



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مخبر تحليل الخطاب والدراسات المعجمية والأدبية المقارنة



التجريب عند شعراء الجنوب الجزائري آلياته ومستوياته

(أحمد حمدي- محمد الأخضر سعداوي- محمد الفضيل جقاوة) نماذج

أطروحة المقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د) في اللغة العربية وآدابها

تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

إشراف الأستاذة:

أ.د: عقيلة مصيطفى .

إعداد الطالبة:

- سامية حروز .

أعضاء لجنة المناقشة:

الصفة	الجامعة الأصلية	الدرجة العلمية	اسم ولقب الأستاذ
مشرفا ومقررا	جامعة غرداية	أستاذة التعليم العالي	عقيلة مصيطفى
مساعد مشرف	جامعة غرداية	أستاذ محاضر (أ)	محمد الزاوي
رئيسا	جامعة غرداية	أستاذ التعليم العالي	سامية جباري
مناقشا	جامعة غرداية	أستاذ التعليم العالي	خديجة الشاخنة
مناقشا	جامعة الأغواط	أستاذ التعليم العالي	بولرباح عثمانى
مناقشا	جامعة قاصدي مرباح ورقلة	أستاذ محاضر (أ)	كلثوم مدقن

السنة الجامعية:

(1446-1447هـ) / (2024-2025م).

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

ملخص:

تناقش هذه الدراسة آليات التجريب ومستوياته في الشعر الجزائري المعاصر بالتركيز على تجارب ثلاثة شعراء من الجنوب الجزائري (أحمد حمدي، محمد الأخضر سعداوي، ومحمد الفضيل جقاوة)، يتتبع البحث المسار العام الذي سلكه النص الشعري الجزائري الجنوبي في سعيه للخروج عن المألوف نحو التجريب، ويكشف البحث عن تنوع مواقف الشعراء من الحداثة بين استلهاهم للتراث وبين التوفيق مع معطيات الحداثة الغربية، كذلك حاولت الدراسة استقصاء سمات التجريب الفنية والدلالية بدراسة أشكال التحول في البنية اللغوية، والنصية والبنية الدلالية، بالإضافة إلى دراسة الثيمات الموضوعية آليات التجريب في شعر الشعراء محل الدراسة، لإدراك مدى وعي هؤلاء الشعراء بمفهوم التجريب، وهل هو اختيار جمالي نابع من رؤية معرفية أم مجرد مواكبة فنية؟.

الكلمات المفتاحية: (التجريب؛ شعراء؛ الجنوب الجزائري؛ آلياته؛ مستوياته).

Abstract:

This study examines the mechanisms and levels of experimentation in contemporary Algerian poetry, with a particular focus on the poetic experiences of three southern Algerian poets: Ahmed HAMDI, Mohamed Al-Akhdar SAADAoui, Mohamed Al-Fodil DJKHAOUA, The research traces the general trajectory of southern Algerian poetic texts in their endeavor to break away from convention toward experimentation, It reveals the diversity of poet's positions regarding modernity-ranging from drawing inspiration from heritage to harmonizing with aspects of western modernity.

Furthermore, the study investigates the aesthetic and semantic characteristics of experimentation by analyzing transformations in textual structures; linguistic construction, and meaning, It also explores thematic elements to uncover the mechanisms of experimentation employed by the poets under study, The objective is to assess the poets awareness of the concept of experimentation-whether it reflects an aesthetic choice rooted in an epistemological vision, or merely a stylistic alignment with contemporary literary trends.

keywords: Experimentation ; Poets; southern Algerian; mechanisms; levels.

مقدمة

مقدمة

﴿الحمد لله الذي أنزل على عبده الكتاب ولم يجعل له عوجاً﴾، الحمد لله الذي استقرت هدايته في قلوب العارفين واستنارت بنوره عقول الراشدين وبعد:

فقد عرف النص الشعري منذ نشأته دينامية فنية اتسمت بالتجاوز المستمر لأطر التعبير التقليدية، من ترمذ الصعلكة إلى الخمريات، ومن بنية الموشحات إلى تحولات قصيدة التفعيلة، حيث كان الصراع بين ثنائية القديم والجديد حاضراً في كل محطة، وفي هذا السياق لم تكن الحركة الشعرية في الشعر الجزائري بمعزل عن تلك التحولات، إذ شهدت منذ عشرينيات القرن الماضي صراعات حادة بين نزعات المحافظة ودعوات التجديد، وقد انعكست في انشغال الشعراء بإعادة صياغة علاقتهم بالتراث والحداثة، وتراوحت مواقفهم بين الانغماس التأصيلي في الموروث وبين التوظيف الواعي لمكتسبات الحداثة الغربية لبناء حساسية شعرية جديدة، تعيد النظر في المفاهيم الجمالية والاجتماعية السائدة باعتبارها لم تعد تواكب أسئلة الإنسان المعاصر بهذا المعنى لم تكن الحداثة مجرد تقنية أو شكل، بل تحولت إلى وعي جمالي وتمثل معرفي يؤسس لأفق تجريبي جديد داخل الممارسة الشعرية الجزائرية، وتم اكتشاف طرق تعبيرية جديدة تتناسب وروح العصر.

ويرجع سبب اختيار الموضوع إلى ميلي واهتمامي بالنصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة ذات الطريقة الخاصة في التشكيل هو ما زاد شغفي للبحث في تراكيبها وتحليل بنياتها ودلالاتها.

أما عن الأسباب الموضوعية فقد كان اختياري لموضوع التجريب المقرون بالحداثة يأتي من وراء ذلك التوجه العام الذي أصبح يظهر من خلال تجارب الشعراء المعاصرين في الوطن العربي وفي الجزائر.

فالتجريب المتسارع والهدم المستمر للأشكال والتقنيات والأساليب حافز قوي للتجديد، وقد تشرب الخطاب الشعري الجزائري مجموعة من الطاقات الإبداعية والتحولات المتسارعة التي عرفها، والتي لم يكن شعراء الجنوب الجزائري بمنأى عنها، فالرغبة في معرفة إسهام الجنوب الجزائري في حركة الحداثة والتجريب دافع موضوعي للبحث.

ولرصد ظاهرة التحول في الكتابة الشعرية وفق التجريب، وقع اختيارنا على ثلاثة من كبار الشعراء في جنوبنا الجزائري وهم: أحمد حمدي ومحمد الأخضر سعداوي ومحمد الفضيل جقاوة؛ هذه التجارب تشكل إسهاماً نوعياً في مدونة القصيدة العربية الحديثة، من حيث سعيهم لتحويل النص لفضاء مفتوح ومغاير، حيث لا يُستند إلى التجريب كترف جمالي أو تقليد صوري بل كفعل يستند إلى تراكم التجربة، وبناء العلاقة مع المصادر المعرفية والجمالية، ولما تتميز به هذه المدونات من تنوع في المضامين الشعرية وتنوع في الأشكال وخصوبة في الألفاظ ودلالات الكلمات، وخروج عن المؤلف في الكتابة، كان حرياً بنا أن تكون اختياراً ومدونة لهذه الدراسة، ولم نثر على

دراسات شاملة لهذه المدونات شملت كل جوانب التجريب في أدبهم، إلا بعض الدراسات الجزئية والتي تسلط الضوء على جانب دون آخر وهو ما حفزني لانتخابها دون غيرها، وعليه كانت صياغة العنوان على النحو التالي:

"التجريب عند شعراء الجنوب الجزائري آلياته ومستوياته (أحمد حمدي-محمد الأخضر سعداوي-محمد الفضيل جقاوة) نماذجاً".

وتتجلى أهمية هذه الدراسة في أنها تتناول التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة بمنطقة الجنوب الجزائري التي تزخر بتجارب فنية متنوعة، لكنها لم تنل نصيبها الكافي من الدراسة، وبغية التعرف على خصوصية الشعر في هذه المنطقة، ورصد نوع الإضافة التي تميز بها الشعر في هذه المنطقة.

إن مناقشة التجربة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر في الجنوب تتطلب إجراء مسح شامل للمتون في المنطقة عامة، وهذا ما يتطلب دراسات عديدة لا يسعها بحثاً واحداً، لكننا سنقتصر على بعض الأعمال الشعرية لثلاثة شعراء هم أحمد حمدي ومحمد الأخضر سعداوي ومحمد الفضيل جقاوة، قصد إبراز بعض سمات التجريب من خلال أعمالهم لدى شعراء الجنوب الجزائري، وما أحدثته من تطورات عميقة انتقلت القصيدة بموجبها من الشكل التقليدي ذي النموذج الواحد إلى الشكل الحدائي المفتوح الشكل، لتتمظهر في الأخير أنماط إبداعية جديدة تنضوي تحت مصطلح "نصوص" هروبا من التجنيس واكتساب الهوية كاستجابة ملحة فرضتها تراكمات المشهد الثقافي، والسياسي والاجتماعي والإيديولوجي... إلخ.

فتسعى الدراسة إلى إبراز خصوصياتهم الشعرية التي لها علاقة بالمكان، مع توضيح حقيقة التجريب الفني عندهم، بالتركيز على مدى خروج الشعراء عن السائد الشعري في الشعرية العربية ككل.

هذه الدراسة تأتي لتجيب عن السؤال الجوهرى الآتي :

ما هي مظاهر التجريب ومستوياته وآلياته في الشعر الجزائري المعاصر بمنطقة الجنوب الصحراوي؟ والتي تتفرع عنها الإشكالات الجزئية الآتية:

ما هي سمات وتحليلات التجريب عند الشعراء الثلاثة؟ وهل كان التجريب عن وعي ودراية مبنيا على خلفية معرفية ورؤى فكرية، أم مجرد خروج عن السائد الشعري ومخالفة الذائقة الفنية فقط أم كان مجرد مواكبة لدعوات التجديد والتحديث السائدة داخل الوطن وخارجه؟ وهل تجارب هؤلاء الشعراء تجارب مكتسبات أم تجارب اختراقات؟ وهل كان التجريب عند الشعراء تعبيرا عن حادثة فعلية أم مجرد حادثة بالتسمية فقط؟ وهل كان هذا التجريب مؤسسا؟..

وقد اقتضت طبيعة الدراسة اعتماد توليفة منهجية تجمع بين المنهج البنيوي والمنهج السيميائي والأسلوبي لتحليل بنى القصائد الشكلية والدلالية وكشف جمالياتها، من أجل الوصول إلى مدلولاتها الجديدة بالإضافة إلى تقنيات عديدة من مثل التحليل والوصف والمقاربة... إلخ

انتخبنا لهذه الدراسة الخطة الآتية، تضمنت أربعة فصول متكاملة كان أولهم الفصل التمهيدي الموسوم بـ "سمات التجريب في النص الشعري الجزائري المعاصر" وقد تضمن مجموعة من المباحث النظرية التأسيسية التي شكلت خلفية مرجعية للدراسة، وتوزعت على المحاور التالية: معالجة إشكالية بين الحداثة والتحديث في الشعر العربي، بالإضافة إلى مفهوم التجريب وحدوده النظرية، وسمات التجريب الفنية في النص الشعري الجزائري المعاصر، مع تسليط الضوء على القصيدة الحرة أو قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر باعتبارها من العناصر التي شكلت مجالا للتجديد، وموضوع الغموض كأحد أهم مؤشرات التجريب.

أما في الفصل الأول والذي جاء بعنوان "التييمات الموضوعية عند كل من الشعراء فقد خصص لتحليل المضامين وتنوعها عند كل شاعر بداية من التييمات الموضوعية عند أحمد حمدي ثم التييمات الموضوعية عند محمد الأخرى سعداوي ثم عند الشاعر محمد الفضيل جقاوة.

بينما في الفصل الثاني الذي كان بعنوان "مستويات التجريب عند الشعراء الثلاثة تمت دراسة تحليلات التجريب على صعيد البنية النصية ثم التطرق إلى البنية اللغوية وتحولاتها على المستوى الإيقاعي، وعلى مستوى البنية الدلالية لدراسة تحولات المعنى.

وتضمن الفصل الثالث والأخير آليات التجريب عند الشعراء انطلاقا من مفهوم التجريب وعلاقته بالتجربة ثم التركيز على التداخل الأجناسي بين النصوص، والتصميم البصري للقصيدة كظاهرة انزياح شكلي طباعي، ودراسة الصورة الشعرية بوصفها أداة للتعبير والتجريب وصولا إلى التعبير الذاتي بالتركيز على الغموض.

لنطوي دراستنا بخاتمة تلخص أهم ما توصلنا إليه من نتائج وتوصيات يمكنها أن تفتح المجال لبحوث أخرى. وقد انطلقت الدراسة بالاعتماد على مجموعة من الدراسات السابقة والتي تعنى بالجانب التنظيري للموضوع ويسرت سبل التحليل والتطبيق، على نحو ما قدمه محمد ناصر في كتابه الشعر العربي الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975) والذي عرض فيه نظرة عامة وشاملة عن تحولات القصيدة الجزائرية في بعدها الموضوعي والفني مركزا على سياقاتها الاجتماعية والسياسية وقد قدم نماذج من نصوص أحمد حمدي على سبيل التمثيل، أما سليمة مسعودي في عملها (التجريب والحداثة في تشكيل النص الشعري المعاصر دراسة في شعر أدونيس) تناولت مظاهر التجريب ومفهومه من خلال شعر أدونيس بخاصة في الكتاب، مركزة على تنوع الأشكال والإيقاعات الشعرية

وانفتاح الديوان على اليومي والسردى...، كذلك دراسة محمود الضبع الذي قدّم في كتابه (غواية التجريب حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة) تأصيلاً نظرياً لمفهوم التجريب مشدداً على التفاعل الأجناسي والتنوع الأسلوبى بوصفه أساس الحداثة الشعرية؛ وعلى الرغم من أهمية هذه الدراسات وغيرها، إلا أن اهتمامهم كان بالدراسة الشكلية والسياق العام للتجريب ولم تُفرد حيزاً كافياً لتجربة شعراء الجنوب الجزائري على وجه التحديد وهو الإضافة التي يسعى هذا البحث إلى تحقيقها من خلال إبراز وتقصي التيمات الموضوعية ومستويات وآليات التجريب الفني عند كل من الشعراء الثلاثة لسد الفجوة وفتح آفاق بحثية.

كما لا يفوتني في النهاية أن أشير إلى بعض الصعوبات والعراقيل التي اعترضت مساري البحثي وهي أسباب تعود إلى البحث في حد ذاته، ومنها ما يتمثل في الأشكال الشعرية التي تحتاج إلى جهد كبير في القراءة والتحليل نظراً لكثافتها وعمقها الدلالي بالأخص لما نتعامل مع قصيدة التفعيلة والقصيدة الديوان وقصائد الهايكو، خاصة مع قلة المراجع التي تهتم بالدراسة التطبيقية لنماذج الهايكو.

مع صعوبة الوقوف على كل الآليات والمستويات لاتساع المدونات الشعرية للشعراء لتصنيفها وتحليلها واختيار النماذج اللائق منها، فكان من الضروري الوقوف على ما يلامس الجانب الدلالي والجانب الشكلي، مع محاولة إنجاز كل هذا على حساب الوقت المحدد، ولكنها صعوبات قدمت لي إضافات في معرفة التجارب الشعرية وطريقة التعامل معها.

وفي ختام هذه المقدمة لا يفوتني أن أنوه بفضل الله وبفضل توجيه وإرشاد أستاذتي المشرفة "أ.د مصيطفى عقيلة" التي أتوجه لها بجزيل الشكر والعرفان والامتنان على ما قامت به منذ ميلاد هذا المشروع البحثي ليكون على الوجه المكتمل، إذ حرصت على المرافقة والدعم طيلة مساري البحثي بنصائحها الثمينة وملاحظاتها القيمة وصبرها.. فنسأل الله لها المزيد من التميز والتوفيق في مشوارها العلمي والعملية والحياتي ولكل من مد يد العون من أساتذة وأستاذات من داخل جامعة غرداية ومن خارجها.

وإذا بدر في هذا العمل ما يشوبه من خطأ أو سهو فذلك مما جرت به طبيعة الجهد البشري، والكمال لله وحده، وما كان فيه من توفيق فبفضل من الله وتوجيهات أستاذتي على أمل أن أكون قد وفقت في تقديم ما يثري أدبنا، وأرجو أن يكون البحث فاتحة لأعمال ومشاريع بحثية أخرى والله ولي التوفيق.

جامعة غرداية

يوم 03 ماي 2025.

الفصل التمهيدي:

سمات التجريب الفنية في النص الشعري الجزائري المعاصر:

الفصل التمهيدي: سمات التجريب الفنية في النص الشعري الجزائري المعاصر.

يعتبر الشعر العربي من أقدم الفنون الأدبية التي عرفها العرب، وقد حظي برواج كبير ومكانة عظيمة لدى مبدعيه ومتلقيه، فنشأ الشعر العربي وترعرع في البادية من الطبيعة الصحراوية، حيث الإبل وأوتاد الخيمة وأسباجها، هذا الجو الصحراوي وَلَدَ ذائقة لدى الشاعر العربي فأنتج نصوصا ذات خصوصية بيئية معبرة وتاريخية، بمعنى أن بيت الشعر هو الذي بنى الشعر.

- وقد التزم الخطاب الشعري القديم بشروط تتوافق مع التقاليد الإبداعية المفروضة، والتي اعتبرت بمثابة منهج لا بد من إتباعه لارتقاء الشاعر بنصه، بدءا بالمقدمة الغزلية والطليلية، ووصف الرحلة والراحلة....
وبما أن الشاعر ابن بيئته فقد فرضت طبيعة العصر خصائصها في النصوص وتغيرت نظرة الإنسان للأشياء، فنشأت أغراضا شعرية جديدة تتناسب مع حاجة الشاعر للتعبير، فاستحدثت أنماط شعرية جديدة، وظهرت مواضيع مستحدثة تتناسب مع روح العصر ألحقت بالخيام والخيول، والإبل...، القصور والدور، والسيارة والمراكب، وغيرها من الموضوعات الجديدة.

صفوة القول أن الشعر شهد تطورا كبيرا وخضع لما يعرف بموجة الحداثة والتجريب، وعليه يستوقفنا في ذلك سؤال:

- ما المقصود بالتجريب أو ما الذي نعنيه بمصطلح التجريب؟

- وما الفرق بينه وبين مصطلح التحديث ومصطلح التجديد، ومصطلح التغريب؟

1. بين الحداثة والتحديث.

بالنظر إلى التطور الذي عرفه الشعر العربي في لغته وبنيتة التركيبية، والتغيرات التي فرضتها الظروف في صياغة المواضيع والآليات، وقد أطلق على الشعر العربي العديد من التسميات والمصطلحات، كما لقي مفهوم الحداثة والتحديث رواجا لدى المثقفين وبين أوساط النخبة، فاختلط المفهومان بين من يعتقد أنهما نفس الشيء، وبين من يفرق بينهما، وعليه وجب أن نحدد المفاهيم لكشف الفوارق بينهما:

« فالحداثة هي حركة أو مجموعة من الحركات الفنية الطليعية في الأدب والفن، ظهرت في مواقع مختلفة من العالم الرأسمالي الغربي منذ أواخر القرن الماضي¹، كنوع من ردود الفعل التي ضربت المجتمع بل والعالم ككل، مجسدة بذلك مفاهيم عديدة كالاختراق ومفاهيم الانزياح « كما عملت على تصوير الهاجس البشري، خاصة الإنسان العربي الذي عرف معاني الانكسار والاستغلال، والذل والنكبات التي أغرقت العديد من الأبرياء في دمائهم ومنها

1 سفير بدرية: التحديث والحداثة في النص الشعري، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية، جامعة وهران، عدد خاص، جوان 2022، ص: 221.

النكبة الفلسطينية، هذا إلى جانب الانهزام المتواصل في الوطن العربي الموبوء بالحروب والصراعات التي استنزفت ثرواته وطاقاته¹.

ومن هذا المنطلق أمكننا القول أن الحداثة لم تأت لتكون مجرد حركة فكرية أو أدبية فقط، وإنما جاءت كصرخة في وجه التهميش والتشطي الذين عاشهما الإنسان، وهي تسعى للبحث عن هويتها أو إعادة تشكيل الهوية الفردية والجماعية، لتكون بذلك مرآة عاكسة لأوجاع الواقع وآمال المستقبل، فكانت نصوص الحداثيين تحمل بين طياتها لغة جديدة تتجاوز القوالب التقليدية بلغة انزياحية وتبحث عن المعنى وسط العبث، مستلهمة من مأساة الإنسان العربي روحا ناثرة لا تستسلم لواقعها المليء بالإحباط، وكان هذا الصراع بين الحرب والسلام، وبين المقاومة والخضوع من العوامل التي مكنت الشاعر الحداثي من الوقوف على هذه الأحداث مجسدا انفعالاته وأحاسيسه بحيث يصفها بعمق وصفا حرا (جريئا)، وهنا يكمن مفهوم الحداثة الشعرية التي عرّفها أدونيس على أنها «رؤيا جديدة، رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد، وهذا ما ذهبت إليه "خالدة سعيد" التي أقرت بأن الحداثة تبدأ من استكناه الذات وتنتهي برفض العالم²».

وهو بذلك يعتبر الحداثة الشعرية رحلة في عوالم الذات يتم استكشاف عوالمها وأعماقها المجهولة وكشف تناقضاتها الداخلية وتفكيك الواقع في العوالم الخارجية، لتجمع بذلك بين التغيير في الشكل واللغة، والموقف الوجودي الذي من خلاله يكون التناغم بين عالم الشاعر وذاته، وبين النص كنص أدبي وقارئه، عبر مدارات اللغة التي تأتي بِسِمة الغموض أحيانا واللعب بالكلمات، لتفتح بذلك أمام تنوع التجارب الشعرية، وتقبل التعبير عن الواقع الاجتماعي والقلق الإنساني، والتحول الحضاري، "مما يعني أن الحداثة تحطيم خلاق لأكثر الأسس التي قام عليها الأدب المعاصر، الأدب غير الحديث، وإذا تجاوزنا الحداثة إلى ما بعدها، وجدناها في هوس التجديد والتجريب، والثورة وفي الوقت نفسه إعادة النظر في مكبوت الحداثة، وهذا يجعلنا على وفاق مع خليل الموسى في زعمه أن الحداثة صيغة تناقض الصيغ السابقة جميعا وأنها ليست مذهبا كالمذهب الرومانسي أو الواقعي، أو الرمزي، أو السريالي، لأن لكل مذهب من المذاهب المذكورة سمات محددة ومشاركة، تجمع أدباءه وشعراء بعضهم إلى بعض، وتنتظم جهودهم في نسق متجانس.

يبد أن الحداثة متنوعة، وهي تختلف من بلد إلى آخر ومن شاعر إلى شاعر، وهذا يفسر وجود اتجاهات متعددة تؤمن كلها بمنطق حداثي سواء في نظرتها إلى طبيعة الأدب عامة، والشعر خاصة أو في نظرتها لعلاقة الشاعر والكاتب بالتراث³.

¹ المرجع السابق، ص: 221 ص: 222.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ ينظر: إبراهيم محمود خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، ط01، عمان، 2003، ص: 263.

هذه الحركية تأتي لتعكس تعدد التجارب الإنسانية والثقافية، فهي تخرج من النموذج الواحد إلى التعددية، بمعنى أنها تفتح المجال أمام تعدد الأصوات والرؤى، مما يصنع تحاورا بين الفنون والأنواع، وممكن الإبداع في التحرر من تلك القيود والتجديد المستمر في أطرافه وأطيافه.

ويأتي مفهوم التحديث بدال فعل الممارسة الحركية معرفا إياه "ستيفونوس Stefenous" بقوله: «إن التحديث هو عملية التحرك من حالة تقليدية إلى حالة عصرية، أو مستحدثة خلال فترة زمنية معينة¹».

وفي الحديث عن العلاقة التي أثارت جدلا واسعا بين كل من التراث والحداثة، يبرز لنا توتر فكري يعكس تحولات الثقافة العربية بين المحافظة على الهوية والانفتاح على الجديد، هذا التوتر ينشأ من إشكالية رئيسية، عن مدى استيعاب الحداثة دون المساس بجوهر التراث، وبينما يرى البعض في الحداثة امتدادا طبيعيا للتراث تعزز تطوره، يصر بعضهم على اعتبارها تهديدا لتماسك الهوية الثقافية، مما يجعل الأمر معقدا.

وقد ناقشها العديد من النقاد بين من يرفض امتداد التراث بالحداثة وبين من يمد أو يعطي امتدادا في علاقتهما، وقد يرجع سبب هذا الاختلاف عند كثير من العرب وكأنها «جسم غريب مستعار، وفي هذا يفسر سبب عداثهم لها، ورفضهم إياها، ورمي ممثلها بمختلف التهم التي تبدأ بالغموض وتنتهي بتهمة تقليد الغرب، ومرورا بتهمة هدم التراث أو التنكر له²».

والحديث في هذا الخلاف يطول، إلا أننا وكما محاولة للخروج من هذا الخلاف نرى أن موضوع الحداثة وممارسته «عند الثائر هي الوسيلة الوحيدة للاحتفاظ بالقديم حيا نابضا، مؤثرا أشد التأثير في العقول والأرواح والأذواق، والثائر لا يزدري القديم، ويرى أن أول الحداثة ليس فقط فهم القديم بل الإتقان التام لأصوله والمقدرة الفائقة على ممارسته³».

إن الاختلاف الحاصل حول علاقة التراث بالحداثة لا يعني البحث في حدود القبول أو الرفض، بل يهدف للسعي في رؤية عميقة لدى من يتبنى وسطية الرأي، بمعنى ذلك كلما تمكنا من فهم التراث ووعيه كلما أمكننا التفاعل معه عن طريق استلهامه أو استيحائه أو توظيفه بصورته التي عُرف بها، فالتمكن من فهم التراث لأحدث تغيير مؤثر ونابض وذا طابع في النفوس هو ما يبرز أهمية الحداثة كامتداد خلاق لا ينفصل عن ماض عريق.

« تنطلق هذه الرؤية من مفترضات المدرسة الوظيفية التي ترى أن العوامل الكامنة خلف تحول المجتمعات التقليدية هو تلقيها لأنماط مغايرة من الثقافة، تأتيها عن طريق عملية الانتشار الثقافي المادي وغير المادي من

¹ أحمد زردومي، مسعودي أحمد محمد الصالح: الزوايا بين الماضي ومتطلبات المعاصرة (قراءة في بعض مظاهر التحديث لدى بعض زوايا الطرق الصوفية)، مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الوادي، المجلد 08، العدد 01، 2017، ص 276.

² سامية آجقو، الحداثة من منظور أدونيس (علي أحمد سعيد)، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري-جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد الثامن، 2012، ص: 52.

³ المرجع نفسه، ص: 50.

المجتمعات المتقدمة، وبالتالي فإن جوهر عملية التحديث هو نقل الخصائص المميزة للثقافة الغربية وإحلالها في محل الخصائص التقليدية¹.

ومن مصطلح الحداثة إلى مصطلح التحديث، هذا المصطلح الذي كثيرا ما ارتبط بالحياة العملية، فقد ذهب ألبرت مورو Albert Moore إلى اعتبار أن مصطلح التحديث هو التغريب بقوله: «لا يعني التحديث الأخذ بنمط الحياة الغربي لا في مجال الاقتصاد والتكنولوجيا فقط، ولكن في الثقافة والفكر وطريقة الحياة وأشكال ومحتوى النظم الاجتماعية²».

وهنا يتضح لنا أهمية الإنصاف وعدم الخضوع للتبعية الاصطلاحية أهمية الخصوصية الثقافية والدينية في ذلك فكما أن لكل مجتمع نمطه فله من الخصوصية ما يتوافق معه ومع طريقة تفكيره وعيشه.

كما أوردت "حنان فلاح سليم زقوت" مفهوما للتحديث في هذا السياق بقولها: «إن التحديث لا يعني ترك الماضي، وإنما التعامل معه على مستوى المعاصرة، ومواكبة التقدم على الصعيد الحالي بصورة عقلانية، ذات نتائج إيجابية كاستجابة الفرد لتقبل الخبرات الجديدة والانفتاح الفكري مع القيم والنزعة الديمقراطية، والتخطيط والتنظيم، والكفاءة والقبالية للتعليم والحس الرقمي (...)»، بمعنى أن التحديث هو استثمار لوسائل الحداثة والتحضر من آليات ووسائل، ومن نتائجه التقدم الذي يساهم في التغير الاجتماعي³.

ومن خلال هذه المفاهيم نرى أن هذه الفروقات الكامنة بين الاصطلاحين توحى بأن التحديث فرعا عن أصل، بمعنى أن التحديث تابع للحداثة التي تضم مفاهيم التطور فكريا وثقافيا، سياسيا واجتماعيا واقتصاديا، غير أن التحديث يعبر عن نفسه بالممارسة التقنية والآلية.

- خلاصة القول من ذلك يتضح اختلاف الحداثة Modernity عن مفهوم التحديث Modernization انطلاقا من ترجمتهما باعتبار أن التحديث يستدعي جلب التقنية والآلة في الحياة بمعنى اهتمامه بالمادة والتطور التكنولوجي والعلمي الحاصل، أما الحداثة فهي توجه يتم من خلاله تطبيق آليات وإجراءات، بقيم وسلوك الإنسان والمجتمع، ماديا ومعنويا.

وباعتبار أن الشاعر المحدث -الذي يتفق مع الحداثة- سعى جاهدا للبحث والتعبير بوسائل وأدوات تعبيرية جديدة دفعت بالشعر العربي لمد الحداثة، كما أن لمفهوم التجديد الذي شهدته الشعر العربي وظهور المدارس الشعرية الحديثة مع نازك الملائكة ومحمود درويش، ومحمد الماغوط، وأدونيس وغيرهم ممن توهجت ألسنة التأسيس للنمط الشعري الجديد، شكلت للشعر موسيقى خاصة ونمطا خاصا، من حيث الموضوعات واللغة المعبرة عن ذلك ونشأة صور جديدة تضيف جمالا على أركان النص متجاوزة الثبات المعهود والنمطية في النصوص السابقة.

¹ أحمد زردومي، مسعودي أحمد محمد الصالح: الزوايا بين الماضي ومتطلبات المعاصرة، مرجع سابق، ص 277.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هذه المحاولات وأكثر دفعت بالنص الشعري إلى أن يلتقي بمسالك العالم الغربي حتى من خلال مقومات العناصر الملحمية والقصصية الحكائية والدرامية متفاعلة في النص لتحدث هزة في مفاهيم القارئ الذي يرى وجوب الامتثال للقاعدة.

2. مفهوم التجريب وحدوده النظرية.

وباعتبار أن للنص الأدبي خصوصيته وأسلوبه في التعبير لا سيما النص الشعري قديمه وحديثه ومعاصره، الذي اعتبر كديوان العرب يحفظ تاريخهم ويوثق آمالهم وآلامهم، كان لكل مرحلة من المراحل التاريخية للشعر ما يؤهلها أن تكون مستقلة عن غيرها من المراحل، حيث لاقى النص الأدبي نصيبا من التطورات والتغيرات التي تماشت مع كل فترة تاريخية: فبالنسبة لمجريات عصرنا كما في جل العصور، وفي ظل ما فرضته التحولات الإنسانية خاصة الاجتماعية منها (المرتبطة ارتباطا عالميا وثيقا وسياسيا واقتصاديا) والتكنولوجية، وظهرت الوسائط الإلكترونية بشتى ألوانها. تماشت هذه التحولات مع مصطلح الحداثة أو التجريب Experimentation والذي يقصد به لغويا وكما يرى "ابن منظور" في معجمه "لسان العرب" أنه من مادة جَرَّبَ بإرجاع الفعل جَرَّبَ إلى التجربة، كما أن تجربة الشيء بمعنى اختباره¹.

-وفي دراسة قدمتها نجلاء العيفة عن مفهوم التجريب انطلاقا من العلوم التجريبية وانتقاله لمجال الفن والأدب بحيث أن «مفهوم التجريب في المعاجم الغربية (أكسفورد) ورد بمعنى المعرفة والخبرة التي نحصل عليها من التجربة وعلينا أن نفرق بين المفهوم اللغوي للتجريب بين ما يرتبط بالعلوم التجريبية الذي يعتمد على الملاحظة والتصنيف والفرضية من التجريب في العلوم النظرية من ذلك إطلاق كلمة (مسرح تجريبي-دراما تجريبية) وهو هنا يختص بالبنية الفنية للنص شكلا وأسلوبا²».

وعلى هذا الأساس نجد من الناحية الاصطلاحية أن التجريب اتخذ عدة معان ودلالات غير ثابتة، ويرى الناقد "محمد برادة" «أن التجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية ولا اقتباس وصفات ولا أشكال جربها آخرون في سياق مغاير، إن التجريب يعني الوعي بالتجريب³»، والمقصود من هذا أن الكاتب لا بد له من موسوعية تمكنه من اختراق حواجز الإبداع والإنتاج الأدبي والفني، فالتجريب من هذا المنطلق يكون فعالا في إدارة التجربة الأدبية والفكرية، إذا ما ارتكز العمل التجريبي على وعي ورؤية واضحة وأهداف محددة، بعيدا عن العشوائية التي تخرج العمل عن إطار أصالته وتفرد، وبالنظر إلى التجريب «في ارتباطه بالثورة على الوعي الجمالي السائد فهو

¹ ينظر: جمال الدين محمود بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1997، ص: 262.

² ينظر: نجلاء العيفة، التجريب: المصطلح والمفهوم، مجلة المداد، 31/ 12/ 2020، ص: 315-316.

³ نور الهدى حلاب، هاجس التجريب في الرواية العربية المعاصرة رواية مصائر: كونسرتو، الهولوكوست والنكبة لربيعي المدهون نموذجاً، مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 13، العدد 02، أفريل 2021، ص: 26.

لا يقدم إجابات بقدر ما يطرح التساؤلات، ووعي جمالي مفارق¹، فهو يشمل الرؤية والتغيير المستمر وهو ليس زخرفة وانسيافاً، كما أن رحلة الإبداع في هذا المسار تتطلب الجرأة في طرح رؤى جديدة فيكون التجريب بوابة لتوسيع الآفاق، مع السعي ما أمكن للحفاظ على التوازن بين الانفتاح على ما هو جديد ووفاء للقديم المتجذر. وقد أجمع أغلب الدارسين أن لإميل زولا Émile Zola الفضل في إدخال مصطلح التجريب إلى المجال الأدبي من خلال روايته " الرواية التجريبية" حيث رسخ فيها مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في مجال الرواية². فنجد العديد من الأشكال الإبداعية في النص الروائي بمرور الوقت أصبحت الرواية فن التمازج الأدبي بحيث تظهر فيها الفنون كالشعر والسينما والمسرح وحتى الفنون التشكيلية.

وقد ذهب الدكتور "محمود خليف خضير الحياني" إلى اعتبار أن مفهوم التجريب «يتداخل مع الحداثة وفق محددات الكمال واللاكمال أو اللامحدود، إذ أن التقاء الحداثة مع التجريب والذي يمثل لعبة التجربة المستمدة من اكتشاف المجهول أو المغامرة التي تبحث عن الجائزة، وهذه الجائزة التي تخضع للعبة المغامرة التي تشتغل على أساس عدم التحديد أو اللاكمال باحثة عن الكمال الذي يمثل قمة أو نهاية مغامرة التجريب، والتي تمثل الحداثة، فالسكون أو النهاية المكتملة التي تمثل كمال التجريب تمثل الحداثة التي ينشدها العمل أو الاشتغال التجريب المستمر، فولادة التجريب هي لحظة الجنين أو عدم الاكتمال المستمر الذي يتوج بالكمال، فالشعر أو قيمة الشعر تتجلى في الكمال. والكمال هو محاض الحداثة التي أجريت عليها تجارب كثيرة، فالاعتراف بالتجريب هو ما يطلق عليه بالحداثة، الحداثة هي حد الكمال³».

فقد أطلق الدكتور محمود الحياني مصطلح لعبة الكمال على مشروع التجريب ذلك أن السعي القائم وراء الاكتمال غير مقرون باكتمال (هذا الكمال الذي يسعى إلى بلوغه الشاعر في خلق العمل أو اللعبة إن صح التعبير كمال النموذج، بمعنى أن هناك دعوة لرفض الجمود والنمطية وتفعيل مبادئ الانفتاح والتفاعل مع الثقافات الإنسانية جميعها.

لهذا يمكن أن نقول بأن عدم ثبات مفهوم مصطلح التجريب راجع إلى هلامية أو تنوع إجراءاته وآلياته وأساليبه الفنية والفكرية تعبيراً عن السعي الدائم نحو التحرك والتغيير واللاكمال. إن الرؤية المعاصرة والتي تكونت مع رهانات العصر الحالي ولدت هما جديدا لدى الإنسان (الشاعر) ومعاونة جديدة فكانت ثورة التغيير، ونجد في عملية التجريب كل شيء مباح من حيث المغامرة والرغبة في الإدهاش، والنرجسية التي تبحث عن السمو والمجد، فالنرجسية أو عبقرية الاكتشاف الدائم تنطلق من تجاوز القواعد المألوفة،

¹ محمود الضبع، غواية التجريب حركة الشعرية العربي في مطلع الألفية الثالثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة دراسات أدبية)، القاهرة، 2015، ص 50.

² نور الهدى حلاب، هاجس التجريب في الرواية العربية المعاصرة رواية مصائر، مرجع سابق، ص: 26.

³ محمود خليف خضير الحياني، التجريب والحداثة في الشعر العربي (لعبة الكمال واستراتيجية اللاكمال مشروع قراءة في شعر شاعر مجيد سيفو)، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2018، ص: 05.

لذلك فهو مفهوم خطير في ميدان الأدب، فالصعوبة في عملية التجريب بالنسبة للمبدع أو العبقرى هو في عدم السير على خطوات الآخرين، لا يمكن أن نتصور أن التجريب يمكن أن يكون أحادي الموضوع فهو يؤمن برفع الفواصل بين الأجناس الشعرية¹.

هذه الفسحة والتجاوزات بين العناصر وبين المبدعين حتى ولو صعبت، إلا أننا نراها جوهر العملية التجريبية، و من بين أهم ما يخلق التفرد والتميز والوصول إلى محطة الإبداع.

وبالنظر إلى الاتجاهات التجريبية التي قام بها الأدباء أو يمكن أن يقوموا بها فقد تعددت موضوعاتها بين ما هو شكلي وبين ما هو موضوعي محض، «فالشكلي ممثل في نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع (نقاء النوع)، ورفض قوانين النقاء والوحدة، ومثل اللعب باللغة، والتركيز على الدلالات اللغوية، وتعالقها كتجريب، ومثل الغموض الكلي وعدم تبليغ رسالة بالاعتماد على غياب أو تغييب المعنى، ومثل التجريب على مستوى التشكيل البصري، وتنشيطية النص (عمل تقسيمات متعددة فرعية) وبخاصة في الشعر²»، وهو كل ما يشكل فردة النص من ناحية الهيكل الخارجي له.

وأما عن الاتجاه الموضوعي فنجد « يتنوع بتنوع الحياة ذاتها، فليس في الحياة موضوع واحد، وكذلك الأدب، وبما أن الأدب هو تعبير عن الإنسان لذا فإن كل ما يمكن أن يرتبط بالإنسان، أو يتعلق به من مرئي مشاهد، أو غيبي مستور يصلح لأن يكون موضوعا أدبيا، وإن كان الموضوع ذاته قد تطور عبر التاريخ الأدبي من التعبير عن الحياة إلى تفسيرها، إلى الاشتباك معها على مستويات عدة³».

سمات التجريب الفنية في النص الشعري الجزائري المعاصر:

على الرغم من وجود مقاربات للمدونات الشعرية في الجزائر ومحاولة مقاربتها ودراسة ملامح التجريب فيها إلا أن ثمة نقصا كبيرا بالنظر إلى ما حققه الشعر الجزائري المعاصر في مسيرته حتى أن الدراسات التي طرقت الموضوع اتجهت له من الناحية السطحية على نحو تاريخي أو تركيز على منهج المقاربة ليس إلا وصفا للمنهج دون مراعاة للمادة ومستواها الفني، فنجد عزوفا عن دراسته وتحليله واللجوء إلى بديله في الرواية والقصة بأشكال ومناهج كتعويض وبديل عن النص الشعري الجزائري.

وعلى اعتبار أن النص الشعري الجزائري المعاصر بلغ مستويات في التجريب الشعري لا تسمح الدراسات النقدية بالحكم عليه وفق نظرة شمولية تحد من إمكاناته التعبيرية، أو تجزيئية تلغي فنيته؛ فلا شك أن الوعي بالممارسة والتطبيق الفعلي هو ما حقق نجاح النص والنهوض به لمستوى جمالي وأهله للنهوض من الركود الذي عرفه في مراحل الضعف.

¹ المرجع السابق، ص: 07.

² محمود الضيع، غواية التجريب حركة الشعرية العربي في مطلع الألفية الثالثة، مرجع سابق، ص: 50.

³ المرجع نفسه، ص: 50.

وأثرت التجربة المبررة التي عاشتها الجزائر إبان الاحتلال، ومنذ دخوله إلى البلاد في الأمة العربية وطنيا وقوميا كمحاولة للتصدي على المستدمر الفرنسي ومجابهته إن بقوة السلاح (الرصاص) أو باستنطاق القلم فتقف الكلمة بالمرصاد معلنة عن التشبث بالوطن واللغة؛ بل وتجتمع أحيانا في شخصية الأديب (الشاعر (المجاهد والكاتب)) فتشكل صورة شعرية ذات دلالة قوية، وتحقق جمالية الصورة الشعرية بتضافر العناصر اللغوية مع العناصر الفنية التي تنقل الحالة الشعورية مما يفجر لنا ضجيجا دلاليا في النص المعطى

« وبسبب ما جلبته الحداثة من رياح حركت الكثير من سواكن خارطة الإبداع الشعري، وعصفت بالكثير من التقاليد الثقافية والطرق التعبيرية فاهتزت بذلك شجرة القصيدة التقليدية، ونبتت إلى جانبها شجرة القصيدة الحديثة، وهو ما حدث في المجتمع الجزائري الذي انتقل فنيا وواقعيا من مرحلة المجابهة المسلحة إبان الثورة إلى نعيم الحرية وبناء أسس الجمهورية¹».

فالوعي بضرورة التغيير ومواكبة الحياة المعاصرة، وخاصة ما لاقته البلاد من مجازر ونكسات، دفع الشعراء الجزائريين للبحث عن قالب فني يتناسب مع التعبير عن متطلباتهم ومعاناتهم وطموحاتهم، فاحتوى التجربة الشعراء الجزائريين نتيجة ذلك الانصهار والإطلاع الثقافي الواسع.

ففي محاضرة لنازك الملائكة ألفتها في بيروت 1954 عبرت فيها عن وضع العالم قائلة: «إن الوصف الأفضل للمجتمع العربي في وضعه الحالي هو أنه مجتمع قلق، وأضافت أن القلق هو نذير عاطفي يشير إلى أن جانبا من حياتنا فقد نقطة ارتكازه وبدا بالانهيار، إننا نقلق لأننا قد بدأنا نملك وعيا بحياة أسمى من الحياة التي نعيشها، وكأننا قد بدأنا نتجزأ إلى كيانين أحدهما يدرك الحاضر والآخر يدرك مستقبلا حيا يجعله يقارن وينفعل ويبدأ بالاحتجاج²».

لذا فالإبداع الأدبي الجزائري المعاصر عبّر عن واقع المجتمع الجزائري وتفاعلاته في مختلف النصوص، عن الثورة والاستدمار الفرنسي؛ هذه الثورة التي هزت القلوب وأسالت الدم والدموع وأفاضت العبرات والعبارات فنتجت معان «مستوحاة من لهيب المعارك، ودوي المدافع، وأزيز الطائرات متمسكة بالألفاظ الجزلة الراسخة التي تملك رنين التعبير الرفيع وموسيقاه... وبذلك يؤثث الشاعر الجزائري قصائده بجمال غير معهود، إنه جمال المعارك عندما يصنع منه الشاعر دررا فنية، إذ يصادف صدق التوجه وحرارة العاطفة وألم المعاناة، وقوة العبارة، وبلاغة الإشارة، ومقصدية الشعر³».

وحديث الشاعر عن الثورة والثوار والمقاومات إنما هو تعبير عن الحرية وتعبيرا عن الدعم والمقاومة بذلك مقاومة بالكلمة، المشحونة بموم الوطن وأوجاعه.

¹ قاسمية هاشمي، تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث -مسألة تطور إشكالية المضامين الفكرية والشكلية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 14، الجزء 02، 15 جوان، 2018، ص: 197.

² عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس "علي أحمد سعيد" (دراسة مقارنة)، ترجمة: أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص: 23 ص: 24.

³ قاسمية هاشمي، تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص: 201.

« ويتفق جل الدارسين على أن الإرهاصات الأولى للشعر الجزائري ترجع إلى بداية القرن العشرين، ويعد العقدان الثاني والثالث مرحلة مفصلية في تاريخ الحركة الثقافية ولاسيما الشعرية، حيث جرب الرواد الأوائل أمثال الأمير عبد القادر وإبراهيم أبو اليقظان، القصيدة العمودية تأسيسا بحركة التطور في المشرق العربي¹». وعوامل التي بعثت للتجديد وضرورة التحول عن الشكل التقليدي وبعث شكل يستجيب مع متطلبات الحياة المعاصرة وانفتاح الشعراء المغتربين ببلاد المشرق الذين اغترفوا من علوم الأدب الغربي؛ فقد طرأت التغيرات الأولى على القصيدة الجزائرية انطلاقا من الشكل الفني لها بداية من الانتقال من الكلاسيكية إلى التفعيلة لتليها تحولات تمس البنى الفكرية والثقافية، والسياسية، فبعد ما كان من تغيرات وتحولات مست العالم العربي عامة والجزائر خاصة، اختلفت أشكال القصائد باختلاف تجارب مبدعيها.

ففي البنية الفنية نجد الأشكال التالية:

1) القصيدة الحرة/ قصيدة التفعيلة:

النص الشعري ينتعش بالتجديد والتجريب ويخفف بريقه أو يركن في الزاوية بالتقليد، لذلك نجد الشعر الحر الذي حل فيه السطر محل البيت، وانتهدت تقاليده الفنية المتمثلة في الاعتماد على القافية الواحدة، مع رفضه للوضوح وبروز المعاني ليجنح للرمز والتكثيف الدلالي فأصبح يحتاج لنفس قرائي عالي بدل الحاجة للصوت العالي. فالشعر الحر لا يرفض الأوزان الخليلية بل يستمد نفسه منها فهذا الشعر شعر التفعيلة أو الشعر الحر هو تجديد وإبداع وفق ما يتناسب مع الكلمة أو العبارة الشعرية بتقصيرها أو إطالة عبارتها لتكسب الشاعر المعاصر حرية أكثر في التعبير وهي لمعنى تحرير لا تكسير.

هذا التحول الذي كان في بداياته على يد الملائكة والسياب ودرويش في فلسطين وغيرها في العالم العربي، بلغت القصيدة والشعر عامة مدى بعيدا عن طريق الانتقال من نظام الشطرين إلى نظام الشطر أو السطر الذي يضم تفعيلة أو تفعيلتين.

وكما هو معروف أن أول قصيدة كتبت في الشعر الحر في الجزائر «كانت على يد الشاعر "أبي القاسم سعد الله" كانت وذلك سنة 1955، ولو قارناها بتاريخ ظهور أول قصيدة كتبت في المشرق العربي على يد الشاعرة نازك الملائكة في سنة 1947²».

هذا الظهور كان نتيجة تفاعل وانصهار الثقافات بين الأدباء الجزائريين مع القضايا الوطنية والاجتماعية، فكان الشعر الحر وسيلة من الوسائل الجديدة للتعبير عن تطلعاتهم بأسلوب يحررهم من قيود الماضي، وقد كانت هناك محاولات خفية «سبقت سعد الله هذه البوادر كانت مع "رمضان حمود" و"مفدي زكريا" ويرجع سبب عدم التصريح بالتغيير الجذري في القصيدة الجزائرية في فترة تخشى معارضة المحافظين، لا سيما وأن "الشاعر مفدي زكريا"

1 المرجع نفسه، ص: 197.

2 ينظر: شراد شلتاغ عبود، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1985، ص: 69.

كان من شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، التي ترى أن المساس بقواعد الشعر العربي معناه المساس بلغة القرآن، وبالرغم من النداءات المبكرة التي رفعها الشاعر حمود¹ للأخذ بأسباب الحضارة الأوروبية، والنهوض بالأدب العربي عن طريق الترجمة، وطابع القطيعة فرض نفسه في الجزائر لذلك كتب للشعر الحر أن يتجلى مع أبو القاسم سعد الله¹.

لقد كان الهدف وراء «تحرير الأوطان أولى من تحرير الأوزان في عين الشاعر فتضاءل دونه الغايات (وهو من ضمن الاشكالات التي فرضها مسار التجريب والتطور في الإبداع الشعري الجزائري)، صراع الفرد الوجودي، وتشيء الذات والقلق، والتشاؤم حتى غدت التجربة الإبداعية بنية تعكس واقعا مأزوما، فراحت تبحث عن عوالم حاملة وسط هذا الخراب، فجاءت القصائد مشحونة بشواهد وتصورات حقيقية عن مشاكل العصر وتحولاته النوعي²».

يقول أبو القاسم سعد الله في قصيدته المعنونة بـ "طريقي"

« يا رفيقي

لا تلمني في مروي

فقد اخترت طريقي

فطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف الأرياح، وحشي النضال

صاحب الشكوى، وعربيد الخيال³».

هذه المحاولة التي أفرزها الشاعر أبو القاسم سعد الله هي بمثابة تحديد التوالفات الموسيقية والبنى التعبيرية في القصيدة الجديدة، وقد توالفت الفتوحات الشعرية بكتابة العديد من القصائد التي نجد فيها نوعا من الهاجس في كتابة الشعر الحر التي تمثل الحداثة الشعرية بنمط الشعر الحر.

فالنص الشعري الجزائري عرف انفتاحا نتيجة الوعي بالحاجة للجديد وإدراك أهمية الخوض في النص بعمق، مما جعله تجريبيا وأسلوبيا يعالج القضايا مختلفة الاشكالات الوطنية والعلمية والأزمات بما فيها أزمة الهوية وغيرها من القضايا.

فأبو القاسم سعد الله و"محمد الصالح باوية" و"محمد الأخضر السائحي" هؤلاء الشعراء عملوا على خلق معجم لغوي خاص يجسد تجربة المبدع كمبدع له أسلوبه الخاص في نقل مشاعر بمناحي تجريبية.

¹ ينظر: لريك حورية، الشعر الحر في الجزائر تقليد أم تجديد؟، مجلة دراسات معاصرة، المجلد 02، العدد 02، 2018، ص: 77.

² قاسمية هاشمي، تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص: 206.

³ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، ط02، 2006،

ص: 218.

«وإذا كانت ثورة التحرير قد فجرت كوامن الإبداع لدى شعراء الثورة، فقد فجرت حركة التغييرات الجذرية في المجتمع الجزائري تحولات جذرية أحدثت أثرها في الحياة الثقافية والأدبية¹،»

فقد تدفقت نماذج جيدة تمثل مدى تحكم شعرائها في البناء والصور، في الوقت المعاصر وهي فترة العطاء الشعري حيث تنوعت أفكار الطرح وتجسيدها.

وهناك أسماء شعرية كثيرة تراودنا بإبداعها في مجال الشعر الحر، فمن بين الأسماء التي اعتلت الركن على نحو الشاعر "عاشور في" (من دواوينه: أخيرا أحدثكم عن سماواته، الربيع الذي جاء قبل الألوان، زهرة الدنيا... إلخ) عثمان لوصيف (الكتابة بالنار، شبق الياسمين، أعراس الملح...)، يقول في قصيدة بعنوان "لست أنت":

« لست أنت كما ينبغي

سوى حين يخطفك البرق

أو تحتويك الفجاءة

لست أنت

سوى حين تنفذ من أعين الشهداء

صوب طقس البنفسج

حيث البراءة

والندى والمرايا

وحين تريد فتسقط بين يديك السماء

وتكون البداية²».

فنجد هذه المقطوعة يعتمد على البناء الحر مما مكنه من التعبير بحرية تامة، كما نجد من ضمن الأساليب المستعملة أسلوب القص والحكي، كما يتضمن المقطع صورا رمزية قوية فمن بين الكلمات التي وظفها (كالبرق، والفجاءة، والشهداء)، هذه الكلمات تحمل دلالة رمزية بين القوة والقدرة على التغيير والمواجهة وكذلك فقد والتضحية، كما نجد الأسلوب التقريري يخلق نوعا من التوتر النفسي في النص، ويوحى بحالة الشاعر المضطربة بين مشاعر الكآبة والحزن، فمن خلال عبارة: (لست أنت) كما ينبغي (بمثابة الحسرة على ضياع الحلم)، "حين يخطفك البرق..." وعن مشاعر الأمل والسعادة (البراءة - الندى - البداية...)، كما نجد الدلالة الفلسفية حاضرة في النص من خلال الكلمات الأخيرة في المقطع (وحين تريد فتسقط... البداية)، فنجد عنصرا من الفلسفة الروحية أو الوجودية؛ من خلال استخدام كلمة السماء التي تمثل في الأدب عموما ذلك الذي يعلو الروح ويحمل معها عناصر

¹ دوبالة عائشة- محمد برونه، جمالية اللغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 08 العدد 03، 2013 ص: 221.

² عثمان لوصيف، شبق الياسمين (ديوان شعر)، منشورات المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 07 ص 08.

الإرتقاء والتغيير والتجدد، و "البداء" التي تشير إلى الخلق أو الولادة من جديد، أو بمعنى آخر البحث عن بداية جديدة للوجود.

ف نجد في القصيدة انتقالا بين الصور الرمزية والتأملات بأسلوب فني وبأبعاد دلالية اختزلتها مساحة الموسيقى لتضفي عليها بعدا رمزيا خاصا تمكن الشاعر من الإفصاح.
ومن بين النماذج أيضا ما نجده في المقطع التالي:

« قطرات أليفة

قطرات نتغذى بدفئها وشذاها

ونُغني مع الغصون هواها

قطرات من المواجه تأتي

ومن الليل والمخاضات تأتي

قطرات نحبها نشتهيها

في ليالي الصقيع والزمهرير

قطرات مضيئة

قطرات...

قطرات الإرهاص

والكشف والهجرة والموت في ظلام الجدور¹».

ومن ضمن الشعراء المعاصرين في الجزائر الذين نظموا في الشعر الحر كذلك نجد الشاعر "فاتح علاق" مثال ذلك في قصيدة الإسراء في ديوان "آيات من كتاب السهو" في قوله:

يحاصرني الرمل و الكلمات

نخب الصحراء

من أي نهر أهاجم قلبي؟

ومن أين أمطر هذا الشجي المتناول؟

كيف أعود من البرزخ؟².

هذا المقطع الشعري يضم مجموعة من الرموز التي تعبر عن معان عميقة من مثل الحيرة والضياغ، والتي تتجسد في حصار الرمل والكلمات " وهي حالة تتماثل في فرض قيود داخلية تعبر عن العجز اللفظي والقلق الوجودي، كما نجد في عبارة " نخب الصحراء " حالة من الصمت المكتوم والعزلة التي تدفعه بعيدا عن أجواء الصخب (الموجود في

¹ المرجع السابق، ص: 131.

² فاتح علاق، آيات من كتاب السهو (ديوان شعر)، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2001، ص: 52.

المدينة)، وفي لفظة "الرمل" دال على الثقل الذي يحمله والقيد الذي زرع في ذاته، فكان في نخب الصحراء حزنا وألما متأصلا في ذات الشاعر، وتأتي الاستفهامات مبرزة طبيعة الصراع الداخلي، وتعزز من عمق التعبير الذاتي، كمحاولة لتجاوز الحواجز النفسية، من خلال البحث والسعي نحو التحرر من تلك المشاعر التي يجدها مخرجا في البحث عن معاني جديدة للحياة.

فالمقطع يظهر إيقاعا داخليا عبر آلية التكرار في السؤال ما ينسجم مع الطبيعة الحزينة وحالة الضياع في مفردات النص، وهذا البناء الموسيقي يمكن من التنوع الموسيقي وحرية أكبر في التعبير عن القصائد العمودية التقليدية وعليه يرى قاسمية هاشمي بأن «الشعر الجزائري المعاصر هو الشعر الذي يعبر عن روح هذا العصر وتفاعلاته الثقافية والاجتماعية والسياسية، إن أهم ما ميّز ظاهرة الإبداع الشعري المعاصر، هو ما جلبته الحداثة من رياح من رياح حركت الكثير من سواكن خارطة الإبداع الشعري، وعصفت بالكثير من التقاليد الثقافية والطرق التعبيرية فاهتزت بذلك شجرة القصيدة التقليدية، ونبتت إلى جانبها شجرة القصيدة الحديثة، وهو ما حدث في المجتمع الجزائري الذي انتقل فنيا وواقعيا من مرحلة المجاهدة المسلحة إبان الثورة إلى نعيم الحرية وبناء أسس الجمهورية¹».

والحديث عن الشعر الحر هو الحديث عن استراتيجية التجريب التي أحدثتها التجربة الشعرية، وعلى نحو خاص ما أحدثته الكتابة الشعرية الجزائرية؛ فمع التوتر الذي تفسى في أوساط الشعراء وعدم الرضا بالوضع المزري الذي آلت إليه البلاد انفجر النص الشعري معلنا عن خروجه عن التقاليد التي أسرته، فكان نصا مصبوغا بالواقع منفتحا على هندسة لغوية جمالية فنية، لها خصوصيتها التي تفرضها مجموعة من العوامل الجغرافية والثقافية والتاريخية...؛ فعلى الرغم من معاناة اللغة من خطر الإدماج وازدواجية اللغة إلا أن الغلبة للفن والأدب أعلى وإخلاصها أبقي، فكانت حياة المجتمع بحياة اللغة وتطورها وتطويعها لمتطلبات العصر.

(2) قصيدة النثر:

من خلال مصطلح "قصيدة النثر" يتباين لدينا وجود تركيبة لغوية تضم في طياتها تركيبة فنية تجمع بين فنين مختلفين "فن الشعر" و"فن النثر"، إذ أن لکن منهما سمات وخصائص يمتاز بها؛ غير أن السعي في الشعر العربي المعاصر تأججت نيرانه للجمع بين هذا وذاك في قالب واحد يطلق عليه قصيدة النثر أو القصيدة المنثورة أو الشعر المنثور كلها مصطلحات تبين عن شكل جديد أو شكل تجريبي ينطلق من الشعر على شاكلة النثر وعليه نطرح التساؤل التالي ما المقصود بقصيدة النثر؟ وهل حققت قصيدة النثر ما حققتها القصيدة في شكلها السابق؟

لقد كان لنظم الشعر الحر الذي يتكون من تفاعيل تضم واحدة أو اثنين أو أكثر من ذلك سببا في ظهور قصيدة النثر في الشعر العربي المعاصر، التي تختلف في موسيقاها عن موسيقى الشعر في نظمه وشكله، وبالرجوع إلى مفهوم القصيدة الذي نحاول من خلاله الوصول إلى حل وفك شفرات المصطلح.

¹ قاسمية هاشمي، تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث، ص: 197.

ف نجد أحمد مطلوب يعرف القصيدة على أنها: « مجموعة من الأبيات الشعرية ترتبط بوزن واحد من الأوزان العربية، وتلتزم فيها بقافية واحدة » وبهذا يختلف النقاد في تحديد مصطلح دقيق لمفهوم القصيدة فقد ارتبط عند البعض بعدد معين من الأبيات، وعند البعض الآخر يشير إلى مجموعة من الخصائص اللغوية، والفنية التي ينبغي توفرها في العمل الأدبي، حتى يطلق عليه مصطلح قصيدة بينما ارتبط عند ابن منظور بالرغبة والقصد في الكتابة¹.
و تُعرّف "سوزان برنار" الشعر بقولها: « الشعر فن نظم الأبيات، وقد تم تحديده على هذا الأساس باعتباره شكلا، لا أي شيء آخر²»، وارتأينا الأخذ بهذا التعريف لكونه مفهوم يجمع بين الخيال والتعبير وإحكام اللفظ والمعنى.

أما عن فن النثر الذي نجده أخذ من مفردة النثر والتي يراد بها: « الكلام المتفرق الذي لا جامع له من نظام، تشبيها له بنثر المائدة ونثر الحب ونثر اللؤلؤ والدر... فأخذت اللفظة دلالة عن الكلام الكثير المتفرق ثم أصبحت مقصورة على الكلام الأدبي الفني الذي يرقى إلى مستوى الكلام اليومي العادي مضمونا وشكلا... فهي تعني الكلام الفني غير المنظوم الذي يقابل الكلام الفني المنظوم وهو الشعر³».

ف نجد هناك تقسيمات لمفهوم الشعر، إلا أن الحديث عن هذا يجرنا إلى الخلافات التي وقعت في تعريف القصيدة، وعن أيهما أسبق الوزن أم القافية وغيرها من الخلافات أو الاشكالات المطروحة التي تصرفنا بعيدا عن الهدف الذي نسعى من خلاله لبيان الوشائج التي ترتبط القصيدة كقصيدة بالنثر بداية ومكانته في الإبداع الجزائري على وجه التحديد.

ويعتبر أدونيس من أوائل المنظرين لهذا اللون الشعري الجديد وقد صرح أدونيس باستعارته لمصطلح قصيدة النثر من كتاب سوزان برنار المعنون بـ " قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن " وقد وضع بمقالة نشرها في "مجلة شعر" مفهومه لقصيدة النثر، يقول أدونيس: « قصيدة النثر هي نوع متميز قائم بذاته، ليست خليطا، هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل ولها قوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة، عضوية كما في أي نوع في آخر⁴».

فترتبط قصيدة النثر بموجب قول أدونيس بإعادة بناء، وبعده نظر وانفتاح شكلي ودلالي؛ وبالعودة إلى المصطلح نجد امتدادا لاستخدام هذا المصطلح من قبل "جبران خليل جبران" الذي يُرى له السباق في الجمع بين هذين الحقلين

¹ آمال دهنون، قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر الأسس والجماليات، مذكرة لنيل شهادة الماجستير إشراف: الطيب بودريالة - تخصص النقد الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2003-2004، ص: 11.

² سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة: راوية صادق، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ج 01، القاهرة، 1998، ص: 32.

³ ينظر: مصطفى البشير قط، مفهوم النثر في التراث النقدي المغربي، دفاتر مخبر الشعرية، المجلد 03، العدد 10، 2019/11/20، ص: 13.

⁴ علي أحمد سعيد (أدونيس)، في قصيدة النثر، مجلة شعر، بيروت، السنة 4، العدد 14، ص: 81.

الأدبيين "الشعر والنثر" في مصطلح الشعر المنشور مع بدايات القرن العشرين؛ كما استخدم مصطلح القصيدة المنشورة في رسالة بعثها إلى مي زيادة عام 1918، حاول فيها أن يميز بين القصيدة المنشورة والقصيدة المنظومة إلا أنه لم يلق الرضا الذي واجهه رواد قصيدة النثر¹.

اختلفت تسميات هذا الشكل الشعري وتباينت من شاعر إلى آخر ومن ناقد إلى آخر حتى في تحديد مفهوم خاص ليجعل من هذا المصطلح مصطلحا تجريبي تهمز أوتاره وتتفاوت أصواته فمن بين المصطلحات نذكر: الشعر المنشور، النثر الشعري، القصيدة المضادة، القصيدة غير العروضية، النثيرة، الإبداع، والشعر وهذه الأخيرة هي محاولة من الشاعر محمد حسن عواد لينحت من اللفظين أي الشعر والنثر لفظا ثالثا وأطلق عليه "الشعر"، لكن هذا المصطلح لم يلق الترحيب من قبل النقاد والشعراء؛ كما سماه ميخائيل نعيمة "الشعر المنسرح" وأطلق عليه أيضا اسم "الشعر المنشور" أما "عبد الله الغدامي" فقد أطلق على قصيدة النثر ما أسماه بالقول الشعري والذي يشمل على حد تعريفه: كل جملة شاعرية جاءت في جنس نثري².

وفي محاولة لإعطاء نظرة عن هذه المصطلحات التي خرجت إليها قصيدة النثر نوجز ما ذهبت إليه الباحثة "نهاد مسعي" من خلال تقديمها لجدول يضم مجموعة من مصطلحات أطلقت على قصيدة النثر مع معانيها لدى النقاد والباحثين ومصادرهم وسنكتفي بإيراده على النحو التالي بداية من مصطلح: «**قصيدة النثر**: يعرفها يوسف أوغليسي بقوله: القصيدة النثرية جنسا شعريا لطيفا **اللاشعر**: يعرف عبد الملك مرتاض قائلا: "قصيدة النثر... أو اللاشعر" **شعر الانكسار**: يقول جميل حمداوي: قصيدة النثر قتلت الخليل وأعلنت شيخوخته... كسرت كل معايير الكتابة الشعرية... أوغلت في الانزياح والتمرد. **جنس ثالث**: يقول رائد جرادات: قصيدة النثر جنس ثالث مستقل؛ ويقول إبراهيم الخطيب: قصيدة النثر جنس أدبي ثالث.

الشعر الحر: شاعر خضرة يقول: أميل إلى تسمية قصيدة النثر شعرا حرا. **شعر النثر**: المهدي عثمان: شعر النثر نمط من الكتابة بحاجة إلى التصنيف. **النثيرة**: محمد توفيق الصواف: النثيرة... إنها ضرب محدث من القول، لا هو بالشعر فيطرب، ولا بالنثر فيعجب، بل خنثى بينهما.

النثيرة: لحبيب مونسي: النثيرة ليست بديلا عن الشعر. **الكتابة الخاطراتية**: عبد الكريم الناعم: يقول قصيدة النثر كتابة خاطراتية.

1 نذير العظمة، قضايا وإشكالات في الشعر الحديث، النادي الأدبي الثقافي، ط01، جدة- المملكة العربية السعودية، 2001، ص:220.

2 ينظر: آمال دهنون، قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر الأسس والجماليات، مرجع سابق، ص: 19.

الكتابة خارج الوزن/ اللاوزنية: أحمد بلحاج آية وأرهام: قصيدة النثر = القصيدة اللاوزنية.

النثر الشعري: ناصر شبانة: قصيدة النثر أقرب إلى النثر الشعري.

الكتابة الشعرية نثرا: أدونيس: إن قصيدة النثر، اسم يتسع لجميع أشكال الكتابة الشعرية نثرا.

نص مفتوح: عز الدين المناصرة: نص مفتوح عابر للأنواع نفسه.

نثر فني: سليمان الأزري: قصيدة النثر الفني

جنس خنثى: عز الدين المناصرة: جنس مستقل ونص مفتوح، وكتابة خنثى.

تؤكد أنه غير مقتنع بأية تسمية لها غير جنس كتابي خنثى، ويقرأ أيضا بأن تسمية قصيدة النثر قصيدة إنما هو بدافع الاحتماء بالشعر، إذ الشعر جنس أدبي راسخ¹.

إن هذه التفرعات التي نراها تدور في فلك الشكل الشعري الجديد تحيل إلى وجود فئات ترفض الاعتراف بهذا الشكل حينما وصنف يقر بوجوده وإن اختلفت مضامينه وأشكاله، وظهور قصيدة النثر هو بمثابة استجابة « لإيقاع العصر السريع وتراكم مشكلاته وشدة التوتر حالات اقتضت من بعض الشعر أن يكون مكثفا جدا فيه عمق وتركيز وإيجاز وقصر...² » باختلاف طولها وإيقاعها، فهي أدونيس يفرق في الثابت والمتحول بين قصيدة النثر ومصطلح الشعر المنثور والنثر الشعري بقوله: « النثر الشعري إطنابي يسهب، بينما قصيدة النثر مركزة مختصرة، وليس هناك ما يقيد النثر الشعري مسبقا، أما قصيدة النثر فهناك شكل من الإيقاع، ونوع من تكرار بعض الصفات الشكلية، ثم إن النثر الشعري سردي وصفي شرعي، بينما قصيدة النثر إيجائية³ »، وهي نظرة في الخصائص العامة التي تميز النثر كمادة خارجية لها خصائص السرد أكثر من مادة الشعر التي تنساق في قصيدة النثر وتجد بريقها بشكل حداثي.

إن الملاحظ على ما قدمه أدونيس في تمييزه بين النثر الشعري وقصيدة النثر تنطلق من أساس إدراكي للبنية والوظيفة التعبيرية لكل منهما، فالأول منهما يركز على الإطناب في الوصف والسرد والتفسير، بينما نجد قصيدة النثر نحو التكثيف والإيجاز ما يجعلها أكثر رمزية، تعنى بالجانب الإيقاعي الداخلي، لكن النثر الشعري يرتبط بقوة مع الأسلوب السردى التقليدي.

