



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



**بنية النص
في الشعر الجزائري المعاصر
الأخضر فلوس - مشري بن خليفة - حكيم ميلود
عينة**

**إشراف الأستاذ الدكتور:
مشري بن خليفة**

**إعداد الطالبة:
فائزة خمقاني**

السنة الجامعية: 2010/2009

أعوذ بالله من الشيطان الرجيم

بسم الله الرحمن الرحيم

اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ ﴿1﴾ خَلَقَ

الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ ﴿2﴾ اقْرَأْ وَرَبُّكَ

الْأَكْرَمُ ﴿3﴾ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ﴿4﴾ عَلَّمَ

الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ﴿5﴾

سورة العلق

المقدمة

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة على خاتم الأنبياء والمرسلين وبعد:

يُعدُّ الخطاب الشعري من أكثر الخطابات الإنسانية تطوُّراً بما يحمل في بنيته من مقومات تجعله يقدِّم لنا الوجود في أبهى حلَّة، فعبر موسيقاه يقدِّم إيقاعاً خاصاً للغة التي تشكّل مبناه، أما تصويره فيتجاوز التداول إلى الانزياح وخلق فضاء دلالي متميِّز. وعلى اختلاف اللغات احتل الشعر مكانته المرموقة في الأوساط الأدبية وفي أفئدة المثقفين. وفي الأدب العربي على مر عصوره ومراحلها ظلَّ الشعر يتربَّع على عرش الأجناس الأدبية، فرغم ظهور غيره على الساحة في العصر الحديث إلا أن دوره وقيمه ظلاً يحفظان له الريادة من بين الأجناس الأدبية الأخرى، ومن أجل مواكبة التطوُّرات الحاصلة على مختلف المستويات في الأمة العربية فقد طوّر النص الشعري العربي بنياته على مستوى المعجم والموسيقى وطريقة التصوير، لتظهر اتجاهات ومدارس خاصة بالتجديد الذي لم يقتصر على رقعة من بلاد العرب بل سافر مشرقاً ومغرباً معبراً على مبدأ أن كل الأوطان وطن للشعر، وتُعد الجزائر من بين بلاد المغرب التي احتضنت الشعر العربي في بدايات العصر الحديث. ومن أجل التعرّف أكثر على طبيعة بناء النص الشعري الجزائري المعاصر في مراحلها المتطوِّرة جاء اختياري لهذا البحث الذي وسمته بـ "بنية النص في الشعر الجزائري المعاصر، الأخضر فلوس - مشري بن خليفة - حكيم ميلود. عيِّنة" فعبر هذه النصوص التي تمثل عيِّنة من النص الشعري الجزائري المختلف بحثت عن مقومات وطبيعة بنائه في مرحلة بلغ فيها التجريب ذروته، منطلقة في البحث من مرجعيات الشعراء المختلفة، وربطها بمقومات البناء. وتأتي أهمية هذا الموضوع في محاولته للكشف عن التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة لجيل الثمانينيات كما تبرز قيمته من خلال رصده لأهم مقومات بنية هذا النص انطلاقاً من اللغة والإيقاع وصولاً للفضاء النصي. أما الهدف الأسمى الذي أحاول الوصول إليه هو التعريف بالتجربة الشعرية الجزائرية وتقديم آليات بناء نصّها المختلف، وقد حفّزني لهذا العمل جملة من الدوافع منها الذاتية ومنها الموضوعية، يمكن تلخيصها فيما يلي:

1- الدوافع الذاتية:

- تعلّقي بالشعر قراءة ودراسة، خصوصا الحديث منه، حملني للبحث في بنياته ومُساءلة نصوصه.
- من خلال قراءاتي لنصوص جزائرية حديثة تبين لي قيمتها الفنية العالية فأردت إبرازها وإخراجها لتأخذ حقها.
- رغبتني في الدراسات الشعرية، دفعتني لطلب التخصص في هذا الميدان.
- وجود بعض الشعراء الحدائين بيننا حفّزني لدخول معترك نصوصهم وأنا مطمئنة.
- قوّة التجريب في النص الجزائري المختلف أغرتني لاقتحامه وكشف نقابه.

2- الدوافع الموضوعية:

- توفّر المراجع في هذا الموضوع، جعلني أنطلق فيه مطمئنة.
- وجود نخبة من الأساتذة بالقسم وعلى رأسهم المشرف مختصين في دراسات بنية النص الشعري، مما قدّم لي دفعا معنويا قويا.
- وضوح معالم البحث وقلة مزالقه ساعدني على ضبط خطته والسير وفقها.
- الإمكانيات التي يمنحها النص الشعري المختلف للقراءة تجعل العمل عليه أكثر إمتاعا، فمرونة بنيته وكثافة صورته تجعله مراوغا مما يغري الناقد أكثر.
- إضافة لما تقدّم من دوافع أشير لرحلتي في الدراسة الجامعية أثناء التدرّج وبعدها، فقد كان لها أثر كبير في توجيهي نحو النص الشعري المختلف.
- انطلاقا من أن البحث إجابة عن أسئلة تؤسس منته فقد وضعت جملة من الأسئلة انطلقت منها باحثة في النص الشعري الجزائري المعاصر أجملها في ما يلي:

- ما مفهوم النص الشعري؟
- ما هي محطات الشعرية العربية الحديثة؟ وما هي أهم مقومات بنية نصها؟.
- كيف تطوّرت الشعرية الجزائرية وصولا لشعرية الاختلاف؟
- ما هي مرجعيات النص الشعري الجزائري المختلف؟

- كيف يقدّم النص الشعري المختلف نفسه؟.
 - كيف يتمايز النص الشعري المختلف حسب تجارب أعلامه؟.
 - ما هي مقومات بنية النص الشعري لدى أعلام شعر الاختلاف؟.
- ومن أجل الإجابة عن مختلف هذه الأسئلة وضعت خطة محدّدة بسطتها في أربعة فصول، منطلقاً من تمهيد قدّمته عبره بعض ملامح الشعرية العربية عبر مسارها التاريخي على مستويي المرجعية والبنية، ثم تتبعت في الفصل الأول مفهوم النص الشعري والبنية، وهذا خلال المبحث الأول، الذي رصدت فيه تعريف البنية بين اللغة والاصطلاح، ثم النص ومفهوم الشعر، أما المبحث الثاني من الفصل الأول فجعلته حول النص الشعري الجزائري الحديث الذي بحثت في مرجعياته وبنياته، عبر نصيه التقليدي والوجداني، كما أشرت عبره للنص الشعري في عهد الثورة التحريرية، أما المبحث الثالث فجعلته حول النص الشعري الجزائري المعاصر في فترة السبعينيات والثمانينيات حيث اخترت منها عينات البحث التي درستها في الفصول التطبيقية فانطلقت في الفصل الثاني من تتبّع بنية النص في ديوان "مرثية الرجل الذي رأى " للأخضر فلوس، حيث بدأت فيه بمدخل وصفت فيه الديوان شكلياً، ثم تتبعت اللغة الشعرية وبنية النص في المبحث الأول، أما المبحث الثاني فكان حول التشكيل الإيقاعي في الديوان، في حين رصدت في المبحث الثالث والأخير من هذا الفصل الفضاء النصي، انطلاقاً من بناء الغلاف إلى دراسة التشكيلات النصية ومختلف العلامات غير اللغوية.

أما الفصل الثالث الذي بحثت فيه بنية النص في ديوان "سين" لمشري بن خليفة، فقد سرت فيه عبر نفس المباحث في الفصل الثاني مع بعض التغيير في المطالب فخصصت المبحث الأول لبنية اللغة وأثرها في النص، حيث بحثت في آليات توظيف اللغة الشعرية، ثم عن العلاقات اللغوية وتشكّل النص، أما المبحث الثاني فتتبع فيه التشكيل الإيقاعي في الديوان وتجلياته المختلفة بداية بالإيقاع المفرد في الديوان، ثم الإيقاع المركّب. أما المبحث الثالث فكان حول أشكال حضور الفضاء النصي في الديوان عبر الغلاف ومن خلال التشكيلات النصية المختلفة.

أما الفصل الرابع فكان حول آخر العيّنات التي درستها، فجعلته حول بنية النص في ديوان "امرأة للرياح كلّها" لحكيم ميلود، فوصفته شكليا في المدخل ودرست بنية لغته في المبحث الأول، أما المبحث الثاني من هذا الفصل فدرست فيه أشكال الإيقاع في الديوان من إيقاع التفعيلة، إلى الإيقاع المفرد والمركّب، أما المبحث الثالث والأخير فبحثت من خلاله الفضاء النصي.

وفي خاتمة البحث قدّمت جملة من النتائج توصلت لها من خلال الفصول، خاصة التطبيقية منها.

أما المنهج الذي اتبعته لتقديم مادة البحث مجسّدة في الخطة أعلاه، فكان المنهج البنيوي لأنه الأنسب لاحتضان ووصف وقراءة بنية النص المختلف، كما استثمرت عددا من الأدوات الإجرائية كالوصف والتحليل والإحصاء، وذلك لتسهيل مهمّة الدراسة وتحديد دقيق للعناصر المشكّلة للبنية ليتسنى لي التعليق عليها. ومن أجل التعبير السليم على المنهج البنيوي في قراءة الشعر ومختلف الأدوات الإجرائية استخدمت مصطلحات محدّدة، أذكر أهمها في ما يلي:

النص - البنية - الشعرية - الاختلاف - الشكل - الإيقاع - الرمز - الانزياح - الثنائيات - الجملة الشعرية - التكتيف... وغيرها من المصطلحات التي سنقدّم مفاهيمها تباعا عبر فصول البحث. أما عن اشتغال الدارسين بموضوع بنية النص الشعري عموما والجزائري المعاصر بوجه خاص، فكان محدودا على المستويين الأكاديمي - الجامعي - والتأليف النقدي الحر، ومن الدراسات التي عنيت بهذا الموضوع نذكر كتاب الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية - 1925، 1975 - لمحمد ناصر حيث عالج فيه بعض القضايا الفنية في الشعر الجزائري، إضافة لكتاب يُثم النص، الجينياالوجيا الضائعة، لأحمد يوسف.

وقد واجهت صعوبات كثيرة في البحث، على رأسها كثافة النصوص دلاليا فالتعامل معها كان جدّ صعب خصوصا مع قصائد النثر التي لا تعرّف بذاتها إلا بعد شوط وجهد كبير من القراءة، ولكن رغم ذلك حاولت تجاوز هذه المشكلة بتكتيف القراءة وإعادتها لأضبط تصوري الخاص لإيحاءات كل نص، ورغم أن ذلك أخذ وقتا كبيرا على حساب انجاز المذكرة في وقتها إلا أنه أفادني كثيرا في وضع تصور عام

لقراءتي لبنية هذه النصوص التي اتخذت لذاتها معالم خاصة بكل منها فتقدّم تجارب شعرية متنوعة من حيث البنية وهذا يعكس تنوعا في المرجعيات والمشارب لمختلف هؤلاء الشعراء.

ويبقى ما قمت به مجرد محاولة في قراءة نص يأبى أن يقدّم ذاته ببسر وطواعية، فإن كنت اقتربت من كنهه فذاك فضل من الله وعون من أساتذتي وإن زلت قدمي في غياهب كلماته فهو تقصير مني، كما لا يفوتني أن أتقدّم بالشكر والعرفان لكل من ساعدني على هذا العمل وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور : مشري بن خليفة المشرف على هذا البحث، وأسأل الله أن يجمعني به في دراسة أخرى في مجال الشعرية العربية.

الله الموفق ولا حول ولا قوة إلا بالله

التمهيد

التمهيد

النص الشعري العربي الحديث والمعاصر، مرجعيته وبنياته

مرّ النص الشعري العربي الحديث والمعاصر في مسيرته بتحوّلات كثيرة على مستوى بنيته، بعضها متعلّق بأسباب خارجية وأخرى نتيجة حتمية لتحوّل بنيته داخليا، وعبر هذه التحوّلات المختلفة قدّم الأرضية المناسبة لتنمو بعده الاتجاهات الشعرية المعاصرة، التي لم تكن لترى النور لولا تلك التحوّلات المفصلية التي انطلقت من النص الإحيائي وصولا للنص الرومانسي ثم الحر عبر مسار حافل بالتطوّر على مستوى المرجعية والبنية، يمكن إيجازه في مراحل نصية محددة* كالتالي:

1- النص التقليدي العربي، المرجعية والبنية:

أمام التخبّط الذي شهده العرب في مختلف المجالات مع نهاية القرن 19 للميلاد وبدايات القرن العشرين بدأت النهضة في الاتجاه المعاكس - في مختلف المجالات - باحثّة على قواعد تنطلق منها ومرجعيات تؤسس عليها خطابها، وفي خضم هذا المخاض العسير اقتحم الشعر العربي مشروع حدثه، حيث صاحب هذا الاقتحام متاع معرفي متشابك ومتداخل الأطراف محملا "برؤيات وممارسات تنظيرية ونصية متعدّدة، لكل منها استراتيجياتها وبرامجها الخاصة، متفاعلة مع الخارج والداخل النصي في الآن ذاته"¹، بهذا انطلق النص الشعري العربي في بداية العصر الحديث باحثا عن مرجعية يستند إليها، ومحملا بفكر نهضوي يرى في زمن القوة الشعرية العربية هو الزمن الأصل والقوة التي يجب أن تنطلق منها الشعرية العربية، فبدأ الشعراء في البداية بإحياء التراث الشعري القديم - من الشعر الجاهلي إلى العباسي - معتقدين أن مستوى الشعر في تلك العصور كان رفيعا ويجب محاكاته والافتداء به في كل شيء، مسقطين بذلك المرحلة التي تفصلهم عن تلك العصور، حيث اعتبروها مرحلة انحطاط شعري، وسعوا إلى ترسيخ قواعد النص القديم

* سيعتمد التصنيف لأهم محطات الشعر العربي الحديث والمعاصر، على الأساس النصي دون التركيز على ما هو خارج النص كالجانب التاريخي.

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياتها وإبدالاتها، مساعلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص135.

بمختلف مقومات بنيته، فتميّزت نصوصهم بخصائص محدّدة على مختلف مستويات البنية* نذكر أهمها عبر نقاط محدّدة:

1-1 - مستوى اللغة الشعرية: ظل القاموس نفسه، فمثلا لم يتجاوز الشعراء استخدام السيف والرمح في وصف المعارك، رغم تطوّر الأدوات المستخدمة فيها، ونذكر مثلا عن ذلك في وصف البارودي لمعركة:

أَسَلَّةُ سَيْفٍ ، أَمْ عَقِيْقَةُ بَارِقٍ *** أَضَاءَتْ لَنَا وَهْنًا سَمَاوَةً بَارِقٍ ؟
لَوَى الرِّكْبُ أَعْنَاقًا إِلَيْهَا خَوَاضِعًا *** بِزَفْرَةٍ مَحْزُونٍ ، وَنَظْرَةٍ وَامِقٍ ¹

نلاحظ أن البارودي يصف السيف والركب كما لو أن المعارك تدور رحاها في زمنه بالسيف والرمح، ليرجع بألفاظه للماضي التليد ويحييه من جديد، وإن تغيّر الزمن والناس، فالشاعر التقليدي بذلك لم يُدرك بعد انفصاله عن الأقدمين، "ولم يستطع أن يتخيل زما شعريا متبدّلا عن الأزمنة الماضية، التي اعتبرها النموذج"². ونجد نماذج كثيرة عن هذا القاموس التقليدي بمختلف حقوله الدلالية وأشكال تراكيبه من الناحية النحوية والبلاغية.

1-2 - مستوى الإيقاع: يتم رصد إيقاع النص التقليدي عبر تفعيلات الوزن وتحديدات قافية البيت الشعري "وهو مكوّن في النص التقليدي من قالب وزنيّ محدد بشكل مسبق عن بنائه، حيث يتألّف من تشكيلات وزنية متساوية العدد ومنتظمة في كل شطر من شطريه"³، فعمد بذلك رواد الإحياء على تفعيل هذه الخاصة فجعلوا من البيت منطلقا في بناء نصوصهم، "انطلاقا من كون بنية البيت الشعري المكتملة في النص القديم هي أساس بناء القصيدة فيه"⁴، ومن البيت ينطلق الإيقاع بأهم مقوماته

* سنقدّم عرضا موجزا لأهم الروابط بين النص الإحيائي والتقليدي بالنص القديم أو المرجعية الأولى. وسنكتفي ببعض النماذج على سبيل الاستشهاد فقط.

¹ محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، حقّقه وصحّحه وضبطه وشرحه؛ علي الجارم، محمد شفيق معروف، (ج1-ج2)، دار الكتب المصرية، - مصر، دط، 1361هـ/1942م، الجزء 2، ص354.

² محمد بنيس، الحق في الشعر، ص68.

³ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها - التقليدية. ص191.

⁴ مشري بن خليفة، الشعرية العربية. مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دراسة، صدر عن وزارة الثقافي بمناسبة الجزائر عاصمة للثقافة العربية، 2007، دط، ص 91.

بجانب تسجيل التجليات الهندسية للقصيدة التقليدية عند مختلف أعلامها حيث حافظوا على الشكل التناظري والمتوازي كنموذج وقالب يصبون فيه قصائدهم، حيث "يقوم هذا الشكل برصف الوحدات اللغوية في شطرين متقابلين أفقياً في خط واحد، يفصل بينهما بياض ذو طول محدد، ليشكلا نموذج البيت الشعري الذي تتوالى أسفله أبيات أخرى موازية له عمودياً"¹، بهذا يتم بناء الشكل الهندسي المتوازي والتناظري للقصيدة التقليدية.

مما تقدّم نلاحظ سيطرة النهج التقليدي القديم على نص الإحياء، فمن الناحية الفنية، "أدت هيمنة الثقافة الأصولية على الشعر إلى العودة للقيم الشفوية الجاهلية لدى شعراء عصر النهضة، غير أن معارضة القديم بحجة التجديد لم تستند لحدائث شعرية عربية"²، فلم تخرج القصيدة الإحيائية عن مقومات القصيدة القديمة ممثلة في عمود الشعر أساساً لبنائها ومعياراً للحكم عليها، بهذا سيطرت المرجعية الماضوية على هذا الاتجاه حيث رأت في الماضي القدوة والنموذج الذي يجب أن يُنسج على منواله، وعليه لم يطوّر هذا الاتجاه الشعرية العربية، بل كرّس الماضي بكل ما يحمل، وهذا لا يدل على سلبية هذا الاتجاه ضد الشعرية العربية الحديثة، بل على العكس فقد قدّم الإحيائيون خدمة جليلة للشعر العربي الحديث، حيث "حاولوا النهوض به إلى مستوياته الراقية التي بلغها ذات يوم على أيدي كبار الشعراء القدامى"³ بذلك أعادوا بعثه من جديد ولو في حلتّه القديمة، في عصر ومرحلة لا تسمح بأكثر مما قدّموه.

كما تجدر الإشارة إلى أن الاتجاه الإحيائي لم يستقر عند ما قدّمه البارودي، بل برز من رواد الإحياء من جدّد المرجعية وطوّر الرؤية ولو بشكل نسبي، حين أدرك

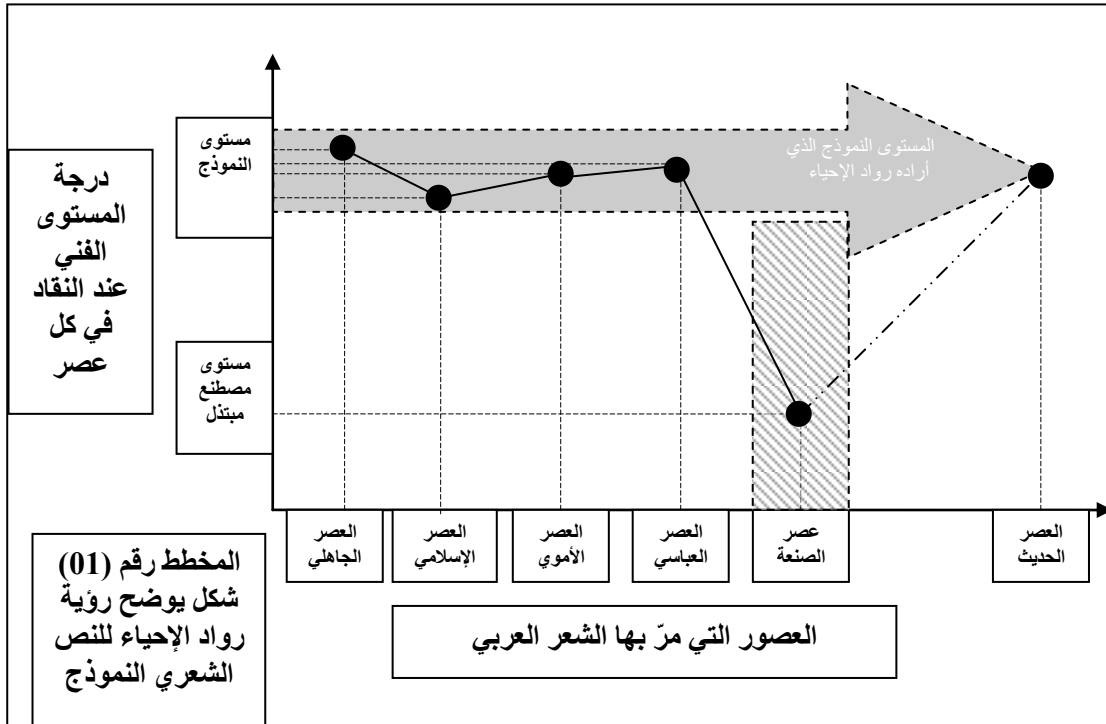
¹ محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 136.

² أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط2، 1989م، ص 84.

³ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، ص 43.

أن العالم تغير وعلى الشعر مواكبة ذلك، وتمثّل ذلك في الاتجاه التقليدي، الذي حمل لواءه أحمد شوقي وكوكبة من الشعراء الذين أرادوا النهوض بالشعر العربي ليواكب الشعر العالمي، فرغم أنهم يتفقون مع البارودي على إحياء التراث الشعري، لكن رأوا ضرورة الرجوع للماضي لكن بعيون الحاضر وفكره، فأضافوا الجديد للموضوعات كما حسّنوا وهذبوا الألفاظ لتتماشى وحاضرهم.

انطلاقاً مما تقدّم نلاحظ أن الشكل العام لبنية القصيدة الإحيائية والتقليدية بقي ثابتاً، بداية باللغة مروراً بالإيقاع والهندسة العمودية المتوازية وصولاً للموضوعات التي بقيت ثابتة كما كانت في القصيدة القديمة، ورغم محاولة بعض التقليديين التجديد من خلال طرُق بعض الموضوعات الحديثة إلا أن نصّها بقي معتمداً على النص الإحيائي، كمرجعية أولى قريبة وعلى النص القديم باعتباره المرجعية الأصل البعيدة. بهذا ظل النص الشعري العربي الحديث يخطو نحو التأسيس لقاعدة تنطلق منها الشعرية العربية، معتمداً على مرجعيات ماضوية قويّة وبنيّة مؤسسة على عمود الشعر، وفوق ذلك على فكر يؤمن بأن البعث الحقيقي للشعر ينطلق من الماضي بكل ما يحمل، ويمكن التمثيل لرؤية هذا الاتجاه التقليدي ومرجعيتّه الماضوية من خلال المخطط التالي:



من خلال المخطط نلاحظ كيف اعتبر الاتجاه التقليدي الماضي مقدّساً، واشتدّ على الشعراء محاكاة ماضيهم إن أرادوا بلوغ المستوى المطلوب، بذلك ألغوا مرحلة عصر الصنعة اللفظية الذي اعتبروه عصر انحطاط للشعر، فأسقطوه وربطوا العصر الحديث بالقديم وكأن الشعر انتقل مباشرة عبر الزمن، بهذا رسّخوا الرؤية الماضية ودافعوا عنها بنصوصهم، فعاد الشعر لأداء وظيفته التبليغية والإرشادية. لكن رغم ما قدّمه الاتجاه التقليدي من إحياء للتراث وتخليص للساحة الشعرية من الزخرفة اللفظية، إلا أنه لم يقدّم عبر نصّه قراءة لواقعه، فجاء نصه غريباً على مستوى مختلف مقوّمات بنيته، من القاموس الشعري إلى الإيقاع، رغم محاولة بعض الشعراء - كأحمد شوقي - التجديد في الموضوعات إلا أن الطابع العام بقي تقليدياً، ولعل هذا من بين الأسباب الرئيسة التي دفعت اتجاهاً آخر للظهور وتكّملة مسار الشعرية العربية الحديثة، ممثلاً في النص الرومانسي.

2- الرومانسية والنص الذاتي، المرجعية والبنية:

"مع الرومانسية نكون في حضرة الآخر الأوروبي، ثقافة وتاريخاً"¹ لهذا كان منبع الرومانسية العربية غربي، فقد صُدّرت كغيرها من الاتجاهات للفكر العربي لتجد أفضل مناخ لتنمو وتزدهر، "فأدّت بذلك هجرة الرومانسية الأوروبية إلى العالم العربي، وخاصة الفرنسية والانجليزية منها، إلى إعادة قراءة التراث الشعري العربي، من طرف شعراء الرومانسية ليعيدوا ترتيب شجرة النسب الشعري، ولم يتم ذلك بقراءة محايدة، مما أثر بشكل كبير على المتن الشعري الرومانسي العربي"². إضافة إلى ذلك فقد عملت عوامل عدة على بعث هذا النص، منها كون الشعر العربي غنائي ووجداني والرومانسية تناشد الغنائية والوجدان، كما أن العرب يتوقون للحرية وهم تحت نير المحتل، والرومانسية تدعو للتحرر، إضافة إلى ذلك دعت الرومانسية لتخليص الأدب من الجمود ومحاكاة الماضي وإبداع نص يتناسب والعصر، وكان ذلك مطلب عدد من المفكرين والأدباء العرب. وعليه اجتمعت عدة أسباب لتهيأ الأرضية للنص الرومانسي العربي الذي انطلق معلياً دور الذات، التي صارت

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها -الرومانسية العربية، ص16.

² المرجع نفسه، ص29.

المركز الذي تدور حوله ومن أجله القصيدة. وقد مُثِّل النص الرومانسي العربي عبر عدة اتجاهات بعضها اهتم بالنص من خلال الإبداع، وبعضها غلب عليه الطابع النقدي، ومن بين هذا الاتجاهات* التي شكّلت مدارس رومانسية متميزة نذكر على سبيل الاستشهاد: مدرسة الديوان*، وجماعة أبولو**، والرابطة القلمية بالمهجر الأمريكي***. "بهذا تعزز الاتجاه الرومانسي بثلاث مدارس كان لها الأثر الكبير في تطور الشعر العربي الحديث وتجديده على مختلف المستويات"¹، وسنحاول تتبع أهم خصائص النص وفق تصور رواد هذه المدارس كما يلي:

2-1- بنية اللغة في النص الرومانسي:

عرفت اللغة الشعرية مع النص الرومانسي تحوُّلاً في التوظيف على مختلف مستوياتها، بداية بالمعجم مروراً بالتركيب ونظام الصور، فعلى مستوى المعجم أسقطت الرومانسية الحدود الفاصلة بين اللغة الشعرية والمتداولة، وهي الحدود التي زكّتها ورسّختها التقليدية، لكن رواد الرومانسية انطلقوا ليعبروا بلغة أقرب لواقعهم

* سنطلق تسمية المدرسة والجماعة والاتجاه على مختلف الاتجاهات الرومانسية العربية دون تفصيل في الفوارق بين التسميات، كما سنركّز على أهم الاتجاهات الرومانسية العربية، دون التعرّض لبعض الأصوات المفردة التي لا تشكّل اتجاهاً واضحاً، له مقوماته وفلسفته في بناء النص الرومانسي. إضافة إلى أننا لن نتعرّض بشكل كبير لتاريخ هذا الاتجاهات، إلا ما له علاقة بالنص مباشرة.

* شكّلها عباس محمود العقاد (1889-1964)، وإبراهيم شكري (1886-1949) وعبد القادر المازني (1889-1949) وقد ظهر أول عمل نقدي لهذه الجماعة ممثلاً في كتاب الديوان في جزئين سنة 1921م، حيث جاء في مقدّمته أن الغاية من الديوان هو الإبانة عن الجديد في الشعر والنقد والكتابة، ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، ص41.

** تأسست سنة 1932م، ويعد أحمد زكي أبو شادي ولد سنة 1892 بمصر، وتوفي سنة 1955م، من روادها الأوائل، ينظر، أحمد زكي أبو شادي، الشاعر النموذجي، إعداد الشيخ كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1414هـ/1994م، ص17.

*** تأسست في المهجر الأمريكي (نيويورك) على يد كوكبة من الأدباء العرب في 20 أبريل 1920، وقد كان جبران خليل جبران (1883/1931) عميداً لها، يعاونه في إدارتها؛ ميخائيل نعيمة مستشاراً، ومن أعضائها أيضاً نذكر إيليا أبو ماضي (1889) ونسيب عريضة (توفي سنة 1946) ينظر، عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي الحديث، مدارس ومذاهب ونظريات وأعلام، ج3، ص22.

¹ محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، دار الجيل بيروت - لبنان، دط، ص41.

ومفهومه للعامة، ومن ذلك نقرأ من قصيدة لأحمد زكي أبو شادي يبث فيها أحزانه فيقول:

هذي حياتي كلها تعب على *** تعب وأتراح على أتراح
وكأنني جاوزت خلجان الردى *** بسفينتي فنعمت بالأقداح
والدهر يعلم أنني في نشوتي *** في قبضة الجراح والسفاح¹

من خلال معجم هذه الأبيات تتضح عملية التحول في توظيف المعجم فقد صار أكثر مرونة وتداولاً، فنلاحظ مثلاً كلمات: **حياتي**، **أتراح**، **خلجان**، **الأقداح**، **الدهر**... وغيرها، حيث تعد بسيطة ومتداولة في الكلام الفصيح المتداول، فهي مفهومة ولا تحتاج شرحاً أو ربطاً بمقدّمات معيّنة، لهذا صورت حياة الشاعر بشكل واضح وبسيط، رغم أنه يُخفي الكثير، فأدت وظيفتها الأولى في التبليغ، ثم تجاوزت ذلك إلى الوظيفة الجمالية، فالشاعر لا يريد إبلاغ وبث أحزانه فقط بل يصورها بشكل فني جمالي يجعل من نصه يتجاوز وظيفته التبليغية إلى وظيفته الجمالية الشعرية، ويعد هذا من أهم الخصائص التي نقلت وظيفة الشعر التبليغية في النص التقليدي إلى أولى الخطوات نحو الشعرية والجمالية في النص الرومانسي.

2-2- بنية الإيقاع في النص الرومانسي:

"يعتبر الإيقاع بوصفه التناوب الزمني المنتظم والمتواتر للظواهر المترابطة من الخصائص المميزة للنص الشعري والمبدأ المنتظم للغة"²، لهذا فقد احتل مكانة مهمة في النص الرومانسي، الذي قدّم أولى النماذج الرائدة في كسر نمطية الوزن الخليلي، حيث عملت مختلف الاتجاهات الرومانسية على محاولة التجديد العروضي ولو بشكل جزئي، فجاءت المحاولات؛ إما بالكتابة بالبحر الأكثر انسيابية وحركة كالرمل والمجتث، وهي قليلة الاستخدام في النص التقليدي، أو الكتابة بالمجزوء بشكل ملفت أو التخفيف من قيود العروض بكسر بعض قوانينها، أو الكتابة بقوافي مختلفة وغيرها من المظاهر التي "تتجت عن ممارسات الشاعر الرومانسي العربي، الذي قدّم عدة

¹ أحمد زكي أبو شادي، الشاعر النموذجي، ص 72.

² محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 17.

أشكال شعرية لخرق صرامة القصيدة النمطية وتجاوز الشعر التقليدي الذي فرضته¹.
وسنركّز في ما يلي - فقط - على نموذج واحد من التجاوزات الإيقاعية وهي
توظيف تعدد الروي في القصيدة الواحدة، من خلال عينة من قصائد رواد
الرومانسية العربية. ومن ذلك نقرأ ما جاء في قصيدة إلى طغاة العالم للشابي و التي
قال فيها:

ألا أيها الظالمُ المستبدُ * حبيبُ الظلامِ، عدوُ الحياةِ
سَخَرْتَ بِأَنَاتِ شَعْبٍ ضَعِيفٍ * وكفكُ مخضوبةٌ من دِماه
وَسِرْتَ تُشَوِّهَ سِحْرَ الوجودِ * وتبذرُ شوكَ الأسي في رُباه
رُويدك! لا يخدعُكَ الربيعُ * وصحوُ الفِضاءِ، وضوءُ الصباحِ
ففي الأفقِ الرحبِ هولُ الظلامِ * وقصفُ الرُعودِ، وعصفُ الرِّياحِ
حذار! فتحت الرِّمادِ اللهبُ * ومَن يبذرُ الشوكَ يجنُ الجراحُ²

نلاحظ اختلاف حرف الروي بين الثلاثة أبيات الأولى والأخيرة، فرغم أن القافية بقيت
ثابتة من حيث الحركة والسكون إلا أن نغمة الروي تغيّرت، وبتقطيع البيت الأول من
الثلاثة أبيات الأولى والأول من الأخيرة يتضح ذلك بشكل جلي:

ألا أيها الظالمُ المستبدُ * حبيبُ الظلامِ، عدوُ الحياةِ
اه اه اه اه اه اه اه اه * اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
فعولن فعولن فعولن فعولن * فعولن فعول فعولن فعولن فعولن
رُويدك! لا يخدعُكَ الربيعُ * وصحوُ الفِضاءِ، وضوءُ الصباحِ
اه اه اه اه اه اه اه اه * اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
فعولن فعولن فعولن فعولن * فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

نلاحظ أن القصيدة بُنيت على البحر المتقارب الذي تفعيلته الصافية 'فعولن'،
وتوظيف هذا البحر راجع للحركة التي يقدّمها بتراتبية تفعيلاته وتساوبها من حيث
الإيقاع، فهو يقدّم إيقاعاً أكثر انتظاماً من البحور المركّبة، أما القافية فهي ثابتة في
كلا البيتين وهي (اه اه - عولن) لكون الضرب سالم كالعروض، ولكن هذا التماثل

¹ مشري بن خليفة، الشعرية العربية . مرجعياتها وإبدالاتها النصية - ص 111.

² أبو القاسم الشابي، ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، ص 188، ص 189.

إيقاعي فقط لأن أحد حروف القافية - الروي - وهو أشدها قوّة مختلف بين المجموعتين، وهذا الاختلاف هو الذي يجعلنا أمام مجموعتين ونسقين متمايزين من حيث البنية الإيقاعية العامة، مما ينعكس على الموضوع المعالج في القصيدة، فاختلاف الروي ليس اعتباطاً إذا تتبعنا القصيدة في وحدتها العضوية والموضوعية، ففي الأبيات الأولى يقدم الشاعر وصفاً للمحتل ويوجّه له مظاهر ظلمه وتعسّفه، منها: حبيب الظلام، كفك مخضوبة، تبذر الشوك. أما في الأبيات الثلاثة الأخرى المختلفة القافية يقدّم مآل الظالم المستبد ونتيجة للصورة التي رسمها له في البداية، فجاءت الأبيات الأخيرة لتقدّم النتيجة المؤكدة للظلم: "رويدك لا يخدعك، هول الظلام، حذار فتحت الرماد اللهب". ولولا اختلاف الروي لما اتضحت أنساق النص بهذا الشكل الملفت، وعليه فتوظيف القوافي المختلفة الروي في النص الرومانسي لم يكن مجرد حلية إيقاعية ورغبة في المخالفة بل وظيفته حمل التغيير الداخلي للنص والتعبير عنه جمالياً، وكشّف الحركة الداخلية للشاعر الذي غير النفس بتغيير النسق، فحاول إعطاء كل مرحلة شعورية حقها الإيقاعي المتميّز عن الآخر، ليُفرّق بين الحالتين، وفي ذلك قمة الذاتية التي تميّزت بها الرومانسية.

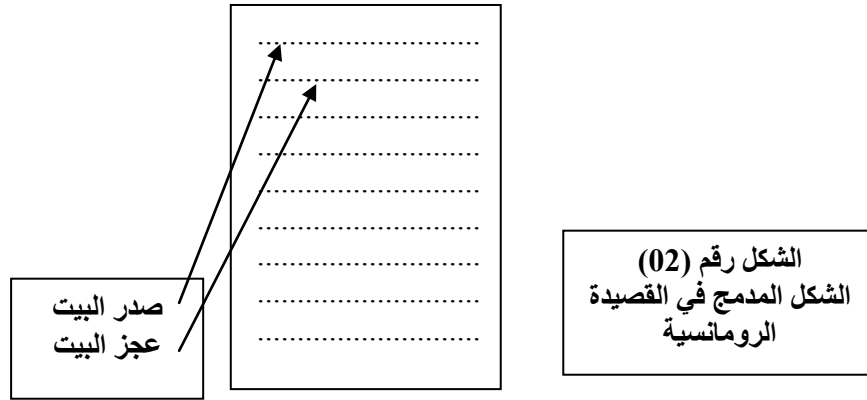
2-3- هندسة القصيدة الرومانسية:

انطلاقاً من العلاقة الوثيقة بين الإيقاع التقليدي القائم على الوزن الخليلي والقافية حافظت القصيدة على عموديتها وتناظرها الموحى بتناظر زمني يحمله الإيقاع، وما دام الإيقاع قد خطا خطوة نحو الأمام عبر النص الرومانسي فقد تبعته بذلك هندسة القصيدة في ذات الاتجاه، "فكل اشتغال فضائي جديد يقدمه النص يبقى محدوداً بالتغيير على مستوى الإيقاع"¹، حيث حاول الشعراء "تقديم شعرهم بشكل مختلف عن سابقهم معتمدين في ذلك على ما تمنحه الطباعة من إمكانات، فاستغلوا المكان الطباعي وهو الذي يحتله النص"²، أفضل استغلال، موزعين نصوصهم على البياض حسب أنساقها المختلفة وإيقاعاتهم المتداخلة، فتحكّم النص وإيقاعه في

¹ محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 177.

² فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص 23.

الكثير من الأحيان بهندسة فضاء القصيدة، وسنحاول في ما يلي تقديم بعض العينات من أنماط التجلي الفضائي للنص الرومانسي. ومن نماذج هذه الأنماط الجديدة للكتابة على الورقة نجد نمط كتابة القصيدة بأبيات عجزها تحت صدرها أي تكتب عموديا في رواق واحد وسط الصفحة، "وهو ما أُطلق عليه ظاهرة الإدماج"¹، حيث تحمل القصيدة الشكل التالي:



ومن عينات هذا التوظيف نقرأ مطلع قصيدة الشاعر والملك الجائر لأبي ماضي:

أمر السلطان بالشاعر يوما فأتاه

في كساء حائل الصبغة واه جانبا²

من خلال البيت يظهر بوضوح إدماج العجز تحت الصدر، ورغم أن القصيدة ستأخذ بعد ذلك النمط التقليدي التناظري إلا أن مطلعها يفتتحها بشكل مغاير مما يؤثر كما رأينا على الإيقاع، ويفصل بين موضوعات القصيدة الواحدة حسب حالة الشاعر الوجدانية.

نلاحظ مما تقدّم أن النص الرومانسي عمل شكليا وهندسيا على المغايرة ليؤسس لنصه فضاء جديدا ينطلق منه في بناء صرح القصيدة العربية الحديثة، فرغم تهميش البعد الفضائي للنص الشعري في العديد من الدراسات إلا أن دوره يظل مهما في توزيع النص على الورق، مما له بالغ الأثر على النص أولا من حيث

¹ مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص 110.

² شرح ديوان إيليا أبو ماضي، شاعر الإنسان والحياة، تقديم ودراسة، حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1999م، ص 414.

تراكيبه وتواتر إيقاعه وحتى موضوعاته، ومن جهة أخرى يؤثر التشكيل الفضائي على المتلقي الذي تعود الشكل التناظري مع النص التقليدي، وهو الآن يواجه تحدياً جديداً ليعيد ترتيب نمطية تلقيه وفق نص يحاول الانطلاق بشكل جديد، وهذا بالتأكيد سيؤثر على طبيعة التلقي الشعري، مما يؤدي إلى تحوّل في وظيفة الشعر ذاته، فلم يعد مجرد تبليغ، فقد حملّ بالوظيفة الجمالية الشعرية التي تدفع بشحناتها إلى المتلقي ليساهم في ميلاد جديد للنص. ولكن هذا لا يغري بالقول أن الشعرية العربية قد أسست نموذجاً هندسياً جديداً كلياً لأن النموذج الفضائي القديم بقي حاضراً رغم ما اعتراه من تغيير، "وذلك لكون المسوّغات الإيقاعية مستمرة الفعل على مستوى ذاكرة الشاعر والمتلقي"¹، لهذا فالتشكيل الجديد يقيم قواعده بمحاذاة النمط القديم الذي بقي حاضراً بقوة في الشعرية العربية الحديثة، التي تتقدّم ببطء نحو هدم هذا النموذج وإقامة ما يتماشى وتطوّرات العصر المنعكسة بالضرورة على الفعل الشعري فكراً وممارسة نصية.

وعليه رغم حداثة النص الرومانسي وجرأته في تجاوز البنية التقليدية إلا أنه لم يحدث القطيعة النهائية معها فظلّ البناء التقليدي قائماً رغم محاولات تجاوزه، التي انطلقت مع مرحلة النص الجديد والشعر الحر، الذي جاء في ما نعتبره بالمرحلة المعاصرة من الشعرية العربية.

3- الشعر الحر مرجعيته وبنيته: ظهرت أولى المحاولات الشعرية وفق هذا النمط على يد نازك الملائكة بقصيدتها الكوليرا، سنة 1947م، وبدر شاكر السياب* بقصيدة "هل كان حبا" التي ذكر بأنه نظمها سنة 1946م، فاعتبرها النقاد أولى تجارب الشعر الحر، "وقد تضمنها ديوانه "أزهار ذابلة" الذي طبع بمصر سنة 1947م"²، "ورغم ما دار من جدل حول الأسبقية في ريادة الشعر الحر"³ إلا أن ما

¹ محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 176.

* ولد السياب سنة 1923م ينظر، بدر شاكر السياب، رائد الشعر العربي الحديث، دراسة حيدر توفيق بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1411هـ/1991م، ص 13.

² بدر شاكر السياب، رائد الشعر العربي الحديث، دراسة حيدر توفيق بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1411هـ/1991م، ص 23.

³ إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص15.

يهمنا مرجعيات هذه الحركة الشعرية التي تطوّرت عبر الزمن مقدّمة نصا متميزا على جميع المستويات البنائية والموضوعاتية، حيث دعا رواد هذه الحركة لتطوير توظيف موسيقى الشعر من خلال الاعتماد على التوزيع الحر للتفعيلات عبر الأسطر والجمل الشعرية حسب ما تقتضيه الدفقة الشعرية، كما شهد القاموس الشعري تحوّلًا نحو الانفتاح على اللغة المتداولة وتوظيف التراكيب البسيطة، أما الموضوعات فلم تعد محدودة بل انطلقت في مختلف الاتجاهات ليكتب الشعراء في كل شيء. وفي ما يلي نقدّم أهم الخصائص البنيوية للنص الحر، بداية باللغة الشعرية والإيقاع وانتهاء بالفضاء النصي.

3-1- بنية اللغة في النص الحر (شعر التفعيلة):

حقّق الشعر الحر قفزة نوعيّة في مجال توظيف اللغة الشعرية، مقارنة بالاتجاهات الشعرية قبله، فقد قدّم أولى الخطوات نحو تحطيم الحدود بين اللغة المتداولة وما كان يطلق عليه اللغة الشعرية، "فلم تعد اللغة الشعرية تحتفي بالقاموس الخاص الذي يخاطب النخبة، بل صار القاموس متداولًا، والمتحكم فيه هو التجربة الشعرية والحالة التي يعانيتها الشاعر أثناء خلق نصه الشعري الذي أصبح أشبه بالغبابة المتشابكة والمتداخلة والمعقدة من الأسئلة الجمالية المتعددة التي تتطلب مغامرة من نوع فريد للولوج لسرّها والتحاوّر معها من أجل فك رموزها وتشابكها وتعقيدها وغموضها غير المبهم"¹، وهذا يتطلّب توظيف لغة لها ميزات خاصة فهي مفهومة وبسيطة ولكن تحمل في الوقت ذاته قيمة رمزية غاية في العمق لهذا تتطلّب قراءة من نوع خاص، تتجاوز السطح إلى أعماق النص، بهذا يتجاوز التعبير الشعري في النص الحر المعنى الواحد والمحدد، "ليمنح القارئ فرصة تعدد قراءة النص وتأويله حسب تلقّيه"²، وانطلاقًا من أن اللغة هي رحم مختبر الشعر المعاصر الذي حقق بها تميّزه³، فقد حاول رواد الشعر العربي الحر أن يجددوا

¹ محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص 13.

² فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص 25.

³ ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ص 76.

الشعر من خلال تجديد لغته، وذلك عبر احتكاكهم بالحياة الجديدة، من جهة، ومن جهة أخرى وصولهم لقناعة بجمود اللغة التقليدية وعجزها عن مواكبة حركة الحياة فثاروا عليها، لكون قاموسها صار مجرد ألفاظ ميتة تحمل معاني محددة مكررة لا علاقة لها بحياتهم، ومن ثمَّ كان لا بد من تجديد اللغة انطلاقاً من تجربة جديدة وفهم جديد للحياة، "فلكل تجربة لغتها الخاصة"¹، وعليه جاءت لغتهم من حيث القاموس والتركيب حسب تجاربهم، وحالاتهم النفسية أثناء قولهم، ومن نماذج قاموسهم نذكر من قصيدة "ويبقى لنا البحر" لنازك الملائكة من ديوانها **يغيّر ألوانه البحر** حيث تقول:

وقفنا على البحر تحت الظهيرة طفلين منفعلين

وروحى يسبح، عبر مروجك

في نهر عينين مغدقتين

وقلبي يركض خلف سؤال

حملت براعمه عطر مرعى، على شفتيك²

نلاحظ من خلال هذه الأسطر الشعرية توظيف الشاعرة لقاموس شعري بسيط في طابعه السطحي فالكلمات الموظفة متداولة ولا تحمل أي غموض أو إبهام ظاهري، فلم تتجاوز الحقول الدلالية المعروفة كحقل الوجود والطبيعة في كلمات كالبحر، ومروجك، ونهر. أو حقل الإنسان بشقيه المادي والمعنوي ومن كلماته: روحى، يسبح، عينين، قلبي، يركض، شفتيك. انطلاقاً من هذه الحقول تتضح بساطة القاموس وتداوله، لكن هذا لا يُغري بالفهم البسيط والمباشر للقصيدة، فعبر تركيب هذا القاموس ينفلت من الدلالة السطحية والمباشرة ليقصد فضاءات دلالية عميقة لا يمكن الوصول إليها بسهولة.

3-2- بنية الإيقاع في النص الحر:

¹ فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ص 209، ص 210.

² نازك الملائكة، يغيّر ألوانه البحر، آفاق الكتابة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998، دط، ص 31.

يعد التجديد الإيقاعي أهم ما ميّز النص الحر عن سابقه، فالانطلاقة الأولى له كانت على أسس عروضية بحتة، حتى أن نازك الملائكة وهي باعثة هذا النمط الشعري الجديد عرّفت الشعر بأنه ظاهرة عروضية قبل كل شيء، "وذلك لأنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر"¹، لتؤكد منذ البدء أن الشعر الحر - الجديد - مستمد من عروض الخليل بن أحمد قائم على أساسه². ومن جهة أخرى وعبر كون "كل قصيدة حرة تتمتع بسياقها وتجربتها الخاصة التي تفرض بالضرورة نمطاً إيقاعياً محدداً يتلاءم مع خصوصيتها"³، فإن أنماط الإيقاع تعددت ويمكن حصر عدد منها في تجارب شعراء القصيدة الحرة ونذكر منها ما حدّده الناقد عز الدين إسماعيل في قضايا الشعر المعاصر، في نموذج السطر الشعري والجملة⁴.

3-3- الفضاء النصي في القصيدة الحرة:

من خلال التحوّل الذي حدث للقصيدة العربية على مستوى الإيقاع، بدأ نظام هندستها في التحوّل تبعاً لذلك، "بهذا انعكست المتغيّرات الإيقاعية التي مرت بالقصيدة العربية بشكل مباشر على اشتغالها الفضائي المعتاد"⁵، فبعد أن كانت القصيدة الخاضعة لعمود الشعر تُبنى على نظام توازي الشطرين، قامت القصيدة الحرة على إسقاطه ليحلّ محله نظام الأسطر المختلفة الطول حسب عدد التفعيلات المشكّلة لكل سطر، لهذا ظهرت أنظمة هندسية مختلفة تتماشى والتطور الذي حدث للقصيدة العربية الحديثة، وعليه فأول ما يتوقّف عنده قارئ الشعر المعاصر هو انقلاب وتحوّل في عملية ملء الصفحة، ليجد نفسه أمام "الصفحة المتعددة" فالفضاء النصي تشكّله وتنظّمه الدوال - الكلمات - المتفاعلة مع بعضها، "أما العروض فلا يمكنه وحده أن يحدّد ويختزل احتمالات البناء النصي، الذي تحوّل إلى

¹ مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص 122.

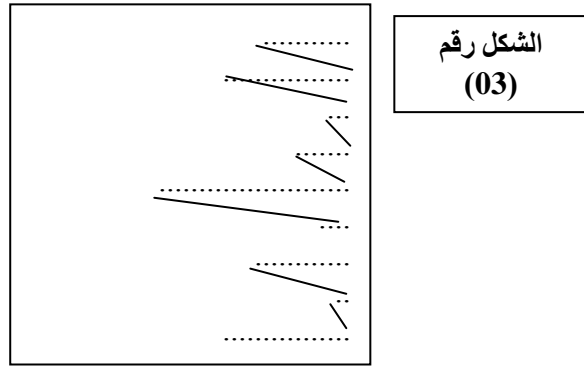
² ينظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 07.

³ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 42.

⁴ ينظر، عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 79.

⁵ محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 175، ص 176.

مختبر بلا نهاية¹ يقدم أشكالاً لا حصر لها، وهذا انطلاقاً مما تمنحه إمكانات اللغة والإيقاع من تمظهر مؤد للشكل المختلف، "الفضاء النصي هو بالدرجة الأولى، الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي"²، الذي يتشكّل بمظاهر مختلفة ليساير التطور الذي حدث في واقع الحياة المعاصرة التي صارت تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية³ بشكل ملفت، ليحمل الشكل الجديد وضعيات ومظاهر أقرب للتشكيل الهندسي والرسم، فتميّز بذلك بين عدد من أشكال القوائد تحمل مظهراً هندسياً خاصاً ومن هذه الأشكال الكثيرة نذكر شكل الخط المنكسر أو المضلع⁴ وهو الشكل الأكثر شيوعاً في تمظهر القصيدة العربية الحرة، حيث تنتظم الأسطر الشعرية بأطوال متفاوتة مما يجعلها تشكل خطاً منكسراً إذا ربطنا أطرافها حيث تقدّم الشكل التالي:



ويحتل هذا الشكل نصيباً وافراً من التمثّل في الشعر الحر ومن ذلك ما نرصده من شكل أسطر جدارية محمود درويش التي يقول فيها⁵:

هذا هو اسمك /

قالت امرأة ،

وخابت في الممرّ اللولبيّ ...

19-2004م). ص22.

أرى السماء هناك في متناول الأيدي .

ط1، 2004م، ص 441.

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب

من خلال الأسطر نلاحظ تشكّل المضلّع انطلاقاً من وصل أطرافها ببعضها البعض، وهذا قدّم شكلاً متميّزاً وأكثر بروزاً للنص، مما يمنحه ثلقاً خاصاً، "فالشاعر أحدث بتركيبه اللامتاهي للأسطر خلخلة في التلقي، مما يدفع اطمئنان المتلقي نحو الشك والدخول في متاهة القلق"¹، وهو حال الشعر المعاصر الذي يعبر عن حالة الشاعر/المتلقي غير المستقرّة انطلاقاً من محيطه المشوّه وواقعه المتناقض.

من خلال ما تتبّعناه من مستويات القصيدة العربية الحرة، نلاحظ مدى القفزة التي حقّقها الشعر العربي المعاصر عبر كسره للبنية القديمة من الناحية اللغوية والإيقاعية، حيث طوّرت إيقاعاً متفرداً مدّ الشعر بقدرة هائلة للتشكل بمرونة، ليعبر على التحوّل الذي تعيشه الذات العربية، وقد تبع هذا التحوّل الإيقاعي تحوّلًا في التشكيل الهندسي، ولكن رغم الحرّية المغرية التي تتمتع بها بناء القصيدة الحرة على مختلف مستوياتها إلا أن نظام الإيقاع الذي اعتمد التفعيله وحدة له عمل على تقييد الشاعر من جديد ولو بشكل مختلف، إضافة إلى ذلك فقد تطوّرت الأشكال الشعرية العالمية إلى نماذج أسقطت الإيقاع السمعي - نهائياً - أمام إيقاع من نوع آخر

¹ محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 52.

يعتمد على محدّدات مختلفة كالتكرار والتضاد والتراسل وغيرها من أشكال الإيقاع الجديد، وانطلاقاً من هذين السببين ظهرت حركة - موجة - جديدة حاولت تقديم نص مختلف من حيث البناء والموضوعات، فكانت قصيدة النثر ببنيتها الجديدة كلية.

فرغم الجدل الذي أحاط بالشكل الشعري الجديد إلا أن رواده عملوا على بعثه من خلال تنظيراتهم ونصوصهم التي تحدّت التقليد وفجّرت اللغة وخلقت نصاً مختلفاً فرض وجوده عبر الزمن، مؤكداً وتمسكاً بتسميته قصيدة النثر، ويعد أدونيس أول من استخدم ووظّف هذا المصطلح وذلك في مقال له بعنوان: محاولة في تعريف الشعر الحديث نُشر بمجلة "شعر" صيف 1959 حيث رأى أن تحديد الشعر وضبط حدوده بالوزن يعتبر تحديداً خارجياً سطحياً، "قد يناقض الشعر في ذاته، لكونه تحديد للنظم لا للشعر"¹، بهذا قدّم أدونيس أولى الخطوات نحو نص جديد كليّة يؤسس بنيته انطلاقاً من الاختلاف والابتداع الدائم، وقد عملت عدة روافد على بعث هذا النص، واحتواء تنظيراته وتأتي على رأسها مجلة "شعر" التي كان لها دور كبير في تكريس مفهوم قصيدة النثر برافديه الغربي والعربي، حيث عملت مفاهيم رواد هذه المجلة وعلى رأسهم أدونيس على بعث هذا النص الذي قام على هدم ما علق باللغة والوجود وأعاد خلقه وبعثه بأسلوب جديد 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"²، بهذا وضعوا أولى المعالم لطريق النص الأكثر انفتاحاً وقلقاً، لتنتقل معه الأقلام مجرّبة ومندهشة في هذا الكشف الذي أدخل الشعر العربي المعاصر عصراً جديداً، خرج معه من التبليغ والتصوير إلى الرؤيا التي احتلت قلب قصيدة النثر، كما تعد أبرز سمات الحداثة العربية، حيث "تقضي كل رؤيا بتغيير نظام الأشياء، وتحويل العلاقات الرابطة بينها، ومن ثمّ يُفرز هذا التغيير والتحويل لغته الخاصة وشكله الخاص"³، وهذا

¹ مشري بن خليفة، الشعرية العربية . مرجعياتها وإبدالاتها النصية . ص148.

² راوية، يحيى، شعر أدونيس البنية والدلالة، ص15.

³ مشري بن خليفة، الشعرية العربية . مرجعياتها وإبدالاتها النصية . ص168.

أساس بناء قصيدة النثر التي اعتمدت على أسس ومقومات تقوم على الابتداع في كل مستوياتها انطلاقاً من اللغة المستخدمة وصولاً للشكل الهندسي الذي قدّمت نصها من خلاله.

لكن التطوّر الإبداعي لم يعرف حدوداً فالشعر أصله لغة واللغة في حالة تطوّر وانشطار دائم، لهذا كان لزاماً على رواد قصيدة النثر أن يبتكروا أنماطاً شعرية تسير التطوّرات الحياتية بكل ما تحمل من أبعاد اجتماعية ونفسية وتقنية وغيرها، وهو ما أدى إلى التفكير في ضرورة خلق نص جديد يعتمد على تقنية الكتابة لتصبح اللغة من تقول النص لا الشاعر الذي تجرّد من كل ما يحمل ليترك اللغة على سجيّتها، "وقد تطوّرت هذه التقنية والآلية في الكتابة من مرحلة (القصيدة) إلى مرحلة (الكتابة)، عبر سلسلة من التحولات الداخلية في النص، انطلاقاً من جدلية المحو والاكتشاف، وانتقالاً من المعلوم إلى المجهول، لتؤسس لممارسة كتابية جديدة وخارجة عن الشكل المنتهي المعلوم"¹، الذي رسّخته الممارسات قبلها، فشكل الكتابة لا يعترف بنهاية المعنى والوصول إلى خط الوصول، وعليه " فالشعر لا يبدأ هنا وينتهي هناك"² إنه منفتح وغير قار على شكل نهائي، بهذا فشكل الكتابة عند الشاعر الحديث - قصيدة النثر - يخلق فكراً غير متوقّع، "لتصبح اللغة كأنها الخالقة لا المخلوقة، والكتابة ليست شكلاً سابقاً يحتضن فكرة ومعنى لاحقاً، إنها لا تعبّر عن شيء، وذلك لأنها تعبّر عن شيء هو كل شيء، ولا تغلق عليه إنما تفتحه على اللانهائية"³، كما يرى أدونيس الذي تعد تجربته وفكرته في تكريس شكل الكتابة تجربة رائدة، حيث احتفت نصوصه "هذا هو اسمي" و"قبر من أجل نيويورك" و"مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" و"مفرد بصيغة الجمع" بحضور توزيع فريد للسواد والبياض وسمك وحجم الحروف والأسطر، "ليقدّم بممارسته للكتابة ونقضه للخطابة مختلف الأبعاد البصرية التي يظهر عليها النص بمجموع مكوناته

¹ المرجع نفسه، ص 169.

² أدونيس، الثابت والمتحول، ص 266.

³ أدونيس، الثابت والمتحول، ص 267.

وهو يشغل فضاءً¹، وانطلاقاً من تصوّراته ونصوص رواد هذه الشكل "أصبحت القصيدة /الرؤيا، المعتمدة على شكل الكتابة منارة مهمة تطرح بعمق الانشطار والاختلاف الذي حدث في واقع الشعر العربي، من حيث المفهوم والممارسة النصية"²، فجاء هذا النص ليقول لأول مرة ما تريده اللغة أثناء تشكّلها لا ما يريده الناطقون بها وما يحتمّونه إياها من أفكار ومرجعيات، فقد صارت اللغة سيّدة ذاتها في خلق نصّها بنفسها انطلاقاً من توهّجها وعودتها لطفولتها لتقول لأول مرة ما تريد دون توجيهات أبوية. فاللغة في شكل الكتابة تؤسس لعالمها ولا تعترف بتاريخها وماضيها، فهي تخاطب الوجود في أصله لا من خلال ما عبّأه بها الزمن، لتفرض تاريخها وقانونها الخاص فيصبح النص له جسد برغبته وحركته وانتماؤه، ثم يُطلق العنان للغة لتبدأ تحولاتها فتفعل فعلها، بوصفها مدار النص، "وعبر انهيار شكل الثبات والأنموذج، يبدأ النص في تأسيس كتابته الخاصة"³، التي استطاعت أن تفرض حضورها في خارطة الشعر العربي المعاصر باعتبارها ممارسة نصية رائدة تحاول اكتشاف المجهول في لغتنا والتأسيس لعهد شعري جديد يتماشى وواقع الأمة العربية التي شهدت تحولات على جميع المستويات في مشرقها ومغربها، الذي لم يقف شعراؤه موقف المتفرّج على حركة الشعر العربي المشرقي منذ انطلاسته الأولى في عصر النهضة، بل ساير وواكب الحركة الشعرية العربية وصولاً للشكل الجديد، وسنحاول خلال فصول هذه الدراسة التركيز على أحد أهم التجارب المغاربية في الشعرية العربية وهي تجربة الشعر الجزائري بدايةً بنهضته وصولاً لشعرية الاختلاف.

¹ مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص184

² مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي الحديث، ص134.

³ المرجع السابق، ص239.

الفصل الأول

الفصل الأول: النص الشعري الجزائري الحديث
والمعاصر مرجعياته وبنياته

- مدخل

- المبحث الأول: البنية والنص الشعري.

المطلب الأول: البنية بين اللغة والاصطلاح.

المطلب الثاني: النص ومفهوم الشعر.

- المبحث الثاني: مرجعيات وبنيات الشعر الجزائري
الحديث.

المطلب الأول: مرجعية وبنية النص التقليدي

المطلب الثاني: الاتجاه الوجداني مرجعياته وبنياته

- المبحث الثالث: مرجعيات وبنيات النص الشعري الجزائري المعاصر.

المطلب الأول: بنية النص في شعر السبعينيات
المطلب الثاني: بنية النص في شعرية الاختلاف

- خلاصة

الفصل الأول: النص الشعري الجزائري الحديث والمعاصر، مرجعياته وبنياته

مدخل

عرف الشعر على اختلاف لغاته، تطورا على مستويات* عديدة تعدّ البنية أهمها لكونها تجمع مختلف مكونات النص الشعري وتصهرها سوية لتقدم النص في وحدة واحدة، حيث لا يمكننا تحديد دور أي مكون إلا من خلال علاقته ببقية مكونات النص، وتأتي اللغة بمختلف مستوياتها على رأس مكونات بنية النص الشعري، حيث تعد أساس النص الشعري بما تقدمه من أشكال مختلفة للتجلي، عبر وجودها المفرد ومن خلال علاقات عناصرها المختلفة، كما تساهم في إظهار غيرها من مكونات بنية النص الشعري ومنها الإيقاع الذي يمثل الجانب الأكثر حضورا في الشعر العربي على اختلاف مراحلها، فاللغة تقدم الجسد للإيقاع ليتشكل بمختلف أنماطه، ومن جهة أخرى نجد مكونا آخر؛ اللغة دور

* كالمضامين والأغراض.

بارز فيه، وهو الفضاء النصي أي ما تقدّمه الأحرف الطباعية ومختلف الأشكال والرسوم على الصفحة لشكل النص الشعري، حيث يساهم ذلك في توجيه المتلقي نحو تلق مخصص. وعليه فبنية اللغة في النص الشعري تعد محورا للبنية من مختلف النواحي، فهي تشكل المظهر الخارجي للنص وعبرها يظهر الإيقاع ومن خلال شكلها الطباعي تقدّم الفضاء النصي، بهذا يمكن الانطلاق منها لدراسة مختلف مكونات النص الشعري الجزائري الحديث والمعاصر، وهو ما سأبحث فيه خلال هذا الفصل.

المبحث الأول: البنية والنص الشعري المطلب الأول: البنية بين اللغة والاصطلاح.

1- البنية لغة:

تشق البنية في اللغة من فعل بنى يبني بناء، بمعنى التشييد والإقامة والتركيب، "فالبنّي نقيض الهدم، بنى البناء بنياً [...] البناء: المبنى والجمع أبنية، وبنيات جمع الجمع [...] والبنية والبنية: ما بنيته وهو البنى والبنى".¹ يتّضح من التعريف اللغوي للبنية أنها تقوم بوظيفة محدّدة متمثلة في الجمع والتأليف بين عناصر خاصة بميدان ووسط محدد.

2- البنية اصطلاحاً:

أما اصطلاحاً فالبنية "هي كل مكوّن من ظواهر متماسكة يتوقّف حضور وعمل كل منها على مجاوره في السلسلة انطلاقاً من علاقات تجمع بينها، فلا يمكن لعنصر من العناصر أن تكون له دلالة إلا ضمن البنية التي ينتمي إليها وتربطه بالبقية. ويتّسع هذا المفهوم انطلاقاً من الخصائص التي يمكن ملاحظتها عليه وعلى

¹ ابن منظور، لسان العرب، حققه وعلّق عليه ووضع حواشيه، عامر أحمد حيدر، راجعه، عبد المنعم خليل إبراهيم، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2003م، المجلد 14 - و، ي - ، ص 115.

رأسها تعدد المعنى والمرونة وتوقفه على السياق"¹. وقد قدم جان بياجيه في كتابه "البنوية" مفهوما محددًا للبنية فاعتبرها "مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة. وهي مستقلة في نظامها عن الوسائط الخارجية، وتتميز بثلاث ميزات هي: الجملة، والتحويلات، والضبط الذاتي"². فالجملة أو ما يُعرف بالشمولية "totalité" تقوم بتقديم العلاقات التي تربط عناصر البنية ببعضها داخل الكل، وفي استقلالية تامة عن ما هو خارجها، لهذا لا تهتم بتلك العناصر في وضعها التراكمي السلبي لكن تُعنى بما يربطها من علاقات. أما التحويلات "transformations" فتوضح الطابع المتحوّل والمتغير للبنية، حيث لا تستقر على حالة بفعل حركية أنساقها الداخلية، فالتحوّل يقدم لنا صورة عن طبيعة القانون الداخلي للبنية. أما الضبط الذاتي "auto-reglage" فيحقق للبنية استمرارها من خلال تنظيم نفسها ذاتيا، بهذا يضمن الضبط الذاتي عدم حاجة البنية لما هو خارجها، "فعناصرها تعيد تشكيل البنية بعد كل تحوّل عبر علاقات خاصة، لتُغلق نظامها عن مختلف الأنظمة الخارجة عنه"³.

مما تقدّم تتّضح حدود البنية وماهيّتها، ولكن يظل هذا التحديد عام يصلح إسقاطه على مختلف البنيات أيا كان مصدرها، لهذا سنركّز على تحديد البنية وحصرها في النص الأدبي عموما والشعري بوجه أخص، وذلك لضرورة البحث، فالنص الشعري يتشكّل من عناصر لغويّة خاصة لكل منها وظيفية، وعبر علاقاتها المحددة تقدّم لنا بنية خاصة متميّزة عن غيرها، أما خصائص البنية الثلاث فهي تعرّفنا بطبيعة تشكّلها، كما تمنح النص ميزات تحدّده، وتضبط حركته الداخلية، فالكلية تجعلنا نقرأ النص الشعري من جميع زواياه الصوتية والتركيبية والإيقاعية وغيرها، أما التحويل فيمنحنا إشارة على حركية النص وتوالده فهو مشكّل من اللغة التي لا تستقر على

¹ صلاح فضل نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة مصر، ط1، 1419هـ، 1998م، ص 121.

² جان بياجيه، البنوية، ترجمة، عارف منيمنة، وبشير أوبيري، منشورات عويدات، بيروت لبنان، باريس، ط4، 1985. ص 08.

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 70، ص 71.

حال، خصوصا بتعدد القراءة، ثم يأتي الضبط الذاتي ليعيد تأسيس بنية النص في شكل جديد من خلال ربط عناصرها بعلاقات جديدة تتماشى وطبيعة التحولات التي أصابتها، فيقدّم لها "نوع من الانغلاق"¹. وعليه سنحدّد مفهوم النص انطلاقا من كونه بنية لها معالمها الخاصة. ولكن قبل ضبط مفهوم النص وتحديد أبعاد بنيته، يُلوح أمامنا تساؤل حول البنية كما هي وتطبيقها على النص باعتبارها منهجا تجسّد في البنيوية، وعليه سنحدّد مفهوم البنيوية وكيف تأسست باعتبارها منهجا جعل البنية أساس تحليله.

3- من البنية إلى البنيوية:

ظهرت البنيوية - بشكل فعلي - باعتبارها منهجا مع تقدّم مناهج النقد في منتصف القرن العشرين، منطلقا من عدّة روافد أسست عليها قواعدها واستمدّت منها أدواتها الإجرائية نذكر منها:

3-1- مدرسة الشكلانيين الروس التي ظهرت في بداية القرن العشرين على يد جماعتين من الدارسين أخذتا على عاتقهما الدراسة الشكلية للأدب؛ "الجماعة الأولى هي حلقة موسكو اللغوية التي تأسست سنة 1915م"²، ومن روادها رومان جاكوبسون R.JAKOBSON ، أما "الجماعة الثانية فهي أوبياز "OPOJAZ"، اختصارا لعبارة "جمعية دراسة اللغة الشعرية" وبدأت نشاطها سنة 1916م، ويعد بوريس إخنباوم Boris.Eikenbaum وفكتور شلوفسكي أهم أعلامها"³.

ومنذ ظهورها الأول عمل زعمائها على تخليص الأدب مما هو غريب عنه، كظروف المؤلف الاجتماعية أو حالاته النفسية، بذلك دعت لدراسة الأدب في ذاته، وتعمّقت هذه الفكرة من خلال ما دعا له رومان جاكوبسون بما عُرف بالأدبيّة "Literarity"؛ أي ما يجعل العمل - النص - عملا أدبيا، بهذا "ينصب البحث على أدبيّة الأدب بوصفه لغة، من دون التأمّل في التجليات الفلسفية والنفسية

¹ جان بياجيه، البنيوية، ترجمة، عارف منيمنة، وبشير أوبيري، ص 13.

² صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 33.

³ رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، 1998م، ص 26.

والإيديولوجية المترتبة عنه"¹. وعليه قدّمت الشكلانية أولى القواعد للبنوية في دراسة النص باعتباره بنية مستقلة عما هو خارج عنها؛ أي إغلاق النص والإنصات لعناصره وعلاقاتها الداخلية دون السماح لما هو خارج عن النص في التدخل في تحديده.

3-2- اللسانيات مجسّدة في أعمال فرديناند دي سوسير " **F.DE Saussure** " (1857-1913) الذي يُعتبر الأب الأول للسانيات البنوية، حيث تمثل أعماله وآراءه "حجر الزاوية ونقطة الانطلاق في النظرية البنائية"²، حيث قدّم في محاضراته (دروس في الألسنية العامة) **Cours de linguistique générale** ^{*}، التي نشرها بعد وفاته تلامذته وعلى رأسهم؛ "شارل بالي - **Charles Bally** " و "ألبيير سيشيهاي - **Albert Sechehaye** " ³، عام 1916م، المفاهيم الأولى والمرجعية للبنية والبنوية، ورغم أنه لم يستعمل كلمة (بنية) بل استخدم مصطلح النسق والنظام، إلا أن الاتجاهات البنوية كلها خرجت من ألسنيته، بهذا مهّد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاماً لغوياً خاصاً. منطلقاً من التفريق بين اللغة والكلام؛ فاللغة - اللسان - في نظره نتاج المجتمع للملكة الكلامية، "أما الكلام فهو حدث فردي متّصل بالأداء وبالقدرة الذاتية للمتكلم"⁴. إضافة إلى هذه الثنائية فقد ناقش العديد من الثنائيات الأخرى المتعلقة باللغة⁵ ونذكر منها اعتماده على الأساس والمنهج الوصفي **La Synchronique** بدل التعاقبي **La Diachronique** ⁶، بهذا

¹ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 79.

² صلاح فضل، نظرية البنائية، في النقد الأدبي، ص 19.
^{*} تمّت ترجمته للعربية سنة 1986م .

³ ينظر أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، م2005، ص119.
⁴ محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثيّة، دراسة في نقد النقد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، موقع :

<http://www.awu-dam.org> ، دمشق، سوريا، دط، 2003، ص 14.

⁵ ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، دط، ص 81، ص 82.

⁶ ينظر، إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2003م، 1424هـ، ص 88.

كانت توجهات سوسير - Saussure هي المنطلق الأول والمؤسس لهذا التوجّه¹، فمن أعماله خرجت الاتجاهات البنيوية كلّها.

وعليه فقد مهّدت اللسانيات لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاماً لغوياً خاصاً، فأُسّست لمنهج يهتم بالبنية الداخلية للنص دون التعرّض لما هو خارج عنه.

إضافة للرافدين المذكورين فقد أخذت البنيوية عن النقد الجديد الأمريكي الذي ظهر في أربعينات القرن العشرين حيث دعا أعلامه إلى التركيز عن شكل النص - الشعر خصوصاً - دون الاهتمام المفرط بالمضامين². كما استفادت البنيوية من روافد فلسفية كثيرة تحمل تصورات مختلفة، نذكر منها الظاهراتية التي تعد الغطاء النظري للبنيوية³، لكن رغم تعدّد المرجعيات الفلسفية لروافد البنيوية إلا أننا لم نركّز عليها في صورتها الفلسفية، بل اقتصرنا على تجلياتها وصورتها الأخيرة مجسّدة في المقاربات النصية على اختلاف أشكالها، وقد تمّ التركيز على ذلك للطابع التطبيقي الذي تميّز به مما يخدم دراستنا بعيداً عن الإغراق في المفاهيم الفلسفية والاختلافات.

نلاحظ أن المنهج البنيوي انطلق من عدة أسس نظرية وتطبيقية، اجتمعت معظمها على اعتبار البنية أساساً للتحليل بوصفها حاملة للنظام الذي يقدّم النص، وعليه ينطلق المنهج البنيوي على اختلاف مدارسه من وصف نظام بنية النص، الذي يقدّم شكلاً خاصاً حسب الجنس، وعليه من أجل تحديد نظام البنية بشكل دقيق حاولنا ضبط مفهوم النص عموماً ثم حصر مفهوم الشعر باعتباره الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه عيّنة الدراسة. لهذا سنعمل خلال المطلب الثاني على ضبط مفهومي النص والشعر.

¹ ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 81.

² ينظر، المرجع نفسه، ص 84، ص 85.

³ ينظر، المرجع نفسه، ص 91.

المطلب الثاني: النص ومفهوم الشعر

1- النص - الماهية والحدود-.

النص في اللغة من "تَصَصَ: النص، رفَعك الشيء، نص الحديث ينصّه نصًّا، رفعه. وكل ما أُظهِر فقد نصَّ"¹، انطلاقًا من التعريف اللغوي للنص تظهر خاصية تميّزه وظهوره المتفرّد عند تلقّيه، فهو ما أُظهِر؛ أي ما تم تقديمه للآخر ليستقبله ويتلقاه، وهذه أولى وأهم خصائصه وهي كونه موجّه ويحقق التواصل. أما في الاصطلاح فقد أخذ مفاهيم كثير ومتمايزة في النقد البنائي، وذلك حسب مرجعيات كل ناقد واختلاف الزاوية التي يتم منها النظر إلى النص، والمدرسة التي ينتمي إليها، وبالتالي تشعبت المفاهيم بين الباحثين، خصوصًا أن بعض تلك المفاهيم اتسم بالعموم²، لهذا سنحاول التركيز على أهم مفاهيم النص من خلال عدد من أعلام الاتجاهات النقدية الحديثة، ذات التوجّه البنائي، التي حاولت رسم حدود لمفهوم النص، كما وضعت قواعد تضبط ماهيته*:

¹ ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع - ص، ض، ط، ظ-، ص 109.

² ينظر سعيد بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، ص 105.

* يتداخل مفهوم النص بالخطاب في الكثير من الدراسات، فيعتبر البعض أن الخطاب هو الملفوظ والنص هو المكتوب، ويعمم البعض الآخر مفهوم النص ليجعله يشمل المكتوب والملفوظ، وفي هذا المقام لن نتعرض للاختلافات بين المصطلحين وسنكتفي بتتبع مفهوم النص وحده على اعتبار علاقته المباشرة بالبحث. للاختلاف بين مفهوم النص والخطاب، ينظر، فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص34.

1-1- عرّف لويس يلمسليف L- hjelmslev* النص "وأعطاه معنى واسعاً جداً"¹، حيث أطلقه على أي ملفوظ؛ أي "كلّ كلام منقذ قديماً كان أو حديثاً، مكتوباً أو محكياً، طويلاً أو قصيراً"².

1-2- أما تودوروف-T.TODOROV- فالنص عنده يأخذ مفهوماً متميّزاً عن أجزاء الكلام التي يمكن تحديدها، فيرى أنه "لا يقف على نفس المستوى الذي يقف عليه مفهوم الجملة أو التركيب؛ فالنص يتجاوزهما كما يتجاوز الفقرة المكونة من عدة جمل، وعليه قد يكون النص جملةً، كما يمكن أن يكون كتاباً بكامله، بهذا يتضح أن تعريف النص يتأسس على مبدأ استقلاليته وانغلاقيته، وهما الخاصتان اللتان تميّزانه، فهو يؤلّف نظاماً خاصاً به، مستقلاً عن مختلف الأنظمة الأخرى، فلا يجوز تسويته مع النظام الذي نرصده في تركيب الجمل، ولكن أن نضعه في علاقة معه هي علاقة اقتران وتشابه"³.

1-3- أما اللسانيات النصية فتعتبر النص ظاهرةً تقدّم جملة من الأحداث اللغوية المتعاقبة زمنياً، بهذا "فالنص بناء لغوي"⁴ بالدرجة الأولى، حيث يكون منطوقاً أو مكتوباً، وتتنظم أجزاؤه بعضها مع بعض وفق المباني النحوية، "ولكنها لا تشكل نصاً إلا إذا حققت مبدأ السبك الذي يجعل النص يتميّز بالاستمرارية"⁵، بهذا يعد السبك من أهم المقومات النصية التي تجعلنا نحكم على نصية النص.

1-4- أما النص في نظرية التناص فيأخذ بُعداً جديداً حيث تربط جوليا كريستيفا، وهي من منظري التناص، النصّ بإنتاجه، فتبدأ تحليلها بتقديم تعريف للنص يُبرز تخلفه، "فالنص هو جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة

* مؤسس مدرسة كوينهاجن اللسانية - الغلوسيماتيك- ينظر أحمد مومن اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 157.

¹ فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص 33.

² عدنان بن ذريل. النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. من منشورات اتحاد الكتاب العرب. www.awu.dam.com. دط، 2000م، ص 15.

³ المرجع السابق، ص 15.

⁴ فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص 32.

⁵ جميل عبد المجيد، بلاغة النص، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1999. ص 16.

الربط بين الكلام التواصلي الذي هدفه الإخبار المباشر، وبين أنماط مختلفة من الملفوظات السابقة عنه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية، أو نظام توالدي بحيث يسمح للنصوص السابقة للظهور مجدداً من خلاله، فيمثل بذلك عملية التناص التي تتنافى وتتقاطع بواسطتها ملفوظات مختلفة، فعلاقة النص باللغة عبر هذا المفهوم، تتحدّد بإمكانية النص من إعادة توزيع نظام اللغة من خلال تفكيكها وإعادة بنائها من جديد".¹ بهذا يحتل النص مكانة مهمة باعتباره ملتقى تتوالد عبره النصوص السابقة، فهو مُنتج بشكل دائم ومستمر.

1-5-أما بارث "R. BARTH" فالنص عنده نوعان؛ "نص قرائي ونص كتابي، وهو المقصود وما دعا إليه، لكونه يحقّق القارئ الذي يقوم بإنتاجه ولا يكفي باستهلاكه، فالقراءة فيه إعادة كتابة"². وتضمن الكتابة للنص - في نظر بارث- الاستمرارية، "فالنص عبر الكتابة يتجسّد ويصبح سلاحاً ضد الزمن والنسيان"³، بهذا يستمر النص عبر نسيجه المكتوب متحدياً ما يعترضه، فالنص "هو الذي يوجد الضمان للشيء المكتوب جامعا وظائف صيانتته"⁴. وقد طوّر بارث رؤيته للنص مستفيداً من آراء التفكيكيين، فاعتبر النص نشاط لا تجمععه مع مؤلفه سوى علاقة احتكاك تُبدّد مفهوم الانتماء، بهذا يُنفلت النص عن مؤلفه، فيمارس التأجيل الدائم مما يفتح دلالاته على مجال لانهائي يمارس فيه المتلقي دور المتفاعل والمشارك في رصد بعض الدلالات التي يقدّمها النص⁵. من خلال هذا المفهوم للنص نلاحظ نلاحظ مشاركة المتلقي في ضبط حدود النص باعتباره المحطّة الأخيرة التي يصلها النص المفتوح ليحدّد أولى دلالاته.

¹ عدنان بن ذريل. النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، ص، 18، ص 19.

² مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، الناشر منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، ص 20.

³ عدنان بن ذريل. النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. ص، 17.

⁴ محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، - الكتاب عبارة عن ترجمة وتعليق على عدة دراسات لأعلام التناص - مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998. من مقال لرولان بارث، نظرية النص، ص 26.

⁵ عدنان بن ذريل. النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. ص، 18.

1-6- كما نسجّل في تحديد مفهوم النص رؤية لوتمان L.Lotman- الذي رأى "أن النص يعتمد في تحقّقه على عدة مكونات، على رأسها التعبير الذي يقدّم الحضور المادي له من خلال علامات اللغة، ثم يأتي التحديد الذي يرتبط بالجانب الدلالي، فالنص محدد بدلالة مهما اختلّفت، ثم يأتي مكون الخاصية البنيوية، فالنص ليس مجرد متوالية من العلامات تقع بين حدين فاصلين، بل يحتوي على تنظيم بنيوي داخلي يربط عناصره"¹، بهذا تتضافر عدة مكونات لتقديم النص، بعضها متعلق بمادته وبعضها بدلالته، وأخرى مرتبطة بالنظام الذي يحكم عناصره ويقدمها للمتلقّي.

من خلال بعض التعريفات - خصوصا تعريف يلمسليف - نلاحظ أن مفهوم النص مرتبط عند بعض الدارسين بالجانب اللغوي الكتابي من جهة، ومن جهة أخرى يتعالق مع الجانب الصوتي باعتبار تمثّله أثناء التداول، فيصبح النص خطابا، لهذا ربط بعضهم بين مفهوم النص والخطاب إلى حد اعتبارهما مترادفين. لكن هناك من عارض هذا التوجه ومنهم فان دايك Van- Dijk الذي اعتبر "النص وحدة مجردة تتجسّد وتظهر عبر الخطاب الذي يعد فعل تواصلية بالدرجة الأولى"²، لهذا يعتبر النص نتاجا لغويا ذا طبيعة مكتوبة، في حين يعد الخطاب تجسيدا للفعل التواصلية للمفوضات.

رغم ما يمكن تسجيله من اختلاف بين الخطاب والنص لدى الدارسين، يبقى المصطلحان في الممارسة التطبيقية مترادفين إلى حد كبير، فيستعمل أغلب النقاد في ذات الدراسة مصطلح الخطاب أحيانا ومصطلح النص أحيانا أخرى، وهم في كلتا الحالتين يريدون المفهوم ذاته³. لهذا لن نخوض في دراستنا هذه في التفريق بين المصطلحين أو استخدامهما مترادفين بل سنستخدم مصطلح النص فقط لعلاقته المباشرة بالبحث.

¹ سعيد بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص105، ص106.

² فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص 34، ص 35.

³ ينظر، المرجع نفسه، ص35.

مما تقدّم نلاحظ اختلاف الدارسين في تحديد مفهوم النص وذلك حسب توجّهاتهم ومدارسهم، فبعضهم اعتبره كل ملفوظ ومكتوب على الإطلاق بذلك فتح حدود النص ليشمل مختلف أشكال التعبير، في حين حدّد البعض الآخر النص في توالده من نصوص أخرى، ليستحيل النص إلى إنتاجية دائمة، أما بارث فقد فتح الباب على مصراعيه لإدخاله المتلقي طرفا في تحديد مفهوم النص الذي يفتح ويرفض الأبوة ويرتمي في أحضان المتلقي باحثا عن تحقّقه. وعليه يمكننا تحديد العديد من المفاهيم للنص وذلك حسب الزاوية التي ننظر منها إليه، لهذا سنحاول ضبط هذا المفهوم انطلاقا من أدبيّة النص وجنسه، لأن ذلك يساعدنا في تطبيق المنهج الذي نريده؛ فالنص كيان لغوي -مكتوب أو ملفوظ- ذو طبيعة أدبيّة، ومن الناحية البنائية هو "وحدة كبرى شاملة لا تضمها وحدة أكبر منها"¹، يمتاز بخصائص معينة في كل لسان وحسب الجنس الذي ينتمي إليه، فمنه ما يعتمد على الإيقاع - على اختلاف أنماطه وأشكاله - بصورة كبيرة وندعوه شعرا، ومنه ما لا يعتمد بل يعتمد السرد والتصوير فدعوه نثرا.

وانطلاقا من فلك البحث سنركز على النص الشعري من حيث ماهيته وحدوده ومقوماته، ولتحديد ذلك نقوم بضبط مفهوم الشعر والشعرية في البداية، ثم نربط ذلك بالنص الذي يعدّ التحقّق الفعلي للشعر.

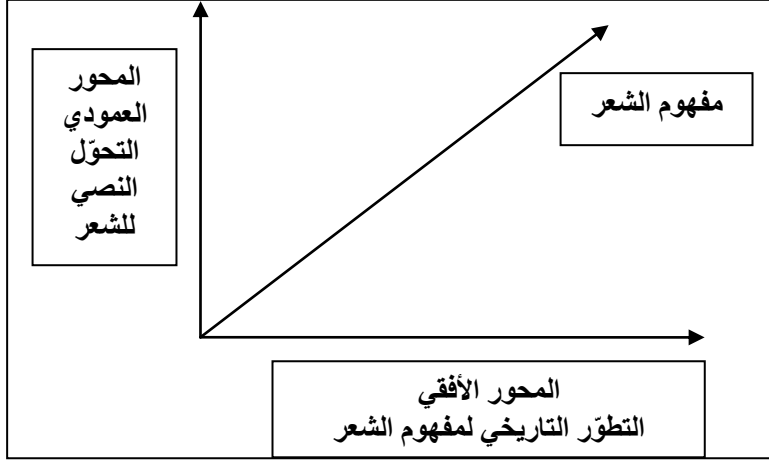
2- الشعر والشعرية العربية:

إن التصدي لمفهوم الشعر أمر غاية في الخطورة بسبب تشعّب الشعر على جميع مستوياته وفي كل الاتجاهات، لهذا إن أردنا ضبط مفهومه، فعلى اعتبار مختلف التفريعات والقضايا المتعلقة به، التي يمكننا ضبطها في محورين تقدّم لنا كل محور مسارا في تحديد مفهوم الشعر، وعبر اتحادهما نحاول الخروج بالمفهوم التقريبي له. المحور الأول أفقي ويمثّل البعد التاريخي لمفهوم الشعر، حيث لا يمكننا وضع تصوّر عن مفهوم الشعر دون معرفة حلقات تطوّره، أما المحور الثاني فهو المحور العمودي ويمثّل البعد النصي؛ أي مختلف التحوّلات الحاصلة في بنية النص الشعري، ولها دور مهم في تحديدنا لمفهوم الشعر.

¹ سعيد بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص 108.

وعليه فالشعر مرتبط في خصائصه وميزاته المحددة لمفهومه بمساره التاريخي وتحولاته النصية، وعبر اتحاد المسارين نحاول تحديد مفهومه بدقة، ويمكن

التمثيل لذلك بالشكل **الشكل رقم (04)**
شكل يوضح طبيعة تحديد مفهوم الشعر



من خلال المخطط نلاحظ أن الشعر مرتبط بمراحل تطوره التاريخية وتحولاته النصية الداخلية، وعليه كي نقدّم مفهوماً قريباً من الشعر علينا تتبع المحورين.

1- مفهوم الشعر وفق المحور الأفقي:

فعلى مستوى المحور الأفقي شهد مفهوم الشعر تحولا حسب المرحلة التي قدّمت له، فتحوّل مفهومه مرتبط بالتحوّلات التي تطرأ على الحياة¹ بكل متعلقاتها في كل مرحلة، بهذا "يختلف مفهوم الشعر باختلاف المراحل التاريخية وتطور شروطها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية. فمفهوم الشعر مرتبط بحياة الإنسان"²،

¹ ينظر، أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت لبنان، ط1، 1996م، ص 37.

² فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ص 93.

