وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح – ورقلة
كليّة الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر
دراسة فنية جمالية

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي
تخصّص: أدب جزائري معاصر

نوقشت بتاريخ/ 01 جوان 2017
من طرف اللجنة

إعداد الطالبة:
فائزة خمقاني

إشراف الأستاذ الدكتور:
مشري بن خليفة

أ.د مشري بن خليفة .....جامعة الجزائر2.....مشرفا مقررا
أ.د العيد جلولي.....جامعة قاصدي مرباح -ورقلة..... رئيسا
أ.د مسعود وقاد.....جامعة حمه لخضر -الوادي..... مناقشا
أ.د مالكية بلقاسم.....المدرسة العليا للأساتذة-ورقلة..... مناقشا
أ.د أحمد بقار..... جامعة قاصدي مرباح -ورقلة.....مناقشا
أ.د أحمد قيطون.....المركز الجامعي- النعامة .....مناقشا

السنة الجامعية
2017/2016

وقل رب زدني علما

مقدمة

مقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وبعد:

استطاعت الشعرية العربية عبر مسارها الحافل أن تثير شهية القراءة النقدية، فطُبعت العملية الإبداعية الشعرية بحمولة كل مرحلة وفترة من تطوّر الشعر العربي؛ زمنيا/أفقيا، ونصيا/عموديا، فقدّمت كل فترة رؤية مختلفة للنص على مستوى الإبداع والبناء الذي شهد تحوّلات مفصلية خاصة في العصر الحديث، فقد انتقل من الشكل العمودي الملتزم بالوزن، إلى الشجري المُعتمِد على إيقاع التفعيلة، وصُولا للأشكال المتحرّرة من الوزن التي ظهرت باعتبارها شكلا جديدا ومختلفا عن سابقيه، يحمل مرجعيّات مختلفة ورؤى أكثر توتّرا في خلق القصيدة التي استحالت إلى نص عابر لكل الأنواع، إنها **قصيدة النثر** التي حفلتْ بحضورٍ مُلفتٍ منذُ خمسينيات القرن الماضي، وغيّرت من منطلقات القصيدة من حيث البناء والقيم الجمالية، فاستحالت نصا يحمل شكله في تمرّده عن الشكل، ويقدّم جمالية مختلفة على مستوى تلقيه، وما زال ببنائه المختلف يثير الجدل من حيث حدود شعريّته ومسارات تلقيه في ظل الواقع القرائي العربي المضطرب.

عند انتقال هذا الكائن الشعري الجديد زمنيا ومكانيا بين الأقطار العربية، عرف تطوّرا كبيرا مُستفيدا من حركة المثاقفة من جهة، ومستعينا بالزخم التراثي الذي تحوّل إلى مادة مُهمة أفقدتها قصيدة النثر حُمَولتها الدلالية وأكسبتها دلالات مختلفة ضمن سياقها الخاص، ومن هذه النصوص نجد النص الصوفي الذي اعتبر رافدا مُهمًّا في بعض التجارب، كذلك بعض النصوص التراثية الأخرى، وفي مجملها قدّمت بعْدا رمزيا مهما وشكلا بنائيا فريدا استثمرته قصيدة النثر.

ارتبط هذا النص بمرجعيات مختلفة ومتضادة في بعض الأحيان، فأحدث جدلا واسعا، وقَلَبَ كثيرا من المفاهيم التي ظلّت مسلّمات راسخة في ذهن المتلقي العربي قرونا وأزمانا، فالشعر في نظره مرتبط بالوزن والقافية، وفي أقرب الحالات مرتبط بإيقاع موسيقي من نوع خاص كما في شعر التفعيلة، لكن بظهور هذا الكائن اللغوي الجديد الذي يخلق نفسه بتشكيلات فريدة وعلى غير مثال، أصبح مُهِمًّا البحث فيه وحولَه من أجل الكشف عن بعض جوانبه الخفية وآليات تشكّله، فهو نص ذو لغة جديدة مع كل خلق، لغة مختلفٌ بُعْدها في النص عن البُعد التداولي الذي يعرفه القارئ. ولو أردنا تتبّع حدود هذا النص وأبعاده لوجدنا أنفسنا أمام البحثِ في الرؤية التاريخية لظهوره؛ باعتباره نصا مُختلفا في الساحة الشعرية العربية، أخذ من عدة روافد غربية وعربية تراثية، ومن جهة أخرى كان مسايرا لتطور قصيدة التفعيلة التي رغم الحريّة المغرية التي يتمتّع بها بناؤها إلا أنَّ نظام الإيقاع الذي اعتمد التفعيلة وحدة له عَمِل على تقييد الشاعر من جديد

ولو بشكل نسبي، إضافة إلى ذلك فقد تطوّرت الأشكال الشعرية العالمية إلى نماذج أسقطت الإيقاع السمعي – نهائيا– أمام إيقاع من نوع آخر يعتَمِدُ على محدّدات مختلفة كالتكرار والتضاد والتراسل وغيرها من أشكال الإيقاع الجديدة، فكانت قصيدة النثر ببنيتها وروحها الجديدة كلية، واختلفت زمنيا مطوّرة تقنياتها ورؤيتها، وانتقلت مكانيا عبر جغرافيا الوطن العربي لترتدي حلّة متميّزة بكل أرض تحطُّ بها، ولارتباطي بالجزائر وطنا واهتماما اخترتُ تتبّع فنيات قصيدة النثر في الجزائر و الكشف عن جمالياتها، فجاءت دراستي موسومة بـ:

– قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر . دراسة فنية جمالية .

إذ تركّز الدراسة على المراحل التي مرَّت بها قصيدة النثر الجزائرية بدءاً بالسبعينيات، مرورا بمرحلة التأسيس في الثمانينيات وصولا إلى فترة الألفية الثالثة، وعبر هذا المسار الشعري حاولت التعرّض لعيّنات مختلفة في كل مرحلة باعتبارها تمثّل أهم النصوص في تلك الفترة، وقد تم اختيارها لعدة اعتبارات، بعضُها متعلّق بالسَّبق الشعري، وأخرى بغزارة الإنتاج، وثالثة بمدى فنية النص بناءً على معايير نصية مختلفة، فجاءت النصوص تبعا لذلك متعدّدة وكثيرة حسب المراحل المختلفة.

وقد تتبّعت في مختلف العينات جوانب محدّدة في بنائها الفني بهدف الوصول إلى القيم الجمالية المحمّلة فيها، انطلاقا من معجمها إلى بنائها التركيبي وطرائق تصويرها المختلفة، مرورا بإيقاعها الخاص، وصولا لتشكيلاتها الفضائية النصية، وهذا من أجل الإحاطة بأهم جوانبها الفنية التي تكشف عن أبعادها الجمالية، وقد انطلقت في هذه القراءة من **إشكالات** محدّدة أثارت فضول البحث ودفعتني للإجابة والكشف عن الخفي في هذا النص الذي يأبى أن يقول شيئا، وإنْ فَعَل فسرعان ما يخفي أشياء أخرى. وكانت إشكالات دراستي نابعة من جدل هذا النص، فجاءت الإشكالية الرئيسة مرتبطة بقصيدة النثر الجزائرية، وهي مقسّمة حسب متعلقات القصيدة من البناء الفني إلى القيم الجمالية، ومنها تفرّعت الإشكالات الفرعية. وهي كالآتي:

- **ما هي آليات البناء الفني لقصيدة النثر الجزائرية؟ وكيف طوّرت نصّها عبر مختلف مراحلها؛ بناءً وجمالية؟ وكيف تمّ تلقيها؟**

انطلاقا من هذه الإشكالية الرئيسة التي تتمحوّر حول متعلقات قصيدة النثر الجزائرية تبرز إشكالات فرعية تقيم جدران الإشكال الرئيس وتسمح لنا بتتبّع فروعه، ونجملها فيما يلي:

- ما هي آليات بناء النص في قصيدة النثر؟ وإلى أي مدى أسهمت في تحقيق الجمالية؟ وما هي أهم ملامح هذه الجمالية؛ على مستوى البناء والرؤيا؟ وهل استطاعت قصيدة النثر الجزائرية تحقيق قاعدة قرائية باستراتيجيتها النصية المختلفة؟
- ما هي أهم مقوّمات قصيدة النثر على مستوى البناء النصي والرؤيا؟
- كيف تُؤسس قصيدةُ النثر للغة مختلفة؟ وكيف قدّمت مُعجمها الخاص؟ وكيف استطاعت تحميله بالجديد وعلى غير مثال؟ وإلى أي مدى حققت الجمالية في ذلك؟
- كيف سَاهمَ التركيب المختلف ونظام التصوير الجديد في خلقِ جمالية مختلفة لقصيدة النثر؟
- ما هي أهم البدائل الإيقاعية في قصيدة النثر؟
- كيف استثمرت قصيدة النثر الفضاء النصي؟

عبر هذه الإشكالات يتم الربط بين التساؤل حول قصيدة النثر الجزائرية وكيف تطوّرت عبر المراحل المختلفة. وقد حاولت الدراسة الإجابة عن مختلف التساؤلات المعبّرة عن الإشكالات تباعا عبر فصول ومباحث الأطروحة، التي ترتّبت وفق **خطة محدّدة**؛ انطلقت فيها بتمهيد قدّم مفهوم قصيدة النثر بين اللغة والاصطلاح وأهم إشكالاتها من المصطلح إلى البناء، كما بحثتُ خلال هذا التمهيد في ظهورها التاريخي في الوطن العربي وعبر جغرافيات مختلفة منه؛ انطلاقا من التجربة اللبنانية مرورا بالمصرية والعراقية وصولا للتجربة التونسية والجزائرية التي ركّزت عليها أكثر، إضافة إلى دراستي لشعرية المقوّمات البنائية وجماليتها في هذا النص، من انفجار اللغة الشعرية؛ الذي تضمّن المعجم المختلف والتركيب المتجدد والتصوير الفريد الذي تجاوز النظام البلاغي التقليدي، فاستثمر أنظمة متعددة تعبّر عن فرادة التجربة وصلت لدرجة توظيف شكل النص وفضائه البصري. كما تطرّقت للإيقاع المختلف وطرائق توظيفه؛ بداية بالإيقاع الصوتي الذي يتم رصده حسيا كما في التكرار، وانتهاء بالإيقاع البصري الناجم عن توظيف التشكيلات النصية والعلامات غير اللغوية، مرورا بإيقاع الدلالة والإيحاء الناجم عن الأبعاد المعنوية في النص كحضور بعض الرموز أو المقابلات بشكل يولّد إيقاعا مختلفا. كما تتبّعت خلال التمهيد مقوّما آخر لقصيدة النثر وهو متعلّق بالفضاء النصي والجمالية البصرية في حضور الأسطر والعلامات غير اللغوية، حيث وجدت تمايزا في بناء النصوص شكلا، وما يتبع ذلك على مستوى الجمالية والرؤيا، فرصدت حضور السواد والبياض ولعبة التجلي والخفاء، وما تمنحه هذه التقنية من إمكانات تأويلية للنص، إضافة إلى تتبّعي التشكيلات الهندسية المختلفة من الشكل الطبقي المعماري إلى الشكل الفلاشي أو ما يُعرف باللمحة وغيرها من التشكيلات، التي ساهمت في تقديم النص بشكل مختلف على المستوى الفني الجمالي، وخَتمتُ التمهيدَ بتقديم مدخل إلى

شعرية قصيدة النثر الجزائرية وأهم محطاتها؛ حيث طرحتُ بعض العيّنات وتتبّعت بناءها وجماليتها وأهم آليات تحوّلها من مرحلة إلى أخرى، لأنطلق بعد هذا التمهيد بأوّل الفصول حول انفجار اللغة الشعرية وتجاوز النموذج في قصيدة النثر الجزائرية، وتتبعتُ فيه التجاوز الذي تمتّعت به اللغة الشعرية، فرصدت المعجم المختلف والتركيب المتجدد، وأشكال التصوير الفريدة وبلاغة الاختلاف وكيف تطوّرت كل هذه المقوّمات عبر مراحل الشعرية الجزائرية، من خلال عيّنات محدّدة في كل مرحلة، أما الفصل الثاني فجاء حول التشكيل الإيقاعي وجماليته في قصيدة النثر الجزائرية فرصدت أهم تشكيلاته؛ من الإيقاع الحسي الذي ركّز على الجوانب اللغوية؛ كالتكرار ودوره في خلق الإيقاع، إلى الدلالي والإيحائي المعتمد على رصد التقابل والتضاد وتكرار الصورة، وصولا للإيقاع البصري الناجم عن الفضاء النصي والعلامات غير اللغوية. ثم انتقلتُ في الفصل الثالث إلى دراسة تجليات الفضاء النصي في قصيدة النثر الجزائرية من خلال عيّنات مختلفة في فترات متعاقبة، وقد انطلقت من البناء الفضائي للغلاف في قصيدة النثر الجزائرية، فدرستُ البعد الهندسي للكتابة واللوحات والعلامات غير اللغوية عليه، ثم انتقلت إلى أنماط التشكيل النصي وفضاء العلامات غير اللغوية في المتن الشعري، فبحثت في جمالية تنويع التشكيل النصي وكيف أسهم في تقديم النص، كما رصدت حضور العلامات غير اللغوية وجمالياتها في متن النصوص، وعبر مختلف مراحل الدراسة تم البحث في آليات التحوّل/التطوّر في البناء على جميع أصعدته وفقا للمراحل المختلفة التي مرت بها قصيدة النثر الجزائرية، فلكل مرحلة خصوصيتها التي أضفت أبْعادا مختلفة على بناء النص فنيا وأكسبته جمالية مختلفة، مما جعل تلقيه متميّزا في كل مرحلة. وختمتُ الدراسة بخاتمة قدّمت خلالها جملة النتائج التطبيقية التي توصّلتُ إليها.

من أجل تحقيق قراءة فنية متميّزة للعينات الشعرية الجزائرية المختارة، اعتمدت استراتيجية **القراءة والتلقي** و المتضمنة آليات خاصة برصد أفق التوقع لدى القارئ، كما تتبّعت الاستراتيجية النصية لعدد من النصوص في مختلف المراحل، وكيف قدّمَت سجلّها النصي بأشكال متميّزة، ورصدت ردود الفعل في التلقي وعملية كسر أفق التوقع، وهي آلية انتهجتها قصيدة النثر لتحقيق التجاوز والفجوة الدلالية من أجل تحميل النص بقيم فنية وجمالية مختلفة، إضافة لاعتمادي على بعض ما يقدّمه **المنهج السيميائي** من أدوات ومسارات للتأويل خصوصا ما تعلّق بالعلامات على اختلافها لغوية وغير لغوية، وذلك من أجل تتبّع عمليات التأويل وحدودها عند المتلقي المختلف المستويات، إضافة إلى ذلك فقد اعتمدتُ على عدةِ أدوات إجرائية **كالوصف والتحليل** وأحيانا **الإحصاء** خصوصا في رصد المعجم الشعري عند بعض الشعراء، وكان الهدف من وراء استثمار المنهج والأدوات الإجرائية في قراءة قصيدة النثر الجزائرية، هو البحث عن اشتغالها

الرمزي من جهة والتعرّف على كيفيات بنائها الفني وما يُسفر عنه من أبعاد جمالية، ثم البحث في عمليات التلقي وكيف يتم تذوّق هذا النص المختلف على جميع مستوياته، كما قمتُ بتوظيف **تقنية المقارنة** بين العيّنات النصية عبر مختلف المراحل، من أجل رصد التطوّر/التحوّل في أدوات بناء النص على جميع المستويات اللغوية؛ كالمعجم والتركيب ونظام التصوير والفضائية النصية في تشكيل هندسة مختلفة للنصوص، فجاءت الدراسة المقارنة للكشف عن أبعاد هذه التحوّلات من مرحلة إلى أخرى وارتباطها بالجانب الفني والجمالي، وبَسْط القول في عمليات تلقيها.

كما استثمرت الدراسة مصطلحات مفتاحية كثيرة دارت حولها مختلف القضايا والمفاهيم التي تبنّتها الدراسة ومن هذه المصطلحات أذكر: **قصيدة– نص– إيقاع– تركيب– بنية – فضاء نصي– علامات غير لغوية– ومضة– نثر– تجاوز– فجوة...** وغيرها من المصطلحات التي قدّمت صورة عن توجه الدراسة في كشفها عن الأبعاد الفنية والجمالية لقصيدة النثر الجزائرية من خلال تطوّرها واختلاف تجاربها.

جاءت الدراسة معتمدة في بُعْدها القرائي على عدة دراسات في المجال ذاته سواء على المستوى العربي أو الجزائري حيث تناولتْ في معظمها قصيدة النثر تنظيرا وقراءة للممارسة الشعرية، ومن هذه الدراسات التي استأنس بها البحث أذكر؛ قصيدة النثر . من بودلير إلى أيامنا لسوزان برنار، ودراسة "قصيدة النثر" لأحمد زياد محبك التي تناول فيها الكثير من القضايا الخاصة بقصيدة النثر كاللغة وأشكال البناء وغيرها، كذلك دراسة **"**حلم الفراشة" لحاتم الصكر، ودراسة "قصيدة النثر في مشهد الشعر العربي" لشريف رزق، ودراسة "في شعرية قصيدة النثر" لعبد الله شريق، وغيرها من الدراسات على المستوى العربي، أما على المستوى الجزائري فنجد دراسات تناولت في بعض فصولها أو مباحثها عددا من القضايا الخاصة بالبناء المختلف لقصيدة النثر أو شعريتها في ظل التحوّلات؛ ومنها دراسة أحمد يوسف الموسومة بيتم النص، و"سلطة النص" لمشري بن خليفة، الذي تناول بعض التجارب ورصد التحوّلات في بناء القصيدة، كما طرح عدّة إشكالات خاصة بقصيدة النثر. إضافة لعدد من المقالات المتنوعة حول هذا النص المختلف حيث ناقشت الكثير من القضايا المتعلّقة به؛ كالتسمية والبناء والإيقاع والجمالية والمقروؤية وغيرها من القضايا التي لازالت تطرح التساؤلات، إضافة إلى دراسات أكاديمية أخرى قدّمت رؤى جديدة في كل مرة تتناول فيها هذا الكائن الشعري الجديد. كما نرصد عدة دراسات على مستوى النشر الإلكتروني، فالمدونات والمواقع العربية اهتمّت بشكل كبير بهذا الكيان اللغوي، وقدّمته نصا ونقدا، ومن هذه المدونات نذكر مدونة حاتم الصكر التي ضمَّنها دراسات كثيرة حول قصيدة النثر العربية على اختلاف أقطارها.

لكن رغم تعدّد الدراسات العربية في قصيدة النثر إلا أنها في جغرافيا الجزائر قليلة مقارنة ببعض النصوص والأجناس الأخرى فالاهتمام النقدي بهذا النص بسيط ولا يتعدى حدود الأطروحات والمخاض، وهذا **السبب** المباشر الذي دفعني لاختيار هذا الموضوع من أجل بسْط القول فيه عربيا وجزائريا والكشف عن أهم خصائصه الفنية والجمالية، وكيف تطوّر عبر مراحله المختلفة وصولا لشكله الحالي، كما ساقتني **أسباب** أخرى كثيرة للاختيار على رأسها رغبتي في الدراسات الشعرية التي بدأتها في دراستي السابقة خلال رسالة الماجستير، كذلك تطلّعي إلى الكشف عن الأسماء الجزائرية في شعرية قصيدة النثر والتمييز بينهم فنيا، وتمييزهم عن مختلف شعراء الحداثة ممن لم يتبنوا قصيدة النثر، فقد لمستُ صعوبة بالغة في عدد من الدراسات في الفصل والتمييز بين الإبداعات الشعرية الجزائرية الحداثية المختلفة، إضافة إلى وجود عينات نصية كثيرة في الساحة الشعرية الجزائرية وتحتاج إلى الدراسة والمتابعة، كما دفعني إلى الموضوع رغبتي في إغناء المكتبة الجزائرية بدراسة تتناول النصوص الحداثية في الشعرية الجزائرية وتركّز على آليات تحوّلاتها الفنية والجمالية من مرحلة إلى أخرى، وتعد مختلف الأسباب انعكاسا **للأهمية** البالغة للموضوع التي تكمن في معالجته لشعرية مختلفة وجديدة على مستوى البناء الفني وتمثّل جماليات أخرى، كما تقدّم هذه الشعرية إمكانات جديدة في القراءة وتحاول التأسيس لرؤيا خاصة، تابعة ونابعة من التجربة. ويتجاوز موضوع الدراسة حدود النص إلى المرجعيات الفكرية والفلسفية والثقافية التي دفَعت الشعراء لخلْق نصِّهم بالشكل المعروض، فالموضوع يقع في سياق ثقافي محدّد حدثت فيه طفرة على المستوى الإبداعي احتاجت لقراءة مختلفة بتقنيات ومناهج تتناسب مع حركة النص الذي يرفض أن يتخلَّق في شكل واحد، بهذا **فالأهداف** المرجوّة من هذه الدراسة تكمن في إبراز كيفيات تشكّل هذا النص وفق اللاشكل، والكشف عن آليات البناء الفني له وما يتبعها من أبعاد جمالية مختلفة، ثم الوصول إلى استقصاء مداخل القراءة وكيفيات الولوج إلى كنْهه المختلف، فالمتلقي العربي يحتاج إلى بناء استراتيجيات جديدة لتلقي الاختلاف، والسيْر وفق اضطراب النص بناء وفنيات وجمالية، ويتم الكشف عن هذه الآليات عبر مستوياتها الحضورية والغيابية؛ فعلى مستوى اللغة يتم إبراز المعجم والتركيب الأكثر تطرّفا والصور المبنية على غير مثال مسبق، وفي ذلك تحوّل بنائي وجمالي كبير مقارنة بالشعريات السابقة لقصيدة النثر، كذلك على المستوى الإيقاعي الذي أسقط الأعراف وبنى إيقاعاتها على التجربة وما تمليه، فتعدّدت الإيقاعات من حيث الشكل والنوع؛ فنجد الإيقاع اللغوي الصوتي كما في التكرار، والإيقاع الدلالي الإيحائي مثلما نتتبّعه في المقابلات وتتابع الصور والرموز، كذلك نرصد الإيقاع الفضائي النصي الذي يعتمد على البُعْد غير اللغوي للتشكيلات النصية والعلامات الأخرى كالرموز، حيث تنتظم في أنساق مختلفة مُشَكّلة إيقاعا خاصا، إضافة إلى الإيقاع تهدف الدراسة إلى الكشف عن مختلف صور الفضاء النصي، حيث ينتظم وِفْقها النص في أشكال هندسية مختلفة كالهرم والشكل

الطبقي والمشذّر وغيرها، بهذا فالدراسة تهدف إلى إظهار كيفيات البناء في قصيدة النثر في مستواها اللغوي وغير اللغوي، الحاضر النصي والغائب، وتربط كل ذلك بالجانب الجمالي إبداعا وتلقيا.

انطلاقا من أهمية الموضوع وأهدافه المرجوّة وإجابة عن إشكالاته المطروحة وتحقيقا لخطّته المرسومة، فقد انطلقت في الدراسة معتمدة على عدة **مصادر ومراجع**، بعضها خاص بالدواوين الشعرية العيّنة، وأخرى دراسات حول الشعرية العربية والجزائرية خصوصا في حضورها الحداثي. **ومن المصادر** الشعرية العربية التي رجعت إليها، أذكر بعض الدواوين منها؛ ديوان: أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذّهب ماذا فعلت بالوردة، وديوان: أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس، كما قدّمتُ عيّنات من مختلف دواوينه الأخرى وصولا لديوانه: تاريخ يتمزّق في جسد امرأة، أما على مستوى العيّنات الجزائرية فنذكر من المصادر الشعرية؛ قصائد متفاوتة الخطورة لعبد الحميد شكيل، و الوقوف بباب القنطرة لجروة علاوة وهبي، و أكاذيب سمكة لأحلام مستغانمي، و غوارب لأبي بكر زمال، و بلاغات الماء لمصطفى دحية، و سين لمشري بن خليفة، وغجرية لنصيرة محمدي...إضافة للكثير من العيّنات التي تنتمي إلى مرحلة الألفية الثالثة كـ: نون لنعيمة نقري والزر الهارب من بزة الجنرال لآمال رقايق، و موت بالأزرق السماوي لميداني بن عمر، و هوس بلون وجهي لكنزة مباركي، والموت موجا لمحمد قسط، وديوان الليل كلّه على طاولتي لمحمد بن جلول، وغيرها من النصوص التي مثّلت مختلف المراحل الشعرية التي مرّت بها قصيدة النثر الجزائرية.

أما المراجع فهي مختلفة منها المترجم ككتاب النظرية الشعرية– بناء لغة الشعر اللغة العليا لجون كوين، أو كتاب تحليل النص الشعري ليوري لوتمان، ومنها العربي ككتاب الثابت والمتحوّل لأدونيس، وإشكاليات قصيدة النثر لعز الدين المناصرة، وقصيدة النثر العربية لأحمد بزون، ويتم النص الجينيالوجيا الضائعة لأحمد يوسف، وغيرها من المراجع التي أسهمت في تعبيد طريق هذه الدراسة بالآراء والتوجيهات والتحديدات المختلفة خصوصا ما تعلّق بالجانب المفاهيمي وبعض التقسيمات المرحلية لقصيدة النثر الجزائرية، وقد حاولت خلال الدراسة الخروج بتوصيف مرحلي نابع من وقائع نصية وتجارب مختلفةُ المرجعيات والمشارب الثقافية، وذلك من أجل مسح أكبر عدد ممكن من التجارب لتمثّل أوسع للنص الشعري الجزائري المختلف. وقد سارت الدراسة على تحديد مرحلي لطبيعة التجارب في الجانب التمهيدي ثم بسطتُ القول في التقنيات الفنية وأبعادها الجمالية في الجانب التطبيقي.

يظل ما قمتُ به خطوة نحو معرفة حدود وأبعاد وتقنيات قصيدة النثر الجزائرية، وكيف صنعَت لنفسها كيانا شعريا مستقلا على المستوى البنائي والجمالي، كما حاولت الكشّف عن تحوّل التجارب من مرحلة إلى أخرى حسب مرجعية الشعراء والسياق السوسيوثقافي الذي انتموا إليه، فإن أصبتُ في شيء مما

قدّمتُ فبفضل الله –عز وجل–ومساندة أستاذي المشرف؛ **الأستاذ الدكتور مشري بن خليفة** الذي أفاض عليّ من تجاربه الشخصية شاعرا وناقدا، مما سمح لهذه الدراسة بأن ترى النور بهذا الشكل والتصوّر. وإن قصرّتُ في الدراسة فمني وآمل تجاوز ذلك في دراساتي مستقبلا. على أمل مواصلة عملية البحث في الشعرية الجزائرية والكشف عن الجوانب الخفية في نصوصها المختلفة، فالدراسة مازالت تطرح أسئلة كثيرة وتلحّ بإشكالات عميقة، لا يمكن الوقوف لحلها عند دراسة واحدة.

أتمنى في الأخير أن أكون قد وُفّقت في تقديم لبِنَة في دراسة قصيدة النثر الجزائرية، وأسأل الله أن يُفيد هذا العمل الباحثين في الاقتراب من الشعرية الجزائرية.

الله الموفّق ولا حول ولا قوة إلا بالله العليّ العظيم.

فائزة خمقاني
ورقلة في:17 نوفمبر 2016

التمهيد

التمهيد : قصيدة النثر وشعرية الاختلاف
1- قصيدة النثر العربية المفهوم وآليات البناء
1-1-قصيدة النثر؛ المفهوم وإشكالية المصطلح
1-2-بدايات قصيدة النثر العربية والبناء المختلف
2- شعرية المقوّمات البنائية وجماليتها في قصيدة النثر العربية
2-1-انفجار اللغة الشعرية وجماليتها في بناء قصيدة النثر
2-2- آليات توظيف الإيقاع المختلف وجماليته في قصيدة النثر
2-3 تجليات الفضاء النصي وشعريته في قصيدة النثر
3-التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة في قصيدة النثر

التمهيد: قصيدة النثر وشعرية الاختلاف

1- قصيدة النثر العربية المفهوم وآليات البناء

1-1- قصيدة النثر؛ المفهوم وإشكالية المصطلح

1-1-1- مفهوم قصيدة النثر:

لايزال مصطلح " قصيدة النثر " يثير جدلا كبيرا، ويُحدث خلافات كثيرة بين جبهتين؛ ترى الأولى أن هذا المصطلح مناف تماما للصواب وخارج عن السياق الطبيعي للشعرية العربية التي ألفت الشعر والنثر متناقضين ومختلفين بما يشكل الشعر من نظام واتساق والنثر وما فيه من فوضى وعدم الالتزام بشكل أو قالب. وجبهة أخرى ترى أن المصطلح مناسب لشكل شعري مختلف عمّا سبق" ومن هنا أوجدت هذه القصيدة تناقضا في المفهوم حين صالحت بين كلمة قصيدة بشعريتها المحلّقة المتوترة، والنثر ببساطته، خرجت من الأداء المعنوي إلى الإنجاز الدلالي، تركت الشفاهية بكل معطياتها الصوتية إلى الكتابية بكل امكاناتها الحديثة من النصية المحدودة إلى التشظي أو التعدد النصي، من الموسيقى إلى الإيقاع، من الخيال إلى الوجود"[1]، بهذا حقّقت قفزة كبيرة في مجال الإبداع الشعري الذي أساسه التجاوز والاختلاف، " فقصيدة النثر في الواقع مبنية على اتحاد المتناقضات ليس في شكلها فحسب وإنما في جوهرها كذلك: نثر وشعر، حرية و قيد، فوضوية مدمرة وفن منظم"[2]، بهذا تحمل قصيدة النثر بذور اضطرابها داخليا لكنه اضطراب مؤسس للاختلاف وهو هدف هذا النص، كما "نشير إلى أنّ سوزان برنار، نفسها، في دراستها الرائدة عن قصيدة النثر، هي أول من أشار إلى التناقض في تركيبة المصطلح"[3]، وأظهرت خطورة الخلط بين النثر والشعر فرأت منذ البداية أن " مصطلح قصيدة النثر نفسه قابل لكثير من المفهومات المتنوعة"[4]، كما اعتبرتها نصا أكثر تمرّدا وفوضوية بسبب مبادئها فقالت "من المؤكّد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضوي وهدام لأنها ولدت من تمرّد"[5]، بهذا فالمصطلح يخلق اضطرابا مبدئيا في هذا الجنس الشعري، ما نرصد أن تسمية القصيدة ارتبطت في الموروث الشعري بالشعر الذي له خصائص محددة على المستوى

---

[1] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المسائلة، دراسة في جمالية الإيقاع، مطبوعات نادي الباحة الأدبي، المملكة العربية السعودية، الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2012، ص 20.

[2] شريف رزق، قصيدة النثر، في مشهد الشعر العربي، مركز الحضارة العربية ، القاهرة، مصر، ط1، 2010م ، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص23.

[4] سوزان برنار، قصيدة النثر . من بودلير إلى أيامنا . تر: زهير مجيد مغامس/ علي جواد الطاهر، اهداءات 1999، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص14.

[5] المرجع نفسه، ص 16.

اللغوي والإيقاعي، في حين يعد النثر على اختلافه جنسا موازيا للشعر ويختلف عنه من الناحية البنائية خصوصا ما يتعلّق بالجانب اللغوي والإيقاعي، لهذا حملت التسمية في البداية نوعا من التناقض بجمعها بين القصيدة وهي لازمة للشعر بالنثر وهو جنس مختلف عنه، وعليه فشعرية قصيدة النثر ما تزال محل نقاش بين الدارسين "خصوصا أن مواقف نقدية كثيرة تنزع عنها هذه صفة"[1]، لكن بشكل عام أصبحت التسمية رغم ما قيل عنها أكثر شهرة من غيرها. كما يمكننا أيضا رصد جذور تاريخية لإشكالية هذا المصطلح، فقد سُبِق بمجموعة كبيرة من الأسماء التي أطلقت على النصوص الشبيهة بالشعر والنثر معا، وتداخلت معها لدرجة أن بعض الباحثين يعتبرونه امتدادا لها ومن هذه التسميات نذكر النثر الشعري والشعر المنثور الذي يعد جبران خليل جبران وأمين الريحاني من رواده، "وتكمن أهمية النثر الشعري في كونه بداية لسلسلة من الحلقات المتواشجة، المتعدّدة التجلّيات والملامح، حيث سيتولّد عنه الشعر المنثور، الذي ستتعدّد تجليات حضوره الشعري في حلقات تالية، بالتحديد في حلقتين أساسيتين هما الشعر الحر وقصيدة النثر"[2]، ومما يُذكر من نماذج عن الشعر المنثور ما نشره أمين الريحاني سنة 1905م مع مقدّمة نقدية في مجلة الهلال، وكان نصه بعنوان "الحياة والموت أو الخريف غياب الشمس في لبنان"[3]، وتطوّرت بعد هذه النصوص حركة الكتابة إلى أن وصلت لقصيدة النثر على يد يوسف الخال وأدونيس ورواد مجلة شعر، خصوصا بعد اطلاعهم على منجزات الآخر، بهذا "فالشعر المنثور أصبح قصيدة نثر بعد اكتشاف أدونيس لكتاب سوزان برنار "قصيدة نثر من بودلير إلى أيامنا"[4]، بهذا تتضح آلية تطوّر المصطلح والممارسة فهي لم تُخلق من عدم، وحضور المرجعية الغربية واضح في مفاهيم الرواد وممارستهم الشعرية، كما نجد بعض النقاد يزيد عن المرجعية الغربية التي أفادت منها مجلة "شعر" مرجعية ثانية وهي مرجعية عربية خصوصا عبر الارتباط بالكتابات الصوفية في التراث العربي التي تلتقي في بعض خصائصها مع قصيدة النثر، ونجد الارتباط بالتراث الصوفي خصوصا "عند أدونيس الذي أخذ يشير إلى مرجعيات عربية فضلا على المرجعية الغربية لهذه القصيدة التي يراها –اليوم– قصيدة عربية بكامل الدلالة، بنية وطريقة... وقد أخذت بعدها العربي خصوصا بعد تعرّف كتابها على الكتابات الصوفية العربية."[5]، وعليه فقصيدة النثر تغذّت من مشارب

---

[1] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1. 1996، ص 123.

[2] شريف رزق، شعر النثر العربي في القرن العشرين، أرابيسك للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص 16.

[3] عبد الله السمطي، إرهاصات قصيدة النثر، الموسوعة النقدية لقصيدة النثر العربية، السمطي للنشر والإعلام، الرياض، ط1، 2012، ص 47.

[4]– حورية الخمليشي ، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، لبنان بيروت، دار الأمان الرباط، المملكة المغربية، الطبعة الأولى2014، ص66.

[5] علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دراسة ما وراء نقدية، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط1، 2011م، ص 147، ص 155.

مختلفة لتقدّم ممارستها ومصطلحها الذي تفرّقت تسمياته خصوصا إذا ما نظرنا له في البدايات. وعليه فقصيدة النثر كمصطلح سُبقت بتسميات مشابهة لكنها لم تعبّر عن كنهها، إضافة إلى أن مصطلح قصيدة النثر أصبح أكثر شيوعا ووضوحا واستعمالا في النصف الثاني من القرن العشرين، بينما سيطر و"شغل مصطلح (الشعر المنثور) أدباء مطالع القرن العشرين ونقاده"[1]، وهذا جعل من المصطلح يرسخ على المستوى التداولي مما عزّز وجوده واستخدامه رغم أن الاشكالية لم تحل فقد استمر الكثير من النقاد في اعتبار النثر الشعري أو الشعر المنثور هو مرحلة سابقة وأولى مهّدت لقصيدة النثر، وأنها سميت شعرا منثورا لغياب القصدية والتفريق النظري بين الشعر المنثور و قصيدة النثر.

لكن رغم الاختلافات في تحديد المصطلح وأسبقيته ومدى ملاءمته للجنس الذي يعبّر عنه نجدها أصبحت ثانوية في ظل إشكالية النص في حد ذاته وكيف يُبنى ويستقيم في ظل تجربة متحوّلة وموضوعات وحالات كثيرة التشعّب والتداخل كذلك في إطار وسائل تكنولوجية زادت من شره التحوّل والتجديد في بناء هذا النص الذي صار يتفاعل مع وسائط أخرى لتقديم ذاته في حلة مختلفة تناسب العصر وتلبي أذواق متلقيه وتدفعهم لتقبّل جمالية متفرّدة وتعوّدهم عليها وهي تنتجه بشكل مختلف كل مرة وهو ما تسعى له قصيدة النثر في أصلها الأول. بهذا فالخصام والاختلاف حول هذا المصطلح زاد في تعميقه وترسيخه ورواجه، وجعل منه لافتة رسمية لشعرية بديلة استقرّت بعمق في المشهد الشعري العربي. كما نجد أن "قصيدة النثر في بعض من تجلياتها الرفيعة على يد الأفذاذ من شعرائها عبر العالم العربي، وفي المهاجر، قد حقّقت الكثير للشعرية العربية بما هي حاصل مرجعية ثقافية متعدّدة وثرية؛ وبما هي نتاج تجربة جمالية منغرسة في الذات والموضوع. بمعنى أكثر وضوحا: إن قصيدة النثر تعبير شفيف عن إيقاع العصر ونبض الواقع المتحول... ونداءات الأنا المطحونة " بنثرية" ما يجري أمام أعيننا. لنقل إنها تشكيل نثري . شعري، وبالتالي فهي قصيدة نثر، لنترك المصطلح على ما هو عليه، على الرغم من عدم دقته، وكما ترجمه الشاعر أدونيس.[2] وهذا يدفعنا للبحث في ما وراء المصطلح وإشكالاته، فقصيدة النثر نص يطلب أكثر من مجرّد السعي في ضبط مصطلحه فالبحث في جماليته وشعريته، ودوافع ظهوره أكثر أهمية وارتباطا بضبط مفهومه باعتباره شعرا خالصا، فقصيدة النثر" شعر، لا نثر جميل، إنها قصيدة مكتملة، كائن حي مستقل، مادتها النثر وغايتها الشعر، النثر فيها مادة تكوينية، ألحق بها النثر لتبيان منشئها، وسميت قصيدة للقول بأن النثر

[1] عبد الله السمطي، قصيدة النثر: المصطلح وإشكالياته، الموسوعة النقدية لقصيدة النثر العربية، السمطي للنشر والإعلام، الرياض، ط1، 2012، المجلد1، ص 54.

[2] عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر. نص مفتوح عابر للأنواع . مقال لمحمد بودويك، بعنوان القصدية ضرورية لوعي الشكل. المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت، لبنان، دار الفارس، عمان/ الأردن، ط01 ،2002م، ص274.

يمكن أن يصير شعرا دون نظمه بالأوزان التقليدية "[1] هذا يعني أن النثر في قصيدة النثر مادة تكوينية لكنها تبقى شعرا، شعر يمكن نظمه دون الاعتماد على أوزان الخليل ولكن بالاستناد إلى عناصر إيقاعية أخرى تعتمد على اللغة وتكثيفها وحركة النص الداخلية النابعة من ذات المبدع الذي يستجيب لتجربته فيحرّر رصيده اللغوي ويشكل ما يناسب حسب الحالة.

إضافة للمصطلح وما ارتبط به من صراع الشعر والنثر نجد أن مفهوم هذا النص يرتبط بمتعلّقات أخرى رسمت حدودا لماهيّته وطبيعة تكوينه منذ ظهوره ومن هذه المتعلّقات دوافع وأسباب ظهوره التي تعكس طبيعة تطوّره واستوائه في الصورة التي وصلنا عليها.

-دوافع ظهور قصيدة النثر:

تعد الدوافع والأسباب والظروف التي أدّت لظهور قصيدة النثر من الزوايا المهمة في معرفة حدودها وماهيتها، فعبْر مرحلة التأسيس وملابساتها تظهر شعرية هذا النص وجمالياته النابعة من بنائه عموما في مراحله الأولى مما يساهم في ضبط حدوده. وبالعودة لدوافع ظهور هذا النص نجد الكثير من العوامل كانت دافعةً للشاعر العربي لابتكار بنيات جديدة للشعر، تتماشى وواقعه المختلف وتحمل قيما فنية يرتضيها، ويعد التأثر بالتطور الشعري الغربي* أكثر الأسباب حضورا ودفعا لخلق الشكل الشعري الجديد[2] الذي أخذ تسمية "قصيدة النثر"، وقد تعرّض هذا الشكل الجديد انطلاقا من تسميته إلى معارضة شديدة في بداياته – كما رأينا– من طرف النقاد والشعراء، ومنهم "نذكر نازك الملائكة التي تراه لا يقل غرابة عن مصطلح الشعر المنثور"[3] وهو خاضع لنموذج رغم جدّته، وهذا عكس قصيدة النثر التي تُخْلق على غير نموذج إيقاعي خاص، ومن جهة أخرى "تضع قصيدة النثر الدرس النقدي في مأزق لأنها جمعت بهذا الشكل ... بين الحقلين المكوّنين للعملية الأدبية كلها: الشعر والنثر، وهذا الجمع ... سيبعْثر المسلمات الأجناسية ويدفع إلى إعادة النظر في استراتيجية التلقي"[4]، وهو ما عانت منه قصيدة النثر فيما بعد لكنها تحاول تجاوزه عبر خلق جماليات جديدة توازن بين الانفتاح اللامحدود للقصيدة وطبيعة ومستوى التلقي.

---

[1] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، (الإطار النظري)، 1996، ص60 نقلا عن مجلة شعر، السنة السادسة، العدد22، ص130.

* ظهرت قصيدة النثر في الشعر الغربي قبل زمن من ظهورها في الشعر العربي، ويعد بودلير ورامبو ومالارميه، من مؤسسيها الأوائل وواضعي مبادئ الكتابة وفقها، ينظر، أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، ص 79.

[2] ينظر، أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، ص71.

[3] علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، ص 97.

[4] محمد الصالحي، شيخوخة الخليل، بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2003م، ص 13.

أما ارتباط ظهور قصيدة النثر وتأثرها بالشعر الغربي وتطوّره فنرصده من خلال عدد من النقاد والشعراء الذين حملوا لواء هذه القصيدة، وتعد مجلة "**شعر**" أكثر المنابر التي مثّلتهم واحتوت مختلف التنظيرات لهذا الجنس الجديد، فكان لها دور كبير في تكريس مفهوم قصيدة النثر برافديه الغربي والعربي، حيث عملت مفاهيم رواد هذه المجلّة على رأسهم **أدونيس** على بعث هذا النص الذي قام على هدم ما علق باللغة والوجود وأعاد خلقه وبعثه بأسلوب ولغة جديدة عملت على تأسيس أصول فنية وروحية لشعرهم، على رأسها الثورة في اللغة حيث رفضوا وصفها أنها مجرد أداة تعبير، لتصبح عندهم أداة خلق وإبداع"[1]، وقد شاع التنظير لقصيدة النثر بين رواد مجلة شعر بشكل كثيف متأثرين بكتاب **سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"**، الذي حدّدت فيه المبادئ والخصائص الفنية لقصيدة النثر بداية بالوحدة العضوية إلى الوظيفة الشعرية وصولا للتكثيف[2]، لتفتح بما قدّمته "الأذهان على تحديد مفهوم قصيدة النثر"[3] الذي عمقه أدونيس، "حيث شرح مفهومها، ومبررات كتابتها، وشروط هذه الكتابة"[4]، ليضع بذلك معالم طريق النص الأكثر انفتاحا وقلقا، وقدّم في مجلة شعر " الإشارة التنظيرية الأولى لقصيدة النثر التي جاءت في مقالة: (في قصيدة النثر)، حيث حسم تعريف هذا الشكل الذي كان مثار جدل مفاهيمي بين أعضاء مجلة شعر أنفسهم"[5]. كما نشير إلى أن شعراء المجلة اعتمدوا على الممارسة والتنظير المستمد في إحدى روافده على الترجمة "فقد نشرت (شعر) عبر أعدادها الاثنين والثلاثين الأولى (الصادرة ما بين 1957 – 1964) نصوصا مترجمة لأبرز الشعراء الأوروبيين، ونهض على ترجمة أغلبها شعراء المجلة أنفسهم، ولقد كان لهذه الترجمات أثر كبير في تعرف قراء المجلة على طائفة من الشعر العالمي ، وعلى مضامينه وأفكاره"[6]، ورغم سلبية العملية في تحويل شعر من لغة إلى أخرى لأن ذلك يُفسده جملة إلا أن العملية كانت مهمة لبعث روح التجديد في القصيدة العربية وتعريف الشعراء العرب بالمساحات الحرة التي يمكن أن يزوروها بشعرهم، إذن فالترجمة وإن بدت تحمل تناقضا دفع بالكثير إلى رفضها إلا أنها في الواقع تعد بوابة لمعرفة الآخر وأداة مهمة لخلْق شعري بلا قيود الوزن، وفي ذلك ترى سوزان برنار أن للترجمة دور عظيم في إمكانية تشكيل القصيدة بعيدا عن الوزن والقافية وبآليات مختلفة " فالوزن والقافية هما ليسا كل شيء في القصيدة،

---

[1] راوية، يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2008 ، سوريا،د/ط، ص15.

[2] مشري بن خليفة، الشعرية العربية . مرجعياتها وإبدالاتها النصية . دراسة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007. ص154.

[3] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، ص86.

[4] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص 149.

[5] عبد الله السمطي، مجلة شعر وأصوات التأسيس، الموسوعة النقدية لقصيدة النثر العربية،السمطي للنشر والإعلام، الرياض، ط1، 2012. ص 22.

[6] المرجع نفسه، ص 08

وأن اختيار الموضوع والغنائية والصور، وبناء القصيدة، وما سوف يسميه بـ " وحدة الانطباع" هي عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الخفية"[1]، لهذا نجد أن الترجمة عملت على بلورةّ أهم السمات الجمالية التي ظهرت على قصيدة النثر كما منحت الشعراء العرب في البدايات قاعدة للانطلاق في تجربة مختلفة تحاول التأسيس لنص أكثر تمرّدا.

إضافة لما تقدّم يمكن ملاحظة ارتباط قصيدة النثر في ظهورها وضبط مفهومها برؤيا الحداثة وما بعدها وما تعالق بهذين المفهومين من اضطراب وتوتر على مختلف المستويات*، "فأخذت قصيدة النثر من الحداثة الجدّة في الطرح، ومواكبة للعصرنة ونفي وتجاوز للأفكار والقوالب الراسخة والقوانين والمعايير الثابتة، بهذا فالحداثة في الشعر إبداع وخروج على ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن"[2]، إضافة إلى ذلك نجد أن الحداثة "تمتاز بفنها الخاص... ولا يمكن لنا تحديد سمات أسلوبية خاصة بها، ذلك أنها أسلوب فردي يتمايز بين الأفراد. ويفترض في الأديب الحداثي أن يتبنى موقفاً جمالياً مؤسسا على مجموعة من مواقف فكرية اجتماعية تسعى إلى تغيير ما هو قائم وتعمل على تطويره"[3]، وقد عمل منظرو قصيدة النثر على تقديم رؤاهم الحداثية ولو بشكل مختلف في بعض تفاصيلها فمثلا "يرى يوسف الخال أن الحداثة الشعرية إبداع وخروج على المألوف، وهذا يعني أن شيئا جديدا قد طرأ على نظرتنا إلى الأشياء، فانعكس أثر ذلك في لغة غير مألوفة"[4]، في حين "يأخذ مفهوم الحداثة عند أدونيس طابعا شموليا، يتناول كل مقومات الحياة الراهنة والماضية، سواء أكانت حداثة علمية أم حداثة التغيّرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية أم حداثة فنية"[5]، وعبر هذا المفهوم تتجاوز الحداثة حدود الشعر إلى مختلف متعلقات الحياة التي يرتبط بها الشعر في كل صورها، ولعل هذه الشمولية جعلت من مفهومها فضفاضا وغير مستقر خصوصا مع التطوّرات الفكرية الفلسفية التي عملت على تقويض الكثير من مفاهيم الحداثة لتتجاوزها، وهو ما سايرته قصيدة النثر بتجاوزها الحداثة إلى ما بعدها بتبنّيها أهم أفكارها خصوصا التفكيك وتقويض النموذج المسبق، فالحداثة

---

[1] سوزان برنار، قصيدة النثر . من بودلير إلى أيامنا، ص29.

* لن نشير للأبعاد الفلسفية للمفهومين والاختلافات في حدودهما بين الدارسين وسنكتفي بما يتعالق وقصيدة النثر. فمصطلح ما بعد الحداثة يعد من المصطلحات الأكثر التباسا وإثارة، حيث اختلف حوله نقاد ودارسو ما بعد الحداثة؛ نظرا لتعدد مفاهيمه ومدلولاته من ناقد إلى آخر. بل نجد أن المعاني التي قدمت لمفهوم ما بعد الحداثة متناقضة فيما بينها ومختلفة ومتداخلة.

[2] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص129.

[3] – محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين، فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر الطبعة الأولى، 2008، ص33.

[4] عبد الله أحمد المهنا، مقال: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مجلة دورية، الكويت، العدد الثالث، المجلد التاسع عشر، 1988م، ص 27.

[5] المرجع نفسه، ص 24.

ليست غاية في ذاتها، لذا أسس أدونيس مشروعه الثاني، مشروع ما بعد الحداثة (الحداثة الثانية)[1]، بعد أن كشف أوهام الحداثة " في بيان الحداثة (1979،1992) وهي أوهام تتداولها الأوساط الشعرية العربية وقد أوجزها في العناصر التالية:

الوهم الأول مرتبط بعامل الزمنية، والارتباط باللحظة الراهنة، أما الوهم الثاني فهو وهم المغايرة والاختلاف عن القديم، حيث يرى أصحاب هذا الاتجاه أنهم حداثيون بمجرّد اختلافهم عن القديم، في حين يرتبط الوهم الثالث بالمماثلة مع الغرب، فلا حداثة في نظرهم إلا في المماثلة مع الغرب، أما الوهم الرابع فمرتبط بالتشكيل النثري، فكل مخالفة للكتابة الوزنية هي دخول في الحداثة، ويرتبط الوهم الخامس بالاستحداث المضموني، فكل نص شعري يتناول منجزات عصره وقضاياه فهو حديث[2].

انطلاقا من هذه الأوهام وما تبعها من ممارسات شعرية فقد أعيد النظر في الكثير من المسلمات والمقولات المركزية المتعارف عليها، لتدخل قصيدة النثر مرحلة ما بعد الحداثة وتأخذ من هذا الفكر" أنموذج التشظي والتشتيت واللاتقريرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وهو أهم مرتكزات ما بعد الحداثة التي زعزعت الثقة بالأنموذج الكوني، وبالخطية التقدمية، وبعلاقة النتيجة بأسبابها، كما حاربت العقل والعقلانية، ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية، وتضع محلها الضرورات الروحية، وضرورة قبول التغيير المستمر، وتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة. كما رفضت الفصل بين الحياة والفن، حتى أدب ما بعد الحداثة ونظرياتها تأبى التأويل، وتحارب المعاني الثابتة."[3] وهو ما جعل من نص قصيدة النثر نصا مختلفا لا على نموذج مسبق، فقد استثمر كل طاقات التقويض واللانظام في ما بعد الحداثة لإنتاج كيان مختلف يتمتّع بحضور لحظي آني ولعل هذا ما جعل أدونيس يقرّ بأنه لا يستطيع أن يحدد قصيدة النثر تحديدا مسبقا.[4] لأنها نتاج تجربة ولحظة عابرة لا قوالب محدّدة سلفا، ويعدّ هذا الطرح غاية في الخطورة خصوصا لتعالقه باللغة ودلالاتها، فقصيدة النثر تحاول إنتاج معجم جديد مع كل تجربة فلا ثوابت ولا منطق عقلي في البناء، وفي هذا تخريب للمسلمات وكسر للثوابت، ولكن رغم ذلك ظلت قصيدة النثر تحاول تقديم ذاتها وتتلمّس جمالياتها الخاصة انطلاقا من التقويض ذاته، وهنا تكمن الإثارة فيها فهي جديدة في كل مرة تُنتَج فيها.

---

[1] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نموذجا، ص159.

[2] ينظر، أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989م، ص 93، ص94، ص 95.

[3] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2002. ص 142.

[4] عبد الله السمطي، مجلة شعر وأصوات التأسيس، ص 22.

مما تقدّم يظهر تفرّد وتمرّد قصيدة النثر، فالمغايرة والاختلاف والبناء على غير نموذج هي سماتها العامة، والتوهّج والتكثيف والتنافر واللازمنية أسس بنائها النصي، لهذا جاءت على مستوى المصطلح وكذا الممارسة مضطربة ومثيرة للتساؤلات، خصوصا في ما يتعلّق بتغيير في الفكر والذائقة العربية في تلقي النصوص الإبداعية تماشيا مع تحوّل في منظومتها الجمالية، فهي كما يرى البعض " محاولة جادة لتجديد الشكل الشعري العربي، كما أضفت للمشهد الأدبي، جنسا أدبيا ينزع نحو التجدد والعصرنة والحداثة، جنساً مستقلاً متجرّداً من طوق الصرامة والقيود، سيعزز – من دون شك – طريق الأدب، ويرفده بقوة التكثيف والتخييل والشفافية"[1]. كما إن تمرّد هذا النص في الوقت ذاته يصنع قواعد مختلفة، قواعد تتشكل مع كل نص، فهي تُخلق في آنيّته، في لحظة تجربته وإنتاجه، لهذا كانت قصيدة النثر قصيدة تجربة وقصيدة لحظة، لا يمكن توقّعها قبل ظهورها فهي القطعة الفريدة التي تظهر على غير مثال، كما أنها لا تعتمد على إيقاع خاص قد يكون المتلقي على علم به، إنها تخلق إيقاعها الخاص مع كل تجربة. بهذا يصعب الخروج في الأخير بمفهوم واحد لقصيدة النثر يجمع تمرّدها واختلافها وطبيعة وآليات تشكّلها؛ فهي نص شعري حديث الظهور على الساحة الشعرية العربية لا يعتمد على قواعد وقوانين الشعر السابقة عنه أيا كان نوعها، فهو يبني قواعده من داخله بناء على التجربة وتفاعلها مع اللغة، فإيقاعه خاص ولغته متميّزة وعلى غير مثال ونموذج، فهو نص يُنتج نفسه بشكل مختلف مع كل تجربة، ليظهر أنه أُنتج وخُلق لأول مرة بلغة وإيقاع جديد يعتمل على قدرات اللغة من تضاد وتكثيف وغيرها من الخصائص التي تخلق نوعا خاصا من الإيقاع على غير مثال سابق، ومن أهم مميزات هذا الشكل الجديد الإيجاز والتكثيف والوحدة العضوية والانغلاق على ذاته في وحدة فريدة تشكّل بذاتها كائنا لغويا خاصا يختلف عن غيره، له خصائصه التي جاءت متزامنة مع بنائه الفريد.

وعليه فمفهوم قصيدة النثر في حدوده لا يتوقف عند التعريف بهذا النص الجديد وآلية تخلّقه، فهو يفترض حسا نقديا جديدا ليتقبل هذا النص بموضوعية ويعطيه فرصة التغلغل في الوعي الجمالي للمتلقي العربي. ليقبل نصا مختلفا بلا قوانين مسبقة " فلا يمكن النظر لقصيدة النثر بقصد استخلاص قوانين عامة لنمط الكتابة فيها، فالثوابت أو الملامح الشكلية الثابتة تكاد تكون مفقودة في هذا النمط الابداعي ومن ثمّ فإن الحدود المباشرة والخصائص المركزية غير واردة ولا مرئية"[2]، وهذا يجعلنا أمام نص مختلف لا يرضى بالتقوْقع والتقولب في قوالب جاهزة، رغم ما قد يظهر من الحدود العامة في تشكيل هذا النص، فهو مبني

[1] ابراهيم الحميد، مقال افتتاحي بعنوان: على هامش قصيدة النثر، افتتاحية– مجلة الجوبة، العدد 26، شتاء 1431هـ، 2010م، مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية، الجوف، المملكة العربية السعودية. ص04.

[2] عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر. نص مفتوح عابر للأنواع . مقال لبشرى موسى صالح بعنوان قصيدة النثر العراقية الجديدة. ص439.

على فوضوية واضحة لكنها تخفي ما يشدها للنظام، ولعل هذه الميزة في قصيدة النثر جعلت سوزان برنارد ترى بأنها " تحتوي على مبدأ فوضوي وهدام لأنها ولدت من تمرّد على قوانين علم العروض وأحيانا على القوانين المعتادة للغة، بيد أن أي تمرّد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرها على تعويض هذه القوانين بأخرى، لئلا يصل إلى اللاعضوي واللاشكل إذا ما أراد عمل نتاج ناجح"[1]. وهذا يفتح أمامنا بابا جديدا في عملية تشكّل قصيدة النثر، فرغم محاولتها للتخلص من القيود والقوانين إلا أنها بحاجة إلى خلق قوانين أخرى تتناسب وطبيعة بنائها والتجربة التي تُنتجها وهذا مع مراعاة اللغة وما تقدّمه.

1-1-2- خصائص قصيدة النثر:

من خلال تمرّدها تبرز الخصائص الأكثر اضطرابا لقصيدة النثر، وقد حدد منظرو هذا النص العديد منها، ونذكر ما ساقته سوزان برنارد من آليات يمكن منها قراءة طبيعة التشكيل في قصيدة النثر ومنها " الحصر والإيجاز، وشدة التأثير، والوحدة العضوية والمجانية".[2]

-الحصر والإيجاز: إذ تبتعد قصيدة النثر عن الاستطراد في الوعظ الخلقي، وعن كل ما يؤدي بها إلى عناصر النثر الأخرى. مما يجعلها مركزة شديدة التأثير.[3]

-الوحدة العضوية: يجب" أن تكون القصيدة وحدة واحدة، وعالما مغلقا، خشية أن تفقد صفتها كقصيدة"[4]. هذا يتيح التمييز بينها وبين الشعر المنثور الذي قد يحمل عدة تفريعات خصوصا عبر الاستطراد وعليه "على قصيدة النثر أن تكون كلا متكاملا، عالما مغلقا، وإلا فقدت نوعيّتها كقصيدة. إنها نظام جمالي مكتف بذاته"[5]، فلا حاجة لدلالات خارجية لتفسيرها.

-المجانية: " فكرة المجانية يمكن أن تحددها فكرة اللازمنية" [6] فالقصيدة لا تتجه نحو غاية، ولا تعرض أفعالا بل تتجلى في كتلة واحدة وبشكل لازمني. وهنا تُعرض فكرة الوظيفة أو الغاية الخارجية التي تختفي تماما مع قصيدة النثر، "فينبغي أن تكون وظيفة قصيدة النثر الأساسية شعرية"[7]؛ أي جمالية فنية غير مرتبطة بما هو خارجي كالقضايا المختلفة.

---

[1] سوزان برنار، قصيدة النثر . من بودلير إلى أيامنا، ص16

[2] المرجع نفسه، ص 18، ص24.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص19.

[4] المرجع نفسه، ص18.

[5] محمد الصالحي، شيخوخة الخليل، بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية، ص 34.

[6] سوزان برنار، قصيدة النثر . من بودلير إلى أيامنا، ص18.

[7] صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997م، ص 108.

- كذلك من خصائصها البنائية أنه "ليس في قصيدة النثر لا بيت ولا شطر..."[1]، فهي كتلة واحدة متماسكة.

نلاحظ من خلال الخصائص التي قدّمتها سوزان برنارد أنها وضعت نوعا من الحدود لتأطير قصيدة النثر فاعتبرتها نصا موجزا مكثفا شديد التأثير غير محدد بغاية فنصيته هي الهدف فهو مغلق يُنتج نفسه من الداخل وهذا يحيلنا للفكر النسقي الذي يعتبر النص أيا كان كائنا مستقلا لا يحتاج لما هو خارج عنه ليُفهم أو يقدّم نفسه. ورغم ما تقدّم من خصائص قد تكون بمثابة الحدود والإطار لقصيدة النثر إلا أنها تظل متمردة غير خاضعة لنموذج ولا لخصائص ثابتة، وهذا ما نلاحظه في الخصائص التي تم تحديدها فهي مفتوحة وغير مُقَيِّدة للنص فتحمل الحرية النصية في ذاتها، بهذا "جاءت قصيدة النثر كدلالة على التمرد ورغبة في الهدم والتجاوز" [2]. فهي لا تنبني على نموذج، ومن خاصية التقويض للنموذج المسبق، ورفض الأبوّة في الدلالة، تتحوّل كل النصوص في شعرية قصيدة النثر إلى شكل كتابة تظهر وتمحي لذاتها ولا تحمل أي شيء خارجها، وهو ما تصوّره أدونيس في تقديمه لشكل الكتابة فاعتبر أن" شكل الكتابة عند الشاعر الحديث هو الذي يخلق فكرا–عالما غير متوقّع. كأن اللغة هنا ليست المخلوقة، بل الخالقة. والكتابة– القصيدة ليست، هنا، شكلا سابقا يحضن فكرة لاحقة. إنها لا تعبّر عن شيء، ذلك أنها تعبّر عن شيء هو كل شيء، ولا تُغلق عليه، وإنما تفتحه إلى ما لا نهاية–في تعبير يوحي بأنه صاغ ذاته لتوّه، لا من زمن ماض" [3].

وعبر تتبّع هذا المفهوم في إطاره الفلسفي نجده مشابه للفكر التفكيكي التقويضي عند **جاك دريدا** الذي كرّس مبدأ الكتابة، بعد هدمه لمركزية الصوت في الفكر الغربي ونفيه لما يعرف **باللوغوس** واعتبر هذا التمركز ضد الكتابة ويرى "إن حقبة اللوغوس تحط من الكتابة"[4] وأنها تضعها" في منزلة سفلى وتراها واسطة لواسطة وسقوطا في خارجية المعنى"[5]، لهذا حاول إعادة تقديم الكتابة وإبراز أهميتها[6] أمام الصوت ومختلف الأفكار النابعة من توجيهات مسبقة، لتصبح الكتابة أثرا لا لأصل ثابت بل لآثار أخرى، فتمارس التأجيل

---

[1] محمد الصالحي، شيخوخة الخليل، ص 26.

[2] –حورية الخمليشي ، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، ص68.

[3] أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الرابع، صدمة الحداثة، وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت، لبنان، دط، ص 267.

[4] جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة، كاظم جهاد، تقديم، محمد علال سي ناصر، دار توبقال، المغرب، ط2، 2000. ص 112.

[5] جاك دريدا، في علم الكتابة، تر، أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، مصر، ط2، 2008، ص 74.

[6] ينظر، المرجع نفسه، ص 201.

الدائم فهي لا تخضع لتحديد دلالي نهائي، وهذه الدعوة تلتقي مع رؤيا قصيدة النثر وشكل الكتابة الذي ينفي كل سابق ويعتبر نفسه أثرا، ونافيا كل أصل، فهو شكل يُبنى في لحظة تجربة ويمّحي مع وجوده الأول دون أن يكون مرتكزا على سابق ولا يهدف للتأسيس للاحق، فقط هو ينطلق كالوميض المتوهّج يحمل أشلاء اللغة ليقدّم تجربة جمالية لا تريد شيئا إلا أن تكون وتظهر.

1-2- بدايات قصيدة النثر العربية والبناء المختلف

1-2-1- مخاض قصيدة النثر العربية:

لم تتوقف الشعرية العربية عن التطوّر المتلاحق نصا وموضوعات عبر مسيرتها فقد "شهدت تحوّلات متلاحقة ومفصلية خلال القرن العشرين الذي انتابته محاولات عدة تجنح نحو التجديد والتطوير لم يشهدها الشعر العربي خلال أربعة عشر قرنا أو يزيد"[1]، هذه التحوّلات قسّمت القرن العشرين إلى نصفين –رغم عدم دقّة التقسيم الزمني– فظهرت في النصف الأول منه" حركات فكرية وأدبية تطمح في التجديد، بدأت بالانبعاث والإحياء الذي مارسه البارودي ومن بعده شوقي وحافظ"[2] إضافة إلى عدد من الاتجاهات الرومانسية اللاحقة للإحياء زمنيا والمختلفة معه نصيا وفنيا، حيث نكون معها في حضرة الآخر الأوروبي، ثقافة وتاريخا[3]، ومنها جماعة الديوان التي رغم حفاظها على تقاليد القصيدة العربية في بعض جوانبها، إلا أنها حاولت التجديد، ومن بعدها جماعة المهجر ومدرسة أبولو اللتان أحدثتا تطويرا مهما في ملامح القصيدة العربية سواء على مستوى طبيعة الشعر ومضامينه أو على مستوى عمود الشعر وقوانينه، بهذا تعزز الاتجاه الرومانسي بثلاث مدارس كان لها الأثر الكبير في تطوّر الشعر العربي الحديث وتجديده على مختلف المستويات[4]، وقد تجلى تجديدهم على مستوى التنظير والممارسة الشعرية الأكثر اختلافا وتمايزا عن التقليد، بهذا يظهر أن "الشاعر الرومانسي العربي مارس، عدة أشكال شعرية لخرق صرامة القصيدة النمطية وتجاوز الشعر التقليدي"[5]، ليفْتح المجال لمرحلة جديدة ومختلفة في الشعرية العربية، حيث بدأت الملامح الثورية في الخطاب الشعري، الذي تبنّته الرومانسية العربية، تظهر بجلاء ولو أن هذا المفهوم الثوري "اختلف من مرحلة إلى أخرى ومن جماعة شعرية إلى أخرى كذلك"[6]، وهو ما يعكس حركية الشعرية العربية ونزوعها نحو التجديد والاختلاف عن التقليد سواء على مستوى الموضوعات أو الأشكال الشعرية، وهو ما مكّن الذات الكاتبة عند الرومانسيين في العصر الحديث، من تكريس فعل الهدم على مستوى الذاكرة والنص " لتعلن عن مسار مغاير للتقليدية وتؤسس لممارسة نصية تنزع نحو إبدال العلائق

---

[1] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص 37.

[2] المرجع نفسه، ص 37.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها –الرومانسية العربية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001، ص16.

[4] ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، دار الجيل بيروت – لبنان، دط، ص41.

[5] مشري بن خليفة، الشعرية العربية . ص111.

[6] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها –الرومانسية العربية . ص26.

بين الإنســان وذاته"[1]، وهو ما أنتج نصــا مختلفا لغة وتخييلا وإيقاعا في بعض الأحيان، ويمكن أن نمثّل لأهم اتجاهات الرومانسية نقدا ونصا عبر بعض أعلامها فمدرسة الديوان **مثلا** التي شكّلها عباس محمود العقاد (1889-1964) ، وإبراهيم شــكري (1886-1949) وعبد القادر المازني (1889-1949) نجد أن أول عمل نقدي لها ظهر ممثلا في كتاب الديوان في جزئين ســنة 1921م، حيث جاء في مقدّمته أن الغاية من الديوان هو الإبانة عن الجديد في الشعر والنقد والكتابة[2]، بهذا تميّزت منذ ظهورها الأول ببعْدها النقدي، فقد أسّست لعدة مفاهيم نقدية رومانسية وعلى رأسها مفهوم الشعر والقصيدة والإيقاع وغيرها من المفاهيم، كما دعوا إلى شعر الوجدان وأكدوا على وحدة القصيدة واحتفوا بالأخيلة والصور الجديدة[3]، وهنا تظهر الأبعاد الثورية في نقدهم للشعر. أما الممارسة النصية فنمثّل لها بما جاءت به جماعة المهجر **أو ما عُرف بالرابطة القلمية**، حيث كان "أعضائها أوضح في استمرار ثورتهم"[4]، وعبر ممارستها الشعرية يمكن ملاحظة التوجه الثوري لها على مستوى اللغة والإيقاع والأخيلة، فلم تُثن روادها حدود التقليد فراحوا يجرّبون كل الأشكال ويعبرون على كل ما اختلج في صدورهم بحرية مطلقة، وتركوا العواطف تقودهم إلى كنه القصيدة. ومن روادها نذكر مثلا إيليا أبو ماضي الذي جرّب تشكيلات شعرية مختلفة خصوصا على مستوى اللغة وهندسة القصيدة وإيقاعها وموضوعاتها التي غلبت عليها العواطف من جهة والجنوح للطبيعة من جهة أخرى وهي من خصائص الرومانسية ومن ذلك ما نجده في قصيدته "**السماء**":

لا تسلني عن السماء فما عندي* إلا النعوت والأسماء**

هي شيء، وبعض شيء، وحينا * كل شيء، وعند قوم هباء**[5]

يظهر الطابع الرومانسي واضحا في البيتين من مناجاة للطبيعة وتعبير عن العواطف ولغة بسيطة متداولة، وكل هذا يعكس طبيعة المرحلة التي وصلتها الشعرية العربية في العصر الحديث. كما يمكن تتبع إضافة لما تقدّم تجارب فردية كثيرة مثّلت مرحلة إرهاصات أولى نحو التجديد في الشعر العربي، ومنها مثلا تجربة لويس عوض وجهوده " التي حقّقت خروجا ليس على الوزن و القافية فقط، كما أنها لم تكن في

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية . ص100.

[2] ينظر، أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، الجزء الرابع ، ص 69.

[3] ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، ص41.

[4] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها –الرومانسية العربية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب،ط3، 2014م، ص 23.

[5] إيليا أبو ماضي، شاعر الإنسان والحياة، (شرح ديوان)، تقديم ودراسة، حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت – لبنان، ط1، 1999م، ص 41.

ترجمة مسرحيات كما فعل أبو حديد وباكثير، ولكن عوض خاض غمار التجديد في أمور فنية كثيرة"[1] خاصة من خلال ديوانه **بلوتلاند**، الذي يقول في مقدمته: " حطموا عمود الشعر، لقد مات الشعر العربي، مات عام 1932م، مات بموت أحمد شوقي، مات ميتة الأبد، فمن كان يشك في موته فليقرأ جبران ومدرسته، وناجي ومدرسته، وعلي أحمد باكثير وصالح جودت وصاحب هذا الكتاب، أما شعائر الدفن فقد قام بها أبو القاسم الشابي وإيليا أبو ماضي ... ومحمود حسن اسماعيل وعبد الرحمن الخميسي" [2]. إذن فلويس عوض بمقدمته يعتبر أن الشعر العربي القديم بعموده وعروضه قد انتهى بموت أحمد شوقي وكل الأسماء التي ذكرها هي بالنسبة له البداية الحقيقية لشعر عربي يعبر عن الإنسان العربي ويترجم شخصيته وأحلامه وطموحه ويرسم واقعه. بهذا فالمشهد الشعري في بدايات القرن العشرين بدأ يتجه نحو التجديد والتأسيس للمختلف، ولعل تتويج ذلك كان بعد الحرب العالمية الثانية حيث بدأت بعدها المرحلة الثانية –الأكثر حسما– من التحولات، والتي خطت فيها الشعرية العربية خطوات جادة وهامة، خطوات أكثر نضجا ووعيا، فكانت قصيدة التفعيلة، التي تمثّل مرحلة مهمة في سلسلة التحوّلات التي عرفتها الشعرية العربية الحديثة التي "تبلورت ملامحها في العراق مع بواكير أعمال نازك الملائكة والسياب، وفي الشام مع جماعة شعر"[3] ودواوين صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهما في مصر، وتعد تجربة التفعيلة تطويرا مهما للشعر العربي خصوصا على مستوى الإيقاع ونظام التصوير، فقد تم اعتماد التفعيلة بدل البحر ونظام الأسطر بدل البيت التقليدي، لتكون بذلك ثورة الشاعر المعاصر على النموذج المسبق، وأسلوب الشطرين، "إننا نتكلّم بحسب الحاجة فنطيل عباراتنا ونقصرها وفق المعنى لا وفق نظام هندسي مفروض. ولذلك ثار الشاعر المعاصر على أسلوب الشطرين وخرج إلى أسلوب التفعيلة وبات يقف حيث يشاء المعنى والتعبير"[4]، بهذا يظهر أن هذه الحركة التجديدية أحدثت تجديدا شعريا يمنح الشاعر العربي المعاصر حرية أكبر للتعبير، "فالواقع أن ملخّص ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حريّة التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال."[5]، وقد استخدموا عدة تشكيلات لنصوصهم متميّزة على مستوى الإيقاع والفضاء واللغة، ويمكن حصر عدد منها في تجارب شعراء قصيدة التفعيلة، ونذكر في إطارها ما حدده عز الدين

---

[1] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص 41.

[2] لويس عوض، بلوتلاند، ص 17–18 نقلا عن : عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المسائلة، ص 37.

[3] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المسائلة، ص 50.

[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، 1983 م. ، دط، ص 60.

[5] المرجع نفسه، ص 52.

إسماعيل في كتابه الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، خصوصا ما تعلّق " بقضايا الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة"[1]، فحدد نموذج السطر الشعري و نموذج الجملة الشعرية، وهو الصورة الأكثر تطوّرا من السطر الشعري الذي لا يتعدى إيقاعيا سطرا من القصيدة، أما "الجملة فتشغل أكثر من سطر، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر"[2]، وعبر هذه التشكيلات يمكن للنص أن يعبّر عن كل ما يروم الشاعر كما يعكس الحالة التي يعانيها في خضم التحوّلات التي شهدها الإنسان العربي في العصر الحديث، وعليه جاءت تشكيلات قصيدة التفعيلة تعبيرا واضحا عن حركيّة المجتمع كما قدّمت حلقة مهمة في تطور الشعر العربي الحديث نحو نموذج مختلف على جميع المستويات بداية بالإيقاع وانتهاء بالفضاء النصي مرورا باللغة وما تحمله. فلغة قصيدة التفعيلة بدأت تحاور التجربة ولا تخرج منها، فهي ليست لغة جاهزة ومعدّة سلفا، ويعد هذا التطور مهما في الشعرية العربية، فقد أفادت منه القصيدة المعاصرة في ما بعد. ويمكن التمثيل للغة البسيطة والنابعة من التجربة بما جاء عند نازك الملائكة التي عُرفت بتجربتها الحزينة والمغرقة في العاطفة، فكانت لغتها من صميم تجربتها ومن ذلك ما نقرأه في قصيدة "**ويبقى لنا البحر**" في ديوانها **يغيّر ألوانه البحر**:

وقفنا على البحر تحت الظهيرة طفلين منفعليْن

وروحي يسبح، عبر مروجكَ

في نهر عينين مغدقتينْ[3]

عبر لغة الأسطر تظهر النزعة العاطفية عند الشاعرة مما يبين تلاؤم اللغة مع التجربة، فلم تعد اللغة قوالب جاهزة، فهي منصهرة مع ما تعانيه الشاعرة، ونجد لهذا الحضور والتفاعل بين اللغة والتجربة نصيب كبير في قصائد التفعيلة خصوصا عند الرواد. كما يمكن تتبّع عدة مظاهر تجديدية قامت بها هذه الحركة على مستوى الإيقاع والفضاء النصي، كلها من شأنها دفع القصيدة العربية نحو مرحلة متقدّمة.

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، دت، ص79.

[2] المرجع نفسه، ص 108.

[3] نازك الملائكة، يغيّرُ ألوانَه البحرُ، آفاق الكتابة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998، دط، ص 31.

لكن رغم كل التطوّرات المتلاحقة للشعر العربي وآليات تحوّل نصه في العصر الحديث إلا أن ذلك لم يُشبع نهم الشعراء في تقديم المختلف الذي لم يأت باعتباره تطويرا للشعرية العربية الحديثة* إلا في بعض وجوهه لكنه نمط مختلف ومحاولة للتأسيس لشعرية أخرى لها لغتها وإيقاعها ونظام تصويرها، إنها شعرية قصيدة النثر التي ظهرت فعليا متأخرة كمصطلح وممارسة شعرية، خصوصا عند أنسي الحاج وأدونيس، لكن نجد ارهاصاتها الأولى في الكثير من الأعمال قبلهما، بعضها يعود إلى بدايات القرن العشرين كأعمال جبران خليل جبران وأمين الريحاني، ومي زيادة وغيرهم من الأدباء حيث أُعتبرت تجاربهم النواة الحقيقة والفعلية لقصيدة النثر، ويعد هؤلاء من أعلام الشعر المنثور لهذا أُعتبروا" الرواد الحقيقيون لقصيدة النثر وأول قصيدة تعزى للريحاني مكتوبة عام 1905م"[1]، لهذا يمكن الذهاب إلى أن الرافد العربي لقصيدة النثر يعد قويا مع الرافد الغربي الأكثر وضوحا خصوصا مع رواد "شعر"، فقد شكّلت مرحلة الشعر المنثور الرحم الانتقالي من أفق كتابي إلى أفق آخر أوضح في أدائه[2]، تمثّل في قصيدة النثر التي لم تهمل التراث في ممارساتها النصية حيث "لم تكن بعيدة عن التواصل والتأثر بالتراث العربي والإسلامي، وربما كان للمتصوّفة التأثير الأكبر على شعراء هذه القصيدة[3]" لهذا نلفي تنوّعا واختلافا في متن هذه القصيدة فهي ترفض النمطية والشكل المسبق وتستثمر كل النصوص بما فيها التراثية وتهضمها لتعيد إنتاجها في صور مختلفة حسب التجربة، وفي الوقت ذاته متعالقة بالحداثة وما بعدها ومفاهيمها. وعليه فقصيدة النثر، بصيغتها المعاصرة والجديدة، تعتبر ظاهرة جديدة لها علاقة بالحداثة الشعرية وموجة التجريب الشعري، التي تلت ظاهرة قصيدة التفعيلة وانطلقت أساسا من رغبة ملحة في تجاوز أفق هذه القصيدة وكسر حواجزها وقيودها، ومن ثمّ فهي ذات علاقة وطيدة بهذه القصيدة. ولو على مستوى السلب والنفي"[4]، لهذا كانت نصا ثوريا كسابقه متفجرا على الدوام أعاد طرح أسئلة وجودية بالنسبة للقصيدة والإنسان، فهي بما تحمل " تشكّل تحوّلا جذريا في عالم الشعر"[5]، سواء على مستوى تسميتها أو الممارسة النصية النابعة من فكْر حر يرفض المسبق والمقدّس والنمطي، إنه فكر يؤسس لمرحلة جديدة في الشعرية العربية. وتعد **مجلة شعر** أكثر المنابر العربية

---

* قصيدة النثر ليست تطورا للقصيدة الحرة، فنحن أيضا أمام نقلتين في الشعر العربي المعاصر، وفي رحم تاريخي واحد، وهما: 1-انتقال الشعر العربي من (الشعر الحر) إلى (القصيدة الحديثة).2-الانتقال من (الشعر المنثور) إلى (قصيدة النثر). مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وابدالاتها النصية، ص 148.

[1] علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، ص 52.

[2] محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2006م، ص 69.

[3] يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، دط، دت، ص 16.

[4] عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر . نص مفتوح عابر للأنواع . مقال لنجيب العوفي بعنوان قصيدة شعرية ولدت من رحم قصيدة التفعيلة، ص262.

[5] يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر(م،س)، ص 243.

التي مهّدت السبيل إلى قصيدة النثر لتشق طريقها فيما بعد في مختلف جغرافيا الوطن العربي محتضنة شعراء الرفض والاختلاف أينما وُجدوا. فمنذ صدور العدد الأول منها في شتاء 1957م أُعتبرت راعية للاختلاف، حيث قدّمت بوصفها مجلة فصلية خاصة بالشعر العربي، ولم تقدم المجلة نفسها- في محدداتها التأسيسية الأولى - على أنها تلتزم اتجاها معينا في الشعر، أو تنحاز إلى تيار من تياراته[1]، وعبر هذه المجلة برزت أسماء كثيرة على مستوى التنظير الشعري أو الممارسة أو كليهما " وكان أدونيس أول من افتتح الطريق، بأن نشر نصين انتقاليين يجمعان بين النثر الشعري والأبيات الحرة، ثم تبعه يوسف الخال وشوقي أبو شقرا وعصام محفوظ، وآخرون"[2]، كما يمكن تتبّع الكثير من الأسماء التي "تكوكبت حول " شعر" ونشرت لهم المجلة عبر أعدادها المختلفة، ومما نشرته قصائد مختلفة لألبير أديب، ومحمد الماغوط، وأنسي الحاج، وابراهيم شكر الله، وأدفيك شيبوب، وأدونيس، وعصام محفوظ، وجبرا ابراهيم جبرا، وتوفيق صايغ، وشوقي أبي شقرا، ورياض نجيب الريس وآخرون"[3]، وهذا عبر مسار المجلة الحافل بتقديم المختلف، لكن رغم حماسة الشعراء والنقاد إلا أننا نجد أن " التنظير لقصيدة النثر في مجلة شعر بدأ يشيع بشكل كثيف بعد صدور كتاب سوزان برنار الذي فتح الأذهان على تحديد مفهوم قصيدة النثر، وقد تبنى أدونيس وأنسي الحاج معظم تحديدات **برنار** للقصيدة الجديدة" [4] مما جعل كثيرا من النقاد والأدباء يعتبرون أنسي الحاج وأدونيس مترجمين وناقلين لقصيدة النثر بأمانة من الأدب الفرنسي إلى الأدب العربي، ولا فضل لهما في التنظير لها أو ابتداعها، وهنا يبرز الرافد الغربي بوضوح لقصيدة النثر وهو ما يعتبره بعضهم قطيعة بين قصيدة النثر والشعرية العربية ودليلا واضحا على عدم إمكانية تصديق مقولة تطور الشعر العربي أفضى لقصيدة النثر، وبعيدا عن هذا الجدل تبرز أفكار **سوزان برنار** بقوة في كتابات الرواد سواء على مستوى التنظير أو الممارسة الشعرية، لكن هذا لم يدفعهم للتنصّل من التراث بل وظفوه حسب تجاربهم المختلفة. كما نسجّل بعض التحديدات لقصيدة النثر التي وضعت حدودا لمسارها من البداية رغم اختلافها وإيمانها بالتجدد، ففي سنة 1960 تم الاتفاق على تحديد واضح للفروق بين الشعر الحر و قصيدة النثر، ولا يهم في هذا الموضع البدايات كما يقول أدونيس، الذي يصرّح بأنه "من الأوائل الذين كتبوا قصيدة النثر"[5]، إنما يهمنا أن منبر مجلة "شعر" الذي كان من الراعين الأوائل لهذه القصيدة التي نشرت أطروحاتها في صفحاتها،

---

[1] عبد الله السمطي، مجلة شعر وأصوات التأسيس، ص 14

[2] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص60 نقلا عن مجلة شعر، السنة السادسة، العدد22، ص85.

[3] عبد الله السمطي، مجلة شعر وأصوات التأسيس،. ص39.

[4] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص60 نقلا عن مجلة شعر، السنة السادسة، العدد22، ص86.

[5] صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، الطفولة، الشعر، المنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت / لبنان، ط1، 2000م، ص 76.

لم يكن الهدف من ورائها–حسب رؤية أدونيس– فقط التجديد في الشكل الشعري بل التجديد في الرؤيا والموقف من الإنسان والوجود[1]، بهذا تظهر الأزمة الوجودية لقصيدة النثر من بداياتها فهي تجاوزت إشكالات التجنيس والبناء إلى جوهر الوجود الإنساني وكيف يمكنها التعبير عن التحوّل الحضاري والوجودي بلغة ترفض الاستقرار لتصبح القصيدة أزمة يعانيها الشاعر لا ينفّسها إلا البوح الشعري الذي يطرح في العادة مسائل أخرى أكثر تعقيدا، لتصبح قصيدة النثر بذلك أطروحة فلسفية وجودية، تطرح شواغل الإنسان في بعُد أعمق، كما ترسم حالة التفكك في القيم وكل ما له علاقة بالإنسان العربي، ولعل هذا ما دفع بعض النقاد إلى اعتبار " أن قصيدة النثر العربية مرتبطة بعمق بحالة الانهدام العربية، إن الذات التي تنتجها هي ذات طللية بامتياز، وهي ذات ولدتها الهزيمة، لقد ولدت (قصيدة النثر) بعد نكبة1948. وانسحبت مع صعود حالة المقاومة والمد القومي ثم عادت لتطغى بعد تفكك حالة المقاومة وبعد انهيار الثورة الفلسطينية ... ذلك ليس مجرد صدفة، إن (قصيدة النثر) .... هي منفى تعبيري تلجأ إليه الذات التي تبحث عن ذاتها"[2]، لهذا لا يمكن مقاربة قصيدة النثر دون النظر إلى التجربة التي ولّدتها ومختلف الظروف التي رسمت ملامحها على جميع المستويات البنائية أو الموضوعاتية أو الرؤيوية؛ كاللغة والإيقاع ونظام التصوير والتخييل والشكل والتجربة وأنسنة الشعر، وتعد هذه المسائل أكثر ما ناقشته مجلة شعر على المستوى النظري والتقني والعملي للممارسة الشعرية فقد شكّلت مختلف هذه الأفكار والأطروحات التي نشرتها المجلة "قبل توقفها الأول في العام 1964. المهاد الجمالي المبدئي لها، "وفهم المنتج الشعري لقصيدة النثر عبر مراحلها المختلفة، يتوقف على قراءة هذه العناصر النظرية التي جاءت بها مجلة شعر بوصفها أبرز من تبنت هذا الشكل"[3]، ويمكن التمثيل بالكثير من القضايا التي طرحتها المجلة سواء في التنظيرات الشعرية أو الممارسة النصية، ونجد على سبيل الاستشهاد "من بين المقالات الأولى بمجلة (شعر) مقال لرينيه حبشي : " الشعر في حركة الوجود" حيث يركز حبشي في الكتابة الشعرية على أمرين مهمين: أصبحا من السمات الخاصة لقصيدة النثر وهما: الشخصانية وأنسنة الأشياء وكتابة اليومي والمألوف"[4]، وهي ضمن الخصائص الكثيرة التي كرّستها الحداثة العربية بشكل عام وقصيدة النثر بشكل خاص قصد الاقتراب أكثر من الإنسان المعاصر والتعبير عنه وعن حياته ، وضمن خطوات مجلة شعر نحو قصيدة النثر " ناقشت خالدة سعيد في مقالاتها في (شعر) عددا من الإشكاليات التي تتعلق بالشعر الحديث وتتمثل هذه الإشكاليات في:

---

[1] صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، الطفولة، الشعر، المنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت / لبنان، ط1، 2000م، ص 72.

[2] عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر. ص336.

[3] عبد الله السمطي، مجلة شعر وأصوات التأسيس، ص 30.

[4] المرجع نفسه، ص 20.

1- الشكل والموسيقى والإيقاع، كما في مقالتها عن ديوان أدونيس " قصائد أولى "

2- الدعوة إلى استثمار آليات النثر شعريا .

3- محاولة تحديد الهوية الشكلية لقصيدة النثر من خلال ديوان " حزن في ضوء القمر" للماغوط، قبل ظهور مصطلح " قصيدة النثر"[1]، بهذا يتضح اهتمام مجلة شعر من بدايتها بهذا الجنس الشعري المختلف، فقد رصدت له أقلاما مهمة، فإضافة لرينيه حبشي وخالدة سعيد نجد أدونيس أهم رواد قصيدة النثر حيث نشر عدة مقالات بالمجلة منها مقالة بعنوان : " المذهب والمبحث " " حيث حدد فيها ملامح تجربة مجلة " شعر " وكيف تلقاها المثقفون والمبدعون وكيف حاربها أغلبهم، وهو يقارن في هذه المقالة بين مرحلتين شعريتين: " ماقبل شعر " و " ما بعد شعر " حيث يبرز ذلك بالقول:

كان الشعر السائد قبل مجلة " شعر " تقميشا: يؤالف ما بين عناصر موروثة بنوع من الصياغة، أو يؤالف بين هذه وعناصر مكتسبة (غريبة على الأكثر) بنوع من الصباغة. لهذا كان أسير (النظام) و(التعقلن) و (المفهومية) وبقي رهين ارتداد أو حنين ماضوي بعيدا عن فهم اللحظة الإبداعية التي تفجرها القوى الطالعة. قوى المستقبل وفي المناخ الذي أوجدته حركة هذه المجلة. أخذت الكتابة الشعرية تؤسس للحداثة، وقد عنى ذلك مبدئيا:

1- التمييز الجذري بين التقميش والإبداع .

2- اللاتكرارية . أي الخلق المستمر.

3- التجريب".[2]

يبدو جليا أن كلام أدونيس موجه للذين وقفوا في وجه قصيدة النثر دون أن يلمسوا دورها في تخليص الشعرية العربية مما أسماه التقميش كتعبير عن الجمع بين عناصر موروثة في شكل لا يناسب ولا يعبر عما يعيشه الشاعر المعاصر وهو يرى أيضا أن قصيدة النثر خلّصت الشعر من التكرار ودفعت به إلى الخلق المستمر والتجريب دون أن يعيد نفسه.

كما نعثر في المجلة على مقالات كثيرة لرواد قصيدة النثر عبّرت في معظمها على مختلف إشكالات القصيدة من البناء إلى التلقي، كما طرحوا إشكالات مهمة في الشعرية العربية وحاولوا تجاوزها كالوزن

[1] المرجع السابق، ص 20، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 09.

الإيقاعي الذي أسقطوه نهائيا، أو إعادة بعث الكلمات في حلّة معنوية جديدة، وغيرها من القضايا التي من شأنها تغيير ملامح القصيدة العربية وإدخالها في عهد جديد مختلف تماما عن كل ما سبق. بل أكثر من ذلك نجد عددا من المقالات في الأعداد الأولى من المجلّة؛ أي قبل الظهور الفعلي لقصيدة النثر تحلل وتناقش قضايا التجديد وتثير مسائل متعلّقة بالبناء وطريقة التصوير ومنها مثلا مقال لخالدة سعيد بعنوان " قصائد أولى لأدونيس" –كما تقدّم– حيث ناقشت فيه قضايا كثيرة متعلّقة بالتجديد الشعري الشكل والصنعة اللذان اعتبرتهما بلا قيمة مستقلة في نظر أدونيس،" فالشكل عند أدونيس ليس لباسا للمعنى يزخرفه ليبدو أنيقا زاهيا، والكلمة في هذا الشكل جو وموسيقى؛ إنها تجربة ولا يمكن فيها استبدال كلمة بأخرى"[1]، ليظهر بوضوح قراءة الكاتبة للنتاج الشعري لأدونيس رغم كونه في البدايات وملاحظاتها الحداثية خصوصا ما تعلّق بالشكل والتجربة الشعرية وتجاوز التقليد فتواصل كلامها عن تجربته بقولها: " انطلق أدونيس من أسار الأنماط التقليدية وراح يبدع لنفسه أنماطا جديدة تتوافق مع نظرته الجديدة الخاصة في الوجود"[2]، في رؤيتها هذه تنبؤ بما ستؤول إليه قضية الشعرية العربية خصوصا على يد أدونيس الذي اعتبرته من كبار شعراء العصر بما حققه للشعرية العربية شكلا ومضمونا، ورغم ما قد تحمله المقالة من ذاتية في بعض ما طرحته إلا أنها تعكس أهم آراء الرواد في التجديد الشعري وكيف مهّدوا السبيل أمام قصيدة النثر لتظهر للعلن كممارسة شعرية أحدثت اضطرابا كبيرا في الساحة بين معارض ومساند، لكنها استطاعت بفضل جهود هؤلاء الرواد أن تتخذ لها موقعا مهما في الشعرية العربية.

كما يمكننا تتبّع بدايات قصيدة النثر من جهة الإنتاج النصي الذي تبنّته مجلة **شعر** وبعض المجلات الأخرى بعدها أو نُشر في دواوين مستقلّة تقدّم نماذج مهمة لممارسات النصية للرواد، فأظهروا من خلالها أصداء أفكارهم وأطروحاتهم المختلفة، ومن النماذج الأولى ما نشرته المجلة في "عددها الخامس الذي صدرت فيه أول قصيدة خالية من الوزن والقافية لمحمد الماغوط جرى تصنيفها فيما بعد، كما جرى تصنيف شعر محمد الماغوط مع الشعر الحر"[3]، واعتبر عدد من الدارسين هذه المحاولات الأولى الخالية من الوزن تنتمي لقصيدة النثر، وتعد بذرتها الأولى، وبعيدا عن جدل البدايات فإن المجلة تبنّت هذه النماذج من بدايات صدورها وأعطتها مساحة كبيرة للظهور، لدرجة أن اسم المجلة ارتبط عند الكثير بظهور هذه الجنس الشعري المختلف. وعبر تتبع بعض النماذج الأولى من قصيدة النثر مما نُشر في البدايات خصوصا عند أنسي الحاج الذي يعد من الأوائل الذين نشروا دواوين قصيدة النثر خصوصا في ديوانه "لن" سنة 1960م، الذي

[1] خالدة سعيد، مقال: قصائد أولى لأدونيس، مجلة شعر، السنة الأولى، العدد الثاني، نيسان 1957م، بيروت/ لبنان، ص 79.

[2] المرجع نفسه، ص 79.

[3] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، ص 85.

طرح في مقدّمته جملة من القضايا المهمة في قصيدة النثر منها على سبيل الاستشهاد قضية موقع قصيدة النثر بين الشعر والنثر أو قصيدة النثر والأنواع المجاورة، وغيرها كلّها قضايا مهّدت الطريق أمام الشعراء ليقدّموا جديدهم، ومن دواوينه أيضا نجد ديوان " ماضي الأيام الآتية"/1965، وديوان" ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة؟"/1970، ومنه نقدّم هذه القصيدة لنبيّن طبيعة الممارسة النصية عند روّاد قصيدة النثر وهي قصيدة "قمر الاستراحة"[1]:

قمر الاستراحة

كما للآخرين سماء وبيت

لي امرأة.

لي امرأة مثلما للآخرين أطفال

للأطفال رعاة

للرُّعاة فيء.

عبر القصيدة تبرز صفات مغايرة لما ألفته الأذن العربية، فالإيقاع هادئ ومختلف ومتولّد من وسائط غير موسيقى الوزن، إنه إيقاع صوتي لغوي وأحيانا دلائي إيحائي يعتمد على التكرار "لي امرأة" في جانبه اللغوي الصوتي الحسي كما يخلق إيقاعا إيحائيا عبر المجازات والرموز وتوالدها، إضافة إلى اعتماده على تقسيمات فضائية نصية قسّمت التجربة/القصيدة إلى مقاطع، مما أضاف شيئا مختلفا في تلقيها حسب تجربة الشاعر، كما نرصد فيها لغة بسيطة ومتداولة وتتجه للحوارية في بعض صورها، فالشاعر يخبر بما عنده ويبرهن على أنه ليس نشازا في خضم هذه الحياة فله امرأة مثلما للآخرين سماء فهي تظلله ورمز الأمان. نلاحظ أنه رغم بساطة ما يطرحه إلا أن طريقة الطرح وبناء النص مختلف وفيه شعرية عميقة لا يمكن ملاحظتها بسهولة وهو ما ميّز قصيدة النثر، فمعاني النص فيها توهّج خفي وإيقاع مستتر خلف الدلالة والإيحاء والتشكيلات الفضائية النصية.

[1] أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذّهب ماذا فعلت بالوردة، دار الجديد، بيروت /لبنان، ط2، 1994م، ص 65.

ومن النماذج كذلك ما نسجّله عند أدونيس الذي يعد الأبرز تنظيرا وممارسة شعرية، فمقالاته افتتحت الطريق لقصيدة النثر وإبداعاته قدّمت البرهان التطبيقي لأطروحاته النظرية، ومن القصائد التي نقدّمها ما جاء في ديوانه "كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل " ومنه قصيدة "شجرة الشرق"[1] ومنها:

شجرة الشرق

صِرتُ أنا المرآة :
عكستُ كلَّ شيٍّ
غيّرتُ في نارِكَ طقسَ الماء والنّباتْ
غيّرتُ شكْلَ الصّوتِ والنّداءْ

يظهر من خلال مطلع القصيدة تشكّلها بكيفية مختلفة على ما عهده المتلقي إذ تصوّر القصيدة مشهدا غريبا في تحوّل الشاعر رمزيا لمرآة ليعكس ويغيّر كل شيء وهي رغبة دفينة عند الشاعر فهو يريد التجديد خصوصا في الشعر ولغته، فتقمّص شيئا ماديا ليزيد من عمق رغبته وحسيتها من أجل تصوير أقوى، ما يترتّب عنه تأثير أشد، فالشاعر يقدّم بقصيدته نموذجا عن رغبته في تحويل نظام الأشياء وهي رغبة ترجمتها أعماله الكثيرة، لدرجة أن بعضها صوّر أطروحته في اللغة المختلفة وقدّم جمالية مختلفة نابعة من فكر يريد التغيير لإيمانه بأن ذلك من أساسيات اللغة والتصوير الشعري، ومن عيّنات تصوير أطروحاته شعرا نجد قصيدة "أرواد يا أميرة الوهم" من ديوانه "مفرد بصيغة الجمع" الذي ينتمي في معظم قصائده لمرحلة الكتابة في شعرية أدونيس وهي مرحلة جد متقدّمة وصلتها قصيدة النثر. وفي ما يلي جزء من القصيدة[2]:

1

الشعر يحرق أوراقه القديمة ، والقصيدة الآتية بلادٌ من الرّقص ، ــ آه ، يا كلمات الموتى ، آه يا بكارةَ الكلمة . وتلبس القصيدة أهداب الطفولة ، وتخشع لكوكب النّدي .

2

للسّاعات هاربةً كمخمل الثلج ، للعمر مجنّحاً بالقشّ ، تتمزّق الحياة ، وتصير حروفاً أخرى .

يظهر من المقطع رفض الشاعر للتقليد، فالشعر يحرق أوراقه لتمثل هذه الصورة الأولى القطيعة مع النموذج التقليدي، ويدعّم ذلك بإقرار أن القصيدة الآتية بلاد للرفض فهي قصيدة مختلفة ترفض كل ما

[1] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، وقصائد أخرى، الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 1996، ص 321.

[2] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 1996، ص 15.

علق باللغة، وفي ذلك إشارة لقصيدة النثر وشكل الكتابة، ثم يتوجّه للغة وكلماتها بحسرة، فهي في تصوّره كلمات ميّتة من شدة الاستخدام والتداول لم تعد صالحة لبناء القصيدة، وبدلا منها يجب توظيف الكلمة وهي بكْر وفي ذلك تصوير حسي لإعادة الكلمة لأصلها وتخليصها مما علق بها عبر الزمن، حتى تلبس القصيدة أهداب الطفولة كما قال، فالشاعر بقصيدته يقدّم فكرته في بناء اللغة الشعرية ويعبّر عنها شعرا ويعد هذا الفعل في حد ذاته تجديدا شعريا واختلافا عن طبيعة الإبداع التي كانت قبل أدونيس، وعليه يعد أكثر شعراء قصيدة النثر تعبيرا عنها وعن طموحها في تقديم المختلف لغة وإيقاعا ونظاما تصويريا.

ومن المنابر التي رافقت هذا المولود الشعري، نجد مجلة الآداب التي ظلّت غير مطمئنة لشعراء قصيدة النثر. لأنهم التصقوا بمجلة شعر، ومجلة حوار، اللتين، اشتهرتا بسمعة سياسية سيئة، لكن الآداب، رحبّت بانشقاق محمد الماغوط (قصيدة نثر)، وخليل حاوي (القصيدة الحرة) عن جماعة شعر،[1] وقدمت العديد من القصائد النثرية لهؤلاء الرواد، وما نستشهد به ما قدّمته في العدد السادس حيث نشرت أول قصيدة نثر، لجبرا ابراهيم جبرا بعنوان (هكذا تمر الأعوام) بدلا من افتتاحية (الآداب) العادية، دون أن تسميها الآداب (قصيدة نثر) [2]، ويمكن تقديم النص كما نشرته المجلة في عددها السادس وهو مؤرّخ بسنة 1953م مما يوضّح أن الريادة في قصيدة النثر ليست حكرا على مجموعة دون أخرى، فالمهم فيها كيف شقّت طريقها في ما بعد وقدّمت جديدها والقصيدة تظهر كما طُبعت في المجلّة[3]:

[1] عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري(مقاربات في الشعر والشعراء، والحداثة والفاعلية)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1،2007م، ص143.

[2] المرجع نفسه، ص138.

[3] جبرا إبراهيم جبرا، هكذا تمرّ بنا الأعوام...، مجلّة الآداب، السنة الأولى، العدد السادس، حزيران 1953م، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، ص01.

العدد السادس — حزيران (يونيو) ١٩٥٣ — السنة الاولى

الآداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

تصدر عن دار العلم للملايين - بيروت

اصحاب الامتياز

منير البعلبكي ؛ سهيل ادريس ؛ بهيج عثمان

AL-ĀDĀB : Revue mensuelle culturelle
Beyrouth - Liban. B.P. 1085

المدير المسؤول : بهيج عثمان

رئيس التحرير : الدكتور سهيل ادريس

هيئة التحرير

(حسب الاحرف الهجائية)

احمد سليمان الأحمد	قدري حافظ طوقان
علي أدهم	عبد الله عبد الدائم
ذو النون أيوب	ماروف عبود
خليل تقي الدين	ابراهيم العريض
جورج حنا	عبدالله العلايلي
شاكر خصباك	توفيق يوسف عواد
رئيف خوري	نبيه أمين فارس
عبدالعزيز الدوري	شكري فيصل
قسطنطين زريق	نزار قباني
احمد زكي	صباح محي الدين
نقولا زيادة	انور المعداوي
وداد سكاكيني	نازك الملائكة
فؤاد الشايب	عبد المجيد يونس

[كتبت بمناسبة مرور خمسة اعوام على منتصف ايار ١٩٤٨ الذي وقعت فيه نكبة فلسطين]

أيتها الأرض الخضراء ، أزهارها
كالنقوش على أثواب النساء ،
وتلافها تعلو وتنخفض أمواجاً كأنها ثرى
من أراجيح الطفولة ، يا أرض الربيع الفاحك
سماؤها البرّاقة كصدفة هائلة الاتساع
تنطلق منها كل فجر فينوس جديدة مع النسيم ،
يا أرض السنابل الندية وقناديل البرتقال الذهبية ،
تتصاعد الأغاني من بين اوراقها مع نفحات الشذى ،
والاطفال يحلمون في الظلال او يتلاعبون حفاة
بين أشجار الزيتون وصخور المغاور :

لهكذا تمرّ بنا الأعوام ...

بندر عبد الرحيم عبد

أتذكريننا ونحن نهيم الآن على وجوهنا
في القفار الصفراء تحت سياط الشمس
حيث يحترق العشب ، كالحب في الصدر
يجف من أعين العاذلين ؟
أتنسانا الحواكير التي ملأناها صياحاً
حين كنا نمثل فيها روايات اللصوص والابطال ،
واشجار اللوز التي كانت تنحني طيّعة
لنسلب ثمارها في غفلة من أصحابها وكلابها ؟
أو لا تذكرنا طرقاتك التي هفيناها بأقدامنا
ونحن نخترع أخبار عشقنا وملذاتنا ،
والحجارة التي اقتعدناها ، والجدران التي تسلقناها ،
والأفياء التي غنا فيها وكتبنا الجديدة مفتوحة على صدورنا ؟

من خلال القصيدة تظهر أهم خصائص قصيدة النثر من غياب الإيقاع الناجم عن الوزن، وحضور إيقاعات من أنماط مختلفة كالإيقاع الدلالي أو الإيقاع الناجم عن التكرار كتكراره لكلمة "أرض" وهي رمز للعودة، حيث جاءت مرتبطة بالخضرة تارة لأنها معطاءة وتارة ارتبطت بالربيع أو السنابل وكلها رموز متعلّقة بالخير والنما، فالشاعر وهو يعبر عن تجربته في ذكرى نكبة فلسطين يذكر فلسطين الحلم والخير والعطاء ويأمل أن تعود كما كانت لهذا يحاورها ويقول "أتذكريننا" لكن رغم الأمل والتصوير البديع للأرض المغتصبة لكنه يبث أشجانه بخفية داخل القصيدة فالكثير من كلماته من المعجم العاطفي الذي يبث الشجن ومنها " يحلمون، الشذى، عشقنا... " وغيرها مما يعكس طبيعة التجربة الشعرية التي تعود بالشاعر إلى الطفولة التي ارتبطت عنده بالأرض والوطن/فلسطين. كما نميّز في القصيدة المعجم الشعري وهو من اللغة البسيطة والمتداولة فقد ابتعد عن التكلّف فلم يقيّده شيء في التعبير عن التجربة بطلاقة وانسيابية وهو ما جعل البعْد السردي يطغى على النص خصوصا عبر الوصف الكثير في ثنايا الأسطر واستخدام التشبيهات "أزهارها كالنقوش، البراقة كصدفة، يحترق العشب كالحب..." وهو ما جعل القصيدة أكثر حسية في التصوير، ولعل ذلك راجع لأن الشاعر عاش أو عايش الحياة في فلسطين وارتبط بها ارتباطا قويا بشكل حسي مادي مما جعلها ترتسم عنده، ولا يوجد أفضل من التعبير الحسي ليعكس تجربة جميلة ارتبطت عنده بلذة خاصة، كما

يمكننا العثور على العديد من خصائص قصيدة النثر عبر تتبع هذه القصيدة التي تعكس البدايات الأولى لهذا الجنس الشعري في الوطن العربي.

أما على مستوى الإيقاع فوظّفوا الكثير من التقنيات بداية بالتكرار وانتهاء بالإيقاع الفضائي النصي، كما خفتت في خطابهم النزعة الأيدلوجية وحل محلها نزعة إنسانية أكثر عمقا، ليناقشوا قضايا وجودية وأخرى حول حوار الحضارات وغيرها من القضايا التي تظهر في البنية العميقة لقصائدهم الأقرب إلى الغموض، فشيفرتها قد تصعب على المتلقي العادي وهذا من أحد الأسباب التي أضعفت المقروؤية العربية لمثل هذه القصائد. وعليه يظهر من خلال النصوص/القصائد الأولى لهذه التجربة محاولتها الواضحة لكسر نمطية القصيدة التقليدية وإحداث نوع من القطيعة معها على مستوى اللغة والإيقاع ونظام التصوير رغم ما قد نجده من توظيفات تراثية في النصوص لكنها لا تُلمح باهتمام به بقدر ما تبيّن أنها تريد إعادة قراءته وبنائه من جديد لتقديمه في صورة أخرى تأخذ هيكله أو مادته وتُفرغها في التجربة الجديدة، وهذا تطوّر مهم في الجانب التصويري لقصيدة النثر التي لم تستقر إلى أيامنا هذه وظلت تشد الرحال بين الشعراء والأقطار العربية تأخذ من نكهة التجربة الشعرية عند كل شاعر لهذا نجدها ترتدي في كل مرة رداء مختلفا يجعلها الأجد في كل مرة.

1-2-2- قصيدة النثر في الأقطار العربية، نص بلا منبر:

لم تظهر قصيدة النثر في الأقطار العربية إلا في سياقات محدّدة من تطوّر الشعرية العربية فيها، فأصداء التجديد كانت تتفاعل في جغرافيا الأمة، فما تكاد تظهر في المشرق إلا وتسطع في المغرب أو السودان، فحركية الشعر العربي –كما كان في الماضي البعيد– دائمة وغير معترفة بالحدود الجغرافية، فهي عابرة للجغرافيا والزمن، لكن رغم انفتاح التواصل الشعري بين الشعوب العربية إلا أن لكل قطر عربي خصوصيته، وذلك حسب اعتبارات كثيرة بعضها سياسي وآخر اجتماعي وثقافي وأحيانا اقتصادي، فمثلا ما كان للجزائر وبعض الدول المغاربية تقبّل قصيدة النثر في البداية بسبب ما عانته من احتلال وهذا النص لم يلب حاجاتها الحاضرة في ذلك الزمن، وكان صعبا تقبّل قصيدة النثر في بعض المجتمعات المحافظة التي ترى في الخروج عن أوزان الخليل ضربا من الكفر بالتقاليد والخروج عن جادة الصواب، لهذا سنحاول تتبّع آثار قصيدة النثر في عدد من الأقطار العربية لكن بحذر وباستحضار خصوصية كل مجتمع عربي والسياق التاريخي الذي رافق دخول أو ظهور قصيدة النثر فيه.

لعل أول الأقطار العربية التي تبنّت قصيدة النثر حتى قبل "شعر" ولو ممارسة نصية منفردة نجد **العراق** الذي مهّد السبيل لهذا النص بتجارب غاية في الأهمية في مسار قصيدة النثر العربية خصوصا

باعتبارها بدايات هذا الجنس الشعري، و"لعل النصوص التي كتبها رفائيل بطي في عشرينيات القرن الماضي تعد من أولى المحاولات الجادة التي شهدتها الساحة الأدبية العراقية في كتابة الشعر المتحرر من الأوزان والقوافي... وقد كان متأثرا بالشعر المنثور الذي كان يكتبه أمين الريحاني"[1]، وقد اعتمد **بطي** في نصوصه طريقة متميّزة فيها التصوير الشعري لكن بلغة هادئة وخالية من الإيقاع الوزني، ويضاف إلى هذا الشاعر مجموعة أخرى ظهرت في ذات الفترة وجرّبت الكتابة الشعرية بلا وزن ولا تقيّد بالطريقة التقليدية على مستوى المعجم والتراكيب خصوصا في مجال التصوير، ومنهم نذكر مراد ميخائيل الذي أصدر ديوانا في الشعر المنثور عنوانه " المروج والصحاري"[2]، وهو يعج بالصور المختلفة ولا يتقيّد بنظام الوزن والقافية، فهو متحرّر من كل قيود الماضي كما يقدّم تشكيلاته الإيقاعية الخاصة به.

لكن رغم أهمية الشعر المنثور في بداياته إلا أن الشعراء في العراق لم ترقْهم التسمية فحاولوا تجاوزها خصوصا مع بداية الخمسينيات وممن حملوا هذا اللواء الشاعر "حسين مردان الذي أطلق على كتاباته النثر المركّز"[3]، لتحْدث نقلة نوعية في مسار قصيدة النثر العراقية لعل تتويجها جاء بعد بضع سنوات من توقف مجلة شعر وظهور مجلة "الكلمة" سنة 1967م التي احتضنت كوكبة من الشعراء كتبوا قصيدة النثر وأبدعوا فيها أمثال: سركون بولص وصلاح فائق وفاضل العزاوي وغيرهم[4] حيث قدّموا قصائدهم النثرية وهي تعج بالاختلاف والتجديد على مختلف المستويات. "وعلى الرغم مما تعرّضت له قصيدة النثر العراقية من تعتيم إعلامي مقصود منذ سبعينيات القرن العشرين، فإنها دخلت منذ منتصف الثمانينيات مرحلة جديدة في تاريخها، وقد اتسمت هذه المرحلة بالتأسيس الجاد، فأخذت هذه القصيدة تتجاوز مواقف الرفض"[5]، وهي تحاول اليوم رغم ما حدث ويحدث أن توطّن قدمها في الساحة الشعرية العربية بقصائد وأسماء قدّمت ولا زالت تقدّم الكثير.

إضافة إلى العراق يمكن تتبع مشهد قصيدة النثر في الوطن العربي بالتركيز على أقطار أخرى كان لها الدور الفاعل في تقديم هذا النص والتعريف به تنظيرا وممارسة شعرية، ومن هذه الأقطار نذكر **مصر** التي حملت لواء الشعر العربي منذ القديم، وما كان لأي حركة شعرية تقليدية أو تجديدية إلا أن تمر بمصر لتظهر للعالم أجمع، فكانت بحق مركز إشعاع حضاري مهم للشعرية العربية وغيرها من الفنون، وقد استفادت

---

[1] علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، ص 30، ص 31.

[2] المرجع نفسه، ص 31.

[3] المرجع نفسه، ص 32.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص 33.

[5] المرجع نفسه، ص 34.

قصيدة النثر من الجو الثقافي العام في مصر فهو يؤمن بالتغيير والتجديد والثورات على اختلافها، كما تعد الحريات التي تمتّع بها المثقفون عاملا مهما في تقديم الدعم لقصيدة النثر، لكن رغم ذلك لم تظهر هذه القصيدة بشكل جلي إلا في السبعينيات، رغم أنها سُبقت بإرهاصات كثيرة ترجع لفترة الأربعينيات وكتابات العديد من الشعراء القريبة من شكل قصيدة النثر، "ومن شعراء هذه التجارب جورج حنين، كامل زهيري، بدر الدِّيب، لويس عوض"[1]، ورغم اختلاف تجاربهم وتعبيرهم انطلاقا من مرجعيات غربية بعضها سريالي لكن نصوصهم أقرب للشعر المنثور، وهذا يوضّح أن حركة قصيدة النثر كفكرة في طرح بديل شعري يقوم على إيقاعات مختلفة ونظام تصويري متطوّر كانت منذ البدايات، لكن لعدة ظروف سوسيو ثقافية وأحيانا سياسية تأخّر الظهور الفعلي لقصيدة النثر المصرية إلى فترة السبعينيات، حيث " بدأ عقد السبعينيات في مصر بحالة فقدان اليقين، وخلخلة الثوابت، واجتاح التململ والاغتراب عن المألوف الساكن سواء على المستوى الفكري أم الإبداعي"[2] وهذا نتيجة ظروف سياسية مختلفة من الهزيمة إلى حرب الاستنزاف، وكلّها عوامل ساعدت على اختراق المألوف الشعري ومحاولة التأسيس لقصيدة النثر المختلفة لتبرز باعتبارها جنسا شعريا له شعراؤه وقراؤه، ولكن رغم ظهورها في هذه الفترة إلا أن مقروئيّتها ظلّت متأرجحة لعدة أسباب؛ بعضها مرتبط بالجمهور وتقبل هذا الجنس، وبعضها ناتج عن طغيان الأشكال الشعرية الأخرى كالتفعيلة وسيطرتها على الساحة الشعرية، كما يمكن إدراج بعض الأسباب الأخرى الثقافية والأيدولوجية التي رافقت رحلة قصيدة النثر، وبعيدا عن كل الجدالات حول بدايات الظهور وأسبابه. نشير إلى عدد من الأسماء التي حملت لواء التجديد في تلك الفترة ومن هؤلاء الشعراء نذكر: عزت عامر، ورفعت سلام، ومحمد آدم، وحلمي سالم، ومحمد صالح، وجمال القصاص، وأمجد ريان، ومحمد سليمان، وعبد المنعم رمضان وشعبان يوسف وغيرهم[3] حيث انتفضوا على النموذج الذي ساد وقتهم وهو قصيدة التفعيلة فكسروه جزئيا أو كليا، وحاولوا تقديم نصوصهم الخالية من الإيقاع الوزني والحاملة لإيقاعات من نوع مختلف، ورغم الاختلافات بين كل الأسماء التي ذكرناها، فكل منهم مثل تيارا خاصا، فعزّت عامر الذي يعد فاتح باب قصيدة النثر بإصداره

---

[1] شريف رزق، أفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2012، ط1، ص 30.

[2] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص 73.

[3] أحمد الصغير، مقال، قصيدة النثر المصرية ومشهدها الراهن، 2 سبتمبر، 2009، جريدة وطن على الرابط، http://www.watanserb.com/. تم الاطلاع بتاريخ: 2016/07/10.

ديوان"مدخل إلى الحدائق الطاغورية" وهو أول ديوان لقصيدة النثر، كان سنة1971[1]، ظل هذا الشاعر بمنأى عن التيارات السائدة رغم كتاباته المتحررة والقريبة من التيارات الأخرى، وقد تبعه في ذلك أحمد زرزور[2] وشعبان يوسف ومحمد صالح وغيرهم ممن فضلوا البقاء في الحياد أو الانتماء غير العلني، إلى الجماعات والاتجاهات المختلفة التي ضمت أسماء كثيرة، وكان لها الأثر الأكبر في ظهور قصيدة النثر باعتبارها منابرا حرة، نذكر منها مجموعة إضاءة 77؛ التي ضمت عدة شعراء منهم حلمي سالم وجمال القصاص ورفعت سلام وغيرهم، كذلك جماعة "أصوات" التي ضمت عبد المنعم رمضان ومحمد سليمان ومحمد عيد إبراهيم وغيرهم[3]، لكن رغم اختلاف المجموعات فيما بينها وبعض الأصوات الفردية الداعية للتجديد فكرا وأيديولوجيا أحيانا إلا أنهم قدّموا بنتاجهم اللبنة الأولى التي انطلقت منها قصيدة النثر المصرية مجرّبة في كل التشكيلات الشعرية. كما نشير أن عددا من المجددين كتبوا التفعيلة ولم يخرجوا من إطارها إلا في حدود معيّنة إلا أن المشهد العام استقر فيما بعد على كسر نظام القصيدة الذي سبقهم وزنا أو تفعيلة وخلق إيقاعا ولغة مختلفين، كما ابتعدوا من جهة أخرى عن حصر إشكالية القصيدة في الشكل والمضمون، فالأخير بالنسبة لهم وهو "مجرد عن تفاعله مع بقية عناصر العمل الفني، أصبح غير ملائم مع حركة القصيدة الجديدة التي تنطوي على مجموعة جديدة من القيم التشكيلية والإمكانات البنائية الجديدة"[4]، سواء على مستوى اللغة أو الإيقاع أو التصوير الفضائي، فالتجديد مس كل عناصر القصيدة، بهذا كانت فاتحة قصيدة النثر المصرية والتجديد الشعري في مرحلة السبعينيات الذي يمكن لمتتبّع المشهد الشعري المصري أن يرى خارطته تتوزّع على اتجاهين؛ الأول لم يسقط التفعيلة من حساباته بشكل مطلق بل ظل مرتبطا بها في حدود معيّنة ومن شعراء هذا الاتجاه نذكر حلمي سالم وجمال القصاص ووليد منير وغيرهم، واتجاه أسقط التفعيلة بشكل نهائي بعد أن جرّبها لفترة، ليخْرج من جلبابها نهائيا ويتجه لقصيدة النثر ممارسة فعلية ومن هؤلاء رفعت سلام، وأحمد زرزور، ومحمد آدم، وأمجد ريان، وعبد المنعم رمضان وغيرهم، وعموما

---

[1] رفعت سلام مقال بعنوان: شاعر مجدد يلفه الصمت . عزت عامر كتب أول ديوان لقصيدة النثر المصرية. جريدة الحياة، تاريخ النشر، 2008/03/29، تاريخ الزيارة، 2016/07/07، رقم العدد:16430 ، **الباب/ الصفحة** :18 – آداب وفنون، من موقع: ./http://www.alhayat.com

[2] أحمد زرزور، حوار مع الشاعر، يبيّن فيه الشعراء المستقلين عن الانتماءات، كما يقدّم شهاداته حول قصيدة النثر المصرية وبعض الحقائق حول تجربته الشعرية، الحوار في جريدة الصحفي، بتاريخ، 2007/02/28، تم الاطلاع عليه: 2016/07/08، المجلة على الموقع/ ./http://www.sahafi.jo

[3] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص 77.