لقد رفض ألبيرس (Albyrse) التمايز الشكلي بين النثر والشعر والتمايز الشكلي عنده يكمن في دحر سلطتي الوزن والإيقاع ذلك أن شعرية النص لا تجيء من الوزن والقافية بالضرورة، وإنما تجيء مما سماه طريقة النظم، ويعني النسق الذي تأخذه الكلمات؛ أي طريقة استخدام اللغة حين يحيد الشعر بالكلمة عما وضعت له أصلا، أما

¹ ينظر: نجاد مسعي، شعرية القصيدة النثرية الجزائرية (عبد الحميد شكيل نموذجاً)، دار موفم للنشر، الجزائر، 2013، ص: 37ص38ص39.

² أحمد زياد محبك، قصيدة النثر (دراسة)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص: 15.

³ أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، 1978، ص: 209.

النثر فلا يخرج عن النظام العادي للغة ليكتسي الوزن حلة أدونيسية تخلق إيقاعها الخاص الحركة والتموج¹، وهي وجهة حميدة بحيث تعطي لكل فن حقه في التعبير وتحافظ على خصوصياته، «كل ما تريده قصيدة النثر أن تكون موجودة، وأن يكون وجودها المستقل إلى جانب الأنواع الأخرى من الشعر²».

الأمر الذي يفضي بنا للهدف الذي تسعى قصيدة النثر إلى تحقيقه والوصول إليه والذي يتمثل في الذهاب إلى «ما هو أبعد من اللغة، عن طريق استخدام اللغة، وأن تحطم الشكل وهي تخلق أشكالا، وأن تقرب من الأدب، وهاهي ذي تصبح نوعا أدبيا خاضعا للتصنيف، وهذا التناقض الداخلي، وهذا التعارض الأساسي هو ما يمنحها طابع الفن الإيكاري (نسبة إلى إيكاروس في الأسطورة اليونانية الذي تخلص من سجنه بصنع جناحين، وتثبيتهما بالشمع في كتفيه، فلما حلق عاليا، أذابت الشمس الشمع، فهوى إلى البحر) الطامح إلى تجاوز مستحيل للذات، وإلى نفي شروط وجودها هي نفسها لتصبح نموذجاً واضحاً لجهود كل الشعر الفرنسي...³».

فالانفتاح على ثقافات الآخر الغربي وعلى العلوم له كيميائيته في التفاعل والبحر نحو نموذج مغاير وعليه نستند إلى ما ذهب إليه الدكتور عبد الإله الصائغ في إقراره بأن قصيدة النثر هي محصلة تفاعلات قبلية في الشعر ومن ثمة: «فأي غرابة في أن يضم الشعر قصيدة النثر في حاضنته، وتراثنا فعل هذا قبلنا دون حرج، وثمة دائما الشعرية التي تقرر في ضمير النص بؤرة للجمال والابتكار، ولسنا مضطرين إلى تنقيص مصطلحها الناتئ (قصيدة النثر) فقد رأينا شعرا بلا شعرية مثل ألفية ابن مالك، وشعرية بلا شعر مثل اللوحة التشكيلية، فإذا لم يكن التنقيص موافقا لتقاليد القصيدة الجاهلية (عمود الشعر)، فهو موافق لحرية الشعر الحديث، وبخاصة نخط الشعر الحر Free Verse وهو أمر يمثل حالة من الانزياح عن مصطلح الشعر الحر⁴»، فالاحتكام إلى النص كنص من باب أولى من الاهتمام بالملمح النظري العام، وإلا فالأمر يحد من جوهر العملية الفنية

وبحسب تعبير رامبو فقد يبدو «أنه بقدر ما سيتحدد هذا البحث عن إيجاد لغة بقدر ما ستصبح قصيدة النثر نوعا أدبيا أصيلا، وشكلا يستجيب- في نفس الوقت- لاحتياجات الغنائية الحديثة. وما دام من الواجب قبول الواقع الأدبي لقصيدة النثر، ومادام العالم كله متفقا على الإقرار بوجودها -باعتبارها نوعا أدبيا- فيبدو أن أفضل الأساليب يكمن في البحث، من خلال الأعمال ذاتها، عن الاتجاهات الأساسية التي تسود تكوينها ومنظومتها، وكيف تتغير هذه الاتجاهات حسب العصور والأفراد. ولا شك أننا -بذلك- سنتمكن من تحديد بعض ثوابت النوع، ومن رؤية خط بياني لتطور واضح- وإن يكن بطيئا- عبر تنوع الأعمال⁵».

¹ نهاد مسعي، شعرية القصيدة النثرية الجزائرية (عبد الحميد شكيل أنموذجا)، مرجع سابق، ص: 23 ص 24.

² أحمد زياد محبك، قصيدة النثر (دراسة)، مرجع سابق، ص: 16.

³ سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، مرجع سابق، ص: 35.

⁴ عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر (بباض اليقين لأمين أسبر أنموذجا)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 01،

سوريا-دمشق، 1999، ص: 13.

⁵ سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، مرجع سابق، ص: 33 ص 34.

فلا شك أن قصيدة النثر تمثل فضاء إبداعيا مفتوحا يتيح للشاعر التجريب والتجاوز بحرية، وبالنظر إلى أهمية البحث في قصيدة النثر نجد أنها لا تقتصر على دراسة خصائصها الجمالية والفنية فقط بل تمتد لتشمل تتبع البنى التي تشكل هويتها الأدبية وتحديد الثوابت الجمالية، والتغيرات الجوهرية التي عرفت قصيدة النثر عبر العصور يعد ضرورة ملحة لفهم أعمق لهذا الشكل الأدبي، ويفتح آفاقا لفهم العلاقة بين الشكل الأدبي ومتغيراته، كما تنتهي السيدة دوري بالقول إلى أنه: « ربما يكون الشيء الوحيد الصحيح هو الاعتراف بأن كثيرا من الأعمال-المختلفة تماما، والمتناقضة في توجهاتها وأساليبها وفي الإحساس الذي تحدثه في القارئ- لا يجمعها سوى شيء مشترك، سوى نفس الرغبة في الهروب خارج اللغات المعروفة، والأمل في إيجاد كلام مستحدث، حتى يمكن -في النهاية- التعبير عما قد لا يستطيع أحد التعبير عنه بواسطة الكلمات: أي -بالتحديد- ما لا يوصف¹ ».

فالهرب باللغة هو هروب للإرتقاء باللغة والنهوض بها إلى مراتب من التجريب وكسر رتابتها في النظم، كما تتضح لنا جملة من الظواهر التي تأتي عليها قصيدة النثر وذلك من خلال استنادها على ظاهري الإيجاز والتكثيف « وليس المقصود بها القصر، إنما تعميق لوجدان والحفر في الأعماق، بأقل ما يمكن من أشكال التعبير، وهذا لا يعني قصر القصيدة، فقد تكون طويلة وقد تكون قصيرة، ولكن المهم فيها هو الإيجاز والتكثيف في أساليب التعبير² » فأسلوبها يختلف عن الشعر في التكثيف والتقديم والنظم بالابتعاد عن الاستطراد والشرح، ومن خلال هذه الأساليب أنتجت قصيدة النثر نمطين متميزين من القصيدة «الأول الومضة، والثاني القصيدة الطويلة، وإذا امتازت الثانية بالغموض، فإن الأولى امتازت بالنهاية المدهشة، كما امتازت كلتاهما بالإيجاز والتكثيف³ ».

إن هذا الشكل الشعري الذي صنع صدى في النقد وصدعا في الفن، ذهب ببعض من المتسلطين عليه بعدم الاعتراف به وازدراؤه بكونه حالة يلتزمها ضعيف القدرة على لكتابة ولكن إن كان كذلك فما محل المبدعين التي سمو في هذا الفن فقدموا وأقدموا حتى تأججت نصوصهم بمواضيع تؤثر في المتلقي أكثر إبداعا مما كانت لو كتبت في الشعر العمودي أو الحر الذي كان في منطلقاته هو الآخر محل رفض.

فالكثافة على نمط قصيدة النثر « لا يعني السهولة ولا الاستسهال، ولا تعني الضعف وغياب الثقافة أو عدم المقدرة على كتابة قصيدة تقليدية، إن كتابة قصيدة النثر حالة شعرية ذات خصوصية، وليست سهلة على الإطلاق، ولا بد لكتابتها من أن يبتكر لغته وصوره وأن يتجنب كل ما هو مألوف، وأن يودع في قصيدة النثر مبررات كتابتها، لتكون قصيدة النثر⁴ ».

¹ المرجع نفسه، ص: 33.

² أحمد زياد محبك، قصيدة النثر (دراسة)، مرجع سابق، ص: 15.

³ المرجع نفسه، ص: 32.

⁴ المرجع السابق، ص: 11 ص 12.

وباعتبار هذا اللون شكلا إبداعيا متحررا من قيود الوزن والقافية، ما يتيح فرصة أكبر للتعبير عن أحاسيس ورؤى الشاعر، بفضل المساحة الواسعة للتأمل والتفاعل مع النص بتركيباتها البنيوية والأسلوبية، كما يكمن إبداعها في قدرتها على استثمار اللغة اليومية بأسلوب شعري مكثف يتسم بالإيجاء والرمزية وقد أبدعت نهاد مسعي حينما وصفت قصيدة النثر بقولها: «قصيدة النثر هي القصيدة التي تفرط حبات عقدها¹»، فالإبداع في هذا الفن يخرج من نطاق تحقيق الصورة لملامساتها الفنية فتكون موسيقاها ليست الوزن وإنما اللغة فتتمكن من تأهيل نفسها وتكون وعاء لطاقة من الأفكار والمشاعر.

قصيدة النثر في الإبداع الشعري الجزائري:

عرف النص الشعري الجزائري تمسكا كبيرا بالتراث الشعري القديم، وهذا ما لاحظناه في سياق حديثنا عن الشعر الحر إلا أن دافع التغيير والتجريب حز في نفوس العديد من المبدعين، فطغت سمات التجريب على العديد من النصوص متجاوزين النظرة المحدودة إلى أفق أوسع في الكتابة والتعبير الشعري، «فرغم الوفاء للتقاليد الشعرية المتوارثة، لا غرو أن تنفلت القصيدة من وثنية الجنس الإبداعي، حين تقتحم شهوة التجديد والمغايرة، والانعطاف بالذائقة لشعراء هذا الاتجاه²».

وعلى غرار أسلوب التوجيه والخطابة والوعظ الذي نستشفه في التجربة الشعرية الجزائرية في سابق أنماطها نجدها في هذا الشكل الجديد تتحاور مع الذات المبدعة في شكل تلميحات أو ما يسمى بالمونولوج فقد كان التجريب الشعري الجزائري يرتبط ارتباطا وثيقا هو الآخر بالوجود والذات في النص الشعري. والانفتاح على قصيدة النثر في رحاب النصوص الجزائرية لم يكن من قبيل الصدفة أو مسaire الموضة بحيث أن الأمر احتاج «إلى تربة ملائمة وأذهان مهيأة، تستوعب تنوع العلاقات المتداخلة التي تنفذ إلى خبايا الجدل، كما أنها أحيانا أخرى تساءل العلامات والرؤى، وتحاور مدارات الإبداع والمعرفة، وتعاقد دروب الذات والفكر لكي تبدع المتشظي وتبحث عن معراج الكتابة وسموها³».

والمطلع على الأحداث تاريخية - على سبيل المثال - التي مرت بها الجزائر وغيرها من السياقات الاجتماعية والفكرية والأدبية يدرك الحاجة إلى التجربة بالاغتراف من ينابيع متعددة المشارب والتجربة الشعرية الجزائرية لم تخرج من محاولة أقلام واعدة الذين استطاعوا التميز بمنجزاتهم من ذلك «تجارب من الشعر المنشور، أو النثر الشعري التي ظهرت على يد أبي العيد دودو في تجاربه، وعبد الحميد بن هدوقة في ديوانه الأرواح الشاغرة في الستينيات⁴».

«إن الشعراء الجزائريين في نصوصهم النثرية عملوا على التخلص من تسلط التراث البياني التقليدي، وإلى الحد من جمود الصورة الشعرية، والتقليل من إمكانيات التمدد والتوسع بربطها بسائر صور القصيدة، وإن

¹ نهد مسعي، شعرية القصيدة النثرية الجزائرية (عبد الحميد شكيل نموذجاً)، مرجع سابق، ص: 06.

² المرجع نفسه، ص: 61.

³ المرجع السابق، ص: 78.

⁴ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، مرجع سابق، ص: 235.

المتمعن في التركيب البنائي لهذه القصائد النثرية يرى أن بنية هذه التراكيب تقوم بالدرجة الأساس على الجوانب اللغوية؛ لأن اللغة وباعتبارها الهاجس الفعال المتحرك في هذه القصائد، يمكن أن تحقق لها صورها الشعرية المتميزة وإيقاعاتها المتنوعة الخاصة بها¹.

وعلى اعتبار الاختلاف الذي نسجته قصيدة النثر في الشعر العربي الذي وجدناه قائم على التكثيف اللغوي والإيحاء نجد قصيدة النثر عند الشعراء الجزائريين هي الأخرى لا تنعزل عن هذا المسار وتتميز بالإضافة إلى ما سبق كما يقول طارق ثابت « بإعطاء فلاشات فجائية متسارعة تستقطب المتلقي وتضعه في أجواء القصيدة، على الصور المركبة والغنية بالدلالات²»، فالمتلقي لقصيدة النثر في رحلة بحث لفك شفرات القصيدة، وما تتضمنه من صور رمزية في نصوصها.

من ضمن الشعراء المعاصرين الذين برزوا في مجال القصيدة النثرية "محمد زتيلي" و"ربيعة جلطي" و"يوسف أوغليسي" و"سليمان جوادي"، كذلك عبد الحميد شكيل وعبد الرزاق بوكبة.

ومن ديوان "من دس خف سيويه" لعبد الرزاق بوكبة ينظم قائلا:

« تقايط دمعها بالأغنيات، وتحتسي ألق المدى فرحا

صغيرا، ثم يورق في صفائرها مرايا

لم تزد عن أمس إلا إصبعاء، قالت، وسافرت

الطفولة في دمي، تفاحة كفرت بملح لدي، ولقد

نسييت لهيب العشق

ما عدت المشاكس، قال حرف نائم في الحلق

فازرع ما تبقى من أصابعك الرخام بتربة الذكرى³».

يحفل النص بالعديد من الرموز التي توحى بجمع من المتناقضات عمادها الشعور بالحزن والاضطراب، والأمل والاستقرار هذا الكيان الأخير هو بمثابة باعث على الحياة، حينما يلتقي الدمع بالأغنيات ويفصح الحرف وتنفلق الذكرى في الذات تبعث الحرف إلى الحياة بل والشاعر للانطلاق.

ومن ضمن الشعراء أيضا نمثل للشاعر "عبد الحميد شكيل" في نص قصيدة له بعنوان "يلزمننا" يقول:

«كم من وقتٍ يلزمننا..؟

لنتفرّجَ عل سباقٍ خيلٍ..

تَحُبُّ -برشاقةٍ- عل دروب مرصوفةٍ..

¹ طارق ثابت، المشهد الشعري المعاصر في الجزائر: القصيدة الحداثية وبنية التحول،

² المرجع نفسه، ص: 287.

³ عبد الرزاق بوكبة، من دس خف سيويه في الرمل، ط01، المكتبة الوطنية الجزائرية-البرج، الجزائر، 2004، ص: 77.

بأوراق الرمل الذي متاه النَّقْعُ
أُطِلُّ عليكِ..

أيتها السَّارِحَةُ في جنائن غَيْمٍ..
مترجلاً من شرفاتٍ واطئةٍ..

كم من وقتٍ يلزمننا؟

من الضحكِ المتقطعِ؟..

لتحرير طيورٍ، قابعةٍ في ذُؤَابَاتٍ أَيْامٍ..
أَتُعَبِّتُنَا بِتَرْهَلِهَا النَّاعِمِ..¹»

فالملاحظ على هذه القصيدة غياب الوزن والقافية ويعتمد النص على الموسيقى الداخلية التي تنتجها الصور والمعاني الشعرية، على نحو التكرار الذي نجده في كلمة (كم من وقت يلزمننا؟) والتوازن بين الجمل الشعرية الذي يصنع نغما باختلاف الموجات الصوتية بين طول وقصر هذا ما يعطي نفساً شعرياً حراً.

وبالنسبة للغة المستعملة في المقطع نجدها تجمع بين البساطة والرمزية؛ ففي طياتها صوراً غنية وحية (جنائن غيم" أوراق رمل" طيور قابعة في ذؤابات أيام") هذه الصور تجمع بين الواقع والخيال، فيصور السارحة في جنائن الغيم كحالة تشكل مخرجاً أو أفا آخر يهرب إليه الشاعر من الترهل الناعم للحياة اليومية؛ وذلك الترهل الذي خلفته الطيور القابعة في ذؤابات الأيام ما يعكس قيد الزمن، هذا مما يتيح للقارئ فرصة لمداعبة فكره والغوص في فضاءات التأويل والتخيل.

هذا الانفتاح على المعنى الذي صنعته قصيدة النثر والذي يبتعد من خلالها عن المباشرة، مما يظهر في المقطع من خلال التساؤلات المتكررة عن الزمن والبت عن الحرية وعن التحرر.

فكانت القصيدة تعكس تجربة شعورية عميقة من خلال لغة مكثفة وموحية، من خلال التفكير في مواجهة الزمن ومحاولة الهروب من قيود الحياة اليومية بأسلوب رمزي.

تقول في الحديث عنه "نهاد مسعي" «إن الحديث عن شاعر مثل عبد الحميد شكيل هو حديث عن سرمدية الشعر ودفق اليقين وصيرورة الموقف واللعب اللا متناهي بالدوال، وتغلغل قصيدي يستعيد البد برؤية... يمتزج فيها البعد الصوفي بالإضاءات الفنية لطبيعة اللغة الشعرية-شكيل شاعر قلق يرتشف غدائه من تحولات البنى الهندسية من فتنه المكان وتجربة الذات، متوتر يعانق شائكية الشيء وضده²».

يقول الناقد شمس الدين العوني في جريدة الصحافة بتونس (02 أفريل 2004): «قصيدة شكيل مقاومة بصراخها الخفي، بنبضها الصموت، حيث الكلمات الطافحة بالشجن وهي تروم الانعتاق إلى المعاني المتوهجة، عل

¹ عبد الحميد شكيل، تلوذ بضلالها الأشجار(نصوص شفوية)، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعرييج- الجزائر، 2021، ص:

² نهاد مسعي، شعرية القصيدة النثرية الجزائرية(عبد الحميد شكيل أنموذجاً)، مرجع سابق، ص: 74-ص: 75.

نحو يصعب معه الفصل بين النصوص... ما تتميز لغة الشاعر شكل بصفائها، ووفاء لذات صاحبها، فالجملة الشعرية تأتي مشحونة بالعبارة ولكن في غير استخفاف وبعيدا عن تلوين البلاغة العابرة، إنه شعر ينفذ إلى القلب والروح¹.

وفي قصيدة له بعنوان "شَطْحُ الوَقْتِ" التي يقول فيها:

الوقتُ الذي يُصَالِبني في شارع الضَّحكِ..

خلفَ بَوَابٍ موصدةٍ في وجه الخطو..

الوقت الذي أُكَيِّبه..

بالقول..

والهؤل..

مِهْمَازُ الأنوارِ.

الوقت الذي يُناورني بصيحات الجنار..

الوقت الذي يتحراني في طيف التَّدْكَارِ..

يرفعني..

حَظُّفًا..

حَظُّفًا..

حَظُّفًا..

يَهْوِي بي في سَعِيرِ الأشعارِ...².

هذه القصيدة نجد فيه خاصية الحوار الذاتي التي تحدثنا عنها فيما سبق فهي بمثابة دعوة لإعادة التأمل وإدراك في ما يقوله الوقت وسعير مروره بمثابة الخطف التي ردها في نصه هذا الوقت يراه بمثابة تحديد عهد كذلك ليقول كلمته في الشعر.

وعليه لقيت قصيدة النثر اهتمام الباحثين والنقاد منذ نشوء أو تبلور المصطلح، محاولة في البحث عن شكل هذه القصيدة كقصيدة أو بيان شكلها الأدبي الذي تنتمي إليه تحديدا.

كما هيمنت سمة التجريب على المشهد الشعري الجزائري المعاصر فلم تخرج عن دعوات التجديد وتجاوز النمطية، فالوصول لقصيدة النثر الجزائرية كان رد فعل للحدثاة لينشأ نص ذو خصائص تركز على التشظي والمفارقة والانزياح وقصيدة النثر ما هي إلا جزء من هذا الخرق.

¹ عبد الحميد شكيل، عالما لوح.. ليرك البحر (نصوص شفوية)، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعرييج - الجزائر، 2021، من صفحة الغلاف.

² عبد الحميد شكيل، تلوز بضالها الأشجار (نصوص شفوية)، مرجع سابق، ص: 56.

إن الرؤية المعاصرة والتي تكونت مع رهانات العصر الحالي كانت أن ولدت هما جديدا لدى الإنسان (الشاعر)، ومعاناة جديدة فكانت ثورة التغيير والتي سبق ذكرها في إطار التجريب الشكلي متمثلة في حركة الشعر الحر-قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، كما نجد لها على أشكال أخرى كقصيدة الهايكو، والومضة، واستخدام الهوامش في النصوص الشعرية المعاصرة، أيضا من حيث المزج بين الأشكال معا، كمحاولة لتجاوز القوالب الخليلية عن طريق اعتماد الشعر العمودي والحر معا.

3. الرمز:

كانت التجربة الشعرية الجديدة، تعبر عن استجابة الإنسان الحديث والمعاصر للحضارة وللوعي قبل أن يكون ثورة فنية في مستوى الشكل والمضمون، بنية وتركيبا- فتحرر الشعر من تلك الصورة النمطية المعروفة عنه، وصار النص الشعري مليئا بصخب، الصراع والحرية، انتقالا من الذات الخاصة إلى الذات العامة ونظرة الإنسان إلى الكون، كذلك كسر الشاعر المعاصر حواجز الحلم والحقيقة بمنطلق الرؤيا ومنطق التخيل في الصور الشعرية، مما يستدعي قراءات عديدة تتضافر بموجبها جميع المعارف لفك مكونات النص انطلاقا من اللغة كونها تمنح النص الأدبي فريدة كما أنها تحتاج لوشائج خارجية في التعبير مما يصنع الرمز والغموض وباكتشافها ينتهي الناقد أو القارئ إلى عوالم أوسع وأكثر رحابة.

وقد عرف الناقد محمد فتوح أحمد الرمز بكونه: "علامة يبدأ من الواقع ليتجاوزه إلى ما وراء معان مجردة، ويتحقق على مستويين: التجريدي والحسي، ولا يتحدد بكل قسماته وأبعاده لأن أساسه الإيحاء والإيحاء ضد التقرير المباشر للأفكار... فللبحث عن المعنى علينا أن نستعين بالتأويل الذي يمكن عده محاولة للإمساك بخيوط دلالة ما والدفع بها إلى نقطة نهائية تعد خاتمة لمسير تأويلي... لأن الدلالة ليست معطى جاهزا بل هي سيرورة لمسار تأويلي"¹.

فمن ضمن الرموز التي استعملها الشعراء في نصوصهم اعتماد رمز الهلال للدلالة على معالم الإسلام مع النجمة والحمامة والزيتون كرمز للسلام والأمن، والنجمة السداسية كرمز لليهودية، والليل كرمز دال على التشاؤم والاستعمار ويختلف هذا الأخير مع عناصر الطبيعة باختلاف الحالة الشعورية للذات الشاعرة فقد تسكن النفس في الليل فيرى في هدأتها حالته المستقرة وترسو المرامي السامية فيه، كما استعمل الفجر كرمز للحرية، والنخيل للشموخ... كما تتداخل أسماء أسطورية كأوديب الذي يرمز لصراع الإنسان وحب التملك، وجيكور للفطنة والذكاء فبفضل الرمز تهيأ للشاعر مساحة من التعبير وفق معان مبتكرة وخلافة، وهذا لكون الرمز وليد التجربة الشعرية، يمكن المبدع من الغوص في أغوار ذاته ليرسم العديد من الأفكار التي تجعله يقف من ذاته إلى انفلاته، أي تحرر الإبداع والذائقة الفنية لديه.

¹ ينظر: بومدين ذباح- أحمد العارف، لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2018، ص:

فلا بد منا نحصر الرمز في زاوية محددة ينبع منها كونه راجع لتضافر عناصر داخلية وخارجية لغوية وخارج لغوية " ومنه رفض كارل يانج Carl Jung أن يكون الرمز قاصرا على منابع اللا شعور كونه يستمد من الشعور واللا شعور كما فرق بين الرمز (Symbole) والإشارة (Signe) المعبرة عن شيء معلوم محدد في وضوح، كملايس العمال الخاصة بقطاعات بعينها، بخلاف الرمز الذي هو "أفضل طريقة للافضاء بما لا يمكن التعبير عنه معا لكن فرويد في مفهومه النفسي للرمز حصره في نتاج الخيال اللا شعوري الضيق¹.

فيكون بذلك استعمال الرمز من قبل الشاعر نتيجة ما خلفه من بعد نفسي واع أم غير واع في المبدع، إنه مرآة عاكسة لما في الوجدان، وعن الفرق بين الرمز والإشارة يقول الدكتور أحمد قيطون: «الرمز بضعة من العالم الإنساني الخاص بالمعنى، أما الإشارة فهي قارة على دلالة واحدة لخلوها من الانفعال واتسامها بالسكون وبعدها عن التجريد، وبتعبير آخر ينتهي كل من الرمز والإشارة إلى عالمين مختلفين، الأول إلى العالم الإنساني الخاص بالمعنى الجوهري، أما الثاني فهو جزء من الوجود المادي الفيزيائي²»؛ وعلى اعتبار المعطى الحركي والبدال السكوني يكون تفاعل الحاصل بين المعنى السطحي، والمعنى الإشاري على أساس اللغة وما يحيط بها.

هذا الاستخدام للرموز من قبل الشعراء في نصوصهم يزيد التلميح والإيحاء بدل التصريح والمباشرة ويخرج بالنص من الجمود إلى الإبداع الخلاق.

وباعتبار أن الرمز « لا يوجه الفكرة مباشرة وإنما يخاطبها من وراء حجاب³»، ذهب الدكتور عز الدين إسماعيل للإشارة بضرورة الأخذ بعين الاعتبار عند محاولة فك الرمز قائلا: « ينبغي أن يدخل في تقديرنا بعدان أساسيان هما: التجربة الخاصة، والسياق الخاص، فالتجربة الشعرية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم قديما، وهي التي تضفي اللفظة طابعا رمزيا بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرة الشعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم جديدا⁴».

إن هذا العنصر المهم في الشعر العربي المعاصر هو بمثابة معادل موضوعي في ظل خيانة العبارة التي تنزلق من الشاعر ويعود توظيف الشاعر للرموز على اختلاف أنواعها وأشكالها التاريخية والدينية والسياسية والوطنية الأسطورية.. لحاجات عدة والتي قد تتمثل في الحاجة إلى تغليف المعنى رغبة في دفع المتلقي وإشراكه في حل شباك

¹ ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977، ص: 37.

² أحمد قيطون، الرمز والتحديد المستحيل، مجلة مقاليد، العدد 01، جوان 2011، ص: 116.

³ عبد الكريم المناوي، توظيف الرمز الديني وتأويله في الشعر المغربي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، المجلد 03، العدد 09، 09/01/2022، ص: 405.

⁴ بوعيشة عمارة، الرمز الابتكاري في الخطاب الشعري العربي المعاصر، مجلة مقاليد، العدد 11، 12-2016، ص: 86. نقلا عن: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ط03، بيروت- لبنان، 1981، ص: 199.

الفكرة العميقة للنص، وقد يكون خشية السلطة فالرمز جعل من المفردة الشعرية أكثر عمقا ودلالة يكون بذلك عنصر اختصار ومفتاح نقد وإبداع آخر.

والحديث عن الرمز يروم بنا للصورة إذ أن «علاقة الرمز بالصورة ليست بالضرورة علاقة مفارقة، فقد تتعقد الصور، وتتآزر إيجابيا بحيث تبلغ درجة من التجريد تصلها بمشارف الرمز، وعندما يتحقق ذلك تتمثل لدينا الصورة الرمزية التي هي في الأصل صورة فنية وصلت من التجريد المعنوي مبلغا ارتفع بها إلى درجة الرمز في تجريده وإيجائه؛ فتلك هي العناصر المميزة للرمز¹»، خروجاً من التعبير المحدد إلى اللا محدود، إلى التعقيد والعجائية من السطحي إلى العميق والغامض تخطي اللغة المعيارية المباشرة إلى اللغة المنزاحة للغة الرمزية.

كما « يأخذ الرمز الخاص دلالاته من السياق والتجربة الشعرية لأنه رمز جديد غير اصطلاحي، ينبغي له بعض القرائن التي تدل عليه، لكن حرص الحداثة الشعرية على إلغاء الدلالة الوضعية واستبدالها بدلالة بنيوية غريبة، قد وسع من هوة المسافة بين الرمز والواقع، وزاد من كثافة الغموض التي تصل أحيانا إلى حد الإبهام تصدم القارئ، ولا تجد أي مسوغ لوجوده، ولا منطق فكري أو شعري يوحى بدلالاته²».

بخصوص ذلك أوضح أدونيس أن الرمز حين لا ينقلنا «بعيدا عن تخوم القصيدة، بعيدا عن نصها المباشر، لا يكون رمزا. الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيجابي، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة. إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر³».

كما أن الاستخدام العفوي للرمز يسهم في نقل الصورة والتعبير شعوري بطريقة أرقى وهذا ما يضيف على النص معنى خاصا، أفضل من إقحام المادة والموضوع في النص أو أخذه عنوة، ليشكل الغموض غير المرغوب فيه من قبل القارئ، كما يصبح النص مجرد كلام لا علاقة له بالشعرية ولا روح فيه، ونقصد من خلال حديثنا عن الغموض وما يرغب وينفر أن الإبهام « هنا معنى آخر غير الاستغلاق الذي يعني استحالة الدخول إلى عالم النص مهما بلغت ثقافة ومعرفة المتلقي، وإنما المقصود هو الغموض الذي يحيم على القطعة الأدبية، فيصبح الدخول إليها مقتصرًا على ذوي الإحساسات المرهفة التي تهيأ لها مشاركة الأديب الرمزي ببعض تأثيراته وترسماته الذاتية⁴».

فالرمز الديني والتاريخي والأسطوري على سبيل المثال يستخدم فيه المبدع مجموعة من الوحدات الدالة التي توحى بالعنصر الديني أو التاريخي أو الأسطوري مما يسهل على القارئ للوصول لدلالاته عبر ذلك الخيط الرفيع.

ذهب العديد من الشعراء الجزائريين المعاصرين إلى شحن إبداعاتهم بتوظيف الرموز واستخدامها في أعمالهم للتعبير تعبيرا مختلفا باختلاف الرموز، ويرجع هذا الاستخدام لإدراك معنى وقيمة الرمز في النص الشعري واعتباره

¹ علي فتح الله أحمد محمد ، تطور أنماط الرمز في الشعر العربي، مجلة الكلم، العدد04، 12-2017، ص: 10.

² إبراهيم رماني، الرمز في الشعر العربي الحديث، مجلة حوليات جامعة الجزائر، المجلد02، العدد01، 1987، ص: 38.

³ محمد الديهاجي، الرمز الشعري، القدس العربي، 28، مارس2019، <https://www.alquds.co.uk>

⁴ أحمد قيطون، الرمز والتحديد المستحيل، مرجع سابق، ص: 124.

كالمالح في الطعام، فاستند الشعراء الجزائريون على المخزون التراثي بما فيه الأسطوري الذي قد يرجع لكونه امتدادا للحاضر بالماضي القديم ويشعره بنوع من الحنين نحوه وفي ذلك ما يتداول من أساطير في التراث الأسطوري الشعبي لكونها مقوما شعبيا على نحو أسطورة " الغول " و " علي بابا " و "السندباد" و "وجلجامش" التي ترمز إلى المقاومة والشجاعة؛ وكذلك ما يعرف من أساطير عالمية أيضاً كأسطورة "عشتار" التي توحى دلالتها للخصب ومعاني الطبيعة و "طائر العنقاء أو "الفينيق" الذي يرمز لقوة المقاومة والصمود كما يحيل في معانيه إلى الصمود والرغبة في البقاء؛ وغيرها من الأساطير التي ترمي بدلالاتها الخاصة وفق السياق النصي.

ومن بين الشعراء المعاصرين الذين استخدموا الرموز نذكر على سبيل المثال: الشاعر حمري بحري قائلاً:

سيزيف يحيا في نزيف الحجر

يأكل خبزاً يابسا

يسمع صوتا يائسا يصعد دربا...

ينزل دربا...

سيزيف يحيا في نزيف الحجر

تفتح عيناه، يمشي صامتا

بين الصعود والنزول يحلم بالحب وأشياء كثيرة¹

استحضر الشاعر " بحري " رمزا من رموز العذاب والحياة الشاقة الصعبة، ف "سيزيف" يمثل في النص رمزا لمعاناة الإنسان وهو يعبر عن معركة الإنسان المعاصر من أجل البقاء، فكما تذكر القصة الإغريقية التي تصف سيزيف وهو يدفع الصخرة نحو قمة الجبل فتعود وتتدحرج من جديد مرات وكرات فنجد أن الشاعر وظفها ليعبر عن معاناة وجودية. وكان "نزيف الحجر" رمزا لاشتداد الألم وعمقه الذي صعب احتماله فأنسن الجماد منتقلا بالصخر الذي لا يشعر ومن كونه ذو طبيعة جامدة، وها هو في هذه الحالة ينبض بالحياة والمعاناة مما يضيفي شعورا بالكثافة وإعادة بعض الصورة من جديد.

كما نجد في ثنائية الصعود والنزول التي أدرجها الشاعر مثالا عن روح الحياة التي يحيا بها الإنسان والتي تكتمل دورتها بدافع الحلم كحالة للهروب من تلك المعاناة، فهذه التلميحات والرمزية في التعبير عن الفكرة الفلسفية العميقة حول عبثية الوجود فالشاعر ترك التفسير الذي حصل لسيزيف ومعاناته ومساحتها لتأويل المتلقي بما يتناسب وتجربته الروحية، فسيزيف يجسد تجربة إنسانية وقد يكون ذلك الإنسان المعاصر أو صورة للجزائري الذي يقاوم في ضعف. كما نجد حضورا بارزا لرمز الأوراس في النصوص الشعرية الجزائرية، هذه الصورة الرمزية التي تنتقل من كونها مكانا فقط إلى اعتبارها رمزا من رموز المقاومة والتحدي هي الأخرى من ذلك ما قاله الشاعر " عز الدين ميهوبي":

أوراس يلتحف الشهيد بصخره وتطير من كف الشهيد الأسهم

¹ حمري بحري، ما ذنب المسمار يا خشبة، منشورات أمال الجزائر، 1981، ص: 103،

وهناك يغتسل الصباح بنوره وتذوب من فرط الضياء، الأنجم¹.
تحضر الأوراس في نص " ميهوي " لتدل على حب الوطن والتعبير عن الانتماء وعراقة المكان، والأحداث التي ضمها تشهد له على تضاريس الثورة والثوار.
ومن جهة أخرى نجد الشاعر محمد مبسوط في قصيدته " أعوذ بالحب " التي يقول فيها:

لا تَبْنَيْسْ
ما زال طيفي في هواك يُحَلِّقْ
وقصائي منذ التقينا
لم تزل عذراء في ثوب الخجل
والحب يفقد خوفه
ويبيع آلام السنين
ويضمها مثل الأمل
وأنا هناك بلوعي
لا أستطيع سماعكم
فقصائدي لا تستعيد من الغزل²

جسد الشاعر مشاعرا من الحب العميق والمشاعر الجياشة للمحبيب في صورة رمزية، صورة مغيبة للآخر المحبوب وراح يسرد تفاصيل حكاية من الوفاء والتضحية وكأنه بشد على يده يكابد بها أشواقه خشية أن تصيبه لوعة الفقد والحerman.

كما نجد مفردات رمزية في المقطع فالطيف المذكور بمثابة خيط شعوري وهو الرابط في العلاقة بين الذكرى والشعور، كما ألبس القصائد صفة " العذراء " ليصبغ عليها سمة البراءة والطهر العاطفي.
فبذل من أن يصرح بالمحبيب المغيب كما عرف عن الشعر اختار الشاعر إضماره وعرضه رمزا لترك التفاعل للمتلقي ويرمي به في شباك النص تجعله يقف عن من يكون من خلال ألفاظه ومفردات الغزل وما يلاحقها من ألم الذي يخشاه عن محبوبه.

يمثل إتحاد الرمز في النص الشعري وحلوله تجربة شعورية من لدن الشاعر يضيفي على الأشياء والأماكن والألوان دلالة خاصة بها، كما أن استخدام الأسطورة يبعث على إعادة النظر والتأمل الفلسفي في أساطير البعث والميلاد باختلاف أشكالها توظيفاً مشاكلاً كان أو مغايراً حدثاً يمثّل في كسر المؤلف الرمزي حتى.

¹ عز الدين ميهوي، ديوان في البدء كان أوراس، دار الشهاب للطباعة والنشر، ط01، باتنة، 1985، ص: 07.

² محمد مبسوط، قد مسني الضر(شعر)، دار الجندي للنشر والتوزيع، ط01، مصر، 2017، ص: 51 ص: 52.

فالأسلوب المباشر لا يعطي التأثير الذي يقع به ما إن قارناه بالأسلوب الرمزي ولنقل عنصر الإثارة والتشويق التي نجدها متأججة عن طريق الإيحاء والإشارة، كما أن أسلوب الرمز يمنح النص آفاقاً وأبعاداً واسعة المدى جراء الغموض الذي يكتنفه باستعمال الرمز مما يفعل دلالاته، ويدفع بالمتلقي للبحث عن المعاني، مما يحقق متعة القراءة، وينتج من الإبداع إبداعاً آخر من خلال تأويله وتفسيره للرموز المستخدمة في النص.

الغموض:

الحديث عن الغموض كشكل من أشكال التجريب الفني في الشعر، هو حديث عن ظاهرة فرضت نفسها في النص المعاصر، وهو لم يكن معروفاً بالمكانة التي يحتلها اليوم من اهتمام وهذا راجع لكون الغموض في الشعر القديم يعتبر عيباً من عيوب الشعر (مقياس خلل وضعف)، به يقاس إبداع الشاعر ويستحب ما أمكنه الأمر أن يكون مباشراً بمعنى آخر أن يكون صريحاً وواضحاً.

إن الغموض بصفته شكل فني يتم استخدام الرموز والصور الشعرية لتعزيز تأويل وقراءات النص الأدبي من خلاله، أين تكون مساحة التلقي حاضرة لاكتشاف المعاني العميقة، والغموض يصنع حالة من الإحساس بالتجربة المعقدة التي تشركه بين الذات الكاتبة، وهذا ما مكن من اعتبار الأمر من البراعة بمكان وفيه من الجمالية ما تطرب له ذائقة الناقد والقارئ على حد سواء التي زعزعت الجمود الذي صبغ به الشعر العربي القديم في ألفته واعتباره عدواً للشعر وضعفاً للشاعر، وهذا راجع في جوهره لمحدودية الصورة بالرغم من بلاغة اللغة، فهذا هو الآن يلهم الناقد ويجعله في رحلة إبحار نحو أتون المعاني والمباني، إنه لمن أبرز مظاهر الحداثة الشعرية.

«ومن شأن المقارنة بين الجمال الشعري القديم وجمال الشعر المعاصر، أن تكتشف لنا عن بعض خصائص هذه الغرابة الملازمة للعمل الحديث، لقد انحصر دور الشعر القديم وفقاً لنظرة أدونيس في مهمة تزيينية أو غنائية، لأنه كان يطمح لأن يجعل أو لأن يضيف صفات الكمال على الأشياء، أما الشعر الحديث فيتمثل طموحه اليوم في أن يكتشف ويعري ما لا يقدر بصرنا أن ينفذ إليه، وإلى أن يتجاوز الظواهر ويواجه الحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله¹».

فاكتشاف الشعر الحديث هو رحلة البحث في غياهب النص، وتفكيك لما يثير القلق والدهشة للوصول إلى دلالة تربط خيوط النص ببعضه ببعض عبر وسائط الإيحاء والرمز؛ «وقد لعب الإيحاء دوراً بارزاً في رسم الفروق الفاصلة بين النص اللغوي العادي وبين النص الشعري الإبداعي، لأن الإيحاء هو الذي ينقل النص من صيغة المباشرة أو التقريرية إلى أفق أرحب وأوسع، حيث يمنحه القدرة على تجاوز الإطار المحدود لمجال التواصل الفوري، بين الناطق والسامع، وبمكّنه من حفر خندق سري داخل النفس الإنسانية؛ فيتحوّل النص الشعري نتيجة هذا الفعل الكيماوي السحري من الانغلاق إلى الانفتاح؛ ويعتبر الغموض أباً للإيحاء، باعثاً له، دون أن يعني ذلك، انفصلاً أو استقلالاً

¹ كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر (دراسة حول الإطار الاجتماعي-الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية)،

ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر، ط01، بيروت - لبنان، 1982، ص: 99.

فهما يسلكان درباً واحدة، الواحد إلى جنب الآخر، وقد يندمجان معاً فتصبح الكلمة الغامضة أو الصورة الغامضة هي ذاتها مثار وحي وتأثير على الآخرين¹.

هذا التلاقي الذي يحدثه الإيحاء بين أطراف العملية الإبداعية بين قارئ ونص، ويمكن من فتح التأويلات ويحقق للنص الشعري عميه واستمراريته، بعيداً عن جاهزية المعنى وانتقالاً لتساؤلات لا تنتهي عن النص محط الدراسة، ما يسهم في التفاعل بعمق أكثر، وقد كان للشاعر أبو تمام رأي غير مباشر عن الموضوع "وهو يوضح مدى وعيه بوظيفة الغموض وحلوله في وذلك في سؤال من قبل أحد المتلقين وجه له يقول: لم لا تقول من الشعر ما يعرف؟! فقال أبو تمام: وأنت، لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟²، فالفكر الإنساني السليم يسعى للبحث والاكتشاف لتنمية فكره وتغذيته لا الجمود والاكتفاء،

إن طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي للغموض في الشعر الحديث الذي يشتكي البعض منه، وليس التفننات الوزنية، أو اللغوية، أو المجازية؛ (...). والغموض السائد في العمل الذي يطرح هذه الرؤيا ليس غموضاً فعلياً، وهو لا يعود إلى القصيدة ذاتها، وإنما إلى الزاوية التي يتم النظر من خلالها إلى القصيدة³. فقد لجأ الشاعر الحديث والمعاصر لفرد معنى جديد وخلق.

ولتوضيح أهمية الظاهرة نجد أن هناك من يفرق بين فن النثر وفن الشعر بخصائصي الوضوح والغموض، بحيث يكون من طبيعة النثر الوضوح أما طبيعة الشعر تتمثل في الغموض، وهو صبغة تميز بها الشعر العادي من الشعر الرفيع⁴.

فالشاعر المعاصر لسان عصره، انعكس واقع الحضارة والترف المادي والعمرائي على واقعه الأدبي فتجاوز المؤلف بأشكال فنية ودلالات مغايرة، وتتمثل هذه الأشكال انطلاقاً من اللغة في صور ومعان ورموز مكثفة دلالية، كما نجد الموسيقى قد تنوعت وشهدت تطويعاً للنص ورحلة القوافي.

وفي جانب الموضوع نجد فيضاً واسعاً من المضامين المعاصرة والأحداث التي تحتاج المجتمع باختلافها وتنوعها فالغموض بهذا المعنى يتأتى من انعكاس لطبيعة الرؤية التي يتبناها الشاعر، ولا بد من التعامل بحذر مع ذلك، ولقد حذر الجاحظ من الغموض في الكلام؛ لأنه يقود صاحبه مباشرة إلى التعقيد، وهذا الأخير حسب رأيه هو الذي

¹ ماجد قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان (من عام 1945 إلى عام 1985) دراسات جمالية، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص: 211.

² ينظر: خليل موسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010، ص 129 ص 130.

³ ينظر: كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر مرجع سابق، ص: 104 ص: 105.

⁴ ينظر: ضامري مصطفى - العرابي لخضر، دواعي الغموض في الشعر العربي المعاصر، 10 / 10 / 2018، ص: 134.

يستهلك معاني الشاعر، ويشين ألفاظه، لذلك فضل أن يكون اللفظ رشيqa عذبا وفخما سهلا، ويكون المعنى ظاهرا مكشوبا وقرينا معروفا¹.

وهو مفهوم يتخذه أنصار القديم عنصرا من العناصر التي يدافعون بها عن نظرتهم، فمن بين الأسباب التي تعيق قارئ الشعر العربي أن القارئ المعاصر قارئ سرعة وصورة يبحث عن المعنى الجاهز والمتجلي ويرى في البحث إرهاقا ومللا، هروبا من النص المشحون بالخروقات والدلالات العميقة.

وقد ذهب أمبسون (Ampson) إلى «التفريق بين الغموض الفني والإبهام، وخلص إلى أن الإبهام ضار بالعملية الشعرية، في حين أن تعدد الإشارات فهو يضيف غنى وتعقيدا لبنية المعنى ولا ييهمها²».

هذا التمييز يوضح معنى تعدد قراءات النص الشعري ومسألة انفتاحه، كون الشاعر المعاصر يحتاج للصورة الشعرية والأبعاد الفنية التي تُفعل وتتفاعل مع النص هذا ما يسهم في غموضه وخلق مساحة تلاقي تجتمع فيها أفكار القارئ (الناقد) مع المبدع.

وفي ذلك ذهب أمبسون أيضا إلى اعتبار أن «الغموض يكاد في نظره يغطي كل شيء وله أهمية أدبية وفنية، وهو ناتج عن المجاز والاستعارة والنعوت والإيقاع، والذي يتضمن اجتماع معنيين أو أكثر في معنى واحد يكون الشاعر قد قصده في قوله: و"الغموض نفسه يمكن أن يعني التردد وعدم اتخاذ قرار بشأن ما تعنيه أنت بمعنى أن الغموض قد يعني القصد إلى العديد من الأشياء، أو بمعنى آخر الغموض هو احتمالية أن يعني الإنسان أمرا أو آخر أو الأمرين معا، كما قد يعني أيضا أن تكون العبارة معان عدة"³».

فالقصيدة الحديثة أو المعاصرة ذات بنا غامض، وهذا الغموض مرده لتوسع مفهوم الصورة كما أن الشعراء في هذا العصر لا يبنون فكرهم على تحديد اتجاه يدعون إليه، ولا يحددون الموضوع والغرض من القصيدة الواحدة حتى تستطيع أن عناصر التركيب ومدلولاته بهذا الغرض، فهو أيضا لا وجود له، بل يعمدون إلى إخفائه، ثم أن المعاني الجزئية والمضمون منطوق ومفهوم للتركيب لا ضابط لها. وهم يرون أن من دواعي الغموض للقصيدة الحديثة ما تتسم به من البعد المعرفي، حيث تنصهر الثقافات في صميم التكوين البنائي للشعر، لكن ذلك يعارض فلسفتهم التي تقوم على تحطيم اللغة ومدلولاتها، وتفرغ اللفظة والتركيب مما تحمله من دلالات⁴.

وأمام الإبداع الفني تنشأ تعقيدات لا تخدم النص بقدر ما تحد من تفاعله وتضعف تأثيره على الذات القارئة، لذلك وجب إدراك أن "الغموض مفهوما سلبيا، فبحسب الناقد يؤثر على الإبداع الشعري بشكل سلبي إذ يسهم في بلورة نصوص مستغلقة، ومن الأنماط اللغوية التي حددها والتي من شأنها تحقيق ذلك: المشترك اللفظي المحتمل إذ

¹ أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)، البيان والتبيين، دار الهلال للطباعة والنشر، ج 01، شرح وتقديم: علي بوملحم، بيروت- لبنان، 2012، ص: 132 ص 133.

² ضامري مصطفى- العراقي لحضر، دواعي الغموض في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص: 136.

³ المرجع السابق، ص: 135 ص: 136.

⁴ المرجع نفسه، ص: 136.

يقود المتلقي إلى التأويل الخاطئ، كذلك المعاظلة فهي تخلق في الشعر نوعاً من التباعد في مقارنة الدلالة المحتملة، وأيضاً المبالغة في التقديم والتأخير، وعدم وضع الألفاظ موضعها يؤدي إلى استغلاق الكلام، وهذا يحقق الغموض بمفهومه السلبي¹.

وتأسيساً على ما سبق نرى أنه من الواجب وجب إدراك القصد من الغموض لفهم مدى تحقيق العنصر الجمالي والفن في النص، وإلا كان مجرد تصنع ورمي بالنص في مربع التعمية والتلغيز لا جودة ولا حسن يصنعه سوى القول من أجل القول.

عرف الشعر الجزائري الحديث والمعاصر ظاهرة الغموض، وقد وظفه الشعراء في منجزاتهم كل بحسب أسلوبهم وطريقتهم في التعبير، فبالخيال يجعل للشعر روحاً وخاصة إذا ما تناغمت موسيقاه ودلالته وإيجاءاته انطلاقاً من اللغة وانتهاءً إليها.

وقد يحضرنا في هذا السياق ثلة من الشعراء الجزائريين المعاصرين ممن برزوا أفلامهم في توظيف هذه الآلية من التشكيل والتجريب الفني، نذكر من باب التمثيل الشاعر "عبد العالي رزاق" الذي رمز للسلطة المستبدّة التي طغت بحورها وظلمها على الشعب والفئة الضعيفة من حولها شعباً ودولة...؛ فكانت كلماته صرخة وثورة ضد الفساد، وقد استند على رموز في التعبير عنهم من مثل "دون جوان" الذي عرف بالخلاله و"دون كيشوت" الذي تبددت قواه:

كل المقاهي والشوارع والخوانيت التي يغتال فيها
الأغنياء ببادر الفقراء
باتت لـ "دون جوان"
و "دون كيشوت" يغني².

وعلى هذا النحو من ازدراء الساسة المحتلين والمتحايدين بمنصبهم سلك "عز الدين ميهوبي" مسلوكاً في ظاهره "الشكر" ومن قبله السخط والرفض، وهو منعي العتاب، ما يجعل المتلقي في حالة من التعجب والاستغراب إلى أن يدرك في الأخير إلى المغزى الذي يرمي إليه الشاعر، فبتتبع العبارات القائلة:

شكراً لكم..

هم يقرأون ملامح العار الموزّع في الشوارع
أرجلاً سوداء..

تفتح جرحنا المنسي

¹ فريدة مقلاتي، الغموض والإبداع الشعري في كتاب "ريحان الألباب وريحان الشباب في مراتب الآداب" لابن خيرة المواعيني الأندلسي، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، المجلد 06، العدد 02، 2021، ص: 126.

² عبد العالي رزاق، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 02، الجزائر، 1982، ص: 117

تفضح صمتكم¹.

تتحقق جدلية القبول والرفض في ثنائية الشكر والاحتقار أو الإزدراء؛ صورهم بالأرجل السوداء كرمز بؤس وتشاؤم على الأرض التي تدوسها أقدامهم، فتكون كالمشروط الذي يفتح الجرح إلا أن المشروط يفتحه لنشر العافية، أما حلولهم ما كان إلا لنشر الضر وعموم الشر. فالأرجل التي تقود الإنسان للخير وتحمله إليه أو تكون عكس ذلك لذلك صبغها الشاعر بتلك الرمزية ودال اللون الأسود هو الآخر الذي يرمز للحزن والأسى بدلالة سلبية وقد طغى في الأعمال الشعرية الجزائرية كلون يرمز لظلم المستعمر الفرنسي مما قدم لنا تلك الصورة عن الاحتقار والردالة التي هي عليها السياسة المستبدة في النص.

كما نجد في توظيف الشاعر "عبد العالي رزاقى" يقول:

وهي تمر، ولا انتظرت عودة السندباد ولكنها كبرت

في قلوب الجميع يشاطرهم حبها الزمن المستحيل

توحدت المرأة/ الرجل / الوطن/ الانتماء

وصارت رشيدة تحترف الرفض كالفقراء²

كثيرا ما نجد استعمال اسم المرأة في الأعمال الشعرية التي يوحي في معناه الظاهري إلى دال التغزل وما إن ينساب عبير الكتابة حتى تتضح عوامل دلالية أخرى تشير إلى أن المرأة في النص دال على حب الوطن التي تجسدت في هذه الشخصية، فرشيدة في نص "رزاقى" المرأة الطاهرة التي تأبى الذل والرفض وتعبر عن الانتماء، وتدافع عن شعبها ولها من اسمها طريقا لتوضيح المسلك وتيسير الزمن الصعب والمستحيل كما أورده الشاعر ولا تنتظر عودة "السندباد"؛ إن السندباد في النص الذي أمامنا هو الشهيد" الشهيد المتجدد بمكانته المعروفة التي لا تزول بذهابه.

يقول نور الدين درويش:

لست أخشاك

عجل أيا قاتلي

أطلق النار،

اقرأ على جسدي آية البطش

واشف غليلك يا سيدي بالكحول

ولكنني صرت عنقاء

أولد من رحم الموت

اقرأ على جسدي آية الخلد

¹ عز الدين ميهوبي، ديوان ملصقات، منشورات مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، ط01، سطيف- الجزائر، 1997، ص:

46ص47.

² عبد العالي رزاقى، الحب في درجة الصفر، ص: 115،

واقرع على نَحْبِ الانبعاثِ الطُّبُولَ
تهَيَّأْتُ للموت¹

إن حضور المكون الأسطوري المتمثل في صورة طائر العنقاء لدى الشاعر الجزائري لهو صورة مقاومة ورفض الظلم وهذا ما عرف عن الجزائري في نخوضه للثورة (الإحساس الثوري)، فكان حضور العنقاء حضورا مغاير، فذات الشاعر ترفض الزوال والضعف.

هذا الخرق والتجاوز الذي يتجلى في النصوص الشعرية العربية والجزائرية بصفة خاصة انطلاقا من البنى النصية المختلفة واستغلال النصوص القديمة في النصوص الجديدة عن طريق اللعب والتمويه، كما كان لاستعمال اللغة العامية وأساليب الحذف... من قبل الشعراء المعاصرين مشهدا من مشاهد الانزياح
فالملاحظ أن التجريب شكل ركيزة أساسية في الشعر الجزائري المعاصر لأهداف عديدة، والتي منها السعي للتعبير عن التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي شهدتها الجزائر في العقود الأخيرة.

كما اتسمت العديد من التجارب الشعرية بالبحث عن أشكال جديدة للكتابة، سعيا للتجديد وإيمانا منها بضرورة تجديد اللغة الشعرية واستكشاف آفاق غير مألوفة في التعبير، كما كان لانفتاح الشعراء على مختلف المدارس والمذاهب الفكرية دور في تلاقح الأفكار ومنه دمج الرمزية ومعالم الحداثة والتجريب في النصوص، كتوظيف تقنيات سردية وأساليب متطورة، من تلاعب بالأزمنة، والكلمات، والتراكيب اللغوية.

فساهمت التحولات الحاصلة التي مست التشكيل الصوتي (الموسيقى)، وما لقيته الصورة من تطورات دعتهما لأن تكون صورة شعرية ببعد أعمق، وأكثر تصويرا والأبعاد الدرامية والرمزية والأسطورية، جعلت من النص الشعري المعاصر يحتل مكانة تسمو في ضفاف النقد والتلقي.

فتتم إعادة بناء النصوص من قبل القارئ وفق ما جاء به العمل الأدبي شعرا على نحو القصيدة العمودية أو قصيدة النثر أو قصيدة الهايكو سواء من ناحية الشكل أو مما يشير إليه فعل التجريب ضمنيا

ما جعل الشعر العربي المعاصر والجزائري على نحو خاص يتحول من فضاء مفتوح على التجديد والمغامرة الأدبية، محاولا الخروج من دائرة القلق والتشاؤم والاضطراب، ومحاولا التعبير عن آلامهم تلك وآمالهم كمتنفس يستراح عنده أو به، فكان اللجوء للرمز بابا من أبواب صنع الدلالة الخفية وصنع غموضا يستهوي نفس القارئ الثاني مما أعطى قيمة جمالية إبداعية تمثلت في إعطاء الرمز خصوصية المبدع ذاته يربط بها بين واقع مر وراهن؛ من ذلك الأساطير التي وردت في النصوص واستعمال رمز الأوراس وعناصر الطبيعة والرموز الدينية على سبيل المثال لتغدو جزءا قارا في كيان الشاعر كمتراجم لإبداعاته، وما إن أوغلنا في النتاج الشعري نجد خصوصية المبدع والمكان تتجسد في عمله وهذا ما نسعى لمحاولة الكشف عنه من خلال تحديد الخطاب الشعري بالجنوب الجزائري لدى الشاعر أحمد حمدي والشاعر محمد الأخضر سعداوي والشاعر محمد الفضيل جقاوة، مع توضيح حقيقة التجريب

¹ نور الدين درويش، ديون مسافات، إصدارات رابطة إبداع الثقافية الوطنية، الجزائر، 2002، ص: 47.

الفني عندهم، فما هي الخصوصية التي صنعتها تجارب هؤلاء الشعراء وبم امتازت؟ و ما طبيعة هذا التجريب؟ سعيًا لمواكبة الموضة الحداثيّة وتحطيم النموذج؟ أم هو تجريب مبني على أسس معرفية فكرية؟!.

الفصل الأول

التيّمات الموضوعية عند شعراء الجنوب

(أحمد حمدي - محمد الأخضر سعادوي - محمد الفضيل

جقاوة).

الفصل الأول: التيّمات الموضوعية عند شعراء الجنوب (أحمد حمدي - محمد الأخضر سعداوي - محمد الفضيل جقاوة).

الشعر ميدان التعبير وتلاقى الشعور، ففيه تلتقي الذات مع ما تحمله من قضايا وآفاق؛ إن المتتبع لحركة الشعر منذ القدم يدرك أهميته في المحيط وفي الواقع؛ فقد عاجلت الخطابات الشعرية العديد من الموضوعات، قامت عليها عديد الدراسات والأبحاث، واعتبرت ميدانا للتحليل والمناقشة.

ولأن الشعراء كما يقول عبد المنعم خفاجي: «أبلغ من الكتاب استجابة لمظاهر الحياة، وأسرع تجاوبا مع أحوال المجتمع، وأشد تأثرا بأحداث البيئة وأعماق شعورا بأسرار الطبيعة، وأقوى إحساسا بنوازع الآمال والآلام¹»، وقد اتجه الشاعر المعاصر للتعبير عن وطنه وقضاياه الاجتماعية والسياسية والثقافية والدينية، ناهلا من منابع الصوفية أجواء خاصة للتعبير؛ كما استمد رموزا عديدة للتعبير عن قضايا وطنية وقومية من بينها المرأة والوطن وعناصر الطبيعة... تصريحاً أو تلميحاً في بعض الأحيان وهذا ما ذهب إليه على سبيل المثال نسيمه بوصلاح في كتابها "تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر"، ومحمد كعوان في "كتابه التأويل وخطاب الرمز".

تعددت أساليب وطرق دراسة الشعر وموضوعاته باختلاف النصوص، وزاوية النقد لدى كل قارئ وناقد، وبما أن دراستنا في هذا المضمار تنصب على موضوعات الشعراء، فالأمر يتطلب منا الاستعانة بالمنهج الموضوعاتي الذي يكشف عن خفايا النص مستندا إلى الدراسات الإحصائية وكذلك المعجمية ولكون المقاربة الموضوعاتية تنبني على «استخلاص الفكرة العامة أو الرسالة المهيمنة أو الرهان المقصدي أو الدلالة المهيمنة أو البنية الدالة التي تتمظهر في النص الأدبي؛ عبر النسق البنيوي وشبكاته التعبيرية تمطيها وتوسيعا أو اختصارا وتكثيفا. والبحث أيضا عما يجسد وحدة النص العضوية والموضوعية اتساقا وانسجاما وتنظيما²».

فكان اختيارنا لموضوع التيّمات الموضوعية على أساس كشف الأنساق الدلالية الكبرى عن طريق الوصف والتفسير؛ فالنقد الموضوعاتي يعتبر «التيمة أو الجذر تجربة، أو سلسلة من التجارب التي تؤسس وحدة محدودة في العمل الأدبي، تشبه الخلية الرحيمة، أو شبكة منظّمة من الأفكار الملحة³».

فمن خلال ذلك تتبين المضامين الشعرية وفحص طريقة تشكّلها وتشكيلها ومكامن شعريتها، هذه التيّمات الموضوعية في الشعر تأتي للتعبير عن القضايا والأفكار التي تشغل الشاعر ويحاول معالجتها في نصوصه، نحو قضايا الانتماء للوطن والتعبير عن الهوية، أو تناول موضوع الحرية والفقد...، هذه التيّمات تشكل محورا للتجربة الشعرية لدى الشاعر وتعكس اهتمامات عصره، كل وفق أسلوبه الخاص.

¹ محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي، دار الجيل، ط01، بيروت-لبنان، 1990، ص: 81.

² جميل حمداوي، المقاربة النقدية الموضوعاتية، مكتبة المثقف، ط01، 2015، ص: 10.

³ محمد عزام، وجوه الماس (البنيات الجذرية في أدب علي عقله عرسان دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 1998، ص: 13.

ومنه يأتي تساؤلنا عن ماهية التيّمات الموضوعية الغالبة لدى شعراء الجنوب؟ وهل هناك اتحاد في الموضوعات وما هو أثر هذه التيّمات على النصوص عامة؟.

لقد احتفى الشعر العربي بالعديد من المواضيع وهي مواضيع حركت الإبداع في الساحة الأدبية وأججت ناره، من ذلك التعبير عن الثورة الجزائرية والقضية الفلسطينية، والأحداث التاريخية بالعالم.

كذلك من ضمن الموضوعات التي غزت الساحة التعبير عن الغربة والاعتراب، وممن تحدث في الموضوع الدكتور محمد راضي جعفر في كتابه (الاعتراب في الشعر العربي المعاصر)، أيضا حليم بركات في كتابه (الاعتراب في الثقافة العربي)، وقامت أبحاث في الموضوع معبرة عن الاعتراب الروحاني كالاغتراب في الشعر الصوفي الجزائري للباحثة سنوساوي عمارية، وهي موضوعات تهم بالذات الإنسانية بآمالها وآلامها وتعبر عن هموم المجتمع وقضاياها فكان البحث في الموضوعات محاولة للكشف وتبسيط الضوء عليها وفهم رموزها، وهو مدخل من مداخل الإبداع وجمالية التلقي فكان من بين الدراسات " عز الدين اسماعيل" في كتابه "الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية"، والدكتورة "سماح بن خروف" في كتابها (من قضايا الأدب الجزائري الحديث).

« لعل أبرز سمة تطبع التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة هي انفتاحها على المآثورات من التجارب الفنية القديمة والحديثة، وعلى التاريخ والعلوم بشتى أنواعها على الصعيدين العربي والعالمي؛ وهذا الانفتاح سيؤدي بالأديب الجزائري إلى أن يتعمق في ما تركه السلف واستكشف مجاهيله اللامنتهية، والتزود منها لإثراء ما يقدمه للقارئ بخاصة جنس الشعر لأنه كان أهم لون أدبي انطلقت منه جل القضايا الفكرية والأدبية، حيث قدم الثورة والإنسان والوطنية والقومية والرومانسية والإصلاح، والتحرر بالإضافة إلى التجديد الذي كان حصيلة الاحتكاك والثقاف، ورفض الانغلاق على الذات¹».

وبالاقتراب من أعمال كل من أحمد حمدي ومحمد الأخضر سعداوي ومحمد الفضيل جقاوة، من خلال هيكلية عناوين الدواوين واستنطاق معانيها سعيا للوصول إلى فك التساؤل المطروح:

- هل هناك سعي للتجديد فيما يخص الموضوعات الشعرية؟
- كيف تحدت التيّمات الموضوعية عند شعراء الجنوب؟
- ماهي المحاور الدلالية الكبرى التي تجلت في موضوعات الشعراء؟
- ما الموضوعات الغالبة على قصائد الشعراء؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات اعتمدنا النقد الموضوعاتي والذي يتناسب مع مجال الدراسة الموضوعية، حيث سندرس كل شاعر على حدة:

¹ سماح بن خروف، من قضايا الأدب الجزائري الحديث، دار الباحث، ط01، الجزائر، 2021، ص: 10 ص11.

أولاً: التيّمات الموضوعية عند الشاعر أحمد حمدي:

الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر أحمد حمدي تضم ستة وتسعين قصيدة موزعة على أربعة دواوين شعرية جمع فيها تجاربه الشعرية من الشعر المعاصر، ففي ديوان انفجارات للشاعر أحمد حمدي والذي يضم أربعة وعشرين (24) قصيدة أما ديوان "قائمة المغضوب عليهم" فيحتوي على ثلاثة وعشرين (23) قصيدة، وديوان أشهد أنني رأيت به ثمانية وثلاثين (38) قصيدة، مع ديوان تحرير مالا يحرق الذي يضم إحدى عشر (11) قصيدة، ليختم أعماله بديوان القصيدة الذي عنوانه بـ "العمش".

1. التيّمات الشعورية (العاطفية والوجدانية):

كثيراً ما تعبر العاطفة عن حالة التأثر والانفعال التي تتشبع بها الذات، فتترجمها الروح المبدعة بصور متنوعة، يحاول من خلالها إيصال مشاعره السعيدة أو الحزينة بطريقة تؤثر في المتلقي، هذه التيّمات تنبثق من التجارب الشخصية للشاعر ومن السياق الثقافي والاجتماعي المحيط به، مما يمنحها طابعاً خاصاً وبصورة تجعل القارئ يتفاعل مع النص، بالنظر لما أحدثته فيه من عمق الإحساس.

ف نجد شكري عزيز ماضي قد صوّر العاطفة في صور محسوسة ومعنوية لكونها: «قد ترتبط بأمر محسوس فتوصف بأنها عاطفة حسية مثل عاطفة محبة الأم، وعاطفة الصداقة وعاطفة الولاء للوطن، وقد ترتبط بأمر معنوي فتوصف بأنها عاطفة معنوية، كعاطفة محبة العدل والأمانة والكرم، وكعاطفة كراهية الظلم والخيانة والبخل والرياسة»¹. لذلك ارتأينا ضم الموضوعات الوجدانية والإنسانية ضمن البنى الدلالية العاطفية وهذا ما ينسجم مع التعبير عن الحالة الشعورية كبنية كبرى تنطوي على أنساق وقيم تعبيرية تتفرع عنها قيم وجدانية كالحنين والرتاء والدعاء والغزل...، وقيم إنسانية كالممدح والرتاء...

وتتضح هذه البنى من خلال انفجارات نصوصه بخطاب كالحزن الذي اعترى المفردات في "نخلة الميلاد" أطلق عليه رماح التحدي صارخاً وداعياً إخوته إلى المواصلّة وعدم الاستسلام في "الفقراء والرماح".

لقد كانت انفجاراته الدلالية مفعمة بالتعبير عن مشاعر الألم من قلق وشوق وحنين، خاصة عندما حن لأيام الطفولة موظفاً الطبيعة بألوانها وصفائها، أيام عانق فيها قوس قزح، فاشتد قوس الحزن والألم على هذه الأيام التي نهش الاستعمار أمانها وخلف الحسرة، إلا أن الشاعر ركب التحدي، وكله أمل في غد أفضل معرباً عن انتمائه لوطنه ولقومه، فعانق هذه المشاعر وجسد هذه المواضيع بأسلوب يجمع بين عناصر الطبيعة من حنين للماضي وبقوالب التجديد مستعيناً بالصور الرمزية، والتي ستتضح معالمها أكثر في مبحث الصورة الشعرية.

تتجلى حالة من الحزن والقلق تتملك الشاعر في قصيدة "نخلة الميلاد" فيناجي محبوبته وكله انكسار وحنين لزمان مضى (زمان الطفولة):

« عرفت الحب

أطفالاً

¹ شكري عزيز ماضي، نظرية الأدب، ط01، الجزائر، 2013، ص: 151.

وأقواس قزح

آه عيناك إليك

منذ أن قشرت خوفي

وركبت القدر المحموم

في ليلي¹.