ويمكن عرض ثلاث مفاهيم للشعر من خلال تاريخ الشعرية العربية، من القديم إلى العصر الحديث*:

1-1- مفهوم الشعر عند النقاد العرب القدماء:

ارتبط مفهوم الشعر في النقد القديم ببناء النص - اللفظ - من جهة، ومعانيه من جهة أخرى، بهذا تعد مسألة اللفظ والمعنى من أهم القضايا التي طُرحت في النقد القديم، حيث اتجه فريق للانتصار للمعنى على حساب اللفظ ومنهم أبو تمام (188هـ/231هـ) على اعتبار أن المعاني هي ضالة الناس وغايتهم وما الألفاظ إلا وسيلة لتلك الغاية، أما الفريق الآخر وعلى رأسهم الجاحظ (163هـ/255هـ)¹ فقد انتصر للألفاظ، "باعتبارها الأساس في دخول الكلام باب الأدب"²، بهذا احتلت هذه القضية موقعا مهما في النقد عموما كما كانت مرتكزا في تحديد مفهوم الشعر الذي أخذ صبغة الاتجاه الذي تبناه كل ناقد في الانتصار للفظ أو المعنى، إضافة لهذه القضية فقد شغل النقد القديم بعدة مسائل متعلقة أساسا بصناعة الشعر وطبيعته، لهذا دارت مختلف المفاهيم حول الكيفية التي يُسبك بها الشعر، وطرائق المفاضلة بين نصوص الشعراء، وغيرها من القضايا المتعلقة ببنية النص الشعري، وعبر استنقراء عدد من كتب النقد القديم تتضح رؤية القدامى للشعر. ففي كتاب "الشعر والشعراء" لابن قتيبة (213هـ/276هـ) يصنّف الشعر إلى أربعة أضرب، مرتبطة أساسا باللفظ والمعنى؛ "فمنها ضرب حسن لفظه وجاد معناه، وضرب حسن لفظه لكن تأخر معناه فلا فائدة من ورائه، ثم ضرب جاد معناه ولكن قصرت ألفاظه عليه، وضرب آخر تأخر معناه وتأخر لفظه"³، نلاحظ من مفهوم ابن قتيبة أنه وقف من اللفظ والمعنى في الشعر موقف وسط فجعل ضرب الشعر الأول ما حسن

* سنركز على مفاهيم الشعر عند العرب دون التعرّض لمفاهيمه عند الأمم قبلهم، كال يونان والرومان، وذلك لحصر مفاهيم الشعر على الشعرية العربية لارتباطها المباشر بالبحث.

¹ ينظر في حياة الجاحظ مقدّمة، البيان والتبيين، تحقيق، درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، دط، 1423هـ، 2003م، ج1، ص 07.

² مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالقااهرة، مكة للطباعة، مصر، دط، 1419هـ/1998م، ص 196.

³ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الثقافة بيروت، لبنان، دط، ص12، ص13، ص14، ص15.

لفظه وجاد معناه، وعليه يرتبط الشعر عنده باللفظ والمعنى معا دون تغليب أحدهما عن الآخر. وفي ذات القضية تحدّث الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" وفصّل في حدود اللفظ والمعنى، منتصرا للفظ على حساب المعنى¹، كما قدّم رؤيته لمقياس جودة الشعر الذي يعد أهم مرتكزات مفهوم الشعر فقال فيه: "وأجود الشعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فيُعَلَم بذلك أنه أفرغ إفراغا جيّدا، وسُبُك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان"². وليس بعيدا عن التلاحم والسبك الذي اعتبره الجاحظ من شروط جودة الشعر، نجد ابن رشيق القيرواني(390هـ/456هـ) في كتابه "العمدة في صناعة الشعر ونقده" يحدّد مفهوم الشعر انطلاقا من بنيته فيقول: "الشعر يقوم - بعد النية - من أربعة أشياء وهي: اللفظ والمعنى، والوزن والقافية، هذا هو حد الشعر"³. بهذا يحدّد ابن رشيق أدوات صناعة الشعر التي تُعرّفنا بماهيّته، فتميّزه عن غيره من النصوص، ليكون الشعر على حد تعبير ابن طباطبا: "كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم"⁴، وعليه فشرط النظم من وزن وقافية ومتعلقات عمود الشعر ضروري في تحديد مفهوم الشعر عندهم، وعلى رأس أسس التحديد نجد الوزن الذي جعله ابن رشيق أعظم أركان حد الشعر في قوله: "الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية"⁵.

نلاحظ مما تقدّم النقاء النقاد القدامى في رسم حدود الشعر رغم اختلافهم في بعض متعلقاته ودرجة أهميّتها، إلا أنهم يتفقون على حدود معينة، وعُرفت بعمود الشعر الذي ارتبط بالجانب البنائي الحسي، فاشتراط الوزن وحسن اللفظ وتخيّره،

¹ ينظر، مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص196.

² الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق، درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط، 1423هـ، 2003م، ج1، ص 50.

³ ابن رشيق القيرواني، العمدة، في صناعة الشعر ونقده، تحقيق وتعليق، النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1420هـ، 2000م، ج1، ص 193.

⁴ ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد، عيار الشعر، دراسة وتحقيق وتعليق، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الأسكندرية، مصر، ط، ص 41.

⁵ ابن رشيق القيرواني، العمدة، في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص 218.

وجودة المعنى، وغيرها من الشروط المرتبطة بالظاهر الحسي، وقد عمل هذا المفهوم على تكريس الأنموذج الشعري زمنا طويلا، فلا شعر جيد إلا ما كان وفق الأنموذج الخاضع لعمود الشعر. ولكن ذلك لم يُثن عزيمة بعض المجددين، خصوصا في العصر العباسي، للقيام ببعض المحاولات التجديديّة التي مست بنية القصيدة، فقدّموا نماذج عبّرت عن رغبتهم في التجديد، ونذكر منهم على سبيل الاستشهاد أبو نواس* الذي قدّم قصائد غير فيها من نمطية القصيدة القديمة على مختلف المستويات؛ اللغوية منها والموسيقية والبنائية بعامّة، فحاول تغيير المنهج العام للقصيدة¹، بهذا تعد أعماله ضربا من إعادة النظر في مفهوم الشعر، "فلم يعد مرتبطا بنمط بنائي خاص، حيث أدخل موضوعات جديدة، واستنكر البناء الموضوعاتي للقصيدة قبله كالوقوف على الرسوم والأطلال التي ثار ضدها ثورة جامعة"² ومن ذلك يقول:

عاج الشقي على رسمٍ يسألهُ * * * وعجت أسأل عن خمارة البلد

يبكي على ظلل الماضين من أسد * * * لا درّ درّك قل لي من بنو أسد³

ونتيجة لثورة أبي نواس عن تقاليد القصيدة القديمة ورغبته في التجديد، عدّ من أكثر شعراء العصر العباسي إثارة للجدل⁴. ومما أضافه تطويره لبعض الموازين الشعرية وكتابته في موضوعات أكثر حداثة في عصره، وأمثلة ذلك كثيرة سواء على مستوى الموضوعات أو على مستوى الشكل والبناء، ومنها قول أبو نواس من

* أبو نواس أو الحسن بن هانئ الحكمي الدمشقي؛ شاعر عربي من أشهر شعراء العصر العباسي. يكنى بأبي علي وأبي نؤاس والنؤاسي، وعرف أبو نواس بشاعر الخمر. ولد حوالي 139هـ/756م، وتوفي حوالي 200هـ/815م، ينظر، أبو نواس، ديوان أبو نواس، حقّقه وشرحه وفهرسه، سليم خليل قهوجي، دار الجيل، بيروت - لبنان، دط، 1422هـ/2003م، ص 05، من المقدّمة.

¹ ينظر، العربي حسن درويش، الشعراء المحدثون في العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1989م، ص 71.

² ينظر، شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط 16، ص 231.

³ أبو نواس، ديوان أبو نواس، حقّقه وشرحه وفهرسه، سليم خليل قهوجي، دار الجيل، بيروت - لبنان، دط، 1422هـ/2003م، ص 278.

⁴ ينظر، أبو نواس، ديوان أبو نواس، ص 05، من المقدّمة.

المقتضب وتفعيلاته: مفعولات مستفعلن مستفعلن، حيث تُحذف منه التفعيلة الأخيرة وهو وزن سجّله الخليل ولم يُستخدم قبلاً¹ فيقول:

حامل الهوى تعب *** يستخفه الطربُ

إن بكى يحق له *** ليس ما به تعب²

ومن الأوزان الأكثر خفة والتي تحمل روح التجديد نجد وزن المجتث وتفعيلاته: مستفعلن فاعلاتن الذي نظم منه أبو نواس قصائد ومقطوعات كثيرة ومن قوله:

وذات خدّ مورد *** فتانة المتجرّد

تأمل العين منها *** محاسنا ليس تنفدُ

الحسن في كل جزء *** منها مُعاد مردّد³

وقوله من نفس البحر:

طاب الهوى لعميده *** لولا اعتراض صدوده

وقادني حب ريم *** مهفهف الكشح روده⁴

نلاحظ استخدامه لبحور مجزوءة لم تستخدم قبله، وهذا يقدم لنا دليلاً على تحوّل في مفهوم الشعر على المستوى الإبداعي في العصر العباسي. قلم يعد الشعر تقليداً لنموذج تراثي سابق ولا للواقع بل صار إبداعاً لا يتحقّق إلا بخلق مسافة بينه وبين التراث من جهة، وبينه وبين الواقع من جهة أخرى⁵. ومن أنماط الخرق التي استخدمها أبو نواس ظاهرة المجون التي عُرف بها، "فقد اتخذ من مجونه قناعاً للتخفي خلفه، كما اتكأ على السكر ليحرّر جسده من رقابة المنطق والتقاليد، لتصبح الخمر رمزاً للتحرر الشامل"⁶، ففي قوله من البسيط:

¹ ينظر، شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط 16، ص 194.

² المرجع نفسه، ص 194.

³ أبو نواس، ديوان أبو نواس، ص 235.

⁴ المصدر نفسه، ص 301.

⁵ أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والإتياع عند العرب، الجزء الرابع، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقى، ط 15.

⁶ أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط 2، 1989م، ص 62.

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء*** وداوني بالتي كانت هي الداء¹

يريد من خلال الخمر التحرر من كل قيد للانطلاق في فضاء لا قيود فيه سواء على المستوى الأخلاقي أو الشعري الذي حاول كسر عموده. كما تصادفنا تجارب كثيرة في العصر العباسي للخروج على التقليد الشعري ومحاولة خلق بناء جديد للقصيدة العربية، لكننا نكتفي بما قدّمناه حول تجربة أبي نواس باعتبارها نموذجاً عن كل تلك المحاولات المبكرة في تجديد القصيدة على المستوى الإبداعي من البناء إلى الموضوعات.

أما على المستوى التنظيري في التجديد، فنجد كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني" مثلاً واضحاً على التطور في مفهوم الشعر عند العرب، حيث قدّم خلال كتابه تصوّراً جديداً وحدثاً بالنسبة لعصره حول مفهوم الشعر، لهذا يعد هذا الكتاب من أهم كتب النقد العربي القديم من حيث سعة رؤية كاتبه وسداد نظريته²، إذ دعا إلى "منهج يستنبط قوانين صناعة الشعر من النص الشعري ذاته"³، معتمداً في ذلك على عدة مقولات ومصطلحات وجّهت رؤيته وكانت ركيزة أساسية لنظريته في الشعر⁴، حيث ضبط أطر الشعرية في عمومها، فهي عنده "ليست وزناً ولا طبعاً بل قوانين يتأسس عليها علم الشعر، بهذا قدّم بتصوره ما أحدث تحوّلاً كبيراً في تحديد أسس الشعرية، معتمداً على النص وامتته بعيداً عن أي حكم قبلي"⁵، وقد انطلق في مفهومه للشعر من نقد من كان قبله⁶، فالشعر مثلاً عند ابن سينا "كلام

¹ أبو نواس، ديوان أبو نواس، ص 31.

* ولد سنة 608 هـ في قرطاجنة التي سقطت في يد الإسبان 640هـ.

² ينظر، سعد مصلوح، حازم القرطاجني، ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1400هـ/1980م، ص 46.

³ مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دراسة، صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة، الجزائر عاصمة للثقافة العربية 2007م، دط، ص 21.

⁴ ينظر، فاطمة عبد الله الوهبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، ط1، 2002م، ص 84.

⁵ مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص 22.

⁶ ينظر، سعد مصلوح، حازم القرطاجني، ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص 75.

مخيّل¹ وعنه أخذ حازم القرطاجني أسس مفهومه للشعر، حيث "جعل التخيل قوام الشعر والإقناع قوام الخطابة"²، ويرتكز التخيل عنده على الغرابة وما يتبعها من التعجيب، وهما أمران رافقا تعريفه للشعر³، ويظهر من خلالهما التطور الواضح لمفهوم الشعر عنده.

لكن رغم جرأة المبدعين وعبقريّة المنظرين ظل مفهوم الشعر قديما يتحوّل على استحياء أمام قفزات الزمن الكبيرة، فقد ظل عمود الشعر بكل ما يحمل من أسس وقواعد حارسا أميناً على الشعرية العربية ردحا من الزمن حتى بدأ صرحه يتهاوى مع الشعر الحديث بمختلف أطيافه، بداية بالنص التقليدي والرومانسي.

1-2- مفهوم الشعر عند التقليديين والرومانسيين في العصر الحديث:

مع انتهاء القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بدأت النهضة العربية تعرف أولى خطواتها الجادة في بناء الهوية العربية، "فقد أحدث العصر الحديث بمتغيّراته المختلفة انشقاقا كبيرا في الحياة العربية، وهو نتيجة لحركة الاتصال بين العرب والغرب الأوروبي"⁴، وقد مس هذا الانشقاق والتحوّل المستوى الأدبي عموما والشعري بشكل خاص، حيث ظهرت كوكبة من الشعراء أعادوا إحياء التراث الشعري العربي القديم، الذي اعتبروه الأنموذج الذي يجب أن يُحتذى، متخطّين بذلك النموذج الذي وجدوا عليه عصرهم، "ويعد محمود سامي البارودي* وأحمد شوقي** بديوانيهما نموذجا لتمثيل هذه المرحلة من الشعرية العربية الحديثة"⁵، حيث قدّمَا أولى المفاهيم للشعر في عصرنا الحديث، فيقول البارودي في تحديده لمفهوم الشعر أنه "لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة

¹ المرجع نفسه، ص 100.

² المرجع السابق، ص 158.

³ ينظر، فاطمة عبد الله الوهبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 85.

⁴ مشري بن خليفة، الشعرية العربية. مرجعياتها وإبدالها النصية. ص 84.

* محمود سامي البارودي من رواد شعراء النهضة في العصر الحديث، ولد سنة 1838م وتوفي سنة 1904م. ينظر، محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، حققه وصحّحه وضبطه وشرحه؛ علي الجارم، محمد شفيق معروف، (ج1-ج2)، محمد نديم، دار الكتب المصرية، - مصر، دط، 1361هـ/1942م، ص 06.

** أحمد شوقي، شاعر مصر، وأمير شعراء العصر الحديث، توفي سنة 1932م.

⁵ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالها، 1-التقليدية، ص 77.

القلب، فيفيض بالألأئها نورا يتصل خيطه بأسلّة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي لدليلها السالك، وخير الكلام ما انتلفت أفاظه، وانتلفت معانيه، وكان قريب المآخذ، بعيد المرمى، سليما من وصمة التكلف، بريئا من غشوة التعسف، غنيا عن مراجعة الفكرة، فهذه صفة الشعر الجيد"¹، فيربط بذلك الشعر بالخيال الذي يجعله من أسس البناء الشعري، كما يشير في مفهومه للشعر إلى العقل والحكمة، وهي مصادر غير حسية للشعر، ثم يقدم أسس بناء الشعر الجيد التي استقاها من قواعد عمود الشعر. كما يقدم في موضع آخر منزلة الشعر وطبيعة متعاطيه فيقول: "للشعر رتبة لا يجهلها إلا من جفا طبعه ونبا قبول الحكمة سمعه"²، ليقدم بذلك رؤيته لمكانة الشعر وعلاقته بتجربة الشاعر الذاتية، حيث يربطه بالطبع وهذا توجه نحو إحياء أهم المفاهيم الشعرية التقليدية وهي الطبع في قول الشعر، ومن هنا يظهر توجه البارودي ورغبته في استعادة التراث الشعري العربي، "مما يجعل الإنسان العربي عموما يشعر بأن له أدبا عظيما يضاهاي أدب الآخر وهو الغرب"³. وليس بعيدا عن مفهوم البارودي للشعر نجد أحمد شوقي الذي مثل التيار التقليدي المنبثق عن الإحيائية في الشعر العربي الحديث، حيث طور مفهوم أستاذه البارودي وأضاف خطوة في فتح أبعاد مفهوم الشعر، فاعتبر "لواء الشعر معقودا في الأساس لأمرأ العرب وأشرفهم، وأشار في ذلك لبنائهم للقصيدة، حيث يبنون كل بيت شعري على أمتن أساس، موفين إجلاله حافظين خلاله"⁴. بهذا يلتقي ويتقارب مفهوم الشعر عند البارودي وشوقي، فكليهما يرسخ الممارسة الشعرية الماضية بكل خصائصها، سواء على مستوى الصوت أو المعنى المسبق،

¹ محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، حققه وصححه وضبطه وشرحه؛ علي الجارم، محمد شفيق معروف، (ج1-ج2)، محمد نديم، دار الكتب المصرية، - مصر، دط، 1361هـ/1942م، ص 03، من المقدمة.

² المرجع نفسه، ص 05، من المقدمة.

³ أدونيس، علي أحمد سعيد إسبر، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتياع عند العرب، الجزء الرابع (صدمة الحداثة، وسلطة الموروث الشعري)، دار الساقى، دط، ص 44.

⁴ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها - التقليدية . ص81.

وفي العموم "تقوم رؤية هذا الاتجاه على العودة إلى القديم"¹، وهو ما يلتقي فيه مفهوم البارودي وشوقي للشعر، "فصدره عندهما هو التراث المتعالي، كما يتفقان في الرؤية إلى النص كصناعة تتمتع بالطبع والوضوح، وجودة الصياغة، أما ما يختلفان فيه فهو تقديم البارودي للخيال حيث يفصل بينه وبين صناعة الشعر"² القائمة على الطبع وما يظهر على اللسان مما ائتمنت ألفاظه دون تكلف.

مما تقدّم نلاحظ أن مفهوم الشعر عند الاتجاه الإحيائي والتقليدي مرتبط أساساً بالمفهوم القديم للشعر، فلم يخرج في مجمله عن ترسيخ قواعد عمود الشعر، إلا ما جاء عن إدخال الخيال، أو تطوير بعض الموضوعات والأغراض المستحدثة، لكن المفهوم التقليدي ظل حاضراً بقوة، بهذا لم يُنتج ((عصر النهضة)) شعراً، وإنما أعاد إنتاج عمودية الشعر"³، انطلاقاً من إحياء وتقليد وتقديس الأنموذج القديم واعتباره الأساس والمنطلق نحو شعرية عربية حديثة.

لم يمض زمن على إحياء التراث وتقليده حتى ظهر اتجاه جديد قدّم رؤية مخالفة للشعر ومفهومه، حيث أُعتبرت هذه الرؤية نقطة الانطلاق للحدثة الشعرية العربية، إنها رؤية الاتجاه الرومانسي الذي عرف كيف يتغلغل في فكر العربي لعدة أسباب على رأسها دعوة الرومانسية للحرية واحتمائها بالذاتية والغنائية التي يعد الشعر العربي منبعها، بهذا "نشأت الذات الرومانسية مؤسسة لصرحها قواعد جديدة مناقضة تماماً للذات الكلاسيكية، فاختمت لنفسها مساراً شخصياً متميزاً، أساسه أن الحقيقة التي ينشدها الرومانسي ذات طابع وجداني ذاتي"⁴. بهذا ومن اللحظة الأولى من اللقاء العربي بالرومانسية في مصر والشام، أو في المهجر الأمريكي وفرنسا، بدأت المواقع تنهياً وتتخضر لتخطيط هندسة الرومانسية ووضع معالم سبلها، "فاستعدّ شعراء الرومانسية العرب، لهدم المترسّخ والثابت والسائد، معلنين عن

¹ مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص 89

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها - التقليدية .، ص 84.

³ أدونيس، الثابت والمتحول، ص 237.

⁴ مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص 101.

رؤية مغايرة ومختلفة لمفهومي الشعر والشاعر¹. فظهرت انطلاقاً من هذا التوجّه عدة اتجاهات رومانسية بعضها اهتم بالجانب التنظيري وبعضها ركّز على الإبداع، ومن الاتجاهات التي ركّزت على التنظير نجد **جماعة الديوان**، التي قامت على مبادئ متعلّقة من جهة بمفهوم الشعر ومن جهة أخرى بما يتصل بالتعبير والبناء الفني²، فجاءت مفاهيم الشعر عندهم حسب توجّههم، ويعد العقاد من أبرز من اهتموا بالجانب النقدي وتحديد مفهوم الشعر انطلاقاً من نقده لشوقي حيث تضمّن رؤيته للشعر فيقول: "فاعلم، أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها [...] وصفوة القول إن المحك الذي لا يُخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره: فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات [...] فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية³. انطلاقاً من نقد العقاد لشوقي يظهر توجّهه في تحديد مفهوم الشعر، فهو الذي يكشف عن ما يختلج خلف الحواس ولا يكتفي بالظاهر المحسوس المباشر، فمزّيّة الشعر بذلك في كشفه للخفي من الشعور والوجدان، بهذا فالشعر عند العقاد مرتبط بالعاطفة وما يتعلّق بها من ذاتيّة وخيال في التصوير. وعليه "فالشعر عند جماعة الديوان تعبير عن الذات، كما أنه واسع منفتح كالوجود، لا يمكن أن يُحصر في تعريف محدود"⁴.

كما نجد مفاهيم كثيرة للشعر عند رواد الاتجاهات الرومانسية، فخليل مطران في كتابته لمقدمة ديوان "تذكار الماضي" - وهو الديوان الأول لإيليا أبو ماضي - عرّف الشعر بأنه "عاطفة تتشوّق إلى القصيّ غير المعروف فتجعله قريباً معروفاً.

¹ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها -الرومانسية العربية . ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001، ص10.

² أدونيس، الثابت والمتحول، ص 74.

³ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها -الرومانسية العربية . ، ص27.

⁴ أدونيس، الثابت والمتحول، ص 75.

وفكرة تناجي الخفي غير المُدرك فتحوّله إلى شيء ظاهر مفهوم¹، تظهر رؤية خليل مطران الوجدانية للشعر، منذ الكلمات الأولى في مفهومه، فالشعر يناجي الخفي ويبحث عن الماورائي ليجعله ظاهراً، وهذا المفهوم لا يختلف عن الرؤية العامة لمفهوم الشعر عند العقاد حيث ربطه بما وراء الحس والقشور. كما يقدّم مطران رؤيته للشاعر عموماً فهو "مخلوق غريب يتمتع بعين ثالثة ترى في الطبيعة ما لا تراه العيون الأخرى، وأذن باطنية تسمع همس الأيام والليالي ما لا يمكن أن تعيه الآذان الأخرى"². بهذا يجعل من الشاعر كائن خرافي يختلف عن الناس، ومن هنا يصبح ما يصدر عنه من قول - شعر - متميّز ومختلف عن ما هو متداول، فالشعر إذن "طائر غريب يفلت من الحقول العلوية ولكنه لا يبلغ الأرض حتى يحن إلى وطنه الأول فيغرّد حتى في سكوته، ويسبح في فضاء فسيح رغم أنه في قفص"³.

ويبقى مفهوم الشعر عند الرومانسية منفتح حسب الاتجاه الرومانسي فلا يمكن ضبطه بدقة إنما تبقى المفاهيم في حدود وجهات النظر التي يتبناها كل اتجاه.

مما تقدم نلاحظ التحوّل الكبير الذي شهده مفهوم الشعر على يد الرومانسيين رغم اختلافاتهم بين متحفظ في نظرتهم للانفتاح والحرية وبين مغال فيها، ويعد مفهومهم للشعر اللبنة الأولى التي قادت القصيدة العربية نحو تحوّل البنية المتوازنة إلى البنية الشجرية في الشعر الحر.

1-3- مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر:

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، بدأت آثارها المدوّية تنتشر في كل بقاع الأرض ولم يسلم منها شيء حتى الأفكار والمفاهيم التي كان الشعر أهمها، ففي عام 1947م ظهر شعراء ندّوا بقيد القصيدة العمودية المتوازنة، وطالبوا بفكّها، وقد

¹ شرح ديوان إيليا أبو ماضي، شاعر الإنسان والحياة، تقديم ودراسة، حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1999م، ص 39.

² المرجع نفسه، ص 39.

³ المرجع السابق، ص 40.

تمكّنت نازك الملائكة من تقديم أولى القصائد التي تؤسّس للنمط الجديد الذي أسمته بالشعر الحر، وهي قصيدة "الكوليرا"، التي تضمّنها ديوانها "شظايا ورماد" الذي بيّنت في مقدّمته رؤيتها حول الثورة الشعرية وضرورتها الملحة¹، كما قدّمت في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" الصادر سنة 1962م ظروف كتابتها لتلك القصيدة وكيف اكتشفت الشعر الحر، وذلك انطلاقاً من ضرورة التعبير التي فرضتها ملابسات الموقف الذي شاهدته في الريف المصري وهو يعاني من هذا الداء الفتاك، فصوّرت وقع حوافر الخيل وهي تجر عربات الموتى، فقادها هذا المنظر للتعبير بكيفية حرّة مما جعلها تكتشف الشعر الحر²، ورغم أنها حافظت فيها على إيقاع التفعيلات العمودية، إلا أنها نوّعت توزيعها على الأسطر مما خلق إيقاعاً خاصاً. وقد تزامنت هذه القصيدة مع قصيدة "هل كان حبا؟" لبدر شاكر السياب التي نشرها في ذات السنة ضمن ديوانه "أزهار ذابلة"³، رغم أنه أرّخها بسنة قبل قصيدة نازك أي بسنة 1946م⁴، حيث قدّم فيها نموذجاً إبداعياً عن تصوّره للقصيدة الحرة.

نلاحظ مما تقدّم أنه رغم اختلاف الدارسين في تحديد رائد هذا الاتجاه⁵ إلا أن الجامع بينهما أنهما حاولا التجديد في مفهوم الشعر انطلاقاً من الإبداع، فقدّمت نازك الملائكة تصوّرها الخاص للشعر الحر، حيث يتحدّد حسبها انطلاقاً من البنية العروضية، "فالشعر الحر عندها ظاهرة عروضية قبل كلّ شيء"⁶، وذلك لارتباطه بالشكل الموسيقي للقصيدة وما يتعلق به من تفعيلات في الشطر، إضافة لترتيب

¹ ينظر إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم 02، 1998م، ص 15.

² ينظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، 1983 م. ، دط، ص 23.

³ ينظر، مقال بعنوان "تحولات في بنية القصيدة العربية" لشوقي بغدادى، مجلة الموقف الأدبي - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد 335 ، آذار 1999، ص 15.

⁴ ينظر، بدر شاكر السياب، رائد الشعر العربي الحديث، دراسة حيدر توفيق بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1411هـ/1991م، ص 23.

⁵ ينظر إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 15.

⁶ ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث³، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص 27.

الأسطر والقوافي وغيرها من القضايا المتعلقة بالعروض¹، بهذا لم تُخَطِّ بمفهوم الشعر خطوات كبيرة، حيث فرضت عليه قيودا عروضية جديدة، بذلك لم يطل عمر الشعر الحر على يد نازك الملائكة خصوصا بالقواعد التي وضعتها التي نظر إليها الشعراء على أنها لا تختلف على القيود الخيلية للشعر، وطالبوا بفكها وتطويرها، فجزّوا أشكالا حرّة جديدة كنظام الجملة الشعرية، حيث لا ينتهي السطر الشعري بقافية بل يستمر في التدفّق حسب الدفقة الشعرية إلى أن يتوقف في آخر الجملة الشعرية التي قد تستمر وتحتوي عددا من الأسطر تمتد في نفس واحد لا يتوقف إلا بنهايتها.² كما ظهر نظام التدوير وهو توزّع التفعيلة بين سطرين متوالين، كما قدّم بعض الشعراء أمثلة على الكتابة من البحور المركبة كالبحر البسيط والطويل والمديد وهي بحور لم تكن صالحة في رأي نازك الملائكة، لكن الشعراء برهنوا على إمكاناتهم في الكتابة بهذه البحور المركبة³، بهذا نلاحظ تحولا آخر حدث لمفهوم الشعر بعد نازك الملائكة حيث صار أكثر تحرّرا وبعدا عن النمطية والتقليد، معبرا على رؤية جديدة للشعر تتأسس على الحرية الكاملة في النظم دون التخلي على إيقاع التفعيلة كبديل للوزن التقليدي. ولكن سرعان ما تولّد تيار جديد أراد التحرر بشكل مطلق من قيد الإيقاع السمعي، ليؤسس لكتابة جديدة منفتحة ومولّدة للدلالات، أتت نتيجة حتمية لعوامل اجتماعية وتاريخية كثيرة كالهزيمة العربية 1967⁴، وتجلّى ذلك بظهور جماعة مجلة شعر، التي "بدأ معها التاريخ الفعلي لقصيدة النثر"⁵، فأخذت على عاتقها إعطاء مفهوم حدائثي للشعر "يجمع بين تأثرهم بالدراسات والشعر الغربي وبين رؤيتهم للشعر العربي وحاجته الملحة ليطور ذاته،

¹ ينظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 69.

² ينظر، عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د/ط، ص 110.

³ ينظر، مقال بعنوان "تحولات في بنية القصيدة العربية" لشوقي بغدادي، مجلة الموقف الأدبي، ص 18.

⁴ راوية يحيوي، شعر أدونيس البنّية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، سوريا، د/ط، ص 14.

⁵ أحمد بزون، قصيدة النثر، الإطار النظري، ص 10.

فظهرت قصيدة النثر انطلاقاً من عوامل كثيرة¹، حيث قدّم رواد هذا الاتجاه مفاهيم كثيرة للشعر الذي تحوّل إلى رؤيا، وهي أولى القضايا التي يصدر عنها مفهوم أدونيس* الخاص للشعر المعاصر²، وتساfer الرؤيا بالشاعر نحو تجاوز الواقع والمتداول إلى عالم يحكمه الخرق والخلق، "فالشعر عنده متمرّد على المقاييس، وما يحكم نصاً شعرياً لا يحكم نصاً شعرياً آخر، وكل نص شعري بهذا يخرق مقاييس سابقة ويؤسس مقاييس جديدة."³ بهذا تتأسس قوانين أي نص انطلاقاً منه أثناء إنتاجه، فيبني بذلك أدونيس تنظيراته للحدث الشعري - كما يراها- على حدث اللغة الشعرية وتجدها المستمر أثناء كل خلق جديد، فهي "تتبنى على أن الشعر ليس تعبيراً بالدرجة الأولى بل تأسيساً"⁴. وعليه دخل مفهوم الشعر مع رائد قصيدة النثر مرحلة جديدة فهو خلق جديد مع كل إنتاج شعري، فاللغة الشعرية تتوالد باستمرار. وليس بعيداً عن مفهوم أدونيس للشعر نجد شعراء ومنظري قصيدة النثر يحدّدون أبعاد مفهوم الشعر المعاصر، و نذكر منهم **يوسف الخال*** الذي يتفق مع أدونيس في إمكانية الشعر على التجاوز، وخلق قوانينه الخاصة، "فالشعر قانونه الخاص الذي لا يمكن معه الخضوع لقانون مسبق"⁵، والقصيدة عنده تخلق قانونها، وقد وضع **الخال** أسس نظريته في نقاط محددة، تبدأ بأن اللغة الشعرية لغة متعدية، "والشعر معجم وصور وإيقاع، والقصيدة بناء يعتمد الوحدة، وأسبقية المعنى على المبنى، والشعر معرفة، والنص مشروط بالتداخل النصي"⁶، وهي أسس عامة

¹ المرجع نفسه، ص 67.

* هو **علي أحمد سعيد إسبر** المعروف بـ **أدونيس** ولد في 1930 بقرية قصابين محافظة اللاذقية في سوريا. تبنى اسم أدونيس الذي خرج به على تقاليد التسمية العربية منذ العام 1948. له أعمال شعرية رائدة في قصيدة النثر، منها "مفرد بصيغة الجمع"، وله كتابات نقدية كثيرة منها "الشعرية العربية" و"الثابت والمتحول".

² ينظر، محمد بنيس، الشعر العربي الحديث³، الشعر المعاصر، ص37.

³ فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص98.

⁴ رواية يحيى، شعر أدونيس البنوية والدلالة، ص18.

* يوسف الخال شاعر عربي معاصر من رواد مجلة شعر.

⁵ فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص98.

⁶ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث³، الشعر المعاصر، ص33.

لتصوّره لمفهوم الشعر، ورغم اختلافه في بعض المبادئ مع غيره من منظري قصيدة النثر إلا أنه رسم الحدود العامة لمفهوم الشعر وفق التصور الحدائلي. نلاحظ أن مفهوم الشعر في النقد العربي تطور حسب المرحلة التي عايشها حيث طُبِعَ بطابعها على مختلف المستويات، لهذا يتحدّد مفهوم الشعر في المحور الأفقي بشكل تسلسلي مترابط يقدّم الشعر حسب عصره ومقتضياته، لكن يجعلنا هذا التحديد نربط الشعر بما هو خارج عنه؛ أي بظروف عصره، وهذا يضعف من التحديد الدقيق لمفهوم الشعر، باعتباره نصاً، لهذا علينا ورود المحور العمودي المتعلّق ببنية النص، لنجعله عضداً للمحور الأفقي في تحديد مفهوم الشعر.

2- مفهوم الشعر وفق المحور العمودي - الشعر نص:-

مهما اختلفت المراحل التاريخية لتطور الشعر، فالجامع بينها أن الشعر جنس أدبي مجسّد في نص يحمل بنية خاصة تميّزه عن غيره من النصوص، حيث تمتاز هذه البنية بمقومات محددة على المستوى الشكلي واللغوي و المضموني، فعلى المستوى الشكلي ممثلاً في الفضاء النصي يظهر النص الشعري بشكل مميز، سواء كان في نص الشعر التقليدي المتوازي الأطراف أو في نص الشعر الحر ذو البناء الشجري غير المنتظم، وحتى نص قصيدة النثر الذي يقدم لنفسه تجلياً فضائياً خاصاً، أما على المستوى اللغوي فالنص الشعري يكتف اللّغة ويسقط ألفتها ويحمّلها بالكثير من الدلالات مما يجعلها تتجاوز بعدها التداولي، بهذا تقدّم اللّغة لبنية النص الشعري وسيلة تمييزية عن غيره من النصوص، ولا تختلف هذه الميزة بين القصيدة التقليدية والحديثة، رغم أن القصيدة التقليدية لم تتجاوز الاستعارات والكنائيات في توظيف قدرة اللّغة على التجاوز، مقارنة بالقصيدة الحديثة التي استثمرت قدرة اللّغة على التجاوز والعطاء غير المحدود، أما المضامين فتقدّم تمييزاً خاصاً للنص الشعري حيث تتعدّد مضامينه فيكتفها عبر بنيته ويقدمها كإشارات مما تجعلنا نميّزه عن غيره من النصوص ونضبط حدوده ومفهومه بنائياً وفق المحور العمودي. وعليه فالنص الشعري يتجسّد عبر عدة مستويات يتم تحديدها من زوايا مختلفة، وتعد هذه المستويات مقومات للشعر فهي مرتبطة بالبنية أساساً، وعليه سنركّز على بنية النص الشعري في رصد مختلف مقوماته التي تأتي على رأسها؛ بنية اللّغة،

والتشكيل الإيقاعي، وبنية الشكل. وسنحاول فيما يلي تتبّع مختلف هذه المقومات اعتماداً على عدد من المناهج الحديثة في دراسة بنية النص الشعري.

2-1- بنية اللغة:

يتركّب النص الشعري مهما كان شكله من اللغة التي تعدّ "هاجس العمل الفني وظاهرتة الأولى"¹، فوحداتها تشكّل اللبنة الأساسية في بنائه، فمهما غامرت القصيدة/النص الشعري في البحث عن تقنيات جديدة لتتجسّد، "تظلّ جهداً إبداعياً خاضعاً للغة ويتجسّد من خلالها أولاً"²، ويتم ذلك بكل ما تمنحه اللغة من تجليات حسب مستوياتها المختلفة فمن الناحية الصرفية تقدّم بنياتها دلالات خاصة تفتح أولى الأبواب لولوج عالم النص الشعري، أما معجمها فيحدّد حقولاً دلالية فاصلة توجّه التلقي في فضاء النص، وعلى المستوى التركيبي تتربط مختلف وحداته اللغوية في علاقات وفق مسارات أفقية حضورية وأخرى ترابطية - استبدالية - غيابية³ وتعدّ هذه العلاقات خاصة لغوية عامة*. وتقدّم العلاقتان عبر اجتماعهما طبيعة التشكّل اللغوي العام للنص. بهذا تعدّ اللغة بما تحمله من إمكانات أهم مقوم في بناء النص الشعري، وعماد مفهومه البنائي الذي يميّزه عن مختلف النصوص الأخرى، وعليه "فالتجربة الشعرية قبل أن تكون تجربة جمالية، هي تجربة لغة"⁴.

2-2- التشكيل الإيقاعي:

يُعتبر الإيقاع من أهم ركائز النص الشعري عبر مختلف مراحل تطوره، فرغم اختلاف مفهوم التجلي الإيقاعي داخل النص وطبيعته، إلا أن وجوده ظلّ ضرورياً لتمييز النص الشعري عن غيره، لهذا يعدّ "الإيقاع من الخصائص الشعرية الأساسية

¹ راوية يحيياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، ص13.

² على جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2002م، ص 11.

³ ينظر، محمود جاد الرب، علم اللغة نشأته وتطوره، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 1، 1985، ص 102.

* يمكن ملاحظة هذه العلاقات في أي خطاب لغوي شعري أو غير شعري.

⁴ راوية يحيياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، ص18.

الثابتة¹، ففي النص التقليدي عرف حضوراً سمعياً متوازياً ورتيباً انطلاقاً من الوزن الخليلي المحدد بالتفعيلات المنتظمة والمرتبطة بالقافية، فظهر الشكل التركيبي التناظري، أما في العصر الحديث فقد عرف التشكيل الإيقاعي في الشعر العربي تطوراً مر بمراحل ثلاث "بداية بالبيت ذي الشطرين المتوازيين، وهو استمرار للشكل التقليدي مرورا بمرحلة التفعيلة وظهور السطر الشعري حيث اعتمد التفعيلة الواحدة وتكرارها بشكل غير منتظم حسب الحالة الشعورية، وصولاً لمرحلة الجملة الشعرية، حيث تستمر الدفقة الشعرية عدة أسطر"²، وقد تطوّر الإيقاع الشعري بعد ذلك ليتجاوز البعد الحسي السماعي إلى إيقاع داخلي دلالي إيحائي عبر اللغة، وتجسّد ذلك في قصيدة النثر، حيث أخذت لذة التجريب بالشعراء والمنظرين للخروج النهائي على مسار النموذج التراثي للقصيدة، "فعملوا على كسر الولاء للوزن والقافية وأسقطوا مكانتهما كأساس وسمة للشعر الخالص ومنبعاً للإيقاع الشعري"³، فطوّروا مفهوم الإيقاع ولم يعد مقتصرًا على البعد الموسيقي السماعي. بهذا نلاحظ أنّ حضور الإيقاع على اختلافه ضروري في مختلف مراحل تطور الشعر ويعد ركيزة مهمة في مفهوم الشعر بنائياً.

2-3- بنية الفضاء النصي:

وهو البعد الشكلي للنص الشعري الذي يميزه عن باقي النصوص، "ويتجلى ذلك في المكان الطباعي الذي تحتله لغة النص الشعري المكتوب على الصفحة"⁴، ونلمح عدة أنماط لتجليات الفضاء النصي في الشعر العربي منها الشكل العمودي المتوازي وهو التقليدي، ويقوم على التقابل الأفقي للأشطر، حيث "يتم رصف الوحدات اللغوية أفقياً في شطرين متقابلين في خط واحد"⁵، أما في الشعر المعاصر فقد تطوّر شكل القصيدة ليصبح بناؤها مختلفاً في رسمه على البيضاء، فظهر شكل

¹ محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 1990م، ص 55.

² عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 79.

³ راوية يحيوي، شعر أدونيس البنّية والدلالة، ص 264.

⁴ فتحية كلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص 23.

⁵ محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 136.

الأسطر الشعرية العمودية، والشكل الشجري وغيرها من الأشكال الهندسية التي تقدّم تجربة جديدة محمّلة بدلالات إضافية للقصيدة عن شكلها القديم، "فالتشكيل البصري الحديث للقصيدة وما يحمله من رموز مختلفة يعد قيمة إضافية لدلالة النص عموماً من جهة، ومن جهة أخرى يعبر هذا التشكيل عن واقع الحياة المعاصرة المتداخلة والمتشعبة والتي تهتم بجانب المادة والمدرجات الحسية بشكل أكبر"¹، لهذا جاء التشكيل البصري لها ذا بعد حسي مباشر، يمكن إدراكه من خلال الملاحظة العينية قبل القراءة. وعليه "تجاوز الشعراء النموذج المكاني القديم القائم على التناظر والتوازي، وإن جربوه في بعض قصائدهم فقد تجاوزوه في الأخير"²، ليدخلوا مرحلة التجريب في التشكيل الحر الذي صار معه "فن الشعر وثيق الصلة بفن الرسم"³.

مما تقدّم نلاحظ أن الفضاء النصي المشكّل للنص ظاهرياً يدخل في تحديد مفهوم النص الشعري عموماً، حيث يميّزه عن غيره من النصوص، كما يبعث من خلاله دلالات جديدة، بهذا يقدّم النص الشعري نسقين من الأدلة، فإلى جانب الأدلة اللغوية يظهر نسق دلالي آخر متميّز، "يتكون من وحدات غير لغوية ينتمي لمجال سيميولوجيا النص"⁴، وعبر النسقين يمكن ضبط مفهوم النص الشعري بنائياً، فهو يقوم على أسس تميّزه عن غيره من جهة وتقييم دعائمه من جهة أخرى، ولا غنى لأي نص شعري مهما اختلفت مرحلته ونمطه عن تلك المقومات، التي تدخل في تحديد مفهوم الشعر وفق المحور العمودي، الذي يتعالق بشكل مباشر مع المحور الأفقي الذي تتبّعنا من خلاله التطور التاريخي لمفهوم الشعر، وعليه فمفهوم الشعر مرتبط بالمسارين معاً، ولا يمكن تحديده إلا بالنظر إليهما في الوقت ذاته، فالحكم على الشعر لا يكون بالمُضي خلف تطوّره الزمني ولا بإيقافه في نقطة الصفر والحكم عليه، ولكن بالنظر في المسارين معاً، لهذا يصعب تحديده بدقة لحركة المسارين، فيظل بذلك "الشعر مصطلح خلافي بامتياز يتعدّد مفهومه بتعدّد المكان

¹ محمد الصفرائي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ص 22.

² فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص 85.

³ محمد الصفرائي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ص 29.

⁴ محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 205.

والزمان والمذاهب"¹، ويظل السؤال مطروحا "ما هو الشعر؟ لعله السؤال الذي لن يحظى أبدا بإجابة نهائية مهما كانت نجاعتها."² ولا غرابة في ضبابية مفهوم الشعر بسبب تشعب الشعر ذاته؛ سواء على مستوى الموضوعات التي يعالجها أو على مستوى طبيعة إبداعه التي مازالت محل نقاش بين النقاد، كما تقودنا هذه الطبيعة للبحث عن القوانين المتحكمة في بناء النص الشعري، وهذا يربطنا بمفهوم الشعرية باعتبارها بحثا في قوانين النص عامة.

حدود الشعرية*:

تُعنى الشعرية برصد واستنباط ودراسة القوانين داخل النصوص الأدبية عموما والشعرية بشكل خاص، بهذا تعد الشعرية طريقا للبحث في قوانين الشعر أو "هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا"³، وعليه يتم الانتقال من الشعر إلى الشعرية بموجب عقد النص بالنظرية، التي تأخذ قوانينها منه، فالشعرية متعلقة بطبيعة بناء النص وكيفية تقديم ذاته للمتلقى.

وقد أخذ مفهوم الشعرية عبر التاريخ دلالات عديدة انطلاقا من اختلاف الدارسين في تحديده، فقد "أشار إليها أرسطو - كمصطلح - منذ القديم"⁴، فقدّم أولى الاهتمامات بالشعر وطرائق معالجته فنيا، أما تراثنا العربي فقد حفل بتحديد وضبط مفهوم الشعرية عبر توجهات ورؤى النقاد العرب القدامى المختلفة، حيث "طُرحت الشعرية على أنها علم موضوعه الشعر، أو صناعة وتأليف"⁵. ومن النقاد العرب الذين اهتموا بهذا المصطلح نذكر **حازم القرطاجني (توفي 684هـ)** الذي ناقش مفهوم الشعرية فيقول: "...الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه، أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون

¹ فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص 93.

² فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص 54.

* سنقدم بعض المفاهيم للشعرية فقط، دون التعرّض للاختلافات في تحديدها بين القديم والحديث، فهدفنا التعرف على المجال الذي نظر من خلاله النقاد للشعر وحكموا عليه.

³ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 09.

⁴ المرجع نفسه، ص 11.

⁵ مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، في النقد العربي المعاصر، ص 51.

ولا رسم موضوع¹. نلاحظ من خلال مفهوم القرطاجني للشعرية أنه يربطها بالقوانين الداخلية للنص وفي ذلك تطوّر حاسم في نظرة النقد العربي للشعر ودراسته، ولكن "رغم تمكّن هذا الناقد العربي من الوصول إلى جوانب مهمة في نظرية الشعرية إلا أن مفهومها لم يتطور عند العرب، كما أن القرطاجني عالج مفهوم الشعر وحده"². ولكن رغم ذلك قدّم أولى الخطوات نحو توسيع مفهوم الشعرية التي عرفت تطوراً كبيراً في العصر الحديث، من خلال عدد من الاتجاهات والأعلام الغرب الذين نذكر منهم تودوروف الذي قدّم انطلاقة ممن سبقوه* تحديداً للشعرية مقسماً إياها إلى عدة اعتبارات، "فهى من جهة نظرية داخلية للأدب، كما تعد طريقة أو إمكانية من الإمكانيات المتاحة للمؤلف ليختار، ومن جهة أخرى هي شفرات معيارية تتميز بها مدرسة أو اتجاه معين عن غيره"³. نلاحظ أن تودوروف يرسخ مفهوم القانون الذي تحمله الشعرية، كما يقدم مبدأ الاختيار الذي تمنحه اللغة للمؤلف، ليجعل من الشعرية نظرية خاصة بالأدب من داخله؛ أي من بنيته الداخلية التي تقدم عناصرها وفق روابط وعلاقات محدّدة.

مما تقدّم نخلص بأن الشعرية ترتبط ببنية النص، مقدّمة قواعد بنائه المستنبطة - أساساً - منه، وعبر ربط الشعرية بالشعر العربي يتضح لنا دورها المهم في ضبط أسس القصيدة العربية في مختلف مراحل تطورها، فالشعرية تضبط مقوّمات الشعر على اختلافها.

المبحث الثاني: مرجعيات وبنيات الشعر الجزائري الحديث

المطلب الأول: مرجعية وبنية النص التقليدي

¹ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، عن، كتاب: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني، تحقيق، محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دط، 1966م، ص 28.

² المرجع نفسه، ص 13.

* نكتفي بتقديم مفهوم تودوروف للشعرية باعتباره ممثلاً للنقد الحديث، فقد جمع بمفهومه أغلب آراء معاصريه في الشعرية.

³ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 19.

ليس بعيدا عن مختلف الأوضاع الأدبية والنقدية في المشرق العربي كان المغاربة وعلى رأسهم الجزائريون يتابعون بحماس التطورات الشعرية، رغم سياسات التجهيل والتفكير والتنصير التي مارسها الاحتلال، إلا أنّ المبدع الجزائري لم يثن على مواكبة حركة النهضة الشعرية في المشرق العربي، فبدأت جموع الشعراء في التأثر بما يصدر عن المشرق - كل حسب توجهه وانتمائه- والبداية كانت مع حركة الإصلاح التي حملت على عاتقها إحياء التراث الشعري القديم محاكية بذلك حركتي الإحياء والتقليد في المشرق العربي، فقام بذلك اتجاه تقليدي جزائري على مرجعية عربية مشرقية قريبة وأخرى تقليدية قديمة تنهل من التراث الشعري العربي القديم، كما تميّزت هذه الحركة بحضورها القوي وسيطرتها شبه التامة على الحياة الأدبية في الجزائر، وذلك بسبب الطابع الديني للمجتمع الجزائري وخوفا من أي حركة تجديدية تحمل موالاة للمحتل عبر الذوبان في ثقافته، فعمل بذلك أعلام حركة الإصلاح على ترسيخ مبدأ محاكاة المشاركة التقليديين على وجه خاص وإحياء التراث العربي عموما، لينطلق معهم الشعر الجزائري الإصلاحي، الذي قدّمته جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وحمّته واحتضنته، ولكن تجدر الإشارة إلى أن الحركة الإصلاحية، ممثلة في جمعية العلماء، في ظهورها لم تكن الأولى على الساحة الأدبية الجزائرية فقد سبقتها ومهدت 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 موحد له أسسه الواضحة ومنهجه الفكري المستقل، لهذا لم يُكتب للحركة الإصلاحية أن تظهر بشكل ممارسة فعلية لها سبيلها الخاص إلا مع الجمعية التي حولت العمل الإصلاحي إلى شكله المقتن والموجه بتأسيسها مدارس وإطلاقها لمجالات وغيرها من الممارسات التي طوّرتها من مجرد فكرة إصلاحية لمؤسسة لتخريج الرجال، فأخذت على عاتقها حمل مشعل الفكر الإصلاحي الجزائري الحديث، وكان للشعر نصيبه الأوفر في هذه النهضة، التي اتخذت من التقليد والمحافظة شعارا لمشروعها الشعري، لهذا قدّمت نصها بطابعه

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

التقليدي على مختلف مستوياته اللغوية منها والإيقاعية والهندسية، وهو ما سنتبّعه من خلال نماذج من الشعر الجزائري التقليدي، معتمدين على أبرز الأسماء الشعرية فيه، وعلى رأسهم محمد العيد آل خليفة.

كما سنشير لاتجاه آخر عاصر الاتجاه التقليدي المحافظ وهو الاتجاه الوجداني الذي رسم لذاته مسارا بدأ أكثر وضوحا بعد الحرب العالمية الثانية، حيث اتخذ من الرومانسية العربية مرجعية أساسية لنصه الذي جاء مفعما بالعاطفة وبساطة اللغة، وسنحاول تتبّع هذا النص باعتباره المسار الثاني للشعرية الجزائرية الحديثة.

وفي ما يلي نقدّم أهم خصائص الاتجاهين من خلال نماذج من نصوص أعلامهما:
1- بنية النص التقليدي - الإصلاحية - : نتبّع فيه أهم مستويات النص الشعري بداية باللغة والتشكيل الإيقاعي والهندسي وانتهاء بالموضوعات، وذلك من خلال التمثيل بنصوص أعلامه.

1-1- مستوى اللغة الشعرية: اتبع شعراء الاتجاه التقليدي نمطا مشرقيا في توظيف اللغة التقليدية التي لم يتجاوز قاموسها الألفاظ القديمة، ومن أمثلة ذلك ما نقرؤه من قصيدة "حزب مصلح" لمحمد العيد آل خليفة* حيث يقول:

سرّ مع التوفيق فهو الدليل * حصص الحق وبيان السبيل

عاطني السراء كأسا بكأس * واسقنيها إنها سلسبيل¹

نلاحظ من خلال البيتين أن الشاعر وظف ألفاظا عتيقة مقارنة بعصره ومنها: حصص، السراء، اسقنيها، وغيرها من الألفاظ التي تأخذ مرجعيتها من الماضي الشعري والقرآني، بهذا "تظهر خاصة المعجم الشعري عند الاتجاه التقليدي في أنه يستمد طاقته من القرآن الكريم والشعر العربي القديم، وكل ما تعلق بالآثار الإسلامية من تاريخ وشخصيات"²، وغيرها مما له علاقة بالتراث، ومن خلال تتبّع

* ولد 1904 وتوفي 1979، ينظر مقدمة الديوان.

¹ محمد العيد آل خليفة، الديوان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، ص 129.

² عمر بوقرورة، الغربية والحنين في الشعر الجزائري الحديث، 1962/1945، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، 1997، دط، ص 194.

عدد من النصوص التقليدية المنتجة في هذه المرحلة، نرصد العديد من النماذج التي تُظهر تمسك الشاعر الجزائري باللفظ العربي القوي والشكل التقليدي، ولعل ذلك راجع لخوف الشاعر المصلح من ذوبان المجتمع في الثقافة الغربية لهذا ندّد الشاعر بكل انحراف عن العروبة والإسلام اللذين يمثلان المرجعية الأولى للشعب الجزائري وشعره، وقد عزز الشاعر دعوته بنصّه، الذي أكد ارتباط الجزائر وشعبها بالعربية والإسلام.

أما الناحية التركيبية فلم تخرج أيضا عن التقليد من الناحية النحوية والبلاغية، فقد عمل الشاعر الإصلاحية على بعث التراكيب في حلته القديمة، ومن نماذج هذا التوظيف نذكر مما قاله الهادي السنوسي مخاطبا ابن باديس بعد نجاته من محاولة اغتيال:

خبرت البلاد، وأضرارها * فأقبلت تندب أحرارها
وأرسلتها نظرة حرة * رعى الله في الحر أفكارها
فصوّرت للناس آلامها * وأجلبت للعين أغوارها¹

نلاحظ نمط التركيب النحوي البسيط والتقليدي في طابعه، خبرت البلاد، أقبلت، أرسلتها، صوّرت للناس، فهو مباشر وسطحي ولا يتعدى التركيب الإسنادي المباشر الذي يظهر طرفاه بشكل جلي ولعل بساطة التركيب راجعة لثقافة الشاعر التقليدية من جهة ورغبته في إيصال خطابه بشكل مباشر وبسيط ليصل للمتلقي الخاص في ذلك العهد، فوظيفة الشعر في زمنهم لم تتعدى التبليغ الخطابي المباشر. أما من ناحية التصوير البلاغي فلم يخرج النص التقليدي المحافظ على الصور القديمة من تشبيه واستعارة وكناية ومن ذلك ما نقرؤه في وصف ليل الاحتلال لمحمد العيد آل خليفة:

يا ليل. ما فيك نجم * جلا الدجى، وأزاحا
إلا كواكب حيرى * لم تتضح لي اتضاحا

....

أخشى على الشعب هلكا * يببده واجتياحا

¹ صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص 77.

من ألسن قاذفات * تروي القبيح فصاحا¹

نلاحظ توظيف الاستعارة في البيتين الثاني والأخير بشكلها التقليدي المباشر السطحي فلا إغراق في الصورة، وهذا ليس عيبا لأن الشاعر يحيي نظام تصوير بلاغي قديم، الذي يعتمد المباشرة والنبذة الخطابية وهي من خصائص الاتجاه التقليدي الذي احتاج لأسلوب "يهز ويثير المتلقي الجزائري المحدود الأفق فاعتمد على أساليب الاستفهام والإنكار والتعجب والنداء، وكل الألفاظ الرنانة لتوقظ الهمم"² في شعب أضناه المحتل بسياسات التجهيل والتفكير، ومن نماذج الأسلوب الخطابي المعتمد على التكرار والتأكيد والتحريض ما نقرؤه من قصيدة سعيد الزاهري سنة 1925:

ألا فليفق شعبي من النوم، فإنه * لفي مرض من النوم قاتل

ألا فليفق شعبي من النوم برهة * فإننا لفي شغل من النوم شاغل³

نلاحظ من خلال البيتين توظيفه للأمر بعد النداء وهو أسلوب إنشائي غرضه التمني والرجاء، فهو مشابه للأساليب التقليدية في ذات الغرض، كما نلاحظ التكرار في مطلعي البيتين، وذلك للتأكيد على رجائه في استنهاض همم الشعب الجزائري. مما تقدّم نصل إلى أن النص التقليدي الجزائري حافظ على هويته القديمة ومساره الإحيائي للشعر العربي متأثرا بالشعر التقليدي المشرقي من جهة ومستعينا بثقافته الأصولية من جهة أخرى، فقام بترسيخ مبادئ نظم الشعر التقليدي وعلى رأسها عمود الشعر الذي تمثله شعراء التقليد بكل مقوماته، حيث تجاوزوا اللغة إلى الإيقاع الذي ظل تقليديا فاعتمد الوزن الخليلي والقافية الموحدة، بل تعدى ذلك إلى إتباع ذات البحور التي نظم عليها المشاركة وأعلام الشعر العربي القديم لدرجة أنهم جاؤوا بقصائد على نفس الروي في شكل معارضات، وهذا ما سنراه في المستوى الإيقاعي.

1-2- مستوى الإيقاع:

¹ المرجع نفسه، ص 180.

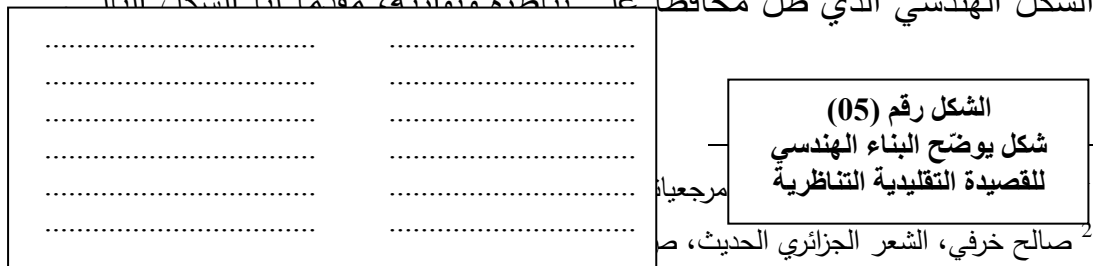
² المرجع السابق، ص 34، ص 342.

³ المرجع نفسه، ص 343.

مثلاً اتبعت القصيدة التقليدية مثلتها المشرقية في الجانب اللغوي اتبعتها في الجانب الإيقاعي، حيث خضعت للوزن والقافية بشكل مطّرد مقتفية آثار المرجعية الماضية، "التي تعتبر بنية البيت الشعري المكتملة هي أساس بناء القصيدة"¹، لهذا عمد رواد الإحياء على تفعيل هذه الخاصة فجعلوا من البيت منطلقاً في بناء نصوصهم، ومن البيت ينطلق الإيقاع بأهم مقوماته في شعرية التقليد وهما الوزن والقافية اللذان لم يعرفا مع الإحياء غير التكرار واستحضار الماضي بأوزانه وأضره المختلفة، ومثال اعتماد قواعد عمود الشعر ما نقرأه لمحمد العيد آل خليفة حول العلم وهي قصيدة نضمها سنة 1937:

العلم سلطان الوجود، فسدّ به * من شئت، أو نذ عن حياضك وادفع
 اه اه اه اه اه اه اه اه اه * اه اه اه اه اه اه اه اه اه
 مستفعلن مستفعلن متفاعلن * مستفعلن مستفعلن متفاعلن
 وأجأ له بدل الحصون، فلا أرى * حصنا كمدرسة سمت، أو مصنع²
 اه اه اه اه اه اه اه اه اه * اه اه اه اه اه اه اه اه اه
 مستفعلن متفاعلن متفاعلن * مستفعلن متفاعلن مستفعلن

يظهر جلياً أن الشاعر وظّف وزن البحر الكامل الذي تفعيلاته تقوم على تفعيلة (متفاعلن) المكررة ست مرات في شطري البيت، وقد اعتراها زحاف الخبن وتحولت إلى مستفعلن، وانطلاقاً من هذا نلاحظ مدى التزام الشاعر بالوزن والقافية حتى أنه لم يدخل من العلل المستحدث منها واكتفى بزحاف واحد وهو الخبن مما يربطه أكثر بالنص القديم، ومن خلال متابعة النص التقليدي والمحافظ نجد العديد من النماذج التي حافظت على الوزن والقافية ومختلف شروط عمود الشعر مما يعزّز دور الماضي الشعري في رسم ملامح إيقاع النص التقليدي الجزائري، الذي لم يكتف بإتباع قواعد عمود الشعر بل تعدها، كما هو موضّح في أبيات محمد العيد، إلى الشكل الهندسي الذي ظل محافظاً على تناظر متمان به، مقدّماً لنا الشكل التالي:



نلاحظ الشكل العمودي المتوازي لأشطر الأبيات التي تقدّم تمثيلاً للقصيدة العمودية كما دُوّنت قديماً بالشكل التناظري المتوازي، وقد احتل هذا النموذج الهندسي مكانة مهمة في الشعرية التقليدية الجزائرية فصار قالباً يصبون فيه قصائدهم، "من خلال رصف الوحدات اللغوية في شطرين متقابلين أفقياً في خط واحد، يفصل بينهما بياض ذو طول محدد، ليشكلا نموذج البيت الشعري الذي تتوالى أسفله أبيات أخرى موازية له عمودياً"¹، ليتم بناء شكل هندسي متوازي ومتناظر الأقسام، فيقدّم القصيدة وكأنها مبعوثة في صحيفة من الماضي العتيق، ويدعم بذلك الرؤية المقدّسة للماضي لدى الشاعر الجزائري المحافظ.

1-3- مستوى الموضوعات:

مثلما سجّلت القصيدة التقليدية الجزائرية إتباعها وتقليدها على مستوى اللغة والإيقاع فهي لم تخرج في إطار الموضوعات على الرؤية الماضوية، حيث طرق روادها الموضوعات القديمة من مديح ورتاء ووصف وغيرها من الموضوعات. ومن نماذج الموضوعات التقليدية نذكر موضوع الرثاء الذي احتل مكانة مهمة في الشعرية التقليدية الجزائرية ومن أمثلته رثاء محمد العيد آل خليفة للملك عبد العزيز آل سعود (ملك السعودية) في قصيدته بعنوان "فقدنا مليكا عادلاً":

لك الويل من نعي به هتف البرق * فريع له الإسلام واضطرب الشرق

ورددّه المذياع من كل موطن * فصمّت به الآذان واحتبس النطق²

يظهر الأسلوب التقليدي من خلال البيتين رغم أنه أدخل بعض المستحدثات كالمذياع، ولكن ظل الطابع تقليدياً محافظاً على مستوى الموضوع والتناول وتوظيف المعجم والإيقاع.

¹ محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 136.

² محمد العيد آل خليفة، الديوان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، ص 482.

كما نرصد موضوع الرثاء في رثاء أعلام الشعر التقليدي المشرقي، ليؤكد الشاعر الجزائري المحافظ ولاءه وإخلاصه للروح التقليدية المشرقية، ومن ذلك رثاء محمد العيد لأحمد شوقي وحافظ إبراهيم، حيث يقول في قصيدة "ذكرى شاعرين":

خُلِقَ الموت فناء لبقاء * وجزاء من نعيم أو شقاء
ولقاء في فراق باغتا * كل نفس أو فراقا في لقاء

...

دولة الشعر من الشرق انقضت * وانقضى فيها مرء الأمرء
ولواء الضاد في الشرق انحنى * فانحنى الشرق على ذاك اللواء
عفت الدنيا فلا (شوقي) ولا * (حافظ) غير أحاديث الثناء¹

إضافة لموضوع الرثاء فقد طرق رواد هذه الاتجاه موضوع الغزل على استحياء بسبب الطابع الديني لثقافتهم ومرجعيتهم ومن ذلك الغزل العذري في قصيدة أين ليلاي، والتي نلمس فيها إشارات سياسية دقيقة، ويقول في مطلعها:

أين ليلاي أينها * حيل بيني وبينها
هل قضت دين من قضى * في المحبين دينها²

ويضاف لهذا الموضوع العديد من الموضوعات التقليدية الطابع التي لم يهتمش رواد هذا الاتجاه أيا منها، ولكن رغم الرؤية الماضوية في تتبع الموضوعات إلا أنهم لم يكتفوا بها بل كتبوا في بعض موضوعات عصرهم المستحدثة، ليذكرونا بالاتجاه التقليدي المشرقي الذي طرق موضوعات مستحدثة بشكل تقليدي فوصفوا مثلا القطار والطائرة وغيرها من المخترعات، لهذا كتب رواد الاتجاه التقليدي الإصلاح في موضوعات جديدة كالأحزاب والسياسة وهمومها ومن ذلك يقول الهادي السنوسي:

قد سئمتنا سياسة طرفاها * وضعا في خطى الجزائر قيذا
أرهقتنا مع (اليمين) وعيدا * وأرتنا (اليسار) أكثر وعدا
والبلاد البلاد من بين هاذي * ن جميعا، قاست عذابا أشدا¹

¹ محمد العيد آل خليفة، الديوان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، ص 493، ص 495.

² المصدر نفسه، ص 41.

نلاحظ أن الشاعر وظّف عددا من الألفاظ والمصطلحات الحديثة في قلبه التقليدي كاليمين واليسار وكلها مصطلحات سياسية مستحدثة، جاءت لتقدّم صورة عن ارتباط الشاعر الإصلاحى بعصره وما يدور فيه، في ظل حفاظه على مقومات شعريته.

ومن نماذج التجديد في الموضوعات نجد وصف بعض جديد العصر كوصف المدرسة ومن ذلك قول محمد العيد في افتتاح مدرسة الهدى بالقنطرة:

فتح جديد قد بدأ* في فتح (مدرسة الهدى)²

حيث انطلق الشاعر من اسم المدرسة ليرسم لها صورة مشرقة في نشر العلم والمعرفة، مؤكدا على دورها في النهوض بالشعب الجزائري نحو غد أفضل، "ليظهر بذلك الدور الإصلاحى الإرشادى بشكل جلي في النص التقليدى الجزائرى، الذى احتقى بمختلف المضامين الإصلاحية والإرشادية"³، التى صارت علامة لتميزه ومنازة تهدي رواده.

انطلاقا مما تقدّم نلاحظ أن الشكل العام لبنية القصيدة التقليدية المحافظة بقى ثابتا، انطلاقا من اللغة مرورا بالإيقاع والتشكيل الهندسى العمودى المتوازى وصولا للتيّمات التى لم تخرج عن صورتها القديمة إلا فى وصف بعض الأمور المستحدثة، ولو أن هذا الوصف لم يخرج عن الشكل التقليدى الذى اعتمد النص المشرقى مرجعية أولى، وعلى النص القديم مرجعية ثانية بعيدة. بهذا ظل النص الشعري الجزائرى الحديث يخطو نحو التأسيس لقاعدة ينطلق منها لبعث نص قوى يجابه قوة العهد الجديد الذى دخلته الجزائر والأمة العربية بشكل عام، لهذا عمل رواد هذا الاتجاه على تكريس رؤيتهم الماضوية بممارسة نصية احتلت مكانة مهمة فى خارطة الشعر الجزائرى الحديث، الذى لم يتوقّف فى تطوّره على هذا الاتجاه، فقد ظهر على استحياء اتجاه تجديدي وجداني الطابع، موازيا للتقليدى المحافظ، حيث عرف النور بعد الحرب العالمية الأولى على يد عدد من الأدباء والشعراء الجزائريين أمثال

¹ صالح خرفي، الشعر الجزائرى الحديث، ص 200.

² المرجع نفسه، ص 161.

³ المرجع السابق، ص 341.

رمضان حمود ومبارك جلواح ومحمد الأخضر السائي وغيرهم متأثرين بشكل كبير بالرومانسية العربية المشرقية، أكثر من تأثرهم بالتيارات الرومانسية الغربية التي يخشون الانصهار بها. وقد تميّز النص الوجداني بمختلف خصائص الرومانسية، التي سنتعرّف عليها تباعا.

المطلب الثاني: الاتجاه الوجداني مرجعيته وبنياته

لم تتوقف الحركة الشعرية الجزائرية على إحياء التراث وبعث القصيدة القديمة من خلال الاتجاه التقليدي الإصلاح، فقد شهدت الحركة الشعرية بروز اتجاه آخر في الساحة الشعرية الجزائرية ترسّخ بشكل كبير بعد الحرب العالمية الثانية، هذا الاتجاه عُرف بطابعه الرومانسي الوجداني فقد خاطب العاطفة وقلّل من توظيف اللغة والإيقاع التقليدي، "بهذا يمكن الإقرار منذ البداية بأن هذا التوجه العاطفي الوجداني تأثر بشكل كبير بالرومانسية العربية المشرقية، وقد فضّل أغلب الدارسين تسميته بالوجداني دون الرومانسي"¹ لأنه لم يمثل مذهباً خاصاً بأسسه كما ظهر في المشرق بل كان مجرد توجّه محدود نسبياً مقارنة بما حدث عند المشاركة، لكن ظل طابعه العام رومانسياً وعليه يمكن تحديد مفهوم الشعر الوجداني بأنه ذلك الاتجاه الشعري الذي ظهر بعد "ح ع 1" وترسّخ بعد "ح ع 2" في الجزائر متأثراً بحركة الرومانسية العربية وذلك بجنوح أصحابه إلى الخيال والذات الشاعرة وانصرفوا عن مختلف الموضوعات القديمة كما جدّدوا في الموسيقى واستخدام اللغة وتميّر اتجاههم عموماً

¹ عبد الله الركبي، الشاعر جلواح، من التمرد للانتحار، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص 13.

بمختلف خصائص الرومانسية من تمجيد للذات، وإبحار في الخيال، وبساطة اللغة وغيرها من الخصائص، وقد عملت عدة مؤثرات للتمهيد ودفع هذا الاتجاه نحو النمو والتطور ونذكر بعضها فيما يلي:

1- دوافع سياسية واجتماعية واقتصادية:

بدأت تظهر وتتجسد تلك الدوافع مع بوادير اليقظة القومية قبيل "الحرب ع 1" وأثنائها، حيث نجد العديد من النصوص ظهرت في هذه الفترة تصف الواقع المرير في نغمة يائسة، ونظرة قاتمة، ومشاعر واعية بالفرد وتطلّعاته إلى غد أفضل، وقد دلّت بعض تلك القصائد من خلال عناوينها على ما تحمله من هذه الأحاسيس "دمعة على الملة"، "زفرات العشي"، "زفرات الحيران ذي الشجن"، "دمعة كئيب"... ولكن هذه النصوص . مع تجاوزنا في إطلاق هذه التسمية عليها، "لا تتعدى كونها بذورا تعبّر عن مشاعر الشعراء، إبان الحرب العالمية الأولى"¹ إزاء الحياة والمجتمع. إلا أن البداية الحقيقية لهذا الاتجاه، إنما بدأت في الشعر الذي ظهر بعد الحرب العالمية الأولى، مع بداية الوعي بالواقع الاجتماعي والسياسي، "فإن الأوضاع المؤلمة التي فرضها المحتل آنذاك تعد مؤثرا أساسيا في طغيان مشاعر الكآبة التي لوّنت الشعر الجزائري آنذ، حتى غدت طابعا عاما يميز أغلب الإنتاج الشعري الذي ظهر في العشرينيات"²، فقد صحب النهضة في الجزائر أوضاع اجتماعية قلقة أبرزها تلك الصراعات الدينية والفكرية بين دعاة السلفية والمتفرنسين من جهة، وبين الطرقية والسلفيين الإصلاحيين من جهة ثانية. هذا الصراع هو الذي طبع الإنتاج الفكري شعره ونثره عند طائفة الشباب الذين كانوا يحاولون زحزحة القديم المتحجر.

ولم تمض معاناة الشعب طويلا بعد الحرب الأولى حتى جاءت الحرب العالمية الثانية لتحدث انقلابا خطيرا من كل نواحي الحياة في المجتمع الجزائري، ولاسيما في

¹ عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 495.

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

الميدان الوطني، فكان تأثيرها على الشعراء عميقا لما تمخضت عنه هذه الحرب من تيارات شعورية وفكرية لا تقل عن تلك التأثيرات التي تمخضت عنها الحرب الأولى. وهكذا فإن نغمة اليأس من الحياة عادت إلى الظهور في النصوص الشعرية بصفة أكثر حدة ولاسيما في السنوات (1943-1954) مما يدل على أن الأوضاع الاجتماعية، التي هي وليدة التأثيرات السياسية والاقتصادية، لها تأثير مباشر في توجيه الشعراء إلى الشعر الذاتي الوجداني، "حيث أخذ الشعر الجزائري في هذه الفترة يتجه اتجاهها واضحا إلى التعبير عن المشاعر الفردية، وظهرت فيه انعكاسات التجربة الذاتية بعد أن كانت نظرة الشاعر تغطي عليها الغيرية وشعر المناسبات"¹، وفي ذلك برزت أهم خصائص الرومانسية، ولو بمحدودية في المفاهيم والإنتاج مقارنة بالمشرق العربي.

2- دوافع تأثرية: ويمكن رصد نوعين من التأثر أحدهما بالمشاركة والآخر بالاتجاهات الرومانسية الغربية، أما التأثر بالمشاركة فقد عكسه الإقبال الكبير على شعر المشاركة وآرائهم النقدية، ومن تلك الاتجاهات الرومانسية في المشرق نذكر؛ جماعة أبولو والديوان والرابطة القلمية في أمريكا، "أما إنتاج جماعة أبولو فقد كان معروفا لدى الأدباء الجزائريين منذ نشأتها، وكانت مجلة "أبولو" تصل إلى الجزائر بانتظام"²، فكان - مثلا - لأحمد زكي أبو شادي مؤسس جماعة أبولو معجبون من الشعراء الشباب، وصلته بالشعراء الجزائريين ظهرت بارزة بعد الحرب العالمية الثانية، ومما يدل على ذلك ما قالته عنه الصحافة الجزائرية يوم رحيله، حيث تلقت الأوساط الأدبية نبأ وفاته بأسى مرير، "لتتوارد على الصحافة قصائد من عدد من الشعراء تراثيه وممن كتبوا في ذلك؛ أحمد معاش الباتني ومحمد الأخضر السائحي والطاهر بوشوشي"³، حيث أظهرت نصوصهم مكانة الرجل في الأوساط الأدبية الجزائرية.

¹ المرجع نفسه، ص93، ص94.

² ينظر، المرجع نفسه، ص 109.

³ المرجع السابق، ص110، ص111.

أما "النوع الثاني من التأثر فكان التأثر بالاتجاهات الغربية"¹، التي كان المنتظر أن تكون الصلة قوية بينها والشعراء الجزائريين، بحكم الثقافة الفرنسية التي كانت مسيطرة على المجتمع الجزائري طوال الحكم الاستعماري، ولكن شيئاً من هذا لم يحدث، إلا مع أفراد قلائل. فقد كانت صلة الشعراء الجزائريين بالشعر العربي أشد، واستفادتهم منه أقوى، فإن الحذر من كل ما هو استعماري جعلهم يزهّدون حتى في ثقافته وأدبه، إضافة إلى كون الشعراء ينتمون في الأغلب الأعم إلى الحركة الإصلاحية ذات الطابع السلفي، وأغلبية أصحابها من ذوي الثقافة العربية الخالصة. "ولكن هذا لم يمنع بعض المفرنسين من التأثر بالثقافة والاتجاهات الغربية، منهم رمضان حمود، وأحمد رضا حوجو، والطاهر بوشوشي، وعبد الله شريط، ومبارك جلواح"². ويعد رمضان حمود من أوائل الدافعين إلى الاحتكاك بالآداب الغربية والاستفادة منها، وقد حقّق ذلك على مستوى التنظير من خلال مقالاته التي نشرت بعضها مجلة الشهاب، كما قدّم رؤيته للشعر من خلال نصوصه، التي قدّمت على قلّتها رغبته في التحرر من قيود عمود الشعر والأخذ من الآخر الغربي، ولكن زهرة لا تصنع ربيعاً، فالشاعر رمضان حمود كان صوتاً فريداً منفرداً من جهة ومن جهة أخرى قصر عمره*، حالاً دون أن يشكل تياراً تجديدياً حقيقياً يُحسب كاتجاه في مسيرة الشعر العربية الجزائرية.

3- المؤثرات البيئية والنفسية :

أدّت البيئة على مرّ العصور دوراً مهماً في صقل مواهب الشاعر وإلهامه، وككل رواد الاتجاه الرومانسي، شغلت البيئة بما حوت شعراء الاتجاه الوجداني، وأثرت في عواطفهم أيما تأثير، خصوصاً أن أغلب شعراء الاتجاه الوجداني في

¹ المرجع نفسه، ص 96.

² الشاعر جلواح، من التمرد للانتحار، عبد الله ركيبي، ص 303.

* لم يتجاوز الربيع الثاني والعشرين. رمضان حمود: ولد ببغرداية عام 1906، و توفي 1926. يحمل الشهادة الابتدائية ترك ما يقرب من ثلاثين قصيدة، و كتاباً سماه بذور الحياة.

الجزائر كانوا من سكان الصحراء، والمناطق النائية، أمثال، أحمد معاش الباتني، محمد الأمين العمودي، أحمد سحنون، أبو القاسم سعد الله، أبو القاسم خمار ... وغيرهم كثير. فعملت بيئتهم على توجيه نهجهم الشعري. ولا شك أن البيئة وحدها لا تخلق شاعرا كما يرى **عبد الله ركيبي** فالحس المرهف والنفس الشاعرية بطبعها، لؤلئك الشعراء، عملت على التأثير بشكل كبير في خلق الاتجاه الوجداني، بكل ما يحمل من خصائص، ونذكر من بين الحالات النفسية التي كان يعانيها الشعراء في تلك الفترة، حالة القلق والاضطراب المستمر لما تعانيه البلاد وما يزرع تحته العباد، فعملت تلك الحالة غير المستقرة على تحريك أنفس الشعراء لتقذف ألسنتهم بشعر يعج بالعواطف الجياشة، والإغراق في الذاتية.

4- دوافع مفهومية:

ما هو الشعر؟ وما حدوده؟ هذا السؤال الذي تأخر طرحه حتى العصر الحديث، وهو ما قلب الموازين، فلم يعد الشعر الكلام الموزون المقفى، بل تغيرت حدوده، ليصبح الثورة، كسر القيود، الانطلاق الانعتاق من كل الإطارات، إنه التعبير الجميل المنبعث من دواخل الشاعر اللامحدودة الأفق، فجوهر الشعر بذلك هو التعبير عن معاناة الشاعر الحقيقية وترجمة الواقع الذي تعيشه الإنسانية المعذبة، والقصيدة الشعرية في خضم هذا المفهوم، إنما هي تجربة إنسانية مستقلة في حد ذاتها. "ولم يكن الشعر مجرد مجموعة من العواطف، والمشاعر، والأخيلة، والتراكيب اللغوية فحسب، بل هو إلى جانب ذلك طاقة تعبيرية تشارك في خلقها كل القدرات والإمكانات الإنسانية مجتمعة، ومن هنا ننطلق في فضاء مفهومي واسع للشعر في ظل التحرر"¹، بهذا التغيير في مفهوم الشعر، تأثر الإنتاج ذاته، وانطلق الشعراء من حدود التعريف لخلق جديد ذو بنيات موسيقية ولغوية متطورة تطوّر اللغة، وقد تجسد الدافع المفهومي في إنتاج الشعر الوجداني عند **رمضان حمود** بالخصوص، وذلك لتأثره بمفهوم الشعر عند الغرب، فرأى وجوب تطوير الأوزان، وخلق لغة جديدة تتماشى والواقع الجديد، والتطرّق لموضوعات معاصرة، ويمكن رصد آراء رمضان حمود من خلال مجموع مقالاته التي كان ينشرها بمجلة الشهاب، إذ عبّر فيها على

¹ فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص 41.

آرائه بصراحة حول التجديد، والمنتبع للحركة الشعرية والنقدية وقته لا يكاد يجد صوت كصوته حول التجديد الشعري، ومن بين مقالاته نذكر مقال بعنوان "حقيقة الشعر وفوائده" منشور سنة 1927م بالشهاب، وقد ضمّن مقاله مختلف آرائه حول إعادة بعث الشعر في حلّة جديدة، كما وجّه نقوداً قوية لأصحاب الاتجاه التقليدي وخاصة في المشرق وعلى رأسهم أحمد شوقي، حيث يقول رمضان حمود في شأنه: "... إن شوقي لم يأت بشيء جديد لم يعرف من قبل وأكثر شعره أقرب إلى العهد القديم منه إلى القرن العشرين الذي يحتاج إلى شعر وطني، قومي... يجلب المنفعة..."¹

من خلال مقولة حمود يتضح رأيه بصراحة في الشعر التقليدي، ودعوته للتجديد، فالأدب حسب رأيه لن يكون ذا فائدة إن لم يعبر عن شخصية قائله وعن تجاربه، وفق ما يتناسب مع العصر لغة وأسلوباً.

مما تقدّم يتضح لنا أن الاتجاه الوجداني لم يخرج من فراغ فهناك دوافع عديدة اجتمعت لدفع عجلته نحو الأمام، وعلى رأسها كما ذكرنا الحالة السياسية والاجتماعية التي كانت تعيشها البلاد، مما خلقت سوداوية في الرؤية، وبعثت بالغمّة الحزينة على ألسنة الشعراء، مما جعل النص الوجداني يمتاز بخصائص على المستوى البنيوي تميّزه عن غيره من النصوص التي عاصرت، ومن هذه الخصائص ما هو متعلق باللغة الشعرية ومنه ما يرتبط بالإيقاع والموضوعات وغيرها من المستويات التي إن أردنا تتبعها - على اختلافها - في الشعر الوجداني علينا الانطلاق من خصائص الرومانسية لكونها تشكل الإطار الذي أحاط بالاتجاه الوجداني في الجزائر، لهذا سنذكر خصائص الرومانسية مركزين على ما يخص الاتجاه الوجداني، ولكن تجدر الإشارة بداية لمفارقة مهمة حول تجسد الرومانسية في الاتجاه الوجداني الجزائري، تكمن في أن رواد هذا الاتجاه لم ينطلقوا من ثورة ضد الكلاسيكية كما فعل رواد الرومانسية الأوروبية، الذين انطلقوا من فلسفة ثورية، فكان مذهبهم ثوري عام في مختلف الميادين، في حين "تعد انطلاقة رواد الاتجاه الوجداني

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية عن : رمضان حمود، بذور الحياة، ص 117/116/115.

بسيطة بساطتهم، ومحدودة للغاية"¹، فلم تأخذ الطابع الثوري ضد المبادئ الكلاسيكية، بل انطلق رواده من حبه للحرية وشعورهم الحزين بواقعهم المرير، وعليه لم يكن الاتجاه الوجداني مذهباً خاصاً له نظريته في الشعر، وفلسفة مؤسّسة، بل كان مجرد اتجاه عبّر فيه الشعراء عن ما يجوب بخاطرهم، بأشكال مختلفة، آخذين من الرومانسية أهم خصائصها وهي الإغراق في الذاتية، لما تسمح لهم هذه الخصيصة من تعبير حر عن ذواتهم. وعليه سنتتبع أهم خصائص الرومانسية بما يتوافق مع الاتجاه الوجداني انطلاقاً من اللغة الشعرية ومروراً بالإيقاع وصولاً للموضوعات، كالتالي :

1- **مستوى اللغة الشعرية:** قام النص الوجداني على استخدام اللغة والتراكيب البسيطة، فالرومانسية لا تعترف بوجود لغة فخمة وأخرى أقل شأناً منها، بل كل الألفاظ اللغوية تصلح لأن تكون ألفاظاً شعرية، "ومن ذلك جاءت قصائد الاتجاه الوجداني ملونة بألوان المفردات على اختلاف حقولها، فطوّروا بذلك القاموس الشعري"²، فجاء نصّهم "معبراً بألفاظ بسيطة ومفعمة بالعواطف، ومن جهة أخرى جاءت لغتهم هامسة"³، حيث امتلك الشاعر الوجداني الأذن الموسيقية الحساسة فأمدّته بقدرة عجيبة على اختيار الألفاظ البسيطة والرنانة والمعبرة والزاهرة بالدلالات الجمالية، ومن نماذج هذا القاموس الشعري ما نقرؤه من قصيدة **وحي الأسى لمحمد الأخضر السائحي** يقول:

غيرتني الخطوب والآلام * فعلى عهدي القديم السلام

رحمة الله عنه عهداً تولى * وزماناً كأنه أحلام⁴

من خلال البيتين تظهر ميزة القاموس فهو لم يتعدّ حقل العواطف والمآسي، فجاء بكلمات أكثر تداولاً كالخطوب والآلام والأحلام وغيرها مما هو مفهوم ومعبر عن دواخل الشاعر الوجداني المتأجّجة، وقد تم ذلك انطلاقاً من بساطة اللغة

¹ المرجع السابق، ص 85، ص 86.

² المرجع نفسه، ص 332.

³ المرجع نفسه، ص 317.

⁴ صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص 110، من الملحق.

ومرونتها، فالقاموس اللغوي غير معقّد والشاعر استخدم ألفاظا عادية متداولة بين أفراد العامة، ليمرّر خطابه لمتلقي ذلك العهد، بهذا يظهر المعجم الشعري عند الاتجاه الوجداني في صورة مختلفة عما لاحظناه في الاتجاه التقليدي المحافظ، فامتاز إضافة لبساطة اللغة، بالنزوع للذاتية كما حملت كلماته إichاءات وإشارات خضعت لمطالب النفس ونوازعها، "فانتقلت بذلك اللغة من مجرد التقليد والتقريب للغة تتبع ألفاظها من تجارب الشاعر ونفسه"¹، بهذا بدأ التحول في وظيفة اللغة الشعرية نحو أفق رحب يحمل بذور التحديث، الذي عرفته الشعرية الجزائرية المعاصرة بعد فترة من تمهيد الاتجاه الوجداني له، وعليه يعد هذا الاتجاه المنطلق الأول نحو التأسيس لنص يتجاوز التقليد.

أما على مستوى التراكيب، فكانت سهلة بعيدة عن التعقيد اللغوي، ولعل ذلك راجع لرغبة الشعراء العميقة في إيصال أحزانهم وسلوهم بصورة مباشرة للمتلقي، بعيدا عن أي تكلف، كما يمكن ملاحظة خصيصة مهمة في التراكيب إضافة لسهولتها وهي ابتكار الشعراء الوجدانيين علاقات جديدة لم توظفها اللغة الشعرية من قبل، "يقوم أغلبها على مبدأ تآلف المدركات، أو تراسل الحواس ولو في شكله البسيط، فيشمون الألوان ويرون الموسيقى، ويتغنون بالمناظر الجميلة، وفي ذلك تجسيد لأهم خصائص الرومانسية"²، ومن أمثلة بساطة التركيب وخصائصه المتميّزة ما نلاحظه من قصيدة "ذكريات" للظاهر بشوشي:

قطعت الدجى آسفا * وفي مهجتي هاتف

وفي كبدي كعبة * بها خلدي طائف³

نلاحظ التركيب الإسنادي البسيط والمباشر فهو مكون إما من فعل+فاعل (قطعت) أو خبر (شبه جملة)+ مبتدأ (مؤخر) وذلك في: في مهجتي هاتف، في كبدي كعبة، بها خلدي طائف، وانطلاقا من هذه التراكيب يظهر الأسلوب البسيط الذي انتهجه الشاعر الوجداني، فقد عبّر عن خلده (مهجتي، كبدي، خلدي) ببساطة

¹ عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، ص 210.

² محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 326.

³ صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص 104، من الملحق.

ليسهل تلقي نصه. بهذا ساهم التركيب الذي جاء على شاكلة الكلام المتداول، على إيصال رسالة الشاعر، فلم يُكثر فيه من التقديم والتأخير ولا المجازات البعيدة، بل جاءت التراكيب مباشرة لتدل على سطحية الفكرة، ورغبة الشاعر في إخراج ما يختلج بصدرة بكل بساطة ووضوح لمتلقي تلك الفترة، البسيط التفكير والثقافة. ولكن تجدر الملاحظة في هذا الموضوع إلى أن حكمنا على البساطة في التراكيب واستخدام الألفاظ إن نظرنا للاتجاه الوجداني بالمنظور الحداثي، لكن إن قارناه بالاتجاهات التي ظهرت معه كالاتجاه الإصلاحية، نجده أكثر تعقيدا، وأوفر حظا باستخدام الرموز، والمجازات البعيدة ويمكننا من خلال مقارنة بسيطة بين قصيدة لشاعر إصلاحية وأخرى لوجداني أن نلمس الفرق. كما يمكن تتبع التراكيب الجديدة رغم بساطتها، فنجدها غير مألوفة في الاستخدام اللغوي خاصة في تلك الفترة. أما عن تراسل الحواس فقد وظّفها الشاعر الوجداني ولو بشكل بسيط لا يتعدى بعض النماذج من الأبيات.