[4] المرجع نفسه، ص 82.

استطاع شعراء السبعينيات باتجاهيهما المذكورين أن يمنحوا المشهد الشعري جنوحا للتجريب فوسّعوا من حرية الإبداع، وفتحوا الأفق أمام حركة الكتابة على بدائل الاختيار[1].

إضافة إلى مصر والعراق فقد سافرت قصيدة النثر إلى أقطار عربية كثيرة مشرقا مغربا، ولا نعثر عبر تتبّع عدد من النصوص عن اختلاف في الخصائص العامة لقصيدة النثر، فالتميّز يبرز من التجربة الشعرية ذاتها لدى كل شاعر حيث لا نجد تجربة تشبه أخرى، ولو كانتا من ذات الجغرافيا، لكن هذا لم يمنع من ظهور نصوص ذات ميزة خاصة بالمنطقة التي ظهرت فيها كتضمين بعض الرموز الخاصة التي لا تُفهم بالشكل المطلوب إلا من أبناء تلك المنطقة.

تعد مرحلة شعراء الطليعة أو الشعر الطلائعي في تونس الذي ظهر أواخر الستينات أول من بشّر بظهور قصيدة النثر بمفهومها الحديث، وهي " المحاولات الشعرية التي لم تلتزم الأوزان كليا أو جزئيا"[2]، وقد تم اختيار شعار "غير العمودي والحر" لنزعتها أما منابرها فكانت كثيرة على رأسها مجلة "الفكر" و "العمل الثقافي" ومجلة "ثقافة" والمسيرة وغيرها، وتعد حركة "غير العمودي والحر" الأكثر حضورا وسيطرة في تلك الفترة ومن شعرائها نذكر؛ محمد الحبيب الزناد، والطاهر الهمامي، وفضيلة الشابي"[3]، ورغم وجود أسماء قبل هذه الحركة إلا أنها ظلت فردية وتعود لسنوات قبل حركة "غير العمودي والحر" ومن أعلامها محمود التونسي[4]، لكن الحركة التي تبلورت بشكل فعلي سنة 1968م فقد مثّلت تيارا كاملا له فكره وطريقته الخاصة في الكتابة لهذا يعد بحق حامل لواء قصيدة النثر التونسية في العصر الحديث، وقد تطوّرت القصيدة بعد هذه الفترة عبر مراحل مختلفة من الواقعي إلى الكوني أو الريح الإبداعية الثالثة[5]، ورغم الاختلافات بين الاتجاهات والمراحل والتجارب إلا أن قصيدة النثر التونسية بقيت محافظة على أهم خصائصها الفنية كالمجانية والتلاحم بالتجربة، والإيقاع المختلف ومحاولة خلْق نظام تصويري خاص، بل صرّحت بعض التجارب الأولى بهذه الخصائص شعرا.

كما يظهر الاختلاف في قصيدة النثر بين الجغرافيا العربية فالمعجم أحيانا يكون ذا خصوصية في مناطق دون أخرى. وهو ما تجلى بشكل كبير في قصيدة النثر التونسية، فنجد **الطاهر الهمامي** و**محمد**

---

[1] ينظر، المرجع السابق، ص99، ص 100.

[2] مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، دط، 1993م، تونس، ص 181.

[3] المرجع نفسه، ص 183.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص 181.

[5] ينظر، المرجع نفسه، ص 193، ص 195، ص 198.

الحبيب الزناد وغيره ممن اختاروا تطعيم نصوصهم بالمعجم العامي القريب من الشارع التونسي لكون ألفاظه أكثر تأثيرا لما تحمله من شحنة عاطفية خاصة بأهل المنطقة، ويعد هذا التوظيف من باب تطبيقهم ما دعت له مجلة الفكر من جنوح نحو "التونسة والتعريب" حيث تكون اللغة عربية لكن حاملة لخصوصية اللهجة التونسية ومرتبطة بالبيئة[1]، وهذا يعد أمرا مهما لتكريس الفعل التجريبي في بناء القصيدة، كما يعد أقرب للتلقي وأكثر تأثيرا لأنه يرتبط بالمتداول، ومن جهة أخرى يعد هذا النوع من التجريب مثيرا في قصيدة النثر اللازمنية فالعبارات المستخدمة –بالعامية– تفقد شيئا من حمولتها الدلالية وتقدّم جديدها في السياق اللغوي للقصيدة مما يخْلق حالة مختلفة في التلقي وجمالية خاصة ومختلفة وهو ما أراده رواد قصيدة النثر بشكل عام.

ويشكل منصف المزغني خصوصا بنتاجه الشعري الذي قدّم أفكاره مثل ديوانه "عناقيد الفرح الخاوي" ومعه مجموعة من الشعراء أمثال محمد بن صالح، ومحمد العوني وسوف عبيد[2]، الاتجاه الأكثر تعبيرا عن التحوّل الذي حدث لقصيدة النثر خصوصا والتجديد الشعري بشكل عام على مستوى الموضوعات والبناء الفني، فرفضوا سيطرة الأيديولوجيا على القصيدة، واعتبروا تحقيق القصيدة لأقصى درجات الإبداع نابع من؛ الجودة الفنية والرؤية العميقة المتفرّدة، ليكون هذا الاتجاه النقيض الأكثر إيجابية مقارنة بما كان قبله[3]، وذلك على مختلف مستويات بناء القصيدة، فقد أدرك المبدعون في هذا الاتجاه المعادلة الصعبة في بناء القصيدة فقد أصبحت الرؤيا والتجربة هي المتحكّمة في البناء إضافة إلى مجانية القصيدة وخلْقها خارج زمنية الواقع، واستثمارها لطاقات الفنون الأخرى واعتمادها على التشكيل الفضائي البصري واللعب بالنصوص والعلامات غير اللغوية، وكل ذلك نابع من قناعة تجريبية فالقصيدة عندهم بناء متكامل يستثمر كل الطاقات المتاحة، كما عبّروا أيضا عن رغبتهم في تجاوز التقليد شعرا وممارسة.

نشير في الأخير أن قصيدة النثر العربية لم تتوقف على التطور وفق المستويين الأفقي والعمودي، فأفقيا انتقلت وشاعت في كل الأقطار العربية* حيث احتضنها الشعراء خصوصا المتأثرين بالحركات التجديدية والحداثية، أما عموديا فقد تطوّرت قصيدة النثر على مستوى التنظير لمبادئها والدعوة إليها بصدور الكثير من الدراسات والترجمات حولها، ومن جهة أخرى تطور نصها وقدّم روّادها تشكيلات كثيرة أسست لعهد جديد في الشعرية العربية، حيث استثمروا كل ما تتيحه اللغة وفضاءات الورقة وحمّلوه بمسارات القصيدة

---

[1] ينظر، المرجع السابق، ص 185، ص 186.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 198.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 198.

* هذا لا يعني أنها لم تظهر في بعض الأقطار العربية قبل لبنان لكن متفرّقة وغير مؤسسة على رؤية نقدية.

لتتحوّل إلى تجربة مثيرة يشارك فيها المتلقي –المثالي– لاستكناه توجهاتها، ولو أن القارئ العربي بشكل عام أحدث أزمة تلقي بعزوفه عنها فهو" يعيش مآزق الكتابة والتلقي، وعليه بذلك إعادة النظر في معرفته الشعرية التي هي شرط أساسي للقراءة والكتابة معاً"[1]، وهو شرط ومطلب صعب في حدود المتاح العربي وتسارع وتيرة الإبداع مقارنة بمتابعة المتلقي، لهذا فالتحديات كبيرة أمام قصيدة النثر العربية.

[1] – حورية الخمليشي ، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، ص147

2- شعرية المقوّمات البنائية وجماليتها في قصيدة النثر العربية

2-1- انفجار اللغة الشعرية وجماليتها في بناء قصيدة النثر

تعد اللغة أهم ما يميّز الأدب عموما والشعر بوجه خاص عن باقي الفنون"فاللغة مادة الأدب، وهذا يستتبع أن اللغة بالنسبة للأدب تمثل القوام المادي، تماما مثلما يمثل اللون بالنسبة للرسم.." [1]، وعبر هذه الأهمية للغة خصوصا الشعرية منها فقد أخذت قصيدة النثر منذ انطلاقتها الأولى على عاتقها البحث في أزمتها وإشكاليّة بنائها وتشكّلها لتقدّم نص القصيدة بشكل جمالي مختلف، فعملت على تفجيرها انطلاقا من اللغة المتداولة، بعد أن أسقطت أُلفتها "فسرُّ اللغة الشعرية أنه يمكنها التعبير عن عالم تقف أمامه اللغة العادية عاجزة"[2]، لهذا حاول رواد قصيدة النثر وعلى رأسهم أدونيس منذ البدء خلق لغة من لغة، وفي ذلك يعتبر أنه "في النظرة الشعرية الجديدة، لا يكتب المبدع كما يتكلّم، بل يتكلّم كما يكتب. إنه يتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام، إلى اللغة الجديدة: لغة الكلام بحسب الكتابة. هذا يعني إفراغ الكلمات من محتواها المألوف، واستئصالها من سياقها المعروف. وبدل أن يكون الشاعر جزءا من اللغة المألوفة تصبح اللغة جزءا من الشاعر"[3]، فنجده بذلك ينظر إلى اللغة من ناحية الطاقات الكامنة فيها والتي تحوّلها إلى "رموز ذاتية"[4]، تشكّل عبر تراكيبها نص القصيدة التي " تقول المجهول بطريقة جديدة، بشك غير مألوف. فهي حركة مستمرة وبشكل دائم" [5] كما يرى، حيث تحتل فيه اللغة مكانة مهمة بما تحمله من قدرة على التجاوز والانبعاث من جديد مقدّمة معمارية فريدة لمستويات هذا النص/قصيدة النثر، حتى صارت "هاجس العمل الفني وظاهرته الأولى"[6]. "فالشعر يستمد سلطته وفنيته من موسيقى لغته التي تشعرك بعمق رؤاه، وقدرته العجيبة على التأثير في المتلقي بغض النظر عن اللون الشعري للقصيدة".[7] وسنحاول فيما يلي تتبّع بعض تجليات اللغة الشعرية في قصيدة النثر من خلال التركيز على بعض المقوّمات والمحددات اللغوية كالمعجم والتركيب.

---

[1] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، 1995، ص 36.

[2] أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الرابع، صدمة الحداثة، ص 251.

[3] المرجع نفسه، ص 239.

[4] راوية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2008 ، سوريا،د/ط، ص29.

[5] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص 186.

[6] راوية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، ص13.

[7] حورية الخمليشي ، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، ص151.

2-1-1-المعجم الشعري المختلف في قصيدة النثر:

يعتبر المعجم الشعري مفتاحا مهما في الولوج إلى عمق القصيدة، فهو يعكس طبيعة النطاقات اللغوية والدلالية التي تشكّل جغرافيا النص، "فيُقصد بالمستوى المعجمي مجموعة الشفرات والإشارات والعلامات اللغوية التي تشكّل بنية نصّ ما تشكيلاً جديداً من خلال سياق يشحن هذه الألفاظ المعجمية بمجموعة من الدلالات السياقية التي يتفرّد بها النص الشعري"[1]، وعبْر هذه الأهمية البنائية للمعجم فقد حظي باهتمام الشعراء فعملوا على تجديده وترجمة تجاربهم من خلاله، وفي قصيدة النثر انعكست التجربة الشعرية المختلفة بقوة على المعجم الشعري، فعبر ارتباطها بواقع تجريبي معيّن رسمت ملامح محددة للمعجم الشعري "فلم تعد تجربة الشعر الجديد في انطلاقتها الأولى معنية بقضايا خارج الواقع المعيش، فهبطت من علياء اللغة إلى بساطتها، ومن رونق البلاغة إلى فتنة السرد"[2]، بهذا حدث تحوّل كبير على مستوى مادة البناء انطلاقا من تحوّل في طبيعة التجربة من جهة، وفلسفة وأسس الخلق الشعري وأهدافه من جهة أخرى، لتخرج قصيدة النثر نهائيا من تقليد حدود اللغة الشعرية وغير الشعرية، فالتجربة هي المتحكّمة في توظيف اللغة داخل القصيدة، فالتجربة الشعرية بما تحمل من ملامح قبل أن تكون تجربة جمالية، هي تجربة لغة"[3]، "والشعر يتكون من كلمات"[4] فهي أساس بنائه، وفي قصيدة النثر وعبر تفعيل التجربة في الخلق الشعري تنكّرت الكلمات فيها لأصلها وأسست لدلالة جديدة تحقّقت في توظيفها الجديد. لتحمل بذلك "قصيدة النثر تحولات الذات الشاعرة وانبثاقاتها، فقد كانت هذه الذات تطل من رؤية كونية. تهدم الكون وتسعى لتغييره شعريا عبر اللغة"[5] المتعالقة بطبيعة التجربة وحيثياتها، وهو ما يولّد نصا/ شكلا فريدا لا يشبه غيره ولا يشبهه غيره. فهو بشكله الكتابي استجابة فنية للحظة تجريبية خاصة، بهذا تعد "الكتابة بمفهومها الحقيقي، ليست تقليدا لما هو كائن وإنما هي بحث مستمر في تطوير شكل القصيدة، وفتح آفاق جديدة للشعر حتى تظل الكتابة استجابة فنية"[6]، وهذا التجدد التجريبي يمكن رصده على جميع المستويات البنائية للنص بما فيه المعجم. ويمكن تقديم عدة نماذج عربية في مجال المعجم المختلف حيث أسست بتجربتها معجما خاصا مولّدا ومفعلا

---

[1] خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص 23.

[2] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص 57.

[3] راوية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، ص18.

[4] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ص 125.

[5] عبد الله السمطي، القضايا الجمالية في قصيدة النثر، الموسوعة النقدية لقصيدة النثر العربية، السمطي للنشر والإعلام، الرياض، ط1، 2012. ص10.

[6] مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، ط1، 2000م، الجزائر، ص 24، ص 25.

لدلالاته داخليا وآنيا، منها نذكر مثلا ما جاء في قصيدة زهرة الكيمياء لأدونيس في ديوانه "كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل"، وفيها يقول:

ينبغي أن أسافر في جنة الرماد

بين أشجارها الخفية

في الرماد الأساطير والماس والجرَّة الذهبية.

ينبغي أن أسافر في الجوع، في الورد، نحو الحصاد

ينبغي أن أسافر، أن أستريح

تحت قوس الشفاه اليتيمة،

في الشفاه اليتيمة في ظلها الجريح

زهرة الكيمياء القديمة.[1]

تبرز الكلمات عارية من كل ثوب دلالي مسبق، فهي تؤسس لذاتها وطفولتها انطلاقا من النص ذاته، فحقْلها الدلالي عصيّ على التصنيف، فبين الجوع والورد والحصاد والرماد والشفاه كيمياء يتيمة لا تقدّم أكثر مما خلقته من صور كتابية جديدة، لا يمكن تصنيفها ولا البحث ورائها على معان لأنها تقدّم نفسها للمرة الأولى في تجليها النصي هذا، وهو ما جعلها معجميا تتجاوز السياق التداولي الذي ألفها وتقدّم حضورا مختلفا.

وعليه يبرز في قصيدة النثر غنى المعجم بكلمات مختلفة المشارب فهي بسيطة ومعقّدة ساذجة وماكرة لا يمكن تصنيفها في زاوية دلالية محددة إلا بشكل محدود جدا لأنها ترفض التصنيف شأنها شأن القصيدة نفسها، وهذا سرّ توهّجها الدائم مع كل قراءة، فهي لا تقدّم للمتلقي إلا ما يمكنه أن يتحمّله بناء على تفاعله معها ومرجعياتها واستعداداته. وعبر تتبع الكثير من النماذج لرواد قصيدة النثر رغم اختلاف التجارب نجد ذات البعد المختلف والمتجاوز للمعجم الشعري.

[1] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، وقصائد أخرى، الأعمال الشعرية، ص 317.

2-1-2-نظام التركيب المتجدّد في قصيدة النثر:

مع المعجم المختلف والعائم الدلالة تتواشج الكلمات في علاقات مختلفة تتجاوز المعطى اللغوي المتداول والنحوي إلى مستويات أكثر تعقيدا، فالتراكيب في قصيدة النثر تخلق مساراتها الخاصة التي تطالب المتلقي بتقبّلها في هيئتها الجديدة بناء على التجربة والحالة الشعرية، وهذه الظاهرة في تجديد نظام التركيب تعد من أبرز سمات الحداثة العربية، التي أثّرت على الكتابة والرؤيا معا، "فإن كل رؤيا هي تغيير في نظام الأشياء، وتحويل لعلاقات هذه الأشياء، ومن ثم يُفرز هذا التغيير لغته الخاصة، وشكله الخاص"[1]، وهو ما يخلق لغة خاصة في رحم اللغة الأم "فالشعر تبعا لتعبير فاليري الدقيق هو "لغة داخل لغة" نظام لغوي جديد مبني على أنقاض نظام قديم"[2]، ولعل هذا الأبرز في تجربة رواد قصيدة النثر وعلى رأسهم أدونيس الذي "حاول أن يحرر الإبداع العربي، فالشعر لغة متحرّرة من نظام الدلالة ومن أسر المعنى القائم على المسبق المرتبط بنظام الفكر الديني ورؤية فكرية، وهو مفهوم حضاري للشعر، فالشعر معرفة وثورة وتمرّد على النظام المعرفي السائد وخلق ومغامرة السؤال المعرفي الذي يحمل أجوبة لا نهائية"[3]. وانطلاقا من هذه التصوّرات جاءت الممارسة الشعرية حاملة للنظام التركيبي الخاص الذي يتوالد ذاتيا ويؤسس لعلاقاته من رحم النص ومن نماذج التركيب المختلف نقدّم عبارات من قصيدة "الإشارة" لأدونيس التي تعيد نظام الجمل وفق رؤيا خاصة ومنها:

مزجت بين النار والثلوج-

لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج

وسوف أبقى غامضا أليفا[4]

فالأفعال لا تناسب الفواعل ولا المفاعيل ولا التوابع تتتابع في تناسق إنها علاقات جديدة فريدة لا يمكن تداولها إلا في مثل هذه النصوص، بهذا نلاحظ أن "قصيدة النثر جاءت هروبا مقصودا من الخطابية والجلجلة والتنميط والنسب والتراكم والتتابع، هجرت كل ما هو خارجي وجاهز، واعتنقت كل ما هو تلقائي

---

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية . مرجعياتها وإبدالاتها النصية . ص168.

[2] جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، النظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر اللغة العليا، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2000 ص 156

[3] حورية الخمليشي ، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، ص77.

[4] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، وقصائد أخرى، الأعمال الشعرية، ص 322.

وبسيط في بنيتها"[1] فهي محاولة تأسيسية لأشكال تركيبية جديدة وفق راهن لحظة التجربة وعليه نلاحظ أنه "تقوم بين الشعر واللغة علاقة أصيلة، تتحدّد قيمتها بمدى مساهمة الشعر في تطوير اللغة، وذلك بإخضاعها لحركيته المتنامية، إضافة لقدرته الكبيرة على تحريك نظامها وخلخلة بنيتها"[2]، وعبر قراءة لعدد من قصائد النثر العربية نلاحظ تقاربا في هذا التوجّه نحو خلق هذه التراكيب الجديدة على مختلف المستويات مما يجعل من قصيدة النثر فريدة نصيا من ناحية التركيب وهذا من أسس قيمتها الجمالية فهي تثير الدهشة لخلقها التركيبي الفريد كل مرة.

إضافة للعلاقات التركيبية في تشكيل مشهد اللغة المختلفة في قصيدة النثر، تبرز العلاقات الترابطية أو العمودية الجدولية وهي تجمع كلمات التركيب الحاضرة في النص مع ما يتعالق بها وهو غائب عن النص، وذلك وفق علاقة محددة بين الحاضر النصي والغائب، قد تكون علاقة مشابهة صرفية أو استبدال أو تعالق دلالي، وهذه العلاقات يمكن أن نجد تفسيرها بالمرجع اللساني، فهي العلاقات الترابطية التي أشار إليها فرديناند دي سوسير في ثنائياته، ومفاد العلاقات الترابطية أو الجدولية "هي العلاقة بين الصيغة أو الوحدة اللغوية وما يدور في مجالها المعنوي من وحدات أخرى"[3]، وتأخذ حضورا مختلفا حسب التلقي مشكّلة عددا من القوائم التي يمكن للقارئ الوصول إليها من خلال ملاحظته للحاضر النصي، وتساهم هذه العملية في التعرّف على النص الغائب لتعكس جمالية الخفاء انطلاقا من التجلي النصي، كما تعمل هذه العلاقات على الكشف عن حدود الاختيار بالنسبة للشاعر وهو ما يفسّر تعقيد العملية الإبداعية، ولكن بسبب عموم هذه العلاقات وصلاحيّتها على كل كلمات التركيب فهي في التحليل مائعة ويصعب ضبطها، إلا في نطاق محدد وضيّق، عبْر مؤشرات خاصة بالشعرية*.

---

[1] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص 30.

[2] يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 77.

[3] محمود جاد الرب، علم اللغة، نشأته وتطوّره، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1985م، ص 102.

* سنفصّل في هذه العلاقات ومختلف المحددات في الفصل الأول من الدراسة عبر عيّنات من قصيدة النثر الجزائرية.

2-1-3-أشكال التصوير في قصيدة النثر:

وظفت قصيدة النثر مختلف الطاقات اللغوية الكامنة من أجل خلق نظام تصويري فريد مختلف عما عهدته الشعرية العربية عبر مختلف مراحلها، فحاولت تقديم بلاغة جديدة تعيد تأثيث النظام البياني، والتأسيس لذائقة جمالية جديدة لدى المتلقي للتفاعل والتواصل معها، وهذه المهَمّة احتاجت للُغة متمرّدة عن دلالاتها ومختلفة عن لغة التواصل" فالصورة الشعرية هي انبثاق من اللغة، فهي على الدوام تعلو قليلا على لغة التواصل[1]، فنجدها محمّلة بشحنات خاصة نابعة من توظيفات أسلوبية مختلفة من الرمز إلى الأسطورة والأسماء التاريخية وغيرها من طقوس مختلفة خاصة بهذا الجنس المجدد تصويريا، وعليه تعد الصورة في قصيدة النثر مهمة للغاية فهي ما يضمن الرابط الجمالي بينها والمتلقي بهذا "فالصورة هي الشيء الثابت في الشعر كلّه. وكل قصيدة إنما هي في ذاتها صورة"[2]. وعبر استقصاء عدد من النصوص الريادية في قصيدة النثر نجد تميّزا ملحوظا عند بعض الشعراء أمثال أدونيس "ففي مواسمه طقوس، قد يغلب عليها طقس الأسطورة فيسيطر الفينيق أو تموز أو العنقاء أو بروميثيوس أو أوروفيوس، وقد يغلب عليها طقس الرمز فيبرز مهيار أو البهلول، أو الرمز التاريخي، فلنمح وجه علي بن أبي طالب أو الحسين بن علي أو معاوية أو النفري أو الحلاج وغيرهم، أو الرمز الأدبي متجسدا في أبي العلاء أو أبي نواس أو أبي تمام"[3]، فأدونيس يقدّم نظامه الشعري التصويري الخاص بنصه دون غيره، مؤسسا لغة تصويرية فريدة كما لو أنها لم تُقَلْ من قبْل أو على حد تعبيره في وصفه للغة الخاصة بالمبدع بقوله: "لغة المبدع لا تجيء من الكلام الذي سبق أن نطق به"[4]. انطلاقا من هذه الأفكار يبرز تفرّد نص قصيدة النثر من حيث النظام التصويري، ومن نماذج هذا النظام الخاص ما نقرأه في قصيدته "شجرة النار":

عائلة من ورق الأشجار

تجلس قرب النبع

تجرح أرض الدمع

تقرأ للماء كتاب النار[5]

---

[1] عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري، مقاربات في الشعر والشعراء والحداثة والفاعليّة، ص 289.

[2] ميدلتون موري، هربرت ريد، وآخرون، اللغة الفنية، تعريب وتقديم، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة/مصر، دط، 1985، ص 45.

[3] اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للنشر والطباعة والتوزيع،بيروت ، لبنان، ط1، 1988، ص79.

[4] أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الرابع، ص 239.

[5] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، وقصائد أخرى، الأعمال الشعرية، ص 324.

نلاحظ أن النظام التصويري البلاغي التقليدي لا يمكنه فك رموز وشيفرة النص، فالاستعارات غير ممكنة والكنايات مستحيلة، أما الرمز فلا حدود له فهو ينطلق من النار لا لينطفئ في الماء بل ليتوهّج بالقراءة في توافق وكيمياء عجيبة لا يمكنها أن تستقيم إلا في قصيدة النثر. وانطلاقا من "الصورة هي حركة ذهنية تتم داخل الشعور"[1]، فهي تؤثر على اختلافها في الملتقي وتشحن النص بجمالية خاصة مع كل قراءة. وعبر استقصاء عدد من القصائد يمكننا رصد عدة تشكيلات تصويرية تعد الأكثر حضورا في قصيدة النثر حيث "يمكن تصنيف الصورة حسب الحاسة التي تتجه إليها، سمعا أو بصرا..."[2] ولكل منها تأثيره الخاص وجماليته المتفرّدة، فمنها مثلا توظيف أسماء شخصيات تراثية أو أسماء أماكن مختلفة تحمل بعدا رمزيا أو أسطوريا حيث تجعل النص يجمع مستويات دلالية مختلفة محمّلة في شكل طبقات تتظافر لتعرض شكل القصيدة على المتلقي، فيجمع بين ما تقدّمه تلك الأسماء وآنية التجربة الشعرية لخلق القصيدة، فمثلا ما نسجّله في قصيدة "مراكش – فاس والفضاء ينسج التآويل"[3] لأدونيس نجد أن أسماء الأماكن/المدن تحمل عراقة وأصالة وشحنة عاطفية لدى الشاعر والمتلقي لتصبح إطارا مكانيا تتحرّك فيه التجربة الشعرية التي تتحدّد ملامحها انطلاقا من الأبعاد التصويرية التي تقدّمها تلك الأماكن فيأتي الاختلاف والجدة في اللغة والطرح في نطاق عراقة تلك المدن وتمرّدها في الوقت ذاته شأن القصيدة التي وظفتها.

وعليه فقصيدة النثر في بنائها للصورة عبر توظيف تقنيات سردية تقدّم لمْستها الخاصة ولا تأخذ من السرد كل شيء بل تحافظ على خصوصيتها الشعرية، وهذا أمر مهم في هذا النص الذي يستثمر طاقات الأجناس دون أن يضيع بينها وفيها.

فالنص يبني مشهدا كلّيا يتم تلقيه دفعة واحدة وهنا مكمن جمالية قصيدة النثر في خلقها الكلي، فبعد تلقي النص يتم تحويل المشهد إلى تصوّر ذهني يخلق صورة معادلة للمعطى اللغوي وهذا ما يمنح القصيدة إمكانات تصويرية هائلة باستثمارها لطاقات الفنون المختلفة، والشكل المشهدي يقدّم الحدث أو التجربة كما يقدّم لوحة ثابتة المعالم تمنح المتلقي امكانية التجوال الحر في فضائها حيث تعطيه فسْحة للتأمل عبر توقف زمنها.

الرمز في التوظيفات قبل قصيدة النثر مختلف عنه فيها، فقد كان حضور الرمز يحمل بعْدا وظيفيا بحتا فيأتي الرمز لتأطير الصورة ووضع المتلقي في حدود التأويل الرمزي لكن يظل الرمز في القصيدة

---

[1] يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 135.

[2] ميدلتون موري، هربرت ريد، وآخرون، اللغة الفنية، تعريب وتقديم، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة/مصر، دط، 1985، ص 73.

[3] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ص 153.

منفصلا عن متنها، وكأن تلقيه يتم بشكل منفصل، أما الرمز في قصيدة النثر فهو ملتحم بالمتن غير منفصل فالشاعر لا يستحضر الرمز من أجل التوظيف ونقل صورة من حالة إلى أخرى، فالشاعر يتحد بالرمز على اختلافه ويعيش طقوسه ويخلق التجربة في نطاقه، بهذا المفهوم يعد الرمز أكثر المظاهر تعالقا بكل ما يقدّمه النص سواء كان لغويا أو غير لغوي، فتوظيف الشخصيات التاريخية مثلا يعد توظيفا رمزيا واستحضار الأساطير كذلك بل الإشارة لحدث تاريخي يمكن اعتبارها نمطا رمزيا، لهذا ينفتح الرمز على تأويلات كثيرة ولا يمكن حصره، وعليه يعد أكثر الأساليب التصويرية خلقا للفضاء الدلالي فالهوة التي يخلقها الرمز باعتباره علامة –لغوية أو غير لغوية– بين المعطى النصي والمؤوّل كبيرة جدا، مما يجعل اتساع الفضاء الدلالي كبيرا ليتفوّق بذلك الرمز عن باقي الأساليب التصويرية الأخرى في قدرته على توسيع إطار الصورة ليشمل احتمالات تأويلية كثيرة وهو ما يجعل النص مولّدا للدلالات الرمزية مع كل قراءة، وهذا في حد ذاته مطلبا جماليا تسعى قصيدة النثر إلى تحقيقه.

يمكننا تسجيل الحضور الرمزي في قصيدة النثر انطلاقا من الرمز الصوفي سواء كان مجرّد ذكر لاسم أحد المتصوّفة وما يحمل اسمه من أبعاد خاصة بفكره أو تاريخه أو رأي من آرائه، أو يرتبط الرمز الصوفي بأقوال أو إشارات دون التصريح، ويمكن التمثيل للشكلين بعيّنات من النصوص كتوظيف شخصية الحلاج عند عدنان الصائغ في قصيدة "الحلاج"[1] في ديوانه "تأبّط منفى" وفيها يقول:

الحلاج

أصعدني الحلاجُ إلى أعلى تلٍّ
في بغداد
وأراني كلَّ مآذنها
ومعابدها
وكنائسها ذات الأجراسْ
وأشار إليَّ :
– أحصِ
كم دعواتٍ حرّى تتصاعد يومياً من أنفاسِ الناسْ
لكن لا أحداً
حاولَ أن يصعدَ
في معناهُ إلى رؤياهُ
كي يوقظَهُ
ويريه . .
ما عاثَ طغاةُ الأرضِ
وما اشتطَّ الفقهاءُ
وما فعلَ الحراسْ

يظهر اسم الحلاج الذي يشير إلى المرجعية الصوفية ويرمز إلى الفكر المتصوّف وما يحمل من نظرة مختلف للحياة والوجود، فالصعود مع الحلاج يشير إلى الرقي في مراتب الصوفية، وهي عملية لا تتاح

[1] عدنان الصائغ، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت /لبنان، ط1، 2004م، ص 22.

إلا للصفوة ممن أدركوا أسرار الوجود. كما ترمز بغداد إلى المدينة المتصوّفة التي تلتقي فيها أقطاب الصوفية. وعبر صعود الشاعر مع المتصوّف تبدأ الرؤيا وتتوحّد الرؤى والأديان خصوصا عند إشارته للمآذن والمعابد والكنائس وهي رمز لمختلف الديانات وهذا الاتحاد والاشارة، فيها تعبير عن الفكر الصوفي الذي يوحّد بينها.

الصوفية وما قد تحمله من أبعاد غامضة تبدو مبعثرة تلتقي بالسريالية التي تناقش ما فوق الواقع وما يحمل من غموض وتبعثر تجعل من الشاعر يجرّب الكتابة في عالم هلامي يشبه الحلم، وهذا يخوّل له الانطلاق بحرية لا حدود لها في التجريب وخلق لغته الخاصة، وعليه فهذه التوظيفات تمنح الشاعر تأشيرة العبور إلى اللامنطقي والخلق على غير مثال، وهو ما أرداه رواد قصيدة النثر.

ومن التشكيلات الرمزية التي نعثر عليها في قصيدة النثر توظيف الألوان وما تحمل من أبعاد تأويلية حسب اعتبارات كثيرة كالسياق الذي وردت فيه ومتعلقاتها من الأشياء الموسومة بها، ومن عيّنات هذا التوظيف ما نرصده عند أنسي الحاج في ديوانه "ماذا صنعت بالذّهب ماذا فعلت بالوردة"[1]:

المطر أبيض

الأصوات بيضاء

جسدك أبيض وأسنانك بيضاء

الحبر أبيض

والأوراق بيضاء

إسمعيني اسمعيني

أناديك من الجبال من الأودية

أناديك من أعباب الشجر من شفاه السحاب

أناديك من الصخر والينابيع

أناديك من الربيع إلى الربيع

أناديك من فوق كُلّ شيء من تحت كُلّ شيء ومن جميع الضواحي

يظهر ارتباط اللون (الأبيض) بمتعلقات كثيرة لا ترتبط به في الواقع إلا في حدود التجربة الشعرية فالمطر أبيض والأصوات بيضاء وهذا من باب تراسل الحواس الذي استخدمته قصيدة النثر في نظامها

[1] أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذّهب ماذا فعلت بالوردة، ص 21.

التصويري، وعبر تتبّع دلالات اللون الأبيض الذي يحيل و"يرمز للطهارة والنقاء والصدق"[1]، يظهر البعْد الذي وظّف من أجله، فالشاعر متفائل ويرى في كل شيء نقاء وصفاء حتى الحبر الذي يكتب به فهو أبيض، وينادي حبيبته الضائعة وأمله في لقائها ومن خلال رؤيتها يصبح كل شيء أبيضا نقيا، بهذا ساهم اللون الأبيض في ترجمة تجربة الشاعر وسعيه الحثيث باحثا عن حبيبته الطيف التي جعلت العالم والكلمات في آخر القصيدة بيضاء.

إضافة لما تقدّم حول النظام التصويري في قصيدة النثر الذي ارتبط بمحددات ومؤشرات مختلفة داخل النص، يمكننا إعادة توزيع هذا النظام وفْق اعتبارات أخرى منها مثلا اعتبار كون الصورة حسية أو ذهنية، فعبْر تتبع الصور في أي نص نجدها تظهر عبر شكلين حسي ذي بعْد مادي وذهني لا مرجع مادي له.

انطلاقا مما تقدّم يظهر أن قصيدة النثر وظفت اللغة الشعرية توظيفا خاصا بحالات التجربة الشعرية سواء على مستوى المعجم أو التركيب أو النظام التصويري، وقد حاولنا الاقتصار على عدد محدود من العيّنات لتوضيح آليات اشتغال اللغة الشعرية في قصيدة النثر في بعض تجلياتها دون تتبع كل الحالات الممكنة للتوظيف والتي لا يمكن حصرها في هذا المقام. وعبر مختلف العينات تتضح فلسفة الاختلاف والتجدّد في لغة قصيدة النثر على جميع مستوياتها، فهي لا ترضى بالمعجم النمطي حيث أعادت بناءه من جديد كما كسّرت الروابط التركيبية وقلبت موازين البلاغة مجازا ونظاما تصويريا، كما استثمرت التراث بشكل مختلف فلم يعد مجرّد إحالة إلى فكْر أو ثقافة قديمة بقدر ما أصبح في قصيدة النثر حالة يعيشها الشاعر ليبعثها من جديد في عالمه الخاص لتحقق له فضاء مفتوحا يمكّنه من تحقيق أفق تجربته بحرية وفي عالم يُذيب واقعه في تراث يُبْعث من جديد.

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997م. ص 185.

2-2- آليات توظيف الإيقاع المختلف وجماليته في قصيدة النثر

يعتبر الإيقاع من أكثر متعلّقات قصيدة النثر إثارة للجدل نقديا وابداعيا، فهو متداخل مع عدة مصطلحات تتقارب معه في الوظيفة وتختلف معه في أصل المفهوم، فهو أوسع من الوزن[1] ومتعلقاته في المفهوم التقليدي للشعر، فالوزن شكل من أشكال الإيقاع، ونتيجة لاتساع مفهومه فهو "ينتمي إلى أكثر مظاهر الكلام الشعري ذيوعا وانتشارا""[2]، كما أن آليات عمله النابعة من تجلياته كثيرة وغير محددة في زمر يمكن رصدها، لهذا "يعد من أكثر المفاهيم إشكالا وغموضا، وأكثرها إثارة للجدل والاختلاف بين النقاد والمختصين"[3]. فلكل نص إيقاعه، ونتيجة لهذا الحضور المتوتر للإيقاع، ومن أجل الوصول لمختلف الأبعاد الجمالية له في قصيدة النثر سنحاول تتبع مستويات مختلفة في قضيّته، حيث سننطلق من مفهومه وإشكاليّته في قصيدة النثر، وصولا لأشكاله المختلفة التي تمثل بدائل عن الوزن التقليدي، وكيف يحقق شعرية القصيدة في ظل تنوّعه.

2-2-1- مفهوم الإيقاع وإشكاليّته في قصيدة النثر:

يرتبط مفهوم الإيقاع من جهة بذاته كعنصر يحمل بنية معيّنة داخل القصيدة، ومن جهة أخرى بوظيفته التمييزية فيها "فالإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه، فضلا عن أنه حين يتخلّل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي"[4]، كما يعد من جهة أخرى بنائية وفنية " حاصلا للعلاقات الداخلية في القصيدة، وما يتفرّع عنها من قيم جمالية وفنية مرتبطة بالنشاط النفسي الذي ندرك من خلاله، ليس صوت الكلمات بل ما فيها من معنى وشعور. وهنا تتحدّد أهمية الإيقاع وارتباطه بالدلالة. ذلك أن الدلالة قائمة في التشكيل والصياغة اللغوية "[5]. انطلاقا من مفهوم الإيقاع الذي يخلق نوعا من التناسب في عرض النص سواء على مستوى الكلمات أو العبارات أو الفضاء النصي، فهو مهم في العملية الابداعية الشعرية خصوصا في قصيدة النثر التي تحاول خلق إيقاعها الخاص دون الاعتماد على إيقاع الموسيقى

---

[1] ينظر، عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر. ص497.

[2] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ص 70.

[3] علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، ص 119.

[4] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ص 71.

[5] يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 244.

الوزنية التي تعوّدتها الأذن العربية، لهذا حاولت قصيدة النثر تجاوز/تحطيم النموذج الإيقاعي التقليدي بكل ما تتيحه إمكانات اللغة والكتابة وفضاء النص بخلْق إيقاع جديد متفرّد يعد بديلا لما سبق، بهذا "أصبح الإيقاع في قصيدة النثر " إيقاعا فرديا خاصا، غير خاضع لأنظمة التردّد المنتظم أو غير قار في أدوات اللغة التراثية/ الوزن، بل هو متحوّل بقدر هيمنة الشاعر على لغته وطريقة تشكيله لنصه [1]" وهذا ما خلق إشكالية في تحديد حدود الإيقاع في قصيدة النثر وآلياته داخلها، فهو غير ثابت وتابع لكل تجربة/قصيدة على حدة، فهو "خلق واستجابة، قضية فطرية، فالتجربة الوجدانية تصدر عن الشاعر، وهي تحمل إيقاعها الصوتي الملائم لها، والمتلقي يتقبّل الإيقاع ولو لم يفهم معنى ما يقال"[2]، بهذا فالإيقاع تحوّل من الاهتمام بالشكل الخارجي وإبرازه في النموذج التقليدي إلى إيقاع داخلي ينبع من عمق النص عبر مختلف المستويات اللغوية والدلالية والبصرية، وهو إيقاع تابع للتجربة غير منفصل عنها، ومن جهة أخرى يعتمد هذا " الإيقاع الداخلي على ثقافة المتلقي وذوقه وقدرته على التحليل والاستنباط، ومهارته في كشف علاقات التركيب والبناء وإنتاج الدلالة، فالإيقاع الداخلي يمكن أن نقول عنه إنه - إيقاع سياقي"[3]، فهو مرهون بالتجربة الشعرية وحالات التلقي وما ينجم عن تفاعلهما من إعادة إنتاج للقصيدة. ويتم إدراك الإيقاع الداخلي عبر وسائط مختلفة بعضها لغوي وآخر إيحائي أو بصري، بهذا ارتبط الإيقاع في قصيدة النثر بالجانب اللغوي المقروء وهو غير قار وبالجانب الفني الذي يعدّ أثرا وهو مختلف، وعليه فالإيقاع "يسري في قصيدة النثر عبر صيغتين يجعلانه ملموسا وهما؛ صيغة لغوية وصيغة فنية"[4]، وهما مرتبطتان من حيث الحضور والتلقي، وعبر تعدّد التشكيلات الإيقاعية والإمكانات الهائلة التي أرادتها قصيدة النثر لتقدّم الجديد والمختلف ايقاعيا نجدها استثمرت " كل حلقات التحوّل الموسيقي في الشعرية العربية، كما استفادت من ظواهر التمرد بوصفها ظاهرة حداثية"[5]، وعليه لم تقتصر قصيدة النثر على شكل محدّد بل طافت أرجاء اللغة معجما وتركيبا وفضاء من أجل الحصول على تشكيلات إيقاعية مختلفة، بهذا يتضح "أن إمكانات التشكيل الإيقاعي في الشعر مفتوحة واسعة وعديدة وغير محصورة في قوالب معيّنة كما هو الشأن في العروض التقليدي، لأن طبيعة هذا التشكيل والعناصر المكونة له والمهيمنة فيه، ومعايير جماليته، يمكن أن تختلف من عصر

---

[1] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص223.

[2] – محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة ، دراسة تطبيقية على دواوين، فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية ، مصر الطبعة الأولى، 2008، ص28.

[3] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية . بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص221.

[4] نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي في؛ الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2013م، ص 198.

[5] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية . بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص206.

إلى آخر ومن مرحلة فنية إلى أخرى "[1]، كما يعد الإيقاع من جهة أخرى "أوسع من الوزن أي أنه يستوعبُ ما هو معنويٌ ونفسيٌ، وما يرتبط بالتوازي وبالتشكيلات البنائية على مستوى النحو والتركيب وأيضا على مستوى التكرار المتعدد (التناظرات الصوتية: حروفا أو كلمات أو مقاطع) وكل قصيدة نثر تقترح إيقاعها الداخلي الخاص تبعا لطبيعة التجربة"[2]، وعبر محاولة رواد قصيدة النثر تقديم جديدهم الإيقاعي من خلال تجربتهم لعدة أنماط إيقاعية خلقوا نوعا من الفوضى الخلاقة في قصيدة النثر تحاول إرساء جماليات إيقاعية جديدة تدرّب الذائقة عليها، وهذا ما ولّد إشكالات على مستوى القراءة والمنجز الشعري في الوقت ذاته، بهذا أصبحت" قضية الشعر في عصرنا الراهن هي الإيقاع، أي علاقة الذائقة العربية بمسألة الإيقاع، لأن الشعر حينما يخلو من الموسيقى التي يُحدثها الإيقاع يفقد صفة الشعرية التي بها يتحدد بعده الفني الروحي الكوني"[3]، فنجد أن الشعراء قدّموا تجاربهم بكل حرية لكن ظلت الذائقة العربية متمسّكة بالإيقاع الموسيقي القائم على الوزن والتفعيلات وهو ما أسفر عن هوة بين شعرية قصيدة النثر ومتلقيها، وما زالت إلى اليوم التجارب تحاول التأسيس لجمالية إيقاعية مختلفة تحاول التقرّب أكثر من المتلقي العربي.

[1] عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2003م، ص 46.

[2] عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص497.

[3] – حورية الخمليشي ، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، ص151.

2-2-2- أشكال التجلي الإيقاعي في قصيدة النثر، وأبعاده الجمالية:

توظّف النصوص الشعرية العربية المبكرة المنتمية لشكل قصيدة النثر أنماطا إيقاعية مختلفة؛ بعضها متعلّق باللغة ومفرداتها وتراكيبها وبعضها متعلّق بنظام التصوير وأخرى بالفضاء النصي، " فنجد السجع والجناس والتضاد والازدواج، وإيقاع الصورة الشعرية والإيقاع النفسي للنص، والتوزع الطباعي لشكل الصفحة الشعرية وتكرار اللوازم النصية..." [1]، وهذا يُبرز تنوع الإيقاع في قصيدة النثر "فيستطيع القارئ أن يقف على مجموعة من الأدوات التي تحقق الإيقاع فيها بعيدا عن الإيقاع العروضي الكائن في الوزن والتفاعيل، وتنوعت هذه الأدوات بين الافرادية أي في اللفظ، وأدوات تركيبية، يجسدها الحرف، والبناء الصرفي، وأدوات إيقاعية تتحقّق في الممارسة النحوية، وأدوات بديعية: في التجنيس، والسجع، وحسن المقابلة، والتقسيم، و التصريع وغيره"[2]، بهذا ارتبط الإيقاع في قصيدة النثر بمستويات مختلفة وبأشكال متعددة بعضها له ارتباط صوتي موسيقي كالتكرار بمختلف أنواعه، وبعضها دلالي إيحائي كالتضاد وإيقاع الصورة، وأخرى مرتبطة بالفضاء النصي وما يقدّمه من إيقاعات بصرية.

يمكن تتبّع عدة عيّنات من تكرار المفردات في مواضع مختلفة التجارب الشعرية للرواد وتؤدي دلالات وتوحي بإيحاءات خاصة حسب السياق والتجربة، مع تكرار الكلمة نرصد في قصيدة النثر تكرارات لعناصر لغوية أخرى لا تقل أهمية على الكلمة، فنجد تكرار الحرف* الذي يكون في مقطع واحد أو أكثر، ويعد تكرار الحرف في المقطع "من الظواهر الايقاعية التي استفاضت في شعر الحداثة بشكل كبير، ذلك أن تكرار الحرف الواحد خلال مساحة ضيقة يعطي المقطع كثافة إيقاعية عالية، يتقصّدها المبدع، حتى يلفت إليها نظر المتلقي، ومن ثم تصل رسالته الإبداعية والشعرية"[3]. كذلك من التشكيلات التكرارية نجد تكرار العبارة التي قد تكون جملة مكتملة أو جزءا من الجملة "ويقوم إيقاع الجملة أولا على حركة عناصرها المتشكلة في إطارها كجملة، كما يقوم، ثانيا على حركة الجملة ذاتها، ككتلة حركية، وعلى توجهاتها داخل المجال النصي، بسبب أن هذه التوجهات تخلق، استنادا للاختلافات، الصوتية والدلالية، التي تحدثها، إيقاعا يساير هذه الآثار ويعمل على بلورتها. ولعل إيقاع الجملة، وفقا لهذا الفهم، هو الإيقاع الأهم في النص، لأن النص، بحد ذاته، ذو طبيعة جمليّة"[4]، وانطلاقا من هذه الأهمية لتكرار الجملة نجد رواد قصيدة النثر

---

[1] نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي في؛ الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، ص 199.

[2] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص225.

* لن نركّز على تكرار الحرف لانحرافه عن التحديد الدقيق لمسارات القصيدة مقارنة بالكلمة والتركيب.

[3] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة ، ص341.

[4] يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 265.

اهتموا به ووظفوه في مختلف قصائدهم حتى تحوّل عند بعضهم لظاهرة أسلوبية مميّزة، ومن عيّنات هذا النمط من التكرار نقدّم ما جاء في قصيدة أدونيس "الحيرة":

(أصوات)

لأنه بَحارْ

علّمنا أن نقرأ الغبارْ

لأنه بحارْ

مَرّت على بحارنا سحابَه

من نارِه من عَطش الأجيالْ.

لأنه بَحارْ

أعطى لنا الخيالْ

أقلامَه، أعطى لنا كتابَهْ. [1]

فتكرار جملة "لأنه بحارْ" يجعلها بؤرة القصيدة وكل الكلمات تدور حولها مشكّلة نسقا خاصا وفق إيقاع محدد قدّمه التكرار، وبعيدا عن التحديدات الدلالية المسبقة تقوم الجملة المكررة بدفع التصوّر القرائي نحو وضع النص في دائرة التأسيس لكتابة جديدة، فهي تعرض حدودا أخرى للإبحار في الكلمات وتعطي حلولا لأزمة المعنى **يتجلى في الكتابة** وشكلها الذي يلازم فعْل الإبحار وهو الفعل المكرر في النص، فالشاعر يضع سببا لإبحارنا في الكتابة وهو أن الإنسان في أصله بحار يحاول اكتشاف مجاهيل الكلمة، وهو خالق اللغة لهذا سيعطي الشعراء الخيال ليؤسسوا للغتهم مع كل قصيدة جديدة.

كما يستخدم التضاد أو التقابل في بعض الكلمات لتساهم في شحن الجملة بأكمالها ومن هذه التوظيفات ما نرصده في قصيدة "أغنية إلى هذا الزمان"[2] حيث يوظّف الجهات الجغرافية لتساهم في خلق التنافر بين الجملتين مما يولّد الإيقاع:

كما يمكننا العثور على تشكيلات تقابلية كثيرة تختلف عن الشكل التقليدي لكنها تؤدي الدور ذاته في خلق إيقاع دلالي إيحائي، وعبر هذا النمط يُفهم التقابل ضمنيا من النص لا من وقع الكلمات وتضادها

[1] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، وقصائد أخرى، الأعمال الشعرية، ص 159.

[2] أدونيس، الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ص 600.

معجميا؛ أي التقابل يكون في الصورة بشكل عام، وهو تقابل ضمني ومن عيّناته مثلا ما نقرأه في قصيدة "شيزوفرينيا"[1] لعدنان الصائغ:

شيزوفرينيا

في وطني
يجمعني الخوفُ ويقسمني :
رجلاً يكتبُ
والآخرَ - خلفَ ستائرِ نافذتي -
يرقبني

١٩٨٧/١/١٠ بغداد

يظهر بداية النمط العادي في المقابلة بين جملة –يجمعني ويقسّمني– وهذا يضع المتلقي أمام أولى التشكيلات الإيقاعية الدلالية عبر التعارض، وهي تعكس حال الشاعر المتشظية، ثم تبدو، صورة أخرى أكثر تشظيا، فالشاعر ينقسم إلى قسمين إشارة للرقيب فهو يكتب في العلن وفي الأمام ومن خلف الستارة وفي الغياب هناك من يرقبه كظله لدرجة أنه صار جزءًا منه، وعبر هذه الصورة يظهر ضمنيا التقابل بين حالتين للشاعر مما سبب له أزمة في الكتابة، وعبر تلقي هذا الشكل الضمني من المقابلة يظهر إيقاع إيحائي مختلف يُكسب النص نغما دلاليا إيحائيا يدركه المتلقي بعد عملية القراءة والغوص في الدلالات الآنية النص.

كما نرصد من الظواهر الإيقاعية الإيحائية في قصيدة النثر ظواهر دلالية أخرى غير النظام التصويري والمقابلة والتضاد وتؤدي في محملها دورا إيقاعيا مختلفا، فبعضها ذو طبيعة رمزية نتتبعها سيميائيا وأخرى بلاغية، ويمكن رصدها في عينات كثيرة في قصيدة النثر العربية.

كما نرصد الإيقاع البصري، وهو ما يمكن ملاحظته ورصده بصريا عن طريق العين أثناء استقبال النص لأول مرة، كما ندعوه إيقاع الفضاء النصي وهو إيقاع يُحدثه رسم الكلمات والرموز ووضعها في مساحات محددة في بياض الصفحة* مما يجعلها تشكّل إيقاعا بصريا يدفع المتلقي إلى حالة من الجذب

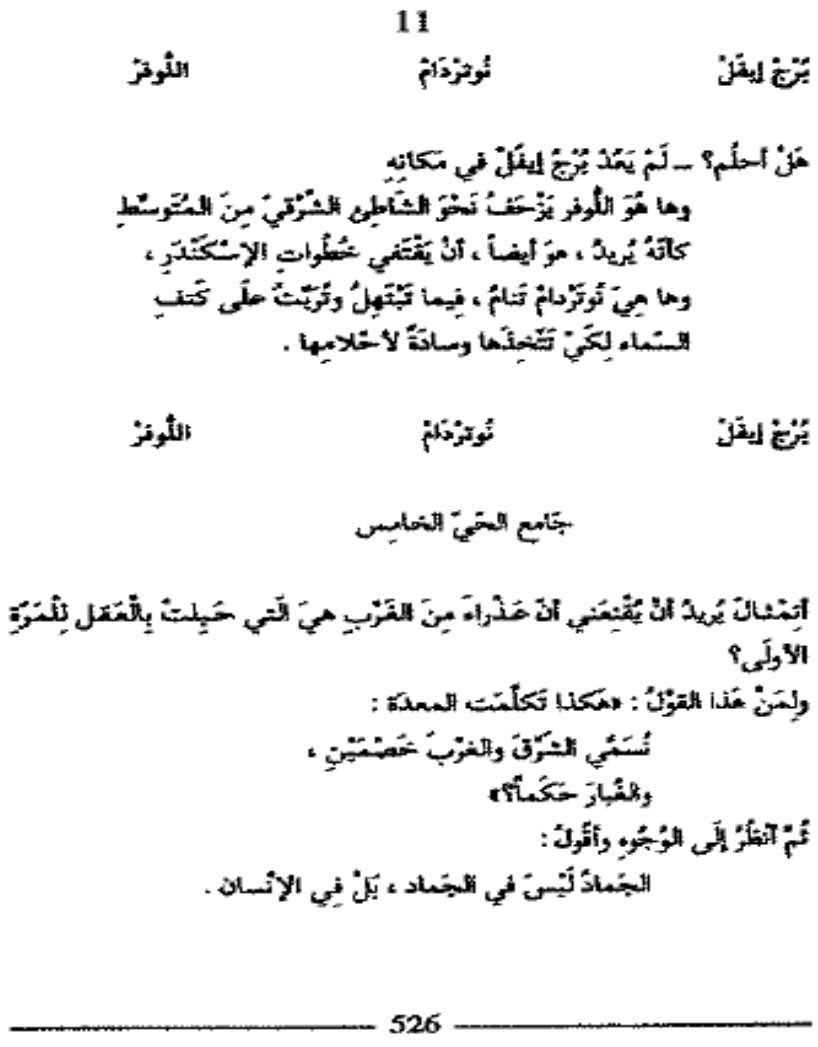
[1] عدنان الصائغ، الأعمال الشعرية، ص 12.

* يندرج الإيقاع البصري بكل أشكاله تحت الفضاء النصي في قصيدة النثر، فهو جزء منه وأحد مظاهر تجليه، وأوردناه في هذا الموضع لعلاقته بالإيقاع ومساهمته في إنشائه.

نحو القصيدة أو شكل الكتابة، مما يسمح بخلق حالة إدراكية خاصة تؤدي إلى إنتاج القصيدة من طرف المتلقي، وذلك وفق رؤيته وقواعده الجمالية المستمدّة من تفاعله وفضاء الكتابة وتوزيعه المرصّع بالتنويعات النصية التي تفرض إيقاعا محددا، بهذا "فالتوزيع أو التشكيل الهندسي لفضاء النص يتحقق بالتوازي والتقابل الهندسي الذي يقوم على تماثل واختلاف أشكال خطية أو هندسية بصرية معيّنة. أو توزيع معيّن لحركة الأسطر والمقاطع وفق جدلية التماثل والاختلاف أيضا. وهو يدخل ضمن ما يسمى الإيقاع البصري"[1]، ويمكن تحديد الكثير من التشكيلات النصية المولّدة للإيقاع البصري حسب القصيدة وتجربتها، ومن العينات مثلا ما نشاهده في الكثير من قصائد أدونيس خصوصا في مرحلة الكتابة ومن ذلك الشكل قوله في "شهوة تتقدّم في خرائط المادة" في المقطع 11 كما هو موضّح[2]:

[1] عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص 55.

[2] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ص 526.



11

بُرْجُ إِيفَلْ　　نُوتْرْدَامْ　　اللُّوفرْ

هَلْ أَحلُم؟ ـ لَمْ يَعُدْ بُرْجُ إِيفَلْ في مَكانِهِ
وها هُوَ اللُّوفر يَزْحَفُ نَحْوَ الشَّاطِئِ الشَّرْقِيِّ مِنَ المُتَوسِّطِ
كأنَّهُ يُريدُ ، هوَ أيضاً ، أنْ يَقْتَفِيَ خُطُواتِ الإِسْكَنْدَرِ ،
وها هِيَ نُوتْرْدامْ تَنامُ ، فِيما تَبْتَهِلُ وتُرَبِّتُ عَلَى كَتِفِ
السَّماءِ لِكَيْ تَتَّخِذَها وِسادَةً لأَحْلامِها .

بُرْجُ إِيفَلْ　　نُوتْرْدَامْ　　اللُّوفرْ

جَامِعُ الحَيِّ الخامِسِ

أَتَمْثالٌ يُريدُ أنْ يُقْنِعَني أنَّ عَذْراءَ مِنَ الغَرْبِ هيَ الَّتي حَمَلَتْ بِالْعَقْلِ لِلْمَرَّةِ الأُولَى؟
ولِمَنْ هَذا القَوْلُ : «هَكَذا تَكَلَّمَتِ المِعْدَةُ :
تُسَمِّي الشَّرْقَ والغَرْبَ خَصْمَيْنِ ،
والغُبارَ حَكَماً؟»
ثُمَّ أَنْظُرُ إِلَى الوُجُوهِ وأَقُولُ :
الجَمادُ لَيْسَ في الجَماد ، بَلْ في الإِنْسان .

يظهر توزيع الكلمات محدّدا بانتظام خاص في بياض الصفحة مما خلق تناغما وإيقاعا بصريا خاصا، يدفع المتلقي إلى التنقّل في كل اتجاهات القصيدة محاولا الإمساك بخيط ما وهنا مكمن الجمالية في الإيقاع البصري، فهو يمنح القصيدة مفاتيح كثيرة للدخول ولكن دون أن يصل المتلقي إلى نهاية، فتظل في التوالد المستمر مع كل مدخل جديد، كما يشير التقابل في الكلمات في الأعلى والأسفل إلى حالة الشد التي يعاني منها شكل الكتابة، فهو تأرجح بين حاضر لغوي مرفوض شعريا وغائب مستحيل مرفوض قرائيا، وبعيدا عن التأطير الدلالي للكلمات المكررة والمشكّلة للإيقاع البصري نجدها تعمل على توجيهات متضاربة لما هو موجود بداخلها لكونه النص البؤرة الذي يريد الشاعر عرضه كشكل شعري قابل للقراءة غير النهائية.

يظهر تفرّد رواد قصيدة النثر في إنتاج قصائدهم في تشكيلات بصرية مختلفة لخلق إيقاع مختلف فدخلوا " ما يسمى باللعب الشعري لإنتاج نص يقوم على المراوغة في بنائه / شكله، وادخال القارئ فيما

يسمى بالموسيقى البصرية"[1] والموسيقى البصرية من شأنها أن تحوّل المتلقي من الثقافة الشفاهية التقليدية إلى المعرفة الكتابية الجديدة التي تنشدها قصيدة النثر، فالقصيدة أصبحت "قصيدة قراءة تخاطب عبر الجسد الورقي عيني القارئ لا أذنيه، وهي تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية "[2]، وتحاول تجسيد ذلك عبر الممارسة النصية، وتعد المعرفة الكتابية ذات طبيعة بصرية بالدرجة الأولى، مما يُكسبها طبيعة مختلفة أثناء عملية القراءة وهو ما يولّد جمالية مختلفة في النص تقدّم أطروحة مغايرة في عصر متشظي المعارف والجمالية، بهذا مُنحت قصيدة النثر بشكلها الكتابي بطاقة العبور إلى الحداثة وما بعدها فهي محاولة لإنتاج المختلف لإنسان أكثر اختلافا وفي عصر لا يؤمن بالنمطية في كل شيء، إنه عصر يريد أن يعيش المختلف مع كل فجر جديد. وعليه فإيقاع قصيدة النثر إيقاع العصر الذي وُجدتْ فيه. فلا يمكن تتبّعه إلا في ظل المتغيّرات المحيطة به التي أثّرت على رؤيا الشعراء ودفعتهم إلى ابتكار تشكيلاته آنيا ونصيا حسب التجربة.

من خلال ما تقدّم نلاحظ أن قصيدة النثر وظّفت إيقاعها الخاص المتميّز بالفردية والخضوع للتجربة على اختلاف أشكال تجليه، أما جماليته فتكمن في تلقيه الخاص والحالة التي يفرضها على المتلقي من الحيرة والتوتر ليخدم الهدف العام من وراء هذه الشعرية التي تحاول التأسيس لجمالية مختلفة أساسها التساؤل إنها جمالية فكرية يصلها المتلقي الذي يعانق القصيدة ويحاول إعادة بعثها من رمادها وفق أفق خاص به، لتولد مرة أخرى وأخرى دون نهاية شأنها شأن اللغة التي لا تستقر عند معان وحدود، في ظل التجربة المتغيّرة.

---

[1] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية . بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص208.

[2] ينظر، حاتم الصكر، حلم الفراشة: الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، نسخة إلكترونية، موقع الكاتب الدكتور، حاتم الصكر (المدونة)، على الرابط: http://www.hatemalsagr.net/index.php?action=showDetails&id=60 . دت، تاريخ الاطلاع: 2016/08/25.

2-3- تجليات الفضاء النصي وشعريته في قصيدة النثر

يعد الفضاء النصي بشكل عام فضاء تشغله الكتابة على مساحة الورق؛ ويشمل ذلك تصميم الغلاف ووضع المطالع، وتتابع وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين[1]، وهذا الفضاء بصري مكاني، لأنه يمثّل المكان الذي تتشكّل عليه الكتابة والعلامات غير اللغوية بمختلف مظاهرها وأشكالها وأجناسها، وفي قصيدة النثر يتمظهر التشكيل الهندسي متخذا دورا مهما فيها لأنه يدخل في اللعبة الدلالية للنص، فهو بمثابة لغة ثانية ومستوى أعمق للدلالة المتحوّلة، فيمكن للمتلقي الوصول إليه عبر الملاحظة البصرية التي عادة ما تسبق عملية القراءة ذاتها، بهذا فقد "أصبحت القصيدة منجزاً تشكيلياً يُقرأ بصرياً بعد أن أصبح سنداً قوياً لما يتأسس عليه النص من جمالية المعنى واللون والشكل، ولا يعني هذا الكلام أن التشكيل بديلُ للشعر، ولكنه إثراءُ للقصيدة وإغناء لانزياحاتها المتعددة "[2]، وعليه تؤسس قصيدة النثر إلى جمالية خاصة بالتشكيلات النصية البصرية التي تساهم مع اللغة في تقديمها بشكل أكثر فنية.

-السواد والبياض ولعبة التجلي والخفاء:

حاولت قصيدة النثر استثمار كل ما تمنحه الإمكانات الكتابية/الطباعية داخل الصفحة الحاملة للقصيدة، فجعلت من التوزيع الكتابي/السواد وشيفرته جزء منها وحاملا لقدْر من بوْحها، بهذا نجدها" انحازت منذ بدايتها إلى الخطية / الكتابية، فأدخلت في ساحة التلقي فرضية التعامل معها عبر حاسة البصر لتصبح وسائل الإنتاج القرائي مزدوجة بين ما هو سماعي/صوتي ومرئي، فبدأت لعبة السواد والبياض وتشكيل الفضاء النصي على الصفحة"[3]، وقد عمل هذا التوزيع المتأرجح بين النظام والفوضى إلى خلق معادل بصري لقصيدة النثر يعمل عمل الإطار للغة، فيؤثر ذلك على التلقي برمته. والقصدية في تخليق الشكل، وبَنْيَنة النص، والمراهنة على تأثيثه بما يجعل من قصيدة النثر مغطاة ضمن حيز بصري بالدرجة الأولى، هو ما يدمغها بالاختلاف، ويمنحها تأشيرة التوصيف المخصوص. (فالكتابة من دون وعي الشكل، تصبح كتابة تداعيات) [4]، بهذا تظهر أهمية التشكيل البصري في خلق جمالية مختلفة، ومن أهم المظاهر البصرية المرتبطة بالبياض نجد تقنية الحذف وهو المسكوت عنه حيث يمنح الشاعرُ في هذه التقنية القارئَ فرصة ملء النقاط والبياض بدلالات تلتقي فيها دلالة الحاضر بالغائب ويتوحدان لينتجا نصا جديدا، والحذف "

---

[1] ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م. ص 123.

[2]- حورية الخمليشي ، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، ص233.

[3]عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص 31.

[4] عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر. ص274.

نزوع إلى استبعاد أشياء بعينها، وفتح مساحة للتعدد القرائي، والتنوع الاحتمالي"[1] وقد تتفوّق بلاغة الغياب على بلاغة الحضور، ومن جهة أخرى يعد البياض مقاطعا فاصلة، "فالبياضات ليست لها حقيقة خاصة سوى حقيقة الكلمات نفسها، فهي تُعتبر مقاطع، تمثل الكلمات أطرافها"[2]، وعليه يَعْتَبر الشاعر البياض نصا صامتا ومختلفا يسكب فيه دلالات يسكت عنها لتنفتح على القارئ وهو بهذا يمنحها حيوات متجدّدة وتأويلات مختلفة.

كما يمكن تسجيل تجارب كثيرة في التشكيل الهندسي المختلف لقصيدة النثر العربية في بناء معمارها، منها؛ الشكل المعماري الطبقي والممسرح والهرمي وغيرها، حيث وُظّفت في معظمها لاعتبارات جمالية وتقنية، وتعد التشكيلات الطبقية التي وظّفت البياضات الفاصلة بين أجزاء النص من أهم مظاهر التجلي النصي في قصيدة النثر، خصوصا أنها تمنح الشاعر فرصة لتقديم تجربته عبر مرحليّة محدّدة تساهم في عملية التلقي والتذوّق النصي، وهو هدف الجمالية الأول.

-**شكل اللمحة أو الشكل الفلاشي:** في هذا الشكل يتم تقديم القصيدة عبر جمل قصيرة دون استطراد تبعا للتجربة وما يحيط بالشاعر خصوصا في عصر السرعة "فالإيقاع السريع للعصر وتراكم المشكلات وشدة التوتر، حالات اقتضت من بعض الشعر أن يكون مكثفا جدا فيه عمق وتركيز وإيجاز وقصر، فظهر ما يمكن أن ندعوه قصيدة الومضة" [3]، وقد أخذت قصيدة النثر في هذه الحالة تسمية الومضة " لفرط قصرها وإسرافها في التقشف اللغوي، والاقتصاد الشكلي، كما لو كانت لمحة أو لقطة اشهارية، تبث نبأ موجزا"[4]، فيتناول فيها الشاعر لمحة شعرية، أو مشهد عابر، أو فكرة وجدانية معينة[5]، فتنقل بذلك الومضةُ تجربةً قصيرة عاشها الشاعر فيكثّفها في كلمات، وهنا تتقارب الرؤيا في قصيدة النثر مع رؤيا المتصوّفة في قصر العبارة وكثافة الدلالة، "فكلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"[6] كما يرى المتصوّفة وهي مقولة النفري، وهو شأن روّاد قصيدة النثر في هذا الشكل الجديد من تقديم نصوص قصيرة جدا على هيأة ومضات شعرية.

---

[1] وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر – دراسة في فضاء القصيدة عند سعدي يوسف – منشورات نوميديا، قسنطينة الجزائر، د/ط ، ص 45

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991. ص 110.

[3] أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2007م، ص 15.

[4] وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر، ص 225.

[5] عبدالله السمطي، القضايا الجمالية في قصيدة النثر، ص 24.

[6] محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري، كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات ، تح وتص، آرثر يوحنا أربري، مطبعة دار الكتب المصرية، مكتبة المتنبي القاهرة/مصر، 1352هـ، 1934م، ص 51 .

كما يمكننا العثور على عيّنات كثيرة من قصيدة الومضة لكل منها قراءته الخاصة حسب التجربة ومن العينات مثلا ما نقرأه عند عدنان الصائغ في قصيدة "حرية"[1]:

حرية

بين القفصِ المملوءِ حبوباً
والأفقِ الأجَردْ
يصفقُ طيرُ الشعر جناحيه
. . . بعيداً
. . . . في الريحِ
ولنْ يتردد

١٩٩٨ مطار كوبنهاكن

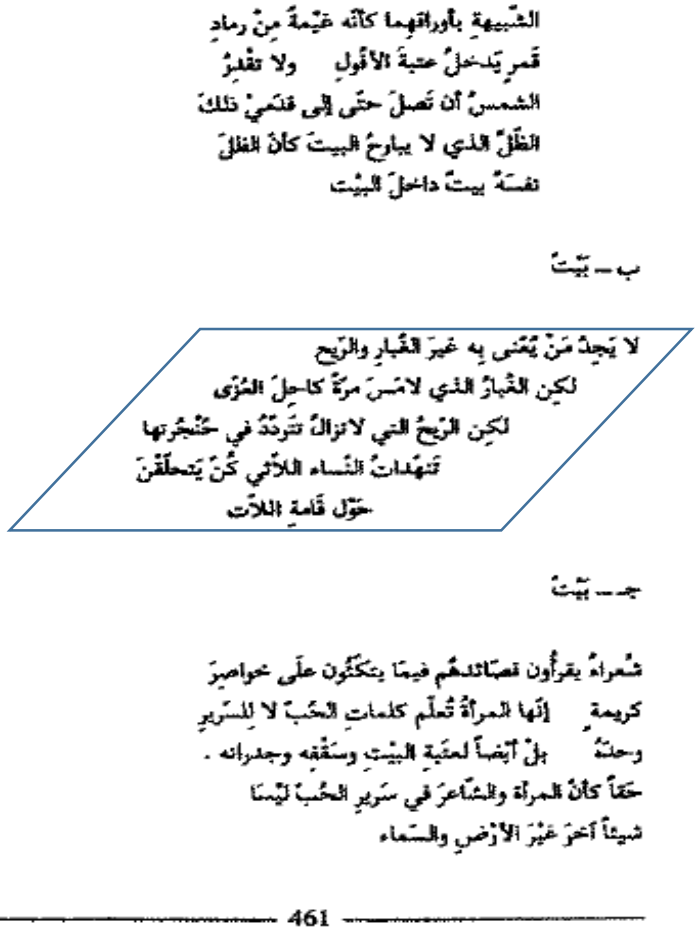
القصيدة عبارة عن مشهد تصويري يحمل أبعادا رمزية، فهي تصوّر حالة الطير/الشاعر بين القفص/الأمان (رغم قيده) وبين الأفق/الحرية (رغم قساوتها)، وحال الطير من حال الشاعر الذي فضّل الحرية رغم ما تحمله من متاعب على رغد العيش وهو مقيّد في وطنه مسجون، وعبر الإيجاز اللغوي الذي جاء في النص يظهر دور التكثيف والفضاء النصي الفلاشي الذي يترجم مواقف وتجارب في أقل حد ممكن من التراكيب ولعل هذا ما جعل" أبرز ظاهرة في "قصيدة النثر" هي الإيجاز والتكثيف، وليس المقصود بهما القصر، إنما المقصود تعميق الوجدان والحفر في الأعماق، بأقل ما يمكن من أشكال التعبير"[2] ، وهو ما يعكس طبيعة التجربة المختلفة في قصيدة النثر التي اختارت هذا التشكيل اللغوي البسيط لتقديم تجربة الشاعر بعمق عبر اقتصاد لغوي تكمن فيه الجمالية.

كما تستعين قصيدة النثر بعدّة علامات غير لغوية مصاحبة كالخطوط والأشكال وأحيانا بعض الرسوم، وهذا من أجل تحميلها بأبعاد إيحائية إضافية مساندة لما تقدّمه لغتها، بهذا تعد هذه التشكيلات عنصرا فعالا في توجيه تلقي القصيدة، ويمكن التمثيل بعيّنات كثيرة عن هذه التشكيلات عند الرواد

[1] عدنان الصائغ، الأعمال الشعرية، ص 61.

[2] أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، ص 15.

بالخصوص، ومنها مثلا الشكل الحامل لانكسارات في الأسطر بما يشبه متوازي الأضلاع ونجده عند أدونيس في قصيدته "يد الحجر ترسم المكان (رقيم البتراء)" ومنها[1]:



الشّبيهةِ بأوراقِهما كأنّه غَيْمةٌ مِنْ رمادٍ
قمرٍ يَدخلُ عتبةَ الأقولِ ولا تقفلُ
الشمسُ أن تَصلَ حتّى إلى قدَميْ ذلكَ
الظّلّ الذي لا يبارحُ البيتَ كأنّ الظلَّ
نفسَهُ بيتٌ داخلَ البيْت

ب ـ بيْتٌ

لا يَجِدُ مَنْ يُعْنى بِهِ غيرَ الغُبارِ والرّيح
لكنِ الغُبارُ الذي لامَسَ مرّةً كاحِلَ المَرْأى
لكنِ الرّيحُ التي لا تزالُ تتَرَدّدُ في حَنْجَرتِها
تَنهّداتُ النّساءِ اللاّتي كُنّ يَتحلّقْنَ
حَوْلَ قامةِ اللاّت

جـ ـ بيْتٌ

شُعراءُ يقرأُون قصائدَهُم فيمَا يتكَئُون على خواصِرَ
كريمةٍ إنّها المرأةُ تُعلّم كلماتِ الحُبّ لا لِلسّرير
وحدَهُ بلْ أيضاً لحَيّةِ البيْتِ وسَقْفِه وجدرانه .
حَقّاً كأنّ المرأة والشّاعرَ في سَريرِ الحُبّ ليْسَا
شيئاً آخرَ غيْرَ الأرْضِ والسّماء

461

يظهر انحراف بدايات الأسطر وتقدّمها مما يشكل ما يشبه متوازي الأضلاع، وعبر تتبع القصيدة في هذا الجزء نجد استرسالا في الكلام وسرعة في حركية الطرح وهو ما يناسب الانحناء في الجمل الذي يشعر به المتلقي، بهذا فالشكل مساند لجماليات العرض التصويرية في القصيدة، وعليه تعد "القصيدة المعاصرة رسم بالكتابة، والكتابة لا مكان لها إلا في هذا الرسم، فالقصيدة في زمننا بصرية تحل فيها العين أكثر من الأنا وجسدٌ شعريٌ روحه تشكيلية فنية"[2]، وهذا يساهم في توحيد الطاقات داخلها –لغوية وغير لغوية– مما يزيد من تأثيرها ويحقق لها قراءات متعدّدة، فالمتلقي لا يؤول المعطى اللغوي بمعزل عن الشكل البصري أو العلامات غير اللغوية الموظفة في النص بل يتلقى الجميع ككتلة وتجربة واحدة أجزاؤها منصهرة.

[1] أدونيس، الأعمال الشعرية، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، ص 461.

[2]– حورية الخمليشي ، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، ص233.

على هذا الأساس "يجب التعامل مع قصيدة النثر على أنها حركة تستجيب للمستقبل وتتفتح على كل جماليات جاءت من داخل الشعر ومن خارجه، هي حالة تصالحية بين أنواع الكتابة، هي شكل يخترق الأشكال ويرفض أن يتقوقع في شكل ما، هذا الانفلات الجديد، يستوجب وعيا نقديا جديدا، مهيأ للانفلات غير منغلق على أدوات قرائية مقدسة، لا يحاكم غير الجاهز بالجاهز، والجمالي بالأخلاقي والديني واللغوي بالاجتماعي"[1]، لهذا وجب أن تواكب الحركة الشعرية لقصيدة النثر حركة نقدية تتبنى أطروحاتها، إضافة إلى وعي قرائي بجمالياتها ومحاولة استيعاب تجربتها كجنس شعري مختلف يحاول التعبير عن واقع مضطرب بلغة أكثر اضطرابا وقلقا، وتشكيلات بصرية ممعنة في الغرابة، "وأهم ما يميّز شكل قصيدة النثر.. هو رفض الشكل المجرّد النموذجي الثابت والمحدد مسبقا، والبحث عن تجارب جديدة وعن حرية أوسع في ممارسة التشكيل اللغوي والإيقاعي والدلالي"[2]، وعموما ومن خلال تتبع العديد من العيّنات نجد ما لا يُحصى من التشكيلات النصية التي وظفتها قصيدة النثر وجعلتها جزءا مهما في تقديم متنها وتحميلها بأبعاد إيحائية، وهذا يعكس مدى اهتمام الشعراء بتوظيف معطيات غير لغوية لدعم قصائدهم، ليؤسسوا لجمالية مختلفة في التقديم كما يدفعون بالتلقي إلى أفق جديد غير نمطي وهو أمر عسير أمام تعوّد المتلقي العربي على شكل شعري معيّن، لهذا فرهان قصيدة النثر يكمن في خلْق شكل قرائي لمتنها عبر تقديم المختلف وتمرير تشكيلات أكثر تمرّدا.

[1] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المسائلة، ص141.

[2] عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص 28.

3- التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة في قصيدة النثر

لم يخرج الشعر الجزائري بشكل عام عن النسق التاريخي للشعرية العربية من حيث التطوّر على مستوى البناء والرؤية وحضور اتجاهات مختلفة ومتتالية مثلتها في العصر الحديث، بداية بالاتجاه التقليدي الإصلاحي الذي تبلْورت معالمه مع بدايات القرن العشرين حيث حمل على عاتقه إحياء التراث الشعري القديم ومحاكاته متأثرا بحركتي الإحياء والتقليد في المشرق العربي، فقام بذلك اتجاه تقليدي جزائري على مرجعيتين الأولى عربية مشرقية وهي الأقرب وأخرى تقليدية قديمة بعيدة تستمد طاقتها من التراث الشعري العربي القديم، كما تميّزت هذه الحركة بحضورها القوي وسيطرتها الكبيرة على الساحة الشعرية والأدبية بشكل عام في الجزائر، وذلك بسبب الطابع الديني المحافظ للمجتمع الجزائري وخوفا من أي حركة تجديدية من شأنها حمْل أفكار فيها موالاة للمحتل الفرنسي وثقافته، فعمل بذلك أعلام حركة الإصلاح على ترسيخ مبدأ محاكاة المشارقة التقليديين على وجه خاص وإحياء التراث العربي عموما، لينطلق معهم الشعر الجزائري الإصلاحي، الذي قدّمته جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وحمَته واحتضنته، كما نشير إلى ظهور بعض الأصوات الفردية التي سبقت وعاصرت جمعية العلماء وكان لها السبق في إحياء التراث، بذلك لم تكن الجمعية الأولى على الساحة الأدبية الجزائرية فقد سبقتها ومهّدت لها حركة إصلاحية قادها أعلام في الفكر والأدب الجزائري مع بداية القرن العشرين، نذكر منهم، "عبد الحليم بن سماية ومحمد بن مصطفى بن الخوجة، وعمر بن قدور وغيرهم"[1]، لكن حضورهم الفردي في الساحة لم يمكّنهم من خلق تيار فكري موحّد له أسسه الواضحة ومنهجه الفكري المستقل كجمعية العلماء المسلمين التي أخذت على عاتقها حمل مشعل الفكر الإصلاحي النهضوي، وكان للشعر الحظ الأوفر في هذه النهضة الشاملة التي رسمت معالم الشعرية الجزائرية في بداياتها، ولم تمض فترة طويلة على ظهور الاتجاه التقليدي في الشعرية الجزائرية حتى ظهرت توجهات أخرى أكثر تجديدا على مختلف المستويات الشعرية من لغة وإيقاع وموضوعات، مستجيبة في ذلك للتطور الشعري الحاصل في المشرق العربي ويمكن تحديد ملامح هذا الاتجاه بالمنحى الوجداني الذي ترسّخ بشكل كبير بعد الحرب العالمية الثانية، هذا الاتجاه عُرف بطابعه الرومانسي الوجداني الذي خاطب العاطفة وقلّل من توظيف اللغة والإيقاع التقليدي، كما يعد تجديدهم في التشكيل الموسيقي من أبرز الدلائل على رؤيتهم الحداثية للشعر، وأقرب مثال لذلك نصوص رمضان حمود كما في قصيدته يا قلبي، حيث يغيّر فيها القوافي، ويضيف الكثير للوزن الخليلي التقليدي، بهذا قدّم الجديد على مستوى التشكيل الموسيقي التقليدي ليتمثّل بذلك أهم خصائص الرومانسية العربية "بهذا يمكن الإقرار منذ البداية بأن هذا التوجه العاطفي

[1] صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1984م، ص 33، ص 34.

الوجداني تأثر بشكل كبير بالرومانسية العربية المشرقية، وقد فضّل أغلب الدارسين تسميته بالوجداني دون الرومانسي"[1] فهو لم يمثل مذهبا خاصا بأسسه كما ظهر في المشرق بل كان مجرّد توجّه وجداني عاطفي محدود نسبيا مقارنة بما حدث عند المشارقة، لكن ظل طابعه العام رومانسيا، وممن يُحسبون على هذا الاتجاه نذكر رمضان حمود والطاهر بوشوشي، وعبد الله شريط، وعبد الرحمن بن العقون ومبارك جلواح ومحمد الأخضر السائحي ومحمد الأمين العمودي وأحمد بن يحيى الأكحل.... وغيرهم كثير، ويعد الوعي بالواقع الاجتماعي والسياسي، من أهم دوافع ظهور هذا الاتجاه خصوصا بعد الحرب العالمية الأولى "فالأوضاع المؤلمة التي فرضها المحتل آنذاك تعد مؤثرا أساسيا في طغيان مشاعر الكآبة التي لوّنت الشعر الجزائري آنئذ، حتى غدت طابعا عاما يميز أغلب الإنتاج الشعري الذي ظهر في العشرينيات"[2]، إضافة إلى مؤثرات كثيرة بعضها مرتبط بالإنتاج الرومانسي المشرقي وأخرى تحوّلات في مفهوم الشعر ذاته. كما نشير إلى أن الاتجاه الوجداني بظهوره لم يكن كالمشرقي رفضا للتقليد بل ظلا في تعايش وتمازج أحيانا عند بعض الشعراء حتى أن الكثير من الإنتاج الشعري الوجداني نُشر في الصحف التي مثّلت منابر التقليد. واستمرت الشعرية الجزائرية بين التقليد والتجديد إلى انتهاء الحرب العالمية الثانية ودخول الخمسينيات حيث اندلعت ثورة التحرير التي صاحبتها تحوّلات في الشعرية الجزائرية خصوصا على مستوى القاموس الشعري والموضوعات التي أُستلهمت من الثورة والمعارك فكانت الألفاظ القوية والإيقاعات الملفتة وقد مثّل الشاعر الجزائري مفدي زكريا هذه المرحلة أحسن تمثيل بنص متوهّج لغة وإيقاعا وموضوعات. أما بعد الاستقلال فقد سادت فترة ركود شعري لعدة أسباب على رأسها انشغال الشعراء بالبناء أو فقدانهم دافع الكتابة بعد الاستقلال، كما عملت الخِلافات التي شبّت بين أبناء الثورة قبيل الاستقلال وبعده، وأحداث إقليمية أخرى لصرفهم على المواصلة في قول الشعر[3]، واستمرت هذه المرحلة إلى السبعينيات حيث خرج الشعراء من صمتهم بنص رسم لنفسه فلكا إيديولوجيا خاصا، متأثرا بفكر اشتراكي وافد، فصارت القصيدة على المستوى الموضوعاتي مجرّد شعارات إيديولوجية فَفَقَدتْ بذلك روحها الشعرية، أما على المستوى البنائي النصي فقد اختار الشعراء نموذج الشعر الحر/التفعيلة ليوجّهوا انتقادهم للقصيدة العموديّة، كما أن لغتم ظلت على المستوى المعجمي/ القاموسي متقاربة، "فنجد مجموعة من الكلمات مسيطرة على بنية النص الشعري، لا تأخذ أبعادا مختلفة من شاعر إلى آخر، وإنما تظل مرتبطة بدلالة أحادية المعنى"[4]، وهو ما قلّل من فنية

[1] عبد الله الركيبي، الشاعر جلواح، من التمرد للانتحار، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص13.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1، 1985. ص80.

[3] ينظر، أحمد يوسف، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1، 2002. ص73.

[4] مشري بن خليفة، سلطة النص، ص 42.

هذه النصوص، لكن رغم ذلك تعد بتجديدها البنائي بشكل عام فاتحة الشعر الجزائري المعاصر لما حملته من روح التمرّد وتقديم الجديد، كما نشير أن الحركات الأخرى التي ظهرت قبل السبعينيات كالتقليد والاتجاه الوجداني ظلا موجودين على الساحة، فظهور حركات شعرية لا يعني اندثار أخرى. أما على مستوى التجديد فيعد شعراء هذه الفترة الأكثر تمرّدا فقد طرقوا باب التجديد، ولكن بحلّة مناقضة لما هو ماض، فجاء النص في هذه الفترة مشبّعا بقيم إيديولوجية وافدة، نسخت النص بتصورات حوّلته إلى مجرد خطاب وشعارات ففقد أهم مقوّمات شعريته، ومن جهة أخرى "تأثر الشعراء الجزائريون ببعض الشعراء الحداثيين في المشرق العربي"[1] الذين قطعوا شوطا في التحرّر من قيود عمود الشعر، لهذا فقد حاول رواد هذه الفترة الانطلاق من مرجعية النموذج المشرقي من جهة و من الفكر الاشتراكي من جهة أخرى، ليؤسسوا لشعرية جديدة رغم ما وُسمت به من عنف وسيطرة المضمون إلا أنها مثّلت مرحلة مهمة في الشعرية الجزائرية وتجديدها للقصيدة، وممن مثّل هذه الفترة نذكر: أحمد حمدي وعبد القادر السائحي وحمري بحري و عبد العالي رزاقي... وغيرهم كثير ممن سيطرت على نصوصهم الاتجاه الاشتراكية فتحوّلت قصائدهم في الكثير من المواضع إلى مجرّد شعارات فاقدة لروح الشعرية. لكن هذا لا ينفي ظهور بعض الأصوات الفردية التي حاولت تقديم الجديد بعيدا عن السيطرة الكاملة للاشتراكية موظفة أدوات ومقومات أخرى، لكن ظلت منفردة أمام تيار الاتجاه الاشتراكي الذي سيطر على الساحة الشعرية خصوصا بسيطرته على النشر والعديد من المؤسسات والمنابر، التي ساهمت بشكل فاعل في تطوير حركة الكتابة في تلك المرحلة، ومن تلك المنابر نذكر مثلا "المجاهد الثقافي، الذي كان يصدر أسبوعيا"[2] وغيرها من المنابر والمؤسسات التي احتضنت هذه الحركة الشعرية ودعّمتها بما يخدم مصالح وتوجهات أيديولوجية في الكثير من الأحيان. وفي خضم السبعينيات وما ظهر فيها من إيديولوجيا طبعت الحياة الثقافية بشكل عام والشعرية بوجه خاص بدأت بوادر ظهور نص آخر مختلف في التجريب والتجديد، نابع من حركة جديدة تمثلت في قصيدة النثر التي تجاوزت التقليد وأحْدثت قطيعة تشْبه حالة اليتْم، مؤسسة لبناء فريد على غير مثال، إنها حركة ترفض الأبوّة وتحاول التأسيس لنص مختلف، يكسر نظام الوزن والتفعيلات ليولّد إيقاعا مختلفا ذا بعد دلالي إيحائي أو موسيقي مبني على خصائص مختلفة، إنه توجه شعري متوهّج يحاول تقديم المختلف في ومضات دون الاتكاء على نموذج مسبق، محققا المجانية، لتتجاوز بذلك سلطة المضمون، فنصوص مبدعي هذه الحركة لا تتجه نحو غاية وهدف محدد مسبقا، ولا تعرض أفعالا بل تتجلى في كتلة واحدة وبشكل لازمني، ولعل هذا التوجّه جعلهم يظهرون بنصهم في حالة يُتم فلا سلالة شعرية ينتمون إليها إنما يؤسسون لنصوصهم حسب التجربة والحالة

[1] أحمد يوسف، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، ص78.

[2] المرجع نفسه، ص79.

والنص عندهم لا يساوي شيئا خارجه، فهو نص الاختلاف بكل المعايير، وعليه يظهر أن "السمات الجوهرية للنص الشعري الجزائري المختلف عدم وجود هوية شعرية تقيّد ائتلافه، وتحدّد انتماءه، وتأسر لغته بردّها على أنساب شعرية معيّنة. فجينيالوجية هذا النص الشعري ضائعة المعالم، مجهولة الجذور، يساورها الإحساس الحاد باليتم.." [1]. وعبر تتبّع عدد من العيّنات نجد أن أغلب الشعراء يتقاطعون في هذه الحالة من الضياع التي قد نفسّرها بشكل مختلف –عما فسّره بها أحمد يوسف– فاليتم نابع من المجانية واللازمنية فالشاعر يُنتج نصه على غير مثال مسبق ولا قاعد مقيّدة وهذا ما يجعل نصه يتيما لا ينتمي لأي سلالة شعرية.

وعليه فتفسير اليتم نابع من أهم خصائص قصيدة النثر وطبيعة بنائها التي تقتضي هذا الفعل الإرادي في قتل الأب فالقصيدة لا يمكنها أن تتشكّل في ثوب لبسه غيرها إنها كيان حر يتشكّل فقط أثناء الممارسة الشعرية، لهذا نلاحظ عند الكثير من شعراء قصيدة النثر الجزائريين خصوصا الرواد ومن فَقه خصائصها أنهم يقدّمون قصائدهم بشكل حر وعلى غير مثال بل يُنتجون بلاغتهم الخاصة بالقصيدة، بهذا فقصيدة النثر الجزائرية استطاعت منذ بداياتها تمثّل روح قصيدة النثر العربية وتقدم نماذج مهمة.

أما إن أردنا تتبّع قصيدة النثر الجزائرية من حيث نصوصها وشعرائها فذلك يضعنا أمام عوائق معرفية مختلفة فقد تؤدي بعض التصنيفات إلى تشتيت التجارب أو الحكم القيمي والجاهز عليها وأحيانا يكون جزئيا لا يغطي التجربة لهذا إن أردنا تتبّع قصيدة النثر الجزائرية علينا سلك مسارات مختلفة حسب اعتبارات كثيرة بعضها مرتبط بالمرحلة والفترة التاريخية التي ينتمي إليها كل شاعر وبعضها مرتبط بالتجربة الشعرية لدى كل شاعر وأخرى حسب تطوّر الإنتاج الشعري عند بعض الشعراء فبعضهم كتب العمودي والتفعيلة وانتقل إلى قصيدة النثر وآخرون كتبوا التفعيلة ثم قصيدة النثر وفريق كتب قصيدة النثر مباشرة، وحسب نوع التجربة تتحدّد طبيعة بناء القصيدة ومستواها الفني، لهذا علينا قراءة هذه التجارب حسب مختلف الاعتبارات؛ أي مراعاة بعض المتغيرات الخاصة بالمرحلة أو التحوّل في الإبداع لأن ذلك يؤثر في البناء الفني والحدود الجمالية للقصيدة. ويمكن الانطلاق في تتبّع ظهور هذه القصيدة في الشعرية الجزائرية باعتبار العامل التاريخي المرحلي –مع مراعاة الاعتبارات الأخرى– والعودة إلى الستينيات وبداية السبعينيات–رغم ما يحمل التحقيب التاريخي من تعسّف– حيث تأثر بعض الشعراء بتجارب مشرقية لقصيدة النثر خصوصا التجربة اللبنانية متمثلة في نصوص أنسي الحاج ويوسف الخال وغيرهما، ويعد عبد الحميد بن هدوقة من أوائل الذين كتبوا في ما عُرف فيما بعد بقصيدة النثر ويظهر ذلك في ديوان الأرواح الشاغرة وقد صدر في

[1] المرجع السابق، ص 97.

الجزائر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1967. وممن كتب أيضا هذا الشكل الشعري الجديد في وقت مبكّر نذكر جروة علاوة وهبي في ديوانه "الوقوف بباب القنطرة"، وزينب الأعوج، وربيعة جلطي ، وغيرهم ممن كسروا نظام التفعيلة وتجاوزوا سيطرة الأيديولوجيا ولو نسبيا وقدّموا نصا جديدا يعتبر فاتحة قصيدة النثر الجزائرية، ومن عيّنات هذه النصوص المبكّرة يظهر خلوّها من ثبات التفعيلة وخلقها لإيقاع مختلف يعتمد على التكرار أحيانا وأحيانا أخرى على الإيقاع المعنوي الدلالي كالتضاد والمقابلة... كما تظهر المجانية في بناء القصيدة فهي على غير نموذج مسبق تنطلق حرة حسب التجربة.

كذلك من النصوص المبكّرة لقصيدة النثر ولو بمقاييس أقل صرامة نجد نصوص أحلام مستغانمي كما في ديوانها "الكتابة في لحظة عري" التي تمثّل الارهاصات الأولى لقصيدة للنثر رغم ما قد يقال حول هذه الكتابات لقربها أو تقاطعها مع النثر الشعري، فلا تملك كثافة وتوهّج قصيدة النثر لكنها تظل بدايات هذه القصيدة في الشعرية الجزائرية من عيّنات ما جاء في الديوان نذكر[1]:

كبر الحزن أيّها الرفيق
في هذه المدينة لا يأتي الصيف أبدا
الرياح لا تفارق السماء
وأنا متعبة
عندما تغلق كل الأبواب
أرتدي أحلى فساتيني وأجلس لأكتب إليك
أيلول 1973

* *

8

رغم اختلافها على السائد في مرحلتها إلا أنها لم تُخف بعض تأثرها خصوصا في بعض الألفاظ الاشتراكية التي قد تكون جاءت عرضا أو متأثرة بمناخ الشاعرة ومحيطها المشبع بالتوجهات الإيديولوجية في تلك المرحلة، فلم تستطع إخفاء الطابع العام والتوجه الراسخ في تلك المرحلة لدرجة أننا نجد أسطرا خطابية لا تكاد تختلف عن التوجه الاشتراكي السائد كقولها[2]:

انسفي الحدود والجمارك, ولتحرق تأشيرات الدخول والخروج
فنحن حولك

[1] أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، فبراير 1976م، ص 08.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

أو جملا شعرية مثل[1]:

عيد سعيد أيّتها الأرض

اليوم أوّل نوفمبر 73
هذا الصباح خمسة عشر ثائراً سقطوا في مدينة عربيّة..
رمياً بالرصاص
افتحي مقابرك أيّتها الأرض الطيبة
أيّتها الأرض المغمورة

ولكن ذلك لا ينفي التجربة المختلفة والرؤيا الحداثية لهذه القصيدة المبكّرة، وعبر تتبّع الكثير من العيّنات في ذات المرحلة نجد أنها قدّمت أولى الإرهاصات لقصيدة النثر الجزائرية التي تكرّست بشكل فعلي في مرحلة الثمانينيات – وما تلاها من فترة التسعينيات– مع جيل الاختلاف الذي مثّل بعضه امتدادا لجيل السبعينيات فيمكن اعتباره جيل أو "شعراء المابين" [2]–على حد تعبير أحمد يوسف– وبعضه الآخر قدّم تجربته في ذات المرحلة، بهذا فمرحلة الثمانينات تعد مرحلة تأسيسية لقصيدة النثر الجزائرية حيث تعتبر جامعة لأهم الأصوات التي قدّمت هذا الشكل الشعري بمفهومه الحداثي؛ أي قدّمته وهي تعي بعْده الفني وانتماءه لفضاء شعري مختلف، ومن الأسماء التي مثّلت هذه المرحلة –مع انتماء بعضهم للمرحلة السابقة– مع الاختلاف في التجارب والمرجعيات وتاريخ الظهور نذكر: عبد الحميد شكيّل، ومشري بن خليفة، وربيعة جلطي، وزينب الأعوج ..... وتعد هذه الفترة بحق جامعة للكثير من الأصوات ففيها استقرت أصوات مبدعي السبعينيات حيث قدّمت لهم الجو الملائم للتجريب الشعري، ومنها انطلقت تجارب أخرى أُعتبرت النواة لشعريّة الاختلاف، حيث مدّت جسور الإبداع للمراحل اللاحقة فترة التسعينيات وبداية الألفة الثالثة. وبشكل عام فقد حمل روّاد هذه المرحلة على عاتقهم تخليص الشعر الجزائري من كل ما علق به في المرحلة التي سبقتهم خصوصا ما ارتبط بسيطرة المضمون الأيديولوجي على القصيدة، كما حاولوا التأسيس لبناء مختلف نصيا على مستوى اللغة والإيقاع والرؤيا بل والفضاء النصي الأكثر اختلافا وتمرّدا، كما يمكننا أن نلحظ لدى غالبية شعراء هذا الجيل ديمومة التوتر وعدم القناعة والرضى بالواقع الراهن، ومحاولة استشراف

[1] المصدر السابق، ص 36.

[2] أحمد يوسف، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، ص 83.

آفاق جديدة،[1] ليأتي بذلك نصّهم مُعْلنا عن الاختلاف، لكنه اختلاف من نوع خاص فهو لا يرفض الماضي التقليدي من باب الرفض لكن من باب التجاوز فيحترمه ويضعه في موقعه المناسب، ومن جهة أخرى يأخذ من الحداثة الشعرية ما يناسبه دون مغالاة في الأخذ من الآخر مهما كان، فقد أخذوا النموذج الحر وبعده قصيدة النثر وحتى شكل الكتابة، لكن ليُلبسوه خصوصية النص المختلف الجزائري أو **نص التجاوز**[2] الذي قدّم قفزة نوعية للشعرية الجزائري نحو الحداثة وما بعدها وتقديم المختلف، فظلت التجارب في هذه الفترة ترسم لوحة شعرية جزائرية غاية في التجريب والتجديد على مختلف المستويات الشعرية من اللغة والإيقاع إلى الفضاء النصي الأكثر اختلافا. نذكر على سبيل المثال نصوص عبد الحميد شكيّل التي أظهر فيها تطوّرا لافتا في التجريب اللغوي وتجاوز النموذج السائد وقته وذلك على مستوى اللغة ونظام التصوير وحتى الفضاء النصي، وتعود نصوصه لبدايات السبعينيات ومنه نص "مخاض الكلمات" من ديوانه "قصائد متفاوتة الخطورة" ومنه:

في داخلي صهيل..

في داخلي عويل..

يا صاحبي انكرني الزمن..

حكايتي: كقصتي تُثْقلها المحن؟ ؟

مثل ارتعاشة الحب، أنا حكايتي تداعب القمر..

..... 01 يناير 1972 [3]

من خلال النص تظهر النزعة الرومانسية في نص شكيّل فهو لم يتخلّص ببعد من رؤيته العاطفية لموضوعاته وتعبيره عن خلجاته بلغة بسيطة الكلمات واضحة التراكيب، وهذا النزوع الرومانسي ليس غريبا في بدايات الشاعر فقد تأثر بمحيطه ومرجعياته المشرقية، ليحمل نصه صورا تكاد تكون جاهزة كقوله "أنا أغنية الوجود أو في داخلي أنشودة.." وغيرها من التراكيب الرومانسية الجاهزة التي تذكّرنا بنصوص أبي القاسم الشابي وأعلام الرومانسية العربية، ولعل هذا الجنوح الرومانسي واستيراد الدلالات الخارجية وتحميلها في النص لتفرض سلطتها على التجربة، أضعف قدرةعلى قول الجديد وتتبّع حركة التجربة دون تأثيرات

[1] ينظر، عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، ج1، الناشر رابطة أهل القلم، سطيف – الجزائر، ط2، ص 59.

[2] عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، ص88.

[3] عبد الحميد شكيل، قصائد متفاوتة الخطورة، نصوص إبداعية، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2008م، ص 07.

خارجية، إضافة لاستخدامه نوعا من الإيقاع اللغوي الموسيقي متمثلا في نهاية بعض الأسطر بذات الحرف مما يوحي بتأثره بالقافية وحرف الروي ومن هذه الحروف نذكر "اللام والراء والنون وغيرها"، مما شكّلت فواصلا موسيقية توهم في معظمها بانتماء النص لشعر التفعيلة رغم أنه لا يوظف التفعيلات الصافية والسليمة، ولكن رغم ما قد يلاحظ على النص إلا أنه يظل نص البدايات التي ما فتئ الشاعر أن تجاوز عقالها مطوّرا تجربته، فاستمر في تقديم الجديد مع بدايات مرحلة الثمانينيات ومنها مثلا نصه "حكايات من الصحراء" من ديوان سنابل الرمل... سنابل الحب" ومنه يقول:

ها أنا أنظر إليك

ها أنت تنظرين إلــيّ

و كلانا عاجز عن شم الآخر

إنها مأساة أن ترد الماء ولا تشرب

بشار 1981/03/30 [1]

يظهر الاستثمار اللغوي المختلف فالمعجم بسيط متداول، أما التركيب فحركيّة الجمل الفعلية بارزة مما يعكس توتر النص رغم الانطلاق بالأسماء والضمائر لكنها تابعة لحركية الفعل بعدها، أما التصوير فهو الأكثر تجريبا فالشاعر يضيف حاسة الشم لطبيعة العلاقة بينه والحبيبة وهي صورة مختلفة وحاسة غريبة في تحسس الحبيبة، مما زاد النص غرابة، لينتهي النص بعدها بحكمة حاملة لصورة أخرى تقدّم مأساة الفقْد بورود الماء مع عدم القدرة على الشرب، كما يظهر التشكيل النصي الهرمي الذي تميّزت به هذه الأسطر فتنتقل من السطر الأقل طولا إلى الأكثر ومعها ينتقل تفاعل التجربة من رؤية الحبيبة إلى العجز عن التواصل وتعطّل كل الحواس. من خلال هذا النص نلاحظ مدى التجاوز الذي أحدثه الشاعر لخلْق نموذجه الخاص التابع للتجربة وما تفتضيه، وذلك على مختلف المكوّنات النصية. وعبر تتبّع عيّنات أخرى من ذات المرحلة نجد أن الشعراء حافظوا على مسارهم الخاص بالاعتماد عن التجربة وتجاوزهم الأنماط التقليدية على جميع المستويات محققين البدايات الفعلية لقصيدة النثر الجزائرية.

ونشير إلى أن التجارب في هذه الفترة ضمت شعراء من مراحل سابقة استمرت في الكتابة أمثال زينب الاعوج وأحلام مستغانمي وعبد الحميد شكيل، بينما عرفت أسماء جديدة نشرت في هذه الفترة ومنهم

[1] عبد الحميد شكيل، سنابل الرمل.. سنابل الحب، صدر بدعم من وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، د/ط، 2008، ص20.

مشري بن خليفة وحكيم ميلود وعبد الله بوخالفة وغيرهم، لهذا نجد أن مستوى النصوص مختلف من حيث الفنية والقدرة على تمثّل شكل قصيدة النثر بشكل قريب.

ومن التجارب التي قدّمت المختلف في هذه المرحلة التأسيسية نذكر تجربة الشاعر مشري بن خليفة الذي قدّم نصوصا أكثر تجريبا على مختلف المستويات خصوصا اللغوية منها فجاءت نصوصه تأسيسا للجديد بداخلها بعيدا عن كل إملاءات قبلية، فدلالاتها نابعة من عمقها لا من خارجها ومن عيّنات ذلك نذكر نصه " المعراج"[1]:

تذكرتك والروح تعرج نحو عشقها

وجسدي يسقط في الانتظار

وحدي الآن

واقف في الصحراء .

تمر جميع القوافل

ولا تمرين على قبري

تذكرتك،

وخطاك على الرمل،

ترسم الوقت الفاصل بيني وبينك.

والشيوخ أعلنوا في القبائل ،

أنني الذي ظلّ يبحث عن امرأة ،

كل سنوات العمر ....

نساء المدينة قطعن أيديهن

لما رأينك تطلين من الفراغ.

[1] مشري بن خليفة، ديوان سين، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، الجزائر، ص 67.

قلن: لقد جاء من أقصى البلاد يسعى

قال الفتى: إني أراني أطير صوب ⟵

الأنجم المستباحة

.....

الجزائر في: 1986/01/16

تظهر التجربة المختلفة فالشاعر يقدّم نصا مراوغا يظهر من سطحه أنه يصوّر حالته، لكن في عمقه يقدّم شكلا مختلفا لا يقرأ إلا ضمن نسقه اللغوي وفي حدود التجربة التي أنتجته، فالبعْد السردي واضح خصوصا عبر العطف وتوظيف الأفعال الحركية التي ترسم مشاهد متحرّكة، لكن السرد يخفي شعرية خاصة به، فالحركة تدفع النص للتدفق حسب التجربة ليصل إلى مداه في الأخير، إضافة إلى ذلك يبرز في النص نظام تصويري مختلف، فالمجاز فيه غير المجاز في البلاغة التقليدية كقوله "وجسدي يسقط في الانتظار"، حيث الصورة المجازية مبتكرة تقدّم عيّنة عن بلاغة جديدة نابعة من عمق اللحظة التجريبية في القصيدة، فألم الانتظار لا يشعر به إلا الجسد المنهك وعبّر الشاعر عن ذلك بحسية مفرطة انطلاقا من السقوط وصولا للقبر الذي جاء ليُقدّم صورة أخرى مبنية على الرمز وهنا يحيلنا إلى فناء العلاقة بينهما وبقاء شواهدها كالأطلال، كما نرصد في النص استثمار النصوص السابقة عبر ظاهرة التناص، فيتناص الشاعر مع القرآن الكريم في بعض المواضع في المقطع المقدّم كما في قوله " نساء المدينة قطعن أيديهن" حيث يتناص مع الآية الكريمة 31 من سورة يوسف﴿ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ ۖ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾. أما الموضع الثاني ففي قوله " لقد جاء من أقصى البلاد يسعى " وفي ذلك تناص مع الآية 20 من سورة (يس) ﴿وَجَاءَ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَىٰ قَالَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ﴾. وفي الموضعين يستثمر الشاعر البعْد الإيحائي للآيتين في تحميل تجربته بالتجاوز، ففي الأولى جعل تجربة سيدنا يوسف مع امرأة العزيز والنسوة اللاتي اِتَّهَمْنَها فيه، أرضية لتقديم نموذجه المثالي للمرأة/الوطن /الحلم التي أرادها، فالتناص يجعل من التجربة الأولى نواة للانطلاق في تجربة الشاعر المحمّلة بالاختلاف، كذلك في العيّنة الثانية فالشاعر يتناص مع حالة الرجل النذير وهو يمثل من يخرج عن مجتمعه ويواجه أفكاره ويقول الحق مهما كلّفه الأمر، وحال الرجل كحال الشاعر فهو يريد البوح وقول ما لا يقال أمام مجتمعه، الذي يرفض الحالمين، وتستمر الأسطر في استحضار النصوص الغائبة كقوله "قال الفتى: إني أراني أطير صوب"

وفيها تناص آخر مع القرآن الكريم، حيث يدخل في هذا المقطع في حالة الرؤيا وما يترتّب عليها، بهذا يظهر أن الشاعر حاول استثمار مختلف طاقات اللغة والنصوص السابقة لتشكيل نظام تصويري خاص بنصه المختلف، والأمر مماثل إذا تتبّعنا نظام الإيقاع فهو مبني على أسس غير التفاعيل، فبعض الإيقاعات لغوية صوتية كتكرار بعض الحروف أو الكلمات كقوله "تذكرتك" أما أغلب الإيقاعات فهي دلالية إيحائية نرصدها عبر عدّة مؤشرات كالمقابلة مثلا في قوله " تمر – لا تمرين" وعبرها يتم تقديم صورة فيها تعارض مما يعكس عالمين مختلفين يولّدان إيقاعا متعاكسا عبر تلقيهما، فالكل يصل الشاعر ولو في قبره إلا الحبيبة التي لا تمر به وهذا إمعان في البعْد والنأي، وعبر الصورتين تتقابل المعطيات المشهدية ليتشكّل الإيقاع المتعاكس، كذلك يمكننا رصد إيقاع آخر ناجم عن تكرار صور معيّنة أو تشكيل مشاهد متناسقة ومتسلسلة مما يولّد إيقاعا خاصا كتصويره لحاله الذي يشبه اليتم بعيدا عنها ثم كيف دخلت حياته وسحرت الجميع، وبعدها يدخل في صراع مع واقعه من أجلها، وهكذا تستمر التجربة في إيقاع متصاعد متشكّل من صور ذات بعْد دلالي وإيحائي، بهذا يقدّم الشاعر نظامه الإيقاعي الخاص بنصه فهو نتاج تجربة ذاتية ومعطيات نصية، فلا شيء خارج النص، وهذا ما يقدّم عيّنة مهمة لتجارب هذه الفترة التأسيسية في قصيدة النثر الجزائرية.

مما تقدّم يظهر أن شعراء قصيدة النثر في البدايات اختلفوا في تقديم نصوصهم حسب تجاربهم المختلفة ومرجعياتهم الكثيرة مما أفرز نصوصا مختلفة من حيث البناء الفني واستثمار طاقات اللغة الكثيرة. وبدخول فترة التسعينيات نجد أن الفجوات الفنية والاضطراب البنائي بدأ يقل فنجد الشعراء يطوّرون من تقنياتهم خصوصا مع تخمّر رؤياهم في الفترة السابقة لهذا تعد هذه الفترة فترة جني الثمار الحقيقية لتجارب شعراء قصيدة النثر، فرغم قساوة الفترة وعنفها إلا أنها أفرزت أصواتا مهمة في مجال الكتابة الشعرية كما أوصلت جيل الريادة على تقديم نصوصهم لتصبح مرجعا شكليا في التجارب اللاحقة، فازدادت الرؤيا عمقا واللغة تجريبا وخروجا عن التقليد كما ظهرت تقنيات إيقاعية أخرى، ومن العيّنات المهمة في هذه الفترة نذكر نصوص الطيّب لسلوس وتجربة الشاعر عبد الله الهامل الذي قدّم نصا متجاوزا فيه تقنيات مختلفة ومغرقة في التجريب خصوصا على مستوى التصوير، ومن نصوصه في ديوانه "كتاب الشفاعة":

موت واحد لا يكفي للرائي المستريب

ثمة في غيمة الغياب مطر للملكة

ثمة في زجاج دمي وجه لها

يدميننني بالهمس و باللمس

يزجني في الفكر و الكفر

قالت الفراشة إذ تنوس في رقصتها

الأخيرة :

(لا غالب إلا الله)

وهران : جوان 1994[1]

يظهر الاختلاف في الطرح والتشكيل الشعري على جميع المستويات البنائية للنص، فعلى مستوى التركيب تظهر الجمل على عجل، فهي غير مؤسسة على سابق، فالشاعر يعيش التجربة لحْظَة كتابة القصيدة ولا شيء قبلها، لهذا جات الكلمات الافتتاحية في الأغلب نكرة "موت–مطر–وجه" كما وظف التقديم والتأخير في بعض أسطره ليُخفي بعضا مما يحمله وجهه ويظهر حسرته في الغياب، كما تبرز طريقته المختلفة في خلق الإيقاع معتمدا على التشابه بين الحروف والاختلاف في ترتيبها كقوله" الفكر – الكفر" أو توظيفه الجناس غير التام في" الهمس– اللمس " مما خلق جرسا موسيقيا خصوصا عبر تعاقب هذه المفردات، كما يبرز توظيفه لنصوص أخرى عبر التناص معها بشكل مباشر عبر اجترارها في قوله (لا غالب إلا الله) وهي الشعار الرسمي لمملكة غرناطة آخر معاقل الإسلام في الأندلس ولحاكميها من بني نصر أو بني الأحمر، الذين تحالفوا مع العدو –قشتالة– ضد أهل إشبيلية المسلمة، وهي تعبير عن الحسرة لما استقبل حاكم بني الأحمر وصار الناس يقولون ويهتفون الغالب، فردّد هو أنه لا غالب إلا الله، حسرة منه، وأن مصيره ومصير المسلمين في الأندلس بات محتوما[2]، وبتوظيف هذا التناص يفتح الشاعر أبواب دلالات أخرى وفضاءات ثقافية مختلفة تحمل الحسرة للمصير المحتوم، فالفراشة رمز الوداعة لا تملك شيئا أمام النار، لهذا فتح الشاعر نصه في الأخير على نص آخر يأخذ المتلقي بعيدا عبر استحضاره لمحموله الثقافي والتاريخي، لتتّحد تجربة الشاعر بمحمول النص الموظّف مقدّمة شكلا مختلفا يؤسس لجمالية خاصة بالنص دون غيره، وهنا مكمن الفرادة في هذه النصوص الأولى.

---

[1] عبد الله الهامل، كتاب الشفاعة، رابطة كتاب الاختلاف، سلسلة نصوص الهامش –2–تحت إشراف أبي بكر زمال، ط1، 1999م، ص 42.

[2] مدونة منظمة شعب الأندلس العالمية، على الرابط: http://andalous.dbzworld.org/ تاريخ النشر، 30 ديسمبر 2009/ الاطلاع : 2016/08/28.

كما يظهر الشكل الكتابي الذي لا يختلف في تقديمه على شكل النثر، لكن بالدخول في القراءة نكتشف البعْد الشعري للنص، فهو يكثّف اللغة ويعزلها عن سياقاتها الخارجية ليوحّدها بالتجربة وسياق النص، فتكتسب الجديد بمشاركتها في البناء الداخلي للنص، ويظهر تميّزها على جميع مستوياتها البنائية فالتراكيب على غير مثال فيها غرابة من حيث الإسناد وكذا الحذف، أما التصوير فهو الأكثر شذوذا عن النظام البلاغي التقليدي، كما وظّف الرمز والأسطورة لكن بشكل مختلف فهو لا يوظفهما من باعتبارهما قيما خارجة عن النص بلا نصوصا متلاحمة معه فهي مولودة بداخله وتتفاعل معه مقصية ما علق بها من قيم تعود لأصلها الذي جاءت منه، فالرمز في هذا الشكل لا يقدّم شيئا خارج النص فهو يعيد بناء ذاته داخليا.

لكن رغم تجربة شكل الكتابة من عدة شعراء في هذه الفترة مطوّرين قدراتهم في تمثّل تنويعات قصيدة النثر، إلا أنهم لم يخرجوا عن نطاق البناء العام لقصيدة النثر الذي ظل يتراوح بين التجربة وما تمنحه اللغة من قدرات على تقديم المختلف، وفي ظل هذا البناء المتميّز قدّم الشعراء تجارب أكثر اختلافا متأثرين في تجاربهم الذاتية بعدة مستجدات على المستوى الاجتماعي والاقتصادي بسبب ما حدث في فترة الصراع التي عرفتها نهايات القرن العشرين في الجزائر، فرغم استقلالية القصيدة وانتاجها الحر إلا أن الشعراء لم يُخفوا تأثرهم بواقعهم الأليم فظهرت قصائد تعج بالمعجم الحزين القاتم الذي عكس واقعا مريرا عاشه الشعراء، لكن هذا لم يؤثر في المسار العام لقصيدة النثر خصوصا عند المجيدين في أنها ظلت تحتفي بالمغامرة اللغوية والتأسيس على غير نموذج ومحاولة خلق لغة أخرى حسب التجربة.

مما تقدّم يظهر التحوّل في بعض التجارب في قصيدة النثر حيث تأثرت بواقع خاص رغم محاولة الشعراء التنصل من قبضة الموضوع وتقديم نصوص وأشكال بغير روابط خارجية، لكن ذلك لم يكن ممكنا في كل النصوص، ولكن رغم ذلك ظل المسار العام لقصيدة النثر يحاول تقديم المختلف والتخلّص من كل ما علق باللغة على جميع مستوياتها انطلاقا من المعجم وصولا لنظام التصوير، واستثمار الرموز والأساطير. كما نشير إلى أن العيّنات في هذه الفترة لا يمكن وضعها في مسار واحد على مستوى البناء والرؤيا فلكل تجربته الخاصة لهذا من غير الممكن سحب قراءة على أخرى وإن كانت القصيدة لذات الشاعر فالتجربة هي المتحكّمة في البناء والرؤيا، ومن جهة أخرى نشير إلى طبيعة الكتابة عند بعض الشعراء وتحوّلها حيث نجد عددا من الشعراء انتقلوا في هذه الفترة من الكتابة بالشكل العمودي أو التفعيلة إلى قصيدة النثر، وهذا ما جعل نصوصهم تبدو أكثر تنوعا واختلافا خصوصا بحملها بعض بذور التقنيات القديمة المترسبة في تجربتهم، لهذا لا يمكن تتبّع تجارب هذه الفترة إلا في ظل هذا التنوّع والاختلاف على مستوى المرجعيات

والتجربة وطبيعة البناء عموما، وعليه ستختلف القراءة حسب القصيدة وما تقدّمه آنيا للمتلقي، مع مراعاة حدود تجربة الشاعر ومساره عموما.