يستهل الشاعر موضوع قصيدته بالحب كموضوع مركزي في النص، منطلقا من عالم البراءة (الأطفال)، والجمال (أقواس قزح)، مما يساعد في رسم صورة بين عالم الطبيعة والشعور كتكوين لرؤية رومانسية، أو بمفهوم مغاير يحاول أن يشير إلى النقاء والجمال الذي يربط هذه التجربة الشعورية، لينتقل من عالم الطفولة إلى مغامرة القدر المحموم أين تتطور المشاعر وتعمق، فتتجلى معالم موضوع آخر ليس يبعد عن الشعور ذاته، موضوع يتمثل في محاولته لكسر حواجز الخوف والقيود، مشيرا إلى أن قوة الحب هي قودة دافعة لتجاوز الخوف بعزيمة وهذا ما ساعده في تجاوز تلك العقبات النفسية التي تعترضه في الإقدام على المجهول على الرغم من احتمالية المخاطر، وقد استخدم عبارات تعبيرية ذات بعد حسي وشاعري نحو (قشرت خوفي)، مما يوحي بشدة السعي نحو التغيير، ولكنها ضرورية للحصول على الحرية و السلام النفسي.

وهو يتجول باحثا عن الأمل نجده يواصل ركوب المخاطر، جاعلا من الرحلة المحفوفة بالمخاطر، وشكّل من الليل رمزا للتوتر والقلق العاطفي، متعديا الزمن الخطي إلى كونه بعدا رمزيا للتأمل، بين الحب كقوة ومغامرة. والشاعر أحمد حمدي في رحلة المشحونة بالمآسي في "حارة الأشواق" يجمع مشاعر الحب والشوق مواصلا رحلة العبور ولكنه عبور مكمل بالضجر واليأس:

«أرواحنا للحب!

عبرت حارة الأشواق

زائغ العينين....

أمضغ الصبار

وكنت يا حبيبي؛

صبية مجدولة الشعر

ينضح من جفونها؛

الهوى،

والصمت والضجر².

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة (1965-2014)، الأعمال الشعرية الكاملة (1965-2014)، موفم للنشر، الجزء

الأول، الجزائر، 2017، ص: 28.

² المصدر السابق، ص: 32.

فالحب في هذا المقطع تجربة إنسانية وشعورية عميقة تجاوزت حدود الجسد والمكان، لتعكس التزاما وتفاعلا وجدانيا عميقا، ويرتسم هذا العمق في لغة الشوق والمعاناة العاطفية التي اكتنفت العبارات التالية (حارة الأشواق) التي ترسم فضاء وجدانيا مليئا بالحركة والبحث، فيصبح الشوق طريقا يتخلله الضياع (زائغ العينين)؛ وفي عبارة (أمضغ الصبار: وهو تعبير قوي جراء ما يلاقه من ألم عاطفي)، ما يشير إلى التوتر ومرارة الاحتمال، إذ الصبار رمز للمعاناة والمرارة.

كما تتشكل رمزية الجمال في تصوير محبوبته ب(صبية مجذولة الشعر) أين يجتمع عناصر الجمال الخارجي (الشعر المجذول)، والحالة النفسية (الصمت والضجر) مُشكّلة براءة الصورة من ناحية وكتمها يعبر عن التوتر الداخلي أو الاغتراب العاطفي وربما وسيلة للتأمل ومعالجة الشعور.

فالنص يحمل صراعا داخليا بين الحب وما يرافقه من آلام وصمت وضجر، فكانت الحبيبة رمزا للهوى والإلهام لكنها من جهة أخرى مصدر لتوتر الشاعر فجمع في وصفها الجمال والضجر مما يوحي باضطراب أو تعقيد في العلاقة فكان الحب كتجربة روحانية وإنسانية يمكن أن يكون مصدرا للجمال والألم معا (الروح والجسد) وفق ما نجده في المقطع، بينما جمع بين الأمل والتوتر في المقطع السابق.

لتأتي قصيدة "أغنية" لتحنو على أكتاف الأمل بمثابة الملهم والمحفز على مواصلة الرحلة أين نجد الشوق مصحوبا بالقلق والأرق معنى الارتباب والغربة فهو يسعى لوصل محبوبته التي حالت الخطى دون وصلها وأرهقه التفكير بها.

« وفي كهوف الهوى المصلوب

ينهشني

بعد المسافات

والنيران

والأرق

وها أنا...

في خيالاتي وأشرعتي

أدغدغ الوتر الظامي

واحترق!¹

فالحب هنا يبدو كمعاناة أو كمأساة مستمرة مرتبطة بالحبيبة والضعف والانكسار، حيث صوره بصورة الكهف وصورة الهوى المصلوب مما يعكس موطن الأمن والعزلة (الكهف) الذي نهشه الألم والتضحية المتجسدة في عبارة المصلوب، وفي بعد المسافة، بسبب الغربة عن المحبوب وبسبب آلام الهوى، وقد جعل من رموز الشوق والمعاناة داعما له في سرد تفاصيل هذه التجربة (النيران - الأرق) وهما يمثلان الصراع النفسي والاضطراب الذي يعانيه؛ كما يرى في

¹ المصدر نفسه، ص: 34.

الخيال والأشعة وسيلة للابتعاد من ذلك الشعور القاسي شعور الألم، كما أن التناقض الحاصل بين الخيال (الأشعة -الوتر) والواقع المتجسد في (المسافات والنيران) يكشف عن حالة توتر مستمرة يعيشها الشاعر فهو يسعى إلى الخلاص والحرية عبر الخيال، لكنه ظل عالقا في دورة من التمني والحلم، ونجد في (دغدغة الوتر الظامي) الجملة التي توحى بقوة المقاومة من وحي الألم، فكان إبداعه وكتاباتهِ وترا التي يراد بها تعبيرا شعريا أو وقعا موسيقيا(عزفا على أوتار القلوب)، وهو يدفع ثمن ذلك بالاحتراق.

فالصورة النهائية التي تجسدها عبارة (أدغدغ الوتر الظامي) ثم (يحترق) تحيل إلى دلالة أن الإبداع قد ينبع من الألم، لكنه يدمر صاحبه في الوقت ذاته هذه الرؤية تجعل الحب والإبداع في النص مرتبطين بشكل مأساوي حيث يصبح الألم شرطا للإبداع أو الخلق الفني.

لتمتد فجوة الألم من عذابات العشق إلى التيه "(في مملكة القلق) ورغم محاولته في التقاط مجاذف الأمان لتخونه الوحدة ويتملكه الشك لكن التحدي أكبر في نفسه يذكر الشاعر نفسه به في كل لحظة يأس تهز وتر القصيدة:

وسرت بدون ركب.

في موجة الأيام،

في قلق الثواني.

يغتالي شكي،

وبعصف بي التحدي،

في زحمة الأيام،

في الطرقات وحدي.

ما من رفيق

في الطريق يشد زندي

أنا ضعت في قلقي و دري¹

فمن خلال المقطع نجد حضورا لتجربة ذاتية وعميقة متمثلة في مشاعر الوحدة والاغتراب، أين يتملك الشاعر شعوره بالانفصال عن الآخرين وعن العالم من حوله (بدون ركب - وما من رفيق)، هذه الكلمات تعزز هذا الإحساس بالفقد والاغتراب، وما يسهم في إدراك حالة التوتر التي تأتي عليها عاطفة النص ضغط الزمن الذي يترك أثره الخاص في الذات الشاعرة (موجة الأيام -قلق الثواني) أين كان الزمن مصدرا للاضطراب والمواجهة.

كما ينتابه الإحساس بالضيق والقلق وهو يسير بدون ركب وهو شعور يدمر الذات (أنا ضعت)، مما يظهر القلق كتيمة بارزة في النص حيث يعيش الشاعر في حالة من عدم اليقين والصراع الداخلي، فعلى الرغم من زحمة

¹ المصدر السابق، ص: 35 ص 36.

الأيام، إلا أنه يخوض الطرقات وحده، هذه العاطفة تبرز شعورا بالعزلة غير المقبولة في نفسيته، رغم التواجد المليء بالحركة والحياة.

فالإيقاع الداخلي الذي يظهر في المقطع يحمل بعدا دلاليا عن اضطراب المشاعر من استخدامه لأسلوب التكرار على نحو (في... الأيام، وفي... الطرقات، ما يعكس حالة القلق، ومحاولته للصمود أمام سوة الحياة. وتستمر نبضات الحزن والشعور بالضيق والاضطراب يعيشها الشاعر بين حنين وأمل، لينتهي به المطاف في دوامة من الأسى تدغدغه روح المجازفة والتحدى:

« في نهاية المطاف...

فالعالم في سرداب المجهول

يتمخض..

حوله..

حولي..

مشكلة¹!

إن الملاحظ على هذا المقطع افتتاحه بجملة (في نهاية المطاف) وهي جملة مفتوحة الأبعاد والدلالات، وكأن الشاعر أراد أن يحتزل الوجود في لحظة حاسمة ذات بعد نهائي، لتقودنا إلى (سرداب مجهول) وهذا يحيل إلى تعبير رمزي يعكس الغموض والخوف من المجهول الذي يحيط بالعام والفرد، وعن اختياره للفظه يتمخض التي تشير إلى عملية ولادة وانطلاق أو تحول ما حاصل، ولكن هذه الولادة تحدث في عالم مجهول ما يترك الإحساس بعدم اليقين والتوتر حيال النتيجة.

ويندفع نحو التعبير بشمولية عن العالم والفرد ككل من خلال كلمتي (حوله-حولي) ما يعكس العلاقة المتشابكة بين الفرد والعالم ما يدل على أن الإحساس بالمشكلة ليس شعورا ذاتيا فقط إنما هو شعور شامل ليختتم الكلام ب(مشكلة) دون أن يقدم لها حولا، وهذا ينم على الإحساس بالعجز أمام تعقيد العالم والمجهول، وهي كتصريح موجز ولكنه مكثف في الآن ذاته مما يترك النص مفتوحا لتأويل القارئ والمتلقي.

فكان المقطع يحمل تجربة فلسفية عميقة في الخوض مع المجهول والصراع في العالم، وهو ما يضع القارئ أمام تساؤلات عن معنى الوجود والعلاقة بين الفرد والعالم من خلال صوره الرمزية وكثافته اللغوية، يوصلنا الشاعر في التعبير عن حالة من القلق الوجودي.

ينحو الشاعر منحى وجدانيا في قصيدة "غزل" فيلجأ إلى محبوبته وكأنها تضمد جراح الأسى والحرق، إن نسج بنية الغزل في هذه القصيدة له بعد دلالي يرمي بدلالة عميقة تتمثل في بث فكرة الأمل التي تستهويه في لظى الأسى والحزن ففي معالم التغزل بمحبوبته جاءت صور تحتزل مشاعر تعلوها لهفة اللقاء بعد شوق وترى معالم الكمال فيها، إلا أنه في حرقه الصد والبعد غير مفارق، يقول:

¹ المصدر السابق، ص: 52.

وقلبك الجموح

من صده

أبكى غريب الطير

والسنديان

أنا...

لا أستطيع كتم الهوى

وهكذا العشاق منذ زمان¹.

ومن النصوص التي تعبر عن حالة التوتر المطبقة بين الصمت والرغبة في البوح، بين حلم وقهر وبين السكون والثورة الكامن، نجد التحدي بارزا في قصيدة "قمر الظهيرة" التي أهداها إلى ناظم حكمت، فهو لم يسكت كسكوت المغني الذي عشن الخذلان في كيانه.

« سكت المغني

وعششت في مقلتيه؛

طيوف أحلام ذليلة.

باتت ترمد في المخاض

ما...

ما تفجره البراكين

التي نامت طويلا!!

..سكت المغني،

وما سكت!!

"منور" والعمال في اسطامبول².

فالسكون الذي وقع في بداية المقطع يشير إلى توقف ظاهري عن التعبير، لكن العبارة "وما سكت" تنفي هذا السكون، معربة على أن المغني يحمل في داخله طاقة وحركة لم تطلق بعد، هذا التناقض يعكس حالة من القمع الداخلي الذي قد ينفجر في أي لحظة، ووجود الصور الحسية "عششت في مقلتيه" و"باتت ترمد في المخاض" تعبر عن حالة من الجمود والتوتر، مع اجتماع أحلام مقيدة ومكبوتة (طيوف أحلام ذليلة) فكانت الأحلام كصورة عن الأشباح التي تطارده في ظل الدل.

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 41.

² المصدر نفسه، ص: 47.

كما نجد في هذه الأحلام (باتت ترمد في المخاض) و(ما تفجره البراكين التي نامت طويلا) بمعنى هناك قوة ثورية مكبوتة، والبركان يرمز إلى حالة الغضب الشعبي أو التحولات الكبرى، والنوم الطويل يشير إلى حالة الثورة المؤجلة ولكنها حتمية لا بد منها.

وقد وضع الشاعر صورة السكوت من قبل المغني مقارنا بإياها بصوت "منور" والعمال في اسطمبول" ما يضيف بعدا اجتماعيا للنص، ذلك أن المغني ليس مجرد صوت فرد، بل رمزا للجماعة أو الطبقة العاملة التي تعاني في صمت، وباستخدامه لكلمة العمال يشير إلى أن القضية التي تشغله قضية نضال تحت وطأة القهر، أين تتداخل المعاناة من حالة الفرد إلى التعبير عن الجماعة.

فنجد أن الشاعر في هذا المقطع يعبر ويعالج موضوع القمع والكبت، والهجوم الجماعية، ويبرز قضية القهر الاجتماعي والحلم بالتغيير في سياق رمزي وشاعري عميق.

وفي قصيدة "فقير على صليب لوركا" تتجلى صراعات الإنسان مع الواقع والحياة بتعابير رمزية وجوذية، ونجد مشاعر الذكرى فيستنطق رحلة الزمن والتاريخ؛ ففارق الامتداد هو تعبير عن الانتماء بالدرجة الأولى، ونجده أيضا يدعو للتأمل في الأخير ولفهم المنطق... الذي تركه الشاعر لوركا، معربا في نهاية القصيدة عن حسرته عن مقتل لوركا الذي راح ضحية فهمه لِكُنْه الحياة:

« تخنقني شوارع المدينة

ويركض التاريخ للوراء

يلولب الأيام

في سخاء

يقتلني..

يسحقني

يا أخوتي

لوركا على الصليب مات

لأنه أدرك

ما تضرره

في سرها الحياة¹».

يظهر من خلال هذا المقطع أن الشاعر يعبر عن شعوره بالضيق والضغط الذي يشعر به في شوارع المدينة، هذا الضيق هو الذي يحصل داخل الفضاء الحضري والمليء بالحركة تحول إلى مكان خانق يشعر بغربته فيه رغم هذه السمات مما يعكس الضيق النفسي وضيق الواقع الاجتماعي، ويشير إلى كيفية تحول التاريخ والأيام بسرعة، عبر تقنية الزمن المعكوس (يركض التاريخ للوراء) وهي عبارة توحى إلى تكرار الأخطاء أو عجز الإنسان عن التقدم

¹المصدر السابق، ص: 50.

(يلولب الأيام في سخاء) التي تدل على أن الزمن يفعل فعلته بسخرية مما يجعل التاريخ عبئا ثقيلا يقتل الفرد، في ضل القهر والموت الذي يأتي جراء الشعور بالاضطهاد سواء من المجتمع أو التاريخ نفسه، كما يستحضر "لوركا" ذلك الشاعر الإسباني الذي اغتيل جراء الحرب الأهلية) مستعينا به في محطة يربط فيها النص بموضوع التضحية والشهادة (على الصليب مات لأنه أدرك ما تضره في سرها الحياة)، ما يفسر الفهم العميق لجوهر الحياة وقسوتها تؤدي إلى معاناة وجودية أو فناء.

فنص "فقيير على صليب لوركا" يجمع بين تيمة الغربة والاعتراب جراء العجز في مواجهة قسوة المدينة والواقع، فيصبح الزمن من خلال النص لا يسير بانتظام وخطية وإنما يتراجع ليعيد إنتاج معاناة جديدة ويصبح موضوع المقاومة جزءا من الوعي والتضحية والموت من هذا المنطلق هي نتيجة لفهم الحياة بعمق، ولوركا رمزا للتضحية والجمال الفني الذي لا يستطيع النجاة في عالم قاس، اتخذه الشاعر دالا للتعبير عن ذاته وكل ذات مضحية. لتبقى شعلة الانتقام من خلال التعبير عن أن كل الآلام تنم عن أمل سيقى نورا متوهجا لتحقيق الهدف والرغبة في التغيير ونيل الحرية والعيش بأمل يقول:

و تململت..

تألمت..

تألمت

وفي عيني نيران

رغبة¹.

هذا المقطع يجتمع فيه صراع داخلي بين الألم والرغبة، فالألم (تألمت) ومشاعر الحيرة والتفكير (تألمت)، والرغبة (وفي عيني نيران رغبة) هذا التنقل بين المشاعر يعكس قلقا داخليا قويا واستعمال صورة النار يعطي إحساسا بالعنفوان والشدّة، وتوظيفه للكلمات المتشابهة صوتيا تململت وتألمت وتألمت، يعطي نغما إيقاعيا خاصا يجعل من النص متماسكا.

بعد تحليل هذه المجموعة من المقاطع نستشف أن المواضيع التي اعتنى بها الشاعر وجدانية، تعكس بعمق شعوره تجاه الشأن الاجتماعي والإنساني، بالغوص إلى طبقات النفس السفلى، كما تعكس قدرته على مخاطبة المتلقي بمستويات مختلفة، ولعبت الأساليب من صور ورموز وإيقاع دورا في التأثير مما يؤكد قوة الكلمة الشعرية في التأثير والتعبير عن التجارب الفردية والجماعية.

2. التيّمات الانتمائية (الوطنية والقومية):

استلهم الشاعر العربي المعاصر موضوعاته من هموم وطنه وقومه فأخذ بمحاكاتها محاولا بذلك مراجعة الواقع من صراع الأمة العربية مع المستدمر وكل ظالم غاشم، فسخر الأدباء أقلامهم خدمة لقضايا وطنية تعكس انتماءه وحنينه للأرض، وللتغني بتاريخ الوطن وإنجازاته كالثورة التحريرية، وقضايا قومية على وجه الخصوص القضية

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 54.

الفلسطينية، التي اعتبرت بمثابة الروح للقلم العربي لاسيما الشعر منها الذي رفع لسان الثأر والرفض في وجع الظلم والطغيان....

نجد الشاعر أحمد حمدي في قصيدة "توضيح على منشور غزلي" في (قائمة المغضوب عليهم) تمتد المسألة وتعرض الأخبار بأسلوب غزلي (لعينيك رائحة الأرض/.... لعينيك عشب الموايل.../ لعينيك طعم الخمائل... لعينيك سحر الوطن.../ وعينك أسطورة...) لقد لجأ الشاعر أحمد حمدي لمد جدار الغزل برسم عيون الحبيبة في أحسن صورة ليجمع ما بين حبيبتين مدح المحبوبة وطنا وجسدا؛ لتتناغم مع الأنساق الانتمائية معبرا عن روح القومية مفجرا طاقاته التعبيرية في التعبير عن القضية الفلسطينية يقول:

«-إن في عينيك؛

ثورات؟

—دعيني؛

بل هنا في القلب غصة!

—وانتقاماً؛

سوف يمحو العار،

عن حيفا وغزة.¹

فالنص يتضمن الغضب الثوري المتولد من مشاعر الحزن والقهر، والتطلع إلى استعادة الكرامة والحقوق المغتصبة، وقد استمد من العيون ثورته، ومن القلب ألما ورغبة في الانتقام الشريف لاسترجاع الحق المسلوب، مشيرا إلى " مدينتي (حيفا وغزة) كرمزا للوطن المسلوب مما يضع القضية الفلسطينية كمركز في صميم المشهد الشعري، وتدمج الصورة الجمالية بالإيديولوجية التي يحملها الشاعر حينما تجتمع لغة التضاد بين (غصة -والانتقام) كتعبير عن ألم داخلي وألم خارجي، ويواصل الحديث كذلك عن القضية الفلسطينية وهو ما يعكس انتماء القومي وتضامنه مع أبناء أمته في كل المحن:

يا فلسطين هكذا البحر يمتد...

والفضاء طريقي..

والفضاء طريقي..

والفضاء طريقي..

يا فلسطين، أنت، يا جارة الأوهان²

هذا المقطع يعبر فيه الشاعر أحمد حمدي عن انتمائه العميق لفلسطين، ويخاطبها بكلمات تدل على اتخاذها رمزا للصمود والمقاومة، كما يحمل تكرار كلمة (فلسطين) دلالة على نداء عاطفي عميق للوطن، وتتماهى حدود

¹ المصدر السابق، ص: 54.

²المصدر نفسه، ص: 238.

الجغرافيا فيرتبط الشاعر عاطفيا وجغرافيا بفلسطين، وضم في حديثه البحر والسماء ليفتح المجال للتأمل في الوحدة والإتساع المكاني فالبحر عنصر يمتد بلا حدود، مما يعبر عن الامتداد الجغرافي والثقافي للقضية، وينادي فلسطين بأنها جارة الأوهان ما يوحي بأن المعاناة التي يعيشها الفلسطينيون قد أصبحت جزءا من الواقع اليومي ولكنه واقع صعب ومليء بالتحديات والصعوبات وفي الوقت نفسه يتمسك الشاعر بالحلم الفلسطيني رغم المعاناة.

وفي تكرار الشاعر لعبارة (الفضاء طريقي) قد تدل على أبعاد صوفية بحيث يخرج الفضاء من دلالة المادية إلى معناه الرمزي، الذي يمثل دروب الطموح والحرية والروحانية، هذه الأبعاد الروحية تكشف عن الرغبة في الانعتاق من القيود المادية للواقع الفلسطيني المأساوي التي تمثل مأساة أمة عربية عامة، وهذا التكرار يعزز الإحساس بالإصرار والعزيمة في الوصول إلى الهدف؛ ويتساءل عن متى ستنتهي الصراعات والدماء التي تسيل فيها:

أولم يأت! وقت

لنهاية

هذا العرض الدموي؟!¹

أما في قصيدة "أغنية للوطن والغضب" يث شكواه بعد ما حل في بلاده من تجبر الطغاة وحكم الغاب كله عزيمة وتحدي أمام هذه المضاربات:

يا وطني المحفور على جدران قلبي؛

زدي غضبا؛

أزدد حبا!!²

تنعكس مشاعر الانتماء والتمسك بالوطن، فيعبر عن علاقته العاطفية الشديدة بينه وبين وطنه، أين أصبح الوطن جزءا لا يتجزأ من ذاته، والحفر في القلب دلالة على الانطباع العميق أين يصعب محوه أو تجاهل هذا الشعور، فارتقى الإحساس من كونه مجرد مكان، إلى جزء من الكيان والهوية الداخلية للشاعر، وكله عزم على مواصلة النضال رغم التحديات، ففي غضبه هذا يشير إلى الاحتجاج والرفض للأوضاع الظالمة والقاسية والمتشابكة، فيظهر الحب كقوة دافعة للاستمرار في مقاومة الظلم فتكون العلاقة بين الغضب والحب هنا علاقة تكاملية تعزز طرف المقاومة في سبيل الوطن.

في كل مرة يعمد الشاعر لتكرار هذا المقطع وهو بمثابة دافع يقوده لمواصلة الطريق كما يحتتم بها نص القصيدة؛ إنه حب الوطن الذي حف في قلبه، معاتبا إخوته من كل الأصناف على عدم الصمت الممقوت.

هاهو الشاعر أحمد حمدي ينفجر مرة أخرى صارخا عن الصمت العربي في وقت وجب الانتفاض في حديثه عن القدس التي هربت الصفة منه في ما سبقها لتسقط في هذه القصيدة "القدس" فيراها في موطنه ومدينته وادي سوف":

¹ المصدر السابق، ص: 330.

² المصدر نفسه، ص: 152.

ذكرتك...!!

عند منعطف الوادي¹؛

فالقدس التي وقعت أسيرة في يد الأعداء أشعلت جذوة الأسف في القلب، معاتباً العرب على صمتهم ومحدراً

إياهم:

إنني في حمأة اللهب

حذار..حذار

وفي بقية من جذوة العرب

حذار..حذار²

إن الحديث عن (حمأة اللهب) المتقدة يوحي بوضع حرج أو أزمة شديدة، ويعتبر اللهب رمزاً للألم والاضطراب، وقد يدل كذلك على النار التي تساهم في تشكيل القوة والإصرار في الذات، فتكون صورة وهو في خضم المعركة والمواجهة القاسية، وتكراره للفظ (حذار) تظهر تحذيره الشديد من العواقب الكامنة التي قد تنفجر وتكرارها يعزز قوة الرسالة التي يوجهها للآخر من ردة فعله، وفي كلمة (جذوة العرب) يعرب الشاعر عن بقاء القوة والروح النضالية التي تحملها هذه الهوية (جذوة) تلك النار المستمرة التي لا تنطفئ، ما ينم عن أن ذلك الأمل والإصرار على المقاومة باق، وهو تعبير عن التمسك بالجذور الثقافية والعقائدية التي توحد العرب وتمثلهم كأمة واحدة فلغة المفارقة والتضاد تتجلى من خلال استعمال عبارتي (جذوة العرب) و(حمأة اللهب) بين قوة وضعف، فالعبارات توازن بين التأكيد على القوة الداخلية والتهديد الخارجي، مما يظهر صوراً متناقضة بين المعاناة والصمود؛ ويواصل تعبيره عن ارتباطه بهويته العربية: فأصرخ يا دمي العربي

تفجر...!

أحرق الأوهام

والقرصان

والذلة³

فهو هاهنا يصور الدم كعنصر أساسي في هوية وتشكيل ذات الفرد، فهو ليس مجرد ذلك السائل الساري في الجسد، بل عنصر يحمل معاني النضال والتضحية، ويعتبر رمزاً للقوة والثبات على المبادئ، فالشاعر يصرخ بهذا الدم العربي ليحشد الطاقات الوطنية في مواجهة الظلم والعدوان، ويدعو لتفجير القيود التي تكبل الشعوب العربية في سبيل تحقيق الانتصار على القوى الظالمة، ويدعو لنحو تلك الأفكار الخاطئة من توقعات وأحلام ووعود كاذبة أدرجها ضمن ما يسمى بالأوهام، والقرصان تشير إلى العدو أو الاحتلال وهو تعبير يصف به المعتدي ويرمز به للعدو الذي

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 81.

² المصدر نفسه، ص: 82.

³ المصدر نفسه، ص: 83.

يسلب الحقوق ويستفيد من هو أضعف منه، بينما الذلة تلك الحالة التي يسعى لفرضها على الأمة فالشاعر يريد من خلال هذا المقطع إيقاظ الشعور للأمة من حالة الانكسار تلك والضعف، فأصبح في رحلة يقاتل الأشباح وسط شعور الانتماء والوطنية وكأنه يقول (هنا انتمائي، وبين أحضان طبيعتي وبيئتي أرتمي). ونجد في "كان غريبا على الخليج" هذه القصيدة التي أهداها للشاعر بدر شاكر السياب، معاني الوحدة - الغربة والحنين) خليجه يرتاده الشك، وزورقه الشوق تجتمع الأساطير فتبكي طبيعته وتنتحب الدروب:

أنا غريب الدار في وطني

غريب الدار في وطني"

فتبكي في ضفاف الدجلة

الأشجار، والأحجار، والتربة:

غريب الدار... والغربة

غريب الدار... والغربة

غريب الدار... والغربة¹

فالشاعر يعبر عن شعوره بالغربة وعدم الانتماء في وطنه، حيث يشعر بالغربة والوحدة وهو يبكي على ضفاف الدجلة. يتكرر تعبير "غريب الدار والغربة" ليسلط الضوء على شعوره بالغربة، وهي ليست غربة مكان فحسب وإنما غربة في الروح والعقل، هذا المفهوم يعكس حالة من الفراغ الداخلي التي يعيشها الإنسان عندما يشعر بعدم الانتماء إلى محيطه أو أن هناك هوة وفراغ بينه وبين وطنه عند الانفصال عن الوطن.

كما نجد حضورا لقيم انتمائية من شعور بحس المواطنة والدعوة إلى التحرر وبلوغ النصر، اتخذ الكاتب قالب

الغزل في خطابه، من نماذج ذلك:

اسمك كان المبتدأ،

وكانت النهاية السقوط في العينين؛

اسمك كان المبتدأ..

يا امرأة؛ كالشمس؛

يا غزالة الصحراء؛ (...)

تنفجر الشهوات ..

يا امرأة كالشمس (...)

يا غزالة تدخل لب القلب دون رخصة؛

(...) أحبك.. إن الوجد يملأ خاطري!

¹المصدر السابق، ص: 99.

وعيناك في دنياي فيض مشاعر¹

تتجلى معاني الحب فيها ويرسمها في أحسن صور ليبلغ محور الوطنية في مواضع وليعبر عن الثورة وانخراطه في مسألتها فالقضية قضية الكل ف(اسمك كان المبتدأ) هو تعبير يراد من خلاله أن البداية لكل شخص هو وطنه وهو نقطة انطلاق الحياة لكل فرد، والوطن هنا هو المبتدأ وهو الأساس الذي ينطلق منه كل معنى وكل انتماء فالوطن هو المصدر الأول للحياة والانتماء، وفي جملة (كانت النهاية السقوط في عينيك) إذ يراد بالسقوط هنا معنى التوحد مع الوطن والغرق في جمال تفاصيله تاريخا وواقعا، والعين هنا صورة للوطن، كما قد توحى بدلالة الذكريات التي تشكل جسرا بين الماضي والحاضر، والسقوط لا يراد به الضياع في الذات إنما الانغماس الكامل في حب الوطن، حيث تصبح العلاقة أكثر ترابا واندماجا وتماهيا.

وفي قوله (أيا امرأة كالشمس) فهو لا يريد المرأة بل يراها وطنا ففي تسبيه الوطن بالشمس تأكيداً على أن الوطن هو المصدر الدائم للحرارة والقوة والطاقة، فالشمس تمثل النور والحياة والوجود في هذا السياق الوطني، مما يعكس كونها مصدرا للإلهام والوجود، ويراهما غزاة الصحراء) بمعنى جمال الوطن يمثل في صورة الطبيعة الفاتنة وحتى في أبعادها التاريخية والثقافية فالصحراء برغم قسوتها، لها أوجه جميلة تظهر جانبا خفيا وجميلا ووجها آخر للوطن، وهو الجمال الغامض والجاذبية القوية، والغزاة بذلك هي رمز للحرية والروح النقية لوطن يشكو من الاغتراب والتشتت الانتمائي، أين تنفجر الأحاسيس بالوطنية والتمسك بالأرض.

وإذا كانت العين تشير إلى الوطن كما ذكرنا سابقا فإن عبارة (وعيناك في دنياي فيض مشاعر) فالوطن هو الرؤية التي يحدد الشاعر من خلالها كل مشاعره وأفكاره، وهو ليس وطنا فقط وإنما فيض من المشاعر لا ينضب أبدا وهو يحرك حياته بالكامل

وتكبر تلك الغزاة فيراها في مقطع الحب والموت " أين تتضح دلالات العشق:

يا زارعين... الجرح

حيي غزاة،

وأنا الهوى في مقلتيها؛

شردت وكانت قيصرية²؛

إنه عشق الوطن الذي لا تفرقه جغرافيا المكان، فالقيصرية اسم لمدينة شرشال قديما أيام يوبا الثاني وأما كليوبترا فهو اسم زوجته (سيليني) فالرابط العاطفي الذي انبى في تشكل محو الحب الذي يتراءى للقارئ القصيدة من الوهلة الأولى.. إنما هو رابط امتداد وانتماء كما الرابط التاريخي الذي يحيل إليه فهم الحدث. فقد جاب البلاد من مدينته "الوادي" لشرشال مبديا إعجابه، وفي كل مرة يكبر حبه للوطن مما يزيد من تمسكه بها وعدم خوفه من الموت.

¹ المصدر السابق، ص: 117 إلى ص: 121

² المصدر نفسه، ص: 169.

(...) يا مرجبا

أيتها الموت

أن شردت قيصرية

مني¹

وكان لبيروت نصيب في نصوص أحمد حمدي فنجد الحزن يخيم في قصيدة "ميدان الموت-بيروت" وهو حزن على بيروت التي هز الحرب أركانها ولم يبق سلاما فيها عام 1976 خلال مذبحه "تل الزعتر" أين وقع فيها ضحايا وقتلى فلسطينيين ولبنانيين يقول:

رحت بيروت في هودج حزن

فإلى بيروت، من يحمل سلامي؟²

فالهودج هو عبارة عن هيكل يركب على الجمل واستخدامه قديما للترحال وفي حال الفرح كزف العروس... ولكن نجده في هذا السياق (هودج حزن) يعكس تناقضا واضحا، مما يوحي بأن الشاعر في حالة من الاغتراب الداخلي وهو يسافر إلى بيروت ولكن حاملا معه أعباء الحزن والثقل، فالرحلة ليست عادية وهي رحلة حزينة لمكان مصاب بالدمار والمأساة، وبيروت في السياق التاريخي استخدمها كرمز للدمار والوجع في قلب العالم العربي بسبب ما حصل لها من دمار وحروب وصراعات، فهو يقف وقفة حنين وقلق تجاه هذه المدينة الجريحة.

والشاعر وجه نداءه مباشرة إلى بيروت بتساؤل حزين فهذا السؤال يعكس الحنين والتشتت حيث أن الشاعر يعبر بأن نفسه محبوسة في حالة من الغربة أو الاغتراب ويبحث عمن يحمل سلامه، ويمكن أن يكون هذا الإعلان عن عجز الشاعر عن التواصل المباشر مع بيروت، ويعكس صعوبة العودة إلى وطن يحمل بالنسبة له ذكريات خاصة وعزيزة؛ والسلام قد يراد به رمزا للأمل والرسالة الإنسانية، أو بتمني حلول السلام والأمن لبيروت بعد كل ما حدث لها.

لقد ارتبطت التيّيمات الموضوعية الانتمائية بالقضايا التي تتعلق بالانتماء والتمسك بالوطن والشعور بمشاكله ومعاناته والدعوة للنهوض في سبيل تحقيق أمنه واستقراره وقد نوع الشاعر أحمد حمدي في أساليبه للتعبير عن هذا الانتماء الوطني والقومي بصور رمزية ولغة شعرية موحية.

3. التيّيمات الواقعية (وصف الحال ونقد الواقع):

قبل الحديث عن التيّيمات الواقعية عند الشاعر أحمد حمدي يدفعنا الموضوع إلى بسط فكرة الشعر والواقع، هذه الثنائيات التي نجد في ارتباطها ارتباطا الجسد بالروح، بين واقع معقد بأوضاعه ومتغيراته وبين أفكار ملؤها الشعور وتجسيد الانعكاس بأحاسيس، الشعر والواقع جمع ين المادة وتفاعلاتها في الذات الإنسانية.

¹ المصدر السابق، ص: 172.

² المصدر نفسه، ص: 190.

إن جودة التصوير الشعري للواقع ليس في تصنع الشاعر ولبس النص لباس الكلام عن الأحداث الراهنة أو المواقف التي يخضع لها الموقف الحالي، إنما الجودة في اختمار التجربة كتجربة فريدة ومتميزة حيث يكون التنسيق والتعبير بعفوية دون تكلف أو تطرف، من باب الانفتاح على الرؤى ونقد الواقع، فيجاري القلم الواقع معبرا ومصلحا بل وتتحدد القيمة التجريبية في التعبير من خلال تجاوز العرض والوصف والنقل إلى إثارة الأسئلة في الذات (القارئ/ المتلقي).

ولا يمكننا أن ننكر الدور الذي قام به الشعر باعتباره وسيلة من وسائل التعبير للشعوب وفهم واقعها وتوقعاتها (استشراف)، فالتيمات الموضوعية تمثل عنصرا أساسيا لفهم كيفية تعامل الأديب مع العالم المحيط به، ووسيلة للكشف عن المعاناة الجماعية والفردية في سياق اجتماعي وتاريخي.

ومن خرائط خطها الفقر والحزن على الوجه أتت تحولات في خريطة العقل لترفع قضية جوهرية عانى منها ذلك الفلاح الفقير... فهذه هي الصمت في قصيدة "تحولات في خريطة العقل":

سقط الإقطاعي:

دم.. دم.. دم

العدل.. العدل

سقط الظلم!¹

فالمقطع يظهر صورة عن تحرير المجتمع العربي من براثن الظلم والإقطاع، فيمكن فهم كلمة دم المكررة على أنها كناية عن التضحية التي يقابل بها الظلم بينما يشير العدل إلى القيم السامية التي يفترض أن تحكم المجتمع بعد القضاء على الظلم، ويستفاد من تكرار القوي لكلمة "الدم" ثم "العدل" أن النص ينطوي على شعور عميق بالرفض للواقع المظلم الذي يعيشه الناس في ظل الإقطاع، كما بالإمكان أن تحمل دلالة أن ربط العنف (الدم) بالتححرر (العدل)، وهو يراد به دعوة للتغيير أو التحول الاجتماعي الذي يكون في سبيل استعادة الحقوق والمساواة.

وها هو في قصيدة "أحاديث الفقراء" يرفع التحدي عاليا ليرفرف في التعبير عن الانتماء القومي أيضا ورفض التسلسل والخوف والخضوع للسلطة السياسية الظالمة التي يرضخ لها السلاحف فجاءت القصيدة على ثلاثة أبواب من خلال "قنديل" وكذلك في "الرفض" التي طبعها أسلوب التحدي والصمود:

رفضت أن أكون

في معمل السلاحف أفيون

رفضت أن يجربني

لساحة النسيان

جبان.

وطغمة السلطان، والأذنان.

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 93.

رفضت

ما قننه الطغاة

والحكام،

وهذه الأحكام¹.

نجد أن الشاعر في هذا المقطع استعمل تكرارا لكلمة (رفضت) وهو ما يعكس إصرار الشاعر على الرفض القاطع للمظالم التي تفرض عليه وعلى مجتمعه، هذا التكرار يعزز من الإحساس بالعزيمة والثبات في الموقف، هذا المقطع يوضح تعبيرا للشاعر عن معارضته الشديدة لسلطة الطغاة والأنظمة المستبدة التي تسعى إلى إبقاء الشعب في حالة من الركود والجمود عبر القوانين الجائرة والتخدير الاجتماعي، ذلك الرفض الذي يعبر عنه الشاعر لا يقتصر على رفض أن يكون جزءا من هذا النظام بل يمتد ليشمل رفض ما يفرضه الطغاة من تشيعات وأحكام، وكلمة "السلاحف" استعارة لبطء التغيير الاجتماعي في حين أن الأفيون يعكس حالة التخدير والاغتراب الفكري الذي تعيشه الشعوب، إما بفعل القهر أو بفضل محاولات الأنظمة لتبديد الوعي الفردي والجماعي.

هذا الرفض الذي يتبناه الشاعر يتجاوز موقفا شخصيا ليشمل موقفا سياسيا إذ يرفض التسليم بالظلم، وهو بهذا ينحو منحى ديمقراطيا بالنظر إلى دعوته للحرية ومقاومة الاستبداد؛ هذا الانفجار التي تفتق من صمت خلفته حالة (اليأس) وقد رفع صوته بمختلف الصيغ والأساليب:

والله ما نبطل غنايا

والله ما ندرق فيه

جبته عن كل الثوار

وال في قلبي ما نخبيه²

فهو يبرز توجهه وانتماءه للحركة الثورية، فـ"الكل" تقدم دلالة الشمول والعموم لكل من يقاوم الطغيان، وهو يشير إلى التحام الفرد بالمجموعة في المهمة وفي سبيل العدالة، ورد المظالم وهو بكل شفافية وعزم يرفض ويتمرد دون استسلام، ويجد في غنائه الذي يخرج في هذا الكلام من كونه فنا إلى كونه نظاما ونضالا وتعبيرا عن الحرية والمقاومة الفكرية والعاطفية. لأنه لا مجال للصمت الذي حصل فما يخلد منه إلا الهذر ويسقط بالقاع بدل سقوط من سقوط صمت الفواصل لأن المجال مجال تحدي وبلوغ المرام فيقول الشاعر:

(القهر ما ينفعش

والحر ما يرجعش

¹ المصدر السابق، ص: 64.

² المصدر نفسه، ص: 69.

حتى يحجب العرش

أو النعش.¹

ويأتي الحديث عن الفقراء في قصيدة "الفرقاء والرماح" يوضح انتماء هذه الفئة بمشاعر من اللفهة والشوق وهو شوق للأرض والحرث..:

..ونحن الفقراء

يا رفاق

قلوبنا بالضمأ المحروق

يعصرها اشتياق

لعالم الخيرات والضياء!²

هذا المقطع يحاكي معاناة الفقراء، المعاناة التي لا تقتصر على الفقر المادي بل تشمل أيضا الشعور بالعطش الروحي والوجداني وذلك نتيجة لغياب العدالة الاجتماعية، فصورة الضمأ المحروق تعبر عن حالة من العوز والتطلع المتواصل لأوضاع أفضل وهي استعارة تبرز الألم العميق المرتبط بمشاعر الحرمان والظلم. والاشتياق في المقطع يمثل الرغبة العميقة في تغيير الواقع، وهو اشتياق لا يقتصر على الأشياء المادية فقط بل يمتد إلى الحاجة إلى الأمل والنور، لتحقيق العدالة والحلم بعالم الخيرات والضياء يشير إلى الأمل الذي يبقى مرتسما رغم المعاناة، لتأتي رياح الرومانسية الندية بتفاؤلاتها وتفاعلاتها لتنقش فلاحا حاملا ملهما مشحونا بطاقات التحدي يستمد النور من ضوء الشمس، ويراهما كقبعة تلتهم الصبر تأتي بعد رحلة من الأعاصير: «.. كعنقوان غابة؛

كان؛

وكانت أرضه معطاء،

رغم سنين العقم والجفاء

تمتلئ الخوابي

وتنحني السنابل

وتعقب السواقي،

وتنتشي الزهور،

والطيور،

في سباق³».

¹ المصدر السابق، ص: 72.

² المصدر نفسه، ص: 111.

³ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 62.

وهذا النص يستعرض فكرة التجدد والخصب في سياق الطبيعة التي كانت قد عانت العقم والجفاء، ولكنه يواصل التوجه نحو النمو والعطاء، مستندا في تصويره لهذه الظاهرة بصور حياتية معبرا عن التحولات الكبيرة التي تحدث بعد مرحلة من القحط والجفاف، فكانت الطبيعة كرمز للحياة وكمرآة لحالة الإنسان والمواقف الداخلية التي يمر بها فتبزع رياح النصر بعد رحلة اليأس.

ومن الموضوعات التي سلط الشاعر أحمد حمدي الضوء عليها "الطالب الجامعي ومعاناته" في قصيدة عنوانها "جامعي" عن شعور الطالب الجامعي بالحزن والضيق:

بعدما حاصرته الديون!

وقف الجامعي الحزين؛

يتأمل أسئلة الامتحان،

وأوراقه،

وبقايا المكان؛

الذي لم يعد كالمكان.¹

ف نجد هذا النص يعكس حالة من الحزن والضيق التي يمر بها الطالب الجامعي (الحزين) الذي يعاني من الضغط النفسي والديون التي يراد بها العبء النفسي وليست الإلتزامات المالية فقط، ما يجعله في موقف عجز وتشقت، هذا الأسلوب الشعري لدى الشاعر دمج فيه بين التعبير عن الحالة النفسية والتصوير الواقعي المكاني، معتمدا على تقنيات سردية وشعرية للتعبير عن المشاعر وعلاقتها بالمكان، مما يمنح النص عمقا شعوريا يتجاوز الكلمات العادية وبالنظر إلى الأسئلة التي ترى على أنها أسئلة امتحان قد توحى من ناحية أخرى على أنها هي أسئلة قائمة أفرزتها الحياة، فالامتحان هنا يمثل تحديا يواجهه الفرد في حياته اليومية حيث يصبح فحصا للحالة النفسية والقدرة على التحمل ومواجهة الصعوبات، والتأمل الذي أورده الشاعر هو محاولة لإيجاد حلول وإجابات لهذه التحديات.

إن اختيارات أحمد حمدي تعج ببنيات دلالية متضادة تحمل من معان الحزن والأسى الألم والقلق حيننا وتتساقط حقولا دلالية بعبارات الأمل والتحدي ورغبة المقاومة أحيانا أخرى، إلا أن هيمنة الرؤية السوداوية في الديوان هي التي اكتسحت موضوعات الديوان فكان الانفجار انفجارا داخليا دفع الذات الشاعرة للتعبير والإفصاح، محاولا الانتصار بصرخة الأفكار وصرخة النصر إلا أن الألم صاحبه وسحبه وهذا راجع لواقع عايشه الشاعر؛ وقد صرح الدكتور "أحمد ختاوي" في مقال له قدمه عن هذه المجموعة إلى أن: الشاعر أحمد حمدي سيطرت عليه فكرة الانهزامية حتى آخر سطر في المجموعة التي امتدت من 1965 إلى 1974 ما عدا سنتي 1972 و 1973 العقيمتين؛ يقول: حيث تأثر كثيرا- وقتها- بالتيار اليساري، وقد عاصرت وعاشرتة عن قرب - كشاعر وكفريق وزميل وصديق في اتحاد

¹المصدر نفسه، ص: 347.

الكتاب الجزائريين، الأمانة التنفيذية، حيث كنا نشغل معا مناصب أمناء وطنيين باتحاد الكتاب الجزائريين(الهيئة التنفيذية) في الفترة ما بين 1981 و1985، أعرفه أيضا أنه تشبع من ثقافة اليسار(حسين مروة وغيره)¹.
وقد توالى الأفكار في قائمة المغضوب عليهم من أول قصيدة انطلق منها في الديوان لكن ومع تضارب الثنائيات الضدية ما بين التعبير عن الموت والحياة والتعبير عن الساخطين والراضين عن السياسة والوطن والقومية، وهي رحلة امتداد إلا أن الشاعر أحمد حمدي حاول في هذه المجموعة أن يخرج من نظرتة التشاؤمية بطريقة رومانسية بمواضيع يستعمل فيها طابعا غزليا، إضافة إلى رسالة التحدي التي يبعثها للنهوض بقوة لاستنهاض الهمم واسترجاع القوة.

لقد شكل الوطن محورا هاما في التعبير عن قضايا عديدة هذا الوطن ببحره، وصحرائه نخيله ورماله، فلاحه وساساته، كما تحدث عن الشهيد وما كان يطمح إليه في إرتقاء بالوطن والنهوض بوضع جيد، إلا أن وراء كل هذا المضيق والعبوس أمل وبريق قائل: (ستسفر عتمة الفجر؛ وإن طال الزمان بها؛ بشائر.. بسمة نصر)²
وقد بنى الشاعر بأدواته وأساليبه مواضيع هامة وهامشية مصورا الحالة النفسية والاجتماعية والاقتصادية، ومبرزا فكره أو إيديولوجيته رافضا كل أشكال الظلم والاستبداد، وداعيا للنهوض والمقاومة والمواجهة لتحقيق العدل والنهوض بمجتمع عربي موحد.

¹ أحمد ختاوي، أحمد حمدي بين الانفجار الباطني والتأجج(مقالات ودراسات)، طنجة الأدبية، 13-09-

[_https://www.aladabia.net/article-7871-1,2011](https://www.aladabia.net/article-7871-1,2011)

² أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص:458.

ثانيا: التيّمات الموضوعية عند الشاعر محمد الأخضر سعداوي:

بعدها درسنا التيّمات الموضوعية عند الشاعر أحمد حمدي وتلمسنا مواضيع التجريب والتجديد فيها، نتطرق إلى شاعر آخر من جنوب الجزائر وهو الشاعر محمد الأخضر سعداوي من منطقة تقرت له (34) أربعة وثلاثون قصيدة موزعة على عمليّن المجموعة الشعرية الأولى معنونة بـ " صرخة الميلاد" تتضمن (18) ثمانية عشر قصيدة، أما المجموعة الثانية فجاءت بعنوان "لا شي أغرب" تضم (16) ستة عشر قصيدة.

1. التيّمات الشعورية (العاطفية والوجدانية):

كثيرا ما كتب الأدباء عن المرأة فكانت لهم وطنا وملجأ وسكنا وأي امرأة كالأم، وخاصة إذا كان الكاتب شاعرا، وذلك لخصوصية التجربة الشعرية من خلال اللغة التي تتناسب مع هذه المشاعر القوية. يزخر الشعر العربي قديمه وحديثه بمواضيع عن الأم باختلاف وسائل التعبير والتجسيد - رمزا وتصريحا - فكان التعبير عن الأم بمثابة التعبير عن روح واحدة في جسدين، اختارها الشاعر بالوصف وخصها بالمدح بمشاعر من التقدير والعرفان.

ف نجد محمد الأخضر سعداوي في قصيدته " إلى سيدة النساء" يرى الأم مصدرا للأمن والتحنان، أين تتجلى صورة الأمن بعد شدة الواقع وقساوته، فيجد واقعه المرغوب والمأمول فيه باللجوء إلى مصدر الأمن، وكله خضوع واطاعة وشوق للقاءها، كما تتجلى مشاعر النبل والوفاء من خلال اعتبار حضن الأم الدافئ لا يقصر على الطفل في مضجعه أو بزمان محدد من عمر ولدها:

إذا ما الدهر جرعني كؤوسا من الأهات والأحزان تترى
أأنسى عامدا أو حين سهو فؤادا كالربيع يشع بشرا
سقاني سلسبيل العطف عذبا وقاني برد نائبة وحر
صنيعك أم جل عن الكلام ففاض القلب والإحساس شعرا
فمدي لي ذراعيك احضيني أنا طفل وإن عمرت دهرا¹.

وقد بدأت القصيدة بوصف المعاناة من خلال (كؤوس الأهات والأحزان) ما يدل على صراع أزلي بين الإنسان والزمن، أين تتماس الأحزان وتحتمر، وهي صورة رمزية تعكس مرارة التجربة الحياتية، وقد كانت عند الشعراء قديما مصدرا للمتعة والنشوة، وهامي الآن وسيلة لإيصال قسوة الألم الذي يجرحه الدهر للشاعر، كرمز للألم والقهر الذاتي، والأم فيها مصدرا للأمان والحب والعطاء الصافي، ونجده في ختام المقطع يوضح رغبة داخلية في العودة إلى الطفولة حيث مكامن البراءة والسلام.

ومن عمق التعبير عن عاطفة الابن بوالدته يأتي التعبير عن عاطفة الأخوة، هذه العاطفة التي وإن كان لها نصيب في الشعر والأدب فإن نصيبها في النقد والدراسة والتحليل قليل.

¹ محمد الأخضر سعداوي، صرخة الميلاد (مجموعة شعرية)، دار هومة، 2003، ص: 12، ص: 13.

إن رابطة الأخوة رابطة تحمل العديد من المعاني والقيم النبيلة، وقد سعى الكثير من الشعراء قديماً وحديثاً إلى تجسيد معنى من معانيها، التي تعبر عن رابط من الروابط الإنسانية القوية والاجتماعية؛ وها هو محمد الأخضر سعادوي نجده في "أغنية سمية" يجد هو الآخر في الأخت أنيسة الروح يقول فيها:

كلطف الرهام إذا ما انتشى بخمر الصباح.. خيال سمية
...أشحرورتي.. حديثي فأني أراك كعصفورة مشرقه
دلّالا وحسنا تدلى رطيباً وخمراً حلالاً زلالاً صفيه
حديثك إما تهادى بأذني كعرف الكمان لحونا شجيه
فجد وهزل وبعض خيال عجيب تراني أقول أخيه¹.

فيلجأ إلى الطبيعة حيث يستحضر من عناصرها معان عميقة وصفات رقيقة، متأتية من رقة الشعور والتعبير فتكون الأخت في صورة الرهام بمعنى المطر الخفيف الضعيف الذي يأتي في الصباح فيشدو عبقه وينتشي، وكالفجر يعطور زكية فالأخت وهي (الأخت الصغرى للشاعر) صوتها شجن يكفي من الأمر وجودها وصوتها الذي يملأ أرجاء المكان بل وحتى خيالها، فقد اعتز بأخته وبمكانتها ومدحها بصفات على نحو (دلّالا وحسنا) وهو ما يعكس حبا واعتزازاً عميقاً بها، مشيراً إلى مكانتها الفريدة في حياته أين يجتمع المحاسن من بساطة ورقة وجمال، كما استخدم الشاعر خيالاً ممزوجاً بالواقع من خلال عبارة (خمراً حلالاً زلالاً صفياً) ما يدل على كونها مصدراً للفرح والطاقة الإيجابية في حياته، بأبعاد تدل على الطهر والنقاء، وقد جمع المتضادات في وصفها كالجد والهزل لتكتمل الصورة بين المرح والحنان، ما يمنحها وصفا لشخصية مكتملة الأبعاد.

وفي عبارة (أخية) وكأنها إعلان وتصريح بتلك العلاقة التي تربطه بها، والتي تنم عن قرب شديد، معززا فكرة المدح الأخوي النقي، وتدل على أن جميع ما قام بوصفه في النص موجه لشخص عزيز (الأخت). ومن علاقة المحبة التي تتشكل من عاطفة البنوة والأخوة علاقة لا تشوبها شائبة وسوء أو أية مشاعر سيئة، نجد الشاعر يتجه في قصيدة "عجب عجاب" للتعبير عن مشاعر الغدر والخيانة حين يقول:

كان لي حلم كأني أمتطي معك السحاب
نحو أفق قد عبرنا في أحيان عذاب
(...) كان لي حلماً ولكن بات ضرباً من سراب
حين لم ترعى وفاء حين خطأت الصواب
ثم أعلنت انتحارا بيننا دون ارتياب
ارحلي مثل الشتاء واسحبي فرش العذاب
(...) ليس يحوي قبح أنثى حسنها عجب عجاب²

¹ المصدر السابق، ص: 21.

² المصدر نفسه، ص: 24 ص 26.

فالنص يحمل خيبة أمل مؤلمة في علاقة كانت تحلم بكل ما هو جميل لكنها انتهت بوجع وألم الخيانة، وقد استخدم صورا قوية ومؤثرة ليصف بها الانتقال من الأمل إلى السراب، ومن الحب إلى التحرر، وتجمع لغة المفارقة والتضاد في النص بجمع التناقضات العاطفية والتعبير الرمزي العميق مما يجعل القارئ يستشعر تلك العاطفة الصادقة والمؤثرة في الآن ذاته، فقد ابتدأ الكلام بحلم مشترك يدل على قوة الأمل والرغبة في السمو (أمتطي معك السحاب) ولكنه انتهى بالخذلان والخيبة نتيجة الخيانة وعدم الوفاء (حين لم ترعى وفاء)، وما يدل على انتهاء تلك العلاقة قطعاً (أعلنت انتحارا بيننا) ما يدل على ألم عميق ومأساوي، وهو يدعو للخروج من هذه المعاناة التي سببت الألم (ارحلي مثل الشتاء) ما يعكس رغبته في التخلص واستعادة السلام الداخلي، وقد استند للشتاء كرمز على نهاية وبرودة العلاقة وحتمية نهايتها، فهذا الحب قد قوبل بالغدر والخيانة فمن كان يفترض أن تأنس بها النفس وتخفف عنه الشدائد، تسببت له تحقيق ألم ووجع، هذه المفارقة بين مشاعر الحب والكره بين الجمال والقبح (ليس يحوي قبح أنثى حسنهما عجب عجب) يظهر ذلك التناقض بين ما هو ظاهري من جمال وباطني كقبح داخلي متمثل في الغدر والخيانة، مما يدل على عمق التأمل في المعايير السطحية للجمال، وهو في حقيقة تناقض عاطفي يعبر عن صدمة الشاعر من تلك الخيانة، كما اجتمع الحلم مع السراب ليوضح الفرق بين الأمل والواقع؛ ومن هذه الخيالات التي امتدت إلى الواقع وسببت له جراحا وبؤسا في ذات الشاعر فأنشد قائلا:

لمن ترجو جراحي أن تغني فترقص حولها زمر الرذيلة؟¹

ومن جهته نجد أن فكرة الصداقة وتأثيرها قدمت في تجربة تفاعلية جديدة من خلال اعتماد الحوار الشعري كلقاء افتراضي وبأسلوب شعري بمشاعر مفعمة ملؤها الشوق للقاء والحنين وتمني اللقاء والوصل باختزال المسافات كاختزال المواقع فأنشد بها يقول:

.. وماذا عنك من بعد الغياب وصُفْرَةٌ عُمْرنا في الإغتراب
وَوَحْشَةٍ دَرَبنا منذ افترقنا نُجْمَعُنا مَحَطاتِ العذاب؟
... وأضبطُ ساعتي كالأمس دوماً على وَعْدٍ تَأَخَّرَ في الإياب
أحادثُ خاتماً أو مِشْطَ شَعْرٍ أيْنهما لَحِينٍ بعض ما بي
أَجْسُ خَوافِقَ اللحظاتِ شوقاً لَعَلَّكَ في المنامِ تَذُقُ بابي²

وقد تحدث الشاعر عن الشوق والوحدة بعد الانفصال معاناة البعد عن المحبوبة يسأل عن حالها بعد الغياب وعن الألم الذي يجمعهما، معبرا عن رغبته ضم ساعة لقاء رغبة في التواصل والتحدث معها إن برسائل أو بالشعر، يعبر بها عن شوقه للحظات السعيدة التي قضاها معاً ويرجو أن يحلم بزيارتها في أحلامه.

فكان الرد من قبل المتلقي بقوله:

لَوْجْهكَ صورةٌ في كل حيٍّ ومقهى أو قصيدة أو كتاب

¹ المصدر السابق، ص: 47.

² محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب... (شعر)، مصدر سابق ص 89 ص 90 ص: 91.

...وها نحن التقينا بعدَ عُمرٍ سَفَكْنَاهُ بِمِحْرَابِ النَّصَابِي
كَأَنَّا مَا افْتَرَقْنَا غَيْرَ أَنَّا مُحَالٌ نَسْتَعِيدُ دِمَا الشَّبَابِ¹

فالرد يأتي ليجيب عن مساحة الفراغ التي خلفها الفراق التي تأتي في الرد عليه من طرفها في لقاء كان بعد فترة طويلة، سادها الحزن والانتظار، اختزلت الفراق حتى وإن كان من الصعب استعادة أيام الشباب التي ضاعت. وبالرغم من هذه المآسي والجراح التي بدت في ثنايا القصائد والتي أصبغها بصبغة الطبيعة الصافية الحانية نجده ييث بريقا من الأمل من خلال قوله:

غداً يُزْهَرُ العُمُرُ.. قد
غداً يضحك الدربُ.. قد
..وقد يحتسيك السكوتُ
ويا صاحب الحزن هذا الذي
تراه بعيني يُضيء وَيَجْبُو
وذاك الحمام الذي
لم يُعَنَّ
على الدوحة المشتهاة².

فكانت إفضاءاته بمثابة نظرة تفأؤلية للمستقبل؛ هذه النظرة مشحونة بالأمل (غدا يزهر العمر-غدا يضحك الدرب) ليكون الغد مرتبطا بالتغيير الإيجابي والفرح، وهو إشارة إلى الأمل في بداية جديدة وتحول إيجابي قادم، كما نجد في ذات المقطع تضادا بين حالتي الحزن والفرح، هذا التناوب (غدا يزهر العمر) مقابل (قد يحتسيك السكوت) هذه التيّمت تعكس واقعا مركبا في الحياة الإنسانية، والسكوت الحاصل هو نتيجة العزلة أو الصمت الناتج عن الألم والفراغ، مما يخلق جوا متوازنا بين المشاعر بين فرح وخوف، أو أمل وبأس؛ بالإضافة إلى هذا تظهر معاناته غير الثابتة التي تتراوح بين لحظات من الأمل والألم، حتى الحمام الذي كان من المفترض أن يغني على الدوحة ووهو رمز للسلام والأمان، لكنه لم يفعل، ما يدل على تدهور الأوضاع أو إلغاء آمال كانت في البداية تبدو مشرقة، وهو ما يدل على نوع من خيبة الأمل الواقعة.

فالشاعر بالرغم من استخدامه للغة بسيطة وسلسلة في التعبير؛ لكنها تأتي محملة بالمعاني العميقة التي تجعل المتلقي تعترضه تصورات دلالية وتأويلات مختلفة، مما يجعل النص يلامس تجربة القارئ الشخصية في مواجهة الصراع بين الأمل والحزن؛ فالشاعر حاول أن يظهر تيمة الحياة المليئة بالتحديات، لكنها تظل حافلة بالفرص المستقبلية رغم الصعوبات الحاصلة.

¹ المصدر السابق، ص: 92، ص: 93.

² محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب... (شعر)، منشورات السائحي، ط01، القبة - الجزائر، 2007، ص: 54.

كما تحدث الشاعر محمد الأخضر سعداوي بلسان التجربة والوعي عن ذلك الشاعر الذي تورط بصبره مستخلصا الجمال من الزهور النائمة ومستنطقا الجراح ومن نسمات الغروب سلما في رصد واستلهام الأبعاد الإنسانية:

لا شيء أغرب من غرابة شاعرٍ

متورّط في الصبر

في لغة التريجي المزمّنة

لا شيء أغرب منه

حين يدخل جنة الحرف

نفسه ظالما

هلك الذين تقدّموا

وتقدّموا

ضاعوا.. فعُدّ

لكنه لم يلق ذي الأبعاد إلا سلّما

لا شيء أغرب منه

يسترقّ الجمال من الزهور النائمة

يستنطق الجرح

ويستعير من الغروب¹

استهل الشاعر نصه بفكرة غرابة الشاعر، وهذا ما يعكس انعزال المبدع عن العالم المحيط به بسبب حساسيته المفرطة وتفاعله الخاص مع الواقع، وقد وصفه بأنه متورط في الصبر" يشير بذلك إلى المعاناة الداخلية الناتجة عن ارتباطه العميق باللغة والإبداع كوسيلة للتعبير عن ذاته من خلاله. هذا الشعور الذي وصفه بدخوله جنة الحرف ولكنه دخول من ظلم نفسه، وهي صورة متناقضة، إذ كيف لشخص يرفض دخول الجنة، لتكتمل الصورة حين إدراك كنه هذا الشعور الكامن في التناقض الذي يعيشه المبدع، فذلك الإبداع والتعبير بالحرف هو خلاص مؤقت، ولكنه في الآن ذاته يستهلك النفس ويهتها.

فالنص يحفل بمعاني عميقة تعكس الرؤية العميقة لحالة الشاعر كذات تعيش بين تناقضات، بين جمال الإبداع وألمه، بين البحث عن المعنى والته في الطريق؛ ويصور معاناته مع الزمن والإبداع والذات.

وبعد حديث الشاعر عن علاقة البنوة وعلاقة الأخوة تأتي علاقة "الصدّاقة"، لما لها من دور هام وكبير في حياة الإنسان؛ فالصديق تأنس به النفس وتزول بحضوره الشدائد وتخف، وكثيرا ما نجد الشعراء قديما قد قدموا معاني

¹ المصدر السابق، ص: 71، ص: 72.

للصديق، ومكانته وكيفية اختياره والشروط التي تجعل من المرء يختار صديقه لكي لا يصاب بالغدر، والخيانة بمعايير أخلاقية تنم عن أصالة والطبع الخيّر في الإنسان.

نجد الشاعر "سعداوي" في "مجمع الجرحين" موجها هذه القصيدة قائلاً (إلى الصديق الشاعر أحمد المعري) من خلال التكوين البيوي للخطاب يتضح أن الشاعر يقف موقف المدرك للواقع بعد أن مر العمر وأتت أوجاع الواقع في مقام استذكار وحنين لاقتسام المواجه التي تهون الجراح بتقاسمها

تمّ المسافة متخنّ بالملح

وأنا وأنت ووجدنا

عَبَثاً نحاول أن نذود

لنرتوي

والليل يحتكر الصدور

الآن أدكّر قصة الأمس القريب

كنا صغاراً

لا نطيش ولا نُصيب

والعالمُ المهموم خلف حقولنا¹

في هذا المقطع نجد الشاعر يصف عمق المسافة باشتدادها كشدة الملح على الجراح، فتخرج المسافة من كونها بعداً جغرافياً إلى كونها حملاً نفسياً، كما يشير إلى تجربة من الوحدة والانفصال، محاولاً الارتواء بالماء أو بالحب وبالمعنى؛ هذه المحاولات غير مجدية في ظل الشعور العميق بالغربة داخل تلك العلاقات الإنسانية.

وهو في هذا المقطع يستدعي الماضي والحاضر معا حيث يبدي حنينه لزمن الطفولة التي تبدو أكثر نقاء وسعادة، والماضي يحضره هنا كوسيلة لمواجهة الحاضر يشكل تيمة دائمة في الأدب الواقعي والشعري، داعياً الابتعاد عن الواقع للتروي والاسترخاء؛ لكن الليل يسيطر على الأفكار والقلوب، وفي استحضاره لتلك الذكريات يعزز بها الشعور بالعزلة المشتركة مع التركيز على العلاقة الثنائية التي تربطهما ببعضهما البعض، حيث كانوا يعيشون بلا مشاكل ولا تأثر بالأحداث العالمية خلف حقولهم.

ومن عمق التعبير عن المشاعر والأحاسيس نستشف غرضاً شعرياً يعرف بالمدح هذا الذي يعرف بكونه «شعر وجداني وهو لون من التعبير عن العواطف الدينية، وهو باب من أبواب الأدب الرفيع، وهو أصدق الأغراض الشعرية عند العرب. وهو ما قيل في النبي صلى الله عليه وسلم²».

1 المصدر السابق، ص: 96.

2 ينظر: محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، الجزء 02، بيروت-لبنان، 1999، ص: 776.

إنه يختلف كثيرا عن مدح الأمراء وأصحاب المكانة تكسبا وتلقا لهم إن المدح النبوي مدح لأفضل وأكمل خلق الله خلقا وخلقا، فكان هذا الأدب لا يصدر إلا من قلوب تشربت منابع الإسلام وأدركت معنى ودور الرسول صلى الله عليه وسلم في حياة البشرية؛

ومن جهة أخرى يظهر طموح الشاعر وحلمه في الارتقاء بقلمه ورفضه للسكوت الذي يتأتى من خجل العبارة في قصيدته "مدارات الهوى":

كالبسمة الخجلَى كسخر قصيدة	حضرت قُبيل حضورها نفحاتها
فإذا الهوى لغة لها وإذا الحيا	وبراءة دون الصفات صفاتها
قد كنت أدفن في السكوت مشاعري	زمناً وسلوى مهجتي مأساتها
أرضى بصوتك ما تردد في المدى	بقصائد لم تغني كلماتها
أغفو فأحلم أني.. لكنني	أصحو فأحلم أني.. هي ذاتها
هوجاء عاصفة مدارات الهوى	عامن تبلغي سدى عمتها
واليوم أرفض أن أظل قصيدة	منسيّة لم تنثر زفاتها.
قلها لترقل في الربيع مواسمي	وتغوص في أصل الفؤاد نواتها ¹

ففي هذا المقطع الشعري يتحدث الشاعر عن قوة الشعر وتأثيره السحري على القلوب، أين يبرز الحب ككيان مستقل يتجاوز الصفات العادية، أين يصبح الحياء والبراءة جزءاً من تعريفه، فالشعر يمتلك لغة خاصة به ويعبر عنهما بطريقة فريدة، فأن يخفي الشاعر مشاعره وأحاسيسه في الصمت لفترة طويلة، ولكنه الآن يرضى بصوت الحبيبة وقصائدها التي تعبّر عنه بشكل أفضل من الكلمات العادية، يشعر الشاعر بالسعادة والحب عندما يحلم بالحبيبة وعندما يستيقظ يشعر أنها حقيقة، يصف الشاعر الحب بأنه عاصفة قوية تستمر لفترة طويلة وتجعله يشعر بالظلم والحزن، والآن يرفض أن يظل قصيدة مجردة وغير مهمة، بل يريد أن تكون مليئة بالحياة والعاطفة، وهو يطلب من الحبيبة أن تقول له كلماتها الجميلة وتغمره بالحب والسعادة. لقد حمل النص تعبيراً عن تجربة إنسانية عاطفية تتراوح بين الصمت والبوح الشعوري، بين الأمل واليأس، ليظهر الحي كوة مهيمنة تمتلك أبعاداً عميقة لكنها تحمل في ثناياها ألماً وصراعاً.

¹ محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب، مصدر سابق، ص 31 ص 32 ص 33.