وبالنسبة للتراكيب من الناحية البلاغية فلم تتعد الصور؛ التشبيه وبعض الاستعارات والكناية بشكلها التقليدي، ولو أن شعراء الاتجاه الوجداني حاولوا تجاوز الصورة التقليدية ولكن بشكل نسبي، فوظّفوا بعض الأسماء التاريخية والأماكن يمكن اعتبارها رموزا ولو أنها لم تأخذ الطابع الرمزي في صورته الحداثية. ومن نماذج توظيف الصورة بشكلها المباشر نذكر مثلا من قصيدة الشكر للنعمة يوفرها لمحمد الأمين العمودي*، يقول:

حالي استحال وفاقني الأقران * مذ غاب عني الأصفر الرنّان

أخفى بنو غبراء نور حقيقتي * فأحبّتي نقضوا العهود وخانوا

...

أنا كوكبٌ يمشي الهوينى حينما * أمّ الكواكب عاقه الدوران¹

* محمد الأمين العمودي ولد في - وادي سوف- عام 1890 ، تخرج في قسنطينة بشهادة في المحاماة و الترجمة عمل كاتباً لدى جمعية العلماء المسلمين و وكيلا شرعيا -له قصائد منشورة ، و ليس له ديوان مطبوع .و اغتيل في مدينة الجزائر من قبل الفرنسيين عام 1957 .

¹ صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص 103، من الملحق.

اللهم إنها مرة ثقيلة فليس لي فيها طريق

ويلاه من همّ يذيب جوانحي

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مستفعلن مستفعلن متفاعلن

فكأنما في القلب جذوة نار

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

متفاعلن مستفعلن متفاعلن

نفسى معذبة بهمة شاعرٍ

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مستفعلن متفاعلن متفاعلن

دمعي على رغم التجدد جار

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مستفعلن مستفعلن متفاعلن

حظي على متن النوائب راكب

للدهر مثل سجيّة الأشرار

هو دائماً هو عابس متنكّر

حتى الطبيعة حسنها متوار¹

نلاحظ من خلال هذا المقطع من القصيدة طريقة بنائها، وتشكيلها الإيقاعي غير الملتزم بوزن ولا قافية محدّدة، حيث جاء الوزن غير قار انطلاقاً من بداية القصيدة فتارة نجده رملاً وطوراً كاملاً، لدرجة أننا نُسقط عنه الوزن تماماً خصوصاً في هذا المقطع، أما الجزء الأخير فهو من البحر الكامل حيث استقرت تفعيلية "متفاعلن" وما دخلها من زحافات وعلل، ليوكّد هذا النموذج رغبة شعراء هذا الاتجاه في تنويع الأوزان داخل القصيدة الواحدة كنوع من تطوير الإيقاع، أما القوافي فقد

¹ من موقع مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري: www.albibtainprize.org سنة

جاءت هي الأخرى متغيرة عبر الأبيات، مما يجعلنا أمام إيقاع جديد يختلف تماما عن إيقاع القصيدة التقليدية، وقد أثر هذا الإيقاع بشكل مباشر على هندسة القصيدة حيث فرض اختلافه تشكيلات خاصة ومتنوعة، فلم تأت القصيدة بالشكل التناظري المتوازي، بل أخذت هيئات مختلفة حسب المقطوعة الشعرية.

وعليه فالقصيدة الوجدانية حاولت الخروج من قيد التقليد على مستوى الإيقاع والتشكيل الهندسي، ولكن ذلك كان بشكل نسبي وبسيط فلا نتوقع من هذا الخروج عن التقليد ثورة كما حدث مع الشعر المعاصر، بل كانت مجرد دعوات فردية بسيطة حاولت الانطلاق في فضاء أكثر رحابة للشاعر، ودليل محدودية الخروج على الإيقاع التقليدي وشكله التناظري، هو بقاء أغلب شعراء الاتجاه الوجداني ملتزمون بالإيقاع والتشكيل التقليدي، في أغلب إنتاجهم الشعري، رغم دعوتهم للتجديد.

3- مستوى الموضوعات: عبر الرومانسيون على مختلف الموضوعات التي تغوص في الذات، فلم يعد الشعر عندهم يعترف بحدود الموضوعات، ووجود الشريف وغير الشريف، بل صار كل موضوع يتعلق بالإنسان ونوازع وآلامه وأحلامه هو موضوع الشعر الرومانسي، وعليه طرق شعراء الاتجاه الوجداني مختلف الموضوعات المتعلقة بالإنسان ودواخله، فجاءت قصائدهم على أسنة قلوبهم، تفيض بالعواطف الجياشة، معبرة عن معاناتهم وآمالهم، فكتبوا عن الطبيعة، الحب، والغربة، والتهميش، والموت وغيرها كثير، وسنحاول تتبّع بعض هذه الموضوعات في ما يلي:

3-1- الجنوح للطبيعة: جاءت الرومانسية لتخلّص الأديب من قبضة المدينة، فهرب الشاعر الوجداني من متاعب المدينة والرسميات وارتقى في أحضان الطبيعة، ومثلما فعلت برواها في أوروبا أغرت الطبيعة شعراء الوجدان في تلك الحقبة، ولكن من زاوية مغايرة لما حدث لرواد الرومانسية الغربية، الذين كان اتجاههم ثورة - كما ذكرنا - على الكلاسيكية، فهربوا فعلا بالرومانسية للطبيعة، أما شعراء الوجدان الجزائريين فقد أغرتهم الطبيعة من زاوية نفسية لطبيعتهم الشعرية ورغبتهم في الحرية، ولم يكونوا ثائرين على الكلاسيكية، إذ نجد العديد منهم يكتب في الطبيعة ولكن بحرف كلاسيكي. كما ربطتهم الطبيعة بموطنهم الأصلي إذ نجد جل الشعراء من مناطق صحراوية، أو نائية في الجبال، تمتاز بطبيعة خلابة، كان لها أثرها البالغ في

شعريتهم، ونعطي مثالا عن هذا التأثر في قصيدة " حنيني إليها و أنيني عليها
"لأحمد بن يحيى الأكل* يقول فيها¹:

أ«مِرْعَنَةٌ» ذاتُ المفاخرِ والشانِ عليكِ سلامُ اللهِ أنتِ وإخواني
فما أنتِ إلا جنةُ الخلدِ بهجةً وهم فيكِ جمعاً مثلُ حُورٍ وولدانِ
بلى جنةُ الآدابِ فيكِ زواهرٌ وفيكِ عيونٌ ماؤها كوثرٌ ثانِ
وفاكهةٌ من كل زوجٍ بهيجةٌ وما تشتهي نفسٌ كروحِ وريحانِ

من خلال الأبيات نلاحظ ارتباط الشاعر الوثيق ببلاده وتعلقه بمفاتها، فقد وصفها بأحسن الأوصاف لدرجة أنها أصبحت جنة الخلد في نظره، ومن فيها حور وولدان، ليتناص في ذلك مع الوصف القرآني للجنة، بهذا تظهر مكانة الطبيعة في شعرية الاتجاه الوجداني، فهي بمثابة الملاذ الأخير للشاعر الذي يهرب إليه من هموم ما يقاسيه في واقعه.

3-2- موضوع رفض الواقع والثورة ضد الاضطهاد: يعد هذا الموضوع من أبرز الموضوعات حضوراً نتيجة للواقع المرير الذي عايشه الشعراء مما دفعهم للزهد في الحياة وتمني الموت على ظهور الجياد من العيش أدلة تحت سلطة المحتل، كما دعوا للعلم مقترناً بالجهاد، ونمّث لذلك بقصيدة "الموت مجد فوق متن جهاد" عبد الرحمن بن العقون* التي يقول فيها:

* أحمد بن يحيى بن أحمد الملقب بالأكل - ولد في الجزائر عام 1905 - أخذ العربية و العلوم العقلية عن بعض المشايخ في الجزائر . عمل في الصحافة. نشرت قصائده في بعض الكتب و المجلات، و ليس له ديوان مطبوع.

¹ من موقع مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري: www.albaptainprize.org سنة 2008

* عبد الرحمن بن العقون ولد عمل 1908 بوادي الزناتي، أتم الدراسة الابتدائي، وعمل في التعليم ، و أصبح عاملاً في صفوف جبهة التحرير الجزائرية أثناء الثورة. صدر له ((ديوان ابن العقون)) 1980 ، و له مؤلفات أخرى .

رُحْمَاكَ رَبِّ تَفَطَّرْتُ أَكْبَادِي وقد انمحي بين الضلوع فؤادي
 هجمتُ عليَّ الحادِثَاتُ تنوشني ولبثتُ في البلوى وحيدَ «الوادي»
 فبلوتني ودهيتني متقطعاً ألد أوصالٍ والأحباب والأولاد

 والموتُ في كَنَفِ المذلةِ سبباً¹ والموتُ مجدٌ فوق متنِ جهاد¹

من خلال هذه الأبيات يظهر رفض الشاعر لواقعه المزري ويحبذ الموت شرفاً على حياة المهانة، في واقع أبي أن يتغير، بسبب تضيق المحتل وممارساته المجحفة في حق الجزائريين.

3-3- موضوع البؤس والشقاء، وذكر مآسي الفقراء والمساكين الذين سدوا الطرقات في عهد المحتل، يقول في ذلك مصطفى بن رحمون*:

المسكين ((مع شبح البؤس))

لا تعذِّلوه فإن الفقر أضواه والحظُّ عاكسه والدهرُ عاداهُ
 لا تنهروه إن استجدى أكفكم فالجوعُ آلمه والصبرُ أعياه
 ما كان يبسط للتسأل راحتهُ إلا ووجدأنه عن ذاك ينهاه
 تأملوا - إن أردتم - ما يكابدهُ تدلّم عن أليم الوخر عيناه²

نلاحظ من خلال الأبيات دقة الوصف وكأنّ الشاعر يرى ويُعايش هذا المسكين، مما يؤكّد ارتباط الشاعر الوجداني بهموم واقعه ودقة تصويره لهذا الواقع المرير، الذي أعلن عليه العديد من الشعراء حرب الكلمة ورفضوه بشدّة، لعلاقته بالمحتل الغاشم، وقد تجسّد ذلك أكثر بعد أحداث الثامن ماي 1945م وما جرّته من

¹ من موقع مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري: www.albaptainprize.org/default.aspx

* مصطفى بن رحمون -ولد بلبانه نواحي بسكرة عام 1921 وتوفي عام 1984 - تتلمذ على بعض المشايخ في علوم العربية والدين -عمل في الصحافة والتعليم - . صدر له ديوان ابن رحمون.

² من موقع مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري: www.albaptainprize.org

قتلى وجرحى ومشرّدين، فعبر الشعراء الوجدانيون من خلالها بقوة، لأنها حرّكت نفوسهم وألهمت قرائحهم، ومن ذلك نأخذ قصيدة "عجباً لوجهك كيف عاد لحاله" للربيع بوشامة* يصف فيها هول أحداث الثامن ماي، ويلعن فيها الشهر والمحتل:

فُبِّحَتْ من شهر مدى الأعوام يا (ماي) كم فجَّعَتْ من أقوام
شابت لهولك في الجزائر صبيةً وانماع صخر من أذاك الطامي
وتفطرت أكباد كل رحيمة في الكون حتى مهجة الأيام
تاريخك المشؤوم سطر من دم ومدامع في صفحة الآلام¹

من خلال الأبيات نلاحظ مدى الحرقه التي تعتصر الشاعر، إلى درجة أنه قبّح زمن شهر ماي على مر الأعوام، كما تظهر اللغة الرنانة التي تحرك الدواخل، ومنها: قبّحت، هولك، انماع صخر، أذاك، مدامع، وغيرها مما يشحذ النفس ويوجّهها إلى تلقي فجيعة وهول هذا اليوم.

3-4- موضوع الانتماء للعروبة، والإسلام: نجده حاضرا بقوة في شعرهم ومثاله عند مبارك جلاوح* في قصيدته "أنا عربي" التي يقول فيها:

أنا عربي

أنا عربي لا جنس أمجد من
أنا عربي أفدي العروبة بالنفس
جنسي

أنا مسلم المبدأ جزائري الحمى أنا بلبل الفصحى المقدسة الجرس

شدوت بما شادت صوارم «خالد» وأسياف «عمرو» الفتح بل «عمر» البأس¹

* -الربيع بو شامة، ولد في " فنزاة " قرب سطيف عام 1916 -درس على المشايخ في المساجد ثم نال شهادة التطويح من تونس. -اشتغل في التعليم - له ديوان مطبوع نشر بعد الاستقلال بعنوان " ديوان الربيع بو شامة"، وأعدمه الفرنسيون عام 1959 .

¹ من موقع مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري: www.albaptainprize.org

* مبارك بن محمد جلاوح، ولد عام 1908 في ((قلعة بني عباس)) بولاية سطيف، و توفي ببباريس عام . 1943 قرأ القرآن على والده، و انخرط في جمعية العلماء المسلمين التي أرسلته إلى فرنسا كمرشد ديني. له ديوان شعري بعنوان ((دخان اليأس)) ، و جمع الدكتور عبد الله ركيبي أعماله الشعرية.

يعلن الشاعر منذ الانطلاق عن انتمائه للعروبة التي يعتز بها، لدرجة أنه يفديها بنفسه، ويعلن بعد ذلك عن مرجعيته الثانية وهي الإسلام الذي لم يفرّق الجزائري بينه وبين العروبة وهذا واضح في هذه الأبيات، حيث يعزّز الشاعر انتمائه لهذه المرجعية بتوظيفه لأسماء إسلامية (خالد، عمرو) ليجعل منها منطلقاً في انتمائه وتأسيساً لمنهجه في الحياة والشعر، ليكون بلبل الفصحى.

3-5- موضوع المدينة الوطن والحنين إليها: عبّر الشعراء الوجدانيون عن ولهم وارتباطهم القوي بالمدينة، لهذا تغنوا بها وبمحاسنها، فقد فتنتهم مبانيتها وشوارعها، ومن ذلك نذكر قصيدة " المدينة المنية: قسنطينة" لمحمد الصالح خبشاش** يقول فيها:

المدينة المنية أو (قسنطينة)

تلك المدينة هل في الأرض مبانها؟ وهل حوت كُتُب التاريخ معناها؟
مدينة أحكم الباني لها أسساً مُثلى وأتقن بعد الوضع أغلاها
خُطت على ذروة ما بين أهوية النجم يحرسها والشمسُ ترعاها
قامت على جبل أعظم به جبلاً بين الجبال يحوز الفخر والجاهاً²

نلاحظ مدى دقة تصوير الشاعر لهذه المدينة حيث رسمها بالكلمات من خلال وصفه لمكانها وفخره بشموخها، ليؤكد على ارتباطه بها وحبّه لعظمتها بين المدن. كما نسجّل في الأخير خاصة تعد من أهم ما يميّز الاتجاه الوجداني على مستوى مختلف مستوياته وهي الغوص في الذاتية، حيث عبّر الشاعر الوجداني عما يدور في خاطره بصدق وشفافية، فهو المركز الذي تنطلق منه القصيدة، ومثال ذلك نجده عند رمضان حمود، في قصيدته السالفة الذكر "يا قلبي"، كما نجد ذلك حاضراً

¹ من موقع مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري: www.albaptainprize.org

** محمد الصالح خبشاش، ولد بوادي يعقوب قرب قسنطينة عام 1904، و توفي أثناء الحرب العالمية الثانية -.

حفظ القرآن الكريم و تتلمذ على الشيخ عبد الحميد بن باديس - . لم يجمع شعره بعد .

² من موقع مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري: www.albaptainprize.org

عند الشاعر **جلواح** الذي يعد رائد الذاتية الوجدانية في هذا الاتجاه، من خلال أحزانه التي بثها في شعره ومن ذلك قوله في قصيدة **مصراع الأمل**:

هنا بين الدوح والزهرات * غسلتك قبل الدفن العبرات

هنا راعني فيك القضاء بضربة * فقدت فؤادي بعدها وحصاتي¹

يظهر من خلال البيتين البعد الذاتي للشاعر والعاطفة غير المحدودة التي ينبع منها نصه، ليبرز لنا توجه الشاعر نحو ذاته وهمومها، وانصرافه إلى مشاكله واعتبارها مركز الهموم، لكونه مركز العالم. كما يمكننا من خلال البيتين ملاحظة الطابع التجديدي خصوصا على مستوى اللغة فالقاموس ينبض بمتعلقات العاطفة؛ من **العَبْرَات** إلى **الفؤاد**، وهذا يقَدِّم دليلا على انطلاقة النص الوجداني نحو التجديد في مختلف مستوياته.

مما تقدّم نلاحظ أن الاتجاه الوجداني ظل يسير جنبا إلى جنب مع الاتجاه الإصلاحية رغم الاختلاف في البنية بينهما، وقد ظل ذلك حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وأحداث ماي الأليمة، حيث بدأ الجزائريون يفكرون في العمل المسلح والثورة، التي ما كادت تنقضي سنة 1954 حتى انطلقت أولى رصاصاتها، فأذنت برفع القيد، وظهور نص أخذ من مختلف ما كان قبله من بنيات نصية، ليطمئن بلغة وموضوعات جديدة تخدم القضية الوطنية، إنه النص الثوري، الذي أطلق معه نصا آخر جديدا رافقه في انتفاضته، وهو النص الحر الذي دخل معترك الساحة الشعرية الجزائرية وافدا من المشرق العربي، حوالي السنة بعد اندلاع الثورة ليستفيد من التحولات التي رسختها، فكان نص **أبي القاسم سعد الله "طريقي"** فاتحة الطريق نحو النص الشعري الحر، الذي أخذ مختلف مقوماته وخصائصه من الشعر الحر في المشرق. ورغم حال البلاد من تأزم وبعد عن التواصل الأدبي عموما إلا أن هذا النمط الشعري عرف ازدهارا نسبيا على يد عدد من الشعراء، ليرسم لنفسه طريقا مع الاتجاهين السابقين.

وفيما يلي سنقوم بتتبّع النص الثوري بشكله العمودي والحر، كما سنعرّج على أهم مقومات النص الشعري الحر بعيدا عن بعده الثوري.

¹ عبد الله ركيبي، الشاعر جلواح، من التمرد إلى الانتحار، ص 349.

بنية النص الشعري الجزائري في مرحلة الثورة:

لم تُنتج الثورة نصا مختلفا بالكامل إنما هي مرحلة أثرت في الشعرية الجزائرية بمختلف أطيافها وطبعتها بطابعها على المستوى اللغوي والموضوعاتي بالخصوص، لهذا لا يمكن اعتبار نص مرحلة الثورة -العمودي منه- نصا جديدا كلية، فمرحلة الثورة ليست اتجاها جديدا إنما مؤثرات خارجية أثرت في الشعر، وعليه سنتتبع خصائص النص الثوري انطلاقا من نماذج عنه تعد امتدادا لما قبل الثورة، فشعراء الثورة أنفسهم من كتبوا في ما قبلها، ويضاف لهم شعراء آخرون أول ما كتبوا في الثورة لكن على نهج من سبقهم، وتجدر الإشارة في هذا الموضوع إلى "أن الرغبة في الثورة لم تكن مع سنة 1954 بل قبل ذلك فالشعب الجزائري عرف حقيقة الثورة و دورها في تخليصه من المحتل خصوصا بعد أحداث الثامن ماي 1945 الدامية التي تؤكد فيها للشعب الجزائري ضرورة القتال المسلح لنيل الحرية، بهذا فقد عملت أحداث العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين دورا مهما في شحذ الجزائريين وتعبئتهم لقضيتهم والتفافهم حول الثورة"¹، التي مهّدت إليها نصوص مبكرة أطلقت رصاص اللغة وانتفضت، ومن هذه النصوص تُطالعنا رائعة محمد العيد آل خليفة وهي النشيد الذي ظهر سنة 1946، ليكون أول صرخة غضب شعبي:

من جبالنا طلع صوت الأحرار * ينادينا للاستقلال

يناديـنا للاستقلال * لاستقلال وطننا

تضحيتنا للوطن * خير من الحياة²

من خلال هذا النص تظهر رغبة الجزائريين في التخلص من نير المحتل، بكل السبل فالتضحية في سبيل الوطن خير من الحياة. "ومن هذا تظهر بوادر النزعة التحريرية في الشعر الجزائري قبل الثورة، حيث مهّدت لها عدت عوامل، من أحداث ماي إلى ظهور الحركات السياسية الداعية للتحرر والحركة الإصلاحية وغيرها من

¹ صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص 218.

² المرجع السابق، ص 217.

الأسباب"¹، حيث اجتمعت لتقدّم نصا فتح الباب أما النص الثوري الذي تميّز على المستوى اللغوي والموضوعاتي، وفيما يلي نتتبّع أهم خصائصه من خلال نصوص أعلامه:

1- المستوى اللغوي: وفيه أخذت الألفاظ أبعادا جديدة في التوظيف فقد صارت محملة بشحنات الثورة وقاموسها ومن أمثلة هذا التوظيف نذكر ما قاله مفدي زكريا* واصفا الشهيد أحمد زبانة وهو متجّه للشهادة بالمقصلة ليلة 18 جويلية 1955 حيث يقول:

قام يخال كالسيح وئيدا * يتهادى نشوان، يتلو النشيدا

باسم الثغر كالملاك أو كالقط*فل، يستقبل الصباح الجديد

شامخا أنفه جلالا وتيها* رافعا رأسه يناجي الخلودا²

من خلال هذه الأبيات تظهر قوة القاموس المستخدم ورنين كلماته فمنها؛ يخال، المسيح، يتهادى، رافعا، شامخا، جلالا، الخلود، وكلها كلمات قوية النغمة مؤثرة في المتلقي، وهذا يمدّ النص بقوة إيقاعية كبيرة، تجعله يثور أثناء تلقيه فيعبّر أحسن تعبير عن الثورة، التي لم يكتف الشاعر بقوة اللفظ ونغمه الرنان بل وظّف معه العديد من الأسماء والمناطق الجغرافية الجزائرية ليزيد من شحن الجزائري للالتفاف حول الثورة وقضية الحرية، ومن نماذج توظيف أسماء المناطق نجد توظيف أسماء الجبال التي احتضنت الثورة بصرحها الكبير يقول مفدي زكريا:

هذي الجبال الشاهقات شواهد* سخرت بمن مسخ الحقائق وادعى

سل (جرجرا) تُنبّك عن غضباتها* واستفت (شليا) لحظة و(شلعلعا)

واخشع ب(وارشنييس) إن ترابها* ما انفك للجند المعطر مصرعا¹

¹ عبد الحميد هيمة، مقال بعنوان "النزعة التحريرية في الشعر الجزائري الحديث قبل الثورة التحريرية"، مجلة الأثر، دورية أكاديمية محكمة. تصدر عن كلية الآداب واللغات جامعة ورقلة - الجزائر، العدد الثالث، ماي 2004م، ص 276، ص 277.

* مفدي زكريا بن سليمان الشيخ صالح ولد في بني يزقن عام 1908 تابع دراسته في جامع الزيتونة وفي المدرسة الخلدونية بتونس عمل في الصحافة والتعليم صدر له من الدواوين الشعرية اللهب المقدس 1961 تحت ظلال الزيتون 1965 من وحي الأطلس 1976. توفى عام 1977

² صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص 235.

نلاحظ من خلال الأبيات توظيف الشاعر لعدد من أسماء الجبال التي اتخذها الثوار حصونا لضرب العدو، ومنها جرجرة وشليا وشلعلع وغيرها مما دارت فيه معارك طاحنة كَبَدَ فيها الثوار المحتل الفرنسي خسائر باهظة.

لكن رغم حداثة النص الثوري إلا أنه لم يخرج في بنيته عن الشعر التقليدي مقلداً أو محاكياً نصوصه ومن ذلك قول مفدي زكريا معارضا أبي تمام في فتح عمورية:

السيف أصدق لهجة من أحرف * كتبت، فكان بيانها الإبهام
والنار أصدق حجة، فاكتب بها * ما شئت تصعق عندها الأحلام
إن الصحائف للصفائح أمرها * والحبر حرب، والكلام كلام²

ومنه فالنص الثوري العمودي القالب لم يخرج عن خط التقليد سواء على مستوى اللغة أو الإيقاع، إلا أن هذا لم يدم طويلاً فبظهور النص الحر الوافد الجديد من المشرق، حتى انطلقت أقلام شعرائه في اقتحام عباب الثورة مجربين الشكل الجديد، ومما نسجّله من النصوص الحرة التي قيلت في هذه المرحلة خصوصاً بعد 1957 قول أبي القاسم سعد الله، رائد الاتجاه الشعري الحر في الجزائر:

وهيهات. يا ألف قفل حديد
اه اه اه اه اه اه اه اه
فعولن فعولن فعولن فعولن
ويا ألف سوط شديد
ويا ألف زنزانة مظلمة
ستنهار جدرانك الشامخة
وأقفالك المحكمة³

نلاحظ الشكل الحر في بناء النص، بداية بشكله الهندسي الشجري وانتهاء باللغة البسيطة المتداولة والإيقاع الذي اتخذ من تفعيلية "فعولن" البسيطة أساس

¹ المرجع السابق ، ص 240.

² المرجع نفسه ، ص 225.

³ المرجع نفسه، ص 243.

لبنائه، حيث اجتمعت كلُّها لتحتضن موضوعا ثوريا، دلّت عليه ألفاظ مثل: قفل حديد، سوط، زنانة وغيرها من متعلقات الثورة والمحتل.

2- المستوى الموضوعاتي: لم تخرج موضوعات النص الثوري على مجال الثورة والحرب وحق الشعب في الاستقلال وفضح جرائم المحتل ومن نماذج ذلك ما نقرؤه في رسالة مفدي زكريا لأحمد زبانة في طريقه للسماء، ومنها يقول:

يا (زبانة) أبلغ رفاقك عنا* في السماوات، قد حفظنا العهودا

وأزو عن ثورة الجزائر، للأف* ملاك والكائنات ذكرا مجيدا¹

وقبل ختام تتبعنا للمشهد الشعري في عهد الثورة نعرّج على جديد تلك المرحلة نصيا وهو الشعر الحر، الذي عرف طريقه للجزائر عبر الطلبة الجزائريين الذين درسوا في المشرق.

النص الشعري الحر في الشعر الجزائري:

ظهر خلال فترة الثورة التحريرية نمط شعري جديد وهو الشعر الحر أراد من خلاله الشعراء مواكبة التطور الشعري العربي المعاصر، وكانت أولى النصوص للشاعر الجزائري أبو القاسم سعد الله بقصيدة **طريقي** سنة 1955² ومنها يقول:

سوف تدري راهبات وادي عبقر

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فاعلاتن فاعلاتن فالاتن

كيف عانقت شعاع المجد أحمر

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

وسكبت الخمر بين العالمين

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

خمر وحب وانطلاق ويقين

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

¹ صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص 239.

² المرجع نفسه، ص 352، ص 354.

ومسحت أعين الفجر الوضوية

ااه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

وشدوت لنسور الوطنية

إن هذا هو ديني

فاتبعوني أو دعوني

في مروقي

فقد اخترت طريقي

يا رفيقي.¹

يظهر من خلال نص سعد الله الطابع الحر في البناء وذلك على مختلف مستويات القصيدة، اللغوية منها والإيقاعية، فلغتها من قاموس متداول وأكثر بعدا عن التقليد، ومن ألفاظه؛ **المجد، نسور الوطنية، رفيقي...** كلها ألفاظ قريبة من المتلقي المشبع بقيم الثورة، أما تراكيبها فمختلفة عن التراكيب التقليدية وتظهر فيها بذور التحديث، حيث يظهر التركيب المبني على روابط إسنادية مختلفة عن الشكل التقليدي، مما يجعلنا أمام نص جديد يتشكل ليؤسس ثورة في بناء القصيدة الجزائرية المعاصرة. كما نرصد توظيفه للصورة بشكل تجاوز فيه التشبيه والاستعارة فقد أدخل الأسطورة في قوله (وادي عبقر) ليحملها بشحنات شعرية تستمد طاقتها من ماضي الأسطورة والقدرة العجيبة الذي يمدّها هذا الوادي بمخلوقاته الخرافية للشاعر ليقول ما لا يستطيع غيره قوله. إضافة للأسطورة نجده يستخدم الرمز بكثافة ومن ذلك قوله (المجد الأحمر) رمزا للتضحية في سبيل الوطن.

ولكن "رغم حداثة التشكيل اللغوي للنص الحر وطموح الشعراء التجديدي إلا أنهم احتفظوا بسمة الوضوح"² في نصهم الذي لم يتوقف بعد الاستقلال إلا لينطلق معليا تمرّده في النص السبعيني.

¹ أحمد يوسف، يتم النص، الجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص59.

² صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص 356.

أما على المستوى الإيقاعي فنلاحظ بعد التقطيع أن النص مبني على تفعيلة فاعلاتن وهي تفعيلة بحر الرمل وقد توزّعت بشكل متباين عبر الأسطر مما ولّد الشكل الشجري الذي قدّم تشكيلا هندسيا مختلفا عن النص التقليدي التناظري. وقد توالى النصوص بعد سعد الله مجرّبة الشكل الجديد فكتب صالح باوية وأبو القاسم خمار وغيرهما الكثير من القصائد أخذت في معظمها طابع الثورة وموضوعها بسبب السياق الذي وُجدت فيه ومن نماذج هذه النصوص نذكر ما كتبه باوية:

إن تزرنا أيها النجم المغامر
نُطلق الأقمار من غضبة ثائر
نُطلق الأسرار من صمت الحناجر

....

ساعة الصفر انطلاقات مشاعر
يقظة الإنسان ميلاد الجزائر¹

يظهر جليا من خلال هذا النص البعد الثوري الذي أسر أغلب شعراء تلك الفترة، ولكن هذا ليس مطّردا حيث تطالعنا نصوص حرة كتبت في موضوعات مختلفة كالحب والغربة والوحدة، ومن ذلك ما نسجّه في قول أبو القاسم خمار في قصيدته الرسالة الأولى سنة 1958 التي ضمّنها ديوانه "ربيعي الجريح" حيث يقول:

إليك يا حبيبي
إليك يا حقيقة
كشعرك الجميل

....

كأنك أشعة الأصيل²

من خلال هذه الأسطر يظهر الموضوع بشكل جلي ولو أن الشاعر حاول تعميمه، إلا أن سطحية الصورة خصوصا في التشبيه (كشعرك الجميل) فضح مشاعر الشاعر وخطابه للحبيبة ذات الشعر الجميل، والتي احتلت بؤرة القصيدة وكانت

¹ المرجع السابق، ص 244.

² محمد أبو القاسم خمار، ربيعي الجريح، شعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983م، دط، ص 21.

المحرّك لأسطرها، وهذا موضوع خارج عن مسار الثورة كما هو واضح. ومن خلال تتبع العديد من القصائد لذات الشاعر نجدها تدور في ذات الموضوع ومنها نذكر:

لا تسأليني سنة 1958

لا تسأليني .. ما الولوع..؟

ما الحب..؟ ما وهج الضلوع..؟

سيرى.. تبارك الحياة

سيرى.. فعمرك في طلوع¹

إلى يولا

يولا..

إليك حكايتي

سأعيدها...

ولكم أعدت نسجها مليون مرة

حتى تشابك خيوطها بأناملي²

يظهر في هذه النماذج إشارات مباشرة لموضوع الحب والغزل الذي أسر الشاعر ووجّه القصيدة، رغم أنه يحاول التستر خلف موضوعات أخرى تبدو الجزائر أهمها.

ونسجّل في الأخير أن الشعر الحر في بداياته وحتى بعد الاستقلال لقي معارضة شديدة من طرف العديد من الشعراء حتى من كتبوا به، "فلم يقتنع بعض شعراء الثورة بهذا الشعر الذي خرج على نظام الشطرين، وانكسر عموده، وممن عارضه مفدي زكريا وأحمد الغوالمي"³، لكن رغم ذلك ظل هذا الشكل الشعري الجديد قائما بل تطوّر بشكل كبير بعد الاستقلال باحتضانه النص الشعري الجزائري المعاصر، في حلّته الحرة.

كما تجدر الإشارة إلى أن الاتجاهات الشعرية الأخرى كالتقليدية والاتجاه الوجداني، بقيت قائمة وقت الثورة لكن طغى الجانب الثوري على الساحة الشعرية،

¹ المصدر السابق، ص 27.

² المصدر نفسه، ص 33.

³ أحمد يوسف، يتم النص، الجينالوجيا الضائعة، ص 73.

ومن نماذج الاتجاهات الأخرى نجد الاتجاه الوجداني في طابعه الغزلي ومن ذلك ما كتبه أبو القاسم خمار في قصيدته ربيعي الجريح التي أرّخها بسنة 1955 حيث يقول:

هتف الحمام ورفرف الشحرور يشدو بالصفير
وتسابقت في الأفق أسراب القطا جدلى تطير¹

وفي قصيدته شقراء التي أرّخها بسنة 1960 يقول:

شقراء...يا فاتنة * الشعاع والضياء

يا باسمة الشروق * يا واهبة الإغراء

إليك يا ساحرتي * يا منبع الصفاء²

يظهر بوضوح الطابع الوجداني في هذين النموذجين، حيث لا يحملان أي إشارة للثورة ولا للمحتل، بل يزخران بألفاظ العواطف والوجدان، وكل ما له علاقة بالجانب الرومانسي، كالهتف والشحرور والقطا، والفاتنة ومنبع الصفاء وغيرها من الألفاظ التي تشير للبعد الوجداني مباشرة.

3- نص ما بعد الاستقلال:

تمتد فترة ما بعد الاستقلال، التي نقصدها، من الاستقلال سنة 1962م إلى غاية بداية السبعينات سنة 1970، وهي الفترة التي توقفت فيها الحركة الشعرية الجزائرية بشكل نسبي، ويعلل الدارسون توقف الشعراء الرواد عن تطوير أساليب تعبيرهم الشعرية بسبب انصراف بعضهم الشعراء إلى الدراسة المتخصصة والبحث الأكاديمي وبعضهم الآخر أصابته دهشة الاستقلال، كما عملت الخلافات التي شبت بين أبناء الثورة قبيل الاستقلال وبعده، وأحداث إقليمية أخرى لصرفهم على المواصلة في قول الشعر³، حتى أن مفدي زكريا يعبر عن تدمره من قول الشعر في هذه الفترة التي شهدت شقاقا بقوله:

أنا حطمت مزهري. لا تسلني * وسلوت ابتسامتي لا تلمني

¹ محمد أبو القاسم خمار، ربيعي الجريح، ص 17.

² المصدر نفسه، ص 41.

³ أحمد يوسف، يتم النص، الجينالوجيا الضائعة، ص 73

...

مذ رأيت السفين يجرفها اليم * لسوء المصير، أغرقت سفني¹

وعليه كُتِبَ للحركة الشعرية الجزائرية في هذه الفترة أن تتوقفت ولو مؤقتاً، وقد مسّ هذا التوقّف القصيدة العمودية والحرّة على السواء، فلا نكاد نجد إنتاجاً جديراً بالذكر لمرحلة كانت تستحق أكثر، خصوصاً إذا قارنا هذه المرحلة بمرحلة الثورة قبلها، التي شهدت كما رأينا انتفاضة شعرية على مختلف المستويات. ومما يمكن تسجيله في هذه الفترة من النصوص المنقرّقة كتبها رواد جيل الثورة، الذين هجر بعضهم قرض الشعر كما حدث مع محمد العيد ومفدي زكريا، ومن هذه النماذج نذكر قصيدة يا غرفتي للشاعر أبو القاسم خمار التي ضمنها ديوانه ربيعي الجريح، وقد أرّخها الشاعر بسنة 1965م، ومنها يقول:

كم مقعد في غرفتي ينتظر

كم شمعة في ليلتي تحتضر²

إضافة لأبي القاسم خمار نجد الشاعر محمد الأخضر عبد القادر السائحي الذي كتب عن فرحة وبهجة الاستقلال، كما تغنى بالتصحيح الثوري في 19 جوان 1965 وفي ذلك يقول في قصيدته في ذكرى 19 جوان وهي مؤرّخة في سنة 1966 وقد تضمنها ديوانه "اقرأ كتابك أيها العربي":

(يونيو) أيها الشهر الخلود * وطيف أحلام القلوب

أنت الحياة لموجة الأمجاد * في الوطن الحبيب³

إضافة لموضوع الثورة والاستقلال فقد كتب الشاعر في هذه الفترة وفق الطابع الرومانسي فجاءت قصائده تعجّ بالعواطف ومن نماذج ذلك نذكر قصيدته همسات المؤرّخة بسنة 1966، وهي من الشكل الحر ومنها يقول:

همسات

¹ صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص 275.

² محمد أبو القاسم خمار، ربيعي الجريح، ص 115.

* المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م.

³ محمد الأخضر عبد القادر السائحي، اقرأ كتابك أيها العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985م، ص 19.

نشر السحر عليها صورا
أين منها وشوشات الطيف لصب العميد
همسات¹

من خلال هذه الأسطر يظهر البعد الرومانسي الذي انتهجه الشاعر، فاللغة هامية وقاموسها مليء بألفاظ العاطفة ومنها؛ همسات وشوشات الصب وغيرها، مما يجعلنا نصنفها في خانة الشعر الوجداني الذي ظل محافظا على مساره حتى بعد الاستقلال، ومن نماذج هذا الاتجاه أيضا في هذه الفترة، نذكر قصيدة فراشتي المؤرخة سنة 1968 لذات الشاعر ومنها يقول:

فراشتي هيا معي * إلى رمال الشاطئ

فراشتي هيا معي * إلى النسيم الهادي

فالشمس أشرفت هنا * والبحر أصبح المنى²

عبر الأبيات يظهر بوضوح الوجه الرومانسي والمسحة العاطفية التي ميّزت الشاعر الذي أنتج العديد من النصوص في ذات الغرض خلال هذه الفترة، مما يقدم الدليل على وجود إنتاج خلال هذه الفترة، لكن ظل الوجه العام للشعر الجزائري في تلك الفترة مندهشا من الفضاء الحر الذي دخله، فصمت وكأأنه يستعد للانطلاق في اتجاه جديد يؤسس لثورة شعرية توازي الثورة التحريرية، بهذا لم يدم سكوت الشعراء طويلا فما كانت عشيرة السبعينات تطل حتى انطلقت حركة شعرية كبيرة وشاملة قادت الشعر الجزائري بحلته المعاصرة.

¹ المصدر نفسه، ص 15.

² المصدر السابق، ص 29.

المبحث الثالث: مرجعيات وبنيات النص الشعري الجزائري المعاصر

المطلب الأول: بنية النص في شعر السبعينيات

خرج الشعراء الجزائريون من صمتهم الذي عقب الاستقلال بنص السبعينيات الذي رسم لنفسه فلكا إيديولوجيا خاصا، متأثرا بفكر اشتراكي وافد، فصارت القصيدة على المستوى الموضوعاتي مجرد شعارات إيديولوجية تزخر بعبارات الاشتراكية كالفلاح والمحراث والعامل والمنجل وغيرها من المصطلحات الاشتراكية التي عجت بها الخطابات السياسية، ففقدت معها القصيدة روحها الشعرية، أما على المستوى البنائي النصي فقد اختار الشعراء نموذج الشعر الحر ليوجهوا انتقادهم للقصيدة العمودية. بهذا تعد هذه الفترة فاتحة الشعر الجزائري المعاصر*، فقد جاءت بعد

* لم تتوقف الحركة الشعرية الجزائرية التقليدية ممثلة في النص العمودي التقليدي بدخول مرحلة الشعر المعاصر، بل ظلت حاضرة لكن بموازاة حركة التجديد. وفي هذا المقام لن نتطرق للحركة التقليدية التي ما زالت حية ليومنا بسبب إتباعها لنفس الخصائص التي رأيناها في النص المحافظ، بل سنقتصر على الجديد في الشعر الجزائري فهو ما يهمنا في هذا الموضوع.

مرحلة ركود شعري دامت قرابة العشرية، ليُنطلق بعدها شعراء هذه المرحلة طارقين باب التجديد، ولكن بحلة مناقضة لما هو ماض، "فجاء النص في هذه الفترة مشبعا بقيم إيديولوجية وافدة، نسخت النص بتصورات حوّلتَه إلى مجرد خطاب وشعارات ففقد أهم مقومات شعريته، ومن جهة أخرى تأثر رواد هذا النص ببعض الشعراء الحداثيين في المشرق العربي"¹ الذين قطعوا شوطا في التحرر من قيود عمود الشعر، لهذا فقد حاول رواد هذه الفترة الانطلاق من النموذج المشرقي من جهة و من الفكر الاشتراكي من جهة أخرى، وسنحاول تتبع أهم خصائص هذا النص من خلال نماذج من أعلام هذه الفترة من الشعر الجزائري:

1-1- مستوى اللغة الشعرية:

لم تخرج اللغة الشعرية لشعر هذه المرحلة عن قاموس الإيديولوجية الاشتراكية فجاءت قصائد الشعراء معبئة بألفاظ العمال والمحراث والمنجل والتعاون وغيرها من الألفاظ الاشتراكية ومن أمثلة ذلك نذكر ما قاله أحمد حمدي* في ديوانه قائمة المغضوب عليهم:

حين تحلم طفلة

في حوض "الأمازون"

ومن أشعار "النيرودا"

تنفجر قنبلة موقوتة

يتحرك قلب العالم ينفذ قبح القرن العشرين

...

ويرتفع العلم الوطني

على أسوار "أريتيريا"

¹ أحمد يوسف، يتم النص، الجينيا لوجيا الضائعة، ص78.

* أحمد حمدي شاعر جزائري معاصر، له عدة دواوين منها انفجارات، وقد أصدره سنة 1982 ليبدل في مرحلة السبعينات، وديوان؛ تحرير ما لا يحرق سنة 1985 وفيه بدأ يتخلص من وطأة الإيديولوجية ويدخل في جيل الاختلاف واليتم.

يمتلئ العالم بالثوار¹

نلاحظ المعجم المفعم بالألفاظ الاشتراكية كالوطنية والثورة والثوار والعلم الوطني، وغيرها مما حوّل النص لما يشبه الخطاب السياسي الداعي للحرية وكسر قيود المحتل، فلا نعثر فيه على ما يقربه لروح الشعر المفعم بالعواطف أو الأفكار والرؤى، وهذا ليس غريبا عن الشاعر أحمد حمدي الذي "يعد من أبرز رواد الشعر في جيل السبعينيات حيث تأثر بشكل كبير بالتغير الشعري الحاصل في الشعرية العربية الحديثة، وارتبط بإيديولوجية الخطاب السياسي في تلك المرحلة التي تعد امتداد للخط الثوري"²، لهذا جاء نصه مفعما بأفكار الاشتراكية التي حملها قاموسه الشعري.

كما نرصد في نص السبعينيات ظاهرة أخرى وهي توظيف بعض أسماء الشخصيات التاريخية باعتبارها رموزا، "ولكن دون أن ترقى هذه الرموز في كثير من الحالات، لأن تكون قناعا ونافذة يتستر خلفها الشاعر كما هو معروف في قصيدة القناع"³، ومن أمثلة توظيف هذه الأسماء ما نجده في عدد من قصائد أحمد حمدي ومن ذلك ما جاء في القصيدة السابقة ومنها يقول:

يتغنى في مدريد "لوركا"

"وأراغون" يعانق "إلزا"

ويعزف "ماياكوفسكي"

ألحان الحرية...⁴

من خلال هذه الأسطر يظهر رصف أسماء الشخصيات بشكل متعدد وغير خاضع لفكرة أو نظام من شأنه أن يُخفي رؤيا لمسار يريده الشاعر، لهذا فتوظيف

¹ أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، دط، ص 99. عن أحمد يوسف، يتم النص، ص 81.

² مشري بن خليفة، مقال بعنوان "دلالة العنوان في ديوان-أشهد أنني رأيت- للشاعر أحمد حمدي"، مجلة الأثر، دورية أكاديمية محكمة تصدر عن كلية الآداب واللغات جامعة ورقلة - الجزائر، العدد الثاني، ماي 2003م، ص 200.

³ أحمد يوسف، يتم النص، الجينالوجيا الضائعة، ص 80.

⁴ أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، ص 99.

هذه الأعلام لم يكن لتحميل النص بشحنات شعرية ترقى به بل كان مجرد ذكر
لأعلام وشخصيات يرى الشاعر فيها رموزاً للفكر الاشتراكي الذي آمن به.
ومن نماذج توظيف الشخصيات الاشتراكية والاعتزاز بها ما نقرؤه في قصيدة باقية
بنفسج لعبد القادر السائحي المؤرخة بسنة 1976 وهي تحية للشاعر الكوري كيم
شي ها في سجنه، ومنها يقول:

من لقلبي بجناحين

ليمضي بهما نحو (سيول)

فهنالك الشعر يمتاح من اللحن الحزين

داخل السجن الكبير المستطيل¹

فانطلاقاً من العنوان تظهر النبرة الخطابية في النص، الذي تحوّل إلى رسالة
معبّأة بمعاني الإخلاص لقضية هذا الشاعر الاشتراكي، فسلطة الموضوع أدّت دورها
في نسخ النص وتوجيهه. ومن النماذج الأخرى التي تصب في ذات النهر الاشتراكي
الذي يوظّف الأسماء والمناطق التي تؤمن بالثورة وتعاني من الإمبريالية، نجد قصيدة
اللعبة واحدة لذات الشاعر - السائحي - وهي مؤرخة بسنة 1977، ومنها يقول:

تبكي (العيون) على (سمارة)

(تنغير) و(العرقوب) في ليل الدماء مشاعل نحاره

تبكي (العيون) من الدماء

لكن (بوكراع) يكف عن العطاء

يا صبية (الساقية الحمراء)

يا وادي الذهب

...

بالأمس (فيتنام) الحبيب

واليوم في (الصحرا) تفجّرت الخطوب²

¹ محمد الأخضر عبد القادر السائحي، اقرأ كتابك أيها العربي، ص 71.

² المصدر السابق، ص 75، ص 76.

نلاحظ من خلال هذه الأسطر توظيف الشاعر لعدد من أسماء المناطق والمدن بشكل متواليه وكأنه يحشدّها فقط لشد المتلقي، فلا يختفي خلفها ليوظفها كقناع، أو رمز يحمّل من خلاله نصّه أبعادا عميقة، فلا نعثر من خلالها سوى على خيط رفيع يجمعها وهو مقاتلتها للمحتل في صورته الرأسالية، لهذا فهي دعوة صريحة للاشترابية.

إضافة للمعجم الشعري الذي تأثر بالفكر الاشتراكي نجد التركيب الذي لم يحتف بالقواعد الشعرية التقليدية بل ثارَ عليها خصوصا على مستوى الصورة، فلم تكن ثورة شعراء هذا الجيل مسالمة ولا نوعٌ من التجديد بل كانت مضادة وتعاني من عقدة الماضي وتحاول التأسيس لنص مغاير يقطع كل صلته بالماضي، لهذا لم توظّف الصور البلاغية القديمة خاصة صورة التشبيه والاستعارة بأنواعها إلا ما جاء بشكل عفوي، وفي المقابل حضي الرمز والأسطورة بنصيب وافر في الممارسات النصية، غير أن شاعر هذا الجيل لم يدرك بعد أبعاد هذه الأدوات في خلق الصورة فجاءت رموزه وأساطيره عبارة عن شكل فقط لا يُخفي أبعاده الحقيقية، ومن أمثلة توظيفه للصور المستحدثة والقائمة على الرمز ما نقرؤه من ديوان ما ذنب المسمار أيا خشبة؟! لحمري بحري حيث يقول:

قمر مشلول يجلس في العتبة

والليل رهيب

والليل عجيب

لكي أسمع في الفجر الأتي

إنشاد...

إنشاد...¹

نلاحظ توظيف الرمز في بداية الأسطر (قمر مشلول) لكنه رمز مبهم المعالم ولا يقدم مفاتيح دخوله، فهو غير موجّه لهذا جاء قاصرا لا يقدم صورة إنتاجية مفعمة بالعطاء كرموز القصيدة المعاصرة.

¹ حمري بحري، ما ذنب المسمار يا خشبة؟!، منشورات مجلة آمال الجزائر، 1981، ص 11، عن أحمد يوسف، يتم النص، ص 76، ص 77.

أما الأسطورة فهي رصف لعدد من الأسماء في شكل تتابعي لا يُخفي شيئاً إنما يفضح ابتذال الصورة وسطحيتها واعتمادها على أسماء كشعارات لا أكثر، فلا تتجاوز حدّ كونها ألفاظاً لمعالم معينة. بهذا فالصورة بشكل عام جاءت في هذه الفترة بشكل سطحي ومفضوح المعالم، ومن نماذج التصوير السطحي التي نقرأها في نص هذه الفترة قصيدة تحيا كوريا لعبد القادر السائحي، ومنها يقول:

تحيا كوريا، تحيا كوريا، تحيا كوريا، تحيا كوريا

من كل الأخوة

من كل الأحباب

ينبتق الصباح

في كل الألباب

فالنصر النصر إلى الوحدة¹

لا تتعدى الأسطر كما هو واضح عن كونها مجرد خطاب سطحي موجّه لتصوير عواطف اشتراكية تجمع أخوة النضال. ومن النماذج كذلك ما نقرأه في ديوان "قراءة في زمن الجهاد" للشاعر مصطفى محمد الغماري، ومنه يقول:

(تكبير) هو الحلم والعشب والكلمات الحبالى

برائحة الخبز..

بالدم..

بالموسم الطبقي الهجين!

(تكبير) هو الحرق يرسمه المنجل القرمطي!

فيا زمن الفقراء انتحر!²

النظرة الأولى للنص تجعلنا نحكم على فترته وانتمائه الاشتراكي، فالموسم الطبقي والمنجل القرمطي والفقراء وغيرها من الألفاظ والعبارات التي تمثل أسسا في الخطاب الاشتراكي، تشكّل أكبر نسبة في النص مما يضعه في خانة الإيديولوجية، ويجعل من تصويره سطحي خاضع لعنف الفكرة وسلطتها التي لا ترحم الشعر.

¹ محمد الأخضر عبد القادر السائحي، اقرأ كتابك أيها العربي، ص 69.

² مصطفى محمد الغماري، قراءة في زمن الجهاد، مطبعة البعث قسنطينة، 1400هـ/1980، دط، ص 07.

مما تقدّم نلاحظ توظيف الشاعر في هذه الفترة لصور مختلفة على رأسها الرمز ممثلاً في الأسماء والأسطورة ولو أن ذلك بشكل عشوائي فقد رصف العديد منها دون تمثّل واعٍ لها وتوجيه لتوظيفها، وهذا يعكس حداثة تعامل الشاعر الجزائري في تلك الفترة مع أدوات خلق الصورة الحديثة في الشعر، فكان لزاماً عليه أن يقطع شوطاً من التجريب ليصل إلى ما وصل إليه في مرحلة الثمانينات حيث صار تمثّله للرمز والأسطورة أكثر وعياً بأبعادهما الخلاقية، لصور تسافر عبرها القصيدة حاملة ما تريد قوله لمثلق يؤمن بالاختلاف.

1-2- مستوى الإيقاع والتشكيل الهندسي:

مثلاً تأثر النص الشعري الجزائري في هذه الفترة في جانبه اللغوي بالنص الحر في المشرق، فقد أخذ عنه الإيقاع الحر كذلك مسقطاً بذلك قواعد عمود الشعر، فصارت قصائدهم تُبنى على التفعيلة الموحّدة أو على كسرهما نهائياً، ومن أمثلة ذلك نذكر قصيدة الصوت والصدى لمصطفى محمد الغماري من ديوانه مقاطع من ديوان الرفض ومنها يقول:

يرفض أن تمارس العهارة

اه اه اه اه اه اه اه

مفتعلن متفعلن متفعلن

باسم الحضاره!

اه اه اه اه

مستفعلاتن

يرفض أن تمارس الطهارة

اه اه اه اه اه اه اه

مفتعلن متفعلن متفعلن

في محفل التتويج والترويج للأمير والإمارة!

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن فعولن

يا زمن الحقارة!¹

اه اه اه اه

من خلال تقطيع النص نلاحظ أنه بُني على تفعيلة مستعلن وهي تفعيلة بحر الرجز، رغم ما دخل عليها من زحافات وعلل أخرجتها في عدد من الأسطر من تفعيلة هذا البحر، وهذا يعكس عدم احتفاء الشاعر بالتفعيلة بشكل كبير فهو يريد كسرها مثله مثل بقية شعراء هذا الجيل الذين تمرّدوا على عمود الشعر وبدؤوا محاولات كسر الإيقاع المبني على التفعيلة، حيث لم يُرضهم الالتزام بالتفعيلة والقافية، ليتخلى بعضهم عن التفعيلة بشكل نهائي، وهذا لا يعني قصيدة النثر بحال من الأحوال، بل جاء نوع من الرفض لأي شيء من الماضي، فالتمرد الذي تميّز به هذا الجيل جعله يكفر بماضيه معلنا القطيعة معه، محاولا التأسيس لذاته من عدم، وهذا محال من الناحية الشعرية.

ومن خلال تتبع عدد من النماذج نجد أن هناك العديد من النصوص تلاعبت بإيقاع التفعيلة وأسقطته بشكل نسبي ومن ذلك ما نقرؤه في قصيدة ما ذنب المسمار أيا خشبة؟! لحمري بحري ومنها يقول:

قمر مشلول يجلس في العتبة

اه اه اه اه اه اه اه اه

فعلن فالاتن فعلن فعلن

والليل رهيب

اه اه اه اه اه

والليل عجيب

اه اه اه اه اه

لكي أسمع في الفجر الآتي

اه اه اه اه اه اه اه اه

إنشاد...

¹ مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989، دط، ص

إنشاد...

في منجل فلاح

في مطرقة الحداد

إنشاد...¹

من خلال تقطيع الأسطر نلاحظ عدم استقرار تفعيلاتها فلا يمكن انتظامها في شكل محدد مما يجعلنا نُسقط إيقاع التفعيلة عنها، وهذا لا يُدخلها في باب قصيدة النثر كما ذكرنا، لكون الأخيرة تقوم على تقنيات تختلف عما كرّسه شعراء مرحلة السبعينات.

إضافة لتطوير الإيقاع فقد مس التحوّل التشكيل الهندسي للقصيدة فقد أخذت أشكال القصيدة الحرة، من الشكل الشجري إلى الذي يعتمد على الرموز والإشارات غير اللغوية، إلى جعل النص بأكمله يشكّل شكلا هندسيا كالخط المستقيم والمثلث وغيرها من الأشكال، ومن أمثلة ذلك قصيدة الغماري **أواه يا سفر من ديوانه أغنيات الورد والنار يقول:**

جرح يغيّم..

وموجة تنأى

وشطآن تلوب

ومدى..

تسكّع في شفاه الدهر

يُجهضه الغروب²

يظهر بوضوح الشكل الشجري للأسطر المختلفة الأطوال، حيث يرتبط ذلك بعدد التفعيلات في كل سطر، مما يعكس تعدّد الدفقات الشعرية في القصيدة التي اعتمدت الجملة الشعرية كبنية لتشكيل أسطرها، حيث تنتهي أول جملة في قوله "شطآن تلوب" والجملة الثانية في قوله "يُجهضه الغروب" وقد عملت الجمل على المساهمة

¹ حمري بحري، ما ذنب المسمار يا خشبة؟!، 1981، ص 11، ص 12.

² مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980م، دط، ص

في التوزيع المختلف للأسطر مما يعبر عن اختلاف في رؤى الشاعر عبر محطات القصيدة.

1-3- مستوى الموضوعات:

تعد الموضوعات من أبرز ما يبيّن خصائص هذه المرحلة الشعرية ذلك لأن شعراءها لم يخرجوا عن كل ما هو اشتراكي ومشبع بالإيديولوجية -كما رأينا- إلى حد الإغراق، ومن هذه الموضوعات نذكر موضوع العمال الكادحين من المنظور الاشتراكي، ومن أمثلة ما كُتب فيه قول **عبد العالي رزاقى في ديوانه الحب في الدرجة الصفر:**

الصمت خيانتنا

الحزن هزيمتنا

الصبر مآسينا

الفرح الرسمي جريمتنا

والخائف منكم

من لا يعرف ثمن العرق المتصبب من جبهة فلاح آسيوي أو إفريقي
والخائن منا

من لا يعرف طعم الخبز الصاعد في سلم أسعار التجار¹

من خلال هذه الأسطر يظهر موضوع العمال والكادحين بوضوح. كما يتجلى الخطاب السياسي المفعم بالإيديولوجية الاشتراكية، التي طغت بموضوعاتها على النص السبعيني، ومن هذه الموضوعات نذكر موضوع الثورة والثوار ومنها نذكر مما جاء في قصيدة مذكرات طفل فلسطين لمحمد الأخضر عبد القادر السائحي والمؤرخة بسنة 1978:

أبتاه قرأت كتاب الثورة سفرا سفرا

ومسحت خنادقها الحمراء دما مرا²

¹ عبد العالي رزاقى، الحب في درجة الصفر، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، دط، ص 156. عن، أحمد يوسف، يتم النص، ص80.

² محمد الأخضر عبد القادر السائحي، اقرأ كتابك أيها العربي، ص 95.

ومن هذه النماذج كذلك قول مصطفى الغماري:

(يثور) باسم الجياح الحروف

وينحر باسم الجياح السنين¹

مما تقدّم نلاحظ مدى تأثر شعر هذه المرحلة بالأفكار الاشتراكية التي دافع عنها بقوة محاولا التأسيس لنص جديد، "كن طموح هذا الجيل كان أكبر من الواقع الفكري والفني الذي أحاط به"²، لهذا جاء نصّهم قاصرا لا يقوى على مجارات الحداثة الشعرية، فقد فقد مقوماته الشعرية ودخل مرحلة الابتذال، فلم يعد الشاعر يعبر عن هموم أمته ولا همومه الفكرية ولا عن جمال ما يحيط به بل صار همّه تتبّع الشعارات والأفكار الوافدة، ليصبّها في أنموذج القصيدة الحرة التي استقبلها بصدر رحب من المشرق، وجعل منها المنطلق لمعارضة القصيدة التقليدية والنيل من مقوماتها، ولعل هذا الغلو في التأثر بالإيديولوجية، وفقد هذه الأخيرة مقومات وجودها بسبب إفلاسها واقعيا ما دفع شعراء مرحلة أخرى للظهور والذود عن الشعر الجزائري وإعادته لطريق الشعرية التي انحرفت به قدم الشعر السبعيني، فجاء شعراء الثمانينات ليقدموا نصهم المختلف مؤسسين لمرحلة شعرية الاختلاف.

¹ مصطفى محمد الغماري، قراءة في زمن الجهاد، ص 09.

² أحمد يوسف، يتم النص، الجينولوجيا الضائعة، ص 75.

المطلب الثاني: بنية النص في شعريّة الاختلاف

بداية نشير إلى أن شعريّة الاختلاف هي شعريّة مرحلة الثمانينيات والتي دامت بشكل فعلي إلى منتصف التسعينيات، وما زالت أصدائها تتبعث إلى يومنا هذا، وقد قاد هذه الحركة في البداية جيل من الشعراء آمنوا بضرورة التغيير وخلق نص جديد، وبشكل عام يمكن لمُتتبع التجربة الشعريّة الجزائرية المعاصرة أن يسجّل أنها اكتملت وتبلورت بشكل أكثر وضوحاً في هذه المرحلة، بعد أن كانت متردّدة ومضطربة بين الحداثة والتقليد في مرحلة السبعينيات¹، لتنتقل نحو فضاء أكثر اتساعاً وقاموساً أكثر رحابة وتحرّراً من الإيديولوجية، بهذا اعتمدت هذه المرحلة على تمثّل الشعريّة بمفهومها الواسع الذي يتجاوز كل فكر ضيق، فقد حمل روّادها على عاتقهم تخليص الشعر الجزائري من كل ما علق به في المرحلة التي سبقتهم وذلك لصدمتهم بإفلاس ما دعا له الخطاب قبلهم، حيث يمكننا أن نلاحظ لدى غالبية شعراء هذا الجيل ديمومة التوتر وعدم القناعة والرضى بالواقع الراهن، ومحاولة استشراف آفاق جديدة،² فجاء نصّهم ليُعلن الاختلاف، لكنه اختلاف لا يرفض الماضي

¹ ينظر، عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، ج1، الناشر رابطة أهل القلم، سطيف - الجزائر، ط2، ص 69.

² ينظر المرجع نفسه، ص 59.

التقليدي بل يحترمه ويضعه في موقعه المناسب، ومن جهة أخرى يأخذ من الحدائثة الشعرية ما يناسبه دون مغالاة في الأخذ من المشرقي، فقد أخذوا النموذج الحر وبعده قصيدة النثر وحتى شكل الكتابة، لكن ليلبسوه خصوصية النص المختلف الجزائري أو نص التجاوز¹ الذي أراد أن يقيم أسسه على أبعاد إنسانية لا تتفوق داخل إيديولوجية ولا تتخندق خلف حزب أو شعار من الشعارات، ورغم صدمة سنوات التسعينات القاسية على الجزائر إلا أن النص المختلف ظل يحارب ويجابه للتأسيس لمقوماته التي لا تزال تُتبع من الجيل الجديد في بدايات هذه الألفية، وفيما يلي نقدّم أهم مقومات وخصائص النص المختلف على مستوى اللغة والإيقاع والتشكيل الهندسي وحتى الموضوعات.

1- بنية اللغة في النص المختلف:

تجاوز النص المختلف المعجم الإيديولوجي الذي كرّسته الممارسات النصية في مرحلة السبعينات، فقدّم معجماً جديداً يتماشى وتطوّرات النص الشعري العربي المعاصر عموماً، كما يفتح على أبعاد أكثر إنسانية، فجاءت ألفاظه من القاموس المتداول، بسيطة لكن موحية وتحمل أبعاداً رمزية عميقة ومن نماذج ذلك ما نقرؤه لعلي ملاحى من ديوانه أشواق مزمنة، يقول:

أنا لا أريد التمذهب وهجا

تخالسه النظرات؟؟

ولا معجزات بدون النخيل

للضاحك نبض الفضاء

أنا شاعر الغيث والرمل أنشودة الصالحين

أنا ذاكر قصة الأنبياء

فهل ترصدين انتمائي الكبير؟²

¹ عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسباق المتغير الحضاري، ص 88.

² علي ملاحى، أشواق مزمنة، ص 82. عن أحمد يوسف، يتم النص، ص 124، ص 125.

من خلال النص يظهر تحوّل الحرف عن المرحلة السابقة فهو أكثر انفتاحا عن الوجود والرؤيا، التي تحكم تشكّله، فرغم بساطة المعجم الظاهرية فهو لم يتجاوز حقل الوجود والإنسان، إلا أنه يُخفي عمقا في انفتاحه على دلالات عديدة، تأخذ حضورها من توظيفه لعدد من الألفاظ الرموز كمعجزات النخيل، وشاعر الغيث والرمل وأنشودة الصالحين وغيرها من الألفاظ التي تخفي الكثير من الوجوه والأبعاد لتتجسّد.

كما نرصد في المستوى اللغوي ظاهرة الثنائيات التي اتخذها شاعر هذه المرحلة وسيلة للمقابلة بين العوالم التي يُبحر فيها، معبرا عن التناقض الذي ينتابه في وجود معقّد المعالم، كما تمنحه الثنائيات شحن النص بالحركة التي تتولّد من خلال المقابلة بين الأضداد، ومن نماذج هذا التوظيف ما نقرؤه في ديوان زمن العشق الآتي لنور الدين لعراجي ومنه يقول:

امنحيني بعض أفرحك التي تحزنني

وبعض أقرحك التي تفرحني

وشينا من الأحمر الذي

لا يشبه دمي¹

من خلال الأسطر "يظهر توظيف الشاعر للثنائيات الضدية، وأسلوب التقابل والتناظر، وهذا يجعل الأثر النفسي للصورة مناقضا للأخرى مما يولد دينامية الصورة وحركية القصيدة التي تصبح أداة لتجسيد الصراع والتعارض بين الأشياء"²، وهذا ما يريده شاعر الاختلاف فهو يرغب في تفجير القصيدة انطلاقا من لغتها، التي تعدّت في تجديدها توظيف معجم خاص، فقد شمل التحديث التركيب الذي شهد تحولا على المستوى النحوي والبلاغي التصويري، فشعراء هذه المرحلة صاروا أكثر تحكّما في قواعد اللغة خصوصا أن أغلبهم من خريجي الجامعات الجزائرية، أما الصور

¹ نور الدين لعراجي، ديوان زمن العشق الآتي، ص 18. عن، عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ص 71،

² عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ص 71.

فتجاوزوا التصوير البلاغي التقليدي المعتمد على التشبيه والاستعارة وغيرها، شأنهم في ذلك شأن القصيدة العربية الحديثة، لهذا فقد طرقت أبواب الرمز والأسطورة، ليُحمَلوهما بشحنات القصيدة، وقد اختلفت توظيفهم لهذه الأنماط من الصور عن شعراء المرحلة السابقة، فلم تعد الرموز والأساطير مجرد رصف وتكديس للأسماء بل صارت أكثر احترافية وشعرية، وإدراكا للأبعاد الدلالية التي يحيل إليها كل رمز أو أسطورة ومن نماذج هذا التوظيف ما نقرأه في قصيدة **مذكرة العشق** للشاعر علي ملاحى:

تناهت إلى قلبها الذكريات،

الحقول استراحت إلى الماء في تؤده

سربت شعرا في لجاج التطلع، واستنطقت

خصرها المشتهى..

ثم قامت توزع من ثمرها، وتزيح الستار

ابتهاجا بعيد الطفولة..¹

من خلال النص يوظف الشاعر عدة رموز متصلة بداية **بالحقول التي استراحت للماء** وهي رمز النما والبعث الجديد، ثم الثمار وهو رمز للنتيجة والنهاية التي جعلها طفولة غير منتهية، وانطلاقا من القراءة البسيطة والأولية لهذه الرموز نصل لمدى عمق تصوير شاعر هذه المرحلة الذي لم يكتف بالظاهر والسطحي، إنما قصد العميق والآخر، ليكشف عن المخفي في الذات واللغة على حد سواء، ويتطلب ذلك نصا متفجرا وشاعرا يعاني من ديمومة التوتر وعدم القناعة والرضا بالواقع الراهن حيث "يحاول دائما استشراف آفاق جديدة، وهذا ما ساهم في إنتاج النص الشعري الجزائري المتفجر والخارج عن تقاليد عمود الشعر، مستجيبا لشروط الحداثة بكل خروقاتها وانزياحاتها"²، مثله مثل النص الشعري العربي المعاصر، الذي انطلق منه نص الاختلاف الجزائري ليؤسس لشعرية جزائرية معاصرة تتماشى وحركة الحداثة في عمومها، بهذا فقد أعاد نص الاختلاف الشعرية الجزائرية لمسارها في

¹ علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخائفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، دط، ص 07.

² عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ص 69.

الشعرية العربية، والحركة الشعرية العالمية بشكل عام، وذلك على المستوى اللغوي والإيقاعي كذلك.

2-بنية الإيقاع في النص المختلف:

قام النص المختلف على التجديد في القصيدة الجزائرية متجاوزا ما قبله مؤسسا لعهد شعري جديد، حيث تطلّب ذلك توظيف آليات للتجديد كان الإيقاع المختلف أهمها، وسنحاول تتبّع تقنيات التشكيل الإيقاعي من خلال نماذج من قصائد هذا الجيل ومن ذلك ما نجده في قصيدة "فجيرة اللقاء" ليوسف وغليسي من ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار:

غريب على شرفات المدينة
اه اه اه اه اه اه اه اه
فعولن فعول فعولن فعولن
أجتّر عهدا تليدا..
اه اه اه اه اه اه اه اه
عولن فعولن فعولن
وحيداً على ربوة الماضي،
اه اه اه اه اه اه اه اه
فعولن فعولن فعولاتن

وحيد،، أنوح على دمنة الذكريات وحيدا..
اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعولن
وأذكر يوم التقينا..¹
اه اه اه اه اه اه اه اه
فعول فعولن فعولن

¹ يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع، ط1، 1995، ص 38.

من خلال تقطيع الأسطر نلاحظ أنها بُنيت على تفعيلة "فعولن" وهي تفعيلة البحر المتقارب الصافية، ويظهر توزّعها الحر على الأسطر، وقد حافظت على شكلها في أغلب الأسطر ولم تعثر عليها إلا بعض الزحافات وعلّة التذييل (زيادة سبب خفيف). ويقدم احترام الشاعر للتفعيلة الصافية التزامه بضوابط القصيدة الحرة في شكلها الأكثر حداثة، كما نسج حافظ الشاعر على القافية رغم تخليه على الالتزام بحرف الروي، وهذا قدم إيقاعاً متميّزاً وأكثر اختلافاً. كما نسج العديد من النماذج كُتبت وفق إيقاع التفعيلة، حيث التزم أصحابها بنظام وحدة التفعيلة في أغلب القصيدة، وهذا يقدم الدليل على التزام شعراء هذه الفترة بضوابط وأسس البناء الحر للقصيدة، لكن الشعراء لم يقتصروا على هذا البناء بل تجاوزوه أغلبهم لقصيدة النثر، طارقين باب التجريب الذي رأوا فيه السبيل لإنتاج نص من شأنه تحقيق الخلاص من حالة اليتيم والقطيعة التي يعانونها¹، فانطلقت محاولاتهم لكتابة قصيدة النثر لكن هذا لم يوقف الشكل الحر بل زواجوا بينه وبين الشكل الجديد، دون تغليب أحدهما على الآخر في البداية، وعليه فإيقاع هذه المرحلة مزدوج الشكل فهو ينهل من التفعيلة من جهة ومن قصيدة النثر من جهة أخرى، ومن نماذج إيقاع قصيدة النثر في النص الشعري لهذه المرحلة نذكر مما جاء في قصيدة أوسمة لمواسم الردة لنور الدين لعراجي ومنها يقول:

يا أيتها القابعة بجهتي اليمنى
اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

أكسري تقاليدنا

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

حطمي أغلالنا

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

¹ ينظر أحمد يوسف، يتم النص، الجينولوجيا الضائعة، ص 279.

وانتهي على وسام الوطن الذبيح¹

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

عبر تقطيع هذه الأسطر لا نصل إلى أي نمط إيقاعي مبني على التفعيلة، لا البسيطة منها ولا المركبة، لهذا فإيقاع القصيدة ينبع من مصدر آخر وهو الإيقاع اللغوي الداخلي ومنه التكرار المعنوي بين " اكسري - حطّمي " حيث يقدّم حركة نحو التغيير وتجاوز واقع صلب لا يتزحزح إلا بهذه الحركة الإيقاعية المحطّمة. بهذا يظهر التحوّل الذي أحدثه النمط الجديد في الإيقاع فلم يعد يعتمد على التفعيلة والموسيقى الخارجية بل تعادها إلى موسيقى تتبع من داخل النص، قد ترتبط بالتكرار أو التكتيف أو التشابه الصوتي وغيرها من أشكال التجلي الإيقاعي الداخلي الذي نجده حاضرا بصوره المختلفة في الكثير من النماذج الشعرية لهذه المرحلة ومن ذلك قول علي ملاحى في قصيدة قبلة الحادي:

يخطو إلى الكلمات،

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

تتبعه تراتيل الهواجس

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

ترسم الذكرى بخاطره

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فتندلع السّمّوات الخصيبة بالهوى الشرقي

من وادي الأسي طلّعوا،

فلم يجدوا سوى أقدامنا

بالأرض نابئة،،،²

عبر تقطيع الأسطر يظهر مباشرة عدم التزامها بالتفعيلة ليبرز إيقاعها الداخلي الذي ينبع من حركة دلالتها، فالخطو إلى الكلمات يولّد أولى تجليات الإيقاع الذي يفرض نوع من التراتب في الحركة، ثم تتبعه الهواجس لتشكّل بتتابعها استمرارا للإيقاع، ثم

¹ نور الدين لعراجي، ديوان زمن العشق الآتي، ص 14.

² علي ملاحى، صفاء الأزمنة الخائفة، ص 19.

يرسم الذكرى لتندلع السموات الخصيية، وفي ذلك أيضا إيقاع فهناك فعل أو شرط (ترسم) وجواب أو نتيجة (فتندلع) ففي السطرين تتابع مشروط يقدم إيقاعا معيناً يتكرر بشكل طردي في الأسطر الأخرى، حيث ينطلق الفعل من (من وادي الأسى طلعوا) ليستقبله الرد في السطر الموالي (فلم يجدوا) بهذه الحركة من الشرط المعنوي إلى جوابه تنشأ حركة إيقاعية تشحن النص وتغنيه عن إيقاع التفعيلة الذي قد يقيد الشاعر ويدفعه لحشو نصه.

كما نشير إلى أن الشكل العمودي بقي موجودا في الساحة الشعرية في هذه المرحلة وقد كتب فيه العديد من الشعراء سواء الشعراء التقليديون الذين لا زالوا يكتبون وفق عمود الشعر، أو شعراء الاختلاف أنفسهم فالكثير منهم كتبوا وفق نمط القصيدة التقليدية خصوصا على المستوى التشكيل الإيقاعي والهندسي، ومن ذلك نذكر قول علي ملاح في قصيدة "ابتهالات على جبين الوطن":

نهر الهوى قد تنامى الجرح واتقدا * ومقلة الفجر لم تنجب لنا ولدا
اه
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
يا طفلة الضاد.. والأضداد قائمة * بكارة الآتي.. لم تلق مستندا¹
اه
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

من خلال البيتين يظهر التشكيل التقليدي سواء على مستوى الإيقاع أو التوازي، فالإيقاع اتخذ من تفعيلات البحر البسيط شكله وهي (مستفعلن فاعلن) بكل ما يدخلها من زحافات وعلل كما حافظ على القافية بشكلها التقليدي، أما التشكيل الهندسي فهو تناظري متوازي، بهذا تتحقق أهم الميزات الشكلية العمودية للنص مما يجعلنا نُدرج هذا النص شكليا في الشعرية التقليدية، لكن هذا لا يجعل النص مقلدا فلغته وبناء الصورة فيه حدائي، فقد تضمن العديد من الرموز كالجرح وطفلة الضاد وغيرها، مما عمق الصورة وشحن القصيدة نحو أبعاد دلالية كثيرة، مما يجعلنا نُدرجها في سياقها التاريخي وهو أنها قصيدة معاصرة رغم شكلها العمودي. ونسجل

¹ المصدر السابق، ص 35.

العديد من هذه النماذج في شعر هذه المرحلة ومن ذلك قول يوسف وغيلسي في قصيدته تراثيل حزينة من وحي الغربة:

إني أتيتك يا سمراء ظمّانا * لأشرب الشعر من عينيك وديانا
اه
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن * متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
وجنتك اليوم بالآلام مكتحلا * والقلب يتلو بيان البين حيرانا¹
اه
متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن * مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

يظهر جليا بناء الأبيات على وزن البحر البسيط (مستفعلن فاعلن) الذي ضربه (فعلن) كما يبرز البناء المتوازي التناظري، لكن هذا لا يجعل النص في خانة التقليد إلا من الناحية الشكلية فقط، حيث تُخفي الألفاظ برمزيته عمقا في التصوير، مما يجعل النص يفتح دلاليا عبر تجاوزه السطح، وهذا يضعه في شعرية الحدائث رغم شكله التقليدي.

مما تقدّم نلاحظ أن شعراء هذه الفترة تمثّلوا الحدائث بشكلها الأكثر انفتاحا، فتحرّروا ولم يتقيّدوا إلا بتجربتهم، حتى أنهم كتبوا وفق النموذج العمودي لكن بروح حدائثية لا تتزوي خلف اتجاه ضيق ولا تسيطر عليها أنماط شكلية بصورة مطلقة وغير قابلة للتغيير والتجديد، بهذا أحدثوا انقضاة شعرية تساير الشعرية العربية المعاصرة في نماذجها الأكثر حدائثية.

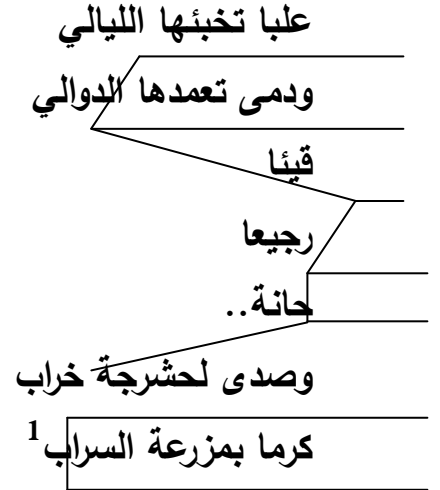
وفي الأخير نشير إلى أن شعراء هذه المرحلة رغم أنهم جرّبوا في مختلف الأشكال الإيقاعية إلا أن إيقاع قصيدة النثر ظل مهيمنا ومسيطر على شعرهم خصوصا في تجاربهم المتأخّرة، ولعل ذلك راجع لرغبة الشعراء في التحرّر من كل إيقاع خارجي يقيد حريّة اختيارهم اللغوي، فوجدوا في قصيدة النثر ملاذا للخلاص من كل قيد يواجههم.

3- التشكيل الهندسي في النص المختلف:

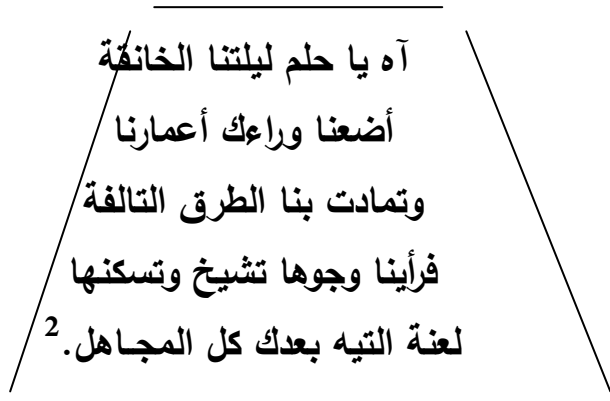
¹ يوسف وغيلسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 31.

مثلاً طوّر نص هذه المرحلة الجانب الإيقاعي فقد طوّر شكله الهندسي بما يتماشى مع النمط الجديد، فكتبوا بالشكل الشجري خصوصاً النصوص الحرة ومن ذلك قصيدة براءة للغماري والتي يمكن تصنيفها ضمن شعرية الاختلاف يقول:

....



من خلال شكل النص يظهر البناء الشجري الذي يشكّل خطأ منكسراً مما يقدّم النص في دقات متفاوتة الطول تعكس حركة القصيدة الداخلية. ومن نماذج التشكيل الهندسي في نص هذه المرحلة نجد التشكيل الذي يحوّل النص في ذاته إلى شكل هندسي ومن ذلك شكل المثلث والخط المستقيم والمستطيل وشبه المنحرف وغيرها من الأشكال ومن أمثلتها ما نرصده في نص حكيم ميلود من ديوانه "جسد يكتب أنقاضه" حيث يقول:



¹ مصطفى محمد الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص 68.

² حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، ص 14، ص 15، عن أحمد يوسف، يتم النص، الجينولوجيا الضائعة، ص 127.

من خلال الشكل يظهر البناء مقدّمًا شكل الهرم أو شبه المنحرف الذي يقود القصيدة من بداية ضيقة إلى القاعدة الواسعة، وفي حركة الشكل وتتابعه من الأعلى للأسفل تتناسب مع حركة القصيدة التي تنطلق من الحلم وتفتح في الطرق التالفة لتتبسط بشكل كبير في لعنة التيه، وفي هذه الحركة ينتقل الشاعر من عالمه العلوي أين تسكن الأحلام لينزل للطرق الأكثر طولًا والأشهرس في حدّتها وتعاملها مع الشاعر فهي تمثل الواقع الذي يعيشه والمناقض للحلم، حتى تصيبه في الأخير لعنة الضياع التي تفرّقه في كل الاتجاهات وهذا يوافق انفتاح النص فضائياً في الأخير. وعليه نلاحظ التوافق بين مضمون النص وتصويره مع الشكل الذي يتجلى به، ونجد لهذه العلاقة حضوراً كبيراً في الكثير من نصوص هذه الفترة المعتمدة على بنية قصيدة النثر، ومن هذه النماذج نذكر قول علي ملاحي في صفاء الأزمنة الخائفة:

العمر صيغ من التهجم،

والبلاد على الأساور تربة شتوية،

في الصيف تمسحها الرطوبة،

هل أسميك امتدادا ...

هل أسميك اعتباطا..

مجزرة؟؟¹

يظهر الشكل المثلث المقلوب حيث قاعدته للأعلى، فينتقل من البلاد ليصل للمجزرة وكأنها نتيجة ضيقة لمآل البلاد مما تعانیه من شقاق وفرقة. إضافة لما تقدّم نجد أشكالاً أخرى للتجلي الهندسي في نص هذه المرحلة، كما نجده يوظّف رموزاً وعلامات غير لغوية ليوجّه بها نصه ويحمّلها بدلالات تساهم في رسم ملامحه ومن هذه الرموز نجد توظيف الأرقام في شكل يقدم النص عبر مراحل وكأنه

¹ علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخائفة، ص 86، ص 87.

قطع وأجزاء مرتبطة بخيط واحد ومن أمثلة هذا التوظيف ما نقرؤه في قصيدة لا تغضبوا أبدا... لعلي ملاحى ومنها يقول:

-1-

لا تغضبوا أبدا..

قلت اطربوا لصلابة الإنذار،

واختلفوا مع البحار..شبرا

أو شبيرا،

كي أسميكم ملاذا أو مسارا

...

-2-

قلت اطربوا لتوقف الأسفار..والأمطار،،

واغتسلوا قليلا أو كثيرا بالبنفسج

والشهادة، ثم ناموا..

دون عار..¹

وتستمر القصيدة للرقم -5- مقدّمة بين كل رقمين جزء منها وكأنها تبني جسدها مرحليا، ففي كل مرحلة تقدّم فكرة تغذيها المرحلة التي تليها إلى أن تنتهي القصيدة، بهذا تقدّم الأرقام، وهي فواصل غير لغوية، نقاط توقّف وانطلاق، حيث تتوقّف عندها الدفقة الشعرية الأولى لتسحن انطلاقة الدفقة الثانية وهكذا بشكل مستمر إلى نهاية القصيدة، وعليه يظهر الدور الفاعل لهذه الرموز والعلامات في رسم صورة مفصلية على نص القصيدة مما يُساهم في توجيه قراءته.

مما تقدّم نلاحظ أن النص المختلف اشغل فضاءيا وفق تشكيلات كثيرة تعد امتدادا للتشكيل الهندسي للقصيدة العربية المعاصرة، مما يجعله وجها من وجوه تجليها عربيا، حيث لا نكاد نميّز أي اختلافات بين النص الشعري لهذه الفترة والنصوص المشرقية من نفس النمط الشعري.

¹ المصدر السابق، ص 55، ص 56.

4- موضوعات شعرية الاختلاف:

لم تعد الموضوعات المحرك الأساس لقول الشعر، وهو المبدأ الذي انطلق منه رواد هذا الاتجاه، فالموضوع لا يعدو كونه بوابة يلج منها الشاعر نحو أفق رحب يسافر فيه لكي لا يصل، فالبحث مستمر عن الذات الضائعة على مختلف المستويات، لهذا لا يمكن تحديد موضوعات بعينها تميز شعرية هذه المرحلة فقد كتب روادها في كل شيء ومن أجل كل شيء، فأعادوا خلق عالمهم من جديد، وكانت الموضوعات بوابات نحو شعرية مفعمة بالتجريب على مختلف المستويات اللغوية والإيقاعية والهندسية، ومن الموضوعات المفاتيح التي كتب فيها شعراء هذه المرحلة نجد موضوع المرأة التي احتلت مكانة مهمة في شعرية الاختلاف باعتبارها رمزا يفتح باب التأويل لما تحمله من أبعاد أثناء توظيفها فهي الملاك والشيطان والوطن والمنفى والجنة والنار، لهذا جاءت متناقضة الحضور مضطربة الأفق اضطراب الشاعر ذاته لتفتح أبواب القصيدة على الغياب وفضاء لا نهاية له، ومن أمثلة توظيفها باعتبارها حبيبة ومعاناة الشاعر من فراقها ما نقرؤه في قصيدة **فجيعة اللقاء** ليوسف وغليسي ومنها يقول:

نوارس حبك تهجر بحري،

فتبكي البحار اشتياقا،،

تغيب.. تغيب وراء مسافات عمري..

وترسو سفينة "نوح" بقلبي.. ولكنها

قبيل الرحيل تذوب احتراقاً!¹

من خلال الأسطر تظهر تيمة المرأة المسيطرة على النص، ففجيعة اللقاء الذي ذاب بمجرد حضوره أدخل الشاعر في دوامة حزن واضطراب، مما ودد الحركة داخل النص الذي لم يتوقف عند هذا الحد بل استمر قلق الشاعر واشتياقه من لقاء تبخر، وموعد لم يتحقق.

¹ يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 36.

ومن نماذج توظيف المرأة وما تعلّق بها من حب وهيام خصوصا لما تكون رمزا للوطن أو الحرية، نذكر ما جاء في قصيدة **توجعات الشجر القاحل لعلي ملاح** ومنها يقول:

وصيتي كانت هنا ...

فلأستق العشاق من مسك البداية،

كل ما في الكوب يعرفه الحبيب

طهارة القبلات

أو توصية البوليس

ما ذنبي،،

أحبك نخلة أو شمعة في خاطري،،

والريح تعبت في جدائلها النبيلة،

والعاشقون بلا انتهاء..¹

نلاحظ من خلال القصيدة أن عواطف الحب والرغبة في الآخر رمز العطاء (نخلة أو شمعة) يجعل من المرأة رمز الوطن والحرية هي المحرك الأساس في النص، بهذا تظهر قدرة رمز المرأة على العطاء داخل النص فمن خلالها تتفتح أبعاد دلالية كثيرة تؤسس لتأويلات عديدة مما يجعل النص أكثر انفتاحا.

إضافة للمرأة نجد موضوعا مفتاحيا آخر في شعرية هذه المرحلة وهو الوطن الذي صار حبالا يتعلّق به الشاعر ليخرج إلى داخل نصه، أو يشنق به نفسه من خلال سخطه عن أوضاعه داخله، فقد فقد الشاعر فيه هويّته، ومن أمثلة توظيف الوطن بهذه الصورة القائمة ما نقرؤه في ديوان العربي عميش "مقابسات العربي بن العربي" وفيه يقول:

أنتمي إلى حدود الحدود

إلى وطن شفوي الخطى

وطني فرصة للثراء وخيط

صباح تفرّته أعيننا في

¹ علي ملاح، صفاء الأزمنة الخائفة، ص 63، ص 64.

سقام المدى¹

نلاحظ أن الوطن - كمرجع - يصبح حلما للشاعر الذي ينتمي لحدود الحدود، فهو في اللامكان في وطن شاسع المدى، وهذا ما يولد اضطرابه الذي خلق حركية النص، بهذا فالوطن يشكّل تيمة مركزية في هذه الشعرية التي أصابها لعنة التشرد في وطنها المادي والمعنوي - القصيدة - بسبب ما مرّت به البلاد، وما أفرزته الحداثة الشعرية من نص يطرد بلغته الشاعر ويسلبه سلطته مما يجعله شريدا في فضاء اللغة غير المنتهي.

كما نسجّل تيمة أخرى ارتبطت بالوطن بشكل مباشر وهي تيمة الغربة التي عانى منها شاعر هذه المرحلة وهو في وطنه وبين أحضان أهله، لكن شعوره بالاغتراب ظل قائما بسبب التهميش وانحدار التلقي الشعري بشكل عام. هذا ناهيك عن أزمة القصيدة الحديثة التي تعاني التشردم وفقد هوية شعرية واضحة وقارة المعالم.

إضافة لما تقدّم يمكن تسجيل العديد من الموضوعات التي شغلت الشاعر في مرحلة أسست لنص يتحدى الزمن ويقدم الجديد في فترة حالكة، ومن هذه الموضوعات نجد موضوع اللغة في ذاتها وكيف أراد الشاعر أن يقدم مشكلاتها في نصه، كما نرصد توظيف الجسد كبؤرة تنطلق منها القصيدة نحو الولوج لموضوعات أخرى، إضافة لموضوع الإنسان المعاصر ومشكلات الوجود وغيرها كثير، ولكن المميز فيها أنها تلتقي ببعدها الإنساني فهي ليست محصورة في فكر معين أو إيديولوجيا خاصة، وهذا ما جعل هذا النص أكثر انفتاحا على العالم والإنسان.