كما نشير أن قصيدة النثر الجزائرية استمرت في التوالد وتقديم جديدها مع الألفية الثالثة وظهور أقلام جديدة مع استمرار التجارب السابقة، حيث بدأ توظيف أدوات نصية أكثر جدّة كالعلامات غير اللغوية وذلك عبر الاستفادة من تطوّر الطباعة، كما دخلت القصيدة أبواب التفاعلية خصوصا عبر تجربتها في الأدب التفاعلي الذي خطا خطوات متسارعة أضافت الكثير لقصيدة النثر وذلك على مستوى الانتشار والمقروئية، لتستفيد بذلك مما قدّمته التكنولوجيا خصوصا تعدد الوسائط مما أتاح تعددا رؤيويا ومداخل مختلفة للقراءة، إضافة إلى ذلك نرصد خلال هذه الفترة الانتشار الكبير للنشر الورقي وتسهيلات الدولة لطباعة الأعمال الشعرية مما أتاح الفرصة للكثير من الأقلام للظهور وتقديم جديدها، كما سهّل على المتلقي الحصول على الدواوين وتقديم قراءته فيها، هذا كله زيادة على اللقاءات والندوات التي يتم تنظيمها من طرف المؤسسات والجمعيات المهتمة بالشأن الثقافي حيث تعد منبرا وقبلة مهمة للأصوات الجديدة كما لعبت دورا حاسما في تكريس مقروؤية هذا النص المختلف وخلق استعدادات لدى المتلقين لتقبل الجديد، بهذا نلاحظ تظافر جهود كثيرة بداية الألفية الثالثة ساهمت جميعها في تقوية أرضية قصيدة النثر الجزائرية ومنح فرصة مهمة للشعراء الشباب لتقديم جديدهم، كما اعتبرت مسرحا مجانيا للمتلقي الجزائري ليُعيد ترتيب ذائقته القرائية وتقبّل هذه القصيدة، إضافة إلى ما تقدّم يمكن تسجيل دور الدراسات الجامعية ومنابر الثقافة في مجال قصيدة النثر والتعريف بها، مما أتاح للشعراء صقل مواهبهم وتقديم نصوصهم بناء على تراكم معرفي مهم لم يُتح لغيرهم، إضافة إلى ذلك ما وصلته قصيدة النثر الجزائرية والعربية بشكل عام فالنصوص الكثيرة أحدثت تراكما نصيا وزخما تجريبيا مهما أصبح الشعراء في هذه الفترة ينهلون منه رغم أنهم آمنوا بتفرّد التجربة والإنتاج الآني والمجاني للقصيدة إلا أن تجارب غيرهم واطلاعهم على ما يدور في الساحة الشعرية منحهم إمكانات هائلة في البوح الشعري وركائز مختلفة للتجريب النصي خصوصا على مستوى الإيقاع والفضاء النصي. ويمكن عبر تتبّع بعض العيّنات من هذه الفترة لشعراء شباب نتَبيُّن مدى الإمكانات التي أتيحت لهم في تقديم قصائدهم.

كما يلفتنا في هذا الموضع تعدّد الأصوات الشعرية النسائية مقارنة بالسابق، فالمشهد الشعري مع بدايات الألفية صار أكثر تنوعا في الأصوات النسائية خصوصا لما حَضين به من تشجيع من طرف

المؤسسات ودور النشر بينما نجد انحسارا للشعراء الذكور* فالكثير منهم فضلوا الكتابة وفق الشكل العمودي والتفعيلة ولم يطرقوا باب قصيدة النثر لعدة أسباب بعضها يعود لقناعة بعض الشعراء وطبيعة تكونهم مرجعياتهم، لكن هذا لم يمنع أقلاما مهمة قدّمت نصوصا غاية في التجريب وفق رؤيا ما بعد حداثية، ومن هذه الأسماء نذكر خالد بن صالح الذي قدّم نصا مسافرُ اللغة فالحدود فيه غير مستقرّة بل لا يعترف بها في الكثير من الأحيان، ليختلط فيها الشعر بالهذيان والمادي بالمعنوي في نظام تصويري خاص، ومن عيّنات نصوصه نذكر نص "الحياة جميلة" ومنه:

في هذا الفراغ المعلّب

منتهي الصلاحية

بيكتيريا

.. تمتطي أحصنة من هواء فاسد

وتطلق صرخات النصر

في ساحة جسد

كان لي.

أعتقد أن الحياة جميلة

كتفاحة ينخرها الدود في كل مرة

يقضمها طفل جائع في حيّ شعبي[1]

من خلال النص يظهر الشكل التصويري الغريب الذي انتهجه الشاعر فالحسية والمادية بلغت أوجها في المعجم "بكتيريا– جسد– فاسد–الدود.." كما أن المشهد غريب فتصوير المرض بحسية مفرطة يجعل منه صورة لتشظي واضطراب التجربة فالشاعر يفقد جسده ويشبهه في صورة ضمنية بالتفاحة التي ينهشها الدود والإنسان، على أن يصل إلى آخر القصيدة متسائلا عن مصير التفاحة والجسد الذي لم يعد له، في صورة عن الفناء المادي الذي لحقه، وعبر هذا النص تبرز تجربة وجودية تطحن الشاعر وتحاول

* هذا الحكم غير مبنى على دراسة إحصائية دقيقة، لكنه من الملاحظات الميدانية سواء في النشر أو الملتقيات، ولن نتعرّض لتفسير ذلك في هذا الموضع لعدة أسباب لكن نكتفي بتقديم توصيف عام للمشهد الشعري في هذه الفترة.

[1] خالد بن صالح، مائة وعشرون مترا عن البيت، منشورات ضفاف، بيروت، الإختلاف، الجزائر، ط1، 2012م، ص55.

ترجمة واقع مادي ضمن التجربة، كما تبرز في هذا النص أنظمة التصوير الأكثر حسية وسطحية كالتشبيه مثلا، إضافة للمجاز لكن بتشكيل مختلف كقوله "في هذا الفراغ المعلّب" حيث يبرز مجاز الاستعارة مشكّلا فضاء دلاليا متسعا مما يُحدث فجوة لكن تبرز مع هذا التشكيل المجازي أطروحات البلاغة الجديدة والمختلفة حيث لا يمكن قراءة هذا النص في ظل البلاغة التقليدية، وهو ما يطرح من جديد مسألة الجمالية المختلفة التي تؤسس لها هذه النصوص وما تحتاج إليه من بلاغة مختلفة لتُقْرأ بها. وعبر استقصاء الكثير من النصوص في هذه الفترة نجد أغلب الشعراء يحاولون تقديم تجارب تؤسس لبلاغة مختلفة وتقدّم لغة أخرى مما يخلق جمالية جديدة تتماشى ومتلقي الألفية الثالثة، ومن هذه التجارب مثلا نذكر تجربة محمد قسط في ديوانه "الموت موجا" ومنه نصه[1]:

4

أن تتعرى المدينة، خير من هجرة السنابل..

نزولا عند رغبة الشرفات سأراقص الذئاب، وليسمّني أهل الليل (مُرَاقِصَ الذئاب)،أبدأ طقوس غرقي بمضاجعة الملح، هكذا أشفى سريعا، أواري سوءة الغياب بقليل من الشعر الغافي، تحت سنابكِ الشجر. القناديل الذابلة تنبت على الجدران كلّما فعل شَعْرُكِ المساء. هل أتيت متأخرا ياقرطها..؟.

21

يبرز شكل الكتابة فالشاعر ينطلق من تثوير اللغة في نصه ولا يهدف لشيء خارجه، لهذا جاءت تراكيبه ومجازاته نابعة من تجربته وسياق لغة النص في ذاتها، فهجرة السنابل مثلا صورة لا يمكن فهمها إلا في ظل النص، كما نلاحظ توظيفه لأنسنة الأشياء، فيُعامل الشرفات على أنها بشرٌ يرغب، ويُذيب كل الفوارق، ولا نجد تفسيرا لهذه الصور إلا في ظل بلاغة جديدة مختلفة عن التقليد، وهذا يقدّم بدائل جديدة تؤسّس لجمالية خاصة، كما تبرز رموز داخل النص لكنها تفقد بعْدها الرمزي بدخولها في هذا النسق المختلف ومنها الذئاب التي تومئ للأشخاص الأكثر شرا وعدائية، وهم من مخلوقات الليل، لكن الشاعر

[1] محمد قسط، الموت موجا، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، دط، 2014، ص 21.

يُكسبها بعْدا مختلفا فهو يراقصها لتكون جزءا من طقوسه التي يصوّرها بشكل غريب، فيغرق في مضاجعة الملح من أجل أن يشفى، ويقول الشعر تحت سنابك الشجر، أما المساء فيفعله شعْرها، ليتأخر أخيرا عن قرطها، عبر هذه الصور الغريبة والتراكيب الشاذة إسناديا ينطلق شكل الكتابة ليقدّم نصا على غير نموذج مؤسسا لجمالية مختلفة تقوم على وخز الذائقة الشعرية عند المتلقي وتفجير نظام التصوير القديم وتقديم بديل آخر أكثر مرونة وحريّة وقدرة على احتواء التجربة الذاتية والمتشظية للشاعر. كما تبرز من نصوص الشاعر التشكيلات النصية الأفقية التي جعلها عنوانا لكل نصوصه في هذا الديوان كما استثمر الإمكانات الطباعية لتقديم شكل فضائي متميّز، فانطلقت نصوصه من وسط الصفحات البيضاء تاركة البياض في الأعلى باعتباره نصا غائبا يتم الغوص فيه انطلاقا من الحاضر في الأسفل، مما يقدّم إيقاعا فضائيا نصيا متميّزا، وهو ما زاد التجربة إغراقا في التفرّد والتشكيل المختلف الذي مسّ العلامات غير اللغوية.

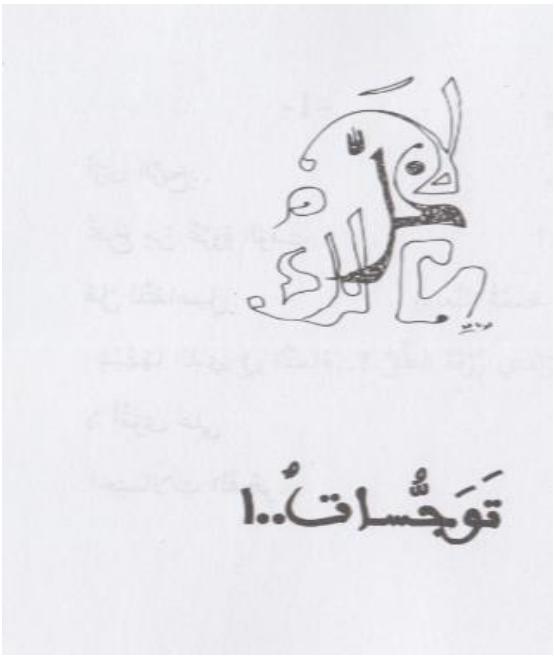
كما نشير إلى أن الكثير من الشعراء في هذه الفترة استثمروا إمكانات الطباعة ووظفوا العلامات غير اللغوية في نصوصهم انطلاقا من أشكال النص ذاته حيث تحوّلت بعض القصائد إلى أشكال هندسية كالمثلث والخط المتدرّج وغيرها، إضافة لبعض الرموز والأشكال الهندسية وأحيانا صور مرفقة بالنص، كما في تجربة الشاعر رشيد زهاني ومن ذلك في قصيدته "حلزون"[1].

من خلال النص تظهر الصورة المرفقة وهي عبارة عن صورة حلزون مقلوب لتعبّر عن مضمون النص، ورغم سطحيّة الطرح والمقابلة البسيطة بين المعطى اللغوي والصورة ذات البعد غير اللغوي إلا أنها

[1] رشيد زهاني، أنقاض أكسيوم، دار المعرفة، للنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2012، ص 15.

تجربة مختلفة تجمع الحسي باللغوي مما يزيده تأثيرا وتعد هذه التقنية نوع من الجمع بين الفنون وهي طريقة استطاعت بها قصيدة النثر أن تهضم فيها الأجناس الأخرى وتقدّمها كجزء من متنها.

ومن التجارب التي استمرّت في تقديم نصوص متميّزة خصوصا في الجانب التشكيلي الفضائي الهندسي، نجد تجربة عبد الحميد شكيّل في الألفية الثالثة حيث استثمر العلامات غير اللغوية خصوصا الأشكال والرسومات كما في ديوانه "إني أرى"[1] ومنه ما جاء في الصفحة 131:



إضافة للصورة فقد وظف في هذا الديوان تقنيات طباعية مختلفة ككسره وتشذيره للكلمات مما يجعل تلقيها مختلفا، وتعد هذه التقنيات من باب تحميل النصوص شحنة دلالية إضافية وموجّهة للتلقي ومساندة للجانب اللغوي.

إضافة لما تقدّم نرصد في المشهد الشعري لقصيدة النثر في هذه الفترة نمطا آخرا في طريقة عرض النصوص، إنها القصيدة الومضة التي تعد نمطا مختلفا في التشكيل النصي لقصيدة النثر، حيث تظهر في أسطر أو بضع كلمات تكثّف الدلالة لأبعد الحدود، ومن عيّنات ذلك ما نسجّله في تجربة "بشير ونيسي" في ديوانه "كتاب التجلي" ومنه نص "ليل":

دمي الليل

[1] عبد الحميد شكيل ، إني أرى..نصوص ابداعية، دار أوراق للنشر والتوزيع، 3نهج يوغرطة، سوق أهراس – الجزائر الطبعة الأولى 2012 ، ص 131.

والقمر جرح[1]

عبر هذا النص الذي لم يتجاوز الأربع كلمات يكثّف الشاعر الدلالة ويفتح القراءة على أوسع المسارات وأكثرها تشعّبا، فمن الدم ورمز الثورة والغضب وما يحيل إليه من اللون الأحمر إلى حزن اليل وغموضه ووحشته، ثم القمر وما يحمل من شاعرية وتعبير عن الجمال إلى جعله جرحا ليكتسب البعد السلبي الحزين، وهذا مسار من المسارات الكثيرة التي يولّدها هذا النص، الذي أسقط كل الاعتبارات البلاغية ليؤسس بلاغة مختلفة تقوم على اللحظة الراهنة وما تقدّمه من كلمات كالومضة محققا التوهج في قصيدة النثر، كما يقدّم بتكثيفه اللغة شكلا يؤسس لجمالية أخرى غير التي عهدها المتلقي، وتعد هذه التجربة ومثيلاتها من أهم المظاهر التجديد في قصيدة النثر الجزائرية خلال مراحلها المتأخّرة.

إضافة لما تقدّم نشير إلى أن عددا من الشعراء المؤسسين لقصيدة النثر الجزائرية استمروا في الكتابة خلال هذه الفترة –الألفية الثالثة– حيث طوّروا من رؤاهم وقدّموا جديدهم حسب المرحلة ومقتضياتها، كما يبرز في تجاربهم الجديدة التشبّع بالبعْد التجريبي لقصيدة النثر حيث وصوا إلى أعلى درجاته مع نصوصهم المختلفة، ومن هذه الأسماء نذكر الشاعر زينب الأعوج ففي ديوانها "عطب الروح" تبرز تجربة مختلفة حيث تبرز القصيدة الديوان والنفس الطويل، وفيها تتكرّر لازمة العنوان في قولها "يا جدتي العتيقة" وفيه إشارة إلى التقاليد والماضي والموروث بكل حمولته المادية والمعنوية. وتعد تجربة زينب الأعوج في تقديمها النص– الديوان تجربة مثيرة فقد بلغت لوحات نصوصها الأربعة والتسعين حملت كلها ذات العنوان، مما ساهم في تكريسه وربطه بالماضي والتقاليد بل جاءت آخر جملها في الديوان تعبيرا عن ذلك في قولها:

"كنسنا رمق الحياة من عتبات الدار

كما تكنس التربة وبقايا الغبار"[2]

في إشارة واضحة للماضي والتقاليد وما علق بالذاكرة وكيف طُمس، فعبّرت الشاعرة عن هذا التجاوز الخطير في آخر ديوانها، فالحياة كما قالت أعرضت عنا ومضت بعيدا، لأننا لسنا أوفياء لتربتنا، لتظهر إشكالية الشاعرة في تعالقها بالماضي كما تتضح معالم تجربتها وكيف صاغتها داخل النص، ورغم ما يبدو عليه من جاهزية الدلالة ومباشرة الرمزية إلا أنها قدّمت عيّنة مهمة في تقديم نص نفسه طويل بتجربة واحدة لكن متشعّبة وتطرح قضايا كثيرة بجمالية مختلفة.

---

[1] بشير ونيسي، كتاب التجلي، مطبعة مزوار، الوادي/الجزائر، ط1، 2009م، ص 20.

[2] زينب الأعوج، عطب الروح، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع (مجلة دبي الثقافية)، دبي/الإمارات العربية، ط1، 2013م، ص 171.

إضافة لزينب الأعوج نجد في هذه الفترة استمرارية للكثير من الشعراء من مراحل سابقة كأحلام مستغانمي وعبد الحميد شكيّل والطيب لسلوس وعبد الله الهامل ومشري بن خليفة وربيعة جلطي وميلود خيزار وغيرهم الكثير ممن قدّموا نصوصا مهمة في هذه الفترة مستفيدين من التطورات الحاصلة على المستوى التقني والطباعي من جهة ومن جهة أخرى على المستوى الفني وما وصلت إليه قصيدة النثر عموما، كما أضافوا الكثير لتقنياتهم التصويرية خصوصا ما تعلّق باستخدام المجاز والرمز والأسطورة حيث جاءت وفق تجاربهم متفاعلة مع نصوصهم بشكل يجعلها منفصلة عن أصولها مما يستدعي بلاغة جديدة مختلفة لقراءتها وهو ما يؤسس لجمالية جديدة تدفع المتلقي إلى تطوير ذائقته ليُحلّق معها. كما نشير في هذا المقام إلى مدى التعالق بين تجربة المؤسسين وجيل الشباب فالزخم الذي تركه الجيل الأول أصبح إرثا لمن جاء بعدهم فلم يشعروا بيُتم آبائهم على الأقل على المستوى الشكلي والبنائي للنص، كما نشير إلى دور النشر على مستوييه الإلكتروني والورقي في هذه الفترة وهو ما أتاح الفرصة للكثير من الأصوات للظهور كما مكّن المتلقي الجزائري من التعرّف على هذه النصوص والشعرية المختلفة وهو ما عمل على تغيير في الذائقة الشعرية وتحوير في المعيارية الجمالية لديه مما جعل شعرية الاختلاف أكثر مقبولية عنده مما شجّع الكثير من الشعراء على الكتابة، لكن هذه العملية لم تخل من سلبيات ففي المشهد الشعري الجزائري اليوم نجد بعض الأصوات التي تكتب خواطر نثرية أو نثر شعري وتقدّمه على أنه قصيدة نثر، مما يجعل المشهد الشعري مائعا وغير مستقر، لهذا وجب التفريق بين التجارب انطلاقا من النصوص ووضع حدود فاصلة بين شعرية قصيدة النثر والنثر الشعري الذي يسترسل فيه الشاعر ومعانيه في العادة موجودة سلفا، وهذا بالطبع لا يدفعنا للقول بقواعد صارمة لحدود الشعرية لكن المطلوب هو التفريق من طرف الشعراء أنفسهم في ما يكتبون وإدراكهم لخطورة وصعوبة الكتابة لشعرية وفق قصيدة النثر التي تستوجب أكثر من الموهبة الشعرية كالثقافة الواسعة ومعرفة بتفاصيل الخلق اللغوي على غير مثال، لهذا فتجربة قصيدة النثر في الشعر الجزائري تستوجب وقفات كثيرة لتحديد الفوارق بين التجارب.

من التجارب التي رصدت مجاميع شعرية ترجمت فيها للعديد من الشعراء ممن ينتمون لمراحل مختلفة خصوصا فترة التسعينيات والتأسيس نذكر كتاب الصوت المفرد /شعريات جزائرية وهي أنطولوجيا شعرية من انجاز أبي بكر زمال[1] الذي ترجم فيه لثلاثين شاعرا مع بعض القصائد لكل منهم، مبيّنا الاختلاف والفرادة من خلال عرضه لنصوصهم المختلفة على جميع المستويات اللغوية والإيقاعية، وممن ترجم لهم نذكر؛ عبد الله الهامل، ميلود حكيم، ومصطفى دحية، وميلود خيزار، والطيب لسلوس ونصيرة محمدي

[1] أبو بكر زمال، الصوت المفرد، شعريات جزائرية، الناشر، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، دط، 2009م.

والخضر شودار ونوارة لحرش وعادل صياد وغيرهم كثير، وتعد هذه الأنطولوجيا الشعرية متميّزة في جمعها لتجارب مختلفة في الشعرية الجزائرية.

الفصل الأول

الفصل الأول: انفجار اللغة الشعرية وتجاوز النموذج في قصيدة النثر الجزائرية
1- المعجم الشعري المختلف
2- التركيب اللغوي المتجدّد وجماليته
3- أشكال التصوير وبلاغة الاختلاف

الفصل الأول: انفجار اللغة الشعرية وتجاوز النموذج في قصيدة النثر الجزائرية.

1- المعجم الشعري المختلف:

يعد المعجم الشعري أولى البوابات وأهمها للدخول وقراءة قصيدة النثر الجزائرية، فهو يقدّم أهم مرتكزاتها اللغوية ويفتح عمقها المختلف كما يعكس طبيعة بنائها، ويحمل مفاصل تجدّدها، " فالمعجم إذن هو لحمة أي نص كان، ويحتل مكانا مركزيا في أي خطاب، ولذلك اهتمت به الدراسات اللغوية قديما وحديثا وجعلته مركز الدراسات التركيبية والدلالية "[1]، وعليه فالبحث فيه مهمٌ للكشفِ عن التجربة الشعرية الجزائرية في قصيدة النثر على المستويين الفني والجمالي، وسنبحث في ذلك عبر تجارب مختلفة وفق اعتبارات كثيرة كما أسلفنا بعضها مرتبط بالبعد التاريخي وأخرى بالمزاوجة بين الأشكال الشعرية أو طبيعة مرجعية كل شاعر، وعبر استقراء عدد من الدواوين الشعرية من مختلف المراحل نلاحظ بروز حقول معجمية كثيرة يمكن حصر أهمها في: معجم التيه والضياع وما يدور في فلكه، ومعجم الألم والحزن المرتبط بالفراق والفقْد، معجم المرايا والوهم، ومعجم الوطن والمدن، ومعجم الحياة اليومية، ومعجم الطبيعة، والمعجم الصوفي ومعجم الرموز التاريخية، ومعجم الرغبة و الجسد، إضافة لحضور عدد من المفردات المعبّرة عن مجالات وأفكار محددة حسب التجربة لكنها تظل محدودة في نطاق بعض الشعراء لهذا سنركّز على ما حدّدناه من معاجم لطغيانها وسيطرتها على المشهد اللغوي لقصيدة النثر الجزائرية.

1-1- معجم التيه والرحيل والضياع والسفر والفقْد: نجد هذا المعجم حاضرا بقوة منذ التجارب الأولى لقصيدة النثر الجزائرية، مع اختلاف في الرؤيا وطريقة الطرح حسب طبيعة المرحلة ومرجعية الشعراء فمثلا مع تجربة ربيعة جلطي نكون أمام تيه متعلّق بدواخل الذات وأحيانا بالمكان خصوصا باريس التي تحتل موقعا فضائيا مهما في نص الشاعرة، ومن عيّنات نصوصها التي تحاول خلالها الفرار والهرب من واقع معيّن لحرية المدينة، نجد قصيدة "تضاريس لوجه غير باريسي" تقول:

لباريس طقوسها

ولقلبي وجد بحجم البرج

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت ، لبنان، ط4، 2005م، ص 61.

* * *

في جنون عري هذا الشارع اللاهث ،

أبحث عن ركن لا مرآة فيه ،

مختصرا طريقي إلى وجهي

أجري..

أجري

أجري.. [1]

تحاول الشاعرة التمازج والاتحاد بفضاء باريس والتماهي في طقوسه الخاصة التي توحي بالحرية التي تشبه الضياع، دون بوصلة تهديها إلى الطريق، فالشاعرة لا تريد أن تجد نفسها وتراها بل هي تجري وتجري كالمدينة التي تعانقها رغم أنها ليست باريسية وهنا تطرح الاغتراب بشكل مختلف فيه جمالية خاصة، فالتيه رغم بعْده السلبي يصبح مع باريس محببا لأنه قرين الحرية. ونجد حضور السفر والانتقال في نصوص الشاعرة في غير هذا النص فمثلا في قصيدتها "الفيضان" تسافر الشاعر في الأرقام لتفقد طريق العودة بين الأجرام، ومما جاء في النص المؤرّخ بسنة 1978م:

سافرت في (لحظ) الأرقام

تقاسمني التربة والأجرام

والحلم الزاهر والحناء والأنغام

وكف أمي الخجول...

والرصاص.....

الرصاص

والزغاريد.. [2]

[1] ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983م، ص 09.

[2] المصدر نفسه، ص 41.

هنا تسافر الشاعرة وتنتقل بين الحروف والحلم، وتبني عالما هلاميا خاصا بها، لكنها تتخبّط بين حقول مختلفة بلا رابط واضح مما جعل النص يتكسّر ويتشظى، بهذا فالسفر سبّب ارباكا للتجربة فتاهت معالمها ويظهر ذلك عند تتبّع باقي النص، فبعد اختفاء آبار الضياع ينثرها العياء لتصل إلى أسطورة السيكلوب فيما بعد ثم تجف البحار... وهكذا تستمر في التنقّل بلا خط سير تثير كل تجربة الأخرى مولّدة النص في شكله العام.

من خلال العيّنات المقدّمة نلاحظ أن المرحلة الأولى من قصيدة النثر الجزائرية قدّمت معجم السفر والتيه بشكل قريب في النموذج التفعيلي فالتوظيف في عمومه مباشر وفيه سطحية، مما سبّب إرباكا للتجربة في انعكاسها النصي، كما تبرز تقطّعات في التوجه داخل النص فالتيه لا مسار له فهو بين الواقعي والافتراضي بين الداخلي والخارجي، وهذا الاضطراب يجعل منه مشتتا لا يعكس التجربة الموجّهة.

كما نشير إلى أن هناك اختلافا في تجارب هذه المرحلة لكن في عمومها لم تكن مستقرّة في مسارات محددة، مما أفرز تنويعا نصيا يصعب حصره في زمر خصوصا على مستوى المعجم. وقد استمر الشعراء في توظيف معجم السفر والتيه بشيء من الاختلاف، في فترات لاحقة، فمثلا عند عبد الحميد شكيل في قصيدته "المرأة" المؤرّخة (ببداية الثمانينيات) في 1982م:

أعربت لك عن حبي وغرامي،

فهجرت كل دروبي!!

وأقسمت أني غير جدير!!

فهمست في أذن الأخرى!!

فأتيت تطيرين!!

فهمك ـ يا سيدتي ـ جد عسير !! [1]

يُشكِّل عبد الحميد شكيل في هذا النص معادلة ثلاثية الأطراف، هو وهي والمرأة الثانية، هي التي يعبر لها عن حبّه فتهجر كل دروبه، ويفقِدها لكنها تعود له طائرة عندما يدخل الطرف الثالث في الصورة، وتبدو

[1] عبد الحميد شكيل، سنابل الرمل.. سنابل الحب، ص29.

واضحة هنا علاقة الهجر والفقد بالحب، بالتمنّع والغيرة أيضا، كما يتناول الشاعر المعجم بشكل بسيط ومباشر لتبدو المعاني فيه جاهزة سلفا، ويكثر هذا في النصوص الأولى وبداية الخطو نحو قصيدة النثر.

ويستمر في توظيف الغياب والهجر ولكن بشكل مختلفٍ عن السابق كما في قصيدته" مياه القلب" من ديوان مدار الماء وهي من مرحلة الثمانينيات –أيضا– فهي مؤرّخة بسنة 1986 ومنها قوله:

ما فعلنا بالكتابة؟

هل غيرنا الوطن

هل غيرنا الزمن؟

هل جمعنا شمل الرفاق الذين وحدتهم تلك المنافي؟

لا تقل: إني هجرت،

أو خرجت،

أو غدرت!

فالسكين لصق الوريد،

ومياه القلب لن تصبح قصيدة[1]

في هذه القصيدة يبدو الشاعر موجوعا، ويعبر عن وجعه بطرح معجم الهجر أكثر من مرة في النص فحتى الكلمات هجرت الحروفَ والفواصلَ، ثم يطلب من قلبه أن يتحمّل هجْر المرأة، وأن يهجر ذاكرة البحر والماء. ليصل في هذا المقطع للحديث عن أسئلة الكتابة وجدواها، وعن الرفاق وضياعهم، فالهجر في هذا النص لم يعد هجر حبيبة لحبيبها، إنه ألمٌ يُتعب القلب ويُنهك كاهله، يدفعه للأمام ويعيده للخلف، إنه سمة غالبة في الحياة وما يحيط بالشاعر، بهذا فالهجر مرافق لتجربة الشاعر، وهنا يظهر التطوّر في توظيف هذا المعجم فلم يعد مفككا بل صار يتمتع بمسار أكثر وضوحا، كما ظهرت خلال هذه الفترة تجارب كثيرة عبّرت على ضياعها وتيهها سواء على مستوى اللغة أو وسط القضايا الإنسانية المتشعّبة، فالانفصال عن كل النظم صار مبدأ معظم الشعراء لدرجة وصولهم لحالة من اليتم فلا معالم ترشدهم في تيههم وسفرهم الدائم الباحث عن القصيدة، فرغبتهم ملحّة في الاختلاف وتقديم الجديد، لدرجة أن حركتهم في الاختلاف أصبحت

[1]عبد الحميد شكيل، مدار الماء، مقام الكشف، نصوص، الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007، ص58، ص 59.

على حد تعبير أحمد يوسف البيان غير الموقع على اختلافهم وفي ذلك يقدّم رصدا بيبلوغرافيا لعدد من الشعراء ويبيّن يتمهم بقوله: " نلفي في أشعار سعيد هادف وعمار مرياش ومصطفى دحية وحكيم ميلود وميلود خيزار ونجيب أنزار وعبد الله الهامل ونصيرة محمدي ما يشبه البيان غير الموقع على الانتساب إلى اليُتم والرغبة في كتابة نص شعري له طموح كبير في رسم بلاغة الاختلاف وصوغ تجربة شعرية مغايرة في لغتها ورؤيتها عن التجارب الشعرية الجزائرية السابقة."[1] فالشعور بالاغتراب ومحاولة ممارسة فعل الكتابة المختلفة أصبح هاجسا لشعراء هذه الفترة وانعكس على المعجم بشكل كبير، كما نشير إلى حضور أسماء أخرى في هذه المرحلة قدّمت نصوصا تعج بالتيه والضياع، إضافة لاستمرار تجارب سابقة في الكتابة حيث عبّرت على يتمها وسفرها الدائم أمثال ربيعة جلطي وأحلام مستغانمي وزينب الأعوج وعبد الحميد شكيّل الذي قدّم نصا مختلفا في كل مرحلة ليكون أقرب العيّنات للتطوّر في قصيدة النثر عموما وفي المعجم الشعري بوجه خاص.

ومن العيّنات أيضا في هذه المرحلة نذكر تجربة أحلام مستغانمي في ديوانها **أكاذيب سمكة** ومنه هذا النص من قصيدة "أجمل الأشعار قيلت" وأغلب النصوص مؤرخة بين 1990/1986:

أنت سفري المفاجئ

ورحلتي التي لم أحجز فيها مكانا

وطريقي غير المعبّد

والأزقة الضيقة التي يجهلها السوّاح

وتقود إلى الدهشة.

أنت مشوار حجري

مشيْته حافية الأقدام

وبحر مشاكس

ركبْته رغم تحذير الأعلام[2]

[1]– أحمد يوسف، يتم النص ، الجينيالوجيا الضائعة، ص139.

[2] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، موفم للنشر، الجزائر، دط، 1993م، ص 28.

تنطلق الشاعرة في هذا المقطع من السفر والرحيل المفاجئ، فهي لم تختره إنما أُجبرتْ عليه، مما يزيدها اضطرابا وتيها، فطريقها غير معبّد ومشته حافية، وفي ذلك إمعان في القسوة التي عانت منها وهي تائهة الطريق، فالنص وما يحمل من ألفاظ (السفر، الرحلة، الطريق، ركوب البحر...) يُقدّم خارطة للضياع الذي عانت منه الشاعرة في تجربتها التي تريد من خلالها التجديد في كل شيء، والسير على تشكيلات خاصة ومختلفة كما في بدايات نصها، فهي كما عبّرت تكره الكلمات الجاهزة للقول والرحلات الجاهزة للسفر، تريد الجديد في كل شيء وكذلك الحال بالنسبة لنصها الذي يرفض الوصاية الدلالية ويحاول التأسيس للجديد عبر معجم مضطرب فيه الرحيل والتيه.

عبر ما تقدّم نلاحظ الحضور المكثّف لهذا المعجم في التجارب الأولى التأسيسية لعدة أسباب على رأسها شعورهم باليُتم وانقطاع السلالة الشعرية كما يشير **أحمد يوسف** عندما يفسّر حضور بعض التيمات دون غيرها – خصوصا تيمة التيه والضياع– نتيجة لاختلافها عما سبقها وفي ذلك يقول في بلاغة التيه: " تواردت تيمات خاصة في المعجم الشعري مثل التيه أو المتاه، والصمت والرحيل والسفر وغيرها من المفردات الشعرية التي تحيل على الضياع والاغتراب والوحدة وفقدان الانتماء ورفض التمذهب وهي إحدى السمات الخاصة للنص الشعري المختلف الذي أعلن القطيعة مع بعض الأصوات الشعرية في السبعينيات حتى لا نقول القطيعة مع كل الأصوات الشعرية"[1]، و عليه فالقطيعة مع الماضي الشعري جعلت من الشعراء يعانون حالة ضياع وفقدان البوصلة التي تشدّهم إلى رؤى وتوجهات معيّنة، ومن جهة أخرى يمكن تفسير حالة الضياع واليتم –كما تقدّم–بالطبيعة الخاصة لقصيدة النثر وخصائصها البنائية والفنية التي تقوم على تفكيك اللغة ونظامها والكتابة على غير نموذج وهذه الخاصة تجعل من أي نص يُكتب وفق نمطها على غير نموذج يبدو يتيما بلا سلالة شعرية، وعليه فخصائص قصيدة النثر بشكل عام هي ما يفرض هذا الاختلاف واليتم والقطيعة الشعرية التي سرعان ما تزول بإعادة كتابة التراث وفق رؤى مختلفة، فقصيدة النثر تعيد كتابة اللغة من جديد، وشعراء الجزائر حاولوا تمثّل هذه الخصائص خصوصا مع جيل الاختلاف، وعبر تتبّع الكثير من العيّنات نلاحظ روح الاختلاف التي تظهر من خلال معجم التيه كما تقدّم. بهذا فتجارب هذه المرحلة تعدّدت واختلفت من حيث الرؤيا والممارسة، وظلت تقدّم جديدها، مؤسسة قاعدة مهمة للمرحلة التالية وهي مرحلة التسعينيات التي خاضت فيها قصيدة النثر الجزائرية غمار التجريب اللغوي في معجم التيه، فنلاحظ حدة في توظيف هذا المعجم بكل تفرّعاته، ولعل ذلك راجع لمختلف الظروف التي عاشها الشعراء وانعكست على شعرهم فظهرت نصوصهم تئن بمفردات أكثر قساوة وقتامة تبعها الحزن والتشظي،

[1] أحمد يوسف، يتم النص ، الجينيالوجيا الضائعة، ص 127.

ونشير في هذا الموضع أنه في هذه المرحلة نجد استمرارا للتجارب السابقة مع ظهور أسماء جديدة على الساحة، كما تعد المرحلة الميناء الذي استقرت عنده ملامح قصيدة النثر الجزائرية وفيها رسم أغلب الشعراء مسارهم الذي عُرفوا به فيما بعد. أما معجم التيه والضياع والسفر فهو الأقوى حضورا والأكثر تكرارا في أغلب التجارب لهذه الفترة على اختلاف مرجعيّاتها، ومن التجارب الرائدة في هذه المرحلة تجربة عبد الله الهامل في نصه "كتاب الشفاعة"، المؤرخ بسنة 1996م، ومنه قوله:

وقوفا بها على النار

تيهي بأعراف النجوم

سأنبؤك بتأويل الرقصة

فانسي – حنانيك – كي أضيع تماما

في طريق الطيور

تيهي بالصفات

يا المليكة المخبوءة في نوايا الظلال

تيهي كي أخرج من قدمي لمدائحي العطشى .

هذه دهشتي تغادر بيت السؤال

و تتسلق الكتابة.[1]

في هذا النص يفجّر الشاعر اللغة وعلاقاتها فيأخذ ضياعه بُعدا مختلفا، فيطلب منها (القصيدة/ المرأة) أن تضيع وتتيه بأعراف النجوم وفي ذلك إشارة إلى الرحلة غير المحددة ولا المستقرة، إنها رحلة ضياع لا شكل ولا خارطة لها، وترتبط هذه الرحلة بضياعه هو في اللامكان وطريق الطيور، لتغادر دهشته بيت السؤال وفي ذلك إغراق في التيه والضياع ليتسلّق في الأخير مع دهشته الكتابة، لتظهر إشكالية وأزمة النص في أنه ضياع في الكتابة وإنتاج النص المستحيل، وهنا يبرز التطوّر في توظيف التيه والضياع عند الشعراء للتعبير عن أزمتهم في كتابة النص وتقديم الجديد.

[1] عبد الله الهامل، كتاب الشفاعة، ص 63، ص 64.

كما نشير إلى الاختلاف في التجارب وتعبيراتها على اليتم، فلم ينظر الشعراء جميعهم لليتم من ذات الزاوية فقد تحكّمتْ تجاربهم في نحت معالمه، فمثلا في نص نصيرة محمدي "الغوص في حزن امرأة" من ديوانها غجرية تقول:

كل مساماتي محاصرة بك

فامح ملامح يتمي

بين صمتك وخطوط يدي

فجيعة تستبيح دمي

وتقذف الحاضر باتجاه المدن الضوئية

يا وطني المنسي[1]

في هذا النص تصوّر الشاعرة حزن امرأة /وطن بشعرية غاية في الحساسية، فتصوّر حزنها بنظام مختلف وصور غاية في المجاز والرمزية، فهي تصغي لوجعها وتبكي فوق تعبها، ثم تحاصر مساماتها بهذا الرجل وفي ذلك إغراق فلي التوحد به فهو يتحوّل إلى غطاء ملاصق لجسدها، ثم يأتي اليتم الذي ترفضه الشاعرة فهو يمّحي، ثم تدعو في موضع آخر لمحاربته بالحب[2]، بهذا فالشاعرة "لا تستعذب اليتم"[3]، وهنا مكمن التميّز والاختلاف في التجربة فلكل شاعر خصوصيته، فالشاعرة وعبر ديوانها الطافح بالتشظي اللغوي والحسية ومحاورة الجسد يصبح اليتم عندها مختلفا، فهو شعور يجب أن يمحي لتحقق ما تريد كما يتحتم علينا قتاله بالحب والتآلف، وفي ذلك توجه رومانسي للتغلّب على الاغتراب واليتم مهما كان نوعه ومصدره.

إضافة إلى ما تقدّم يمكن رصد الكثير من التجارب في هذه المرحلة احتفت بمعجم التيه والضياع مترجمة الأزمة التي عاناها الشعراء في تلك الفترة. أما بدخول الألفية الثالثة بدأت التجربة الشعرية الجزائرية تتكثف أكثر وتأخذ منحى مختلفا، وتقدّم جديدها خاصة مع الأصوات الجديدة فأصبح التيه لازمة في شعرهم إضافة لتيمات أخرى ظهرت مع التحوّلات الكثيرة التي شهدتها الساحة الثقافية بمختلف روافدها، فأصبح التيه وغياب

[1] نصيرة محمدي، غجرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م، ص 09.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

[3] أحمد يوسف، يتم النص، ص 143.

معالم الطريق أيقونة تعرف بها أغلب التجارب مع تفاوت في البناء الفني عند كل تجربة، ومن هذه التجارب نذكر تجربة –نوارة لحرش– ومنها نصها "مطر":

دمعةٌ واحدة شرّدتني

لا مأوى لي

لا سقْف لا خيمة

قلبي .. خطيئتي

على حائط العتمة

صار بروازا لأرخبيل

الشحوب الذاهل عن الغد

صار كتضاريس لقميص غيمة؟.

لا مأوى لي

لا سقف

لا خيمة[1]

الشاعرة تائهة مشرّدة بين الدروب فلا مأوى ولا سقف يأويها، فقد استحالت لغيمة تنتقل بين الآفاق، وهنا الانتقال مكاني وزماني في الوقت ذاته، فلا سقف ولا خيمة تأويها، وهنا إشارة للحاضر والماضي، كما تبرز أزمة الشاعرة في قلبها وعواطفها فهي الخطيئة التي اقترفتها على حائط العتمة، فالشاعرة تسترسل وتغوص في دواخلها الحزينة لتضيع في الزمن والمكان، وتأتي الكلمات الدالة على الضياع والتيه فيه مسحة حزن وألم، منها (شرّدتني، لا مأوى، لا سقف...) فكلّها تشير إلى الضياع لكن بحزن وحرقة حسب تجربة الشاعرة. كما نشير إلى أن التجارب مختلفة في هذه المرحلة، فلا يمكن سحب ما قيل في تجربة عن أخرى فلكل تجربة خصوصيتها حسب مرجعية الشاعر. كما نرصد في هذه الفترة أصواتا شابة كثيرة وظفت معجم التيه نذكر تجربة –**أسماء مطر**– في قصيدتها "لك الخلود في دمي أيها الملح":

[1] نوارة لحرش، أوقات محجوزة للبرد، الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007، د/ط، ص 65.

"ألتقي بالغياب

أمدّ له يد البحر

....

ويرحل الغائبون

لا فم للبحر ليبتلع الصباح سريعا

لا فم في فمي لتقوم جنازة الملح

ويأذن لي الرحيل بدخول جنة الحبر

لا الأرض لها المكان لتختفي

....

كانت آخر الضحكات

وكان البحر قريبا من اليتم[1]

يظهر من خلال النص أن المعجم الشعري مختلف، حيث يُؤسس النص من خلاله لِلُغة أخرى غير التي نتداولها، فالتراكيب غير جاهزة والمعجم يتشظى في زمر متباعدة جدا، ويبرز من بينها معجم الضياع والتيه والرحيل لكن بتشكيلات مختلفة أكثر اضطرابا، فالشاعرة هنا تموت كثيرا ثم تحيا بعمر الملح في دمها، ويرحل الغائبون، وهنا يبرز عمق التيه فالغائب/الضائع أصلا يرحل قبل أن يتواصل معها، وهنا إمعان في فكرة الفقد. كما تبرز العبارات بشكل إسنادي مضطرب مما يجعلها مساندة للضياع وتيه الهوية، ففي هذا النص للملح جنازةٌ لن تقام لأنه لا فم للفمِ، ولا فمَ للصباحِ كي يبتلعَ البحرَ سريعا، رحلةُ تبدأُ بتقصّي الظل بصَدَفَةٍ منَحها لها الغياب عندما صافحته بيد البحر لتنتهي بتألُم البحر كل جَزْرٍ و غنائه، وعبر هذه العبارات المضطربة يبرز معجم الغياب والتيه الذي عكس شذوذ التجربة وتشعّبها وانكسار مساراتها، كما نشير إلى أن الرحيل في النص يرتبط في أحد أبعاده بالضياع اللغوي والنصي فهي رحلة في جنة الحبر، وهذا ضياع من نوع خاص، ارتبط بتجربة خصوصية لا نجدها إلا في حدود هذه التجربة.

[1] أسماء مطر، أحفر في الوقت جنوبا، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر،2012، د/ط، ص36، ص 37.

كما قدّمت الشاعرة نادية نواصر نصوصا مشبعة بمعجم التيه والرحيل في استمرارية لتجربتها السابقة عن هذه المرحلة، ومن عيّنات نصوصها كذلك في قصيدتها "عام سعيد 2004":

في هواه

حب يصارعه الرحيل

فينحني نحو البقاء

حب ترعرع في براءته

وليس مدركه الرياء

قلب تورط في المواجع والأنين

وجع تكابده المواجع من سنين

نبض تساقط في الهنا ثم الهناك

آه تجمع أو تكور في أناي

أو أناك..."[1]

من خلال النص يظهر الصراع الذي يتخذ الرحيل أحد أطرافه كما يحمل النص معجم الألم والمعاناة وهي من متلازمات التيه ويظهر ذلك في عدة كلمات "المواجع، الأنين تكابده، تساقط.." بهذا تكون الشاعرة قد أحاطت نصها بلغة أكثر حزنا لتعبّر عن تيهها وألمها وهي تلملم شتات ذاتها المترامية بين أناها وأناه، ورغم أن المعجم يعد جاهزا وحاملا لدلالات مسبقة مما يضْعف المجانية في القصيدة إلا أن الشاعرة لم تقتصر عن القبلي الدلالي لمعجمها بل حاولت تحميل الكلمات بالجديد خصوصا في توظيفها للأفعال في غير ما يتم تداوله كتجمّع وتكوّر، حيث تؤسس لتشكيلات تصويرية أكثر جدة واختلافا. كما نرصد من التجارب الجزائرية التي وظفت معجم التيه والضياع في الألفية الثالثة تجربة عبد الحميد شكيّل الذي واصل في رحلته الشعرية مقدّما جديده على مستوى البناء والتصوير وتوظيف المعجم، ومن عيّنات نصوصه "الجسد؟؟":

أراه ينأى ..

[1] – نادية نواصر، أوجاع، نصوص إبداعية، صدر عن وزارة الثقافة الجزائر العاصمة 2007، ص16.

و ينأى .. في غير سماء الروح!

أراني،

أنأى،

وأنأى..

في عماء المتاه!![1]

في قصيدته الجسد، يطرح الشاعر معجم الضياع والفقد بشكل مغاير للسابق، فهو ينفصل عنه يتوحد به، يصارعه، يرغب به ثم يبتعد عنه ثم ينأى الجسد بعيدا عن الشاعر، بعيدا عن الروح، فينأى الشاعر في عماء المتاه، يبتعد الجسد عن الروح، ينفصل عنها فيعيش هو الضياع، بل يصور للضياع عمًا وبصيرةً" تعبيرا عن تطرفه في التيه، ووصوله لأقاصيه، وفي ذلك تطويرٌ لتوظيف معجم التيه، فهو يمعن في الضياع إلى أن يصل إلى اللاحدود واللاعودة في عماء المتاه، فالشاعر يلتحم في تجربته بالضياع ويصبح لصيقا له ومتحرّكا معه، ويستمر في التعبير عن تيهه في قصيدته "خطط البياض..!" المؤرخة بسنة 2008م ومنها:

هل للمتاهِ خطَ سيرٍ؟

كيفَ أمرُ إلى وقتِ العبارة؟

أنا يقظةُ المعنى المجلّى

أنا قطرة الماء الإشارةُ

وهي توجزُ القولَ

في طريقها إلى منصاتِ المجازْ.. ! [2]

البحث عن اللغة الضائعة باللغة هو ما نلمسهُ في هذا النص، يتساءل الشاعر هل للمتاه خط سير، إنه يبحث داخل الضياع والمتاه عن طريق توصله للعبارة، فيتفتح المعجم في هذا النص باحثا عن الإشارة الأقصر للعبارة. لكنه ينغلق سريعا وهو يتسرب قطرة ماء بحثا عن الطريق الأقصر للمجاز، وهنا تبرز فكرة

[1] عبد الحميد شكيل، كتاب الأحوال، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د/ط، 2007، ص31.

[2] عبد الحميد شكيل، مراودات النهر، نصوص إبداعية، صدر بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر 2013، ص 32.

الضياع والتيه في اللغة والبحث عن النص المستحيل، وهو ضياع من نوع خاص ضياع يبحث عن المعنى الذي لا يكون، فهو تيه يحاول التأسيس لنص يقف عند منصات المجاز كما عبّر الشاعر.

ونجد تجربة أخرى استمرت في الكتابة وقدّمت جديدها في هذه المرحلة، فصاغت نصوصا مفعمة بمعجم التيه والضياع وملاصقة للتجربة التي عاشها الشاعر إنها تجربة– مشري بن خليفة– الذي عايش أحداثا محزنة في الفقْد، واستطاع التعبير عنها شعرا في قصيدته "خراب" ليتأسس النص بلغته وقيمه عن لحظة تجريبية حرجة، لهذا طغى عليه معجم الضياع، ومما نقرأه في النص قوله:

خرج من بيته،

يلفه الصمتُ،

ويحمل في قلبه وردة،

توارى في صوت القادمين

كان يصغي للريح تنعق،

في الصباح

.....

خرج صباحا،

بعد أن هيأ الروح للغناء،

توغل في الخراب،

في الجوهر.

.....

ينزف الجسد ماء،..

دمه،

تسرب في سفن الثراب

في بهجة الابتداء

دخل في قميص الفراغ،

...

يغادر،

يتزين بحقول القرنفل

فتأتي العصافير من هجرتها،

فيدرك الفاجعة[1].

الهجر هنا هو هجر الروح للجسد، إنه هجر الموت الذي يحيل الأحبة على الفقْد والتيه والوجع، إنه الخراب الذي يَهْجم ليُحوّل الفرح حزنا ويؤدي للفقْد والضياع، النص يصوّر فجيعة الرحيل، فالرجل خرج دون علم بأنه لن يعود أدراجه وأن الشمس لن تُشرق عليه مرة أخرى، وهذه النظرة الحزينة جعلت النص يفيض بالألفاظ الحزينة والمعبّرة عن الفقْد والضياع والتيه فنجد (خرج، توارى، تسرّب، يغادر...) كلها ألفاظ توحي بالرحيل والنأي وهو التعبير الأقرب عن فجيعة الموت، وهنا تبرز أهمية هذا المعجم في ترجمة تجربة الشاعر وعكْس وجهتها الأكثر حزنا.

ويقدّم عبد الله الهامل في هذه المرحلة رؤيا مختلفة في توظيف معجم التيه والضياع كما في قصيدته "إلى أندلس..." ومنها:

مَرَّةً ؛ كسرتني قافيةٌ في الطريق إليكِ

فرتّبْتُ مواعيدك طللاً أتفقدكِ فيه كلما هبَّ

[1] مشري بن خليفة، سين، ص 08، ص 09، ص 10.

الموت من جهاتكِ المشرعة على الرحيل الرحيل

الرحيل[1]

تستحيل القافية جرفا أو فأسا حادة تمارس العنف ضد الشاعر، وهي تشير إلى العمود والنظام والقيد فتكسر الشاعر وهو في طريقه إليها؛ للمرأة / للقصيدة، فانسحب للطلل يرتبه مواعيدا يتفقدها من خلاله كلما هبّ عليه الموت، إنها رحلة الخراب التي تبدأ بالفقد والهجر وتنتهي بالموت والرحيل، وانطلاقا من الإشارات التي حملها النص لعمود الشعر وتقاليده فالهجر هنا هجر القصيدة ومحاولة الرحيل نحو النص المستحيل الذي أراده كل شعراء الاختلاف، وعبر تكراره لكلمة الرحيل يعمّق بعْد التيه والسفر الدائم نحو المعنى الذي لن يوجد إلا ليرحل مرة أخرى.

كما استمرت تجارب أخرى في الكتابة والتعبير عن اليتم ولكن بشكل مختلف كما في تجربة –**نصيرة محمدي** – في نصوصها المتأخرة خاصة في نصها "كذبة البلاغة":

- 1 -

دون عين أبصرت ملامح الرحلة

دون أذن أنصت لصمت الغريب

دون رحم حبلت بالفصول

دون يدك ترنمت ليلتي بالبكاء الأخير

....

إلى الباطن هربتْ سرة العالم

...

يد الغريب تغيب

يد الغريب سماء[2]

[1] عبد الله الهامل، صباحات طارئـة، شعر، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م، ص 15.

[2] نصيرة محمدي، روح النهرين، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، موفم للنشر، الجزائر، د/ط،2007، ص 19.

معجم الغياب والضياع والفقد يرسم ملامح هذا النص فالشاعرة هنا، تنصت للغريب بدون أذن، وتبصر ملامح الرحلة دون عين، وفي ذلك مقابلة مستفزّة للمتلقي، فالفعل يحدث بلا آلته إنما بشيء آخر أكثر عمقا، إنها تدرك الأمور بروحها وتجربتها، فتغيب كل حواسها لكنها تظل حاضرة بقلبها، وتستمر بعد ذلك في التعبير عن التيه والغياب فحتى سرّة العالم هربت للباطن وتوارت، ثم تغيب يد الغريب وتصير يد الغريب سماء، لتنهي نصها بوحدي أنا الليلة، فهي تشعر بالضياع والتيه في تجربتها عبر كل مراحلها، وهذا الشعور طَبَع النص بنوع من الذاتية والانغلاق على الذات مما جعله نص تجربة بامتياز، لكن رغم الحضور المكثف لمعجم التيه وسيطرته على حركية النص إلا أنه لم يخرج في معانيه عن المتداول اللغوي فهو جاهز ومعد سلفا وقريب لما أقرّته الشعرية العربية وإن حاول قلب المعاني في بعض توظيفاتها، لكن هذا لم يضر بشعرية النص وجماليّته التي نبعت من اختلاف أبعاد مفرداته وتنافرها وتأسيسها لنسق خاص داخل النص، وهو ما ساعد حالة الضياع والغياب التي عانت منها الشاعرة في تجربتها.

لاحظنا عبر مختلف المراحل الحضور الكثيف لمعجم التيه والضياع، وما رافقه من اغتراب على مستوى الذات خصوصا، وهو كما تقدّم ناجم عن عدة أسباب بعضها نابع من الظروف التي عاشها أو عايشها الشعراء، وبعضها ناجمٌ عن الطبيعة البنائية لقصيدة النثر التي تتبنى الجديد والمختلف في كل تجربة، كما لعبت التطوّرات المتلاحقة لقصيدة النثر العربية خصوصا مع الألفية الثالثة على دفع الكثير من الأصوات للتجريب و تقديم المختلف معجما وبناء.

1-2- معجم الحزن والألم والآهات التي رافقت الشعراء لدرجة اعتبار بعضهم رومانسيا في طرحه حيث حمّل معجمه بألفاظ الحزن تبعا لحمولتها الدلالية الخارجية مما أضعف من فنية بعض النصوص وقرّبها من الشعر المنثور الذي يتدفّق دون توقف حاملا دلالات من خارج القصيدة ومن هذه العيّنات ما نقرأه في النصوص الأولى لعبد الحميد شكيل:

يقول في نص **صدى** التابع لقصيدة **الهجرة إلى داخل النفس:**

تود لحظة حزينة لو تعانق القمر؟؟

تود وردة ظمآنة لو تغازل المطر !؟

لكنني ـ واحسرتاه ـ أضعت زورق السفر![1]

[1] عبد الحميد شكيل، قصائد متفاوتة الخطورة، ص60.

يغلق الشاعر على نفسه داخل الحزن، فهو وإن حاول معانقة القمر ومغازلة المطر إلا أنه يعجز لأنه أضاع الزورق الذي يسافر عبره في كناية عن شدة الحزن واليأس الذي وصل إليه الشاعر، وقد عبّرت مختلف الألفاظ عن توجهه المأساوي في تصوير حالته كقوله (حزينة، واحسرتاه..) بهذا عمل معجم الحزن على توجيه النص وجهته التي تتماشى والتجربة، رغم ما قد يُحسب على النص من مباشرة في بعض عباراته وجاهزية عدد من الدلالات، وهذا راجع للمرحلة التي ينتمي إليها وهي مرحلة مبكّرة في قصيدة النثر الجزائرية، حيث كانت أقرب للنثر الشعري. وليس بعيدا عن تجربة شكيّل في هذه المرحلة نجد تجربة جروة علاوة وهبي الذي يعد من السباقين في قصيدة النثر الجزائرية، فقدّم في ديوانه "الوقوف بباب القنطرة" عينات نصية مهمة تعج بمعجم شعري ثري، وكان للحزن فيه مساحة مهمة كما في نصه "ذكريات طفل حزين في مدينة الأبواب السبعة":

يبكي الحزن بقلبي

يحزن الحزن في حزني

كيفما شاء بأعماق الحزن

مازال في خاطري يلوح/قصر أحمد باي مخلّع الأقفال

أسطورة سيرتا/حكاية الزمان[1]

يستحيل الحزن عند الشاعر إنسانا ويمارس فعل البكاء الذي يعد أشد التعبيرات عن الحزن، ليتركّب المشهد ويُصبح أعمق وذو طبقات كل واحدة تحمل علامة حزن خاصة، ويستمر المشهد الحزين حيث يصبح الحزن حزينا في أعماق حزن الشاعر وفي هذا الإيقاع التكراري للحزن يصل الشاعر إلى أقصى درجات الأسى والنظرة السوداوية في تجربته التي تنفتح عن مسببات الحزن، وهو ما حدث في سيرتا والخراب والحرب التي يشير أنه ولد في عامها مما يزيد المشهد قتامة، فالموت في ذلك الزمن يقدّم بالمجان كناية عن الكثرة والشدة وهو ما يعمّق الحزن والآهات التي عانى منها الشاعر، ولكن رغم تكرار المشهد الحزين في النص وغلبة معجمه إلا أنه قريب للمباشرة والخطابية والاسترسال حيث يفقد التوهج والانقطاع عن ما هو خارجه، وهذا ليس غريبا عن البدايات في قصيدة النثر، التي تطوّرت بعد ذلك في فترة التأسيس الفعلية لقصيدة النثر حيث تطوّر توظيف معجم الحزن ليأخذ أبعادا مختلفة، ازدادت عمقا في مرحلة التسعينيات ومن التجارب

[1] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، منشورات مجلة آمال، مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن وزارة الثقافة والسياحة، طباعة المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 1985. ص 102.

التي قدّمت نصا متميّزا في هذه الفترة نجد الشاعرة نصيرة محمدي في ديوانه "غجرية" ومنه ما جاء في هذا النص:

وأهرم فيك

تصدع الأيام غيبوبتي

وأنحني أمام قنديل

طافح بالمسرات

قد أشتهي مرآة، قلما

نافذة تخترق عيون غيابك

بالحزن المكثف

والفرح المركز بالكلمات

هل الكون أنت؟ [1]

حزن الشاعرة نابع من الانتظار فهو حزن مكثّف ومعتّق بفعل الزمن، وهنا يبرز الطرح المختلف لفكرة الحزن، خصوصا لما يتقابل مع الفرح والمسرات المركزة بالكلمات، لتصل في نهاية نصها إلى تساؤل حوله (الرجل؟؟) فهو يجمع الكون كله بحزنه وفرحه بكل تقلّباته وهنا تظهر الشمولية في التصوير، كما تتجلى جمالية مختلفة خصوصا بإيقاع المقابلة بين الحزن والفرح فالشعوران متناقضان لدرجة يصعب جمعهما في قلب واحد لكن التجربة المختلفة تقبل ذلك وتباركه بل تحمّله قواها الشعرية وتراهن عليه في التأثير في المتلقي.

إضافة لهذه التجربة نرصد تجارب كثيرة في هذه المرحلة بعضها لأسماء جديدة وأخرى عبارة عن تجارب سابقة واصلت الكتابة في قصيدة النثر أمثال عبد الحميد شكيّل وزينب الأعوج ومشري بن خليفة وعياش يحياوي وغيرهم، ولكل منهم تجربته الخاصة وطريقته الفريدة في استثمار معجم الحزن والألم، فمثلا في تجربة شكيّل خلال هذه الفترة نجده يعبّر عن حزنه بشكل موغل في الحسية كما في قوله في قصيدة "تحولات محاق اللون!!":

[1] نصيرة محمدي، غجرية، ص 74.

حزينا،

ظمآن،

عاريا،

أرتدي عشب المقبرة![1]

ينطلق الشاعر بالحزن ويزيده قتامة وقسوة بإلباسه مفردات موحشة وسلبية كالظمأ والعري والمقبرة، ليتجسد الحزن في قالب حسي ويزدادا عمقا وإيغالا في التعبير عن التجربة.

لم يتوقف التعبير بمعجم الحزن عند حدود بدخوله مرحلة الألفية الثالثة، فنجد الشعراء على اختلافهم وفق كل الاعتبارات قدّموا خلال هذه الفترة نصا جديدا حزنه مختلف ولعل ذلك راجع للفترة التي عاشتها الجزائر في التسعينيات وما أفرزته بدايات الألفية، أو هو نتاج التطوّر الشعري عند الشعراء خصوصا بتعتُّق تجاربهم أكثر، وزيادة توظيف الأدوات الفنية الحقيقية في النص بعيدا عن التقليد والعنف الموضوعاتي، ومن التجارب التي كان للحزن فيها موطئ قدم نجد تجربة نادية نواصر كما في ديوانها " امرأة المسافات " من نصها" الدوران":

مسافرة،

حقائبي الأحزان،

هويتي الأشواق والمتاعب!

وراتبي الجوع إلى الحنان![2]

تُعرِّف الشاعرة نفسها بمفردات معجم الحزن والألم فتصف حقائبها بالأحزان، وتعبر عن هويتها بالمتاعب، أما ما تقتات به فهو الجوع للحنان وفي ذلك تصوير غاية في الأسى والألم، فهي توصل تجربتها إلى أقصاها بتكرار هذا المعجم وجعْله مفصّلا عن ذاتها ورحلتها التي لا تنتهي.

[1] عبد الحميد شكيل، مرايا الماء، ص10.

[2] نادية نواصر، امرأة المسافات، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003م. ص13

كذلك حفلت مرحلة الألفية الثالثة بتجارب جديدة خصوصا للشاعرات اللاتي قدّمن نصوصا ذات طابع عاطفي رومانسي الطرح مما جعل قاموس الحزن يظهر بشكل كبير ومن هذه التجارب تجربة الشاعرة صليحة نعيجة كما في قصيدتها " هزء المرايا الكاذبة":

لم المرارة تلحن الحزن و تهرب ؟

لم الحقيقة تتجلى لتتعب ؟

*****

جاءت ..

تحمل بين راحتيها التعبا ..

اجلو نحرها ..

جففوا بحرها ..

احضروها ثم غابوا[1]

تبث الشاعرة أحزانها في النص وترصد كل الألفاظ التي تحاصر الفرحة وتقمعها ليظهر الألم وما يرافقه (تتعب، التعبا نحرها غابوا..) وعبر ظهور النص ككتلة واحدة تبرز وطأة التجربة الذاتية فالنص تعبير عن الشاعرة ولحظة تجربتها الذاتية ولا يرتبط إلا بما جاء فيه وهنا مكمن الفرادة في القصيدة.

كذلك من التجارب التي قدّمت تصويرا مختلفا للحزن بمعجم خاص نجد تجربة الشاعر محمد قسط في ديوانه "الموت موجا" الذي جاء مختلفا على المستوى الفضائي أيضا ومنه قوله[2]:

[1] صليحة نعيجة، الذاكرة الحزينة، منشورات أصوات المدينة، 2004، ص 74.

[2] محمد قسط، الموت موجا، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، دط، 2014، ص 57.

مقهاكَ على حافة الهدير..

يحتسيك الحزن وظنونك تنهب غيمة شاردة..

هربت توا من مخلب..

العاصفة...

57

يبدو الشاعر متورّطا في معجم مختلف، يرسم به حالة فريدة. تُؤسِّس لقاموس مختلف عن المعتاد، الحزن هنا ليس شعورا يُتعِب القلب والروح، إنه كائن يحتسي الشاعر، يشربه قهوة. وتصير ظنونُه مخلبا ينهبُ الغيمة الشاردة الهاربة من مخلب العاصفة، في معجم محمّد قسط قيثارة على الرف ميتة، تنبُتُ من شقوقها نجوم صغيرة، وسنونوات بعمر الحزن، فعندما تُسلِمُ اللغة مفاتيحها للدهشة، تعود لطفولتها وتتجرد من ثوبها القديم، إنه قاموس متأهب لتقديم الفريد وما هو على غير مثال، فيُمعن في التعبير عن الحزن ليقلب الأدوار فالحزن هو من يشرب الشاعر لتضطرب الصورة و يزداد تأثيرها.

يبقى الحزن والأسى مدار الكثير من قصائد النثر الجزائرية خصوصا عبر ما يعانيه الشعراء في محيط يلفضهم وواقع متأزم على الدوام، فجاءت النصوص لتعكس آلام الشعراء الفكرية والحياتية، ولو أنها جاءت متجاوزة لواقعها وتداولها فالألفاظ حُمّلت بالجديد حسب استخدامها في التجربة الشعرية، لهذا تأخذ مناحي قرائية مختلفة مع كل تلق، وهنا مكمن الجمالية في توظيف المعجم بشكل عام فهو يمنح أبعادا مختلفة للقراءة وكأن النص يولد مرات ومرات.

1-3- معجم المرايا والوهم: وهي مفردات توحي بالعمليات التخيلية وتجاوز الواقع وكسر نمطيّته، ومحاولة خلق عالم موازٍ هلامي يمكن التحرّك فيه بحرية للتعبير عن تناقضات التجربة، وعبر التتبّع نجد أن " كل من المرايا والوهم والمتاه تحضر بكثافة في النص الشعري الجزائري المختلف سواء في عناوين

القصائد أم في المتون الشعرية"[1]، فالمرآة تعكس الواقع وتقلبه مما يجعلها مركزا مهما في التعبير عن تناقضات الحياة والتجربة الشعرية التي يعاني منها الشاعر، خصوصا عندما يُعاكسه واقعه وتتجاوزه ظروفه، وتُصبح لغته غريبة عمَّن يحيطون به ليجد نفسه يحاول التأسيس لنص بلغة مختلفة جديدة في آنيتها بعيدة عن واقع تداولها وهضمها، فلا يستطيع الشاعر تمرير هذه اللغة الهلامية إلا عبر المرآة التي تعكس الواقع وتشوّهه أحيانا، وهنا تبرز بعض وظائف عناصر قصيدة النثر في تجاوزها لكل تنميط واقعي وموضوعاتي إلى حدود رؤيا تكشف الواقع وتزيل حجبه، بهذا "فإن العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، لا تُلْتمس في موضوعاتها... وإنما تلتمس في الأدوات المُعزّزة بالرؤى والمواقف التي تكشف أستار الواقع وحجبه، فتعرّي زيفه ومتناقضاته..." [2]، ومن أفضل الوسائل في عملية الكشف عن هذا الزيف والتناقض تأتي المرآة كأداة، وما يمكن أن تعكسه من أبعاد وما تولّده لدى الشخوص التي تتعامل بها، وفي التجربة الشعرية الجزائرية نجدها تحضر في تجارب معينة عند عدد من الشعراء وبشكل متفاوت عند البقية، فنجدها مثلا في تجربة عبد الحميد شكيل عبر مختلف مراحلها، ففي نصه الثمانيني مثلا نجدها كما في قوله:

الطالع من شهقات البوح

لا حل لدي ..

فالماء سينجبس من قعر المرآة !!

والوطن الغالي ..

سيضيع في وهج اللهجات

عنابة 1986[3]

في قصيدته قعر المرآة يبدأ الشاعر حديثه عن مسيرة ينوي القيام بها نحو وجهها، فتمنعه الريح الغريبة، فيطلب منها أن تنتظرهُ في الموانئ القديمة وفي انشطار المرايا، يتوزع الشاعر عبر المرآة المنشطرة وكأنها جهاز كاليدوسكوب، يتجلى في كل جزء من أجزاءها، المرآة هنا هي الأوجه الكثيرة التي يتمنى أن يلبسها

[1] أحمد يوسف، يتم النص ، الجينيالوجيا الضائعة، ص 126.

[2] عبد الله أحمد المهنا، مقال: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مجلة دورية، الكويت، العدد الثالث، المجلد التاسع عشر، 1988م، ص 30.

[3] عبد الحميد شكيل، مدار الماء، مقام الكشف، نصوص، الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007،ص67

الشاعر ولا يستطيع، المرآة هنا المستحيل الذي لا يهابه الشاعر ولا يصل إليه، وهي في آخر نصه نبع ينبجس من قعرها الماء، والماء هنا هو المعنى الذي لا يمكن شطبه من نسغ الشجرة الطالع من شهقات البوح، بهذا تحتل المرآة موقعا وسطيا بين واقع موجّه ومتخيّل متشظي يجعل الحلم متعدد دون الوصول إلى نتيجة فالمرآة تحيله إلى الوهم والضياع في وسط اللهجات كما عبّر.

ويستمر حضورها في نصه التسعيني كما في قصيدته " سؤال!":

هل يضيق

متسع

الماء

وقتما

تقتحمه

مرايا

اللجين ؟!

عنابة 1997/06/18 [1]

يوحي معجم المرايا في سؤال شكيل الأخير إلى الصراع بين الحقيقة والزيف، فهو يتساءل هل يضيق متسع الماء؛ الماء بوصفه رمزا للحياة في وجهها الحقيقي المفعم بالحركة والسكون، هل يضيق عندما تقتحمه مرايا اللجين / الفضة، اللجين مراياه عاكسة لكنها باهتة وساكنة تكون صادقة في لحظة وكاذبة في لحظة موالية، لتحل المرايا مرة أخرى موقع المُشَوِهِ لصورة الحقيقة والمشتت لاتساق الصورة مما يولّد تعددا بعد الدخول في مجالها وهو حال القصيدة التي تستحيل مرآة تُعدد كل شيء بعد عكسه مما يوسع دائرة التأويل النصي وفي ذلك مكمن الجمالية، بهذا يظهر حضور وسيطرة هذا المعجم على جانب معتبر من شعرية شكيّل حيث وصل به الأمر في تمثّل المرايا أنها حملت عناوين بعض دواوينه كديوان "مرايا الماء–مقام بونة" لتعكس مراياه خلاصة تجربته الشعرية مع القضايا والمكان، أما في مرحلة الألفية الثالثة فنجد حضور المرايا عنْده يتطوّر من حيث التوظيف والرؤيا، كما يقول:

[1] عبد الحميد شكيل، مرايا الماء، مقام بونة، ص123.

المرايا لم تعد مفتتحا

للوضوح البهي..

ما بيننا "مسألة اللغة"

عودة الطير

إلى مشكاة الشغور..[1]

في نصه يفتح الشاعر جرح اللغة في قصيدة النثر، فهي تسعى لخلق لغة جديدة مختلفة، لغة تعود فيها اللغة إلى طفولتها لتنفض عبء التراث والمعاني الجاهزة، فهو يشكو صرامات اللغة، ويستند في معجمه إلى المرايا التي لم تعد توصل إلى الوضوح البهي ، فالمعنى بحاجة إلى أعمق من مرآة تعكس الصورة كما هي ، بحاجة إلى مرايا تبحث عن صورة بديلة، كلغة بديلة تتوافق والمعنى الجديد، وهنا يبرز التطوّر في الاستخدام فالشاعر لا يريد تكرير ذاته ولغته بل يريد أكثر من ذلك فهو يحبّذ الخلاص من قيد الماضي والعودة من حيث بدأنا تشكيل اللغة، وهو نوع من تفكيك المعطى التداولي والتأسيس للجديد ليجسّد بذلك أهم خصائص قصيدة النثر.

كما نرصد نصوصا لعدة شعراء من هذه الفترة احتفت بالمرايا والوهم لكنها بتكرار متفاوت وفي فترات مختلفة، فمثلا من التجارب التي قدّمت نصوصا استثمرت المرايا وحملت عناوين القصائد علاوة على تكرارها في المتن، تجربة عبد الله الهامل خاصة في ديوانه "صباحات طارئة" كما في قصيدة "المرايا"[2] ومنها قوله:

في المرايا وحش يشبهني

وهاوية

وحبل يُلف حول عنقي

لا يقتل الوحش

ويقتلني

[1] عبد الحميد شكيل، كتاب الأحوال، ص 42.

[2] عبد الله الهامل، صباحات طارئة، ص 45.

المرايا الكوابيس

الضاربة في

ليل العزلات

بأبد يستبد .

ينطلق الشاعر في وصفه لصورة مرعبة عما تحيله إليه المرايا، فهي تعكس صورته الوحشية والهاوية التي تُبعده عن الإنسانية، خصوصا بربطه بالفناء عبر الحبل الذي يقتله ولا يقتل الوحش بداخله، ويبرز من خلال النص الدور السلبي للمرآة في فضح الإنسان وتعرية حقيقته، لهذا فهي كوابيس بالنسبة للشاعر تقدّم صورة عن العالم الخفي المرعب الذي يخشاه، فتقف بين عالمين متناقضين، مشكّلة محورا لإيقاع إيحائي فكل متعلقات العالم الحقيقي الواقعي تقوم بعكسه وقلبه، وهي بذلك تعد محرّكا للحدث ووظيفتها أنها تعكس التجربة وتجسّد محنة التناقض الذي يعيشه الشاعر ومدى الاضطراب الذي سببته الكتابة، فهي قيد بمعانيها العالقة وفي ذلك يقول "يا أمي اللبنية، من يحرر ابنك من ذريعة اللغة ؟" فالمرايا تعكس هذا الاضطراب والقلق ومحاولة التحرّر لتقديم نص مختلفٍ على جميع مستوياته، بهذا فالمرايا عملت على ترجمة هذه الرغبة ودفعتها لتعبّر عن التجربة في عمقها.

كما نسجّل من التجارب التي استثمرت المرايا والوهم في نصها تجربة الشاعرة، نعيمة نقري ومن ذلك نصها "صيفك":

في صيفك

أمسحُ مِرآة سمائي

لحديث الصّيف

و أطفئ آخر نجم

في قلبي

تفترش اللّيلة أهدابي

وتنامْ. [1]

في نص نقري، تحتاج المرآة إلى إزالة للشوائب، حتى تتمكن من الإنصات لحديثه في الصيف، المرآة في هذا النص انعكاس للعمق، للرغبة، ولصورة الآخر الذي ننظر إليه بسماء القلب، لهذا أخذت المرآة بعْدا إيجابيا في التعبير عن عواطف وأشجان الشاعرة فقد عكست دواخلها لتقدّم وظيفة تقنية إضافة لحضورها الجمالي الفني.

مما تقدّم نلاحظ الحضور المختلف لمعجم المرايا حسب المرحلة والتجربة، فمن استخدامه وظيفيا وسطحيا كما في التجارب الأولى، وصولا إلى البعْد التجاوزي العميق في التجارب المتأخرة خصوصا عند ذات الشاعر، حيث أظهرت نصوصهم تطوّرا مرحليا مهما فالشاعر ازداد حساسية وتجديدا لآلياته الفنية والجمالية كما تخمّرت تجاربه حسب طبيعة المرحلة، وهذا يعكس التحوّل والتطوّر في حركية قصيدة النثر الجزائرية.

1-4- معجم الوطن والمدن: يحضر معجم الوطن بشكل لافت في النص المختلف لكن وفق رؤيا أخرى مغايرة لما عهدته الشعرية قبلها، فالوطن أخذ أبعادا أكثر حساسية ورمزية، فلم يعد مجرّد هوية وانتماء وحضن دافئ، فقد صار ثورة وشهادة وحلما وموتا... بهذا فقد أخذ أبعادا كثيرة حسب المرحلة والتجربة، ففي التجارب الأولى مثلا؛ ظل قريبا من الشكل السائد كما في تجربة جروة علاوة وهبي ومن ذلك قصيدته "الوقوف بباب القنطرة" ومنها:

يا وطني السائر في وهج الزمن الآتي

يا وطني، يا وجه حبيبي

تعانقني عيونك في ثورة الريف

يا وطني الباني في قلبي خيمة حب وردى

يا وطني النازف من عيني شعاعا

عواء يستكشف أسرار الماء [2]

---

[1] نعيمة نقري، نون، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2014، ص 45.

[2] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، ص 91.

الوطن هو الأمل الآتي، حيث يعد مركزا في النص ومنه تنطلق مختلف الأسطر، فالشاعر ينادي الوطن بأداة النداء للبعيد وكأنه يناجيه ويبث أشجانه له في كل سطر من أسطر النص، ليُشبهه بوجه الحبيب وفي ذلك تقديس له، كما يتعانق معه في ثورة الريف وهنا إشارة للثورة الزراعية والاشتراكية، وهذا التلميح أوقع النص في الموضوعاتية وعنف المضمون، فالنص لم ينفصل عن المرحلة وتأثرها بالنزعة الاشتراكية رغم تحرره وانتمائه لقصيدة النثر، لكن هذا لم يُفقده شعريته، فالإيقاع التكراري لمعجم الوطن جعله يدور في فلك محدد، ويعكس تجربة عاشها الشاعر لا مجرّد شعارات ضمنها نصه، فالوطن ينزف شعاعا من العين، عواء يستكشف أسرار الماء، وفي هذا التصوير رمزية واختلاف عن التداول، فالوطن رمز الأمان وأمل المستقبل يحمل بذور النماء ويستكشفها بمعرفة أسرار الماء، بهذا يوظف الشاعر معجم الوطن ولو في حدود المحيط الذي وُجد فيه وأثر عليه في مواضع محددة، لكن ظلت التجربة مختلفة رغم بداياتها وخضوعها لمتطلبات الفترة.

بدخول فترة الثمانينيات برزت تجارب أخرى أكثر تطوّرا في استخدام معجم الوطن وتحميله أبعادا كثيرة كتجربة عبد الحميد شكيل مثلا في قصيدته "أوسمة الكتابة، أوسمة الشهادة" المؤرّخة بسنة 1985:

أيها الوطن المقيد بأغنيات العاشقين،

وبدم الشهيد المبعثر في قمم الوهاد،

وبأوسمة الذين عربدوا في ألق الكتابة،

وتعمدوا الموت على عربات الريح والموج المكابد،

و تفصدت دماءهم في ثنايا الوطن المشيد بالرصاص

شد أعمدة الياسمين، والموت المفاجئ[1]

يبحث الشاعر هنا عن الوطن الذي ضاع منه، الوطن الذي نال منه المخبرين واللصوص، فيستعمل مفردات توحي بالمعجم كالوطن والشهداء، والموت، الشهادة، المذنبين، ويعد تعبيره عن الوطن بهذه الكيفية تطورا في التوظيف فالوطن أصبح واقعا لكنه يصارع في سبيل توفير ما يرومه الشاعر، والأمر طبيعي في هذه الفترة فمفهوم الوطنية بدأ يأخذ بعدا مختلفا عن الفترة السابقة، فهو يضم أهل الكتابة/الشعراء ويحمل همهم

[1] عبد الحميد شكيل، مدار الماء، مقام الكشف، ص28.

حيث تبعثروا فيه بقساوة وعنف (تعمدوا الموت، تفصدت دماءهم..) وهنا يرتبط الوطن بعنف الكتابة وتشظيها بنية وموضوعا فقد أصبحت هما لجيل بأكمله وهو جيل الاختلاف.

إضافة لتجربة شكيّل نجد جيلَ الاختلاف يقدّم نصوصا كثيرة حملت معجم الوطن وحمّلته أبعادا كثيرة أكثر من أن تُحصى فلكل تجربة خصوصيتها في استثمار معجم الوطن والتعبير عبره، فمشري بن خليفة مثلا يصوّر الوطن تصويرا مختلفا لا نكاد نعثر على مماثل له عند غيره فالتجربة هي ما أملت على الشاعر بناء مشهدية الوطن بهذا النمط فجاء معجم الوطن معبأ بتفريعات وتناص وإحالات كثيرة وهو ما جعل النص ثريا في حمولته ومنه نذكر قوله في نصه "الوطن ... الحجر"[1]:

...

هذا الوطن

زجاجة يكاد زيتها يضيء

طفل يغازل الحجر

في دمه أغنية . .

ويتكرّر حضور الوطن المحمّل بالإيحاءات المولّدة نصيا في نصه "**سيدتي ... هذا المساء**" ومنه[2]:

...

ويظل الوطن هو الوطن.

ماذام الوطن إشتهاء العيون الظمأى،

...

صوتك يأتي نشيدا

[1] مشري بن خليفة ، سين، ص 53.

[2] المصدر نفسه، ص 56، ص 57.

كصوت الوطن، . .

من أي الجهات تأتين هذا الصباح . . . الجزائر **1988/08/04**

الوطن بالنسبة للشاعر سراجٌ، فهو الملاذ والأمل وكأنه إله يضيء لينير درب الإنسان، وهنا مكمن الفرادة في التعبير عن الوطن، خصوصا بوضعه في نظام تصويري مجازي فهو طفل يغزل الحجر في دمه أغنية، لهذا فهو وطن مستحيل حاله حال النص الذي لا حدود له، إنه ولادة أخرى على غير مثال، قول آخر غير الذي نريد، فالوطن اشتهاء للأمل ورغبة وحب فصوت الحبيبة كصوت الوطن الذي يستحيل سرابا فيتساءل الشاعر عن ماذا بقي له ؟ كي يكتب قصيدا، ثم يطلب عدم سؤال الوطن عنه ... ولا البحر، فهو تائه في الوطن والوطن فيه ضائع، بهذا يأتي الوطن في نص الشاعر هلامي المعالم يصعب الإمساك به أو تحديد ملامحه كالحلم غير المستقر، وهو أمر طبيعي تبعا للتجربة والمرحلة التي ظهر فيها النص.

عندما دخلت التجربة الجزائرية مرحلة التسعينيات بدأ عنف المرحلة يُكسب معجم الوطن أبعادا أخرى أكثر قتامة وقسوة، فقد ارتبط بالفقْد والضياع والقتل والدم، فمختلف التجارب الشعرية عانت من وطأة المرحلة وأصبح عندها الوطن حلما ضائعا أو رمزا أسطوريا، كما برزت نغمة مختلفة لا تحتفي بالبعْد الإيجابي للوطن بل تصوّره بشكل سلبي وضيّق لما عانته هذه التجارب في ظل الوطن، ومنها مثلا تجربة عادل صياد في ديوانه "أشهيان":

أيها المعنى المعنّى،

ماذا أكتب عن جسدي؟

ماذا أرسم في وطني؟

أين أداري الوجه عن وجهي؟

ما هذا البلد

المعشوشب باللبرنث

ما هذه الطرقات المكفوفة

والأشجار المحذوفة[1]

يظهر التصوير السلبي للوطن فلم يعد حلما بل واقعا يتساءل الشاعر عما يرسم فيه، وفي السؤال غرض الاستحالة فلم يعد الوطن مكانا للإبداع وتصوير الجميل فهو معشوشب بالبرنث وطرقاته عمياء مظلمة وأشجاره محذوفة فلا حياة فيه، وينطلق هذا التصوير وتكثيف المعجم السوداوي من التجربة القاتمة للشاعر في هذه الفترة القاسية، فقد أدرك الفجيعة ولم يعد من قاموس يُجدي إلا وفيه الموت والفناء، فارتبط بهما الوطن وظل حبيس الرؤيا السلبية القاتمة.

إضافة لهذا التصوير المتأزّم الذي غص بالرؤية السوداوية للوطن وهو أمر ليس غريبا عن الظروف التي عانى منها الشعراء، نجد تجارب أخرى صوّرت الحالة الدموية للوطن في تلك الفترة، ومن هذه التجارب نذكر عبد الحميد شكيّل الذي واصل الكتابة في هذه المرحلة مستثمرا معجم الوطن وطبع نصه بطابع المرحلة متأثرا بعنفها كما في نصه"مطر الضاحية!!"1992:

أيا هذي البلاد التي أوقدت دمها في دم الزعفران !

واستطالت أنوار فضتها في أزقة هذه الطلول ..

وتسلت وحشتها بأنداء الكلام المحلّى بأصداء الأغاني

واكتوت بصوت الماء، صدى البرتقال العنيف .. [2]

يفتتح الشاعر نصه بالدم ويكرّرها ليرسم منذ البداية صورة محزنة وقاتمة وعنيفة لمآل الوطن فقد تحوّل إلى طلول وهي علامة على الموت والنسيان، كما اكتوى بصوت الماء وصدى البرتقال العنيف، وهذا يجعل من رموز الحب والعطاء والنماء سببا في الحزن والألم والعنف اتجاه الوطن الذي توارت عصافيره في عتمات الحروف كما يصوّرها الشاعر، بهذا فالوطن تحوّل إلى فضاء قاتم وقاس في هذه المرحلة، وعاد عنف الموضوع إلى الواجهة من جديد مما أثّر في فنية عدد من النصوص، فأصبحت الدلالات جاهزة ومستوردة من خارج النص مما ضعّف خاصية المجانية. لكن هذا لم يمنع ظهور نصوص أكثر تمثلا لقصيدة النثر وخصائصها حيث ربطت الوطن ومعجمه بعنف اللغة ومن ذلك مثلا تجربة حكيم ميلود كما في نصه "شهادة":

---

[1] عادل صياد، أشهيان، طبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها التابع لوزارة الاتصال،الجزائر، 2001، ط1، ص 23.

[2] عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء- مقام المحبة -، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص41.

لأزمنة الموت أرفع هذا النشيد

...

لم يعد في الوطن

غير أشلائنا التائهة

نوزّعها في جنازات أحبابنا

ونعود إلى موتنا مثل كل مساء[1] 1991

يعلن الشاعر حزنه على الوطن منذ البداية، فالنص شهادة فيه إعلان ونشيد لأزمنة الموت وفيه إشارة للفترة الدموية التي عاشتها الجزائر، فقدْ فَقَدَ الوطن كل شيء، حتى الأحياء تحولوا إلى أشلاء فهم ينتظرون الموت لأنه مؤجل فحسْب، فهم أموات يمشون في جنازات أموات وفي ذلك إمعان في قساوة المشهد وقتامة ما آل إليه الوطن الجريح، فالمعجم لا يغادر ألفاظ الحزن والألم والضياع والفناء ليربطها بالوطن (الموت، أشلاء، جنازات، ...) ويعد هذا المعجم الحزين والعنيف أفضل موجّه لحالة الوطن التي وصلها. وليس بعيدا عن تصوير حكيم ميلود نجد عبد الحميد شكيّل يواصل تصوير محنة الوطن في نصه "تداعيات صباح النفس الأخيرة!! / إلى الطاهر جاووت":

في بلادي، التي هي بلادي،

تأكد جدا، و جدا، و جــدا

إن الموت يعشق دم البلاغة ،

وعليه : " الحذر واجب "[2] **عنابة : 8 جوان 1993**

النص مهدى للصحفي شهيد الكلمة وهو مؤرخ بعد ستة أيام من وفاته 08/جوان/1993م، فقد كانت وفاته في الثاني من ذات الشهر، وهنا يظهر أن النص من عتباته يؤرّخ لأزمة الوطن وجنون الموت الذي أصابه، فالموت فيها أصبح يعشق دم البلاغة وفي ذلك إشارة لفرسان الكلمة، كما يطالب الشاعر في طرفة كل الشعراء بأن يحذروا ويبدو أن الشاعر كان حذرا أيضا فكلماته على استحياء وكأنه يخشى شيئا، وهو أمر

[1] حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، منشورات التبيين / الجاحظية، سلسلة الابداع الأدبي، الجزائر، دط، 1996م، ص 41.

[2] عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء- مقام المحبة، ص59.

طبيعي إذا ما ربطنا زمن النص بزمن الموت والاغتيالات، فالشاعر لم يكن بمنأى عن ذلك، وهنا تبرز خصوصية التجربة التي تكتب من رحم الأزمة فهي مختلفة عن التي تكتب من خارجها، فتميّز الشاعر وارتباطه بالتجربة كبير.

كذلك من التجارب التي قدّمت نصا مختلفا في تصوير الوطن ومتعلقاته نجد الخضر شودار في نصه "كتاب الندى":

الاسم: الجزائر من أوّل الينابيع حتى آخر البذار

اللقب: وطن قتيل في الدفاتر..

الميلاد: غبطة أمي التي لا تنتهي

الشاهد: يعبئ فتحة القميص السماوي بالسرائر.

يوارب باب العزلات عليه ويسوّر جرحة باللثمات..

تجيئه المدائن..

وهران

تونس

بغداد

الجزائر

والعتمات...[1]

تظهر التجربة المختلفة، فالشاعر يرسم بطاقة هوية للجزائر انطلاقا من اسمها مرورا بالميلاد ومع كل تعريف يربط الوطن/الجزائر بتصوير خاص يناسب حالة التجربة، فاسمها اول الينابيع فهي مصدر الحياة والأمل للشعب، ولقبها وطن قتيل على الدفاتر فقد صاغها الكتاب / الشعراء وفق رؤيا سوداوية لما عانته في فتراتها المختلفة، ويستمر في تصوير الوطن بمشاهد تعبّر عن حاله المضطرب، ثم يفتح الوطن على المدائن وينتقل من وهران إلى عدد من الدول العربية التي يعاني بعضها كما عانت الجزائر، من بغداد

[1] الخضر شودار، شبهات المعنى، يتبعها، كتاب الندى، منشورات الاختلاف ، ط1، 2000م ، ص 98.

وتونس إلى العتمات التي تختم رؤياه للوطن، ليُكرّس بذلك الرؤيا السوداوية للوطن الجريح، الذي صوّره بلغة فيها عنف (قتيل، الجرح) وهي داعمة لمعجم الوطن الماساوي، ولم تتوقف اللغة الجانحة إلى العنف في التعبير عن الوطن خلال هذه المرحلة إلا في عدد بسيط من التجارب، بل ظلت حاضرة بشكل فيه حسرة وأسى حتى في مرحلة الألفية الثالثة ولكن وفق رؤيا أكثر تشعّبا، فمثلا في تجربة نادية نواصر نجد الوطن يتمتّع بذات إنسانية فتجعله الشاعرة كالطفل أو الإنسان وترفض أن تتركه للعراء كما جاء في نصها "للجرح ضفة وهضاب!":

أنا ما تركت البلاد،

لذلك العراء البديل

أنا ما تركتها تموت وحيدة

ولا قلبها يحتضر

وما رمت للشعب أن ينكسر..

أنا ما قتلت طقوس القصيدة..

وما خنت فتوح اللغة..

أنا ماتركت الأحبة

يموتون هدرا

وغدرا[1]

تنتصر الشاعرة للوطن وتأخذ بيده، وتربطه بالقصيدة ولغتها فخيانة الوطن من خيانة القصيدة، لهذا مجّدت فتوحات اللغة التي تعد وطنا آخرا للشاعرة وهنا يأخذ الوطن بعدا مختلفا فهويته هذه المرة تظهر في اللغة وخلْق القصيدة. كذلك من التجارب المختلفة التي قدّمت معجم الوطن في حلة مختلفة حسب طبيعتها نجد تجربة **رشيد زهاني** في قصيدته "سنبلة" ومنها:

الأرض ليست مزرعة

[1] نادية نواصر، صدى الموال، صدر بدعم من وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، د/ط، 2013، ص 27/26.

و ليست محراثا وبقرة

أو دجاجة وصوصا وعنزة

ليست شتلات شعير

ولا سنابل من قمح

التربة تختزل الإنسان

تتسع بمعاني الوطن

و مرادفات تضيق بالحب

الأرض ليست عقارا

ولا تنتظر بيع سمسار

المساحة بعد كوني

يبتغي التجذر بالماضي ويعيش بهواء الحاضر

ويزهر بشمس المستقبل[1]

يظهر القاموس المتداول والبسيط في تصوير الوطن، فهو حسي في أغلبه وينتمي لحقل الحياة العادية التي يعيشها الإنسان الجزائري، فالوطن كما يصوّره غير مرتبط بـ(المزرعة والبقرة والعنزة والشعير والقمح...) بمعنى أن الوطن أوسع، إنه يختزل الإنسان، يتجذّر في الماضي ويعيش الحاضر، بهذا يرتبط في نظر الشاعر بالقيم النبيلة لا بالموجودات الحسية الفانية، ورغم بساطة النص من حيث التصوير وسطحيته ومباشرته التي أفقدته قدرا من الشعرية إلا أنه صوّر الوطن بشكل فيه لغة الإنسان البسيط الذي أراد البوح وتجاوز المعطى الحسي للوطن ومحاولة الغوص في ما وراء القيم التي يجب أن يُصاغ بها الوطن من جديد خصوصا التاريخ ومتطلبات الحاضر. كما نشير إلى ظاهرة أخرى مرتبطة بمعجم الوطن ظهرت عند بعض الشعراء وهي الارتباط ببعض المدن والأماكن الخاصة التي تستحيل إلى وطن متخيّل عند الشعراء يحنون إليه فيصفونه أو يضعون تجاربهم في نطاقه، وتعد هذه الظاهرة أكثر انتشارا في التجارب التسعينية

[1] رشيد زهاني، أنقاض أكسيوم، ص40/39.

وما تلاها، ومن بين التجارب نذكر تجربة نصيرة محمدي في قصيدتها "باريس" التي كتبت كباقي الديوان بخط متميّز:

باريس

إلى " سيلفا" في فتنته الفرنسية

الصباح في باريس لا يشبهه صباح آخر

الهواء في باريس دفقة حلم

الشمس في باريس ناعمة كحرير

وأنا في باريس امرأة الصحو

...

قبلة للسين

قبلة للمدى

لبرج ايفل، للقلب المقدس

لكنسية نوتردام [1]

تحتفي الشاعرة بالمكان فهي تجوب أرجاء باريس باللغة، فتحوّل فضاءها لحديقة غناء توزّع الشاعرة فيها القُبَل ذاكرة أماكن كثير في باريس وضواحيها، ليأخذ المكان معها بُعده الإيجابي فهو مفرح للشاعرة رغم اضطرابها كأنثى، حيث تنتهي في خريف زاحف، في إشارة للنهاية المتقلّبة والمصير الذي تبدو فيه وحيدة بلا رفيق.

كذلك حضرت مدن عربية في نصوص الشعراء كبغداد مثلا في نص نادية نواصر "كي يولد من موتاك عراق!":

غن بغداد..

فالقصف الآن غناء..

[1] نصيرة محمدي، روح النهرين، ص 56.

...

وطن للحب وللأقمار

وطن للشمس

لا للتتار ..

وطن بمقدوره

أن يعصف بكل مدارات الرعب

ويمشي بعيدا..

صوب كل ثقافات الحب

وحضارات الدنيا[1]

تختلط المشاعر عند الشاعرة، فتموت بغداد الجريحة، لكنها تنتفض وتخرج من تحت الرماد كالفينيق فهي وطن يمكنه أن يذهب بعيدا أن يحوي كل الثقافات ويحاورها ويتعايش معها فالحب هو معيار اجتياح الآخر، كما تلوم الشاعرة العرب والرفاق الذي خانوا وتركوا الأسد الجريح، وتقاسموا مع العدو جراحه وآلامه، بهذا فالشاعرة تصوّر لنا وطنا مغتصبا ومخدوعا، وتحاول رسم ملامح جرحه وتدعوه للنهوض من كبْوَته ليُبعث من حدائق بابل صلاح آخر..، ورغم بساطة القاموس ومباشرته فأغلب الألفاظ جاهزة إلا أن حرقة التجربة جعلت النص قريبا من عمق الشاعرة وكذا المتلقي الذي يستشعر جرح بلاده وانقسام أمته في سبيل إرضاء الآخر. فالوطن هنا يبدأ من العراق وينتهي فيه، وبانتصاره يرزع معنى الوطن في كل مناحي الحياة. كذلك نجد بعض التجارب عبّرت على عموم الدول العربية بما فيها القدس والعراق كتجربة نصيرة محمدي في نصها" **عربية**":

المدن السجينة، المدن اللئيمة

المدن الكاذبة، المدن القذرة

المدن القاتلة، القتيلة

[1] نادية نواصر، أوجاع، ص72.

المدن الخائنة عربية

هل القدس مرثية

و عراق الروح أحجية؟[1]

تنتقل الشاعرة في فضاء الدول العربية لكن نستشعر قتامة رؤياها، فالمدن سجينة أو لئيمة أو قذرة قاتلة ومقتولة خائنة، وفي ذلك تصوير سلبي للمدن العربية ويمثّل كل تصوير بلاد مختلفة، فهي تقتل الإبداع وخائنة لقضايا الأمة، وسجينة الأنظمة المستبدة، فكل الصفات السلبية موجودة لهذا جاء التصوير قاتما، خاصة عندما ربطته بالقدس باعتبارها مرثية فقد تخلينا عليها وماتت بين براثن الصهاينة، أما العراق فهي أحجية لا يمكن حلّها فهي لازالت عالقة بين أطماع القريب والبعيد، لهذا لم تحل قضيتها وأصبحت كاللعبة الصعبة، وعبر هذا الواقع الأليم تقف المدن العربية عاجزة عن تغيير آلام بعض اقطارها، لهذا ربطتها الشاعرة بالصفات السلبية.

أما المدن الجزائرية فكان لها الأثر الأعمق في تجارب الشعراء، خصوصا المدن التي تحمل تاريخا عريقا أو ينتمي لها الشعراء، فمثلا نجد قسنطينة المدينة العريقة التي كتب عنها عدد من الشعراء كعبد الحميد شكيل ومن نصوصه ذات البناء الهندسي الفريد الذي يصوّر تجربته من فضاء قسنطينة نص "قسنطينة":

قـ .. قامة الزنجبيل،

سـ.. سقسقة الحوافي وهي تغبط المدى ..

نـ .. نشوة الأغاني في مرعى الوتر،

طـ .. طير الصخر، وهو ينأى في غيم التراشق،

يـ.. يدي وهي تعلو في احتدام الغطيط ..

نـ .. نوارة العشق، وهي تعبق في

سيمياء الصخر،

ة.. تاج الأبهة،

[1] نصيرة محمدي، روح النهرين، ص 59.

وهي تتقافز في مجرى الكوثر،

صادحة بأغاني النار..!![1]

من خلال النص يبدو احتفاء الشاعر بالمدينة وتصويرها انطلاقا من أحرفها فافتتح بداية كل سطر بحرف منها، وعبر مختلف الأسطر يظهر التصوير الإيجابي فالشاعر يحب المدينة فهي قامة الزنجبيل ونشوة الأغاني، فالمدينة شامخة وصادحة، وهذا التصوير يجرّد المدينة من كل علائقها الاجتماعية، فيصوّر جمالها فقط دون الغوص في أكثر من ذلك، فهي نوارة العشق وتاج الأبهة وعلاقتها رمزية بسيمياء الصخر، وعليه فقسنطينة شكيّل خرافية تحيا بقلبه شامخة كامرأة أحَبَّها.

إضافة لقسنطينة نجد مدنا أخرى حاضرة عند بعض الشعراء منها قالمة عند –الشاعرة– صليحة نعيجة في نصها "آه قالمة":

قالمة..

يا قلعة الحلم المرمري بنيته..

يا معقل النّضج، اصطحبته نزوتي العاقلة...

يا اسم اللّحد الّذي عجّل مصرع البراءة في مهدها..

يا حجّة اندثار جديد لمعلّمي المنتصر.

قالمة..[2]

تمارس الشاعرة ذات التصوير الذي مر بنا مع تجربة شكيّل لكنها تتميّز في نصها بالنداء فهي تنادي المدينة في إشارة للتعيين، فهي قلعة ولحد وحجة، بهذا فالمدينة بالنسبة للشاعرة فضاء تجربة مبهرة تتحول فيه الأماكن إلى مشاهد حية تعبر عن التاريخ والحاضر، وفي مثل هذه التجارب تقترب التجربة من واقع الشاعر الذي عايشه فالشاعرة من المنطقة وتعبر عما يختلج بداخلها وهو ما قوى روابط النص بالتجربة رغم سطحية العبارات ومباشرتها وارتباطها بالدلالات الجاهزة في الكثير من المواضع.

[1] عبد الحميد شكيل، كتاب الأسماء ... كتاب الإشارات، صدر بدعم من وزارة الثقافة، موفم للنشر،الجزائر، د/ط، 2008،ص77، ص 78.

[2] صليحة نعيجة، الذاكرة الحزينة، ص 05.

كذلك من المدن التي حظيت بحضور مكثّف عند عدد من الشعراء نجد عنابة وبعض مناطقها ومن الشعراء التي تعد عنابة ظاهرة عنده هو الشاعر عبد الحميد شكيّل الذي جعلها عنوانا لبعض دواوينه، فعنابة لها امتداد روحي في كتاباته، ومتجلية فيها كمحور لا يغيب، على حد تعبيره[1]، ومن نصوصه في عنابة " ابتهالات لأرجاء بونة !!"1996:

راس الحمراء :

أيتها النشيد الرعوي الخالد،

أيتها الدفق الابتهالي الموصوف،

يا حليب الوقت،

وبهجة البذل، وفاكهة الزمن الفولاذ !

يا طفلة المدن المرصودة في كتب الخوف، [2]

يكرّر الشاعر في هذا النص اسم راس الحمراء وهي من أشهر المنارات في عنابة لتشكّل إيقاعا لغويا حسيا يجعل من النص ككل يدور حول هذا المعلم ويحوم حول عنابة ليصفها بأجمل الصفات، فهي فاكهة الزمن الفولاذ في إشارة لجمالها وأمانها في الزمن القاسي والصعب، ولكنها صفات جميلة تجعل من المدينة ومحيطها خرافي بالنسبة للشاعر، ومرة أخرى لا يذكر غير الجمال في الوصف مما يجعله يرسم صورة مثالية للمدينة، والأمر بديهي حسب تعالق الشاعر بمدينته فهو لا يرى فيها إلا الجمال لهذا جاءت أوصافه إيجابية وحتى ما تعلّق بالخوف فهو بعيد عن المدينة وأصله شاذ عنها فهي مدينة الحب والسلام، وبعيدا عن المرجع الواقعي لما قدّمه الشاعر نجد النص يعبّر عن تجربة مختلفة من عالم افتراضي ومتخيّل أثثه الشاعر وأراد نقله بصورة جميلة إلى المتلقي. ويستمر الشاعر في عدد من نصوصه في نقل أجمل الصور عن المدينة وضواحيها ومنها قوله:

في سيوانْ

تتوهّجُ أعمدة الريحِ،

[1]عبد الحميد شكيل، الحالات في عشق بونة، فرع عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين، عنابة، ط1، 2006، ص10.

[2]عبد الحميد شكيل، مرايا الماء، مقام بونة، ص41.

منــازل من قش،

مـرايــا من دخَّــانْ،

في سيوانْ:

أرى البحر، أشرعةً تثْرى،

سفائنَ من غيم الشطآن،[1]

يصوّر الشاعر سيوان في لوحة فنية، لكن بدل الألوان نجده يستخدم اللغة فيبث في لوحته الحركة واللون (تتوهج، منازل من قش، أشرعة، سفائن..)، ليرسم مرة أخرى صورة مشرقة للمدينة. وعبر تتبع الكثير من العينات لذات الشاعر نجده يحتفي بالمكان ويبث من خلاله تجاربه خصوصا عنابة/بونة، لدرجة أنه عبّر عن علاقته بها في كتاباته غير الشعرية فيقول:"لأن الجغرافية، هي خرافة المكان، وزمن الإنسان الفيزيقي في ارتباطه الحميم بالأرض و التراب، وطقسها التراثي الناشب، الذي يدربه على الألفة، والمحبة، والحلول، والتوحد، والرفادة التي تعشب الذاكرة الممهورة بصهد الأنا المتوحد عبر توارد الخواطر، وانسيابية الشرط الإنساني[2]" يظهر ان الشاعر مولع بالمكان وما يحمله من قيم تتجاوز البعد المادي وتنغمس في الوجدان وتتوحد وتحل في الذات في حركة صوفية غاية في الإغراق، فالشاعر يمارس طقوسه الصوفية على المكان مما يحمّله بأبعاد كثيرة يستشعرها المتلقي خصوصا من يعرف المكان في الواقع.

ومن الشعراء الذين احتفوا بعنابة نجد **كنزة مباركي** وهي من جيل الألفية الثالثة، ومن نصوصها التي احتفت بعنابة نذكر نصها "ضوء على سطح المتوسط" ومنه قولها:

اسمها عنابة،

ونبض الطريق يعرف إحساسها

ويدرك طيف اسمها

قبل التهجي به.

....

[1] عبد الحميد شكيل، مراتب العشق، مقام سيوان، نشر بدعم من جمعية النور ـ سيوان ـ، عنابة، ط1، 2004، ص89.

[2] عبد الحميد شكيل، الحالات في عشق بونة، ص 67.

تختال بونة على طول الكورنيش

والبحر يمتدّ شوقا.. كي يلامس رجلها

رجل بونة البحر

رأسها البحر

والبقية فيض من زهر فوضوي اللون[1]

يبدو احتفاء الشاعرة بمدينتها عنابة فهي تصفها كأنها ترسم لوحة، كما تذكر أدق تفاصيل مناطقها المختلفة قديمها وحديثها وكأنها تتجوّل في المدينة وتصفها شعرا، فنجد في نصها (إيدوغ، سرايدي، تكوش، الكور...) وكلها مناطق ومعالم في المدينة تحاول الشاعرة تقديمها وإشراك المتلقي معها لما تحمله هذه المناطق من خصوصية عند أهل المنطقة، وهنا يبرز البعد الإيجابي في تصوير المكان/الوطن الذي يمثل الانتماء للشاعرة فلم تهتم بمشكلات المجتمع أو القضايا الأخرى التي قد تُخفي جمال المدينة، فنجد الشاعرة لا تفوّت سطرا أو جملة شعرية إلا وتغنّت بمدينتها في وصف رومانسي فيه حب وعاطفة جياشة بلغة بسيطة ورشيقة تحمل من عبق التاريخ شيئا ومن بساطة الحياة شيئا آخرا، فتصرّح بحبها لعنابة فتقول:

أنا إذْ أحبك يا عنابة

تحلّق فراشات الخيال في وجه الأسطورة[2]

ليبرز البعُد العاطفي الذي حمله النص، ولعل الإغراق في العاطفة هو ما ضعّف النص فنيا فالمعاني أغلبها مستوردة وجاهزة، اقترضتها الشاعرة من خارج النص، وهو ما قلل من عملية الابتكار التصويري عند الشاعرة، لكن هذا لم ينف شاعرية نصوصها بشكل عام لكن ظلت تستورد عباراتها الجاهزة وحبيسة العاطفة التي لم تفارق نصها إلى نهايته.

إضافة لما تقدّم نعثر على عيّنات كثيرة من تجارب مختلفة عبّرت عن مناطق ومدن جزائرية كثيرة أثرت على تجارب الشعراء فصاغوا نصوصا فيها، والملاحظ اختلاف النصوص من حيث البناء وهندسة الكتابة حسب التجارب والمرحلة التي كتب فيها النص كما عملت علاقة الشاعر بالمدينة على صياغة النصوص فبعض المدن تعتبر مسقط رأس بعض الشعراء بينما مثّلت مدنا أخرى معبرا لعدد من الشعراء أو فضاء

[1] كنزة مباركي، هوس بلون وجهي، دار فيسيرا، الجزائر، د/ط. 2013، ص 14، ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

لتجربة خاصة بهم فجاءت نصوصهم حسب طبيعة تلك التجارب، لهذا فالمحددات والمتغيّرات التي ميّزت النصوص كثيرة ولا يمكن قراءتها إلا في ظل كل متغيّر.

1-5- معجم الحياة اليومية والألفاظ المتداولة: يعد هذا المعجم تقنية تجريبية مهمة في قصيدة النثر حيث يقرّبها من الواقع والتداول ويشحنها بشحنات عاطفية تجعل من تلقيها مختلفا، فتوظيفها في أغلب الأحيان لا يعبّر عن عجز الشعراء اللغوي لكن عن قربهم من التجربة وحياتهم المعيشة، ويمكن تتبّع هذه التوظيفات المعجمية انطلاقا من شكلين الأول يحمل الألفاظ البسيطة والسهلة والمتداولة لكن تحافظ على شكلها اللغوي الفصيح، فلا تنزل إلى العامية وعبر بساطتها تقرّب النص من المتلقي أكثر، أما الشكل الثاني فهي الألفاظ العامية أو الدخيلة على اللغة العربية ويتم تعريبها والتعامل معها كبقية الكلمات وفي ذات الوقت هي متداولة اجتماعيا وهذه الطريقة تجعل من النص أقرب إلى التجربة التي ولّدته وأكثر شحنا عاطفيا. وعبر تتبّع التجارب الشعرية الجزائرية نجد الشكلين حاضرين عبر مختلف المراحل، فمنذ البدايات استخدم الشعراء الألفاظ البسيطة والمتداولة ففي نص ربيعة جلطي:

وطني الذي ضمّخته قُبلة البحر المتوسط

يمضغ أسرارهُ الكبيرة،

يستحمّ في نهر أهازيج الصراع الطبقي

ومراعي العصافير، وتعاونيات الزرع

والحبّ....

يقتنص الأفراحَ

ويراقص المطر.[1]

تبدو الكلمات بسيطة ومتداولة خصوصا في السياق التاريخي الذي ظهر فيه النص (1978) وتعد بساطة الكلمات سببا في تقريبه من التلقي رغم وجود ألفاظ أيديولوجية تنتمي للمرحلة (التعاونيات، الصراع الطبقي...) وهي تراكيب ومفردات أضعفت من البناء الفني للنص وجعلت مفرداته جاهزة سلفا وحاملة لأبعاد

[1] ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص 31.

أيديولوجية خاصة بالمرحلة. كما ظهر في هذه الفترة الشكل الثاني موظفا العامية أو الكلمات الدخيلة ومما نقرأه في ذلك نص جروة علاوة وهبي:

مازال في خاطري يلوح/قصر أحمد باي مخلع الأقفال

أسطورة سيرتا/حكاية الزمان

(قالوا العرب قالوا ما نعطو أحمد ولا مالو

ولو نقتلْ والطيح لرقاب على لرقاب)[1]

يقدّم الشاعر نصه محمّلا بعبارات عامية متداولة في العبارات الشعبية المعروفة في المنطقة، وقد وضعها الشاعر بين قوسين ليميّزها على باقي النص، وعبر بساطتها وقربها من اللهجة المحلية تكون أقوى على التعبير عن التجربة الشعرية فالشاعر يتذكّر محنة المدينة ولم يجد أفضل من العبارات العامية المتداولة للتعبير عن عاطفته الجياشة، فالألفاظ القريبة من التلقي شحنتها العاطفية أقوى من غيرها. واستمر توظيف الألفاظ المتداولة والعامية عبر مختلف المراحل الأخرى لكن بتفاوت بين الشعراء وحسب اعتبارات مختلفة بعضها مرتبط بمرجعية الشاعر وأخرى بنمط كتابته والمحيط والسياق الذي ورد فيه النص، ومن العينات الأخرى نذكر نص لعبد الحميد شكيّل:

ننشد بصوت يفجر قلب الصخر، يورط أسماك النهر:

" بَرْبَرْ بَرْبَرْ يا بَرْبُورْ * و أمّك راحت أَلّلبقُولْ"

" أكلالها الذّيبْ حابزُّول * أمْنَاينْ تَرْضَعْ يا المغْبونْ"

هل نسيتَ هذا النشيد المجلجل، وكيف كنا نردّده في ضراعة؟! أم تراك صرت تعشق الجاز[2]

الحديث عن النشيد الذي تعوّد الشاعر ترديده مع صديقه واستبدال الأخير للنشيد يبدو كلاما عاما في تفصيلة من التفاصيل التي تمر بالإنسان، لكن الشاعر يمس بفكرته كل جوانب الحياة التي صارت تتغيّر و بشكل مدهش، رغم جمالية الفكرة والاستعمال إلا أن قصيدة النثر ترفض نوستالجيا العودة إلى الماضي والحنين إليه من حيث هي وليدة اللحظة المنقطعة عما قبلها، لكن التجربة قد تفرض على الشاعر توجها

[1] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، ص 102.

[2] عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء- مقام المحبة، ص 9/8.

محددا، وعبر حضور الألفاظ العامية والمستمدة من الأمازيغية يقترب النص من محيطه ويعمق التجربة أكثر.

كذلك من التجارب التي قدّمت نصوصا فيها الألفاظ العامية التي غطت في بعض الأحيان صفحات كاملة كما في تجربة زينب الأعوج في ديوانها **راقصة المعبد** وهو من فترة التسعينيات ومنه نصها الذي حمل شكلا خاصا على مستوى الفضاء النصي إضافة للغته الشعبية، والأمر ليس غريبا عن الشاعرة، فهي تكتب هذا اللون في استقلالية تامة عن قصيدة النثر ولعل هذا ما جعل نصوصها تتأثر بهذا النمط الكتابي والمستوى اللغوي القريب من التداول كما هو موضح في هذا النص:

﴿ عَقْلي

مْودّرْ

بينْ اللّي جفْلوا

في ليْل ظَلْما

بْلا قمرْ

...

عقْلي سكْنهْ لخْبالْ[1]

النص كلّه عبارة عن كلام بالعامية بهذا فالنص شعبي بالدرجة الأولى، ولكن بوجوده ضمن نطاق قصيدة النثر قبله يصبح تابعا ومؤثرا فيها، حيث يُكْسبها بعدا مختلفا فمستوى التلقي سيختلف باختلاف مستوى اللغة، كما تعمل المفردات العامية على وضع سياق النص في إطار قريب من المتلقي الذي يشارك عاطفيا في بناء الصورة الخاصة بالنص. كما نشير إلى اختلاف التوظيفات حسب تجربة الشاعر ومرجعيّته فأحيانا يوظّف ألفاظا من وسطه المتداول لما يراه من حمْلها لشحنات عاطفية خاصة لديه وعند المتلقين، ومن التجارب نذكر تجربة عبد الرزاق بوكبة خصوصا المتأخرة كما في ديوانه "من دس خف سيبويه في الرمل" الذي يعد نسقا فريدا من حيث البناء ونظام التصوير وكذا المعجم على اختلافه ومن نصوصه:

شموخ الكبش

[1] زينب الأعوج، راقصة المعبد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2002. ص 128.

راودها عن نفسه عمرَه، ولأن شيمتها تتكبْرَنُ أحيته على هامش الرغبة حتى اهتدى إلى حيلة تجعله الصفحة في بالها.[1]

تظهر كلمة (تتكبرن) الحاملة لدلالات سياقية خاصة في إطار التداول الجزائري فتعني تتسلّط وتتعجرف وتظلم (تتنمّر) والكلمة مأخوذة من (كابران/كابورال/عريف وهي بالفرنسية caporal) ومشهور أن صاحب هذه الرتبة يمارس نوعا من التعسّف والظلم والتنمّر على الجنود الجدد، فأصبح يضرب به المثل، فجاء الشاعر ونحت من الكلمة فعلا (تتكبْرنُ) وهو أمر مختلف في التوظيفات اللغوية في قصيدة النثر، فالشاعر في هذا الديوان يُعلن من البداية عن قطيعته مع قواعد اللغة بكل اشكالها، فجاء نصه مختلفا محاولا التأسيس لمعجم ودلالات وقواعد أخرى، وعبر توظيف هذه الألفاظ العامية أو المنحوتة من كلمات فرنسية نجده يقرّب النص من متلقيه ومن جهة أخرى أعطى المشهد أفضل أشكاله الممكنة وأقرب الصور لامرأة متسلّطة.

كذلك من التجارب التي استمرت في الكتابة موظفة الألفاظ الدخيلة نجد الشاعرة ربيعة جلطي التي استخدمت عدة كلمات في نصوصها محمّلة إياها أبعادا مختلفة حسب التلقي ومن ذلك قولها:

أأووووه ..

كأنك ذاهبٌ إلى حفل.

سواد بدلتك الأنيقُ..

و نجمةٌ على الياقة..

و مزجُ عطرِ " أزارو" بـ " بروميل" بـ " هيغو"..

ـ سهرتك غواية ..

أيها الليل ! [2]

تبدو بوضوح أسماء العطور الفرنسية الرجالية بشكل خاص والتي ظهرت في السبعينيات، كما يتّضح أن الشاعرة عاشت تجربة مثيرة مع جمالية هذا العطر وصاحبه/الليل الذي تؤنسنه مع الجغرافيا، ويتجاذبان الحديث بل يسخر الليل منها ويشاكس حراس الحدود ويخلط المدن... وفي ذلك تصوير بارع في جعل الجمادات تتحرّك كالبشر بل تتعطر بعطور فرنسية، وعبر تسميتها بأسماء دخيلة تقيم معجما مختلفا في

[1] عبد الرزاق بوكبة، من دسّ خُفّ سيبويه في الرّمل؟، دار فيسيرا للنشر،الجزائر،ط2، 2011، ص89.

[2] ربيعة جلطي، النبية تتجلى في وضح اللّيل، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015، ص10

النص مما يجعله أقرب لواقع العشاق، كما يبدو التطوّر ملحوظا خلال هذا النص عن تجارب الشاعرة السابقة بل مختلف عما رأيناه عند شعراء الفترة السابقة، فالنص يعد خلاصة تجريبية للشاعرة فجرتها خلال الألفية الثالثة. إضافة لتوظيف الكلمات الدخيلة خصوصا الفرنسية وتعريبها نجد بعض الشعراء يستخدم الكلمات الفرنسية ذاتها بأحرفها ويضمنها نصه ليأخذ بعدا مختلفا يجمع بين لغتين من ثقافتين مختلفتين وهو عامل إثراء للنص خصوصا لما نتتبع الكلمة الفرنسية ونبحث فيما تحمل من دلالات في السياق الذي قيلت فيه وكيف تُضبط حدودها حسب مرجعية الشاعر والمتلقي، ومن عيّنات ذلك ما نقرأه عند الشاعر مصطفى دحية في نصه" حديث النشأة":

وجه Homo sapiens

مكدر بملوحة تلوينات الوقت

مجلو بأمارات التفسخ

يقعي على ذاكرة من دبال الأحاجي

تناوب الماء والحمأ مهد تتخلق في رغوة النشوء[1]

يوظف الشاعر عبارة "Homo sapiens " وهي تشير إلى الإنسان العاقل الأول البدائي، وفي ذلك إشارة إلى البدء الذي يعاني من أحاجيه الشاعر، فهويته مضطربة وتساؤل البداية يجعله يطرح المزيد من الإشكالات عن البدء والإنسان الأول لدرجة أنه في نصه بين التوالد أو الارتداد من جديد إلى اللطخة، في حركة تهكميّة ورغبة في الهروب من واقع الإنسان المدجّن، وعبر التعبير عن الإنسان العاقل باللغة الفرنسية تكسب العبارة بعْدا مختلفا خصوصا أن أهم النظريات التي تكلّمت عن الإنسان العاقل الأول كانت فرنسية، بهذا يقترب النص من أصل الطرح مما يعمّق علاقته بالتجربة ويرسم مسارات قريبة للتلقي.

