أَرْكُلُ كُلَّ القَرَابِينِ ...

يقوم المقطع على فكرة التغيير. وهي صورة مجردة اغتدت بؤرة النصّ غائبة كخطية شعرية في النص جركت هذه الصورة المركزية صورا تفصيلية أخرى. فظهرت الأولى في (حمل الفأس) ببعد الحس حركي. فالحركة أخذت حركة الأعلى اتجاهها.

(151) د. نصرت عبد الرحمن: "في النقد الحديث". ص: 72.

(152) د. زكي العشماوي: مرس. ص: 110.

(153) جبور عبد النور: مرس. ص: 106.

(154) د. محمد غنيمي هلال: "الروما نتيكية". ط 1973. دار الثقافة. بيروت. لبنان. ص: 73.

(155) عثمان لوصيف: "شبق الياسمين". ط 1986. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 47.

(156) د. صلاح فضل: مرس. ص: 84.

الفصل الأول مستويات التصوير في المتن الشعري

وتأتي الصورة الثانية (اقتحام المعابد). وهي حركة حسية مفتوحة وتختتم بـ(إهواء الفأس على الأصنام/الآلهة). وهي حركة حسية اتخذت الأسفل اتجاهها. وتكون الصورة الثانية هي البؤرة النشيطة كغاية و صَدَل إليها الشاعر في تحطيم مظاهر الشرك.

وتجيء الصورة الرابعة في (سقوط الآلهة ميتة). وهي حركة من الأعلى إلى الأسفل. وتُخْتَمُ بصورة خامسة وهي (ركل كل القرابين). وهي حركة تنظيفية لكل أثر من آثار العبودية والخضوع لمظاهر الاستبشاع والاستغلال. وهي حركة حسية أفقية من الخلف نحو الأمام لقذف القرابين.

فالتصوير التفصيلي قام بمحاصرة الآلهة الواجب تحطيمها⁽¹⁵⁷⁾ في صور متنامية تناميا حركيا⁽¹⁵⁸⁾، تركز على نظام منطقي في وصف⁽¹⁵⁹⁾ علاقة الفكر بالعالم، وعلاقة الفأس بأداة تحقيق الحق، والآلهة بالباطل والخرافة.

ومن ثم يتشكل حضورها الفاعل في هذا البيان التوضيحي:

ص م غ = 5 ص ح

أي ص م غ = صورة مركزية غائبة = نية التغيير. وهي ص م:صورة مجردة.

= 5 ص ح = خمس صور حسية = حمل الفأس + الاقتحام +
الإهواء على الآلهة + سقوطها + ركل القرابين.
ص ح 1 = حركة من أسفل إلى الأعلى .
ص ح 2 = حركة نحو الأمام وهي أفقية.
ص ح 3 = حركة من الأعلى إلى الأسفل.
ص ح 4 = حركة من الأعلى إلى الأسفل.
ص ح 5 = حركة أفقية نحو الأمام.

وهي صورة مستوحاة من قصة النبي إبراهيم - عليه السلام - وهو يهوي بفأسه على أصنام/آلهة قومه.

A. Cuvillier: «La Dissertation Philosophique », 8 Edition. Ed.ARMON.Paris1967.P.244.

(1)
(158) د. عبد القادر الرباعي: مر.س. ص: 180.

Daniel Delas : « Guide Méthodique ... ». P.39.

(159)

قامت هذه الصورة الجزئية التفصيلية بتحرير "العبء الشعري الذي يخفيه العالم، والذي يبقيه النثر أسيراً"⁽¹⁶⁰⁾. وهي "بمثابة كينونة ولادية لحالة فنية"⁽¹⁶¹⁾ تقدم مفهوماً لعالم جديد يشكله الشاعر نصياً⁽¹⁶²⁾. ويستمر الشاعر الجزائري في كشف خبراته الجمالية المتواجدة في منطقة الكُمُون والقاصرة حرارياً انطلاقاً من تحريك الصور الجزئية منفصلة متحررة من قيود الزمان لتجي غيضاً دلالياً في شريط نفسي مُدَكَم التركيب يحوي "طفرة تتخذ خط ارتداد إلى الوراء، إلى تجسيد المثالي الغامض المشحون بالغاز النفوس الفردية الغامضة، وأسرارها"⁽¹⁶³⁾.

ومن هؤلاء الشعراء عاشور فني الذي أبدع لنا رجلاً من غبار متناثر. زلزلته الأرض، وبددته المواقف. ففي نصه "رجل من غبار"⁽¹⁶⁴⁾ يتحرك المكان بشراً وحيوانات نحو نهايته النتنة يقول:

قال لي:
هكذا تبدأُ الزلزلة:
شيخٌ غامضٌ في عيون الصَّغَارِ
قططٌ تتلصصُ بين الديَّارِ
وديوكُ تصرِّحُ على قِمةِ
المزبلةِ !

هكذا يتكون المشهد من صورة مركزية حسية (الزلزلة) باهتزاز المكان. وتأتي الصورة الأولى الجزئية في بعدها الحسي (شيخ غامض) والمتغايب عن النظر. وتحيلنا إلى صورة جزئية حسية (قطط تتلصص) متباطئة، وملتوية الحركة. أما الصورة الرابعة فهي أيضاً حسية ثابتة متحركة (ديوك). فالثباتُ وقوفها على قمة المزبلة وتحركها صيادها متفاوت الدرجات.

وهناك ارتباط السبب (الزلزلة) بالنتيجة (المزبلة). وهي نهاية المسعى الوجودي. وإن كان المشهد طبيعياً أو واقعياً إلا أنه منزاح لتصوير واقع مأساوي بدأت تعيش بدايته الجزائرُ في محنتها الوطنية.

إن هذه الصورة تَخَلَّقَتْ بوعيٍ لتحرير التلقي من الطابع الآلي، وتقديم رؤية كاملة للأشياء. يتم تكوينها الجمالي بالإسقاط الواقعي لتثبيت عملية التلقي، ووصلها بأقصى مداها التأثيري.

(160) كمال عجالي: مرس. ص: 116.

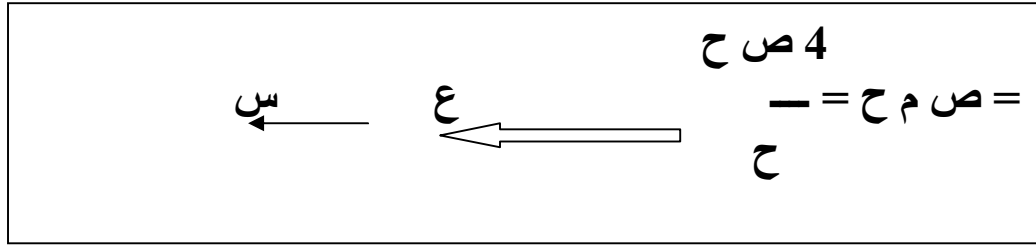
(161) عبد الله الغوّّامي: مرس. ص: 116.

(162) أدونيس: "مقدمة الشعر العربي". ص: 32.

(163) جبور عبد النور: مرس. ص: 59.

(164) عاشور فني: مرايا. ع 12. 1992. ص: 24.

فالمشهد حافل بالحركة المستديمة. تأخذ اتجاهاتها كلٌّ مأخذ. فهي تتركب من تقاطب حركي على الشكل الموالي:



ف (ص م ح) = صورة مركزية حسية = ابتداء الزلزلة.
أما (4 ص ح) = 4 صور حسية = شيخ + الصغار + قطط + ديوك.

و (ح) = حركة مستمرة للصور الجزئية.
وكل هذا مربوط بثنائية (ع ← س) أي ربط العلة بالسبب. فالزلزلة تحيل إلى الموت والفناء. كما هي المزبلة فناء عنصر التشيؤ فاقدًا قيمة وجوده. قامت الصورة التفصيلية بتقريب لحظة التجاذب لدى القارئ وهو يشكل أثره الجمالي بين وعي أدبي مخزون كخبرة، ولغة ابتدائية كأثر يتشكل للانتقال إلى مرقى الاستفسار الذي وُجدَ في النص⁽¹⁶⁵⁾. لِمَ الزلزلة؟ ما في المزبلة؟ هي تَسْأَلَاتٌ تشكل بؤرتي النص الإستراتيجيتين.
هذا من حيث تركيب الصور من مواد باعتبار الكثافة الإيحائية، والتفصيل التراكمي لجزئيات الصور.
أما من حيث تركيبها عبر امتداد الزمن فهي إما صورة دائرية النموذج باعتبار استمرارها الزمني، أو صورة جدلية تقوم بتعميق عنصر الدراما في أنيته الحافرة وجودها.
وهذا ما نبخته فيما يلي:

ج. التصوير الدائري والتوزيع الدلالي:

باعتبار التصوير نشاطًا ذهنيًا يقوم أساسًا على واقع ثابت الصورة لدى الشاعر، ومن ثم فانطلاقه من الواقع، والعودة بالصورة إلى الواقع لا تخرج عن الأصل المخزن استنساخًا انتخابيًا.
فالتصوير الذهني، نهاية، هو ما تم انتخابه من الواقع. ولذا، تجيء الصور أليفة لا يعترض سبيلها الذوق الجمالي.

(165) د. عبد السلام المسدي: "وجها لوجه مع جهاد فاضل". العربي. ع 441. س 38. 1995. الكويت. ص: 73.

ولذلك، فالتصوير الدائري يقوم بدور تصنيفي للأنماط العليا للصورة، وتوزيع الحمولة الالائية عبر هذه الصور لتكون موزعة بالشكل المراد شحنه بها وعياً.

والشاعر الجزائري المعاصر، وهو يعتمد تقنية التصوير الدائري فلأنه اكتسب تجربة مع الطبيعة أهله ليتسامى بمعطاه، وبرؤياه التي سيتشكل من خلالها العالم الجمالي شعرياً.

فهو - أي التصوير الدائري- يقوم بشحن عملية الخلق الأدبي:

"والخلق الأدبي ليس خلقاً عقلياً، بل خلق حواس، فليس لرجل الفن أن ينتظر حتى تأخذ الصورة الحسية عنده دلالاتها العقلية، وإلا حكمنا عليه ببعد طبيعته عن إمكان ذلك الخلق. وإنما هو يأخذها عند نبعها"⁽¹⁶⁶⁾. لأن الإنسان يعرف مكانته الطبيعية في عالم يفرض وجوداً سيداً⁽¹⁶⁷⁾. وهذا الوجود السيد يوفره العالم الشعري عبر ما هو متحرك ومستمر فـ"ما هو مهم هو الحركة كاملة"⁽¹⁶⁸⁾ لأن ما يوفره التصوير الدائري هو ما كان عليه تاريخياً. وفضيلته هي فضيلة التأليب، والحشد، والاكتظاظ مما يروع روع القارئ"⁽¹⁶⁹⁾.

كما يساهم التصوير الدائري في بث نشوة الانتقام، والانخراط. "والانخراط شكل آخر من أشكال التمرد على المجتمع. فهذه وسائل لتمزيق ستائر الواقع اليومي، والدخول إلى العالم الخفي"⁽¹⁷⁰⁾. بالإضافة إلى كونه ثابتاً وتفسيرياً بطابع السلبية لتتابع وصفه⁽¹⁷¹⁾.

ونعني بالتصوير الدائري ذلك التصوير الذي يأخذ لنا حركة الطبيعة في دورتها الوجودية، وجريان ليلها ونهارها، وحركة فصول السنة، وحركة المياه من البحر إلى المطر والأجيال البشرية⁽¹⁷²⁾... الخ.

وتنتمي معظم الصور التي وردت في دواوين الشعراء إلى هذا النوع. وهو رصد حركة الصورة باعتبار مادة تركيبها عبر امتدادها الزمني-الكرونولوجي استدياري/ماضي، أو استشرافياً/مستقبلاً. وغالباً ما يسند الفعل وطبيعة دلالاته الزمنية مُشكلاً المسار الاندماجي⁽¹⁷³⁾ (Processus d'intégration) الذي تتشابك عبره الصور، وتتناقض متفاعلة ومتصارعة معاً.

(166) جبور عبد النور: مر.س. ص: 194.

(167)

B.W, F , Hegel : « La Raison Dans L'histoire ».Tr : Kostas

Palaioannou. Librairie Plon. Paris. 1965. P.6.

Jacques D'hondt : Id. P.29.

(168)

(169) إيليا حاوي: "الأخطل في سيرته ونفسيته وشعره". (د.ت)، دار الثقافة. بيروت. لبنان. ص: 522.

(170) جبور عبد النور: مر.س. ص: 37.

(171) د. إحسان عباس: "فن الشعر". ط 2. (د.ت). دار الثقافة. بيروت. لبنان. ص: 250.

(172) د. صلاح فضل: مر.س. ص: 362.

(173) د. خليل أحمد خليل: "مضمون الأسطورة في الفكر العربي". ط 3. 1986. دار. طلاس. بيروت. لبنان. ص: 96.

فدورة الطبيعة، إذًا، بشقيها المأساوي والهزلي تؤسس لتقنية التصوير الدائري الساعي إلى تجسيد أثره الجمالي المتمثل في تثبيت النظام، وتأكيده بخلاص الإنسان.

يقول (فراي): "إن دورة الطبيعة من الولادة إلى الموت ثم إلى الانبعاث هي العمود الفقري الذي يركز عليه الأدب كله ويَعُدُّ التراجميدين النصف الأول من الدائرة الذي ينتهي بالموت. بينما تمثل الكوميديا النصف الثاني من الدائرة الذي يؤكد الانبعاث ... الكوميديا تجسيد للنظام، وتأكيد لخلاص الإنسان"⁽¹⁷⁴⁾.

ولعل النص الشعري يجسد هذا الطرح بامتياز، خاصة أن الأثر الشعري الجزائري جَائِلٌ حركةً َالمخاض العسير لحدثا تجربتها الاجتماعية، وانتكاستها الأخيرة.

فهل الشعر الجزائري أعاد إنتاج الحياة، عبر تصويره الدائري، كما عيشت، أو كما يمكن أن تعاش، أو كما يمكن أن تتجاوز كمعيش قار وثابت؟. وأول تجسيد للخطيئة الدائرية في الشعر الجزائري المعاصر التي اتخذت من دائرة الحياة والموت حركة انبعاث كوهج طفولي يراود الإنسان شاعرا في مراحل مختلفة من حياته⁽¹⁷⁵⁾. واتخذ الثورة كفعل وجودي حتى يتولد من موت الجسد. وما إفناء الجسد قصدا (الشهادة)، إلا طلبا للانبعاث والخلود. ويبقى مفهوم الثورة الأكثر حضورا في شعرنا من حيث تجسيده ثنائية الموت والانبعاث.

وحسن بوساحة في قصيدته "مذكرة إلى بلادي"⁽¹⁷⁶⁾ يجسد هذه الخطية الدائرية:

لئن فَاتَنِي أَنْ أَكُونَ شَهِيدًا
وتبني الطيورُ التي جاءَهَا القُرُؤُوتُ بِبُوتِ الحنانِ
وأعشاشُهَا . في ضُلُوعِي
ويروي دمي الزهرَ لَدُنَّا
لئن فَاتَنِي أَنْ أَكُونَ
وأدلو بدلوي مع الواردين
فقد كان لي في الرُّؤْيَى
لائحاتٌ تشدُّ الحنينَ ...

(174) ريتا عوض: "أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث". ط 1978. المؤسسة العربية للدراسات

والنشر. بيروت لبنان. ص: 92.

(175) ریتا عوض : مر. س. ص: 40.

(176) حسن بوساحة : مص.س. ص: 87.

إن هذا المشهد الحافل بالحركة مشدود إلى ثنائية الموت والحياة. وأول ما تتحرك به هذه الخطية فعل الفوات (فاتني) المرتبط بالماضي مطلقاً في ثباته، واستمراره. وهو فعل يلغي وجود الشاعر بطلاً شهيداً. وهو مرتبط، كحركة تدل على موت معنوي سلبي في عدم كسب الشهادة، بفكرة الموت (الشهادة) التي تحمل معنى الحياة مرتبطاً بالكينونة المستمرة في الحاضر (أكون) التي تدل على الاستمرار والتجدد.

ويتم الانتقال إلى دورة الحياة انبعاثاً في بناء الطيور. بُيوتَ الحنان أملاً في إيجاد بديل حياتي لذلك المفقود في الشهادة. وتوظيف الطيور هنا لدورها الغيبي والقدسي⁽¹⁷⁷⁾ في تحويل زمن المشاعر. وهو زمن الفناء⁽¹⁷⁸⁾ والانتقال إلى زمن الحياة والانبعاث من خلال تحويل مسار الطيور بنقل تجربة الحياة من الأرض بعد فقدانها، إلى صدر الشاعر. وهو مرتبط بالحياة الجديدة.

ثم يتم التحام مظهر الموت مُمثلاً في تدفق دمه، بمظهر الحياة في إرواء الزهر بلحن الحياة. وقد تم توظيف الفعل المضارع (يروي) للدلالة على استمرار النزيف، حتى في زمن الاستقلال، وتجدد معاناته.

وتستمر حركة الانبعاث مرة أخرى في توظيف فعل الإدلاء. وهو فعل وجودي محض لارتباطه بالماء عنصر الحياة، ومرتکز كل الانبعاث⁽¹⁷⁹⁾.

وإذا أعدنا ملاحظة طبيعة الحركة الدورانية للموت والانبعاث لوجدنا الفعل الحركي يقوم على المضارع يصنع الكينونة الوجودية ممثلاً في (أكون - تبني - يروي - أدلو - تشد)، وهي كلها أفعال تحمل من معاني الاستمرار والتجدد التي تكسب الحياة تعددية البقاء.

أما أفعال تعليق الحياة، وتحويلها إلى موت فاقد لخصوصية التغيير (فاتني - جاءها - كان). وهي أفعال تدل على الثبات والاستمرار في الماضي منعماً. فالفوات هو فوات الحياة في الشهادة، وفوات الكينونة. وجاءها القر والحر ليلغي وجودها من الأرض، ولتحويلها إلى الصدر بقاءً. ودل على انقطاع فعل الكينونة في الرؤى الفارقة إمكانات التجسّد والحضور "كإنسان يملك روحاً لا يطيع سوى الكون"⁽¹⁸⁰⁾.

- فأكون شهيداً = استمرار أفقي من مسار مفتوح. أ ← ب وهو مسار مفتوح.

(177) د. خليل أحمد خليل: مرس. ص: 72.

(178) MIRCEA Eliade : « Aspects Du Mythe ». Ed. Gallimard. France. 1973. P.35.

(179) د. خليل أحمد خليل: مرس. ص: 111.

Jaques D'hondt : Id. P. 35

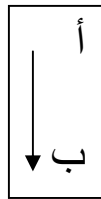
(180)



- وتبني الطيور أعشاشها = استمرار تصاعدي من أ وهو مسار مفتوح.
- في ضلوعي = من الأرض إلى الأعلى (الصدر) استمرار تصاعدي.



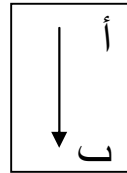
وهو مسار مفتوح.



- ويروي دمي الزهر = استمرار تنازلي من أ . مسار مفتوح من الأعلى (الجسم) إلى الأرض (الزهر).

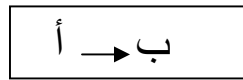


- أدلو بدلوي = استمرار تنازلي من أ . مسار مفتوح من الأعلى (الأرض) إلى الأسفل (البئر).

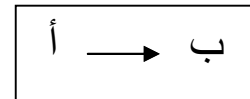


- تشد الحنين = استمرار تنازلي من أ . مسار مفتوح من الأعلى (الصدر) إلى الأسفل (الأرض).

هذا عن حركة الحياة. أما عن حركة الموت والفناء. فقد تم ملاحظة:



- فأتيني: حركة استدارية من أ وهو زمن مغلق يتم فيه خنق الإرادة والأمل في كينونة منتخبة (الشهيد).
- جاءها: حركة استدارية تقوم بسحب الحياة من الطيور عن طريق القر.



- فهو تحويل الحياة (الحاضر) إلى موت نحو (الماضي). وإن كان الفعل مستمرا وثابتا في الماضي. وهو زمن مغلق.
- كان: حركة استدارية تقدم سلبية الرؤى عديمة الجدوى وهو سحب للحياة

بـ — أ

وهو زمن مغلق.

ومن هذا العرض التحليلي نستنتج أن المشهد يقوم على حركية حياتية (ح⁵) متمثلة في خمسة أفعال. تقابلها حركية الموت ب (م³). ومن ذلك يتجلى التصوير الدائري بين انفتاح نحو الانبعاث، والانغلاق نحو الموت والفناء. يواصل علي ملاحي رؤيته الجمالية لتغليب إدارة الحياة وانتصار الانبعاث على منطق الردى الذي يفصل الكون بين لهب الاحتراق، وكثافة الحب التي تعلن انتصار الفجر في نصه "مراسيم الهيام الساطع"⁽¹⁸¹⁾:

تَخْتَارُ مِنْ كَبِي نَشِيدًا وَحِيدًا
وَتَجُولُ فِي لَهَبِ الْقَطِيعَةِ كَالرَدَى
عُظْمًا قَدْ حُبَّهَا لِلنَّحْلِ وَالْجَبَلِ الْأَصْدِيلِ
وَتَدُقُّ كَالْأَجْرَاسِ عَالِيَةً
طَوَّلَ الْفَجْرَ
تَمْنَحُهَا الدَّلِيلُ

في هذا المنبر الاستعلائي يواصل الشاعر وضع مخطط وصفي لتلك التي تجتاحها المُنْذَى. وتعباً للفلق المبارك وتمتطي فرسَ الوداعة، والبيان اللاذقي. و تتصاعد هي، بذلك، في هذا الزخم الجمالي. ويتنازل هو عن أنانيته الفكرية وعن حنينه للصفاء الوجودي⁽¹⁸²⁾.

فقد تركزت صورته على فعل الاختيار المستمر والمتجدد لكونه مضارعاً. وهو فعل وجودي يقوم على اختيار (النشيد) الصورة السمعية المستمرة في الوجود. لينتقل بعدها إلى وصف الحركة المستمرة (تجول)، والمتحركة في اتجاه اللاحية. أي بوضع حد نهائي بين كونه حياً فَقَدْ معاني البقاء، وبين خلوده ميتاً في النشيد الذي يستمر يَدُمُ مِلْهُ.

وارتبط بعد ذلك المشهد باختيار فعل التكتيف. وهو فعل ديمومة وحركة تعيد ربط الموت بالحياة. وتستمر حركة الحياة في التصاعد لدق الأجراس، وطبول الأمل والحياة المستقبلية الزاهرة. وينتهي المشهد الحي بمنح دليل البقاء في معاناة الهيام الساطع نهاره.

المقطع يحمل عطشا نزقيا للذة، ومجد البقاء معذبا، ولقوة الحضور الواعي بأسباب الحياة⁽¹⁸³⁾، وهو يقوم علي التوزيع التالي:

(181) علي ملاحي: "صفاء الأزمنة". ص: 93.

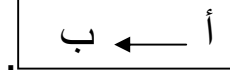
(182)

(183)

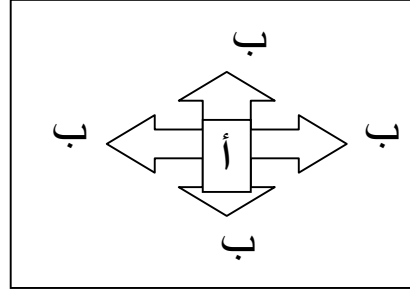
الفصل الأول مستويات التصوير في المتن الشعري

- (5 ف م) = خمسة أفعال مضارعة = مسار مفتوح نحو الحياة تجددًا واستمرارًا.

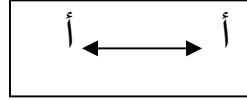
- تختار = فعل مستمر يقوم على اختيار الحياة. مسار مفتوح من الداخل نحو الخارج.



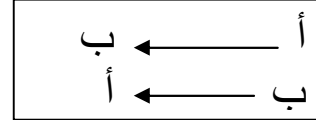
تجول = فعل مستمر يقوم على اختيار الحياة. مسار مفتوح على كامل المستويات:



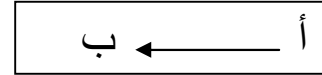
- تكثيف = فعل حركي مستمر / أني يحمل الصراع والمعاناة إيجابًا. وهو فعل



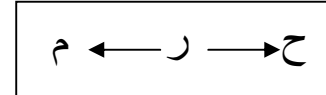
انتخابي حي، مسار مفتوح نحو الداخل. - تدق = فعل حركي مستمر / أني يحمل الصراع، والمعاناة إيجابًا. وهو فعل حتمي حي، مسار مفتوح من جانبيين، أفقيين أو عموديين.



- تمنحها = فعل حركي: يقوم على العطاء الحي، مسار مفتوح من الداخل نحو الخارج.



- الردى = حركة نحو العدم، وهو فصل عالمين حي وميت.



ومن خلال هذا العرض يتبين أن الشاعر، وهو يرسم هذا التشظي الجمالي، لم يتخلص من كونه ابن الكون المدلل حينما عرض كبده

الفصل الأول مستويات التصوير في المتن الشعري

البروميثي (١٨٤) للمرأة الرمز ولم يتصدّد لمشاكله الخاصة منتصرا. وإنما فقد كلّ معاني الوجود (١٨٤). إنه مشهد دائري العلاقة يعيد إنتاج علاقة الحياة والموت. يأتي الأخضر فلوس في خط مواز لما مر سلفا مع الشعراء الآخرين من حيث تناوله، في خطية دائرية، موقفاً مأساوياً. هو انعكاس للتجربة، انعكاس درامي- فني. هو بيان بالقوة الفاعلة في الحياة، وللتعارض بين الأهواء والأفكار، بين الإنسان ومحيطه. وبيان بالشرخ الحاصل في الروح (١٨٥). هذا المشهد الذي جسّد به هذا الحضور المتشظي، هو مشهد يُجَلّي الألم، ويُديمه في نصه: "تجليات بعد منتصف الليل" (١٨٦):

تَطُولُ خُطَى الشَّارِعِ الصَّعْبِ
وَالْمَتَطَهَّرُ فِي مَطَرِ الْعَنْفَوَانِ
فَهَلْ تَذْهَبِينَ؟
إِذَا قَتَلْتُنَا الْمَسَافَةَ قَبْلَ بُلُوغِ الصَّبَاحِ
فَلَا تَسْأَلِينِي عَنِ الصَّبْحِ كَيْفَ يَكُونُ
لَأَنَّهُ يَبْدَأُ مِنْ مَقَلَّتِيكَ

ومن أول القطرات التي انسكبت فوق عُشْبِ العيون .
لقلكتشف الشاعر ذهوله من صعود الشارع الصعب ارتقاؤه، من خلال كشفه حقيقة الأشياء، وموته الليلي. بل راح يستبطن ما وراء هذه الحقيقة من حقيقة أن بداية الخلق تكون على يديها (١٨٧).

فنصه/ الرؤيا ينمو في اتجاه الأعماق التي استجلاها. وينمو أفقياً في تحولات هذا العالم المعيش (١٨٨). فحركة هذا العالم تتمثل في امتداد الشاعر امتداداً استمرارياً ليطول العناء، خصوصاً والشارع صعب، لينتهي بحركة الموت والانهاء. وينتقل إلى تكثيف دلالة (١٨٩) التطهر الثابتة في مطر الكشف والتطهير (الكتارزيس) (١٩٠). وهو مظهر من مظاهر الحياة، والخصب، والسعادة، والرخاء (١٩٠). ورمز انبعاث. والتطهر لم "يتعلق بالنص المنجز كحضور مادي" مجسد، بل بما قبل هذا الوجود. فهو متستر متكتم على نفسه

(١٨٤) نسبة إلى بروميثيوس سارق النار من زيوس، والذي سلط عليه عقوبة تقييده بالسلاسل ورميه بجبال القوقاز مع إلزام طائره بأكل كبده لينوق العذاب نتيجة تطاوله على الآلهة، سيأتي شرحه.

(١٨٤) هـ. ب. قان ويسب: مرس. ص: 67.

(١٨٥) إ. نويس: مرس. ص: 140.

(١٨٦) الأخضر فلوس: "حقول البنفسج". ط 1990. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 40.

(١٨٧) د. أبو العيد دودو: "الشاعر وقصيدته". ط 1986. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 5.

(١٨٨) أدونيس: "مقدمة للشعر العربي". ص: 106.

(١٨٩) د. محمد لطفي اليوسفي: مرس. ص: 108.

(١٩٠) د. إحسان عباس: "فن الشعر". ط 2. 1959. دار الثقافة. بيروت/لبنان. ص: 161.

(١٩٠) د. عبد الملك مرتاض: "بنية الخطاب الشعري". ص: 30.

الفصل الأول مستويات التصوير في المتن الشعري

في ذات الشعر، وفي ذات الشاعر⁽¹⁹¹⁾. ومن ثم فهو ليس "بالصورة العارية"⁽¹⁹²⁾ التي تفضح المسكوت عنه. بل وهي تخفيه أضحت صورةً مُدَمِّقَةً⁽¹⁹³⁾ تجعل الشعر دافعا لتوظيف الخيال في إثارتِهِ متعةَ الكشفِ .

وينتقل إلى تصوير فعل الذهاب المستمر، والمتجدد للإحالة على الانتهاء والموت. فهي حركة آيلة إلى الزوال والتلاشي كأى حركة تتجاوز التصورات العقلية^٥، والأفكار المجردة المنطقية، وتتعلّق في تيار الحياة، ودُقْعَتِهِ الخالقة⁽¹⁹⁴⁾.

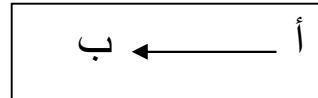
يرسم بعد ذلك نهاية الذهاب قتلا قبل بلوغ صباحات الأمل والحضور. إنه "انفجار تلك الرؤية البيانية ذاتها"⁽¹⁹⁵⁾ وبذلك أصبح هذا المشهد الانتحاري شعريا يقوم على مبدأ التخطي الدائم للمتدقّق المنجَز من العدولات⁽¹⁹⁶⁾ نحو استشراف المستقبل في الصبح. فأضحى "قوة تطل على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور وتصبح القصيدة جسرا يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع، الأرض والسماء"⁽¹⁹⁷⁾. لأن فعل القتل معلق بشرط، وبحصوله يتوسط عالمين، ومسافتين. ربط الشاعر بداية الصبح من عينيها مصدر الطاقة والحياة والانبعاث. وقد قامت الصورة عنده بقلب السمع (السؤال) بصرا (خروج الصبح من العينين). وهذا تجسيد لمبدأ الحياة.

يختتم برصد حركة الدمع المنسكبة انسكابا استمراريا على أعشاب العين ورموشها. وهي حركة تجلب الخير⁽¹⁹⁸⁾ للشاعر وغيره. لأنه فعل حياة وانبعاث. قد يكون إلهاً (بوسيدونيا)⁽¹⁹⁹⁾ نسبة لإله البحر (بوسيدون).

إذا أعدنا ملاحظة الحركة الفعلية التي خضع لها التصوير الدائري في هذا المشهد من حيث توجهها إلى مبدأ الحياة أو الموت.فـ

- 5 ف م = 5 أفعال مضارعة = حركة مستمرة.

- تطول = حركة استمرارية نحو الموت وتفيد التجدد.



(191) د. محمد لطفي اليوسفي: مر.س. ص: 69.

(192) د. مصطفى ناصف: "نظرية المعنى في النقد العربي". ط 1965. دار القلم. مصر. ص: 49.

(193) مر.ن. ص: 49 وما بعدها.

(194) أدونيس: "مقدمة للشعر العربي". ص: 38-39.

(195) د. محمد لطفي اليوسفي: مر.س. ص: 93.

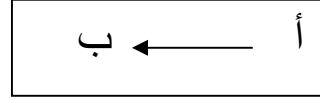
(196) د. محمد لطفي اليوسفي: مر.س. ص: 94.

(197) أدونيس: مر.س. ص: 138.

(198) د. ثناء أنس الوجود: "رمز الماء في الأدب الجاهلي". ط 2000. دار قباء. القاهرة. ص: 27.

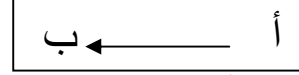
(199) د. ثناء أنس الوجود مر. س. ص: 31.

- تذهبين = حركة استمرارية نحو الموت وتفيد التجدد.

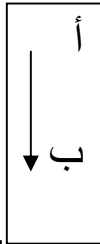


- قتلنا = هو فعل ماضي ولكنه علق في الحاضر أو في المستقبل لارتباطه أ = ب بأداة شرط. وهو فعل حركي غير استدامي يؤدي إلى الموت.

- تسألني = حركة مستمرة متجددة. تحيل إلى التعليق.



- يبدأ = حركة مستمرة متجددة. تحيل التعليق إلى الحياة



- الثبوت، وهو يحيل على مفهوم الحياة. هو (المتطهر). نرى الثبوت تحيينا أنيا لذلك اتخذ الشكل العمودي.
- والفعل الدال على الماضي مستمرا هو (انسكبت) حركة مستمرة.



ترتبط بمبدأ الانبعاث من جديد.

وبذا، استطاع التصوير الدائري، في تتابع صورته، أن "يكشف عن أن الإنسان لا يستطيع أن يعرف من الأشياء إلا صورا. وعن أن الإنسان ذاته والأشياء كلها صور من جوهر لا يعرف أو لا يمكن أن يعرف معرفة كاملة" (200) فكل صورة كشفت عن تحول في المعنى تكشف عن تحول الشاعر معها.

فالصورة، إذًا، "ليست مجرد تشكيل زخرفي خارجي بل هي تستمد تشكيلها، وجمالياتها من امتزاج الفكر من خلالها." (201)

إذا كان هذا النوع التصويري قد حدد لنا طبيعة حركة الصور عبر امتدادها الزمني. فإن هناك نوعا آخر يعمق درجة الصراع، من خلال الصورة، عبر جدلية تضرم حساسية الشاعر الجمالية للتعبير أكثر. فما هي ملامحه في الشعر الجزائري المعاصر؟

(200) أدونيس: "الثابت والمتحول". ص: 119.

(201) مجاهد عبد المنعم مجاهد: "جماليات الشعر العربي المعاصر". ط 1997. دار الثقافة للنشر والتوزيع. القاهرة. ص:

د. التصوير الجدلي وأثره الجمالي:

ولأن الصور الشعرية "هي العنصر الجوهرى في لغة الشعر" (202)، فإنها "تأتي نتيجة حساسية الشاعر والأشياء" (203)، لتصنع حركية العالم (تصوير دائري)، وتثبت صراعه، وانقسامه الثنائي، والتقابل بين الأضداد في مسعاها نحو بَوْ أَرَّة الصراع. (تصوير جدلي).

التصوير الجدلي (204) هو ذلك الذي يمنح "الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة" (205) إثارتها وسلطانها. ليرقى الصراع إلى ذرى، ومراقى الإثارة الجمالية - خاصة - حينما ينضاف لها الحوار الذي يعمقُ صراع الأفكار نحو القول الشعري الذي يضحى الحياة وليست حكاية الحياة (206).

وبهذا القصد يكون التصوير الجدلي متجاوزا "اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية". (207) إذ إنه عبور من الظاهر اللغوي إلى المختفي الجمالي ليجعل من النص ضرورة لا هوائية. ويضفي على نفسه، كخبرة، وعلى القارئ، كأثر، صقعة غامضة ليزداد الأثر استفزازا يعمقُ سلطة النص الجمالية. ويضفي البعد الدرامي، أو الحس المأساوي على المقول الشعري (208). يمارس النص، بفضل التصوير الجدلي، سلطته في صفائه وتطهره، وتساميه بالمعنى/ الأثر الجمالي نحو معارج الروح، وسماوات الإشراف. (209) ويمارس كذلك رعبه وحضوره الذي أصبح شبه شيء غريزي في نفوس المتلقين لصدمة النص، وهو يشكل آفاق انتظارهم (210).

و مصطفى دحية يتشظى داخليا كما تشظى خارجيا مرتين. بالولادة - تارة -، وبالموت - أخرى - وقد عمق الإحساس بالمعاناة، مفردا وحيدا بين البداية والنهاية الذي استطاع أن يَبُو نِرَ النص من حيث ارتكازُه على مساءلته هو ذاته، يقول في "سفریات ذكرياته" (211):

ما زلتُ أذكرُ موتي وولادتي:

صِرْ نَوَينَ كانا في النهار

وفي السماء يعاقران دُلْمِي

أنا الذي بارحتُ ميثاقَ الطفولة؟ أم أنا؟

لِوَمَ أجمَعُ مَشْدَيْتي...

(202) د. صلاح فضل: مرس. ص: 467-356. وينظر: د. نصرت عبد الرحمن: "في النقد الحديث". ص: 26.

(203) د. صلاح فضل: مرس. ص: 358.

(204) د. صلاح فضل: مرس. ص: 362.

(205) سيد قطب: "التصوير الفني في القرآن". ط 7. 1982. دار الشروق. بيروت. لبنان. ص: 36.

(206) مرس. ص: 36.

(207) د. صلاح فضل: مرس. ص: 359.

(208) د. علي البطل: مرس. ص: 40.

(209) فاروق شوشة: "أغنية ولاء لصلاح عبد الصبور". العربي. ع 441. س 38. 1995. الكويت. ص: 176.

(210) د. ثروت عكاشة: مرس. ص: 15.

(211) مصطفى دحية: مرس. ص: 43.

وأحطّم الألواح في خانات عمري...
 كي أرى جسدي بلا نزع ولا رجوع
 على ..
 ردهات مو...
 ت الذاكرة.

يقوم هذا المشهد على ثنائية الحياة/ الولادة، والموت. وهما نقيضان يتصارعان من حيث افتقادهما عاملي الهدم والبناء لاعتبارهما – عند الشاعر وحده- صنوين مثيلين. ليلا ونهارا.

وهذا المشهد الجدلي بين فلسفة الموت والحياة شخصه الشاعر تشخيصا ذاتيا يقوم على المناجاة الداخلية، أو الحوار الداخلي⁽²¹²⁾ كمجسدا في مساءلته ذاته منفصما عن وعيه الإدراكي بين زمن مضى. وهو زمن طفولي. وبين زمن حاضر يعمق الصراع أنيا. وهو زمن كهولي (أحطم الألواح في خانات عمري)

ويواصل الصراع ذروته للوصول إلى حالة الانهيار في الموت عبر التشخيص بالكلام⁽²¹³⁾ من حيث وصف جسمه (جسدي بلا نزع ولا رجوع) فاقدا مظاهر الحياة.

فالتصوير الجدلي قام على التشخيص الفردي لا النوعي. وهو يقوم برصد أثر المونولوج في تصوير الفرد غير ممثل للنوع البشري. فهي حالة وجدانية خاصة⁽²¹⁴⁾.

وهو باعتماده فكرة النمو الداخلي من الميلاد إلى الموت، يقوم بتصوير الحياة الداخلية، ومن خلال الذاكرة. فهو إيجابي على عكس التصوير الدائري⁽²¹⁵⁾.

يواصل حكيم ميلود سدوق تَسْأَلَاتِهِ التي سيحرك بها عتبة القارئ ليهيئ أفق انتظاره لأجوبة احتمالية. تصنع للأثر الجمالي انكساراته، وحيرته عبر غياب مرجعية مشتركة بين النص كمعادل خطي يقوم على التساؤل المُدرج، وبين القارئ الواقف موقفا حائرا لا يدري ما يجيب به. وهذا ما يطلق عليه

(212) فرد. ب. ميليت وغيره: "فن المسرحية". ترجمة صدقي خطاب وغيره. ط 1986. د. ت. بيروت. لبنان. ص ص:

460-459.

(213) مر.ن. ص: 452.

(214) مر.ن. ص: 442.

(215) د. إحسان عباس: مر.س. ص: 251.

باللاتماثل الجوهرى "... هو اللاتماثل الجوهرى بين النص والقارئ عن غياب وضعية مشتركة أو إطار مشترك لمرجعية مسبقة" (216).
هذا ما يؤكد نصه "الأسئلة الصعبة" (217):

ما الذي تقولُ الشوارعُ
وأعمدة الكهرباءِ
وإسفلتُ هذى الطريق الطويلةُ
ما الذي تقولُ السماءُ الكليلةُ
والمآذنُ والغرفُ المقفلةُ
والحياةُ العليلةُ
ما الذي يقولُ الرجالُ والنساءُ
والقلوبُ على نبضها تشتعلُ
كالفتيلةُ
ورودكُ في الدمعِ ماتتْ قَتِيلَةً.

إن النص يتحرك باتجاه "مواقع اللاتحديد" (218) الذي تغيب فيه علاقة سؤال النص بإجابات القارئ. ليقوم الفراغُ الباني (219) بإعادة توازن هذه العلاقة من خلال ملء البياضات، أو الفراغات التي تتقدم في النص من طرف القارئ.

وهي تقوم على الانفصال، والانفكاك الذي يثير القارئ ويحفز على التخيل، والتفكير. كما تقوم على طاقة النفي الذي يتم برفض بعض ما يتقدم به النص من حقائق (220)

والنص بانفتاحه على مجموعة من الحقائق تتصارع فيما بينها وتتمثل في: الحقائق الأرضية/ السفلية. وتمس تَسْأَلَاتِ الشوارعِ وأعمدة الكهرباءِ، وإسفلتِ الطريق، والحقائق السماوية/ العلوية. وتشمل السماء، والمآذن، والغرف المغلقة والحياة، والحقائق البشرية كوسيط شحن الأثر/ الصراع بين العلم العلوي والسفلي، والمتمثلة في التناظر الجنسي: الرجال والنساء. وهي بيئة "يحي فيها بروحه. ويخلق في أجوائها بخياله. ويجد فيما يتصوره من فسيح رجاها متنفساً له..." (221). لينتقل إلى حقيقة المخاطب/ القارئ مباشرة ليشرکه الشاعر في صناعة الصراع، وإدارته.

(216) إرود إيش: "التلقي الأدبي". مر.س. ص: 14.

(217) حكيم ميلود، مص، س، ص: 40.

(218) د. عبد العزيز ظلميات: "الوقع واليات إنتاج الوقع..."، مر.س. ص: 62.

(219) مر.ن. ص: 63.

(220) مر.ن. ص: 63.

(221) د. غنيمي هلال: "الرومانتيكية"، ط، 1973. دار الثقافة ودار العودة. بيروت. ص: 87.

الفصل الأول مستويات التصوير في المتن الشعري

فهي حقائق متناظرة تصنع عمق المأساة، وتحويلها إلى عنصر بنائي داخلي عضوي يذوب في قالب التجربة⁽²²²⁾. مما يجعله في إطار التشخيص الفردي⁽²²³⁾. لأنه خاص بالشاعر من حيث اعتماده التشخيص بال رأي⁽²²⁴⁾. وهو تحدث الشاعر عن القارئ المخاطب ميتا في دمه قتيلا الشيء الذي يسعى إليه الشاعر كتقنية الاتصال الاجتماعي. بذلك اكتمل للمشهد بعده الإيجابي لأنه مؤسس على عنصر النمو المتواصل⁽²²⁵⁾ عن طريق انتظار الجواب ممثلا في طاقة الإثبات أو النفسي⁽²²⁶⁾.

يتواصل التصوير الجدلي عن طريق التناظر، والتقابل لتجسيد وتشخيص الصراع⁽²²⁷⁾ تشخيصا شفافا. لأن اللغة الشعرية تخلت عن مواقع الالاتحديد بل قامت بملء بياضها لكون الشاعر أضحى قارئاً في النص، تشكّل به المعنى. فهو كما قال صلاح عبد الصبور⁽²²⁸⁾: "خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب".

نور الدين درويش يترك نصه يدير حوارا "في القصر"⁽²²⁹⁾ بين الشاعر والملك:

الشاعر: أنا الشاعر
غنيتُ فأنشِرتُ قلوبُ الناسِ
وانكسرتُ قيودي
أفنيْتُ عُمري في الذهاب والإيابِ
كالطير أبحثُ في الوجودِ عن الوجودِ
في كلِّ منطقةٍ دمي
في كلِّ عاصمةٍ أنا
وأنا المسافرُ في الحدودِ بلا حدودٍ ...
الملك: إلى القدسِ الممزقِ .
كيف ننظر لليهودِ ؟
الشاعر: قزم يحاول أن يقودَ
المنظرانُ تُقصِفُ والعراقُ

(222) عبد الحميد هيمة: "السمات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر"، ط، 1998. دار هومة. الجزائر. ص: 82.

(223) ف. د. ب ميليت : مر. س. ص: 442.

(224) مر. ن. ص: 454.

(225) د. إحسان عباس: مر. س. ص: 251.

(226) د. عبد العزيز ظلميات: مر. س. ص: 63.

(227) أحمد فلاق عروات: "تطور شعر الطبيعة بين الجاهلية و الإسلام"، ط، 1976، ديوان المطبوعات الجزائرية.

الجزائر، ص: 141.

(228) د. عز الدين إسماعيل: "التفسير النفسي للأدب"، دار الثقافة ودار العودة.. بيروت، ص: 108.

(229) نور الدين درويش: مص، س، ص: 70، وما بعدها.

فما تقول عن الحدود؟
 الشاعر ناراً وأشعلها اليهود
 الملك: ما الدليُّ فَنَظَرَ المفكر؟
 ما الطريقة؟
 ما السبيلُ إلى الخلاص؟
 الشاعر: هو القصاصُ.
 هو القصاص ولن يكون بلا رصاص.
 إن المدينة بالتغابن لن تعود...^{٢٣٠}

تأسس المقطع الشعري على لحظة آنية في تعميق الحوار بحثاً عن عنصر الدراما الذي، من خلاله، تتباين المواقف، وتختلف لتتكاثف الصور تتَرى تصنعُ للنص بُورته من خلال تراكيبَ تُصنعُ لغةً: "ذات وظيفة إيحائية تتحدى خطوط التصريح والتقرير، والتسمية المنطقية. وهذا الإيحاء... لا يتاح إلا من خلال العلاقات التركيبية المتولدة من الصور الفنية"⁽²³⁰⁾.

يرتبط هذا الإيحاء بزحزحة النص عن وضوحه في تحدي المؤسسة التي لا تسمح به على حد تعبير (جاك دريدا): "نعم، أنا أميل إلى تركيب الجمل وأجد لذة في ذلك. إن ذلك يجعلني أكثف النص، أفرغه من قصيدته وأزيح عنه صفة الوضوح التي تسمه، وهو ما لا تسمح به المؤسسة، ولا تقبل به"⁽²³¹⁾.

فالشاعر بدأ إدارة الصراع بين الملك/ السلطة، والشاعر/ المتمرّد على السلطة، كسجين سياسي يحاكمه الملك في القصر محاكمة الميئوس من بقاء رؤوسهم على أعناقهم. فالصراع يقوم على تصادم إرادتين.

فالملك يريد من الشاعر أن يكون أداة طرب، وغناء لتخدير الشعب. والشاعر يريد أن يجعل من الشعر أداة ثورة وتغيير. ففقد الشاعر، بذلك، حيواته عن وجود فاعلاً فيه بدلاً من هذا الوجود الخانق حريته لتُجبرَ الحاكم.

لكنه أبان، من خلال هذا الكشف البعيد، هذا التهويم الرومانسي. أنه أضحى مُشَدَّيئاً، بعد ما فقد إنسانيته بإفناء عمره في الذهاب والإياب^(٢٣١). وها هو يرفض تدجينه، ورضوخه للتشيؤ، وتصبيره باحثاً خلف ستائر الأشياء، والمادة عن جوهره الفرد بذاته ليتمكن رؤية ذاته. يقول (هيجل): "وراء ستار

(230) أحمد فلاق عرووات، مر، س، ص: 135.

(231) جاك دريدا: "ظروف الخطاب المافوقية"، دراسات عربية، ع3، ص25، 1986. بيروت، ص: 104.

(٢٣١)نسبة لقصة (صبري موسى) المعنونة (ذهاب وإياب) التي بطلها (شدوان) المعلق من عرقوبه.

المظاهر لا يوجد شيء يمكن رؤيته، ما لم نذهب بأنفسنا إلى ما وراءه، وذلك حتى قد نرى، أو قد يكون هناك شيء في الورا يمكن رؤيته" (232).
وذلك من خلال نزيه الشعري الذي يتجاوز الخيال كموهبة ميتة تقريباً (233) نحو اغتدائه واقعا يروي أراضى الرفض العطاش. والذي أصبح موجودا في كل بلاد بعد كسر عبوديته، وتبعيته. فالشعر طريق نحو استرجاع إنسانية الإنسان الضائعة، ووضع الأشياء مواضعها، وفي علاقة جديدة. وقد رأى بعضهم أن الشعراء مثل الفراشات لا تَعْمُرُ طويلا، لكونها جميلة، تملأ الكون بهاء وجمالا، فتطاردها -لسوء حظها- الأطفال. فتضع لها حدا. هكذا هم الحكام أطفال سُدْعَاءُ أبدا لإيقاف حياة الشعراء لأنهم يزعمون القبح، ويفضحونه بجمالهم.

يستمر الصراع دائرا بين الحاكم سائلا، والشاعر مسؤولا حول قضية الهوية العربية، ومسألة احتلال الصهاينة أراضين لومنها بين أن اليهود قَزَمَ يقود العالم بقصف رمزي للقوة الإسلامية، والعربية ممثلا في الفرس والعرب، (طهران) و(العراق). فهذا التقابل هو تقابل ديني عرقي والذي منه استطاع اليهود أن يعيدوا تحريك مُدَاهُمُ في قديم الجراح. وهو انعكاس لظاهرة الأوس والخزرج الذين تحركوا للقتال بفعل (شاسا) اليهودي في عهد الرسول - صلى الله عليه وسلم -.

فالنص في مستواه الثاني ارتقاء بدرجة الصراع الذي يتجه إلى القصاص، كحل عادل، لتثبيت الهوية المرتجة: "لذلك ليس القتال لعبا كفييا، بل هو حاجة يفرضها قدر الحياة للتسلح ضد قدر الموت" (234).

وبفضل هذا النضال بكسر قيد العبودية، وإفناء العمر، واغتدائه باحثا عن وجود ليحقق حريته بتوزع دمه على كامل أرجاء الوطن. و يكون الشاعر بفروسيته الشعرية قد رفع العالم إلى مستوى الكل (235) بتواجهه بكل عواصم الدنيا. كما رفع بحبه تحرير الإنسان العالم إلى مستوى الفرحة الكياني الكلي الأسمى عن طريق انشراح قلوب الناس بغنائه.

وبهذا التقديم التراجيدي الذي سينتهي بموت الشاعر مُبَدِّدا دمه في كل منطقة. ستبدأ مرحلة الانبعاث بتحريك آلة الاقتصاص من اليهود/نفي الوجود بالرصاص. وهذا ما يؤكد النصف الثاني من التصارع (236) الذي يجعلها

(232) مجاهد عبد المنعم مجاهد: "جماليات الشعر العربي المعاصر"، ط، 1997، دار الثقافة للنشر والتوزيع. القاهرة،

ص: 102.

(233) سير مورييس بورا، مر، س، ص: 10.

(234) أدونيس: "مقدمة للشعر العربي": ص: 17.

(235) أدونيس: "مقدمة للشعر العربي": ص: 19.

(236) مر.ن. ص: 19.

متعاطفين مع الشعراء كونهم بشرا لا ملوكا غاضبين لحياة شعوبهم. كما صرح بذلك (ليسينغ): "نحن تتعاطف معهم بكونهم بشرا لا ملوكا" (237).

وانتهى المقطع بتأكيد حقيقة استرجاع الأرض المقدسة بالقوة الآنية، لا يتركها هكذا ليوم الميعاد. وقد وظف "سورة التغابن" (٣٣) لما تحمله من تناظر تهكمي. وذلك لنزول السعداء منازل الأشقياء (الذات المنهزمة العربية) التي كانوا عليها لو كانوا سعداء. ونزول الأشقياء (الذات المنتصرة اليهودية) منازل السعداء التي كانوا ينزلونها لو كانوا أشقياء (238).

كما يتجلى التغابن في ظهور "غبن كل كافر بتركه الإيمان"، ويظهر غبن كل مؤمن بتقصيره في الإحسان" (239).

من خلال هذا المقطع يتضح أن الشاعر أدار الصراع بين الشاعر/الناس، وبين الملك/الحاكم حول احتلال بؤرة الوجود.

وبين المجتمع مهزوما وبين الاحتلال الصهيوني هازما عن طريق تناظر صوري بين ماهو صوتي كسماع غناء الشاعر، وقصف طهران والعراق، واحتمالية سماع رصاص القصاص إن تحرك وكان.

وبين ماهو بصري كانكسار قيد الشاعر، وتجوال الطائر باحثا عن مستقر له، والدم مسفوحا في كل أنحاء الوطن، والنار يشعلها الرصاص (240).

فالتصوير الجدلي أو بما يسمى فلسفيا (الديالكتيك) (٣٤) هو تصوير ينتقل فيه الشاعر من التقديم العرفي الحسي لوضع الشاعر أمام المؤسسة/الحاكم إلى معرفة عقلية تؤسس لصراع العاطفة/الشاعر، مع عقل/الحاكم في انعزالهما النهائي لاستحواذ الآخر على الذات. وهو هنا اليهود.

وهذا الجدل التنازلي يقوم على الاستنباط العقلي للصور الموظفة على تناظرها السمعي/البصري لتمكين المتلقي من التمييز بين هذه الصور (241).

وبهذا استطاع الشاعر أن يستخدم (الديالكتيك) بالطريقة الافلاطونية وهو الحوار التمثيلي لتعميق الصراع، وإثارة السخرية لا كما استخدمه (أرسطو) تعليميا محضا (242).

وبعد استعراضنا وظيفة الصورة الجمالية، وطرائقها في التوزيع الدلالي تأثيرا في الأثر الجمالي، وتشكيلا له، سنتناول مراقبها التي تتفاوت بها

(237) إ. نويس: مر. س. ص: 140.

(٣٣) سورة التغابن: «يوم يجمعكم ليوم الجمع، ذلك يوم التغابن ...». الآية 9.

(238) الزمخشري: "الكشاف". ج 4. ص: 548.

(239) تفسير الطبري: ج 2. ص: 460.

(240) د. صلاح فضل: مر. س. ص: 467.

(٣٤) الديالكتيك هو فن الحوار والمناقشة، عند أفلاطون، وعند برمنيدس هو نوع من الحجاج.

(241) د. عبد الرحمن بدوي: "موسوعة الفلسفة"، ج 1، ط 1، 1984، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، ص

ص: 488 وما بعدها.

(242) د. ناصر الحاني، مر، س، ص: 54.

الخبرات الجمالية لدى الشعراء، ويتباين بها كذلك الأثر الجمالي لدى المتلقي يصنع أفق انتظاره، أو توقعاته⁽²⁴³⁾.

⁽²⁴³⁾ د. شاكر عبد الحميد: مر.س. ص: 349.

الفصل الثاني:

درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

I- التشبيه والعبور الجمالي من التجربة لى الأثر.....100

1- انحسار دلالة التشبيه 111

2- اتّساع دلالة التشبيه 125

II- الاستعارة والعبور الانتخابي للتجربة الجمالية.....135

1- الاستعارة والعبور لى نَبْتَتَةِ الإنسان.....139

2- الاستعارة والعبور لى وَحْشَنَةِ الإنسان.....141

3- الاستعارة والعبور لى الأُنْسَنَةِ.....144

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

درجات التصوير الدنيا في الشعر الجزائري المعاصر:

بما أن الشعر قصد لغوي فإن للشاعر القدرة على تحويل مسار اللغة من تشكيل معين خاص إلى تشكيل آخر مثيل له. ليأتي النظام الإيقاعي راسما معالم الصور لَمْ تُشَكَّلْ حسبها ذاك السديم اللغوي خطابا شعريا.⁽¹⁾ يخرج به الشاعر من التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني، أي الخروج من الحقيقة الواقعية إلى التخيل المجازي⁽²⁾. ذلك برفض الأول وهدمه، وتحويل لحظته إلى بناء جديد⁽³⁾ يُستعمل للإغراب، والتدوير، والرمز، والنقل الاستعاري⁽⁴⁾. لهذا قيل: "الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا بلا عمق الشعر. كذلك، نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا"⁽⁵⁾ "الإنسان مكتشفا مؤلفا: "الأشياء بالتدرج، وأطلق عليها أسماء مأخوذة من الطبيعة يحاكي بها أصواتها بقدر المستطاع. وأصبحت الكلمة بعد ذلك رمزا. ولم تبق مجرد تعبير أو محاكاة ولكنها ظلت مُتَضَمِّنَةً مجموعة كبيرة من المفاهيم. وتم التوصل إلى التجريد الخالص تدريجيا"⁽⁶⁾ كآخر مرحلة أو مرقى من الإيضاح الجمالي بحثا عن لذة التشكيل من خلال المدرجات المادية⁽⁷⁾.

وهذه المدرجات المادية "أسماء لا متناهية تعجز المجلدات العديدة عن استيعابها ... لا أحب شيئا سوى الذاكرة لأنه لا يوجد أي شيء جميل وإلهي غير هذا الكنز العميق للأشياء، والأسماء الموضوعية بعناية في الفكر الإنساني"⁽⁸⁾.

والشاعر وحده، بهذا التحويل الميكانيكي من الإيضاح إلى الإغماض والإبهام، يحول القول من سطحه المرفوضة إلى شعر مجدود ومحفوظ⁽⁹⁾ باختراقه اختراقا انتخابيا.

ولا يمكن لهذا الاختراق أن يتم بدون بيان. هذا البيان الذي أكدّه رسول الله - صلى الله عليه وسلم- في اللسان عندما سئل: "قيم الجمال فأجاب الرسول- صلى الله عليه وسلم-: "في اللسان"⁽¹⁰⁾ الذي ينهل من لغة

(1) د. محمد لطفي اليوسفي: مرس. ص: 69.

(2) أدونيس: "الثابت والمتحول". الكتاب 2. ص: 118.

(3) د. خالدة سعيد: "حركة الإبداع...". ص: 123.

(4) أرسيتو طاليس: مص. ص: 193.

(5) أدونيس: "مقدمة للشعر العربي". ص: 124.

(6) أحمد شامية: مرس. ص: 43.

(7) د. عبد القادر فيدوح: "شعرية النص". ص: 11.

(8)

Jules Chaix-Ruy: Id. .

P.133

(9) د. عبده عبد العزيز قفيليه: "معجم البلاغة العربية". ط 1. 1991. دار الفكر الغربي. القاهرة. ص: 121.

(10) ابن رشيق القيرواني: "العمدة في محاسن الشعر ونقده". ج 1. ط 1. 1996. دار مكتبة الهلال. ص: 385.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

المجاز أكثر ما ينهل من لغة الحقيقة⁽¹⁾. لأن "المجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري، لأنه تشبيهات وأخيلة، وصور مستعارة، وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة. وهذه هي العبارات الشعرية في جوهرها الأصيل."⁽²⁾ ولأن المجاز نسق من الرموز⁽³⁾ يتجه إلى القوة الذهنية.

وقد "يمثل المجاز و التشبيه تمرد الشاعر على الانطباعات اليومية الرتيبة"⁽⁴⁾ مما يقلق غير المبرمج مسبقا على تجربة المجتمع أو الشاعر الجمالية. فيرى فيه مذهباً فاسداً⁽⁵⁾. كما هو وارد عند بعضهم: "وهذا المذهب ظاهر الفساد، وقد بلغ دليله في الوهن والمغالطة درجة لا يستحق معها عناء المناقشة"⁽⁶⁾. كما سماها بعضهم - أي لغة المجاز - شيطاناً لا يحتمل لتضليلها: "إذا نحن أردنا أن نتحدث عن الأشياء كما هي في الواقع فإننا يجب أن نعرف أن كل قواعد البلاغة لا نفع فيها ولا خير، وإن كل لغة المجاز المعروفة لا يقصد منها سوى تضليل الحقائق، وإثارة العواطف، وسيقود هذا حتماً إلى الأحكام الخاطئة، وهذا هو الغش الصريح"⁽⁷⁾.

وبناء على ما تقدم من أهمية المجاز في تشكيل الصورة الأدبية وانحرافه عن إصابة الحقيقة مما يعجل بنمو اللغة عند البعض، وبمرضاها، و شيخوختها عند البعض الآخر فإن المجاز يبرز شيئاً مسهباً، ومعنى موجزاً⁽⁸⁾. ويجعل المعنى احتمالياً لأنه ينتج المعاني، ويولدها، ولا يتلقاها جاهزة. وإذا صار المعنى احتمالياً في المجاز فإن لكل شيء عدداً لا نهاية له من المعاني⁽⁹⁾.

- أولاً: التشبيه والعبور الجمالي من التجربة إلى الأثر:

باعتبار الشعر الجائري المعاصر لم يتغير في الشكل، أو طريقة التعبير فحسب، بل في المفهوم ذاته⁽¹⁰⁾، مما يؤهله للتجاوز الدائم والمستمر للمفاهيم البلاغية التصويرية التي أكدت تغير شحنها الجمالي من جيل لآخر، ومن عصر لغيره.

(1) د. علي عبد الواحد وافي: "فقه اللغة". ط 6. (د.ب). دار النهضة والفجالة. القاهرة. ص: 225.

(2) عباس محمود العقاد: "اللغة الشاعرة". (د.ب). مكتبة غريب. الفجالة. مصر. ص: 40.

(3) سير موريس بورا: مرس. ص: 43.

(4) جبور عبد النور: مرس. ص: 238.

(5) د. ناصر حامد أبو زيد: "إشكالية القراءة". ص: 121.

(6) د. علي عبد الواحد وافي: مرس. ص: 225.

(7) ناصر الحاني: "دراسات في النقد والشعر". ص: 17.

(8) أدونيس: "الثابت و المتحول". ص: 119.

(9) أدونيس: مرس. ص: 119.

(10) أدونيس: "مقدمة للشعر العربي". ص: 11.

والنص الشعري الجيد ذلك الذي يكتب بشكل قديم، أو حديث، أو متوسط. بل النص الجميل هو جميل بغض النظر عن الشكل الذي يكتب به. فالأساس هو التجربة الشعرية الصادقة⁽¹⁾ بَرُّ عنها بأي صورة من الصور التي ترى الخيال الذي اتخذه الإنسان⁽²⁾ لفهم مظاهر الكون، وتعابير الحياة⁽³⁾. هذا الخيال الذي يرى التجديد الشعري تجديداً في اللغة الشعرية الجديدة⁽⁴⁾. وهي لغة علامات دالة تنزاح بالاستعمال عن مدلولها الذي وضعت له⁽⁵⁾. والخيال - بهذا الاعتبار - نشاطٌ خلاقٌ، لا يستهدف أن يكون ما يُشكِّلُهُ من صُورٍ نَسْخًا أو نقلاً لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاساً حرفياً لأنسقة متعارف عليها،... بقدر ما يستهدف أن يُدْفَعَ المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه، من خلال رؤية شعرية، لا تستمدُّ قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية [الجمالية] وتعميق الوعي⁽⁶⁾. بد للحساسية أن يكون لها ابتداءٌ و انتهاءٌ تَطَوُّريٌّ. ومن ابتداءاتها الصورة التشبيهية التي تنطلق منها جميع اتجاهات الحساسية الشعرية.

و هي "الصورة التشبيهية" أول درجات التشكيل الجمالي للشعر. التشبيه الذي يُعْتَبَرُ تضافاً مشتركاً أو تمثيلاً⁽⁷⁾. وكذلك: "دلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى..."⁽⁸⁾. وقد تقارب النقاد في إيضاح جماليته البيانية⁽⁹⁾ كما حددوا أضربه وأنواعه⁽¹⁰⁾. وراودوا بلاغة جماله قديماً وحديثاً⁽¹¹⁾.

(1) طه محمد علي: "القصة زوجتي. والقصيدة عشيقتي". الحوار. ع 16. 1988. الباريسية. ص: 51.

(2) الشابي: مر.س. ص: 18.

(3) الشابي: مر.ن. ص: 20.

(4) د. يمني العيد: "في القول الشعري". ص: 9.

(5) د. يمني العيد: مر.ن. ص: 10.

(6) د. جابر عصفور: "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب". ط 2. 1983. دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت. لبنان. ص: 14.

(7) د. عبد الرحمن بدوي: "موسوعة الفلسفة". ج 1. ط 1. 1984. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ص: 426.

(8) الخطيب القزويني: "التلخيص في علوم البلاغة". شرحه عبد الرحمن البرقوقي. (د.ت). دار الكتاب العربي. لبنان. ص: 238. وكذلك كتاب: "الإيضاح في علوم البلاغة". ج 7. للقرظيني. شرحه عبد المنعم خفاجي. ط 1. 1984. مكتبة الكليات الأزهرية. القاهرة. ص: 16.

(9) التشبيه عند أبي هلال (395 هـ): الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر. وعند ابن رشيق (456 هـ): وصف الشيء بما يقاربه ويشاكله. وعند عبد القاهر (471 هـ): أن تثبت لهذا المعنى من معاني ذاك أو حكماً من أحكامه كإثباتك للرجل شجاعة الأسد، وللحجة حكم النور.

(10) وقد حدد المبرد (285 هـ): في الكامل، الجزء الثاني، أضربه وهو تشبيه مفرط متجاوز ومصيب، ومقارب، وبعيد.

(11) ينظر: "الكامل. ج 2. (د.ت). مكتبة المعارف. بيروت. ص: 101-84 وما بعدها. كما حدد إيليا حاوي أنواعه. وهي تشبيه الغلو، محاكاة، وتأليف المحاكاة والغلو، والتشبيه التمثيلي، والافتراضي، والاستطرادي. ينظر كتابه: "الأخطل في سيرته ونفسيته وشعره". (د.ت). دار الثقافة. بيروت. ص: 522 وما بعدها.

(12) هناك أمثلة جميلة وكثيرة ساقها السيد أحمد الهاشمي في: "جواهر البلاغة". ضبط د. يوسف الصميلي. ط 1999. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. لبنان. ص: 245 وما بعدها.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

فأضحى التشبيه بؤرة النص التي يتحرك منها نافداً إلى جوهر الشعر مُدَوِّلاً الأثرَ من "نص وهم" إلى "نص ظاهرة أو نص علامة"⁽¹⁾ الذي ينبني، عند (إيزر)، على "نظرية القارئ الضمني، وعلى نظرية القارئ الممكن" في الوقت ذاته⁽²⁾.

وبالتشبيه تتم عملية التواصل وفق مستويين بالانتقال من المستوى الخُلُقِي كتجربة مخزّنة في الذاكرة الجماعية للمجتمع إلى المستوى الأمامي كأثر عند الديناميكي الفاعل الذي يحوّل كل إشارة رامزة إلى مدلول انتخابي وفق مرجعية تتحدّد بميلاد النص/البؤرة⁽³⁾.

ونستطيع أن نرى التشبيه عبوراً إيجابياً من ماضٍ تُجسّدُهُ التجربة الجمالية المعيشة والمكتسبة إلى حاضر أو مستقبل يجسد الأثرَ الجماليّ الحاصل من تصادم النص مع المتلقي عبر صورة التشبيه.

فكيف تعامل النص الشعري الجزائري مع التشبيه كصورة تمثيلية أو تناظرية تحيل إلى عالم بديل؟ وكيف استطاع أن يحقق تواجده في غمر مواقع اللاتحديد داخل الشبكة النصية؟⁽⁴⁾ باعتبار النص الأدبي وجوداً عائماً. فقد يطلقه الشاعر في فضاء اللغة سابحاً فيها إلى أن يأويه بعدما يستعين بتحويل التشبيه/الصورة من الامتناع إلى الاستفراغ⁽⁵⁾.

و أحمد حمدي، ممثلاً لشعر السبعينيات، يوظف لغة الفصح المباشر، على الرغم من الحضور المكثف للتعبير الاستعاري⁽⁶⁾. وإن كان التشبيه عنده أكثر كثافة لا يقوم بوظيفته الاستفزازية. بل يقوم بدور الإنهاء الدلالي، والإشباع الفضولي للمتلقي. ومن ثم فالتشبيه "لا ينقلنا بعيداً عن حدود القصيدة، و نصها المباشر"⁽⁷⁾. بقدر ما يربطنا بها، وبصورها المفصلية البسيطة.

ونصه "قصائد إلى الفلاح"⁽⁸⁾ علة ما يحويه من تشبيه مصيب⁽⁹⁾ الدلالة ومنهيه في غير جمال، وتشبيه محاكاة⁽¹⁰⁾ لنقل مشهد حي. فهو تصوير إجمالي على مشاهد حسية، لا مشهد تجرّيدٍ أنهى به نصه:

كَأَنَّ فَلَاذًا صَغِيرًا

كَانَ يَدْرِي

(1) محمد خريف: "الإنشاء الشابي في انتظار قراءات جديدة". الفكر. ع 6. س 30. 1985. تونس. ص: 108.

(2) إلرود إيش: محمد برادة. دراسات سيميائية. مرس. ص: 14.

(3) د. عبد العزيز طليمات: "دراسات سيميائية". مرس. ص: 62.

(4) مرن. ص: 62.

(5) د. عبد الله الغدامي: "الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية". (د.ت). ص: 26.

(6) علي ملاحي: "شعرية السبعينات في الجزائر، القارئ والمقروء". ط 1995. دار التبیین. الجزائر. ص: 9.

(7) عبد الحميد هيمة: مرس. ص: 72.

(8) أحمد حمدي: "انفجارات". ص ص: 35 وما بعدها.

(9) المبرد: "الكامل". ج 2. (د.ت). دار المعارف. لبنان. ص: 101.

(10) إيليا حاوي: مرس. ص: 555.

أَنَّهُ يَكْبُرُ كَطْفَلٍ ، وَكَانَ
حَقْلُهُ فَرْدُوسَ شَاعِرٍ يَتَنَفَسُ
وَالشَّمْسُ كَبُقْعَةٍ مِنْ نَارٍ
تَدْنُو فَوْقَ الرَّأْسِ
لَكِنَّ الصَّبْرَ يَدْنُطُّ لِيَذْوِي الشَّمْسُ
كَزَهْرَةٍ
فَيَعُودُ كَطَيْرٍ شَارِدٍ
نَحْوَ الْإِسْطِ بَلٍ
وَيَخِرُّ مِنَ الْجُوعِ
فِيَا لِلْعَجَبِ
كَعُنْفُوانٍ غَابَةٍ
كَانَ ...

هذا النص، وإن كان تمثيلاً تصويرياً دائرياً من حيث تناوله ظاهرة النمو من الطفولة إلى القوة والشباب الممثلة في الشمس فالى الموت المتمثل في الإذواء، وغروب الشمس، كإذواء الزهر في تلاشيه بربط الحياة، والموت. فإنه يقوم على بساطة التشبيه القائم على ربط الحسي بحسي آخر. وإن كان وضع المشبه أقوى من المشبه به فذلك لاستحالة العبور الجمالي عبوراً تصاعدياً. أي بإجراء التشبيه إجراءً وظيفياً بقوة المشبه به على المشبه. وإنما جاء التصوير تنازلياً. وتوزيع الصورة المكثفة التي تحوي خمسة تشابيه:

📖 فالتشبيه الأول هو: "أنه يكبر كالطفل". فهو تشبيه مرسل مجمل. إذ شبه الفلاحَ بطفل صغير يكبر رويداً. فالمشبه (الفلاح) أقوى بروزاً وأثراً من (الطفل)، فتمَّ العبورُ تنازلياً من الفلاح الحد الموجب إلى الطفل الحد السالب. وهو تشبيه حسي بحسي.

📖 أما الثاني فهو: "الشمس كبقعة من النار" فهو تشبيه مرسل مجمل. فالمشبه أقوى ظهوراً من المشبه به. فكان العبور مثل الأول.

📖 والثالث هو: "تذوي الشمس كزهرة". فهو تشبيه مرسل مجمل. والمشبه أقوى من المشبه به. وتشابه العبورُ الجمالي مع سابقيه.

📖 والرابع هو: "فيعود كطير شارد" فهو مثل التشابه السابقة ذوّاً بدّوّاً.

📖 والخامس هو: "كعنفوان غابة كان". فهو تشبيه مرسل مجمل، أيضاً، لكنه تشبيه حسي (الفلاح) بمجرد (عنفوان الغابة). ومن خلال هذا العرض للصور العارية والتفصيلية التي ساهمت في خلق صورة

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

حركية بصرية⁽¹⁾. نرى أن التشبيه اعتمدَ تكرار أداة التشبيه مما يوحي بنمطية الصورة. كما يُلاحظ ارتباطه بالمشبه به الوارد اسما (كطفل، كبقعة، كزهرة، كطير، كعنفوان) مما يدل على الثبات والاستقرار. فالأسماء قارة وثابتة. وهذه سمات التشبيه التقليدي لم تخرج عن طوق الذاكرة الجمالية المشتركة.

كما أن الصورة بوصفها بناء فنيا متكاملا قام التشبيه فيها بدور جزئي في تشكيلها⁽²⁾ مما ساعد على اختراق مواقع اللاتحديد المحتمل وقوعها. ذلك أن الشاعر عبّر عن تجربته المنتزعة من مخزون التجارب الاجتماعي ليحولها عن طريق التشبيهي الأثر جمالي مُدْثِرَقٍ بسهولة مما يوحي بقرب عتبة قراءة المتلقي وانفتاحها.

وبهذا يكون التشبيه أول مرقى من مراقي الصورة التي تتجلى فيها العلاقة المنطقية عبورا بين المشبه والمشبّه به وبذا حاز و يَدُوزُ التشبيه وظيفة البؤرة الابتدائية لكل شاعر.

وإذا قرأنا هذا المشهد التصويري بنظرية العبور أو الاختراق⁽³⁾ لوجدناه يفتقد إلى الرؤيا التي تؤسس لمرحلة ما بعد الاختراق. أما عن مستوى بنية التعبير فالشاعر استطاع أن ينقل ما لديه من الخاص المُمَيِّز. وهو رؤيته الفلاحَ طفلا صغيرا راح يبني عالمه الجميل الذي أعطاه بنية تعبيرية جديدة حرّرت خبراته الجمالية بالاقتراب من النص⁽⁴⁾. فمثلا، تشبيه الشمس كبقعة من نار، جعلته يتحرر بخبرته ويرى النار ضوءا منقبضا. كما أكد ذلك (روبرت فلود): "ما نسميه نارا ما هو إلا ضوء منقبض"⁽⁵⁾.

فهل لثقافة السبعينيات أثر في انتخاب الصورة والتحكم فيها بحيث يغدو الشاعر عاكسا لها؟ أم أن ثقافة الشاعر كفيلة بإنتاج هذه الصور التشبيهية النمطية التي لم تقدم جديدا على مستوى الرؤيا، و مستوى اللغة الشعرية؟

أمّا عن شعر الثمانينيات، فيمثله حمري بحري حين يصور المرأة/النهرَ معتمداً الصورَ التشبيهية المكثفة. وهي صور عارية. وتمثل النوع الأول، أي التصوير الدائري الذي يرصد نموّ وتطور الأنا منذ وجودها تابعا للأم إلى صيرورتها مستقلة بكبر حلمه واغتدائه حقلَ سنابل

(1) د. علي البطل: مر. س. ص: 60.

(2) د. علي البطل مر. س. ص: 31.

(3) نظرية أدونيس تقوم في نقد الشاعر على ثلاثة مستويات: مستوى النظرة أو الرؤيا، مستوى بنية التعبير، مستوى اللغة الشعرية. يراجع: يميني العيد: مر. س. ص: 29.

(4) د. شاكر عبد الحميد: مر. س. ص: 151.

(5) Amadou.R Et Autres: « Le Regard Magnétique ». Claude Tchou. Editeur. Paris 1977. P.19.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

مصدرا لاستمرار الحياة ونصه "المرأة النهر"⁽¹⁾ تأكيد على حسية النزعة:
وأنت صبيّة

تَوَجَّتِ بَيْنَ تَجَاعِيدِ وَجْهِكَ جُرْدًا
وخبّأتِ في شَفَةِ النهرِ دُلْمِي
وعانقتِ رُمْدًا وغيمةً
وكانتِ يداي على وَشْمِ أُمِّي
عريشة دَمٍ
ثُعْطُ رُ وَجْهَ السَّمَاءِ
أنا وَشْمُكَ الطالعُ الآن في سَعَفِ النخلِ
طيرَ حمامٍ ، عراجينَ حبٍّ
عراجينَ دُلْمٍ
فيكُ دُلْمِي لِي جبهة الطينِ حَقْلَ سَنَابِلٍ ...

إن النص- باعتباره تجاوزاً إلا في المعيش- استطاع أن يؤسس بوصفه (الأنا) في الشاعر أن يصف الإنسانية بأجمعها: "أن الشعر هو تجسيد لكل ما هو أكثر خُوصاً في القلب..."⁽²⁾.

فالقصيدة المشهد مادتها ليست من عالم الأشياء المألوفة عندنا. إنه شيء غريب غَرَّبَتْهُ أَلْطَرَةُ⁽³⁾ اللغة. وأبعدته عن الوعي الإنساني. إنه مشهد يستلهم عالماً بسلوكات، وصفات فوق البشرية⁽³⁾. يتباين في (الجرح/الحلم) ،و(العريشة/الوشم) ،و(الطير/العراجين) و(الحلم/الحقل).

إذ قام المشهد على صورة تشبيهية جزئية يتداخل فيها تسامي الأنا مقهوراً إلى مراتب الانتصار. وهي كلها بليغة مما ساعدت النص على العبور المستفز للمتلقي إذ لا تجد عنده بدائلها. لأن الصور غير مألوفة عنده كالتجربة. وقد تم العبور الاستفزازي مع أول صورة تشبيهية (أنت جرح)، فالمشبه هو المشبه به ذاته ومن ثم كان للتماثل التناظري أثره على تشكيل أفق متأرجح. وهو تشبيه بليغ: مؤكد مجمل.

وتأتي الصورة الثانية تشبيهاً بليغاً كَدًا مُجْمَلًا في قوله: (اليدان عريشة دم)، فارتباط اليدين بالدم من خلال الأم/مرأة تجسّد لحضور

(1) حمري بحري: "ما ذنب المسمار ياخشبه؟" ص ص: 21 وما بعدها.

(2) فليب فان تيغم: مر.س. ص: 204.

(3) أسطره من الأسطورة أي جعله أسطورة بإخراجه من دائرة الواقع إلى الخيال.

(3) أحمد حيدوش: "الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث". ط 1990. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 29.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

طوطمي إذ استعملت (عريشة الدم) كـ"وقاية من أثر وغزو الآخرين الذين هم ناقصون"⁽¹⁾ كَمَا وَظَّفَهَا "عقوبة بحق المذنبين والجناة..."⁽²⁾. وهذا مما أتاح للنص بُعْدَهُ الرؤيوي طامحا لعوالم أخرى، أو لغوامض الروح، أو لحالة بدائية سابقة لعمر الإنسان⁽³⁾. وتعقبها صورةً مَثَلِيَّةً (أنا وشمك). فهي تشبيه بليغ: مؤكد مجمل يخطئ فيه الشاعر الأداة، ووجه التشبيه إخفاءً للأثر كإخفاء الوشم عن الناس. قام من خلالها باستحضار الذات السالبة، كغياب في شكل ذاتٍ موجبة، كحضور وشمي يأتي الموت، كما كان رسمٌ عنيزة في الوعي المرقسي⁽⁴⁾؛ ووشمٌ خولة في المخيال الطرفوي⁽⁵⁾ في تحدي العدم. هو تصوير دائري النزعة يحضن إشكالية الموت والانبعاث. ويأتي التشبيه الموالي مشابها لما سبقه من التشبيهات. (أنا طير حمام). فالصورة عارية، ونمطية. تتأكد من خلالها وداعة الشاعر وسلامة الحبيب. ومن ثم يتجسد العبور من الشاعر حاملا دلالة الترحال من جهة، ودلالة الأمن والوداعة، والسلام من جهة أخرى إلى طير الحمام. وتتقدم رؤية الشاعر بعدما كانت انحسارية في كونه جرحا فاقدا للفاعلية. والفاعلية أصبحت هنا إيجابية بما تحمله الصورة من حرية وانطلاق بعد التئام الجرح⁽⁴⁾. فهو "رمز للروح الطليق"⁽⁵⁾ بعدما كانت مغולה في المستويين: مستوى الجرح، ومستوى الوشم في عريشة الدم. باعتبارها - أي مغולה - موطن التقاطع بين الأنا/الشاعر، والأنثى/ ليتم عبور التواصل الفيضي على جدلية الاختلاف بين الشاعر والمتلقي⁽⁶⁾. ويتواصل الشحن النفسي للتجربة الشعرية بتحوُّله إلى تكثيف التشبيه البليغ من خلال هذه الثنائية (أنا عراجين حب، وعراجين حلم). وقد ربط الأنا بعراجين حسية مقرونة بمجرد (الحب) و(الحلم). وهكذا تمَّ العبور بالتلاشي. فحضور الحب دليل على أن للقلب أثره في تعميق صراع الأنا. كما أكد بعض النقاد على أهميته: "تكتشف الحقائق بالخيال وبالقلب..."⁽⁷⁾. و"يقتصر عمل

(1) Lucien Lévy-Bruhl: « Le Surnaturel et La Nature dans la Mentalité Primitive ». Presses Universitaires de France. 1963.P.361.

(2) محمد وحيد خياطة: "المرأة والألوهية". ط 1984. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية. سوريا. ص: 64-65.

(3) أحمد حيدوش: مرس. ص: 30.

(4) نسبة لامرئ القيس.

(5) نسبة لطفه بن العبد.

(6) ديمنى العيد: مرس. ص: 133.

(7) سير مورييس بورا: مرس. ص: 21.

(6) بن عرفة عبد العزيز: "التفكيك والاختلاف". دراسات عربية. ع 5. س 25. 1989. بيروت. ص: 103.

(7) جبور عبد النور: مرس. ص: 214.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

الفنان على الظّم، والقلب وحده هو الشاعر⁽¹⁾. ولن يكون للقلب ذلك التأثير إذا لم يكن مُدَنِّدًا بقوة حية هي الخيال. يقول (بليك): "عالم الخيال هذا هو عالم الأبدية، إنه الصدر الإلهي الذي سيضمنا إليه بعد الخلاص من جسدنا الطيني... أو أن الخيال الأول هو القوة الحية، والمحرك الأول لكل إدراك إنساني. وأنه تكرر للعقل الأبدى للخلق في "أنا" اللانهائي"⁽²⁾. وقد تم للشاعر بهذه الرؤية أن يتحرر بواسطة الحلم الذي أضحي طاقة مُدَرِّرَةً للشاعر يصنع بها عالمه المرتقب يبين (سانتايانا) بقوله: "إننا، حتى في يقظتنا، نروح ونجيء باستمرار بين عالمي الواقع والخيال. فالإنسان طَوَّرَ كثيرًا قدرته على الحلم. هذه مشكلة كبرى من مشاكل العلم"⁽³⁾.

ثم يستمر المشهد في التناسل الجمالي تشبيها آخر بليغا فيصير (حلمه حقل سنابل) ليتحرك النص تحركا متناميا عن طريق الحلم الذي صار حقل سنابل. ولم يكن آنذاك حلمه منسحقا، ولا مستسلما⁽⁴⁾. وهذا الحلم صار بؤرة دلالية قام بشحن التجربة الجمالية التي ارتكزت عليه في حسية نفعية فإذا بالسنبلة العَمَرَى متواضعة منحنية تعطي أملا أطول في حياة بذخة فارهة. ويضحى هذا التشبيه هو الوحيد الذي استطاع من خلاله الشاعر أن يشبه المجرّد (الحلم) بحسيّ يتوزعهُ الشكل، واللون، والرائحة، والمذاق. وهو (حقل سنابل).

ويكون هذا قد اكتمل للنص عبوره الجمالي باعتماده الصور التالية: صورة الجرح: وهو تشبيه حسي بحسي. وصورة عريشة الدم. وصورة الوشم، وصورة طير حمام تشبيه حسي بحسي. أما صورة عراجين حب، وحلم، فهما تشبيهان حسيان بحسيين مضافين إلى مجردين. مما يعطي التوازن الدلالي، لدى الشاعر وحده، للحسي والمجرّد على حد سواء. وينتهي النص / المشهد بصورة حقل سنابل. وهو تشبيه مجرد بحسي.

وأن هذا المشهد عَبَّرَ "عن حالة الذهل التي تعترى النفس في غيبوبة شبيهة بالرؤيا"⁽⁵⁾. مما عكس توجه النص الشعري عند حمري بحري لتلتحم الذاكرة الشعرية بالمخزون اللغوي، والثقافي في البيئة الريفية الجزائرية. لتتضج البنية الإيجابية في سبيل عبور ناجح⁽⁶⁾. وهو تصوير

(1) مر.ن. ص: 214.

(2) سيرموريس بورا: مر.س. ص: 8.

(3) هـ.ب. فان ويسب: مر.س. ص: 277.

(4) ديمنى العيد: مر.س. ص: 110.

(5) جبور عبد النور: مر.س. ص: 134.

(6) علي ملاح: "شعرية السبعينات". ص: 9.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

دائري النزعة تنبسط فيه حركية الحياة، والمعاناة في سيرورة متنامية إلى التلاشي بحصد السنابل.

يستمر التواصل الجمالي عبر التشبيه المرقى الأكثر إيطاءً، وحملًا للتجربة الجمالية في شعر التسعينيات مع الشاعر خضر بدور من خلال نصه "كلمات خاصة جدًا" (1):

ضُمِّني لصدْرِكَ ٠ .. ضُمِّني
يا أجملَ زهرةٍ نسرِينْ
واجعلي منه مُتَّكأً
لهمومِ القلبِ المحزونِ ٠
وارسلي شَوْكَ أَمْوَاجِ
شالٍ عبيرٍ منسكبٍ
يغْتالُ صِدْأَيَ وَيُحْيِينِي
أَغْدَا أَلْفَاكِ سِيدَتِي
لَأُبْوَحَ لَكَ بِأَشْجَانِي ؟
كِي أَتَوْ سَطُورًا مِنْ تَعْبِي
وَأَرْتَلَ سُورَةَ ٠ أَحْزَانِي
فَالْعَمْرُ سَفِينَةُ أَشْوَاقِ
فِي بَحْرِ الزَّمَلِ الْمَجْنُونِ ٠ ٠

إذا كان "الشعر هو اتحاد ذات الشاعر بالأشياء ليخرجها من عنده..." فإن النص التسعيني قد تجاوز النص السبعيني كرويًا. لأن النص السبعيني كان: "يضرب كل شيء بالعصا..." (2)، ويقول ما يرغب فيه بطريقة مباشرة، وسافرة. ويسمي الأشياء بأسمائها بعدما يخرجها من الذاكرة.. وقد اتسمت بقفز المكنون من بعيد. لكن نص التسعينيات استطاع أن يكون تميثًا رفيًا لتجربة غامضة وبعيدة أصبحت تجربة بُؤْرِيَّةً للإنسان منهزماً أمام سلطان المرأة الواقع، أو المرأة الرمز (3).

وهو ما عليه الآن هذا النص المشهد الذي أضحي كلماتٍ خاصةً جدًا تَسُوقُ التشبيهَ البليغَ مَوْدًا برؤية انهزامية لواقع طافح بهمومه وأحزانه. فجاءت الصورة الكلية مُكثِّفَةً الدلالة التصويرية. ومن ذلك رؤية الشاعر أنثاء الواقع الرمز (زهرة نسرِين). وهي عبور مباشر من الإنسان الحاضر حضوراً كلياً إلى الزهرة الحاضرة حضوراً لونيًا وعاطراً. باعتبار النسرِين زهراً برياً زاحفاً، ومنه المتسلق (4). فهو تشبيه عبور

(1) خضر بدور: مص.س. ص: 41.

(2) علي ملاحي: "شعرية السبعينات..." ص: 41.

(3) سير مورييس بورا: مر.س. ص: 17.

(4) يوسف خياط: مر.س. مادة نسر. ص: 668.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

غامرٍ للأنثى تجاه الرجل/الشاعر. وهو تشبيه حسي تنازلي. أي هبوط من الإنسان نحو ورد نسرين. وَ تَمَّ للثنائية (المرأة/زهرة نسرين) ذلك التصوير التنازلي من الإنسان الأسمى إلى النبات الأدنى. وهو تصوير دائري النزعية يَطُ الفرع الصاعدَ من الأرض بأصله هابطاً إليها. يواصل تشبيه (الصدر بالمتكأ). وهو تشبيه بليغ. وفيه تم العبور أفقياً وفي مستوى واحد من الارتفاع. وهو ما يؤكد مدى التواشج بين صورة الصدر، وصورة المتكأ. فكلتاها صورة تبعث النفس على الاستقرار، واللذة الحاصلة بعد التعب والمشقة⁽¹⁾.

إنها توغَّلُ في التَّشْيُؤِ الحسي. إذ شَبَّه الصدر بمتكأ وَتَفَفَّه الإنسان كما يرتفق الزبونُ مشربَ المقهى واقفاً. وهذا التشيؤ: "يمنح النص ... فعالية الدافع إلى الاستشراف"⁽²⁾ للحصول على قراءات أخرى سكت عنها الشاعر ليعطيها بديلها التأويلي في كلمة المشبه به. ويواصل توظيف التشبيه مزدوجاً على البدلية في قوله (شعرك أمواج، شلال عبير). فهو أيضاً تشبيه بليغ انتقل من الجزء إلى الكل بَدَلًا صُعْدًا ليرز التصوير التصاعدي في المشبه به. وجاءت هذلمطورة تُدَاظِرُ سابقتها من حيث الصعودُ (أمواج/ شلال) والنزولُ (المرأة / زهرة نسرين). و هذا التقابل بين الصعود و الهبوط يُؤَرِّجُ مرحلة الغرق و النعتاق مَوْهَبًا تَوَثَّرَ دلائل ان يشيعان الرهبة/أمواج شلال ،والرغبة /المرأة زهرة نسرين.

بالوقوف على هذا التشبيه، نرى الشاعر مَخْتَصِّمًا بتصوير نصف جسم المرأة من الصدر صعوداً إلى الشَّعْر، فهو تصوير، إذًا عمودي تصاعدي يجسِّد حركية انتقال العينين انطلاقاً من إثارة بؤرة النص التصويرية⁽³⁾.

يختتم نصه بتصوير تشبيهي آخر بليغ حين يشبه (العمر بالسفينة)⁽⁴⁾ في استمرار حركيتها في بحر الزمن الممتد امتداد الموج. وهذا التصوير يقوم على بؤرة تشيؤية. تقوم على حركة أفقية نحو المستقبل.

هو تشبيه دائري التصوير إذ يقوم على حركة ممتدة عند شط الزمان عندما صَوَّرَ الشاعر الزمن ببحر⁽⁵⁾.

(1) كمال أبو ديب: "دراسات في بنية القصيدة الحديثة". تجليات الحداثة. ع 4. 1996. جامعة وهران. ص: 104.

(2) د. عبد القادر فيدوح: "أدبية التأويل". تجليات الحداثة. ع 1. س 1. 1992. جامعة وهران. ص: 45.

(3) كمال أبو ديب: م.ر.س. ص: 105.

(4) "... واستيقظ الطفل، وناديناها: "يا ذوانبا حلوة / نابتة في شفق الربوة ... / صيرتنا سفينة مبحرة في ثبح الذروة ...؛ من قصيدة "الكتابة على الموج" لنازك الملائكة.

(5) "... ويبحر في عرقه ودمه ويرسي [يرسو] بشط/الزمان البعيد القديم .." من قصيدة "عندما أوغل السندباد" لصالح الصبور.

استطاع النص، باتخاذ هذا الزخم من التشبيه المتتابع دائريا، أن يثير التساؤل، وتحريك التراكم المعرفي للمتلقى منتصرا على الثابت فيه⁽¹⁾.

فالتشبيه، كتصوير، أساسي في عملية الإبداع الشعري. كان حاضرا بقوة، وكثافة في جميع النصوص التي خضعت للبحث والدراسة. ولكونه مرقى ابتدائيا من المراقبي الدنيا راح يشكّل بؤرة دلالية، وجمالية في المتن الشعري الجزائري. والملاحظ، تعامل الشاعر الجزائري المعاصر مع التشبيه المؤكّد المجلّ/البليغ لما له من عبور مباشر من تجربة الشاعر الجمالية إلى خبرة جمالية، ليغدو الشعر، ثمة غير محتاج إلى معنى⁽²⁾.

خلاصة، كان للتشبيه البليغ أثرٌ على الفن الشعري بجعله رمزا مزدوجا⁽³⁾. فهو، من ناحية رمزٍ للواقع الأدنى/المعنى، ويقوم بإكماله، وهو من ناحية أخرى، رمز للواقع المطلق/الأثر، ويقوم بعملية انعكاس أو محاكاة له⁽⁴⁾.

فإذا كان للتشبيه دور تقريب جمالي للمبعد من المعاني، والآتي من عالم التجريد، والاختفاء والامتناع إلى عالم الحس والظهور والاقتراب من العقل حضورا، ومن الواقع مشاهدة، وهذا هو الغالب في وظيفة التشبيه⁽⁵⁾. ووظيفته، كدلالة تحويلية، هي وظيفة تجسيمية للمعنويات على وجه التصيير والتحويل⁽⁶⁾. فالتشبيه، إذاً، كفن قالفن وحده هو الذي يُعبّر عما لا يمكن التعبير عنه⁽⁷⁾. والفن هو وظيفة سيكوبوطيقية⁽⁸⁾ وظيفية، فهي جوهر علم التعبير⁽⁸⁾. وجوهر التعبير يسعى لتحقيق غاية الأدب من خلال التشبيه كسلطة تنفيذية تقوم بوضع المعنى المنتخب في العالم وضعا انحساريا ثابتا في شيء ما. أو تقوم بوضعه وضعا تأويليا يحيل على الواقع/المعنى، أو اللاواقع/اللامعنى⁽⁹⁾.

(1) د. عبد القادر فيدوح: "أدبية التأويل". تجليات الحداثة. ع 1. ص: 45.

(2) د. يمني العيد: مرس. ص: 92.

(3) د. شاكر عبد الحميد: مرس. ص: 76.

(4) مرس. ص: 76.

(5) د. محمد عبد العزيز الكفراوي: مرس. ص: 386.

(6) سيد قطب: "التصوير الفني في القرآن". ط 7. 1982. دار الشروق. لبنان. ص: 78.

(7) دنيس هويسمان: "علم الجمال". تر. أميرة حلمي مطر وغيرها. (د.ت). دار إحياء الكتب العربية. مصر. ص: 62.

(8) أي وظيفة نفسية شعرية.

(8) مرس. ص: 62.

(9) سوزان سوننتاج: "الكتابة بالذات بصدد بارت". تر. محمد سوريتي. (د.ت). دار إفريقيا الشرق. المغرب. ص: 19.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

وهذا الوضع نفسه يرتبط بأنماط البيئة العينية لصورة التشبيه، النمط النفسي البلاغي، والفني⁽¹⁾. والأساس النفسي المرتبط بنزعة كل شاعر الداخلية المضطربة نحو موضوع خارجي منسجم انسجام اتحاد⁽²⁾.

وقد سجلنا عند الشعراء الجزائريين حين يوظفون التشبيه كعبور جمالي من تجاربهم نحو الأثر المتجسد في صور موضوعاتهم، أنهم ينتقلون من منطلق مفرد، أو متعدد ليصلوا إلى انحسار قد يكون إفراديا، أو تعدديا. أو ليصلوا إليه في اتساع دلالي يرتبط بالتأويل الممكن، أو التأويل غير الممكن. وليس هناك منحى آخر سواهما.

1. انحسار دلالة التشبيه:

والشاعر الجزائري المعاصر يسعى في اقتناص لحظات صناعة الأثر الفني ليتقيد بمجموعة من الشروط سماها (تين) "الميمات الثلاث"⁽³⁾ باعتبار نطقها الأجنبي. وهي الوسط الذي يتحرك منه الشاعر و إليه. والمرحلة التي يتم من خلالها هذا العبور. وتأتي طريقة نقل هذا الأثر لتحديد ملامح التأثير. فصار التشبيه "لبنة من لبنات الدلالة في النص، قيمتها فيما توحى به، لا فيما تخبر أخبارا، وفيما تولده في النص من أوضاع جديدة"⁽⁴⁾.

وأول ما نصادفه، كنموذج في الشعر الجزائري، هو النموذج ذو الإحالة الإفرادية. وقد يطابق التشبيه "المقارب" تارة، و "المصيب" أخرى عند المبرد⁽⁵⁾، وتشبيه "محاكاة" عند إيليا حاوي⁽⁶⁾.

1.أ. التشبيه ذو الإحالة الإفرادية:

و نقصد به انتقال الشاعر من المشبه مهما كانت صفته إلى المشبه به صورة مفردة. ويكون التشبيه متحولا من أداة إيضاحية إلى أداة أكثر إيضاحا وثباتا، و انحسارا للمعنى. فهي تشكل الأداة الجمالية الاستقرائية السفلى⁽⁷⁾.

ومن النماذج التي تؤسس لهذا النوع من التشبيه نص: "إلى قرיתי"⁽⁷⁾:

قَرَيْتَ نَا

(1) د. عبد القادر الرباعي: مر.س. ص: 145.

(2) مر.ن. ص: 145.

(3) دنيس هويسمان: مر. س. ص: 103.

(4) عبد القادر عواد: "تجليات الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر". رسالة ماجستير. مخطوط. 2001-2002. جامعة وهران. الجزائر. ص: 77.

(5) المبرد: "الكامل". ج 2. ص: 101.

(6) إيليا حاوي: "الأخل". (دب). دار الثقافة. بيروت. لبنان. ص: 555.

(7) دنيس هويسمان: مر.س. ص: 57.

(7) حمري بحري: "ما ذنب المسمار يا خشبه؟". ص: 95.

حبك في مفاصلي
طير حمام
قوس قزح

فنواة التشبيه (حب القرية) قد قام الشاعر بتحويلها إلى بؤرة جمالية بربطها (بطير حمام) كتشبيه مؤكد مجمل أي بليغ. بحيث انتقل من فكرة مجردة (الحب) نازلا بها إلى الحمام كصورة مفردة نزلت منزلة المشبه به. فالانتقال من المجرد (حب) كشعور جميل واضح تم له عبور نحو المشبه به (الحمام) كصورة حسية تشخيصية تنحصر دلالتها في السلام والوداعة⁽¹⁾.

واللغة الشعرية في هذا العبور الجمالي لا تُعَيِّن شيئا عاما في السياق سوى السلام و الوداعة. وترتبط كذلك نواة التشبيه (حب القرية) بصورة أخرى. صورة (قوس قزح). هي صورة تشبيهية بليغة مثل الأولى. وانحسارها يتم بتعيين وجه الجمال متعدد في قوس قزح. ثم لاحظنا توظيف التشبيه توظيفا سطحيا إلحاقيا، إلحاق صورة مفردة مثل: "حب القرية = حمام = قوس قزح"

فجاء المشبه صورة مفردة، مذكرًا، مسندة إلى ضمير الغائب مرتبطة بالمشبه به مفردا، مذكرا، مسندا إلى ضمير الغائب في (الحمام، وقوس قزح).

فشعرية التشبيه هنا ذات مسحة موضوعية. فهي ليست خاصة ومحلية بل عامة ونشطة عند المتلقين. فهذه الصور توفر لذة آنية عند رؤيتها أو سماعها، وإحضارها في النص⁽²⁾. أما النموذج الثاني الذي يمثل هذا المستوى الدلالي الانحساري فهو "رجل متقلب الفصول"⁽³⁾:

كإسفنجة

أنا متلئة بك / تسرب إليّ من كل المسام .

إن نواة التشبيه، هي (أنا) الشاعرة، تم لها كذلك العبور نحو انحسار إلى (الإسفنجة). وهو عبور مُتنازل من ذات إنسانية إلى تشيؤ مادي سلبي يستقبل في صمت، وصبر حمولات الآخر غير المرغوب فيها. فجاء التشبيه مرسلا بذكر الأداة، مفصلا بذكر الوجه في الامتلاء.

فالعُبور كان من مشبه (نواة) وهو ضمير متكلم مؤنث مفرد إلى مشبه به (بؤرة) وهو مؤنث مفرد مسند إلى الغائب حاضرا. فهو تشبيه

(1) جوليا كريستيفا: "علم النص". ترجمة فريد الزاهي وغيره. ط 2. 1997. دار توبقال. المغرب. ص: 75.
(2) Raymond Williams: "Culture And Society. 1780-1950". Ed 1963. Pinguin Books. England P.58.

(3) أحلام مستغانمي: "أكاذيب سمكة". ص: 114.

الفصل الثاني

درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

مفرد بمفرد سالب. لأن طرفي التشبيه غير متكافئين. وعليه جاء العبور من الإنسان إلى الشيء. وهو أيضا تشبيه ذو إحالة تضادية باعتبار التقابل الجنسي حين شبّهت نفسها بالإسفنجة، وشبّهت المخاطب المفرد المذكر بالماء الذي احتوته الإسفنجة، والتي سوف تنقيؤه بمجرد وصولها حد التشبع. وبؤرة التشبيه تكمن في كون المشبه به ذكرا وفردا مخاطبا.

فكان الانحسار الدلالي بالتضاد على هذا الشكل:

النواة مفرد	البؤرة مفرد
المشبه مؤنث	المشبه به مؤنث
أنا الشاعرة متكلم	إسفنجة غائب

تقابل:

النواة مفرد	البؤرة مفرد
المشبه مذكر	المشبه به مذكر
أنا الرجل متكلم	الماء مخاطب

فالعلامة الموجودة في هذا التشبيه علاقة تضاد بين الشاعرة أنثى، والرجل ذكرا. وبين الإسفنجة المُدَتَّوْ لِأُنْثَى، وبين الماء المُدَتَّوْ لِذَكَرٍ. فجمايلية التشبيه ترفع علاقة الاحتواء الأنثوي للذكورة. وهي دلالة انحسارية أيضا دلت على اشتراك⁽¹⁾ بين النواة والبؤرة في التشبيهين القائمين على التضاد. ووظيفة التشبيه الشعرية أسقطت مبدأ التعادل أو التوازي بينهما نواة/ مشبهها، وبؤرة/ مشبهها به انطلاقا من محور الانتخاب والاختيار إلى محور تركيب المشبه مفردا، على المشبه به مفردا⁽²⁾.

وهذا النوع من التشبيه الانحساري يكشف قدرة الشاعر -عموما- على تحديد خصائص كل من نواة التشبيه وبؤرته. فلم يخرج من حدود الشئئية، ودلالة الحصرية أو الانحسارية كما فعل مثلا شعراء المهجر⁽³⁾. بهذا النوع يتم العبور الدلالي عبورا كاملا ومنتهايا لا يحتاج إلى تأويل. ولأن النص يريد البقاء فإنه يقوم بحفر خط عمودي في مساحته⁽⁴⁾، أي بؤرة النص تتلاقى فيها دلالة الصور التشبيهية. وخاصة إذا وجدنا صورة المشبه ضمير المتكلم مذكورا في الجمع تعبر دلالاته إلى المشبه به المفرد المؤنث غائب الحضور. فالدلالات المتباينة على مستوى ذوات المتكلمين تتبوأر لتخرج في صورة مفرد. وهي (القبرة) في عودتها إلى

(1) الخطيب القزويني: "التلخيص". ص: 238.

(2) Terry Eagleton: "Literary Theory in Introduction" Ed. 1988. Black Well Oxford. New-York. P.99.

(3) جبور عبد النور: مرس. ص: 238.

(4) جوليا كريستيفا: مرس. ص: 8.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

وردتها مسكنا. كما يفعل الأشخاص المتغربون عن أوطانهم ليعودوا إليه في وحدة متماسكة بعدما كانوا بدداً. وهذا النموذج يؤكد صورته نص: "الوردة و السيف"⁽¹⁾:

أَمْ نَحْنُ قُبْرَةٌ عَادَتْ لِرَدِّهَا
وَكُلُّ سِرَابِهَا طَارَتْ وَلَمْ تَعُدْ ؟

فنواة الصورة هي الضمير (نحن) متعدد عبر دلالة العودة كدلالة مفردة من خلال بورتها (قبرة). وجعلت منها تشبيهاً بليغاً.

فالصورة التشبيهية بوصفها (الأنا متعددة)، أو (النحن مفرداً) في ذات الشاعر تصف الإنسانية جمعاً عموماً ومجتمعنا بالأخص⁽²⁾. فهي تؤكد انصهاراً اجتماعياً أو انصهاراً نفسياً خاصاً يجعل الذوات تتكلم لغة واحدة كما هو الحال مع الشاعر، وتحدثنا باسم الجماعة في الضمير (نحن)⁽³⁾.

ويأتي التشبيه بربط المفرد المخاطب ذكرًا بأخر مثله غائباً. وهو عبور يتساوى فيه الطرفان من حيث الأفراد. ويؤكد هذا الطرح النموذج الموالى بنص "لم يكن سفراً"⁽⁴⁾:

وَأَنْتَ وَحِيدٌ كَغَيْمِ الصَّحَارَى
وَأَنْتَ غَرِيبٌ بِلَا وَطَنِ أَوْ أَغَانِي
وَمِنْ عَجَرٍ لَا يُحِبُّونَ أَنْ يُبْحِرُوا
فِي الدُّوَارِ .

تمثلت نواة التشبيه في (أنت)، وبورته (غيم الصحارى) من خلال أداة (الكاف) التي قللت من درجة حلول المشبه بالمشبه به حلولاً تاماً كاملاً. وعلى الرغم من ذلك برزت دلالة الأفراد في العبور غير المثمر. فغيم الصحارى عابر ومار لا يسقط حمله. فثبوت الدلالة ثبوتاً انحسارياً لم يجعل من الصورة أداة استفزاز. لأن وظيفتها الشعرية يجب أن تهيمن حينما يتبوأ الاتصال في النص ذاته⁽⁵⁾. فدلالته توحى بعدم وجود جديد على مستوى القيفالكاتب مراقب نَبَـةٍ موجودة في ملتقى كل الخطابات الأخرى⁽⁶⁾ ينتظر لحظة تدمير الدلالة المشاكسة⁽⁷⁾. وتشبه هذه

(1) عاشور فني: مص.س. ص: 71

(2) فيليب فان تيغم: مر.س. ص: 204 ..

(3) غاستون بوتول: مر.س. ص: 142.

(4) حكيم ميلود: "جسد يكتب أنقاضه". ص: 20-19.

(5)

Terry Eagleton .Id. .

P.98

(6) سوزان سونناج: "الكتابة بالذات بصدد بارت". ترجمة محمد سويرتي. (د.ت). إفريقيا الشرق. المغرب. ص:

32.

(7) مر.ن. ص: 34.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

الصورة التشبيهية صورة أخرى لكن في الاتجاه المعاكس من حيث الجنس. فالمشبه هنا ضمير غيبة مؤنث مفرد، والمشبه به مثله. وذلك في نص "نشيد الجزائر"⁽¹⁾:

لَهَا الْحَبُّ حِينَ تَجِيءُ كَفَاتِنَةً
تَحُبُّ الْهَدُوءَ، فَتَفْتَحُ لِي قَلْبَهَا، وَ نَمْضِي مَعَا
رُؤُودًا... رُوَيْدًا إِلَى اللامكان.

ارتكز التشبيه على عبور دلالي انحساري. وانحسار دلالة المشبه به (فاتنة). وفتنة الأنثى/الوطن تقوم على حب الهدوء وفتح القلب والمشى معا. وهذه هي خصائص الفتنة التي افتنن بها الشاعر. وتم الربط بين المفردين (هي) ضمير المؤنث الغائب، و(فاتنة) ضمير المؤنث الغائب عبر معبر تقريبي. وهو (الكاف) أداة تشبيه التي أضحت فعل مقاربة. لكنه يكاد يشرح نفسه على الرغم من وضوحه الظاهر. ومن المتوقع ألا يكون صريحا حتى تتحقق عظمة العمل الفني في نظر بعض المحللين النفسانيين كـ(يونج) مثلا⁽²⁾.

و لوحظ ميل جل الشعراء الجزائريين المعاصرين لتوظيف هذا التصوير التشخيصي المتمثل "في خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية، والانفعالات الوجدانية"⁽³⁾. والمرتبط، في إحالته على الدلالة الانحسارية، ببؤرة التشبيه/المشبه به مفردا ثابتا وقاراً الدلالة إذ لا يختلف فيها اثنان.