شكل الكتابة في شعرية الاختلاف:

في الأخير تجدر الإشارة إلى أن النص المختلف لم يتوقّف عند حدود قصيدة النثر بل تجاوزها بعض الشعراء إلى الشكل الجديد الذي عُرف بشكل الكتابة الذي يعد أدونيس رائده الأول في الشعر العربي المعاصر، حيث تجاوز البناء الحر والإيقاع الداخلي لقصيدة النثر ليؤسس لمرحلة جديدة تقول فيها اللغة ما تريده دون

¹ العربي عميش، مقابسات العربي بن العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 11، عن أحمد يوسف، يتم النص، ص 105، ص 106.

سلطة الماضي ولا عنف الموضوع وشخصية الشاعر، فاللغة هي من تؤسس الشكل الكتابي الذي يعد التمثيل الحسي للنص، معتمدة في ذلك على الطاقات الكتابية الطباعية من جهة وعلى تجليات اللغة التي تتخلى عن كل ما تحمله في سبيل أنها تعيد خلق ذاتها من جديد داخل كل نص بشكل جديد وفريد، ورغم حداثة التجربة عربيا واقتربها من حدود الترف الفكري والشعري كما يراها الكثير من النقاد إلا أن شاعر هذه المرحلة لم يبق متفردا على هذا النموذج الجديد بل حاول اقتحامه والتجريب فيه، ومن نماذج هذا الشكل الجديد ما نرصده متفردا في عدد من دواوين شعراء هذا الجيل خصوصا المتأخرين منهم، حيث زوجوا نموذج قصيدة النثر بشكل الكتابة، ومن أمثله ما نقرؤه في ديوان **جسد يكتب أنقاضه** لحكيم ميلود، وفيه يقول:

أيتها المسكونة مثلي بأصداء حروب عمياء .. ولهاث سلالات

لم تخلق بعد، كوني ليدي أكثر من لمسها.. لعيني

أكثر من نبضها.. لأذني أكثر من سمعها.. لقلبي أكثر من نبضه

لخطاي أبعد من تيهها... وكوني لي مغازتي الباقية..¹

يظهر من خلال النص طبيعة البناء الفريدة، سواء على المستوى اللغوي أو الإيقاعي أو الهندسي، فاللغة تتعرى لتقول الجديد، فلا نكاد نحصرها في دلالة نهائية، والإيقاع يتولد من التشطي اللغوي ذاته لا من الانسجام والوضوح، أما البناء الفضائي فهو مفكك في نصف أسطر فُدمت بشكل عشوائي، مما يرسخ مبدأ الجدة المطلقة في بعث النص، ويقدم سندا للغة التي تحاول أن تكون من جديد.

كما نسجل عددا من نماذج هذا النمط حيث اعتمد شعراؤها على التقنيات الطباعية بشكل أساس لعرض نصوصهم وفق الشكل الجديد، الذي ما زال يخطو بخطى بطيئة نسبيا ليقدم جديده ولعل أهم أسباب تأخره النسبي ضعف التلقي وقلة المنابر التي تتيح له أن يتحقق في الميدان، لكن هذا لم يثن العديد من الشعراء الشباب خصوصا بدخول الألفية الجديدة أن يقتحموا عباب هذا الشكل ويجربوا خلق لغته وشكله بكل ما أتاحت لهم الإمكانيات الحديثة.

¹ حكيم ميلود، **جسد يكتب أنقاضه**، ص 34.

خلاصة

انطلقنا من مفهومي البنية والنص لنصل للشعر مفهوما ونصا، فوجدناه لا يعدو كونه بنية خاصة، تميّزت ولا زالت تقدّم الجديد، فعلى المستوى العربي مضى الشعر منذ النهضة شاقا طريقه نحو النهوض بالقصيدة والخروج بها من دائرة الصنعة والابتذال اللغوي التي لحقت بها في العهد العثماني وما قبله، فقدّمت النهضة نصا جديدا رغم تقليده للنموذج القديم الذي أُعتبر مقدّسا بما حمل من قواعد عمود الشعر، فعُلّقت عليه الشعرية العربية، ولكن ذلك لم يدم طويلا فمع ظهور النزعة التحرريّة في الوطن العربي انطلق الاتجاه الرومانسي بمختلف أطيافه، ليُطلق أول محاولات الخروج عن التقاليد الشعرية التي رسّختها الممارسات الإحيائية والتقليدية، فجاء النص الرومانسي العربي فاتحة للحدّثة الشعرية العربية التي تلقّتها النص الشعري الحر بكل أنماطه وأشكال بنائه المعتمد على التفعيلة الحرة، ليُحطّم بشكل نهائي مركزية البيت الشعري في بناء القصيدة، لندخل عهد النص ذي الإيقاع الخاص والمختلف، حيث تماشى مع مستجدات الأوضاع العربية بشكل عام التي تفجّرت لتولّد نصا آخر عرف بقصيدة النثر، حيث أسقط الإيقاع المبني على التفعيلة ليحل محله إيقاعات من نوع آخر اعتمدت طاقات اللغة في حد ذاتها، سواء على مستواها الصوتي حيث تم توظيف التكرار، أو مستواها الدلالي أو حتى على مستواها

الشكلي، الذي استطاع من خلاله الشاعر كسر كل الحواجز، ليجتاز قصيدة النثر مؤسسا لكتابة جديدة جاءت لتقدّم النص العربي ليستقبل الألفية الجديدة بما يناسب تشرّده وأزمته اللغوية التي ذاقت ذرعا بماضيها وأرادت أن تتشكّل من جديد لتقول ما لم تقله من قبل. وفي خضم هذا كلّه برز النص الشعري الجزائري الذي تدرّج على سلّم الشعرية العربية بداية بالمرحلة التقليدية المحافظة مرورا بالنزعة الوجدانية، وصولا لمرحلته المعاصرة التي بدأت متعثّرة متأثرة بالإيديولوجية في بدايتها ولكنها انطلقت وحلّقت في مرحلتها الأخيرة، لتواكب النص الشعري العربي في حركته الحدائثية، مقدّمة نصا مختلفا أسس لمرحلة لا زالت تقدّم الكثير للشعرية الجزائرية، وانطلاقا من هذه المرحلة قمنا باختيار عينات شعرية سنحاول تتبّع مستوياتها الشعرية المختلفة خلال الفصول التطبيقية القادمة، حيث سنبحث في بنيتها اللغوية والإيقاعية ونظام تشكيلها الهندسي.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: بنية النص في ديوان "مرثية الرجل الذي رأى"
للأخضر فلوس

- مدخل
- المبحث الأول: اللغة الشعرية وبنية النص.
- المطلب الأول: خصائص اللغة الشعرية.
- المطلب الثاني: العلاقات اللغوية وأنساق النص.
- المبحث الثاني: التشكيل الإيقاعي

المطلب الأول: الإيقاع وأنماطه في الديوان.

المطلب الثاني: آليات توظيف الإيقاع

- المبحث الثالث: الفضاء النصي (L'espace - textuel)

المطلب الأول: بناء الغلاف.

المطلب الثاني: التشكيل النصي.

- خلاصة

الفصل الثاني: بنية النص في ديوان " مرثية الرجل الذي رأى "

للأخضر فلوس.

مدخل

يأتي ديوان "مرثية الرجل الذي رأى" للأخضر فلوس في أوج وقمة عطاء مرحلة الاختلاف التي خرجت فيها القصيدة الجزائرية من جلاباب الإيديولوجية في مرحلة السبعينات. حيث قدّم الشاعر في ديوانه نماذج عن مرحلة التجربة الشعرية المختلفة، فجاء ديوانه في سبع عشرة قصيدة توزعت على 111 صفحة من النوع المتوسط 24/17 سم أما حجمها فهو متفاوت حيث احتلت قصيدة قصائد من البحر

النصيب الأكبر بـ 16 صفحة، أما عدد صفحات القصائد الأخرى فلم يتجاوز صفتين، منها قصيدة مرثية الرجل الذي رأى التي سُمي الديوان بها، ويقدم هذا الاختلاف الكمي من البداية حقيقة التجريب في هذا النص فالشاعر لا يتقيد بالتناسب المنطقي في توزيع أحجام القصائد بل ترك التجربة تقول قولها فالقصيدة تُوقف نفسها بتوقف دقاتها الشعرية المرتبطة أساسا بالشاعر ولغته، لهذا جاء الديوان ليقدم تجربة فريدة في تقديم النص المختلف، الذي أعلن اختلافه بالممارسة النصية الجديدة والخطيرة في الوقت ذاته، فقد أقامت حدودها على أرضية صعبة التضاريس وتهب فيها الرياح الشديدة في كل لحظة، لهذا فتحت النص المختلف كان كبيرا ليقدم ذاته في خضم الصراع والتشتت، وقد ساهم هذا الديوان في وضع لبنة في صرح هذه التجربة الشابّة التي لا زالت تشق طريقها نحو فضاء أكثر رحابة، وسنحاول خلال هذا الفصل تتبّع مختلف المستويات النصية فيه انطلاقا من اللغة وبنيتها مرورا بالإيقاع ونظام تشكيله، وانتهاء بالتشكيل الهندسي الذي نبحت عن تجلياته بدراستنا الفضاء النصي في الديوان. وسنوظف في الدراسة جملة من الأدوات الإجرائية، كالأحصاء والدلالة وغيرها مما يسمح برسم ملامح الديوان من الداخل انطلاقا من كثافة العناصر المكوّنة للغته وامتته بشكل عام.

وفيما يلي نقدّم وصفا خارجيا لمختلف قصائد الديوان لكي ننطلق في الدراسة من مبنى معرفّ وحدود مرسومة:

الصفحة	عنوان القصيدة	
07	1-العراف	1- لمسات
08	2-تبادل	يومية (إلى
09	3-التحية	ذات الظلال
10	4-العقبة	(الكثيفة)
11	5-شكوى	
13	2- مرثية الرجل الذي رأى	

17	3- أغنية الدرويش	
21	4- نزيف	
23	5- أشجار الجنوب المائلة	
27	6- الدخول إلى الكهف الثاني	
33	7- اشتغالات الليلة الأولى	
37	8- الأرض الأخيرة	
41	1 المدينة	9- سبع شمعات
42	2 الغريب	
43	3 وجه من بلادي	
44	4 طفلان	
45	5 عربون وفاء	
46	6 حديث عائلي	
47	7 موشح	
49	1 صيد	10- الخطوط المتوازية
51	2 فروسية	
53	3 اغتيال	
55	(1)	11- عزف منفرد
57	(2)	
59	(3)	
63	12- بوح	
65	1 حالات مسافر	13- قصائد من البحر
70	2 محاورة فينوس	
72	3 رقص	
74	4 البحر	
81	الصورة الأولى	14- صوتان
83	الصورة الثانية	
85	15- الإبراق	
87	16- النوافذ المنكسة	
91	17- غائبة	

المبحث الأول: اللغة الشعرية وبنية النص.

المطلب الأول: خصائص اللغة الشعرية.

نرصد خلال هذا المطلب، المعجم الشعري الذي يساهم بقوة في استنتاج الدال غير المحدود، فهو يبيح في فضاء شاسع، وعبر المعجم يتم تحديده، وذلك للكشف عن أنساقه وحقوقه¹ ومن ثمة ضبط معالمه في النص مما يساهم في عملية التأويل برمتها، كما نشير خلال هذا المطلب للبنيات الصرفية من خلال تحديد نسب

¹ ينظر، خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص 23.

الأفعال والأسماء، كما نبحت في طبيعة تشكّل الثنائيات الضدية، عبر مسار قصائد الديوان للخروج بأسس اختيار الشاعر لمعجمه وكيفية توزيعه للظواهر المتضادة من خلال توظيفه للثنائيات.

1- المعجم الشعري:

من خلال قراءة الديوان نلاحظ توزّع ألفاظه على حقول دلالية محدّدة تبدأ بحقل الإنسان إلى حقل الرؤيا والرؤية ويتوسّطهما حقل الكون، وتعد هذه الحقول المهيمنة على المعجم الشعري في الديوان، حيث يظهر حضورها بشكل جلي من خلال إحصاء ورودها فيه، حيث يتحكم حضورها في البناء العام للديوان، ومن خلالها نتوصّل لضبط طبيعة الاختيارات المتاحة، فغلبة حقول على أخرى ترسم ملامح بناء النص والديوان ككل، ومن جهة أخرى يعد الكشف عن نسبة وطبيعة المعجم الشعري مدخلا لمساءلة لغة النص الشعري عموماً، فاللغة الشعرية لغة تصوير وتدلّيل¹، بالدرجة الأولى، لهذا يتيح تتبّعها انطلاقاً من حضور المعجم أساس الحكم على طبيعة تشكّل لغة النص ككل. وتجدر الملاحظة أن رصد المعجم ليس لذاته في أغلب الأحيان، لكون البناء يقوم على العلاقات بين العناصر اللغوية لا عليها منفصلة، ولكن هذا لا ينفي دور رصدها وتحديد نسبها، حيث يؤثر حضورها في الظواهر اللغوية الأخرى بشكل كبير. لهذا سنحدّد نسب حضور الألفاظ المشكّلة للحقول الدلالية المهيمنة، مع ذكر بعض تفصيلات حول طبيعتها البنائية مما يفيد أثناء التحليل بعد الوصف.

سنقوم بالرصد بعد تحديد عدد ألفاظ الديوان ذات الدلالة ككل التي تدخل ضمنها هذه الحقول حيث لا يمكننا الجزم بهيمنة أي حقل إلا من خلال مقارنته بالعدد الإجمالي للألفاظ ليصبح ظاهرة مؤثرة على بناء الديوان ككل، وعليه سنحصى بداية الألفاظ المشكّلة للحقول المهيمنة على الديوان ثم نقارنها بالعدد الإجمالي لألفاظ الديوان، وسنقدّم فيما يلي نماذج عن المحدّات اللفظية التي من خلالها نرصد باقي الألفاظ التابعة لكل حقل، وتتنمي هذه الألفاظ إلى بنية الأفعال أو الأسماء أو للمركبات الاسمية أو الفعلية، بحكم ارتباط هذه الأنماط جميعاً

¹ ينظر، محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص 235.

بالدلالة والتحويلات، لهذا سنستثني الأحرف وبعض الأسماء الجامدة، لعدم خضوعها لأي تحول قد يؤثر في دلالتها، وفي الجدول التالي نقدّم نماذج عنها:

الجدول رقم
(01)

نماذج عن الحقول الدلالية المهيمنة على لغة ديوان "مرثية الرجل الذي رأى" للأخضر فلوس			
نمط المعجم من الناحية الصرفية والتركيبية	حقل الإنسان	حقل الرؤيا والرؤية	حقل الكون
الأفعال	ارتدت	رأيت	/
	جفلت	أراه	/
	أخاف	رأى	/
الأسماء	يد	/	القمر
	عنق	/	الأرض
	الحن	/	الصحراء
جمل اسمية	هذا دم عاشق	إني أرى قمرا	دربي الذي اعتدته
جمل فعلية	ضم عمر يديه	يرقب النجوم	خفت الفجاج البعيدة
شبه جملة	في لهفة المشتاق	تحت لون الصحاري	عند آخر المدى

من خلال الجدول (01) نحصر أهم النماذج التي سيتم إحصاؤها في الديوان حيث ستصنّف في الحقول الثلاثة المهيمنة، وتجدر الملاحظة أن الإحصاء سيشمل الكلمات ذات الدلالة والقابلة للتحوّل الصرفي فقط لهذا سنستثني الجمل وشبه الجمل بكل أنواعها لاحتوائها أصلا كلمات مفردة تنتمي لأحد الحقول، فقد أوردناها لتعرّف على البعد الذي تحتله هذه الحقول حيث تتجاوز الكلمات للتركييب بأنواعها المختلفة، وفيما يلي نلخص ما تم إحصاؤه في الديوان من خلال البيانات الموضحة في الجدول التالي، حيث نرّمز لقصائد الديوان بالرمز (ق) مرفقا برقم ورودها فيه:

الجدول رقم
(02)

أرقام القصائد حسب ورودها في الجدول السابق في المدخل

مج	ق17	ق16	ق15	ق14	ق13	ق12	ق11	ق10	ق09	ق8	ق7	ق6	ق5	ق4	ق3	ق2	ق1	عدد الألفاظ الدالة في كل قصيدة
3394	121	182	108	159	761	88	275	170	152	242	264	232	217	71	144	68	140	عدد الألفاظ الدالة في كل قصيدة
1278	56	53	29	89	206	29	120	55	89	82	70	73	103	45	56	45	78	حقل الإنسان
750	25	51	25	31	166	21	52	51	70	54	53	43	34	8	36	10	20	حقل الكون
51	01	02	00	1	13	1	02	03	2	5	4	1	5	2	2	2	5	حقل الرؤيا والرؤية

من خلال الجدول (02) نصل لعدد وكَمّ الألفاظ المشكلة للحقول المهيمنة على الديوان، وقبل الانطلاق في قراءتها حسب حضورها نقارنها بعدد ألفاظ الديوان الذي وصل إلى 3394 كلمة، بعد إسقاط الأحرف خصوصا أحرف الربط، أما ألفاظ الحقول مجتمعة فعددها هو 2079 لفظ (2079=51+750+1278) أي بنسبة 61.25% من ألفاظ الديوان، وتعد هذه النسبة عالية بما يكفي لتشكّل هذه الحقول ظاهرة بارزة تحدّد معالم بناء المعجم الشعري في الديوان، حيث نجد هذه الحقول تتوزّع على مختلف القوائد مما يجعلها ترسم مساراً محدّداً على طول الديوان وكأنها تريد البوح بشيء للمتلقّي، ويمكننا ملاحظة حضور هذه الحقول بشكل أكثر دقة من خلال تمثيل كمّها على منحنى بياني يوضّح توزّعها وتطورها من قصيدة لأخرى، وقبل ذلك نحدد نسبها

الجدول رقم (03)

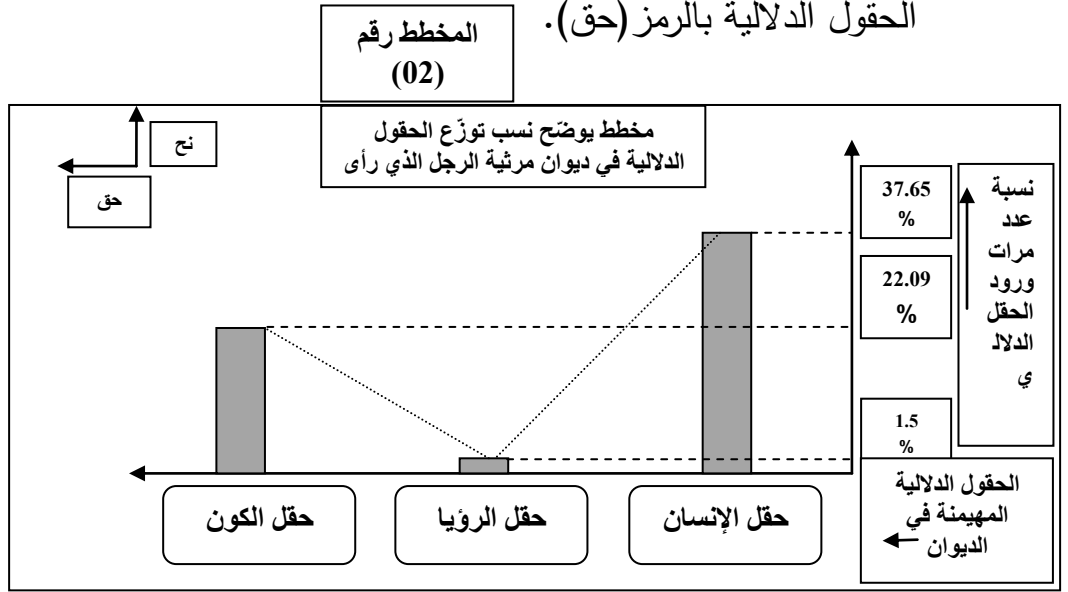
عدد ألفاظ الديوان إجمالاً	عدد ألفاظ الديوان الحاملة للحقول	نسبة ألفاظ الحقول مقارنة بالعدد الإجمالي لألفاظ الديوان	عدد الألفاظ في كل حقل	الحقول المهيمنة في الديوان
3394	2079	37.65 %	1278	حقل الإنسان
		22.09 %	750	حقل الكون
		1.5 %	51	حقل الرؤيا والرؤية
		61.25 %	2079	المجموع

ويتم حساب النسب عبر الطريقة الثلاثية فنسبة حقل الإنسان مثلا نحسبها بالشكل التالي:

العدد الإجمالي لألفاظ الديوان : 3394 ————— تمثّل 100%
 حقل الإنسان : 1278 ————— يمثل س وهي نسبة هذا الحقل
 (الإنسان)

$$\text{ومنه يكون: س (نسبة حقل الإنسان)} = \frac{1278 \times 100\%}{3394} = 37.65\%$$

وسنحاول ترجمة البيانات الموجودة في الجدول السابق إلى معطيات نمثلها في المخطط الموالي حيث نرّمز لنسبة عدد ألفاظ الحقول الدلالية بالرمز (نح) وإلى الحقول الدلالية بالرمز (حق).



التعليق:

من خلال المنحنى يظهر تفوق حقل الإنسان على باقي الحقول مما يجعله المحرك لنصوص الديوان، الذي يعد أكثر إنسانية، فالإنسان هو الحالم هو من يرثي برؤيته ذاته أولاً، فهو من سيُحب في البداية كما قال العراف ثم تجرّحه المرأة الصامته¹ ثم يُبصر العقبة بعينيه، وتشتعل النيران في الرؤى المعشبة²، وفي ذلك كلّ تجسيد لحقل الإنسان المسيطر على الحركة في الديوان، ليأتي بعده حقل الكون الذي يعد مركز الحركة والفضاء الذي تدور فيه ومن خلاله حركة الإنسان ففيه

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، دط، 2002، الجزائر، ص 07.

² المصدر نفسه، ص 10.

يتشبث بالبر¹، ويمضي للشمال وحيدا² لكي تثمر الأرض³ في رؤياه بنمطيتها الحسي والمعنوي حيث يأتي حقلها في الأخير من حيث النسبة، فمن خلالها ينفذ الإنسان لعوالمه المختلفة، فالرؤية تحيله لواقعه المرير: "أبصرت ذاك الفتى؟/إنه العقبة..."⁴ فالنظر الحسي لما حول الشاعر يجعله يحزن ويغوص في رؤياه ليهرب من واقعه ولكن الرؤيا كذلك تبدو أكثر قتامة فهو يرى قمرا داخلا في المحاق⁵ ودربه الذي اعتاده ينحرف...⁶ بهذا يظهر أن الرؤيا بنوعها تحيل الشاعر إلى عالم سلبي يكن له العداوة، وعليه تتموضع الرؤيا في مركز العلاقة بين الإنسان والكون، فهي تربط بينهما حيث يستطيع الإنسان النفاذ لكونه من خلالها، وعبر المنحنى يظهر جليا مركزها الرابط بين الحقلين فرغم ضعف نسبتها إلا أن حضورها الدلالي قوي في الديوان مما يجعلها محرّكا أساسا للصور وضابطا لحركة الإنسان وعلاقته بما يحيط به، فالرؤيا بوابة نحو العالم الآخر الذي يتكشف كالحلم فيه يطير الإنسان يبحث عن جبل آمن/ كي يرى الناس⁷، فالرؤية والرؤيا تقدّم للإنسان سندا قويا لتقلباته وحركته الدائمة وعبرها تظهر حركية مسار النص غير المتوقع عند حدود فهو في انطلاق دائم؛ نحو المجهول في الرؤى التي هي فيض يناوشها الأريج⁸ فلا يحدها شيء. أو الانطلاق نحو المعلوم الغامض أو القاهر في الرؤية الحسية الطابع حيث تضطرب حُطى الإنسان ويصرخ ويقول: لم يكن بصري حديدا كي أراه⁹، إنه قدر الإنسان الشاعر كي يظل في صراع مع الكون وما يحمل عبر رؤيا/رؤية تدفعه للآخر الغريب والغامض، فلا تحيله إلا لما يزيده اضطرابا وبعدا عن الحقيقة التي ينشدها، بهذا يظهر الصراع من خلال هذه الحقول الثلاثة وهو ما يشحن النص بقيم

¹ المصدر نفسه، ص 65.

² المصدر نفسه، ص 82.

³ المصدر نفسه، ص 92.

⁴ المصدر نفسه، ص 10.

⁵ المصدر نفسه، ص 15.

⁶ المصدر نفسه، ص 15.

⁷ المصدر نفسه، ص 37.

⁸ المصدر نفسه، ص 18.

⁹ المصدر السابق، ص 19.

شعرية غاية في القوة مما يجعله يتقد ليقول المزيد مع كل قراءة، فإنسان الديوان لا يرضى ... ولكنه مازال ظمّانا..¹ فجرحه لن يندمل، ليتصاعد التوتر بتدخل الرؤيا، فيصيح الإنسان : **حينما اكتحلت عيني برويتها/وجدت نفسي مقتولا/ بسكيني..** بهذا تقدّم الرؤيا الإنسانَ للموت في كون مليئةً أشياؤه بالتمزّق والأسى والشاعر محاصر بين السماءين والزرقة الأبدية² وعليه تتقاطع الحقول لخلق جو مشحون يستفز المتلقي بما يطبع به النص من شحنات تأبى أن تبقى متدثرة بين الأسطر، لتساهم في تشكّل شبكة من العلاقات الدلالية تغطي بخيوطها كل الديوان وتسيطر على مخارج ومداخل الدلالة في عمومها فانطلاقا من القصيدة الأولى ينطلق الإنسان باحثا عن ذاته في الحبيب من خلال يومياته التي لا تتكرّر، حيث تنطلق من مقولة العرّاف "ستحب"³ وعبر هذه المقولة وانطلاقا من قائلها يظهر رمز للرؤيا في بعدها الغيبي الغامض، فينطلق الديوان من الضبابي المبهم، من حب ينبع من الغيب، لكنه ليس حبا عاديا إنما هو مرافق للجرح، فالإنسان /الشاعر لا يسعد بحبه لهذا يلبس الحذر من البداية ويجتاز العقبة والشكوى، ليمضي في تيهه عبر مرثية الرجل الذي رأى في النص الثاني في الديوان وفي هذه الحركة ترسيخ لدور الإنسان في الحكم على ما يدور في كونه من خلال رؤيته ورؤياه التي تحيله لدرب ينحرف، وتستمر القصائد في رسم صراع الحقول إلى آخرها، فرغم اختلاف بعضها من حيث نمط التشكيل الإيقاعي - كما سنرى- إلا أنها التقت جميعها في تصوير هذا الصراع الذي قدّم الديوان ككل على أنه قصيدة واحدة مقسّمة إلى مراحل ودفقات شعرية مستقلة نسبيا؛ أي من حيث العنوان والتشكيل الإيقاعي أو الهندسي، بهذا تبقى الحقول المهيمنة تنسج خيوطها حول النص عبر مختلف القصائد وصولا إلى النهاية التي تغيب فيها الكلمات، حيث تمر الطيور محملة بالغيوم⁴.

2- بنية الأسماء والأفعال في الديوان:

¹ المصدر نفسه، ص 58.

² المصدر نفسه، ص 68.

³ المصدر نفسه، ص 07.

⁴ المصدر السابق، ص 91.

سنركّز في هذا العنصر على البنيات الصرفية لألفاظ المعجم الشعري في الديوان، لهذا سيتم دراسة الأسماء والأفعال فقط لارتباطها بالصرف بسبب تحوّل بنيتها، ولن نتتبع الأحرف لثباتها وعدم دخولها في الدرس الصرفي من جهة، ولأن حضورها متعلّق بالتركيب أساساً وهو ما سندرسه في العنصر المقبل. وعليه فتركيزنا على الأسماء والأفعال لما تقدّمه من دور مهم - عبر تحولاتها- لدينامية النص وتحديد معالم بنائه المعجمي عموماً. وسنحاول تتبّع حضور الأسماء والأفعال في النص من خلال إحصائها في البداية ومقارنتها في ما بينها من جهة، كما نبحث في حضورها الداخلي في الحقول المهيمنة كما حدّدناها سابقاً، بهذا سنحصى حضورها في البداية من خلال الجدول التالي في كل قصيدة على حدة:

الجدول (04)

أرقام القصائد حسب ورودها في الجدول (01) السابق																	عدد مرات ذكر الأسماء والأفعال في قصائد الديوان	
مج	ق 1	ق 1	ق 1	ق 1	ق 1	ق 1	ق 1	ق 1	ق 1	ق 1	ق 7	ق 6	ق 5	ق 4	ق 3	ق 2		ق 1
2205	86	132	80	106	518	62	171	110	150	150	166	134	110	33	91	33	73	الأسماء
887	30	45	23	54	118	26	86	37	64	57	76	63	62	30	37	28	51	الأفعال

من خلال الجدول (04) نلاحظ الحضور المتفاوت للأسماء والأفعال على امتداد الديوان، حيث بلغت الأسماء 2205 اسماً والأفعال بلغ عددها 887 فعلاً وبجمعهما نحصل على عدد الكلمات القابلة للتحويل الصرفي في الديوان حيث يصل عددها إلى 3092 كلمة وهو أقل من عدد ألفاظ الديوان الحاملة لدلالة محددة كما رصدناه من قبل والمقدّر بـ 3394 كلمة، والفارق بينهما هو بعض الكلمات الجامدة التي لم نصنّفها مع الأسماء ولا مع الأفعال لكن تم تصنيفها مع ألفاظ الديوان عموماً. ومن خلال مقارنة حضور الأسماء بالأفعال نصل إلى تحديد طبيعة البناء العامة للديوان، ومن أجل ذلك نقوم في البداية بحساب نسبة كل منهما مقارنة بالآخر من خلال الجدول التالي: الجدول رقم (05)

نسبة الأسماء والأفعال مقارنة ببعضهما	عدد الألفاظ لكل من الأسماء والأفعال	الأسماء والأفعال في الديوان
71.31%	2205	الأسماء
28.68%	887	الأفعال

المجموع	3092	%100
---------	------	------

يتم حساب النسب عبر الطريقة الثلاثية فالأسماء مثلا نحسبها بالشكل التالي:

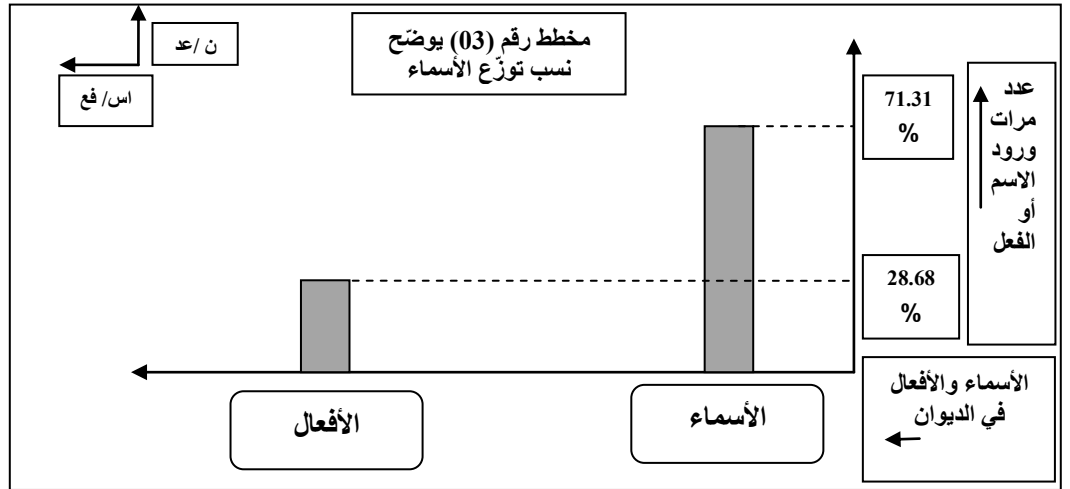
العدد الإجمالي للأسماء والأفعال : 3092 تمثل 100%

عدد الأسماء : 2205 اسم يمثل س وهي نسبة الأسماء

$$\text{ومنه يكون: س (نسبة الأسماء)} = \frac{2205}{3092} \times 100\% = 71.31\%$$

بعد التعرف على نسبة الأسماء للأفعال نقوم بتمثيل حضورهما الثنائي من

خلال المنحنى التالي حيث نرسم لهما بالرموز - اس/فع- على الترتيب ولنسبتهما بالرمز ن / عد- :



التعليق:

من خلال المنحنى نلاحظ الحضور المكثف للأسماء حيث بلغت نسبتها 71.31% مقابل الأفعال التي لم تتجاوز نسبتها 28.68% أي بنسبة تقل عن النصف مقارنة بالأسماء التي سيطرت على أغلب معجم الديوان، حيث يكشف هذا على رؤية شعرية ترى في الاسم المسيطر على الهيكل اللغوي للنص لكن هذا لا يُغري في الحكم المبدئي على استقرار النص بسبب كثرة الأسماء، فقد تكون تابعة للأفعال وسنرى ذلك خلال المستوى التركيبي، لهذا فنسبة الأسماء والأفعال تقدّم لنا مبدئياً النمط اللغوي الغالب كما تمنحنا إشارات على طبيعة تكوين النص وأصول الاختيارات الممنوحة قبل إبداعه، وهذا يكشف عن جانب خفي قبل تشكل النص، فعبر كثرة الأسماء يظهر أن الشاعر مشغول بمحدّدات مستقلة عن الزمن أكثر من

اشتغاله بما هو زمني، ومن ذلك قوله "جداول ممعنة في التهرب والاعتراب / رؤوس النوافذ مائلة نحو طلق الجنوب"¹ ففي السطرين يظهر الحضور الاسمي المسيطر على الصورة عموماً كما يبدو بوضوح الزمن الهلامي الذي لم يقدم أي محدّد لوجوده، وبذات الشكل نجده يُغطي أغلب قصائد الديوان، حيث يتجسّد بشكل غير محدّد لتهميم فيه الشخصيات دون حدود واضحة ومن ذلك قوله "جاء منتصباً كالنخيل/تذوب الحجارة في كفه"² فزمن الشخصية غير واضح الأبعاد فقد انطلق من الماضي "جاء" ثم يحدث الفعل "تذوب" في الحاضر لتتجاوز ما حدث، ويظل الفعل بينهما في مسار غير واضح المعالم، ولعل ذلك من أسرار الشعرية الحديثة التي لا تصرّح إنما تُلمّح وتُخفي ليستطيع المتلقي التفاعل مع النص والوصول لقراءته الخاصة، وهذه الميزة في نص **فلوس** نجدها في القصيدة الجزائرية المعاصرة بشكل عام، فهي نتاج لامتزاج كيميائي بين الأشياء داخل نص واحد، إذ يمتزج الماء بالنار ليتولّد ضياء الشعر، فتزول الحدود بين الواقع والحلم³. ومن خلال تتبّع مختلف قصائد الديوان نصل للعديد من هذه النماذج التي لا يستقيم فيها الفعل بزمن محدد واضح المسار والمعالم، وهذا يعكس حركة الاضطراب التي يعانها الشاعر في تأسيسه لنصه الذي يأبى أن يقول ما يريد بوضوح بسبب عدم وضوح ما يجب أن يقال أصلاً، لهذا فالشاعر رنّحه **أخطبوط الدوار**⁴ ثم رأى **بياض المساجد والدور ينأى/ ويغرق في برك من ضباب**⁵، وفي هذا التصوير دلالة عن الضياع التام في البحث عن الحبيبة أو القصيدة فهما سيان، حيث يخاطبها الشاعر وهو ممعن في الضياع والتهيه بقوله "**أشعلت كل القناديل حتى أراك**"⁶ لكن السواد يحول بينهما

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 23.

² الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 81.

³ حسين تروش، مقال بعنوان "فعل الكتابة بين إدراك الذات وإدراك الوجود في الشعر العربي المعاصر"، أعمال الملتقى الوطني الثاني، في الأدب الجزائري، بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة -17/16 مارس 2009-، ص 17.

⁴ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 66.

⁵ المصدر نفسه، ص 67.

⁶ المصدر نفسه، ص 67.

فالفصيح قدر الشاعر حيث سوار من الليل قام وأسلمه للسواد¹، وعبر مختلف هذه الأفعال يظهر دورها في التغريب انطلاقاً من زمنها المتشظي وتموضعها غير الموجّه لدلالة نهائية، فالشاعر يبتعد عن النور وهو يرى كل شيء ينام ويغرق في التيه، ورغم محاولاته في العودة والرؤية إلا أن السواد يبتلعه من جديد، وفي خضم هذه الحركة يظهر التوتر الذي قادته الأفعال، حيث قامت رغم محدوديتها بدور المفصل التي تدور من خلالها وفي زمنها الأسماء فالمنطلق كان الفعل إما في بداية السطر أو الجملة كقوله "أريد احتضان البلاد البعيدة"² أو في الوسط كقوله "من أين ناداك البهاء"³ أو حتى في آخر الجملة كقوله "البحر لا ينام.."⁴ وفي مختلف الحالات تظهر سيطرة الفعل وتحكمه في الحركة ففي النموذج الأول الرغبة الموجودة في الفعل هي ما يحرك الإنسان/الشاعر نحو الفعل الخرافي في احتضان البلاد البعيدة والتي تعد رمزا للحبيبة أو الوطن الضائع، أما النموذج الثاني فالنداء المحمل في الفعل هو ما يحرك التساؤل ويشحنه بنمط أسلوبي خاص مما يبرز وجه النص، أما النموذج الأخير فالجملة لا تحدّد مسارها إلا بذكر الفعل فالبحر أو الحب مفتوح على الأفق لا يتوجّه إلى مسار محدد إلا بذكر الفعل "لا ينام" الذي يتحكم في حركة المطلق وهو الاسم، بهذا يظهر دور الفعل بشكل أكثر جلاء حيث يحكم الحركة رغم قلة نسبته في النص.

كما نشير لمسألة أخرى وهي ارتباط عناوين القصائد في الديوان بالأسماء أكثر من ارتباطها بالأفعال، حيث لا نجد حضوراً للأفعال في العنانين باستثناء عنوان قصيدة واحدة وهي ذاتها عنوان الديوان "مرثية الرجل الذي رأى"⁵ حيث يحتل الفعل نهايتها ليسيطر على حركتها ووجهتها فالرؤيا/الرؤية هي ما حدّدت المرثية ولولاها لما تم هذا التحديد، أما باقي العناوين فقد سيطرت عليها الأسماء بشكل مطلق ويرجع ذلك لعدة أسباب على رأسها الطابع العمومي الذي يجب أن

¹ المصدر نفسه، ص 67.

² المصدر نفسه، ص 80.

³ المصدر نفسه، ص 60.

⁴ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 74.

⁵ المصدر نفسه، ص 13.

يتمتع به العنوان ومن جهة أخرى تسمح الأسماء في العناوين بإطلاقها وتحريرها من سيطرة الزمن التي تخضع للفعل، فيقول العنوان ما لا يحدده الزمن في مجال، ليكون صالحا لكل القصيدة وغير مرتبط بحدث أو فعل من أفعالها، وهذا يمكن النص من الانطلاق من المطلق والمستقر الذي قد يعبر على تجارب أكثر إنسانية لكونه غير محدود وفي مقابل ذلك يقلل من الفعل الذي يعد أكثر خصوصية لارتباطه بشخص محدود وبزمن محدد الأطراف مما يجعل التجربة ضيقة الآفاق.

3- ظاهرة الثنائيات الضدية في الديوان:

تقدم لغة الديوان على مستوى مختلف قصائده تضادا بارزا بين ألفاظها، حيث يمسك هذا التضاد بزمام الحركة في العديد منها، لهذا تشكل هذه الظاهرة بحضورها ملمحا يقدم ويصور حركة وصراعا داخل بنية النص ككل، نستطيع من خلاله التعرف على طبيعة البناء والتحول الذي حدث على مستوى البنية وذلك على مستوى مختلف قصائد الديوان، ومن أجل التمكن إجرائيا - من خلال المعطى النصي - من تتبع هذه الظاهرة نقوم بتقسيم حضورها حسب طبيعة الثنائية، فمنها ما هو قائم على التضاد الفضائي، حيث نجد تقابلا بين الواسع والضيق، والمرتفع والمنخفض، والخارج والداخل، والأمام والخلف، والشمال والجنوب، والشرق والغرب، وغيرها من الثنائيات التي إما يظهر طرفاها معا أو يحضر طرف ويغيب الآخر، ومن نماذج ذلك في الديوان نجد قول الشاعر "لو ينتزل فوق ذبول شفاهي"¹ فيظهر التقابل والتضاد بشكل واضح بحضور "ينتزل" و "فوق" حيث يقدمان فضاءين مختلفين إلى درجة التضاد فأحدهما يدل على النزول وهو فضاء الأسفل أو التحتي، أما الآخر فيدل على الفضاء العلوي، وعبر الربط بين الفضاءين ينشأ التضاد الذي يولد حركة الصورة داخل هذه الجملة ويشحنها بالتضاد الذي ينقل المتلقي من حال علوية تحمل حدثا إلى حالة سفلى تظهر الأثر، ومن نماذج ذلك أيضا نقراً للشاعر قوله "انتشرت خضرة فوق رمل البلد../ولامس في غفلة-أقحوان الأميرة،/ فانخفض الغيم حتى دنا،/إنما الفارس العذب نحو الأغاني سعد."² حيث يتم الانتقال من فضاء الأعلى

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 76.

² المصدر نفسه، ص 52.

للأسفل بشكل مستمر مولدا حركة وتوترا داخل النص فالخضرة التي تشير للنما تظهر في الفضاء العلوي حيث يتم الانتقال منه إلى الفضاء المنخفض ثم يتم الصعود مجددا نحو الفضاء العلوي، بهذا تظهر حركة الفضاء وما تولده من دينامية داخل النص. ومن نماذج التضاد الفضائي الأخرى نجد نمطا يظهر فيه أحد طرفي الثنائية ويغيب الآخر ومن ذلك قوله "أحاول الصعود نحو برجها"¹ فيظهر فضاء فوق من خلال الصعود نحو البرج الذي يوحي بالعلوية، في حين يختفي طرف الثنائية الثاني وهو الأسفل لكن رغم أنه غير ظاهر وغائب عن النص إلا أن الفضاء العلوي يحيل إليه، فالمتلقي يستحضر الفضاء السفلي مباشرة بتلقيه العلوي، بهذا تظهر أهم إمكانات اللغة في استحضار النص الغائب انطلاقا من إشارات النص الحاضر، ونجد لهذه الظاهرة حضورا كبيرا في مختلف أنماط الثنائيات الخاصة بالتضاد الفضائي أو غيره، ومن نماذج ذلك قول الشاعر "لست الوحيد على قمة الشوق"² حيث يظهر فضاء فوق أو الأعلى ويتم استحضار الفضاء المقابل وهو فضاء التحت والأسفل، ومن ذلك أيضا قوله "يخونون فوق ظهور الجياد،"³ كما نلمح ذلك في الحضور العكسي للفضاء السفلي وغياب العلوي ومن نماذج ذلك قوله "في السفح أعجاز نخل،"⁴ فالسفر يشير للأسفل ومن خلاله يتم استحضار فضاء الأعلى الغائب، ونجد ذلك أيضا في قوله "تسقط في حجرها ميتا"⁵ فالسقوط يوحي بالفضاء السفلي الذي يقابل الأعلى، وعبر الانتقال بين هذه الفضاءات المتضادة تتم الحركة التي تشحن النص وتقدمه للمتلقي في حالة هيجان يساهم في تلقيه بصور مختلفة. ومن أنماط الحضور الثنائي المتضاد للفضاء نجد ثنائية الواسع والضيق ومن نماذجها قول الشاعر "هذا المدى واسع والطريق تضيق"⁶ فأفق الشاعر واسع وطموحه غير محدود لكن الطريق التي يسلكها ضيقة، وعبر المقابلة بين الفضاءين

¹ المصدر نفسه، ص 75.

² المصدر السابق، ص 24.

³ المصدر نفسه، ص 26.

⁴ المصدر نفسه، ص 26.

⁵ المصدر نفسه، ص 26.

⁶ المصدر نفسه، ص 28.

يظهر التوتّر والشحن، فالتضاد يخلق صورتين متعاكستين لمجالين يمثل أحدهما المستقبل (المدى واسع) وهو الإيجاب والمبتغى والآخر الحاضر (الطريق تضيق) وهو السلب والمعارض، بهذا تتجلى طبيعة الصراع داخل النص بين الحاضر الذي يمثل الواقع والمستقبل وهو الغائب ويمثل ما يريده الشاعر في رؤياه. كما نجد لنمط الثنائيات الفضائية حضوراً مكثفاً في الديوان ومنها ثنائية المغلق والمنفتح ومنها قوله "عيوني على بابها.. والنوافذ مغلقة في الهزيع"،¹ حيث يعد هذا التضاد الانفتاح/ الانغلاق من بين التقاطبات الرئيسية التي تمكنا من الاقتراب من جماليات المكان في النص الشعري.² ففضاء المغلق الحاضر في النص يشير لفضاء منفتح غائب حيث الشاعر وعيونه في الخارج. ومن أنماط هذا الفضاء أيضاً ثنائية القريب والبعيد حيث يتقابلان بحضور أحدهما وغياب الآخر في أغلب القصائد، ومن ذلك قول الشاعر "الآن تقترب السحابة من دمي../الآن تقترب القصائد من فمي../الآن... يقترب الوطن.."³ حيث يتجسدّ الفضاء القريب ويقابله البعيد الذي مثّل لوحده ظاهرة في الديوان بسبب كثرة وروده ومن ذلك قول الشاعر "يدق نافذة الهوى بأصابع الأرض البعيدة.. والحقول"⁴ وعبر المقابلة بينهما تتولد الحركة فالقصائد والوطن قريب لكن الحب أرضه بعيدة المنال. ومن أنماط الثنائيات القائمة على الفضاء نجد ثنائية الأمام والخلف ومنها في قوله "الأرض خلف الباب تشهق بالجمال"⁵ وهذا يشير لوجود الحبيبة أو الوطن في فضاء خلفي داخلي محاصر حاضر في النص ويغيب فضاء الخارج أو الفضاء الحر الذي تطمح إليه. ومن أنماط حضور الثنائيات الفضائية نجد ثنائية الداخل والخارج ومنها قوله "لتمسك شعلة قبل الدخول"⁶ ويقابلها قوله " خرجت من جناح الحمام.."¹ فالفضاءان يقدمان يقدمان عالمين متناقضين للأول حدود ومعالم والثاني منفتح على الأفق.

¹ المصدر نفسه، ص 27.

² فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص 191.

³ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 35.

⁴ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 34.

⁵ المصدر نفسه، ص 34.

⁶ المصدر نفسه، ص 34.

كما نرصد ثنائية فضائية أخرى لها علاقة بالاتجاهات وهي ثنائية الشمال والجنوب وصراعهما ومن ذلك قوله "ولدتَه رياح الجنوب بلا قابلة... ومضى للشمال وحيدا"² نلاحظ من خلال التقابل بين الفضاءين حالة من التضاد فرغم أن المولود من رحم الجنوب إلا أنه مضى للشمال الذي استقبله وحيدا، وعبر المقابلة بين الفضاءين نجد أننا نقابل بين عالمين وثقافتين مختلفتين هما الجنوب والشمال، حيث تروي هذه المقابلة ما يحدث في العادة لأهل الجنوب في رحلتهم للشمال الغامض المعالم والمغري في الوقت ذاته، بهذا تساهم المقابلة بين هذين الفضاءين في تشكيل صورة حول الصراع الذي يظهر مع كل رحلة من الجنوب إلى الشمال.

إضافة لما قدّمنا حول أنماط التضاد نجد حضورا لأشكال أخرى منه تختلف عن أنماطه الفضائية، فنجد مثلا التضاد بين الفرح والحزن وهما وجهان لثنائية الحياة والموت أو الأبيض والأسود ومن نماذج حضور هذه الثنائية نذكر قول الشاعر "يضحك من شدة الوجد والحزن"³، فالضحك علامة للفرح وهو في الغالب مرافق للحياة ذات اللون الأبيض المشرق، وفي المقابل نجد الحزن وهو لصيق بالموت والفناء الذي يتم التعبير عنه في العادة باللون الأسود المظلم، وعبر التمعّن في الصورة يظهر تناقضها الذي يوّلّد انفجارها مما يشحن النص بشكل كبير، فالضحك الذي يعد ملازما للحياة يُفضي في هذه الحالة إلى الحزن والموت وكأن المشاعر اختلطت واختفت الحدود بينها فالضحك يصل إلى ذروته لما يشتد الحزن وهذا يوّلّد حالة تضاد حاد، فتتفجّر الصورة وتقلب الموازين وهو ما أراده شاعر الاختلاف ليقوم نصه على حدود مضطربة اضطراب النص وأحداثه. ومن نماذج الثنائيات كذلك نجد ما هو قائم على التقابل بين عدد من الكلمات المتضادة ومن ذلك قوله " لماذا إذا سدّد السهم نحوي أصاب/ وسهمي يطيش؟"⁴ وفي هذا يظهر التضاد بين أصاب/ يطيش مما يوّلّد خلخلة وحركة في الصورة تقدّمها بدينامية

¹ المصدر نفسه، ص 39.

² المصدر نفسه، ص 81، ص 82.

³ المصدر نفسه، ص 24.

⁴ المصدر السابق، ص 25.

للمتلقي، ومن الثنائيات كذلك نجد التضاد بين الماء والنار وذلك في قوله "امزج الماء بالنار حتى يكون الضياء.." ¹ فالجملة تقدّم معادلة صعبة تجمع المتضادين لتولّد الضياء وهو الإبداع، وفي هذا التضاد يتم توحيد عالمين متناقضين من حيث الخصائص فلا يجتمعان إلا في عالم الشعر، وعليه تقدّم هذه الثنائية الضدية الحل للإبداع الذي يجمع المتفرقات ليقدم النص المختلف المؤسس على التوتر والاضطراب وهو من علامات الإبداع.

مما تقدّم يظهر الدور البارز لظاهرة الثنائيات الضدية في تحريك النص وشحنه بما يلزم ليحقق شعريته التي تكسب حضورها انطلاقاً من المقابلة بين عوالم مختلفة ومتناقضة، يمثل طرفاها الإيجاب والسلب أو الحياة والموت، وهذا يجعلنا ننطلق في قراءة الديوان من هذا المنطلق المتضاد، فمختلف القصائد تُبنى عبر مستويين مختلفين يقدم أحدهما صورة ويناقضه الآخر بصورة أخرى، ومن خلال توترهما تنشأ الحركة التي تجعلنا نشعر بحرارة النص وقوته أثناء التلقي.

¹ المصدر نفسه، ص 29.

المطلب الثاني: العلاقات اللغوية وأنساق النص.

نحاول في هذا المطلب تتبع العلاقات التركيبية، والترابطية؛ حيث تشتمل العلاقات التركيبية الموجودة في المستوى الأفقي، على عدة قضايا نحوية كالتقديم والتأخير ونوع الجمل من حيث الاسمية والفعلية وغيرها من القضايا البارزة في النص، أما العلاقات الترابطية (الاستبدالية) والتي تمثل المستوى العمودي، فنبحث من خلالها علاقة النص الحاضر بالغائب وفق روابط محددة بين اللفظ الحاضر والغائب في الذهن، إذ تحيلنا هذه العلاقات على طبيعة تجليات الصورة الشعرية القائمة على أسس بلاغية كالاستعارة والكناية، كما يمكّننا هذا المحور من ضبط طبيعة تشكّل الرمز وما يحيل إليه. وعليه سندرس خلال هذا المطلب هذين المستويين اللسانيين بعدّهما مدخلا لضبط التصوّر حول بنية التركيب بمستوييه.

8- المستوى الأفقي والعلاقات التركيبية - La relation syntagmatic :

نبحث في هذا المستوى مختلف العلاقات بين ألفاظ القصيدة على المستوى الحضوري الأفقي، و تدخل ضمن المحدّات في هذا المستوى طبيعة الجمل نحويا من حيث الاسمية والفعلية، كما نبحث في بعض الأبواب النحوية البارزة في النص كباب الإضافة أو الصفة، وندرس التقديم والتأخير، حيث سنقدّم نماذج عن مختلف هذه المحدّات التي نتعرّف من خلالها على طبيعة البناء التركيبي للقوائد، كما نشير لارتباط هذه المحدّات بما خلصنا إليه في المطلب السابق المتعلّق بالمعجم وظاهرة الثنائيات والبنيات الصرفية.

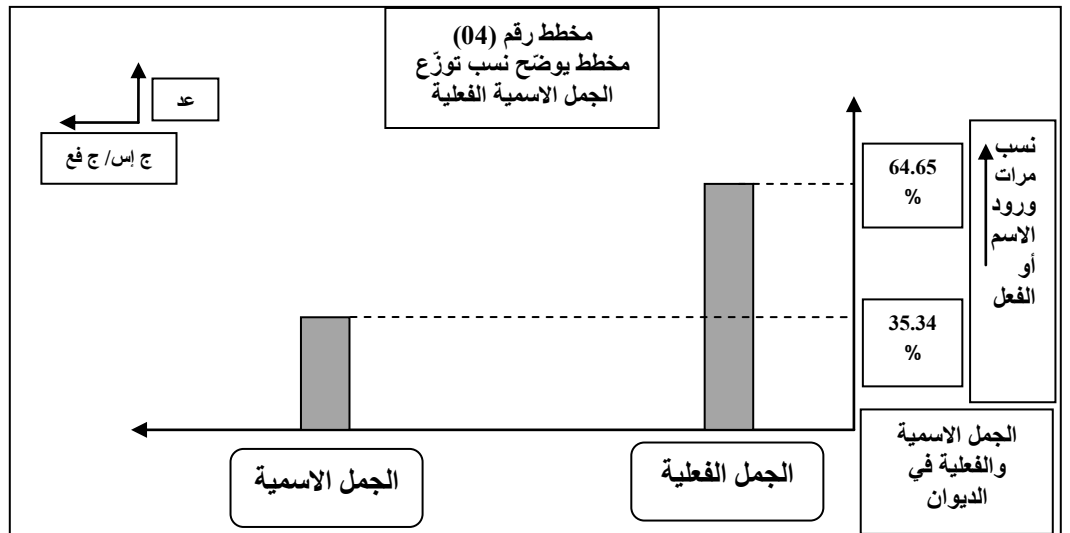
8-1- تركيب الجمل من حيث الاسمية والفعلية:

من خلال قراءة الديوان نلاحظ تفاوتاً في عدد توظيف الجمل الاسمية والفعلية، وقبل تتبّع حضورها وأثره في البناء التركيبي نقوم بإحصاء نمطي الجمل في الديوان، ونلخّص ما تم إحصاؤه في الجدول التالي:

الجدول رقم (06)

أرقام القصائد حسب ورودها في الجدول السابق في المدخل																	الجملة الاسمية	عدد مرات ذكر الجملة الاسمية والفعلية	
مج	ق 1	ق 16	ق 15	ق 14	ق 13	ق 12	ق 11	ق 10	ق 9	ق 8	ق 7	ق 6	ق 5	ق 4	ق 3	ق 2			ق 1
264	10	21	17	14	41	07	26	17	16	13	14	17	13	06	13	03	16	الجملة الاسمية	عدد مرات ذكر الجملة الاسمية والفعلية
483	15	13	09	25	110	07	41	21	38	34	40	37	31	10	16	12	24	الجملة الفعلية	
747																		المجموع	ع

من خلال الجدول نلاحظ غلبة الجمل الفعلية بشكل واضح حيث وصلت لنسبة **64.65%** مقارنة بنسبة الجمل الاسمية التي لم تتعد نسبة **35.34%** ويتضح هذا التفوق بشكل أدق عند تمثيل هذه النسب في مخطط بياني، حيث نرسم للجمل ب (ج إ/س/ج فع) ولعددتها بالرمز (عد):



التعليق

من خلال المخطط يظهر التفوق الواضح للجمل الفعلية التي بلغت نسبتها 64.65 % مقارنة بالجمل الاسمية التي لم تتجاوز نسبة 35.34 % وهذا يبدو مناقضا لما تم رصده حول الأسماء والأفعال في المطلب السابق، إذ غلبت الأسماء على الأفعال، مما يجعلنا نُجزم بتبعية الأسماء في معظمها للأفعال التي احتلت دور المسند فوجّهت الأسماء وفرضت

عليها مسارها الزمني الحركي، فتم توجيه النص إلى الحركة في بناء صورته وذلك لاعتماده الجمل الفعلية، فنجدها تغطي كل القصائد حيث وصلت أعلى نسبها في القصائد: الثامنة والتاسعة والثالثة عشرة، ومن ذلك نمثّل بقول الشاعر في القصيدة الثامنة "الأرض الأخيرة" "طار يبحث عن جبل آمن"¹ أين تظهر الحركة نحو المجهول فرغم أنه مشكل من اسمين وفعلين إلا أن الأفعال هي التي سيطرت على الجملة في عمومها وشحنتها بالحركة، وعبر تتبع العديد من النماذج نجد ذات الحضور للجمل الفعلية وسيطرتها على مدار النص، وذلك انطلاقا من القصيدة الأولى في الديوان وقول العزّاف "قال لي: ستحب... / وتجرحك المرأة الصامتة..."² حيث تُقدّم هذه الجمل الفعلية أولى الدقائق الحركية في الديوان التي تندفع عبر مختلف القصائد معبرة عن حركة داخلية أثناء تناول مختلف الموضوعات. ولكن غلبة الجمل الفعلية لا يعني انحصار الجمل الاسمية بشكل مطلق، بل احتلت الأخيرة مكانتها في التعبير عن الاستقرار والثبات في العديد من المفاصل الهامة في القصائد ومن ذلك نذكر ما جاء في قصيدة عزف منفرد : "لأفق فاتحة الأشياء"³ فالاسم بسكون حركته وانفصاله عن الزمن يقدّم نوعا من الاستقرار والاستمرارية وهذا ما نلاحظه في السطر الشعري فالأفق يُعدّ بداية ومنطلقا لكل شيء وهذا بلا تحديد فالصفة دائمة ومستقرة وثابتة، ونجد هذا الدور في الحضور عبر أغلب الجمل

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 37.

² المصدر نفسه، ص 07.

³ المصدر نفسه، ص 53.

الاسمية على مسار الديوان ومن ذلك قوله في قصيدة النوافذ المنكسة "مدينة البرق لاحت فاكتسى بدني.. / بومضها، واشترأت قامة الشجن!"¹، فالمدينة رغم أنها تلوح بالبرق وتسبب اضطرابا إلا أنها مستقرة الصفة ودائمة الفعل حيث يعد عملها ثابتا مهما تغير الزمن بهذا لا تظهر عليها الحركة رغم حركة الفعل بعدها. وعليه فالجمل الاسمية تساهم في خلق نوع من الاستقرار والثبات في مفاصل محددة وسط حركية الجمل الفعلية التي تقود حركة النص، بهذا تتضافر أنماط الجمل في الديوان لخلق الثبات والحركة مما يشكل صورة عن نصوص الديوان التي تتبع من ذات شاعرة تعي جيدا متى تندفع وتتحرك ومتى تستقر وتثبت.

8-2- الأبوأب النحوية البارزة من خلال تراكيب الجمل:

من خلال قراءة قصائد الديوان نلاحظ حضورا مكثفا لعدد من الأبوأب النحوية دون أخرى ويمكن رصد أهمها فيما يلي:

1-2-1- الابتداء بالنكرة أو المعرفة بالإضافة : من خلال تتبع معظم قصائد الديوان نجد أن الابتداء في معظمها يكون باسم نكرة من النمط الخالي من الألف واللام كما نجد الابتداء بالمعرفة بالإضافة الذي يبدو كالنكرة لتجرده من الألف واللام ومن نماذج ذلك نذكر: "قطرة تمتد في عقب السكون"² فالتتكير يعطي إشارة للعموم وعدم التخصيص لحالة منفردة تجعل من الرؤية أكثر إنسانية، ومن أمثلة ذلك أيضا قوله "سيل موسيقى وأضواء حيارى"³ حيث يظهر بعدها المطلق غير المحدد أو المخصص رغم أنها نكرة شكلا لأنها معرفة بالإضافة، لكن ذلك لم يمنع انفتاحها على المطلق، كذلك حال الجسد في قوله "جسد ذاق أعاصير.. ونارا"⁴ فالجسد عام ومطلق لكون التجربة أكثر إنسانية وتصح على الكثيرين وعبر التتكير ولو الشكلي فقط كقوله "سيل موسيقى" تحتفظ بصورتها العامة وبعدها الإنساني.

¹ المصدر نفسه، ص 87.

² الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 63.

³ المصدر نفسه، ص 72.

⁴ المصدر نفسه، ص 72.

1-2-2- التقديم والتأخير: نرصد عددا من النماذج المختلفة للتقديم والتأخير بعضها خاص بالجمل الاسمية وبعضها بالفعلية وأخرى بشبه الجمل ومن ذلك نذكر قوله " في لهفة المشتاق يرقب النجوم"¹ نلاحظ تقديم شبه الجملة وهي الجار والمجرور على التركيب الإسنادي المكوّن من فعل + فاعل (ضمير مستتر) + مفعول به (فضلة) ومن خلال دلالة شبه الجملة (في لهفة) يظهر سبب تقدّمها بشكل جلي في البداية لأهميتها ومكانتها في الذات الشاعرة، فالشعور باللهفة هو مدار الاهتمام ومركز التركيب دلاليا، لهذا تقدّم رغم أنه فضلة في التركيب، وتبعه المركب الإسنادي الذي يعد عمدة في هذه الجملة، ومن نماذج تقديم شبه الجملة لمكانتها في التركيب نجد عدة أمثلة منها قوله " لجارتنا خيمة من فرح"² فالجارة هي مدار التركيب دلاليا رغم أنها شبه جملة متعلق بخبر محذوف، فهي ما يركز عليه التركيب ويضعه في المقدّمة لتتعلق منه الدلالة، ومن أمثلة ذلك أيضا نذكر قوله "عند آخر المدى رأيت نورسا مسافرا"³ فأخر المدى هو المبتغى من وراء التركيب لهذا تقدّم ورسم الصورة التي احتلها بعده النورس المسافر. وعليه وعبر العديد من النماذج نصل لدور تقديم شبه الجملة عن غيره من التراكيب بسبب الرغبة في إبراز حدث أو مكان أو زمان معيّن له أهميته في التركيب فيتصدر البداية ليحتل الصورة بشكل كلي ثم يُرفق بباقي التراكيب التي تصبح دلاليا تابعة له. كما نلمح التقديم والتأخير في أنماط تركيبية أخرى منها تقديم المفعول به عن الفاعل ومن ذلك قوله "كي تضيء البيت رؤيا طرفه"⁴ نلاحظ تقدّم المفعول به عن الفاعل وذلك لسببين أولهما ارتباط الضياء المحمّل في الفعل (تضيء) بالبيت عضويا حيث يتمثل بشكل أكثر وضوحا وحسية بالجمع بينه والبيت في تتابع واحد، أما السبب الثاني في تقديم المفعول به فهو الرغبة في إعطاء الأهمية للبيت الذي تدور في حدوده الأحداث ويتم فيه بلوغ الرؤيا، ونجد لهذا النمط من التقديم والتأخير

¹ المصدر نفسه، ص 74.

² المصدر نفسه، ص 53.

³ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 75.

⁴ المصدر نفسه، ص 47.

حضوراً بارزاً في عدد من قصائد الديوان ومن ذلك قوله "تطاول نحو المدى عنقُ الأروية!"¹ نلاحظ تأخر الفاعل وتقدّم المفعول فيه أو ظرف المكان الذي يمثل المدى وهو المبتغى والأرض التي يريد الإنسان الوصول إليها. ومن أنماط التقديم والتأخير نذكر تقديم الخبر عن المبتدأ خاصة عند دخول أحد النواسخ عليهما، ومن ذلك قوله "يكون الذي وسط هذي القفار: مليك"² فقد قدّم متعلّق الخبر وأخر المبتدأ ليركّز عليه في آخر السطر ويجعله نهاية يستقر عندها المعنى وتتحدّد فيه الدلالة، بهذا يكون المتأخر في هذه الحالة هو الأكثر بروزاً وقوة في الدلالة خلافاً لما سبق، فالسطر ينتهي عنده بنبر خاص كأنه جواب للسؤال أو مقول القول، لهذا احتل بتأخّره مكانة مميزة ومحدّدة للدلالة. إضافة لما تقدّم نرصد العديد من أنماط التقديم والتأخير على مستوى تراكيب القصائد، وفي معظمها تؤدي دور إظهار مكانة المتقدّم ودوره في رسم معالم الدلالة، وقد تمّ توظيف هذه الأنماط التركيبية لتمكّن من شحن النص وتوجيهه في نقاط محدّدة ليتم تلقيه وفق خارطة ساهم في رسمها.

9- المستوى العمودي والعلاقات الترابطية (الاستبدالية) (La

:relation paradigmatic)

في هذا المستوى يتعالق الحاضر اللغوي بالغائب، وذلك وفق رابط مشابهة من نوع مخصوص يجمع اللفظ - المورفيم - الحاضر في النص مع لفظ آخر غائب عنه وحاضر في ذهن المتلقي أو الشاعر باعتباره أول متلق لنصّه، فيجتمع اللفظ الحاضر مع اللفظ الغائب الذي ينتمي لعدّة قوائم مختلفة من الألفاظ تشابه اللفظ الحاضر بشكل من الأشكال المحدّدة، لهذا فاللفظ الحاضر في النص يستدعي قوائم مختلفة من الألفاظ ترتبط كل قائمة معه بعلاقة من نوع خاص، ونميّز بين عدد من هذه القوائم حسب نوع المشابهة، وسنختار عدداً من التراكيب ذات الوقع المميز في قصائد محدّدة للتمثيل على هذا النمط من العلاقات الترابطية التي تأخذ عدة أشكال كالتالي:

¹ المصدر نفسه، ص 49.

² المصدر نفسه، ص 49.

2-1- المشابهة من الناحية الصرفية؛ كأن يكون للفظ الحاضر وألفاظ القائمة الغائبة نفس الجذر، فيستحضر المتلقي مختلف الإمكانيات التي يمنحها اللفظ فينتج نصوصاً أخرى انطلاقاً من النص الحاضر، ومثال ذلك من الديوان :

"جداول ممعنة في التهرب والإغتراب"¹

من خلال هذا السطر الشعري نركّز على كلمة (الإغتراب) - مثلاً -²، ونجعلها هي المنطلق في تكوين قائمة من الألفاظ الغائبة على النص وتتشترك معها في الجذر فنحصل على عدة كلمات نذكر منها : غرب، الغربة، الغرباء، والمغتربون،... وغيرها من الكلمات، مما يجعلنا نستحضر نصاً آخرًا يحمل إمكانية الحضور كلما ذكر النص الحاضر، وهذا يمنح المتلقي صورة شاملة على ما يمكن أن يحيل له النص، ليتمكّن من تأويله.

2-2- المشابهة من ناحية الحقل الدلالي، حيث ينتمي اللفظ الحاضر لحقل دلالي معيّن يضم العديد من الألفاظ يتم استحضارها عند النطق به، ومثال ذلك من النص قول الشاعر "شدني شهراً إلى دفاء يديه.. وانطفأ"³ فلو اخترنا كلمة "يديه" وربطناها بقائمة الألفاظ الغائبة والتي تنتمي لنفس الحقل لوجدنا عدة كلمات منها: الرأس والرجلان الجسد والعين وغيرها من الألفاظ المنتمية لحق الإنسان، وعبر هذه القائمة نصل للنص الغائب الذي يمكن استحضاره وربطه بالحاضر مما يوّد لنا شبكة من النصوص المتداخلة حيث تقدّم دليلاً لسبب الاختيار، وهو كلمة يديه دون غيرها من ذات الحقل. وعبر تتبع مختلف ألفاظ الديوان الداخلة في التركيب نصل لإمكاناتها في التعاقد مع قوائم غائبة تشترك معها في الحقل، ومن أمثلتها في قوله: "مازال ظمّاناً.."⁴ فاخترنا لظماناً يجعلنا نستحضر قائمة العطش والماء والحرارة والصحراء وغيرها مما يدخل في حقل الظمّ، حيث تساهم هذه القائمة في تبرير

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 23.

² كل كلمة في النص يصح الانطلاق منها وجعلها مركزاً لتشكيل قوائم الألفاظ الغائبة نصياً.

³ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 45.

⁴ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 58.

دواعي توظيف لفظ دون غيره، كما تقدّم الإمكانات المتاحة أثناء انتقاء اللفظ المحدد.

2-3- المشابهة من حيث الوظيفة النحوية التركيبية داخل الجملة، حيث يتم وفق هذا المحدّد طرح اللفظ الحاضر من التركيب واستبداله بأحد ألفاظ قائمة يتم استحضارها، ويبقى التركيب صحيحاً من الناحية النحوية ومن ذلك قول الشاعر:

"هي الأرض يغسلها الاحتراق"¹ فلو اخترنا كلمة "الاحتراق" وقمنا بإسقاطها من التركيب واستبدالها بكلمة أخرى تؤدي نفس الوظيفة النحوية -فاعل- حيث لا يتأثر التركيب فنجد العديد من الكلمات تصح لهذه المهمة ومنها نذكر: الماء، المطر، النهر، النهار، الدمع ... وغيرها من الألفاظ التي يصح بعضها تداولها ويصح الآخر شعرياً، حيث نحصل على عدة جمل كالتالي:

- هي الأرض يغسلها الماء.

- هي الأرض يغسلها المطر.

- هي الأرض يغسلها الدمع.

....

نلاحظ أن مختلف الجمل صحيحة نحويًا، وهذا يبيّن مختلف الإمكانات التي أتاحت للشاعر أثناء اختياره لكلمة "الاحتراق" الشعرية وهو اختيار مجازي واضح المعالم. ونستطيع تتبع العديد من النماذج عبر مختلف ألفاظ الديوان حيث يصح أغلبها للاستبدال النحوي، ومن نماذج ذلك نذكر قوله "تشبّثت بالبر، كانت عصاي"² فإذا اخترنا كلمة "البر" ثم نقوم باستبدالها بقائمة من الكلمات يبقى التركيب صحيحاً، حيث نصل لعدة جمل كالتالي:

- تشبّثت بالقدر، كانت عصاي.

- تشبّثت بالعمر، كانت عصاي.

- تشبّثت بالذكرى، كانت عصاي.

.....

¹ المصدر نفسه، ص 23.

² المصدر السابق، ص 65.

نلاحظ أن الجمل صحيحة من الناحية التركيبية حيث تظهر القائمة الممكنة التي يصح استبدال ألفاظها مع اللفظ المستخدم وهذا يقدم صورة عن طبيعة الاختيار الأولى للفظ وكيف غلب على بقية ألفاظ القائمة.

إضافة لهذه المحدّات في استحضار قوائم الألفاظ الغائبة المتعاقبة مع اللفظ الحاضر يمكننا رصد المزيد، لكننا سنكتفي بما قدّمنا وذلك لأن وضع هذه القوائم واستحضارها -جملةً - يكون اعتباطاً وقد يتم استحضار بعضها وتغييب الآخر، حيث لا توجد قواعد ضابطة ومُحدّدة لطبيعة بناء هذه القوائم، ولا لما تُقدّمه لبنية النص الحاضر في عمومها، كما أن شمولية هذه القوائم في حضورها عند ذكر أيّ لفظ من ألفاظ النص بشكله الأفقي يعسّر عملية رصدها كلّها مع مختلف ألفاظ التركيب، وفوق هذا تُعد العلاقات الترابطية بهذا الشكل ذات بعد لساني عام يصح على النص الشعري وغير الشعري، مما يجعل هذه المحدّات للعلاقات الترابطية تعاني العموم، ولا يمكن تخصيصها على النص الشعري الذي يمتاز بظواهر لغوية بارزة تتعدى اللغة التداولية.

وعليه سنقوم بتعديل في مسار العلاقات الترابطية وفق المسار العمودي، واصطفاء محدّات أخرى تتناسب والنص الشعري، وتلتقي مع هذا المحور في الحضور والغياب، حيث تضمن هذه المحدّات مجالها في الشعرية، كما تعدّ علامات وسجّلات نصية توجّه المتلقي نحو قائمة بعينها، وهذا يقدم ضبطاً دقيقاً لطبيعة ودلالة النص الغائب، ويختلف عما رأيناه في المحدّات العامة، ويمكن ضبط هذه المحدّات الخاصة وحصرها في عدد من الأبواب بداية بالصورة وتجلياتها من خلال الاستعارة والكناية وغيرها من المحطات البيانية، حيث تجمع الصورة بين اللفظ الحاضر والغائب عبر قرينة لغوية أو دون قرينة، وهذا يعدّ من صميم العلاقات الترابطية، ويُضاف إلى الصورة الرمز والأسطورة والتفاعل النصي - التناص - باعتبارها ظواهر لغوية حاضرة في النص تحيل إلى ما هو غائب، وفي ذلك أيضاً تمثيل من نوع خاص للعلاقات الترابطية. وانطلاقاً من هذه المحدّات يتم ضبط العلاقات الترابطية في مجالات معيّنة مما يسمح بضبط قائمة النص الغائب وعدم تمييعها في عدد لا حصر له من القوائم، ومن جهة أخرى

يمكننا اعتبار العلاقات الترابطية وفق المحور العمودي مدخلا لسانيا مهماً لدراسة الصورة والرمز والأسطورة وحتى التفاعل النصي أو ما يُعرف بالتناص، حيث يقدم لها جميعاً السند اللساني الدقيق الذي يسمح بدراسة دقيقة وموجهة.

مما تقدم نصل إلى أن مختلف المحددات الخاصة تربط بين نص حاضر وآخر غائب يجتمعان معاً وفق علاقة محددة لا تختلف عن القوائم كما حددناها سابقاً إلا في أمرين أولهما أن قائمة هذه المحددات موجهة وتفرض ممانعة نصية على المتلقي لضبط النص الغائب في قائمة محددة دون غيرها، أما الأمر الثاني فهذه القائمة إنتاجية نصل من خلالها إلى تحديد طبيعة بناء الصورة وارتباط الحاضر بالغائب، عكس القوائم السابقة التي تبقى عمومية لتعددها، فإمكانات القوائم في هذه الحالة موجهة ومحددة في مجال معين مما يوجه الدلالة نحو مسار خاص، لهذا وجدنا أن المحور العمودي الذي تتمثل عليه العلاقات الترابطية يمكنه أن يكون مدخلا لسانيا مهماً لدراسة الصورة الشعرية على اختلافها، حيث يقدم لطبيعة تشكلها السند اللساني الدقيق، ويمكننا تقديم كيفية بناء هذه المحددات عبر العلاقات الترابطية كالتالي:

1- المجاز والعلاقات الترابطية: يعد المجاز توظيف ألفاظ في غير ما وضعت له أصلاً، وعبر العلاقات الترابطية يرتبط اللفظ الحاضر وهو ما نلاحظ أنه لم يوضع في موضع استخدامه المتداول، بقائمة معينة غائبة ترتبط معه في الحقل والجذر، فنصل من خلال الربط بينهما لتحديد الرابط العمودي المجازي الذي تم استخدامه، ومن أمثلة ذلك في الديوان قول الشاعر: "يرافقه تحت حزن المدينة!!"¹ "خرجت من جناح الحمام وألقت مراسيمها"² والأغنيات الحزينة حين تمر على البال،/حاملة شجن الملكوت إلى عبده..!³ "يا نجمة العمر../يا قبة الشمس"⁴ ولدته رياح

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 80.

² المصدر نفسه، ص 38.

³ المصدر نفسه، ص 27.

⁴ المصدر السابق، ص 80.

الجنوب بلا قابلية!¹ "هل رأيت الذي يتوسد أغنية/ وينام على غيمة في الفضاء البعيد.."²

نلاحظ توظيف المجاز بمختلف أنماطه ووفق علاقات مختلفة، حيث ربط أشياء من عوالم مختلفة ليُجعل من أسطوره جسورا بين هذه العوالم البعيدة والمتناقضة أحيانا، فالمجاز منح للشاعر القدرة على تجاوز سطحية اللغة فقفز من الحاضر النصي إلى الغائب ليحمل نصه بعدا جديدا يدعو المتلقي للتأمل وإعادة القراءة للوصول إلى مقارنة للفهم، بهذا يتجاوز التعبير الشعري المعنى الواحد، ويمنح القارئ على الدوام فرصة تعدد قراءة النص.³ انطلاقا من محددات نصية داخلية يرصدها المتلقي وفق مرجعياته الخاصة.

1- الاستعارة والعلاقات الترابطية:

للاستعارة تعددية من حيث دراستها وطرحها، فنجد مثلا النظرية الابدالية وهي تلتقي مع النظرية البلاغية العربية القديمة، تعتمد على عدة مرتكزات في ضبط مفهوم الاستعارة وقراءتها، فمثلا تعتبر الاستعارة استبدال كلمة حقيقية بأخرى مجازية، أو ربط الاستعارة بالكلمة المفردة. كما نرصد النظرية التفاعلية التي توسع من حدود الاستعارة لتجعلها تشمل التركيب والكلمة في سياق محدد.⁴، وإذا ركزنا على التوجه البلاغي العربي نجد الاستعارة لا تعدو كونها تشبيها حُذف وغاب أحد أركانها، حيث يحضر بدلا عنه ما يشير إليه، ففي التصريحية يغيب المشبه، ويحضر ويُصرح بالمشبه به، وفي المكنية يغيب المشبه به، ويُكنى عليه بأحد متعلقاته، وتتجلى العلاقة الترابطية من خلال الاستعارة بنوعيتها بربطها بين الحاضر النصي الذي قد يكون المشبه أو المشبه به، بقائمة من الألفاظ الغائبة والمتعلقة مع النص الحاضر وفق علاقات دلالية ومعجمية محددة، ومن نماذج ذلك في الديوان قول الشاعر:

¹ المصدر نفسه، ص 81.

² المصدر نفسه، ص 29.

³ فتحية كلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص25.

⁴ ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجيات التناس) ، ص82، ص 84.

"صارت النخلات تبكي"¹ يظهر بوضوح توظيف الاستعارة التصريحية حيث صرّح بالمشبه به وهو النخلات وحذف المشبه وهو الوطن أو الحبيبة وأشار لأحد صفاته الآدمية وهي البكاء، وفي هذه الحالة يمكننا الانطلاق من طرفي الاستعارة فإذا انطلقنا بما ينوب عن المشبه وهو لفظ "تبكي" فإن هذه اللفظة الحاضرة تحيلنا لقائمة محددة ينتمي إليها المشبه وهي قائمة: الدموع، الحزن، الأسى، الألم، ... وغيرها من الألفاظ التي ترتبط باللفظ الحاضر بشكل أكثر إلزاماً وهذا يختلف عما رأيناه من تعدد في تشكيل القوائم فيما سبق. أما إذا انطلقنا من اللفظ "النخلات" وهي المشبه به فإننا نحصل على قائمة أخرى لها علاقة باللفظة الحاضرة وهذه القائمة تبرز طبيعة اختيار الشاعر لهذه اللفظة ومن هذه الألفاظ نذكر: النما، الخضرة، الربيع، العطاء، وغيرها من الألفاظ التي تدل على العطاء والتجدد المستمر، وهذه القائمة أكثر ارتباطاً باللفظ الحاضر لهذا فالعلاقات الترابطية في هذه الحالة تتحصر بشكل مُنتج. وعبر المقابلة بين المجموعتين المستحضرتين نصل لطبيعة اختيار الشاعر وأسس بناء الصورة وفق التقابل بين حقلين متباعدين ظاهرياً.

كما يمكن تتبع الاستعارة التصريحية وربط عناصرها في العديد من النماذج، ومنها قوله "أريد احتضان البلاد البعيدة"² حيث شبّه المرأة بالبلاد وحذف المشبه وذكر أحد متعلقاته وهو الاحتضان، وعبر ربط طرفي الاستعارة الحاضرين بقوائم الألفاظ الغائبة تتضح طبيعة الاختيار فالاحتضان يرتبط بكل من: المرأة، الحنان، الود، الحب، الشوق، وغيرها من الألفاظ التي تلتقي مع ما ينوب عن المشبه. ومن جهة أخرى ترتبط البلاد وهي المشبه به المصرّح به بكل من: الأرض، الوطن، المستقرّ، السكن، المرجع، وغيرها من الألفاظ المرتبطة بالبلاد بشكل من الأشكال، ومن خلال تتبّع القائمتين الغائبتين اللتين تنتجان عن المشبه أو المشبه به نصل لطبيعة الاختيار عموماً، كما نتعرّف على الحقلين اللذين أنتجتها الصورة حيث يتقابلان ليؤسسا لحدود دلالة الصورة، ويمكن تصوّر ارتباطهما كالتالي:

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 42.

² الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 80.

الجدول رقم (07)

العلاقات التي تجمع الحقلين وتؤسس لدلالة الصورة	المشبه به مذكور وهو البلاد التي ترتبط بقائمة من الكلمات	المشبه محذوف وقد ناب عنه كلمة احتضان وترتبط الكلمة بقائمة من الكلمات
المرأة رمز للأرض	الأرض	المرأة
الحنان شعور نحو الوطن	الوطن	الحنان
عبر الود نصل للمستقر	المستقر	الود
بالحب ندعم السكن	السكن	الحب
نشاق للمرجع والأصل	المرجع	الشوق

انطلاقاً من الجدول الذي يعد نموذجاً عن العلاقات التي قد تجمع الحقلين المكوّنين من القائمتين الناتجتين عن علاقة طرفي الاستعارة بما هو غائب، نصل إلى التقاء المجالين في حدود متقاربة ويقدمان دعماً لتواجههما فحقل المستعار يدعم حقل المستعار منه، حتى أننا نلاحظ توالد أحدهما من الآخر.

إضافة لما تقدّم نرصد العديد من نماذج الاستعارة بنمطها على امتداد قصائد الديوان، منها قوله "ترتاح المدن"¹ وهي استعارة تصريحية ومثلها قوله "الطريق بما حملته تنوء"² وقوله "وفي يدها الياسمين يفتش عن لونه"³ و"القتيل على روحه تركع الشمس"⁴ والنماذج كثيرة يتطلب إحصاؤها تتبع مختلف جمل الديوان وهذا يعكس مدى قوة حضور هذه الظاهرة التصويرية وبروزها حيث اعتمدها الشاعر

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 36.

² المصدر نفسه، ص 12.

³ المصدر نفسه، ص 83.

⁴ المصدر نفسه، ص 13.

لتسمح له بالتجاوز الدائم للنص الحاضر، فيتخفى خلف حقولها وقوائمها اللفظية الغائبة، فيوصل بحاضر نصه ما أراده في الغياب.

2- الكناية والعلاقات الترابطية:

تعد الكناية لفظ أطلق وأريد به مع جواز إرادة المعنى الأصلي، وعليه فلفظ الكناية الحاضر يحيلنا إلى الغائب الذي ينتمي إلى قائمة من الألفاظ تربطها باللفظ الحاضر علاقة مخصوصة، وقد يكون لفظ الكناية مفردا أو تركيبيا وهذا يضيف الجديد لعلاقات الترابطية التي تربط اللفظ الحاضر بالغائب، فتصبح مع الكناية تشمل التركيب أي عدة ألفاظ حاضرة تحيلنا للغائب، ولتتبع ذلك من خلال الديوان نجد العديد من نماذج الكناية نذكر منها قوله: "في الطريق أشارت لحائط مائل،،"¹ حيث كنى على الشخص العزول الجالس إلى جانب الطريق بالحائط المائل كناية على دوام مراقبته لهما من جهة وميلانه بسبب تصرفه غير السوي اتجاههما لهذا أطلق اللفظ الذي أريد به وهو الحائط المائل، وعبر ربط هذا التركيب الحاضر بما يحيل إليه نحصل على قائمة من التراكيب والألفاظ الغائبة تمثل الجانب الآخر من العلاقة الترابطية، ومن هذه التراكيب نذكر: الشخص العزول، الحاسد، الظروف، المشاكل، القدر،... وغيرها من الألفاظ والتراكيب التي تصح ليكنى عليها بالحائط المائل، وعبر الربط بينها والتركيب الحاضر نصل لتمثيل جانبي العلاقة الترابطية التي تقدم التذليل اللساني في عملية تشكّل الكناية، وعليه تعد هذه العلاقات مدخلا لسانيا مهما لدراسة الكناية وشرح أطرافها وعلاقاتهم. وعبر تتبع قصائد الديوان نرصد العديد من الكنايات حيث تأتي في الرتبة الثانية بعد الاستعارات من حيث الحضور، ومن ذلك قوله "بعيدا عن ربيع البلد!"² كناية عن الأيام السعيدة والوقت

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 10.

² المصدر نفسه، ص 43.

الجميل في الوطن، وقوله "إن شعرك صعب.." ¹ كناية عن لغته ومنطق اشتغاله في القصيدة مما يعكس صعوبة الوصول إلى أفكاره و شخصيته، فصعوبة الشعر كناية على شخص الشاعر وتركيبها المعقد الصعب. وعبر مختلف الكنايات وتحليلها وفق العلاقات الترابطية نصل لطبيعة تكوين الصورة لسانيا، حيث تحيلنا الألفاظ والتراكيب الحاضرة على قائمة من التراكيب الغائبة تنتمي لحقل محدد لا يخرج عن إطار الكناية، بهذا لا يمكن أن تحيد الكناية وفق هذا التحليل اللساني، فهو يوجّهها نحو مسار دلالي محدد لا تخرج عنه، وهذا يساهم في رسم معالم التلقي الأكثر تحديداً.

3- الرمز والعلاقات الترابطية:

في حالة الرمز تختفي القرائن اللفظية أو الدلالية التي نعتمدها في التفسير، لهذا فالرمز ينطلق من النص ويفتح باب النص الغائب دون الاعتماد على قرائن محددة، وعليه ينطلق تفسيره من تأويل العلامة التي يُنتجها وفق نمط محدد من أنماطه؛ حيث نجد بعض الرموز تعد إشارات وأخرى أيقونات وأخرى رموزاً، تحيل جميعها للنص الغائب انطلاقاً من علاقات مختلفة، ومن خلال الديوان نرصد مختلف هذه الأنماط من الرموز كالتالي:

3-1- في حالة الرمز المباشر: يرتبط في هذه الحالة اللفظ الحاضر الحامل للرمز بقائمة من الألفاظ وفق علاقة اعتبارية، ومن ذلك قوله "الشموس مسافرة.." ² نلاحظ توظيفه للشمس وهو رمز للحرية والانطلاق والبعث المتجدد، وترتبط الشمس بهذه القائمة الغائبة عبر رابط اعتباري فلا منطقتي يجمع الشمس بالحرية، ومن خلال ربط الحاضر النصي (الشمس) بالغائب عنها نحصل على إمكانات الرمز التأويلية، فنحصره نصياً في مجال محدد يمنع تميّعه غير المحدود، وعليه تُفيد العلاقات الترابطية في تأويل الرمز والحد من انجرافه الدلالي. كما نشير إلى أن الشاعر وظّف الرمز بشكل مكثّف في أغلب قصائده ليتوارى خلفه ويحمّله بنصوص

¹ المصدر نفسه، ص 11.

² المصدر نفسه، ص 12.

كثيرة في الوقت نفسه، ومن ذلك قوله "رأيتني وشما على زند الحسين"¹ فالحسين* رمز للتضحية والكفاح ضد الفساد والطغيان.

3-2- في حالة الإشارة: يرتبط في هذه الحالة اللفظ الحاضر بقائمة الألفاظ الغائبة عبر علاقة لزومية منطقية، كعلاقة الدخان بوجود النار الغائبة، ومن ذلك قوله "عند آخر المدى رأيت نورسا يحوم"² فكلمة (نورس) تشير إلى الشاطئ في العرف التداولي الواقعي وفي هذا الحالة تشير لاقتراب انتهاء الرحلة والوصول إلى المبتغى والمحطة الأخيرة التي يريد الشاعر التوقف عندها، وعبر جمع هذه القائمة بكلمة (نورس) نصل لتفسير العلاقة بين الرمز (الإشارة) وما تحيل إليه من إمكانات تأويلية. ومن خلال تتبع مختلف قصائد الديوان نجد لهذا النمط توظيفاً محدوداً نسبياً مقارنة بغيره من أنماط الرموز الأخرى.