أما بالعودة للشكل الأول وهو الفصيح، لكن بسيط المآخذ متداول بين وسط المتلقين، فنجده– كما رأينا– من التجارب الأولى لم يتكلّف شعراء قصيدة النثر في توظيف الألفاظ الصعبة بل حاولوا تقريب نصوصهم من التداول وعبر تتبّع مختلف التجارب لا نكاد نجد شاعرا في مختلف المراحل إلا وقد وظف اللغة البسيطة في عدد من نصوصه، ومن العيّنات نذكر تجربة الشاعرة ربيعة جلطي خصوصا الأخيرة منها في ديوانها "النبية" كما في قولها:

[1] مصطفى دحية، بلاغات الماء منشورات الاختلاف، سلسلة نصوص الهامش10، الجزائر، ط1، 2002، ص15

العصفورة الطليقة عند نافذتي ..

تلتقط حلواي ..

تزقزق، تنادي بقية قبيلتها ..

الإنسان المخلوق على أحسن تقويم..

يعثر على غنيمة ..

يتلفت على هلع ..

يخشى عين أحد .![1]

عبر النص المشهدي تظهر اللغة البسيطة والسلسة والرشيقة رشاقة المشهد، فالعصفورة في حركتها وهي تلتقط الحلوى مثيرة خصوصا إذا نظرنا إلى المشهد من على مسافة وهي تستدعي بقية العصافير ليتجمعوا على الغنيمة، ثم تنتقل الشاعرة إلى الإنسان المخلوق المذهل الذي يعثر على الغنيمة ولا يُشرك معه فيها أحد، وهنا يبرز التشبيه الضمني والمفارقة بين الإنسان والعصفور، وفي كل نص تظل الألفاظ بسيطة متداولة قريبة من المتلقي.

كذلك من التجارب التي قدّمت نصوصا بلغة قريبة من المتلقي رغم عمق تصويرها نذكر تجربة الشاعر خالد بن صالح كما في قوله:

أسماء طويلة كأرجل عارضات الأزياء

أنتبهُ أنني أسمّي الأشياء بأسماءٍ تجعل ذراعي تلتفُّ حول رأسيَ كي تُخبِرَ الناس: ها أذني!

أستغلُّ تلكَ المسافة لأكتُبَ أحياناً نصوصاً طويلة يضيعُ في شوارعها وممرّاتها الضيّقة أصدقائي

أساعدهم على تحمُّل الرّحلة بقليلٍ من النَّبيذ الجيّد والعطورِ المستخلصة من أصولٍ بعيدة وسجائرَ ألفُّها بيدي وأحرصُ أن تكونَ أنيقة وحارقة وأن لا أشبِّهها بامرأة جميلة تمرُّ على اشتهاءٍ صباحي بالقرب من طاولةِ المقهى

[1] ربيعة جلطي، النبية تتجلى في وضح اللّيل، ص131.

كذلك تصلحُ المسافةُ لممارسةِ كلِّ الأفعال الشنيعة: أحبُّ، أرقصُ، أجِنُّ، أمشي، أحلمُ ، أشربُ، أكتبُ و أسمِّي الأشياء بأسماءٍ طويلة عادة ما أحشو بها ثقوب الذاكرة

لم أتعلَّمْ كجدِّي الأول الأسماء كلّها

إنما رميتُ عقبَ سيجارةٍ في كأسِ المارتيني و لا أعرف ما الذي حدث بعدها.. [1]

في قصيدته أسماء طويلة كأرجل عارضات الأزياء، يحتفي خالد بن صالح بالتفاصيل اليومية التي نراها ونلمسها ونقابلها في طريقنا للعمل أو للمقهى لكن رغم بساطة لغته واعتياديتها فهي متداولة خصوصا عند الشباب، لكنها في الوقت ذاته متمرّدة فتحاول كسر المعتاد وافراغ محتواها من الدلالات الثابتة لتملأها بمعان مختلفة ومغايرة، كأن يخبرنا أنه لم يتعلم الأسماء كلّها كجدّه في إشارة إلى سيدنا آدم –عليه السلام– ويتجسّد هنا تساؤله وحيرته وأزمة نصه فهو يعاني مشكلة البدء في الأسماء، وهي أزمة قصيدة النثر، فاختياراتنا في العادة مبنية على مكتسبات قبلية لا يمكن تغييرها، لكن الشاعر ذاق ذرعا بذلك ويريد التعبير بكلمات أخرى لا تأخذ شيئا من خارج النص بل تولد معه، لهذا رفض التسميات المطاطة وانتبه أخيرا أنه يلوّي الكلام ولا يقول للناس سوى عبارات مطاطية سرعان ما تذوب بعد التداول، وعليه فقد رفضها، وذاب في سكره لما رمى عقب سيجارة في كأس المارتيني ولا يعرف بعدها ما حدث، فاختار الضياع في اللغة وكسر نظام العقل في تحديد معالمها، وهو مطلب مهم في قصيدة النثر التي اختارت مس الثوابت اللغوية وتغييرها بما يتماشى والتجربة وحركة الإبداع.

من خلال ما تقدّم يظهر دور اللغة المتداولة والبسيطة وكذلك الدخيلة في كسر نمطية اللغة الرسمية في النص الشعري، كما قرّبته أكثر من التلقي وفتحت أمامه آفاق التعالق مع المبدع بعيدا عن حواجز اللغة الجاهزة والعالية التي يتدخّل في العادة العقل في بنائها مما يضعف عفوية النص ويقرّبه من النظم.

1-6- معجم الطبيعة وما تحمله من متغيّرات حيث ظهر هذا المعجم منذ التجارب الأولى وهو ما يربط قصيدة النثر بتوجهها الرومانسي لكن في حدود ضيقة فالطبيعة وتوظيفها في قصيدة النثر حمل بعْدا مختلفا فيه رمزية وحمولة دلالية نصية عميقة، فلا وجود لمعان خارج تلك النصوص إلا في حدود بعض التجارب الأولى القريبة من الشعر المنثور، ومن التجارب المبكّرة التي وظفت الطبيعة ورمزها نذكر تجربة عبد الحميد شكيل في قصيدته "مخاض الكلمات":

[1] خالد بن صالح، مائة وعشرون مترا عن البيت، منشورات ضفاف، بيروت، الإختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص16.

و أنت من تكون؟

أما أنا كبسطة الربيع، كضحكة الأطفال ..

كفسحة الخيال، كرحلة الطيور في عالم الحبور..[1]

يحتفي الشاعر في نصه الذي كتبه في 1 يناير 1972 بالطبيعة، ويحاول أن يعبّر عن أفكاره ومشاعره بمفردات معجم الطبيعة كأن يعبر عن جمال روحه وبساطتها بالربيع أو الطيور أو عن غضبه بغضبة الخريف، أو عن امتعاضه من الآخر السيء بقوله يا سارق القمر، ويبدو الشاعر هنا متأثرا بالرومانسية ولغته لغة متداولة، لكنها تتطور لاحقا خاصة في احتفاءه بالماء، فالماء عند **شكيّل** حياة كاملة ومنبع يستل منه المعاني الجديدة التي لم يسبقه إليها أحد فيصف الحبيبة بأنها مسطرة الماء في ديوان مرايا الماء[2] أما في تحولات فاجعة الماء فإن للماء لهجة يصفها الشاعر بأنها لهجة معدنية، وله وصولات ينتهي إليها نشيد قبرة هيئها للريح. بهذا فالشاعر يتطور من مرحلة إلى أخرى في جعل الطبيعة ومعجمها نسقا رمزيا يحمّل به ما يريد حسب التجربة، فقد اجتاز المرحلة الرومانسية في التعامل مع الطبيعة إلى تفجير دلالاتها وتحميلها بحمولات نصية مختلفة عن التداول خصوصا ما تعلّق بالماء الذي يعد الرمز الطبيعي الأكثر تكرارا في نصوصه.

إضافة للتجارب الأولى نجد للطبيعة حضورا على مر المراحل التي مرت بها قصيدة النثر الجزائرية مع اختلاف في التوظيف والرؤيا حسب التجربة وإمكانات الرموز الطبيعية في توفير أبعاد مختلفة للنص، ومن التجارب التسعينية مثلا نذكر تجربة **منيرة سعدة خلخال** في قولها:

3-غير أنك غبت،

فأقبل الضباب الجريء

يغير على روح المساء

جارح في لهوه

لا يأبه بدمعة الشمس

[1] عبد الحميد شكيل، قصائد متفاوتة الخطورة، ص9.

[2] عبد الحميد شكيل، مرايا الماء، ص 11.

والأرض تسحب خدها

من طلعتها المجد

ويشقق ظل الأصيل

على تغريبه للسفر..[1]

بعد الغياب تتأنسن الطبيعة عند الشاعرة فيُقبل الضباب وهو رمز الغموض وتابع إلى الغياب فهو جارح في لهوه، ثم تبكي الشمس التي لا يأبه الضباب بدموعها، وفي ذلك إشارة حزنها والقيد الذي أحاط بها بعد الغياب، كما تسحب الأرض خدها ويتأثر ظل الأصيل، وهي كلها صور تجعل من الطبيعة ومعجمها محرّك النص، لكن رغم رمزية التوظيف لم تستطع الشاعرة الغوص في رمزية الطبيعة وتفعيلها بما يتماشى وعمق التجربة، فظلت الألفاظ تبدو كأنها مقحمة من خارج النص مما أثّر عليه بشكل سلبي. إضافة إلى الشاعرة نجد الكثير من الشعراء الذين كتبوا في هذه الفترة وما تلاها واحتفوا بالطبيعة وسافروا مع رموزها واستثمروها لأبعد الحدود أمثال **عبد الله الهامل** مثلا في نصه "السر/إلى أنسي الحاج" يقول:

أبني قصراً لنسيانك

يا امرأة تشعل البراكين ولا تواسي .

أساوي الريح بقامة العاشق القتيل

ثم أطلق عنانها في شعاب رأسي

تـدور تـدور

في سماء أيامي

الضائعة[2]

يستثمر الشاعر قوى الطبيعة للتعبير عن تجربته التي انتقلت من البراكين التي توحي بالثورة والغضب والقوة، وهي كلها دلالات تعبّر عن حاله وهو يحاول النسيان، ثم يساوي الريح بقامة العاشق القتيل ليصل إلى أقصى الحدود في التعبير بالطبيعة فالريح تستحيل مادة لها قامة وهذا التصوير لا نعثر عليه إلا في النص

[1] منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، الجزائر، ط1، 2002م، ص 82.

[2] عبد الله الهامل، صباحات طارئـة، ص 38، ص 39.

فهو مولّد داخليا مما يزيد في جماليته، كما يعبر عن الامتداد غير المتناهي لألم العاشق فهو يساوي قامة الريح غير المنتهية ولا المستقرّة ثم يستمر تجريبه مع عناصر الطبيعة لتتحول السماء لتابع لأيامه، فلا يرى فيها غير حزنه وتجربة نسيانه، وهنا يظهر التطوّر في توظيف قاموس الطبيعة في التعبير عن تجربة الشعراء.

ومن الشعراء الذين استمروا في الكتابة وتقديم نصوصهم المختلفة خلال فترة الألفية الثالثة نجد **زينب الأعوج** تحتفي في نصها يا جدتي العتيقة بمعجم الطبيعة:

لماذا أنت حافية

الشعر شلالات راحلة إلى الخلف

والتربة بين كفيك يغمرها الماء

غيماتك هاجرت خفيفة دون زاد

كأنك أعلنت العصيان

على أنصاف العقول

وعلى ما تخفى من هسيس النبض [1]

توحّد الشاعرة بين جدتها/ماضيها وبين عناصر الطبيعة الخلابة فمن الشلالات إلى التربة والغيمات التي هاجرت خفيفة كناية عن أفول عمرها، وتبدو لغة الشاعرة رقيقة وبسيطة جعلت من معجم الطبيعة ينبض بالحياة متحدا بجسد الجدة الموحية بالماضي والتاريخ العتيق.

كذلك من التجارب في هذه الفترة التي وظفت معجم الطبيعة وطوّرته نرصد تجربة محمد بن جلول الذي جعل من الضباب إنسانا في نصه " عن غيمات قادمة لا تمرّ" ومنه:

ضباب كثيف يرتّب بدلته!

ضباب لميع لمن تثنه صلعته

من حك حواجبه

[1] زينب الأعوج، عطب الروح، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع (مجلة دبي الثقافية)، دبي/الإمارات العربية، ط1، 2013م. ص 154.

في الضوء!

ضباب شريد يتدرّج متلفقا صوف صباحات

بالية.

إلى أن يصحو[1]

عبر أنسنة عناصر الطبيعة يتحوّل الواقعي المحسوس إلى متخيّل ولكنه محسوس أيضا في معادلة صعبة وغريبة يقوم بها الشاعر، فألفاظه الحسية (كثيف، لميع، صلعته، حك) تجعل من المشهد حسي رغم أنه يحول معجم الطبيعة إلى أفعال وصفات بشرية عبر التخيّل، فيسبح بذلك الحسي في بحر المتخيّل مما يجعل الصورة تتموّج بين عالمين، أما معجم الطبيعة فيفقد بدخوله النص كل علاقاته الخارجية ويكتسب جديده في نطاق التجربة التي استثمرته لتعبّر عن حالتها وتستخدم قواه في خلق أبعاد مختلفة.

وعبر مختلف العينات يظهر التطور والاختلاف بين التجارب التي وظّفت الطبيعة ومعجمها فلكل منها خصوصية حسب مرجعية الشاعر والمرحلة التي ينتمي إليها، ولكن رغم ذلك يمكن تقديم ملاحظة حول التجارب المتأخرة في اتفاقها على تخليص هذا المعجم من كل متعلقاته الخارجية ونزعاته الرومانسية وتركه حرا ليقدّم كل طاقاته الجديدة في النص.

1-7- معجم التصوف والرموز التاريخية: يعد البعْد الصوفي ومعجمه وسيلة وظفتها قصيدة النثر الجزائرية في تحميل نصها بالمكثّف لغة والواسع دلالة، كذلك الرموز التاريخية من أسماء المشاهير سواء الدينية منها أو ذات البعد التاريخي المحض.

وعبر تتبّع عينة من التجارب نجد الشعراء ينوّعون في الحضور المعجمي الصوفي في مختلف التجارب بين حضور أسماء المتصوّفة أو أقوالهم أو مصطلحاتهم، ليحمل كل حضور اختلافه الخاص ومرجعيته المختلفة المرتبطة بالتجربة الشعرية، ومرجعية الشاعر وقدرته على تقمّص الحالة الصوفية وتمريرها في نصه إلى المتلقي لكن هذا حسب المرحلة وما تميّزت به النصوص في سياقها، ومن التجارب التي احتفت بالمعجم الصوفي عبر مختلف مراحل تطوّرها شعريا نجد تجربة عبد الحميد شكيل، ومن عيّنات قصائده نص " التنور !!":

[1] محمد بن جلول، الليل كلّه على طاولتي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015م، ص 22.

غاض التنور،

و فاض رغاء الماء النور !

فالبس جبة القطب الغوث!

كيما نسربل الخضرة،

لشجر الآيل للموت !!

بونة: 1998/02/24 [1]

تظهر بوضوح المصطلحات الصوفية في النص (غاض التنور، جبة القطب الغوث، ...) مما يجعل النص تعبيرا مكثفا عن تجربة صوفية عاشها الشاعر وهنا يلتقي النص الصوفي في ما ورائيته وغرابة عباراته وتأسيسه لدلالات مختلفة مع قصيدة النثر التي تؤمن بالمجانية في الطرح، وقد استثمر الشاعر ذلك وامتطى معجم التصوف ليُحلّق بنصه في عالم غير متناهي. كما نسجّل أن تجربة الشاعر لم تستقر عند حدود بل تطورت في تجاربه المتأخرة مقدّمة نصا ثريا بالمعجم الصوفي لكن بتشكيلات مختلفة هذه المرة، فهو يستخدم أسماء بعض مشاهير المتصوّفة كعناوين رمزية ليُحمّل النص بأفكارهم وتوجّهاتهم ولو بشكل غير معلن كما في نصه "ابن عربي":

طقس الكلام،

فاتحة الأغاريد،

الأيائل وهي تستحم في بركة التيه !

القناديل في تعثرها،

الصباح المعتق بعطر الفلوات!! [2]

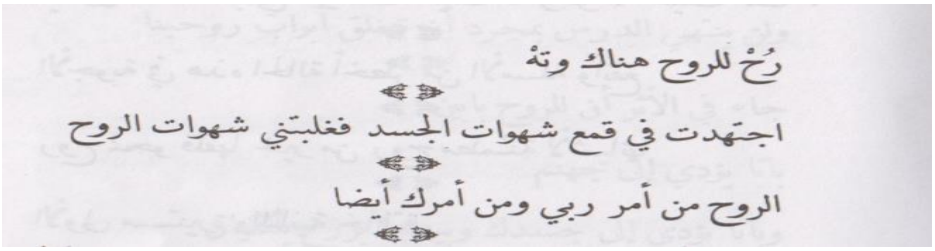
يظهر النص متفجرا بدلالات كثيرة انطلاقا من عنوانه "ابن عربي" وهو شيخ المتصوّفة وصاحب العبارات الأكثر غموضا، فجاءت أسطر النص مكثّفة التجربة "فللكلام طقس، والصباح معتّق بعطر الفلوات.." كلها

[1] عبد الحميد شكيل، مراثي الماء- مقام التشظي، صدر بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر، د/ط، 2007، ص 23.

[2] عبد الحميد شكيل، كتاب الأسماء ... كتاب الإشارات، ص32.

عبارات تجعلنا في حضرة متصوّف وصل إلى أعلى المقامات وأصابته كثير من الأحوال، فالشاعر يعيد تعريف ابن عربي فهو طقس الكلام، وفاتحة الأغاريد، ليبرز بذلك معجم التصوف فيغطي ظاهر اللغة ويُبرز الدفين فيها فتقول ما لم تقله قبلا في لحظة النص الحاضرة الآنية.

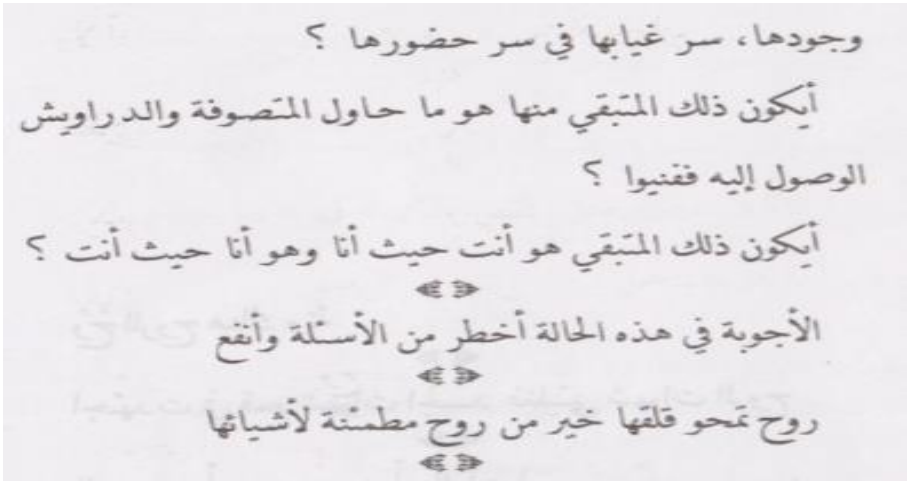
ومن التجارب التي قدّمت نصا ثريا بالمعجم الصوفي وشكّلته حسب خصوصية تجربتها نذكر تجربة **أبو بكر زمال** كما في ديوانه "عبارات حب" الذي قدّمه بشكل مختلف على مستوى الفضاء النصي ليُشابه النتف والعبارات الصوفيه، ومنه[1]:


رُحْ للروح هناك وتهْ

اجتهدت في قمع شهوات الجسد فغلبتني شهوات الروح

الروح من أمر ربي ومن أمرك أيضا

.....


وجودها، سر غيابها في سر حضورها ؟

أيكون ذلك المتبقي منها هو ما حاول المتصوفة والدراويش الوصول إليه ففنيوا ؟

أيكون ذلك المتبقي هو أنت حيث أنا وهو أنا حيث أنت ؟

الأجوبة في هذه الحالة أخطر من الأسئلة وأنفع

روح تمحو قلقها خير من روح مطمئنة لأشيائها

تظهر العبارات حاملة للبعد الصوفي في تشكيلتها التجاوزية وفي شكلها الذي يبدو ككحكم أو نُتف صوفية، فمن الكلمات الموحية بهذا البعْد نذكر (روح، تهْ، اجتهد، الشهرات، الغياب، الحضور، المتصوّفة، الدراويش...) وعبر هذا المعجم يتعالق النص بالتصوّف أكثر وتستحيل عباراته إلى عبارات صوفية فيها إشراق وتوهّج، وما زادها قربا من هذا البعْد وجودها في جمل منفصلة بعلامات وكأنها تعبّر عن مقامات صوفيه كقوله "**رُحْ للروح هناك وته**" فهي دعوة صريحة للخلاص من الجسد وشهواته في سبيل الروح وهو

[1] أبو بكر زمال، عبارات حب/كتابات دامية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، الجزائر، ط1، 2003م، ص93، ص 94.

ما تأكده الجملة بعدها في دعوته لقمع شهوات الجسد والاجتهاد في ذلك، وكلّها علامات وأفعال تحيل إلى التصوّف فعلا وفكرا.

كما نشير إلى أن الشاعر طوّر في تعامله مع المعجم الصوفي، فلم تعد الكلمات مقحمة في النص من خارجه بل هي لصيقة التجربة، كما أنه تحوّل بعباراته إلى متصوّف لا كاتب يتقمص التصوّف وهنا مكمن الاختلاف فالشاعر يعيش تجربة صوفية خاصة يحاول التعبير عنها بلغة مختلفة لهذا جاءت كلماته وعباراته من ذات مستوى العبارات الصوفية التي لا تمثّل في أصلها قصيدة. وتعد هذه الحالة من التقمّص قليلة بين الشعراء فأغلبهم يوظفون القاموس الصوفي أو الرموز لكن تظل من خارج النص فهم يعتمدون عليها في ترجمة بعض أطروحاتهم لكنهم يظلون خارج التجربة الصوفية، وهنا يبرز الفرق بين الشاعر المتصوّف الذي يعيش التجربة والشاعر الذي يكتب عن التصوف لكن من خارج مجاله. ومن عيّنات النصوص التي استثمرت معجم التصوّف لكنها لم تعايش التجربة نجد تجربة الشاعرة نعيمة نقري كما في نصها "عتبات " ومنه:

سأُطيلُ مقامي الصّوفيَّ على بابكَ

حتى يَنعسَ في جفنيّ اللّيلُ ... وتُطفَأُ

.....

يترنّح بي الشوقُ ... على بابك أر

قُصَ .. أرقُصُ ... أبكي ... أتعرى

و أشقّ جيوبَ الكون أضيء العتماتْ

حتى تَخرجَ لي منّي وأراني.. أحيا

من كلُ

مَواتْ.[1]

من جمل النص يظهر الجنوح نحو الفكر الصوفي عبر كلمات مفتاحية لهذا المجال (مقام، الصوفي، الشوق، أراني...) ولكن رغم كثرة الكلمات لكنها لا تعبّر عن تجربة صوفية عايشتها الشاعرة، فالعبارات لا

[1] نعيمة نقري، نون، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2014، ص26.

تعدو كونها تعبيرا بديلا عن معاناتها في تجربة أخرى لكن جاءت بالمشهدية الصوفية لتغطي وتستوعب تجربتها، ودليل ذلك أن النص ينتهي دون أن تظهر تجربتها جليّة إلا فيما تعلّق بالتوحّد في آخر النص، لهذا فالتجربة الصوفية للشاعر تجعله أقرب لتمثّل القصيدة وأقدر على التحكّم في شظاياها، أما التعبير الخارجي بهذا المعجم يجعل النص فاترا لا يقوى على مواجهة رياح القراءة والتوالد، لهذا نجد عددا من الشعراء يوظفون معجم التصوف لكن كرموز وإشارات عابرة في ثنايا النص دون أن يورّطوا أنفسهم في كتابة نص صوفي بالكامل لأن ذلك دون تجربة حقيقية يعد إعادة نظم لأفكار المتصوّفة ومقولاتهم.

أما الرموز التاريخية فقد حضرت بقوة في الكثير من النصوص لكن التاريخ فيها مختلف عما عهدناه في التجارب الشعرية السابقة إنه فاقد لتاريخيته ومعبأ في نص وكيان جديد مما يحمّله بشيء غير ذاته، فلا يمكن بذلك قراءته خارج سياقه النصي والتجربة التي تمثّلته، ويمكن رصد الحضور المختلف للرموز التاريخية فبعضها عبارة عن شخصيات تاريخية وأحيانا مدن وأماكن من عمق التاريخ وفي حالات نجد أحداثا مختلفة. وبالتتبّع نعثر على الكثير من العينات الشعريّة توظف الرموز التاريخية وتحملها بحمولات نصية، لكن ذلك لم يمنع الاختلاف في التوظيف بين مرحلة وأخرى ففي المراحل المتقدّمة جاءت الرموز التاريخية سطحية الحضور ونستشعر أنها مقحمة في النص من الخارج، فلا تبدو منصهرة معه، فمثلا في نص جروة علاوة وهبي من قصيدته "أحلام انتصار" ومنه قوله:

لننتظر

دونما ضجر

فصلاح الدين عاد حرية

ثائرة ملء ضلوع الشباب

عاد نبيا كالنبيين

عاد مع انتفاضات الصباح[1]

يظهر بوضوح حضور الرمز التاريخي (صلاح الدين) وربطه بالثورة والانتصار وهي صورة مكرورة لا تعبّر عن جديد، لهذا تبدو مقحمة في النص غير متفاعلة ولا منصهرة مع التجربة وهذا ليس غريبا عن المرحلة التي ظهر فيها النص ومرجعية الشاعر الثورية التي تشحذ كل الكلمات لخدمة المضمون وهو ما ضعّف

[1] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، ص 39.

فنية النص وقلّل من جماليّته. لكن هذا لم يستقر بتطور المراحل حيث ظهرت تجارب تخلّصت نهائيا من وطأة السطحية وسيطرة الفكر الاشتراكي وما يحمل من ألفاظ تشكّل معجمه حتى على مستوى الرموز التاريخية خصوصا ذات البعد الديني، فمثلا تطالعنا تجربة زينب الأعوج في تجربتها التسعينية في ديوانها "راقصة المعبد" ومنه قولها وهي تخاطب زليخة في نصها "غواية":

أناديك..

زليخة .. لما..

اختصرت

جهرا..

السنين العجاف

...

أحقا

راودت

يوسف

أم

يوسف..

كان الغواية[1]

تستثمر الشاعرة الصراع الذي حدث بين يوسف عليه السلام وزليخة زوجة العزيز، وتحاور الشاعرة عبر التناص هذا المشهد وتتساءل عن مراودة زليخة ليوسف وتطرح مسألة الغواية وكأن المرأة لا ذنب لها، فالذنب هو ذنب غواية يوسف وجماله، وفي طرحها لهذه التساؤلات تفجّر أزمة المرأة المعاصرة والغواية التي تعيشها، وهنا مكمن التطوّر في توظيف المعجم التاريخي فالأسماء كانت منافذ للغوص في قضايا شائكة متعالقة بواقع تجريبي معيّن لدى الشاعرة.

[1] زينب الأعوج، راقصة المعبد، ص 24، ص 25، ص 26.

ومن التجارب التي قدّمت نموذجا مهما نجد **عبد الله الهامل** في ديوانه "كتاب الشفاعة" ومن الرموز التي وظفها نبي الله سليمان عليه السلام والمعري الشاعر الفيلسوف كما في قوله:

سليمان هنا..

أشيّب النظرة يرقب نملة في

الرأس ترسم

أثرا

آخذني في طقس المعرّي إلى

عطالة[1]

جاء الشاعر بهذا الرمز الديني/التاريخي ليجعل منه بوابه لتجربته التأملية التي يعاني خلالها في توليد المعاني وأزمة الكتابة، كما جاء بالمعري لكونه يحمل طقوسا خاصة يستحضرها الشاعر ليُفعّل تجربته الروحية في توليد نصه، وهنا مكمن التطوّر في استثمار هذا النوع من المعاجم، الذي اختلف من تجربة لأخرى، فمن التجارب التي وظفته بشكل خاص في الألفية الثالثة نجد الشاعرة زينب الأعوج كما في ديوانها "نوارة لهبيلة" ومنه قولها:

أنا الصبر

أيوب لما استفاق

عند عتبات جمري

صلّى وغاب[2]

يظهر الصبر وارتباطه بنبي الله **أيوب** وهي صورة مكررة ومتداولة لكن الجديد أن الشاعرة بالغت في تصوير صبْرها لدرجة أن رمز الصبر غاب لما استفاق عن جمرها وصهد شوقها وتحمّلها، فهي كما تعبّر كل المنسيات في ذاكرة التاريخ، بل هي الصبر ذاته، وعبر هذه المبالغة تصل الشاعرة إلى أقصى درجات

[1] عبد الله الهامل، كتاب الشفاعة، ص 38، ص 39.

[2] زينب الأعوج، رباعيات نوارة لهبيلة، ص37.

التحمل ويكون الرمز التاريخي بوابة لذلك، وهنا يبرز التطوّر في التوظيف عند الشاعرة، وتتجلى حساسية الصورة.

كما تطالعنا تجربة عبد الحميد شكيل في استثمار هذا المعجم منذ تجاربه الأولى وقد طوّر ذلك في نصوصه المتأخّرة لدرجة أن الأسماء التاريخية/الدينية أصبحت أيقونة في نصوصه كما هو الحال في ديوانه "كتاب الأسماء... كتاب الإشارات" الذي جاءت أغلب نصوصه معنونة بأسماء تاريخية أو دينية ذات أبعاد مختلفة كالأمير عبد القادر، وزرياب، وكافور الأخشيدي، وهارون الرشيد، والمتنبي وغيرهم كثير، وكل نص حمل شيئا من حمولة عنوانه وإيحاءاته المختلفة، فزرياب مثلا جاء في نصه أنه نهر المتعة ولذة الدهشة[1] وفي ذلك تعالق بين ما يوحي به العنوان وما هو موجود في النص، كذلك في نصه الأمير عبد القادر الذي يفتتحه بعتاقة السيف وهو يناجز أوجار الليل[2] فيرتبط العنوان وما يحمل من قيم ودلالات بالمحتوى والأمر عينه في باقي النصوص ليُشكّل نسقا خاصا في هذا الديوان، مولّدا إيقاعا دلاليا وإيحائيا من نوع مختلف كما سنتتبّع بعضه في قراءتنا للإيقاع الإيحائي. بهذا يظهر أن الشاعر طوّر توظيفاته لهذا المعجم بما يتماشى وتطوّر تجربته.

إضافة لشكيّل نرصد الكثير من الأقلام الشعرية قدّمت استثمارا مختلفا للرموز التاريخية سواء الجزائرية أو العربية أو العالمية لكن وفق تصوّرات وتجارب مختلفة جعلت من تلك الرموز التاريخية بوابة للولوج إلى دلالات جديدة وبناء مختلف للنصوص.

1-8- معجم الرغبة والجسد: تأتي الرغبة والجسد في نطاق قصائد النثر الجزائرية تابعة للبعد الحسي الذي تميّزت به الكثير من النصوص، حيث ارتبط هذا المعجم بالجانب المادي في التعبير الشعري، خصوصا ما ارتبط بالمرأة والرغبة فيها باعتبارها حلما أو واقعا محيّرا ومقلقا، وقد أخذ حضور هذا المعجم خصوصيّة تبعا للتجربة والمرحلة التي انتمى لها، ففي البدايات نجده أكثر حسية ومباشرة كما في تجربة وهبي في نصه "إيقاعات يُمنع حفظها":

كان زوربا يرقص والرفاق معي

وكان الأطفال يبتسمون للفقر والموت

لوجهك طعم الخبر ورائحة الأرض

[1] عبد الحميد شكيل، كتاب الأسماء ... كتاب الإشارات، ص79.

[2] المصدر نفسه، ص 74.

....

كانت ليلة شتاء آه

لو يتعرى هذا الجسد ربيعا

وتعانقه عيناي

وتداعبه يداي

آه

لو يتعرى[1]

من خلال النص يظهر معجم الجسد والمتعة بوضوح (الجسد، يتعرى، تعانق...) فيضعنا الشاعر مباشرة أمام رغبته، مما جعل نصه أكثر سطحية، كما عملت بعض العبارات والألفاظ من مجال الأيدولوجيا الاشتراكية على تكريس البعد المضموني وعنفه (الرفاق، الفقر، الأرض..) بهذا فالمتعة والجسد ظهرت في نطاق معجم جاهز سلفا فأضعف حضورها الفني.

أما في مرحلة التأسيس الفعلية فقد ظهرت تجارب أكثر عمقا في تمثّل معجم الجسد والرغبة حيث حمّلته بأبعاد جديدة وأصبح رمزا لتطرّف النص واختلافه ومن التجارب نذكر تجربة مشري بن خليفة في نصه "عطش":

....

(3)

خبئني في عينيك دمعة

وإن شئت في القلب وردة

يامن يثير حلم الجسد

[1] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، ص 96.

(4)

مثلما الموت غيابك

ومن جسدي المسيج

يعلن حضورك

فتأتين مخضبة بالحناء

ورائحة الوطن[1] ... الجزائر في: **1988/08/19**

الجسد عند الشاعر يحلم بالحبيبة فهو قلب يشعر ويعيد بعث الحبيبة بعد الغياب، فيتوحّد بها وتظهر من خلاله، كما ترتبط حبيبته بالوطن الذي يستشعره بالرائحة، بهذا يقدّم الشاعر معجم الجسد والرغبة في نطاق مختلف فهو مرتبط بمحورين هما المرأة والوطن، والجمع بينهما معنوي أكثر منه مادي، فالمرأة هي الوطن والأمان الذي يبحث عنه الشاعر.

كذلك من النصوص التي ظهرت في هذه الفترة وعبّرت عن الجسد والرغبة نصوص أحلام مستغانمي كما في ديوانها "أكاذيب سمكة":

قتلتني إذن

لتكتب أجمل القصائد في رثائي

فموتي يغريك بالكتابة

وجثتي الممكنة-المستحيلة

أشهى ما رأيت من النساء

وشفاهي الثلجية بعد موتي

أحرق ما قبّلت من شفاه[2]

[1] مشري بن خليفة، سين، ص 63.

[2] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، ص 83.

جسد ميّت من الحب ولكنه مغري، وهو جسد المرأة المهمّشة، فيقتلها الحبيب ويهجرها كي يتغزّل فيها ويُثار بجسدها، وفي هذه التجربة قلْب للمفاهيم، فالإغراء والجسد يتم تثويره بالهجر والموت لا بالوصل وهنا اختلاف عن السائد وفي ذلك تطوير في الرؤيا، فموتها يغري بجسدها والكتابة حوله، فجثتها (الجسد بعد الموت) ممكنة ومستحيلة في الوقت ذاته وهو ما يحمل توترا واضطرابا داخليا في الصورة، كذلك شفاهه الثلجية كناية على حزنها وهجرها، ثم تطالب بحرق كل الشفاه التي قبّل وفي ذلك إمعان في الرغبة لكن من الطرف السلبي فالشاعرة حزينة تحوّلت المتعة والجسد عندها إلى نقمة بعد الهجر والحرمان، كما نشير إلى أن الجسد والمتعة معجمهما نابع من شاعرة امرأة، وهنا خصوصية الطرح، فلأن المعبّر عنها امرأة كانت متعة حزينة وجسدا جثة فشفاهها ثلجية، ويظهر هنا أن الشاعرة تعي ما تقول وتستشعر قساوة الهجر فعبّرت باعتبارها امرأة عن الألم الحقيقي للجسد وفقْده للمتعة بشكل لا يمكن للرجل التعبير عنه.

عبر دخول فترة التسعينيات أخذ الجسد أبعادا جديدة خصوصا مع الفترة الدموية فنجد تجارب كثيرة قدّمت رؤيا خاصة موظفة هذا المعجم بقوة ومن التجارب نذكر تجربة **نصيرة محمدي** في ديوانها غجرية ومنه نصها "أمواج":

تحترق الرغبات...

يرتد الاشتعال

أتهاوى مع انكسار البريق

تحتضر الشهوات

فامتطي خيبتي وأغيب

لجحيم جسدي بقايا حكاية[1] ..... شتاء 1993.

لم تعد الشهوات والرغبات متاحة فهي تحترق وتحتضر، فالخيبة صارت سيّدة التجربة بالنسبة للشاعرة، فرغم سيطرة معجم الجسد والمتعة على النص (الشهوات، جسدي، الرغبات، المتعة..) إلا أنها رغبات ممنوعة، وتزداد حدة المنع والرؤيا السوداوية بربط شهواتها بالوطن الذي ينام فوق الأرصفة كما صوّرته، ويرتشف الحزن من جفون الليل المسجى في مساحات جسدها، بهذا فالشاعرة تربط تجربتها بمرارة

[1] نصيرة محمدي، غجرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م. ص 23.

ما مر به الوطن في تلك الفترة، فالنهاية فصول للألم، الجسد يرتعش فيها ويفقد المتعة والشهوة أمام هول ما يراه من موت ودم، وعليه فهذا المعجم مكيّف حسب التجربة، وهو منفي كالفرح فيها.

كما تصادفنا تجارب أخرى في ذات المرحلة قدّمت رؤيا متميّزة للجسد منها تجربة **عبد الله الهامل** في ديوانه كتاب الشفاعة ومن نصوصه في الجسد "الملكة–كتابة مضادة":

أنا غابة الرغبة تحرس عزلات تدوم في الأول...

...

قلت : الملكة ، الملكة ، الملكة ، الملكة ..... إلخ

تباركتْ أعطافها البيض

تبارك النهد

و ما تقول القدم الصغيرة[1]

الشاعر يستحيل إلى غابة من الرغبة في إشارة لتشعّب رغباته وتنوعها بين الروحي والجسدي، ثم يُطلق عنان اللغة إلى الإشارات والتعبيرات الصوفية التي تستثمر معجم الجسد والمتعة والشهوات وتحمّله رؤيا مختلفة تغيب بها عن الواقع وتحلّق في متاهات الروح عبر بوابة الجسد الذي يحاول الشاعر التغني به والتغزّل بأعطافه، ويستمر في استثماره لهذا المعجم في باقي النص الذي تجاوز خمسا وعشرين صفحة من الحجم الصغير ليكون الأكبر على الإطلاق في الديوان وفي ذلك إشارة لتشعّب التجربة وتعدّد حالاتها، ومما يسوقه في هذا النص أيضا معبّرا عن الجسد والرغبة قوله:

على أبوابك انتظرت حتى ضاقت مسافتي

للحنين.....

قلت الله واسع في المشيئة

وأنت الملكة من تراث وصحراء /

كافرة الجسد.

[1] عبد الله الهامل، كتاب الشفاعة، ص 27، ص 30.

إني أدوم في الحالة الرمادية

وانشطر اثنين

...

يشتهي جسدي قرآنا وخمرة/تحاولني إلى مزارْ

بمكنون السر زينتك/وسبّحت باسمك

في الأسحارْ[1]

يتحوّل الشاعر إلى صوفي في التعبير عن شهوته ورغباته المتضادة، فهي كافرة الجسد؛ أي ربما مغطاة الجسد غير عارية وفي ذلك تلميح بديع من الشاعر، ثم يشتهي القرآن والخمر في كيمياء غريبة تجعل منه يغيب عن الوعي بالخمر في فعْل صوفي ليُصبح مزارا وحاملا للأسرار، فالنص في حركة تتبعه للجسد والشهوة ينحو المنحى الصوفي المليء بالإشارات التي تستمر في استثمار هذا المعجم (الشغف، تشتهينه، الشبق، الهمس، اللمس..) إلى نهاية النص معبّرة عن تجربة فريدة عاشها الشاعر مستثمرا القاموس الجسدي الحسي في التعبير عما هو روحي.

إضافة لما تقدّم نرصد حضور هذا المعجم في الألفية الثالثة عند مختلف الشعراء سواء الذين استمروا في الكتابة أو الكتاب الجدد ومنهم **عبد الحميد شكيّل** الذي طعّم عدة نصوص في تجربته خلال الألفية الثالثة بمعجم الجسد والمتعة كما في نصه "الجسد؟؟:

الجسد: قبسُ النارْ،

قدح الجلنارْ،

نخب الأسفارْ،

بذخ الماء الأنهارْ،

...

الجسد

[1] المصدر نفسه، ص 41، ص 42.

الذي يخرج من عرق الجسد

...

الجسد وهو يتعرى[1]

يصبح الجسد هنا مولّدا للإيقاع الإيحائي فهو يتكرر بشكل مطّرد في كل مقاطع النص، فهو قبس من نار في إشارة لحرارته وإغرائه، كما يعتبر خمرا/نخبا للأسفار، فهو دائم التحوّل والانتقال، وهو الجسد المتوحّد بالجسد في كناية عن الميلاد والخلق، وهو جسد مضطرب بين العطش والإرواء خصوصا لما يتعرى، فمتعته مضطربة وينطلق هذا الاضطراب من العنوان ذاته الذي رافقته علامتيْ استفهام لإغراق النص بالتساؤل والحيرة، فيظل الشاعر يعبّر عنه في كل مقطع وكأنه يقدّم مفهوما مختلفا لهذا الجسد الفتنة ويأتي بالأمر في طبقات وكأن الشاعر يمر بمراحل في تجربته في كل مرحلة يقدّم الجسد ذاته كمحرّك للتجربة، فهو مؤسس الكتابة ويمنح الشاعر الرؤيا، وهو ما يهرم في وهج الظل. يقدّم الشاعر برصده للجسد في مختلف مراحله وأحواله بطاقة تعريفية بمحنة الجسد وكيف تتعالق مع الشاعر وتدفعه للكتابة والتفكير.

كذلك من التجارب التي احتفت بمعجم الجسد والمتعة خلال فترة الألفية الثالثة نذكر الشاعر محمد قسط ومن نصوصه "روح في عنق القيثارة–سيرة الحبق الموسيقية"[2]:

البيانو..

ينحت جسد الراقصة..

الراقصةُ..

تنحتُ شهقة الرجل..

الرجل..

ينحتُ جمجمة السيجارة..

33 ||

[1] عبد الحميد شكيل، كتاب الأحوال، ص 25، ص 26، ص 27.

[2] محمد قسط، الموت موجا، ص 33.

تظهر في النص العلاقات المتعدّية بين متلازمات تحوي الجسد والمتعة، فالبيانو المعبّر عن الموسيقى يثير جسد المرأة الراقصة وينحته لتثير هي الرجل وشهوته ثم تنتقل الإثارة إلى لفافة السيجارة التي يسحقها الرجل في انعكاس لحالته وهو يشاهد الجسد ولا يستطيع الوصول إليه وهنا يظهر الصراع بين الرغبة والمنع، فيُصب كل شيء في الأخير على السيجارة، ويستمر توالد المعنى في هذا النص ليرسم مشاهد متتالية لرغبة الجسد وتستمر في الاضطراب بين المنع والمنح، بهذا فمعجم الرغبة والجسد يتم توظيفه بشكل موارب دون تصريح، ويأتي وكأن الشخصيات في حالة سكر فالكل يهذي، والشاعر يكسّر اللغة ويعبّر عن هذا الهذيان في تشكيلات أقل ما يُقال عنها أنها جديدة ومولّدة كقوله "السراب على وشع العزف، أو زنابق الريح تفك غدائرها كي تتنفس إشبيلية في رئة الذهب" وغيرها من العبارات المشاكسة للنظام الثابت، وهنا يبرز التطوّر في توظيف هذا المعجم فقد جاء في خدمة التطرّف في التوظيف اللغوي كما عبّر عن حالة الهذيان التي رافقت النص، فكان الشاعر يعطّل عقله ويترك التجربة تتكلّم.

إضافة لما تقدّم يمكننا العثور على عيّنات كثيرة تنتمي لهذا المرحلة وقدّمت نصوصا أكثر تطرفا في استثمار الجسد والرغبة بهذا يظهر بوضوح أن "الجسد مرجعية شعرية عند العديد من الشعراء المعاصرين"[1] على اختلاف الجغرافيا، وفي التجربة الجزائرية يظهر بتميّز ملفت مشكلا نسقا خاصا حسب التجربة ومعطيات الحالة التي عاشها الشاعر، بهذا فالمعجم خدم التجارب الشعرية على اختلافها ومنحها متسعا فضائيا للتعبير عن دواخلها بما يتناسب وحالاتها، كما يعتبر مدخلا حسيا في نظام التصوير المختلف في هذه النصوص.

من خلال ما تقدّم نخلص إلى أن المعجم الشعري في قصيدة النثر الجزائرية متنوّع للغاية ولا يمكن رصده بتفاصيله إلا في حدود بعض النصوص نظرا لضخامته واختلافه حسب التجربة والمرحلة، لكن يظل رغم اختلافه يرسم معلما متطوّرا عن مختلف الشعراء سواء في تجربة الشاعر ذاته وتطورها أو عند أكثر من شاعر، ففي كل مرحلة عرف المعجم على اختلافه ميزات طبعته حسب معطيات المرحلة، كما عملت مرجعيات الشعراء على تمييز المعجم فبعضهم ذو مرجعية غربية واضحة جعل من معجمه نسخا ونسجا على المنوال الغربي حتى في نظام الأخيلة والتصوير وبعضهم نهل من المرجعيّتيْن الغربية والعربية، فنجده في معجمه يحتفي بالنص العربي سواء ما تعلّق بالتراث الديني/الصوفي أو الشعري، وهذا كلّه جعل النصوص تتمايز في استثمارها للمعاجم المختلفة، مما عمّق الاختلاف بينها من حيث الرؤيا وما يتبعها من

[1] – حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس، ص156.

نظام تصويري. وستزداد هذه النصوص تمايزا في تتبّعنا لنظام التركيب المتجدّد فيها خلال المرحلة التالية من الدراسة.

2- التركيب اللغوي المتجدّد وجماليته

استثمرت قصيدة النثر الجزائرية كل الطاقات اللغوية التركيبية وحاولت تقديمها بشكل مختلف ومتجدّد في كل نص حسب التجربة، ولذلك حاولت تتبّع كل ما له علاقة بهذا المستوى الذي" يقع على تفعيل الحراك اللغوي والنحوي والصرفي ضمن إيقاع التركيب العام؛ مشتملا ظواهر مثل: التكرار، النسقية.... وذلك في ضوء البنية الكلية للنص"[1]، ويعد التركيب بناء على ذلك من أهم المظاهر اللغوية التي ترسم محددات النص الشعري، وتقدّم مؤشرات لسانية عن بنائه الفني وإمكاناته الجمالية، فالتركيب اللغوي هو عمود اللغة التي تعد مدار العملية الإبداعية كلها، وهي رحم مختبر الشعر المعاصر الذي حقق بها تميّزه[2]، بهذا امتصت قصيدة النثر مختلف الإمكانات اللغوية للتركيب لبعْث نصها من رماده بشكل مختلف وأكثر اشراقا، فكسرت القصيدة علاقات الفاعلية فأسندت الأفعال لغير فواعلها وحذفت أجزاء من الجملة لتصبح مفككة أو غير تامة، كما ربطت حروف المعاني بما لا يجب أن تُربط به، وغيرها من الخروقات التركيبة التي من شأنها تقديم أشكال تركيبية أكثر غرابة وخرْقا، وقد تبدو في حضورها نوعا من العنف الممارس على اللغة في نظامها التركيبي المتعارف عليه، لكنه عنف من أجل التجديد وتقديم النص الفريد على غير مثال، ولا يتحقّق ذلك في نظر الشعراء إلا بتفكيك ما رسخ من قواعد تركيبية واستحداث أخرى حسب التجربة والرؤيا، كما عملت مرجعية الشعراء دورا حاسما في تمييز نصوصهم من الناحية التركيبية، ليحاول الشعراء بكل ما أتيح لهم من قدرات لغوية على تجاوز النموذج السائد وتقديم جديدهم التركيبي حتى أن بعضهم عبّر عن هذه الرغبة في التجاوز بلغة شعرية فصوّر تجربة الشعراء في ذلك بقوله:

الشعراء

قبائل اللغة،

وهم يفتحون قلاع الكلام المحصن،

غير عابئين ..

بأعاصير النحاة..[3]

---

[1] عزت محمد جاد، الإيقاعية، نظرية نقدية عربية، مقاربة إجرائية على قصيدة النثر، مطبعة علاء الدين، مصر، دط، 2002م، ص 45.

[2] ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص76.

[3] عبد الحميد شكيل، كتاب الأسماء ... كتاب الإشارات، ص94.

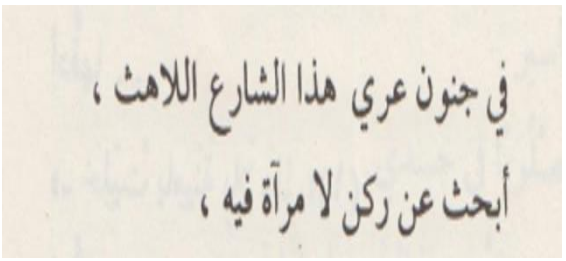
من خلال النص يظهر إدراك الشاعر لحالة التجاوز التي صنعها ومحاولته خلْق أبعاد مختلفة لهذا التجاوز مستثمرا التطرّف اللغوي. كما نشير إلى أن التوظيفات المتجاوزة ليست ناتجة عن عجز في اللغة أو عدم دراية بقواعدها بل هي محاولة لكسر نظامها وتقديم الجديد على مستوى العلاقات التركيبية مما يُحدث تحوّلا في مراكز الإسناد داخل الجملة وهو ما يغيّر في الدلالات حسب النص والتجربة، كذلك يعد تشتيت التركيب وكسر نظامه والتأسيس لنظام مغاير نوعا من محاولة الخلق على غير مثال لتحقيق أقصى درجات المجانية في الكتابة، فلا هدف مسبق وقبلي عن القصيدة، فهي لا زمنية. وهو ما يفسّر لنا ارتباط التركيب عموما وخارج القصيدة –في مفهومه العام–بنوع من النظام والثبات والسكون، في حين تبحث قصيدة النثر عن إيجاد ما يُعرف بالصياغة وهي مختلفة عن النظام الثابت لهذا فحدودها تكمن في تفتيت التركيب وإعادة بنائه في حلة جديدة، "فتشير بذلك الصياغة إلى تفجير هذا النظام وخلخلة التركيب اللغوي المألوف لإيجاد بنى تعبيرية جديدة، وخلق حالة من الحركة داخل السكون. وهنا تكمن قدرة "القصيدة النثرية" على خلق لغتها الخاصة"[1]، فيضمن التركيب المتجدد أو الصياغة في القصيدة الفرادة والاختلاف، فلكل نص صياغته التركيبية المختلفة كما لكل نص معجمه المختلف، وهو ما جعل من قصيدة النثر الجزائرية تعاني التشظي والانفتاح غير المحدد على القراءة فهي تفكّك النظام قبلها لتأسس للجديد ولعل هذا ما جعلها الأكثر صعوبة في التلقي.

وعبر استقصاء العيّنات الشعرية الجزائرية نلاحظ تفاوتا في تطبيق النظام التركيبي الحضوري المتجدّد من حيث فهُم الطرح المختلف من طرف الشعراء، فهُم مختلفون من حيث التجربة والمرجعية، لهذا ستطالعنا اختلافات كثيرة في توظيف التركيب المتجدد من طرفهم حسب المرحة والتجربة والمرجعية، كما نرصد مؤشرات ومحددات لغوية للتجديد بعضها مرتبط بالإسناد وأخرى بالتقديم والتأخير وبعضها بالحذف وأخرى بنوع الجمل من حيث الاسمية والفعلية، وغيرها من المؤشرات اللغوية التي نلاحظها في نصوص قصيدة النثر عبر مختلف مراحل ظهورها وتطوّر تجاربها في المشهد الشعري الجزائري، وفيما يلي نقدّم بعضا من هذه المحددات.

[1] يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، دط، دت، ص 77.

2-1-تغيّر مواقع الإسناد أو فساد روابطه:

عبر تتبع عيّنات نصية من خلال مختلف المراحل الشعرية في قصيدة النثر الجزائرية نلاحظ ظاهرة تغيّر مواقع الاسناد في التركيب الجملي عند الشعراء، لتصبح العلاقات فاسدة تركيبيا وفق الرؤية اللغوية لكنها تقدّم اختلافا من الناحية الفنية فمثلا في نصوص ربيعة جلطي الأولى نجدها تمارس هذا الكسر التركيبي واسناد صفات لغير ما هو معهود لها على سبيل المجاز ولكنها لغويا شاذة ففي قولها[1]:


في جنون عري هذا الشارع اللاهث ،
أبحث عن ركن لا مرآة فيه ،

بداية يظهر الافراط في تشتيت العبارة، فالشارع لاهث وعريه مجنون وفي خضم هذه الفوضى تبحث الشاعرة عن ركن لا مرآة فيه، ونلاحظ هنا اختلال التراكيب من الناحية الاسنادية خصوصا بعد أنسنة الأشياء (الشارع) وهذا من أجل تجاوز المعطى التركيبي التداولي لمستوى آخر فيه تشكيلات مختلفة أكثر اضطرابا مما يعكس اضطراب التجربة.

كما نعثر على هذه التركيبات المختلفة في نصوص أخرى في مختلف المراحل التالية من الشعرية الجزائرية، ففي نصوص منيرة سعدة خلخال في التسعينيات نجدها تمارس هذا التشتيت التركيبي في سبيل تقديم الجديد تركيبيا كما في نصها "الحكمة" ومنه:

ثم ما الحكمة مني

إذا أنا صمت

ربما مت

وقلت نبي (؟)[2]

تكسر الشاعرة قواعد التركيب فتظهر كلماتها وكأنها مستقلّة خصوصا في الأخير (قلت نبي ؟) التي تضع بعدها استفهاما يجيب عن التوتر الذي أحدثه الفساد الاسنادي الذي عبّر مرة أخرى على اضطراب التجربة ومحاولتها الخروج من قيد التركيب المباشر المعروف. إضافة إلى تجربة خلخال نجد تجارب كثيرة

[1] ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص 09.

[2] منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال، ص 51.

في هذه الفترة قدّمت كسرا للنظام التركيبي محاولة التأسيس للجديد كتجربة الطيب لسلوس ومن تراكيبه الغريبة قوله:

لا عادة للأرنب في الفجر

يتساقط في المعنى

يقول: الغرفة المرآة

يذبحها الأبيض

مثل مرح الذي لا يعيده النسيان[1]

من خلال هذه الأسطر يظهر الهذيان اللغوي والتركيب غير المستقر، فالتنافر واضح بين الروابط الاسنادية، فأي أرنب وأي عادة له في الفجر، ومن يتساقط في المعنى، ومن يقول الغرفة المرآة فهل هذا تشبيه بليغ أم وصف، ويواصل في تشتيته للتركيب في قوله (مرح الذي) في شكل غريب لا علاقة له بالتراكيب العربية، وكلها محاولات من طرف الشاعر لتقديم جديده تركيبيا، ونجد ذلك في مختلف نصوصه في الديوان كما في قوله في مواضع أخرى:

يقف الـــــ..هناك.أنا[2]

أو

ويرى الـ..هناك الـ.. هم[3]

أو

يتوسّد دمعة الأرض الطويلة [4]

---

[1] الطيب لسلوس، هيروغليفيا، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2003، ط1، ص 25.

[2] المصدر نفسه، ص 20.

[3] المصدر نفسه، ص 21.

[4] المصدر نفسه، ص 24.

عبر هذه التراكيب الشاذة وغيرها تتفتت نصوص الشاعر تركيبيا مما يؤثر في تلقيها وإعطاء مسارات معيّنة لقراءتها، فتُحدث اضطرابا يعكس توتر التجربة ومحاولة تقديم أنساق تتماشى وحيرة النص. ويستمر الشاعر في تقديم أنساق تركيبية غاية في الغرابة حتى في نصوصه المتأخرة كقوله:

يَا صَديقِي

الكَائِناتُ المُطهَّمَةُ بِالعَبَثِ تَأوِي إلَي،

صِرْتُ الخَارِجَ،[1]

من خلال النص تظهر جملة "صرتُ الخارج" وهي جملة اسمية دخلت عليها "صار" وأصلها "أنا الخارج" على اعتبار أنه يريد أن يجعل من ذاته خارجا –فضاء– فيُخبر عنها، وهو إسناد فاسد من الناحية الدلالية التداولية، رغم ما يحمله من شعرية في بعْد آخر فهو إمعان في التعالق مع فضاء الخارج الذي يمثل التيه والضياع، لكنه تركيب شاذ عَكَس شذوذ الدلالة. كما نلاحظ أن عنف المرحلة أثر على نصوصه وإبداعه من الناحية التركيبية فنلمس نوعا من العبثية في التراكيب، فيتعمّد أحيانا كسر النظام لإيمانه بعدم جدوى النظام في زمن الموت والضياع، وتعد هذه الظاهرة منتشرة بين شعراء هذ الجيل الذي رفض الانصياع وأراد تأسيس نص مختلف، ومن العيّنات نذكر نص **الخضر شودار** "عنكبوت":

سهو

على شفير الوقت

في الوكنة

يحتسي النسيان

دسائس الفيلة

الدهشة نجلاء

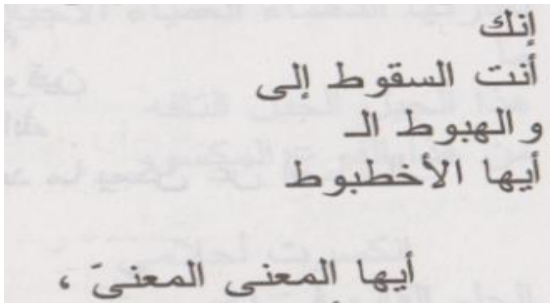
ترتطم الفرائس بذكاء المصابيح[2]

عبر أسطر النص يظهر التنافر التركيبي والفساد الإسنادي مما يسبب خلخلة في المتداول وهو المطلب الفني الذي أراده الشاعر ليحقق جمالية مختلفة. والأمر ليس بعيدا عن أهم الأسماء التي ظهرت

[1] الطيب لسلوس، الملائكة أسفل النهر، دار ميم للنشر، الجزائر، 2010، ط1، ص70.

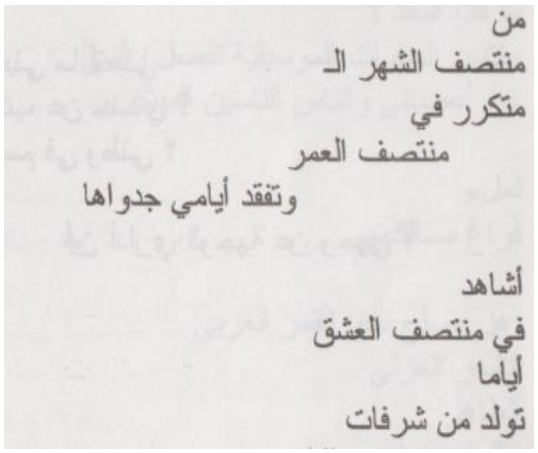
[2] الخضر شودار، شبهات المعنى، ص 55.

في هذه المرحلة، حيث وصل بعضهم إلى تفتيت التراكيب والكلمات وتفجيرها في الرسم إضافة لتحطيم إسنادها ومن عيّنات ذلك نصوص عادل صياد ومنها ما جاء في نصه "جهة أخرى"[1]:


إنك
أنت السقوط إلى
والهبوط الـ
أيها الأخطبوط

أيها المعنى المعنىَ ،

يبرز التنافر التركيبي يتبعه تفتيت بعض الكلمات كوضعه (الـ) لوحدها وكل هذا من أجل المعنى الذي سبب أزمة للشاعر فيحاول جاهدا التأسيس للجديد، ونجده يكرر هذه العملية في مواضع أخرى من الديوان كما في نصه "الخوف" ومنه:


من
منتصف الشهر الـ
متكرر في
منتصف العمر
وتفقد أيامي جدواها

أشاهد
في منتصف العشق
أياما
تولد من شرفات

يصر الشاعر على عملية تكسير التركيب دلاليا وفضاء نصيا، ليعزز رؤيته في خلق تركيب جديد على المستويين، وهنا يبرز دور الكتابة والخط في التعبير عن أطروحات الشعراء، كما تساهم في تجسيد الكسر الإسنادي بصريا.

إضافة لما تقدّم نعثر على عيّنات مختلفة حاول من خلالها الشعراء تمرير تشكيلاتهم التركيبية الغريبة واستمر حضورها مع تجارب الألفية الثالثة بنوع من العنف الأشد على أصول التراكيب اللغوية كما في نص نوارة لحرش:

يا الدخيلة على الحياة.

يا المتوجة بالطعنات.

هل ستسأل عنك العصافير[2]

[1] عادل صياد، أشهيان، ص 23.

[2] نوارة لحرش، أوقات محجوزة للبرد، ص 42

نلاحظ ربطها النداء بالاسم المعرّف بالألف واللام وهو غير جائز في عرف اللغة إذ يجب أن نجعل بينهما منادى (أيتها) لكن الشاعرة ربطتهما مباشرة وفي ذلك إشارة لعدم وجود فاصل زمني ولا مكاني بين النداء والمنادى الحقيقي، فالشاعرة تتألم لمحنتها ولا وقت لتفصل ذاتها عن آهات ندائها فكسّرت نظام اللغة والتركيب لتعبّر عن آلامها وحرقتها في أسرع زمن وأقل مسافة.

انطلاقا مما تقدّم يظهر أن الشعراء على اختلاف اتجاهاتهم ومراحلهم حاولوا النيْل من نظام التركيب والتأسيس لصياغة مختلفة تحاول ترجمة تشعّب التجربة كما تعكس النمط المتشظي لقصيدة النثر ومجانية عباراتها، وهنا يبرز دور التجريب في عملية التأسيس الجديدة" فهو فنية الإبداع وجماليته، يكتب تجربتنا بشروطنا وعناصرنا الذاتية، نملك حرية الكتابة في اختراق الحدود والجغرافية بعيداً عن المذاهب والقواعد وخارج التيارات والمدارس، ففي التجريب تخرج الكتابة عن المألوف، فالكتابة هدم، وفي الهدم اكتشاف "[1]، وهذا ما حاول ويحاول شعراء قصيدة النثر الجزائرية فعله وذلك برفضهم لما ترسّخ في النصوص من الجوانب التركيبية النحوية، لدرجة أن بعضهم عبّر عن رفضه لذلك شعرا متهكما أحيانا وضجرا أحيانا أخرى من القيود، ومن عيّنات ذلك مثلا ما نقرأه عند مصطفى دحية في بلاغات الماء في قوله:

ويرحم الله الإمام مالكا

مات ....

ولم يدون موته

أما صديقه النحوي

فمات ...

من غير أن يعرف جنس الموت[2]

قوانينه متواترة ولم تمت بموته وفي ذلك التفاتة طريفة من الشاعر ولو أنها جاءت في نسق نصي مختلف ومضطرب من ناحية التشكيلات اللغوية، لتعبّر الجملة في أحد وجوهها عن حضور القواعد التركيبية وأنها لم تمت كما ماتت بعض الأحكام بيننا. إضافة لهذا النص نجد الكثير من العينات الأخرى وصل بعضها إلى درجة التصريح بمعارضة سيبويه والخروج الصريح والمعلن عن القواعد كما في ديوان عبد

[1] – حورية الخمليشي ، الكتابة والأجناس، ص94

[2] مصطفى دحية، بلاغات الماء منشورات الاختلاف، ص31.

الرزاق بوكبة "من دسّ خفّ سيبويه في الرمل" فحمل العنوان إشارة مضادة للتراكيب النحوية، وترجمتها نصوص الديوان التي أفرطت في كسر القواعد عمدا ومحاولة المزج بين المكسور والفصيح السليم في شكل يشبه فوضى الواقع واختلاط الناس وعدم قدرة الإنسان/المدني من التمييز فكل شيء امتزج وصار أخلاطا.

2-2-التقديم والتأخير في عناصر التركيب:

تتحدّد أهمية التقديم والتأخير في تمييز الأكثر أهمية في الجملة بالنسبة للشاعر، كما تتبيّن القيمة المهيمنة في النص خصوصا، عبر تكرار تقديم بعض العناصر عن الأخرى، كما تساهم ظاهر التقديم والتأخير بقوة في خلق شكل مختلف يغيّر من مراكز القوة في الجملة، ومن ثمة تحميلها بمؤشرات قرائية مختلفة فالقيمة المهيمنة في النص تختلف، وهنا مكمن التميّز والاختلاف، ويشمل التقديم والتأخير مختلف ما يمكن رصده من عناصر داخل التركيب حسب النص، كأن يتقدّم الخبر، أو يتأخر الفاعل، أو المفعول به، وغيرها من الحالات التي قد تأتي بشكل اعتباطي عند بعض الشعراء كما يمكن أن يستخدمها بعضهم الآخر كإشارة لأهمية موضوع أو من تحميلها بأغراض بلاغية خاصة، ومن عيّنات التقديم والتأخير مثلا ما نجده عند ربيعة جلطي في تجاربها الأولى كما في قولها:

مختصرا طريقي إلى وجهي،

أجري..[1]

يظهر تقديم حالها عن الفعل المحرّك للتركيب، وذلك لرغبتها في نقل أهم ما في التجربة وهو اختصارها الطريق وسرعة انتقالها بلا فواصل لتعود إلى ذاتها وتترك ما يحيط بها، ونجد هذا الحضور المتضمن في التقديم والتأخير في تجارب أخرى في ذات المرحلة كنصوص جروة علاوة وهبي كما في نصه "حلم خارج أسوار المدينة":

محموما أحلم بالعودة

ويحلم يوغرطة في البئر بأوسمة النصر

الموت

آلاف العساكر بالرمال مروا

لبسوا بالأمس لباسا كهنوتيا[2]

يظهر تكرار الظاهرة في تقديم المنصوب، كما مر بنا، وذلك في تقديم حالة الشاعر عن فعلها لتبيين مدى قساوة التجربة التي مر بها ثم يربطها بشخصية يوغرطة التاريخية التي يمارس معها التقديم أيضا فيضع الجار والمجرور الدال على فضاء البئر السفلي السلبي قبل الأوسمة لتكريس البعد القاسي والقاتم للتجربة التي تصل إلى الموت في الجزء الآخر لينطلق بالتقديم والتأخير مرة أخرى، فيجعل الجار

[1] ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص 09.

[2] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، ص 86.

والمجرور قبل الفعل ليشير إلى قساوة الرحلة وصعوبة الاجتياز، والأمر يتكرر في السطر الموالي بتقديمه الأمس عن اللباس للإشارة للماضي وسطوته، وعليه فمختلف مواقع التقديم والتأخير جاءت لأغراض قصدية من طرف الشاعر للتعبير عن أهمية بعض القضايا لديه، كما جاء بها لاستفزاز المتلقي وإظهار تراكيب مختلفة عن التداول العادي، كما نشير إلى أن التراكيب الحاملة للتقديم والتأخير في هذه المرحلة ظلت تهدف إلى لفت الانتباه أكثر واستفزاز المتلقي بنمط مختلف في عرض كلمات الجملة، وفي عدة مواضع لم يكن من داع للتقديم سوى عملية التحفيز. وعند الانتقال عبر مراحل تطور قصيدة النثر الجزائرية نجد الشعراء ينوّعون أكثر في هذه التوظيفات ويكسبونها أبعادا أكثر تعقيدا على المستوى البلاغي والإشاري كما في نص عبد الحميد شكيّل الثمانيني "المرأة البحر" المؤرخ بسنة 1986، ومنه قوله:

كانت على الشاطئ تقف امرأة ..

تتأمل وجه البحر الغارق في العتمة !

ـ تقرأ أشعارا ..

ـ تستحضر أفكارا ..

تترقب عودة السفن الملتحمة بلون البحر،

ـ رفعت يدها ..

ـ أنزلت يدها ..

ـ هوت من عينيها دمعة !!

ـ كلف القمر ..[1]

يظهر في النص التأخير في كلمة امرأة وجعلها في موقع الفاعل بينما كان لابد من الابتداء بها بعد الناسخ، لكنه قدّم الجار والمجرور "على الشاطئ" وفي ذلك إحالة إلى البحر –الماء– الذي يُعتبر تيمة مهيمنة على نصوص الشاعر وهو لا يُخفي سيطرتها عليه حتى في اختيار تراكيبه، ومؤشر ذلك واضح في السطر الموالي حيث يصرّح بالبحر وتأملها له ومن جهة أخرى يخلق تقديمُ البحر الفضاءَ الذي ستُبنى فيه ومن خلاله الصورة، فهو المحرّك والمرأة مشهد من مشاهده تتحرّك في إطاره لهذا تأخرت نصا لتكون تالية في الصورة، رغم سيطرتها بالغياب على باقي النص فهي ضمير غائب بعد كل الأفعال في الأسطر

[1] عبد الحميد شكيل، مدار الماء، مقام الكشف، ص99.

الموالية، فهي تتأمل وتقرأ وتستحضر وتترقّب... لكن الشاعر لا يذكرها ويتركها غائبة كضمير مستتر ولا يظهر إلا فعلها وحركتها أو أوصافها بشكل عام، كما نلاحظ التأخير في قوله "ـ هوت من عينيها دمعة **!!**" في الفاعل/دمعة فقدّم الجار والمجرور في عينيها وأخّر الحزن، وذلك لينقل الصورة الحسية في عينيها ثم يصل إلى الفعل بنزول الدمع، بهذا فعملية التقديم والتأخير تأخذ قيمة دلالية إضافة إلى دورها التوجيهي أثناء التلقي.

كذلك من العيّنات التي وظفت هذا الشكل التركيبي الذي يقلب في رُتب الكلمات على مستوى حضورها الأفقي نجد نصوص نصيرة محمدي كما في تجربتها خلال الألفية الثالثة ومنه نصها " **عميقا أنا**":

بعيدا ترشق سؤالا

رمحا

وسرا

خفيضا تندلع الآه

بين غبطة ورعشة صاعدة

ثم جنة أحسبك فيها آدم.[1]

من خلال النص يظهر توظيف الشاعرة لظاهرة التقديم لكنه تقديم مختلف فهو للمنصوب ويعتبر فضاء وظرفا لكن لا يوجد في التركيب ما يدل على الفعلية ليتركّب المشهد، لهذا ففي التركيب حذفا أو محاولة لكسر نظام التركيب بتقديم المنصوب الذي يعد الأكثر أهمية بحكم موقعه ودلالته العميقة ولعل الشاعرة تركته منصوبا على اعتبار أنه ظرف ليقدّم دلالته المكانية الفضائية لتلصق صفة العمق بتجربتها وتقر من البداية باختلافها عن المعهود في عملية التركيب وحتى التقديم والتأخير الذي لا يجد تفسيره في النظام التقليدي، فالشاعرة تقدّم الكلمة لتحمّلها غموض نصها. إضافة إلى ما تقدم نلاحظ تقديمها لبعض المنصوبات الأخرى "بعيدا–خفيظا–" وهي فضاءات وظروف جديدة تأتي متقدّمة عن الحدث وفعلها وذلك لأهميتها في خلْق مجال تتفعّل فيه التجربة فعبّرت عن البعد والنأي وربطته برشق السؤال الذي يتحول رمحا قاتلا وسرا يدفع التجربة إلى الغموض والتوتر، ثم في المنخفض تندلع الآه وهي صرخة بين الغبطة والرعشة

[1] نصيرة محمدي، روح النهرين، ص 71.

حيث تنبع من فضاء منخفض وهو ما يتماشى وعمق تجربتها وعمقها هي الذي صرّحت به في البداية وبه تنهي نصها "عميقا أنا"[1]، لتكتمل الدائرة بالتركيب الأكثر غرابة والتقديم والتأخير الشاذين عن قواعد التراكيب المعروفة لغويا، فتأسس حلقة مغلقة تدور فيها تجربتها العميقة في فضاءات متضادة تجعل من النص مساحة للشد والجذب تعتصر مراحل وحالات مختلفة للشاعرة ومعاناة متكررة تحث خطواتها إلى العتمة كما عبّرت عن ذلك، في إشارة لحزنها الدفين من جراء ما تعاني منه وهي تحاول ترجمة عمقها وتجربتها.

كذلك من التجارب التي قدمت عينات مهمة في التقديم والتأخير خلال مرحلة الألفية الثالثة نذكر تجربة محمد بن جلول كما في نصه "أحمرك وقذائف أخرى":

كان لحنا باردا يصيب قلب طفلة نائمة!

بزكام فريد،

على وجنتيها شتاءٌ خجولٌ

يلطّخ أرجله

بالسّهر![2]

يظهر تقديم الجار والمجرور بِعدِّه نائب عن خبر محذوف تقديره موجود، وتأخر المبتدأ، وبعيدا عن الجوازات النحوية في تقديم شبه الجملة عن الاسم النكرة، فإننا نجد في التقديم أهمية للموضوع المقدّم فهو وصف حسي مفرط في العلاقات التصويرية فالشتاء يرتسم على وجنتيها في إشارة لبرودة المشاعر، كما يشير إلى المرض الذي يظهر قبل هذا السطر ثم يلطّخ أرجله بالسهر في صورة غاية في الغرابة تحمل إشارات الانغماس في الليل الذي يرافق الشجون وعذاب الانتظار، بهذا نلاحظ أن التقديم جاء لقيمة فنية فيحمّل النص بالبعْد الحسي الذي يعد خاصية تصويرية مهمة خصوصا عند شعراء الألفية الثالثة لقصيدة النثر الجزائرية.

ثم ماذا .. لو تحدثنا قليلا

مغلَقاً عمري كان

متعبا وجهُك كان

والتقينا ذات ليلة

---

[1] المصدر السابق، ص 72.

[2] محمد بن جلول، الليل كلّه على طاولتي، ص 41.

كل شيء ممكنا كان ..

غامضا كنتَ كمشروعِ قدر

مُدهشاً..

فيك مزيجٌ من أمير أمويّ

واشتعال عاشقٍ يرقصُ حول النار

في ليل الغجر[1]

من خلال ما تقدّم يمكننا تحديد أهم أهداف التقديم والتأخير في بعض صوره عند الشعراء الجزائريين في مختلف المراحل فبعدما كان أحد أهداف وجوده هو استفزاز المتلقي والتعبير المخالف في البدايات تحوّل إلى قيمة جمالية وفنية في التجارب اللاحقة كما عبّر في مجمله على الأهم في النص ومدار التجربة على اختلافها، فالشعراء كما تقدّم لا ينتظرون المرور الزمني ولا تسعهم طول التراكيب نصيا ليقدّموا ما هو أهم في تجربتهم لهذا قدّموه على كل شيء ولو على حساب سلامة التركيب، بهذا حققوا طموحهم في عملية الخرق ليأسسوا نظامهم الخاص، "فالشعر يخرق القوانين العادية التركيبية، والتداولية والمرجعية، ولكنه في نفس الوقت يخلق قوانينه الخاصة به، فالشعر يستند إلى قوانين اللغة العامة ولكنه يثور عليها أيضا"[2]، وهذا ما فعله رواد قصيدة النثر الجزائرية وما زالوا يقدّمون تجاربهم ويخلقون تراكيبهم التي تتلاءم وتشتت تجاربهم وعنف المرحلة التي يعيشونها وتشعبها على جميع المستويات.

[1] أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، منشورات نوفل، بيروت– لبنان، ط4، 2015م. ص 126، ص 127.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص) ، ص68.

2-3-الحذف:

يعد الحذف أكثر الظواهر التركيبية تأثيرا في تماسك الجملة وشكلها العام، كما يضيف أبعادا إيحائية مختلفة على الجمل الشعرية، ويعتبر من المظاهر المستخدمة في الإيجاز ويخص مختلفة متعلّقات التركيب كالعلاقات الإسنادية المختلفة كما يعد " الحذف خلاف الأصل"[1] الذي عليه التركيب، وفي قصيدة النثر الجزائرية أخذ أبْعادا كثيرة مسّت مختلف عناصر التركيب حسب التجربة والسياق اللغوي، لكنها غير خاضعة -في معظمها- لقواعد الحذف المتعارف عليها فالحذف هنا على غير نموذج وقاعدة مما شكّل حالة من البتْر على مستوى الجمل الشعرية لتبدو متطرّفة وشاذة وحاملة لشبكة كثيفة من المسارات للتأويل، لهذا في تعاملنا مع النصوص المختلفة سنسقط سلامة التراكيب من الحذف فنحن أمام نصوص لا تعترف بالقواعد فهي تؤسس لنظامها الخاص المتجدد لهذا سنتعامل مع المعطى النصي فقط بعيدا عن أنواع الحذف وأشكاله من حذف للحرف أو الاسم أو الجملة وغيرها من التفريعات التي تطالعنا في كتب النحو والبلاغة، كما سنتجنّب الخوض في جوازات الحذف من عدمها لأننا نجد عند رصد النصوص حذفا جائزا ومتداولا وآخرا عبارة عن بتْر بلا سبب واضح لغويا، ونظرا لعدم وجود قواعد ثابتة لضبط هذه الأنماط من الحذف في قصيدة النثر فإننا سنكتفي بالإشارة إلى بعضها دون ضبطه بنظام التراكيب اللغوية الفصيحة، ونحاول البحث في الأسباب والقيمة الفنية التي تركها الحذف في النص المعطى، وعبر استقراء عدد من التجارب الجزائرية في قصيدة النثر نجد أن الشعراء استثمروا الحذف لتحميل نصوصهم قيما فنية وجمالية منذ البدايات فمن النصوص المبكّرة في التجديد التركيبي الذي يستخدم الحذف يطالعنا نص جروة علاوة وهبي:

لا .. لن يموت الثائر

لن يخمد لهيب الثورة فينا

لن تحرق النار قرانا

لن يسكن الذل فينا

لن نحمل الميت في الثابوت

لن...

لن...

لن...[2]

---

[1] السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق، يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، 1424هـ، 2003م، ص 103.

[2] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، ص 87.

الشاعر يرفض الانصياع والذل، فهو ثائر مستمر في ثورته في تعبيره عن المرحلة التي ينتمي إليها، وعبر تكراره للرفض بالأداة "**لن**" لنفي كل الصفات التي من شأنها الخذلان نجده يؤكد انتفاضته كل مرة وفي الأسطر الأخيرة يضع الأداة ويؤكّد النص وبعدها نقاط ثلاثة تعبيرا عن كلام محذوف، وعبر ربطه بما سبق يكون غرضه عدم التكرار والاطالة فالشاعر يرفض جملة من الصفات السلبية عدّد بعضها لما وضع النفي وبعده الحذف، وللمتلقي إكمال الجمل بكل ما يخطر بباله من الصفات السلبية الشبيهة بما ذكره سابقا، ورغم أن الحذف هنا تقني إلا أنه يُسْهم في تحقيق جمالية النص.

ونجد هذه الظاهرة تتكرّر بشكل مقارب لما رأينا في إطار الحذف التقني هروبا من التكرار أو لترك المتلقي يملأ المكان المحذوف بما يشابه سابقه، ومن عيّنات ذلك ما نقرأه عند ربيعة جلطي في تضاريسها الباريسية:

في طريقي إليك .. أصير أسطورة ... عملاقا

يمارس طقوس

"اليوقا"...[1]

يظهر حذف فعل التحوّل أصير قبل عملاقا تجنّبا للتكرار، كما أن المتلقي يملأ الفراغ بسهولة عبر استنتاج الفعل انطلاقا من الفعل الأول ويتدعّم الأمر بالاسم/الخبر المنصوب فقد حافظ على علامته فهو خبر للفعل الناقص المحذوف، وهنا نلاحظ الحضور التقني للحذف، فهو لتفادي التكرار أكثر منه قيمة جمالية فنية. وعبر تطوّر التجربة الشعرية في المراحل الأخرى يظهر التطوّر في توظيف الحذف حيث أصبح لفوائد فنية جمالية إضافة لدوره التقني، ومن التجارب نذكر تجربة نصيرة محمدي كما في نصها "ابق قليلا":

يا غجري العينين

أيها الهارب

من حبي .. من تعبي

ابق قليلا

...

يدك أتراها حانية؟

كم سأتعذّب لو اكتشفت

[1] ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص 61.

أنها كسيف جدي الطاغية

أتراها حانية؟

أتراها[1]

تحذف الشاعرة بعضا من التراكيب لا لهدف عدم التكرار فقط بل لدفع المتلقي إلى الترديد الداخلي والعودة إلى الأسطر السابقة لملء أفق توقّعه، ففي البداية تحذف المنادي وبدله (أيها الهارب) قبل (من تعبي) لتدفعنا لترديد هروبه واستحضار حالة الاضطراب التي عانتها من فقْده، ثم تستمر تجربتها في التوالد وهي تتوق إلى عينيه وجسده إلى أن تصل إلى طرحها السؤال وأمنيتها ألا يكون الحبيب كالطاغية جدها، وهنا تستخدم الحذف من جديد في آخر تساؤل عن حنوّ يده، فتُبقي على بداية التساؤل (أتراها؟) وتحذف ما قبلها وما بعدها ليبقى السؤال وحيدا منفردا في حركة تنازلية عبّر عنها شكل النص الذي ينساب نحو الأسفل وصولا إلى رأس المثلث في الأخير ليتوافق التشكيل البصري مع حركية النص والحذف الذي يوحي بتعدد المسارات التي تملأه في هذا السطر وهو الهدف الفني والجمالي للشاعرة فعبر حذفها تقدّم إمكانات قرائية هائلة لنصها مع كل متلقي. كما نجد الشاعرة تكرر توظيفها للحذف في مواقع كثيرة في ديوانها كما في نصها "لا نصير غيري":

هاك صلاتي

أعطيك .. سبّح بحبي

اشتهيك فاشهد

أن لا نصير غيري[2]

يظهر حذف الشاعرة لما ستقدّمه للحبيب وهو جسدها بناء على المعطيات النصية، فالنص طافح بمعجم الجسد والشهوة، فتوحي للمتلقي باستنتاج هذا البعد الحسي، وهنا يبرز التوظيف الفني الجمالي للحذف.

عبر تتبع الكثير من التجارب في هذه الفترة نجد أن الشعراء فقدوا بوصلة الجمل الكاملة فأغلب نصوصهم جملا مبتورة تلمّح أكثر مما تصرّح، وهنا مكمن الجمالية وتحقيق التكثيف في نصوصهم ومن التجارب المثيرة للاضطراب والتوتر في التلقي نجد تجربة عادل صياد في ديوانه "أشهيان" حيث تنتشر في نصوصه ظواهر كثيرة تحطّم التركيب اللغوي، كما مارس الحذف في مختلف نصوصه ليبدو بعضها مبتورا أو عبارة عن هذيان ومن عيّنات ذلك ما نقرأه في عدد من قصائده:

---

[1] نصيرة محمدي، غجرية، ص 36، ص 37.

[2] المصدر نفسه، ص 47.

لا بد علي الآن

المشي مع النمل الأزرق

و

الأحفاد

وشاع[1]

أو قوله:

للرجال مقتضى الظرف

أن يلبسوا

نسوة للتباهي

لا رجال أحدثهم

لانساء[2]

أو قوله:

كاد

لا يسقط

كاد يأكله السمك

غير أنه

ها هو يلبس أجنحة

لو يطير[3]

انطلاقا من هذه العينات وغيرها في الديوان يبدو البتر واضحا في التراكيب وكأن الشاعر يتعمّد كسر الكلام لتقديم تجربته في انكساراتها المتكررة فهو يرفض واقعه كما يرفض نظام اللغة ويحاول تمرير نص أكثر تشرذما وقلقا ليصل به الأمر إلى تغيير في الروابط الاسنادية أو عدم الاكتراث بالتذكر والتأنيث أو الجمع والإفراد في بعض الكلمات ومن ذلك قوله:

ما شئت ـام شئت

....

---

[1] عادل صياد، أشهيان، ص 42.

[2] المصدر نفسه، ص52.

[3] المصدر نفسه، ص71.

من لما أتى

وتكرر في الحلم

صب على الملح

ساء

وجاء

وناء

...

لتخطي المحيط

الذي

حطني

حنط

استنبط

...

الغراب

المصاب

الجميل

...

رابعا

خامسا[1]

يظهر الاضطراب في تقديم النص من خلال التبعثر والتشتّت الذي يصعّب تتبع الخيط الرفيع في النص، بهذا فهدف الشاعر من كسر النظام التركيبي والحذف إحداث حالة من التشويش على المتلقي ليشارك في اضطراب التجربة فتتحقق أعلى درجات الفنية والجمالية، إضافة للشاعر يمكننا رصد عدة تجارب في هذه الفترة تستثمر الحذف ومختلف المظاهر التركيبية في ترجمة البعد الفني والجمالي في نصوصهم.

نرصد عند دخول مرحلة الألفية الثالثة تطوّرا ملفتا في تقنية تفتيت التركيب وحذف عناصر منه وإدخال الجديد عليه، فظهرت تجارب أكثر تمرّدا إضافة لاستمرار التجارب السابقة في تقديم جديدها على

[1] المصدر السابق، ص 65، ص 66، ص 67.

مستوى استثمار الحذف، حيث وظّفوا آخر ما توصلت له قرائهم في تقديم تراكيب مختلفة تخفي أشياء وتظهر أخرى إنها نوع من المراوغة واللعب، ومن هذه التجارب تجربة الطيب لسلوس كما في ديوانه "الملائكة أسفل النهر" ومنه نصه "باطلٌ ببلاغة" ومما جاء فيه:

يا النَّرْدْ...

يا الزَّهْرَةَ السَوْدَاءَ لِلْحَظْ.

يَا جُلُوسَ المِحْرَابِ عَلَى الجَحِيمْ

وحُنَوَّ المِحْرابِ.[1]

نلاحظ حذف "أيها" من النداء الذي لا يصح بدونه مع وجود التعريف "النرد–الزهرة" يكسر الحذف هنا نظام التركيب الراسخ عند المتلقي مما يُحدث توترا في تلقيه للجمل الشعرية، وهو أمر مطلوب في تلقي مثل هذه النصوص، كما يعمل الحذف على تقريب أداة النداء بالبدل الذي يأخذ موقع المنادي في هذه الحالة وكأنه لا فاصل زمني أو مكاني بينهما مما يُعمّق دوره وحضوره فهو المقصود وبؤرة النص، وعليه فالحذف يقيم نظاما تركيبيا مخالفا يساهم في التلقي وتقديم عناصر على أخرى لأهميتها المحورية في النص، رغم أنها لا تحمل دلالات خارجه، وفي تجربة الشاعر ينادي النرد والزهرة باحثا عن الحظ الذي خالفه، فيُلصق نداءه بما يريد وكأنه يستعجل حظه الذي أجلس المحراب على الجحيم، في صورة غريبة لا تجد مرجعها إلا في حدود هذا النص المختلف، وعليه يظهر دور الحذف في عملية الخرق التركيبي واستفزاز التلقي وترجمة الرغبة الملحة في تحقيق كيمياء التجربة وحصول مراد الشاعر، ومن جهة أخرى يبدو البتر في الجمل الشعرية والاقتصار على الأهم والأكثر شعرية من أجل تحقيق مبدأ إبعاد الكلمات الميّتة وإحياء كلمات مرتبطة بالتجربة، فالشاعر يحاول إبراز ما له علاقة بتجربته، وإبعاد كل الكلمات البعيد عن مسارها.

كما نرصد خلال الألفية الثالثة تجارب شابة كثيرة قدّمت نصوصا استثمرت فيها الحذف بشكل فني وجمالي بلا ضوابط نحوية أو بلاغية فهو حذف موجّه من التجربة كما مر بنا، ومن هذه التجارب تجربة الشاعرة أسماء مطر كما في نصها "في عبور البحر":

كنت يا مدينة الزرقة تشبهين النسغ

والمصل

[1] الطيب لسلوس، الملائكة أسفل النهر، ص72.

والعمق

والصفو

والغفوة

والآن

تشبهين الـــ..... الـــ.....

يتآكل الماء كلما نبت العشب بسخرية الضوء..[1]

تُناجي الشاعرة المدينة/المكان وتلتحم بتفاصيلها عبر نظام تصويري معقّد يُخفي كل شيء ويُظهر أطراف الكلمات كالقناديل لتهدي المتلقي، فالشاعرة تُدخلنا في متاهة من العبارات والصور البلاغية المجازية والإشارية، حيث لا نكاد نفك شيفرة عبارة إلا وتنطلق أخرى في حركة إيقاعية إيحائية غاية في الاضطراب مما يعكس توتر التجربة واستثمارها لأقصى حدود اللغة الممكنة، وعبر تتبع النص نجدها تمارس الحذف في بعض كلماته وتضع نقاطا بدل عنها عندما تشبّه المدينة/جيجل في الوقت الحاضر (الآن) وكأنها تفقد الصفات أو تتداخل عندها، فتعجز عن التحديد، لتترك المكان فارغا حسب ما تمليه التجربة ليتدخل دور المتلقي في عملية الملء وهنا مكمن الفنية والجمالية في إشراكه في عملية بناء النص والتفاعل معه مع كل قراءة، والحذف في هذا المقام غير مؤسس على قواعد نحوية أو بلاغية بل هو مجرّد انصياع ورضوخ لحركة التجربة التي اقتضت عدم تحديد التشبيهات لأنها كثيرة أو غير مجدية أمام هذه المدينة الفاتنة، أو ربما هي أوصاف قاسية في الوقت الحاضر عكس أوصافها التي قدمتها في الماضي وكلها إيجابية فلا تريد كسر ذائقتها وحلمها بالمدينة الفاتنة فحذفت ما يمكن أن يشبهها من السلبيات في الوقت الحاضر، وهنا يظهر مرة أخرى الاختلاف في مسارات التأويل التي يخذها كل متلق، فلكل طريقه في القراءة حسب القرائن المتاحة، كما نلاحظ التطور الذي حدث في عملية توظيف الحذف في نصوص الشعراء فقد تجاوزت الشاعرة الطرائق السابقة وأصبحت التجربة أكثر تحكما في عملية الحذف الذي تحوّل إلى قيمة جمالية فنية تضيف الكثير للنص ومسارات القراءة.

[1] أسماء مطر، أحفر في الوقت جنوبا، ص 83.

2-4-نوعية الجمل من حيث الاسمية والفعلية:

من خلال قراءة عيّنات من قصيدة النثر الجزائرية تبدو خصوصية التجربة الشعرية أكثر ظهورا في هذا العنصر، فالشعراء يتفاوتون في توظيفهم للجمل الاسمية والفعلية حسب تجربتهم لكن الأكثر حضورا هو الجمل الاسمية التي توحي بالسكون، لكن رغم كثرة الجمل الاسمية إلا أنها تابعة لحركة الفعل الذي يعتبر قلب التجربة ومصدر اضطرابها وتوترها الدائم، وعبر تتبع عينات نصية نلاحظ هذا التمازج بين الجمل الفعلية والاسمية ومن العينات الأولى نذكر ما جاء في تضاريس ربيعة جلطي كما في نصها "اشتراكيون.. وعينيك!":

وجهك الملفع بأزهار سقيفة بني ساعدة،

يغني خلف قضبان السجون باللامجان.

.....

لم تزعجني السكين على الرقبة

حين سمعتُ صراخ الطفلة الموءودة من قرون

تراءت تمسح التراب عن لحاهم

قطعت الكف من الغضب[1]

في بعض عبارات وألفاظ النص يظهر البعْد الأيديولوجي، وهو أمر طبيعي نظرا للمرحلة التي ظهر فيها ومرجعية الشاعرة، لكنه يتجاوز عنف المضمون ويقدّم تشكيلات مختلفة خصوصا على مستوى التصوير، أما حضور الجمل الاسمية والفعلية في التراكيب فهو متناوب وتظهر سيطرة الفعلية رغم تأخر عددها لكنها مسيطرة على الحدث والتجربة، فرغم انطلاقها بالجملة الاسمية إلا أنها تابعة للفعلية بعدها (يغني) وتزداد التجربة اضطرابا بوجود (وجهه) خلف القضبان رغم غنائه ليعاني ويعكس معاناة واضطراب التجربة، ثم تنطلق في الجمل الفعلية (تزعجني، سمعت، تراءت، قطعت) ويبدو من معجم الأفعال أنها أكثر توترا نظرا لموضوع التجربة وهو الوأد الذي عانت منه المرأة في القديم ومازالت تعاني منه اليوم ولو بشكل مختلف فالشاعرة تربط الماضي القاسي بما يحدث اليوم وتحاول الانتصار للنساء من واقع وقوانين أجحفت في حقهن، لهذا جاءت بالجمل الفعلية وجعلتها مسيطرة على الحدث لتعبّر عن رغبتها في التحوّل كما نشير إلى أن الأفعال التي استثمرتها كان أغلبها مضارعا ليدل على الاستمرارية والحضور وهو يلاءم التجربة وقساوة الموضوع الحاضر والمتجدد والمستمر في حياتنا اليومية، فالشاعرة كما عبّرت لا تريد أن يضيع

[1] ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص 49، ص 50.

صوتها خلف خيام القبيلة. بهذا يظهر دور الجمل ونوعها في التعبير عن التجربة الشعرية وترجمة دواخل الشعراء وحزنهم الناجم عن تجارب عايشوها كما تقدّم السند اللغوي القوي للتعبير عن الرفض ومحاولة التغيير التي يمارسها الشعراء عبر نصوصهم. وعبر تتبع عيّنات أخرى من الشعرية الجزائرية في مراحل لاحقة نلاحظ تطورا في استخدام الجمل الاسمية والفعلية كما في تجارب مرحلة الثمانينيات ومن عيّنات النصوص ما جاء في تجربة **مشري بن خليفة** كما في نصه الثمانيني" عاشق الرمل ":

ابتعدي..

عن شرفة الجسد

لا تقربي دمي

فعيناك تسترقان السمع

للخطوات .. للدم

وخلف المرايا غيمة مشتهاة

تركض نحوي

أرى وجهك الرملي في كل الزوايا

تفاجئني الشوارع

ويمس القلب على النار

أصيح...

لم أكن أدري،

أن للريح نافذة تفتح في القلب

وأن للرمل عشاقا مثلي[1]

من خلال النص تبدو سيطرة الجمل الفعلية فهي المحرّك للتجربة وعبر حملها للحركة والانتقال الزمني، فهي أفضل مفعّل للاضطراب والتوتر المرافق للنص، ويزداد هذا الحضور والفعالية بكون هذه الأفعال مضارعة مما يوحي باستمرارية الحدث والتجربة وحضوره الدائم وهو ما نستشفه من وراء تتبع النص فالشاعر

[1] مشري بن خليفة، سين، ص 76، ص 77.

يُطالبها بالابتعاد عن جسده ودمه، لكن شهوتها تركض نحوه، وتفاجئه الشوارع ويمر قلبه على النار، وعبر هذه المشهدية الافتراضية يحدث التوتر والشد والجذب بين الاحجام والإقبال، وهي حركة مضطربة حيث يصيح الشاعر ويعترف بأنه لم يكن يدري أنه سيُصاب بالعشق وهو الأكثر نفورا منه وخوفا من رمله المتحرّك القاتل، ليعترف في الأخير أنه "لا فاصل بين الحب والموت" ليختم نصه بالاضطراب والتوتر والتنافر في الصورة فالحب والموت وجهان لذات العملة وفي ذلك غرابة في التصوير حيث يعبّر عن اختلاف المرحلة وطرائق الشعراء في صوغ تجاربهم بلغة فوضوية التراكيب متضادة المعاني وهو ما ينعكس على التلقي فيُحدث الاضطراب مما يُشرك القارئ في تحديد ملامح النص وهنا مكمن الفنية والجمالية في قصيدة النثر فهي تقول القليل لتترك المجال واسعا أمام التلقي لتولد على يديه من جديد مرات ومرات، وقد استخدم الشاعر الجمل الفعلية في ذلك، اما الجمل الاسمية فنجدها أقل وتعبّر عن سكون الحدث وعمومه كقوله "خلف الغيمة.." فهو يصوّر مشهدا لا حركة فيه، إنما تأتي الحركة في ما بعد لما يدخل الفعل في الواجهة (تركض..) وهنا يظهر التباين بين حضور الجمل الاسمية والفعلية ودور كل منها في تشكيل المشهد حركيا مما يتوافق والتجربة.

وعبر مختلف المراحل ظل التناوب في توظيف الجمل الفعلية والاسمية عند الشعراء حسب التجربة وطبيعة النص وحركيّته فلا اطراد في غلبة بعضها على الآخر إلا في عدد من التجارب التي تميّزت بتشكيلاتها التركيبية الخاصة، أما عموم التجارب فقد وظفت الشكلين تبعا للموقف، ومن تجارب فترة التسعينيات مثلا نجد نصوص سليمى رحال ومنه نصها "مَصْيَدةٌ ":

الحبُّ:

الطائشةُ التي لَا تَسْتَنيمُ لفِكرَةٍ

بدّلتْ إثرَ فَوْرَةٍ رأيَها

فهذا الّذي يفزعُ سربَ الكُريَّاتِ فتنفرط

ثمَّ يرصُّها فتنضغطُ

ليس هو الحبُّ

إنه.. إنه.. إنه.. [1]

[1]سليمى رحال، هذه المرة، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، سلسلة نصوص الهامش4، الجزائر، ط1، 2000، ص 91.

يظهر عبر النص الاسترسال في الجمل الشعرية فهي تبدو كمن يُطلق جملا سردية متواصلة لتصوير مشهد معيّن وهنا تتداخل الجمل الفعلية بالاسمية، فتنطلق بالاسمية لتؤكّد فعْل الوصف الساكن (الطائشة) ثم تواصل بجملة فعلية في السطر الثاني فتحرّك المشهد (بدّلت) فتتحرك الصورة ومعها التجربة فهي لا تستقر على حال وتبدّل رأيها بعد هيجانها واضطرابها، ثم تعود للاسمية في وصف الشيء الذي اعتراها وهو ليس الحب إنما هو شيء مجهول تعبّر عنه بنقاط قد يكون الجسد وشهوته، وعبر تعبيرها بالجمل الاسمية تجعل المشهد يسكن ويستقر بلا حركة لأنه وصف ساكن، بهذا فتوظيف الجمل عند الشاعرة عكس طبيعة التجربة وانتقالها من السكون إلى الحركة والعكس.

وعبر دخول مرحلة الألفية الثالثة نجد الشعراء ينوّعون من جديد في توظيفاتهم لأنماط الجمل الاسمية والفعلية ويحمّلونها برؤاهم حسب طبيعة ومرجعية كل منهم، فمن التجارب في هذه الفترة نذكر الشاعر محمد قسط في ديوانه "الموت موجا" ومنه قوله من نصه "لن تكشفني الذئبة–سيرة محّارة"[1]:

لن أقصّ زعنفة الشهوة، وسأعووووووم..
لن أبحر في الجسد الوميض،أكون قاب نجمتين أو أدنى
حين الموت موجا/أيها المرفأ من قال كفى لزهرة الملح؟.
|| 12

يظهر الاختلاف واضحا في رصف التراكيب داخل النص، فهي تتمدد وتتقلّص داخل ذات السطر وتأخذ اشكالا مختلفة يصعب معها أحيانا تحديد الاسناد للتعرف على ما يتم الاعتماد عليه في الانطلاق نحو المشهد الشعري أهو الاسم أم الفعل، وهنا مكمن الاختلاف في التجارب الجديدة، فالتمركز غير واضح في التراكيب، فينطلق الشاعر بالفعل المنفي ثم يواصل في تحريك المشهد بنفيه الإبحار في الجسد الوميض وفي ذلك إشارة للرغبة المستحيلة، ثم يبدأ بالناسخ ليصبح المشهد أكثر سكونا بظهور الاسم الذي يرافق صورا غريبة لا تجد تفسيرها إلا في النص كالموت موجا أو زهرة الملح، وعندما تنتهي الجملة يظهر أن التمركز مفقود أهو للبداية الفعلية أم للخاتمة الاسمية فالتراكيب منفصلة وتعبّر عن حالات وتجارب متضادة بين الرغبة والموت والانعتاق التام، وهذا القلق يجعل التراكيب تهتز مما يُفقدها التمركز، وهو ما يجعل المشهد في الأخير ينغلق ليظل صورة مضطربة اضطراب النظام/اللانظام الذي أبدعها، وعليه فالتراكيب

[1] محمد قسط، الموت موجا، ص 12.

في التجارب الجديدة أكثر اضطرابا وقلقا مما يعكس توتر التجارب التي أبدعتها ومع تجربة محمد قسط نجد اطرادا في ظاهرة عدم التمركز التركيبي والاضطراب في بناء الجمل مما يصعّب تصنيفها ومن ثم تتبع حركتها وسكونها حضورها وغيابها، ومن نصوصه أيضا الحاملة لهذا الاضطراب نذكر قوله المشتت الصور والمعالم[1]:

ينشق غصن الماء من رماد «السيكا»..
أن تكون النرجسة أخت النار....فذلك من شأن
«الموّال»..
وإن شأت نورسة الضياع مخاتلة البحر في مخدعه..
فلا تلوموا..مكر «الرّبابة» بنت السراب..

51 ||

عبر القراءة وربط النص بما قبله وبعده في الديوان لا نكاد نعثر على خيوط التراكيب كما لا يمكن إعادة بناء المشتّت افتراضا، فالتجربة مضطربة تدفع صاحبها للتلاعب باللغة وقطع كل الطرق أمام المعنى لأنه يعبّر عن اللامعنى في حياة يراها أكثر سوداوية وعدوانية وغير مستقرّة كي يعبر عنها بالمستقر لغويا، وهنا يظهر الشاعر كالمنتقم من كل نظام فهو يرفض التموقع ويثور بشكل مستمر وسلاحه اللغة وتراكيبها.

كما نشير إلى عيّنات أخرى في هذه الفترة لشعراء واصلوا تقديم نصوصهم وهم من مراحل سابقة أمثال عبد الحميد شكيّل ومن نصوصه التي حملت شكلي التركيب الاسمي والفعلي نذكر:

- 1 -

تنقصني أنثى

لأراكم أكثر وضوحا،

أنتم الذين تتطلعون إلى النجوم،

وهي تسرح شعرها في امتداد الفراغ،

و تغادر رونقها،

و هي تتغانج بذخا،

[1] المصدر السابق، ص 51.

كي تبتاع الأساور المخملية،

و تذهب إلى أفق الشرفات ..

تنقصني أنثى[1] بونة 25 ماي 2005.

من خلال النص الذي ينتظم في طبقات مرقّمة نلاحظ سيطرة جملة فعلية على حركيّته وهي " تنقصني أنثى" التي تمثّل أداة مهمة في تحقيق إيقاع تكراري في القصيدة، وهي من جهة أخرى تسمُ النص بحركيّتها حيث تجعل من كل الجمل بعدها تابعة لها وتُفقدها ميزتها الخاصة وإن كنت اسمية، فالجملة الأولى المحرّكة تعمل كمحذوف في النص لتوجيهه بما يتناسب معها، لهذا تعد المسيطرة والمهيمنة على النص، وعبر وجود الفعل المضارع تحمل صفتها في الحركة من جهة والحضور والاستمرارية من جهة أخرى، فالنقصان يسبب الاضطراب للشاعر وهو ملازم للحركة، كما أنه نقصان مستمر لا ينتهي فالأنثى لا زالت تنقصه ولم يحقق مبتغاه، وهذا سبب ديمومة التوتر، وعبّر الشاعر عن هذه الاستمرارية بتكراره وجعله وتدا ومحورا للنص، وهنا نلاحظ تطورا في توظيف التراكيب عند الشاعر ذاته إذا ما قارنا تراكيبه في نصوص سابقة عن تراكيبه في الألفية الثالثة، فمثلا في نصه "قافلة العطاش" المؤرّخ بسنة 1976 نجده قريبا من الشكل المباشر في الطرح فتأتي الجمل بشكلها البسيط ومنها مثلا:

تلفّني دوائر الغبار!!

تحزنني نهاية الحوار!!

وترتقي حرارة الصراع؟؟[2]

عبر النص يظهر البعد البسيط للجمل من الناحية التركيبية فهي مكتملة وتعبّر عن تجربة مفعمة بالمضامين الخارجية نتيجة المرحلة التي انتمت إليها، وعبر مقارنتها بنصه في الألفية الثالثة أو أي نص من نصوص الشعراء الجدد، فنجد الفرق واضحا من حيث التراكيب وبناء الجمل الذي أصبح مع التجارب المعاصرة رافضا الانصياع لمنطق التراتبية الاسنادية مشكّلا بذلك أنساقا خاصة داخل كل نص لا تخضع إلا للتجربة وما تمليها على الشاعر ولو على حساب النظام التركيبي التداولي، لهذا أصبح من العسير على المتلقي الوصول إلى خيوط هذه النصوص ليتم الاهتداء إلى تلقيها ككتلة واحدة تنتج نفسها من الداخل.

---

[1] عبد الحميد شكيل، كتاب الأحوال، ص54.

[2] عبد الحميد شكيل، قصائد متفاوتة الخطورة، ص 47.

إضافة لما تقدّم يمكن رصد الكثير من القضايا المتعلّقة بالتركيب وتنويعاته وطرائق بنائه المختلفة، ومن هذه الظواهر مثلا سيطرة بعض الأدوات والحروف (المعاني) على بناء عدد من النصوص كحروف الجر مثلا وما تحمل من دلالات حسب السياق وما تقدّمه قواعد اللغة، أو ظهور بعض ظروف المكان أو الزمان بشكل مطّرد في تراكيب بعض النصوص، أو سيطرة بعض الأبواب النحوية على بعض القصائد كباب المفعول به أو باب الصفة أو غيرها من الأبواب حسب النص، وتؤدي هذه الأبواب النحوية دورا مهما في تمييز التركيب وتحميله بالجديد، فمنها مثلا سيطرة باب المبتدأ وظهور الجمل الاسمية بشكل غالب كما في نص نعيمة نقري ومن مرحلة الألفية الثالثة ومنه:

مشيتك

مشيتك الواثقةُ الخضراءْ

حديث خطاك الملغّم بالوخز

شظاياي على هامشها[1]

يظهر الابتداء بالمعرفة لكن بالإضافة، فظاهر الكلمة نكرة، وهي من الظواهر التركيبية الكثيرة التكرار عند الشاعرة وغيرها، وتحمل هذه الظاهرة بعْدين فالتنكير الظاهري للمبتدأ يجعله أكثر عموما فالمشية والحديث في النص عامين يدلان على الاستغراق الزمني في كل اللحظات والحالات فهما ثابتا التشكيل، أما ارتباطه بالإضافة فمن أجل تقوية معناه وتحديده وضبطه في وجهة محددة فربط المشية به أمر مهم لضبط وجهتها، كما أن ارتباط الحديث بالخطى يجعله متميّزا وخاصا بحدث محدد، ويعكس النص بكل حمولته وتقديمه بمثل هذه الكلمات تجربة مختلفة مرّت بها الشاعرة فاستثمرت إمكانات اللغة لترجتمها، وسيطرة الابتداء على بداية نصها يوحي بأنها في لحظات تأمل وتجلي بعيدا عن حركية الفعل التي تظهر فيما بعد، وكأنها أنهت تجربتها وتعيد ترتيبها في لحظة سكون.

من خلال التجارب المختلفة نلاحظ أن الشعراء استخدموا عنفا ضد اللغة وتراكيبها فحاولوا كسر نظامها لخلْق نظامهم الخاص والمتفرّد حسب التجربة والمرجعية، ليعبّروا عن دواخلهم بنصوصهم المختلفة، لهذا يظهر عبر تتبّع تجاربهم مستويين في التراكيب أحدها يحدده النظام وفق قواعد خاصة والآخر كيفيات كسْره، ولعل هذا التعالق بين المستويين وأهميته جعل **يوري لوتمان** يقرّ بأن "الشعر في جميع مستوياته اللغوية على قدر متكافئ من الأهمية، والصراع فيه على بين التلقائي واللاتلقائي يمتد على رقعة جميع

[1] نعيمة نقري، نون، ص19.

عناصر البنية الشعرية، وواقع النص الفني يتحقق على الدوام من خلال مقياسين اثنين... أما المقياس الأول أو الطريقة الأولى فباعتباره نظاما لتطبيق عدد من القواعد، وأما الثاني فباعتباره نظاما لصدع أو تجاوز هذه القواعد، مع مراعاة أن "جسم" النص ذاته لا يمكن أن ينطبق على أيّ من هذين المقياسين معزولا عن الآخر ومستقلا بنفسه، فبالعلاقة بين ذينك التصوّرين، وبالتوتر البنائي، وبالمزج بين ما ليس ممتزجا... يتم إبداع النتاج الفني بالفعل"[1]، ويعد هذا التقابل بين القاعدة وكسْرها أهم ما استثمره الشعراء على المستوى التركيبي كما يعتبر أهم مظاهر التجديد اللغوي المحقق لطموح التجربة الشعرية، وعليه كان لا بد من تجديد اللغة انطلاقا من تجربة جديدة وفهم جديد للحياة، فلكل تجربة لغتها الخاصة[2]، فمس تجديدهم مختلف عناصر التركيب وعلاقاته، انطلاقا من الاسناد والتقديم والتأخير وصولا لتوظيف الأدوات وربط عناصر الجملة مرورا ببعض الأبواب النحوية المسيْطرة على النصوص، حيث ظهر التطوّر في عمليات التجديد على مستوى المحددات المختلفة، حيث اعتبرت فترة الثمانينيات والتسعينيات الأكثر زخما حيث قدّمت الأكثر على مستوى التجديد التركيبي خصوصا التجارب ذات المرجعية الثقافية الواسعة، وتكرّس التجديد أكثر مع فترة الألفية الثالثة ودخول الشعرية الجزائرية مرحلة متقدّمة في قصيدة النثر وصلت ببعض الشعراء لشكل الكتابة الذي فرض عليهم تراكيب أكثر تطرّفا لتناسب حالة تجربتهم وترضي رغبتهم في خلْق الجديد. كما نشير إلى أنه رغم ما قد تؤديه عملية التجديد في حق اللغة من تهديم وتكريس تراكيب جديدة إلا أنها تحيي اللغة وتقضي على تراكماتها المتداولة وتقطع أطرافها الميّتة على الأقل شعريا، لهذا فالتجديد التركيبي على مستواه الأفقي الحضوري مهم في تقديم الأجد في القصيدة الحديثة عموما والجزائرية بوجه خاص التي استفادت منه حسب التجربة كما تمكّن الشعراء من تحقيق أهم خصائص قصيدة النثر في التوهّج من جهة لجدّة العبارة وبريقها، ومن جهة أخرى المجانية فهذه التراكيب والصياغة لا تستهدف شيئا خارج القصيدة لأنها على غير مثال ومبتكرة داخل نصها، فهي لا زمنية، مما جعل القصيدة تولد وقت كتابتها مما فتح أفق قراءتها.

إضافة لما تقدّم حول البعد التركيبي الحضوري للغة قصيدة النثر الجزائرية يمكننا تتبّع مستوى آخر خاص باللغة وعلاقاتها على المستوى المركّبي أو الترابطي العمودي الغيابي، حيث يربط بين الكلمات في حضورها النصي وبين ما يرتبط معها من كلمات غائبة عن النص بهذا فإن هذا المستوى الذي يدخل في إطار التحليل اللساني يتتبع العلاقة بين الوحدة اللغوية الحاضرة في الجملة/التركيب أو الصياغة النصية

[1] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ص 67.

[2] ينظر، فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص 209، ص 210.

"وما يدور في مجالها المعنوي من وحدات أخرى[1]" حيث نجد أن استحضار اللفظ الثاني يتم عبر عدة علاقات، تحمل أبعادا كثيرة غير الاستبدال المكاني، فقد تكون تشابها صرفيا، أوجذريا، أو معنويا[2]، وتعد العلاقات الترابطية الغيابية أفضل كاشف عن التوهج في كلمات القصيدة فعبرها يتم التعرّف على آلية الاختيار ولماذا تم توظيف هذه الكلمة دون غيرها كما يتبيّن عدم إمكانية صلاحية غيرها في مكانها مما يجعلها متوهجة عكس غيرها –لو وظّفت – فتجعل النص ينطفئ، ويمكن تقديم الكثير من العيّنات حول العلاقات الترابطية واختيار كلمات التركيب، وسنقتصر على أحدها من تجارب فترة التسعينيات لكونها أكثر ما تمثل قصيدة النثر في جوهرها، ويمكن من خلال هذه العيّنة تتبع مختلف النصوص حيث ستؤدي كل قراءة إلى منحى مغاير حسب المرجعية والسياق النصي والعلاقات الترابطية. ومن النصوص نقدّم شيئا من نص عبد الله الهامل من ديوانه "كتاب الشفاعة" والنص بعنوان "فتوح الوهم" ومنه:

حطت غيمة في قدحي الفارغ ولم تمطر

فأمطرت أنا جنوني العتيق

قلق رديء يحيلني على وجوه غيّبتني

تبدؤني في عزلة لا تضيئ

ثم تنهيني في ليل الثرثرة

الى نوم صموت[3]

عبر النص تظهر التراكيب غير المستقرّة اسناديا مما يولّد نظاما تصويريا مختلفا فهو مشبّع بالمجاز والرموز، وعبر متابعة الكلمات في علاقاتها التركيبية نرصد أن بعضها لديه موقعا مركزيا من حيث هيمنته على باقي الكلمات في السياق اللغوي ليكون هو النقطة المتوهّجة في الجملة الشعرية، وعبر هذه الكلمات يمكننا تفعيل العلاقات الترابطية، فمثلا من كلمة "غيمة" التي افتتح بها النص في صورة مجازية طريفة ومنها استرسل ليحيلنا أنه من أخذ صفة المطر ليُمطر جنونا عتيقا في إشارة إلى عمق تجربته وتجذّرها في الزمن، وعبر تتبع كلمة "غيمة" من ناحية ترابطية /عمودية/جدولة/غيابية فإننا نحصل على عدّة قوائم من الكلمات التي ترتبط بها وفق هذا المستوى تبعا لعدة اعتبارات فمثلا على اعتبار المشابهة الصرفية (بناء الكلمة) فإننا نستحضر عدة كلمات منها: دمعة، لوعة، روعة... فالمتلقي يمكنه أن يستحضر كل هذه الكلمات الغائبة نصيا ويربطها بالسياق نتيجة لهذا الاعتبار من التشابه، كما يمكن أن نستحضر كلمات

[1] محمود جاد الرب، علم اللغة نشأته وتطوره، ص102.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص103.

[3] عبد الله الهامل، كتاب الشفاعة، ص 69.

أخرى ترتبط بكلمة غيمة دلاليا (من ذات الحقل) كقولنا: مطر، غيث، خريف، جو، زرع، ماء... فكلها كلمات تدور في حقل الغيمة ويمكن أن تتقاطع في ذهن المتلقي، إضافة لهذا العمود يمكن استحضار عمود آخر مرتبط بسلامة التركيب نحويا عبر استبدال كلمة "غيمة" بأخرى ويبقى التركيب سليما (مع مراعاة أننا في حضرة الشعر بعيدا عن التداول) وهذا الترابط هو ما يُصطلح عليه بالعلاقات الاستبدالية ومن هذه الكلمات مثلا: كلمة، حروف، ذكرى، آهات.... كلها كلمات يمكن أن تُستبدل بكلمة "غيمة" ويبقى التركيب صحيحا وهي قريبة من الناحية الدلالية وفق السياق الذي وردت فيه على اعتبار أننا نتعامل مع نص شعري لا تداولي عادي. إضافة لما تقدّم يمكن استحضار الكثير من الجداول التي تصلح معها العملية الترابطية بين الحاضر النصي والغائب المرتبط به وفق علاقة من نوع خاص، وعبر ربط شبكة كل ما تحيلنا إليه الكلمة الحاضرة "غيمة" يمكن الحصول على مختلف النصوص الممكنة، التي دارت في ذهن الشاعر أو ستدور في ذهن المتلقي أثناء عملية القراءة، وهو ما يكشف لنا عن دواخل عملية الابداع وإمكانات الاختيار لدى الشاعر كما يساهم في عملية اختيار مسارات القراءة واستنتاج ما يمكن أن يرتبط بأفق التوقع عند المتلقي. لكن رغم قدرة هذه العلاقات وإمكاناتها إلا أنها تظل في حدود ضيقة أثناء التطبيق، فانطلاقا من البعْد اللساني للعلاقات الترابطية الغيابية، فهي تنفتح على عدد كبير من الاحتمالات، فوَضْع القوائم الغائبة واستحضارها لحظة القراءة يكون عادة بشكل اعتباطي غير معلّل وقد يتم استحضار بعضها وتغييب الآخر لعدة أسباب ودوافع، فلا توجد قواعد ضابطة ومُحدّدة لطبيعة بناء هذه القوائم على اختلاف مسارات استحضارها، كما لا يوجد مؤشر يحيلنا على ما ستُقدّمه لبنية النص الحاضر في عمومه لما يتم استحضارها ذهنيا، بهذا تفتح النص الحاضر على تعددّية لا نهائية قد تميّع الدراسة، ومن جهة أخرى تنطبق هذه العلاقات على النصوص الشعرية وغير الشعرية مما يجعل ضبط قوانينها أمرا عسيرا خصوصا بتحوّل الفعل الكلامي التداولي من شكله العادي البسيط إلى مستواه الشعري المحمّل بالتجاوز، علاوة على احتمالية التبديل تكون على مستوى مختلف كلمات التركيب وليست مقتصرة على كلمة دون أخرى وهو ما يصعّب عملية تتبع احتمالات النص الغائب فلا تكاد تنتهي أمام كثافة النص وتعدّد كلماته. انطلاقا من هذه المحاذير المنهجية نحاول تحوير طبيعة توظيف العلاقات الترابطية بما يتناسب والنص الشعري من جهة كما يركّز على ألفاظ دون غيرها بالتركيب للتقليل من تِعْداد القوائم وحصرها فيما هو محوري في النص فقط، إضافة إلى تقليل الاعتباطية في الاختيارات عبر ربط الاختيار بلفظ محدّد يحمل مؤشرات خاصة للمتلقي وتتناسب والنص الشعري، لتضمن هذه المحدّدات مجالها في الشعرية وتستقل عن اللغة التداولية، كما تعتبر علامات وإشارات وسجلّات نصية توجّه المتلقي نحو قائمة بعينها وتبْعده عن غيرها؛ أي تحدد الاختيارات وتكشف من جهة أخرى عن طبيعة الإبداع أيضا، وفي مجمل العملية يتم تقديم

توصيف دقيق لطبيعة النص الغائب وشكله ودوره لما يتم استحضاره، وهو مختلف عن حضوره العمومي المائع قبل التحديد فهو مرتبط بالكثير من القوائم كما رأينا، ويمكن ضبط وحصر المحددات والمؤشرات اللغوية الخاصة التي توجه رؤية المتلقي للنص الغائب في باب التصوير اللغوي بكل أشكاله وتفريعاته انطلاقا من الشكل البلاغي البياني القائم على التشبيه والمجاز وما ارتبط بهما وصولا للرمز والأسطورة والتناص*، فكلّها محددات ومؤشرات تجعلنا نربط بدقة بين الحاضر النصي والغائب مما يولّد لدينا الصورة، ولا تختلف هذه المحددات والمؤشرات عما رأيناه في المحددات العامة، إلا في أنها موجَّهة وموجّهة وتحاول فرض نوع من العناد والممانعة النصية على المتلقي لضبط وتحديد مسارات النص الغائب ووضعها في قوائم خاصة، ومن جهة أخرى تعد هذه المحددات أكثر كشفا عن طبيعة تشكّل وبناء الصورة وربط حاضرها النصي بالغائب الذي يتعالق معه حسب نوع الصورة وشكلها، لهذا سنحاول اعتماد هذه المحددات في تشكيل الصورة عند تتبّعنا لنظام التصوير في قصيدة النثر الجزائرية خلال العنصر المقبل من هذه الدراسة.