فكيف تعامل هؤلاء الشعراء مع التشبيه المرتبط بالإحالة الانحسارية ذات الدلالة التعددية؟

1.ب. التشبيه ذو الإحالة التعددية:

إن التشبيه، وإن كان ترويضاً للذاكرة على ارتياد مراتب الخيال، فإنه حين تتعدد إحالته، من خلال بؤرة التشبيه على المشبه به، يكون قائماً على مكونات مستترة⁽⁴⁾ على نفسها في ذات الشاعر. تعرف باسم مكونات الطبع الجيد⁽⁴⁾.

فإذا كان هذا النوع التصويري من التشبيه من أرقى النماذج، فإنه من الصعب الوقوف عليه في الشعر الجزائري المعاصر بكثرة. و سنقتصر في هذه الحالة على أي نموذج يمثل هذا النوع. فهو عبور من المفرد إلى متعدد داخل صورة واحدة. قد تتداخل هذه المتعددات أو قد

(1) بن عزوز عقيل: مجلة القصيدة. ع 5. 1996. الجاحظية. ص: 56.

(2) أحمد حيدوش: مر.س. ص: 29.

(3) سيد قطب: "التصوير الفني في القرآن". ص: 73.

(4) هذه المكونات أشار إليها الدكتور اليوسفي، وهي: القوة الحافظة، والمنازعة، والصناعة.

(4) د. محمد لطفي اليوسفي: مر.س. ص: 302.

الفصل الثاني

درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

تتباين. وقد يشبه هذا النوع، لحد ما، التشبيه التمثيلي الذي يكون وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد في إطار صورة واحدة. لكن نموذجنا هو تعدد المشبه به، وتعدد وجه الشبه داخل كل صورة من صور المشبه به، ليكون أكثر تعقيداً. فهو إذاً تعدد التعدد. أي تعدد الأوجه في تعدد الصور. وقد يكون هذا التشبيه التصويري قائماً على التجميع والاستقصاء⁽¹⁾. وأول هذه النماذج، نص "اللغز"⁽²⁾:

سارَ في الدربِ كطيفٍ في الدُّجَى

غائباً كالرعدِ دويٍّ هائجاً / لا سلامٌ، لا وئامٌ، لا رجاءٌ

في بني قومي، لا يُجَدِّي انتساباً / أو عتاباً !

فإذا كانت نواة التشبيه متمثلة في ضمير الغائب هو مشبهها، فإن بؤرته كمشبه به تقوم على صورتين. هما (الطيف) و(الرعد) في وقت واحد عبر أداة التشبيه التي قامت بإبراز المقاربة. فالدلالة منحصرة في صورة الطيف، والرعد.

وتقوم الصورة الأولى على الغياب كوجه الشبه بين طرفي التشبيه. وأما الثانية فتقوم على الدوي و الهيجان. فالصورة الأولى تحيل على دلالة الغياب. وهي دلالة منحصرة. أما الثانية، وهي الرعد، فتحيل على دالتين منحسرتين. وهما الدوي كحضور سمعي، والهيجان كحضور مادي.

ومن تم جاء تعدد الدلالة في ربط صورة المشبه (هو) بصورتين تقومان على التضاد. فصورة الطيف في الليل هي صورة ممتنعة عن أي تجل حسي أما صورة الرعد، فهي تجل سمعي. وهي بدورها تقوم على دلالتين الدوي كصورة سمعية، والهيجان كصورة مرئية قد يرافقها التجلي السمعي.

لهذا جاء التشبيه الانحساري ذو التعدد الدلالي ليقوم بتركيب مزجي بين الغياب والحضور كدالتين تعمّقان شعرية الصراع، ليتطعم النص المعنون "باللغز" بلغز التركيب الصوري. أو هو تفجير أو تثوير لغوي لحمولة التشبيه. إذ "إنه ضرب من الانحراف الأسلوبي الذي يفرع إليه التعبير عن المثير والمدهش وغير العادي"⁽³⁾ في امتزاج صورتين متعارضتين دلالياً.

أما النموذج الثاني هو للشاعر نفسه، مع النص "أحلام الغربة"⁽⁴⁾:

(1) د. علي البطل: مرس. ص: 111.

(2) بلقاسم خمار: "إرهاصات..." ص: 23.

(3) د. يوسف حسين بكار: "من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر". ط 1990. وزارة الثقافة والإعلام. العراق.

ص: 31.

(4) بلقاسم خمار: "إرهاصات..." ص: 81.

إن التي سلبت فؤادي شعلةً
يَهْتَسِبُ المحاجر والقلوبُ
هيفاءً كالنعم الرقيق لطافةً
حمراء تزري بالصبيحة والغروبُ
موبهةً، كالليل كالبحر الخطيرُ
محبوبةً، كالزهر كالطفل الصغرُ
كالروح، كالنسمات كالدُّم الجميلُ
كالوحي، كالأيات كالمَلِكِ الجليلُ

إننا أمام صورة تشبيهية مكثفة لقيامها على صور متتابعة يختلط فيها المحسوس بالمجرد في تضاد حيناً، وفي تكامل حيناً آخر.

فإذا الصورة الكلية تشمل اثني عشر تشبيهاً تبتدئ بتشبيه بليغ أي مؤكد مجمل لتتفرع عنه إحدى عشرة صورة تشبيهية مرسلة بأداة التشبيه "الكاف"، مجملة من حيث انعدام وجه الشبه، ومفصلة من حيث وروده صفةً فيما تبقى من الصور. فنواة التشبيه انطلقت من ضمير الغائب المؤنث (هي) كمشبه مرتبط ببؤرة انحسارية هي (الشعلة) كمشبه به. فحلول المشبه محل المشبه به من غير وسيط جعل التشبيه البليغ تشبيهاً متشظياً دلالياً لقيامه على تعدد إلحاق للصفة. وقد جاءت خمس صفات منها المجرد والمحسوس على هذا النسق. فالصفة الأولى للمشبه به (شعلة) هي (جنية). فإذا كانت الشعلة صورة حسية بصرية فإن صفتها (جنية) هي صورة مجردة تقوم على إخفاء المحسوس. وهذا المزج الصوري يقوم على التضاد باعتبار الحضور ظهوراً (الشعلة) والغياب اختفاءً (جنية).

ثم يواصل الشاعر مد المشبه به (شعلة) بصفة ثانية هي (هيفاء). وهي صورة حسية بصرية ترتبط بشكل المرأة المضمرة. ومن ثم تكاملت صورتان الحسيتان. والتكامل قائم على الجامع في الصفة الحسية لأنه، كتمثيل، يقوم على التناظر أو على التشابه "كالتضائيف المشترك"⁽¹⁾.

يواصل الشاعر مد المشبه به أيضاً بصفة ثالثة هي (الحمراء). وهي كصورة حسية بصرية، تؤكد حضور العنف والقوة في ارتباطها بالشعلة كحضور فاعل يجسد أهمية النار في حياة الإنسان.

لتأتي الصفة الرابعة وهي (مرهوبة). فصورة الرهبة كصفة للشعلة هي صورة مجردة فارتباط المجرد (رهبة) بالمحسوس (مرهوبة) هو ارتباط تضاد. وقيام الصورة على حدين هما، أصلاً، حدا الصورة في حد ذاتها

(1) د. عبد الرحمن بدوي: "موسوعة الفلسفة". ج 1. ص: 426.

لقيامها على "حد حاضر ماثل أمام الشاعر يريد وصفه، وحد مختزن في الداخل يماثله، أو يضاده"⁽¹⁾.

أما الصفة الخامسة فهي (محبوبة)، إذ ارتبطت صورة (الشعلة) بصفة المحبة. وهي صفة المجرد. تنضاف هذه الصورة القائمة على التضاد الوصفي، إلى سابقتها لتعطي صورة أخرى للمشهد. فالصفة الثانية (هيفاء) ارتبطت كمشبه، بتشبيه آخر. فالمشبه به هنا هو (النغم) من خلال الأداة (الكاف). فالصفة ذاتها أضحت مشبها حسيا مرتبطا بمشبه به حسي هو الآخر. وهي سمعية تمثلت في النغم.

كما ارتبطت الصفة الرابعة (مرهوبة) بتشبيهين مرسلي الأداة (بالكاف). فكان المشبه به الأول هو (الليل). وهي الصورة المجردة لما تحويه من مظاهر الخوف. أما المشبه به الثاني هو (البحر). وهي صورة حسية لما تحويه كذلك من مظاهر الخوف والرغبة وهما تصويران جامعان لصفة الرهبة.

وتأتي الصفة الخامسة (محبوبة) صورة مجردة كسالفاتها (مرهوبة) لتقترن بثمان تشبيهات مرسلّة الأداة وهي (الكاف). فجاء المشبه به الأول وهو (الزهر) كصورة حسية. أما الثاني فهو (الطفل الصغير) كصورة حسية والثالث يتمثل في (الروح)، وهو صورة مجردة. والرابع متجسد حسي في (النسمات). وهي صورة محسوسة، والخامس مرتبط بـ (الحلم الجميل). فهو صورة مجردة. كما هو الشأن مع التشبيه السابع في (الآيات)، والتشبيه الثامن في (الملك الجليل). وهما صورتان مجردتان.

ومن خلال هذا الكم المترابط من الصور المكثفة تبين أن التشبيه منحصر الدلالة في صورة ثابتة. لكنه متعدد الدلالات باعتبار، أولاً: تعدد المشبه به للمشبه الواحد. وثانياً: تحول المشبه به إلى المشبه هو بدوره ليرتبط بمشبه به آخر في تشارك دلالي من حيث المحسوس والمجرد مرة، وفي تضاد أخرى.

وقد عد بعض النقاد، كون القصائد المعاصرة في معظمها تعيش تشقّقاً في هيكلها ووحدتها، أن بعض مضامينها حديثة. لكن التعبير عنها قديم لقيامه على الخطابية، والتركيب المباشر "وعلى الأوصاف والنعوت والاستعارات التي تخلق عنها الشعر الجديد، واستعاض عنها بالصورة التركيبية: الصورة-الرمز، أو الصورة-الشيء"⁽²⁾. كما عبر عن ذلك ناقد آخر: "كل ما حدث في الشعر إنما هو تشبيه"⁽³⁾. فالتشبيه الذي تأسس عليه

(1) د. عبد القادر الرباعي: مرس. ص: 29.

(2) أدونيس: "زمن الشعر". ص: 12.

(3) د. صلاح فضل: مرس. ص: 392.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

هذا النموذج، هو تشبيه مألوف لم يرق إلى التشبيه الفتنة. أو التشبيه المخالف الذي "يتجه المجاز [فيه] إلى القوة الذهنية، ما دامت هذه مختلفة كلية عن الإدراك الحسي. وهذا هو تحديد للشعر في أسمى صورته"⁽¹⁾. أما النموذج الثالث فيمثله نص: "أشهيان"⁽²⁾.

قف عند الناطور وسبح

بالحوت / والملكوت

المشيئة الطفلة القبلة

والله أعلم بالأنواع

ففي هذا المقطع نجد صورة (المشيئة) هي النواة الأولى ملحقة بصورة تشبيهية بديلة. فجاءت الصورة الأولى كبؤرة أي مشبه به في (الطفلة). فالتشبيه هنا تشبيه بدل إلحاق حيث تختفي حدود التباين بين المشبه (المشيئة) وبين المشبه به (الطفلة). وتأتي الصورة الثانية (القبلة) كبؤرة بديلة لتتكفّل دلالة التشبيه، وقامت صورة (الطفلة) كحد محسوس يتوسط حدين مجردين، الحد الأول (المشيئة) والحد الثاني (القبلة).

وهذا الاستخدام التشبيهي القائم على البدلية، هو استخدام حديث من حيث تلازم الصور تلازما تتابعيا قائما على ثلاثية البؤرة. المشيئة كنواة وبؤرة مع الطفلة والقبلة. فكل صورة هي نواة للتشبيه وبؤرة لما قبلها ولما بعدها. مما يعطي مجالا أوسع لإدراك العلاقات الخفية التي تربط حدود الصورة مع بعضها البعض، لـ"يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء"⁽³⁾.

فالصور التي يتشكل منها التركيب الأسلوبي تجعله قائما على اشتراك في اختيار سلسلة البدائل التصويرية لتساعده على الارتفاع بالدلالة حتى وإن كانت منحسرة. وقد عدها بعض النقاد من الأنماط العليا: "الصورة الشعرية تبدأ من التركيب الأسلوبي لتصل إلى التصور الفلسفي، والأبنية ذات الأنماط العليا، على حد تعبير (فراي)، تحاول اكتشاف النماذج الكامنة تحت جميع الصور الشعرية"⁽⁴⁾. فقام التشبيه البدلي كصور بعملية تكثيف الدلالة وحصرها مقابل استغراق الرومانسي في الصور الخيالية كإشارات انفعالية تختزن مواقعها وتجاربها"⁽⁵⁾. كما نجد التشبيه البدلي في صورة (البشر، الشجر، الحجر) في نص "المدن الغامضة"⁽⁶⁾، على سبيل

(1) سير موريس بورا: مر.س. ص: 43.

(2) عادل صياد: مجلة القصيدة. ع 3. 1994. ص: 29.

(3) د. صلاح فضل: مر.س. ص: 391.

(4) د. صلاح فضل: مر.ن. ص: 362.

(5) د. سعيد بيومي الورقي: مر.س. ص: 131.

(6) عيسى قارف: مجلة القصيدة. ع 3. ص: 65.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

المثال، كما نجد نموذجاً آخر يوفر مثل هذا النوع من التشبيه. هو نص "المزهرية"⁽¹⁾:

... لم أصلُ بعدُ / العَيْنُ قاصرةٌ والجَهاَتُ أخاديدُ تَقْضِي إلى
العدمية
ذهبتُ مع الفكرة حتى نهايتها ثم واصلتُ وحدى

في هذا المقطع تبرز نواة التشبيه في (الجهات) كمشبه ارتبط ببؤرته (الأخاديد) في تعددها، وتباينها من حيث الطول، والعمق الذي يتميز به كل أخذود عن الآخر. فارتباط المشبه متعددًا بالمشبه به متعددًا ثم في انحسار دلالي ثابت في تشبيه كل جهة بأخذود. وكل تشبيه هنا يقوم على توازن واضح.

فعبور الدلالة تمت بدون أداة التشبيه فهو بليغ من حيث اعتبار المشبه هو المشبه به. كما جاء التشبيه قائماً على التوازي بين الطرفين. كما عبّر أحد النقاد عن ذلك قائلاً: "تنحصر الصنعة في الشعر في مبدأ التوازي المستمر يقوم على التقابل الواضح..."⁽²⁾.

فالتعدد لم يكن في صور المشبه به، ولكن في طبيعة المشبه به كموضوع. فالأخاديد تتباين، كما قلنا، طولاً وعمقاً واحتواءً. كما هي الجهات فعلاً. فكل جهة تختلف بمكوناتها عن الجهة الأخرى. كما يجلي هذا النموذج "المدن الغامضة"⁽³⁾ هذا النوع التشبيهي الذي ويقرُّ التعدد في المشبه، والمشبه به، والإحالة التي يرتبط بها:

الشوارعُ غِرْبَانُ مزرعةٍ آثمة

وئوَّ أصل رحلتنا...

المدن غامضة كالنساء

وهذا الجدار يُدَكِّرُنِي بالقلوب !

فالمقطع يقوم على تشبيهين يتشاركان في الشؤم والفوضى وعدم الاهتمام. وأول صورة تشبيهية يقوم عليها النص هي نواتها (الشوارع) كصورة متعددة. إذ تتباين فيها الشوارع من حيث الجمال والقبح، والطول والقصر، والخطورة وغيرها... وتفتتن هذه النواة (الشوارع) ببؤرتها (الغربان). فالغربان، وإن اتسمت كإحالة بالشؤم، ترتبط كذلك بحومانها على الجثث والنفايات. وقد تتباين الغربان في نعيمها، وحركتها، وجثومها. فارتباط الشوارع بالغربان هو ارتباط شؤم، و نفور لما أحصيناه من

(1) عمار مرياش: "مجلة القصيدة". ع 3. ص: 60.

(2) د. صلاح فضل: مرس. ص: 391.

(3) عيسى قارف: "مجلة القصيدة". ع 3. ص: 67.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

صفات يشتركان فيها. فالمشبه والمشبّه به ارتبطا معا بواسطة أداة تشبيهية. لتكون المقاربة حاصلة بينهما تمثلاً لا تساوياً. أما الصورة الثانية فتنتقل من كون (المدن)، كنواة ثانية، ترتبط ببؤرتها الإحالية. وهي (النساء) في غموضها. فالتعدد كائن في النواة والبؤرة و الإحالة. أي في الوجه القائم بينهما فكما النساء، غامضات لا تُقَهَمَنَّ، مختلفات في الغموض المتباين، والذي لا يفصح. فتدقّ هذه الصفة في المدن هو الذي جعل التشبيه يحمل دلالة التعدد الغامض ذاته. فإذا كان الكاتب الحقيقي هو القارئ فلأن قراءتنا النصّ، عبر هذا التشبيه، ليست مادة وصفية اكتشافية، إنما هي مَسَارُ مَا تعنيه لك تجربة الشاعر، وتجربة القارئ (1).

إن هذا النوع من التشبيهات قد أثار في القرّاء "نفس الإحساس بالقلق الذي لا بد أن مؤلفها قد أحس به" (2)، خاصة، إذا كان قائماً على تعدد تجاربه، وخبراته في الحيلة التي كوّنت لديه صورة كلية لتلك الإحالات التي أرادها أن تكون أثناء شحننا بهذه التجارب التي أصبحت لدينا خبرات مُسَدِّقَةً. فاللغة الشاعرة هي تلك التي "تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة" (3).

فالتشبيه المنحسر الدلالة سواء بأبجائه المفردة أم المتعددة ساهم في ترقية الأداء الخفي غير المباشر للصور: "ذلك لأن جمال الشعر في الأداء غير المباشر، والصور التي هي أحسن وسيلة للأداء الخفي الذي يستعين بقدرة الشاعر على التصوير، وقدرته الموسيقية، وقدرته على اختيار الكلمة المعبرة الموحية على "كذا" إيصال سير القصيدة إلى القارئ أو المستمع" (4) الذي يرى تلقيه له كتعديل المعنى أو تصويب له "بالجمع والطرح و الضرب" (5) كعملية لتوزيع الدلالة متعددة.

1.ج. التشبيه ذو الإحالة التضادية:

مما هو لافت للنظر، كثرة التشبيه الانحساري الثابتة دلالتُه في المشبه به سواء أكان ذلك عن طريق الإحالة الإفرادية، أم ما يسميه البلاغيون بالتشبيه غير التمثيلي، أم عن طريق الإحالة التعددية. وهو ما يسميه البلاغيون التشبيه التمثيلي. لكن الاستثناء هو ما وجدناه، كسلوك جمالي، في التشبيه ذي الإحالة التضادية عن طريق طباق الإيجاب

Terry Eagleton: Id. .
P.85

(1)

(2) بنيلوبي مري: مر.س. ص: 188.

(3) العقاد: "اللغة الشاعرة". (د.ت). مكتبة غريب. الفجالة. مصر. ص: 40.

(4) محمد مصايف: "النقد الأدبي". ص: 322.

(5) سوزان سونتاج: مر.س. ص: 19.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

بالحرف. وهو ما يشكل ظاهرة تشبيهية نادرة في شعرنا العربي عموما والجزائري خصوصا.

وأثناء وقوفنا على هذا التشبيه، رحنا نتتبع وجوده في كثير من النصوص فلم نجد سوى هذا المثال اليتيم. وهوما تجلى في نص: "المزهرية"⁽¹⁾.

كُلِّدْبَلَجَ الْخَيْطُ ُ مِنْ فِكْرَةٍ
قَدْ فَتَهُ الرَّوَّ اِسِيْ بِأَصْدُلِ اَسْدَانِهَا
عَجَزَتْهُ الْخَوَافُ بِأَحْشَائِهَا
وَبَكَيْنَ لَدِيْهِ
كَأَنَّ الطَّرِيْقَ اِلَيْهِ عَلَيْهِ
هَنَا هَكَذَا اخْتَلَّتْ دَهْشَتِي

انطلقت الصورة كنواة من (الطريق إليه) لترتبط بالبويرة المتمثلة في (الطريق عليه) عن طريق الأداة (كأن). فهذا التشبيه المُؤَسَّلُ المجمل، قام بتشبيه الطريق الدال على المقصد بطريق عائد منه. وكأن الطريق التي تحيل على الشيء، لا تحيل عليه. فمسار التشبيه، إذًا، قائم على الذهاب والإياب كما هو الحال في قصة "ذهاب و إياب" لصبري موسى⁽²⁾.

و تَجَلَّى التضاد في الإحالة القائمة على طباق الإيجاب بالحرف (إلى) و(عليه)، مثلما نقول (دعا له، ودعا عليه). فهي دلالة تحمل التضاد لتأكيد معنى الاستقرار وعدم التبين.

فالتقابل هو الذي يحدد طبيعة الدلالة لأن ما يفعله الشاعر في بضعة أيام تصنعه الطبيعة في قرون على رأي (إتيان سوريو).

إن هذا التضاد هو الذي يجعل القارئ، دائماً، متوجساً في تلقي الدلالة تلقياً واعياً يشارك في تمثيلها. لأن التضاد يوسع آفاق التصور. فالصورة، كالنص، وجود عائم. فالمبدع يطلقه في فضاء الدلالة ساحباً مضطرباً إلى أن يتناوله القارئ تناولاً يثبت به أركان الدلالة⁽³⁾. خاصة إذا كانت هذه الدلالة قائمة على التعارض بحثاً عن المعنى الجديد، والخطاب المغاير انتشاءً بلذة لونه المستتر داعياً القارئ -نهاية- لاستجلائه. وهذا من طبيعة النص المختلف⁽⁴⁾. فأصبح التشبيه القائم على التضاد، كأيقونة، صانعاً بؤر توتر بين المألوف وغير المألوف لتزداد المسافة عمقا بين التوقع،

(1) عمار مرياش: "مجلة القصيدة". ع 3. ص: 59.

(2) Etienne Souriau: « L'Esthétique ». .

P.65

(3) عبد الله الغدامي: مر.س. ص: 26.

(4) د. أحمد يوسف: " يتم النص، الجينيلوجية الضائعة". ط 2002. منشورات الاختلاف. الجزائر. ص: 267.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

واللاتوقع لأنه انحراف عن معيار لاستقرار الدلالة، وإزاحة للمعنى من الثبات إلى الاضطراب⁽¹⁾.

فأضحى التضاد من أدوات زحزحة النفس بحملها على اكتشاف الألم الحاصل بينهما. وهي إحدى الطّوَام الكبرى إذا كان الشعر يقوم بتصغير النفس حين شعورها بآلام الآخرين كما صرح (أفلاطون) بقوله "والطامة الكبرى أن الشعر يُصَغِّرُ النفس لأنه يجرنا إلى الشعور بآلام الآخرين..."⁽²⁾.

2 - اتساع دلالة التشبيه:

تعتبر بلاغة التلاقي ميدانا خصبا لإنتاج طرائق التواصل بانتخاب أرقاها وأقصاها مسلكا للتأثير متسمة بالشمول والتنوع.

بحكم أن التشبيه عملية بحث البدائل فهي توسيع آفاق الرؤيا، والصورة والمشهد الشعري الجزائري الحداثي يكاد يُغْزَى بهذا النوع من التشبيه المتسعة دلالاته. وقد تخرج عن المعيار التقليدي العام في تذوق الصورة. وهذا ما يجعل المنتج الشعري، كأثر فني لدى الشاعر، مضطرا إلى الولادة المستمرة⁽³⁾. وهذه الولادة قد تكون ممكنة ميسورة. وقد تكون غير ممكنة التحقق ولو استعملت العملية القيصرية.

وصادفنا عَيْنَةً لا بأس بها من النوع الأول، وقليلًا من النوع الثاني، ولا يخرج التشبيه في تركيبه الجمالي عن عملية تأويل لهذا الأثر عند ذلك.

2.أ. التأويل الممكن:

نقصد به ذلك النوع من التشبيه كعملية تقديم الدلالة على شكل تجربة تستهلك كأثرٍ و خبرة لدى القارئ استهلاكاً احتمالياً أو تخيلياً⁽⁴⁾ لأن المعنى الحاصل في المشبه به هو معنى التأويل لأنه يولد المعاني ولا يتلقاها. "وإذا كان المعنى احتمالياً، فإن لكل شيء عددا لا نهاية له من المعاني"⁽⁵⁾. وهذا التأويل ممكنٌ حصوله كدلالة تكشف عن طبيعة العلاقة بين النواة والبؤرة كطرفين يحصران هذه الدلالة الممكنة التجلي. من هذه النماذج المُجَسَّدَة لهذا الإمكان نص: "نزوح"⁽⁶⁾:

جَ َسَدُ الرُّوحِ مُكْدَنَزٌ كَايْهَابٍ ِ الْفَجِيعَةِ

صَوْتَانِ لِلَّهِ وَاللَّهُ

سَاقِيَةٌ مِنْ مَعَانِي التَّشْوُّقِ ِ ...

(1) مر.ن. ص: 135.

(2) أفلاطون: "الجمهورية". ترجمة حنا خباز. (د.ت). دار الأندلس. لبنان. ص: 422.

(3) جوليا كريستيفا: مر.س. ص: 8.

(4) أدونيس: "الثابت والمتحول". ص: 120.

(5) د. أحمد يوسف: "يتم النص...". ص: 137.

(6) مصطفى دحية: مص.س. ص: 72.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

إن الصورة القائمة في تشبيه جسد الروح كنواة بإهاب الفجيرة كبؤرة. هو تشبيه مرسل مفصل غير تمثيلي. قام على الاستعارة المكنية. فالمشبه به (الفجيرة) أضحت كحيوان من خلال لازمته الإهاب. وهو الجلد. فأمكننا تأويل دلالتها باعتبار الوجه (الاكتناز). وهو امتلاؤها شحما. فالمشبه به يمكن أن يكون، كذلك، أحد الحيوانات المفترسة. لأن صورة الفجيرة لا ترتبط إلا بما أبد من الوحوش لا بما جُن، واتخذ من المخالب أظفارا.

والتشبيه قائم على الإلحاق الإضافي. فأضيف الجسد كحد مادي إلى الروح كحد معنوي مجرد. وأضيف الإهاب كحد مادي إلى الفجيرة كحد معنوي مجرد. هذا ما جعل دلالة أفق الانتظار تفقد بعض خصائصها أثناء عملية التركيب الإضافي لتكتسب صورة جديدة قد تكون غريبة وغير متوقعة⁽¹⁾ لكن هذه الغرابة مربوطة بإمكانية توفُّع حيوان كمُحيل عليه من غير معرفة ما هو هذا الحيوان.

أما الصورة الثانية فتجسدت في التشبيه المؤكد المجمل في قوله (الله) كنواة التشبيه. فشبه بساقية من معاني التشوق كبؤرة. و انحدفت الأداة والوجه. وصار في الإمكان تأويل الصورة بأن (الله) امتدالوي عطاش. المعارف والتسوق لمقاصده. ومن ثم فهو ضرورة السواقي للأراضي العطاش. فكل نفس تتشوق سقيا الله علما ورحمة، و غفرانا، وغير ذلك من معاني السمو.

فالصورة، وإن كانت غير قارة الدلالة دفعت أفق انتظار القارئ لتمثل أي ناتج معرفي يؤسس لسلطة التأويل. فخلخلة المعنى السائد للساقية، باستدعاء المعطى النفسي والديني⁽²⁾، قد ترتبط باختراق دلالي للمُدَرِّمِ مُقَدَّسًا⁽³⁾ مما جعل (الله) صورة أكثر إلحاحا وحضورا في حياة الإنسان متشوقا نازحا إلى عالم أفضل من عالم المادة والانحلال.

ودلالة الحضور، وإن لم تتخذ معطى ثابتا، فإنها، كروية، تقف عند حدود الواقع كأفق انتظار لا تتجاوزه إلى حضور خارج عن سجن الواقع. فالصورة استطاعت أن تخرج الساقية من دلالة إلى دلالة أخرى قد يتأولها تأويلات يوسع بها دائرة الدلالة في حدود الممكن.

ومما لوحظ أثناء استقرائنا المشهد الشعري الجزائري المعاصر للوقوف على جمالية التركيب الصوري للتشبيه ذي التوسع الدلالي عن طريق التأويل الممكن أنه لفت انتباهنا حضور مكثف للحلم كنواة/ مشبه،

(1) د. أحمد يوسف: " يتم النص... " ص: 137.

(2) د. أحمد يوسف: " يتم النص... " ص: 137.

(3) مر. ن. ص: 183.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

أو كبؤرة/ مشبه به سواء أكان عند الجيل القديم أم الجديد. ومنها ما جاء في: "سفریات ذكریاتیة"⁽¹⁾:

تختفي بانوراما الأوجع في النزاع المتاح
حلمي كبير كالتهافت

تتحرك دائرة الدلالة من خلال نواة التشبيه (حلمي) الذي ارتبط ببؤرته (التهافت) عن طريق الأداة. فهو مرسل مفصل بذكر وجهه (كبير) فإذا كان حلم الشاعر كبيراً فلأنه يشبه التهافت. والتهافت قد يكون دالاً على تهافت الفلاسفة على جواهر الأشياء دون أعراضها. كما يكون إقبالهم على الأعراض دون الجواهر. وقد يحيلنا التهافت على تهافت الفلاسفة. فإذا لم تكن المرجعية رشيدية فهي، ولا شك، غزالية⁽²⁾.
فإذا لم تكن وظيفة هذا التشبيه، داخل النص، تقرير معنى أو توكيده، فإن مهمته أن تضيف حقيقة نفسية جديدة⁽²⁾. أما النموذج الثاني، فهو نص "يناير"⁽³⁾:

يَنَـايِرُ يَـأْتِي دَـثِيْثًا
لِيَعْشَ دُـلْمُ تَـلَاٍ اِفي المِـدْمَاةِ كَـالمِـوْتِ
يَعْلَمُ- مِثْلِي- أَنْ العِـسَاكِرَ فِي بِلْدِي
يُعْ- مَقْـوْنُ تَجْلِي الطِـيُوفِ ...

فالصورة انطلقت من تشبيه حلم الأثافي وهي أحجار توضع عليها القدر لإنضاج الطعام وطهوه المدماة بالموت عن طريق أداة (الكاف). فهو تشبيه مرسل مجمل. فعروش (يناير) وقيامه على حلم الدفء في الموقد ارتبط بالموت. وقد يحيلنا الموت على ارتفاع درجة الصقيع السياسي الذي لا يخرج إليه أحد. كما أن (يناير) يمنع الناس من الخروج إلى الصقيع الطبيعي. يحيلنا الموت على أن حرارة النار تُدْهِبُ كُلَّ شَيْءٍ، وتذيب حتى صخر التحدي والمقاومة كما تحدث الأثافي، وتتحدى نارها.

في هذا الموقف الذي ييسر للدلالة إمكانية تحققها يقف العقل محترماً الفروق بين الأشياء، النواة والبؤرة. بيد أن خيال الشاعر يقف ليحترم مواضع الشبه فيها⁽⁴⁾ حين "تتلاقى فيه نماذج هذه الدلالية التي تحكيها

(1) مصطفى دحية: مص.س. ص: 41.

(2) الرشدية نسبة لابن رشد في مؤلفه: "تهافت الفلاسفة"، والغزالية نسبة لأبي حامد الغزالي في: "تهافت التهافت".

(3) د. زكي العشماوي: مر.س. ص: 98.

(4) مصطفى دحية: مص.س. ص: 48.

(4) د. زكي العشماوي: مر.س. ص: 62.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

اللغة التصويرية والتواصلية حتى وإن كانت تسمها بميسمها⁽¹⁾. ويتواصل المشهد الاحتفالي للحلم كبؤرة مع نص " فجر لأزمة الرماد "⁽²⁾:

وَبُوَيْبُ صَدَارَ قَصِيدَةٍ
خَضِرَاءَ تَرْقُصُ فِي دَمِي
كَهْلَمٍ كَالْغَسَقِ الْجَمِيلِ

إن الصورة التي تركز على ارتباط القصيدة المسالمة بالحلم كمشبه، ثم بالغسق عن طريق الأداة (الكاف). فهو تشبيه مرسل مجمل. وارتباط الحلم كتأويل قابل للتموقع كدلالة غير مستقرة، وغير مرئية، هو ارتباط شيء عابر بآخر مثله لا يدوم. فالحلم قد يرتبط بالوحدة، والانفراد انعزالاً. ذلك أن الحالم مفرد في عالمه منقطع عن عوالم الناس. وقد يرتبط الحلم بأنه استلاب شقي أمام حضور الآخر/ بويب منتصراً.

كما يحيل الحلم على الغسق الجميل. فهو آني، وانعزالي لظلمته. فهما يشتركان في هذه الدلالات الممكنة، إضافة لكونهما (الحلم والغسق) نتيجتين جاءتا بعد طول عناء، ومشقة. فالحلم يأتي بعد العمل الشاق، والانزواء للراحة. والغسق هو الليل يأتي بعد طول عناء تحت سيطرة الصباح، و الشمس.

فبفصل هتين الصورتين، ما تَوَفَّوْاَنِه من التأويل الدلالي استطاع الشاعر أن يعيد خلق، أو ابتعث تجربته كخبرة في نفسه وأن يشيعها كأثر في نفوس سواه. لتحرك فيه قدرة التصور الذي "هو القدرة التي تتبين الأشباه في حين يميز الحكم الاختلافات"⁽³⁾. والحلم الذي أصبح بؤرة العملية التصويرية يستطيع أن يكشف لنا غموض الشاعر. ذلك أن "الشاعر الغامض يمد يده إلى جنينة الفني في ظلمات اللاوعي، وينتزع انتزاعاً تعسفياً ولما يتكامل بعد"⁽⁴⁾.

يستمر المشهد التصويري مع الحلم في حضوره في نص "تائر وحب"⁽⁵⁾:

وَصَوْتُكَ الْهَوَى النِّعَمُ
فِي مَسْمَعِي كَرِشَةِ الْحَلَمِ
كَخَفَقَةِ الصَّبَاحِ الْمُنْتَظَرِ

(1) جوليا كريستيفا: مر.س. ص: 8.

(2) مالك بوذبية: في "أم المعارك". للدكتور عبد الكاظم العبودي. ص: 246.

(3) إبراهيم العريض: مر.س. ص: 73.

(4) د. عبد الواحد لؤلؤة: "المصطلح النقدي". ج 2. ص: 193.

(5) أبو القاسم سعد الله: "الزمن الأخضر". ص: 196.

حبيبتى

إن التعبير عن قصر عمر اللذة، واختفائها كاختفاء كل جميل تجسّد من خلال هذا التشبيه المرسل المجمل بتشبيه (الصوت الحلو النغم) (برعشة الحلم)، و(بخفقه الصباح المنتظر)، و(الحب النضير).
فدلالة البؤرة الأولى يمكنها أن تحيلنا على قصر عمر اللذة إبرازاً لاشتياق الشاعر لحبيبته. كما يمكن أن تبرز دلالة التفريق القصدي بين الشاعر وحبيبته وهدفه. وأن الحلم لم يأت إلا بعد النوم، وغياب عن الحبيب. سواء أكان هذا الغياب مادياً أم معنوياً.

"إن جهد الشاعر في جمعه للتفاصيل وفي التمثيل الحسي للتجربة عن طريق الصورة، وفي دقة ملاحظاته، يذهب سدى إذا افتقدت صورة للنسيج العاطفي العضوي"⁽¹⁾. والعاطفة هنا تجلّ للعلاقة بين الشاعر وبين الحبيب. وعليه يحرص الشاعر أن يعرض صورة في غير إبهام وتفكك.

وقد تكون الصورة لعباً تجريبياً يعمد إلى التلذذ بشبقية اللغة، وهي تثير في بعض أنانيته، ونرجسيته⁽²⁾ حين يتصادم مع هذا المشهد الجميل الذي يشكله نغم الإيقاع، وحركة الصباح المنتظر ونضاره حبهما. ويتواصل المشهد في إمكانية تحقق دلالاته بصورة أخرى غير الحلم مع النموذج التالي في نص: "مواكب النور"⁽³⁾.

والتربة النضراء أضدت كالصريم

غبراء كالحة الأديم

والريح عاصفة غضوب

قد ساهم النص في توسيع دلالة التأويل عندما اتخذ نواة التشبيه (التربة النضراء) عبوراً إلى بؤرة. وهي (الصريم)، عن طريق الأداة (الكاف) دوماً. فهو تشبيه مرسل مجمل. فجاءت (الصريم) لتدل على حصاد الأرض وخلوها شبه الكامل من زينة نباتها لتتحول إلى أرض يباب لا زينة لها لتتحول الدلالي يمكنه أن يشير إلى إمكانية تصوير أسودادها حزناً على فقد زينتتها. فالصريم يرتبط كذلك بالسواد من ظلمة وحزن. كما تصور إمكانية انصرام الأرض كمؤشر انهزامي عن انقطاع ماء يرويتها، أو عن دماء أبنائها المناضلين. فهي الأرض الصرماء إذا تحولت من نضراء.

(1) د. زكي العشماوي: مر.س. ص: 190.

(2) د. أحمد يوسف: "يتم النص...". ص: 189.

(3) أبو القاسم سعد الله: مص.س. ص: 123.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

لكن الدلالة المركزية تشير إلى التحول من الحياة إلى الموت. وهذا هو المؤشر الذي يساعدنا على تلمس إمكانية التمدد الدلالي. فالمحمول الشعري، وإن كان محمولا تصويريا عاديا لا جديد في طرحه، هو في حالة تذبذب وهبوط نحو التلاشي كفقد قيمة حياتية. وهذا التحول نحو الهاوية هو اختراق الرؤية الانحسارية التي انطلقت من فضاء الحياة المتسع (نضرة التربة أو نضارة) إلى نقطة منغلقة. وهي (الصريم)⁽¹⁾. وفي هذا النص لغة الواقعية تحيل على الموت المحدث، وانبثاق للها من اغبرار التربة، وكَلَح أديمها. ولكن لم يجد سوى بقايا أمل خجلان في أداة (الكاف) التي استخدمت للمقاربة.

ففي هذا المشهد الحافل بهذه الصور التشبيهية استطاع الشعر الجزائري أن يعطي تقريراً فنياً عن تعامل الشاعر مع طبيعة الصورة في حد ذاتها. وهذا التعامل تأسس على إمكانية إشراك القارئ في صناعة أفق انتظار النص، ومد إمكانات التأويل بأداة (الكاف) التقليدية، مَعْبَر هذه الشراكة الدلالية التي أنتجت أنساقها جمالية هذا التحول والتأويل في إبراز المحمول الشعري⁽²⁾. فكيف تعامل المشهد الشعري مع النوع الثاني غير الممكن تحقيقه في الواقع بعيداً عن الخيال؟

2.ب. التأويل غير الممكن:

إن بحث الاتساع الدلالي، من خلال التأويل غير الممكن، ليس إحصاءً كلياً لهذا الاتجاه بقدر ما هو حصر تقريبي لأهم النماذج التي تمثل هذا الصنف. وإن كان صعباً أمراً تتبع هذا النوع لقلته إذا ما قورن مع سابقه.

وما صور هذا التشبيه إلا تَجَلَّ لما خفي من مشاعر الشعراء التي تُنْتَقَى لها الصورُ الإشارية البديلة الموجودة سلفاً في أرض الواقع، أوفي التجارب الشعرية. وغير متحققة لتكوين يمارس حضوره السلطوي في النص.

ولعل أبرز ما يمثل هذه الظاهرة نص: "أجراس القرنفل"⁽³⁾:

وأنا مطرٌ ودَمَامُ
وأنا أشجارُ الزَّبُوجِ
ورائحة العرعارِ
وأنا وترٌ في ربّابةٍ
من أيقظني

(1) د. يميني العيد: "في القول الشعري". ص: 138.

(2) د. يميني العيد: مر. ن. ص: 138.

(3) حمري بحري: "أجراس القرنفل". ص: 20-21.

في ليل الطاسيلي المنهار¹

إن المقطع صور "حركة نحو التوحد، نحو تكثيف ذاتين، ومكانين، وزمنين، في ذات، وزمن، ومكان واحد"⁽¹⁾ إنها مظاهر المكون الصوفي شعريا حين انطلقت الصورة من نواة الشاعر ذاته، كذات مستقطبة لبورها المتعددة (كالمطر، الحمام، الزبوج، رائحة العرعار، ووتر الربابة). إنه مشهد من أكثف المشاهد التي يحفل بها المشهد الشعري الجزائري .

إن المقطع يقوم على التشبيه المؤكد المجمل. وهو ما يعرف بالبلغ حيث تذوب الذات في ذات أخرى ذوبانا كاملا. و تحل فيه حلولا مستغرقا فإذا كان لكل بؤرة، كمؤشر دلالي، كم غير متناه من الدلالات المرافقة لها كخصائص، فإنها تختزن دلالة الحركة، كمؤشر مشترك، بين جميع هذه الصور. للمطر حركة نازلة متقطعة. وللحمام حركة. ولأشجار الزبوج حركة واهتزاز. وللعرعار، كرائحة، حركة. وللوتر حركة و اهتزاز. أما خصائصها الأخرى فهي أكثر مما تحصى و تعد.

إن التجسيم المادي المميز⁽²⁾ لهذه السلسلة التواردية من التشابه الممكنة كصور معيشة في الواقع . هي غير قابلة للتماثل كتركيب حين اتخاذها ذات الشاعر منفعة. فليس ثمة إلا حضور و تمثيل لها على أرض الخيال، أو الحلم. فإذا كانت "العين الجسدية لا يمكن تدريبها على تجاوز سطح المرئيات، وإن كانت النظارات مفيدة. غير أن عين الخيال يمكن تدريبها وهي عين تتمم العيون الجسدية. بل قد تغطي عليها أحيانا لدى الفنانين، و العباقرة"⁽³⁾.

فهذه الصور وإن وسّعت آفاقَ انتظارنا، ووَسَّعتْ إمكانات التأويل، فإنها ساهمت في خلق بيئة متعّرة تشكّلها في الواقع الحسي. إن انتصار الشاعر لمثل هذه التمثيلات إنما هو تجربته التي حولته إلى منطقة توتر. هذا التوتر الذي أغرى الشاعر بـ"تفريغ الشعر من المعنى، وبقطع الرمز عن مرموزه ليصبح المطلق هو هذا المرموز ..."⁽⁴⁾ الواقعي مرموزا خياليا غير متحقق لانصهار الشاعر فيه ذاتا انصهارا تعدديا يشمل الشيء المادي (مطرا)، والحيواني (حماما)، والنباتي (زبوجا) و(عرعارا) والشيء المادي (وترا). فهذا الانتقال من التشيؤ وإليه انتهاء، وعبرَ مَعْبَرَيْنِ آخرين: هما المعبر الحيواني مفردا و النباتي ازدوجا. فإن المتعامل مع هذا النوع التصويري في الشعر مُطَالِبٌ برؤية هذا الفارق بين

(1) الأخضر بركة: "الريف في الشعر العربي الحديث". ط 2002 . دار الغرب للنشر والتوزيع. الجزائر. ص:

57.

(2) د. يميني العيد: م.ر.س. ص: 103.

(3) الأخضر بركة: م.ر.س. ص: 140.

(4) د. يميني العيد: م.ر.س. ص: 95.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

شعر يتعامل مع القيم الفنية والجمالية، كمعطى واقعي، وكقيم مطلقة، وبين شعر نتيج هذه القيم إنتاجا فنيا مُسْتَوًّا. وهذه القيم المنتجة تصبح قيما نسبية لعدم انطباق تمثلاتها على أرض الواقع⁽¹⁾.

أما النموذج الموالي فيحيل على واقع غير ممكن من ناحية التركيب. وهو ما نجده كقيمة جمالية مستجدة في نص: "المزهرية"⁽²⁾:

لبلاها تَنْبُتُ كَالْطُّحْلَاءِ
وَتَرْسُو عَلَى السَّطْحِ كَالطُّحْلَاءِ
وَتَلْتَهُمُ النَّمْلُ كَالطُّحْلَاءِ
وَتَمْتَدُّ أَيْضًا

فـ"غالبا ما تستعمل الكلمات في الشعر لتستدعي استعمالاتها الشعرية السابقة"⁽³⁾. كما تحركت نواة الصورة (البلاها) كصورة مجردة لتقترن ببؤرتها المنتخبة هنا (الطحلباء) عن طريق الأداة (الكاف). فهو تشبيه مرسل مفصل بذكر الوجه الأول في الإثبات، وفي التشبيه الثاني الرسو، وفي الثالث تمثّل في الالتهام، والامتداد. وهي ثلاثة تشبيهات مكثفة.

ومن استعمالات البؤرة السابقة، كمشبه به، الطحلب. والذي سنتناوله في الفصل الثالث من هذا الباب تحت الرمزية النباتية. كما استدعت دلالة أخرى مختلفة فيها. وهي الرتيلاء عن طريق التركيب المزجي بين الطحلب والرتيلاء. فأعطت بذلك الطحلباء، وهي في مخيال الشاعر، حيوان خرافي يمتلك القدرة على التحول من طحلب إلى رتيلاء⁽⁴⁾.

وهذا التوظيف الجديد الذي صادفناه، يبرز كيفية توليد الألفاظ الجديدة كصور من صور قديمة، مما يعطيها حضورا ميتافيزيقيا غريبا عن الاستعمال العادي. "وقد يجدد الشعراء في الصور القديمة للمعاني ويعيدون إليها الحياة التي فقدتها بالتدرّج، وذلك بالرجوع إلى أصولها التاريخية الأولى"⁽⁵⁾. ومن ثم تحركت آلية التأويل لتستحضر عن طريق أوجه الشبه القائمة في الأفعال المضارعة المشار إليها (تنبت، ترسو، تلتهم، تمتد) مما وسعت دائرة الاستقبال الدلالي في التعامل مع هذا اللفظ الجديد، والمستعذب كما يقول حازم القرطاجني: "كان لا يَ عَرَفُهُ جميعُ الجمهورِ مستحسنٌ إيرادُهُ في الشعرِ لأنه مع استعذابه قد يُفسَّرُ معناه، لمن لا يفهمه، ما يتَّصلُ به سائرُ العبارة"⁽⁶⁾.

(1) د. يمني العيد: مر. س. ص: 95.

(2) عمار مرياش: مجلة القصيدة. ع 3. ص: 59.

(3) د. أحمد محمد المعتوق: "الخصيلة اللغوية" .. ط 1996. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. ص: 131.

(4) مجلة القصيدة: ع 3. ص: 59.

(5) د. أحمد محمد المعتوق: مر. س. ص: 135.

(6) د. أحمد محمد المعتوق: مر. س. ص: 135.

فحضور التأويل غير الممكن ارتبط من كون هذا المشبه به كصورة مُتَطَرِّفَةٍ حقاً، لا يملك عنده أيّ خبرةٍ سابقة مما جعله يكتسب تجربة يسعى فيها مع الشاعر لتجسيدها أثراً محدّداً الخصائص في دلالة تلك الأفعال المشار إليها كأوجه شبه لعمليات التشبيه المُعَبَّر عنها في الصورة. فالتحول من البلاهة إلى هذا الكائن الخرافي "كان صيرورة تحمل في سيرها كل أعماق التجربة وكل أبعاد المعاناة"⁽¹⁾ التي أراد الشاعر - في نظرنا - أن يخبرنا بها عن طريق استحالة تحقيقها. واستحالة تحقق هذه الصور تكمن في تكسب الدلالات وتجانسها مما يُخرج المدلول الشعري من دائرة أفق انتظار النص. لأن بؤرة النص، كصورة، مستحدثة (الطحلباء) "تحمل هالة من المترادفات و المتجانسات، والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط، بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق..."⁽²⁾، والاشتقاق هنا تم عن طريق التركيب المزجي.

وقد يبدو أن الشاعر الجزائري استطاع أن يضيف إلى مخزون الذاكرة الجمالية صوراً أنتجها المخيال الأدبي. فهي فقرة دلالية متمرّدة. فالمشهد الشعري الجزائري لا يمتلك "تمرداً وعنفاً هدمياً على صعيد المفردات و الدلالة [كما سنتناوله في الفصل الأول من الباب الثاني في معجم الاختراق التناسي]، وهجران الوزن والقافية، بل ابتعاداً عن المنطلق الجمالي التقليدي"⁽³⁾ حينما مزج بين عالمين مختلفين. عالم النبات (الطحلب)، وعالم الحشرات (الرتيلاء).

فإذا كان التشبيه كتحويل دلالي من نواة إلى بؤرة داخل الصور الأدبية، فإنه المرقى أو الدرجة الأساسية الأولى في كل تحول. أما المرقى أو الدرجة الثانية من التصوير هي الاستعارة باعتبارها تحولاً وتحويلاً لنظم اللغة تعتمد التشبيه كمنطلق. وهل لها ذلك الدور التقريبي للتشبيه؟ أم هي تَخَطُّ للقارئ والمألوف، وتموية لغوي للمعاني، والتجارب، والخبرات الجمالية؟

فكيف تعامل المشهد الشعري الجزائري مع الاستعارة؟ وإلى أي فضاء استطاعت أن تحدد في توظيف الصور توظيفاً جمالياً يخدم بالدرجة الأولى لغة الشعر التي ترى الكلمات أشياء في ذاتها كما عبّر عنها (سارتر)؟ "إن الشاعر لا يستخدم الكلمات بحال، ولكنه يخدمها، وهو أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداة، وقد اختار طريقة اختيار لا رجعة فيه،

(1) د. يميني العيد : مر.س. ص: 66.

(2) د. أحمد محمد المعتوق: مر.س. ص: 131.

(3) الأخضر بركة: مر.س. ص: 87.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها، وليست بعلامات لمعان...⁽¹⁾.

- ثانيا: الاستعارة والعبور الانتخابي للتجربة الجمالية:

إذا كان الشعر تحويلا جماليا لنظم اللغة من نظام دال على ثبات المعنى إلى نظام موح بتغير المعنى و استقراره، والحال هذه، تدوّل من الحقيقة إلى المجاز. وإذا كان المجاز اللغوي عبورا من بناء لغوي إلى آخر، فإن هذا العبور مشروط بوجود مَعْبَرٍ للعبور. وهذا المعبر هو العلاقة التشابهية بين المعبور منه إلى المعبور إليه.

ولما كان أولى عتبات المَعْبَرِ التشبيه، فإن الاستعارة هي درجته الأولى في الوصول إلى تحريك الخبرة الجمالية المكونة من المعاني والصور.

لقد اختلف النقاد البلاغيون في تحديد مفهوم الاستعارة. لكنهم اتفقوا، إلى حد بعيد، على أنها تشبيه حذف أحد ركنيه مع وجود علاقة التشابه⁽²⁾. وأن الاستعارة هي تزاوج الصور. لأن الصورة الواحدة تُرسم وتوْطدُ بالكلمات التي تجعلها حسية، ثم توضع صورة أخرى قربها، فينبج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة، ولا هو معنى الصورة الثانية ولا حتى مجموع المعنيين معا بل هو نتيجة لهما. نتيجة للمعنيين في اتصالهما، وفي علاقتهما الواحد بالآخر⁽³⁾. وعتبار هذا التزاوج، أي تقريب المشبه من المشبه به في صفة أوصاف منتخبة ومحددة، هو الذهن

(1) د. أحمد محمد المعتوق: مر.س. ص: 136.

(2) فهي: - عند الجاحظ (ت. 255هـ): "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه".
- وعند ابن قتيبة (ت. 276هـ): "فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى. أو مجاورا لها. أو مشكلا".
- وعند المبرد (ت. 285هـ): "نقل اللفظ من معنى إلى معنى".
- وعند ثعلب (ت. 291هـ): "الاستعارة هي أن يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه".
- وعند ابن المعتز (ت. 296هـ): "استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف بها".
- وعند قدامة (ت. 337هـ): "مداخلة الشيء في الشيء" ويعني بها المعاطلة.
- وعند القاضي الجرجاني (ت. 366هـ): "وإنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها".

- وعند الرماني (ت. 384هـ): "الاستعارة تعليق العبارة على غيرها ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة". - وعند العسكري (ت. 395هـ): "الاستعارة نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض". - وعند ابن رشيق (ت. 463هـ): "إن الاستعارة أفضل المجاز وأول أبواب البديع، وليس في حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها".

- وعند ابن سنان الخفاجي (ت. 466هـ): لم يضع لها تعريفا بل شرح قول الرماني، فانظره.
- وعند الإمام عبد القاهر (ت. 471هـ): "أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنها أختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينتقل إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية". ولمزيد من التوضيح.
ينظر: د. محمود السيد شيخون: "الاستعارة". ط 2. 1984. مكتب الكليات الأزهرية. مصر. و: الخطيب القرويني: "الإيضاح في علوم البلاغة". ج. 5. ص: 37 وما بعدها. و: جبور عبد النور: مر.س. ص: 18-19.

(3) أرشيبالد مكليش: "الشعر والتجربة". ترجمة سلمى الجبوسي. ط 1963. دار اليقظة العربية. لبنان. ص: 77.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

والفطنة⁽¹⁾؛ لأنها: "هي الأداة الرئيسية التي ترتبط بواسطتها الأشياء المتغايرة، وغير المتغايرة"⁽²⁾. وتكون هذه الصفة المستعارة هي مرتكز العلاقة وبؤرتها⁽³⁾ التي تساعد على "عملية القيام ببناء عالم النص المتخيل"⁽⁴⁾ الذي لا يشترط فيه أن يكون مطابقاً أو مماثلاً للعالم المتخيَّل الذي ينهض في النص.

لقد عدها بعض الأنثروبولوجيين^(٥) مرتكز اللغة البدائية وبؤرتها: "إن اللغة البدائية الحسية تتكون كلية من الكنايات (استعارة عادة) كما تضمنت كثيراً جداً من المترادفات، والمتشابهات"⁽⁵⁾. كما اعتبرت عندهم مرض اللغة حين يصيبها العجز والشيخوخة. فتتحرف اللغة عن معناها الحقيقي، إلى معناها المجازي مُشكَّلةً بذاك الشاعرية: "والشاعرية بذا هي فنيات التحول الأسلوبية، وهي (استعارة) النص، كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي"⁽⁶⁾. كما أنها نواة الأسلوب وعينه. لأنها تقوم بـ"تحرير اللغة الشعرية بخلق بنى تعبيرية جديدة، وليس بهدم هذه البنى، فقط، أو ببعثرتها"⁽⁷⁾ صانعةً أسلوبة النص عند (بارت): "الأسلوب ليس أبداً أي شيء سوى الاستعارة"⁽⁸⁾. وقد ميز النقاد الاستعارة اللغوية من الاستعارة الذهنية باعتبار الذهنية⁽⁹⁾ رداءً للأسلوب كما سلف الذكر مع (بارت). فالاستعارة اللغوية هي تلك التي تكون فيها علاقة التشابه مدار حركية الشعر في انتخاب الصور. أما الاستعارة الذهنية فهي لك التي تُرسل من علاقة المشابهة إلى علاقات كثيرة تفوق العشر^(١٠) ولا تصبح متقيّدةً بها أي بعلاقة المشابهة.

ولأن: "الشعر الماوراء طبيعي يعكس لونا متناظرا. كل شيء فيه ذو علاقة خفية بكل شيء آخر"⁽¹⁰⁾. فإن الاستعارة هي محور عبور انتخابي لصفة، أو علاقة تربط ظلي الصورة ربطاً بؤرياً تتكثف من خلالها لغة

(1) الطاهر الحمروني: "منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر". ط 1985. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 186.

(2) أرشيبالد مكليش: مرس. ص: 88.

(3) مرن. ص: 94.

(4) د. يمني العيد: مرس. ص: 32.

(٥) الأنثروبولوجيا فرع من فروع علم الاجتماع الثقافي الذي يدرس ثقافة الشعوب.

(5) يوري سوكولوف: "الفولكور". تر. حلمي شعراوي وآخرين. ط 1971. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. ص: 74.

(6) د. عبد الله الغدامي: مرس. ص: 25.

(7) د. يمني العيد: مرس. ص: 44.

(8) د. عبد الله الغدامي: مرس. ص: 25.

(9) د. عبد الواحد لؤلؤة: مرس. ج 1. ص: 423. و د. عبد الملك مرتاض: "بنية الخطاب الشعري". ص: 10.

(١٠) من هذه العلاقات للمجاز المرسل: السببية، المسببية، الفاعلية، المفعولية، الحالية، المحلية ...

(10) د. عبد الواحد لؤلؤة: مرس. ج 1. ص: 428.

الشعر بتقريب المتنافر تشبيها: "هي الربط بين أشياء تبدو ظاهريا متنافرة مختلفة، أما باطنيا، وعند تقصي أغوارها، فهي ذات تشابه، وانتلاف"⁽¹⁾. ومن ثم تغدو "الاستعارة نوعا من اللغز"⁽²⁾، والألغاز البارعة تعطي تعطي استعارات جيدة. وتحتمل هذه الألغاز/الاستعارات أن تخرج من حرمها. وتجذب التصادم الجمالي، واحتكاكه مع النص في فضاءات ترسم أشكالها المختلفة، وتسعى في بث الإزاحات عبر مشهد تحقّق فيه الخبرة الجمالية انتصارها أثرا على المتلقي⁽³⁾ حين يتصيّب ويأسرُ رؤى الشاعر منهزما في النص، ومشاهد صورهِ من مرحلة بدائية عاشها الشاعر ممثلا للمجتمع⁽⁴⁾. وانتصارها يأتي من قدرة اللغة الاستعارية على التموية. وهي وهي تُرْمِزُ للأشياء مُلْغِزَةً. فعندما يتحدث الشاعر عن خبرته يتأكد أنه لا يتحدث عن الخبرة التي نعرفها نحن⁽⁵⁾.

وتتمثل وظيفة الاستعارة، بعد هذا الطرح، في قدرتها على جعل الشاعر ناصدا بطلا رومانتيكيا؛ لأن الاستعارة تحويل اللغة بأن تنحرف عن مسار الإبانة الواقعية إلى التأويل الخيالي الحالم. وهو جوهر الرومانتيكية: "فالبطل الرومانتيكي إما أن يكون إنسانا لا يفكر إلا في ذاته نيابة عن الحزن والملل، وإما أن يكون ثائرا هائجا ضد المجتمع. ولكنه في كلتا الحالتين يلفه الغموض، أما الشاعر فهو نبي"⁽⁶⁾.

و أن الغاية من الاستعارة ليس الفكرة الواضحة، ولا الشعور الواضح، ولكن غموض الأحاسيس القلبية، وغسق المشاعر النفسية للروح الإنسانية المختبئة في الصورة الاستعارية⁽⁷⁾. إذ تعتبر، كرمز، المعبر الوحيد الذي يتم من خلاله عبور الدلالة اللامحددة، الخيالية، ورؤية الشاعر كتجربة إلى المتلقي في حالة التوجس والمخاض يشكل غنى الشعر الذي سيوظف الرموز، و الدلالات في جوا نية النص/الأثر الكامنة في الاستعارة⁽⁸⁾.

ومهما اختلف النقاد في موقفهم الرافض للاستعارة، والداعم لها، فإن الاستعارة، في كل ما أوتيت من شحن جمالي كصورة بيانية، هي المرقى

(1) د. عبد الواحد لؤلؤة: مر.س. ص: 425.

(2) مر.ن. ص: 433.

(3) أسعد فخري: "عصاب النص..." عالم الفكر. مجلد 27. ع 2. 1998. الكويت. ص: 292.

(4) د. عبد الوهاب المسيرين وغيره: "مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنجليزي". ط 1. 1979. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان. ص: 9.

(5) د. ياسين الأيوبي: "مذاهب الأدب-الرمزية" ج 2، ط 1982. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. ص: 33.

(6) إبراهيم رماني: "الغموض في الشعر العربي الحديث". (د.ت). ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 107.

(7) جبور عبد النور: مر.س. ص: 187.

(8) أسعد فخري: مر.س. ص: 285.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

الثاني بعد التشبيه الذي يتساوى فيه المشبه بالمشبه به، كما مر معنا. فإن الاستعارة هي عبور منتخب لصفة محددة أو صفات يتم عبرها انتقال الخبرة إلى أثر محدد.

ومن ثم، فالاستعارة هي المنفذ الرئيس لشعرية النص. فكيف تعامل الشعراء الجزائريون المعاصرون معها؟ وهل استطاعت أن تفتح عوالم جديدة لفهم إنسانية الإنسان في ظل تغير شامل للرؤى، وللمفاهيم التي تؤسس للوجود الإنساني فاعلا؟

ولأن الإنسان محور الوجود؛ كان عليه أن يدرك تواجده كبؤرة يتحرك من أجله الكون حيا وجامدا. فسعى جاهدا في فهم هذا الوجود بتقليد مظاهر الحياة فيه تارة، ومحاكاته مرات كثرات⁽¹⁾. على سبيل التمثيل المجازي⁽¹⁾.

وقد اعتمد الإنسان شاعرا الطبيعة يقرأ فيها دروسها، ويستخرج معانيها. فكان النبات، والحيوان، والإنسان تمثيلا لكل ما هو حي نام، ثم الجماد الذي أضحى نتيجة لكل ما هو حي. يؤكد هذا المنحى (جون ديوي): "يقال إنه عندما تمكنت النباتات من التحرك حولت نفسها إلى حيوانات، وأنه عندما تمكنت الحيوانات من اكتشاف الرموز، حولت نفسها إلى مخلوقات بشرية"⁽²⁾.

و تعامل الشاعر الجزائري المعاصر، كغيره من القدامى، مع الطبيعة. فحاول العبور منها، وإليها. وأول ما سنتناوله هو النبات تبعا لرؤية (ج. ديوي).

1. الاستعارة عبور إلى نبتة الإنسان:

إن تحويل الإنسان إلى نبات، من باب العبور والتجاوز إلى إحداث ذلك التوازن العضوي بين الإنسان والنبات، باعتبار النبات أساسا لاستمرار الإنسان، يعتبر ضربا من الإعجاز، والتوقف. والقارئ للشعر العربي المعاصر عموما، وللشعر الجزائري خصوصا، يتعب في أن يجد هذه النزعة التجديدية في نبتة الإنسان، منتشرة فيه.

وقد مثل هذه النزعة عثمان لوصيف في نصه: "النحلة والغبار"⁽³⁾.

مُوَغِّلًا فِي سَهْوِهِ مُتَلَبِّسًا بِالرَّمُوزِ

نَثَرَ عِنْدَ الثَّوَانِي بَيْنَ يَدَيْهِ

(1) التقليد هو حالة إعادة الفعل كما صدر أول مرة. وهي حالة تعكس حالة الفرد. وهو ذلك الكائن الذي خضع لتأثير الطبيعة عليه. أما المحاكاة. فهي عملية إعادة الفعل له كما صدر أول مرة بل بالإضافة والحذف على حسب رغبة الإنسان. وهو ذلك الكائن الذي أخضع الطبيعة وشكلها كيفما يريد هو.

(1) عبد القاهر الجرجاني: مص.س. ص: 80.

(2) هـ.ب. فان وسب: مرس. ص: 224.

(3) عثمان لوصيف: "براءة". ص: 28.

وراح يُحَدِّثُ في البياض البياضُ
لماذا رفرفتْ أهدابُهُ الأشعةُ؟
لماذا عَبَّهْ أناملُهُ بالأغاني؟

نلاحظ أن المقطع الرابع من قصيدته اتخذ له، كنواة، خاصية من خصائص النبات (عبرت). والعبوق شكّل بؤرة النص التي اختزلت خبرة الشاعر في تحويل الأنامل إلى ورود عوابق بالشذى/الأغاني.

وارتباط العبق أو الشذى بالأغاني هو من باب إشاعة الخبرة، وانتشارها كانتشار الأغاني موجات ذات دذبذبات إلى مسامع الناس. فقد انتقل العبق موجات ذات دذبذبات إلى آنفهم. فالاستعارة (عبرت) المُدَوِّلة من المستعار منه (النبات) إلى المستعار له (الأنامل) قامت بتوزيع لعبة المدلولات في الدلالات الداخلية لطرفي هذا التشبيه الاستعاري الذي أنتج لنا، كأثر جمالي، اللاواقع المتناقض عبر سَوِّ قِ هذا الانزياح من الإنسان إلى النبات⁽¹⁾. إذ لا يمكن أن يندخل الإنسان وجودا حسيا في نباتٍ منتشرٍ عِبْقًا وعِطْرًا. فالتناقض هنا هو لعبة دلالية لها شكلاً الغياب والحضور⁽²⁾. أي غياب (الأنامل) في حضور (العبق)، وغياب (الإنسان) في حضور (النبات). وما هذا العبور المنتخب في صورة (العبق) سوى تخيل ذلك الاسم الذي أُطْلِقَ على عملية خلق نسخة أخرى عن عالم الواقع، وهي نبتة الإنسان. وهي نسخة قد تكون أجمل وأروع من عالم الحقيقة الذي نعيش فيه كما زعم (ج. ديوي)⁽³⁾.

وقد استمد الشاعر، هنا، مادة صورته من العالم الواسع بالتجارب الإنسانية الواعية المتميزة بالنشاط والحيوية. وكل ما تشمله من تجربة، وتعبير فني ينتمي إلى عالم الأشياء المفهومة⁽⁴⁾.

وهذا ما أهّل الشاعر الجزائري للاقتراب من الطبيعة لينتخب منها مطامح الإنسان ليلتصق بإحدى صورها الجزئية. وقد أكدَّ هذا الاندماج أحد الدارسين قائلا: "وهكذا الأديب، وهو يجمع فيه مطامح الإنسان، يحاول أن يكون قريبا من الطبيعة، فيلتصق بخضرة أوراقها، ويدخل في جذع شجرة، أو في جلد الحيوان"⁽⁵⁾.

2. الاستعارة عبور إلى وحشة الإنسان:

(1) أسعد فخري: مرس. ص: 285.

(2) أسعد فخري: مرس. ص: 285.

(3) هـ.ب. فان وسب: مرس. ص: 225.

(4) أحمد حيدوش: مرس. ص: 29.

(5) كلود روي: "دفاعا عن الأدب". ترجمة هنري زغيب. ط 1983. دار عوידات. بيروت-باريس. ص: 32.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

بعد استعراضنا نموذجَ دَبَّتَتِ الإنسان من خلال انزياح استعاري، سعى الشاعر الجزائري إلى البحث عن الوجه الآخر للإنسان. وهو وجه التوحش الذي نجد له أمثلة كثيرة لتتنوعه. ولعل دراسة الرمز الحيواني الذي سيعقب الاستعارة يوضح بجلاء هذا الحكم.

فإذا كان للوحش والحيوان أنظمة تواصله مع أعضاء نوعه، فإن البشر لهم اللغة مُجَسَّدَةٌ في الخطاب للتراسل والتواصل. وهذا ما ذهب إليه أحد الدارسين الإنجليز: "كل الحيوانات لها بعض أنظمة الاتصال مع أعضاء النوع. لكن البشر يتصلون مع بعضهم البعض بإنتاج الخطاب، وفهم أي جديد في التراسل"⁽¹⁾.

وإن كانت الاستعارة الموظفة عند عبد الواحد باشوات استعارة تطويرية في توحيد الحدين: الآلام واجترار الإبل أو الشاة، وبين الشجون ونهش الثعابين والحياة. فإن ذلك لم يخرج عن رؤية الشاعر القديم لها⁽²⁾.

ومما ساعد على عبور الدلالة الجمالية هو اعتماده التجسيد⁽³⁾ بعدما قدّم المعنى في جسد الحيوان المُجْدَّرَ ناقةً وشاةً، وفي الزواحف كالثعابين والحيات من خلال نصه: "العائد"⁽⁴⁾.

تَهْ، تَذَوْبُ، فِي صَمَتِ أَلِيمٍ ...
يا زهرة في مآتمِ النورِ الحزينِ
تَجْدُرُها الآلامُ، تَنْهَشُها الشجونُ
وعلى أكتافي أدْمِلْ قِصَّةَ الأَمْسِ البعيدِ ...

لقد ارتبطت الصورة الاستعارية بالقاعدة النفسية التي تم لها، من خلالها، العبور من داخل مضطرب في حركة ذهاب وإياب، صعود، نزول، ارتفاع وانخفاض إلى موضوع خارجي منسجم مُتَّجِدِ الأجزاء⁽⁵⁾ في صورة الحيوان المجتر، والثعبان. وهما صورتان. تعكس الأولى حالة الضعف، والفعل الميكانيكي المستمر، والثانية حالة الخوف، والفعل الانسيابي الطبيعي والممتد. مما يعمق بؤرة الصراع بين الحيوان وعدوه الثعبان.

Charles W. Kreidler: Id. .
P.3

(1)

(2) د. عبد القادر الرباعي: مر.س. ص: 59.

(3) د. عبد القادر الرباعي: مر.س. ص: 168.

(4) عبد الواحد باشوات: مص.س. ص: 118-119.

(5) د. عبد القادر الرباعي: مر.س. ص: 145.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

فالصورة الاستعارية، إذًا، قامت بالخبرة الجمالية القائمة على الصراع الاندحاري. واستطاعت أن تغير شكل العالم بتحويل الإنسان إلى حيوان بوجهين بضعف وخوف.

مع أن تسامي الشعراء الجزائريين بمثل هذه الاستعارة، كصورة لفظية⁽¹⁾: "يحتّم وجود أفكار في منطقة القوة (أي التي لم تخرج إلى حيز الفعل) لا بد أن تؤثر في وقت ما - قريب أو بعيد- في حقيقة الواقع، وتساهم من ثم في تبديل شكل العالم"⁽²⁾.

استطاع الشاعر، وهو صاحب لذة مهنية، أن يمكنه اكتفاؤه بالاستحقاق الأول للوجود كما تمثله له الطبيعة في علاقتها القاسية مع الإنسان⁽³⁾.

فاستخدام الآلام والشجون، كصورة إشارية⁽⁴⁾ بسيطة الدلالة على الإنسان كحاضن طبيعي لهذه التلميحات الخفيفة.

وقد جسدت هذه الصورُ اللفظية⁽⁵⁾ البعدَ الحيواني والوحشي للعلاقة الإنسانية، كما أضحت دليلًا، ربما، على مادية الشاعر، وجانبه الروحي⁽⁶⁾ الروحي⁽⁶⁾ سواء أكان ذلك في امتدادها الأسطوري، أم في ارتباطها بطقوس دينية أم شعائر⁽⁷⁾. مما يجعل انتقال الإنسان إلى الحيوان أو الوحش الوحش انتقالًا غير مضموني بل هو تجربة شعرية تنمو، "وتتمرس بامتلاك أدوات قولها. إنه نمو الوعي ينتج أدوات قوله، ويتبلور، ويتميز في هذا التقاطع الخاص..."⁽⁸⁾.

ساهمت هذه الصور الاستعارية في تشكيل⁽⁹⁾ بؤرة النص، وهي قوة قوة مَرَكَزِهِ مُسَـهِّلَةً عملية الانزياح من الإنسان إلى الحيوان. وبه تم شحن مركزها الأول (الاجترار) بالطاقة البصرية، والثاني (تنهش) بالطاقة البصرية والحسية لنتاج الألم. كما تم للمتلقي شحن خبرته الجمالية بالرفض في الأولى، وبالخوف والألم في الثانية. وهذا عبور انتخب مستويين في صورتين⁽¹⁰⁾: "إن العالم الداخلي الخاص بنا عندما يكون مدمرًا، عندما

(1) د. عبد القادر الرباعي: مرس. ص: 160.

(2) غاستون بوتول: "تاريخ السوسولوجيا". تر. د. ممدوح حقي. ط 1977. دار عويدات. بيروت-باريس. ص:

112.

(3) كلود روي: مرس. ص: 30.

(4) د. عبد القادر الرباعي: مرس. ص: 161.

(5) د. عبد القادر الرباعي: مرس. ص: 160.

(6) د. علي البطل: مرس. ص: 8.

(7) مرس. ص: 124.

(8) د. يمني العيد: مرس. ص: 61.

(9) د. شاكور عبد الحميد: مرس. ص: 159.

(10) د. شاكور عبد الحميد: مرس. ص: 161.

الفصل الثاني درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة

يكون ميتا، عندما يكون مفتقرا إلى الحب... نخلق عالما مجددا...⁽¹⁾.
فالمجتمع الأول مجتمع إنساني فاقد لمعاني الإنسانية، أما المجتمع الثاني هو عالم الحيوان.

وقد نجد، على سبيل المثال، لدى الشاعر صورة أخرى لهذا النوع في قصيدته "بعد حين"⁽²⁾، صورة الحيوان الذي يدوس الأشياء كناقاة زهير العشواء، لكنها لصورة مجردة هي (الذبول). لكن البعد الحيواني متواجد في شعره، يقول:

لَيْ شَيْءٍ لِعَدَمِ
الْأَزَاهِيرِ الَّتِي ذَاتُ صَبَاحٍ
فَدَحَّتْ أَكْمَامَهَا
دَاسَتْهَا أَقْدَامُ الذَّبُولِ

نجد مثالا آخر لدى عثمان لوصيف أين حوّل الإنسان من خلال أهدابه إلى طير مرفرف الجناح، على سبيل الانزياح. وهو جمالي على درك العلائق بين المُعَبَّرِ منه، والمُعَبَّرِ إليه. إنه تصوير يعلي ميكانيكية الحركة الرافضة للحرية؛ إذا ما تحركت الأهداب مرفرفة للأشعة رمز الكشف عن العدل والحقيقة. إنها صورة تجسّو قان الإنسان إلى التحرر من جاذبية المادة نحو ما هو أرقى. يجسد ذلك في نصه: "النحلة والغبار"⁽³⁾:

لماذا رفرفتْ أهدابُهُ للأشعة ؟
لماذا عبقتْ أناملُهُ بالأغاني ؟
إنَّهُ الآن يذْثوقُ النِّوانَ
يستبقِ الحُوفَ
يتمزّقُ

بهذا تكون الصورة الاستعارية قد شحت النصّ بتلك الحساسية الجمالية لعبورها من الحس المحسوس (رفرفة الأهداب) كصورة حسية بصرية إلى الحس الذهني. وهي حركة التحرر والتوق نحو الأرقى. وقد عرّفها أحد الدارسين بقوله: "الحساسية"⁽⁴⁾ الجمالية تذهب من الحس المحسوس إلى الحس الذهني، أو الدلالة الأيديولوجية"⁽⁴⁾.

3. الاستعارة عبور إلى الأنسنة:

(1) د. شاكر عبد الحميد: مر. س. ص. ص: 150-151.

(2) عبد الواحد باشوات: مص. س. ص: 103.

(3) عثمان لوصيف: "براءة". ص: 28.

(4) الحساسية هي مجموع العمليات الحسية في الذهن. أو الملكة التي تعيننا على الشعور بالإحساسات. وهي كذلك رهافة الشعور، ومقدرة على الانفعال، ومجموع الظواهر الشعورية المنفعلة كالألم واللذة، والحب ...

ينظر: جبور عبد النور: مر. س. ص: 93.

(4) مر. ن. ص: 93.

إذا بدأ الإنسان العادي يفقد حسه الإنساني؛ فإن الشاعر وحده قادر على استرجاع ذلك الحس المفقود. فهو يرى بعين قلبه ويسمع به همس الطبيعة التي تستحيل أمامه إنسانا بكامل إنسانيته، إذا ارتبطت الطبيعة بالوطن. ولحساسية الشاعر أثرها في ذاته⁽¹⁾. ولذا، تراه يتحدث عن نفسه قائلا: "أحاذر أن أدوس زهرة يانعة، أو أكسر غصنا يداعبه النسيم. قد كدت أشعر في أعماق قلبي، أنني ارتكبت جناية كبرى حينما أقتطف زهرة ناضرة، وغصنا رطيبا. ألسنت أرى تيار الحياة يتسلل في أعماقها على مهل، وأراها ترمق للأفق الجميل ؟ ..."⁽²⁾.

هذا الإحساس هو الذي حرّك سليمان جوادي ليرى في النخل بديلا للمرأة الوطن الرمز. ويرى الزيتون بديلا آخر للمرأة الأمن والسلام الرمز. هذا المخاض الأثيري شكل تجربة الشاعر لضرورة قول المختلف⁽³⁾ وقد اكتملت نضجاً حين مثلها بصورة النخل، والزيتونة التي نقلت، كصورة استعارية، ما وقع وراء قدرة الكلمات المجردة على حملها بطبيعتها الكاملة⁽⁴⁾.

وهذا كله يحمله نصه: "بجرحي أضمد جرحك"⁽⁵⁾:

سأعانقُ نخلاً في الغيطان

أدأعبُ عرجونه

سأغازلُ زيتونه

سأعودُ إليك بآمالي وبآهاتي

وأضدّ جرحك يا وطني بجراحاتي

هذا المقطع مثقل بالصور الاستعارية التي تقوم على بؤرة متعددة الارتكاز. وهي تتشكل من المعانقة، والمداعبة، والعودة، والتضميد. وارتبطت بالسين للتحقق المستقبلي القريب. فاتخذ للوطن رمزا ارتداديا في النخل، والعرجون، والزيتون، والعائد إليه، والمجروح. وهي صورة الأنثى منتصرة في امتلاكها قلب الشاعر.

فالصورة الشعرية الاستعارية قامت "بتفكيك اللغة الجامدة، وتكسير نظامها الترميزي، الشعري طبعاً، مع بناء نظام آخر لعالم شعري بديل، عالم ينتمي إلى زمن حاضر، متسق، واسع"⁽⁶⁾، أو مستقبلي قريب يحقق له له عطفه العاطفي فقد استحال النخل امرأة يعانقها الشاعر، والعرجون

(1) مر.ن. ص: 227.

(2) محمد فريد غازي: "أبو القاسم الشابي من خلال يومياته". ط 1975. الدار التونسية للنشر. تونس. ص: 13.

(3) د. يمني العيد: مر.س. ص: 26.

(4) سير مورييس بورا: مر.س. ص: 251.

(5) سليمان جوادي: "يوميات متسكع محظوظ". ط 1981. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 56.

(6) د. يمني العيد: مر.س. ص: 28.

عروساً يداعبها، والزيتونة فاتنا يغازلها، والوطنُ حضناً دافئاً يعود إليه من برودة الابتعاد والشوق إليه، والوطنُ لُماً مريضةً يضمّد جراحها. فالمعانقة كبؤرة جسدت قدرة الشاعر على الاحتضان ومن ثم على الإحاطة⁽¹⁾. وهو صراع مع رمز الشموخ، والطول، والبقاء للنخل^(٢). والمداعبة كبؤرة تأكيد على لذة غائبة أو ممتنعة، تعمل على تهيئة أرض الامتلاك تمهيداً للانتصار النهائي. والمغازلة كذلك حضورُ سلطة الأنثى أمام خضوع الذكر لها. والعودة تأكيد استسلام الذكر الكلي لاحتواء الأنثى له. وتضميدُ الجرح هو تساوي مصير الحبيين، وارتباطهما الحتمي بقدر مشترك. فالشاعر الجزائري استطاع أن يجدد أدواته الإجرائية لنقل تجربته أمام حضور الوطن فقد استطاع أن يُبرزَ صورة هذه التجربة الشعرية في نصه مُستكملةً الأداة، مستوفاةً البيان⁽²⁾.

فالشاعر " رجل جماعي ينقل، ويجسد الحياة النفسية اللاواعية للجنس البشري"⁽³⁾ من خلال تحويل النبات نخلاً وزيتونا وعرجونا إلى إنسان عن طريق التشخيص، والتجسيم كوسيلتين إجرائيتين⁽⁴⁾، قامتا بعملية بعملية الأنسنة، وإذا بالخبرة الجمالية للشاعر تقوم على الإحياء الرمزي، والمادي، والنفسي⁽⁵⁾. ذلك غاية الاستعارة في بلاغتها. ونسوق على سبيل المثال نموذج أحمد حمدي الذي أُنسَنَ النجوم بإضفاء صفة إنسانية عليها. وهي النوم، وهذا لتأكيد صبر الشاعر ومعاناته الطويلة التي يعجز عن مقاومتها حتى النجم. فالنجوم إنسان ضعيف نؤوم. أما هو وحبيبته فعاشقان يتحديان الليل وإن قسداً وطال. وهاهو نصه: " أغنية"⁽⁶⁾ يؤكد هذا البعد:

واغْتَالِنِي
في ارْتِيَابِي
الشوقُ والقلقُ
ناتٌ نجومٌ
وما نُمنّا
وطيفٌ في جفني

(1) د. يمنى العيد: مر.ن. ص ص: 30-31.

(٢) قارن نص سليمان جوادي بنص أدونيس "الوقت" في كتاب د. يمنى العيد. ص: 30 وما بعدها. فهناك تشابه في بؤر التوتر الشعري في المعانقة، والنخل.

(2) إبراهيم العريض: مر.س. ص: 83.

(3) أحمد حيدوش: مر. س. ص: 30

(4) د. تامر سلوم: "نظرية اللغة والجمال في النقد العربي". ط 1983. دار الحوار للنشر والتوزيع. سورية. ص:

281.

(5) مر. ن. ص: 309.

(6) أحمد حمدي: "انفجارات". ص: 11.

تمثال حب

فأنسنه للشوق والقلق في صفة الشر بالقتل والاغتيال هو اختراق رامن مئقل باللاقول حين يتلمسُ الشاعر طرِيقَهُ نحو الفُصْح فلا يجد سوى الرمن مركبه لذلك فصورة الاغتيال أو القتل مُسَدَّدَةٌ للشوق و القلق صورة قديمة عند الناس عموما، وعند الشعراء خصوصا، وإذا كانت نجومُ شاعرنا نوْمى، فالنجوم (النازكية) ^(١) فَطَى تَشْهَدُ جرائم العدو. "ومن هنا تبرز أمام الشاعر إمكانية عظيمة الدلالة. هي أنه من حقه دائما أن يستخدم أي موضوع ... استخداما رمزيا. وإن لم تكن قد استخدمت من قبل هذا الاستخدام" ^(١).

كيف لا ؟ والشاعر ينهل من خبرة مجتمعه الجمالية.و"أن هذه التصورات لقلبا يَسْتَدْبِعُ أحداها الآخر، فهي توجد معا في كل عمل فني جميل أو أصيل" ^(٢). لأنها صور استعارية للعجز، والموت. وهي صور نمطية شكلية صرْفٌ على الرغم من اختلاف هذه الصور في مضامينها ^(٣). والنص مشهد غير مؤتلف الأجزاء. اغتيال الشوق والقلق للشاعر، ونوم النجوم، ويقظة الشاعر وحببيته، وانتصاب طيف الحبيبة كتمثال حب. وهو يتميز بالسكون من حيث طبيعة الصور الاستعارية.

والنص القائم على تَغَايُبِ ذاتِ الشاعر أمام تَحَاضُرِ ذاتِ الأنثى مُتَدَرِّرٌ من السلبية، ومن الانسحاب من عملية التلقي كفيض يتجاوز ^(٤). استطاع الشاعر، إذًا، أن يعيد رسم عالمه الداخلي لنقله إلى العراء الطبيعي حيث شريك أو شاهد عيان.

إن الشاعر الجزائري، وهو يخوض حادثة التجربة الشعرية، راح يستبدل بالتشبيه المرقى الأدنى بيانا بالاستعارة الأرقى منه بديلا، يكتفٍ من خلاله رؤاه.

وأضحت الاستعارة لغةً إتياحيةً لشعر مرحلة ما بعد العمودي، إذ صارت بديلا للغة المبيّنة ذات التعبير الحقيقي حتى صار النصُّ كلُّه نصا استعاريًّا للغة. وكأن الاستعارة هي القاعدة، والحقيقة هي الاستثناء الجمالي الرئيس.

يمثل هذه الظاهرة عثمان لوصيف، في نصه "النحلة والغبار" ^(٥) في في مشهده الثالث حيث يقول:

(١) نسبة إلى نازك الملائكة في قصيدة "الشهيد" والنجوم في سُرّاها / شَهِدَتْ ما كان من جرم ثقيل ...

(١) د. عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر". ط 3. مرس. ص: 199.

(٢) د. شاكر عبد الحميد: مرس. ص: 27.

(٣) د. وهب أحمد رومية: مرس. ص: 130.

(٤) د. شاكر عبد الحميد: مرس. ص: 138.

(٥) عثمان لوصيف: "براءة". ص: 39.

أُنْصِرْتُوَا مَانْقُوشُوشُ الرِّيحُ لِلشَّجِيرَاتِ النَّحِيلَةِ ٥
هذا المساء :

ماتَ النِّعْمُ، وانتحرت البحيراتُ
صَدَدَتِ المسافَةُ، واغْبَرَّتِ الخُطُوطُ
تاهتِ الخُطَى، وَمَاجَ السَّرَّابُ عَلَى المَدَى
وَدَسَتْ نَظْرُ الخُطُوطِ ٥ وَ الأَثَافِي
وهذه الصَّحُورُ تَهْدِرُ فِي أعماقنا
كناقةٍ مجنونةٍ

لكن للطينِ شهوته وناره
للطينِ زوغته وبحرانه
وله مجدُّه الأزلِّيُّ، وأنهارُه النَّهَارَةُ

ويستمر النص، لطوله الدرامي، على هذا الإيقاع الاستعاري. وهذا الحشد الاستعاري المكثف بالإلحاق الإضافي في وشوشة الريح، موت النعم، انتحار البحيرات، صدأ المسافة^(١)، كو هان الخُطَى، مَوْ جَان السراب، استنطاق الخطوط والأثافي، هدر الصحراء، شهوة الطين وناره، زوغانه وبُذْرَانه، ومجده، وأنهاره ٥ ... تقوم على استجلاء حزن، وتشاؤم الذات من خلال عناصر الطبيعة التي ارتفع بألفاظها الدالة عليها لتحويلها إلى مستوى رمز الأنسنة^(٢) الذي يسعى جاهدا إلى " تجسيد مجموع توجهات النص الداخلية حتى تتسنى قراءته"^(٣). وهذا المشهد لا ينتمي لعصرنا فحسب، بل لكل العصور^(٤).

فهل قَدَرُ الاستعارة أن تكون روحَ الشعر، ولغته ؟ أم أن الاستعارة، كصورة لفظية، تحوي الصورَ الإشارية، بوصفها، وكنياتها، ومجازها المرسل، بالإضافة إلى التشبيه^(٥) تؤدي الوظيفة الجمالية كما تؤديها الصورة الرمزية التي تحتوي جميع عناصر الصورة، وتعكسها بطريقة فريدة لا تخلو من الغموض^(٦)؟

فكيف تعامل، الشعراء الجزائريون المعاصرون، على الرغم من حداثة التجربة الشعرية الحرة، مع الرمز كمؤسسة جمالية لا تختص

(١) يسميها أدونيس: "صدأ العيش". ينظر في: "مقدمة للشعر العربي". ص: 39.

(٢) د. عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر". ص: 219.

(٣) د. عبد العزيز طليمات: مرس. ص: 56.

(٤) بنبيلوي مري: "العبقريّة". تر. محمد عبد الواحد محمد وغيره. 1996. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت. ص: 138.

(٥) د. عبد القادر الرباعي: مرس. ص: 160 وما بعدها.

(٦) مرن. ص: 172.

الفصل الثاني
درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة
بالصور - فحسب- بل بالأعمال كلها على أساس أنها تعكس سيميولوجيا
البنية الثقافية العميقة لمجتمعنا الجزائري العربي المسلم⁽¹⁾؟

⁽¹⁾ د. صلاح فضل: مرس. ص: 470.

الفصل الثالث:

درجات التصوير العليا: الرمز والأسطورة

1- الرمز والتسامي بالأثر الجمالي.....151

2- أثر العلامة والرمز في جمالية التلقي.....153

I- تجليات الرمز في الشعر الجزائري المعاصر..... 157

II- تجليات الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر.....200

01. الرمز والتسامي بالأثر الجمالي:

من السهولة ملاحظة تنامي ظاهرة ملفتة للنظر-لحركية شعر الحداثة في الأدب العربي المعاصر عموماً، و الجزائر خاصة -وهي الإكثار من استخدام الرموز والأساطير. ويكاد يكون تكرار استعمالها لدى جل شعرائنا المعاصرين نذير إفلاسهم، وجفاف قرائحهم.

لهذا السبب سيتخصّص هذا الفصل للتعرف على طبيعة الرمز تعريفاً ونشأة، وأنواعاً، وكيفية تعامل شعرائنا معه. وإن الصورة الأدبية من تشبيه، واستعارة، ورمز، وأسطورة من مكونات البنية الشعرية على حد تعبير (رني ويلك)⁽¹⁾. "وأن طبيعة الرمز طبيعة غنية ومثيرة تتفرق دراستها في فروع شتى من المعرفة"⁽²⁾.

فالرمز، في المصطلح اللغوي، هو ما أُخْفِيَ من الكلام، وأصله الصوت الذي لا يكاد يتبيّن فهمه السامع⁽³⁾. وهو ما أتى معناه في قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا ﴾⁽⁴⁾.

وهو شيء أو فعل، أو قيمة مجردة كالألوان تتضمن، أو تدل، أو توحى بأكثر مما يعنيه المعنى الحرفي. وهو قريب من الإشارات كالأيات التي تستعمل لدلالات مجردة (كمقام الشهيد للعاصمة، ومدينة ألف قبة وقبة للوادي، والهلال لتركيا، والسيفين للسعودية...) ⁽⁵⁾.

قد عرّفه (أرنست كاسيرر) بقوله: "إن الرمز ليس جانبا من جوانب الواقع بل هو الواقع. ففي الرمز يوجد توحدٌ كاملٌ بين الذات والموضوع، بين الاسم والشيء"⁽⁶⁾. لأن الرمز في توحده الكامل بين الذات والموضوع من خلال التجربة الشعرية التي يعانيتها الشاعر التي تمنح الأشياء مغزى خاصا مما يُشكّل تساميا بالخبرة الجمالية. وهذا ما يُقصد به "الرمز الشعري"⁽⁷⁾ لأن الأمر لا بد أن يرتبط بالسياق أي الموضوع حتى يكتسب حياة جديدة.

و باقترب الشاعر من بعض الرموز ك(الجبل، الأوراس، الشمس...) قد يثير الذاكرة الجمالية المشتركة. ومن ذلك دلالة الجبل على الصمود، والشمس على الحق الذي لا يُطمس. والإثارة الجمالية تكون حينما يُضفي على الجبل

(1) René Wellek et Austin Warren: « La Théorie Littéraire ». Edition du Seuil. Paris.

P.260. 1971

(2) عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر". ص 196.

(3) جبور عبد النور: مرس. ص 129. و محمد علي أبو حمدة: فن الكتابة والتعبير". ط 1981. مكتبة الأقصى.

عمان. ص: 182.

(4) سورة آل عمران: الآية 41.

(5) محمد علي أبو حمدة: مرس. ص: 182.

(6) مجاهد عبد المنعم مجاهد: مرس. ص: 101.

(7) د. عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر". ص: 198.

متعة جديدة كالأوراس الدال على مقاومة الاستعمار الفرنسي. وله بذلك دلالة خاصة عند الجزائريين دون غيرهم من العرب المناضلين الآخرين. و هو توظيف تحييني خاص يرتفع به من الإثارة العامة إلى الإثارة الخاصة دلالة. وهو ما يشكل بؤرة التجربة التي يؤسس عليها الرمز.

وقد عبّر عن ذلك غير واحد من الدارسين حول ثنائية الرمز. فإن كان عاديا و غير عادٍ عند بعضهم، فالبعض الآخر يرى أن له معنيين: معنى ظاهريا ومباشرا، وآخر باطنيا وغير مباشر. فهو ثنائي يتضمن الحقيقي وهو ما عاشه الشاعر كتجربة. وغير حقيقي، وهو ما سيعيشه المتلقي كأثر. فهو ذو دلالتين واقعية وخيالية⁽¹⁾.

لما كان الشاعر القديم بسيط التفكير راح يميل إلى البساطة والوضوح. فكانت رمزيته رمزية مجاز كالتشبيه والاستعارة والكناية⁽²⁾. وكان انعكاسا لما عُرف عند اليونان أيضا. فقد جسّد هذا التعريف (أرسطو) بقوله: "الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"⁽³⁾. وبذلك اتحد المفهوم اللغوي عند العرب و اليونانيين.

أما الرمز باعتباره شحنة جمالية تحتضن مرتكزا من مرتكزات الأثر لدى الشاعر، فقد رآه (فرويد) مصدرا أوليا للتراكم المعرفي. فهو: "نتاج الخيال اللاشعوري، وأولي يشبه التراث والأساطير"⁽⁴⁾. فاعتبره (لاكان) أساس التجربة النفسية الذي يستحوذ به المتلقي على المتخيل المؤثر في التجربة إلى أبعد خصوصية التأثير⁽⁵⁾.

كما يُمثل النص الشعري - عند (كولريديج) - رمزا يتوسط عالم الطبيعة، وعالم الفكر. وهو يقف بمواجهة المفهوم عن طريق التفاعل بين الاثنين ليصل العقل البشري إلى أبعد إنجازاته. ويجتهد العقل للتعبير عن مغزى خبرته بالذات في أشكال رمزية⁽⁶⁾. ليغدو الشعر نسيجا من الواقع من حيث يقوى على إعادة إنتاجه كتجربة في النص، وكأثر عند المتلقي. هو نسيج واقعي يعيد تركيب الواقع بجزئياته عَبرَ طموح الشاعر العربي إلى تحويل الشعر من مجرد صوت يصف الحدث إلى صوت فاعل داخل حركة المسار للتاريخي⁽⁷⁾.

(1) إبراهيم رماني: "الغموض في الشعر العربي الحديث". (د.ت). ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 274.

(2) د. عبد القادر الرباعي: م.ر.س. ص: 161-162. و إبراهيم رماني: م.ر.س. ص: 276.

(3) م.ر.ن. ص: 273.

(4) إبراهيم رماني: م.ر.س. ص: 273.

(5) Le Symbolisme et l'Imaginaire » Editions, 'Jean Michel Palmier: « Lacan

Universitaires. Paris. 1969. P33.

(6) د. عبد الواحد لؤلؤة: م.ر.س. ج.2. ص: 255-256.

(7) فتحية محمود: م.ر.س. ص: 215.

لكن المتلقي قد يصطدم، وهو يتواصل مع الأثر، مع دلالة كل من العلامة لاستقرارها في مرجعية الأفراد، ومع الرمز لكونه علامة اصطناعية غير قارة.

2. أثر العلامة والرمز في جمالية التلقي:

فالحديث عن الرمز، بصفة خاصة، يقودنا ولا شك إلى أهمية العلامة، وهي أشياء سهلة يتذكرها تقريبا كل إنسان مهما كان انتسابه أو لغته. أما الرموز فهي شيء آخر، واستعمالها جاء بعد استعمال العلامات. يرى (جون ديوي) أن هنالك فرقا بين العلامة والرمز. فالعلامة ليست رمزا. والرمز هو شيء نافع مأخوذ من العلامة. وهو من اختراع الإنسان فقط. ولا يشاركه الحيوان مطلقا. فهو علامة اصطناعية⁽¹⁾.

وقد أكد (بروتون) أن هذا الانشغال قد عُرف بطريقة الشيء أي الرمز كعلامة الذي كان منتشرا في جميع المدارس العمومية والخاصة في المناطق ذات الأقلية اللسانية في فرنسا⁽²⁾. والعلامة قد تكون قِسْماً من ذلك الكرسي، بل هو إشارة متفق عليها. إشارة مبتكرة لتمثل ذلك الشيء كما ترتبط الأشياء بعضها ببعض. هكذا ترتبط الإشارات أو الرموز بالأشياء. واللغة الشعرية هي تنظيم لمجموعات كبرى من تلك الإشارات⁽³⁾ التي تمثل اللعب في خطوطه الأساسية، كما أكد (لاكان)، أن الحيوان الإنساني يستقبل النظام الرمزي⁽⁴⁾.

لكن (بيرس) يُعرِّف الرمز على أنه ما يمثل الإنسان من حيث كونه عالما من كلمات تتألف جملا، فُكَّبا، وعلامات اصطلاحية. يقول: "إن كل الكلمات، والجمل، والكتب، والعلامات الاصطلاحية الأخرى تشكل رموزا"⁽⁵⁾. ولأن الرموز ذات طبيعة فردية تتميز بالمرونة وحركية حرة تؤكد الإرادة. وإنها لا تشكل أداة للمعرفة بل هي المعرفة ذاتها⁽⁶⁾. والتي يؤلفها الإنسان شاعرا. وينقلها من الشيء الذي تمثله. ثم يستعملها وحدها بعد أن يكون الشيء الذي تحيل إليه تلك العلامة قد غاب عن أفق انتظار المتلقي قارئا. وهذا هو أصل ما ينسبه بالنظر. والمعروف باسم المُخِيلَة التي ينمي بها الإنسان مقدرته على حفظ هذه الإشارات التعسفية - الرموز - بصورة قوية تامة. وهذه المقدرة على تخزين المعرفة وشحنها هي أصل كل الآداب في العالم⁽⁷⁾. أما عن العلامة والإشارة كطريقة بسيطة للدلالة على المعنى فهي

(1) هـ. ب. فان ويسب: مرس. ص: 223.

(2) Roland Breton: « Géographie des Langues ». Casbah Editions. Algerie. 1998. P.70.

(3) هـ. ب. فان ويسب: مرس. ص: 223.

(4) Jean- Michel Palmier: Id.. P.50.

(5) د. قاسم المقداد: مرس. ص: 53-54.

(6) مرس. ص: 55.

(7) هـ. ب. فان ويسب: مرس. ص: 223.

تستخدم التلميح الخفيف⁽¹⁾. وذلك لا يتطلب جهدا عقليا كبيرا إذ في عضلاتنا حواس خاصة تعمل تلقائيا -غالبا-. فمثلا عندما نمشي في الظلام لنصل إلى مفتاح الكهرباء، فإننا نعمل ذلك دون تعثر⁽²⁾.

فالرمز الذي يحوي جميع عناصر الصورة ويعكسها بطريقة فريدة لا تخلو من الغموض⁽³⁾. يدهش خيالنا حتى قبل أن نتمكن من تفسيره كصورة رمزية، أو استعارية، أو تشبيهية⁽⁴⁾. يبقى المهيمن المشترك في هذه الاستعمالات⁽⁵⁾ الحالية كفكرة تثير المتلقي وتقدم شيئا آخر بديلا يتسامى بالتجربة المحتزلة⁽⁵⁾.

وهو عند (هيجل)، جماليا، يحتل المكانة الممتازة. لأنه من المراقبي العليا للصورة الشعرية، ومن أسمى الأشكال الفنية التي تمكّن الوعي الجمالي أن يصل إلى أعلى مراحل نضج التجربة في سعيه الدائب إلى عالم تتحد فيه المعرفة، والإدراك الحسي⁽⁶⁾. ويتجاوز العلامة باعتبارها محيلا آمينا لمعرفة ثابتة عند الناس كما يمثل، على حساب العلامة، هذه القوة التي تقوم بالتوحيد في أسمى مراحل تطورها. فعند (كولردج) يتميز الرمز "بسرّيات الخاص في الفردي أو العام في الخاص، أو الكلي في العام. وقبل كل شيء يتغلغل الأبدى في الزماني"⁽⁷⁾. بهذا يكون للرمز تلك القدرة التحويلية للأثر الجمالي من الشاعر كتجربة خاصة إلى الآخر فردا يشترك فيها معه. أو هو تحويل ما هو عامل مشترك بين الناس إلى الخاص كتجربة الشاعر. هكذا يتواصل الأثر خالدا في الزمن من حيث كونه منتقلا من شاعر لآخر مكتسبا حياة جديدة في كل سياق مختلف⁽⁸⁾.

أما (دي مان) فيعتبره بؤرة تسامي الأثر أو مَعْبَر مرور الأثر الجمالي بين العالم الطبيعي إلى العقل، أو هو تَوَسُّط بينهما: "هو الوسيط بين العقل المطلق، والعالم الطبيعي الذي يشارك فيه الفئ مشاركة واضحة سواء أكان على هيئة حجر أم لون أم صوت أم لغة"⁽⁹⁾. فإذا كان الرمز تساميا بالأثر

(1) د. عبد القادر الرباعي: مرس. ص: 161.

(2) هـ.ب. فان ويسب: مرس. ص: 222.

(3) د. عبد القادر الرباعي: مرس. ص: 172.

(4) ميشال بوتور: "بحوث في الرواية الجديدة". ترجمة فريد انطونيوس. ط 2. 1982. دار عويدان. بيروت. ص: 23.

(5) مثل الرياضيات، وعلم الدلالة، والسيميولوجيا، والابستيمولوجيا، وعلم الأديان.

René Wellek et Autre: Id.: .

ينظر:

P.263

Ibid.: P.263.

(5)

(6) بنيلوبي مري: مرس. ص: 200.

(7) م.ن. ص: 201.

(8) د. صلاح فضل: مرس. ص: 470.

(9) بنيلوبي مري: مرس. ص: 201.

الجمالي جاعلا من النص الشعري نصا مفتوحا على القراءة نتيجة التفسير الهيرمنوطيقي الذي يُؤوِّرُ النص ويجعله: "عرضةً لتتنقيح غير محدود. والتفاعل بينها يمكن أن يخضع لعدد لا يحصى من التركيبات والتحويلات والسُّلُوب والزيادات"⁽¹⁾. انطلاقا من أن الرمز - على سبيل المثال إذا استخدمه فن النحت كفن تمثيلي - مثل الرسم الذي هو في الحقيقة رمز للإحساس ومثل فن التمثيل بالنسبة للفكرة. فإحدهما تنير العالم الصلب (النحت)، والثانية تنير العالم السائل (الرسم) في أنفسنا⁽²⁾.

وكان لظهور الرمز في نهاية القرن التاسع عشر إيذاناً بتحوُّلٍ جذري لنظم اللغة الشعرية. إذ نشأ المذهب الرمزي في فرنسا على يد (بودلير) الذي كان أول من مجَّد قيمة الرمز. و(فرلين) أول من استعمله لا شعورياً. و(مالارمي) أول من أقام مفهوماً ميتافيزيقياً لتفسيره وتبريره. ونتيجة لنظرياته وتجاربه الأدبية كان خاتمة هذه الحركة. فكانت بذلك غيبية صوفية في تساميتها لطموح بها نحو عالم مثالي يرى الجمال المثالي غايةً ومقصداً⁽³⁾.

ومن صور الجمال المثالي الموسيقي التي تعتبر أرقى مستويات التجريد تسامياً إلى عالم النغم الذي يتوحد به الوجود. ومحاولتهم مَرَجَ الشعر بالموسيقى أدى بهم إلى إنتاج صور شعرية كثيرة لفهم الجمال كمظهر خارجي، في الموسيقي خصوصاً، لمحتوى مثالي هو ذاته تجربة مُسْتَبْطَنَة أي انفعالاً مستعاضاً بإدراك ماضٍ⁽⁴⁾. وأنه "انفعال يتذكر في هدوء"⁽⁵⁾. والشعر الرمزي معقد مغلق لاستخدامه صوراً، ورموزاً لا يدركها المتلقي⁽⁶⁾. وما الموسيقي إلا رمز به تتحقق المتعة الجمالية في أبعادها الثلاثة⁽⁷⁾: الخلق والإبداع، والإدراك الحسي، والتطهير⁽⁷⁾. والرمزية، خلاصة، هي: "فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بصورة مباشرة، ولا بتعريفها بموازات

(1) مر.ن. ص: 208.

(2)

Alain: Id.. P.38.

(3) د. محمد السمرة: مر.س. ص: 63 وما بعدها.

(4) بنيلوبي مري: مر.س. ص: 204

(5) مر.ن. ص: 204.

(6) د. ناصر الحاني: مر. س. ص: 65.

(7) تتشكل متعة المتلقي، وهو يبني أفق توقعاته في:

1. صياغة العمل كما لو كان عملاً خاصاً.

2. تحديد إدراك المرء للواقع الخارجي والداخلي.

3. القدرة على تغيير وتحرير ذهن المستمع. وتؤدي المتعة الجمالية الإدراكية إلى المتعة الجمالية الإبداعية

ينظر: د. شاكر عبد الحميد: مر.س. ص: 350.

(7) د. شاكر عبد الحميد: مر.ن. ص: 350.

واضحة في صور محسوسة. وإنما التعبير عنها بإعادة خلقها في ذهن القارئ بواسطة رموز غامضة⁽¹⁾.

ولكن الرمزيين ابتعدوا عن المواضيع الشعرية التقليدية كالموضوعات الاجتماعية، والسياسية. فقد رأوا في السياسة عدوًا لهم لأنها مخالفة لمذهبهم⁽²⁾.

فإن كان هذا صحيحا في انطباقه على الشعر العربي المعاصر، فهو أكثر تمثلاً لواقع شعرنا الجزائري الذي أدخل إلى معجمه الشعري كثيرا من الرموز الجديدة. فالى أي مدى يمكن اعتبار ذلك حادثة رمزية تصويرية أو تقليدا لما جاء به الشعراء العرب المعاصرون؟ لأن استخدام الرمز لدى بعض الشعراء المعاصرين قد أصبح ضربا من التجديد إلى درجة أن الشاعر لا يُعَدُّ مُجيدا أو حدثا إذا لم يوظفه بإحدى استعمالاته كالخرافة، أو الأسطورة⁽³⁾.

1. تجليات الرمز في الشعر الجزائري المعاصر:

من السهل على الدارس لحركة الحداثة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر ملاحظة كثرة الرموز، سواء أكان هذا التوظيف توظيفا تكراريا سلبيا أم توظيفا حدثا إيجابيا في حمله - من جهة- تجربة الشاعر الخاصة المتفردة - ومن جهة أخرى- وَجْهَهَا الشمولي في التجربة الإنسانية العامة. أي أنه يحمل، في سياقه الشعري الجديد، ملامح الشخصي والعام، أو الفردي خاصة بالشاعر، والجمعي خاصة بالتجربة الإنسانية. وما هو خالّد عبّر، وفي المؤقت⁽⁴⁾.

لكن من الصعوبة أن يحويها كلّها لدى ما يقرب من ثلاثين شاعرا، وأكثر من ثلاثين مجموعة شعرية في البحث، وتصنيفها تصنيفا يحدد سياقاتها الجديدة.

ونظرا لتردد كثير من الرموز في الشعر العربي المعاصر، أثرت أن أتناول الرموز الجديدة بشيء من التحليل، مشيرا إشاراتٍ عابرةٍ إلى تلك الرموز، وإن كان مُسْتَهْلَكًا بعضُهَا. فإن بعضها وُظِّفَ توظيفا جديدا.

وإذا كان مجال الرمز لا يخرج عن دائرة الحياة الإنسانية، والحياة اليومية، والطبيعة، والحيوان، والثقافة السائدة في عصر الشاعر على حسب رأي أحد الناقدين العرب⁽⁵⁾. فهو عند غيره من الدارسين الغربيين⁽⁶⁾ لا

(1) د. نصرت عبد الرحمن: "في النقد الحديث". ص: 152.

(2) د. محمود السمرّة: مرس. ص: 68.

(3) محمد بلقاسم خمار: "إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق". ص: 11.

(4) René Wellek et Autre: Id.. P.264

(5) د. عبد القادر الرباعي: مرس. ص: 32 وما بعدها.
(6) منهم (روني ويلك) و(أستن وارن) صاحبا "نظرية الأدب".

يختلف عنه كثيرا إذ قسّم الرمز عند هؤلاء إلى رموز تراثية، ورموز خاصة، ورموز طبيعية⁽¹⁾، أو (عامة) كما يسميها (روني ويلك، وأستين وارن). ولدراسة هذه الرموز سأنتخب مصطلحات (ريكور) في تحديد أبعاد الرمز، وتقاطعها مع مصطلحات فريال جبوري لما لها من تقارب في تحديد طبيعة الرمز الموظف⁽²⁾.

أما عن مصطلحات (ريكور) فقد حدد ثلاثة أبعاد للرمز: **البعد الفردي والموضعي**: هو ذلك الرمز الذي يحيل إلى تجربة الشاعر الخاصة.

البعد العالمي والإنساني: هو ذلك الرمز الذي يحيل إلى تجربة إنسانية عامة. **والبعد الكوني والقدسي**: هو ذلك الرمز الذي يحيل إلى تجربة خاصة في ظل الدين.