3-3- في حالة الأيقون: في هذه الحالة يشير اللفظ إلى قائمة غائبة ترتبط معه بعلاقة المشابهة الحسية، كالشكل أو الصوت أو اللون وغيرها من المؤشرات الأيقونية، ومن ذلك قوله في المثال السابق "رأيتني وشما على زند الحسين"³ فالوشم يشير أيقونيا لما يشابهه وهو صورة الإنسان كما أن الحسين ذاته يعد إشارة أيقونية إضافة لرمزيته الخالصة، فهو يشير لكيان إنساني يشابهه، وعبر الجمع بين اللفظ الحاضر والغائب نصل لطبيعة تشكيل الرمز الأيقوني.

4- الأسطورة والعلاقات الترابطية:

يعتبر اعتماد الشاعر الحديث - بشكل عام - على ثقافته الخاصة في بناء الصورة الشعرية من المسببات التي جعلته يميل لتوظيف الأسطورة⁴، التي يُحمّلها في نصّه ليستفيد من بعدها الأسطوري وإيحائها، ورغم أن الكثير من الشعراء لا يتمثلون الأسطورة ويعيدوا بعثها حسب سياق النص، بل يأتون بها رصفاً دون غوص في

¹ المصدر نفسه، ص 62.

* هو الحسين بن علي كرم الله وجهه ورضي عنه.

² الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 74.

³ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 62.

⁴ ينظر السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية- مصر، دط، 2003، ص 126.

كنهها، إلا أن نص مرثية الرجل الذي رأى يقدّم الأسطورة مستفيدا منها لأقصى الحدود، حيث يصورها في نصه لتبدو كأنها مُنتج داخلي، ومن جهة أخرى نلاحظ أن الألفاظ الحاملة للأسطورة لا تحيل على قائمة من الألفاظ الغائبة فقط بل تحيل لتقافة وحياء مَنْ تُصوّرهم وتحيل إليهم، وقد وظّفها الشاعر في عدد من المواضع منها قوله "يحلم أن يحمل الأرض ثانية للصبح"¹ وهي إشارة لأسطورة الإله الذي يحمل الأرض فوق ظهره فالشاعر يرغب في تحقيق المستحيل الأسطوري بحمله للأرض التي تشير للمرأة والوطن، وفي كلمة ثانية تشير إلى أن هناك مرة أولى ولعلها أصل الأسطورة، وعبر جمع التركيب الحاضر بما يحيل إليه نصل لطبيعة تشكّل الصورة فهي تقوم على الربط بين الحاضر والماضي وما يحمل فتستعيده وتعيد بعثه من جديد ليساهم في رسم معالم الصورة في شكلها الشعري الحاضر، فيتكئ عليها الشاعر مخفيا ما يريد محملا النص مهمة الإشارة والتلميح.

ونجد الأسطورة كذلك في عدد من المواضع منها قوله من الجزء الثاني من قصيدة **قصائد من البحر الذي عنونه بمحارة فينوس:**

كأنها لم تكن سيفاً، **لذي يزن!**

كأنها لم تكن حلماً.. وأشرعة!²

يظهر بوضوح توظيفه للأسطورة بداية بالعنوان وأسطورة فينوس، ثم ذي يزن وسيفه الأسطوري.

5- التفاعل النصي (التناص) والعلاقات الترابطية:

وفق التناص يرتبط اللفظ أو العبارات الحاضرة في النص مع الغائب عنها ولكن وفق علاقات محددة فالنص الحاضر يلتقي مع النص الغائب إما بشكل حرفي أو عبر تفاعل النص الغائب مع الحاضر لإنتاج نص جديد، ومن نماذج ذلك ما نقرؤه في قوله "أطفئوا عاشقاً ثم مالوا إلى الكهف / ناموا هناك"³ وفي ذلك تناص مع قصة أهل الكهف في القرآن الكريم، حيث استحضرها الشاعر ووظّفها

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 39.

² الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 70.

³ المصدر نفسه، ص 28.

ليحمل نصه بعدا أكثر قداسة وإغراقا في الغيبية والمغامرة غير المحدودة في عالم الحلم والرؤيا... كما نجد العديد من نماذج التناص عبر قصائد الديوان وأغلبها مع القرآن الكريم وقصص الأنبياء ومن ذلك قوله "أخط على الريح مملكتي"¹ وفيها تناص مع قصة سيدنا سليمان -عليه السلام- وفي قوله "هذي يدي تصنع الطين في .. / على هيئة الطير..² تناص مع قصة السيد المسيح عليه السلام، بهذا فالعلاقات الترابطية تقدّم الآلية اللسانية لتتشكّل ظاهرة التناص، ولكن تجدر الإشارة إلى أن ألفاظ النص الأصل والقائمة الغائبة المقابلة لألفاظ التفاعل النصي ليست ذات قيمة في ذاتها بل للنص الذي تحيل إليه في مجمله، حيث تتفاعل مع عناصره مقدّمة حضورا جديدا محمّلا بماضيها وإيحاءاتها الرمزية لكن في إطار نص جديد.

إضافة لما تقدّم نلاحظ ظاهرة تصويرية أخرى في تراكيب الديوان يمكن إدراجها من باب العلاقات الغيبية التي يقدّمها المحور العمودي الترابطي، وهي ظاهرة تراسل الحواس حيث يشم الشاعر الألوان ويرى الموسيقى ويسمع العطر، ففي هذا النمط من التصوير يُسقط الشاعر دلالات الكلمات وترابطها التداولي ويركّبها بشكل مغاير لما هو متداول ليحدث كسرا للتوقّع وهزة في التلقي مما يجعل النص يثور على ذاته أثناء التقديم وقد عُرفت هذه التقنية لدى الشعراء السرياليين بشكل كبير، ومن نماذج هذا التوظيف نقرأ قوله "أريد سماع عطور البريد البعيد"³ فالشاعر يسمع العطور رغم أن حاسة إدراكها هي الشم بهذا يُسقط العلاقة بين الحواس وما تُحسه ويعيد ترتيبها وتركيبها من جديد، ومن النماذج كذلك نقرأ قوله "رائحة الماء، والشجر العذب،"⁴ فرغم أنه لا رائحة للماء فقد ربطه بهذه الصفة، ثم ربط العذوبة بالشجر، ليحدث بذلك مستويين من التضاد الأول في تراسل الحواس بين رائحة الماء وعذوبة الشجر والثاني هو المقابلة في الجملتين فقد وضع رائحة الماء في مقابل عذوبة الشعر وكأنه غير مواضع الكلمات، وهذا أحدث توتّرا من نوع

¹ المصدر نفسه، ص 29.

² المصدر نفسه، ص 29.

³ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 80.

⁴ المصدر نفسه، ص 27.

خاص، فالتراسل لم يكن بمفرده بل حضر ما تم التحويل منه ليزيد الصورة توترا وحدة في شحن النص وتفجيريه.

مما تقدّم نلاحظ أن العلاقات الترابطية وفق المحور العمودي تعمل على تقديم الصور بشكل أكثر دقة حيث تعطي السند اللساني الدقيق لعلاقات الصور، فتجمع حاضرها بالغائب عنها، كما توضّح الإمكانيات المتاحة للنص الحاضر في تفجير دلالاتها والارتباط بالنصوص الغائبة مما يزيده قدرة على العطاء غير المحدود مع كل قراءة.

المبحث الثاني: التشكيل الإيقاعي

نرصد خلال هذا المبحث مختلف المظاهر الإيقاعية في نصوص الديوان، فنحدّد طبيعة التشكيل الإيقاعي من خلال البحث في التفعيلات المستخدمة وطريقة توزيعها، كما نربط بين مختلف التشكيلات الموسيقية واللغة المستخدمة لتتعرّف على التأثيرات المتبادلة بينهما. ونقدّم ذلك في مطلبين:

المطلب الأول: الإيقاع وأنماطه في الديوان.

من خلال قراءة مختلف القصائد نستطيع تحديد مختلف أنماط الإيقاع التي وظّفها الشاعر في ديوانه، حيث كان أكثرها خاضعا لإيقاع التفعيلة وفيما يلي

نلخص ما تم الوصول إليه بعد تقطيع قصائد الديوان في الجدول التالي:
الجدول رقم (48)

نمط الإيقاع	التفعيلة المستخدمة	الصفحة	عنوان القصيدة
إيقاع التفعيلة وهو يلتقي بإيقاع البحر المتدارك	فاعلن بشكليها السليم والمزاحف أي فعلن، في كل أقسام القصيدة.	07	1- لمسات
		08	2- تبادل
		09	3- التحية
		10	4- العقبة
		11	5- شكوى
إيقاع التفعيلة ويلتقي بإيقاع البحر المتدارك	فاعلن بشكليها السليم والمزاحف (فعلن)	13	2- مرثية الرجل الذي رأى
إيقاع التفعيلة ويلتقي مع إيقاع وزن البحر الكامل	متفاعلن بشكلها السليم والمزاحف (متفاعلن = مستفعلن)	17	3- أغنية الدرويش
إيقاع الوزن العمودي وهو البحر الطويل	فعلون مفاعيلن فعولن مفاعلن 2×	21	4- نزيف
إيقاع التفعيلة الذي يلتقي مع إيقاع البحر المتقارب	فعلون بشكلها السليم والمزاحف (فعلون)	23	5- أشجار الجنوب المائلة
إيقاع التفعيلة الذي يلتقي مع إيقاع البحر المتقارب	فعلون بشكلها السليم والمزاحف (فعلون)	27	6- الدخول إلى الكهف الثاني
إيقاع التفعيلة ويلتقي مع إيقاع وزن البحر الكامل	متفاعلن بشكلها السليم والمزاحف (متفاعلن = مستفعلن)	33	7- اشتعالات الليلة الأولى

إيقاع التفعيلة ويلتقي بإيقاع البحر المتدارك	فاعلن بشكليها السليم والمزاحف (فاعلن)	37	8- الأرض الأخيرة	
إيقاع التفعيلة حيث يلتقي مع إيقاع وزن بحر الرمل	فاعلاتن بشكلها السليم وأشكالها المزاحفة	41	1 المدينة	9- سبع شمعات
		42	2 الغريب	
		43	3 وجهه من بلادي	
		44	4 طفلان	
		45	5 عربون وفاء	
		46	6 حديث عائلي	
إيقاع التفعيلة حيث يلتقي مع إيقاع وزن بحر الرمل	فاعلاتن بشكلها السليم وأشكالها المزاحفة	45	5 عربون وفاء	
إيقاع الوزن العمودي وهو البحر الرمل ذو الضرب المحذوف	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن التفعيلة الأخيرة (فاعلن) أصلها فاعلاتن محذوفة السبب الأخير.	47	7 موشح	
إيقاع التفعيلة لكنه متداخل حيث يلتقي مع البحر المتقارب والمتدارك في الوقت ذاته	فعولن بشكلها السليم والمزاحف مع تحوّلها إلى فاعلن	49	1 صيد	10- الخطوط المتوازية
إيقاع التفعيلة الذي يلتقي مع إيقاع البحر المتقارب	فعولن بشكلها السليم والمزاحف (فعول)	51	2 فروسية	
		53	3 اغتيال	
إيقاع التفعيلة المركب التفعيلات، ويلتقي مع إيقاع وزن البحر البسيط	مستفعلن فاعلن سالمين وبكل أشكالهما المزاحفة مع ظهور تفعيلة متفاعلن وكأنها متحوّلة من مستعلن	55	(1)	11- عزف منفرد
		57	(2)	
		59	(3)	
إيقاع التفعيلة ويلتقي مع إيقاع وزن البحر الكامل	متفاعلن بشكلها السليم والمزاحف (متفاعلن = مستفعلن)	63	12- بوح	
إيقاع التفعيلة الذي يلتقي مع إيقاع البحر المتقارب	فعولن بشكلها السليم والمزاحف (فعول)	65	1 حالات مسافر	13- قصائد من البحر
		70	2 محاورة فينوس	

المتقارب				
إيقاع التفعيلة ويلتقي مع وزن البحر الرمل	فاعلاتن	72	3 رقص	
إيقاع التفعيلة، لكن يلتقي كل جزء من هذا القسم ببحر محدد فمن الرجز للكامل فالمتقارب	مستفعلن ثم تظهر متفاعلتين ثم فعولن	74	4 البحر	
إيقاع التفعيلة ويلتقي بإيقاع البحر المتدارك	فاعلن بشكليها السليم والمزاحف (فعلن)	81	الصورة الأولى	14- صوتان
إيقاع التفعيلة حيث يلتقي مع إيقاع وزن بحر الرمل	فاعلاتن بشكلها السليم وأشكالها المزاحفة	83	الصورة الثانية	
إيقاع التفعيلة ويلتقي مع إيقاع وزن البحر البسيط	مستفعلن فاعلن سالمين وبكل أشكالهما المزاحفة	85		15- الإيقاع
إيقاع التفعيلة الذي يلتقي مع إيقاع البحر المتقارب	فعولن بشكليها السليم والمزاحف (فعول)	87		16- النوافذ المنكسة
		91		17- غائبة

من خلال الجدول يظهر توزيع الإيقاع على قصائد الديوان التي جاءت في معظمها خاضعة لإيقاع التفعيلة البسيطة، وعلى رأسها تفعيلتي **فعولن** و**فاعلن** وهما المستخدمتان في وزن البحرين المتقارب والمتدارك على الترتيب، حيث احتل حضور تفعيلة فعولن النصيب الأكبر من الديوان بست قصائد ويضاف إليها الجزء الأول من قصيدة **"الخطوط المتوازية"** وهو **"صيد"** الذي تداخلت فيه تفعيلة **"فعولن بفاعلن"** وعليه تشابك البحر المقارب بالمتدارك حيث تنطلق القصيدة من تفعيلة فعولن وتتحول إلى فاعلن والعكس لهذا لا يمكن تحديد البحر الذي يلتقي معه هذا الجزء، ولكن عبر ربطه بباقي الأجزاء في ذات القصيدة التي بُنيت على تفعيلة **فعولن** نستطيع تقريب وتغليب البحر المتقارب عن المتدارك، ونعتبر هذا الجزء مبني على تفعيلة فعولن مع بعض تحولاتها، وتأتي

في المرتبة الثانية من حيث الحضور تفعيلية **فاعِلن** التي تعد أساس بناء إيقاع البحر المتدارك، ونرصد حضورها في أربع قصائد في الديوان، مع تداخلها وارتباطها بجزء من قصيدة **الخطوط المتوازية** بتفعيلية فعولن كما رأينا. وانطلاقا من سيطرة هذه التفعيلات على أكبر نسبة من إيقاع قصائد الديوان حيث وصل عددها إلى 11 قصيدة من أصل 17 قصيدة وهي نسبة كبيرة جعلنا نحكم على مدى التزام الشاعر بقواعد القصيدة الحرة، كما رسّختها رائدتها الأولى - نازك الملائكة- فقد عمد إلى توظيف البحور الصافية والبسيطة كما أنه لم يحدث أية خروقات في الإيقاع إلا ما جاء عرضا في بعض الأسطر كزاحف ما لا يُزاحف، كما أن اختيار تفعيلية **فاعِلن** وفعولن له دور مهم في خلق تناغم من نوع خاص في القصيدة فكلا التفعيلتين بسيط التركيب وينتمي لذات الدائرة العروضية، حيث يتألف في تكوين التفعيلتين سبب خفيف (01) ووتد مجموع (011) وتعد تفعيلية فعولن هي الأصل وفاعِلن الفرع ويمكن تبسيط ذلك بالشكل التالي:

فعولن (01 011) أصل لابتدائها بالوتد المجموع ينتج عنها فاعِلن (011 01) وهو الفرع.

وتعد هذه التفعيلات البسيطة ذات إيقاع حيوي ومتقارب من حيث الفواصل الزمنية مما يتيح للشاعر تسريع حركة القصيدة، ومن جهة أخرى فإن انتظام التفعيلات بهذا الشكل يجعلها في تتابع بين السبب الخفيف والوتد المجموع وهذا يحدث إيقاع يسمح بالانتقال بسلاسة بين الأجزاء كما يتيح الربط بين الأسطر، إضافة لوجود السبب الخفيف الذي يسمح بالزحاف عليه مما يمنح الشاعر إمكانات إيقاعية مختلفة ومسموحة، وعبر نماذج من قصائد الديوان نصل إلى تحديد طبيعة وشكل الإيقاع المبني على التفعيلتين البسيطتين كالتالي:

- إيقاع تفعيلية فعولن، ونجده كما رأينا في سبع قصائد، ومنها نذكر ما قاله في قصيدة **الدخول إلى الكهف الثاني**:

عيوني على بابها... والنوافذ مغلقة في الهزيع،

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

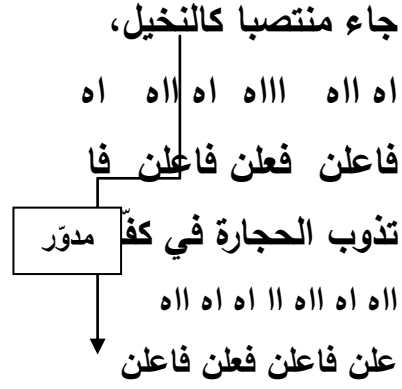
فعولن فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعولن فعولن
 وكنت على جمرة.. تتحرك في الخيول،
 اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
 فعول فعولن فعول فعول فعول فعولن فعولن (فيه علة)
 ورائحة الماء، والشجر العذب،
 اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
 فعول فعولن فعول فعول
 والأغنيات الحزينة حين تمر على البال،
 اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
 فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعولن فعولن فـ
 حاملة شجن الملكوت إلى عبده...! ¹
 اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
 فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعولن فعولن فـ

نلاحظ التزام الشاعر بالتفعيلة البسيطة في شكلها السالم والمزاحف بحذف السبب الخفيف، كما نلاحظ أن الشاعر استخدم عدة تقنيات في التشكيل الإيقاعي منها السطر الشعري والجملة الشعرية وما تتطلبه من تقنية التدوير وهذا ما سنركز عليه في تتبع تقنيات توظيف الإيقاع في الديوان خلال العنصر الموالي. وعبر تتبع مختلف القصائد التي تنتمي لهذا الإيقاع نجدها تتشابه من حيث حضور وتوظيف هذه التفعيلة.

- إيقاع تفعيلة فاعلن الذي نجده في نحو أربعة قصائد ونذكر منها ما جاء في الجزء الأول من قصيدة صورتان المعنون بالصورة الأولى حيث يقول:

ولدته رياح الجنوب بلا قابله!
 اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
 فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

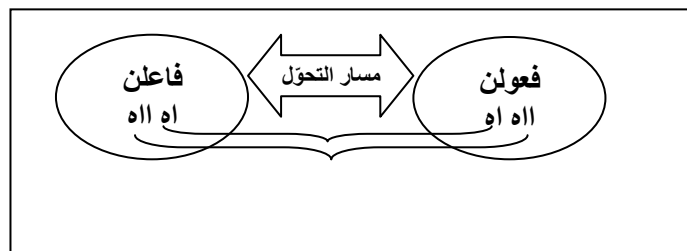
¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 27.



نلاحظ سيطرة تفعيلة فاعلن على مختلف الأسطر وتحكم الشاعر في توزيعها كما يظهر دور السبب الخفيف في تتابعه مع الوند المجموع في خلق إيقاع سريع ومتواتر بشكل مُلفت مما يساهم في توزيع ألفاظ النص واختيارها بطريقة بسيطة، ونجد لهذا الحضور الإيقاعي نفس الأثر في مختلف القصائد التي حملته.

إضافة لما تقدّم حول تفعيلتي فعولن وفاعلن منفصلتين نشير إلى التداخل بينهما في بعض القصائد ومنها كما ذكرنا في الجزء الأول من قصيدة **الخطوط المتوازية** وهو "صيد" حيث حدث التحول من فعولن لفاعلن والعكس لدرجة أننا لا نستطيع تحديد إيقاع القصيدة النهائي وهذا يوضّح مدى تداخل التفعيلتين وقربهما بحيث تحيل كل منهما للأخرى، وهذا يوضح اشتراكهما في الدائرة العروضية. ويعود سبب التداخل بين التفعيلتين في الأساس لتشكّلها من تتابع سبب خفيف ووند مجموع بشكل متعاقب مما قد يضطر الشاعر إلى الخروج من تفعيلة فعولن إلى تفعيلة فاعلن بقلب موضع السبب والوند خصوصا في نمط قصيدة التفعيلة حيث لا يتحكم البيت فيها بل التفعيلة التي تتوزع على أسطر غير محددة الطول، مما يمنح التفعيلات حرية قد تقلب موازين مكوناتها خصوصا عبر نمط التدوير حيث تبدأ التفعيلة في سطر وتنتهي في الآخر. يمكن توضيح إمكانات التحول في الشكل التالي:

الشكل رقم
(06)



¹ المصدر نفسه، ص

من خلال الشكل يظهر كيف يحدث الانتقال السهل بين التفعيلتين بسبب اشتراكهما في نفس المكوّنات وأي تغيير يحوّل التفعيلة ككل، لهذا وقع اضطراب في بعض قصائد الديوان المبنية على هذين التفعيلتين ومن ذلك ما ذكرناه حول جزء من قصيدة الخطوط المتوازية ومنها يقول:

غيمة نفرت في الفضاء البعيد،
اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

يبدأ كسر التفعيلة والتحوّل من فاعلن لفعولن انطلاقاً من وضعية هذا السطر وعلاقته بالذي يليه، فإن كان يتشارك مع الذي يليه في التفعيلة (مدوّر) فإن فاعلن تستمر في الظهور كما هو مبين لكن بشكل مضطرب من حيث ما يصيبها من علل وإن لم نعتبره مدوّراً وذلك استناداً لجعل السبب الخفيف (فا اه) تذيلاً لفاعلن فإنه يؤدي إلى ظهور تفعيلة فعولن بشكلها السالم والمزاحف إلى أن يحدث كسر جديد وتحوّل في موضعي السبب والوئد.

فاعلن فعلن فاعلن فاعلن
وفي الأرض، وفي الصحراء.

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

علن فا فعلن فاعلن فا

ويستمر البناء بتفعيلة فاعلن المضطربة إن استمر التدوير

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فعولن فعلن فعولن فا

تطاول نحو المدى عنق الأروية!

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فعول فعولن فعول فعولن فعول

يكون الذي وسط هذي القفار: مليك

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

إذا اعتبرنا أنه بين السطرين تدوير تكون التفعيلات كالتالي

إذا اعتبرنا عدم وجود تدوير بين السطرين تكون التفعيلات كالتالي

وانطلاقاً من هذا السطر تصبح التفعيلة فعولن

تتوجه الريح في آخر الفصل،¹

اه اه اه اه اه اه اه

فعلن فعولن فعولن فعولن فا

نلاحظ من خلال المثال المقدّم مدى إشكالية الإيقاع المبني على التفعيلة البسيطة والمستخدم للتدوير حيث يخرج عن إطاره كلما حدث كسر في التفعيلة، لتصبح التفعيلتين من نمط واحد في الحضور، ولكن رغم ما يؤخذ عن هذا النمط من الإيقاع إلا أنه يخلق حركية من نوع خاص داخل النص تمتاز بسرعتها وقدرتها على التحول من حال لأخرى وهو مراد الشاعر من وسيلة تمكنه من التحرك بسلاسة بين الموضوعات والأحداث والانفعالات التي يعانيتها.

كما نسجّل من خلال الجدول السابق حضور أنماط إيقاعية أخرى تأتي في المرتبة الدنيا من حيث الحضور مقارنة بالتفعيلات البسيطة، ويأتي على رأسها الإيقاع المبني على تفعيلة فاعلاتن التي تلتقي مع البحر الرمل، ونجدها في ثلاثة قصائد من الديوان إضافة لقصيدة أخرى مبنية على إيقاع وزن البحر الرمل العمودي. وتعد تفعيلة فاعلاتن من التفعيلات ذات الحركة المفصلية السريعة فهي مشكّلة من سببين خفيفين يتوسّطهما وتد مجموع وفق الشكل التالي:

فا علا تن

اه اه اه

حيث يسمح هذا التشكيل بالانتقال السهل والسريع بين التفعيلات التي يجمع بينها سبب خفيف مما يعمل على الربط السلس بين أجزائها وهذا بدوره ينعكس على بناء لغة القصيدة التي يمكنها الإيقاع من توجيه الاختيار اللفظي نحو ألفاظ تتمتع بميزات موسيقية تتوافق وهذه التفعيلة فتساهم في استرسال النص دون الكسر والجمود الذي تُحدثه عملية انتقاء الألفاظ بين الحين والحين من طرف الشاعر، ومن خلال أمثلة من قصائد الديوان نصل لقدرة هذه التفعيلة على بناء إيقاع متميّز، ومن نماذجها في الديوان قول الشاعر في قصيدة **سبع شمعات** في جزئها الأول (المدينة):

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 49.

حجر فوق المدينة
 اه اه اه اه اه اه
 فعلاتن فاعلاتن
 فوقه ناي
 اه اه اه اه
 فاعلاتن مدور
 تدلى بين نجمات حزينه
 اه اه اه اه اه اه
 علاتن فاعلاتن فاعلاتن
 كل ما في جبّة الأرض قتيل؛
 اه اه اه اه اه اه
 فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

(رجل الشارع .. أبواب البيوت المستكينة)¹

اه اه اه اه اه اه اه اه
 فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

من خلال تقطيع هذا الجزء من القصيدة يظهر توظيف تفعيلة فاعلاتن بشكلها السالم والمزاحف خصوصا بحذف ساكن السبب الخفيف الأول.

إضافة لما تقدّم نرصد تفعيلة أخرى وظّفها الشاعر في ثلاث قصائد في الديوان وهي تفعيلة متفاعلن وهي تفعيلة التي يُبنى عليها وزن البحر الكامل، وتظهر في قصائد الديوان بشكلها السالم والمزاحف الذي يُعطيها شكل متفاعلن = مستفعلن لهذا تتداخل في الكثير من الأحيان مع تفعيلة البحر الرجز، ومن نماذجها نذكر قوله في قصيدة اشتعالات الليلة الأولى حيث يقول:

يمشي على شفتي سحر الخضرة الزاهي،

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 41.

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
 مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن
 مدور
 (متفاعلن)

وتندى لفته الريحانة الأولى على قلبي
 اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
 علن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
 مدور
 وقد تركت روائحها وسمرتها على زند الرحيل
 اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
 علن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن مسـ
 تستلني الأعشاب حين تطل من سهر الوسادة،¹
 اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
 مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن

من خلال تقطيع هذا الجزء من القصيدة يظهر توظيف الشاعر لتفعيله متفاعلن بشكليها، ولو أن غلبة الشكل المزاحف كبيرة، وتظهر أهمية التفعيله في أنها تقدّم نفساً طويلاً في بناء أسطر القصيدة بسبب تشكّلها من سببين متتاليين ووتد مجموع مما يجعل الانتقال من تفعيله لأخرى يمر بمرحلة زمنية كافية ليحشد فيها الشاعر ما يريد، كما أن طول التفعيله يجعل من الإيقاع أكثر اتزاناً وأقل سرعة في الحركة لهذا صلحت هذه التفعيله التي رُكّب منها وزن البحر الكامل في التعبير عن الموضوعات الأكثر قوة كالرثاء والوصف، إضافة لأن إمكانية التحوّل التي تتمتع بها هذه التفعيله ذات السببين الثقيل والخفيف مكّنتها من الحضور المختلف للإيقاعات في النص الواحد.

وفي آخر ما يمكن رصده في الإيقاع المبني على التفعيله هو التفعيلات المركبة من تفعيلتين مختلفتين كتفعيله البحر البسيط المكوّنة من تكرار تفعيلتي **مستفعلن فاعلن** بكل ما يدخلهما من زحافات وعلل ونجد هذه التفعيلات في قصيدتين في الديوان ومن نماذجها نذكر مما جاء في قصيدة **النوافذ المنكّسة** قوله:

¹ المصدر نفسه، ص 33.

مدينة البرق لاحت فاكتسى بدني..

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

بومضها، واشربت قامة الشجن!

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

كؤوسي البيض قد جفت منابعها،

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

متفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن

لم تسقها غيمة الأطفال إذ عبرت تحت الشبايبك

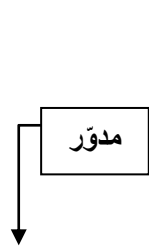
اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن

في همس،، ولم ترني!¹

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

لن مستفعلن فعلن



من خلال تقطيع هذه الأسطر يظهر بناءها المطّرد على تتابع تفعيلتي مستفعلن وفاعلن بكل ما يدخلهما من زحافات، ليلتقي الإيقاع بإيقاع البحر البسيط، كما نرصد تراتبية ظهور التفعيلتين حتى إن ظهرت فاعلن في نهاية السطر تبعثها مستفعلن في بداية السطر الثاني، وهذا يوضّح مدى التزام الشاعر بهذا الإيقاع الذي تحكّم في كامل القصيدة، كما نشير في هذا الموضع إلى أن بناء هذه القصيدة وغيرها من ذات التفعيلتين دون غيرهما، راجع لطبيعة التفعيلتين من جهة فإمكاناتهما على التحول كبيرة، ومن جهة ثانية لو فرّقنا التفعيلتين لوجدنا أن الشاعر وظّفهما منفردتين في عدد كبير من قصائد الديوان، حيث استخدم فاعلن مثلا في نحو أربع قصائد في الديوان كما رأينا، وهذا راجع لإمكانات هذه التفعيلة البسيطة. إضافة لما تقدّم حول التفعيلات المركبة نرصد ظاهرة أخرى في توظيفها وهي تداخل بين تفعيلة مستفعلن فيها ومتفاعلن الخاصة بالكامل وذلك في عدد من المواضع،

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 87.

فالشاعر خرج من مستفعلن البسيط إلى متفاعلن الكامل وكأنه في البحر الكامل الذي يسمح بازدواجية توظيف التفعيلتين متفاعلن ومستفعلن وهو غير مقبول في البحر البسيط ومن نماذج هذا الخروج قوله في قصيدة عذف منفرد خاصة في جزئها الثالث ومنها يقول:

ردي عليّ ردائي، إنه تعب يختارني،

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مستفعلن فعلمن مستفعلن فعلمن مستفعلن

غيمة للأفق تدنيني..

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فاعلمن مستفعلن مستفـ

.....
وتستمر القصيدة مبنية على إيقاع البسيط إلى أن يحدث التداخل

البر برّك لو تشاء طويته

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
مستفعلن متفاعلن مستفعلن

نلاحظ اختفاء تفعيلة فاعلمن وبداية ظهور متفاعلن

والأفق أفقك

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مستفعلن مسـ

لو تشاء زرعت فوق عمامة الشمس المريضة زهرتين

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

تفعلمن متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن

من أين ناداك البهاء

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مستفعلن مستفعلن مـ

مدور

فجئت ملتهبا

اه اه اه

تفاعلن متفا

يداك على مفاتيح البداية

اه اه اه اه اه اه اه

علن متفاعلن مستفعلن مسـ

تحمل السر المقدس..¹

اه اه اه اه اه اه

تفعلن مستفعلاتن

نشير إلى أنه يمكن تتبع إيقاع مستفعلن وفاعلن دون تحويلهما لكن نلاحظ وجود كسر لا يمكن معه أن تستقيم التفعيلة، كما نلاحظ أن الشاعر لم يلتزم بشكل مطلق بتفعليتي مستفعلن وفاعلن الخاصتين بالبحر البسيط، حيث خرج من مستفعلن لمتفاعلن وكأنه في البحر الكامل إضافة لتغييبه لتفعيلة فاعلن مع هذا التحول لهذا نعتبر أنه وقع تحوّل في إيقاع القصيدة ولعله ناتج عن تحوّل حدث لدى الشاعر في وجهة نظره أو تغير في الموضوع.

أما عن النمط الثاني والأقل حضورا وهو إيقاع الوزن العمودي حيث نجده في قصيدتين من قصائد الديوان منها واحدة مدمجة في قصيدة مبنية على إيقاع التفعيلة وهي سبع شمعات وقد عنون هذا الجزء بالموشّح، حيث بناه على وزن البحر الرمل المبني على تفعيلة فاعلاتن وهي ذات التفعيلة التي بُني منها إيقاع الأجزاء الأخرى من القصيدة ذاتها والمبنية على إيقاع التفعيلة، وقد سمى هذا الجزء بالموشّح وبناه بتشكيل يشبه الموشّح، ومما جاء فيه قوله:

(جادك الغيث) ويكفيني الظما * يا شعاعا شق قلب الأبد

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فاعلاتن فعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلن

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 59، ص 60.

موغل في البعد.. يدنو كلما * أغمض الليل عيون البلد¹
 اه
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلن
 ليته يأتي بما في كفه * من لهيب .. وخرير معشب
 اه

نلاحظ بناء القصيدة على البحر الرمل الذي ضربه محذوف؛ فاعلاتن محذوفة
 السبب الأخير لتصبح فاعلن أو فعلن بدخول زحاف الخين، ويلتقي هذا الوزن كما
 ذكرنا مع الأجزاء الأخرى من ذات القصيدة المبنية على إيقاع التفعيلة ولكن المميز
 في هذا الجزء هو الإيقاع المتوازي والشكل التناظري إضافة للقافية الثابتة بحروفها
 مع كل الأبيات.

أما القصيدة العمودية الثانية في الديوان فهي قصيدة "تزييف" التي بناها معتمدا على
 البحر الطويل ومنها نذكر قوله:

جرى ما جرى لَمَّا رأيت جبينها
 اه
 فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

كنار على ماء الغدير تطوّف
 اه
 فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
 ورجت عظام الروح ألف قصيدة
 اه
 فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
 على كتفي اليسرى تموج .. وتهتف²

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 47.

² الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 21.

اه ا اه اه اه اه اه اه

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

من خلال النموذج نلاحظ الشكل العمودي لبناء الإيقاع في هذه القصيدة التي تعد نسيجا وحدها في الديوان بسبب خضوعها لهذا النمط العمودي من الإيقاع والتشكيل، مما وُلد حركة من نوع خاص فهي متزنة ومتساوية الفواصل الزمنية مما يولّد الإيقاع المتوازي التناظري الشكل، لكن عمودية هذا النص لا تنتزعه من سياق الديوان ككل، فنلاحظ أن لغة القصيدة وبناء أجزائها لا يختلف عن باقي القصائد خصوصا ما تعلّق بالصور، وهذا يجعل من هذه القصيدة متميزة إيقاعيا فقط لكن تلتقي مع باقي القصائد في بنائها اللغوي وحتى الفضائي كما سنرى حيث بُنيت على تواتر في وضع أشطر الأبيات فوق بعضها البعض.

المطلب الثاني: آليات توظيف الإيقاع

من خلال ما رصدناه في المطلب السابق نصل إلى تحديد الآليات التي استخدمها الشاعر ليوظّف إيقاعاته المختلفة، فتارة استخدم إيقاع التفعيلة حيث قدّمه بأشكال وتوزيعات مختلفة كالسطر الشعري والجملة الشعرية، كما نرصد مظاهر القافية المختلفة في هذه القصائد، إضافة لنمط القصائد العمودية المحدودة العدد، لهذا سنتتبّع مختلف هذه المظاهر والآليات في التشكيل والتوزيع كالتالي:

1- نمط التشكيل الإيقاعي وتوزيعه في قصائد التفعيلة: نبحث في هذا العنصر التشكيلات والتنويعات الإيقاعية من حيث توزّعها في الأسطر الشعرية فنجد نمط السطر الشعري كما نجد نمط الجملة الشعرية الذي يعتمد على تقنية التدوير، وفيما يلي نقدّم نماذج عن كل منهما:

1-1- نمط السطر الشعري: ونجده حاضرا بشكل نسبي في عدد من قصائد الديوان ذات نمط التفعيلة، ومن نماذج ذلك نذكر قوله من الجزء الثاني من قصيدة قصائد من البحر الذي عنونه بمحارة فينوس:

...

وعن موكب في المحارة!

اه اه اه اه اه

فعولن فعولن فعولن

فمرت بدون جواب..

اه اه اه اه اه

فعولن فعولن فعولن

سرخت بطرفي بعيدا

اه اه اه اه اه

فعولن فعولن فعولن

رأيتك راحلة كالشراع

اه اه اه اه اه اه

فعولن فعولن فعولن

وتبتسمين كأنك في زرقة البحر ضوء منارة!¹

اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

نلاحظ أن التفعيلات لم تتجاوز السطر

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 70.

من خلال هذه الأسطر يظهر توزّع التفعيلات عليها بشكل منظم فلا تفعيلة تشترك بين سطرين، وتعد هذه التقنية الأولى من حيث الظهور في الشعرية العربية لدعوة نازك الملائكة، حيث تسمح مبدئياً بكسر نظام البيت التقليدي وتعويضه بالسطر المبني على عدد معين من التفعيلات الخاضعة لنظام الخليل من حيث إيقاعها المفرد، كما نلاحظ أن حضورها لا يتجاوز تسع تفعيلات في السطر الواحد، بهذا حافظ الشاعر على أغلب شروط بناء السطر الشعري، أما عن دور هذا التشكيل فيمكن في ضبط الإيقاع بشكل دقيق فالتفعيلات تنتهي بانتهاء السطر ولا تتجاوزه مما يمكن المتلقي من التوقف وضبط الإيقاع للانطلاق في سطر جديد، كما تسمح هذه التقنية من التشكيل الإيقاعي بعدم الخلط بين التفعيلات التي تنتمي لبحور مختلفة ويحدث هذا في العادة لما يضطر الشاعر للتدوير وإشراك سطرين في تفعيلة واحدة، فينتقل بشكل غير مراقب إلى تفعيلة تنتمي إلى بحر آخر مما يغيّر في إيقاع القصيدة ككل وهذا ما رأيناه سابقاً في بعض قصائد هذا الديوان، ومن جهة أخرى يطرح تساؤل حول دور وأهمية وضرورة إشراك التفعيلة بين السطرين ما دام للشاعر الحرية في وضع التفعيلة وما يحملها من كلمات في ذات السطر لهذا لا داعي من تدويرها.

كما تجدر الملاحظة أن نظام السطر الشعري غير مرتبط بالإيقاع المعتمد على التفعيلة البسيطة فقط، بل نجده في الإيقاع المركب من تفتيلتين حيث يحافظ مع هذا النمط على حدود السطر ولا يتعدّها، ومن نماذج ذلك ما نقرؤه من قصيدة النوافذ المنكّسة حيث يقول:

نلاحظ انتهاء التفعيلة فعلم
عند نهاية السطر ولا
تتجاوزه للآخر
كما أن السطر الموالي لا
يبدأ بها إنما بمستفعلن
ليضمن بقاء الإيقاع على
مستفعلن فاعلم وهو إيقاع
البحر البسيط

تشك في الهمس.. أن تبكي الرياح به،،

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وليس تسمع نبض الأرض في غسق! ¹

اه اه اه اه اه اه اه اه

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

لكن رغم ميزات السطر الشعري وإمكاناته الضابطة للإيقاع وسُبل التلقي، فقد عارضه الشعراء ومزجوا بينه وبين نمط آخر أكثر تطوراً وهو نمط الجملة الشعرية، وقد عمد صاحب الديوان كذلك إلى هذه التقنية في التشكيل الإيقاعي بل غلبها على نمط السطر الشعري، وجعلها الأساس الإيقاعي في تشكيل قصائد ديوانه.

1-2- نمط الجملة الشعرية وتقنية التدوير: نرصد نماذج عديدة من هذا النمط في التوزيع الإيقاعي حيث تتوزع التفعيلات بين الأسطر ويشترك بعضها بين سطرين متتاليين، فيظهر أول التفعيلة في السطر الأول ونهايتها في السطر الثاني، ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة أشجار الجنوب المائلة:

لماذا حملت بقاياك،،

اه اه اه اه اه اه اه اه ا

فعولن فعول فعولن ف

ثم توزعت في الطرقات:

اه اه اه اه اه اه اه اه اه

عولن فعولن فعولن فعولن

قتيلا..

اه اه / فعولن

فتى عاشقا تتابع في صدره الطعنات ²

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

يظهر دور التدوير في الربط بين الأسطر التي تشكل جملة واحدة، بهذا تعتبر هذه التقنية أساس بناء الجملة الشعرية، التي تسمح للدقة الشعرية مهما طالت

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 89.

² المصدر نفسه، ص 24.

تفعيلاتها - وإن فاقت تسع تفعيلات- أن تستمر دون توقّف إلى أن تستقر في آخر الجملة، وهذا يقدّم تقنية مهمة لاكتمال أبيات وأسطر النص، فالبيت في الشعر المعاصر - كما رأينا - ذو بنية ناقصة، تكتمل باكتمال تجربة القصيدة وزمنها¹، وعبر الجملة الشعرية تُمنح التجربة مساحة كبيرة لتتجسّد بحرية ودون انقطاع، وهذا ما لا يستطيع السطر الشعري تقديمه، إضافة إلى ذلك فالجملة الشعرية تقدّم شكلاً أكثر تحرراً فالشاعر غير مرتبط بحدود سطره التي تحوّلت إلى ما يشبه القيد التناظري المتوازي في الشعر العمودي، فيضطر الشاعر إلى إنهاء دققاته قسراً دون مراعاة ضرورة انتهاء الحركة الشعرية التي تتحكم في إنتاج النص أصلاً، أما عبر الجملة الشعرية فالحرية مكفولة فلا سطر يحد الشاعر الذي يجد أمامه بياض الورقة كاملاً فينطلق من خلاله إلى عالمه الشعري متحرراً من كل قيد وشرط هندسي.

من خلال النموذج السابق نلاحظ أن الشاعر وظّف الجملة الشعرية في قصيدة تنتمي لإيقاع التفعيلة البسيطة وهي **فعولن**، وهذا ما قد يجر الاعتقاد بتطبيق هذا النمط على هذا النوع من الإيقاعات المفردة والبسيطة فقط، ولكن عبر تتبع القصائد المبنية على التفعيلات المركبة نجد أن تقنية الجملة الشعرية حاضرة بقوة رغم تداخل التفعيلات المختلفة الأصل ومن نماذج ذلك من نقرؤه في قصيدة **النوافذ المنكسة** حيث يقول:



¹ مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص 131.

وأتعبتني ديار كنت أسكنها..

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

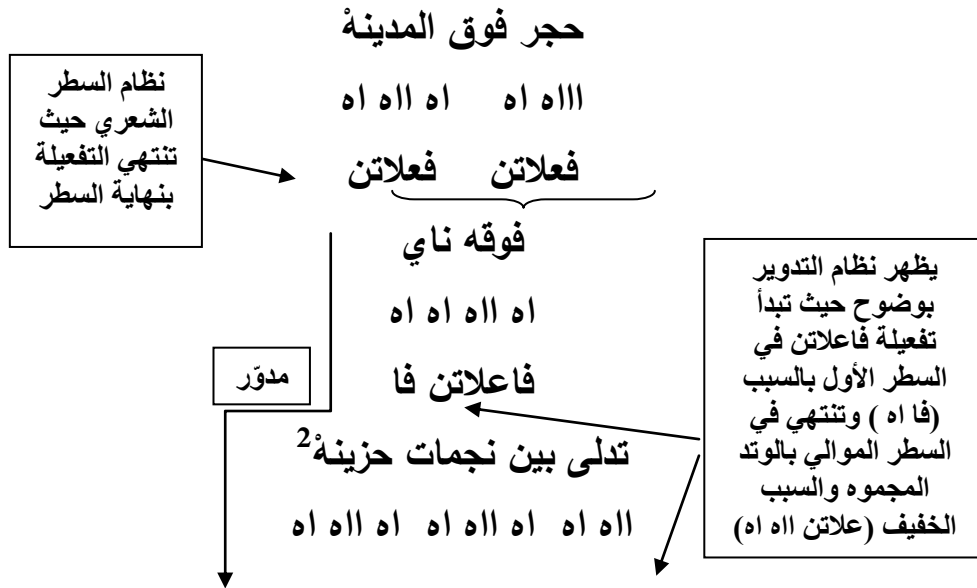
متفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وها هي اليوم رغم البعد تسكنني!!¹

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

متفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن

يظهر بشكل جلي الاشتراك السطري بين التفعيلة الواحدة مما يمنح الجملة الشعرية تماسكا إيقاعيا يسمح باستمرار قراءتها دون توقّف حتى نهايتها، كما تحافظ بهذه التقنية على جودة الإيقاع دون انكسارات تُخل به إذا انتقل من سطر لآخر، لأنها تعد بنية إيقاعية متواصلة وتقدّم ذات الإيقاع مقسّما على أسطرها وبينها، من خلال قراءة الديوان نلاحظ الحضور المكثّف لهذا النمط الشعري الذي غلّبه الشاعر عن نمط السطر الشعري، كما نشير لازدواجية توظيف النمطين في ذات القصيدة وهو الأكثر حضورا في الديوان حيث نجد أسطرا مستقلة ثم تظهر الجمل الشعرية المتواصلة، ومن نماذج هذا التشكيل المزدوج الذي نجده - تقريبا - في كل قصائد التفعيلة في الديوان قول الشاعر في قصيدة سبع شمعات في جزئها الأول المعنون بالمدينة:



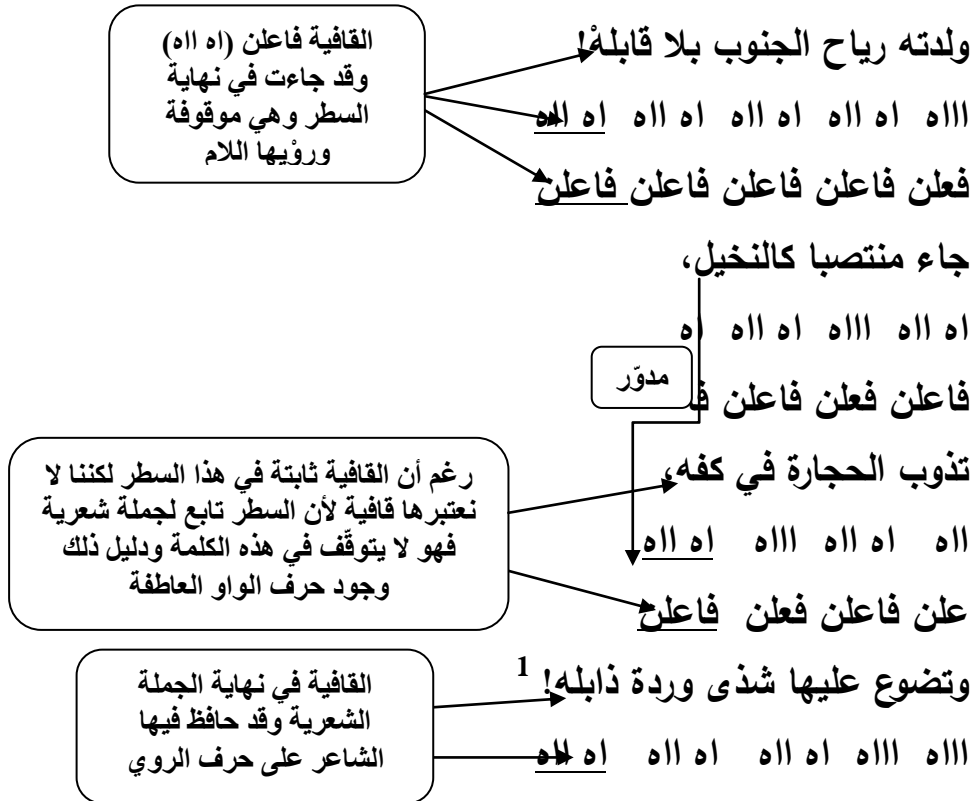
¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 88.

² المصدر نفسه، ص 41.

علاتن فاعلاتن فاعلاتن

من خلال هذه الأسطر يظهر ازدواجية توظيف السطر والجملة الشعرية، حيث انطلق من السطر الشعري ثم وظّف الجملة في ما تبقى، وتبقى القصيدة بهذا الشكل حيث تتقاطع فيها الأسطر بالجمال، ولعل تنويع التوظيف راجع لحالة الشاعر فهو يستخدم السطر في المواضع التي لا تحتاج لأكثر من سطر ويضع الكلمات كأن نجد سطرا مكونا من كلمة واحدة وفي حالات الدفقات الشعرية الطويلة نجده مضطرا لتعداد الأسطر وعدم التوقف عند أحدهما إنما تتواصل الدفقة إلى نهاية الجملة، ويربط بينها توزيع الإيقاع عبر تقنية التدوير. وعليه فالديوان مبني في أغلبه على ازدواجية توظيف تقنيات التفعيلة، بسبب تنوع أحداث وموضوعات وأفكار ومشاعر الشاعر عبر مدى القصائد مما يتحكم في تنويع إيقاعه.

2- آلية توظيف القافية في قصائد التفعيلة: لقد التزم الشاعر بشكل نسبي بالمحافظة على القافية في نهاية الأسطر أحيانا والجمال أحيانا أخرى، ولكن لم يحتفظ بكل حروفها خصوصا الروي، ومن نماذج حضور القافية نذكر قوله في الصورة الأولى من قصيدته صورتان:



¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 81.

فعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن

نلاحظ أن الشاعر حافظ في هذه الأسطر على القافية بحروفها، وهذا يجعل من الإيقاع أكثر اتزاناً وانتظاماً، ولكن هذا ليس مطرداً في كل قصائد التفعيلة في الديوان فعبر تتبّع مختلف القصائد نجد أن الشاعر قد يخرج عن القافية في الكثير من المواضع، وإن لم يفعل ذلك بشكل كلياً كان خروجه جزئياً خصوصاً في تغيير حرف الروي الذي لم يستقر في أغلب القصائد رغم استقرار القافية في إيقاعها، ومن نماذج ذلك الكثيرة نذكر قوله في قصيدة الإيثار:

ممسكا همهمة الإيثار في نسغ،

ااه اه ااه اه ااه اه ااه اه اه

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فا

كأن الريح طبل عائم

اه اه اه اه اه اه اه اه

علاتن فاعلاتن فاعلا

فوق انحناءات القصيدة

اه اه اه اه اه اه اه اه

تن فاعلاتن فاعلاتن

مبديا رغبة عشاق تلاقوا أول الليل

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا

وغنى الحجر المسفر إيماء.

اه اه اه اه اه اه اه اه

علاتن فعلاتن فعلاتن

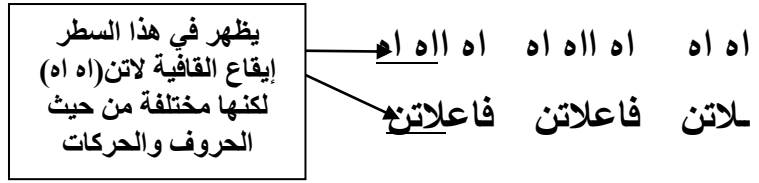
ودنت خصلة الشعر نسيم النهر.

اه اه اه اه اه اه اه اه

فعلا فاعلاتن فعلاتن فاع

ينطلق ظهور القافية مع نهاية هذا السطر وتظهر بشكل جلي بحروفها حاملة إيقاع لاتن (اه اه) أي الساكنين الأخيرين من الجملة وما بينهما من متحركات مع المتحرك قبل الساكن الأول.

كان العاشق السهران يشدو

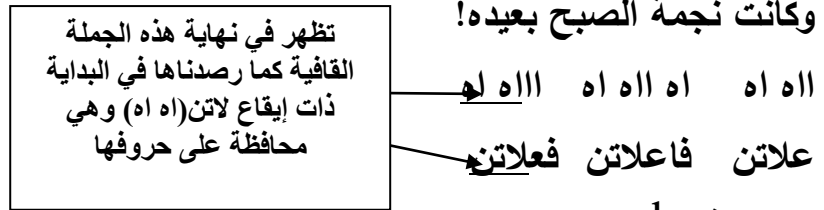


أول الليل،،

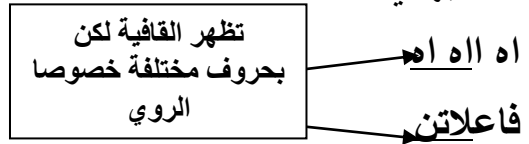
أه اه اه اه
 فاعلاتن فا

مدور

وكانت نجمة الصبح بعیده!

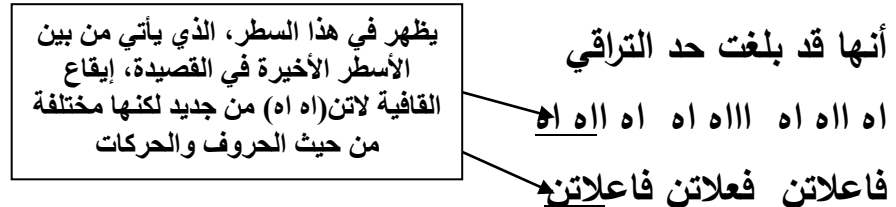


كان يهذي،¹



...

أنها قد بلغت حد التراقي



مما تقدّم نلاحظ أن الشاعر لم يحافظ على القافية بحروفها وحركاتها لكن حافظ على إيقاعها الموسيقي فقط، وهذا من المسائل الحداثيّة التي انتهجها الشاعر في تزويد نصه بالإيقاع، فلم يكبله بالقافية المحافظة بشكل مطلق وذلك بسبب تحوّل هذا الشكل إلى قيد جديد يفرضه الشاعر على نفسه فيضطر لحشو نصه بألفاظ مختارة ومنقاة ليعدّل القافية ويكون ذلك على حساب شعريّة النص التي ترفض حشوه، إنّما تستقبل الإيقاع الموسيقي مهما اختلفت الكلمات والحروف، فالمهم في التوازن الموسيقي هو طرح القافية التي تختتم السطور أو الجمل الشعريّة

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 85، ص 86.

موسيقيا، وعليه حاول الشاعر في مختلف قصائده المبنية على التفعيلة عدم التقيد المطلق بالقافية بحروفها ليمنح نفسه حرية أكبر في طرق أبواب اللغة وبعث نص حر لا يتقيد بما هو خارج عنه حرفيا بل ينبعث من التجربة التي تغترف من اللغة بشكل مطلق وشفاف.

كما نشير في مسألة القافية لقضية أخرى وهي نمطها في القصائد المبنية على التفعيلات المركبة حيث ينتهي السطر أو الجملة في كل مرة بتفعيلة مختلفة مما يسبب اضطرابا في الإيقاع بشكل عام، ولكن في الوقت ذاته يقدم تشكيلا موسيقيا جديدا ومن نماذج هذا التشكيل نذكر قوله في قصيدة عزف منفرد:

ردي عليّ ردائي، إنه تعب يختارني،

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن

غيمة للأفق تدنيني..

تظهر القافية في السطر الأول عبر تفعيلة مستفعلن وهو النمط الأول من التقفية حيث يأخذ شكل فعلن أو فاعلن (اه اه)

تظهر القافية في هذا السطر بشكل مختلف فهي فعلن (اه اه) ولا نعتبر السطر مدور لأن الذي يليه مكتمل التفعيلات لهذا تعد هذه القافية ذات الشكل الثاني والتابعة لمستفعلن

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فاعلن مستفعلن فعلن

كأنني وأنا قبل التراب فتى،

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

يهفو لحماته.. للنار اللطين

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

اختارني عامدا

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مستفعلن فاعلن

(للغيب لّوح بي)

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مستفعلن فعلن

أعطيته موجة الذكرى،

اه اه اه اه اه اه اه اه

مستفعلن فاعلن مست

وصارية للبحر،

اه اه اه اه اه اه اه اه

علن فعلمن مستفع

أدمنته من قبل تكويني!!

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

علن فاعلن مستفعلن فعلمن

أهدي به، حاملا غيمي أسائله:

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلمن

أين التي...؟

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مستفعلن

فجأة رنت خلاخها..

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فاعلن مستفعلن فعلمن

وحيثما اكتحلت عيني برويتها

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

متفعلن فعلمن مستفعلن فعلمن

وجدت نفسي مقتولا

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

متفعلن فعلمن مستفع

مدور

تظهر القافية من النمط الثاني في هذا السطر أي من الشكل فعلمن (اه اه) وهي تابعة لمستفعلن لهذا فهي القافية التي بنا عليها الشاعر نصه في البداية

تظهر القافية في تفعيلة مستفعلن وهي تفعلن أو فاعلن (اه اه) حيث يبدأ تغييرها وعودتها للشكل الأول في السطر الأول من القصيدة

يظهر في السطرين قافية من نوع آخر (اه اه) حيث ينتهي السطر بتفعيلة فعلمن وهي التفعيلة الثانية من التفعيلات المركبة

على كتفي اليسرى تموج.. تهتف

اه ا اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فعل مفاعيلن فعول مفاعلن

...

وما عرف الأسرار غيري وإنما

اه ا اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فعل مفاعيلن فعولن مفاعلن

دهشت على أي الفجاج سأشرف¹

اه ا اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فعل مفاعيلن فعولن مفاعلن

....

هذا البيت الأخير وهو مشكّل
من الصدر فقط ومحافظ على
وزن البحر الطويل

وها أنا وحدي مدمن صمت وحدتي²

اه ا اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فعل مفاعيلن فعولن مفاعلن

من خلال هذا النموذج يظهر في البداية بناء النص على إيقاع وزن البحر الطويل الذي تفعيلاته (فعولن مفاعيلن) مكررة أربعة مرات في البيت حيث تأخذ الشكل التناظري، كما نرصد حفاظ الشاعر على سلامة التفعيلات إلا من بعض الزخافات الجائزة كتحويل فعولن إلى فعول أو مفاعيلن لمفاعلن وهي التفعيلة التي احتلت ضرب الأبيات، أما القافية فهي فاعلن (اه اه) وقد حافظ عنها بحروفها وحركاتها في مختلف الأبيات بهذا تعد القصيدة من الشكل العمودي في معظم ما تعلّق بالإيقاع، ولكن هذا لا يُغري بوضع القصيدة في خانة القصائد العمودية البحتة وذلك لما نتجاوز الإيقاع للغة التي تظهر بشكل مختلف عما هي عليه في النمط التقليدي، فهي مشبّعة بألفاظ الحداثة وتراكيبها المجازية الرمزية كقوله "تأدمت"

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 21.

² الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 22.

مرّت الريح على رمل العمر * دون أن تحمل لي منكم سلام¹
اه
فاعلاتن فعلاتن فالاتن * فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

من خلال تقطيع هذه الأبيات نلاحظ أنها مبنية على إيقاع وزن البحر الرمل الذي تفعيلاته (فاعلاتن) ست مرات مع ما يدخلها من زحافات وعلل، وهي نفس التفعيلة التي بُنيت منها القصيدة ككل في جزئها ذي إيقاع التفعيلة، كما نلاحظ اختلاف في القافية بين أبيات القصيدة حيث بُني كلّ بيتين على قافية مختلفة في الحركات والحروف، فتتطلق القصيدة بقافية (فا فعلن = اه اه اه) حيث حرف الدال هو الروي ثم تتغير القافية مع حرف الروي ليُصبح حرب الباء ثم يرجع إلى الدال حتى يستقر في الميم في ثلاثة أبيات، ومنها قدّمنا النموذج حيث تُصبح القافية من الشكل فعلن (اه اه) لتواصل بعد ذلك تحوّلها إلى نهاية هذا الجزء من القصيدة، ويعد هذا التنوع في القافية بحروفها من خصائص الموشح الذي أقام عليه الشاعر هذا الجزء، وعليه فقد وظّف الشاعر تقنية الموشح ليتجاوز انتظام الشكل العمودي من جهة ولتحقق التنوع الإيقاعي في القصيدة الواحدة من جهة أخرى، وهذا يتوافق مع القصيدة الحرة الإيقاع التي تناشد التنوع الإيقاعي رغم ثبات التفعيلة بهذا يعد هذا الجزء رغم أنه عمودي التشكيل من نمط القصيدة الحرة في روح التنوع الإيقاعي التي خلقها باختلاف قوافيه وعرضه للتفعيلات بتشكيلات مختلفة.

مما تقدّم نلاحظ أن التشكيل العمودي في الديوان لم يخرج في روحه عن نمط القصيدة الحرة رغم الإيقاع المنتظم، وقد دفع هذه القوائد إلى الانتقال إلى الهيئة الحرة ما قدّمته اللغة وتشكيلاتها المختلفة حيث أضفت على النصوص هالة النص الحر فلا نكاد نميّزه أنه عمودي إلا بعد تقطيعه وملاحظة قوافيه، بهذا تجتمع مختلف قوائد الديوان على الشكل الحر في التشكيل مما يجعل هذا النص في طليعة النماذج التي تقدّم خصائص الجيل النصي المختلف، الذي أعلن على اختلافه في التشكيل الهندسي والفضائي إضافة للإيقاعي، وهذا ما سنتتبّعه خلال المبحث المقبل.

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 47.

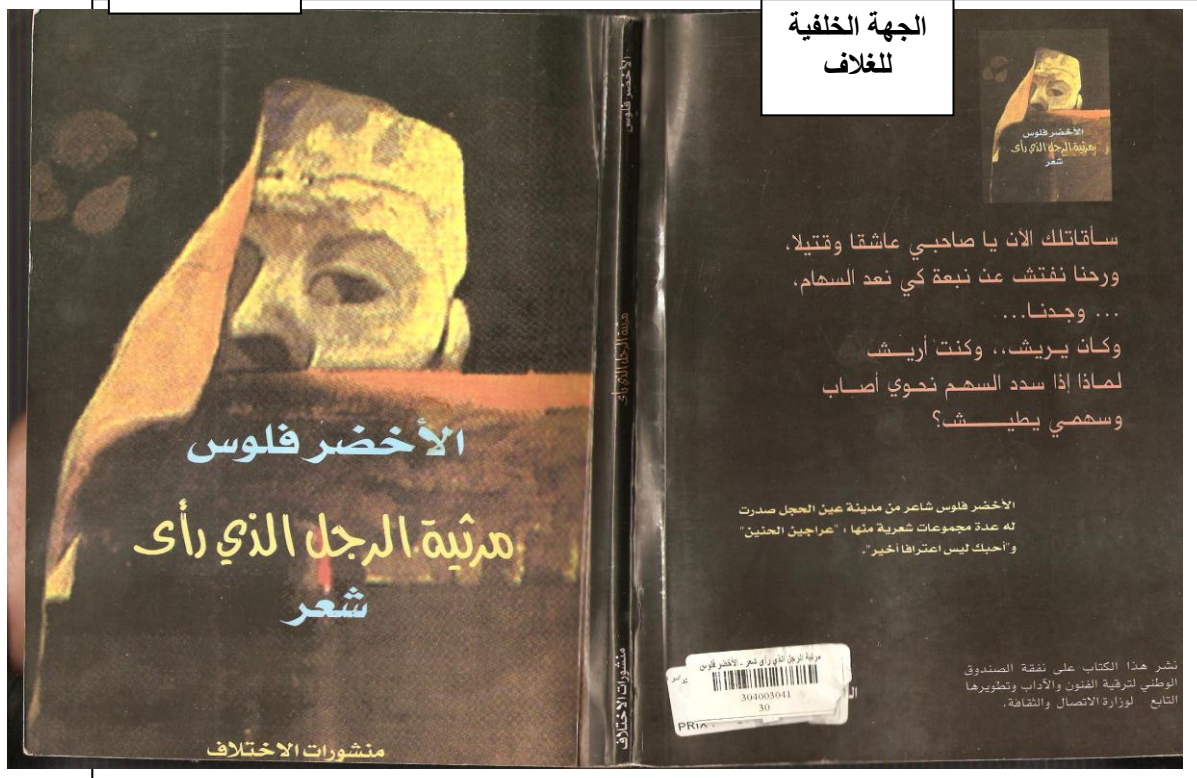
المبحث الثالث: الفضاء النصي (L'espace - textuel)

يعد الفضاء النصي فضاء مكانيا، لأنه يمثل المكان الذي تتشكل عليه الكتابة بمختلف مظاهرها، بداية بالغلاف وما يحمل من عنوان ورسوم وألوان، وانتهاء بالتشكيلات النصية التي تقدم النصوص بهيئات مختلفة، وسنحاول خلال هذا المبحث رصد البناء الفضائي للديوان بداية بالغلاف وانتهاء بالنص وطبيعة تشكيله، ونقوم بذلك من خلال المطلبين التاليين:

المطلب الأول: بناء الغلاف.

يعتبر الغلاف فاتحة ما يستقبله المتلقي، لهذا فهو مهم بالنسبة لتحديد طبيعة ومضامين الديوان بدرجة أولى، وللمسائل المتعلقة بالتسويق بدرجة ثانية، "تصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص. بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص"¹، لهذا فهو يعرض من البداية عدّة مؤشرات على سطحه بعضها متعلّق بالكتابة وأخرى بالرسوم والأشكال والعلامات غير اللغوية، ومن أجل قراءة الغلاف نقوم بتتبّع هذه المؤشرات للحكم على طبيعة تشكيّله، ومن هذه المؤشرات التي نرصدها عليه ما نلاحظه في الصفحة الأولى وصفحة الجهة الخلفية كالتالي:

الجهة الأمامية
للغلاف



الجهة الخلفية
للغلاف

سأقاتلك الآن يا صاحبي عاشقا وقتيلا.
ورحنا نفتش عن نبعة كي نعد السهام.
... وجدنا...
وكان يريش... وكنت أريش
لماذا إذا سدّد السمّم نحوي أصاب
وسممي يطيش؟

الأخضر فلوس شاعر من مدينة عين الحجل صدرت
له عدّة مجموعات شعرية منها، "عراجين الجنين"
و"أحبك ليس اعترافا خيرا".

نشر هذا الكتاب على نفقة الصندوق
الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها
التابع لوزارة الاتصال والثقافة.

وفيما يلي ننتبع ما تم عرضه في الغلاف بصفحتيه الأمامية والخلفية:

1-الكتابة:

نميّز بين العديد من الكتابات على الغلاف منها العنوان واسم المؤلف وأحيانا العنوان الفرعي وغيرها من المعلومات المرتبطة بذات الديوان، حيث تؤدي في مجملها دور خلق تصور مبدئي على موضوعه ولغته كما تعد هذه الكتابة أهم ما في الغلاف لأنها تحوي العنوان الذي يعمل دور بوابة للديوان، فهو أول ما يُقرأ فيه،

¹ مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً، ص 124.

فيحمل تكتيفا لهويته، لهذا فالعنوان يحمل مجموعة من الوظائف تساهم في إبراز قوة النص الشعرية¹ أما المساحة النصية التي يحتلها، ونوع الخط ولونه، فأهميته تكمن في جلب انتباه المتلقي، وهذا قبل تتبع لغته من حيث الدلالة والعلاقات التركيبية بين كلماته، وعليه فالمساحة النصية للعنوان تشكّل المظهر الأول الذي يتلقاه القارئ قبل فعل القراءة، وفي ديوان مرثية الرجل الذي رأى يحتل العنوان مساحة في قلب الصفحة أسفل اللوحة الفنية واسم المؤلف، وقد كُتب العنوان بخط كبير مقارنة بغيره في الصفحة، كما أنه يظهر بخط مختلف من حيث النوع فقد كتب بخط نسخي بسيط كأنه بخط اليد وهذا يُضفي عليه نوع من البساطة والمباشرة وعدم التكلّف في الاختيار، فيعبّر مباشرة على ما يريده الشاعر بوضوح، وقد وظّفت هذه التقنية لما تحمله الكلمة من قدرات على خلق الدلالة "فالكلمة العربية هي صورة تتضمن صوتا ومعنى وخيالا مرثيا"²، وعليه قدّمت في العنوان تصويرا لطبيعة الديوان من خلال نمطها المتميّز، الذي زاده لونها تميّزا وبعدا رمزيا خلاقا، فقد كُتب العنوان بلون يقع بين الأصفر والأخضر وهو لون مميّز من حيث الدلالة، فيدل على المرض والغدر والخيانة³، وهي كلها دلالات مضطربة تصب في معاني قصائد الديوان كما رأيناها من هجر وخيانة وبعد وانتفاضة وغيرها من الدلالات المضطربة وذات الطابع السلبي، وقد ازداد اللون تميّزا بوجوده على السطح الأسود الذي يمثل خلفية الغلاف، حيث جعل كل ما على سطحه يبرز وكأنّه يخرج من عمق اللون.

أما على مستوى دلالة العنوان التركيبية فلن نشير إليها بسبب تطرقنا إليها في الجانب اللغوي لكن هذا لا يُلغي الاستفادة من النتائج التي توصلنا إليها حول دلالة العنوان وربطها بالفضاء النصي الذي يحتله، فاحتلاله أسفل الصفحة يجعل منه قاعدة يتأسس عليها الديوان حيث تنطلق منه قصائده، فيقدّم بحضوره مساعدة

¹ ينظر، محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبييل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008. ص 41.

² عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، صدرت السلسلة في يناير 1978، بإشراف أحمد مشاري العدوانى 1923 1990، العدد 14، فبراير، 1979م، ص94.

³ ينظر، أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997م. ص184.

لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه واستعصى، فهو المحور الذي يتوالد على الدوام ويعيد إنتاج نفسه¹ كما أن وجوده أسفل اللوحة يجعله عنوانا لها خصوصا مع اتفاقه الظاهري مع صورة الوجه الذي تصوّره اللوحة فيبدو وجها مشدوها هيئته مُفزعة كأنه من الأموات ومتجها بنظراته ناحية مشهد معيّن، فهو الرجل الذي رأى. إضافة للعنوان نجد الكتابة ممثلة في اسم المؤلف الذي يحتل موقعا في أعلى العنوان وتحت اللوحة الفنية، وقد كُتب بنمط خطي ولون مختلفين تماما من حيث الطبيعة، فاللون هو الأزرق وقد اشترك هذا اللون مع لون كلمة شعر التي تبين جنس الكتاب وكُتبت تحت العنوان، ولا يقدّم اسم المؤلف وجنس الكتاب غير تحديد لصاحب الديوان وأنه شعر لا نثر، لهذا فحضورهما فضائيا لا يقدّم تمييزا دلاليا يدخل في المتن عموما، ولعل هذا ما جعلهما في إخراج الغلاف يأخذان نفس اللون. أما النوع الآخر من الكتابة على الغلاف فهو خاص بالمسائل التسويقية كاسم الناشر والمطبعة والسعر وغيرها من المعلومات المتعلقة بالجانب التجاري، حيث نرصدها في أغلب الكتب المنشورة لنفس الدار، وعليه لا نعتبرها ميزة تستحق الذكر في الديوان. غير أننا نلاحظ في هذا ديوان أن اللون الذي رسمت (كُتبت) به اسم دار النشر وهي (منشورات الاختلاف) من نفس لون العنوان وكأن دار النشر تشارك في تقديم هذا الديوان وتلبس لونه المختلف، وهذا يطرح تساؤلات حول توجه هذه الدار التي تَبَعَتْ من ذات الاختلاف وعبرت عليه حتى في تسميتها ولون كتابتها.

2- الرسوم والأشكال والعلامات غير اللغوية على الغلاف:

تشارك مختلف الرسوم الكتابية في رسم معالم محدّدة لدلالة الديوان، وفي أغلب تجلياتها نجدها تأخذ شكلين مختلفين في الظهور؛ إما أن تكون رسوم واقعية مباشرة لتعبّر على ما يدور في الديوان، أو تأخذ الشكل التجريدي غير المباشر، وفي ديوان مرثية الرجل الذي رأى نجد النمطين في الوقت ذاته، فاللوحة تظهر بشكل وجه يراقب من خلف ستار أو رداء أسود وهو تعبير عن الوجه الذي رأى

¹ ينظر، محمد مفتاح، دينامية النص، (تنظير وإنجاز)، ص 72.

ومن خلال لونه ولون السواد في الخلفية يأخذ دلالة الموت والفناء وهذا يتفق مع كلمة مرثية وهي القصيدة التي تُقال بعد وفاة الشخص، بهذا تتجلى اللوحة في مظهرها الأول بشكل واقعي يقدم الديوان بداية بعنوانه، أما الشكل التجريدي، فنجد في ذات الصورة عبر النظر لها من زاوية أخرى فتبدو كالفنّان الذي يستخدمه ممثلو المسرح وهو من خلف ستار يغرق في الظلام، وفي ذلك تعبير رمزي عن الضياع والاعتراب الدائم للشاعر وهو ما وجدناه في متن الديوان. أما اللون في الغلاف فهو نسق خاص وخليط أكثر تجريداً وتعبيراً عما دار في قصائد الديوان، حيث قدّمها من البداية بشكل مجرد، فاللون يدل في اللغة على الهيئة التي يكون عليها الشيء، كما يحمل عموماً دلالة التحوّل¹، ويرتبط بدلالات خاصة في كل مساحة يحتلها، أما عن توظيفه في لغة النص فيكاد يخلق لغة خاصة به²، لقوة حضوره ودلالاته المتشعبة والمتحكمة في تأويل النص عموماً. بهذا المفهوم الذي يجمع الجانب الحسي - الهيئة - والدلالي للون، يمكن قراءته في تمظهره على غلاف الديوان، حيث يحتل عدة مساحات، أولها الخلفية السوداء التي تظهر على شكل إطار للغلاف، فتعمل على وضع ورسم حدود حوله مما يجعله مميّزاً وبارزاً، ومن جهة أخرى تحمل هذه المساحة السوداء اسم المؤلف وعنوان الديوان، اللذان ينطلقان ويبرزان من السواد وكأنهما يخرجان من عدم الموت.

أما المساحة الأخرى التي يتجلى اللون من خلالها فهي التي تلون الكتابة على الغلاف، حيث نجد حضور لونين أحدهما للعنوان وهو الأصفر المخضر والآخر اللون الأزرق الذي كُتب به اسم المؤلف وجنس الكتاب، وفي الأخير نجد المساحة التي تملأ اللوحة الفنية على الغلاف وهو صورة الوجه حيث جاء لونه أصفر مخضر من نفس لون العنوان لتزيد العلاقة بينهما اتصالاً ووثوقاً، كما أن اللون يوحي بالموت والفناء وهو ما يرتبط بالرتاء، كما نلاحظ في اللوحة اللون الأحمر الداكن وهو مزيج من الأحمر والأسود، وقد ارتبط هذا اللون - الأحمر -

¹ ينظر، إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، ج6، ص 2197.

² ينظر، ظاهر محمد هزاع الزواهره، اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجاً، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2008م، ص 18.

منذ القدم بدلالة توحى بلون الدم، المرتبط بالصراع والقتل والثورة¹، وفي ذلك تظهر دلالة العنف، وما يترتب عنها من قتل وموت.

يضاف للغلاف جهته الخلفية التي لها دور في تشكيل تصور نهائي حول الديوان، حيث تأخذ في ديوان مرثية الرجل الذي رأى لون الغلاف ذاته وهو الأسود كما كُتب عليه جزء من أحد القصائد وهي قصيدة أشجار الجنوب المائلة:
سأقاتلك الآن يا صاحبي عاشقا وقتيلا.
ورحنا نفتش عن نبعة كي نعد السهام،
... وجدنا ...

وكان يريش،، وكنت أريش
لماذا إذا سدّ السهم نحوي أصاب
وسهمي يطيش؟²

ويعبر هذا الجزء على قمة الصراع الذي يعانیه الشاعر حيث ختم به الديوان ليجعله متواصلا ومفتوحا، لكون التجربة الشعرية غير منتهية، كما أنه كُتب باللون الأحمر الذي يوحي بالصراع والقتل كما تقدّم، بهذا ينطلق الديوان من الصراع ويختتم به، مقدّما تجربة فريدة في التشكيل الهندسي في الغلاف، وهذا ينعكس على نصوص الديوان كما سنرى خلال المطلب المقبل.

¹ ينظر، ظاهر محمد هزاع الزواهره، اللون ودلالاته في الشعر، ص 43.

² ينظر، الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 25.

المطلب الثاني: التشكيل النصي.

نبحث في التشكيل النصي شكل القصائد الهندسي وكيف تجلّت على الصفحات البيضاء، فبعضها احتل كل الصفحة وبعضها جزء منها، وأخرى جاء شكلها شجري وأخرى عمودي وغير ذلك من التشكيلات الهندسية وفيما يلي نقدّم رسداً لمختلف أشكال القصائد المقدّمة في الديوان من خلال الجدول التالي:

الجدول رقم (09)

نمط شكل القصيدة	عدد الصفحات المكوّنة للقصيدة	الصفحة	عنوان القصيدة
قصيدة حرة الشكل الشجري الأسطر مختلفة الطول	ست صفحات	07	1- لسمات
		08	2- تبادال
		09	3- التحية
		10	4- العقبة
		11	5- شكوى
قصيدة حرة الشكل الشجري الأسطر مختلفة الطول	صفحتين كل واحدة في ورقة مستقلة أي توجد أربع صفحات	13	2- مرثية الرجل الذي رأى
		17	3- أغنية الدرويش

القصيدة عمودية الشكل المتوازي لكن ليس تناظري إنما العجز تحت الصدر	صفحتين	21	4- نزييف	
قصيدة حرة الشكل الشجري الأسطر مختلفة الطول	أربع صفحات	23	5- أشجار الجنوب المائلة	
قصيدة حرة الشكل الشجري الأسطر مختلفة الطول	خمس صفحات في ثلاث ورقات	27	6- الدخول إلى الكهف الثاني	
قصيدة حرة الشكل الشجري الأسطر مختلفة الطول	أربع صفحات	33	7- اشتغالات الليلة الأولى	
قصيدة حرة الشكل الشجري الأسطر مختلفة الطول	أربع صفحات	37	8- الأرض الأخيرة	
قصيدة حرة الشكل الشجري الأسطر مختلفة الطول	ست صفحات	41	1	9-سبع شمعات
		42	المدينة 2	
		43	الغريب 3 وجه من بلادي	
		44	4 طفلان	
		45	5 عربون وفاء	
		46	6 حديث عائلي	
قصيدة عمودية. الشكل المتوازي التناضري	صفحتين	47	7	موشح

قصيدة حرة الشكل الشجري الأسطر مختلفة الطول	ست صفحات	49	1 صيد	10- الخطوط المتوازية
		51	2 فروسية	
		53	3 اغتيال	
قصيدة حرة الشكل الشجري الأسطر مختلفة الطول	ثماني صفحات	55	(1)	11- عزف منفرد
		57	(2)	
		59	(3)	
قصيدة حرة الشكل الشجري الأسطر مختلفة الطول	صفحتين	63	12- بوح	
قصيدة حرة الشكل الشجري الأسطر مختلفة الطول	ست عشرة صفحة (16)	65	1 حالات مسافر	13- قصائد من البحر
		70	2 محاورة فينوس	
		72	3 رقص	
		74	4 البحر	
قصيدة حرة الشكل الشجري الأسطر مختلفة الطول	أربع صفحات	81	الصورة الأولى	14- صوتان
		83	الصورة الثانية	
قصيدة حرة الشكل الشجري الأسطر مختلفة الطول	صفحتين	85	15- الإبراق	
قصيدة حرة الشكل الشجري الأسطر مختلفة الطول	أربع صفحات	87	16- النوافذ المنكّسة	
قصيدة حرة الشكل الشجري الأسطر مختلفة الطول	ثلاث صفحات	91	17- غائبة	

انطلاقاً من الجدول نلاحظ توزّع تشكيلات كثيرة على سطح الديوان مما يجعله غنياً بالتشكيلات المبتكرة، حيث كان أغلبها من الشكل الشجري المعبر على النمط الحر في التشكيل، كما أن أعداد الصفحات في مختلف القصائد متقارب نسبياً، فتتأثر حوالى أربع صفحات وذلك بجمعها وقسمتها على عددها، ونجد العدد متقارب مع أغلب عدد صفحات القصائد، مع بعض الاستثناءات في القصائد المكونة من عدد من الأجزاء فقد جاءت متعدد الصفحات، وفيما يلي نقدّم أهم المظاهر التي يمكن رصدها حول تشكيلات نصوص الديوان:

1- **أنماط الكتابة داخل الصفحة:** يندرج فضاء الكتابة عموماً داخل الصفحة في المساحة التي تشغلها الكتابة المطبوعة، وأنماط استخدامها من حيث الأفقية والعمودية والتأطير ومساحات البياض والسواد في الصفحة¹. بهذا ومن خلال إمكانات الطباعة يتم تقديم نصوص الديوان بأشكال مختلفة حسب رغبة الشاعر ومخرج الديوان، **"فالخط والشكل الطباعي يعتبران تمثيلاً من مستوى ثانٍ للمعطيات اللغوية"**² لذلك يعمل شكل تقديم النص دور الموجه للمتلقى ومساعد في تحديد دلالة النص، وحتى لطبيعة قراءته الإيقاعية فالكتابة عموماً بهذا الشكل ليست حلية شكلية بل تشكيل خطي أفقي وعمودي وفراغ- بياض- وسواد مقصود من الناحية الفنية لتحميله أبعاداً إيحائية³ لها تأثيرها الفعال في المتلقى.

ومن خلال ما تم رصده في الجدول السابق نجد العديد من أنماط التشكيل داخل الصفحات وأكثرها انتشاراً كما ذكرنا هو الشكل الشجري الذي نمثل له بأحد النماذج من النصوص⁴:

مرثية الرجل الذي رأى

فضاء الروائي نموذجاً، ص 154.

فضاء الروائي نموذجاً، ص 155.

¹ ينظر
² محمد
³ ينظر
⁴ الأخذ

جرحتك - إذن - واستدارت إلى أهلها
طفلة تتخاطف خصلتها الريح فوق المدى
والقتيل على روجه تركع الشمس
ترتيلة سقطت
وتساقطت فوق السطوح، القريبة
نصف ملاك
تحفر في مقلتيه الهدوء!
عبر الناس
حطت على الحائط المتهدم إغفاءة

يظهر الشكل الشجري المشكل للنص، فالأسطر مختلفة الطول وهو ناتج عن اختلاف عدد التفعيلات في كل سطر، بهذا يقدّم النص تجليا هندسيا مكانيا مختلفا عن الشكل العمودي، وهو متفق مع النموذج الشعري العربي المعاصر، حيث تجاوز الشعراء فيه النموذج المكاني القديم وإن جربوه في بعض المرات فقد تجاوزوا القصيدة العمودية في النهاية.¹ إضافة لهذا الشكل نجد في الديوان العديد من التشكيلات تأخذ أشكال هندسية مختلفة إذا ربطنا حدود كتابتها فنجد شكل المثلث والخط المستقيم والمستطيل وشبه المنحرف وغيرها من التشكيلات ومنها نذكر شكل شبه المنحرف من خلال قوله في قصيدة سبع شمعات:

أمها قالت لها:
(إن تجرحي التربة تثمر
والسحاب الأبيض الهائم يمطر)
فاشترت لي -كتاب الحب- خنجر²

نلاحظ الشكل الذي قدّمه النص حيث يبدو كشبه منحرف قائم، وللشكل دلالاته حيث ينطلق النص من القاعدة الصغرى في الأعلى ويبدأ في الاتساع فضائيا لأسفل الشكل، ولو تتبعنا دلالات النص لوجدناها تلتقي مع الشكل فالنص ينطلق

¹ فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص 85.

² الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 46.

من قول الأم ثم يبدأ بالانفتاح مع تطور النص إلى أن يصل إلى القاعدة، حيث يصل النص إلى قمة توتره في "اشترت لي - كتاب الحب - خنجر".

ومن الأشكال التي نرصدها في الديوان شكل المثلث في قصيدة صورتان:
عندها..

أخرج الزهر من قلبه والتفت

لم يجد أحدا غير وحدته فهبت،

وتوسد غريته، علها ترجع الليلة التالية!¹

إضافة لما تقدّم نرصد العديد من التشكيلات الهندسية تظهر من خلالها قصائد التفعيلة الشجرية، وفي مجملها تقدّم النص بشكل أكثر حسيّة بهذا يظهر أن التشكيل البصري للنص الشعري المعاصر عموما يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدرجات الحسية²، وهذا يحمّل النص بحمولة دلالية زائدة تساهم في تأويله ورسم معالمه.

كما نرصد في الديوان إضافة للشكل الشجري التشكيل العمودي في النموذجين الوحيديين في الديوان، ولكن تشكيل سطورهما ليست عمودية بالشكل القديم بل أخذ هيئة مقارنة للشكل الحر، ومن ذلك قوله في قصيدة نزيّف :

جرى ما جرى لما رأيت جبينها

كنار على ماء الغدير تطوّف

ورجت عظام الروح ألف قصيدة

على كتفي اليسرى تموج.. وتهتف³

¹ المصدر نفسه، ص 84.

² محمد الصفراوي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ص 22.

³ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 21.

يظهر الشكل المتوازي لكنه ليس تناظري فالأبيات رغم أنها عمودية لكن كُتبت بشكل متواز، فالعجز جاء مباشرة تحت الصدر في كل بيت مما قدّم لنا شكل المستطيل وهو شكل لا يكاد يختلف عن التشكيلات الحرة في ذات الديوان. أما النموذج العمودي الثاني وهو الجزء السابع (موشح) من قصيدة سبع شمعات فيظهر فيه الشكل العمودي التقليدي حيث يتناظر الصدر بالعجز بشكل متعاقب كالتالي:

جاءك الغيث) ويكفيني الظما

يا شعاعا شق قلب الأبد

موغل في البعد .. يدنو كلما

أغمض الليل عيون الأبد¹

يظهر التناظر بشكل متعاقب بين صدر وعجز البيت مما يجعله عمودي. لكن قصيدة عمودية واحدة لا تكاد تمثل شيئا في ديوان غلبت عليه القصيدة الحرة والشكل الشجري مما يجعلنا نعتبر هذا الشكل النموذج العام في الديوان. 2- العناوين: تتطلق العناوين من عنوان الديوان مرورا بعناوين القصائد، وتمثل مختلف هذه العناوين أحد تجليات الفضاء النصي، وذلك لما تشغله أحرفها الطباعية من مساحة على الصفحة، كذلك لتمييزها في نوع الخط وحجمه، فهي في الغالب لا تُكتب بنفس الخط الذي يُكتب به نص القصيدة، وفي الديوان كُتبت عناوين القصائد في وسط الصفحات وإلى اليسار وبخط مختلف عن متن النص، وقد بقي أعلى الصفحة أبيضاً في كل القصائد بهذا يخرج العنوان من البياض ليتجسّد ويقدم ذاته ونصه. كما أن وجوده في الجهة اليسرى له دلالة المعارضة والرفض فعين القارئ تتجه لليسار لتقرأ من اليمين وهذا يحدث توترا وهو مطلوب لتلقي النص الشعري. ومن نماذج عناوين القصائد نذكر ما جاء عليه عنوان قصيدة بوح²:

بوح

¹ المص

² الأخذ

وقلت لها.. والوقت شلال البداية،
قطرة تمتد في عبق السكون
لتملأ الأرض القصية. كان مهتما يعيد فضاءه.. نهما إلى بدء الخرافة..
لم يكن شينا سويا أن أعيد مجامري لبخورها، وأعيد مسرحة الفضاء إلى
بلاد واعدتني وهي ترغب في سواي.

يظهر من خلال شكل الصفحة موقع العنوان المتميّز فقد انطلق من بياض مفتوح فوقه ليقدم النص جهة اليمين.

3- الرسوم والأشكال والعلامات غير اللغوية: ونركز على الموجود داخل القصائد ونميّز فيها الأشكال والعلامات غير اللغوية كعلامات الترقيم التي نجدها بكثرة في القصائد حيث تفصل بين الأسطر أو تعبّر على كلام محذوف، ومن هذه العلامات نذكر النقط المتعددة والفواصل ومن نماذجها قوله في قصيدة بوح:

وأنا الذي أعطى المواقف حرّها..

وأعود منفردا إلى قمم الرؤى..

والثلج تدفئه يداي.

هذا أنا نجم أمر على السماوات التي كانت سماء حرة..

لما تشظت لحظة الميلاد حولت الجروح إلى فمي

ومنحتها حتى تقيم

طقوسها حلما.. وناي.¹

نلاحظ أنه يوزّع النقط في مواضع متعددة بين الكلمات أو في آخر الجمل، وتدل في نهاية الجمل على مواصلة في الكلام.

¹ الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص 64.

كما نجد الكثير من العلامات غير اللغوية خصوصا علامات الترقيم والفواصل التي أدت دورا في رسم ملامح دلالة النص، مما يدل على إمكانية هذه العلامات في شحن النص بدلالات إضافية تساهم في تأويله.

مما تقدّم يظهر التشكيل الهندسي المتميّز لقصائد ديوان مرثية الرجل الذي رأى حيث جعلنا هذا التشكيل نُدخل الديوان في التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة من أوسع أبوابها، فقد جرّب التشكيل الشجري واستفاد من العلامات غير اللغوية، وهندسة البياض والسواد في الصفحة، وهذا يجعله مختلفا ويحمّل تجربته بعدا فضائيا يساهم في رسم معالم تأويلها.