من خلال ما تقدّم يمكننا ملاحظة عدة تطوّرات حدثت على المستوى البنائي التركيبي في قصيدة النثر الجزائرية وذلك على مستويي العلاقة الحضورية منها والغيابية، وهذه التطوّرات في عومها حدثت على مستويين أحدهما أفقي زمني ويشمل شكلين الأول خاص ببعض الشعراء بعينهم وتطوّر تجربتهم الشخصية والثاني عام يقدّم تطور المشهد الشعري في قصيدة النثر الجزائرية عبر مختلف المراحل عند شعراء مختلفين، أما المستوى العمودي فيهتم بقراءة تطور التجارب على اختلافها في المستوى الأول وذلك حسب البناء الداخلي للقصيدة وتطوّر الطرح والبناء ويتداخل المستويين في تقديم قراءة قطرية للمشهد الشعري الجزائري المعاصر الذي مازال يقدّم نصوصا تطرح عدة قضايا في بنائها وتشكيلاتها النصية، فالنص عند الشعراء يتطور حسب التجربة والمرحلة والتغيّر في المرجعية أحيانا، فالكثير من الثوابت مسّها العطب عند بعضهم ليجدوا أنفسهم أمام هوّة سحيقة تسحب المعاني المتداولة وتؤسس للجديد رغم منافاته للتلقي، لينفصلوا بذلك عن واقعهم ويخلقوا واقعا افتراضيا يشيّدون لغته الجديدة بما يناسب تجاربهم، وهو ما أسس لشعرية أكثر تطرفا خصوصا مع بدايات الألفية الثالثة.

* قمت بتتبّع فكرة ربط العلاقات الترابطية بالنظام التصويري في الشعر وجعلها مدخلا لسانيا لتفسيره خلال دراستي في الماجستير، بعنوان : بنية النص في الشعر الجزائري المعاصر، الأخضر فلوس – مشري بن خليفة – حكيم ميلود. عيّنة، إشراف: أ.د مشري بن خليفة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، سنة: 2011.

3- أشكال التصوير وبلاغة الاختلاف.

انطلاقا من التحوّل الذي حدث في توظيف اللغة الشعرية وانفجارها في المشهد الشعري الجزائري على مستوى المعجم والتركيب المتجدّد يظهر التحوّل والتجريب الأكثر تطرفا في نظام التصوير وبلاغة الاختلاف ومنطلق ذلك هو اللغة حيث "تقوم الدلالة الشعرية في النص الشعري على مكونات لغوية تحيل على مرجعيات تتخلّق منها الصورة الذهنية المناظرة للفظ"[1]، وهذا على اختلاف أشكال المكوّن/المحدّد اللغوي وتبعا لنوعه يتحدد اتساع الصورة ومدى فنيتها، لهذا استثمرت قصيدة النثر الجزائرية كل الطاقات التصويرية في اللغة وتجاوزت حدود البلاغة القديمة لتقدّم نظاما مختلفا في علاقاته خصوصا في المجاز بكل تفريعاته، رغم أنا إذا تتبعنا أغلب صور الشعراء نجدها فاسدة بالمنظور التقليدي للبلاغة، لكن بقراءتها وفق نظام البلاغة الجديدة نجدها تقدّم شكلا أكثر تطورا للتصوير مما يزيد في جمالية النص، كما نرصد في النظام التصويري توظيف الرمز بمختلف أشكاله والأسطورة والتناص مما يفتح الصورة على نصوص أخرى، وتعد مختلف هذه المحدّدات والمؤشرات التصويرية طرفا في العلاقات الترابطية العمودية التي تجمعها باعتبارها حاضرا نصيا مع نصوص غائبة تمثل الطرف الثاني، وهو ما تعرّضنا لبعض مفاهيمه في العلاقات التركيبية والترابطية فيما سبق، ووصلنا لاعتبار العلاقات الترابطية العمودية مدخلا لسانيا مهما لقراءة تشكّل الصورة ومعرفة طبيعة الاختيارات المتاحة للمبدع من جهة، كما تضبط الاحتمالات القرائية وفق سجلّات نصية خاصة، لهذا سنزاوج في قراءتنا لنظام التصوير في قصيدة النثر الجزائرية بين طبيعة كل مؤشر والحقل الذي ينتمي إليه، مع الاستفادة من القواعد الترابطية العمودية في بعض التفسيرات. أما عن الدراسة سنحاول تقديم عيّنات عن مختلفة تجليّات المؤشرات اللغوية للنظام التصويري عبر تتبّع عدد من النصوص تنتمي لمراحل مختلفة من تطور قصيدة النثر الجزائرية لنوضح تطوّر بناء الصورة في هذا النص المختلف.

[1] محمد الصالحي، شيخوخة الخليل، ص 79.

3-1-التشبيه:

أول ما يمكن رصده من النظام التصويري هو التشبيه الذي يعد أكثر حسية وأقل خلقا للفجوة الدلالية لحضور أطراف التشبيه عند المتلقي مما يقلّل من توليده لعمق الصورة، فألفاظه حاضرة وهو ما يُضْعِف من احتمالية استحضار الغائب، ومن قدراته التصويرية، لكن رغم ذلك نسجّل أن قصيدة النثر الجزائرية لم تقدّم التشبيه بشكله البلاغي التقليدي بل ألبسته حلّة جديدة حسب التجربة وعملية الخلق الآنية النصية، ولو بدرجات متفاوتة حسب المرحلة الشعرية، فنجد التشبيه في نصوص ربيعة جلطي أو جروة علاوة وهبي في نصوصهما الأولى يبدو التشبيه أكثر سطحية ومباشرة، ومن عيّنات ذلك مثلا في نص "أنشودة الرفض" لجروة علاوة وهبي ومنها:

أن أكون

مجاهدا بدون صوت عشقه جنون

فلأني خلقت أغني

ولأن قلبي-قلب إنسان

ولأن أناشيد الثوار

بفمي قد زُرعت

كالحرف على شفتي فنان

أناشيد تتفجر من وجداني

كالبركان

كدم الجرح .. كالأحزان[1]

يظهر التشبيه بشكل بسيط ومحملا بدلالات من خارج النص مما أضعف توليده للصورة كما يعتبر حضور المعجم الأيديولوجي سببا في جعل النص يعاني من عنف المضمون الذي كان ظاهرة في تلك الفترة وتأثرت بها قصيدة النثر في بداياتها، ففي البداية شبّه الشاعر أناشيده بالحرف في فم الفنان ذاكرا كل العناصر تقريبا كذلك في تشبيهها بالبركان وبدم الجرح والأحزان وفي معظمها حسية ومباشرة مما يجعل

[1] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، ص 15، ص 16.

الصورة أقل عمقا وأقرب للتشكّل الظاهري، ونجد هذه الظاهرة في الكثير من نصوص الشاعر وفي عدد من نصوص الشعراء من ذات الفترة. لكن عبر تتبع نصوص مرحلة متقدّمة يبدأ الاختلاف والتطوّر بالظهور فقد أصبح التشبيه أكثر عمقا وأقل حسية وأقرب للتجريد والتصوير الذهني مما جعل الصور أقدر على تمثّل التجارب الشعرية الثائرة والمتمرّدة في مرحلة الاختلاف، ومن عيّنات تلك النصوص نذكر نصوص أبو بكر زمال ومنها نصه "السلوانات(3)" ومنه قوله:

سأضرب في الرمل مرتين إنْ هالكِ تسكّعي في قطب سرك

ولن تجدي وسادة لهذا الليل المنتشر

على مقاعدَ من حجرين

فاجلسي خارج الغيب

عهدي بكِ هشة كقلبي

كطريقي إليك

كيُتمي

فاخرجي خارج الصدفة

كيُتمي كبدي عليك وعليّ[1]

يظهر التشبيه أكثر شاعرية وغرابة فهي هشة كقلبه في تلميح إلى ضعفها وضعفه، ومن جهة أخرى مطابقة حالها بحالة وهي حال المحب دائما، ثم يزيد الصورة غرابة بتشبيهها بطريقه إليها فهو أيضا هش وغير متماسك في إشارة أخرى لضعف حبل الود بينهما مما يُسبب أزمة الفراق التي يعاني منها وهي مدار التجربة، ثم يشبهها بيتمه حيث يلتقيان في الحزن بسبب الفقْد، وهنا يظهر التطور في توظيف التشبيه وتوليده لصور مختلفة تحمل الحسي والذهني فأغلب التشبيهات ليست حاضرة في الواقع ولا يمكن للمتلقي أن يعثر عليها إلا في حدود النص، وهنا مكمن الفنية والجمالية في الصورة التي تؤسس لذاتها نصيا، فتغوص في العمق ولا تكتفي بالسطح والمباشرة. كما يمكن رصد الكثير من التجارب خلال هذه الفترة قدّمت نماذج

[1] أبو بكر زمال، غوارب، ص 59.

خاصة في نظام التصوير ومنها تجربة حكيم ميلود كما جاء في نصه "على خطى الريح يمشي مشتعلا" ومنه:

القلب إسفنجة هذي الأرض

فيه يَخزِنُ الوهم

ويستودعه سر الرمال

ونشيج الحجر العالي[1]

يظهر التشبيه البليغ (القلب إسفنجة) الذي ألغى المسافة بين المشبه والمشبه به فأربك الصورة في جعل قلب الإنسان اسفنجة الأرض التي تخزّن الوهم، وهنا تتأرجح الصورة بين الحسية والذهنية فالإسفنجة والأرض موغلة في الحسية بينما الوهم والقلب ذهنيان مما يجعل الصورة مركبة من عالمين مختلفين وهو ما يزيدها عمقا وخلْقا لمسافة التوتر محققة فنية النص. كذلك من تجارب هذه الفترة نجد تجربة الشاعر الخضر شودار ومما جاء في ديوانه "شبهات المعنى":

أقرأ مرور الوقت إلى المنفى

أرقب نجمة الشرفات

كما الفراغ المعربد يرقب وقع

الفراشات..[2]

عبر تكثيف الشاعر للغة وتقديمه لصور كثيرة في مساحة نصية بسيطة يجعل من النص متفجرا ومتوهجا على الدوام، ويأتي التشبيه في خضم سيل الصور المتواصلة فيَرْقب نجمة الشرفات (كناية عن الحبية/القصيدة... الوطن) كما يرقب الفراغ وقع الفراشات، والتشبيه في هذه الحالة مركبا[3] ومتعددا، فهو يشبه ذاته بالفراغ ونجمة الشرفات بالفراشات وهي تقنية متطوّرة في توظيف التشبيه تجعل الصورة مركبة ومتعددة في الوقت ذاته مما يجعلها أكثر عمقا واختلافا وأقرب للفنية العالية التي ناشدها الشعراء لتحقيق جمالية طرحهم على المتلقي.

---

[1] حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، ص 09.

[2] الخضر شودار، شبهات المعنى، ص 77.

[3] ينظر، السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 223.

واستمر الشعراء في تقديم عيناتهم النصية الغنية بالصور النابعة من التشبيه في مرحلة الألفية الثالثة ومن هؤلاء الشعراء نذكر الشاعرة نادية نواصر التي استمرت في الكتابة خلال هذه المرحلة ومن نصوصها نذكر قصيدة "مطر الصحو" ومنها:

ممتع أنت..

كالسهل الممتنع

حارق كالشوق

وشيق شوقي إليك...

قاهر كالجبروت

كطعم الأيام الكسيحة

حالم كالغفوة ...

ماطر كالصحو..[1]

من خلال النص يظهر الحضور المكثّف للتشبيه حيث قامت مختلف الصور عليه، وقد تراوح بين الحسي والذهني، في صورة تداخلا فيها فجاء أحد الأطراف حسي والآخر ذهني أو العكس ومن ذلك قولها " حارق كالشوق- ماطر كالصحو" وعبر الجمع بين الصورتين الحسية الذهنية يتم انتقال مستقبل الصورة/المتلقي بين عالمين فالحرقة مثلا مرتبطة بإحساس مادي بالحرارة ترتبط بالشوق عادة وهو معنوي للتعبير عن بلوغها المدى، أما الصورة الثانية فهي أكثر تطرفا وغرابة فقد جمعت فيها المطر بالصحو، ولعل ذلك راجع لما يحمله المطر/الماء من متعالقات الصحو، لهذا يظهر أن الصورة الناجمة عن التشبيه بجمعها بين الحسي والذهني تركّب بين عالمين متباعدين رغم أن طبيعة الصورة بشكل عام بسيطة ولا تحمل بعْدا/فضاء دلاليا عميقا لوجود جميع الأطراف الرئيسة إلا أنها مهمة في ترجمة تجربة الشاعرة في وصفها للرجل/الفارس /الأمل /الحب.. كما نرصد بعض التشبيهات الأخرى تجمع بين صور متعالقة ومتلازمة دلاليا مثل قولها " حالم كالغفوة –قاهر كالجبروت" فالحلم ملازم للغفوة والنوم، أما القهر فمرافق للجبروت والتسلّط وعبر الجمع بينها بأداة التشبيه تزيد الصورة تأكيدا ووقْعا عند المتلقي، فهو يستدعي جانبيْ

[1] نادية نواصر، أوجاع، ص38/37.

الصورة ليركّب بينهما، فيجد في تتبّعه الإحالة الأقرب مما يساعده في عملية الربط، لتقدّم بهذا الشكل البنائي أداة أخرى إضافة للتشبيه لتقريب الصورة وجعلها قريبة أكثر من المتلقي.

كما نشير إلى تجربة نصيرة محمدي خلال هذه الفترة بالتحديد وكيف قدّمت صورا نابعة من التشبيه كما في قولها:

البرد هنا أقل بردا

البرد هنا أكثر وعدا

والجمال جارح .. جارح كالحرية [1]

نلاحظ من خلال النص جمعها بين الجمال والحرية في صورة مثيرة فهي لم تجمعهما بتشبيه مباشرة بل وضعت بينهما كلمة "جارح" لتكسر نظام التشبيه الذهني بشيء حسي يجعل الصورة والمشهد أكثر إثارة، فالجمال جارح كما قالت وفي جرحه يشبه الحرية، وهي صورة مختلفة فكيف يجتمع الجمال بالجرح إلا إن عجزنا على الوصول إليه فنراه حلما كذلك الحرية جارحة إن تطلّعنا عليها من بعيد دون بلوغها. بهذا تظهر الصورة رغم حدودها البسيطة عاكسة لحالة تجريبية مهمة للشاعرة وهي تربط حريتها بالجمال وبباريس رمز كل شيء جميل وحر.

ومن التجارب أيضا خلال هذه الفترة التي استمرت في تقديم نصوصها مفعمة بالصور نجد تجربة الشاعر الطيب لسلوس ومن نصوصه:

"باطل ببلاغَة"

ها أنا ...

مَخْتومٌ بنِهايَةٍ مُعَدَّلَة.

وبَاطِلٌ بِبَلاغَةٍ لا توظف.

لِبِدَايةٍ لَمْ تَسَعْ قَدَمِي.

ضَالٌ كَشُعاع لَمْ يَجِدْ الكَثَافَةَ

[1] نصيرة محمدي، روح النهرين، ص 56.

لِيقُولَ ظِلّي ويُقيمْ.[1]

مع نصوص الطيّب لسلوس نكون بصدد مقابلة الغرابة والمتْعة اللغويّة على جميع مستوياتها، فالشاعر يُدرك منذ البدء لا قواعد اللعبة، فالحركة في النص ببلاغة لا توظّف إنها بلاغة مختلفة (باطل كلما يصدر عنها) تحتاج لتأسيس جديد، ومنها يظهر التشبيه الذي يرسم صورة لا تشبه إلا ملامحها، فهو ضال تائه كشعاع ضوئي مشتت لم يعثر على كثافته ليعكس ظل الشاعر، فيتماهى معه ويضيع في المدى، إنها صورة مختلفة وغاية في الإغراق والتطرّف، فهي تعكس تجربة ذاتية وحالة مختلفة من الضياع والتيه ليُصبح معها الشاعر شعاع ضوء يتشتت ويتبدّد كالحلم.

كما نشير إلى تجارب أخرى شابة ظهرت في هذه المرحلة ووظفت التشبيه بفنية وجمالية مختلفة كما في تجربة الشاعر خالد بن صالح، ومنها قوله:

أسماء طويلة كأرجل عارضات الأزياء

أنتبهُ أنني أسمّي الأشياء بأسماءٍ تجعل ذراعي تلتفُّ حول رأسيَ كي تُخبِرَ الناس: ها أذني![2]

تظهر غرابة الصورة الحسية التي رسمها الشاعر بالتشبيه، فالأسماء أو الكلمات التي يتداولها في قصائده أو في حياته طويلة وهي لا تختلف عن أرجل عارضات الأزياء وعبر استحضار المشهد نلاحظ حسيته وفرادته فكيف يجمع الأسماء بشيء ممعن في الحسية ومن حقل بعيد وغير متوقّع فالشاعر يكسر أفقنا بهذا التشبيه، ليتحوّل النص إلى لعبة تحمل كل شيء وتربط مختلف الأطراف المتناقضة والبعيدة عن بعضها وكأننا في حالة حلم أو جنون، وهو شأن قصيدة النثر التي تنبع من موقع بين الصحو والحلم.

وعبر مختلف العيّنات نصل إلى أن توظيف التشبيه قد مر بمراحل تطوّرية تبعا للفترة الشعرية ومرجعيات الشعراء فبعد أن كان بسيطا وسطحيا في التجارب الأولى أصبح أكثر عمقا وتطرّفا في التجارب المتأخرة مما يؤكّد أن التجربة الشعرية الجزائرية في مسار تطوّري ومتماشي مع الحركة الشعرية العربية والعالمية، فالشعراء لم يبقوا حبيسي النظرة الضيقة بل انفتحوا بنصوصهم على التجريب وطرق كل سبل الإبداع من أجل تحقيق الجمالية في نصوصهم.

إضافة للتشبيه في تشكيل الصور القريبة للحسية والمشهدية، فإننا نعثر في قصائد النثر الجزائرية على صور تحمل مشاهد كاملة حيث تظهر الصورة فيها بشكل كلي عبر النص ككتلة واحدة وكأنها لوحة فنية

[1] الطيب لسلوس، الملائكة أسفل النهر، ص72.

[2] خالد بن صالح، مائة وعشرون مترا عن البيت، ص16.

مستقلة عما هو خارجي ويتم تلقيها دفعة واحدة وهنا يبرز دور اللغة الشعرية التي تعد" لغة تصوير وتدليل، وهي لا تبلغ شعريتها من دون اكتساب هذه القابلية المزدوجة على صنع الصورة، لإثارة التلقي البصري، وإنتاج الدلالة لإثارة التلقي الذهني"[1]، ونجد هذه القدرة مستثمرة من طرف الشعراء خصوصا في مرحلة التأسيس/الاختلاف وما تلاها من فترة التسعينيات، ومن عيّنات ذلك مثلا ما نقرأه عند الشاعرة سليمى رحال:

و أنثرُ زهرةَ القلبِ:

أُعجبُه..

لا ..

أُعجبُه ..

لا ..

أعجبُه.. [2]

من خلال النص نلاحظ أن الشاعرة تحاول رسم مشهد رومانسي بالكلمات وهو مشهد تعوّده المتلقي صوريا لكن ليس لغويا وهو مشهد الزهرة التي تمسكها الفتاة وتنثر أوراقها الملونة وتكون في العادة محصورة العدد، وهو ما فعلته الشاعرة، ومع نثرها للزهرة تقوم بتكرار أعجبه، لا أعجبه وفي المرجع الواقعي لهذه الصورة يتردّد "يحبني، لا يحبني"، والشاعرة حوّرت في العبارة حسب تجربتها، فرسمت صورة مشهدية كاملة لحالة الفتاة العاشقة، وهنا حققت مبدأ كلام الصورة فقد " كان الشعر دائما صورة الكلام الناجمة عن اتساق أوضاعه اللغوية، بحيث تأتي مباطنة لأشكال إيقاعية جميلة، ومحققة لبعض اللمحات المتخيّلة كأنها مرئية"[3]، فالشاعرة صوّرت بالكلمات مشهدا مرئيا يحمل ألوانه وحركته وفي ذلك تشكيل مختلف حيث يتم رسم المشاهد باللغة والعملية تخلق نظاما تصويريا خاصا فهو مرئي لكل باللغة.

ومن التجارب التي قدّمت تصويرا مشهديا يرسم لوحة بلغة فريدة تجربة ربيعة جلطي في نصوصها خلال الألفية الثالثة ومنها:

الضوء المُسنُّ يتأمل البحيرة الفنلندية.

---

[1] محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2008، ص235.

[2] سليمى رحال، هذه المرة، ص 40.

[3] صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ص 34.

لا شيء يتحرك ..

الضوء واقف ..

الوقت واقف ..

الصوت واقف..

وحده، فرخ بجع عوام يمرّ .. يشق صفحة الفضة

يحرك الوقت والضوء والصوت ..

و السماء .[1]

من خلال قراءة النص تظهر صورة المشهد فالشاعرة تصوّر كل شيء باللغة لدرجة أننا نتصور المشاهد وكأنها حقيقة وواقع، وما يزيد المشهد حياة تلك اللغة الرشيقة التي عبّرت عن تفاصيله، "فثمة لغة تقوم على البسط والشرح والاسترسال في غنائية عذبة ووضوح عفوي، كأنها بوح للآخر أو اعتراف أمام الذات، وعمادها الامتداد والاسترسال"[2]، وهو ما استثمرته الشاعرة بفنية عالية، ففي الصورة الضوء مسن كما قالت تعبيرا عن الزمن الذي يمر ببطء، فالكل واقف وعاجز عن الحركة حتى الضوء الذي يعد رمزا للسرعة مع هذا المشهد يتوقف وكأنه في لوحة رسمها فنان، وفي هذه المشهدية الصامتة يبرز البجع متحركا وشاقا لصفحة البحيرة مما يحرّك المشهد برمته وكأن الحياة تنبع من هذا الكائن الشاعري، وعبر هذا التصوير تبرز اللحظة التجريبية للشاعرة فالمشهد فعلا موجود في الواقع ويبدو أن الشاعرة عايشته، خصوصا إذا عرفنا طبيعة **فلندا** الباردة وجوّها الكئيب والصامت خصوصا وقت الغروب ولا تحرّكه سوى بعض الطيور المهاجرة، فالمشهد تصويري بامتياز، وهنا تبرز حدود ما تقوم به قصيدة النثر "عندما تعمد إلى تهميش الإيقاع الموسيقي وما يولّده من صور سمعية فهي لا تريد أن تفرغ النص من جماله، فتقوم بإحلال الصور البصرية محل السمعية وإبرازها بشكل لافت يُشبع حاجات التخيّل والتذكّر"[3]، وهو ما نجحت فيه الشاعرة في تحويل المشهد الحقيقي إلى نص لغوي وكأنه لوحة فنية، عبر إيهامنا ودفعنا لبناء الصورة بعد إعادة تمثّلها في مستواها العميق الرمزي بهذا "يحاول النص خداع القارئ، بتقديم محاكاة تبدو من النظرة الأولى أنها تقدّم صورة للواقع، ولكنها في حقيقتها هي شفرة، ما تفتأ أن تعطي مفاتيح للقارئ؛ ليتفاعل هو معها ويمحو فكرة

[1] ربيعة جلطي، النبية تتجلى في وضح اللّيل، ص108.

[2] أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، (مرجع سابق)، ص 58.

[3] صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ص 89.

الواقعية ويبطلها .... النص بقوله شيئا يقول شيئا آخرا"[1]، وما زاد نص الشاعرة قوة وقربا من التجربة دقة التفاصيل التي جاءت بها الشاعرة فتقديمها إيهام بواقعية المشهد، كما أن اللغة الشعرية ونظام التصوير خصوصا المجاز فريد فهو مولّد بكيفيات خاصة بالتجربة وكأنها مجازات خلقت مع هذا النص كقولها "الضوء المسن"، بهذا تظهر اللمسة التجريبية الخاصة في النص فهو ينطلق من ذاتية الشاعرة ويُترجَم بلغتها الرشيقة.

بهذا تتآلف التقنيات لتقديم نظام تصويري مختلف عرف تحوّلا حسب التجارب والمرحلة وما زال يقدّم المزيد في التجارب المتأخرة مع توظيف تقنيات أخرى أكثر تطوّرا كالفضاء النصي لدعم الصورة المشهدية، وكل هذا من أجل تحقيق جمالية النص وتقديمه بفنية عالية للمتلقي.

[1] محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحوّلات الشعرية العربية، سلسلة كتابات نقدية –138–، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص 329.

3-2-المجاز:

أما المجاز بمختلف تفريعاته من عقلي ولغوي مرسل أو على سبيل الاستعارة، فلم يخرج هو أيضا من إطار التجديد على مستوى التوظيف فقد تجاوزت قصيدة النثر الجزائرية انطلاقا من هذه المحددات التصويرية -المجاز- نظام البلاغة القديم لتخْلق صورا غاية في الإغراق والتجريب وذلك على اختلاف التجارب ومراحل تطور القصيدة، فلكل شاعر تقنياته التصويرية على مستوى المجاز كما أن تطوّر المرحلة أثر في حضور هذه التقنية، فانطلاقا من نصوص عبد الحميد بن هدوقة وربيعة جلطي وجروة علاوة وهبي تظهر بدايات الاختلاف في توظيف المجاز بأشكاله المختلفة ليخلق فضاء دلاليا متميّزا، عبر ارتباط الحاضر النصي بالغائب وما يُخْلق بينهما من هوّة وفجوة دلالية، فمثلا في نص "إيقاعات يُمنع حفظها" لجروة علاوة وهبي:

يصهل جواد الحب بداخلي يركض جامحا

تطلعين من زرقة البحر واحمرار القمر

لوجهك نكهة العناب والشاي الأخضر

أدعوك

تأتين مطرا... تعانقني آه[1]

يبرز -من خلال النص- المجاز في أغلب الأسطر كالعقلي الذي علاقته الإضافة في قوله "جواد الحب" أو قوله تطلعين من زرقة البحر واحمرار القمر وكلها على سبيل المجاز ويولّد هذا المجاز صورا أعمق مما تتبعناه في التشبيه فالمجاز ينقل الكلمات من حقل إلى آخر للتعبير بها فيه مجازا مما يولّد هوة دلالية أعمق وهو ما نلاحظه في هذا النص الذي وظف هذه الأداة ولو بشكل بسيط فالمجازات ليست في هذه الحالة معقّدة بل متداولة ويمكن العثور عليها خارج النص مما ضعّف من فنية النص وجمالية الصورة، كما أن التفصيل في تقديم الصورة مجازيا يجعلها مبتذلة أكثر، فالشاعر مثلا في السطر الأول يقدّم المجاز ثم يسترسل في شرحه وتصويره (يركض جامحا) وهذا التفصيل لا يترك مجالا للمتلقي لبناء الصورة ذهنيا مما ينعكس سلبا على فنية النص. كما نشير أن ذات التشكيل المقارب للصورة المجازية نجده عند الشاعر

[1] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، ص 95.

في نصوص أخرى وعند شعراء آخرين من ذات المرحلة كما في نص ربيعة جلطي "الوطن.. الشوك .. الهجرة" ومنه:

أشجارك الحبلى بالأسرار والمطر،

تصافحني أصابعها الموشومة على جسدي[1]

يظهر المجاز اللغوي على سبيل الاستعارة في البداية ويتداخل مع تشكيلات مجازية أخرى تجعل من الصورة أعمق من التشبيه لكنها تظل قريبة من التداول خصوصا قولها "حبلى بالأسرار– تصافحني" فيمكن العثور عليها خارج النص فهي إلى حد ما جاهزة سلفا وهذا ما جعلها أقل تأثيرا في البناء الفني كما جعلها تتكرر بشكل مسترسل نظرا لوجود الكثير منها في قاموس شعراء هذه الفترة الذين قل لديهم الاشتغال على النص المتفرّد الذي يقوم على غير مثال، إضافة إلى ذلك وقعت الشاعرة في التفاصيل المرافقة للصورة المجازية فأصبحت متاحة لا تدفع المتلقي للتساؤل وإعادة البناء مما قلّل من تأثيرها فنيا وجعلها أضعف في بناء هوّة أعمق. لكن الأمر تطوّر في الفترات المتلاحقة الأخرى بداية بمرحلة جيل الاختلاف وما بعدها في فترة التسعينيات، فقد أصبح توظيف المجاز أكثر حرفية وأقرب للتوالد النصي الداخلي فصار بذلك النص المولّد الأول للمجاز بعلاقات عناصره الداخلية لتأخذ بذلك الصورة فرادة أكثر، ومن عيّنات النصوص التي وظّفت المجاز نذكر نصوص أحلام مستغانمي في الثمانينيات كما في ديوانها "أكاذيب سمكة" ومما جاء فيه نصها "وجبة حبّ باردة" ومنه:

وضعنا جنوننا في جيوبنا

وشوقنا في حقيبة يدنا

لبسنا البدلة التي ليس لها ذكرى[2]

تظهر الاستعارة (مجاز لغوي) منذ البداية وهي عبارة عن تطوير في توظيف التشبيه وجعل أطرافه أكثر تقاربا وتلاصقا وذلك بحذف كل ما يوهم ببعدهما فتتعامل الشاعرة في صورتها الأولى مثلا مع الجنون وهو أمر معنوي وكأنه الشيء الذي وضع في الجيب (المال/المنديل/بعض الورق..) وهنا يبرز دور العلاقات الترابطية في ربطها بين الحاضر النصي (وضعنا...) بالغائب المرتبط به وفْق علاقة خاصة (المشابهة) وعبر هذه الآلية يمكن إيجاد السند اللساني لتفسير الاستعارة كما تتضح طبيعة بناء الصورة وكيف تتشكّل

[1] ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص 60.

[2] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، ص 07.

الهوة الدلالية بين المستويين المعطى السطحي والغائب العميق. ويواصل نص أحلام مستغانمي استرساله في التعامل مع الأشياء في غير مواضعها على سبيل الاستعارة مما يولّد الهوة مرة أخرى بين السطح المقدّم وعمق الصورة لما يتم الربط بين عناصرها، وهنا تبرز جمالية هذا النوع من التصوير، وقد طوّرت الشاعرة تقنياتها خلال هذه النصوص المتأخّرة فتجاوزت المباشرة والسطحية في تقديمها للمجاز بأنواعه فنجدها تقدّم ومضات فقط وتترك المجال للمتلقي من أجل العثور على الروابط المناسبة لإعادة تشكيل الصورة فمثلا في قولها " وشوقنا في حقيبة يدنا" استعارة مكنية لكنها غير مفصّلة مثلما رأينا في بعض الصور في المرحلة السابقة، فقد كان الشاعر يقدّم مجازات ثم يقوم بشرحها وهو ما يضْعف فنية النص، أما في هذه المرحلة فصارت المجازات على اختلافها أقرب للومضة اللغوية تقدّم ذاتها كنص مستقل لا يحتاج الشرح وإنما يُترك الأمر للمتلقي ليصل على بناء الصورة وهنا مكمن الجمالية والفنية في هذه النصوص التي شهدت خلال هذه الفترة وما تلاها تطوّرات متلاحقة في بناء نظام تصويري فريد انطلاقا من المجاز بكل أشكاله، فمن التجارب مثلا نذكر تجربة سليمى رحال ومن نصوصها في ديوانها "هذه المرة":

في هالةِ التَّعزيم

وَقْتُها مُكَعَّبٌ .

المكانُ دائِرَهْ

كانت

تُدوّرُ كحبةَ الوقتِ و تضحكُ :

في كلِّ وجهٍ لها شِرْعَةُ !

في انعكاسِ الضّوءِ[1]

مع تجربة الشاعرة سليمى رحال نكون أمام التركيب التصويري الذي يعيد ترتيب الأشياء وفْق رؤية أخرى، فالوقت معها مكعّب وهي صورة مجازية غاية في الإغراق، فكيف تجمع الوقت وهو غير محسوس ويوحي بزمن التجربة مع الشكل المكعّب فالروابط تكاد تكون منعدمة في ظل التداول اللغوي، ولا تفسير لهذا إلا في ظل هذا النص وما يولّد من مجاز الذي يبدو مختلفا عما عهدناه في البلاغة القديمة، فهو وفْقها

[1] سليمى رحال، هذه المرة، ص 15.

فاسد الروابط، لهذا لا يمكن قراءته إلا في حضور بلاغة جديدة ومختلفة تابعة لأنساق النص الداخلية، وهنا يبرز التطور في توظيف المجاز لدى الشاعرة فلم تعد المجازات/الاستعارات معدّة سلفا بل هي ناتجة عن روابط نصية آنية لتحقق بذلك المجانية واللازمنية، فالمكعّب وعلاقته بالزمن لا يمكن قراءته إلا في ظل النص وهذه التجربة، فهو يوحي في هذه الجملة بتحجيم الوقت وحدوده الضيّقة التي تحاصر التجربة، وتستمر المجازات الغريبة التي لا تجد تفسيرها إلا في بلاغة مختلفة ونص متفرّد، فالمكان دائرة والشاعرة تدور في ذات التجربة والحالة تنطلق من ذات النقطة لتعود إليها وهي حالة مضنية لا تنتهي وفي كل دورة بحالة مختلفة كما صوّرتها، فالتجربة جعلتها تعبّر بلغة وتراكيب مولّدة داخليا فلا تفهم إلا في ظل النص وهنا مكمن جماليتها وقيمتها الفنية.

إضافة لتجربة الشاعرة نرصد تجارب كثيرة في هذه المرحلة وظّفت المجاز بكل تفريعاته للتعبير عن قضايا خاصة بكل تجربة وحسب مرجعية كل شاعر، حيث حاول كل منهم ابتكار جديده نصيا، ومنهم نذكر أبو بكر زمال خصوصا في غواربه، وعبد الله الهامل في شفاعته المكتوبة شعرا، وعادل صياد في أشهيان، إضافة لاستمرار تجارب أخرى كتبت في مراحل سابقة في تقديم نص مختلف ومشبّع بالتصوير المجازي أمثال مشري بن خليفة وزينب الأعوج وعبد الحميد شكيّل الذي يعتبر الأغزر شعريا فقد قدّم عدة دواوين في مختلف المراحل موظفا أساليب تصويرية كثيرة يعد المجاز بأشكاله أكثرها حضورا، وقد استمر الشاعر في تقديم جديده إلى غاية الألفية الثالثة ومن نصوصه في هذه المرحلة نذكر نصه "خطط البياض..!" ومنه:

هل ثمة سنبلة للوقتِ ..؟

هل ثمة منجلٌ للعاصفةِ،

وهي تتمايسُ في مديح الاعتبارْ ..؟

للنساءِ المليحاتِ نشوةٌ البيلسانِ،

وهو يتواثبُ في بذخ القطيفة ..!

التُفاحةُ اللغويةُ،

لم تعدْ ممجوجةً ـ كما زعم الرواة ـ

وروّج النص الآرامي الحديث،

وهو يخرج من قماط المعنى،

متأبطا أيقونة الرمل ..

وهو يرنو إلى جزل البلاغة،

و هي تتعرى في رواق الابتهاج ..!

أنتِ سمائي،

التي أشرقت بأنوثة الشجرة،

وهي تقشر لحاءها المفضّض بالزبدْ![1]

النص من بدايته يعج بالمجاز على اختلاف مستوياته وأشكاله من اللغوي المرسل إلى الاستعارة إلى العقلي، فقد بدأ المجاز من التساؤل عن سنبل الوقت، وعبر هذه العلاقة العقلية الذهنية بين الوقت والسنابل تبدأ حدود الصورة وتفاصيلها المغرقة في العمق الدلالي، فالسنابل تحيل إلى المرحلية في النمو وهو ما يتطلب وقتا وانتظارا وهو ما حدث لتجربة الشاعر، التي قدّمت تصويرا مخاتلا فهو يتساءل عن منجل الريح وفي الصورة اضطراب فالمنجل من متعلقات السنابل المادية ووضعه مع الريح /الهواء في صورة متشظّية ومستحيلة فلا يجني المنجل الريح، وهو ما يعكس التجربة المستحيلة التي يمر بها الشاعر والتي تظهر ملامحها في مجازاته الأخرى، فهو يتجه لتفاحة اللغة والبلاغة التي تتعرى وتفقد أسسها أمام التصوير الجديد، فمن خلال النص يحاول التأسيس لقواعد مختلفة للنظام المجازي البلاغي فهو على غير نموذج مسبق محققا بذلك مبدأ أن "كل مجاز تجاوز، كما أن اللغة فيه تجوز نفسها، فإن الواقع الذي تُفصح عنه يجوز نفسه، عبرها، هو أيضا. وهكذا يصلنا المجاز بالبعد الآخر للأشياء– بعدها اللامرئي"[2]، وهو ما أراده الشاعر وهنا مكمن الجدة في الطرح وموضع الجمالية التي تحتاج إلى أرضية قرائية مختلفة تتماشى والطرح الجديد، فالشاعر في بداية النص يقدّم صورا مجازية تفتح الفضاء الدلالي على مصرعيه ولغرابتها لا تجد مرجعا في البلاغة القديمة فيحاول الشاعر تبرير تجربته اللغوية بتقديم تصور لِلُغة مختلفة تقوم على أسس بلاغية جديدة تاركة ماضيها الذي تقشّره كاللحاء على حد تعبيره. وهنا "تكمن شعرية المجاز في لا مرجعيّته، أي في كونه ابتكارا، كأنه بداية دائمة، ولا ماضي له"[3]، وهو ما حاول الشاعر البرهنة عليه شعريا، وتعد

[1] عبد الحميد شكيل، مراودات النهر، نصوص إبداعية، صدر بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر 2013، ص 26/25.

[2] أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي بيروت، لبنان، ط3، ص 144.

[3] المرجع نفسه، ص 144.

هذه الظاهرة الابتكارية في المجاز وغيره من نظم التصوير عامة عند شعراء قصيدة النثر خصوصا مرحلة التأسيس وما تلاها في الألفية الثالثة. ويستمر الشاعر عبد الحميد شكيّل في تقديم عيّنات نصية مختلفة أكثر كثافة في استثمار المجاز خلال هذه المرحلة كما في نصه "الشجرة":

تطل على جثة الوقت

ولا تدرك أنها تتقشر،

مجتازة

عتبة الأيقونات

المتناغمة،

بسلطة الزوغان!![1]

يؤنسن الشاعر الشجرة في بداية نصه موظفا كل الصفات البشرية للشجرة وهو مقام تجاوزي مختلف عن المجاز الاستعاري في أصله البلاغي، خصوصا بتركّبه مع صورة تابعة أكثر إغراقا في المجازية (جثة الوقت) وهو مجاز يعكس البعُد الحسي للزمن في تصور الشاعر وتجربته، وعبر هذا المجاز تنفتح الفضاءات الدلالية فيُبحر المتلقي باحثا عن الروابط بين ما تلقاه (النص الحاضر) على السطح وما تحيل إليه العبارة (النص الغائب) عبر العلاقات الترابطية الجدولية التي تتحدّد في هذه الحالة وفْق مسار المجاز على اختلافه (تشبيه/علاقات المرسل) مما يولّد الحركية التي تخفي جمالية مختلفة في النص يستشعرها المتلقي عبر غوصه في الهوة الدلالية التي تسبب له التوتر لتنافر عناصر الصورة وعدم وجود مرجع خارجي قد يستند عليه في القراءة والتأويل مما يضطره للسباحة مع النص وفق سياقاته الداخلية النابعة من تجربة الشاعر، ليُصبح المتلقي مشاركا في اللحظة الإبداعية التي اختارت هذه المجازات لتوليد الصورة، ويستمر بعد تقديمه الصورة المجازية النواة في توليد صور أخرى تابعة تجعل من الشجرة توغل في الصفات الإنسانية فهي لا تدرك مرور الزمن وأنها تتغيّر من حال إلى آخر في إشارة للتجربة أو اللغة التي تتجاوز تناغم الأيقونات إلى الزوغان والانطلاق الحر الذي آمنت به قصيدة النثر، فالشجرة التي تستحيل إنسانا تتجسّد في الأخير في هيئة اللغة الهلامية التي لا تستقر على حال في بناء النص، بهذا يظهر أن الشاعر وظف

[1] عبد الحميد شكيل، كتاب الأسماء ... كتاب الإشارات، ص16.

المجاز من جديد للتعبير عن رؤيا خاصة باللغة الشعرية والتجربة التي تتحرّك بشكل حر عبر تطوّر المرحلة الزمنية من دون أن تُدرك هي ذاتها طريقة أو طبيعة التحوّل والحركة.

كذلك من التجارب التي قدّمت نصوصا متميّزة في توظيفها للمجاز مواصلة رحلة إبداعها من مراحل سابقة نجد الشاعرة نصيرة محمدي كما في قولها:

الرجل الذي ارتجل شكل المكان

وأغفل عنوانه في الرمل

انكفأ في قبة النجاة

يبتهل المستحيل

الرجل الذي سكب قيامته في نصي

سـ ..

ق..

ط..[1]

يقوم نص الشاعرة على المجاز والتلاعب بالعلاقات اللغوية، فهي تعيد بناء كل شيء في سبيل التعبير عن تجربتها في فقْد الرجل /النص، فهو يرتجل شكل مكان وفي ذلك إشارة لعلاقته بالفضاء الذي وجدها فيه، فيتحوّل هو إلى ذلك المكان في صورة فيها أنسنة للأشياء، ثم تستغرق في التصوير المجازي فعنوان الرجل يُغفل في الرمل في إشارة للضياع، فالصورة في هذه العبارة وإن كانت تحمل بعد الاستعارة في شكلها الظاهري عبر تشبيه العنوان بالشيء الذي نغفله أو نضيعه في الرمل كالمفاتيح وحذف المشبه به، لكن رغم شكل الاستعارة (المكنية) إلا أنها تتجاوز حدودها فهي لا تقدّم ذاتها كاستعارة وسط لغة متداولة بل يستمر توالد المجازات على اختلافها بعدها (الرجل الذي سكب قيامته في نصي) ليصبح النص كله تجاوز ولغة أخرى غير اللغة المتداولة مما يجعل منه نسيج مجازي فريد يتوالد بلا توقف ويتعالق في الأخير مع الفضاء النصي الموحي بالسقوط كالدرج وهو فعْل لغوي وبصري (سـ...قـ...ط)، وهذا ما يعزّز التجاوز

[1] نصيرة محمدي، روح النهرين، ص78.

ويزيد من جماليّة الصورة وعمقها بدعم الجانب الدلالي من طرف جانب بصري حسي يساهم في رسم صورة إضافية للعمق.

كما نرصد خلال مرحلة الألفية الثالثة شعراء جدد قدّموا تجارب أكثر تطرّفا من الناحية المجازية، فأصوتهم نادت بإسقاط التداول التصويري المجازي مؤسسة لمرحلة مختلفة وأكثر تطورا في المشهد الشعري الجزائري المعاصر فلم تعد الاستعارة وليدة علاقات يمكن توقعها بل هي مستحيلة واختلط المجاز المرسل بعلاقاته المختلفة فلم يعد مجديا الفصل بينها بل لم يعد مجديا تفسير ما يقال، ليصبح المشهد أكثر عنفا على مستوى التصوير ومن عيّنات هذه الطفرة التصويرية ما نقرأه عند نعيمة نقري كما في نصها "حضورك":

و لأنك لا تغيب أبدا ... و تتوفر لي كفاكهة لا موسميّة.

فإنّ شهيتي لا تقف عند أبواب المواسم.

ألان ... أشتهيك ... أُفرِشُ جسدي مائدةً ... وادعوك.

أيّها المسرف في الحضور ... حسبي أن أتواجد لأجلك

وبك وفيك ... فكلّ ماهو مشرّد عنك يسكنني...[1]

عبر النص يبرز التصوير المجازي حسب التجربة فالمجاز الاستعاري مضاعف في تجربتها فجملة "فإنّ شهيتي لا تقف عند أبواب المواسم" تحمل قسمين ففي البداية تظهر الاستعارة في تشبيه الشهية بما يقف على الباب كالإنسان وهنا من باب أنسنة المشاعر، ثم تتواصل الصورة المجازية في جعلها للمواسم أبوابا في عملية تضاعف كثافة الصورة الأولى، بهذا فالتوالد المجازي يجعل من الصورة أكثر تعقيدا كلما غُصْنا في النص أكثر، وهو ما يَدفعنا إلى بلاغة من نوع آخر لقراءة هذا التداخل وربطه ببعضه، ليستمر حضور المجاز وتصويره الفريد عبر الأسطر الأخرى حيث تظهر صورا مجازية أخرى أكثر شعرية كقولها " أيّها المسرف في الحضور " فالشاعرة متنشية بهذا الرجل/النص الذي أفرشت له جسدها مائدة، وفي ذلك تصوير حسي بامتياز يزيد المشهد شحنا ويدعم جمالية مختلفة محمّلة في مثل هذه المجازات التي لا نجدها إلا في هذا النص وضمن سياقه اللغوي وفي حدود التجربة التي أنتجته.

كذلك يطالعنا في هذه الفترة اسما آخرا قدّم تجربة مختلفة في مجال التصوير المجازي إنها الشاعرة أسماء مطر ومما قدّمته في ديوانها "أحفر في الوقت جنوبا":

[1] نعيمة نقري، نون، ص16.

كنت أشتهي الصراخ في عَتمَةِ المعنَى

أو في صباحاتٍ لا تنهضُ باكرا لتفتحَ السماء

كان لي فمٌ يحلُمُ بكَلَامٍ لا تقُولُهُ الدهشَةُ

و لا تَخْلُقُهُ مُفاجآتُ الصَّمتِ[1]

يظهر التشابك والتقاطع في التصوير المجازي للشاعرة فهي تعبر عن رغبتها في الصراخ بشكل حسي عبر الاشتهاء ثم تربط الرغبة بصورة أخرى أكثر تطرفا وهي مجاز قولها "عتمة المعنى" ليرتبط الصوت والصخب بالمعنى الغامض والفريد، وفي ذلك إشارة لتوليد المعاني الغامضة والصدح بها علنا، لتحقق تجاوزها، ثم تواصل توليدها للصور انطلاقا من مجازات مختلفة بداية بالاستعارة في الصباحات التي لا تنهض باكرا، وصولا للفم الذي يحلم، وتبرز في هذه المواضع مجددا عملية أنسنة الأشياء، وقد بلغت مداها مع صور الشاعرة باسترسالها في الكلام وجعلها للأشياء المؤنسنة تمارس حضورها الإنساني لكامل النص دون العودة لطبيعتها، بهذا يظهر التصوير المختلف وخلق عالم افتراضي بكل مقوّماته، وهو ما يساهم في رسم ملامح جمالية أخرى لقصيدة النثر الجزائرية.

من خلال ما تقدّم يظهر التفاوت في توظيف المجاز بين شعراء قصيدة النثر عبر المراحل المختلفة وحسب طبيعة كل تجربة المرتبطة أساسا بمرجعيات الشعراء وطريقتهم في البوح الشعري، ولكن رغم الاختلافات في تشكيل المجازات وابتكار طرائق خاصة بكل شاعر إلا أنهم يتفقون على مبدأ الفرادة والتشكيل وفْق بلاغة أخرى مختلفة لا تعترف بما حُمّل إلينا وتحاول تقديم بديل تشكيلي يؤسس لنمط جمالي مختلف، وقد وصل الحد ببعض الشعراء للتعبير عن تجاوزهم للبلاغة واللغة النمطية إلى تجربة المعنى الحر:

اللغة التي مَاجَتْ في منازلها ..

لم أعد أفهم الذي في مآقي اللغاتْ..

و لا الذي باحت به زفرات الشفقْ ..

وهي تطلّ على شَجَرٍ شَاحِبٍ ..

لي سطوةُ المعنى،

[1] أسماء مطر، أحفر في الوقت جنوبا، ص39.

وهو يلهجُ في رنين المجازْ ..

ـ كيف استدْرِجُ اللحظة،

لم أَعُدْ "كِيفْ" .. البارِحَةْ ..![1]

يتنصّل الشاعر من اللغة ويصرّح بأنه لم يعد يفهمها وفي ذلك إشارة إلى أنه ملّ دلالات اللغة التي ماجت في منازلها، فهو يريد تجديدها كي يستطيع استثمارها في نصه الذي يرفض النمطية، لهذا أراد سطوة المعنى الذي يبلغ أفق المجاز على غير مثال مسبق، مستدرجا اللحظة التجريبية التي تقول النص في آنيّته مؤسسا لغة وبلاغة مختلفة ولدت معه.

[1] عبد الحميد شكيل، مراودات النهر، ص 36.

3-3-الرمز:

يقف الرمز في قصيدة النثر الجزائرية في دهشة أمام التوظيفات غير النهائية لأشكاله المختلفة لتتحوّل القصيدة إلى رمز في حد ذاتها، كما أنه حُمّل بإيحاءات وأبْعاد لم يتعالق بها قبل النص، وهو ما جعل منه رمزا آنيا حاضرا وفق التجربة، فلا يستدعي إلا الغائب ضمن التجربة وهو ما يكشف عن تعقيد العملية الإبداعية عند شعراء قصيدة النثر، فرموزهم لا تبتعد عن تجربتهم وتربط حضورها بالغياب لكن ضمن التجربة وحدود النص ليحقق المجانية واللازمنية، وعبر تتبع عيّنات من الشعرية الجزائرية سنلاحظ تفاوتا في التوظيف حسب التجربة والمرجعية والمرحلة مما يقدّم توصيفا مهما لتطوّر المشهد الشعري الجزائري في قصيدة النثر في حضور الرمز على اختلافه من رمز ديني أو وطني أو طبيعي وغيرها من الأنماط الرمزية.

في التجارب الأولى نجد أن الرمز يحضر محمّلا بدلالات خارجية وهو أمر طبيعي خصوصا عند الشعراء المتأثرين بالأيديولوجيا أو بالبيئة التي وُجدوا فيها فجروة علاوة وهبي مثلا في قصيدته "تهم" ومنها:

كي أظهر للسادة الكرام-أني مثقّف

من السوق اشتريت نظارة وكتابا

وخلّيت شعر ذقني

فأشارت إليّ الأصابع

هوشي منه الجزائر

شيوعي أحمر

أنبذوه[1]

من خلال النص يظهر اسم "هوشي منه" وهو اسم الزعيم الفيتنامي الشيوعي الثائر، وعبر تقديمه يعد رمزا للثورة والتمرّد على الليبرالية واستغلال الإنسان لأخيه الإنسان وقد جاء به الشاعر في إطار تعبيره عن تجربته المريرة في مجتمع لا يرحم أفراده من تتبع تصرفاتهم فقد قرّر أن يتبع هذا الزعيم في لباسه وشكله فازدراه الناس، وفي آخر النص يحاول اتباع شكل آخر(الرجل المتدين) فيزدريه الناس مرة أخرى وينبذوه، فعبر هذا النص ينقل إشكالا يعاني منه المثقف في بلادنا وهو تتبّع الناس لكل تحرّكاته ويجب أن يسير في فلكهم أو يُنبذ مهما كان فكره في اليسار أو اليمين أو حتى في الوسط. ومن خلال استثماره للرمز التاريخي للشيوعي الثائر يحيلنا إلى مرجعيات أيديولوجية في حقبة معيّنة فيحمل الاسم تأشيرة ذهاب إلى تلك الثقافة التي غطت مساحة كبيرة من العالم في زمن وجيز وحققت انتصارات كثيرة ظل الشعراء يتغنون بها، وعبر

[1] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، ص 43.

الرمز يتم فتح هوة بين مستويين مما يولّد الصورة الأعمق رغم ارتباطها بأيديولوجيا معينة. وعند تتبّع عدد من النصوص في هذه الفترة نجد أن هذا النوع من الرموز يتكرّر بعدة أشكال وأحيانا نجد ذات الرمز ومن ذلك مثلا ما نقرأه عند ربيعة جلطي في تضاريسها:

يسألها السياف والمحاجر المحروثة،

والأسلاك الكهربائية للخارطة المنسية،

عن هوشي منْهْ[1]

يظهر مجددا حضور الرمز التاريخي "هو شي منه" حاملا بعْدا أيديولوجيا وجّه النص من خارجة كما مر بنا مع النص الأول، وهنا نشير إلى أن التأثر بالمضمون أثر في فعالية الرمز وقلل من دوره في كلا النصين فلم يعد منتجا نصيا داخليا بل هو مستورد بما يحمل من حمولة أفرغها في قلب النصين ليطْبعهما بطابع خاص. لكن مع مرور الزمن ودخول مرحلة جيل الاختلاف بدأ هذا التقوقع تحت المضمون يخفت فقد تطوّرت التجارب ودخلت فترة التأسيس الفعلية في الثمانينيات وما تلاها في مرحلة التسعينيات، فظهر استثمار أكثر فنية لمختلف أنماط الرمز فمثلا في تجربة أبي بكر زمال في غواربه نجده يؤجج الرموز ويغربلها من كل ما علق بها فيصفيها ويعيد نشرها في نصه ومن ذلك مثلا ما نقرأه في "مقام الناقة":

تأتي عطشى لعسل يشبه الماء/تحجبها العبارة عن النبع/تجمع

صنوف الماء وترقرقها تحد أقداح صالح/وصالح حمأ، مخدته

نسكه وسكنه، ومن سكونه دنت جهات ومسافات

وأصبح لها مقام يدعى: المقام الصالحي

...

ولكنها روحي

تسيل في اسفنجة الجسد

هل أقسم بساق بلقيس حين حسِبتْ البساط لجة؟

كنت أقدر أن أواخي بين الهواء والسمكة[2]

يبدو من النص أنه مشبع بالرموز المختلفة وقد جاءت في تشاكل مختلف، انطلاقا من ناقة صالح وهي رمز ديني نلاحظ الاستثمار المشاكس، فالشاعر لم يحلْنا إليها باعتبارها كذلك بل جاء بها وباسم "صالح" وصهرهما في نصه وقدّمهما ضمن تجربته، وهنا مكمن التطوّر في فنية توظيف الرموز المختلفة،

[1] ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص 45.

[2] أبو بكر زمال، غوارب، ص 42، ص 44.

فالشاعر لا يخرج عن إطار نصه وتجربته رغم أن الرموز من الخارج لكن بدخولها حضرة النص تخضع لشروطه وما تمليه التجربة، فالشاعر يقدّم عبر هذه الرموز تجربة مثيرة فيها التأمل والرؤيا والحجب إنها تجربة تشابه التجربة الصوفية أو التي يخوضها الأنبياء في سبيل الكشف عن الأسرار والأخذ بيد العباد للأفضل، وتستمر الرموز في نص الشاعر فاقدة هويتها الخارجية إلا في إطار خيوط بسيطة تشدها بمراجعها ومن هذه الرموز نجد الجسد رمز الحسية المفرطة والروح الأكثر غرابة وغيبا، ثم تظهر بلقيس رمز الحيرة في النص وهي تدخل الصرح، وعبر هذه الرموز نلاحظ تفككا نصيا وعدم وجود ما قد يربطها بخارج النص فالشاعر يصوّر تجربته بشكل فريد وعلى غير مثال سابق وهذا يفسّر الصور المجازية الأخرى إضافة للرمز في نصه حيث تشكّل مشاهدا غاية في الغرابة كقوله "كنت أقدر أن أواخي بين الهواء والسمكة " في تصوير للمستحيل الذي يريده الشاعر كنصه تماما، وليس بعيدا عن هذه التوظيفات الغريبة للرمز والمجاز نجد الشاعر يعبّر عن تطرّفه اللغوي شعرا وفي ذات النص بقوله:

هكذا

أكتب نصي

صريف معان

لا شكل للغته غير قميص أخيطه

من طياسين السحر والشموع

أحضنه..

فيما أعري الهواء

وأدعو العالم إلى جمجمتي ..[1]

الشاعر إذن يكتب بلا معنى مسبق فلغته شريدة وطريدة المعاني، لا تحمل شكلا قبل قولها وهي وليدة تمازج سحري غريب، وعبر هذا التطرّف يُصبح الرمز أكثر إيغالا وأبعد حدودا مما يجعله يبني صورا متعددة تعبر عن الهوة السحيقة بين ما تشير إليه السطح النصي.

كما يمكن تتبّع الكثير من العينات النصية خلال هذه الفترة حيث أدرك الشعراء اللعبة الشعرية التي تخفي أكثر مما تصرّح وتحاول الاستقلال بلغتها عن كل الشوائب المضمونية التي من شأنها إضعاف الجوانب الفنية للنص.

[1] المصدر السابق، ص 46.

إضافة لما تقدّم حول الرمز يمكننا تتبع أنماط مختلفة منه حسب نوعه فمثلا في الرمز الصوفي الذي ورد في قصائد الكثير من الشعراء فترة التسعينيات حيث استخدموه ليعيدوا بعْث التجربة الصوفية ويتمثّلوها ويتماهوا معها شعرا ومن التجارب نذكر تجربة عبد الحميد شكيّل الممتدة عبر فترات مختلفة، فمثلا في نصه:

غاض التنور،

و فاض رغاء الماء النور !

فالبس جبة القطب الغوث!

كيما نسربل الخضرة،

لشجر الآيل للموت !! **بونة: 1998/02/24**[1]

تعج نصوص شكيّل خصوصا في تجاربه الأخيرة بالرمز الصوفي بكل تجلياته فقد استخدم أسماء المتصوّفة للتعبير عن مواقفهم كما استثمر بعض أفكارهم أو إشاراتهم بل مقاماتهم التي استخدمها في عناوينه الفرعية كمقام بونة أو مقام المحبة وغيرها حيث وظّف رمزية المقامات الصوفية في عتبات نصوصه، كما نرصدها في داخل نصوصه مثل هذه العيّنة التي يبدأها بعبارات صوفية "غاض التنور..." ثم قوله " فالبس جبة القطب الغوث!" وهي إشارة لجبة الصوفي وما تحمل من رمزية الاتحاد والحلول، فالقطب الغوث رمز للشيخ الأكبر عند بعض المتصوّفة وجاء به الشاعر ليتلبّسه في تجربته، فحضوره في هذا المقام يعد جزء من التجربة غير منفصل عنها حيث يقوم الشاعر بصهر تجربته مع الرمز الصوفي وإعادة بعثه من جديد ليأخذ من صفاته التجاوزية مما يخلق صورة ذات عمق دلالي كبير، فالشاعر يومئ ولا يصرّح كما يفعل المتصوّفة ويتحد بعوالم خارقة ليصل بتجربته إلى مداها.

يواصل الشاعر شطحاته الصوفية في نصوص كثيرة جاءت متعاقبة لتعبّر عن تجربة فريدة مر بها، وأراد أن يجعل منها نابعة من تفاعله مع الحدث الصوفي الذي يحضر في النص كتجربة داخليا فاقدا بعض متعلقاته الخارجية وهذا لا يختلف عن التجربة الصوفية في حد ذاتها فهي" تجربة خالية من كل أفكار

[1] عبد الحميد شكيل، مراثي الماء- مقام التشظي، صدر بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر، د/ط، 2007، ص

مسبقة"[1]، وعند دخولها في النص تحاول مع تجربة الشاعر التأسيس للجديد ومن العينات الأخرى ما نرصده في نصه "التنور!!":

غاض الماء

و فاض التنور!

واستى الأقيانوس

و توارت أجنحة الريح السهبيه

واستوحشت الأنحاء

فانهض يا حلاج البعد القوس!!

هات الفضة، البرزخ الرائع، بصاق الفيض![2]

نلاحظ استثماره للرمز الصوفي باستحضاره للحلاج حيث يدعوه للنهوض ليشاركه تجربته فلحظة الكشف آنت، وعبر حضور هذا الرمز الصوفي تنصهر تجربته مع الشاعر الذي يعاني معاناة الحلاج في البحث عن المعنى والقبض على المستحيل في عالم متغيّر، بهذا يظهر أن الصوفية في حضورها النصي "أسست لكتابة تمليها التجربة الذاتية"[3]، فالشاعر يمتص الرمز الصوفي ويعيد إنتاجه في تجربته الجديدة، فتبرز حالات التوحّد والعالم البيني الذي يعيشه الشاعر فمأساته مأساة صاحبه الصوفي.

يستمر الشاعر في توظيفه لأسماء المتصوّفة لتحمّل تجربته ببعد مختلف يأخذه لعالم مغاير يمكنه فيه تمثل ما يريد من شطحات لغوية، ويظهر مع هذه التوظيفات أن الكثير من نصوصه تقرأ ككتلة واحدة غير مجزّأة فالرمز الصوفي ينصهر داخليا في النص الذي يقدّم ذاته مكتملا ككيان مستقل ويتم تلقيه مجتمعا، لهذا "ينبغي أن تكون قصيدة النثر وحدة عضوية مستقلة؛ بحيث تقدّم عالما مكتملا، يتمثّل في تنسيق جمالي متميّز"[4]، وهو ما عمل عليه الشاعر خصوصا في نصوصه المتأخرة، ومن ذلك مثلا نصه "**النفري**":

---

[1] حورية الخمليشي ، الكتابة والأجناس، ص53.

[2] عبد الحميد شكيل، مراثي الماء- مقام التشظي، ص18.

[3] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 115.

[4] صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ص 108.

كيف تخرج من جلنار اللغة،

دون أن تسقط في برج الغواية،

أيها الحداثي الأريب!![1]

يبرز النفري في افتتاح النص وعتبته الأولى/العنوان ليتّحد بتجربة الشاعر في بناء لغته الشعرية فأقام نصه على تساؤلات عُمْدتها هذا الصوفي الذي عُرف بلغته المتجاوزة، فجاء في نسق تجربة الشاعر ليثوّر اللغة من جديد، فالشاعر يتساءل عن قدرة هذا الصوفي في السمو بلغته عن التداول دون أن يقع في برج الغواية، ثم ينعته بالحداثي، وفي ذلك خلْق لصورة مختلفة تعيد بعْث تجربة قديمة بتصورات حداثية وهنا يبرز التعالق بين الكتابات الصوفية وقصيدة النثر خصوصا في بناء اللغة وتجاوز دلالاتها العادية إلى مستويات أعمق، فالمتصوّفة يحاورون العمق الإنساني فيكسرون نظام الأشياء ويؤسسون لنظامهم الخاص كما يفعل شعراء قصيدة النثر مما جعل النصين متقاربين من حيث الرؤيا.

إضافة للشاعر نجد الكثير من الشعراء الآخرين استثمروا الرمز الصوفي وظلوا يبعثونه من جديد في مختلف المراحل ومن هذه التجارب مثلا في مرحلة الألفية الثالثة نذكر الشاعرة نعيمة نقري في نصها "**عتبات**":

سأُطيلُ مقامي الصّوفيَّ على بابكَ

حتى يَنعسَ في جفنيّ اللّيلُ ... وتُطفَأُ

في قلبي كلُّ مضابيحِ النّجماتْ. أتوسّدُ

سّري و أحدّثُ صمتَ العتباتْ . سأنتّف

ريش جناح الذلِّ و أُزْهِقُ أروا

حَ الكلماتْ . سأشرَبُ مُرّكَ حتّى

يترنّح بي الشوقُ ... على بابك أر

قُصَ .. أرقُصُ ... أبكي ... أتعرى

[1] عبد الحميد شكيل، كتاب الأسماء ... كتاب الإشارات، ص34.

و أشقّ جيوبَ الكون أضيء العتماتْ

حتى تَخرجَ لي منّي وأراني.. أحيا

من كلُ

مَواتْ.[1]

تشير الشاعرة في هذا النص إلى مقامها الصوفي بشكل صريح في البداية لتضعنا مباشرة في مواجهة نص يشع بالتجاوز ثم تنطلق في تراكيب مختلفة تحمل مجازات متنوّعة أكثرها استعارات " يَنعسَ في جفنيّ اللّيلُ– أتوسّدُ سّري..." مما يزيد البعْد الصوفي في بداية النص عمقا في خلْق الفضاء الدلالي، وعبر النزول في النص يبدأ الرمز الصوفي في التشكّل من الشوق إلى البكاء والتضرّع ليصل في الأخير إلى حالة الاتحاد وهو مقام من مقامات الصوفية بهذا يظهر أن "اللغة الصوفية هي تحديدا، لغة شعرية، وأن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزا: كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر"[2]، وهو ما يحقق التجاوز ويصنع الصورة الشعرية الأكثر عمقا وجمالية، فالشاعرة في هذا النص تصل إلى الانصهار بالذات التي آمنت بها –أيا كانت–وتحيا بعد حالة الموت بعد خروج ما آمنت به منها ويرافق هذا الخروج الأمل والحياة، فالنص يحمل تعبيرا عن تجربة صوفية عاشتْها الشاعرة حيث انتقلت بين المقامات كما يحدث مع المتصوّفة. وهذا خلق صورا متدرّجة في العمق من البداية إلى أعلى المقامات في الأخير، كما عملت التشكيلات النصية خصوصا الشكل العمودي والمجزّء شطرين على إثارة التلقي في تتبّع التجربة والانتقال من حال إلى أخرى بما يشبه تتبّعه القصيدة العمودية، فالشكل يفرض تراتبية معيّنة وسلّما منظما حال المقامات التي ينتقل بينها الشاعر/الصوفي.

إضافة للرمز الصوفي نجد أشكالا مختلفة من التوظيفات الرمزية كالرموز التاريخية والرموز المتعلقة بالطبيعة أو الجسد أو غيرها مما يمكنه حمل قيم رمزية ليصل الحال إلى رموز مستوحاة من أعمال فنية أو أدبية كما فعل الشاعر مصطفى دحية في استحضاره شخصية "غودو" رمز الانتظار غير المبرر ولا المنتهي في تعبير عن عبثية الحياة التي نعيشها، ومما جاء في نصه "رؤية":

وفيما تستحم الأرض ...

تسفر الغيوم عن غودو الجديد ...

---

[1] نعيمة نقري، نون، ص26.

[2] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 23.

ملتحفا أسماله..

يبيع الأزل..

والذاكرة

ورأسماله:

عواطف من الكربون

أحلام من الكرتون

مدون على صفحتها:

MADE IN USA[1]

تبرز شخصية **غودو** في نص الشاعر –مصطفى دحية– معبّرة عن حالة الانتظار غير النهائي ولا المعلّل، فالشاعر يستثمر هذه الشخصية لتثوير تجربته في العبثية والضياع المستمر فهو يعاني فيها من الأمل الضائع والمسار التائه والعواطف الاصطناعية فلا شيء تغيّر والأرض تعيد حالة ضياعها من جديد على مستوى العلاقات والأحلام وكل ذلك بمباركة أمريكية التي أشار إليها باللغة الإنجليزية في آخر النص ليزيد من عمق التأثير وتقريب الصورة أكثر، وعبر استحضار شخصية مثل **غودو** أو بلاد كأمريكا تأخذ تجربة الشاعر سياقات مختلفة بين الانتظار بلا أمل وعبثية الحياة والمادية القاسية التي لا تبالي بالأرض ومن فيها وتعيد إنتاج الألم كل مرة، بهذا فالرموز من هذا النوع تشكّل صورا خاصة مرتبطة بمستويات مختلفة وإن كانت خارجية عن النص إلا أنها تنبع من عمقه فهو المركز والمدار، وهنا تتحقق جمالية وفنية هذا النمط من الاستثمار الرمزي.

أما الرمز التاريخي فقد أخذ حظوة عند الكثير من الشعراء وذلك لما يحمله من قدرات على توليد صور مختلفة وحاملة لأبعاد فنية وجمالية تستمد عبقها من إشارات لماض خرافي وباهت في النص، حيث يفقد أهم معالمه أو دخوله ليكتسب الجديد، ومن التجارب التي عبّرت برموز تاريخية نذكر الشاعرة نادية نواصر ومن نصها "كي يولد من موتاك عراق!":

يرقصون في مأتم

[1] مصطفى دحية، بلاغات الماء، ص13، ص 14.

صلاح الدين الأيوبي

ويوزعون الحلوى على الأطفال

يشكون أوجاعهم للغريب

يمدون أيديهم للعدوّ

يشربون من إناء الغريب

يقتسمون الخبز و الشاي مع العدو

والشكوى لغير العربي مذلة

آه يا بغداد![1]

نلاحظ شخصية صلاح الدين حاضرة كمحرّك من بداية هذا المقتطف النصي فالشاعرة تشكو هم العرب في تجربة محرقة ولم تجد ما يواسيها سوى هذه الشخصية التاريخية التي تحيلنا على المجد الضائع، وقد جاءت بهذه الشخصية منفية فهم يرقصون في مأتمها، وهنا تبرز الرؤية السوداوية للشاعر واليأس الذي حل بها مما يحدث من حولها، لتتأوه في الأخير وتندب حظ بغداد التي بيعت للغريب، ويأتي الرمز التاريخي في النص رابطا حضوره التركيبي ببعْد آخر عبر علاقات ترابطية استدعائية، مما يساهم في تشكيل فضاء دلالي جد متّسع، فالشخصية تحيل على مجدنا القديم كما تعيد إلى الذاكرة مكانتنا وفي الوقت ذاته تقارن بين حالنا اليوم وما كنا عليه، ورغم أن الرمز في هذا النص جاء ناتئا وغير متفاعل مع التجربة ولا مولود معها كما رأينا في بعض النصوص إلا أنه ساهم في دفع تجربة الألم وتحقيق معادل موضوعي للشاعرة لتدفع برؤيتها إلى المتلقي وتُحدث توازنا لحالتها النفسية.

إضافة لما تقدّم نرصد الكثير من التوظيفات الرمزية في تجارب قصيدة النثر الجزائرية وذلك على اختلاف نوع الرمز الموظّف، والتطوّر الملاحظ في هذه التوظيفات المتنوّعة أنها لم تعد تستخدم الرمز باعتباره عنصرا مساعدا في تمرير رسائل فالقصيدة –خصوصا في التجارب الأكثر تطوّرا– لا تريد قول شيء خارجها فهي الشيء عيْنه، وهذا ما جعل الرمز جزء من التجربة نفسها، فالشاعر يعيد بعث الرمز في تجربته ويتقمّص معالمه ليفْقد الرمز حمولته الخارجية ويؤسس لذات جديدة في القصيدة.

[1] نادية نواصر، أوجاع، ص70/69.

3-4-الأسطورة:

حضرت الأسطورة في قصيدة النثر الجزائرية كنص مفتاح يُخفي خلفه ترابطيا وعموديا ثقافة ومرجعيات كثيرة ذات مشارب مختلفة، لكن لم يتم استحضارها كعنصر خارجي في ذاته بل حضرت باعتبارها جزءا من تجربة الشاعر –في التجارب الأكثر نضجا– فالشاعر يتقمّص الأسطورة ويجعل منها مشهدا تتحرّك فيه تجربته، لتبدو في القصيدة جزءا متماهيا مع أطروحاتها ليس خارجا عنها، لكن هذا لم يكن بشكل كبير في البدايات التي استحضرت الطقس الأسطوري بما تماشى مع المرحلة ففي نص ربيعة جلطي مثلا "الفيضان" ومنه قولها:

ومن تراه ذا الذي يخبرني،

كم قطع القمر من ألف مدار!

الصوت والألم...

ياللهول..!!

السيكلوب

السيكلوب

السيكلوب...! [1]

توظف الشاعرة أسطورة السيكلوب وهو وحش أسطوري من الأوديسة مرتبط بالشر والخوف والدمار وهذا يتوافق مع طرحها في النص الحامل للألم والحيرة والآبار الجافة والسماء المحمّلة بالجمر وهي جميعا مشاهد قاسية ومؤلمة توافقها الأسطورة التي تربط حضورها النصي بما تحيل إليه ترابطيا من شر الوحش الغائب نصيا، وعبر المسافة بين المستويين تتولّد الصورة الشعرية، لكنها أقل فنية لكونها لا تمارس التمويه في تقديم أطرافها فالوحش الأسطوري سلبي الصفات والمشاهد سلبية وقاسية فيصبح هناك تقارب وتوافق في المشهد مما يقلّل من التوتر الذي يعد عنصرا مهما في تحميل النص بجماليات مختلفة، لهذا يعد توظيف الأسطورة في هذه النصوص المبكّرة خارجيا يبدو غير نابع من داخل النص كما لا يخلق اضطرابا في الصورة مما يفعّل فنيّتها. لكن عبر دخول التجربة الشعرية الجزائرية مراحل متقدّمة أصبح التوظيف الأسطوري أكثر إيغالا في التطرّف التصويري فالأسطورة أصبحت أقدر على التغلغل في التجربة والانصهار بين عناصرها لتقدّم حضورا مختلفا، ومن عيّنات هذا الاستثمار الأسطوري نذكر ما جاء في نصوص عبد الله الهامل ومنها:

[1] ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص 42.

وهران لغز يطلسم الرغبة المتواثبة في مهرجان

الموج

ذا جلجامش يعْبر "بن مهيدي" صوب متاهي

لست "أنكيدو" يا صديقي

أنا محض هامش لم تقلْه الريح[1]

تظهر أسطورة جلجامش وبحثه عن الخلود بعد موت صديقه أنكيدو، وتأتي الأسطورة متماهية مع تجربة الشاعر الذي يعتبر نفسه مجرد هامش لا معنى له فهو لن يكون كصديق جلجامش (أنكيدو) الذي يحظى بمكانة رفيعة فرمزية اللهث خلف الخلود تجعل من الشاعر باحثا عن المستحيل (متاهي) وعبر تلقي ظاهر الأسطورة والغوص خلف أصولها وتتبّع انصهارها في النص تتشكّل الصورة في أبعادها المختلفة، فالظاهر النصي يحيلنا داخليا على الغائب االذي يُخفي توافقا بين الشخصيتين (الشاعر–جلجامش) وهو البحث المستحيل عن الحياة/النص. وهنا يبرز انصهار الأسطورة مع التجربة فهي ليست ناتئة على السطح كما مر بنا.

كذلك من التجارب التي قدّمت الأسطورة بشيء من التميّز في الطرح والتوافق مع التجربة نجد الشاعرة نادية نواصر كما في نصها "لم يصل الحب ، وصل نقيضه:

الجوع !!!"

مدخل

حين يملؤني الفراغ ..

يكبر جوعي إليك !

و تصير المسافة بين التوق و الحب

هي القتل ... القتل ... القتل ...!!!

كل مساء ...

أقف " كبينلوب" في بهو قصر

[1] عبد الله الهامل، كتاب الشفاعة، ص 73.

القلق والحيرة...[1]

يظهر من خلال النص حضور أسطورة **بينلوب (بينيلوبي)** وتروي أحد الأساطير في أوديسة هوميروس وهي زوجة **أوديسيوس** الوفية التي ظلت ترفض الخاطبين الذين تقدموا لها طوال غيبته في رحلته الطويلة حتى عاد إليها في النهاية، وترمز هذه الأسطورة إلى الوفاء المطلق للزوجة/المرأة في سبيل حبها ولو كان الأمل ضعيفا وبعيدا لكنها تظل وفيّة وصابرة، وتلتقي هذه الأسطورة بعد انصهارها في النص بتجربة الشاعرة التي تقف في حيرة وقلق وهي ترقب الآتي دون أمل واضح فهي تنتظر حبه مدججا بالصدق والشفافية كما عبّرت، لكن لن يصل ولن تصل، بل وصل الإحساس المرير بالشوق الناري في آخر النص لتتحوّل التجربة في الأخير إلى مرارة تتجرّعها الشاعرة فتتجاوز محنة بينلوب التي عاد حبيبها، وهنا تظهر مأساة الأسطورة وانعكاسها على التجربة الشعرية فتنزاح من مستواها السطحي المقدّم إلى العمق باعثة رمزّيتها من الغياب مشكّلة الصورة الشعرية في أعمق تجلياتها.

كذلك من التجارب التي استثمرت الأسطورة لتوليد نطاق تصويري خاص نجد الشاعر الطيب لسلوس كما في نصوصه خلال الألفية الثالثة ومنها قوله في نصه" **إلى أين تذهب يا غلغامش؟"-إلى علي مغازي:**

سأُذهِبُ النارَ بعيدةً حيثُ أبي يوقِدُ جَمْرةَ الاسم

وأمّي تُعِدُّ ضَفِيرَتها،

هناك تَخْضّرُّ عندما بدأ اسمي وعندما يَحْلُمُ بي،

وَهُنَاكَ عِنْدَمَا الضَوءُ نُونٌ لَمْ تُجرَح.

يَنْتَظِرُني صَوتي و يَدايْ.

لا أَمَلَ وَ لا نَدَمَ يا صديقي.[2]

يظهر التطوّر في حضور الطقس الأسطوري فالشاعر تماهى مع أحداث الأسطورة (جلجامش) التي جعلها في عتبة العنوان، وجعلها جزءا من تجربته فهي رغم حمولتها الثقافية إلا أنها تنسلخ من كل شيء في عمق التجربة وتأخذ مناحي أخرى خاصة بالشاعر وسياق نصه، فغلغامش الباحث عن الخلود يتفاعل مع تجربة الشاعر الباحث عن تجدد اللغة وعن هوية مختلفة لنصّه، فهو يريد إعادة اللغة إلى لحظة

[1] نادية نواصر، أشياء الأنثى الأخرى، منشورات فرع عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين، 2006، ط1، ص53.

[2] الطيب لسلوس، الملائكة أسفل النهر، ص69

البدء حيث السكون دون حمولة دلالية، فيتمكن الشاعر من تحميل نصه بما يريد وهو بكْر دون ترسّبات التداول، وهنا يحاول الشاعر الدفاع عن المجانية واللازمنية في الشعر وهي من خصائص قصيدة النثر المهمة.

كما نسجّل من التجارب المختلفة خلال الألفية الثالثة تجربة **آمال رقايق** في ديوانها " الزر الهارب من بزة الجنرال " ومن نصّها "المواطن العالمي":

كيف ننجو يا شكري، وكلانا يرفض أن يؤمن،

رأفة بالمؤمنين، والكتب الكسيحة؟؟

لكن، سيتسلل الفجر إلى حجرات الفلاسفة،

لتقلع الأمهات عن عادتهن السيئة

والليلة، الليلة... يا شكري

من حديقة "جوبيتر"، أطل عليك

شمعتين وشمعدان[1]

توظف الشاعرة شخصية جوبيتر هو ملك الآلهة الرومانية وإله السماء والبرق في الميثولوجيا الرومانية، كما يرمز للقوة والسيطرة، والشاعرة تطل من حديقته لتتواصل مع (شكري) الشخصية التي أهدتها النص في البداية، وعبر التركيب اللغوي تظهر الشاعرة في الأعلى وتطل على شكري في الأسفل وهنا تبدو كالسجينة في حديقة جوبيتر(الجنرال) رمز القوة والسيطرة ولا تجد ما تفعله لشكري الذي يرفض أن يؤمن، وهنا يبرز تعالق الأسطورة بتجربة الشاعرة فقوة العادات وسيطرة الآلهة المتعددة في مجتمعنا على الفتاة تمنعها من التواصل مع من تحب وتظل تطل من الشرفات متألمة وتفقد كل أمل في التواصل. وعبر حضور الأسطورة ينتقل المتلقي عبر مستويات مختلفة وصولا لفك رمزيتها وعبر هذه الحركة تتولّد الصورة الشعرية العميقة.

إضافة لما تقدّم يمكن رصد الكثير من العينات النصية التي استثمرت الأسطورة لتوليد نظام تصويري مختلف وأكثر عمقا، لكن رغم وجود هذه العينات إلا أنها قليلة مقارنة ببعض المحددات اللغوية الأخرى المولّدة للصورة، فالأسطورة بشكل عام تعد قليلة التواتر في نصوص الشعراء خصوصا فترة الألفية الثالثة حيث أصبح الشعراء يعتمدون على طرائق أخرى لتوليد صورهم، كالمقابلة والفضاء النصي والصورة البصرية وغيرها من نظم التصوير، وبعملهم هذا يشيرون إلى أن الأسطورة بتشكيلاتها القديمة بدأت تفقد قدرتها على

[1] آمال رقايق، الزر الهارب من بزة الجنرال، دار النقطة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2015م، ص 72.

التصوير أمام هول التقنيات المعاصرة وقربها من التلقي، ومن جهة أخرى تمارس الأسطورة في أغلب تجلياتها نوعا من التوجيه الداخلي للنص بما يتماشى وطبيعتها وهو ما قد يضعّف من حضور التجربة، ولهذا نجد الكثير من الشعراء يتجنبها، ومن وظّفها –كما رأينا– نجده يتعامل معها بحذر شديد ويجعلها نابعة من النص متفاعلة مع التجربة لا ناتئة عنه، لهذا فالأسطورة ظلت شكلا مستعصيا على الشعراء لا تحضر إلا ضمن التجربة وفي حدودها وتعبّر عن بعض الجزئيات في النص.

3-5-التناص:

رغم حضور ظاهرة التناص في النص الشعري الجزائري قبل قصيدة النثر إلا أنها أخذت أبْعادا مختلفة مع قصيدة النثر انطلاقا من أهم خصائص قصيدة النثر التي تمثّلها الشعراء خصوصا فترة التأسيس بين الثمانينيات والتسعينيات، وهي خاصية اللازمنية أو المجانية في الطرح فلا شيء خارج عن القصيدة، ومن هنا يأتي التميّز في حضور التناص فالنصوص الحاضرة رغم أنها محمّلة بما جاءت به من وسطها اللغوي الأول إلا أنها تفقده بمجرّد التحامها بقصيدة النثر، لتصبح غير ما كانت عليه وتأخذ ثوب التجربة، رغم أن المتلقي لا يخفي مرجعية تلك النصوص (قد تكون دينية أو تاريخية أو أدبية) في قراءته إلا أنها في القصيدة ستقول شيئا آخرا قد لا يتوافق مع ما جاءت منه أصلا، لهذا فالتناص على اختلاف أنماطه حضر بشكل متميّز فيه نوع من التطرّف وعدم النمطية، فهو جديد حسب التجربة والسياق النصي، خصوصا في التجارب المتأخرة بداية من التسعينيات، أما التجارب الأولى فقد ظهر التناص فيها بشكل فج وبسيط وسطحي وناشز ومن ذلك قول جروة علاوة وهبي في نصه "أغنية انتصار":

أفريقيا للأفريقيين

صرخة يوغرطة الفذة الرائعة

الملايين رددتها من سنين[1]

يكرّر الشاعر مقولة يوغرطة "أفريقيا للأفريقيين" مرات متتالية في افتتاحية كل جزء ليجعلها بداية تجربته وهو يعبّر عن الانتصار ضد قوى الشر والدمار والاحتلال، وتعد المقولة ذات مرجعية تاريخية، ورغم توافق ما جاء فيها مع طبيعة التجربة إلا أن النص المستورد يبدو ناشزا وغير ملتحم بداخل النص وغير نابع من عمق التجربة، ولعل ذلك راجع لعنف المضمون الذي ظل ملازما للشاعر تبعا للمرحلة، بهذا لم يأخذ التناص بعْده الحقيقي في التفاعل الداخلي مع النص النواة، وبهذا جاء توليده للصورة بسيط. لكن هذا لم يستمر في التجارب الأخرى التي جاءت في مراحل متقدّمة حيث استثمرت النصوص الأخرى خير استثمار فانصهرت بداخلها والتحمت بأجزائها معبّرة عن التجربة في عمقها ومن التجارب التي ظهر فيها التناص بشكل فني وجمالي متميّز نذكر تجربة الخضر شودار ومما جاء في ديوانه "شبهات المعنى":

أقصص رؤياك على إخوتك

قال يوسف لي..

رأيت فهممت

[1] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، ص 74.

قلت .. هممت فرأيت

هم

تر..[1]

يظهر التناص مع قصة سيدنا يوسف –عليه السلام– فهو تناص مع النص القرآني/ديني، لكن الشاعر لا يجتر القصة ويقدّمها كما هي بل يحاوِرُها فيقلب أحداثها، فهو صاحب الرؤيا ويوسف يطالبه بالإفصاح عنها، وهنا يبرز الاضطراب والتوتر الذي يسببه هذا التناص، فالرؤيا ليس مصدرها يوسف بل هو من يعبرها، والشاعر أخذ حالة صاحب الرؤيا كما في الآية، لكنه لا يأخذ الحدث كما هو بل يصهر النص الأصل ويعيد بعثه في تجربته المختلفة، وعبر هذا التوتر تبرز جمالية الصورة وفنيّتها العالية حيث تنبني انطلاقا من تحوّل في مستوى التلقي بين السطح الحامل التناص وبين النص الغائب في العمق الذي يحوي مصدر التناص/القصة وهو قصة سيدنا يوسف –عليه السلام– وعبر مقارنة المستويين وما حدث من تحوّلات على النص المستورد يتولّد اضطراب وتوتر في التلقي عبر المقارنة مما يولّد الصورة في حالة مضطربة مما يزيدها جمالية.

إضافة لتجربة شودار نجد تجارب كثيرة في هذه الفترة قدّمت عيّنات مهمة في استثمار النصوص المختلفة ذات المرجعية الدينية أو التاريخية أو الفنية بشكل عام، وعبر دخول الشعرية الجزائرية مراحل متطوّرة أخذ التناص أبعادا كثيرة مؤسسا نظاما تصويريا غاية في التعقيد ومن التجارب التي قدّمت نصوصها خلال فترة الألفية الثالثة مواصِلة في تطوير شعريتها من مراحل سابقة نجد نادية نواصر كما في نصها:

"جادك الغيث، إذا الغيث همى

يا زمان الوصل بالأندلس

لم يكن وصلك إلا حلماً

في الكرى، أو خلسة المختلس

وارتد الصوت سريعا و ولى النغم...

و ولى الحلم..، وهذا صداه

ييمم صوب الخلف

[1] الخضر شودار، شبهات المعنى، ص 34.

وذي لغة الوقت العابقة برائحة الغربة

وهذا البحر عهدي به زمن

يمتد بثقافات القلب"[1]

تنطلق الشاعرة في نصها بتوظيف نص افتتاحي يعود لموشح زمان الوصل للسان الدين ابن الخطيب وهو تناص مع نص أدبي فني، لهذا يأخذ شكلا مختلفا ويقدّم جمالية خاصة للنص الإطار، فعبر اجتراره يدخل النص بشيء من حمولته على المستوى العاطفي كما يقدّم للنص إيقاعا موسيقيا متميّزا يزيده جمالية ويؤسس له أرضية قرائية مهمة، ويحضر هذا النص بشكل منفصل عن النص الأصل فالشاعرة تصوّر مشهد سماعها لهذا النص في البداية فتجعله جزء من تجربتها أو ملهما لما ستقول لهذا هاجت عواطفها بعد سماعه وانطلقت في البوح بلغة مختلفة، بهذا فالنص الموظّف في البداية ساهم في خلق صورة وإطار للتجربة التي تحرّكت فيه فيما بعد، وهنا يعد التناص مختلف من حيث الحضور فهو خارجي في ظاهره لكنه مشارك ومحفّز للتجربة لهذا يعد جزءا منها، ومن خلاله تتولّد الصورة التي تربط ظاهره النصي بما يتصل به من نص غائب وعبر المسافة بينهما يتولد الفضاء الدلالي الذي يعد قلب الصورة ومن خلال مشاركة هذا التناص في التجربة فإنه يأخذ بعْدا جماليا وفنيا فهو علاوة على تقديمه لتجربة جمالية مختلفة تعود إلى الماضي فإنه يؤسس لجمالية حضورية في النص المقدّم وهذا ما يجعل النص أكثر فنية.

ومن التجارب التي قدّمت نصوصا حملت تناصا مع النصوص الأدبية الأخرى كالشعر نجد نص عبد الله الهامل في ديوانه "صباحات طارئة" ومنه قوله:

رؤيـــــا

ثاو على صخر أصم وأعمى

كجلمود رفعه السيل الهادر في أبدية[2]

يظهر استثمار الشاعر لبيت الشاعر امرئ القيس المشهور في معلّقته وهو"مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً ***كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[3]". ولكن عبر حضوره في النص يظهر بشكل مختلف فقد جاء فضاؤه مقلوبا فالصخر في هذا النص يرتفع بفعل السيل الهادر إلى الأعلى وهذا الفضاء الصاعد متجه

[1] – نادية نواصر، أوجاع، ص52

[2] عبد الله الهامل، صباحات طارئة، ص 89.

[3] امرؤ القيس، الديوان، ضبطه وصحّحه، مصطفى عبد الشافي، منشورات، محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004م، ص 119.

إلى الأبدية وهي ذات بعْد معنوي تخيّلي عكس ما جاء في البيت الحسي الذي يصف نزول الصخرة إلى الأسفل بفعل السيل، وهنا تبرز طبيعة استثمار التناص فهو منصهر في النص وأعيد تدويره ليُقدّم وفق التجربة ومقتضياتها، فالشاعر يصف مأساته في الرؤيا وصعوبة بل استحالة تحقيق ما يريد مثل انتقال الصخر نحو الأعلى إلا في حدود التخيّل والرؤيا. بهذا تنبني الصورة عبر تفاعل النص الأصل وتماهيه في الحضور النصي المقدّم وترابطه بما يحيل إليه في حدود ضبابية وهو ما يجعل الصورة غير مستقرة وتدفع المتلقي إلى طرح التساؤلات وتلقي النص في حالة توتر وهو ما يزيد في فنّيته وجماليته.

كذلك من التجارب التي قدّمت نصوصا محمّلة بنصوص أخرى شعرية عبر اجترارها أو امتصاصها نجد نص عبد الرزاق بوكبة الذي يستثمر أحد نصوص الشاعر عمر بن أبي ربيعة في قوله:

أعراس الفراشة

يتناوشن في وسيم مسمّر على جدار الرغبة، يأكل المشمش ويرمي رغباتهن للرّيح.

قالت الصّغرى: لم يُطل بقاءه إلاي.

قالت الوسطى: لا يفتأ ينظُرني.

قالت الكبرى: لماذا أرفض إذا نادى؟

حمد الوسيم: وصل القطار.[1]

عبر النص تظهر صورة لثلاث نساء يتحاورن ويتنافس عن ذات الرجل الوسيم وهي مشابهة لصورة رسمها الشاعر العربي عمر بن ابي ربيعة في أبياته المشهورة:

قالت الكبرى : أتعرفن الفتى ؟ قالت الوسطى : نعمْ، هذا عمر

قالت الصغرى ، وقد تيمتها: قد عرفناهُ، وهل يخفى القمر![2]

جاء الشاعر بهذا النص عبر امتصاص مضمونه وتحويره وتقديمه في حلة معاصرة لا تختلف في شكلها عن الحادثة التي صورها الشاعر الأول إلا أنها تصوّر واقعا مريرا في زمننا فالنساء يتصارعن على الرجال عكس ما كان عليه الحال في السابق فالشاعر الأول يصور قيمته الرفيعة بينهن أما في النص

[1] عبد الرزاق بوكبة، من دسّ خُفّ سيبويه في الرّمل؟، ص13.

[2] عمر بن أبي ربيعة، الديوان، دار القلم بيروت، لبنان، دط، دت، ص90. وينظر الموسوعة العالمية للشعر العربي على موقع: www.adab.com. قسم العصر الإسلامي، عمر ابن أبي ربيعة، هَيَّجَ القَلْبَ مَغَانٍ وَصِيَرْ . كما تجدر الملاحظة أن هناك بعض الاختلاف في الأبيات داخل الديوان.

المعاصر فقد استراح الوسيم بالخلاص منهن لما جاءه القطار وهنا مكمن الاختلاف في القيم فالشاعر استثمر النص الأصل وحمّل من خلاله قيما أخرى تناسب التجربة والعصر الذي وُجدت فيه، وهنا تظهر الصورة المختلفة فالذهن ينتقل بين مستويين مشكّلا الصورة التي يتلقاها متفاعلة مع السياق النصي الذي وُجدت فيه وهنا مكمن جماليتها وقدرتها الفنية على تقديم المختلف.

من خلال ما تقدّم نلاحظ التفاوت في توليد الصورة الشعرية بين الشعراء وذلك حسب اختلاف التجارب وتبعا إلى المرحلة التي ينتمي إليها كل شاعر، وهذا وفْق نمط الصورة المرتبط بالمحدّد اللغوي فرأينا الصور الناجمة عن الجانب البلاغي وبعضها نابع من الرمز وأخرى الأسطورة والتناص وكل محدد أنتج – كما رأينا– شكلا مختلفا من الصور من حيث الاتساع والعمق، وعبر مختلف هذه المتغيّرات يبرز التشابك والتعقيد الذي تعاني منه الصورة من خلال حضورها في قصيدة النثر الجزائرية، حيث لا زالت تحاول تقديم جديدها وابتكار نظم مختلفة من أجل تحقيق جماليات وفنيات خاصة ومتميّزة.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: أنماط التشكيل الإيقاعي وجماليته في قصيدة النثر الجزائرية
1- الإيقاع اللغوي الحسي
2- الإيقاع الدلالي والإيحائي
3- الإيقاع البصري للفضاء النصي والعلامات غير اللغوية

الفصل الثاني: أنماط التشكيل الإيقاعي وجماليته في قصيدة النثر الجزائرية

1- الإيقاع اللغوي الحسي

يعتبر الإيقاع في بعْده اللغوي الحسي الصوتي الأكثر ظهورا وبروزا في قصيدة النثر كما تقدّم، وذلك لسهولة ملاحظته وقياسه وتلقيه، بهذا يعد الإيقاع الطريقة التي تتوزع بها عناصر لغوية على امتداد المعطى اللغوي، كالنبرات والوقفات والتراكيب والعناصر المعجمية وغيرها[1]، كما يتجلى في قصيدة النثر باعتباره أول البدائل للوزن بالمفهوم التقليدي، ويمكن تحديد الكثير من المؤشرات اللغوية الحاملة لهذا النمط من الإيقاع لعل أبرزها ظاهرة التكرار بكل أنماطه، وتأتي كذلك بعض الظواهر الأخرى القريبة مما حدّدته البلاغة القديمة في محسناتها كالجناس مثلا فهو ظاهرة لغوية ذات بعْد حسي ملاحظ تؤدي في الكثير من المواضع دورا إيقاعيا متميّزا، ولكننا سنركّز في هذا المقام على التكرار بمختلف أشكاله على اعتبار أنه أهم الظواهر الأسلوبية البارزة في قصيدة النثر الجزائرية منذ بداياتها، وننطلق في ذلك بالتدرّج حسب نمط التكرار.

1-1-تكرار الحرف:

يظهر تكرار الحرف في قصيدة النثر الجزائرية في مواضع مختلفة فنجد من تكرارات الحرف ما هو متعلّق بحروف المباني ويكون في هذه الحالة إما في وسط الصياغة/الجملة أو في آخرها، أو يكون حرف المبنى تمييزي كالحرف الدال على التأنيث أو الجمع وبعض الحروف المكررة تنتمي لحروف المعاني كحروف الجر الأكثر حضورا في المشهد الشعري الجزائري، وعبر تتبّع عيّنات من النصوص نلاحظ تفاوتا في توظيف كل هذه التفريعات من الحروف حسب التجربة والمرحلة التي فرضت طرائق مختلفة على الشعراء لاستخدام الحروف وتكرارها مما يخلق إيقاعا خاصا بكل نص يزيد من جماليته وتأثيره في المتلقي، لكن هذا التوظيف لا نجده في التجارب الأولى لذاته فمثلا في تجربة عبد الحميد بن هدوقة أو جروة علاوة وهبي وحتى ربيعة جلطي لا نجد تكرار الحرف لهدف فني واضح بل جاء في مواضع بشكل عفوي على خلاف التجارب اللاحقة التي أدركت دور الحرف في تحقيق إيقاع موسيقى مختلف عبر تكراره بتشكيلات مختلفة،

[1] ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 132.

فمثلا في تجربة عبد الحميد شكيل خلال فترة الثمانينيات وما تلاها في فترة التسعينيات نجده يستثمر حروفا خاصا لتوليد إيقاع جديد كما في نصه "مشرئبات المرايا!!":

يتشكل ، شكل ، شيء، يشي بالفرادة،

يملأني بالشفاعة / الشواهد[1]

يظهر تكرار حرف الشين في كل كلمات النص المعروض تقريبا، مما يشكل ظاهرة صوتية/لغوية تتكرر محدثة إيقاعا صوتيا، أما عن هذا الحرف المكرّر فهو من الحروف الشجرية ذات صفة الرخاوة أو الاحتكاك، كما يحمل البعد البصري، وهو شبيه برسم صورة الشمس في السريانية القديمة، وتعد بعثرة النفَس أثناء خروج صوت هذا الحرف، مماثلة للأحداث التي تتم فيها البعثرة والانتشار[2]، ومختلف هذا الصفات وما يتبعها من أفعال وأحداث تولّد توترا في النص فالخلْق الشعري وتجربة الجديد هي محور النص، فالشيء الذي يتشكّل يوحي بالفرادة والتميّز، وجاء إيقاع حرف الشين ليزيده عمقا في الاختلاف وقدرة على تحريك المتلقي ليساهم الإيقاع الحسي في توليد تعالق بالبعْد الإيحائي.

كذلك من التجارب التي قدّمت نصا بإيقاع حسي مختلف يقوم على تكرار الحرف نجد تجربة الشاعرة سليمى رحال:

وفي تهدُّجِها ذاهبةً بعيداً

هَميمُ ..

هَجْسُ ..

هفاءُ ..

هذيانٌ شَفيف..[3]

يبرز حرف الهاء غامرا كل الكلمات، وهو حرف مهموس رخو يشبه رسمه في السريانية شكل الهالة، ويُستخدم للتلاشي، كما يوحي بالاضطرابات النفسية[4]، وهو أمر غير بعيد عن التجربة وما عبّر

---

[1] عبد الحميد شكيل، مرايا الماء، مقام بونة، ص32.

[2] ينظر، حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، سوريا، 1998م.، ص 48، ص 49، ص94، ص 115.

[3] سليمى رحال، هذه المرة، ص 63.

[4] ينظر حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 191، ص 192.

عنها من ألفاظ من الهميم إلى الهذيان مما يوحي بالاضطرابات النفسية التي رافقت تجربة الشاعرة، بهذا ساهم إيقاع الحرف الصوتي في التعبير عن دواخل الشاعرة، كما يعمل على إشراك المتلقي في التجربة عبر انتقاله بين الكلمات مرددا هذا الحرف الذي يؤثر فيه.

كذلك من التجارب التي قدّمت عينات نصية مهمة في تكرار الحرف سواء الخاص بالمباني أو أحرف المعاني كحروف الجر وبعض الأدوات نجد الشاعر نادية نواصر التي واصلت تقديم نصوصها خلال مرحلة الألفية الثالثة، ومن نصوصها التي كررت فيها بعض حروف المعاني نذكر "عام سعيد 2009" ومنه:

عام سعيد ..

يا أكبر الورطات..

في النبض العنيد..

يا أجمل الورطات..

في شكل القصيد..

يا أنبل الدفقات،

في هذا الوريد..

عام سعيد..[1]

من خلال النص نلاحظ تكرار بعض حروف المعاني بشكل متناوب مما يولّد إيقاعا موسيقيا خاصا، فانطلاقا من أداة النداء "يا" التي توحي بالرغبة في الشيء، إلى حرف الجر "في" الذي يدل على الظرفية في هذه المواضع نلاحظ تراتبية خاصة في حضورهما المتعاقب فالشاعرة تناديه على أنه أكبر الورطات وهنا تظهر أزمة تجربتها في محاولتها الاتصال بمن فارقها، وبعد النداء يبرز حرف الجر ليدل على الظرفية فهو/الغائب ورقة في النبض العنيد فهي لا تستسلم في التواصل معه، ثم تجدد نداءها من جديد وتصفه بأنه أجمل الورطات في قصيدها وهكذا تستمر في تقديم الحرفين بشكل متعاقب مما يولّد إيقاعا موسيقيا مختلفا ومرتبطا في ذات الوقت بالمستوى الإيحائي في النص، فأحرف المعاني أدت وظيفتين في هذا المقام.

[1] نادية نواصر، صدى الموال، ص 74.

عبر مختلف العيّنات المقدّمة يبرز دور تكرار الحرف بشكليه في خلق موسيقى إيقاعية مختلفة، لكن رغم دور هذه الظاهرة إلا أنها بسيطة الحضور عند شعراء قصيدة النثر عبر مختلف المراحل فأغلبهم لم يهتم بذلك لذاته فالنص عندهم يُخلق في لحظة آنية وتجريبية مما يجعل تتبع الحروف وتكرارها نوعا من إقحام ما هو خارجي على النص وتحميله بإملاءات قد تضْعف من فنيته وجماليته، لهذا تجنب الكثير هذا النمط من التكرار وما جاء منه فهو عفوي أو تابع لظاهرة تكرار الكلمة التي تعد الأكثر بروزا وحضورا في نصوصهم كما سيأتي.

1-2-تكرار الكلمة:

يعد تكرار الكلمة الأكثر ظهورا وحضورا في قصيدة النثر الجزائرية ولعل ذلك راجع لدور الكلمة في تحريك القصيدة خصوصا أنها تفقد حمولتها الخارجية بدخولها في فلك القصيدة وتجربة الشاعر، وهو ما يميّزها في تكرارها عن بقية التوظيفات السابقة في أنماط شعرية أخرى، ففي قصيدة النثر تبرز الآنية واللحظية في الإبداع فلا شيء قبلها وهو ما يجعل من الكلمات تولد مع القصيدة وعبر تكرارها يظهر إيقاعها وهو يولد معها في النص، وعليه تختلف تقنيات الإيقاع من قصيدة إلى أخرى حسب التجربة ولو كانت لنفس الشاعر، وهو ما يتبع بجمالية خاصة ومختلفة مع كل قصيدة، ولعل هذا التشظي على مستوى الإيقاع الخاص بالكلمة وجماليته هو ما جعل من قصيدة النثر عموما والجزائرية بوجه خاص تمثّل مشهدا شعريا مختلفا وعلى غير مثال فهو فريد كاللحظات الهاربة التي لا تتكرر وهنا مكمن جمالية هذا النص. كما نشير إلى أن تكرار الكلمة يأخذ داخليا أنماطا مختلفة حسب التقسيمات والتفريعات الكثيرة للكلمة، فقد تكون فعلا أو اسما أو ضميرا منفصلا أو غيرها من التفريعات التي يأخذ معها التكرار شكلا مختلفا مما يجعله يقدّم جمالية أخرى مع كل نمط، ومن جهة أخرى يمكن التمييز بين مواضع تكرار الكلمة في القصيدة فقد تكون في البداية أو المتن أو في آخر العبارات ولكل موضع جماليته الخاصة حسب التجربة.

وفي التجربة الشعرية الجزائرية تطالعنا النصوص المبكّرة التي وظفت تكرار الكلمة ولو بمرجعيات تقليدية كما في تجربة ربيعة جلطي أو جروة علاوة وهبي، حيث لم تخرج عن إطار التكرار كما في قصيدة التفعيلة أو العمودي فلم تخلّص الكلمة من حمولتها الخارجية ومن العينات نذكر نص وهبي "الإيمان أقوى":

قسما بالرب العظيم

قسما بالنار المحرقة

يا بلادي

قسما بنقمة الشعب الثائر

قسما بأرض الشهداء، ودم الأحرار[1]

نلاحظ تكرار القسم "قسما" في بداية كل الاسطر تقريبا مما يشكّل إيقاعا صوتيا حسيا خاصا فترديد ذات الكلمة بذات الشحنة والنبرة يجعلها تقدّم نغما متصاعدا في تراتبية معيّنة، لكن الحمولة الدلالية الخارجية للتكرار والنص بشكل عام أضعف حضوره، فالمضمون مسيطر على النص مما قلل من ظهور الإيقاع الحسي بشكل فني بل جاء دعما للموقف المدافع عن الثورة والمترصّد والناقم على الآخر (إننا سنقتحم الأسوار ونمزّق عبدة الدولار) فتحوّل النص إلى خطاب عدائي وثوري ففقد شيئا من فنيّته.

وعبر دخول فترة التأسيس نلاحظ تطوّرا ملحوظا في توظيف تكرار الكلمة حيث عمل الشعراء على تطوير إيقاعات نصوصهم لتتناسب ودفقاتهم التجريبية ومن ذلك تجربة عبد الحميد شكيّل (الثمانينية) ومن ذلك نصه"الآخرون!!" وهو مؤرخ بسنة 1988:

وطن للصراع،

أم وطن للضياع،

أم وطن للمتـاع،

أم وطن للضبـاع،

أم وطن للرفاق الذين بعثروا عمرهم

في مساءلة الجدار؟[2]

يكرر الشاعر كلمة "وطن" عبر كل الأسطر لتصبح هي مدار النص من الناحية الدلالية والإيقاعية الصوتية، فالشاعر يتساءل عن مفهوم الوطن وإلى أي شيء تحوّل فهل هو للضياع أم للمتاع أم للضباع تنهشه أم هو مأوى للرفاق الذيم تشتتوا وهو خلف مساءلة الوهم، وعبر هذا الاضطراب والتوتر في ضبط حدود الوطن وشكله بعد الأزمة، يظهر الإيقاع الحسي كي يرتّب نمو التجربة ويقدّمها بتراتبية خاصة وفي تشكيل موسيقي منفرد بهذا النص دون غيره، كما ساعدت الكلمات في آخر الاسطر الأولى على ضبط موسيقى النص بنهاياتها المتشابهة (الصراع، الضياع، المتاع، الضباع) فقدّمت هذه الكلمات قفلا للأسطر

[1] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، ص 11.

[2] عبد الحميد شكيّل، فجوات الماء، ص 44.

وساهمت في توجيه الإيقاع الحسي المولّد من تكرار كلمة "وطن" في البداية، بهذا تتواشج مختلف عناصر النص الصوتية لتقديم إيقاع متميّز.

واستمر الشعراء في تقديم إيقاع صوتي نابع من الكلمة في فترة التأسيس وما تلاها حيث تخمّرت تجاربهم وأصبح الإيقاع من هذا الشكل منصهرا ومتفاعلا مع حركية النص والتجربة ومن العينات نذكر نص **الخضر شودار** ومنه:

لا سفح ترفعه لجناحي أنثى

الأساطير

أطير

أهوي

أهوي

أهوي

أطير...[1]

يقدم الشاعر نصا مختلفا سواء على مستوى شكل الكتابة (فهو يبدو مكتوبا بخط اليد/النص الأصل) كذلك على المستوى اللغوي بكل تفريعاته؛ من الناحية المعجمية وكذا التركيبية والإيقاعية، وهنا يبرز إيقاع تكرار الكلمة المرافق لإيقاع نصي متنازل فنجده يكرر كلمة "أهوي" ويجعلها تنزل معبّرة عن دلالتها بالرسم وهنا تحمل وظيفة مزدوجة فهي من الناحية الصوتية الحسية تؤدي دورا إيقاعيا ومن الناحية الفضائية تعبر عن النزول بحكم كتابتها، وفي هذا الموضع يهمنا الإيقاع الصوتي الذي يتشكّل بتكرار كلمة "أهوي" بشكل متتابع مما يجعلها نغمة مميّزة للنص كذلك نجد كلمة "أطير" التي تحد إيقاع الكلمة الأولى من الجهتين ليُشكلا سوية شكلا موسيقيا مختلفا يجعل النص أكثر جمالية أثناء التلقي فالشاعر يطير ويهوي ثم يهوي إلى أن يصل إلى الأسفل ثم يطير من جديد وكأنه في حلم، والقصيدة عنده كذلك وهنا يبرز تطور التوظيف التكراري للكلمة من طرف الشعراء في خلق إيقاع صوتي وحسي مختلف.

كما نشير إلى تطوّر واختلاف هذه التوظيفات في تجارب الشعراء خلال مرحلة الألفية الثالثة ويظهر التطور خصوصا عند من واصل الكتابة من مراحل سابقة ومن التجارب نذكر تجربة الشاعرة نادية نواصر كما في نصها "امرأة في العراء":

[1] الخضر شودار، شبهات المعنى، ص 45.

رمم بعضك وحدك

وحدك أنت

أنت وحيد

إنك وحدك

لملم جراحك وحدك

كفكف دمعك وحدك[1]

نلاحظ تكرار كلمة "وحدك" في كل أسطر النص تقريبا، مشكّلة إيقاعا لغويا صوتيا محسوسا، وعبر هذا الإيقاع يتعزّز إيحاء الكلمة التي تدور حول البقاء في وحدة وعزلة، فالشاعرة تقدّم نوعا من اللوم والعتاب للرجل وتطالبه بالبقاء وحيدا في مآسيه بعيدا عنها، وهو نوع من الرفض المقنّع الذي يجنبها الفراق، وعبر تكرار لفظة الوحدة يستشعر المتلقي مدى الحزن الذي تعاني منه الشاعرة لتكرر الوحدة المنعكسة على شخصيتها، فهي تأكد عليها حتى في كفكفة الدمع، وكأنها تبعث برسالة عاشقة وصلت حالة من اليأس بعد الفراق. وقد عمل تكرار الكلمة على بعث نغمات موسيقية متميّزة زادت من جمالية النص، وهنا تبرز رغبة الشعراء في تحميل نصوصهم بكل ما يلزم لتقول الأفضل "فمن المعروف أن المبدع يحاول جاهداً أن يحقق لنصه درجة من درجات الإجادة، لذا يحاول تكثيف الدلالة بأقل لفظ، ولكن قد يفرض النص نفسه على المبدع، فيحتاج إلى تكرار كلمات معينة بهدف تثبيت المعنى الدلالي أولاً وتحقيق الغنائية وهما حجر الزاوية في العملية الشعرية"[2]، وهذا ما نجحت فيه الشاعرة فقد حمّلت نصها بأنغام منبعثة من تكرار الكلمة لتزيد الدلالة رسوخا وتحقق أعلى درجات الموسيقى لكن بإيقاع نابع من النص لا من خارجه.

كما نشير في هذه المرحلة إلى عدد من الشعراء الآخرين الذين استمروا في الكتابة من فترات سابقة مكوّرين طرائقهم في توليد الإيقاع الناجم عن الكلمة ومن هؤلاء نذكر الشاعر عبد الحميد شكيل ومن نصوصه خلال هذه الفترة نذكر نصه "الجسد؟؟" ومنه:

أراني أناجزه،

أراني أناشده،

أراني أفاتحه،

---

[1] نادية نواصر، أوجاع، ص20.

[2] محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة ، ص349.

أراني أنابذه،

أراني أسفحه،

أراني أراوده في رذاذ المنام،

أراني أباعده في سياق الكلام،

أراني أداريه بالدموع السوافك..

أراه ينأى ..

و ينأى.. في غير سماء الروح! [1]

عبر تكرار كلمة "أراني" يبرز فعل الرؤيا ويتكرّس في النص، ورغم أن الشاعر في تجربته الرؤيوية يقترب من الحبيب ويظهر بمظهر العاشق الحامي لكنه يُقابل بالنأي ويتجه وجهة أخرى، بهذا تتم المقابلة في النص بين حالتين رغبة الوصال والنأي مما يسبب اضطرابا للشاعر ويُعزّز، هذه الحالة من الانفصال، التكرارُ الصوتي الذي يؤكّد رؤيا الشاعر ورغبته ثم يتكرر فعل النأي مؤكدا حالة البعْد. وتحضر هذه الصورة المتقابلة في الكثير من قصائد الشاعر حيث يعبّر عن رغبته في الوصل بينما نأى الحبيب، مستخدما في ذلك عون الإيقاع التكراري الصوتي للكلمة كقوة فاعلة في بعْث صورة عن تلك المقابلة ومن ذلك مثلا في "تموّجات..":

أنت المراحل،

وهي تطوي المسافات ..

أنت المعنى الكامل،

و متّسقي ..!

ـ كوني شفقي..!

ـ كوني خمري..!

ـ كوني مرقي..

[1] عبد الحميد شكيل، كتاب الأحوال، ص31.

ـ كوني السبيل الجميل..

لا البين،

والمفترق!![1]

يطلب الشاعر منها أن تكون الشفق والسبيل الجميل، وينهاها عن البين والفراق مؤكدا المقابلة وموظفا التكرار ليدعّم تجربته ويعمّق صورة التقابل، ويزداد ذلك تأثيرا عبر الإيقاع الصوتي الحسي الذي يرافق النص ودلالاته بفعل التكرار لتظهر وظيفته الجمالية وقدرته على خلْق بدائل للإيقاعات التقليدية.

وعبر تتبع الكثير من العيّنات نجد أن حضور التكرار المفرد الخاص بالكلمة يساهم في خلْق إيقاع صوتي مختلف ومتميّز يجعل من النص يقدّم ذاته بفنية عالية وجمالية مختلفة تفرض أنماطا أخرى من التلقي على مستقبل النص وتحاول خلْق عادات قرائية جديدة تتناسب وطبيعة الإبداع ورغبة الشعراء في المغايرة.

1-3-تكرار الصياغة:

فضلنا توظيف الصياغة بدل الجملة لأن الكثير من التكرارات نجدها في صيغ وعبارات مبتورة لا تشكل جملة مفيدة دلاليا وسليمة نحويا، لهذا لتوسيع مجال تحديدنا للتكرار استخدمنا الصياغة وهي تشمل الجملة المستقيمة نحويا والمشوّهة وفق منطق قصيدة النثر، وفي العادة نجد هده الصياغات في بدايات الدفقات الشعرية فتكون كالمفتاح أو المحرّض لبداية تجربة جديدة تنطلق من الماضية بذات التوتر ولو اختلفت التفاصيل، كما نميّز بين الصياغات المختلفة من حيث ابتدائها بالاسم أو الفعل أو الأداة، فلكل نمط أبْعاده وجماليته الخاصة، بهذا "في النظر إلى حركة الإيقاع في الجملة لا بد من معرفة الخصائص التي تتمتع بها سواء على مستوى موقعها داخل النص، أم على مستوى العلاقات المتشكّلة نتيجة هذا الموقع، أم على مستوى طبيعتها الذاتية، بما فيها التشكّلات المقطعية وأهمية النبر والفعاليات الصوتية والدلالية التي تشكل جزءا لا يتجزأ من الخصائص الحركية التي تعمّق مفهوم الإيقاع في النص وتوضّح اتجاهه." [2]، بهذا فالصياغة على اختلافها مساهمة في تحقيق إيقاع مختلفة بديل عن الإيقاع التقليدي، وعبر تتبّع عيّنات من قصيدة النثر الجزائرية نلاحظ تفاوتا في توظيف هذه التقنية بين الشعراء، حيث تظهر باعتبارها ظاهرة عند

[1] عبد الحميد شكيل، كتاب الطير، صدر بدعم من وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، د/ط، 2008، ص 64.

[2] يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 266.

بعضهم نجدها تختفي عند آخرين، ومن التجارب الأولى التي احتفت بهذه الظاهرة نذكر تجربة جروة علاوة وهبي كما في نصه "ذكريات طفل حزين في مدينة الأبواب السّبعة":

ولدت في عام الحرب وفي زمن الموت بالمجان

...

باب الريح مازال مفتوحا

مازال باب الحناش في خاطري يلوح

مازال باب القنطرة مخلع الأقفال

مازال باب الجديد مفتق الجروح

مازال باب الجابية/ يعاند الموت والأحزان والتاريخ

مازال باب الواد من سالف الأجيال

يروي للمارة قصة أحمد باي وسيرتا[1]

تتكرر صياغة "مازال باب" وبعدها يأتي الشاعر بأبواب مختلفة لمدينة قسنطينة كما هي في الواقع كباب الحناش/الحنانشة وباب القنطرة وغيرهما، ويأتي تكرار الصياغة للتأكيد على الاستمرارية رغم مرور الزمن فهذه الأبواب كما المدينة تتحدي القرون لتظل على الصخرة صادمة، ويكرر الشاعر الصياغة فيكتسب النص إيقاعا صوتيا متتاليا يعد بديلا عن الإيقاع في صورة التفعيلة، فهو في هذه الحالة نابع من التجربة ومتفاعل معها فالشاعر يحاول تصوير الصمود والكفاح من أجل البقاء في وجه الزمن وكل ما يمكنه أن ينال من عزيمة المدينة التي هو منها وحزنه كذلك فالشاعر بنصه يقدّم صورة عن الغضب من القهر والظلم، فقد وُلد في زمن الموت بالمجان كما صوّر، ولكن رغم دور التكرار في النص في تقديم إيقاع صوتي حسي إلا أن النص ظل يرزح تحت وطأة عنف مضامينه التي لم تخرج عن الثورة وقهر الظلم والطغيان مما جعل لغتها مستترة في أغلبها وغير مولّدة داخليا.