ويشير إلى أن علم النفس التحليلي يستخدم البعد الأول للرمز. أما النقد الأدبي فيستخدم البعد الثاني له. أما الثالث فيتناوله علم الأديان⁽³⁾ معتبرا البعد الثالث لحظة غير دلالية. و نستخدم مصطلح "المستتر" للبعد الأول. و "المستتر" هو الخفي في النص اختفاء سطحيًا يمكن ترجمته إلى كلمة أو لفظ دال. و "المضمر" للبعد الثاني. وهو الخفي في النص الممكن ترجمته إلى جدول قياسي أو رسم بياني أو علامة أو علامات دالة. و "المكنون" للبعد الثالث. وهو الخفي الممكن استخراج من النص، ولا يمكن ترجمته إلا إلى ذاته أو جزء من ذاته. فلا اللفظ ولا الجدول يمكن أن يعبر عنه. وهو "السر" بمعناه القدسي.⁽¹⁾

وما استخدام المصطلحات إلا لمواجهة المظهر العبثي للقصيدة من حيث إنّ الرمز انزياحٌ دلاليٌّ من المعنى إلى المعنى ضائعا ضياعا ثلاثي الأبعاد. ذلك: "أن المظهر العبثي للقصيدة ضروري لها. ولكنه ليس مجانبًا مطلقا. إنه الثمن الذي يتعين دفعه من أجل تحقيق وضوح من نمط آخر. فعن طريق "الصورة" [الرمز] يكون المعنى ضائعا و مقبوضًا عليه في الوقت ذاته"⁽²⁾.

1. الرمزية التراثية:

إن البحث عن الرموز التراثية في الشعر الجزائري المعاصر، يجعلك أمام زخم حضاري تاريخي ممتد من آدم- عليه السلام- إلى ما يتصل بحياتنا

René Wellek et Autre: Id..P.265.

(1)

ينظر: إبراهيم رماني: مر.س. ص ص: 276 وما بعدها.

(2) فريال جبوري غزول: مر. س. ص: 178.

(3) مر.ن. ص: 178.

(1) فريال جبوري غزول: مر.س.ص: 178.

(2) كمال خير بك: مر.س.ص: 175.

اليومية. هذا الامتداد الزمني في ظل حضارة الإنسان يصعب حصره، وإحصاؤه في هذا البحث. لكن ما يميز هذه الرموز، هو أنها تتردد بصورة آلية بين الشعراء الجزائريين الشباب. ويمكن بعد الوقوف عليها، تصنيفها إلى ثلاث مجموعات كتصنيف إجرائي فقط .

1.أ. المدن:

إن الشعر الجزائري المعاصر ليس شعرا محليا مغلقا على ذاته، بل هو شعر مفتوح على الإنسانية. ومن ملامح انفتاحه احتواؤه مدنا قديمة، وتوظيفها توظيفا رمزيا. جعل منها شعرا واضح الغموض في معظمه تبعا لطريقة تمثل بلاغ الشاعر، بل وحتى طريقة َ تقديمه رُمُوزُهُ، بل ولغة شعره⁽³⁾. لـ "أن الشعر لغة في اللغة"⁽⁴⁾. وأول ما نشير إليه مدينة (سدوم) (Ⓜ) باعتبارها أقدم مدينة تناولها الشاعر الجزائري، في هذه العينة الخاضعة للدراسة.

فجبلالي كورات في نصه "جنون العاشق"⁽⁵⁾ يوظف (سدوم) رمزا للفساد، والانحلال، والخطايا: **نطرق أبواب المسجد/ نعلق على الجبال التمايم / وفيها تحيا سدوم**

فإن كانت (سدوم) مدينة قوم لوط أمطرها الله نارا مع مدينة (عامورة) قصاصا على خطايا أهلها. فهو، إذا، أدرك ما تحيله (سدوم). ليتسامى بهذا الحامل عابرا به مدارك المعنى إلى وطنه الجزائر، أو الأمة العربية الإسلامية وما تعيشه من تناقض. وأساسه أن الأمة مسلمة في ارتباطها بالمسجد. وتخالف شرع ربها بتوظيف البدع التي تحيا في التمايم. وتقوم بما يخالف أخلاق دينها في إتيانها منكرات قوم لوط. وبهذا تم العبور الجمالي من تجربة إلى أثر.

فرمزه عبور من تجربة جماعية إلى تجربة أخرى مثلها. تجربة قوم لوط مع المنكرات، ونتيجة ذلك. وتجربة الأمة المسلمة مع المنكرات، ونتيجة ذلك. وهو يواصل تصوير غربته، كنبي، يقرأ الجريدة/ الصحيفة التي قد تشبه صحف إبراهيم وموسى عليهما السلام:

أجلس في المقهى/ غريبا بين الوجوه/ أعطي نفسي بأحرف الجريدة.

فرمز (سدوم) هو رمز المضمّر. ومن الرموز الحصرية التي تمارس وظيفتها الجمالية، والدلالية في إطار ثقافة عامة مثل معظم رموز العهد

(3) كمال خير بك مر.س.ص:177.

(4) مر.ن.ص:178.

(Ⓜ) مدينة قديمة في فلسطين على شاطئ البحر الميت، وهي مدينة قوم لوط، ذكر كتاب المسيحية أن الله أمطرها مع مدينة عامورة نارا قصاصا على خطايا أهلها.

(5) مرايا.ع.6.س 1.1992.ص:21.

القديم، والإنجيل، وغيرها من الرموز الدينية الكبرى⁽¹⁾. وقد أشار أحمد حمدي في رحلته إلى (جيكور)⁽²⁾ بحثاً عن ابنة الشلبي، أو إقبال أو ليلي في نصه "كان غريباً على الخليج"⁽²⁾. كما استخدم رمزا آخر وهو (فيتنام) للثورة وتحدي (أمريكا) ضمن وسائط رامزة أخرى (كالنملة الصفراء) رمزا للجنس الأصفر، رمز المعتدي عليه الضعيف. ورمز (الخيول) للدلالة على المعتدي الظالم. وهو (أمريكا) ليتم له عبور المستتر عبوراً سطحياً ضمن هذه الوسائط الشفافة. وذلك في نصه: "الصباح فوق الجبال"⁽³⁾. وهو من الرموز المركزية التي يتأسس عليها النص لسيطرته على كامل المتن الشعري مثل "الأرض" الباب في قصيدة (اليوت)، أو "المطر" في أنشودة المطر للسياح⁽⁴⁾.

يحتفل المشهد الشعري الجزائري باحتضان (فلسطين) سيدة جميلة تشع نورا على جبل (الطور) لتخرج عرائس أخرى كـ(يافا) و(حيفا) غيداً حسناً يغنين للسلام. وذلك في نص "ضوء الجدائل"⁽⁵⁾. إن اتخاذ (فلسطين) سيدة رمز إغراء أنثوي، كما فعل أحمد حمدي⁽⁶⁾ تصنع جمالها انطلاقاً من جبل (الطور) البؤرة الرامزة التي وقف فيها النبي موسى -عليه السلام- ليرى ربه، فخر صاعقاً لما رأى من نور. هذه البؤرة تم من خلالها عبور جمال فلسطين إلى انصعاق بني إسرائيل اعتقاداً منهم أنها تؤخذ كالبغي من غير مهر.

وهناك رموز مساعدة كـ(يافا وحيفا) امرأتين خرجتا، الواحدة تلو الأخرى لتسقطا في أيدي الطغاة الظلمة.

فرمز (الطور) رمز حصري. استطاع الشاعر أن يتسامى بالممكنون رمزا كونيا قدسياً. والممكنون يصعب دركه كوسيط رامزا لتجربة جمالية سابقة في الذاكرة الإنسانية الإسلامية واليهودية. واستطاع أن يتسامى باحتلال فلسطين وصعقها للغضب إلى انصعاق النبي موسى -عليه السلام- بنور ربه. وهو يستخدم هذا الرمز لتصوير معاناة فلسطين كلها. وكان لهذا الرمز قوة شحن المحيل على المحال عليه. و أن جبل طور محيل على ظلم بني صهيون أنبياءهم. وموضوع (الاحتلال الفاشل) هو ما ارتبط بالرمز إحياء إدانة ومحاكمة.

يسهم المشهد الشعري في إبراز قدرة التدمير الذاتي للوطن على أبنائه. وقد أبرز ذلك الشاعر في حوار بينه وبين الجزائري الذي دمر وطنه بعدما

(1) د. صلاح فضل: مرس. ص: 470.

(2) فرمز (سدوم) هو رمز المضمهر. ومن الرموز الحصرية التي تمارس وظيفتها الجمالية، والدلالية في إطار ثقافة عامة مثل معظم رموز العهد القديم، والإنجيل، وغيرها من الرموز.

(2) أحمد حمدي: انفجارات. ص: 67.

(3) أحمد حمدي: انفجارات. ص: 71.

(4) د. صلاح فضل: مرس. ص: 469.

(5) حسين عبروس: مص. ص: 17.

(6) في نصه "القدس" من ديوانه "انفجارات". ص: 57. يقول: "إن القدس/ فاتنة/ ومبينة".

أسسه. وقد وظف لهذا الغرض رمز (الأندلس). فبعدما أسس أندلسه بيده راح يخرّبها بيده كذلك ليقرأ على نفسه السلام من خلال نص "رجل من غبار"⁽¹⁾. إنه تصوير ساخر ولاذع ومأساوي حين اتخذ له البؤرة الرامزة (أندلسي). المدينة التي كانت رمز إشعاع حضاري. أسسها وفتحها الرجال المسلمون، وهامهم الآن يفقدونها بكاء عليها كالنساء لأنهم لم يحافظوا عليها كالرجال. فالوسائط التي استخدمها (أسست، وخرّبت) ساعدت الرمز المضمّر على العبور من وضع الجزائر الراقي إلى وضع متدهور خرب من خلال الترميز التناظري المتمثل في وضع الأندلس المزدهر إلى انحطاطها.

استطاع الشاعر أن يختار سياقاً جديداً للتعبير عن الانهيار من خلال رمز معروف أضحى ميسور العبور، مما ساعد على استقرار الدلالة. ومن ثم فهو رمز انتقالي اكتسب حياة جديدة على يد الشاعر في تعبيره، من خلاله، عن المأساة الوطنية في عشرينياتها السوداء (1990-2000). فالرمز، إنّا، أضحى الوسيلة التي جدد بها الشاعر، وتَجَدَّدَ بها اللغة مصادرها الإبداعية. وتكسر العادات الروتينية والنمطية في التفكير⁽²⁾.

يوصل الشاعر الجزائري مد جذوره انطلاقاً من رمز سوري ليتغلغل في، و إلى هران عبر وسيط رمزي، هو جبل (قاسيون)⁽³⁾ أين تبدأ المكاشفة بينه وبين مدينته وهران الأرض المباركة من خلال نصه "ما لم يقله المهب"⁽⁴⁾.

يعتبر الرمز الموظف (قاسيون)، لما له من حضور قدسي وديني في ضمه أجساد الشهداء والأنبياء، رمزا مكنوناً. وذلك لصعوبة تحويله إلى معطى دلالي، فهو يمثل لحظة لا دلالية⁽⁵⁾. لأن (قاسيون) كتجربة جديدة على القارئ والشاعر الجزائري يصعب ترقب إحائها. فهو توظيف جديد يتطلب بحثاً عن محموله المرجعي. وهو استعمال قد استرجع هذه اللفظة من قيدها بعد نضوبها ليعبثها بعثاً جديداً. وفي ذلك أشار ناقد إلى أن عملية الإبداع مرتبطة بقدرة الإنسان على تخليص الكَلِم من القيود التي يكبلها بها الاستعمال، وتطهيرها مما يتراكم عليها من ضبابية الممارسة. فالإبداع إحياء للكلمة بعد نضوبها. وفي إحياء الكلمة بعث جديد للتجربة المعيشة في الذات والزمن⁽⁶⁾.

(1) عاشور فني: جريدة مرايا. ع 14. 1992. ص: 24.

(2) بنيلوبي مري: مر.س. ص: 200.

(3) قاسيون جبل بسوريا، وهو مشرف على غوطة دمشق شمالاً، علوه ينيف على 1200م، دفن بسفحه المتصوف ابن عربي، وكثير من الأنبياء والشهداء.

(4) سعيد هادف: مجلة القصيدة. ع 3. 1994. الجاحظية. الجزائر. ص: 86.

(5) فريال جبوري غزول: مر.س. ص: 178.

(6) د. أحمد محمد المعتوق: "الحصيلة اللغوية". ط 1996. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. ص:

فوهران مثل (قاسيون) أرض طيبة. ينام فيها جسد (هيدور)⁽¹⁾ كما ورد في النص أو كما يُقَبُّ (بلغفاري) بالرجل الزاهد. فلقد تم عبور دلالة (هيدور) إلى محي الدين بن عربي الرجل الزاهد والمتصوف لكونه مدفونا بسفح (قاسيون). وكان لهذا التخطي الجمالي أثر للغموض فيه⁽²⁾. ومنه أُتخذ رمزا صوفيا للمعاناة كما هو عليه الحلاج والمعري⁽³⁾. وكما كان (قاسيون) مزارا رحبا لهؤلاء الموتى من الأنبياء، والشهداء، والمتصوفة، كذلك هي وهران في تجربة الشاعر. فكان العبور من دلالة أكثر غموضا (حالة هيدور) إلى دلالة غامضة ابن عربي عن طريق البؤرة الرامزة (قاسيون) التي كانت فيضا صوفيا.

ومما يعمّق اتساع أفق المتلقي هو إمكانية انقلاب الرمز إلى قناع يتخذ الشاعر من خلاله شخصية (هيدور) أو ابن عربي للتعبير عن موقفه في اعتزال الحركة المتنامية للمجتمع فاعلا. كما فعل البياتي باتخاذ الحلاج، المعري، (هاملت) ... كقناع⁽⁴⁾. أو كما فعل السياب مع (السندباد) حين اتخذه قناعا. ومثل ما فعل سميح القاسم بشخصية (عوليس/يوليسيز) لما اتخذه قناعا لعودة الشعب الفلسطيني إلى أرضه حرا سيدا بعد طول ضياع. وبهذا صار الرمز الموظف الذي تم به العبور رمزا حصريا استطاع أن ينقل الدلالة من الخاص ابن عربي إلى الفردي (هيدور)، وقد يكون متوحدا به⁽⁵⁾. أما عن الرموز الموظفة للجزائر، فهي كثيرة ومتنوعة يضيق المقام بذكرها. ولكن الشعراء الجزائريين، باختلاف رؤاهم الشعرية، استلهموا من بعض الرموز مواضيعهم، وصورهم فجاءت مكررة. لذا، وقفنا على بعضها. ولعل هذه الرموز لم تَبَقْ محلية الانتشار. بل وظّفها كثير من الشعراء العرب⁽⁶⁾. و أول ما نشير إليه هو حشد بعض الشعراء لرموز الوطن المحلية المشهورة بخصائصها التي لا تخرج عن الثورة، والأصالة، والانتماء⁽⁷⁾. وسنذكر مثالا واحدا، ونحيل على الباقي، كما فعلنا مع الأمثلة

(1) هيدور أو بلغفاري: رجل زاهد عاش بالجبل المحاذي للمدينة.

(2) كمال خير بك: مرس. ص: 115.

(3) إبراهيم رماني: مرس. ص: 227.

(4) مرن. ص: 277.

(5) بنيلوبي مري: مرس. ص: 201.

(6) مثل السياب، وسليمان العيسى، وحسن فتح الباب، ومعظم شعراء العراق الذين خلّدوا ثورة الجزائر المباركة.

(7) منهم: حمري بحري في قصيدة واحدة "أجراس القرنفل" يشير إلى اثني عشر رمزا، فذكر الطاسيلي أربع مرات، والأطلس، والأوراس مرتين، والصومام واحدة، والهقار، ومتيجة واحدة أيضا، فكل هذه الرموز تحيل إلى خصائصها الحضارية، والثقافية، والفلاحية، والثورية. تنظر مجموعته: "أجراس القرنفل". ص: 9 وما بعدها.

(7) منهم: حمري بحري في قصيدة واحدة "أجراس القرنفل" يشير إلى اثني عشر رمزا، فذكر الطاسيلي أربع مرات، والأطلس، والأوراس مرتين، والصومام واحدة، والهقار، ومتيجة واحدة أيضا، فكل هذه الرموز تحيل إلى خصائصها الحضارية، والثقافية، والفلاحية، والثورية. تنظر مجموعته: "أجراس القرنفل". ص: 9 وما بعدها.

السابقة لكثرة النماذج، ووفرتها. ومن هذه الأمثلة رمز (الطاسيلي) المؤسس لنص "أجراس القرنفل"⁽¹⁾:

قمرٌ يتدحرج فوق "الطاسيلي" على شَفَتَيْكَ ينامُ
مكسورًا في بَرَكِ الأنهار ...

فدلالة (الطاسيلي) قد تتفاعل باستمرار مع المواقف التي يفرزها السياق الرمزي العام⁽²⁾. ومن هذه الدلالة إحالته - كرمز - على حضارة (الطوارق) التي لا تزال رسوماتها تشهد على أن حضارة الرجل الأزرق، هي حضارة خلود. ومن دلالاته أيضا رمزيته للعلو والتسامي. فهو وسيط طبيعي بين (القمر) الإله رمز النور، في ثقافة الوثنيين، وبين الإنسان/الأنثى، سواء أكانت الأنثى الإنسان أم الأنثى الوطن. فالأمر سيان. فالشاعر، وهو ينقل تجربته من خلال المُستتر، وهو العلو والارتفاع، من جهة، والوساطة القدسية التي مارسها القمر متدحرجا على (الطاسيلي). ليصل إلى شفتي الحبيب نائما مكسورا من جهة أخرى. يطبع على وجهه مسحة من بياض الجمال. فإنه يوظف رمزا تَرَدُّدِيًّا⁽³⁾ نقل من خلاله تجربته المتضمنة إعجابه بجمال الحبيب. فاستخدم المجاز المرسل، بعلاقته الجزئية (الطاسيلي) ليدل على الكل وطنًا. وهو (الجزائر). لقد وظف الشاعر الرمز نفسه، ولكن في سياق مختلف، وكان رمزا تردديا ذا احتواء. حين جعله رمزًا إبهامٍ وغموضٍ، بقوله: "فَتَـسْكَـدُنِي لُغَةُ الطاسيلي"⁽⁴⁾. وهي لغة مسمارية مبهمة.

1. ب. الشخصيات:

إن الشعر الجزائري حافل برموز شخصيات حضارته، ودينه، وثقافته، جاعلا منها مشاهد صوفية متغلّلة بالرمزية مُحِيلة لغة الحضور إلى الشعري مختفيا في قداسة الرمز⁽⁵⁾.

ومن الرموز الموظفة هناك الرموز الدينية. وهي رموز معاناة. منها ما هو إسلامي، وما هو مسيحي. والتي تعتبر العودة إليها ذات دلالة، وبُعْدٍ سياسيين، واجتماعيين، وقد يكونا حضاريين⁽⁶⁾. ومنها ما هو جاهلي لإظهار قيم الخلع والتمرد على أعراف المجتمع كظاهرة الصعلكة. ومنها ما هي

(1) حمري بحري: "أجراس القرنفل". ص: 9.

(2) د. تامر سلوم: مر.س. ص: 145.

(3) هو من الرموز التي تتردد في ثقافات مختلفة ليس بينها علاقة تاريخية محافظة على قيمتها فيها جميعا، وينتمي لهذا النوع الأخير جميع الرموز النموذجية، وخاصة الطبيعية منها، مثل: القمر، الماء، وغيرها ينظر: د. صلاح فضل: مر.س. ص: 470.

(4) حمري بحري: "أجراس القرنفل". ص: 57. وقد تكون (للطاسيلي) قوة (الأطلس) باعتباره عملاقا من العمالة التي حاربت الآلهة، والتي حكم عليه (الأطلس) الإله (زفس) بأن يحمل قبة السماء على كتفيه، فلا يزال يحملها في اعتقاد اليونانيين.

(5) من مقدمة رابح خدوسي، للشاعر الأخضر بختي: "أجراس الورم". ص: 5.

(6) آمنة بلعلي: "تجليات مشروع البحث والانكسار في الشعر العربي المعاصر". ط 1995. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 29.

خاصة بشخصيات الفتح الإسلامي عبر الأعصر. ومنها ما هو صوفي، ووطني يتعلق بالثورة على آليات القمع.
أولاً: رموز النبوة:

غير خافٍ ما للقصص القرآني من أثر في تجلية رؤى الشعراء، والأدباء على حد سواء قدماء ومحدثين. ومن مظاهر هذا الأثر استلهم الشعراء ما للأنبياء من خصائص، ومعجزات، ونبوات. ومن هذه الرموز آدم -عليه السلام- أول نبي اقترن اسمه لفظاً بالخطيئة الأولى. وحكيم ميلود من الذين اقتربوا من رمز أبينا يبحث عما أضاعه من جنان الخلود بسبب الخطيئة، ونصه: "لم يكن سفراً"⁽¹⁾ تأكيد على هذا المنحى:

... نبحت عما أضاعه "آدم" قبل الخروج القديم
نصارح كل النساء بأننا ورثنا خطيئته

غير أنا سنطلق خلف الغموض الجميل / كلام الحرير

يعتبر رمز آدم- عليه السلام- رمزا "حصريا" لاحتوائه مدلولاً "مستترا" على الرغم من سطحية الرمز المحيل على الخطيئة، إلا أن توظيف خاصية الإضاعة، يجعل الدلالة تغيب مؤقتاً. بمجرد البحث عن نتيجة الخطيئة سنتوصل إلى الخروج من الجنان والخلود.

مع أن النص⁽²⁾ فيه توجيه خاص يجعلنا نصل إلى معادلة وجودية، لا خلود إلا لله. فالرمز، وإن كان رمزاً معاناة، لم يكن غموضه سبباً في تغيب لا دلالاته. أما شخصية النبي الثانية الموظفة رمزا زمنياً لتقادم العهد، فهي شخصية النبي نوح- عليه السلام- : ...

الحياة امتداداً لأودية لا تجف / انتقانا القضاء وشرّفينا⁽³⁾ الندى المحملي
ومن عهد "نوح" سفائناً مبحرات / نُهرّب فيها الأمانى، وبعض الجذور الصغيرة ...

تعامل الشاعر مع رمز نوح- عليه السلام- تعاملًا زمنياً. فهو يحيل على "المستتر" الزمني، ومن ثم فدلالته غير غامضة. لكن لهذا الرمز أثراً متجلياً في تهريب الأمانى المؤمنة من المجتمع الذي يخالف الشاعر مرجعيته الدينية.

فالسفينة، أو سفن الشاعر المبحرات، هي سفن الأمل، والانتصار. هي سفن قيم الحق والعدل. إنها حركة من العدم نحو الحياة، ومن السكون نحو الحركة الإيجابية. وجاء الرمز "حصرياً" يتضمن دلالة بُعد الزمن من جهة، ومن جهة أخرى دلالة التحدي. وتصبح رؤية الشاعر- في تفأولها وصمودها

(1) حكيم ميلود: "جسد يكتب أنقاضه". ص: 17.

(2) النص مهدي إلى صديق له احتضنه كما يقول- البحر ذات يوم، فقد غادر جنان الحياة إلى الموت.

(3) الصواب هو "شرّفينا" بدل "شرّفينا" لأن معنى الأول يستقيم مع لفظ (انتقانا) أم الثاني فلا يستقيم معه.

الذين احتواهما المقطع - رؤية علمية لاحتامية انتصار الحق أخيراً⁽¹⁾. ثم يأتي رمز النبي إبراهيم- عليه السلام- كأحد أقوى الرموز على صدامية الذات مع محيط الكفر والانحراف. وتجربة الإحكام، هي تجربة تجاوز الشاعر واقعه، واحتوائه ثقافته. وقد "تترَبَّرُ" لغة الشاعر ليختلط مُقَدَّسٌ لَظْهًا بِمُدَّسٍ معناها فَيُصَنِّعُهُ زَهُوقًا. فتهوي الأقنعة في نص "لتسقط الآلهة"⁽²⁾. وفيه يحمل الشاعر فأسه ليقترحم اليوم كل المعابد ليهوي بفأسه على الآلهة لتسقط ميتة واحداً، واحداً. ثم يركل كل القرابين لأنه سيد الآلهة. كان لتوظيف الشاعر (أحمل الفأس...) أثر على استحضار قوة الهدم والتحطيم. ليستدعي هذا الأثر بروز المُحَالِ عليه. وهو النبي إبراهيم- عليه السلام - وما فعله بفأسه في آلهة قومه. واستطاع بذلك أن يَعْبُرَ - من خلال القناع⁽³⁾ - من النبي المعهود إلى نبي جديدٍ مُحَارِبٍ كُلَّ ضَلَالٍ. فإذا كان لقوم إبراهيم- عليه السلام - معبد واحد

يضم ثلة من آلهة القوم، فإن لمجتمع الشاعر معابدٌ عديدةٌ تحوي ما لا يُعَدُّ من الهبابيل، واليوغيث، والأنسار⁽⁴⁾. لِيَبْقَى، أخيراً، سيدُ الآلهة شاهراً فأسه في كل زاهر منها أو نابت. بدلالة الرمز دلالة المستتر من خلال صورة (حمل الفأس) المفتاح الذي أعطى للرمز بعده الجديد. وهو من الرموز الحصرية التي ارتبطت بدلالة المعاناة من جهة، ومن جهة أخرى، بدلالة الثورة التي ستشكل "أفق التحولات الدائمة"⁽⁴⁾.

وهناك من اتخذ قناع النبي أيوب- عليه السلام- رمزا لازدواجية المعاناة، معاناة المجتمع، وصبره على ذويه من الأهل في نص "صفحة ضائعة من سفر أيوب"⁽⁵⁾. وفيه يصور انطراح النبي أمام بابه يسفحه الحنين إلى الأهل بعد رفع شكواه بذبول الشفاء، وانغلاق بابه أنا لغياب أهله. ففي هذا المشهد يبرز رمز أيوب- عليه السلام- مزدوج الدلالة. لأنه منفي نفياً اجتماعياً وأُسْرِيّاً من خلال وحدته، وعزلته. لَتُصْبِحَ زَوْجُهُ وحدها تتوسط بؤرة الصراع حلقة وصل بينه وبين المجتمع. وهو يصارع هذا الخلع الاجتماعي والنفسي. يبقى المستتر كدلالة حادة على المجتمع وعلى الألم. وقد تم له العبور من النبي إلى السياب وقد عانى ما عاناه في مرضه⁽⁶⁾. وهذا التوظيف الثنائي لعبورية الرمز الأيوبي تأكيد على حداثة التعامل من الرموز عموماً، ورموز النبوة خصوصاً. ومن ثم فالرمز حصري تتأكد

(1) د. يمني العيد. مرس. ص: 113.

(2) عثمان لوصيف: "شبق الياسمين". ص ص: 47-48.

(3) فريال جبوري غزول: مرس. ص: 179.

(4) نسبة للآلهة القديمة هبل، وياغو، ونسر جمعا.

(4) د. يمني العيد: مرس. ص: 94.

(5) الأخضر فلوس: "حقول البنفسج". ص: 41. هذا النص كُتِبَ إهداءً لبدر شاكر السياب.

(6) وقصيدته "رحل النهار" التي يصور فيها نفسه السندباد كعبور دلالي للشاعر في مرضه.

من خلاله كل دلالات التجاوز نحو الألم، لا كأعراض عصابية كالمخاوف المرضية، والأفكار القهرية، والأوهام المسيطرة، بل إنهم، الشاعر وغيره، لا يَشْكُونُ أيَّ صعوبات في علاقتهم الشخصية مع الآخرين. بل إنهم يعانون جميعهم من الاغتراب عن اللاوعي، وهو ما سمَّاه أحد النقاد بـ"القوة غير الشخصية في داخلنا، والتي هي صميم الذات، ولكنها ليست الذات نفسها"⁽¹⁾ يُضاف إلى المشهد الشعري النبي يوشع- عليه السلام - كرمز للقهر والقوة، من جهة، ورمز التبعية للقوة من أخرى. وهو، كما قيل غلام النبي موسى- عليه السلام- وفتاه الذي تبعه ليتعلم من الخضر- عليه السلام- عبدا صالحا في سورة الكهف.

وقد ورد في النص "عزف على الوتر الأخير"⁽²⁾ حين صور غفلة عينيه لتجري النخلات إلى الكهف المهجور وتتشاءب الصحراء. إذا كان النبي يوشع- عليه السلام- تابعا معرفيا لمصدر المعرفة المؤقت، وهو النبي موسى- عليه السلام- في رحلة البحث عن الهوية العلمية الحقيقية على يد الخضر- عليه السلام- العبد الصالح. فإن ذلك لم يكن إلا مؤقتا حتى أضحى نَبِيًّا يزحف لفتح (أريحا) و (القدس). وكانت (أريحا) "من أحصن المدائن سورا، وأعلاها قصورا"⁽³⁾. وقد ظهر- وحده- على أحد وثلاثين ملكا من ملوك الشام. ومن خصائصه الإعجازية قول الرسول- عليه الصلاة والسلام- فيه: "إن الشمس لم تُحْبَسْ لبشر إلا ليوشع ليالي سار إلى بيت المقدس"⁽⁴⁾. إن لهذا الرمز الجديد عبورا من حيث غفلة عيني النبي، وجريان النخل للنوم في الكهف المهجور، وتثاؤب الصحراء. كل هذه الصور المُحِيلَة على النوم، لم تكن إلا لانعدام الشمس، وغياب النهار مع طول الليل. فهذا الرمز ذو دلالة مكنونة يصعب تبين الدلالة معه. فهي غامضة الغموض⁽⁵⁾ مع أنه رمز حصري. واستطاع الشاعر أن يتخذه قناعا⁽⁶⁾ للدلالة على حدوث شيء من الحبيب غفل عنه الشاعر. فهو رمز غفلة ومعاناة. وهو توظيف إيحائي جديد لهذا الرمز.

ثانيا: الرموز الجاهلية:

هي كثيرة أيضا، الرموز الجاهلية، وقد تُشكّل وحدها ظاهرة فنية لها خصائصها سواء أعند الشعراء القدماء أم المعاصرين، تقليديين كانوا أم حديثيين، مما يؤكد تمكّنهم من التراث الجاهلي جميعهم.

(1) بنبليوي مري: مر.س. ص: 15.

(2) الأخضر فلوس: "حقول البنفسج". ص: 15.

(3) ابن كثير: "قصص الأنبياء". (دب). دار التجليد الفني. الجزائر. ص: 443.

(4) ابن كثير: "قصص الأنبياء". ص: 444.

(5) هذا المصطلح ومصطلح قصيدة غامضة، هي من مصطلحات الدكتور عز الدين إسماعيل.

(6) إبراهيم رمانى: مر.س. ص: 277.

ونلاحظ توظيف رمزين، رمز الرجولة، ورمز الأنوثة. فمن رموز الرجولة التي تعامل معها شعراء الجزائر ما كانت تحمل دلالة الثورة، والتمرد، والخروج على الأعراف الظالمة في اعتقادهم. ومنها (الشنفري) و(تَبَطُّ شَرًّا) الشاعران الصعلوكان اللذان ثارا على مجتمعهما واقتصا من الأغنياء فيه ليعطيا ما أخذه بالقوة للضعفاء. وعثمان لوصيف قد استثمر هذين الرمزين في سياق جديد حيث يخاطب ذاته، عَقْلَهُ طفلا ليثور متمردا (1)، وليكن فعلا "سليل الصعاليك" (1).

أيها الطفل . يا طفلي الرافض المتمرّد / أيها الأشعثُ الأغبرُ المتشرّد / لست مني إذن
لست مني إذا لم تُخَوِّضْ مع "الشنفري" و"تأبط شرا" / ولم تتسرّب عَجَاجًا وَجَمْرًا ...

إن الشاعر، وهو يركز على رمزين جاهليين، من رموز الصعلكة المقترنة بالثورة والتمرد على الظلم الاجتماعي، قد خطا خطوة نحو أن يتبنى موقف الشاعر الجاهلي، باعتبار الرمزين شاعرين اللذين لا يقبل عالمهما إلا في مستوى البطولة والمغامرة. هذا ما يؤكد أدونيس قائلا: "لئن رأينا في نبرة الشاعر الجاهلي، ولغته غُلُوًّا في التصوير والتعبير فإن مرد ذلك إلى أنه لا يقدر أن يقبل العالم، أو يراه إلا في مستوى البطولة والمغامرة" (2). و إن البؤرة الرامزة تشكلت من حدين (الشنفري وتأبط شرا) كمحور عبور ذات الشاعر، الطفل كقناع، إلى هذين البطليين. فالدلالة "مستترة" تعالج غياب البطولة والتمرد على سوء توزيع الثروة في مجتمع الثروة. وهو من الرموز الانتقالية كبديل لـ(برومثيوس، وعوليس، وسيزيف) (3). ف"أصبحت القصيدة غير مرتبطة بمناسبة أو بحدث معين. إنها أقرب للرؤيا" (4). أما عن الرموز الأنثوية فهناك تكثيف استعمالها، اقترنت بالسراب، وعدم الثبات. فهي من رموز المعاناة الفاشلة التي لا توحى بأي أمل في التّئيل. وقد ساعدت هذه الرموز الشاعر الجزائري للتعبير عن (أناه) التي دخلت في تجربة مشابهة لتجربة الشاعر الجاهلي. فهي تجربة خصبة بالفشل. فحسين عبروس في نصه "في مرابع الواقفين" (5) يؤكد انكساره أمام أثر دَاو من آثار حزنه قائلا:

(1) فكرة التمرد هي بديل للأسطوري "سيزيف". "أسطورة سيزيف" و"الإنسان المتمرّد" لألبير كامي قد ظهرت هاجسا، ورمزا مركزيا مسيطرا على كل التركيب الأدبي عند الشعراء الذين تناولوا مفهوم الثورة والتمرد.

(1) عثمان لوصيف: "براءة". ص: 18.

(2) جبور عبد النور: مرس. ص: 51.

(3) د. صلاح فضل: مرس. ص: 470.

(4) ناجي علوش: مرس. ص: 54.

(5) حسين عبروس: مرس. ص: 19.

القرى وانتهى الطل في وقفة العابرين ولم يجتب الأهل غير
الأثافي

وأطياف "أوفى" و"هند" / وإذا موضع الخدر، خدر "عنزة"
و"ليلي"، ومجنونها والديار / هنا كان نور القرى يوقد للجرح
جرحاً جديداً ..

فظهر هذه الرموز، وبهذه الكثافة، مثل (أوفى، هند، عنزة، ليلي) تستدعي مرادفاتهما. وتستدعي القرين الفاشل في تحقيق حلم الوصل، وتأتي البدائل الفاشلة على هذا التتابع (زهير بن أبي سلمى، الحارث بن حلزة، امرؤ القيس، قيس بن الملوّح). هذا التقاطب المتعكس يؤكد تنافر الذكورة والأنوثة⁽¹⁾. فكل شاعر عاش تجربة فاشلة يشكو مرورها إلا آثارها غير الدوارس يتجدد عبرها الألم، وتتجدد بها الجراحات. فهذا الرمز المتعدد الدلالة، وإن كان انتقالياً، فهو مستتر من حيث احتواؤه تجربة فاشلة أثارت قلق الشاعر: "والواقع أن الإبداع، بمعناه الدقيق، يقوم على حياة ملؤها مشكلات تثير القلق والاضطراب"⁽²⁾. فدلالة الرموز هي دلالة معاناة من مصير فاشل لا يُعرب ولا يُبين.

ثالثاً: رموز الفتح الإسلامي وما بعده:

يواصل الشاعر الجزائري رسم انكسار حضارته مع توظيف رمزين من رموز الفتح الإسلامي. وهما طارق بن زياد⁽³⁾ وعقبة بن نافع⁽⁴⁾ اللذان جسداً بقوتهم وحنكتهما سماحة الانتصار لينقلب الوضع من بعدهما أثراً بعد عين. فحمري بحري ارتبطت لغته الجديدة بالتجربة الجديدة في الوضع الجديد⁽⁵⁾ من خلال: "سهيل يوميات الرجل الأزرق"⁽⁴⁾:

صَحْتُ "بطارق" مَنْ سَرَقَ النَّارَ المُوَوَّدَةَ َ فِي قَلْبِي
فَتَهَامَسَ طَلْعُ النُّحْلِ، وَزَهَرُ النِّعْمَانِ

المبثوث بعين الشمس / يموت ويخرج عقبة في زِيِّ العَرَجُونِ
فيأكله أغنياء التوات / وما كَسَبَتْ أَيْمَانُهُمُو

يعتبر رمز (طارق)⁽⁵⁾ رمز قوة وانتصار. استعان به الشاعر على عملاق آخر، نصف إله. هو (برومثيوس) الذي سرق النار من الإله (زيوس)

(1) د. مصطفى ناصف: مر.س.ص: 124.

(2) د. مصطفى سويف: "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة". ط 4. 1981. دار المعارف. القاهرة.

(3) طارق بن زياد (ت 102هـ/720م): قائد عربي أصله من البربر. فتح الأندلس تحت إمرة (موسى بن نصير).

(4) عقبة بن نافع (ت 63هـ/683م): من كبار قادة المسلمين. فاتح مصر وحاكمها، وشمال إفريقيا بين القيروان،

لكنه لم ينجح في إخضاع البربر فقتل على حدود الصحراء.

(5) فتية محمود: مر.س.ص: 212.

(6) حمري بحري: "أجراس القرنفل". ص ص: 52-53.

(7) تناول الرمزين (طارق، وعقبة) الشاعر (محمد شابطة) في مجموعته "احتجاجات عاشق ثائر". وفي نصه "لك كل شيء، ولي قلق القصيد" في ص: 76 إذ يقول: "أحبك حين تشرق شمس طارق/ ويلوح عقبة من بعيد/ إني أحبك هكذا".

يعني قلبه. فتوظيفه هنا توظيفٌ إيجابٍ لإبراز القدرة، والقوة غير الموصوفة في واقع الأبطال. لكنه سرعان ما يموت. ويستنجد الشاعر برمز (عقبة). وإن كان أسبق من الأول ظهوراً في التاريخ. وهو الرمز قوة كذلك سرعان ما تحولت دلالة (عقبة) إلى فشل في تحقيق الانتصار على البربر الذين قتلوه على حدود الصحراء، فكان رمز ذلك، أي البربر، بديلاً آخر وهو (أغنياء توات).

إن توظيف الرمزين، وما يحملانه من مظاهر القوة والثورة، هو توظيف لدلالة "مضمرة" يتعين على الدارس الوقوف على الرموز المساعدة التي استطاعت أن تصف صراع القوة. وهو صراعٌ قِناعٍ لأن الشاعر، كفنّان، استطاع أن يعبرَ من خلال عالم الآخرين، عقبةً وطارقاً إلى ذاته منهزماً حضارياً: "من الجلي أن الصراع بين الفنان والمجتمع أمر على غاية من الأهمية ... ولكن إذا كان لدى الفنان ما يقوله، وإذا أُتيح له القول في حرية، فإن الاتصال يمكن أن يتم دائماً بين عالَمه، وعالم الآخرين"⁽¹⁾. والرمز في انتقاله من شاعر لآخر⁽²⁾ استطاع أن يُثبت الالتباس كدلالة مبتغاة للعجز، ويأسه من إخضاع (البربر) لقوة الحق والعدل بين: "مُتَحَيِّلٌ شعري، وواقعٍ نعيشه"⁽³⁾، ويعيشه الشاعر بكل آلامه وجروحه.

ولكثر هذه الرموز الموظفة للدلالة إما على الثورة، أو على المعاناة عبر امتداد تاريخنا، سأكتفي بالإشارة إليها لتكون شاهداً على تعامل الشاعر الجزائري مع الرموز التاريخية والتراثية تعاملًا حداثيًا في كونه أعطى لها حياة جديدة، باختلافه سيقاتٍ أَجَدَّ لثلاثٍ الطرح الرمزيّ.

ومن هذه الرموز (الحجاج)⁽⁴⁾ الذي تم من خلاله عبور دلالة القمع والقتل. وهناك رمز (المعتصم)⁽⁵⁾ ليتم من خلاله عبور القوة والحماية للمرأة مظلومةً مسلوبة الإرادة.

كما وظف رمز (الحلاج)⁽⁶⁾ عن طريق خاصية (الحلاج) بصيغة الفعل المضارع (يحلج) لعبور دلالة المعاناة، ومتابعته للصلب، لأنه وحده المطارد.

رابعاً: رموز عصر الضعف والحديث:

(1) د. مصطفى سوييف: مرس. ص: 126.

(2) د. صلاح فضل: مرس. ص: 470.

(3) د. يميني العيد: مرس. ص: 161.

(4) حمري بحري: مص. ص: 58. "وبفاجئني/ حرس" "الحجاج" ...

(5) الشيماء: "ومرت القافلة". الشروق الثقافي ع 29. س 1. 1994. الجزائر. ص: 24. تقول: "فهرعت أبحث عن خيمة أبي/ عن جواب المعتصم".

(6) مصطفى الغماري: "أسرار الغربة". ص: 39. يقول في نصه "هيلانا": "أنا الصوفي يحلج شوقه المنثور في الساح/ تلاحقه الوجوه السود بين دمي وأشباح ..."، أي يندف وينثر شوقه كما الصوف أو القطن.

أما عن دلالة الهمجية، والتجلف الحضاري، فتوظيف رمز (التتار)⁽¹⁾ توظيفاً مأساويًا، فالعبور الجمالي كان عبورَ مأسٍ ومعاناة.

أما فيما يخص ثورتنا وشهداءنا، ونضالات شعبنا فتم توظيف رمز شعبي. هو (حيزية)⁽²⁾ لإبراز عبور التضحية والإخلاص وفاءً للمحبوب. أما رمز (زباناً)⁽³⁾ فلعبور التحدي الثوري، والتضحية في سبيل الحرية، وللمتسابقين نحو الاستشهاد.

من هنا اجتمعت الرموز التراثية بمدنها وشخصياتها في سياقات جديدة حاولت بحداتها أن تخرق أحادية المعنى، وثباته بفضل ما يقدمه الرمز كأثر يجسد تفاعل الذات مع الموضوع، أو القارئ مع النص⁽⁴⁾. ذلك أن المعنى بوصفه صورةً يستفز القارئ ليتخلى عن الفرضيات للوصول إلى النص، وإلى تمثيل الوقع الذي يرمي إليه معنى العمل. وهو يتقدم بوجهيه الفني و الجمالي. لأن الأول يرتبط بإنتاج النص من طرف الشاعر، ويحيل إليه. والثاني يمثل هذا السياق الجديد الذي انتظم الرمز ليتم تحقق المتجز من طرف القارئ⁽⁵⁾. وبما أن الرمز هو إعادة إنتاج الفهم بلغة قد تكون صوفية، فإن (جادامر) ركز على معضلة الفهم باعتبارها معضلة وجودية. ذلك أن: "التجربة الصوفية تشبه الرمز في ما تلتمس من تعبير. وهي حوار بين شخصين غريبين لا يتحدثان بلغة واحدة. فيتم الأخذ الفكري المباشر أحياناً، أو يحدث الانقطاع"⁽⁶⁾.

وعليه ارتبط الرمز التراثي بالغموض، وإن كان نسبياً إذا ما قورن بالغموض الذي يتلبس الرموز الخاصة. ومنه نجد "الغموض بالنسبة للشعر، كالشعر بالنسبة للغة"⁽⁷⁾. وبذلك أيضاً، استطاع الرمز - كما فعل (دانتي)⁽⁸⁾ - أن يفتح آفاق تأويل للمعنى مؤسساً⁽⁸⁾.

هذا إذا كانت عليه الرموز التراثية من الغموض، فكيف تعامل الشاعر الجزائري مع الرموز الطبيعية؟ وإلى أي مدى استطاع أن يقدم ثقافة طبيعية حيوانية ونباتية تقوى على نقل تجاربه الخاصة مع العلم أن معظم الرموز النباتية يجهلها كثير من الدارسين. فكيف ببقية الناس؟ فهل يضيف الجهل

(1) أحمد حمدي: "انفجارات". ص: 55-56. يقول في نصه "القدس": "فوا أسفا! أنت في يد التيار/ مأسورة؟". وعند الأخضر فلوس: "حقول البنفسج". ص: 12. في نصه "التحدي": "وسور المدينة قد حاصرتة جيوش التتار".

وفي ص: 29. وفي نصه "البومة" يقول: "قد تفقس البيوض عن جحافل التتار/ ويزحف الجراد...".

(2) مص.ن. ص: 27 يقول: "ووحيدا كنت/ وكانت "حيزية"/ تتعري في صمت/ تحت الضوء القادم".

(3) حمري بحري: "أجراس القرنفل". ص: 20 يقول: "وعلى الأطلس/ يمتد "زباناً"/ وأنا مطر وحمام...".

(4) د. الجيلالي الكدية: م.ر.س. ص: 8.

(5) د. عبد العزيز طليمات: م.ر.س. ص: 52.

(6) جبور عبد النور: م.ر.س. ص: 160.

(7) فريال جبوري غزول: م.ر.س. ص: 176.

(8) دانتي: أول من نظر الغموض في تعدد مستويات المعنى في النص.

(8) فريال جبوري غزول: م.ر.س. ص: 176.

بالتقافة النباتية خصوصا تلك القوة التفجيرية⁽¹⁾ التي يتضمنها الرمز، والتي تحاول تدمير ثنائية التناقض في الإنسان؟⁽¹⁾.

2. الرمزية الطبيعية:

إن الطبيعة سواء أكانت ناطقة أم غير ناطقة، جامدة أم غير جامدة هي محور العلمية الشعرية ابتداءً وانتهاءً.

وللطبيعة حضورٌ متميزٌ في المتن الشعري الحدائي لما لها من سلطة تفسيرية على الإنسان قديما، على الأقل، وهو يقوم مذهولا أمام ما يجري أمامه، فراح يبسط عليها سيطرته بإفرازه الأشياء فيسميها. وكأنه بذلك يفرض عليها سلطانه، وهيمنته. وهو يرى أن ذلك نوع من الفن إذ ليس الفن في رأيه سوى المحاكاة⁽²⁾.

و(أرسطو) يؤكد هذا الرأي لَمَّا اعتبر الشعرَ محاكاةً تستقصد الطبيعةَ مثلا ونموذجا للمحاكاة. يقول: "يبدو أن الشاعر نشأ عن سببين: فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة. وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية)، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة"⁽³⁾.

سنتناول تحليل بعض ما ورد من رموز في الطبيعة الحية انطلاقا من الحيوان إلى النبات، ثم رموز الطبيعة الجامدة كرموز خاصة. وارتكازا علما لقول الشائع: "كان لكل عصر، ولكل طبقة تصورهما عن الطبيعة، وفكرتها الجمالية عن هذه الطبيعة"⁽⁴⁾.

2.أ. الرمزية الحيوانية:

تشير بعض الدراسات إلى أن صورة الحيوان هي من بين الصور المهمة لمعبودات الإنسان القديم. فهو إما طوطمهم، أو جَدُّهُم الأعلى. وإما معبودهم الممثل للاله السماوي، الكوكب الذي تتوجه إليه الجماعة في صلواتها⁽⁵⁾.

وهناك من اتخذ صورة الحيوان مُدَوِّرا من المنفردات التي تهرب منها الجن أو الأرواح الشريرة. وقد تكون رموزا لقوى الشر والظلام، والشيطان وكل قبيح من المخفيات.

ولعل الشاعر الجزائري، بوعي تاريخي أو بغيره، قد وقف أحد الموقفين من الحيوان رمزا موجب الشحنة، والدلالة، أو رمزا مسلوب هذه الشحنة، والدلالة على حد سواء.

(1) علي حسن يوسف: مر.س. ص: 183.

(2) أحمد شامية: مر.س. ص: 43.

(3) أرسطو طاليس: مص.س. ص: 12.

(4) جبور عبد النور: مر.س. ص: 69.

(5) د.علي البطل: مر.س. ص: 123.

قد اتضح لنا من خلال مسح المجموعات الشعرية التي لا يخلو منها اسم حيوان، أو نبات داخل مجال البحث. أن ورود الحيوان كان من أصغرها كالذباب إلى أكبرها جثة كالفيل، وانتهاء بالتنين الحيوان الخرافي المفترض. ومن الرموز المرحلية ذات الدلالة المستترة صورة (الذباب) كرمز للذل والمهانة، باعتبار (الرقبة) رمزا لعلو المكانة، وذيع الصيت. وهذا ما جسّدَه محمد بلقاسم خمار في نصه "لو أننا"⁽¹⁾ بقوله: نحيا بلا رقابٍ كالذباب / نزحف كالديدان صامتين

ويقابله رمز آخر هو الاختفاء الاجتماعي، وضعةُ المنزلَة مجسّدة في صورة (الديدان)، وهما رمزان يثيران دلالة الاستقذار.

انعدام المكانة الاجتماعية وجود	انعدام الرقبة مستقذر
الموت الاجتماعي السريع	
لا يُسمَعُ كلامها	
وجود	الديدان مستقذر
عدم الظهور	

ولقد أشار الجاحظ إلى ما يميز الذباب، ويُشهره من باب الاستقذار إذ ألحق به وَنِيمَةً- أي بُرَازَهُ- إمعانا في الاستقذار⁽²⁾. إن صورة (الفراشة) كرمز للاغتراب، واللاجدوى، ولقصر العمر الفاني بسرعة تتجسد كرمز مرحلي مستتر الدلالة في النص: "الشاعر في بلادي"⁽³⁾.

فراشة، تائهة كنيبة / تساجلُ الأيام في قلق

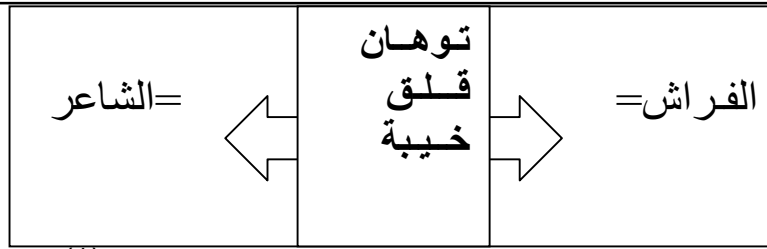
حياتها ارتعاشة وخيبة / لا نور، لا زهور، لا أفق.

فالفراشة حركة قلقلَة متوجسة خائفة. تطاردها المشاكل أينما حلت. والشاعر مثل الفراشة مُطارَدٌ ومستباح لكونه جميلا جمال الفراش. ولجماله يقضي الفراشُ نحبَه. لأن الآخر لا يحب الجمال. فيموت الشاعر، والفراش كلاهما.

(1) محمد بلقاسم خمار: "الحرف الضوء". ط 1979. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 67.

(2) الونيم: هو فضلة الذباب، وللجاحظ شعر فيه: وقد ودّم الذبابُ عليه حتى:.. كأن ونيمه نقط الممداد. ينظر: الجاحظ: "الحيوان". ج 3. ص: 354.

(3) بلقاسم خمار: "الحرف الضوء". ص: 32.



وقد أشار إليها شاعر آخر في نص "الفراشة"⁽¹⁾ لما كانت تأتي الحقول المرشوشة بالزهر محلقة على الأشجار لتموت متدلّية بأعلى الأغصان. وهو لا يزال طفلاً يتشبّث بالشجرة، وعمره في انسلال. لقد تم توظيفها كرمز مرحلي مستتر الدلالة، وهي قرينة الصورة الأولى في قصر العمر. كما وظفها شاعر آخر في سياق الموت السريع نفسه⁽²⁾. ولأنها تطرح بحدة مسألة "صدإ العيش" في سخرية لاذعة "والسخرية مَنْذَفَى، فيه يشك الشاعر بالآخر، ويشك بنفسه، وبالشعر"⁽³⁾.

إذا كان (الفراش) رمز يأس، وبؤس، وموت، وتردد عند أكثر من شاعر، فإن الطير الأسطوري الذي قيّدَه (زوس)⁽⁴⁾ كنسر ليمزق كبذ غريمه، وخصمه العنيد متحدي الآلهة (بروميثيوس) (Ⓜ) لا يزال يتردد كرمز انتقالي مُضْمَر الدلالة من شاعر لآخر. فأحمد حمدي في نصه "مشكلة"⁽⁵⁾ يقول:

وتسرّب في ذكرياتي/ عيّنَا عصفور / يَنقُرُ في قلبي النور ...

وقد تناول ذلك حمري بحري مرتين فالأول في نصه "لماذا العصافير تتقر كفي؟"⁽⁶⁾ إذ يقول:

يحاصرني الوطنُ الحبُّ، حين أُعْنِيكَ/ لكن

لماذا العصافيرُ تَنقُرُ كَفِّي ...

أما الاستعمال الثاني، ففي نصه "أجراس القرنفل"⁽⁷⁾ حين يقول:

يا زهر الصَّبَار / يا طيرًا يَنقُرُ قلبي / ثم يطير ...

ففي هذه الاستعمالات، يبرز الطير الأسطوري مزوداً بآلة الوخر، أو الصعق الكهربائي ليستمر الإنسان/ الإله المتمرّد صاحباً يُحرّم لذّة النوم انتقاماً من الآلهة جزاءً تحديه لها. ولقد وفر توظيف الرمز لدلالة شحنها

(1) حمري بحري: "أجراس القرنفل". ص: 31-33.

(2) حكيم ميلود: "امرأة للرياح كلها". ص: 88.

(3) أدونيس: "مقدمة للشعر العربي". ص: 39.

(4) "دائرة معارف الشعب": ج 1. ط 1959. مطابع الشعب. مصر. ص: 97.

(Ⓜ) (بروميثيوس) في الأساطير اليونانية هو سارق النار من آلهة الأولمب، وعلم البشرية استعمالها فكان عقابه ربطه إلى صخرة بسلسلة حيث قيد له (زوس) نسر له يهاجمه ويمزق كبذه طول الدهر. تنتظر: بنيلوبي مري: مرس. ص:

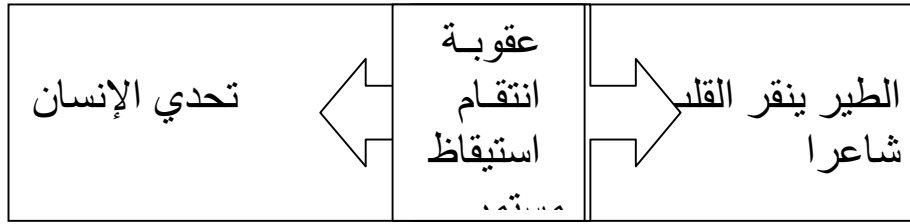
163.

(5) أحمد حمدي: "انفجارات". ص: 27.

(6) حمري بحري: "ما ذنب المسمار يا خشبه؟". ص: 34.

(7) حمري بحري: "أجراس القرنفل". ص: 23.

النفسي. وهو شحن يمكن الإحساس بصعقه الداخلي. فالشاعر إنسان مُتَحَدِّد دائماً يستوجب أن يكون منتقداً منه دائماً.



وليس بعيداً عن طائر النسر الأسطوري، نجد صورة (الدجاج) كرمز مركزي مستتر يؤسس لنص بكامله عند عثمان لوصيف في نصه المعنون باسمه "دجاج"⁽¹⁾ لما يقول:

في الحظيرة كان الدجاجُ / يَتَهَادَى
يَهْزُ الذُّيُولَ، ويلتقط الحبَّ في نشوةٍ وابتهاجٍ / ويبيضُ .. يبيضُ
و .. والدجاجُ يروح ويغدو وينظرُ في دهشةٍ للرتاجِ
واقترحت المدينة هَشَمَت كل الرجاجِ / ودخلت الحظيرة أشعلتها غضبا
واحتجاج

غير أن الدجاجُ / ظل يلتقط الحبَّ في نشوة وابتهاج
فصورة (الدجاج) بهذه الروح الساخرة وللقدة يمكنها أن تَعْبُرَ كرمز تهكمي من الذين يؤسسون لعالم المدينة بهذه النزعة الريفية. وما المدينة إذاك إلا قرية أو (مزرعة هيجوية)⁽²⁾، أو قرية (روثية العطر)⁽³⁾. فالعلاقة بين الدجاج وبين هؤلاء الناس علاقة فوضى، ونمو تزاوج، وفساد في الأرض في غياب ديك يقود المدينة-الخم.

فالشاعر تسامى بتجربته الخاصة، من خلال سياق جديد، مع مجتمعه إلى مصاف رمز حيواني مثير للسخرية من جهة، ومن جهة أخرى للتعزز، على الرغم من تناص الشاعر مع الشاعر رؤية الرَّجَّاز⁽⁴⁾ بالإضافة إلى كون الدجاج في سجن لا يخرج منه، خاصة وأنه ينظر إلى (الرتاج)⁽⁵⁾ في دهشة الدهول.

(1) عثمان لوصيف: "أعراس الملح". ص: 50.

(2) نسبة إلى قصيدة (فيكتور هيجو) المعنونة بـ(البقرة)، أين يصور قعود صاحب المزرعة شيخ كبير أمام مزرعته ينظر كيف يغدو الدجاج ويروح مزهو المشية...، وهو تصوير جميل للمزرعة.

(3) نسبة للشاعر (حكيم ميلود): في قصيدته (لك) أين يصور القرية بقوله: "... رائحة روث البقر في قرية تحرسها الذئاب ..."، وكأن القرية مذابة بوجود ما سندعي حضور الذئاب.

(4) محمد توفيق البكري: "أراجيز العرب". ط 1، 2004. مكتبة الثقافة الدينية. القاهرة. مصر. ص: 52، وما بعدها يقول رؤية في ص: 57.

عَالَجَهَا والعيشُ ذو علاج عن صِبْيَةٍ كَأَفْرَاخِ الدَّجَاجِ

(5) الرتاج: هو الباب العظيم، وهنا هو الباب المغلق، وفيه باب صغير كخادعة يسمح بإخراج الدجاج.

هز الذبول الفرحة الفضلات الفوضى	حضور الدجاج المدينة غياب الديك

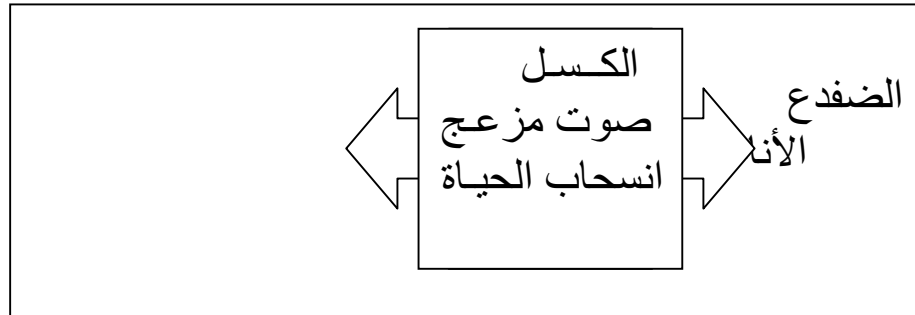
أما عن صورة (الضفدع) بإيحائها السلبي خَلَقًا وسلوكًا استطاع الشاعر أن يمرر من خلالها نوم الراعي مسؤولًا عما للرعية من حقوق يجب أن تصان. وقد اشترك حكيم ميلود مع رأي المتنبي⁽¹⁾ في تمرير الخيانة إلى رموز سامية جسدت، في حُبِّ، هذا المعنى. ونصه "لك"⁽²⁾ يوضح كيفية الخيانة ووقتها قائلًا: ...

حَطَبُ القرويات/ اللائي خَطَفَ الفجرَ من جَيَّةِ نائمةٍ/ بكاءُ الدَّوالي من جَمَرَةِ الغنَبِ

التي سرقتها أبناء آوى/ وخبَّأَتْهَا العصافيرُ في عسل النحل وقت الضفادع الكسولة

وشجرُ الدَّوَرِ الذي يَسُنُّ ثماره بأنياب الظهيرة العالية ...

فإذا كانت تجربة الشاعر منطلقة مما للريف من مزايا البكور نشاطا دؤوبا فإن توظيفه (للضفدع) رمز خمول وكسل فهو دلالة أخرى. دلالة الحسد من خلال حضور (الضفدعة الخضراء)⁽³⁾، وحسدها الملك سليمان. وهذا الرمز مرحلي يقوم على دلالة مستترة. لأن الضفدع يمارس حضوره كصوت أعجمي لا يبين. يتردد ترددا سلبيا يدل على انسحاب الحياة، والنشاط.



فعبور الضفدع الكسلان قد تم بارتباطه بكسل الأنأ، أو غياب الضمير، أو غفوة المجتمع. ولكثرة الرموز الحيوانية التي تتردد بصورة جمالية تتحرك من خلالها الدلالة تحركا حرا سنكتفي بالإشارة إليه إشارة تقف على بحث

(1) المتنبي بيت يصور فيه نوم حكام مصر عن صون خيراتها وقت دخول الثعالب (المستعمر) لاستغلالها.

نامت نواظير مصر عن ثعالبها: فقد بِشْمَنَ ولا تَفْنَى العناقيدُ

(2) حكيم ميلود: "جسد يكتب أنقاضه". ص ص: 33-34.

(3) هناك أسطورة الضفدعة الخضراء مع الملك سليمان، تتلخص في كون الملك كان فرحا مزهوا، فاستفسرته الضفدعة عن سبب ذلك. فأخبرها بإنهاء نشيده الجميل، فلما ألحَّ عليه في معرفة محتواه أبانه لها، فاستغربت منه ذلك حسداً، وأخبرته بأنها كانت تردُّ هذا النشيد قبله وكل يوم. ينظر: "دفاعا عن الأدب". ص ص: 31-32.

الفصل الثالث

درجات التصوير العليا: الرمز والأسطورة

مكونات جمال الصور من خلال تحديد صورة الحيوان الوارد في المشهد الشعري الجزائري، مع تحديد الشاعر، وذكر عنوان النص المتواجد به، وكذا الديوان الشعري بتحديد صفحة النص، وتقديم قراءة مختصرة للرمز، مع توضيح نوعه باعتباره درجة الإخبار عن الدلالة.

والجدول التالي يوضح، اختصاراً لمساحة البحث، حضور الحيوان من أضعفه صورة إلى أقواها. وما حضوره في هذين المستويين المتناقضين سوى انتصار لدلالة الرمز لمشحون بـ"يُوضّات التوازن واللاتوازن، والأنا منتصرا ومنهزما. وبكل ما يحمل الحياة إثباتاً أو نفياً.

ارتبط حضور الرمز، كما سيتبين من الجدول، بالنوع المرحلي المستتر الذي يقترن بخصب الإيحاء مختبئاً في السياق ينتظر توثب المتلقي متربصاً حذراً. وهذا النوع هو الأكثر ظهوراً في المتن الشعري:

الشاعر	الديوان	النص/الصفحة	الحيوان	دلالة رمزه	مؤشره
ح. ميلود	جسد يكتب أنقاضه	لك. 34	السلحفاة	الرزانة+الحقد الإيجابي+ المقاومة= الأنا=العقل	مرحلي مستتر
		جنون الحواس 106	الخيول	متناثرة+سوداء+البراري = دورثانوي=الحرية= وظيفة جمالية	مرحلي مستتر
مصطفى الغماري	أسرار الغربية	ثورة الإيمان 35	الخفافيش	حرقة الحق+مقلة الضحى+انتفاضة الشاعر =الإيمان=الحياة	مرحلي مستتر
		معزوفة الألم 115	التنين	ضرس وهو خطر متعدد+ يروي وهو ذاتي التغذيةية= استمرار وجودي	انتقالي مضمّر
		موال عاشق 191	العنزة (1)	عزلة البيداء+ احتياج عاطفي+ الفقر =	مرحلي مستتر
		ما سرّ القمة يا أمّاه؟ 19	العنزة	اضطراب وجودي	مرحلي مستتر وهو مركزي

(1) عُرف عن (زوس) أنَّ له عنزةً بيضاء تُدعى "أَسيميلي" تُعطى جائزةً لأحسن الشعراء التراجيديين كما تُعتبرُ رمزاً احتياجاً مثلما اتخذ (المهاتما غاندي) هُولا للنسيج، وعنزة للاكتفاء الذاتي أمام شركات (دِسْنلي) تحدياً ضد الهيمنة البريطانية.

الفصل الثالث

درجات التصوير العليا: الرمز والأسطورة

أحمد حمدي	تحرير ما لا يُحرَّر	الحصان 38	الحصان- ⁽¹⁾	رهان خطير+ثبات وانتباه+حضور في الحرب = دور الإنسان في المجتمع	مرحلي مستتر مركزي
	انفجارا ت	انفجارات 43	التماسيح	عيون كبيرة+المطاردة=إلغاء الآخر=العدم	مرحلي مستتر
العربي عميش	مقابسات العربي بن العربي	المقابسات 27	الجمال ⁽²⁾	صبر+خصب+ جهد = الحياة = وعي ≠ يَدُكُ الحياة = عبث	مرحلي مستتر وهو تفاولي
بلقاسم خمّار	الحرف الضوء	أنا لست مجنوناً ولكن 164-165	الفيل	ضخم+ ذليل= الإنسان العبثي=اللاتوازن الوجودي	مرحلي مستتر تكثيف دلالي
إدريس بوذينة	أحزان العشب والكلمات	أحزان العشب والكلمات	الأفعى	قتات من الإنسان+ الالتفاف القاسي+ الفحيح والخراب = الآخر= الموت	مرحلي انتقالي

خلاصةً، لقد وجدنا في الشعر الجزائري المعاصر تشكيلاً جمالياً من حيث انتخاب بعض الحيوانات رموزاً دَوَّالاً، وغير دَوَّالٍ على دلالات متعددة تباينت في انتخاب جمالية البيئة التي وُفِّتْ لنا النزعة الحيوانية من حيث إنّ النصوصَ أَجْمَـاثٌ تَأْوِي⁽³⁾ مستأنس الحيوان، ومستوحشهُ. استطاع الشاعر الجزائري أن يتسامى باليمنوع من خلال الحيوان بحثاً عن تبين مواقع اللاتحديد مثيراً المتلقي على "أن ينشئ خبرته الخاصة"⁽⁴⁾ فيها. فإذا كان النص الشعري معادلاً رؤيويًا لواقع تُشَكُّـوْهُ الطبيعة بحيواناتها، فإن النباتات شكلت ذلك البعد المفقود.

(1) له حضور في التراث كالأدهم، والأبجر لعنترة، وفرس امرئ القيس، وحاتم، وبنات الأزور، والداحس والغبراء.

(2) ينظر: د. عبد القادر الرباعي: "الصورة الفنية..." ص ص: 55-57. د. نصرت عبد الرحمان: "الصورة الفنية..." ص: 75.

(3) د. شاكر عبد الحميد: مرس: 379.

(4) م.ن. ص: 403.

فكيف تعامل الشاعر الجزائري مع النبات؟ وما هي النباتات التي شكلت مع الحيوان، عنده ذلك المنحنى العلاجي التطهري⁽¹⁾.

2.ب. الرمزية النباتية:

"لقد أفاق (ديموقريطس) من حلمه. الحياة هي أسمى عناصر الجنون"⁽²⁾. هكذا تتحرك الحياة في الطبيعة عندما سمي الطفل الأسطوري "الوردة الجمال، والياسمين اللذة"⁽³⁾، وما إلى ذلك من تسميات.

ولقد حاز العالم النباتي عنده اسم (نوموس) أو (الاتفاق)، وكان ذلك الطفل (أتولوغوس) أو (الوهم البريء)، وهو ما يراه الشاعر عندما يوظف الطبيعة رمزا يشحن به دلالات اللاقول، واللامعنى⁽⁴⁾.

وأمام هذا الجمال الطبيعي الساحر الذي يتحرك كنسيج دينامي داخل المتن الشعري الجزائري، وقف الإنسان، عموما، عبر امتداد تاريخ البشرية أمامه. وكأن البشر يفضلون الأنواع نفسها من المناظر الطبيعية. وهذا التشابه في المواقف أمام هذه الطبيعة "هو ميكانزم فطري له دلالاته التكيفية والتطورية"⁽⁵⁾.

وأمام هذا الحشد الهائل من النبات باختلاف أشكاله، وأسمائه، وإيحاء دلالاته لاحظنا احتفال المشهد الشعري الجزائري بظاهرة النبات مثل الشأن في إفراط الشعراء الحداثيين، فهذه ظنفة بالهطن العبد، ومن النبات ما هو محلي، ومنه ما هو أجنبي عن بيئتنا. ولصعوبة حصره تم الاقتصار على إبراز الأكثر شيوعا، وفي مجموعات تتضمن الورود، والزهور، والأشجار، والثمار، والفواكه وما شاكلها.

2.ب.1. دلالة الزنبق الرمزية:

إن الزنبق باعتباره دهن الياسمين نشأ في أثناء الحقب القديمة جدا⁽⁶⁾. ومن أولى استخداماتها كرمز للمرأة، والحب المفرد، أنها استخدمت عنوانا لرواية (بلزاك)⁽⁷⁾ في مجموعته (المهزلة الإنسانية)⁽⁷⁾. وكان توظيفها كرمز كرمز دال على "الغيرة القاتلة"⁽⁸⁾. وهي رمز لمائة يوم من التاريخ⁽⁹⁾، لما لها

(1) كاتي كوب وغيرها: "إبداعات النار". ترجمة د. فتح الله الشيخ وغيره. ط 2001. مطابع الوطن. الكويت. ص: 22.

(2) ه.ب. فان وسيب: م.ر.س. ص: 253.

(3) م.ر.ن. ص: 253.

(4) م.ر.ن. ص: 254.

(5) د. شاكر عبد الحميد: م.ر.س. ص: 379.

(6) يوسف خياط: "معجم المصطلحات العلمية والفنية". (د.ت). دار لسان العرب. بيروت. ص: 298.

(7) نشرها سنة 1835. تروي حبه لامرأة نبيلة دعاها "زنبقة الوادي".

(7) جبور عبد النور: م.ر.س. ص: 544.

(8) م.ر.ن. ص: 546.

(9)

الفصل الثالث درجات التصوير العليا: الرمز والأسطورة

لها من دلالات أخرى باعتبار لونها⁽¹⁾. من شعراء الزنقيات الذين وظفوها كرموز تفاؤلية ما نجده في نص "السنبلة الحامل"⁽²⁾:

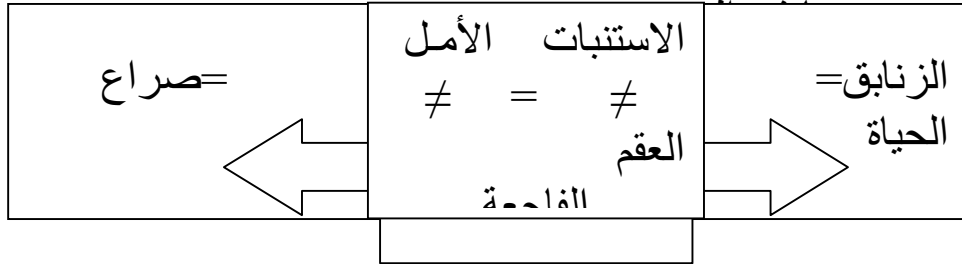
ارتدى الحقل زنايق / ومضى يغزل خيطَ
الشمس "برئوساً"

فالشاعر وظف (الزنايق) ليستشرف بها معطى استقباليا على ما يكون عليه الحقل من عمّارٍ لاستقرار الحياة الجميلة. فهو مُنَبِّتٌ وجودي حين قرنهما بملازمة العمل المباشر تحت شمس النهار المحرقة. إن له بها دلالةً استمرار الحياة فصورتها تُقَرَأُ على هذا الشكل:

أما الزنايق = الحقل = العمل تحت الشمس = الحياة المتفائلة.

على المواجهة لأن الزنايق قد وفّرت لنا، كاطفالٍ غوّاةٍ، ذلك الإصرار. لأنها ، وحدها، تحمل بذور الإخصاب العسير. حين يستنبت هؤلاء الأطفال الزنايق في رحم الفاجعة. فهو ضرب من المحال. وهذا ما جسده أحد الباحثين في قوله: "لا تبالغ في إظهار النشاط الزائد.

فعلى الإنسان أن يموت ببرودة من أجل وطنه. سيعطي روحه للمرأة التي يحب"⁽⁴⁾



فالزنايق وإن كانت رمز تفاؤلٍ وتصدّ تُقَرَنُ دائما بأصعب الحالات، والمواقف. كيف لا؟ وهي التي نشأت في أثناء الحقب القديمة تحمل رمز المقاومة، والبقاء على كثرة الأعداء⁽⁵⁾. "إن الوردة بالتأكيد ليست مجرد وردة"⁽⁶⁾. بل هي الحياة في أسمى دلالتها الرمزية. كما استخدمت الزنايق كتحول إيجابي من أصابع الأيدي الصنّاع لتمنح الكلام إلى الثورة والنار في نص: "جنون الحواس"⁽⁷⁾.

(1) محمد الصديق بغورة: "محمود درويش وزنبقة الإنسان". جريدة الأنوار. ع 24. س 1. 1993. الجزائر. ص:

19.

(2) حمري بحري: "ما ذنب المسمار ياخشبه؟". ص: 15.

(3) عثمان لوصيف: "براءة". ص: 36.

(4)

Alain: Id. .P.940.

(5) يوسف خياط: مرس. ص: 298.

(6) د. شاكر عبد الحميد: مرس. ص: 384.

(7) ميلود حكيم: "امرأة للرياح كلها". ص: 93.

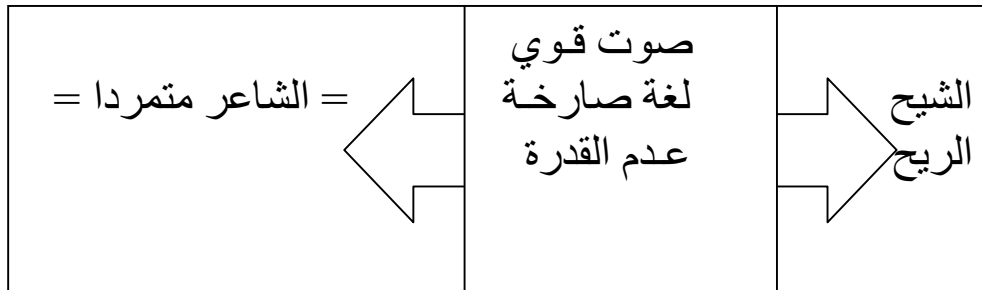
2.ب. دلالة الشيخ الرمزية:

ومن صور النبات القليل التردد في الشعر المعاصر، صورة الشيخ الذي هو غذاء المواشي، والإبل لطيب رائحته⁽¹⁾. وهو رمز فضح، وكشف، وغالبا، ما يقرن بالإفصاح. إن له، كحضور كاسح، صوتَ الرفض عبيرا تستصرخه الرِّيحُ أو يحاصره الخطر الآتي هَمَسًا أو لَمَسًا من الإنسان أو الحيوان. قد تَكَرَّرَ تَرَدَّادُهُ عند شاعر واحد في نصه: "ما ذنب المسمار يا خشبة؟"⁽²⁾.

أَمَحْنِي صَوْتَ الشَّيْخِ/ وكذلك⁽³⁾: عَلامِينَا لُغَةُ الأشجار، والشيخ

وأيا⁽⁴⁾: من يُسْرِجُ هَمَسَ الشَّيْخِ/ فَرسًا للريح.

قد ارتبطت دلالة الشيخ الرامزة بعبور قوة الصوت، وانتشاره، وتأثيره على السامع كتأثير عطر الشيخ، وصوته على البهائم. وتقرن دلالاته الثانية بدلالة الاستعمال الأول لكون لغة الأشجار لغة صمود، وثبات، وإثمار، ونفع. أما لغة الشيخ فلغة تأثير بما يملك من حضور عاطر، وفاعلية نفاذه. أما دلالاته الثالثة فتبرز من خلال صعوبة وامتناع تطويع همس الشيخ ليُرَكَّبَ كالجواد المروض. والشيخ أبدا عطره فواح لا يمكنه الاستتار والانحباس. فهو فرس عطري جموح. وبه تتجلى رمزية التحدي الذي يخوضه الشاعر فردا ثائرا ثورة الشيخ. إذ لا يمكن تطويعه، وتمثله على هذا التصور:



وأن نباتا صناعيا يستدعي معاييرَ مختلفةً عن تلك التي يستدعيها نبات كالشيخ القوية دلالتُهُ العاطرة. وقد لعب السياق الجديد دوره في دلالاته الرمزية⁽⁵⁾ انطلاقا من اعتماد الشاعر الشيخ كمثير طبيعي للبهائم والمواشي والجمال لتناوله كصورة خالصة. هي جوهر الفن الشعري في حدسه الموجب⁽⁶⁾.

(1) يوسف خطاب: مرس. ص: 370.

(2) حمري بحري: "ما ذنب المسمار ياخشبة؟". ص: 9.

(3) مص.ن. ص: 14.

(4) حمري بحري: "ما ذنب المسمار ياخشبة؟". ص: 28.

(5) د. شاكر عبد الحميد: مرس. ص: 383.

(6) د. محمد زكي العشماوي: مرس. ص: 54.

2.ب.3. دلالة الخزامى الرمزية:

إلى جانب الشيح، كنبات عاطر ومثير حيواني، هناك الخزامى كنبات عاطر تزييني، ومثير إنساني⁽¹⁾ إثارة إغرائية. وهو أحد البدائل الأنثوية عند استخراج مائه. ويسمى بماء الخزامى، لتعطر به المرأة⁽²⁾. وقد تكرر استعماله كرمز للجمال الأنثوي في الشعر المعاصر. كما جاء في نص "امرأة"⁽³⁾ التي اتخذت من الخزامى صورتها التناظرية:

وجهها فاكهة /والصدر نافورة نرجس/ وخزامى تتنفس ...

إن عبور دلالة الانتشار العاطر تمت من خلال تنفس الخزامى الذي مرّر، من خلاله، الشاعر تجربته أمام المرأة دلالة ورمزا. ومن خلال هذا التشكيل الحسي بعبور المرأة عطرا ماديا أو معنويا إلى نبات الخزامى، وهو من التشكيلات الجديدة، تتفجر الطاقة الإيحائية الإغرائية بسحر المتسامي به، والتي تجعل من كل لفظ رمزا يومئ إلى شيء ما. ويجبرنا على الاستغراق والتأمل في ارتباط الأنثى بالخزامى كنبات أنثوي مُحْصَوَصَبِ العطر⁽⁴⁾. وفي نص " توبة"⁽⁵⁾ تأتي لغة الشاعر منسحبة من معركة حب النساء حين يدفع عنه تأثير الخزامى المتخذ رمزا تناظريا للمرأة الحاضرة بعطرها المثير. يقول الشاعر:

أنا لَمْ أَعُدْ ذاك الذي تُغْرِيه رائحة القُرْفُل و الخُزَامِ

والشاعر يرفض إغراء الخزام كعبور جمالي لرفض سحر المرأة وتأثيرها منشغلا عن مغازلتها لانشغاله بمآسي الذات وأحزانها. فهو قد استمد صورتها النباتية ليعيد تمريرها كبؤرة أبرز من خلالها صورة جديدة. هي مقاومة رائحة الخزام⁽⁶⁾. وهذه الصورة الجديدة تمثل حالة (النكوص)⁽⁷⁾ (النكوص) النفسي قبل خوض تجربة الغزل النسوي.

وقد تحتضن الخزامى عالم الطفولة كزمن متفائل وخصب بما تحمله الخزامى من جمال لون، وانتشار عطر، واهتزاز مرونة في بقاء أطول. إنها تجسّد زمن الموقّع الذي منه يرى الشاعر ضرورة مرور

(1) يوسف خياط: مرس. ص: 203.

(2) مر.ن. ص: 203.

(3) عثمان لوصيف: "شبق الياسمين". ص: 65.

(4) فتحية محمود: مرس. ص: 213.

(5) خضر بدور: "أزهار الحنين". ص: 58.

(6) د. علي البطل: مرس. ص: 20.

(7) النكوص: هو العودة إلى حالة سابقة من حالات التوافق، أو حالات الإشباع التي تتعلق بمرحلة سابقة أثناء النشوء.

(7) سيجمند فرويد: "الكف والعرض والقلق". إشراف: د.مر.عثمان نجاتي. ط 3. 1985. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 73.

التجربة من خلال طفولة الخزامى⁽¹⁾ التي صورها أحد الشعراء⁽²⁾: فيا
طائراً للحنين القديم / ارتحل ...
إلى غابة الطفولة المفتحة باهتزاز الخزامى
على ضفة للربيع البعيد

فوجود مقومات الزمن الطفولي الأخضر مثل التفتح، الاهتزاز، الربيع في بنية النص التعبيرية ساعدت المتلقي على بناء عالم النص المتخيل كعالم بديل لزمن الشيخوخة التي تحن إلى الماضي الطفولي⁽³⁾. كما تأتي الخزامى أيضاً كوقع أنثوي عاطر يمارس سلطته على الجماهير التي تجعل من المرأة مشروعا تخزيميا شكلا باعتبار المرأة حضورا تجاريا في قوارير العطر. تفقد المعنى هناك من خلال نص "سناجق الضجر"⁽⁴⁾:

والحدُّمُ امرأةٌ في القوارير / تُخزِّمُها الجماهيرُ باللفظ ...

استطاع الشاعر، من خلال التخزيم، أن يؤسس نصه على الحلم مرتبطا باللامعقول. فصورة الحلم/المرأة مجرد مظهر عبثي⁽³⁾. لكن الحلم، في ذاته ليس عبثيا، ولا مُفككا⁽⁴⁾ بل هو في عقله الباطن يختزن صورة الكمال البعيدة. كان عليه أن يحتال على إظهار صورة الحلم حقيقة⁽⁵⁾. فجاءت الخزامى كصورة نهائية لحقيقة سعي الحلم، لكونه غير منته إلى إغنائها، وتمديدتها، وتكبيرها من مجرد حلم إلى امرأة تفضحها الخزامى⁽⁶⁾.

الحياة في أجمل نشاطها = المرأة كذات فاعلة	←	عطر يتنفس عطر يغري عطر يهتز امرأة تتخزّم	→ الخزامى

2.ب.4. دلالة النرجس الرمزية:

(1) د. يمني العيد: مر.س. ص: 33.

(2) محمد توامي: "غيم إلى شمس الشمال". ط 1996. رابطة إبداع. الجزائر. ص: 45.

(3) د. يمني العيد: مر.س. ص: 32.

(4) الأخضر بختي: "أجراس الورم". ص: 18.

(5) د. عبد الملك مرتاض: "بنية الخطاب الشعري". ص: 13.

(6) Roger Mucchielli « La Philosophie ». Bordas. France. 1966. P.35.

(7) د. عبد القادر بشتة: "العقلية العلمية عند الشباب". مجلة الفكر. ع. 6. ص. 30. 1985. تونس. ص: 63.

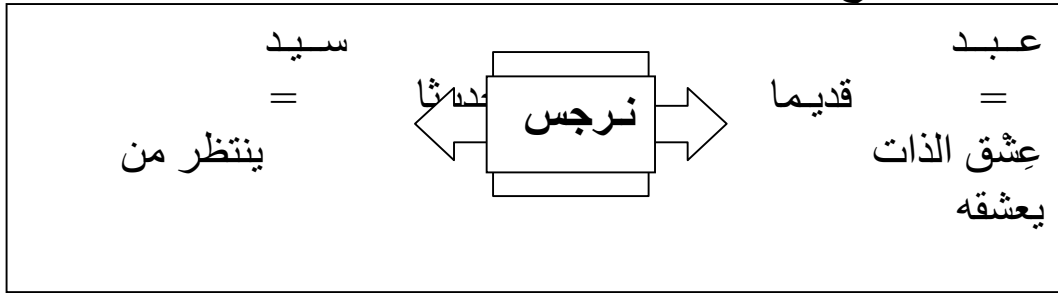
(8) Emiric Fiser :Id.P.22.

يتواصل رسم المشهد الطبيعي بإحدى صور عشق الذات، ومحاولة إثباتها لدرء غَوَى، وظلِّم، وجبروت الآخر. إنها صورة النرجس^(١) الواردة التي تشكلت منها دلالات العشق الذاتي.

فالشاعر من خلال نصه: "ما سر القمة يا أماء؟"^(١) يعيد توظيف أسطورة (نرجس) ليحاكم واقعا أضحت فيه الذات قوية - بعدما كانت ضعيفة تعشق ذاتها- تطلب بالقوة من يعشقها، ويطيعها. لأن الذات أصبحت سيدا^(٢) بعها كانت عبدا قنـًا. يقول:

والعاشق مات/ وقديما في اليونان تعدّ نرجسُ شـقّ الذات
وحديثا أصبحنا سادات.

إنه الموقف الذي تضطرب فيه الموازين بين وردة لا تزال تقاوم، وعاشق مات. والزهرة تنتظر نرجسا آخر يحول عشقه لها، بعدما كان لذاته. لأن ذلك لم يحدث. وتبقى ذات السيد حاكما تنتظر من نرجس، اليوم، أن يعبدها عاشقا. فمرور دلالة النرجس إلى سيد اليوم، أصبح عبورا جماليا يختزل الممنوع باحثا عن "الإنسان بين الأشياء والكلمات"^(٣).



وقد تؤدي دورها- سخرية- في ربط السيد زوجا بعاشقه الخادم زوجة كماصرّح (جاك رينو)^(٤)، وغيره من شعرائنا في تحديد وظيفة الألق السحري الأنثوي^(٥).

2.ب.5. دلالة الطحلب الرمزية:

وصورة الطحلب، كخبرة تحيل على تعفن الذات، وانزوائها، وخمولها. إنها صندو الموت المطبق. وهو كنبات حاضر الرمز عند امرئ القيس في وصفه فرسه^(٦)، وعند صلاح عبد الصبور لَمّا صَوَّرَ حصارَ السندباد في البحر^(٧). وحاضر، كذلك، عند أدونيس كَعَدَمٍ يناقِضُ الدنيا^(١). لتتشابك دلالاتها

(١) في الأساطير. (نارسيسوس) إله عَشَقَ ذاتَهُ، وهام بها، فطال نظره إلى مياه البحيرة معجبا بجماله حتى حولته الآلهة إلى الزهرة المعروفة بهذا الاسم.

(٢) سليمان جوادي: "يوميات متسكع ...". ص: 19.

(٣) يوسف خياط: مرس. ص: 663.

(٤) Gaston Bachelard: Id.. P.30.

(٥) Jacques Reynaud: «La grande Pâque» Les Presses du Château d'Eau. Paris. 1963. P.46.

(٦) من شعرائنا الذين تناولوا النرجس رمز عبور للعشق، والألق الأنثوي، بختي، لوصيف، ح. ميلود ...

(٧) د. علي البطل: مرس. ص: 156. عجز بيته: حجارة غيل دارسات بطحلب.

(٨) د. عبد القادر القط: "قوافي الحب والشجن": ط 2000. مطبعة حكومة الكويت. ص: 149.

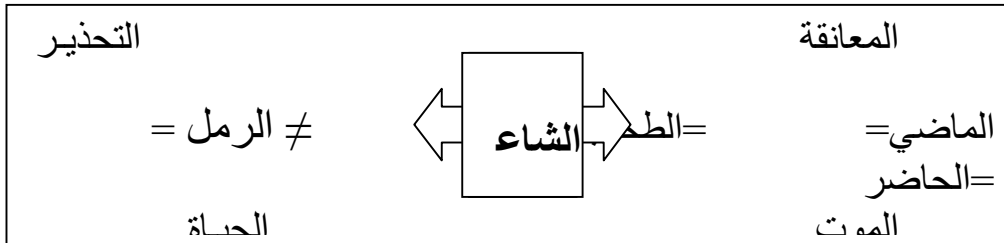
الفصل الثالث

درجات التصوير العليا: الرمز والأسطورة

دلالتها جميعها نحو بؤرة الفساد والتعفن، والموت الساكت. لأنه ينبت في المناقع، والأراضي الرطبة، وعلى الشجر والصخور. وهو عَدَسُ الماء أيضا. يعيش في حلو الماء قبل ملحه⁽²⁾. يستهلك سُكَّرَ الحياة وحلوها من الأشياء ليحيلها إلى العدم مختمرا بفساده⁽³⁾. يظهر ذلك الانكسار الوجودي في نص "صهيل يوميات الرجل الأزرق"⁽⁴⁾:

قال الطحلبُ لي: عَانَقْ نِي / صَاحَ الرَّمْلُ يُحْتَرْنِي

فالشاعر كذات تود الاختباء في الصدف انعزالا يقيه ضربات الدهر/الموج. فيوقع موته حين يضمه الطحلب إليه. وضم الطحلب هو عبور للموت والانطواء الذي لا انفراج له. لكن الرمل رمز حياة ينبه الشاعر ويشده إليه. والطحلب رمز الماء الذي يود أن يغرق الشاعر. فالصراع الإنساني موجود - بحدّة - بين نداء الماء/الطحلب/الغرق، وبين الرمل/الأرض/الحياة.



إن استمرار دلالة الإلغاء، والموت يختزنها الطحلب كنبات ثابت الوظيفة. يتأكد عبر هذا التشظي التعددي لشاعر آخر كنبّي، أتى مُتَجِدًا هذا الوطن/الإنسان من عفن التاريخ، ورطوبة القبر/الوطن. وكأننا موتى في كفن اسمه الوطن⁽⁵⁾. ففي نصه الأول "أحملكم و أرتحل"⁽⁵⁾:

أشيلُكُمْ من عفن التاريخ من طحالبِ العَصْرِ / وَمِنْ مَنَاحِ هذا

القبر

وفي نصه الثاني "المرايا"⁽⁶⁾ يقول:

ينطفئُ في مَحَاجِرِي النهارُ / تَمُضُّعِي طحالبُ الزَمَنِ / يَمْتَصِّنِي العَفْنُ

وفي نصه الثالث "رحلة الموت والميلاد"⁽⁷⁾:

أَسْمَعُ العَرَقِي الذين عَرَفَهُمْ يومَ الزفافِ / يُرَاوِدُونَ الماءَ مِنْ تَحْتِ

الطَّحَالِبِ ...

فحضور الطحلب، كدلالة ثابتة لا تتغير، ارتبط بثبات الشاعر في موقفه من ذاته فاعلا، مرة، في الأول، ومُتَسَحِّقًا، مرة أخرى، في النص الثاني،

(1) د. سعيد الورقي: " لغة الشعر العربي الحديث". ص: 125.

(2) يوسف خياط: م.ر.س. ص: 411.

(3) كاتي كوب: م.ر.س. ص: 22.

(4) حمري بحري: " أجراس القرنفل". ص: 51.

(5) القول للشاعر أحمد مطر.

(6) عثمان لوصيف: "أعراس الملح". ص: 21.

(7) مص.ن. ص: 56.

(8) عثمان لوصيف: "أعراس الملح". ص: 74.

الفصل الثالث

درجات التصوير العليا: الرمز والأسطورة

وحياديا منزوع القوة في الثالث. مما يدفعنا لملاحظة تنازل درجة التأثير من الموجب، إلى السلب، إلى الحياد السلبي. وهو عدم قدرته على نجدة الغرقى. ذلك أن الطحلب هو سيد الموقف باسط ذراعيه بوسيد الحياة يحرسها من التجدد. فالموت، إذا، هو الصعيد الممكن. والطحلب فيه أكثر من طحلب. إنه الرمز/الاحتواء. احتواء الحياة ليحيلها إلى عدم كاسح⁽¹⁾. فهو منطق الواقع يسوقه كأداة سحرية تحوّل كل ما ينبض بالحياة عقيما.

المرحلة الأولى	عفن التاريخ الشاعر = منجد الموت ← موقف إيجابي
المرحلة الثانية	طحالب العصر طحالب الزمن الموت = امتصاص = العفن ≠ الشاعر = الحياة موقف سلبي انطفاء النهار
المرحلة الثالثة	غرقى ≠ حيادي زفاف = الشاعر = ≠ ← موقف الطحالب مرادة

بهذا التشكيل التصويري القائم على الرمزية النباتية يتبين ما للنبات من حضور فاعل في تأسيس حداثة الرؤية الشعرية التي تعتمد الطبيعة سفرها المفتوح أبدا. وما قدّم من النبات سوى عينة. لأن المسكوت عنه كثير. ونقترح هذا التصور للشعراء النباتيين:

النبات	لشعراء الموظفون له	النبات	الشعراء الموظفون له
الزنبقيات	لوصيف-بحري-ميلود-شايفة	الياسمينيات	لوصيف-بحري-ميلود
الخزاميات	بدور-يختي-لوصيف-توامي	الزنجبيليات	بختي-لوصيف
الطحلبيات	لوصيف-بحري	الكافوريات	جوادي-لوصيف
الترجسيات	بختي-لوصيف-جوادي-ميلود	الأقاحيات	بوزيبة-لوصيف

(1) د. يمنى العيد: مر.س. ص: 65.

البنفسجيات	حديبي-دراجي-لوصيف	الرّمانيات	فلوس لوصيف-بختي-ميلود
السوسنيات	بحري-لوصيف	الشيحيات	بحري

مما يلاحظ انفراد بعض الشعراء بتناول نوع واحد من النباتات كالفاكهيات لحكيم ميلود. مثل التفاح، الكرز، الإجاص، الشّمَام، الرّمَان. كما يلاحظ حضور لوصيف في معظم المجموعات النباتية، ويعتبر رائدا في توظيف هذا النسيج النباتي كظاهرة فنية يتميز بها شعره.

فالمشهد الشعري الحدائي الجزائري موسوم بظاهرة التجميع والاستقصاء لاحتضانه المنتج الطبيعي حفاظا على التراث الطبيعي⁽¹⁾، وفهم تأثيراته الخاصة بالبيئة المَعَبَّر عنها في التفكير والوجدان والسلوك الذي عايناه كصور مفردة، أو مركبة، أو كلية، أو حسيّة، أو مجردة⁽²⁾. "ومن هنا كان العمل الفني فرديا واجتماعيا في وقت معا. فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان ..."⁽³⁾.

إضافة إلى التشكيل التصويري الحسي رمزا تراثيا وطبيعيا، هناك تشكيل خاص بالشاعر كتجربة ذاتية محض، أو جماعية يضيف عليها طابع التقديس -تارة-، وطابع التدنيس - مرة أخرى- أي أن الرمز الخاص قد يرتبط بالمقدس والمُدَّس⁽⁴⁾ ليكون الرمز دالا دلالة غامضة تبعا لطبيعة الممنوع المخترق.

3. الرمزية الخاصة:

يصرح أحد النقاد: "أنه كلما تحدثنا عن الرمزية في الشعر نميل إلى عرض الرمزية الخاصة للشعراء المعاصرين على الرمزية المفهومة عالميا للشعراء القدامى"⁽⁴⁾. لأن الرمزية الخاصة قد تتقاطع مع الرمزية التراثية. فالرمزية الخاصة تقابل الرمزية العامة أو الطبيعية⁽⁵⁾.

(1) د. علي البطل: مر.س. ص: 111.

(2) د. شاكر عبد الحميد: مر.س. ص: 381.

(3) د. مصطفى سوييف: مر.س. ص: 290.

(4) من مقدمة رابح خدوسي للأخضر بختي: "أجراس الورم". ص: 5.

René Wellek et Autre: Id. P.265.

Ibid. P.265.

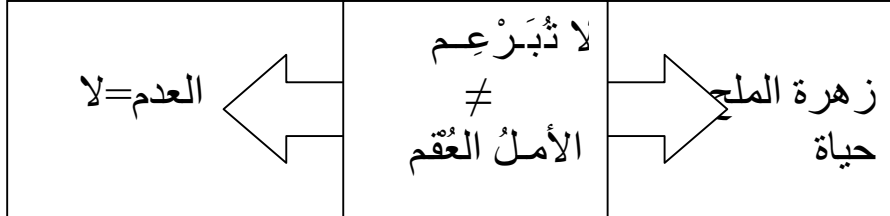
لذلك السبب، وجدنا سديما من الرموز الخاصة يزخر بها المتن الشعري. سنتناول منها ما تيسر، ونحيل على الأخرى لكثرتها التي تكتمل بها رؤيتنا للتشكيل الرمزي الخاص الذي "يمثل هذه القوة التي تقوم بالتوحيد في أسمى مراحل تطورها"⁽¹⁾.

3. أ. رمزية الملح:

إن حضور الملح، كرمز خاص، مرتبط بدلالات شتى. منها دلالة الرفض باعتباره رمزا غير مستساغ حتى في التراث العربي القديم. ومن ذلك قول الخليفة عبد الملك بن مروان لأحد الشعراء: "يا معشر الشعراء، شَبَّهُونَا بالأسد الأبحر، والجبل الوعر، والمَلْح الأُجَاج؟"⁽²⁾

وانتقلت هذه الدلالة في الأمثال الفرنسية⁽³⁾، وفي الشعر الجزائري عبر نص "أملاح"⁽⁴⁾: أتيك في زوبعة من ملح/ في موجة من ملح/ في زهرة من ملح/ أتيك حبيبتي

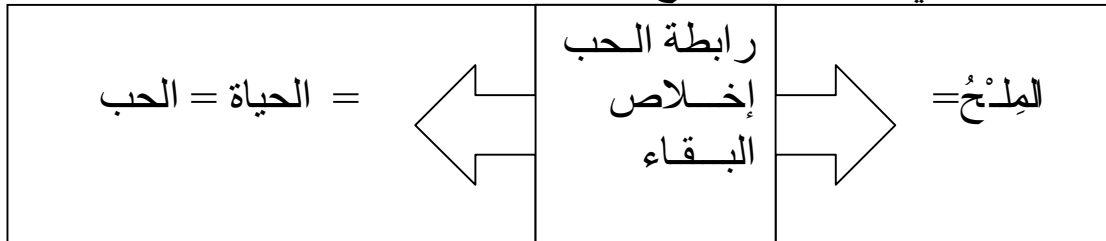
فزهرة الملح لا تبرعم. فهي رمز عبوري لانعدام الحياة والأمل العقيم.



أما دلالة الأمل الخصب، والحضور الدائم على الإخلاص والحب، والاتحاد فتجسده دلالة النص التالي "عرش الملح"⁽⁵⁾:

كأَنَّ التَّقِينَا وَطَالَ الْأَمْدُ / عَلَى الْمَاءِ وَالْمِلْحِ وَالْمَعْتَقْدُ / جَسَدًا لَجَسَدُ زَبْدَا لِرَبِّدٍ...

فعبور الدلالة الجمالية للترابط الروحي، جسّدته تجربته المنتزعة من عمق التراث الشعبي "بيننا ماءً وملح"⁽⁶⁾ لثبوت دلالة الحب. ومنه فـ:



(1) بنيلوبي مري: مر.س. ص: 201.

(2) أبو الفرج الأصفهاني: "الأغاني". ج 14. ص: 280.

(3) يقول المثل الأجنبي: الوردة فوق قبر الملاح لا تبرعم أبدا.

(4) عثمان لوصيف: "أعراس الملح". ص: 15.

(5) عاشور فني: "زهرة الدنيا". ص: 146.

(6) هناك مثل شعبي يقول: بيننا عيش وملح.

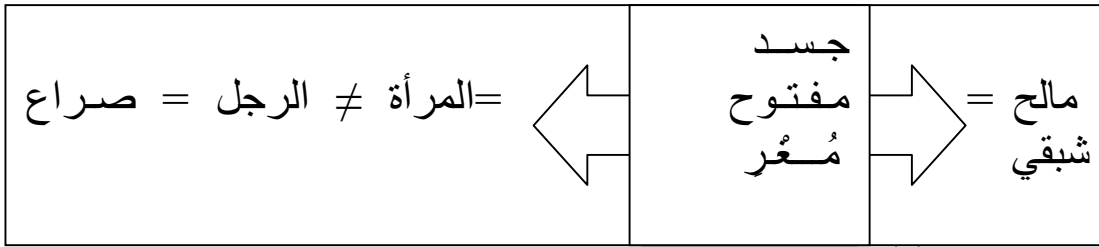
الفصل الثالث

درجات التصوير العليا: الرمز والأسطورة

أما عن رمزيته الخاصة كبديل شبقى - أي كخاصية علاجية - فتنجسد من تجربة الشاعر⁽¹⁾ التي يؤكد لها (ملح بيتر) ⁽²⁾ في نصين مختلفي الشكل، متحدي الدلالة.

أما النص الأول⁽³⁾ فيشير فيه إلى: "البحرُ عُمُقُ مَالِحٍ/وَبَيْنَ دَائِرُ الجسدِ المَفْتُوحِ/ على مجهودٍ مُقَرِي.

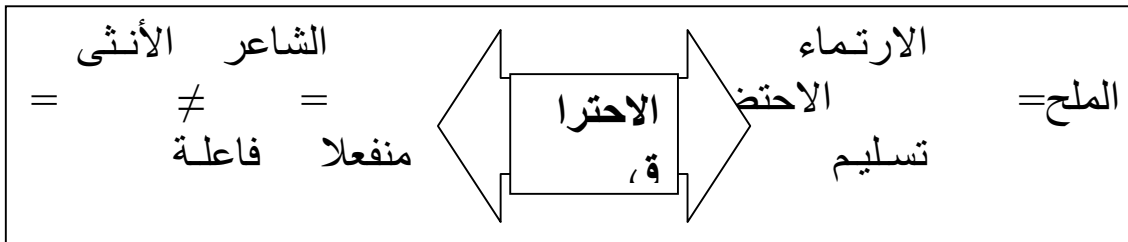
فللبحر تأثيره العلاجي والشبقى في فتح الجسد على كتابة لغته الخاصة المتوجهة نحو المعنى الإغراء. فهو حضور تتزاوج فيه الرؤية بين انتصار ذات الأنثى، وانهمام ذات الذكر ليصنعا معا لغة الملح الذي لا يصفح إلا بعد حين.



أما الثاني "أملاح"⁽⁴⁾ فيجسد بدلالته العلاج الشبقى من حيث احتواء المرأة الرجل، أو الأنثى الذكر: وَأَرْتَمِي بَيْنَ يَدَيْكَ هَرًّا مِنْ مَلَحٍ / فَتَحْضِنِي بِذِرَاعِ الْمَلَحِ

وَلْتَسْلِمْنِي لِلضِّيَاعِ فِي بَحَارِ ٠٠٠ الْمَلَحِ / وليحترق عشاق هذا الملح.

فالارتقاء بين يديها، واحتضانها، وتسليمها إياه للضياع تسليما (عولسيا)^(٥) يجابه غضب الآلهة/القوانين، وأمواج (بوسيدون) الغضبي ليتم احتراق العشاق ذوبانا. هو تكامل لدورة الصراع بين الشاعر ذاتا، وبين الأنثى رمزا صوفيا، أو حلوليا. يتجسد العبور من حيث إنَّ المَلَحَ رمزُ احتواء لمظهر الحياة. وفيه يتم التساوي بين الذات منفعة، وبين الحقيقة فاعلة، ويبرز ذلك في:



(1) عاشور فني: مص.س.ص: 146.

(2) أو النيتر عند الأوروبيين له خصائص علاجية مثل العجز الجنسي، والربو، والشبق الجنسي.

(3) سعيد هادف: جريدة "الشروق الثقافي". ع 4. س 1. 1993. الجزائر. ص: 18.

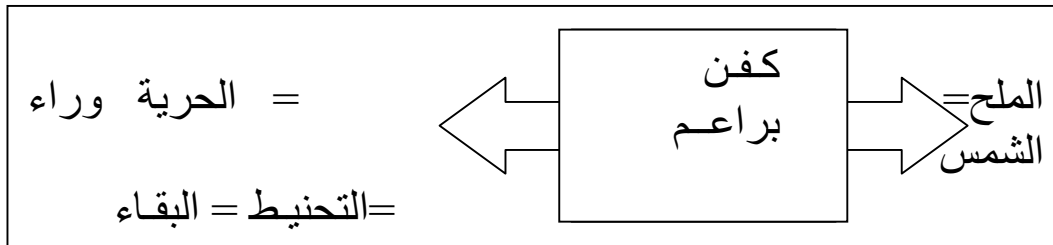
(4) عثمان لوصيف: "أعراس الملح". ص: 15.

(5) كناية عن (كاليبسو) ربة الماء عند الإغريق، والتي جهزت (عوليس) في رحلته بعدما تحدى الآلهة (زوس)، (بوسيدون) إله البحر. وبعدها مكث عندها عشر سنين ليعود إلى بلده. فيصادف (كالسندباد) أهوالا في البحر عظاما.

ينظر: Homer: « L'Odyssée ». Tr. par Mederic Du Fon. Flammarion. Paris. 1965. P77.

وعن دلالاته، كبديل عازل يحفظ الذات من الانحلال والتفسخ⁽¹⁾، فتتجسد في عبوره إلى ديمومة وبقاء⁽²⁾. ولأنه "رؤيا لعوالم أخرى، أو لغوامض الروح، أو لحالة بدائية سابقة لعمر الإنسان، أو لأجيال المستقبل التي لم تولد بعد"⁽³⁾. ليتمكن الشاعر من براعم رؤاه إلى الشمس/الحقيقة الشريفة. وذلك أيضا من خلال نصه "أملاح"⁽⁴⁾:

فاستخدامه الملح كغفٍّ للرؤى يقوم على رمزية التمليح كوسيلة تحنيطية تحفظ الرؤى من التعفن. لأن الرؤى سيحملها مومياوات إلى الشمس الشريفة المصون. هو الشاعر ناهض من محراب التجلي ليمارس طقسا جنازيا لاحتضان الشمس، المرأة، الغزاة الشهيدة. كما أتى عليها في بداية النص، فالملح يرفع حالة التجلي حين يرتل سورة (الشمس) ليفوز بفضلها وكأنه تصدق بكل شيء طلعت عليه الشمس والقمر⁽⁵⁾.



فحضور الملح، كتجربة خاصة لدى شعرائنا بشكل يثير الملاحظة، هو حضور الغياب، أو العدم. وهذا ليس ابتداء، بل هناك من الروائيين العرب من وُظِّفَ عنوانا لعمله⁽⁶⁾. يجسّد به صراع الذات (الحضور) مع الغير (الغياب) فالآخر دوما يلغي. إنه الملح.

3.ب. رمزية النار:

إن ثقافة النار الحاضرة بشكل بُوري في المتن الشعري، يطرح أكثر من سؤال حول دلالتها، وجمالية وقعها كأثر على المتلقي. وحضور النار بشكل ترددي على المستوى العمل الأدبي الواحد يشكل ظاهرة مستقلة تحتاج إلى دراسة مستقلة خاصة، وجادة بغية تحديد منطلقات المفهوم والتجارب التي ارتبطت بها من خلال ظهورها المتنوع في النص.

(1) كاتي كوب: مرس. ص: 15.

(2) أبو العباس التيفاشي: "سرور النفس بمدرك الحواس الخمس". تحقيق إحسان عباس. ط 1980. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ص: 400.

(3) أحمد حيدوش: مرس. ص: 30.

(4) عثمان لوصيف: "أعراس الملح". ص: 12.

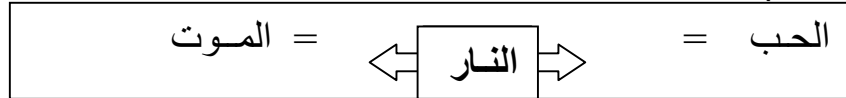
(5) الزمخشري: "الكشاف". ج 4. ص: 761.

(6) هو عبد الرحمن منيف الذي كتب روايته "مدن الملح". وهي خماسية كبيرة، تتناول صراع العرب مع الغرب.

ومن الذين درسوا النار دراسة مستفيضة (غاستون باشلار) (1) الذي أكد في إصرار، وبعد وصوله إلى نتيجة قارة، أن: "كل عمل أدبي خال من عقدة النار، فهو زائف، والعكس صحيح" (2).

ومن الأسباب التي جعلت النار أحجية غامضة هو أن الإنسان كان يَظُنُّ إليها وكأنها مادة مضيئة وحارة تنساب من الأجسام. وهذا خطأ. لأن النار ليست مادة ملموسة. إنها شيء يحدث (3). وبها تتشكل صور القول امتناعاً تارة، وإغراءً تاراتٍ أخرى.