1. التيّمات الانتمائية: (الوطنية والقومية):

الوطنية

ارتبط الوطن بموضوعات الأديب ارتباط الروح للجسد، فكان الشاعر لسان حال واقع وطنه وقومه، إن ما بين «الشعر والوطن حكاية عشق لا تنتهي، إذ شكّل الشعر ملحمة نضال بلاغية مستمرة في الارتقاء بمعناه الذي يُرسم بمختلف الألوان، ويتجلى بأطياف الوطن، فكم زاد الشعر عن الوطن وكم سطرّ الشعراء حروفاً من ذهب فداءً لهذا الوطن العظيم، وكم رقصت القوافي فرحاً بتوهج الوطن وإنجازاته، وكم أنجب هذا الوطن المعطاء من شعراء وشاعرات خلدوا أمجاده وتغنوا عشقاً بترابه، وذلك دور الإبداع الشعري حين يتجسد وطنًا، وتلك هي رسالته العظيمة¹».

لقد قدم الشاعر محمد الأخضر سعداوي صورا عديدة ومعان جلييلة في حبه لوطنه فكان عاشقا مستهيما بها فجاءت قصيدة "كالشمس الواحدة" تعبر عن بعض من الحب بالعودة إلى اعتذار لما عرف عن مجنون ليلي وعشقه لمحبوته معظمها بهذه الصورة محبة الوطن:

ليلي معذبة المجنون معذرة ما جن بالحب من لم يعشق الوطن
يستل من كتل الأحزان مهجته للأرض يحملها وردا وما هنا
إني أنا القدح المسقي خمرتها ألوانها ودمي من قبلنا اقتربنا
تلك الجزائر ماء الروح سلسلها ليلي التي تلد التاريخ والزمن
ها مولد شهد الأوراس صرخته رعد يحرق غيثا طالما احتقنا
حلم تورّد في الآفاق فانبجست أجسادنا أملا قد صاغه دمننا²

لقد احتفى الشاعر بحب وطنه وعرض رمزية الجزائر كأرض مقدسة تربط بين التاريخ والدماء التي سالت في سبيل النضال والحرية، وقد قدم الوطن كمعشوقة تتجاوز في حبّها كل أشكال العشق العادي، فالروح يخصصها في سبيل هذه الأرض، كما يجعلها محورا للنص وكمركزا للأرض التي تمنحه الحياة والخير لأبنائها، ويشير إلى ثورة الجزائر وصراع الحرية الذي أطلقه شهداء الأوراس، والغيث في هذا السياق دال على الأمل الذي يتحقق بعد مضي سنوات من التعب والمعاناة، النص يروي قصة ليلي التي تعاني من الحب والعذاب، وهي في هذا النص ترمز للوطن (الجزائر) مما يضيف عليها طابعا عاطفيا وشاعريا، فالشاعر محمد الأخضر سعداوي احتفى بحب الوطن كحب أسمى، مع تسليطه للضوء على تضحيات الأجيال في سبيل الحرية، والشاعر يقدم الجزائر ككيان خالد يمتزج بدماء أبنائه، ويتحول إلى مصدر للأمل والبعث، وهو ما يؤكد على أهمية الوطن في حياة الإنسان، يصف النص جمال الجزائر

¹ مستورة العرابي، بين الاعتزاز بأجداد الماضي والحلم بمستقبل أبهى (تجليات الوطن في الشعر السعودي)، القافلة مجلة ثقافية متنوعة،

عدد خاص، سبتمبر أكتوبر 2022

² محمد الأخضر سعداوي، صرخة الميلاد (مجموعة شعرية)، مصدر سابق، ص: 38.

وروحها العميقة، ويشير إلى القوة التي تتمتع بها هذه البلاد من خلال تاريخها وثقافتها، يتحدث النص عن الحلم والأمل الذي ينبغي أن يكون لدى الإنسان، وكيف يمكن للأجيال الجديدة أن تصنع مستقبلاً أفضل. كما يرفع الشاعر محمد الأخضر سعداوي في قصيدة حوار مع المجد، مواطن الانتماء والارتقاء الفكري بمعان من الفخر بما قدمه كل غيور في سبيل الدفاع عن الوطن، وقد اهتم الشعراء بما قدمه الشهداء في سبيل الأوطان، كل من زاوية خاصة تحتضن صورة البطل الشهيد

إذا ما المجد أحجم عن لقانا فذكره بما في الأمس كانا

رجال ففتتوا صخر المحال ونالوا من صلابته فلانا

وصاغوا من دمائهم حياة تهادت كالصباح على ربانا¹

ثم يوجه صرخة ضاربة بدعوة للنظر في ذكريات جعلت من المحال مآل متعجبا وثائرا على الوضع الذي آلت إليه البلاد من تفرق وإهانة الكرماء:

دماء قد تهون على وفي يرى مرعى الكرامة مستهاناً

...عجيب يا تراب المعجزات غدا الجاني يناشدنا الأمانا

يسائل كيف ترهيني البرايا فأرخي أو أشد لها العنانا

وأصفع ههنا جهرا وأمضي كما صفع العظيم فتى جباناً

أعيدوا للجريحة قلب أم تسامحكم به تسون

فتق يا مجد أن هنا المقام وأنه لن يؤازركم سوانا

إذا ما البعض خطاه اجتهد بلغنا بالبقية مبتغانا²

هذا النص يعكس الروح الوطنية والاعتزاز بالقيم العليا كالكرامة والشجاعة، بالإضافة إلى التمسك بالمبادئ رغم الصعوبات، فالدماء تهون على الوفي الذي يرى مرعى الكرامة مستهاناً، لأن الكرامة قيمة لا تقبل المساومة، وقد استحضرت التاريخ البطولي للأمة، وفي موقف من التصوير يشير الشاعر فيه إلى تحول الجلال من موقف قوة إلى موقف ضعف يطلب الرحمة ويتودد لها، مما يعكس في ذلك فكرة الانتصار والعدالة، وكله إيمان بمستقبل أجمل لأن الشعب هو القادر على بناء مستقبله وتحقيق طموحاته، كما يبرز الشاعر قيمة العمل الجماعي لبلوغ الأهداف الوطنية المشتركة.

وقد ترتبط علاقة المبدع بمدينة باعبارها وطناً يصعب التخلي عنه أو تركه، يدرك هذا الأمر من خلال تجربة السفر والغربة بمختلف أشكالها سواء كانت غربة روحية ذاتية أو غربة فعلية من محض انفصاله عنها، لذلك تعتبر « المدينة هي مسكن الإنسان الطبيعي، وهي المكان الإنساني الأفضل المبني لسعادته، شأنها في ذلك شأن كل تجمع

¹المصدر السابق، ص: 09.

²المصدر نفسه، ص 09 ص: 11.

بشري¹» اتخذ الشاعر من حبه لمدينته تقرت سكنا آمنا ومستقرا نفيسا يبعث على دفء الشعور فالمكان الذي يشكل منحى دال على الانتماء والتجذر مهما كان الفصل بالبعد أو القرب، وكذا السلام الذي أحال تكرار لفظة السلام:

سلام عليك إذا ما قرئت

إذا ما بعدت

وجاوزت كل المسافات

والأزمنة

سلام عليك تُقرئ!.. سلام².

وبمقتضى الحديث عن مدينة تقرت جاء الحديث عن أماكنها التي تحمل ذكريات الطفولة حيث إن الحديث عن عوالم الطفولة هو بمثابة امتداد روحي وشعوري دال في هذا الفضاء النصي يجوب أمكنة لها بعدها العميق تتجسد في (شارع النعوي - مستاوة) فينشأ خيط دلالي بين هذه الأمكنة و الأداة التي رافقت زمن الشاعر فبعد أن كان ينتظر من لطفة الإنسان إلى أن يمر العمر به ويكبر سريعا حتى في ممارساته وألعابه كلعبة البطارة التي تشرح محاولة الهروب والوصول إلى المستقبل هاهي تستحضر في هذا النص لتعبر عن هروب من الزمن الحاضر لزمن الطفولة)، فأصبح القارئ في انسياب وكأن الصورة ماثلة مستحضرة أمام القارئ بفعل التصوير الجمالي للعبارة:

يحدثني شارع النعوي عن ذكريات³:

أما زلت تذكر عهد الطفولة

وركضك يا حافي القدمين

بطارة

أما زلت تذكر شايب عاشورة

يجمع بعض الفتات.

أتذكر مستاوة⁴

1 قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 22.

2 محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب... (شعر)، مصدر سابق، ص: 18.

3 المصدر نفسه، ص: 18.

4 المصدر نفسه، ص 18 ص: 20.

إن التعبير عن المدينة التي تشكل وطن الشاعر الأول، يجسد معنى الانتماء والهوية فالوطن هذه الكلمة الثلاثية الأحرف لا تمثل البلد فقط؛ بل إن «الوطن هو البيت وشجرة التوت، وقن الدجاج، وقفير النحل، ورائحة الخبز والسماء الأولى»¹

فحتى وإن عانى الشعراء الاغتراب وكانت العلاقة مضطربة اقتضت السفر والهجرة إلا أن هذا لا يعني أبدا الخروج عن الأصل بالتخلي والتجاوز للوطن الأصل، كما قد يكون في البعد إبداعا أجمل ورسم لصور أبدع وأكثر إخلاصا للوطن.

ومن الحديث عن الوطن الحديث عن خيراتة التي تشكل مصدرا للعطاء كما تحمل رموزا وكنوزا في طياتها من ذلك "النخلة"، التي يكاد حضورها في كل نص من نصوص الشاعر العربي الأصيل وها هو الشاعر محمد الأخضر سعداوي "يتذكر ويداعب نخل المدينة ويرى في حال النخلة حال الوضع الذي آلت إليه البلاد وصمود النخلة رغم ما تلاقيه من ظروف قاسية تجعل منه يستمد صبره وطاقته منها فيبقى شامخا شموخ النخل، بالرغم من الجفاء والإهمال التي تلقاه.

ونخل المدينة يرثي المدينة
وكيف انتهى الحبّ فينا إلى الخاويات
تباعا

هو النخل يرفض أن يستقيل
وأن ينحني

ولكن ريح البلاهة تعصف في حجره
هو النخل أقدم من أن يُعغّي

على صبره

على ما تجدد من عمره

أو أن يُباعا..

هنا بايع النخل عصر الحنين

على سعف النخل دوماً نما

مسلك الفتح

والفاتحين².

¹ فتيحة بلمبروك، الهوية وصورة الوطن في الشعر الجزائري المعاصر، المجلة العربية مداد، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب (مصر) المجلد 07، العدد 21، أبريل 2023، ص: 339.

² محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب... (شعر)، مصدر سابق ص: 21 ص: 22.

فالنخل في هذه القصيدة يمثل رمزا وليس مجرد شجرة، هو كيان حي يمثل المدينة والهوية وصبرها على تعاقب الفصول هو صبر في سبيل الاستعادة والمقاومة، فالنخل يبقى شاهدا على الهوية والكرامة، وهو بذلك يدعو لإحياء المجد من جديد، وقد حاول من خلال ذكره بعض المشاكل التي واجهتها المدينة تقرت سواء تصريحاً أو تلميحاً لرفع المشاكل التي تعانيها من التهميش ممن يمارس سلطة التفريق بين وجهات الجزائر نابذا للفرقة والجهوية من ذلك في حديثه عن المضمن عن النخلة:

أسفي يعذبني وينكس هامتي وذنوبكم في ذمتي لن تغفرا
أماه رفقا إننا نهُواك رمزا للمعالي والشموخ كذا نرى
نهُواك حسنا قد تغار حساننا من صدقه، لا لن نضل ونبطر
تقرت أرضك والفؤاد به استوى عرش النخيل مشرفا ومطهرا¹

النص يعبر عن شعور الشاعر بالأسف والحزن بسبب من نكس هامته، ويقر بأن ذنوبهم لن تغفر ساعيا بالرفق وضرورة احترامها كرمز للمعالي والشموخ مما يعبر عن حبه لأرضه واستقراره فيها، واستحضاره لمدينة تقرت كجزء من الهوية والانتماء، مشيرا إلى ارتباط عاطفي وعميق بالأرض.

ومن حب المدينة الغيرة عنها والذود عنها، هذا ما نجده في نص بغداد والسامري بغداد التي يظهر ملتقي العنوان للوهلة الأولى أنها تعني المدينة العراقية أينما يتجلى الانتماء القومي للشاعر من خلال ما حدث لمدينة بغداد العراقية، ولكن وبكشف دلالات النص وبنياته العميقة يتضح أن النص عن مدينة بغداد الجزائرية الواقعة بالجنوب التابعة لمدينة ورقلة هذه المدينة صارت أطلالا بعدما كانت خضراء بزروع ونخيل وثمار، قبل عشرات السنين، ولكن وبحكم دخول أحد الغرباء على المنطقة واكتشافه من قبل أحد رجالات المدينة قرر الرجل الذي عرف بأمر الغريب الرحيل من المنطقة بحجة أن غيابه وخروجه لا يسبب إخلاء أو نقصا بارزا، ولكن تبعه العديد والعديد حتى خلت المدينة تماما.

هذا الذي رأى بالمنطقة التي تحدث عنها لها من الآثار والمناظر ما تقف النفس عاجزة عن وصفها يقول محمد الأخضر سعادوي:

هي ذي خيالات تسَلَّلَ ظِلُّهَا للجنيتين ونهرنا لا ما انعطف
أقدامٌ مَنْ هذي التي وفدت وقد نُثر الجمالُ على عيونكِ فائتَلَفَ
بغدادُ صبحُك آيةٌ لا تُمحي مَهْمَا تَأَلَّلَ حَالِكُ مَهْمَا اقترَفَ
بغداد هذا الشعر زورقنا الذي هجر الدُّنا وعلى ضفافك يعتكف
ما عاد تكفيه اللغات، وأيُّها تسع المصيبة أيها تفدي الشرف؟
فُصِيهم بغداد عن جنبٍ عسى نلقى جوابا فالسؤال بنا عصف
هم راحلون السَّامِرِيُّ أضلَّهُمْ العِجْلُ غايتهم إله من خرف

¹ محمد الأخضر سعادوي، صرخة الميلاد (مجموعة شعرية)، مصدر سابق، ص: 29.

بغداد إني قد سألتك العير ما خطب الجنان استعذبت موت الجيف
(...) بغداد معذرةً سأعلن أنني شاهدت جرحك مرتين هنا نرف
وأفقت يا وجعي وفي اليد دمة بكما والشعر المهيض المرتحف
وحكاية بترء ندفن بعضها في الرمل حتى يُنكر الياء الألف¹

فالنص يتحدث عن بغداد ويصفها بأنها مدينة خيالية وجميلة، ويشير النص إلى أن بغداد تعتبر رمزاً للجنة والجمال. يعتبر الشاعر بغداد زورقاً يعتكف على ضفافها بعيداً عن الدنيا وضجيج الواقع، يعتبر الشعر وسيلة للتعبير عن جمال بغداد ولا يمكن للغات أن تصفها بشكل كامل ذلك، يشير الشاعر إلى أن بغداد تعاني من الكثير من المصائب والألم، ويطلب منها العزاء والشرف.

يتحدث النص أيضاً عن السامريين وعبادة العجل كما يشير إلى أنه يريد أن يسأل بغداد عن سبب جروحها، ليعتذر الشاعر في النهاية ويقول إنه شاهد جرح بغداد مرتين ويشعر بالألم والحزن.

إن ما حدث في النص هو بمثابة توظيف لقصة بغداد في صحراء الجزائر، وإسقاط لما وقع في مدينة بغداد العراقية. واستحضار الشاعر للسامري والعجل كرمز للخيانة والانحراف عن الحق، ويحضر في النص ليمثل به نقداً ساخرًا للحكام أو القادة الذين خانوا الأمانة وساروا خلف أهداف دنيوي، وعدم حفظهم للأمانة، وهذا الاستحضار الذي أدرك ببيان عظمة بغداد التاريخية في مقابل حاضرها المؤلم يعزز المفارقة ويثير التأمل.

لقد جسد الشاعر حب الوطن حبا وفخرا، وعزة انتماء نابعة عن شعوره بالحب الوطني، ودعوة منه ضمينا للدفاع عن الوطن وتخليصه من كل الشرور التي تشربت من الاستعمار مغارفا:

أحبك والشّعْرُ يسقي هواي

ويكبرُ حبك

يكبرُ

فرعا تشرب عشق الجزائر

في كل ذات..²

ف نجد الحب يتجسد كقوة تتجدد وتنو في الذات لتعبر عن أسمى معاني الانتماء والارتباط، والامتداد الروحي للوطن، (عشق الجزائر في كل ذات أين يبرز حضور الوطن في الوجدان الفردي والجماعي.

القومية:

نجد حضوراً للقضية الفلسطينية في شعر محمد الأخضر سعداوي، وقد بين موقفه من الظلم والاحتلال التي تتجرعه فلسطين بأسلوب يجعل من قارئ النص يشعر بمدى عمق الوعي بالقضية الفلسطينية ويتفاعل معها ويعيش تجربة شعورية تتماشى مع الموضوع، ففي قصيدة "لا ترقبونا" نجده يتحدث عن الصهاينة المحتلين يجمع بين الطابع

¹ محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب... (شعر)، مصدر سابق، ص: 77، ص: 78، ص: 82.

² المصدر نفسه، ص: 24، ص: 25.

الديني متأثراً بألفاظ مستمدة من القرآن الكريم برمزية في التوظيف، من ذلك حضور صورة الشهوة التي سببت الشقوة من مشهد سيدنا آدم وأمنا حواء، مع حضور صورة النفس اللوامة المهذبة للطباع، مما يعيد الأمل في مجد المقاومين على سفح الجبال لنصرة القضية. فانتقلت السلسلة الدلالية من الخطيئة في قصة آدم وحواء إلى خطيئة العرب في حق أرض فلسطين.

كما يظهر البناء التسلسلي للأحداث من خلال سياسات الإغراء والإغواء التي يمارسها الصهيوني على كل فلسطيني وكل محب للشعب الفلسطيني، لكن لم ينطبق ذلك على (الشجعان)، فمن أكلوا وناموا وسط خدر العشيق (فلسطين) فإن العشيقة تأبى إلا أن تكون ردة فعلها هي الإباء، والرفض، وانتصار المقاومة.

صهيون أغوى الساكنين إباءهم كي يستسيغوا ثمرة الشجعان

أكلوا وناموا وسط خدر عشيقة تتد الفحولة في دم الأخدان

فبدت لهم سيئاتهم وبدت لهم حلل السلام كحلة العريان

طفقوا إلى الأوراق في سفح الرضا خصفا لثوب الجد والفرسان¹

فالشاعر من خلال نصه يعبر عن رفض صريح لحالة الذل والانكسار والخضوع أمام قوة معادية، ممثلة في صهيون، مع استحضار صور رمزية ولغة بليغة تبرز صدمة التحول والانحراف عن القيم، فيرى أرض النبوة تصرخ بعمق داخلي وبألم أين تلتهب نارها محاربة نار الذل والهوان وسادتهم حالة من السبات والاستسلام فرضخوا وناموا وأكلوا مع العداء ما يدل على فقدانهم للقوة والكرامة، ويقول في موضع آخر:

... فتكلمت أرض النبوة: "إنني ما زلت أحياء في ذرى ريعاني

ناري تلظى... قد كتبت نهاية للذل... ماذا عنكم إخواني؟

ذي ساحة الإسراء هبت تحطم وثن التردد بالنجيع القاني

حتما ستؤتي أكلها مسقية بدم الشهيد مقدس القربان

فالأرض كالإنسان تحيا بالدماء خضلى شذاها من شذى الريحان

ما أرخص العمر الذي لا يفتدي ديناً ولا يهدى إلى الأوطان

... عشقت دروب القدس في خطواته للمسجد الأقصى وفا الإنسان²

لقد أبرز الشاعر محمد الأخضر سعادوي دور وقدسية المسجد الأقصى وأهميته في الإسلام، فحضورها كرمز ديني وتاريخي، يشير بها إلى ارتباط الأرض المقدسة بالتححر من الخضوع، ويظهر تمجيد الشهادة كوسيلة لتحقيق الكرامة والنصر، ويدعو الشاعر الأمة على لسان المسجد للاستيقاظ من السبات والانضمام إلى معركة التحرير فالنص من خلال هذه العبارات التي أتى بها يمثل دعوة حماسية إلى الكفاح والنضال والتضحية من أجل القدس والأمة ككل، وفي عباراته المستعملة بيان عن ارتباط بين الأرض والدين والإنسان، كما تنعكس تعابير تفاؤلية بالنصر

¹ محمد الأخضر سعادوي، صرخة الميلاد (مجموعة شعرية)، مصدر سابق، ص: 15.

² المصدر نفسه، ص: 16.

المستقبلي إذ يرى أملا ونورا في طفلها الذي يحمل في ذاته أبعاد الشهادة والنصر، مستمدا قوته من الله عز وجل ويواجه معاناته بصمود أمام هذا الظلم:

ارم الحجارة ما رميت وإنما منك الفدا والرمي للرحمان
طوبى لأم هيأتك عليمه أن الوليد مسافر لجنان
ضمتك والبشرى تنازع حزنها وكأنا في صدرها قلبان
والطفل بالفرح الملاك مكفن مسجى لكي يمضي إلى رضوان
قد صار يرنو للشهادة مذ وعى كالمهر يعد جامع الوجدان
كالبارز في القمم الشوامخ عيشه كالنهر يهوى صافي الشيطان
سيروا ففرعون الذي قتل الصبا كي ينتهي موسى مع الفتیان
أوى الرضيع بحضنه مستبشرا فغد ت هناك نهاية الطغيان
وكذا سيغدو الطفل في غزه وفي عكا "و" يافا "و" الخليل "الحاني"¹

وقد استحضّر الشاعر قصة موسى وفرعون للإشارة إلى الصراع الحاصل بين الحق والباطل، مما يمنح البعد التاريخي والديني للنص، فكانت هذه الرموز (الطفل - الحجارة - فرعون - موسى) رموزا تعبر عن الأمل والنهضة والنضال والطغيان، ليكون النص ملحمة شعرية تمجد التضحية والصمود.

ومكانة فلسطين معلومة في نفوس الجزائريين بمختلف توجهاتهم وأطيافهم وقد جاءت القصيدة "أنا الأقصى بأبعاد قومية وانتمائية معا تصور الألم المشترك الذي يستشعره بروح القومية ما تتجرعه الأقصى من جروح وآهات جراء سكوت العرب؛ حتى أن القارئ لنصوص القضية من نص سعداوي ينسب النص لشعراء فلسطين مما تميز به الدلالة من شعور بعمق الألم والوجع الذي يعيشه الشعب الفلسطيني الشقيق ووصف المحتل والعدو الصهيوني بشكل يتناسب وبشاعة الجرائم والظلم الذي يمارسه ليدرك القارئ أن القضية قضية انتماء روحي ووجداني قبل أن تكون انتماء قومي وتعاوي فقط:

أنا الأقصى أنا جرح الزمان أنا مسرى الأمين إلى الأمان
أنا.. وأنا.. وصارت ذكريات عهود العز يمضغها لساني
وليت الشر أبقى ذكرياتي بهيكلة سيسليني كياني
(...) صرخت إلى متى حرمني مباح وجرحي نازف والمقلتان؟
رجوت هبوبكم في الحق لكن جوابي في سكوتكم أتايني²

إن الشاعر محمد الأخضر سعداوي جمع في هذا النص بين التجربة الذاتية والتجربة العامة القومية التي جعلت من الحس الفني قويا معبرا عن روح الانتماء للوطن الثاني (الأقصى) جذر كل جزائري فكان لسانه لسان منتمي ومتمسك

¹ المصدر السابق، ص: 16 ص: 17 ص: 18.

² المصدر نفسه، ص: 45 ص: 46.

بالقضية مدافعا عنها؛ وقد أخذت النبرة الخطابية بعدا دلاليا كدعوة للتفاعل مع القضية وجاءت الصرخة من المسجد الأقصى كدعوة لاستعادة الكرامة والمجد، مع توبيخ للأمة على تقاعسها بأسلوب يجمع بين التشخيص (بجعل الأقصى يتجسد كشخص يعاني ويصرخ، فتنتقل للقارئ مستشعرا آلامه بصورة إنسانية) والنبرة الخطابية.

2. التيّمات الواقعية (وصف الحال ونقد الواقع):

اهتم الشاعر محمد الأخضر سعداوي بالقضايا الإنسانية والوطنية والقومية كاهتمامه باليومي والهامشي (في تفاصيل تتعلق بالطفل بمواضيع تعليمية وتربوية موجهة بهذه الفئة الحساسة من المجتمع) نقدا ومناقشة. فكانت قصيدة "لا ترقبونا" بمثابة صراع يواجهه شعراء الكلمة الحرة وما يواجهونه من تسلط وإهمال من قبل السلطات الوصية ففي وقت كان من المفترض أن تعطى العناية للكلمة المعبرة والواقعية التي تتجسد فيها قيم الاحترام وتبث سلوك الأمان أصبح التوجه والتحية لمن يطرق باب الردى والأذى، كما نجد في هذا الموضوع إحالة إلى صورة من صور الشعر القديم، حيث كان الشعراء يكتبون من أجل التكسب والتقرب من الملوك والحكام، فهاهو الشعر في زمن حرية التعبير التجديد والتجريب، إلا أن ديدن القديم متوغل في جذور القدم.

لا ينفع البركان حين توهج خوض البحور وثورة الأوزان
فبحورنا برك يعيش بوحلها علق الهوان وغربة الرهبان
شعراؤنا إما غريق في الهوى أو ريشة تهوى يدي منان
والطارقون بشعرهم باب الردى كلوا فعاشوا في دجى الأحزان
...العار أرسى في النفوس قواعدا كي لا تميد مراتع القطعان
والجبن من خزي أحل رضاعه ترياق كل مراوغ متواني
...مات الإباء تحسرا في بيدنا مرحى زمان الرجس والأدران¹

حتى أن القصيدة جاءت لتنبذ الرضوخ الذي طال العرب، من صمت وضعف، في وقت كان من المفترض أن تكون الكلمة كأدنى سلاح، لكن الإباء رحل وحل الرجس والأدران؛ وهي نظرة استشرافية بالنظر لزمن الكتابة، وما يحدث في الواقع من تكالب يد الأعداء على القدس الشريف.

ويؤرقه الحال حينما يرى عزيزَ همة قد خارت قواه فاستكان وانكسر طيفه وهو حال الفنان الذي كان يختار من عوده أبلغ وسيلة للكلام والتعبير وينتقي قصائد في الكثير من الأحيان ليكون الوعود وصلتها الغنائية مما يزيد لها طربا ويعطيها بعدا تداوليا لدى المتلقي.

كما يشكو الواقع الذي حلّ بالأمة حيث أصبح الشر يطغى والحقد يعمي القلوب والأبصار، ويشكو واقع إخوتنا في غزة بعد أن تكالبت عليها يد الأعداء والطغاة لم يبد القادة ما كان منتظرا:

... رسول الله كم نشكو شرورا تمرقنا وتغرقنا انقساما
حيي أن أقول هوى المصلى بأيّد قادها حقد تعامى

¹ محمد الأخضر سعداوي، صرخة الميلا (مجموعة شعرية)، مصدر سابق، ص 14 ص 15.

حَيِّيّ أَن أَقُولُ غدا جَمَانَا مُبَاخًا، مَطْمَعًا... يَغري اللَّثَامَا
رَبَطْنَا الخَيْلَ، أَلْقِينَا السُّيُوفَ وَأُبْدِلُنَا الأَغَانِي والسَّلَامَا
وَلَوْلَا فَتْيَةٌ فِي القُدسِ قَامُوا وَفِي بَغدادِ مِنْ لَبِّي وَقَامَا
لَقِيلَ بِأَمْتِي: ماتَ الإِبَاءُ غَدَتِ أَرْحَامُهَا الأَسْخَى عِقامَا
رَسُولَ اللَّهِ كَمْ نَفْنَى اشْتِياقًا لِلْقِيَاكُمُ وَنَزْدَادُ اضْطِرَامَا¹

إن النص يحكي شكوى للرسول صلى الله عليه وسلم من شرور الأمة وانقسامها، وفقدان هويتها، ويتحدث عن الحقد والطمع الذي يسيطر على الناس، ويشير إلى أن الأمة تحتاج إلى الوحدة والتضحية من أجل النصر، معرباً عن الشوق للقاءه، وكله أمل في استرجاع الكرامة والمقاومة بفضل الشباب الغيور على دينه ووطنه والطموح، مستلهما القوة من روح النبي صلى الله عليه وسلم وتعاليمه، ومن انطلاقة النص الأولى التي تركز على الأوضاع الصعبة التي تعيشها الأمة بسبب الفرقة والصراعات الداخلية والخارجية، في الأماكن المقدسة، وتحلي الأمة عن قيمها من قوة ومقاومة وشجاعة وحلول الخمول والغناء هذا الاستنكار يعبر عن احباط من تحول الأولويات الثقافية والاجتماعية، ليشيد يدور الشباب ممن حملوا راية المقاومة في وجه الاحتلال والتحديات بالقدس وبغداد مما يبرز أن الأمل لا يزال قائماً بمؤلاء الأفراد.

كما حاول الشاعر من خلال قصيدة "لمن تركت العود؟" أن يعيد بهجة هذا الفنان "الخضر بن طرية" ويستثير حسه الفني مهدياً إياه هذه القصيدة قائلاً في إهدائه (إلى الفنان الذي كان صمته أقسى علينا من هجائه لنا) لكن حس الفقد كان عالياً في هذا المقطع:

لَمَنْ تَرَكْتَ العودَ يا وَترا لِلصَدَقِ مُحْتَكِمٍ لِلضَّادِ يَنْتَصِرُ
هَلَا عَلِمْتَ بِأَنَّ الذَّوقَ قَدْ رَحَلَ مِنْ بَعْدِكُمْ أَسْفَى وَالْحَبَّ وَالزَّهَرَ
إِنَّ البَلابلَ والأَنْسامَ قَدْ عَزَفَتْ عَنْ كُلِّ ما عَزَفَتْ، إِيَّاكَ تَنْتَظِرُ
... ما بِال صَوْتِ الصَّدَقِ اخْتارَ غَرِبتَهُ وَالنَّاعِقُونَ فَشَوْا بِالْحَيِّ قَدْ كَثُرُوا
هَذي قِصائِدُنَا العِصماءُ قَدْ ظَهَرَتْ فِي ثُوبِ أَرْمَلَةٍ لِلْحَنِّ تَفْتَقِرُ
تَهْفُوا إِلَى الأَمْسِ إِذَا أَلْبَسْتَهَا حِلْلا مِنْ نَرَجِسٍ فَعَدَتْ بِالْحَسَنِ تَفْتَقِرُ².

فالشاعر من خلال هذه القصيدة تبرز مشاعر الحزن والأسف على تراجع القيم الجمالية والفنية، واستبدالها بالزيف الذي يسيطر على المشهد الثقافي، فالصدق والجمال الفني وغاب الذوق بعد رحيل أصحاب الفن الحقيقي، وهو من جهة أخرى يقدم نقداً اجتماعياً بحيث أضحى الناعقين تسلم لهم السلطة وينتشرون... بينما اندثرت الأصوات الحقيقية.

¹ المصدر السابق، ص: 47، ص: 48.

² المصدر السابق، ص: 19.

لقد تمكن الشاعر محمد الأخضر سعادوي أن يفتح على قضايا وأمور الحاضر فنيا وواقعا، وبرزت موهبته هو الآخر في التحرر من قيود التعبير بالاجترار وكسر نمطية وهذا ناتج عن الوعي بضرورة التغيير وعنفوان الكتابة الإبداعية الراقية بلغة مستمدة من بلاغة القرآن وتعاليم الإسلام استلهاما نابع من تشبع الشعراء بالفطرة السليمة منتصرين بقيم التجريب الموضوعاتي بين المحافظة على شكل القصيدة ومخالفته.

ثالثا: التيّيمات الموضوعية عند الشاعر محمد الفضيل جقاوة:

محمد الفضيل جقاوة ابن مدينة غرداية من بلدية سباسب له من الأعمال الشعرية ثلاث مجموعات شعرية أولها عندما تبعث الكلمات تحتوي على اثنان وعشرين قصيدة(22) أما ثانيهما فمجموعة "عزف على وتر ربابة عذرية" تحمل من القصائد أربعة وثلاثين قصيدة(34)، وثالثهما مجموعة "وعلى الأعراف أشواق" تجمع ثلاثة وستون قصيدة(63).

إن هذا الكم من القصائد يجعلنا في تساؤل عن الموضوعات التي تضمها هذه المجموعات من جهة، وعن الاختلاف الذي يجعلها تتميز أو تعطى لها خصوصية الموضوع أو المنطقة من جهة أخرى.

1. التيّيمات الشعرية (العاطفية والوجدانية):

كثيرا ما جعل الاحتكاك بالواقع والتفاعل مع مجرياته سببا في جعل الشاعر المعاصر يصارع ذاته، التي ترفض الركود وخيبة الواقع، التي تسبب حالات نفسية، من حزن واكتئاب، وقلق وتشاؤم، إزاء الصراعات الحاصلة، مما تستدعي منا الوقوف على هذه القضايا ومعالجتها من باب الإبداع كدافع للكتابة، ومن باب معالجة الوضعية ومناقشتها لتصويبها وتوجيهها ما أمكن.

القلق الذي أربك الذات الإنسانية جعل قلق المبدع يترجم من خلال نصوص شعرية تتضارب فيها مشاعر بين فرح وحزن هذا ما نجده في قصائد محمد الفضيل جقاوة على سبيل المثال ما نراه في قصيدة "عندما نعود.." فتكون البشائر في لقاء صغيرته ما ترجمه ردود أفعاله من شعور بالأمل والشوق الكبير الذي يكتنفه.

صغيرتي

حين أراك يرقص القلب المعنى فرحا

وتزرع البسمة في أفقي المغشى ترحا

حين أراك يزهر الحلم يرف الأمل

وتكبر الأشواق يخضر الحنين الأول¹

يتشابهك جمال الأسلوب مع صدق العاطفة والفرح تجاه محبوبته (صغيرته)، نجد تأثير ذلك الحب والوجود العاطفي على الشاعر حين اللقاء مما يعكس تأثيرا إيجابيا على ذاته، وكأن كل شيء في الوجود يستنهض من جديد بفضل مشاعره نحوها، فنجد نبرة الفرح والأمل والتفاؤل والحنان تتجسد في النص، وما إن يستحضر الشاعر ذكريات ويتأمل الواقع من حوله نجد هذه المشاعر وقوة التفاؤل تتلاشى بمجرد تلك المدركات فتباشره مشاعر ملؤها الخوف والرعب والاكتئاب:

عندما تهجر للمجهول أسراب الحمام

ويلف الأفق ليل من ضباب وقتام

يقتل الخوف بياني

¹ محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات - شعر، دار التبيين الجاحظية، د ط، الجزائر، 2001، ص: 08.

يقطع الرعب لساني

فأداري..

وأغني عازفا لحن اكتئاب ووصاب!¹

نجد الشاعر محمد الفضيل جقاوة تعمه حالة من اليأس والضياع، حيث تنعكس صورة الخوف والضياع جراء مواجهة المجهول والضباب، فالغياب والرحيل يدلان عن الحالة النفسية المضطربة لدى الشاعر، وقد اتخذ من الفن (العناء والعزف) وسيلة لتحرير ألمه وحزنه، رغم شعوره بالعجز عن التواصل الكامل مع الآخرين، وفي عبارة (يقتل الخوف بياني- يقطع الرعب لساني) تشير إلى أن مشاعر الشاعر تمنعه من التعبير عن نفسه مما يضعف شعوره ورغبته في العزلة. وقد وجد في (الضباب - القتام) ما يتناسب وحالته النفسية ما يحقق ضباية الرؤية من جهة وغموض الفكرة والحالة كذلك.

و من هذه الدفقة الشعورية نجد حضورا لمشاعر الحنين من خلال عرضه في موضع آخر لأحلامه التي نجدها كثيرا ما ترتبط بالعربية والعروبة حيث أصالة الحرف والإنسان:

أنا موغل في ضرام الحنين

أنا ما أفكر صدقا بغير هواك..

بغير العروبة ترح في أبهري..

وتثني بعمق الوتين

تشتهي أنه وسقاما..

ويجملو لها في الدياجي الأئين²

يحمل المقطع مشاعر حنين عميقة نحو الوطن والعروبة، إذ يسخر جميع أفكاره ومشاعره نحو هذا الحب العميق الذي يتجاوز الحدود الشخصية إلى مفهوم أوسع يتعلق بالهوية والوطن، يظهر النص تأثير ذلك الحنين والشوق على الشاعر وكأنه لا يستطيع التفكير في أي شيء دونه، حيث يتداخل هذا الشعور مع آلامه ومعاناته. ففي عبارتي (أنا موغل في ضرام الحنين - وأنا ما أفكر صدقا بغير هواك) يوحيان بالشدة التي يمر بها الشاعر في تعلقه بالعروبة والوطن، أين كان الحنين ألما داخليا لا يستطيع الشاعر الهروب منه.

ومن جهة أخرى يرتبط الشاعر ارتباطا عميقا بهويته وعرويته أين يجدها مرجعا للقوة والوجود، ووجد في الوتين ورما للعمق الداخلي أين يكون الحنين جزءا من قلب الشاعر ودمه، وقد استخدمه لتعميق الشعور بالانتماء والجنور. ومن جملة النظرة التشاؤمية عن الواقع وسوداوية الوضع الذي بنى مدارج النص الشعري في نصوص الشاعر محمد الفضيل جقاوة جاء الأسى والأسف عن الوضع فجاء الاعتذار للحضرة النبوية أين تتلخص مشاعر الألم

¹ المصدر السابق، ص: 10.

² محمد الفضيل جقاوة، وعلى الأعراف أشواق (ديوان شعر)، دار المجدد، ط01، 2022، ص: 18.

ومشاعر بعشق النبوة، في قصيدة بعنوان "عذرا رسول الله" نجد دلالات المحبة والعشق بارز في مفردات القصيدة على نهج القصيدة التقليدية التي تقدم صورة تراثية وأسلوب يجمع ما بين الماضي والحاضر ينشد قائلا:

صدت أميم ومنها الصد متّصلُ فما تحن ولا تندى لها المقل

وما تحدث عني النفس خالية ولا تجود بلفظ حين تعتزل

ولا تفاخر بالأشعار جارتها تيهها تداري.. ويغري قلبها الغزل

لكم هممت بجبل العشق أقطعه فلم أقطع سوى قلبي ولم أطل

.... أدمنت عشقك كأسات أعاقرها فهل لبعد رضاب الكأس أحتمل؟¹

اجتمعت شاعرية اللغة وفصاحتها لتعبر عن الصراع الداخلي للشاعر بين الإرادة والضعف، إن النص يحمل صورة من الحب القاسي والتمزق النفسي، فالشاعر يعبر عن شدة الألم الناتج عن تعلقه بحب من طرف واحد، مما جعله في حالة من الضعف والندم، فالنص يتسم بالأسى والحزن العميق ومن التعبير بأسلوب المدح يأتي التعبير عن الهوى والتغزل بالمحبة، فبعد أن كان الشاعر قديما يخضع حرفه وغزله لمحبوته فيناديها باسمها وبأحب الأسماء، نجد الشاعر المعاصر يهوى ويتغزل بألوان من الأساليب التي تجعل من محبوبته رمزا يحتاج إلى فك شفرات فترى المحبة وطنا وترى المحبة لغة وهوية، وتراها مكانا أو مدينة.

ومن مشاعر التحدي والصمود، تنبجس مشاعر الأمن والاستقرار من خلال الحب، والتعبير عن مشاعر التقبل بأسلوب غزلي يجمع بين شعور بالضيق في غياب الآخر وحلول السلام بالوصل مستلهما عشقك من عشق العروبة والإسلام:

أحب التغرّب في مقلتيك

ترتل تحديقتي ألف قافية للغرام

وأقرأ تأريخ عشقك حيا

تقادم من ألف عام..

هو العشق خاطفة القلب ملحمة

(...) أيا امرأة سكنتني..

ولما تزل كلّ حين²

تنعكس قوة العاطفة الإنسانية بالتعبير عن حب يتجاوز الزمان والمكان يربط بين العشق والعروبة فيكون الحب كرمز للهوية الثقافية والروح الوطنية بمعنى بين ما هو شخصي وكعاطفة وطنية؛ وتشهد آلام وآهات العشق التي تأججت في أفئدة اللغة لتنتبع في مفرداته النص، فيكون العشق مؤلما ومثيرا، أدمنه الشاعر وكان تأثيره قويا عليه. وقد وصف الشاعر كيف أنه أسرج في معبد الأشواق وكيف أنه يعيش في حالة من الوجد والحب المكبوت، وكيف

¹ المصدر السابق، ص: 12.

² محمد الفضيل جقاوة، عزف على وتر ربابة عذرية، دار المجدد، ط01، 2021، ص: 17.

ينسج خيالاته في الجدران معربا عن حبه للعروبة وللقرآن، وكيف أنه يسافر في عيني من يحب ويشرب من كؤوس العقيدة من خلالها قائلا:

أدمنت عشقك آهات مؤرّقة في كل آهٍ لبيب النار موقودُ
أسرّجت في معبد الأشواق أوردتي وكم يبيت صريع الوجد مكبودُ
أظل أنسج في الجدران أخيلة والطيف بين بنات الوهم أملود
أهوى الترحل في عينيك مفتتنا أنا الضيّاع وأنت البحر والبيد¹

تظهر شدة العشق الذي يخلف ألما عميقا في قلب الشاعر، وهو يتخيله بأشكال مختلفة من خلال صور شعرية تعكس هذا الألم والمكابدة، وهو يحاول الهروب بين الحنين المستمر للمحبوبة، كما تظهر المفارقة بين العاطفة والمكان (أنا الضيّاع وأنت البحر والبيد) فالتواجد في حالة من الضيّاع الداخلي، بينما المحبوبة تمثل عنصرا ثابتا وتواجدا واسعا، فالبحر والبيد يتصفان بالإتساع بينما الضيّاع يتصف بالضيّق؛ فمع كل آهاته المؤرقة من شدة الوجد يتولد لبيب يحرق قلبه.

ومن مظاهر التعبير عن الوجدان كذلك في شعر "محمد الفضيل جقاوة" المراثي، التي أفرد لها قسما خاصا في مجموعته الشعرية (وعلى الأعراف أشواق)، ولا يغفل الواحد منا ما يفصح به الرثاء من شعور بالحزن والفقد من جانب إنساني، وتفكر وتدبر لمسألة الموت والآخرة، خاصة وأن الرثاء نابع من عمق تجربة الشاعر، مما يجمع ما بين حرارة الشعور وعمق الصورة، يقول الشاعر:

يمضي الزمان وتصمت الأشجان وشجون فقدك ما لها نقصان
القلب عندك والجوارح كلّها وأنا الضيّاع تلقّه الأحزان
أني التفت عواصف وزوابع عجا أيصمد دونها العريان؟
يا قُرّة خلبت بطيب فعالها كلّ الخلائق.. طبعها الإحسان
كيف السّلو ومذ رحلت لواعجي طيّ الفؤاد لبيبها نيران²

إنه الشعور بالضياع جراء الفقد من عظم المصيبة واشتداد الحسرة والألم الذي تولد من خلال رحيل زوجته، الذي تولد عنه تساؤلات تفقد الذات الشاعرة أمانها دونما الوصول إليها، هي تساؤلات ضياع وفقدان لا تتوصل إلا من خلال محاولة التخفيف عن النفس بالتعبير عن ترجمة لخصالها الحميدة وطيب فعالها فمرور الزمن لا يخفف من ألم الفقد، والعواطف يكسوها التشتت والانكسار، ونرى في لغة التضاد (القلب عندك والجوارح كلها - أنا الضيّاع) ذلك التضاد الكامن بين وجود القلب والجوارح لدى المفقود وضياع الشاعر، مما يعكس صورة التشتت والانكسار، وكذا رمزية صورة (العريان) التي تدل على الضعف والعجز أمام المحن القاسية. ومما يعكس الحزن العميق ما نلمسه من خلال قصائده الرثائية والتي منها ما يقوله في قصيدة "قد كنت أتقى":

¹ المصدر السابق، ص: 98.

² محمد الفضيل جقاوة، وعلى الأعراف أشواق (ديوان شعر)، ص: 119.

يا راحلا ألهب الأحشاء أحزاناً لو كنت تغدى فذاك الصب فرحانا
غادرت في سحر حسرى كواكبه والكون يصغي لهمس الذكر قرآنا
ما كان ضرك لو ودّعت مغتربا في مقلتيك بنى للعشق أوطانا
(...) ناع نعاك فدك الصدر من جزع وفطر القلب بالإخبار بركانا
ما كنت أحسب أن الموت يعجلني في يؤبؤ العين مزهواً ببلوانا¹

تظهر لغة الشاعر المناسبة (ألهب الأحشاء- دك الصدر من جزع- يؤبؤ العين- سيظل ذكرك.. - يا نسمة..) التي تحمل مشاعر مستفيضة بالبكاء، هذه القصيدة تترجم ألم الفقد بأسلوب شعري مفعم بالصور الشعرية والمجازات أين (دك الصدر من جزع) لشدة الحزن التي تنهك الجسد، وكان ملهب الأحشاء لشدة الألم والمعاناة، وتجمع صورة الحب العميق وحب الوطنية في كمال المقلتين يعطي شمولية وبلاغة، مما يضيف على النص طابعا تعبيريا عن المعاناة النفسية للشاعر وتأثير الراحلة على وجدانه.

سيظل ذكرك في الفؤاد منارة تهدي المشوق لنورها محمولا
في كل فرض للدعاء عبيره يا نسمة أشتاقها مغلولا²

فالشاعر يبكي بكاء لا تنفد دموعه، بكاء نابع من عاطفته القوية والجلية التي تنم عن قلب منقطع عن فراق زوجته، التي جاءت بدلالات تحمل تيمة الوفاء والمحبة للزوجة خصالها الحميدة من حرسها على الذكر والعبادة وطاعتها له والتقوى، وكذا حجابها المحتشم الذي يعكس حياء المرأة المسلمة العفيفة:
رحب حجابك واسع الأكمام يُخفي الفضائل والتقى المتسامي³
ومع لوعة الشوق والفقد التي طالت الشاعر يتخذ الرثاء منحى من مناحي الشدة باللوم على الرحيل، وهو ليس عتابا عن التقصير وإنما هو آت شهقة الفقد بالتحسر والأسى في قصيدة "لم ارتحلت" يقول:

فلم ارتحلت وما سألت محمد ا إني عهدتك تفعلين مرامي؟
عفوا أيا أرقى العواتك عفة ما خبت فيك وما خفرت ذمامي
نامي لدى الرحمن غير ملومة فالصمت بوح فوق أي كلام⁴

لقد جسد الشاعر محمد الفضيل جقاوة لحظة وداع حزينة لزوجته التي رحلت عن الحياة، معبرا عن ألم الفقدان والتقدير لفضائلها وعلو شأنها الأخلاقي أين يتخلل التعبير تسليم بقضاء الله ويستدعي السكينة والسلام، فكانت البداية باستحضار اللحظة الأليمة في الفقد معترفا بجمال ذكراها، وهو يذكر صدقها وعفتها، ليكون خاتمة التسليم بالصمت كأسمى تعبير عن المشاعر وكأنه يفوق الكلمات في التعبير عن الحزن والوداع.

¹ المصدر السابق، ص: 121.

² المصدر نفسه، ص: 124.

³ المصدر نفسه، ص: 125.

⁴ المصدر نفسه، ص: 125.

ويجل الندب والبكاء في غمرة الشعور الذي يسكنه ويعاوده مشهد الساعة الأولى للرحيل في كل لحظة يتم ذكرها:

إن جاء يسأل عن رحيلك سائل حَزَّ الوريد ممزقا أحشائي

تحتاجني الأشواق تهصر أدمعي ويخون لفظي ساعة الإنباء

وتردّ تخرق المواقف شهقتي أبدي الكوامن مفصحا بيبكائي¹.

هذا الحزن العميق الناتج عن ألم فقدان أصبح التعبير عنه بمشاعر مختلطة بين الصدمة والألم والعجز عن التعبير بالكلام، وحل محلة البكاء كوسيلة تلخص عمق المأساة.

¹ المصدر السابق، ص: 141.

2. التيّات الانتمائية: (الوطنية والقومية):

إن خضوع الشاعر لقوانين الطبيعة من حوله يجعل منه آلة ناقلة للأحداث والتجارب ليس إلا، لكن الشاعر المعاصر عرف بشحنة التحدي وضربات الصمود التي يواجهها من أجل الوصول إلى تحقيق رسالته وأهدافه يرفض الخنوع القاتل في وجه من يشكك في هويته وفي ذاته، مثالنا ما نستشفه في قصيدة للشاعر محمد الفضيل جقاوة في "رحلة الشرود نحو الأعماق" قائلاً:

سجل لديك ما أقول

أنا التحدي والصمود

امض إذا شئت

وإن شئت توقف هاهنا

هيهات لا تهمني..

أنا حفيد يعرب

وها حسامي مشهر كالشهب!!

لا تستفزني

فإنني سريع الغضب!!

هيا ابتعد عني وإلا ثملت

من دمك القاني أعاشب النجود!!

حكامنا هم من زرعوا ما بيننا

كل معاني التحدي والصمود

وعزة النفس وغضبة الأسود

هم وحدهم

قد زرعوا فينا الإباء

والحق والخير وصدق الانتماء

هيا ابتعد¹

استهل الشاعر نصه بالتأكيد على هويته القوية من خلال التعبير عن التحدي والصمود، حيث يتبنى قيما مثل القوة والعزيمة، ما يوحي بتمسكه مرة أخرى بإرثه الثقافي والعقائدي، ما يعكس موقفا من الاستقلالية والاعتزاز بالنفس؛ كما يظهر انتمائه القوي للأمة العربية (حفيد يعرب) وقد أبدى تركيزه على إظهار استعداداته للوقوف ضد أي تهديد، مع بيان قسوة الحكام وتأثيرهم السلبي في تدمير الوحدة العربية، بأسلوب حماسي وصور رمزية تعكس الإحساس بالغضب والاحتقان والغضب الذي يراوده.

¹ محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات - شعر، مصدر سابق، ص: 31.

ولما كانت الهوية تعبير عن الانتماء لا يستثنى الفرد فقط، إنما هي تعبير الجماعة تشمل كل ما يحقق صفة مشتركة من تاريخ وعادات وتقاليد تراثية، ومن لغة تتحقق ذاتية الشاعر في شعوره بالهوية وتحقيق الوعي بها في هويته في الكتابة والإبداع وتفاعلها مع الواقع الذي ينتمي إليه، فالشاعر في قصيدة هوية عبر عن رفضه للتخلي واللا انتماء الذي جعل من سلك طريق الهجرة باعتبار أن من يملك بالبلاد لا هوية له والسفر إنجاز يحقق به ذاته

لا تطلبوا بطاقة التعريف لا

لا تطلبوا مني جواز السفر

فإنني يا سيدي

ولدت يوما مرغما

منذ ثلاثين شتاء أو يزيد

ولم أغادر سيدي قريتنا

كالطبيين الآخرين هاهنا!!¹

يحمل الشاعر نبرة الرفض والتمرد على القيود التي تفرضها الأنظمة والسلطات في تعريف الهوية، فهو يرفض أن يتم تعريفها وفقا لمعايير رسمية ويفضل الارتباط بأرضه ومكانه، لأنه يحمل في ذاته بعدا عاطفيا قويا يعكس حب الوطن والتمسك به حتى وإن قست الظروف. وقد تم التركيز على الزمان والمكان (منذ ثلاثين شتاء أو يزيد- سيدي قريتنا) مما يقوي الزمكية ويشير بذلك إلى الزمن الطويل الذي مضى منذ ولادته، لكنه في الوقت نفسه يتمسك بمكانه؛ فالشاعر يرفض أي تعريف يفصله عن مكانه ويفصله عن جذوره، وهي رسالة قوية عن مقاومة الاستلاب والتمسك بالجذور في عالم يعزز الانفصال والتغيرات العميقة في الهوية الإنسانية.

ومن حب الوطن والهوية تولد حب العروبة والأوطان، فقد تملك حب مدينة دمشق العديد من الشعراء منذ القديم، فوهبوا كلمتهم للتعبير عنها وحتى الزمن الراهن ولا يقتصر التعبير عنها بشعراء من مدينتها فقط لأنها «تمثل كعبة المثقفين والفنانين العرب ومحط رحالهم، عاصمة الدولة الأموية وأجمل بلدان العالم، يطلق عليها الآراميون "درمسق"، وتعني في الهيروغليفية الأرض المزهرة، وعرفها العالم كله بمدينة الياسمين نسبة لعطرها الذي فاح أرجاء العالم، ربحانة الدنيا تغنيها العربي والعجمي»².

وقد تميز الشاعر "محمد الفضيل جقاوة بوقوفه على مدينة دمشق، باستحضار مكانتها العالية وقيمتها الراقية، هذه المدينة التي تمثل تاريخا عربيا عريقا عراقا كل أصيل وعربي يقول:

أظل أمارس تيهي

أغني لبغداد رائدة تبعث المجد..

¹ المصدر السابق، ص: 22.

² علا شحود، دمشق وفتنتها في عيون الشعراء العرب، كتابات، <https://kitabab.com/> في 12 سبتمبر 2020 نشر:

21ماي 2024، 01:57.

أغني لدجلة عند الغروب مواويل عشقي..

أبوح التّلّوع..

(...) ولي في دمشق معارج وجد

أنا بدمشق أعبّ دنان اليقين

وأسمو بما جدلاً أقتفي أثر العرفين

وأعلم أن دمشق لبغداد أخت¹

استعرض الشاعر عشقا كبيرا للوطن العربي عبر تمثيل بغداد ودمشق كرمزين حضاريين متصلين بوشائج التاريخ والمجد، فالإنطلاقة من حب الوطن عبر العواصم العربية والتواصل الحضاري الذي يظهر الأخوة والوحدة العربية، يأتي التأمّل كحالة صوفية تراود الشاعر ليصل إلى اليقين والجدل فيتماهى مع المكان، فبالرغم من كل الصعاب والتحديات، إلا أن دمشق تظل واقفة بكل فخر وعزة، محافظة على هويتها العربية وتاريخها العريق، إنها المدينة التي تجسد الصمود والقوة، والتي تعتبر قلعة حصينة للعروبة والمقاومة. دمشق تعرف جيّدا قيمة الاستقرار والسلام، وتسعى دائما لتحقيقهما في المنطقة.

وكنّت ببغداد من حيث لا تعلمين

أرى الفل والياسمين

يضوعان في جنبات دمشق

ويوقظ عطرها في الحنايا

ضرام غرام لصنعاء لا يستكين

لعينيك.. للشام عشق تغلغل من ألف عام وعام²

إن دمشق ليست مجرد مدينة عادية، بل هي رمز للصمود والصلابة، وهي تستمر في مواجهة التحديات بكل قوة وإصرار. تاريخها المجيد وروحها القوية تجعلها تستحق الاحترام والتقدير من الجميع، وقد تحدث عن توحيد المدن العربية في ذاته كنسيج من الحب والتاريخ والعطر، ما يعكس وحدة المصير والهوية، فكانت دمشق هي الروح والقلب النابض للعروبة، وستظل دائما كذلك، مهما تغيرت الظروف والأحوال.

ومن دمشق إلى مصر يأتي التعبير عن أرض الكنانة والتي تعرف بغزارة علومها وملجأ كل عالم وباحث فيأتي الشاعر بأبيات تعبر عن مدى حبه وامتنانه لهذا البلد يقول:

غنيت للنيل موال عشق

وهمت به هادئا ينشر التبر

(...) لمصر هوى في الفؤاد دفين

¹ محمد الفضيل جقاوة، وعلى الأعراف أشواق (ديوان شعر)، مصدر سابق، ص: 19.

² محمد الفضيل جقاوة، عزف على وتر ربابة عذرية، مصدر سابق، ص: 58.

...تنفست عشق العروبة..¹

إن لمصر مكانة عظيمة تحدث عنها هي الأخرى معظم الأدباء والشعراء الذين نهلوا من علومها واستفادوا منها وتاريخ حضارتها يترجم مكانتها العالية، حمل النص فخرا بالارتباط بمصر كرمز للحضارة والعروبة، من خلال النيل أين ينسج الشاعر صورة تمزج عشق الإنسان بالوطن والنهر، الذي يبقى شاهدا على وحدة الزمن والهوية، ومحمد الفضيل جقاوة وجد تشبع حبها وكتب عنها فأبدع في الكتابة معربا عن امتنانه وحبها لها:

القلب مصر وذي البيضاء أوردتي والفصل بينهما نشر لأكفاني

(...) مصر العروبة لا تحبو كواكبها لكم تضيء المدى تدعو لإيمان

في كل عصر يلبي المجد يعشقها فمصر قد خلقت والمجد صنوان

أرض الكنانة أعلى الله عترتها باق إلى أبد فالفضل رباني²

فالنص أبرز لنا مكانة مصر كرمز للعروبة وللإيمان، كما صور ارتباطها بالمجد والتاريخ، وكذلك امتدادها كإشعاع حضاري وثقافي بامتياز من خلال تأكيده على دورها المحوري في الحضارة العربية والإسلامية.

إن مشاعر القومية في كتابات الشاعر واضحة من خلال كتاباته عن مدائن عدة والتي من بينها دمشق ومصر الشام وكذلك اهتمامه بالقضية الفلسطينية، ولعل تركيزه عن المدينة التي تعتبر «كمعادل موضوعي لمختلف حالات التوتر والقلق والوحدة والاغتراب، وكذا صلتها بأشكال التيه والانحيار والضباع، التي تحيل إلى الحيرة والبحث عن الذات في المدن الواقعية حيناً والمتخيلة أحياناً³». من ذلك ذكره لمدينة وهران كمثال للجمال الذي يتجسد في نجد:

كوهران كنت أرى نجدَ سامقةً تبهر العالمين⁴

ومن الحديث عن المدن وجمالها وجلالها يذكر الشام قائلاً:

هذي الشام عيون الصبّ ذارفة ليل يرين وصبح طيٍّ أحزاني

قد كنت أحلم قبل الحلم من لهفي بالشدو أبدي لأهل الشام تحناني⁵

فقد حمل تعبيرات عن الشوق والحنين للشام، مقرونا بعاطفة جياشة تجسد الحلم والوله في قالب من الألم المعتصر بالحب، وقد شكل ازدواجية الليل والصبح (ليل يرين وصبح طيٍّ أحزاني) مقابلة بين الحزن والألم حيث يظل الليل مجالا للألم، فما يبقى الصبح خفيا داخل طيات الألم.

فكان النص كلوحة ترسم معالم الشوق والمحبة للشام مع شعور بالأمل المتجدد في الحلم بالشام وأحببتها وسك ألم وحنين.

¹ محمد الفضيل جقاوة، وعلى الأعراف أشواق (ديوان شعر)، مصدر سابق، ص: 20.

² محمد الفضيل جقاوة، عزف على وتر ربابة عذرية، مصدر سابق، ص: 73.

³ زينب شيخاوي- نور الدين زراي، فضاء وهران في قصيدة "على عتبات الباهية" ليوسف وغليسي، مجلة سيميائيات، المجلد 18، العدد 02، مارس 2023، ص: 328.

⁴ محمد الفضيل جقاوة، عزف على وتر ربابة عذرية، ص: 58.

⁵ المصدر نفسه، ص: 73.

كذلك للشاعر محمد الفضيل جقاوة قوة في التعبير عن الانتماء وحبّه الشديد للعروبة في عديد المواطن والنصوص ففي عروبه وطن وسكن آمن والحفاظ على العروبة هو حفاظ على كل مقومات الذات:

عشق العروبة في قلبي ووجداني نبض يمدّد عمر المعمر العاني

لولا العروبة ما تمّقت قافيتي وما شدوتُ أبثّ العشق أوطاني

قد ألهمت بحور الشعر فاتنة من قبل.. مشيتها تقطيع وأوزان

... لا تسأليني ففي بغداد لي نسب وفي الجزيرة لي جذر بشييان¹

يعرب الشاعر عن حبه وانتمائه للعروبة، ويؤكد بأن هويته العربية والانتماء لهذه الأمة هو ما يجعل شعره وأفكاره نابضة بالحياة، هي مصدر إلهامه وتحفيزه بما ازدانت قصائده، وتغني بأعذب الألحان ويذكر أن له أصولاً في بغداد وجذوراً في الجزيرة، حب الوطن ينبض في قلبي وروحي، يمتد كنبض الحب المعاني. فمشاعر الفخر والانتماء الراسخ متجلية في ثنايا القصيدة، وهو لا يكتفي بإظهار حبه للأمة العربية، بل يبدي فخره بجذوره التي لا يمكن إنكارها

3. التيّمات الواقعية (وصف الحال ونقد الواقع):

ومن تجارب الشاعر "محمد الفضيل جقاوة" في الحياة جاء وصف الحال للواقع ونقده، يرفض واقع الاستبداد الذي يمارس وكأن الزمن زمن الضلال والظلام:

تبا لأرض لم تزل تحكمها

دروشة وآلهة!!

صغيرتي في أرضنا

هياكل وآلهة²

تأتي هذه الأسطر الشعرية لتعبر عن حالة من الاحتجاج والغضب تجاه الواقع الاجتماعي والسياسي الذي يعانيه المجتمع، وهو ينفر ومستاء من الأوضاع السائدة في أرضه، وقد أشار إلى كون هذه الأرض التي تُحكم بنظام "الدروشة" والآلهة هي أرض تخضع لسلطة وسيطرة الخرافات واعتقادات ما وراء الطبيعة، بدلا من إعمال العقل وتحكيم العدالة؛ وقد حققت صورة الدروشة والآلهة توضيحا للسلبية المنتشرة إزاء التأثير بالمعتقدات الدينية أو الروحية التي قد تكون مفرطة أو غير منطقية، وهذا يدفع بتضييق التفكير الإبداعي وحتى التفكير النقدي بالمجتمع، كما استخدم (هياكل وآلهة لتعبر عن غياب الفعل الجاد والذي يثمر فعليا، حتى أن من يبتغي اتباع تقاليد بالية أو موروثات ثقافية تعرقل التقدم؛ والانتقال الذي يشهده في جملة (صغيرتي في أرضنا) والتي يحاول من خلالها الشاعر أن يربط بين الواقع الراهن وحالة من الضياع، وهو هاهنا يتأمل حال جيل جديد يتأرجح بين هذه التقاليد التي من الواجب أن يتم معالجتها وبين ما سيتم تقديمه وبنائه من جديد.

¹ محمد الفضيل جقاوة، عزف على وتر ربابة عذرية، مصدر سابق، ص: 72 ص: 73.

² محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات - شعر، مصدر سابق، ص: 35.

وفي انخفاض النور والأمل في المجتمع بسبب ذلك التأثير للديانات والآلهة امتد بعد الأمل ففي قوله:

وأفقنا -أواه- ضاق أفقنا

من تعسنا

خنا بريق النور في نجومنا

وشمسنا¹

نجد هذه الأسطر الشعرية تعبر عن حالة من الإحباط العميق والقلق من تدهور الأوضاع، أين يستخدم الشاعر عبارة (ضاق أفقنا) والتي تدل على انغلاق في الرؤى والأفق، وهو تعبير يلامس دلالة الضيق الفكري والحالة الاجتماعية التي يعيشها المجتمع، و(تعسنا) في هذه العبارة تحيل عن الحزن والمرارة من الواقع والوسط.

فقد فقد الأمل والضوء الذي كان ينير الطريق لاسيما في حال ضياع القيم والإخفاقات الكبرى التي أدت إلى تراجع الحال بزوال الشمس باعتبارها رمزا للتفاؤل والأمل، فقد أفلت لتغرق العالم في ظلام الجهل والفساد؛ لتكون القصيدة صورة عن مأساوية الواقع وظلامه، حيث تنعدم الرؤية الواضحة ويحاصر الأفراد في ظروف عصيبة، مما يجعل الشاعر يعبر عن شعوره بالخذلان والوهن أمام التحديات والواقع المؤلم.

كما أن الواقع يطاله الكثير من العاهات والتي ابتدعها البعض واتخذوها سنة بينهم وأصبح خيار القوم أدنانهم تحكمهم الشهوة والشهرة، فحركته الغيرة على الإسلام والعروبة وما حل بالوضع في بلاد الإسلام والمسلمين كان من المفترض بني الإسلام أن يتمسكوا بالدين والدفاع عنه ولكن رضخوا للحكم الخائن باعوا العروبة، لمن أغرهم الملذات والانغماس في الشهوات ومساوئ الذات، يقول الشاعر:

أنا العروبة قد هانت مرابعها هذا التشرذم نصل حزّ شرياني

نكيد بعضا وتحسو الشهد عاهرة نفنى وترقص جذلي بين رومان

نبايع القزم لا يُدرى له نسب ونرتجى المجد من أذنان بعرا

لقد تركنا كتاب الله من سفه وأيّ درب أضأ من غير قرآن

أنا الحنيف حدود الله ترشدني ديني اعتصام وعشقي جمع عرباني

غنيت للوحدة السمرء أخطبها فما استجابت وطول الصّد أبكاني

وحدي المتيم يا هيفا وذا جسدي تفتت مزعا أنصال خصيان².

باع العروبة للأعداء بائسة ملوك عهر من صلب مرخان

نسعى نبايعهم وعرش الله مضطرب وأي جرم يضاهي حكم خوّان

لا تسألني ففي بغداد لي نسب وفي الجزيرة لي جذر بشييان³

¹المصدر السابق، ص: 36.

² محمد الفضيل جقاوة، عرف على وتر ربابة عذرية، مصدر سابق، ص: 72.

³ المصدر السابق، ص: 73.

يبرز استياء الشاعر من حال العروبة وتشتتها، حيث يشير إلى حالة الانقسام والتشردم التي أصابت الأمة العربية، نتيجة الجهل والتخلي عن المبادئ التي كانت تشكل أساس وجودها، وانتشار الفساد والانحلال الخلقي وقد وجد في كلمة (نكيد بعضا وتحسو الشهد عاهرة) ما يعكس الصورة السلبية عن الواقع وتأزمه، وبهذه الصورة نجد مفارقة بين الواقع والمأمول، أين يعبر كيف أن الأمة التي كان من المفترض أن تكون مصدر فخر وعزة، قد تحولت إلى صورة مشوهة من الفساد والذل والهوان؛ كما تتجلى المفارقة في (نسعى نبايعهم وعرش الله مضطرب) أين تتضح مفارقة قوية كدال التناقض بحيث يتبين أن من الواجب توقيع فعل المبايعة والطاعة، وبين الواقع الذي أدى للمبايعة والذي يتمثل في اضطراب الوضع العام وفقدان الثقة في الحكم، فالهدف الذي يرمي إليه من خلال ألفاظ القصيدة يأتي كرد استنكار وغضب تجاه الوضع العربي الراهن، وبالرغم من حالة الحزن واليأس يبقى الشاعر متمسكا بقيمه الدينية ووحدته القومية وهي إشارة ودعوة للعودة إلى الجذور والتوحد لمواجهة التحديات. وكله أمل في استعادة العروبة والعودة إلى قيمها الأصلية.

وعن معاناة الوطن العربي من التشتت والتمزق يأتي حديث الشاعر عن الموضوع بكل جرأة وقوة يضرب بها من خرجوا عن أصولهم يسعون للانتقام ويفرحون بنزف جراح العرب والمسلمين ولهم من النفاق ما يجعل ظاهريهم يأبى التصالح وباطنهم الغدر وطمس العروبة وهذا ما يتجلى بوضوح في قصيدة "على حافة الضياع" قائلا:

أنا وطن عربي

بمزق أشلاءه هجم خرجوا عن مكانهم

يثأرون لخير بعد انقضا ألف عام

لكم يرقصون لنزف الجراح

لكم يطربون إذا ما علا صوت داع يذكّي الخصام

لهم ألف وجه

وألف طريق يضو عبها الغدر¹.

فالوطن عربي يعاني من الهجمات والتمزيق من قبل أعداء الوطن، يشير النص إلى أن هؤلاء الأعداء يسعون للانتقام من خير بعد ألف سنة من هزيمتهم، ويوضح أن هناك من يتغدى على الفتن ويستمتع بزيادة التوترات والصراعات في المجتمع العربي، لأن هذه القوى تدعم التفرقة والتشتت وتذكي نار الفتنة، كما يشير إلى أن هؤلاء الأعداء يمارسون النفاق برمزية تعدد الأوجه مما يمكنهم من الوصول لأهدافهم كطريق للخداع والغدر.

كما تحدث الشاعر عن هوم الأوطان العربية التي تقع لأسباب حكام يمارسون سلطة الاستبداد والقهر على الشعوب في وقت فيبرز الحديث عن أظهر بقعة في الأرض "مكة المكرمة" بالسعودية وكيف أن هذا السامري يمارس طقوسا وأعياد للحب ويستخدم الأقنعة للخداع، يخادع زوار مكة والبيت الحرام ويثير الرعب في قلوب الأمنين في بلاد الشام ويحوّل دين الإله إلى طقوس غريبة ويبيع لهم قدسية العرب كما يعادي العروبة ويسبب الفوضى والدمار.