عبر تطوّر التجارب الشعرية في مرحلة التأسيس وما بعدها ظهرت توظيفات كثيرة لتكرار الصياغة جاء بها الشعراء لتوسيع حدود تجريبهم الإيقاعي ولتحميل نصوصهم بأبعاد جمالية مختلفة ومن التجارب التي استخدمت هذا الشكل من التكرار تجربة عبد الحميد شكيل خصوصا في نصوصه الثمانينية والتسعينية حيث احتفى بتكرار العبارات والصيغ لدرجة أنه بنى عليها أكثر من نصف ديوان ومن عيّنات ذلك نصه "البحر" ومنه:

[1] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، ص 101.

هو ذا البحر ينادم زرقته،

وأنت تضاجع خيالات الصباح،

و تنسى أن البحر يرفض الجثث الغريبة !

وأن النوارس الأثيرة:

تصادر قوادمها من طرف الجمارك

هو ذا البحر يفارق زرقته،

وأنت تنادم همك العربي![1] **عنابة 1985/01/28**

تتكرر صياغة " هو ذا البحر يفارق زرقته" الحاملة لصورة مجازية مع تغيير بسيط في بعض الكلمات، وعبر تكرار الصياغة بكاملها تقدّم إيقاعا صوتيا حسيا طويلا معمّقا التجربة فالشاعر يحمل هم أمة تشرذمت وأكلتها الأمم الأخرى، عبر تسليطه الضوء على الإنسان العربي، فالتجربة ذاتية لكنها تفضي لهم عام، لهذا جاء بالصياغة التي تحمل مجازا غاية في التشتت وهو فقدان البحر لزرقته وهي الأصيلة فيه، كالعرب فقدوا ألقهم وقوتهم ووحدتهم، فيساهم التكرار الطويل في خلق ذات الصورة مما يرسّخها ويزيد من تأثيرها، كما تقدّم الصياغة نغما موسيقيا ملفتا ومميّزا وهنا مكمن الجمالية في التكرار من هذا النوع، كما يظهر ارتباط الإيقاع بشكل عام بقضايا مختلفة تمس الشاعر حيث يتفاعل معها ويتناسب في حضوره مع شدّتها، بهذا يظهر أن قصيدة النثر " متدفقة في إيقاع الحياة والوجود، لها ايقاع خاص غير مقنن وغير جاهز سلفا"[2]، وهو ما عبّر عنه الشاعر في نصه فإيقاعاته وليدة النص متفاعلة مع لغته وموضوعاته الآنية الولادة رغم ارتباطاتها المختلفة، وعبر استقراء الكثير من النصوص التأسيسية في قصيدة النثر الجزائرية نجد الشعراء يعتمدون على هذا الشكل الإيقاعي وليد النص مبتعدين على الإيقاعات الخارجية/الجاهزة، وهذا من أجل توليد الاختلاف والتأسيس للجديد إيقاعيا.

كذلك من التجارب التي قدّمت عيّنات مهمة في تقديم تكرار الصياغة نجد تجربة عبد القادر عميش ومنها قوله:

ضفائر الجنّة

[1] عبد الحميد شكيل، مدار الماء، مقام الكشف، ص24، ص 25.

[2] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية . بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص222.

غدا أماه: إن نور اللوز من حول المقبرة.

غدا أماه: إن أثمرت الكروم الحانية.

غدا أماه: إن كفت الريح الرعناء عن سف تراب المقبرة.[1]

عبر تكرار صياغة " غدا أماه " يظهر ارتباط التجربة بحالة الحزن التي يعاني منها الشاعر بفقد أمه، فيكرّر الزمن الآتي "غدا" ويربطه بها فهي المنتظر الذي لن يأتي لكن الشاعر يمني ذاته ليُبعد عنه الحزن الدفين، ومن جهة أخرى يعمل تكرار الصياغة على تقديم نغم موسيقي مختلف مع بداية كل سطر شعري مما يزيد من جمالية النص وقدرته على التأثير في المتلقي كما يدعّم تجربة الحزن ويعكس تفاصيلها، فالنص نص تجربة والصياغة المكررة مفتاحها. كما يوظف الشاعر تكرار الصياغة في نصوص أخرى ليعكس تجربته الحزينة ومن ذلك ما نقرأه في قوله:

تأخر صوتك عني دهرا

تأخر صوتك عني .. فذوت أزهار قلبي

تأخر صوتك عني.. فتعطلت أشرعتي وانفلت من بين أصابعي مجدافي[2]

يظهر تكرار الصياغة " تأخر صوتك عني " للتعبير مجددا عن الحزن الذي ألم بالشاعر بفقد أمه، ولعل الإغراق في العاطفة والاسترسال جعل من نصوص الشاعر أقرب للنثر الشعري منها لقصيدة النثر خصوصا بفقدها لخاصية المجانية والتوهج.

كما تبرز في الألفية الثالثة تجارب كثيرة وظّفت الإيقاع الناجم عن الصياغة فنلاحظ تنوعا فيها من الناحية البنائية من جهة ومن ناحية حضورها النصي ومن عيّنات ذلك تجربة الشاعرة نعيمة نقري ومنه قولها:

صيفك

في صيفك

تنضُجُ آخرٌ فاكهتي

ولصيفك

[1] عميش عبد القادر، عفوا .. سأحمل قدري وأسير، دار الأمل، الجزائر، د/ط، 2011، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص29.

تمتد شواطئُ حُضني

في صيفك

أمسحُ مِرآة سمائي

لحديث الصّيف

و أطفئ آخر نجم

في قلبي

تفترش اللّيلة أهدابي

وتنامْ.

و كصيفك ... [1]

تكرر الشاعرة صياغة " صيفك" مع إضافة حرف الجر المتغيّر حسب السطر بين **الباء واللام والكاف** أو تأتي بلا حرف جر، وأول ما يُثار حول الصياغة ارتباطها بالصيف الذي يوحي بالحرارة والنشاط وما يرافقهما من عنفوان ورغبة في الحياة، وهو ما عبّرت عنه التجربة، فالشاعرة تفرش أهدابها لمن تحب في صورة مغرقة في الرومانسية، وعبر تكرار الصياغة يتولّد نظام صوتي حسي متعاقب يحمل ذات الأبعاد في النشاط وما يرافقه من حب ورغبة، ورغم اختلاف حروف الجر نجدها تدفع الصياغة نحو ذات البعْد الإيجابي للتجربة، فمن دلالة الزمنية أو الظرفية مع حرف "في" إلى الاختصاص في اللام وغيرها نجدها توجّه الصياغة إلى احتضان البعْد النشط المرافق للعواطف الجياشة التي غطّت التجربة، كما نسجّل مع هذه العيّنة الاختلاف والتطور في تكرار صياغات لغوية بعينها مقارنة بالتجارب السابقة فهي تستخدم للتعبير عن تجربتها فصلا من الفصول وفي ذلك غرابة عن المألوف وكسرٌ لكل الآفاق، ولا يمكن تفسير ذلك إلا في ظل التجربة المختلفة ورغبة الشعراء في تقديم جديدهم، ولعل هذا ما قدّم جمالية خاصة ومختلفة للنص تدفعنا لقراءته بأدوات مختلفة على المستوى التركيبي، كما لعبت التكرارات الصوتية لهذه الصياغة على إكساب النص نغما خاصا متزنا ونازلا حسب التجربة وفي ذلك قيمة جمالية إضافية للنص.

[1] نعيمة نقري، نون، ص 45.

يظهر عبر تتبّع مختلف أشكال الإيقاع التكراري التطوّر في توظيفه من مرحلة إلى أخرى، فالشعراء أضافوا الكثير لتقنياتهم خصوصا في مرحلة التأسيس وما تلاها، فلم يعد التكرار مجرّد ترديد صوتي حسي يبعث أنغاما موسيقية تجذب الملتقي بل صارت تقنية فنية تهدف إلى تعميق البعْد المعنوي الآني في القصيدة كما تُكرّس حضور التجربة الشعرية وتأثيرها في بناء المشهد المتكرّر، فالقصيدة لا تريد أن تقدّم معاني خارجها لتكتفي بكلمة أو صياغة بل تريد أن تقدّم معانيها الداخلية والنصية وفق التجربة لهذا نجدها تكرر دون أن تبالي بالمتلقي بل تدفعه للتماهي معها وإدراكها وفق التجربة لا من خارجها، وهذا ما شكّل شبه قطيعة مع التشكيلات الإيقاعية الأخرى قبل قصيدة النثر، فقد تخلّت عن مختلف التشكيلات لتقدّم جديدها وفق رؤيا مختلفة، ولعل هذه القطيعة " بدأت من التخلي عن الذاكرة التي تستحضر الاستبداد الأبوي الذي يمثله التراث الشعري القديم والحديث، عربياً كان أم غربياً"[1]، لتؤسس لأنماط جديدة تتماشى وطبيعة التجربة الخاصة والفرادة التي يريدها كل شاعر لذاته، بل هي قطيعة تريد أن تخلق لغة متجددة ومختلفة رهانها تفجير الماضي ومواكبة التحولات على المستوى الفكري والجمالي.

إضافة لما تقدّم حول التكرار بمختلف أشكاله يمكننا رصد ظواهر لغوية أخرى تشكّل بدائل مهمة للإيقاع الوزني ومنها مثلا الجناس بمختلف أشكاله حيث نجد أن الكثير من الشعراء استخدموه لخلق إيقاع صوتي متميّز يغري المتلقي ويخفي تجربة لغوية فريدة، ومن عيّنات هذا التوظيف ما نقرأه عند ربيعة جلطي في تضاريسها ومنه قولها:

غامر (سندبادنا) بنفق الثعالب،

يحمل تاريخا بالحقائب

وعاد كالدخان...

ملسوخا

ملسوخا

مسلوخا.. ! [2]

[1]– أحمد يوسف، يتم النص ، الجينيالوجيا الضائعة، ص 147.

[2] ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص 43.

يظهر الجناس غير التام بسبب اختلاف في ترتيب الحروف بين (ملسوخا/مسلوخا) ولو أن الأولى بلا معنى واضح وكأن الشاعرة تحاول التعبير عن تحوّل قيم الإنسان صاحب القضية وانسلاخه عن مبادئه وعبّرت عن ذلك بكسر روابط الكلمة وتحويلها للا معنى وذلك لإمعان التحوّل والتبدّل، وقد أدى تكرار الجناس غير التام إلى إكساب النص نغما مختلفا فهو ينساب في نزول يتوافق وحركة المعنى المولّد مما يصهر الإيقاع من هذا النوع بالتجربة الشعرية، ولو أننا نلاحظ فيها غلبة البعد المضموني الذي حمّل النص بما هو خارجي فقلل من فعالية الأدوات الفنية كإيقاع الجناس. وعبر تطوّر التجارب نلاحظ حضور هذا الشكل الإيقاعي في تجارب كثيرة ولّد فيها نغما موسيقيا بديلا عن التفعيلات ومن هذه التجارب نجد تجربة الشاعرة "سليمى رحال" ومنه قولها:

مَصْيَدة:

خُذْ هذهِ القصيدةَ

اقرأها

ولأجلِ خاطري لا تقُلْ:

إقواءٌ ..

تضمينٌ ..

إسنادٌ ردف..

تأسيسٌ ..

اقرأها

ولا تقل شَيئاً

لا بحر في القصيدة كي تصطادَ فيهِ.[1]

تقدّم الشاعرة نموذجا مختلفا من التجنيس فعبر مقابلتها بين المصيدة والقصيدة يبدأ الجناس غير التام الذي يدفع النص صوتيا لتراتبية خاصة متصاعدة، ومع تطوّر الطرح تساهم تلك الإيقاعات في دعمه فالقصيدة تتحوّل إلى مصيدة، والشاعرة تطالب المتلقي شعريا بعدم محاولة فك شفرتها الموسيقية بالطريقة

[1] سليمى رحال، هذه المرة، ص 104.

العروضية التقليدية التي تحدد الوزن والقافية وما يعتريها من تحوّلات وعيوب كالإقواء أو ما تحتويه من أحرف كالتأسيس، وتطالبه بنمط مختلف في القراءة مستخدمة نمطا تصويريا خاصا فيه تورية وهي من الجناس المعنوي فتنهاه عن الاصطياد في قصيدتها فلا بحر فيها، وأرادت البحر الشعري، ليظهر رفض الشاعرة الإيقاع التقليدي شعريا وعبر الممارسة، وإحلالها بدائل إيقاعية صوتية قائمة على الجناس، الذي دعّم وجهتها ودفع النص صوتيا إلى أقصى حدود التجربة التي عبّرت من خلالها عن رفض المحاكمة الإيقاعية التقليدية وأسست لجديدها الإيقاعي، بهذا يظهر من جديد دور الجناس في التعويض الإيقاعي كما يحضر على المستوى الجمالي خصوصا في هذه المرحلة من قصيدة النثر الجزائرية حيث أصبح توظيفه أكثر حِرَفيّة مولّدا جمالية خاصة مع كل تجربة.

واستمر الشعراء في تقديم جديدهم الإيقاعي مستثمرين الجناس بأنماطه المختلفة خلال مرحلة الألفية الثالثة فمنهم من استمر في الكتابة داعما تجربته السابقة كنادية نواصر ومن نصوصها نذكر:

أغادرك، وأقول : أيها القلب الكنود

إذا مسك القرب منوع!

و إذا مسك البعد هلوع !

و إذا مسك الشوق جزوع !

أغادرك، و أقول : لا الغياب مشفانا

لا الرحيل مشفانا

لا الموت ...! لا الحب مشفانا ولا اللاحب .. ! [1]

تبرز الكلمات في آخر بعض الأسطر متقاربة من حيث بعض الحروف محقّقة الجناس غير التام (منوع، هلوع، جزوع) وهو لفظي مما يولّد نغما موسيقيا صوتيا حسيا يقدّم تراتبية معيّنة تزيد من جمالية النص وتكون بديلا عن إيقاعات التفعيلة أو الوزن، كما يبرز جرسها في موقع محدّد من النص وكأنها تحمل بداية النص وتدفعه بقوة إلى النهاية لتكون بذلك مساعدة للتجربة على التشكّل في مرحلية خاصة تتمتّع كل مرحلة بإيقاعها الخاص، ويظهر ذلك بشكل جلي في تكراره لصيغة " أغادرك " التي جاءت في البداية ثم بعد تكرار الجناس مباشرة ليكون بمثابة الرابط بين أجزاء النص ليصبح كتلة واحدة تتماوج حسب

[1] نادية نواصر، أشياء الأنثى الأخرى، ص20، ص 21.

التجربة، فبعد الجناس المولّد لنغم موسيقي متصاعد تبدأ التجربة في التأزم عبر الفراق الذي لا شفاء منه حتى بالموت، وهنا تبلغ حالة الشاعر أقصى درجات انكسارها، لتظهر وظيفة الجناس في شحن النص موسيقيا ودفع التجربة إلى مداها، إضافة لحضوره الجمالي المتميّز.

كذلك من التجارب التي حضر فيها التجنيس بشكل ملفت في هذه المرحلة نجد تجربة عبد الحميد شكيّل الذي واصل الكتابة مقدما الجديد إيقاعيا ومن ذلك ما جاء في نصه "كتاب النار..!":

لا رفيف لشِعركَ ..

لا حفيف لِخفقكَ ..

لا حليفَ لهجسكَ ..

لا ظلَّ لظل ظلّكَ ..

لا أوصاف للبيانْ ..!

لا مآلَ للمآلْ ..[1]

تظهر الكلمات المنفية متقاربة من حيث أصوات الحروف "رفيف–حفيف–حليف" مما يولّد إيقاعا صوتيا متميزا يدفع الأسطر إلى مداها، فيعمل بذلك الجناس غير التام على إثارة جرس موسيقي قبل بداية كل سطر مما يزيد في توتر التجربة خصوصا مع النفي المرافق له، ليفتح الأسطر بعده على المتاهة والضياع فلا مآل للمآل كما ذكر، بهذا يظهر دور إيقاع الجناس في تفعيل وتحريك النص عبر طبقاته المختلفة، ومن جهة أخرى يعد حضوره شكلا جماليا مميّزا لمثل هذه النصوص.

واستمر الشعراء في توظيف التجنيس في هذه المرحلة – الألفية الثالثة– لكن بدرجات متفاوتة ومن التجارب التي استثمرته نذكر الشاعرة نعيمة نقري في نصها "**همسة**":

تقول الغابةُ فيّ

لسيف أشعّتك الذّهبيّ

" أنا غِمدُك "

[1] عبد الحميد شكيل، مراودات النهر، ص52.

تتهامس ساقيتي:

" أنا وعدُك "

أتجمّع فيكَ

أضيّعني ... و أردّك .

يا حقل مسراتي

كيف أحدّك؟[1]

يأتي التجنيس في النص من النمط غير التام لكنه يتوزّع في نهايات بعض الجمل المفصلية في النص محدثا إيقاعا صوتيا شبيها بالذي نجده في بعض قصائد التفعيلة، ففي كل جملة نجد كلمات متقاربة في آخر حروفها "غمدك–وعدك–أردّك– أحدّك" وعبر هذه النغمات ينساب النص في النزول تبعا للتجربة التي هندسته، فهو من يحتويها رغم حدتها كما يعتبر وعدها الذي لا مناص منه وإن ضيّعت ذاتها تردّه، لتتساءل في الأخير كيف تحدّه والغرض البلاغي تعظيم شأنه واتساع حدوده، بهذا فالإيقاع الناجم عن الجناس غير التام ساهم في دفع النص إلى غايته كما أضاف قيمة جمالية له، فالمتلقي يتدرّج في التجربة ويعايشها وكأنه مع الشاعرة، ليصل في الأخير إلى الحيرة والتساؤل الذي غرضه تعظيم الآخر أو الانبهار الشديد به، فالإيقاع وقّع هذه التراتبية وساهم في التعبير عن التجربة بدقة، كما يظهر عبر توظيفه التطوّر في الاختيار فالشاعرة لم تأت به مباشرة ولا لذاته بل جاء باعتباره جزءا من التجربة منصهرا معها وقفلا للجمل الشعرية، كما أنها ركّزت على آخره دون بقية الأحرف لقدرة الحروف الأخيرة على خلق الفارق الإيقاعي وإمكاناتها في الرسوخ في أذن المتلقي أكثر من غيرها.

لكن رغم قدرة التجنيس على تحميل القصيدة بإيقاعات خاصة إلا أن محدودية توظيفه في التجارب الشعرية واقتصاره على مفاصل بسيطة في كل قصيدة، جعل منه يحتل مرتبة دنيا مقارنة بالتكرار كما رأينا الذي ظل الأكثر حضورا وخلْقا للإيقاعات اللغوية الصوتية الحسية في قصيدة النثر الجزائرية لدرجة أننا نعتبره مفتاح الإيقاع اللغوي فيها، فرغم اختلاف التجارب أفقيا وعموديا نجدها جميعا استخدمته لتوليد نغمات صوتية حسية متبوعة بمعاني حسب التجربة والسياق النصي، فلكل تجربة إيقاعها والملاحظ كما تقدّم أن توظيفه تطوّر بتطوّر مراحل قصيدة النثر وظهور شعراء تمثّلوا خصائصها وأدركوا أبعادها الفنية والجمالية.

[1] نعيمة نقري، نون، ص23.

2-الإيقاع الدلالي والإيحائي

من خلال البعْد الدلالي والإيحائي الداخلي الذي تولّده اللغة في القصيدة يمكن تتبّع إيقاعات معيّنة لبعض الظواهر ذات المستوى العميق في اللغة، حيث لا يمكن رصدها في السطح لكونها نصوصا غائبة يتم التواصل معها عبر الحضور النصي، ولما يستحضرها المتلقي تشكّل أنساقا مختلفة بعضها فيه تكرار وبعضها متضاد وأخرى متعاقب وغير ذلك من الأشكال التي تختلف حسب التجربة والمرحلة، وتشكّل بتموضعها الخاص إيقاعا مختلفا، ويمكن تحديد بعض المؤشرات والمحددات لتكون مدخلا لرصد هذه الظاهرة المعنوية المولّدة لأحد أشكال الإيقاع، فمنها التضاد بمعناه الحديث -الطباق- والمقابلة وحضور الصورة الشعرية على اختلاف مصدرها من صورة بلاغية على الرمز والأسطورة وحتى التناص الذي قد يُظهر تشكيلا إيقاعيا معنويا مختلفا بحضوره بموجات مختلفة داخل القصيدة الواحدة، عبر تتبّع التجارب الجزائرية في قصيدة النثر نلاحظ الحضور المختلف لهذه الظاهرة الإيقاعية حسب التجربة والمرحلة ومرجعية الشعراء المختلفة، ففي التجارب الأولى حضرت بشكل مقتضب مقارنة بمرحلة التأسيس أو فترة الألفية الثالثة، وسنحاول فيما يلي تتبّع مختلف المراحل مع عيّنات من كل مرحلة حسب المحدّد والمؤشر للإيقاع الدلالي الإيحائي:

2-1-إيقاع التضاد/الطباق:

ينطلق التضاد من تقديم الكلمة وضدها كما تقدّم معنا، فهو مرتبط بمستوى الكلمات، حيث يشحن النص بجملة من التناقضات الداخلية عبر ربط الكلمة بضدها في الكلام كما قد يأخذ معناه القديم في تعبير الكلمة الواحدة على معنيين متضادين ولو أن هذا الاستخدام قليل في التجربة الشعرية الجزائرية، حيث نجد حضور التضاد بمعناه المعاصر القريب من الطباق فيجمع كلمتين مختلفتين لفظا ومتضادتين معنى مما يولّد إيقاعا متنافرا على مستوى الدلالة الداخلية للقصيدة، ونجد هذه الظاهرة البلاغية ذات البعْد القديم في مختلف التجارب الشعرية لكن بدرجات متفاوتة، ومن جهة أخرى نلاحظ أن هذا التوظيف أخذ سمة مختلفة عن الأصل البلاغي لهذه الظاهرة فالمتضادات أكثر اختلافا وجدّة وهو ما يعكس الطابع البحثي للشعراء في توليدهم لمتضادات تناسب قصائدهم المعاصرة وتعكس تجاربهم. ومن العيّنات الأولى في قصيدة النثر الجزائرية نجد نصوص ربيعة جلطي ومنها قولها:

سوط العطش...

ينثرني العياء أشلاء، أشلاء

وتجمع شتاتي من جديد

عربات الأمطار[1]

يظهر النثر والتجمّع كلفظين متضادين يعبّران عن تجربة مريرة مرت بها الشاعرة وهي تصارع الضياع والوهم والركض المستحيل، ورغم أن الحمولة الدلالية واضحة في الكلمتين المتضادتين وارتباطهما بما هو خارج القصيدة إلا أنهما يخلقان تواترا متناوب القيمة مما يولّد إيقاعا دلاليا خاصا بالقصيدة فالتناوب من حيث القيمة يولّد تراتبية من شكل مختلف ترسم حدود الإيقاع الدلالي.

وعبر تطوّر التجارب بدأ هذا النمط من الإيقاع يحمل أبعادا فنية وجمالية مختلفة متناسبة والتجارب الجديدة، فلم يعد مجرّد تضاد في الحالة بل أصبح عبارة عن موجات داخل النص تمارس نوعا من الترتيب والتنسيق غير المعلن في النص فرغم أنه يقدّم للتوتر والفوضى في بعض الأحيان إلا أنه يمثل تراتبية من نوع خاص منصهرة كليّة مع التجربة، ومن عيّنات التجارب التي قدّمت نصا مختلفا نذكر تجربة **أبو بكر زمال** ومنها نصه "مقام الناقة":

يُتمي يؤوّلني

سؤاله نرد وعماء

ما قلت للأرض والسماء إئتيا

طوعا

أو

كرها

ولكنها روحي

تسيل في اسفنجة الجسد[2]

يُتم الشاعر يؤوّله فهو لا ينتمي لجنس خاص مما يجعل اليتم والضياع بلا هوية، وهو أفضل توصيف لتجربته الشعرية، وهنا تبرز أولى مظاهر التضاد بشكل فيه تمويه فالهوية الضائعة أو اليتم هو من أصبح مصدر التأويل والتعريف رغم أنه غير معرّف، مما يشكّل أولى تجليات الإيقاع الضدي الذي يدفع النص والتجربة في تعاقب إلى الأسفل محققا جمالية مختلفة، ثم يستمر التعاقب وتوليد التضاد بشكل أكثر وضوحا في قوله "طوعا– كرها، الروح–الجسد" مما يقدّم تنافرا في حدود العبارة وتعاقبا جديدا ليتواصل الإيقاع الضدي الذي يساهم في هذه الحالة في شحن النص ودفع التجربة للتوتر المطلوب وهي تبحث عن المعادلة الصعبة في تشكيل الذات والبوح الشعري وفق أفقها، بهذا تبرز الجمالية النابعة من عمق النص

[1] ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص 42.

[2] أبو بكر زمال، غوارب، ص 44.

والمتجسّدة في تراتبية مضطربة بين الكلمات الضدية التي تتفاعل في النص وتجعل إيقاعه متناوبا من حيث الحالة ومنصهرا مع التجربة، وهنا مكمن التطوّر الجمالي في توظيف هذا الشكل الإيقاعي.

واستمر الشعراء في تقديم إيقاعاتهم الدلالية الضدية المختلفة خلال فترة الألفية الثالثة ومن هذه التجارب نذكر الشاعرة نادية نواصر ومن نصها "عام سعيد 2004":

عام مضى

عام أتى

عام سيأتي أو يجيء[1]

يظهر التضاد في الزمن بين ما أتى وما مضى لتنقسم التجربة شطرين بين زمنين متضادين يحملان قيما متعاكسة ظاهريا لكنها تحمل ذات الهم وقساوة التجربة المستمرة التي تعاني فيها الشاعرة النأي والفراق، أو الحب الذي يصارعه الرحيل كما عبّرت، وهنا يبرز دور التضاد إضافة لقدرته على خلق إيقاع دلالي خاص فهو أفضل مترجم لحال التجربة عبر دفعها لأقصى حدودها باستغراقه لكل الزمن وربطه الماضي بالمستقبل وبسْطه الألم والفراق في كل الشريط الزمني، وعبر هذا تظهر فنية وجمالية التضاد الذي يرتّب الألم ويقدّمه في كل المراحل في إيقاع متناوب. وتستمر الشاعرة في توظيف هذا النمط الإيقاعي لخلْق مسارات خاصة بنصها ومن ذلك قولها في نصها "امرأة في العراء":

اطف..

اغرق..

اصعد ..

أنزل..

مارس فن العوم ..

واشهر صبرك

في وجه الأزمان

وأدرك أنه ما أكثرهم

[1] نادية نواصر، أوجاع، ص13.

لكنك وحدك .. [1]

يظهر من جديد التضاد، فبين الطفو والغرق والصعود والنزول حركة متناوبة تخلق الإيقاع الدلالي المتضاد، وفي ذلك تعبير عن اضطراب التجربة وانتقالها بين فضاءات متنافرة حاملة لقيم متناقضة ومتضاربة لكنها بالنسبة للشاعرة سواء، فمهما مارس فن العوم يظل وحيدا في العراء، فالتضاد يولّد في البداية إيقاعا دلاليا متعاقبا من حيث القيمة فيساهم في دفع النص والتجربة نحو توتّر معيّن خصوصا بشكله الهندسي النازل الموافق لما حملته الألفاظ، ليزيد من جمالية التجربة وقربها من ذاتية الشاعرة، وعبر النزول في النص يتهيأ المتلقي وفق الاضطراب المولّد من التضاد لاستقبال مركز التجربة ومحورها وهو أنه يظل وحده رغم كل ما يفعل لتُتوّج التجربة بنفيه ونبذه وهو أمر يتوافق مع التوتر المتولّد في البداية.

إضافة لما تقدّم نرصد الكثير من التجارب في هذه المرحلة قدّمت نصوصا حاملة لإيقاعات متضادة كثيرة وفق تصوّرات مختلفة وفي معظمها نجدها متلاحمة مع التجربة متوافقة مع حركية النص، ومن هذه التجارب التي اهتمت بالتضاد وألبسته حلّة مختلفة نذكر تجربة الشاعر محمد بن جلول في نصه "تشربُ سبخة أقدامك"[2]:

4

أسقط فيكِ
من علوٍ خرافيٍّ يلامسُ سطحَ
اللّغة!
يدي جناحانِ وأرجلي
زعانف!

5

أنا لم أسمِّكِ بعدُ!
كنت ولم أزل أفكر في امرأةٍ
تنجبك!

[1] المصدر السابق، ص22، ص23.

[2] محمد بن جلول، الليل كلّه على طاولتي، ص 76.

نلاحظ تلاشي المرجعية التداولية لِلُغة الشاعر بشكل شبه مطلق في هذا النص وعدد من نصوصه الأخرى، فهو يُقيم لغة أخرى على أنقاض لغة بالنسبة له بادت وانتهت، وعبر هذا الهدم يبدأ في التأسيس لتجربته الأكثر تشظيا وعنفا سواء على مستوى البناء النصي اللغوي الداخلي أو على مستوى الاحالات الضبابية التي يقيمها أو من ناحية الحالة التي يعيشها في تجربته وهو فاقد للحياة وتائه كالزومبي/الميت الحي كما يصوّر ذاته في بعض هذا الديوان، لهذا فالتجربة جديدة ومختلفة من حيث الطرح والأفكار، وعليه يأتي إيقاع التضاد فيها متناسبا مع هذا الاختلاف والاضطراب، فالشاعر يقابل بين السقوط من علو اللغة وهوة جسدها (القصيدة/المرأة) وعبر هذا التضاد الفضائي يتم حمل قيم متنافرة بين الأعلى والأسفل مما يشكّل إيقاعا دلاليا متعاقبا يحمل توتر التجربة وينزل بها إلى أسفل القصيدة التي حملت تصويرا غريبا يحمل قيما مختلفة وعلى غير نمط مسبق، فالشاعر يتحول إلى كائن خرافي وهو يبحث عن تسمية لقصيدته ولغتها الجديدة فيُحوّل يديه إلى جناحين ليطير في أفق لا حدود له ويجعل من رجليه زعانف ليستطيع السباحة في بحر اللغة دون أن يغرق في قاعها، وهنا تبرز قدرة الشاعر على التصوير الفريد وتحويل اللغة إلى وجهة أخرى حسب ما تقتضيه تجربته التي ساهم التضاد في دفعها نحو التوتر وبروز إيقاع مختلف لتحقق جمالية خاصة.

نلاحظ التطور في توظيف التضاد بين التجارب الأولى وما آلت إليه قصيدة النثر الجزائرية فقد أصبح التوظيف أكثر حرفية وعاكسا مهمّا لطبيعة التجربة الأكثر توترا بسبب معاناة الشعراء من جهة واختلاف مرجعياتهم من جهة أخرى.

2-2-إيقاع المقابلة:

مع المقابلة ننتقل لمستوى الجملة في التقابل الضدي للمعاني داخل القصيدة، وتعد هذه الظاهرة مولّدا للإيقاع الدلالي الأكثر طولا، فالمتلقي يستقبل معاني نصية في فترات زمنية متباعدة مقارنة بالكلمة، لهذا تعد المقابلة أبطء من التضاد من حيث سرعة الإيقاع، لكنها تقدّم بديلا معنويا مهما للإيقاع بمفهومه القديم، فهي تؤسس لمعاني ذات وجهات متعاكسة مما يجعل المتلقي يسير وفق مسارات متضادة مما يولّد التوتر المطلوب في تحقيق جمالية القصيدة، أما حضور المقابلة في قصيدة النثر الجزائرية فهو كغيره مرهون بالتجربة والمرحلة فهو متفاوت من حيث التوظيف من جهة وفهم فلسفة حضوره من جهة أخرى، فالشعراء مختلفون من حيث التجربة المرجعية والقدرات، ففي البدايات نلاحظ المقابلة في خفوت كتجربة جروة علاوة وهبي فلم تتجاوز حالات منفردة كقوله:

قلنا نعود غدا

وطالت السنون أزمنة

حتى تعبنا

تعبنا من نعود غدا

وما عدنا[1]

يظهر الحضور الفاتر للمقابلة بين أمل العودة وعدم تحققها، مما يخلق تناوبا في المعنى بين الإيجاب والسلب، مما يدفع على تشكيل إيقاع دلالي مختلف لكنه بسيط بسبب سطحية الطرح والشكل المباشر للعبارة التي فقدت شعريّتها أمام عنف المضمون. لكن عبر تطوّر التجارب الشعرية نجد أن الإيقاع الناجم عن المقابلة أصبح أكثر تفاعلا مع التجربة ومرتبطا بحركيتها وأنساق النص الداخلية، ومن التجارب نذكر تجربة عبد الحميد شكيّل ومنها نصه "مياه القلب" ومنه:

ما فعلنا بالكتابة ؟

هل غيرنا الوطن

هل غيرنا الزمن ؟

هل جمعنا شمل الرفاق الذين وحدتهم تلك المنافي؟

لا تقل : إني هجرت،

أو خرجت،

أو غدرت !

فالسكين لصق الوريد،

و مياه القلب لن تصبح قصيدة،

الجنوب لن يحوي الشمال،

الشمال لن يهوى الجنوب،

[1] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، ص 35.

و أنا و أنت ..

سنظل نقطة الكون المضيئة ![1] **1986**

تدرّج الشاعر في هذا النص حسب التجربة من أزمة الكتابة التي لم تفعل شيئا في نظره ولم تصنع وطنا أو تغيّره نحو الأفضل، ولم تستطع لمّ شمل الرفاق، ثم يظهر التقابل في مركز النص ليُحدث الاضطراب المطلوب لخلْق التوتر الشعري، فيقابل بين الجنوب والشمال في تركيبين متقابلين من حيث القيمة، ورغم أننا لا نجد حرف العطف بينهما فنقدّره بمحذوف يجمع بين اتجاهين/ فضاءين متعاكسين ويحملان في داخل كل جهة تضادا داخليا مما يشكّل صورة مركبة من التقابل بين الشمال والجنوب في الحالتين وعبر هذا التقابل يتكوّن إيقاع دلالي متعاقب يزيد من جمالية النص كما يدفعه إلى قلق داخلي يشحن التجربة بما يريده الشاعر.

واستمر الشعراء في تقديم تجاربهم المثيرة في إيقاعها الدلالي عبر مختلف المراحل الأخرى، ومن عيّنات التجارب نشير إلى الشاعرة نادية نواصر ومن ذلك قولها:

لم تصل أنت ...

بل وصل ظلك ...

لم أصل أنا ... بل وصل ظلي ...

لم يحدث اللقاء ..

بل حدث ظله ...

لم يحدث الفراق ...

بل حدث ظله ...

لم يحدث التوّحد...

بل حدث ظله...

لم يحدث التزاوج ...

[1] عبد الحميد شكيل، مدار الماء، مقام الكشف، ص58، ص 59.

بل حدث ظله ...

آه! ...[1]

يقوم النص من بدايته على التقابل بين حالات خاصة بتجربة الشاعرة وأغلبها من النوع الذي يجمع التركيب وما ينافيه بأداة النفي، فمن نفي وصوله المادي الذي يقابله وصول خياله كذلك ما حدث معه ومع اللقاء، والفراق والتوحّد وغيرها من الحالات التي عاشتها الشاعرة في تجربتها المتأرجحة بين المقابلات لتُطلق في الأخير تأوّها فيه حرقة فالنص وصل إلى ذروة توتّره عبر المقابلات، بهذا فإنها ولّدت تعاقبا في القيم أدى إلى تحريك التجربة وأوصلها إلى قمة الاضطراب الشعري وفي ذلك جمالية خاصة تنبع من حالة التعاقب القيمي، الذي ولّد الإيقاع الدلالي، كما عكس حالة التوتر التي عانت منها الشاعرة.

كما برزت تجارب كثيرة بعضها استمر في تقديم نصوصه من مراحل سابقة كالشاعر الطيب لسلوس الذي قدّم خلال الألفية الثالثة نصوصا كثيرة حملت توقيع الإيقاع الدلالي من شكل المقابلات الضدية بين التراكيب ومن ذلك قوله،

يَا صَديقِي

الكَائِناتُ المُطهَّمَةُ بِالعَبَثِ تَأوِي إلَي،

صِرْتُ الخَارِجَ،

وَحْدِي كَوَحْشٍ بِدَمْعَتينِ، يا لبَيَاضِ الرُوحِ وَسَوَادِ

الجَسَدْ. [2]

تردّدت في النص مقابلة بين بياض الروح وسواد الجسد مما شكّل قفلا ومفتاحا للنص، فالمقابلة عكست انقساما جسيما في ذات الشاعر وتوحدا فهو "كوحش بدمعتين" كما قال، وعبر المقابلة يقدّم قيما متنافرة بين الجسد والروح وربط الإيجاب بالروح /البياض بينما جعل من الجسد ذو قيمة سلبية عبر إلصاقه بالسواد، وعملت المقابلة على تقسيم طبقي لحالة الشاعر وتجربته مما ولّد الإيقاع الدلالي حاملا جمالية مختلفة.

---

[1] نادية نواصر، أشياء الأنثى الأخرى، ص59.

[2] الطيب لسلوس، الملائكة أسفل النهر، ص70.

كذلك من التجارب الشابة التي عرضت نصا مفعما بالإيقاع المعنوي الدلالي خلال هذه المرحلة نذكر الشاعرة نعيمة نقري ومما جاء عندها:

البابُ

يبتسم

ويضحك

ويئن

البابُ

يبكي

ويذكر

ويحن.[1]

تتكثّف المعاني المتقابلة في هذا التشكيل فانطلاقا من أنسنة الأشياء–الباب–التي تعد ظاهرة عند الشاعرة، تُلصق به عدة صفات كالابتسامة والضحك والأنين مجازيا ثم تقابلها ببعض ضدها كالبكاء وعبر التقابل يتولّد الإيقاع الدلالي التعاقبي محققا جمالية مختلفة خصوصا عبر مسار النص المنكسر شكليا والمنشطر وكأنه يتبع الدلالة المتقابلة، بهذا استطاعت الشاعرة التعبير عن تجربتها المتوترة المعالم فضائيا ونصيا، وتستمر في تشكيلها المتقابل معبّرة عن حال تجربتها والمقام الشعري الذي بلغته في باقي النص.

إضافة للشكلين السابقين (التضاد والمقابلة) يمكن اعتبار الكثير من الظواهر اللغوية ذات البعْد الدلالي في حضورها وتموضعها بشكل خاص إما متتابع أو متعاقب نوع من خلق الإيقاع الدلالي ومنها مثلا التقديم والتأخير أو الحذف أو حضور بعض الأدوات وحروف المعاني بشكل متناوب، وغيرها من المظاهر اللغوية التي تتموضع شكليا ودلاليا بما يسمح لها بتقديم نمط إيقاعي مختلف.

[1] نعيمة نقري، نون، ص 41.

2-3-إيقاع الصور الشعرية:

عبر تتبّع نظام التصوير في قصيدة النثر الجزائرية لاحظنا الاختلاف الكبير بين التجارب من جهة وتعدّد مستويات التصوير حسب المحدّدات المختلفة فبعضها بلاغي وأخرى مرتبط بالرمز أو الأسطورة أو التناص باعتباره استحضارا لبعض الغائب وكشفا عن مستور داخل تجربة مختلفة مما قد يخلق صورة خاصة، وعبر مختلف هذه المحددات لاحظنا أنها تظهر في بعض القصائد بشكل متتابع أو متعاقب أو متنافر مما يولّد في كل الحالات شكلا إيقاعيا ذا بعْد إيحائي لا يمكن إدراكه إلا بعد تلقي الصورة وهضمها في كل مستوياتها، ثم تلقيها مرة أخرى وأخرى في القصيدة في سياقات نصية مختلفة عبر تجميع الرؤيا، فيُدرك المتلقي طبيعة الإيقاع الإيحائي وهنا مكمن الجمالية في الاستخدام، ونسجّل حضور هذه الظاهرة الإيقاعية في التجارب التأسيسية بالخصوص، حيث اعتمدها الشعراء باعتبارها بديلا هاما وضروريا لتعويض الإيقاع التقليدي، كما عملت على هذه التشكيلات الإيقاعية على تثوير النص وتحميله بحركية مختلفة تناسبت والتجربة وأزمة الشاعر، ومن التجارب التي قدّمت هذا التشكيل نذكر تجربة أحلام مستغانمي ومن ذلك نصها "أوقات" ومنه:

يا لحماقة البحارة

يموتون دائما في لحظة جهل

الوقت سفر..

عادت مراكب محمّلة بالحرير والبخور

والتوابل..

(...)

الوقت مطر

أمطرت السماء يومها

(...)

الوقت شتاء..

مراكب تغادر السفر

(...)

الوقت قدر..

وهذه الأمواج

بالغرق الحتميّ واعدة[1]

يظهر رمز الوقت الذي يحيل على عدم الاستقرار والحركية الدائمة، فلا حدود تؤطره، حيث يستمر في التقدّم جارفا معه كل شيء، ومعه تستمر التجربة، فهو سفر ورحلة لا نهائية، وهو مطر يحمل النماء كما يحيل على السيل الجارف وما يزيله في طريقه، كما يعد الوقت شتاء فكلّله برد وحزن يطرق القلب على مهل كما صوّرته الشاعرة، وتلتقي هذه الإيحاءات المختلفة للوقت بذات الخيط الرفيع الذي تنزلق عليه التجربة ليُصبح الوقت في الأخير قدرا لا فرار منه، ويرتبط بالفناء الحتمي والغرق، وهنا تبرز تراتبية التجربة في تنامي مطّرد لرمزية الوقت وارتباطه بمفاصل التجربة وفق منطق معيّن مما يشكّل إيقاعا إيحائيا من نوع مختلف، يجعل من الصورة التي تنجم عن رمز الوقت في كل مرة تقدّم حالة وترسم طبقة للتجربة تقدّم حمولتها للطبقة/المرحلة الأخرى على النهاية، وعبر هذا التنامي والتتابع الإيقاعي تظهر جمالية النص وفنية استثماره لهذه التقنيات وجعلها بديلا عن الإيقاع الحسي أيا كان نوعه.

وليس بعيدا عن تكرارات أحلام الصورية لرمز الوقت وتحميله إيقاعا مختلفا نجد تجربة الشاعرة منيرة سعدة خلخال في نصها التسعيني "اكتمال الكلام":

–للقلب استراحة الحال

من مؤن التجريح

...

وللقلب احتمال...

–وللقلب اهتمامات الأغاني

بشوق المدينة..

...

للقلب غنج المواعيد المهجّرة

للقلب هذا السؤال..[2]

يظهر من جديد تكرار كلمة "القلب" مع حرف الجر "اللام" التي تعد رمزا لمكمن العواطف ومنبع المشاعر، ومصدر لكل انفعالات الإنسان وشعوره بالآخر، وعبر تموضع هذا الرمز في طبقات في النص فإنه يشكل إيقاعا مختلفا يرتبط في طبيعته بالجانب الإيحائي، ولو أن هذه الإيقاع غير مطّرد في موجات تقسّم النص إلى دفقات –كما مر بنا مع نص مستغانمي– فهو يظهر ويختفي بلا ثبات مما يجعل الإيقاع

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، ص 50، ص 51.

[2] منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال، ص 49.

الناجم عنه مضطربا ومتوترا وهو ما يتوافق والتجربة الشعرية بل والرمز الحامل للعواطف غير المستقرّة – القلب– وهنا يبرز من جديد التعالق بين الصورة في بعدها الرمزي والإيحائي وطبيعة التجربة وحدودها وشكلها، ومن جهة أخرى تعمل هذه التوافقات على تمرير إيقاع مختلف يجعل التجربة تتنامى في نسق معيّن ليس شرطا أن يكون مطّردا بل قد يحمل نظاما مختلفا على غير نمطية محددة، ولعل هذا مكمن شعرية النص وجماليته المخفية خلف هذه التشكيلات الإيقاعية.

إضافة لما تقدّم نسجّل حضور نصوص شكيّل عبد الحميد الذي واصل الكتابة خلال هذه الفترة المهمة في شعرية قصيدة النثر الجزائرية حيث تفاقمت الأزمة وألقت بظلالها على النصوص رغم محاولة الشعراء الخلاص والنأي بفنية نصوصهم عن عنف المضمون، وفي هذه التجارب المتأخرة للشاعر نجده يقدّم نصوصا في حركية إيقاعية متواصلة ناجمة عن تكرار الصورة على اختلافها رمزية أو بلاغية أو وضعها بمواقع مختلفة ترسم شكلا إيقاعيا متميّزا، ومن نصوصه الحاملة لهذه التشكيلات نذكر مطوّلته "حجريات!!" التي وصلت إلى حوالي ستين صفحة من ديوانه "مراتب العشق– مقام سيوان" ومنها:

على مرمى حجرْ،

من باب البحر

و مدائن الموتى

ورنّات المواعيد ،

و صباحات العشّاق الكُثرْ:

كانت البلابل،[1]

تتكرّر الكناية المحمّلة في الجملة الأولى "على مرمى حجر" وتتعاقب في تناوب خاص في بداية الجمل الشعرية أو المقاطع فترافق حالة التجربة وتقدّمها، وعبر تموضع هذه الكنايات وما تولّده من صور في مواضع بتراتبية خاصة يتشكّل الإيقاع الدلالي على طول النص وامتداد الصفحات، فالشاعر جعل من هذه الكناية "على مرمى حجر" مفتاحا لمراحل تجربته المختلفة وعبرها حمّل المقاطع بتفاصيل رحلته التي تنطلق من لمحه للريح يفك أزرار سترته في بداية النص إلى أن وصل إلى باب البحر وصباحات العشاق، ومرّ بمقامات ومراحل مختلفة في رحلة مفعمة بالصور الرمزية والإيحاءات المختلفة التي تجنح في كثير

[1] عبد الحميد شكيل، مراتب العشق، مقام سيوان، نشر بدعم من جمعية النور ـ سيوان ـ، عنابة، ط1، 2004، ص 31.

من تشكيلاتها إلى المظهر الصوفي في مقاماته وأحواله، حيث وارى أقلامه في الأخير وارتدى خيوط الجبة، في إشارة إلى المقام الصوفي الذي وصله، وعبر مختلف هذه المراحل ظلت الصورة الناجمة عن الكناية تؤطر المشهد وتخلق إيقاعا دلاليا مخفيا يجعل من النص وتجربته يتوزعان في موجات تتماشى ومقامات الشاعر الذب استحضر البعْد الصوفي ليُحمّل نصّه بمستويات أكثر عمقا وتعقيدا تبعا لحالته، وفي ذلك جمالية مختلفة وفنية جديدة في قصيدة النثر.

خلال مرحلة الألفية الثالثة ظهرت تجارب كثيرة قدّمت عيّنات مختلفة عن الإيقاع الدلالي والإيحائي إما بتكرار الصور كما مر بنا أو بتوزيعها وتشتيتها وفق نمط خاص في النص مما يشكّل إيقاعا معيّنا ومميزا للنص والتجربة، وقد أخذت بعض الإيقاعات أبْعادا أكثر إغراقا في التجريب كأنْ ترتبط الصورة بالأنا التي تصبح رمزا لذاتية الصورة ودورانها في فلك الشاعر الذي يتحوّل إلى محور النص، ومن هذه التجارب نذكر **آمال رقايق**، ومن نصها "CV وما أهمل كلاوديو بوتساني":

أنا شلال موقوف،

أنا لدغة مضيئة،

(...)

أنا غمازة

(...)

أنا والدة السمك

(...)

أنا فضيحة رجال الحرب

(...)

أنا نصف دينار جزائري

(...)

أنا المقيمة في قبو الريح

أنا ريبة ... الرابحين[1]

يظهر ورود الأنا في بدايات مختلف الجمل والمقاطع الشعرية مما جعل التجربة تدور في فلك الشاعرة وأناها، الذي يعد رمزا لتوحد الشاعر بتجربته، فهي شلال موقوف وفي ذلك تعبير عن الرغبة في

[1] آمال رقايق، الزر الهارب من بزة الجنرال، ص 07، ص 08، ص 09، ص 10.

البوح أمام جدران الصمت المحيطة بالشاعرة، وهي غمازة وفضيحة الرجال والمقيمة في بوح الريح وكلّها صور تقدّم إيحاءات مختلفة تصب في تجربتها المضطربة التي تريد من خلالها أن تكون وتعترضها متاهات الواقع وحدود المنطق الذي حاولت كسر نظامه ولغته بتوليد صور مشوّهة لتعبر عن رفضها للنمطية فهي نصف دينار جزائري في إشارة للقيمة السلبية والبسيطة لها، وهي الظبية المغرمة بالذئب، وفي مختلف هذه الصور تتجاوز مستوى التداول إلى تفجير المعاني وخلق حالة من الضياع الممتع والمؤلم في الوقت ذاته، إنها حالة غريبة وتجربة مثيرة لا نجدها إلا عند الشعراء ممن يرومون الأراضي البكر للغة ويحاولون صيد معانيها الشاردة وخلق صورهم على غير مثال، وقد عمل الإيقاع المتولّد عن رمزية الأنا على بعث هذه الصور في زمَر بشكل خاص فيها جمالية مختلفة عما قدّمته النصوص الأخرى، فالشاعرة في هذا النص توقّع تجربتها بيدها وتنتقل في تراتبية خاصة من البداية إلى آخر سطر في القصيدة وهي تكرر أناها وذاتها مما يكرّس تعالقها بتجربتها.

كما نرصد خلال هذه المرحلة استمرار بعض الشعراء من مراحل سابقة في الكتابة وتقديم نصوص بإيقاعات دلالية وإيحائية جديدة ومختلفة نذكر الشاعرة ربيعة جلطي التي قدّمت في ديوانها "النبيّة– تتجلى في وضح الليل" تجربة مثيرة حملت الكثير من التشكيلات والتنويعات النصية بما فيها الإيقاع الدلالي والإيحائي ومن ذلك قولها:

الليلُ..

القارة الوحيدةُ..

المتبقية للعيش.!

(...)

الليل المدلّل

(...)

الليل..

صديقي الحميم..

(...)

الليل غاضب مني..

(...)

الليل يكاد يسقط[1]

عبر النص الطويل ذي الشكل الممسرح يظهر الليل رمزا متعدد الوجوه فهو للحزن والنشوة والموت والحياة، يحمل كل التناقضات فلا استقرار لهذا المنفى الوحيد المتبقي للعيش، كما يتأنسن ويأخذ صفات البشر فيصادق ويحب ويرتدي الأثواب ويسهر، إنه ليل أسطوري لا يشبه شيئا إلا ما يظهر عليه في النص، وهنا تظهر فرادة النص ومجانية معانيه ولا زمنيّتها، فهو يؤسس لذات مختلفة مغلقة على نفسها لا تستورد اللغة إنما تصدّرها، وعبر هذا التماوج الدلالي والإيحائي يبرز الليل كمحرّك للإيقاع من هذا الشكل، فيقدّم النص في وحدات متتالية بأحجام مختلفة حسب حالة التجربة، وعبر حضوره بهذه الكيفية يقدّم فنيات وجماليات خاصة لا نجدها إلا في حدود هذه النصوص المختلفة، فهو بتموضعه بلا شكل محدد (هو فقط مكرر) يجعل الإيقاع أكثر غرابة واستفزازا للمتلقي وهنا تظهر شعرية هذا النمط الإيقاعي في قصيدة النثر.

كما نشير في هذا المقام إلى شكل آخر من الإيقاع المعنوي يقوم على الصورة المشهدية وكيف ترتسم وترسم شكلا إيقاعيا مشهديا متدرّجا، فيبرز الإيقاع في هذه الحالة ككتلة واحدة مقسّمة بشكل خاص لا يشترط فيه التوازن الكمي أو الكيفي إنما يظهر في تشكيل خاص يؤسس لذاته كما يظهر، ونجد هذه الظاهرة بالخصوص عند شعراء مرحلة الألفية الثالثة حيث تحوّلت أغلب صورهم إلى مشاهد مركّبة بشكل خاص وتحيل على تراتبية مختلفة تبدو أقرب للفوضوية منها إلى الانتظام في أنساق يمكن قياسها، وهنا سر جماليتها وفنيتها ومن النصوص الحاملة لهذا التصوير المشهدي الفريد بإيقاعه نذكر نصوص محمد بن جلول ومنها نصه "أشمّكِ من مسافة موتي" ومنها هذه المشاهد:

معكِ فقط وأبحثُ عن أرجلي

كيف وصلتُ.

(...)

أرى أزهار قبري يابسة

بغطاء فوضويّ وأشرطة ذابلة!

(...)

أشمّكِ من مسافة موتي

(...)

أنا "زومبّي" نباتي وأفكّر في أن أغرسك[2]

---

[1] ربيعة جلطي، النبية، تتجلى في وضح الليل، ص 07، 09، 10، 13،14.

[2] محمد بن جلول، الليل كله على طاولتي، ص 44، ص45، ص 46.

من خلال النص تظهر المشاهد الغريبة في تصوير تجربة مختلفة (تجربة الموت والبعث) في مشهدية حسيّة غاية في الإغراق فيتحوّل معها النص إلى مشهد مرعب ومنفّر يصوّر واقعا افتراضيا لكنه يدفع للاشمئزاز وفي ذلك نوع من التجديد في الطرح، فلا نكاد نعثر عن مثل هذه الصور المشهدية إلا في هذا النص الذي منه أيضا قوله[1]:

أصعدُ كما لو أنّني "زومبّي عاشق"
يربّي في فمهِ عنكبوتاً، أصابعهُ عالقةٌ تشفطُ هواء
نافذتك. هواؤها المارّ كمشبوه شهيٌّ
بين حواجز أنفي!
أصعد بكامل عفَني
أصعد بكامل حشراتي وديداني وتحلّلي.
بأجزائي المرقّعة بخيطٍ أسود يتناسبُ
مع لون سترتي.

يظهر المشهد المرعب والمنفّر للشاعر/الذات وهو يصارع موته ويُحاول تقمّص دور الزومبي/الميت الحي ويصف جسده وثيابه وعفنه وحشراته وكل متعلقات القبر، ويواصل أداء دوره وتقديم تجربته في تتابع خاص يجعل من المشهد يتجزأ من البداية فهو يبدأ من موته ثم ينتقل إلى مشهد بقائه الطويل بعد الموت (أرى أزهار قبري يابسة) وكيف نسيه الجميع، ثم يعود إلى الحياة وهو ميت في صفة الزومبي (وهي من أغرب الصور التي تم توظيفها) ثم يصف مشهدية صعوده في تراتبية خاصة وكيف يحاول التواصل معها بعد أن يعيد سرقة أعضاء لجسده المهترئ ويسرقها هي في الأخير في تصوير غاية في الغرابة يعكس تجربة مثيرة ومتفرّدة لا يعبّر عنها في العادة بالشعر، لكن الشاعر استطاع كسر كل القواعد وتقديم نص مختلف كلية سواء على المستوى اللغوي أو المضموني أو الفكري أو الإيقاعي الذي ظهر باعتباره مشاهدا مقسّمة داخل صورة/حالة عامة ربطت النص من البداية إلى النهاية، وعبر هذا النمط المختلف للإيقاع تبرز

[1] المصدر نفسه، ص 45.

من جديد جمالية أخرى أكثر تشعبا من حيث أبعادها، حيث تعكس مدى التجريب الإيقاعي الذي وصله شعراء قصيدة النثر الجزائرية.

نلاحظ التطور المطّرد في توظيف الإيقاع التصويري بين مراحل قصيدة النثر الجزائرية وقد شمل التطوّر الشكل والنمط التصويري وطريقة عرضه في دفقات داخل النص، فمن شكله البلاغي التقليدي كالمجاز والتشبيه إلى صوره المعاصرة كالرمز والأسطورة، ومن نمط حضوره التكراري إلى توزعه بفوضوية داخل النص مما يشكّل إيقاعا مختلفا يتناسب وانفجار النص ولا منطقية لغته، وهذا ظهر كما تقدّم خصوصا في التجارب التسعينية وما تلاها في مرحلة الألفية الثالثة.

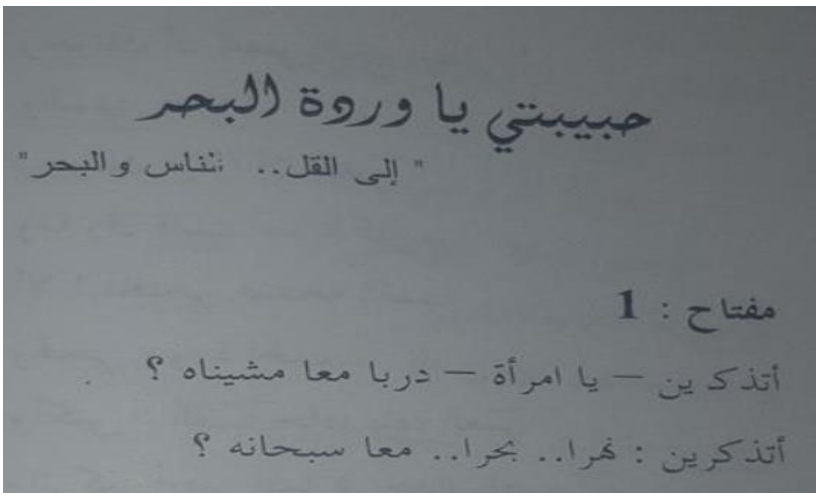
من خلال ما تقدّم يبرز النمط الإيقاعي الدلالي والإيحائي مشكّلا صورة مغايرة على الإيقاع كما عهده المتلقي في ارتباطه بالجانب اللغوي والصوتي فقط، وهنا تظهر إمكانات قصيدة النثر في استثمار كل متعلقات النص في خلق إيقاع مختلف ولو تعلّق الأمر بمحددات ما وراء لغوية كالدلالة والإيحاء التي يصعب ملاحظتها كما يتعذّر قياسها الكمي، لكن رغم ذلك لاحظنا أنها تمارس سلطة توجيهية لحركية الإيقاع على اختلاف النصوص والمراحل التي ظهرت فيها، فهي بحق تشكّل المظهر الثاني الأكثر نفوذا في خلق البديل للإيقاعات التقليدية، وعبر تتبّع التجارب الجزائرية وجدنا تمثّلا مختلفا لهذه الأداة الإيقاعية بين الشعراء وقدرة مشبّعة بالتجريب عند بعض التجارب التي مثّلت الصورة الإبداعية لقصيدة النثر الجزائرية.

3- الإيقاع البصري للفضاء النصي والعلامات غير اللغوية

في هذا المستوى من الإيقاع تصل قصيدة النثر إلى استثمار الطاقات الطباعية وما يمكن للكتابة والعلامات غير اللغوية من توليده من تشكيلات على سطح الورقة البيضاء مما يولّد نوعا من الإيقاع البصري الناجم عن الفضاء النصي على اختلافه، وتدخل الإيقاعات البصرية في مجال الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر الذي " يكمن في لعب الشاعر مع نصّه وفضائه المكاني، وتشكيله بصريا بما يحقق بعدا دلاليا وشعوريا"[1]، وهو ما استثمره شعراء قصيدة النثر حيث طوّروا هذه التقنية الإيقاعية خصوصا في المراحل المتقدّمة وتطور الطباعة وإدراكهم الأهمية الجمالية لهذا النمط الإيقاعي. وعبر تتبّع عينات مختلفة من التجربة الشعرية الجزائرية نلاحظ تفاوتا وعدم اطراد في توظيف هذا المحدّد الإيقاعي البصري، فلكلّ تجربة شكلها الخاص كما أن الشعراء مختلفون في قدراتهم التوظيفية وفهمهم لجمالية التشكيلات النصية ودورها في خلق الإيقاع البصري الذي نجده أحيانا متعلّق بالوقفات التي تتحدّد بالبياض أو النقاط المتتابعة، وفي بعض الإيقاعات يتم توظيف علامات غير لغوية كالنجمات وأحيانا يظهر الإيقاع البصري في تراتبية الترقيم إما بالأرقام أو الأحرف، وغيرها من التشكيلات الفضائية النصية التي تقدّم صورة عن نظام إيقاعي بصري مختلف، الذي تفاوت في حضوره في التجربة الشعرية الجزائرية فأحيانا تأتي نصوص الشعراء في استثمارها لهذا المكوّن بشكل اعتباطي خصوصا في التجارب الأولى ولا تختلف عن الشكل الشجري في قصيدة التفعيلة، لكن بدخول مرحلة التأسيس الفعلية بدأت التجارب تنضج أكثر والشعراء يتمثّلون الإمكانات التشكيلية أحسن تمثيل سواء في الكتابة داخل متن النص أو توظيف العلامات غير اللغوية. وعبر تقديم عيّنات نصية سيتضح الأمر ويظهر مقدار التطور في الرؤيا والتوظيف، ففي التجارب الأولى مثلا مع تجربة عبد الحميد شكيّل في ديوانه "قصائد متفاوتة الخطورة" ومنه نصه "حبيبتي يا وردة البحر"، حيث يظهر نصه مقسّما إلى طبقات جعل لكل طبقة مفتاحا كما في الشكل الموالي[2]:

[1] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية . بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص221.

[2] عبد الحميد شكيّل، قصائد متفاوتة الخطورة، ص 90.


حبيبتي يا وردة البحر

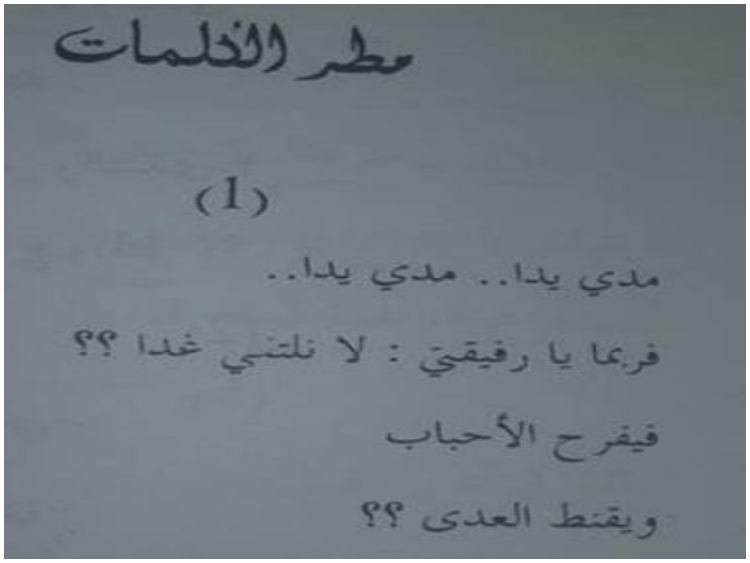
" إلى القل.. الناس والبحر"

مفتاح : 1

أتذكرين — يا امرأة — دربا معا مشيناه ؟

أتذكرين : نهرا.. بحرا.. معا سبحانه ؟

وتستمر المفاتيح في تقديم الدفقات الشعرية إلى أن تصل إلى المفتاح الثالث (3) وعبر كل طبقة يقدّم الشاعر جزءًا من تجربته المترابطة وتدور أغلبها حول الحنين إلى الماضي وتذكّر الأيام الخوالي، ورغم بساطة النص وعدم إغراقه في التجاوز فهو أقرب للشعر المنثور لكن عملت العلامات الفاصلة على تقسيمه وتقديمه في تناوب خاص مما أكسبه إيقاعا بصريا زاده جمالية. كما نرصد في تجربة الشاعر الأولى عدة نصوص ظهر فيها الإيقاع البصري متمثلا في البياضات الفاصلة أو علامات الترقيم كنصه "مطر الكلمات"[1] ومنه شكله:


مطر الكلمات

(1)

مدي يدا.. مدي يدا..

فربما يا رفيقتي : لا تلتني غدا ؟؟

فيفرح الأحباب

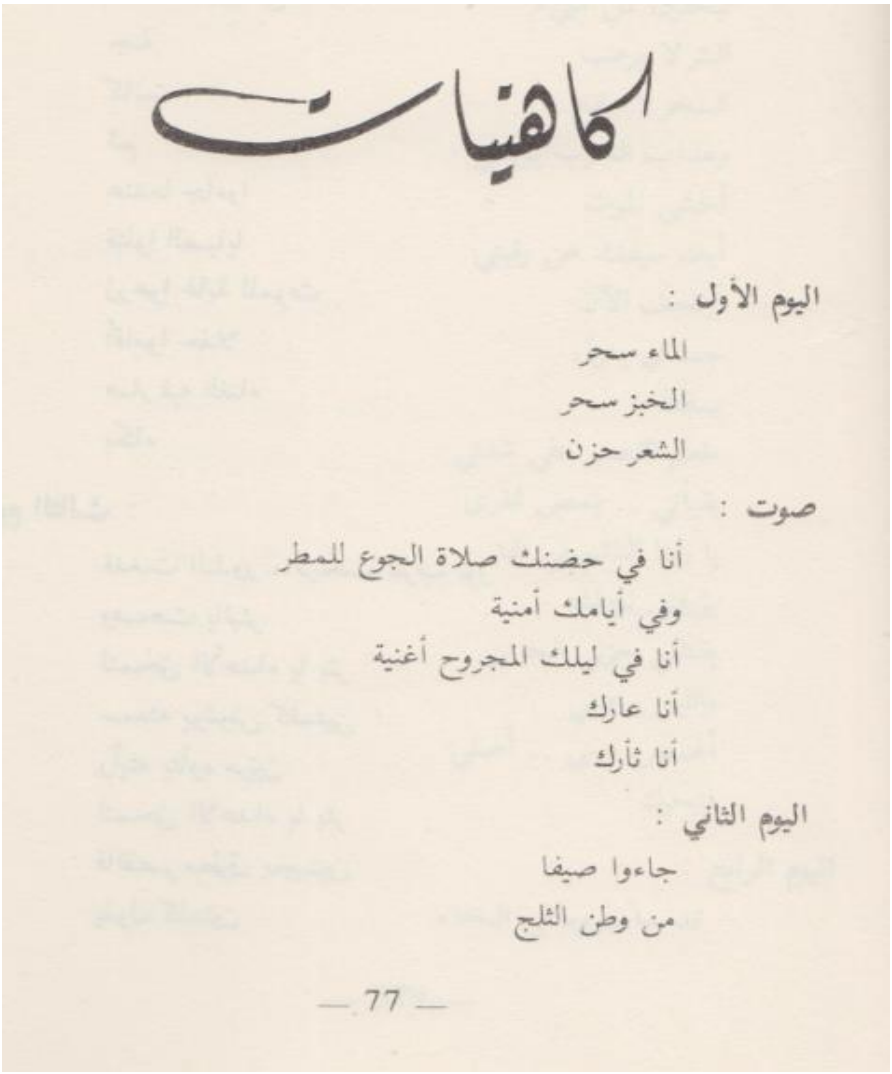
ويقنط العدى ؟؟

يتوزع النص على خمس (5) طبقات تقدّم كل طبقة جزءا من التجربة الشعرية، وعبر تموضعها بهذا الشكل تقدّم إيقاعا بصريا متتاليا ومرافقا لحركة النص بشكل عام، رغم أن النص لم يأخذ أبعادا لغوية

[1] المصدر السابق، ص 97.

تجاوزية، كما تظهر سيطرة المضمون عليه، من خلال تكراره لكلمات اشتراكية (رفيقي) لكن هذا لم يمنع العلامات غير اللغوية (الترقيم) من أداء وظيفتها في بناء الإيقاع البصري.

ومن التجارب التي قدّمت نمطا إيقاعيا بصريا مختلا في هذه الفترة نجد الشاعر جروة علاوة وهبي فقد جاء نصه أكثر فنية في توليد هذه الإيقاع البصري خصوصا بتشكيلاته القريبة للشكل الممسرح ومن ذلك نصه "كاهنيات" وهو يبدو بالشكل التالي[1]:



كاهنيات

اليوم الأول :

الماء سحر
الخبز سحر
الشعر حزن

صوت :

أنا في حضنك صلاة الجوع للمطر
وفي أيامك أمنية
أنا في ليلك المجروح أغنية
أنا عارك
أنا ثأرك

اليوم الثاني :

جاءوا صيفا
من وطن الثلج

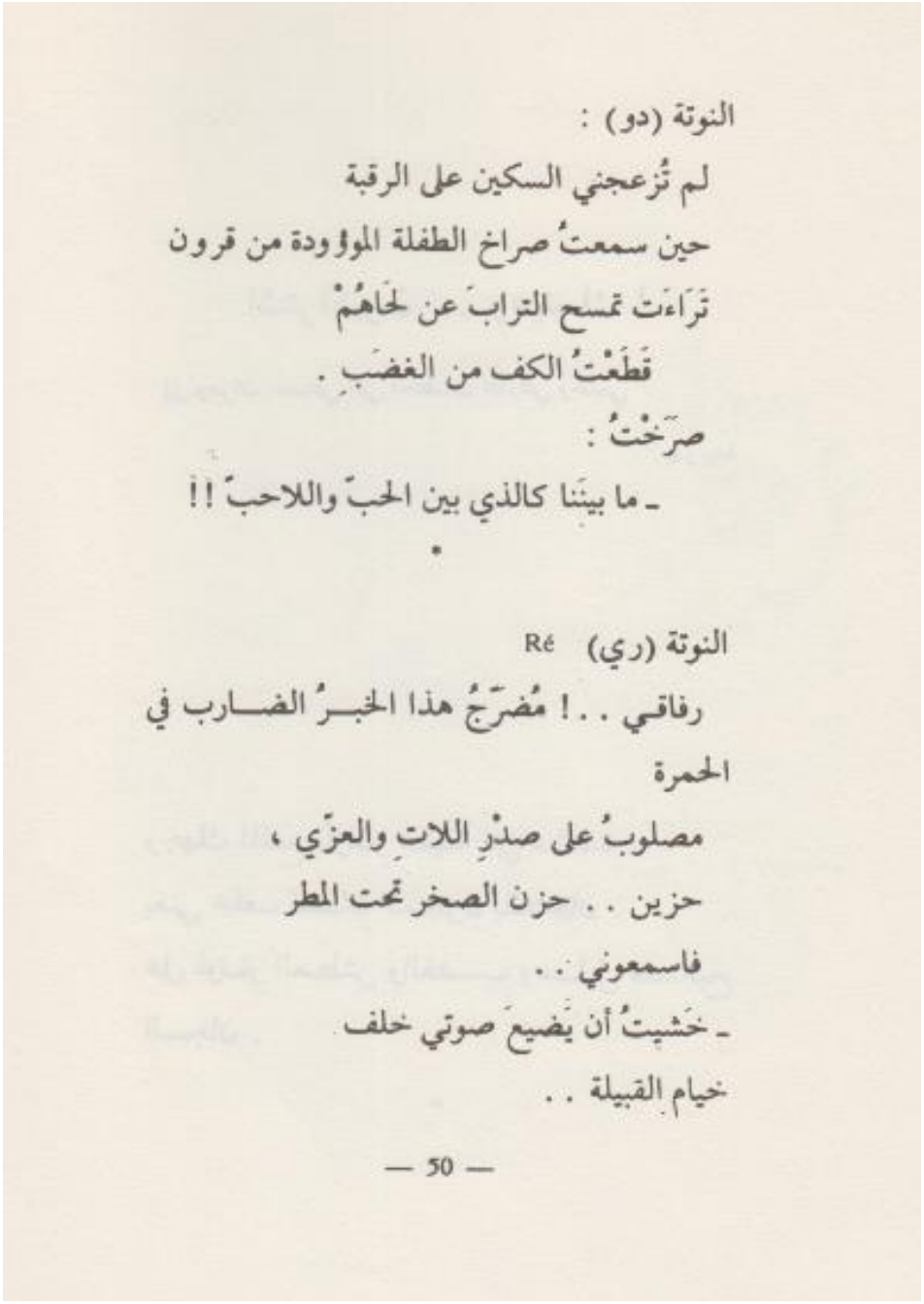
— 77 —

يظهر التشكيل القريب من شكل المسرحية في توزيع الأدوار مما يقدّم توزيعا فضائيا عموديا يقدّم جملا تظهر كالشخصيات في توزيعها، مما يجعلها تشكّل إيقاعا بصريا نازلا، وهو يتوافق مع حركة النص والتجربة فيبدأ باليوم الأول الذي يضعنا في حضرة التجاوز والسحر ثم ننتقل بصريا للصوت المعبّر عن الأنا، وننزل إلى اليوم الثاني الذي يقدّم ما يشبه الراوي من جديد، وعبر الانتقال التنازلي المرافق لتشكيل

[1] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، ص 77.

مختلف مع كل طبقة يظهر الإيقاع البصري ودوره في ترجمة مرحلة التجربة وتقديمه لتوجيهات خاصة بالمتلقي تساند عملية قراءته المختلفة.

إضافة لتجربة الشاعر نرصد في ذات المرحلة تجارب أخرى قدّمت عينات مختلفة في توزيع الإيقاع البصري ولكل منها شكلها الخاص كما عند ربيعة جلطي في نصها "اشتراكيون .. وعينيك!"[1]:



النوتة (دو) :

لم تُزعجني السكين على الرقبة
حين سمعتُ صراخ الطفلة الموؤودة من قرون
تَرَاءَت تمسح التراب عن لحَاهُمْ
قَطَعْتُ الكف من الغضَبِ .
صرَخْتُ :
ـ ما بيننا كالذي بين الحبّ واللاحبّ !!

•

النوتة (ري) Ré

رفاقي . . ! مُضرّجُ هذا الخبـرُ الضـارب في
الحمرة
مصلوبُ على صدْرِ اللاتِ والعزّي ،
حزين . . حزن الصخر تحت المطر
فاسمعوني . .
ـ خَشيتُ أن يَضيعَ صوتي خلف
خيام القبيلة . .

— 50 —

يظهر التوزّع العمودي للجمل الشعرية والفاصل بينها فراغ متبوع بنوتة موسيقية مرافقة لمقابلها باللغة الفرنسية منها النوتة (ري) Ré وعبر تموضع هذه التشكيلات الحاملة للبعد اللغوي إضافة لفضائها الهندسي

[1] ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص 50.

نجدها تفتت التجربة وتعرضها بشكل متتابع فبعد كل نوتة تقدّم الشاعرة جزء من تجربتها، فمن السكين على رقبتها إلى خيام القبيلة، والشاعرة تعبّر عن توترها من القيد والاضطهاد الذي رافق المرأة من قرون وكأنه موسيقى متناغمة وملازمة في طبقات ومستويات، وهنا يبرز دور الإيقاع البصري في ترجمة التجربة صوريا فقد رافق حركتها من البداية.

إضافة إلى ما تقدّم تطوّرت التجارب بدخول فترة التأسيس الفعلية وما تلاها حيث أصبحت التوظيفات الفضائية النصية المولّدة للإيقاع مرافقة لحالة التجربة أكثر بل معبّرة بشكل مباشر لما أراده الشاعر حيث استوعب جيدا وظيفة هذا المحدد الإيقاعي في تفتيت التجربة التي يعيد المتلقي تجميعها، ومن التجارب التأسيسية نذكر تجربة الشاعر مشري بن خليفة كما في نصه "عطش" (المؤرّخ بسنة 1988) حيث قسّمه إلى خمس طبقات تحمل كل طبقة رقما ويتوافق ذلك مع حركية تجربته النازلة ويظهر النص بالشكل التالي[1]:

عطش

(1)

واقف بين الريح والمرآة

أرسم على الماء طفلا يحترق

(...)

(2)

اخلع نعليك سيدي

واقترب

(...)

62

)

[1] مشري بن خليفة، سين، ص 62.

من خلال شكل النص يظهر الإيقاع البصري النازل والمرافق للأرقام الفاصلة بين الدفقات الشعرية، وعبرها ينتقل المتلقي في تتبع التجربة مع حركة بصره التي تناسب التجربة وتوجهها الأرقام، فمن وقوف الشاعر بين الريح والمرآة في صورة مجازية تعبّر عن حال التوتر والاضطراب وهي مرافقة للعطش بمعناه المادي والمعنوي وهو عطش للحب والأمان، يصل الشاعر بعدها إلى مناجاة الحبيبة/الوطن التي تصبح مع المقطع الخامس مفتاحا للوطن، وعبر نزل المتلقي في النص وغرقه في التجربة يرافقه الفضاء النصي المرقّم وما يُنتجه من إيقاع بصري منظم ومساهم في خلق جمالية خاصة بهذا النمط الإيقاعي. كما يمكن تتبع عيّنات أخرى لذات الشاعر أكثر تطوّرا في توظيفها للإيقاع البصري المبني على التعاقب في العلامات غير اللغوية أو اللغوية بتشكيلات مختلفة، فمثلا في نصه التسعيني " مقاطع منسية من حب الجزائر" الذي تظهر صفحته بالشكل التالي[1]:

مقاطع منسية من حب الجزائر

عبور:

أعبر فضاءك الفسيح

ومن يدي أشيد هامتك

(. . .)

فرح:

زغاريد الرصاص تعلو . .

(. . .)

44

عبر تدرّج النص في طبقات تتابع عين المتلقي هذا النزول وهو مزدوج الوظيفة فالعلامات الفاصلة بين المقاطع لغوية وتعد جزءا من النص وفي الوقت ذاته تمارس وظيفة فضائية بصرية حيث تفصل بين

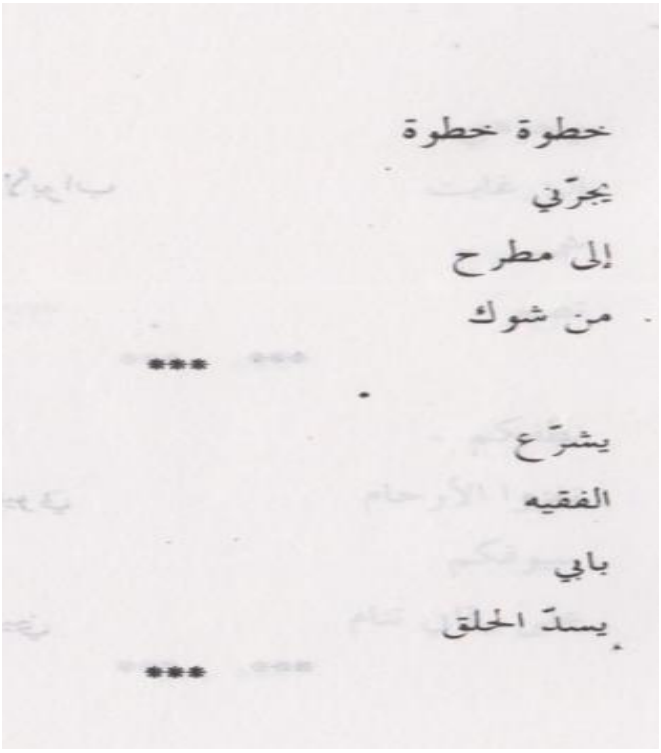
[1] المصدر السابق، ص 44.

أجزاء النص وتقدّمه في شكل طبقات تنفتح كل طبقة بكلمة تؤدي دور افتتاح النص لغويا وفي الوقت ذاته تفصله بصريا مما يخلق الإيقاع الفضائي المختلف، وهو ما يجعل التجربة تظهر في تتابع مرحلي. فينتقل الشاعر من العبور إلى الفرح وفيهما إشارة للفضاء/المكان الذي يتشكّل باللغة ويعبر عن ذاته وفي الوقت نفسه تؤدي الكلمات وظيفة فضائية نصية تشكّل الإيقاع عبر ما تحتله من أماكن في النص، بهذا "فالمكان في الشعر تشكّل عن طريق اللغة التي تمتلك بدورها طبيعة مزدوجة، إذ للغة بعد فيزيقي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية، كما أن لكل لغة نظاما من العلاقات التي تعتمد على التجريد الذهني"[1]، وهذا ما استغله الشعراء في تحميل اللغة بأقصى ما يمكن من الوظائف كي تقدّم نصوصهم في جمالية مختلفة وإيقاع متفرّد فتجاوزوا دورها الدلالي والمعني في توليد الصورة كما عبروا قيمتها الصوتية ليستثمروا وجودها الفضائي النصي وتموضعها داخل النص بما يتوافق والتجربة، وهنا تبرز جمالية مختلفة يحاول الشعراء تكريسها وتمريرها للمتلقي لتشكيل عادات قرائية خاصة وتمرير جماليات مختلفة تؤسس لجيل جديد من المتلقين يساهم في نتشيط وتطوير قصيدة النثر.

وعبر تتبّع الكثير من التجارب خلال هذه المرحلة نجد الشعراء يستخدمون تقنيات بصرية كثيرة لتقسيم نصوصهم وخلق الإيقاع الفضائي النصي كتوظيف العلامات غير اللغوية لوحدها كالنجمات مثلا ومن ذلك ما نقرأه في ديوان "راقصة المعبد" لزينب الأعوج وهو ينتمي لمرحلة التسعينيات ومنه الشكل التالي[2]:

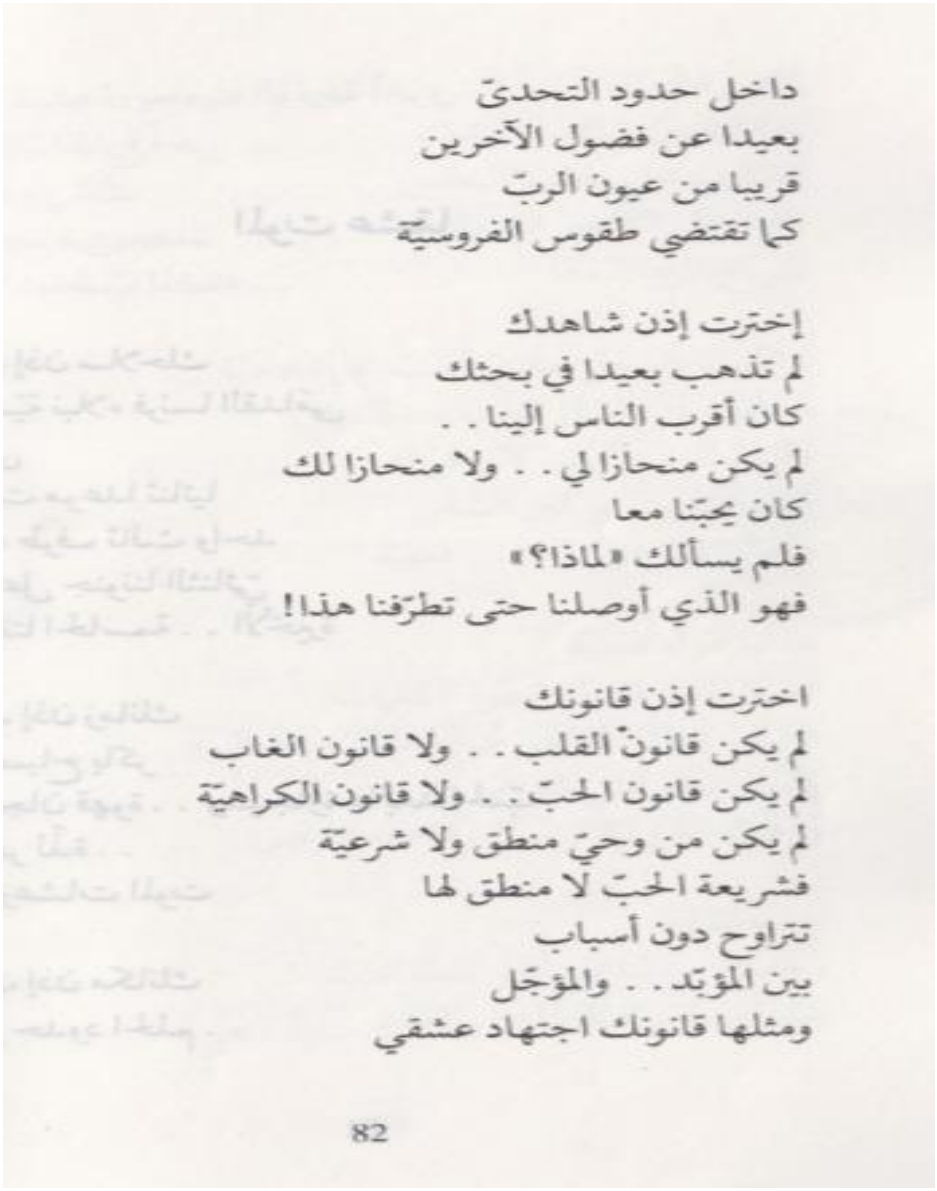
[1] اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط1، 1988، ص 05.

[2] زينب الأعوج، راقصة المعبد، ص 44.


خطوة خطوة
يجرّني
إلى مطرح
من شوك
***
يشرّع
الفقيه
بابي
يسدّ الخلق
***

تظهر الفواصل غير اللغوية بين أجزاء النص مما يجعله يظهر في طبقات مشكّلا إيقاعا بصريا متتاليا، ويقابل ذلك حركة التجربة، فالشاعرة تنزل مع تجربتها خطوة خطوة ويجرها إلى مطرح الشوك ثم تصل للفقيه وتتأزم بسد حلقها، فالتجربة تنزل بالتدرّج ويرافقها فصل العلامات غير اللغوية المشكّلة للإيقاع البصري وعبر النزول يتشكّل الفضاء/المكان ببعْده الحسي المادي المرافق للتجريد الذهني في الصورة، وكله في إطار الفضاء النص الخاص، بهذا يظهر الازدواج في الوظيفة والحضور كما يبرز التشعّب في العلاقات فالنص كتلة واحدة بكل مكوناته ومتعلقاته. كما نرصد طريقة أخرى عند بعض الشعراء في توليد هذا النمط الإيقاعي تقوم على الفصل ببياضات بين الدفقات الشعرية بدل العلامات غير اللغوية الظاهرية، كما في تجربة أحلام مستغانمي ومن ذلك ما جاء في نصّها "الموت عشقا" ومنه الشكل التالي[1]:

[1] أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، ص 82.



داخل حدود التحدّي
بعيدا عن فضول الآخرين
قريبا من عيون الربّ
كما تقتضي طقوس الفروسيّة

إخترت إذن شاهدك
لم تذهب بعيدا في بحثك
كان أقرب الناس إلينا . .
لم يكن منحازا لي . . ولا منحازا لك
كان يحبّنا معا
فلم يسألك «لماذا؟»
فهو الذي أوصلنا حتى تطرّفنا هذا!

اخترت إذن قانونك
لم يكن قانونّ القلب . . ولا قانون الغاب
لم يكن قانون الحبّ . . ولا قانون الكراهيّة
لم يكن من وحيّ منطق ولا شرعيّة
فشريعة الحبّ لا منطق لها
تتراوح دون أسباب
بين المؤبّد . . والمؤجّل
ومثلها قانونك اجتهاد عشقي

82

عبر شكل الصفحة يظهر الفصل بين الجمل الشعرية والدفقات ببياضات تقسّم النص إلى طبقات مما يشكّل إيقاعا بصريا يساهم في بلورة عملية التلقي تبعا لمراحل التجربة وتأتي وظيفة هذه البياضات في جعل التلقي مرحلي فالقارئ يميّز بين الجمل الشعرية والدفقات ويتلقاها تباعا مما يخلق جمالية مختلفة ومتدرّجة تبعا للزمن الفاصل بين الجمل، وهذا ما يعكس الوظيفة التقنية للإيقاع البصري كما تتعالق هذه الوظيفة بالجوانب الجمالية والفنية خصوصا عبر تتابع التجربة وتدرّجها حسب الإيقاع، ففي هذه العيّنة مثلا نجد الشاعرة تبدأ رسم مشهد حسي في الدفقة الأولى وهو في حدود التحدي، ثم تفصل نصها ببياض لتواصل في رسم المشهد عن قرب وتوجّه كلامها له وتشير مباشرة لسبب توتر تجربتها، ثم تترك مسافة أخرى وتبدأ في التعبير عن حاله معها بعد الفراق وقانونه المختلف، وعبر كل هذه الدفقات يتم الفصل البصري فيساهم في تقديمها تباعا وفق إيقاع خاص.

كما استمر الشعراء في توليد إيقاعات فضائية نصية خلال مرحلة الألفية الثالثة وأخذت أشكالا كثيرة يصعب حصرها منها ما هو تقليدي كالترقيم وبعض العلامات غير اللغوية والبياض ومنها ما هو مبتكر، وتعد ظاهرة ترك بياض فوق النص من أكثر المظاهر الفضائية النصية الحاضرة في دواوين هذه الفترة، فالنص لا يستغل إلا بعض الصفحة تاركا الجزء الأكبر كنص غائب حيث ينتقل المتلقي من فضاء نصي خالي يحيل على الغياب إلى النص الحاضر الذي يظهر كالومضة سرعان ما يختفي وعبر هذه الحركية الفضائية يتشكّل الإيقاع الفضائي على طول الديوان ومن عيّنات ذلك مثلا ما نرصده في ديوان محمد قسط ومن عيّنات ما جاء فيه:

الوت مَوْجًا

3

الكتابة تعني الأزرق..

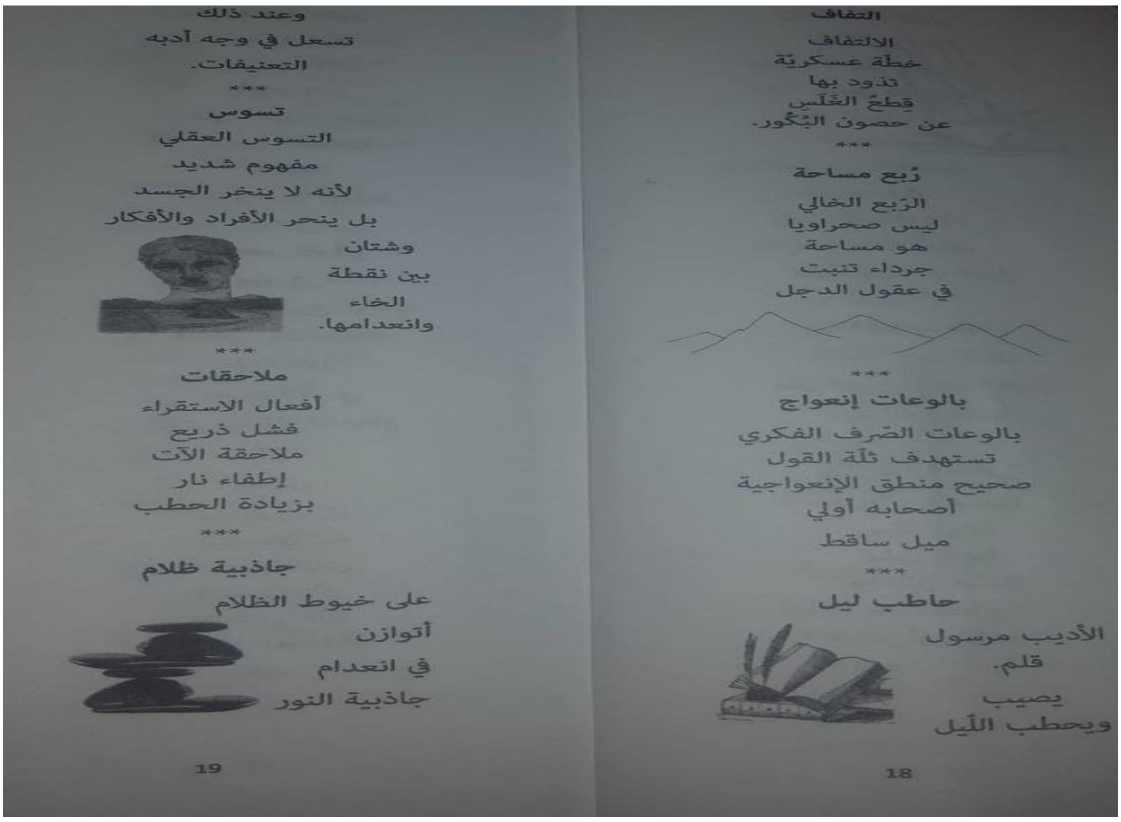
أن يلسعك الهدير، تداوي جرح الكمنجة، في وسعكَ أن تصبّ وترا في الكلام، وردة في الملح، محّارة في لهاة البحر.

16

يظهر الجزء العلوي من الصفحة خاليا من النص، وهو أمر عام في كل الديوان، فلا نعثر على النص إلا في بضع أسطر آخر الصفحة وكأنه ساقط من كلام محذوف وغائب في ذلك البياض، ويأخذ النص الحاضر –حسب التجربة– أبعادا تجاوزية مختلفة على المستوى اللغوي بكل متعلقاته المعجمية

والتركيبية والتصويرية، فالنص لا يشبه شيئا خارجه (الكتابة تعني الأزرق.. وردة في الملح) كله تجاوز. أما الجزء العلوي الأبيض فهو المؤطر للنصوص وعبر تكراره في كل الصفحات يشكّل إيقاعا بصريا يجعل المتلقي يسير في الديوان وفق تصور فضائي مسبق فيأخذ فترة استراحة بداية كل صفحة لينطلق في آخرها ويأخذ نصا قصيرا متجاوزا لأعراف اللغة فيُحدث هزة وتوترا لينطلق المتلقي من جديد بعدها في فضاء البياض في الصفحة الموالية فيسافر فيما تلقاه قبلها ثم يعيد الكرة في تراتبية خاصة تجعل من هذا الفضاء النصي مؤطرا للإيقاع البصري المساهم في تلقي النص اللغوي ككل.

إضافة لهذا الشكل يمكن تتبّع الكثير من التنويعات النصية والعلامات غير اللغوية في هذه المرحلة حيث قدّمت حضورا مكثفا للإيقاع البصري وساهم بدوره في مساندة التجربة والنص اللغوي ودفعه للتعبير عن مراد الشاعر، ومن هذه التشكيلات الأكثر تجريبا نجد نصوص الشاعر رشيد زهاني في ديوانه ذي الشكل الغريب فهو في حجم ثلث الديوان فمساحة ورقه لا تتعدى (8×22) وفي كل صفحة تتموضع عدة نصوص بشكل متتالي تفصلها صور وعلامات غير لغوية تعبر عن مضمونها، ورغم سطحية الكثير من الاطروحات وبساطتها إلا أن الشكل المقدّم يؤسس إلى إيقاع بصري مختلف، ويمكن التمثيل له بالصفحة التالية[1]:

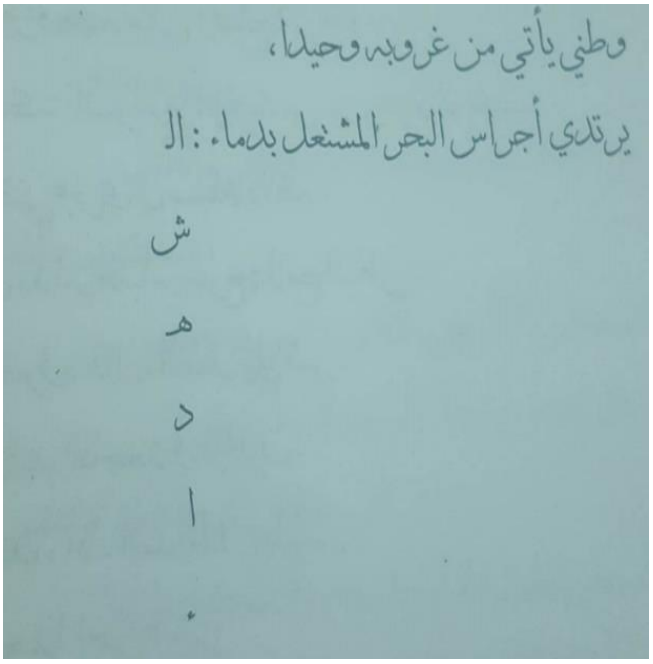


[1] رشيد زهاني، أنقاض أكسيوم، ص 18، ص 19.

يظهر من خلال الصفحة حضور الصور (علامات غير لغوية) فاصلة بين النصوص ومعبّرة على ما في النصوص من أفكار، فمثلا بعد نصه ربع مساحة يتكلّم عن الربع الخالي وبعده يضع صورة لجمال وصحراء جرداء فيتفق النص مع الصورة كذلك في نصه جاذبية ظلام حيث يربطها بصورة حجارة في تموضع خاص متزن لكنه على حافة الانهيار بسبب الجاذبية، ليتّفق من جديد المضمون النصي بالصورة، وعبر انتقال المتلقي بين هذه النصوص يفصل بينها بالصور فتشكّل إيقاعا بصريا يساهم في تقديم النص بشكل متتالي فتأخذ الصورة وظيفتين الأولى فنية عبر ارتباطها بالنص والثانية تقنية بدورها الفاصل بين النصوص، وعبر هذا الحضور المزدوج الوظيفة تكمن جمالية هذه التوظيفات البصرية وما يتولّد عنها من إيقاع.

كما نشير في هذه المقام إلى ظاهرة أخرى عرفتها قصيدة النثر الجزائرية ومتعالقة بالفضاء النصي وما يتولّد عليه من إيقاع بصري وهي ظاهرة تقطيع/تشذير الكلمات فيتم عرض بعض كلمات النص بشكل عمودي أو أفقي أو مائل بأحرف مفرّقة، حيث تنتقل عين المتلقي باحثة عن تجميع لهذه الأحرف لتؤسس الكلمة فتأخذ جمالية مختلفة نتيجة لاستغراقها في الزمن وتشتتها في المكان/الورقة، كما نجد الظاهرة تخص الكلمات حيث تشكل بتجميعها جملة وتظهر هذه الكلمات مشتتة بشكل معيّن في الصفحة.

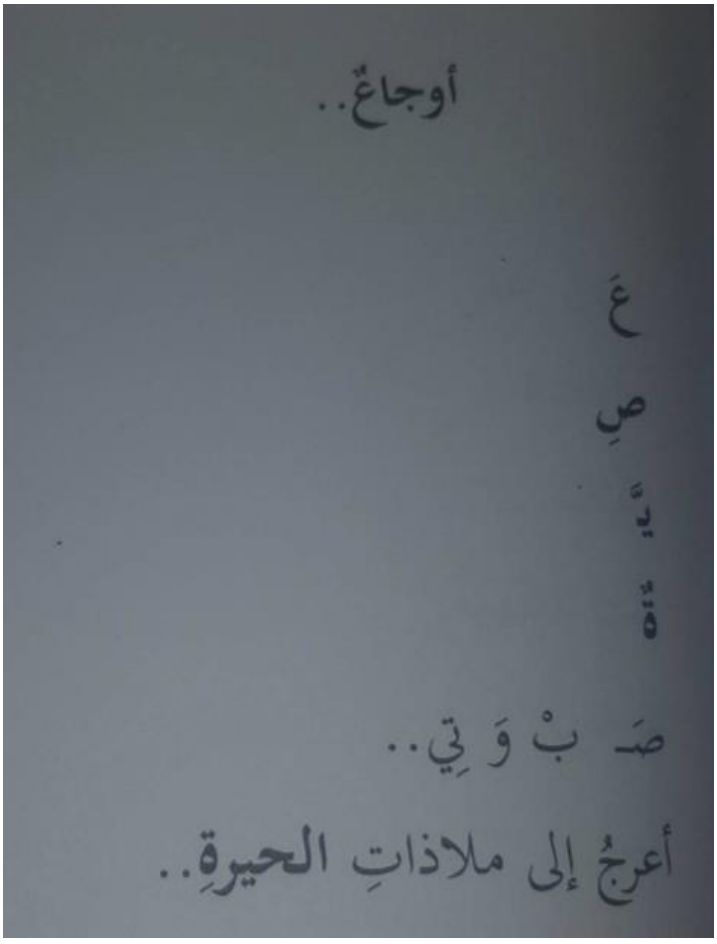
ومن عيّنات تناثر الحروف في الصفحة ما نقرأه عند مشري بن خليفة كما في نصه "جنازات الخروج" وتظهر الصحة بالشكل التالي[1]:



[1] مشري بن خليفة، سين، ص 36.

يظهر انزلاق الحروف بشكل عمودي وتفتتها مما يجعل المتلقي يتتبع نزولها ثم يجمّعها في كلمة "الشهداء" فيكون وقع الكلمة أقوى فقد أخذت زمنا في التكوّن ومتسعا في الحضور الفضائي مما يجعلها محور النص في الصفحة فمنبعها الوطن ومحنته، ومن جهة أخرى تشكّل الحروف بتموضعها بهذا الشكل إيقاعا بصريا مختلفا فنثرها بهذا الشكل العمودي يجعلها تقدّم ذاتها في مرحلية وهو ما يولّد الإيقاع البصري المساهم في تمرير أبعاد فنية للكلمة المفكّكة.

كذلك من الشعراء الذين اهتموا بهذه الظاهرة لدرجة أنها أصبحت علامة أسلوبية خاصة بنصوصه نجد الشاعر عبد الحميد شكيّل خصوصا في ديوانه "إني أرى" الذي احتفى بالظاهرة وبغيرها من التنويعات النصية التي قدّمت إيقاعا بصريا مختلفا في كل نص ومن عيّنات ما جاء في ديوانه "إني أرى" نص "أوجاع.."[1]:



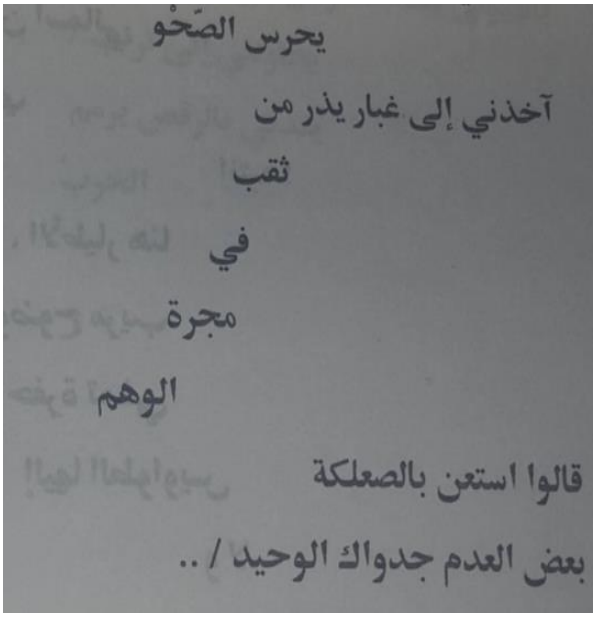
يظهر من خلال شكل النص التوزع بنوعيه العمودي والأفقي للأحرف وكان النص /الأوجاع تنساب وتنسكب عمودية عبر كلمة "عصيّة" ثم تتحوّل من جديد إلى أحرف مفرّقة لكنها أفقية لتقدّم كلمة "صبوتي"

[1] عبد الحميد شكيّل، إني أرى، ص 167.

والتي تحيل إلى الشوق والحنين ومن جهة أخرى إلى ميل الإنسان إلى اللهو، وعبر هذه الحركية للنص يتولّد إيقاع غير متّزن ينتقل من العمودي إلى الأفقي مما يناسب حركة النص الدلالية الداخلية التي تُنتج ذاتها آنيا وعلى غير مثال، وعبر هذا التوافق بين الإيقاع البصري وحركية النص والتجربة تبرز فنية وجمالية هذه التشكيلات البصرية.

كما نرصد هذه الظاهرة عند الكثير من الشعراء خصوصا في مرحلة التأسيس حيث أخذت الأحرف عدة تشكيلات بعضها عمودي وآخر مائل وغيرها من التنويعات، وقد عملت في معظمها على تأدية وظيفتين الأولى فنية متعالقة بالجانب اللغوي عبر تقديم الكلمات في مرحلية مما يجعل تلقيها مختلفا عن بقية النص، والثانية إيقاعية بصرية تجعل المتلقي يرتب قراءته في فترات زمنية خاصة وعبر مساحات مكانية محددة، وعليه تؤدي هذه التقنية عدة وظائف مما يجعلها أداة فنية مهمة تُكسب النص جماليات مختلفة.

إضافة لتكسير الكلمة وتشذيرها نجد من الشعراء من يوظّف تفتيت الجملة إلى كلمات وعرضها في أشكال هندسية كثيرة من العمودي إلى المائل وتؤدي في مختلف تموضعاتها وظيفة إيقاعية بصرية تُحمّل النص بقيم جمالية وفنية، ومن الشعراء الذين قدّموا عينات مهمة في هذا التشكيل نذكر : عبد الحميد شكيّل، ومشري بن خليفة، وأبو بكر زمال، وعبد الله الهامل الذي نقدّم من ديوانه "كتاب الشفاعة" العينة التالية[1]:



يظهر الشكل المائل للكلمات حيث تشكّل عبر تجميعها جملة "ثقب في مجرة الوهم" وعبر ما تحمل الجملة من تجاوز يقابلها ميلان في تقديم النص فيأخذ بعْدا مختلفة والعين تتبعه في اضطراب، فيلْتقي ما يُحدثه التجاوز من صور متوترة وما تولّده الفضاءات النصية من كسر للعادات الكتابية، وهنا تبرز من

[1] عبد الله الهامل، كتاب الشفاعة، ص 36.

جديد وظيفة الإيقاع البصري المختلفة في توفير إطار فضائي نصي تتحرّك فيه ومعه اللغة بحمولتها ليظهر بذلك البعْد الجمالي والفني لهذا النمط الإيقاعي ذي الطبيعة المختلفة.

الفصل الثالث

الفصل الثالث : تجليات الفضاء النصي في قصيدة النثر الجزائرية
1-البناء الفضائي للغلاف في قصيدة النثر
1-1- البعد الهندسي للكتابة على الغلاف
1-2- اللوحات والعلامات غير اللغوية على الغلاف
2-أنماط التشكيل النصي وفضاء العلامات غير اللغوية في المتن.
2-1- جمالية تنويع التشكيل النصي
2-2- حضور العلامات غير اللغوية وجماليتها

الفصل الثالث: تجليات الفضاء النصي في قصيدة النثر الجزائرية

1- البناء الفضائي للغلاف في قصيدة النثر

1-1- البعد الهندسي للكتابة على الغلاف

يعتبر الغلاف بما يحمل من مادة لغوية وغير لغوية أول ما يتم استقباله من طرف المتلقي، ومن هنا تبرز أهميّته على المستوى الفني والتسويقي على حد سواء، وقد وظّف مصمّمو الدواوين الشعرية والشعراء في بعض الأحيان تقنيات مختلفة لتقديم أفضل لأغلفة الدواوين من أجل ضرورات فنية أو إشهارية، حيث تعكس التقنيات المرسومة على الأغلفة محتوى الديوان كما تقدّم مفتاحا وبوابة للولوج إليه بأفق توقع معيّن، وبالرجوع للتجربة الجزائرية في قصيدة النثر نلاحظ اختلافا كبيرا في تقديم أغلفة الدواوين على اختلاف المراحل التي مرت بها القصيدة وذلك راجع لعدة أسباب على رأسها التطوّر الذي حدث في التقنيات الطباعية بين المراحل المختلفة، كذلك وعي الشعراء ومصممي الدواوين بضرورة اشراك الغلاف باعتباره أولى العتبات النصية في عملية التأويل ولعبة النص، لهذا سنميّز بين تنويعات مختلفة في التقديم حسب المرحلة والتجربة. وسنركّز خلال هذا العنصر على الجانب التشكيلي للكتابة على الغلاف، وكل متعلّقات الخط، حيث نميّز بين عدة تجليات للكتابة على الغلاف انطلاقا من العنوان إلى اسم الشاعر ودار النشر وبعض المعلومات التسويقية. وتركيزنا سيكون على الكتابة ببعدها الفني الجمالي والمتعالقة بالمتن وعلى رأسها العنوان وجماليته حيث "يفتح العنوان –بشكل عام– أفقا توقعيا لدى المتلقي قارئا كان أو مستمعا، بناء على كلمات النص المصغر (العنوان)، فتتكون لديه فرضيات، فهو لا يدخل فضاء القراءة صفحة بيضاء، وإنما لديه ذخيرة مكونة قبلاً"[1]، وهذا يخلق استعدادا جماليا لديه لتقبّل المختلف الذي تطرحه القصيدة.

وعبر تتبّعنا للتجربة الجزائرية في قصيدة النثر نجد الشعراء ومخرجي الأعمال لم يهتموا في البداية بمحمول الغلاف لا من الناحية اللغوية ولا من الناحية غير اللغوية فقد ظهرت الأغلفة تقنية أكثر، فلا تكاد تختلف عن بعض الكتب غير الأدبية التي كانت تنشرها دور النشر في تلك الفترة، ولعل ذلك راجع لمحدودية القدرات الطباعية من جهة وللتوجه العام للنشر في تلك الحقبة التي تبحث عن المضمون أكثر ولا تهتم بالشكل ولا بالإخراج، لكن هذا اختلف في المراحل اللاحقة الأكثر تطوّرا حيث ظهرت تشكيلات مختلفة

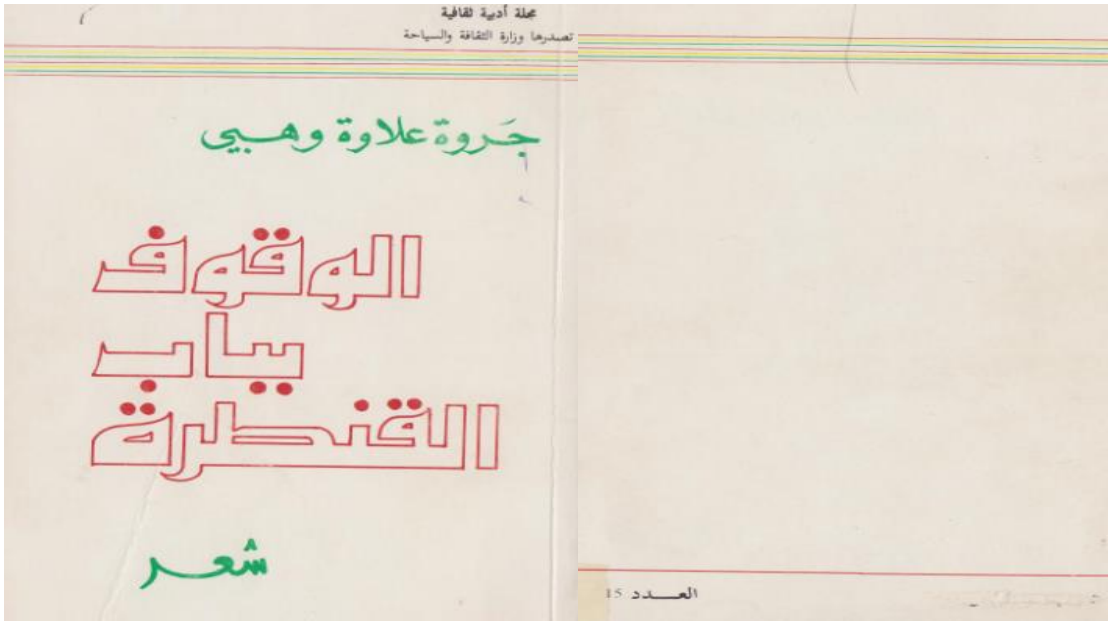
[1]– محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية ، التشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان ، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة ، الطبعة الأولى ، 1433 هـ،2012م، ص74.

استعانت بالتقنيات الطباعية الحديثة التي منحت مخرجي الدواوين إمكانات تشكيلية هائلة على جميع مستويات العلامات غير اللغوية.

سنقدّم فيما يلي عيّنات عن الأغلفة من مختلف المراحل ونركّز على الجانب الخطي الكتابي خلال هذا العنصر دون سواه، ونواصل في بقية العلامات غير اللغوية خلال المراحل المتقدمة من الدراسة.

<u>عرض الأغلفة والجانب الكتابي/الخطي في أغلفة الدواوين العينة:</u>

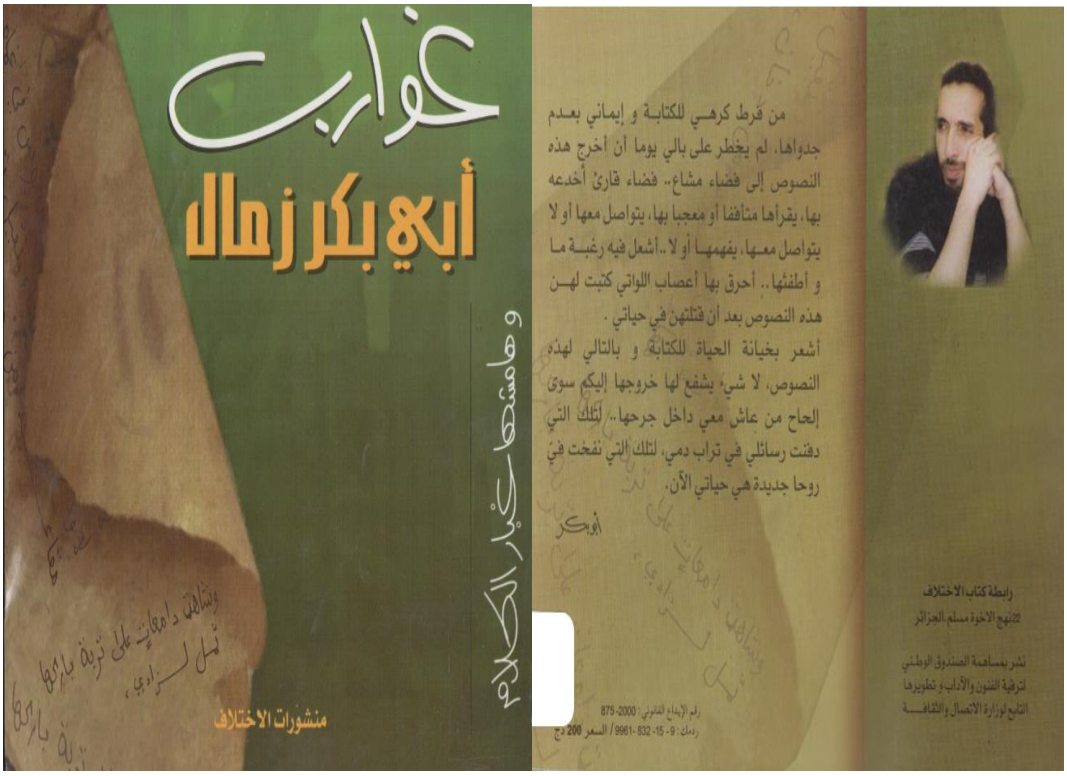
ننطلق في تتبّع الأغلفة من الدواوين الأولى من حيث الظهور وزمن الطباعة ونبدأ بديوان "الوقوف بباب القنطرة" لجروة علاوة وهبي ويبدو بالشكل التالي:



يظهر الشكل البسيط للغلاف على المستويين اللغوي وغير اللغوي، وما يهمنا في هذا الموضع الكتابة (الجانب اللغوي) التي تظهر بخط مختلف بين اسم الشاعر والعنوان القريب من الخط الأندلسي، فهو مميّز سواء في الحجم أو اللون حيث أخذ اللون الأحمر بينما اسم الشاعر وجنس الكتاب لونهما أخضر والخلفية بيضاء لتجتمع ألوان العلم الوطني وهو ما يلتقي بمضامين النصوص في الداخل، وعبر هذا الحضور المتواضع للخط على الغلاف تظهر التوظيفات الكتابية البسيطة في بدايات قصيدة النثر الجزائرية ونجد هذا في الكثير من الدواوين خلال هذه الفترة –مع بعض الاستثناءات*– بهذا يصعب أن نعتبره مفتاحا وعتبة نصية أولى للدخول للدواوين، حتى أننا يمكن تقديم نماذج من كتب غير أدبية تحمل ذات الشكل والخط، لهذا لا تمثّل هذه الأغلفة علامات فارقة في التجربة الشعرية في تلك المرحلة.

* من هذه الاستثناءات غلاف ديوان تضاريس لوجه غير باريسي لربيعة جلطي. حيث ظهر بفنية عالية على مستوى الخط والعلامات غير اللغوية.

لكن بدخول فترات متقدّمة من التجربة الشعرية لقصيدة النثر، خصوصا فترة التسعينيات، وما تلاها في بدايات الألفية الثالثة، حيث أصبح الشعراء يوظّفون قدرات طباعية أكثر تطوّرا مما جعلهم يقدّمون خطوطا مختلفة الأشكال والأحجام والألوان وحاملة لأبعاد أكثر رمزية ومن عيّنات ذلك ما نرصده عند أبي بكر زمال في ديوانه غوارب الأكثر غرابة في الغلاف وحجمه وخطه ويظهر كما في الصورة:

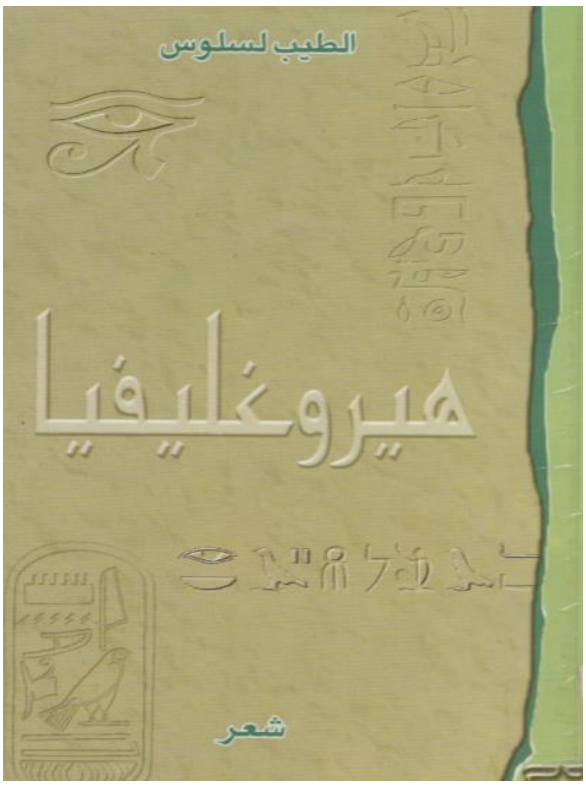


يبدو الاختلاف في الخط والتمايز في توظيفه ولونه فالعنوان (غوارب) يأتي في الأعلى بخط غريب يُشبه خط اليد بلا تنسيق مما يعكس النص المختلف الذي يقدّمه، ويأتي أسفل العنوان اسم الشاعر (أبو بكر زمال) وكأنه جزء من العنوان عبر الإضافة فالعنوان يحيل على أن الغوارب(أعلى الشيء) هي خاصة بهذا الشاعر فهو يتّحد بالتجربة إلى أبعد الحدود حتى أنه يصبح جزء من العنوان، ويظهر في الصفحة أيضا خط مختلف إلى اليمين من الاسم بشكل عمودي يحمل عبارة (وهامشها غبار الكلام) وتبدو مقتطفا من نص فيحيل إلى التجاوز من البداية، وعبر تموضعه بشكل شاقولي بدأ انحدار النصوص من العتبة الأولى والخط القريب من العنوان الذي أخذ ذات اللون وكأنه منه. إضافة إلى هذه الخطوط تحمل الصفحة إلى الأسفل جهة اليسار كتابة بخط يد على رقعة قديمة (وشاهت دامعات على تربة..) وجاءت بشكل مائل وعبر تموضعها يظهر وكأن الديوان بعنوانه انبثق بعد أن مزّق الصحيفة/الرقعة القديمة بما حملت من كتابة، وهي حركة تتوافق مع حركة النص المتجاوز الذي يدعو له الشاعر في المتن.