ولوظيفة النار المختلفة اتخذت شكل صورة رمزية باعتبارها ذكراً في تأثيرها عن طريق الشرر المصاحب لها، في مقابل الماء باعتباره أنثى تطفئها. فاتخذ الماء بذلك مفهوم المادة: "كانت الماء البدائية باردة، رطبة، وسخة، دنسة، مُعَدِّمَةٌ، وكان مكانها في الخليقة مكان الأنثى، وكذلك النار، التي كالذكور المختلفة لا حصرَ لشررها، كانت تحتوي على كثير من الصبغات المناسبة لولادة مخلوقات بعينها. يمكن تسمية هذه النار بالصورة كما يمكن تسمية الماء بالمادة، ممتزجين في العماء" (4). وهي مرتبطة بالجنس باعتبار سفها أنثى، وعُلُوُّها ذكراً (5). وباتحادها تتكون ثلاثية (أميدوكليس) (6): "النار والحب والموت" (7). تأخذ شكل بؤرة الصراع:



فإذا كان للنار هذا الحضور المعرفي الخصب من حيث الاغتناء الدلالي. فأول حضور لها كقوة تدميرية ستتواصل غناء، بعدما يسكت المغني. لأن النار البركانية تُعْثِي، بالاحتكاك، مُصْدِرَةً رناتٍ لضبط إيقاع الخارج (8) لأن الإنسان في اعتقادهم تَعَلَّيَّمَ الغناء مما تحدثه النار/البركان من إيقاع لحياة جديدة. هذا الحضور المُعْثِرُ للبركان بنص "قمر الظهيرة" (9):

سَكَتَ الْمُعْثَرُ / وَعَشَّشَتْ فِي مَقْلَتِيهِ / طَيُوفُ أَحْلَامٍ ذَلِيلَةٍ / بَاتَتْ تُرْمَدُ

(1) له كتاب: "النار في التحليل النفسي". وهو فيلسوف فرنسي (1884-1962) اشتغل بنظرية المعرفة والتحليل النفسي، تناول في كتابه النار وعقدة بروميتيوس وأميدوكليس، ونوفاليس، والنار والجنس، وكيمياء النار، وعقدة هوفمان، والنار والطهر، وجعل النور هاجس عمله كله.

(2) غاستون باشلار: "النار في التحليل النفسي". ترجمة نهاد خباطة. ط1984. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. ص: 21.

(3) هـ.ب. فان وسب: مرس. ص: 127.

(4) غاستون باشلار: مرس. ص: 49.

(5) أبو العباس التيفاشي: مرس. ص: 347.

(6) فيلسوف و مخرج يوناني من القرن (5 ق.م) أنشأ نظرية نشوء العالم على أربعة عناصر تتحكم فيها قوتان (الحب-إيروس) و(الكرهية-بوليموس). مات بعد أن ألقى بنفسه في بركان إتنا.

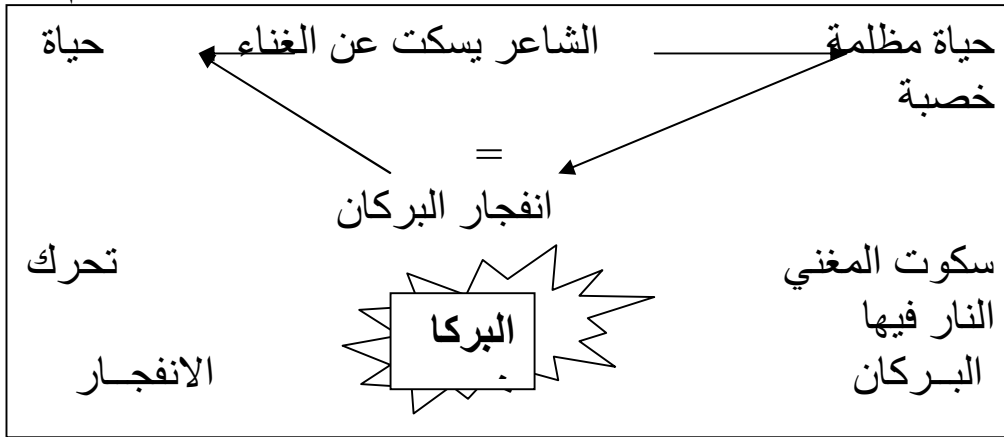
(7) غاستون باشلار: مرس. ص: 21.

(8) غاستون باشلار: مرس. ص: 30. وكذلك في ص: 18.

(9) أحمد حمدي: "انفجارات". ص: 23.

...

فالشاعر يتخذ من ناظم حكمت^(١) مغنيا سكت عن الغناء. لأنه عصفور من الشرق آتٍ ليغني لغة الحضور المُشكَّل للذات المُعَيَّبة انكسارها. فكان البركان متولدا كطاقة نارية مولدة^(٢) في الرحم ما استطاع به أن يحقق عالما خارجيا استقر على عقمه سنين. لأن حمم البراكين الخارجة من العمق نحو العراء تُخَصِّب الأرض. فبروز دلالة الإخصاب لهذه القوة التدميرية ناشئ من عقدة^(٣) (أمدوكليس) الذي ارتمى بحضن البركان (إتنا)^(٤) ومن ذلك نرى حضور النار حضورا خاصبا للذات العقيم.



فصمَّتْ الشاعر ناظم حكمت يعني ظلمة الحياة، تتحرك الأحلام لتصهرها نارُ الحنين، فتنفجر بركانا يغير العالم بموته. وهكذا يكون قمر الظهيرة قد زحف كالقدر نحو الأفول. لتبدأ حياة ليل تنيرها ذكراه. تتواصل (النار) كحضور مكثف النشاط داخلي يَتِمُّ عبر بؤرة الذات، تحمل من دلالتها الإيجابية نورَ الحب، وحرارة الشوق القومي^(٢)، لإبراز قوة التكاثر البشري^(٣) مُجَسِّداً في النار، كفرح يحقق رغبة الانتماء الحضاري تُشَدُّنا للصحة والقدرة^(٤). فنص "تساؤل"^(٥) نص يفتح الذات العربية على تساؤل حرقوي: مَا أَقُولُ؟ / عن بني جنسي وقومي/

وبأنفاسي حريق كاللهيب / ثائر يزفُّ من قلبي الكئيب

(١) شاعر تركي: (1902-1963) ولد بصالونيا، ذو روح ثورية .

(٢) غاستون باشلار: مر.س. ص: 72.

(٣) سبق تعريفه. أقام مبداه على الحب/ إيروس وله رمز النار. رمى بنفسه في بركان (إتنا) النشط بشمال شرق صقلية. ارتفاعه 3263م.

(٤) البركان (الفولكان) هو إله النار عند الرومان وبنائره (هيفايستوس) عند اليونان الذي سيأتي ذكره في نهاية الحديث عن النار.

(٥) غاستون باشلار: مر.س. ص: 76.

(٣) مر.ن. ص: 46.

(٤) مر.ن. ص: 34.

(٥) بلقاسم خمار: "إرهاصات سرابية". ص: 52.

إن الشاعر اتخذ من ذاته موقدا تتولد فيه نار الجنس العربي⁽¹⁾. فالنار طبيعية مذكرة⁽²⁾ من حيث إنها كائن اجتماعي⁽³⁾ عنيد، لأنها بادرت عملها بمباشرة أكل طعامها من ذاته. فهي لا تريد أن تتطفئ⁽⁴⁾، لأن العروبة المعاصرة غذاء بئس للنار التي تحركت كفعل تدميري من الداخل.

معاناة =	إذكاء = الهموم الفؤاد = حريق = الأنفاس = لهب = الأنفاس ثورة = القلب زفير = القلب	العروبة = الذات =

وقد يكون توظيف النار المكثف توظيفا (هوميروسيا)⁽⁵⁾ أي تطهيرا عن خطأ ارتكب في حق العروبة. وهو مقيم بـ(سوريا)⁽⁶⁾، وهذا شبيه بنص للشاعر (بيتس)⁽⁵⁾:

القلب: مُلْقَى بلا حراك في بَسَاطَةِ النارِ/

الروح: انْظُرْ إلى تلك النارِ، إن فيها الخلاصَ

القلب: ماذا كانت فكرة هوميروس غير الخطيئة الأولى.

استمرار (النار) حاضر بحضور المرأة رمزا لذاتها، أو الوطن، أو غيرها، كيف لا تستمر لهبى والمرأة مصدرها⁽⁶⁾؟ تصنعها كيف تشاء ابتداءً من المقتلين، ليحترق العالم بين يديها ذلك "أن ثقافة النار في السيمياء ... واقعة تحت سيطرة اعتبارات جنسية صرفة"⁽⁷⁾، لأن منها يتولد الحب⁽⁸⁾. والشاعر يدفع ثمن هذا الاحتراق الشبقي في "غزل فوق الحدود"⁽⁹⁾:

تَظُّ الزوابعُ جذلي على شَقِّيكِ/ وتندلعُ النارُ في مقتلِكِ

ويرتعشُ الصمتُ بين يديكِ/ ويحترقُ الدُمُ في فتحاتِ أناملِنَا ...

ينطلق المشهد الغزلي من محطات متحركة تساهم في ربط المقدمات بنتائجها. منها حركة الزوابع في القفر، فاندلاع النار، ثم ارتعاش الصمت،

(1) غاستون باشلار: مرس. ص: 49.

(2) مرس. ص: 43.

(3) مرس. ص: 13.

(4) غاستون باشلار مرس. ص: 59.

(5) نسبة إلى هوميروس صاحب الإلياذة والأودسيا، اقترنت ناره بالخطيئة الأولى.

(6) كتبها وهو في حلب 1954.

(7) كولن ولسن: "المعقول واللامعقول". ترجمة أنيس زكي حسن. ط 4. 1978. دار الآداب. بيروت. ص: 41.

(8) غاستون باشلار: مرس. ص: 38.

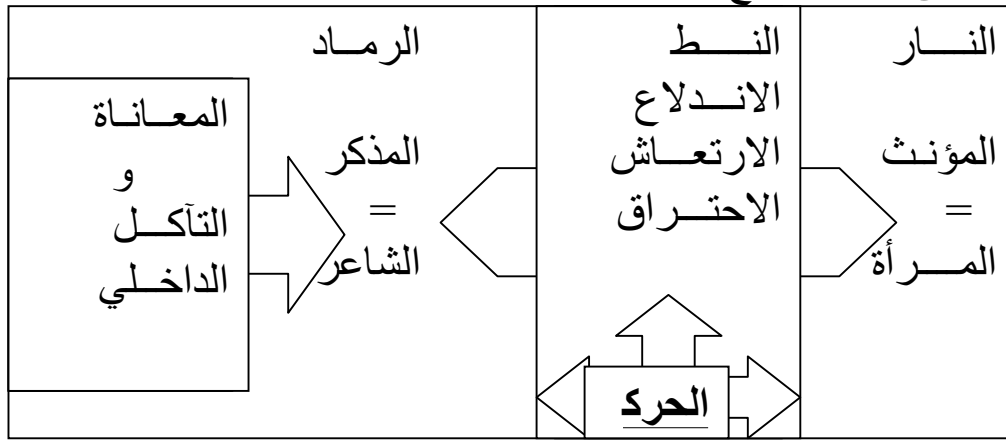
(9) مرس. ص: 50.

(8) مرس. ص: 39.

(9) عاشور فني: مص.س. ص: 15.

فاحتراق الدم. إنه مشهد تتولد فيه الأنثى من ضعف الرجل بما تملك من عناصر الذكورة: "النساء ما هن إلا رجال في الخفاء، بما يملكن من عناصر الذكورة الخبيئة في الداخل"⁽¹⁾.

فارتباط جذل الزوابع باندلاع النار، هو ارتباط الذات المحترقة بالتعبير والإسراع⁽²⁾. وقد استوفينا اتجاهات الحركة الممكنة مكانيا: الأفقي (نط الزوابع)، والشاقولي (اندلاع النار في المقلتين)⁽³⁾. وتقابلهما حركتان اهتزازيتان (الارتعاش والاحتراق). هي دلالات تستخدم لكل ما هو حارق كالنار والشمس⁽⁴⁾. والنار هنا قد مرت بمرحلة الاشتعال اندلاعا إلى مرحلة الاحتراق انتهاء. فهي قد مثلت مرحلة (الهرم)⁽⁵⁾. وبناء عليه تتجسد صورة النار هنا على هذا التوزيع:



3. ج. رمزية قوس قزح:

من الملفت للنظر، ندرة توظيف (قوس قزح) أو (قوس الله)^(١) في المتن الشعري الجزائري. وقد يعزى هذا إلى ندرة حدوث الظاهرة عندنا لقلّة الرطوبة، والتساقط المتواصل. إذ إنه من الآثار العلوية غير الحقيقية لأنه يحدث من إشراق أحد النيران على الأجرام السحابية إذا احتك بالرطب من الآثار والألوان⁽⁶⁾. أو قد يُعزى إلى الحديث الشريف المشار إليه في الهامش. ولكن ما ورد في الشعر العربي قليل، وما ورد في الشعر الجزائري أقل. كوروده عند محمد العيد آل خليفة^(٢) أحمد حمدي، عاشور فني، كمال

(1) غاستون باشلار: مر.س. ص: 47.

(2) مر.ن. ص: 18.

(3) كمال أبو ديب: مر.س. ص: 87.

(4) سولوكوف: مر.س. ص: 74.

(5) غاستون باشلار: مر.س. ص: 43.

(٦) وما ورد عن الرسول- صلى الله عليه وسلم - قوله: "لا تقولوا قوس قزح، ولكن قولوا قوس الله". ينظر: التيفاشي: مر.س. ص: 265.

(6) التيفاشي: مر.س. ص: 266.

(٧) ما كتبه عن قوس قزح سنة 1939: انظر إلى الأفق ضحا: بكل لون وضحا
انظر إلى قوس بدا: في عرضه مستملحا

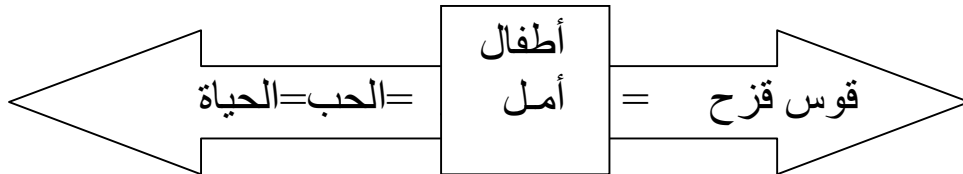
مغيث، عثمان لوصيف ورودا لا يفي بالحاجة ولا يثير أي تصور جديد لاستغلال الأسطوري فيه كرمز خاص، يمكن استثماره لعبور دلالة الامتناع. سمي (قوس قزح) لتقزحه، أي تلونه، ومن اعتقاد العرب أن رؤا في (قُزَح) اسم شيطان⁽¹⁾. ومما ورد في (التوارة) بعدما انتهى الطوفان عن الأرض أبان الله عز وجل (قوس قزح)، وأوحى إلى نوح-عليه السلام- أن هذه علامة أمان "أن لا أهلك الأرض بالطوفان آخر الدهر، فلذلك يسمى قوس الأمان، وهو إيدان بالصحو متى ظهر"⁽²⁾.

لا يَجِدُ الشاعرُ متخيُّه الشعري مخزننا في ذاكرة متعبة فحسب، بل هو مخزن في العين⁽³⁾. تسعى لاصطياد لحظة ميلاد الفرح الآتي بعد طول ليل عبر نصه " نخلة الميلاد"⁽⁴⁾.

أه ... عيناى إليك / منذ أن قشَّرتُ خوفي / وركبتُ القدرَ /
المحموم في ليلى / عرفتُ الحبَّ / أطفالا / وأقواس قزح

...

فدلالة (أقواس قزح) ارتبطت، كرمز خاص، بميلاد مشاعر الحب نخلة تنضج رطبها الحلو في زمن مدلهم مطير. فحضوره حضور خصب لارتباطه بزرع الحب، في زمن الزرع ميلاد⁽⁵⁾. واقتترانه بالأطفال اقتران بهجة وانتصار بعد حزن وانخزال. إنه مرحلة انتقال بين ماضٍ منسحب، وحاضر له منجذب نحو البقاء والصمود كالنخل يوقع حضوره حتى في أصعب الأماكن وجودا. ومنه فـ:



وتأتي صورته كحضور في الغياب لانشغال الرأي، واختفائه خلف منظر لوني لا يرى الجمال. وهذا في نص " رجل من غبار"⁽⁶⁾: كان يلبسُ نظارتين ملونتين

ولم يرَ قوسَ قزح/ كان يشرب كُلاً الدوالي / ولم تأتِه غَيَمَةٌ أوفرَح...^(٧)

وقد شبهه بالأرجوحة، والخنجر، والصولجان، في قصيدة تبلغ ثلاثة عشر بيتا. ينظر: د. أبو القاسم سعد الله: "شاعر الجزائر". ص: 250.

(1) التيفاشي: مص.ن. ص: 265.

(2) د. يمني العيد: مر.س. ص: 160.

(3) أحمد حمدي: "انفجارات". ص ص: 5-6.

(4) التيفاشي: مص. س. ص: 342.

(5) عاشور فني: مرايا. ع 4. س 1. 1992. ص: 16.

(6) عاشور فني: مرايا. ع 4. س 1. 1992. ص: 16.

(٧) قد تناول الشاعر السري الرفاء قوس قزح: "

إن للمرأة، فكرة أو شعورا، حضوراً غير شفاف في رمز (قوس قزح) كصورة غير مرئية. لأن الآخر - شاعرا - شغل بعصير الدوالي الذي أفقده قدرة المراقبة خاصة وهو يلبس نظارتين عجاويين لا تفصحان. غياب (قوس قزح) دليل رديء⁽¹⁾ على التشاؤم. لأن سماءه لا يظهر بها صحو أو خصب⁽²⁾ فهو، إذاً، عبور هامس لا يومئ بشيء في سماء الانتظار.

= فضيحة	غياب غياب الفك غياب الأمل غياب الحياة حضور النظارات قوس قزح شرب الخمر غياب الغيم غياب الفرحة	= قوس قزح

وفي نص "أيها الراحل"⁽³⁾:

أيها الراحلُ عَبَثًا إِذَا قَدْ أَخَذَتِ الرَّمُوشُ بَعْضَهَا
وفاضَ تَنْوُورُ "قوسِ قزح" عَلَى أَكْفِهَا

يتجسد (القوس) كصورة تحتضن الحزن باستمثال التنور عينا تبعث الدمع سجالا على شكل (قوس قزح). لأن الرموش سمحت بانهمار الفيض. ويتأكد هذا الحضور حين يضحى النص تأبيناً لعزیز يرحل عبثاً تاركاً خلفه (قوس قزح) أثر بقاء حزين.

وتثبت دلالة الحزن⁽⁴⁾ حين هيأ الشاعر تنور الخلود على أكف الرموش للراحل من أن يجلس بين الأرواح ليتداوى على وقع الغناء/البكاء الذي سيستمر حتى تأفل النجوم وتنتهي الشعائر. وهذا المكان هو (قوس قزح) نفسه الذي ركبه غيره من الراحلين⁽⁵⁾.

فقوس قزح عبور رامت للاختفاء، وللحزن، وللمعاناة⁽⁶⁾.

يضحك من غير فرح

يبكي بلا حزن

هنا تشابه في القافية. ينظر: التيفاشي. مص.س. ص: 266.

(1) التيفاشي: مص.س. ص: 405.

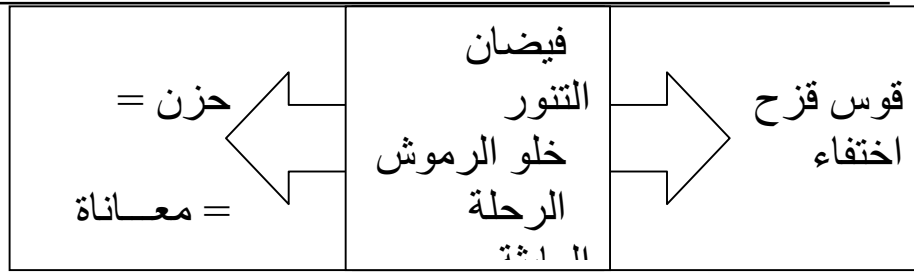
(2) مص.س. ص: 265.

(3) مغيش كمال: مرايا. ع7. س1. 1992. الجزائر ص: 20.

(4) التيفاشي: مص.س. ص: 405.

(5) د. أحمد كمال زكي: "الأساطير". ط 2. 1979. دار العودة. بيروت. ص: 141.

(6) لقد عبّر مصطفى دحية عن ذلك بقوله: "بأي لون يخضب الشعراء قوس الجرح"، فقد أضاف لقوس قزح، وقوس الله، وقوس الأمان، قوس الجرح، وهو خروج دلالي نازح. ينظر: "اصطلاح الوهم". ص: 27.



II- تجليات الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر:

إن الحديث عن الأسطورة هو الحديث عن التاريخ كحكاية خيالية⁽¹⁾. تهتم "بعرض ارتقاء الإنسان إلى الحضارة كسقوط، والإنسانية كشر، والتطور كإلغاء للحيوانية كدنس للجنس البشري، وهدفها إظهار تدمير الحضارة كعودة إلى الصفاء"⁽²⁾.

ويعد (أفلاطون) أكبر متحدث في الأساطير⁽³⁾ التي تحوي قسمين. يتناول الأول منها العرض الرمزي للأحداث. والثاني يسوق النصيح والإرشاد كمدار خلقي، تقوم عليه الأسطورة⁽⁴⁾ التي انسحبت في شكل "عبارة شعرية لمعنى خفي"⁽⁵⁾. تقوم بتنشيط الخيال الإنساني⁽⁶⁾ الذي يوحى للإنسان أن يصوغ قصته الخرافية مفسرا علاقة الإنسان بالكائنات⁽⁷⁾. وهذه القصة غير المتكاملة تسعى "لأن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة. يُجسّم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة"⁽⁸⁾.

وهذه الحقيقة الواقعة حقيقية معيشة. وليس تاريخا يُروى. وهي تغزو العالم، وأقدار الناس لكونها حقيقة آنية أكثر قوة، وأهمية⁽⁹⁾. وهي بذلك حقيقة ثقافية معقدة يمكنها أن تفسر، وتترجم تفسيرات مختلفة⁽¹⁰⁾. إنها تحكي تاريخا مقدسا. وتسرد حدثا وقع في زمن البدايات الأولى العجيب عن طريق كائنات غير طبيعية، سواء أكان الحدث كليا كالفضاء، أم جزئيا كالجزيرة، أم نوعا نباتيا أم سلوكا إنسانيا⁽¹¹⁾.

(1) د. ناصر الحاني: مرس. ص: 72.

(2) Georges Politzer: « La Philosophie et les Mythes ». Editions Sociales. Paris 1973. PP 128-129.

(3) C.G Jung et Autre: « Introduction A l'Essence de la

Payot .Paris.1968.P.13. « Bibliothèque Mythologie » Petite

(4) د. ناصر الحاني: مرس. ص: 72.

(5) مجاهد عبد المنعم: مرس. ص: 101.

(6) Albert Camus: « Le Mythe de Sisyphe » Aubin. Paris.1991. P.124.

(7) جبور عبد النور: مرس. ص: 19.

(8) د. عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر". ص: 201.

(9)

C. G Jung: Id. P.17.

Mircea Eliade: Id. P.14.

Ibid. .

(11)

وإذا كانت عند بعض العلماء، عملاً خارجاً عن المألوف والعادة في صفات المخلوقات جميعها، فإنها تفسير الحياة في أسلوب قصصي حول التقاليد والعقائد دينية و اجتماعية متلبسة أحلام الإنسان، وتشوقه إلى الأسرار المحركة لحياته كأسرار الميلاد، وخوارق الطبيعة، ومصادر الخير والشر⁽¹⁾.

وبها يتم للأشياء استعادة ازدهار شبابها. لأنها تكرر للحدث الذي أوجدها أول مرة. لأن الأسطورة هي محاولة استعادة كمال البدايات. ولذا، صار الشاعر، أو صانع الأسطورة تواقاً للأصول⁽²⁾. لأنه يحتضن تجربة وجودية كان يعانيها البدائي⁽³⁾، وهو يروي أصل العالم والحيوانات، والنباتات والنباتات والأحداث السابقة التي بفضلها أصبح الإنسان على ما هو عليه⁽⁴⁾.

لقد ساهم النقد الأسطوري كاتجاه جديد⁽⁵⁾ في تطوير مفهوم التراث الأسطوري. لأنه تراث متكامل يشكل إطاراً عاماً لكل أسطورة منفردة. وأن الأسطورة - كما يرى (نورثروب) - هي عنصر بنائي في الأدب. لأن الأدب حل محل الأساطير⁽⁶⁾. يقول: "إن الأدب أسطورة أزيحت عن مكانها. وخير وسيلة إلى فهمه هو إعادته إلى نصه الأسطوري الصحيح"⁽⁷⁾.

فالأسطورة، إننا، منزاحة عن الأسطورة الأولية. ووظيفة النقد معرفة هذا الانزياح،⁽⁸⁾ مما يجعلها والشعر شيئاً واحداً لا انفصال بينهما عند (شليغل)⁽⁹⁾. تقوم بتأويل جديد للوجود⁽¹⁰⁾. ذلك الوجود الذي كان قائماً على عصر الآلهة، والأبطال، والإنسان حتى صار الشاعر، وصانع الأسطورة يعيشان في عالم واحد. ولديهما موهبة واحدة. هي قوة التشخيص. فهي قوة حية، عند (شللر)، لا كناية فارغة⁽¹¹⁾.

كما تستوعب هذه القوة الحية، على الأقل، أعصر الحياة كونها حقائق منفصلة عن الزمن. وتعتبر عن الطبيعة برسمها الحقل الروحي متوازناً وهشاً مرتبطاً ارتباطاً ضيقاً مع الوسط الطبيعي أين تحترم الأساطير⁽¹²⁾.

(1) محمود أبو غدير: "توظيف الأسطورة في الرواية العبرية الحديثة". الفيصل. ع 280. س 24. 2000. المملكة السعودية. ص: 53.

(2) مجاهد عبد المنعم: م.ر.س. ص ص: 91-92.

(3) د. خليل أحمد خليل: م.ر.س. ص: 11.

(4) Mircea Eliade: Id. P.21.

(5) ريتا عوض: م.ر.س. ص: 15.

(6) ريتا عوض: م.ر.س. ص: 16.

(7) عبد الحميد هيمه: م.ر.س. ص: 81.

(8) د. وهب أحمد رومية: م.ر.س. ص: 131.

(9) عبد الحميد هيمه: م.ر.س. ص: 81.

(10) مجاهد عبد المنعم: م.ر.س. ص: 92.

(11) د. إحسان عباس: م.ر.س. ص: 156.

(12) Georges Gusdorf: Id. P.252.

ذلك الاحترام الذي اكتسبته من ألهنة عناصر الطبيعية. وهي تثبت كل أنواع الأساطير. لأن العواصف المرعدة كانت دائما الموضوع الرئيسي لمضمونها، وتجسّم، نهاية، القوّى غير المنظورة⁽¹⁾ مما جعلها خيالا، أو وهما وهما الآن⁽²⁾ على الرغم من أنها ساهمت كثيرا في نشأة التفكير الفلسفي⁽³⁾ الذي يملك مخططات كثيرة للتكثيف، ووضّع تجربته موضوع القبول⁽⁴⁾. وتولّد الخيال حينما صارت الأساطير نبع الشعر الذي يفرض على الشاعر أن يتمثلها لخلق قيم فنية جديدة⁽⁵⁾ مبتدعا عالما من التصورات. يفوق عالم الواقع روعة⁽⁶⁾، من خلال تشخيصه وتجسيده لآلهته السماوية التي لم يقو يقو على الاقتراب منها فعبدتها في الكواكب، والحيوانات، والنبات⁽⁷⁾. فعبادته المستمرة لها جعلت - كما يرى (كاسيرر) - الفكر الأسطوري عنيدا لظاهرة الموت⁽⁸⁾. فتولد منه الأدب والشعر⁽⁹⁾. لأن الأسطورة أقدر من من غيرها على تحديد جوهر الشعر. فكل أسطورة تشير إلى معنى الشعر⁽¹⁰⁾.

لذا، ارتبطت الأسطورة الإغريقية، خصوصا، ورموزها لدى بعض الشعراء، والنقاد بفكرة الحداثة، والتجديد في الشعر العربي المعاصر عامة، والشعر الجزائري منه خاصة⁽¹¹⁾.

إن حضور التراث الأسطوري كتراث مرجعي ذي بعد أنساني في الشعر الجزائري المعاصر هو حضور شمولية رؤية الشاعر للكون. بجعل الأسطورة معرفة طبيعية تفسر قوانين الكون، ومعرفة أخلاقية لتضمنها قواعد لتهديب السلوك، وكشفا عن القدر ومصيرهم، على حسب صناعة (هاردر)⁽¹²⁾. وبعد متابعة شاقة لأفقية مسار الشعرية الجزائرية المعاصرة تبين أن التراث الأسطوري الحاضر بقوة، هو ذلك التراث القائم على قدر الشخصيات، ومصيرهم، وهم يتحركون لصناعة وجود يتأسس على القوة

(1) سوكولوف: مر.س. ص: 73.

(2) Mircea Iliade: Id. .

P.09

(3) Georges Gusdorf: Id. P.256.

(4) Ibid: .

P.30

(5) د. محمد مندور: "في الميزان الجديد". (د.ت). مطبعة الفجالة. مصر. ص: 30.

(6) محمد مغربي مكي: "العلاقات بين الإنسان والجن في تراثنا الأدبي". الفيل. ع 283. س 24. 2000. المملكة السعودية. ص: 60.

(7) د. ثناء أنس الوجود. مر.س. ص: 115.

(8) ريتا عوض: مر.س. ص: 40.

(9) مجاهد عبد المنعم: مر.س. 88.

(10) د. أبو العيد دودو: "الشاعر وقصيدته". ص: 23.

(11) د. عثمان أحمد: "الشعر الإغريقي". ط 1984. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. ص: 363.

(12) د. ناصر الحاني: "المصطلح في الأدب". ص ص: 72- 73.

المثيرة كأغراء، والقوة المستفزة كمغامرة، والقوة الصامدة كتحدٍ. هذه هي الأبعاد التي تحرك فيها التراث الأسطوري متجليا في إبراز قوة الإنسان كروحي (Prométhée) من جهة، ومن جهة أخرى كجسدي (Epiméthée). وهو يتوسط (النار) كرمز الثقافة والصناعة، وبين (الماء) كحياة جديدة. وتحول ثقافي من الفردية إلى الجماعة بات الإنسان محور هذا التحول المركزي⁽¹⁾.

1. أسطورة الإغراء:

يعتبر الإغراء كسلوك نرجسي تعتمد الذات ميكانيزم دفاعي. تصون به ذاتها من التلاشي، والانبتات في الآخر. والشعر كتجل سلطوي للذات هو فعل إغراء. يعكس سلطة الشاعر، والنص على المتلقي. ومن مظاهر الإغراء ارتباط النص الشعري الحداثي بالأسطورة الإغرائية التي جسدتها كثير من الشخصيات الميثولوجية كـ(الصدى، وديونيزوس، وصافو، وهيلانة، وفينوس، وبلقيس ...) إلى غيرها من الشخصيات الفاعلة والمثيرة.

إن (الصدى) كأسطورة تقدم درسا أخلاقيا عن الرغبة كقوة مؤثرة ومصادرة ما لا يمكن الاستحواذ عليه، لاسيما حب الذات المنعكسة آثاره المدمرة على النفس (ناركيسوس)⁽²⁾ وتمتد شاملة الآخرين (كالصدى/Echo)⁽³⁾ وحضور (الصدى) كتجل لحضور سلطة الجمال والفتنة يؤكد نص: "كبرياء"⁽⁴⁾ الذي بغيا به يتألم الشجر لينبت في أضلاع الشاعر كبديل له:

كَيْفَ مَا التَقَتِ الْقَلْبُ لِلْقَلْبِ

أَوْجَسَ مَرْتَعِشًا / ثُمَّ غَابَ الصَّوْنُ دَى / آه يَا حُمْرَةَ الْوَجْدِ

وَالشُّوقُ مَبْتَدَأٌ / وَالْحَنِينُ مَدَى / أَيْنَ لِلشَّجَرِ الطَّالِعِ الْآنَ بَيْنَ

الضُّلُوعِ / إِذَا جَرَحَ الْهَمْسُ أَكْوَابَهُ / وَتَعَرَّى الرَّدَى.

فالصدى كبؤرة جمالية اختزنت (إروسة) الذات المثيرة للشاعر حين التفت قلبه ينادي قلبا سكنه الكبرياء. وبانسحاب الصدى انكمش حضور الشجر نحو الداخل همسا. لأن الصدى كربة الغاب، وعيون الماء تمارس حضورها لإثارة الأرض والنبات. ومنه، فغياب الصدى يعني حضور العدم.

(1) د. خليل أحمد خليل: مر.س. ص: 131.

(2) النرجس إله عشق ذاته، فنبئت وردة النرجس. وهو رمز لعشق الذات.

(3) الصدى ربة العيون المانية والغابة وهي التي تغري النباتات والأشجار بالحياة، تغني بها (بودلير) حين قال:

"أحب اسمك الأبولوجي/ صدى إفريقيا للوهدة المقدسة ... ينظر: François Porché: « Baudelaire et

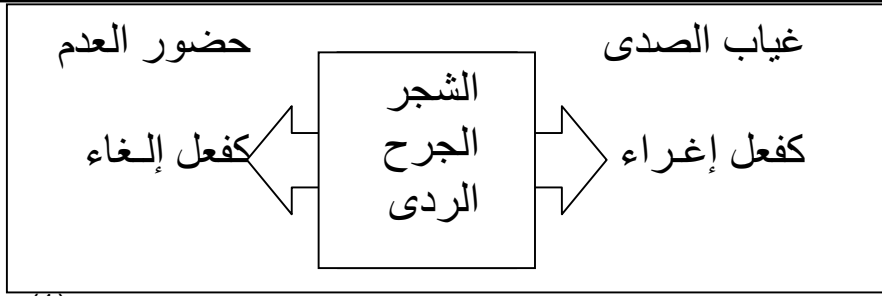
la Présidente ». Editions du Milieu du Monde Genève. 1941. P.32.

وينظر شعر محمد العيد: "أين ليلاي": "أين ليلاي أينها؟. قد حيل بيني وبينها

فلم يجبني غير الصدى. أين ليلاي، أينها؟

(3) د. عثمان أحمد: مر.س. ص: 272.

(4) محمد حديبي: مر.س. ص: 24.



ارتبط البحر كثيرا بصور الانبعاث والقوة، والسحر، والإغراء⁽¹⁾. ومن مظاهر تجليه في القوة باعتبار (بوسيدون)⁽²⁾ ممثلا له صورته كرجل شرقي يفرض وجوده على الأنثى/السمة. وما الأنثى سوى صورة لانهزام المرأة أمام الذكر/البحر. وتتجلى (بوسيدونية) الرجل الشرقي في نص " يوم أحبني البحر"⁽³⁾:

رَاوَدَنِي الْبَحْرُ عَلَى الصَّمْتِ / فَأُبَحِرْتُ الْآنَ بِإِمْكَانِي أَنْ أَسْأَلَ
هَلْ الْإِبْحَارُ نَحْوَ الْوَهْمِ ... تَمَرُّدٌ أَمْ كَبَبْتُ ؟

لقد تجسد، إذا، الصراع الجنسي بين الشرقي والمرأة. هذا الصراع الذي اتخذ صورة القمح لتغليب الأنثى ككائن مثير. وتواصل رسم صورة الإغراء حين تعلن الشاعرة مبررة قمحه لها باسم الحب: اختارني البحر حبيبة له/ فابْتَذَنِي / فهكذا ... / تقتضي الأعراف.

فالبحر - وإن كان رمزا لللاوعي عند (يونج) فهو تمثيل مُغَيَّبٌ لآمال الإنسان الشرقي، وأحلامه، ورغباته عارية عذراء لم تعرف قناعا⁽⁴⁾. وتواصل الشاعرة تصوير الأنثى باعتبارها (سمة) تسكن البحر ولا تغادره إلا ميتة أو مصيدة:

فَالْبَحْرُ ... / لَا يَقْبَلُ بغير الكائنات العارية الملساء/ في سجنه
المائي وهكذا / غادرت يوما عالم النساء / لأهدي البحر وهم
السمة.

وتنتهي الصورة بربط الأنثى بالسمة التي تعتبر رمز انبعاث وتجدد عند (يونج)⁽⁵⁾. فهي رمز عبودية وقيد جنسي فرضه (بوسيدون) // إله البحر على السمة. وقد يكون الرجل أيضا صورة لـ(تموز) الملقب بسيد الشبكة عند السومريين. كما ارتبطت (عشتروت) برمز السمة تمثيلا لحضور سلطة الإغراء، وما يترتب عنها من فناء الجسم، واندثار الأنثى⁽⁶⁾.

(1) د. ثناء أنس الوجود: مر.س. ص: 31.

(2) بوسيدون إله البحر، وقد يختلط مع (الصدى/Echo) في كونه إلهًا للعيون والغابة.

(3) أحلام مستغانمي: " أكاذيب سمة". ص ص: 17-18-20.

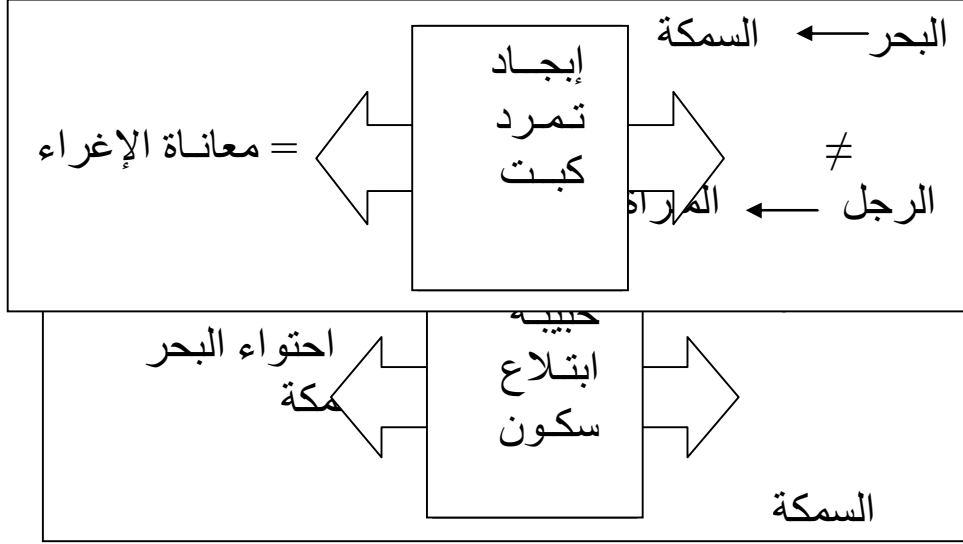
(4) ريتا عوض: مر.س. ص: 103.

(5) ريتا عوض. مر.س. ص: 43.

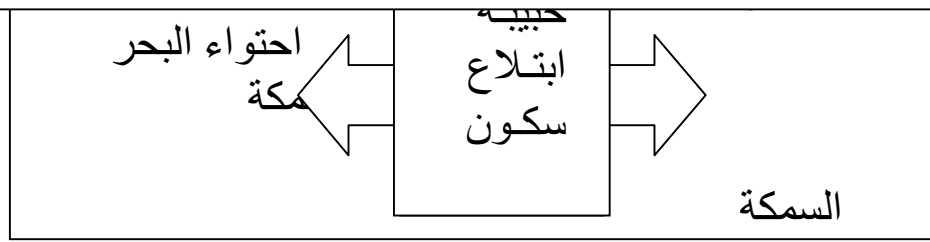
(6) مر.ن. ص: 44.

وقد يكون البحر أو النيل، وإن كانا جالبي خير، صورة للرجل في احتوائه الأنثى⁽¹⁾. هذا الاحتواء المرتبط بحضور اللاوعي الثقافي للمجتمعات الشرقية في نظر الشاعرة. فتمثيل البحر في علاقته مع السمكة هو تمثيل قمعي قائم على الإغراء والافتتان بالأنثى التي ستدفع حياتها ثمناً لهذه الإثارة.

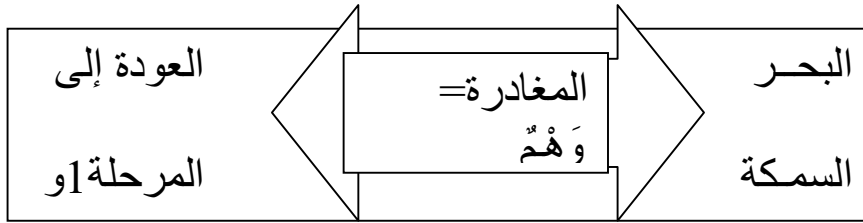
1.



2.



3.



كما قد تأتي أساطير الإغراء صوراً أنثوية تترى لحمل فيض من الدلالات المتأشكلة. منها أسطورة (فينوس) و(بلقيس)⁽¹⁾. فإذا كان البحر رمز تجدد وانبعاث، فهو مصدر لتجدد الجمال كما (عشتروت) هي البحر⁽²⁾ (فينوس) هي موجة الجمال الكاسح، والحكمة المتوقدة التي حاصرت الشاعر لاحتوائه بلالاً كما يحتوي البحر السابح غير المتمرن. واستطاعت (فينوس) أن تمارس سلطتها الإيروسية⁽³⁾ على الشاعر كما مارست (بلقيس) بنت الجنية⁽³⁾ حضورها الحاكم عليه في نصه "ولعينيك هذا الفيض"⁽⁴⁾.

(1) د. ثناء أنس الوجود. مرس. ص: 27.

(2) (فينوس) إلهة الجمال عند الرومان وتقابلها (أفروديت) عند اليونان، وبلقيس ملكة سبأ، وكان يعتقد أنها بنت جنية.

(3) ريتا عوض: مرس. ص: 103.

(4) أي شبقية نسبة لإيروس إله الحب عند اليونان، وولده: الثروة والفقر.

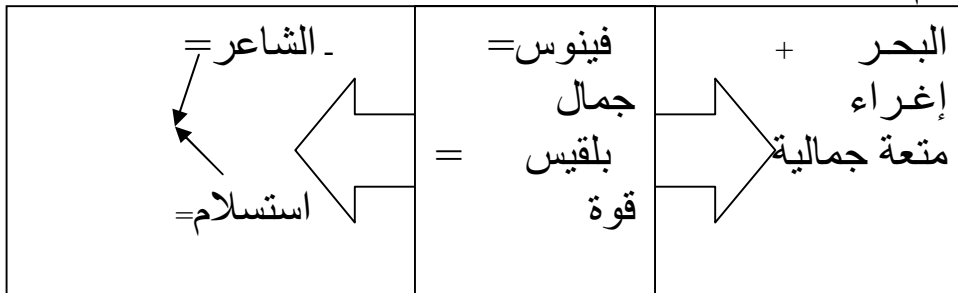
(3) د. عبد الملك مرتاض: "الميثولوجيا عند العرب". ط 1989. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 41.

(4) عثمان الوصيف: "ولعينيك هذا الفيض". ص: 83.

الفصل الثالث درجات التصوير العليا: الرمز والأسطورة

من أي بحر بدائي / طلعت علي / كما طلعت فينوس على
اليونان القديمة / من أي ملاً أعلى / تبوات مجد محبتي
/ كما تبوات بلقيس عرش سبأ

فإن كانت (فينوس) قد مارست حضورها الشبقي عليه، فإن بلقيس، إضافة إليه، قد مارست عليه حضورها الفكري الثاقب. فهو ليس عدوًا، كما عند أحلام مستغانمي، ولا جلاّداً لـ(فينوس) كما عند (بودلير)⁽¹⁾، وإنما عاشق مستسلم لإرادتين متكاملتين (الجمال) و(الحكمة). وهما قوتان تتميز بهما (فينوس)⁽²⁾، و(بلقيس) كصنوين متباعدين زمنًا وقومية فقط. فالبحر، إذا، جمال وسلطة تثيران الشاعر ليستسلم لها ملّنا بالجمال.



تضاف أسطورة (هيلانة)⁽³⁾ كحضور شبقي مُدْمِر. فبحلولها تحل الحروب لإثارته الجنسية. فهذا الحضور استغله الشاعر وأسقطه على القوة (الباكستانية الإسلامية)⁽⁴⁾ كقوة ذاتية أثارت من حولها مجموع الدول المعادية لها، وخاصة الغرب ممثلا في أوروبا. لأن العملاق (باريس) هو مُحْتَبَف (هيلانا) زوجة (ميلاس). هذا ما يجسده نص "هيلانا"⁽³⁾:
بعيدٌ عنكِ هيلانا .. فلا ناي ولا وتر .. ولا أمل يُبرِّعُ فيه .. يزهُو .. يحلُّم
الرَّهْرُ

إن اعتماد (هيلانة) أسطورة لتمرير النزعة الشبقية المثيرة رمزا إلى الرؤية الدينية الإسلامية⁽⁴⁾ هو اعتماد يرفع انسحاب الذات انسحابا غير إرادي لما يحوطها من لهيب مر من الآخر المتربص الذي يدميها فتتسحب. واختطاف الذات الإسلامية، هو اختطاف (هيلانة) التي تولدت عنها حرب

(1) يرى بودلير الإنسان بأنه عدو للورود والعمود، وبأنه جلاّد لفينوس وأبولون، أي عدو لكل جميل. وينظر "Jean François Revel: « Baudelaire Polémiste ». Editions Pauvert. Paris. 1968. P.38

(2) Hegel: « Esthétique » vol: 3. trad P.S. Jankellevitch. Flammarion. France. 1979. P.175.

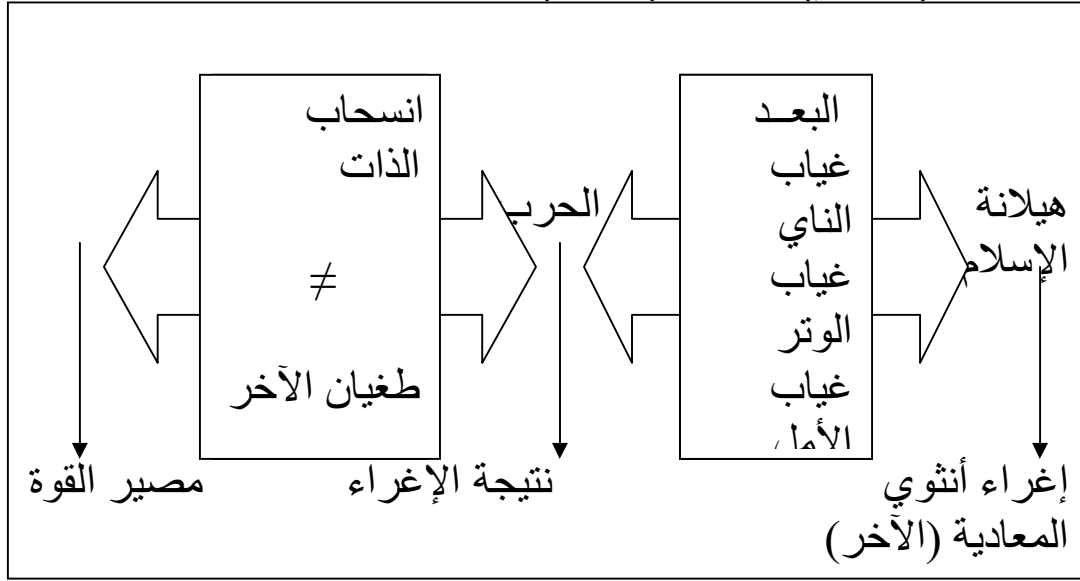
(3) أميرة يونانية شهيرة بجمالها، ابنة (زفس)، وزوجة (ميلاس) ملك إسبرطة، خطفها (باريس). فكان ذلك سببا لنشوب حرب (طروادة).

(4) في هامش "أسرار الغربة" للغماري، وفي الصفحة 37، أشار إلى (هيلانا) على أنها أسطورة باكستانية إسلامية ترمز إلى القوة الذاتية التي تكمن في أعماق العقيدة الإسلامية.

(3) مصطفى الغماري: مص. ن. ص: 37.

(4) لقد درس عبد القادر فيدوح مقطعا آخر للشاعر. ينظر: "الرؤيا والتأويل". ص: 108.

(طروادة) الشهيرة. فكانت (هيلانة) رمز إغراء أنثوي تولدت عنه الحرب⁽¹⁾
بين الذات (الإسلام) والآخر (الغرب):



فإذا كانت (سافو)⁽²⁾، كأسطورة، تحرّك ثبات المعنى بدلالاتها الرامزة إلى الانحراف، أو الشذوذ الجنسي-كما لاحظ بعض الدارسين⁽²⁾ في مدينة (لسبوس)-فإنها على العكس من ذلك عند (أفلاطون) الذي عدّها من بين ربّات الفنون الشعرية. وهي كذلك رمز قداسة تفرض الحياء عند بعضهم⁽³⁾. والشاعر يمثل -هنا- الجانب الشبقي الذي مارسه عليه المرأة/الرمز نجمة تارة، وبنفسجية تارة أخرى في نصه "وهران"⁽⁴⁾:

سَدَّةٌ مِنْ نَجُومٍ يَرَاوُدُهَا الْمَاءُ / يَفُوقُ تَحَمُّمَ بِالزَّنَجِيلِ
بِنَفْسِجِيَّةٍ تَتَسَلَّقُ قَلْبِي / وَتَرْسُمُ تَارِيخَهَا

الشبقي

فإذا كانت (وهران) المرأة الرمز حاضرة بفتنتها، وسحرها، وإغرائها كحضور (نجم) سيؤثر في سلوك الشاعر؛ فلـ(باشلار) رأي يسنده: "ولئن كان شيء من الأشياء محتوما علينا في حياتنا، فإن مرده أولا أن نجمة تسيطر علينا، وتؤثر في سلوكنا"⁽⁵⁾. فـ(سافو) نجم هابط إلى الشاعر في صورة وهران سرعان ما تصطبغ بالبنفسج رمز إغراء. لأن شعر (سافو) بنفسي اللون "أي سافو أيتها المقدسة أيا ذات الشعر البنفسجي، والبسمة العذبة، إني

(1) عمر رضا كحالة: "الجمال البشري". ج 13. ط 2. 1984. مؤسسة الرسالة. بيروت. ص: 37.

(2) سافو: إحدى ربّات فنون الشعر عند اليونان. وقد جمعت بينها وبين (ألكايوس) قصة حب.

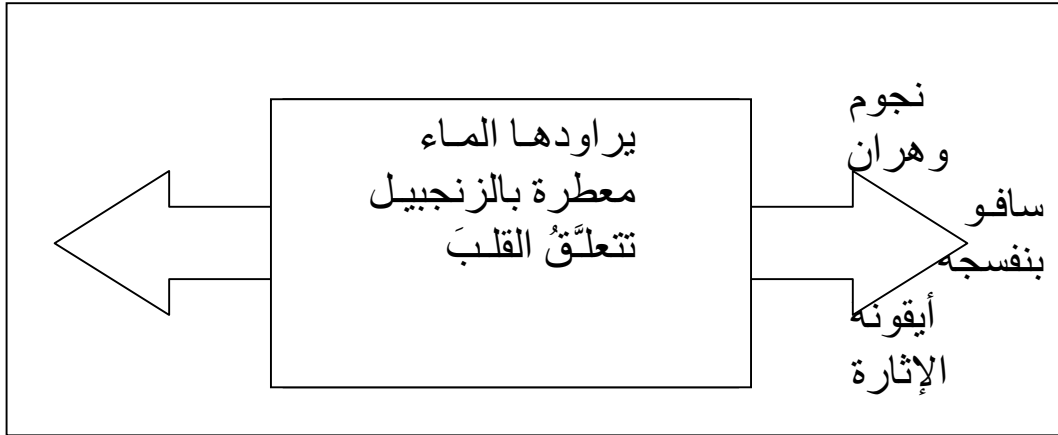
(3) د. عز الدين منصور: "دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر". ط 1985. مكتبة المعارف. بيروت. ص: 137.

(4) م.ر.ن. ص ص 140-141.

(5) عثمان لوصيف: "وهران". الشروق الثقافي. ع 4. س 1. 1993. الجزائر. ص: 17.

(6) غاستون باشلار: "الفكر العلمي الجديد". ترجمة عادل العوا. ط 2. 1994. موفم للنشر. الجزائر. ص: 112.

أتلُف للحديث إليك بيد أن الحياء يمنعني"⁽¹⁾ إنه موقف يشبه موقف الشاعر/(ألكايوس). فوهران/أنثى المثيرة بلونها، وشكلها ستبدل الشاعر، وجوهره لأنه يتلقى طاقة شبقية⁽²⁾ ويرسلها شعرا نقّاتا. فوهران/ (سافو) تتجسد، شبقيا، مُثيراً لونياً وعطرياً وشكلياً.



لذلك، لجأ الشاعر الجزائري إلى هذه الرموز الأسطورية حين أراد أن يُعبّر عن شيء ما لا تحُدّه حدود سوى المطلق انتهاءً⁽³⁾. فغاية ما كان يصبو إليه، هو الاتحاد الكلي أو الجزئي في الطبيعة، التي تشخصها المرأة/الأرض⁽⁴⁾، أو الأرض/المرأة.

2. أسطورة المغامرة:

إن الشاعر ضمير حي يجسد تجربته المعيشة كقدر أو مغامرة حينما يتقاطع مع التراث الإنساني عن وعي منه بذلك، أو بغير وعي منه. لكن "الأسطورة كتعبير عن صراعات اللاوعي البشري"⁽⁵⁾ تُسرّب شيئاً ما من الخارج نحو الداخل أو العكس. والشاعر يعيش داخله وخارجه بكل رمق. فجاء المتن ينقل لنا شيئاً عن قرف المغامرة. وأولى صور المغامرة أسطورة (السندباد) التي تردد عبورها من نص لآخر، ومن شاعر لآخر كرمز ترددي. ففي نص "أحاديث سندباد العاشق"⁽⁶⁾: أنا سندباد الحب لا يرسو على برٍّ.. سوى ليعيد نشر الأشرع

فحضور (السندباد)⁽⁷⁾ كتاجرٍ طُوف جَوَالٍ لا يستقر على يابسة إلا ليجر من

(1) د. عثمان أحمد: مرس. ص: 141.

(2) غاستون باشلار: مرس. ص: 75.

(3) شمس الدين موسى: "الموقف الذاتي، ومعاناة الواقع في شعر أبي سنة". الآداب البيروتية. ص: 53.

(4) محمد وحيد خياط: "المرأة والألوهية". ط 1984. دار الحوار للنشر والتوزيع. سورية. ص: 97.

(5) د. خليل أحمد خليل: مرس. ص: 9.

(6) صلاح طية: مرايا. ع 10. الجزائر. ص: 21.

(7) لقد ترددت أسطورة السندباد، مثلاً، عند لوصيف في ثلاث مجموعات: "أعراس الملح" في ص: 27. و"العينيك هذا الفيض" في ص: 76. وفي "قالت الوردية" في ص: 14.

جديد. ومغامراته الكثيرة سرعان ما تنقلب إلى مهالك ينجو منها بسلام. وهكذا يستمر في المغامرة من أجل أن يحيا⁽¹⁾. والشاعر يحوّل الأسطورة إلى سياق جديد. فيربط (السندباد)

بالحب لا يرسو على ميناء واحدة من النساء، إلا لينقلب إلى امرأة أخرى، وميناء جديد. فهذا التوظيف الجمالي للأسطورة أعطاها مدّا حُمُولِيًّا جديدا لتجربة من أعرق تجارب الإنسان التي تمثّلها الشاعر. لتكون الرؤية/المغامرة العاطفية متقدمة في اتجاه المساحة القائمة بين ميناء/امرأة، وميناء/امرأة أخرى⁽²⁾ التي تطلق وجودها في أرجاء الأرض والبحر والهواء⁽³⁾. ومما توحى بالمغامرة القادرة على تحقيق التحول من ميناء حبّ إلى آخر ما استمر العمر.

السندباد المغامرة	الإبحار المستمر نشر	بحثا عن	ميناء = امرأة

وليس بعيدا عن (السندباد) المغامر، هناك أسطورة بطل (طروادة) الضال (عوليس) الذي قضى قرابة عشر سنوات بعيدا عن زوجته، وأرضه. وهو رجل المغامرات بعدما أعلن عليه كبيرُ الآلهة اليونانية (زوس)⁽⁴⁾ الحرب من كل جانب و"أنّ تدخل الآلهة الذي سرعان ما كان مألوفاً"⁽⁴⁾ لم يعجل بعودة (عوليس) التي كانت الهاجس الأكبر لـ(أثينا)⁽⁵⁾. والشاعر الجزائري يحس غربته الدينية في وطنه فيعبرُ إلى صورة يراها أقوى على كشف المختبئ. فكانت تحضر في أسطورة المتشرد والمتسائل وهما صفتان من صفات بطل (طروادة) (عوليس) في نصه "غربة وتعب"⁽⁶⁾.
متشردٌ..متسكّعٌ.متسائلٌ / أنا مُبحرٌ في سَمِّ أحزاني / وهذا اللغزُ
أشْرَعَتِي .

3- أسطورة التحدي:

(1) د. عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر". ص ص: 208-209.

(2) د. يمني العيد: مرس. ص: 138.

(3) بنيلوبي مري: مرس. ص: 176.

(4) في الأساطير: هو كبير الآلهة، أبو البشر، وحاكم السماء والأرض عند اليونان. سبق تعريفه.

(4) Homère. Id. P.8.

(5) Ibid. P.9.

(6) يوسف و غليسي: "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار". (د.ت). رابطة إبداع. الجزائر. ص: 33 .

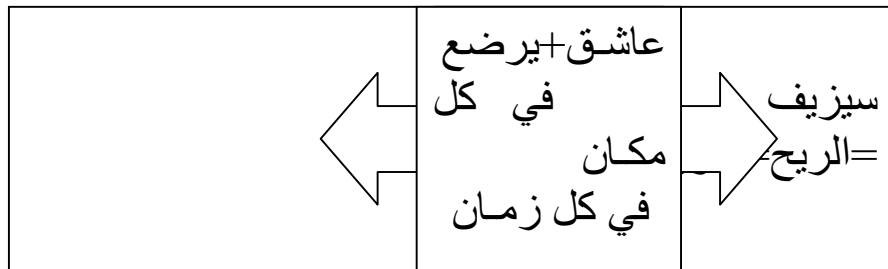
يعكس الشاعر هذا الرمز في تيمة التحدي باحثاً عن بديل (سيزيفي) يهز بتحديه أوراق المطر ويسخر من أبناء (ساتيرن) (1) الذين سَيَتَوَلَّى، استبقاءً للألم المستمر، وَاحِذْهُمْ فيما بعد أَمْرُهُ في "سيزيف لم يمت" (2):
عاشق / يرضع ندي المطر / سيزيف في كل مكان / سيزيف في

كل زمان

يبحث عن إِنْسان / يحلم بالريح التي / تهز أوراق

المطر.

إن حبه لزوجته جعل منه عاشقاً أَهَّاهُ ذلك ليتحدى آلهة السماء بارتضاعه المطر من المنطقة المحرمة، كما فعل سارق النار. هذا التطاول على حرمة الممنوع جعل منه "بطلا عبثياً" (3) راح يتصور، وهو في عالمه المقدس، عالم الغيب من خلال وضعه المأساوي الذي لا يعرف فيه صبرا (4). فهو متوالد، انطلاقاً من رمزيته، في كل إنسان يعيش وضعه في المجتمع. وإذا كانت أسطوره مأساوية، فإنما بطلها واع بمصيره وبإسناد الأمل له (5). إنها أصعب أصعب لحظات التحدي والمواجهة حين يعاقبه (بلوتون) (6) بالصخرة يحملها مدحرجاً، ثم ينقله إلى عالم الجحيم (6). فوضع الشاعر، إذاً، وضع مرتقب متوجس، إنها لحظة انتظار الريح/الثورة التي ستحطم قوى القهر. فسيزيف هو المخلص المنتظر.



إن الشاعر لم يندمج في الآخر متعالياً فَعَزَلَهُ عزلاً نفسياً وروحياً. ففضى عليه أن يشقى في وحدته و في مغامرة دينية محض. فهو يُبحر في سَمٍّ أحزانه مُشرعاً لِعَزَّ حيرته، وانتسابه للآخر الرافض له. وتتقاطع صورته مع

(1) في الأساطير: (ساتيرن) هو أب الآلهة الثلاثة: جوبيتر (زوس) إله السماء. و(نبتون) إله البحر. و(بلوتون) إله الجحيم.

Virgile: Id. .

ينظر:

P.284

Ibid.: P284.

(1)

(2) حمري بحري: "ما ذنب المسمار ياخشبه؟". ص: 104.

(3)

Albert Camus: Id. P124

(4) لقد حلل عبد القادر فيدوح نص "سيزيف" لعقاب بلخير.

ينظر: "الرؤيا والتأويل". ص: 121..

(5)

Albert Camus: Id. P125.

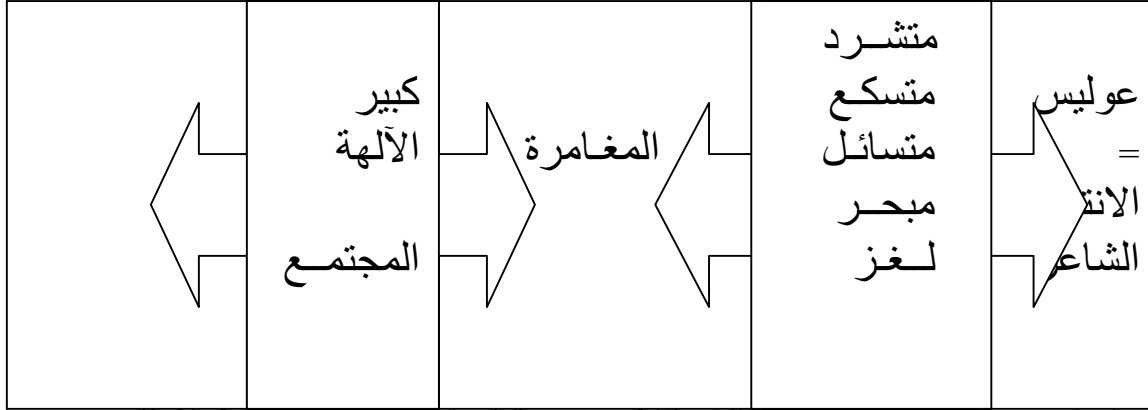
(6) في الأساطير: هو ابن جوبيتر. وهو إله الجحيم.

(6)

Virgile : « L'ENEIDE ». Garnier Flammarion. Paris. 1965. P.284.

صورة (عوليس) الذي خاطبه المجتمع قائلاً: "كان عليك أن تضحي بأجمل الأضاحي لـ(زوس)، وللآلهة الأخرى قبل إبحارك إذا أردت أن تعود سريعاً إلى وطنك مجتازاً بحر الخمر"⁽¹⁾.

لكنه تحدى إرادة الآلهة، كما تحدى الشاعر إرادة مخالفه. فشرده كبير آلهتهم كما شرد الشاعر. وهما يقطعان بحراً واحداً، بحر خمر(زوس) وبحر سم للشاعر. إنه تقاطع جمالي يختزن فعل المغامرة منتشراً في مسافات الحياة على امتدادها، وعبر ساعاتها أين يتضخم اغترابه ليكون فعلاً مأساوياً يجد فيه الشاعر انتصاره مفرداً، كما انتصر في الأخير (عوليس)⁽²⁾.



رؤى تحصر مساهمة التجربة الإنسانية من خلال توظيف (سيرسف) الرمز، لا (سيزيف) التجربة⁽³⁾. وبه يتم مخاطبة الضمير الإنساني الجمعي.

ف(سيزيف) التجربة هو ذلك البطل الذي تحدى آلهة الأولمب. وقدم نفسه فداءً للحب الزوجي مُعرّضاً جسمه للعراء منتقلاً إلى الجحيم⁽⁴⁾. لأن "محاكمة الجسم تستدعي محاكمة الفكر. والجسم يتراجع أمام التدمير"⁽⁵⁾.

ومن هنا رفع التحدي. وبرز (سيزيف) حامل الصخر كنقطة اللارجوع. يظهر (بروميثيوس) كأسطورة مهيبة في تحديها الصارخ لإرادة القوى. أما، كرمز، فهو بؤرة المتن الشعري المعاصر الذي تدور حوله تيمات التحدي، وجزاؤه.

والشعر الجزائري يختزن له صوراً كثيرة، منها تلك التي اتخذته رمزاً جديداً للبشرية الثائرة ضد ظلم الآلهة⁽⁶⁾.

فهو، وإن كان أسطورة، أثار البشرية، وأيقظها من سباتها، وأغاثها من وحشيتها إذ علّم الإنسان فنون النار⁽⁷⁾ من خلال ثقب الشجرة تلك الطريقة التي التي يتم بها الحصول على النار. فاستحق اسم (الثاقب) بالسنسكريتية⁽¹⁾.

Homère: Id. P.66.

(1)

(2) د. يمني العيد: مر.س. ص: 146.

(3) د. عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر". ص: 206.

(4) Albert Camus: « Le Mythe de Sisyphe ». Aubin – Paris. 1991. PP 123-124.

(5) Ibid. P.21.

(6) د. محمد مندور: مر.س. ص: 30.

(7) د. عثمان أحمد: مر.س. ص: 233.

وهو مقيد في سلاسل من حديد مَرْمِيَّ بجبال (القوقاز) قِيدَتْ له الآلهة طائراً^(١) ينقر كبده أكلا ليزوق العذاب، كلما نفذ الكبد نما آخر. فقد تناوله نص "مشكلة"⁽²⁾.

وَتَرْسُبُ في ذكرياتي/ عينا عصفور/ ينقر في قلبي النور
وها أنا أُّصَارُعُ الدوار / في شراييني يعيش/ الحزن ..

والحب...

إن لتداخل تجربة مع تجربة (بروميثيوس) أثرا جسد كثافة التحدي للشاعر وهو يصارع قدره القائم على حزنه، على ذاته مفردا أو مجتمعا. وحب له أَوْ لَهُمُ الذي دفعه كما، (سارق النار)، إلى تبصر طريق النور.

فكان له أن تحرك قلبه النابض، بعدما صحا ضميره. إنها صورة مثيرة لمعاناة الذات، وتحديها لينكسر حضور العالم الخارجي في عالمه الداخلي المتخيل فنيا بما يلائم حالة المتأهب ضميره أبدا لإسعاد الآخر، وتثويره ضد قوى الظلم والتجاوز⁽³⁾.

يتجلى لنا أن داخل كل مخلوق - كما يقول (هيوم)- جوانب قوة وجوانب ضعف⁽⁴⁾. فجوانب القوة هو اهتزاز القلب صاحيا. أما ضعفه فتداخل الحزن والحب داخل شرايينه. ففكرة الصحو النفسي بديل (بروميثي) عن الخلاص.

هكذا يكون التشكيل التصويري قد حصر لنا رؤية الشاعر الجزائري المعاصر للحدث الشعري التي ركزت على نقل الدلالة في أجمل الأشكال سواء أعلق الشكل بالصورة السمعية، أم البصرية، أم الشمية، أم الذوقية بما يخدمها من وسائل العرض.

ومن وسائل عرض الصورة العرض الأفقي المتتابع، أو العمودي الجدلي لتعميق درامية الحس التشكيلي انطلاقا من المراقبي الدنيا للصورة إلى أرقاها وصولا إلى الرمز والأسطورة، كأهم وسيلتين للحدث الشعري، في مسعاها لتكثيف الدلالة، واختصار مسافتها التاريخية اعتقادا منها أن المتن الشعري المعاصر ما هو إلا تكرار مختلف الشكل لمعيش البدائي الأسطوري "كإعادة تنفيذ الحدث الأصلي"⁽⁵⁾. وإن كان التشكيل التصويري قد ساهم فعلا في جلاء الرؤية، فإن التشكيل اللغوي الشعري، وبناء التأسيسية قد تساهم في تأصيل الرؤية وفق معايير ثابتة في الاختلاف الذي يؤسس لمقول شعري

(1) يوري سوكولوف: مر.س. ص: 72 .

(2) الطائر الذي قيده زوس لبروميثيوس هو نسر. لينقذه هرقل. ينظر: بنيلوبي مري: مر.س. ص: 163.

(3) أحمد حمدي: " انفجارات". ص: 27.

(4) د. يمني العيد: مر.س. ص: 167 .

(5) بنيلوبي مري: مر.س. ص: 163 .

(6)

جزائري، له من خصوصيات الانتماء إلى حركة الحداثة الشعرية العربية ما له من أصالة متنامية مع المُقرّر الحضاري المتجدّد.

الباب الثاني: التشكيل البيوي للمتن الشعري

الفصل الأول: تشكيل المعجم الشعري.....216

الفصل الثاني: التشكيل العروضي للمتن الشعري.....274

الفصل الثالث: تشكيل البنية السطحية للمتن الشعري.....330

الفصل الأول:

المعجم الشعري المعاصر

1- مفهوم التشكيل.....217

2- تشكيل المعجم الشعري المعاصر.....221

3- مظاهر تشكّل البنية اللغوية للمعجم الشعري الجزائري المعاصر.....231

1- مفهوم التشكيل:

كثيرا ما تطارح النقاد - قديما وحديثا - إشكالية "المضمون والشكل". بحيثُ اعتبرَ الشكلَ المعيارَ النقديَّ الأساسَ الذي يميز الشعرَ من النثر. وإذا كان التصوير ضربا من التشكيل المكاني لاحتوائه الأبعادَ الحسيةَ التي تسعى إلى تبسيط المجرّد، وإخضاعه إلى المادية. فإن التشكيل هو التصوير⁽¹⁾. أشار ابن منظور إلى أن شكل الشيء، صورته المحسوسة، والمتوهّمَة. وأن فعل "التشاكل" هو "التشابه"⁽²⁾. لذا، ارتبط التشكيل بتحقيق الصورة الخارجية للفن المدروس. سواء أكان نثرا أم شعرا. متحقّقًا، في الشعر، بإبراز جماليات الإيقاع والوزن، والموسيقى كبنية حسية قائمة على التوزيع الكمي والكيفي⁽³⁾. هذا التشكيل الذي تؤسسه الصياغة الفنية، والانسجام، والتناظر العددي لتلك الوحدات المكوّنة للإيقاع.

وقيام الاختلاف بين مدرستي الشكل والمضمون⁽⁴⁾ هو الذي يؤسّس لذلك البناء الخاص بنظام الشعر من حيث بناءه، وتنظيمه اللفظي، والمقطعي، والإيقاعي، و الوزن، أي كل ما يتعلق بموسيقى الشعر وتشكيلها. أمّا التشكيل فيقوم على الزمنية باعتبار الشعر، تقطيعا تفعيليا تواتريا يمثل التتابع الزمني، كما ينتشر مكانيا باعتباره مضمونا أو تصويرا يقوم على الكلمة كبعد تشكيلي فضائي للمعنى تتجسد به أبعاد الصورة، وزواياها. ذلك أن قيمة كل عمل فني متمثلة في عناصر صياغته، وأصالة أسلوبه. نما هذا المفهوم لدى "الشكلانية"⁽⁵⁾ كمذهب فني وأدبي⁽⁶⁾، اعتبر اللغة الشعرية تشكيلا خاصا. والتشكيل، عندهم، يتخذ صورة الشيء الخارجية في مقابل المادة التي يتكوّن منها. وهو الإبانة الحجمية، أو الخطية للموضوعات التي تتنوع تبعا للزمان والمكان⁽⁶⁾.

تكون اللغة الشعرية الدالة، غالبا، تشكيلا خاصا للمقاطع - حركاتٍ وسكناتٍ - خلال الزمن، وقد تكون هندسةً و توزيعا للزمن عينه يُلبّسه من الدلالات ما يلائم موقف الشاعر، وعاطفته. فكما الرسم هو تشكيلٌ للألوان، في

(1) د. زكي العشماوي: مر.س. ص: 219.

(2) ابن منظور: "لسان العرب". ج 11. (د.ت). دار صادر. بيروت. لبنان. ص: 356.

(3) علي يونس: "النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي الجديد". ط 1985. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. ص: 9.

(4) د. زكي العشماوي: مر.س. ص: 220.

(5) الشكلانية أو الشكلية مذهب فني وأدبي. ظهر في روسيا قبل الثورة 1917. وازدهر بعدها انتقلت أفكارها مع

(رومان جاكوبسون) منذ 1920 إلى (براغ)، ثم تأسست الندوة اللغوية التي اهتمت إلى أسس البنائية اللغوية على يديه

سنة 1926، ومنذ 1955 شاعت آثار الشكلانيين التي ركزت على العلاقة بين الحياة والأثر الأدبي، وأن الإدراك

الجمالي قائم على الإحساس الرهيف بالشكل. ينظر: جبور عبد النور: مر.س. ص: 155-156.

(5) مر.ن. ص: 155.

(6) جبور عبد النور: مر.س. ص: 154.

المكان ، ذو دلالة. أو هو تشكيل للمكان ⁽¹⁾. فإن الشعر هو تشكيل للإيقاع وللزمن تعبيراً عن دلالة ما. و"اللغة شكل لا مادة"⁽²⁾ عند (دي سوسير). فاللغة الشعرية، إذاً، ذاتُ بنية مميزة عن الكلام النثري، فلا يمكن للشعر أن يَضْحَى نسجاً لعناصر مستقاةً أساساً. بل هو حادثة لغوية يرتكز على تداخل عناصر دينامية متفاعلة، فالشعر ليس فقط صوتاً ومعنى. بل إنه "فعلٌ" متجاوزٌ للغة، وكيفيةٌ لاتحادهما إنه حدث لغوي، وفن تعبيرى⁽³⁾ يتجاوز اللغة لأنها مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعا زمنياً للحركات والسكنات⁽⁴⁾.

واللغة الشعرية ليست مجرد لغةٍ صور ⁽⁵⁾. إذاً، اهتم بها الدارسون. فتوجهوا لـ"دراسة صوتية من أجل تفسير الجناسات، والبرهنة على أن الأصوات توجد في البيت الشعري خارج كل ارتباط بالصورة. وأن لها وظيفةً لفظيةً مستقلة"⁽⁶⁾.

و هي، عند العقاد، ما جعلها لغةً شاعرةً يستريح لها السامع كما يستريح إلى النظم المُرْتَل، والكَلِم الموزون. فهي "لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، ففي جملتها فن منظوم مُتَّسِقُ الأوزان والأصوات"⁽⁷⁾. و كما أن "الشكلية أعلنت عن ماهية الشعر هي الشكل. جعلت مهمتها مقصورة على تخيل وصفي شبه سكوني للأصول الاشتقاقية، والنحوية للأعمال الشعرية، ولأحرف العلة، والصوامت، والمقاطع، والصفات المتكررة، هذا العمل الجزئي الذي يطلق عليه الشكليون اسم "علم فن الشعر"، أو "علم الشعر" ضروري ونافع"⁽⁸⁾.

والتشكيل العروضي الذي يؤسّس للنص هو ما تتوفر فيه موسيقى الشعر على "تتابع وتناوب وحداتٍ زمانيةٍ محددة، ثم إيقاعاتٍ تحدد مفاصلَ هذه الموسيقى. وكل ذلك فضلاً عن الانسجامات الصوتية، وطرق التعبير الصوتي التي تنبع من طبيعة حروف اللغة، ومخارجها، واجتماع بعضها إلى بعض في اللفظة أو الفقرة. وكل هذه الخصائص التي يدركها الشاعر بأذنه، ويدركها الدارس بتحليله"⁽⁹⁾. وهذه الخصائص تحمل طابعاً نفسياً يناسبُ كُلَّ إيقاع، أو وزن مُعَيَّنٍ يختاره الشاعر ليلائم به حالته النفسية⁽¹⁰⁾.

(1) د. عز الدين إسماعيل: مرس. ص: 47.

(2) جودت فخر الدين: "شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى ق 8". ط 1984. دار الآداب. بيروت. لبنان. ص: 119.

(3) مرس. ص: 119.

(4) د. عز الدين إسماعيل: مرس. ص: 47.

(5) د. رمضان الصباغ: "العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن". عالم الفكر. مجلة 2. ع 1. 1998. ص: 125.

(6) مرس. ص: 126.

(7) عباس محمود العقاد: "اللغة الشاعرة". (دبت) دار غريب. الفجالة. مصر. ص: 9.

(8) د. رمضان الصباغ: مرس. ص: 126.

(9) علي يونس: مرس. ص: 186.

(10) د. عز الدين إسماعيل: مرس. ص: 98.

كما تطوّر مفهوم التشكيل الزماني إلى مفهوم "النسق" الذي راح يعبر عن وحدة عضوية لما يُسمّى - تقليدياً - بالشكل والمضمون. وصار البناء النسقيّ عنصراً أساسياً في العمل الفني. لأنه ابتكاراً لأشكال صافية مكثفة بذاتها⁽¹⁾. تتحكّم فيها، كمادة، القوانين التي تحكم اللغة كنشاط توزيعي لوحدها لوحدها الإيقاعية داخل النسق العام للنص الشعري.

والنسق - كتشكيل زمني - هو الإيقاع العام للنص الشعري باعتباره تنظيماً متوالياً لعناصر متغيرة كميّاً في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتي عند (سوسير)⁽²⁾.

و منه، صح اعتباره تشكيلاً ميكانيكياً للإيقاع الموسيقي وكناء عام للغة في الوقت ذاته⁽³⁾. لذلك، تلازماً وصاراً دالّين على نسق النص الشعري العام.

ارتبط التشكيل الزمني بالإيقاع الذي "هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر، أو التفاعيل العروضية. فالإيقاع هو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها. وأن الإيقاع لا يتناسب دائماً مع الوزن، مما يجعل الشاعر يضطر إلى الخروج على القوالب الهندسية الموضوعية للأوزان"⁽⁴⁾.

ارتبط التشكيل، كذلك، بتبني تلك العلاقة الموجودة بين الإيقاع - كوضع إجرائي عملي - والموسيقى - كإطار عام للنص الشعري - ؛ ومنه كان الإيقاع بنية موسيقية خاصة، وتركيباً موسيقياً خاصاً بكل وزن شعري ينتظم الدفق الشعري للشاعر متحرراً موسيقياً⁽⁵⁾. فهو، بذلك وحده، النغمة متكررة تكراراً ترددياً في البيت أو السطر الشعري يمثلّه توالي الحركات، والسكنات على نحو منتظم في النص الشعري الممكن تسميته تفعيلة⁽⁶⁾. أما الموسيقى فهي مجموع التفعيلات التي يحتضنها البيت أو السطر الذي أصبح الوحدة الموسيقية للقصيد العربية⁽⁷⁾.

إن كان الاهتمام بالمشاكل اللفظية، وهجران المشاكل الجوهرية هو مظهر من مظاهر الخسران العقلي في ميدان العلم⁽⁸⁾؛ فإنه غير كذلك إذا تعلّق الأمر ببحث المسألة الشعرية التي تعتمد نظاماً خاصاً لتكون شعرية. "أن اللغة الشعرية لا تُعدّ نوعاً خاصاً من اللغة المعيارية، لأن لهذه اللغة نظامها الخاص

(1) د. رمضان الضباع: مرس. ص ص: 124-125.

(2) د. عز الدين إسماعيل: "الأسس الجمالية في النقد العربي". ص: 120.

(3) د. عبد الملك مرتاض: "بنية الخطاب الشعري". ص: 140.

(4) أحمد يوسف: "ديناميكية الإيقاع في الكتابة الشعرية". الموسم. ع3. ص2. جامعة وهران. الجزائر. ص: 31.

(5) جبور عبد النور: مرس. ص: 44.

(6) د. غنيمي هلال: "النقد الأدبي الحديث". ص: 461.

(7) مرن. ص: 462.

(8) د. يميني طريف الخولي: "فلسفة العلم في ق20". ط 2000. مطابع الوطن. الكويت. ص: 339.

على المستوى المعجمي والتركيبي. ولها مصطلحها الخاص، كما أن لها بعض الصيغ النحوية التي يمكن أن تُسمّى بالضرائر الشعرية⁽¹⁾ التي أفرد لها القزّاز القيرواني بابا يجب دركُه لصناعة الشعر لِمَا لِلُّغَةِ الشعرية من توظيف خاص. "وهو باب من العلم لا يسع الشاعر جهلُه، ولا يستغني عن معرفته. ليكون له حجة لِمَا يقع في شعره مما يضطر إليه، من استقامة قافية، أو وزن بيت، أو إصلاح إعراب. وذلك أن كثيرا ممن يطلب الأدب، وأخذ نفسه بدراسة الكتب، إذا مر به بيت لشاعر من أهل عصره، أو لطالب من نظرائه، فيه تقديم أو تأخير، أو زيادة أو نقصان، أو تغيير حركة عما حفظ من الأصول المؤلفة له في الكتب، أخذ في التشنيع عليه، والطعن على عمله، والإجماع على تخطئته. ولو نظر بعين الحق لعلم أن ذلك لا يخرج إلا من وجهين ..."⁽²⁾.

فأصبح للنص، بذلك، جانبان. جانب موضوعي تمثله اللغة المعيارية. وهو الأمر المشترك الذي يجعل عملية التواصل ممكنة بين طرفي العملية الشعرية: الشاعر بآثاء، والقارئ مُتلقياً.

و الثاني ذاتي ويمثله التشكيل الموسيقي متجليا في استخدام الشاعر الخاص اللغة الشعرية غير المعيارية⁽³⁾. فإذا كان للغة المعيارية وظيفة تعبيرية وإشارية فإن ذلك يجعلها متقاطعة مع اللغة الحيوانية. وهو لا يُعتبر تشكيلا. فإن حوت الوظيفة الوصفية مع الوظيفة الجدلية؛ فإن ذلك يجعلها لغة إنسانية. وهي، بذلك، تشكيل غير خاص. أما إذا حوت الوظيفة الجمالية إلى تلك الوظائف الأخرى؛ فإنها لغة الشاعر بالضرورة. وهي تشكيل فني للغة صائنة أو مكتوبة⁽⁴⁾.

و التشكيل المتسامي لعلم الشعر هو ما تتسلح به كمعجم خاص بالشاعر، أو بالشعر. فهو "تسلح بقاموس محكم، وإبداع بواسطة تركيبات، ومبادلات جبرية لعناصر اللغة، جميع ما في العالم من آثار شعرية ماضية ومستقبلية"⁽⁵⁾. ومستقبلية⁽⁵⁾.

و احتراماً للغة الشعرية كان لكل شاعر، أو طائفة من الشعراء وضعها إزاء تشكيلها لغتها الشعرية. وهو ما يُعرف بالمعجم الشعري الذي يُموضع اللغة كخصوصية بنائية. قال الجاحظ في ذلك: "ولكل قوم ألفاظ حظيت عندهم وكذلك كل بليغ في الأرض، وصاحب كلام منثور، وكل شاعر، وصاحب

(1) د. رمضان الصباغ: مرس. ص: 126.

(2) القزّاز القيرواني: "ما يجوز للشاعر في الضرورة". ط 1971. الدار التونسية للنشر. تونس. ص: 23.

(3) نصر حامد أبو زيد: مرس. ص: 21.

(4) د. يمني طريف الخولي: مرس. ص: 339.

(5) د. رمضان الصباغ: مرس. ص: 129.

كلامٍ موزون، فلا بد من أن يكونَ قد لَهَجَ، وأَلَفَ ألفاظاً بأعيانها. لِيُديرَها في كلامه، وإن كان واسعَ العلم غزيرَ المعاني، كثيرَ اللفظ ...⁽¹⁾.

و لأهمية التشكيل الشعري فرَّق الجاحظ بين الشاعر و النظام. فهذا وَصَفُهُ بشاعر، وذاك بصاحب كلام موزون. ولأنَّ محك هذا التمييز النوعي، لا الكمي، هو اللغة بَدْءًا ومنتَهى. فإن للشعر الجزائري المعاصر قاموسا شعريا خاصا قد تكوَّنَ عبر امتدادِ أجيالٍ من الشعراء استطاعوا أن يتميزوا كجزائريين لخصوصية التشكيل الشعري عندهم.

2. تشكيل المعجم الشعري المعاصر:

2.أ. اللغة الشعرية قبل حركة التجديد:

لم توفق حركة التأريخ الأدبي توفيقاً مُدَقَّقاً في مدِّنا بالمعرفة الكافية حول أصول اللغة العربية في تنوير الحياة العامة للأمم التي اتصلت بها. ولغياب السند العلمي الذي يؤكد حقيقة حضورها فاعلةً أضحت الدراسات تقوم على مجرد افتراضات قد تصيب وقد لا تصيب. وهي تشير إلى رقيِّ اللغة العربية⁽²⁾. لكن المنظومة اللغوية العربية التي تعكس، إلى حد بعيد، ثقافة العصر الجاهلي يمكنها أن تُبرِّزَ لنا، ولو بنسبية موضوعية، الوضع اللغوي العام الذي كانت تعيشه، بعمق، بلادُ العرب إذ كانت هذه المنظومة اللغوية أشكالاً عديدة للغة العربية تتفاعل فيما بينها متعايشة تبعا لتعدد القبائل. هذا التنوع والتعدد أرجعه الرافعي إلى ابتعادهم عن الكتابة مما يجعل لغتهم متعلقة بالألسن. تتغير بتغيرهم وتعددتهم إلى قبائل.⁽³⁾

و لم يمنع هذا وجودَ بعضهم ممن عرَّفوا بعض أنواع الكتابة الذين اتخذ منهم الرسول - عليه الصلاة والسلام - كَتَبَةً للوحي حين مجيء الإسلام⁽⁴⁾. وهذا التنوع في القبائل تتبعه سعة القياس التي تبيح الاختلاف، ولا تحظره على العرب مختلفين. "لأن لكل واحد من القومين ضربا من القياس يؤخذ به، ويخْلُدُ إلى مثله. وليس لك أن ترد إحدى اللغتين بصاحبتهما، لأنها ليست أحق بذلك من رسيْلتهما"⁽⁵⁾. وإن كان هذا الاختلاف كثيرا ما غيَّرَ في أوضاع اللغة المختلفة ف"لغة حَمِيرَ مغايرةٌ للغة مُضَرَ في الكثير من أوضاعها، وتصاريفها، وحركات

(1) الجاحظ: "الحيوان". ج 3. ص: 366.

(2) كمال خير بك: مرس. ص: 123.

كما ينظر: أحمد أمين: "ضحى الإسلام". ج 1. ط 10. (د.ت). دار الكتاب العربي. لبنان. ص: 289. و "فجر الإسلام". ط 11. 1979. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. ص: 12. وكذلك: د. محمد عبد الرحمن مرحبا: "الجامع في تاريخ العلوم عند العرب". ط 3. 1988. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. مع دار عويدات. بيروت. لبنان. ص: 195.

وأيضا محمد لخضر حسين: "القياس في اللغة العربية". ط 2. 1983. دار الجبل. بيروت. لبنان. ص: 12-16.

(3) مصطفى صادق الرافعي: "تاريخ آداب العرب". ج 1. ط 4. 1974. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. ص: 128.

(4) د. كمال اليازجي: "معالم الفكر العربي في العصر الوسيط". ط 6. 1979. دار العلم للملايين. بيروت. لبنان. ص: 43.

(5) ابن جني: "الخصائص". ج 2. تحقيق محمد علي النجار. ط 3. 1983. عالم الكتب. بيروت. لبنان. ص: 10.

إعرابها⁽¹⁾ على الرغم من انتسابها إلى نظام نحوي واحد إلى أبعد الحدود⁽²⁾.
وَدَرَّءًا لما سَتُصْبِحُ عليه اللغة من التطور والتحول نتيجة هذا التنوع
القبلي؛ فإن الإسلام حال دون ذلك لِمَا أوجَدَهُ من شبه اتفاق على التقرب من لغة
قريش المركزية كبؤرة انصببت فيها جميع اللهجات لتصبح لغة تشرَّفت بحمل
الإسلام، ونبوة الرسول - عليه الصلاة والسلام - لتكون رمزا لواحدية المرجع
السماوي الذي تجمَّعت حوله هذه القبائل نابذةً خلافتها اللغوية، وتفرق معارفها
التي استقلت، وتوحدت، وتميزت بوحدة شخصيتها منتجةً علوما جديدة لم يعرفها
القدامى من الجاهليين⁽³⁾. بهذا التقديس الديني الذي اكتسبته اللغة استطاعت أن
تتحصن متسامية عن كل قوانين المحيط، والتطور الاجتماعي. إلا أن هذه
القوانين استطاعت أن تفعل فعلتها في اللغة الشعرية بعد أن غيَّر الإسلام
المجتمع. فأصبح الشاعر "في العالم الإسلامي ... هو شاعر كل الأزمان"⁽⁴⁾
بعدما كان شاعر القبيلة في ظرف خاص حتى في عهد العصر الأموي الذي
حافظت فيه لغة الشعر الجاهلي على خصائصها القبلية في المجالين الاجتماعي
والثقافي⁽⁵⁾. لكنها سرعان ما بدأت تنهار، ولو جزئيا، أمام بعض شعراء
العصر العباسي، والعصر الأندلسي نتيجة تغير المحيط الطبيعي والاجتماعي،
والاقتصادي، والثقافي. راح الشعراء يبحثون عن البديل الشعري. فطَوَّرُوا اللغة
الشعرية مُحدِّثين أنواعا شعرية جديدة.

قد داخل الاضطراب أمر اللغة لأنها لغة الدين و لغة تسيير الخلافة
الإسلامية. فإن الدول التي انفتحت على الإسلام ولم يكن عدد العرب بها كثيرا،
حافظت على لغاتها الأصلية. وبهذا، لم يتحرك أمر تعريبها تعريبا شاملا. وأمام
هذا الوضع اللغوي الصعب ظهرت بعض نتائجها المتمثلة في استمرار هذه
اللغات الأجنبية في منافستها اللغة العربية⁽⁶⁾. ولم يتخلوا عن عُصْبَتِهِم
للغتهم. يؤكد ذلك هذا التساؤل: "...أتظن أن الفارسي، أو السوري النصراني، أو
الروماني، أو القبطي إذا دخل في الإسلام أمحت منه كلُّ العقائد التي ورثها من
آبائه، وأجداده قرونا، وفهم الإسلام كما يريد الإسلام من تعاليمه؟ كلا! لا يمكن
أن يكون ذلك ..."⁽⁷⁾. وتعصبهم للغتهم جمَّد أمر العربية لتنمو بمحاذاتها لغة
شعبية مشوَّهة، أو عامية استطاعت أن تكون جدولا يمد النهر الأعظم/اللغة
العربية ببعض منتوجاته. ومن منتوجات هذه اللغات الهامشية الشعبية بعض

(1) أحمد أمين: " فجر الإسلام ". موفم للنشر. (د.ت). ص: 23.

(2) كمال خير بك: مر.س. ص: 123.

(3) د. مصطفى الرافي: " حضارة العرب ". ط 3. 1981. دار الكتاب اللبناني. لبنان. ص: 117.

(4) د. رجيس بلاشير: " تاريخ الأدب العربي ". ترجمة د. إبراهيم الكيلاني. ط. 1986. المؤسسة الوطنية للكتاب.

الجزائر. والدار التونسية للنشر. تونس. ص: 384.

(5) كمال خير بك: مر.س. ص: 124.

(6) كمال خير بك: مر.س. ص: 124 - 125.

(7) أحمد أمين: " فجر الإسلام ". ص: 94.

الألفاظ والتراكيب⁽¹⁾ التي قد تكون أفصح من اللفظ العربي كما أكد أبو هلال العسكري: "... وربما كان اللفظ الفارسي في بعضها أفصح من اللفظ العربي"⁽²⁾.

و نظرا لاختلاط العرب بغيرهم، وانتقالهم من حياة البداوة وجد الشعراء أنفسهم مُلْزَمِينَ باستخدام لغة جديدة مرنة بسيطة. تعبّر عن الأحاسيس، والأفكار الجديدة تسهيلا لعملية الاتصال بالمجتمع الجديد⁽³⁾.
لقد أفرد ابن جني بابا يبيّن فيه العربيّ يسمع لغة غيره فيعتمدها مُرْجِعًا ذلك إلى أن "العرب وإن كانوا كثيرا منتشرين، وخلقًا عظيمًا في أرض الله غير متحجرين، ولا متضاغطين، فإنهم بتجاوزهم، وتلاقيهم، وتزاورهم يجرون مجرى الجماعة في دار واحدة. فبعضهم يلاحظ [صاحبه]، ويراعي أمر لغته، كما يراعي ذلك من مهم أمره..."⁽⁴⁾.

وعملا بهذه القاعدة لم يتردد الشعراء المؤلّدون من ركوب الدارج والعامي في أشعارهم. ومن أمثلتهم أبو نواس، وأبو العتاهية، وبشار بن برد⁽⁵⁾. ومن الكلمات غير العربية التي وظفها أبو نواس⁽⁶⁾: كلمة (الإسفنط) (Ⓜ) نواس⁽⁶⁾: كلمة (الإسفنط) (Ⓜ) وهي فارسية (الخنديس) (ⓂⓂ) وهي يونانية. يونانية. و (الساكر) (ⓂⓂⓂ) وهي فارسية، و (الناطور) (ⓂⓂⓂⓂⓂ) ، وهي سريانية، و (المرازب) (ⓂⓂⓂⓂⓂⓂⓂ) وهي فارسية. أما عن العامي فأدخله (أل) الوصلية على (هل) الاستفهامية جريا وراء العادة. استمر حال الوافد العامي على الفصحى حتى أضحت منه بعض الفنون قائمة بذاتها في العصر الأندلسي كفن (الموشح) بحضور جزئي للعامية وكان (الزجل) الكامل عامية.

فأصبح فن الموشح والزجل "ثورة على طبيعة القصيدة. فهو حركة تجديدية"⁽⁷⁾. واستمر حال اللغة الشعرية في الانحسار في عصري الانحطاط و

(1) كمال خير بك: مر.س. ص: 125. و د. مصطفى الراجعي: مر.س. ص: 282.

(2) أحمد أمين: مر.س. ص: 123.

(3) كمال خير بك: مر.س. ص: 125. وأحمد أمين: "ضحى الإسلام". ج. 1. ص: 174.

(4) ابن جني: مر.س. ص: 15 - 16.

(5) كمال خير بك: مر.س. ص: 125.

(6) ينظر: ديوان أبي نواس في الكلمات الدخيلة على العربية. (د.ت). المكتبة الشعبية. لبنان.

(Ⓜ) هـ ي اسم من أسماء الخمر، والمطيب من عصير العنب. ص: 87.

(ⓂⓂ) هـ ي اسم من أسماء الخمر، وهي الخمر القديمة. ص: 92.

(ⓂⓂⓂ) مفردا دسكرة، وهي بيت من بيوت الخمر والملاهي. ص: 146.

(ⓂⓂⓂⓂ) وهو الحارس، أو حافظ الكروم والزرع والنخل. ص: 203.

(ⓂⓂⓂⓂⓂ) مفردا مرزبان، وهو رئيس الفرس. ص: 204.

(7) د. إحسان عباس: "تاريخ الأدب الأندلسي- عصر الطوائف والمرابطين". ط 7. 1985. دار الثقافة. بيروت. لبنان. ص: 217.

النهضة، وما كان من الشعراء سوى تغيير الأسماء والأماكن تغييراً شكلياً. ومنه تكوّن المعجم الشعري بنتاج غير نتاجهم الحقيقي⁽¹⁾.

فإذا أردنا تبين هذه الخصائص التشكيلية التي ميزت المعجم الشعري الجزائري؛ فإننا واجدنا من الشعراء الذين استخدموا اللغة الدارجة في متهم الشعري، على سبيل المثال، حمري بحري⁽²⁾، والأخضر بختي⁽³⁾. ومن الذين وظّفوا اللغة الأجنبية في نصوصهم، الأخضر بختي⁽⁴⁾، وأحلام مستغانمي⁽⁵⁾.

كما حافظ بعض الشعراء الجزائريين الذين زاوجوا الكتابة الشعرية بين نظام الوزن الواحد، والتفعيلة (الحر) على قاموسهم القديم، والمنتزع من بيئة عصر غير عصرهم جرياً وراء التقليد. فهم حدثيون شكلاً، تقليديون مضموناً. ومن هؤلاء، مثلاً، محمد الأخضر عبد القادر السائحي حين وظّف في نصه "شهيّدان"⁽⁶⁾: لفظة (أغلاث) و(زابن) و(فيفاء) و(القشيب). وهي مفردات قديمة منتزعة من بيئة صحراوية بدوية حافظت على قيم ثقافة المجتمع. وإن كان ورودها في نص غير تقليدي عروضا أي ضرورة إيقاعية.

يحافظ على هذه المرجعية التراثية كمعجم ثابت، وقال كذلك أبو قاسم سعد الله في نصه (الشفة الولهي)⁽⁷⁾، حين يستخدم لفظ (تأود) و(أملودها). وهما لفظان قلّ استعمالهما في الشعر المعاصر. أما محمد بلقاسم خمار في نصه "دعاء الوطن"⁽⁸⁾. فهو يوظف لفظة (الهزبر الضاري) تلك اللفظة المستهلكة من العصر الجاهلي. وهذا ما يوحى بحضور مرجعية التراث التقليدي في الشعر المعاصر، حتى ولو كان الشاعر يكتب في النوعين معا. لأن التراث اللغوي مرجع هام للشعراء الجزائريين، تقليديين وحدثيين، أضحي "الرصيد الأعمق الذي تتجلى فيه الخبرة اللغوية بخلاف السياقات الأدبية الأخرى [كالقصص والروايات]"⁽⁹⁾.

(1) كمال خير بك: مر.س. ص ص: 126 - 127.

(2) ينظر: "أجراس القرنفل". حين وظف كلمة: "يكح، تعمر، الصباية".

(3) ينظر: "أجراس الورم". حين وظف كلمتي: "فاياج، voyage، الزبوش".

(4) ينظر: مص.ن. (voyage).

(5) ينظر: "أكاذيب سمكة". حين وظف كلمة: "جرسون، الترانزيت، ميترو".

(6) ينظر: "أجراس القرنفل" ص ص: 19 - 20 - 22. فأغلاث تعني: ما يخالط البئر من التين والتراب - والزابن: الحارس المتدافع - والفيفاء: الصخرة الملساء وتعني المفازة لا ماء فيها هنا - القشيب: الجديد. من مجموعته "بكاء بلا دموع". ط. 1980. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر.

(7) ينظر: ص: 83. تأود = ثقل. وشق. أملودها: قوامها. لأن الأملود: هو الغصن الناعم من ديوانه: "الزمن الأخضر" ط. 1985. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر.

(8) ينظر: ص: 71. وتعني الأسد المتوحش الفتاك من ديوانه: "إرهاصات سرابية".

(9) علي ملاحي: "شعرية السبعينات". ص: 27.

يكون محمد الشبوكي مثالا آخر لاستحضار المرجعية التراثية كعامل رافد للرؤية الشعرية التي اتخذت من الجهاد صورةً للصراع الوجودي في العصر الجاهلي. واستحضار الصراع الجاهلي صورة يُفسَّرُ بها جهاد الجزائر ضد الغاصبين في نصه "نشيد الجهاد" (1) الذي حشر فيه مكونات بيئة ذلك العصر مثل: (الغض الأثيل، خوض الغمار، الذمار، الضراغم، الصوارم). وهي مرتكزات جمالية لميدان الحرب والعراك. ذلك "أنه لا يَخْفَ (٣) علينا ما للقاموس اللغوي من دور في رفع قيمة القصيدة، أو الحطّ منها إذا أسيء استعماله" (2).

إذا كانت شعرية اللغة عند بعض النقاد خروجاً فاضحاً على العُرف اللغوي، والإيقاعي النمطي المعتاد، وكسراً للأداء المألوف (3) فإن ذلك لم يتجسد يتجسد عند محمود بن حمودة الذي رأى التقيد بالمعجم الشعري اللغوي والإيقاعي سِمَةً شعريته. خاصة إذا تعلق الأمر بنقل التراث الزيدوني نسبة لابن زيدون لغةً وإيقاعاً في نصه (فرض الحجارة) (4) الموجه للانتفاضة الفلسطينية:

سَعَادُ عَدَاةَ الْبَيْنِ يَنْأَى الْمُحِبُّونَا وَتَبَقَى الدِّيَارُ الدَّرَاسَاتُ أَمَانِينَا

فإذا كان حال الشعراء الجزائريين المعاصرين، فيما قبل الحداثة الشعرية، من تقاليد للسابقين من الشعراء، وتحويلٍ شكليٍّ لقاموسهم المتكوّن من غريب اللفظ، وبعيد التهذيب، فهو أمر قد وعاه بعض الشعراء كمقياس جمالي في بداية عهدهم في نظم الشعر سرعان ما ينتقلون عنه إلى مفهوم جديد. تتحول به لغتهم الشعرية من تقليدية استديارية إلى حداثيّة استقبالية انتهاكية لكل عرف جمالي قرّ في الذاكرة الجمالية العربية.

و محمد السعيد الزاهري يؤكد هذه الحقيقة قائلاً: "أما إذا سألتني عن شأني في الشعر، فإنني كنتُ في أول مرة أفتش على الكلمات الغريبة أينما كانت لأصور بها ما أريده من المعاني. وكنت أراني في ذلك من المحسنين. ولم ألبث حتى أصبحت الغرابة أبغضَ ما يكون إلي. فَطَفَرْتُ طَفَرَةً واسعة من أسلوب في الشعر، إلى أسلوب آخر بلا تدرج. إنني إذا من الذين يقولون في الشعر بطفرة الناشئين. راجع قصيدتي (أنين الجزائر) و(الشرق والغرب) قبل الطفرة. وساو بينهما، وبين مالي غيرهما من القصائد. تَرَّ صدق ما قلتُ لك" (5).

(1) ينظر ص: 64. من ديوانه. ط 1995. المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار. روية. الجزائر.

(٣) الصواب "إنه لا يخفى" سقطت الألف المقصورة.

(2) الوناس شعباني: مر.س. ص: 50.

(3) علي ملاحي: مر.س. ص: 38.

(4) ينظر: من مجموعته: "رياح العود". ط 1991. مطبعة الفينيق. الميلية. الجزائر. ص: 125.

(5) صالح خرفي: "شعراء من الجزائر". ص: 78.

وكان التكلفُ عند رمضان حمود، وهو أحد رواد التجديد الشعري، واضحا حين أقرَّ بقوله: "... بدأت أول الأمر بوضع البيت، والبيتين تكلفا إلى أن صار الشعر لي سجية..." (1).

لكنه أدرك عيب التقليد فنَّارَ على القديم (2) حتى تهجَّم على أحمد شوقي حين قال: "إنه لم يأت بجديد. شوقي في الطبقة الأولى من الفحول البائدة. شوقي أقال عثرة الشعر. وصقل إبريزه الذي ران عليه الغبار. ولكنه لم يضيف إليه جديدا..." (3). بذلك، أصبح للشعر الجزائري المعاصر تحول ماثِلٌ لِلْعَةِ الشعرية من الماضي ثابتا إلى المستقبل متحركا ومتطورا. لأنه يضمن فاعليته الشعرية في انتقاله مما هو كائن إلى ما يكون كرؤيا يحقق بها تجدُّه ليحيا. يقول أدونيس: "الفاعلية الشعرية متجهة إلى المستقبل لا إلى الماضي. أي أن الشعر لا ينحصر فيما هو كائن، بل يتجاوزه إلى ما يكون" (4). وبهذا التوثب نحو المستقبل تبقى اللغة الشعرية زبقيّة الحركة لا تثبت على حال. فهي لغة تجريبية تمتنع عن الاستقرار.

فكم "يصعب علينا الوصول إلى تقويم اللغة [الشعرية كقاموس محدد المعالم] بصفة موضوعية لكونها شيئا [ليس] عاديا وعمليا! ولذا، فإبقاء النظر على الأشياء المألوفة يتطلب منا دائما مجهودا جبارا، لا سيما إذا ما قرأنا هذه اللغة بأحكام مسبقة اجتماعية كانت، أو دينية، أو وطنية، وقد لا تستطيع التخلص منها إلا بشق الأنفس" (5). وتحت هذه العلاقة المتحركة يمكننا تشبيه اللغة الشعرية بالسّمفونية لارتباط الحقيقة بكيفية تحقيقها (6). هذا التحقق الذي سيضمن لها تحولا، كقاموس، من اللغة المُتألّهة إلى اللغة المُتأنسِنة فاتحا بذلك صفحة جديدة في حداثة اللغة الشعرية (7).

2. ب. اللغة الشعرية بعد حركة التجديد:

اللغة الشعرية من الألهة إلى التأنس:

كانت لغة القصيدة التقليدية لغة قاموسية تحوّلها القداسة باعتبارها لغة الشاعر فاعلا. ولكونها تبحث لها دائما عن الزيادة في نفس المتلقي. فهذا التقديس هو الذي صان الشعر التقليدي من الانفتاح على الناس لاعتبارات متنوعة ساهمت في تجميد عقلية الفرد الجزائري خصوصا، والعربي عموما، مما وسّع الهوة بينه وبين تراثه الشعري الكلاسيكي. وبقيت اللغة الشعرية

(1) صالح خرفي: "صفحات من الجزائر". ص: 201.

(2) مر. ن. ص: 199.

(3) صالح خرفي: "صفحات من الجزائر". ص: 200.

(4) د. خالدة سعيد: "حركية الإبداع". ص: 90.

(5) د. زبير دراقي: "محاضرات في اللسانيات التاريخية والعامة". ط 1990. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 5.

(6) Ferdinand de Saussure: « Cours de Linguistique Générale ». 2^{ème} Edition. ENAG

Algérie. 1994. P37

(7) كمال خير بك: مر. س. ص: 127.

ممتنعة عن العامة حتى جاء الشعراء الرومانسيون العرب في المشرق⁽¹⁾. وحذا حذوهم شعراؤنا في الجزائر. اتفق هؤلاء الرومانسيون على الثورة على ألانة اللغة الشعرية عند التقليديين فراحوا "يرفضون اللغة المتكلفة، ويستخدمون أنغاما وألوانا جديدة ضمن إطار لغوي دقيق ينسجم مع أسرار لغتهم الأم"⁽²⁾. فحولوها إلى لغة مأنوسة مألوفة قريبة من حياة الناس العامة "ولم يشذوا في هذا كله عن الاشتقاقات اللغوية المعجمية، أو القواعد النحوية، والصرفية. وإنما وفّروا للتراكيب الشعرية المتأنة، والقوة في انسجام و رقّة"⁽³⁾. واهتموا بالاستحداث الشعري للمفردات، والدلالات⁽⁴⁾ مؤفرين لأشعارهم غنائية عذبة بما استحدثوه في الموسيقى الداخلية، قبل الخارجية، التي تصدر من رقة الصياغة، و انسجام اللفظ مع اللفظ⁽⁵⁾.

وهذا التوجه الجديد للغة الشعرية نحو تيار جديد كان ناتجا عن عوامل مختلفة سياسية، اجتماعية... بتأكيد أحد النقاد قائلا: "ولقد هيأت لهذه التجربة - الشعر الحر - عوامل مختلفة أهمها. أولا، سقوط الوجود العربي التقليدي، وزوال صفة القداسة عنه. ذلك أنه سقط سياسيا، وسقط اجتماعيا، وسقط فكريا"⁽⁶⁾. ومن ثم تحررت القصيدة الحديثة موسيقيا من الجبرية، ومن حتمية البحور الخليلية، ووثنية القافية الموحدة. وكسرت إشارات المرور الحمراء التي اعترضت حركتها. وقيدت حريتها. وسجنها في قمقم سليمان لم تقو على الخروج منه⁽⁷⁾. وباختفاء لغة شعرية سماوية عن مسرح التاريخ تحل لغة شعرية أخرى، أو لغات تطفو على الاستعمال⁽⁸⁾. و"بدأت المفردة العربية النزول من أعالي البرناس، إلى الشوارع، والحدائق، ومخادع النوم"⁽⁹⁾. وكان ذلك أولا على يد نزار قباني. كما تبعه آخرون بعدما تأثروا بأدباء المهجر الرومانسيين. ومنهم الشاعر السوداني أمين علي مدني حين قال: "إنني شاعر أحس بنفسه فوق كل القيود. إنني لا أعرف الوزن، والقافية، ولا أريد أن أحرث مشاعري أمام عظمة الملوك، والسلاطين، وأبهة الأغنياء"⁽¹⁰⁾.

(1) كمال خير بك: مر. ن. ص: 127.

(2) د. نسيب نشاوي: "المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر". ط 1984. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص: 159.

(3) د. نسيب نشاوي: مر. س. ص: 164.

(4) كمال خير بك: مر. س. ص: 130.

(5) د. نسيب نشاوي: مر. س. ص: 164.

(6) د. عز الدين منصور: مر. س. ص: 18.

(7) جبور عبد النور: مر. س. ص: 289.

(8)

Roland Breton: Id. P.60

(9) كمال خير بك: مر. س. ص: 128.