¹ المصدر نفسه، ص: 49.

ولسامري طقوس وأعياد حبّ
وأقنعة للخداع عجيبة
فحينما يؤذن للحج في يثرب الخير..
(...) يخادع زوّار مكة والبيت حبّا مهيبا..
وحينما يكون هناك بشام العروبة..
ومسبحة تشتكي من يديه
ويرعبها منه هول المصيبة
(...) ورّوع في رده الشام أفئدة الأمنين..
وحوّل صبح الشّام التّدي قتاما عصيبا
(...) يحوّل دين الإله طقوسا غريبة
لمغنمه يكسر النور..
(...) وفي حطّة وابتدال يبيع لهم قدسنا العربي..
يعادي العروبة..
يعوي..

فتعوي الكلاب التي ذبحتنا..¹

استخدم الشاعر محمد الفضيل جقاوة رموزا لشخصيات خائنة مارست تحريف الحقائق لتتسلط على الشعوب باسم الدين والمبادئ على نحو شخصية "السامري" الذي عبث بالمقدسات وحوّل المفاهيم الدينية المقدسة خدمة لمصالح ضيقة، ومن أجل المكاسب الشخصية.

وقد ساهم التشخيص في عبارة (مسبحة تشتكي من بين يديه) في رصد صورة الظلم والإجرام أين صعب التحكم عليه لممارساته الفاسدة، مما يعكس معاناة داخلية قوية، بالإضافة إلى أسلوب التضاد فأن يكون تحويل الدين لطقوس غريبة بأفعال وأحكام وتحويل صبح الشّام لندى قتاما يحقق تناقضا بين قداسة الدين ونقاء الشام وحقيقة الأفعال وتوجيهها؛ هذا ما يدفعنا لتوجيه النص نحو تيمة الرفض والتحرر، فهو يحمل طابعا نقديا تجاه الخيانة وانحراف القيم الدينية والعروبة، وهو واقع نشهده من حولنا.

ومن وصف حال الواقع والمجتمع ووصف الأجواء اتخذ الشاعر محمد الفضيل جقاوة منها موقفا يبني عليها قصيدة شعرية عن شهر رمضان، من خلال قصيدته "مرحى برمس" مبرزا أهمية الشهر الفضيل وما يعنيه للمؤمن التقى، وما هو مفروض أن يقوم به المؤمن في ظل الواقع المزري الذي يعيشه الناس من خلال ترشيده بما يقوم به هو في هذا الشهر يقول:

عجّل قدومك هادم اللذات مرحى برمس دامس العتّمات

¹ محمد الفضيل جقاوة، وعلى الأعراف أشواق (ديوان شعر)، مصدر سابق، ص: 30 ص: 31 ص: 32.

فهناك في حرم السكون وليله أحياء وأهجر عالم الأموات
أنا هاهنا بين الطلول خرابة أحسو الفناء مليئة كأساتي¹.

وهو بهذا النص يعبر عن حالة من الألم الداخلي والتوق إلى الخلاص أو الراحة من العالم المادي كرحلة نحو عوالم الزهد والتصوف، يدعوا غائبته، كانتقال من عالم مليء بالموت والآلام والهموم إلى حالة السلام التي مثلها في الموت والانعقاد، حيث يعيش في عالم من الخراب الذاتي والعزلة، وتبدو رمزية الطلول والخرابة بادية كدال عن الماضي والحالة النفسية المحطمة، والطلول ترسبات من الزمن الماضي، وما هو آني في الخراب الذي يعيشه الشاعر.

تضمنت موضوعات الشاعر محمد الفضيل جقاوة العديد من القضايا الإنسانية والاجتماعية يحملها من طاقة شعورية بين تجربة فنية محملة بمشاعر من الحب والعشق متخذاً من التغزل والتغني بحبيته أسلوباً للتعبير عن مدارج للوطن والحرية والعروبة، وبالرغم من نبرات الحزن والأسى محاكاة لواقع مأساوي الذي طوته بنايات نصية دلالية إلا أن شذرات الأمل انبثقت في أطياف منها باستعمال مفردات معجمية دالة على الأمل في مستقبل مشرق، كما يتخذ من العوالم الصوفية أسلوباً للتعبير والإفراد في عوالم المدح النبوي والاعتذار له صلى الله عليه وسلم كذلك في قصيدة ومدّ النبي الكساء....، إن ما نجده من دلالات عرض لأوجاع يحملها الشاعر في ظاهرها لكنها أوجاع مجتمع، بين حلم جميل يسكنه وواقع بغيض.

تحضر أنساق التصوف خصوصاً عند الشاعر محمد الفضيل جقاوة بصورة الحب والعشق، تعبيراً عن الرفض والفساد الأخلاقي، والاجتماعي الذي انتشر جراء التخلي عن الدين في سبيل الدنيا.

كما كان وفيما لتيمة العروبة ووظائفها الوجدانية وتزامن ذلك مع الحروب العربية مع الصهاينة، والحديث عن القضية الفلسطينية كان من جملة اهتماماته، من بين مواضيع الرفض والثورة وكذا التصوف، فحضرت الرموز المكانية للدول التي تشهد صراعات ودول تصارع الحكام وانشغالهم عنها كالقدس -مصر -لبنان-دمشق-بغداد...

فقد تنوعت التيّيمات الموضوعية التي عالجهما الشعراء بين ما يعكس الحالة الفكرية والنفسية المعقدة أين كانت الموضوعات تتداخل بين التعبير عن الذات والتعبير عن هموم المجتمع وآلامه وحتى آماله وأفراحه وتجسيدها في صور مختلفة بطرق غير مباشرة كاستعمال المرأة وطاقة الحب في التعبير عن الوطن والعروبة والانتماء،

- لقد أدرك الشاعر المعاصر أن الزمن الذي يعيشه هو زمن يشهد عنفاً وقهراً، فنظم من الأشعار ما يطلق صرخات تنبع من أعماق ذلك الألم والتمزق الإنساني، متأثراً بضربات الواقع الأليمة التي تمخضت من جراء الأحداث السياسية والجو المشحون بالتوتر جعل الكآبة تعمق جذورها في نفسه، وتحولت إلى فلسفة تشاؤمية ترى الوجود الإنساني بشكل سلبي، وتعتبر الحياة سلسلة من حلقات الألم، تنوعت مظاهر الحزن في شعره بين الكآبة واليأس والغربة والوحدة، وأثرت ظاهرة الحب عليه بشكل سلبي أيضاً.

تتجلى معالم الذاتية في أغراض كالحنين والشوق، والرثاء والغزل، والمدح والوصف، عند الشعراء في حين تخفت درجة الذاتية حينما يكون الحديث عن القضايا العربية، فتتنوع الأغراض وفق طبيعة وتجربة الشاعر، ووفق ما يقتضيه

¹ المصدر السابق، ص: 81.

النص مما يجعل الذات الشاعرة تتماهى مع الموضوع، خاصة حينما يكون ظاهرها التعبير عن الذات الشخصية في بداية النصوص على نحو ما، وما إن يتوغل القارئ في النص يجدها تستمد معالم الآخر في الحديث عن معاناته الناتجة عن عمق الإحساس وتجربة الشاعر الراقية.

كما أن الحديث عن الفساد السياسي في الدول العربية من ممارسة البيروقراطية والدكتاتورية تحول الانتماء من وسيلة وحدة وقوة، إلى تشتت وضياح وهدم بسبب تصارع الأطراف المتصارعة، فطرف يسعى لتحقيق الوحدة والحرية، ووفي للوطن والدين وطرف غير وفي للمبادئ ولا للأسس الإسلامية ويهين وحدة الأمة العربية والقومية. حملت التيّمات الانتمائية مواضيع عدة من تمجيد للبطولات والأبطال والثورة، وتحقيق المجد في سبيل الاستقلال، استحضارا لتضحيات الشهيد في سبيل الوطن ودفاعا عن الأرض والحفاظ عن معالم الهوية، بروح الانتماء فكرا ولغة وشعورا.

وقد سلك الشاعر أحمد حمدي سبيل التصريح والجرأة في طرحه لقضايا وطنية وقومية، مع انتهاج الشعراء محمد الأخضر سعداوي" ومحمد الفضيل جقاوة" أساليب التهذيب والسعي للإصلاح والرغبة في التوجيه. نجد الغلبة لتيمة نقد الآفات الاجتماعية التي تسلفت وأصيب بها العالم العربي، من نفاق وتسلط وتجبر في الحكم، وقد انبرى الشعراء للتعبير عنها في قصائدهم كل بأسلوبه.

كما تشكلت التعابير بتضارب الثنائيات الضدية لدى الشعراء ورغبتهم الجارحة في التعبير عن رسالة الوطن وما يحمله من هموم وآلام تعيق قوته وتنطفي بها شعلته في النهوض بمستقبل أفضل زاهر؛ وقد كان الوطن محورا هاما بأماكنه وقضاياه الوطنية والقومية، وخاصة بالتعبير عن الانتماء للعروبة والبارز بشدة عند الشاعر محمد الفضيل جقاوة، محاولين بذلك معالجة الأسى وجراحات الواقع الذي غيم عليه ضباب المظلمين ووحشة الزمن. ونلفت حضورا للقضية الفلسطينية لدى لشعراء مبدئين الاهتمام والدفاع عنها والنقد الذي وجهوه للصمت العربي، فالقضية الفلسطينية احتلت مكانة بارزة في أعماهم بأساليب فنية وشعرية قوية، باعتبارها رمزا للعدالة والحق وكونها جزءا من الكيان لا يتجزأ من الروح العربية.

إن انعكاس التفاعل أو الدمج بين الإيديولوجيا والجمالية في النصوص الشعرية يشكل تحولا عميقا في بنية الإبداع الأدبي، إذ تمكن النص الشعري لأن يكون محطة أو منصة للتعبير عن مجموعة من الرؤى الفكرية والسياسية دون إهمال أو إزاحة البعد الجمالي، والشاعر من خلال هذا الدمج والتفاعل يستند إلى قدرته في توظيف الرموز والأساليب الفنية للتعبير عن القضايا الكبرى كالوطنية والحرية والرفض، والهوية مع الحفاظ على الطابع الفني في النصوص، وقد ظهر الانفتاح في النصوص الشعرية بتفاعل مع تيارات فكرية وثقافية متعددة مما منحها عمقا دلاليا يتجاوز التقليد، وهذا التوازن بين الجمالي والإيديولوجي لا يجعل النص مجرد أداة دعائية بل يفتح أفقا أوسع لتأويله بكونه تعبيرا مركبا عن مجموعة تحارب إنسانية وفكرية.

أما بالنسبة للأغراض الشعرية التقليدية فقد شهدت تطورا ملحوظا في سياق الحداثة الشعرية ومع الشعراء إذ لم تعد مقتصرة على وظائفها القديمة بل أصبحت وسيلة للتعبير عن أزمات الواقع وتحولاته على نحو غرض المدح

الذي تجاوز به الشعراء الأغراض التقليدية ليعيدوا توظيف هذا الغرض من جديد ليحمل بعدا رمزيا واجتماعيا، كما في استحضار مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، حيث تجاوز الشعراء في إطار الإشادة ليعبروا عن شكواهم وهمومهم وواقعهم مما منح المدح طابعا وجدانيا وتأمليا.

وبالمثل تطور غرض الرثاء، فقد اتسع ليشمل أبعادا تتجاوز رثاء الأفراد والبكاء عليهم... إلى الحزن على انهيار القيم وتدهور الأوضاع الاجتماعية والسياسية في ظل ذلك الفراق والغياب ويرى في المفقود كماله، تحسرا على أحوال الأمة.

وبالإضافة إلى المدح والرثاء، مثل الانتقال من الغزل التقليدي إلى توظيفه في سياقات ذات طابع اجتماعي وقومي كعلامة فارقة في مسار الشعر، فقد كان مرتبطا بالوجدان الفردي ويتمحور حول الحبيبة بوصفها محورا للذات، مستندا إلى تصوير الجمال والرغبة فيها، غير أن التحولات والتغيرات أفرزت استثمارا جديدا لهذا الغرض، فأصبحت الحبيبة رمزا للبلد/ الوطن في كثير من النصوص، وهذه النقلة لم تكن مجرد انتقال وتحول موضوعاتي بل انعكاس لتحولات وتغيرات أعمق في البنية الفكرية والشعرية للشعراء أين اتسعت أبعاد الصورة وسعوا لدمج المشاعر الذاتية بالرؤية الجماعية لتصبح العروبة والوطن موضوعا للفخر والانتماء ما يبرز تحكما وقدرة الشعر على إعادة تشكيل رموزه وأغراضه التقليدية للتفاعل مع متطلبات المرحلة، مما يمنحه ديناميكية وإمكانية للتجديد، وهو ما يعكس وعيا شعريا متجددا وقد أمكن بذلك أن يصبح الشعر مجالا لإعادة قراءة التراث وإحياء الأغراض الشعرية بما يواكب تطلعات العصر دون أن يفقد ارتباطه بجذوره.

الفصل الثاني

مستويات التجريب عند شعراء الجنوب

"أحمد حمدي-محمد الأخضر سعادوي-محمد الفضيل جقاوة

الفصل الثاني: مستويات التجريب عند شعراء الجنوب (أحمد حمدي- محمد الأخضر سعداوي-

محمد الفضيل جقاوة).

في سياق التعبير عن التحرر من السيطرة بدأ الشعراء في التعبير عن رغبتهم في التحرر من القيود التي فرضت على أفكارهم ومشاعرهم، وعبروا عن ذلك من خلال أعمالهم الشعرية. خلال عقود الثلاثينات والأربعينات والخمسينات، وشهدت القصيدة العربية تغييراً في شكلها ومضمونها، حيث تنوعت التجارب والتحديثات، وظهرت أشكال جديدة من الشعر مثل الشعر المرسل ونظام المقطعات الشعرية، وكذلك الشعر التفعيلي والشعر الحر، كانت هذه التجليات المتنوعة تعكس رغبة الشعراء في التجديد والابتكار في مجال الشعر العربي.

فكان هذا التجدد في قدرة الشعر يعكس لنا استيعاب التغيرات والتطورات المفهومية للواقع ومجرباته؛ وبالحوض في تحليل المستويات التي طالها التجريب انطلاقاً من مصطلح البنية (Structure)؛ والتي عرفها الناقد صلاح فضل بأنها « مصطلح لغوي حديث استخدم بعدد من المفاهيم وهو يطلق على النظام الذي يشرح قابلية الكل؛ لأنه يتكون من أجزاء متضامنة، وأحياناً يطلقونه على الكل الذي ينتظم فيه عناصر ذات طبيعة محددة، ومن هنا ينتهون إلى نتائج مختلفة¹».

هذا النظام الذي يصنعه انتظام العلاقات البنائية في النص الأدبي، مرتبطة بعضها ببعض لتكون كلا موحدا فتدرك البنية بكونها «نسقا من العلاقات الباطنة (المدركة وفقاً لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحيطة، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، على نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو منها النسق دالا على معنى²»، فتلك القواعد والقوانين تساهم في تحقيق الترابط والانسجام بين الأفكار وعناصر النص من لغة وإيقاع وتركيب ودلالة... فكما يقول روجيه غارودي: «أن يكون المقصود بالبنية منظومة من العلاقات وقواعد تركيب، ومبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة بحيث تعين هذه العلاقات وهذه القواعد معنى كل عنصر من العناصر³».

فتكتمل البنية باكتمال نظامها التركيبي ككل موحد، مشكلاً علاقات ضمنية، لقد « اندرج مفهوم البناء ضمن شبكة اصطلاحية واسعة تضم النسج والرصف والتأليف والترتيب والنظم، الذي جعله الجرجاني تصوراً متكاملاً ضمن نسق نظري لمسألة الإعجاز، وقد فسر بها عملية إنتاج الكلام فانتقل مبدأ النظم كتصور لما هو نص إلى القصيدة ليصبح نسقا بلاغياً للفهم والإنتاج⁴» ليكون البناء متفاعلاً بين وحدة النص وفهم أركانه ووحدة تلقيه.

1 ينظر: صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط04، الأردن، 1985، ص: 114.

2 إدريت كرينزوبل، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، آفاق العربية، دط، بغداد، 1985، ص: 413.

3 روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرايشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1979، ص: 17.

4 سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط01، المغرب، 2005، ص: 206.

إن تفكيك العناصر الأولية الفاعلة في الخطاب الشعري تمكننا من الوقوف على معالم هذا التجريب، وتميزها لدى كل مبدع انطلاقاً من التساؤل التالي:

- ما هي ملامح التجريب وتحليلاته التي ظهرت في إبداعات كل من الشعراء الثلاثة؟
- وهل استطاع الشعراء التأسيس لمتن شعري خاص يضيف إلى الشعرية العربية الحديثة جمالية جزائرية الملامح؟.

وللوصول إلى مكان التفاعل بين العناصر (البنية والدلالة)، وجب الوقوف عند المستويات بنياتها النصية واللغوية والصوتية الإيقاعية والدلالية.

المبحث الأول: التجريب على مستوى البنية النصية:

لقد شهد الشعر الجزائري تحولاً في السبعينات من الشعر العمودي إلى الشعر التفعيلي، وفي نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات، شهد المشهد الشعري الجزائري تحولات في البنية والشكل، وظهر خطاب شعري جديد يعكس التغيرات في الجزائر والعالم العربي، واستفاد منه جيل جديد من الشعراء، وأحد التحولات الهامة في الشعر الجزائري المعاصر كان بانتقال القصيدة من بنية البيت إلى بنية القصيدة، ثم إلى القصيدة المقطع والديوان، مما يظهر تطوراً في الأداء الشعري واستخدام الأدوات الفنية، مع الاستفادة من التراث الشعري السابق.

كما حاول الشعراء في الجزائر تأسيس نصوص شعرية تعبر عن الهوية الوطنية والذاتية، وتنوعت أشكال القصيدة بناءً على تجاربهم الشعرية المختلفة.

ورغم وجود رؤى مختلفة حول القصيدة العمودية، إلا أن العديد من الشعراء اختاروا الكتابة بكل الأشكال، بينما يميل آخرون إلى كتابة قصائد نثرية، معتبرين أن التجريب الفني لا يعرف حدوداً.

إن البحث عن تحليلات التجريب على مستوى البنية النصية في الخطاب الشعري يدفعنا إلى ضرورة تفكيك عناصر البنية النصية؛ وقد «ربط العرب قديماً بين نسج الثوب ونسج الشعر وبين الشعر والنسج والتصوير، واعتبروا أن جميعها تحتاج إلى تناسق وتداخل وتفرد، ويكون الهدف منه الإبداع والوصول إلى غاية الصناعة¹».

والغوص في عوالم النص يتطلب جهداً كبيراً لاستكشاف مضامينه والبحث عن آثاره وتأثيراته التي من المفترض أن تترتب عليه، التي وصلت من حين تكييفها في صورها المختلفة ليتضمن تحليل النص وتحريره بشكل يجعله قادراً على التأثير على القارئ وتحويل الأفكار إلى أفعال.

¹ مفلح بن عبد الله، البنية النصية في تدوينات الفايبيك مقارنة في ضوء لسانيات النص، مجلة (لغة- كلام)، المجلد 02، العدد 03، جوان 2019، ص: 70 ص: 71.

أولاً: تحولات الشكل الشعري وانفتاحه.

1. قصيدة التفعيلة (الشعر الحر).

كثيراً ما حاول الشعراء المعاصرون إعطاء صورة أكثر حداثة على الصعيد الفني والجمالي على نحو خاص، تعبر عن تجارب شعرية، وقد انطلقت القصيدة العربية في تجريبيتها من خلال النموذج الجديد بـ"قصيدة التفعيلة أو كما أطلق عليها بالشعر الحر" هذه الشاكلة التي نالت اهتماماً كبيراً في النقد العربي المعاصر مما سبق — أثناء ظهور هذا اللون الشعري — قد يرجع هذا الاستقطاب والاهتمام إلى خصوصية الواقع الذي يرفض الخضوع والانقياد، فقد « وجدوا في هذا النوع من النصوص واقعه المهمش المقموع المزيف في عالم بدأت الحداثة فيه تسيّر حركية الأدب لأن مصير القصيدة تحدده الرؤيا أي يحدده الشاعر، لا يمكن للفكرة أن تصبح صالحة للشعر، إلا إذا عبرت مطهر الرؤيا فتخلصت من نثريتها أو واقعيتها أو منطقيتها، أو عقلانيتها، وتحولت إلى كائن آخر ينسجم مع منطق الرؤيا، ومنه عبرت القصيدة الحداثية دائرة عمود الشعر بسلام دون تواشجات، ومع ذلك قدمت القصيدة العربية المعاصرة تجربة فنية لم تعرفها القصيدة العربية العمودية¹ »

وفي هذا الصدد أشار الكاتب محمد ناصر في كتابه " الشعر الجزائري الحديث " إلى الأسباب التي جعلت الشعراء ينتصرون للكلمة باختلاف توجهاتهم فهناك من كان « تحت تأثير بعض الكتابات اليسارية التي اتخذت الانتصار للشعر الحر في الوطن العربي واجهة للمذهب السياسي، وتحت تأثير بعض الكتابات ذات الطابع المعادي للتراث، ولاسيما ذات النزعة الماركسية داخل الوطن، انفصل بعض الشعراء الشباب عن الآثار الشعرية التراثية، وأصبحوا ينظرون إلى كل ماله علاقة بالتراث أو الدين نظرة ضيقة غير موضوعية، وراح بعضهم يدعو صراحة إلى الانفصال عن التراث القديم عربياً كان أم جزائرياً بدعوى عدم تماشيهِ مع متطلبات العصر، مما كان له انعكاسات سلبية في المستوى الفني لهذا الإنتاج الشعري الشاب² ».

إن هذا الانفصال والعداء للتراث يعارض حركة التطور حتى أن الشاعر أحمد حمدي في تصريح له على لسان محمد ناصر نجده يخرج من الحكم على أن الشعر الجزائري شعر تراثي لم يتابع حركة التطور الاجتماعي في الجزائر ويرى بضرورة الاعتراف بعد تجربته التي كانت في نفس السنة التي قال فيها هذا الحكم بأن التجربة الأدبية الجزائرية ليست قصيرة، " وإنما هي تمتد من أشعار الأمير مروا بجيل ابن باديس، والربيع بوشامة... فالصلة موجودة ولا يمكن أن تمحي مهما كانت الظروف، وعليه فإن التجربة الأدبية الجزائرية ليست وليدة اليوم فقط، كما أنها لم تأت من العدم، بل لها جذور تضرب في أعماق تاريخنا المعاصر³ ».

¹ رضا عامر، تحليلات التجريب ومظاهره في القصيدة العربية، مجلة الجامعة الأسمرية: العلوم الشرعية والإنسانية، المجلد 34، العدد 01، مارس 2021، ص: 337.

² محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، مرجع سابق، ص: 173.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص: 174 ص: 175.

فالثبات الذي عرفه نظام القصيدة من خلال الإيقاع العمودي الثابت لم يسلم من الخروج عن المعيار، خروجاً من سلطة النموذج فكان الاعتماد على نظام التفعيلة كبديل عن البحر الذي سيطر على نظام القصيدة قديماً.

«لقد استطاع الشاعر أن يتحرر تدريجياً من قيود التقليد لينفتح على الحاضر واقعياً وفنياً، وكأني به لما يحرر من قيد الاستبعاد وإن تحررت مواهبه من التقليد والاجترار، لأن الحرية تصبح حرية أوجب بالوعي، والإبداع يصبح إبداعاً أروع بالوعي أيضاً؛ وقد غلب على القصيدة طابع الصراع، وانتصار الشاعر لقيم الأمل بتجريب شكل مخالف للقصيدة العمودية وهو الملمح الأساسي للتجريب في النص الشعري الحر، وهو رهان لم يخيب أفق الانتظار في انسياب عباراته، وإيقاعه الخاص، والذي أكسبه جرس الألفاظ وتنوع نهايات الأسطر الشعرية¹»،

إن أساس الاختلاف الذي تشكل بين شعر التفعيلة والشعر العمودي، هو أن البحر له قواعده الخاصة يتطلب من الشاعر الالتزام في حدود تفعيلاته المنظمة له، وفق نسق محدد من التفعيلات والكلمات، أما شعر التفعيلة فهو غير منتظم في التفعيلات وبدون تقييد نمطي، مما ينسج لنا إيقاعاً مغايراً، «فشاعر التفعيلة لم يسع إلى بناء إيقاع جديد، بل عمل على بناء نسق إيقاعي متغير، موظفاً إيقاع البحر عندما لجأ إلى التفعيلة، منطلقاً من مبدأ خضوع خلق الإيقاع للحالة الروحية والوجدانية التي تنتابه - لحظة الكتابة الشعرية، وهنا مكنم الاختلاف والتغاير عن الإيقاع العروضي القديم الذي كان سابقاً على الشعر كقالب جاهز، يستقبل شتى التجارب الشعرية²».

فشعر التفعيلة بفعل خصائصه التي يمتاز بها في قوة تأثيره وخفته، يمتلك الحالة الشعورية التي يتماهى فيها الملتقي مع الشاعر والتي توضح صدق المشاعر.

فالهدف الذي خاطه شاعر التفعيلة يرمي إلى نسق إيقاعي متغير وليس جديداً، إيقاع يتناسب والحالة النفسية التي يعيشها وتهز كيان الشاعر في كتاباته، فيكون الاختلاف من الثبات إلى التنوع والتغيير.

أحمد حمدي	محمد الأخضر	محمد الفضيل جقاوة
-----------	-------------	-------------------

1 قاسمية هاشمي، تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص: 205.

2 سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر دراسة في شعر أدونيس، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2020، ص: 168 ص 169.

			سعداوي								
على الأعراف أشواق	عزف على وقت رابعة	عندما يبعث الكلمات	لا شيء أغرب	صرخة الميلاد	العش	أشهد أنني أبست	تجرب ما لا يحرر	قائمة المقصوب	انفجارات		
41	15	02	11	18	00	06	01	01	00	العمودي النمط	
19	19	22	05	00	00	24	04	13	24	قصيدة التفعيلة / الحر	
00	00	00	00	00	06	06	06	08	00	المرج بين الأنماط	

"الجدول رقم(01): يوضح نسبة الأنماط الشعرية المستعملة عند الشعراء (أحمد حمدي- محمد الأخضر

سعداوي- محمد الفضيل جقاوة)"

من خلال الجدول يتضح اختلاف واضح في استعمال الشعراء للأنماط، فنجد هيمنة شعر التفعيلة في كتابات الشاعر أحمد حمدي، ذلك أن هذا النمط/ النمط الحر يوفر له خصوصية التعبير وعفوية الطرح تبرز انفعالات الذات وثورتها النفسية والاجتماعية، خاصة حين تناولها للمواضيع السياسية والقضايا، العامة فيكون هناك طول النفس وامتداد في التعبير في القصيدة الحرة.

أما الشاعر محمد الأخضر سعداوي فالملاحظ في كتاباته غلبة الشكل العمودي متخذاً إياه شكلاً تعبيرياً بارزاً في أعماله مما يعكس الفكر الواعي للشعراء، بحيث أن انتقاء الشكل في الكتابة كان عن دراية، خاصة وأن التعبير عن الأفكار الدينية (الصوفية) والثورية والسياسية منحهم فرصة للعودة إلى التراث الشعري في الإطار التقليدي له (الشعر العمودي)، وقد يرجع ذلك لأهمية الفكرة على حساب القلب خاصة وأن هناك موضوعات تحتاج للتعبير المستفيض مما يلزمها طول نفس يتطلب عدم الخضوع لعقبة الوزن والقافية، وهناك من اعتمد التنوع في كتاباته كالنفس الحر؛ يقول أحمد حمدي:

..وترسبت في ذكرياتي؛

عينا عصفور،

ينقر في قلبي النور

وها أنا أصارع الدوار؛

في شراييني يعيش الحزن،

والحب؛

ويمتد الصراع.¹

إن القصيدة تبدو أقرب إلى النمط الحر، ذلك يرجع لاستخدام تفعيلات غير متساوية في النص، مع الحفاظ على الإيقاع الداخلي، وهو نمط يعتمد غالباً على وحدة التفعيلة بدلاً من الالتزام بتساوي السطرين، وقد حملت القصيدة معاني وصوراً فنية أين ترتسم صورة البراءة والحيوية وهي صورة جميلة، لكن وجود العصفور في القلب خلق إحساساً بالمزج بين شعور الحب المتمثل في (النور)، وشعور الألم من خلال فعل (النقر)، فكانت جملة (ينقر في قلبي النور) تعبر عن تناقض بين النقر الذي يوحي بالألم والنور الذي يوحي بالأمل، وهو توازن صوتي بين مشاعر متضادة، ويمتد هذا التناقض في ثنائيات تعبير عن تناقضات موجودة في الحياة البشرية (في شراييني يعيش الحزن والحب)، هذه المشاعر كأنها وجهان لحقيقة واحدة (الحياة)؛ وفي كلمة (يمتد الصراع)، يجعل الختام مفترحاً مما يعكس صعوبة الحسم بين هذه المشاعر، مما يجعل القارئ في حالة من التفكير في معنى لمشكلته وصراعاته.

إن الموضوع الذي تدور فيه الأسطر الشعرية والمتمثل في الصراع بين الحزن والحبين صراع داخلي عاطفي عميق بين مشاعر متناقضة والتي تمثل كل من الحزن (الذي يعيش في الشرايين، في عمق الذات)، والحب (الذي يحمل شحنة الأمل لكنه يخلق توتراً بسبب الصراع بينه وبين الحزن)، والصراع الذي يمثل (الفكرة المركزية حيث تمتد النهائية وتترك النهاية مفتوحة).

ففي الشعر الحر والذي لا يقيد بوزن ولا بتساوي، ولا بتتابع القوافي يسمح بإيقاع داخلي مرن، يتناسب مع التعبير عن المشاعر المتناقضة وبالنظر لعدم انتظام الوزن يعكس التوتر الداخلي في الصراع العاطفي، كأن القارئ يشعر بذلك التذبذب الحاصل بين مشاعر الحزن والحب من خلال بناء النص، فنجد اللعب على مستوى الإيقاع الداخلي مع الميل إلى التعبير عن لحظات تأملية وتوظيف الشاعر لصور غير مألوقة من ذلك جمع الأمل والأمل في كلمة (عينا عصفور/ ينقر في قلبي النور)، فاجتماع الموضوع مع الوزن شكل حالة من التوتر واللا يقين التي تعيشها الذات؛ ومن قوله أيضاً:

..كان فلاحاً صغيراً

كان يدري؛

أنه يكبر في الحقل،

وكان..

حلمه فردوس شاعر.

ينتشي كالورد

في نسمة صبح²

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 51.

² المصدر السابق، ص: 59.

على الدوحة المشتهاة¹.

106

وكان النص لا يريد أن يمنح يقينا تاما، كما يشكل التناقض بين حالة من اللين في (يضيء-يخبو) مما تعكس حالة من التباين في المعنى، وحالة نفسية متأرجحة بين الوضوح والضبابية، وكان النص يعبر عن صراع داخلي بين الأمل والإحباط.

ولما كانت القصيدة تعكس شعور الحزن والأمل المتروك والسكينة التي يخالطها القلق جاءت تفعيلة (فعولن) التي من بحر المتقارب كتعبير عن تموج الأفكار والمشاعر وتضاربها بين التفاؤل والحزن والوزن يعطي إنسيابية تساعد على تقديم وعرض تلك المشاعر بعمق وتأمل داخلي أين يشتبك الحزن مع الصمت.

لقد « استطاع شاعر التفعيلة أن يكتشف ما ترخر به الأوزان والتفاعيل من قيم وإمكانات واسعة لم يستثمر منها الشعر القديم سوى تلك الأطر الضيقة المحدودة منه، إن الشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية بل أباح لنفسه وهذا حق لا مماراة فيه أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما، لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف تحقيقه¹».

إن اللغة الشعرية تبني على مراعاة الجانب الموسيقي، وقد يغلب على الإيقاع كعنصر أن يتجاوز الوزن عبر مجموعة من الدلالات والرموز التي تجعل من الإيقاع أكثر عمقا وبعدا فنيا، وقد كانت القصيدة الحرة في محاولتها لتعويض ذلك الإيقاع بإيقاع داخلي يعكس مجموعة التحولات الحضارية والإنسانية، والشاعر في هذا الصدد يحاول أن يفرض ويقيم تشكيلاته الموسيقية الخاصة التي تخرج القصيدة من كلاسيكيتها إلى نظام الأسطر، وفي كثير من الأحيان يكون الشاعر وبالرغم من انزياحه عن الأسطر إلا أن تأثير وحنين التراث يمتد بجذوره من خلال اعتماد الجملة الشعرية بدل القافية، على نحو:

خرجت من عتمة الليل؛

إلى أحراش غابة!

ترتدي أقنعة الحرف،

وأوجاع الصبا²!

«لقد تعددت تجليات التجريب ومظاهره في النص الشعري المعاصر؛ الأمر الذي جعل من القصيدة العربية تسبح في جوّ من الخرق والتأويل الشعري على مستوى اللغة الشعرية والإيقاع الموسيقي والفضاء النصي، وغيرها من تجليات الحداثة التي تنبأها الشاعر المعاصر في نظمه، وجعل منها منطلقات لا يحيدُ عنها³»، وهذا يدفعنا لبدل محاولات في الكشف والتحليل عن مضامين هذه التشكيلات الإيقاعية واكتشاف بنيتها ودلالاتها.

2. المزج بين العمودي والحر:

¹ سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر دراسة في شعر أدونيس، مرجع سابق، ص: 168.

² أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 343.

³ رضا عامر، تجليات التجريب ومظاهره في القصيدة العربية، مرجع سابق، ص: 347.

ومن دافع التجديد والبحث الدائم عن التغيير في الأشكال تولد لدى الشعراء دافع التغيير، بعد ظهور شعر التفعيلة الذي ولدته ظروف حتمية تتماشى مع العصر الحديث، جاء الشاعر المعاصر لبحث عما يواكب متغيراته فكان الميل إلى المزوجة بين النمطين تشد القارئ في طريقة تشكيلها وترتيبها بين الشعر العمودي والشعر الحر/ التفعيلة، هذا المزج بين العمودي والحر واستعماله كقالب هجين يدخل ضمن التنوع الإيقاعي وهي خاصية من بين التقنيات والآليات الأسلوبية التي يتم توظيفها من قبل الشعراء المعاصرين لبلوغ أقصى درجات الدراما في التعبير « هذه الآلية تتحقق في النص الشعري على نمطين: الأول منها يقوم على المزج بين الشكلين الحر والقديم في النص الواحد، وأما الثاني فيقوم على تعدد الأوزان من مقطع إلى آخر (...) أصبح هذا التواشج بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة سمة مميزة، وبارزة في الشعر الجزائري المعاصر¹»، وهذا إن دل على شيء فإنه يشير إلى الرغبة الجارحة نحو التحرر والثورة ورفض الثبات؛ لأن الشاعر المعاصر بهذا الشكل « وجد نفسه محتاجا إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عباراته وليس غريبا في عصر يبحث عن الحرية ويريد يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية²»، نجد الشاعر أحمد أمحمد قد اهتدى إلى هذا اللون من التمازج في محطات مختلفة من نصوصه من بينها "قصيدة أبعاد" ما يقول فيها:

يجهش الشاعر؛

في الأغنية الأولى؛

يسمي اللحن حزنا،

ويسمي الحرف سجنا،

ويسمي الوطن الراقد في تابوته،

مقبرة..

مبغى..

وقيدا

ويذو اللحن في:

ولي سمراء تبتسم ابتساما إذا ما للظلم حل بها وقاما
تراها آنست في النوم صجبا أم الأيام أحكمت اللجام؟³

¹ سهام عماد، آليات التجريب في إيقاع الشعر الجزائري المعاصر (نماذج مختارة) المدونة، المجلد 10، العدد 02، ديسمبر 2023، ص: 789.

² نھاري أمينة، القصيدة الحرة الجزائرية من التجريب إلى الإبداع (شعر أبي القاسم سعد الله نموذجاً)، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، المجلد 04، العدد 04، ديسمبر 2021، ص: 108.

³ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 129.

إن فكرة المزج الموجودة في هذه القصيدة تظهر تمكن الشاعر وقدرته في استخدام أساليب متنوعة للإبداع، وهي ليست مجرد اختيار شكلي إنما تعبير عن تفاعل عميق بين العادات والتقاليد الشعرية (بين عالم ماضي مرتبط بالقيم والمثالية؛ وبين عالم حاضر مليء بالألم والتشظي)، والتطلعات الحداثية للقصيدة، مما يجعل النص أكثر ثراء وتعقيدا، ويتيح للشاعر فضاء أوسع للتعبير وعرض أفكاره المتضاربة، فعلى سبيل المثال حملت القصيدة صراعا داخليا بين الإحباط والتشبث بجماليات الماضي، وقد مزج الشاعر بين الصورة الرمزية وأسلوب المباشرة من خلاله فكانت الحرف سجنا و"المقبرة" و"المبغى" تعبيرا رمزيا يجسد الحنية والتحول السلي للحالة كمفهوما للوطن، والسمراء تمثيلا لرمز البراءة والجمال ومواجهتها للظلم والقسوة.

فقد تناسلت مشاهد الحزن والكآبة في ثنايا النص، وبهذا الأسلوب يمكن من بروز تعددية الرؤى في النصوص الشعرية المعاصرة، ويمكن للقصيدة أن تبث الحركية وتنقل الأشكال المختلفة للتعبير عن واقع مركب ومعقد.

لقد استعمل الشاعر هذا الشكل الشعري متمردا على البنى الإيقاعية التقليدية، فشكل قفزة تجريبية تفتح النص على «بنية درامية متعددة تنقل القارئ بين تشكيلات مختلفة لحالة نفسية واحدة؛ نفس مثقلة بالهموم... ونفس تتوق إلى الحرية والتفاؤل والحزن والحرية والتفاؤل بغد أفضل من جهة أخرى، فهذا الصراع بين التفاؤل والحزن والموت والحياة والحاضر والماضي في النص ألزم الشاعر المزاوجة الإيقاعية بين وزنين مختلفين فاسحا المجال أمام هذا التنوع الإيقاعي كي يجسد هذه الضدية التي تحكم منطق علاقته بالواقع¹».

تتضافر عناصر التركيب اللغوي مع الإيقاع محدثة حالة من التشكيل في البحث الدلالي، مما يجعلنا نستقرأ النص مرات ومرات، فنجد في ذات القصيدة مثلا يقول:

(...) طفلي السمراء؛

تحلم؛

بينما الأم على جبل الغسيل؛

انفجرت باكية:

قالو اصبر الصابرين ينالو

قد ما صبرنا أيام زادو طوالو²

فالمقاطع بدأت بأسطر مفتوحة غير ملتزمة بالوزن، وهو في وصفه لتأثير الحلم وانعكاسات الحياة اليومية وحديثه عن الصراع الداخلي في النمط الأول نجد تأثيرا واضحا للتقاليد والوعظ الاجتماعي في المقطع الثاني من القصيدة، وهو ما يعكس تأثير البيئة الاجتماعية على الفرد، وهو حين يواصل كلامه عن الطفلة السمراء التي تحلم وبالرجوع إلى دلالة الوصف "طفلة سمراء" ترجع إلى "التمازج"، تمازج بين الألوان ليس بالسواد ولا بالبياض ومرمى

¹ سهام عماد، آليات التجريب في إيقاع الشعر الجزائري المعاصر (نماذج مختارة)، مرجع سابق، ص: 790.

² أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 129.

الدلالة يشير إلى تمازج بين الخير والشر الذي بداخل الإنسان، وتصارع الحلم داخله يأتي الحلم في مستقبل مشرق بتطهيره أو غسله، وكلمة "طفلي السمرء" تحمل من جهتها دلالة عرقية وشخصية، إذ يمكن أن تكون دالا عن معاناة الفقر أو العناء في بعض السياقات الاجتماعية، إلا أن هذه الكلمة تضاف إلى الطفلة البريئة التي لا تزال تحلم، كما نجده استعمال كلمتي "حبل الغسيل" التي توحى بدلالة الطهر والصفاء التي تتجدر في الذات العالقة بالأصل (الأم) فيتم التطهير بالبكاء كتنفيس عن النفس وصحو لما هو آت في قادم الأمر، وقد يكون تطهيرا من الآلام والأعباء، وفي استخدامه لكلمة "انفجرت باكية" دلالة على أن فعل البكاء ليس مجرد فعل عاطفي، بل هو علامة دالة على الانكسار الشديد، وفي سياق حديثه تأتي المقطوعة الثانية (قالو اصبر الصابرين ينالو)، نجد أن هذه العبارة الشعبية كثيرا ما تستخدم محكمة أو موعظة اجتماعية، تحيل إلى معنى الصبر كفضيلة أو قيمة أخلاقية، لكنها قد تكون في هذا السياق علامة على القمع والكبت المفروض على الفرد من قبل المجتمع أو السلطة، ويمكن النظر من زاوية أخرى للنص من حيث تفاعلاته على أساس ظاهري وباطني فالعلاقة بين الأم والطفلة تعكس الوضع الاجتماعي، حيث ينعكس الأمل على الطفلة والألم والانتظار على الأم، ومن خلال استخدام هذه الرموز اليومية يكشف الشاعر التوتر بين الأمل في المستقبل "الطفلة" والحلم "الواقع الصعب" الأم، والملاحظ على المستوى الشكلي أن بنية السطور ليست صارمة البناء بل تحررت من الشكل العمودي التقليدي مما يسمح بتعبير أكبر عن المشاعر، وهذه الحرية تخلق مجالا أوسع للشاعر للتنقل بين المفردات والايقاع بشكل أكثر مرونة.

فيحدث التمازج بين هذه العناصر لونا وشعورا وتشكيلا بصريا ودلاليا، مما يخلق تناغما فنيا يعكس تفاعل القيم التقليدية مع الهموم المعاصرة.

وبذات الأسلوب كان لحديثه عن موضوعات الثورة والتحرر، كحالة من محاولة التحرر من القيود التي صاحبت الألم والصمت ليث رغبة في التغيير والثورة عن الظلم والقهر، فكان الخطاب صورة تعرض المعارضين وطريقتهم في كشف الحقائق وإظهارها للناس:

في إيديولوجيا المعارضين؛

تنزع الستائر السوداء من نوافذ البيوت؛

يخرج يونس السجين من أحشاء الحوت؛

فجأة ينتحر السكوت:

أحبك إن الوجود يملأ خاطري! وعيناك في دنياي فيض مشاعر

تماديت في البعد الهلامي فانحنت أماني أغصانا بدون أزاهر!

جوادي بأفق الغيب يطعنه الدجى.. وعاد بلا سرج جريح الخواطر

فأمضغ صمتي.. مات أيوب بالأسى وأفرع سني.. يا شقا كل صابر!

فإن السموات التي أمرت أسي لتمطر للثوار نصر الجزائر¹

نجد القصيدة في هيكلها تجمع بين الوزن العمودي والتفعيلة، هذا المزج يعكس حالة من التوازن بين التقليد والحداثة فجاء العمودي معتمدا على قافية ووزن يعزز الرصانة، والأصالة والارتباط بالهوية، واعتمد في التفعيلة (كتمثيل للتجديد والانطلاق نحو مستقبل مختلف على تكثيف الصور والمعاني في مقاطع قصيرة) "الستائر السوداء كدال عن الحزن والقمع والعزلة، وهي إشارة لتبدد هذا الحزن؛ فكما أن الستار الأسود يعزل الضوء الذي يأتي للدلالة هنا على حجب نور الحقيقة والحكمة، ومن حجب دخول الضوء من الشوارع التي تحيل إلى تمثيل حق عام كان ولا بد من كشف الحقائق أين يتمثل النور كالنور الذي خرج بخروج سيدنا يونس عليه السلام من بطن الحوت، وقد جاءت الاستعارة في النص كدال عن التحرر والنجاة من الأسر والظلام، لأن الصمت الذي مكث طويلا لم يعد مقبولا ووجب مجابهته بالتحديث، وهذا ما جاء في عبارة "ينتحر السكوت" الدالة عن التحول من الصمت إلى الكلام، ومن الخضوع إلى المقاومة، مما منح النص حيوية وديناميكية، وهو ما يعبر عن موقف فكري مزدوج يحيل إلى التمسك بالجذور الثقافية مع الدعوة للتغيير الثوري، حتى أن المزج شكل توترا دراميا عكس واقع المعارضين بينية الطباق أو التضاد بين حالة الحزن والفرح، والصمت والصوت، والهزيمة والنصر، وهو ما يجسد مرحلة التحول الثوري، وقد استخدم الشاعر رموزا طبيعية ودينية (يونس وأيوب) لتأتي كمعان تتجاوز دال الفردي إلى مستوى جماعي وثوري، لأن الحزن ليس حزنا شخصيا، بل هو انعكاس لمعاناة جماعية، في حين أن الطبيعة بغيومها وأمطارها توحى بأن الثورة قدر محتوم، وكفاعل مجازي للثورة والانتصار ما يفسرها اختتامه بـ "نصر الجزائر التي تضيء الطابع الجماعي الدال على النضال، وقد شكل بحر الطويل بفضل تفعيلاته التي أتاحته للشاعر مساحة كبيرة للتعبير عن المعاني السابقة.

ومن نماذج المزج أيضا ما نراه في قصيدة للشاعر أحمد حمدي بعنوان "موجز الأخبار بحجم المسألة" أين يحكي واقع الإنسان المغترب والباحث عن التحرر في سياق اجتماعي وسياسي مضطرب، يقول:

وحدك كنت تغزو حلقات الذكر!

كنت/ في بغداد/ في القصبة/ في دمشق

في شوارع المدينة/

يداك في معطفك الجلدي؛

تبكي في سواحل البلاد؛

تضحك صادقا أو كاذبا،

في ساحة التحرير.

يملائي شعور؛

¹ المصدر السابق، ص: 121 ص 122.

بالموت.. بالدمار.. بالغبرة

أحن بالبكاء:

كان في ألحان شاعر يملأ الحان بالغناء
عاد للأرض مرة فرأى الناس في شقاء
بضعهم حاكم بلا حكم وبعضهم ببغاء
فرمى العود وانصرف يملأ الحان والفضاء
بغريب من النداء ودعائي إلى.. وإلى!
ولم يكن مستحيلا بأن يعود المجاهد¹

تظهر النزعة التجريبية في هذه القصيدة فتتناسل مشاهد الإبداع اللغوي خروجاً من الوضوح المألوف في تراكيبها فيتم في هذا المقطع استخدام أو كسر البنية الخطية للزمان باختلافاته، والمكان بتنوعاته، التي جمعت الجغرافيا وكسرت الأزمنة (بغداد - القصبه - دمشق - شوارع المدينة - سواحل البلاد - ساحة الثورة)، فيتم البحث بهذا التداخل بين الزمكان، وعن الاستقرار الذي يفسره اعتماد البنى الشكلية المختلفة، بداية من السطر ونهاية باعتماد نمط الشطرين كنسق يعبر عن مشاعر متضاربة في الذات الشاعرة، هذا ما تفسره حالة الشعور بالموت والدمار والغبرة والحنين الذي يعاوده كل مرة، ويرسخ شعوراً بثقل الواقع، فيستحضر صورة الشاعر الذي ملأ الأركان بألحانه، ولكنه فوجئ عند عودته بحالة الشقاء والظلم فقرر التوقف عن الغناء وانصرف بسبب الظلم والفساد، شعوراً بالغبرة والندم عن ما آل إليه الوضع (حكام بدون حكم "كنقد للسلطة السياسية؛ وبعضهم شبههم بالببغاء في عزفه للألحان) لكن في كل محطة تكون العودة كعودة المجاهد الذي يتنفس التغيير والمقاومة.

كما نجد في استحضاره لشخصية الشاعر كرمز للإبداع والحاكم كرمز للسلطة والببغاء كرمز للجمود الفكري والتقليد والمجاهد كنصير مفاجئ في النهاية والذي يشير إلى أمل بالعودة من أجل النضال الجماعي، حيث يحضر مفهوم النضال لاستعادة المجد، هذه الدعوة (للعودة) تحمل طابعاً أيديولوجياً حثيماً في بث فكرة أن التغيير ليس بالأمر المستحيل، ولكنه يتطلب وعياً جماعياً.

وقد أظهر النص مهارة في المزج بين الأشكال ليعبر عن حالة إنسانية وسياسية مضطربة ممثلاً حالة من الاغتراب والتشتت، فعدم استقرار النص عبر عن حالة الغربة الفكرية والنفسية للمتحدث، وساهم في توسيع دائرة التأثير حيث يجد أنصار الشعر الكلاسيكي ارتباطاً بالأبيات العمودية، بينما تستقطب المقاطع النثرية جيل الحداثة. فنجد الشاعر أحمد حمدي يجمع بين إيقاعي الشعر والتفعيلة بجمع بين المواضيع العاطفية والمواضيع العقلية مما يتناسب وانفعالية الخطاب الشعري فينسلخ عن عقبة القافية والتفعيلات حيناً ويعود إليها من سبيل الذوق الفني بصرياً ويوجه في هذا السياق "عبد الرحمن ترماسين" كلامه إلى أنّ «الحاجة إلى تعدد الإيقاعات ليست هي التي

1 المصدر السابق، ص: 123.

تدفع الشاعر إلى الجمع بين اللونين "الحر والعمودي"، وإنما النزعة المحافظة المترسبة هي التي تتصارع روحيا مع الروح الجديدة، وتعيش في وضع متناقض الرغبة في الجديد والمحافظة على القديم لتبدع في الجديد؛ فتعمل على المازج بين اللونين لتعلن عن مقدرتها الإبداعية¹.

فلما كان المزج بين الأشكال الشعرية التقليدية وشعر التفعيلة/النثر والحر، هو تجسيد لتفاعل الأدب مع تحولات الواقع الثقافي والاجتماعي، ويحقق توازنا فنيا بين الأصالة والتراث الممثلة في الشعر العمودي، والحدائق التي تعبر عنها الأشكال الشعرية الجديدة والمعاصرة مما يوسع أفق التعبير ويمنح النص مرونة تتيح استعابا واسعا لقضايا معاصرة مع الحفاظ على الجذور التراثية.

وعلى المستوى الإيقاعي يسهم هذا المزج بإثراء الجانب الإيقاعي بما يتيح للشاعر من لعب بالأنماط وبالجمع بين الإيقاع المنتظم للشعر العمودي وبين المرونة والتنوع في التفعيلات مما يخلق أفقا جديدا للإبداع ويمكن بذلك للشاعر أن يختار الوزن والقافية وفقا للمضمون الشعري، والتعبير عن مشاعره وأفكاره دون قيد.

كما لا يقتصر دور هذا التداخل في أبعاد أوجانها جمالية فقط، بل يعكس روح العصر بتوتراته وآماله ويسهم في إعادة تشكيل الهوية بوصفها صوتا جامعا للأفراد والجماعات في مواجهة تحدياتهم، صوت لا يتخلى عن مكتسبات ماضيه، وهو ما تحقق في نصوص أحمد حمدي إذ لم يكن المزج مجرد تقنية وآلية للتغيير بل تعبيرا عن موقف فكري إيديولوجي كدعوة للثورة والتحرر.

1 سهام عماد، آليات التجريب في إيقاع الشعر الجزائري المعاصر (نماذج مختارة) مرجع سابق، ص: 791.

3. قصيدة النثر:

إن ما أحدثته قصيدة النثر من إثارة ضمن حداثة النص الشعري المعاصر عبر تجريد الشعر من إيقاعه الخارجي مفرزة خصائص شعرية جديدة، تمزج بين الشعر مع النثر وتترجم الحرية، كما تجمع بين التركيز (التكثيف) والتفصيل، ويتأتى هذا كحصول نتيجة لتطور المفاهيم الشعرية عبر العصور، وتطور الفلسفة النقدية.

إن التقليد في اللغة الشعرية يقتل روح الحياة والإبداع فيها كما يقول مرشد الزبيدي في ذاك الذي «يعتمد على العناصر الصوتية والدلالية في آن واحد، أما النثر الكامل فهو الذي خلا من العنصرين الصوتي والدلالي، وتساءل سريعاً كيف يخلو النثر الكامل من عنصري اللغة وهو لغة، فيكون الجواب أن النثر ليس سوى الأفكار، إن اللغة الثرية هي التي تزول بوصول فكرتها وأحسن مثال لذلك اللغة العلمية¹»، والنظرة التكاملية للنثر والشعر عند أصحاب القصيدة النثرية تكمن في هذا التفاعل بين عناصر اللغة كلغة شعرية ولغة تخاطب، لتتشكل لدينا قصيدة.

فالقصيدة النثرية لها حصانتها ومبرراتها الأسلوبية منحت فرصة فتح أفق «يتجاوز النظريات التقليدية التي تعتبر العروض جوهر الشعر²»، وقد عبّر أدونيس عن الحرية التي تمنحها هذه التجربة للشاعر قائلاً: «إذا كانت قصيدة الوزن مجبرة على اختيار الأشكال التي تفرضها القاعدة أو التقليد الموروث، فإن القصيدة النثر حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر، وهي من الناحية التركيبية جدلية رحبة وحوار لا نهائي بين هدم الأشكال وبنائها³»، إنها فرصة للعب بالأشكال وتحطيمها وإعادة بنائها بطريقة مبتكرة وجديدة تتناسب مع ما يحتاجه الشاعر في بسط موضوعه وتجربته؛ على نحو تجربة الشاعر أحمد حمدي من خلال قصيدة مقاطع من رسالة خاصة، والتي يقول فيها:

في اليوم الأول من هذا العام؛
أكتب. يا أمي. كلماتي أصغر من حزني
الصاعد على أقبية الزمن المتعفن.
أكتب... لكن
قد صار الحزن بحجم الأرض،
فلا قوة للحرف المدمى
أن يحمل أكثر

¹مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق - دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية 1950-1990، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص: 95.

²فاضل العزاوي، الحداثة الشعرية (من قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر)، منشورات دار الهدى للثقافة والنشر، ط01، 1994، ص: 104.

³خالد سليمان، الجدور والأنساع، دار كنوز المعرفة، ط01، عمان، 2009، ص: 11.

من حده...¹».

فالنص يمثل نموذجاً لقصيدة النثر والتي تعتمد على كثافة الصورة والمعنى بدلاً من الوزن والقافية أين يبرز عجز الإنسان أمام الحزن، حيث تتحول الكتابة من أداة للتعبير إلى مساحة للانكسار، ويكون الحرف رمزاً للمعاناة النفسية التي تجعل التعبير الأدبي نفسه مؤلماً (الحرف المدمى)، كما تتراوح الجمل بين القصيدة المتكررة (أكتب.. يا أمي؛ أكتب... لكن) لتضفي إيقاعاً داخلياً يعبر عن التردد والعجز، وجمالاً تأتي في تصاعد درامي إذ يبدأ النص بوصف بسيط للحزن "كلما تي أصغر من حزني" ثم يتصاعد ليصبح بحجم الأرض؛ مما يعكس أبعاداً دلالية وديناميكية في التعبير، وتظهر وحدته العضوية من خلال التركيز على ثقل الحزن وعجز الكتابة عن احتوائه في النص، مما يجعل النص بنية متماسكة رغم افتقارها للوزن والقافية، تعبيراً صادقا عن تجربة إنسانية مكثفة؛ وفي قوله:

« يا من يمزق حلمه في الصحو، بين رصاصتين،

ووردة لدم النهار؛

ستكون منتشراً على أضلاع بحر الروم،

مرتبكاً أمام توجس الأمواج، والأفواج؛

يأكل قلبك الفرع القليل!!

و يرتديك الواجب المسكون بالفرص المريعة،²»

يعتمد النص على التكثيف اللغوي وفق صور مشحونة بالمعاني الرمزية مما يجعل كل عبارة تحمل أكثر من مستوى دلالي؛ فكان الحلم رمزاً للتطلعات المجهضة أو المعطلة بسبب الواقع القاسي، والرصاصتين ترمز للعنف والقمع الذي طال ذلك الواقع، واجتماع صورة الوردة بدم النهار هو اجتماع للأمل الضائع مع المأساة، حيث تشير الوردة للجمال والأمل، ودم النهار يوحي بالألم وحجم المعاناة، كما تجتمع ثنائية أخرى متناقضة من خلال (الفرع القليل)، أين تعبر عن غياب السعادة في عالم مليء بالصراعات؛ وكذلك (الواجب المسكون بالفرص المريعة) فتكون بمعنى وجود واجب أخلاقي واجتماعي يحتم عليه مواجهة واقع صعب ومؤلم، لتقدم بنية عامة للنص بتصوير مأساة الفرد في مواجهة القهر والعنف، حيث الحلم (المستقبل) يمزق بين العنف (الرصاصتين) وخسارة الأمل والجمال (الوردة) فهو يركز الموضوع العام على حالة الإنسان الممزق بين التطلعات الفردية والواقع القاسي، مما يضفي وحدة عضوية للنص.

إن أحمد حمدي من خلال الإطلاع على أعماله -بخاصة ما يتعلق بجانب قصيدة النثر- التي أبدع فيها، نجد أنها تمثل نقلة تجريبية في الشعر العربي المعاصر، ذلك بتعبيرها عن هموم الإنسان وتتمثل واقعه بكل المعاني الواضحة والشفافة، باستعمال صوراً شعرية تعايش الواقع من جهة وتتجاوز به عنصر التخيل، وما يميزها هو جرأتها في بث

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 179.

² المصدر نفسه، ص: 259.

الانعكاس، بالرغم مما تحمله في بعض الأحيان من خيبات وتشاؤم إلا أنها تمكنت محطة هامة للجمع بين بساطة اللغة في تراكيبها وغموضها مع جرأة التعبير، مما يضع القارئ في دور المحلل الفيزيائي الذي وجب عليه كشف تفاعلات المواد وأثرها.

وعن حضور هذا النمط (قصيدة النثر) عند الشعراء أيضا ما نجده في المقطع الآتي حيث نجد منحى تجريبيًا يعبر فيه الشاعر "محمد الفضيل جقاوة" عن حبه العميق لمحبوته مشبعا بالشوق والمحبة ويرسلها في سراديب الزمن مما يزيد بها بعدا تخيليًا (حتى قبل خلق الكون وتكوين النجوم) هذه المشاعر التي حملته على تجسيد المحبوبة في كتابة الشعر والغناء يقول:

أنا يا حبيبة قلبي قبيل تفتّق قلب السديم

وقبل انبثاق المجرات..

قبل تكلس وجه البسيطة..

قبل ألوف القرون

تنسمت عشقك حرفا على اللوح..

رتلت قافية للحنين¹..

يعتمد الشاعر في تركيب نصه على بناء زمني ممتد يعود إلى ما قبل بداية الكون، فالسديم باعتباره يمثل البدايات الكونية والخلق الأول، جعل الحب ذا بعد كوني خالد، يتجاوز الزمن، والانبثاق عبارة تدل على البداية والحيوية في التكوين، إلا أن التكلس يرمز إلى التضاد بمعنى الجمود والزمن الذي يمر دون حياة، واجتماعهما يشير إلى أن هناك حبا أزليا أسبق من كل المراحل الزمنية، فالنص يرفع العلاقة العاطفية من مستواها الإنساني إلى مستوى كوني مقدس، حيث يصبح الحب أبديا ومرتسxa في صلب الوجود، كان للغة دور في التعبير الرمزي بلغة مكثفة متجاوزة الدلالات الحرفية فعبارة "تنسمت" و"رتلت" أفعال تجمع بين الحواس والجوانب الروحية مما يمنح النص عمقا شعوريا وروحيا.

كما نجد الشاعر "محمد الفضيل جقاوة" يعبر في موقف من مواقفه الإبداعية متغزلا ومعربا عن حبه للرسول صلى الله عليه وسلم، وكيف أن هذا الحب يعيد البهجة والحياة في نفس المؤمن مما يعزز في النفس قوة ويكسبها أملا وفرحا مستعيدا صور من السيرة النبوية العطرة وكأنه ربط بين زمنين فتضمحل الأحزان في ظل هذا الحب الشريف، يقول:

أحبك أنتِ

أحبّ الرسول يللمم فينا الشتات

وينفخ وهج الحياة بأعجاز نخل تهاوُث

¹ محمد الفضيل جقاوة، عزف على وتر ربابة، مصدر سابق، ص: 84.

تلبّيه مولعة بسنا المجد

تحلم بالنور يرقص فوق الرّبا الواجحات

يعيد إلى الكون بعد طول الأسى أروع البسمات¹».

فالنص يعبر بأسلوب قصيدة النثر عن مزيج من الحب العاطفي والفكري المرتبط بالتجدد الروحي والاجتماعي، وهو يعتمد على تصعيد للأحداث من حالة الحب الفردي (أحبك أنت) ليتسع نحو سياق جماعي يرتبط بالرسول صلى الله عليه وسلم والمجد، ثم يتوج بالأمل والخلاص أين تكمن (أروع البسمات) مما يعكس انسجاما بين العاطفة الشخصية والقضايا الكونية، وفق رموز الانكسار على نحو (أعجاز النخل) والتجدد والأمل (النور - البسمات) التي تتكامل لتعكس رحلة من الألم إلى الأمل، كما نجد أن التوازي اللغوي في الجمل خلق إيقاعا داخليا يعزز الشعور بالوحدة العضوية في النص، أين يدرك تطلع الإنسان نحو النور بعد الظلمة.

لقد وظف الشاعر محمد الفضيل جقاوة إيقاعات شعرية بأساليب وصور مكثفة الدلالة، تستلذ بها أذن القارئ والسامع على السواء حتى في اختلاف الكلمات وتراكيبها، من ذلك ما نجده في تعبيره عن انتماؤه وعروبته القوية التي طالما كررها في مواضع عدّه، كما نلمس عروبة الشاعر في تعابيره فهو المحب للسلام والداعي له، وينبه إلى أنه يقاوم بشراسة كل من يسلك طريق الظلم رافضا الاستسلام، فهنا مكنم العداوة التي لا بد من ردع الظالم وعدم الرضوخ له.

أنا عربي..

أشيع السلام وأهوى السلام

ولكن إذا ما ظلمت أخوض المعامع ليثا

أصد عن العرض والوطن العاصيين

لأهل السلام السلام

وللمعتدين -على غير ظلم- ضرام الجحيم

نذيب بأعماقه زمر الظالمين²

نجد في قصيدة النثر هذه تعبيرا عن الصراعات الداخلية أين يظهر تعبيرا عاطفيا عن السلم والحرب، كصراع نفسي في الذات الشاعرة بين السلام والحاجة إلى الدفاع عن الكرامة والحقوق، وقد استند الشاعر إلى رمز القوة (ليثا) والشجاعة في مواجهة الظلم، كما استخدم (الجحيم) للتعبير عن العقاب الشديد الذي سيلحق بالمعتدين، والصورة الجمالية التي تتراسل في (نذيب بأعماقه زمر الظالمين) هذه الصورة التي تعكس فكرة الزوال والذوبان كآلية تطهير من الأرض بطريقة قوية وقاسية.

¹ المصدر السابق، ص: 13.

² المصدر نفسه، ص: 105.

لجأ الشاعر محمد الفضيل جقاوة لتحرير قصائده من القيود التي تفرضها القافية والعروض، مستمدا معانيه وألفاظه من الحياة المليئة بالألم والواقع المرير، ومن القص والسرد مادة له وهذا بدون تكلف إن الملاحظ من خلال هذه النماذج المقدمة قد اتخذت السرد كمادة بنائية شكلت نسيج النص، كما أن الشعراء لم يخضعوا للموسيقى الشعرية بتواترها المعهود عليه، لا من ناحية نظام تفعيلية الشطرين ولا نظام السطر إنه نظام الجملة الشعرية التي تستند إلى باب أقرب ما يكون للنثر منه إلى الشعر.

وقد اشتركت النصوص السابقة في خضوعها للأداء الإيقاعي الذي تحكمه دقات تعبيرية في أسلوب تخيلي ومن طابع من المفارقات الدلالية أين تتجسد مظاهر الحياة المختلفة بآمالها وآلامها، كما تنطوي على كلمات بها من تضارب في الصوت الواحد وتواتره وتكراره كما تعدد بمبدأ التقابل والتماثل فيجعلنا نقف أمام نسيج من الخيوط الإيقاعية وكذا الدلالية لنخرج بقصيدة النثر من كلاسيكية المعنى الثابت إلى الكثافة والنوع التي تخرج من خلال انفتاح الكلمة على مدلولات عدة تجعل المتلقي مبدعا ثانيا، فهناك من يستند للقول بأن "على قصيدة النثر أن تكون كلا متكاملا، عالما مغلقا وإلا فقدت نوعيتها كقصيدة. لأنها نظام جمالي مكتف بذاته¹، معربين عن أن هذا ما تحتاجه قصيدة النثر للبقاء على وجه أصح دون اللجوء لتفسيرها خارج حدود الدلالة الظاهرة، لكن جوهر الإبداع الحقيقي يظهر في تعدد الدلالات وتنوع التفسيرات النصية لها.

كما نجد خاصية تميز هذه القصائد وهي الميل إلى لغة السرد، وهذا الانفتاح بين الجنسين مكن من إزالة الحدود بين الأجناس بتفاعل العناصر بعضها ببعض وبلورة الخصائص، حتى تتماهى والمادة المطلوبة فتصهر في النص الإبداعي يكشف عن طاقات جمالية ودرامية، من خلال دراسة عناصره وتسلسلاتها الزمانية والمكانية وتفاعلها مع الأحداث الواقعة والشخصيات.

فقد تمكنت قصيدة النثر من فرض وجودها في الساحة الشعرية العربية بالرغم من ما عانته من انتقادات وموجات، مؤكدة «أن روح الشعر لا تكمن في الوزن، بقدر ما هي كامنة في قدرة اللغة على تجاوز نفسها باستمرار، وتجاوز الواضح الواقعي الظاهر من الدلالات إلى أعماق نفسية روحانية تستنبطها فاعلية الانزياح اللغوية، ويشخصها التخيل والمجاز، وبمظهرها الإيقاع الداخلي الذي يصل بينها وبين تجسيدها اللغوي²».

إن توظيف تقنيات السرد في قصيدة النثر لا يخرجها على كونها تخلق جوا موسيقيا داخليا مستندة على الوصف ومختزلة مشاهد الزمان مما يزيد من شعريتها بفضل هذه البني العميقة لأن القارئ البسيط لهذا النمط من القصائد يطاله الاستهزاء بالنص تخدعه شفافية النص وبساطته في طريقة الطرح، لكن مع التقصي والبحث تشتغل الطاقة التأويلية كلمة ودلالة، لنخرج من التوظيف لأجل التوظيف فقط أو مجازة لما يظهر في الساحة الإبداعية، بل وصل الأمر للتميز بخصائص تعبيرية لكل شاعر، خدمة لطرح الدلالات والأفكار من ناحية والتعبير عن اختلاف

1 ينظر: محمد الصالح، شيخوخة الخليل (بحث عن شكل لقصيدة النثر العربي)، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط01، الرباط، 2003، ص: 34.

2 سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب، مرجع سابق، ص: 219.

الرؤى من ناحية أخرى، وهذا ما استخدمه كل من أحمد حمدي ومحمد الفضيل جقاوة، من خلال توظيف تلك الآليات تحقيقاً للشعرية وللتواصل بين المتلقي والنص الأدبي.

4. قصيدة الومضة:

شهدت القصيدة العربية تحولات كبيرة منذ بداية القرن العشرين نتيجة لموجة الحداثة والتجديد، فبرزت قصائد تتمرد على الأشكال التقليدية وأسهمت حركة المثاقفة الفكرية في تقبل أشكال التجديد والتجريب الشعري المختلفة، بدءاً من شعر التفعيلة مروراً بقصيدة النثر، وهذا التنوع في الأشكال الشعرية صاحبه تنوع وتغيير في المضمون الشعري للقصيدة الشعرية المعاصرة حتى تعدت المفهوم المحدود والدلالة المقيدة، لتكون رؤيا بأبعاد سيميائية عميقة البنى، مما أدى كذلك إلى ظهور أساليب وأشكال شعرية تتناسب مع سرعة العصر، وقلق الإنسان من التفاصيل فاقتضى الإبداع تشكيل قصائد تعتمد الاختصار والعمق والإيجاز والتكثيف في شكل ومضات فكانت "قصيدة الومضة".