ونجد لهذا الحضور المتميّز للخط على الأغلفة في الكثير من الدواوين في ذات المرحلة لشعراء استمروا في الكتابة كزينب الأعوج مثلا في ديوانها "راقصة المعبد" ويبدو بالشكل التالي:

يظهر الخط بشكل مختلف سواء في العنوان أو في اسم الشاعرة الذي تموضع أعلى العنوان وكأنها تُقدّمه للتلقي، ولا يظهر في صفحة البداية غير هتين العبارتين باللغة العربية ودار النشر بالفرنسية لا تكاد تظهر وسط لوحة فنية قدّمت الكثير –كما سنرى– أما من الجهة الخلفية للغلاف فيظهر تقديم الديوان بخط مقروء لا يختلف عن خط المتن، فلا يحمل ميزة فنية خاصة، لهذا يقتصر البعْد الفني للخط على ما يظهر على الغلاف في جهته الأمامية. فهو أكثر تمييزا للنص وجذبا للمتلقي.

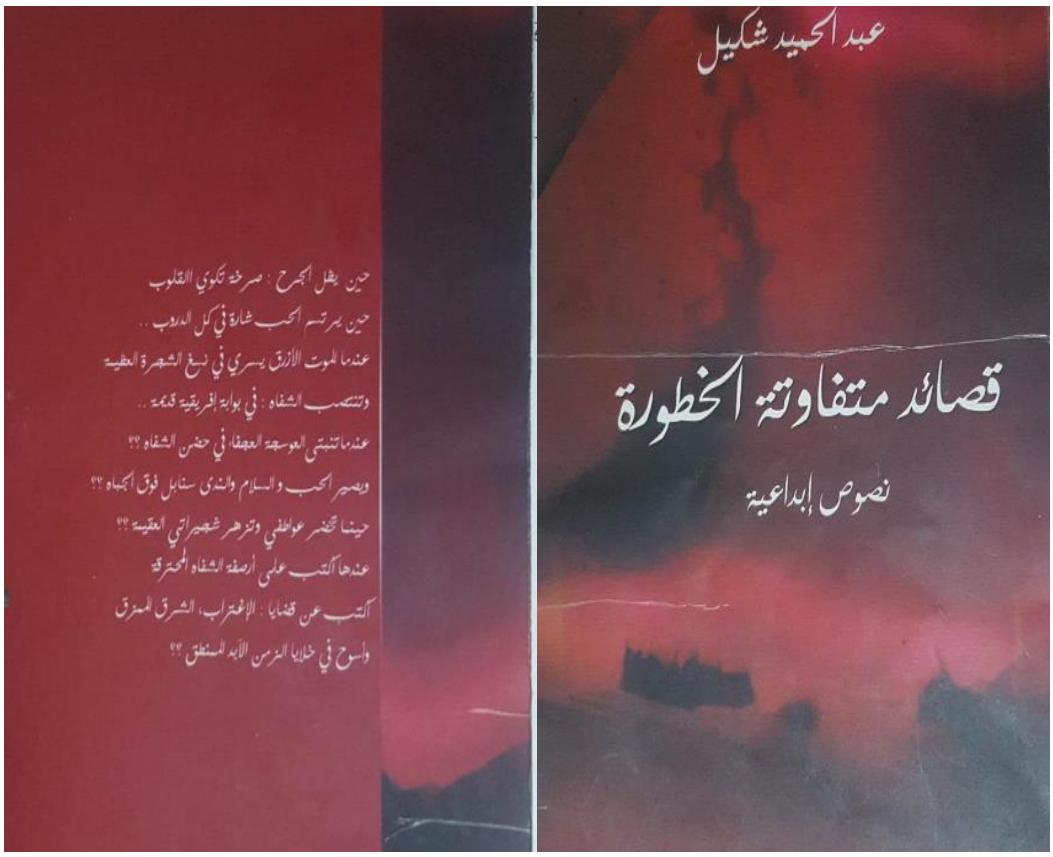
إضافة للشاعرة نجد الكثير من الأسماء قدّمت نصوصا حملت إمكانات تجريبية كثيرة على مستوى الخط من نوعه إلى حجمه ولونه ومن هذه التجارب نذكر الشاعر الطيب لسلوس كما في ديوانه "هيروغليفيا" حيث يبدو غلافه بالشكل التالي:



هذه الريح
تدور في الراس منذ الأزل
في بيتها الدافئ ملائكة
يقشّرون التفاح
فيتسخون بالفحم
من يشوي قلبها فلا تهدأ؟
هذه الريح الصعبة الخيل
كيف يعلمها السلام
المسافة البيضاء
بين القلب والقلب
بين العين والعين؟
حليب هذه اليد
تلسعها التحية والتحية
ولا تطفئها
هذه الريح
تأتي بلا شجر
يسند الأرض من الذوبان
فوق جليدها الراسب في كل سنة
بسبب التاريخ
فتتوعد الوردة بالعطش السموم
من يبدل شهدها
برصاصة بيضاء تأكل الألوان
ولا يجوع حمامها الأبيض
للطيران في كتب الأطفال والمرآة..

يبرز العنوان "هيروغليفيا" متميّزا بالخط القريب من الأندلسي حيث ملأ منتصف الصفحة تقريبا متميّزا عن كل أشكال الخطوط التي حملتها الصفحة، فاسم الشاعر يظهر في الأعلى متماهٍ مع الغلاف كذلك كلمة شعر في الأسفل، كما تظهر كتابة أخرى على الغلاف وهي الهيروغلوفية (المصرية القديمة) بأشكالها الرمزية، لتتقابل مع العنوان، وهنا يبرز التطوّر في توظيف الخط والكتابة فأصبح أكثر تعبيرا عن التجاوز الموجود في نصوص المتن.

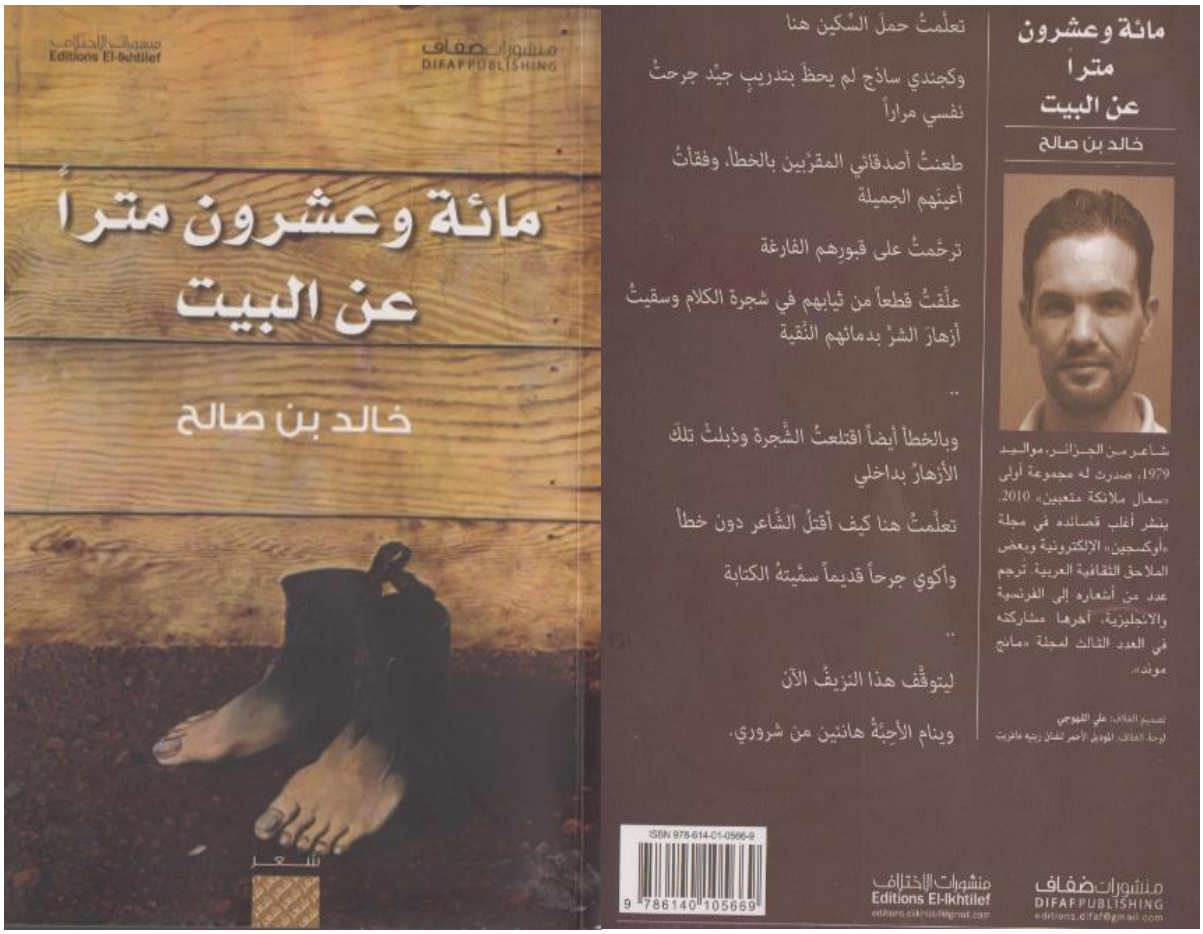
ونشير في هذا المقام إلى أن الكثير من الدواوين الشعرية التي كتبت في فترة السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات طبعت أو أعيد طباعتها في بداية الألفية الثالثة مما مكّنها من تقديم تشكيلات كتابية مختلفة على أغلفتها تحيل المتلقي على المتن وتربطه بفضاء الاختلاف الذي تميّزت به هذه النصوص. ومن عيّنات ذلك مثلا عدد من دواوين الشاعر عبد الحميد شكيّل التي تعود بعض قصائدها إلى فترة السبعينيات كديوانه الأول "قصائد متفاوتة الخطورة" ويبدو شكله كالتالي:



الديوان بطبعته الجديدة (2008م) يظهر عليه الطابع الحداثي سواء على مستوى الألوان التي توحي بالخطورة (الأحمر) أو على مستوى الكتابة التي برزت بخط قريب من الديواني متناسق بين العنوان واسم الشاعر وجنس الكتاب الذي اعتاد الشاعر عدم تجنيسه (نصوص ابداعية) وعبر هذا الحضور الأكثر تطوّرا يظهر اختلاف طرائق الإخراج وتقنياته بين مختلف الفترات والمراحل، حتى أن النص قديم نسبيا إلا أن تقديمه على الغلاف واكب فترة الطباعة (الألفية الثالثة) وإن لم يحدث تقارب بينه وبين المتن السبعيني.

والأمر لا يختلف عن بعض دواوينه الأخرى كديوانه "مدار الماء" أو "مرايا الماء– مقام بونة" فالنصوص في هذه الدواوين تعود لفترة الثمانينيات والتسعينيات لكن الطباعة كانت في الألفية الثالثة بتقنيات أكثر تطورا وتأثيرا في عملية التلقي سواء في شكل الخط(الكتابة) أو العلامات غير اللغوية كالرسوم والألوان وغيرها. وهنا يبرز من جديد مقدار التطوّر الذي شهدته التقنيات الطباعية وكيف انعكست على فنيات الفضاء النصي وقدّمته بشكل مختلف يحمل رمزية خاصة تساهم في بلورة رؤية المتلقي ودفعه للغوص في المتن وهو مستعد ومحمّل بمسارات وأفق توقع معيّن، وهذا يساهم في تكريس مبادئ قرائية خاصة ويمرر جماليات مختلفة ساهمت في إعداد جيل من المتلقين لهذا النص المختلف.

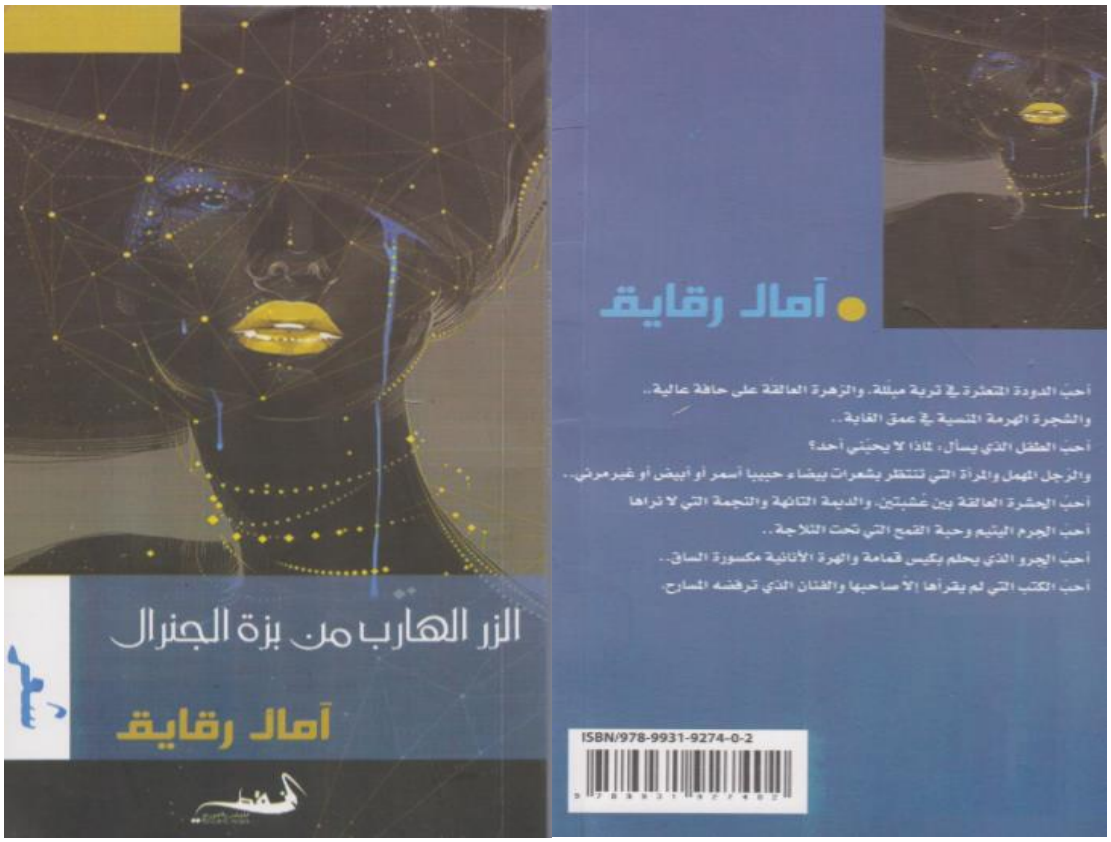
أما عن الدواوين التي ظهرت خلال فترة الألفية الثالثة لشعراء جدد ظهروا خلال هذه المرحلة من الانفتاح والتطوّر خصوصا على مستوى التقنيات الطباعية والتوزيع والانتشار السريع عبر مساراته كلّها، فأصبح العمل أكثر احترافية بمشاركة بعض الفنانين أو دور النشر* التي اقتربت من الأعمال الإبداعية وأصحابها فعبّرت عنها كتابيا بما يتناسب وتوترها وتجربتها المختلفة ومن عيّنات الدواوين في هذه الفترة نذكر ديوان "مئة وعشرون مترا عن البيت" لخالد بن صالح الذي يظهر غلافه بالشكل التالي:



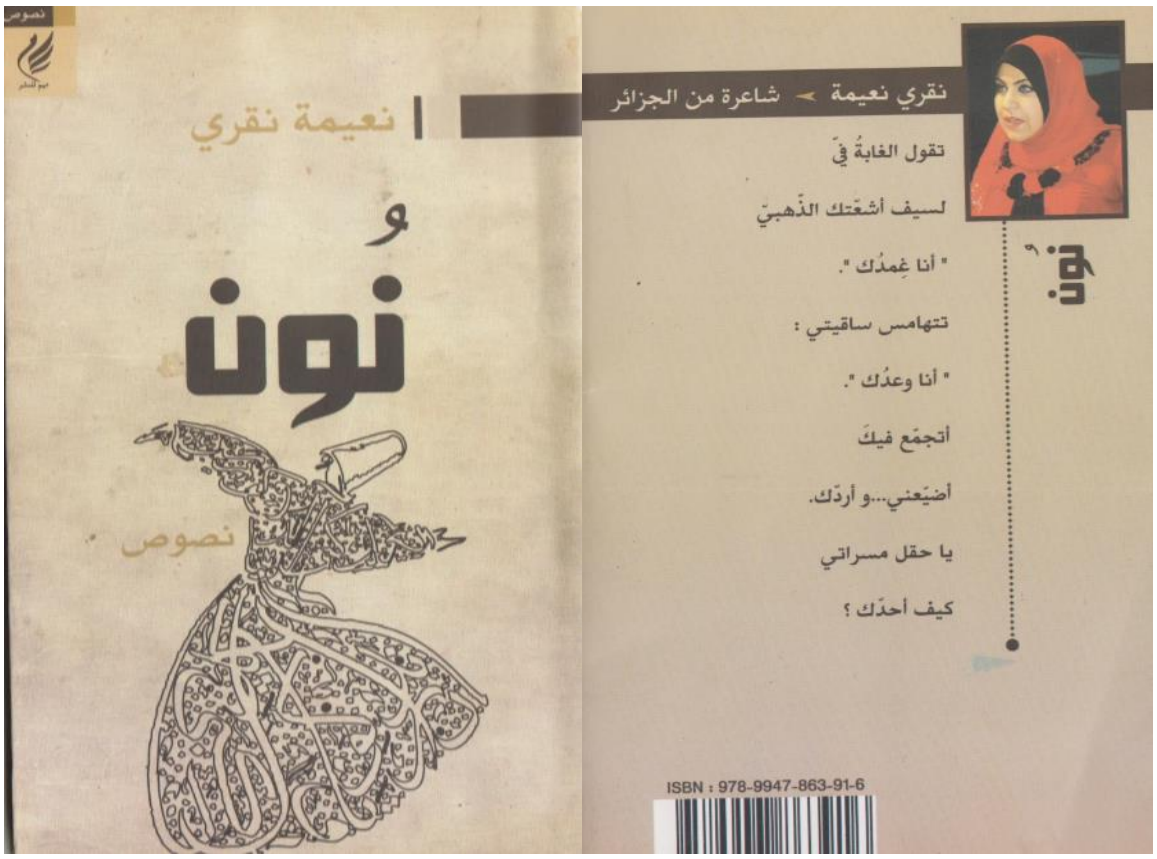
يظهر الغلاف بشكل مختلف خصوصا من جانب الكتابة واختيار الخط الذي ميّز العنوان عن اسم الشاعر وجنس الكتاب، وفي الجهة الخلفية للغلاف يتم تقديم جزء من النص/المتن مع معلومات عن الشاعر.

* منها مثلا منشورات الاختلاف التي احتضنت كوكبة من الشعراء الشباب وقدّمت لنصوصهم الدعم، خصوصا ما تعلّق بالغلاف وفنيات الطباعة مما يتناسب والنص.

وعبر تتبع الكثير من الدواوين في هذه الفترة لشعراء جدد تم احتضان تجاربهم وتقديمها بشكل مغاير نجدها متميّزة من حيث استثمار طاقات الكتابة على الغلاف، ومن هذه العيّنات نذكر ديوان "الزر الهارب من بزة الجنرال" لآمال رقايق ويظهر غلافه بالشكل التالي:



يتأخر العنوان إلى أسفل الصفحة في حالة سقوط كدلالة محموله، وبخط مختلف وأسفله يظهر اسم الشاعرة بخط مغاير في النوع والحجم واللون فتكون بذلك متميّزة، إلى جهة اليسار تظهر كلمة شعر عمودية لكن بشكل مقلوب للأعلى وارتسمت على البياض لتكون أكثر حيادية. أما الجهة الخلفية للغلاف فيظهر اسم الشاعرة في الوسط وكأنه عنوان ويليه جزء من المتن، وفي هذا الترتيب إيحاء بعلاقة الشاعرة بنصها وتلاحمها بتجربتها، وهو ما نلمسه في النصوص. ونجد لهذا التعالق بين الخط وتموضع الكتابة على الغلاف حضورا ملفتا عند الكثير من شعراء هذه الفترة، ومن هذه التجارب تجربة الشاعرة نعيمة نقري في ديوانها "نون" ويظهر غلافه بالشكل التالي:

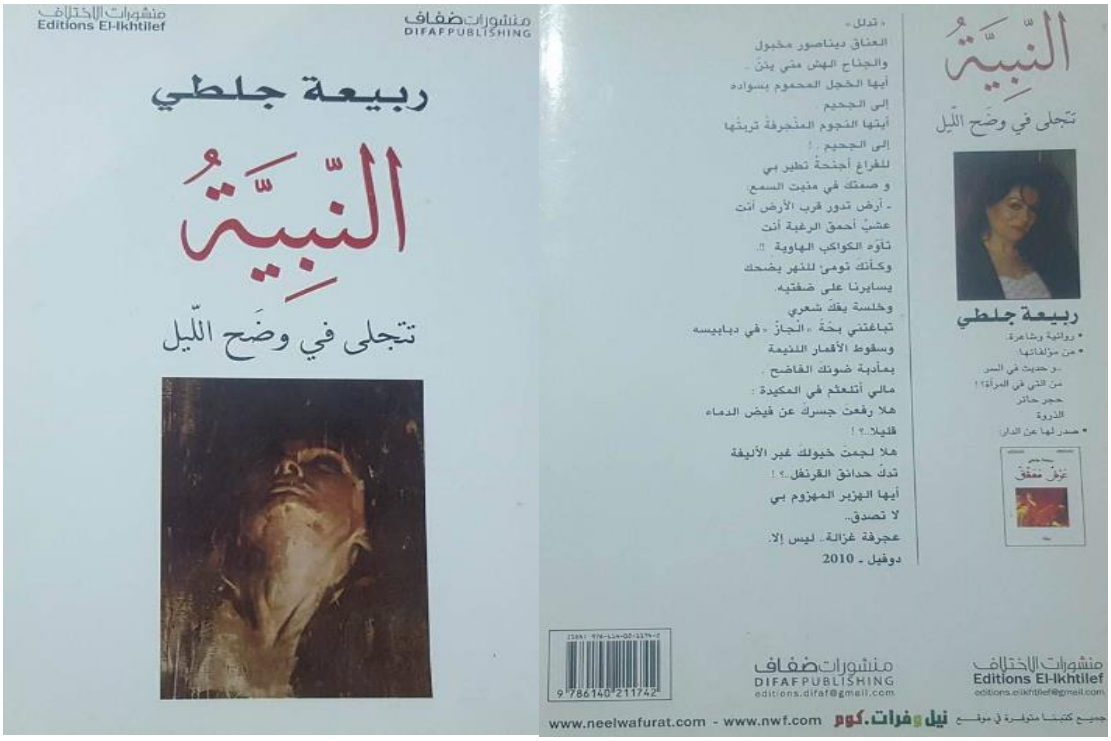


يبرز العنوان "نون" محتلا قلب الغلاف بخط أسود أكثر تميّزا وعبر غرابته الشكلية يلتقي مع الابهام الدلالي الذي يحمله فهو رمز صوفي كما يشير الشكل أسفله، وهنا يبرز بوضوح دور شكل الكلمة العربية "فهي صورة تتضمن صوتا ومعنى وخيالا مرئيا"[1]، وهو ما استثمرته الشاعرة ومخرج الديوان. كما تظهر كتابات أخرى كاسم الشاعرة في الأعلى بخط مغاير وكلمة "نصوص" التي تحرّر القصائد من كل قيد، ومن خلال التشكيلة الخطية في الصفحة التي تصل مداها بالأحرف المشكّلة لجسد الرجل الصوفي، يبرز الاختلاف في التوظيف والتطوّر في التقنية التي خدمت هذه النصوص. أما في الجهة الخلفية للغلاف فيظهر اسم الشاعرة وجزء من أحد النصوص، مع تكرار للعنون بحجم أقل وشكله عمودي، وتعد الكتابة على الجهة الخلفية نوعا من التذكير بالشاعرة والنص والعنوان، كما يعد تمييزيا وتعريفيا لمن أردا الاطلاع السريع على الديوان قبل فتحه، بهذا فوظيفة آخر الغلاف تتعدي الجوانب الفنية إلى أمور متعلّقة بالتلقي وأنماطه ومستوياته.

كما نشير في هذا الموضع إلى الدواوين الشعرية التي ظهرت خلال الألفية الثالثة لكن شعراءها كتبوا في فترات سابقة واستمروا خلال هذه الفترة وقدّموا جديدهم على مستوى البناء والشكل والإخراج

[1] عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، صدرت السلسلة في يناير ١٩٧٨، بإشراف أحمد مشاري العدواني ١٩٢٣ 1990، العدد 14، فبراير، 1979م، ص94.

الطباعي ومن عيّنات هذه التجارب تجربة ربيعة جلطي كما في ديوانها "النبية– تتجلى في وضح اللّيل" الذي يظهر بالشكل التالي:



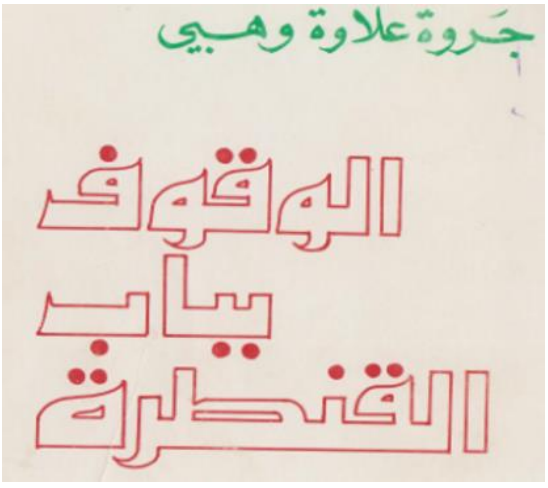
من خلال الغلاف يظهر مدى الاحترافية في اختيار الخط ونوعه فالشاعرة جاء اسمها محايدا بالخط النسخي، أما العنوان الرئيس فظهر متميزا بخط قريب من الثلث في حين اكتفى العنوان الفرعي بأحد مستويات الديواني البسيطة ومما يقلل من دوره الشكلي حجمه البسيط مقارنة بالعنوان الرئيس، بهذا يتضح تطور تقنيات توظيف الكتابة والخط في دواوين الشعراء خلال هذه الفترة مقارنة بسابقاتها، ولو أن الشاعرة ربيعة جلطي تعد استثناء في عدد من دواوينها حتى الأولى منها حيث اختارت لوحات وأشكال كتابية مختلفة حملت فنيات عالية رغم كونها في البدايات. لكن بشكل عام ظل الطابع الأول للدواوين تقنيا من حيث الإخراج ولم يهتم الشعراء ولا دور النشر بالشكل على خلاف ما حدث خلال المراحل المتقدّمة– كما مر بنا– خصوصا خلال مرحلة الالفية الثالثة التي تعد بحق اكثر المراحل زخما من حيث التقنيات والانتشار وعدد الشعراء.

من خلال ما تقدّم تظهر أغلفة الدواوين الشعرية مختلفة من حيث عرض الخط وتميّزه من ناحية نمطه ولونه وحجمه وقد أخذ تشكيلات كثيرة تناسبت مع ما عبّر عنه من عناوين أو أسماء الشعراء أو ذكْر لجنس الكتاب، كما يبرز التطوّر المستمر حسب المرحلة في توظيف هذه التشكيلات الكتابية التي تتوافق في معظمها مع حركية النصوص في داخل الديوان.

1-2-اللوحات والعلامات غير اللغوية على الغلاف

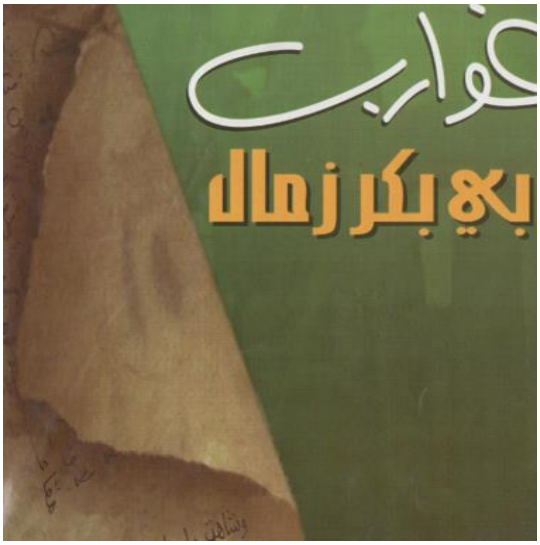
تتبّعنا خلال العنصر السابق بعض العيّنات عن أغلفة دواوين جزائرية في فترات مختلفة، وتبيّنا التطور في توظيف هندسة الكتابة واختلافها بين تجربة وأخرى، هو ما يعكس نمو الوعي الكتابي عند الشعراء وإدراكهم لأهمية الغلاف وما يحمل، وعبر هذا العنصر سنتتبّع العلامات غير اللغوية التي ظهرت على الأغلفة العيّنة التي قدّمناها، انطلاقا من اللوحات وصولا لبعض الإشارات والعلامات الدالة التي أضافت للمحمول اللغوي وعملت كبوابة غير لغوية -إيحائية- للدخول في متن الديوان، وقد مرّت العلامات غير اللغوية في حضورها على الأغلفة -كما مر بنا- بعدّة مراحل وسنحاول تتبّع هذا الحضور انطلاقا مما قدّمناه من صور الأغلفة خلال العنصر السابق وسنتناول عدة محدّدات غير لغوية في ضبط جمالية هذا الحضور، بعضها متعلّق باللوحات وأخرى باللون وغيرها من المحددات.

من خلال ما قدّمناه من صور للأغلفة خلال العنصر السابق يظهر الاختلاف الكبير في توظيف العلامات غير اللغوية بين الدواوين حسب المرحلة التي انتمى إليها كل ديوان، فمع ديوان "الوقوف بباب القنطرة" لجروة علاوة وهبي نلاحظ بساطة الطرح وعدم وجود علامات غير لغوية بارزة (الصور والأشكال) باستثناء الألوان التي جمعت ألوان العلم الوطني لتشير بشكل مباشر للمحتوى وعنفه ضد النص وهو ما ضعّف من القدرات الفنية لهذه العلامات التي تبدو بالشكل التالي:



تظهر صفحة الغلاف جد بسيطة وحاملة للألوان الوطنية في تقديم مباشر لحمولتها الدلالة مما قلّل كما ذكرنا من حضورها الفني والتوجيهي المستفز للمتلقي المرتبط في العادة بالجماليات.

كما نلمس تطوّرا ملحوظا في توظيف واستثمار العلامات غير اللغوية على اختلافها عبر تطوّر التقنيات الطباعية الذي رافق دخول مراحل متقدّمة من التجربة الشعرية الجزائرية، ففي غلاف ديوان "غوارب" **لأبي بكر زمال** يظهر في البداية صورة لرقعة قديمة وكأنها ممزّقة ويظهر تحتها عنوان الديوان وصاحبه ليبرزا من تحت الأنقاض وكأنهما بُعثا من جديد، كما في الشكل:



في هذا الشكل إشارة للتجديد في النص والاختلاف عن الطرح القديم، فالديوان بنصوصه يمزّق الرقاع وما علق حول اللغة من دلالات الماضي ليقدّم الجديد فهو غوارب/ أعلى الشيء؛ أي أقصى ما يمكن للشاعر أن يقدّمه شعرا، وعبر هذا تتوافق رمزية العلامة غير اللغوي مع محمول النصوص المتجاوز. أما في الجهة الخلفية فيظهر أنها امتداد لشكل الغلاف في الواجهة وما يميّزها ظهور صورة الشاعر باعتبارها أيقونة لتربط الديوان بصاحبه وتقرّب التجربة من قائلها. وعبر الانتقال إلى الألوان في هذا الغلاف نلاحظ طغيان اللون الأصفر المخضر، حيث اختلفت مساحة الرقعة الممزقة وزادت حدة في الاخضرار في الجزء الذي تكشفه والحامل للعنوان واسم الشاعر، ويعد هذا اللون من الألوان التي تأخذ بعْدا سلبيا في الدلالة، فيعد أكثر الألوان كراهية، وهو بدرجاته المتعددة يرتبط بالمرض والسقم والجبن والغدر والبذاءة والخيانة والغيرة[1]، وكلها دلالات متماهية مع نصوص الديوان ليلتقي مرة أخرى جانب العلامات غير اللغوية بالمحتوى النصي.

وعبر تتبّع مختلف العيّنات الأخرى المقدّمة لهذه الفترة نلاحظ التقارب الكبير بين إيحاءات العلامات غير اللغوية بالمضامين النصية المختلفة، ففي ديوان "راقصة المعبد" لزينب الأعوج تظهر اللوحة الفنية

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 184.

بارزة على الغلاف وتحمل في طياتها امرأة تحمل جرة وكأسا تبدو كالراقصة الهندية أو ساقية الخمر، كما في الشكل:

من خلال الصورة يتفق المحمول غير اللغوي فيها بالعنوان الذي يحمل الأنثى الراقصة والمعبد وما بينهما من تضاد وتنافر، وهو حال نص الشاعرة خصوصا في هذه المرحلة الأكثر حساسية وتمثلا للنص المختلف والمتشظي والحامل للتضاد داخليا والرافض للمنطق بكل صوره، وعليه فاللوحة بوابة مهمة للولوج لعالم الديوان، وتعد الأبرز في الظهور على سطح الغلاف لدرجة أنها أبرز من العنوان، ولعل ذلك راجع للألوان التي حملتها بين الأحمر والأزرق، وما يحملانه من دلالات، فالأحمر وهو رمز للمزاج القوي والثأر والثورة والغضب، وكثيرا ما يرمز إلى العاطفة والرغبة البدائية والنشاط الجنسي وكل أنواع الشهوة[1]، وهو من جهة أخرى يعد من الألوان الساخنة[2]، فيحمل إيحاءات كثيرة كما تقدّم أقربها لهذا المقام هو البعْد العاطفي والجنسي المرتبط بالإثارة، ويلتقي هذا الطرح مع الأنثى الراقصة وما تحمله من إشارة وإغراء، أما الأزرق فنجده بمستويين في اللوحة فمنه الفاتح ويعكس الثقة والبراءة والشباب، أما القاتم فمن دلالاته التضرع والابتهال، والتأمل والتفكير[3]، وعبر المستويين يرتبط هذا اللون بإحالات الديوان من عنوانه إلى نصوصه، فالحرية والشباب في الراقصة/الساقية وحركتها، والحكمة والتأمل فتتفق مع المعبد مصدر الحكمة الرئيس، وهنا يبرز دور اختيار الألوان مرة أخرى في توافقه مع العنوان والنصوص التي تعالج ثنائيات كثيرة منها

---

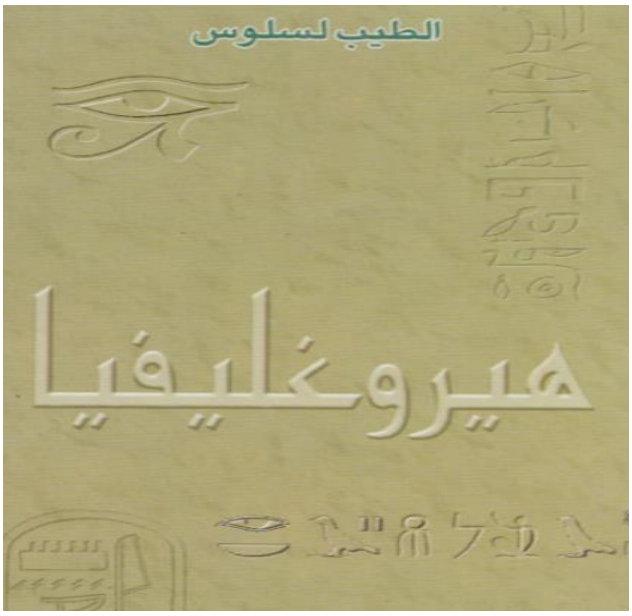
[1] المرجع السابق، ص 184.

[2] ينظر، شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، صدرت السلسلة في يناير ١٩٧٨، بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923/ 1990، العدد 267، مارس، 2001م، ص 270.

[3] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 183.

الرغبة والتمنّع والحكمة والطيش وأفضل مثال على ذلك نصها "غواية"[1] الذي تبنيه على قصة يوسف –عليه السلام– وزليخة زوجة العزيز وما دار بينهما وكيف عملت الرغبة عملها، وعليه فالعلامات غير اللغوية في الغلاف توحي بما سيتم تلقيه نصيا. أما في الجهة الخلفية للغلاف فنعثر على تقديم لغوي في أسطر أفقية وإعادة للّوْحة الأمامية بحجم صغير في الزاوية العلوية اليمنى منه وهي على الأرجح من أجل تذكير المتلقي بالديوان في آخر الغلاف كما يربط بين الديوان وعنوانه باللوحة ودلالاتها غير اللغوية، ليظهر من جديد مدى قدرة هذه العلامات غير اللغوية على اختلافها لتقديم النص وتمثّل اختلافه وتوتّره.

كذلك من التجارب التي قدّمناها خلال هذا الفترة تجربة الطيب لسلوس في ديوانه هيروغليفيا الذي ظهر غلافه كما هو معروض في العنصر السابق بشكل متميّز من ناحية العلامات غير اللغوية، فتنقسم صفحته الأمامية إلى جزأين إلى اليمين شريط أخضر يمثل الربع من العرض وإلى يساره تظهر لوحة تبدو كالقطعة الأثرية من الأحجار التي كُتب عليها بخط هيروغليفي(مصري) قديم، كما في الشكل التالي:

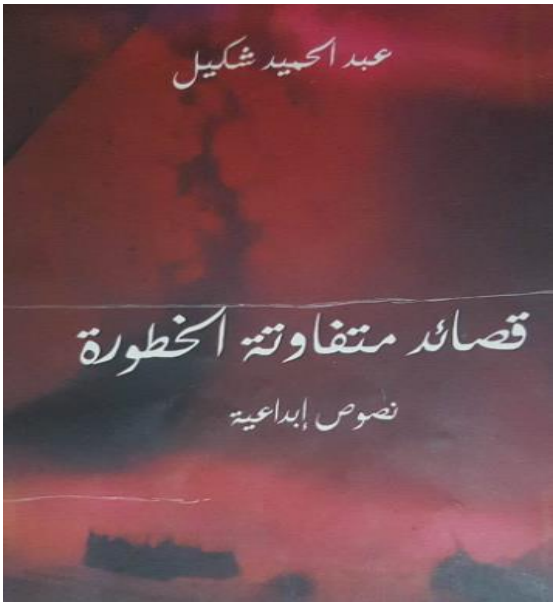


تأخذ الكتابة الهيروغليفية في هذا الموضع بعْد العلامات غير اللغوية التي تلتقي مع العنوان وتعبّر عنه، كما تتوافق مع المعطى النصي في المتن فالنصوص أكثر غرابة واختلافا من حيث البناء اللغوي كما مر بنا في عدد من العينات من هذا الديوان. من الجهة الخلفية للغلاف لا تظهر العلامات غير اللغوية فهو بسيط التقديم لا يحمل سوى نص من المتن. أما اللون في الغلاف فهو بين الأصفر والأخضر والبني، حيث أخذ الشريط الجانبي اللون الأخضر أما اللوحة فهي بين الأصفر والبني وهو لون قريب من لون الحجارة والبرديات التي كُتب عليها في القديم، ومن دلالات البني الهدوء والسكون وقلّة النشاط فهو ليس

[1] زينب الأعوج، راقصة المعبد، ص 23.

إيجابيا من حيث النشاط[1]، وهذا ليس غريبا على البرديات المنقولة من آلاف السنين بكتابتها الرمزية فتدفع المتلقي إلى السكون والهدوء لتلقي تاريخها الماضي، كما أن اللون البني يجعل من اللوحة قريبة من الواقع وتوهم بأنها لبرديات حقيقية مما يقرّبها أكثر من العنوان ومتن النصوص.

إضافة لما تم تقديمه نشير إلى أغلفة الدواوين التي تم طباعتها للمرة الثانية خلال فترة الألفية الثالثة رغم أن نصوصها تعود لمرحلة متقدّمة ومما قدّمناه ديوان "قصائد متفاوتة الخطورة" لعبد الحميد شكيّل الذي ظهرت فيه اللوحة المتماهية الألوان الفاقعة حيث غلب عليها اللون الأحمر ومن دلالاته الثورة والعنف والثأر والشجاعة[2] –كما رأينا– إضافة إلى أنه يشير في أحد أبعاده إلى الجنس والرغبة، وهي دلالات لا تختلف عما يمكن قراءته في الديوان رغم أنه ينتمي لمرحلة البدايات وما تميّزت به من سيطرة المضامين وتغليب ما هو خارج نصي عن التجربة والخلق الآني (المجانية)، لكن لم يمنع هذا من التقاء الألوان في الغلاف مع المتن وهذا يعكس مدى التطوّر في التقنيات والفنيات الإخراجية في حسن الاختيار الذي لم يعد اعتباطا، والأمر ذاته مع اللوحة مبهمة المعالم التي توحي بالخطورة شأنها شأن النص والعنوان الذي يظهر باللون الأبيض وسط الاحمرار وكأنه يُرسل رسالة سلام وسط العنف المتفشي، كما يظهر في الشكل التالي:



عبر رسالة اللوحة والعنوان ولونيهما نُحال على مضامين نصوص المتن، التي يدعو فيها الشاعر للحب والسلام وهو ما ارتبط بالأبيض في العنوان الذي يحيل إلى ذلك وينتقد فيها الأوضاع التي تسيء للإنسان وتبعده عن إنسانيته ليحدث الاتفاق والعلاقة الطردية بين العلامات غير اللغوية والمتن.

[1] ينظر، أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 186.

[2] ينظر المرجع السابق، ص 184.

انطلاقا مما تقدّم يظهر مدى التطوّر الذي بلغته فنون الإخراج والطباعة خلال هذه المرحلة حيث تدخّلت في التقديم الفني للدواوين رغم أنها طبعت قبلا، وهذا لإدراك الشعراء ومخرجي الأعمال لأهمية العلامات غير اللغوية في ترجمة ما تحويه النصوص باعتبارها أولى العتبات التي يستقبلها المتلقي في لقائه بالديوان، وعبر تتبّع الكثير من الدواوين المطبوعة في هذه الفترة وتنتمي لمراحل أقدم نجد أن الإخراج يتميّز بتقنياته العالية وحساسية اختيار العلامات غير اللغوية من لوحات وأشكال وألوان وغيرها من العلامات غير اللغوية.

كذلك في مرحلة الألفية الثالثة ظهرت الأعمال الأكثر تجريبا على مستوى الفضاء النصي على اختلافه، حيث أصبح الشعراء يساهمون في عملية الإخراج أو يمارسونها بأنفسهم، وقد مر بنا عرض غلاف ديوان "مئة وعشرون مترا عن البيت" لخالد بن صالح الذي يظهر عليه لوحة تجريدية غاية في الرمزية فيبدو أعلاها كألواح الخشب مصفوفة كالجدار وأسفلها أقدام مقطوعة (أقدام بلا جسد) ومربوطتان كالحذاء، كما في الشكل:

توحي اللوحة من خلال حمولتها الرمزية بالكثير، أسى وفقر وضياع وكلها تتناسب والعنوان والنصوص المختلفة، فالجدار الخشبي يشير إلى البيت وبساطته وقدمه، أما الأقدام المقطوعة فهي إشارة للخطوات البسيطة التي يبعدها عن البيت فهو حبيس تجربة منغلقة يعاني فيها أزمات ويعتصر حزنه ولا يقوى على المضي أكثر من مسافة بسيطة عن بيته رمز أمانه، ويظل مقطوع الأرجل مكبّلا في محيطه، وقد زاد المشهد حزنا ومأساوية اللون المرافق للوحة فهو البني الذي يتجه أن يكون أكثر هدوءا فيفقد الدفع

الخلاق والقوة المؤثرة ليكون نشاطه أقل إيجابية[1]، ويزداد بعْده السلبي في هذه اللوحة عبر ميلانه إلى الداكن القريب من الأسود في بعض تجلياته فيحيل إلى الحزن والكآبة، كما يعد رمزا للخوف من المجهول والميل إلى التكتّم[2]. ومن جهة أخرى يرتبط البني الداكن بإحالتنا على لون الأرض والخشب والأقدام الحافية التي توحي بالتشرّد والألم، وهي كلها دلالات تلتقي مع ما تحيل إليه نصوص الديوان من فقْد للهوية ومحاولة الوصول إلى المختلف. ليظهر تشارك خط اللوحة مع المتن النصي، ونجد الأمر يتكرّر مع تجارب أخرى في المرحلة ذاتها لشعراء جدد كتجربة **آمال رقايق** التي مر بنا غلاف ديوانها "الزر الهارب من بزة الجنرال" الذي يظهر بشكل متميّز وبراق معبّرا عن الأنثى في أكثر صورها تمرّدا وتحررا من قيد الجنرال/السلطة– القوة، فيظهر على اللوحة التي تعلو الغلاف صورة رمزية لامرأة مبهمة المعالم ويبدو عليها الدمع الأزرق وشفاهها قرمزية أما هي فسوداء تتخللها نجوم لتبدو كالكون (المجرة) وهي بالشكل التالي:

في الصورة يبدو الألم والحيرة وسيطرة السؤال على الأنثى وهي دلالات تلتقي مع المتن المضطرب والمتوتر، كما تعكس الألوان المختلفة في اللوحة هذا التوتر والحزن الدائم، فاللون الأسود يوحي به– كما تقدّم– أما الأزرق الداكن، فيرمز إلى الحكمة والمعرفة والرؤيا، ومن الدلالات التي ارتبط بها في التراث "التضرع والابتهال، والتأمل والتفكير"[3]، وكلها دلالات توافق فلسفة الشاعرة وأبعاد متنها النصي الذي ناقش قضايا كثيرة بفنية وحساسية مختلفة كنصها "أرضنا المغمورة"[4] الذي تناقش فيه مسائل وجودية لكن بأبعاد تجربتها الذاتية، وهذه التساؤلات الفكرية وما يتداخل معها من عواطف تتوافق مع اللون الأزرق الداكن، لكن

[1] ينظر، أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 186.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 186.

[3] المرجع نفسه، ص 183.

[4] آمال رقايق، "الزر الهارب من بزة الجنرال"، ص 50.

مع هذه الأسئلة يظل الحزن والحيرة بادية عليها وعلى المرأة التي عبّرت عن نصها في الغلاف، فهي أنثى تعاني الاحتراق والحيرة رغم أنها تمثل الكون بمجراته.

كذلك يطالعنا خلال هذه المرحلة ديوان "نون" للشاعرة نعيمة نقري الذي يظهر غلافه بشكل فني فالعلامات غير اللغوية تتشكّل من حروف اللغة ذاتها، كما تبدو صورة الرجل الصوفي في دورانه وبحثه عن الحقيقة والحب ويظهر بالشكل التالي:

تحيل الصورة للتجربة الصوفية وتزداد إغراقا بتوحيدها بين الشكل غير اللغوي للرجل والحروف المشكّلة لهذا الجسد، فيتحوّل النص اللغوي إلى جسد غير لغوي يوحي بأبعاد أخرى، وقدّمت هذه الصورة نافذة مهمة كشفت عن النص في المتن كما تعالقت مع العنوان الذي يقترب أيضا من التجربة الصوفية "نون" حيث حمل قوة إيحائية فهو من الحروف الرمزية في اللغة العربية كما يرتبط بالمرأة في تصويرها اللغوي "نون النسوة"، ولهذا نجده يحظى بمكانة خاصة في الكثير من الدواوين خصوصا عند الشاعرات، كما يبرز في غلاف هذا الديوان اللون الترابي بين البني والأصفر ومن دلالاته التحفز والتهيؤ والنشاط كما يوحي بالانشراح وهو أميل للإيحاء منه إلى إثارة الانفعال[1]، وهذا يتوافق مع الفكر الصوفي الأكثر إيحاء وبعدا عن الإثارة المادية، حيث تسمو معهم الروح وتصل إلى أعلى درجات قربها من الله عز وجل، كما يرتبط هذا اللون في بعض تجلياته بالأرض فيُعبّر عن الفناء الذي يصله الصوفي في تجربته ليتوافق مرة أخرى مع المتن النصي، أما في الجهة الخلفية للغلاف فتظهر صورة الشاعرة لتلتحم بتجربتها وتقيّد النص والديوان بفلكها، مع رسم لخط متقطّع أسفل الصورة يشكل هامشا كُتب عليه العنوان عموديا وإلى يساره جزء من أحد نصوص المتن. وبشكل عام ترتبط العلامات غير اللغوية بمتن النصوص والعناوين، ومن العيّنات

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 184.

التي قدّمانها كذلك ديوان ربيعة جلطي "النبية– تتجلى في وضح اللّيل" حيث تظهر فيه العلامات غير اللغوية بشكل متميّز بداية باللوحة التجريدية أسفل الغلاف كما في الصورة:

وهي لامرأة غريبة الملامح وكأنها تنتمي لعالم أسطوري وهو ما يتوافق مع العنوان "النبية" كذلك تلتقي غرابتها مع المتن الممسرح وهي تجربة فريدة قامت بها الشاعرة بإدماجها القدرات المسرحية وطاقاتها الدرامية مع النص الشعري المختلف. كما يبرز في الغلاف اللون الأبيض الطاغي في الخلفية وهو رمز الطهارة والنقاء والصدق[1]، لهذا فهو لون محبّب ويبعث على الأمل والتسامح، ليدل بذلك على النقاء، ويبعث في النفوس الوئام والمحبة، فدلالته بناء على ذلك في الغالب إيجابية[2]، بهذا ترتبط صفاته بالعالم العلوي فتعالقت مع النبوة والغيبيات، ليقترب اللون مرة أخرى باعتباره علامة غير لغوية بالعنوان ويحيل إليه، أما الصورة فألوانها داكنة تحيل على المرأة وسط الظلام وهو أمر لا يختلف عن حضور النبية في الليل داخل الديوان فمن انطلاقة النصوص الأولى نجد الشاعر تأنسن الليل وتجوب فيه النبية وكأنه مسرحها، ويبرز خلال هذا التوظيف نوع من الاستفزاز في الصورة، فالشاعرة تحب الليل وتعشق سواده رغم الحزن الذي يرتبط به السواد والألم والموت، إلا أنه يتحوّل معها لشخص أنيق محبب، وكأن الذات مازوشية تستمتع بتعذيب ذاتها في هذا الليل/السواد، بهذا يحدث نوع من التوتر والاضطراب في التلقي وهو ما تريده الشاعرة لتفعيل الجمالية المختلفة في نصها، فيظهر من جديد تأثير إيحاءات العلامات غير اللغوية مع المتن وحمولته المتجاوزة. أما صورة المرأة في اللوحة فهي متماهية مع السواد لونها بني داكن قريب من صورة المرأة الحقيقية حيث تبدو في صراع مع الظلام الذي يحيط بها وفي صراعها تبدو في حالة نشوة وهو ما يفسّر لنا انقلاب الموازين عن الشاعرة في تجربتها فهي تتلذذ بالألم ومتعلقاته المتولّدة من الظلام والسواد/الليل. بهذا فالتجربة تبدو أكثر غرابة وتطرّفا وتمثّل مرحلة متقدّمة من شعرية قصيدة النثر عند

[1] المرجع السابق، ص 185.

[2] ينظر، ظاهر محمد هزّاع الزّواهرة، اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2008م، ص 77.

الشاعرة وغيرها من الشعراء، ليظهر مدى التجريب وتمثّل الاختلاف لدرجة قلب الموازين وخلْق أنظمة خاصة لا تشبه غيرها، وهنا مكمن الفرادة في هذه النصوص.

من خلال ما تقدّم يبرز دور العلامات غير اللغوية في أغلفة دواوين الشعراء عبر مختلف المراحل وكيف ارتبطت بالعناوين والمتن بشكل مطّرد خصوصا في مرحلة التأسيس وما تلاها وصولا لفترة الألفية الثالثة حيث تطوّرت تقنيات الطباعة وبلغت أوجها ليس من الجانب التقني فقط بل الفني والإبداعي، فقد ظهر شعراء ومخرجو تصوير تمثّلوا النصوص وأدركوا دور هذه العلامات على اختلافها في صنع الفرق في التلقي، "فتصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص. بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص"[1]، بهذا فالعلامات غير اللغوية تعد أهم ما يمكن تلقيه كعتبة نصية أولى قبل الولوج إلى الديوان، فتقدّم استعدادات خاصة وتمنح مسارات معيّنة للمتلقي لينطلق في رحلته القرائية للنص المختلف، فيتناسب تلقيه (الصدمة) مع ما عاينه على الغلاف من علامات موحية بشكلها ونمطها ولونها.

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً، ص 124.

2- أنماط التشكيل النصي وفضاء العلامات غير اللغوية في المتن

2-1- جمالية تنويع التشكيل النصي.

استثمرت قصيدة النثر الجزائرية كل الطاقات الطباعية لتقدّم متنها بتشكيلات متنوّعة ومختلفة حسب التجربة والمرحلة الشعرية ومرجعية الشعراء، على اعتبار أن مختلف التشكيلات البصرية نابعة عن وعي بحساسية التجربة وجزء من البناء الفني للقصيدة المرتبط أساسا ولو بشكل غير مباشر بواقع مادي حسي معيّن مما انطبع على النص في شكله، وعليه فالتشكيل البصري للنص يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية"[1]، وهو ما أدركه الشعراء الجزائريون وحاولوا تمثّله من خلال إنتاجهم في مختلف المراحل، وأول ما يمكن تتبّعه في التشكيلات النصية في قصيدة النثر الجزائرية مسألة بناء الشكل الهندسي للقصيدة عن طريق المتن نفسه، حيث نرصد تشكيلات نصية مختلفة في معظم التجارب، انطلاقا من الشكل المثلّث وصولا للطبقي والممسرح، وكلّها تشكيلات تعكس مدى تعالق النص بالشكل الذي يقدّم ذاته من خلاله، كما تبيّن دور الفضاء الهندسي في تمرير جمالية مختلفة وفق معايير أخرى، كذلك في الفضائية النصية نرصد العناوين الداخلية للقصائد، حيث تعتبر جزءا مهما في تقديم النصوص فضائيا، وسنحاول فيما يلي تقديم بعض هذه المؤشرات من خلال عيّنات من قصيدة النثر الجزائرية وننطلق من العناوين باعتبارها أول العتبات قبل الدخول إلى النص.

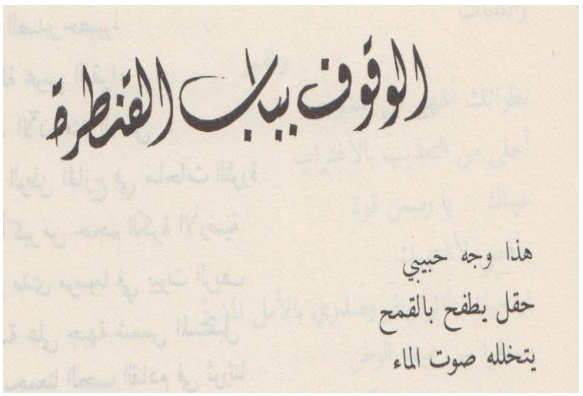
2-1-1-عناوين القصائد وجمالية حضورها فضائيا:

اختلفت التجارب الشعرية الجزائرية في مسألة توظيف العناوين الداخلية للقصائد اختلاف النصوص نفسها وطرائق الشعراء في تقديم إبداعهم، فلكلّ مرحلة طريقتها ولكل تجربة تميّزها، فأحيانا نجد عناوين القصائد بذات خط الكتابة وأحيانا بشكل متميّز، كما قد يرافق العناوين بعض الأرقام أو العلامات غير اللغوية، أو نرصد مسافة بين العنوان والمتن وغيرها من التقنيات المميّزة للعنوان، وسنحاول من خلال تجارب مختلفة تقديم صورة عن فضائية العناوين في قصيدة النثر الجزائرية، كما سنبحث في تطوّر توظيف العناوين فضائيا وقيمتها الجمالية، ولو أن الجوانب التقنية في حضور العنوان لم تتغيّر كثيرا.

في التجارب الأولى نرصد الحضور الفضائي التقني للعناوين فهي أقل تميّزا من حيث حضورها غير اللغوي، حيث جاءت للتعريف المباشر بالقصائد وهذا لشكل التعريفي نجده في مختلف القصائد الشعرية من

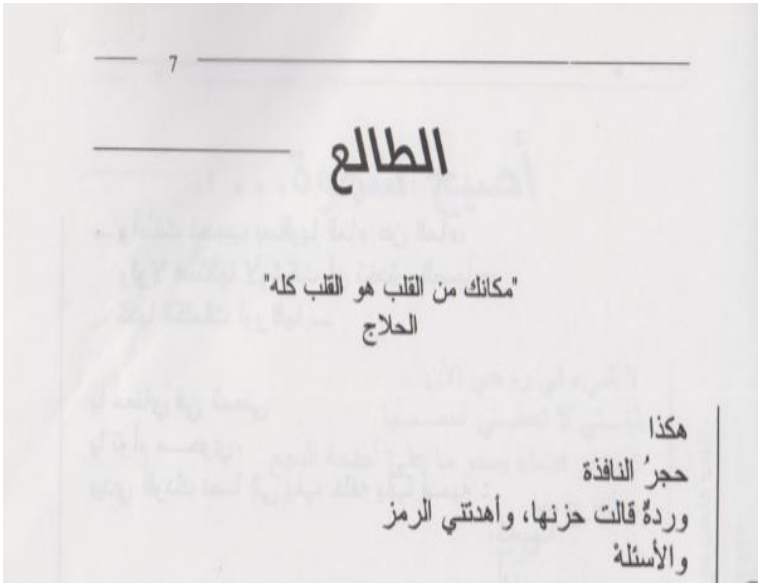
[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004م)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008،ص22.

أنماط أخرى، ولعل ذلك بسبب نمطيّة الطباعة في تلك الفترة، ومن عيّنات ذلك ما نرصده مثلا عند الشاعر جروة علاوة وهبي كما في قصيدته" الوقوف بباب القنطرة"[1] من ديوانه الحامل لذات العنوان ويبدو العنوان بالشكل التالي:


الوقوف بباب القنطرة

هذا وجه حبيبي
حقل يطفح بالقمح
يتخلله صوت الماء

يبرز العنوان بخط متميّز في أعلى النص بشكل يكاد يتطابق مع مختلف النصوص الأخرى من أنماط مختلفة، بهذا فالتميّز كان أقل، ولعل ذلك راجع للاهتمام بالمضامين أكثر من النواحي الشكلية. لكن بدخول فترة الثمانينيات وما تلاها وتطوّر الطباعة واتساع الرؤيا من طرف الشعراء لدور مساحة العناوين وشكل تقديمها في تمرير جمالية مختلفة، وإحداث أثر متميّز لتصبح العناوين وفضائها مع هذه التجارب قيمة فنية منفردة وأشبه بقصائد ومضة في حد ذاتها*، ومن التجارب في هذه الفترة نذكر تجربة أبو بكر زمال كما في ديوانه غوارب ومن عناوين نصوصه نص "الطالع" ويبدو كالتالي[2]:


7

الطالع

"مكانك من القلب هو القلب كله"
الحلاج

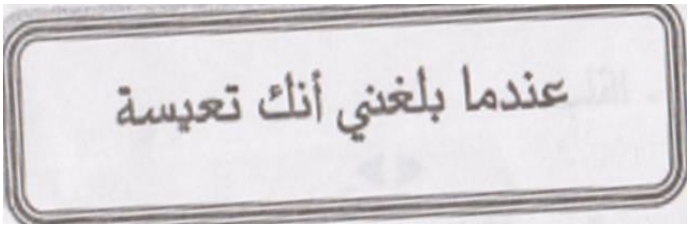
هكذا
حجرُ النافذة
وردةٌ قالت حزنها، وأهدتني الرمز
والأسئلة

[1] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، ص 91.

* تجدر الإشارة إلى أن الكثير من القصائد ظلت في هذه المرحلة بذات الشكل في تقديم العناوين، فنحن سنركّز على المختلف فقط.

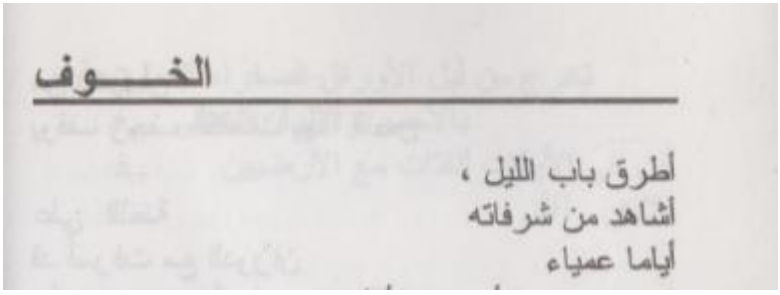
[2] أبو بكر زمال، غوارب، ص 07.

يظهر العنوان أكثر بروزا وتعالقا بعلامات أخرى كالخط بجانبه والنص المُوظّف أسفله، كذلك حضور ترقيم الصفحة فوقه وكلها علامات إضافية تضيف تميّزا للعنوان في حضوره الفضائي ويعد هذا التوظيف مختلفا عن التشكيلات النصية للعناوين في الفترات السابقة، فاعتمد الشاعر على مؤشرات غير لغوية ليوجّه المتلقي نحو مداخل خاصة للنص تُعدّه للولوج إلى النص ويتقبّل اختلافه وحمولته المضطربة، فمثلا يزيد شكل النص المرافق للعنوان (نص الحلاج) من تحميل دلالات مضاعفة ونوع من خرق المألوف لما سيأتي بعد ذلك. إضافة إلى ما تقدّم نجد الشاعر يمارس هذه الطريقة المتميّزة في تقديم العناوين في نصوصه الأخرى من ذات الديوان أو من ديوانه الآخر" عيارات حب/كتابات دامية " حيث تظهر العناوين في صفحات مستقلّة تماما عن النص، ويحيط بها إطار يميّزها كما تظهر أكبر في خطها من خط المتن ومختلفة عنه، ومن عيّناتها الشكل التالي[1]:



يبدو العنوان أكثر بروزا واستقلالية عن ما بعده من كلمات النص، مما يزيده أهمية في عملية التلقي حيث يوفّر بتموضعه فترة زمنية ومسافة مكانية فيمنح المتلقي فرصة ليؤسس مسارات قراءته انطلاقا مما وصله من العنوان.

إضافة لتجربة زمال نرصد تجارب أخرى قدّمت نصوصا بعناوين متميّزة فضائيا ومتعالقة بعلامات غير لغوية خصوصا في رأسية الصفحة، ومن هذه العيّنات نجد الشاعر عادل صياد حيث قدّم عناوين نصوصه في ديوانه "أشهيان"، ومنه الشكل التالي[2]:

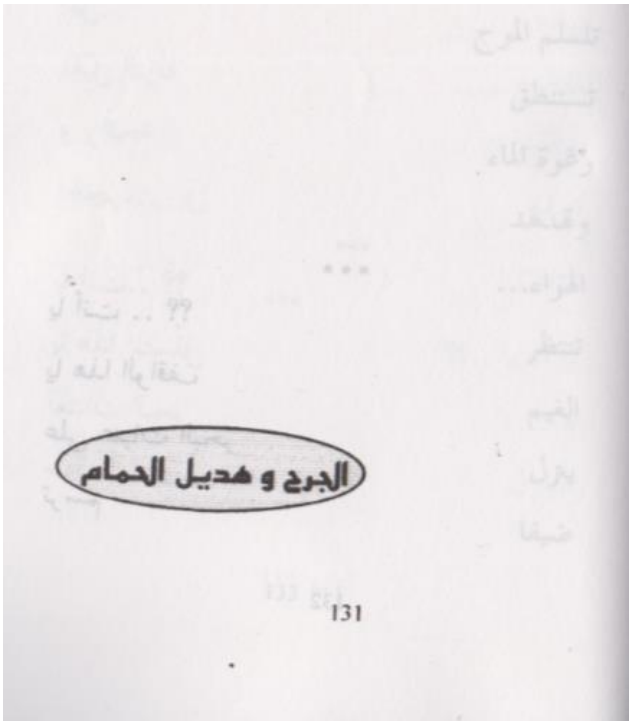


[1] أبو بكر زمال، عيارات حب/كتابات دامية، ص 59.

[2] عادل صياد، أشهيان، ص 28.

ينفصل العنوان عن متن النص، والانفصال مضاعف في هذه الحالة فهو يظهر بخط مختلف نوعا وسمكا وفي أقصى اليسار من الصفحة كما ينفصل عن النص بخط سميك يجعله يبدو كالرأسية في الصفحة وهو ما يقدّم النص بعده بهيئة مختلفة، وهنا يبرز مدى التطوّر في تأثير التشكيلات الهندسية للعنوان على تقديم مختلف للنصوص.

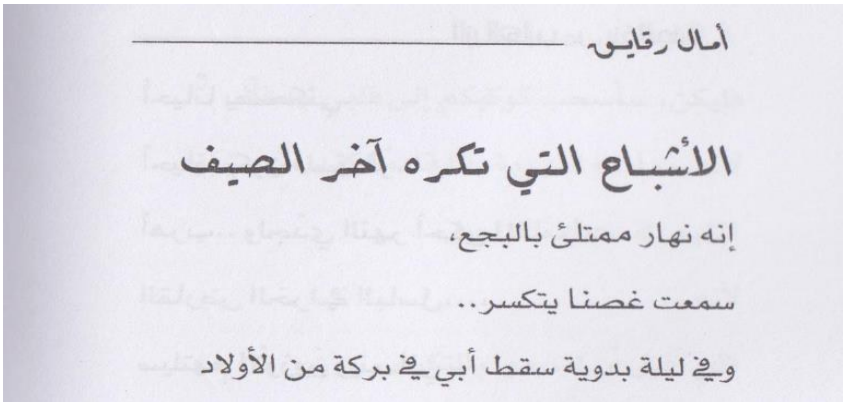
كما نرصد خلال هذه الفترة تجارب أخرى لشعراء استمروا في الكتابة من مراحل أولى كزينب الأعوج في ديوانها "راقصة المعبد" حيث قدّمت العناوين في استقلالية عن النص ووضعتها في شكل دائري في هيئة تشبه ما قدّمه أبو بكر زمال كما مر بنا، ويظهر ذلك في الشكل التالي[1]:



يظهر العنوان في صفحة مستقلّة عن النص وداخل شكل دائري مما يجعله أكثر تميّزا وبروزا خصوصا عبر استقلاله بصفحة لوحده. ونلاحظ هذه الطريقة في عرض العناوين في الكثير من الأعمال خلال هذه الفترة والفترة التي تلتها، وهذا يبيّن مدى رغبة الشعراء في تقديم تجاربهم في استقلالية داخل الديوان، كما يعد تمييز العنوان نوعا من التنظيم القرائي حيث يحث المتلقي على تمييز النصوص وفصل التجارب عن بعضها البعض، وهو نوع من التطوّر في تمرير النص للمتلقي.

[1] زينب الأعوج، راقصة المعبد، ص 131.

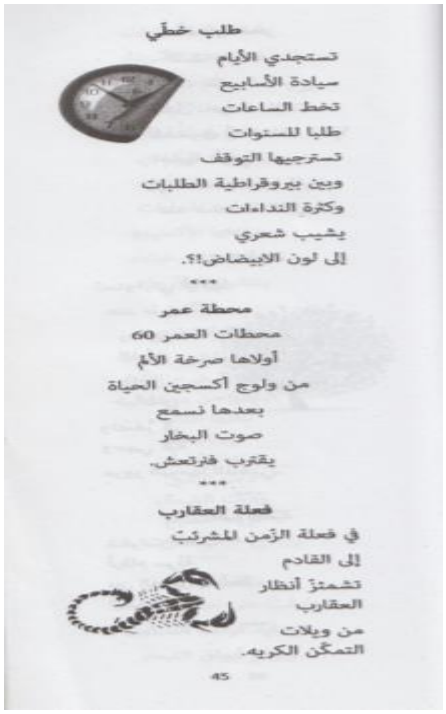
في الألفية الثالثة نرصد أيضا تجاربا مهمة أضافت لمستها في تقديم نصوصها بعناوين احتلت مكانة فضائية نصية مهمة ومتميّزة بشكلها ومتعالقاتها، كأن نجد اسم الشاعر في أعلى كل الصفحات ليصبح عبارة عن رأسية فيظهر مع تقديم العنوان، ويُحدث الترابط بين النص والشاعر وهو نوع من تكريس بعْد التجربة الذاتية في هذه النصوص المختلفة، ونذكر منها أيضا تجربة "آمال رقايق" ومن عيّنات عناوينها نصها "الأشباح التي تكره آخر الصيف" وتبدو الصفحة من الأعلى بالشكل التالي:


آمال رقايق

الأشباح التي تكره آخر الصيف

إنه نهار ممتلئ بالبجع،
سمعت غصنا يتكسر..
وفي ليلة بدوية سقط أبي في بركة من الأولاد

يظهر ارتباط العنوان في شكله المختلف بالرأسية الحاملة لاسم الشاعرة مما يعمّق تعالق النص بصاحبه وتفعيل الفعل التجريبي، ويستمر هذا الحضور في بقية القصائد. كذلك من التجارب التي قدّمت عيّنات أكثر تجريبية في توظيف العناوين نجد الشاعر **رشيد زهاني** الذي قدّم تشكيلات مختلفة للعناوين حيث جعل الصفحة الواحدة تحمل أكثر من عنوان كما رافق بعض العناوين بصور وأشكال مختلفة تتوافق مع دلالاتها ومن عيّنات ذلك ما نلاحظه في الصفحة التالية:


طلب خطّي

تستجدي الأيام
سيادة الأسابيع
تخط الساعات
طلبا للسنوات
تسترجيها التوقف
وبين بيروقراطية الطلبات
وكثرة الندامات
يشيب شعري
إلى لون الابيضاض!؟.

***

محطة عمر

محطات العمر 60
أولاها صرخة الألم
من ولوج أكسجين الحياة
بعدها نسمع
صوت البخار
يقترب فنرتعش.

***

فعلة العقارب

في فعلة الزّمن المشرئبّ
إلى القادم
تشمئزّ أنظار
العقارب
من ويلات
التمكّن الكريه.

45

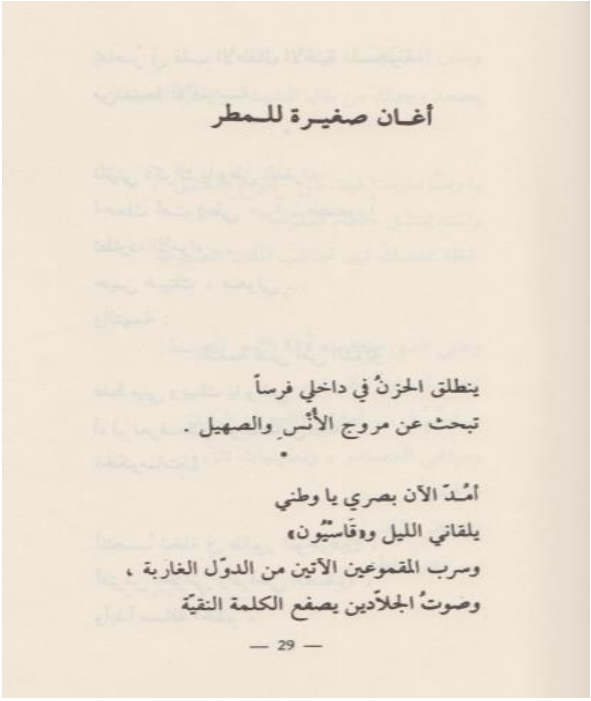
تتموضع العناوين في الصفة بشكل تراتبي عمودي مرافقة لنصوصها والعلامات غير اللغوية/الصور، فمن "طلب الخطي" إلى "محطة عمر" ثم "فعلة العقرب" نلاحظها بشكل خطي مختلف فهو أكثر بروزا، كما رافقت العناوين صورٌ تتوافق مع المضامين كصور العقرب مثلا التي تلتقي مع العنوان وما حمله النص، ورغم سطحية الطرح وبساطه العلاقة فهي مباشرة وغير مغرقة في الخيال والرمزية مما يضعّف فنية النص، لكن هذا لا ينفي التجربة المختلفة التي حاول من ورائها الشاعر تقديم نصه بعناوين أكثر إثارة وتوجيها للمتلقي، كما تضفي جمالية مختلفة على الديوان تتمايز عن غيرها.

2-1-2-أنماط الفضاء في الشكل الهندسي للقصيدة:

وظفت قصيدة النثر الجزائرية تشكيلات نصية مختلفة حملت أشكالا كثيرة، بعضها مثلث أو هرم وأخرى جاءت بشكل مقلوب وثالثة بشكل درج أو مبعثرا في الصفحة أو طبقي، وغيرها من التشكيلات التي عكست مدى الاختلاف الذي عرفه هذا النص المضطرب حتى على مستوى الشكل، فلكل تجربة شكلها الخاص المتعالق معها والعاكس لبعض ما تحمله فقيمته جمالية وفنية في الوقت ذاته حيث تساهم تلك التقديمات النصية في عملية التلقي وخلق أفق توقع يتماشى والمعطى اللغوي، وعبر رصد عيّنات من التجارب الجزائرية يتبيّن لنا حضور هذه الأنماط الشكلية ومساهمتها في تقديم النصوص.

في بدايات قصيدة النثر الجزائرية لا نرصد اختلافا كبيرا في تقديم تشكيلات نصية مختلفة –إلا ما ندر– عما جاء به الشكل الشجري عند شعراء التفعيلة في ذات الفترة أو التي سبقتها، فنلاحظ في أغلب التشكيلات حضور الشكل الشجري الذي يقدّم تفاوتا في طور الأسطر ويعرضها بشكل عمودي في الصفحة* ومن عيّنات ذلك ما نلاحظه عند ربيعة جلطي في تضاريسها الباريسية وهي من نصوصها الأولى كما يظهر في الصفحة التالية:

* التشكيل النصي ليس مطردا في هذه الفترة ولا في الفترات التي تلتها فالأشكال مختلفة وقد نعثر على تشكيلات في مرحلة التسعينيات لا تختلف عن فترة الستينيات وقصيدة التفعيلة، لهذا فالمعيار الذي نتّبعه في هذا المقام هو معيار التميّز عند عدد من الشعراء حيث ظهر عندهم الاختلاف التشكيلي فقط.



أغـان صغيـرة للـمطر

ينطلق الحزنُ في داخلي فرساً
تبحث عن مروج الأُنس والصهيل .

•

أمُـدّ الآن بصري يا وطني
يلقاني الليل و«قَاسيُون»
وسرب المقموعين الآتين من الدوّل الغاربة ،
وصوتُ الجلاّدين يصفع الكلمة النقيّة

— 29 —

يظهر من خلال شكل النص أنه بُني بشكل شجري لا يختلف عن تشكيلات نصوص التفعيلة، فالأسطر متفاوتة الطول في غير تناسق محدد وتنتظم في شكل شاقولي، وهذا يبيّن ضعف الاهتمام بالجوانب الشكلية المتعلّقة بهندسة القصيدة فضائيا في هذه المرحلة المبكّرة، ويتكرر ذلك في الكثير من الأعمال التي ظهرت في تلك الفترة –مع استثناء البعض*– لكن بدخول فترات متقدّمة من التجربة الشعرية الجزائرية بدأ الشعراء يدركون أهمية التشكيلات النصية المختلفة والتي تعمل كمحفّز للتلقي، فأصبحوا يستخدمون هندسة مختلفة في نصوصهم ليقدّموها بكيفيات فريدة تبعا لما يرونه مناسبا لتجاربهم، وهذا مع بقاء الشكل الشجري المختلف الأسطر هو الطاغي على الكثير من الأعمال نظرا للحرية اللانهائية التي يمنحها للشاعر، لهذا سنركّز في هذا المقام على الأعمال التي استثمرت التشكيل الجديد في تناسقه المختلف دون غيرها، فمثلا نجد الشكل المثلث/الهرمي كما في تجربة عبد الحميد شكيّل في مرحلة الثمانينيات ومنها الشكل التالي:

* مثلا؛ ممن وظف التشكيلات المختلفة كشكل الدرج نجد الشاعر جروة علاوة وهبي في ديوانه " الوقوف بباب القنطرة" كما في نصه –أحلام انتصار ص35– لكن عموما ظل الاختلاف محدودا خلال هذه الفترة.

ها أنا أنظر إليك

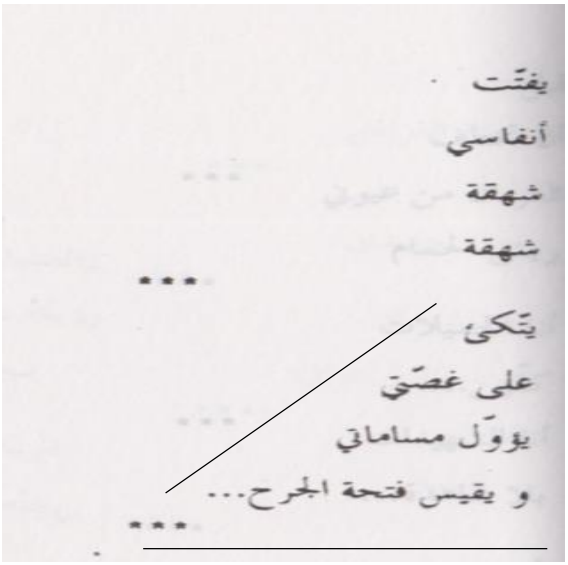
ها أنت تنظرين إلــيّ

وكلانا عاجز عن شم الآخر

إنها مأساة أن ترد الماء ولا تشرب[1] **بشار : 1981/03/30**

يظهر الشكل الهرمي/المثلث حيث ينزل من القمة نحو القاعدة ومعه يتحرّك النص، فالشاعر في تجربته يبوح بمأساته وينطلق من عجزه فهو يكتفي بالنظر كما تفعل هي فتنظر إليه وتبدأ القاعدة تتسع نزولا ثم يظهر عجزهما عن الوصول لبعضهما (كلانا عاجز عن شم الآخر) ليصل إلى القاعدة الأوسع نصيا فتظهر المأساة التي جاءت بما يشبه التورية (ترد الماء ولا تشرب) فرغم تواصلهما الحسي إلا أنهما عاجزان على الالتحام والحب، وهي ذات المأساة بالوصول إلى منابع الماء والعجز عن الشرب.

كذلك من التجارب التي استثمرت هذا الشكل وحمّلته دلالات كثيرة تجربة زينب الأعوج التسعينية ومنه الشكل التالي:

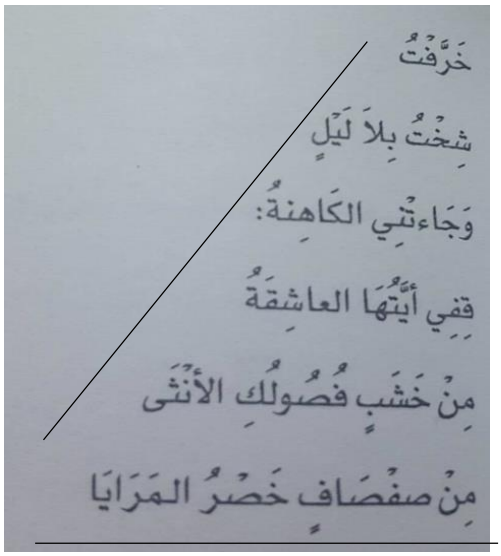

يفتّت
أنفاسي
شهقة
شهقة
***
يتّكئ
على غصّتي
يؤوّل مساماتي
و يقيس فتحة الجرح...
***

تنطلق الدفقة الشعرية من رأس الهرم الأقل اتساعا نزولا ويتبعها الاتساع الفضائي في توافق مع شدة ألم التجربة، فالشاعرة تصف فعله/الرجل وهو يحاول إيلامها فيتكئ على غصتها ثم يواصل تعذيبها إلى نهاية المشهد ومعه نصل إلى قاعدة الهرم الأكثر اتساعا في توافق مع أقصى مراحل التجربة إيلاما. وهنا يظهر من جديد الاتفاق بيْن البعْد التشكيلي الهندسي والدلالي والتأويلي للنص، فالشعراء أدركوا طبيعة المعادلة

[1] عبد الحميد شكيل، سنابل الرمل.. سنابل الحب، ص20.

وكيف تُستثمر فنيا وجماليا، بهذا "فالفهم الجديد للذات والعالم يقتضي من الشاعر تعاملا جديدا مع اللغة خصوصا في بعدها الفضائي"[1]، وهو ما حاول شعراء قصيدة النثر الجزائرية استثماره خصوصا في المراحل المتأخرة وتطوّر فنون الطباعة والإخراج.

كذلك نرصد استمرار الشعراء في توظيف شكل المثلث/الهرم خلال مرحلة الألفية الثالثة بشكليه (على قاعدته أو مقلوبا) وفي شكليه حُمّل النص بدلالة مضاعفة فعمل كموجّه للمتلقي ومن عيّنات ذلك ما نرصده في تجربة الشاعرة أسماء مطر، ومن تشكيلات نصوصها ذات هيئة الهرم أو المثلث نجد الشكل التالي[2]:

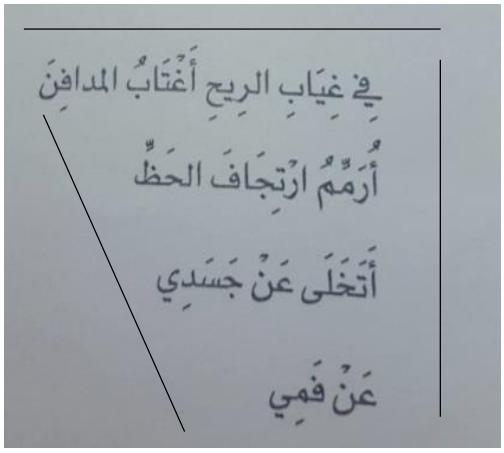


تبدأ الشاعرة في النزول من الهرم مقدّمة تفاصيل تجربتها فهي تعاني التخاريف وفقدان الاتزان فقد شاخت بلا ليل وفي الصورة عمق واختلاف، ثم تتواصل صورها المختلفة ومعها يواصل التشكيل البصري اتساعه متجها إلى القاعدة، محقّقا التعالق بين الصور في نزولها واتساع مداها مع اتساع فضاء الأسطر. كما تقدّم الشاعرة في نصوص أخرى شكل الهرم المقلوب وتستمر في استثمار التوافق بين حركية التجربة واتساع وضيق الفضاء النصي التابع لها ومنها مثلا[3]:

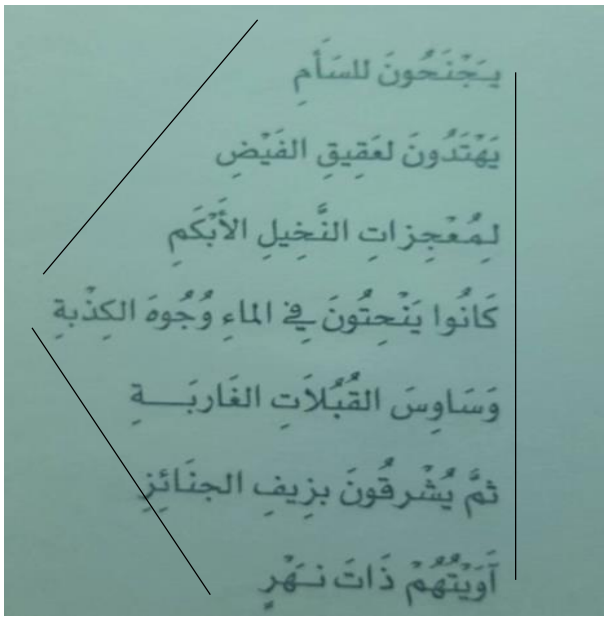
[1] ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 184.

[2] أسماء مطر، أحفر في الوقت جنوبا، ص 59.

[3] المصدر نفسه، ص 09.



أو نجد الشكلية متتاليين ومتعاكسين في الاتجاه كما يظهر في الصورة[1]:



من خلال الشكل ينتظم النص فيتبع اتساع وضيق المثلث في الحالتين، فمن الجملة الأولى "يجنحون للسأم" يبدأ الاتساع وصولا إلى المنتصف حيث يبلغ مداه في قولها "كانوا ينحتون في الماء وجوه الكذبة" لتبلغ الصورة كذلك أوجها مما يُحْدث التوافق بين التشكيل البصري وحركة النص/التجربة، وبعدها يستمر التحوّل من جديد فتضيق حدود العبارة والشاعرة تنهار بعد الفاجعة فتأويهم ذات نهر لتتوقف الدفقة في أقل المساحات في الأسفل مما يعكس ضيق وألم التجربة التي عانت من خلالها الشاعرة رغم ما قدّمته من تضحيات في سبيل الآخر. وعبر هذه العينة وغيرها في ذات المرحلة نلاحظ مدى حرص الشعراء على توزيع فضائي خاص لنصوصهم لإدراكهم لمدى فعاليتها في توجيه المتلقي ومساندة التجربة بصريا. للتعويض عن الغياب الذي تسببت فيه الكتابة، بهذا "فالتشكيل وما يولده من رموز بصرية ينوب عن حضور السمات الشفهية

[1] المصدر السابق، ص 58.

للذات الشاعرة التي غيبتها الكتابة وبالتالي أصبح هو المعادل البصري للإلقاء"[1]، وهو ما استثمره شعراء قصيدة النثر وقدّموا أقصى ما يمكن أن تولّده التشكيلات البصرية لتنوب الحضور الشفهي وتساهم في تقديم جمالية أكثر حسية للنص، مما يساهم في تلقيه.

كما نرصد خلال هذه الفترة بعض التجارب التي استمرّت في الكتابة من مراحل سابقة وقدّمتْ شكل المثلث كالشاعرة نادية نواصر ومن تشكيلاتها نذكر:

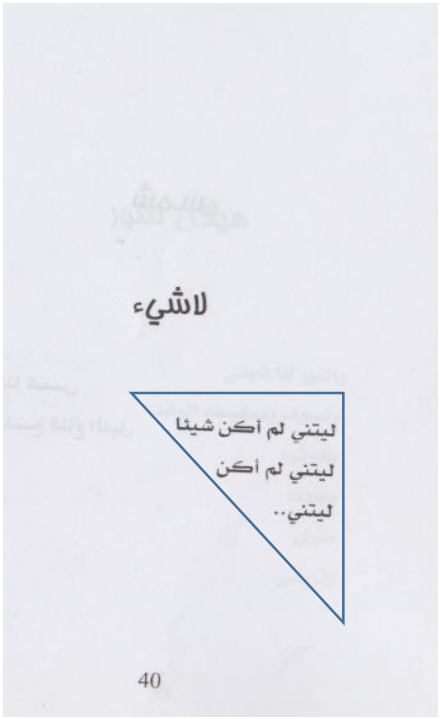
الآن أحييك،
الآن أستأصلك
الآن يسكنني عشقك..
والآن يستأصلني غيابك[2]

ويظهر من خلال الشكل أن النص يتبع ذات الحركة من الأعلى إلى الأسفل، فهي تحييه ثم تستأصله وما يتبع العملية من ألم واتساع ثم يتواصل الفضاء في الكبر حيث يسكنها عشقه وما يحمل من أحلام تتوافق وطور الجملة، ليستأصلها هذه المرة غيابه هو فتنفي النفي لتكون حاضرة معه دائما ويتوافق هذا مرة أخرى مع المدى الأكبر في قاعدة الهرم.

إضافة لما تقدّم نلاحظ بعض الشعراء قدّموا شكل المثلث/الهرم وهو يمثل كل القصيدة لا جملا منها، فجاءت نصوصهم على هيئة الومضة حيث يظهر الشكل مقدّما النص ككل كما في تجربة بشير ونيسي ومنها شكل نصه "لا شيء":

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص20.

[2] نادية نواصر، أوجاع، ص29، ص30، ص31.



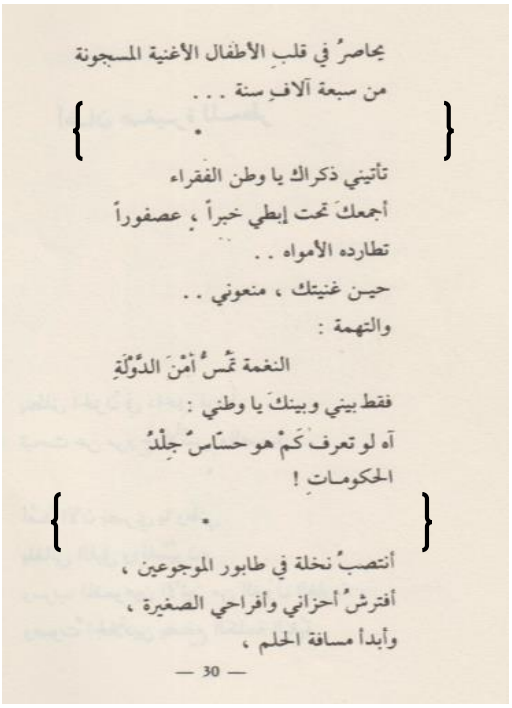
تظهر التجربة مركّزة في شكل هرم مقلوب وهي في بنيتها اللغوية لا تحمل سوى بضع كلمات مكرّرة "ليتني لم أكن" وتقدّم في الضلع الأطول/العلوي أمنية الشاعر ومدار التجربة "ليتني لم أكن شيئا" وهو طرح وجودي يعبّر عن معاناة الشاعر في خضم الحياة المضطربة، ثم يواصل نزولا في نصه حاذفا في كل مرة كلمة من الأمنية ليُبقى في الأخير الأداة فقط وبضع نقاط للدلالة على كلام محذوف، قد يكون هو العنوان ذاته "لا شيء"، بهذا يتّحد الهرم المقلوب باللغة ليقدّم حضورا متميّزا معبرا عن تجربة وجودية مثيرة، وعليه يظهر أن" الهرم المقلوب كلام صامت صنعته اللغة، وهي وحدها الكفيلة باستنطاقه"[1]، ويظهر أن الشاعر أدرك ذلك، فحمّل نصه بأبعاد مختلفة بصرية ولغوية ليزيد من فنيته وجماليته، وكل ذلك في ومضة لغوية مكثّفة المعنى.

وعبر هذا النص /الومضة تبرز تقنيات مختلفة عند شعراء قصيدة النثر فقد أصبحوا يكثّفون المعنى في أقصر العبارات بل تحوّلت التجربة كلها إلى عبارة حاملة رؤيا وإيقاعا مختلفا وحضورا شكليا متميّزا، وعبر تلاحم كل هذه العناصر تبرز الجمالية الجديدة لهذه النصوص.

إضافة لشكل المثلث نجد الشعراء قدّموا تشكيلات أخرى كالشكل الطبقي أو المعماري ويبدو بشكل متنامي، حيث "تكون القصيدة في البناء المقطعي المتنامي مؤلفة من مجموعة مقاطع أو قصائد نثر قصيرة

[1] وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر، ص 217.

أو ومضات متراكمة، تنتظمها وحدة الرؤية أو الموقف أو الحالة أو الشعور"[1]، وعبر تشكّل النص من طبقات متعاقبة في هيئة مقاطع نجدها تتمايز وتنفصل بعلامات غير لغوية إما أرقام أو أحرف أو بياضات وغيرها من الأشكال، ونجد هذا الشكل موجودا من التجارب الأولى التي استخدمته بشكل وظيفي أكثر منه جمالي ومن عيّنات ذلك ما نلاحظه عند الشاعرة ربيعة جلطي، حيث يبدو النص كالتالي[2]:



يحاصرُ في قلبِ الأطفال الأغنية المسجونة
من سبعة آلافِ سنة . . .

{ • }

تأتيني ذكراك يا وطن الفقراء
أجمعكَ تحت إبطي خبراً ، عصفوراً
تطارده الأمواه . .
حين غنيتك ، منعوني . .
والتهمة :
النغمة تمسُّ أمْنَ الدَّوْلَةِ
فقط بيني وبينكَ يا وطني :
آه لو تعرف كَمْ هو حسّاسٌ جِلْدُ
الحكومات !

{ • }

أنتصبُ نخلة في طابور الموجوعين ،
أفترشُ أحزاني وأفراحي الصغيرة ،
وأبدأ مسافة الحلم ،

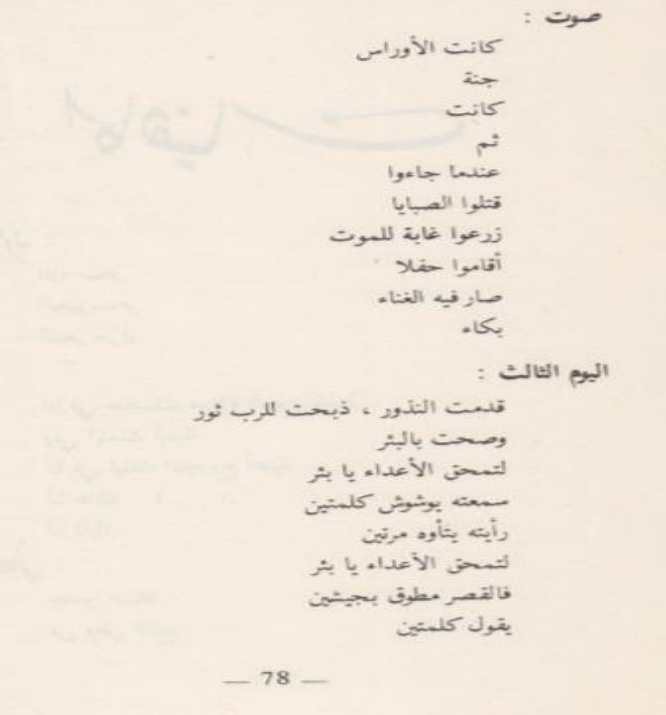
— 30 —

يظهر النص مقسّما إلى طبقات بشكل عمودي تفصل بينها بياضات بشكل متساو مما يقدّم إيقاعا بصريا متزنا يتناسب ودفقات الجمل الشعرية، فكل جزء يحمل مرحلة مختلفة من التجربة، بداية من الحصار والكبت وصولا إلى الانتصاب في الوجع مع الطبقة المحرومة، مرورا بذاكرة الوطن، وعبر النزول يتم الفصل بطبقات نصية بيضاء تساهم في ترتيب التجربة وتقديمها تباعا كما توهم بالفصل الزمني والمكاني أثناء التلقي. إضافة لتجربة جلطي نجد تجربة "جروة علاوة وهبي" التي تعد متميّزة في هذه المرحلة من خلال توظيف الشكل الطبقي المعماري في بعض نصوصه حيث وظّف كلمات تبدو من خارج النص (الممسرح) لتؤدي وظيفة الفصل بين طبقات النص، ومن عيّنات ذلك نصه "كاهنيات" الذي يبدو في إحدى صفحاته كالتالي[3]:

[1] أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، ص 39.

[2] ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص 30.

[3] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، ص 78.



صوت :

كانت الأوراس
جنة
كانت
ثم
عندما جاءوا
قتلوا الصبايا
زرعوا غابة للموت
أقاموا حفلا
صار فيه الغناء
بكاء

اليوم الثالث :

قدمت النذور ، ذبحت للرب ثور
وصحت بالبئر
لتمحق الأعداء يا بئر
سمعته يوشوش كلمتين
رأيته يتأوه مرتين
لتمحق الأعداء يا بئر
فالقصر مطوق بجيشين
يقول كلمتين

— 78 —

يتم عرض النص (الممسرح) في شكل طبقي تفصل طبقاته كلمات (صوت–اليوم الثالث) وهي بمثابة كلمات مفتاحية تنقل حالة التجربة والمشهد كما تفعل الشخصيات في المسرحية، فدور هذه الكلمات يعدو الفصل الفضائي النصي إلى الدور التوجيهي للمتلقي والتنظيمي الترتيبي للتجربة حسب الحالة والحدث والمشهد، وعبر احتوائها على الزمن(اليوم الثالث) يتضح دورها في الترتيب الذي يرافق المتلقي فيصل به إلى ذروة التأزم التي تعكس مأساة التجربة ورغبة الشاعر في التعبير عن معاناة بلاده أمام طغيان المحتل أيا كان، وهنا يبرز دور هذه الكلمات الفاصلة في تقديم النص في شكل طبقي يساهم في تلقيه بشكل أفضل كما يساعد التجربة على تقديم ذاتها بشكل أفضل. وقد استمر الشعراء في تقديم الشكل الطبقي في تجاربهم المتقدّمة حيث أصبح التوظيف أكثر فنية لدخوله في بناء المعمار الفني للنص، فهو أحد ركائز التجربة والقيمة الفنية للنص التي تعطيه جمالية مختلفة، ومن عيّنات التجارب في مرحلة التسعينات نذكر تجربة عبد الحميد شكيّل الذي استمر في الكتابة لهذه المرحلة ومن نصوصه" أحوال الطقس!!" حيث جاءت بدايته بالشكل التالي:

- 1 -

لا أحد يهبط البلدة هذا الصباح،

كان الوقت رماديا،

وكنا نلتجى إلى ظل الجفن،

(كيفْ) الطيور التي عرتها الريح،

وألقت بها في مسافات الوضوح!

- 2 -

لا أحد يزرع نبتة للوقت،

كان الماء جنوبيا،

كان الصبح عروبيا،

و كنا يتامى على مائدة المقت !

- 3 -

لا أحد اليوم يعلمنا كيف نقرأ سورة هذا المتن!

كان الشكل خرافيا،

كان المد فضائيا،

كنا نسايرك،

يا سيد اللحظة الشهوية!

نتعلم منك فن القول،

كيف تخرج من ورطتها الأشياء؟

غير أنك أبخست الدم حمرته،

و شردت أسئلة الميقات![1]

يظهر التقسيم الطبقي على النص حيث يحد كل طبقة رقما مما يجعلها منفصلة عن التي تليها ومعبّرة عن مرحلة من مراحل التجربة الأكثر حزنا ودموية، فالشاعر يعبر عن أزمة البلاد في مرحلة جنونية

[1] عبد الحميد شكيل، مرايا الماء، مقام بونة، ص19، ص 20، ص 21.

رغم أنه حاول إخفاء المضمون والتمويه كي يُبقى على المجانية حاضرة في نصه إلا أن الكلمات وقرب التجربة ومعايشة الأوضاع تفضحه فيختم نصه ذو العشر طبقات بقوله "**فاحفظ سنونوتك،**

حتى نكبح دموية هذا الوقت!!"[1]

فتترسخ صورة الدماء وقسوة الأوضاع في تلك المرحلة فقد ألقت ظلالها على النص رغم الخروقات والتجاوز اللغوي الذي استخدمه الشاعر في كل نصه. وقد عمل التقسيم الطبقي على ترتيب الطرح التجريبي فانطلق الشاعر من حالة التوجّس والخوف التي عانى منها الجميع في تلك الفترة كما في قوله" لا أحد يهبط البلدة هذا الصباح، كان الوقت رماديا، وكنا نلتجئ إلى ظل الجفن" وفي ذلك إشارة للفزع الذي صاحبهم، ثم تبدأ الطبقة الثانية برقم جديد وتستمر المعاناة "كنا يتامى على مائدة المقت !" وهكذا مع كل طبقة تقدّم التجربة جديدها وتصويرها الموحش للمرحلة إلى غاية الطبقة الأخيرة/العاشرة التي يتحرّر الموت فيها من غفوته، ويصل الشاعر إلى ذروة الصراع الدموي الذي لا ينتهي. بهذا فالتقسيم الطبقي أدى دورا مهما في ترتيب التجربة وانتقالها من مستوى على آخر كما ساهم في توجيه التلقي.

تستمر التجارب في مرحلة الألفية الثالثة مقدّمة الشكل الطبقي خصوصا المرتبط بالأرقام، وقد تفاعل هذه الشكل مع التجربة وطبيعتها المختلفة، فنجده أحيانا يستمر لكامل الديوان معبّرا عن حالات نصية مختلفة يربطها خيط من الوهم رفيع وتفصلها تجليات تجريبية بنكهة خاصة مع كل نص في طبقة، ومن هذه التجارب نذكر تجربة يوسف بعلوج في ديناميت، حيث قدّم نصه في تراتبية خاصة تضم أربعين طبقة موزعة على النص من الرقم (1) إلى غاية (40) وتتخللها استراحات نصية توجيهية للمتلقي وتعمل على تحميل النص ببعْد تجريبي مختلف يجعل من النص حكاية متداخلة المعالم يتم التعبير عنها برسائل نصية قصيرة أراها هي المتن الرئيس في الديوان، وقد جاءت متشظية الدلالة تحمل مستويات أسلوبية مختلفة ومتعددة كالحكم وبعض المقولات المشهورة ومنها الطبقة (32) مثلا التي يعيد تقديم جدلية الأسبقية بين البيضة والدجاجة:

ويربط ذلك بتجربته معها، ويأتي النص كغيره باعتباره رسالة نصية غاية في التكثيف والتدليل، وأحيانا صوّرت رسائله حالات عاشتها الشخصية صاحبة الصوت في النص كما في الطبقة (22) التي تقدّم حدود الهوية بالنسبة إليه:

[1] المصدر السابق، ص 26.

وعليه فكل رقم لرسالة يمثل طبقة تقدّم نصا معبرا عن تجربة مختلفة أو مرحلة من مراحل تجربة طويلة ومريرة مر بها الشاعر (الصوت المتكلّم) كما تبرز التقسيمات الطبقية في النص من خلال الاستراحات التي تخللت الرسائل والطبقات المرقّمة(وهي مستمرة في الترقيم رغم الاستراحات) فنجد الاستراحة الأولى بعد الرقم (8) وهي استراحة طفل عاشق، وتقدّم نصا فاصلا أطول من الرسائل ويعبر عن حالة تجريبية متميزة عند الشاعر فهو فيه يعاني ويتكوّم على مأساته، ثم يستمر الترقيم وينطلق من الرقم (9) إلى الرقم (16) حيث تبدأ الاستراحة الثانية إلى غاية الرقم (24) لتبدأ الثالثة ودائما يتم الفصل بنص مختلف يعبّر عن مرحلة من مراحل التجربة، ونصل إلى الرقم (32) فتبدأ معه الاستراحة الرابعة وعند الانتهاء بالرقم (40) نصل إلى آخر الاستراحات وهي الخامسة ولكن لا يوجد ترقيم بعدها إنما تحمل نصين مترابطين يمثلان مآل التجربة التي فَقَد على إثرها أثر الوطن، فأزمته أزمة هوية، وعبر تتبع مختلف الاستراحات الخمس نجدها تعمل عمل الترقيم من جهة أخرى فهي أيضا تقسّم النص إلى طبقات في تراتبية خاصة تساهم في تقديم التجربة المختلفة فهي نص تجاوزي في حلة رسائل وحكاية بحث عن وطن غائب، وهنا يبرز دور هذا التشكيل الطبقي الذي قد يستمر إلى كامل الديوان كما مر بنا. إضافة إلى ذلك يمكن رصد الكثير من التجارب في هذه المرحلة قدّمت تقسيمات طبقية فضائية مختلفة لنصوصها إما بالترقيم أو العلامات غير اللغوية، عملت في مجملها على توجيه التلقي وإضفاء بعْد جمالي وفني على هذه النصوص.

كذلك من التشكيلات النصية نجد الشكل المتناثر الحروف والمفكك الروابط الخطية، فيأتي بالكلمات ويمارس عليها التشذير وقد استخدم هذا الطريقة الكثير من الشعراء فترة التأسيس وما جاء بعدها ومنهم مثلا الشاعر مشري بن خليفة ومن عيّنات نصوصه:

وطني يأتي من غروبه وحيدا،

يرتدي أجراس البحر المشتعل بدماء: ال

ش

ه

د

ا

.

يمشي على الجنازات حافي القدمين، وعلى وجهه فجر؛[1]

تظهر كلمة الشهداء مشذّرة بشكل عمودي وتوحي بالسقوط لتلتقي والحدث والتجربة فبعد الشهداء تظهر الجنازات التي تحيلنا إلى الموت والقيم السفلى السلبية، ليرتبط التشكيل البصري المفرّق الحروف بالدلالة النصية الآنية التي أرادها الشاعر.

كما نرصد من التجارب التي قدّمت عينات مهمّة في هذا التشكيل تجربة عبد الحميد شكيّل الذي تحوّل التشذير عنده إلى ظاهرة في بعض قصائده حيث حمّلها بأبعاد جمالية مختلفة ويأتي ديوانه "إني أرى" حاملا لأغلب هذه التشكيلات المختلف ومن عيّنات ذلك الإشارة للتشذير العمودي نذكر:

" ثُ

م

ا

ح

ت

ر

ق"[2]

تبدو الجملة مفككة عموديا ويتقابل تفكّكها مع التفتت المرافق للاحتراق، ليظهر التقابل بين الشكل الفضائي الهندسي والدلالي الإيحائي المحمول في اللغة. ويستمر الشاعر في توظيف هذه الظاهرة من تفتيت الكلمات لكن بشكل أفقي ومن ذلك:

"أن تـ – صـ – هـ – لـ – شدواً –

في ارتباك الفراغ ،

الذي سال – زهواً – على شرفات سماء .. !

[1] مشري بن خليفة ، سين، ص 36.

[2] –عبد الحميد شكيل ، إني أرى..، ص32

أن تشحذ سنابكها النديمة،

كيما تُمر إلى جبهات النزال

علها ترتوي من حمحمات

العتمات النجيبة"[1]

يظهر تفكك كلمة "تصهل" حيث تفصل أحرفها علامات تنصيص مما يجعلها مرافقة لصوت الصهيل الذي يأتي متقطعا، موافقا للشكل الفضائي النصي المتقطّع. ويستمر الشاعر في توظيف هذه التشكيلات المفتتة من الكلمات في أغلب قصائد هذا الديوان محمّلا إياها أبعادا فنية وجمالية ساهمت في تقديم النص بشكل مختلف كما أدت دور الموجّه الدلالي والمساند في عملية التلقي. ونجد هذا الحضور في نصوص أخرى من دواوين الشاعر كما في ديوانه" كتاب الأحوال " ومنه:

أفشي السر،

أذكيها الجمرات القصوى،

أهـ ...

تـ .. كـ .. ها

سجف الأستار!؟ [2]

يظهر تفكك الكلمات عبر سطرين بشكل أفقي مرافقا تفكك المعنى في قوله "أهتكها" وما يرافق ذلك من خرق وتمزيق وتقطيع وهي مرادفات للهتك، مما يتوافق وتمزيق الكلمة وتفكيكها قطعا وفصلها بالنقاط المتتالية.

وعبر تتبّع الكثير من التجارب نرصد الحضور الملفت لهذه الظاهرة في نصوص الشعراء في مختلف المراحل خصوصا فترة الألفية الثالثة حيث اعتبر تشذير الكلمات قيمة فنية مضافة للنص اللغوي المختلف ومن التجارب في هذه الفترة نجد تجربة نصيرة محمدي التي استمرت في تقديم نصوصها خلال هذه المرحلة ومما جاء في ديوانها" روح النهرين " ما يلي:

---

[1] –عبد الحميد شكيل ، إني أرى..، ص57

[2] عبد الحميد شكيل، كتاب الأحوال، ص23.

الرجل الذي ارتجل شكل المكان

وأغفل عنوانه في الرمل

انكفأ في قبة النجاة

يبتهل المستحيل

الرجل الذي سكب قيامته في نصي

سـ ..

ق..

ط..[1]

يظهر السقوط وما يتبعه من الشكل المفكّك كالدرج وهو مرافق لدلالة كلمة "سقط" محدث التوافق بين التشكيل البصري والمعنوي للنص. بهذا فالشعر من هذا النوع المختلف يبدو أكثر تطرّفا بربطه وتشكيلاته البصرية بإيحاءاته اللغوية، وهو بذلك يقدّم" للغة قوة جديدة تمثلها قابليتها لأن تشاهد لا أن تُقرأ أو تسمع؛ حيث يمكن ملاحظة موضوعين عبر مثل هذه النصوص؛ أولهما موضوع الدلالة وهو ناتج عن الدوال اللغة وتراكيبها، أما الثاني ناتج عن الوقائع الخطية والتشكيلات المختلفة وهي ناتجة عن الفضاء النصي على اختلافه" [2]، وهذه الإمكانات المزدوجة هي ما استثمره الشعراء خصوصا في المراحل المتأخرة حيث تطوّرت الوسائل الطباعية والتقنيات الرقمية التي مكّنت الشعراء من التعبير بالشكل واللغة عبر تطويع البعْد الهندسي للنص وتحميله إشارات تجعله مساهما في تقديم النص وموفّرا لقيم فنية أخرى/مضافة له، كما تعمل التشكيلات على دعم استراتيجية الشاعر النصية في توجيه المتلقي وتحميله بقيم فنية وجمالية مزدوجة الطبيعة.

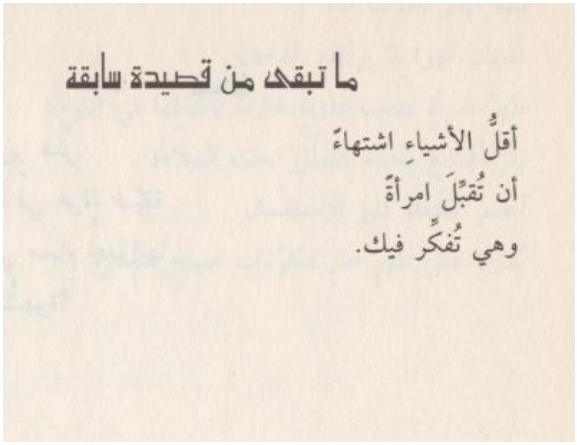
إضافة إلى ما تقدّم نعثر في التجارب الشعرية الجزائرية لقصيدة النثر على تشكيلات نصية أخرى لا تلتزم بشكل محدد لكنها ترتسم على هيئة مختلفة لما ألفته عين المتلقي مما يضيف للنص قيما جمالية خاصة. ومن هذه التشكيلات مثلا الشكل الفلاشي الذي لا يتعدى فيه النص بضع كلمات ومنه مثلا نص الشاعر خالد بن صالح[3] الذي يظهر كالتالي:

---

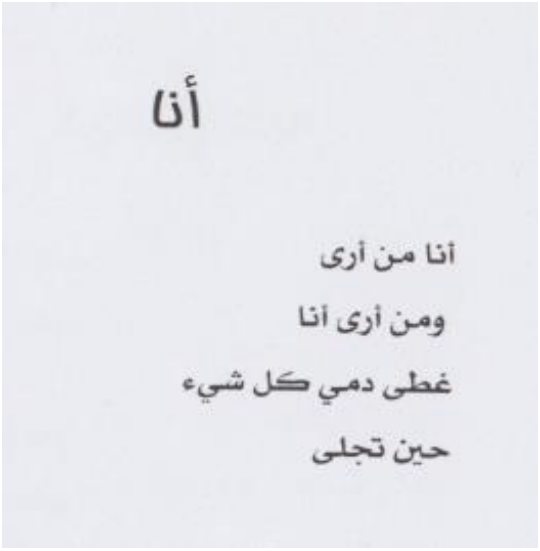
[1] نصيرة محمدي، روح النهرين، ص78.

[2] ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 113، ص 114.

[3] خالد بن صالح، مائة وعشرون مترا عن البيت، ص 40.



يظهر قصر العبارات واتساع فضاء الدلالة محققا النص الرؤية الصوفية، فالشاعر يربط التعالق الحسي بالمرأة برغبة فكرية في التواصل، وهنا تتحد الصورة الحسية بالذهنية مولّدة عمقا دلاليا أكثر توترا في نقل التجربة وجاء ذلك كله في إيجاز العبارة وتكثيفها فهي لا تعدو ومضة صغيرة في هامش الصفحة. ونجد لهذا الحضور المتميّز والمختلف للنص القصير وما يعبّر عنه من أبعاد تصويرية كثيرة حضورا عند عدد من شعراء قصيدة النثر خصوصا في التجارب المتأخرة فمنهم مثلا **بشير ونيسي** في ديوانه "كتاب التجلي" الذي جاء في مجمله بهذا الشكل الخاطف ومنه مثلا قوله[1]:

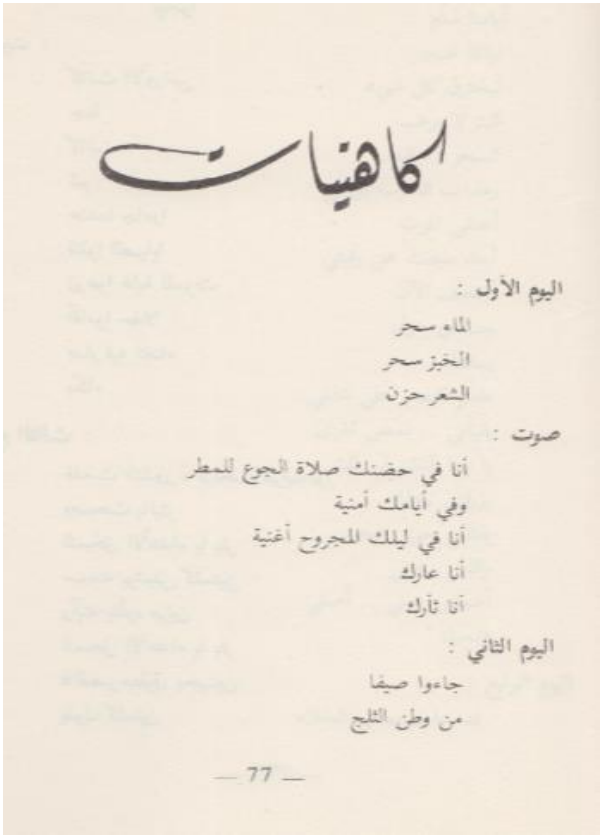


تظهر محدودية الكلمات وتكرارها (أرى–أنا) مما يزيد من قلّة تعدادها في النص، وأمام هذه الحجم النصي البسيط فضائيا تنفتح الإيحاءات على مصرعيها، فالشاعر يتوحّد مع ذاته في حركة صوفية غاية في الإغراق، فيختفي العالم من أمامه ولا تبقى إلا ذاته لترى نفسها وتتجلى في ذاتها، ويذكرنا هذا بالشطحات الصوفية كما عند ابن الفارض وابن عربي، وهو ما يحيل النص أيضا إلى ما يشبه النصوص الصوفية التي عبّرت عن تجارب خاصة بأصحابها حيث عبّروا عنها ببضع كلمات وحوت دلالات جد شاسعة، ويظهر

[1] بشير ونيسي، كتاب التجلي، ص 41.

هنا دور الومضة في تفعيل البعْد الإيحائي والتجاوزي للنص، كما يساهم في خلق أفق توقعي متناثر المعالم بالنسبة للقارئ وهو ما يزيد النص فنية وجمالية.

إضافة للشكل الفلاشي نرصد أشكالا أخرى لا تقلّ أهمية عما تقدّم في تمرير أبعاد توجيهية وجمالية خاصة بالنص ومن هذه التشكيلات الشكل الممسرح الذي يحوّل النص إلى ما يشبه المسرحية ويكون ذلك في بعض نصوص الديوان كما قد يأخذ الديوان كلّه ومن عيّنات ذلك ما نقرأه في التجارب الأولى منها تجربة جروة علاوة وهبي حيث قدّم في نصّه "كاهنيات" الشكل الممسرح ومنه مثلا ما يظهر في الصفحة التالية:



كاهنيات

اليوم الأول :

الماء سحر
الخبز سحر
الشعر حزن

صوت :

أنا في حضنك صلاة الجوع للمطر
وفي أيامك أمنية
أنا في ليلك المجروح أغنية
أنا عارك
أنا ثأرك

اليوم الثاني :

جاءوا صيفا
من وطن الثلج

— 77 —

تبدو الصفحة موزّعة على مقاطع وطبقات بما يشبه توزّع شخصيات المسرحية ويزداد قربها منها عبر توزّع الأحداث في كل طبقة عارضة حالات مختلفة كالمشاهد مما يعزّز قربها من المسرحية.

هذا الشكل نجده يحضر أيضا في تجربة الشاعرة **ربيعة جلطي** خلال الألفية الثالثة وديوانها "النبية" الذي يعد بأكمله قصيدة ممسرحة بكل ما تحمل من تفاصيل ففيه الشخصيات ومنها الشخصية الرئيسة وهي "النبية" كما تحوي فضاء مكاني وزمان، حيث يحضر الليل بقوة كما يظهر الحوار بشكل جلي، فالنص يصوّر مشاهد حية بلغة شعرية تجاوزية تؤنسن الأشياء وتنفصل عن الواقع لتبحر في الخيال بلا قيود منطقية، ومن عيّنات ما قدّمته في قولها وهي تعرض المشهد الأول:

وكان يوم الأربعاء

وإذ جن الليل، وجُنت المدينة، كانت جمهرة العشاق تنتظر خلف الشبابيك المرصعة بأصص الحبق والنعناع، وتحت أعمدة مصابيح الشارع العمومية الدامعة من رذاذ مطر كئيب، أو على ضوء شمعة تهددها الريح وتدرأها عنها أكف الظلام، كان بالعشاق مس لهفة ورعشة انتظار وقلق.

ركضوا نحو ضفّة اليمّ، إذ شاهدوا النبية تنزل في شراع يتدلى من حبال ملونة تتناولها أصابع النجوم.. رحبوا بها ببهجة ثم قالوا: حدثينا عن الليل. رفعت النبية خصلة شعر كانت تخفي عينيها ثم قالت، وبحّة شجيّة في صوتها، تشبه نقر خواتم العشق:

اللّيل ..