(10) د. تاج السر الحسن: "الإبداعية في الشعر العربي الحديث". ط 1992. دار الجيل. بيروت. لبنان. ص: 55.

وأكد درويش حضورَ حداثة اللغة الشعرية حين ربطها بالحالة الشعرية التي تَنَتَّقِي لها الكلمات في قدرتها على إزاحة التفعيلة عن طريقها نحو لغة شفافة: "كنت شديد الحماس إلى عدم التنازل عن التفعيلة، ولكن إيماننا بالحدائث، وقبلنا التنازل عن القافية ، ووحدة السطر قد يجرُّنا إلى التنازل عن التفعيلة أيضا... هذا إذا كنا نؤمن أن الشعر ليس بناءً لغوياً فقط ، وليس قاعدةً مُقرَّرة. وإنما هو حالة شعرية. والحالة الشعرية قد يكون أحسن وسائل التعبير عنها كلمات لا تفعيلة لها. وقد يكون الزواج بين الجملة الشعرية كما هو شائع، والجملة النثرية منتصف الطريق نحو إلغاء التفعيلة في يوم ما... (1). هكذا بدأ يتكون المعجم الشعري الحدائي بالكلمة التي تتجاوز التفعيلة كونها بديلاً إيقاعياً. والدعوة إلى الشعر الحر من خلال تغيير المعجم الشعري قامت كثرة على الأشكال الميتة. وكانت تمهيدا لشكل جديد، أو لتجديد شكل قديم (2) تجديدا قاموسيا ينتخب صورَ بقائه. وذلك بعد تطاول العهد باستعمال الشكل القديم و التقليد، و تجديد وحدة الوزن التقليدي ، وشدة بروزه ، ورتابة الإيقاع الحاد المسرف في سميرته (3). و: "لأن المحافظة على ما هو حيوي في القديم، هي المحافظة على المقدمات لمتابعة الحركة. والجديد لا ينفي القديم كله" (4). كما أكد درويش.

ولأن حركة الحدائث الشعرية، كحركة جديدة، تدعو إلى اقتراب الشعر من لغة اليومي، والعادي، والمألوف (5). فالشعر يحتاج إلى الثورة ليكون بركاب بركاب لغة الكلام وما دخلها من تغييرات (6)، في التفكير، وفي اللباس، والأكل (7): "فألغة نفسها تغيرت، وتغيرت معها أساليب اقتضاها التطور، وقد يكون من العجز ومن التخوف أن نرى أي تحول بأنه مناوره استعمارية" (8). فالحدائث، من هذا المنظور، كفيلة بأن تهَب اللفظة - المترحلة من عرش القاموسية التراثية إلى سوق الاستعمال الحدائي - مدلولات جديدة تحررها من ألهايتها المعجمية، وتفتح لها أفقا واسعا في أنسنة سياقية جديدة (9). هذا التحول المعجمي من قبلة التألهن إلى قبلة التأنسن جعل الشعر الجزائري المعاصر يتجه اتجاهات متباينة تتوغل في التجريبية (10) كحضور

(1) فتحة محمود: مرس. ص ص: 198-199

(2) د. محمد النويهي: " قضية الشعر الجديد". ط 2. 1971. دار الفكر. ص: 24..

(3) مرس. ص ص: 94-95.

(4) فتحة محمود: مرس. ص: 31..

(5) د. محمد النويهي: " قضية الشعر الجديد". ط 2. 1971. ص ص: 20-21.

(6) د. محمد النويهي: مرس. ص: 23.

(7) د. محمد مصايف: مرس. ص: 302.

(8) مرس. ص ص: 302-303.

(9) علي ملاحي: مرس. ص: 21.

(10) محمد علي شمس الدين: " حوار مع شاعر " الرياض". ع 9530. س 31. 1994. المملكة السعودية. ص: 21.

صدامي انتهاكي لحرمة اللغة المعجمية وقدسيتها ⁽¹⁾. لذلك رأى عبد العزيز المقالح (٣) أن الحركة الشعرية الحداثية في الجزائر بدأت فعلا تجربتها في النص الجديد التواق إلى الاتصال بالعصر نابذا الرجوع إلى التقليد يقول: "وفي مجال الشعر الحديث، لا يمكن تجاهل أو تغافل الحركة الشعرية الشابة التي بدأت تضع أقدامها على البداية الصحيحة إلى القصيدة الجديدة بما فيها من توق شعري، ومن رغبة عميقة في الاتصال بالعصر ... " ⁽²⁾.

وهذا الشكل الجديد الذي جرّبه الشاعر الجزائري لم ينبع مصادفة، ولا هو ثورة لأجل الثورة. وإنما هو وعي بمتطلبات المرحلة المتغيرة ملامحها باستمرار، مما تفرض عليه مواكبتها ضامنا بذلك الفعالية الشعرية في قراءة العصر ⁽³⁾. والشاعر وحده يحدد قوانينه، ونظام لغته متمردا على القوانين الجامدة، والتعاليم الجاهزة. لأن شعر الحداثة مغامرة واعية، وسفر عبر و إلى الأماكن المجهولة مجربا قدرتها على الإحالة، والتصادم مع الآخر قارئاً مشاكساً ⁽⁴⁾.

ومن شعرائنا الرومانسيين الذين رفعوا راية التجديد، وخاضوا غمارها في تحد وإباء رمضان حمود الذي دعا إلى التجديد بربط العصر برجاله، وهمومه التي لا يشارك فيها عصر آخر درءا لكل تقليد؛ بقوله: "... فإن لكل زمان رجال ^(٥)، ولكل جيل أدب مخصوص به، لا يلزم أن يقلده الجيل الذي يليه من بعده، ولا هو يتوقف على من قبله" ⁽⁵⁾.

إذ ليس هذا التجديد الذي دعا إليه من حيث الشكل، هو جوهر الشعر، ولكن دعوتّه، ودعوة غيره خصّت مضمونه كذلك من حيث الرؤية الشعرية المتجددة، والواعية لمشاكل العصر. وفي ذلك يقول عباس الجراري: "وليس هذا التفسير الشكلي هو كل ما في الشعر التفعيلي من جديد. وإنما الجديد فيه كذلك رؤية الشاعر المتجددة للحياة، ووعيه الناضج لمشكلات عصره، وعمق إحساسه لمجتمعه، وصدق تعبيره عن كل ذلك في تجاوب تلقائي مع الواقع المادي الذي يعيشه كل يوم" ⁽⁶⁾. إذ من مزايا هذا التحول اللغوي للشكل الجديد مجرد جدّته تحسب له كميّة، ولخفة جرسه وموسيقاه، وقلة دويّه وضجيجه ⁽⁷⁾. وإن كانت انتهاكا متعمداً لسنن اللغة العادية عند (ياكسون)، أو

(1) كمال خير بك: مر. س. ص: 130.

(٣) ذكر الناقد بعض من مثّلوا هذه المرحلة منهم: أحمد حمدي، محمد زيتلي، سليمان جوادي، عمار بودهان وعبد

العلي رزاق.

(2) حوار مع الناقد. "الثقافة". ع 84. س 14. 1984. الجزائر. ص: 290.

(3) من مقدمة محمد صالح حرز الله لديوان حمري بحري: "ما ذنب المسمار يا خشبة؟". ص: 7-8.

(4) حمري بحري: "ما ذنب المسمار يا خشبة؟". ص: 5.

(٥) الأصوب: "فإن لكل زمان رجالا ... اسم إن مؤخر. وهو منصوب وليس مرفوعا.

(5) د. محمد ناصر: "رمضان حمود وقضايا الشعر الحديث". الثقافة. ع 32. س 6. 1976. الجزائر. ص: 77.

(6) د. محمد مصايف: "النقد الأدبي ...". ص: 304.

(7) د. محمد النويهي: مر. س. ط 2. 1971. ص: 99-100.

عفا منظماً يُقترَفُ ضد الخطاب العادي الذي يحتويه النص الشعري بعدما حُرِّف عن مساره العادي منازحا إلى وظيفته الجمالية⁽¹⁾ التي اكتشفها الشعراء الحداثيون هو: "أن الشعر لا يكمن في البيت، أو في الغنائية أو في الطرافة، بل في إشراق لُحْمَتِهِ لاستفزاز الفكر والحساسية الساعيين وراء المطلق..."⁽²⁾. هذا الإشراق هو المعجم الشعري في مسعاه إلى الحقيقة، الواقع، للكشف عن المجهول⁽³⁾.

3. مظاهر تشكُّل البنية اللغوية للمعجم الشعري الجزائري المعاصر:

قام مشروع الحداثية الشعرية الجزائرية بتحويل نظم اللغة الشعرية. ومن مظاهر هذا التحويل، اختصاصها بقاموس شعري غابت فيه بعض المفردات، وتجلَّت فيه أخرى، على الرغم من حضور المرجعية التراثية لدى بعض الشعراء الذين زاوجوا الكتابة الشعرية في الموزون والحر. وهذا التحول اللفظي مرتبط بإرادة المجتمع في تغيير نظم معارفه، وأنماط تعبيره لتكوّن أكثر تحرراً من مظاهر هذا التطور المَهيل في كافة الأصعدة المرتبطة باهتمام الإنسان⁽⁴⁾. إذ يمكن ملاحظة مظهرين لهذا التحول اللفظي. أحدهما سلبي، والآخر إيجابي.

أ. مظاهر تشكيل المعجم الخاص:

يلاحظ في المتن الشعري المعاصر اختفاء، وتراجع بعض الكلمات ذات الأثر الخاص في عملية التلقي، ونقصد بالمعجم الخاص الاستعمال السلبي لدلالته المنحرفة عن الذوق العام.. ومن تشكلاته:

1. المعجم المستهلك:

ويتشكل من الكلمات الميتة أو قليلة الاستعمال التي أضحت عادة تراثية قاموسية فاقدة لكل استعمال به ماء شعري نابض بالحياة⁽⁵⁾. وهي ألفاظ أو عبارات مصكوكة مستهلكة⁽⁶⁾. ومن هذه الكلمات التي عفا عنها زمن الاستعمال المعاصر "يا للدأداء"، و "يقذو على نظركم العاشي"⁽⁷⁾ و "لها هيلمان" و "سبب من قفار"⁽⁸⁾. "أذرو"⁽⁹⁾ "أشتار"⁽¹⁰⁾ و غانية تعقص الشعر الشعر مستشزرا للعلاء "مزعة" "جون، عندم" "التهيم" "حميّا، هُجَيْرَاه، مهل

(1) د. عبد الله الغدامي: مر.س. ص: 23..

(2) ر.م. ألبيريس: مر.س. ص: 134

(3) مر.ن. ص: 139.

(4) كمال خير بك: مر.س. ص: 134.

(5) مر.ن. ص: 135.

(6) علي ملاح: مر.س. ص: 48.

(7) عبد القادر أجقاوة: "عذابات الأمل". ط 1984. دار البعث. قسنطينة. الجزائر. ص: 49- 53.

(8) مص. ن. ص: 37- 40.

(9) محمد شايطة: مص.س. ص: 16.

(10) مصطفى الغماري: "أسرار الغربة". ص: 100.

وغسلين⁽¹⁾ "الأرج، يج، مجج، البهج" ⁽²⁾. "الغيل، الإجام" ⁽³⁾ "هجهجة" ⁽⁴⁾.
 "هجهجة" ⁽⁴⁾. "جيش جرّار، الهاري، الأرعن" الرعدي، الحاري، موار، كرار،
 كرار، القصور الضاري" ⁽⁵⁾. "اللجب، الهام، يرفل الصبح في أبراده القشب" ⁽⁶⁾.
 القشب" ⁽⁶⁾. "يجار" ⁽⁷⁾. "سَجَاح" ⁽⁸⁾ "السمحاق، الأزهاق، صفاق، الأحقاق" ⁽⁹⁾.
 الأحقاق" ⁽⁹⁾.

إن هذا المعجم الخاص بمفرداته الغريبة، والبعيدة عن ذوق العصر ذلك
 أن "لغة الأمير هي اللغة التي تأخذها البلاد" ⁽¹⁰⁾. فأضحت تنسحب من
 الاستعمال الحداثي، و من الاستعمال التقليدي الذي، بفضل قوانينه، يفرض على
 الشعراء اعتماد صيغ، أو مفردات مستهلكة.

2. المعجم الاحتفالي:

يتشكل هذا المعجم من توظيف خاص للغة مرتبطة بالموافق الاحتفالية
 مما يكسب النص فخامته، ورنينه ⁽¹¹⁾ ذا الطابع الخطابي الذي يظهر جليا في
 القصائد الحماسية. وأبرز مصنف أنطولوجي يجسد هذه النزعة الخطابية
 قصائد الشعراء الجزائريين في "أم المعارك" ⁽¹²⁾. تلك القصائد التي طفحت
 بفيض من مخشوشن اللفظ، ورعديته. والمعجم الذي أبرزنا بعض مكوناته
 اللفظية قد حاز قدرا لا بأس به من حرف الرأاء الارتعادي، وحرف السين،
 والصاد الصفيريين، وحرف الشين المتفشي. وهي حروف معظمها جهرية،
 ومطبقة في الغالب الأعم ⁽¹³⁾. كالطاء، والصاد، والضاد، والقاف، والغين، أما
 غير المطبق من الحروف الجهرية الذال، والزاي ⁽¹⁴⁾.
 فهذه الألفاظ الحبلية بالشحن النفسي ما هي في الواقع إلا أنموذج أسلوب
 للشعرية العربية النمطية ⁽¹⁵⁾ التي تسعى إلى تشكيل المتلقي منفلا مع الحدث

(1) مصطفى الغماري: "بوح في موسم للأسرار". ص ص: 121-123 - 14-21-39.

(2) ينظر: أبو زيد ابن إدريس عند: د. عبد الكاظم العبودي: "أم المعارك في ديوان الشعر الجزائري". ط 1999. دار
 الهدى. عين مليلة. الجزائر. ص: 10.

(3) أحمد الطيب معاش: ينظر. مص. ن. ص: 22.

(4) خيرة بلقصور: ينظر. مص. ن. ص: 90.

(5) سليمان شريفي: في "أم المعارك". ص ص: 120-121-123.

(6) صلاح الدين باوية: في مص. ن. ص ص: 135-136.

(7) مصطفى الغماري: في مص. ن. ص: 311.

(8) معمر بن راحلة: في مص. ن. ص: 320.

(9) ابن سليمان عيسى: في مص. ن. ص ص: 7-8.

(10)

Roland Breton: Id. .

P.68

(11) كمال خير بك: مر. س. ص: 135.

(12) "أم المعارك": ص ص: 1. 6. 10. 16.

(13) جرجي زيدان: "الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية". ط 1987. دار الحداثة. بيروت. لبنان. ص: 68.

(14) د. تامر سلوم: مر. س. ص ص: 30-31.

(15) علي ملاح: مر. س. ص: 21.

المراد تمريره كفعل مخطط له سلفاً. ويستمر هذا المعجم في التدهور باعتباره قرينا فنيا للغة الشعرية المقدسة فاسحا المجال لمعجم آخر وسطي بديل يساهم في تحويل نظم اللغة الشعرية من ماض سلطوي جمعي، إلى حاضر منهزم فردي ليتشكل معجم آخر، سرعان ما سيتترك سلطته لغيره، انتخبته روح العصر.

3. المعجم الإيديولوجي:

ويتشكل من الكلمات المؤدّجة ذات الدلالة السياسية الخاصة بتنمية مظاهر الاجتماع. وهذا المعجم يعرّي شعرية الفيض لدى الشعراء مما يعجل بتغيب الملامح الأسلوبية الجمالية⁽¹⁾. ويساعد كذلك على نثرنة اللغة الشعرية بتفكيكها وتحبيدها دلالياً. والشئ الذي ساعد على تصاعد هذا المعجم هو "نظرية الوسط الطبيعي"⁽²⁾ التي كان من روادها الشابي المعبر عنها بقوله: "بما أن الأمة العربية قد عاشت كذلك ينبغي أن تكون شاعريتها قريبة من هذه الأرض..."⁽³⁾ التي أضحت ورشة عكستها النصوص التي أرّخت لهذه المرحلة. فالألفاظ التالية "جوف التربة، سهولة سفوح، صنعت الثورة، آلة، مصانع، أبيض، أخضر، أحمر، الراية، البوليزاريو، المغربية، الخسائر"⁽⁴⁾ جسدت رؤية الثورة الزراعية، والصناعية، والعسكرية. وهي تصوّر أفق التشكل الشعري لدى الشاعر. كما ساهمت ألفاظ الشاعر الثاني "الفلاح، ثروات أرضك، عيد إلى العمال، الجماهير الفقيرة، دمعة كادح، أسقي تراب الجائعين، ظمئ التراب، أموال في كل البنوك، لديهم العمال في كل الجهات، ماي، العظماء، الرايات"⁽⁵⁾ الرايات⁽⁵⁾ في أدلجة النص. وأخرجته من شعرية اللغة إلى ما يشبه "لافتة سياسية مخرومة لغويا"⁽⁶⁾. ويستمر هذا القاموس في الاتساع الدلالي لهذه الفترة الزمنية التي ميزتها ألفاظ التحزب والسياسة بحثاً عن وحدة قومية والتي منها "الوحدة الكبرى، القسمة الضيزى، عمراني، جيلي، الخليج، المحيط، الشرق، الغرب، الأعداء، الخلاف، العروبة، أرض العرب، كسر حزمة الحطب، المريخ، مسرح، الشعوب، النزاعات، الخيانات، الوجدويون، ليبيا، سوريا، اليمن، القدس، برجنا، المحيط، سيناء، إخواننا"⁽⁷⁾.

(1) علي ملاحي: مر. س. ص: 22.

(2) الطاهر التهامي: "كيف نعتبر الشابي مجدداً". ط 1976. الدار التونسية للنشر. تونس. والشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. ص: 20.

(3) الطاهر التهامي: مر. ن. ص: 20.

(4) عبد الواحد باشوات: مص. س. ص: 121-135.

(5) محمد الأخضر السائحي: "الكهوف المضيفة". ط 2. 1983. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 64 إلى 78.

(6) علي ملاحي: مر. س. ص: 22.

(7) عبد القادر أجقاوة: مر. س. ص: 47 إلى 55.

أما عن معجم التنمية الصناعية والاقتصادية فقام بتحويل دلالة المستحضر القديم بالمُفَرَزِ التقني الجديد في محاولة لإعادة تشكيل إنسانية الإنسان المفقودة التي يبحث عنها الشعر. والألفاظ التالية: "النفط، الحرب، مكتبي، نظام، الصكوك، مكتبة، إدارة" (1) و"الطائرات، الجرارات، عمارات شاهقات، قنابل، أسمدة، الدبابات، الغواصات، الحاملات الثقيلة" (2).

كما كثف بعض الشعراء توظيف الألفاظ الخاصة بالجانب العسكري كإنتاج أدوات الدمار الشامل لمواجهة العدو ، ك لفظ "الصواريخ" (3)، و"الرصاص" (4)، الرشاش، المدفع، البندقية" (5) "الشطايا، القنابل، المناجل، المشانق، المقاصل" (6). و يكون هذا المعجم قد بدأ يفقد تواجد المكنث في النصوص الشعرية الحديثة بعد أن صار قرين الشعر العمودي لعقود طويلة.

4. المعجم الإلحاق:

وهو الذي يتولى قيادة ألفاظ الإلحاق الاضطرابي كالحشو الذي يعيق امتداد اللغة الشعرية التي "يتحول معها الكلام إلى نسيج حازر يستوقفُ ذهن. فهو كالمسائل الثخن بعد أن كان مع لغة الخطاب العادي كيانا شفافا يخترقه الإدراك نافذا رأسا إلى دلالته" (7)؛ لأن الحشو إعادة تكرار للزمّن الإيقاعي بشكل ممّوه. وإن كانت الألفاظ التي تستعمل حشوا كثيرا سرعان ما تطفو على سطح المتن الشعري التقليدي. فهي، في شعر الحداثة، تكاد تنعدم في صورتها الحالية متقلبة إلى ما يسمى تكرارا ذا وظيفة دلالية سنبحثها في الفصل اللاحق. ومن بين هذه الألفاظ (الإصباح=البلج)، (صحوة=باكرت)، (المستقبح=السمج)، (الطيب=الأرج) (8).

فهذه الثنائية اللفظية تقوم بعملية تدوير دلالي. لأن دلالة اللفظ. المركزية الأولى تستمر في الكلمة الثانية باعتبارهما من دائرة دلالية واحدة. والمجموعة الثانية يؤكد لها الحشو كذلك عند شاعر آخر، ومنها (نار=ضرام) (جيد=رقاب) (9) (جمر=جهنم=نار) (الرعب=الذعر) (10)، (يومض=ملتها)، (الخدلان=العار) (الظلم=الطغيان=العار) (11)، (اللهيب=الموقد) (القانت=المتعبد) (12)، (نهار=شمس)

(1) محمود بن حمودة : مر.س. ص ص:19 إلى 21.

(2) عبد الحميد بن هدوقة: " آمال 1". ط 1982. الجزائر. من ص:145 إلى 152.

(3) رشيد فيلال: في "أم المعارك". ص: 103. وسليمان شريفي في مر.ن. ص: 120. وعبد الله لحيلح في مر.ن. ص:199.

(4) أبو القاسم سعد الله: في مر.ن. ص:179.

(5) صالح باوية: في مص.ن. ص:227.

(6) عمر أبو الدهان: في مص.ن. ص:48.

(7) كمال عجالي: مر.س. ص:253.

(8) أبو زيد بن إدريس: في "أم المعارك ...". ص:11.

(9) أحمد الطيب معاش: في مص.ن. ص ص:25-26..

(10) الأمين محمد بن يحيى: في مص.ن. ص:40.

(11) بن عزوز عقيل: في مص.ن. ص ص:54-55.

(12) بو خالفة خالد: في مص.ن. ص:63.

(الخير=الخير)⁽¹⁾ (أهل التعقل=الإنصاف=الشرف) (العروبة=الإسلام=السلف) (الجور=الأزف) (أولي البراءة=الصبيان) (الحرب=التهديم=التلف)⁽²⁾.

5. معجم الاختراق التناسي⁽³⁾:

إذا كان شعر الحداثة قائماً على الغموض غير المُعْتَم. أي على الغموض الشفاف الذي يصح اعتباره "غامضاً كالмас" ⁽⁴⁾ عند (كوكتو). فإنه هو غنى الشعر. لكن الغموض الاحترافي ⁽⁵⁾ يدفع شعراءه إلى قطف الحصرم، "ولمّا يصبح بعد عنبا" ⁽⁶⁾. وهم بذلك يكتبون شعراً يفوق الشعر الأوروبي غموضاً أحياناً. وهو ما يسمى بغموض عجز لا غموض موهبة وإبداع ⁽⁷⁾. وتمثلاً لتلك القوانين اللغوية التي تساعد على صناعة بلاغة الغموض في المتن الشعري المعاصر بالجزائر. وجدنا بعض العناصر المرتبطة بالنص، والتي أهملها كثير من النقاد الجماليين، ووقف عندها المعاديرون. وهي تلك التي نسميها عناصر الاختراق أو التشويش التناسي ⁽⁸⁾. ورأها (ريفاتير) لغواً مبهماً وغير مبهم و"لكنه عبثي أو غير مقبول بصفته لغة مستعملة للتواصل، واللغو درجات... وهذا اللغو ظاهرة متصلة بالتناص لأنه ما إن يُصَبِّحَ القارئُ واعياً بالإبداع، حتّى يصير تأويل ما ممكناً" ⁽⁹⁾. وهي تلك الأخطاء اللاإرادية التي تطفو على سطح المتن الشعري، وتزيل جماله، وتعرقل عملية التواصل، ومن ثم عملية التلقي. مما يزيد النص غموضاً على غموض. ويتنامى لدى المتلقي حس النفور من قراءة الشعر خصوصاً.

ووقوفنا على مظاهر الاختراق التناسي في الشعر الجزائري المعاصر كان وقوفاً اضطرارياً لاستفحال هذه الظاهرة من جهة، وكثرة انتشارها خاصة في المجالات والجرائد بشكل يثير التساؤل من ناحية أخرى. هل هذا الاختراق ظاهرة حدائية مقصودة لذاتها باعتبار الحداثة خرقاً لنظم اللغة السائدة؟ أم أنّ هذا الاختراق مقصود من القائمين على أمر الطبع حتى يجدوا ما يُنْقَرُون به القراء انتقاماً من الشعراء؟ وفي اعتقادنا أن الأخطاء بأنواعها المطبعية، والنحوية، والإيقاعية منها ما هو غير إرادي، ومنها ما هو مقصود، ولكن في

(1) بوزيد حرز الله: في مص.ن. ص: 65.

(2) أبو عبدلي محمد بن الطيب: في مص.ن. ص: 66.

(3) مايكل ريفاتير: "دلائل الشعر". تر. محمد معتصم، ط. 1997، جامعة محمد الخامس. الرباط. المغرب. ص: 229.

(4) أدونيس: "مقدمة للشعر العربي". ص: 45.

(5) جبور عبد النور: مر.س. ص: 187.

(6) جبور عبد النور: مر.ن. ص: 187.

(7) د. ياسين الأيوبي: مر.س. ص: 33.

(8) مايكل ريفاتير: "دلائل الشعر". ص: 229. و محمد بنيس: مر.س. ص: 19.

(9) مايكل ريفاتير: مر.ن. ص، ص: 229، 230.

حدود ضيقة، قد تعرف بمصطلح الضرائر أو الجوازات الشعرية. ومن هذه الأخطاء التي اخترقت عملية التواصل الشعري بين الشاعر والمتلقي.
أ. اختراق اللغة خطياً:

إن النص الشعري وإن كان بين يدي صاحبه، يأخذ صورته الحقيقية نهائياً بعدما يراجع، وينقح. ولكنه سرعان ما يفقد استقراره اللغوي، وتُخترق لغتُه الخطئية وهو

يدخل الصحيفة، أو المجلة، أو الكتاب عادة. وقد يطرأ هذا التغيير بغياب

حرف، أو زيادة حرف، أو انطماس شكله حتى تصعب قراءته. سواء أكان ذلك

متعلقاً بكلمة، أم سطر شعري، أم بيت بكامله، أم ديوان برمته. لم تسلم قصيدة

من قصائده من هذا المسخ والانتهاك المطبعي لملامح الحروف.

ومن هذه الأمثلة نموذج عمار بودهان في نصه "وكيف أغني؟" (1):

وكيف أُغْنِي وقد قَيَّدَتْنَا السلاسلُ / وهاماتنا

تحصُّدُهَا المَناصِلُ /

وكلُّ الأناشيدِ تبكي، ويبكي الثَّتالُ /

والتصحيف واقع في قلب القاف في (المناصل) و(الثتال) إلى ثاء.

والصواب هو (المقاصِل) و(القتال). أما نموذج أبي القاسم خمار في نصه

"العطالة" (2):

أَمْ أرتمي كاللِّصِّ / لا أَحْشِي العَدالةَ والعِقابَ ... ؟ /

(1) "آمال": ج 2. ص: 50.

(2) "إرهاصات سرابية". ص: 83.

وكذلك في نصه "دعاء الوطن"⁽¹⁾: ففيه قلب ياء (أخشي) المقصورة

ياء. والأصوب (أخشى). وفي نموذج عثمان لوصيف في نصه "أملاح"⁽²⁾:

أَحْمِلْهَا أَعْدُوا وراءَ الشمسِ الآليء الشريدة/.

يتواجد به خطآن. الأول في (أعدوا) إذ أضيفت له ألف التفرقة. وهو

خلو منها. والأصوب (أعدو). وسقوط اللام من (الآليء)، والأصوب (الآليء).

لم يسلم كذلك نموذج علي ملاحى من التصحيف في نصه "مذكرة العشق

الناتئ"⁽³⁾:

الحياة امتداداً لأودية لا تجف / انتقنا القضاء وشر فينا الندى

المخملئ/. والتصحيف واقع في كلمة (شرفينا) إذ أضيفت الياء

وابتعاد (فنا) عن (شر) إذا عتبرت كلمتين. وهي كلمة واحدة صحيحة.

وهي (شرفنا) من التشريف.

أما عن كثرة الانتهاكات الخطئية فتمثلة في أنموذج الأخضر فلوس

الذي - على الرغم من رفعة لغته الشعرية، واغتناء صورته، وخفة إيقاعاته

وجمالها - لم تسلم نصوص ديوانه منها. ومنها نص "التحدي"⁽⁴⁾:

أفتش عن قمر في صحاري الجراح./

(1) "إرهاصات سرايية". ص: 71.

(2) "أعراس الملح". ص: 12.

(3) "صفاء الأزمنة". ص: 9.

(4) "حقول البنفسج". ص: 11.

والانتهاك واقع في الألف المقصورة لـ(صحاري) التي قلبت (ياء). والأصوب

(صحاري) ألف وليست ياء. وهذا النوع متواجد في كثير من الأعمال.

نُحيل على سبيل المثال على نص "رسالة من شهيد"⁽¹⁾ لمحمد الأخضر

عبد القادر السائحي حين قال:

في قَمَّةِ الجبال، في قلبِ الصَّحاري / تحيةٌ إلى الجموعِ الزاحفةِ/.

ويستمر التشويش عند فلوس في نصه "البومة"⁽²⁾ حين قال :

لأننا نَنصُبُ في دووبنا شَباك / وأنتِ بيننا ترفرفين في

الظلام/

فالاختراق هو قلب الراء واوا في كلمة (دووبنا) إذ الأصوب (درووبنا).

ولكثرة الاختراقات سأكتفي بإبرازها وحدها. فمثلا كلمة (النعيفا)⁽³⁾ التي قلبت

قافها فاء. إذ الصواب (النعيقا).

وكذلك كلمة ⁽⁴⁾ (الشيخ) و(الزرق) و(مساء) التي وقع بها تصحيف. إذ

الصواب (الشيخ) و(الرزق) و(مساء). فسقوط النقطة من الخاء، واعجام الراء

(1) "بكاء بلا دموع". ص: 91.

(2) "حقول البنفسج". ص: 27.

(3) "حقول البنفسج". ص: 57.

(4) مص.ن. ص: 79.

بدل الزاي، وتحويل الألف إلى لام شوشت عملية التلقي، وجعلت النص طلسما

لا يُهْتَدَى إليه إلا بشق النفس^(٣).

أما عن الاختراق المتعدد في كلمة واحدة فمثالها أنموذج محمد زتيلي في

نصه "لست حزينا لرحيل الأفعى"^(١): (آوغسين) و(آغوستين) و(آوغوستين)

وهي متواجدة بالصفحات (49 و 55 و 56). وقد وردت بصور مختلفة.

في قوله (2):

وينكسرُ المصباحُ الدِّيْتِي وَيَخْلُدُ للنوم / المسكونِ بآلافِ الأسئلةِ /

فالانتهاك قد أصاب (الزاي) المنقلب (دالا) في كلمة (الديتي). والصواب

(الزيتي). وكذلك كلمة (الديتون)⁽³⁾ أصابها ما أصاب الأولى. والصواب

(الزيتون). وكذلك قوله⁽⁴⁾.

كَانَ لَهَا شَعْرٌ مَنْفُوسٌ لُجْجَانِحٍ. نس. / مطعونٍ فوقِ سفوحٍ /

خضراء.

(٣) ينظر كذلك ص 80 - كلمة (المتنّج) والصواب (المتشّج) وص: 105. كلمة (تحتانا) وهي (تحنانا) وكذلك (صلبابا) وهي (صلبانا).

(1) "القصيد". ع 3. ص: 49 وما بعدها.

(2) "القصيد". ع 3. ص: 53.

(3) "القصيد". ع 3. ص: 54.

(4) "القصيد". ع 3. ص: 56.

فالالاختراق واقع في إهمال الشين في (منفوس) وقلبها سينا. والصواب

(منفوش). فالمنفوس هو ذلك الابن المولود وأمه نafس به. مع حذف الياء من

(جناحي) والراء من (نسر).

وعن أنموذج عيسى قارف في نصه "المدن الغامضة" (1):

والموائنُ غامضةٌ كالأسى / على ضِفَّةِ المُحَدَّرِ / واستبدلَ الدمعُ قد

حطمتُ قِيثاري.

فإن الاختراق قد أصاب (الموائن) إذ تقدمت الهمزة وتأخرت النون.

والصحيح (الموائى). أما كلمة (المحدر) فسقطت النون منها إذ هي (المنحدر)،

وكلمة (قيشاري) هي (قيثاري) إذ انتقلت التاء إلى شين. فاختل المعنى،

وصعب إدراكه مع هذه التغيرات التي شوهدت جمال الدلالة، والإيقاع. وعن

نموذج أحمد عبد الكريم في نصه "تغريبة النخلة الهامشية" (2):

على إمرةٍ ضيَّعتني، وضعيتها في السراب

وعن طفلةٍ أخرجتني من الجنةِ الأبدية

من بعدما طلعت من ضلوعي

(1) القصيدة "ع3. ص، ص: 68- 70.

(2) القصيدة "ع3. ص: 95.

فقد سقطت الهمزة من كلمة (إمرة)، وصوابها (امرأة). فاختل المعنى،

وضاع.

وقد يرتبط الاختراق الخطي بالدلالة اللغوية حين يقترنان فترتج الدلالة.

ومن أمثلة ذلك ما وقع لحكيم ميلود في نصه "هبوب يدون القيامات"⁽¹⁾:

تَعْرِفُ الْعَقَابُ الَّتِي سَهَرَتْ عَلَى ضَوْءِ نَشِيدِكَ الرَّجِيمِ

تَصِيئُ ثُمَّ تَسْحَبُ الصَّحْرَاءَ نَحْوَ سَرِيرِ صُدْفَةٍ

تعلقت بأزرار المتاهة .

فكلمة (تصیی) قد تقدمت ياؤها عن همزتها. والأصوب (تصئي) لأنه

صوت العقر. وهو من الفعل صأى وصأت صأيا. وقد ورد فيها المثل: "يلذغ

ويصئي"، و"جاء بما صأى وصمت"، أي جاء بالمال الناطق و الصامت. وبهذا

التشويش المزدوج تستمر النصوص في الدخول إلى منطقة التكهرب الدلالي،

أي الغموض الذي يربك عملية التواصل الشعري. كما ورد في نص آخر له

"جنون الحواس"⁽²⁾:

أَزَيِّنُ ظِلَّكَ بِالشَّوْقِ، وَالْمَنْ، وَالسَّلَوَى

(1) حكيم ميلود: مص.س. ص ص:23-24.

(2) حكيم ميلود: مص.س. ص:97.

فكلمة (ظلاك) قد أضيفت لها الألف، فأخرجتها من جلاء الدلالة إلى انحباسها. وقد يكون الأمر مقصودا للإشارة إلى اللهجة المغربية حين تُمَدُّ الألف مدا غير طبيعي، أو إشباع التنوين في مثل (ظَلُّ) المضمومة. فتتطق (ظَلُّونَ).

أما عن الاختراقات الدلالية فهي أيضا قد زاحمت الاختراقات الخطئية التي سنسوق منها عينةً للدلالة على أدائها وظيفةً تضليلية⁽¹⁾.

ب. اختراق اللغة دلاليا:

إن ركوب الشعراء الاختراقات الدلالية نظما، وصرفا هو اضطراري لخلق تمايز بين الشعر والنثر في شرعية فنية تسمى بالضرائر أو الجوازات الشعرية. وهذا لا يعني إطلاقا أن كل خروج على قواعد اللغة والنظم يُعتَبَرُ مقصدا نحويا. والشعر أمام نصوصهم فريقان. فريق دائب الاعتناء بمعاودة ما يكتب للتنقيح، والتصويب. وفريق يهمل معاودة نصوصه. فيغفلون على بعض الهفوات التي قد تَحْدُثُ سَهْوًا، وتُرْهِقُ مَعْنَى، أو تُزْهِقُ رَوْحَهُ. وفي هذا العرض الموجز لا نبغي التشهير بعيوب الشعراء، ولا إلى محاسبتهم، وإنما

(1) كمال خير بك: مرس. ص: 197.

هفوات تفلت عن وعي أو غير وعي. ومنه النص الأول "الليل يرفض

السكون"(1):

أَيْسْطِطِيعُ الْقَرْمُ / وَالْفَاجِرِينَ الْفَاجِرَهُ

أَنْ يَسْتَبِيحَ لِلزُّنَاةِ الْقَاهِرَهُ

أما النص الثاني "مأساة الخلاف" (2):

وَسَنَمْشِي- نَحْنُ الْوَحْدَوِيُونَ-

رَغْمَ أَنْفِ الْأَعْدَاءِ / عَلَى أَكْبَادِهَا / عَلَى أَنْفَاسِنَا / عَلَى أَرْوَاحِنَا

لِقِيَامِ الْوَحْدَةِ الْكُبْرَى.

أما النص الثالث "إلى رفاق الصبا"(3):

وَسِلَالُنَا ... مَلِيءٌ مِنَ التَّمْرِ الْمُحَبَّبِ لِلنَّفُوسِ / بِنَوَاهِ

نَرْمِي بَعْضَنَا / تَجْتَاحُنَا حَرْبٌ لَعُوبٌ.

أما النص الرابع "احتضار" (4):

وَأَبْكِي كَطْفَلٍ صَغِيرٍ / يَمُوتُ أَبَاهُ / كَنَهْرٍ حَزِينٍ يَفَارِقُ مَجْرَاهُ

أما النص الخامس "توجعات الشجر القاحل" (1):

(1) عمار بن زايد. في: "آمال". ج2. ص:150.

(2) عبد القادر أجقاوة: مص.ن. ص:55.

(3) أبو القاسم خمار: "إرهاصات سرابية". ص:75.

(4) حمري بحري: "أجراس القرنفل". ص:82.

يرتجل العصفير قبلتان.. وضحة فعلية.

حين ذكَرَ بَنَى هَوَاكَ بِمَاءِ النَّبَوِيِّ

أما النص السادس "الصخرة" (2):

وَلَمْ تُعَدِ الْآنَ تَعْرِفُ أَرْضًا / تَفُكُّ ظَفَائِرَهَا الشَّمْسُ سِرًّا

وحين تفك ظفائرها الشمس تبقى...

أما النص السابع "باغية المداح" (3):

جاء إليك بثوب الزهرة موزون بطلعتيه

جاء إليك يعاشرُ في "الدشرة" أوصافًا

يلقى بها الله / إذا اشتدت سوابقه

جاء / وجئت

وجاء اللغو ممحي الضحكات

فإذا أردنا أن نحصي معجم الاختراقات لهذا النموذج - في الانحصار

المقترحة - لوجدنا (الفاجرين) منصوبة. وهي مرفوعة على التلازم والتنازع.

وليست منصوبة على المعية. وكلمة (الوحدويون) مرفوعة، وهي منصوبة

(1) علي ملاحي: "صفاء الأزمنة". ص ص: 67-70.

(2) الأخضر فلوس: مص.س. ص ص: 32-35.

(3) الأخضر بختي: مص.س. ص: 17.

على وجوب الاختصاص. ونقول: - نحن الوجدويين- على المفعولية

الاختصاصية. وكلمة (مليء) في النص الثالث. وهي (ملأى) لجمع الإناث. أما لفظة (أباه) في النص الرابع، فهي مرفوعة على الفاعلية (أبوه)؛ لأنه من الأسماء الخمسة. ونجد لفظة (قبلتان) مرفوعة بالالف والنون لأنها مثنى. والصواب فيها النصب على المفعولية كذلك. ونقول (قبلتين)، وكذلك يجب كتابة الهمزة (بمائه) على النبرة. لأن الهمزة مكسورة. وهي تكتب (بمائه).

وفي النص السادس نلاحظ لفظة (ظفافر) تكتب بالطاء. وهي غير كذلك إذ تكتب بالضاد (ضفائر). والتي تكرر ورودها خطأ.

وفي النص السابع نجد كلمة (موزون) جاءت مرفوعة. وهي حال إذ النصب فيها واجب. والصواب (موزونا) (بطلعته). كما وردت اللفظة التالية (محي) بالياء خطأ. والصواب فيها الواو (محمو) ؛ لأن ماضي الفعل بالالف الممدودة (محا) ومضارع (يمحو) ومصدره (محو).

فإذا كانت هذه الاختراقات الدلالية الواردة في المتن الشعري المعاصر،

إلى جانب الاختراقات الخطئية الطبيعية؛ فإنها - على الرغم من ذلك - تحدد

المتلقي من التفاعل مع النص بشكل جيد. فإن كان الشاعر معذورا، فإن للمتلقي

حقا يجب أن يُصانَ له⁽¹⁾. وهذا الاختراق هو ما يدفع فئة من الناس لـ"تظن أن

(1) كمال خير بك: مرس. ص: 197.

الشعر الحر لا يملك من الشعرية إلا الاسم. فهو نثر عادي، لا وزن له⁽¹⁾.

و"أن أقل تهاون من جانب الشاعر يكفي لدفع القصيدة إلى درك الابتذال،

وعامية اللين"⁽²⁾.

ج. اختراق اللغة إيقاعيا:

فإذا كانت الاختراقات الدلالية - نظما وصرفا ومعجما- قد أصابت المتن الشعري، وأرهقت دلالاته مساهمة في غموضه، وهروبه، فإن الاختراقات الدلالية تؤدي - غالبا - إلى أخطاء إيقاعية .

و الاختراق الإيقاعي الداخلي "منتشر في الشعر العربي ككل"⁽³⁾. وهو ناتج عن خروج الشاعر عن نظم العروض المعروفة إلى نظم تجريبية جديدة لم تكتشف فجميع قوانينها المنظّمة له. وقد يحدث الاختراق الإيقاعي الداخلي من دخول بعض التغيرات بالحذف أو بالزيادة على المقاطع الشعرية مما يصعب مهمة البحث عن الوزن، أو الأوزان المستعملة.

كما قد يحدث نتيجة انخداع الشاعر بـ"الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر"⁽⁴⁾ ذلك أنها حرية خطيرة؛ لأن الشاعر لا يلزم باتباع طول معين لأشطره، أو أسطره الشعرية. كما أنه غير ملزم باتباع خطة ثابتة في القافية.

كما تقوم الموسيقى في الأوزان الحرة بتضليل الشاعر. إذ سمتها نازك بـ"سعادة الشعر الخفية"⁽⁵⁾. ذلك أن موسيقية الوزن وتدفعها تضلّله بإخفاء عيوب شعره. وتبدو إذاك موسيقى الوزن الظاهرية أنها موسيقى شعره. وما هي بذلك. كما يساهم التدفق الشعري الناشئ عن وحدة التفعيلة إلى الاختراق الموسيقي الداخلي لخلوه من الوقفات التي يراها الشعراء مهمة لكل وزن حتى يتسنى لهم إيقاف سلطة الشعر والنص عليهم. ومن سلبيات التدفق طولها الممل والفادح، وعدم انتهاء القصائد لخلوها من القصود الإيقاعية.

فلا ينبغي للاختراق الموسيقي الداخلي أن يطغى على شعرنا المعاصر كثيرا لأن الأوزان الحرة لا تتكيف بسهولة مع كل الموضوعات بسبب القيود التي تحدّثها وحدة التفعيلة، وانعدام الوقفات، وقابلية التدفق والموسيقية⁽⁶⁾.

(1) نازك الملائكة: مر.س. ص:39.

(2) مر.ن. ص:40.

(3) محمد بنيس: مر.س. ص:48.

(4) نازك الملائكة: مر.س. ص:41.

(5) نازك الملائكة: مر.س. ص:41.

(6) حكيم ميلود: مر.س. ص:48.

إن هذه المظاهر السلبية التي عُلِّقَت الشعرَ الجزائري المعاصر مرَدُّها إلى فهم بعض الشعراء لدور الشعر، وطبيعة اللغة الشعرية التي جعلوها تَوَاحُداً ما بين السياسي والأدبي، والفني. وقد ارتبط هذا المفهوم بتوجيه الشعر سياسياً ليخوض معاركه ضد السيطرة الأجنبية، والإبادة القومية، والتفرق⁽¹⁾. فلا تكاد تجد للواحد أسلوباً ولا روحاً، ولا لونا من ألوان الفن يمتاز به عن غيره، كما يمتاز بمعارف وجهه، ونبرات صوته، وطريقة فهمه وحديثه⁽²⁾؛ لأنهم، كشعراء، أثروا النموذج القديم للشعر الذي ألزمهم باقتفاء أثر السابقين مما جعل الشعر يتسم بالانفصام لابتعاده عن روح العصر. وبعد صعود المد الرومانسي، وظهر شعراء "زادهم الله بسطة في الشعور والإحساس لهم نفوس لا تشبه بقية النفوس..."⁽³⁾ ألوا على أنفسهم أن يتحولوا باللغة الشعرية - التي "... غمرتها الرموز الصوفية، وثارت على الشكل..."⁽⁴⁾ - على أيديهم إلى عالم أكثر تحرراً مروراً بالواقعية فالرمزية. ولعل الذين قاوموا "مرض العصر" استطاعوا أن يدفعوا ثمن النبوغ غالباً كرمضان حمود رائد الحركة التجديدية في الجزائر⁽⁵⁾. ومن نتائج هذه الثورة الشعرية، على مستوى القاموس الشعري، ظهور مظاهر إيجابية عن نُظْمِ التحوُّل اللغوي الشعري.

3. ب. مظاهر تشكيل تحيين المعجم:

تتشكل هذه المظاهر في المُدْخَل اللفظي كمؤشر تحييني لما يماشي زمن استعمال اللغة آنياً. فبعد هبوط الشعر من حصانة العقل والحكمة إلى معاقل النفس والشهوة الحسية هبطت بذلك لغته لتتشكل من الوافد الجديد وتسائر بذلك الحركية الآنية اجتماعياً وهي تتأسس من⁽⁶⁾:

3- ب- 1- المعجم الجديد:

يقود المعجم الجديد بناء اللفظية الجديدة في الاستعمالات الشعرية المعاصرة من كلمات عامية ذات أصول كلاسيكية، وكلمات ليس لها أصول في اللغة الكلاسيكية. وهي ناتجة عن تعريب اللغة الأجنبية، أو ترجمتها صوتياً.

أ- المعجم العامي الكلاسيكي:

إن المتن الشعري الجزائري المعاصر مليء بهذا المعجم المتوثب نحو آنيته وهو يحوي الألفاظ التي تربط الحدث بعصره، وزمنه، ومكانه. وهي ألفاظ ذات شحن نفسي خاص. ومن هذه المفردات العامية: "الشيكات"⁽⁷⁾ "المعشش،

(1) ناجي علوش: مر.س. ص: 7 إلى 9.

(2) الطاهر التهامي: مر.س. ص: 22.

(3) عمار بن زايد: مر.س. ص: 88.

(4) عمار بن زايد مر.ن. ص: 91.

(5) د. نسيب نشاوي: مر.س. ص: 27. و عمار بن زايد: مر.س. ص: 83.

(6) كمال خير بك: مر.س. ص: 83.

(7) أحمد حمدي: "تحرير ما لا يحرر". ص: 22.

- تمرغوا⁽¹⁾ "الكسكس المنزلي" ⁽²⁾ " " الحركي⁽³⁾ "أواه"⁽⁴⁾ "هومت"⁽⁵⁾ "يعشش"⁽⁶⁾
 "يعشش"⁽⁶⁾ "خرّيت"⁽⁷⁾ "أبوس"⁽⁸⁾ "ناشف"⁽⁹⁾ "كروش"⁽¹⁰⁾
 "تجزمت، تجزمت"⁽¹¹⁾ "غامت"⁽¹²⁾ "نمحيها"⁽¹³⁾ "أبوس"⁽¹⁴⁾
 "ناشف"⁽¹⁵⁾ "كروش"⁽¹⁶⁾ "تجزمت، تجزمت"⁽¹⁷⁾ "غامت"⁽¹⁸⁾
 "نمحيها"⁽¹⁹⁾ (19) "إخمش"⁽²⁰⁾ "فلوكا"⁽²¹⁾ "أرشم"⁽²²⁾ "مات الراي"⁽²³⁾ "البعبع"⁽²⁴⁾
 "كشمة"⁽²⁵⁾ "شلة"⁽²⁶⁾ "مصورة"⁽²⁷⁾ (24) "بسنا شواهد قبرك"⁽²⁸⁾ "الديس"⁽²⁹⁾.

نعتبر هذه الكلمات ذات دلالة مرجعية إلى البيئة التي أنبتتها. ومنها خصوصيتها المحلية. فهي، في معظمها، تحيل على المجتمع الجزائري إحالة يفهم منها القصد الشعري. لذلك يعتبر هذا المعجم مُفصّحا عن ضمير المجتمع إفصاحا خاصا تتجلى فيه القدوة على الوصول إلى مركز الحقيقة: "والشعراء أنفسهم يعرفون كما لا يعرف سواهم، وهكذا فأنا أشعر بأنه يوجد مركز في غابة الحقيقة لم أصل إليه قط"⁽²⁷⁾. لكن الألفاظ ذات الإحالة الخاصة هي التي توصل في النهاية إلى حقيقة الانتماء. وما يصلح دالا على هذا البلد، قد لا يصلح لآخر لما للمفردات من فيض دلالي خاص.

- (1) محمد شايطة: مص.س. ص: 77.
 (2) عاشور فني: مص.س. ص: 148.
 (3) مص.ن. ص: 23.
 (4) مص.ن. ص: 28.
 (5) مص.ن. ص: 92.
 (6) عاشور فني: مص.س. ص: 123.
 (7) عبد القادر أجقاوة: مص.س. ص: 54.
 (8) رشيد فيلاي: في "أم المعارك". ص: 103.
 (9) عبد الله عيسى لحيلج: في مص.ن. ص: 199.
 (10) محمد العيد حجاز: في مص.ن. ص: 284.
 (11) محمد الغماري: "بوح في موسم الأسرار". ص: 124.
 (12) محمد الغماري: "أسرار الغربة". ص: 99.
 (13) إبراهيم قار علي: في "أم المعارك". ص: 2.
 (14) رشيد فيلاي: في "أم المعارك". ص: 103.
 (15) عبد الله عيسى لحيلج: في مص.ن. ص: 199.
 (16) محمد العيد حجاز: في مص.ن. ص: 284.
 (17) محمد الغماري: "بوح في موسم الأسرار". ص: 124.
 (18) محمد الغماري: "أسرار الغربة". ص: 99.
 (19) إبراهيم قار علي: في "أم المعارك". ص: 2.
 (20) الصواب: نمحوها وليس نمحيها لأنها من الدارجة.
 (21) خيرة بلقصور: في مص.ن. ص: 88.
 (22) مص.ن. ص: 90.
 (23) عبد الحميد بن هدوقة: في "آمال". ج 1. ص: 145-146.
 (24) أبو القاسم سعد الله: في "آمال". ج 1. ص: 192-194-198.
 (25) عبد القادر السانحي: في "آمال". ج 1. ص: 237.
 (26) مصورة يقصد بها الخراف المشوية.
 (27) عمر أزراج: في "آمال". ج 2. ص: 16.
 (28) محمود بن حمودة: مص.س. ص: 71.
 (29) هـ. ب. فان وسيب: مر.س. ص: 119.

وتبقى الألفاظ العامية مؤشرا فنيا على أصالة رؤية الشاعر لخصوصية انتمائه اللغوي، والعراقي، والحضاري. وهو مؤشر فني يقوم ببؤارة النص إثارة للحساسية الشعرية.

ب. المعجم العامي الأجنبي:

لقد انفتح الشعر الجزائري المعاصر بعثا لحدثا أسلوبية على توظيف معجم عامي أجنبي سواء أكانت كلماته بلفظها الأعجمي، أم بتعريفها لفظا مما ساعد على تكوين معجم مرجعي لشعراء حداثيين تبين لنا اعتمادهم مؤثرات لغوية خارجية ساعدت على تكثيف بؤرة النص الشعري. ومن هذه التوظيفات: "وود يقنتدووو، الدقنتدو" (1) "الكونكورد، الجنرالات، المانشيتات، تكتيك" (2) "الأقيانوس، فانوس" (3) "المارنز، الستات" (4) "الستات" (4) "أمورو، الزنزلخت، أيقونة، الأكاسيا، إروسة" (5) "كمب دافيد" (6) "دولار" (7) "باتريوت، سرهم" (8) "القيثار" (9) "رامبوا، ساموراي" (10) "كاوبوي" (11) "الويسكي، سيجار" (12) "الفيتو" (13) "تأمرك ت" (14) "تفبركت" (15) "المؤمركة، الموساد" (16) "باريسكم" (17) "التنيس" (18) "الميراج" (19) "نرجيله" (20)

القفطان" (21) "الدولار" (22)

"الكنست، الهجانة" (23) "بيكو" (1) "الفودكا" (2) "

(1) ابن سليمان العياشي (أبو إلياس): في "القصيدة". ع.3. ص ص: 127-128.

(2) أحمد حمري: "تحرير ما لا يحزر". ص ص: 192-20-21-41.

(3) ديداني أرزقي: في "أم المعارك". ص: 95.

(4) روكيلة الطيب: في مص. ن. ص: 105.

(5) سعيد هادف: في مص. ن. ص ص: 115-116-117.

(6) سليمان شريفي: في مص. ن. ص: 121.

(7) د. محمد ناصر: في مص. ن. ص: 290.

(8) مص. ن. ص: 290.

(9) الغماري: "أسرار الغربة" ص: 69.

(10) إدريس بوزيية: في "أم المعارك" ص: 34.

(11) جمال الطاهري: في مص. ن. ص: 74.

(12) فضيل أبقاوة: في مص. ن. ص ص: 295-296.

(13) مصطفى كمال: في مص. ن. ص: 303.

(14) مصطفى الغماري: في مص. ن. ص: 308.

(15) معمر بن راحلة: في مص. ن. ص: 319.

(16) نور الدين درويش: في مص. ن. ص: 330.

(17) صالح خباشة: في "آمال". ج 1. ص: 215.

(18) عبد الحميد هدوقة: في مص. ن. ص: 145.

(19) م.أ.ع. السانحي: في مص. ن. ص: 233.

(20) محمد ناصر: في "آمال". ج 2. ص: 59.

(21) محمد ناصر: في "آمال". مص. ن. ص: 61.

(22) عمار بن زايد: في مص. ن. ص: 150.

(23) مص. ن. ص: 151.

البوليس، القبطان، الجنرال⁽³⁾.

فهذه الكلمات غير القاموسية "قد تبوأ من قواميسنا الصدر والمحراب"⁽⁴⁾ بعد أن غزت المعجم الشعري الحداثي. ولهذا، وجه أحد الباحثين^(٥) نداء يخص تجويز استعمالها إيفاءً للحاجات والدلالات. كما هو أمر الأمم الأجنبية بقوله: "وكل ما أريده الآن من أفاضلنا أن ينظروا إلى الكلمات (غير القاموسية) نظرة ازدراء، ولا يحرموا استعمالها على السواء، بل أقترح عليهم أن يضعوها، ثم يتميزوا بين أصنافها..."⁽⁵⁾. وغالبا ما وُظفَ هذا المعجم الناتج عن "تبني مفردات أجنبية بحسب شكلها، أو بعد تعريبها، أو مستعارة من اللهجات المحلية"⁽⁶⁾ لغرض السخرية والاستهزاء السياسي والحضاري. وقد تجلّى هذا في ديوان الشعر الجزائري المعاصر في "أم المعمارك".

3 - ب - 2 - المعجم الإباحي:

يُعتَبَرُ شعر الحداثية، وهو يبتعد عن أجواء الرومانسية مقتربا من الواقعية، من أحفل الشعر بالمعجم الإباحي، أو المسكوت عنه. ويحوي الكلمات المنتهكة سترها أمام الكلمات المَوْظَّفة في الشعر الكلاسيكي. إنه معجم الصفاقة اللفظية سواء أكانت ذات حمولة جنسية، أم إسقاطات سلبية، غائبية⁽⁷⁾ مبتذلة تعميما لروح التمرد لدى الشاعر الحداثي في الجزائر. تمس الحياء والأخلاق العامة، أو تنبو عن الذوق السليم في خرقها الطهرية التقليدية في التعبير الشعري كحد من حدود التشكيل اللغوي⁽⁸⁾.

أ. المعجم الليبيدوي:

إن الشعر الحداثي شعر أجواء "ألف ليلة وليلة" لما يحتويه من (إروسية) لفظية تساعد على كشف العقلية العربية الذكورية المستعلية. وتبين روح الانهزامية لدى العربي إذكاء لروح الهجاء القبلي الجاهلي الممجوج. والمعجم الليبيدوي يحوي من الكلمات ما له اتصال بالغرائز الجنسية. ومن هذه الألفاظ والتعابير التي تسعى إلى بؤرة النص من حيث تشكيّلها اللغوي "يفتض بكارة ممتلكات الحبوب .. / ينتفخ البطن ...، العهر، البغاء"⁽⁹⁾. "رقص النهدي على أحنانه، وهبته قبلات خلصة"⁽¹⁾. "ومن شواهر

(1) بكير بوراس: في مص. ن. ص: 243.

(2) محمد شايطة: مص. ن. ص: 76.

(3) محمد بوطغان: في "أم المعمارك" ص: 268.

(4) محمد الخضر حسين: مص. س. ص: 105.

(٥) الأستاذ الشيخ عبد القادر المغربي رئيس المجمع العلمي بدمشق.

(6) محمد الخضر حسين: مص. س. ص: 106.

(7) كمال خير بك: مص. س. ص: 138.

(8) علي ملاحي: "شعرية السبعينات" ص: 11.

(9) كمال خير بك: مر. س. ص: 136-137.

(٩) أحمد حمدي: "تحرير ما لا يحرر" ص: 13-14-19.

عرضك، اغتصبوك" (2) "بيع الكرامة، والشرف القبلي، حجل على نهد الحبيبة راقص" (3). "يمارس فعل البغاء، لقطاع الزانية" (4). "تضاجع وجها غريبا، لتحبل منه بطفل جديد، مومسة، إنك امرأة يضاجعها الأمير" (5) "لكن التين بصدرك يهديني، نهران بصدرك هذا كوثر يسكرنا، فالحلمة تاهت في الرتب، يكهربنا الجنس الرخيص، فتمتطي علانية صوت الغواني ... " (6) "الخطب المومسة، العاهرة، النهود الفائرة، الفاجرين، الفاجرة، الزناة" (7).

ويشكل المعجم الخاص بالكلمات المبتذلة، عند الهجائين، أسلوبا قهريا من أساليب الهجاء المختلفة باختلاف الموضوعات. وهو قادر على التحول بشكل ملحوظ (8). فإذا كان هذا المعجم متشكلا من مبتذل اللفظ ومستمجه الخادش الحياء. فإن هناك مجموعة أخرى من الألفاظ أكثر إثارة للشبق، والاشمئزاز الخفي. وتكفي دلالة عليها الإحالة عليها في مظاهرها (9).

ب. المعجم المروثن/الناجس:

يتشكل هذا المعجم في الشعر الجزائري المعاصر، من ألفاظ يُستتَكْفُ سماعها لحمولتها المنقّرة. وهي مبعث للتمرد، والعبث الذي يحياه الفرد في المجتمع/الدّمنة. وتصوير لما آل إليه الإنسان غريبا، منكسرا، ضعيفا وسط حركية اجتماعية ساحقة وطاغية.

ومن هذه الألفاظ المترددة في هذا المعجم الاستثنائي والخاص: "المزابل، مستنقع، روث" (10). "الرمد، الذباب، الكلاب، النفايات" (11)، "النجاسة، الأوحال" (12)، "الصيد، ذبابة الحقل، الغرثان، الوحوش الجرب، أذنان، الأوحال، الكلب، الغرثان" (13)، "كلب قذارة" (14)، "درن" (15) "الشارع المنجوس، النجوسة، العنكبوت، وحل، القمامة، ترمد، الغائط، الحيض،

(1) عبد القادر أبقاوة: مص.س. ص:32.

(2) محمد شايطة: مص.س. ص:43.

(3) عاشور فني: مص.س. ص:23-113.

(4) بشير عجرود: في "أم المعارك". ص:47.

(5) أزراج عمر: في "آمال". ج 2. ص:35-38-39.

(6) محمود بن حمودة: مص.س. ص:83-84-104-128.

(7) عمار بن زايد: في "آمال". ج 2. ص:150.

(8) د. عبد الواحد لولو: مر.س. ج 2. ص:321.

(9) ينظر: أحمد حمري: "تحرير ما لا يحرر". ص:13-14-21. وعاشور فني: مص.س. ص:24-

104-146-147.

(10) أحمد حمري: "تحرير ما لا يحرر". ص:19-21-22.

(11) عبد الوهاب زيد: مص.س. ص:28-43-44-82.

(12) عبد القادر مكاري: مص.س. ص:13-47.

(13) بلقاسم خمّار: "إرهاصات سرابية". ص:38-75-95-98-103-115.

(14) م.أ.خ. السانحي: "بكاء بلا دموع". ص:21-117.

(15) معاشو قرور: في "القصيد". ع3. ص:118.

الاصطبل، رجس، الجرذان، ذيل، تقياً، الأذنان⁽¹⁾، "رمداء، الجراد، ملوثة، السعال، تقيأت"⁽²⁾، "نتن، دنس، الدودة"⁽³⁾، "جرذان، الميكروب"⁽⁴⁾، "نلعق الجراح، الخنافس، الصيد"⁽⁵⁾، "الصرصار"⁽⁶⁾، "جرذان مأرب"⁽⁷⁾، "الذباب، الذباب، الديدان"⁽⁸⁾، "حمار، حذاء"⁽⁹⁾، "الديدان، صرصور، جاجة"⁽¹⁰⁾.

قد تشكل هذا المعجم من مفردات صُعبَ رصدها لقلتها إذا ما قورنت بالمعجم الجنسي الطافح بفيض من الدلالات. هذا المعجم الغائطي الدلالة انحسر منكمشاً أمام معجم الفيض الرومانسي القائم على الكلمات الرقيقة. فترَوُّشُ المعجم الشعري مرتبط بتأنس اللغة الشعرية بعد فقدانها سلطتها وتألُّها، وترَبُّبها الشكلي الحاد، مما يساعد على شعرنة النص، إذ "الشاعرية تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي: لغة عن اللغة. تحتوي اللغة، وما وراء اللغة"⁽¹¹⁾.

3 - ب - 3 - المعجم الطبيعي:

إن المتصفح الشعرَ الجزائريَّ المعاصرَ سيصادفه فيضٌ من الكلمات الجديدة التي تتناول الطبيعة حيةً وميتةً مثيرةً بذلك مسحةً جماليةً على شعرية النص التي "تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها"⁽¹²⁾ لنستشف "ما وراء هذا الجمال من ظاهرة اجتماعية، أو تيار نفسي، أو إحساس عام"⁽¹³⁾. وتُعتبر هذه الجماليات التجريبية على مستوى النص - وكذلك علم النفس البيئي - عاملاً مهماً "في تفسير العلاقة بين المثيرات الطبيعية، والاستجابات الإنسانية..."⁽¹⁴⁾. هذا المعجم الذي أضحى ملازماً لمعظم شعراء الحداثة الذين اتخذوا الطبيعة النباتية والحيوانية مرجعاً تفسيريّاً للعلاقة بين البشر في تعاملاتهم الإنسانية المتعددة. ومن هذه الألفاظ "الريح، السنبلة، النهر، زنابق، الشيح، الغصن، الطين، الحقول، القمح، التين، فستقي، سوسنه، حمام، خوخ، بلح"⁽¹⁵⁾. "العسس، بور، طحونة، الشعير، القمح، العشب، الذباب، تراب، القصب، الوحول، أثلامها، الرعيان، (أي الرعاة)، السدر، الألبان، العسل، نحل، الأفعى، تملّس"⁽¹⁶⁾ "البحر، الطحلب،

(1) علي ملاحي: "صفاء الأزمنة الخائفة". ص ص من: 27- 63- 64 إلى 73.

(2) الأخضر فلوس: مص.س. ص ص: 28- 29- 64- 68.

(3) أبو القاسم خمار: "الحرف الضوء". ص: 190.

(4) أحلام مستغانمي: في "أمال". ج 2. ص ص: 44- 45.

(5) محمد ناصر: في "أمال". ج 2. ص ص: 56- 60.

(6) حمري بحري: في "أمال". ج 2. ص: 100.

(7) عبد القادر أجقاوة: مص.س. ص: 70.

(8) أبو القاسم خمار: "الحرف الضوء". ص: 67.

(9) سليمان جوادي: مص.س. ص ص: 58- 60.

(10) أبو القاسم خمار: مص.س. ص ص: 87- 201.

(11) د. عبد الله الغدامي: مر.س. ص: 20.

(12) د. عبد الله الغدامي: مر.س. ص: 21.

(13) صلاح عبد الصبور: "قراءة جديدة لشعرنا القديم". (د.ت). منشورات اقرأ. بيروت. لبنان. ص: 10.

(14) د. شاكر عبد الحميد: مص.س. ص ص: 380- 381.

(15) حمري بحري: "ما ذنب المسمار ياخشبة؟". المجموعة بها ثلاثون نصاً.

(16) العربي عميش: مص.س. المجموعة بها خمس وعشرون نصاً.

العصفور، الطيور، الوادي، الحرمل، الصابية، العليق، أزهار حمر، سهيل، الدفلى، الفراشة، القرنفل، الصبار، شب الليل، النعمان، الرمان، التوت، زهر الرمل⁽¹⁾ "السوسن، العوسج، الاستبس، دالية الورد، النرجس، اللوز، الزبوش، الزبوش، الزعتر، الحرير، القز، البلح، المسك، العرعار، النعناع، صفصاف، الزنجبيل، الحجل، النمل، سنونو، الباعوض، الحجل، الصرصور، الضبعي، الزرازير، الذئب، اليمامات، العير"⁽²⁾ "غزالة، الغابة، شاي، قطط، الياسمين، الصندل، وعول، خيول، إجازة، زغب"⁽³⁾.

استطاع هذا المعجم أن يبين التطور الجلي في توظيف النبات توظيفا جديدا لم يكن لدينا مألوفاً في الاستعمال الشعري انطلاقاً من شعراء السبعينيات، وصولاً إلى شعراء الألفية الثانية. واستطاع أن يصور بيئة الشعراء الذين تعاملوا مع البيئة الفلاحية، أو الرعوية، أو البحرية، أو الصحراوية انطلاقاً من اختلاف التوجه الشعري العام بين الشعر المؤدلج والسياسي (السبعينيات)، والشعر الاجتماعي الواقعي (شعر الثمانينيات)، والشعر الوجداني الذاتي رومانسيو صوفيا (شعر التسعينيات). فالمعجم الشعري، إذاً، جاء وسطاً يمد هؤلاء، وأولئك بما يختص بنظرة ورؤية كل فئة.

3 - ب - 4 - المعجم التراثي:

يزدخر الشعر الجزائري المعاصر بمعجم تراثي خصب ينتسب لما هو قارئ وثابت في الاستعمال كأسماء المدن، والشخصيات، والأفلام، والأغاني، مما يجلو طبيعة الشاعر الثقافية، وبؤر النص الشعرية التي يمر منها الأثر عبر تجريب شعري وصولاً إلى الأثر لدى المتلقي. وهذا المعجم يولد لدى الشاعر، والمتلقي كليهما الاستمتاع الروحي، والاستئناس بالانتساب. يؤكد (هاردن) أن: "مفهوم الاستمتاع الروحي يعمق تأكيد الذات مثل ملكية الذات المعطاة للحظة، أين تسري فيها ملكية العالم، عموماً، وفي الحين"⁽⁴⁾. من خلال تجربة الترجمة الترجمة للتعرف على الهوية الشعرية: "إن المرور بتجربة الترجمة أمر ضروري بالنسبة لي لكي أتعرف على هويتي الشعرية..."⁽⁵⁾. ويمكن تصنيف المعجم التراثي إلى ثلاث مجموعات باعتبار الموضوع المُعبّر عنه ذلك "أن التوفيق بين اللغة والموضوع، وبين الألفاظ والعواطف من أصعب

(1) حمري بحري: "أجراس القرنفل". المجموعة بها أحد عشر نصاً.

(2) الأخضر بختي: مص.س. المجموعة بها واحد وعشرون نصاً.

(3) حكيم مبلود: مص.س. المجموعة بها ثمانية نصوص.

(4)

الأمور، وأدقها"⁽¹⁾. مما يعمق الاعتداد بأفضلية معجم على آخر⁽²⁾ باعتباره "قطب التجربة الشعرية" الذي يسعى إلى درء الانكسار الشعري⁽³⁾.
أ. معجم المدينة:

الشعر المعاصر وثيقة تاريخية وثقافية لا ضلّاعه الضمني بعملية التسجيل والمسح الأرضي، كما فعل امرؤ القيس في معلقته. فمن أجل ذلك جاء مليئاً بأسماء المدن جزائرية كانت على كثرتها أم عربية أم أجنبية على قلتها. وهذا ما يعمق حس الانتماء.

هذا غيض من فيض يزخر به هذا المعجم الذي يتكون أساساً من

"القدس،

المكسيك، بابل، هيبون، سيبوس"⁽⁴⁾، "وهران، قاسيون"⁽⁵⁾، "السليمة"⁽⁶⁾، "النيل، دجلة"⁽⁷⁾، "هيبون، بونة، الرومان، سيقوس"⁽⁸⁾، "أم الحلي"⁽⁹⁾، "قرطبة، فلسطين، الطور، يافا، حيفا"⁽¹⁰⁾، "فلسطين، بيروت، القدس، بغداد"⁽¹¹⁾، "الجزائر، تبسة، سرتا، أوراس، بنزرت، جرجرة، المسجد الأقصى، كنانة، حركة فتح، لبنان"⁽¹²⁾، "البوليزاريو، القوات المغربية، الموريتانية، عمان، الظهران"⁽¹³⁾.

يبدو من خلال هذه العينة الاسمية أنها قومية الإيحاء في تناولها مسائل الأمر الراهن. فهي إما تاريخية، أو تعيش لحظات استدمارية صعبة، أو صور يتغنى بها الشعراء كالشاعر السوري المولد خضر بدور الجزائري الروح والثقافة واللغة مع مدينته (السليمة). أو كعاشور فني بتغنيه بمسقط رأسه (أم الحلي). أو كسعيد هادف وهو يتغنى بـ(وهران).

ب. معجم الشخصيات:

(1) جبور عند النور: مر.ن. ص:168.

(2)

Ferdinand de Saussure: Ibid. P 308.

(3) علي ملاحي: "شعرية السبعينات في الجزائر". ص:25.

(4) مصطفى دحية: في "القصيدة". ع 3. ص:74-75.

(5) سعيد هادف: في مص.ن. ص:86.

(6) هي مدينة سورية (محافظة حماة) شرقي نهر العاصي.

(7) خضر بدور: مص.س. ص:74.

(8) عادل صياد: في "القصيدة". ع 4. ص:37.

(9) محمد زتيلي: في مص.ن. ص:50-51.

(10) مسقط رأس الشاعر.

(11) عاشور فني: مص.س. ص:18.

(12) حسين عبوس: مص.س. ص:16-17.

(13) عبد القادر مكاري: مص.س. ص:36.

(14) م.أ.ع السانحي: "بكاء بلا دموع". ص:37 وما بعدها.

(15) عبد الواحد باشوات: مص.س. ص:135.

يمكن اعتبار معجم أسماء الشخصيات بحجّ الذاكرة إلى تراث الأمة وحضارتها. كما هو خطوة أخرى نحو الشعرية في حادثة الرؤيا: "يعتبر الخطوة الشعرية مثل سفر حقيقي في الذاكرة داخل منطقة مزروعة بالإشارة..."⁽¹⁾ ومن الأسماء ما هو عربي وأعجمي تتزاحج في تناسق لتصنع ملحمة الإنسان في اختياره سُبُلَ الوجد، والانتصار. وتعبّر "عن القلق، والكآبة، والعذاب، والنضال، وعن الثورات"⁽²⁾. لأن هذا المعجم يعتبر وسيلة إجرائية من وسائل تنفيذ الشعرية العلمية.

ومن هذه الألفاظ التي تتردد بشكل توسعي متنامٍ كعينة عن بقية الأسماء التي يضيق المقام بذكرها تلك التي ترتبط بوضع تاريخي فعّال في مجال من مجالات النشاط الإنساني: "شهرزاد، الشنفرى، جرير، قيس، جميل، كثير، لبيد"⁽³⁾، "لاكوست، الفرعون، جبران"⁽⁴⁾، "السندباد، ليزا"⁽⁵⁾، "أوفى، هند، عنيزة، ليلي"⁽⁶⁾ "ألبرتو، عوج بن عنق، نوح، الخيام، أفستلين، يونس، خديجة"⁽⁷⁾، "هيدور، ثيدور"⁽⁸⁾، "بلقيس، فرعون، كسرى، الهنود الحمر، آل ياسر"⁽⁹⁾، "أوغستين، يوغرطة، دوناتيس، أنكيديو، جلجامش، حواوا"⁽¹⁰⁾، "أزديّة، خولة، المسيح"⁽¹¹⁾ "الهامشية، الكربلائي، ليلي، الحسين"⁽¹²⁾، "سحبان وائل، البشير، الرشيد، ابن باديس، فينوس، لامارتين، أبللو، خميلة وربيع، كوتي، منديس، الداوي، عقبة، طارق، حسان، بربروس، روبسبير، لاكوست، شومبي، دودو أبو العيد"⁽¹³⁾، "قيس بليلاه، زرقاء، الحجاج، فاطمة"⁽¹⁴⁾. فهذا العرض التمثيلي للمعجم يؤكد الصراع الذي مارسه الشخصية أو تعرضت له كهدف خاص يسعى لإبراز صور العظمة والعبقريّة، أو تجريدتها من هذا كله، يؤكدُ أحدُ الباحثين ذلك بقوله: "فنحن نفترض أن الصراع الذي تتعرض له الشخصية بين أهدافها الخاصة، والهدف المشترك للجماعة، يمكن أن يكون منشأ الجنون، أو منشأ أية ظاهرة تدل على سوء التكيف"⁽¹⁵⁾. وهو

(1) R.C: « Pèlerin de la Mémoire » Le Monde. Numéro spécial. Mai 1994. France. P.5.

(2) جبور عبد النور: مرس. ص: 218.

(3) عبد الوهاب زيد: مص.س. ص: من 21 إلى 77.

(4) م.أ.ع السانحي: "بكاء بلا دموع". ص: 39 إلى 111.

(5) عبد الواحد باشوات: مص.س. ص: 55 إلى 145.

(6) حسين عبروس: مص.س. ص: 19. ومصطفى دحية: في "القصيدة". ع 3. ص: 74-75.

(7) مصطفى دحية: في "القصيدة". ع 3. ص: 74-75.

(8) سعيد هادف: في "القصيدة". ع 3. ص: 86.

(9) عادل صياد: في "القصيدة". ع 3. ص: 35-36.

(10) محمد زيتلي: في "القصيدة". ع 3. ص: من 49 إلى 55.

(11) عبد الرحمان عزروق: في "القصيدة". ع 3. ص: 88.

(12) أحمد عبد الكريم: في "القصيدة". ع 3. ص: 94.

(13) أبو القاسم سعد الله: "الزمن الأخضر". ص: من 28 إلى 379.

(14) عاشور فني: "زهرة الدنيا". ص: من 32 إلى 82.

(15) د. مصطفى سوييف: مرس. ص: 126.

بذلك يجتاز بنا مراحل طويلة من تاريخ الشعوب ونضالها المستمر من أجل صناعة وجود إنساني متميز. يختزل مظاهر الانكسار أمام عظمة الانتصار المحقق على الظلم والانهزام.

ج. معجم الإحالات والتضمين:

ولأن الفعل الشعري هو الرؤية الشعرية للعالم بما هو عليه عالم الناس⁽¹⁾. الناس⁽¹⁾. وأن التجديد هو إنتاج المختلف⁽²⁾. فإن نجاح الشاعر لا يرجع: "في سيطرته على تجربته وتمكنه منها إلا لقدرته على تكوين علاقات لغوية جديدة، تنكشف من خلالها التجربة"⁽³⁾. كما بينه جابر عصفور. وهذه العلاقات اللغوية الجديدة هي "إعادة إنتاج وليس إبداعاً محضاً"⁽⁴⁾. ذلك أن النص مُعَصَّدٌ بآخر غيره. وهذا ما يعرف بالتناص. فكل نص هو نسيج من أصوات آتية من هنا وهناك⁽⁵⁾. والشعر الجزائري المعاصر حافل بمظاهر التناص من إحالات على أعمال أخرى كالموسيقى، والمسلسلات، والأشعار.

ومن هذه الإحالات والأصوات. ذلك الصوت الذي تغنت به - ذات يوم - أم كلثوم من الشعر العربي حين ضمنه الشاعر في نصه "نقل فؤادك"⁽⁶⁾:

"نَقْلُ فُؤَادِكَ حَيْثُ شِئْتَ مِنَ الْهَوَىٰ"

دعني أفكر ... مرة / أو مرتين على الأقل

وما كان من المسلسلات فإنه حاضر بمسلسل "أنت أو لا أحد" في نص "المزهرية"⁽⁷⁾:

لن يُورِّطني أحد / قد أعيش قليلاً، ولكن أحبكِ حتى الأبد
"أنت أو لا أحد"

أما ما أحال على إقامة الصلاة كمنحى تعبدي يركز على توظيف المقدس وأثره على صقل الشخصية، فحاضر في نص "قامت الصلاة"⁽⁸⁾:

ينطلق الصدى في الصمت فجأةً
(... قد قامت الصلاة) يا ترى / أم قامة الصلاة

(1) د. يمني العيد: مرس. ص: 7.

(2) خالدة سعيد: مرس. ص: 25.

(3) كمال عجالي: مرس. ص: 247.

(4) د. محمد مفتاح: مرس. ص: 86.

(5) مر.ن. ص: 86.

(6) عبد الوهاب زيد: مص.س. ص: 71.

(7) عمار مرباش: "القسيصة". ع 3. ص: 60.

(8) عاشور فني: مرس. ص: 44.

أما ما هو محيل على النصوص الأدبية، سواء أكانت نثرية أم شعرية، فهي كثيرة ومتنوعة. ومن أمثلة ذلك ما هو محيل على قصيدة الشاعر عمار مرياش وهي "المسألة" في نص عنوانه "نادية"⁽¹⁾:

إلى التي علّمت ذاك الفتى كيف تستيقظُ
الوردة في قلبه، لتطرد أرقه
إلى التي عرفت علة "المسألة"

فإن الإحالة قد تمت على النص كله عنوانا يختزل تجربة الشاعر حين رد عليه صديقه يوضح سبب المعاناة التي تأسس عليها النص. وشبيه بذلك ما أحال على "كتاب الجزائر"^(٣) ورواية "حنبل"^(٣٣) في نص "قصة عملاق"⁽²⁾:

إن تكن تعلم فالآداب أخرى
أو تكن تجهل فالتاريخ أدري
فاسألوها عن (كتاب) و(رواية)
وعلومٍ ودرايةٍ

أما فيما يخص الإحالة على الشعر الحداثي الذي كان منطلقا لحدثا التجريب الشعري فإن ذلك لا يعدو نطاق الشاعر أدونيس ونزار قباني اللذين استطاعا أن يحضنا الشعر الجزائري المعاصر. فأدونيس في مقطعه الموجه إلى (سيزيف) من قصيدة "الإله الميت" من ديوانه: "أغاني مهيار الدمشقي"⁽³⁾ يتناول مسألة الكتابة على الماء في قوله:

أقسمت أن أكتب فوق الماء
أقسمت أن أحمل مع سيزيف
صخرته الصماء

والشاعر شوقي أبي شقرا أيضا يتناول خاصية (المسيح). وهي المشي على الماء التي أسقطت على (سيزيف) ليكون رمز نبوة جديدة. هي خاصية تناقلها، من بعد، كثير من الشعراء، يقول⁽⁴⁾:

أصغي إلى سيزيف

يمشي على البحار يا أختي

ومن الشعراء الذين تناولوا هذه الخاصية عز الدين المناصرة في نصه "حصار قرطاج"⁽⁵⁾:

(1) نور الدين طيبي: في "القصيدة". ع 3. ص: 91.

(٣) كتاب (الجزائر) للكتاب والمؤرخ أحمد توفيق المدني.

(٣٣) رواية (حنبل) هي أيضا لأحمد توفيق المدني.

(2) أبو القاسم سعد الله: مص. س. ص: 175.

(3) د. عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر". ص: 206.

(4) كمال خير بك: مر. س. ص: 179.

(5) "الهدف". ع 691. س 15. 1983. لبنان. ص: 45.

قلت: يوماً، يفيضُ الإلهُ
قال لي: تعبتُ قدماي من الركضِ فوقَ المياهِ
قلت: فلنتجّه للصَّلاةِ

وتأتي نصوصُ الشعر الجزائري لتُحيلنا على هذه الخاصية التي
أضحت معلّماً من معالم الحداثة الشعرية باعتبارها رؤياً تخترق حُجبَ
الواقع. ومن الذين قاموا بالإحالة على خاصية المشي على الماء سيرا الأخضر
بركة في نصه "صناديق الشعراء" (1):

شاعرُ النارِ في متحفٍ من كلامٍ
لم أكن بينهم حين ساروا
على مائهم، حين طاروا
بعنقائهم شعلةً في القبورِ

ليأتي شاعر آخر يحذو حذو غيره على الماء حافياً. ويؤكد تواجده مُحِيلاً
على غيره من شعراء المشي على الماء. إنه الأخضر فلوس في نصه "نداءات
البحر" (2):

أنا ما نسيْتُ ولكنهُ الشعرُ قد جرّني نحو خلوتهِ
ثم علمني ... فمشيتُ على مائه حافياً أرتعدُ
دثرتني التي في يديها
من الوقتِ جوهره
ومن الماءِ كوثره
ومن العمر هذا الأبد.

كما أثارت مسألة التغير والتبدل (الميتامورفوزي) انتباه شعراء الحداثة
الرواد. فعبروا عنها بالفيزياء تارة، وبالكيمياء. كما فعل أدونيس في مزموره
باعتباره فارساً للكلمات الغربية حين قال: "إنه فيزياء الأشياء..." (3) وتوظف
هذه المحطة الشعرية كثابت من ثوابت التغير عند الشعراء الجزائريين. فأحمد
حمدي في نصه "وطن يتألم من رأسه" (4):

سَتَوْقَفْنِي أحياناً صَوْتِي
يستكملُ دورته ويفككُ
أعشابَ الوقتِ
تتبعثرُ كيميائُ الأعصابِ

(1) "الشروق الثقافي". ع 24. س 1. 1994. الجزائر. ص 17.

(2) "الشروق الثقافي". ع 24. س 1. 1994. الجزائر. ص 24.

(3) "الشروق الثقافي". ع 26. ص 17.

(4) مص.ن. ص: 23.

ويواصل عثمان لوصيف استخدام الكيمياء تارة، والفيزياء تارة أخرى كغيره من الشعراء الذين تعاملوا مع نظرية التغير والتطهر والانصهار. ومنه ما أورده في نصه الأول " ولعينيك هذا الفيض" (1):

الأسبابُ تبدأ منك

وتؤولُ إليك

وكلُّ الأشياءِ تتناسخُ

في مصْهرِ كيميائِكَ

أما النص الثاني فيتعامل مع التغير مثلما كان في الأول. وذلك في نصه: " قالت الوردة" (2):

أصيرُ الضياءُ / محضُ روحِ أنا/

تتغلغلُ في كيميائِ السماءِ /

تارة أتناثرُ عبر الأثيرِ

وفي نصه الثالث يوظف (الفيزياء) دلالة تغيير وتأثير في نصه: "قالت الوردة" (3):

أنا الفيزياءُ / أمنحُ الكونَ آياتِهِ / وغَوَايَاتِ ِه.

ومن مظاهر الإحالة على شعر نزار قباني ما ورد عند عثمان لوصيف، وهو يستعمل المعجم البحري بانتزاع السمكة ناطة من بين اليدين نحو البحر اتجاها. وذلك في قصيدته وفي نصه "حب 1994" (4) حين قال:

وبأن سمكتي الصغيرة التي تنطُ بين أصابعي فرحاً

فلماذا أعيدُكِ إلى البحر؟

بعدما دخلتِ مياهي الإقليمية

وطلبتِ اللجوءَ السياسيَّ إلى صدري؟

فيحينا عثمان لوصيف في نصه "ولعينيك هذا الفيض" (5) على السمكة العائدة إلى موطنها الأصل، الماء مستقراً أبدياً:

تتفلتين من بين أصابعي

كسمكة صغيرة .. لزجة

ياذات الزعانفِ الملساءِ

والحراشفِ الحريرية.

وتأتي صورة جريان النهر نحو المأوى الأمام لا إلى المهد الخلف كمحور وجودي طرحه شعراء الحداثة من حيث إنَّ الوجودَ استمراراً نحو البناء،

(1) عثمان لوصيف: "ولعينيك هذا الفيض". ص ص: 67- 68.

(2) عثمان لوصيف: قالت الوردة". ص: 12.

(3) عثمان لوصيف: قالت الوردة". ص: 14.

(4) "الحياة". ع 123. 1994. الجزائر.

(5) عثمان لوصيف: "ولعينيك هذا الفيض". ص: 55.

والمستقبل لا من حيث إنه رجوعُ القهقري نحو الماضي انبتاتا. ولنا ما أورده أدونيس في مزموره حين قال⁽¹⁾:

والماء لا يعودُ إلى مَنبَعِه

لذلك ، عبّر الشاعر الجزائري، عن هذه الرؤية المتوثبة نحو فهم الذات، ومناقشتها. فأحمد حمدي يحيلنا في نصه "وطن يتألم من رأسه"⁽²⁾:

فالنهرُ يسيرُ إلى مأواه

لا يرجعُ نحوَ الخلفِ

ولا يخرجُ عن مسرّاه

تؤمن الحداثة الشعرية - بما لا تدع مجالا للتردد - بتوظيف التراث الشعبي بالإحالة والتضمين. لأن الشاعر الحداثي صيّا يرمي شبكة التشكيل اللغوي والصوتي لاصطياد التجارب الإنسانية اختصارا للسير الزمني، والامتداد الحضاري. فالتشكيل اللغوي عند الشاعر في منه طريق للمعنى تلك الطريق التي تجعل العالم يعني شيئا⁽³⁾، خاصة إذا كان هذا التشكيل تراثا شعبيا محليا.

و أكد هذا المعنى (لوتشي) بقوله: "فالشاعر هو الذي "يأسر السماء والأرض داخل قفص الشكل"،... إنه صياد أسر يستخدم الشكل كشبكة يستعملها لغاية جادة جريئة. غاية لا تخلو من مخاطرة هي أن يتصيد، ويأسر التجربة جميعها - التجربة ككل - السماء والأرض"⁽⁴⁾.

وهاهي التجربة تنطلق كالموسيقى تراثا شعبيا منبثقا عن المجتمع من خلال حمري بحري، وعن الصمت المطبق والذي سيكون جوابا لقرع الشاعر ضمير المجتمع في نصه "اتهامات جديرة بالتفكير"⁽⁶⁾:

... عندها أوقفني دُرْبِي وقال:

أَتَهُمُ الرِّيحُ الَّتِي لَا تَنْثُرُ الزُّهُورَ / بَيْنَ جَمِيعِ الْفُقَرَاءِ / فِي الْمَدْنِ

الْقُبُورِ

الله ... الله .. "واحدٌ يَتَنَعَّمُ فِي فَيْلِهِ وَاجْنَانٌ دَائِرٌ بِحَذَاهُ ...

أَواحدٌ يَسْكُنُ فِي قُرْبِي وَيُفَكِّرُ فِي عِشَاهُ ...

ويظل ظل الببغاء "الحطّابُ إيْمُوتُ وَيَبْقَاوُ أَحْبَالُو

كُلُّ أَرْمَانٍ عَيْبُو عَيْبُو عَلَى رَجَالُو"

(1) "الشروق الثقافي". ع 26. ص: 17.

(2) "الشروق الثقافي". ع 26. ص: 23.

(3) أرشيبالد مكليش: مرس. ص: 16.

(4) مر.ن. ص: 16.

(5) مر.ن. ص: 17.

(6) حمري بحري: "ما ذنب المسمار ياخشبة؟". ص: 67-68-69.

فمن هذه الإزاحات أو الإحالات الشعرية التي يُعَبَّرُ عنها بالتناص تعتبر بدائل وظيفية لتنفيذ الشعرية. ف(النص المُعَيَّن (المقروء) لا يمكن فهمه، دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقتها، وأسهمت في خلقه" (1). كما أشار إلى ذلك أحد النقاد.

فالقول الشعري، لهذا، هو محصلة تفاعل و تشاكل بين النصوص في خلق متغيرات عدة تمتلك أدوات توليد الرؤى المختلفة والجديدة (2).
والشاعر الجزائري، أيضا، حريص على تسجيل الحكمة الشعبية من أفواه المجانين، و(البوهالية)، وهذا "البوهالي" (3)، هو الذي سينقل لنا حكمة الانحلال، وأثار الغدر والحيلة على الإنسان. يقول:
أقول لك: / ألقِ بالشمس في فجّاج الطريقة تنأى بعيدا عن
الشهادة والشهقة، وعن ذاتها..

(هاذيك الموت كي لفيزي إاء وغدر الذيب بالشاة والحيلة
بنت الكلب .. يا النمل كبرت
والعين اللي راتك تكوات
رشي العظم / وانزل هم.
وانت الحيرة بالموت
وخرجت من قشي أمعنّت الضحك.

لذلك لم ير الحداثيون عيبا على الانتماء القومي ، ولا حتى عل الشعر أن يجتلب من المنتج الحضاري بشقها الشفوي، والدارج ما يراه يعكس روح الشعب، والمجتمع إذ إنه مُسْتَلٌّ من جهوده المشتركة. يؤكد به الشاعر انتماءه الحضاري. " فليس بعيب على العروبة، ولا على اللغة العربية كما كان ليس بعيب على كل مجتمع من المجتمعات احتك بحضارة من الحضارات أن يأخذ منها. وما كانت الحضارة ملكا لنوع من الناس، أو لقسط (كذا) من البشر، وإنما هي جهود مشتركة" (4). فإذا كان التراث، كمعجم فني خاص، هو التجربة الشعرية العامة فإن التجربة الشعرية ذاتها، هي تجربة لغة. "والشعر هو الاستخدام الفني للطاقت الحسية، والعقلية، والنفسية، والصوتية للغة" (5). وقد يتطور تعامل الشاعر الجزائري مع اللغة الشعرية إلى أن يقوم بإعادة تشكيل لها. فيقوم بتوزيعية الحروف وفق آلية خاصة نحو إلغاء الحروف بحثا عن نظرية الفراغ الباني في النص الشعري.

(1) د. مختار حبار: "قراءة تناصية في قصيدة الياقوتة". تجليات الحداثة. ع 1. ص: 59.

(2) د. يميني العيد: مر.س. ص: 21.

(3) إبراهيم قرصااص: في "القصيدة". ع 5. ص ص: 35- 36.

(4) د. محمد مصايف: مر.س. ص: 303.

(5) د. السعيد بيومي الورقي: مر.س. ص: 5.

د. المعجم المَهْجَى:

انفتحت حركة الحداثة الشعرية على مبدأ التجريب اللغوي. فأضحت بذلك اللغة عندهم تشكيلا يستجيب لخواطر الشاعر، وتفكيره في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته⁽¹⁾، أو الساحر لطلسمه التي يشكلها تشكيلا يستوجب معها الأثر. وغايته ألا يتحول إلى مجرد " ناقل خبر أو مصور فوتوغرافي"⁽²⁾. ولعل أهم ميزة من ميزات التشكيل اللغوي ذلك التوزيع الحرفي للكلمات. أو ما يسمى بالتهجية اللفظية. وهدفهم هو إثارة المتلقي، وتهيبته، وبرمجته مسبقا للتفاعل مع النص مُشْكَلاً معه (أي المتلقي + النص) بديلا تناظريا للمبدع لانطلاق عملية التواصل. ولهذه الصعوبة ما يبررها حين نبحت عن تلك الألفاظ التي سعى الشعراء الجزائريون إلى توزيعها حروفا تختلف أشكالها، وأصواتها، ونطقا مُشْكَلاً بذلك تعددا ترديديا للحرف ذاته موصولا بغيره، ومفصولا عنه. ومن هذه الألفاظ ما ورد عند عبد القادر أجقاوة في نصه "مأساة الخلاف"⁽³⁾:

الذين تَحَلَّوْا عَنْ حِمَايَةِ/ العين، والراء، والواو، وبَاءٍ تَعْقُبُهَا تَاءٌ/... أَجَرْنَ الْعَيْنَ وَ...

فالحروف المَهْجَاءُ تَشْكَلُ بعدنا القومي، وهو العروبة. لكن الشاعر أراد أن يبين الخيانة القومية بالانسلاخ من العروبة، والارتقاء في حضن "روبة" التي يعني بها (أوروبا)، بعد تأجير حرف العين. وهذا تشكيل جميل يتضمن خبرة يستحي الشاعر من فضحها.

كما أن طابع السخرية له أيضا من الدوافع ما يجعل الشاعر يوزع حروفه توزيعا سيميتريا. وهو "نوع من الوحدة التي تتحقق في التنوع. فالكل هناك يحدده التكرار الإيقاعي للأجزاء المتشابهة"⁽⁴⁾. وإن كان التشابه، هنا، يُقْصَدُ به تشابه رسم الحروف كحروف، وتكثُرُ تواردها العطفية من أجل بحث الكلمة / البؤرة. فمثلا نص "ما سر القمة يا أمه؟"⁽⁵⁾ يقوم على تشابه وتكرار حرفي. وهو حرف (السين، واللام، والميم) فهي حروف هجائية. تختلف دلالاتها التي تحقق وحدة المعنى المستخلص منها. وهو (السلم) وذلك في قوله:

زُرْعَتْ فِي الْبِيدَاءِ الْأَلْغَامُ / سَادَ الْإِبْهَامُ/ الربُّ الثَّائِرُ يَرْقُصُ فَوْقَ السَّاعَةِ،
فَوْقَ الْعَامِ/

(1) كمال عجالي: مر.س. ص: 253.

(2) مر. ن. ص: 243.

(3) عبد القادر أجقاوة: مص.س. ص: 50-54.

(4) جورج سانتنيانا: مر.س. ص: 119.

(5) سليمان جوادي: في "آمال". ج 2. ص: 116.

فوق الأعوام / ينتقل بين (السين)، وبين (اللام) / و (الميم) الأسود ترفضه الأحلام

فارتبطت الحروف كلها بالسلم. وارتبط السلم كله بحرف الميم كخاصية سيمترية تؤدي إلى تماسك الوحدة. أما ارتباط الحرفين صوتيا ارتباطا سيمتريا فإنما لتحقيق تجانس دلالي بين حرف (الحاء) وحرف (الباء) في نص "نشيد الجزائر" (1) لتتحقق من خلالها لفظة (الحب). وهذا التلازم الحرفي يتولد من خلاله، تلازم صوتي. وكان الحرفين، وإن اختلفا بنية، فهما متفقان صوتا، ومتفقان في تحقيق تكافؤ منطقي للحب بين شخصين: ذكر و أنثى. وهما الشاعر و الجزائر:

أنا يا جزائر عنك أغنني وما بيننا الآن (حاء) و (باء)
و ها أنت الآن، يا صاحبي، تهرب الآن منا بدون وداع تغازل أحلامنا، وتغيب.
فلقد حقق الحرفان للشاعر تجربته الشعورية التي "ليست في ذاتها ملكا للشعراء خاصة. فهي من نصيب كل إنسان" (2). وتبقى مسألة توزيع الحروف مرتبطة بالحالة النفسية المرهقة. فكانت الحروف ممدودة ترفع من ألم المعاناة. يتجلى هذا المعطى في نص: "الحرف الضوء" (3):

ماذا أعطيك / كي تعلم أنك رغم العزلة والأنواء
و رغم التاء - الزاد - الغاء / مازال جمالك يصرخ من عينيك

فتشكل المعاناة تم عن طريق التاء، والزاد، والغاء. وهي حروف ترتبط بالمد، مبالغة في تصوير مسافة البعد، وزمن الأنين، ورغبة الالتقاء. إنها حروف تشكل (الترغ) وهي من الوزغ الذي يعني الارتعاد والرعشة. كما يأتي نص "أشهيان" (4) قائما على توزيع كلمة "أشهيان" إلى ثلاثة مقاطع. (أش) (هيا) و (ن). لتوظيفها كأصوات زجر للحيوان. تحمل في دلالتها ما هو مناقض بين (أش) للنهي والإبعاد. و (هيا) للأمر والإقدام. يقول صاحبها:

(أدلت ودلت أشهيان) / واشتهانا العنب

كذلك الجوزاء / نادوا في الخفاء العسير / أش / هيا / ن

ويحيلنا نص آخر على ثنائية حرفية بين (الميم و النون) كوحدة قائمة بذاتها، تقابلها (التاء والراء)، كوحدة ثانية في مقابل أخرى (اللام والحاء). مكونة كلمة طلمسية (منترج). وهي كلمة منحوتة لأسماء عديدة. وهذه إحدى

(1) عقيل بن عزوز: في "القصيد" 5- 1996. الجزائر. ص: 54. وتنتظر "القصيد" 5. ص: 15.

(2) إبراهيم العريض: م.س. ص: 73.

(3) أبو القاسم خمار: في آمال ج 2. ص: 192.

(4) عادل صياد: في القصيدة. ع 3. ص: 28.

خصائص شعر الحداثة القائم على التشفير كما هو عند الرمزيين وخاصة (بودلير). ومثالنا على ذلك نص "لست حزيناً لرحيل الأفعى"⁽¹⁾:
ميم نون / تاء راء / لام حاء / كان لها شعرٌ منقوشٌ كجناد . نس .
أما كلمتا (جناد .) و(نس .) فمنقوصتان من حرفين هما (الياء) لجناحي،
و(الراء) لنسر. لتتكون كلمة (ير). وهو فعل الرؤية المجزوم المقترن برؤية
النسر الحادة. فتزدوج وظيفة التشكيل لتعين طبيعة أسلوبية الشاعر. إذ يعتبر
الأسلوب "طريقة الكتابة الخاصة في رؤية الأشياء"⁽²⁾. قد يكون الحياء دافعا من
دوافع توزيع الحروف، وحذفها من المتن الشعري يترك عدد النقاط بعدد
الحروف المحذوفة. كما قد تحذف الكلمة كلها وتبقى (أل) التعريفية تؤدي
الوظيفة التعريفية، أو العهدية، أو الجنسية. والشاعر الجزائري، كغيره من
الشعراء، يلجأ إلى هذه التقنية كشكل فني. إذ "الشكل هو جمع لعدة عناصر،
ولابد أن تكون فيه هذه العناصر. وطابع الشكل عبارة عن كيفية ائتلاف هذه
العناصر"⁽³⁾. ونص "المزهرية"⁽⁴⁾ يؤكد هذه الخاصية في قوله:

يُعَمِّدُهُم بِالدموعِ ، وبالقنقِ السرمديِّ

"أذهبوا أنتم آل...." / فيقتحمون الفراغ ويرمونهُ بالحجر

ويستمر هذا التطور الشكلي في أسلوب الشاعر إلى إلغاء الكلمة كلها
انتظاراً لهتك النص، ومشاكسة المتلقي في ملء الفراغ، أو تسويد البياض،
وذلك في النص نفسه إذ يقول⁽⁵⁾:

وليس مَهْمًا أَضِيءُ لِمَنْ ... / أن أَضِيءَ. فذلك حَسْبِي

هنا كان قلبي / وكان أبي / والحمام الذي ...

يستريحُ | لحمامٍ على فوهة البندقية / تحت ظلال القمر

3-ب-5- المعجم الصوفي:

إن الشعر الجزائري المعاصر قد بدأ في تحوّل مرجعيته الشعرية من
الإيديولوجية السياسية في السبعينيات، ومن الواقعية الانتقادية في الثمانينيات،
إلى النزعة الذاتية والإغراق في الغنائية الوجدانية ذات الملمح الصوفي في
التسعينيات. بدأت الشعرية المعاصرة في تشكيل معجم خاص مثقل بالرؤى
والتصورات. فيه تتجلى الأكوام الشعرية الباهرة ليصبح الحلم فتى يافعا
ناضجا لا يشيخ، وهو يربط الغياب المطلق بالحضور الغامر فيه⁽⁶⁾.

(1) محمد زتيلي: في مص.ن. ص ص: 53-56.

(2) كمال عجالي: مرس. ص: 223.

(3) جورج سانتيانا: مرس. ص: 120.

(4) عمار مرياش: في "القصيد". ع 3. ص: 58.

(5) عمار مرياش. مص. ن. ص: 58.

(6) ما يمثل هذه النزعة ديوانه "أعراس الملح" بقصيدته "سمفونية البعث والحضور...". ص: 141، وما بعدها.

وقد ساهم هذا المعجم في تحرير الحساسية الشعرية من سلطة الوعي لتسبح حرة في عوالم الحلم الغريبة الفسيحة، ويسعى إلى توأمة عالم الواقع بما فوق الواقع من خلال تحويل الأحلام، والأفكار إلى أشياء مادية، وحسية، وعالم الحس والمادة إلى عالم الحلم والأفكار⁽¹⁾.

ومن هؤلاء الشعراء - الذين تَكُونُ لديهم معجم صوفي انتصر فيه الإغراق في الحلم، والابتعاد عن الواقع المحسوس إلى عوالم نورانية مفعمة بالبخور، والشطحات المجنونة تحيط بها أصوات، وأنوار تفسح لها مجالات التحرر. وعثمان لوصيف (١١) الذي استطاع أن يسم الشعر المعاصر بميسم خاص تجلت فيه اللغة الشعرية تجليا صوفيا امتزجت فيه نُبوَّة الحضور، بإنسية الغياب فاعلا. ومن معجمه الخاص: "أنبياء النار، الملائكة، الضريح، الفراش، النبي، نافورة، الدجى، الومض، النبض، الريح، الملح، الشهداء، البحر، النار، النواقيس، برج، ملحك الكوني، عرافة النجوم، حورية المواسم، الرنين، الحنين⁽²⁾ (١٢)، الجنون، الفجر، الجرس، البرق، السحاب، الكون، العبق، الهوى، الدجنة". فإذا كان هذا المعجم يحمل دلالة الحضور والغياب ودلالة العلو والهبوط والنور والظلمة فإنه ينقل الفكر متجردا من المادة نحو الروح، والتحرر والانطلاق. وقد يتكثف معجمه الصوفي رُقيًا باحتضانه الرموز الكوكبية والصوفية مما يجعلها أكثر حساسية. فهذه الكلمات: "المعراج، التجلي، أخضر، عردة، الصهوة، الحفيف، الرفيف، النبيذ، الضياع، السحر، الاغتراب، الطين، الشعوذات، القدسي، كينونة، النهر، العسلي، الكواكب، القرمزية، الكون، عقاقير، المفتي، طفل، الأعماق، شيطان، المرايا، العنكبوت، الإلهي، قيثار، شفافية، الأهارج، الصلوات، النجوم، القزحية، لؤلؤة، اللازورد، الأبنوس، اليانسون، الفراشات، النبوية، رابعة العدوية، السهروردي، الجنائن، المسك، الخز، سجادة، النحل، أترجة، المدام، الغرام، السحر...".⁽³⁾ ويتواصل المعجم الصوفي في الامتلاء من حيث تقاطع المفاهيم ذات الإحالة الفيضانية للدلالة على الانفصال عن عالم المادة والحس عن طريق الغربة الروحية، أو النقلة الروحية، أو الهجرة النفسية من الواقع إلى آفاق أخرى أرحب⁽⁴⁾. أو يتم ذلك بانفصال الذات عن ذاتها وعن الآخرين⁽⁵⁾. وقد

(1) اعتدال عثمان: "إضاءة النص". ط 1988. دار الحداثة. بيروت. لبنان. ص: 73-74.

(١١) له سبعة عشر عملا فيها مجموعة رسائل كتب معظمها، ومجموعها ثلاثة عشر عملا في عامين أي من سنة 97 إلى 1999. وعَمَلٌ واحدٌ في السنوات التالية (1982-1986-1988-2000).

(2) في "أعراس الملح".

(١٢) قد كتب (عبد الرحمان منيف) رواية "مدن الملح" وهي خماسية كبيرة تحكي صراع العرب مع الغرب. وقد نلاحظ تشابها بين "أعراس الملح" والرواية من حيث المضمون.

(3) عثمان لوصيف: في "براءة".

(4) د. ناصر الحاني: "المصطلح في الأدب العربي". ص: 197.

(5) مجاهد عبد المنعم مجاهد: مر.س. ص: 77.

يمثل هذا المنحى شعراء عديدون؛ منهم عبد الوهاب زيد حين تكوّن معجمه من هذه الألفاظ: "الاغتراب، الرحيل، الأحلام، الأخيلة، الوهم، الجنون، السفر، التيه، مسرح، الفلسفة، المستحيل، المئذنة، محراب"⁽¹⁾.

ومصطفى دحية عندما تتشكل لغته بالطلسم. وحين يصير الوهم حقيقة شعرية تعرّي الإنسان إلا من طبيعته. ومعجمه مسافر في هذيان اللغة حين تتراص كلمات معجمه لتصنع أحجية الدهر: "الخرافي، ردهات، سهو، الحيز، المكنون، السجف، طياسين، المعبد، المنذور، الترحال، تتلاشى، المتاه، مزارات العشاق، النبع، النشوق، الموحد، المجوس، المدارج، اليتيم، آيات، هيئة، يتماهى، شهوة، الخلجات، بلوري، الهولي، محو، القواميس، الديوان، الدراويش، غلغلة، خبب، الذاكرة، تحيا، قناديل، الانتهاء، فيء، السراب، يعمدني، الصلصال، المرابط، الهمسات، الحلم، ناسك، السهروردي، السلافة، القيافة، السر، النسخ، اختزالي"⁽²⁾.

كما ساهم محمد شايفة في تشكيل صوفية المعجم الشعري المعاصر لمّا تكوّن معجمه الخاص من: "وحدتي، الاغتراب، دمعتي، السراب، الشوك، النار، بلسم السحاب، الحلم، ضباب البحر، غانية، الصدى، غريبان، رحلة طين، همسة، أنين"⁽³⁾. واتسمت نزعتة الصوفية الإسلامية بالرفض، والاغتراب النفسي، في مجتمع لا يفهمه لابتعاده عن منظومة القيم السامية.

ويحتفل معجم عاشور فني بخصوصية دلالية صوفية حين يمتلئ حبا وعشقا ويسجل حضور الذات خارج الزمن المدني لتقف في أول الدرب لتنتقل إلى حيث يشاء القلب بغية أن تكون قبلة كل الطرق.⁽⁴⁾ لقد حوى معجمه الكلمات التالية: "المئذنة، المعراج، النار، الضباب، الرحيل، ذاكرة، حلم، الملح، الدرب، أفقنا، الطرق، احترقت، بني، موكب من سرور، البخور، نجمة، شراع الأصيل، همس، الهضبات، خلجات الأثير، جنون السر، البهاء، العشق، الطين، النور، العبقريّة، ومضة قدسية، الروح، صحتها، حلم، الطفولة، السندسي، هدي، شمسي، عبق الأنبياء، مسجة، القنوت، سجادة، دعاء، شمعدان، المعتقد، عرش، زمرد، الزبرجد..."⁽⁵⁾.

لقد ساهمت الحداثة الشعرية، إلى حد بعيد، في تكوين لغة شعرية جديدة مستفزة، ومضللة على أنقاض لغة شعرية صلبة، صامدة، ومُخْبِرَة. كما ساعدت على إنماء بدائل نظمية، وتعبيرية حُبلى باللاقول مما عَجَل بتحول اللغة ومعجمها الذي بدأت تتشكل ملامحه الرومانسية، والرمزية، والصوفية.

(1) عبد الوهاب زيد: في مص.س.

(2) مصطفى دحية: في مص.س.

(3) محمد شايفة: في مص.س.

(4) عاشور فني: مص.س. ص7.

(5) عاشور فني: في مص.س.

وفي هذه الحالة بدأ الشاعر الجزائري المعاصر "ينفتح على أفق رحب هو أفق التحولات الدائمة، ومن منطق الحركة في هذه التحولات أن تفرض على الشاعر، كي يستمر كشاعر، ضرورة التحول والتجديد في محاولة تملكه التعبير لهذه الحركة"⁽¹⁾.