خلاصة:

من خلال تتبّع مختلف مستويات النص في ديوان مرثية الرجل الذي رأى نصل إلى أهم خصائص هذا النص على المستوى اللغوي والإيقاعي والهندسي، وهي خصائص تضعه في قلب شعرية الاختلاف التي أسست لنص مختلف على جميع الأصعدة والمستويات، بهذا فنص **الأخضر فلوس** نموذجاً عن هذه الشعرية، ومن خلال خصائصه نصل لأهم خصائص هذا الاتجاه الشعري:

- نص يقدّم لغة مختلفة على مستوى المعجم والتراكيب، فقد أدخل على المعجم الشعري ألفاظا مستحدثة، كما قدّم تراكيبا مُبتكرة على المستوى العلاقات الأفقية والعمودية.

- يوظّف هذا النص على المستوى اللغوي ظاهرة الثنائيات بكثرة، لدرجة أنها صارت ظاهرة مميّزة له، وموجّهة لدلالاته.

- يستخدم هذا النص الصورة بشكل مختلف حيث يغلب عليها الرمز والأسطورة، كما يتفاعل نصيا مع نصوص أخرى، فيحاكيها ويتناص معها.

- يوظّف هذا النص على مستوى الإيقاع إيقاعات التفعيلة مما يقدّم قصيدة حرة النظم.

- لا يتقيّد النص بالتفعيلة البسيطة بل يخرج عنها للتفعيلات المركّبة.

- يتم اختيار التفعيلات بناء على علاقتها باللغة والمضمون في الكثير من الأحيان، بسبب ما تمنحه بعضها من مرونة في التركيب، خصوصا البسيطة منها كتفعلتني (فعلون و فاعلن).

- يقدم النص شكلا هندسيا مختلفا، فأسطره متفاوتة الطول نتيجة توظيفه للتفعيلة، وهذا التشكيل يؤثر في تلقي النص ككل، كما يمنح المتلقي إمكانية تتبع الأسطر والجمل الشعرية بشكل متواتر حسب التشكيل.

بهذا يقدم نص مرثية الرجل الذي رأى تجربة جديدة ومختلفة في الشعرية الجزائرية المعاصرة، على مستوى بنيته اللغوية والإيقاعية والهندسية، مما يجعله أنموذجا يمكن الانطلاق منه للتنظير حول خصوصية النص الشعري الجزائري المعاصر وتفردّه في بناء نص مختلف، له خصوصيته من حيث البنية وكذا طبيعة الموضوعات وفلسفتها.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: بنية النص في ديوان " سين " لمشري

بن خليفة

- مدخل

- المبحث الأول: بنية اللغة وأثرها في النص.

المطلب الأول: آليات توظيف اللغة الشعرية.

المطلب الثاني: العلاقات اللغوية وتشكل النص.

-المبحث الثاني: تجليات التشكيل الإيقاعي في

الديوان

المطلب الأول: الإيقاع المفرد في الديوان

المطلب الثاني: الإيقاع المركب في الديوان

– المبحث الثالث: أشكال حضور الفضاء النصي في

الديوان

المطلب الأول: الفضاء النصي في الغلاف.

المطلب الثاني: الفضاء النصي عبر التشكيل النصي

للقصائد.

– خلاصة

الفصل الثالث: بنية النص في ديوان "سين" لمشري بن خليفة

مدخل

من خلال اللقاء الأول مع ديوان "سين" للشاعر "مشري بن خليفة"¹ تظهر البوادر الأولى لرغبة نصه في الاختلاف والتأسيس لنص مغاير وجديد، فعنوانه ينطلق من المجهول والمتغير "سين" وهذا في عرف الرياضيات وكذا في التداول العربي، ليقدم بذلك بداية الاختلاف ويرسم الغموض حول النصوص التي سيستقبلها المتلقي، حيث توزعت هذه النصوص التي بلغ عددها خمس وعشرين قصيدة على 79 صفحة من الحجم الصغير 15×22. وقد بدأ الشاعر رحلته في هذا الديوان مع قصيدة رؤيا وانتهى إلى قصيدة هما عاشقان، وتجدر الإشارة إلى الترتيب الزمني المعكوس الذي خضع له ورود القصائد؛ فالقصيدة الأولى نصيا تظهر أنها مؤرخة بـ 2001/07/23، في حين تبدأ القصائد بعدها - انطلاقا من القصيدة الثالثة - في التنازل زمنيا وصولا للقصيدة الأخيرة في الديوان حيث وقّعها الشاعر بتاريخ 1984/04/15، بهذا يظهر أن الشاعر تدرج في تقديم

¹ مشري بن خليفة، شاعر جزائري معاصر، يعد من رواد جيل الثمانينات، له عدة دراسات نقدية إضافة لأعماله الشعرية.

نصوصه وتجاربه بشكل متسلسل من الحاضر إلى الماضي، ليكون ذلك أيضا نوع من التجريب يحاول الشاعر القيام به لاستفزاز المتلقي، وليقدّم آخر تجاربه أولا ثم يحيل المتلقي عن سابقتها وصولا للانطلاقة الأولى وكأنّ الشاعر يريد العودة بالزمن، يريد السفر من خلال تموقع قصائده إلى بداية التجربة الشعرية التي خاضها وعاش اختلافاتها.

وقد حاول الشاعر عموما من خلال نصوصه ابتكار نص جديد يستجيب لشروط الحداثة بجميع خروقاتها وانزياحاتها، وترسيخ قواعدها، فأخذ بهذا موقعا هاما في التجربة الشعرية الجزائرية المختلفة.

وسنحاول في الصفحات الآتية تتبّع المستويات النصية على اختلافاتها انطلاقا بالمستوى اللغوي، مروراً بالجانب الإيقاعي، وستنتهي في الأخير إلى التشكيل الهندسي، في سبيل التعرّف على بنية النص في ديوان " سين " ورصد ملامحها.

وفي ما يلي سنقدّم قائمة بأسماء قصائد ديوان سين، بأرقامها التي سنعتمدها في القراءة:

الصفحة	عنوان القصيدة	رقم القصيدة	الصفحة	عنوان القصيدة	رقم القصيدة
44	مقاطع منسية من حب الجزائر	ق14	05	رؤيا	ق1
49	سين	ق15	08	خراب	ق2
53	الوطن ... الحجر	ق16	11	مطر الغواية	ق3
55	سيدتي ... هذا المساء	ق17	14	كوايبس السراب	ق4
59	أغنية المنفى	ق18	17	قصائد	ق5
62	عطش	ق19	20	شتات	ق6
65	أبواب الجسد	ق20	23	ليس مهما	ق7
67	المعراج	ق21	26	آية الحزن المبين	ق8
72	عبد الواحد	ق22	30	وطن لأنيس	ق9
74	الجسد الطريد	ق23	34	جنازات الخروج	ق10
76	عاشق الرمل	ق24	39	القصص الذهبي	ق11
78	هما عاشقان	ق25	41	وحيدان	ق12

المبحث الأول: بنية اللغة وأثرها في النص.

المطلب الأول: آليات توظيف اللغة الشعرية.

ننطلق في ضبط آليات توظيف اللغة الشعرية من رصد المعجم الشعري في الديوان، حيث يعتبر المعجم الشعري لحة أي نص كان، فمهما اختلفت النصوص فالمعجم يحتل موقعا مركزيا فيها، لهذا حظي بالاهتمام قديما وحديثا¹، وعليه سنركز عليه بشكل خاص، كما نشير للبنيات الصرفية من خلال تحديد نسب الأفعال والأسماء، إضافة لتتبع ظاهرة الثنائيات الضدية التي تشكل ظاهرة ملفنة في لغة سين، كما نشير في الأخير للغة عناوين القصائد ودورها في رسم ملامح أولية للقراءة. وفيما يلي نتتبع مختلف هذه المحددات كالتالي:

4- المعجم الشعري:

يظهر بوضوح أن الشاعر لم يحفل بالمعجم الشعري الخاص كما يمكن أن نجده في النص التقليدي، فحاول كما فعل الشاعر العربي المعاصر بأن يحيا نبض عصره في تجربته الشعرية الخاصة، فاتجه إلى إلغاء التقيد بالمعجم الشعري في إنتاج صورته بشكل عام². ولكن رغم ذلك يمكننا أن نلمح من خلال قراءتنا للديوان وجود مجموعات من الكلمات تنتمي لذات الحقل، وعبر رصدها نلاحظ أنه تتوزع

¹ ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ص 61.

² ينظر السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية- مصر، دط، 2003، ص 133.

على حقلين رئيسين؛ أولهما حقل الإنسان وثانيهما حقل الكون، حيث يظهر حضورهما بشكل جلي في الديوان، ونحاول من خلال تتبّع نسب ورودهما التوصل لملامح المعجم الشعري عموماً في الديوان، ولكن قبل ذلك نقدّم بعض المحددات اللغوية لهذه الحقول حيث يتم من خلالها إحصاء كل الألفاظ المشابهة لها في الديوان، ومن نماذج هذه المحددات نذكر ما يلي:

نماذج عن الحقول الدلالية المهيمنة على لغة ديوان "س" لمشري بن خليفة		الجدول رقم (10)
حقل الكون	حقل الإنسان	نمط المعجم من الناحية الصرفية والتركيبية
/	أدخل	الأفعال
/	أكتب	
/	تشتهي	
غيمة	الجسد	الأسماء
الفجر	عرب / أنيس	
القمر	طفل	
	صرخة الطفل عند الولادة	الجميل الاسمية
لمعت نجمة في المدى	يموت المحبون شوقاً	الجميل الفعلية
	من دمي أرسم نخلة	شبه الجملة

من خلال المحددات قمنا بإحصاء كل الألفاظ التي تنتمي لهذه الحقول وتصنيفها، حيث يعد إحصاء ألفاظ المعجم مسألة مهمة تضع يدنا على بعض

الترددات التي هي ذات مغزى¹، حيث قمنا بداية بحساب عدد الألفاظ الدالة في كل قصيدة ثم تتبّعنا وأحصينا منها الألفاظ التي تنتمي للحقول المهيمنة على لغة الديوان، ونلخص ذلك في الجدول التالي:

الجدول رقم
(11)

الحقول المهيمنة في الديوان		عدد الألفاظ الدالة في كل قصيدة	رقم القصيدة	الحقول المهيمنة في الديوان		عدد الألفاظ الدالة في كل قصيدة	رقم القصيدة
حقل الكون	حقل الإنسان			حقل الكون	حقل الإنسان		
16	124	160	ق14	16	43	86	ق1
10	66	85	ق15	13	44	74	ق2
08	21	35	ق16	25	61	198	ق3
25	85	124	ق17	20	71	141	ق4
13	68	96	ق18	14	56	77	ق5
13	52	70	ق19	17	82	109	ق6
06	25	33	ق20	18	49	78	ق7
13	136	169	ق21	17	40	129	ق8
08	40	54	ق22	23	84	128	ق9
06	54	67	ق23	22	126	167	ق10
06	38	52	ق24	07	37	54	ق11
07	50	59	ق25	05	24	33	ق12
				01	22	23	ق13

¹ ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتجية التناص) ، ص60.

من خلال الجدول نصل إلى مجموع الألفاظ الدالة إضافة إلى مجموع الألفاظ في

الحقول المهيمنة على الديوان ونجملها في الجدول رقم (12)

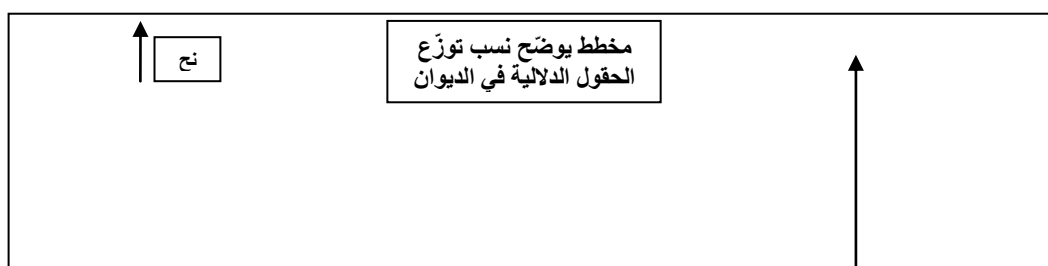
مجموع ألفاظ حقل الكون	مجموع ألفاظ حقل الإنسان	مجموع الألفاظ الدالة في الديوان
392	1498	2337

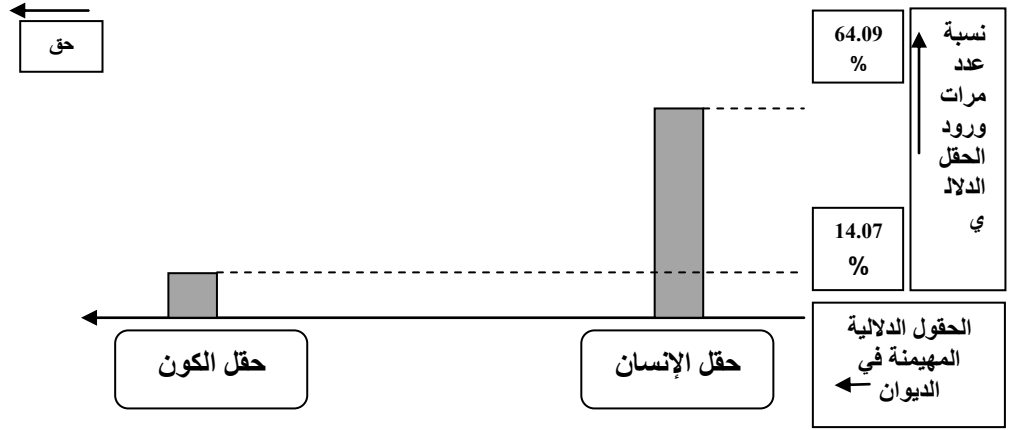
يظهر العدد الكبير لألفاظ الحقول المهيمنة، ويمكننا ملاحظة هذا الحضور بشكل أكثر دقة من خلال التعبير عنها بالنسب المئوية ثم تمثيلها على مخطط بياني يوضح توزيعها وتطورها من قصيدة لأخرى، وفيما يلي نقدم نسبها مقارنة بالعدد الإجمالي لألفاظ الديوان الدالة:

الجدول رقم (13)

عدد ألفاظ الديوان إجمالاً	عدد ألفاظ الديوان الحاملة للحقول	نسبة ألفاظ الحقول مقارنة بالعدد الإجمالي لألفاظ الديوان	عدد الألفاظ في كل حقل	الحقول المهيمنة في الديوان
2337	1827	64.09 %	1498	حقل الإنسان
		14.07 %	329	حقل الكون
		78.17 %	1827	المجموع

عبر الجدول (12) نصل لنسب وكمّ الألفاظ المشكلة للحقول المهيمنة على الديوان، حيث وصلت نسبة الحقول الدلالية إلى 78.17% من ألفاظ الديوان، وتعد هذه النسبة عالية بما يكفي لتشكّل هذه الحقول ظاهرة بارزة تحدد معالم بناء المعجم الشعري في الديوان، وسنحاول ترجمة البيانات الموجودة في الجدول أعلاه إلى معطيات نمثلها في المخطط الموالي حيث نرمز لنسبة عدد ألفاظ الحقول الدلالية بالرمز (نج) وإلى الحقول المخطط رقم (05).





التعليق:

من خلال المخطط البياني يظهر تفوق حقل الإنسان، مما يجعل من النصوص رسالة إنسانية، فالإنسان هو محور النصوص في الديوان، الإنسان في هذا المجموعة الشعرية يقفز لنا من كل سطر شعري ولا يمكنك أن تفتح صفحة أو تعانق حرفاً دون أن تشعر بأحزانه وأفراحه، فهو من يفاجئه الفرح في البداية : يفاجئني الفرح¹، فتتغير الأيام ويدق المساء عهداً جديداً فيأتي الربيع²، ومخشي الحزن مثل دخان في المساء³، إنه إنسان يرى في المرأة / الوطن عالماً يحتمي به ويلجأ له، يهاجر إليه: هاجرت إليك⁴، فتتغير العوالم من حوله، وينطفئ الظمأ في أحداقه، عندها فقط :

يبدأ الجسد في الغناء،

يوحدنا الشيد،

في دهشة اللقاء.⁵

ولكن ما أشبه اليوم بالبارحة¹ إنه الحزن، قدر الإنسان مهما أنكر ذلك وهرب من مصيره مهما حاول أن يخفي ملامح جراحه ستكشف الآلام عن نفسها:

¹. مشري بن خليفة، سين، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، الجزائر، ص 05.

² المصدر نفسه، ص 05.

³ المصدر نفسه، ص 06.

⁴ المصدر نفسه، ص 06.

⁵ المصدر نفسه، ص 07.

اخلع نعليك سيدي

واقرب

فهذا الجرح جرحك

منى تعترف؟²

إنه دائما يبحث عن مصدر أحزانه، ويفتش عن من خنق الأفراح وكنتم صوتها:

من قتل الطير الذي مازال لم يطر

ومن رمى القواد برمح

أيقظ الحزن القديم³.

وكلما أوصدت الأبواب يعود الإنسان إلى السكن، إلى المرأة / الوطن، التي يولد في عينيها مرتين⁴.

ونلاحظ من خلال نسب الحقول الدلالية التي أوردناها في البداية، أن حقل الكون احتل نسبة هامة، توضح علاقة الإنسان بكل ما يحيط به، علاقته بالشجر والحجر، بالسماء والأرض، بالغابة والقرية والمدينة، إنه محور الكون الذي يفتح عنه في كل ما يعايشه: أمراك نبعاً⁵، نلاحظ هنا كيف تتحد المرأة بالطبيعة/ الكون فتصير نبعاً دلالة على الماء، على النماء والخصب، أما في: تراكض في سمائي مرياح طائشة⁶ فتصير عوالم الإنسان وأفكاره سماء شاسعة تتراكض فيها الرياح الطائشة دلالة على الحيرة والتردد والضياع، بهذا تظهر إمكانات اللغة غير المحدودة مبرهنة على قدرة الشعر في خرق القوانين العادية التركيبية، والتداولية والمرجعية، حيث

¹ المصدر نفسه، ص 28.

² المصدر نفسه، ص 62.

³ المصدر نفسه، ص 65.

⁴ ينظر، مشري بن خليفة، سين، ص 49.

⁵ المصدر نفسه، ص 08.

⁶ المصدر نفسه، ص 11.

يخلق قوانينه الخاصة به، فالشعر بذلك يستند إلى قوانين اللغة العامة ولكنه يثور عليها أيضاً¹، بهذا فليست القصيدة لعباً بريئاً في ماء اللغة وما يحمل من مدلولات سطحية، إنها تحتاج إلى أن تتجاوز ذلك إلى تفجير الواقعة أو الفكرة من شحنة داخلية كامنة²، وهذا ما حاول نص سين القيام به بشكل فريد، حيث تجاوز السطح اللغوي بشكله التداولي إلى تفجير عمق اللغة واستنطاق باطنها.

5- بنية الأسماء والأفعال في الديوان:

نحاول تتبّع حضور الأسماء والأفعال في النص من خلال إحصائها في البداية ومقارنتها في ما بينها، ثم نبحت في حضورها الداخل في الحقول المهيمنة كما حدّدناها سابقاً، بهذا سنحصي حضورها في البداية من خلال الجدول التالي في كل قصيدة على حدة:

الجدول (14)

رقم القصيدة	الأسماء	الأفعال	رقم القصيدة	الأسماء	الأفعال
ق1	58	22	ق14	116	47
ق2	46	26	ق15	57	26
ق3	60	33	ق16	30	04
ق4	68	29	ق17	83	34
ق5	59	14	ق18	73	21
ق6	87	26	ق19	50	17
ق7	50	25	ق20	20	13
ق8	106	20	ق21	97	61
ق9	93	33	ق22	45	09
ق10	124	35	ق23	49	16
ق11	44	10	ق24	34	17
ق12	29	05	ق25	49	11
ق13	21	02			

¹ ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ص68.

² ينظر، علي جعفر علاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص51، ص121.

من خلال الجدول نصل إلى مجموع الأسماء والأفعال في الديوان ونجملها في

الجدول الآتي:

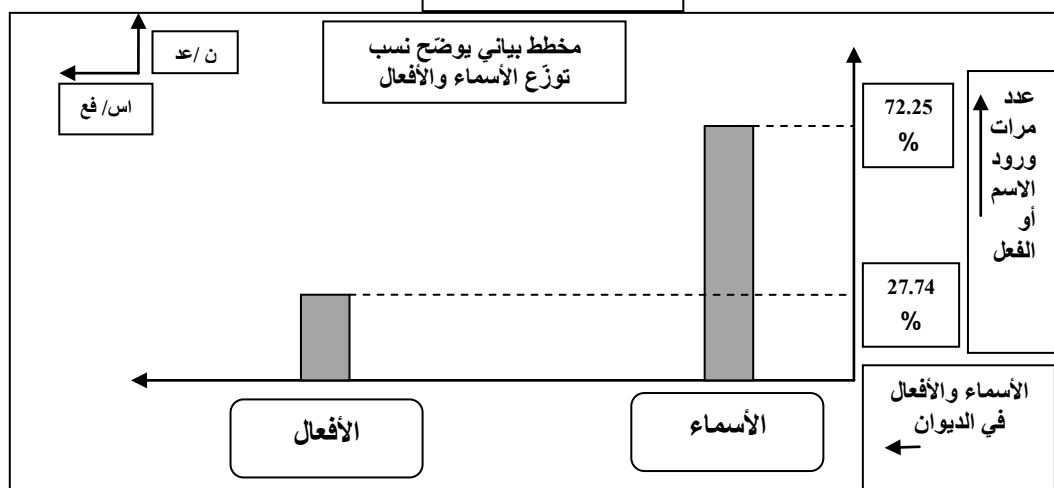
الجدول (15)

نسبة الأسماء والأفعال مقارنة ببعضهما	عدد الألفاظ لكل من الأسماء والأفعال	الأسماء والأفعال في الديوان
72.25 %	1448	الأسماء
27.74 %	556	الأفعال
100 %	2004	المجموع

عبر الجدول (14) نلاحظ الحضور المتفاوت للأسماء والأفعال على امتداد الديوان، حيث بلغت الأسماء 1448 اسما، أي بنسبة 72.25 %، أما الأفعال فقد بلغ عددها 556 فعلا أي بنسبة 27.74 %، وجمعهما نحصل على عدد الكلمات القابلة للتحويل الصرفي في الديوان حيث يصل عددها إلى 2004 كلمة، وهو أقل بقليل من عدد الكلمات الدالة في الديوان الذي حددناه بـ 2337 كلمة، والفارق بينهما يرجع لبعض الأسماء الموصولة وأسماء الإشارة، حيث أسقطناها من حساب مجموع الأسماء والأفعال.

بعد التعرّف على نسبة الأسماء للأفعال نقوم بتمثيل حضورهما الثنائي من خلال المخطط التالي حيث نرّمز لهما بالرموز - اس/فع - على الترتيب ولنسبتهما بالرمز ن / عد - :

المخطط رقم (06)



التعليق:

من خلال المخطّط نلاحظ الحضور المكثّف للأسماء حيث بلغت نسبتها **72.25%** مقابل الأفعال التي لم تتجاوز نسبتها **27.74%**. حيث احتلت الأسماء أكبر حضور لها في القصيدة رقم (10) **جنازات الخروج**، إذ بلغ عددها **124** اسما، ومنها: **ثلج، الدم، الصراخ، الحزن، الموت، الطين**، وغيرها كثير حيث تبدو هذه الأسماء مشحونة بمعاني الغضب والرؤية السوداوية القاتمة انطلاقا من العنوان ذاته، مرورا بأسطر القصيدة، كما نلاحظ أن أغلب الأسماء معرّفة بالألف واللام، وفي ذلك تخصيص وتحديد، لعله نابع من التصاق الشاعر بتجربته الذاتية الخاصة ومعاناته المنفردة، لهذا خصّص كلامه وعرفه ليلتصق به ويتجربته. أما الأفعال فقد حظيت بنصيب أقل في لغة الديوان ومنها ما نجده في القصيدة رقم (21) **المعراج**، حيث حضرت الأفعال بنسبة كبيرة مقارنة ببقية القوائد حيث بلغ عددها **61** فعلا، ومنها نذكر؛ **تذكّرتك، تعرج، يسقط، تمر، ترسم، يبحث...** نلاحظ من خلال هذه العيّنة أن أغلب الأفعال جاءت في الزمن المضارع مما حمّل النص دلالات الاستمرار عبر الزمن والتطلّع للآتي، وهذا يتفق مع دلالات قصيدة (المعراج) التي تتأشد الآتي، وتحاول الوصول وتستمر في ذلك دون توقف، لهذا احتاجت للزمن المضارع الذي منحها مساحة غير منتهية لتستمر في معراجها.

مما تقدّم نلاحظ أن النص عج بالأسماء بشكل ملفت، لكن غلبة الأسماء لا تُعري بالحكم على السكون المطلق للحركة، لأنها قد تكون تابعة إسناديا للأفعال وهذا سيحرّك لغة النص ويدفعها للتجّزّ الدائم. لهذا فنسبة الأسماء والأفعال تقدّم لنا مبدئيا النمط اللغوي الغالب كما تمنحنا إشارات على طبيعة تكوين النص وأصول الاختيارات الممنوحة قبل إبداعه، فكثر الأسماء تُظهر أن الشاعر مشغول بمحدّدات مستقلة عن الزمن أكثر من اشتغاله بما هو زمني. كما أن التفوق الاسمي الواضح يشير إلى ظاهرة شعرية تجنح للسكون والتعبير عن ما هو شامل وإنساني انطلاقا من تجربة ذاتية، فتغليب الأسماء يجعل من معجم الديوان أكثر استقرارا في مناقشة القضايا التي يطرحها، فبُعدها أكثر شمولية رغم أنها نابعة من ذاتية شاعر.

3- ظاهرة الثنائيات الضدية في الديوان:

يتعامل الشاعر في العادة مع الثنائيات بوعي عالٍ، وبرؤية معمقة وحساسية مرهفة¹، وفي ديوان سين تقدم اللغة على مستوى مختلف قصائده تضادا بارزا بين ألفاظها، حيث يمسك هذا التضاد بزمام الحركة في العديد منها، لتؤدي بذلك الثنائيات وظائف دلالية وجمالية عديدة، وهذا ما نرصده بعمق في ثنايا قصائد "سين"، ومن نماذج توظيف هذه الظاهرة قوله في قصيدة "قصائد":

تخرج الموتى من موته عاصفة

مراياهم من فوطة

تغسل الروح بعطر الشهادة²

نلاحظ من خلال هذه الأسطر كيف أن الموتى يخرجون من موتهم، أي أنهم يخرجون من الموت إلى الحياة، من الأسفل إلى الأعلى، ورغم التناقض أو التضاد الحاصل بين الموت والحياة إلا أن هذا يؤكد فكرة كون الشهيد حي لا يموت بل أنه يبعث الأمل في الناس (الرايات المرفوعة). وتظهر عبر هذه المقابلة ثنائية الداخل والخارج وثنائية الأسفل والأعلى وهما من أكثر الثنائيات حضورا وتحريكا للمشهد في الصورة الشعرية عموما، فالموت يمثل الأسفل والداخل بحكم ارتباطه بالقبر بقيمته سلبية بينما تمثل الحياة (الشهادة) الأعلى والخارج القيمة الإيجابية. كما يمكننا إدراج ثنائية الاتصال والانقطاع مع هذه الثنائية حيث تمثل الموت الانقطاع والحياة الاتصال، وتعد ثنائية الانقطاع/الاتصال من أهم التقاطعات التي تميز المكان في النص الشعري ونقرأ عبرها جمالياته³.

¹ ينظر مقال لفائز العراقي، بعنوان: ظاهرة الثنائيات في شعر يوسف الخطيب، مجلة الموقف الأدبي - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق. العدد 3847 نيسان 2003.

² مشري بن خليفة، سين، ص18.

³ فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص175.

ومن نماذج ثنائية الأعلى والأسفل أو الصعود والنزول كذلك ما نقرؤه في

قوله:

الروح تعرج

جسدي يسقط.¹

نلاحظ التضاد الفضائي بين الصعود والسقوط، فعندما تعرج الروح وترتفع، أي عندما ترتقي إلى الأعلى، يحدث أن يسقط الجسد إلى الأسفل، وفي هذا التصوير إشارة للمعتقد الصوفي الذي يُنزل ويحط من قيمة الجسد، ليرتقي بالروح إلى أعلى الدرجات.

كما نجد تقاطبا من نوع آخر يتجلى بين ثنائيتي الكتابة والمحو واليمين واليسار في

قوله:

أن قهوما تكنبه اليسار

ومحوة اليمين.²

يظهر التقابل هنا بين اليسار واليمين من جهة، وبين الكتابة والمحو من جهة ثانية، ولكن ما يشد انتباهنا تضاد ثالث تشكّل من خلال هذه التقابلات، فالكتابة عادة ما تكون باليمين، أما اليسار فهو المختلف، وربما هي إشارة إلى فهم المعارضة أو الوقوف في وجه المعتاد أو ربما هي وقوف اليسار في وجه اليمين، أي وقوف الرفض في وجه الموالاتة والقبول السلبي.

كما نجد العديد من أنماط التضاد في لغة ديوان سين ومن ذلك قوله:

يأتي الغمام

يمضي الحمام في نبض السكون.³

¹ مشري بن خليفة، سين، ص 67

² المصدر نفسه، ص 24.

³ مشري بن خليفة، سين، ص 28

نلاحظ التضاد بين يأتي/ يمضي، وعندما يأتي الغمام الذي يحمل دلالة الغيث والخير والإيجاب، يمضي الحمام ولكن يمضي إلى السكون إلى الهدوء والراحة، ونلاحظ هنا كيف أن هذه الثنائية الضدية تمخضت عن تساوق جميل بين مصدر الراحة وبين السكنينة والهدوء.

كما نرصد بعض الثنائيات الضدية التي يحضر أحد طرفيها ويغيب الآخر ومن ذلك قوله:

فنته:

تطل من شرفة هائجة.¹

يتجلى لنا التضاد الفضائي من خلال ظهور الطرف الأول من الثنائية وهو الأعلى (الشرفة)، وهو يحيلنا إلى الطرف الثاني الأسفل دلالة على بعد المسافة بين الطرفين؛ بين من ينظر من الأسفل والذي يطل من الأعلى، وإذا افترضنا أن التقاء المحبين عبر الشرفات عادة ما يكون دلالة على القرب والحب، فإن كلمة هائجة تؤكد ما ذهبنا إليه في البداية من دلالة الثنائية على البعد الحسي والمعنوي.

ومن الثنائيات كذلك نجد ثنائية الكبير والصغير وفي ذلك يقول:

قد يكبر هذا الذي بيننا ذات مساء.²

تشبي لنا كلمة يكبر بأن الذي بينهما لازال صغيراً، أو على الأقل لازال أصغر مما يحلم به ضمير المتكلم في النص، وهنا ثنائية يستدعي طرفها الأول (الكبير) طرفها الثاني الغائب (الصغير)، فيظهر الصراع بين واقع مرير يفرض جواً من الخيبة، وحلم جميل قد يحدث ذات مساء.

ومن التضاد كذلك ما نلاحظه في قوله:

وأدعوا طائر الورق

ليطير في هذا الأفق.¹

¹ المصدر نفسه، ص 47.

² المصدر نفسه، ص 56.

يظهر التقابل والتضاد هنا بشكل واضح بين دعوة الطير وفعل الطيران، فإذا علمنا أن هذا الطائر طائر ورقي؛ نص يريد التحليق في الأفق، فسننتبه إلى التضاد الذي تخلقه هذه الثنائية بين واقع / (الأسفل) ومأمول أو حلم يتوق إليه النص / (الأعلى).

مما تقدّم نلاحظ أن الديوان رسم عالمه انطلاقاً من قطبين في كل قصيدة مثل كل منهما طرفاً في ثنائية ضدية، حيث قدّم كل طرف جانباً من جوانبها، وعلى اختلاف هذه الثنائيات نجدها تجتمع حول ثنائية الموت والحياة، الكراهية والحب، الفناء والبعث، الأسفل والأعلى، فتصب جميعها في مكان واحد يجعل من الديوان بؤرة صراع بين عالمين متضادين جعل منهما الشاعر مسرحاً ليُحمّل نصه ويشحنه بالصراع الذي طبع نصوص الديوان.

4- بنية اللغة في عناوين قصائد الديوان:

من خلال تتبع عناوين القصائد نلاحظ أنها تلتقي من حيث نمط مفردات لغتها فهي مشكّلة من الأسماء سواء مفردة أو مركّبة، ويظهر ذلك جلياً كما في الجدول

الجدول رقم (16)

التالي:

الصفحة	عنوان القصيدة	رقم القصيدة	الصفحة	عنوان القصيدة	رقم القصيدة
44	مقاطع منسية من حب الجزائر	ق14	05	رؤيا	ق1
49	سين	ق15	08	خراب	ق2
53	الوطن ... الحجر	ق16	11	مطر الغواية	ق3
55	سيدتي ... هذا المساء	ق17	14	كوايبس السراب	ق4
59	أغنية المنفى	ق18	17	قصائد	ق5
62	عطش	ق19	20	شتات	ق6
65	أبواب الجسد	ق20	23	ليس مهما	ق7
67	المعراج	ق21	26	آية الحزن المبين	ق8
72	عبد الواحد	ق22	30	وطن لأنيس	ق9
74	الجسد الطريد	ق23	34	جنازات الخروج	ق10
76	عاشق الرمل	ق24	39	الققص الذهبي	ق11

¹ مشري بن خليفة، سين، ص62.

78	هما عاشقان	ق25	41	وحيدان	ق12
			43	عيناك	ق13

من خلال الجدول نلاحظ الاسمية الغالبة على عناوين القصائد وفي ذلك دلالة على التجرد من الزمن والانعقاد من قبضته، هذا التجرد رسَم تجربة أكثر إنسانية، غير محصورة بحدود وطن أو إقليم، تجربة انطلقت من عنوان رؤيا الذي جاء نكرة دلالة على العموم والشمول، ومن العناوين النكرة: خراب دلالة على الموت والفناء، أما في **وطن لأنيس** فتوحي كلمة وطن بوطن شاسع ممدود غير محصور بحدود زمنية أو مكانية، يرسمه الطفل أنيس على الورق ويُترجمه النص بالكلمات، إنه وطن لا يقبل التحجيم في حدود. ومن خلال مختلف العناوين النكرة نلاحظ دلالات العموم وعدم الحصر رغم أن التجربة ذاتية، وهذا يخدم البعد الإنساني في القصائد فهي تطرح قضايا أكثر شمولية، كالاغتراب والمواطنة، والقضايا الوجودية، وغيرها من القضايا الإنسانية. كما يؤدي تكبير العناوين إلى جعلها تكتسح بدلالاتها النص، فالعنوان **عطش** -مثلا- خال من كل تعريف أو تحديد، فهو عام دلالة على اكتساح العطش لكل شيء دلالة على شموليته وحدته وقسوته، فقد غطى بدلالته الشاملة كل النص.

أما بالنسبة للعناوين المعرفة سواء بالألف واللام أو الإضافة فجاءت دلالتها للتخصيص والتحديد، ومن ذلك العنوان **القفص الذهبي** المعرّف بالألف واللام، وزادته الصفة تحديدا وتخصيصا، فهو بذلك قفص بعينه إنه يمثل تجربة خاصة جدا بالشاعر إنه قفص الزوجية، لهذا جاء العنوان معرفة ليخصّص التجربة أكثر. أما قصيدة **عاشق الرمل** فهي قربان حب وولاء للرمال وسعفها ونخيلها:

لم أكن أسري

أن للريح نافذة تفح في القلب

وأن للرمال عشاقا مثلي.¹

¹ مشري بن خليفة ، س، ص 77.

لذلك جاء العنوان مُعرفاً بالإضافة دلالة على عاشق بعينه، هو هنا الشاعر ذاته، يعبر عن تجربة خاضها بنفسه فهي قريبة منه وخاصة لهذا عبّر عنها بالمعرفة.

كما يمكننا قراءة مختلف عناوين القصائد انطلاقاً من تعريفها وتكثيرها، وما يقدّم ذلك للدلالة عموماً، حيث نلاحظ توازناً في حضور النمطين مما يجعل القصائد متزنة من حيث العموم والخصوص، فبعض التجارب رغم إنسانيتها إلا أنها لصيقة بالشاعر حد أنها تعنيه وحده، لهذا عبّر عنها بالمعرفة بنوعيتها، أما بعض التجارب الأخرى فهي أكثر انفتاحاً وعموماً فعبر عنها بتكثير عناوينها، بهذا نلاحظ التوازن في هذه التجارب.

كما يمكننا تتبّع العناوين من زوايا لغوية مختلفة تمدّنا كل منها بقراءة مختلفة للقصائد، ومن هذه الزوايا نذكر حالة نمط الأسماء من حيث كونها أسماء شخصيات أو أشياء أو أماكن أو حالات نفسية، وعبر كل نمط نحدد دلالة مغايرة، فمثلاً في قصيدة **مقاطع منسية من حب الجزائر** نلاحظ احتواء العنوان على اسم **الجزائر** التي تمثل الوطن للشاعر وعبر بروزها في العنوان تفتّح أولى بوابات الدلالة للقصيدة ككل، فهي تعبّر عن تجربة عاشها الشاعر في حب الجزائر، ودعوة منه لكل جزائري بأن يُحب الجزائر لدرجة أنه جعل وصية الجزائر كقدسية القرآن بوضعه جملة **أحبوا الجزائر** بين معقوفتين كما لو أنها آية من القرآن فكتبها كالتالي: ﴿ **أحبوا الجزائر** ﴾¹ بهذا يعكس احتواء العنوان على اسم الوطن الجزائر، ما يمكن أن يكتشفه المتلقي من خلال القراءة.

كما نلاحظ من خلال العناوين الكثير من الأنواع الاسمية موجودة على مستوى تركيب كل عنوان حيث يقدّم كل منها حسب طبيعته دلالة محددة للقصيدة التي يقدّمها ويلخصها عبر تجليته.

من خلال ما تقدّم يظهر أن نص **سين** وظف إمكانات اللغة في أوجها، حيث استثمرها مفردة بشكل ملفت مما شحن نصه بتوهّج خاص يصله المتلقي عبر القراءة، شأنه في ذلك شأن الشاعر الجزائري المعاصر الذي تحوّلت اللغة بين يديه

¹ مشري بن خليفة ، سين، ص45.

كطائر من طين بين يدي المسيح، والقارئ ينفخ فيه ليمتلئ بهجة وينطلق في الأفق¹، مقدّمًا دلالات مختلفة للنص حسب مرجعيات المتلقي. ولكن الكلمة المفردة مهما بلغت من شعرية وتوهّج لن تستطيع بمفردها تقديم الكثير لتجربة شعرية حداثيّة، فهي في حاجة للتركيب والتضافر في ما بينها لتقديم تجاوزها في مستواها النصي الحقيقي، لهذا علينا تتبع حضور التركيب بمختلف أنماطه للوصول إلى طبيعة توظيف اللغة بشكل عام في الديوان وهذا ما سنراه في المطلب الثاني من هذا المبحث.

المطلب الثاني: العلاقات اللغوية وتشكّل النص

سنبحث في هذا المطلب طبيعة تشكّل العلاقات التركيبية، والترابطية؛ وكيف تساهم مجتمعة في تقديم النص وسننطلق من العلاقات التركيبية ومختلف متعلقاتها:

1-العلاقات التركيبية- La relation syntagmatic :

نبحث من خلال هذا المستوى في مختلف العلاقات بين ألفاظ القصيدة على المستوى الحضورى الأفقى، ومن المحدّدات البارزة التي تدخل في هذا المستوى طبيعة الجمل نحويًا من حيث الاسمية والفعلية، كما نبحث في التقديم والتأخير.

1-1- تركيب الجمل من حيث الاسمية والفعلية:

من خلال قراءة الديوان نقوم بإحصاء حضور الجمل الاسمية والفعلية،

ونلخص ذلك في الجدول التالي

الجدول رقم
(17)

عدد الجمل الاسمية والفعلية في ديوان سين		رقم القصيدة	عدد الجمل الاسمية والفعلية في ديوان سين		رقم القصيدة
الجمل الاسمية	الجمل الفعلية		الجمل الاسمية	الجمل الفعلية	
24	27	ق14	20	06	ق1

¹ حسين ترّوش، مقال بعنوان "فعل الكتابة بين إدراك الذات وإدراك الوجود في الشعر العربي المعاصر"، أعمال الملتقى الوطني الثاني، في الأدب الجزائري، بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة -17/16 مارس 2009، ص

20	08	15 ق	17	10	2 ق
02	12	16 ق	26	11	3 ق
19	19	17 ق	19	12	4 ق
13	18	18 ق	08	09	5 ق
13	12	19 ق	19	07	6 ق
07	02	20 ق	07	15	7 ق
26	18	21 ق	16	22	8 ق
01	17	22 ق	11	11	9 ق
08	10	23 ق	22	18	10 ق
11	06	24 ق	08	09	11 ق
05	14	25 ق	03	11	12 ق
			00	07	13 ق

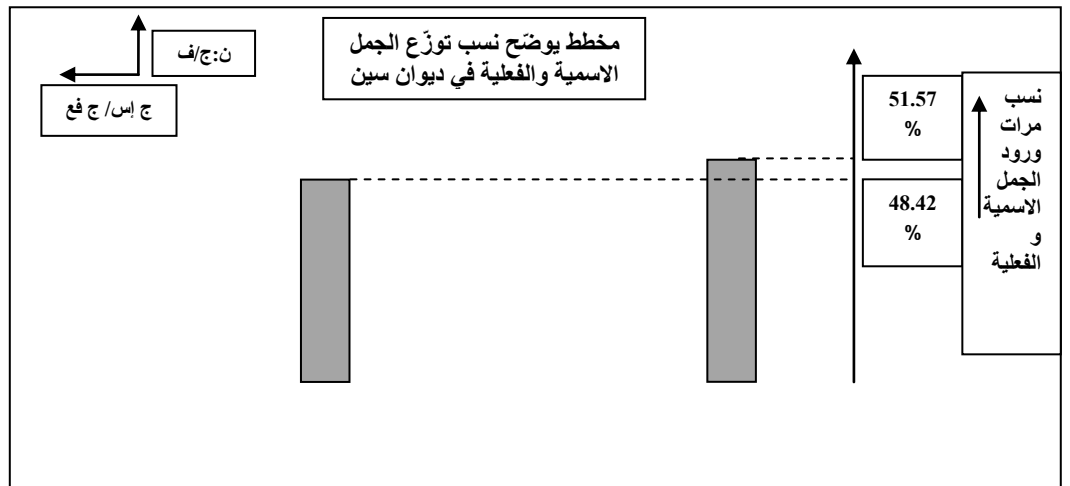
وعبر جمع القيم في الجدول السابق نحصل على:

الجدول رقم (18)

مجموع الجمل الفعلية	مجموع الجمل الاسمية	مجموع ونسب الجمل في الديوان	
328	308	636	المجموع
%51.57	%48.42	%100	النسب

ويمكن تمثيل نسب الجمل الاسمية والفعلية في ديوان سين عبر مخطط بياني حيث نرّمز للجمل الاسمية والفعلية بالرمز (ج إس/ج فع) وإلى نسبتها بالرمز (ن:ج/ف) ويكون المخطط كالتالي:

المخطط
رقم (07)



التعليق:

من خلال المخطط يظهر جليا تفوق الجملة الفعلية في الديوان على الاسمية مما يجعل مختلف الأسماء التي تم رصدها في الديوان تابعة للأفعال إسناديا، وهذا التفوق للجملة الفعلية يجعل الديوان يجنح للحركة الناجمة عن التوتر المستمر للغة، ومن أمثلة الحركة المحملة في أسطر القصائد عبر الجملة الفعلية ما نقرؤه في قصيدة رؤيا (رقم 01) حيث بلغت الجملة الفعلية 20 مرة مقابل 06 مرات للجملة الاسمية ومما يقول فيها:

أُحسَسَ الروح

فِيأتي الجسدُ ومرتدةً ظامئةً،

يَندُفِقُ العطرَ منكِ،

أغنيةً في دمي هاربتة.

أراك نبعاً،

يُزْرِعُ الملائنُ في مواسمِ الرِّيحِ¹

من خلال هذه الأسطر نلاحظ سيطرة الجملة الفعلية بشكل شبه مطلق على مجمل القصيدة، وهذا يجعلها تحمل الحركة والتغير الزمني، فالشاعر ينتقل من حالة لأخرى ومن صورة أولى لثانية عبر الأسطر، ويساعده في ذلك وجود الجملة الفعلية التي يمدّها الفعل بإمكانية الاستمرارية عبر الزمن وهذا يخدم التحوّل من صورة لأخرى بشكل أكثر سهولة، كما تولّد سيطرة الجملة الفعلية حركة داخلية في القصيدة، فهي مضطربة وتحاول الثورة على ذاتها من خلال لغة تأبى أن تستقر بالأسماء، ومن نماذج سيطرة الجملة الفعلية على قصائد الديوان ما نقرؤه في قصيدة

¹ مشري بن خليفة ، سين ، ص 05.

مطر الغواية (رقم 03)، حيث بلغت الجمل الفعلية عدد 26 مرة مقابل 11 مرة للجمل الاسمية، ومنها يقول:

تَرَاضٍ فِي سَمَائِي مِرْيَاحِ طَائِشَةٍ

دعيني،

أَدْخِلْ أَحْلَامَكَ، أَدْخِرْ

مِثْلَ طِفْلِ مِشَاغِبٍ

لَا يَعْرِفُ أَنَّهُ فِي الْعَاصِفَةِ¹.

نلاحظ سيطرة الجمل الفعلية على النص حيث تشحنه بالحركة عبر كل أسطره، فينطلق من (تتراكض) وهي قمة الحركة والتوتر ثم يأتي فعل الأمر (دعيني) وبعدها يدخل الشاعر لأحلام الحبيبة، دون أن يعرف أنه في العاصفة، لتستمر القصيدة في التوتر والحركة إلى آخرها بما تقدّمه الجمل الفعلية لها من حركة، إضافة إلى أن التدحرج والعاصفة كلّها كلمات توحى بالتوتر والحركة.

كما نجد الجمل الفعلية في الكثير من قصائد الديوان كما هو مبين في الجدول السابق، حيث تغلب على الجمل الاسمية، لكن ذلك ليس مطلقاً في كل القصائد، فنجد في بعض القصائد تساوي الجمل الفعلية بالاسمية وفي بعضها تتفوق الاسمية، ومن نماذج تساوي الجمل الفعلية والاسمية في الديوان ما نقرؤه في قصيدة **وطن لأنيس** (رقم 09) حيث بلغ عدد كل منهما **11** مرة، ومما يقول فيها:

"أنيس"

يَدْخُلُ الْحَرْبِ،

وَعَلَى شَرَفَةِ اللَّهِ،

يَطِيرُ فِي دَجَامٍ²،

¹ المصدر نفسه، ص 11.

² مشري بن خليفة، سين، ص 31.

من خلال الأسطر يظهر تساوي الجمل الاسمية والفعلية في الظهور، وهذا يعكس التوازن بين الحركة والسكون في القصيدة ككل، فالحركة التي يحدثها أنيس عبر الجمل الفعلية يقابلها السكون في الجمل الاسمية التي جاءت لوصف ما يدور حول أنيس من مظاهر حياتية، تدفعه للتساؤل والحركة، كما أن تساوي الجمل في هذا النص بالتحديد متوقع لأنه موجّه لابن الشاعر فهو تجربة مختلفة عن السابق، فالشاعر وظّف خطابه لولده ليحمّله تجربة من نوع آخر، فحرّكته تجربته تارة، وأعادته الأوصاف التي تقتضي الجمل الاسمية إلى السكون مرة أخرى. ونجد لتساوي الجمل الفعلية والاسمية حضورا في قصائد أخرى منها قصيدة "سيدتي ... هذا المساء" (رقم 17) حيث بلغ عدد كل منهما 19 مرة، ومنها يقول:

يس الجسد خوك طفلا

وها أنت تسقطين من يدي وردة¹

ويرجع استقرار عدد الجمل وتوازنه إلى الحالة السردية التي حفلت بها القصيدة فالشاعر يسرد موقفا حدث له بشكل شعري، وهذا يلزمه بأن يصف الكثير من المواقف مما يحتمّ توظيف الجمل الاسمية، وفي المقابل تحرّكه التجربة فيوظّف الجمل الفعلية لتناسب الحركة، وعليه يحدث التوازن بين الوصف والحركة. إضافة لما تقدّم نلاحظ تقاربا في حضور الجمل الفعلية والاسمية في الكثير من القصائد، حيث التفاوت طفيف كما هو مبين في الجدول () السابق ومنها ما نلاحظه في قصيدة القفص الذهبي (رقم 11) حيث بلغت الجمل الاسمية 09 مرات مقابل 08 مرات للجمل الفعلية ، وهذا تفاوت بسيط يجعلهما متقاربين جدا، ليعكس ذلك التوازن بين الحركة والسكون في الديوان، وهذا واضح حتى من التقارب بين نسبي الجمل الفعلية والاسمية في كل الديوان، فهما متقاربتين، مما يجعل قصائد الديوان عموما مستقرّة.

¹ المصدر نفسه، ص 55.

كما تجدر الإشارة لوجود بعض الحالات الشاذة في حضور الجمل الاسمية والفعلية، ومنها ما نلاحظه في قصيدة **عيناك** (رقم 13)، حيث غلبت الجمل الاسمية على كل القصيدة بعدد 07 مرات مقابل 00 مرة للجمل الفعلية وهذا يعكس السكون المطلق في القصيدة فهي مجموعة من الأوصاف الخارجة عن الزمن، لهذا لا نكاد نعثر على الفعل إلا متضمنا في بعض الأسطر.

كما نجد لهذا التفاوت الشاذ بين الجمل الاسمية في بعض القصائد الأخرى كقصيدة **عبد الواحد** (رقم 22) حيث غلبت الجمل الاسمية على كل القصيدة بعدد 17 مرة مقابل مرة واحدة للجمل الفعلية، وهذا كذلك يترجم حالة الوصف التي غطت على التجربة فالشاعر يصف هذا الصديق الذي رحل في مدينة سلبيته حقه، فغاب دون أن يكثر به أحد، وهو غريب عن وطنه.

إضافة لما تقدّم يمكننا تتبّع العديد من القراءات النابعة من غلبة الجمل الفعلية والاسمية على النص، لكننا نكتفي بدراسة الحركة والسكون، لكونهما ما يشحن النص ويوفّر له الصراع اللازم ليتوهّج أثناء تلقيه ويحقّق أعلى درجات الشعرية.

1-2- التقديم والتأخير: عبر مختلف قصائد الديوان نجد نماذج مختلفة للتقديم والتأخير بعضها خاص بالجمل الاسمية وبعضها بالفعلية وأخرى بشبه الجمل، ومن ذلك نذكر قوله **"صبيًا كان"**¹ في قصيدة **كوابيس السراب** حيث قدّم خبر كان عليها، وفي ذلك دلالة على أهمية المتقدّم فالشاعر يريد الإشارة لأهمية الصبي في كونه بعثا جديدا لجيل يرفض الانصياع والرضوخ، لهذا قدّمه على الناسخ، كما نجد التقديم في الشبه الجملة ومن ذلك قوله في قصيدة **"سين"** : **"من دمي تطلع نخلة"**² نلاحظ تقديمه الجار والمجرور على الجملة الفعلية التي تعد العمدة والجملة الأصل، ويعود تقديم الجار والمجرور للإشارة للمكان وأهميته فالشاعر يعبر رمزيا عن موضع خروج النخلة وهي في ذاتها رمز لحبيبتة والمرأة الوطن، لهذا أراد لفت الانتباه لعلاقته الوطيدة وأنه الأصل في خروج هذا الرمز من دمه ووريده. وفي أغلب مواقع التقديم نجد أن النص يحاول تمرير خطابه المقدم لأهميته ودوره في

¹ مشري بن خليفة ، سين، ص 15.

² المصدر نفسه، ص 50

الدلالة لهذا يأتي أولاً رغم أنه أصل موقعه النحوي متأخراً، ومن أبرز ما يمكن ملاحظته في التقديم والتأخير ظاهرة تقديم الأسماء المرفوعة¹ - على اعتبارها فواعل مقدّمة معنويًا لوجود ضمير في الفعل الذي يليها - حيث نجد هذه الظاهر في الكثير من القصائد مما يشكل ظاهرة في تراكيب الديوان، ومن نماذجها ما نقرؤه في قصيدة "مقاطع منسية من حب الجزائر" حيث يقول:

زغاريد الرصاص تعلو..

أمسيات الفرح الجلي تبدأ²

نلاحظ من خلال السطرين أن يوجد ضمير في الفعل المتأخر يعود على الأسماء المتقدّمة التي يظهر أنها مهمة في النص لهذا احتلت موقع المقدّمة، فالزغاريد وكذا أمسيات الفرح أكثر أهمية لهذا تقدّمت وجاء الفعل بعدها ليحرّكها ويحمّلها بالزمن، وهو مضارع ليحمل دلالة الاستمرار والتواصل والحضور، وهذا يتفق مع أهمية هذه الأسماء المقدّمة فالشاعر يريدنا حاضرة ومستمرة في الزمن. كما نرصد الكثير من أنماط التقديم الأخرى حيث تظهر أهمية المفردات المقدّمة بشكل واضح في أغلب مواقع التقديم.

2- المستوى العمودي والعلاقات الترابطية (الاستبدالية) - (La relation - paradigmatic)

يتم خلال هذا المحور استحضار الغائب النصي انطلاقاً من اللفظ أو التركيب الحاضر ويتم ذلك إما وفق رابط مشابهة من نوع مخصوص - كما رأينا سابقاً - يجمع اللفظ - المورفيم - الحاضر في النص مع لفظ آخر غائب عنه وحاضر في ذهن المتلقي أو الشاعر، حيث ينتمي لعدّة قوائم مختلفة من الألفاظ تشابه اللفظ الحاضر بشكل من الأشكال المحدّدة، كالمشابهة الصرفية، أو الوظيفة النحوية أو غيرها من الأشكال، وانطلاقاً من أنه لا توجد قواعد ضابطة ومُحدّدة

¹ تعتبر هذه الأسماء مبتدأ وهي ليست مقدّمة من الناحية التركيبية، بل مقدّمة معنويًا فقط، ففواعل الأفعال بعدها مستترة (محذوفة) حيث عوّضها المرفوع المتقدّم.

² مشري بن خليفة، سين، ص 44.

لطبيعة بناء هذه القوائم، سنقوم بتعديل في مسار العلاقات الترابطية وفق المسار العمودي كما فعلنا سابقاً، حيث سنقوم باصطفاء محدّدات تتناسب والنص الشعري، لنتمكن من ضبطها وحصرها في عدد من الأبواب بداية بالصورة وتجلياتها من خلال الاستعارة والكناية وغيرها من المحطات البيانية، ويُضاف إلى الصورة الرمز والتفاعل النصي - التناص - باعتبارها ظواهر لغوية حاضرة في النص تحيل إلى ما هو غائب، وفي ذلك أيضاً تمثيل من نوع خاص للعلاقات الترابطية. وعليه سنركّز على هذه المحدّدات في قراءتنا للمحور العمودي والعلاقات الترابطية:

2-1- المجاز والعلاقات الترابطية:

انطلاقاً من أن اللغة الشعرية هي لغة تجاوز وانفتاح على اللامتناهي من الدلالة فإن ديوان سين حفل بالمجاز بمختلف أشكاله ومستوياته ومن أهم مظاهر المجاز نجد المجاز العقلي الذي يجعل الصورة تُبحر في أفق رحب مولّدة فضاء دلاليًا فسيحاً يشحن القصيدة برمتها، ويوفّر لكلماتها الحرية في التجلي، مما يساعد في تحقيق أقصى درجات انفتاحها لدى التلقي، ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة خراب:

كان ينظر،

أن يرجع البحر إلى الوراء¹

يظهر مباشرة حضور المجاز العقلي عبر إسناد الفعل يرجع لغير فاعله، وعبر هذا المجاز يتولّد فضاء دلاليّ متّسع بين المستوى السطحي للتركيب والمستوى العميق للمجاز، وهذا ما يزيد في شعرية التركيب وحمله للتجاوز. كما نجد المجاز في مواقع كثيرة في الديوان حيث يعتبر حضوره الأكثر انتشاراً، ومن نماذجه ما نقرؤه في قصيدة رؤيا:

يفاجئني الفرحُ،

أسمعه يدق الأبواب في المساء.

¹ مشري بن خليفة، سين، ص 09.

فيأتي الربيع،¹

وفي قصيدة جنازات الخروج يقول:

من ثلج الدم القادم بلا حدود؛ ينهض الصراخ

الأخرس

في جسدي²

وعبر هذه النماذج المختلفة يظهر المجاز بنمطيه المرسل والعقلي ليقدم مجالا غنيا للتراكيب لتتجاوز سطحيّتها وتؤسس لنص متجاوز ومختلف، وما يمكن تسجيله حول هذا المجاز أنه يختلف عن طبيعة وشكل المجاز التداولي وكذا المجاز في الشعرية التقليدية وحتى في شعرية التفعيلة، فالمجاز في هذا النمط الشعري أكثر إغراقا في توليد الفضاء الدلالي، فالبعد بين المستوى السطحي والعميق كبير جدا، لدرجة تُخرج المجاز إلى درجة الرمز، حيث تسقط أحيانا كل الروابط التي تجعلنا نعتبر التركيب مجازا رغم أنه كذلك، ومن ذلك ما نقرؤه في قصيدة أغنية المنفى:

ضاح وجهي في زمن الغربة

طعنة البحر من عشرين عاما³

فضياع وجه الشاعر مجاز وكذا طعنة البحر مجاز عقلي علاقته بالإضافة، ولكن لشدة إغراق الصورة في التجاوز تقترب من الرمز الذي يعد الأكثر انفتاحا في تقديم الدلالة، ونجد لهذا الحضور الموهل في الرمزية حضورا مكثفا في الكثير من القصائد منها ما نقرؤه في قصيدة المعراج:

سقط الخوف

وسقط الوجه المخشي خلف الموت⁴

¹. مشري بن خليفة ، سين، ص 05.

² المصدر نفسه، ص 34.

³ المصدر نفسه، ص 59.

⁴ مشري بن خليفة ، سين، ص 69.

نلاحظ أن السطرين يعجبان بالمجاز مما جعلهما يقدّمان نصا فوق نص فالمتلقي يستقبل النص السطحي، وسرعان ما يربطه بمستويات أعمق حسب تلقّيه، وهذا يولّد فضاء متسعا، مما يزيد في شعرية النص.

كما نجد العديد من النماذج للمجاز العقلي وكذا المرسل حيث تؤدي في مجملها وظيفة خلق فضاء دلالي ليضمن للقصيدة المساحة الحرة لتتشكّل وتقدّم ذاتها للمتلقي.

2-2- الاستعارة والعلاقات الترابطية:

تعتبر الاستعارة من أكثر الصور الحاملة للإيحاء والتأثير، فهي إسناد الكلمة لغير ما وُضعت له أصلا وهذا يجعلها تحقق الانحراف اللغوي¹، وهذا ما تتاشده القصيدة الحديثة، وفي ديوان سين تظهر الاستعارة بنوعيهما، حيث تجمع بين صورتين أحدهما حاضرة والأخرى غائبة وعبر اجتماعهما تظهر العلاقة الترابطية التي تقدّم مظهر التجاوز اللغوي، كما تمنح النص حركة عند تلقّي الصورة فيتحرّك ذهنه من الحاضر للغائب مما يجعله يدركها بشكل خاص، ومن نماذج الاستعارة التصريحية قوله في قصيدة خراب:

كانت المدينة

تلبس الخوف

في سف الرّيا .²

تظهر الاستعارة في قوله "يلبس الخوف" حيث شبه الثياب بالخوف وحذف المشبه وصرّح بالمشبه به، لتتشأ الاستعارة التصريحية التي تُحمّل النص أحد أهم مظاهر التجاوز المولّدة للشعرية، ونجد للاستعارة حضورا في الكثير من القصائد منها قصيدة شتات حيث يقول:

¹ سفيان بوعنينة، مقال بعنوان "الأزمة من خلال الانزياح البياني (الاستعارة) في نماذج من الشعر الجزائري المعاصر (1995-2005)"، أعمال الملتقى الوطني الثاني، في الأدب الجزائري، بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة -17/16 مارس 2009-، ص 177.

² مشري بن خليفة، سين، ص 08.

ترقص السنابل في الجنوب.

تبوح الروح خنقة،

على أبواب المساء¹

نلاحظ الاستعارة حاضرة في هذه الأسطر من بدايتها حتى آخرها، مما يجعل الصورة تفتح بشكل كبير وهذا ما يشحن النص ويزيده شعرية. ونجد الاستعارة كذلك في قوله من قصيدة سين:

أح. ترق

بصمت البكاء،،

وعند أسوار المدينة

أعلق حزني في عيون الصبايا²

حيث تظهر الاستعارة في السطر الأخير، ومن خلال هذه النماذج وغيرها نلاحظ أن النص حافل بالاستعارة مما يجعله لا يقدم ذاته في شكل تداولي إلا نادرا، فلغته لغة تجاوز في كل مستوياتها، وهذا يحقق للنص شعريته التي يستمد منها من عمق الصورة.

2-3- الكناية والعلاقات الترابطية:

تسمح الكناية للعلاقات الترابطية بالظهور بشكل أكثر تجريدا حيث تربط بين اللفظ الحاضر بالغايب عبر علاقة محددة ليست المشابهة ولكنها محددة حسب تأويل المتلقي، لهذا فهي تفتح المجال أكبر لإمكانات التأويل واستحضار النص الغائب، ومن نماذج الكناية في الديوان نجد قوله في قصيدة سيدتي ... هذا المساء:

شدي إليك جسدي

حمامة تبحث عن مسنجر¹

¹ مشري بن خليفة ، سين، ص 21.

² المصدر نفسه، ص 50.

فكلا السطرين يحمل كناية فالسطر الأول في قوله "شدي إليك جسدي" كناية على رغبة الشاعر في الاقتراب ممن يحب، وفي قوله "حمامة تبحث عن مستجير" كناية على الحاجة الملحة للأمان والاستقرار الذي يبحث عنه الشاعر. ونجد الكناية حاضرة في عدد من القصائد لكن بشكل محدود مقارنة بالاستعارة، ومن نماذج الكناية الأخرى ما نقرؤه في ذات القصيدة سيديتي ... هذا المساء:

اخني عني في أمصفتة الفتر²

فقد كنى على الحالة المزرية التي يعيشها بأرصفتة الفقر، التي تحيلنا على الفقراء والمتشردين، فعبر هذه الكناية نستحضر النص الغائب انطلاقا مما هو حاضر ليولّد ذلك فضاء لغويا متسعا، وهذا يجعل اللغة في مستواها التركيبي تتجاوز سطحيّتها، مما يزيد في شعريّة النص.

2-4- الرمز والعلاقات الترابطية:

يظهر نص ديوان "سين" محمّلا بالرموز على اختلافها، فمنها الرموز الكونية ومنها ما يعتمد على أسماء الشخصيات والأحداث والمدن وغيرها، ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة خراب:

لم يكن يعرف،

أن الشمس لن تشرق

في العيون،³

تظهر الشمس في هذه الأسطر وهي رمز للحياة والتجدد ولكن في هذا الموضع منفية، فالشاعر يشير إلى أن الموت والفناء من نصيب هذا الرجل المجهول الذي خرج وهو لا يعلم أنه سيموت، لهذا جاء برمز الشمس الموحى بالحياة والتجدد ونفاها ليعكس دلالتها وتصبح دالة على الفناء والموت.

¹ مشري بن خليفة ، سين، ص 56.

² المصدر نفسه، ص 57.

³ المصدر نفسه، ص 08.

كما نجد الرمز في قصيدة أغنية المنفى حيث يقول:

بي شوق إلى عينيك

يا امرأة تنمو في ذاكرتي خلا،¹

تظهر كلمة "خلا" وهي في مستواها السطحي تشير لنبات النخل، لكن بدخولها في النص تحمل بعدا رمزيا، فالنخلة ترمز للنماء والعطاء غير المحدود، وهذا يتفق مع ما ترمز له وهي المرأة التي اشتاق لها الشاعر.

أما ما يتعلّق بالرمز الإنساني فنجد من خلال توظيف عدد من الشخصيات في مختلف قصائد الديوان ومن ذلك ما يقوله في قصيدة كوابيس السراب:

محمد شمس الفقراء

محمد ذاكرة الشهداء²

من خلال السطرين نلاحظ حضور اسم "محمد" وهو رمز للرحمة والعطاء خصوصا باقترانه بالشمس، كما أنه رمز للشهادة والتضحية، كما يظهر في السطر الثاني، وعبر هذه الرمز يتولّد التجاوز الذي يجعل من النص أكثر شعرية.

كما تصادفنا الكثير من الرموز عبر قصائد الديوان، ورغم أنها مختلفة الطبيعة إلا أن دورها في مجملها هو شحن النص ليتجاوز بعده السطحي التداولي إلى مستوى أعمق محققا الشعرية التي تتأشدها قصيدة النثر، ومن نماذج الرموز نذكر ما نقرأه في قصيدة

الجسد الطريد:

جسد ين كض

في العشق طريدا

...

ينسج من دمه المسفوك مطايا

¹ مشري بن خليفة ، سين، ص 59.

² المصدر نفسه، ص 15.

وقريش تسقي (اللات)

كؤوس الراح

خاص مكتة بالأقداح¹

حيث يظهر جليا مع بداية هذه الأسطر كلمة الجسد وهي رمز للحسية المفرطة، ويتأكد هذا الرمز بالأقداح والخمر الذي يُمعن في تغييب العقل وحضور الجسد، كما نلاحظ من خلال هذه الأسطر رموز أخرى كثيرة، كالكالات وهي أحد آلهة قريش، حيث ترمز للتمرد كما نلاحظ رموزا أخرى لكل منها بعدا ودلالة خاصة، حسب علاقاته بما يحيط به من كلمات، فتعمل مجتمعة بشكل مكثف لتحميل النص ببعده الشعري.

2-5- التفاعل النصي (التناص) والعلاقات الترابطية:

جاء التناص في ديوان سين آخذا من روافد كثيرة حيث نلاحظه نصيا بمختلف مستوياته، فنجد اجترارا من القرآن الكريم كما في قصيدة آية الحزن المبين حيث يقول:

ألف..

لام..

ميم

تلك آيات الوطن،²

حيث يظهر بوضوح التناص مع القرآن الكريم انطلاقا من الحروف المفارقة التي وُظفت لإحداث هزة ولفت انتباه لدى التلقي. فعبر هذا التناص يوظف الشاعر إمكانات النص القرآني ويحملها في نصه، ليزيد في شحنته الشعرية، ويجعله يتجاوز مستواه السطحي، كما أن التناص مع القرآن يجعل من النص أكثر قداسة، وهذا ما أرادته النص في هذه القصيدة بالذات، وهي حول الأزمة الجزائرية ودوامه العنف،

¹ مشري بن خليفة ، سين، ص 74.

² المصدر نفسه، ص 26.

فالتناص مع القرآن في هذا الموضع يجعل من النص يقول بما هو محمل في النص القرآني من قداسة ووجوب الإصغاء إليه.

كذلك نجد التناص مع القرآن الكريم في قصيدة **وطن لأنيس** القصيدة التي أهداها الشاعر لولده محمد أنيس فيقول:
يندحرج الحزن من الألف إلى الياء،
"فنيض وجولة"،

وتسود وجولة،¹

وفي ذلك تناص مع الآية 106 من سورة آل عمران، وفي هذا التناص يظهر كذلك دور النص القرآني في تحميل القداسة للنص الشعري، كما يجعله يتجاوز سطحه من متطلبات الشعرية.

كما نجد التناص بشكل آخر مع القرآن الكريم حيث وظف الشاعر الإمكانيات الطباعية للصفحة ليوهم بأن ما يقوله يجب أن يكون كالقرآن من حيث إلزامه ونجد ذلك في قصيدة **مقاطع منسية من حب الجزائر** حيث يقول:
أسجل وصينك الأخيرة:

﴿.. أحبوا الجزائر..﴾²

وعبر هذا التناص الشكلي يتأثر المتلقي بالنص ويحمّله بعده القرآني، مما يجعله مقدّساً ويجب إتباعه.

إضافة لما تقدّم نجد التناص مع القرآن الكريم في الكثير من القصائد الأخرى من الديوان، كما نرصده مع الشعر القديم ما نقرؤه في قصيدة **مطر الغواية**:
ينبض الجسد مثل حصان:

مكسٍ، مفسٍ

مقبلي، مدبلي¹

¹ مشري بن خليفة ، سين، ص 31.

² المصدر نفسه، ص 45.

حيث يظهر واضحا التناص مع أحد أبيات معلقة امرئ القيس والبيت، وعبر هذا التناص يظهر أن الشاعر يستثمر قدرات النص التقليدي خصوصا ما يخص صورة التضاد التي حملتها العبارة، فالنص الأصل يحمل اضطرابا، أراد الشاعر أن يستمر من خلال نصه الحديث لهذا وظّف النص القديم كما هو ليعيد بعثه في تجربة أخرى جديدة، وانطلاقا من أن القصيدة عموما هي عمل فني بالدرجة الأولى فهي تجسّد لحظة فردية خاصة في أوج توترها وغناها، حيث تتصل رغم فرديتها بلحظات فردية متراكمة منتجة لنا التجربة مجسّدة في النص الشعري الذي يتّصل بغيره ليزداد غنا وعمقا²، لهذا جاء النص بنصوص أخرى واستفاد من محمّلاتها وصهرها في تجربته وأعاد إنتاجها من جديد، وهذا قمتّ التوظيف، حيث لا يجتزئ الشاعر نصوصا بلا وعي ويرصفها، بل يقدّمها في سياق تجربته الذاتية ليعيد إنتاجها بشكل جديد، فتحمل تجربة أخرى، قد تتلاقى مع التجربة الأولى لكن لها خصوصيتها في التجربة الجديدة.

من خلال ما تقدّم نلاحظ أن الديوان يعج بالعلاقات وفق محورين أفقي وعمودي، حيث يتكاتف لتقديم الهيئة العامة لدلالة اللغة في مستواها التركيبي، الذي يقدّم إضافة لمجال الدلالة مظاهر أخرى لشعرية النص ومنها الإيقاع على اختلاف أنماطه، وهذا ما سنتتبّعه في المبحث المقبل من هذه الدراسة.

المبحث الثاني: : تجليات التشكيل الإيقاعي في الديوان

¹ المصدر نفسه، ص 12.

² على جعفر علاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص 51، ص 52.

من خلال قراءة الديوان إيقاعيا نجده لا يحتفي في معظم نصوصه بضوابط التفعيلة في شكلها البسيط ولا المركّب، كما أنه لا يخضع لقواعد القافية بأي شكل كان، إلا ما جاء عفوا في أسطر بعض القصائد، لهذا فقد جاءت النصوص مشكّلة إيقاعها الخاص بها، إنه إيقاع ينمو بنمو القصيدة ذاتها، وفي ذلك تجسيد لأهم خصائص قصيدة النثر وشكل الكتابة اللذين حفل بهما الديوان وجربهما في معظم النصوص، حيث انطلق الإيقاع من داخل لغة النص لا من خارجه، فاللغة هي ما تقول القصيدة لا الشاعر*، لهذا سنتتبع خلال هذا المبحث إيقاع الديوان بشكل مختلف، فلن نركّز على إيقاع التفعيلات بقدر ما سنركّز على إيقاع من نوع آخر إنه إيقاع اللغة في شكلها المفرد والمركّب لهذا سنقسّم دراسة الإيقاع إلى مطلبين كما يلي:

المطلب الأول: الإيقاع المفرد في الديوان

قبل تتبّع الإيقاع المفرد الناتج عن تكرار عدد من الألفاظ أو مقابلتها وتضادها عبر القصائد نقوم بتتبّع تفعيلات القصائد بشكل مختصر، لنبيّن عدم استقرارها في تشكيل خاص، كما نسلّط الضوء على بعض القصائد التي استقرت فيها التفعيلة خصوصا القصائد الأخيرة في الديوان التي تمثل التجربة الأولى للشاعر، فنقدّم عبرها بعض الملامح الإيقاعية الجزئية التي يمكن أن نلمحها فيها، ونلخص ذلك في الجدول التالي:

* نشير إلى أن هناك إيقاع نصي يمكن إدراجه في هذا المقام، لكننا أحرناه لأننا سنعرّض للفضاء النصي بشكل عام في المبحث القادم.

الجدول رقم (19)

التفعيلات الأكثر حضوراً في كل قصيدة			رقم القصيدة	التفعيلات الأكثر حضوراً في كل قصيدة			رقم القصيدة
التفعيلات الثالثة من حيث عدد مرات الحضور	التفعيلات الثانية من حيث عدد مرات الحضور	التفعيلات الأولى من حيث عدد مرات الحضور		التفعيلات الثالثة من حيث عدد مرات الحضور	التفعيلات الثانية من حيث عدد مرات الحضور	التفعيلات الأولى من حيث عدد مرات الحضور	
فاعلن	فعولن	فاعلاتن	ق14	مستفعلن	فعولن	فاعلن	ق1
فعولن	فاعلن	مستفعلن	ق15	مفاعلتن	فعولن	فاعلن	ق2
فعولن	مستفعلن	فاعلاتن	ق16	مفاعلتن	فعولن	مستفعلن	ق3
فاعلن	فعولن	مستفعلن	ق17	فاعلن	مفاعيلن	فعولن	ق4
فاعلن	مستفعلن	فعولن	ق18	فعولن	فاعلن	مستفعلن	ق5
فعولن	فاعلاتن	فاعلن	ق19	فاعلاتن	فعولن	مفاعلتن	ق6
فعولن	فاعلن	فاعلاتن	ق20	فعولن	مفاعيلن	مستفعلن	ق7
فعولن	فاعلن	مستفعلن	ق21	فاعلن	فاعلاتن	فعولن	ق8
مفاعيلن	فاعلن	مستفعلن	ق22	فعولن	فاعلن	مستفعلن	ق9
فعولن	مستفعلن	فاعلاتن	ق23	مستفعلن	فاعلن	فعولن	ق10
فعولن	مستفعلن	مستفعلن	ق24	فعولن	فاعلن	مستفعلن	ق11
فعولن	فعولن	فعولن	ق25	مستفعلن	فعولن	فاعلن	ق12
				مفاعلتن	مستفعلن	فعولن	ق13

نلاحظ من خلال الجدول أن كل قصيدة تستثمر عدداً من التفعيلات بنسب متفاوتة ومن بحور مختلفة، وقد وضعنا التفعيلات في شكلها السليم ولم نشر إلى الزحافات والعلل التي اعترتها في القصائد، وعبر اختلافها وتعددتها في التوظيف لا يمكننا اعتبارها أساس الإيقاع في النصوص وهذا يجعلنا نُسقط التتبع الإيقاعي من هذه الزاوية، رغم استقرارها في بعض القصائد مثل ما نلاحظه في القصيدتين الأخيرتين؛ هما عاشقان، وعاشق الرمل حيث سيطرت تفعيلات فعولن على الأولى ومستفعلن على الثانية، وقد جاءت هذه التفعيلات الصافية في هذين القصيدتين بشكل عفوي فلم تكن مقصودة لذاتها، ودليل ذلك أنه حدثت فيها بعض الزحافات و العلل التي لا تخص هذه التفعيلات مما أدى إلى تحولها تماماً لتفعيلات أخرى، ثم

ترجع لأصلها، وهذا يدل على أن الشاعر لم يوظفها لذاتها إنما جاءت عفوية خصوصا إذا ما وضعناها في سياق الديوان الذي غمرته قصائد النثر، ومن جهة أخرى وعبر تاريخ القصائد نلاحظ أن هذه القصائد تمثل تجربة الشاعر الأولى في بدايات جيل الاختلاف حيث مازالت وطأة قصيدة التفعيلة (الحرّة) قائمة، لهذا استخدمها الشاعر في هذه القصائد، ونلاحظ أن القصائد الأخرى كلما أوغلت في الثمانينات وبداية التسعينات بدأت تتخلّص من إيقاع التفعيلة ليحل محله إيقاع من نوع آخر وهو إيقاع اللغة في شكلها المفرد والمركّب، بهذا يظهر أن قصائد الديوان مرّت بمراحل مختلفة لتقدّم هذه التجربة، وهي بذلك تحاكي بتحوّلاتها المنعطفات التي تعرضت لها القصيدة العربية الحديثة بشكل عام، حيث أثرت في موسيقاها، مما أنتج نصوصا تحمل المزوجة الموسيقية سواء بين بحر شعري و بحر شعري آخر، أو بين الشعر والنثر، مما أضفى عليها قيماً موسيقية جديدة أهلتها على نحو أكبر لاستيعاب تجربة العصر الإنسانية بإشكالاتها وتعقيداتها¹، وهذا مجسّد بدقّة في ديوان سين حيث تفتح قصائده على تجارب أكثر إنسانية، معتمدة في معظمها على إيقاع لغوي خاص نابع من داخل كل نص، وهو ما سنركّز عليه في تتبّع إيقاع الديوان بشكل عام.

1- إيقاع التكرار المفرد:

رأينا أن الإيقاع بشكل عام هو الطريقة التي تتوزع بها عناصر لغوية على امتداد المعطى اللغوي، كالنبرات والوقفات والتراكيب والعناصر المعجمية وغيرها²، حيث تتكرّر أو تتقابل ضدياً، بهذا نحدد الإيقاع في هذه الحالة عبر تكرار المفردات في ذات القصيدة، وذلك بهدف لفت الانتباه لدلالاتها أو جعلها محور النص ككل، مما يجعلها بتكرارها تولّد إيقاعاً خاصاً يتلقاه المتلقي مباشرة عبر القراءة ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة كوابيس السراب:

يرقصون في كوابيس السراب

¹ ينظر، محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 224.

² ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 132.

هم الأعراب

هم الأعراب

من الماء حد الماء¹

نلاحظ من خلال هذه الأسطر أن الشاعر يكرر عددا من الكلمات بداية بالضمير (هم) الذي يعود على العرب في بداية القصيدة، وبتكراره تظهر أهميته وقيمه في النص من الناحية الدلالية، كما تظهر قيمته إيقاعيا في أنه يشكل ترانتيّة خاصة في القراءة تخلق نغما معيّنًا يُطرب المتلقي ويزيد من جمالية النص، كذلك الأمر في تكراره لكلمة (الماء) فرغم أن الماء الأولى تختلف عن الثانية في الدلالة فالأولى تدل على الخليج العربي والثانية على المحيط الأطلسي، إلا أن تكرارها بذات الحروف يجعلها تقدّم نغما يلفت المتلقي ويضفي جمالية على النص.

كما نجد التكرار المفرد في ذات القصيدة في قوله:

أبس دمي عباءة

أبس موتي زهرة

أدخل الشوارع المظلمة

أصغ وتصغ جيتي وسائي²

نلاحظ تكراره للفعل رغم أنه مختلف في الحركات لكن رغم ذلك فهو يؤدي وظيفة خلق إيقاع موسيقي يغني عن التفعيلة، كما يضمن للشاعر حرية أكثر في التوظيف، حيث لا يحتاج الشاعر إلى اختيار الكلمات لتتناسب مع التفعيلة بل يختار الكلمات بشكل عفوي عبر تكرارها وهذا يولد الإيقاع.

كما نجد التكرار المفرد في قصيدة آية الحزن المبين، حيث يكرر الفعل:

تبت يد همر.

تبت يدا الجرح السليل.¹

¹ مشري بن خليفة، سين، ص 14.

² مشري بن خليفة، سين، ص 16.

نلاحظ تكرار الفعل (تَبَّت) مما يشحن النص بالرفض الذي يريد إيصاله للمتلقى، خصوصا عبر تناصه في هذا التكرار مع القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ﴾ **المسد 1** حيث يوجه الله عز وجل خطابه لأبي لهب ويزجره، فحمل الشاعر هذا الموقف بكل ملابساته وأعاد بعثه في نصه، وزاد بتكراره تأكيد موقفه، وعليه فالتكرار هنا أدى وظيفتين فمن ناحية أكد الدلالة ورسّخها، ومن ناحية أخرى قدّم إيقاعا خاصا أغنى عن التفعيلة.

وفي ذات القصيدة نجد التكرار في آخرها:

سلام على الوطن الجميل.

سلام على الشعراء في كل الفصول.

سلام على المطر المنفي.

سلام على العصافير.

سلام إلى القلب السجين.

..... إلى خلة في الهجير.²

نلاحظ تكراره لكلمة سلام وحرف الجر بعدها، وبها يختم الشاعر قصيدته، ويحمل هذا التكرار وظيفتين كما سبق، فهو من ناحية تأكيد على السلام الذي أراد الشاعر بثّه عبر قصيدته (آية الحزن المبين) فقد ذاق ذرعا بالألم والحزن ويريد للسلام أن ينتشر لهذا حمل سلامه للوطن والشعراء والمطر والعصافير وحتى القلب السجين، كما وظّف السلام في آخر سطر لكنه سلام غائب نصيا فقد عوّضته النقاط ولكن رغم أنه غائب لكن المتلقي يستطيع استحضاره بيسر وربطه بسياق النص ككل. كما يؤدي تكرار هذه الكلمة وظيفية إيقاعية مهمة - وهذا ما يهمننا في هذا الموضع - فوضعها في البداية يجعلها انطلاقة في كل سطر شعري، حيث يُصبح الانطلاق

¹ المصدر نفسه، ص 26.

² مشري بن خليفة، سين، ص 29.

بنفسٍ واحدٍ فيها جميعا وهذا يوَلدُ تراتبية إيقاعية خاصة، يمكن للمتلقي لمسها مباشرة من خلال القراءة.

كما نجد التكرار في قصيدة مقاطع منسية من حب الجزائر:

أحبك:

أحبك،،

ومن سحاب الدر يطلع الضائعون

...

أحبك..

طلقة في نبض السكون

مرعشة في هذا الضج

أحبك،¹

نلاحظ تكرار كلمة (أحبك) التي يظهر عبر كاف المخاطبة اللصيقة بها، تعلق الشاعر بالأنثى حبيبة ووطنا ورعشة، فالشاعر عبر نصه يؤكد قوة رباطه بالحبيبة عبر تكرار إقراره بحبها، ويؤدي هذا التكرار إيقاعيا وظيفية افتتاح الجمل الشعرية مما يجعلها تُشحن بنغمة خاصة مع بداية كل سطر وهذا يغني عن توظيف التفعيلة، فالتكرار يوَلدُ إيقاعا خاصا في هذا النص، فهو مولود معه وخاص به قد لا نجده في غيره وإن تكررت هذه الكلمة.

تجدر الإشارة أن التكرار قد يكون في الحرف والأداة كما يكون في الكلمة، لكننا ركّزنا على تكرار الكلمات ذات الوظيفة الدلالية ولها إمكانات التحوّل الصرفي.

كما نسجّل أن حضور التكرار قد جاء بشكل مطّرد في مختلف قصائد الديوان وهذا من أجل توليد الإيقاع وهو مختلف عن الإيقاع الخارجي كما في التفعيلة أو القصيدة العمودية، ففي هذه الحالة يتوَلدُ الإيقاع من داخل النص فكل نص يخلق إيقاعه الخاص، حيث لا يمكننا أن نجده إلا فيه وإن تكررت ذات الكلمات في

¹ مشري بن خليفة، «سين»، ص 46.

نصوص أخرى، وهذه الميزة تفرّدت بها قصيدة النثر، حيث تقوم بتوليد إيقاعها الخاص المرتبط بالتجربة من جهة وبكل ما يحمل النص من دلالات تتوزّع بشكل محدد لترسم مع الإيقاع ملامح التلقي الأولى للنص، بهذا يظهر أن قصيدة النثر عالم كامل منظم، جميع أجزائه متماسكة، كاملة بذاتها، تحمل معناها وغايتها¹، وقد حقق ديوان سين هذا على المستوى الإيقاعي المفرد الذي ولّد موسيقى نابغة من داخل النص، فهي مولودة معه.

2- **إيقاع التضاد:** في هذه الحالة نرصد الإيقاع عبر تضاد عدد من الألفاظ بشكل متقابل ومتتابع، ومن ذلك قوله في قصيدة **مطر الغواية:**

أصغي للماء،

في هايات الليل،

حين يصرني النهار.²

نلاحظ أن هذه الأسطر لا تحتوي على كلمات تؤدي نغمة موسيقية مما يولد الإيقاع لكن رغم ذلك يمكننا من خلال القراءة أن نلمس ملامح إيقاعية لكنها من نوع آخر إنه إيقاع دلالي فعبر التضاد بين الليل والنهار نكون بصدد صورتين متقابلتين في اتجاهين مختلفين وعبر تلقّيهما سيتولّد لدى المتلقي نوع من الترتيب والتوجيه لكل صورة على حدة، وهذا يجعل الإيقاع الدلالي يظهر من تعارض الصورتين.

كما نلاحظ في ذات القصيدة تضادا آخر في تناصه مع بيت امرئ القيس في قوله:

ينبض الجسد مثل حصان:

مكٍ، مفرٍ

مقبِلٍ، ملدبٍ³

¹ ينظر، محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 76، ص 77.

² مشري بن خليفة، سين، ص 11.

³ المصدر نفسه، ص 12.

فالتضاد واضح بين مكر ومفر، ومقبل ومدبر، وعبره يتولّد الإيقاع الدلالي فكل كلمة تولّد صورة مختلفة عن الأخرى، مما يجعلها ينموان في جهتين مختلفتين في ذهن المتلقي وهذا يرسم ملامح الإيقاع، كما يمكننا تتبع الإيقاع في هذه الحالة من ناحية أخرى، وهي الانطلاق من أصل الكلمات؛ أي من بيت امرئ القيس:

مكرّ مفرّ مقبل مدبر معا *** كجلمود صخر حطّه السيل من عل

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

نلاحظ أن البيت الأصلي يحمل إيقاعا موسيقيا خاصا مبني أساسا على التفعيلتين فعول ومفاعيلن، وعبر اقتطاع هذا الجزء منه وتوظيفه، فالشاعر يأخذه بإيقاعه لكن بشكل جزئي، فقد وظّف بداية البيت فقط وهو الجزء الحامل للتضاد:

مكرّ مفرّ مقبل مدبر

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فعولن فعولن فاعلن فاعلن

نلاحظ أن التفعيلات تغيّرت تماما لما وُظّفت في سياق القصيدة، فقد صارت فعولن فاعلن بشكل متتابع، وهذا يوّلّد إيقاعا آخر إضافة لإيقاع التضاد، لهذا فالعينة تقدّم مستويين من التجلي الإيقاعي أحدهما معنوي يصله المتلقي عبر تضاد الصورتين وهما صورة الإقبال والإحجام، أما الإيقاع الثاني فهو موسيقي نابع أصلا من البيت الذي أخذت منه هذه الأسطر.

إضافة لما تقدّم نرصد التضاد بين المفردات في عدد من القصائد حيث وُظّفته لتوليد حركية خاصة تُغني عن التفعيلة ومن نماذج ذلك نذكر التضاد في قصيدة مطر الغواية في قوله:

بغنة،

يوغل في النار قم،

أنادي الماء، فأتين برّكا وسلاما. ¹

¹ مشري بن خليفة، «سين»، ص 13.

يظهر جليا التضاد بين النار في السطر الأول والماء في السطر الثاني، فيرسم ذلك عاملين متناقضين مما يوّد الحركة والإيقاع، الذي نجده أيضا في قصيدة وطن لأنيس حيث يقول:

يرسر الكلام بالألوان،

مخاط الأوراق، يمزق الصمت بالبكاء،

يطرز الشوارع بالضجيج،¹

نلاحظ أن كلمة الصمت جاءت ضد كلمة البكاء وبعدها الضجيج، وهذا يوّد حركة من نوع خاص بين صورتين مما يخلق الإيقاع المعنوي الذي يرصده المتلقي.

من خلال ما تقدّم نلاحظ أن ديوان سين يستثمر إمكانات اللغة المفردة بشكل مكثّف ليصنع منها إيقاعا خاصا يُغنيه عن التفعيلة والإيقاع الخارجي الموسيقي، وهذا ما يستثمره أكثر على المستوى التركيبي كما سنتتبّعه في المطلب المقبل.

المطلب الثاني: الإيقاع المركّب في الديوان

¹ المصدر نفسه، ص 30.