القارةُ الوحيدةُ..

المتبقيةُ للعيش..!

****

الليلُ .. كوكبٌ مجهولٌ

بلا رايات،

ولا عسكر حدود،

ولا أسلاك شائكة.

غير مركبَة تجُسّ ماءَه الأسود،

وغناءَه المعتقَ في الجرار.

الليل كوكبٌ أرْعن،

يصطدم بالأرض كل يومٍ،

يلقّنها الانفجارَ العظيم.ّ! [1]

[1] ربيعة جلطي، النبية تتجلى في وضح اللّيل، ص7، ص 8.

يظهر البناء المشهدي الممسرح لمطلع الديوان وتستمر الشاعرة في تقديم نصها بما يتقاطع مع المسرحية موظفة الحوار وغيره من التقنيات المشهدية كقولها:

و التفتت النبيةُ إلى الناس و سألتهم :

ـ أخشى عليكم من تعب العشق

قالوا لا .. تعب العشق راحة ..واصلي نريد غناء وحكمة أكثر

أيتها النبية .. ثم أنشدوا وراءها :

يغرقان في عناق نوم ..

مثل نون

تحضن بحرص شديد

نقطتَها! [1]

من خلال النص يبرز اقترابه من الشكل المسرحي في شكله وطريقة عرضه للشخوص والحوارات، لكن هذا يظل تشكيلا إضافيا فالنص شعري بالدرجة الأولى ولغته تحمل التجاوز ولا تقدّم ذاتها في سطحية، وعليه فالشكل المُمَسرح هو أداة فنية جمالية إضافية استثمرتها الشاعرة لنقل نصّها إلى مستوى مختلف في التلقي وعرض الطرح والتعبير عن حالة تجريبية خاصة جعلت من الشاعرة/الشخصية كالممثلة في مسرح الحياة يُسائلها الناس وتجيبهم وتقدّم خبرتها وعلمها الغيبي بصنوف الحب والوجع، إنها حالة مختلفة من التجريب النصي يلتحم فيها روح الشعر بهيكل المسرحية لا للعرض بل للتلقي الشعري مما يُحدث توترا واضطرابا في التلقي وهو المقصود لتقديم جمالية خاصة ومتميّزة، ومن جهة أخرى يمكّن هذا الشكل الممسرح الشاعرة من تمثّل تجربة مختلفة تتيح لها القول والحركة وأن تعيش دورا آخرا أمام الجمهور لا من خلف الستار، وهنا مكمن الاختلاف في الشكل الممسرح في قصيدة النثر.

[1] المصدر نفسه، ص143.

إضافة للشكل الممسرح نرصد تشكيلات نصية أخرى أكثر انفلاتا على النموذج فتبدو غريبة ومتداخلة فمثلا قد نحصل على شكل الدرج حيث ترتسم الكلمات في شكل تنازلي كأنه درج وتتكرر هذه الظاهرة الشكلية في الكثير من التجارب خصوصا فترة التسعينيات وما بعدها فمثلا نرصد الظاهرة عند الشاعرة سليمى رحال في ديوانها " هذه المرة " ومنه:

الجدَّة التي تنسى حماسة روحَها

كانت تقطعُ حبلَ السُرَّةِ للطفل العاشرِ بيدٍ

و تمسكُ بالأخرى

أذُناً

كلَّما تُمْلِصُها

تطولُ.[1]

من خلال النص يظهر الشكل المتدرّج للكلمات في حضورها النصي ويتبع ذلك المعنى المتدرّج لحركة يد الجدة والأذن التي تطول، فساهم بذلك الشكل الهندسي في دعم إيحاءات النص اللغوية.

ونعثر على هذا الشكل المتدرّج في أعمال أخرى من ذات المرحلة أو التي تلتها كما في تجربة الشاعرة "نادية نواصر" في ديوانها "أشياء الأنثى الأخرى" ومنه قولها:

حاصروا السيدة!!

نهمشهم،

نقصيهم،

ويوم ينتحرون:

نمشي في جنازاتهم

متلبسين ببراءتنا

[1] سليمى رحال، هذه المرة، ص 69.

" **نادية**"[1]

يظهر الطرح المتدرّج للنص من الناحيتين اللغوية الدلالية والفضائية فبعد الحصار يأتي التهميش كدرجة أدنى ويتبعه الإقصاء وهكذا يحدث الانحدار إلى الأسفل وكأننا ننزل الدرج وصولا إلى الانتحار والموت وما يرتبط بالبعْد الفضائي السفلي السلبي، ليحْدث من جديد التوافق بين طرح الشاعرة والشكل المتدرّج للشكل الفضائي النصي. وتستمر الشاعرة في توظيف هذه الظاهرة في هذا الديوان حيث تحمّلها بعْدا فنيا يساهم في توجيه المتلقي ودعم الطرح المختلف للقضايا التي تعبر عنها.

من خلال ما تقدّم نلاحظ الحضور المتنوّع للتشكيلات النصية في قصيدة النثر الجزائرية حيث عملت في مجملها على تقديم إطار توجيهي للمتلقي كما دعّمت النص اللغوي في تحميله بأبعاد فنية وجمالية مختلفة إضافة لدعم تصويره وترجمة مضامينه، فقد حضرت هذه التشكيلات على اختلافها محمّلة برغبة الشعراء في الدعم البصري لنصوصهم خصوصا فترة التأسيس حيث اعتبر الشعراء التشكيل البصري قيمة فنية مضافة للنص وتقدّم جمالية مختلفة للنص الأكثر اختلافا إضافة لوظيفتها التقنية المساندة للمتلقي والموجه للإيحاءات اللغوية، لهذا تطوّرت هذه التوظيفات أكثر في مرحلة الألفية الثالثة واستثمر الشعراء التقنيات الطباعية المتطوّرة في تحويل نصوصهم إلى أشكال هندسية مختلفة أصبحت في بعض الأحيان تشبه اللوحة الفنية المرسومة بالكلمات، وهو ما زادها جمالية وتحفيزا للمتلقي ودفعا للمعنى إلى أقصى حدوده التجاوزية. وتدخل التوظيفات الفضائية النصية في كونها غطاء ومكمّلا للمكتوب كي يعوّض شيئا مما فقده بخروجه عن المشافهة واكتفائه بالعرض الخطي وما يحمل من خصائص قد لا تعكس في مجملها الأبعاد الفنية للنص، بهذا "فإن جدل الشفهي والمكتوب المنبثق عن سمات الأداء الشفهي يفترض وجود نصين مختلفين . لنص واحد . النص الشفهي، والنص المكتوب، وقد تمخض عن الجدل الحاصل بينهما حيز كبير من التشكيل البصري الذي لجأ إليه الشعراء من أجل إيصال الجزء المفقود من نصوصهم إلى المتلقي"[2]، لتقوم في مجملها بوظائف تتعدى البعد الجمالي والفني إلى إكمال ما يمكن ملاحظته من نقائص في النص المكتوب الذي يفقد بعض فنيته بخروجه عن الطابع الشفهي، فتأتي التشكيلات النصية الفضائية لتقوّم كل نقص وتزيد من البعْد الإيحائي للجانب اللغوي إضافة لحضورها الفني الجمالي.

[1] نادية نواصر، أشياء الأنثى الأخرى، ص61.

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص14.

2-2- حضور العلامات غير اللغوية وجماليتها.

تعد العلامات غير اللغوية داخل المتن الشعري أشبه بالمؤشرات والمعالم التي تساهم في توجيه المتلقي وخلْق خارطة تساهم في فك رموز النص، بذلك تقدّم دورا فنيا جماليا يساهم في تمرير جمالية مختلفة للمتلقي، وأحيانا تعمل هذه العلامات عملا تقنيا في تقسيم النص، مولّدة إيقاعا بصريا خاصا، وهو ما يعكس تقطّعات في التجربة ومرحلية في الطرح، بهذا فالعلامات غير اللغوية على اختلافها تؤدي دورا فنيا وآخرا تقنيا، وسنحاول فيما يلي تتبّع حضور بعضها في تجارب مختلفة من قصيدة النثر الجزائرية.

2-2-1- حضور السواد والبياض وبلاغة الخفاء:

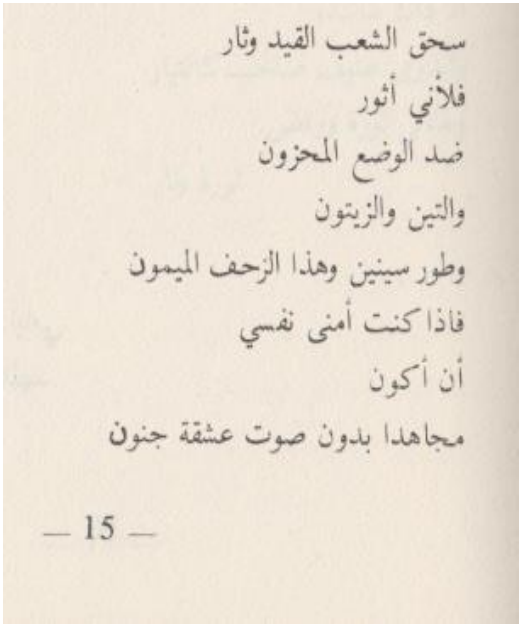
أول ما يوزّع الشاعر الكتابة/السواد على جسد الصفحة تبدأ لعبة التجلي والخفاء للسواد والبياض،"فمن المعروف أن النص يكتب بخط أسود، وسط بياض الصفحة، غير أن هذا اللون الأسود له درجات حيث يتنوع أحيانا بين سطر وآخر، أو فقرة وأخرى"[1] ومن جهة أخرى يظهر في أجزاء من البياض ويختفي في أخرى مما يجعل البياض مساهما في توليد الدلالة، فتمرير النص اللغوي بالكتابة لا يعني أن القصيدة مكتملة ومكتفية بسوادها اللغوي، فالملاحظ أن البياض الدفين بين الأسطر والجمل الشعرية أو إلى اليمين أو اليسار أو مهما كان موقعه نجده يعمل عمل نص مواز غائب يساهم في خلق جمالية خاصة بالنص كما يخفي معالما موجّهة للنص الحاضر، فتقدّم تلك البياضات إشارات غير لغوية للمتلقي ليستنطقها فتجيب على قدر مرجعياته واستعداداته، بهذا يظهر الدور الفني الجمالي وكذا التقني حيث تؤسس هذه البياضات أو الحذف إلى تقسيم وتفتيت النص ليتم تلقيه في دفقات شعرية حسب تجربة بنائه وهو ما يُحمَّله بجمالية أخرى، وعبر ملاحظة عيّنات من النصوص الجزائرية سنلاحظ البعْد الجمالي لحضور السواد والبياض وتوزّعهما بشكل يحمل أبْعادا كثيرة فيها الجمالي والتوجيهي التقني.

في التجارب الأولى لم يتم توظيف لعبة السواد والبياض إلا لأهداف تمييزية في معظمها حيث ميّز الشعراء بين نصوصهم والتشكيلات الشعرية العمودية، فجاءت البياضات أو الحذف في أجزاء معيّنة من النص للفصل بين الجمل أو لتبيين الاختلاف بين طول الأسطر، ويمكن تقديم عيّنات عن ذلك في تجربة جروة علاوة وهبي ومن نصوصه ما يظهر بالشكل التالي[2]:

---

[1] فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص116.

[2] جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، ص 15.

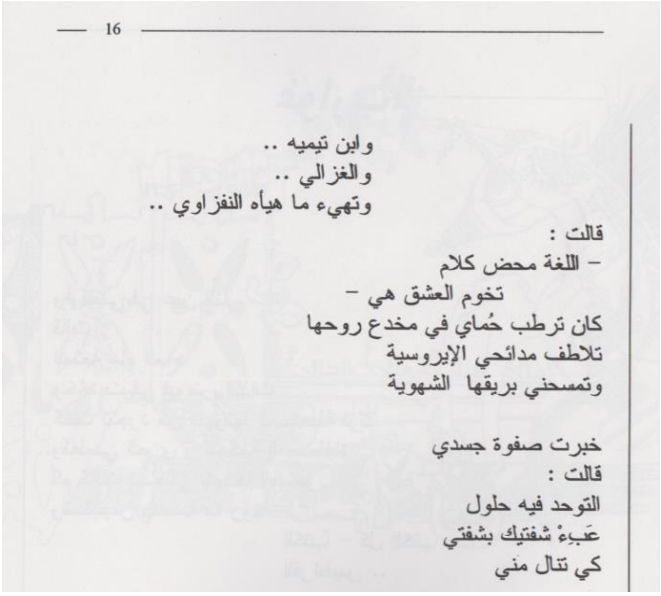

سحق الشعب القيد وثار
فلأني أثور
ضد الوضع المحزون
والتين والزيتون
وطور سينين وهذا الزحف الميمون
فاذا كنت أمنى نفسي
أن أكون
مجاهدا بدون صوت عشقة جنون

— 15 —

يبدو من خلال الأسطر أنها تتوزّع بشكل شجري مختلف الطول مما يعكس التمايز في التجربة من مرحلة إلى أخرى، لكن هذا التشكيل لا يكاد يختلف عن التشكيلات التي ظهرت في فترات من قبل كما في شعر التفعيلة، لهذا فالتميّز التشكيلي في توظيف لعبة السواد والبياض وتحميلها بأبْعاد فنية ظل قليل الورود في هذه المرحلة بسبب سيطرة المضامين من جهة (الاشتراكية) وذلك على بعض الشعراء من الرواد، ومن جهة أخرى لم يتم تمثّل البعد الهندسي بالشكل المطلوب بعد باعتباره قوة فضائية نصية تساهم في جمالية النص.

ولكن بدخول مراحل متطوّرة من قصيدة النثر الجزائرية تطوّرت التوظيفات للسواد والبياض فصار الحذف يعبّر فعلا عن نص محذوف يحاول الشاعر تمرير تعدديّة تأويله إلى المتلقي الذي يقف أمام تنوّع احتمالي للدخول في النص وهو ما يسمح بتعدّد القراءة وانفتاح النص على تنويع تأويلي مما يجعله أكثر جمالية، ومن عيّنات التجارب التي قدّمت توزع السواد والبياض بوعي فني نذكر تجربة الشاعر "أبو بكر زمال" ومن نصوصه "غوارب" حيث يأتي بعضه بالشكل التالي[1]:

[1] أبو بكر زمال، غوارب، ص 16.


16

وابن تيميه ..
والغزالي ..
وتهيء ما هيأه النفزاوي ..

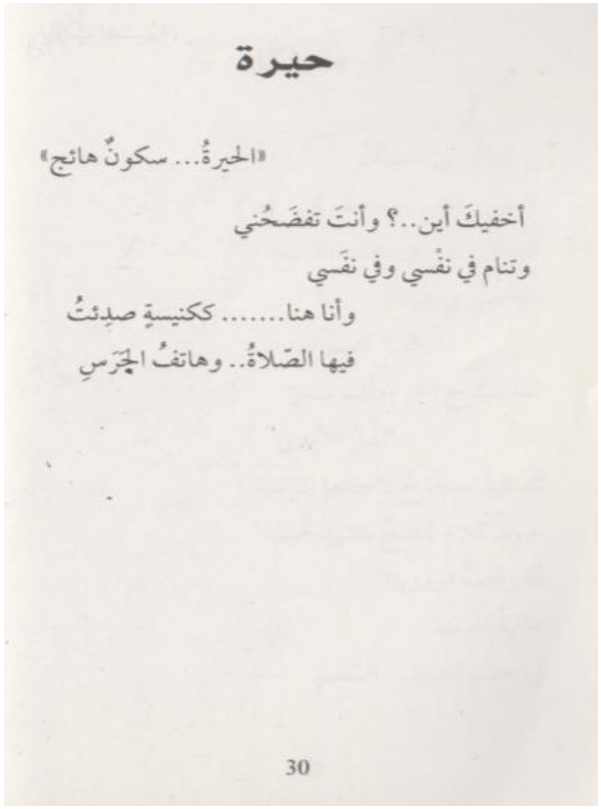
قالت :
– اللغة محض كلام
تخوم العشق هي –
كان ترطب حُماي في مخدع روحها
تلاطف مدائحي الإيروسية
وتمسحني بريقها الشهوية

خبرت صفوة جسدي
قالت :
التوحد فيه حلول
عَبِءْ شفتيك بشفتي
كي تنال مني

يبدو التوزّع المختلط للسواد والبياض فبعض الأسطر نجدها على اليسار بينما بقيت أخرى على اليمين تاركة البياض والاتساع غير المحدود على اليسار، وبالدخول في النص نجد التوزيع المداخل للسواد والبياض مساهم في تقديم خاص للغة النص وإيحاءات الكلمات، فعبر ذكْره لابن تيمية والغزالي والنفري، وهي شخصيات دينية تاريخية تعد رموزا من نوع خاص خصوصا عبر تعارض مبادئها بين الفقهي السني الأكثر واقعية عند ابن تيمية والصوفي التجاوزي عند الغزالي والنفري، فتتموضع هذه العبارات على اليسار لتظهر بشكل ملفت ومستقل وكأنها تقدّم نصا موازيا للنص النواة، فيتم تلقيها منفردة ثم ضمها للنسق العام للنص الذي يعايش فيه الشاعر تجربة صوفية خاصة كما قوله "التوحّد فيه حلول"، وعليه فالتشكيل النصي المختلف وتوزيع السواد على بياض الصفحة يساهم في تقديم النص وترجمة التجربة ودفع الإيحاء إلى أقصاه، بهذا فحضور التوزيع المختلف ليس مجانيا إنما مساهم في فنية وجمالية النص. وعبر استقصاء عدة نصوص في هذه الفترة نجد الشعراء ينوّعون في تقديم نصوصهم فضائيا مما يجعل من السواد وتشظيه داخل الصفحة البيضاء ظاهرة مغرية بالقراءة والإبحار غير المشروط في النص المختلف. وقد ساهمت التقنيات الطباعية المتطوّرة في منح الشعراء هذه القدرات غير المحدودة في التجريب الكتابي.

وقد ازدادت العملية إيغالا في التدليل مع دخول مرحلة بدايات الألفية الثالثة حيث استثمر الشعراء تقنيات الحذف وتوليد البياضات في مناطق مختلفة من الصفحة لتحميل السواد/الكتابة أبعادا جمالية أخرى كما يتم إغراء المتلقي بالدخول والتوغّل أكثر في متاهة النص بتوفير شبكة طرقات ومسالك داخل النص

ذات بعْد بصري حسي مما يعكس خفاء مسالك الدلالة النابعة من عمق النص، ومن عيّنات هذه التوظيفات ما نرصده عند الشاعرة نعيمة نقري مثلا في نصها "حيرة"[1] الذي يبدو كالتالي:



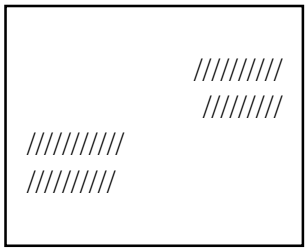
حيرة

«الحيرةُ... سكونٌ هائج»

أخفيكَ أين..؟ وأنتَ تفضَحُني
وتنام في نفْسي وفي نفَسي
وأنا هنا..... ككنيسةٍ صدِئتْ
فيها الصّلاةُ.. وهاتفُ الجَرَسِ

30

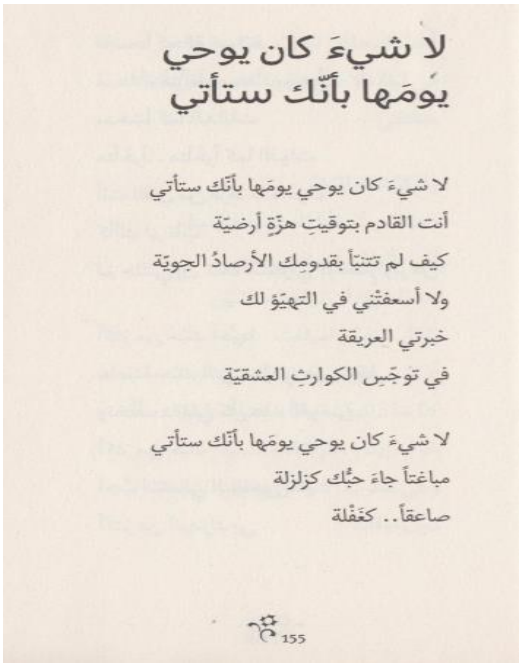
تقدّم الشاعرة نصها كالومضة في بضع أسطر لكن بتوزيع مختلف فتأتي "الحيرة .. سكون هائج" كالحكمة إلى اليسار من أعلى الصفحة أسفل العنوان لتدعمه وتضعنا في إطار التجربة فيوهم بانفصاله المبدئي عن النص النواة عبر انحصاره بين قوسين لكن هذا يختفي لما ننطلق في النص وتفتتحه الشاعرة بالتساؤل "أخفيكَ أين..؟" ليعكس ذلك الحيرة التي ابتدأت بها، أما عن تموضع النص فهو مختلف عن كل ما مر بنا فنجد السطرين في البداية إلى اليمين ثم سطرين متعاقبين على الأسفل وعلى اليسار وكأن النص بيت عمودي لكنه مزدوج الصدر والعجز حيث يمكن تمثيله بالشكل التالي:



[1] نعيمة نقري، نون، ص 30.

يساهم التوزيع في تمرير جمالية خاصة بالنص كما يساهم الجانب الإيحائي فيه، ففي البداية إلى اليمين يحتل "هو" –أنت تفضحي– أما في آخر النص جهة اليسار فتظهر "هي" –وأنا هنا– وعبر التوزيع يتم ترتيب المشهد وإعطاء كل شخصية طابعها وحدودها وملامح تجربتها، فهو المرغوب فيه الحاضر الغائب يُفضي إليها جهة اليسار وهي الكنيسة الصدئة تعاني الحزن والأمل البعيد، وهنا يظهر دور توزيع البياض والسواد في التعبير عن التجربة في تدرّجها وعلاقتها بما توحي به الكلمات والعبارات، فالشعراء أدركوا هذا البعْد الفني المختلف الذي يساهم فيه البياض وتوزّع السواد عليه، وحاولوا استثماره بأقصى الدرجات، فمثلا في العينة المقدّمة يمكن تتبع ظاهرة توزع السواد من زاوية أخرى عبر مقارنة وجوده في أعلى الصفحة وبقاء أسفلها أبيضا تاركا مسافة مكانية وما يرافقها من المرور الزمني أمام المتلقي ليغوص في ما تلقاه في السواد ويبحر باحثا عن تأويلات مختلفة، قبل انتقاله إلى النص الموالي، بهذا يمكن قراءة هذه التوزيعات من زوايا مختلفة فهي غنية بالأبْعاد الإيحائية المساندة للنص والموجّهة للتلقي.

إضافة إلى ما تقدّم نرصد خلال هذه المرحلة –الألفية الثالثة– استمرار عدد من الشعراء من مرحلة سابقة في تقديم جديدهم منهم؛ ربيعة جلطي، وزينب الأعوج، وعبد الحميد شكيل وأحلام مستغانمي حيث قدّموا جميعا تشكيلات نصية مختلفة استثمرت لعبة الخفاء والتجلي التي يؤطرها السواد والبياض، ومن عيّنات ذلك مثلا ما جاء في ديوان "عليك اللهفة" لأحلام مستغانمي حيث ضمّنته نصوصها الأخيرة ومنها:



لا شيءَ كان يوحي
يومَها بأنّك ستأتي

لا شيءَ كان يوحي يومَها بأنّك ستأتي
أنت القادم بتوقيتِ هزّةٍ أرضيّة
كيف لم تتنبّأ بقدومِك الأرصادُ الجويّة
ولا أسعفتْني في التهيّؤ لك
خبرتي العريقة
في توجّسِ الكوارثِ العشقيّة

لا شيءَ كان يوحي يومَها بأنّك ستأتي
مباغتاً جاءَ حبُّك كزلزلة
صاعقاً.. كغَفْلة

155

يظهر التوزع المختلف للسواد والبياض فالأسطر مختلفة الطول كما تفصل الجمل مسافات مختلفة الطول من البياض مما يعبّر عن تقطعات في التجربة ومحاولة الشاعرة تقديم دفقاتها تباعا لتنظّم عملية التلقي، وتأتي كل دفقة شعرية بعد وقفة وسكون صوتي وكتابي ممثل في البياض، "فالوقفة تقوم بنفس الدور في كل الخطابات تقريبا، فهي تشير إلى التماسك الدلالي للخطاب، تماسك مكونات الجملة فيه، كما تخبر عن جنس الرسالة ونوعها. وتتمظهر الوقفة خلال القراءة الشفوية، في الصمت، وفي القراءة الصامتة(الكتابة) في البياضات التي تفصل بين الكلمة والكلمة أو بين الجملة والجملة"[1]، وعبر تتبع الوقفات نجدها تقسّم النص إلى مراحل ومراتب حسب تطوّر التجربة المرافق لنمو النص، كما استثمرت الشاعرة شكل الأسطر وطولها وتوزعها المختلف لتعطي نصها بعدا فنيا مختلفا حيث ساهم في تزويد النص بجمالية أخرى مضافة لجانبه اللغوي. ونجد الأمر يتكرر بتشكيلات مختلفة في تجارب من ذات الشكل في هذه الفترة كتجربة عبد الحميد شكيّل الذي استمر في تقديم نصوصه بتوزيعات كثيرة المعالم ومنها ما نلاحظه في نصه "الحروف..!!" المؤرخ بسنة 2005م ومنه:

لك التوحـ..

لك التجدد ..

لك ما يكون ولا يكون ..

آه ! من صرامات اللغة..[2]

نلاحظ توزع الجمل بأشكال خاصة، فنجد الشاعر يحذف حروفا تاركا نقاطا أو بياضا "التوحـ.." ليقوم المتلقي بملء الفراغ بحرف الدال المناسب فتحيل الكلمة إلى البعْد الصوفي عبر التوحد ثم يواصل تقديم الكلمات/السواد تاركا البياض حرا ليزاوج في طرحه ويدفع المتلقي في كل مرة لتكملة المحذوف بما يناسب مرجعيته ورؤيته للنص، فيتوالد دون توقّف مما يزيده فنية وجمالية، ويلتقي هذا التوزيع مع حدود التجربة في هذا المقطع التي تعاني من "صرامات اللغة" فالشاعر متوتر مما تمنحه اللغة من اختلافات لهذا يتركها حرة في بعض الكلمات دون ضبط ليُشرك المتلقي في تكملة الناقص عمدا، وهذه العملية تعد تطورا مهما في التجارب الشعرية المتأخرة حاول الشعراء من خلالها إدخال المتلقي كطرف مهم في عملية بناء النص أثناء تلقيه.

---

[1] محمد الصالحي، شيخوخة الخليل، ص 109.

[2] عبد الحميد شكيل، كتاب الأحوال، ص43.

2-2-2- شكل الخط وجماليّته في القصائد:

تظهر مختلف القصائد الشعرية في العادة مكتوبة بالخط النسخ العادي للطباعة وذلك في عمومها، فنجدها قريبة في شكل خطها وطباعتها من طباعة مختلف الكتب المطبوعة، إلا في زيادة طفيفة في الحجم، لكوْن النصوص الشعرية أقل في الفضاء النصي -الأسود داخل الصفحة مقارنة بنصوص النثر على اختلافه حيث يملأ الصفحة ويأخذ مساحة كبيرة جدا ليحصر البياض، لهذا يتم تكبير الخط في الشعر ليناسب حضوره في الصفحة كما يقدّم بعْدا فنيا وجماليا للنص إضافة لمنْحه المتلقي قدرة على تتبع الكلمات، ووضوحا في الرؤية وربط التراكيب ببعضها، وعليه فحجم الخط ونوعه مهم في عملية تقديم النص الشعري، بهذا " تحافظ القصيدة منذ زمن بعيد على جمالية خاصية في تشكيل حضورها، فنية الخط العربي في التشكيل اللغوي وفضاء الصفحة وبياضها في التشكيل البصري، فكل شاعر يحاول أن يشتغل بفنية عالية حسب رؤيته الخاصة في تمثيل القصيدة لا انفصال بين الشكل واللغة".[1] وعليه استثمر شعراء قصيدة النثر الجزائرية كل الإمكانات الطباعية لتقديم نصوصهم في تشكيلات كتابية/خطية مختلفة، حيث جمعت عدّة أنماط من الخطوط لتكون علامات غير لغوية فاصلة في تقديم القصائد بداية بالخط المغربي الأكثر حمولة وصولا للديواني مع استمرار خط النسخ العادي الذي قُدمت به معظم الدواوين، وسنركّز في ما يلي على الظواهر الكتابية المتميّزة أكثر من غيرها لأنها مثّلت علامات فارقة في التجربة الشعرية الجزائرية. وعبر قراءة عدة عيّنات يظهر أن الاختلاف في تقديم النصوص بلغ أوجّه فترة التأسيس وما تلاها ففي هذه المراحل حاول الشعراء تكريس طرائق خاصة بهم على مستوى الكتابة ونوعية الخط لوعيهم بمدى ما يمثله الخط من ترجمة للانتماء والهوية، فجاءت نصوصهم بخطوط مختلفة وغاية في الفنية مثلا نجد خط الثلث كما في ديوان سين لمشري بن خليفة حيث تظهر نصوصه كالتالي:

أتحسس الروح

فيأتي الجسد وردة ظامئة،

يندفق العطر منكِ،

أغنية في دمي هاربة.

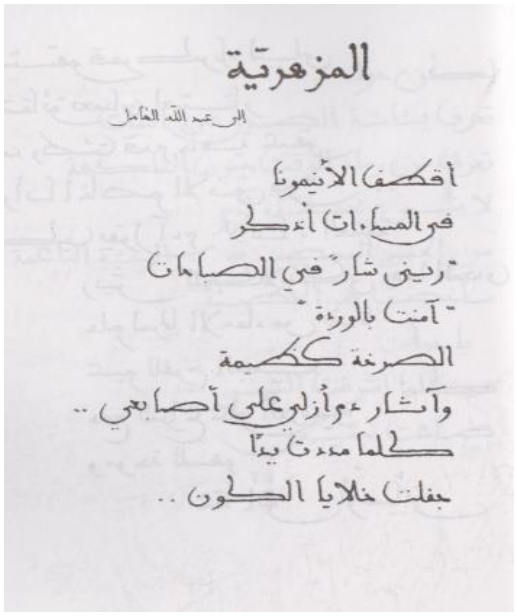
أراك نبعا،

[1] حورية الخمليشي ، الكتابة والأجناس، ص233.

يزرع المدائن في مواسم الريح[1]

يبرز خط الثلث بشكل إبداعي متميّز فينظر مثلا لكلمة "الريح " وأحرفها المتميّزة[2] وكيف رُسمت –الـريـح – التي تبيّن نوع الخط الثلث، ويعمل تميز الخط على دافع النص إلى أقصى درجات الحضور الفني الفضائي والمتميّز مما يجلب المتلقي أكثر ويدفعه للتفاعل الخاص مع النص، خصوصا عبر اجراء المتلقي لمقارنة بسيطة بين ما قد يتلقاه في نصوص أخرى بخط النسخ وما يراه في هذا الديوان المختلف، فيزيد ذلك من فنيته وجمالية النص.

إضافة لهذا التشكيل نجد بعض الشعراء اختاروا الكتابة بخط اليد في تكريس لمبدأ التجربة الذاتية وانبعاث النص بيد صاحبه، فنجده يستشعر الحروف والكلمات وكأنه ينحتها على جسد الورقة، ومن هذه التجارب تجربة الخضر شودار في ديوانه "شبهات المعنى" ومنه نصه "المزهرية"[3] الذي يظهر كما يلي:


المزهرية

إلى عمه الله الخامل

أقطف الأنيمونا
في المساءات أنكر
"رنين شارٌ في الصباحات
- آمنت بالورد -
الصرخة كخميمة
وآثار عوازل على أصابعي ..
كلما مددت يدًا
جفلت خلايا الكون ..

يتضح أن الشاعر يستخدم الخط المغربي ويكتبه باليد فيعمل ذلك على تقريب النص من صاحبه وتجربته الذاتية، أما الخط المغربي فهو مرتبط أكثر بالهوية المفقودة التي يحاول الشاعر التعبير عنها كتابيا عبر الخط، فتوظيف الخط المغربي "هو استرداد لهوية مقموعة، ومغيّبة"[4]، ونجد حضور هذا الخط في عدد من التجارب حيث أراد الشعراء تمرير خطاب شعري محمّل بأبعاد ما وراء نصية عبر نوع الخط الذي يمثل

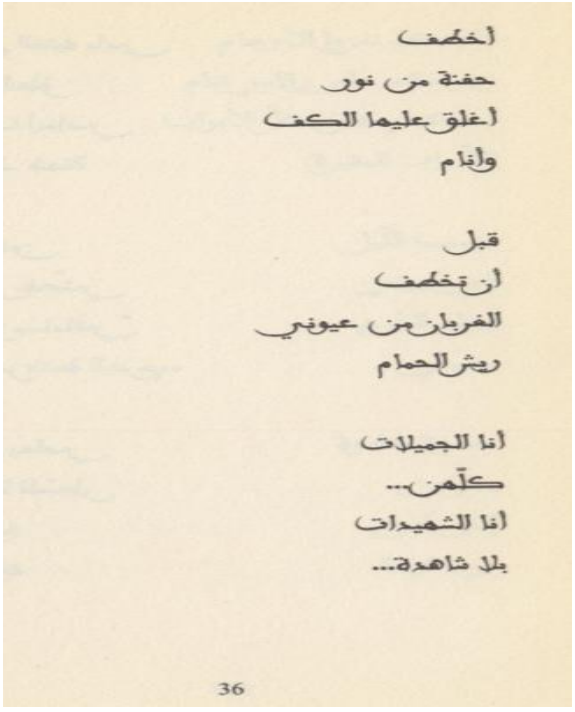
[1] مشري بن خليفة، سين، ص 05.

[2] ينظر، مهدي السيّد محمود، علّم نفسك الخطوط العربية، مكتبة ابن سينا، القاهرة – مصر، دط، دت، ص 30.

[3] الخضر شودار، شبهات المعنى، ص 87.

[4] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص 185.

جغرافيا مختلفة تتمتع بخصائص أخرى مؤكدة على الهوية والانتماء، وما يتبع ذلك من تميّز شعري وفني، ومن التجارب التي وظفت هذا الخط نجد تجربة الشاعرة زينب الأعوج في ديوانها "نوارة لهبيلة" ومنها الشكل التالي:


أخطف
خفقة من نور
أغلق عليها الكف
وأنام

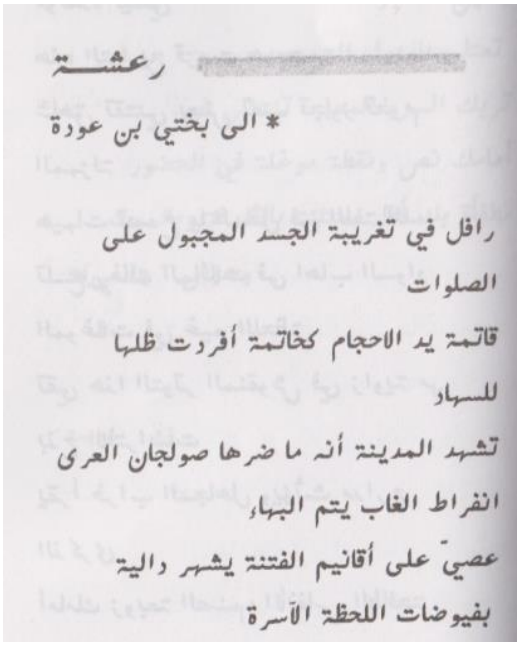
قبل
أن تخطف
الغربان من عيوني
ريش الحمام

أنا الجميلات
كلهن...
أنا الشهيدات
بل شاهدة...

36

يظهر التميّز للخط المغربي في تشكيلاته الفنية فحروفه في تماوج خاص قريبة من خط اليد مما يكرّس مرة أخرى التحام واتحدا التجربة بصاحبتها، فالذاتية نابعة من النص ومن شكله الذي يتمظهر في رباعيات حرة معبرة عن المرأة في تجلياتها المختلفة فهي الجميلة والشهيدة، وعبر فنية الخط يتم التلاقي بين البعْد الشكلي والإيحائي اللغوي في تلاحم يدفع المتلقي إلى مسارات مختلفة في تلقيه النص وهو ما تراهن عليه قصيدة النثر في بعث فنية وجمالية أخرى تدفع للتساؤل وترسيخ مبادئ قرائية مختلفة.

إضافة لما تقدّم نرصد عدة تشكيلات خطية قدّم بها الشعراء نصوصهم مستفيدين مما وفّرته التقنيات الطباعية المتطوّرة فكتب بعضهم بالديواني وآخر بالرقعة وثالث بالخط الحر، وغيرها من الأنواع، الذي تعدّت متن النصوص إلى العناوين التي ظهرت بتنويعات خطية مختلفة فكانت أبرز من النص في مجملها وبخط مختلف خصوصا على مستوى الحجم. ومن العيّنات المتميّزة في الخط نجد نصوص الشاعرة نصيرة محمدي في ديوانها "غجرية" الذي كتب نصوصه بالخط الفارسي الأكثر رشاقة وجاذبية كما يظهر من صورة أحد قصائدها:


رعشـــة

* الى بختي بن عودة

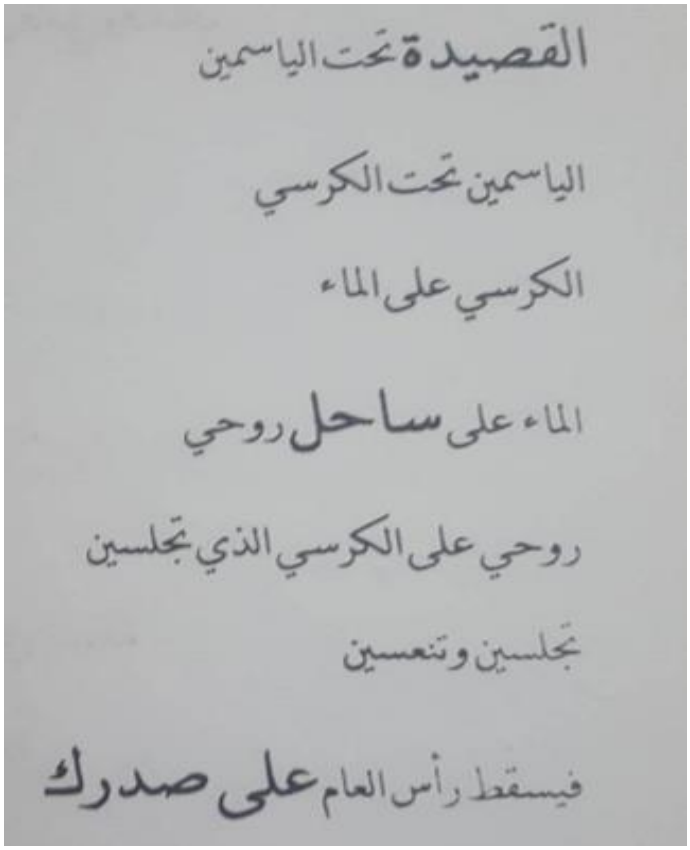
رافل في تغريبة الجسد المجبول على
الصلوات
قاتمة يد الاحجام كخاتمة أفردت ظلها
للسهاد
تشهد المدينة أنه ما ضرها صولجان العرى
انفراط الغاب يتم البهاء
عصيّ على أقانيم الفتنة يشهر دالية
بفيوضات اللحظة الآسرة

يبرز الخط الفارسي بجماليته وفنيته ذات الوقع الخاص في التلقي، فحروفه تنزل من الأعلى إلى الأسفل متجهة إلى اليسار خصوصا الرأسية[1] مثلا في قولها "*اللحظة الآسرة*" حيث تظهر الحروف مائلة خصوصا الرأسية كالألف واللام، مما يجعلها تتماوج مع الإيحاء اللغوي للنص ويزيد ذلك من تأثيره على المتلقي فالنص مختلف ومتجاوز لغويا ومقدّم بتشكيل خطي فني متميّز فيزيده ذلك فنية وجمالية.

كما تبرز ظاهرة أخرى في بعض التجارب متعلّقة بالحجم الخط وتوزعه في الديوان فنجد من الشعراء من استثمر ظاهرة كِبر حجم الخط وصغره على امتداد النص كي يُبرز ظواهر ويُخفي أخرى مما يساهم في دفع الدلالة وتوجيه المتلقي، ومن عيّنات ذلك تجربة **ميداني بن عمر** في ديوانه "موت بالأزرق السماوي"، ويبدو النص كما في العيّنة التالية[2]:

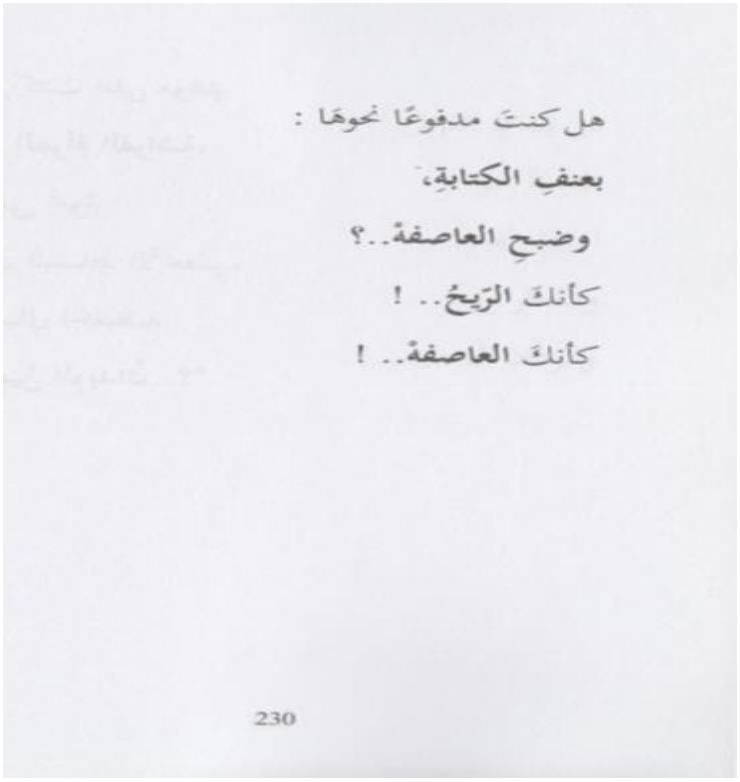
[1] ينظر، مهدي السيّد محمود، علّم نفسك الخطوط العربية، ص 62.

[2] ميداني بن عمر، موت بالأزرق السماوي، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الوادي–الجزائر، ط1، 2008م، ص 78.



تبرز كلمات بأحجام أكبر من الأخرى عبر عدد من الأسطر، فتتميّز عن غيرها وتحمل بعْدا مضافا من الناحية الفنية والإيحائية، بداية بالقصيدة التي تعد مفتاح التجربة فتظهر أكبر من غيرها في السطر مما يجعلها أكثر حضورا عند التلقي فوقعها بصري حسي يجعلها أقوى في التدليل من غيرها في ذات السطر كما يوفّر حضورها رسوخا في ذاكرة المتلقي عبر انتقاله إلى الجمل الأخرى، ويستمر التميّز في الخط في مواقع أخرى في النص وغيره من نصوص الديوان حيث تعد التقنية بالنسبة للشاعر ظاهرة أسلوبية خطية منتشرة في كل الديوان، مما جعل الجانب الشكلي الخطي في هذا الديوان يساهم بشكل كبير في تقديم الإيحاء اللغوي والتركيز على مسارات خاصة في كل نص لتوجيه المتلقي من خلالها، فيصل إلى مدارات خاصة بقراءته وهذا يزيد من فنية هذه النصوص وجمالياتها على مختلف المستويات (اللغوية والتشكيلية النصية). وفي النص المقدّم يستمر الشاعر في تكبير كلمات على حساب أخرى (ساحل-على صدرك) وهي في مجملها أكثر تميّزا من الناحية الإيحائية اللغوية بحيث تعد موجِّهة لغيرها في السياق اللغوي.

إضافة لما تقدّم نلاحظ على مستوى حضور الخط الاختلاف في درجة وشدة سواد الخط ورقّته فنجد في ذات النص التمايز بين الكلمات من حيث درجة اللون الأسود سمكه، ومن هذه العينات مثلا نذكر ما جاء عند الشاعر عبد الحميد شكيّل كما في ديوانه "إني أرى" ومنه ما يظهر في الصفحة التالية[1]:


هل كنتَ مدفوعًا نحوها :
بعنفِ الكتابةِ،
وضبحِ العاصفةْ..؟
كأنكَ الرّيحُ.. !
كأنكَ العاصفةْ.. !
230

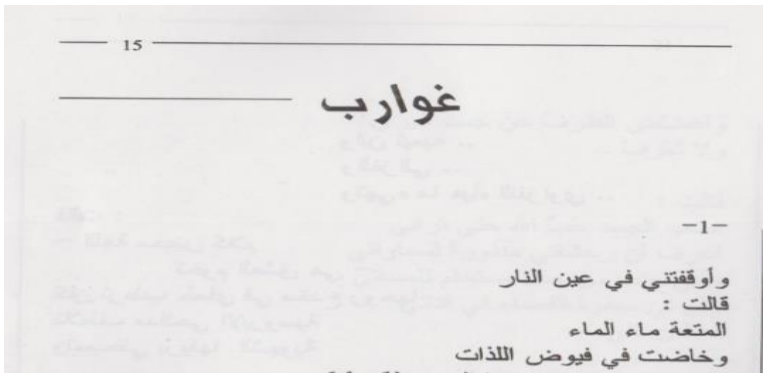
تظهر الكلمات في سمكها بشكل متخالف فبعضها أكثر سمكا من الأخرى مما يجعلها أكثر تميّزا فتعكس قيمة الكلمة وتجعلها أكثر تأثيرا في المتلقي فهي الأبرز في الصفحة وفي الوقت ذاته هي المحرّك وقيمها المهيمنة على النص ومنها الكتابة وعنفها وما يتبعها من عاصفة ورياح التي توحي بالتحوّل والعنف، فيلتقي الجانب الشكلي للخط المتميّز الأكثر سمكا بما توحي به الكلمات المتميّزة لغويا، فيعملان سويا على توجيه المتلقي وإضفاء جمالية خاصة على النص.

كما نعثر على تنويعات نصية كثيرة ذات خطوط متميّزة من حيث السمك والحجم حضرت في تجارب كثيرة خصوصا في التجارب المتأخرة في الألفية الثالثة، حيث استفاد الشعراء من التقنيات الطباعية لتحميل نصوصهم بتشكيلات كتابية/خطية مختلفة، كما تأكّد لهم من جهة أخرى دور هذه التقنيات غير اللغوية في تحميل نصوصهم بما يناسب لتكون أكثر فنية وجمالية لتتميّز عن غيرها وتُظهر تفرّدها.

[1] عبد الحميد شكيّل، إني أرى..، ص 230.

2-2-3-الترقيم والعلامات الفاصلة:

حضر الترقيم والعلامات الفاصلة في أغلب التجارب الشعرية لقصيدة النثر الجزائرية لكن بدرجات متفاوتة، حيث عملت في معظمها على الفصل بين دفقات النص خصوصا في النصوص ذات البناء الطبقي أو النصوص الطويلة –كما مر بنا– التي قد تشمل عدة صفحات أو الديوان بأكمله، ويمكن العثور على الكثير من العيّنات عبر مختلف المراحل، فمثلا يظهر الترقيم في تجربة الشاعر أبو بكر زمال كما في نصه "غوارب"[1] الذي تظهر بدايته بالشكل التالي:


15

غوارب

-1-

وأوقفتني في عين النار
قالت :
المتعة ماء الماء
وخاضت في فيوض اللذات

تأتي الأرقام باعتبارها علامات غير لغوية للفصل بين طبقات النص وتعمل على توجيه المتلقي وتقسيم التجربة بما يتناسب والدفقات الشعرية، فتساهم في تقسيم التجربة وترتيب تقديمها إلى المتلقي كما تعمل على تمرير فنيات وجماليات مختلفة خصوصا لما ترتبط كل طبقة بمرحلة تجريبية مختلفة وتتحد كل الطبقات لتقديم التجربة في حضورها الكلي.

ويتكرر توظيف الترقيم في الكثير من التجارب في هذه المرحلة وما تلاها في مرحلة الألفية الثالثة وقد أدى في مجمله دورا وظيفيا تقنيا في تقسيم التجربة وآخر فني جمالي، ومن التجارب مثلا نجد تجربة الشاعر "محمد قسط" حيث قسّم عددا من نصوصه إلى طبقات مرقّمة كما في نصه "لن تكشفني الذئبة" ومنه الطبقة التالية[2]:

[1] أبو بكر زمال، غوارب، ص 15.

[2] محمد قسط، الموت موجا، ص 24.

6

صبّارة تسدّ طريق المقهى/أتضادى اللغة/العشب ينمو على ساعدي/قبل برهة صافحت صفصافة/ من قال للرصيف أقْصِرْ؟/أم هي شهوة الرّجل؟/(يمْشِي الْخَاطِرْ وِينْ تَهْوَى الرّجلْ)/قرب العنق بريق/تحت العنق بريق/لحم القميص نهبٌ للعِقد/محّارة تتشمس/ موعد على ذمّة الموجة دلافين تنشقّ عن الزبد/هامش الفستان يلعق الرمل/مصطافون من حجر/ثلاث سنبلات في المفرق/كأس تفعل الدالية.

|| [24]

تحتل الطبقة السادسة أسفل صفحة كاملة تاركة بياض الأعلى مثلها مثل بقية النصوص في الديوان، وكأن الشاعر ينطلق من فراغ وعلى غير نموذج ليقول نصا مختلفا ونابعا من منطقة هلامية المعالم لا استقرار لكلماتها ودلالاتها، ويأتي الترقيم (6) ليقدّم مرحلة الطبقة من التجربة النصية التي تصل في هذا النص إلى (12) طبقة وعبر تتبعها جميعا نجدها تنفصل وتلتقي في خيوط رفيعة حسب طبيعة التلقي ومرجعيات القارئ، فتقدّم كل طبقة حضورها المختلف مع كل قراءة، بهذا يعمل الترقيم على تقسيم التجربة كما يعكس جمالية مختلفة خصوصا عبر استقلاله بالمقطوعة النصية في صفحة بأبعاد محددة يتركّز سوادها في الأسفل تاركا الفضاء الأبيض حرا في الأعلى مما يساعد الترقيم على ترسيخ الطبقية والتراتبية في عرض النص.

إضافة للترقيم نجد علامات غير لغوية كثيرة فاصلة بين مراحل النصوص ودفقاتها منها البياض الذي يمثل فضاء حرا يفصل بمسافة بيّنة بين الجمل، مما يجعل النص يظهر في شكله الطبقي المتتالي عموديا، مما يعكس الإيقاع البصري –كما مر بنا– ونجد هذه الظاهرة حاضرة في مختلف التجارب منذ التجارب الأولى كما هي عند جروة علاوة وهبي وربيعة جلطي وغيرهما واستمرت إلى غاية التسعينيات ومرحلة الألفية الثالثة حيث وظفها الشعراء لتقديم نصوصهم في مرحلية محددة تعكس تراتبية التجربة مما ساهم في تقديم خاص وتلق مختلف ومن ذلك مثلا ما نرصده في تجربة آمال رقايق كما في الشكل التالي[1]:

[1] آمال رقايق، الزر الهارب من بزة الجنرال، ص 74.

آمال رقايبي

نبذة عن الروح «من كراسة إفريقيا»

كثبان الخيبة،
والبدو العالقون بنا،
لسنا هم.

أنا
.
.

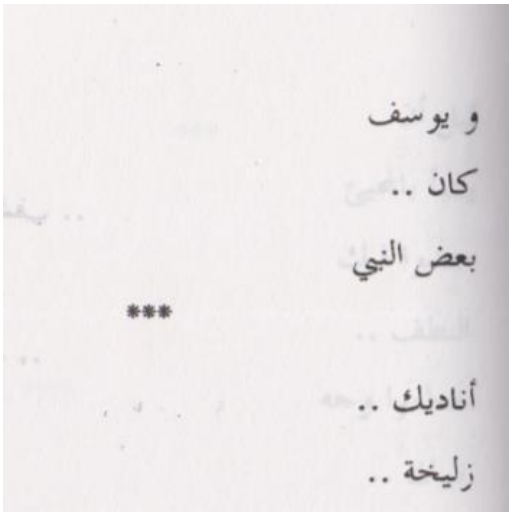
وأنت
.
.
والأولياء الصالحون.

74

من خلال الصفحة يظهر الفراغ الفاصل بين الأسطر وهو مرافق للنقاط أحيانا فيعكس المرحلية في الطرح التجريبي بينها وبينه، فالشاعرة تظهر في تجربتها الذاتية متفرّدة عن البقية مقدّمة ذاتها وهو معها والأولياء لتتّحد تجربتها بالبعْد الصوفي، وتقدّم في مرحلية تعكس رؤيتها المتطوّرة كما تساهم في توجيه المتلقي وتحميل النص بجمالية مختلفة.

إضافة للبياض الفاصل بين الجمل نرصد أحيانا العلامات الفاصلة تكون على شكل نجمات كما في نصوص ربيعة جلطي في ديوانها النبية أو زينب الأعوج في ديوانها "راقصة المعبد" وغيرهما من مختلف المراحل حيث استثمر الشعراء التقنيات الطباعية لتوفير علامات غير لغوية للفصل بين طبقات النص ومن ذلك مثلا ما تظهر عليه صفحة أحد نصوص **زينب الأعوج** في ديوانها "راقصة المعبد" ويظهر جزء من الصفحة بالشكل التالي[1]:

[1] زينب الأعوج، راقصة المعبد، ص 27.



تظهر النجمات الفاصلة بين طبقات النص حيث تم تقديم شخصية مختلفة في كل طبقة ومرحلة ففي البداية تظهر شخصية "يوسف/عليه السلام" ثم زليخة فتعمل النجمات على تقسيم التجربة كما ترتّب التلقي المرحلي للنص، إضافة لبعدها الفني الجمالي الذي يرافقها بتقسيمها النص إلى مشاهد مختلفة وكأن المتلقي عبرها يراقب شريطا مصوّرا مفصولة طبقاته بنجمات، وهنا مكمن جمالية هذه التوظيفات غير اللغوية.

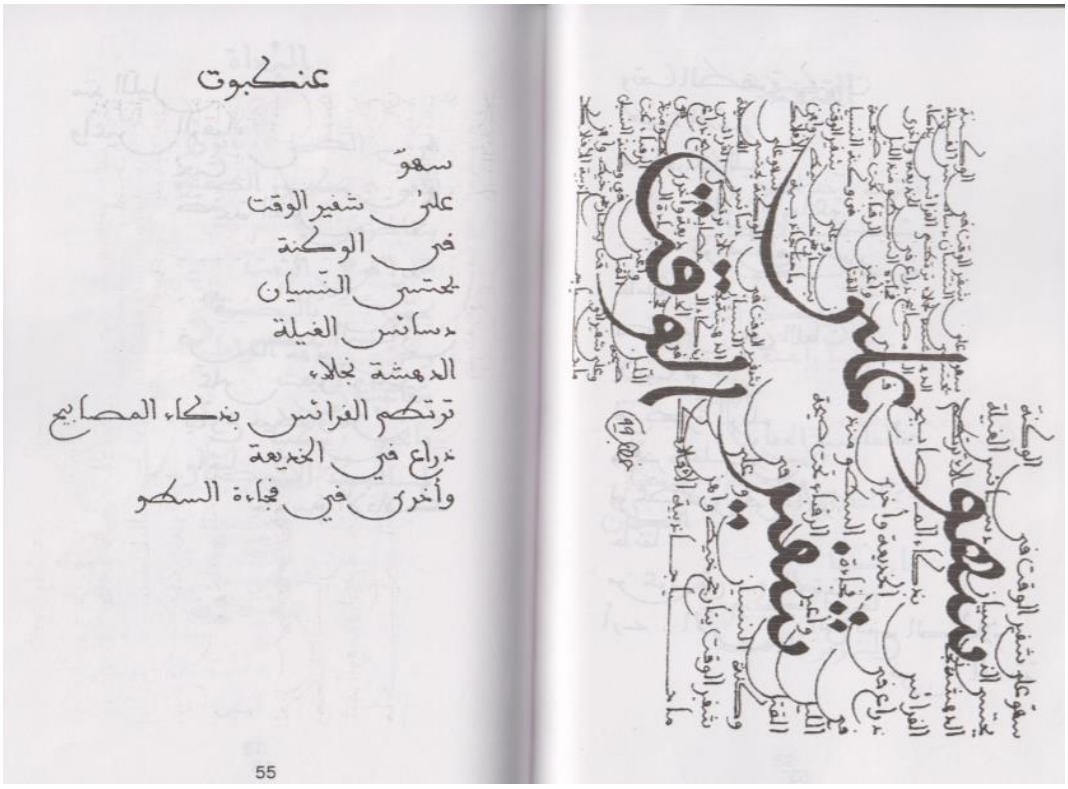
2-2-4-الرموز والأشكال والصور:

رغم قلة توظيف الرموز والأشكال والصور في متن النص الشعري إلا أنها قدّمت بحضورها في بعض التجارب جمالية مختلفة وإضافة مهمة على المستوى الفني والتأويلي للنص اللغوي لهذا اهتم الشعراء بهذه العلامات غير اللغوية ذات البعد الرمزي، ومنها نجد الصور واللوحات أو تشذير الحروف وتقديم تشكيلات مختلفة لعرض النص، وقد احتلت بعض اللوحات صفحات بأكملها في الجهة المقابلة للنص فجاءت كداعم للبعُد الفني للنص، وقد حضرت هذه التقنية منذ التجارب الأولى كما في تجربة ربيعة جلطي في تضاريسها ومن ذلك ما لاحظه في الصفحة التي حملت عنوان نصها:

من خلال اللوحة تظهر أبعاد الصورة وما تريده الشاعرة وعكسته في نصها، فالصورة لرجل يأكل الخبز فيدخل من فمه ليخرج من رقبته كما دخل، في تعبير رمزي على اللهفة والجوع والصراع حول البقاء، وتظهر علامات الجوع على الرجل فهو هزيل، ويبرز في داخله صورة مسجد في تعبير بسيط وسطحي على توجه الرجل الديني، ومن دلالات الصورة أنها تعبير عن الإنسان المسلم الباحث عن قوته في صراع مرير ويُخفي عقيدته بداخله، فالكل يصارع من أجل البقاء في ظل التحكّم الأيديولوجي بمصائرنا، وعبر تتبّع النص الموالي للصورة نجد الترابط في الإيحاء والتعبير عن الصراع والبحث الدؤوب عن الذات فالشاعرة تجري وتجري في نصها دون توقف باحثة عن ركن لا مرآة فيه، في تعبير عن التشتت وفقْد البوصلة. وهنا يحدث التقابل بين العلامة غير اللغوية/الصورة والنص اللغوي في إيحائه مما يُكسب النص فنية وجمالية مختلفة، وتدخل هذه التقنية في عمومها في محور دخول الشعر على الرسم وهي أن يكتب الشاعر نصه ويرفقه برسم أو صورة معينة على أن يُقدم النصان الشعري والصوري مع بعضهما من أجل توليد دلالة بصرية مضاعفة[1]، وهو ما استثمرته الشاعرة أحسن استثمار، فاللوحة أضافت الكثير لدلالات النص التابع لها. كما نعثر على تجارب أخرى قدّمت عينات مختلفة حُمّلت الصفحات فيها باللوحات/الصور من مدارس واتجاهات مختلفة ومن هذه التجارب الملفتة تجربة الخضر شودار في ديوانه "شبهات المعنى" حيث قدّم لوحات كثيرة مقابل النصوص التي كُتبت بخط اليد، فعملت تلك اللوحات على ترجمة أحد الوجوه اللغوية

[1] ينظر، محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص72.

عبر بعْدها الرمزي، وجاءت اللوحات عبارة عن رسوم لأحرف اللغوية حيث حمل بعضها جزءا من النص المكتوب وأخرى عرضت أحرفا ذات أبعاد رمزية خاصة كحرف الميم مثلا. أما عرْض اللوحة فنجد الرسام قدّمها بالحروف المشكّلة على اختلافها وقابلها بالنص الشعري كما في نصه "عنكبوت" حيث تظهر صفحة النص مقابل اللوحة كالتالي[1]:



عنكبوت

سهو
على شفير الوقت
في الوكنة
يحتس النسيان
دسائس الغيلة
الدهشة بخلاء
ترتكم الفرائس بذكاء المصايع
ذراع في الخديعة
وأخرى في مجاءة السكو

55

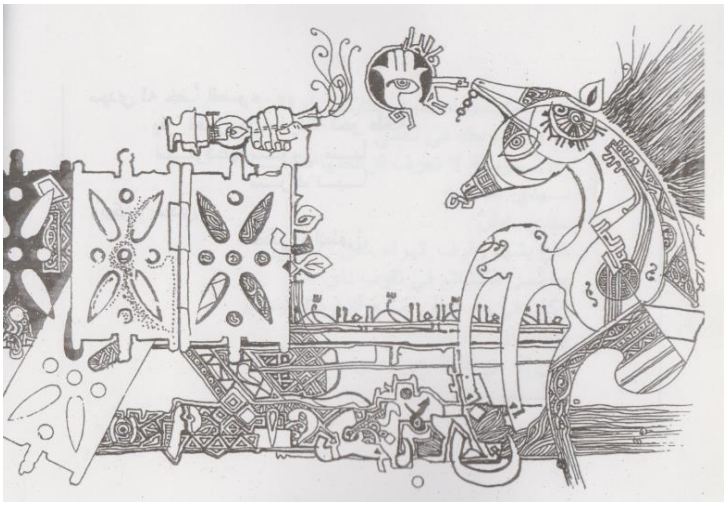
لو أردنا تتبع ما في الصورة من خطوط لوجدناها بعد عرضها أفقيا تبدو كالتالي:

[1] الخضر شودار، شبهات المعنى، ص 54، ص 55.

تأخذ اللوحة من النص لغته وتُعيد بعْثه في شكل فني، فالحروف تظهر بالخط المغربي في بروز واضح وجمالية أضافت للنص الكثير، بهذا "فإن توظيف الحروفية كعنصر تشكيلي فني في اللوحات التشكيلية بعد تجريده من وظيفته الحرفية التواصلية جعل الخط العربي قصائد تشكيلية رائعة احتفت بالنص الشعري بلغة الألوان"[1]، وهو ما برهن عليه الشاعر في نصه العيّنة، فتبرز جملة "سهو على شفير الوقت" بخط أكبر وأوضح في مقدّمة اللوحة لتؤدي دورين فهي الجملة الشعرية الافتتاحية في النص اللغوي المقابل وتعد الأبرز في اللوحة، فيساهم رسمها في توجيه التلقي كما يزيد النص فنية وإغراقا في التجاوز فالنص مجاني ولا زمني ويزداد قوة في هذا الاتجاه عبر اللوحة وما تقدّمه من طلاسم لغوية،"إن توظيف الحروفية كعنصر تشكيلي فني في اللوحات التشكيلية بعد تجريده من وظيفته الحرفية التواصلية جعل الخط العربي قصائد تشكيلية رائعة احتفت بالنص الشعري بلغة الألوان".[2]

فإضافة لحملها للنص بشكل فني فهي تُبرز الأكثر تأثيرا في التجربة والقيمة المهيمنة فيه، وهنا تعمل عمل الموجه للدلالة والإيحاء. بهذا تتحد العلامة غير اللغوية في توجيه النص مع البعْد اللغوي المختلف.

إضافة لهذه التجربة نجد تجارب أخرى خلال هذه الفترة قدّمت نصوصا قابلتها بلوحات فنية أكثر تجريدية كما في تجربة أبي بكر زمال ففي نصه "غوارب" يظهر في مقابله لوحة كالتالي[3]:



تظهر الصورة بشكل تجريدي يحمل أبْعادا رمزية مختلفة، فيظهر الحصان الحامل لصورة العود/الموسيقى واليد الحاملة للعين التي ترمز لقهر الحسد، كما تظهر اليد الحاملة للمزهرية، كما تحمل

[1] حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس، ص190.

[2] المرجع نفسه، ص190.

[3] أبو بكر زمال، غوارب، ص 14.

اللوحة الكثير من التفاصيل الأخرى إضافة للحروف الرمزية كحرف النون والميم وغيرها، وفي مجمل اللوحة تنعكس دلالات كثيرة فالحصان الجامح يعبّر عن الانطلاق والمقدّمة وهو ما يقابل العنوان "غوارب" كذلك اليد الحاملة للعين تقابل أولى الجمل في النص "وأوقفتني في عين النار" التي توحي بالتجاوز مقابلة الصورة، بهذا فاللوحة رافقت النص وأضافت له أبعادا فنية وجمالية كثيرة، وهو ما يعكس التلاحم بين الجوانب اللغوية التجاوزية والعلامات غير اللغوية التي تؤدي وظيفة فنية وتوجيهية في الوقت ذاته.

وتستمر هذه التوظيفات في مرحلة الألفية الثالثة حيث استثمر الشعراء المزيد من التقنيات لتضمين نصوصهم لوحات ورسومات تزيد من فنية النص وجماليته وقدرته على تمرير ما يريده الشاعر ومن هذه التجارب نذكر تجربة رشيد زهاني ومن نصوصه التي تظهر بشكل متداخل مع بعضها في الصفحات[1]:

أرقيهم لهثا من حلّة
أشكالها أوراق الشّيطان

كتابة الأسف
فلتكتب يا أسفي
خطّا يتعثّر
بنهيق الأسرار
تستغرب مسروق الحبر
ودوام شلالك
غير مضار
تمتثل لتعليم الغصّة
كمسخ عار يا..جمـــــار

داروين النشأة

فانون النشأة واضح
وأنتم من
زرع البذرة
سقياكم لغ مالح
فتضخّم
عنقود القشرة

76

خداع
الصّوَرُ الآدميّة
خديعة
شطرٌ للحقيقة
وأنصافها الباقية
للخليعة.

مفعول بالوطن
فعلة الشرّ بالوطن
ليست اقتصابا
طبيب الشرع
قال مباح
إذا كان الخير أحمقا
وخدعوه تصديقا
مستصرخ الجوع
يخشى التباح.

فتات رياء
تفتيت القلب
لحصوات الحبّ
ليس استثناء
وطني سهل
يقارع الحفر
ويأبى الرّياء.

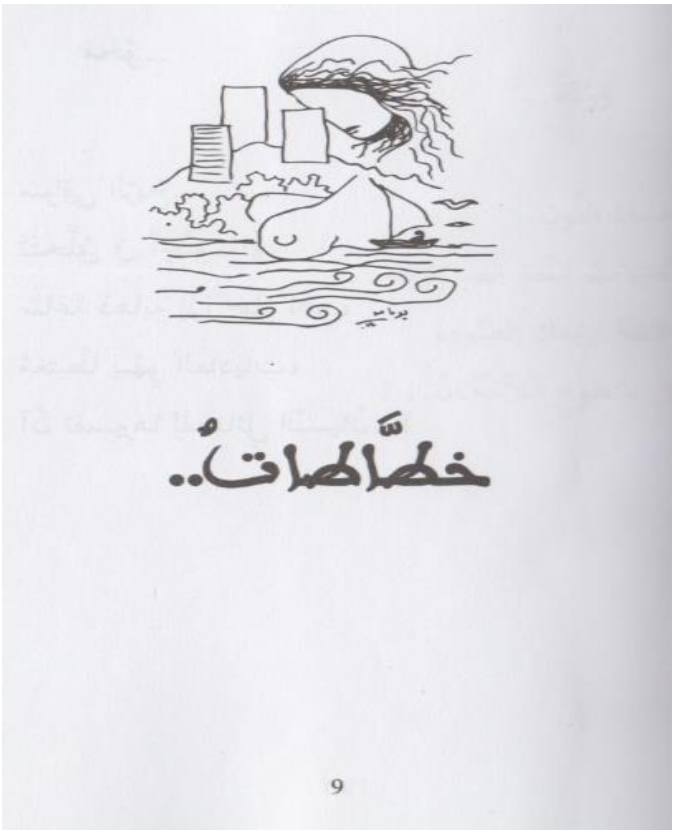
خطبة مايو
لعلمكم فركت أذني
فتحرك تسجيل الآهات
بكيت بتمثيل عيني

77

تظهر الصورة مع نص "داروين النشأة" وهي تعبّر بشكل رمزي على نظرية النشأة والتطوّر كما صوّرها داروين في أصل الإنسان وتطوّره من القرد وصولا إلى شكله الإنساني ويزيد الشاعر في اللوحة مرحلة أخرى وهي انتحار الإنسان عبر صورة رمزية تصوّر إنسانا مشنوقا، في تعبير عن مآل الإنسان المادي فلا مصير له غير الانتحار والموت بسبب عدم إيمانه بالغيبيات وسيطرة البعْد المادي عليه، والنص يعبّر عن هذا التوجه، ورغم سطحية الطرح وعدم إغراقه في الرمزية كما هو موجود في غيره من قصائد النثر إلا أنه عبّر بشكل مغري للتلقي كي يصل إلى مسارات محددة في القراءة. بهذا يتّحد النص من جديد بالعلامات غير اللغوية فتثريه فنيا وتوجه تلقيه.

[1] رشيد زهاني، أنقاض أكسيوم، ص 76، ص 77.

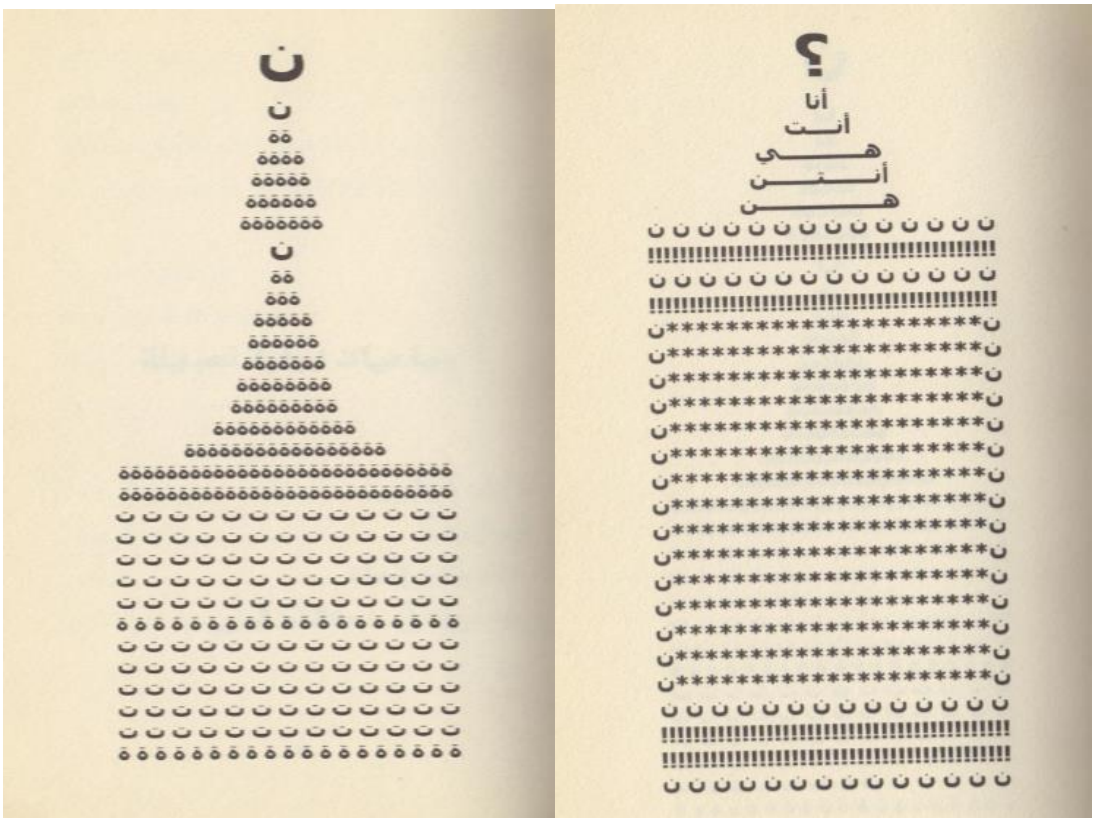
كما استمر عدد من الشعراء في تقديم نصوصهم خلال هذه المرحلة وضمنوها صورا ولوحات تجريدية ساهمت في تقديم جمالي مختلف للنص، ومنهم **عبد الحميد شكيّل** الذي استمر في تقديم نصوصه خلال هذه الفترة، كما في ديوانه "إني أرى" ومنه[1]:



تظهر اللوحة الفنية التجريدية التي تمثّل المرأة في إطلالتها على المدينة والبحر، وكأنها آلهة وتلتقي الصورة/اللوحة مع توجه الشاعر ونصوصه المتجاوزة، خصوصا عبر تعالقها بالبحر والبعْد الصوفي الغيبي، فالشاعر في ديوانه يتمثّل المجانية/اللازمنية في أقصى تجلياتها، ويلتقى ذلك مع الأبعاد التي تحملها اللوحة فالصراع باد بين المدينة والبحر وحيرة المرأة واضحة وهي تنظر إلى الأسفل بشعرها المتطاير بفعل الرياح، فهي امرأة خرافية صوّرتها اللوحة كما صوّرتها نصوص الشاعر فهي اللغة المتقلّبة وهي التجربة الفريدة في عامل سديمي غير مستقر، بهذا يحدث التوافق بيْن أبعاد اللوحة الفنية وما تقدّمه النصوص، وعبر تتبع مختلف مراحل التجربة في هذا الديوان نجد الشاعر في كل الطبقات يرافق نصوصه للوحات معبّرة عنها، كما يعد الخط المغربي في هذه اللوحة وغيرها علامة فارقة وإيحاء بالانتماء والهوية التي يبحث عنها الشاعر ولم يجدها إلا في نصه الذي اختفت من عليه مؤشرات العبور ليُصبح متاهة يُبحر فيها المتلقي دون أن يصل إلى بر المعنى.

[1] عبد الحميد شكيّل، إني أرى، ص 09.

ومن الشعراء الذين وظفوا العلامات غير اللغوية لكن بشكل مختلف نذكر زينب الأعوج التي قدّمت شكلا خاصا تمثل في لوحة مشكلة من تكرار لحروف معينة كما يظهر في الصفحتين[1]:

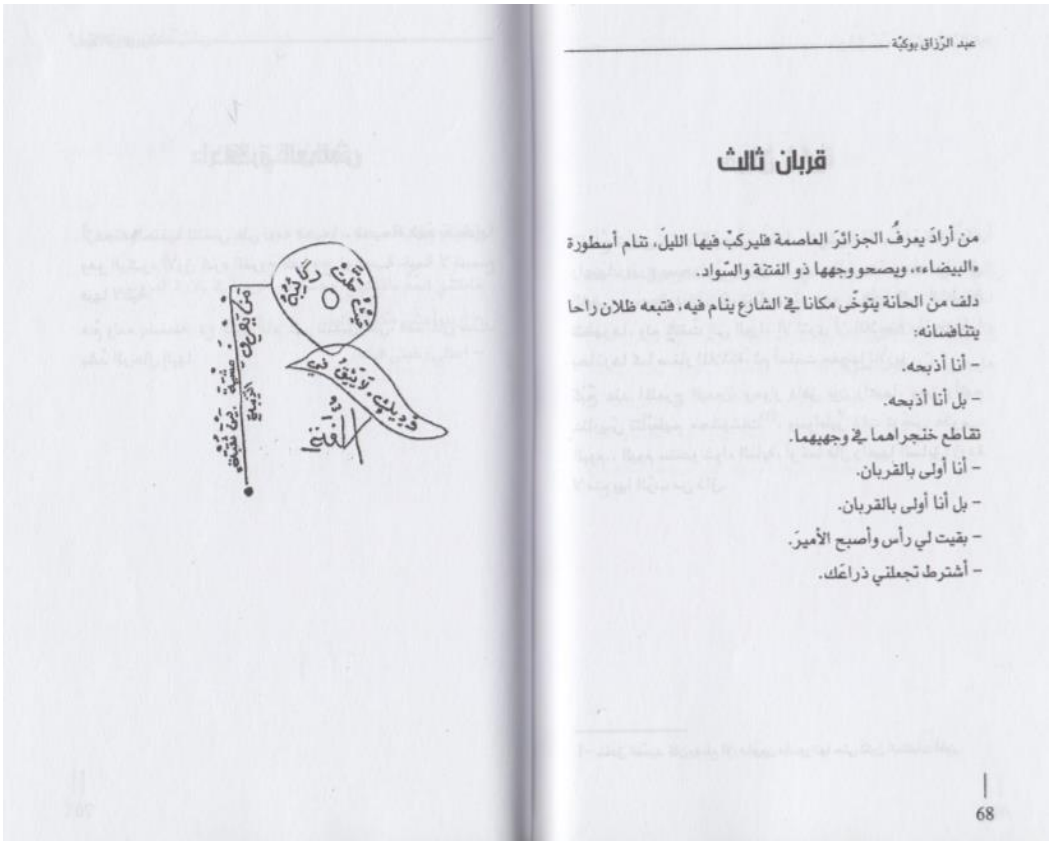


من خلال الصفحتين يظهر تكرار عدد من الحروف الدالة والمشيرة إلى المرأة كحرف النون والتاء فالأولى تدل على جمعهن والتاء هي للتأنيث وعبر تكرارهما يتكرّر حضور المرأة في النص فالشاعرة تعبّر عن الأنثى في تجلّياتها المختلفة، ويتّفق ذلك مع الرباعيات التي تقدّم لنا المرأة في حضورها المختلف فهي الحلم واليقظة هي المتصوّفة والمحبة... بهذا جاءت اللوحات لتقديم هذا الحضور المكثّف والمختلف والمداخل للمرأة، وهو ما أحدث تقاربا بين الشكل غير اللغوي رغم حمْله للأحرف ومحمول النص اللغوي فكلاهما يقدّم إيحاءات متقاربة مما يعكس دور هذه العلامات التي استثمرها الشعراء لتقول المزيد عما تقدّمه نصوصهم اللغوية.

كما نعثر على تجارب كثيرة قدّمت هذه التشكيلات غير اللغوية في لوحات فنية كانت الأحرف أحد مكوّناتها، وقد استثمر الشعراء في ذلك التقنيات الطباعية لتقديمها بشكل فني، ومن هذه التجارب تجربة عبد الرزاق بوكبة كما في ديوانه "من دسّ خُفّ سيبويه في الرّمل؟" ومنه الشكل التالي[2]:

[1] زينب الأعوج، رباعيات نوارة لهبيلة، ص 15، ص 17.

[2] عبد الرزاق بوكبة، من دسّ خُفّ سيبويه في الرّمل؟، ص 68، ص69.



عبد الرّزاق بوكبّة

قربان ثالث

من أرادَ يعرفُ الجزائرَ العاصمة فليركبْ فيها الليلَ، تنام أسطورة «البيضاء»، ويصحو وجهها ذو الفتنة والسّواد.

دلف من الحانة يتوخّى مكانا في الشارع ينام فيه، فتبعه ظلان راحا يتنافسانه:

– أنا أذبحه.

– بل أنا أذبحه.

تقاطع خنجراهما في وجهيهما.

– أنا أولى بالقربان.

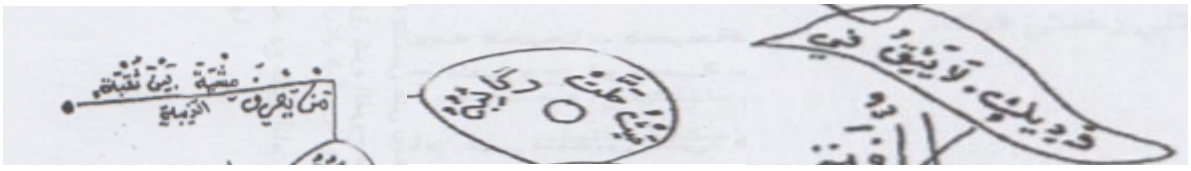
– بل أنا أولى بالقربان.

– بقيت لي رأس وأصبح الأميرَ.

– أشترط تجعلني ذراعَك.

68

تظهر اللوحة في الجانب الأيسر مقابل النص "قربان ثالث" ويظهر في اللوحة تشكيلات لغوية مختلفة محاطة بدوائر وأشكال هندسية غريبة ومن الكلمات البارزة كلمة "اللغة" وهي محور التجربة الشعرية للشاعر فهو يريد التجاوز وكسر الحواجز اللغوية من قواعد وغيرها، ليُقدّم نصا مختلفا، وتأتي اللوحة لتصوّر هذا التشظي اللغوي والانكسارات في الدلالة التابعة لانكسار الشكل ودورانه بلا نهاية، ومن جمله الغريبة والتجاوزية في اللوحة ما يظهر في الدائرة وما حول الخط المنكسر ويظهر بالتشكيلات التالية:



عبر تتبع العبارات نجدها تقدّم نصا موازيا للنص النواة الذي تقابله، ففي هذا الشكل يقدّم الشاعر لغة أخرى فيها تجاوز أكثر عنفا فيقول «من يعرف مشية الذيبة بين ثقبة وديك لا يثق في اللغة»، و «حيث حلت ركائبه» مع كلمة اللغة، وكلها عبارات متّصلة بأشكال هندسية خاصة كالدائرة والشكل البيضوي الذي يُظهر حالة التقاطع مع الدائرة ليشير ذلك إلى الانتماء والتعالق، فاللغة محل التجربة والشاعر يقدّم نصا بلا هوية مسبقة وكأنه يخلق من شكل اللغة نصا فلا يمكن الوصول من ورائه إلى معنى ودلالة نهائية، وعملت اللوحة على تكريس هذا التوجّه بشكلها الغريب والتوزع المختلط للغة عليها، بهذا قدّمت وظيفة توجيهية للنص الذي رافقته مما يساهم في تقديم معلومات أولى للمتلقي تساعده في ضبط أفق توقعه، ومن جهة

أخرى تؤدي حضورا فنيا جماليا، عبّرت عنه الصفحة في شكل هندسي مختلف يجعل المتلقي ينظر للنص وفق تصوّر جمالي آخر، فلا يتعامل مع اللغة لوحدها لكن يُحضر معها التشكيل الهندسي المختلف الذي يجذبه، بهذا يؤسس لجمالية مختلفة وبلاغة تصويرية أخرى تساهم بدورها في توجيه المتلقي وتعويده على نمط شعري مختلف.

إضافة لما تقدّم يمكن تتبع الكثير من العلامات غير اللغوية في نصوص وتجارب مختلفة خصوصا في فترة الألفية الثالثة التي استثمر فيها الشعراء كل الإمكانات لتقديم أفضل ما لديهم، وجاءت مختلف هذه العلامات (صور–أشكال– رموز) حاملة للبعد التوجيهي للمتلقي من جهة، كما قدّمت حضورا فنيا وجماليا مختلفا، ساهم في بناء أسس جمالية أخرى لقصيدة النثر كما كرّس بلاغة بصرية متميّزة في خلق الصورة بما يتناسب والمعطى النصي/اللغوي المرافق، وعليه فدورها مهم في تقديم نص مختلف، فالعالق بين المستويات كبير رغم اختلاف طبيعتها" فحينما تحضُر القصيدة تحضُر اللوحة التشكيلية والموسيقية والاشهارية والإعلامية"[1]، لهذا جاء شَرَهُ الشعراء كبير في استخدام هذه العلامات لدرجة أنها أصبحت في بعض الدواوين علامة مميّزة ورئيسة في عملية التلقي والتأويل، فقد أصبحت جزءا من النص لا يمكن الاستغناء عنه، وهنا يبرز تلاقح الفنون وانكسار حدود الأجناس الذي تجاوز مرحلة الشعر والنثر ليصبح الرسم والفنون التشكيلية جزءا من بناء قصيدة النثر وعاملا مساعدا على تقديمها للمتلقي في أفضل حلة جمالية ممكنة وتحقيق أعمق رؤيا لتولّد أكبر قدر ممكن من التأويلات وتكسر أفق التوقع على الدوام وهو مراد الشعرية التي تطمح لها قصيدة النثر الجزائرية.

[1] – حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس، ص233.

الخاتمة

الخاتمة

لا شك أن دراسة قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر موضوع شائك ويُخفي الكثير من العسر والمشقة قد تؤثر على سير البحث، وذلك نظرا لحجم المدونة الشعرية وصعوبة رصْد التحوّلات على مستوى بنية النصوص في مسارها وتشكّلاتها، وعلى الرغم من ذلك حاولتُ دراسة تلك المتون الشعرية ورصْد القضايا الفنية والجمالية دون غيرها؛ بعضها ارتبطت بالجانب اللغوي من معجم وتركيب وغيرها، وأخرى تعلّقت بالبعْد الإيقاعي للنصوص وثالثة بالشكل التصويري الفضائي، وعبر تركيزنا على عيّنات محددة من المدوّنة الشعرية الجزائرية في مراحلها المختلفة بداية بالسبعينيات إلى بدايات الألفية الثالثة، استطعنا الوصول إلى عدة نتائج تخص الجوانب الفنية والجمالية ومركّزة في حدود المقوّمات النصية لقصيدة النثر و متعالقة بالمدوّنة/العيّنة المدروسة، ويمكن إجمال مختلف النتائج في النقاط التالية:

المعجم الشعري في قصيدة النثر الجزائرية معجمٌ مختلفٌ من ناحية الاختيار الجمالي ومن ناحية البعْد الدلالي الذي يكسبه داخل النص، فوجدنا معاجم كثيرة تجاوزت في عدد منها الأطروحات الشعرية خارج قصيدة النثر، ومنها معجم التيه والضياع، ومعجم الألفاظ العامية والدخيلة والأجنبية، وهي ما لا نجده بوفرة في غير قصيدة النثر.

كما سجّلنا اختلافا آخر على مستوى المعجم متعلّقا بطبيعة وشكل التوظيف في حد ذاته والرؤيا التي ينبع منها الاستخدام، فرواد قصيدة النثر أدركوا –خاصة في مرحلة التأسيس–قدرة الألفاظ على الخلْق الشعري بعيدا عن حُمولتِها الدلالية التي جاءت بها من خارج النص، فحاولوا تخليص معاجمهم من دلالاتها القديمة، ليُعيدوا ألفاظهم إلى أصلها وطفولتها ويبعثوها من جديد لكن في إطار لغوي مختلف وسياق آخر، لتكتسبَ حضورا متميّزا وفريدا وتولّد نصا مختلفا على مستوى البناء اللغوي.

إضافة إلى هذا التميّز في استثمار المعجم الشعري عند الرواد وما منحهم من إمكانات توليدية هائلة، نشير إلى أن مستويات توظيف المعجم في قصيدة النثر الجزائرية كثيرة ومختلفة، فالشعراء لم يوظفوا المعجم بذات الكفاءة ولا الرؤيا بل جاءت توظيفاتهم متفاوتة، وتحكّمت فيها عدة عوامل أهمها مرجعية كل شاعر والمرحلة التي ينتمي إليها، فما كان لبعض الشعراء تقديم أكثر مما قدّموه بسبب حصار المرحلة وعنف مضمونها، فمثلا في مرحلة السبعينيات، ورغم محاولة الشعراء الخلاص من عنف المضمون إلا أن المعجم الأيديولوجي ظل حاضرا وبقوة في بعض النصوص المبكّرة؛ كنصوص جروة علاوة وهبي وربيعة جلطي. لكن هذا تغيّر مع بداية فترة التأسيس الفعلية في الثمانينيات والتسعينيات حين بدأ الشعراء في

استثمار المعجم بحساسية مُختلفة وإدراك أعمق للكلمة ووظيفتها، فتعدَّوا التوظيف السطحي والمباشر ليصلوا للعمق وكسَروا مختلف الحواجز التي تحيط بالكلمة ليحرّروها من أسر الماضي، فأصبحت في نصوصهم مولودا جديدا يحمل صفاته النصية بعيدا عن كل تحديد مُسبق، ومن الشعراء الذين قدّموا نصوصا مختلفة في هذه الفترة نذكر: **عبد الحميد شكيّل، ومشري بن خليفة، وأبو بكر زمال، والخضر شودار، ونصيرة محمدي** وغيرهم ممن حملوا لواء قصيدة النثر في مرحلتها الأولى واستمر الشعراء في تمثّل المُعجم المُختلِف في مرحلة الألفية الثالثة لتزداد التجربة عمقا واختلافا بدخول تقنيات مُعقّدة في عملية الاختيار، لتُصبح القصيدة فضاءً حُرًّا تتمازجُ فيه المعاجم وتُقذف فيه الكلمات مؤَسّسة لشكل آني جديد حسب التجربة.

-**يظهر التركيبُ** في قصيدة النثر الجزائرية أكثر تطرّفا من ناحية العلاقات الاسنادية، فقد حاول الشعراء كَسْر نمطية تلك الروابط وتقديم تشكيلات جديدة، الكثير منها لا يوافق التركيب النحوي المتعارف عليه، فأصبحت الجمل تسبحُ في فضاء متحرّك غير مستقر على حال، فيحتاجُ المتلقي مع كل قراءة لإعادة ترتيب الكلمات في الجملة وتأويل المحذوف وحذف بعض الموجود، ليتمكّن من فكِّ رموز وشيفرة التركيب المختلف، كما سجّلنا هذا الحضور الجديد للتركيب في مرحلة التأسيس وما تلاها من فترة التسعينيات حين أصبحت التراكيب الشاذة عنوانا لشعرية متفجّرة لا تؤمن بالنمطية. ورغم ما حقّقه هذا التطرّف التركيبي من جمالية لبعض النصوص إلا أنه شوّه نصوصا أخرى وأبعدها عن الأذن العربية التي تعوَّدت سلامة اللغة فاستهجنت هذا الخرق.

-**تمايزت** أنماط التركيب المختلفة في نصوص قصيدة النثر الجزائرية من الحذف إلى سيطرة الجمل الإسمية على بعض التجارب، إلى تفشي بعض الأدوات والأحرف على نصوص بعينها؛ كسيطرة أحرف الجر أو النفي في تعبير عن تجربة مختلفة متعالقة بذاتية الشاعر وعاكسة لمواقف متكرّرة تدفع التجربة.

-**وظّفت قصيدة النثر الجزائرية نظاما تصويريا** فريدا ومتنوّعَ المشاربِ، فاستخدمت التصوير اللّغوي الحسِّي القابل للملاحظة والناتج عن عدّة مُحددات لغوية كالمجاز بأنماطه والرمز وتوظيف الأسطورة، وكلُّ هذه التشكيلات المُولّدة للنظام التصويري من هذا النوع نجدها في أنماط شعرية أخرى، لكنَّها في قصيدة النثر الجزائرية تأخذُ أبْعادا أخرى أكثر إغراقا في الاختلاف وتقديما للمتميّز، فأحدثت انزياحا وتجاوزا مُثيرا، فلم تعد الصورة جاهزة مُسبقا بل حملتْ أبعادها داخل النص وضمن سياقات التجربة، فلا صورة قبل القصيدة/النص، وهُنا تَحقّقت أقصى درجات المجانية في هذه النصوص.

كما لاحظنا تطوّرا في حضور هذا النمط التصويري من مرحلة إلى أخرى، فنجده أكثر تطرّفا في التجاوز، وإحداثا للفجوة في مرحلة التأسيس وما تبعها فالشعراء أعادوا بعث الصور البلاغية والرمزية والناجمة

عن الأسطورة في شكل مختلف يتناسب وتجربتهم، ومُعبّرا عن روح النص وشكل الكتابة التي ينتمي إليها، بهذا فحضور النظام التصويري الناجم عن اللغة أخذ خصوصية المرحلة وأفرز جيلا جديدا من الشعراء يقدّم لوحاته بريشة مختلفة تؤمن بالتجديد المستمر لفضاء الصورة.

-**يبرز من أنظمة التصوير في قصيدة النثر** الجزائرية نظام التصوير المشهدي الذي يُحوّل اللغة إلى مشاهد قابلة أن تُرى وتُحس وهذه الطريقة في التصوير جَعلت النصوص أقرب لذاتية الشعراء ومتعالقة مع تجاربهم، كما أضفت جمالية مختلفة جعلت المتلقي يعيد ترتيب قواعد القراءة من جديد ليتقبّل الجمالية الأخرى التي لم يتعوّدْ عليها من قبل وهنا مكمن التميّز في هذه النصوص.

-**ظهر الإيقاع في قصيدة النثر الجزائرية** مبنيا على ركائز كثيرة بعضها متعلّق بالجانب اللغوي الحسي المُلاحظ كالتكرار، وبعضُها متعلقٌ بالجانب الدلالي والإيحائي كإيقاع الصورة أو التضاد والمقابلة، وبعضُها مرتبط بالجانب الشكلي الهندسي للنص كإيقاع العلامات غير اللغوية أو إيقاع التشكيلات النصية في حدِّ ذاتِها كالشكل الطبقي أو المتدرّج وغيرها من التشكيلات التي توحي بإيقاع بصري مُعيّن.

-**بهذا فالنظام الإيقاعي لقصيدة النثر الجزائرية** لم يرتكز على محددات دون أخرى لخلق إيقاعه المتفرّد، فعمِل على تحقيق جمالية إيقاعه مستثمرا كل الإمكانات اللغوية؛ القابلة للقياس الكمّي، والصورية والرمزية ذات البعد الكيفي، كما خاطب هذا النظام عين المتلقي في تقديم إيقاعات بصرية مختلفة ناجمة عن شكل النص وما يحمل من علامات غير لغوية. بهذا فالإيقاع في قصيدة النثر الجزائرية أخذ عدّة أبعاد ومستويات عملت جميعها كبدائل للإيقاع الخارجي التقليدي للوزن أو التفعيلة.

-**أكثر أشكال الإيقاع** حضورا هو النابع من اللغة وتكراراتها حيث ظهر باعتباره علامة مميّزة في عدّة تجارب.

-**اختلف الشعراءُ في توظيفاتهم للإيقاع** على اختلاف مصدره، وذلك تبعا للمرحلة والتجربة الشعرية، فنجد الإيقاع اللغوي كالتكرار يحضر في المراحل الأولى أكثر من غيرها، بينما حظيت المراحل المتأخرة بحضور الإيقاع الإيحائي الناجم على تكرار الرمز، كذلك الإيقاع البصري المتولّد من العلامات غير اللغوية في النصوص، وهو انعكاس للتطور الطباعي الذي وصلته المراحل المتأخرة وكيف استثمره الشعراء.

-**جاءت أغلفة دواوين قصيدة النثر الجزائرية** متميّزة من حيث الطباعة وما حملت من علامات على متنها سواء من الجانب اللغوي أو غير اللغوي، لكن هذا جاء بشكل أكثر تميّزا في مرحلة التأسيس وما عقبها خاصة فترة الألفية الثالثة حيثُ استثمَر الشعراء الطاقات الطباعية وما وفّرته التقنيات لتقديم أغلفة

متميّزة ومثيرة لشهية القراءة، كما نسجّل ظهور مخرجين وفنانين أكثر اختصاصا في صناعة الغلاف إضافة لمشاركة الشعراء في تقديم أغلفتهم بشكل فني وجمالي، فحملت اللغة على الغلاف حضورا مختلفا سواء بالنسبة للعنوان الذي أخذ شكلا وخطا ولونا ملفتا أو اسم الشاعر الذي ظهر في الكثير من الدواوين قريبا من العنوان في تعبير بصري على تعالق الديوان بتجربة صاحبه.

-**أما العلامات غير اللغوية كاللوحات والأشكال والألوان** على الغلاف، فقد أصبحت مع قصيدة النثر لا مجانية، تحمل بُعْدا رمزيا وإيحائيا يُحيل المتلقي إلى مسارات خاصة في القراءة، كما اختلف الشعراء/الفنانون في اختيار أنماط وأشكال العلامات حسب التجربة وما يتطلّبه السياق.

كما نُسجّل في الكثير من الدواوين خصوصا في مرحلة الألفية الثالثة حضور صورة الشاعر باعتبارها علامة غير لغوية/أيقونة في الجهة الخلفية من الغلاف مما يكرّس علاقة النص بصاحبه، كما يعرّف أكثر بالشاعر في خضم العدد الهائل من الشعراء في هذه المرحلة.

-**استثمر شعراء قصيدة النثر الجزائرية إمكانات الطباعة** في تقديم نصوصهم بشكل متميّز وفريد انطلاقا من العنوان الذي ظهر في معظم الدواوين متفرّدا ومختلفا عن المتن ليُبرز عتبة النص بشكل متميّز ويضع المتلقي في حدود التجربة. نرصد أيضا حضور علامات غير لغوية كثيرة مرافقة لعناوين النصوص كالترقيم والصور وأحيانا أسماء الشعراء التي حضرت كعلامة مميّزة في بعض التجارب، وكل هذه المحددات ساهمت في تقديم مختلف للنصوص وطرح مسارات خاصة بالتلقي.

-**ظهرت متون النصوص في قصيدة النثر الجزائرية** بتشكيلات مختلفة حيث أخذت أنماطا كثيرة، فجاء بعضها على هيئة الهرم وأخرى طبقات وثالثة كالمسرحية في مشاهد وغيرها من التشكيلات النصية التي عبّرت على تميّز في التجربة واختلاف في الرؤيا من نص إلى آخر، وارتبطت هذه التنويعات الفضائية النصية بالتجربة والمتن اللغوي، فهي انعكاس بصري للمتن اللغوي، كما نسجّل تطوّرا في هذه التوظيفات في التجارب المتأخرة أكثر من البدايات بسبب تطوّر التقنيات الطباعية وقناعة الشعراء بأهمية التشكيلات البصرية في تقديم جمالية مختلفة للنصوص لهذا جاءت التوظيفات كثيرة وبأشكال مختلفة، فحملت بعدا فنيا جماليا و قدّمت توجيها تقنيا للقراءة.

-**استثمرت قصيدة النثر الجزائرية العلامات غير اللغوية** على اختلافها في المتن؛ من الصور إلى الأشكال والعلامات الفاصلة وغيرها من العلامات، فحمّلتها جميعا بحمولة دلالية وإيحائية مضافة للمتن اللغوي وما يحيل إليه، فكانت بمثابة نص ثان يتلقاه القارئ ويقدّم بُعْدا مختلفا للنص اللغوي، لتؤدي هي

كذلك دورا فنيا جماليا إضافة لدورها التوجيهي في عملية التلقي، خصوصا ما تعلّق بالعلامات الفاصلة التي قسّمت النص إلى طبقات حسب التجربة. كما سجّلنا الحضور الملفت لهذه العلامات غير اللغوية في تجارب متأخرة مستفيدة من التقنيات الطباعية، وما توفّره من قدرة على التحكم في النص والصورة في الوقت ذاته.

-**نشير في الأخير إلى أن التجارب الشعرية الجزائرية** في قصيدة النثر أخذت عدّة أشكال في الحضور النصي من حيث الكمية وشكل العرض، فنجد دواوين فاقت المئة من الصفحات، وأخرى لم تتجاوز المئة وهو ما عكس الاختلاف في التجارب وتعدد الرؤى. ومن جهة أخرى لاحظنا طرائق كثيرة لعرض النصوص في الديوان ذاته، فنجد أحيانا بعض الشعراء قدّم نصا واحدا في كامل الديوان دون عناوين فرعية وكان التمييز فيه بالعلامات والأرقام، بينما تم عرض معظم الدواوين الأخرى بشكل قصائد مفرّقة تعبر كل منها عن تجربة مختلفة، ويعكس هذا كلّه الاختلاف الواسع في تجارب الشعراء، والتباين في تقنياتهم الكتابية التي عبّرت عن مدى الحرية التي تمتّع بها الشعراء في اختياراتهم سواء على مستوى كم القصائد أو طريقة عرضها في متن الديوان.

-**إضافة للنتائج التي توصلنا إليها في الجانب التطبيقي** . وهي الأهم في بناء خلاصة حول دراسة البعْد الفني الجمالي في قصيدة النثر الجزائرية، نشير إلى بعض النتائج التي وصلنا إليها من تتبّعنا لقصيدة النثر العربية بشكل عام وأهمها:

-**قصيدة النثر شكل مختلف في مسار الشعرية العربية** في بعض جوانبه يمكن أن نلمس ملامح تطوّرية من نصوص قبله خصوصا عبر تشابهه بالنصوص الصوفية، وفي الوقت ذاته يقدّم بما يحمل من اختلاف واضطراب على مستوى البناء شكلا جديدا على غير مثال مما يُضعف طرْح التطوّرية ويجعله نصا آخرا مختلفا نابعا من فلسفة أخرى تحاول إعادة ترتيب العالم لغويا، والتأسيس لحضور لا يعتمد على مرجعيات مطلقة، ولعل هذا ما جعل شعراء قصيدة النثر العربية والجزائرية يعانون حالات اليُتم التي انعكست على نصوصهم.

-**اختلفت قصيدة النثر العربية حسب القطر** الذي انتمت إليه فلكل جغرافيا نكهة خاصة بنصوصها رغم اتفاق المسار العام للنص واعتمادهم على أهم مقوّمات وخصائص قصيدة النثر؛ كالمجانية والتوهّج وغيرها.

-**تعد فترة ما بعد الستينيات من القرن العشرين** البداية الفعلية لقصيدة النثر العربية في جميع الأقطار، حيث قدّمت نصوصها بناء على فلسفة مغايرة لما هو سائد، وكانت معظمها نابعة من حالات

التحوّل والتشتّت التي عانى منها الشعراء في مختلف البلاد بسبب أوضاعهم والقضايا التي عايشوها وسببت لهم الخيبات؛ كالحروب والهزائم.

أصل في الأخير إلى أن الدراسة تظل على اتساع المدوّنة إطلالة ونافذة على التجربة الشعرية الجزائرية التي مازالت تقدّم جديدها بتشكيلات مختلفة تستحق دراسات مستفيضة ومزيدا من التفصيل.

والله ولي التوفيق

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر:

1. أبو بكر زمال، عيارات حب/كتابات دامية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، الجزائر، ط1، 2003م.
2. أبو بكر زمال، غوارب، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، سلسلة نصوص الهامش، الجزائر، ط1، 2001م.
3. أحلام مستغانمي، أكاذيب سمكة، موفم للنشر، الجزائر، دط، 1993م.
4. أحلام مستغانمي، الكتابة في لحظة عري، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، فبراير 1976م.
5. أحلام مستغانمي، عليك اللهفة، منشورات نوفل، بيروت– لبنان، ط4، 2015م.
6. أسماء مطر، أحفر في الوقت جنوبا، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيعّ، عين مليلة، الجزائر،2012، د/ط.
7. آمال رقايق، الزر الهارب من بزة الجنرال، دار النقطة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2015م.
8. بشير ونيسي، كتاب التجلي، مطبعة مزوار، الوادي/الجزائر، ط1، 2009م.
9. جروة علاوة وهبي، الوقوف بباب القنطرة، منشورات مجلة آمال، مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن وزارة الثقافة والسياحة، طباعة المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 1985.
10. حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، منشورات التبيين / الجاحظية، سلسلة الابداع الأدبي، الجزائر، دط، 1996م.
11. خالد بن صالح، مائة وعشرون مترا عن البيت، منشورات ضفاف، بيروت، الإختلاف، الجزائر، ط1، 2012م.
12. الخضر شودار، شبهات المعنى، يتبعها، كتاب الندى، منشورات الاختلاف ، ط1، 2000م.
13. ربيعة جلطي، النبية تتجلى في وضح اللّيل، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015.

14. ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1983م.
15. رشيد زهاني، أنقاض أكسيوم، دار المعرفة، للنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2012.
16. زينب الأعوج، راقصة المعبد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2002.
17. زينب الأعوج، رباعيات نوارة لهبيلة، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2010م.
18. زينب الأعوج، عطب الروح، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع (مجلة دبي الثقافية)، دبي/الإمارات العربية، ط1، 2013م.
19. سليمى رحال، هذه المرة، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، سلسلة نصوص الهامش4، الجزائر، ط1، 2000.
20. صليحة نعيجة، الذاكرة الحزينة، منشورات أصوات المدينة، 2004.
21. الطيب لسلوس، الملائكة أسفل النهر، دار ميم للنشر، الجزائر، 2010، ط1.
22. الطيب لسلوس، هيروغليفيا، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2003، ط1.
23. عادل صياد، أشهيان، طبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها التابع لوزارة الاتصال، الجزائر، 2001، ط1.
24. عبد الحميد شكيل، إني أرى.. نصوص ابداعية، دار أوراق للنشر والتوزيع، سوق أهراس – الجزائر الطبعة الأولى 2012.
25. عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء مقام المحبة ـ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.
26. عبد الحميد شكيل، الحالات في عشق بونة، فرع عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين، عنابة، ط1، 2006.
27. عبد الحميد شكيل، سنابل الرمل.. سنابل الحب، صدر بدعم من وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، د/ط، 2008.
28. عبد الحميد شكيل، قصائد متفاوتة الخطورة، نصوص إبداعية، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2008م.
29. عبد الحميد شكيل، كتاب الأحوال، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د/ط، 2007.

30. عبد الحميد شكيل، كتاب الأسماء ... كتاب الإشارات، صدر بدعم من وزارة الثقافة، موفم للنشر،الجزائر، د/ط، 2008.

31. عبد الحميد شكيل، كتاب الطير، صدر بدعم من وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، د/ط، 2008.

32. عبد الحميد شكيل، مدار الماء، مقام الكشف، نصوص، الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007.

33. عبد الحميد شكيل، مراتب العشق، مقام سيوان، نشر بدعم من جمعية النور ـ سيوان ـ، عنابة، ط1، 2004.

34. عبد الحميد شكيل، مراثي الماء- مقام التشظي، صدر بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر، د/ط، 2007.

35. عبد الحميد شكيل، مراودات النهر، نصوص إبداعية، صدر بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر 2013.

36. عبد الرزاق بوكبة، من دسّ خُفّ سيبويه في الرّمل؟، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، ط2، 2011.

37. عبد الله الهامل، صباحات طارئـة، شعر، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م.

38. عبد الله الهامل، كتاب الشفاعة، رابطة كتاب الاختلاف، سلسلة نصوص الهامش -2- تحت إشراف أبي بكر زمال، ط1، 1999م.

39. عميش عبد القادر، عفوا .. سأحمل قدري وأسير، دار الأمل، الجزائر، د/ط، 2011.

40. كنزة مباركي، هوس بلون وجهي، دار فيسيرا، الجزائر، د/ط. 2013.

41. محمد بن جلول، الليل كلّه على طاولتي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015م.

42. محمد قسط، الموت موجا، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، دط، 2014، ص 57.

43. مشري بن خليفة، سين، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، الجزائر.

44. مصطفى دحية، بلاغات الماء منشورات الاختلاف، سلسلة نصوص الهامش10، الجزائر، ط1، 2002.

45. منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، الجزائر، ط1، 2002م.

46. ميداني بن عمر، موت بالأزرق السماوي، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الوادي- الجزائر، ط1، 2008م.
47. نادية نواصر، أشياء الأنثى الأخرى، منشورات فرع عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين، 2006، ط1.
48. نادية نواصر، امرأة المسافات، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003م.
49. نادية نواصر، أوجاع، نصوص إبداعية، صدر عن وزارة الثقافة الجزائر، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007.
50. نادية نواصر، صدى الموال، صدر بدعم من وزارة الثقافة، موفم للنشر، الجزائر، د/ط، 2013.
51. نصيرة محمدي، روح النهرين، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، موفم للنشر، الجزائر، د/ط،2007.
52. نصيرة محمدي، غجرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م.
53. نعيمة نقري، نون، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2014.
54. نوارة لحرش، أوقات محجوزة للبرد، الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007، د/ط.

المراجع باللغة العربية:

55. أبو بكر زمال، الصوت المفرد، شعريات جزائرية، الناشر، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، دط، 2009م.
56. أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1. 1996.
57. أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2007م.
58. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997م.
59. أحمد يوسف، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.

60. أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، وقصائد أخرى، الأعمال الشعرية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 1996.
61. أدونيس، الأعمال الشعرية، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، دط، 1996م.
62. أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الرابع، صدمة الحداثة، وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت، لبنان، دط.
63. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989م.
64. أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي بيروت، لبنان، ط3.
65. أدونيس، تاريخ يتمزّق في جسد امرأة، قصيدة بأصوات متعدّدة، دار الساقي، بيروت/ لبنان، ط2، 2008م.
66. اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط1، 1988.
67. امرؤ القيس، الديوان، ضبطه وصحّحه، مصطفى عبد الشافي، منشورات، محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004م.
68. أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذّهب ماذا فعلت بالوردة، دار الجديد، بيروت /لبنان، ط2، 1994م.
69. إيليا أبو ماضي، شاعر الإنسان والحياة،(شرح ديوان)، تقديم ودراسة، حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت – لبنان، ط1، 1999م.
70. جبرا إبراهيم جبرا، هكذا تمرّ بنا الأعوام...، مجلّة الآداب، السنة الأولى، العدد السادس، حزيران 1953م، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان.
71. حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، سوريا، 1998م.
72. حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس، شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، لبنان بيروت، دار الأمان الرباط، المملكة المغربية، الطبعة الأولى2014.
73. خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م.

74. راوية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2008 ، سوريا،د/ط.
75. سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط1، 2004.
76. السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق، يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، 1424هـ، 2003م.
77. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، صدرت السلسلة في يناير ١٩٧٨، بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923/ 1990، العدد 267، مارس، 2001م.
78. شريف رزق، آفاق الشعرية العربية الجديدة في قصيدة النثر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2012، ط1.
79. شريف رزق، شعر النثر العربي في القرن العشرين، أرابيسك للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010.
80. شريف رزق، قصيدة النثر، في مشهد الشعر العربي، مركز الحضارة العربية ، القاهرة، مصر، ط1، 2010م.
81. صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1984م.
82. صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، الطفولة، الشعر، المنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت / لبنان، ط1، 2000م.
83. صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997م.
84. ظاهر محمد هزّاع الزّواهرة، اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2008م.
85. عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، ج1، الناشر رابطة أهل القلم، سطيف – الجزائر، ط2.
86. عبد الله الركيبي، الشاعر جلواح، من التمرد للانتحار، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.
87. عبد الله السمطي، إرهاصات قصيدة النثر، الموسوعة النقدية لقصيدة النثر العربية، السمطي للنشر والإعلام، الرياض، ط1، 2012.

88. عبد الله السمطي، القضايا الجمالية في قصيدة النثر، الموسوعة النقدية لقصيدة النثر العربية، السمطي للنشر والإعلام، الرياض، ط1، 2012.
89. عبد الله السمطي، قصيدة النثر: المصطلح وإشكالياته، الموسوعة النقدية لقصيدة النثر العربية، السمطي للنشر والإعلام، الرياض، ط1، 2012، المجلد1.
90. عبد الله السمطي، مجلة شعر وأصوات التأسيس، الموسوعة النقدية لقصيدة النثر العربية،السمطي للنشر والإعلام، الرياض، ط1، 2012.
91. عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2003م.
92. عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المسائلة، دراسة في جمالية الإيقاع، مطبوعات نادي الباحة الأدبي، المملكة العربية السعودية، الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2012.
93. عدنان الصائغ، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت /لبنان، ط1، 2004م.
94. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، دت.
95. عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر. نص مفتوح عابر للأنواع. المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت، لبنان، دار الفارس، عمان/ الأردن، ط01 ،2002م.
96. عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري(مقاربات في الشعر والشعراء، والحداثة والفاعلية)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2007م.
97. عزت محمد جاد، الإيقاعية، نظرية نقدية عربية، مقاربة إجرائية على قصيدة النثر، مطبعة علاء الدين، مصر، دط، 2002م.
98. عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، صدرت السلسلة في يناير ١٩٧٨، بإشراف أحمد مشاري العدواني ١٩٢٣ 1990، العدد 14، فبراير، 1979م.
99. علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دراسة ما وراء نقدية، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، ط1، 2011م.

100. عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري.
101. عمر بن أبي ربيعة، الديوان، دار القلم بيروت، لبنان، دط، دت.
102. فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 2005م.
103. فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
104. مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، دط، 1993م، تونس.
105. محمد الصالحي، شيخوخة الخليل، بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2003م.
106. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950–2004م)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008.
107. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
108. محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية ، التشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان ، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة ، الطبعة الأولى ، 1433 هـ،2012م.
109. محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري، كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات ، تح وتص، آرثر يوحنا أربري، مطبعة دار الكتب المصرية، مكتبة المتنبي القاهرة/مصر، 1352هـ، 1934م.
110. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها –الرومانسية العربية ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001.
111. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها –الرومانسية العربية ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب،ط3، 2014م.
112. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.

113. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.

114. محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، دار الجيل بيروت – لبنان، دط.

115. محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2006م.

116. محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة ، دراسة تطبيقية على دواوين، فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية ، مصر الطبعة الأولى، 2008.

117. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت ، لبنان، ط4، 2005م.

118. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1، 1985.

119. محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحوّلات الشعرية العربية، سلسلة كتابات نقدية – 138–، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

120. محمود جاد الرب، علم اللغة، نشأته وتطوّره، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1985م.

121. مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاَ، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م.

122. مشري بن خليفة، الشعرية العربية . مرجعياتها وإبدالاتها النصية . دراسة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.

123. مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، ط1، 2000م، الجزائر.

124. مهدي السيّد محمود، علّم نفسك الخطوط العربية، مكتبة ابن سينا، القاهرة – مصر، دط، دت.

125. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2002.

126. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، 1983 م .، دط.

127. نازك الملائكة، يغيَّرُ ألوانَه البحرُ، آفاق الكتابة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998، دط.

128. نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي في؛ الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2013م.

129. وداد بن عافية، التشكيل البصري للشعر العربي المعاصر – دراسة في فضاء القصيدة عند سعدي يوسف – منشورات نوميديا، قسنطينة الجزائر، د/ط .

130. يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، دط، دت.

المراجع المترجمة:

131. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة، كاظم جهاد، تقديم، محمد علال سي ناصر، دار توبقال، المغرب، ط2، 2000.

132. جاك دريدا، في علم الكتابة، تر، أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، مصر، ط2، 2008.

133. جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2000.

134. سوزان برنار، قصيدة النثر . من بودلير إلى أيامنا . تر: زهير مجيد مغامس/ علي جواد الطاهر، اهداءات 1999، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

135. ميدلتون موري، هربرت ريد، وآخرون، اللغة الفنية، تعريب وتقديم، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة/مصر، دط، 1985.

136. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، 1995.

المجلات المطبوعة والإلكترونية:

137. مجلة الجوبة، العدد 26، شتاء 1431هـ، 2010م، مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية، الجوف، المملكة العربية السعودية.
138. جريدة وطن على الرابط، http://www.watanserb.com/.
139. الجريدة على الموقع/ http://www.sahafi.jo/.
140. مجلة شعر، السنة الأولى، العدد الثاني، نيسان 1957م، بيروت/ لبنان.
141. جريدة الحياة، تاريخ النشر، 2008/03/29، رقم العدد: 16430، الباب/ الصفحة: 18 – آداب وفنون، من موقع: http://www.alhayat.com/.
142. مجلة عالم الفكر، مجلة دورية، الكويت، العدد الثالث، المجلد التاسع عشر، 1988م.

الرسائل الجامعة

143. فائزة خمقاني، الماجستير، بعنوان: بنية النص في الشعر الجزائري المعاصر، الأخضر فلوس – مشري بن خليفة – حكيم ميلود. عيّنة، إشراف: أ.د مشري بن خليفة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، سنة: 2011.

المواقع والكتب الإلكترونية

144. موقع–مدوّنة الكاتب الدكتور، حاتم الصكر (المدونة)، على الرابط: www.hatemalsagr.net
145. مدونة منظمة شعب الأندلس العالمية، على الرابط:andalous.dbzworld.org
146. الموسوعة العالمية للشعر العربي على موقع: www.adab.com.

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضـــــــــــــــــــوع	الصفحة
مقدّمـــــــــة	أ
التمهيد : قصيدة النثر وشعرية الاختلاف	11
1- قصيدة النثر العربية المفهوم وآليات البناء	11
1-2-قصيدة النثر؛ المفهوم وإشكالية المصطلح	11
1-2-بدايات قصيدة النثر العربية والبناء المختلف	22
2- شعرية المقوّمات البنائية وجماليتها في قصيدة النثر العربية	42
2-1-انفجار اللغة الشعرية وجماليتها في بناء قصيدة النثر	42
2-2- آليات توظيف الإيقاع المختلف وجماليته في قصيدة النثر	52
2-4 تجليات الفضاء النصي وشعريته في قصيدة النثر	63
3-التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة في قصيدة النثر	68
الفصل الأول: انفجار اللغة الشعرية وتجاوز النموذج في قصيدة النثر الجزائرية	89
4- المعجم الشعري المختلف	89
5- التركيب اللغوي المتجدّد وجماليته	156
6- أشكال التصوير وبلاغة الاختلاف	187
الفصل الثاني: أنماط التشكيل الإيقاعي وجماليته في قصيدة النثر الجزائرية	228
1- الإيقاع اللغوي الحسي	228
2- الإيقاع الدلالي والإيحائي	247

3- الإيقاع البصري للفضاء النصي والعلامات غير اللغوية	264
الفصل الثالث : تجليات الفضاء النصي في قصيدة النثر الجزائرية	281
1-البناء الفضائي للغلاف في قصيدة النثر	281
1-1- البعد الهندسي للكتابة على الغلاف	281
1-2- اللوحات والعلامات غير اللغوية على الغلاف	291
2-أنماط التشكيل النصي وفضاء العلامات غير اللغوية في المتن.	301
2-1- جمالية تنويع التشكيل النصي	301
2-2- حضور العلامات غير اللغوية وجماليتها	327
الخاتمة	352
قائمة المصادر والمراجع	359
فهرس الموضوعات	372