إن المعجم الشعري الجزائري المعاصر، في تحوله من الدلالة الحسية المادية التي كانت تميز اللغة الكلاسيكية إلى الدلالة المعنوية والتجريدية يسعى إلى فتح مستويات القراءة لدى المتلقي، وتنويعها. وهذا ما يساعد، كذلك، على تفخيخ اللغة الشعرية بتبئيرها؛ لأن معظم الكلمات هي ذاتها بؤر ينطلق منها القصد الشعري مما يبعث الجملة الشعرية على امتلاك رؤاها، ومعانيها التصويرية مشحونة بالإيحاء الخصب، والقابلة للتأويل الدلالي المفعم بالحمولة الجمالية، والإنسانية الواسعة⁽²⁾. إن حداثة المعجم الشعري المعاصر يوقف نزوع التراث إلى فرض سلطته وحضوره على الفرد شاعرا منسحقا من خلال ما يحمله من معان ذابلة مطروحة عبر شكل مُجَمَّد لِيُحوَّلَ الشاعرَ فاعِلا ومبدعا معانٍ، وصوِّرا، وإيقاعاتٍ إيحائيةً وديناميةً⁽³⁾.

(1) د. يمينى العيد: مر.س. ص:94.

(2) علي ملاحي: "شعرية السبعينات". ص:17.

(3) كمال خير بك: مر.س. ص:147.

الفصل الثاني:

التشكيل العروضي للمتن الشعري

أهمية المصطلح في تشكيل دلالة النص
274.....

تشكيل الزمن العروضي.....279

تشكيل البنية الإيقاعية.....300

تشكيل بنية التصاقب
الإيقاعي.....312

تشكيل بنية التفعيلة.....315

جداول التشكيل العروضي.....325

أهمية المصطلح في تشكيل دلالة النص:

تثير إشكالية المصطلح، في تشكيل دلالة النص، الحساسية الشعرية حينما يتحرك أفق النص بحثاً عن مواقع تفجير اللغة. وهو من أهم مفاتيح القراءة في نظرية النص الأدبي. فَعَدَمُ تَبَيُّنِ دلالاته سرعان ما يثير الخلافَ المفكِّكَ للنص، لا الاختلافَ الباني له. لأن قصور التحديد دافع لانكسار مسار النص عن دلالاته.

لذا، أضحى تحديده، وإن كان توظيفه غالباً ما يُوصَفُ بالتجريب، أكثر من ضروري لتجنب انزلاقات المتن في تناوله المسائل وفق وضوح وتجرد نظري، ومنهجي.

ولقدرته التشكيلية في صناعة النص، والأثر، وعملية التلقي رأينا ضرورة توضيح بعض المصطلحات المرادُ توظيفها في دراستنا الداخلية للمتن الشعري المعاصر في الجزائر، تتناول تجليات أو مكونات البنية السطحية.

مفهوم البنية:

أثيرت مسألة تبني الشكلية، كماهية للشعر، لما لها من حضور فني في تحديد المعالم باعتبار الشعر مَعْلَمًا صارت محور العملية الشعرية للحدث المعاصرة: ف"الشكلية أعلنت أن ماهية الشعر هي الشكل. جعلت مهمتها مقصورة على تخيل وصفي شبه سكوني للأصول الاشتقاقية، والنحوية للأعمال الشعرية، ولأحرف العلة، والصوامت، والمقاطع، والصفات المترددة. هذا العمل الجزئي الذي يُطلقُ عليه الشكليون اسم "علم فن الشعر" أو "علم الشعر"، ضروري ونافع بلا أدنى نقاش" (1).

ولأهميته يعتبر الجزء المؤسّس لأي عمل هو بنية الأساسية. وهي ذلك البناء اللغوي سواء أكان صوتياً أم دلالياً (2). ميّزَ النقاد بين الشعر والنثر بخاصيتين للبنية. وإن كانت البنية للنص الأدبي أساساً قاعدياً له: "يَعْمَدُ إلى تمييز الشعر أساساً من النثر بالشكل الصوتي من ناحية، وبما يمكن أن يسمى "شكل المعنى" من ناحية أخرى، أي بنية الدلالة بالتعبير المعاصر. (3)

فالنص الشعري - إذّاك كغيره من النصوص - تواتر بنيوي متوال "يفي بوظيفة تواصلية يُمكنُ تَعَرُّفُها أيّ يحققُ كفاءةً إنجازيّةً يُمكنُ تَعَرُّفُها" (4) يُدِيرُ دلالةَ هذا البناء من حيث إنتاجه دلالة الوقعُ تمتُّ ِلَا في القول الشعري. والقول هو نبرة - مادة نطقية - لها طابعُ النظام مشحونةٌ شحناً نفسياً. أما القول الشعري فهو بنية مستقلة تخترق المنطوق بتحويل اللغة من الفوضوية

(1) د. رمضان الصباغ: مر.س. ص: 126.

(2) د. صلاح فضل: مر.س. ص: 348.

(3) مر.ن. ص: 349.

(4) زتسيسلاف واورزنيك: "مدخل إلى علم النص". تر.د. سعيد حسن بحيري، ط، 2003. مؤسسة المختار للنشر والتوزيع. القاهرة. ص: 58.

إلى البنائية، من غيابها إلى حضورها. بل هو صياغةٌ تريد أن تقول⁽¹⁾. وتحقق به الوظائف البنائية لعبة الإبهام، لعبة خلق عالم متخيل يوههم بحقيقته. وهي لذلك، تخلقه متماسكا، منسقا. تبنيه، ويكون لبنيته منطق⁽²⁾.

هذا المنطق الذي جسده (دي سوسير) في أن المتكلم، مُدْعَا، يُعَبِّرُ عن طريق لغة. وأن اللغة إنما تعبر عن أشياء. ذلك أن الوصف اللغوي لا يمكن إلا أن يكون بنيويا. فالعمل الأدبي هو عشرات البنى بل أكثر، إلا أنه لا تصبح كل البنى ذات وظيفة جمالية⁽³⁾.

مفهوم التشكيل العروضي:

ولأنّ النص بنية فهو متشكل من مجموعة ترابطات لغوية تخضع بدورها لبنية عامة متجانسة إيقاعيا تؤسس لعملية البناء الموسيقي وقد اعتُبرت التفعيلة العروضية، كبنية، دليلا معقداً من حيث توليفاته الموسيقية. وهو يخضع لجملة من القواعد والسدّن التي تختلف عن تلك التي تخضع لها الأدلة اللغوية في الكلام اليومي الذي يسعى لإقامة تواصل نفعي بين الناس.

و النص الشعري الإبداعي هو نسق جمالي لجُمَلٍ تتربط وفق نظام يؤلف بينها. وهو يُوقِّرُ فضاءً دلاليا لها. ويمنعها من الفوضى والبثرة التي تبدو عليها للوهلة الأولى. مما يجعلها مُنَظَّمَةً من التتابعات⁽⁴⁾.

ومصطلح التشكيل العروضي مرتبط بذلك التوزيع التتابعي للإيقاعات داخليا وخارجيا الذي ينتظمه سطح النص ليأين من خلاله وضعيات الدلالة المختلفة، والحاصلة من تحويل بنى الجمل إلى جانب الموسيقى الخارجية التي يكشف بها عن خصائص البناء العروضي ومن خلاله التقرب من عالم الشاعر النفسي للوقوف على بنيتها العميقة. واستعمالنا هذين المصطلحين: الموسيقى الخارجية/البنية السطحية، والموسيقى الداخلية/البنية العميقة. ما هو سوى استعمال منهجي يساعدنا في الكشف عن قوانين اللغة الشعرية التي يتأسس عليها التشكيل العروضي للمتن. ونريد بالبنية السطحية مُجْمَلَ المظاهر، والتحويلات الخارجية للنص الشعري من زحافات وعلل. وتتناول اقتصاد النص من حيث نواحيه الزمانية، والبصرية، والنحوية، ومن حيث الإيقاع. وهو ما يُقصد به لغة النص⁽⁵⁾.

يصبح الكشف عن بنية الإيقاع للمتن مستوى من مستويات قراءة النص؛ لأن البنية، إذاك، هي تشكيل إيقاع الدلالة بتفكيك وحداتها الدالة، والمركبة

(1) د. يميني العيد: مر.س. ص:12.

(2) مر.ن. ص:13

(3) دليّة مرسلّي وغيرها: "مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص". ط 1985. دار الحداثة. بيروت. لبنان. ص:14 وما بعدها.

(4) زتسيسلاف واورزنيك: مر.س. ص:56.

(5) محمد بنيس: مر.س. ص:40.

لنصوص داخل المتن. وما هي في الحقيقة سوى بآث جزئية تُشَكِّلُ (1)، عند اندماجها، البنية العامة للإيقاع الشعري، أو بنيتها العميقة إنها "مَدْرَقُ القصيدة، حيث تُخَذَّلُ الرؤية، ويتكيف نظام العلاقة بين الشاعر والمجتمع، وبينه وبين الكون، إلى أقصى درجة ممكنة" (2).

وبمعرفة مكونات تشكيلها يتم العبور إلى الإيقاع العام الذي يتحكم، كآلية معقدة، في صناعة المعنى أو الدلالة، وتسييرها نحو الشعرية أو النثرية. عبر مقاطعها الانفجارية المفككة (3). فكثيرا ما تكون البنية الإيقاعية مثارا للتعقيد إذا شاع الاضطراب التركيبي فيها (4)؛ لأن الجزء، كوحدة دالة، هو مؤسسة دلالية يساهم إلى جانب الأجزاء الأخرى في صناعة البنية العميقة، وتسييرها نحو الامتلاء الدلالي المعقد، والمركب. وما التشكيل العروضي بذلك إلا "...بنية سطحية تُوجِّهها وتُحدِّقها بنية دلالية عميقة" (5).

مفهوم البنية الإيقاعية:

عاشت الجزائر هاجس التجديد الشعري بالثورة على نظم الإيقاع التقليدي. واتضح هذا الخروج التأثير في ظهور بنية إيقاعية حدثية تعلن المواجهة، والصراع مع ضررتها التقليدية في محاولة لتجاوز التكرار الإيقاعي، والنمطية الرتيبة (6). واتخذ المتن الشعري الجزائري المعاصر إيقاعا، منفجرا يلطم المتن الشعري المركزي، والتقليدي الذي مازال تابعا، ومنحسرا في أدائه وظيفته غير متحررة في مجتمع أعلن تحرره من قيود الثبات إلى التغير، والتجديد والاستحداث الإبداعي انطلاقا من الماضي نفسه ليضيف إليه جديدا. يقول النويهي: "ولم تصدر الحركة عن إهمال العروض... وإنما صدرت عن عناية بالغة به. جعلت الشعر الحديث يلتفت إلى خاصية رائعة... تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها أسلوب جديد في الوزن يقوم على القديم، ويضيف إليه جديدا من صنع العصر" (7).

فاستحدث نص شعري جديد خطوة لاستيعاب واقع انفصل عن القديم، وانقطعت به صلاته مما دفع الشعراء المعاصرين بالجزائر إلى خوض هذه التجربة بوعي منهم، أو بغير وعي وهم متفاوتون من حيث إيمانهم " بدورهم التخطيطي للنص الاستسلامي المضاد لطبيعة الشعر" (8)، ومن إدراكهم طبيعة

(1) اعتدال عثمان: مر.س. ص: 174.

(2) اعتدال عثمان: مر.ن. ص: 174.

(3) كمال خير بك: مر.س. ص: 160.

(4) مر.ن. ص: 177.

(5) زتسيسلاف واورزنيك: مر.س. ص: 56.

(6) محمد بنيس: مر.س. ص: 45.

(7) د. محمد النويهي: مر.س. ص: 250.

(8) محمد بنيس: مر.س. ص: 45.

الخطر المُدْخِلُ بهم من طبيعة الشعر الجديد في أول ظهوره⁽¹⁾. ذلك أن "النص الشعري، بوجه الخصوص، عبارة عن صورة شمولية لا تقبل التجزئة إلا بغرض إعادة البناء"⁽²⁾ من أجل كشف العوالم الباطنية بطريقة محايدة غير متورطة في التعبير المباشر عن العواطف. وتفتيحه الواقع بدلاً من تقديمه موحداً في وحدة متماسكة. وإدماج الأضداد، والفوضى المؤسّسة لرؤى الشاعر، والولع بالغموض المشاكس لقدرات القارئ وصولاً إلى رفض النظام الموضوعي المنطقي، أو العاطفي، بكسر الأنظمة النحوية، في سبيل تفجير الطاقات السحرية الصوتية للكلمات⁽³⁾ لاستحداث بنية إيقاعية منفجرة بطاقات، وإمكانات لانهائية، ومتنامية⁽⁴⁾. هذا ما جعل الشعر الجزائري المعاصر مَهْوساً مَهْوساً بمسايرة حركة الحداثة. وأضحى قابلاً للتشكيل المستمر باعتباره يُصْنَعُ من الكلمات التي تحتويها البنية الإيقاعية، لا من الأفكار. فهو يثيره بناءً الكلمات كأصوات، أكثر مما يثيره بناءً الكلمات كمعان⁽⁵⁾. وللبنية فيه وظيفة جوهرية يَجْمُلُ ويرقى بجمالها ورقياً⁽⁶⁾.

ويعود الإحساس بضرورة الانفصال عن البنية الإيقاعية التقليدية للنص الجزائري إلى مرحلة الخمسينيات⁽⁷⁾. بيد أن التحرك شبه الجماعي للنص الحداثي بدأ مع انفتاح مجلة "آمال"⁽⁸⁾ لاحتضانه - جنباً مع جنب - النص التقليدي. ويمكن اعتبارها رافداً عالياً للنص الحداثي ذي البنية الإيقاعية المتحررة ولم تَسَلَمْ هذه البدايات من معارضة شديدة من الشعراء التقليديين كمفني زكرياء الذي اعتبره شعراً دَعِيّاً. وقد تشابه في ذلك الجزائريون والمشرقيون كالشاعر محمد علي شمس الدين الذي رأى أن قصيدة النثر "ليس لها أصل في اللغة العربية ... وأنها فشلت حتى الآن تجريباً أي نصياً لا نظرياً على الرغم من وجودها في كل الصحف"⁽⁹⁾.

إن الخروج على البنية الإيقاعية التقليدية للنص، باعتبار منشئها من خلال وحدات أساسية دالة تتقمص شمولية الدالة، وتحولها، وتحكمها الذاتي في إنتاجها الأنساق الدلالية⁽¹⁰⁾؛ لأنها تحمل الطابع النفسي المناسب لكل

(1) نازك الملائكة: مرس. ص: 40.

(2) علي ملاح: "شعرية السبعينات". ص: 5.

(3) د. صلاح فضل: مرس. ص: 351.

(4) محمد بنيس: مرس. ص: 45.

(5) أرشيبالد مكليش: مرس. ص: 23.

(6) د. عبد المالك مرتاض: "بنية الخطاب ...". ص: 23.

(7) قد أشرنا إلى ذلك في الباب الأول. ومنهم: أبو القاسم سعد الله. (1957).

(8) مثلاً العدد الأول والثاني مخصص لشعر ما بعد الإستقلال. طبعة (1982).

(9) جريدة "الرياض". مرس. ص: 21.

(10) د. عبد الله الغدامي: مرس. ص: 31.

وزن⁽¹⁾ مع طرح بنية مضادة لتركيب الزمان في النص هو عمل حتمي، وضروري لطبيعة تطور المجتمع الجزائري.

فبنية الإيقاع - باعتبارها تمثيلاً زمانياً وتشكيلاً له - " ليست شيئاً معطى في النص. وإنما هي شيء شَتَكَلَّ، شيء يُشَكِّلُهُ الناقدُ وفق رؤية يرتئونها"⁽²⁾. لم تكن خروجاً واضحاً وشمولياً في النص الحدائى المعاصر. وإنما كانت جزئية تختص بخروجها على العروض. كما تأكد لبعض النقاد أن الشاعر لحريته، ولطبيعة الشعر الصعبة، أكبر من العروض نفسه، مما يساعده على خرق نظم الإيقاع عن طريق "الزحافات والعلل" وخرق نظم اللغة باستخدام "الضرائر الشعرية"⁽³⁾. والاهتمام بدراسة البنية الإيقاعية جاء فالبنية لكونها تركيبة ونسباً داخلياً للغة⁽⁴⁾. وهي بذلك مركز العملية الشعرية؛ لأن الشاعر، وهو يوظف بناه الإيقاعية، يتحرر متحرراً خارج حدود لغة القول ليصنع مُشَكَّلًا لغته الخاصة. تلك اللغة التي قُذِّتُ القول العادي فتقتله. وتستبدل وحدة السياق ونظامه، ووحدة عالم القول بمنطق انتشار هذا العالم لتبعثره وصولاً إلى شعر قابل للاختراق⁽⁵⁾. فالبنية الإيقاعية التي يزيد بحثها، وهي "عالم من عناصر تتيح مجالاً مفتوحاً لتشكلها وتضمن بذلك... حرية الخلق المستمر، وربما اللامحدود، لهذا العالم"⁽⁶⁾. لأن طبيعة الشعر ترفض التماسك، والنمذجة والشعر المعاصر جاء ليؤكد هذا المقصد الحدائى. فهو شعر مُفَارِقٌ مُنْزَاحٌ في حركة موازاة ساكنة"⁽⁷⁾. أمام هذا التصور للبنية يمكننا أن نتساءل: هل البنية الإيقاعية - كترتيب زمانى ومكانى داخل النص الشعري المعاصر - هي وحدة خارجية لا دور لها في إنتاج دلالة النص، وحصر بؤرته كتشكيل لتجربة ستتقبل أثراً جمالياً لدى المتلقي؟.

فقراءة المتن الشعري الجزائري تنفي هذا الاعتقاد؛ لأن العمل الشعري ضرب من النسج، كما أكده الجاحظ، محكم ومتكامل. والزمان والمكان سلطة حضور في بناء فضائه. لأن إهمال البنية هو رفض لكل تجانس بين الوحدات الدالة، وغير الدالة لأي نص شعري⁽⁸⁾. فيصعب تصور قراءة حدائية متكاملة. متكاملة. وهي تُهْمِلُ مظاهر النص الخارجية التي تقودنا إلى جواهر الشعر، أي البنية العميقة التي تتحكم، كآلية دينامية، في إنتاج عالم المتاهة⁽⁹⁾، والفكيك

(1) د. عز الدين إسماعيل: "التفسير النفسى للأدب". ص: 58.

(2) د. عبد العزيز السبيل: "ثنائية النص". "عالم الفكر". ع 1. ص: 65.

(3) د. رمضان الصباغ: مرس. ص: 126.

(4) محمد بنيس: مرس. ص: 49.

(5) د. يمنى العيد: مرس. ص: 41.

(6) مرس. ص: 42.

(7) مرس. ص: 43.

(8) محمد بنيس: مرس. ص: 50.

(9) د. يمنى العيد: مرس. ص: 45.

وثائرة على مفهوم "الاتساق الذي يخلق تماسك النص الجسدي، وتستبدله بمفهوم الفضاء الذري للنص"⁽¹⁾ المَعَادِل في الشعر الحدائي - دُرِّيَّة.

1. تشكيل الزمن العروضي:

إنَّ ارتباط لغة النص الشعري، كلغة خاصة، بنظام اللغة العام هو كارتباط الجنين بأمِّه. فهي اللغة العادية المسيِّرة بقوانين لا يمكن تخطيها ولا التخلّي عنها. فالمنظومة اللغوية هي نظام الأدلة اللغوية. والدليل يتكون من لفظ ومفهوم. وهذا اللفظ هو الصورة السمعية⁽²⁾.

وانتصاف الدليل اللغوي بصفة الزمنية التي تحدث بفضل النطق تجعله مؤشراً سَدَقِيًّا تنتظم فيه البنى الإيقاعية الأخرى. وقد أشار (سوسير) إلى "زمن الانحباس والانفجار" ككم يستغرق زمنا للوصول إلى الأذن⁽³⁾. ويتحقق بالكتابة بالكتابة عن طريق السطر الذي يعتبر مساحة مكانية يجري عليها الدليل. لقد اهتم الناقد العربي القديم بالبنية الزمانية القائمة "على أساس الكم والنبر معا"⁽⁴⁾. واستطاع أن يصل به إلى التقعيد. وهذا ما نعني به الموسيقى الداخلية للمتن الشعري. وقد ظهر مع اجتهادات الخليل من خلال تقسيم التفعيلة إلى عناصر باستخدام الأدلة اللغوية، الصوتية على غرار ما فعل الإغريق لاستخدامهم المقاطع الطويلة والقصيرة كتمثيل لزمان الشعر⁽⁵⁾. كما أولى بعض بعض النقاد أهمية لدراسة الشعر باعتباره مكانا. لأن طبيعة الشعر، طبيعة خطية يُمَدُّها السواد الزاحف على البياض. وهي مساحة يستغرقها الشعر كتابة. هذا المكان الذي قل الاهتمام به في النقد الحديث. لهذا ستختص الدراسة بتتبع خاصيتي السمعية والبصرية التي تتميز بها البنية السطحية، لكون الشعر مسموعا و مقروءا يؤسس بتكامله البنية العامة. سنتناول في بنية الإيقاع أو الزمان التشكيل العروضي من حيث الموسيقى الداخلية.

اهتم الشعراء العرب القدماء بالبيت الشعري، واعتبروه أساسا مرجعيا لشعرهم. قد بَوَّوْهُ وأعلى منزلة من القصيدة. فكان النقاد يفضلون الشعراء على بيت واحد أو بيتين في قصيدة يطول عدد أبياتها. فعلى أساس البيت يُقَدَّمُ الشاعر، ويُفَضَّلُ عليه كذلك يُؤَخَّرُ وَيُغْمَطُ فضله. وعلى مبدأ المفاضلة برز البيت كبنية زمانية ومكانية متكاملة وخارجة عن النص. إذ يمكن تقديمه وتأخيرها. كملء ثُبر البيت كلبنة تصلح للبناء. فثُبَّ البيت الشعري ببيت من البناء. ألمعد المُحدَثين فقد رأوا البيت بنية زمانية إيقاعية. وأنه هو العامل

(1) يميني العيد: مر.س. ص:47.

(2)

(3)

(4) علي يونس: مر.س. ص:14.

(5) مر.س. ص:15.

البنائي الذي يُعَدَّلُ، وَيُكَيَّفُ بقية العناصر ويمارس - بالتالي - تأثيراً حاسماً على جميع مستويات هذا الشعر الصوتية، والصرفية، والدلالية...⁽¹⁾.
ولأهمية البيت في تأسيس إيقاعية الشعر، والمُعْتَوَى شَكْلاً صوتياً متردداً، أضحي عنصرًا رئيساً لكنه ليس وحيداً⁽²⁾. وبذلك يتأسس منه البحر الشعري كنظام مُتَدَكِّمٍ في المسافات الزمنية. ويتولى الوظيفة الإيقاعية والتقوية القافية. ويمكن ملاحظة لحظتيه الوظيفيتين فهو يَدُوزُ وظيفةً تقديميةً يحتضنها العنصرُ الأول المقفى، ووظيفةً ترجيعيةً وهي العنصرُ الثاني المقفى⁽³⁾. وهو بهذه الوظيفة المزدوجة يَكُوِّنُ شبكةَ العلاقات التي تنشأ بين الكلمات في صلبه، لتتفرع واسمةً القصيدة بأسرها. "وتجعله ينصهر في شكل نسيج مخصوص من الكلام يوقعه مبدأ مركزيٌّ هام. هو مبدأ التناغم الصوتي الدلالي الذي يصبح بمثابة ضابط أساسي يشد جميع مفاصل الخطاب"⁽⁴⁾. لكن الشعر الحديث والمعاصر بثورتها على الصعيد الشكلي استطاعا أن يُحْطَما بعض القواعد التقليدية. فاستعاضا عن البيت بالتفعيلة كوحدة أساسية⁽⁵⁾. إن وظيفة البيت المستقلة عن القصيدة كبنية دينامية ووظيفة تقليدية تجاوزها النقد المعاصر الذي يَعْتَبِرُ البيت مرتبطاً بغيره ليصنع بناءً النص كله. ولأنه كذلك "جزء من تجربة متنامية، تشكل رؤية الشاعر للعالم"⁽⁶⁾. وعليه، أثرنا مسألة البيت الشعري الذي الذي سنبحث تشكيله في المتن.

إنَّ أول ما يلفت الانتباه في الموسيقى الداخلية هو ذلك البيت أو السطر الشعري القائم على إيقاعات متتالية أو متناوبة. و دراستنا مفهومَ بنية البيت يرتبط بتعريفه. لأن هذا التعريف هو الذي سيساعدنا على معرفة مكوناته الجمالية الإيقاعية. فالبيت في الشعر المعاصر يتميز بوقفة تحدُّ من اندفاع حمولته ويمثل هذه الوقفة صمتٌ، أو بياضٌ. فهما علامة نهايته⁽⁷⁾. و"ليس له طول ثابت. وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات..."⁽⁸⁾ فيه. ويقوم التغير على قانون عروضي يتحكم فيه. لكن هذه الوقفة قد توجد في النثر والشعر معاً. لكنها في الشعر ترتبط بوظيفة دلالية، وهي داخل الوزن حين امتلائه بهامشكلاً "التيار الدلالي الباطن"⁽⁹⁾ حين يتردد الشعر دلالة "بين الصوت والمعنى"⁽¹⁰⁾.

(1) د. صلاح فضل: مر.س. ص: 71.

(2) مر.ن. ص: 390.

(3) مر.ن. ص: 83.

(4) د. محمد لطفي اليوسفي: مر.س. ص: 58.

(5) جبور عبد النور: مر.س. ص: 74. ونازك الملائكة: مر.س. ص: 79.

(6) محمد بنيس: مر.س. ص: 52.

(7) مر.س. ص: 52.

(8) نازك الملائكة: مر.س. ص: 77-78.

(9) د. صلاح فضل: مر.س. ص: 393.

(10) مر.ن. ص: 390.

فهو، إذًا، حضورٌ سَوَّادٍ وطغيانه على البياض منتها بقصد دلالي بقي بيت الشعر من التيه النثري في ما ليس منه⁽¹⁾. ويمكن ملاحظة قانون العلاقات الذي الذي اعتبره (هاربارت) علاقة الانتشار التكاملي من حيث إن الإيقاع يرجع إلى تلك العلاقات التي تتم في الوقت معاً، وتلك التي تتابع في الزمان⁽²⁾. والشعر الجزائري المعاصر، كتجربة جديدة، لم يكن في منأى عن اتخاذ البيت الكلاسيكي دليلاً عروضياً يسوق ما تتوارد فيه من إيقاعات وفق علاقات التبادل التقابلي عمودياً و أفقياً. وهذا الحضور العلائقي مرتبط بدرجة الوعي الأدبي بنظرية الشعرية لدى شعراء الحداثة. وهي متجالية تبعاً لانتشار ظاهرة الحركة التجديدية من جهة أخرى.

1-أ. علاقة الانتشار التكاملي:

ونقصد بهذه العلاقة ذلك التعاون التكاملي بين القصود ثلاثية الأبعاد وهي القصد الدلالي الذي يُراهَنُ فيه على احترام المعنى. والقصد الإيقاعي لاحترام إنهاء التفعيلة كإيقاع داخلي. والقصد العروضي كتوالي التفاعيل تولياً تناوبياً أو متتالياً أو تبادلياً⁽³⁾.

احتفظ المتن الشعري للشعراء الجزائريين احترامهم هذه العلاقة بعلاقة الانتشار التكاملي لقيام السطر الشعري على القصد الدلالي، وهو قصد عمودي دال أو غير دال، وعلى القصد الإيقاعي، وهو قصد أفقي تناوبي، وقصد عروضي، وهو قصد أفقي متتال. تترجم هذه العلاقة ذلك الاعتقاد القديم باستقلال البيت استقلالاً تاماً لكونه بنية خارجة عن سلطة النص. وهم، بذلك، يتجاوزون ما اعتُبرَ عيباً من عيوب الشعر في النقد القديم حينما لا يستقل البيت بمعناه عن البيت الآخر. فإن تحرروا من شكل البيت، فلم يتحرروا كلية من وظيفة البيت الجمالية عروضياً التي تُعْتَبَرُ مزية الشعر الجيد حين ينسجم القصد العروضي مع القصد الدلالي والإيقاعي⁽³⁾. ومن ثمَّ تُجسّدُ علاقة الانتشار التكاملي في ظل القصيدة المعاصرة "وحدةً متماسكة، حية متنوعة، وهي تُدَقُّ ككل لا يتجزأ، شكلاً ومضموناً"⁽⁴⁾. وبه استطاع الشاعر أن يحطم استقلال البيت⁽⁵⁾ ذلك: "أن علاقة الشاعر الحديث بالعروض علاقة تحددها عاطفة الشاعر، وإحساسه، وفكره أثناء عملية الإبداع"⁽⁶⁾. والنصوص

(1) د. محمد لطفي اليوسفي: مر.س. ص: 75.

(2) د. عز الدين إسماعيل: "الأسس الجمالية". ص: 122-123.

(3) هذه المصطلحات العروضية خاصة بالشعر الأوروبي. حيث يعني الإيقاع التناوبي (la rime alternée ou

croisée)، والمتتالي (la rime plate)، والتبادلي (la rime embrassée). و تنتظر : Collection

Microsoft.Encarta.2005.P.3.

(3) محمد بنيس: مر.س. ص: 53

(4) جبور عبد النور: مر.س. ص: 155.

(5) نازك الملائكة: مر.س. ص: 09.

(6) د. محمد مصايف: "النقد الأدبي ...". ص: 313.

الجزائرية المعاصرة تؤكد تعاملها مع هذه البنية الجزئية التي كان لها حضور في النقد القديم، لما لها من سلطة بانعزالها عن بقية البنى الإيقاعية الأخرى. ومن النماذج التي تعاملت مع البيت كلاسيكيا ، هذه النصوص التالية:
النموذج الأول: حمري بحري " يا أحجار الماس "(1):

والشوكُ على قلبي قلبي مدنٌ تُحرقُ والنهرُ حزينٌ
جفَّ الحلمُ على كفي/من يقتلُ هذا النبعَ ؟

النموذج الثاني: مصطفى دحية " سفریات ذكریاتیة "(2):

يأتي لَغْيُ من المُساءلة الأخيرة. / يَنْشَبِي موتي
ويُوغِلُ في تلافيفِ الرَّمَادَةِ / تختفي بانوراما الأوجاع في
النزَعِ المُتاحِ

دَلَمِي كَيرٌ كالتهافتُ

النموذج الثالث: عاشور فني " الكروان "(3):

طائرٌ لا يَظُّ على الشجرِ / يخطِفُ الأرضَ منِّي
بَيْلُ أغصانِ قلبِي لِبنِي الخرائبِ من دَجَرِي.
ويقودُ البساتينَ ضِدِّي وليسَ رِقُّ كلِّ الأغاريدِ من عُمري
النموذج الرابع: عثمان لوصيف " قالت الوردة "(4):

هذه يدُ حوريةٍ. / الألاتُ في ظِلِّ وَرْدِيَّةٍ

مَسَدَتُ عَنْ جِبْنِي الجراحِ ولها مَ سَيِّ مِنْ حريقٍ وَغَمٍ.

لهذه النماذج الأربعة تأكيد بتواجد علاقة الانتشار التكاملي بها، إذ تحقق فيها التوافق بين القصد الدلالي، والإيقاعي، والعروضي. أبرز الشعراء، هنا، استقلال أبياتهم عن بعضها البعض. فكل بيت يحمل دلالة الخاصة به. ويمكن ملاحظة الترابطات البيئية في كل مقطع تتم عبر تمفصل حرفي عاطف وهو (الواو). وهي تنطلق من الاسمية في النموذج الأول باستثناء البيت الرابع. كما ظهرت في بداية الأبيات الفعلية المضارعة في النموذجين الثاني والثالث. أما المقطع الرابع فتنأى سُدُّهُ كان على الجمل الفعلية الماضية.

فهذا الترابط البيئي لم يمنع كل بيت من امتلائه بفضل تحقق القصد الدلالي والإيقاعي والعروضي من خلال جمل قصيرة دلت على زمن استرجاعي متواصل ومتجدد في المضارع. ومتواصل وثابت في الماضي على المستوى الدلالي (5). وبتواجد هذه العلاقة يتأكد حضور التراث مجسداً في في هذا الموروث اللاوعي لاستقلالية البيت التام عن غيره. فالموسيقية

(1) حمري بحري: "ما ذنب المسمار يا خشبة ؟". ص: 28.

(2) مصطفى دحية: مص.س. ص: 41.

(3) عاشور فني: مص.س. ص: 140 - 141.

(4) عثمان لوصيف: "قالت الوردة". ص: 18.

(5) اعتدال عثمان: مر.س. ص: 82.

الشعرية آتية من التلفظ الصوتي من جهة، ومن التنسيق الدلالي من جهة أخرى⁽¹⁾.

وبحضور التراث الشكلي لموسيقى البيت وإيقاعه، تبرز مسالمة النص الحدائي للبنية التقليدية الآلية إلى الانحسار والتقلص داخل المتن المسكون بهاجس التفكك، والتحول والسريع.

1-ب - علاقة الانتشار التبادلي:

ونريد من خلال هذه العلاقة إبراز ذلك التعاون بين قصدين يرفد أحدهما الآخر. وقد يحضر قصد ويغيب آخر. فمثلاً قد يحضر القصد الدلالي وغياب القصد الإيقاعي والعروضي أيضاً. وقد يحضر الإيقاعي ويغيب القصدان الآخران معاً.

والبيت الشعري كبنية عامة يحوي بنى جزئية. و البيت الذي ندرسه يحوي بنية أسمى من الأولى، وأكثر تحرراً من الموروث التقليدي لسلطة البيت التام بقصده النهائي، الدلالي، والإيقاعي، والعروضي. وهذه البنية الجزئية الأرقى تمثل النقاء الأبيات عروضياً بقصد، وانفراجها دلالياً ونظماً. وبها يتم للمتن الشعري وحدثه العضوية، فإن كان "التضمين"⁽²⁾ عيباً من عيوب القافية فإنه يتحقق علاقة الانتشار التبادلي. ويصبح البيت ممتلئاً عروضياً، وناقصاً دلالياً وإيقاعياً. ومن هذا التضمين الذي يعني عدم استقلال البيت بمعناه، بل يكون المعنى مقسوماً موزعاً بين بيتين. وردت فيه بعض الأشعار. ومنها هذا البيت⁽³⁾:

يَجُودُ وَإِنْ لَمْ تَرَّ تَجَلْ يَأْنَ غَالِبٌ إِلَيْهِ، وَإِنْ لَاقِيَتْهُ فَهُوَ أَجْوَدُ

هَذَا الدَّلِيلُ عَمَّ الْمَنَارَ غَثْلَوْهُ وَمَنْ مِيلَتْهُ رَاغِبٍ فَهُوَ أَسْعَدُ

فمعنى البيت الأول قد تم في البيت الثاني بارتباط ضرب البيت الأول ببداية حشو البيت الثاني من خلال (فهو أجود من النيل). وقد يبدو أن هذه البنية الجزئية الممثلة في علاقة الانتشار التبادلي متأثرة بالنزعة الرومانسية التي أشاعت مفهوم (الوحدة العضوية) الذي يتحقق بارتباط الأبيات بعضها ببعض. وهي مستوحاة من (أرسطو، وكولردج، وسبندر). وتعني "إدخال الفكر والمنهجية، في القصيدة، وعدم إحلال عضو محل آخر، حتى تكون القصيدة كالبنية الحية"⁽⁴⁾. فهذه العلاقة التَّيْجُحُ ُتَرْمُ فيها القصد العروضي مع تجاوز القصد الدلالي والإيقاعي تنتظمه معظم أبيات المتن الشعري الذي نحن بصدد

(1) د. يميني العيد: م.ر.س. ص: 18.

(2) علي يونس: م.ر.س. ص: 167.

(3) محمد سعيد إسبر وغيره. "الخليل معجم في علم العروض". ط 1982. دار عويدات. بيروت. لبنان. ص: 91.

(4) د. نسيب نشاوي: م.ر.س. ص: 174.

دراسته. ومن هذه النماذج التي احتوت هذه البنية الراقية جزئيا والمتوافدة كعنصر تجديدي أضحي ظاهرة حداثية في الشعر المعاصر:
النموذج الأول: أحلام مستغانمي " وجبة حب باردة"(1):

اعْتَذِرْ نَا لِبَعْضِ نَا / لَأَنَّا أَخَذْنَا مَوْقِفَ بَعْضِ نَا الْكَثِيرِ
ثُمَّ عُدْنَا وَجَامِلًا لِبَعْضِ نَا / بِوَقْتِ إِضَافِيٍّ لِلْقَبْرِ
كَتَبَلِي بَعْضَنَا بِصِدْقٍ مُدْهِشٍ / وَكُنَّا نَقِي َ يَنْ لَأَقْصَى حُدُودِ
الكُفِّ

فهل عَجَبٌ أَلَا يَبْقَى مِمَّا قَلْنَاهُ... شَيْءٌ !

النموذج الثاني: بن يوسف جديد " زجل لمريم"(2):
وَأُطْفِئُ شَمْعِي فِي عَجَلٍ لَمْ أَفْتَحْ نَافِذَتِي لِلْكَوَاكِبِ
أَسْمَعُ عَشْقَةً فِي النَوَافِذِ تَسْأَلُ جَارَتَهَا/ عَنْ هِلَالٍ يُدَثُّ
نَجْمَتَيْنِ

النموذج الثالث: صالح سويعد "دف دق، دف دق"(3):

وطني يضاجعهُ الظلامُ هُدْلَكَةُ الليل البهيمِ
كالريحِ يَلْتَهِفُ فِي السَّرَّابِ .

النموذج الرابع: عثمان لوصيف: " قالت الوردة"(4):

أَيُّهَا الْآدَمِيُّ الَّذِي يَتَجَقَّدُ سَطَعَتْ َ عَلَى الْمَلَكُوتِ / إِلَهًا صَغِيرًا
وَأَوْ رَثَكُ الْحَقُّ هَذِي الْبَسِيطَةُ / أَنْتَ الْخَلِيفَةُ فِيهَا فَلَا تَتَكَّرْ
الْأَمَانَاتُ بَيْنَ يَدَيْكَ / لَوْ يَدُلُّ لَا تَتَمَادَ فَتَخْطِئُ / مِنْ جَوْهُ .

تتخذ هذه النماذج جميعها بنية البيت كوحدة جزئية تتصل بغيرها في نسق دلالي يتكامل ممتلئا. والشعر الجزائري المعاصر زاهر بهذه العلاقة التي يكون فيه البيت قائما على القصد العروضي دون القصد الدلالي والإيقاعي. فالمقطع الأول يرتبط فيه البيت الأول بالثاني بتبيان السبب (لأننا) ويرتبط الثالث بالرابع بواسطة شبه الجملة (بوقت). وارتبط الخامس بالسادس عن طريق حرف العطف (الواو). ويبقى السابع مستقلا لكونه سؤالا. أما الثاني فترتبط أبياته الأربعة ارتباطا وثيقا. والمقطع نفسه مرتبط بما قبله بواسطة حرف العطف (الواو).

أما الثالث فقد ارتبط البيت الأول فيه بالثاني بواو العطف، ليرتبط الثاني بالثالث بواسطة حرف الجر (الكاف) الذي أفاد التشبيه. أما الرابع فقد ارتبط فيه البيت الأول بالثاني من خلال حرف التحقيق (قد). والثالث مرتبط بالثاني من

(1) أحلام مستغانمي: "أكاذيب سمكة". ص: 9.

(2) بن يوسف جديد: "زجل لمريم". ط 1996. الجاحظية. الجزائر. ص: 15.

(3) صالح سويعد: "دف دق، دف دق". ط 1997. رابطة إبداع. الجزائر. ص: 6.

(4) عثمان لوصيف: " قالت الوردة". ص ص: 58 - 59.

خلال الحال (إلها). وارتبط الثاني بالرابع بواسطة حرف العطف (الواو)، وكاف الخطاب في (أورثك) التي تعود على (الآدمي) في البيت الأول. أما الأبيات الأخرى فمستقلة؛ لكن ضمير المخاطب هو الذي جعل بعضها يرتبط بغيره سالفًا لقد تمّ للشعراء المعاصرين زعزعة استقلال البيت كبنية، عن طريق "النظرية التكرارية" التي "لا تعتمد على نظرية المؤلف، ولا تصدر عن إرادته، ولكنها فعالية وراثية لعملية الكتابة، ومن دونها لا كتابة... وتتلاحم التكرارية مع الأثر كقوى خفية للنص. وما التكرارية إلا حتمية تلقائية تَدُدُّ كالجادة ترسمها أقدام المارة في الصحراء تلقائياً"⁽¹⁾. وبها أصبح التكرار طريقاً يربط بداية النص والمتمن الشعري بمنتهاه. وهو عند (كير كيغارد): "استخدام الزمن استخداماً ينفذ الزمن"⁽²⁾. ولأهمية التكرار كدليل لغوي، ومظهر من مظاهر تحريك النصحية في ترسيخ الوحدة العضوية، ذَصَّصَ له نازك الملائكة الباب الأول من القسم الثاني في كتابها. كما اعتبرت البنية التكرارية بؤرة تأزُّم الذات من حيث تجميدها الزمن الحاضر عن طريق التكرار ذاته⁽³⁾.

1-ج- علاقة العامل الترددي:

يقوم المتن الشعري على الثابت والمتحوّل من بؤر تسيير الديمومة الشعرية لِدرَكِ القصف الثابت هو ما تردّد ، كموجّه قصدي ، بالتكرار وبأي شكل من الأشكال التي يزدر بها المتن لذلك أصبح المتحوّل، وهو الانسياب غير المتشاكل لدمجات النص ومضامينه المحمولية التي سنخصّصُ دراستها في الفصل الموالي، تابعا جماليا لهذا المتغير المتحكم في تشكيل النص وتوجيه قصديته العروضية. ومن أشكال العامل الترددي:

1-ج- أ. التردّدُ الإفرادي:

يُعْتَبَرُ التردّدُ الإفرادي، وهو تكرارٌ مفردة تكرارا تردديا، أبسط ألوان التكرار الذي يلجأ إليه صغار الشعراء، وهو من الألوان الشائعة⁽⁴⁾. ومثالها نص عاشور فني: "وبعد"⁽⁵⁾:

وبعدُ ، فَمَ أَيْنَ أبدأ . / أو أنتهي ؟
.... / وبعْدُ ، / فها أنتَ بَعدُ ما أنتَ عَدِّي
وأقربُ ما أنتَ مِنِّي / ... / وبعْدُ .

(1) د. عبد الله الغزالي: مر.س. ص: 56.

(2) أدونيس: "مقدمة للشعر العربي". ص: 31.

(3) كمال أبو ديب: مر.س. ص: 78.

(4) نازك الملائكة: مر.س. ص: 264.

(5) عاشور فني: مر.س. ص: 128 وما بعدها.

وهي كلمة، كررها تسع مرات. وقد قامت بدور الرابط بين مقطع ومقطع انتظارا للمزيد. وتكرار الكلمة مليء به المتن الشعري. انتخبنا له هذا الأنموذج الواضح.

1-ج- ب. التردد التركيبي:

يُقصدُ به ذلك التكرار الخاص بتركيب. وهو أقل ورودا من الأول. ولعله مرتبط بظروف الشاعر النفسية، وطبيعة حياته الاجتماعية⁽¹⁾. ومن نماذجه نص حمري بحري المعنون "السنبلة الحامل"⁽²⁾:

ارْتَدَى الْحَقْلَ زَبَقٌ مُضَى يَغْلُ خَيْطَ َ الشَّمْسِ "برنوسا"
مات سقراط / مات سقراط لماحشا عن نبْعِكَ الغب .

فتكرار (مات سقراط) مرتين ساهم في إيقاف الزمن عروضيا من جهة، كما ساهم في إيجاد مخرج لأزمة الوجود بالبحث عن (النبع) مصدر الخلود، والحكمة من جهة أخرى.

وهو تواصل ربطي لكامل أبيات المقطع. كما ورد عند م. الغماري في "براءة"⁽³⁾:

كَقَرُوا بِمُعْجَزةِ العُصُورِ
بِالطَّيْرِ زِيَّعُ نَامَةِ الْأَسْحَارِ فِي هَدَبِ الزَّهْرِ
بِالْحُلْمِ يَكْبُرُ فِي نِلْمَاءِ الْقَادِمِينَ مِنَ الثَّوْرِ
بِالْمُرْسَلَاتِ .. الْوَاصِرَاتِ .. الْإِشَارَاتِ ... الْفَارَقَاتِ ...

في هذا التركيب ورد نوعان من التردد. التردد الحرفي. وهو حرف الجر (الباء) خمس مرات. والتردد التركيبي (كفروا ...) مرتين واستطاع أن التردد أن يحافظا على تناسق النص، وترابطه. فارتبطت هذه الأبيات بالبيت الأول. ثم ترتبط مجموعة أبيات أخرى بالتركيب الأخير الذي يعتبر محطة أخرى لسلسلة من الترابطات ستحدث في النص. وبذلك حافظ المقطع على قصده العروضي فقط. وهذا التردد يمثل تردد بيت كامل في ختام كل مقطع⁽⁴⁾. كما ورد مقطع آخر يتضمن التردد التركيبي عند الأخضر فلوس في نصه "عزف" على الوتر الأخير⁽⁵⁾:

يا شوقي الْأَخْضَرَ هل تأتي؟ إنِّي أتوَّأرى من جَسَدِي
وعلى ظهري يَتَفَتَّتُ طِينُ / / يا شوقي الْأَخْضَرَ هل تأتي؟
إنِّي أتوَّأرى من جَسَدِي / وعلى ظهري يتوالد داء ..

(1) نازك الملائكة: مرس. ص ص: 266-267.

(2) حمري بحري: "ما ذنب المسمار يا خشبة؟" ص: 15.

(3) مصطفى الغماري: "مقاطع من ديوان الرفض". ص: 67.

(4) نازك الملائكة: مرس. ص: 267.

(5) الأخضر فلوس: مص. س. ص ص: 15-18.

فهو تَدَدٌ تركيبِي، وبيت في الوقت نفسه، سمح للنص الشعري أن ينتهي عروضيا، ويتواصل دلاليا وإيقاعيا من خلال ابتداء النص بالنداء (يا)، والاستفهام (هل) الذي يتطلب استجابة، وجوابا. وبهذه الأدوات الإرجاعية للزمن في أدائها وظائفها "تحقق للنص اتساقاً". وتجعل منه نصا متماسكا وفق منطق، أو وفق منطق زاوية الرؤية فيه⁽¹⁾.

أما عن تكرار المقطع، فهو نادر، ومن الصعوبة أن يتخذ شكل ظاهرة يتردد في المتن الشعري الجزائري المعاصر، إن عُرفَ به كبار الشعراء في المشرق لنزار ودرويش وأمجد الطرابلسي بقصيدته "احترق.. احترق"⁽²⁾، والشابي بتونس بقصيدته "الصباح الجديد"⁽³⁾.

ومن الجزائريين ما ورد عند الأخضر بختي في نصه "أغنية"⁽⁴⁾:

وَلَمْ كَانَ يَهُوَ آهًا رَمَى حَجَرًا ...
تَتَلَبَّ َ وَاسْتَدَارَ لَهَا وَعَلَى صَفْصَفِ خُطَاهَا
وَلأنه كان يهواها / رمى حوًّا. بَثَاءَبَ واستدار / والريحُ

تَهْرِفُ

نَقَشُ فِي السَّرِّ مَدَاهَا ..

وَلأنه كان يهواها فَنَ َ لِّلرَّيحِ أَغْنِيَّةً .. / وأغنية أخرى حينَ

رَأَاهَا.

فهذا التردد المقطعي المتواجد في ثلاث محطات قد خضع لتودد البيت باعتباره بنية مرتبطة بغيرها. وهو إيقاف الدلالة في المقطع الأول، لبدء دلالة أخرى جديدة ترتبط بالأولى دلاليا وإيقاعيا. فالقصد العروضي محترم⁽⁵⁾. ولما كان التردد المقطعي طويلا، احتاج الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف لنجاحه⁽⁶⁾. وهو متوقف على رك الشاعر مفهوم السياق الذي أصبح ذا طبيعة اعتباطية، إضافة إلى قوته البنائية من خلال تواصل الدلالة، والإيقاع. لذا، فإن السياق يتداخل عبر التردد لتتحرك إشارات الدلالة عابرة من مقطع لآخر⁽⁷⁾.

1-ج-التردد الحرفي:

و هذا النوع من التردد هو أكثر الترددات انتشارا في المتن الشعري الجزائري كخاصية تشكيلية دقيقة، أو كأداة إجرائية تشكيلية تسعى إلى

(1) د. يمني العيد: مرس. ص: 16.

(2) نازك الملائكة: مرس. ص: 270.

(3) مر.ن. ص: 269.

(4) الأخضر بختي: مص. س. ص: 50.

(5) نازك الملائكة: مرس. ص: 269.

(6) مر.ن. ص: 270.

(7) عبد الله الغدامي: مرس. ص: 56.

صناعة شعرية النص انطلاقاً من الاحتياج الإيقاعي الذي يصادفه الشاعر⁽¹⁾. ومثاله عند ع.لوصيف في نصه "مريم"⁽²⁾:

من زمنٍ أعشَقُهَا / من زمنٍ أعْبُدُهَا
ولم أزلُ أعْرِفُ من عيونِهَا الضياءَ المُخَضَّباً بالدمِّ.
وفي نصه الثاني "المرايا"⁽³⁾:

من شوقنا النازفِ لمن غرَّامنا المطعونِ ِ لمن حُرِّنا الأخضرِ
من غَضَبنا المحضُّورِ فعيواصرِ الجنونِ مُدَّنا ابتكروا ندنُ هذه
المرَّايَا

وفي نصه الثالث "جسدي الممزق"⁽⁴⁾:

ربما هبَّتْ ليغا الريحُ حمراءَ عَتِيَّةٍ / ربما في ظلماتِ الزبدِ
الغربيِّ ضَعُنَا

ربما، آهٍ / فَتَشَبَّهْنَا بنارٍ وثِيَّةٍ ...

وفي نصه الرابع "ولعينيك هذا الفيض"⁽⁵⁾:

هَأَرِيحُكَ المُسَعَّرُ يَهْدُكَ / وهاسِبَاوْرُكِ الذَهَبِيَّةِ
تتركُ مِعْصَ مِيكَو الغبشُ البنفسجيُّ المسحورُ / يَلُفُّ في دوامةٍ
مبهمةٍ!

وظَّف الشاعر في النص الأول و الثاني حرف الجر (من) ستَّ مرات
كرباط دلالي و إيقاعي ساعد على تكسير سلطة استقلال البيت. أما في النص
الثالث فقد تَرَدَّدَ الحرف (ربما) لربط الأبيات بانفتاح الإمكانيات وتعدد تحققها.
فالحرف مفتاح توسعي في تدفق الدلالة الممكنة. لذا، صار الحرف (ربما)
رابطاً دلالياً يقوم بوظيفة تنسيقية. أما في النص الرابع فقد تَرَدَّدَ حرف
التنبيه (ها) الذي أصبح مفتاحاً، كذلك، للشحن النفسي الموجه للمتلقى من أجل
الدخول إلى النص. و ظاهرة حرف التنبيه (ها) انتشرت انتشاراً مَهيباً، بحيث
أصبح ظاهرة لغوية خاصة يجب دراستها دراسة خاصة. فقد استخدمها عاشور
فني في نصه "رجل من غبار"⁽⁶⁾:

... / ها هي الآن تَذْكُرُنِي

والديارُ التي كنتُ أسكنها / ها هي الآن تَسُدُّنِي

(1) نازك الملائكة: مرس. ص: 273.

(2) عثمان لوصيف: "أعراس الملح". ص: 49.

(3) عثمان لوصيف: "أعراس الملح". ص: 56.

(4) مص. ن. ص: 67.

(5) عثمان لوصيف: "ولعينيك هذا الفيض". ص: 59.

(6) مرايا. ع. 7. مرس. ص: 24.

كما استخدم مُكَرَّرًا حرف (لا) بكثرة في نصه "صورة غائمة لزمن قزحي"⁽¹⁾:

لا أريد ابتسامًا، ولا قهقهاتٍ، ولا غَوْلًا / لا حنيذًا، ولا ذكرياتٍ، ولا مطرًا

لحِجَ بالآ، ولا شجرًا / لا عرائسٍ لا جدّاتٍ، ولا خدَجًا
لا دمًا، لا شرايينَ ... لا أوردةً / لا أريد سوى نبضةٍ واحدةٍ
تنقل للأضْ نَدْوُ الفصولِ/لتأخذَ شكلا جليدًا/لَوْ نَا جديًا.

لقد بلغ عددها خمس عشرة مرة في تسعة أبيات، مما جعلنا نرى النص متماسكا دلاليا، وإيقاعيا إذ البيتُ ، ثمة، غيرُ مستقلٍّ إلا بقصده العروضي فحسب؛ فجعلَ النصَّ مارًا بسلسلة من الاهتزازات ب(لا) النافية مستقطبا عناصرَ نَسْجِيَّةٍ تخضع كلها للتشكيل، وإعادة التشكيل على نحو يؤدي إلى أن يكون المكان الزماني في طليقة بناءً فنيا مُساوياً العَدَمَ بوجود النفي⁽²⁾.

1-ج-د. التردد التقسيمي:

وهناك تردد آخر أشارت إليه نازك يقوم مقام القصد وهو يوحّد القصيدة في اتجاه معين. لأهمية ذلك؛ ينصبُّ اهتمام الشاعر بما قبل الكلمات المترددة. ومن وسائل نجته، الشعرية أن يُدْخَلَ الشاعرُ عليه تغييرا طفيفا على التركيب المكرر في كل مرة يستعمله فيه. يُسمّى هذا التردد بالتردد التقسيمي الذي تردّد فيه كلمة أو تركيب في ختام كل مقطوعة من القصيدة⁽³⁾. ومن أمثلة ذلك ما ورد عند حمري بحري في نصه "السنبله الحامل"⁽⁴⁾:

فلما نلّ لُحْبُ الزرع والنهر
لا نحب الورد والنهر / لا نحب المرأة والنهر

ردّد الشاعر أبياته الثلاثة، بحيث استخدم الزرع مرة، و الورد، ثم غيّرهما بالمرأة مرة أخرى. فهذه الوحدات الاسمية المفعولية هي التي تغيّرت في هذه التركيب المنفي سؤالا.

وشبيه بذلك ما جاء عند سليمان جوادي في نصه "ما سر القمة يا أمّاه؟"⁽⁵⁾:

أذكّرُ أني في الليلاتِ الصيفية / أتوسّدُ عنزا في البیداءِ / وأشقّ
طريقا للأدْلامِ / أشقّ طريقا للتفكيرِ / أشقّ طريقا للتبرُّرِ /
أشقّ طريقا للتحريرِ

(1) عاشور فني: مص.س. ص ص: 50-51.

(2) اعتدال عثمان: مر.س. ص: 71.

(3) نازك الملائكة: مر.س. ص: 284-285.

(4) حمري بحري: "ما ذنب المسمار يا خشبة؟". ص: 13.

(5) سليمان جوادي: "يوميات متسكع محظوظ". ص: 19.

وتركيب (أشق طريقاً) دُخِلَ عليه العنصر المتغير بانتظام انطلاقاً من الحلم إلى التحرر مروراً بالتفكير والتدوُّر. وهي مراحل تتوسط الأحلام. والتحرر كفعل ناتج عن السبب هو الأحلام. ومنه قام الشاعر بدَوِّر إرادة القارئ مُطْلَقاً أفعال الاختيار للمصير المرتقب، والممارسة غير الواعية، ورفض آليات الواقع الذي رَكِبَ من أجله الأحلام⁽¹⁾.
ويحضر التردّد التقسيمي عند عثمان لوصيف في نصه "ساكن في الحفيف"⁽²⁾.

ساكنٌ في الحَيفِ في رذاذ البنفسج، في الرَّعْشَةِ الكوكبيَّةِ
أَبْتَنِي لِلْغُصُونِ فضاءً / مَقْلًا بِالْغَمَامِ الشَّحْفِ
ساكن في النزيف / في حنين العناصر، في وَجَعِ الأبديةِ
أُخْطِي الفصول - الفناء / والأصول - الخيف
في جناح الألق، هي سِدْرَةُ الأبديةِ / ساكناً في الرَّغْفِ .
ردّد الشاعر تركيب (ساكن في) ثلاث مرات، وراح يوزع متغير هَلْأَنْ سَكَنَ الشَّعْرَ متحركٌ غيرٌ مستقرٍّ تَحْرُكٌ (الحفيف) مرة، وتحركٌ (النزيف) أخرى، وتغيُّرٌ (الرغيف) مرات. فهذا التردّد قام بدور تمفصلي بين المقاطع ليربط أجزاء النص دلالياً وإيقاعياً. أما القصد العروضي فقد ثَبَّتَ الأبيات إيقاعياً، فأصبحت بنية البيت الإيقاعيةُ بنيةً منتهيةً بقصد عروضي. ولم تكن هذه الوحدات الترتيبية التوزيعية وحداتٍ فضلى لا دور لها. بل قامت بدور تقليدي. هو التوكيد عند القدامى إضافةً إلى كونها جامعاً شتات النص، وتَشْطِطِيَّةً⁽³⁾. لأن باحتشاده، وتجمع العناصر التشكيلية - وهي الحروف مع الجمل المفصلية الترددية - تنساب الديمومة الشعرية لتَصْغِفَ بنية النص العامة القائمة على القصد الزمني العروضي⁽⁴⁾.

1-ج-هـ. مؤشر الضبط الإيقاعي:

تُعْتَبَرُ مؤشرات الضبط الدلالي كواو العطف، والتردّد المتنوع أشكالاً تساعد البنية الإيقاعية للبيت أن تستقل نحوياً، وصرفياً، وإيقاعياً لها من قدرات توجيه الدلالة الشعرية داخل إيقاع البيت، نحو النضوج، والاستقلال. تعيش لحظة تبلورها، لحظة ولادتها كضرورة، ومن ثم فإن نمو الزمن ابتعاداً عن لحظة التبلور هذه لا يعني تغييبها أو زوالها. بل هو نمو لها، وتحقُّقٌ لوجودها كوجود عادي هادي⁽⁵⁾. فإن كانت هذه الضبطية تحقق مثل هذا الاستقلال الجمالي للوظائف الشعرية؛ فإن هذا المؤشر الضبطي الجديد، مؤشر

(1) اعتدال عثمان: مرس. ص: 108.

(2) عثمان لوصيف: "براءة". ص: 39.

(3) محمد بنيس: مرس. ص: 59.

(4) اعتدال عثمان: مرس. ص: 101.

(5) د. يمني العيد: مرس. ص: 116.

الضبط الإيقاعي ، هو أعقدها ، وأصعبها لقوته في تفتيت بنية البيت إلى جزئية. أي تدمير البنية الإيقاعية، والنحوية، والصرفية للبيت. فهو، بهذا ليس جامعا لها عبر تلك المؤشرات الضابطة فحسب، بل هو يعمل عكس عملها. وفي سياق هذا التحول الوظيفي لهذا المؤشر الإيقاعي "تختفي كل الحدود بين الزمان والمكان. فيتخذ المكان صفة زمانية، أو يكتسب الزمان خصيصة من خصائص الاستقرار في المكان"⁽¹⁾. وقد نجد هذا المستوى، من العلاقة الثانية: علاقة الانتشار التبادلي، في كثير من نصوص المتن الشعري المعاصر، ومن هذه النماذج، نص علي ملاحى المعنون بـ "توجعات الشجر القاحل"⁽²⁾.

حُلْيُونْ وَيَكْفُرُونْ لَابِهْ وَادَّة يَسْجُونْ النَّارْ ،
ما في الليليلْ يَنْدَبْغِي/تَوْشِيحْهُ حَالاً لِيَأْخُذْ هَلْجَرًا ...
ويبدأ .. / لا تَوْدُنَا بَلَّة/باعوا الوصايا بالهدايا والبطاقات
الرخيصة ،

يا إلهي كلنا اِدْتَفَ الوشاية و اختفى
بين رَيْلَجْ كِي يُبَرَّرْ هَبَّالْوَطْنِي ٠

ففي هذا المقطع يتم الضبط الإيقاعي من خلال ارتباط البيت الرابع بالثالث بالمؤشر الإيقاعي، وهو الفاعل (توشيح) بفعله في البيت الثالث. وهو (ينبغي). كما ارتبط البيت التاسع والأخير بمؤشره الإيقاعي. وهو شبه الجملة (بين الجريدة) بالبيت الثامن من خلال الفعل (اختفى). وتم لهذا المقطع الترابط الإيقاعي الفعلي. ففي الأول انفصل الفاعل عن فعله، وفي الثاني انفصلت شبه الجملة عن فعلها. وبذلك حافظ ذان المؤشران الضابطان على توازن النص في مستويين، وبه "يتحقق جانب آخر من جوانب مفهوم التحولات في هذا البناء الشعري المُرَكَّب، عن طريق تحول دلالة الأنساق"⁽¹⁾ الزمانية الإيقاعية في النص.

(1) اعتدال عثمان: مر.س. ص:101.

(2) علي ملاحى: "صفاء الأزمنة الخائفة". ص:62.

(1) اعتدال عثمان: مر.س. ص:60.

أما المؤشر الإيقاعي الثاني - وهو الأكثر رُقياً - الذي حافظ على التوازن المركزي للنص، وتوحيده، وتماسكه فهو ضمير الجماعة المتواجد في البيت الأول (يحملون)، وفي الثاني (يسكبون)، وفي السابع (باعوا). وهذا المؤشر هو الذي بَتَّ النص متحرّكاً في المكان، وفي الزمان لوجود الفعل المضارع المستمر تجددًا في الدلالة في كامل النص ذلك: "أن المستوى الذي يمكن أن تتطلع فيه، بوضوح إلى تعقد دلالي شكلي حقيقي، هو ذلك الذي تتجاوز فيه الصورة إطارَ الجملة الأساسية، والجمال التابعة لها، لتنبسط على كامل القصيدة"⁽²⁾.

أما نص محمد شايفة المعنون بـ "غريب عن بلاد الناس"⁽³⁾:
 عندما كنتُ وحيداً أتمشّي وهديرُ الموج يسري
 حينها رمّت عليّ الذكريتُ / جعلتني
 أذرف الدمعَ وأبكي / وأنادي يا حياتي:
 إنني الآن غريبٌ / في بلادِ اللس وحدي.

فمؤشره الإيقاعي متواجد في البيت الخامس مربوطاً بالرابع وهو جملة الحال (أذرف) بفعلها المركزي الأول، وهو (جعلتني). ثم يظهر المؤشر الثاني في البيت السادس في نقطتي التفسير لتربط جملة القول (إنني الآن غريب) في البيت السابع بها. ويظهر المؤشر الثالث في ربط البيت الثامن والأخير بما قبله بواسطة شبه الجملة (في بلاد الناس). فهذه سلسلة من المؤشرات الإيقاعية قامت بتمفصل النص، وارتباطه عبرها ليكون وحدةً متجانسةً نظمياً ودلالياً، على حين يتشكل المزيج اللغوي في مُركَّبٍ جديد تنحل فيه العناصر اللغوية، ويتم التفاعل بينها، وتتغير خواصها ببعض في كيمياء اللغة"⁽¹⁾ الشعرية المتكون منها النص دلالياً وإيقاعياً.

أما المؤشر الإيقاعي الأكثر رُقياً - فموجود في ضميرين. الضمير الأول هو ضمير المؤنث الغائب في تاء التأنيث (مرت، جعلتني) الذي ربط البيت الثالث بالرابع. أما المؤشر الإيقاعي الثاني، وهو المركزي المسيطر، فهو ضمير المتكلم المتواجد عبر الأبيات الثمانية كلها: (كنت، أتمشّي، عليّ، جعلتني، أذرف، أنادي، إنني، وحدي). فهو به مؤشر تنظيمي. يصل بداية النص، بمنتهاه. فالإيقاع، كبنية، لم يغادر مؤشره الإيقاعي، وشكلاً الصريح الذي أكسب النسق إنتاجَ دلالاته الجمالية الخاصة المتجدّرة في بنية النص، في عمقها

(2) كمال خير بك: مر.س.ص: 197.

(3) محمد شايفة: مص.س.ص: 16.

(1) اعتدال عثمان: مر.س.ص: 156.

لتكون حضوراً طاعياً بفضل هذا القصد الإيقاعي المرتبط بالقصد العروضي⁽¹⁾.

وفي نص عاشور فني المتخذ له عنواناً "قمر لمملكة العشاق"⁽²⁾:

أنا المتيّم /
والنسيان يَصْلُبُنِي "قيساً" على الباب منذُ
البدء يَبْتَهِلُ /
ما ضرَّ لوَّ أنْ كَلَبَابَاتٍ يَنْدَبَحُهُ
أو أنْ نافذةً / قالت له: "رَحَلُوا" /
اضْرِبْ برأسِفي الجُدْرانَ
يا رجلاً طابَ بهُ العِشْقُ /
إنْ هُذِّقْتُ بِكَ السُّبُلُ

يتجلى المؤشر الإيقاعي في مستويين. ففي المستوى الأول يرتبط البيت الثاني بالثالث من خلال (منذ). والبيت السادس يرتبط بالخامس بجملة الخبر المتواجدة في بداية البيت السادس. وتتوالى الأبيات: السابع والثامن والتاسع للثُكُلِ قولَ النافذة، وهي تخاطب الشاعر.

أما في المستوى الثاني فيتجلى المؤشر الإيقاعي الأكثر تعقيداً حين ارتبط البيت الأول بالثاني بضمير المتكلم في (يصلبني). أما البيت الرابع فيتجلى فيه ضمير آخر هو ضمير الغيبة في (ينبحه) الذي يعود على المتيّم والمصلوب في البيت الأول والثاني. وهُمَا الشاعر نفسه. أما البيت السادس فيتجلى فيه ضمير الغيبة ليعود إلى الأبيات السابقة، وهو في (قالت له). ثم يعود الشاعر إلى توظيف كاف الخطاب في (برأسك) العائدة على الشاعر متكلماً ومخاطباً في البيت السابع. أما ضمير الغيبة فهو متواجد بالبيتين الأخيرين في (أصابه) و(بك). وهذا التنويع الأسلوبى، في توظيف ضمير المتكلم والغائب والمخاطب في نسق واحد، هو ما يسميه البلاغيون بالالتفات⁽³⁾. فنموذج عاشور فني، هو أكثر النماذج تمثلاً للمؤشر الإيقاعي المعقد.

فالتداخل بين المؤشرات من المستوى الثاني، وهي الضمائر، تسهّل عملية النسيج الشعري داخل النص التي تصبح "بناءً يتم أساساً في زمن الشعر"⁽⁴⁾. بهذه الآليات النسجية تردّات، ومؤشرات الضبط الإيقاعي استطاع

(1) د. يمنى العيد: مرس. ص: 138.

(2) عاشور فني: مص.س. ص: 30-31.

(3) الخطيب القزويني: "الإيضاح..." ج 6. ص: 157.

(4) اعتدال عثمان: مرس. ص: 58.

الشعراء أن يؤسسوا لنظرية التجانس الداخلي للنص الشعري بتحقيق القصد العروضي، وتحطيم - كما ظهر في التحليل - القصد الدلالي والإيقاعي. وهذه إحدى خصائص الحداثة الشعرية حينما تحترمُ القصد العروضي، وهُملُ القصد الدلالي والإيقاعي. وفي ذلك تقول نازك الملائكة: "إننا لا نقف بحسب مقتضيات المعاني، وإنما نقف حيث يبيح لنا العَرُوض"⁽¹⁾.

1-د- علاقة وقف الانتشار :

يتسامح الشعر المعاصر، القائم على البنية الإيقاعية، مع الوزن كسلطة إيقاعية عامة تدبجُ النص. لهذا السبب، أصبح الشعراء الجزائريون المعاصرون يرتادون توظيف بنية جزئية ثالثة، أضحت تشكّل علاقة تسيير زمنية الشعر المتمرد على الكم العروضي. تحركت من خلالها بعضُ نصوص المتن الشعري المعاصر. وهذه البنية هي البنية المتحررة من القصد الدلالي والإيقاعي والعروضي أيفلبيت الشعري لا يدُدُهُ حَدٌّ سِوَى الفراغ. وهناك من رأى هذه العلاقة الثالثتقويرا يَسْمَحُ به - ومن خلاله - الشاعرُ لنفسه أن ينتهك بعض خصائص الشعرية وهو هَذَا تَكْ قُلُودَاتِ الثلاثة. لكن التدوير سرعان ما نفته نازك الملائكة عن الشعر الحديث. واعتبرته خروجاً عن الذوق الفطري⁽²⁾. وقد بيّنته بقولها: "يَمْتَعُ التدوير في الشعر الحر لأنه شعر حر. أعني أن الشاعر فيه قادر على أن ينطلق من القيود، ومن ثم فإن ذلك يجعله في غير حاجة إلى التدوير"⁽³⁾ ورأت أن الشعر الحداثي يمنح الشاعر حُرِّيَّتَهُ واستقلاله في تخطي الوزن القديم المقيد الشطر، والبيت معاً، بأن يُطِيلَ، قُصِدِرَ أشطره كيفما أراد. لكنها رأت أن انعدام القُصُودِ يجعل الإقاعَ سمجاً، مَيِّتاً لا يُدْتَمَلُّوْا قراءته تصبح متعبة، وغير ممكنة، وتُضَايِقُ الحسَّ الجمالي. "إن للسكوت وقعا شعرياً يعادل وقع الأشطر نفسها. ومن دون هذا السكوت يموت الشعر"⁽⁴⁾. تفادياً لهذه الظاهر القُصْمِيَّةِ الشعَرِ المُمَثِّلَةِ في هذه العلاقة التي أصبحت سمة الشعر المعاصر أضى من الصعب إيجاد نماذج تتضمن هذه العلاقة التي لا تحترم هذه قُلُودَ الدلالية، والإيقاعية، والعروضية. ولعل شاعراً واحداً استطاع أن يتمثل هذه العلاقة في معظم نصوص مجموعته الشعرية، بالإضافة إلى نصوص متفرقة

(1) نازك الملائكة: مر.س. ص: 163.

(2) نازك الملائكة: مر.س. ص: 117.

(3) نازك الملائكة: مر.س. ص: 119.

(4) نازك الملائكة: مر.س. ص: 121.

لبعض الشعراء. ومن هذه النماذج التي احتوت هذه العلاقة نموذج الأخرى
فلوس في نصه: "أغنية إلى عشاقها وفاتحة للعالم الجديد"(1):

مَا اكْتَشَفْتُ صَدْرًا ذَكَ الطِينِي فِي الْمَاءِ الْأَسِيرِ
تَحَرَّكَتْ أَشْوَاقُكَ الْخَضْرَاءُ لِلنَّيْرَانِ فَلَسَّتْ
جَرَادُكَ تَحْتَ أَحْدَاقِ الْوَطَنِ فِي النَّارِ يَقْتَسِمُ الْمَحْبُوثُ الْحَرِيقَ

والهوى

ماذا ترى يا تاركًا في كل أرضٍ من دماك قصائدًا
وخيوطَ عشقٍ للزمن؟

خلفي الشموعُ المطفأتُ مع الرمادِ ونذلةٌ طُشِي.. وأكفانُ

الطنن.

أما النموذج الثاني فهو لأحلام مستغانمي في نصها "الأحلام الحافية"(2):

أَضْلَعُ مَنْ رَجُلٍ / يَسْتَجُوبُ كَعِي الْعَالِي
عَسَلُهُ يَعْرِفُ مِنْهُ / عَنْوَانِ بَيْتِي .. مَقَائِيسِي .. وَلَوْنِي الْمَفْضَلِ.
والنموذج الثالث لحكيم ميلود الذي أصبح ممثلًا هذه العلاقة في أغلب
قصائد مجموعته. ومنه هذا النص المعنون بـ "لَكَ"(3):

لَكَ حِينَ تَجْلِسِينَ فِي مَسَافَةِ الشَّوْقِ / تَمْلِكِينَ غَيْرَ خَفِّكَ

الواق

عُضَى مَسَرَّاتٍ مُوجَّلةً ... / وَلَكِنْ لِأَضْدَوْكِ يَوْقِظُ الْأَجْرِلِ
ووداعة العاصفة الأخيرة

لَكَ حِينَ تَبْقِينَ بَغِيرَ رِذَاذٍ وَاجْفَةٍ تَحْتَقِنُ الْعَرَّاقَةَ فِيكَ
لَتَوَلَّ فِي آخِرِ الْوَلَةِ، غَيْمَةٌ مَرَشُوشَةٌ بِالرَّيْبَةِ، نَارُ

رُعاة

لَمْ يُطَوِّهَا جِيدًا، رَائِحَةُ رَوْثِ الْبَقْرِ فِي قَرْيَةِ حَرُّسُهَا

الذئب

أَثَارُ خَرَّافٍ تَتَسَقَّى الْأَيْحَ لِتُضِيءَ الْعُشْبَ بِجُوعِهَا حَطَبَ الْقَرْوِيَّاتِ .

اللائي خَطَّ قَدْ الْفَجْرَ مِنْ يَحْ نَائِمَةٍ، بَكَاءُ الدَّوَالِي مِنْ

جمرة

الْعَنْبِ / الَّتِي سَرَقَتْهَا أَبْلَعُ أَوْ ...

فهذه النماذج كلها استطاعت أن تتجاوز مفهوم البيت بتخطي جميع قصوده
المختلفة مهددة استقلاله، وقداسته وحدته. واستطاعت أن تفكك مكان يربط بين

(1) الأخرى فلوس: مص.س. ص:ص: 71-72.

(2) أحلام مستغانمي: "أكاذيب سمكة". ص: 24.

(3) حكيم ميلود: مص.س. ص: 32 ومما بعدها.

الأبيات. وبهذا التخطي ظهرت معاناة النص كحركة نامية في بنائه⁽¹⁾. تبحث عن النمو الشعري لهذا الانتقال لهتك قصود النص⁽²⁾ خاصة قصد العروضي ليجعل النص منتهاه بياضا. "فإن كان الشاعر ضعيف السيطرة على قصيدته بالمعنى العروضي، لآح وكأن ما يقوله نثر خال من الموسيقى والإيقاع"⁽³⁾. فإن كان الإيقاع، كبنية زمانية في النص، مفهوما صعب الإدراك؛ فإن ذلك سيعود على الشاعر بتخريب النص من حيث تحطيم قصوده التي لا تظهر إلا على شكل مجموعة من القواعد الهدف منها توضيح مفهوم الإيقاع الذي لا يُعرَف⁽⁴⁾.

فمفهوم (روبو) لنظرية الإيقاع يقوم على " نظرية العلم التوافقي الذي يدرس سلاسل الحوادث المفصلة والمرتبة تحت ضوء المثل والمختلف فقط"⁽⁵⁾ فإذا كانت هذه السلسلة المكوّنة وحدات البيت تسير في بعد واحد هو السطر دون توقف؛ فإن الشعر يفقد أهم خصائصه، وهو التوقف أي القصد. هذا الارتجاج الإيقاعي للنص الحداثي، وتكهرب مستوياته لانعدام القصور الدلالية، والإيقاعية، والعروضية، مع غياب شكل البيت، واستقلاله، وثبات النظام القديم للنص الشعري سيخرّب - كتجربة لم تتطور إلى مستوى التنظير - أفق انتظار القارئ الذي سيعيش لحظات التوهان، والقلق. وهو أمام تشكيل متنام غير متناه. الشيء الذي دفع هذا المتن ليفرض ذاته على القارئ متعاملا معه كنص تغدو فيه القراءة فعلا كتابيا لا نهائيا يمارسه القارئ بكل حرية تبعا لما يختزله من سلسلة الانفجارات على مستوى الوعي واللاوعي⁽⁶⁾. هذا ما جعلنا أمام نص شعري لا يبني، أو أنه لا يريد أن يبني عالمه الموحد، بل يتوخى، باستمرار، أن يُكرّر انتظام السياق، وأن يبعثر المضمون ويفقده اتساقه⁽⁷⁾ اتساقه⁽⁷⁾ بنسفه قصوده الشعرية.

وعند نازك الملائكة، الشاعر الحداثي أشبه ما يكون بطفل غير مسؤول إذ يقوم أمام حزمة أوراقه المالية - وذاك أمام ظاهرة الشعرية عنده - بأن يكدسها يدعكها، ويبعثرها، ويُمزّقها ثم يقف متفرجا منتشيا بما صنع، غير منتبه إلى ما بين يديه من ثروة⁽⁸⁾.

أنتج شعراء هذه العلاقة، بهذه البعثرة والتفتيت النصي، "شعرا لا يقول: شعرا يفتت القول فيقتله. يستبدل منطق السياق، والانتظام، ووحدة عالم القول

(1) د. يمني العيد: مر.س. ص: 144.

(2) مر.س. ص: 148.

(3) نازك الملائكة: مر.س. ص: 184.

(4) د. مصطفى حركات: "اللسانيات الرياضية والعروض". ط 1988. دار الحداثة. بيروت. لبنان. ص: 46.

(5) مر.ن. ص: 46.

(6) محمد بنيس: مر.س. ص: 62.

(7) د. يمني العيد: مر.س. ص: 40.

(8) نازك الملائكة: مر.س. ص: 70.

بمنطق انتشار هذا العالم وتبعثره. كأنهم بذلك يسعون إلى شعر قابل للاختراق⁽¹⁾ "شعر مفك غير متماسك البنى، مسكون بتغيرات، وفجوات دلالية، وإيقاعية، وثهم ظاهراً بأنه همل لا تحكمه زاوية لتسمح لحظتند بإسقاط المواقع، والحدود طمسا لعملية التواصل. ويصير الشعر إذاك قادراً على الانفتاح، والانغلاق على حد سواء تبين، بعد استعراضنا النماذج الممثلة هذه القوانين، أنه من الصعب، بل من النادر، العثور على نصوص تستقل بعلاقة واحدة دون غيرها. كمطدع، كذلك، تواجد علاقة الانتشار التكاملي مع علاقة وقف الانتشار التي أضحت محدودة الانتشار. بيد أن طغيان علاقة الانتشار التبادلي هي السمة المميزة لمعظم النصوص المدروسة. وقد تصطحب علاقة الانتشار التبادلي علاقة الانتشار التكاملي. وهذا هو الغالب في النصوص. وقد تصطحب علاقة الانتشار التبادلي علاقة وقف الانتشار. وهذا قليل. كما أن تواجد علاقة الانتشار التكاملي مع الأول مع علاقة وقف الانتشار هو الأقل وجوداً لصعوبة اجتماع النقيضين بين التام من حيث القصود الثلاثة، والناقص منها جميعاً.

إن البيت الشعري يتميز بصمت أو ببياض. ففي علاقة الانتشار التكاملي و علاقة الانتشار التبادلي تجعلان البيت منتهياً بصمت، وبياض معاً. أما علاقة عدم الانتشار فتدفعه لينتهي ببياض إذ الصمت فيه منعدم، وجهاز الصوت منحبس، والنفس الشعري هم متدفق.

خلاصة القول، يبدو تأثر الشاعر الجزائري واضحاً بالتراث الشعري العروضي. ولم يكن خروجه عليه سوى جزئي. "حتى أنصار الشكل الجديد اختلفوا في مواقفهم بين الأصالة والمعاصرة. فبعضهم حرص على تأكيد الصلة بين الشكل الجديد، وعروض الخليل... وبعضهم أراد التغيير الجذري الشامل"⁽²⁾. فهناك من وافق منهم على أن يكون التجديد قائماً على الأساس الكمي، والكيفي للتشكيل اللغوي، أي على احترام البنية المكانية و الزمانية لمفهوم الإيقاع الشعري. لأن "الشاعر لم يعد يتقيد بقانون استقلال الشطر أو البيت"⁽³⁾ الذي كان يحفظ للقارئ ابتعاداً عن الالتباس. ويعصم البيت من التفنت والانتهاك.

2- تشكيل البنية الإيقاعية في المتن الشعري:

تتشكل موسيقى الشعر - داخليا وخارجيا - من بنى إيقاعية تتوالى إن كانت بحور الشعر صافية، وتتناوب إن كانت للبحور مركبة. ولعل أهم بنية إيقاعية تحفظ للشعر به شعرية هي القافية كبنية موسيقية خارجية. فاتجاه

(1) د. يمني العيد: مر.س. ص: 41.

(2) علي يونس: مر.س. ص: 231.

(3) نازك الملائكة: مر.س. ص: 166.

الشعراء الجزائريين، كغيرهم من شعراء الحداثة، إلى تدمير بنية البيت الشعري بتحطيمهم الوحدة الموسيقية له. "تلك الوحدة التي كانت تفرض على النفس حركة معينة لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصلية التي تموج بها النفس"⁽¹⁾. وكان تدميرهم استقلالية البيت التقليدي، ووحدته خطوة نحو زعزعة استقرار القافية التي تسببت القلنس الشعري، والعروضي لزم من غير يسير، لكونها عنوانا بارزا في الشكل القديم. هي التي تظهر بظهور أول بيت في القصيدة. وتنتهي بانتهائه فيها أيضا⁽²⁾. ولما كانت أهم صعوبة فنية تواجه شعراء الحداثة في محاولتهم التشكيلية الجديدة، "هي كيف يجعلون القصيدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة؟"⁽³⁾. فإن تقدمهم نحو القضاء على النظام التقفوي قضاءً جزئياً لم يكن ممكناً مع الإبقاء على الأجزاء الأخرى. "لأن القصيدة نظام. وأي مسلسل بطرف من هذا النظام يلقى الأطراف الأخرى. وبالتالي يُدَوِّلُ النص من بنية راسية إلى بنية متحولة، مهما قلَّ أو كَثُرَ أهمية هذا التحول"⁽⁴⁾.

فإذا كانت للقافية كسلطة شعرية مركزية ومتفشية في أجزاء القصيدة - أهميتها إلى جانب الوحدات الإيقاعية الأخرى، فإن تعريفها جاء مختلفاً من حيث سلطة وظيفتها فعدّها البعض، تلك المقاطع الصوتية في آخر البيت التي تُتَوَّم من أول قصيدة إلى آخرها. وهناك من جعلها علماً يختص بأصول، وأحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون، ولزوم، وجواز، وفصيح، وقبيح... كما اعتبرها الخليل آخر متحرك قبل الساكن ما قبل الأخير من آخر البيت. كما عدها تلميذه الأخفش الكلمة الأخيرة من البيت. أما الجاحظ فإنه يؤكد بأن القوافي خواتم أبيات الشعر. وهناك من بالغ فيها باعتبارها كل البيت، أو القصيدة بكاملها فهي تَقْفُو أَوْ كُلُّ شَيْءٍ⁽⁵⁾. فإذا كان للقافية هذا الحضور البارز؛ فإن محاولة الشعراء الجزائريين المعاصرين، وغيرهم، لم تكن جديدة كل الجدة. ذلك أن مسألة نبذ القافية، كما تقول نازك، موجودة في الشعر العربي. وقد أشارت إلى قلصيدة في ديوان الزهاوي مرسلة إرسالا بلا قافية. وهي من بحر الطويل وأضربها كالتالي: (الناس، مناكيد، قليلا، تجوع، جواب، نكيرا، ضميري، جديد)⁽⁶⁾.

(1) د. عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر". ص: 66.

(2) محمد بنيس: م.ر.س. ص: 64.

(3) د. عز الدين إسماعيل: م.ر.س. ص: 66.

(4) محمد بنيس: م.ر.س. ص: 64.

(5) الخطيب التبريزي: "الوافي في العروض والقوافي". تحقيق عمر يحي وغيره. ط 3. 1979. دار الفكر. سوريا.

ص: 220. وينظر: محمد سعيد إسبر: م.ر.س. ص: 82.

(6) نازك الملائكة: م.ر.س. ص ص: 189 - 190.

ثم تُرْزُ توالي محاولات الشعراء في تنويع القوافي كشوقي، والزهاوي، والرصافي، وبشارة الخوري حتى أضحي أمرها ميسورا، مألوفاً. وصدرت المطوّلات الشعرية فيه، والمسرحية⁽¹⁾. وهي على الرغم من هذا الانفلات الاضطراري من سلطة القافية " ترى أن الشعر الجديد بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً، خاصة أن الطول الثابت في الشطر العربي الخلي، في رأيها، يخفف من الحاجة إلى القافية الصلبة الرنانة"⁽²⁾. كما أشار إليه علي يونس. لقد أقرت ذلك صريحا بقولها: "والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنيناً و تثير في النفس أنغاما وأصداء ... والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالثرية الباردة. ولذلك يؤسفنا أن نرى الناشئين متجهين اليوم إلى نبذ القافية في شعرهم الحر. وذلك يضيف إلى ثرية ما يظنّونَ وضعف الموسيقى فيه"⁽³⁾. و لذا السبب، اتصفت عموماً بأنها أكثر صرامة ودقة من قواعد الوزن⁽⁴⁾ لكونها أضحت نقطة ارتكاز في نهاية السطر. ولكنها ليست نقطة الارتكاز الوحيدة في النص التي لا ينبغي أن تلهينا عن نقاط ارتكاز أخرى لها من الأهمية ما لها داخل النص⁽⁵⁾. وهذا عند دعاة التجديد: "هي كلمة "ما" من بين كل كلمات اللغة. يستدعيها السياق المعنوي والموسيقى للسطر الشعري. لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها"⁽⁶⁾.

وقد أشار إلى هذه المسألة (جون كوهين) حين اعتبر القافية صورة من الصور الأخرى المُشكّلة القصيدة. فهي عامل مستقل. فليست القافية هي التي تحدّد نهاية البيت. بل عُرِفَ نهاية البيت بالقافية. ومن ثم فالبيت، كوحدة رئيسة، مسؤول عن تحديدها، وتحديد وظيفتها⁽⁷⁾ وهو عكس ما بينَ هُ عز الدين إسماعيل من وظيفة القافية كنهاية السطر الشعري بقوله: "القافية في الشعر الجديد - ببساطة- نهاية موسيقية للسطر الشعري. هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية"⁽⁸⁾ إذا كانت القافية جزءاً من الوزن، فالوزن سابق القصيدة⁽⁹⁾. "وكثيراً ما كان الشعراء يحصلون على هذه القوافي قبل أن يظنّوا الأبيات ذاتها"⁽¹⁰⁾. فالشاعر بذلك مشغولٌ عند بعض النقاد، بالجرّ

(1) مر.ن. ص: 190.

(2) علي يونس: مر.س. ص: 144.

(3) نازك الملائكة: مر.س. ص: 192. وعلي يونس: مر.س. ص: 144. ومحمد بنيس: مر.س. ص: 46.

(4) كمال خير بك: مر.س. ص: 239.

(5) علي يونس: مر.س. ص: 150.

(6) د. عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر". ص: 67.

(7) محمد بنيس: مر.س. ص: 64.

(8) د. عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر". ص: 67.

(9) د. جودت فخر الدين: "شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى ق 8 هـ". ط 1984. دار الآداب. بيروت. لبنان.

ص: 29.

(10) د. عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر". ص: 67.

وراء هذه القافية التي تُعتبر زينةً عند هؤلاء تُعتبر الأساسَ منطلقاً ومنتهاً عند أولئك⁽¹⁾. فإذا كان البيت، كوحدة أساسية للقصيدة، "هو وحدة صوتية، وخطية، ونحوية، ودلالية"⁽²⁾ ونظمية، وعروضية من خلال وقصوده فإنه خاضع لقافية باعتبارها وحدة صوتية مكررة في كل القصيدة تُملئ على الشاعر صناعة نصه الشعري. فهو مُجبرٌ على امتثالها دون تمرد على بنيتها التقليدية ما لم يتجاوزها بالتخلص منها كمهّازٍ لئلم وخزّه معروفٍ مُدبّقاً. وعلى الرغم من هذا فإن حركة الشعر الحر لا تدعو إلى نبذ شعر الشطرين والقضاء على أوزان الخليل. إنما هي توحى إلى ابتداء أسلوب جديد⁽³⁾ فإذا كان عيب الشكل الجديد قائماً على التفعيلة العروضية القديمة بأساسها الإيقاعي التقليدي⁽⁴⁾ فهو لم يمنعها التحرُّرَ من وثنية القافية الموحدة⁽⁵⁾ التي لا تزال بعضُ النصوص الحداثيّة لا تقوم إلا بها وعليها.

إن العلاقات التي تحكم في صناعة البيت الشعري الحداثي المعاصر هي نفسها التي ستحكم في بنية القافية. لأن المرجعية الفكرية التي انطلقت منها في البيت هي نفسها التي ستشهد القافية، على يديها، مستقيماً في ظل مدّن لا يُساوَم. وحتى هذه الدعوة التجديدية التي تدعو إلى "إحداث نوع من المخالفة بإسقاط القافية وسط أسطر مُقفاة... أقرب إلى طبيعة الفن من التزام المؤلفات وأن شعر بعض الأذان أنه تنافر قبيح"⁽⁶⁾. لا تخرج عن دائرة الأسر التقليدي. قد لوحظ، عروضياً، أن المتن الشعري الجزائري معروضٌ وفي لكل الاتجاهات الفنية شكلياً، وهي تتناول القافية. ومن هذه النماذج التي تعتمد القافية، كوحدة موسيقية توجه القصد العروضي، مؤسّسة على عنصر الروي نموذج عبد الحميد باشوات بنصه "لوحة"⁽⁷⁾:

حبّيتي السمراءُ. سيدهُ النسَاءُ / جميلةٌ.. جميلةٌ.. شديدةُ الإغراءُ
من وطني الحبيب في دُسنها أشياءُ / أحبّها، أحبها حبّيتي السمراءُ
تسُدّ رُني تُسكّرُني رموشها السوداءُ

فالشاعر قد كتب نصاً يحوي أربع وعشرين بيتاً شعرياً. أخذنا منه خمسة أبيات الأولى. فنجد الشاعر قد فرض على نفسه التقفية عندما تكلف الروي مؤسّساً. ويبدو "أن وراء هذه العودة إلى العنصر الأساسي في الشعر العربي، وهو الموسيقى، والعودة إلى الانسجام بدلاً من التنافر"⁽⁸⁾.

(1) محمد بنيس: مر.س. ص: 65.

(2) د. مصطفى حركات: "قواعد الشعر. العروض والقافية". ط 1989. موفم. الرغاية. الجزائر. ص: 16.

(3) نازك الملائكة: مر.س. ص: 64.

(4) د. محمد النويهي: "قضية الشعر الجديد". ص: 232.

(5) جبور عبد النور: مر.س. ص: 289.

(6) علي يونس: مر.س. ص: 152-153.

(7) عبد الحميد باشوات: مر.س. ص: 9.

(8) علي يونس: مر.س. ص: 148.

كما تناول أبو القاسم خَمَّار بنصه "نفسى"⁽¹⁾ القافية مستخدماً (السين) رَوِيْلُوبه تَوَحَّدَتْ قافية النص منبعثة "من لاوعي الشاعر، وتكشف عن أفكاره الداخلية"⁽²⁾. وهذا الحضور التقفوي تكريس لسلطة التراث التقليدي. لأن الشاعر، وإن جدد توزيع الأبيات توزيعاً حراً، فإنه أمين على سلطة القافية.

وهذا التعامل مع هذه الوحدة الموسيقية ليساً تعاملًا كثير الانتشار في المتن المدروس. وما النماذج التي احتواها المتن سوى القليل. وهي تمثل علاقة الانتشار التكاملي. فبمجرد خروج الشاعر عن العروض التقليدية لا يفكر، إلا القليل، في الرجوع إليها من خلال نظام التقفية الموحد، ووحدة الروي. ولعل ابتعاد الشعراء الجزائريين عن التزام التقفية بأية صورة من صورها في جميع الأبيات مرده إلى اعتقادهم بوجود الرتبة حيث إن القارئ يتوقع، من خلال أفق توقعه أو انتظاره الإيقاعي، أن تتقَّ نهاية السطر، أو تتألف مع إحدى النهايات التي لا يزال يحتفظ بصورتها السمعية. أو أن تبدأ تألفاً جديداً⁽³⁾. فإذا كان الشعر الجديد لا يمكنه أن يستغني عن القافية، لكنه يستطيع أن يستغني عن الروي المتردد في القافية، وهذا ما سندرسه في العلاقة الثانية⁽⁴⁾.

فإذا كان أصحاب الاتجاه الكلاسيكي يؤسسون نصوصهم على القافية المُرَوِّفَانْ أصحاب الاتجاه الثاني يتحررون منها تحرراً ظرفياً ليعودوا إليها في شوق تارة وفي ملل تارة أخرى. وإذا كان هُمُّ الشاعر التقليدي أن يحسن بناء بيت شعري، فإن الشاعر المعاصر مَهْؤُسٌ ببناء النص من حيث هو كلٌّ، متناسج. ولذا يحار البناء الموسيقي للنص الشعري مظهرَ هَا الشكلي، والحسي⁽⁵⁾. فراح يَنْوُ من القافية المَوْحَدَ لأنها تُغْرِقُ الشعر في جماليات شكلية لا نفع منها. وهو في الوقت نفسه لا يوافق أن يهجرها هجراً قبيحاً لِهي غائبةٌ لِقَصِّ إيقاعيَّة، ومن ثم، شعريٌّ تَه الحسِّيَّة⁽⁶⁾.

وكانت هذه العلاقة أي علاقة الانتشار التبادلي في توظيف القافية المُرَوِّاة توظيف مشروطاً، وليس نهائياً، تبعاً لإرادة الشعراء في التعبير. فكانت هذه العلاقة أكثر انتشاراً في المتن الشعري الجزائري المعاصر. وفيها وجد المتحررون الفرصة مواتية للتخلص من القافية المَوْحَدَة. فصاروا يزاوجونها، ويناوبونها بغيرها اختلافاً للتخلص من وحدة الروي. فإذا كان التنويع التقفوي معروفاً في الشعر الأندلسي فإن لحضوره في المتن ما يبرره. وهذه النماذج

(1) أبو القاسم خَمَّار: "إرهاصات..." ص: 35.

(2) علي يونس: مر.س. ص: 148.

(3) علي يونس: مر.س. ص: 152.

(4) د. عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر". ص: 67.

(5) د. عز الدين إسماعيل: مر.ن. ص: 69.

(6) علي يونس: مر.س. ص: 155.

تُبيِّنُ آليات التنوع، والخروج معا للتجاوز المشروط للوحدة الموسيقية ومنها: نموذج: محمد السائحى بنصه: " صرخة الوطن"⁽¹⁾:

وَطَنِي / إِنَّا دَلَّيْنَا بِإِلَادِمَا الطَاهِرَاتِ مِنْ شُهَدَا أَنَا
أَنْ تَعِيشَ الْجَزَائِرُ الْيَوْمَ / هَذَا الْيَسَّ يَلْقَى بِهِ وَلُحُونُ مَكَ ٠ أَنَا
وَطَنِي / لَنْ رَدَى الْجَمَاعَةَ / تَدَجُّوْهُ فَوْقَ هُنَّ ۖ لَسَالَتْ عَلَيْهَا

دِمَانَا

ففي هذا النموذج يتبين لنا أنَّ الشاعر قام بتوظيف القافية على الشكل التاليفي (أنا،ك َ انا،مَ انا) قائمة على رويِّها (النون). لكنَّه لم يحترم تواليها التواصلي. وإنما تابعها بين الفينة والأخرى بالقافية المُرَوِّاة وردت في السطر الثاني وترددت في الرابع ثم في السادس لُحْذَتَمَ في السادس. فليس هناك توصل في تواترها. فالتولي التقفوي وسيلة من وسائل زحزحت الاستقرار الإيقاعي لكسب اندماجية القارئ/المتلقي فهي مترددة أربع مرَّات على ستة أسطر بنسبة 66.66%. وهذا أيضا اتجاه داخل زمرة سبه التحرر التقفوي .

و نموذج عبد القادر أجقاوة بنصه " وتريات الأحزان" (2):

إِنْسَانِيَّةُ الْإِلَهَا مِنْ خِلَاصٍ
وَأَشْرَارُهَا لَيْسَ مِنْهَا مَتَلَصٍ
إِذَا مَا غُرُورُهَا قَامَ وَدَامَ

وألقى في العالم بذر السقام المَسْكُ يَوْمًا . زِمَامَ النِّظَامِ

يؤكد هذا النموذج توظيف القافية توظيفاً دُداً متوالياً وتغييراً شبه ترددي أيضاً. فقافية النص الأولى هي (صُ، نَاصُ) وقد توالى متواليات اتصالها. وقد انطلقت من السطر الثاني وليس الأول. أمّا القافية الثانية فانطلقت من السطر الخامس وتبدأ تردها في السطر السابع والثامن وهي مترددة ثلاث مرّات تردداً منقطعاً بعد اعتراض القافية الثالثة (عالم) سبيل تواترها الاتصالي. وهي (اُم ، عالمقام، ظام). لذلك نلاحظ تواجد ثلاث قوافٍ. ترددت الأولى بنسبة 25% والثانية بنسبة 37.5% والثالثة بنسبة 12.5%.

و ما نستخلصه ،من هذه النماذج التي مثلت علاقة الانتشار التكاملي والتبادلي في الشعر الجديد، عدمُ خضوع القافية لنظام معين، بل خاصيتها الأولى التحرُّرُ الكامل أو النسبي من النظم النمطية. وهذا التحرر النسبي على أنواع. وهي⁽³⁾: النوع التتابعي أو المتوالي و النوع التبادلي أو تعدد القوافي، والنوع الانتهاكي بترك القافية من سطر معين وسط أسطر مقفاة. كما لوحظ عدم انفصال النوعين الأول والثاني في النصوص. وقد يُستخدم الثالث إلى جانبها.

(1) محمد الأخضر السائحي: مص.س. ص ص: 65-66.

(2) عبد القادر أجقاوة: مص. س. ص: 38.

(3) علی یونس: مر.س. ص: 157.

وُقِصِدَ بالتتابع أو التوالي هو توحيد القافية في بيتين أو أكثر. كما يقصد بالتبادل أو تعدد القوافي هو التناوب الحاصل بين القوافي المتعددة في النص. وقد ساهم الشعراء الجزائريون في توظيف هذه الأنواع الثلاثة لبناء نصوصهم. فقد تجلّى حضور النوع الأول، وهو أسلوب التوالي والتتابع في جميع النماذج بدون استثناء مما يعكس تحرر الشاعر النسبي من رتابة تردّد قافية واحد وهو يُعْتَبَرُ من أساليب التقفية البسيطة⁽¹⁾. أما أسلوب التوالي مع أسلوب التبادل والتناوب كآلية توزيعية لدور كل قافية فيتجلّى في نموذج محمد السائحي بنصه: " صرخة الوطن"⁽²⁾، وفي نموذج عبد القادر أجقاوة بنصه " وتريات الأحزان"⁽³⁾.

وهذا التردّد التقفوي المتوالي تواليا اتصاليا أو انفصاليا يساهم في تمفصل مقاطع النص إيقاعيا. ولذا، زكّى بعضُ النقاد الأسلوبين معا متوحيدين في الشعر الحدائي. " فكل تنوع في الأنغام يزيد من إمكانية الشعر"⁽⁴⁾ سواء أكانت الألحان ظاهرة أم خافية بين ما تختزله القافية الفقيرة، والقافية الغنية التي تحدد نهاية البيت، وعدده من حيث إنها رافدٌ لآزواج الوظيفة⁽⁵⁾. لقد استطاع الشعراء الجزائريون أن يمتثلوا علاقة الانتشار التبادلي للوحدة الموسيقية في أغلب نصوصهم، ومن ثم المتن الشعري الجزائري المعاصر. و نجد أيضا اتجاها آخر استطاع الشاعر الجزائري المعاصر أن يتمثله، وهو في لحظات التجريب الأولى، بتجاوز علاقة الانتشار التكاملي والتبادلي في تخطيطه وحدة القوافيلروي، وكذلك رفض نظرية التوالي والتناوب التقفوي مع زعزعة وحدة الروي إن الإفراط في تجاوزهما يُرهق القارئ الذي تشكّل أفق توقّعه وانتظاره على ضرورة وجود القصود الدلالية، والإيقاعية، والعروضية. أي القصود الموسيقية مما يُضعف الإيقاع العام، ويؤدي به إلى النثرنة الموزونة جزئيا. لأنه يقضي على أهم عناصر الإيقاع، وهو القصد. ويحرم النص من القافية. لهذا السبب، سعى بعض الشعراء الجزائريين إلى ابتكار هذه العلاقة التي تعتبر بديلا قويا من حيث تكثيف، وتفجير الموسيقى الداخلية، وإثراؤها عبر الموسيقى أو القوافي الداخلية⁽⁶⁾. وهي بدورها تعمل على تنويع الإيقاع، وتوزيع مواقع اللاتحديد في النص إيقاعيا. فإن لم يحترم الشاعر الجزائري العلاقتين السابقتين؛ فهو على الأقل، يسعى باحثا لاستكشاف علاقات أخرى جديدة كتوظيف العامية، أو اللغة الأجنبية، أو عن طريق التركيب

(1) مر.ن. ص: 163.

(2) محمد الأخضر السائحي: مص.س. ص: 65-66.

(3) عبد القادر أجقاوة: مص.س. ص: 38.

(4) علي يونس: مر.س. ص: 166.

(5) Daniel Delas «Guide Méthodique Pour La Poésie». Edition Nathan. France. 1990. P74.

(6) علي يونس: مر.س. ص: 66-67.

، كما مرَّ معنا في الباب الأول ، كمؤشرات ثانوية للضبط الإيقاعي. والنماذج التالية تكشف عن هذه العلاقات الداخلية.

النموذج الأول: عبد الواحد باشوات بنصه "هكذا عرفتني"⁽¹⁾:

مُمَزَّقٌ أَنَا .. مُحَطَّمٌ .. مَخْذُولٌ / فِي جَوْكِ الْمَسْعُورِ يَا مَدِينَةً
يَنْهَشُنِي الْأَلَمُ لِجَدِّتَرْنِي السَّامُ
لَا أَعْرِفُ الْهَدُوءَ وَالسَّكِينَةَ / أَهْكَذَا عَرَفْتَنِي .. أَيُّهَا الْمَدِينَةُ؟
قَصِيدَةٌ تُشَاوِمُ / كُنْيَةُ حَزِينَةٍ /
تَحْقِرُ الْوُجُودَ/تَلْعَنُ الْوُجُودَ .

يتوفر هذا النص، كلاحقه، على حركية إيقاعية داخلية استطاعت أن تفجر قافية البيت من الداخل. وهي كخطوة بديلة للقافية التقليدية المفقودة فيها. وقد تمَّ العبور الإيقاعي من مستوى الخارج/القافية نحو الداخل/التجاوز الإيقاعي الداخلي أو بما يعرف بالقافية الداخلية عبر آليات متباينة نوضحها على هذا الشكل:

ففي هذا النموذج نجد باشوات قد بحث عن القافية في التشاكل اللغوي باعتبار الإسناد الاسمي (الآلم/السَّام) عبر توليفة الإيقاع (الهمزة ،الميم) و(المدينة/السكينة/قصيدة/كنيية/حزينة) عبر التوليفة الإيقاعية (الياء،التاء)، كما تجلت التقفية في اسم المفعول (مخذول/مسعور) عبر التوليفة الإيقاعية (الميم،الواو). أما من حيث الإسناد الفعلي، فالتقفية ارتبطت بدلالة المضارع كتوليفة إيقاعية (ينهشني، يجترني/تحقر، تلعن). وهو شكل جديد وبديل للموسيقى الخارجية الغائبة حينما يكون الإيقاع الداخلي تجاوزياً تراصفاً ونجد مثله في النص الموالي:

النموذج الثاني: حمري بحري بنصه "العصفور يموت مُغَرَّدًا"⁽²⁾:

الشَّاعِرُ يَسْذُنُ نَهْضَ الْوَفِّ لِنَارِ الْحُبِّ / وَمَوْجَ الْبَحْرِ
وَحُضْرَةَ عَيْنَيْكَ الْأَسْرَتَيْنِ / أَرَأَيْتَ عَذَابَ الشَّاعِرِ
حِينَ يَغْدِي - فِي لَيْلِ الْفُقَرَاءِ - / لِلْفَجْرِ الصَّاعِدِ / لِلصَّاعِدِ نَحْوِ
الْفَجْرِ

ارتكزت موسيقى هذا النموذج الداخلية على الإسناد الاسمي المضاف من خلال توظيف حمري بحري لـ(نبض الحرف، نار الحب، موج البحر، نحو الفجر) من خلال التوليفة الإيقاعية (الراء) كحرف ارتعادي وهذه المحطّات الإيقاعية تُسْهِمُ في إضفاء روح الشعرية عبر هذه الإيقاعية المستعارة من حسن التجاور و التراصف الصيغي أو النحوي، وعبر توليفات يغلب عليها طابع الجهر والصفير والاستعلاء والإطباق.

(1) د. عبد الواحد باشوات: مص.س. ص ص: 65- 66.

(2) حمري بحري: "أجراس القرنفل". ص: 41.

وهي وسائل إجرائية، فنيا، لضبط التشكيل الشعري عن طريق حسن الترشيح الإيقاعي فالعروضي. ومثل هذه النماذج الغنية بالقافية الداخلية لا تستغني عن المفهوم التقليدي للقافية⁽¹⁾. وإنما راحت تبرر وجودها الشعري بالبحث عن شعرية الإيقاع من داخل البنية لا من خارجها. والجدول الموالي يوضح كيفية تعامل الشاعر الجزائري مع القافية من خلال عرض طبيعة تشكيل نصوصهم الإيقاعي بين الشعر العمودي ذي القافية المَصْدُوءَة، وبين الشعر الحرّ ذي القافية المترددة تردّدا متتاليا أو متناوبا.

ويتبيّن كم هُمْ قِلَّة أولئك الشعراء الذين احترموا عروض الشعر التقليدي من الذين استباحوا حرمتها: نجد شاعرين خلت مجموعتهما من الشعر الحر. وهما الشارف عامر في "الظمأ العاتي"، و مصطفى الغماري في "عرس في مآتم الدجاج"، و "مقاطع من ديوان الرفض".

ونجد في المقابل أربعة شعراء خلت مجملاتهم من الشعر التقليدي عروضيا. وهم أحمد حمدي في "تحرير ما لا يحرر"، و مصطفى دحية في "اصطلاح الوهم"، و الأخضر فلوس في "حقول البنفسج"، و عثمان لوصيف في "أعراس الملح" و "براءة" و "ولعينيك هذا الفيض".

جدول

رقم 1

الرقم	الشاعر	مجموعته	صدورها	عدد النصوص	العمودي	الحر
01	عبد القادر أجقاوة	عذابات الأمل	ط 1984	16	10	06
02	عبد الحميد باشوات	زمن الرحيل	الثمانينيات	44	15	29
03	أحمد حمدي	تحرير ما لا يحرر	ط 1985	11	00	11
04	محمود بن حمودة	رياح العودة	ط 1991	22	12	10
05	محمد بلقاسم خمّار	إرهاصات سرابية	ط 1986	41	25	16
06	مصطفى دحية	اصطلاح الوهم	ط 1993	18	00	18
07	نور الدين درويش	السفر الشاق	التسعينيات	18	09	09

(1) د. عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر". ص: 67.

07	14	21	1980	بكاء بلا دموع	محمد الأخضر السائحي	08
10	10	20	التسعينيات	احتجاجات عاشق ثائر	محمد شايطة	09
00	20	20	1991	الظمأ العاتي	شارف عامر	10
00	14	14	1982	عرس في مأتم الدَجَّاج	مصطفى الغماري	11
04	14	18	1985	بوح في موسم الأسرار		
00	08	08	1989	مقاطع من ديوان الرفض		
14	01	15	1994	زهرة الدنيا	عاشور فني	12
20	00	20	1990	حقول البنفسج	الأخضر فلوس	13
08	46	56	1986	شبق الياسمين	عثمان لوصيف	14
42	00	42	1988	أعراس الملح		
19	00	19	1997	براءة		
30	00	30	1999	ولعينيك هذا الفيض		

أمّا عن نسب ورود القافية في كل منهما: أي الشعر التقليدي والحر فالجدول الثاني بين هذا التوزيع:

جدول رقم 2

الرقم	الشاعر	عددالنصوص	العمود ي	النسبة	الحر	النسبة
01	عبد القادر أجقاوة	16	10	62.5	06	37.5
02	عبد الحميد باشوات	44	15	34.09	29	65.90
03	أحمد حمدي	11	00		11	100
04	محمود بن حمودة	22	12	54.54	10	45.45
05	محمد بلقاسم خمّار	41	25	60.97	16	39.02
06	مصطفى دحية	18	00		18	100
07	نور الدين درويش	18	09	50	09	50
08	محمد الأخضر السائي	21	14	66.66	07	33.33
09	محمد شايطة	20	10	50	10	50
10	شارف عامر	20	20	100	00	
11	مصطفى الغماري	14	14	100	00	
		18	14	77.77	04	22.22
		08	08	100	00	
12	عاشور فني	15	01	6.66	14	93.33
13	الأخضر فلوس	20	00		20	100
14	عثمان لوصيف	56	46	82.14	08	14.28
		42	00		42	100
		19	00		19	
		30	00		30	
مجموع النصوص		453	198	43.70	253	55.84

وأنّضح مما سبق رصدُهُ أنّ المتن الشعري الجزائري لا يزال يحافظ على البنية الإيقاعية الخارجية، كوحدة موسيقية، تحفظ للشعر انتسابَهُ التقليديّ وخليّتهُ التقفويّة التي لم تغب كليّةً. وكانت نسبة المحافظة عليها تبلغ 43.70% أمّا الخروج عنها خروجاً جزئياً أو كلياً فقد بلغ نسبة 55.84%. ولذلك صار الإيقاع، كبنية عروضية، تؤسس لشعرية المتن الجزائري.