عند تفكيك مصطلح قصيدة الومضة يحيلها هذا التفكيك إلى ضرورة الرجوع إلى الكشف عن المعنى اللغوي لكلمة "الومضة" وحسب ما تبين لنا في معجم اللغة العربية المعاصرة نجد أن الكلمة تشير إلى لمعان مختلفة من ذلك نعود إلى الفعل ومض فوجد «وَمَضَ يَمْضُ، مِضٌ، وَمَضاً وَمَمَضَاناً، فهو وَمِضٌ... ونقول أومض البرق (وَمَض) أي برق لمع لمعانا خفيفاً، وظهر ظهوراً متقطعاً...؛ أومض الشخص بمعنى أشار إشارة خفية رمزاً أو غمزاً، من مثل قولنا: ألا أومضت إليّ)

والومضة تجمع بومضات وومضات، فتكون اسم مرة من ومض كومضة النبوع بمعنى: التماعته، ظهوره المفاجئ والعاير. أو بريق من الضوء¹.

هذه المعاني اللغوية لا تخرج عن دلالة الخفاء والظهور التي تحيل إلى الدهشة الخاطفة والغموض المثير، ومن المعنى اللغوي ما يوافقه من الناحية الاصطلاحية في الجانب الأدبي، «فالومضة صورة شعرية لها إشعاع نافذ، تولّد إثارة في لاشعور المتلقي، وتترك انطباعاً لديه؛ لأنها قائمة على انطباع واحد ناجم عن حال معرفية تأملية عميقة قائمة على التركيز والإيجاء، وتشبه وميض البرق الخاطف الذي يفاجئ البصر، لكنّه يكشف عن جزئيات تلتقط في لحظة التوهج الضوئي. وهذه الجزئيات وليدة أفق المبدع الفكري على مستويي الرؤية والرؤيا²»، فتحمل الومضة على مستوى النسق الظاهر بما يقدمه المبدع في صورته المكشوفة، وكنسق مضمّر ذي معان خفية، إذ «ثمة بؤرة شعرية أساسية تعكس صوراً مكثفة موحية مختزلة ذات بنية شعرية تعددية، فتتناثر هذه البؤرة الشعرية كالضوء الوامض في انعكاسات صورية متعددة³».

1 أحمد مختار عمر (بمساعدة فريق عمل)، معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، الطبعة 01، المجلد الأول، القاهرة، 2008، ص: 2499.

2 سمر الديوب، قصيدة الومضة والتنوع المفارق (دراسة في البناء الضدي)، دائرة الثقافة حكومة الشارقة، 2022، ص: 13-14.

³ المرجع السابق، ص: 14.

إن قصيدة الومضة جسدت انتقالاً تجريبياً في الكتابة الشعرية الجديدة، يعكس هذا الانتقال تطوراً اجتماعياً وتاريخياً عبر مراحل هذه الكتابة الإبداعية التي ترفض الخضوع والانقياد لشكل محدد باستمرار، تمثل هذه النوعية لحظات سريعة ومفاجئة تلتقط من الواقع ويعاد تشكيلها فيها مما يجعلها تعج بالغرابة والدهشة. وقد عرفها "عز الدين مناصرة" بأنها «قصيدة قصيرة مكثفة تتضمن حالة مفارقة شعرية إدهاشية، ولها ختام مفتوح، أو قاطع حاسم، وقد تكون قصيدة طويلة إلى حد معين وقد تكون قصيدة توقيعية، إذا التزمت الكثافة والمفارقة والومضة والقفلة المتقنة الدهشة¹».

وبهذه الآلية التي تختص بها قصيدة الومضة تعطى للشاعر مساحة من الحرية في التعبير الرمزي، فمن خلال التعريفات التي تحيلنا إلى تعدد التسميات التي وقع فيها مصطلح قصيدة الومضة، شأنه شأن العيد من المصطلحات، والتي أطلق عليها «النثرة»، والتوقيعة، واللمحة، واللافتة، والمنمنمة، والبرقية، والتلكس الشعري، وقصيدة المشهد، وقصيدة الخاطرة، وقصيدة الفكرة، والقصيدة الفلاشية، وغير ذلك من التسميات. والمصطلحات الأكثر تداولاً: الومضة، والتوقيعة، وقصيدة الأبيجرام²» نصل لمعنى الخطف الملازم للفكرة وسرعة العرض، فهي نتيجة شكل ودلالة وليس من الناحية الشكلية فقط، إن أسلوب الومضة ساهم في دفع الشعراء المعاصرين للتعبير عن معاني عميقة بكلمات قليلة مكثفة وسريعة.

خلاصة الأمر فهي تعبر عن الثورة والانزياح إزاء الأشكال والموضوعات وهي «التعبير الشعري المكثف عن تجربة شديدة الالتصاق بالواقع عادة، بلغة تختزل التجربة في أقل عدد ممكن من الكلمات مع سعة المتلونات الدلالية التي تتضمنها تلك التجربة³».

نجد قصيدة الومضة قد حضرت في أعمال الشاعر أحمد حمدي ولعل من بين النماذج نذكر ما جاء في قصيدة "عصابة":

خرجت من عتمة الليل؛

إلى أحراش غابة!

ترتدي أقنعة الحرف،

وأوجاع الصباية!.

غير أن....

1 ينظر: عز الدين مناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت لبنان، 2002، ص: 229.

2 سمر الديوب، قصيدة الومضة والتنوع المفارق (دراسة في البناء الضدي)، مرجع سابق، ص: 14.

3 أحمد الجوة، خصائص الخطاب الشعري في القصيدة القصيرة (الشعر التونسي وأشكال الكتابة الجديدة)، الأيام الشعرية محمد البقلوطي، الدورة الخامسة، صامد للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، 2006، ص: 118.

في عريها؛

أوصال بؤس؛

كشف العورة

عن وكر العصابة!¹

نلاحظ كسمة غالبية على النص اختصاراً في العبارات وكثافة في المعنى بصور شعرية فكانت عتمة الليل دالا على الخفاء والمجهول، والعتمة تشير أيضاً إلى خبث والدهاء الذي ينشأ في الخفاء، كما أن "أحراش غابة" تحيل إلى الفوضى أو غياب القانون، فتضحى مكان للكائن والخطر، مما يضيف إحساساً بالغموض والعنف، واستخدام "أقنعة الحرف" يرمز للتمويه والخداع وقد تشير إلى التلاعب بالكلمات واللغة كوسيلة لإخفاء النوايا الحقيقية.

وبأسلوب من المفارقة في البداية والنهاية من التمويه والخداع إلى الفضح والانكشاف، وهو في بناء من الغموض إلى الوضوح والبيان الذي تظهره النهاية، كما قد تشير هذه القصيدة إلى معنى آخر في أن يكون إشارة بهذا الظلام الذي طال الشاعر مدة من الزمن جاءت التعبير عنه في هذه القصيدة بصور انعكاسية بكلمات قليلة ودلالات كبيرة فهو لم يكتف في عتمة الليل صارخاً في وضع العتمة (التي تشكل في حقيقة الأمر حاجزاً للوعي الجماعي وجهل الأمة بواجباتها، فقد خرج من هذه العتمة إلى أحراش الغابة والتي تمثل حرية والامتداد هذه الغابة هي غابة التعبير وانفجار الحرف ما تفسره كلمة (إلى أحراش غابة ترتدي أقنعة الحرف) هذا الحرف الذي اختار الرمز لتعقيده الذي يترجم تعقيد المشاعر والأفكار، وليكشف عن بؤس الواقع وما يحمله من ألم ويكشف الستار عن العصابة التي تمثل رمز الفساد والظلم الذي عم أركان الأرض، هذا التكتيف مع الإيجاء صنع بناء درامياً قوياً محققاً نموذجاً مثالياً عن قصيدة الومضة بألفاظ مستمدة من عناصر الطبيعة كمادة لها في وصف وحشة الحال والكدر.

ومن الومضات التي أبدع فيها الشاعر "أحمد حمدي" أيضاً ما نراه في قصيدة جامعي:

بعدهما حاصرته الديون!

وقف الجامعي الحزين؛

يتأمل أسئلة الامتحان،

وأوراقه،

وبقايا المكان؛

الذي لم يعد كالمكان!²

ابنى النص على مفردات التعب والحزن الناتجة عن القلق والوضعية النفسية السيئة وهو يصور معاناة شريحة اجتماعية تعيش بين الطموح والانكسار، بأسلوب الومضة، الذي يعتمد التكتيف والرمزية، فالحصار قد يحيل إلى

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 343.

² المصدر السابق، ص: 347.

العجز والضييق المادي والنفسي، والديون تحمل إشارة إلى الأعباء الاجتماعية والاقتصادية التي تعطل التقدم، كما تمثل أسئلة الامتحان رمزاً كاختبار للحياة نفسها وكدال على الضغط والتحديات التي تواجه الفرد، فالنص يصور أزمة وجودية لفئة تعاني من الإحباط بسبب الظروف الاجتماعية والاقتصادية والاجتماعية باستخدام رموز بسيطة لخلق صورة شاملة لمعاناة شريحة واسعة من الشباب.

إن المشكل المطروح هنا ومجئته بشاكلة الومضة يقع بالطرح إلى ضرورة معالجة الوضع في الأسباب التي جعلت هذا الطالب في هذا الوضع وهذا المكان، ركز فيها الشاعر على ذكر عناصر أساسية في حياة الطالب جوانب نفسية ومالية مفكراً في مصيره، وقد نجح الشاعر في استحضار الألم الإنساني من خلال لغة بسيطة ومؤثرة.

إن أسلوب الومضة مكن الشاعر أحمد حمدي من التعبير عن توسع الرؤيا وافتتاح الدلالة، بلغة شعرية مكثفة. وعليه تعتبر قصيدة الومضة علامة فارقة في مسار تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر، و الشعر الجزائري خصوصاً، حيث تتجلى من خلاله قدرة الشاعر على استثمار التكثيف اللغوي والمجازي لنقل تجربة إنسانية عميقة بأسلوب رمزي ومختزل، وحمل هذه التشكيلة الشعرية قيمة تعبيرية تفوق حجمها النصي بفضل الاقتصاد اللغوي التي تنتهجه والإيجاء، فهي ليست مجرد تجريب فني، بل تعكس وعياً شعرياً جديداً يعيد تشكيل العلاقة بين النص والمتلقي، حيث يدعو القارئ ضمناً إلى المشاركة الفاعلة في فك شفرات النص واستكمال أبعاده المعنوية، ويظهر هذا الشكل الشعري كيف يمكن للأدب أن يعبر عن القضايا الإنسانية بأسلوب يتناسب مع إيقاع العصر، جامعاً بين البساطة والعمق.

5. القصيدة الأحادية والثنائية.

تعتبر القصيدة من أبرز أشكال التعبير الأدبي التي استخدمها الشعراء والتي تمكنهم من تجسيد تجاربهم الحياتية ورؤاهم الوجدانية من خلال بنيات فنية وصور شعرية متعددة، ومن بين الأشكال الشعرية التي يمكن أن تميزها في الإبداع الشعري تبرز القصيدة الأحادية والقصيدة الثنائية واللذان يختلفان في البنية الموضوعية والجمالية.

وإذا كانت القصيدة الأحادية تمثل التجربة الأولى للسرياليين وعلى رأسهم "بول إيلوار" **paul éluard** ليأتي بعده الشاعر فيصل الأحمر¹ وتنطلق الفكرة التي تستمد منها القصيدة الأحادية مادتها من فكرة الأدب السريالي باعتباره «جزء لا يتجزأ من الحركة السريالية والتي تهدف إلى التعبير عن الأفكار والمشاعر بشكل يتجاوز الواقع المرئي، معتمدة على مبدأ التحرر من القيود التقليدية والبحث عن الحقيقة عبر استكشاف اللاوعي والأحلام، بمعنى ذلك أن الأدب السريالي يسعى إلى تجاوز المنطق التقليدي والهروب من السيطرة الواعية للعقل، مع التركيز على

¹ ينظر: محمد الصالح خريفي، التجريب الفني في الشعر الجزائري المعاصر (الممكن والمستحيل)، مجلة الناص، العدد 01، المجلد 02، 2004، ص: 12.

التداعيات الحرة للأفكار والرموز العميقة¹. هذا الأسلوب يظهر قدرة الشاعر على الإبحار في موضوعه بتأملاته الداخلية أو بمشاعره بتحديددها في فكرة ما.

أما القصيدة الثنائية "(وهي من تجريب الشاعر فيصل الأحمر) فهي قصيدة يستغني فيها الشاعر عن الزوائد اللغوية والحروف ويكتفي بالمسند والمسند إليه والاتجاه باللغة إلى الاختصار والحذف والتكثيف²، يمنح هذا الأسلوب مرونة أكبر للشاعر تتيح له استكشاف أبعاد متعددة أو تقديم وجهات نظر متباينة، ومن ضمن الشعراء الذين نجدهم التزموا بهذا النموذج من القصائد أحمد حمدي من خلال النموذج التالي:

يا امرأة كالشمس..

يا أدغال إفريقيا..

يا غزالة تدخل لب القلب دون رخصة؛

تكتب شيئاً فوق الصفحة الأولى

تجاوز الجبين لحظة،

تنسى العيون في المغارات/ تنام فوق الطين/

ترتمي فوق الرصيف الآخر المعقوف/

ترتجي/ ترحل فجأة/ اقتحم الصمت/ البكاء/..آه

"أبعد البعداء

من كان بعيداً عن محل قربه"

★

يكبر شكل الحلم في العينين؛

كنت مطراً؛

كنت ثماراً في الدوالي دانية؛

كنت نخيلاً؛

كنت موسماً لهذا البلح الأصفر؛

كنت في شفاة الصبية الحفاة بسمة وأملاً؛

كنت إلى العشاق قمراً؛

وكننت للثوار بندقية،

حزام خرطوش/ تمرداً/ حرب عصابات/

¹ محمد أمين، الأدب السريالي، آثار، 01/ يونيو 2024، <https://www.2thar.com>

² ينظر: محمد الصالح خريفي، التجريب الفني في الشعر الجزائري المعاصر (الممكن والمستحيل)، مرجع سابق، ص: 12.

وكننت غضبا
يكبر شكل الحلم في عيون فقراء وطني،
تحترق المراحل/ الحواجز.
الحلاج يغزو حلقات الذكر
تنطلق الثورة من رصيف الشارع الأيسر
يمرق الأشخاص/
الورق المقوى/
يجادلون الموتى؛
في شرعية النظام،
في إيديولوجيات المعارضين؛
تنزع الستائر السوداء من نوافذ البيوت؛
يخرج يونس السجين من أحشاء الحوت؛
فجاءة ينتحر السكوت¹

تتبع القصيدة بنية متوازنة تجمع بين الوصف الحالم للمرأة (فهى كا"لشمس" كرمز للإلهام والقوة الكامنة في المرأة؛ وكالغزاة في جمالها) وللتشبيه أثره الذي يبرز القيمة الفريدة للمرأة من خلال صور مأخوذة من الطبيعة (المطر، الثمار، النخيل)، كوحداث دالة على رمز الخصوبة والحياة، كما تتجلى مجموعة من الصور السريالية يكسر بها الشاعر العلاقة النمطية بين الكلمات والأفكار، بتصويره للغزاة ككيان يخترق القلب دون إذن، ثم قيامها بأفعال غير منطقية كالكتابة فوق الصفحة الأولى وممارسة فعل الحوار وهو حوار غير عادي (محاورة الجبين)، وبذلك يدخل القارئ في عالم غير مألوف يتجاوز حدود الواقع ومنزاحا عبر مسارات لغوية وفنية، كما تظهر الأبيات تحول الشاعر إلى عناصر الطبيعة بشكل غير منطقي، مما يبرز السريالية كوسيلة للتعبير والتماهي العاطفي الموجود بين الشاعر والعالم من حوله؛ وما يجمع الأوصاف في جعلها كائنا جماليا و جزءا من الحركة الكونية والتاريخية بفعل الجمع كذلك بين السرد النضالي (الثورة، التمرد، حرب العصابات) والتي تمثل دورا محوريا في النضال والثورة وقد ساهم التكرار في إبراز التحولات في الأدوار التي يعبر عنها الشاعر، وبتكراره "كنت" خلف إيقاعا موسيقيا يعزز قوة المشاعر ودال الحنين.

بالإضافة إلى ذلك نجد صورة رمزية بارزة في هذا النص من خلال تصوير "الحلاج" والذي خرج عن الواقع التاريخي المألوف ودخل في نطاق السريالية الرمزية، بحيث إن الحلاج يعرف برمزيته الصوفية، يتم توظيفه كصوره للتمرد والانعقاد مما منح القصيدة بعدا تأويليا يفتح المجال أيضا لتداخل الزمن التاريخي مع النفسي، كما جعل من التقابل بين ثنائيتي الحلم والواقع والبسمة والغضب ما يعزز ثنائية الجمال والنضال، هذه القصيدة تخلق عمقا في المعاني

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 119 ص120 ص121.

وتصاعدا دراميا في الأفكار بتفاعل الرموز مشكلة حسا جماليا وبعدا نضاليا، لتكون بذلك قصيدة تجمع بين الأحادية حين الحديث عن المرأة كرمز للجمال وتمثيلها بالغزالة كرمز غير واع للحب أو الحنين والألم.

ثم تتحول الفكرة للغة نضالية مباشرة، مما يجمع بين الحلم الوطني والصراع الاجتماعي؛ فتموضع الثنائيات يضيفي بعدا مركبا ويمنح عمقا إنسانيا بالجمع بين الحسي (الجمال) والمعنوي (النضال)، هذا التنقل السلس بين الأحادية والثنائية يعطي النص طابعا ديناميكيا، ما يبرز إبداع الشاعر أحمد حمدي في خلق وحدة داخلية رغم تعددية الموضوع حين يشير أيضا إلى الصراع بين النظام والمعارضة داعيا إلى إزالة الحواجز والصمت الذي يحجب الحقيقة كله أملا في التغيير.

في موضع آخر تتجلى الأحادية في أبيات التي تعبر عن حالة الحنين الفردي والتوهج الداخلي للشاعر، حيث يركز النص على مشاعر الحنين والهواجس الذاتية دون الانتقال إلى مواضيع متباينة:

وأنت يا من استبد بك الحنين

تطالع الأمواج؛

والقمر الخجول؛

لعل ريحا من السماء تأتي،

لعل هذا الوضع يأخذ شكله،

ولعل حلما قد يجيء فجاءة،¹

هذه الأبيات تبرز وحدة موضوعية، حيث يحاصر الشاعر في مشهد التأمل الذاتي المرتبط بالحنين عبر صور سريلية من الطبيعة المتجسدة في (الأمواج، القمر) ما يعزز فكرة الانتظار بأمل أو الخلاص، وهذه الصور تنتمي لعالم الأحلام والتأملات الغرائبية؛ كما يتلاعب الشاعر بالزمن الواقعي والخيالي من خلال استحضار وضع لم يتبلور بعد وحلم قد يتحقق ويظهر فجأة دون مقدمات، هذا الانفلات من المنطق الزمني يبرز اللاواعي والسريلي للنص، حيث يصبح الاحتمالات متعددة، ونجده في قوله:

لم تدر أنك؛ تستبد بك الهواجس

تستبد بك العرائس

يستبد بك التوهج،

في احتمالات الوصول

أو الحصول

على بقايا لحظة؛

هربت من الزمن البطيء

¹ المصدر السابق، ص: 246.

إن الطريق طويلة

/مقهى

/ارتفاع الموج

/غانية المروج

/دمدمة الرياح

/الوقت

/عاتية الفصول

/ملامح الزمن المزجر؛

أنت في الكتب الخبيثة،

أنت يا من استبد بك الحنين¹.

أين يركز الشاعر على حالة نفسية واحدة تتمثل في التوتر الداخلي والتوهج العاطفي الذي يعيشه الشاعر، معتمدا على التشخيص أو تجسيد المشاعر والأفكار ككيانات مستقلة تتحكم بالمخاطب، وهو جوهر السريالية بحيث تتحول الهواجس والعرائس إلى رموز للأحلام والمخاوف أو إلى قوى فاعلة تملك الإنسان، مما يعكس صراعا داخليا في عالم خيالي مما يعكس تركز النص حول موضوع واحد.

وقد كان في توظيفه لرموز من الطبيعة داعما قويا في بناء لغة شعرية وأسلوبية قوية نحو كلمة "الأمواج" التي تحيل إلى دال الحركة المستمرة للحياة والتغير المستمر، والتي تتضارب مع وجود "الزمن البطيء" كحالة من التناقض بين الحركة والجمود الذي يعاني منه الشاعر، إضافة إلى "القمر" الذي أطبق عليه صفة "الخجول" أنسنة الجماد مما يشير إلى الحلم والأمل الذي يظهر ويتجلى لكنه غير مكتمل؛ بفعل تلك (الهواجس/ العرائس/ التوهج) كتعبيرات عن الصراع بين التمني أو الحلم والواقع.

من السمات الإيقاعية الداخلية للقصيدة ما نلمسه في استخدام الشاعر لجمل قصيرة تخلق إيقاعا متقطعا يعبر عن حالة التوتر والتردد والحيرة من خلال عبارات: (إن الطريق طويلة/ مقهى/ ارتفاع الموج/ غانية المروج/ دمدمة الرياح...) وهو ما ينقل لنا إحساس الشاعر بالضيق والاضطراب؛ هذا الاستعمال لعناصر التشكيل البصري في تتابع الصور وتراكمها وكأنها لوحة سريالية تبدو منفصلة لكنها تتشابك وتترابط عبر تلك المشاعر والانطباعات الداخلية.

ونجده ينتقل إلى الطرف الثاني من المواضيع، من التأمل الذاتي والحنين إلى طرح قضايا إجتماعية وسياسية كالحديث عن الفقر والمجاعة والصراعات:
أراك تدخل فارغ الكفين،

¹ المصدر السابق، ص: 247.

تشرب قهوة، وتقول شيئاً؛ في الزراعة؛

والسياسة والحماصة في فصول القحط،

تكفر بانقلاب الوضع،

تعرض حلمك البدوي للصحف الغربية

تمتطي لغة القرار، أو الفرار¹.

هنا نلمس انتقالاً واضحاً من الذاتية (الحنين الفردي) إلى قضايا عامة كالزراعة والسياسة، مما يجعل النص

ثنائي الأبعاد (تأملي/ فردي) من جهة و(قومي/ سياسي)، ومن جهة أخرى:

صور تمر/ مرايا/ أطفال بلا خبز

براكين من الأهوال/ حلم مزعج/

قدر كأسنان الفولاذ/

تغيم ذاكرة تؤكد ما روته،

عن المجاعات المريعة،²

هذه الأبيات تبرز تناقضاً واضحاً بين صورة الألم الجماعي الممثل في الجوع وأهواله والمشاعر الفردية التي يعبر

عنها في مواضع أخرى، ما يجعل القصيدة تتحرك بين الذات الجماعية ومواضيع الواقع القائمة؛ فالنص يتبع تسلسلاً

داخلياً يبدأ بالحنين والتوهج الداخلي كرمز ذاتي، ثم ينتقل تدريجياً إلى قضايا عامة كالمجاعة والفقر وهي مأساة جماعية

تشكل رمزا إنسانياً شاملاً.

فالقصيدية نجحت في خلق حالة توازن كذلك بين الأحادية والثنائية، فتنتقل بحالة فردية في التعبير عن الحنين

والتوهج الداخلي وتنتقل إلى أبعاد أكثر شمولية إلى القضايا الاجتماعية والسياسية مما يعكس تفاعل الشاعر بين

الذاتي والجمعي، بصور شعرية رمزية تزيد من شعرية النص وتمنحه طاقة دلالية أكبر.

وعليه يمكن القول أن كل من القصيدة الأحادية والقصيدة الثنائية يمثلان توجهات تعكس رؤى مختلفة في

التعبير عن الذات والواقع.

فالقصيدية الأحادية تتميز بوحدة الموضوعية وتركيزها على فكرة موحدة كالحنين والتأمل أو التوهج النفسي،

مما منح النص انسجاماً داخلياً واضحاً يفصح عن المواقف التي يغوص فيها الشاعر في أعماقه مستحضراً صوراً

وأحاسيساً تعبر عن تجربة ذاتية خالصة، هذه القصيدة بتجربتها تخلق إحساساً بالتركيز وبالعمق الشعوري.

و القصيدة الثنائية تقوم على التفاعل بين موضوعين متباينتين من ذلك التوتر بين الذاتي والجمعي أو الحلم

والواقع، ويبرز هذا النوع من القصائد من خلال قدرتها على المزج بين التأمل الفردي وتجارب الحياة المشتركة مما يمنح

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 248.

² المصدر نفسه، ص: 248.

النص مرونة وغنى دلاليًا؛ فالثنائية تسمح للشاعر بالتعبير عن الصراع بين الأبعاد المختلفة للحياة مثل الحب والنضال أو الحلم والمعاناة، كما رأينا عند الشاعر أحمد حمدي في انتقاله من مشاعر الحنين الفردي إلى المشهد الواقعي الذي يصور المأساة والصراعات، وقد بدا تميز الشاعر في التوفيق بين الأحادية والثنائية، حيث يمكن للقاصيدة أن تبدأ برؤية أحادية لتغوص في تفاصيل ذاتية ثم تنفتح على ثنائية تعبر عن التوتر بين الذاتي والجمعي أو بين المشاعر الفردية وقضايا إنسانية عامة، هذا التداخل يضيف على النصوص بعدا فنيا مركبا يعكس قدرة الشاعر على الانتقال بين أعماق الذات وحقائق الواقع دون أن يفقد النص تماسكه.

هذا النموذج من التنوع في القصائد يثري التجربة الشعرية بين رؤية خاصة ورؤية أكثر شمولية، مما يمتح النص تنوعا في الأساليب وأدوات التعبير للشاعر الي تساعد في التعبير عن ذاته وعالمه مما يعكس التنوع الجمالي والإنساني للشعر.

6. قصيدة الهايكو:

إن حركة الإبداع النشط التي عرفها الشعر العربي مكنت الشعراء من اختراق فضاءات جديدة عن طريق التنوع في المفاهيم والبنىات، والأساليب والابتكار فميزت القصيدة الحداثيّة هو الانفتاح وحتى في جلب التراث واستحضاره، هذا التجديد الذي يتناسب مع روح العصر، كما مكن التأثير والتأثر بالرافد الغربي أن يخضب التجارب وأن يحتضن الاختلاف في هذه البيئة فواجه شعر الهايكو التقاليد الشعرية الممتدة.

مفهوم الهايكو:

لقي مصطلح الهايكو تعريفات عديدة، وبالنظر إلى تركيبته اللغوية فنجد أن الكلمة تتألف من شطرين أو كلمتين "هاي" و"كو"، تشير الكلمتان إلى معاني حرفية باليابانية "الكلمة المضحكة" أو "المتعة" كما يمكن أن تفهم أيضا على أنها عبارة مسلية أو طريفة" وهو ما يمكن أن نترجمه بالدعابة أو الطرفة والهايكو أساسا وتاريخيا كان نتاج الحياة الصارمة التي عاشها الرهبان في المعابد، فأرادوا التحرر قليلا من الصرامة فأوجدوا هذا الشكل من التعبير الموجز والمسلّي¹.

ولما كانت الجذور الأولى منشأها ياباني فإن أصل "هايكو" في اللغة اليابانية يرد إلى معنى "طفل الرماد" بمعنى "ولادة الحياة" من خلال دال "طفل" من قلب الموت، وهو (الرماد) الذي يبقى أثناء حرق الجثمان، فهذه الظاهرة موجودة في العادات والتقاليد الصينية منذ الأزل والتي ترمز بدورها إلى الحزن والتشاؤم².

اصطلح كل من محمود الرجي وجمال الجزيري" على تسمية الهايكو العربية مصطلح "هكيدة" والهكيد؛ يعلل الجزيري بأن هَكَدْ يَهْكَدْ هَكَدًا، فهو هَاكِدٌ وهي هَاكِدَة، واسم المرة للنوع المكتوب "هَكيدة" على وزن قصيدة" وهكائد على وزن قصائد"... كما أطلق على شاعر الهايكو "هاكد"، وهناك من يطلق عليه أيضا اسم "هايكست" أو "هايجن" وجمعها "هايجين"³

إن هذا المرد يدفعنا بالضرورة إلى الرجوع إلى تاريخ هذا الشكل الشعري، فهو وإن كان شكلا حداثيا في الشعر العربي المعاصر الذي مر بمراحل انتقلت عبر ترجمته، «ويعتبر محمد عزيمة واضع الترجمة في اللغة العربية، من أهم المترجمين لهذا النوع، حيث أراد من خلال ترجمته لكتاب يحتوي على ألف قصيدة هايكو و هايكو و اليابانية مع كوتا كاريا، أن ينقل نماذج من شعر الهايكو للقارئ العربي، هذا الشكل الشعري الذي ظهر عند شعراء اليابان منذ مئات السنين، قام عزيمة باختيار مجموعة قصائد هذا الكتاب من أكثر من مئة مرجع، يختزل فيها مدة زمنية بداية من القرن السادس عشر إلى يومنا هذا، مركزا على القصائد المشهورة خاصة عند اليابانيين، وبالتالي

1 ينظر: محمد عزيمة- كوتا كاريا، مقدمة كتاب الهايكو الياباني (ألف هايكو وهايكو)، ترجمة: محمد عزيمة، دار التكوين،

ط01، دمشق، 2016، ص: 17.

2 آمال بولحمام، شعر الهايكو (بحث في الأصول اليابانية والخصوصية العربية)، دار خيال للنشر والترجمة، ج01، برج بوعريج-

الجزائر، 2023. ص: 14 ص15.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص: 18.

أصبح الهايكو يصل إلى لغتنا العربية من خلال ترجمة نصوص كانت البداية عبر لغات وسيطة كالإنجليزية، ثم ظهرت ترجمات عن اللغة اليابانية، بالرغم من الصعوبة التي وجدوها في تقبل هذا الشكل في البيئة العربية إلا أن عدد شعراءه في ازدياد مستمر وخير مثال الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة و الذي يعد الشاعر الأصلي و المؤسس لقصيدة الهايكو العربية¹»

وحسب ما جاء في كتاب "تاريخ الهايكو الياباني": «شكل شعري قديم ظهر في اليابان منذ قرون، وهذا الشكل التقليدي له تاريخ طويل، ونشطت كتاباته مع الشاعر المرموق باشو (1644-1694م)، وبوسون (1719-1783م)، عن طريق وصف للطبيعة أو رسم للحياة... الهايكو قصيدة انبثقت من تقليد شعري آخر كان سائدا وهو الرينغا الذي وظف المثال والحكمة والقول المأثور، واشتغل الهايكو على الحواس الواقعية التي تسود الحياة اليومية أما التجريد والتعميم فهو مطلق الغياب²»، فمصدر الإلهام تمثل في اتخاذ صور من الطبيعة، وتجارب الحياة في تفاعل بعضها ببعض والمدركات الحسية، كما جاءت هيكلية قصيدة الهايكو على نحو "يتألف من بيت واحد فقط موزع على سبعة عشر مقاطعا صوتيا"³.

كما عرف عبد القادر الجموسي الهايكو على أنه قصيدة تتكون من "بيت واحد" يتألف من ثلاثة أسطر تتشكل في مجموعها من سبعة عشرة مقطعا صوتيا، يميل إلى تصوير المرئي وإشراك القارئ، الذي يكون غائبا في لحظة الكتابة في تصور الأشياء كما لو كانت حاضرة ضمن مجال رؤيته، ويبلغ الهايكو مبلغا أرقى حين يستطيع الإيجاء بما ليس حاضرا وإثارة الخيال لاستحضار الأشياء الغائبة كما لو كانت ماثلة للعيان في بوتقة اللحظة الخالدة المتوترة⁴.

وقد نشأ الهايكو وفق سياقات تاريخية أدبية، وهو بذلك تطور داخلي ضمن سيرورة الثقافة اليابانية، وحين انتقله إلى الثقافات الأخرى، ومنها العربية، لاقى نوعا من التجاهل، إذ العرب أمة شعر، وما حاجتها للهايكو، وعندها من أنواع الشعر ما ليس للأمم الأخرى. وهذا ما حدث مع شعر التفعيلة عند ظهوره، وتكرر مع قصيدة النثر.

1 فلة إبراهيمي - فطيمة الزهرة حفري- عبد القادر خليف، شعر الهايكو من الخصوصية اليابانية إلى الانفتاح على العالمية، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، المجلد 05، العدد 03، سبتمبر 2022، ص: 117.

2 ريو يوتسويا، تاريخ الهايكو الياباني، ترجمة: سعيد بوكرامي، سلسلة كتاب المجلة العربية العدد 175، الرياض، 2011، ص: 08.

3 آمال بولحم، شعر الهايكو (بحث في الأصول اليابانية والخصوصية العربية)، مرجع سابق، ص: 13.

4 ينظر: عبد القادر الجموسي، مقدمة مختارات من شعر الهايكو الياباني، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، ط 01، 2015، ص: 05. ص: 06.

إن العرب أمة شعر، وليس التجدد طارئاً عليها، فلقد جدد شعراء الأندلس وأبدعوا الموشحات والمربعات والمخمسات والدوبيت¹.

فالعرب لديهم تاريخ طويل من التجديد الشعري، تُعتبر الثقافة ضرورة حضارية في عصر التبادل الثقافي المفتوح، مما يجعل من المهم الانفتاح على أشكال شعرية جديدة دون المساس بقيمة الشعر العربي التقليدي. لقد لقي شعر الهايكو تطوراً ملحوظاً وانتشاراً عالمياً تعدى الحدود الجغرافية اليابانية مقتحماً الآداب والثقافات الأخرى، هذا الرواج الكبير خاصة بين أوساط الشباب والسبب في ذلك تداول مقاطع منه على مستوى منصات التواصل الاجتماعي المختلفة وقد رجح البعض "في غزارة إنتاجهم لهذا النمط الشعري الجديد، على الرغم من تقاطعه في عدد من تقنياته مع بعض الأشكال التقليدية القصيرة الأخرى، ولعل سبب ذلك يرجع إلى تلك الميزة التي تتمتع بها قصيدة الهايكو بغض النظر عن جنسيتها، فهي نص ذو شكل فني خاص مبني بتقنيات فنية غير معهودة يكشف عن معانٍ غير مسبوقه تستمد تجلياتها من عبقرية المشهد بالأساس وتمتدح من لغته السريّة²، مما مكن من فرض إبداعه على القارئ بفضل إيقاعه الجماعي ووقعه البسيط والعفوي وسلاسة التعبير التي يتصف بها.

إن القارئ البسيط عندما تواجهه قصيدة من بين قصائد الهايكو يرى أنها «سهلة»، من السهل الوصول إلى دلالاتها ولعل مرد ذلك يعود إلى بساطة الظاهرة، لكن عمقه الفلسفي والجمالي يدل على عكس ذلك³. لأن التكنيف الذي تكتنزه العبارة في يضمّر خفايا دلالية لا تتضح للوهلة الأولى، فقيمة الشيء تدرك في جوهره وليس بريقه الظاهر فكم من نصوص طويلة بأشكال وأنواع مختلفة لا تحمل بعداً دلالياً مفيداً ولا جمالاً مثيراً سوى أنها كتبت من أجل الكتابة كغرض للوصول إلى هدف جانبي وليس إبداعاً محض، مما أفقد النص ألقه وشعريته.

إن فلسفة كتابة الهايكو الياباني تقوم على التجريد بالدرجة الأولى، واعتماد مختلف الحواس كاللمس والذوق والسمع والبصر لتوظيفها كإدراكات مادية من الواقع الملموس وليس كاستدعاءات عقلية كما أنه يرصد الراهن بكل تفاصيله، فهو شعر يقبض على اللحظة في زمنيته ومكانها بمثابة ومضة، أو فلاش سريع، اعتماداً على الجملة الناقصة كما الحياة فهي لا تظهر أسرارها الخفية... تتضمن قصيدة الهايكو علاقة بين المدرك أو المحسوس وبين الشعور الإنساني أو الحالة الذهنية⁴.

¹ عبد القادر خليف، قصيدة الهايكو العربية والبحث عن شرعية شعرية، مجلة اللغة العربية، العدد 44، المجلد 21، 2019، ص: 421 ص: 422.

² آمال بولحام، شعر الهايكو (بحث في الأصول اليابانية والخصوصية العربية)، مرجع سابق، ص: 10.

³ ريو يوتسويا، تاريخ الهايكو الياباني، مرجع سابق، ص: 08.

⁴ البشير ضيف الله، تجربة الهايكو في الشعر الجزائري المعاصر (لخضر بركة أنموذجاً)، 2024/02/25

https://basrayatha.com/?p=28905#google_vignette

فبفعل قصيدة الهايكو اقتضبت العبارة الشعرية فنجد اقتصادا في اللغة وتركيزا في المعاني مستحضرة من الطبيعة مادتها؛ ويحضر الشاعر أحمد حمدي من بين المبدعين في مجال الهايكو على نحو ما جاء بيه في نصه " الرجاء الصالح" التي أهدها لروح الشاعر الذي تحدى المقصلة:

للغناء الجميل؛
للنجوم التي لألأت،
والجموع التي اندفعت،
والحقيقة التي أهدرت..!

بالدماء إذا استرجعت
لإفريقيا؛
صخرة المستحيل¹!

هذا الدم المهرق
والقصائد والعرق
والهوى المحرق

نهضت بعد ليل طويل
وجراح مملحة؛
أشرقت
نجمة في الصباح
كالرجاء الجميل

لآلات
فوق إفريقيا
نخلة تتحدى الريح !

أيها الشاعر!

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 359.

أيها الكوكب؛

لن يكون الظلام؛

وزيت القناديل؛

من دمك المهرق!

في الصباح النقي؛

والغد المشرق؛

زهرة كالقصائد؛

تنهض

في عرس إفريقيا

شجرة المستحيل!¹

هذه القصيدة التي تنتمي إلى نمط الهايكو والتي نجدها اعتمدت على المفارقة والمفاجأة والتقاط اللحظات التأملية، ويغلب عليها النفس الاحتفالي الساخر والتفاؤلي رغم حكاية المأساة (روح الدعابة الشعرية)، والتي تتجلى من خلال السخرية المبطنة من الفضائع (الحقيقة التي أهدرت!) والتي فسرنا حضور علامة التعجب كنوع من السخرية المرة، أين كان من المفروض أن يحتفى بها لكنها صارت مهدورة، القصيدة تعبر عن النضال الإفريقي والإنساني باستخدام رموز مكثفة وصور شعرية تحيل إلى التضحية والصمود والأمل المتجدد، مستعينا بالتكثيف والإيحاء لتصور التحول من الظلام إلى النور ومن الألم إلى النهضة، وقد استهل الشاعر نصه بالتأمل في الجمال والأمل (الغناء والنجوم) ثم انتقل لتصوير الألم والتضحيات (الدماء والليل الطويل) وينتهي النهضة والرجاء (الصباح النقي، زهرة في عرس إفريقيا)، والظاهر أن النص يفتقر إلى الوزن والقافية لكنه عوض ذلك عبر استخدام الصور المتوازنة والإيقاع العاطفي مما يمنحه انسيابية شعرية.

كما يحمل النص أفكارا ومشاعرا عميقة في صور مختصرة ومركزة مثل " نخلة تتحدى الريح " وشجرة المستحيل التي ترمز إلى العوائق الكبرى التي تواجه إفريقيا، بينما النخلة تمثل رمز الصمود والتحدي رغم الطبيعة ورغم الظروف القاسية.

يعتمد على الرموز المكثفة مثل " صخرة المستحيل " والقناديل " للتعبير عن المعاناة والعوائق، والتحدي.

¹ المصدر السابق، ص: 359 ص: 360 ص361.

ففي تجربة الهايكو التي خاضها الشاعر أحمد حمدي تمكن من الاندماج والتماهي مع عناصر الطبيعة لتحقيق جمالية أسلوبية في فنياتها، والتوغل في مفرداتها لكشف الحجب الدلالية عنها، فاكشفنا تمكن الشاعر أحمد حمدي من جعل عناصر الطبيعة تتفاعل مع اللحظات الإنسانية بمختلف حالاتها مما يمكنها من امتلاك صفات اللحظة الشعورية ويكسبها طابع الخلود والدوام.

فنجده تحدث عن جمال الغناء الذي يحيل إلى الشعر الغنائي وتأثيره في النفس، فالنص يبني على نسقين نسق الطبيعة ما يحيله هو استحضار عناصر الطبيعة المختلفة (النجوم، الليل، الصخرة، الصباح، النخلة، الريح، الكوكب، الظلام، الزهرة، الشجرة)، ونسق التفاعل الذاتي الجاري إزاء ربط عناصر الطبيعة مع الذات الإنسانية - في جمع من الناس المندفعة نحو الحقيقة، الدماء...

فيرى في تجمع النجوم أملا والجموع صوتا خفيا، مشيرا إلى الحقائق التي تم تجاهلها وهو صوت يدعو إلى إدراك أهمية استرجاع الحقوق المسلوبة كنوع من التحدي والمقاومة؛ هذه المشاعر تختلط بين ألم وأمل مشيرا إلى الدماء والقصائد والعرق كأحد رموز المعاناة تمثلت في ارتباطها بالعام تعبيرا عن الخاص الذي (إفريقيا - الوطن العربي - الجزائر - الجنوب الجزائري ما يترجم من خلال تأثره بعناصر بيئته الصحراوية خاصة دال (النخلة))، وبعد فترة معاناة في الليل الطويل، وبجروح (مملحة) دلالة على شدة الألم وقسوة الجرح، يظهر بريق الأمل في نجمة الصباح، كما تتضح معالم القوة في النص من خلال قوة النخلة التي تجابه الرياح فالنخلة رمز الشموع والتحدي كما الشاعر الذي يتحدى ويواجه الصعوبات صامدا لبلوغ الرسالة أمام مقصلة الأوضاع والظروف التي تحاصره ما يفسره توجيه نصه هذا بقوله (إلى روح شاعر تحدى المقصلة)، فيتحدث إلى الشاعر وإلى الكوكب وهو رمز للوضوح وتحلى الظلام بمعنى الضوء الذي يراه بانقشاع الظلام (بإزاحة الظلم)، فيشير إلى زيت القناديل وهنا مسلك النور المتأني من دم الشاعر، مما يعكس التضحية والإلهام لأن الأمل كامن في الصباح النقي والغد المشرق، مشبها القصائد كالزهور التي تنمو في أفراف إفريقيا مما يرمز على التجدد والأمل المستمر، وكأنه يقول (أمام كل هذه الحقائق المرة: نكتب، نضحك، نحيا، نزرع الأمل في مفارقة الأشياء الصغيرة)، وهذا التوتر بين الجدية والدعابة هو عنصر جمالي مهم في الهايكو الحديث. لقد استعرض الشاعر أحمد حمدي في هذه القصيدة التي بناها على مقاطع متناثرة من نط الهايكو مبينا مشاعر الفخر والتحدي بالرغم من المعاناة والدماء التي أهرقت، كما يشير إلى دلالة قوة الشعر والفن في إحياء الروح، والذي يعبر عن انتفاضة جديدة بعد ليل طويل من الألم؛ فيتجلى الأمل في إشراقة الصباح ونمو الزهور مما يرمز إلى مستقبل مشرف وتحدي الصعوبات، وهنا تبرز أهمية الإبداع في مواجهة الظلام محتفيا بقوة إفريقيا كرمز للمستحيل، وهو بهذا بعث للتفاؤل، وهذا يتأتى من خلال رصد المفردات ودلالاتها بلسان الطبيعة وحركتها تأمله للحياة كما نجد خاصية المزج بين الهايكو وفن التانكا؛ فلخص الفكرة العميقة بكلمات قليلة موجزة وموحية.

كما نجد في نص آخر له بعنوان "أي سر؟" يقول:

أي سر لهذا العذاب!

أن أراك بلا مطر؛

أن أرى مطراً؛

غير مأخوذة بالتراب!

★

أي سر لهذا اليباب!

ينخر القلب؛

يقضم أطرافه؛

في انتشاء... سراب!

★

ظل يلمع كالبرق؛

يرسم أسئلة؛

في ثنايا الجواب!

★

أي سر لهذا الجواب!

الذي صار أسئلة،

وشظايا اغتراب¹

بأسلوب الومضة تأتي رحلة تأملية وجودية مليئة بالتناقضات والأسئلة، فنجد النص يحمل شحنة مليئة بالتعبير عن مشاعر العذاب والشعور بالاغتراب الروحي، فيقف الشاعر متسائلاً عن سر المعاناة التي تستوقفه فيرى في المطر صورته، حين يغيب المطر الذي يرمز في الذكر الأول للدموع التي غابت حينما حلت به المعاناة و الموضع الثاني الذي يحيل إلى دلالة الانفصال والشعور بالفقد والحرمان كحاجة التراب للمطر، فتلبس الطبيعة حالة القلق والاضطراب التي أصابت الإنسان لتتوشح الجفاف والافتقار لما يتنابه من الحرمان والفقدان هذه الحالات التي تنخر القلب وتتركه في حالة من الضياع العامر بالأسئلة والشكوك، ففي كل حالة جواب يبحث عنها يجد نفسه قد ركب موجة من الأسئلة الجديدة، مما يعني لا نهائية المعنى وعدم الاستقرار واليقين.

لقد بلغ هذا النص الوجيز بعباراته التي تحمل دلالات قوية وصورة حية تعكس لحظة الصفاء والتأمل مع الذات والطبيعة بين المطر والتراب، والسراب و البرق هذه المفارقات التي رسمت الدهشة إزاء الأوضاع المتوترة التي تختلج الذات الشاعرة.

في موضع آخر نجد أحمد حمدي يقول في قصيدة بعنوان " أقوال واقفة":

وقفت كالروح

¹ المصدر السابق، ص: 375، ص: 376.

لكن المسألة اشتدت

واشتد الريح

◆

قالت ومشت

زمني قد تصنعه

أنت

◆

وأنا مسكون بالورد

ورائحة الصحراء

وصوت البحر

وأمرض أخرى

من سمة العصر

◆

لا تسأل

يا من قد يفعل

◆

ماذا أقول

وأنا العلة والمعلول

◆

يا ولدي

لا يجدي القول

إذا كان السطح يصول

◆

في زمن السحق

أضحى الشاعر محترقا

ما بين الموت و الموت

◆

من نار الورد

أشعلت الأشعار

وأشعلت الثورة

في باب الدار¹.

وهو يصور صراعا بين الفرد والمجتمع، بين الجمال والألم في سياق وجودي وثنوي، كما استند إلى رموز تتأرجح بين الأمل والقهر، فقد تحول الشاعر إلى رمز للمقاومة وسط ظروف القهر، وكانت الرموز الطبيعية من (الريح- الصحراء- البحر) تحمل دلالات إنسانية عن الشعور بالألم والأمل والتغيير.

إن اعتماد الشاعر أحمد حمدي على هذا النمط الهايكو "بأسلوب من البراعة والإتقان في استخدام الألفاظ وتركيبها والاقتصاد في لغتها دليل على التجربة العميقة والنفس الشعاري القوي الذي يجعل من القارئ يغوص عوالم النص، ففي هذه القصيدة نجده يعبر عن مجالات التحول والتغير، متحدثا عن قوة الزمن وتأثيره وكأنه الروح لكن الأمور تتعقد مع اشتداد الرياح، ليستند على شخص آخر يجد فيه ثباته فاشتداد الريح هو دليل على الصراعات الداخلية والمشاعر المتناقضة التي يشعر بها إزاء تحديات الحياة من الزمن الصعب المليء بالتحديات، والبيئة المحيطة به، مثل الورد والصحراء والبحر هذه الأماكن المختلفة هي الخرى تجمع بين عوالم متفرقة تجتمع في نفس واحد لتقدم الهوية الكاملة بالرغم من محاولة مواجهة الاختلافات التي مثلها قوله بأمراض أخرى التي تواجهه وهذا من خصائص العصر، ويقف في حالة عجز إزاءها لكونه يرى أنه السبب والنتيجة في آن واحد، فهو يحترق بين موتتين أو وردتين الوردية التي كانت تسكنه والتي ترمز للجمال والأمل وهي قوة داخلية تحاول النمو(الأمل)، لكنها تشتعل نارا من الإبداع والثورة، فالشاعر يحاول الربط بين مشاعره الشخصية والأحداث التي تحيط به ليبقى الشاعر وسيلة تعبير عن الألم والثورة فالإبداع ينبثق من المعاناة، مما يضيء الطريق نحو التغيير.

إن الاتجاه نحو الاختزال والاختصار الذي سلكه الشاعر أحمد حمدي أضفى على كتاباته طابع التكثيف الدلالي، وهو من بين سمات شعر الهايكو، هذا الأمر يدفع المتلقي إلى التمعن والتركيز العميق في القصيدة لكشف مكنوناتها الخفية، فمن خلال حديثه عن الألم والصراعات النفسية الداخلية وفي الحياة، تعبيره عن مواقف إنسانية تعبر عن تفاعل مع مواقف بطريقة مختلفة موجزة ومعبرة، بصورة حية نتيجة عوامل العصر المختلفة أنتجت تداخل الأحداث المتسارعة، فكانت النصوص سريعة بسرعة العصر وموجزة تتناسب مع تقبل القارئ، لكنها في الوقت نفسه تحمل من الدلالات أغناها وأعمقها.

فمع حركة الحداثة وانفتاح الأدب على الثقافات المختلفة والمتنوعة وتأثره بالوافد الياباني انتشر هذا النمط من القصائد "قصائد الهايكو" الذي عبر عن شكل من أشكال التحولات الشعرية فيعتبر شاعر الهايكو النقطة الأهم في إبداعه تتمثل في « عيش اللحظة الحاضرة وعدم التفكير بالماضي أو المستقبل من خلال الذوبان في عناصر الطبيعة لذلك قصر نضه، وهذا الشيء الذي سمح له وساعده في الشهرة وفسح له طريق العالمية كما أكدته نياتسو إيشي بقوله إن "انتشار الهايكو عالميا راجع إلى أن نصا من ثلاثة أسطر فقط لا غير يمكنه خلق عالم كامل"².

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 241ص242ص243.

² فلة إبراهيمي- فطيمة الزهرة حفري-عبد القادر خليف، شعر الهايكو، مرجع سابق، ص: 118.

إن الخروج الشكلي الذي يظهر في هذه الأنماط هو خروج من فكرة إلى فكرة ومن وضع إلى وضع، وهذا ما يفسره إبداع أحمد حمدي في هذا المجال في قصائد الهايكو التي تحمل خصوصية البيئة والهوية في الوقت ذاته، فالهدف من هذا الاعتماد يكون في وصول الفكرة بأقرب أسلوب وأبلغه بنمط حدائي وتفاعلي أكثر.

7. القصيدة الديوان:

كثيرة هي تفاصيل الانزياح في الشعر العربي المعاصر، فبالإضافة إلى ما سبق من آليات تجريبية نجد القصيدة الديوان التي تجمع بين شكلين القصيدة كقصيدة مفردة، والديوان الذي يضم المجموعة الشعرية، لكن اللافت للأمر هو اجتماع المفردتين في صفحات واحدة لتكون بداية شكل واحد (القصيدة+الديوان).

فالمتموقع من خلال هذا العنوان أن هذا الشكل من القصائد يكتنز في ثناياه نفسا شعريا عميقا، ويدفعنا إلى إقامة تساؤل عن سبب اللجوء إلى هذا اللون من الأشكال وما الحاجة إليه؟

- وعن تاريخية الشكل فقد ذهب أغلب النقاد والباحثين إلى اعتبار بدايات القرن العشرين تضمنت أول ظهور له، وكان ظهور هذا النموذج على يد الأخوين الشاعرين فوزي المعلوف وشفيق المعلوف "حيث أصدرنا ديوانيهما "بساط الريح" و"عبر"؛ وقد تأثرا بوجودهما في المهجر -وقد كانا من جماعة العصبة الأندلسية التي كانت في البرازيل آنذاك(سان باولو)- مما انعكس على أعمالهما التي تناولت هواجس الغربة وتشظي الذات، لقيت الدواوين اهتماما من كبار النقاد، حيث أشاد عميد الأدب "طه حسين" بديوان "بساط الريح" بينما أثنى الناقد "ميخائيل نعيمة" على ديوان "عبر" في كتابه الغربال الجديد" مشيرا إلى مرونة الشعر العربي في تناول مواضيع جديدة قائلا: حسب الشاعر فخرا أن يدلل بمنظومته هذه عن مرونة شعرنا العربي في معالجة أي موضوع مهم تشعب واتسع، وأن يكون سباقا لارتداد آفاق شعرية ما خطرت لشعرائنا من قبل بباله¹.

لقد شكل الشعر الجزائري المعاصر قفزة نوعية بفعل الشكل الشعري الجديد الذي قدم رؤية مغايرة في تشكيل وكتابة القصيدة، وهو بمثابة إحياء للقصيدة الطويلة التي تتمثل كالمعلقات وغيرها وجمع لعناصر التجديد من قصيدة التفعيلة والحرّة، فاعتمادها لما تسهم به من «إمكانات تعبيرية، وعدم الالتزام بالضوابط الإيقاعية-خاصة حروف الروي والقافية- والقصيدة / الديوان لم نجدها عند شعراء الثورة إلا عند مفدي زكريا في إلباظة الجزائر التي لها ظروف خاصة وسياقات تاريخية معينة فرضتها²»

ويذهب أدونيس في إلى أن فكرة البناء في هذا النوع هي بمثابة محاولة لبناء سياق مشترك بين ماضي الشعر العربي (تؤرجحه النزاعات والمعتقدات، تارة في اتجاه ذاكرة ملتبسة)، وحاضره (مستقبل لا ذاكرة له، وليس له في الحاضر مستند راسخ)، وتنهض هذه المحاولة على قاعدة البيت الواحد، وهو بيت يقوم على الفكرة- الوُضْعة،

1 ينظر: محمد و حبيب، ديوان القصيدة الواحدة.. الإجابة ليست نهاية السؤال، ملحق الخليج الثقافي، 30 سبتمبر 2019،

<https://www.alkhaleej.ae/>

² محمد الصالح خرفي، فضاء النص نص الفضاء (دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر)، منشورات آرتيستيك دار الأخبار للصحافة، ط02، القبة الجزائر، 2007، ص: 15.

أو الصورة -اللمحة، أو المعنى -الصورة، حيث يصفو الإيجاز، وتكتنف حكمة البدهة، وبدهة الحكمة، ويرتحل العميق الغامض، وتتعانق الروية والشفوية، هكذا يفتح مجال آخر لامتحان التجربة، رؤية وكشفاً¹.

وبفعل هذه التجربة يتمكن القارئ من ربط حبال العصور من خلال الغوص في عوالم الخيال وكشف الحضور الحسي الفني من طاقات الشعرية التي تفرزها لغة الشعر كون «اللغة في هذا كله تتجاوز كونها أداة إيصال أو تخاطب أو تفاهم، لتكون طاقة اكتشاف وإبداع»².

عرفت هذه النوعية كذلك بالقصيدة الطويلة، حيث يسعى الشاعر من خلالها إلى استكشاف أفكار جديدة وتجارب شعرية مؤثرة، تحتوي هذه القصائد على معارف وخبرات جمالية تعكس خلاصة التجربة الشعرية، مما يجعلها أكثر قدرة على التعبير بدلالات أعمق وأدق «لتكون خلاصة الشعرية، أو خلاصة المرحلة والتجربة والتي لم تستطع القصيدة المفردة، والقصيدة التعبير عنها»³.

إن القارئ لأعمال الشاعر شفيق معلوف وفوزي معلوف يدرك أن «الشاعران اختارا شكلاً تعبيرياً يعكس رغبتهما في استكشاف عوالم الغرائبية والتعبير عن معاناة النفس والجسد في سياق الغربة والنظرة إلى الأصول العربية والوطن، استخدم الشاعر في قصيدته "بساط الريح" أسطورة الرحلة ليعبر عن تجربته الشخصية، مشبهاً نفسه بالسندباد؛ أما شقيقه شفيق، فقد تأثر بالشاعر الإيطالي دانتي أليغري، حيث استعرض في قصيدته "عبر" مشاهدات خيالية في وادٍ سحري، متنقلاً بين حالات وأجواء مختلفة، معبراً عن مشاعره وأفكاره بطريقة تتناسب مع الغرض الذي يسعى إليه»⁴؛ والغرض من ذلك هو الوصول إلى نص جامع للتجارب بين شكر تعبيرية وفكر تنويري وتوعوي. وبالنظر إلى سمات القصيدة هذه يمكن اختزالها في كونها تمكن الشاعر من عرض تجربته في مساحة واسعة لا تتقيد بعدد صفحات معينة ولا بموضوع واحد جامدة، بل تفتح الموضوع ليحوي كل ما يمكن أن يتعلق به من مواضيع فرعية؛ كما تمنحه من رواية حكاية ارتحال روحي أو عاطفي (أو غير ذلك) مما مر به، مما يزيد من الربط بالواقع و الحي والمدهش والغريب فيتخلص بذلك من «النظم» بمعناه المعروف لينصرف إلى ما يحقق جوهر الشعر، مع امكانية الاستعانة بالتراث، فيأخذ منه موضوعاً قابلاً لتوليد أعظم الرؤى والصور والأفكار، وهو بهذا يحقق معنى توليد السرد داخل القلب الشعري.

وهو يستفيد قطعاً في كل ذلك من قدرته الإبداعية العالية على استحضار وتوظيف الرموز التراثية، وإعادة تشكيلها تماماً كما يشكل الفنان منحوتته وفق ذوقه العام، ووفق الألوان العديدة التي يمزجها بطريقته الإبداعية لينتج شكلاً مدهشاً من أشياء مألوفة⁵.

¹ ينظر: أدونيس، ديوان البيت الواحد في الشعر العربي، دار الساقي، ط01، بيروت-لندن، 2010، ص: 05.

² المرجع نفسه، ص: 06.

³ محمد الصالح خري، فضاء النص نص الفضاء (دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر)، مرجع سابق، ص: 15. ص16.

⁴ ينظر: محمد و حبيب، ديوان القصيدة الواحدة.. مرجع سابق.

⁵ المرجع السابق، نفسه

ولما كان الشاعر أحمد حمدي من بين النماذج الشعرية المختارة الذي برز وأبدع في القصيدة الديوان دفعني للدراسة انطلاقاً من التساؤل التالي القائم على سر اعتماد الشاعر لهذا النوع دون الاكتفاء بالأشكال الشعرية الأخرى كقصيدة التفعيلة / الحر أو قصيدة النثر التي ربما لم تمكنه من فرد مساحة كافية من التعبير والخيال، هل هي خصوصية التجربة؟ أم مجازاة للواقع الفني والأشكال الفنية؟

لقد وضع أحمد حمدي تصريحاً بشأن موضوع الديوان/ القصيدة في مقدمة ديوانه المعنون ب(ديوان العمش) يوضح فيه بأن

يصرح أحمد حمدي عن هذا الموضوع قائلاً:

إن مفهوم الديوان/ القصيدة ليس هو القصيدة الطويلة؛ أو المطولة؛ يكمن في كونه عملاً شعرياً متكاملًا يتكون من نفس واحد لكنه يتسم بتعدد الأصوات والأبعاد، يوضح أن البناء الشعري يستلهم هندسته من ثلاثة أشكال موسيقية: البيت الشعري الذي يعتمد على القصيدة العمودية الكلاسيكية، تحدده العروض والبحور الخليلية والقوافي المتناسقة ذات الروي المتواتر وبعض المغامرات الإيقاعية الأخرى؛ كالموشحات وغيرها؛ والمقطوعة التي تستخدم التفعيلة الحرة، مما يمنحها مرونة في القوافي والروي لكونها غير المقيدة بعدد معين من الترددات أو الذبذبات وتتكى على وحداتها الصافية (أحادية التفعيلة) وغير الصافية (مفتوحة التفعيلة)؛ والمنثورة هذه الأخيرة التي تتخلى عن التفعيلة التقليدية وتقترب من السرد النثري محاولة بذلك ابتكار موسيقى ذاتية، لكنها تعتبر صعبة وتتطلب مهارة عالية، حيث إن الكثيرين يسيئون فهمها ويستسهلون الكتابة فيها¹.

إن هذه القصائد التي أخذت قالب الديوان على نحو مقاطع شعرية متنوعة الأشكال، تخضع للسياق الأدبي الخاص مشكلة بذلك نسيجاً دلاليًا وأفقا متعدد الرؤى والأفكار بفضل تلك المقاطع المتعددة والمتنوعة مما يخرج عن حالة التنوع التي عرفها النص الشعري، «فتعدد المقاطع يؤدي إلى تعدد المعاني، والدلالات، وهو ما يسعى إليه الشاعر الذي يؤكد على ثبات النص الشعري وتغير المعنى الذي يكمل بعضه البعض، وقد ينهي الشاعر القصيدة من ناحية المعنى، قبل أن ينهي لغويًا، وغودج ذلك القصيدة الديوان للشاعر²».

يحفل الديوان / القصيدة الذي جاء به أحمد حمدي بروح المجازفة والمغامرة الشعرية، فنجدته يرصد تفاصيل الحياة بمشاعر عميقة تجعل القارئ وهو يجول في ثنايا النص في رحلة يستشعر من خلالها هندسة القصيدة وتفاصيلها الدلالية، دون نفور أو إعراض بسبب الشكل فنراه ينتقل بين شكل وآخر يعطي لكل موضوع حقه في العرض والبسط، ليتسلل إلى آخر فتجتمع الفكرة مع القالب مشكلة بعداً أسلوبياً في أجمل صورة باشتغال المجال البصري والصوتي والتركيبى والدلالي.

¹ ينظر: أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 406. ص 407.

² محمد الصالح خري، فضاء النص نص الفضاء (دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر)، مرجع سابق، ص: 16.

في المقطع الأول الذي استهل به الشاعر أحمد حمدي ديوان/القصيدة، تتناسل مشاهد الحزن ونرصد معاني الكآبة والضيق في بداية النص، مستخدماً صوراً قوية تعكس الصراع الداخلي والحزن، فيرى الأصوات حزينة في البراري والنجوم تنهوى والبوم ينوح، كما يقف متسائلاً عن مصدر الضوء في ظلام الحياة بعد الشدائد، ويصف الأبعاد المختلفة التي تعكس معاناة ناتجة عن الألم والفراق ألم الهجر وآلام الغرام، مع تلميحات إلى معاناة مستمرة تشبه أنفاس الجحيم، ليكون النص مشحوناً بحالة من اليأس والبحث عن بصيص الأمل وسط الظلام؛ كما يعبر عن مشاعر الحب والألم الناتجة عن الفراق، ويشير إلى أن حبه العميق هو ما يجعله يتحمل هذه المعاناة، حينما يبرز قوة الحب الذي يسيطر على مشاعره ويشعلها كالنار، معبراً عن التحديات التي يواجهها في ظل الظروف الصعبة، في النهاية يوجه تحية للأحباب والشعب معبراً عن ولاءه وارتباطه العميق بأرضه ولأرضه.

كلام كأطراف الحراب مسنن، وصوت كئيب في البراري يصيح
ونجم تهاوى؛ مثل وهم مطوح، وبوم على تلك البطاح ينوح
فمن أين يأتي الضوء في حلك الدجى؛ وقد هاج من بعد الشدائد ريح؟
تعددت الأبعاد؛ بُعد مصوّح؛ وبُعد على وعد الوصال شحيح
وبعد رتيب مثل لحنٍ معذب؛ يُذلل صوت؛ في المديح؛ قبيح
وبعد كأنفاس الجحيم مصمم؛ على فتكاتٍ عاش فيها الذبيح
وصالت مع الأهوال كل صباية، وقد ضاق صدر في الغرام فسيح
ولولا فؤاد بالحبيب متيم؛ لما كان بعد الهجر وعد يلوح
ولانشقت الأوتار، وانتحر الهوى، وغاضت من الهجران راح وروح
..ويا لائمي في الحب إني متيم، بحب التي منها السرائر بوح
يطوقني، يحتل كل مشاعري، ويحتد كالبركان؛ منه جموح
سلام على الأحباب في كل محنة؛ سلامي على شعبي وأرضي صريح¹.

إن هذا النمط مكن الشاعر من الخوض في المغامرة الشعرية، تجعل القارئ ينصهر في النص ويرتقي في فضاءاته لما يحمله من مشاعر عميقة، وتستفزّه دفعا به للعمق تأويلاً وتدفع بالنص للقراءات المتعددة التي تهب النص روح الحياة، فنجد شذرات موسيقية ونفساً شعرياً في محاكاته للبوصيري في برده؛ في البيت الشهير:
يا لائمي في الهوى العذرية معذرة مني إليك ولو أنصفت لم تلم².

وفي نص أحمد حمدي:

..ويا لائمي في الحب إني متيم، بحب التي منها السرائر بوح

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 413 ص 414.

² شرف الدين محمد بن سعيد بن حماد الصنهاجي البوصيري، بردة المديح، دار التراث البوديلمي، ص: 07.

وقد تبنى النص الشعري خطاباً ملحمياً حديثاً يتمثل في الثورة على الظلام والجهل بدعوة التصدي والغضب لا الرضوخ والصمت، فنجد الشاعر يستعين بالرموز الشعبية في أمثالها وتداولاتها الشعبية حينما يرى في البومة نذير شؤم فتكون رمزاً يعبر به عن تلك القوى التي عكرت صفو الأحلام وتعيق التقدم، هذه القوى التي تزعم أنها «طائراً خرافياً عجيباً ليس بالعنقاء، بل هو كالبومة الشمطاء التي تقف في الليالي المتوجة بالأقمار الزاهية؛ لتعكر السكون الحالم؛ بنعيق طاعن في القبح والبشاعة»¹.

فنوة البيت والتي استعمل فيها صوت الحاء كحرف روي للنص الذي يجمع حرارة الموقف الشعري للشاعر، وقوة الرأي والدعوة حينما نجد الحرف يتجسد في معان القوة التي تأتي كالريح والبوح والضعف أحياناً التي تكون من خلال استعمال معان من مثل لفظة (ينوح، قبيح، الذبيح، ...) التي تشير إلى حالة الانكسار.

وممارس الشاعر أحمد حمدي سيرورته الهندسية بانسيابية في الانتقال بين الأنماط والأشكال، فمن البيت إلى السطر الشعري نجده يعبر عن تنامي الوجد والشعور بالضيق الذي بداخله إزاء ما يحدث في الواقع، مما صنع جواً موسيقياً بفعل الأصوات المتقاربة والمتناغمة وجنبا إلى جنب مع الدلالة الموحية المعبر عنها بحالة الانتظار والترقب التي يصنعها الغيم القادم بعد الصوت الذي تعب هذا الغيم الذي شكلته حوارات الرفض والمقاومة، كصورة عن أمل آت بالنصر ويتناول في جهته فكرة امتصاص الزمن والأمل مع تكرار أصداء اللحن المتآكل والفراق المتجدر، لا تصنعه الأماكن غير المريحة، كالمطبخ أو المسلخ مما يعكس شعوراً بالوهن والضعف المتزايد ترجمه تكرار كلمة وهن من بداية القصيد وفي ختام النموذج التالي:

صوت مكدود؛

زفت وصديد؛

يتواعد بالغيم الآتي؛

يمتص جذور الأوقات؛

يقتات من الأمل الباقي،

ويردد:

أصداء اللحن المتفسخ؛

محلول البعد المترسخ؛

مقصوف العمر المتوسخ؛

هل من حلم في المطبخ...؟

هل روح تبقى في المسلخ..؟

يا...

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر نفسه، ص: 410.

وهن؛

وهن؛

وهن.¹

إن هذه الأسئلة لا تنتهي بإجابات معينة كانت بصياغة جمالية توضح الموقف الحاسم ففي الألفاظ التالية (المتفسخ؛ المترسخ؛ المتوسخ)، هذه الكلمات التي تتقابل وتتقارب صوتيا لتشكل دلالة على وجود حالة وجدانية مكثفة، فكانت أسئلة متولدة عن موقفه من الوجود وردة فعله عليه؛ فيتجاوز صراعات الزمن بتجاوز الإشكالات المتداخلة، التي تصنع مشهدا شعريا مميزا بفعل ذلك التناغم والتلاعب، والتكرار الذي لم يفقد المعنى لذته.

وكما أبرز الشعراء الذين كتبوا وفق هذا السياق عن حالات نفسية خاصة فرضتها ظروف قتل معينة على الشعراء الجزائريين، فديوان (طواحين العبث) لأحمد شنة، أبرز الشاعر من خلاله العشرية السوداء، وأخبار الدم والقتل والفقد، ومثله ديوان (سيف الحجاج بين نار الدمار ورياح الوثام لأبي جرة سلطاني... فعظمة الحدث وجلال الخطب، لا يمكن إبرازهما بنص واحد أو نصين، فكان النص الديوان، هو الوسيلة التعبيرية الناجعة للإحاطة الشاملة، وصياغة التجربة الشعرية.²

فنجده الشاعر أحمد حمدي قد تأثر إلى حد كبير بهذه الموضوعات وعبر عنها بقوة، فهو يرى أن تلك الفترات والأحداث رمت بآثارها لتحدث تعباً وضعفاً ممتداً، يفسره انكشاف الظاهر في الزمن وتناسل الحمى التي تشير كرمز للضعف والافتقار للدعم وانتشار الفوضى والأزمات وأثيرها السلبي على الأوضاع العامة للوطن فخربها كخرب الأقدام السود الذين يدنسون كن بقعة طاهرة في البلاد كل حسب مهمته التي يهيم بها فساد ودمار:

الردة في زمن؛

مكشوف الظهر؛

يتناسل بالحمى؛

وخراب الأقدام السود.³

ومن الأنماط التي استعملها في الديوان/ القصيدة نجد أسلوب النثر على شاكلة سرد أخبار بقالب حر، من

مثل قوله:

وكشفت مصادر الأنباء؛

أن عمشا..