خلال هذا المطلب سنبحث في الإيقاع عبر صورته المركّبة، فمثلما رأينا أن المفردات بتكرارها أو تضادها تشكّل إيقاعا نجد أن الجمل كذلك بتكرارها وتقابلها وتركيبها تشكّل نمطا آخر من الإيقاع ندرسه كالتالي:

4- الإيقاع المركّب من خلال تكرار الجمل والتراكيب:

نرصد هذا النمط من التكرار في التراكيب المختلفة في قصائد الديوان، حيث عمد الشاعر لتوظيف بعض الجمل مرتين أو أكثر في ذات القصيدة مما ولّد إيقاعا من نوع مختلف، ناجم عن المركّبات في ترتيبها، ومن ذلك نجد قوله في قصيدة رؤيا:

ما أروع عطرك

ما أروع صوتك¹

نلاحظ تكرار التركيب (ما أروع) وهي صيغة التعجب التي جاء بها الشاعر ليؤكّد اندهاشه برؤياه لعطرها وصوتها، كما يولّد هذا التكرار نغما خاصا يجعل من النص يختلف عن النثر في مستواه التداولي فيشحن النص بنغمات خاصة. ونجد لهذا التكرار حضورا معتبرا في مختلف قصائد الديوان، ومن ذلك قوله في قصيدة ليس مهما:

أن تضعوا الدهشة في الصناديق

...

ليس مهما.....

أن تزين النساء بالرحيق

...

ليس مهما².....

نلاحظ تكرار جملة (ليس مهما) في هذه الأسطر وفي غيرها في ذات القصيدة، حيث بلغ عدد مرات تكرارها خمس مرات، بهذا تحتل موقعا مهما في رسم دلالة النص

¹ مشري بن خليفة، سين، ص 06.

² المصدر نفسه، ص 23.

ككل، فوضعها بعد كل أسطر لتكون جواباً لتساؤلات يفتح الباب لأسطر أخرى، فالشاعر يحدد بهذه العبارة موقفه من جملة من الأحداث حوله، ويحمل رفضه هذه العبارة، التي تؤدي دورها الدلالي، إضافة لتقسيمها النص إلى وحدات مما يخلق إيقاعاً محدداً حسب موضعها، فالعبارة تولد ترتيباً خاصاً لفقرات النص وهذا يجعله حافلاً بالإيقاع.

عبر تتبع مختلف قصائد الديوان نجد أن تكرار التركيب ذاته في النص موجود بشكل ملفت مما يوحد إيقاعاً يُغني عن إيقاع التفعيلة، كما يؤدي وظيفة دلالية محددة في التأكيد وإبراز أهمية العبارة المكررة، مما يجعلها المفتاح في قراءة القصيدة.

5- الإيقاع المركب من خلال تضاد ومقابلة الجمل والتراكيب:

نرصد في هذه الحالة الإيقاع من خلال التراكيب المتضادة دلالياً في النص، ومن ذلك ما نقرؤه في قصيدة شتات:

يتزيّن الجسد لموته في المدى.

لا أرى أحداً،

ولكني أرى النفس،

تدفن المساء.¹

نلاحظ التضاد والتقابل السلبي في الرؤية/الرؤيا حيث لا يرى الشاعر أحداً ثم يرى النفس وحيدة وعبر هذا التقابل بين الجملتين ينشأ إيقاع بشكل متقابل فالرؤية/الرؤيا لا تتحقق في الصورة الأولى ثم تتحقق منفردة في الثانية مما يجعل المتلقي يدرك السلب ثم الإيجاب في رؤية/رؤيا الشاعر وهذا يخلق إيقاعاً خاصاً.

كما نجد التقابل عبر التضاد في قصيدة وطن لأنيس حيث يقول:

"فبيض وجولا،،

وتسود وجولا،،"²

¹ مشري بن خليفة، سين، ص 22.

² المصدر نفسه، ص 31.

يحمل السطران تناسبا مع القرآن الكريم كما رأينا سابقا، ومن جهة أخرى يوّلد تقابلهما المتضاد صورتين متعاكستين من حيث الحالة، وهذا يجعل المتلقي يستقبل النص وفق إيقاع مختلف، خصوصا إذا أعاد الأسطر إلى مصدرها، ويحملها بمحملاتها ويضعها في سياق النص، وعليه فالنص استثمر هذه الصورة المتقابلة من القرآن الكريم لهدفين أولهما دلالي حيث يتم قراءة الصورة حسب حضورها في النص انطلاقا من دلالتها الأصل، ومن ناحية أخرى تؤدي الصورة وظيفة المقابلة الشكلية مما يوّلد الإيقاع.

وعبر تتبّع مختلف قصائد الديوان نجد للإيقاع الناتج عن التضاد بين الجمل حضورا معتبرا خصوصا عبر تتبع دلالات الأسطر المتعاقبة حيث عمد الشاعر إلى المقابلة المستمرة بين الصور ليوّلد حركة دائمة في نصه، وهذا ما انعكس على الإيقاع.

6- الإيقاع المركّب من خلال تكرار نمط الفعل في القصيدة:

في هذه الحالة نلاحظ نمطا آخر من الإيقاع المركّب ناجم عن توظيف الأفعال في أسطر القصائد، فعبر القراءة نلاحظ حضورا ملفتا لهذه الأفعال يجعل منها تشكّل في الكثير من القصائد ظاهرة مميّزة مما يدفعها لتشكيل إيقاع خاص بها، ومن نماذج توظيف هذه الأفعال ما نلاحظه في قصيدة رؤيا:

شمس تولدُ في مِرايا الدّاكرة

أُحسسُ الروح

فيأتي الجسد واردة ظامئة،

يندفعُ العطش منك،

.....

يزرعُ الملائن في مواسم الرياح

يفاجئني الفرح¹،

¹ مشري بن خليفة ، سين، ص 05.

من خلال هذه العينة نلاحظ أن النص يقوم في مختلف أسطوره على الانطلاق من الفعل المضارع، الذي يحمل دلالة الاستمرار والحضور، فرؤيا الشاعر حاضرة ومستمرّة في الزمن، وعبر تكرار الفعل في كل سطر بشكل ثابت في الأغلب يجعل منه ظاهرة ملفتة، تولّد عند تلقيها إيقاعا خاصا يمكن للمتلقي استشعاره من خلال القراءة المجملّة للنص، ونجد لهذه الظاهرة حضورا في الكثير من قصائد الديوان ومن ذلك في قصيدة كوابيس السراب:

عربُ

من المحيط إلى الخليج

يتعمون بالغنائم

.....

يفاضون أنفسهم

يُمعنون في تأكيد الغياب

يرقصون في كوابيس السراب

.....

يموت الذين خبهم

....

لحرق "جنين"

نسقط "امرأته"¹

من خلال هذه الأسطر نلاحظ سيطرة الفعل المضارع على مطالعها مما يجعله يقدّم شكلا إيقاعيا خاصا، كما أن توظيف الفعل المضارع في هذه القصيدة جاء لتأكيد حضور الشاعر في قلب الأزمة، واستمراريتها، فالأغراب هم الأعراب لم يتغيروا وهم مستمرون في تكريس دورهم السلبي في قضايا الأمة، كما أن احتراق

¹ مشري بن خليفة، «سين»، ص 14، ص 15.

مدن فلسطين كجنين ورام الله هو واقع ومستمر كذلك، لهذا قدّم الفعل المضارع إضافة لإيقاعه في النص دلالة الحضور والاستمرار لكل الصور التي تصدّرها. إضافة لما تقدّم نجد حضور هذه الظاهرة في مواقع مختلفة من الديوان، كما في قصيدة قصائد¹، حيث تنطلق من الفعل يعلو، ثم أعبر، وبعده أزرع ثم يخرج وتغسل ونوزع وتدخل وتستمر الأفعال المضارعة في رسم المشهد بشكل متسلسل لآخر القصيدة، مما يوّد إيقاعا خاصا بالمقاطع في تواترها. إضافة لما تقدّم يمكننا أن نلاحظ نمط آخر من الإيقاع يصنعه هذه المرة الحضور المزدوج للأفعال الماضية والمضارعة بشكل متعاقب، ومن ذلك ما نجده في قصيدة خراب ومنها يقول:

خرج من بينه،

يلفه الصمت،

وتحمل في قلبه وردة.

توارى في صوت القادمين

كان يصغي للريح تنعق،

في الصباح

لم يكن يعرف،

أن الشمس لن تشرق

في العيون،

كانت المدينة

تلبس الخوف

في سفر الرؤيا.²

¹ مشري بن خليفة، سين، ص 17.

² المصدر نفسه، ص 08.

عبر هذه الأسطر نلاحظ الترتيب المتعاقب للأفعال الماضية والمضارعة حيث تتطلق من الماضي ثم نجد فعلين مضارعين ثم ماضيين ثم يرجع حضور الفعل المضارع، وعبر هذا التواتر لظهور الأفعال الماضية والمضارعة ينشأ إيقاع خاص، يمكن أن يظهر بشكل جلي عبر تتبع دلالة النص ككل فالانطلاق من الماضي لأن المقصود من النص هو شخص في الزمن الماضي، لكن الشاعر يريد أن يعيش معه اللحظات الأخيرة من حياته قبل أن يأخذه موج البحر، فيستخدم الفعل المضارع لتحمل الدلالة الاستمرارية والثبات والحضور، لكن سرعان ما يرجع للماضي لتذكيرنا بحالة السائر نحو موته "كان يصغي" بهذا يساهم تركيب النص دلاليا بشكل متقابل بين الماضي والحاضر في تقديمه بتتابع يوحد إيقاعا مختلفا يختلف عن إيقاع التفعيلة ذي البعد الموسيقي المحض.

مما تقدّم يظهر أن الإيقاع المركّب بكل أنماطه يساهم في تشكيل إيقاع خاص في النص يجعله متميزا عن النص النثري، فقد اعتمد الشاعر في مختلف قصائد الديوان على موسيقى داخلية نابعة من تجربته، وهو بذلك يحقق أهم ما دعت له قصيدة النثر بإلغاء التقيد بالموسيقى الخارجية القائمة على التفعيلات، وحلّت محلها موسيقى داخلية، جعلت التفجّر اللغوي بدل التسلسل والرؤيا بدل التفسير¹، وهذا ما يميز قصيدة النثر فهي تخلق إيقاعها الخاص انطلاقا من لغتها بكل مستوياتها، كما تستثمر كل الإمكانيات الطباعية في تقديم تراتبية إيقاعية خاصة تجعلها أكثر تميزا، وعبر المبحث المقبل سنركّز على الفضاء النصي ودوره في تقديم هذا النمط الشعري المختلف.

المبحث الثالث: أشكال حضور الفضاء النصي في الديوان

ننطلق في تتبّع التشكيلات النصية في ديوان "سين" من الغلاف وما يظهر عليه من كتابة وعلامات غير لغوية، ثم ندخل نصوص الديوان حيث نبحت في تشكيلاتها الهندسية ومختلف الإشارات الموجودة بين أسطرها، وسنقدّم ذلك في مطلبين كالتالي:

¹ ينظر السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص 213.

المطلب الأول: الفضاء النصي في الغلاف.

يهيئ الغلاف بوجهيه الأمامي والخلفي القارئ لتلقي النص الشعري، فوظيفته تتعدى التداول إلى وظيفة إيحائية تمكّن المتلقي من تأويل النص وفق أفقه¹، وينطلق في ذلك من عدة عتبات نصية، حيث تعد في جملتها بوابة رئيسة للدخول قرائيا إلى ساحة النص الشعري، وفيما يلي نقدّم صورة لغلاف الديوان في وجهه



من خلال الصورة نرصد عددا من المحدّات الفضائية النصية كالتالي:

1- الكتابة:

تظهر صفحة الواجهة وهي من الحجم الصغير 15×25، مُبرزة عنوان الديوان "سين" الذي توسّطها أعلى لوحة فنية، كما كُتب في أعلاها اسم الشاعر "مشري بن خليفة" أما أسفلها فُكُتِب فيه جنس الكتاب وهو "شعر" وعلى الهامش

¹ على جعفر علاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص 51، ص 65.

جهة اليمين كُتِب اسم دار النشر وهي "منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين"، أما جهة الخلف من الغلاف فقد كُتِب عليها جزء من أحد قصائد الديوان وهي قصيدة "مطر الغواية"¹، وفي أسفل الصفحة كُتِبَت بعض المعلومات عن السعر ورقم الإيداع القانوني، ومن خلال هذه التجليات المختلفة للكتابة في صفحة الغلاف الأمامية والصفحة الخلفية، نجدها تحمل دلالات محدّدة ترسم الملامح الأولى للمتلقى لدخول فلك الديوان، وفي ما يلي نتتبّع مختلف هذه المظاهر الكتابية على صفحة الغلاف الأمامية والخلفية كالتالي:

1-1- العنوان:

من خلال اللوحة يظهر موقع العنوان في وسط اللوحة حيث يبرز باللون الأصفر وبشكل مختلف عن خط النسخ الذي كُتِبَت به بقية العبارات على الغلاف، فالعنوان كُتِب بالخط الديواني (سين) وهو خط يُعلن عن اختلافه وتمرّد مساراته فإمكانات رسم الحرف بهذا الشكل غاية في الدقة والمرونة والطلاقة في الوقت ذاته، كما أنه كُتِب بشكل مائل في الصفحة مما يزيد تميّزاً واختلافاً، وهذا يشحن القراءة منذ التلقي الأول للديوان حيث يُعلن اختلافه وتمرّده من حيث البنية والدلالة. أما من الناحية التركيبية وعلاقتها بالجانب النصي فنرصدها عبر تتبع أصل العنوان، فهو من الناحية اللغوية حرف من حروف الهجاء ذات الطابع المهموس، مما يدل على أن الشاعر يريد الهمس بنصه بشكل مختلف، فحرفه لا يصح بعنف الصوت، ولعل ذلك راجع لمرونة هذا الحرف الذي يمكّن الشاعر من إنتاج نص مرّن غير خاضع لسلطة أبوية تحكيمية خارجية، وهذا ما انعكس على القصائد كما رأينا في جانبها اللغوي والإيقاعي.

1-2- اسم المؤلف:

¹ مشري بن خليفة ، سين، ص 11.

احتل اسم المؤلف أعلى اللوحة في الغلاف وكُتب بخط نسخي عادي وكأته حيادي في تقديم الديوان، حيث قابله في الجهة المقابلة كلمة شعر التي تدل على جنس الكتاب، كما تلتقي مع اسم المؤلف في نوع الخط ولونه، ولا يكاد اسم المؤلف وجنس الكتاب يقَدِّمان لدلالة الديوان غير التعريف والتخصيص، لهذا جاء موقعهما ونمط خطهما غير ملفت ولا ذا إضافة مباشرة للدلالة.

1-3- دار النشر:

كُتب اسم دار النشر على يمين اللوحة في أسفل الشريط الأبيض ليؤكد موضعها على الحياد التام، وهي "منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين" أما في الأعلى فيظهر رمز وشعار دار النشر، وتعد هذه العلامات حيادية دلالية لأنها موجودة في مختلف الكتب المنشورة لذات الدار. لكن هذا لا ينفى وظيفة الفضاء الذي وضعت فيه فالبياض إلى اليمين يبدو كأنه مقطوع باليد من صفحة اللوحة التي يظهر على حدودها أثر التمزيق، ولعل ذلك يقَدِّم دلالة أن الديوان بأكمله صفحة مقطوعة من صفحات اتحاد الكتاب الجزائريين، ستعرض تجربة مختلفة من حيث البناء واللغة.

كما نسجل الكتابة في الصفحة الخلفية للغلاف حيث كتب في وسطها جزء من قصيدة "مطر الغواية"¹ وهي من القصائد الأولى نصيا في الديوان والأكثر تأخرا زمنيا في تجربة الشاعر، حيث تمثل أهم النصوص الأكثر نضجا بمعالم وآليات بناء قصيدة النثر، لهذا أرى أن اختيارها لتختتم الديوان في جهة الغلاف الخلفية تقدّم خلاصة تجربة شعرية جديدة ومختلفة، ولعل شكلها الطباعي الذي يبدو أنه بخط يد الشاعر زادها إغراقا في رمزيتها خصوصا مع الخط المغربي الذي يُعلن فيه الشاعر عن تفرّد تجربته ومغربيّتها، فتوظيف الخط المغربي هو نوع من استرداد لهوية مقموعة ومغيبّة²، فإن نشأت قصيدة النثر في المشرق فالشاعر المغربي يتمثلها وفق منظوره وتجربته المشبّعة بقيم مغاربية تنطلق من الخط وتقنياته وصولا للغة ودلالاتها.

¹ مشري بن خليفة، سين، ص 11.

² ينظر، مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص 185.

3-الرسوم والأشكال والعلامات غير اللغوية على الغلاف:

من خلال التدقيق في صفحة الغلاف الأمامية والخلفية نلاحظ العديد من العلامات غير اللغوية التي تساهم في توجيه التلقي من الوهلة الأولى ومنها نذكر:

2-1- الرسوم والأشكال:

في صفحة الغلاف الأمامية نلاحظ أن الخلفية هي عبارة عن لوحة فنية يبدو أنها مرسومة بالألوان الترابية، وبشكل تجريدي حيث تصوّر مساحة متداخلة المعالم والتضاريس تبدو كالأرض وعليها تمّوَّضَع العنوان الذي كَتَّفَ هوية الديوان، لتصبح اللوحة أرضاً متداخلة المعالم لهذه التجربة المختلفة المتمرّدة في بنيتها ولغتها عموماً، وعليه فقد قدّمت اللوحة أرضية علاميّة مهمة للعنوان والديوان ككل، فهي ما يساهم في توجيه القراءة من أول تقابل للمتلقي بالديوان.

2-2- الألوان:

يملأ اللونُ الغلافَ في ثلاث مناطق، وهي مساحة الكتابة على اختلافها، ومساحة الرسوم والأشكال، ومساحة لخلفية الغلاف، ونرصد دلالات اللون مع كل مساحة حسب اعتبارات خاصة منها؛ نوعه ودرجة شدّته وانتشاره، وعلاقته بباقي الألوان والمساحة التي يحتلها وخلفيّته والشكل الذي يملأه. وفي ديوان "سين" يظهر اللون بداية في العنوان الذي كتب باللون الأصفر، ويحمل هذا اللون دلالة الانطلاق والحيوية والنشاط كما يحمل دلالة الغيرة، أما الموضع الثاني للون فنجدّه في اللوحة حيث تتراوح بين البني والأصفر وهو لون يلتقي بلون الأرض في الواقع لهذا أوجت اللوحة من خلال تلقّيها الأول أنها تمثل الأرض، لكنها أرض في عالم مختلف إنه عالم الحلم والرؤيا، ويلتقي هذا مع مختلف الدلالات في القصائد حيث ينطلق الشاعر من الرؤيا وهي مرتبطة بعالم الحلم الغرائبي، ليُحمل نصه التجاوز الذي حاول تكريسه من خلال لغة نصه.

أما الخلفية وهي الموضع الثالث لظهور اللون، فيظهر منها اللون الأبيض وهو يحمل دلالة الحياد خصوصاً أنه جاء خلفية لاسم دار النشر.

المطلب الثاني: الفضاء النصي عبر التشكيل النصي للقوائد

نبحث في التشكيل النصي شكّل القوائد الهندسي وكيف تجلّت على الصفحات البيضاء، فبعضها احتل كل الصفحة وبعضها جزء منها، وأخرى جاء شكلها شجري وأخرى عمودي وغير ذلك من التشكيلات الهندسية، وفيما يلي نقدّم رصدا لعدد صفحات القوائد المقدّمة في الديوان، ليتسنى لنا الحكم على مدى اتزان حضورها الشكلي:

الجدول رقم (20)

رقم القصيدة	عدد صفحاتها في الديوان	رقم القصيدة	عدد صفحاتها في الديوان
ق1	ثلاث صفحات	ق14	خمس صفحات
ق2	ثلاث صفحات	ق15	أربع صفحات
ق3	ثلاث صفحات	ق16	صفحتان
ق4	ثلاث صفحات	ق17	أربع صفحات
ق5	ثلاث صفحات	ق18	ثلاث صفحات
ق6	ثلاث صفحات	ق19	ثلاث صفحات
ق7	ثلاث صفحات	ق20	صفحتان
ق8	أربع صفحات	ق21	خمس صفحات
ق9	أربع صفحات	ق22	صفحتان
ق10	خمس صفحات	ق23	صفحتان
ق11	صفحتان	ق24	صفحتان
ق12	صفحتان	ق25	صفحتان
ق13	صفحة واحدة		

من خلال الجدول نلاحظ توزع القصائد على عدد محدد من الصفحات بشكل متقارب تراوح بين صفحة إلى خمس صفحات؛ أي بمعدل ثلاث صفحات لكل قصيدة (75 صفحة / 25 قصيدة = 3 صفحات لكل قصيدة) وهذا يُظهر مدى التوازن في البنية النصية الشكلية للنص مما يعكس أن قصائد هذا الديوان تم اختيارها بعناية من بين مجموعة من القصائد الأخرى تنتمي لذات التجربة، لهذا جاءت متوازنة شكليا، وحتى على مستوى التجربة فالقصائد تنتقل من الرؤيا إلى الموقف الوجودي في قصيدة خراب، إلى القضايا العربية في كوابيس السراب، وغيرها من القضايا التي عالجها بتجارب مختلفة جعلت الديوان معرضا لنصوص غنية بمواقف وتجارب كثيرة، أما على المستوى الشكلي فنجد الكثير من المظاهر الفضائية النصية التي ساهمت في تقديم قصائد الديوان، سنحاول فيما يلي رصدها والبحث في مختلف دلالاتها:

3- أنماط الكتابة داخل الصفحة:

أول ما يمكن ملاحظته حول الكتابة في الصفحات هو ظهور نمطين من الخط أحدهما هو خط النسخ وجاء كبيرا وحمل عناوين القصائد الخمس والعشرين، أما

النمط الثاني فهو الخط الديواني الذي كُتِبَ به متن القصائد - وكذا عنوان الديوان -
ويعد هذا الخط رمزاً للمخالفة في الكتابة الشعرية عموماً فهو طباعياً قليل
الاستخدام، لهذا نجد الشاعر يوظفه ليبرز اختلاف تجربته حتى على المستوى
الشكلي، ومن ناحية أخرى يُشبه تصوير هذه الكتابة خط الشاعر الحقيقي الذي يبرز
في الجهة الخلفية للغلاف، وهذا يجعل نص القصائد كأنه كُتِبَ بخط يد الشاعر،
لتزداد التجربة التصاقاً بصاحبها، ومن نماذج هذه الكتابة نمثله بما جاء في قصيدة
وحيدان:

وحيدان

وحيدان نحن،
لنا المطر،
والنار التي تسنن.
لنا الموطن،
والحلم الذي يخضع.
وحيدان،
لنقص الغياب والزمن.
لخاص الموت بالعشق المنهم.
وحيدان نحن،
لنا السيف المخضب بالغريرة،
..... والفرح المطرز بالتمس.

و كأنه كُتِبَ باليد، وهذا أول
أند هذا الديوان، مما يجعله
تجربة مختلفة ونص مغاير

يظهر هي القصيدة. إذن.

ما يس

يصطدم بسن حسابي محسب، يعجم من البدء - بصدد
لما قرأ قبلاً.

أما عن الحدود والمساحة التي تشغلها الكتابة المطبوعة في كل صفحة، وأنماط
استخدامها من حيث الأفقية والعمودية والتأطير ومساحات البياض والسواد في

الصفحة¹، فنجدها تقدّم نصوص الديوان بأشكال مختلفة، يأتي على رأسها الشكل الشجري الذي قدّم أغلب قصائد الديوان، وهو يشبه شكل شعر التفعيلة (الحر) ومن أمثله ما نقرؤه في قصيدة شتات:

شتات

ألمر شتات الروح،
وأدثر القلب المفجوع بالصنع،
أزنيه بالحنا..
أحدق في الكلام، الذي يأتي من فجى الأغاني.
يندفع البكاء،
في فراغ الأشياء.
في صمت الشعراء.
من سفر آت،
يغسل رجل بالشمس، في جوف الريح،
ويفتح في البحر بابا ونافذة،
خلفه، يترك قبورا في الظلام.
من مناويل النساء

20

من خلال المثال يبرز الشكل الشجري، فالأسطر مختلفة الطول وهو ليس نتاج اختلاف عدد التفعيلات كما رأينا سابقا مع ديوان "مرثية الرجل الذي رأى" لأن النص هذه المرة غير خاضع لإيقاع التفعيلة بل خاضع لإيقاع لغوي مختلف كما رأينا، ولكن رغم ذلك فهو يشبه في شكله الشكل الشجري، ولعل احتفاء نصوص الديوان بهذا الشكل لقدرته على حمل مختلف التجارب وللحرية الكبيرة التي يقدمها للشاعر في رصف لغة قصيدته في أسطر مختلفة الطول بشكل حر، كما نلاحظ

¹ ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً، ص 154.

عبر هذا الشكل الشجري الكثير من التشكيلات الهندسية التي تأخذ أشكال هندسية مختلفة إذا ربطنا حدود كتابتها ببعضها البعض، فنجد شكل الخط المائل والخط المستقيم والمثلث والمستطيل وغيرها من التشكيلات، بهذا يتفق سين في تشكيلاته الهندسية مع النص الشعري العربي المعاصر بشكل عام حيث حظيت هذه التشكيلات بنصيب وافر فيه¹.

من التشكيلات الهندسية في ديوان سين نذكر - مثلا - شكل الخط المائل الذي نلاحظه في قصيدة آية الحزن المبين:

ألف..

لام..

مير

تلك آيات الوطن،

المسيح بالأساطير.²

يظهر من خلال شكل الكتابة انحراف وميلان الأسطر مما يجعلها تشكل خطا مائلا يدفع المتلقي لتتبع الكلمات عبر مسار متدرج وكأنه ينزل، وهذا ما يوضحه الشكل وكذا الدلالة فبداية النص هو تناسل - اجترار - مع القرآن، حيث تبدأ بالتدرج نزولا وهذا يتوافق مع شكل النص.

كما نلاحظ عبر قصائد الديوان الكثير من التشكيلات الأخرى كشكل الخط المستقيم عبر الكلمات أو الأحرف المفترقة ونجد ذلك بشكل ملفت في قصيدة جنازات الخروج:

وطني يأتي من غروب، وحيدا،

¹ ينظر، محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ص 42، ص 43.

² مشري بن خليفة، سين، ص 26.

يرتدي أجراس البحر المشغل بدما: ال

ش
ه
د
ا
.

يمشي على الجنازات حافي القدمين، وعلى وجهه فجن؛¹

يظهر شكل الخط المستقيم العمودي الذي حمل كلمة الشهداء، التي أوجت بشكلها العمودي بالامتداد المستقيم من الأعلى للأسفل، وهي حركة انتقال جسد وروح الشهداء في اتجاهين مختلفين نحو الأعلى والأسفل، كما أن هذا الامتداد يقدّم طريقة خاصة في القراءة حيث يعتمد الشاعر على مد الأحرف المفرّقة مما يعطيه مساحة زمنية كافية لنبر وتنغيم هذه الكلمة بشكل يختلف عن باقي الكلمات، بهذا يظهر أن بنية المكان في النص قلقة لها رغبة دائمة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ، حيث تجعل عينيه مركّزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخلي الوهمي، وهذا ما حفلت به القصيدة الحديثة بشكل عام، حيث يمتد الشاعر الحديث بتركيبه وتشكيله المختلف اللامتناهي إلى دواخل القارئ ليحدث خلخلة ويدفع به للشك والدخول في متاهة القلق²، وهذا ما نجح فيه نص سين حيث أحدث اضطراباً في التلقي انطلاقاً من التشكيل الهندسي المختلف.

كما تلفتنا ظاهرة أخرى في التشكيلات الهندسية في قصائد هذا الديوان متمثلة في عملية تقسيم القصيدة إلى أجزاء ووحدات تفصل بينها كلمات محددة، فيصبح شكلها مختلف يشبه النص القصصي الحوارية أو نص من مشهد مسرحي مكتوب،

¹ مشري بن خليفة، س، ص 36.

² ينظر، محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 52.

حيث تأخذ تلك الكلمات مواضع الشخصيات ومن أمثلة هذا التشكيل ما نقرؤه في
قصيدة مقاطع منسية في حب الجزائر:

أحبك،،

ومن سحاب الدم يطلع الضائعون
هم الأبعدون، إن ضاع الأحبته..

أحبك..

طلقت في نبض السكون
مرعشة في هذا الضج

أحبك،،

عندما تخنقي الناس . وتشرق شمسك

.....

.....

أحبك

.....

.....

فنتة:

تطل من شرفة هائجة .
وفي دمي تسكن جنته هاملة .

.....

.....

الخروج:

يعود الوطن من هجرته

تحي العصاير طفلا من حرائق الدم¹

من خلال هذا الشكل يظهر أن الشاعر يوظف الإيقاع الهندسي فيقسم نصه إلى وحدات تفصل بينها كلمات محدّدة تجعل المتلقي يعي الانفصال ويربط بين الأجزاء انطلاقا من هذه الكلمات المفاتيح، بهذا فالتشكيل وما يولده من رموز بصرية ينوب عن حضور السمات الشفهية للذات الشاعرة التي غيبتها الكتابة وبالتالي أصبح هو المعادل البصري للإلقاء²، فموقعها يجعل النص يتميّز بهندسة فريدة تدعّم اختلافه ورفضه للنمطية.

إضافة للشكل المقدم نلاحظ العديد من التشكيلات الهندسية التي نجدها حاضرة في كل قصيدة تقريبا بشكل مختلف وهذا يدعّم حكما السابق في أن قصائد الديوان هي تجارب مختلفة جمعها الشاعر في ديوان واحد، وكل تجربة تصدح باختلافها الخاص على جميع المستويات منها المستوى الفضائي الشكلي ومن هذه التشكيلات البارزة ما نلاحظه في قصيدة "سين" وهي التي أطلقها الشاعر تسمية للديوان، ولعل هذا راجع لقيمة هذه القصيدة وقيمة من كُتبت من أجله فهي تجمع بحروف بداياتها المفارقة اسما، ونمّثل لشكلها كالتالي:

-س-

س الأسار هي

وفي عينها أولد مرتين

.....

.....

-أ-

¹ مشري بن خليفة ،س، ، ص 46، ص 47، ص 48.

² ينظر، محمد الصفرائي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004م)، ص20.

أح... ترق

بصمت البكاء،،

.....

.....

-م-

من دمي تطلع خلة،

تنساق في أفقي المروح

.....

.....

-ي-

.....

-آ-

تجي الشوارع مثقلة،

بضجيج الأطفال

.....

أعترف الآن

ألك انمائي.¹

من خلال شكل النص نلاحظ أنه ينقسم إلى وحدات مختلفة الطول تحمل كل وحدة عددا من الأسطر وتصور مرحلة من مراحل تجربة الشاعر في هذا النص، ويفصل هذه الوحدات أحرف مفرقة تبدو كالعناوين الفرعية لعنوان القصيدة "سين"

¹ مشري بن خليفة، س، ص 49 ، ص 50، ص 51، ص 52.

وعبر جمعها نحصل على اسم المرأة التي يقصدها في تجربته. كما يمنحنا هذا التشكيل إيقاعا هندسيا يساهم في تلقّ خاص للنص يختلف عن أي تجربة أخرى، فالشاعر استثمر طاقات الحرف والشكل الطباعي ليُحمّل نصه بما يجعله أكثر تميزا على المستوى البصري وما ينعكس من ذلك على المستوى الدلالي عموما. إضافة لما تقدّم يمكننا ملاحظة العديد من التشكيلات الهندسية المختلفة عبر كل القصائد، حيث جعلت من الديوان معرضا للأشكال عبر الكلمات، فالمتلقي يتعرّض لتأثير هذه التشكيلات حتى قبل قراءته للنص، لهذا فأثرها بالغ في عملية القراءة.

4-العناوين:

نبحث في هذا الموضع على وظيفة موقع العنوان إضافة لإشارات حول علاقة ذلك بتركيبه عموما، ننطلق من عنوان الديوان، الذي رأينا أنه يحتل موقع الوسط، بذلك تظهر وظيفته مباشرة في تقديم الديوان، فموقعه يعد الأقرب لعيني المتلقي أول النقاء له بالديوان، أما عناوين القصائد المختلفة فقد كُتبت بخط مختلف عن المتن وأكبر منه، لتظهر وتبرز، أما موقعها فقد احتلت أعلى الصفحة في الوسط، وهو موقع معتاد لعناوين القصائد التي تمثل في العادة رأس النص ومدخله، وقد جاءت العناوين بهذا الشكل في كل القصائد ومنها نمثّل بقصيدة أبواب الجسد:

أبواب الجسد

من ذا الذي شرع أبواب جسدي القليل
ومزق اعترافه الأخير؟
من قتل الطير الذي ما زال لم يطر
ومن رمى الفؤاد برمح
أيقظ الحزن القديم
أو حرض الريح لكي تغال صباحا يسنجير

ها أنت تأتي خلة

ثم تغيب

نلاحظ من خلال الصفحة تموضع العنوان في أعلاها مقدّما النص بخط مختلف أسفله، وهذا ثابت في كل قصائد الديوان، مما يجعل إستراتيجية مواقع عناوين القصائد موحّدة، ولا تقدّم بذلك عبر موقعها اختلافا عما هو متعارف عليه في موضع عنوان القصيدة العربية بشكل عام.

5- الرسوم والأشكال والعلامات غير اللغوية:

نبحث في العلامات الموجودة في القصائد ونميّز فيها بين العديد من الأشكال والعلامات غير اللغوية وبعد حضورها في الديوان ملفت لكثرتها وتعدد أنماطها وأشكالها، ومنها شكل النقط المتتالية التي تمثل علامة على كلام محذوف أو صمت عن الكلام ومنها ما نلاحظه في قصيدة وحيدان:

وحيدان

وحيدان نحن،

لنا المطر،

والنار التي تسعس.

لنا الموطن،

والحلم الذي تخنص.

وحيدان،

نحن الغياب والزمن.

خاص الموت بالعشق المنهمس.

وحيدان نحن،

لنا السيف المخضب بالغريرة،

..... والفجر المطرز بالقمس.

هي القصيدة. إذن.

يظهر توظيف النص للنقاط المتعددة في السطر قبل الأخير، حيث تدل على وجود كلام محذوف، قد يكون ما يمكن عطفه على ما في السطر قبل النقط والانطلاق في ما بعدها؛ أي تكملة لقوله "لنا السيف المخضب بالغربة" وتمهيد لقوله "والفرح المطرز بالقمر". كما نجد حضور هذا النمط من العلامات في الكثير من القصائد حيث احتل في بعضها موقعا متميزا مشكلا ظاهرة ومن هذه القصائد نذكر قصيدة ليس مهما حيث تظهر النقاط المتتالية بشكل يقدم إيقاعا شكليا يقسم النص إلى وحدات ونذكر منها:

أن تضعوا الدهشة في الصناديق

وتجعلوا البحر عامريا في الريح

وترسموا الوطن بالطبشور

..... ليس مهما ..

أن تزين النساء بالرحيق

وتكذب العصافير الأناشيد

وتسكن النار القصيد.

..... ليس مهما ..¹

وتستمر القصيدة مقسمة بهذا التشكيل إلى نهايتها، حيث تحتل النقاط المتتالية موقعا فاصلا بين أجزاءها، وتتقدم بموقعها عبارة "ليس مهما" وهي ذاتها عنوان القصيدة، حيث تصبح هذه العبارة مفتاح النص وبؤرته التي تدور حولها التجربة ككل، وعبر موقع النقاط يظهر دورها في إخفاء كلام محذوف وهو مواصلة للكلام قبلها، فالشاعر

¹ مشري بن خليفة، سين، ص 23.

ينطلق في كل مقطع من مجموعة من الحقائق والوقائع المتتالية حيث تأتي على شكل جزء من الشرط، ثم تتموضع النقاط وبعدها عبارة "ليس مهما" فتصبح النقاط تعبيراً عن كلام محذوف هو مواصلة للوقائع المتتالية التي حملها كل جزء من أجزاء القصيدة، وهذا التشكيل برمته ناجم عن الفهم الجديد للذات والعالم الذي يقتضي من الشاعر تعاملًا جديدًا مع اللغة خصوصًا في بعدها الفضائي¹، وهذا ما نلاحظه بقوة في هذه القصيدة التي تعد عيّنة مهمة عن التجريب الهندسي المختلف في ديوان سين.

إضافة لما تقدّم نجد حضور علامات نصية كثيرة في قصائد الديوان منها النجمات التي نلاحظها تفصل بين أجزاء القصيدة الواحدة ونرصدها في قصيدة أبواب الجسد:

أبواب الجسد

من ذا الذي شرع أبواب جسدي القنيل
ومزق اعترافه الأخير؟
من قتل الطير الذي ما زال لم يطر
ومن رمى الفؤاد برمح
أيقظ الحزن القديم
أو حرض الريح لكي تغال صباحا يسنجير

ها أنت تأتي خلّة
ثم تعيب
عينك مثل غير شنوي

¹ ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 184.

نلاحظ أن النجمات تفصل بين جزأي القصيدة حيث تجعل كل منهما مستقل
عن الآخر حتى في الشكل الهندسي وطول الأسطر، فيبدو الجزء العلوي أطول من
السفلي، كذلك على مستوى الدلالة حيث يظهر أن بداية القصيدة وقبل النجمات
تمثل تجربة مختلفة عن آخرها؛ أي ما بعد النجمات.

كما نرصد عبر قصائد الديوان أشكالاً أخرى تعتبر من العلامات غير
اللغوية، ومنها شكل السهم () حيث نجده في متن قصيدة جنازات الخروج
فيتموضع فيها كالتالي:

أرسم وحدي خطوة نحو شعبي، مفعماً بالحلم والسفر.
محاصر (أنا) من الجهات الأربع... ولا حدود لي ←
وطني يأتي من غروبه وحيدا،

يظهر بعد الحدود التي ذكرها
الشاعر في السطر قبله، وبعده يظهر السطر الآخر حيث يأتي الوطن وحيدا من
غروبه، بهذا أدى السهم دور الربط بين اللاحدود والوطن كما يراه الشاعر.
إضافة لهذا التشكيل نلمح نمطا آخر من تقديم العلامات غير اللغوية الدالة،
وهو شكل الترقيم داخل النص، وبعده هذا النمط من أبرز ميزات الفضاء النصي في
القصيدة الحديثة عموما، ونلاحظ ذلك في قصيدة "عطش":

(1)

واقف بين الريح والمراة
أرسم على الماء طفلا مخترق

.....

.....

(2)

اخلع نعليك سيدي

واقترب

.....

.....

(3)

خبني في عينك دمعته

وإن شئت في القلب واردة¹

....

ويستمر ترقيم أجزاء القصيدة إلى غاية الرقم (5) حيث تُظهر هذه الأرقام أن النص يمر بمراحل في اكتمال تجربته، وهذا يعبر عنه التشكيل قبل الغوص في الدلالة، التي يظهر من خلالها المرحلية والتدرج في التعمق عبر التجربة التي تجعل الشاعر ومن معه يتحول إلى ماء² وذلك يمثل قمة الانسيابية واللاشكل الذي آمنت به لغة النص وبنيته عموماً، بهذا يقدم الشعر المتطرف، الذي يعد سين من نماذجه، للغة قوة جديدة تمثلها قابليتها لأن تشاهد لا أن تُقرأ أو تسمع؛ فيمكن ملاحظة موضوعين عبرها؛ أولهما موضوع الدلالة وهو ناتج عن دوال اللغة وتراكيبها، أما الثاني ناتج عن الوقائع الخطية والتشكيلات المختلفة وهي ناتجة عن الفضاء النصي على اختلافه³، كما نلاحظ نمطا آخر يشبه هذا التشكيل المبني على الترقيم، لكن الفصل بين أجزاء القصيدة يكون بالحروف وذلك في قصيدة سين التي ذكرناها سابقا حيث تعمل الحروف على الفصل بين الأجزاء لكن لا تقدم التجربة كما في الأرقام في تسلسل عددي مرحلي، بل تجعل التجربة واحدة لكن تقدمها من زوايا مختلفة، فالاسم الذي تحمله تلك الحروف واحد، لكن الشاعر ينطلق فيها في كل مرة

¹ مشري بن خليفة ، سين، ص 62، ص 63.

² مشري بن خليفة ، سين، ص 64.

³ ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 113، ص 114.

من زاوية مختلفة حسب علاقته ورؤيته لصاحبة الاسم، بهذا يختلف هذا التقديم عن تقديم النص بالأرقام التي توحى بالمرحلية وهو ما أقرته دلالة النص. إضافة لما تقدّم يمكننا رصد العديد من التشكيلات الهندسية والعلامات التي عَجَّ بها الديوان، حيث اعتمدها لتكون أحد أدواته في تقديم النص للمتلقى وشحنه بقيم التجربة الشعرية التي أراد الشاعر أن ينقلها، بهذا فاللغة الشعرية التي وظّفها الشاعر لغة تصوير وتدلّيل، وهي لا تبلغ شعريتها من دون اكتساب هذه القابلية المزدوجة على صنع الصورة، لإثارة التلقي البصري، وإنتاج الدلالة لتوجيه التلقي الذهني¹، وهو ما نجحت في تحقيقه حيث ساهمت التشكيلات الهندسية في إثارة فضول المتلقي وشحن النص دلاليًا.

خلاصة

عبر قراءة ديوان سين وملاحظة بنية نصه على المستوى اللغوي والإيقاعي والنصي نصل إلى جملة من النتائج حول هذه التجربة نوجزها في ما يلي:

- لغة سين تُعلن عن اختلافها وتمرّدها منذ البداية، فهي تؤمن بالتعدّد والانفجار المستمر للدلالة، بهذا لا تستقر من قصيدة لأخرى، ولو تكرّرت ذات الألفاظ والتراكيب، لكون التجربة مختلفة من نص لآخر.

- جاءت ألفاظ الديوان من قاموس مشترك بين الإنسان والكون، وكذا الرؤيا التي حظيت بموقع مهم في لغة سين.

¹ محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص 235.

- لم تعترف لغة سين بالدلالة بمفهومها التداولي، بل فجّرتها عبر مختلف النصوص، ليُصبح كل نص صانع لدلالاته الخاصة النابعة من داخله، وهذا على مستوى المفردات وكذا التركيب.

- يزخر نص سين بالعديد من الظواهر اللغوية التي أقامت دعائم إيقاعه، ومنها ظاهرة الثنائيات الضدية، وما ولّدت من حركة بين قطبين مختلفين مما ولّد إيقاعا خاصا في كل قصيدة.

- قصائد سين لا تحفل بإيقاع التفعيلة بل تقدّم نمطا آخرا من الإيقاع يظهر على المستوى المفرد ممثلا في التكرار والتضاد، وعلى المستوى التركيبي ممثلا في تقابل الجمل وتواتر حضور الأفعال بشكل محدد.

- ظهر الفضاء النصي في سين بشكل متميّز حيث ساهم بمختلف تجلياته في رسم ملامح التلقي الأولى، خصوصا ما تعلّق بشكل القصائد ونمط خطها المتميّز.

- ساهمت العلامات غير اللغوية داخل الديوان في تكثيف الدلالة وتوجيهها داخل كل قصيدة.

مما تقدّم نخلص إلى أن سين تجربة فريدة ومتميّزة في الشعرية الجزائرية المعاصرة، التي أفرزت قصيدة مختلفة هي نتاج لامتزاج كيميائي بين الأشياء داخل النص، إذ يمتزج الماء بالنار ليتولّد ضياء الشعر، فتزول الحدود بين الواقع والحلم¹، بهذا لخصّ هذا النص أساسيات ومبادئ قصيدة النثر وتعامل معها بوعي فني يختلف بشكل كبير على الشعرية الجزائرية في فترة السبعينات كما رأينا سابقا، وتعد هذه التجربة ومثيلاتها عماد الشعرية الجزائرية المعاصرة، حيث انطلقت منها تجارب الجيل الجديد مع بداية الألفية الثالثة لتشق طريقها نحو تجارب أكثر إيغالا في الحداثة.

¹ حسين ترّوش، مقال بعنوان "فعل الكتابة بين إدراك الذات وإدراك الوجود في الشعر العربي المعاصر"، أعمال الملتقى الوطني الثاني، في الأدب الجزائري، بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة -17/16 مارس 2009-، ص

الفصل الرابع

الفصل الرابع: بنية النص في ديوان " امرأة للرياح

كُلَّها " لحكيم ميلود

- مدخل

- المبحث الأول: بنية اللغة الشعرية.

المطلب الأول: المعجم اللغوي.

المطلب الثاني: العلاقات اللغوية.

-المبحث الثاني: أشكال الإيقاع في الديوان

المطلب الأول: إيقاع التفعيلة في الديوان

المطلب الثاني: الإيقاع المفرد والمركب في الديوان

- المبحث الثالث: الفضاء النصي في الديوان

المطلب الأول: الفضاء النصي في الغلاف.

المطلب الثاني: الفضاء النصي عبر تشكيل

القصائد.

- خلاصة

الفصل الرابع: بنية النص في ديوان " امرأة للرياح كُلُّها " لحكيم

ميلود

مدخل

عبر نص هذا الديوان لحكيم ميلود¹ نحن بصدد تجربة جديدة ومختلفة تماما عن سابقتها، إنه نص يحتفي بنمط جديد من الكتابة الشعرية، يتجاوز قصيدة النثر ليؤسس لنمط نصي مختلف على جميع مستوياته اللغوية والإيقاعية وكذا نظام تشكّل الصور، إنه نص جديد بالكامل، حيث حقق ما نادى به الشعرية العربية الحديثة من تغيير الشكل والمضمون والتشديد على أهمية الولادة الثانية²، وعليه يعتبر هذا الديوان نسيج خاص في الشعرية الجزائري المعاصرة، حيث تميّز عن النصوص المعاصرة له على مختلف مستوياته النصية، وقبل التعرّف على هذه المستويات البنائية لهذا النص الجديد نشير إلى وصف عام للديوان الذي حملته بين دفتيه، فهو مشكّل من 139 صفحة من الحجم المتوسط 26×18 حيث توزّعت على هذا العدد من الصفحات مجموعة من القصائد وصل عددها إلى ثمان قصائد، اختلفت في الحجم وطبيعة البناء بشكل عام، فكانت عبارة عن مجموعة من التجارب الشعرية المتّصلة نصيا عبر رباط خاص تمثّل في حقل المرأة، وهو الحقل الغالب على الديوان كما سنرى.

وفي ما يلي سنقدّم قائمة بأسماء قصائد ديوان امرأة للرياح كلّها، وهي ما سنعتمد عليه في التحليل:

¹ حكيم ميلود، شاعر جزائري معاصر، من مواليد تلمسان 1970، من دواوينه، جسد يكتب أنقاضه، وله عدة دراسات أدبية، وفي مجال الأنثروبولوجيا.

² جان نغوم طنّوس، صورة الحب في الشعر العربي الحديث، دراسة تحليلية نقدية، دار المنهل اللبناني بيروت لبنان ، ط1، 1430/2009هـ، ص 219.

رقم القصيدة	عنوان القصيدة	صفحة عنوان القصيدة	عدد صفحات القصيدة
ق1	حبيبي	09	08 صفحات
ق2	امراة للرياح كلها	17	10 صفحات
ق3	أنثى الفداحة	27	08 صفحات
ق4	لك	35	06 صفحات
ق5	عناق	41	04 صفحات
ق6	امراة	45	04 صفحات
ق7	بوح	49	04 صفحات
ق8	جنون الحواس	53	86 صفحة

من خلال الجدول يظهر جليا الاختلاف في حجم هذه النصوص خصوصا إذا قارناها مع آخرها وهو نص **جنون الحواس** الذي غطى أكثر من نصف الديوان، فكان عبارة عن مجموعة من القصائد المتصلة حيث عبّر عن تجارب مختلفة، مجرّبا نمط القصائد المطوّلة التي عرفها هذا النمط الشعري عند رواه كأدونيس.

وسنحاول خلال هذا الفصل ملاحقة مختلف المستويات النصية في هذه التجربة الشعرية، انطلاقا من المستوى اللغوي ومتعلّقاته من مفردات وتراكيب إلى المستوى الإيقاعي الأكثر تمرّدا، إلى الفضاء النصي ومساهمته في تشكيل هذه التجربة، بهذا سنتتبّع أغلب المستويات المتعلّقة ببنية هذا النص لنكشف عن التجربة الجديدة.

المبحث الأول: بنية اللغة الشعرية

المطلب الأول: المعجم الشعري

من خلال قراءة الديوان نلاحظ أن معجمه الشعري يقدّم تجليا مختلفا عن ما تم دراسته في الفصول السابقة، فهو معجم تتداخل فيه الحقول كما تتضارب عليه

الثنائيات، ومن ناحية أخرى تعد دراسة المعجم من وجهة أدبية أمراً وجيهاً للتداول حيث يستمد مشروعيتها من المناهج من جهة والغايات والأهداف المرجوة منه من جهة ثانية¹، لهذا سننطلق في دراسته بداية بتحديد الحقول الدلالية "S - CHAMPS MANTIQUES" المهيمنة عليه، ثم ندرس حضور الأسماء والأفعال، وبعض تجليات الثنائيات الضدية، ونختتم المعجم الشعري بتتبع لغة عناوين القصائد.

6- الحقول الدلالية المهيمنة على المعجم الشعري:

عبر قراءة الديوان نلاحظ توزع ألفاظه على حقلين رئيسيين؛ أولهما حقل المرأة الذي يدخل في حقل الإنسان وثانيهما حقل الكون، حيث يُهيمنان على معظم ألفاظ المعجم الشعري في الديوان، فنجدهما ممثلين في الأسماء والأفعال والجمل على اختلافها، وعبر إحصاء حضورهما في قصائد الديوان نصل إلى مدى ظهورهما الكمي، ونلخص ذلك في الجدول التالي:

الجدول رقم (21)

رقم القصيدة	عنوان القصيدة	عدد الألفاظ الدالة في كل قصيدة	الحقول المهيمنة في الديوان	
			حقل المرأة	حقل الكون
ق1	حبيبي	161	90	52
ق2	امرأة للرياح كلها	201	118	24
ق3	أنثى الفداحة	191	131	16
ق4	لك	161	80	34
ق5	عناق	145	77	18
ق6	امرأة	68	14	43
ق7	بوح	71	56	12
ق8	جنون الحواس	2870	1417	387

من خلال الجدول نصل إلى مجموع الألفاظ الدالة إضافة إلى مجموع الألفاظ في

الحقول المهيمنة على الديوان ونجملها في الجدول الآتي:

الجدول رقم (22)

مجموع الألفاظ الدالة في	مجموع ألفاظ حقل المرأة	مجموع ألفاظ حقل الكون
-------------------------	------------------------	-----------------------

¹ ينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، ص 58.

		الديوان
586	1983	3868

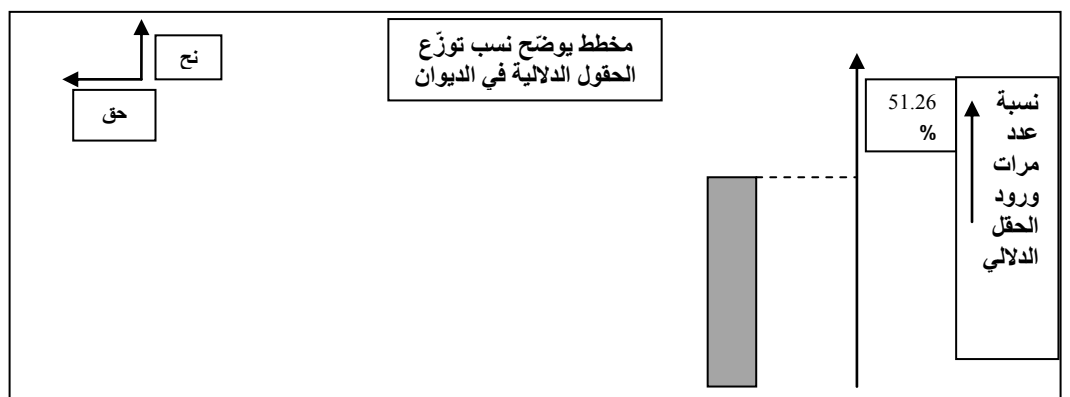
يظهر العدد الكبير لألفاظ الحقول المهيمنة، ويمكننا ملاحظة هذا حضور بشكل أكثر دقة من خلال التعبير عنها بالنسب المئوية ثم تمثيلها على مخطط بياني يوضح توزعها وتطورها من قصيدة لأخرى، وفيما يلي نقدّم نسبها مقارنة بالعدد الإجمالي لألفاظ الديوان.

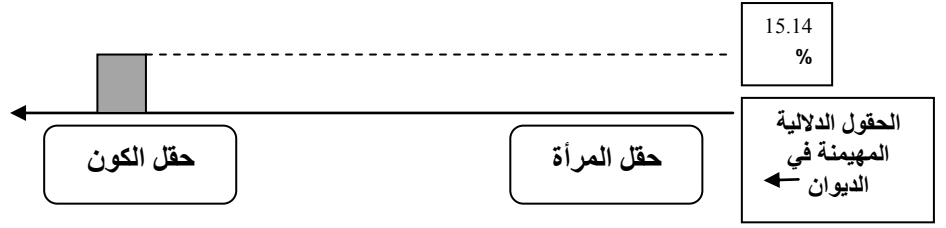
الجدول رقم (23)

عدد ألفاظ الديوان إجمالاً	عدد ألفاظ الديوان الحاملة للحقول	نسبة ألفاظ الحقول مقارنة بالعدد الإجمالي لألفاظ الديوان	عدد الألفاظ في كل حقل	الحقول المهيمنة في الديوان
3868	2569	51.26%	1983	حقل المرأة
		15.14%	586	حقل الكون
		66.41%	2569	المجموع

عبر الجدول () نصل لنسب وكمّ الألفاظ المشكّلة للحقول المهيمنة على الديوان، حيث وصلت نسبة الحقول الدلالية المهيمنة مجتمعة إلى 66.41% من ألفاظ الديوان، وتعد هذه النسبة عالية بما يكفي لتشكّل هذه الحقول ظاهرة بارزة تحدّد معالم بناء المعجم الشعري في الديوان، وسنحاول ترجمة البيانات الموجودة في الجدول أعلاه إلى معطيات نمثلها في المخطط الموالي حيث نرّمز لنسبة عدد ألفاظ الحقول الدلالية بالرمز (نح) وإلى الحقول الدلالية بالرمز (حق).

المخطط رقم (08)





التعليق:

من خلال المخطّط تظهر سيطرة الألفاظ المنتمية إلى حقل المرأة على معظم ألفاظ الديوان حيث بلغت **51.26 %** من ألفاظ الديوان؛ أي أكثر من نصف ألفاظ الديوان كانت حول المرأة ومتعلّقة بها بشكل أو بآخر، وهذا ليس غريباً إذا ربطنا ذلك بالديوان ككل انطلاقاً من عنوانه الذي يُعلن عن بدئه بالمرأة "امرأة للرياح كلّها" وعليه جاءت هذه النسبة الأعلى في الديوان، كما قدّم هذا الحقل تصويراً عاماً لتوجّه الديوان والشاعر، فهو يقدّم رؤيته للعالم ومختلف قضاياها انطلاقاً من رؤيته للمرأة وحكمه على تلونها، فهو يرى العالم من خلالها "رأيتك تلبسين صباحاً من الورد... رأيت اختلاجاتك الذاهلة..."¹، وتعتبر الرؤيا من أهم ما ركّزت عليه تجربة الشاعر في الديوان، حيث وظّفها لأقصى الحدود، محققاً بذلك عملية الكشف، ففي الرؤيا ينكشف الغيب للرأي²، بهذا غاص الشاعر في الأعماق للوصول إلى اللغة في شكلها الأول وطفولتها ليكشف عن مجاهيلها.

أما من الناحية الصرفية اللغوية فقد اختلف حضور الألفاظ المعبّرة عن المرأة من حيث البنية فنجد الأفعال كما في قوله: تغزل، تتفتحين، تسكنيه، تترك... ونلاحظ أن أغلب هذه الأفعال مضارعة لتقدّم دلالة الاستمرار والحضور في الزمن، ومن جهة أخرى تحمل الأفعال عموماً دلالة الحركة والارتباط بالزمن، وهذا يجعل المرأة التي يقدمها الشاعر امرأة خرافية غير مستقرّة، فهي حاضرة وفعلها مستمر، وهيئتها أسطورية، ولتأكيد دور حضورها واستمرارها في

¹ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، منشورات الاختلاف، ط1، 2000م، ص 69.

² ينظر، مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص168.

الزمن نجده يوظف أسماء قريبة في وظيفتها من الأفعال، كاسم الفاعل في قوله: راقصة، نائمة،.. حيث يحملها دور الفعل في تحريك الصورة، كما نرصد البعد الحسي في توظيفه للأسماء المرتبطة بالمرأة كقوله: بيضاء، أناملها، شفيتها، دما... فأغلب الأسماء تنتمي لحقل المرأة الجسدي الحسي وهذا يضيف تصويرا حسيا للحركة في النص فيظهر وكأن الشاعر يصور بالكلمات هيئة وشكل هذه المرأة المضطربة.

أما الحقل الثاني الغالب في الديوان فهو حقل الكون الذي وصلت نسبة حضوره 15.14 % من ألفاظ الديوان، وهي نسبة عالية جدا حيث تأتي في المرتبة الثانية بعد حقل المرأة، ويعد هذا الحقل بألفاظه الفضاء الذي دارت فيه ومعه الأحداث في هذه النصوص، كما أنه من احتوى صفات وأفعال المرأة الخرافية التي دارت عليها مختلف القصائد، لهذا فدور هذا الحقل هو توفير ما احتاجه الشاعر من وسط مناسب ليشحنه بما يريد، ونجد أن أغلب ألفاظ حقل الكون من الأسماء وذلك لتجريده من الزمن، ليكون عاما غير خاضع لتراتبية معينة فيمنح بذلك لحقل المرأة ومختلف الألفاظ الأخرى الخلفية الساكنة ليتحركوا، ومن أمثلة ألفاظ الكون ذات الطبيعة الاسمية قوله: المطر، شمس، البحر، الرياح، صحراء... حيث نلاحظ أن أغلب هذه الأسماء مستقلة عن الزمن ودلالاتها عامة وساكنة مما يجعلها وسطا مناسباً لحركة الألفاظ في حقل المرأة ومختلف الحقول البسيطة الأخرى، كما أن الشاعر عمل على وضعها في تشكيل خاص مع بقية ألفاظ النص، ليكون بذلك قد أعاد ترتيب وتنسيق الوجود داخل نصه، وهو مسعى الشاعر العربي المعاصر الذي اتجه في إنتاج صورته بشكل عام إلى إعادة تنسيق الوجود الخارجي طبقاً لدواخله¹، بهذا فالحقول الدلالية متداخلة الألفاظ ويخدم بعضها بعضا وفق تنسيق خاص داخلي نابع من النص وبنائه.

7- بنية الأسماء والأفعال في الديوان:

نحاول تتبّع حضور الأسماء والأفعال في النص من خلال إحصائها في البداية ومقارنتها في ما بينها، ثم نبحت في حضورها الداخل في الحقول المهيمنة

¹ ينظر السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، ص 135.

كما حدّدناها سابقاً، بهذا سنحصي أولاً حضورها من خلال الجدول التالي في كل قصيدة على حدة:

الجدول (24)

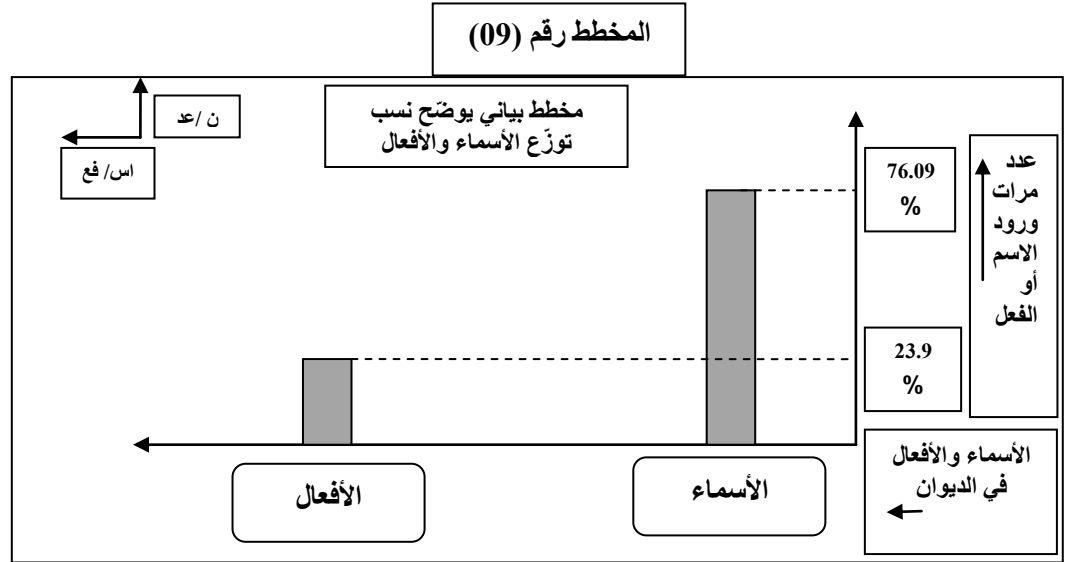
رقم القصيدة	عنوان القصيدة	عدد الأسماء	عدد الأفعال
ق1	حبيبي	138	14
ق2	امرأة للرياح كلها	157	43
ق3	أنثى الفداحة	134	47
ق4	لك	130	27
ق5	عناق	119	23
ق6	امرأة	52	16
ق7	بوح	52	19
ق8	جنون الحواس	1991	682

من خلال الجدول نصل إلى مجموع الأسماء والأفعال في الديوان ونجملها في الجدول الآتي:

الجدول (25)

نسبة الأسماء والأفعال مقارنة ببعضهما البعض	عدد الألفاظ لكل من الأسماء والأفعال	الأسماء والأفعال في الديوان
76.09%	2773	الأسماء
23.9%	871	الأفعال
100%	3644	المجموع

من خلال الجدول () نلاحظ الحضور المكثف للأسماء على امتداد مختلف قصائد الديوان، حيث بلغت الأسماء 2773 اسماً، أي بنسبة 76.09%، أما الأفعال فلم يتجاوز عددها 871 فعلاً أي بنسبة 23.9%؛ أي ما يعادل ثلث الأسماء تقريباً، وهذا يعكس مدى اعتماد الشاعر على بنية الأسماء في تشكيل قصائده، ويمكن توضيح العلاقة بين الأفعال والأسماء بشكل أكثر دقة من خلال تمثيل حضورهما الثنائي من خلال المخطط التالي حيث نرسم لهما بالرموز - اس/فع- على الترتيب ولنسبتهما بالرمز ن - عد - :



التعليق:

يظهر من خلال المخطط بشكل جلي التفوق الاسمي على حضور الأفعال التي لا تتعدى ثلث الأسماء في كل الديوان، وهذا يقدم مبدئياً طبيعة التشكيل المعجمي للديوان، فهو يعتمد على السكون الذي توفّره الأسماء، كما يجنح للوصف والإغراق في الذاتية التي تستوجب توظيف الأسماء، بينما تقل الحركة والارتباط بالزمن بسبب ضعف حضور الأفعال، ولكن رغم هذا الحكم المبدئي إلا أننا لا نفر بعمومه حتى نتعرف على طبيعة حضور الأسماء والأفعال عبر التركيب الذي يقدم لنا طبيعة المتحكم في النص، فقد تكون الأسماء تابعة للأفعال في أغلبها، وهذا يضعف دورها، لكن مبدئياً ننطلق من غلبة الأسماء وسيطرتها، حيث تظهر بأشكال صرفية مختلفة، فنجدها معرفة ونكرة، كما نجدها مفردة وجمعا، وهذا يعكس تنوعها وسيطرتها على أغلب المعجم الشعري في الديوان. أما الأفعال فحضورها من الناحية الزمنية متداخل بين الماضي والمضارع ولو أن المضارع أكثر حضورا حيث نجده تقريبا في كل القصائد ومن ذلك قوله: **أعود، يأتي، تبقيين، تحرسها، تعلن، أكون، أحلم...** وقد أدت مختلف هذه الأفعال

المضارع وظيفية الاستمرارية والحضور الدائم للشاعر في تجربته، وهذا يزيد من التصاقه بنصه الذي يُنتج ذاته من الداخل، أما الأفعال الماضية فهي أقل حضوراً، فلم تأت إلا موجّهة من الفعل المضارع، فحملت هي الأخرى دلالة المضارع، كقوله: " أقول: إنني مررت... تركت"¹ نلاحظ أنه رغم كون الفعلين بعد مقول القول ماضيين إلا أنهما تابعين للفعل المضارع قبلهما ومُوجّهين انطلاقاً منه، فدلّ على الاستمرار والحضور، بهذا فقد أخذت معظم الأفعال الماضية دلالتها من المضارعة التي غلبت على أفعال الديوان. كما نسجّل من خلال قصائد الديوان أن الأفعال مرتبطة بشكل كبير بضميرين يعودان إما على الشاعر أو المرأة، ومن أمثلة هذا الترابط نذكر قوله: تملكين، تجلسين، ينمو في سهوك، تعرفينه، تصادق، تسدلي، حدقت، أصرخ، صدقيني، قلت، أقترّب... نلاحظ أن الأفعال مرتبطة بالشاعر والحببية، وهذا يجعل مختلف قصائد الديوان تدور حول هذه الثنائية التي تنطلق منها باقي الثنائيات، فالشاعر يمثل الطالب، والمرأة هي المطلوب، هو يمثل الواقع وهي الحلم، لهذا ارتبطت أغلب الأفعال بهما معا أو بأحدهما لتحيلنا للآخر، كما نجد لهما تعالفاً مع مختلف الثنائيات الضدية في الديوان، حيث يرتبط كل طرف من طرفي الثنائية بالشاعر أو المرأة ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة عناق:

سأرفع لك مرآة خرابي

لتسدلي شعرك على الرحيل.²

من خلال السطرين يظهر التضاد واضحاً بين الأعلى في قوله "سأرفع" والأسفل في "لتسدلي" ونلاحظ ارتباط كل طرف بشخصية محدّدة، فالشاعر هو من سيرفع، لهذا فموقعه الأسفل والمرأة في الأعلى وهي من سيُسدّل، بهذا ارتبط كل فعل من طرفي الثنائية بشخصية مختلفة ومتضادة مع الأخرى، ونجد لهذا الحضور الثنائي دور بارز في تقديم نصوص الديوان خصوصاً ما ارتبط بالجانب الإيقاعي في قصائد النثر كما سنرى.

¹ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 92.

² حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 44.

5- بنية اللغة في عناوين قصائد الديوان:

انطلاقاً من أن العنوان في النص أو القصيدة مهماً للغاية فهو ليس كلمة عابرة توضع اعتباطاً بل يتم اختياره واللجوء إلى وضعه بشكله ذلك انطلاقاً من ضغوط ودوافع مختلفة أكثرها داخلية¹، فإن عناوين قصائد الديوان عملت على تقديم نصوصه بشكل مختلف ورمزية أكبر، فبداية نلاحظ أن عناوين القصائد مشكّلة من الأسماء سواء مفردة أو مركّبة، ويظهر ذلك جلياً كما في الجدول التالي:

الجدول رقم (26)

رقم القصيدة	عنوان القصيدة	الصفحة
ق1	حبيبي	09
ق2	امراة للرياح كلها	17
ق3	أنثى الفداحة	27
ق4	لك	35
ق5	عناق	41
ق6	امراة	45
ق7	بوح	49
ق8	جنون الحواس	53

من خلال الجدول يظهر الحضور الاسمي الكبير في العناوين، وبهذا الحضور دوره الرمزي الكبير، حيث لا نعثر على الفعل مطلقاً كما أن الأدوات والحروف محدودة للغاية، لهذا فانطلاقة القصائد انطلاقة ساكنة ومستقلة عن الزمن، وهذا يجعلها أكثر عمومية مما يربطها بالبعد الإنساني أكثر، ويزيد ذلك وضوحاً إذا تتبعنا بنية هذه الأسماء في العناوين، فقد جاءت في معظمها نكرة: عناق، امراة، بوح، وحتى العناوين التي جاءت معرّفة بالإضافة كجنون الحواس وأنثى الفداحة، فهي قريبة للنكرة شكلياً بسبب عدم اقتران أولها بالألف واللام، وهذا يجعلها جميعاً أكثر عموماً بسبب تكبيرها، مما يُكسبها مساحةً أوسع للتعبير عن التجربة في بعدها الإنساني وهو مطلب القصيدة الحديثة عموماً، وعليه فقد انطلقت قصائد الديوان - بل الديوان ذاته - من تجارب إنسانية عامة لخصتها تجربة الشاعر ورؤيته للمرأة.

¹ على جعفر علاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص 55.

كما يمكننا ملاحظة طبيعة تركيب هذه العناوين حيث يرتبط كل تركيب بالنص بشكل محدد، ففي العناوين المكوّنة من كلمة واحدة كامرأة، وعناق، وبوح، نجدها أكثر إيغالاً في الرمزية والعموم، فلا محدد أو قرينة تضبطها، لهذا فهي تفتح النص على التأويل بشكل أكثر اتساعاً، أما النمط الثاني فنجد فيه العناوين مركبة بالإضافة أو بها الجار والمجرور كقوله: أنثى الفداحة، وجنون الحواس، وامرأة للرياح كلّها، حيث يظهر ارتباط العنوان بما يوضّحه أو يحصره نسبياً في مجال محدد، وهذا يجعل من هذه العناوين أكثر تخصيصاً للقصائد، حيث تقدّم للمتلقّي مفاتيح القراءة الأولى. إضافة إلى ذلك نشير إلى قصيدة جنون الحواس وهي الأكبر من حيث المساحة النصية، فقد حملت عنوانين أولهما في صفحة مستقلة وهو جنون الحواس أما الثاني فجاء في الصفحة الموالية حيث بدأ نص القصيدة وهو فهرسة الرغبة وعبر العنوانين يظهر أن الشاعر ينطلق من رأسين في قصيدته وهذا ما يزيد تجربته إغراقاً في الرمزية والإيحاء، ويحمل النص بالكثير من الإمكانيات التأويلية، كما يعكس تميّز هذه القصيدة بالتحديد حيث تحتل أكثر من نصف الديوان، فتعد مجموعة من تجارب متواصلة عايشها الشاعر وقدمها بدفقات مختلفة على مستوى اللغة والإيقاع وحتى الفضاء النصي، فبعضها أخذ الشكل الشجري والكثير منها جاء بشكل أسطر متوازية كالنثر، وعبر هذا التمايز تنطلق هذه التجربة مؤسّسة اختلافها وتفردها من بين التجارب الجزائرية المعاصرة لها.

المطلب الثاني: العلاقات اللغوية.

سنبحث في هذا المطلب عن طبيعة تشكّل العلاقات التركيبية، والترابطية؛ وكيف تساهم مجتمعة في تقديم النص وسنطلق من العلاقات التركيبية ومختلف متعلقاتها:

1-العلاقات التركيبية- La relation syntagmatic :

نبحث من خلال هذا المستوى في تركيب الجمل من حيث الاسمية والفعلية حيث سنركّز على هذا الجانب دون غيره في المستوى التركيبي، فقد أسقطنا – مثلاً- تتبّع بعض الأبواب النحوية أو ظاهرة التقديم والتأخير بسبب كون الديوان في أغلبه

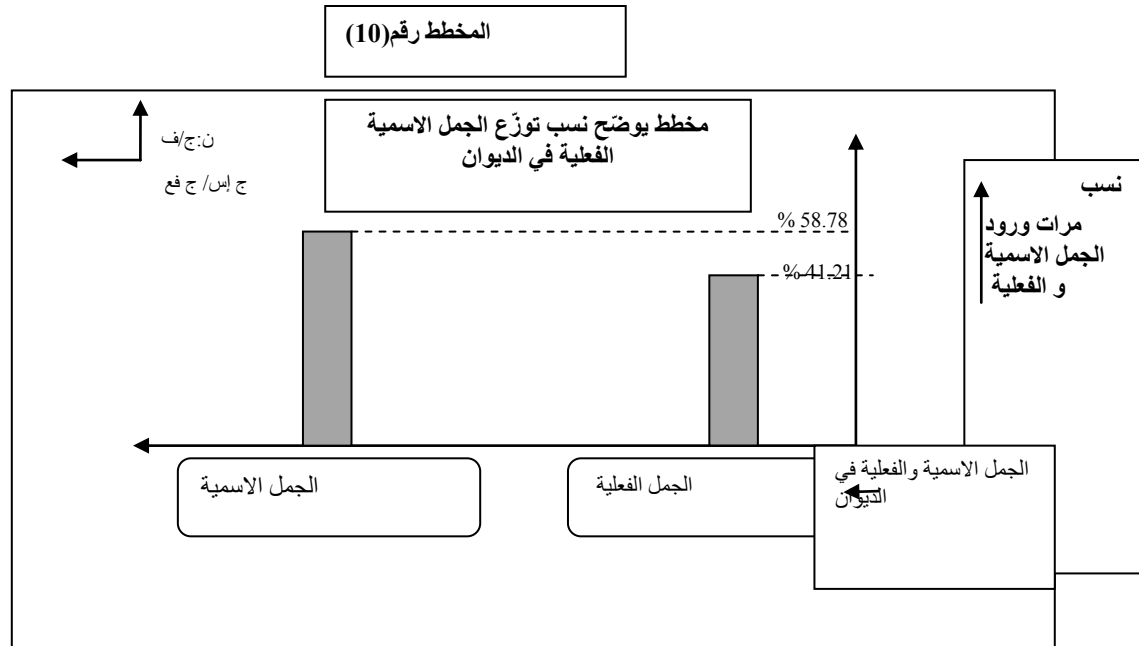
قصائد نثر امتازت تركيبيا بالتجاوز وعدم الخضوع للمنطق النحوي، لهذا قد لا يُجدي ملاحظة بعض الظواهر النحوية بسبب أن النص يؤسس في الكثير من عباراته لقواعده التي لا تخضع للدلالة النحوية في شكلها المتداول لهذا وجدت من الأنسب التركيز في هذا الموضوع على أحد أهم المحددات المتعلقة بالتركيب وهي الجمل من حيث الاسمية والفعلية لإمكانات هذا المحدد الذي لا يتأثر بشكل كبير بالبعد التجاوزي للنص حيث يقدّم معه صورة عن البناء العام للديوان. من خلال قراءة الديوان نقوم بإحصاء حضور الجمل الاسمية والفعلية، ونلخص ذلك في الجدول التالي:

الجدول رقم (27)			
رقم القصيدة	عنوان القصيدة	الجمل الاسمية	الجمل الفعلية
ق1	حبيبي	38	03
ق2	امرأة للرياح كلها	20	06
ق3	أنثى الفداحة	13	15
ق4	لك	18	03
ق5	عناق	13	17
ق6	امرأة	11	06
ق7	بوح	06	07
ق8	جنون الحواس	326	255

وعبر جمع عدد الجمل الاسمية والفعلية في كل الديوان نحصل على الجدول رقم (27):

الجدول رقم (28)			
مجموع ونسب الجمل الاسمية	مجموع ونسب الجمل الفعلية	مجموع	النسب
757	312	445	757
%100	%41.21	%58.78	%100

وفيما يلي نقوم بتمثيل نسب الجمل الاسمية والفعلية في الديوان عبر مخطط بياني، حيث نرّمز للجمل الاسمية والفعلية بالرمز (ج/إس/ج فع) وإلى نسبتها بالرمز (ن:ج/ف) ويكون المخطط كالتالي:



التعليق:

من خلال المخطط يظهر بوضوح تفوق الجمل الاسمية التي بلغت نسبة 58.78% مقارنة بالفعلية التي لم تتعدى نسبة 41.21% وهذا يتوافق مع ما رصدناه حول الأسماء والأفعال في المطلب السابق، حيث وجدنا تفوقاً واضحاً للأسماء، وعليه فنسبة الجمل الاسمية المرتفعة في الديوان تعكس تحكّم الأسماء في عموم تراكيب الديوان، حيث جاءت اسناديا هي المسيطرة، مما يجعلها أكثر استقلالية عن الزمن والحركة، ويضفي عليها ذلك طابع التعميم والبعد الإنساني، حيث نلاحظها في أغلب المواضع التي جاءت فيها تعبير على تجارب أو تصف أشياء إنسانية أكثر، كقوله في قصيدة امرأة للرياح كلّها:

هناك في غطرسة المجد البليد
وفي الخطب التي يرمّمها بناءون
بأيدي من حنين ثم يصرخون:
/جزاء سينمار/¹

من خلال هذا المثال تظهر سيطرة الجمل الاسمية مما يجعل الأسطر غير خاضعة لحركة زمن محدّد بل هي حرة وأكثر شساعة من حيث الدلالة والتعبير عن التجربة الإنسانية في أوسع صورها، ونجد لهذه الوظيفة للجمل الاسمية حضوراً في مختلف المواقع التي غلبت فيها هذه الجمل. أما الجمل الفعلية فعلى قلّتها إلا أن دورها مهم في بعث الحركة في النص رغم جنوحه للسكون، فالنص ينمو داخليا والنمو يحتاج للحركة والتجدد باستمرار وهذا ما وفّرتة الأفعال خصوصا المضارعة منها حيث قدّمت الحضور والاستمرار ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة بوح:

¹ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 24.

تلفعُ الوردة في سهوي فتنامو
تلفعُ الوثبة في نبضي فتصحو
تلفعُ النحلة في نومي

فيأتي العسل الكامن دهرًا من نداء اتي

ويأتي كرز لم ينس أحلام الفسائل...¹

يظهر من خلال تدخل الفعل المضارع وسيطرته على التركيب أنه يشحن النص بالحركة في الزمن الحاضر، فالحركة مستمرة وحاضرة مما يجعلها ملتصقة بالتجربة، كما عمل تكرار الفعل المضارع على تأكيده ودفعه لتأدية وظيفته بأقصى طاقته، كما منح للنص ترتيبا خاصا في الحركة، حيث ارتبط كل سطر بالذي يليه بنوع من الرباط المعنوي الخفي، فانطلق من السهو إلى النبض ثم النوم، الذي ذكره مرتبنا بالنحلة، ليأتي العسل في السطر الموالي، ثم الكرز المرتبط من حيث الطعم بالعسل، بهذا فالحركة التي وفرها الفعل المضارع جعلت النص ينتقل من مرحلة إلى أخرى بشكل متواتر ومترايط مما يقدّم إيقاعا خاصا بالنص ناجم عن اللغة في ذاتها. كما نلاحظ من خلال قصائد الديوان أن الجمل الاسمية والفعلية تتراكم في النص بشكل مخصوص حيث نجد أغلب النصوص والمقاطع إذا انطلقت من الجمل الاسمية، فإنها تنتهي بالفعلية، والعكس كما نلاحظ ظاهرة أخرى حيث تنطلق بعض المقاطع بالجمل الاسمية وتنتهي بها بينما تنحصر الجمل الفعلية في الوسط، مما يجعل النص ينطلق من السكون والعموم ثم يُشحن ويتحرك في الوسط، وأخيرا يعود لحالة السكون ومن أمثلة ذلك ما نقرؤه في قصيدة حبيبي حيث تنطلق بالجملة الاسمية في قوله:

أول الشوق حبيبي²

وتنتهي القصيدة بالجملة الاسمية في قوله:

وعناق الأزرق الشفاف

حبيبي³

وبين البداية والنهاية نجد حضور الجمل الفعلية التي تحرك السكون كقوله:

يقطر الطلّ عليها كل صباح

موقظا فيها الأريج⁴

بهذا نلاحظ أن الجمل الاسمية تعمل كطرفين في القصيدة حيث تتوسطهما الحركة والزمن الناجمين عن الفعل، ونجد لهذا النمط من حضور هذه الجمل في قصيدة جنون الحواس وهي أكبر قصائد الديوان على الإطلاق، حيث تنطلق من جملة اسمية وهي قوله:

¹ المصدر نفسه، ص 50.

² حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 09.

³ المصدر نفسه، ص 16.

⁴ المصدر نفسه، ص 15.

ليل ينأى في حدائق سهوي.¹
وتختتم بجملة اسمية أخرى في آخر القصيدة والديوان وهي قوله:
النسيان الأبيض، والشرفة الوحيدة ..
وأنت أنت ولو نسيت.²

وبين الجملتين تتراصف الكثير من المقاطع على امتداد أكثر من ثمانين صفحة حيث تعج بالجملة الفعلية الحاملة للحركة والمستمرة خصوصا بأفعالها المضارعة ومنها نذكر قوله:

أسترق السمع في هذه اللحظات....
ألمس إزار غروب....
أفتح لمرجسة أبواب العتمة..

فأحرس أحلامك من عيون الموت...³
نلاحظ من هذا المثال سيطرة الفعل المضارع على مختلف الأسطر حيث قدّم حضور الفعل واستمراره في الزمن.

بهذا نلاحظ أن هذا النمط من تراكب الجمل الاسمية والفعلية يجعل من النص متزن بين البداية والنهاية وأكثر تفجراً في وسطه، وهذا يلتقي مع رمزية العبارات في هذه القصائد، ودلالة ألفاظها، فهي تنطلق من السكون كقوله مثلاً في بداية قصيدة جنون الحواس "ليل ينأى" وختامه بقوله "وأنت أنت" فهذه الكلمات ساكنة من حيث الفعل بينما ينفجر داخل القصيدة ويعج بالحركة والاضطراب كقوله "أسترق السمع" و عليه فهناك نوع من الحركة تولّد إيقاعاً خاصاً في النص ينتقل من السكون للحركة ثم للسكون من جديد.

أما الشكل الآخر من حضور الجمل الاسمية والفعلية حيث تنطلق القصيدة من أحدهما وتختتم بالأخرى، فنجده في قصيدة بوح حيث تنطلق بالجملة الفعلية وتستقر في الأخير بالجملة الاسمية ومن أمثلتها في البداية قوله:

ضمّني أيها الطاعن في ليل منافيك⁴

نلاحظ الانطلاق بالجملة الفعلية التي تشحن النص من البداية بالحركة خصوصاً مع فعل الأمر "ضمّني" وتستمر هذه الحركة في التآرجح حتى نهاية القصيدة حيث تستقر وتختتم بالجملة الاسمية في قوله:

أيها العاشق يا سكاني

يا هدي الساهر غمرا

يا لباسي.⁵

¹ المصدر نفسه، ص 55.

² حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 139.

³ المصدر نفسه، ص 107.

⁴ المصدر نفسه، ص 49.

⁵ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 51.

بهذا تستقر القصيدة في الأخير ويسكن الشاعر في حبيبه باعتباره لباسه الذي يغمره. وبشكل متقابل نجد عكس هذا في قصائد أخرى حيث تنطلق من السكون والجملة الاسمية وتستقر في الحركة مع الجملة الفعلية ومن أمثلتها قصيدة امرأة حيث تنطلق من جملة اسمية وهي قوله:

امرأة ترفو الصباحات بسهولة¹

وتبدأ القصيدة انطلاقاً من هذه الجملة في التصاعد النسبي في الحركة إلى أن تصل إلى نهايتها حيث تختتم بجملة فعلية وهي قوله:

فجأت قلباً حزين...²

بهذا نلاحظ أن الحركة تصبح على أشدها في نهاية القصيدة حيث تختتم بالجملة الفعلية التي تفجع القلب وتجعله يمعن في الحزن، ونجد لهذا النمط من حضور الجمل الاسمية والفعلية في قصائد أخرى من الديوان كقصيدة عناق³ حيث تنطلق من الجملة الاسمية وتختتم بالجملة الفعلية، مقدّمة بذلك مساراً متصاعداً للحركة من البداية إلى النهاية.

مما تقدّم نخلص إلى أن الجمل الاسمية والفعلية أدّت بحضورها وموقعها دوراً إيقاعياً بارزاً في رسم حركة النص إما بشكل متنازل حركياً أو متصاعداً أو متزن بين أوله وآخره كما رأينا في القصائد التي تنطلق وتختتم بالجمل الاسمية، وعليه فدور هذه الجمل يتعدى التركيب والدلالة إلى رسم خارطة عامة حول حركة النص وتفاعل لغته.

2- المستوى العمودي والعلاقات الترابطية (الاستبدالية) - (La relation paradigmatic)

خلال هذا المحور نقوم بتتبّع ما يمكن استحضاره من عبارات وألفاظ انطلاقاً من علاقات تربطها بالنص الحاضر، حيث تحدّد هذه العلاقات كما فعلنا سابقاً انطلاقاً من المجاز وما يخلقه من صور تربط الحاضر النصي بالغايب، كما نشير للرمز وبعض المظاهر العلامية الأخرى، حيث تعدّ مختلف هذه المحددات أنظمة لخلق فضاء دلالي يمنح النص بعده الشعري، الذي يقوم على تفعيل الانزياح بأشكاله المختلفة، حيث يشكّل هذا الأخير في التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة - بشكل عام - مساحة مهمة فقد أعتد كأحد أبرز الأساليب المستخدمة قصد الإغراب والتمويه والتأثير في المتلقي⁴، لهذا نجده حاضراً بقوة في هذه التجربة، لكن تجدر الإشارة إلى أنه مختلف الانزياحات المشكّلة عبر الصور في المستوى العمودي لا تقدّم ذاتها كما رأينا في

¹ المصدر نفسه، ص 45.

² المصدر نفسه، ص 47.

³ المصدر نفسه، ص 41.

⁴ سفيان بوعنينة، مقال بعنوان "الأزمة من خلال الانزياح البياني (الاستعارة) في نماذج من الشعر الجزائري المعاصر (1995-2005)"، أعمال الملتقى الوطني الثاني، في الأدب الجزائري، بين خطاب الأزمة ووعي

الكتابة -17/16 مارس 2009-، ص 159.

القصيدة الحرة بشكل مباشر وبسيط، حيث نجد تفسير هذه الصور انطلاقاً من المباحث البلاغية، ففي هذا الشكل من الكتابة تتنصلّ مختلف الصور مما تحمله قبل النص لتقدّم تشكّلها بداخله وانطلاقاً منه لهذا فدراستها ستكون أكثر خصوصية، فالشعر عموماً يخرق القوانين العادية التركيبية، والتداولية والمرجعية، ولكنه في نفس الوقت يخلق قوانينه الخاصة به، حيث يستند مبدئياً إلى قوانين اللغة العامة ولكنه يثور عليها أيضاً¹، لهذا لا تستقر الصور في هذا النص في دلالات محددة مسبقاً بل تُنتج دلالتها انطلاقاً من النص ذاته، فمثلاً نجد المجاز الذي يعد أكثر أنماط الصور حضوراً في الديوان انطلاقاً من أن لغته لغة تجاوز في الأصل، حيث يشحن النص بكل ما يحقق له ذلك، ومن ذلك قوله في قصيدة **عناق**:
وبوصلة الفتنة...

سأرفع لك مرآة خرابي²

كما نجد المجاز العقلي في قوله في قصيدة **بوح**:

قد تُشرق الأنهار من دفق جنوني³

يظهر بوضوح أن النصوص على اختلافها تعج بالمجاز لدرجة أننا لا نكاد نتجاوز سطراً أو جملة شعرية إلا ووجدنا حضور المجاز قوياً، فيقوم بربط الظاهر النصي بمستوى أعمق، حيث يستحضر المتلقي مختلف الدلالات الممكنة للتركيب أو للفظ المفرد، وعبر هذه المسافة ينشأ الفضاء اللغوي مما يساهم في شحن النص شعرياً، ومن متعلقات المجاز في الديوان نجد الكثير من الأبواب البلاغية البيانية حاضرة كالاستعارة والكناية، فمثلاً نرصد الاستعارة خلال قصيدة **جنون الحواس** في قوله:

غابة تبكي⁴

أما الكناية فنجدها على قلّتها بشكل جزئي في قصيدة **عناق** حيث يقول:

لتسدلي شعرك⁵

ولكن تظل هذه الكناية وكذا الاستعارة قبلها محدودتين نسبياً فاعتبارهما من التصوير البياني جاء بعد اجتزائهما من النص، وهذا قد لا يجعلهما من أبواب البيان إن قرأناهما ضمن النص، حيث يحملان أبعاداً رمزية أعمق من الصور إذا ما قرأنا ضمن النص، لهذا فحضور هذه الأنماط البيانية محدود خصوصاً إذا قارناها بالصور البلاغية الأخرى ولعل ذلك راجع لرغبة الشاعر في تجاوز أنماط الصورة التقليدية وخلق نظام جديد للتصوير وهو ما قام به فعلاً من خلال تحميل نصه بأشكال صور تتجاوز المجاز ذاته بل تتعدى الرمز إلى خلق ذات دلالية جديدة وخاصة بالنص التي

¹ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (إستراتيجية التناص)، ص 68.

² حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 44.

³ المصدر نفسه، ص 50.

⁴ المصدر نفسه، ص 92.

⁵ المصدر نفسه، ص 44.

هي فيه، حيث تنطلق تلك الدلالة وتنتهي في النص ولا يمكن حملها خارجه لأنها ستفقد مصداقيتها وتوهجها، ومن أمثلة هذا التصوير نذكر قوله في قصيدة جنون الحواس التي تعد أكثر القصائد إغراقا في التجريب وبعثا للغة وتركيب جديد فيقول: تمهلي لأمسك رذاذك قبل هطول الشوق.. لا تتركيني على الرمل وحدي، فأنا عطش قديم، وأنا فتى مالج.. تعالي لندخل معا في جراح الدهشة...¹

يظهر من هذا المقطع من القصيدة الطويلة في الديوان أن الشاعر يبني صورا انطلاقا من نظام تصويري خاص بالقصيدة وهذا الديوان بالتحديد، فلا يمكن أن نجد تفسيراً أو معياراً محدداً لهذا النظام خارج النص، فداليا يعد التركيب غير مستقر لكن عبر تتبّعه في سياق النص نجده يريد أن يؤسس لدلالة أخرى تنبع من الداخل، وهذا ما زاد التجربة عمقا وقدرة على تقديم الجديد. ونجد لهذا النمط من التصوير حضورا في توظيف الرمز الذي على قلته في الديوان لكنه حمل بعدا مختلفا عن الرمز في القصيدة الحرة، فقد عمل الشاعر على تجاوز مستوى الرمز باعتباره قوة محرّكة وكامنة في النص، فلم يعد يحمل ذلك البريق كما في القصيدة الحرة، فقد تطوّرت وظيفته مع هذا الشكل الكتابي الجديد، فوظفه الشاعر انطلاقا من زاوية أخرى فقد حاوره ومزجه بلغته وأعاد خلقه من جديد ليكون مُنتجا داخليا في النص، ومن أمثلة هذا التوظيف البالغ الحساسية للرمز ما نقرؤه في قصيدة أنثى الفداحة:

عندما تطفئين كل الشموع
وتنسين شمعة واحدة مشتعلة في فتيل
النسيان

عندها ستذكرين قلبا موحشا²
نلاحظ توظيفه لكلمة "شمعة" وهي رمز للتضحية من أجل الغير لكن في هذا النص لم تعد كذلك حرفيا بل أخذت دلالتها من داخل النص، فالشمعة رمز للبقاء حيث ستتذكره الحبيبة لأنه بقي مشتعلا، بهذا فقد أخذ الرمز بُعدا انطلاقا من النص، ونجد لهذا التشكل حضورا في مختلف المواقع التي يتم توظيف الرمز فيها، حيث يتم إنتاجه من داخل النص ومن أمثلة ذلك ما نقرؤه في قصيدة جنون الحواس في قوله:

للبياض في هذا الليل نكهة خاصة.. نكهة الغرق
أو نكهة التحوّد، وله عراء الجسد الموشى...³
يظهر في هذا السطر توظيف البياض وهو في العادة رمز للنقاء والطهر وقد أخذ دلالة مختلفة فهو رمز للحبيبة واللقاء الذي يتوحد به الشاعر بحبيبته، بهذا حمل الرمز بعدا مختلفا عن دلالاته وإيحائه خارج - قبل - النص، حيث اكتسب وجوده من داخل النص وعلاقاته ببقية الكلمات قبله وبعده.

¹ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 63.

² المصدر نفسه، ص 29.

³ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 95.

أما بالنسبة لتوظيف الأسطورة فلا نكاد نجد له وجودا واضحا بل نلمس بعض الإشارات المتداخلة والبعيدة لبعض الأساطير وكأن الشاعر لا يريد التصريح بها بل يريد خلق أساطيره بنفسه.

وفي معظم التجليات اللغوية في المحور العمودي نلاحظ أن النص يفتح المجال واسعا لتأسيس دلالاته الخاصة فهو لا يصنع مسافة بين المستوى السطحي والعميق للغة بل يحاول أن يؤسس لمستويات خاصة به داخليا وكأنه كَوْن خاص له مقوماته ومعايير الخاصة، فينتج بناء على ذلك لغته الخاصة به بكل حرية، وعليه فالشاعر اختار الكتابة بحرية انطلاقا من أن الكتابة حرة في الأصل، وعليه فإن اختيار كتابة ما وتحمل مسؤوليتها، يجعل من الكاتب عندما يختار ما يكتب، في حالة اختيار وعي، وليس اختيارا لفعالية، وكتابته هي طريقة في التفكير في الأدب وليست طريقة لنشره¹، لهذا تميّز هذا النص من حيث الاختيار والبناء فقدّم تجربة متفرّدة لا تنسج عن منوال بل تخلق عالمها الخاص انطلاقا من فكر متحرر وإمكانات اللغة والاختيار الحر للكلمة والتركيب.

المبحث الثاني: أشكال الإيقاع في الديوان

من خلال قراءة الديوان نلاحظ أنه لا يقدم إيقاعا موسيقيا بسيط التداول كإيقاع التفعيلة، إلا في بعض القصائد فقط، أما في بقية القصائد نجد أن الإيقاع يتجاوز التفعيلة إلى مستويات أخرى من الإيقاع تتوافق وقصيدة النثر، منها ما هو خاص بالألفاظ المفردة وبعضها بالصور وطريقة رصفها وإنتاجها لبعضها البعض، لهذا سنتبع الإيقاع بناء على محددات التفعيلة وبعض المحددات الأخرى من خلال المطلبين التاليين:

المطلب الأول: إيقاع التفعيلة في الديوان

نبحث خلال هذا المطلب في القصائد التي تقوم على إيقاع التفعيلة إما بشكل مطلق أو جزئي في بعض أقسامها، حيث نجد عددا من القصائد تقوم على هذا

¹ مشري بن خليفة، الشعرية العربية، ص171.

الإيقاع الرتيب، لهذا سنتتبع توزّع التفعيلات في هذه القصائد ثم نبحث في آليات
توظيف التفعيلات فيها كالتالي:

1- إيقاع التفعيلة في الديوان:

من خلال تقطيع قصائد الديوان نجد أن بعضها يقوم على إيقاع التفعيلة،
إما بشكل مطلق أو بشكل جزئي، ويمكن حصر القصائد التي تخضع لهذا
النمط من الإيقاع في الجدول التالي: الجدول رقم (29)

رقم القصيدة	عنوان القصيدة	مدى التزامها بالتفعيلة	التفعيلة المستخدمة	البحر العمودي الذي تلتقي معه التفعيلة
ق1	حبيبي	بشكل كامل	فاعلاتن	بحر الرمل
ق2	امرأة للرياح كلها	غير خاضعة للتفعيلة	مستفعلن/ فاعلاتن/ متفاعلن/ فعلولن/ فاعلن...	xxx
ق3	أنثى الفداحة	غير خاضعة للتفعيلة	فاعلاتن/ فاعلن /فعلولن	xxx
ق4	لك	غير خاضعة للتفعيلة	مفاعلتن/ مستفعلن/ فاعلن/فعلولن	xxx
ق5	عناق	غير خاضعة للتفعيلة	فاعلن/فاعلاتن فعلولن/ مستفعلن...	xxx
ق6	امرأة	بشكل نسبي	مستفعلن فاعلن مفاعلتن فعلولن	بحر الرجز/بحر البسيط/ بحر الوافر
ق7	بوح	بشكل نسبي	فاعلاتن	بحر الرمل
ق8	جنون الحواس	غير خاضعة للتفعيلة	مستفعلن/ فاعلن/ فعلولن/مفاعيلن / مفاعلتن	xxx

من خلال الجدول نلاحظ أن قرابة نصف القصائد عدديا جاء خاضعا لإيقاع
التفعيلة، لكن نصيا نجد أن الخاضع لهذا الإيقاع لا يتعدى ربع الديوان فقط، لأن

آخر القصائد - التي تمثل أكثر من نصف الديوان - غير خاضعة لإيقاع التفعيلة، لهذا يعد هذا النمط من الإيقاع في المرتبة الثانية من حيث الحضور الكمي، كما أنه لم يتعد البحر الواحد وهو الرمل، وحتى في توظيفه تفعيلة الرجز جاء بخروقات كثيرة تجعلنا نُخرجه من هذا البحر في الكثير من الأسطر، لهذا سنبحث في بعض هذه القصائد عن حضور إيقاع التفعيلة لكن بشكل جزئي، وننطلق في ذلك من قصيدة حبيبي التي خضعت لتفعيلة فاعلاتن في كل أسطرها حيث ظهرت التفعيلة بشكل واضح كالتالي:

أول الشوق حبيبي

اه اه اه اه اه اه

فاعلاتن فاعلاتن

آخر الشوق حبيبي

اه اه اه اه اه اه

فاعلاتن فاعلاتن

ونشيد الماء في جرح البحيرات حبيبي

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

غابة تبكي على حرقتها في المطر الغامض¹

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

تظهر سلامة التفعيلة وعدم تداخلها مع غيرها، وهذا لو تتبعنا هذه القصيدة كاملة، لهذا حكمنا على هذا النص الأول بأنه خاضع للتفعيلة بشكل كامل فنعتبره من الشعر الحر، لكن بميزات وخصائص قصيدة النثر في الجوانب الأخرى غير الإيقاعية، فمثلا لا نجد القصيدة تهتم بالقافية بشكل كبير، ولا بالتراكيب الشعرية

¹ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلها، ص 09.

المتداولة بل أحدثت خرقا واضحا على مختلف المستويات اللغوية - كما حدّدنا ذلك سابقا - ومن أمثلة ذلك قوله:

توت كلّ السواقي أرجوان للغروب
اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
فاعلتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
ومفاتيح الأغاني في شفاه القرويات
اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا
عندما يرجعن من نبع يذوب حبيبي¹
اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
فاعلاتن فاعلاتن فاعلان فعولن

نلاحظ أنه رغم خضوع هذه المقاطع من القصيدة للتفعيل إلا أنها تجاوزت قيدها بالتححرر على المستوى اللغوي والصوري، فالتراكيب وكذا القاموس غير مستقر ويؤسس لدلالة مختلفة حسب حضوره في النص، فلا نكاد نعثر على خيط دلالي خارجي لتتبع النص، بهذا يفرض علينا بتجريبه أن ننتج دلالاته حسب تلقينا؛ أي نتبع ما يقدم لنا من داخله، ونجد لهذا الشكل التجاوزي حضورا في بقية القصائد الخاضعة للتفعيل بشكل كامل أو نسبي، بهذا يكون قد أدخل أنماطا إيقاعية أخرى إضافة للتفعيل، التي عدل فيها ولم يلغها بشكل نهائي، ليحاكي بذلك الشاعر العربي المعاصر الذي أكد على ضرورة الوزن، إلا أنه أدخل عليه تعديلات جوهرية أحس بضرورتها لتتوافق مع مشاعره وتجربته²، وهذا ما فعله الشاعر حيث اعتمد التفعيل ولكن غير فيها على مستويين، فقد أدخل عليها تعديلات في بنائها، ومن جهة أخرى وظّف إيقاعا آخر معتمدا على اللغة في ذاتها، ونجد ذلك واضحا في قصيدة امرأة، حيث نلاحظ أن تفعيله مستفعلن التي بُني عليها أغلب النص غير مستقرّة في

¹ المصدر نفسه، ص 11.

² ينظر السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص 202.

الأسطر ولا تلمم النص في إيقاع رتيب بل ينفلت من الرقابة، وتدخل عليه زحافات
وعلل كثيرة مما يجعله يخرج عن أصل التفعيلة، ومن جهة أخرى يقدّم النص إيقاعاً
آخرًا يقوم على اللغة في تقابلها وتضادها وتكرارها، وهذا يجعلنا نضعه في خانة
قصيدة النثر، فمثلاً في قوله:

امرأة ترفو الصباحات بسهولة

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مفتعلن مستفعلن مفتعلن

وتترك الكلام لمخمل الغاية،

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

متفعلن مفاعلتن فعولن

صمتها هديلٌ

اه اه اه اه 0

بيدين من عشب تصادق التراب

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مفاعلتن مستفعلن مفتعلن

...

ولم تصدق غير نبضها

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

مفتعلن مستفعلاتن

...

فأينعت مرآتها

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

متفعلن مستفعلن

وأشرقت نجمتها في عتمة السرير¹

اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه

متفعلن فعلمن مستفعلن فعلمن

نلاحظ أن القصيدة مبنية على التفعيلة بشكل نسبي حيث تظهر تفعيلة بحر الرجز تارة وأخرى التفعيلات المركبة للبسيط وتارة للوافر، وهذا يعكس النزعة التجريبية في الديوان التي اهتمت بالتجربة الشعرية لشعراء القصيدة العربية الحديثة الذين حاولوا إيجاد تداخل عروضي بين بحرین أو أكثر، من أجل إيجاد مبررات إيقاعية تتجاوز مع تعقيد التجربة الشعرية بكل محمّلاتها²، وفي نصوص الديوان نلاحظ أنه رغم اختلاف التفعيلات الذي يجعلنا ندرج هذا النص في خانة غير خانة النص الحر، إلا أنه يُنظّم إيقاع النص موسيقيا حسب التجربة والدفقة الشعرية، لكن رغم ذلك فتركيب النص ولغته تجعله يخلق جوا متوهّجا ومختلفا عن آليات لغة القصيدة الحرة، فمثلا في قوله "صمتها هديل" صورة موعلة في الغموض والتكثيف قد لا نجد لها بهذه الرمزية في القصائد الحرة، والأمر ذاته في مختلف التراكيب التي لا تستقيم إلا بوضعها في سياق قصيدة النثر أو شكل الكتابة كقوله في ذات القصيدة "امرأة تخاف من حلم المياه".

مما تقدّم نلاحظ أنه رغم ثبات التفعيلة أو اختلافها في بعض القصائد إلا أنها عموما لا تقدّم إيقاعا موسيقيا متّزنا يجعلنا نصنّف هذه القصائد بشكل نهائي في القصائد الحرة، فلغة هذه القصائد ونمط تراكيبيها تجعلها أقرب لقصيدة النثر وشكل الكتابة رغم إيقاعها المبني على التفعيلة.

2- آليات توظيف إيقاع التفعيلة في الديوان:

من خلال تقطيع القصائد نلاحظ أنها تقدّم نموذج القصيدة الحرة لكن ببعد مختلف فهي لا تكاد تحتفي بإيقاع التفعيلة أو يظهر إلا بشكل عفوي، حيث لا يمكن للمتلقي أن يشعر بإيقاع التفعيلة إلا بعد التقطيع والتدقيق، لهذا فإيقاع التفعيلة في هذه القصائد مختلف نسبيا عن إيقاع التفعيلة في القصيدة الحرة، ويظهر ذلك جليا من خلال كسر بعض التفعيلات في الكثير من الأسطر، أو الزحاف والعلّة في مواضع لا تصح فيها، كما أننا نلاحظ أن القصائد لا تحتفي بالقافية بروبيها بشكل

¹ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 45، ص 46.

² ينظر، محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 224.

موحد، لهذا فنحن بصدد تتبّع آليات توظيف إيقاع التفعيلة لكن بشكل مختلف سواء في حالة شكل السطر الشعري أو الجملة الشعرية:

2-1- نمط السطر الشعر:

نجد هذا النمط في مختلف القصائد الخاضعة لإيقاع التفعيلة بشكل كامل، ففي قصيدة حبيبي نلاحظ هذا النمط بشكل واضح كما في قوله:

غزل المهرة تنأى في الصهيل
اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
عسل النحلة، والرقص الجميل¹
اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

من خلال هذا المثال نلاحظ انتهاء السطر بانتهاء التفعيلة الأخيرة، ونجد حضور هذا النمط بشكل نسبي في هذه القصيدة والقصيدة الأخرى - بوح - الخاضعة لذات التفعيلة، ومثال نمط السطر الشعري فيها قوله:

ضمّني، جرّدت ضحكي من حلّي
اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
....

قد تشرق الأنهار من دفق جنوح²
اه اه اه اه اه اه اه اه اه اه
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

نلاحظ أن التفعيلات تنتهي بانتهاء السطر الشعري مما يجعل الدفقة الشعرية تتوقف مع التفعيلة الأخيرة، لكن الملاحظ أن هذا الشكل من حضور التفعيلات يعد

¹ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 10.

² المصدر نفسه، ص 49، ص 50.

أهداب على خفقي¹

اه اه اه اه اه اه

لاتن فاعلاتن فا

يظهر أن كل سطر يحيل على الذي يليه عبر ارتباطهما بذات التفعيلة التي تبدأ في نهاية سطر وتنتهي في بداية السطر الذي يليه، وهذا يجعل عملية القراءة متواصلة، مما يمنح الدفقة الشعرية مساحة أكبر لتتحقق، ونجد لهذا الحضور للجمل الشعرية دور مهم في تقديم هذه القصائد بشكل عام.

إضافة لما تقدّم يمكننا ملاحظة الكثير من المظاهر الإيقاعية في ذات القصائد الخاضعة للتفعيلة، لكن انطلاقاً من إمكانات اللغة المختلفة على مستوى المفردات وكذا التراكيب، حيث تقدّم هذه المحددات أشكالاً إيقاعية مختلفة مما يدعّم هذه النصوص إيقاعياً، فمثلاً على مستوى المفردات نجد التكرار في قصيدة حبيبي لكلمة حبيبي حيث غطت هذه الكلمة مساحة نصية كبيرة في أسطر هذه القصيدة حتى صارت ظاهرة مميزة لها على المستوى الدلالي والشكلي، ومثالها في قوله:

أول الشق حبيبي
آخر الشوق حبيبي

.....

ومواويل تشقّ الشّعب في خطو الرّعاة

حبيبي

.....

وظلّ لا يميل حبيبي

....

في الهديل حبيبي²

يظهر بوضوح حضور وتكرار هذه الكلمة خصوصاً في آخر الأسطر والجمل الشعرية مما يجعلها تقدّم إيقاعاً إضافياً للنص المبني أساساً على إيقاع تفعيلة فاعلاتن، بهذا يقدّم شكلاً متميّزاً للإيقاع زاد من موسيقية التفعيلة، وبشحن النص بشكل أكبر، ويجعله يتميّز على النصوص التي لا تخضع لإيقاع التفعيلة، حيث

¹ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 49، ص 50.

² المصدر نفسه، ص 09، ص 10.

تحفل بإيقاعات أخرى مختلفة المصدر والوظيفة، وهذا ما سنتتبعه خلال المطلب
المقبل.

المطلب الثاني: الإيقاع المفرد والمركب في الديوان

ننتبع خلال هذا المطلب إيقاعاً من نوع آخر إنه خاص بالكلمات والمفردات
في حالتها المستقلة، وحضورها المركب في النص، حيث نجد أن النص يعتمد عليها
في إحداث إيقاع من نوع خاص يُعني عن إيقاع التفعيلة، ويمكننا تتبع هذا النمط
من الإيقاع كما يلي:

1- الإيقاع المفرد في الديوان:

نلاحظ هذا النمط من الإيقاع في مختلف القصائد غير الخاضعة للتفعيلة
منها قصيدة **عناق** التي تكررت فيها بعض الكلمات لحد أنها صارت ظاهرة
مميّزة لهذا النص:

أنت القريبة من نفسي

القريبة من حفيف الرضاب في دمي القريبة من صرخة خرساء في خلاياي¹

نلاحظ تكرار خبر أنت : القريبة، في ثلاثة أسطر متوالية بحيث شكّل هذا التكرار إيقاعاً خاصاً سواء من حيث الإيقاع الموسيقي، أو الإيقاع الدلالي الذي حاول النص من خلاله تأكيد فكرة القرب من الحبيبة التي غطت النص بأكمله، بهذا يظهر أن الشاعر ألغى بشكل كلي الموسيقى الظاهرة، فهو يقدم نموذجاً لقصيدة النثر التي ألغت كلية الموسيقى الظاهرة في كل أشكالها، معتمدة على أنماط أخرى أقرب للذات والتجربة²، ويعد التكرار أهمها حيث نجده في الكثير من قصائد الديوان فمثلاً في قصيدة لك، يقول:

كوني ليدي أكثر من لمسها
لعيني أكثر من لمحها
لأذني أكثر من سمعها
لقلبي أكثر من نبضه
لخطاي أبعد من تيهها .³

ويبدو أن تكرار كلمة أكثر خلق إيقاعاً موسيقياً يلحبه المتلقي كلما قرأ سطراً من الأسطر السابقة وفي آخر سطر تأتي كلمة أبعد بدلاً من أكثر وقد فرضها سياق المعنى حيث حافظت على الإيقاع لأنها تحمل نفس الدلالة وجاءت على نفس الوزن أيضاً، وفي المقابل يظهر لنا الإيقاع الدلالي الذي لا يفتأ يؤكد قرب الشاعر من محبوبته ومحاولة ترسيخ هذا القرب.

أما في قصيدة امرأة فيقول:

لا تارى إلا هواجس المتاه
وغربة النخلة عن رمالها
غربة نهر عن هواه .⁴

¹ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 41.

² ينظر السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، ص 212، ص 213.

³ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 39.

⁴ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 46.

نلاحظ أن تكرار كلمة غربة يخلق نوعاً من الإيقاع الموسيقي، وإن كانت كلمة غربة تختلف عن سابقتها في السطر الأول هواجس إلا أنهما تقتربان في المعنى والوظيفة لذلك جاء الإيقاع في جميع الأسطر المذكورة. كما تخلق كلمة امرأة إيقاعاً موسيقياً في ذات القصيدة فتتكرر في بداية جملتين شعريتين متتاليتين:

امرأة تخاف من حلم المياه
ولا ترى.....
.....
ولا ترى.....
امرأة حدّقت في شوقها
ففاجأت قلباً حزيناً.¹

إضافة لما تقدّم نلاحظ الكثير من النماذج للتكرار المفرد في قصائد الديوان غير الخاضعة للتفعيلية، وبشكل عام يمكن رصد عدة أشكال للتكرار، منها عودة لازمة على فترات منتظمة، واستعادة مقطع البداية في الخاتمة، وغيرها مما يمكن ملاحظته في القصيدة الحديثة²، وفي ديوان امرأة للرياح كلّها ظهرت عدة أنماط للتكرار حيث قامت بدور مهم في تعويضها لموسيقى التفعيلة كما منحت الشاعر إمكانات حرة في التشكيل اللغوي دون سيطرة التفعيلة. إضافة لهذا النمط المفرد من الإيقاع نرصد بعض المظاهر الإيقاعية الأخرى ذات الطابع المفرد، إنه الإيقاع الناجم عن التضاد بين بعض المفردات كالذي نلاحظه في قصيدة جنون الحواس المطوّلة حيث يقول فيها:

تطاردا المتاهة. تغديبين لتحضري، تبتعدين
لتكوني أكثر قرباً.. تنامين لأصحو مكللاً بأحلامك
وبأنفاسك المتواصلة..³

¹ المصدر نفسه، ص 46.

² ينظر، محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 196.

³ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 96.

يظهر بوضوح التضاد بين الفعلين (تغييبين/ تحضرين)، وبين (تبتعدين/ لتكوني أكثر قربا) وعبر هذا التضاد تتبع الموسيقى المعنوية التي تخلقها صورتان المتضادتان حيث تفتح كل صورة جهة دلالية مختلفة تماما عن الأخرى، وهذا يولد موسيقى خاصة ومختلفة عن أي تفعيلة مما يغني النص بإيقاع مختلف يمكن اعتماده نصيا لتصبح القصيدة أكثر توهجا وبعدا عن النثرية. كما نسجل هذا النمط من الإيقاع المبني على التضاد في عدد من القصائد، لكنه محدود نسبيا مقارنة بالإيقاع المبني على التكرار.

2- الإيقاع المركب في الديوان:

في هذا المستوى نلاحظ الإيقاع على المستوى المركب حيث تنتظم الجمل في هذا المستوى مقدّمة بوظيفتها وشكلها نمطا متميّزا من التواتر مما يولد إيقاعا خاصا، قد ينجم عن تكرار هذه الجمل أو تقابلها وتضادها، وفيما يلي نتبّع هذا المستوى الإيقاع كالتالي:

2-1- الإيقاع المركب من خلال تكرار الجمل والتراكيب:

ونجد لهذا الإيقاع حضورا معتبرا في معظم قصائد النثر في الديوان ومن ذلك ما نلاحظه في قصيدة لك:

دائما تتركين لقنّاصي الصدفـة
ولقراصنة المنعطفات
كثيرا من اللهفة
لا لأنك جميلة كالموت
لا لأنك وحيدة كوردة ثلج
لا لأنك قريبة كالخوف
ولكن لأن صحوك يوقظ الأجراس
ووداعة العاصفة الأخيرة
هدوء الموجة المسائية
ونزيف الواحة...¹

نلاحظ نغمية متميّزة للإيقاع الذي تخلقه هذه الصورة، فمن جهة يُحدث تكرار تركيب لا لأنك، إيقاعا موسيقيا جعل النص يختلف عن النثر ويُشحن بنغم خاص، ومن جهة ثانية نجد الإيقاع الدلالي الذي نتج عن هذا الترتيب، فالمتلقي يبحث بين

¹ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 36، ص 37.

الأسطر عن الإجابة؛ فيجدها بعد مجموعة من الأسطر الحاملة للنفي: **ولكن لأن صحوك يوقظ الأجراس.....** وهذا خلق إيقاعا دلاليا، وعليه لدينا مستويين من الإيقاع يحققان التماسك النصي في القصيدة ويقدمان إيقاعها وهما التناسب بين إيقاع الأصوات وإيقاع الأفكار، فموسيقية القصيدة تنتج في هيكلها كوحدة متماسكة، وهذا الهيكل يتألف من نمطين، نمط الأصوات الحسي الطابع، ونمط المعاني الثانوية أو الدلالة التي تحملها الألفاظ. وهذان النمطان متحدان وترابطان في وحدة لا يمكن انفصامها¹، وعليه فالإيقاع في مثل هذه الحالات ناجم عن ازدواجية في الطبيعة بين الموسيقى والدلالة، وهذا ما نجحت في تحقيقه أغلب نصوص الديوان خصوصا قصائد النثر.

2-2- الإيقاع المركب من خلال تضاد ومقابلة الجمل والتراكيب:

تشكل التراكيب المتضادة دلاليا في النص، إيقاعا موسيقيا نحاول أن نتبينه من خلال النماذج الآتية:

أجمعك في نامة التوحش
وأبسلك بحداد الغابات
لا تعرفين أولك من آخرك²

نلاحظ التضاد والتقابل بين الجمع والبسط من جهة، وبين الأول والآخر من جهة ثانية، هذا التضاد بين الصورتين يخلق إيقاعا موسيقيا، فعملية الجمع تقابلها عملية البسط وهي تالية لها، وتحدث بعدها مباشرة، وعند حدوث هذا، يختلط الأول بالآخر ولا يمكن التمييز بينهما، وعبر هذا يحدث إيقاع خاص بالدلالة يلاحظه المتلقي بشكل مباشر أثناء تلقيه للنص مما يحمله بتوهج خاص وبنغمية متفردة تعد من أساسيات قصيدة النثر.

2-3- الإيقاع المركب من خلال تكرار نمط الفعل في القصيدة:

أجمعك في نامة التوحش
وأبسلك بحداد الغابات
لا تعرفين أولك من آخرك
لا تلمسين إلا هذيان أقاصيك³

¹ ينظر، محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 56.

² حكيم ميلود، امرأة للرياح كلها، ص 42، ص 43.

³ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلها، ص 42.

من خلال هذه الأسطر ينطلق النص من فعلين مضارعين مثبتين؛ **أجمعك** ثم

أبسطك

ثم فعلين مضارعين منفيين وهما **لا تعرفين** و**لا تلمسين**، هذا التوالي لفعلين مثبتين ثم فعلين منفيين من زمن المضارع الدال على الاستمرارية والتجدد، يحدث إيقاعا ونغما موسيقيا متميِّزا، ونجد لهذه الظاهرة حضورا في العديد من القصائد في الديوان منها ما جاء في قصيدة عناق:

كنا نتاخم الصهيل بطقوس المطر الغائب
ونجلس في وعثاء الحالة
نلمس المخمل اللين لنداء
يمسك البحر من فيض الموجة العالية
ونأسر في شباك الصيادين
رنة الصدف والسمك الأليف¹

نلاحظ سيطرة الفعل المضارع على بداية الأسطر: **نتاخم، نجلس، نلمس،**

يمسك، نأسر، هذه الحركة التي يحدثها توالي مجموعة من الأفعال المضارعة الباعثة على الحركة والتجدد والاستمرارية، تُحدث إيقاعا موسيقيا، ونغما يتجدد مع كل جملة شعرية، فأغلب جمل القصيدة واردة بهذا الشكل.

أما في قصيدة **جنون الحواس** فيُحدث تكرار فعل **سأترك** نغما وإيقاعا موسيقيا ساهم فيه أيضا تكرار كلمة **دائما**، إذ يقول:

سأترك دائما ما يخريني بالاحترق.. سأترك
دائما خلفي مواعيد لغربة قادمة.²

من خلال ما تقدّم نلاحظ أن نصوص الديوان خصوصا قصائد النثر قدّمت نماذج إيقاعية مختلفة عن التفعيلة حيث اعتمدت على إمكانات اللغة المختلفة، وهذا ما تطمح له قصيدة النثر في تشكيل إيقاعها الخاص بالاستعاضة عن بحور الخليل بانسجام داخلي يتجدّد ولا يخضع إلا لحركة الرؤيا والتجربة الشخصيتين³، وهو ما اعتمده الشاعر في مختلف نصوصه، التي وصلت في التجريب لأقصى الحدود

¹ المصدر نفسه، ص 44/43.

² حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 103.

³ ينظر، محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 77.

حيث جرّبت شكل الكتابة محقّقة الخروج من الشكل إلى اللاشكل الذي يعد مغامرة الحدائة الشعرية العربية، التي تحوّلت من لغة التعبير إلى لغة الخلق ومن لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة والإيحاء¹، وهو ما نلاحظه بيُسر من خلال لغة الديوان بمختلف مستوياتها، حيث اعتمدها الشاعر في تجريبه الذي وصل لأوجه في مستواه النصي الفضائي كما سننتبّعه خلال المبحث الأخير.

المبحث الثالث: الفضاء النصي في الديوان

المطلب الأول: الفضاء النصي في الغلاف

مهما اختلف مظهر الغلاف فيبدو بجزأيه الأمامي والخلفي على هيئة قوسان ومحدّدان دلاليان يحتضنان النصوص الشعرية المتضمنة في الديوان²، ومن خلال غلاف ديوان "امرأة للرياح كلّها" في جهته الأمامية والخلفية، نرصد مختلف التجليات النصية، من فضاء للكتابة، ورسوم وألوان وعلامات غير لغوية، حيث تساهم مجتمعة في تقديم الدلالة الأولية للنصوص داخل الديوان، كما ترسم ملامح التلقي الأولى

التي ينطلق منها التتبع لية التأويل:

الجهة الأمامية
للغلاف

الجهة الخلفية
للغلاف



ميلود حكيم

امرأة
للرياح كلّها
شعر

ميلود حكيم



امرأة للرياح كلّها

منشورات الاختلاف

حكيم ميلود

مواليد تلمسان في 1970

ليسانس في الأدب العربي

ماجستير في الأنتربولوجية برسالة عنونها:

"الكرامة الصوفية: دراسة أنتربولوجية

سيمبائية".

يحضر شهادة دكتوراه بعنوان:

"بنيات المتخيل في الحكاية الصوفية".

نشر كتاباته في جرائد وطنية ومجلات عربية.

من أعماله الشعرية:

"جسد يكتب أنقاضه" مطبوعات الجاحظية

.1996

"تمهل أيها الخراب" قيد الطبع

له في الترجمة:

"فجر اسماعيل" لمحمد ديب

"الطقوس والطقوسيات المعاصرة"

لمارتين سفالان.

يشتغل ضمن مناحات البحث والتجريب

و يحاول أن يمسك بالنص الرحال في متاهات

الكائن والوجود، برهبة الدهشة، وهشاشة

الخطو. يذهب في ما يسقط ولا يضل، فرحا

بالبهاوية و صديقا للكارتة.

نشر بمساهمة الصندوق الوطني
لترقية الفنون والآداب وتطويرها
التابع لوزارة الاتصال والثقافة

مركز الترويج للناشر: منشور

104061028

100



رابطة كتاب الاختلاف

20 نهج الأخوة مسلم الجزائر

منشورات الاختلاف

من خلال صفحتي الغلاف الأمامية والخلفية نرصد مجموعة من المحدّدات النصية للفضاء النصي التي تدخل ضمن ما يُعرف بالمكان الطباعي الذي تحتله الكتابة ومختلف المتعلّقات النصية، حيث يدخل تحته كل ماله علاقة بالنص وطريقة عرضه على الصفحة البيضاء بدايه بحجم الكتاب والكتابة مرورا بالورق من فراغ وحواش وألوان، وانتهاءً بالغلاف وما يحويه من رسوم وألوان¹، وهو ما سنركّز عليه في هذا الموضوع انطلاقا من محددات خاصة نجملها في النقاط التالية:

1- فضاء الكتابة:

في غلاف ديوان "امرأة للرياح كلّها" بجهتيه نميّر عدّة أصناف للكتابة، حسب طبيعة ووظيفة كل كتابة، ومما نرصده ما يلي:

1-4-العنوان:

يبرز العنوان "امرأة للرياح كلّها" في أعلى الغلاف وهو مقسّم من حيث نمط الكتابة وحجمها إلى قسمين؛ أولهما كلمة "امرأة" حيث كُتبت بخط كبير نسبيا مقارنة بغيره من الخطوط على الغلاف كما أن نمطه مختلف فهو يقترب من الخط الكوفي، وقد احتل سطرًا بأكمله، ولعل سيطرة هذا الخط بهذا الحجم على هذه الكلمة لدلالاتها فهي كما رأينا سابقا تعد معجميا من الحقول الدلالية المهيمنة على المعجم الشعري للديوان، لهذا جاءت في العنوان أكثر بروزا لتجلب انتباه المتلقي من لقائه الأول بالديوان، كما أن موقع هذه الكلمة الذي جاء بين اسم الشاعر والجزء الثاني من العنوان يعد علاميا مهما لأنه يربط بين الشاعر وحالة هذه المرأة التي رآها للرياح كلّها.

أما الجزء الثاني من العنوان وهو الخاص بالرياح كلّها فجاء مكمّلا وموضّحا لحال المرأة وقد احتل موقعا أسفل كلمة المرأة لتظهر تبعيته لها، أما خطّه فقد جاء

¹ فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص23.

مختلفا وأقل حجما مما يوضّح أنه ثانوي، لكن رغم ذلك فهو مهم في رسم ملامح العنوان ككل حيث قدّم تركيبيا دلالة الاضطراب والتعدد التي تعاني منها امرأة الشاعر فهي **للرياح كلّها** ومهما اختلفت حركات كلمة **"كُلُّها"** بين **كُلُّها** و**كُلُّها** تظل دلالة الاضطراب تحوم حول هذه المرأة غير المستقرّة، وهذا يعكس ما تتبّعناه في النص الذي ترجم الاضطراب من خلال لغته وإيقاعه ومختلف بنياته التي جاءت مُعلنة عن تمرّدها واختلافها ومحاولتها لتأسيس نص جديد له تقنياته الخاصة النابعة من داخله.

1-5- اسم المؤلف:

جاء موقع اسم المؤلف في أعلى الغلاف فوق العنوان وقد كُتِب بخط يشبه خط العنوان الفرعي "للرياح كلّها" وكأن الشاعر هو من يحكم على هذه المرأة أنها للرياح كلّها، كما كُتِب في أسفل العنوان مقابل اسم المؤلف كلمة **شعر** التي تدل على جنس الكتاب، كما تلتقي هي الأخرى مع اسم المؤلف في نوع الخط ولونه وحجمه، ومثلما حدّدنا سابقا لا يكاد اسم المؤلف وجنس الكتاب يقَدّمان لدلالة الديوان غير التعريف والتخصيص، لهذا فإضافتهما للدلالة محدودة.

1-6- دار النشر:

يظهر اسم دار النشر في أسفل الغلاف وهي **"منشورات الاختلاف"** وقد كُتِب بخط صغير نسبيا مقارنة ببقية الكتابة على صفحة الغلاف، ولعل ذلك لتظهر بشكل حيادي، في تقديم الديوان، لكن رغم حيادها إلا أننا نربطها بدلالة الديوان فلون كتابتها يشبه لون اللوحة والعنوان الأساسي "امرأة"، كما أن تسمية دار النشر في حد ذاته "الاختلاف" يحمل طابع التميز ومحاولة تقديم المختلف والجديد كآلية وهذا ما حاول النص تقديمه.

كما نسجّل بعض التجليات البسيطة للكتابة على صفحة الغلاف كاسم صاحب اللوحة **"خطاب"** وهو لا يضيف شيئا للدلالة غير ربط اللوحة بصاحبها، كما يمكننا ملاحظة أن اللوحة في ذاتها تحوي بعض التجليات الكتابية كالحروف المفرّقة التي تشير للعبة اللغة التي يمارسها الشاعر في نصوصه.

أما الكتابة في الجهة الخلفية للغلاف، فهي خاصة بالتعريف بالشاعر وأهم إنجازاته العلمية والإبداعية، وهذا التعريف قد يكون من اختيار دار النشر، ولا يقدم لدلالة الديوان غير ربطه وتخصيصه بهذا الشاعر، كما نرصد في هذه الصفحة كتابة تشير للسعر وبعض المعلومات التسويقية التي قد نجدها في مختلف الكتب.

4- الرسوم والأشكال والعلامات غير اللغوية على الغلاف:

عبر صفحة الغلاف نلاحظ عدة تجليات للرسوم والعلامات غير اللغوية نبحت فيها كالتالي:

2-1- الرسوم والأشكال:

تظهر في صفحة الغلاف الأمامية الخلفية مقسّمة إلى قسمين طولياً حيث يظهران بلونين مختلفين إلى جهة اليمين يظهر اللون البني والمتداخل مع الأصفر، وجهة اليسار يظهر اللون الأبيض الذي كُتب عليه العنوان وبقية الكتابة، وبين قسمي الخلفية تتموضع اللوحة الدائرية الشكل وهي عبارة عن مجموعة من الحروف المفترقة مكتوبة بالخط الديواني والثلاثي تظهر كما أنها من الزخارف الإسلامية، وتعبّر هذه اللوحة بشكل حروفها غير القار على لغة الديوان المختلفة، وإيقاعه المتداخل الذي لم يستقر على حال من بداية الديوان، كما أن موضع اللوحة بين قسمي الخلفية جعلها تربط بين عالمين وفضاءين وهو ما حملته فعلاً فهي تربط بين فن الخط العربي بحروفه المرسومة وعالم الشعر في شكل الكتابة الذي عبّر من خلاله الشاعر، كما يمكننا ملاحظة رمزية أخرى لهذه اللوحة بموقعها تحت العنوان، الذي عبّر على المرأة المضطربة اضطراب الحروف غير المتلاحمة فهي حروف مبعثرة كُتبت بخطوط مختلفة مثل المرأة المضطربة فهي غير مستقرّة وللرياح كلّها تركبها كيفما شاءت.

أما في جهة الغلاف الخلفية فلا نكاد نعثر على الرسوم والأشكال باستثناء تقسيم الصفحة كما في الجهة الأمامية لقسمين طولياً بذات الألوان، كما نلاحظ وضع صورة الشاعر في أعلى جهة اليسار، وجاءت للتعريف به، وتابع لما كُتب إلى اليمين، بهذا فلا تقدّم إضافة كبيرة للدلالة.

2-2- الألوان:

نلاحظ اللون في الغلاف عبر ثلاث مساحات، وهي مساحة الكتابة على اختلافها، ومساحة الرسوم والأشكال، ومساحة خلفية الغلاف، ونرصد دلالات اللون مع كل مساحة حسب اعتبارات خاصة، فاللون بشكل عام يثير في النفس استجابة خاصة¹، لهذا تجعل المتلقي لأي نص ينفعل بشكل معين، ففي المساحة الأولى - مثلا - التي يحتلها اللون وهي الخاصة بالكتابة نلاحظ أنها مكتوبة بلونين مختلفين أولهما اللون الأسود الذي كتب به اسم المؤلف والجزء الثاني من العنوان، جنس الكتاب، وعلى العموم يدل هذا اللون خصوصا بارتسامه على البياض على الحياد فهو لون عام نجده في مختلف الكتب، ويعد لون الكتابة الأصلي بلا منازع، أما اللون الثاني فهو اللون الأخضر المختلط بالأصفر، حيث نجده يلوّن العنوان الرئيس "امرأة" وكذا اسم دار النشر "منشورات الاختلاف" ويعد هذا اللون الهجين من أكثر الألوان دلالة على الغدر والخداع والخيانة² وهذا يلتقي مع هذه المرأة التي نظر لها الشاعر أنها للرياح كلّها، فهي متقلّبة وغير مستقرّة وتتجه باتجاه أهوائها، لهذا فصفتها الخداع، كما تلتقي بعض هذه الدلالات مع اسم دار النشر التي قدّمت نصوصا مختلفة ومرتدة وغير خاضعة لأنظمة قبلية على مستوى بنيتها.

أما في جهة الغلاف الخلفية فنجد أن التعريف بالشاعر كُتب بذات اللون الذي كُتبت به كلمة "امرأة" وهي العنوان الرئيس للديوان، وكأن التقاءهما يجعل الديوان لصيقا بالشاعر ومرتبطة به ارتباط التجربة بصاحبها. أما المعلومات التسويقية في أسفل صفحة الخلفية فقد كُتبت باللون الأسود لحيادها التام.

وبالنسبة للمواقع الأخرى التي احتلها اللون نجد اللوحة التي حملت الحروف المفرّقة وتداخلت فيها الألوان بين الأسود والأصفر المخضر والبنّي، وعبر اختلاف هذه الألوان وتمايزها تزيد الحروف المفرّقة اختلافا وابتعادا عن بعضها مما يشحنها برمزية التعبير على المختلف وغير الخاضع لنمطية قبلية، وهو ما جاءت عليه قصائد الديوان. أما المساحة الأخيرة التي احتلها اللون فهي الخلفية التي قسّمت كما

¹ ينظر، ظاهر محمد هزاع الزواهره، اللون ودلالاته في الشعر، ص 16.

² ينظر، أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 184.

ذكرنا إلى قسمين طوليا، حيث جاءت خلفية العنوان وتابعه وجزء من اللوحة، بيضاء، لتقديم ما عليها بحياد من جهة، ولجعله أكثر بروزا للتلقي من جهة أخرى، فاللون الأبيض من أكثر الألوان ملاءمة للعرض الكتابي، أما الجزء الثاني من الخلفية فجاء جهة اليمين على الهامش بلون بين الأصفر والأخضر، وحمل كما رأينا جزء من اللوحة واسم راسمها في الجهة الأمامية، وفي الجهة الخلفية حمل صورة الشاعر، وعبر هذا اللون يحدث الانسجام والتناسق مع العنوان الرئيس الذي جاء بنفس اللون، ليصبّ في ذات الدلالة عن التحوّل وعدم الاستقرار التي عانت منهما المرأة التي تلتقي مع القصيدة في هذه التجربة المتفرّدة.

المطلب الثاني: الفضاء النصي عبر تشكيل القصائد

خلال هذا المطلب نرصد شكّل القصائد الهندسي من حيث نوع الخط، ومختلف الفضاءات النصية داخل كل قصيدة، كما نبحت في مختلف التشكيلات الهندسية غير اللغوية، وكيف تجلّت على الصفحات البيضاء. ولكن قبل تتبع مختلف تجليات الفضاء النصي نقوم بوصف القصائد من الناحية الشكلية والكمية لعدد صفحاتها حسب الجدول التالي:

الجدول رقم (30)

رقم القصيدة	عنوان القصيدة	صفحة عنوان القصيدة	عدد صفحات القصيدة	شكل أسطر القصيدة
ق1	حبيبي	09	08 صفحات	شجري
ق2	امراة للرياح كلها	17	10 صفحات	شجري
ق3	أنثى الفداحة	27	08 صفحات	شجري/أسطر متوازية
ق4	لك	35	06 صفحات	شجري
ق5	عناق	41	04 صفحات	شجري
ق6	امراة	45	04 صفحات	شجري
ق7	بوح	49	04 صفحات	شجري
ق8	جنون الحواس	53	86 صفحة	أسطر متوازية

عبر الجدول نلاحظ أن القصائد الأولى من الديوان تراوحت صفحاتها بين 04 صفحات إلى 10 صفحات، وهذا يعد متزنا، لكن بدخول القصيدة الأخيرة من الديوان "جنون الحواس" تنطلق القصيدة بنفس طويل لتغطي نحو 86 صفحة، بهذا تتجاوز أكثر من نصف الديوان؛ أي تغطي مساحة نصية أكبر من القصائد الأولى مجتمعة، ولعل رغبة الشاعر في التجريب هي ما دفعته إلى وضع نص بهذا الحجم في ختام ديوانه، خصوصا إذا ربطنا ذلك بنمط الكتابة الذي غطى هذه القصيدة، فهي لا تحتفي بالإيقاع كما هو متداول كما أن لغتها مُنتج داخلي في النص كما رأينا، لهذا مثّلت تجربة مختلفة جاءت نصيا كذلك بشكل مختلف، سواء على مستوى

عدد الصفحات أو على مستوى شكل الكتابة في حد ذاته، حيث لم تلتزم هذه القصيدة بشكل شعري ثابت بل غلبت عليها الأسطر المتوازية والطويلة التي تقترب من شكل النثر، لكن تختلف معه في اللغة وتوظيفها، أما القصائد الأولى فقد غلب عليها الشكل الشجري الذي يشبه شكل القصيدة الحرة، وفيما يلي سنتتبع أهم تجليات الكتابة في صفحات الديوان:

6- أنماط الكتابة داخل الصفحة:

بداية نلاحظ أن نمط الخط الذي كُتبت به القصائد هو الخط الرقعة وهو شبيه بخط اليد إلى درجة كبيرة، وهذا يربط النص بتجربة صاحبه بشكل أكبر، وقد اختلف حجم الخط بين العناوين والمتن الذي جاء خطه بحجم أقل وهذا لتمييز العنوان ويكون أكثر جاذبية لتلقي، كما نسجل أن أغلب القصائد سواء في صفحات العناوين أو الصفحات الأخرى بدأت فيها الكتابة في منتصف الصفحة أو في آخرها، حيث ملء البياض أعلى الصفحة، وفي ذلك دلالة على الحرية المطلقة التي انطلق منها الشاعر في تقديم نصّه، فهو غير مقيد بضوابط ولو كانت الضوابط الشكلية للصفحة، لهذا قام بالتجريب والانطلاق من اللاتحديد واللامكان لتقديم تجربته المختلفة التي آمنت بخلق نص بلغة تُولد معه بكل ما تحمل من دلالات وحضور شكلي، ومن نماذج الحضور لقصائد الديوان ما نلاحظه في بداية قصيدة لك حيث يقول:

لك

لك حين تجلسين في مسافة الشوق
لا تملكين غير خفقك الواثق
وبعض مسرات مؤجلة هناك حيث لا
أحد يعرف
وقع خطي النسيان وآثارها
هناك حيث ينمو في سهوك قلق
الانتظار

من خلال هذه الصفحة يظهر أن القصيدة انطلقت من منتصفها وهذا يجعلها أكثر حرية من الناحية الشكلية فهي غير مقيدة بحدود الصفحة من بدايتها، ونجد لهذا الحضور بروزاً في الكثير من المواضع منها ما هو في داخل القصيدة أو آخرها كقوله في آخر قصيدة بوح:

أيها العاشق يا سكاني
يا هديي
السّاهر غمراً
يا لباسي.

51

يظهر من خلال الصفحة أن الشاعر استغل آخرها ليختتم قصيدته رغم أنه كان من الممكن كتابة هذه الأسطر في بداية الصفحة كالمعتاد، ولكن الشاعر اختار الموضوع متعمداً ليكسر المعتاد ويقدم الاختلاف حتى على المستوى الشكلي، فأوقف قصيدته بشكل خاص، وهو ما تعمد له القصيدة الحديثة بمختلف أشكالها حيث تضع أنواع مختلفة من الوقفات التي تحدد حجم السواد والبياض فيها¹، بهذا يتكرس مبدأ الاختلاف في هذه التجارب على المستوى الشكلي الكتابي ليصبح -كما رأينا - الشكل الكتابي مسألة تتعدى الزركشة والحلية الفنية، حيث صار كيانا محملاً بالدلالات والإيحاءات² النابعة من شكله ونمط كتابته وموقعه في الصفحة، وهي في هذه الحالة يعلن هذا التشكيل عن تجربة جديدة ومتفردة يريد صاحبها أن يؤسس من

¹ ينظر، محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص 51.

² ينظر، مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً، ص 155.

خلالها نص الكتابة وفق شروط الحدائث التي تحتم عليه التجريب وتفجير الدلالة على مختلف المستويات.

أما على مستوى عموم الكتابة في الصفحات فنلاحظ حضور الشكل الشجري في قصائد الديوان الأولى ومن نماذج ذلك ما نلاحظه في قصيدة امرأة:

حين تعرّي الذاكرة
من لغة الصهيل
امرأة حدقت في شوقها
فجاجت قلباً حزيناً...

47

من خلال الأسطر نلاحظ الشكل الشجري الذي يعكس اختلافاً في الدقات الشعرية، وهو ناتج في بعض القصائد (كالقصيدة الأولى) من اختلاف في توزيع التفعيلات، وفي القصائد الأخرى التي لا تخضع للتفعيله فالاختلاف في الأسطر خاضع للتجربة ومتطلباتها حسب الشاعر وحالته.

أما الشكل الثاني الغالب على أكثر من نصف الديوان فهو الشكل المتوازي الذي يشبه النصوص النثرية حيث نجده في قصيدة جنون الحواس ومنها نذكر قوله:

كــان البحر يجرّ
كل شيء إلى
ضفــــــــــــــــــــــــــــــــافه ،
أتأمله في الصباح
الــبــــــــــــــــــــــــــــــــاكر قبل
إشــراقة
الشمس.. أمشي على
الرمــل
وحيــدا إلى آخر
الشاطئ. أرى

يظهر من خلال شكل الأسطر أنها تشبه الشكل النثري لحد كبير خصوصا عبر ارتباط الأسطر ببعضها البعض، ولكن عبر تتبّع دلالاتها نجد أنها تتجاوز المباشرة النثرية إلى بعد تجاوزي شعري، ونجد لهذا الشكل حضورا كبيرا في أغلب صفحات القصيدة الأخيرة في الديوان، مما يعكس سيطرة شكل الكتابة على هذا الديوان وتجاوزه لشكل قصيدة النثر والشكل الشجري.

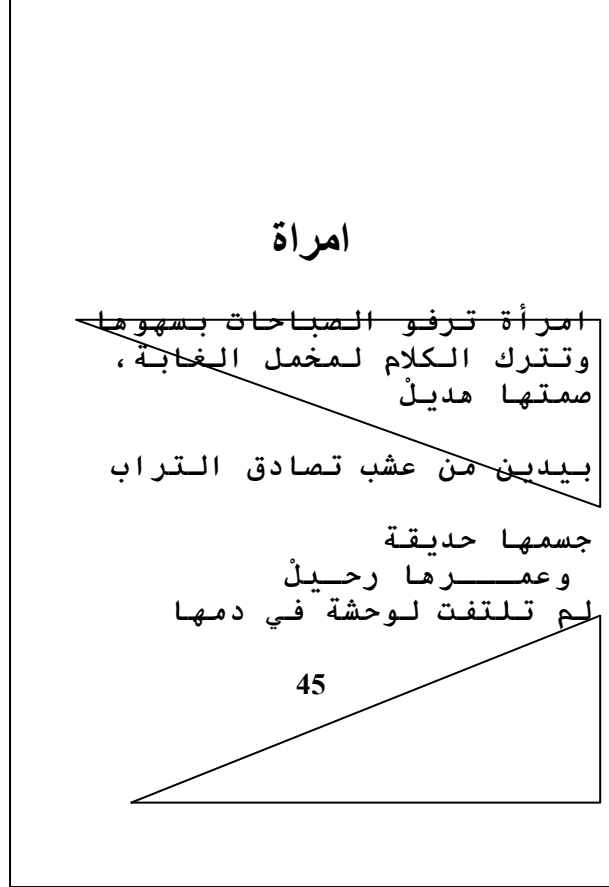
كما يمكننا ملاحظة الكثير من التجليات الكتابية في نصوص الديوان حيث تقدّم بشكلها العام أشكالا هندسية مختلفة، حيث استثمر الشاعر بعض التقنيات في القصيدة الحرة ليقدم شكل الكتابة وبعض قصائد النثر ومن نماذج هذه الأشكال نلاحظ شكل المستطيل ونجده بالخصوص في القصائد ذات الشكل الشجري ومن أمثله ما نلاحظه في قصيدة حبيبي:

موقظا	فيها	الأريج
وغوايات	الرياح	
صرة	المر	حبيبي
بين	ثدي	ه أبت
رئة	البحر	حبيبي
شفة	الرمل	حبيبي ¹

يظهر من خلال شكل النص أنه يأخذ هيئة المستطيل حيث يتقابل طرفاه بشكل متوازي ومتساوي، وعبر هذا الشكل يفرض النص نمطا محددًا في تلقيه وطريقة قراءته، حيث تكون أزمنة القراءة متقاربة لحد كبير في كل سطر مما يخلق إيقاعا متوازنا في هذا الموضع من القصيدة، حيث يربط بين طرفيها الأقل سرعة والأكبر من حيث الأسطر.

¹ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 15.

كما نرصد من خلال نصوص الديوان الكثير من التشكيلات الأخرى منها شكل المثلث كما يظهر في قصيدة امرأة:



يظهر أن النص يتوزع على شكل مثلثين الأول منهما قاعدته للأعلى والآخر يقابله قاعدته للأسفل، وعبر ربط الشكل الهندسي بدلالة الأسطر نصل لتقارب بين الشكل والدلالة.

ومن التشكيلات الأخرى نلاحظ شكل المخالفة في الأسطر حيث تظهر بعض الأسطر جهة اليسار بينما تستقر معظم أسطر القصيدة جهة اليمين ومن أمثلة ذلك ما نلاحظه في قصيدة عناق:

بأيّ ليل سأزور جنوح مياهاك الأبدية
أنا النازف كصحراء:

الدهشة خطوة الضدّ
والدرب حسك وشوك

سأرفع لك مرآة خرابي

لتسدلي شعرك على الرحيل¹

نلاحظ توزّع الأسطر جهة اليسار بينما تنتظم القصيدة بشكلها الشجري جهة اليمين، ليُقَدِّم هذا الانحراف في موقع هذين السطرين نوع من كسر نمطية مسار أسطر القصيدة خصوصا وأن هذين السطرين في آخرها. وعبر مختلف قصائد الديوان نلاحظ العديد من التشكيلات الهندسية عبر النص حيث تقدّم في مجملها مظاهر التجريب النصي في هذا الديوان الذي تعدّى فيه الحضور الفضائي إلى العلامات غير اللغوية كتقنية البياض والسواد في الصفحات، وبعض الأشكال كالنقاط والأقواس، وهذا ما سنتتبّعه خلال القسم الثاني من هذا المطلب.

7- الأشكال والعلامات غير اللغوية:

عبر مختلف قصائد الديوان نلاحظ توزّع العديد من العلامات غير اللغوية في متن القصائد حيث أدت كل منها دلالة محدّدة حسب طبيعتها ووظيفتها ومن نماذج هذه العلامات نلاحظ الأقواس التي حصرت بعض الأسطر في العديد من القصائد وقد جاءت مختلفة في الشكل فبعضها أقواس كبيرة كما في قصيدة امرأة لرياح كلّها:

آثارك تمحوها رياح
تضحك ببطشة ما ينتهي كي ينتهي
(وحدها الريح تعرف كيف تحمي
الأبدية من عيون فانية)
ولكن هناك دائما شفافية²

نلاحظ وضع الشاعر سطرين من النص بين قوسين، حيث يؤدي حضورهما في هذا الموضع دلالة أن ما وُضع بينهما جملة اعتراضية يجوز إسقاطها، فالشاعر يذكّرنا فقط بما يوجد بين القوسين، ولكن عبر نسق النص يمكن إسقاطهما، وتعد هذه التقنية من أشكال التجريب على المستوى الشكلي الهندسي وكذا الدلالي، حيث نجدها في مواضع أخرى في ذات القصيدة، فتؤدي دور نص آخر داخلي في نص القصيدة

¹ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 44.

² المصدر نفسه، ص 21.

ومتعالق معه. كما نلاحظ هذا النمط من الأقواس في قصيدة جنون الحواس، حيث لا تحوي في هذه الحالة على نص لكن على نقاط فقط بالشكل التالي:

(..) حين أقترب منك كثيرا يجرحني سهوك. لا كفّ تحنّ عليّ حين تمضين¹

وتقدّم هذه الأقواس بما تحمل دلالة الكلام المحذوف في البداية؛ أي نص غائب يستحضره المتلقي مباشرة من خلال ملاحظته للأقواس، كما تعد هذه التقنية كذلك من أشكال التجريب في القصيدة الحديثة.

كما نجد أشكالا أخرى من الأقواس في عدد من القصائد، حيث تأخذ هذه الأقواس شكل قوسين صغيرين: "" ومن نماذج هذا الشكل من الأقواس ما نلاحظه في قصيدة جنون الحواس ومنها يقول:

"المدن يبليين، والنسوة يحلمن...
لينزل دائما بعتبتنا هذا الفجر
العظيم الذي سمّيناه البحر"²

من خلال القوسين الصغيرين تظهر هذه الأسطر في نسيج القصيدة على أنها كلام منقول حيث تفصل القوسين النص المنقول عن ما قبله وبعده في القصيدة. كما نرصد ذات القوسين في الكثير من المواضع خصوصا في القصيدة الأخيرة. ومن بين الأشكال والعلامات غير اللغوية نلاحظ النجمات وعلامات تدل على بداية السطر، ومن أمثلة هذه العلامات المختلفة مجتمعة ما نلاحظه في قصيدة جنون الحواس:

تتواصلان في النبوءات..
* فمك حلو يا حبيبي
- فمك عسل ولوز، وتمر صحراوي
يئن ويهتف بالبوح..
* هل أمسكت نحلة في دمي؟
- أمسكت هديلا يرقص بين تواسيحك
الغائبة،¹

¹ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، ص 100.

² المصدر نفسه، ص 58.

من خلال توظيف هذه العلامات يبدو أنها جاءت لتنتقل حوارا بين شخصين، فالنجمة تمثل كلام أحدهما والأخرى تمثل كلام الآخر، بهذا فالعلامات غير اللغوية تساهم في ضبط الحوار في نص القصيدة، حيث يتمكن المتلقي من رصده مباشرة عبر تلك العلامات.

ومن العلامات غير اللغوية الأخرى التي تؤدي دور ترتيبى وتنظيمى في النص نجد علامات الترقيم، حيث نلاحظها مثلا في قصيدة امرأة للرياح كلها حيث تتطلق من الرقم -1- وصولا للرقم -3- فتساهم في تقديم النص عبر دقات مختلفة بشكل مرحلي، وهذا يعكس توالد التجربة خصوصا إذا ربطنا الأرقام بالحالات المختلفة التي قدمها الشاعر في كل قسم من القصيدة.

كما نسجل توزع البياض على أطراف القصائد خصوصا في بداياتها التي تتطلق من البياض الكلي، حيث يمثل البياض بشكل عام في الشعر مقاطع تمثل الكلمات أطرافها²، لهذا فهو بمثابة محدّات وأطراف تحصر النص في مجال محدّد ينطلق من الحرية ويرجع لها، وهذا يساهم في رسم ملامح الدلالة غير المستقرة والمنتبهة لنصوص هذه التجربة، فهي مختلفة على جميع أصعدتها ويزيدها حضور البياض كعلامة غير لغوية في إغراقها في الرمزية الموحية بالحرية في الكتابة.

مما تقدّم يظهر الدور البارز للعلامات غير اللغوية على اختلافها في المساهمة في تدعيم دلالة الاختلاف في النص، فباعتبارها علامات بصرية فهي أول ما يتم استقباله من طرف المتلقي لهذا فأثرها ينطلق من البداية، ثم يزداد لما يُدرك المتلقي طبيعة النص الذي يقرؤه من حيث اختلافه وتجربته غير النمطية، فيزداد في داخله ترسّخ مبدأ الجديد والمختلف وهو ما تطمح له شعرية الكتابة باعتبارها شكلا جديدا ومختلفا في الشعرية العربية.

¹ حكيم ميلود، امرأة للرياح كلها، ص 68.

² ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 110.

خلاصة

من خلال ما تقدّم حول تجربة ديوان امرأة للرياح كلّها، نكون قد وصلنا إلى بعض ملامح هذه التجربة الجديدة، حيث خطّت لذاتها مسارا مختلفا انطلاقا من مختلف البنيات المكوّنة لنصها، وفي ما يلي سنحاول تلخيص أهم النتائج التي توصلنا إليها عبر دراستنا لهذه التجربة ونبيّن إلى أي مدى حققت الشعرية في نسيج الشعر الجزائري المعاصر:

- لغة ديوان امرأة للرياح كلّها لغة مختلفة على مستوى المعجم، حيث تستمد معجمها من حقول أكثر شساعة، فهي لا تؤمن بحدود في اختيار الكلمات.
- تنتظم كلمات الديوان بشكل مخصوص مشكّلة إيقاعا خاصا باللغة.
- تراكيب الديوان تقدّم نموذجا جديدا في العلاقات على مستواها الحضوري، حيث لا نعثر على صحة هذه التراكيب خارج النص بل نجدها فقط من خلاله.
- يعد نظام الصورة في الديوان جديدا كليا فهو على المستوى البلاغي وكذا الرمز يصنع إيحاءه ودلالاته من وجوده الداخلي في الديوان، ولا يمكن النظر له من خارج علاقاته التركيبية مع بقية الكلمات.
- لا يخضع نظام الإيقاع في الديوان إلى التفعيلّة إلا في بعض القصائد التي جاء فيها بشكل عفوي، وقد عوّض إيقاع التفعيلّة نظام إيقاعي آخر خاضع للغة مفردة ومركّبة، كما نلاحظ نمطا آخر من الإيقاع متمثلا في ترتيب الأفعال ونمطها الزمني، كذلك نظام عرض الصورة وترتيبه، حيث قدّمت الصور بمواقعها إيقاعا مختلفا للكثير من القصائد.

- تداخلت أشكال عرض النصوص فضائياً، فوجدنا نصوصاً تقوم على الشكل الشجري كقصيدة التفعيلة، أما الأغلب فجاء نظام عرضها كالنثر تماماً، حيث لا نفرّق بينها وبين أي نص نثري إلا بعد القراءة.

- وظّف الديوان العديد من العلامات غير اللغوية كالأقواس والأرقام حيث حملت دلالات خاصة في كل موضع.

مما تقدّم يمكننا اعتبار ديوان امرأة للرياح كلّها تجربة فريدة في نسيج الشعر الجزائري المعاصر، شكّلت طريقها لتجرب شكلاً مختلفاً يحاول أن يقدّم نصاً خاصاً له مقوماته الجديدة على مستوى البنية وكذا الموضوعات.

الغائمه

الخاتمة

ترسو بنا دراستنا عند هذه الحدود من شواطئ التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، الذي لا يزال بحره ممتدا ولا يعرف الحدود، وذلك لأنه نص متحرك على الدوام بحركية الإنسان ذاته، فمع الانفجار المعرفي الكبير والثورة المعلوماتية الهائلة خصوصا مع بداية الألفية الثالثة، أصبح النص الشعري الجزائري يقفز مع الزمن مجرّبا مختلف التقنيات الحديثة في إنتاج نصه المختلف، فلم تعد القصيدة ممثلة بالكتابة على ورق الدواوين بل تجاوزت ذلك إلى فضاء أوسع جعل من أجهزة الحاسوب مسرحا له، والشبكة العنكبوتية قنوات اتصاله المثالية، بهذا فنحن بصدد جيل جديد من الشعراء والنصوص التي لا ترضى بالمكوث بين دفتي كتاب، بل تريد التحرر والانطلاق في فضاء لا يحده شيء، إضافة لتحرر مقومات بنيتها على المستوى اللغوي والإيقاعي والهندسي، وتعد هذه الثورة في انتشار النصوص أحد أهم نتائج الجيل الشعري المختلف الذي عرفته الجزائر مع بدايات الثمانينات، ومنه كانت العينات التي حاولنا سبر أغوارها، فوصلنا من خلال تتبعها إلى جملة من النتائج على مستوى مختلف بنيات النص، وقد عملت هذه النتائج كركائز مهمة لانطلاق جيل الألفية الثالثة الذي أوغل في التطرف محاولا تقديم نص جديد، ومن أهم النتائج التي توصلنا لها من خلال دراستنا خصوصا في جانبها التطبيقي نذكر ما يلي:

- الدراسة البنيوية للشعر تسمح بالتعرف على مقوماته النصية بحيادية تامة.
- مرّت الشعريّة العربية بمراحل مهمة في مسيرتها تأثرت فيها بمختلف العوامل الخارجية والنصية الداخلية، حيث طُبعت كل مرحلة بشكل مختلف، وأنتجت نصا يتناسب معها.

- بدأ تحرّر الشعر العربي من عقل الماضي مع منتصف القرن العشرين، حيث انطلقت أولى محاولات الخروج من جلباب الخليل، نحو أفق أوسع، كانت قصيدة النثر وشكل الكتابة آخر ما وصلت إليه.

- الشعر الجزائري رغم خصوصيته كتجربة ونص، إلا أنه غير منفصل عن التجربة الشعرية العربية في مختلف مراحلها.

- النص الشعري الجزائري في مختلف محطاته متأثر بمرجعيات الشعراء بدرجة كبيرة.

- غابت الإيديولوجية الاشتراكية على الشعرية الجزائرية في مرحلة السبعينيات مما جعل النصوص مجرد تكرر للخطابات السياسية.

- كانت مرحلة الثمانينيات بوابة الشعر الجزائري نحو الحداثة الشعرية بمفهومها الواسع، حيث قاد هذه الحركة المجدّدة نخبة من الشعراء آمنوا بإنسانية التجربة الشعرية، وتجاوزها لكل المحدّدات على المستوى النصي البنائي وعلى المستوى الموضوعاتي.

- نرصد العديد من التجارب المهمّة في مرحلة الثمانينيات في الشعرية الجزائرية، حيث تمثّل توجّهات وتيارات مختلفة للشعراء، ونذكر منها: تجربة الأخضر فلوس الشعرية في ديوانه مرثية الرجل الذي رأى، وتجربة مشري بن خليفة في ديوانه "سين" وحكيم ميلود في ديوانه "امرأة للرياح كلّها" حيث يمكننا الانطلاق من هذه التجارب باعتبارها عيّنات عن شعرية تلك الفترة، والتعرّف على بنية نصوصها، للوصول لطبيعة البناء العام للنص الشعري في هذه المرحلة.

- تعد تجربة الأخضر فلوس الشعرية من خلال ديوانه مرثية الرجل الذي رأى تجربة رائدة مثّلت أولى الانطلاقات لجيل الثمانينيات.

- قدّمت نصوص ديوان مرثية الرجل الذي رأى نموذجا عن التحرّر من قيود النص الشعري التقليدي من جهة والسبعيني من جهة أخرى، وذلك على المستويين الإيقاعي الذي جاء خاضعا للتفعيلية بشكل منتظم، وعلى مستوى الموضوعات التي أصبحت أكثر شمولا، وتوهّجا بقضايا الإنسان المعاصر وهمومه الحياتية.

- جاء ديوان مرثية الرجل الذي رأى مختلفا على مستوى فضائه النصي خصوصا الغلاف الذي قدّم صورة دقيقة على التجربة، وبيّن حدودها حتى قبل القراءة.

- تُعدّ تجربة مشري بن خليفة في ديوانه "سين" من أكثر التجارب في هذه المرحلة تمرّدا خصوصا على المستوى الإيقاعي، فقد قدّم نماذج ناضجة من قصيدة النثر بمفهومها الأدونيسي الحديث.

- ديوان "سين" تجربة شعرية ذات لغة مختلفة من حيث القاموس والتراكيب ونظام الصور بشكل عام.

- يؤسس ديوان "سين" نظام فضائي نصي خاص به، حيث استثمر مختلف الإمكانيات الطباعية للكلمات والعلامات غير اللغوية ليشحنها بدلالات مختلفة، ساهمت في توسيع دائرة تأويله.

- اختلاف الموضوعات وتواريخ القصائد في ديوان "سين" جعله يقدّم مجموعة من التجارب المنفصلة من جهة، والأكثر تنوعا من جهة أخرى، وهذا ما جعل الديوان تجربة مختلفة وأكثر تنوعا، مما قوى دعائمها كعينة عن الشعرية الجزائرية في هذه المرحلة.

- أما تجربة حكيم ميلود من خلال ديوانه "امرأة للرياح كلّها" فهي مختلفة عن سابقتها، وتعتبر نسيجا لوحدها، فقد وظّف خلالها الشاعر تقنيات جديدة تقترب إلى الكتابة منها إلى قصيدة النثر أو الشعر الحر، لهذا فقد جاء نصه كعينة عن مرحلة جديدة ومتقدّمة في شعرية الاختلاف، حيث وصل التجريب أوجّه.

- رغم أن ديوان "امرأة للرياح كلّها" ينطلق بقصيدة حرة إلا أنه انفلت من قبضة الإيقاع في ما تبقى إلا ما ندر وجاء عفوا، ليزيد إيغالا في التمرد في آخر قصائده التي جاءت على شكل الكتابة التي لم تخضع لأي قانون أو معيار قبلي، لا على مستوى إيقاعها ولا على مستوى لغتها، أو حتى شكلها الهندسي، فقد تمرّدت على كل التقاليد مُعلنة ميلادها انطلاقا منها فدالاتها وكذا إيقاعها وشكلها وُلدت جميعا معها في الوقت ذاته، وتعد هذه التجربة فريدة انطلاقا من التحول في فلسفة بناء النص في الأساس فلم يعد خاضعا لقواعد قبلية، بل صار ينبع من الداخل أثناء

الكتابة ذاتها، ورغم ما تحمله هذه التجربة من مغالاة وتطرّف في الكثير من الأحيان أثناء بنائها للنص إلا أنها تمثّل توجّهاً بدأ يأخذ له مكانا مهما في نسيج الشعرية الجزائرية المعاصرة.

انطلاقا مما تقدّم يظهر أن مختلف العيّنات التي تم اختيارها تمثل تجارب شعرية مختلفة من حيث بنائها النصي وكذا حضورها المرحلي، فقد جاءت كل تجربة في مرحلة مختلفة عن الأخرى، لهذا قمنا باختيار هذه التجارب لنغطي مختلف مراحل فترة الثمانينات والتسعينات، وتبقى الكثير من التجارب الشابة تقدّم المزيد في مجال البناء النصي، ولعل التجارب التي قدّمناها لا تفي بتقديم صورة كاملة عن شعرية المرحلة خصوصا أن ميلاد أي نص في هذه المرحلة يمثل اختلافا في حد ذاته لأنه لا يُبنى على منوال سابق، وهذا يجعل من تتبع شعرية هذه المرحلة غاية في الصعوبة، إلا بتتبّع كل النصوص في الوقت ذاته وهو من غير الممكن نظرا لكثافتها، ولكن رغم ذلك فقد حاولنا من خلال العيّنات المختارة تقديم صورة عامة اهتمت بأهم ملامح التجربة الشعرية الجزائرية في مرحلة الثمانينات.

في الأخير نشير إلى أن كل ما توصلنا له من نتائج مجرد قراءة بسيطة لتجارب تحتاج للمزيد، خاصة في لغتها المكثّفة، لهذا فإننا نعتبر ما قمنا به محاولة في فهم أحد وجوه هذه النصوص ورسمه بدقة، فإن كنا أصبنا بفضل الله وعون الأساتذة وإن أخطأنا فتقصير منا في فهم النص.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدّم بالشكر الجزيل لكل من أعانني على إتمام هذه الدراسة وعلى رأسهم الأستاذ المشرف؛ الأستاذ الدكتور: مشري بن خليفة. وأسأل الله - جل في علاه - في الأخير أن يوفّقني في تقديم دراستي وأن يجعلها انطلاقة في بحث جديد، كما أرجوه أن يُفيد بها كل مطلع، ويعين بفصولها كل باحث في الأدب الجزائري.

الله الموفق ولا حول ولا قوّة إلا بالله العلي العظيم

فائزة خمقاني

ورقلة في 07 صفر 1432هـ

11جانفي 2011م

00:40

علمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم - رواية ورش

قائمة المصادر

- الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، دط، 2002، الجزائر.
حكيم ميلود، امرأة للرياح كلّها، منشورات الاختلاف، ط1، 2000م، الجزائر.
مشري بن خليفة، ديوان سين، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، الجزائر.

1. إبراهيم محمود حنين، السد الأدبي الحديب، من المحامد إلى السعيب، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2003م، 1424هـ.
2. ابن رشيق القيرواني، العمد قائمة المراجع الشعر ونقده، تحقيق وتعليق، النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1420هـ، 2000م، ج1.
3. ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد، عيار الشعر، دراسة وتحقيق وتعليق، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط.
4. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الثقافة بيروت، لبنان، دط.
5. ابن منظور، لسان العرب، حققه وعلّق عليه ووضع حواشيه، عامر أحمد حيدر، راجعه، عبد المنعم خليل إبراهيم، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2003م، المجلد 14 - و، ي - .
6. أبو القاسم الشابي، ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، قدّم له وشرحه، مجيد طراد، سلسلة شعراؤنا، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، دط، 1424هـ/2004م،
7. أبو نواس، ديوان أبو نواس، حققه وشرحه وفهرسه، سليم خليل قهوجي، دار الجيل، بيروت - لبنان، دط، 1422هـ/2003م.

- والفنون والآداب، الكويت، رقم 02، 1998م.
9. أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، بيروت لبنان، ط1، 1996م.
10. أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، دط.
11. أحمد زكي أبو شادي، الشاعر النموذجي، إعداد الشيخ كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1414هـ / 1994م.
12. أحمد شوقي، الشوقيات، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، الجزء الأول، في السياسة والتاريخ والاجتماع، دار العودة بيروت - لبنان، دط، 1988
13. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997م.
14. أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، م2005.
15. أحمد يوسف، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.
16. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط2، 1989م.
17. أدونيس، **علي أحمد سعيد إسبر**، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتياع عند العرب، الجزء الرابع (صدمة الحداثة، وسلطة الموروث الشعري)، دار الساقى، دط.
18. بدر شاكر السياب، رائد الشعر العربي الحديث، دراسة حيدر توفيق بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1411هـ / 1991م.
19. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق، درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، دط، 1423هـ، 2003م، ج1.
20. جان بياجيه، البنيوية، ترجمة، عارف منيمنة، وبشير أوبيري، منشورات عويدات، بيروت لبنان، باريس، ط4، 1985.
21. جان نعّوم طنّوس، صورة الحب في الشعر العربي الحديث، دراسة تحليلية

- نقدية، دار المنهل اللبناني بيروت لبنان ، ط1، 1430/2009هـ.
22. جميل عبد المجيد، بلاغة النص، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر، 1999.
23. حجر عاصي، شرح ديوان إيليا أبو ماضي، شاعر الإنسان والحياة، دار الفكر العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1999م.
24. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، عن، كتاب: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني، تحقيق، محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دط، 1966م.
25. حمري بحري، ما ذنب المسمار يا خشبة؟!، منشورات مجلة آمال الجزائر، 1981.
26. الخطيب التبريزي، كتاب الكافي، في العروض والقوافي، شرح وتعليق محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، ط1، 1423هـ، 2003م..
27. خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م.
28. رمان سِلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، 1998م.
29. راوية يحيى، شعر أدونيس البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، سوريا، د/ط.
30. السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية- مصر، دط، 2003.
31. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط 16.
32. صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1984م.
33. صلاح عبد الصبور، قصيدة مصر الحديثة، دراسة حيدر توفيق بيضون، سلسلة الأعلام من الأدباء والشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1،

1413هـ/1993م.

34. صلاح فضل نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة مصر، ط1،

1419هـ، 1998م.

35. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، دط.

36. ظاهر محمد هزاع الزواهره، اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجاً،

دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2008م.

37. عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، ج1، الناشر

رابطة أهل القلم، سطيف - الجزائر، ط2.

38. عبد العالي رزاق، الحب في درجة الصفر، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع،

الجزائر، 1982، دط.

39. عبد الله الركيبي، الشاعر جلواح، من التمرد للانتحار، المؤسسة الوطنية

للكتاب، 1986.

40. عدنان بن ذريل. النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. من منشورات اتحاد

الكتاب العرب، دط، 2000م.

41. العربي حسن درويش، الشعراء المحدثون في العصر العباسي، الهيئة المصرية

العامة للكتاب، مصر، دط، 1989م.

42. العربي عميش، مقابسات العربي بن العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب،

الجزائر، 1986.

43. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية،

دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط.

44. 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 العدوانى ١٩٢٣ - 1990، العدد 14، فبراير، 1979م

45. على جعفر علاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار

الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2002م.

46. علي ملاحي، صفاء الأزمنة الخائفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،

1989، دط.

47. عمر بوقرورة، الغربية والحنين في الشعر الجزائري الحديث، 1962/1945، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، 1997، دط.
48. فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.
49. فاطمة عبد الله الوهبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت - لبنان، ط1، 2002م.
50. فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
51. محمد أبو القاسم خمار، ربيعي الجريح، شعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983م، دط.
52. محمد الأخضر عبد القادر السائحي، اقرأ كتابك أيها العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985م.
53. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008.
54. محمد العيد آل خليفة، الديوان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3.
55. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
56. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها - التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001.
57. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها - الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001.
58. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياتها وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
59. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.

60. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.
61. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدارا للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.
62. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008.
63. محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج1، دار الجيل بيروت - لبنان، دط.
64. محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثيّة، دراسة في نقد النقد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2003.
65. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1، 1985.
66. محمود درويش، الديوان، الأعمال الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2004م.
67. محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، حقّقه وصحّحه وضبطه وشرحه؛ علي الجارم، محمد شفيق معروف، (ج1-ج2)، دار الكتب المصرية، - مصر، دط، 1361هـ/1942م، الجزء 2.
68. مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دراسة، صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة، الجزائر عاصمة للثقافة العربية 2007م، دط.
69. مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة، في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006م.
70. مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيويّة، الناشر منشأة

المعارف، الإسكندرية، مصر، دط.

71. مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالقااهرة، مكة للطباعة، مصر، دط، 1419هـ/1998م.
72. مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980م، دط.
73. مصطفى محمد الغماري، قراءة في زمن الجهاد، مطبعة البعث قسنطينة، 1400هـ/1980، دط.
74. 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.
75. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، 1983 م. ، دط.
76. نازك الملائكة، يغيّر ألوانه البحرُ، آفاق الكتابة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القااهرة، 1998، دط.

المجلات والدوريات

- 1- حسين ترّوش، مقال بعنوان "فعل الكتابة بين إدراك الذات وإدراك الوجود في الشعر العربي المعاصر"، أعمال الملتقى الوطني الثاني، في الأدب الجزائري، بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة -17/16 مارس 2009-.
- 2- شوقي بغدادي مقال بعنوان "تحوّلات في بنية القصيدة العربية، مجلة الموقف الأدبي - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد 335 ، آذار 1999.
- 3- عبد الحميد هيمة، مقال بعنوان "النزعة التحررية في الشعر الجزائري الحديث قبل الثورة التحريرية"، مجلة الأثر، دورية أكاديمية محكمة. تصدر عن كلية الآداب واللغات جامعة ورقلة - الجزائر، العدد الثالث، ماي 2004م.

4- مشري بن خليفة، مقال بعنوان "دلالة العنوان في ديوان-أشهد أنني رأيت- للشاعر أحمد حمدي"، مجلة الأثر، دورية أكاديمية محكمة. تصدر عن كلية الآداب واللغات جامعة ورقلة - الجزائر، العدد الثاني، ماي 2003م.

5- فائز العراقي مقال، بعنوان: ظاهرة الثنائيات في شعر يوسف الخطيب، مجلة الموقف الأدبي - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق . العدد 3847 نيسان 2003.

6- سفيان بوعنينة، مقال بعنوان "الأزمة من خلال الانزياح البياني (الاستعارة) في نماذج من الشعر الجزائري المعاصر (1995-2005)", أعمال الملتقى الوطني الثاني، في الأدب الجزائري، بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة -17/16 مارس 2009-.

مواقع أنترنت

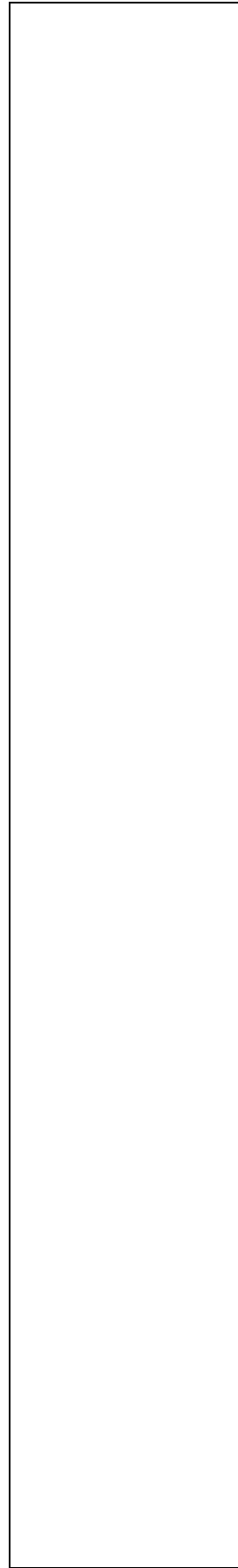
- 1- موقع مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري:
www.albahrainprize.org سنة 2002.
- 2- موقع ديوان الشعر العربي: www.adab.com سنة 2007/2005

الفهارس

فهرس الجداول

الصفحة	رقم الجدول	الفصل
--------	------------	-------

××	××	الفصل الأول
122	الجدول رقم (01)	الفصل الثاني
123	الجدول رقم (02)	
123	الجدول رقم (03)	
127	الجدول رقم (04)	
127	الجدول رقم (05)	
136	الجدول رقم (06)	
146	الجدول رقم (07)	
152	الجدول رقم (08)	
185	الجدول رقم (09)	
199	الجدول رقم (10)	
200	الجدول رقم (11)	
200	الجدول رقم (12)	
201	الجدول رقم (13)	
204	الجدول رقم (14)	
204	الجدول رقم (15)	
209	الجدول رقم (16)	
213	الجدول رقم (17)	
214	الجدول رقم (18)	
229	الجدول رقم (19)	
246	الجدول رقم (20)	



266	الجدول رقم (21)	الفصل الرابع
267	الجدول رقم (22)	
267	الجدول رقم (23)	
270	الجدول رقم (24)	
270	الجدول رقم (25)	
273	الجدول رقم (26)	
275	الجدول رقم (27)	
276	الجدول رقم (28)	
285	الجدول رقم (29)	
305	الجدول رقم (30)	

فهرس الأشكال

الصفحة	رقم الشكل	الفصل
09	الشكل رقم (01)	التمهيد
17	الشكل رقم (02)	
22	الشكل رقم (03)	
39	الشكل رقم (04)	الفصل الأول
62	الشكل رقم (05)	
157	الشكل رقم (06)	الفصل الثاني
××	××	الفصل الثالث
××	××	الفصل الرابع

فهرس المخططات البيانية

الصفحة	رقم المخطط	الفصل
11	المخطط رقم (01)	التمهيد
××	××	الفصل الأول
124	المخطط رقم (02)	الفصل الثاني
128	المخطط رقم (03)	
136	المخطط رقم (04)	
201	المخطط رقم (05)	الفصل الثالث
205	المخطط رقم (06)	
214	المخطط رقم (07)	
268	المخطط رقم (08)	الفصل الرابع
271	المخطط رقم (09)	
276	المخطط رقم (10)	

فهرس الموضوعات

المقدمة.....	أ/هـ
التمهيد النص الشعري العربي الحديث والمعاصر مرجعياته وبنياته..	ص 07
الفصل الأول: النص الشعري الجزائري الحديث والمعاصر، مرجعياته وبنياته.....	ص 28
مدخل الفصل الأول.....	ص 29
المبحث الأول: البنية والنص الشعري.....	ص 30
المطلب الأول: البنية بين اللغة والاصطلاح.....	ص 30
المطلب الثاني: النص ومفهوم الشعر.....	ص 35
المبحث الثاني: مرجعيات وبنيات الشعر الجزائري الحديث.....	ص 58
المطلب الأول: مرجعية وبنية النص التقليدي.....	ص 58
المطلب الثاني: الاتجاه الوجداني مرجعياته وبنياته.....	ص 66
المبحث الثالث: مرجعيات وبنيات النص الشعر الجزائري المعاصر.....	ص 91
المطلب الأول: بنية النص في شعر السبعينيات.....	ص 91
المطلب الثاني: بنية النص في شعرية الاختلاف.....	ص 101
خلاصة الفصل الأول.....	ص 116
الفصل الثاني: بنية النص في ديوان "مرثية الرجل الذي رأى " للأخضر فلوس.....	ص 118
مدخل الفصل الثاني.....	ص 119
المبحث الأول: اللغة الشعرية وبنية النص.....	ص 121
المطلب الأول: خصائص اللغة الشعرية.....	ص 121
المطلب الثاني: العلاقات اللغوية وأنساق النص.....	ص 135
المبحث الثاني: التشكيل الإيقاعي.....	ص 152
المطلب الأول: الإيقاع وأنماطه في الديوان.....	ص 152
المطلب الثاني: آليات توظيف الإيقاع.....	ص 166
المبحث الثالث: الفضاء النصي (L'espace - textuel).....	ص 180
المطلب الأول: بناء الغلاف.....	ص 180

المطلب الثاني: التشكيل النصي.	ص 185
خلاصة الفصل الثاني.....	ص 193
الفصل الثالث: بنية النص في ديوان " سين" لمشرى بن خليفة.....	ص 195
مدخل الفصل الثالث.....	ص 196
المبحث الأول: بنية اللغة وأثرها في النص.	ص 198
المطلب الأول: آليات توظيف اللغة الشعرية.	ص 198
المطلب الثاني: العلاقات اللغوية وتشكل النص.	ص 213
المبحث الثاني: تجليات التشكيل الإيقاعي في الديوان.....	ص 228
المطلب الأول: الإيقاع المفرد في الديوان.....	ص 228
المطلب الثاني: الإيقاع المركب في الديوان.....	ص 236
المبحث الثالث: أشكال حضور الفضاء النصي في الديوان.....	ص 242
المطلب الأول: الفضاء النصي في الغلاف.	ص 242
المطلب الثاني: الفضاء النصي عبر التشكيل النصي للقصائد.	ص 246
خلاصة الفصل الثالث.....	ص 260
الفصل الرابع: بنية النص في ديوان " امرأة للرياح كُلهَا" لحكيم ميلود.....	ص 263
مدخل الفصل الرابع.....	ص 264
المبحث الأول: بنية اللغة الشعرية.	ص 266
المطلب الأول: المعجم اللغوي.	ص 266
المطلب الثاني: العلاقات اللغوية.	ص 275
المبحث الثاني: أشكال الإيقاع في الديوان.....	ص 285
المطلب الأول: إيقاع التفعيلة في الديوان.....	ص 285
المطلب الثاني: الإيقاع المفرد والمركب في الديوان.....	ص 294
المبحث الثالث: الفضاء النصي في الديوان.....	ص 300
المطلب الأول: الفضاء النصي في الغلاف.	ص 300
المطلب الثاني: الفضاء النصي عبر تشكيل القصائد.	ص 305
خلاصة الفصل الرابع.....	ص 314
الخاتمة.....	ص 316
المصادر والمراجع.....	ص 321

فهرس الموضوعات.....	ص 331
فهرس الجداول.....	ص 334
فهرس المخططات.....	ص 336
فهرس الأشكال.....	ص 337