وبمقارنة النسبتين تتجلى لنا القيمة الموقعية لتأرجح الشعر بين التقليد بنسبة -12.41%، وبين التجديد بنسبة +12.41% وأنّ فواصل قليلة تفصل بين

نثرنة التحرر وشعرية الانضباط التقليدي. وهذا مبيّنة الجدول الموالي:

جدول رقم 3

التعيين	مجموع نصوص المتن	الحر	العمودي	القيمة الموقعية
عدد الترددات	453	253	198	55
نسبة التردد	%100	%55.84	%43.70	%12.41

3- بنية التصاقب الإيقاعي:

أشار ابن جني إلى مصطلح "التصاقب" في "خصائصه" للدلالة على تلك العلاقة الارتباطية بين اللفظ ومدلوله دالا عليه دلالة ثبوتية. وما التصاقب الإيقاعي، في هذه الدراسة، إذّاك سوى ارتباط قافية السطر الشعري بمحمول دلالي يتوافق إيقاعيا مع محموله النظمي فينشأ بينهما تلازم صوتي يحفظ للنص، في روعة وقدرة، شعريته الإيقاعية. ولعل من النماذج النادرة التي تمثلت هذه الظاهرة نموذج عثمان لوصيف بنصه "الدجاج"⁽¹⁾. وهو يشبه الشاعر الفرنسي (فيكتور هيجو) في نصه "البقرة". فيه يصور حركة الدجاج في المزرعة. أما لوصيف فيصورها في المدينة/الخم التي غاب عنها ديكها الأرسطي /قائد هـا:

في الحظيرة كان الدجاج / يتهادى
يهزّ الذبول، ويللّقطب في نشوةٍ وابتهاجٍ
ويبيضض. ويأتي المدجّن بالفضلات التي بقيت والأجّاج
والدجاج يروح ويغدو وينظر في دهشة للرتّاج⁽²⁾
قيل جئت من الغاب من صرخات الفجّاج
مُنقلا باللّظى، والعجّاج
واقتمت ملينة هشمت كل الزجاج
ودخلت الحظيرة أشعلتها غضبا واحتجاج
غير أن الدجاج ظل يلتقط الدب في نشوةٍ وابتهاجٍ.

يتشكل هذا المقطع المُرَكَّب من قافية مرتجة برويها التي صاقت دلالتها في اللغة العامية كلمة الدجاج. فباستثناء السطر الثاني نشزت كلمة (يتهادى)، فكل الأسطر جاءت تسوق قافيتها من مقطع أحادي الصوت في ترده في كامل النص. وتوزيعه كآلاتي: (جاج، هادي، هاج، جاج، تاج، جاج، جاج، جاج، جاج، جاج، هاج). ومنه جاءت كلمة (جاج) سبع مرات، و(هاج) مرتين.

(1) عثمان لوصيف: "أعراس الملح". ص: 50.

(2) الرتّاج: هو منفذ الدجاج من الخم. أي باب الخم.

رَكَّ الشاعِر تَقَصَّدَ ساخِرا توظِيف هذه القافية لموحدة مختارا لها حرف الجيم مكرار مفروقا بأساس الألف مَدًّا للصوت، وإِعلاءً له خدمة لمصابقة اللفظِ معنًا فَبَقَوْ قُ الدجاج استرفدته قافية (جاج) المترددة سبع مرات . وقد يكون لعدد تردها دلالة أخرى تنتظر القارئ النموذجي لتحريك أفق قراءتها. فإذا كان هذا التقصد في اختيار القافية، وتردها دليلَ وعيٍ ، فإن ذلك متجل في البناء الموسيقي لشعره الذي ما يزال يشي بالروح التقليدية في تواجد القافية متواليةً في جميع أبياته باستثناء بيت واحد⁽¹⁾. وقد يكون هذا راجعا لكون مجموعته "أعراس الملح" هي ثالث عمل له في مشواره الإبداعي الذي ظهر سنة 1988. فدخوله تجربة الشعر الجديد صادفت روحا موسيقية تقليدية. وانفصاله عنها ضرب من الخروج عن التقاليد.

يتجلى، بعد استعراضنا هذا النموذج، نأ النماذج المُمثلة لتصاقب الإيقاع قليلة. وهي تمثّل علاقة الانتشار التكاملي. بمجرد خروج الشاعر عن العروض التقليدية لا يفكر، إلا القليل، في الرجوع إليها من خلال نظام التقفية الموحد، ووحدة الروي. ولعل ابتعاد الشعراء الجزائريين عن التزام التقفية بأية صورة من صورها في جميع الأبيات مرده إلى اعتقادهم بوجود الرتب حيث إن القارئ يتوقع، من خلال أفق توقعه أو انتظاره الإيقاعي، أن تتفق نهاية السطر، أو تتألف مع إحدى النهايات التي لا يزال يحتفظ بصورتها السمعية. أو أن تَبْدَأَ تَألفا جديدا⁽²⁾. فإذا كان الشعر الجديد لا يمكنه أن يستغني عن القافية، لكنه يستطيع أن يستغني عن الروي المتردد في القافية⁽³⁾.

وما الجديد في المتن الشعري الجزائري سوى التمرد على نظام تساوي الشطرين باعتماد عدد غير محدود من التفاعيل أو التشكيلات العروضية كما تسميها نازك الملائكة⁽⁴⁾.

وهذا التكرار الإيقاعي يجبر النص الشعري على العودة المستمرة للخلف. يصرح (آلان بو) بأن للشعر "بدايته في نهايته"⁽⁵⁾ لا تباع وحدته الإيقاعية التي بدأ بها، فيضمن استمرارها، وتدفعها في خطيته. من ذلك يتعكس كل من الشعر مع النثر من حيث إن الشعر يسير إلى الخلف. والنثر يسير إلى الأمام. لأن كل بيت هو (Versus) أي العودة، أما النثر (Prosus) ويعني التقدم⁽⁶⁾. ف"البيت القديم حد سيف صارم لا يعرف الهوادة، يفصل بصرامة بين

(1) علي يونس: مر.س. ص:151.

(2) مر.ن. ص:152.

(3) د. عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر". ص:67.

(4) نازك الملائكة: مر.س. ص: 94.

(5).

Daniel Delas: Id. P.34

Rene Wellek :Id. P.22.

(6) محمد بنيس: مر.س.ص:78.

Ibid..P77.Et

ما هو شعر، وما ليس بشعر⁽¹⁾. وبعودة الشعر إلى ابتدائه تتحقق شعرية الإيقاع عبر التكرار.

وبهذه العودة تأتلف الوحدات الصوتية على حساب التعارض الحاصل بين القصد الدلالي والنحوي في البيت من جهة، وبين القصد العروضي من جهة أخرى.

ولما كان الوزن مبعثا للانتباه، كان للشعر إدّاك⁽²⁾ بدايته في نهايته⁽²⁾ من حيث انطلاق حركة الإيقاع مما تَبَعَتْهُ من وحدات لسانية على مساحة بياض الصفحة⁽³⁾. فيتحرك الإيقاع بإبراز الشعراء براعتهم اللفظية، والإيقاعية بالشكل الذي يُبْرِزُ فيه الرياضيون قدراتهم على الجري السريع، والقفز العالي⁽⁴⁾، وما هو في الحقيقة، إلا الإيقاع الذي عرّفه (سوريو): "بأنه تنظيم متوالٍ لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد، بصرف النظر عن اختلافها الصوتي"⁽⁵⁾.

وهو يقوم على سبعة علاقات⁽⁶⁾: منها: النظام، والتغير، والتساوي الكمي زمنيا ومكانيا، والتوازن، والتوازي، والتلازم، والتكرار. فهي مجتمعة كَوْنٌ قانون العلاقات التي تعامل معها الشاعر الجزائري المعاصر. وللشاعر أن يناوب هذه العلاقات حملا تواصليا أو حملا انفصاليا أو توزيعيا. لأن النزعة الأساسية للإيقاع تكمن "في كون الكلمة تمتص الفعل، أي أنها تكف عن أن تكون مادة ظاهرة معتمدة. بل إنها تشرع في الإضاءة من الداخل بواسطة الفكرة"⁽⁷⁾. ف"القصيدة القديمة قائمة على الوزن السهل المحدد المفروض من الخارج. بينما تقوم القصيدة الحديثة على الإيقاع. والإيقاع نابع من الداخل"⁽⁸⁾. فالإيقاع يرتبط بمسألة الحدس الفني ذوقا بينما الوزن مجرد بُعْدٍ وسط حشود من الأبعاد الأخرى. ومكون من المكونات التي تؤسس مجتمعة البنية الإيقاعية⁽⁹⁾.

4- تشكيل بنية التفعيلة:

قام الشعراء المعاصرون الجزائريون بتطوير الإيقاع العام لوزن البحر، داخل الإطار التقليدي للتفعيلة بهتك نظام الشطرين المتساويين زمنيا وخطيا.

(1) جبور عبد النور: مرس. ص: 54.

(2) Daniel Delas : Id. P.34.

(3) Ibid. P.34

(4) Joanna Thornborrow et Autre: Id. P.44.

(5) د. عز الدين إسماعيل: "الأسس الجمالية ...". ص: 120.

(6) د. عز الدين إسماعيل. مر. ن. ص: 120-121.

(7) د. أحمد محمد المعتوق: مرس. ص: 66.

(8) جبور عبد النور: مرس. ص: 44.

(9) د. محمد لطفي اليوسفي: مرس. ص: 58-56.

"والخطية هي اتصال الوحدات في خط مستمر هو الزمن. فالحروف وحدات منفصلة. وانتظامها يكون خطيا، وتجاور الأسباب، والأوتاد، والتفاعيل يجري حسب هذه الخطية"⁽¹⁾. ظهرت التفعيلة، كبنية جزئية، بديلا موسيقيا للبحر كامتداد كامتداد أفقي لزمن الديمومة الشعرية ليستغلها بعض الشعراء ممارسين التجديد شكلا بروح تقليدية وقد مرّ معنا ذلك في الجدول رقم 1.

فهؤلاء الشعراء قد وجدوا الشكل التقليدي بناءً لشعرهم. ولم يهجره إلى الجديد. بل حافظوا عليه، وواصلوا الكتابة في الشكل الجديد حتى في خروجهم إليه لم يهملوا أن يُخلّوا الشكل القديم فيه. ومثالنا على ذلك عثمان لوصيف مثلا في مجموعة "شبق الياسمين" وفي نصه "حملت وهجك"، في الصفحة (127). أدخل ثلاثة أبيات تقليدية على نص نُصّ الشكل التقليدي عنه. مما يوحي بحنين الشعراء الجزائريين المعاصرين إلى التراث.

أما المجموعة الثانية فآثرت أن تخادع المتلقي بما تقوم به من بعثرة المنظوم ونثرنته شكلا بصريا. وتفتيته وكأنه من الشعر الجديد. وهو سجين النظام القديم. ومن هؤلاء الذين مارسوا النثرية كتشكيل إيهامي من قام بها عن وعي وإرادة. وهناك من لم يتدخل فيها شخصيا، وإنما توزيع النص كان خاضعا لأمر تقنية مطبعية. فمهما كان السبب، يبقى هذا الأمر واردا في شعرنا المعاصر.

وأول نموذج نبرزه، هو عبد الواحد باشوات في نصه "خفافيش الظلام"⁽²⁾:

الخفافيشُ اللعينةُ / لم تزل فرّجُ أجواءِ المَدِينِ
تقتلُ الأَدْلَامَ في قلبِ السكينةِ / تزعُ الأفاقَ رُعْبًا وَقَلْبًا
تسكب في الكونِ يُلَوِّنُ الأرقُ / وظِلالاتٍ سخيْفه
من نفايَاتِ التَّرْقِ.

فالشاعر، ولأول وهلة، يظهر شعره مبعثرا، ومفتتا، وكأن لا إيقاع له يُخرجه عن الوزن التقليدي. لكنه على النقيض من ذلك اعتماده الوافرَ بالتفعيلة (فاعلاتن) اعتمادا عدديا. فكان بذلك العدد توزيعا على الشكل التالي: (ب=1=2). (ب=2=3). (ب=3=3). (ب=3=4). (ب=3=5). (ب=3=6). (ب=2=7). إذ وزع (19) تفعيلة على سبعة أبيات.

و في النموذج الثاني حقق محمد الأخضر السائحي فعل التمويه الفني. أو هو متواطئ حين قام بتفتيت إيقاع بحر الخفيف. ومن ثم فهو يعتمد إيقاع

(1) مصطفى حركات: "قواعد الشعر". ص: 237.

(2) عبد الواحد باشوات: مص.س. ص: 79.

الخفيف بثلاث تفاعيل في الشطر الواحد، و روي واحد. وهو حرف (الراء)، بنصه " موجة الألبان" (1):

لا تقل إنني الوزيرُ الخطيرُ قلدي الشعبُ لا يُفيدُ الخطيرُ
ينشد الحقَّ ، وَهُوَ مُرٌّ عَسِيرٌ فُحقوقُ الجزائرِ الوُمَ تبدو
كَشُعاعٍ إلى السلامِ يشوُّ

لقد تضمنت القطعة تفعيلات الخفيف (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) في كل شطر. وأنه أجرى زحاف الخبن- وهو حذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة- مجرى العلة في لزومها بنية (مستفع لن) الإيقاعية لتصبح (متفع لن). وهو تبيان مقدرة عروضية. وتسمى بلزوم ما لا يلزم. وساعد الزحاف على "إحداث إحساس مستحب، بالإفادة من جرس الألفاظ، وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة" (2) مُشكِّلا ما يُسمى بالإيقاع القائم على هذه الإحالات، والروابط الفنية كروابط نظمية، وإيقاعية. فالنص ، وإن كان تقليدي المضمون، فالشكل الذي كُتِبَ به ينم عن شكل الشعر الحر.

أما النموذج الثالث فيمثله الغماري في نصه " أَلَمْ هَوَاكَ" (3):

وتكو فيكَ يا زَمَنِي المشاويرُ / وتمتدُّ
إذا ملدَّدتْ للأبعادِ يَهْوِي دُونَهَا السدُّ / على قدر يضيء الوعدَ

للسارن /

يا وعدُّ التورقَ فيكَ بالنجوى العَصَافيرُ وأوتارُ الهوى مُلدُّ
وخابيةٌ ُ من الأسرار ما وردُّ؟ وما ندُّ؟

ففي هذا النص تجلّى لنا اعتماد الشاعر بحرا تقليديا معروفا. وهو الوافر، وفيه ملاحظتان:

الملاحظة الأولى: أن بحر الوفر لم يأتِ صحيحَ التفاعيل. لكنه جاء مقطوف (□) العروض والضرب. هو وهنا وردت التفاعيل صحيحة من حيث القطف. فالأصل في الوافر (مفاعلتن 6). لكن الاستعمال أبان التوزيع التالي مقطوفا: مفاعلتن مفاعلتن فعولن. وفي الشطر الثاني مثلها. ولذلك استعمل الشاعر التفعيلة (مفاعلتن).

الملاحظة الثانية: معظم التفاعيل أصابها زحاف العصب. فجاءت معصوبة، وهي على هذا الشكل (مفاعلتن) بتسكين الحرف الخامس. وهو اللام. كما اعتمد (الدال) رَوِيًا.

(1) محمد الأخضر الساتحي: مص.س. ص: 37.

(2) جبور عبد النور: مر.س. ص: 44.

(3) مصطفى الغماري: "بوح في موسم الأسرار". ص: 63- 64.

(□) علة القطف هي علة نقص لازمة بتكون من علة الحذف، وزحاف العصب. و علة الحذف هي حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة. والعصب هو تسكين الحرف الخامس المتحرك.

الفصل الثاني

فجاءت التفاعيل وفق هذا التوزيع العددي:

رقم البيت	التفاعيل	عددها	الصحيحة	المعصوبة	النشاز العروضي
1	مفاعلتن	3	2-1	3	
2	مفاعلتن	1		1	
3	مفاعلتن	4		3-2-1-4	
4	مفاعلتن	3		3	الثالثة مدوّرة
5	مستفعل	1			1
6	مفاعلتن	3	الأولى	3-2	
7	مفاعلتن	2		2-1	
8	مفاعلتن	4	الأولى	4-3-2	

وما يلاحظ أن البيت الرابع تَضَمَّنَ التفعيلة الثالثة معصوبة مع زيادة سبب خفيف. وهذا ما فرض على الشاعر ركوب التدوير كآلية استدراك إيقاعي. كما أن البيت الخامس وظَّف فيه الشاعر تفعيلة (مستفعل). وهي بعيدة أن تُصَابَ بزحاف ولا علةٌ فهي بنية إيقاعية ناشئة عروضا حين أصابتها علةٌ لا تصيبها يُنظرُ (جدول رقم 4).

وما نستنتجه، هو أن الشاعر أشاع في نصه جوا عروضيا تقليديا. والنشاز الوحيد الذي جاء في النص، هو زيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة في البيت الرابع، مع اختلال التفعيلة في البيت الخامس. وهو من الأخطاء العروضية. ويسمى بخطأ التدوير⁽¹⁾ وأن النص تقليدي، واضح الروي كبنية تتردد في آخر الأبيات. فالتفعيلة محترمة كبنية تؤسس النص كله. إلا أنه ورد مبعثرا، ومفتتا يوهم بنثريته على الأقل.

ويأتي النموذج الرابع لخمّار بنصه " من ذكريات الطفولة الأولى" (2):

كُنْ في عهدٍ تقضى من زمني / كالنشيد العذبِ أحبو ..

بالأمانى

بِسْمَةِ مَنْ وَالِدِي بِالْحُبِّ .. تَحْمِينِي / وَتَدْعُونِي إِلَيْهَا .. كَالْحَنَانِ

نَعْمَةُ كَالسَّحَرِ مِنْ أُمِّي إِذَا مَا غَرَّدَتْ حَوْلِي . قَدِّ َ اِهْا

لسانی

وَدَّرَ الْلَحْنَ .. لِلْأَنْسَلَمِ تَسْرِي كَالسَّيِّ كَالْعِطْرِ بَيْنَ الْأَقْهَوَانِ

(1) نازك الملائكة : مر.س. ص: 183.

(2) بلقاسم خمّار: مص.س. ص: 85.

يقوم النص على بنيتين إيقاعيتين رئيسيتين، هما (فاعلاتن) من بحر الرمل، و(مفاعلتن) من بحر الوافر. وكان توزيعهما على الشكل التالي:
جدول رقم 5

رقم البيت	التفاعيل	عددتها	الصحيحة	النشاز العروضي
1	فاعلاتن	3	3-2-1	من بحر الرمل
2	فاعلاتن	3	3-2-1	
3	فاعلاتن	2	2-1	
	فاعلن	1		من فاعلاتن المحذوفة
4	مفاعلتن	2		معصوبتان
	فعولن	1		من فاعلاتن المقطوفة
5	فاعلاتن + فا	2	2-1	+سبب خفيف إنشاءً للتدوير
6	مفاعلتن	3		كلها معصوبة
	فعولن	1		من فاعلاتن المقطوفة
	فاعلاتن	1		مخبونة
7	فاعلاتن	2	2-1	
	فاعلن	1		من فاعلاتن المحذوفة
8	متفاعلن	2	2-1	من بحر الكامل

ب1=3 فاعلاتن . ب2=3 فاعلاتن. ب3=2 فاعلاتن
+فاعلن.

وهي من (فاعلاتن) المحذوفة. ب4=2 مفاعلتن معصوبتان +
فعولن.

وهي من (فاعلاتن) المقطوفة. وهي من بحر الوافر. ب5=2 فاعلاتن + (فا)
وهو سبب خفيف. وهنا نشاز عروضي، سببه التدوير غير المتحكم فيه. كما
مرّ معنا في النموذج السالف. ب6=3 مفاعلتن وهي كلها معصوبة +
فعولن، وهي أصلاً مفاعلتن المقطوفة. وهي عودة إلى الوافر. ثم ب7=1
فاعلاتن مخبونة + 2 فاعلاتن + فاعلن. وهي من فاعلاتن المحذوفة. أما ب8=
فيخرج إلى بحر آخر، وهو الكامل بتفعيلته (متفاعلن) المضمرة^(١١) وتقلب
إلى (مفاعلن) بتسكين الثاني منها. فجاء ب8=2 متفاعلن وهما مضمرتان

(١١) زحاف الإضمار هو تسكين الحرف الثاني المتحرّك من التفعيلة.

مع زيادة سبب خفيف. وهو أيضا نشاز عروضي سببه التدوير غير المتحكم فيضطر (جدول رقم 5).

فكيف نبرر ورو هذه البنية مضمرّة، وهي فاهن؟ قلت: داخل بحري الكامل و الوافر في دائرة واحدة، وهي دائرة المؤلف (1). وهي الدائرة الثانية من مجموع الدوائر الخليلية (1).

أما عن الروي، فهو حرف (النون) الموزع بطريقة (1-1-2-1-1-1-1-1) أي كرر بتواليه أربع مرات. ثم أدخل رويًا آخر وهو (الميم) ثم العودة إلى الأول بطريقة تناوبية ثلاث مرات. وهو جمع بين الإيقاع المتوالي (la rime plate)، والإيقاع المتناوب (la rime alternée/croisée).

خلاصة، نلاحظ أن الشاعر الجزائري تعامل مع بنيتين إيقاعيتين من بحرین مختلفين من حيث دائرتهم العروضية. واختتم النص بتفعيلة غير أساسية، وهي هامشية (متفاعلة) من بحر الكامل. لكون الكامل والوافر بحرین ينتميان إلى الدائرة نفسها. وهي دائرة المؤلف.

أما النموذج الخامس فيمثله محمد شايطة بنصه " وتحضننا الرمال ثانية" (2).

وأغذو وحيداً / أغذّي أناشيدَ قلبي الحزين / أرددُ لحني /
وأدضنُ ماضي الأليم فيلهمطرُ في النفس غيثَ الشجون
لينمو بنو الجوى والحنين / فيعلو نشيدي.

اختار الشاعر في النص تفعيلة واحدة، ووحيدة ليقوم عليها إيقاع المتقارب من حيث تفعيلته (فعولن) المترددة ترددا عدديا متباينا على هذا النحو: ب=1، ب=2، ب=4، ب=3، ب=2، ب=4، ب=3، ب=5، ب=4، ب=6، ب=7.

أما الروي فمؤال بين (الدال) و(النون)، و(الميم) وهو خاضع لعلاقة عدم الانتشار الخاص بالقافية. ويؤكد الشاعر بذلك ميله إلى العروض التقليدية باستخدام الترمويه الشكلي من حيث تبديد نظام البيت التقليدي تبديد النثر. وهو يتحول من عروض البيت إلى عروض التفعيلة كإيقاع متردد متواليا، ومتناوبا. أما النموذج السادس فيمثله عاشور فني بنصه " الزائر" (3):

من أي صبح هزجت الضوء بالعنب
حتى وهج عنقوداً من الذهب
وأي دالية حلت ضهره فثبتت النار أغصاناً / من الذهب

(1) دائرة المؤلف تضم بحري الوافر والكامل، وبحرا ثالثا مهملا يسمى بالمتوقّر.

(1) الخطيب التبريزي: مر.س. ص: 102.

(2) محمد شايطة: مص.س. ص: 7.

(3) عاشور فني: مص.س. ص: 98.

ففي النص توزيع ، وتفتيت لشكله القديم. والتفتيت قائم على التدوير تعميقا للصراع ، فتأسيسا للحس الجمالي بالنص، إذا، مُبْرَزُ أنوثته أمام ذكورية الإيقاع الموزَّع توزيعا تدويريا تضمينيا، وهو ما يُعْرَفُ غالباً (L'Enjambement à l'hémistiche)⁽¹⁾. جدول رقم

رقم البيت	التفاعيل	الصحيحة	النشاز العروضي
1	مستفعلن	1	
	فا		مدورة
2	علن		ربط التدوير
	مستفعلن	1	
3	فعلن		مخبونة
	متفعلن		مخبونة
	فعلن		مخبونة
	مستف		مدورة
4	علن		ربط التدوير
	فعلن		مخبونة
5	متفعلن		مخبونة
	فاعلن	1	
	مستفعلن	1	
	فعلن		مخبونة
6	متفعلن		مخبونة
	فاعلن	1	
	مستف		مدورة
	علن		ربط التدوير
7	فعلن		مخبونة

قد اعتمد الشاعر بحر البسيط ، وقام بتفتيته إيقاعيا أيضا. فالبيت 1= مستفعلن فا. وب 2=علن مستفعلن فعلن. وب 3= متفعلن، فعلن مستف. وب 4=علن فعلن. و ب 5= متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن. وب 6= متفعلن

فاعلن مستف. ب7= علن فعلن. وقد دخل الخبن على مستفعلن فأصبحت متفععلن، وعلى فاعلن، فأضحت فعلن

واستند النص التدوير والتضمين - ارتباط يت سابق بلاحق - معا كآليتين قَدَّتَا القصد العروضي من جهة، والقصد الدلالي من أخرى، في نهاية السطر الأول، ليرتبط بالثاني. وفي الثالث ليرتبط بالرابع عروضيا ودلاليا. وفي السادس ليرتبط بالسابع عروضيا ودلاليا. وهو مستكره في البسيط مثلا (1). أما الرّوي، فهو (الباء). والنص يحن إلى التقليد عروضيا، وإيقاعا. لكن التجديد ظهر في التمويه البصري لتوزيع الأبيات التقليدية، لقد تحكّم في صنع الإيقاع في المتن الشعري الجزائري المعاصر سلطة التفعيلة المُشَدَّعة، والمُعَطَّشة أي المُدَوَّرة، وسلطة البحور الشعرية بهذا استطاع الشاعر أن يُذَيِّت أصالته بإعلانه ثورة الحداثة ليكسب المتلقي منتما إلى كِلا القصدين. لقد شاع عن الفيلسوف (جون ديوي) قوله: "على المتلقي أن ينشئ خبرته الخاصة" (2). وليس المتلقي وحده من يعمل بهذا، بل إن الشاعر، مبدعا، قد ساهم مجربا في ربط حاضره الحداثي بماضيه التقليدي، ثم العودة إلى الحاضر سيرورة وانطلاقا. على حسب (كريس) فإن "المتلقي يُحَدِّد ذاته لِمُو يتوحد - بنفسه مع الفنان خلال النشاط الخاص، والتذوق أو التلقي، ومن ثم يصبح بشكل ما معيدا للإبداع" (3).

ومن خلال ما استعرضناه من تشكيل التفعيلة كبنية إيقاعية أساسية توجّه قصد النص دلالة وإيقاعا وعروضيا تبين أن المتن الشعري الجزائري المعاصر احتوى هذه البنية الإيقاعية كآلية تمفصيليَّة طُرُوظيفة استقلالية في بناء الإيقاع. وقد حقق الشاعر، في ذلك، حريته بتوظيفها هذكا للرتابة الإيقاعية. وقد عبّر عن ذلك الشَّهال: "الرتابة الإيقاعية، هي عاهة النظمين لا الشعراء" (4) لكن التفعيلة كبنية إيقاعية مستقلة تُدرِّر الشاعر لـ "يحوّل الرتابة إلى مظهر جديد يجسّد إرادته الخلاقة، وحرارة اندفاعه إلى الإبداع" (5). فيعمد إلى ملء البيت مرة، وإلى استفراغه وتكبير امتلائه مرة أخرى (6). فعند امتلائه ينتهي قصد البيت عروضيا. أما عند تكبير امتلائه يفتح البيت إيقاعيا ليرتبط بغيره دون تحقيق قصد العروضي.

قد ظهر تعامل الشاعر الجزائري مع البنية الإيقاعية مُشَدَّعة تارة، ومُعَطَّشة تارة أخرى لإنشاء التدوير قصد ربط السابق باللاحق إيقاعيا وتوتيرا

(1) نازك الملائكة: مرس. ص: 114. وينظر: جبور عبد النور: مرس. ص: 62.

(2) د. شاكِر عبد الحميد: مرس. ص: 403.

(3) مرس. ص: 406.

(4) جبور عبد النور: مرس. ص: 120.

(5) جبور عبد النور: مرس. ص: 120.

(6) محمد بنيس: مرس. ص: 81.

للديمومة الشعرية الناتجة عن رؤية الشاعر لوظيفة الإيقاع من جهة ، و لوظيفة موسيقى للنص العامة من جهة أخرى فالبنية المشدّبة لا تحتاج إلى جزء آخر لتكملة الإيقاع في البيت الموالي. وبهذه يكون الشاعر الجزائري أحرص على ملء تفعيلته وإدخالها إيقاعيا.

كما تجاوزها الشاعر أيضا في مواقف أخرى وعطشها، عن وعي أو عن غيره ، بغية تدويرها عندما يضطرّ لذلك لاجأ لتشبيع ٠ هـ، وتكميلها في بداية البيت الموالي. وهذا الضياع العروضي، أو التهاون التفعيلي سرعان ما يستفز القارئ، والقارئ المختص المحلل للوقوف على تلك القوانين التي تتحكم في شعرية النص، وإيقاعيته كبنية مستقلة يساهم في إيجاد التدوير الذي "يمنع امتناعا تاما في الشعر الحر"⁽¹⁾ لقد ساهمت التفعيلة المِعْطَشَة، وبشكل مثير، في غربة النص شعريا، وإيقاعيا حين تُدَمَّرُ تلك العلاقات الزمنية الثابتة في التفعيلة كبنية إيقاعية تضم تلك الأصوات المختلفة في مجموعات متباينة هي مجموعة الأسباب والأوتاد. "إن كل بحر في أوزان الشعر يعد مجموعة من العلاقات الزمنية الثابتة التي تجمع بين أصوات مختلفة في مجموعات متباينة"⁽²⁾ كما ساهمت في تحطيم البيت من خلال ابتعاثها التدويرَ ليعطي الأهمية لقطب الخطية من حيث تقدمُهُ النثري⁽³⁾. والجدول الآتي يوضح تعامل الشاعر الجزائري مع المتن الشعري عبر البؤرة الإيقاعية كبنية محورية تتحكم في توجيه الشعرية هذا التعامل الذي يتحدّد به التشبيع والتعطيش الإيقاعيين:

جدول رقم 7

الشاعر	النص	البحر	التفعيلة	نوعها
باشوات	خفافيش الظلام	الوافر	فاعلاتن	مُشَدَّبة
محمد السائحي	موجة الأغاز	الخفيف	فاعلاتن	مشبعة
خَمَّار	من ذكريات الطفولة	الوافر	مفاعلتن	مشبعة
محمد شايطة	وتحضننا الرمال ثانية	المتقارب	فعولن	مشبعة

(1) نازك الملائكة: مرس. ص: 116.

(2) د. صلاح فضل: مرس. ص: 71.

(3) مصطفى حركات: "قواعد الشعر". ص: 242.

الغماري	ألم هواك	الوافر	ب5:فا	عَطَشَتِ/دَوَّرَ
		الكامل	ب8:فا	عَطَشَتِ/دَوَّرَ
عاشور فني	الزائر	البسيط	ب1-فا	عَطَشَتِ/دَوَّرَ
			ب2-فا	عَطَشَتِ/دَوَّرَ
			ب3-مستف	عَطَشَتِ/دَوَّرَ

إن تجربة الشعر الجزائري المعاصر، وهي تنفتح على الحداثة الشكلية من حيث تغيير نُظْم الإيقاع داخل المتن الشعري، تعتمد ما استقرَّ في العروض العربي من البحور المعروفة والمستعملة. ولم يحدث أي جديد في الأوزان. وما الوزن سوى تواتر البنية الإيقاعية تواترا متواليا أو متناوبا لتشكيل الأفق الإيقاعي العام. وهي موسيقية النص أي بحره.

و هذا ما جعل هذه الظاهرة الشعرية تختلف عن الشعر المنثور من كل قيد إيقاعي، أو وزني. فالمتن المقروء يبرز عدم خلو هذه النصوص من البنية الإيقاعية السطحية المنتمية إلى أي وزن شعري. وفيها ما انتمى كُلاً إلى الشكل العروضي القديم. هو المُسَدَّدُ من الدراسة. ويظهر المتن الشعري المدروس، ميل الشعراء الجزائريين إلى توظيف البحور الصافية باستثناء خمسة بحور بنسبة (38.46%) من مجموع ثمانية بحور بنسبة (61.53%) التي تعتبر صافية. وهذا كله من مجموع ثلاثة عشر بحراً موظفا بنسبة (81.25%) أما البحور التي لم يتناولها شعراء هذه الدراسة هي ثلاثة بحور بنسبة (18.75%). ولأخذ نظرة شاملة عن توظيف البنية الإيقاعية للبحور الشعرية سنحاول وضع جداول تتناول عدد الشعراء المدروسين، و نصوصهم المعتمدة. كما نتناول هذه الجداول هذه البحور، ونسب استعمالها، وتردُّدها لدى الشعراء جميعاً، ولدى كل شاعر وتحديد نسب ذلك.

4-1- جدول نصوص المتن المدروس:

جدول رقم 8

الشعراء	عدد نصوصهم	الشعراء	عدد نصوصهم
محمد.أ.ع.القادر السائحي	07	علي ملاحي	06
عبد القادر أبقاوة	06	محمد شايطة	20
مصطفى الغماري	08	الأخضر فلوس	20

أحمد حمدي	9	ع الوهاب زيد	14
أبو القاسم سعد الله	61	مصطفى دحية	15
أبو القاسم خمار	12	عاشور فني	29
مجموع نصوص المتن المدروس هو: 207 نصا			

2-4 - جدول البحور، وعدد، ونسب ترددها استعمالا :

جدول رقم 9 :

البحور	عدد ترددها	النسبة	البحور	عدد ترددها	النسبة
المتقارب	50	22%	الخفيف	06	2.71%
الكامل	41	18.55%	السريع	03	1.35%
البسيط	33	14.93%	المجتث	03	1.35%
الرمل	26	11.76%	المديد	02	0.90%
الوافر	24	10.85%	الهزج	02	0.90%
المتدارك	22	9.95%	المنسرح	01	0.45%
الرجز	08	3.61%			

3-4 - جدول البحور الصافية والمركبة، ونسب استعمالها:

جدول رقم 10

البحور الصافية	النسبة	البحور المركبة	النسبة
المتقارب	61.53%	البسيط	38.46%
الكامل		الخفيف	
الرمل		المجتث	
الوافر		المديد	
المتدارك		المنسرح	
الرجز			
السريع			
الهزج			

بعد تقديم هذه الجداول البيانية تبين أن الفترة الزمنية المسوحة امتدت بظهور المجموعات، والدواوين من سنة (1980-1994)، على الرغم من وجود نصوص كتبت منذ سنة (1955) كما هو شأن قصيدة "احتراق"⁽¹⁾ من المتقارب و"غضبة الكاهنة"⁽²⁾ من الكامل "طريقي"⁽³⁾ من الرمل. فهي تشمل، إذًا، محورا زمنيا من (1955) إلى (1994) ما يقارب نصف قرن من الزمن.

(1) أبو القاسم سعد الله: مص.س. ص: 131. وقد كتبت يوم: 05 / 01 / 1955.

(2) مص.ن. ص: 133. وقد كتبت يوم: 10 / 02 / 1955.

(3) مص.ن. ص: 141. وقد كتبت يوم: 15 / 03 / 1955.

وقد استشرنا النصوص البالغ عددها (207) نصا من مجموع نصوص المتن الشعري القائم على وحدة التفعيلة دون النصوص القائمة على وحدة البحر مما أكد، بالبيان، احترام الشاعر الجزائري وحدة التفعيلة كبديل فني لوحدة البحر ذلك: "أن موسيقى الشعر الحر هي إيقاع قبل كل شيء، لا لعبة الأنغام الموسيقية"⁽¹⁾.

ومما يلفت الانتباه هو طغيان بحر(المقارب) على كامل الشعر الجزائري المعاصر. ويليه الكامل. وهما البحران الوحيدان اللذان سيطرا على المتن لغنائيتهما، وخفتها. ثم تأتي المجموعة الثانية من (البسيط، الرمل، الوافر، المتدارك). وهي بحور مجتمعة لا تفوق المجموعة الأولى إلا بشيء يسير. وتتكون الثالثة من (الرجز، الخفيف، السريع، المجتث، المديد، الهزج، المنسرح) وهي ذات حضور تمثيلي إيقاعيا لعدم استجابتها لنفسية الشاعر الجزائري. فبحرا المجموعة الأولى الأكثر انتشارا (المقارب، والكامل) هما الأكثر استعمالا في الشعر القديم الذي يختار وحدة البحر مما يؤكد ارتباط الشاعر الجزائري بالتراث الشعري القديم من خلال الجدول الرابع سَدَتَبَيِّنُ استعمال كل شاعر للبحر دَادَا، ونسبه في شحن نفسية الشاعر و حملها.

4-4- جدول استعمال البحور عند كل شاعر، ونسبها:

جدول استعمال البحور عند كل شاعر، ونسبها:

جدول

رقم 11

نمك

تن

تن

نت

تن

ن

نن

ات

ات

ات

ات

ات

(1) فليب فان تيغم: مر.س. ص: 288.

تت

تتا

ات

تا

،ممت

تت

تنتن

ننا

وبعد استعراضنا تشكيل المتن الشعري الجزائري المعاصر عروضيا تبينَ ،بيانياً، أن بنية الإيقاع الشعري قد خضع لقوانين توافقية تقود قصودها المختلفة نحو بؤرة تَوَثُّرية تتمددُ عبر خطّية أفقية للسطر البيت الشعري المَقُود بالتغيّرات المنفصلة من خارج الإيقاع، ومن داخل الوزن، أو البحر. وهي الزخافات والعلل⁽¹⁾. وأن الأسطر، بفضل هذه التغيرات للحاصلة، والتي تُخَرِّجُ إيقاع البيت من بحر لآخر، تجعل الأسطر، أو الأبيات الشعرية ذاتها غير متكافئة في الوزن⁽²⁾. وعلى الرغم من توفر العامل الخارجي المُوجِّه لحركية الإيقاع الداخلي نجد الشعر الجزائري المعاصر، على الرغم من تبنيه الثورة الشكلية الجديدة، لا يزال وفيًا للبحر، وللقافية. "القافية نفسها اكتسبت بعدا آخر، صارت نقطة ينتهي إليها سرب الكلمات في البيت. صارت مَصَدَّبًا لاندفاع ما، مَوْزَنَ تجمُّعٍ لحشدها، بؤرة إيقاع، وتناغم. فهي مركز جذب للكلمات والصور، وقطب تنعقد فيه الأشعة التي تنبعث منها. القافية تُدَكِّرُ وتحرِّضُ. تصل الإيقاع بما مضى، وتَعُدُّ بإيقاع آت. إنها سَدَقٌ، وانتظار في آن"⁽³⁾. فالقافية لم تتخل عن دورها القديم حتى تبدّت دورا جديدا. ساهمت به في إنتاج الشاعر الجزائري "للإقائه الفطري" كأساس حقيقي للإيقاع، وليس كإطار سطحي لعروض طقسي تقليدي خائق⁽⁴⁾.

فانتساب المتن الجزائري المعاصر للشعر القديم وزنا مُتَجَلِّ في سيطرة المقارب، الكامل، البسيط كمؤدٍ رائدٍ لأصالة النص من جهة، ولتوفّر حضور الشعرية السمعية لدى القارئ من جهة أخرى. ثم تليها بحور أخرى تُفَرِّبُهَا في الاستعمال. وهي الرمل، الوافر، المتدارك. وقد خرج المتن عن الرجز، كحمار الشعر، فلم يمثل إلا نسبة قليلة. كما سُدِّجَلَ عدم اتّفاق الشعراء على بحر واحد

(1) د. مصطفى حركات: "اللسانيات الرياضية والعروض". ص: 46.

(2) مر.ن. ص: 53.

(3) أدونيس: "الثابت والمتحول". ص: 117.

(4) ف. فان تيغيم: مر.س. ص: 288.

التقوا فيه. لكن بقي أن نوضح أن أكبر عدد من الشعراء، وهم عشرة، تناولوا بحر الكامل. فالكامل، إذًا، هو الأكثر حضوراً عند هؤلاء الشعراء. ثم يلي الكامل بحران من حيث حضورهما عند أكبر عدد ممكن من الشعراء. وهما المتقارب والبسيط اللذان وردا متساويين، عند تسعة شعراء.

وقد نجد البون شاسعاً بين المتقارب الأكثر استعمالاً، وبين المنسرح والهزج الأقل استعمالاً. وقد برز السبب إلى أن المتقارب من البحور السهلة لاحتضان زحاف القبض في (فعولن)، وجريان علة البتر عليها. فتساعد بذلك الموسيقى على أن تتبع من ذلك التناغم الداخلي الحركي الذي وُفِّقَ العلة والزحاف. "ولا تتبع الموسيقى في الشعر الجديد من تناغم داخلي بين أجزاء خارجية، وأقيسة شكلية، بل تتبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من مجرد قياس. وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي. هو سر الموسيقى في الشعر"⁽¹⁾.

كما أن بحر المنسرح، لانسراحه على اللسان، وسهولة النطق به⁽²⁾، ودخول الطي⁽³⁾ عليه يُجَرِّجُهُ - ربما- من الشعرية إلى النثرية مما يدفع الشعراء عنه، ترفعا، وصونا لشاعريتهم. أما بحر الهزج فلفخته وطربه، وابتعاد الشاعر عن جو عاطفته المرححة جعله وكأنه يميل إلى بحور الحزن والشكوى، من بحور الغناء والطرب. أو قد يكون البحر نفسه متطوراً عن مجزوء الوافر المعصوب⁽⁴⁾. هو سبب عزوف الشاعر الجزائري عنه. كما سجلنا حضور الشاعر أبي القاسم سعد الله في معظم البحور باستثناء المنسرح. هذا راجع لكثرة ما كتب من قصائد ضمها الديوان. وهي تبلغ (107 نصاً) تقليدياً وحرّاً. أي موزوناً بوحدة البحر و القافية، ومتحرراً من وحدة الوزن و القافية. وقد استعنا بالنماذج الأربعة من الجداول رقم (8.9.10.11) لتوضيح التطور الحاصل في استخدام الإيقاع الشعري انطلاقاً من الوزن التقليدي المعروف. وأن هذا الاستخدام قائم على تبني قانون واحد دون اللجوء إلى استخدام بحرين. مما يعمق قرب الشاعر الجزائري من أصالته الإيقاعية التقليدية.

وقد نتوسع رؤيتنا أكثر بآليات تشكيل المتن من خلال الفصل الثالث الذي يهدف إلى التقرب من تشكيل البنية النصية للمتن الشعري الجزائري والوقوف على العلاقات المنظّمة له.

(1) أدونيس: "زمن الشعر". ص: 14.

(2) محمد سعيد إسبر: مر.س. ص: 135.

(3) الخطيب التبريزي: مر.س. ص: 146.

(4) محمد سعيد إسبر: مر.س. ص: 146.

جدول استعمال البحور عند كل شاعر، ونسبها:

جدول

البحور	المتقارب	الكامل	البسيط	الرمل	الوافر	المتدارك	الرجز	الخفيف	السريع	المجتث	المديد	الهجج	المنسر
ع.ن	ع.ن	ع.ن	ع.ن	ع.ن	ع.ن	ع.ن	ع.ن	ع.ن	ع.ن	ع.ن	ع.ن	ع.ن	ع.ن
ع. أبقاوة	03	42.8	1	14.28	2	28.57	1	14.28					
ع. الوهاب	03	18.7	1	6.2	4	25	2	12.5	5	31.2			
محمد شايطة	05	25	1	5	10	50	3	15					
سعد الله	11	17.6	13	20.6	3	04.76	1	20.6	10	15.8	4	6.3	1
الأخضر	7	33.3	1	14.2	4	19.04	2	9.52	01	4.7	1	3.1	1
محمد ع.أ. السانحي													
عاشور فني	16	51.6	3	9.6	5	16.12							
م. الغماري	1	11.1	1	11.1									
أبو القاسم خمار			5	38.46	2	15.38	4	30.7					
مصطفى دحية	3	17.6	11	64.7									
علي ملاحي	1	16.6	2	33.3	1	16.6	01	16.6					
أحمد حمدي			1	10	3	30	3	22.22	01	10			
عدد مرات استخدام البحر	50	41	33	26	24	22	08	06	03	03	02	02	1
نسبة تردده في المتن الشعري	22	18.55	14.93	11.76	10.85	09.95	3.61	02.71	01.35	01.35	0.90	0.9	0.45
عدد الشعراء الذين استخدموه	9	10	9	6	6	7	8	5	1		2	1	1

رقم 11

ملاحظة: ع.ن = عدد النصوص. ن = النسبة.

الفصل الثالث:

تشكيل البنية السطحية للمتن الشعري

مفهوم البنية النصية.....331

مفهوم تشكيل المدمجات النصية.....333

مفهوم تشكيل المضامين
المحمولية.....350

مفهوم تشكيل المحمولات الداخلية.....364

1- مفهوم البنية النصية:

يَتَوَجَّهُ البحثُ مفترضاً أن المتن الشعري الجزائري المعاصر يَعْتَمِدُ بنيةً تشكيليةً تتميز بخصائص فنية في ظل حادثة التجربة الفنية التي انطلق منها الشاعر الجزائري تَأَثَّرًا بغيره من الشعراء العرب.

ذلك أن "الانفتاح وتفجير بنية اللغة الشعرية الحديثة آزره تكسّر واضح لطوق المنظومات الدلالية المرافقة لِتُنْظَمِ بناء اللغة الشعرية" (1).

وَيُقْصَدُ بتشكيل البنية النصية "مجموع العلاقات بين المحمولات [كإسناد]، و شريكاتها الاسمية [سُدَدٌ إِلَيْهِ] في نصٍّ ما" (2). وإذا كانت هذه المحمولات الاسمية والفنية الدلالية وحدات بناء النص الأساسية تُكَوِّنُ سطح البنية النصية فإن ذلك مدعاة للنص للقرّاء قراءةً سَدَنِيَّةً، وهذه القراءة لا تتوقف عند الحس فقط، وإنما تتجاوزها إلى الفهم (3). ومنه فالنص هو "بناء وحدات درجات هرمية في بعد الجوار اللغوي الذي يقع فوق درجة الجملة" (4).

فجاء التطبيق الشكلي للمتن الشعري مُؤَكِّدًا وجود بنية، كزمان ومكان، يخضعان لقوانين داخلية مساهما في تحديد طبيعته الشكلية التي لم تكن استعادة نمطية، ومؤلفة تكرارية للأنموذج القديم بصورة كاملة (5). كما سيحدّد تجليات بنيته السطحية باعتبارها، زمانا ومكانا، "وعيا تجريديا رمزيا قابلا للانتقال إلى غيره، وقدرته على الاحتفاظ بالخيرات ونقلها إلى مواقف جديدة" (6). ويتتبع مكونات البنية السطحية التي تُجَسِّدُ وحدة المتن نحويا ودلاليا، والبحث عن هذه الوحدة النحوية والدلالية هو البحث عن بنية المتن كاملة من حيث التراكيب كتواتر نسبي لمختلف الوضعيات الممكنة للعناصر المُكَوِّنَةُ للجملة (7). والبحث لا يقوم بدراسة التركيب أو التشكيل اللغوي ككل، بل يختص ببعض الوضعيات الممكنة التي تُسَهِّمُ في ترصّد توصّلات بنية النص العميقة من حيث المُدْمَجَاتُ النصية، ومضامين حملها، ومحمولاتها الداخلية المشتركة وصولا إلى "مجموع العلاقات، أي الوسائل التي تقوم بوسم المقابلات، والعلاقات المتنوعة بين المفاهيم التي تُعَبِّرُ عنها الكلمات التي يَكُونُ مجموعها المعجم ... " (2). أما البنية فهي بنية دلالية محض. وهي تختص

(1) بشرى بستانى: "قراءات في النص الشعري الحديث"، ط، 2002، دار الكتاب العربي، القبة، الجزائر. ص: 77.

(2) زتسيسلاف واورزنيك "مدخل إلى علم النص - مشكلات بناء النص". تر. أ. د. سعيد حسن

بحري، ط، 2003، مؤسسة المختار، القاهرة. مصر. ص: 141.

(3) أحمد رحمانى: "الرؤيا والتشكيل في الأدب المعاصر"، ط، 2004، مكتبة وهبة، القاهرة. مصر. ص: 78.

(4) زتسيسلاف واورزنيك: مر. س. ص: 36.

(5) أدونيس: "زمن الشعر". ص: 256.

(6) د. أحمد محمد المعتوق: مر. س. ص: 73.

(7) جان بيرو: مر. س. ص: 28.

(2) جان بيرو: مر. س. ص: 45.

ببحث دلالة الجملة كـ "تجربة تبدأ بالنص، وتنتهي معه"⁽¹⁾، من زاوية البحث عن متتاليات النص ما دامت اللغة، عند (بارت) مجال فعل، وتحديدًا لممكن، وانتظاراً له. وليست مجال التزام اجتماعي. فهي لغة مكتفية بذاتها⁽²⁾. وهذا التحديد هو ما تجسده المتتالية الـ "قابلة للتسمية دائماً"⁽³⁾ وممكن أطراف عدة متتاليات أن تتراكب بعضها في بعض⁽⁴⁾ ذة ما يسمى بالأسلوب القائم على هذه المتتاليات. ومنه فـ "الأسلوب هو شكل بلا قصد. وهو شيء الكاتب، وروعته، وسجنه، وعزلته، والأسلوب ليس نتاج اختيار أو تفكير في الأدب لأنه غير مبال بالمجتمع، وإن كان شقافاً تجاهه"⁽⁵⁾. فالمتتالية في ظل هذا الأسلوب هي الجملة القائمة على عدة ترابطات فعلية واسمية⁽⁶⁾. كما تقوم على التناوبات باعتبار "مجموعة من المقابلات داخل العناصر الصرفية المتغيرة جزئياً في أحوال معينة"⁽⁷⁾، أو على التطابقات كالتوافق بين الألفاظ المتشابهة⁽⁸⁾

فالمتتالية "وحدة لغوية متجانسة نحويًا ودلاليًا داخل النص الشعري، وقد تشمل بيتاً أو مقطعاً أو نصاً كاملاً"⁽⁹⁾. وهي كنموذج لغوي يخضع للتوليد للتوليد كإنتاج قواعد عناصر دلالية معينة أي تلك السلاسل التي تُركَّبُ بواسطة معجم معين. كما يخضع للتحليل الذي يمكن بواسطته التحقق من أن سلسلة معينة تنتمي أو لا تنتمي إلى دائرة دلالية أو أخرى من حيث الإيجاب والسلب، والنفي والإثبات⁽¹⁰⁾. فهي، أي المتتالية: "سلسلة منطقية من الأنوية، تُوَحَّدُ فيما بينها علاقة تضامن: تنفتح المتتالية حين لا يكون لأحد أطرافها سابق متضامن معه. وهي تنقل حين لا يعود لطرف آخر من أطرافها تل"⁽¹¹⁾. فهي كوحدة قائمة بذاتها، وبغيرها حين تمتد دلالتها إلى غيرها. وحين امتدادها يتكون الثَّمَقَصْلُ اللغوي الذي يجعل من النص كتلة متكاملة، أو هو "تتابع متماسك من الجمل (على نحو أدق من الوحدات النصية)"⁽¹²⁾.

بما أن اللغة مؤسسة اجتماعية فهي قائمة على العلاقات التناظرية التي تغذي المجموعات. فكل قانون اجتماعي له خاصيتان أساسيتان إحداها

(1) د. رمضان الصباغ: مرس. ص: 134.

(2) مرن. ص: 133.

(3) دليلة مرسلتي وغيرها: مرس. ص: 83.

(4) دليلة مرسلتي وغيرها: مرن. ص: 83.

(5) د. رمضان الصباغ: مرس. ص: 133.

(6) محمد بنيس: مرس. ص: 113.

(7) جان بيرو: مرس. ص: 48.

(8) مرن. ص: 79.

(9) محمد بنيس: مرس. ص: 113.

(10) د. مصطفى حركات: "اللسانيات الرياضية والعروض". ص: 56.

(11) دليلة مرسلتي وغيرها: مرس. ص: 83.

(12) زتسيسلاف واورزنيك: مرس. ص: 54.

جبرية، والأخرى عامة⁽¹⁾. والمتن الشعري المعاصر في الجزائر قائم على خصائص تشكيلية متباينة بنحاول - في هذا الفصل - تجلية مكونات البنية السطحية في مستواها النحوي الدلالي وصولاً إلى القيمة الموقعية بالجوء إلى الإحصاء التصنيفي في دراسة تشكيل وقائع اللغة الشعرية في المتن. لأن التقديرات النوعية المحضة أو الكمية العامة بتحديد الكثرة أو القلة لا تكفي في تجلية البنية السطحية لمتتاليات نصوص المتن الشعري ككل⁽²⁾.

2 مفهوم تشكيل المدّجات النصّية: (3)

يقوم التشكيل النصّي في المتن الشعري الجزائري المعاصر على حضور مؤشر القراءة كمعيار انتخابي وإجراء موضوعي لحمل "كافة" التفسيرات التي تحاول أن تجد تبريراً للموقف و من ثمّ تبرير النصّ⁽⁴⁾ هذا التبرير يستدعي المؤوِّلة كدليل نصّي⁽⁵⁾ لإثبات أو إدانة الدلالة داخل المتن الشعري.

وهذه المؤوِّلة النصّية تعتمد مفسّر النصّ الذي "يقوم بدوره على جملة ثابتة من المؤشرات الصغرى التي تعمل بدورها على البؤر الدلالية الكبرى، فتساهم في شحن التوتر الداخلي، ورفعها إلى درجات المأساوية العليا"⁽⁶⁾.

ومن مفسّرات النصّ تشكيل المدّجات النصّية التي تميّز بها المتن الشعري. مجّ النصّي هو تلك البنية الجزئية التي يتحرّك عبرها النصّ وما النصّ سوفيّة سطحية ثوّجّها وثدقّزها بنية عميقة دلالية⁽⁷⁾.

إننا، بعد تعريف المتتالية كجملة مسمّاة تحمل معطى نحويًا ودلاليًا، سنجد قوانين المتتالية النصّية، وقد شكّلت السمة البارزة في مجموع المتن. ولإبراز مكونات هذه المتتالية سنقوم بإجراء تألّفي يتّبع العناصر التي لا تُجزّأ بتقسيم القول أو الجملة إلى وحدات زمنية صغيرة. وسنقوم بترتيب هذه العناصر حسب وظائفها المتبادلة في الوحدات التألّفية في أقسام صغيرة إلى أن يتم تعريف العناصر كإجراء انتظامي⁽⁸⁾ بغية معرفة زمنها النحوي المسيطر على المتن، وضمير الشخص القائم بتحريك الإحساس الشخصي

(1) Ferdinand De Saussure: Id. P .

(1)

14

(2) جان بيرو: مر.س. ص: 28.

(3) زتسيسلاف واورزنيك: مر.س. ص: 145.

(4) د. حبيب مونسي: "توترات الإبداع الشعري- نحو رؤية داخلية للدق الشعري". ط، 2001-2002. دار

الغرب. الجزائر. ص: 100.

(5) مايكل ريفاتير: "دلاليات الشعر". تر. محمد معتصم، ط، 1997. جامعة محمد الخامس. الرباط. المغرب. ص: 177.

(6) حبيب مونسي: مر.س. ص: 104.

(7) زتسيسلاف واورزنيك: مر.س. ص: 54.

(8) مر.ن. ص: 59.

بالشيء، أو الموضوعي له. لأن "بهذه الصيغة يخلق التعبير الشعري أنماطه المميزة له. وبهذه الصيغة يمارس لعبته الفنية"⁽¹⁾ وصولاً إلى دلالة الجملة باعتبارها بؤرة ومَعْبَرًا لإنشاء علاقة التساوي بينهما وبين مدلولها⁽²⁾.

إن الزمن النحوي أو المحمول النصي الذي سنحدد خصائصه انطلاقاً من كونه تشكيلاً خاصاً للمتن الشعري من حيث بنيته السطحية يختلف عن الزمن العروضي الذي هو: "مثل النحو ومثل اللسانيات ليس الهدف منه سرد ما هو مقبول، وما هو غير مقبول. إنه قبل كل شيء تفكير يتناول جانباً من اللغة ويتعدّاهما إنه ممارسة لقواعدٍ يحملها الوزنُ في طياته..."⁽³⁾ كما يختلف عن الزمن الأدبي. وما يجعل الزمن النحوي مغايراً لغيره: "هو أنه مرتبط عضوياً بممارسة الكلام، ويتحدد، وينتظم كوظيفة للحديث"⁽⁴⁾. إنه زمن يسيطر على النص، ويفرض ذاته على اللغة⁽⁵⁾. وليس له أي خاصية عامة أخرى غير تقييده لتلك اللحظة التي تحرك فيها الشاعر كفاعل، وديمومة. ستحمل الأثر الشعري كفاعل قرين للزمن، كما عبّر عنه سيبويه: "إنما الدهر مُضَيُّ الليل والنهار، فهو إلى الفعل أقرب"⁽⁶⁾. فهو ذلك الزمن المنتج للنص من الداخل من خلال ما يؤسسه من علاقات نظامية وصرفية وإيقاعية لكامل المتن. وهو يؤسس للنص كنص من خلال انتظامه في البعدين الترابطي والتواردي.

وبحسبنا عن الزمن النحوي هو اختيار لغوي لتلك القدرات الانتظامية الترابطية والتواردية. و"أن الاختبار اللغوي له قيمة أعظم من أي اختبار للذكاء"⁽⁷⁾، كما زعم (بينيه) على عكس ما درّسه الحائز العرب الذين رأوه توارداً فقط أي من الناحية الصرفية. سندرسه بتخصيص دراستنا للزمن النحوي كمحمول مضموني يَسْتَلْحِفُهُ المَدْمَجُ النصي من حيث التركيب والترابط النظامي منطلقين من الفعل فقط لتحديد كاملاً في مظاهره في المتن. والفعل ليس هو، وحده، المقياس الوحيد للدلالة على الزمن كما كان سلفاً، ومن قبل. ولما كان البحث قائماً على تتبع المتتاليات من حيث زمنها الداخلي النحوي فإن النصوص المُشَدَّلة لهذا المتن والمقترحة للتطبيق توقّر هذه البنية التي تعرفها بنوعية الفعل والزمن المستعمل فيه والبال عليه. وقد قمنا بحصرها في هذه النماذج:

(1) د. يميني العيد: مر.س. ص: 72.

(2) د. مصطفى حركات: "اللسانيات الرياضية والعروض". ص: 72.

(3) مر.ن.ص: 55.

(4) محمد بنيس: مر.س. ص: 144.

(5) Ferdinand de Saussure: Id. P 150.

(6) د. عبد المنعم عبد الله حسن: "الدلالة الزمنية في اللغة العربية". الفيصل. ع 113. س 10. السعودية. ص: 39.

(7) د. أحمد محمد المعتوق: مر.س. ص: 38.

2-1- النموذج الأول: عبد القادر أجقارة بنصه "رحلة في عينيها"⁽¹⁾:

عَيْنَاهَا ... / نهرا عبور ...
 عيناها ... / نهرا افتتان
 والفلك فيهما ...
 شِ ... عَرِي
 يُغَارِلُ الموجَ َ في الإبحار !
 صارت قوافي أسرى أهداب َ هَا السُّودُ
 في قيد الهيام ظلام في مدّ جريها! ...
 دعني لذاك لذاك الظلام !... للسّجن في مقاليها ...
 للرحلة الكبرى ... في دنيا الغرام

كانت الرحلة في عينيها / أحلى رحلاتي
 الريح طوعَ شراعي، / والبدر الساري أنيسي،
 والنجم ... / ترقص حولي جذلانة .. وتدور
 وحوريات الصفصاف / تهدي أنغام الحبور،
 والنزهة الفرحة ... / تمضي في نفحات العطور

في شاطئ الحب
 أرسي مرّ سأتي عند الصباح
 أغفو ... / وفي الضحى أصحو
 هناك / ربة أحلامي
 تلقاني في ثوبها الأبيض ... من عين الحرير،
 في يديها مائة نوع من الورد النضير،
 حولها الدّكّباءُ
 تلهو في شدّى الأشواق .. والدّبّ الكبير،
 هناك ... في الربوات الخضر
 سكنانا الجميلة
 هناك دنيا أخرى / هناك / شمس خضراء
 هناك أشجار رمان / ترميني بالجلّدار !
 هناك أليك ُ ودوح
 لها ظلال ظليله / هناك عين الحياة
 وأرض بكر !!

(1) عبد القادر أجقارة: مرس. ص: 81 وما بعدها.

تجلت لبذرة الخصب ولهي ...؟
 سائر ع الوقت فيها ...
 عواطف / وطفوله !...
 هناك ... / ليسكن حبي
 في أمنه السرمدى !!
 هناك ... / يرقص ...
 سدي ... / في عرسه الأبدى !!
 هناك ... / أندسى أهاتي ...
 واللحظات الكئيبة !!
 أنبي- غم الصعاب -
 فزت / بكل الحبيبة .

2-1- تشكيل المدمجات النصية للنموذج الأول:

إن للنص أديماً يبرز الشكل باعتباره شاهداً على مرور الأثر. وهذا الشكل سرعان ما يطوي القصد عن الانفتاح لأنه منغلَق على معانٍ لا تستسلم إلا بمعرفة مدخلاته عن طريق القراءة الفاحصة المتأنية. ذلك "أن أديم النص، يحتفظ بآثار دقيقة، متشابكة، معقدة، إذا تولتها القراءة بالفحص، وجدت فيها ما يُفصح عن التوثرات التي أنشأت النص، وأملت هندسة، وحددت مقصد ديباته، وجعلته مدقيداً على القراءات المتعددة" (1).

ومن مدخلات النص مدمجته التي تُعَدِّر مكونات النص البؤرية التي تُحرِّك خطية الإخبار والتجاوؤ. هي تلك الإسنادات النصية التي يُخبر بها الشاعر المتلقي. "لأنها قادرة على قيادة القارئ، بفضل طاقتها الإيحائية، إلى دخول عالم القصيدة، وبالتالي عالم الشاعر الشعري" (2).

ولهذه المدمجات النصية قدرة على الانتظام كمنتالية -كامنة أو سافرة- في نسق تصوُّري ما تُحرِّك ديمومة الحمولة الشعرية. ذلك "نسقنا التصوري ليس من الأشياء التي نعيها بشكل عادي" (3) "أن ثمة نظاماً ما يعتمد قوانين تسير هذه السلاسل التواردية المُشكَّلة من المدمجات التي غالباً ما تكون أسماء أو ضمائر لاتصافها بالثبات.

(1) د. حبيب مونسي: مر.س.ص: 13.

(2) د. صبحي البستاني: "الصورة الشعرية في الكتابة الفنية - الأصول والفروع - ط، 1986. دار الفكر

الليثاني. بيروت. لبنان. ص: 35.

(3) جورج لايفوف ومارك جونسون: "الاستعارات التي نحيا بها". تر. عبد المجيد جحفة. ط، 1996. دار توبقال للنشر. المغرب. ص: 20.

والجدول التالي يرسم تشكيلها وتردداتها لأنها تعيد تقديم النص من خلال كشف آليات تسيير المنحى الشعري للشاعر مُخبراً دلالياً.

جدول رقم 1

النموذج الأول: عبد القادر أجقارة بنصه "رحلة في عينيها" ⁽¹⁾			
العدد	مؤشر المدمج	تشكيل المدمج النصي	المدمج النصي
6	شخصي	ها، ها، ها، ها، ها، ها،	1
4	موضوعي	عينا، هما، أهداب، مجرى	2
2	موضوعي	نهرًا عبور، نهرًا افتتاح	3
1	موضوعي	الفلك	4
1	موضوعي	شعري	5
1	موضوعي	الموج	6
1	موضوعي	قوافي	7
1	موضوعي	قيد الهيام	8
4	موضوعي	ظلام، ذاك، ذاك، الظلام	9
1	موضوعي	السجن	10
3	موضوعي	الرحلة، الرحلة، رحلاتي	11
1	موضوعي	دنيا الغرام	12
1	شخصي	أنت (ضمير مخاطب محذوف)	13
8	شخصي	ي، ي، ي، ي، ي، أنا، ي	14
1	موضوعي	الريح	15
1	موضوعي	البدر	16
1	موضوعي	النجم	17
1	موضوعي	حوريات الصفصاف	18
1	موضوعي	النزهة الفرحي	19
1	موضوعي	شاطئ الحب	20
1	شخصي	ربة أحلامي	21
1	موضوعي	ثوب	22

(1) عبد القادر أجقارة: مرس. ص: 81 وما بعدها.

23	بَدَيْهَا	موضوعي	1
24	الورد	موضوعي	1
25	النكباء	موضوعي	1
26	الحب الكبير	موضوعي	1
27	رَبَّوَات	موضوعي	1
28	سُكْنَانَا	موضوعي	1
29	دنيا أخرى	موضوعي	1
30	شمس	موضوعي	1
31	أشجار رمان	موضوعي	1
32	أَيْكَ	موضوعي	1
33	وَحْ	موضوعي	1
34	عين الحياة	موضوعي	1
35	أرض	موضوعي	1
36	بذرة الخصب	موضوعي	1
37	عواطف	موضوعي	1
38	طفولة	موضوعي	1
39	حبي	موضوعي	1
40	أمنه	موضوعي	1
41	سعدي	موضوعي	1
42	عرسه	موضوعي	1
43	اللحظات	موضوعي	1
44	الحبيبة	شخصي	1

إن هذا النموذج يقدم تشكيلا تتابعيا متماسكا من الجمل، أي أربع وأربعين (44) مدمجا نصيا، كوحدات نصية تقوم بمصاحبة رحلة الشاعر في عيني حبيبته. وقد تشكل من لهذا أضحي للنص ابتداء وانتهاء. وكلاهما مرتبط بالبؤرة المركزية التي هي حبيبته. فالابتداء من جنس الانتهاء. فتم إسناد (العينين) للضمير المؤنث (ها) في بداية النص. واختتم بـ (الحبيبة).

لهذا كان النص قائما على الغياب بحكم إسناد (العينين) لضمير الغياب المكرر ست مرات. واختتم بذكر الحبيبة حاضرة وفائزا بها. فـ "إبراز غياب الأنثى من النص كحضور فاعل عن الفكر الغيبي" ⁽¹⁾ هو تأكيد على انهزام الشاعر.

(1) د. يمني العيد مر.س. ص: 97.

تَكُونُ النص من خمس وستين مدمجا نصيا شكّلتها البنى السطحية الصغرى من أسماء، وضمائر. وكان أعلى تردد لضمير الشاعر المتكلم بثمانى ترددات. وتنوع الضمير المتصل (الياء) بين ياء المتكلم و ياء الملكية بسبع ترددات، و(أنا) بتردد واحد. وهذا أمام ثاني أكبر تردد للأنثى غائبة بضمير (ها) بست ترددات.

وعن طبيعة المؤشر الدلالي للمدمج النصي فتراوح بين الوجود الموضوعي والشخصي. ونقصد بالأول غير الإنسان. أما الثاني فنقصد به حضور الكائن الحي النابض بالحياة. ويمثل المؤشر الموضوعي العدم والموت. كما يصور المؤشر الشخصي منحي الحياة والانتصار.

وقد كان المؤشر الموضوعي أكثر ترددا بثمان وأربعين ترددا مقابل سبعة عشر ترددا للمؤشر الشخصي مما يسمح باستنتاج قانون القيمة الموقعية التي تُعْتَبَرُ نتيجة الفارق بين طرح المؤشرين الموضوعي والشخصي من أهم العوامل لآلية المسؤولية - فنياً - في تحديد انتماء النص بين التأسدُن و التَشْيُؤُ، والمُؤَدَّة بفارق واحد وثلاثين ترددا مما يجعل الصراع بين الإنسان/الشاعر وبين الموضوع/الأنثى ومن خلالهما الصراع بين الحضور/الحياة، والغياب/الموت يكاد يقارب نسبة الخمسين بالمائة أي 47.69%. وهي القيمة الموقعية لانتصار الغياب على الحضور وانتصار عنصر التَشْيُؤُ على التأسدُن. والجدول الموالي يبين هذا القصد.

جدول رقم 2

طبيعة المؤشر	عدد الترددات	نسبة التردد	القيمة الموقعية	
موضوعي	48	73.84 %	الفارق العددي	النسبة
شخصي	17	26.15 %	31	47.69 %

ويتسبب المدمج النصي الرابع عشر بؤرة التوتر من حيث تردده البالغ ثمانية ترددات، ثم يعقبه بعد ذلك المدمج النصي الأول بستة ترددات. ويتساوى الثاني والتاسع بأربعة ترددات لكل واحد منهما. ويليه المدمج الحادي عشر بثلاثة ترددات. ويصبح المدمج الثالث بترددين. ومنه يمكننا أن نستنتج أن القيمة الموقعية شكلتها المتتالية الترابية التالية:

$$م ن = 1 + 2 + 3 + 9 + 11 + 14$$

$$ع ت م ن = 6 + 4 + 2 + 4 + 3 + 8$$

ن=1

ومنه ف:ن=1=النموذج الأول.

و م ن=الدمج النصي هو مُرْفَقٌ برقم تسلسله في النص.

و ع ت م ن= عدد ترددات الدمج النصي.

وبعد مرورنا بالدمجات النَّصِيَّة كَأداة تحقيق، و تنفيذ القصد الدلالي. وجدنا المتتالية الأولى من المتن الشعري باعتبار دلالتها⁽¹⁾ كَمَدْلُ تواليات تنازليا متناوبا غير مطَّرد (8.3.4.2.4.6). و الدراسة تقوم على التَّعرِّف على طبيعة العلاقة الموجودة بين المدلولات، كناتج عن ترابط الأدلة اللغوية، فيما بينها مكونة ما يسمى بالتبادل الحر بين خصائص المدلولات، ومواقعها في سلم المتتالية كمركز للحركة في النص. أو كبؤرة تستقطب عملية التداخل والتشابك⁽²⁾ بين الدلالات المتكافئة⁽³⁾ للقضاء على مواقع اللاتحديد التي جلتها هذه التوترات في (الأنثى، عينيها، نهري العبور والافتتان، الظلام، ياء المتكلم). وهي توترات درامية ترفع من درجة الانتظار الدلالي.

وهذه الدلالة تُصَدِّفُ الترابطات التي كَتُوْنُ مجموعَ النصوص إلى دائرتين دلالتين عامتين داخل كل ترابط، الحضور والغياب أو الحياة والموت لَشُكُوْنِ فيما بينهما النقيضة الدلالية لما تحتويانه من دلالات متناقضة. وهذا يساعد على التواصل النصي الناشئ بين الشاعر كذات متكلمة، وبين المتلقي كذات واعية قارئة أو سماعا⁽⁴⁾.

وعن تشكيل المضامين المحمولية التي تَتَكَثَّمُهَا الدمجتُ النَّصِيَّة

فإنها تسعلتَ َ بَيِّنَ خصائصها لأنها مرتكز "التماسك الدلالي

للنصوص"⁽⁵⁾ جدول التالي يرسم هذه التوابع والملحقات الدلالية كَ َ بُوَرٍ تحويلية .

2-1- ب- تشكيل المضامين المحمولية لدمجات النص:

إنَّ الدمجات أو المَدْخَلَات النَّصِيَّة هي حدود الفعل الشعري الذي ترتكز عليها الحركية الشعرية سَوَاء أكانت جنسية ثابتة ثبوتا ديموميا كالأسماء أم ثبوتا مؤقتا كالصفات أم ثبوتا متغيرا باستمرار كالأحوال، أم كانت الحركية الشعرية فعلية في ثباتها واستمرارها كالماضي أم في تغيُّرِها وتجَدُّدِها واستمرارها كالمضارع أم متوجِّسَةً قلقاً كالأمر. وغيرَها من أساليب الإنشاء الأخرى. فالمعجم الشعري زاخر بهذا التقابل المتناظر الذي

(1) محمد بنيس: مر.س. ص: 127.

(2) اعتدال عثمان: مر.س. ص: 145.

(3) د. مصطفى حركات: "اللسانيات الرياضية والعروض". ص: 12.

(4) اعتدال عثمان: مر.س. ص: 149.

(5) زتسيسلاف واورزنيك: مر.س. ص: 56.

يصنع للنص معاناته المركزية لنتمكن من رؤية بنيتها، وأفق توجُّهها. أي إلى حركة نموها (1) لأن التغيّر حركة تجاوز من الداخل (2). وهذه الحركة الشعرية الداخلية هي المُعَبَّرُ عنها بالمضامين المحمولة التي تشكّل كيانا تابعا للمدمج يتولى عملية الشحن الجمالي بإثارة دلالة القيمة الموقعية المُدَدَّة الانتماء الدّصيّ بحثا عن توسيع دائرة الشركاء المندمجين مع الصيرورة الشعرية المناسبة صعودا ونزولا. أو هتيكّوين لغوي أنشأه مُدْشِرُوهُ بالتزام مطابق للمقطم يغرّض في تأثير لاحق مُساوٍ، في الأغلب ليس في شريك فحسب، بل في عدد أكبر، نعم عدد كبير من الشركاء (3). والجدول الآتي يحدد ملامح هذه المضامين المُدَدَّة بالمدمجات في النموذج الأول:

جدول رقم 3

النموذج الأول: عبد القادر أجقارة بنصه "رحلة في عينيها" (4)			
العدد	مؤشر المحمول	تشكيل مضامينه المحمولة	الدمج النصي
1	مضارع	يغازل	5
1	اسم	أسرى	7
1	أمر	دع	13
2	اسم	الكبرى، أحلى	11
6	5 مضارع + ما ض	رُسي، أغفو، أصحو، سأزرع، فز ت، أنسى	14
1	اسم مضاف	طوع شراعي	15
2	اسم + اسم مضاف	الساري، أنيسي	16
3	2 مضارع + اسم	ترقص، جذلانة، تدور	17
1	مضارع	تهدي أنغام الحبور	18
1	مضارع	تمضي في نفحات العطور	19
1	مضارع	تلقاني	21
2	اسم + اسم	الأبيض، من عين الحرير	22

(1) د. يمني العيد: مر.س. ص: 142.

(2) مر.ن. ص: 143.

(3) زتسيسلاف واورزنيك: مر.س. ص: 59.

(4) عبد القادر أجقارة: مر.س. ص: 81 وما بعدها.

	مضاف		
23	مائة نوع	اسم مضاف	1
24	النضير	اسم	1
25	نلهو	مضارع	1
26	هناك	اسم إشارة	1
27	الخضر	اسم	1
28	الجميلة	اسم	1
29	هناك	اسم إشارة	1
30	خضراء	اسم	1
31	ترميني بالجلنار	مضارع	1
32	هناك	اسم إشارة	1
33	هناك	اسم إشارة	1
34	هناك	اسم إشارة	1
35	بكر، تجلت	اسم + ماض	2
36	ولهي	اسم	1
37	هناك	اسم إشارة	1
38	هناك	اسم إشارة	1
39	ليسكن	أمر = لام + مضا رع	1
40	السرمدى	اسم	1
41	يرقص	مضارع	1
42	الأبدى	اسم	1
43	الكنية	اسم	1
44	الكل	اسم	1

ومنه تبين أن تشكيل الملحق البياني دلالياً تأسس على خمس و أربعين (45) تردداً وهو عدد المؤشرات البؤرية للمضامين المحمولية. وبمعدل تردد واحد لكل مدمج إذ مدمجات نص هذا النموذج تبلغ أربع وأربعين مدمجا نصيلاً تشكّل عدد الترددات البؤرية ارتفاعاً في ستة مدمجات. وتشكلت قيمتها الموقعية وفق هذه التراتبية. وهي:

$$35 + 22 + 17 + 16 + 14 + 11 = \text{م ن}$$

$$= 1 \text{ ن}$$

$$2 + 2 + 3 + 2 + 6 + 2 = \text{ع ت م م}$$

ومنه فن: 1=النموذج الأول.
و م ن=المدمج النصي هو مُرْفَقٌ برقم تسلسله في النص.
و ع ت م م= عدد ترددات المحمول المضموني.
وما هو ملفتٌ للنظر أن المدمج النصي الرابع عشر قد تردد ثمانى مرات. أما مضامينه المحمولية فترددت ست مرات. ويبقى هذا المدمج في كلا المستويين مرتفع التردد. مما يعكس وتيرة تردد الأنثى في رحلة وحياة الشاعر الشعرية على مستوى القصيدة وثاني مدمج مرتبة من حيث عدد تردداته هو المدمج السابع عشر بثلاث ترددات. وهو خاص بحركية وانتصار الأنثى. وتتساوى المدمجات الرابع عشر والسادس عشر والثاني والعشرون و الخامس والثلاثون بترددين. وما تبقى منها فبتردد واحد. وهذا ما يجعل باقي وجوده بغير الأنثى في حالة تعطل مستديم. وتتميز تشكيلة المضامين من رباعية دلالية قاعدتها الثبات الاسمي بسبعة وعشرين (27) ترددا بنسبة 60%، توابعها الامتدادات الزمانية. إذ شكل المضارع أربعة عشر ترددا بنسبة 31.11%. وتساوى الماضي والمستقبل بترددين لكل منهما بنسبة 4.44% وعليه، فإن

الشاعر الجزائري يؤمن بعلاقة الثبات ليعيش لحظته الممثلة في المضارع الحاضر معتبولا للماضي المنتهي كالمستقبل المجهولة و ضِدُّهُ و المستقبل المطلق قد ورد بنوعيه، وهما الأمر بصيغة فعل الأمر، والأمر بصيغة لام الأمر مقرونة بالفعل المضارع. لتجعل صيغة الأمر لحظة تدمير لزمان الحضور⁽¹⁾ غياب صيغتيه الأذْرَ يَين. وهما صيغة المصدر النائب عن فعل الأمر، واسم فعل الأمر. هذا ما جعل زمن فعل الأمر كـ"المراقب الذي يوجد في ملتقى كل الخطابات الأخرى"⁽²⁾ كما صرح (رولان بارت).

جدول رقم 4

طبيعة تشكيل المؤشر	عدد الترددات	نسبة التردد
الاسم	27	60 %
المضارع	14	31.11 %
الأمر	2	4.44 %
الماضي	2	4.44 %

(1) سوزان سوننتاج: "الكتابة بالذات بصدد بارت". ترجمة محمد سويسرتي. (د.ت). إفريقيا الشرق.. المغرب. ص: 34.

(2) سوزان سوننتاج: "الكتابة بالذات بصدد بارت". م.ر.س. ص: 32.

ويبرز النموذج الموالي تشكيلا آخر يسهم في استجلاء الملمح العام لتوجه القصد الشعري في المتن الجزائري المعاصر.

2-2 - النموذج الثاني: مصطفى الغماري بنصه "ألم هواك" (1):

أَلَمْ هَوَاكَ ِ تَارِيذًا مِنْ أَلَمْ / أَلَمْ هَوَاكَ أُرَاعِي نَجْمَهُ
أُرْوِيهِ لِلرَّيْحِ بُلْبُلًا مِنْ شِفَاهِ الدَّرْبِ مَجْرُوحُ
أَلَمْ هَوَاكَ لَوْ الْأَوْثَانُ سَادَرَةُ / يَمُجُّ النَّارَ كَاهِنُهَا
وَكَاهِنَةُ تَطَالَعُ غَيْبَهُ

وَالْغَيْبُ مَشْلُولُ التَّسَابِيحِ
أَلَمْ هَوَاكَ أَقْرَأَهُ صَدَّهِيلًا أَخْضَرَ الْقِسْمَاتِ
وَمَهْرًا ... / فَارَسًا يَمْتَدُّ مِنْ "صَفِين"

يُدْطِمُ صَخْرَةَ الْمَأْسَاةِ
يَذِيبُ الْحَاضِرَ الصَّخْرِيَّ أَنْفَاسًا رِبِيعِيَّةً !
وَأَيَّامًا تُضْيِئُ الدَّرْبَ بِالْكَلِمِ الْإِلَهِيَّةِ !
أَلَمْ هَوَاكَ / يَا قَدَرَ الْمَسَافَةِ
يَا شَرَايِينَ الْغَدِ الْآتِي ...

أَلَمْ هَوَاكَ / وَأَصْنَعُ مِنْ دَمِي
مَنْ فَيضُ آيَاتِي / مَوَاوِيلًا يَطِيرُ بِهَا جَنَاحَانِ
مَنْ الْحُبِّ الْقَدِيمِ / تَهَيِّمُ عَيْنَانِ
وَتُوغِلُ فِي الْمَسَافَاتِ
وَأَسْكَرُ وَ الْهُوَى الْعَنْقُودُ وَالسَّاقِي !
أَلَمْ هَوَاكَ أَشْوَاقِي

وَأَدْفُنُ فِي صَدَى النَّاعِينَ دَعْوَى الْعُقْمِ
يَا بَلَدِي / صَدَقِيْعًا فِي شِفَاهِ الرِّيحِ مَقْبُورًا إِلَى الْأَبَدِ
وَتَكْبَرُ / تَكْبَرُ الرُّوْيَا بِحَجْمِكَ يَا سَمَوَاتِي ...

أما عن تشكيل مدمجات النص لهذا النموذج فإن المدمج المركزي هو نفسه المُتَّارُ كبُورَة مركزية في النموذج الأول. و هو الأنتى بين رحلة الشاعر الأول في عينيها وبين ألم هواها عند الثاني. ومن ثم فالتقارب الاحتمالي وارد من حيث شدة التردد والتوتر الدلالي هذا تشكّل من الجدول المُبَيّن توزيعية هذا التّرَدُّد.

2-2-أ- تشكيل المدمجات الصّية للنموذج الثاني: جدول رقم 5

النموذج الثاني: مصطفى الغماري بنصه "ألم هواك" (2):

(1) مصطفى الغماري: "بوح في موسم الأسرار". ص: 57 وما بعدها.

(2) مصطفى الغماري: "بوح في موسم الأسرار". ص: 57 وما بعدها.

العدد	مؤشر المدمج	تشكيل المدمج النصي	المدمج النصي
8	موضوعي	ألم هواك (6مرات) + ه،ه	1
5	شخصي	ك (5مرات)	2
8	شخصي	أنا، أنا، أنا، أنا، أنا، أنا، أنا، أنا	3
1	موضوعي	تاريخا من الألم	4
1	موضوعي	نجم	5
1	موضوعي	الريح	6
1	موضوعي	لحن من شفاه	7
1	موضوعي	شفاه الدرب	8
2	موضوعي	الأوثان،ها	9
1	شخصي	كاهن	10
1	شخصي	كاهنة	11
1	موضوعي	الغيب	12
1	شخصي	فارس	13
1	موضوعي	أيام	14
1	موضوعي	الرؤيا	15
1	موضوعي	مواويلا	16
1	موضوعي	عينان	17
1	موضوعي	بلدي	18

يتشكل هذا النموذج من ثمانية عشر (18) مدمجا نصيًا بسبعة وثلاثين (7ق) دُداً استهدفت جميعها بناءً لحظة النزيف النفسي عن طريق الألم المعنوي. وهذا النص لا يخلو من بناء وضعية قصدية تتوجه حال توثرها إلى فتح أفق انتظار القلب ومن ثم محاصرة مناطق كُمون الغياب والانهمام الدَّكْرِيَّ واستعلاء الحضور الأنثوي المَدْمَر.

وهذا القصد الدلالي سَدِيبِيَّةُ تردد بؤرة المدمج الأول في النص بثمانية ترديدات قَبِيتْ مرات كانت بالاسم المضاف (ألم هواك) إثباتاً للديمومة، ومرَّتان بالضمير المذكر الغائب (ه) للتعيين المستقر تصعيداً للألم مُدْكَراً؛ لأنه رمز القوة. أمّا عن خلاصة استخدام ضمير الغائب المفرد فهو موجود في جميع النصوص بدون استثناء إبرازاً لاهتمام الشاعر الجزائري

المعاصر، بالغائب فردا يصنع حضوره الفاعل من تغيير الوعي في المجتمع /النص⁽¹⁾.

ويلتحق المدمج الثاني بالأول بخمسة ترددات تضاف إلى الثمانية لتتوسع بذلك دائرة الأنثى عبر كاف الخطاب المكررة خمساً. ويأتي المدمج الثالث مُمدّلاً لأننا الشاعر بسبة ترددات إضافة إلى التردد الثامن بياء المتكلم لتحديد الملكية المَهْرَقَة دما نازفاً. وتضعف حدّة التواتر نزولاً في المدمج التاسع بترددين اثنين فقط. وتبقى المدمجات الأخرى بتردد واحد.

وتبقى أربعة مدمجات تمثل أعلى نسب ترددها بثلاثة وعشرين تردداً بنسبة 62.16% عن بقية المدمجات الأخرى. وهذا التردد هو أكبر الترددات على مستوى النص. وما بقي من المدمجات الثمانية عشر فتمثل ما نسبته 48.64% بتردد واحد لكل مدمج نصي. ومنه يمكننا أن نستنتج أن القيمة الموقعية شكلتها المتتالية التراتبية التالية:

$$م ن = 1 + 2 + 3 + 9$$

$$ن = 2 \quad ع ت م ن = 8 + 5 + 8 + 2$$

ومنه فن: 2 = النموذج الثاني. و م ن = المدمج النصي. وهو مُرْفَقٌ برقم تسلسله في النص.

و ع ت م ن = عدد ترددات المدمج النصي.

جدول رقم 6

طبيعة المؤشر	عدد الترددات	نسبة التردد	القيمة الموقعية	
موضوعي	21	56.75 %	الفارق العددي	النسبة
شخصي	16	43.24 %	5	13.51 %

إن جمالية الحضور - العلامة الممتلئة والذات الممتلئة، واحترام المعنى - شكلت نصاً وافراً من إشارات المشروع الكبير لإثبات ما هو شخصي. هي المبادرة الحسنة أمام هيمنة ما هو موضوعي غير شخصي. على عكس ما أكدّه (بارت) وهو يحدد خصائص المعرفة الكاشفة لطبيعة الأنا السلبية⁽²⁾. فهذا النوع الخاص من التركيب المعقد المتمثل في جمع الصراع بين قوتين متكافئتين متاخمتين⁽³⁾ إيجاباً وسلباً كما قلنا من خلال اصطدام

(1) اعتدال عثمان: مرس. ص: 86.

(2) سوزان سونتاج: مرس. ص: 53.

(3) د. مصطفى حركات: "اللسانيات الرياضية والعروض". ص: 12.

الحياة بالحياة الذي شكَّـلَ قانونا اغتدى مؤسِّدًا للتشكيل الشعري المعاصر⁽¹⁾.

لذا صار ظاهرا أنَّ هيمنة الموضوعي على الشخصي، في النموذجين معاً، أضحت قانونا في المتن الشعري الجزائري المعاصر. وأن الفارق بينهما في النموذج الثاني أصبح بخمسة ترددات بنسبة 13.51% مما يعطي للأنتى هيمنة في تجريد المذكر المحب من إنسانيته التي أضحت يَبَابًا مادِّيًا. والقيمة الموقعية هي التي تحدد مجال استرجاع ما تبقى من بقايا شخصية الشاعر. وتعيد توزيع التوتر الدلالي شعريا. وانطلاقا من نظرية النص يمثل الاستثناء "اللغة المعاد توزيعها. فهذه الإعادة التوزيعية تحدث عادة بفضل الانقطاعات. لذلك تتأسس حافتان. حافة عاقلة، مطابقة، تعطي ما أخذته عن الغير (...)، و حافة أخرى متحركة، فارغة ما هي في الحقيقة سوى رابطة أثرها أين تنتظر موت الخطاب"⁽²⁾. وما هيمنة الموضوعي على الشخصي، كبنية سطحية، سوى كونها مرتكز الأثر الشعري لقدرتها على قيادة السلسلة التواردية لدمجات النص. ف"الهيمنة باعتبارها عنصرا بوريا للأثر الأدبي، لأنها تحدِّدُ، وتحدِّدُ، وتُعَيِّرُ العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية"⁽³⁾ و إذا أزيح الإنسان سيكون منفاه موضوعا كما أَدَّه (بارت) بقوله: "أزيح نظري، سيكون من الآن، نفيي الوحيد"⁽⁴⁾ وهذا ما تُعَبِّرُ عنه نصوص المتن الشعري الجزائري. وهو النص الجديد الذي يبحث عن "البطل المضاد الذي هو قارئ النص في لحظة استمتاعه"⁽⁵⁾.

2-2-ب- تشكيل المضامين المحمولة لدمجات النص:

إذا كانت مدمجات النموذج الثاني النصية قد حدَّدتْ، ولو تَدْيِينِيًا، مجال الانتساب الدلالي من خلال طبيعة تشكيل المدمج بين الملمح الموضوعي الطاعي، والشخصية المُدَاصرة ساعية اندماجيا لتشكيل وصيد مجال النص لِغَيْتِيَّـرُ الفضاء الذي تنتشر فيه القراءة خارج حدود الأثر متلَمَّسَةً ما يعلقُ بذائقتها من معانٍ، يملئها عليها الشكل، واللغة، وتداعيات الترابطات التي تنشأ في أعماقها مما هو لها، و ما ليس لها من تجارب و تحقيقات"⁽⁶⁾ فإنَّ تشكيل مضامينه المحمولة تساعدنا على التقرب من طبيعة الحركة الشعرية المُخبر عنها سطحيا في خَطِّيَّةِ ثَوَرها زمن الفعل المضارع المنتسب إلى تجدد

(1) محمد بنيس: مر.س. ص: 149.

(2) Roland Barthes: « Le Plaisir du Texte ». Edition du Seuil. Paris. 1973. P.P 14-1.

(3) د. حبيب مونسي: "توترات الإبداع الشعري". ص: 16.

(4) Roland Barthes: Id. P.9.

(5) Roland Barthes: Id. P 10

(6) د. حبيب مونسي: مر.س. ص: 30.

المعاناة، وبذل المزيد من الألم في سبيل هوى أنثاه. و لـ "أن السطح كالعَمق كاشف" ⁽¹⁾ فإنَّ المؤشَّرين داخل الترابطات في (الجدول 7) قد دَمَلَا لنا جديدا تمثل في نوع من التعقيد على مستوى الصراع. فالصراع المتواجد بالمتن هو صراع التغيُّر/الفعل المضارع مع الثبات/الاسم، وصراع المعاناة النفسية مع الحياة مُمَثَّلَةٌ في هوى المرأة فكلاهما يُمَثَّلُ حُضُورا. فصراع الحضور مع الحضور قد ساعد على فضح الأنا ⁽²⁾ الشعري منهزما بالألم، و المعاناة. والجدول يوضح هذا التوجه:

جدول رقم 7

النموذج الثاني: مصطفى الغماري بنصه "ألم هواك" ⁽³⁾ :			
العدد	مؤشر المحمول	تشكيل مضامينه المحمولية	الدمج النصي
1	اسم: (تمييز)	تاريخا من الألم	1
12	مضارع	أراعي نجمه، أرويه للريح، أقرأه صهيلا، ومهرا، أنادي قدر المسافة، أنادي شرايين الغد، أصنع من دمي، أصنع من فيض آياتي، أسكر، ألملم، أدفن في صدري، أنادي بلدي، أنادي سمواتي.	3
2	اسم مضاف + اسم مفعول	من شفاه الدرب، مجروح	6
1	اسم فاعل	سادرة	8
1	مضارع	يَمُجُّ النار	9
1	مضارع	تطالع غيبه	10
1	اسم مضاف	مشلول التسابيح	11
3	مضارع	يمتد من صفين، يحطم صخرة المأساة، يذيب الحاضر	12
2	مضارع	تضيء الدرب، تكبر بحجم السموات	13
1	مضارع	يطير بها جناحان من الحب القديم	15

⁽¹⁾ سوزان سونتاج: مر.ن.ص: 41.

⁽²⁾ سوزان سونتاج: مر.س.ص: 53.

⁽³⁾ مصطفى الغماري: "بوح في موسم الأسرار". ص: 57 وما بعدها.

16	تهيم، توغل	مضارع	2
17	صقيعا في شفاه الريح، مقبورا	ص مبالغة + اسم مفعول	2

تشكّل النص من تسعة وعشرين (29) مضمونا محموليا مُخَذَبَرًا عنه بتشكيل ثنائي الطبعين لِسِتْ مدمجاته النصية ترددات متباينة من حيث الكثرة وقد ارتسم تنازلها من اثني عشر ترددا كحدٍّ أقصى إلى ترددين كحدٍّ أدنى. وما تبقى من المدمجات بتردد واخفليؤَرُ الدلالية للنص تشكّلت من هذه المدمجات الست. وأكبر تردد للمحمولات المضمونية هو اثنا عشر ترددا حازها المدمج الثالث وهو ما يُبيّن شدة معاناة الشاعر وتجذُّدها بواسطة المضارع. يليها المدمج الثاني عشر بثلاثة ترددات بواسطة المضارع أيضا الذي أصبح مؤشرا سلبيا لتعميق هذه المعاناة بواسطة زمن المضارع أيضا. لذا نجد بنية الزمان المتحركة في غالبية النص هو الزمن الحاضر من خلال حركة الضمير الذي يتحرك عبره الزمن. لأن القصيدة إذ تحمل قلق قول الوقع، تحمل بالضرورة إمكانية تطوره هـ⁽¹⁾ بفضل الضمير كأداة تفعيل الزمن، وتحقيقه. يقدم الضمير من حيث الحضور متكما أو مخاطبا في المدمجات النصية رقم (3،2،1) بواحد وعشرين ترددا مما يعطي للضمير سلطة محاكمة الزمن، ومن حيث الغياب الذي يشمل جميع ضمائر الغياب باعتبار الغياب انسحابا من بؤرة الفعل، والصراع دافعا للشاعر إلى الانتقال من وضع التأثير والفعالية والتفجير داخل النص/ داخل الزمن الحاضر إلى وضع هامشي مُتَرَاخٍ⁽²⁾ نحو السلبية. و التراتبية التالية تقرأ لنا هذا التشكيل:

$$م ن = 3 + 6 + 12 + 13 + 16 + 17$$

$$ن = 2 \quad ع ت م م = 12 + 2 + 2 + 2 + 3$$

ومنه فن: 2 = النموذج الثاني. و م ن = المدمج النصي هو مُرْفَقُ برقم تسلسله في النص.

و ع ت م م = عدد ترددات المضامين المحمولية لكل مدمج نصي.
فالفاعل المضارع البالغ اثنين وعشرين ترددا بنسبة 75.86% هـا يعمّقُ شدة الألم وتجذُّه، والاسم البالغ سبعة ترددات بنسبة 24.13% مما يحمل على استقرار الوضعيات المُخَذَبَر عنها كاستقرار الألم تاريخا طويلا من الزمن، وبترداد الشفاء الألم، وباستمرار الجراح وثباتها، وبالسّدر تيتها وغياب عقل، وبالشلل الملازم، والصقيع، والقبر. وهي النهاية/القصْدُ فكلّ المضامين المحمولية تحمل دلالة السلب أو الموت.

جدول رقم 8

(1) د. يمني العيد: مرس. ص: 142.

(2) اعتدال عثمان: مرس. ص: 24.

طبيعة تشكيل المؤشر	عدد الترددات	نسبة التردد
المضارع	22	75.86 %
الاسم	7	24.13 %

وبهذا النموذج يكون المتن الشعري الجزائري قد رسم معالم بعض القوانين التي تُسَدِّرُ الديمومة الشعرية، ديمومة المعاناة في صراع الثنائية التكاملية في محور الحياة بين الرجل/الشاعر، والمرأة/النثر. والنموذج الثالث يحاول أن يؤسس لهذا المسار نحو فصل القول المَسْووق لهذه المرأة المخاطبة في كل هذه النماذج.

2-3- النموذج الثالث: عبد الوهاب زيد بنصه "خلاصة القول" (1):

لا تقولي حُلْمُنَا اليومَ تَبْذَرُ " / مثل أعقاب الدخان / فلماذا نتسوّ
بقناعات الأمان " / لا تقولي لي: "انتهينا.." / بين عينيك وبينني /
وجعٌ صلّى طويلا
وتحدّى الحاسدين / نحن لو شئنا بقينا / رغم أنف القائلينا / لا
تقولي: "حظُّنا كان بخيلا"
نحن لو سررنا سويا / لجَدَيْتَنَا المستحيلا / لا تقولي لي: وداعا / كل
ما في الأمر أنّا

قد تخاصمنا قليلا

2-3-أ تشكيل المدمجات النصّية للنموذج الثالث: جدول رقم 9

النموذج الثالث: عبد الوهاب زيد بنصه "خلاصة القول" (2):			
العدد	مؤشر المدمج	تشكيل المدمج النصي	المدمج النصي
5	شخصي	أنت، أنت، أنت، أنت، ك	1
12	شخصي	أنا، أنا، أنا، أنا، نحن، أنا، أنا، أنا، نا	2
1	موضوعي	حلمنا	3
1	موضوعي	اليوم	4
1	موضوعي	أعقاب دخان	5

(1) عبد الوهاب زيد: مص.س. ص: 15.

(2) عبد الوهاب زيد: مص.س. ص: 15.

6	قناعات الأمان	موضوعي	1
7	ي، ي، ي	شخصي	3
8	عينين	موضوعي	1
9	وجع	موضوعي	1
10	الحاسدين	شخصي	1
11	القائلين	شخصي	1
12	حظ	موضوعي	1
13	المستحيل	موضوعي	1
14	قليلا	موضوعي	1

لم يختلف هذا النموذج عن سابقه من حيث سيطرة بؤرة تردد النص في رفع ضميري المتكلم والمخاطب إلى هيمنة دلالية مستقرة في سطح البنية النصية لذلك، جاء تشكيل المدمجات النصية البالغة أربعة عشر مدمجا (14) بواحد وثلاثين ترددا (31). وأصبحت البؤرة المركزية هي ضمير الشاعر المتكلم (أنا، وملحقه ياء المتكلم، ونحن). وقد اشترك الشاعر مع المرأة بواسطة الضمير (نحن) في مؤشري المشيئة والسير. وهذا في المدمجين رقم (2،7) اللذين ترددا معا بسبعة عشر ترددا وهي أعلى تردد في المتن الشعري المدروفا كان للمدمج الثاني اثنا عشر تردداً لإضافاً إليه ترددات المدمج السابع الثلاثة لتصبح في المجموع خمسة عشر تردداً. ثم يليه المدمج الأول (أنت، وك) بخمسة ترددات. المدمجات فتردد واحد لكل منها. هذه الملاحظات توضح لنا التركيبية المورفولوجية لبنية الضمير كسلطة مطلقة تمارس حضورها في غياب المحال عليه في هذه المتتالية. "و الغياب غياب كلي لا يستتبع أي ملجأ، ولا أي سر" (1) خاصة إذا كانت الأنثى مجهولة الهوية معلومة الضمير. و الجدول الموالي يجسد هيمنة ضمير المتكلم/الرجل أمام ضمير المخاطب/المرأة. $ن = 3$ $م = 7+2+1$

$$م ت م ن = 3+12+5$$

ومنه ف: $ن = 3$ = النموذج الثالث. و (م ن) = المدمج النصي وهو مُرَقَّقُ برقم تسلسله في النص.

و (ع ت م ن) = عدد ترددات المدمج النصي..

كما تبين، في هذا النموذج مبادئاً سابقة، أن المدمج النصي الشخصي أكثر حضوراً من المدمج الموضوعي لطبيعة الكمون الدلالي المرغوب إظهاره. فكانت المدمجات الشخصية تبلغ اثنين وعشرين تردداً بنسبة 70.96%. وبلغت المدمجات الموضوعية تسعة ترددات

(1) د. رمضان الصباغ: مرس. ص: 134.

بنسبة 29.03% هذه النتيجة تصور مدى تأدُّسُن هذا النموذج على تَشْيُؤُ النموذجين السابقين وللجدول اللاحق تبيان ذلك:
رقم 10 جدول

طبيعة المؤشر	عدد الترددات	نسبة التردد	القيمة الموقعية	
شخصي	22	70.96 %	الفارق العددي	النسبة
موضوعي	9	29.03 %	13	41.93 %

وبذلك ترتفع القيمة الموقعية الدلالية بفارقها العددي (13) بنسبة 41.93% لتفتح أفقا للنص نحو التأنس بحثا عن تجاوز لحظة الكشف النفسي مرتبطة بعنوان النص "خلاصة القول". وأنَّ العنوان أول مفاتيح النص الكاشفة. فهو البؤرة التي تكشف دلالات الرسالة كلها، وبالكشف عن محمولها يمكن لمغاليق النص أن ينجلي بَعْضُهَا إثرَ بعضٍ ⁽¹⁾.

وعن تشكيل مضامين هذا النموذج المحمولية فإنها أقل ورودا وترددا معاين خلال هذا النموذج تَتَبَّيْنُ ملحق النص:
2-3-ب - تشكيل المضامين المحمولية لدمجات النص:

النموذج الثالث: عبد الوهاب زيد بنصه "خلاصة القول" ⁽²⁾ : جدول رقم 11			
الدمج النصي	تشكيل مضامينه المحمولية	مؤشر المحمول	العدد
1	لا تقولي، لا تقولي، لا تقولي، لا تقولي	نهى=نفي+مضارع	4
2	نستر، انتهينا، شئنا، بقينا، سرّنا، جنينا، تخاصمنا	مضارع+6ماض	7
3	تبخر	ماض	1
9	صلى، تحدى	ماض	2
12	كان	ماض	1

حَازَ النصُّ خمسةً (5) مدمجات بخمسة عشر (15) دُدا تُشَكِّلُ بؤرة النص الدلالية (جدول رقم 11). ومنها تتحرك بنية النص نحو ارتياد دلالة غائب. أن شكلها فارغ ولكنه حاضر، ومعناها غائب ولكنه مليء ⁽³⁾. فكان

(1) أ.د. بشرى البستاني: "قراءات في النص الشعري الحديث"، ط، 2002، دار الكتاب العربي، القبة، الجزائر، ص: 67.

(2) عبد الوهاب زيد: مص.س. ص: 15.

(3) سوزان سوننتاج: مرس. ص: 36.

للمدمج الثاني سبعة ترددات. وهو أكبر تردد يشكل البؤرة الدلالية للنص. ويليه المدمج الأول بأربعة ترددات. ثم المدمج التاسع بترددتين. وهذا ما يقلل من حدة الصراع والمعاناة وتمثل هذه المتتالية، على مستوى الدلالة، أهدأ نصً مستكين لوجود دلالة الزمن الماضي في أعلى تردداته. والتراتبية التالية تكشف عن هذا التشكيل المستقرّ دلّالته:

$$\begin{aligned} \text{م ن} &= 1 + 2 + 9 \\ \text{ع ت م م} &= 4 + 7 + 2 = 3 \end{aligned}$$

ومن حيث الدلالة الزمنية فإن النص قائم على استقلالية الماضي استمراراً وثباتاً في اندحار العلاقة. وكان تردده يبلغ عشرة ترددات بنسبة 66.66% مما يجعل هيمنة الماضي استبدادية تقوم بـ "بمهمة تشطيب الدلالات المتأكلة لإخلاء المكان للدلالات الجديدة. إنه يأمره بالتوجه نحو إخراج الدلالات الجديدة من مكنها"⁽¹⁾. ثم يأتي النهي بأربعة ترددات وبنسبة 26.66% ليشكل منع قول المرأة متيحاً للنص سلطة الخروج نحو إباحة إباحة قول الرجل المتمثلة فـ "خلاصة القول" التي هي عنوان النص وبؤرته. ويكون المضارع بتردده الوحيد وبنسبة 6.66% بذلك قد أنهى وظيفته التحريضية ليكون ستراً لهذا الانهزام النفسي. والجدول 12 يوضح هذا التوزيع:

جدول رقم 12		
طبيعة تشكيل المؤشر	عدد الترددات	نسبة التردد
الماضي	10	66.66 %
النهي	4	26.66 %
المضارع	1	6.66 %

ويتواصل المتن الشعري في تلمس ملامح الخصوصية الشعرية عبر ما اختلف من التجارب وما تباين من البنى وقدرتها على إثارة أفق انتظار النص. والنموذج التالي يتميز ببعض السمات الدلالية المعلنة في فضاء النص.

4-2- النموذج الرابع: عاشور فني بنصه "على العتبة"⁽²⁾:

وقفتُ على عتباتِ القصيدةِ ..مرتُ جميعُ القوافلِ /
واخترقتني الرماحُ

(1) سوزان سونتاج: مرس. ص ص: 18-19.

(2) عاشور فني: مص. ص: 78 وما بعدها.

ولم أملكْ بعدُ إذنَ الدخولِ/هَبَّتْ رياحٌ على شجر البالِ
فانتَبَهَتْ نبتةٌ من طفولتها/ ثم قالت: /أحبك يا نهرٌ من منبعٍ

في الفؤادِ

إلى وردة في اتِّساعِ السهولِ/ومن غيمة في خريفٍ بعيدٍ
إلى مطرٍ قادمٍ بالفصولِ/أحبك في قطرة ندى/وأحبك حين تنام

الحقولُ

وأصحو على لمسة منك توقظني/كلما أغرقتني عيونُ الطبيعة

في

لحظةٍ من ذهولٍ..وقفت على آخر العتباتِ/ولم يأذن الشعرُ لي

بالدخول

2-4-أ-تشكيل المدمجات النصية للنموذج الرابع:

إذا كانت المدمجات النصية بؤراً عبوراً نحو دلالات أخرى فلأنها كذلك إلا إذا استترفتها طبيعة المضمون المحمولى الذي يُخبرُ عنها.ومن هنا تتشكل طبيعة المؤشر الذي يُحدِّدُ لنا زاوية اتجاه رؤية الشاعر نحو داليتين مركزيتين: هما الدلالة الموضوعية والدلالة الشخصية.وقد استوفى النص له تسعة عشر مدمجا نصيا شكلت نسيج الرؤية الشعرية للشاعر.وللجدول التالي (رقم13) قراءة في هذا التشكيل:

جدول رقم13

العدد	مؤشر المدمج	تشكيل المدمج النصي للنموذج الرابع	المدمج النصي
9	شخصي	تُ،ي،أنا،أنا،أنا،ي،ي،تُ،ي	1
1	موضوعي	عتبات القصيدة	2
1	موضوعي	جميع القوافل	3
1	موضوعي	الرماح	4
1	موضوعي	بعدُ	5
1	موضوعي	إذن الدخول	6
1	موضوعي	رياح على شجر البال	7
1	موضوعي	نبتة	8
1	موضوعي	نهر	9
1	موضوعي	وردة	10
1	موضوعي	غيمة	11
1	موضوعي	مطر	12
3	موضوعي	ك،ك،ك	13

14	حين	موضوعي	1
15	الحقول	موضوعي	1
16	لمسة	موضوعي	1
17	عيون الطبيعة	موضوعي	1
18	لحظة	موضوعي	1
19	شعر	موضوعي	1

فكان للمدمج الأول (أنا) سلطة قيادة بقية الترددات الأخرى إذ أضحي بموجب ترده البالغ تسدعا البؤرة الرئيسة التي تدور حولها بقية المدمجات الأخرى. ويليه المدمج الثالث عشر (ك) من حيث القيادة في المرتبة الثانية بثلاثة ترددات تشكّلت منها البؤرة الثانية. وعبر هتين البؤرتين تحركت ارتدادات الرؤى الشعرية في انسيابية عفوية داخلية جعلت من النبتة مداوراً فنيا/الأنثى في مواجهة اعترافية بوجودها أمام النهر/الذكر. هذا البوح الداخلي الاعترافي جعل من النص نصاً انفتاحياً على دلالات التطهر والانتصار كاعتراف ضمني يشهد بانتصار أو بفضل الرجل/النهر على المرأة/النبتة. وهو اتجاه جديد في رؤية المتن الشعري الجزائري المعاصر من خلال ما مرّ بنا من النماذج المقترحة للدراسة.