يكتسح المدينة؛

¹ المصدر السابق، ص: 416 ص 417.

² محمد الصالح خرفي، فضاء النص نص الفضاء (دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر)، مرجع سابق، ص: 15.

³ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 416.

يزحف مثل النار؛

في الهشيم؛

يأكل ما تبقى..

من سورة الإخلاص؛

ينفث...

من منخره الرصاص؛

في وجه من يلوذ...

بالخلاص¹.

فالعمش الذي يشكل ضبابية الرؤية كالدمار الذي يكتسح المدينة وينتشر كالنار التي تأكل كل شيء، مما يظهر صورة العنف والنظرة القائمة ذلك أن المن يسعى للخلاص والنجاة ينفث في وجهه الرصاص. كلها رموز تخدم قوى الظلام الجهل التي شبهها في بداية رحلته بالبومة التي تعيق التقدم؛ ويواصل الشاعر استذكاره لرحلة الشهيد التي تغنت بالثورة وتكللت بالتحريض عرفانا بما قام به من دور:

وغن مع الطير فوق الغصون؛ فإن الغنا ساحر دوره

ورحم على من قضى وانتهى شهيدا؛ فقد عاش تحريره²

ويعود به الزمن ويستوقفه خيال الشهيد وهو يعود من رحلته الأبدية فيكون كالعائد المفجوع يسعى لاستكشاف مصير أحلامه وأحلام رفاقه، لكنه يدرك في النهاية أن التاريخ لا يعود إلى الوراء لأن تلك البومة أزعجت الشهيد وخيبت مآل وصيته الأخيرة؛ ذات التوهج عالي التدفق، ففاجأته هذه البومة الغامضة، بصفاقتها الغامرة، وهي تتربع على جانب من الحديقة الحافظ للذاكرة؛ "هذا العائد المفجوع الذي عزم أن يتفقد ما آلت إليه أحلامه وأحلام رفاقه الذين آثروا النسيان، وركنوا إلى مشيئة الأقدار، على أن ينحروا حلمهم الجميل بفجاجة المشهد الجديد، الذي يؤثته الضباب وغياب الرؤية، وهيمنة العتمة؛ اقتنع في الأخير بأن التاريخ لا يعود إلى الوراء، وأن الاستسلام إلى البكاء إنما هو فاجعة بحد ذاته"³.

عاد في غفوة الصباح شهيد؛ فاعتراه من بؤسنا الغثيان

يا جراح الشهيد قد فاض نهر واستبيحت من هوله الشيطان

يا جراح الشهيد قد فجع القلب وصارت أوزانه الأشجان

يا جراح الشهيد قد كذب الكل وخانوا العهود، والأرض خانوا

يا جراح الشهيد قد جاء عصر صار فيه المهرولون، وكانوا..

¹ المصدر السابق، ص: 447-448.

² المصدر نفسه، ص: 426.

³ ينظر: المصدر نفسه، ص: 410-411.

يا جراح الشهيد لم يبق إلا أمل ضائع، وعبد مهان
يا جراح الشهيد أنت العزاء المستفز، وأنت. أنت الرهان¹.

ففقدان الشهيد خلف حالة من الحزن والأسى، والألم تعتري القلوب بسبب الجراح التي خلفها هذا الفقد، وما ترتب عنها من خيانة العهود والوعود، كما تنعكس مشاعر الإحباط من الواقع الذي يعيشه الناس مشيراً إلى الأمل الضائع والذل الذي يعاني منه البعض، مؤكداً على أن جراح الشهيد تمثل العزاء والرهان على مستقبل أفضل، لأن أهمية الوطن تستحق النضال.

لقد ساهم تنوع الأشكال وتعدد المقاطع في الديوان/ القصيدة، أو في النص الواحد في تعزيز النص والتعبير عن الرؤية الواسعة للشاعر الذي أدرك أن عظمة الحدث لا يمكن اختزالها في نص واحد أو نصين حتى، لذا كان الديوان/ القصيدة وسيلته الفنية الفعالة، حيث تتيح له مقاطعها وترقيماتها وتفرعاتها الإحاطة الشاملة بالشكل والموضوع مما يخدم النص ويمكنه من صياغة تجربته الشعرية بشكل متميز، حيث يركز على الطابع الملحمي، وتكتنف العبارات لتكون متوافقة مع مشاعر الذات، مما يربط هواجس الإنسان بما قد يواجهه في حاضره وماضيه، لينفرد الشاعر بموضوعاته وفق التجربة الشعرية الخاصة به معبرا عن موقفه من الأفكار والتوجهات المختلفة، مستحضرا رموزا تراثية متنوعة، في شكل تجريبي هو الآخر في ديوان/ القصيدة، وهذا في حد ذاته يسهم في التنوع ويرتقي بالنص على المستوى التداولي، ويجعله أعمق وأكثر نضجا بالنظر إلى الناحية السيميائية، مما يتيح لنا التعايش مع الأنماط والأشكال وكأنها نص واحد متكامل.

¹ المصدر السابق، ص: 435 ص 436.

8. التفاعل النصي(التناص):

عرف الشعر العربي المعاصر اتساعا في الرؤى والرؤية، وقدرة الشاعر على استيعاب مختلف المعارف والثقافات عبر العصور مما أثرى تجربته وجعلها أكثر عمقا وإبداعا، وهذا يعكس البصيرة الواسعة للشاعر التي تجاوزت الاستحضار الظاهري والحرفي للنصوص وتضمينها بأشكالها المعهودة، مستقيا مادته من التراث الإنساني بألوانه المختلفة، هذا التجاوز والتفاعل شكل فضاءً رمزياً، وأضحى التناص بؤرة جمالية تعكس الفاعلية المتبادلة بين النصوص التي توضح مفهوم الانفتاح بين النصوص وتحاورها، تجاوزا للمفهوم المتحجر والمتزمت الذي عُرف في النقد العربي القديم والذي يرى في التضمين والاقتباس الشعري سرقةً وانتحالاً، وأصبحت القصيدة المعاصرة ميدانا يعبر فيه الشاعر عن هذه الرؤى لما تتمتع به من مرونة يستسهلها نفسه الشعري للتعبير عن رؤاه وأحاسيسه بعمق وخفية.

إن اعتماد التناص كشكل من الأشكال الشعرية الأساسية التي تسهم في توسيع آفاق القصيدة وإنتاج الدلالات، وبالنظر للمصطلح المعتمد يمكننا أن نستند على ما ذهب إليه الناقد سعيد يقطين في استعمال مصطلح «التفاعل النصي(Transtextualité)» مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص (Intertextualité) أو المتعاليات النصية (Transtextualité) كما استعملها جيرار جينيت، بالأخص بفضل التفاعل النصي، لأن التناص في تحديدنا الذي نطلق فيه من جينيت ما هو إلا واحداً من أشكال التفاعل النصي¹.

ومن هنا يتبين وجود الاختلاف والتباين في المصطلحات التي تشير إلى دلالة الاتصال تأثراً أو تأثيراً في النصوص، فالتفاعل النصي أو التناص تنوعت مصطلحاته بين «التناص والتناصية والتداخل النصي، والنصوصية، والبنصية، والتعالى النصي، والنص الغائب، وتعالق النصوص، وتوارد النصوص، والحوار بين النصوص، والنصية والدلالة الثقافية، والصور الإشارية... والتي توحى في مجملها إلى دلالة "التعالق" أو "التفاعل" أو "التداخل"².

فيذهب عبد الله الغدامي إلى اعتبار أن كل نص من النصوص هو «عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب لنصوص أخرى³»، إن هذا هو المفهوم الذي ذهب إليه عبد الله الغدامي يشير إلى أن عملية التفاعل الإبداع في النصوص تكون بعد جهد من الغراس الفكري التي تكونه نصوص قديمة أو تجارب سابقة للمبدع لم يأت بها من فراغ.

لقد حدد الناقد "جيرار جينيت" (Gérard Genette) اعتبار التناص من ضمن الظواهر النصية المتعالية "التعالى النصي" ويراد بمصطلح التعالى النصي (Transtextualite) أو المتعاليات النصية، بأن كل «ما يجعل

¹ ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط02، المغرب، ص: 92.

² رابع بن خوية، التفاعل النصي آلية انفتاح وإنتاج الدلالة مقارنة تناصية للمعارضة، مجلة فتوحات، العدد01، المجلد01، جانفي2015، ص: 80.

³ عبد الله الغدامي، الخطبة والتكفير(من النبوية إلى التشرقية)، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط03، الكويت، 1993، ص: 322.

النص في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، أو هو التواجد اللغوي اللفظي¹، بغض النظر عن كون هذا الحضور النصي جزئياً أم كلياً بين نص غائب، ونص حاضر فهو يعتمد على طريقة المبدع الخاصة في التوظيف والتعامل مع عناصر الغياب، فيكون في علاقة تضمين أو علاقة تجاوز (دون مراعاة الحفاظ التام على النص الأصلي فيشكل نصاً آخر له جزئية بسيطة من النص السابق) بمثابة استحضار له، مما يحقق غايات دلالية وفنية.

اهتدى جيارر جينيت إلى مفهوم التناص انطلاقاً من المتعاليات لكون هذا المصطلح "المتعاليات النصية" تتجاوز مفهوم التناص وفق رؤية جينيت، مما يجعل التناص مفهوماً فرعاً يشكل مع باقي المفاهيم التي أدخلها جينيت أنواعاً وأشكالاً متعددة من المتعاليات النصية²

أشكال التفاعل النصي:

هذه الأشكال حددها جيارر جينيت بخمس عناصر وهي على النحو التالي:

(1) **الميتانص:** وقد عرف بتسميات أخرى كالميتانصية، والنصية والواصفة والميتانص، ويقصد به تلك «العلاقة التي تكون بين نصين متضمنة الشرح أو التفسير، أو التعليق، أو النقد ويعتبر النقد الأدبي نموذجاً لهذا النوع من المتعاليات»³.

فالنقد يقوم بتفسير وتحليل الأعمال الأدبية ومعرفة قيمتها الفنية التي تحدثها في تلقيها وبتلقيها.

(2) **التعاليق النصية:** وتعددت مصطلحاته هو الآخر فسمي بالنص اللاحق والتعلق النصي والملايسات النصية... وهو مصطلح يشير إلى نوع من أنواع التماهي الحاصل بين نصين، إما بواسطة تحويل وتغيير نص سابق عبر نص بديل أو الاكتفاء بتقليد نص لنص سابق، وتنتمي لهذا الصنف كل أنواع المعارضات والمحاكاة الساخرة⁴

(3) **معمارية النص أو جامع النص:** نجد جيارر جينيت قد تحدث عن هذا النوع من المتعاليات بكونه "مجموع العامة أو المتعالية، التي ينتمي إليها كل نص على حدة⁵، تتجسد هذه المعالم في دراسة العناوين في مختلف الأجناس والألوان الأدبية من قصة ودواوين غيرها من الأوجه الأدبية بالنظر إلى كونها سرداً أو شعراً فيتم دراستها وفق الخصائص المائزة لها ومدى مطابقتها أو تجاوزها.

(4) **النص الموازي:** يعرفه محمد بنيس بأنه عبارة عن "عتبات تربط علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، إنه تلك العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تنص به اتصالاً يجعلها تتداخل

¹ أحمد طعمة حلي، التناص بين النظرية والتطبيق (شعر البياتي نموذجاً)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2007، ص: 28.

² ينظر: سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع والتفاعل)، المركز الثقافي العربي، ط01، بيروت/الدار البيضاء، 2005، ص: 95.

³ حميد حمداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، المجلد 10، العدد 40، 2001، ص: 99.

⁴ حميد حمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ط01، المركز الثقافي العربي، 2003، ص: 43.

⁵ جيارر جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دت، ص: 01.

معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالاً يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته¹؛ فالنص الموازي يشمل العناصر المحيطة بالنص الرئيسي من مثل العنوان، والمقدمة، وكذلك الخاتمة

(5) **التناس:** هذا المصطلح الذي يشير إلى تداخل بين نص وآخر، بقصد أو دون قصد من الكاتب، وقد أخذ مصطلح التفاعل النصي اهتماماً كبيراً لدى الدارسين والنقاد ومن ذلك الناقد " سعيد يقطين" الذي رأى أن الوصول إلى أدراك هذا التفاعل يتطلب «تفكيك النص لفهم علاقه بالنصوص الأخرى التي حاول تمثلها واستيعابها وتحويلها في بنيته النصية، لتصبح جزءاً أساسياً في بنيته وبنائه، فكل الأعمال الأدبية تتفاعل مع غيرها أو بأخرى²». فقد استخدم الناقد مصطلح التفاعل النصي كمصطلح دال على مفهوم التناس باعتباره شكل من أشكاله.

يعتمد التناس المبني على التفاعل والتبادل النصي على تفكيك النصوص السابقة وإعادة تشكيل بعض عناصرها لتؤدي وظائف جديدة في نصوص لاحقة، حيث يتم من خلاله استبدال وتحويل النصوص بدلاً من إعادة استخدامها بشكل مباشر، وفقاً لجوليا كريستيفا Julia Kristeva التي تعتبر التناس موضوعاً مستقلاً، يتم من خلاله إعادة توزيع مقاطع نصية لبناء نص جديد، فهو ليس مجرد تقليد أو إعادة إنتاج، بل هو عملية معقدة تتضمن تغيير نسق العلامات، إن مفهوم التناس بالنسبة لكريستيفا، لا يعني أبداً الحادثة التي عن طريقها نص ما يعيد إنتاج نص آخر، وذلك عن طريق تحريفه، بل هو سيرورة غير محددة، فعالية نصية... والتناس ليس محاكاة أو إعادة إنتاج، لكنه إبدال transposition: و التناس بذلك عندها هو إبدال لنسق للعلامات أو أكثر³ وعليه فمفهوم التناس مفهوم ممتد يشمل أشكالاً متنوعة، حيث يتضمن النصوص القديمة والحديثة دون حصر لفترة أو زمن معين، لخطابات وأنواع متنوعة، وهو يمثل ظاهرة نصية وعملية فنية تعتمد على مجموعة من الاستراتيجيات والمبادئ والقوانين المنظمة، التي تهدف إلى تنظيم كيفية التعامل مع النصوص الغائبة والنصوص الحاضرة.

إن تقديم هذا المفهوم الذي يربط نص الكاتب ونصوص سابقه، لأن التناس كمصطلح أدبي يعتمد على فكرة العلاقة والتبادل بين النصوص، وهذا التداخل والتفاعل الحاصل بين بنيات النصوص هو ما يعزز من تجربة القراءة والفهم بحثاً عن النص الأصلي والنص الجديد.

نشأة التناس:

أ/ عند الغرب:

¹ جميل حمدوي، شعرية النص الموازي (عُتبات النص الأدبي)، جامع الكتب الإسلامية، ط1 المجلد 01، 2014، ص: 06.

² ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، مرجع سابق، ص: 91.

³ ينظر: ناتالي بيبقي غروس، مدخل إلى التناس، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ب ط، دار نينوى، دمشق، سوريا، ب ت، ص: 14.

ظهر مصطلح التناص لأول مرة مع الشكلايين الروس، حيث يعتبر شلوفسكي هو من أطلق شرارته ثم تطور هذا المفهوم ليصبح نظرية نقدية تقوم على التداخل بين النصوص، وذلك بفضل ميخائيل باختين (1890-1975) وقد استخدم باختين مصطلح الحوارية (Dialogisme) للدلالة على مفهوم التناص¹. من خلال بحثه في العلاقة بين النصوص المختلفة، التي ترتبط ببعضها في علاقات تعبيرية تم الإشارة إليها مسبقاً؛ وارتبط التناص بعد ذلك بجوليا كريستيفا Julia Kristeva، من خلال أبحاث عديدة لها نشرت بين عامي (1966م و 1967) في مجلتي (Tel-Quel)، و (Crétique)، وفي كتابها "سيميوتيك" (Semiotique)، و "نص الرواية" (Texte du roman)، متأثرة بأعمال باختين عن الحوارية².

ب- عند العرب:

لقي مصطلح التناص اهتماماً كبيراً في الدراسات العربية القديمة في العديد من مصادرها، دون الوصول إلى مستوى المصطلح الغربي، أو إلى مستوى النظرية إن صح التعبير، وقد يكون المظهر إلى هذا المفهوم من الزاوية الأخلاقية بدلاً من الجمالية الفنية قد حال دون تطويره إلى نظرية تتوازى مع نظيراتها الغربية، وقد أوضح "حصّة البادي" الأمر الذي شكل عائقاً فهو «لم ينقلب إلى الإطار النظري الواضح، ومما يؤيد هذه المقولة ما نراه من مقاربات حامت حول التناص في مفهومه دون مصطلحه، بيد أننا نلاحظ أن تلك المقاربات شغلت نفسها بالجانب الأخلاقي متمثلة في اعتبار التناص شكلاً من أشكال السرقة، يحاكي فيه اللاحق على اختلاف نوع المحاكاة - تجربة السابق، مما يدعم فكرة النقاد في أفضلية الأخير³».

فالنقد العربي القديم ضمنه من مفهوم السرقات الأدبية أو الاقتباس والتضمين؛ لكن يجب إدراك نوعية التوظيف وطريقة الأداء وعدم الحكم على كل التناصات وجعلها في مرتبة السرقات «فلسفة التناص تتمظهر بالقدرة على إدراك قيمة الأخذ، والاستعارة والاستدعاء، والتوظيف، والتضمين وغيرها، لأنه من دون حصول هذا الوعي... فإن مفهوم التناص يكف عن كونه عملية خلاقة ليدخل في سياق السرقات الأدبية⁴».

1 ينظر: دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، وزارة الثقافة، ط 01، 2005، ص: 33.

2 أحمد طعمة حلي، التناص بين النظرية والتطبيق شعر بياتي أنموذجاً، مرجع سابق، ص: 19.

3 حصّة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي أنموذجاً، دار كنوز لمعرفة الأردن، ط: 01، 2009، ص: 26.

4 محمد صابر عبيد، تحلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، منشورات ضفاف - منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط المغرب، الجزائر، 2007، ص: 148.

وفي النقد المعاصر ظهر التناس مع الناقد "محمد مفتاح" بمصطلح التعالق الفني الذي يراد به "تمثل نص بنص آخر أو الدخول في علاقة نص مع نص حديث"¹.

ومع الناقد محمد بنيس تحت مصطلح "النص الغائب" باعتباره بنية لغوية يتميز بتركيبية من مستويات معقدة من العلائق اللغوية الداخلية والخارجية التي تتحكم جميعها في نسيج ترابطه، وبنيته على نموذج يختص به دون غيره مهما كانت صلات القرابة بين وبين النصوص اللغوية الأخرى².

في حين يتناول "عبد الله الغدامي" مصطلح التناس بمفهومه أو بتداخل النصوص أو النصوص المتداخلة ويجعل من مصطلح النصوص المتداخلة مصطلحا سيميولوجيا تفكيكيا يركز على أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى³.

من خلال ما سبق نجد أن فكرة التراكميات المعرفية تضرب بأعماقها في النصوص الأدبية لأن تشكّلها وتكوّنهما كان حصاد ذلك الامتصاص، وهي ليست نتاجا مستقلا بل نتيجة لتأثيرات نصية أخرى وجب على الباحث والدارس أن يضع البنى النصية في سياقاتها الخاصة خاصة الثقافية والتاريخية ليدرك الخطاب الأدبي بشكل صحيح، مما يجعل دراسة التناس أي العلاقة بالنصوص السابقة واللاحقة أمرا حيويا.

مما يدعم الفكرة ما ذهب إليه محمد مفتاح في كون المبدع: « ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره... كما أنه من المبتذل أن يقال أن الشاعر يمتص نصوص غيره، أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقام والمقال، ولذلك، فإنه يجب موضوعة نصه أو نصوصه مكانيا في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها، وزمانيا في حيز تاريخي معين⁴ ».

إن تفاعل التناس مع الشعر يضفي عليه طابعا جديدا ويمنحه طاقة إبداعية ويعزز من قدرته على التواصل بفعالية؛ وقد حصر الناقد نور الدين السد أشكال التناس في ثلاثة ممثلة في:

التفاعل النصي الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا.

التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كاتب عصره، سواء أكانت هذه النصوص أدبية أم غير أدبية.

1 محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناس)، المركز الثقافي العربي، ط03، الدار البيضاء - بيروت، 1992، ص: 121.

2 محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار العودة، ط01، بيروت لبنان، 1979، ص: 251.

3 عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير (من النبوية إلى التشريحية)، مرجع سابق، ص: 321.

4 محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناس، مرجع سابق، ص: 125/124.

التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة¹ هذه الأشكال تحاكي النصوص المتضمنة في إطار رمزية النص بأسلوب ظاهر أو خفي، فيكون التناص على بعدين الشكل الداخلي فيشمل استحضار نصوص قرآنية أو مقاطع من نصوص سابقة للكاتب نفسه، أو مقاطع شعرية أو غيرها من نصوص أدبية؛ أما البعد الخارجي يشمل التماسات البعيدة عن المبدع التي يكون قد تأثر بها، على نحو نصوص من الكتب المقدسة، أو مقطع من ملحمة، أو إيراد ملمح لأسطورة غربية أو شعر غربي. لتنتج لنا أشكالاً تستدعي من القارئ فك طلاسم النص والتباساته التصريحية والإيمائية معا.. وسعياً منا لكشف التناصات عند الشعراء يراودنا سؤال عن كيفية ورود هذه التناصات وما هي الإضافة التي قدمتها للنص؟

التفاعل النصي عند الشعراء:

عرفت النصوص الأدبية تحولا فنيا كبيرا بفضل القرآن الكريم ببلاغته وفصاحته وإعجازه، متجاوزا بذلك الأساليب التعبيرية التقليدية، فضله عظيم على البشرية عامة؛ فنجد الشاعر أحمد حمدي في قوله: يجادلون الموتى؛ في شرعية النظام، في إيديولوجيات المعارضين؛ تنزع الستائر السوداء من نوافذ البيوت؛ يخرج يونس السجين من أحشاء الحوت؛ فجاءة ينتحر السكوت²:

يستحضر قصة سيدنا يونس عليه السلام فتلقي بظلالها على الأسطر الشعرية، فقصة النبي يونس عليه السلام وقبوعه في بطن الحوت، واشتداد الظلمات عليه بعضها فوق بعض، وتضرعه للمولى عز وجل بخالص الدعاء والاستغفار، والإنابة أثر بخروجه من بطن الحوت؛ يقول الله تعالى في سورة الأنبياء: ﴿وَذَا النُّونِ إِذْ ذَهَبَ مُغَاصِبًا فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ (87) فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَجِئْنَاهُ مِنَ الْغَمِّ وَكَذَلِكَ نُنَجِّي الْمُؤْمِنِينَ (88)﴾؛ وقد استحضر الشاعر أحمد حمدي رمزية الصورة في إطار حديثه عن شرعية النظام وإيديولوجيا المعارضين محاولة للخروج بفكرة الخلاص ودعوة التحرر التي تكون بنهاية السكوت أو القمع الذي شكل ظلما بطغيان الأنظمة.

ويستلهم من العبارات الدينية مادته التعبيرية فيقدم نفسه بدور الشاهد والرأي في ديوانه الذي عنوانه ب"أشهد أنني رأيت" وعلى نحو خاص في القصيدة فراح يحول عتبات الزمن بماضيه وحاضره، في لغة تتداخل مع اللغة الدينية

¹ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، ج2، الجزائر، دت، ص: 112.

² أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 121.

مما يمتح الخطاب خاصية دلالية وتأثير كبير، ومصداقية، كما تعكس العبارات المكررة في النص "أشهد أنني رأيت" إحساس الشاعر الكبير والحاد بحجم الواقعة الأليمة، والمأساة التي تحدث في العالم العربي.

إن لجوء الشاعر لهذا النوع من التناص قد مخضته التجربة الوجودية، نتيجة المرحلة الحرجة والصعبة التي عبر عنها فكر الشاعر ورؤيته الفلسفية التي سعى إلى منحها بعمق وشمولية أكثر، مشحونة بالدلالات، خاصة وأن حضور اللغة الدينية لها تأثيرها على المتلقي، فيحمل النص خصوصية التجربة بدلالات وتوتر وكثافة عالية تستدعي تقييم الشاعر للواقع العربي في فترة ما خاصة فترات الضعف في العالم العربي ومشاهد الضياع والتراجع والانهيار (حروب ومقاومة وخذلان...)

كما هو الشأن في اعتماده على كلمة المغضوب عليهم وتخصيصها في ديوان له (ديوان: قائمة المغضوب عليهم)، فالمغضوب عليهم في القرآن الكريم يقصد بهم اليهود، واليهود الذين نص عليهم الديوان والخطاب الشعري هم من مارسوا الخذلان وطغوا وبغو في الحكم والسيادة فكان شأنهم في ذلك شأن المغضوب عليهم.

ومن المفردات القرآنية التي برزت في النصوص الشعرية نجد قصة الكهف فالكهف في السورة القرآنية مكان اتخذته أهل الكهف لحماية أنفسهم ودينهم وللتعبد فكان رمزا وشاهدا على الطاعة والعبادة والإخلاص، لكن انقلب الوضع في الخطاب الشعري لتكون حالة الانفصال والاعتراب عن الوطن، وقساوة العزلة والفوضى التي يعايشها الشاعر سببت حالة من الذعر والخوف، فأهل الكهف في هذا النص الشعري أخذوا من الكهف أمانه:

وطني

أنقذني من ميثاق العزلة!

دستوري الفوضى،

ومراسيم الذعر،

وحكايا أهل الكهف¹؛

ومن التناص الديني أيضا نجد مفردات دلالية آيات الحج ومن السيرة درسا ومنهاجا يسير وفقه كل مسلم ومؤمن غيور عن الدين والوطن فكان الدفاع عن الوطن سراج محمد ي وسلاحه كقوة السيف وشدته عند الصحابي علي رضي الله عنه ومن الآيات التي نجد لها حضورا في النص الآية 27 من سورة الحج من قوله تعالى: ﴿وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ﴾؛ يقول أحمد حمدي:

رجال أتوا من كل فج ومسلك عزائمهم كالفجر تبدي البشائرا

تحت خطاه محكمة من محمد وبأس علي يستفز المشاعرا

وعقبة الفهري في ساحة الوغى وطارق في تصميمه كان ماهرا

¹ المصدر السابق، ص: 301.

وإرث أمير في جهاد قادرٍ على صهوات المجد قد كان قادراً¹

تحقق حلم كان بالأمس ضامراً وحرر شعب كان بالقهر عاثراً²

فحللوا الرجال الشجعان الذين جمعتهم راية الجهاد، وما يملكونه من قوة أسوة بمحمد صلى الله عليه وسلم وعلي كما يستحضر شخصيات تاريخية الذين برزوا وأبدعوا في خضم المعارك، فكان الوصول إلى تحقيق الحلم البعيد المنال وهو نيل الاستقلال والحرية بعد قهر وصعوبة وتعَب صورة من صور الجهاد.

ومن الدلالة التي توحى بسوداوية الوضع في المجتمع عند الشاعر أحمد حمدي على نحو خاص جعل من المفردات القرآنية الدالة على قسوة اليهود والمشركين إزاء الرسالة المحمدية مصدراً لتناصاته فنجدته يكتنفه التعجب مستنكراً بعد حلول الظلام الذي سلطه القوم شأنهم في ذلك شأن حمالة الحطب فصورة الجزاء التي تتلقاها بفعلتها الشنيعة هي صورة حاضرة في النص ألبسها الشاعر لحالة القلعة أو الحصون التي تحيط بالقلعة فكانت مطوقة بالنار بفعل ما فيها من عتمة

من أين يجيء الضوء،

وأسوار القلعة،

حبل من مسد؟

وسواد يعبر في مدد،³

ومن بين الشعراء كذلك نجد الشاعر محمد الأخضر سعداوي له نصوص تبنت المفردات الدينية والقرآنية فيرى في مشاهد الجهاد بالقدس الشريف، وما حدث ويحدث له حتى غدا الطفل رجلاً ومشاهد الرمي بالحجارة سلاحهم فكان أبلغ تعبير عن الوضع بقوله:

ارم الحجارة ما رميت وإنما منك الفدا والرمي للرحمان⁴.

فمشهد غزوة بدر له حضوره في النص والذي يتمثل في جهاد المسلمين مع رسول الله صلى الله عليه وسلم ومقاتلتهم لأعداء الدين من كفار ومشركي قريش، بأمر من المولى عز وجل للرسول صلى الله عليه وسلم بأن يقتل المشركين ونزول جبريل يوم بدر وبلاغه بأن يأخذ حفنة من التراب أو الحصى ويرمي بها المشركين فأصابتهم بأعينهم مما سهل على أمر القتال، فكان نصر الله عظيماً بتأييد منه سبحانه ومدد من عنده لتكون الآية 17 من سورة الأنفال: ﴿فَلَمْ تَقْتُلُوهُمْ وَلَكِنَّ اللَّهَ قَتَلَهُمْ وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى وَلِيُبْلِيَ الْمُؤْمِنِينَ مِنْهُ بَلَاءً حَسَنًا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌ﴾⁵ فرمي البشر لا يقارن أبداً برمية من الله ولا يبلغ أثره أو مداه.

¹ المصدر السابق، ص: 478.

² المصدر نفسه، ص: 479.

³ المصدر نفسه، ص: 297.

⁴ محمد الأخضر سعداوي، صرخة الميلا، مصدر سابق، ص: 17.

فالنص الشعري يعبر عن فكرة تتجلى في أن الفعل الذي قد يكون ظاهره من صنع الإنسان مثل رمي الحجارة، هو في الحقيقة بتوجيه من الله عز وجل، ويقع الفداء والنجاح بقدرة من الله، فالإنسان أداة لتنفيذ مشيئته سبحانه وتعالى.

كما تحضر صورة قصة موسى عليه السلام مع فرعون، وفرعون قام بقتل كل الصبية خشية من أن يكون أحدهم موسى محاولاً بذلك التخلص منه، وشاءت الأقدار أن يولد النبي موسى عليه السلام وأن يكون فرعون هو من يأويه ويحتضنه لتكون بذلك نهاية الطغيان، فتتجسد صورة الأمل في مستقبل أطفال "غزة" و"عكا" و"يافا" و"الخليل" أملاً وتفاؤلاً في قدرتهم على تجاوز المعاناة رغم:

سيروا فرعون الذي قتل الصبا كي ينتهي موسى مع الفتيان

آوى الرضيع بحضنه مستبشرا فغدت هناك نهاية الطغيان

وكذا سيغدو الطفل في "غزة" وفي "عكا" و"يافا" و"الخليل" الحاني¹.

من بين القصص التي برزت كذلك، صورة أو قصة ميلاد سيدنا عيسى عليه السلام ومعاناة أمه في لحظة الميلاد، والصعوبات التي أحاطت بها من كل ناحية ما جعلها تتمنى الموت، قلقاً بشأن مصيرها في ظل نظرات الناس لها، ففتتجه إلى النخلة ثم يأتيها الوحي، ويحثها على هز جدع النخلة فتساقط عليها رطباً جنيماً؛ يقول الله تعالى في سورة مريم الآية 25: ﴿وَهَزِيْ اِلَيْكَ بِجِدْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رُطْبًا جَنِيًّا (25)﴾؛ تتناص مع الخطاب الشعري لمحمد الأخضر سعداوي في قوله:

مهد المسيح وأمه في ساعة للعسر، تدعو أن تموت وتقبر

عذراء حبلى! أين تمضي والعيون كواشف للسر، من يهدي القرى

للنخل سارت والخطى مأمورة فتنزل الوحي المبين مؤازرا:

يا أمه هزي إليك بجذعها يساقط الرطب الجني محررا².

فيجتمع في النصوص رابط الشعور بالألم والأمل في الآن نفسه، كما يبرز معية الله عز وجل في أوقات العسرة، والأوقات الصعبة؛ ومن ذات الشعور العسير؛ وفي قول الشاعر محمد الأخضر سعداوي:

أضاءت نجمة والفجر سلَّتْ خيوط النور من فك الظلام

وألقت ما تَحْلَى من بقايا الـ دُجَى فتناثرت سُفُفُ الرُّحَامِ

¹ المصدر السابق، ص: 17 ص 18.

² المصدر نفسه، ص: 27.

أضاءت والمدى إكليل نار على رأس الزبانية الطغام¹.

نجد المقطع يتحدث عن لحظة الشروق في تفاصيلها انطلاقاً من اشراقة النجمة وتناسل خيوط النور معلنة عن تخلصها من ظلام الليل، فيصف الشاعر هذا المشهد وكيف أن الفجر يزيل بقايا الظلام، مما يؤدي إلى تشتت الظلال، ومما يزيد النص بعداً درامياً وحسبياً أكثر إعطاء صورة بلاغية بتشبيهه للفجر بإكليل من النار الذي يزين رأس الزبانية.

ومن التناص الديني ماورد في قول سعداوي:

بغداد هذا الشعر زورقنا الذي هجر الدنا وعلى ضفافك يعتكف

ما عاد تكفيه اللغات وأيها تسع المصيبة أيها تفدي الشرف؟

قُصِيهم بغدادُ عن جُنُبٍ عسى نلقى جواباً فالسؤال بنا عصف

هم الراحلون السامري أضلهم العجل غايتهم إله من خزف².

ففي حديثه عن بغداد، كوطن وكرمز في الآن ذاته للحنين والفقد، مصورا الشعر كزورق يبتعد عن العالم ووقوفه عاجزا عن التعبير عن المصائب التي حلت بالمدينة، برحيل أصحابها، متسائلا عن إجابات لأسئلة مؤلمة، مستعينا في تعبيره عن الموقف بقصة السامري والعجل للدلالة على العبادة الزائفة والضياع.

ليس هذا فقط فحتى المفردات التي استعملها في ثنايا النص ذات ملمح قرآني (قصيهم، عن جنب، رمزية السامري (فهو كمشخص في نص قرآني بشخص من المدينة (بغداد)، فالذي تخلى عنها في البداية فعل ما فعله السامري بأن تبعه القوم فهلكت المدينة)، العجل)، ومن بين المفردات في القرآنية التي حضرت في نصوص "سعداوي"، في قوله:

أحاول أن أخبز الحرف من أنملي

لأطعم ذا مسبغة

وأسقي كالنهر من راحتي

كل ذي مقربة³

فقد جاءت عبارات الشاعر محمد الأخضر سعداوي محملة بمفردات قرآنية من سورة البلد في الآيتين 14 و 15، يقول تعالى: ﴿أَوْ إِطْعَمٌ فِي يَوْمٍ ذِي مَسْغَبَةٍ (14) يَتِيمًا ذَا مَقْرَبَةٍ (15)﴾؛ معبرا بها عن ذاته التي يحاول بها استعادة

¹ محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب، مصدر سابق، ص: 51.

² المصدر نفسه، ص: 78.

³ المصدر نفسه، ص 55 ص: 56.

خطواته ولملمة شتاته بعد جراح ومحاولة تقديم يد العون للآخرين، أين تظهر الصراعات الداخلية في النفس بين أمل وأمل ورغبة في التغيير والإبداع.

ونجد من بين الشعراء الذين أثرت فيهم روح البيان وبلاغة القرآن حتى أن العبارة تنساب في النص فتكون كلا موحدا لدى الشاعر محمد الفضيل جقاوة ففي قوله:

هل طردنا الألم القاتل من كل الربوع؟!¹

أو بالأمن شعرنا؟!²

أمع الأرض تألفنا

ففجرنا ينابيع وأنبتنا غلالا وكروم؟³

أو أعددنا سلاحا يهرب الأعداء¹

ينطلق النص من تساؤلات تتلخص فكرتها عن مدى قدرة التخلص من الألم والمعاناة في حياة الإنسان، وعن مصدر الأمان الحقيقي للإنسان وضرورة النظر في علاقة الإنسان بالأرض كمن يزرع الأمل والثمار، فكما تفجرت الينابيع معلنة عن بداية حياة بفضل المياه التي تروي عطش الإنسان، تنبث بها المحاصيل وغيرها في المقابل تنصب الشباك لمواجهة ومجابهة الأعداء.

كما يرى في الكهف أمانه الذي جاء عليه في السورة القرآنية فكان مكانا آمنا وتجتمع فيها ذكرياته:

تعالى حبيبة قلبي

دعينا نعيد التسلسل

نأوي إلى الكهف²

كما يستحضر مفردات قرآنية أثرت فيه نظرا لما يقابله في واقعة من وجع الفرقة والانقسام، بعدم توحيد الصفوف فأثارت الآية 103 من سورة آل عمران في قوله عز وجل: ﴿وَاَعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا وَاذْكُرُوا نِعْمَتَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنْتُمْ أَعْدَاءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُمْ بِنِعْمَتِهِ إِخْوَانًا وَكُنْتُمْ عَلَىٰ شَفَا حُفْرَةٍ مِنَ النَّارِ فَأَنْقَذَكُمْ مِنْهَا كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ (103)﴾. وجاء في قول محمد الفضيل جقاوة:

أرتل في هدأة الفجر... واعتصموا

فتهيج دموعي³.

¹ محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات، مصدر سابق، ص: 54.

² محمد الفضيل جقاوة، على الأعراف أشواق، مصدر سابق، ص: 61.

³ المصدر نفسه، ص: 59.

فالمهمة التي يتبناها التناس من خلال تعبيره عن الرؤية الدينية في تأثيرها على التجربة، تمكن المبدع من تشكيل رؤية خاصة ومكثفة عن الواقع انطلاقاً من رؤياه وفق زوايا مختلفة، تلخصها الرؤية الدينية الأبلغ والأعم. ومن بين أكثر القصائد القديمة التي امتد أثرها في الشعر العربي قصائد المديح النبوي، هذا اللون الشعري الذي لا يصدر إلا ممن تشبعت روحه بمشاعر المحبة والصفاء الصدق والإخلاص للرسول صلى الله عليه وسلم ولسيرته، ليكون المديح النبوي اليوم في الشعر العربي يزين المحافل في الأعياد الدينية والمناسبات في مختلف البلدان العربية، وخاصة مع جاء به الإمام البوصيري في برده التي ضمت العديد من الخصال والصفات والوصايا؛ فأصبحت درسا في الأخلاق والأدب والتاريخ معا، تعرف الناس بدينهم وبكمال الصفات وتهذب طبائعهم؛ ومن ضمن مقاطع البردة التي وجدنا لها حضورا:

لولا الهوى لم ترق دمعاً على طلل ولا أرقى لذكر البان والعلم
... يا لائمي في الهوى العذرية معذرة مني إليك ولو أنصفت لم تلم¹.
فيقول أحمد حمدي في قصيدته:

ولولا فؤاد بالحبيب متمم لما كان بعد الهجر وعدّ يلوح
ولانشقت الأوتار، وانتحر الهوى، وغاضت مع الهجران راح وروح
..ويا لائمي في الحب إني متمم، بحب التي منها السرائر بوح²

فتتجلى معالم الحب العميقة والتعلق بالمحبيب يعرب بها الشعراء عن شغفهم، ولعهم بتلك اللحظة التي تتجاوز بها الذات معلنة عن زهدا في سبيل اللقاء وفك الأسر الذي خلفه الهجر، فلولا هذا الحب لما كانت هناك وعود وآمال، وقد عبر الشاعر عن معاناته بسبب الفراق وتأثيره على روحه ومشاعده، وتتجلى من خلال ذلك عوالم الصوفية في البعد الذي يكون في موضع صفاء فيسأل ويجيب في الآن ذاته، وهو حوار مع الذات العاشقة مؤكداً أنه على تواصل بهذه الروح التي ييوح لها بأسراره فتكتمل بذلك الرؤية.
وفي قول الشاعر محمد الفضيل جقاوة:

فاق الخلائق في حلم وفي جلد فما يداني وما تهفو لذا الرّسل³.

نجدها تتناص مع البيت الآتي من البردة:

فاق النبيين في خلق وفي خلق ولم يدانوه في علم ولا كرم.

¹ شرف الدين أبو عبد الله بن سعيد بن حماد الصنهاجي (البوصيري)، ديوان البوصيري، تحقيق (ت696هـ، 1296م)، محمد

سيد الكيلاني، مطبعة مصطفى الحلبي، مصر، ط02، 1973، ص: 191.

² أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 414.

³ محمد الفضيل جقاوة، وعلى الأعراف أشواق، مصدر سابق، ص: 16.

فالملاحظ أن خصائص كل من النصوص تجمعهما رابطة المبنى والمعنى والقارئ يدرك وجه الشبه بين هذه النصوص ونص البردة فتتحرك البنى الموسيقية والفنية معلنة عن بنية منصهرة مع النص الأساس حاملا المعاني الصوفية والوحدة التشكيل.

ويلقى بنا الشعر بظلاله على الموشح الأندلسي بما جاء به لسان الدين بن الخطيب في قصيدته الشهيرة:

جارك الغيث إذا الغيث همي يا زمان الوصل بالأندلس

نجد الشاعر محمد الفضيل جقاوة قد جمع عذب العبارة وبعقب الحنين إلى الأندلس وقد برزت خاصيته في العديد من المواقف محاولته التعبير عن فضل بلاد الأندلس وغيرها من البلدان فكانت خيراتها كالغيث... فتتناص عباراته في النص الآتي مع ما ذكره الخطيب في دلالة قوله:

جارك الغيث إذا الغيث همي يا زمان الوصل عد لا ترتحل¹.

كما نلمح تأثرا كبيرا للشاعر محمد الفضيل جقاوة بالشاعر محمود درويش على نحو خاص في قصيدته "بطاقة هوية" فيتناص معه "جقاوة" في قصيدة له بعنوان "هوية" مهديا إياها لأبناء الوطن الشرفاء المناضلين في سبيل الوحدة، وقد جاء النص حاملا مشاعر الإحباط والحنين في نفس الوقت، صارخا في وجه من يبحث عن بطاقة التعريف وجواز السفر وقد عرف بمويته فهو الذي تمسك بأرضه ولم يرحها، وأيضا يتمنى الإحساس بالحرية لما خلفته القيود من آلام وحنين، طامحا للوصول إلى آفاق جديدة، قائلا:

لا تطلبوا بطاقة التعريف لا

لا تطلبوا مني جواز السفر

فإنني يا سيدي

ولدت يوما مرغما

منذ ثلاثين شتاء أو يزيد

ولم أغادر سيدي قريتنا

كالطبيين الآخرين هاهنا!!

يا سيدي

كما اعتقدت أننا سنلمس السماء

¹ محمد الفضيل جقاوة، عزف على وتر ربابة، مصدر سابق، ص 76.

إن نحن تسلقتنا الهضاب المحدقة¹.

هذا النص نجد متأثراً إلى حد بعيد بنص "بطاقة هوية" فأخذ منه العنوان بـ "هوية" وامتنص اللغة فكانت هوية ثانية بأسلوب جديد وفريد، مما نستدل به قول محمود درويش في نصه:

سجّل

أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألفا

وأطفالي ثمانية

وتاسعهم سيأتي بعد صيف

فهل تغضب²؟

وقد افتخر الشاعر بهويته العربية، مسجلاً تفاصيل حياتية كأب لثمانية أطفال، لتتجلى رمزية العدد والمعدود باعتبارهم وطناً آخر، يمثل وحدة العربي كل من الأعداد لها رمزيتها الخاصة، مبدياً مقاومته ورغبته الكبيرة في المواصلّة دون توسل أو تذلل وكله في سبيل الكرامة رغم الظروف الصعبة.

هذا الموضوع يدفعنا للحديث عن الثورة وتحقيقاتها في النص الأدبي والشعري، فمعلوم هو دور الشعر ومرافقته في كل مراحل الثورة التحريرية، فالمعركة جمعت القلم شاحذ الهمم، والسلاح ومن شعراء وشاعرات فمن بين الشاعرات التي كان لها صيتها في الثورة أرهبت المستعمر بشجاعته وقوة كلمتها، الشاعرة السوفية "فاطمة منصور" بوادي سوف الملقبة بـ "العلوانية" ذاع صيتها في كل مكان، وتناهى صدها إلى أسماع السلطات الفرنسية بعد أن قام أحد اللخونة بترجمة نصوصها عمداً، فسجنوها وأمروها بالكف عن قول الشعر مقابل حريتها فردت قائلة:

حالف لا بطلت غنايا عنكم لاني نادم فيه

جبته على جيش التحرير فيهم شيّ نعاشي بيه³

ما عزز لديها القوة وزادها إصراراً أكبر على الاستمرار في قول الشعر، نجد تناسلاً لدى الشاعر أحمد حمدي مع هذا قول الشاعرة وهو الآخر ابن منطقة وادي سوف في إطار حديثه عن الاستمرار في النظم رغم التحديات فقيمة القضية تستحق الجهاد ما يدل على الشغف وعمق التجربة فجمع بين التجربة الشعرية والشعورية من خلال:

¹ محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات، مصدر سابق، ص: 22.

² محمود درويش، سجل أنا عربي، تقديم رياض نعان آغا، إعداد: علي القيم، ص: 412.

³ ينظر: ك فاروق، الشاعرة فاطمة منصور (السوفية التي سجنها الاستعمار بسبب شعرها)، الشروق العربي،

والله ما نبطل غنايا والله ما ندرق فيه
جبته عن جيش الثوار وال في قلبي ما نخبيه¹.

كما تحضر في نصوص الشعراء نماذج لشخصيات تاريخية ثورية كانت لها يد ضاربة في الثورة، وقد نظم الشاعر أحمد حمدي قصيدة يشيد بها بالدور الذي قدمه الشاعر مفدي زكري للشعر فكانت كلماته كختم الحكاية: من ذلك شخصية "مفدي زكريا" الشاعر الرمز الذي كانت كلماته رصاصا في وجه الاحتلال، ألهمت النفوس وأعادت الأمل للحزاني، له من الأعمال ما خلدها التاريخ بأحرف من ذهب، وقد رسم طريق النضال من خلال أعماله، مثنيا على الشاعر ومقدرا لقيمة الشعر التي تشكل الهوية والتحدي في وجه الظلم؛ يقول أحمد حمدي:

أيها الجاعل القصيد رصاصا وخلاصا من نكسة وترد
أنت أيقضت في الحزاني موا عيد من الوجد بعد هجر وصد
أنت أيقضت من بكليله الدهر رمامهم؛ وسامهم سوم وغد
أنت فجرت في العروق دماها ووهبت الكفاح موعد خلد
ورسمت الطريق في "حزب الشعب" وكتبت "اللهيب" من صوت رعد
"قسما" دوى في الجبال صداها ورواها في خفقه كل بند
و"الذبيح الشهيد" في عنفوان قام يختال رغم سجن وقيد
وشغلت الورى بإلياذة عصماء فاقت في نسجها كل عقد
و"ظلال الزيتون" وارفة الأغصان مخضرة كسالف عهد
(...) أيها الشاعر الذي ملأ الدنيا وصاغ الهوى وخاض التحدي²

وقد اجتمعت أعمال الشاعر في القصيدة مشكلة إيقاعا موسيقيا يشد انتباه القارئ يجعله يبحث عن مصدر الصوت المتناس، فيجد زحما دلاليا وعميقا في النص بين نص حاضر ونصوص (فداء الجزائر، اللهب المقدس، قسما؛ الذبيح الصاعد، الإلياذة) شغلنا الورى التي تحضر في النص هنا بـ "شغلت الورى" وفي ظلال الزيتون (قصيدة " تحت ظلال الزيتون)؛ هذه القصائد، جمعها رابط واحد يتمثل في نصرة الحق والكلمة.

كما لجأ الشاعر الجزائري إلى استثمار الأسطورة في نصه الإبداعي لما تحمله من تشويق وخرق للعوالم اليومية فيكون الرمز مادة دسمة تجوب عوالم اللغة الشعرية وتثري بياها، وأبوابها التعبيرية خروجها من المباشرة والتقريبية إلى الرمزية، فالأسطورة لها دور في النص الشعري المعاصر وهي كما يرى عثمان حشلاف "أنها" تقدم للشاعر نوعا من الوحدة الكوية الشاملة وتحقيق المصالحة بينه وبين العالم الخارجي³. من ذلك استخدام الشاعر أحمد حمدي

1 أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 69.

2 المصدر نفسه، ص: 396 ص 397.

3 عثمان حشلاف، التراث التجديد في شعر السياب-دراسة تحليلية جمالية في موارده (صوره وموسيقاه ولغته)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص: 44.

والشاعر محمد الفضيل جقاوة تناسلات من المشهد الأسطوري في العديد من النصوص كأسطورة السندباد وأسطورة العنقاء وأسطورة عشتار وتموز كظاهرة للانبعث الحضاري والخصب..

هذه الأساطير تناصت معها بعض النصوص فمن ذلك ما نراه في قول محمد الفضيل جقاوة:

الناس يا صغيرتي في حيننا

من الرماد خُلقوا

واتخذوا وحلا كبيرا موطنا

وصنعوا عجلا إلها عبده علنا

وصلبوا في وسط السوق العتيق

نفخة الآزال دون حسرة¹

فقد تحدث الشاعر عن الانبعث (النشأة من الرماد)، مما يرمز إلى بداية جديدة أو انبعث آخر في الحياة، ويعبر عن اتخاذ الوحل وطنا لأولئك مما يدل على الظروف الصعبة والمعيقة التي يمرون بها، كما يذكر أنهم صنعوا عجلا جسدا وعبده وهو تناص مع القصة القرآنية بما فعله بني إسرائيل وعبادتهم للعجل: واتخذ قوم موسى من بعده من حليهم عجلا جسدا له خوار(الأعراف 148) " مما يدل على انحرافهم عن القيم المثلى وعبادتهم للأصنام، وفي النهاية يتحدث عن الصلب و " نفخة الآزال " في السوق مما يعكس فقدان الروح دون شعور بالأمل، وهي رمز للروح الإنسانية التي قتلت أو أملت في المجتمع.

فنستشف في النص رموزا أسطورية امتصها الشاعر وأعاد تحويرها بأسلوب إبداعي ومميز، انطلاقا من العودة من الرماد كما فعل طائر الفينيق (أسطورة العنقاء) كخيال وبين الواقع في قصة السامرائي وأتباعه ممن اتخذ العجل صنما لهم، وبين نفخة الآزال التي تتماشى وسياقات الشغف والروح، فكانت النص ذو بنيوية حركية لا تعرف الاستقرار ولا الثبات بفضل عناصر التخيل والتصوير فنيا ودلاليا؛ وهذا ما يتجلى بوضوح لدى الشاعر أحمد حمدي، وقد عزز التناص في حضوره بهذا النص فكرة الانحدار القيمي والوجودي في المجتمعات الحديثة، وإثارة إحساس المتلقي بعبثية الحياة والضرورة الملحة للتغيير.

كذلك، وهو يستعمل مزيجا من الحكايات والأساطير في نص واحد مما يمحض عمق التجربة الشعرية وتفاعلها مع النصوص السابقة، من خلال السندباد الذي يفسر ذاته في مواجهة المخاطر والصعوبات، والصراع بين الحياة والموت مما يضيف عمقا دراميا للتجربة

فيضيع في صمت المخاض

وفي احمرار الشمس

هذا السندباد!

¹ محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات، مصدر سابق، ص: 07.

والبحر أجوف ما يكون!

في عين بحار.

على شفثيه تنتحر البحار!!¹

وكذلك في تعبيره عن مشاعر الغربة والوحشة، فيرى في السندباد جليسا له يعبر له عن ألمه في ظل غياب الألفة والأصدقاء، وهذا ما يعكس حالي من الترحال والبحث عن الانتماء في وحدة قاسية هي؛ في قوله:

كأهة الغريب في البحار

يا سندباد البحر..

ألق النهار!

ألق عصا الترحال

ليس هاهنا أحد!

يا وحشة الصبي!

في البلد.²

فقد تأثر الشعراء بشخصيات عديدة دينية وتاريخية وشخصيات غريبة ("لوركا" و"جيكور"...") وشخصيات أدبية.

كما بالنسبة إلى الشخصيات الأدبية التي تأثر بها الشاعر أحمد حمدي فهو لم يخف مطلقا تأثر البالغ بالشاعر الكبير بدر شاكر السياب، وهذا الذي بدى جليا على نصوصه الشعرية إما على مستوى العنوان أو على مستوى اللغة المستعملة أو الروح الشعرية المكتسبة، فنجد على مستوى العنوان يستلهم روح نص "غريب على الخليج" لبدر شاكر ويعطيها روحه من خلال عنونتها "كان غريبا على الخليج" في تناص على مستوى عتبة العنوان، وعلى مستوى روح النص من خلال الاستئناس بلغة بدر شاكر السياب الشعرية كما أسلفنا من مثل قوله:

كان المطر الغامر

يسقي نخلة الميلاذ

والميعاد

كان المطر

كما تحضر في مواضع عديدة، كما نجد الشاعر محمد الفضيل جفاوة قد تأثر بشخصيات أدبية من نحو الشعراء القدامى من مثل شعراء الرسول صلى الله عليه وسلم في مدحه عليه الصلاة والسلام، وكذا مجنون ليلى

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 36 ص 37.

² المصدر نفسه، ص: 74 ص 75.

وجمعهما كغرض الزهد والتصوف حينما ترتقي الذات الشاعرة بالنفس فتري الخلاص والنجاة بأن تلوذ بحضرة الرسول صلى الله عليه وسلم، ونلمس بذلك حسا لابن الفارض في ربابته (عزف على وتر ربابة عذرية). كما وجد الشعراء في عديد من المحطات أنفسهم بحالة استلهم من نصوص سابقة لهم هم أنفسهم فتأثروا بمفردات وعبارات كررت في إبداعاتهم من مثل (يا جراح الشهيد لأحمد حمدي، وكذلك عند محمد الفضيل جقاوة من مثل: أدمنت عشقك كأسات أعاقرها فهل لبعد رضاب الكأس أحتمل؟¹ أدمنت عشقك آهات مؤرقة في كل آه لبيب النار موقود².

- إن الشعر العربي له إرث كبير جعل من الشعراء المعاصرين يستندون عليه في نظمهم وإبداعاتهم، ويستقون منها، وهذا راجع للدور الكبير الذي لعبه الشعر فكان بحق ديوان العرب ماضيها وحاضرها، وكان هذا الإبداع على أشكال متنوعة، إما بشكل واضح أو خفي، عن طريق الاقتباس الرمزي أو التضمين الحرفي بالتصريح عن المرجع، فيسهم بذلك في تخصيب النص والتفاعل بين النصوص.

وقد ضمن الشاعر أحمد حمدي نصوص لشعراء ضاع صيتهم كثيرا من مثل المتنبي ومحمد العيد آل خليفة...، حتى أن القارئ لأعمال الشاعر أحمد حمدي تجره العبارات فينسب مع النص ولكأنه للمبدع الحالي، إن لم يطلع على التهميش أو الإحالة المصرح بها ظاهريا، وقد يرجع اعتماد هذا النمط من التضمين للتعبير بسلاسة وأكثر حرية. وهذا النمط في حقيقته يعبر عن وجهة نظر الشاعر المعاصر، "وقد يستتر وراء الشاعر الأول كما يستتر الروائي وراء شخصياته باستحضار الأصوات المصاحبة مما يعزز من صوت الراوي/ الشاعر فتكون الشخصيات هذه بمثابة تعبير خفي يخفي الشاعر وراءها لا تعبر عن وجهة نظرها هي ولا تتحدث عن تاريخها الماضي، ولكنها تعبر عن وجهة نظر الشاعر/ الشاعر الحقيقي، والتاريخ المعاصر للأحداث"³

فنجده عاد بنا إلى نص محمد العيد آل خليفة بعنوان زلزال الأصنام وضمنها أحمد حمدي في قصيدة له بعنوان "الأصنام" فيتضح تناسع العنوانين ومن تم امتداد الصوتي، فكان النمط الحر وسيلة "حمدي في النظم من جهة الموسيقى واستدعى حضور المقطع الشعري للشاعر محمد العيد آل خليفة لتكتمل البنى الدلالية ويضفي جمالية أسلوبية أكثر على القصيدة وكان هذا في سياقه عن الوضع السائد الذي شبهه بالزلزال فبعد استناد حمدي على نص الآية الثانية من سورة الزلزلة من قوله تعالى: ﴿إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا (1) وَأُخْرِجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا (2)﴾ جاء حمدي في قوله:

«في ظروف بقت هامة

¹ محمد الفضيل جقاوة، وعلى الأعراف أشواق، مصدر سابق، ص: 12.

² محمد الفضيل جقاوة، عزف على وتر، مصدر سابق، ص: 98.

³ ينظر: سعيد محمد أحمد المنزلاوي، جماليات التناص في الشعر المعاصر، السنة السادسة المجلد الثاني عشر العددان 23 و24، جمادى الأولى، 1444، 2022، ص: 330.

لا تقل...،

هكذا ببساطة:

أخرجت الأرض أثقالها

يأتي نص محمد العيد آل خليفة مباشرة بعد هذا المقطع والذي صور فيه الشاعر محمد العيد ما حدث في مدينة الأصنام جراء زلزال عنيف أحدث خسائر مادية وبشرية كبيرة، قائلاً:
(أسفي على الأصنام، رجت دورها تحت الظلام وزلزلت زلزالها
ما رجها الزلزال حتى ردها بعد الأناقة دمنة وأحالتها)¹.

فالنصان يشتركان في المعنى، كما يمكن فهمه كرمز للتغيرات الثقافية أو الروحية التي تؤدي إلى تراجع المعتقدات القديمة، وزلزلت الأحداث كل ما كان أنيق وجميل، وأعاد الأمور إلى حالة من الفوضى والدمار، مما يعكس فكرة الفناء والتغيير.

كما تحضر مقاطع شعرية للمنتبي والتي منها:

«يغير مني الدهر ما شاء غيرها وأبلغ أقصى العمر وهي كعاب»².

فنص المنتبي يرمي إلى فكرة أن الزمن يمكن أن يغير الكثير من الأمور في حياة الإنسان، لكنه يبقى ثابتاً في مشاعر المشاعر، فالنفس تبقى على حالها لا يغيرها الدهر وإن تغيرت حالة الدهر، وقد أحضرها الشاعر أحمد حمدي في نصه وذلك في إطار حديثه عن التغيير الذي يطال الإنسان في ملامحه، لكن ذاته لن تتغير حينما خاطب قائلاً:
فانتظريني

في آخر هذا الوقت

قد تتغير كل ملامح وجهي عليك

لكني لم أتغير:

كما يعتمد الشاعر أحمد حمدي على مقطع شهير للمنتبي أثناء حديثه عن أدى الحساد والمعتدين، فالشريف يبقى أصيلاً وشريفاً ولا يضره كيدهم شيئاً، مهما بلغه من أذى حتى وأن أريق على جوانبه الدم.
لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم³.

فأحمد حمدي بهذه الطريقة وجد نقطة تواصل حقيقة بينه وبين الشعراء ممن سبقه خاصة ممن يشاركه في التجربة والمواقف، مما يعكس عمق الاتصال والارتباط بالتراث.

1 أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 274.

2 المصدر نفسه، ص: 181.

3 المصدر السابق، ص: 207.

لقد أدرك الشاعر أهمية التناص، فكان أداة فنية لتجنب الوقوع في فخ النمطية والتكرار في النصوص الشعرية، مما أضفى على النصوص الشعرية عند شعرائنا قيمة جمالية، وفكرية لتنوع في الأساليب التناصية من اقتباس وتضمين، وإيحاء وإحالة، من شخصيات ورموز متنوعة.

فجمال التناص في النص الشعري على وجه الخصوص يتأتى بتوظيف الشاعر لهذه المادة بمهارة داخل العمل الشعري، وليس حشو وتجميع وتكديس النصوص، لأنها تقنية معقدة تتطلب ذكاء في الممارسة لوضعها في قالب فني خاص بالمبدع وما يتناسب مع حاجته الإبداعية،

ومما لا شك فيه أن لكل شاعر بيئة أو شخصية تؤثر فيه فتغرس بعض من روحها على ملامح نصوصه الإبداعية، وهكذا فقد تنوعت مظاهر التناص الديني في نصوص الشعراء، وقد حافظ الشاعر محمد الأخضر سعداوي على هذا النمط من التناص الديني (القرآني خاصة)، وهو يشكل سمة بارزة عنده، وهذا لا يعني ضعفا لغويا إنما هناك من الأعمال الأدبية التي تنتشر مادتها ومستقاه من القرآن والتاريخ كلما يكون العمل الإبداعي أكثر حياة ولحمل القيم الخلقية والتعبيرية على الانتشار، مما يكتب الخلود واستمرار العمل الفني.

ومن تأثر الشعراء بغيرهم من شعراء وكتاب وفلاسفة عن قصد أو دونه، وهذا ما نراه في نصوص الشاعر جقاوة، إما على مستوى النص أو على مستوى الأفكار والفلسفة، خاصة إذا علمنا أن للشاعر تأثرا بالغا بالفلسفة الغربية والتي يصرح بها، أو على مستوى تأثره بالفكر القرآني من خلال نتاج بيئته المحلية، أو تأثره بالتيار الكلاسيكي، أو تأثره بالشعراء، فالشاعر يبدي تأثره بنصوص مجنون ليلى، بل ويستلهم منها تلك المشاعر في أفكاره نجد الشاعر محمد الفضيل في قصيدته "شعري":

ولست من يرخس الأشعار ينشدها يرضي بها ملكا للريح والرّعد¹

متأثرا بفكرة العقاد القائلة بأن الشعر: «ليس لغوا تهذي به القرائح فتتلقاه العقول، بل الشعر حقيقة الحقائق، ولب اللباب وجوهر الصميم من كل ما للظاهر في متناول الحواس والعقول»²، ويرى بأن شعره ليس مروحة للكسالى النائمين باعتبار فلسفة شعره ليست متاحة للجميع، يعيه أصحاب المشاعر والأحاسيس المرفهة. وكذلك في قول المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم³

فالشعر لديه يسري سريان الدم في العروق وكماء الجفن، لا يريحها إلا النوم، أما باقي الخلق فيختصم الخلق حتى يظفروا منها شيئا.

¹ محمد الفضيل جقاوة، عزف على وتر الرابطة، مصدر سابق، ص 11

² موسى منيف، نظريات الشعر، ط 01، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1984، ص: 123.

³ أبو الطيب أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفي الكوفي الكندي (المتنبي)، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، ط 01، 1885، ص: 332.

فقصيدة "شعري" هي رسالة الشاعر لقرائه وغيره من الشعراء على أن هذا منهجه في الكتابة الشعرية الذي لن يحدد عنه، وقد اعتمدها كقصيدة أولى في الديوان لتعزيز هذا المبدأ وإعطاء صورة أولية عن بقية النصوص.

وفي قصيدته ترنيمة للتغرب والسلام وهي نص غزلي مليء بالمشاعر والأحاسيس يذكرنا بعدد الشعراء في هذا الباب، فنستحضر روح الشاعر نزار قباني في قوله "أيا امرأة سكنتني..."¹

ولأن النصوص الغزلية هي روح الشاعر وتخطب مع أرواح غيره من الشعراء فنجد في قصيدة "نبوءة عراف مرتحل" تناسبا على مستوى العنوان مع قصيدة نزار قباني "قارئة الفنجان" أو على مستوى النص في قوله "سوف تهوى امرأة لا كالنساء"²

أما في قصيدته "أذكار في أديرة العشق" فيعود بنا الشاعر في هذا النص إلى قصيدة كريم العراقي أنا وليلى والتي أحدثت ضجة أدبية حين صدورها بطبعها الموسيقي وتأثر العديد من الشعراء بروح تلك القصيدة وشحنها الغزلية الحزينة كقول محمد الفضيل

"عبأت من دنن الأحزان كأساتي دهرأ أعبت وتأبى الصّحو مأساتي"³

وهذا لا يعني أن الشاعر محمد الفضيل جقاوة قد اطلع على نصوص الآخرين أو عاصروهم بل هو مجرد استحضار لروح النصوص الأخرى بشكل مباشر أو غير مباشر

وفي سياق تأثر الشاعر بالقرآن الكريم نجد زخما من المفردات والأفكار القرآنية في شعر محمد الفضيل جقاوة، فنجد قوله "في الصافنات الجياد سلاما" اقتباسا من قول الله تعالى: ﴿إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ (31) فَقَالَ إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَيْرِ عَنْ ذِكْرِ رَبِّي حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ (32) رُدُّوْهَا عَلَيَّ فَطَفِقَ مَسْحًا بِالسُّوقِ وَالْأَعْنَاقِ (33)﴾.

وفي نصه عزف على وتر ربابة ابن الفارض: "إلى أمة تعبدُ الله في صنم ذهبيّ العيون"⁴، فيعود الشاعر إلى قصص القرآن الكريم بقصة السامري لكن بلغة شعرية متفردة وبرمزية بالغة، ويشبهه في فكرته أيضا قول المشتهدى الدمشقي: وما قلت شعرا رغبة في لقا امرئ يعوضني جاها ويكسبني برا ولا طربا مني إلى شرب قهوة ولا حبيب إن نأى لم أطق صبرا⁵

¹ محمد الفضيل جقاوة، عزف على وتر الربابة، مصدر سابق، ص 17.

² المصدر نفسه، ص 38.

³ المصدر نفسه، ص: 41.

⁴ المصدر نفسه، ص 103.

⁵ عماد الدين الأصبهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء الشام، تحقيق: شكري فيصل، مطبوعات المجمع العلمي العربي، المطبعة الهامشية، ج 01، دمشق، سوريا، 1375، ص 267.

وعليه ينتمي الشاعر الفضيل إلى فلسفة قديمة حديثة في الآن ذاته، وهي رفض الكتابة الشعرية قصد التكسب أو المدح بغاية تحصيل المنفعة، فالشعر لديه ذو قيمة عالية ومكانة مرموقة منزّه عن المصلحة وهي فلسفة أبي العتاهية وزهير ابن أبي سلمى.

فنجد الشعراء قد نوعوا في أساليب التناص وتفاعلوا مع نصوصها تضميناً وتكسيراً لبنائها النصية، ما يتطلب من القارئ البحث في هذه التفاعلات التي تشتغل في البنى النصية وكشف تعالياتها، وبالتالي جمالياتها ومكنوناتها، لأن الشاعر كثيراً ما يستدعي النص أو شخصية أو مكان (طرف من الكل)، ولا يقصد بذلك الدوبان في عمقها والانسجام معها، في حين هو يستدعيها ليقف موقف الاستحضار ومن ثم العبور لرؤيته الخاصة.

فالتناص يسهم في تعزيز البنية الدلالية للنصوص، حيث يظهر انفتاح النص الشعري على فضاءات معرفية وثقافية متعددة، من خلال استدعاء النصوص السابقة وإعادة توظيفها في سياق جمالي وفكري وفقاً لما يتناسب مع النصوص لينتج نصاً متعدد الأصوات والدلالات، يجمع بين عمق الماضي وحيوية الحاضر.

وعليه فالتناص ليس فقط تحليلاً لعمق التفاعل بين النصوص، بل يمثل كذلك دعوة للقارئ للانخراط في عملية تأويلية تفاعلية، تكشف عن تعقيد النص وتعدد مستوياته الدلالية، ومن هنا تعزز أهمية التناص بوصفه تحليلاً حوارية النصوص واستمرارية الإبداع الشعري.

9. الوحدة العضوية:

من بين المواضيع التي ربطت خيوط الماضي بالحاضر في الشعر العربي؛ موضوع الوحدة العضوية، وهي من بين أهم القضايا النقدية التي نالت نصيباً في الدراسات النقدية القديمة والحديثة، فقد تباينت الآراء وتعددت الأفكار المتعلقة بها من مختلف الجوانب لاسيما من الجانب المفاهيمي ومدى تأثيرها وأثرها في القصيدة العربية قديماً وحديثاً، خاصة وأن القصيدة سلطت التركيز على وحدة القصيدة على نحو عام فتكون القصيدة مشحونة بالتعبير الفنية المتكاملة، فكراً وشعوراً، بعدما كان التركيز على التفكيك والانفراد بمعنى فردية أو وحدة البيت.