وتأتي المدمجات الأخرى بتردد واحد لكل منها. هذا التردد الذي يعطي للنص هدأته وسكوته وخلوّه من الصراع الحاد والانهازامية المعلّنة في النماذج السابقة انتصر الشعر من حيث بحثه دلالاته هي منعه أن يُستباح حرّمته كما انتهكت حرمة الشعراء منه تأتت تابعته على هذا الشكل:

$$\begin{array}{l} \text{م ن} = 13+1 \\ \text{ن} = 4 \\ \text{م ت م ن} = 3+9 \end{array}$$

كما يتشكّل هذا النموذج من تسعة وعشرين (29) مدمجا نصيا (جدول رقم 13). كان للدلالة الموضوعية الحظّ الأوفى بعشرين ترددا بنسبة 68.96% وأما الدلالة الشخصية فكانت بتسعة ترددات بنسبة 68.96% ممّا أضفت طابع التشيؤ المائلة صورته في عنوان النص "على العتبة". فعتبة النص هي أيضا تتشكل من هذا المؤشر الموضوعي المُسيطر على اتجاه 37.93% النص و سيرورته.

و الجدول الموالي يبيّن هامش القيمة الموقعية التي تتحدد بها استراتيجية النص كبناء قصدي يستهدف تدمير لحظة التساوي بين المُذْبر/الشاعر، والمُذْبر/القارئ عبر النص بين مدمجاته الشخصية، ومدمجاته

الموضوعية بالقيمة الموقعية هي المسؤول الدلالي فنيًا الذي يحدّد طبيعة تشكيل فانتماء النص. والانتماء النصي تتنازعه قوتان متقابلتان قوّة التأدّسُن و الدّشّيؤ. و الجدول ينتصر للدّشّيؤ باحتوائه الفارق العدديّ بأحد عشر نقطة تمثّل نسبة 37.93%. فإستراتيجية النص، وفق هذه القيمة، تتحدد بهيمنة تشيؤية كاسحة. وهي الفارق بين الطرفين المتقابلين للتساوي الوسطي المعتدل (جدول رقم 14).

جدول رقم 14				
طبيعة المؤشر	عدد التردّدات	نسبة التردد	القيمة الموقعية	
موضوعي	20	68.96 %	الفارق العددي	النسبة
شخصي	9	31.03 %	11	37.93 %

وللنصّ توجّه قصدي نحو تعميق التتابع الدلالي عبر هذه السلسلة من التواردات لتشكيل الدلالة الشعرية من خلال ما يُسندُ للمدمج النصي من مضامين محمولية تُبيّن طبيعة البؤرة النصية من جهة، و من جهة أخرى مسارَ الديمومة التفاعلية بين هذه المدمجات النصية. ويتشكل هذا النموذج من هذه الحركية الفعلية الغالبة على النص في هذا الجدول:

2-4-ب- تشكيل المضامين المحمولية لدمجات النص: جدول رقم 15

جدول رقم 15 للنموذج الرابع			
الدمج النصي	تشكيل مضامينه المحمولية	مؤشر المحمول	العدد
1	وقفت، لم مَتَلِك، أَحْبَبُكَ، أَحْبَبُكَ،	2 ماض+ مضارع منفي+3 مضارع	6

	أصحو، وقفت		
3	مرّت	ماض	1
4	اخترقتني	ماض	1
7	هبت	ماض	1
8	انتبهت، قالت، أحبك	2 ماض+مضارع	3
10	في اتساع السهول	شبه جملة	1
11	في خريف بعيد	شبه جملة	1
12	قادم بالفصول	اسم فاعل	1
13	في قطرة ندى	شبه جملة	1
15	تنام	مضارع	1
16	توقظني	مضارع	1
17	أغرقتني	ماض	1
18	من ذهول	شبه جملة	1
19	لم يأذن بالدخول	مضارع منفي	1

يتشكّل هذا النموذج من واحد وعشرين (21) ترددا لمضامينه المحمولىة و يتكون من تسعة عشودمجا، ويتردّد واحد - تقريبا - لكل مدمج نصي (جدول 15) وتشكّلت بؤرته الدلالية من المدمج الأول الذي ترددت مضامينه سِتّ مرّات. ويأتي المدمج الثامن بثلاثة ترددات. وتبقى المدمجات الأخرى، وهي اثنا عشر مدمجا، بتردّد واحد لكل مدمج. صارت دلالة زمن الماضي تقود السلسلة التواردية للنص بثمان ترددات بنسبة 38.09% لتساهم في رسم استقرار هذه الديمومة وتواصلها. ويشاركها عملية توزيع الأدوار الدلالية المضارع بسِتّ ترددات بنسبة 28.57% حيث تَوَثَّرَ بؤر النص الأوسهيبية لِدُبُّ والصَدَّوُ و الدَّوْمُ واليقظة. وهي من دواعي بناء امتداد النص و بقاءه. وتأتي دلالة شبه الجملة بأربعة ترددات بنسبة 19.04% لترسم - في ثلاثة منها - جمالية المكان الذي يرمز له اتساع الحقول، و جمالية الزمن في اتساع امتداد الخريف، وجمالية شكل قطرة الندى. و في التردد الرابع ترسم شبه الجملة جزئية ما أصاب النبتة من ذهول. هذا بواسطة المُدَوِّلات التالية من حروف الجر (في، في، من). نلاحظ، لأول مرّة، نَقْيَ المضارع مرّتين في عدم الامتلاك، وعدم الإذن بالدخول ليكون دليلا على بقاء المحب خارج القلب و على العتبه هو عنوان النص نفسه. و يأتي الاسم بتردد واحد مُمَثِّلا في اسم الفاعل (قادم) ليفتح بذلك أفق انتظار الزمن القادم هي لحظة التوجُّس.

الكبرى لتحقيق زمن الانتظار الواقعي احتياجا. وأن طبيعة تشكيل هذا التركيب تحمل دلالة غيبية أكيدة الحصول وممكنته باعتبار الانتظار الفصلي. و"...أن كل تركيب شعري ذو دلالة، سواء أكان نتيجة الارتجال أم فاكهة عمل طويل ومتعب. تتبع اختيارا موجهها للأداة اللغوية"⁽¹⁾. و الأداة اللغوية هنا هي مرتبط بؤرة النص الذي يحيل إلى انتظار الشاعر على العتبة للولوج إلى قلب الحدث الشعري المنتظر. افتتاحُ مهرجانه في الفصول اللاحقة. والنموذج الآتي وجّه هذا التوزيع التشكيلي للمضامين المحمولة، وطبيعة تشكيل مؤشّراتها الدلالية.

جدول رقم 16

طبيعة تشكيل المؤشر	عدد الترددات	نسبة التردد
المضارع	6	28.57 %
المضارع المنفي	2	9.52 %
الماضي	8	38.09 %
شبه الجملة	4	19.04 %
الاسم	1	4.76 %

وبناءً على ما تقدّم ذكره، نلاحظ أنّ المتن الشعري الجزائري المعاصر - من حيث تشكيل الخطاب الشعري، وقيامه بين ضميري المتكلم/الشاعر، والمخاطب/المتلقي - يتقاسمه قانونان من قوانين تشكيل المتتاليات الدلالية.

تواصلية المخاطب غير

القانون الأول⁽²⁾:

ويعني هذا القانون أنّ تَوَاجَدَ الشاعر متكلمًا في سياق الدلالة الشعرية هو تواجد معزول عن المخاطب إذا كان المتلقي غير مندمج مع المتكلم في هذا السياق. أي أن الشاعر أضحي مصدر إرسال متتابع و ليس هناك متلقٍ يصبح معه مصدر إرسال أيضا سواء أكان ردّا أم سُؤالاً. و يُمثّل هذا القانون النماذج الثلاثة الأولى.

ففي نموذج أجقاوة "رحلة في عينيها" يتحدث عن الأنثى واقعا ورمزا من خلال استعراضه الاستكشافي لتضاريس الجمال الحسي والمعنوي معًا

(1) محمد بنيس: مر.س. ص: 144.

(2) زتسيسلاف واورزنيك: مر.س. ص: 146.

عبر آلية إخبارية وصفية تتم بضمير الغاب المؤنث. ولم يُسَجَّلْ أنْ خلتِ الأنثى في خطاب معه.

أمّا النموذج الثاني للغماري "ألم هواك" فهو في سياق الخطاب المباشر في نقل هذا الألم المعنوي الناتج عن الهوى. وينتقل ما بين الإخبار الوصفي عن الغائب، وبين التكلم عن ذاته من غير أن يشرك المُخَاطَبَةَ/ لأشئ. وهذا ما يفسّر أحادية التوبة الشعرية للمتكلّم دون إشراك وجداني للمخاطَب.

و في النموذج الثالث لعبد الوهاب زيد "خلاصة القول" يستعمل الخطاب المباشر مع الأنثى مبتدئاً بالنهي (لا تقولي) لتتواصل عملية المخاطبة من غير أنْ تُكَلَّلَ بردُّ المخاطب ولو همسا أو إشارةً.

وهكذا يسجّل هذا القانون سلبية الخطاب الشعري المنقطع عن واقعه المعيش ليصبح ضرباً من خيال أو حلم يفسره الشاعر شعرياً وكأنه الواقع/القصد.

تواصلية المخاطب الواقعية

القانون الثاني⁽¹⁾:

يُقَهَّمُ من هذا القانون أن المُخاطَبَ، في السياق الشعري، حينما يَصْدِرُ مَعْنِيًّا بإدارَ الخطاب وتسييره نحو قصدٍ دلالي يَصْدِجُ شريكا في الخطاب ومن ثم يبقى المتلقي مُرْسِلاً، والمُرْسِلُ متلقياً. ففي هذه اللحظة يصبح متواصلاً واقعياً وشريكاً في تشكيل الدراما الشعرية المؤسسة على تكافؤ البنى الدلالية. ويبقى هذا القانون قانون "الأسلوب الشافر، الجبهي للخطاب.."⁽²⁾ دالاً

على صدق التواصل مع النقيض، ومن ثمَّ إيجابية الخطاب الشعري في نقل الأثر الجمالي شعرياً.

ويمثّل هذا القانون في ندرة تَكَادُ تَكُونُ شبه عامة في المتن الشعري الجزائري المعاصر -

النموذج الرابع لعاشور فني "على العتبة" إذ استهلّ الشاعر نصه بمدخل إخباري سرديّ واصف

لينقلب ملفتاً على انتباه نبتة/أنثى تخاطبه أي الشاعر الأنهر بحبها إيّاه. لتتوالى اعترافاتها في نسق منضبط إلى انتهاء النص وهو النصُّ الثاني في المتن كله الذي استجاب لهذا القانون.

(1) زتسيسلاف واورزنيك: مر.س.ص: 146.

(2) سوزان سوننتاج: مر.س.ص: 21.

3- مفهوم تشكيل المحمولات الداخلية:

يُقصد بالمحمولات الداخلية - شكليا - بأنها تلك الأفعال القائمة بين المؤثر الفعلي والمتأثر التي يمكن أن تكون أحادية أو ثنائية أو ثلاثية بين الأشخاص أنفسهم أو بين الأشخاص والموضوعات غير الشخصية.⁽¹⁾ ويُفهم منها مكونات الجملة انطلاقاً من الفعل في ترابطاته التبادلية بين أركان الجملة. وفيها تتحدد طبيعة العلاقة بينها. ومن هذه العلاقات العلاقة الشخصية حينما يكون المعني بالمحمول كائناً عاقلاً. والعلاقة الموضوعية حينما يكون المعني بالحمل شيئاً أي غير عاقل.

وهذه المحمولات تساعدنا على تتبع آليات تشكيل النص الشعري الجزائري. وقد احتجنا إلى أربعة نصوص أخرى استطاعت أن توفّر لنا هذه البنية في المتتالية الأولى. وهذه النصوص هي:

3-1- النموذج الأول: أجقاوة بنصه "وقفة إجبارية"⁽²⁾:

وضع / الضادُ على الخلد مصيره
وتحدى / التَّهَمَ المنحرفه !
كان ... / روحُ الخلد
في البدء ضميره ... / قبل أن تولدَ في الفكر
الآهاتُ الخيالُ! ...
قبل أن ينهض في الإلهام
سحر الكلمة ! ...
قبل / أن يومض
في الأحرف برقُ الانفعال
وَضَعَ الضادُ على الخلد مصيره
قبل آجال ... وأجيال كثيرة

كان فحراً في مسير الكون
آمالاً جسماً / كان ورداً سرمدياً
كان جسماً جوهرياً / يرتدي
كلَّ أزياء الحياة / وسعى
في ظله الكون / مواضياً ...
وأهدافاً نبيلة

نبئت من دمه الفرحة

(1) زتسيسلاف واورزنيك: مر.س.ص: 150.

(2) عبد القادر أجقاوة: مص.س.ص: 29. وما بعدها.

361

3-1-أ- تشكيل المحمولات الداخلية⁽¹⁾:

إنّ هذا النموذج ، وهو يسوق دلالاته المفتوحة عبر إعلان قصديته، يتشكل من خمسين (50) محمولا فعليا داخليا تتراوح أزمنته متساوقة لحمل هذا الشحن الشعري المتوثّب نحو رفع درجة التوتر الداخلي. فكان أن أثار انتباهنا تواجدُ أربع متتاليات تُشكّلُ هرم الدلالة انطلاقا من القاعدة الرباعية، فالثلاثية، فالثنائية، فالأحادية رأسا:

*- **المتتالية رباعية العلاقة:** هي تلك التي تتكون من أربعة تعيينات غير إنسانية بواسطة فعل إنساني قابل للتوقع السلوكي. وهي أنفس متتالية نصادفها في المتن وقد وردت مرّة واحدة في المحمول رقم أربعين (40). و تتشكل من الفعل (يعرف) ليربط بينه وبين (نهر) و (العشق) ، و (عناق) و (الساقية). فهي أربعة محمولات موصولة ببؤرتها الفعلية. فهذه المحمولات واقعية تنتسب للإنسان عبر المعرفة والأثّة والعناق والأحضان.

*- **المتتالية ثلاثية العلاقة:** هي تلك التي تتكون من ثلاثة تعيينات غير إنسانية بواسطة فعل إنساني على سبيل الإسقاط والمثابرة. وقد ترددت سبع عشرة مرّة ونأخذ مثلا تطبيقيا واحدا نبينُ به هذه العلاقة. وننتخب المحمول الأول لتردده خمس مرّات بنسبة 10%. تنطلق هذه المتتالية من بؤرتها الفعلية (وضع) لتنسجَ شبكتها الشعرية بواسطة محمولات شبيهة أخرى هي: (الضاد) و (الخد) و (المصير) فهذه المحمولات هي التي تُكثّفُ لحظة الانفتاح الدلالي، وانفتاح أفق مستويات النص الدنيا والعليا.

*- **المتتالية ثنائية العلاقة:** هي أيضا تلك التي تكون علاقة بؤرتها الفعلية متعدّية إلى محمولين داخليين فقط. وهي المتتالية الأكثر ترددا في المتن الشعري وقد ترددت هنا ثمان وعشرين مرّة. ونشير إلى هذه المتتالية الرابعة عشر لتردها أربع مرّات في (37.19.18.14).

فبؤرتها الدلالية (كان) ارتبطت بمحمولين استقباليين هما (روح الخلد) و (الضمير). وهكذا مع بقية المحمولات الداخلية الأخرى.

*- **المتتالية أحادية العلاقة:** وهي التي تقتصر محمولاتها على بؤرة دلالية موصولة بمحمول واحد يشكل معها أبسط الجمل. وهي من حيث ترددها قليلة إذ بلغت أربع ترددات فقط. وهي المتتاليات التالية: (50.49.46.45). فبؤرة الأولى (كَلَّ) و محمولها ضمير غيبة وهو الفاعل. وبؤرة الثاني (لن يبلى) و محمولها أيضا ضمير غيبة وهو الفاعل. وبؤرة الثالثة (تتمو) و محمولها (العقول). و بؤرة الرابعة (يبدو) و محمولها (الجنون).

(1) زتسيسلاف واورزنيك: مر.س.ص: 150.

والجدول الموالي رقم 17 يوضح ما تبقى من المتتاليات بارتباطاتها
لية:

النموذج الأول: أجقاوة بنصه "وقفة إجبارية" ⁽¹⁾ : جدول				
رقم 17				
عدد المحمولات الداخلية	تشكيلها	مؤشرها	طبيعته	
1	3 محمولات داخلية	وضع الضادُ على الخاد مصيره	موضوعي	ماض
2	3 محمولات داخلية	وضع الضادُ على الخاد مصيره	موضوعي	ماض
3	3 محمولات داخلية	وضع الضادُ على الخاد مصيره	موضوعي	ماض
4	3 محمولات داخلية	وضع الضادُ على الخاد مصيره	موضوعي	ماض
5	3 محمولات داخلية	وضع الضادُ على الخاد مصيره	موضوعي	ماض
6	3 محمولات داخلية	كان فجرا في مسير الكون آمالا جساما	موضوعي	ماض
7	3 محمولات داخلية	وسعى في ظله الكونُ مواضيعاً...	موضوعي	ماض
8	3 محمولات داخلية	و أهدافا نبيلة (العطف)	موضوعي	ماض
9	3 محمولات داخلية	نبئت من دمه الفرحةُ أصدافا	موضوعي	ماض
10	3 محمولات داخلية	يا قوتا (العطف)	موضوعي	ماض
11	3 محمولات داخلية	وردا (العطف)	موضوعي	ماض
12	3 محمولات داخلية	لبس الأنجم ثوبا	موضوعي	ماض
13	2 محمولان	نحدي الشَّهْمَ المنحرفه	موضوعي	ماض

(1) عبد القادر أجقاوة: مص.س. ص: 29. وما بعدها.

			داخليان	
ماض	موضوعي	كان روحُ الخلد ضميرَه.	2محمولان داخليان	14
مضارع منصوب	موضوعي	لد في الفكر إلهاتُ الذِيَالُ	2محمولان داخليان	15
"	موضوعي	نهضَ في الإلهام سحر الكلمة	2محمولان داخليان	16
"	موضوعي	بومض في الأحرف برقُ الانفعالُ	2محمولان داخليان	17
ماض	موضوعي	كان وردا سرمديا	2محمولان داخليان	18
ماض	موضوعي	كان جسما جوهريا	2محمولان داخليان	19
مضارع	موضوعي	يرتدي كلُّ أزياء الحياة	2محمولان داخليان	20
مضارع	موضوعي	يزدهي من كل لون	2محمولان داخليان	21
ماض	موضوعي	رقصتُ في جوفه الشمس	2محمولان داخليان	22
ماض	موضوعي	ملَّقتُ في أفقه الأرضُ	2محمولان داخليان	23
ماض	موضوعي	ركب المجدُ جوادا أزليا	2محمولان داخليان	24
ماض	موضوعي	انهمَّ العرفانُ	2محمولان داخليان	25
ماض	موضوعي	عانق الحكمة	2محمولان داخليان	26
ماض	موضوعي	صحب الأديانَ	2محمولان داخليان	27
ماض	موضوعي	بعث الإلهامَ	2محمولان داخليان	28
ماض	موضوعي	راقن الفنَ سناءً	3محمولات داخلية	29

365

مضارع			داخلي	
ماض	موضوعي	لَدَ الطَّيْرُ صَدَدَى أَنْغَامِهِ	3 محمولات داخلية	47
مضارع منصوب	موضوعي	يهتَزُ فرعُ نشوة	2 محمولان داخليان	48
"	موضوعي	تتَمُو العقولُ	1 محمول داخلي	49
"	موضوعي	يبدو الجنونُ	1 محمول داخلي	50

وبعد استعراضنا للجدول يتبين لنا أنَّ مجموع متتاليات النص بلغت خمسين (50) تردداً. وكانت نسب تردها مبينة أدناه مما يعطي قراءة ابتدائية أنَّ مؤشِّر محمول المتتاليات هو موضوعي ولا دخل للجانب الشخصي مما يضيف طابع التشيؤ المطلق على النص. وذلك بنسبة 100% وأنَّ المتتالية ذات المحمول الواحد، وذات المحمولات الأربعة هي متتاليات نادرة في المتن الشعري الجزائري.

جدول رقم 18

عدد محمولات المتتالية	عدد تردداتها	نسبة التردد
1	4	2%
2	28	56%
3	17	34%
4	1	8%
المجموع	50	100%
مؤشر المحمول	موضوعي	50 مرة
	شخصي	0
دلالة الزمن		
الماضي	نفي الماضي	المضارع
32	2	15
عدد الترددات	1	نفي المضارع
نسبة التردد	64%	4%
	30%	2%

3-1-ب- تشكيل المؤشر الدلالي:

إنَّ المؤشر الدلالي هو الذي يحدد مجال النص وحدوده الإنجازية. ولذلك صار مسؤولاً عن توجه النص وعن تشكُّله، فقد ظهر طغيان الملمح الموضوعي للنص لِكَوْن المتتاليات كانت روابطها مع محمولات تشيؤية لا

تأذُنَ فيها ومن ثمَّ تفقد عنصر التوتُّر و الصراع. وقد تحققت موضوعية الحمل الدلالي بنسبة 100% ولم يَدُ و النصُّ أيَّ توجهٍ شخصي للمحمولات.

3-1-ج-تشكيل زمن المحمول:

و عن تشكيل زمن المحمولات الداخلية فإن زمنها ماضٍ استغرق دلالاته وأنهاها باثنين وثلاثين ترددا بنسبة 64%. وهذا ما جعل النص استدباري الإحالة وعن نفيه الذي لم يتعدَّ ترددين بنسبة 4% كان ثاني أضعف تأثير على مسار الديمومة الشعرية. وهو استخدام استعجالي يحاول استدراك الفجوات الدلالية الحاصلة سهواً. أمّا عن المضارع فكان بنصف تردد الماضي تقريباً. تردد خمس عشرة مرّة بنسبة 30%. وهو ما أضفى على النص حيويته و تَجَدَّدَ دلالاته الكامنة خلف زمن السرد أو الإخبار. أمّا عن نفيه أي نفي المضارع فجاء، كذلك، بنصف تردد نفي الماضي وكأن النص قائم على التوازن الحملي الداخلي من حيث الإثبات والنفي فكان تردده مرّة واحدة بنسبة 2%.

3-2- النموذج الثاني: ع. زيد بنصه "إفرازات رحيل" (1):

رحيكِ أفرز في هيكلي
عُصَّةً واكتئاباً / وأفرز في أدركي
مسحة الاغتراب / وأفرز في أمنياتي
سؤالاً مريراً / أضاع الجواب
وأفرز أنشودة / قد دتني
فصير - قلبي - التمني
و علبني ثم صدرني للردى
في سطور كتاب ،،، / ولكنني .. لم أمت
ليس بعد ،،، / فها أنا ذا بسمة
تستجير من الحب بالحب /
والقلب أدمن طعم العذاب
و رغم الأسى والنوى وفصول العتاب
بقيت عاصرياً على خفقة اليأس والانقلاب
فصرت أُمُّ عُمَرُ ِ ِ ي بعمرى لعمرى بقايا سراب
ألمية " من هاهنا البدء
أشهد أنك جرحي الكبير
وأنت حزن ترعرع في داخلي
واشتهاء مثو

(1) عبد الوهاب زيد: مص. س. ص: 22 وما بعدها.

كما أشهد اليوم
 أني عشقتك حتى بدّاني
 وأشهد أني وهبتك كل الأمان
 وكل الأغاني / وكل الدواوين ... كل بياني
 وأشهد أني -لعينيك- /مارست فنّ الجنون
 ومارست كلّ جنون الفنّ / ولكن عينيك لم تفهماني
 أميّة " من هاهنا البدء / رتّني القوافي
 كما القوسُ وقت الأصيل / وبعثرتني كبريائي
 على صهوة الممكن المستحيل / ومزقني الظن
 حينملى أدّت للرحيل / حين بكى الشوق،،،
 ثلجة العاشق المستقل / أميّة " من هاهنا البدء
 لا حب،،، ماذا تبقى،،،
 وكل الأحاسيس والأمنيات التي ...
 توّ جتني -أميرا- زمانا
 تعاني التكلّ،،،
 تحت الشراع
 وكيف أحبّ / وقد ضاع ضيّعني الحب
 حين استفاق على دمة ووداع / وتذكرة للضياع
 أميّة " من هاهنا البدء / كل البدايات واحدة
 بين موتي وبينني وبين النعاة / وكل النهايات ...
 2-3-أ- تشكيل المحمولات الداخلية:

يأتي النموذج الثاني ليحدد معالم المتن الشعري من حيث بروز مؤشر جديد يُسمُّهُ هو أيضا في صناعة دلالة اللحظة الشعرية. كما تبدو المحمولات الدنيا (ذات محمول واحد) والعليا (ذات أربعة محمولات) تمثّل أدنى مستويات تردها في هذا النموذج أيضا. والجدول التالي رقم 19 يوضح توجه النص:

النموذج الثاني: ع. زيد بنصه "إفرازات رحيل" ⁽¹⁾ : جدول رقم 19				
عدد المحمولات الداخلية	تشكيلها	مؤشرها	طبيعته	
1	4 محمولات داخلية	أفرز في هيكلي غصّة واكتئاب	موضوعي	ماض

(1) عبد الوهاب زيد: مص.س. ص: 22 وما بعدها.

2	3محمولات داخلية	فرز في أدر في مسحة الاغتراب	موضوعي	ماض
3	3محمولات داخلية	وأفرز في أمنياتي سؤالاً مريراً	موضوعي	ماض
4	2محمولات داخليان	أضاع الجواب	موضوعي	ماض
5	2محمولات داخليان	أفرز أنشودة	موضوعي	ماض
6	2محمولات داخليان	دَدَتْنِي	موضوعي	ماض
7	2محمولات داخليان	فصبر - قلبي - التمني	موضوعي	ماض
8	2محمولات داخليان	علبني	موضوعي	ماض
9	4محمولات داخلية	صدرني للردى في سطور كتاب	موضوعي	ماض
10	2محمولات داخليان	لم أمت	موضوعي	نفي المضارع
11	2محمولات داخليان	ليس بعد	موضوعي	ماض
12	3محمولات داخلية	تستجير من الحب بالحب	موضوعي	مضارع
13	2محمولات داخليان	من ط - عم العذاب	موضوعي	ماض
14	4محمولات داخلية	فبت عَصِيًّا على خفقة اليأس والانقلاب	شخصي	ماض
15	4محمولات داخلية	صرتُ أَمْرِي بعمرى لعمرى بقايا سراب	موضوعي	ماض
16	3محمولات داخلية	أ "مية" من هاهنا البدء	شخصي	مضارع
17	3محمولات داخلية	شهد أنك جرحي الكبير	شخصي	مضارع
18	2محمولات	ترعرع في داخلي	موضوعي	ماض

	داخليان			
19	1محمول داخلي	أشهد اليومَ	شخصي	مضارع
20	3محمولات داخلية	عشقتك حتى بدّاني	شخصي	ماض
21	1محمول داخلي	أشهد	شخصي	مضارع
22	3محمولات داخلية	وهبتك كل الأمانى	موضوعي	ماض
23	3محمولات داخلية	" " وكل الأغاني (تركيب عطفى)	موضوعي	ماض
24	3محمولات داخلية	" " وكل الدواوين (تركيب عطفى)	موضوعي	ماض
25	3محمولات داخلية	" " " كل بياني (تركيب عطفى)	موضوعي	ماض
26	1محمول داخلي	أشهد	شخصي	مضارع
27	3محمولات داخلية	مارست -لعينيك- فنّ الجنون°	موضوعي	ماض
28	3محمولات داخلية	رست كلّ جنون الفنون °	موضوعي	ماض
29	2محمولان داخليان	لم تفهماني	موضوعي	نفي المضارع
30	3محمولات داخلية	أمّيةٌ من هاهنا البدء	شخصي	مضارع
31	3محمولات داخلية	رتّ رتّني القوافي	موضوعي	ماض
32	3محمولات داخلية	لما القوسُ وقتَ الأصلي (تركيب عطفى تشبيهي)	موضوعي	ماض
33	3محمولات داخلية	بعثرتني كبريائي على صهوة الممكن المستحيل	موضوعي	ماض
34	محمولان داخليان 2	مزقني الظنُّ	موضوعي	ماض

35	محمولان داخليان 2	دَنَتُ المُنَى للرحيل	موضوعي	ماض
36	3 محمولات داخلية	بكى الشوق ثلجة العاشق المستقل	موضوعي	ماض
37	3 محمولات داخلية	أ "مية" من هاهنا البدء	شخصي	مضارع
38	2 محمولان داخليان	ماذا تبقى؟ (استفهام)	توجُّسي	ماض
39	3 محمولات داخلية	توجتني كل الأحاسيس- أميرا-	موضوعي	ماض
40	3 محمولات داخلية	" " والأمنيات، أميرا، (تركيب عطفي)	موضوعي	ماض
41	محمولان داخليان 2	تعاني التكلس	موضوعي	مضارع
42	محمولان داخليان 2	ف أحبُّ ؟ (استفهام)	توجُّسي	مضارع
43	1 محمول داخلي	قد ضاع	موضوعي	ماض
44	2 محمولان داخليان	خدِّعني الحبُّ	موضوعي	ماض
45	3 محمولات داخلية	استفاق على دمةٍ ووداع	موضوعي	ماض

تشكَّلَ هذا النص من خمسة وأربعين (45) محمولا داخليا (رقم 19). وهرمية تشكيل النص تبدأ بالمتتالية رباعية الحمل المترددة أربع مرّات بنسبة 8.88% ممّا يؤكد درامية الموقف ومأساويته انطلاقا من المحمولات المشحون شحنا سلبيا. وهذه المتتالية التشاؤمية تتواجد بالمحمولات التالية (15.14.9.1). ومن خلال بؤرها الأربع (ز، صدرني، بقيت، صرّت) التي شحنت محمولاتها بدلالة ملحقة سلبية، وهي (الرحيل، هيكل، غصة، اكتئاب) في المتتالية الأولى. أمّا الثانية فمحمولاتها تتشكل من (الرحيل، ياء المتكلم، الردى، سطور كتاب). وتتشكل الثالثة من أنل، عَصِيّ، خفقة اليأس، الانقلاب). وتشكلت الرابعة من (أنا، عمري، عمري، بقايا سراب). وهي محمولات وجهت النص نحو توتر سلبي تشاؤمي منهزم. كما ترددت المتتالية ثلاثية الدمل واحدًا وعشرين مرّة بنسبة 46.66% وتحمل في معظمها دلالات

انهزامية إلا فيما وُهلَّ دبت المتتالية ثنائية الحمل سرتَ عَشْرَةَ مرَّةً. وهي تشارك، أيضاً، في رسم حدود الانتساب الانهزامي إلا نادراً. وجاءت المتتالية أحادية الحمل أربع مرَّات. تكررت بؤرثها (أشهد) ثلاث مرَّات في المحمولات التالية (26.21.19) مرَّةً واحدة (ضاع) في المحمول (43). وهي دلالات فارغة من محتواها التفاولي. أمَّا عن قراءة طبيعة تشكيل المؤشر الدلالي، وطبيعة تشكيل زمن المحمولات الدلالية الداخلية فإنَّ الجدول رقم 20 اللاحق سيوضح تشكيل توزيعها:

جدول رقم 20					
عدد محمولات المتتالية		عدد تردداتها		نسبة التردد	
1		4		% 8.88	
2		16		% 35.55	
3		21		% 46.66	
4		4		% 8.88	
المجموع		45		% 100	
مؤشر المحمول		موضوعي	34	%75.55	
		شخصي	9	%20	
		توجُّسي	2	% 4.44	
دلالة الزمن		الماضي	نفي الماضي	المضارع	نفي المضارع
عدد الترددات		33	0	10	2
نسبة التردد		%73.33	0	% 22.22	%4.4

3-2-ب- تشكيل المؤشر الدلالي:

كغيره من النماذج الأخرى، فإن المؤشر الموضوعي هو الأغلب انتشاراً على مستوى المتن للتعبير عن تشيؤ الحياة العامة. وجاء تردده، هنا، أربع وثلاثين مرَّةً بنسبة 75.55%. ليلتحق به المؤشر الشخصي بتسعة بترددات بنسبة 20% ويظهر مؤشرٌ جديدٌ هو التوجُّس. ونقصد بالمؤشر التوجُّس ذلك الثَّرَقُ، بواسطة الاستفهام، الخاص بنوعية المحمول المنتظر الاستفهام عنه أو الإجابة اعطيه المحمول المرْتَقَبُ مُدْتَظَرًا مؤَجَّلًا. وقد

تردد مرتين بنسبة 4.44%. وهذا يشكل بؤرة إرجائية استفزازية لأفق الدلالة الممكنة.

3-2-ج- تشكيل زمن المحمول:

إذا كانت المحمولات مسؤولة على تشكيل الدلالة ، وتوجيهها نحو مقاصد تدسّر بالاتساع أو الاضيقاق فإنّ سدّدَهَا في ذاك هو المؤشر الزمني المتحكّم في قيادة زاوية الدلالة. فزمن الماضي هو المهيمن على قيادة سلسلة التواردات المحمولية لتجعل من أفق النص أفقاً قاراً و ممتدّاً في رسم الديمومة الشعرية المتدسّمة بالانسيابية المتتالية. واستقرار أفق النص ، من حيث دلّالته، يعكسه تردّدُهُ ثلاثَ وثلاثينَ مرّةً بنسبة 73.33% وللمضارع نصيبُي تَوْتِيرِ الأثر الدلالي وتصعيد صراعيته نحو القصد، كغاية جمالية، فتحت لأفق النص تجددّاً وتواصلوا هذا بتردّدِهِ عشر مرّات بنسبة 22.22% فلو أثرنا، مثلاً، بداية المضارع في السياق لوجدناه في المحمول الثاني عشر (12). وهو (أستجير)، وآخره في المحمول الثاني والأربعين (42). وهو (أحب) مسبوقاً باستفهام حالي (كيف؟) ؛ لكان النص متأرجحاً بين الاستجارة من الحبّ بالحبّ و بين كيفية حصول ذلك. إذا كان المضارع ملازماً لهذا التوتير و التثوير بعثاً للدينامية الشعرية. وبين المؤشر الأول والمؤشر الأخير تستمر هذه الدينامية في النمو صعوداً مؤثراً في القصد.

لا يحمل مؤشر نفي المضارع المتردد مرتين بنسبة 4.4% دلالة إلغاء التوتير و الصراع إلى حين ، والتخفيف منه على مستوى النص. وإنما تم نفي الماضي من حيث أراد النص الاستقرار. فالمحمل الحادي عشر (11) يتبوأُ حَوْلَ (أمت) . وهو نفي الموت في الزمن الماضي في الواقع . وما ازداد النص تأزّماً بهذا النفيّ بَوَ أَرُ المحمول التاسع والعشرون (29) حول (لم تفهماني). وهو نفي الفهم المتوقع حصوله في الماضي من حيث انتفاع النص بلحظة توتر جديدة خارج الفهم و نفي المضارع من المؤشرات الارتخائية التي تساعد النص على استرجاع طاقته الكامنة بعد إيقاف ، ولو مؤقتاً، الزخم الدلالي الآتي عبر المضارع قصد بناء مسار دلالي اندماجي جديد مرّة أخرى.

3-3- النموذج الثالث: عاشور فني بنصه "الزرقاء" (1):

(كأنت الزرقاء تُبصرُ الأشياءَ ... / ... من مسيرة عامين

(...)

زرقاء هذا البرّ إلى الجوّ لك

(1) عاشور فني: مص.س. ص: 58 وما بعدها.

ما كنت أنوي أن أثير فراشةً ً ً في الأفق
أو أن ، أرفع الصلوات عن عينيك
أو أنوي التوقف هاهنا كالبرق
لولا أن رأيت سواحك ورأيت هذا البحر
عذرا إن قطعت تأملك
"... جئنا المدينة بانشرحات العصفير
الصغيرة والفصول / لم تكتمل خطواتنا ...
شبح المدينة أطفأ الأنوار / أغلق بابها قبل الوصول ..."
ما كنت أنوي أن أثير فراشة في الأفق
عذرا إن قطعت تأملك / بسحابتي البيضاء
عذرا إن ملأت الأرض صيفا قادمة وحرارة
ووعدها بالغيث والأمطار
عذرا لثرت دمي على الأشجار
حتى لا يفاجئها الذبول ... / "ماذا أقول لمن تشق الباب
سيدة - لمن وصلوا، وتفتح قلبها
ماذا أقول؟ / لو أن هذا البحر بحر القلب
لو أن السماء ملاءة للحب / لو أن الأثير يهـ جمره نبضتي
الأخرى ويحتمل للحريق
لزعمت أني عاشق كالبرق
يأتي مفعما بالدفع / يسكب وجهه ألقا على وجه العشيق
ورحلت مثل البرق ... " / أعشق أغنيات البر ...
أدلم أن تفيض الأرض بالأنهار
أجمعها ... على شفتيك أكتب أجمل
الأشعار / أعشق همهمات البحر
أحلم باتساع البحر والإبحار / أبدأ من مدى عينيك يوما
أعق الأسفار ... / أمضي غارقا وأقول:
يا زرقاء عذرا إن تركت خطاي
تبحث عن خطاك تلهفا في زحمة الآثار
عذرا إن تركت يدي تلو ح زرقه
وتلم هذا الشاطئ المكسور حول البحر
واستسلمت للتيار / هذا ما استطعت من الرحيل
وما ملكت من السفينة / كل أسفاري القديمة زودتني بالرماد
فأمهلني لحظة لشد بوصلتي وأخذ من مدى عينيك زادي
ثم أكمل رحلتي فيما تبقى من بلادي.

3-3-أ- تشكيل المحمولات الداخلية:

يتشكل هذا النموذج من ستة وستين (66) محمولا داخليا. وهو أكبر المتتاليات تشكلا من حيث هذه المحمولات. والجدول رقم (21) يعرض توزيعيتها من حيث نوع المتتاليات:

النموذج الثالث : عاشور فني بنصه "الزرقاء" ⁽¹⁾ : جدول رقم 21				
عدد المحمولات الداخلية	تشكيلها	مؤشرها	طبيعته	
1	1 محمول داخلي	كانت الزرقاء	شخصي	ماض
2	3 محمولات داخلية	بصرُ الأشياء من مسيرة عامين	شخصي	مضارع
3	3 محمولات داخلية	زرقاء هذا البر (حذف فعل النداء: أنادي)	شخصي	مضارع
4	1 محمول داخلي	ما كنت	شخصي	نفي الماضي
5	1 محمول داخلي	أنوي	شخصي	مضارع
6	3 محمولات داخلية	فراشة َّ َّ َّ في الأفق	شخصي	مضارع
7	3 محمولات داخلية	أرفع الصلوات عن عينيك	موضوعي	مضارع
8	3 محمولات داخلية	أنوي التوقف هاهنا	موضوعي	مضارع
9	محمولان داخليان 2	رأيت سوا حلك	شخصي	ماض
10	محمولان داخليان 2	رأيت هذا البحر	شخصي	ماض
11	1 محمول داخلي	... عذرا (حذف الفعل: أعتذر)	شخصي	مضارع

(1) عاشور فني: مص.س. ص: 58 وما بعدها.

12	2 محمولان داخليان	قطعتُ تأملكِ	موضوعي	ماض
13	5 محمولات داخلية	جننا المدينة العصافير الصغيرة والفصول	موضوعي	ماض
14	محمولان داخليان 2	لم تكتمل خطواتنا	موضوعي	نفي المضارع
15	محمولان داخليان 2	لأفأ شبحُ المدينة الأنوارُ	موضوعي	ماض
16	3 محمولات داخلية	فلقَ بابها قبل الوصولُ	موضوعي	ماض
17	1 محمول داخلي	ما كنت	شخصي	نفي الماضي
18	1 محمول داخلي	أنوي	شخصي	مضارع
19	3 محمولات داخلية	أثير فراشة في الأفق	شخصي	مضارع
20	1 محمول داخلي	...عذرا (الفعل: أعتذر)	شخصي	مضارع
21	3 محمولات داخلية	قطعتُ تأملكِ البيضاء	موضوعي	ماض
22	1 محمول داخلي	...عذرا (الفعل: أعتذر)	شخصي	مضارع
23	4 محمولات داخلية	لأتُ الأرضَ صيفا قادما وحرارة	موضوعي	ماض
24	4 محمولات داخلية	وعدتها بالغيم والأمطارُ	موضوعي	ماض
25	1 محمول داخلي	...عذرا (الفعل: أعتذر)	شخصي	مضارع
26	3 محمولات داخلية	رُتُ دمي على الأشجارُ	موضوعي	ماض
27	2 محمولان داخليان	لا يفاجئها الذبولُ	موضوعي	نفي المضارع

28	2 محمولان داخليان	أقول ماذا ؟ (استفهام)	توجُّسيّ	مضارع
29	2 محمولان داخليان	شُقُّ الباب سيده	شخصي	مضارع
30	1 محمول داخلي	وصلوا	شخصي	ماض
31	محمولان داخليان 2	تفتح قلبها	موضوعي	مضارع
32	محمولان داخليان 2	ماذا (استفهام)	توجُّسيّ	مضارع
33	3 محمولات داخلية	يحس الأثير جمرة نبضتي الأخرى	موضوعي	مضارع
34	2 محمولان داخليان	حتمل الحريقُ (بلو)	موضوعي	مضارع
35	3 محمولات داخلية	لزعمت أني عاشق كالبرق	موضوعي	ماض
36	2 محمولان داخليان	يأتي مفعما بالدفع	موضوعي	مضارع
37	4 محمولات داخلية	دُبُّ وجهه أل َ َ قَا على وجه العشيق	موضوعي	مضارع
38	2 محمولان داخليان	رحلتُ مثل البرق	موضوعي	ماض
39	2 محمولان داخليان	أعشق أغنيات البر	موضوعي	مضارع
40	1 محمول داخلي	أحلم	شخصي	مضارع
41	2 محمولان داخليان	تفيض الأرض بالأنهار	موضوعي	مضارع
42	2 محمولان داخليان	أجمعها	موضوعي	مضارع
43	3 محمولات داخلية	أكتب على شفتيك أجمل الأشعارُ	موضوعي	مضارع
44	3 محمولات	أعشق همهمات البحر	موضوعي	مضارع

			داخلية	
مضارع	موضوعي	أحلم باتساع البحر والإبحار	3محمولات داخلية	45
مضارع	موضوعي	أبدأ من مدى عينيك يوما	2محمولات داخليان	46
مضارع	موضوعي	عمّقُ الأسفارُ	2محمولات داخليان	47
مضارع	شخصي	أمضي غارقا	2محمولات داخليان	48
مضارع	شخصي	أقولُ	1محمول داخلي	49
مضارع	شخصي	(حذف فعل) ... زرقاء النداء: أنادي)	2محمولات داخليان	50
مضارع	شخصي	(حذف) ... عذرا الفعل: أعتذر)	1محمول داخلي	51
ماض	موضوعي	تركتُ خطاي	2محمولات داخليان	52
مضارع	موضوعي	تبحث عن خطاك تلهفا في زحمة الآثار	4محمولات داخلية	53
مضارع	شخصي	(حذف) ... عذرا الفعل: أعتذر)	1محمول داخلي	54
ماض	موضوعي	تركت يدي	2محمولات داخليان	55
مضارع	موضوعي	وَحَّحُ زرقاة	2محمولات داخليان	56
مضارع	موضوعي	تلم هذا الشاطئ المكسور حول البحر	4محمولات داخلية	57
ماض	موضوعي	استسلمت للتيار	2محمولات داخليان	58
ماض	موضوعي	استطعت من الرحيل	2محمولات داخليان	59
ماض	موضوعي	ملكْتُ من السفينة	2محمولات داخليان	60

61	3 محمولات داخلية	رَدْتُني كُلُّ أسفاري القديمة بالرماد	موضوعي	ماض
62	2 محمولان داخليان	أمهلني لحظة	شخصي	مضارع
63	2 محمولان داخليان	أشد بوصلتي	موضوعي	مضارع
64	3 محمولات داخلية	خذ من مدى عينيك زادي	موضوعي	مضارع
65	2 محمولان داخليان	أكمل رحلتي	شخصي	مضارع
66	2 محمولان داخليان	تَبَقَّى من بلادي	موضوعي	مضارع

تشكّل النص من هذه المتتاليات الهرمية التي راحت تتناقص كلما تجاوزت رباعية الربط (جدول رقم 21). فالمتتالية الواحدة في هذا النص هي ذات الربط الخماسي والمتكررة مرة واحدة بنسبة 1.51% في المحمول الثالث عشر (13). وهي المتتالية الوحيدة على مستوى المتن كله. وهذا ما يزيد في تأكيد الفرضية التالية: أن المتتالية خماسية الربط تبرز دقة الاهتمام بجزئيات الأشياء مما يضيف عليها الطابع الفلسفي. لأن الشاعر يقف عند الشيء الذي تجاوزه الآخرون. ووقوف الشاعر عنده انعكس في هذا الحشد الشئني عبر بؤرة واحدة، هي (جننا) لأن المجيء يعكس الذهاب. وارتبطت هذه البؤرة بالمحمولات الداخلية التالية: (نون المتكلمين، المدينة، الانشراحات، العصافير الصغيرة، الفصول). ساهمت هذه المتتالية في إضفاء طابع الاتزان والاستقرار. وفعل المجيء من الريف كقصد غائب في النص يفضحه المجيء إليه وهو المدينة. هذا المجيء سرعان ما تتحول انشراحاته إلى انقباضات وعبوس وقنوط.

وتساعد هذه المتتالية متتالية أخرى ذات الربط الرباعي التي قلّ أيضاً، ترددها ليصل إلى خمسة. وهي المحمولات التالية (23.24.37.53.57) التي تشكّلت بؤرها على التوالي من (ملأتُ. وعدُّها يسدُّ. تبحت. تلم) التي ساهمت في رأب صدع العلاقة، وبناء لحظة ارتقاب تفاؤلي. ومحمولاتها الملحقة بها تشكل الفضاء المناسب لهذا القصد.

وتمثل المتتالية الوسطية ذات الربط الثلاثي، تقريبا، ربع محمولات النص بستة عشر تردداً وبنسبة 24.24%. وهي في معظمها محمولات إيجابية عبر بؤرها المشجّعة على الامتداد الدلالي.

وُشكِّل المتتالية ذات الربط الثنائي نصف المحمولات تقريبا بثلاثين تردداً و بنسبة 45.45%. وهيمنة هذه المتتالية تبرز قدرة الشاعر على التحديد. فالثنائية تقترح عقد لفاهميا بين المؤثر والمتأثر. وترتفع نسبة المتتالية الأولى ذات الربط الأحادي، في هذا النص، بأربعة عشر تردداً، وبنسبة 21.21% وقد تكررت ست محمولات عن طريق حذف الفعل لينوب عنه مفعوله المطلق وذلك في المحمولات (11.20.22.25.51.54). وبؤرتها (عذرا). وهو مصدر ناب عن فعله المحذوف (أعتذر). وهذه المتتالية توضح مدى قدرة التعيين على رسم حدود التجربة الشعرية حينما يكون الحب قائماً على مبدأ المشابهة التمثيلية. فزرقاء اليمامة رمز تحولي لامرأة أخرى حلت محلها واستبدت بحضور شخصيتها. (جدول رقم 22)

جدول رقم 22				
عدد محمولات المتتالية		عدد تردداتها		نسبة التردد
1		14		21.21%
2		30		45.45%
3		16		24.24%
4		5		7.57%
5		1		1.51%
المجموع		66		100%
مؤشر المحمول		موضوعي	39	59.09%
		شخصي	25	37.87%
		توجدسي	2	3.03%
دلالة الزمن		الماضي	نفي الماضي	المضارع
عدد الترددات		20	2	42
نسبة التردد		30.30%	3.03%	63.63%
				2
				3.03%

3-3-ب- تشكيل المؤشر الدلالي:

يبدو من خلال الجدول (رقم 22) الموزع لدور مؤشر المحمول الدلالي بأنه صادق مع التشكيل العام له في كامل المتن الشعري باستثناء النموذج الثالث (جدول رقم 10) الذي كان المؤشر الشخصي فيه مهيمناً على تشكيل النص. ويعكس النموذج الأول (جدول رقم 18) هيمنة المؤشر الموضوعي وانسحاب المؤشر الشخصي من كامل سطح النص.

وهيمنتها، هنا أيضا، واضحة بتردده تسع وثلاثين مرةً بنسبة 59.09%. لتتوالى بعده، ترددات ونسب كل من الشخصي والتوجسي كمؤشر جديد ونادر في المتن الشعري.

-3-3-ج- تشكيل زمن المحمول:

تكاد تبدو هندسة التشكيل الزمني مبنية على قصد دلالي/جمالي مبرمج. إذ جاء المضارع بضعف عدد الماضي، تقريبا، ليتساوى نفيهما معا ترددا ونسبة.

فدلالة الماضي بترددها عشرين مرةً بنسبة 30.30% تكاد تساوي ضعف دلالة المضارع بترده اثنتين وأربعين مرةً بنسبة 63.63% مما يضاعف تأزيم الحركية الشعرية وديمومتها الدرامية عبر الاستمرار والتجدد. أما نفي الماضي بترده مرتين بنسبة 3.03% يساوي نفي المضارع ترددا ونسبة. وهذا ما يجعل الدلالة الشعرية تتوسط، كلحظة جمالية منتصرة، الزمن الماضي و الزمن المضارع ضعفا كمعادل إيجابي تطوري ونفيهما من جهة أخرى كمعادل سلبي يستجيب لسحب أي لحظة كمون دلالي لا يقوم بتوتير هذه العلاقة/الوشيجة التصارعية.

الخاتمة

بعد استعراض المتن الشعري الجزائري المعاصر تبينَ تحولُ أنظمتِه
الخاصة بالشعرية من حيث تباينُ مضامينِه، وتشكيلُ صورِه، وتلوينُ مسيقاه
في ظلِ حداثَة وتجريب العملية الشعرية التي راحت تتجسد ملامحُها بظهور
عصر جديد، عصر القيم الفنية والجمالية التي حملتها رياح التغيير الآتية من
المشرق العربي.

تجلت مظاهرها، عندنا، بدخول المجتمع مرحلة الثورة التي فصلت
عهدين غير متجانسين معرفياً عهدٌ مثَّلَ ه الأنموذج التقليدي. وعهد أخذ فيه
التجريبُ بناصية المعنى والمبنى كليهما معاً.

من مظاهر هذا التحولُ الشعري ظهورُ التجمعات الشعرية الحداثية مما
أكسب الشعرَ الجديدَ "هرمسيةً" تتجاوز القارَّ إلى الآني متسامياً. "هرمسيةً"
استطاعت أن تُحوِّل مفهومَ الشعر ووظيفته الجمالية من الإخبار والقول إلى
الإبهام واللاقول في معادلة لا تتكافأ فيها ثلاثية: الشاعر، النص، القارئ، إذا
اعتبرنا النص رؤياً في بعدها الحداثي. والرؤيا فعل امتناع عن الخضوع إلى
الجاهز أبَ دَا.

مما أثاره البحث اكتسابُ عملية التصوير الفني، في المتن الشعري
المعاصر، آلياتٍ تتباينُ في قدرتها على التعبير الجمالي عن الأثر بواسطة
السطح الجمالي المُحرِّك لأفقية حركة الصورة البحتة. وإظهار قوانين مكونات
الجمال التي تجعل من عمليات التصوير منافذَ إلى مصدر الخبرة الجمالية.

أثار، كذلك، مشكلاتِ التذوق الجمالي في إنتاج الصورة كإجراء تنفيذي
للمعنى منهزماً رَبطَ ذلك بمشكلات الإنتاج الفني التي يصادفها الشاعر
الحداثي، وهو يختصر مسافات البوح. هذا الاختصارُ الذي يرتبط بالصورة

بئة، أوْ وَ هُمْ أَثناءَ عبورها من الخارج نحو الداخل بحثا عن مواقع اللاتحديد، أو مناطق الكمون الدلالي أو الفراغ الباني.

ما هو ملفت للنظر أن التصوير كبروز التجانس، أو ازدواج اختلاف، أو ازدواج تنافر، أو دائري هو كشف نفسي يقوم باختزان الطاقة الذهنية لتحدد وظيفة في كشف الخبرة الفنية سواء أكانت فردية أم جماعية بهدم الخبرة السابقة، وإعادة بناء أخرى جديدة. أو تتجلى في تفصيل هذه الخبرة عن طريق التصوير المتتابع لتجسيد صورة تركيبية؛ لأن الصورة هي نواة شحن جمالية تُورز منطقة كمون الوي لحظة التجلي، كما أنها جاوز للقصور الحراري مؤكدة بذلك أن الصورة التفصيلية ما هي إلا تقريب لحظة التجاذب.

كما تجلى في المتن الشعري المعاصر حضور التصوير الدائري كآلية للتوزيع الدلالي لأن له دورا تصنيفيا للأنماط العليا للصورة. وهو أيضا آلية شطبة وظفها الشاعر لتقديم حركة الطبيعة في دورتها الوجودية. إضافة إلى كونه انفتاحا نحو الانبعاث والانغلاق، والحياة والموت. وفيه يتم حضور التصوير العاري كفضح المسكوت عنه، والتصوير المفق كإخفاء له.

يبرز في المتن الشعري، كذلك، التصوير الجدلي وأثره الجمالي. فهو أراه الصراع في تحويل نظم اللغة من الدلالة الثبوتية إلى الإيحاء المتحرك. أو هو عبور من الظاهر اللغوي إلى المختفي الجمالي باعتباره لآتماثا جوهريا. ومن ثم يعقد الأولي لتشخيص الفردي، والتشخيص بالرأي. وهو ما يتسمى بالتناظر الصوري أو الجدل التنازلي.

قام المتن الشعري الجزائري المعاصر على درجات تصويرية دنيا وعليا. وهو خروج من الحقيقة إلى المجاز باعتباره تحويلا ميكانيكيا للدلالة من

الوضوح إلى الغموض. فهو، بذلك، انخاف عن الحقيقة حينما يقترن هذا الخروج بشيخوخة اللغة ومرضاها.

من الصور الدنيا التشبيه والاستعارة. فالتشبيه، في حادثة التجربة الشعرية، اكتسب قدرة على العبور من التجربة إلى الأثر. لذا، اختص بتحويل النص من الوهم إلى الظاهرة/ العلامة. كما يُعْتَبَرُ تحويلاً من الامتناع إلى الاستفراغ قصد الاستفزاز، أو الإنهاء الدلالي. أسطورة اللغة الشعرية هي غربة القصيدة. أي غربة الشعر.

قد تبين أن المتن الشعري الجزائري المعاصر يتوفر على آليات تُدْهِمُ في الحادثة الشعرية في تغيير وجهة الإدراك الأدبي الذي تولى عن المعاني الممثلة أو المحكية باستقبال الانحسار الدلالي- في التشبيه كمقاربة- ذي الإحالة الإفرادية، أو التعددية أو التضادية التي تحاصر ذاكرة المتلقي في تهيئة أفق انتظاره. كما استخدم اتساع دلالة التشبيه من حيث التأويل الممكن، وغير الممكن لاختزان دلالة الحركة كمؤشر مشترك بين الصور.

أما توظيف الاستعارة في المتن، كعبور انتخابي للتجربة الجمالية، فلاعتمادها تزاوج الصور مما يؤكد حضور اللغة البدائية عند شعرائنا المعاصرين. فالتصوير الاستعاري هو توزيع للإزاحات النصية المرتبطة بشمولية الرؤية. ومن ثم أضحت منفذا رئيسا لشعرية النص.

لعل ما يميز حادثة التجربة الشعرية، وجَدَّتْهَا ميل الشعراء بالاستعارة عن الحقيقة ليتيم لهم العبور إلى نَبْتَةِ الإنسان، أو توحيشه، أو أنسنة غير الإنسان من عوالم الحيوان، والنبات والجماد.

لم يتوقف المتن الشعري عند استعمال الدرجات التصويرية الدنيا بل راح يتخير أرفعها كالرمز والأسطورة اللتين استطاعتا أن تُحْدِثَا ثورة شعرية.

لأنهما تساميا لمُعْطَى الدلالي سواء أكان الرمزُ عادياً أم غير عادٍ خاصة إذا كان وسيطاً بين العقل والطبيعة لذلك، أضحى سمةً دلاليةً بارزةً عندما يغدو الرمزُ إيذاناً بتحول اللغة الشعرية.

استظهر المتنُ تواجدَ الرمز الخاص أو الشخصي، والعام أو الجمعي وَزَعًا بين المستتر، والمضمر، والمكنون بعد أن صار انزياحاً دلالياً من المعنى ضائعاً في هذه الأبعاد. واستطاع الرمز أن يؤسس لحدثاً تصويريةً في إثارتها الدلائلُ البَيِّنَةُ مُجَسَّدَةً في الحقول الأكثر تواجداً بها. منها الرمزية التراثية كالمدن والشخصيات، والرمزية الطبيعية في بعديها الحيواني والنباتي، والرمزية الخاصة بكل شاعر في بناء عالمه الشعري، وتجسيد رؤاه التي هي جوهر الحادثة الشعرية.

من أهم ما ارتقى إليه التصوير الشعري هو التصوير الأسطوري القائم على العبثية كدليل على قيمتها. واتضح من خلال دراستها كيف أضحت عبارةً شعرياً معنًى خفيّاً تَمْلِكُ وَهْةَ التشخيص كقوة حية لا ككناية فارغة. فهي كقوة حية لأنها تسعى إلى أَلْهِنَةِ عناصر الطبيعة.

فإن كان تواجهها بالمتن قليلاً فَلِعُسْدَرِ توظيفها المرتبط بغياب ثقافة الشاعر الأنثروبولوجية ما جَسَّدَ تواجدَها بالمتن سوى ما تعلّق بالأسطورة الإغرائية، وأسطورة المغامرة، أو التحدي. هذا الذي جعل الأسطورة تحوُّلاً ثقافياً من الفردية إلى الجماعية.

هذا عن التصوير في المتن الشعري كمضمون، أما عن اللغة كتشكيل وأداة إجرائية تسعى لصناعة كينونة شعرية وفق هندسة سميتيرية خاصة، فإنها حاضرة في مستوى المعجم الشعري المعاصر الذي استطاع أن يتميز بلغتين شعريتين قبل وبعد حركة الحداثة والتجريب. فهي انتقال من الألهة إلى

لَتَـ اُذْـنُـنْ. وقد رافق هذا التحولَ أو هذا الانتقالَ، فيما جلاهُ المتن، ظهورُ سماتٍ سلبية، وأخرى إيجابية كَأهم مظاهر التحول اللفظي للمعجم الشعري الجزائري المعاصر.

هذه الخصوصية اللغوية مَكَّتْ من الوقوف على أهم مكونات التشكيل العروضي لهذا المتن باطِّراح أهمية المصطلح في تشكيل دلالة النص السطحية. ومنها ظهورُ البنية كدليل معقد من حيث الزمان و المكان في سعيهما المشترك لقيادة الإيقاع كزمن عروضيٍّ تتحكَّمُ فيه علاقات الانتشار المتباينة. ومنه إلى تشكيل بنية التفعيلة التي سيطرت على نصوص المتن المدروس يُلَوِّزَ نسب البحور وتردُّدَها عند كل شاعر.

إن للغة المتن الشعري متتالياتٍ تتشكَّلُ منها البنية السطحية باعتبار تشكيل المدمجات النصية، ومضامينها المحمولية، والقوانين المسيِّرة لها. وأبرزت تشكيل المحمولات الداخلية للوقوف على طبيعة المتتاليات المسيطرة على المتن عبر مؤشرها الدلالي، وزمن محمولها المسؤول على وجهة النص، وتوجيهه دلاليا.

خلاصة، استطاع المتن الشعري الجزائري المعاصر أن يؤكد حضور الفاعل في تشكيل رؤية خاصة لمفهوم الشعرية انطلاقا من طبيعة التصوير، وتشكيل موسيقى الشعر.

فالمتن الشعري الجزائري قد أثبت اتصاله بالأدب العربي من حيث التصوير، وحتى اللغة. كما استطاع أن يختص بذاتيته الخاصة من المعيش، والإبداع الخاص. لهذا أصبح المتن الشعري المعاصر هو المدوِّنة الشعرية الخاصة لَوَقَرِ آليات صناعة الموقف، وتشكيل أفق انتظاره وفق مرجعية ثقافية خاصة. ليتجلى، نهاية، احترامُ الشاعر الجزائري لوحدة التفعيلة كبديل

الخاتمة

فني لوحدة البحرستطاع عبر إيقاعها أن يُعَلِّي صوتَ وانتصارَ الحياة على
انحسار إرادة الموت بين إثباتٍ للحضور، ونفي للغياب الذي راح يسيطر على
روح الشعر فيما قبل الثورة.

المصادر والمراجع

- 1- المصادر 394
- 2- المراجع العربية القديمة 397
- 3- المراجع العربية الحديثة 399
- 4- المراجع الأجنبية 411
- 5- المراجع الأجنبية المترجمة 414
- 6- الدوريات والمجلات والجرائد العربية 418
- 7- الدوريات والمجلات والجرائد الأجنبية 420
- 8- أهم مصطلحات البحث :
عربي - فرنسي 421

المصادر

- القرآن الكريم (برواية الإمام ورش).

- أ -

1- أبقاوة ، عبد القادر: " عذابات الأمل " دار البعث. قسنطينة. الجزائر. 1984.

- ب -

2- باشوات، عبد الواحد: " زمن الرحيل " الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1976.

3- بحري، حمري: " ما ذنب المسمار يا خشبة؟ ". الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1981.

4- " " " : " أجراس القرنفل ". المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1986 .

5- بختي، الطاهر: " أجراس الورم ". منشورات التبيين. الجاحظية. الجزائر. 1997.

6- بوذبيبة، إدريس: " أحزان العشب والكلمات ". ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. د.ت.

7- بوساحة، حسن: " دروب الوفاء ". المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1986.

- ت -

8- توامي، محمد: " غيم إلى شمس الشمال ". رابطة إبداع. الجزائر. 1996.

- ج -

9- جديد، بن يوسف: " زجل لمريم ". الجاحظية. الجزائر. 1996.

10- جوادي، سليمان: " يوميات متسكع محظوظ ". الشركة الوطنية للنشر. الجزائر. 1981.

- ح -

11- هدي، أهد: " انفجارات ". الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1971.

12- " " " : " تحرير ما لا يحزر ". المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1985.

- خ -

13- خمّار، أبو القاسم: " ربيعي الجريح ". الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. د.ت.

14- " " " : " الحرف الضوء ". الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1979.

15- " " " : " إرهابات سرابية من زمن الاحتراق ". المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1986.

- د -

16- دحية، مصطفى: "اصطلاح الوهم". الجمعية الوطنية للمبدعين. الجزائر. 1993.

17- درويش، نور الدين: "السفر الشاق" طابع عارقرفي. باتنة. الجزائر. د. ت.

- ز -

18- زيد، عبد الوهاب: "رؤى الساعة الصفر" مطابع عمار قرفي. باتنة. الجزائر. د. ت.

- س -

19- السائحي، محمد الأخضر عبد القادر: "الكهوف الضيئة". ط2. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1983.

20- سعد الله، أبو القاسم: "الزمن الأخضر". المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1985.

21- سويعد، صالح: "دف دق. دف دق". الجاحظية. الجزائر. 1997.

- ش -

22- شايطة، محمد: "احتجاجات ثائر عاشق". رابطة إبداع. الجزائر. د. ت.

- ع -

23- عبروس، حسين: "ألف نافذة وجدار". رابطة إبداع. الجزائر. 1992.

24- العبودي، عبد الكاظم(د): "أم المعمارك في ديوان الشعر الجزائري". دار الهدى. الجزائر. 1999.

25- عميش، العربي: "مقابسات العربي بن العربي". المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1986.

- غ -

26- الغماري، مصطفى: "لرلر الغنية" الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1982.

27- " " " " " بوح في موسم الأسرار". لافوميك. الجزائر. 1985.

28- " " " " " مقاطع من ديوان الرفض" المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1989.

- ف -

29- فوس، الأخضر: "حقلي البفج". المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1990.

30- فني، عاشور: "زهرة الدنيا". دار الفارابي-الجزائر. 1994.

- ل -

31- لوصيف، عثمان: " شبق الياسمين". المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1986.

32- " " " : " أعراس الملح" المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1988.

33- " " " : " براءة " دار هومة. الجزائر. 1997.

34- " " " : " قالت الوردة " دار هومة. الجزائر. 2000.

- م -

35- -- مستغامي، أحلام: " على موفى الأيام". الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1972.

36- " " " : " أكاذيب سمكة". موفم للنشر. الجزائر. 1993.

37- مكاريا، عبد القادر: " قصائد خرفية ". شركة الشهاب. الجزائر. 1990.

38- ميلود، حكيم: "جسد يكتب أنقاضه". الجاحظية. الجزائر. 1996.

39- " " " : " امرأة للرياح كلها". رابطة كتّاب الاختلاف . الجزائر. 2000.

40- وجليسي، يوسف: "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار". رابطة إبداع. الجزائر. د.ت.

المراجع العربية القديمة

- أ -

41- الأصفهاني، أبو الفرج: "الأغاني" ج.14. 23. الدار التونسية للنشر. تونس. 1983.

- ت -

42- التبريزي، الخطيب: "الوافي في العروض والقوافي". ط3. دار الفكر. سورية. 1979.

43- التوحيدي، أبوحيان: "الإمتاع والمؤانسة". ج.1. المكتبة العصرية. صيدا. لبنان. 1953.

44- " " " " : "الرسائل". تح. د.إبراهيم الكيلاني. دار طلاس. سورية. 1985.

45- التيفاشي، أبو العباس أحمد بن يوسف: "سرور النفس بمدارك الحواس الخمس". المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت- 1980

- ج -

46- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: "رسائل الجاحظ". ج.1. 3 مكتبة الخانجي. مصر. 1965.

47- " " " : "الحيوان". ج.3. ط3. تحقيق عبد السلام هارون. دار إحياء التراث العربي. لبنان. 1969.

48- الجرجاني، عبد القاهر : "دلائل الإعجاز" موقع للنشر. الخوثر. 1991.

49- جعفر، قدامة بن: "نقد الشعر". تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. مكتبة الكليات الأزهرية. مصر- 1978.

50- جني، أبو الفتح عثمان بن: "الخصائص". ج.2. ط3. تحقيق محمد علي النجار عالم الكتب. لبنان. 1983.

51- الجوهري: "الصاحح في اللغة والعلوم". دار الحضارة العربية. لبنان. 1974.

- خ -

52- خلدون، عبد الرحمن بن: "المقمة". ج.2. موفم للنشر. الخوثر. 1991.

- ز -

53- الزمخشري: "الكشاف". ج.1. دار الكتاب العربي - لبنان. د.ت.

- ط -

54- الطبري، أبو جعفر محمد الطبري: " تفسير الطبري " تح. محمد علي الصابوني وغيره. ط2. مكتبة رحاب الجزائر. 1987.

- ق -

55- القزاز، أبو عبد الله محمد بن جعفر: " ما يجوز للشاعر في الضرورة ". الدار التونسية للنشر. تونس. 1971.

56- القزويني، الخطيب: " الإيضاح في علوم البلاغة ". ج. 4. 6. شرح دم. ع خفاجة. مكتبة الكليات الأزهرية. مصر ط2. 1984.

57- " " " " : " التلخيص في علوم البلاغة ". ج5. دار الكتاب العربي. لبنان. د. ت.

58- القيرواني، ابن رشيق: " العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده " ج1. دار مكتبة الهلال. لبنان. 1996.

- ك -

59- كثير، أبو الفدا إسماعيل بن: " قصص الأنبياء ". دار التجليد الفني. الجزائر. 1981.

- م -

60- المبرد، أبو العباس محمد يزيد: " الكامل في اللغة والأدب " ج 2. مكتبة المعارف. لبنان. د. ت.

61- منظور، لسان الدين بن: " لسان العرب ". ج 11/4 دار صادر. لبنان. د. ت.

المراجع العربية الحديثة

- أ -

- 62- آل خليفة، محمد العيد: "ديوان محمد العيد" الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1979.
- 63- أبوزيد، علي (د): "البديعيات في الأدب العربي". عالم الكتب - لبنان. 1983.
- 64- أبوزيد، نصر حامد(د): "إشكالية القراءة وآليات التأويل". ط3. المركز الثقافي سوريا 1994.
- 65- أدونيس، علي أحمد سعيد: "زمن الشعر". ط2. دار العودة. لبنان. 1978.
- 66- " " " : "الثابت والمتحول". ط2. دار العودة. لبنان 1979.
- 67- " " " : "مقدمة للشعر العربي". ط3. دار العودة. لبنان 1979.
- 68- إسبر، محمد سعيد ومحمد أبو علي: "الخليل معجم في علم العروض". دار العودة لبنان. 1982.
- 69- إسماعيل، عبد المنعم(د): "نظرية الأدب ومناهج الدراسات الأدبية". مكتبة الفلاح. الكويت. 1981.
- 70- د. إسماعيل، عز الدين(د): "الأسس الجمالية في النقد العربي". ط2. دار الفكر العربي. مصر. 1968.
- 71- " " " : "التفسير النفسي للأدب" دار العودة ودار الثقافة. لبنان. د.ت.
- 72- " " " : "الشعر العربي المعاصر. قضايا وظواهره الفنية والمعنوية". ط3. دار العودة. لبنان. 1981.
- 73- أمين، أحمد: "ضحى الإسلام". ط10. دار الكتاب العربي - لبنان. د.ت.
- 74- " " " : "فجر الإسلام". ط11. دار الكتاب العربي - لبنان. 1979.
- 75- أنس الوجود، ثناء(د): "رمز الماء في الأدب الجاهلي". دل قباء. مصر. 2000.
- 76- الأيوبي، ياسين(د): "مذاهب الأدب. الرمزية". ج2 - المؤسسة الجامعية. لبنان. 1982.

- ب -

- 77- بدوي، عبد الرحمن(د): "موسوعة الفلسفة". ج1 - المؤسسة العربية للدراسات والنشر. لبنان. 1984.

- 78- ريكة، الطاهر: "الريف في الشعر العربي الحديث". دل للحرث للنشر والتوزيع. الجزائر. 2002.
- 79- ا لبت اني ثبرى(د): "قراءات في النص الشعري الحديث". ط1. دار الكتاب العربي. القبة. الجزائر. 2002.
- 80- ا لبت اني ببحي (د): "الصورة الشعرية في الكتابة الفنية- طأول والفروع-". ط1. دار الفكر اللبناني. بيروت. لبنان. 1986.
- 81- البطل، علي(د): "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري". ط3. دار الأندلس. لبنان . 1983.
- 82- بكار، يوسف حسين(د): "قضايا في النقد والشعر". دل لأندلس. لبنان. 1984.
- 83- بلعلي، أمنة: "تجليات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي المعاصر". ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر . 1995.
- 84- بن ذياب، هُدى: "صحائف من التراث" المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر. 1990.
- 85- بن زايد، عمار: "النقد الأدبي الجزائري الحديث" المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر. 1990.
- 86- بنيس، محمد: "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية" دار العودة . بيروت. 1979.
- 87- بوشحيط، هدى: "الكتابة لحظة وعي" المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر. 1984.
- 88- البياتي، عبد الوهاب: "صوت السنوات الضوئية" دار العودة. لبنان. 1979.

- ت -

- 89- التهامي، الطاهر: "كيف نعتبر الشابي مُجَدِّدًا؟" الدار التونسية والشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر. 1976.

- ج -

- 90- جبرا، إبراهيم جبرا: "النار و الجوهر". ط3 . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. لبنان. 1982.
- 91- جودت، عبد الحي(د): "مشاكسات أدبية". الشركة التونسية للتوزيع. تونس. 1976.

- ح -

- 92- الحاني، ناصر(د): "المصطلح في الأدب الغربي". منشورات المكتبة العصرية. لبنان. 1986.

- 93- حاوي، إيليا: "الأخطل في سيرته ونفسيته وشعره" دار الثقافة لبنان. دبت.
- 94- حركات مصطفى (د): "اللسانيات الرياضية والعروض". دار الحداثة. لبنان. 1988.
- 95- " " " : "قواعد الشعر. العروض والقافية". المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. الجزائر. 1989.
- 96- الحسن، تلح للز: "الابتدائية في الشعر العربي الحديث" دار الجيل لبنان. 1992.
- 97- حشلاف، عثمان: "التراث والتجديد في شعر السياب". ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1986.
- 98- حمادي، عبد الله: "اقتربات من شاعر الشيلي الأكبر. بابلونيرودا". الدار التونسية للنشر. تونس. 1985.
- 99- " " " : "مساءلات في الفكر والأدب". ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1994.
- 100- حمده، محمد علي أبو: "فن الكتابة والتعبير" مكتبة الطهي - عمان. 1981.
- 101- حمروني، طاهر: "منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر". المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1985.
- خ-**
- 102- خرفي، صالح (د): "شعراء من الجزائر". معهد البحوث و الدراسات العربية. مصر. 1969.
- 103- " " " : "صفحات من الجزائر". الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1973.
- 104- " " " : "محمد السعيد الزاهري". المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1986.
- 105- خضر، سعاد محمد (د): "الأدب الجزائري المعاصر" المكتبة العصرية. لبنان. 1967.
- 106- خليل، أحمد خليل (د): "ضمنون الأسطورة في الفكر العربي". ط3. دار الطباعة لبنان. 1986.
- 107- الخولي، يمنى طريف (د): "فلسفة العلم في القرن 20". مطابع الوطن. الكويت. 2000.
- 108- خياط، يوسف (د): "معجم المصطلحات العلمية و الفنية". دار لسان العرب. لبنان. دبت.

109- خياطة، محمد وحيد: " المرأة والألوهية". دار الحوار للنشر والتوزيع. سورية. 1984

110- خير بك، كال: "حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر". المطبوعات الاستشرافية الفرنسية. 1982.

-د-

111- درار، أنيسة بركات(د): " أدب النضال في الجزائر". المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1984.

112- دراقى، زبير(د): "محاضرات في اللسانيات التاريخية والعامة". ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1990.

113- دودو، أبو العيد(د): "كتب و شخصيات". الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1971.

114- " " " : "الشاعر وقصيدته". المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1986.

-ر-

115- الرافعي، مصطفى صادق: " تاريخ آداب العرب". ج.1. ط.4. دار الكتاب العربي. لبنان. 1974.

116- " " " : "حضارة العرب". ط.3. دار الكتاب اللبناني. لبنان. 1981.

117- الرباعي، عبد القادر(د): "الصورة الفنية في شعر أبي تمام". جامعة اليرموك. الأردن. 1980.

118- رحمانى، أحمد(د): "الرؤيا والتشكيل في الأدب المعاصر". ط.1. مكتبة وهبة. القاهرة. مصر. 2004.

119- الركيبي، عبد الله(د): "الشعر الديني الجزائري الحديث". الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1981.

120- " " " : "دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث". عدد 178 الدار القومية للطباعة. د.ت.

121- " " " : "الأوراس في الشعر العربي". الشركة الوطنية للنشر و التوزيع. الجزائر. 1982.

122- رمانى، إبراهيم: "الغموض في الشعر العربي الحديث". ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. د.ت.

123- رومية، وهب أحمد(د): "شعرنا القديم و النقد الجديد" مجلس الثقافة. الكويت. 1996.

-ز-

124- زكي، أحمد كمال(د): "الأساطير". ط.2. دار العودة. لبنان. 1979.

125- زيدان، جرجي: " الفلسفة اللغوية و الألفاظ العربية" دار الحداثة. لبنان. 1987.

- س -

126- سوييف، مصطفى(د): "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة". ط4. دار المعارف. مصر. 1981.

127- سلوم، تامر(د): "نظرية اللغة والجمال في النقد العربي". دار الحوار. سورية. 1983.

128- سعد لله، أبو القاسم(د): "دراسات في الأدب الجزائري". المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1985.

129- " " " : "شاعر الجزائر محمد العيد". ط3. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1984.

130- سعيد، خالدة(د): " حركية الإبداع ". دار العودة. لبنان. 1979.

131- السمرة، محمود: " في النقد الأدبي". الدار المتحدة للنشر. لبنان. 1974.

132- السياب، بدر شاكر: "الأعمال الكاملة " مجلد 1. دار العودة. لبنان. د.ت.

133- الشابي، أبو القاسم: "الخيال الشعري عند العرب". الشركة القومية للنشر والتوزيع. تونس. 1961.

134- شامية، أحمد: "خصائص العربية و الإعجاز القرآني". ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1995.

135- الشبوكي، محمد: "ديوان الشيخ الشبوكي". المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار. الجزائر. 1995.

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

137- شعباني، وناس: " تطور الشعر الجزائري 1945-1980". ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1988.

138- الشملي، منجي: " الفكر و الأدب في ضوء التنظير والنقد". دار الغرب الإسلامي. لبنان. 1985.

139- الشنطي، عصام محمد: " الجمالية و الواقعية". المؤسسة العربية للدراسات و النشر. لبنان. 1979.

140- شيخون، محمود السيد(د): " الاستعارة ". ط2. مكتبة الكليات الأزهرية. مصر. 1984.

- ص -

141- صالح، صالح و غيره: " الشعرية البصرية" منشورات دائرة الثقافة و الإعلام. الإمارات. 1997.

- ض -

142- ضيف، شوقي(د): " الفن و مذاهبه في الشعر العربي". ط10. دار المعارف. مصر. 1978.

143- طوالي، نور الدين(د): " في إشكالية المقدس". ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1988.

- ع -

144- عباس، إحسان(د): " من الشعر". ط2. دار الثقافة. لبنان. د.ت.

145- " " " : " تاريخ الأدب الأندلسي. عصر الطوائف و المرابطين". ط7. دار الثقافة. لبنان. 1985.

146- عبد حميد، شاكرا(د): " التفضيل الجمالي". مطابع الوطن. الكويت. 2001.

147- عبد الرحمن، نصرت(د): " في النقد الحديث". مكتبة الأقصى. عمان. 1979.

148- عبد الصبور، صلاح: " قراءة جديدة لشعرنا القديم". منشورات اقرأ. لبنان. د.ت.

149- عبد النور، جبور: " المعجم الأدبي". ط2. دار العلم للملايين. لبنان. 1984.

150- عثمان، أحمد(د): " الشعر الإغريقي". المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. 1984.

151- عثمان، اعتدال: " إضاءة النص". دار الحداثة. لبنان. 1988.

152- عجالي، كمال: " مصطفى بن رحمون". ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1991.

153- عروات، أحمد فلاق: " تطور شعر الطبيعة بين الجاهلية و الإسلام". ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1976.

154- العريض، إبراهيم: " جولة في الشعر العربي المعاصر". دار العلم للملايين. لبنان. 1962.

155- العشماوي، محمد زكي(د): " قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث". دار النهضة العربية لبنان. 1984.

156- عصفور، جابر(د): " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب". ط2. دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت. لبنان. 1983.

- 157- العقاد، عباس محمود: "دراسات في المذاهب الأدبية و الاجتماعية". المكتبة العصرية. لبنان. د.ت.
- 158- " " " : " اللغة الشاعرة". دار غريب. مصر. د.ت.
- 159- عكاشة، ثروت(د): " التصوير الإسلامي الديني و العربي" المؤسسة العربية للدراسات والنشر. لبنان. 1977.
- 160- علوش، ناجي: " من قضايا التجديد و الالتزام في الأدب العربي". الدار العربية للكتاب. تونس. ليبيا. 1978.
- 161- عواد، عبد القادر: "تجليات الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر". ماجستير. مخطوط. جامعة وهران 2001-2002.
- 162- عوض، ريتا: "أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث". المؤسسة العربية للدراسات والنشر. لبنان. 1978.
- 163- العيد، يمنى(د): "في القول الشعري". دار توبقال للنشر. المغرب. 1987 - غ -
- 164- غازي، محمد فريد: " أبو القاسم الشابي من خلال يومياته". الدار التونسية للشعر. تونس. 1975.
- 165- غالب، مصطفى(د): "في سبيل موسوعة فلسفية. هيجل". دار ومكتبة الهلال. لبنان. 1985.
- 166- الغدامي، عبد الله(د): "الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية". لبنان. د.ت.
- 167- غريب، روز: "النقد الجمالي و أثره في النقد العربي". دار الفكر العربي. لبنان. 1993.
- 168- غزول، فريال جبوري: "فيض الدلالة و غموض المعنى في شعر عفيفي مطر". لبنان. د.ت.
- ف -
- 169- فخر الدين، جودت (د): " شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى ق8". دار الآداب. لبنان. 1984.
- 170- فضل، صلاح(د): "النظرية البنائية". ط2. مكتبة الأنجلو المصرية. مصر. 1980.
- 171- فيدوح، عبد القادر(د): "دلائلية النص الأدبي". ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1993.
- 172- " " " : " الرؤيا والتأويل". ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1994.

173- " " " : " شعرية القص". ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1996.

- ق -

174- قطب، سيد: "التصوير الفني في القرآن". ط7. دار الشروق. لبنان. 1982.

175- قلقيله، عبده عبد العزيز(د): "معجم البلاغة العربية". دار الفكر العربي. مصر. 1991.

176- كامل، ماهر(د): "الجمال و الفن". مكتبة الأنجلو المصرية. مصر. 1957.

177- كحالة، عمر رضا: "الجمال البشري". ج13. ط2. مؤسسة الرسالة. لبنان. 1984.

178- الكفراوي، محمد عبد العزيز(د): "تاريخ الشعر العربي". ج4. نهضة مصر. مصر. 1971.

- ل -

179- لؤلؤة، عبد الواحد(د): "موسوعة المصطلح النقدي". ط2. المؤسسة العربية للدراسات. لبنان. 1983.

- م -

180- مجاهد، عبد المنعم مجاهد: "جماليات الشعر العربي المعاصر". دار الثقافة. مصر. 1997.

181- محمد علي، عبد المعطي(د): "فلسفة الفن". دار النهضة العربية. لبنان. 1985.

182- محمود، فتحية: "محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره". المؤسسة الجزائرية للطباعة. الجزائر. 1987.

183- مرتاض، عبد الملك(د): "نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر". ط2. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1982.

184- " " " : "الميثولوجيا عند العرب". المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1989.

185- " " " : "بنية الخطاب الشعري". ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1991.

186- مرسلي، دليلة وغيرها: "مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص". دار الحداثة. لبنان. 1985.

- 187- المسيري، عبد الوهاب(د). وغيره: "مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنجليزي". المؤسسة العربية للدراسات والنشر. لبنان. 1979.
- 188- مصايف، محمد(د): "النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي". الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1979.
- 189- المعتوق، أحمد محمد(د): "الحصيلة اللغوية". المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. 1996.
- 190- المقالح ، عبد العزيز(د): "أصوات من الزمن الجديد". دار العودة. لبنان. 1980.
- 191- المقداد، قاسم(د): "هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي". دار السؤال. سورية. 1984.
- 192- الملائكة، نازك: "قضايا الشعر المعاصر". ط7. دار العلم للملايين. لبنان. 1983.
- 193- ملاحي، علي: "شعرية السبعينات في الجزائر". دار التبیین. الجاحظية. الجزائر. 1995.
- 194- منصور، محمد(د): "في الميزان الجديد". ط3. مطبعة الفجالة. مصر. د.ت.
- 195- منصور، عز الدين(د): "دراسات نقدية و نماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر". مؤسسة المعارف. لبنان. 1985.
- 196- منصور، مناف: "الإنسان و عالم المدينة في الشعر العربي الحديث". مركز التوثيق و البحوث. لبنان. 1978.
- 197- مونسي، حبيب(د): "توترات الإبداع الشعري- نحو رؤية داخلية للدفق الشعري وتضاريس القصيدة-". ط1. دار الغرب للنشر والتوزيع. الجزائر. 2002.

- ن -

- 198- ناصر، محمد(د): "مفدي زكرياء". المطبعة العربية. غرداية. الجزائر. 1984.
- 199- " " " : "الشعر الجزائري الحديث". دار الغرب الإسلامي. لبنان. 1985.
- 200- ناصف، مصطفى(د): "نظرية المعنى في النقد العربي". دار القلم. لبنان. 1965.
- 201- نشاوي ، نسيب(د): "المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر". ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1984.

202- النويهي، محمد: "قضية الشعر الجديد". ط2. دار الفكر. لبنان. 1971.

- ه -

203- هلال، محمد غنيمي(د): "الرومانتيكية". دار الثقافة ودار العودة. لبنان. 1973.

204- " " " : "النقد الأدبي الحديث". دار العودة. لبنان. 1982.

205- هيمة، عبد الحميد: "السمات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر". دار هومة. الجزائر. 1998.

- و -

206- وافي، علي عبد الواحد(د): "فقه اللغة". ط 6 . دار النهضة و الفجالة. مصر. د.ت.

207- الورقي، سعيد بيومي(د): " لغة الشعر العربي الحديث". ط3. دار النهضة العربية. لبنان. 1984.

208- ولد خليفة، محمد العربي: "المحنة الكبرى". الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية. الجزائر. 1999.

- ي -

209- اليازجي، كمال(د): "معالم الفكر العربي في العصر الوسيط". ط 6. دار العلم للملايين. لبنان. 1979.

210- يوسف، أحمد(د): "يتم النص. الجينياالوجيا الضائعة". منشورات الاختلاف. الجزائر. 2002.

211- يوسف، علي حسن: "حوار في الفكر والأدب". دار لسان العرب. لبنان. 1983.

212- يوسف، محمد لطفي(د): "الشعر و الشعرية". الدار العربية للكتاب. ليبيا. تونس. 1992.

213- يونس، علي: "النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي الجديد". الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. 1985.

المراجع الأجنبية

- A -

-Alain: « les Arts et Les Dieux », Librairie Gallimard, France.1958. -214-

-Amadou, R et Autres : « Le Regard Magnétique », Claude Tchou, Editeur France 1977 -215-

-B –

-Bachelard, Gaston :« la Poétique et la Rêverie », Presses Universitaires, France, 1961 – -216-
Bandy, W.T et Autre : « Baudelaire Devant Ses Contemporains », Editions du Rocher, France, 1957. -217-

-Barthes, Roland : « Le Plaisir du Texte », Editions du Seuil, France, 1973.. -218-

-Breton,Roland:« Géographie des Langues »,Casbah Editions, Algérie,1988. -219-

-Bruhl, Lucien Levy- : « Le Surnaturel et la Nature dans la Mentalité Primitive », , Presses Universitaires de France, 1963. -220-

- C –

-Caillois, Roger : « L' Esthétique Généralisée », Edition, Gallimard, France. -221-
-Camus, Albert : « Le Mythe de Sisyphe », Aubin Imprimeur, France, 1991. -222-
-Chaix-Ruy, Jules : « Vico », Editions Seghers, France, 1970. -223-
- Charpentier, Jhon : « Baudelaire », Edition, Jules Tallendier, France, 1947. -224-
-Cuvillier, A. : « La Dissertation Philosophique », 2eme Ed, Edition Armon, France, 1967. -225-

-

- D –

- Delas, Daniel et Autre : « Linguistique et Poétique », Larousse Université, France, 1973. - 226 -

-D'hont, Jacques : « Hegel », Presses Universitaires de France, 1967. -227-

- E -

- Eagleton, terry : « Literary Théory in Introduction », blackwell, Now york, 1988. -228-

- Eliade, Mircea : « Aspects du Mythe », Ed, Gallimard, France, 1973. -229-

.

- F –

-Feldman, Valentin : « L' Esthétique Française Contemporaine », Félix Alcan, France, 1963.-230-

-Fiser, Emeric:« L'Esthétique de Marcel Proust », Alexis Redier, Editeur, France, 1933. -231-

- G –

- Gusdorf, Georges : « Mythe et Métaphysique », Flammarion Editeur, France, 1953. -232-
- Guy, Alain : « Ortega y Gasset », Editions Seghers, France, 1967. -233-

-H –

- Hegel, G.W.F.:« La Raison dans L'Histoire » tr, Kostas, P, Librairie Plon, France, 1965.-234-
- » » » : « Esthétique », vol 3, Flammarion, France, 1979. -235-
-Homer : « L' Odyssée », Tr : Mederic Dufon, Flammarion, France, 1965. -236-

- J –

- Jauss, Hans Robert : « Pour une Esthétique de la Réception », Ed, Gallimard, France. 1978. -237 -
Jung, C. G et autre : « introduction à l' essence de la Mythologie », Bibliothèque Payot, France , 1968. -238-

- K –

- Kreidler, Charles :« Introducing English Semantic's », Routledge. London- 1998. -239-

- L –

- Lalo, Charles :« Notion d'Esthétique », Presses Universitaires de France, 1948. -240-
-Lercher, Alain : « Les Mots de la Philosophie », Librairie Classique- France, 1985. -241 -

-M –

- Malet, André : « Bultman ». Editions Seghers. France- 1968. -242-
-Mucchielli, Roger :« La Philosophie ». Bordas- France 1966. -243-

-P –

- Palmier, Jean-Michel :« Lacan, le Symbolisme et l'Imaginaire ».Ed. Universitaire- France. 1969. -244-
-Poltzer, Georges :« La Philosophie et les Mythes ». Ed. Social. France. 1973. -245 -
-Porcher, François :« Baudelaire et la Présidente ». Ed, du Milieu du Monde. France 1941.-246-

-R –

- Revel, Jean-François :« Baudelaire Polémiste ».Ed, Jean-Jacques Pauvert, France 1968. – 247-

- Reymond, Jacque :«La Grande Paque »les Presses du Château d'Eau, France. 1963. -248-
- Rimbaud, Arthur:« Poesies». Ed. D'Antan Pologne – 1983. -249-

-S –

- Saussure, Ferdinand de :« Cours de Linguistique Générale ». ENAG Editions. Algérie. 1994 -
- 250
- Schopenhauer, Arthur :«Métaphysique et Esthétique ». Félix Alcan. France. 1909. -251-
- Souriau, Etienne: « Clefs pour L'Esthétique ».Seghers, France. 1970. - 252-

-T –

- Thornbdrrow, Joanna and Other :« Patterns in Language». Routledge. London. 1998. -253-

-V-

- Virgile :« l' Eneide » .Garnier flammarion. France – 1965. -254-

- W –

- Wellek, René et Austain warren :«La Théorie Littéraire » . Ed, du Seuil.France. 1971. -255-

المراجع الأجنبية المترجمة

-أ-

- 256- أرسطوطاليس: " فن الشعر". ط2. تحقيق عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة. لبنان. 1973.
- 257- إسكاريبيت، روبير: "الأدب و الأنواع الأدبية". تر. طاهر حجار. دار طلاس. سورية. 1985.
- 258- أفلاطون: "الجمهورية". تر. حنا خباز. دار الأندلس. لبنان. د.ت.
- 259- إليوت، إسكندر: "آفاق الفن". ط2. تر. جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. لبنان. 1979.

-ب-

- 260- باشلار، غاستون: "النار في التحليل النفسي". تر. نهاد خياطة. دار الأندلس. لبنان. 1984.
- 261- " " : "الفكر العلمي الجديد". ط2. تر. د. عادل العوا. موفم للنشر. الجزائر. 1994.
- 262- بري، رالف برتون: "إنسانية الإنسان". تر. سلمى خضراء الجيوسي. مؤسسة المعارف. لبنان. د.ت.
- 263- بلاشير، رجييس(د): " تاريخ الأدب العربي". تر. د. إبراهيم الكيلاني. المؤسسة الوطنية للكتاب. 1986.
- 264- بوتور، ميشال: " بحوث في الرواية الجديدة". ط2. تر. فريد أنطونيوس. دار عويدات. لبنان. 1982.
- 265- بوتول، غاستون: "تاريخ السوسيولوجيا". تر. د. ممدوح حقي. دار عويدات. لبنان. 1977.
- 266- بورا، سير موريس: "الخيال الرومانسي". تر. إبراهيم الصيرفي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. 1977.
- 267- بيرو، جان: "اللسانيات". تر. الحواس مسعودي وغيره. دار الآفاق. الجزائر. 2001.
- 268- بيلنسكي "الممارسة النقدية". تر. فؤاد مرعي وغيره. دار الحداثة. لبنان. 1982.
- 269- تيغم، فليب فان: "المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا". تر. فريد أنطونيوس. منشورات عويدات. لبنان. 1968.
- 270- روى، كلود: " دفاعا عن الأدب". تر. هنري زغيب. دار عويدان. لبنان. 1983.

- س -

- 271- سانتاينا، جورج: "الإحساس بالجمال". تر. محمود مصطفى بدوي. مكتبة الأنجلو المصرية. 1986.
- 272- سوكولوف، يوري: "الفلكلور". تر. حلمي شعراوي و غيره. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. 1971.
- 273- سونتاج، سوزان: "الكتابة بالذات بصدد بارت". تر. م. سويرتي. إفريقيا الشرق. المغرب. د.ت.

- ف -

- 274- فرويد، سيجمند: "الكف و العرض والقلق". ط3. إشراف. محمد عثمان نجاتي. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1985.

- ك -

- 275- كريستيفا، جوليا: "علم النص". ط2. تر. فريد الزاهي و غيره. دار توبقال. المغرب. 1997.
- 276- كوب، كاتي: "إبداعات النار". تر. د. فتح الله الشيخ. مطابع الوطن. الكويت. 2001.

- ل -

- 277- لالاند، أندري: "العقل و المعايير". تر. نظمي لوقا. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. 1979.
- 278- لايكوف، جورج و جونسن، مارك: "الاستعارات التي نحيا بها". تر. عبد المجيد جحفة. ط1. دار توبقال للنشر. المغرب. 1996.

- م -

- 279- مرّي، بينلوبي: "العبقريّة". تر. م. عبد القادر محمد. المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب الكويت. 1996.
- 280- مكليش، أرشيبالد: "الشعر و التجربة". تر. سلمى خضراء الجيوسي. دار اليقظة العربية. لبنان. 1963.
- 281- ميليت، فردب: "فن المسرحية". تر. محمد شقيف شيا. منشورات بحسون الثقافية. لبنان. 1986.

- ن -

- 282- نوّكس، إ: "النظريات الجمالية". تر. محمد شفيق شيا. منشورات بحسون الثقافية. لبنان. 1985.

- ه -

- 283- هايمن، ستانلي: "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة". ط3. تر. د. إحسان عباس و غيره. دار الثقافة. لبنان. 1978.

284- هيجل: " فينومنولوجيا الفكر". تر. مصطفى صفوان. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1981.

- و -

285- واورزنيك ،زتسيسلاف:"مدخل إلى علم النص-مشكلات بناء النص-"تر.د.سعيد حسن بحيري.ط1.مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.القاهرة.مصر.2003.

286- وسب، هـ. وفان: "الحكماء السبعة". تر. يوسف الخال وغيره. دار مجلة شعر. لبنان. 1960.

287- ولسن، كولن: "المعقول واللامعقول في الأدب الحديث". ط4. تر. أنيس زكي حسن. دار الآداب. لبنان. 1978.

288- وولف، فيرجينيا: "القارئ العادي". تر. د.عقيلة رمضان. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. مصر. 1971.

الدوريات والمجلات والجرائد العربية

- 1- "الآداب" (البنانية) ع 9. س25. 1977.
- 2- "أخبار الأدب" (المصرية). ع 402. 2001.
- 3- "الأديب" (البنانية). ع 1. س25. 1966.
- 4- "آمال" (الجزائرية). ع 32. س7. 1976.
- 5- "آمال" (الجزائرية). ع 37. س9. 1977.
- 6- "آمال" (الجزائرية). ع 42. س9. 1977.
- 7- "آمال" (الجزائرية). ج 1. عدد خاص. 1982.
- 8- "الأنوار" (الجزائرية). ع 24. س1. 1993.
- 9- "تجليات الحداثة" (الجزائرية). ع 1. س1. 1992.
- 10- "تجليات الحداثة" (الجزائرية). ع 4. 1992.
- 11- "الثقافة" (الجزائرية). ع 2. س6. 1976.
- 12- "الثقافة" (الجزائرية). ع 32. س6. 1976.
- 13- "الثقافة" (الجزائرية). ع 82. س14. 1984.
- 14- "الحوار" (الباريسية). ع 16. 1988.
- 15- "الحياة" (الجزائرية). ع 123. 1994.

- 16- "دراسات سيميائية" (المغربية). ع 6. 1992.
- 17- "دراسات عربية" (البنانية). ع 5. س 25. 1989.
- 18- "دراسات عربية" (البنانية). ع 6. 1992.
- 19- "دراسات عربية" (البنانية). ع 6. س 3. 1998.
- 20- "الرياض" (السعودية). ع 9530. س 31. 1994.
- 21- "الشروق الثقافي" (الجزائرية). ع 4. 1993.
- 22- "الشروق الثقافي" (الجزائرية). ع 24.26.28.29. س 1. 1993.
- 23- "عالم الفكر" (الكويتية). المجلد 27. ع 1.2. 1998.
- 24- "العربي" (الكويتية). ع 441. س 38. 1995.
- 25- "العربي" (الكويتية). ع 482. 1999.
- 26- "الفكر" (التونسية). ع 6. س 30. 1985.
- 27- "الفيصل" (السعودية). ع 113. س 10. 1986.
- 28- "الفيصل" (السعودية). ع 280.283. س 24. 1986.
- 29- "القصيدة" (الجزائرية). ع 3. 1994.
- 30- "القصيدة" (الجزائرية). ع 5. 1996.
- 31- "مرايا" (الجزائرية). ع 14.12.10.6. س 1. 1992.

- 32- "الموسم" (الجزائرية). ع 3 . س2.
1987.
- 33- "الموقف الأدبي" (السورية). ع 114 .
1980.
- 34- "الهدف" (اللبنانية). ع 1119.
1999.
- 35- "اليوم السابع" (الباريسية). ع 60 . س5.
1989.

الدوريات والمجلات والجرائد الأجنبية

- « Conferencia » Française n°3.13, 1930 . -36-
- « Journal de L'Université », France, n°19. 1932. -37-
- « Magazine Littéraire » France, n°251, 1988. -38-
- « Le « Monde » France, Numéro Spécial, 1994. -39-
- « L'Infini » France, n°33, 1991. -40-

الملاحق

معجم أهم المصطلحات – عربي/ فرنسي⁽¹⁾

Effet	أثر الوقع
Configuration	أشكال
Horizon d'attente	أفق التحويلات الدائمة. أو التوقع. أو الانتظار
Disjonctions	انفعالات. انفككات
Paradigme, modèle	أنموذج
Rime plate	إيقاع متوالٍ
Rime Croisée ou Alternée	إيقاع متناوب
Rime Embrassée	إيقاع تبادلي
Noyau du texte	بؤرة النص. نواة النص
Concrétisation	تحقق. تجسيد
Enjambement à l'hémistiche	تدوير تضميني
Sublimation	تسام
Encodage	تسنين
Imagerie analogique	تصوير تناظري
Imagerie numérique	تصوير رقمي
Catharsis	تطهير
Optimalisation	تكميل
Événement	حدث
Expérience	خبرة
Détente	استرخاء
Répertoire	سجل
Chaînes linguistiques	سلاسل لغوية
Forme, formalisation	شكل. تشكيل
Formalisme	شكلانية
Formalité	شكلية
Image, aspect	صورة

(1) لقد وظفت المصطلحات الأكثر استعمالاً في الدراسة.

Caractère insulaire	طابع انعزالي
Auto-reflexif	طبيعية استبطانية ذاتية
Transit sémantique	عبور دلالي
Eléments potentiels	عناصر كاملة
Compréhension	فهم
Lecteur implicite	قارئ ضمني
Lecteur idéal	قارئ مثالي. نموذجي
Lecteur informé	قارئ مُخَبَّر
Lecteur virtuel	قارئ مفترض
Lecteur visé	قارئ مقصود
Entropie	قصور حراري
Pôle artistique	قطب جمالي. أو القصد الجمالي
Valeur esthétique	قيمة جمالية
Interprétant	مُؤَوِّلَة
Processus d'intégration	مسار اندراجي. اندماجي
Lisibilité	مقروئية
Lieux d'indétermination	مواقع اللاتحديد
Lieu virtuel	موقع افتراضي
Négation	نفي
Identité	هوية

الفهرس التفصلي

الفهرس التفصيلي

أ- هـ	- الفهرس العام - المقدمة
41-2	- المدخل
42	- الباب الأول : التصوير في الشعر الجزائري المعاصر
43	- الفصل الأول : مستويات التصوير في المتن الشعري
44	1- التصوير والتعبير الجمالي عن الأثر
47	أ- إشكالية التذوق الجمالي في إنتاج الصورة
47	ب- إشكالية الإنتاج الفني وصناعة الصورة
47	2- التصوير في القرآن الكريم
50	3- مستويات التصوير الأدبي
53	4- مستويات التصوير في الشعر الجزائري المعاصر
58	5- وظيفة الصورة الجمالية
59	أ- الصورة تكثيف للخبرة الجمالية
66	ب- الصورة تفصيل للخبرة الجمالية
78	ج- التصوير الدائري، والتوزيع الدلالي
88	د- التصوير الجدلي، وأثره الجمالي
97	لي - الفصل الثاني : درجات التصوير الدنيا: التشبيه والاستعارة
100	- أولاً: التشبيه والعبور الجمالي من التجربة إلى الأثر
111	1- انحسار دلالة التشبيه
112	1- أ - التشبيه ذو الإحالة
116	1- ب - التشبيه ذو الإحالة
	الإفرادية
	التعددية

123

1- ج - التشبيه ذو الإحالة

التضادية

125

2- اتساع دلالة التشبيه

125

2- أ- التأويل الممكن

131

2- ب - التأويل غير الممكن

135

- ثانيا: الاستعارة والعبور الانتخابي للتجربة الجمالية

139

1- الاستعارة عبور إلى نبتة الإنسان

141

2- الاستعارة عبور إلى وحشة الإنسان

144

3- الاستعارة عبور إلى الأنسنة

150

- الفصل الثالث: درجات التصوير العليا: الرمز

والأسطورة

151

1- الرمز والتسامي بالأثر الجمالي

153

2- أثر العلامة والرمز في جمالية التلقي

157

I- تجليات الرمز في الشعر الجزائري المعاصر

158

1- الرمزية التراثية

158

1- أ - المدن

163

1- ب - الشخصيات

164

- أولا: رموز النبوة

167

- ثانيا: الرموز الجاهلية

169

- ثالثا: رموز الفتح الإسلامي

170

- رابعا: رموز عصر الضعف والحديث

172

2- الرمزية الطبيعية

172

2- أ - الرمزية الحيوانية

179

2- ب - الرمزية النباتية

180

2- ب - 1 - دلالة الزنبق الرمزية

182

2- ب - 2 - دلالة الشيخ الرمزية

183

2- ب - 3 - دلالة الخزامي

الرمزية

185

2- ب - 4 - دلالة النرجس

الرمزية

186

2- ب - 5 - دلالة الطحلب الرمزية

189

3- الرمزية الخاصة:

189

3- أ - رمزية الملح

192	3- ب – رمزية النار
197	3- ج – رمزية قوس قزح
200	II- تجليات الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر
203	1- أسطورة الإغراء
209	2- أسطورة المغامرة
210	3- أسطورة التحدي
215	-الباب الثاني: التشكيل البنيوي للمتن الشعري
216	-الفصل الأول: تشكيل المعجم الشعري
217	1- مفهوم التشكيل
221	2- تشكيل المعجم الشعري المعاصر
221	2- أ – اللغة الشعرية قبل حركة
	الحداثة
226	2- ب – اللغة الشعرية بعد حركة
	التجديد
226	اللغة الشعرية من الألهة إلى
	التأنس
231	3- مظاهر تشكّل البنية اللغوية للمعجم الشعري
231	3- أ – مظاهر تشكيل المعجم الخاص
231	1 - المعجم المستهلك
232	2- المعجم الاحتفالي
233	3- المعجم الإيديولوجي
234	4- المعجم الإلحاقى
235	5- معجم الاختراق التناسي
236	أ- اختراق اللغة خطياً
243	ب- اختراق اللغة دلالياً
248	ج- اختراق اللغة
	إيقاعيا
250	3- ب- مظاهر تشكيل تحيين المعجم
250	3- ب – 1- المعجم الجديد
250	أ- المعجم العامي
	الكلاسيكي
251	- ب- المعجم العامي
	الأجنبي

253	3-ب-2 - المعجم الإباحي
253	أ- المعجم الليبيدوي
254	ب- - المعجم
	المُرَوِّثَن/الناجس
255	3-ب-3 - المعجم الطبيعي
257	3-ب-4 - المعجم التراثي
257	أ- معجم المدينة
258	ب- معجم الشخصيات
259	ج- - معجم
	الإحالة والتضمين
267	د- المعجم المُهَجَّـى
270	3-ب-5 - المعجم الصوفي
274	- الفصل الثاني: التشكيل العروضي للمتن الشعري
274	- أهمية المصطلح في تشكيل دلالة النص
274	- مفهوم البنية
275	- مفهوم التشكيل العروضي
276	- مفهوم البنية الإيقاعية
279	1- تشكيل الزمن العروضي
281	1-أ- علاقة الانتشار التكاملي
284	1-ب- علاقة الانتشار التبادلي
286	1-ج- علاقة العامل التردُّدي
286	1-ج-أ- التردُّد الإفرادي
287	1-ج-ب- التردُّد التركيبي
289	1-ج-ج- التردُّد الحرفي
290	1-ج-د- التردُّد التقسيمي
292	1-ج-هـ- تردُّد الضبط الإيقاعي
295	1-د- علاقة وقف الانتشار
300	2- تشكيل البنية الإيقاعية في المتن الشعري
312	3- بنية التصاقب الإيقاعي
315	4- تشكيل بنية التفعيلة
325	4-1- جدول نصوص المتن المدروس
325	4-2- جدول البحور، وعدده ونسب تردُّدها
325	4-3- جدول البحور الصافية

327 4-4- جدول استعمال البحور عند كل شاعر ونسب
تردُّدها

330 -الفصل الثالث: تشكيل البنية السطحية للمتن الشعري

331 1- مفهوم البنية النصية

333 2- مفهوم تشكيل المدمجات النصية

335 1-2- النموذج الأول

337 1-2-أ- تشكيل المدمجات النصية للنموذج

الأول

342 1-2-ب- تشكيل المضامين المحمولية

لمدمجات النص

345 2-2- النموذج الثاني

346 2-2-أ- تشكيل المدمجات النصية للنموذج

الثاني

350 2-2-ب- تشكيل المضامين المحمولية

لمدمجات النص

353 3-2- النموذج الثالث

353 3-2-أ- تشكيل المدمجات النصية للنموذج

الثالث

356 3-2-ب- تشكيل المضامين المحمولية

لمدمجات النص

357 4-2- النموذج الرابع

358 4-2-أ- تشكيل المدمجات النصية للنموذج

الرابع

361 4-2-ب- تشكيل المضامين المحمولية

لمدمجات النص

363 ■ القانون الأول

364 ■ القانون الثاني

364 3- مفهوم تشكيل المحمولات الداخلية

365 1-3- النموذج الأول

367 1-3-أ- تشكيل المحمولات الداخلية

367 ■ المتتالية رباعية العلاقة

368 ■ المتتالية ثلاثية العلاقة

368 ■ المتتالية ثنائية العلاقة

368	■ المتتالية أحادية العلاقة
371	-3-1-ب- تشكيل المؤشر الدلالي
372	-3-1-ج- تشكيل زمن المحمول
372	-3-2- النموذج الثاني
374	-3-2-أ- تشكيل المحمولات الداخلية
377	-3-2-ب- تشكيل المؤشر الدلالي
378	-3-2-ج- تشكيل زمن المحمول
378	-3-3- النموذج الثالث
380	-3-3-أ- تشكيل المحمولات الداخلية
385	-3-3-ب- تشكيل المؤشر الدلالي
385	-3-3-ج- تشكيل زمن المحمول
386	-الخاتمة
393	- قائمة المصادر و المراجع
421	- ملحق لأهم المصطلحات، عربي/ فرنسي
424	- الفهرس التفصيلي