ولما كان مطمح الشاعر بلوغ الصورة الفنية وتحقيقها في عمله والذي يتطلب جهداً لا يملكه ولا يتحقق عند كل الشعراء، إلا لمن يحسن التوظيف والتوجيه، ذلك أنها تقتضي تألفاً واتساقاً في القصيدة، «فكما أننا لا نستطيع تحمل التشتت في أفكارنا وحياتنا، فنحن لا نستطيع تحمله أيضاً في فننا، والوحدة تعني نجاح الفنان أو المصمم في تحقيق علاقة الأجزاء ببعضها البعض، وعلاقة الأجزاء بالكل، ويصبح التصميم أو التكوين ذو وحدة عضوية¹»؛ فأساس القيمة الجمالية هو ذلك الإتحاد الذي يربط الوحدات ويجعلها كلاً متماسكاً.

«إن وحدة القصيدة أو الوحدة العضوية تتطلب التجربة الشعرية سواء أكانت ذاتية، أم إنسانية تنصهر مع بعضها البعض في رحم النفس، لتتولد تلك الدفقات الشعورية المتتالية النابعة من الداخل معلنة عن لحظة الإبداع، التي تتشكل بها جمالية القصيدة الشعرية؛ فالتعدد اللفظي لهذا المصطلح يقر بوجوده في الدراسات النقدية العربية القديمة، وبوضوحه في الدراسات النقدية الحديثة المتأثرة بالمناهج الغربية بالدلالة نفسها نظرياً وتطبيقاً²».

فمعادلة الوحدة العضوية تتحقق بالتالي: (وحدة الشعور + وحدة الأفكار = وحدة عضوية)، هذه المعادلة تحيلنا إلى المعنى الاصطلاحي للوحدة والذي يشير إلى «الترايب المنطقي أو الجمالي أو القصصي بين أجزاء الأثر الأدبي المكتمل، ويعرفها أفلاطون بقوله: إن الوحدة هي التوفيق بين الأضداد. أما في النقد الأدبي المعاصر فهي توفيق بين الموضوع واللغة المجازية أي بين الجو الوجداني للقصيدة والأسطورة الأصلية التي تعلق بها القصيدة في سبيل التعبير عن ذلك الوجدان³»

إن التركيز على مبدأ الوحدة العضوية والذي اهتمت به جماعة الديوان، ومن ثم توالي الأبحاث؛ فانطلاقاً من الوحدة التي يرى "شوقي ضيف" أنها عبارة عن بناء تجعل من القصيدة بنية تامة التكوين يميزها الترابط بين الأنسجة (الآبيات)، فإذا كانت القصيدة مقسمة إلى وحدات هي الآبيات، فإن كل بيت يجب أن يرتبط بما قبله، لتداخل بين الفكر والشعور والعقل، وعليه فإن القصيدة التي تتوفر على الوحدة العضوية عبارة عن كل يتكون من أجزاء،

1 محمد بشير سالت- بن حليلة صحراوي، تصميم الصورة الفنية التشكيلية وإدراكها جمالياً، مجلة دراسات فنية، المجلد 08، العدد 01، 2021، ص: 252.

2 زهيرة بنيني، المصطلح النقدي بين التأصيل وتحديات الحداثة (مصطلح وحدة القصيدة نموذجاً)، مجلة مقاليد، العدد 02، ديسمبر 2011، ص: 73.

3 مجدي وهيب، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، ط 1، 1974، ص: 585.

وكل جزء فيه يكون كاملا في نموه، فتزداد معرفتنا وتزداد خبرتنا وتكتمل صورتها في نفوسنا اكتمالا لا يؤديه سوى قصيدة بعينها، قصيدة سواها الشاعر كما يسوى الكائن الحي تسوية عضوية تامة¹؛ فالأجزاء في القصيدة تعمل عمل الأعضاء التي تحافظ على أداء وظائفها الحيوية في الجسم، وأوضح ذلك "الديوان في الأدب والنقد" من خلال قوله: القصيدة الشعرية كالجسم الحي.. أو كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها، ولا قوام لفن بغير ذلك²،

فمن خلال هذه الأبعاد نرى أن اكتمال وحدات القصيدة كالرسم الذي يكتسب قيمته من تناسق وتجانس بين اللون والصورة لتكتمل الخارطة الإبداعية، وبالتالي أداء المعنى الوظيفي (الدلالي) والجمالي للصورة. واختلف النقاد في توحيد مفهومها وفق المحددات التي تشتغل عليها الوحدة من وحدات نفسية أو وحدات موضوعية،

وكثيرا ما وقع الخلط بين الوحدة الموضوعية والوحدة العضوية، فالوحدة العضوية من ضمن أركانها الوحدة الموضوعية، مما يعني أن العضوية تشمل وحدة الموضوع وليس العكس فكثيرا ما تكون القصيدة ذات موضوع واحد ولكن تتميز باستقلالية في أبياتها فيكون بالإمكان تحريك تلك الأبيات، إلا أن وحدة الموضوع بالإضافة إلى وحدة الشعور يخلق جوا نفسيا منتظما في القصيدة وكذلك ترابطا فكريا يضمن انسجام وتوازن الأبيات بعضها ببعض، وينسق هيكلها العام.

فالوحدة العضوية تمثل فضاء متكاملا ومستقلا، تتناغم جميع عناصرها بشكل متناسق ومتربط، فكل جزء من القصيدة يرتبط مع آخر، مما يخلق نسيجاً حيوياً، وإيقاعاً موسيقياً وبالتالي اكتمال العناصر الدرامية في القصيدة خاصة الحديثة والمعاصرة منها و أي حذف يؤدي لاختلال البناء وتشتت العمل الفني. وعليه قيمة الوحدة العضوية تحددها الصور التي ترابط في القصيدة ككل موحد تحدد الانتماء إلى أصل واحد وهو موضوع القصيدة.

وفي محاولة للوقوف على نماذج توضح هذا النمط عند الشعراء الثلاثة نجد اختلافا في أشكال التوضع، فعلى سبيل المثال في قول أحمد حمدي:

وفي كهوف الهوى المصلوب

ينهشني

بعد المسافات

والنيران

والأرق

1 ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط09، القاهرة، 2004، ص: 153 ص154.

2عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، مكتبة طريق العلم، ط04، القاهرة، 2000، ص: 130.

و ها انا...

في خيالاتي. وأشرعتي

أدغدغ الوتر الظامي،

و احترق¹ !

تتخذ هذه البنية من مشاعر تنبأ عن تجربة مؤلمة في "كهوف الهوى المصلوب"، وهو باعتباره رمز للمكان المغلق والمظلم الذي يحاصر الذات، بينما "المصلوب" يوحى بالألم والتضحية والمعاناة، والنص يوحى بتوتر بين الإبداع والاحتراق الذاتي، كربة في التواصل والخلق (دغدغة الوتر) التي تصطدم بالمعاناة الشخصية التي تقود إلى الاحتراق، كما يظهر الصراع بين الثبات والأمان والخوف في صورة الكهف والصلب، أين ربط المتناقضات ليعبر ن تجربة عاطفية مأساوية تعاني من الأسر والقيد، وجاءت النهاية بالاحتراق لتمثل ذروة الصراع بين الذات والمها، إذ يبرز الاحتراق كرمز للتطهير أو تعبيراً عن الانهيار الكامل.

فكل سطر شعري من هذه البنية المقطعية مرتبط بما بعده وما قبله، بمعنى تمتعه بوحدة عضوية واضحة تنبع من الترابط بين الصور الشعرية والمفردات التي تشير إلى الألم والصراع الداخلي، وكل من الكلمات والرموز تتضافر لبناء جو عام من التوتر والانفعال، حيث تسير جميع عناصر النص نحو ذروة واحدة وهي الاحتراق التي تلخص التجربة بأكملها، وكل معنى في التركيب يحيل عن المعنى الذي يليه، ما يتناسب وتسلسل الأحداث في تجاربه الإنسانية وفي مثل قوله:

اسمك كان المبتدأ،

وكانت النهاية السقوط في العينين؛

كان الحلم أولاً؛ بحجم الأرض؛

فيها الشجر الواقف كالجبال،

والتماثيل التي ارتكبت بحضورها الحب،

وفيها الموت، والحياة؛

فيها الساقطون، والراضون؛

فيها المطر الصيفي

فيها الفقراء².

إن النص يحمل وحدة عضوية قوية من خلال الترابط بين الحياة والموت، بين الفقر والغنى، بين الرغبة والإحباط، والمقطع الشعري يعكس بنية سردية تتمحور حول الزمن، حيث يبدأ من المبتدأ (اسمك) وينتهي بالسقوط

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة (1965-2014)، مصدر سابق، ص: 34.

² المصدر نفسه، ص: 117.

في العينين، هذه النقطة الزمنية تعبر عن التحول من البداية إلى النهاية، ومن الواقع إلى الخيال، ومن العشق إلى الموت، فالبدائية هي (اسمك) وهي الكلمة المحورية التي تشير إلى الكائن أو الفكرة التي ترتبط بها تجربة الشاعر، في حين أن النهاية تختتم بالاستعارة للإغراق في المشاعر أو التفاني في رؤية الآخر، فالسقوط في العينين هنا تعد علامة رمزية لاحتواء الحقيقة الكامنة أو لمواجهة الواقع المخبأ.

فالشاعر "حمدي" يتحدث عن تجربة إنسانية عميقة تتعلق بالحب والأمل، انطلاقاً من "الاسم" وانتهاء بتصوير السقوط في عينيه، وهو بذلك الحلم الذي يتسع ليشمل الأرض وما فيها من عناصر الحياة والموت، مثل الأشجار والتماثيل، ويشير إلى وجود الفقراء والمطر الصيفي، مما يعكس تداخل المشاعر والأحداث في حياة الإنسان، بالرغم من عرض الشاعر لهذه التفاصيل بطريقة مفصلة إلا أنه حافظ على التسلسل وزاد من قوة الدلالة الأدبية والفنية للمقطع والقصيدة، بدعم من الروابط التركيبية والروابط الدلالية في مكانية (في العينين، الأرض، الجبال) وصنع التضاد (الموت/الحياة؛ الساقطون/الراضون؛) هذه الآليات اللغوية صنعت جوا متماسكا في القصيدة وأضفت نسيجا موحدا بين ثنايا النص، حتى إذا ما حاولنا تغيير سطر من الأسطر اختل المعنى واختل الترتيب.

إن التعارض الذي يصادفنا في القصيدة بين الحياة والموت بين الرفض والقبول هو تعارض بين الحياة ماضيها وحاضرها، هذا التعارض خلق طابعا انفجاريا، وهو يعكس موقفا شعوريا موحدا لا يفقد وصله وتمسكه، فكان النص الشعري أمام وحدة نفسية شعورية متكاملة.

كما نجد عند الشاعر محمد الأخضر سعداوي هذا النمط، في مواضع والتي يأتي بها للتعبير عن مشاعر الحنين:

هي الأرض تهتف في لهفة:

مضى الأولون

مضى خلفهم ما تبقى

من العبق المتردد في قهقهات السنين

وها نحن يا واهتي

نلوك السؤال:

لماذا مضوا.. لماذا نسينا

وكيف وفيما وماذا وأين؟

أطلي¹.

لقد تجسدت الوحدة العضوية في هذا المقطع من خلال تداخل عدة عناصر لتساهم في بناء المعنى العام بشكل متناسق ومتسق، على نحو الزمان والمكان فكان (مضى الأولون) وهو الماضي الذي تلاحقه الأسئلة العميقة من

¹ محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب، مصدر سابق، ص: 23.

خلال جملة (لماذا مضوا... لماذا نسينا؟) فالزمن يشمل الحاضر كذلك المتمثل في "نلوك السؤال" حيث يظهر تفاعل الإنسان مع أسئلته الحية.

وكل سؤال في النص يعكس حالة من البحث عن الحقيقة والمعنى، ما يشكل تواصلاً وربطاً بين الماضي والحاضر، ويسهم تكرار الأسئلة في تكثيف الحيرة والبحث عن الإجابات، مما يخلق وحدة عضوية بين الأزمان والأحداث.

كما أن الطبيعة هي الأخرى لم تكن مجرد مكان مادي، بل هي عنصر حي يتفاعل مع الأسئلة البشرية، مما يعزز وجود علاقة بين الإنسان والمكان في هذا السياق، فكان أساس الوحدة قائماً على التفاعل بين الزمن والطبيعة (الماضي والحاضر والأرض)، حيث تشكل الأسئلة الوجودية حلقة وصل بينها، فيتداخل الحلم بالواقع، ويدعونا للتأمل في مصير الإنسان وما يتركه من أثر في الذاكرة والمكان، فالقارئ لهذا المقطع من القصيدة يدرك هذا الترابط الذي وثقته دلالات القصيدة فكانت بمثابة بحث عن أسباب حادثة، متبعة بتسلسل في السرد.

ومن النمط العمودي نتخذ مثالا للوحدة العضوية في قوله:

كالبسمة الخجلى كسخر قصيدة	حضرت فُبيل حضورها نفحاتها
فإذا الهوى لغة لها وإذا الحيا	وبراءة دون الصفات صفاتها
وإذا العبارة في شتاء شفاهها	رَجَفَى تَحْمَدَ لَحْنُهَا وَثَبَاتُهَا ¹
قد كنت أدفن في السكوت مشاعري	زمناً وسلوى مهجتي مأساتها
أرضى بصوتك ما تَرَدَّدَ في المدى	بقصائد لم تعني كلماتها
أَغْفُو فَأَحْلُمُ أَنِّي.. لكنني	أصحو فأحلم أنني.. هي ذاتها
هوجاء عاصفة مدارات الهوى	عامان تبليغي سُدَى عتماتها
واليوم أرفض أن أظل قصيدة	مَنْسِيَّةً لَمْ تَنْتِرْكَ رُفَاتُهَا ² .

ف نجد محمد الأخضر سعادوي تتملكه مشاعر من الحب والشوق، فيعرض تفاصيل المحبوبة باسترسال فتحضر خيالها، عبر الزمن الذي يعكس التطور والتغير العاطفي، فيشبه الحب كالبسمة الخجلى والسحر، حيث يحمل الهوى لغة خاصة تعبر عن مشاعر عميقة، وهو بذلك يذكر صعوبة الموقف في التعبير عن مشاعره في الماضي، حيث كان يدفنها في صمت، لكنه على استعداد الآن لأن يكون هذا الشعور مجرد قصيدة منسية، ففضل التعبير لتكون المشاعر حية ملموسة، مما يدل على صراع الشاعر بين الأحلام والواقع، ويظهر تطلع الشاعر للتعبير عن نفسه بحرية أكثر؛ فالوحدة العضوية للقصيدة تتجسد من خلال تفاعل بين الزمن (التغيرات العاطفية)، والطبيعة (العواصف

¹ المصدر السابق، ص: 31.

² المصدر نفسه، ص: 32.

والمواقف المتغيرة)، والصراع الداخلي بين الأمل والرفض، بين الحلم والواقعيتمازج هذا كله في إيقاع شعري متسلسل يعبر عن رغبة الشاعر في التحرر من قيود الماضي، والبحث عن معنى جديد في علاقاته العاطفية. ومن الشعراء أيضاً نجد محمد الفضيل جقاوة في تعبيره عن مشاعر الانتماء والحنين في قصيدة له بعنوان "عندما نعود" قائلا:

من نحن يا صغيرتي
وأبي أرض هذه التي
نَعيشُ -رغم أنفنا - في حضنها؟!
أحس أننا نازحان هاهنا
من تربة معجونة بالحب..
بالشوق... بصدق الانتماء!!
معجونة بعزة النفس
برغبة الطيور في عناقات الفضاء!!¹

يقف الشاعر متسائلاً عن هويته وهوية الطفلة (المرأة) في ظل الظروف القاسية بأرضه، ثم يشير إلى شعورهم كنازحين في أرض تحتضنهم رغم معاناتهم، ويصف الأرض التي يملأها الحب والشوق وصدق الانتماء، كما يبرز لنا عزة النفس ورغبة الطيور في التحليق تعبيراً عن الحرية وانكسار القيود، مما يعكس التطوع للحرية والعودة إلى الجذور الرصينة والأصيلة، فالبنية الموحدة للتركيب كانت من خلال التفاعل بين الأرض كرمز للهوية والانتماء، والطيور كرمز للحرية والانطلاق، مما يخلق تناغماً بين التوتر الداخلي في الذات البشرية ورغبتها في التحرر والتواصل مع عوالم أوسع، كما أن تساؤلات الشاعر عن المكان والزمان تتداخل مع مشاعره تجاه الأرض، ما يعزز فكرة البحث عن الذات والهوية في عالم معقد وملئ بالتناقضات؛ هذه الدلالة التي استرسل في وصفها الشاعر من خلال التعابير بأحداث متتابعة صنعت جواً درامياً، صنعت مفردات القصيدة، وتركيباتها هي الأخرى.

وباعتبار أن «مقياس الوحدة العضوية مستخرج من الشعر الذي يقوم على حدث قصصي أو درامي... ويقول الدكتور أبو هيف في هذا الصدد تتجلى الدراما في ذلك التناغم البديع بين صخب الذات وعنف الواقع، بين نداء الوجدان وتلاطم الموضوع، وغالباً ما يعبر عن الدرامي بتقنيات متعددة مثل تقنية القناع، أو تقنية الأصوات، أو السرد القصصي أو وفرة الحوار، أو تلميز الحالات الثقافية خلل المعادل الموضوعي، أو اعتماد الشعر بالرموز والدلالات والطقوس والشعائر أو حضور الموضوع، ولا سيما بعده التاريخي ويعد "أبو هيف" الدرامية عنصرَ وعيٍ فكري وجمالي في الآن ذاته»².

¹ محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات، مصدر سابق، ص: 06.

² رضوان قضماني، الحداثة ونقد الشعر، أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف - الصوت الإبداعي والناقد القومي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص: 168.

فإن هذا التركيب والترابط في بناء وتشكيل الوحدة العضوية للنصوص عند الشعراء هو ما حقق الصورة الشعرية؛ فقد ارتبطت الوحدة العضوية عند كل من أحمد حمدي ومحمد الأخضر سعداوي ومحمد الفضيل جقاوة وفق ما يتناسب وترابط التعبير مع الشكل الإيقاعي والسياق الدلالي.

وعليه تجسدت الوحدة العضوية في مقاطع الشعراء من خلال التسلسل والترابط فلا يمكننا حذف بيت من أبياتها، أو سطر من أسطرها، أو مقطوعة من مقطوعاتها، فكل بنية تستدعي حضور البنية التي تليها، ومرد نجاح تشكيلة الوحدة العضوية هذه كامن في صدق التجربة الشعرية بمعنى أن الانفعال ولد الإحساس والتعبير فكان التماسك نتيجة ترابط شعوري وفكري في النص، سواء في النمط الحر أو العمودي.

فنجاح الوحدة العضوية يكون بنجاح تصوير الشعراء لتجربتهم الشعرية ككل متكامل، حيث يجمع بين التجربة والصورة معاً، والتأثير اللغوي والنفسي، والموسيقى، ما يحقق تناغماً وجب الحفاظ عليها لتوازن القصيدة، وإن تغيرت الأجزاء أو حذفت يتم قد المعنى والقيمة الجمالية في القصيدة.

10. العتبات النصية.

إن من بين الركائز المهمة التي تفتح شهية النص الأدبي، وتمثل عنصرا هاما من عناصر بناء النص باعتبارها مصاحبات نصية لها اهتمام خاص في الشعرية المعاصرة يصطلح عليها بـ"العتبات".

وقد عرفها عبد الحق بلعابد بكونها «كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة¹»، فهي تتضمن عناصر الجذب القرائي متجاوزة الحدود المادية الشكلية وتحاول إعطاء انعكاس على محتوى النص وبالتالي التوجيه الجيد للمتلقي.

-ونجد من ضمن المصطلحات الملازمة نجد مصطلح النصوص المصاحبة، النصوص الموازية، المناصات، العتبات... وكل هذه المصطلحات تتشرب من مورد واحد هو السيميائيات.

هذه العتبات تؤدي بدورها دلالات معينة تكون كخيوط رفيعة بين اللغة المعبرة والموحية، بين المبدع والقارئ معا، يسعى لشد حبالها الشاعر، وقد عرفها "جيرار جينيت العتبات باعتبارها «نمطا من أنماط المتعاليات النصية والشعرية عامة، يتشكل من رابطة هي عموما أقل ظهورا وأكثر بعدا من المجموع الذي يشكله عمل أدبي، فالنص لا يمكن معرفته إلا بمناصه²».

ونجد من بين هذه العناصر المصاحبة: العنوان والإهداء، والمقدمة كعلامات أيقونية بارزة تسبق المتن الشعري أو تتبعه، وتأتي تلك الخطابات معبرة عن المضامين الشعرية بألوانها وتصنيفاتها وأشكالها، و بالرجوع إلى أهمية هذه العتبة فهي «أكثر من مجرد مدخل، أو مخرج أو إشارة مرور، أو وسيلة مواصلات نصية، إنها فضلا عن هذه الأوصاف الإنشائية لتجلياتها الوظيفية، عنصر شرطي لبناء النص، وعنصر ضروري لتلقيه، وكتبة الدار لا يمكن تجاهلها، أو النفاذ من دونها، كما لا يمكن حذفها من مخططات البناء، وفصلها عن الخصائص البرجماتية والجمالية المعمارية، فهي جزء لا يتجزأ من النص هذا الكائن المتخلق بالضرورة على أساس تكامل عضوي بين المتن والعتبات³».

فمن المعلوم أن مدخل البيت يكون بعبور عتبه الجسمية وهو شأن مدخل النص الإبداعي بعتبه النصية؛ «فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته⁴»؛

وبذلك يعد دور العتبة حيويًا في استقبال النص وتشكيله، فتضم العناصر الجمالية بدورها والبرجماتية مما يجعلها أساسية في النظام. وبالدراسات التي ركز عليها جيرار جينيت وغيره من اللسانيين والنقاد ممن بثوا الروح في العتبات التي كانت محورا مهما في الدراسة والبحث، ذلك أن التركيز يشمل المعايير النصية في الخطاب النصي وحده دون العناصر المحيطة به، فانتقلت مرحلة القراءة إلى التركيز على عمق النصوص وكل ما يضيفي يجعل من النص وحدة

¹ عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت (من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط01، 2008، ص: 44.

² المرجع نفسه، ص: 43ص44.

³ ينظر: صادق القاضي، عتبات النص الشعري في (المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة)، القاهرة، 2012، ص: 05.

⁴ عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دار إفريقيا الشرق، ط01، المغرب، 2000، ص: 26.

متكاملة الأجزاء شكلا ونصا صورة ورما...، هذه البنيات اللغوية والأيقونية تأتي أعلى صدارة النصوص المتمثلة في اسم الشاعر أو الروائي / المؤلف، والعنوان الإبداعي، ودار النشر، كما يشمل الإهداء والإقتباسات الخاصة، والتقديم أو الاستهلال، التصدير، والغلاف.

ترتبط هذه العناصر بالنص ارتباطا وثيقا قد يكون جليا أو متخفيا، فتكون بذلك العتبة «ظاهرة نصية وتناسية، تتحقق في أي عنصر بصري أو صوتي أو ذهني أو سياقي... مصاحب للمكون اللغوي للنص "المتن" بشكل وظيفي، يؤثر في تشكيل بنية النص وفي عملية تلقيه وتحليله وتأويله وبشكل تمثيلي فإن عنصرا ما، ربما كلمة أو إشارة أو رمزا أو أيقونة أولناها يمكن أن ينال استحقاقتا عتباتيا، إذا ما صاحب النص بشكل مخطط وهادف¹».

هذه الدراسة العتباتية هي عصارة التفاعل المعاصر بين الشكل الكتابي المدروس والتفاعلات البصرية، ما يتطلب تركيزا عاليا لإدراك نقاط التحول المفاهيمي بين أجزاء التفاعل الأساسية يحققها وصل وعي المبدع / الكاتب، ووعي القارئ/ المتلقي.

وسعيا منا لكشف شعرية وجمالية النصوص المصاحبة/ الموازية في مدوناتنا البحثية، ومدى تأثيرها على المتلقي باعتبارها جوهر الدراسة النصية؛ ننطلق من التساؤل التالي:

- هل وفق الشعراء في اختيار عتبات لنصوصهم الإبداعية؟ وكيف تشكلت هل كانت عن وعي ودراية أم أن الخبرة والتجربة كان لها أثرها الفني في الخروج بنص له من التأثير والدلالة الناتج عن عفوية الشاعر؟.

(أ) أيقونة الغلاف:

إن أول ما يواجهنا خلال مقابلة العمل الأدبي وقبل قراءة العمل الأدبي من الداخل، تلقيه بصريا من خلال الغلاف الذي يمثل في حقيقته نقطة تواصل أولى بين القارئ والمبدع، وتعطي تصورا دلاليا وجماليا أولا، مما يجلب انتباه القارئ.

«لم يعد الغلاف مجرد حامل بين دفتيه متن الرواية أو المجموعة الشعرية فحسب، بل هو وجهها الإشعاري لذا فهو يحظى بعناية كبيرة عند جمهور الكتاب والروائيين، والشعراء، فيأتي الحرص على تصميمه وإخراجه في الصورة التي تتلاءم ورؤية الكاتب وتخدم موقفه الفني²».

لهذا هو من الضروري معرفة الفضاء النصي لفهم النص واكتمال آلياته المعرفية، لذا كان الغلاف علامة سيميائية باعتباره «فضاء مكانيا، لأنه يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك على الأصح عين القارئ إنه بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة³»، وفي طريقة تشكل الغلاف ترسم صورة دلالية عن تشكل النصوص الداخلية أحيانا ذلك أن الشكل يختزل في الكثير من المرات الحالة النفسية والحالة التعبيرية المستفيضة، فيختزلها في شكل معين أو صورة محددة.

¹ صادق القاضي، عتبات النص الشعري في (المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة)، مرجع سابق ص: 05.

² ينظر: نور الهدى حلاب، هاجس التجريب في الرواية العربية المعاصرة مرجع سابق، ص: 28.

³ حميد حميداني، بنية النص السردية، مرجع سابق، ص: 56.

وكثيرا ما يحمل الغلاف لوحة ما باختلاف تلويناتها وتشكيلاتها، فهي في الديوان "شعر صامت ورسم ناطق وومضة في حد ذاته تحتل قراءات متعددة بتعدد ألوانها وفنياتها"¹؛ ذلك أن اعتماد "الصورة في الواجهة يدل على أنماط الوجود وأنماط للتأويل، إنما هي نص ككل النصوص تتحدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحداث دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكات"²، وبالنظر إلى مدونات الشعراء أحمد حمدي، ومحمد الأخضر سعداوي، ومحمد الفضيل جقاوة؛ نجد زخما دلاليا في النصوص الموازية بصفحات الغلاف فمن ذلك، نجد توافقا في اعتماد بنية الغلاف في الدواوين، مشكلين بين ثنائيي الصورة البصرية واللغة اللسانية/ الكتابة الحرفية (الخطاب النصي والخطاب البصري).

فالشاعر أحمد حمدي في أعماله الشعرية التي تضم أربعة دواوين شعرية، وقد حمل الغلاف صورته الشخصية رمادية بخلفية سوداء، وجاءت صورته على نحو باهت وهو ينظر إلى البعيد ما يحيل إلى دلالة بعد النظر، والقناعة الفكرية التي تجعله لا يركز على الظهور في الصورة بوضوح، أي أن الصورة ليس بغاية الظهور وإنما بغاية التأمل، وحتى لو ظهر فبالرغم من السواد الذي يحيط بفضاء الصورة وهو دليل سوداوية الوضع من مشاكل وصراعات نفسية وأزمات في العالم العربي... سواد اكتسح أحوال المجتمعات العربية والجزائري بالخصوص بمعنى أن السواد يمثل الحالة العامة والسائدة للمجتمع العربي والمجتمع الجزائري بالخصوص، وعليه يقف أحمد حمدي في صورته الباهتة متحديا ومناضلا، فالنظر دون مقابلة الشخص أو التجلي الخفي بمثابة نظر إلى التحرر والصمود، فهو لا يعنيه الظهور بقدر ما يعنيه الغاية من ذلك فهو بالرغم من كل السواد والأزمات لازال ظاهرا وبارزا برؤيته المتأمل للمستقبل، فحتى وإن خطه الشيب الأبيض ما يعطي دلالة على البقاء على الصفاء والنقاء إلى آخر عمره، وقد طبع اسمه باللون الأبيض ببرز في أعلى يسار الغلاف.

وهذا البروز هو صورة وجوده في النقاء والبحث عن الصفاء (وقد كتب باللون الأبيض)، أنا الخط العمودي الذي يجاور اسمه على اليمين فهو دليل النضال، وحتى من خلال اعتماده كلون الإطار الذي يحدد جزء عمله (الجزء الأول)، وعنوان العمل؛ كما يتوسط أسفل صفحة الغلاف أيقونة دار النشر جاءت بنمط صغير على شكل أوراق تحمل اسم الدار (موفم) (بالوان أحمر والأزرق والأصفر والرمادي) دالة على التنوع والتميز حتى في اختيار الألوان التي تعرضها وهي بذلك تنوع في الأعمال المنشورة.

¹ ينظر: سمر الديوب، قصيدة الومضة والتنوع المفارق (دراسة في البناء الضدي)، مرجع سابق، ص: 61.

² قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة دار الغرب للنشر والتوزيع، ط01، عمان-الأردن، 2007، ص: 23.

فصورة الشاعر التي نجدها متصدرة لصفحة الغلاف الأمامي وأمام ضبابية المشهد المحيط به تظهر صورته في مظهر اعتزاز بالنفس دونما خوف أو تردد رغم قتامة الحزن الذي يعكس السواد واللون الرمادي المحيط به فكانت الصورة كما في عُرف التشكيليين تعني الجرأة والتحدّي كأنما الشاعر يقول: ها أنذا¹.

والشيء الذي يشكل نقطة مشتركة كذلك في الأعمال الشعرية هو ورود اسم الشعراء في صفحات الغلاف الأولى، بيانا لنسبة الديوان لهؤلاء الشعراء من ناحية، ونسبة

لشرعية الأعمال بنسبتها لأصحابها، مما قد يستقطب القراء ويجذبهم إلى الإطلاع عن النصوص، بمعنى آخر أن اسم الشاعر في الأعمال يوحي بحضوره الفكري والإيديولوجي في ذلك العمل الإبداعي.

بذلك تكون العلاقة بين النص وصاحبه علاقة تكامل وتنامي لا يمكن الاستغناء عن واحد منها فانهدام وجود طرف يلغي بالضرورة وجود الطرف الآخر.

ومن جهة أخرى نلاحظ عند الشاعر محمد الأخضر سعداوي في ديوانه "صرخة الميلاد" يحمل ألوان مشرقة كما تتوسط صفحة الغلاف الأمامي لوحة فنية تدرج ضمن الرسم التجريدي ولما كان الرسام يعتمد في رسمه ألوانا تخدم تصويره ويعتمد « تشكيلا واقعا يشير إلى أحداث القصة، أو على الأقل إلى مشهد من هذه الأحداث وعادة ما يختار الرسام موقفا أساسيا في مجرى القصة يتميز بالالتزام الدرامي للحدث ولا يحتاج القارئ إلى كثير من العناء في الربط بين النص والتشكيل².

وعليه نحاول استنطاق دلالة الألوان البارزة في صفحة الغلاف من ذلك أن بروز اللون البرتقالي والأصفر الباهت، وهذه الألوان نجدها مستوحاة من البيئة الصحراوية أين تمتزج الرمال مع لون الغروب، كما تومئ ببعد دلالي آخر ذلك أن اللون البرتقالي يثير في النفس شعورا بالنشاط والحيوية والبهجة، ويقع هذا اللون بمزج بين لونين أساسيين يمثل في اللون الأحمر (الحار) واللون الأصفر الذي يشكل نوعا من الإشراق والبهجة، كما له دلالة السلب ذلك أنه يرتبط بخريف الأوراق وذبولها بعد موسم من الإخضرار، فتجتمع معاني النهوض والحركة وجذب الانتباه بتلقي هذه الألوان بكل تفاؤل، فهذه الاختلافات في التمازجات اللونية وقعت إثر تمازجات شعرية حققها الشاعر في نصوصه الداخلية فكان الغلاف غطاء للمضامين ومرامي إبداعية ليست بالثانوية، فترجمت مشاعر القلق والحزن والذبول، مع الأمل مما يدل على جانب مشرق نابع في الذات الشاعرة التي تأبى الاستمرار والوقوف دون ملل ورضوخ لليأس.

كما نجد في الفن التشكيلي بعدا دلاليا هو الآخر فالشكل التجريدي الذي أدرجه الشاعر محمد الأخضر سعداوي في غلافه "صرخة الميلاد" قد يأتي لبيان الأبعاد الدلالية التي تتوافق ومعنى التجريد في الفكر الفني المعاصر فبحسب محمود أمهز في كتابه " الفن التشكيلي المعاصر " « معناه رفض الصورة والتمثيلية الصورية، ورفض التقيد

¹ ينظر: عيسى ماروك، سيميائية العنوان دراسة في شعر إبراهيم موسى النحاس، دار أروقة، ط01، القاهرة، 2017، ص:

64ص65.

² حميد حميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ط01، المركز العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1991، ص: 59.

بالمنظور أو الطبيعة التي بات ضروريا الابتعاد عنها أو السيطرة عليها بواسطة إشارات بدلا من الغوص فيها، كما يعني التجريد في الفن المعاصر بحسب قول "سها سلوم" و"عبد السلام شعيرة" الابتعاد عن المحاكاة الساذجة، ومحاولة استخراج أو البحث عن حقيقة الشيء الجوهرية المتخفية وراء مظاهره الحسية المادية¹؛ بذلك يكون الشعر فلسفة الفهم والسعي للحقيقة والوضوح هروبا من سيطرة التمثيل في الصورة الواضحة، إلى التجريد والتخفي؛ وفي هذا نجد غموضا حيث إن العتبة لا تكون دائما عبارة عن تجسيد حربي لدلالات النصوص ومكوناتها، فقد تبتعد عنها كاستراتيجية من استراتيجيات اللعب الفني والدلالي، ومساهمة في التشويق والبحث.

فذلك التداخل والتمزج في الألوان دليل على التوتر والاضطراب والضجيج الذي تحمله ذات الشاعر، ويؤكد سعداوي أن مجموعته تحمل الحياة إذ جاء لون الكتابة بالأزرق (العنوان التجنيسي الفرعي: مجموعة شعرية)، وهو لون الماء المتعانق مع السماء المحاط بالبياض الذي يؤكد الأمل المحيط بالصرخة في وجه الظلم معلنا ميلاد الفجر الجديد الذي لا ظلم فيه، وهنا يظهر جليا تماهي صورة صرخة الأم وهي في معاناة المخاض لكن الفرحه بسماع صرخة المولود الجديد تنسيها غصة الألم، وتظفي عليها حالة من السعادة والفرحة بتحقيق الأمل، وهكذا تمحي صرخة المولود صرخة الألم وكذلك تمحي صرخة ميلاد الشعر صرخة الألم الذي أحدثته أوجاع وآلام الحياة في المجتمعات... فكانت الصرخة صرختان صرخة ألم وفي وجه الألم صرخة تحدي وتعلق بالأمل.

أما في لا شيء أغرب نجده استكان إلى البيئة سكنا وأمانا في الغلاف، فنجد الطبيعة المتعانقة بالماء والبيئة السامقة بعلو نخيلها وهذا يحيل إلى العودة إلى الأصل الطبيعة التي تفرد ذاتها على الشاعر، كما تشير الألوان الباهتة إلى حقيقة الحياة ذلك أن حقيقة الحياة أصبحت باهتة بالنسبة إليه، وفي وقفة عند منظر الغروب تتراءى كل الترانيم من ذكرى وأشواق وشجون وأحزان حتى أصبح لا شيء أغرب.

بالنسبة للشاعر محمد الفضيل جقاوة فنجد أغلفته تنوعت في تلويناتنا وتشكيلاتها هي الأخرى، ففي مجموعته "عندما تبعث الكلمات" تتمثل في الغلاف بلون أبيض مع صورة المرأة بخمار يغطي نصف رأسها، وهي مزينة بالحلي التقليدية وهي تنظر للبعيد، مما يحمل دلالة تقدير وتعظيم مكانة المرأة العربية في ذات الشاعر فاختارها في واجهة أعماله وفي غلافه الأمامي، كما يرتبط بالأصالة والتميز، والغطاء يدل على القيم الأخلاقية التي تمتاز بها المرأة العربية والصورة لها بعد تأملي عزة النفس في نظرة استكانة من خلال نظرة المرأة الشامخة التي يرى فيها صورة الوطن، وكأنها تنظر لشيء ترتقبه وقد طال انتظاره وما يزيد معان الانتماء والعروبة والسلام والمحبة الألوان التي تراتبت في الغلاف.

أما بالنسبة لغلاف ديوانه "عزف على وتر ربابة" نجد الطبيعة قد اشتغلت عناصرها بسمائها وصحرائها، ببنائاتها ونخيلها وامتداد اللون الأزرق في سماءها مع غلبته في الغلاف الخلفي، مما يدل على التفاؤل واتساع الأفق، في رحاب العزف وهو في مدار الشعر، وقد أعطى مساحة كبيرة للسماء الزرقاء يوحي بالاتساع (رغم الألم هناك تفاؤل كبير

1 هنا المعطي، مفهوم الفن التجريدي، 10 فبراير، 2022، 08:18، <https://mawdoo3.com/>

عند الشاعر، لكن يسقط هذا التفاؤل في " وعلى الأعراف أشواق"، أي أن كثير من الأشياء التي يعرفها قد تتلخص في رحيل زوجته، والتي بسببها أصبح كل شيء ذو طبيعة سوداء، وحتى صورة الانتماء إلى الواحة انطمست في ذاته فلم يعد يرى رغم علو مكانته ونقاء سريره (البياض الذي كتب به لون اسمه وسط سواد المنظر الطبيعي (الواحة الصحراوية سوداء بشدة) وحتى في كتابة العنوان" على هذه الأشواق الظاهرة المكتوبة باللون الأبيض، التي ضمنها هذا الديوان المكتوب باللون الأبيض، لكن رغم كل هذا البياض الذي بداخله إلا أنه يرى الحياة بسوداوية مما يدل على تشاؤمه، وشعوره بالحزن الشديد، فتتقاطع وتتفاعل الصورة الموجودة في الغلاف مع مضمون المتن الشعري، فتترجم مشاعر الحزن والتشتت والضيق الذي هيمن على قصائد المجموعة الشعرية.

إن اشتغال العناصر البصرية في الأغلفة تدفع بالمتلقي في الكثير من الأحيان خاصة مع تلاعب وتضافر العناصر اللغوية وغير اللغوية بعضها ببعض، ونجاح المبدع في اختيار واجهة تليق بالعمل الإبداعي تنمي في القارئ حس الفضول المعرفي لما يحويه ذلك العمل الفني والإبداعي.

ب) عتبة العنوان:

يعتبر العنوان بمثابة بوابة للقارئ لاستكشاف المحتوى والمعلومات التي يخبئها ويضمهرها النص، لذا عني باهتمام وعناية في النقد والإبداع العربي الحديث المعاصر على نحو خاص، فهو بطاقة هوية يعرف بها الكاتب. وباعتباره أول قراءة يتلقاها القارئ قبل إطلالته الكاملة على النص، ذلك أن العنوان «يتميز بالقصر غالبا، والذي يحتزل فيه معاني ودلالات النص¹»، وباعتبار هذه العتبة «بنية دالة من بنيات النص، ونسق من أنساقه، وما هو في الواقع إلا بنية أولى لدخول عالم النص واقتحامه²» فالعنوان كمؤشر دلالي بتحليله قد يحيل إلى معنى معين إما إخبارا أو إيجاء أو شرحا عن طريق العناوين الفرعية مقلدا أو حتى مخالفة (بالجوء للغموض والانزياح) بحسب الطاقات الإدراكية والأبعاد الجمالية التي يتحملها العمل الإبداعي، لما يحمله العنوان في طياته من الأسرار والمعاني، فيأتي مركزا وموحيا، مما يجعله ملخصا مميزا لمحتوى النص.

فإذا ما حاولنا فهم العتبة الظاهرية في العنوان لابد من فهم المتن أولا لكونه الغطاء الخارجي أو البنية المضمرّة التي شكلتها تراكمات البنى الداخلية، فالعنوان يحدد جاذبية القصيدة وقوتها في التسمية بتشريجه وفهمه سيميائيا يمكن من الإجابة عن تعالقاته عن مدى ارتباطه بالمتن ومدى مناسبه للقصيدة؛ وبذلك تتضح أهمية المتلقي في عملية التواصل القرائي، لأن «العنوان وحده لن يألف النص الشعري وليس في وسع العنوان والنص الشعري معا أن يخلقا

¹ عيسى ماروك، سيميائية العنوان دراسة في شعر إبراهيم موسى النحاس، مرجع سابق، ص: 43.

² علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري الجزائري من البنية إلى القراءة، ط01، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، 2000، ص: 142.

قصيدة بمفردها، فالكلمات المكتوبة على الصفحة لا تشكل عملاً شعرياً مكتفياً بذاته بل تشكل نصاً، أو مخططاً أو إطاراً لا يكتمل إلا بمشاركة فعالة من قارئ مطلع على نوع المعلومات الصحيحة¹. فكتيرا ما يكتسب النص قيمته ودلالته الجمالية عند المتلقي بعد أن أثر العنوان عليه فأخذ يبحث عن حل لتساؤلات دارت بدائرة ذاته الفضولية، لذا يتطلب من المبدع «دقة اختيار العنوان، انطلاقاً من التساؤل القائم على الدهشة - فهل هو عنوان يثير دهشة ما، وما نوع هذه الدهشة؟²»، فالدهشة محفز للقراءة ومحفز للبحث والتوسع، أو بمعنى آخر استفزاز القارئ للغوص في عوالم النص.

ويذكر بسام موسى قطوس في هذا الموضوع أن «في كثير من الأحيان تعانقك الدهشة منذ الإطلالة الأولى على العنوان، فتكشف بعد قليل أنها دهشة في محلها، من حيث هي تركز على أسس فنية وجمالية وإبداعية ترنو نحو التجديد والابتكار: لغة وإيقاعاً، وصورة وحساسية فنية، وفي أحيان كثيرة تكون مفتعلة لا تستند إلى أساس فني أو قيم جمالية أو إبداعية، وما يحددها هو طريقة تعامل المبدع مع اللغة، وقدرته على التصرف بها تصرفاً يرتفع بمستواها من المستوى المعجمي إلى المستوى الإبداعي الخلاق، وقدرته على خلق علائق جديدة فيها يناعة الابتكار، وطلاوة المعنى وجدة الصورة، وبهذا وحده يكون المبدع قد تحول باللغة من مستواها الذهني المجرد إلى مستواها الإبداعي الخلاق³»، فالدهشة ليست دوماً إيجابية في العمل لأن افتعالها يفسد قيمها وقيمتها.

ولما كان العنوان محورياً أساسياً وعتبة نصية مهمة في تشكيل محاور النص ودلالته، وكعنصر موازي للنص وجب التعرف على هيكلته وكشف دلالاته ومدى ارتباطه بما هو داخل النص:

حتى أن أهمية العنوان تكمن في كشف رسالته لأنه «عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه بحيث يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مستننة بشيفرة لغوية يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة (الما وراء لغوية)، وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال، بيد أن وظيفة العنوان في الأدب لا يمكن أن تكون مرجعية أو إحالية فحسب، بل إن من واجب العنوان أن يخفي أكثر مما يظهر، وأن يسكت أكثر مما يصرح، ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه⁴».

في معرض عناوين بمدوناتنا وجدنا اختلافاً في التراكيب وتمايزاً في الوحدات المعجمية لكل عنوان، فعند أحمد حمدي (ومنطق اعتماد عنوان أعماله الكاملة التي حددها بإطار زمني معين والذي يرتبط بالحصص وللتوضيح الزمني والأجناسي في كونها (أعمال شعرية)، التي كتبها في إطار أسود باللون الأبيض فتتمثل لدينا دعوته إلى النقاء

¹ روبرت شولز، سيمياء النص الشعري، ترجمة: سعيد الغانمي، مجلة العرب العالمي، مركز الإنماء القومي، العدد 19 و20، 1992، ص: 175 ص 176.

² بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، مكتبة الإسكندرية (وزارة الثقافة)، ط01، عمان- الأردن، 2001، ص: 60.

³ المرجع نفسه، ص: 60 ص: 61.

⁴ المرجع نفسه، ص: 50.

والصفاء حتى أن في دلالة اللون توحى بالسلام الداخلي والرغبة في الوصول إلى استقرار داخلي، وهو ما نستقيه من خلال عتبة اللون، خاصة مع تقاطع الحالة مع ما تحمله القصائد من حالات التشاؤم والحزن و فقدان الأمل والشعور بالحنين والاشتياق، والمعاناة التي فرضتها الظروف الاجتماعية التي سببت مأساة في الحياة، وكأنه يقول أنا بصفائي وبحثي عن عالم نقي أضحى ومستعد للموت ولكنه يعزم على البقاء بمعنى رسالة تحدي في ظل عالم أسود.

وحتى في تفرعات القصائد على سبيل المثال نجد في عنوان ديوانه "انفجارات" طاقة دلالة توحى بالتضخيم عظمة الأمر، فلانفجار يكون نتيجة ضغط زائد عن الشيء تدفعه طاقة دافعة، إن دلالة هذا الانفجار الذي جاء به الشاعر أحمد حمدي كان بمثابة انفجارا تعبيرا كاللغم، محدثا دويا بإيقاعات موسيقية عن طريق التلاعب الصوتي والتشكيلي، وكالبركان الشعوري الذي يحمل من مشاعر الفرح والحزن، والغضب والأمل، نلمس هذه الدلالة حينما يتحدث عن الميلاد بعد البعث كيف ذلك؟ عن طريق حديثة في نخلة الميلاد، فالنخلة رمز امتداد لكل عربي أصيل رمز العطاء والجد صالحتها أهل الجنوب باخضرارها تخضر أمانيه وكذلك ترمز النخلة للصبر والتحدي، وتمت إضافة لفظة النخلة إلى لفظة الميلاد هذه العبارة الدالة على الانطلاقة والحياة على خصب الحياة من خصوبة النخلة على روح الامتداد بامتداد النخلة، يمكننا قراءة العنوان بصيغة أخرى بالقول ميلاد النخلة هو ميلاد الجنوب بالرغم من الأنغام الحزينة والحزاني وجراح المتعبين فهناك ولد الحب وانبتقت أقواس قزح وكان المطر.

كما نجد يعبر عن القضية الفلسطينية خلال حديثه عن القدس معاتباً الجمود العربي مبددا فكرة انعدام فكرة عدم التحرر. بدعوته للثورة.

هذه الانفجارات هي الأخرى ثورة الحداثة الشعرية، حينما يستند إلى رموز متنوعة ومختلفة المشارب ففي اختياره للصيغة فضل التعميم بدل التعريف، وهذا يعطي بعدا دلاليا شاملا.

وكذلك الشأن في تحرير ما لا يحجر إطلاقا أو دعما لحرية الفكر والتعبير، بالإضافة إلى ديوان "قائمة المغضوب عليهم"، وفي "أشهد أنني رأيت" التي ينزل بالمستوى الدلالي للعنوان منزلة الرائي فيقدم دورا دراميا لأحداث اجتماعية وسياسية واقتصادية وأدبية، ولتكتمل صورة التجريب الفني، جاء الديوان القصيدة "العمش" يكسر رتابة الكل والمضمون فكما أن العمش يكون بضعف أو ضبابية الرؤية حتى تكاد تنعدم الرؤية، بذلك كانت العمش حالة أو وضعا عاما يقصده الشاعر من عدة نواحي، اكتملت نضوج الرؤية في فقرات متنوعة، ومتعددة.

والملاحظ على طابع العنوان عند الشاعر أحمد حمدي أثناء اعتماده لنظام المقاطع أن عناوين الأصلية منها من مثل أحاديث الفقراء التي تتفرع إلى أربعة مقاطع: القنديل، والرفض، والمخاض، وضياء)، وكأنها تسلسلات توحى وجود الأمل بعد ضنك وتعب وشدة يفسره الضياء الأخير الذي جاء عقب حالة الرفض والمخاض واحتراق الذات (احتراق زيت القنديل) ليكون بذلك أملا في حديث الفقراء في النهوض بهم من حالة الصمت إلى الحديث والتعبير.

وأيضا في تفرعات قصيدة "الشهيد الذي لم يمت" فنجدها على ثلاثة محاور "يوم القيامة، العناء والرحيل المفاجئ، هذه العناوين التي تدعم فكرة الثبات والتجدد والعودة.

وقد جاءت العناوين عند أحمد حمدي ذات هندسة لغوية ودلالية تخرج من الجمود والرتابة إلى الإبداع تجمع بين الإيضاح والغموض تكتمل دلالتها بقراءة النص وفهم مضامينه ومراميهِ العميقة.

وبخصوص الشاعر محمد الأخضر سعداوي في مجموعته "صرخة الميلاد" وجب التعامل مع الصرخة تعاملًا ميتافيزيقيا، إنها صرختنا من الألم والظلم الساقط من هموم الحياة أن نصرخ من الألم وأن نصرخ في وجه الألم، فأن نصرخ من الألم فهذا أمر طبيعي لأننا بشر نحس ونتأثر بما يدور بنا وبنوائب الحياة والدهر، لكن يجب أن لا ننكسر أمامها فيكون الأمل بميلاد أمل جديد في الحياة بأن هذا الألم لن يدوم وسينحصر وسينكسر وسيكون ميلاد يوم جديد، فهذا إيذان بأن صرخة الألم التي نتألمها يجب أن نقابلها بصرخة في وجه هذا الألم بأن لا يغلبنا ولا يكسرنا أيضا، حتى نستطيع أن نستمر في حياتنا والدلالة اللفظية لكلمة الميلاد، بأن دائما هناك أمل متجدد وأن الحياة لن تبقى على وجه واحد من الألم بل ستتجدد صرخة أخرى كصرخة الصبي/ المولود حينما يولد، فصرخة الصبي تمحو ألم المخاض الذي تطلقه الأم؛ فصرخة الأم صرخة ألم، وصرخة المولود صرخة أمل، وبذلك تمحو بالضرورة صرخة الأمل صرخة الألم.

ومن العلامات التي يمكننا رصدتها في العنوان أيضا كتابة العنوان الأساسي للمجموعة "صرخة الميلاد" باللون الأسود، محاطا أو مظللا باللون الأبيض، مما يوحي بانحسار مشاعر الألم والظلم والطغيان التي تكتسح حياة الشاعر، وفي المجتمع عموما، لكن هذا الظلم والطغيان والألم محاط بلون أبيض يبعث على نحو ذلك السواد باعث للأمل ودليل النهايات السعيدة التي تحيط بكل أزمة أو مشكلة يمكن التعرض لها؛ ورغم سوداوية الحياة بكل ألوان الظلم والطغيان، إلا أن المآل الذي يراه الشاعر في بعد نظره، هو الانفراج، والانتصار مهما كانت القساوة فالانتصار هو الحليف الذي يكسر كل احباط ويعطي الحياة متعة وأملا متحقق.

والمصادفة تفضي بنا لوجود عنوان مترابط عند كل من الشاعر أحمد حمدي في قصيدة له بعنوان "نخلة الميلاد" وعند الشاعر محمد الأخضر سعداوي في قصيدة بعنوان "صرخة الميلاد" ففي النخلة مشاعر ألم وحزن وخوف، من منطق البيئة بنخيلها وألوان الطبيعة ومختلف مظاهرها، أما في صرخة الميلاد لفظت القصيدة أنفاسها بعتاب ورفض للروض والسمت المؤلم الذي جمد الحروف فكانت الصرخة فرصة للنهوض، وبذلك يلتقي الميلاد بروح إبداعية من الألم إلى الأمل.

أما في مجموعته الثانية "لا شيء أغرب" فالملاحظ على العنوان استهلاله بصيغة النفي (لا) وهي من الأحرف المشبهة بليس مبني على السكون، وشيء: اسمها وأغرب خبرها؛ فلا شيء: تفيد بذلك العموم فهو لا يستثني أي أحد أو أي شيء من الغرابة. ف"من" قدرناها من النقاط والتي تحيل إلى الحذف قبل الإخبار.

ليكون سمة الوضوح الظاهري سمة من سمات العنوان عند "سعداوي" ولكن يبقى الحفاظ على اللغة الشعرية التي تستدعي حضور آليات الفهم والتأويل ذلك أنه كلما أوغلنا في القصيدة اكتشفنا بعدا دلاليا أعمق من الظاهر النصي.

أما الشاعر "محمد الفضيل جقاوة" فقد اختلفت العناوين لديه باختلاف الحالة الشعورية أو الحالة النفسية، فقد أخضع المجموعات لعناوين مختلفة نجدها في "عندما تبعث الكلمات" في هذا العنوان الذي تقدم فيه ظرف الزمان على الجملة أو على الفعل المضارع والفاعل، ففي تقدم ظرف الزمان (عندما) دلالة على أن حلول البعث آت أو سيقع لا محالة، والمسألة في ذلك مسألة زمان، وقد سطرت عناوين مجموعة من قصائد المتواجدة بالمجموعة على هذا النحو، وهو بمثابة رد على سؤال فلسفي يقصد به (ما الذي يحصل؟) فيكون موعد البعث المنطوي في (متى تبعث الكلمات؟ أو ماذا يحصل حينها؟) بمجموعة من التقديمات الظرفية (عندما نعود؛ عندما يغيب الطائر الأخضر؛ عندما تستيقظ الذكريات...)

أما في مجموعة عزف على وتر ربابة عذرية جاءت الوحدة اللغوية في كلمة "عزف" كدال على موضع فرح وطرب، ولكن القارئ لقصائد الديوان يجد نبرات من الحزن والتشاؤم وفقدان الأمل والانكسار كما يجد ألحانا صوفية وتراتلية تكسر البعد الغنائي الذي قد يوحي له العنوان للوهلة الأولى،

أما بالنسبة لمجموعته "وعلى الأعراف أشواق" فتتعالى صرخات الأشواق لتعانق الأعراف ذلك الجسر الذي يفصل الجنة بالبحيم، فيرى الشاعر الجحيم في الفقد والجنة في استذكار المآثر الحسنة والدفاع عن عرويته وأصالته، وذكر فضائل وخصال زوجته.

لقد مثلت العناوين مستوى دلاليا ومعجميا مميزا كل وفق مادته وتعبيره الخاص، تجعل من المتلقي يشد انتباهه للدول وفي حالة من الإغراء جراء جمالية التركيب والإسناد والتلاعب اللفظي، مما يسهم في إيضاح جانب من شعرية العمل الإبداعي.

ت) عتبة الإهداء:

يعتبر الإهداء للإهداء نصا موازيا للعمل الأدبي لا يقل أهمية عن الغلاف والعنوان، أولته الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة أهمية في البحث والتحليل انتقالا من كونه مجرد علامة لغوية فقط لا قيمة ولا أهمية له بل وهناك من عدّه مجرد حشو زائد، إلى اعتباره عنصرا من بين العناصر المصاحبة، ذلك أن الإهداء يحوي جملة من الترميز والتكثيف الشعري بفضل تراكيبه وبنياته الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية التي تزيد من جمالية التشكيل والتعبير، وتسهم في فك بعض الآليات ومقاصد النص، فيسعى القارئ لمذ تراكيب وبني النص ببعضها مما قد تفك شفرات الدلالة والغموض النصي.

فالإهداء يرتبط ارتباطا وثيقا بالنصوص الإبداعية خاصة الشعرية منها، فقد يأتي الإهداء كتعليق على النصوص فيوضح السمات والخصائص التي يتسم بها العمل الأدبي، كما قد يأتي على نحو التقديم الذي يفسر أبعاد النص وهذا ما نجده في المؤلفات والكتب، وما وجدناه حاضرا في تقديم الشاعر "أحمد حمدي" لأعماله الشعرية الكاملة وهو يوضح ويفسر ما جاء به في دواوينه، مما يرتبط بالأعمال ارتباطا مباشرا فهو يشرح انتقالاته بين الفنون الأدبية شعرا ومسرحا، كما يقدم تصورا للتطورات الحاصلة في مجال الشعر ومدى أحقية الإبداع أو تحقيق الإبداع الفعلي في العمل أو تلبس أشباه الشعراء بالفن الإبداعي.

كما اعتمد في بعض من قصائده على تقديم إهداءات تتعلق بأدباء تركوا أثرا في ذات الشاعر على نحو قصائده التالية:

القصيدة	البنية التركيبية للإهداء	المهدي إليه	الصفحة
قمر الظهيرة	إلى ناظم حكمت	ناظم حكمت	47
"كان غريبا على الخليج"	إلى بدر شاكر السياب بعد الرحيل	بدر شاكر السياب	97
الشهيد الذي لم يمت وفي مقطعها الثالث الذي جاء بعنوان "الرحيل المفاجئ"	إلى روح الشاعر سيناك	الشاعر سيناك	203
أطفال الحجارة	إلى أطفال الحجارة	غير محدد	331
وحده صوت الجميع	إلى روح الشاعر محمد بوزيدي	الشاعر محمد بوزيدي	355
"الرجاء الصالح"	إلى روح شاعر تحدى المقصلة.	غير محدد	359
"شجرة الورد"	لروح الشاعرة صفية كتو.	الشاعرة صفية كتو	363
مرثية الحلم الجميل	إلى روح صالح زايد	صالح زايد	365
"حفر في قارورة"	لـ"علاوة وهي".	علاوة وهي	371
شاطئ الشباب	إلى روح الناقد محمد بوشحيط.	الناقد محمد بوشحيط	385
"أطيب اللقاء من بعد مفدي؟"	لروح الشاعر مفدي زكريا.	الشاعر مفدي زكريا	395

"جدول رقم (03) يوضع الإهداءات المتواترة في الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر أحمد حمدي"

اعتمد الشاعر أحمد حمدي في تقديم إهدائه على الأسلوب الواضح في المفردات وبعبارات عادية تقريرية، وهو بذكره لأسماء شعراء وأدباء دون انحسار مكاني أو الانقياد لشاعر معين هو يشير إلى التخفي واللا مباشرة لفضل هؤلاء على الذات المبدعة، فترسبات الإبداع لدى هؤلاء خلفت أثرها عليه فكان الإبداع كامنا في التعابير والأساليب داخل النص، مما جعله يركز على النص لا على الإهداء.

وكل هذه الأسماء التي وردت في إهداءات الشاعر، ينظر لهم بعين الموضوع مشاركة في حمل لواء قضايا الاجتماعية والأدبية والسياسية، مواجهه صراعاته بالتخفي وراء ستار المهدي إليه.

ولما كان الإهداء متعارفا عليه لدى الأدباء والكتاب، لكونه « ينم عن لباقة أخلاقية من الكاتب ويمثل نوعا من الولاء لمن أحسنوا صنعا وأمدوا يد العون ماديا معنويا¹»، والإهداء علامة لغوية وهو " عتبة من العتبات النصية

¹ نور الهدى حلاب، هاجس التجريب في الرواية العربية المعاصرة رواية مصائر: مرجع سابق، ص: 28.

التي يمر بها المتلقي قبل الولوج إلى عتبات النص شأنه كشأن العنوان، واسم المؤلف والمقدمة وكلمة الناشر¹، فعلى اختلاف أنواع الإهداء، نجد الشاعر محمد الأخضر سعداوي في مجموعته "صرخة الميلاد" يعرض إهدائه قائلا:

إلى أسرتي... ملاذي: أمي وأبي وإخوتي.

إلى ريم وأبيها.

إلى عبد الغني... محمد... وكل الرفاق.

إلى كل أساتذتي ومن له الفضل علي.

إلى كل تلاميذي وكل طلاب العلم.

إلى الأمل المنشود...

إلى أصحاب المبادئ والقيم النبيلة

إلى كل هؤلاء... أهدي صرختي².

استهل الشاعر إهدائه بعبارة تقريرية بذكر أصحاب الفضل ممن تربطهم به علاقة حميمة، هذه الإشارات المتتابعة تتوزع بشكل هرمي حيث يبدأ بالأسرة المباشرة مجسدة في (أمي، أبي، إخوتي)، كعنصر مركزي في تكوين هوية الكاتب وكأم واحتماء بها، ثم ينتقل إلى الأفراد المؤثرين مثل (ريم وأبيها)، ثم الرفاق والأصدقاء، أين تنعكس الروابط الاجتماعية والصدقات، مما يظهر تنوعا في العلاقات الإنسانية التي تساهم في بناء شبكة دعم شخصية ووجدانية، ثم الأساتذة والتلاميذ أخيرا لتكون إشارة إلى أولوية نشر العلم والمعرفة والثقافة في حياته، فيتوسع ليشمل المجتمع الأوسع في شكل مبادئ وقيم بداية من الانتماء للأسرة أبا وأما وإخوة، من تربطهم به علاقة قرابة ومن لهم فضل في التعليم من أساتذته، ويوجهه كذلك لتلامذته، وتنتقل العبارات من المباشرة إلى عوالم مجهولة وغير محددة الأشخاص، يخرج من الأشخاص إلى الشعور، (إلى الأمل المنشود...) ليقوم رسالته فيها والتي انطلق منها في تبني موضوعه أو صرخته، ولنقل أن لولا هذه الجهود لما صنعت الصرخة، فالأمل المنشود هو تعبير يعكس توجه الكاتب نحو المثالية والرغبة في تحقيق التغيير أو التحسين الاجتماعي، إيماننا منه بالقيم الأخلاقية التي تسهم في الإرتقاء بالمجتمع؛ فحقق في إهدائه توازنا بين العاطفة والفكر.

كما نجد في إهدائه بمجموعته الثانية "لا شيء أغرب" يقول فيه:

إلى الشمس التي لم تشرق بعد... ولم تغب يوما محمد الأخضر³

فالظاهر على هذا الإهداء أنه بسيط في بنيته، لكنه يحمل دلالات عميقة؛ ولقد وسم هذا الإهداء بنوع من التجريب، لكون الإطار المتعارف عليه في الإهداء أن يكون لأصحاب الفضل، لشخصية معينة ممن لها صلة قرابة

1 مصطفى أحمد منير، الإهداء دراسة في خطاب العتبات النصية، المركز العربي للدراسات الإستراتيجية والإقتصادية، ط01، برلين-ألمانيا، 2020، ص: 27.

2 محمد الأخضر سعداوي، صرخة الميلاد، مصدر سابق، ص: 03.

3 محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب، مصدر سابق، ص: 05.

أو له فضل على الشاعر، أو ممن أثر فيه، على نحو ما قدمه في نصه "مجمع الجرحين" لصديقه الشاعر "أحمد المعرسي"؛ بينما في هذه التركيبة نجد جانباً إبداعياً يخرجنا من دائرة الائتلاف إلى الاختلاف، مبنياً على كلمات متضادة (لم تشرق بعد/ لم تغب يوماً)، مما يدفع بالبعد التأويلي إلى تحوير مكانة المهدي إليه التي تفسرها كلمة الشمس بإشراقها المرغوبة وغروبها المرفوض، والتي قد ترد تعبيراً منه عن الأعمال الشعرية أو مكانة الشعر باعتباره امتداداً لـ "صرخة ميلاد" تندفع أشعتها في تدرج وخفوت لكنها فكرتها لم تغب يوماً فكانت الصرخة إيذاناً بصدى يصنع أثراً مميزاً وما أضاف هذا المعنى خصوصية هو وجود اسم الشاعر (محمد الأخضر) في آخر الإهداء.

فانقسامه لتركيبتين "إلى الشمس التي لم تشرق بعد" أين تضع القارئ في حالة من الحيرة والشك مما يشير إلى الانتظار في أن هناك أملاً في شيء لم يتحقق بعد، وقد فتحت تأويلات متعلقة بالزمان والمكان، مما يوحي بأن هناك شيئاً ينتظر أن يحدث أو يتحقق في المستقبل، وفي الجانب الآخر "لم تغب يوماً" هذه العبارة تكمل العبارة الأولى، حيث تحيل إلى الثبات والدوام، فكانت الشمس هنا لم تغب أبداً، فالإهداء بدأ بتوجيه الشكر والتحية للشمس، وهي عنصر طبيعي يمثل مصدر الضوء والحياة، لكن وعلى الرغم من كونها لم تشرق بعد، فهي لم تغب يوماً، هذه الإزدواجية بين الانتظار والدوام تشير إلى حالة من التوتر بين الأمل والانتظار من جهة والاستمرارية والثبات من جهة أخرى، وقد أورد اسمه في ختام هذا الإهداء مما يجعله مرتبطاً، مع الشمس بمعان رمزية أساسها الأمل والانتظار والثبات، والحلم والواقع.

- وإذا ما قمنا بدراسة عتبة الإهداء عند الشاعر محمد الفضيل جقاوة في مجموعته الأولى "عندما تبعث الكلمات" نجدها تأتي على النحو التالي:

القصيدة	البنية التركيبية للإهداء	المهدي إليه	الصفحة
عندما نعود...	إلى امرأة أدركت أن للقصيدة قراءة أخرى	غير محدد بعينه	06.
نفثات الأسى واليأس والاغتراب	إلى امرأة... بل إلى زهرة تذوي هي كلما لفحتني ريح السموم.	غير محدد بعينه	10.
هوية	إلى أبناء وطني الذين يناضلون في سبيل وحدتهم وأخوتهم ولا يطمعون في أكثر من لقمة شريفة	إهداء عام	22.
أرض الآلهة	إلى روح شاعر أعدم ببساطة لأن جريته كانت كبيرة لقد كان ينوي نعم ينوي أن يهجو أمير المؤمنين!!	مجهول	33
مدينة الأحلام الزجاجية	إلى الذين يؤمنون أن الحرية مسؤولية... وأن الديمقراطية سلوك وتحضر	عام	47

57	عام	إلى الأطفال الذين يحملون بعرائس الفجر ويتحدون أشباح الديجور!!	أمل البعث الآت
64	عام	إلى كل شاعر يقدر الصبي الساكن في أعمقه	سرمدية الأنا الآخر
68	غير محدد بعينه	إلى امرأة أرحل في تحديقها صوب انصهاري اختيارا	عينك عشق تجل وانصهار
74	غير محدد بعينه	إلى امرأة في بريق عينيها أرحل إلى عوالم الوهج المحضور	فتوحات الوهج المحضور
88	غير محدد بعينه	إلى مصعب العناق الدافئ الذي لا يغادر خيالي	السمفونية الأثيرية الحارقة

"جدول رقم (04): يوضح الإهداء عند محمد الفضيل جقاوة في مجموعته الشعرية" عندما تبعث

الكلمات

من الواضح أن أحمد حمدي يوجه إهداءاته إلى متلق محصوص فهو يحدد جمهوره بدقه بنخبة من المثقفين...، بينما يفتح الإهداء لدى محمد الفضيل جقاوة ليخاطب كل من يعيش ذات الحال، وهو ما يوسع جمهور المتلقين. إن الدلالة العامة التي يمكننا أن نقدمها عن الإهداء من خلال هذا الجدول، نجد إهداءات غير مباشرة وغير تقليدية في الغالب، وقد جمعت بين رمزية الدلالة وشعرية اللغة، على نحو يجعل القارئ يتساءل من يكون يا ترى هذا الذي المهدي له؟، أو ما مكانة المهدي إليه بالنسبة للشاعر؟ ليخلص بجملة من التأويلات التي يمكنها أن تنساق مع ما جاء فيه، وكسمة بارزة نجد المرأة عنصرا هاما في الإهداء فنجدها في صيغه المختلفة مما يعكس أهمية هذا الكيان في نفس الكاتب.

إن الشاعر بذكره للمرأة وتعبيره العميق عن مشاعره العميقة لها، فيرى بوجودها عوالم جديدة مليئة بالدهشة والجمال، ومن خلال عباراته يتجلى تأثيرها القوي عليه، ورغبته في استكشاف تلك العوالم التي تمكنه من الإلهام والخيال من بريق عينيها، هذه المرأة من تفتح برؤيتها ورآها أفقا وتُسكن آلامه ومأساته في غربته ووحدته وتبث فيه الأمل، فكانت المرأة زوجة وبنات وقارئة ووطنا يحول معالم نصه، والمرأة كلمة وعبرة رقيقة وهناك روابط خفية بين هذه الإهداءات، حيث تنتقل من الخاص (امرأة) إلى العام (الوطن، الحرية، الأطفال) ثم تعود إلى الخاص في نهايتها، وكل إهداء يبدو مستقلا بذاته، لكنه يساهم في تشكيل شبكة من المعاني التي تبرز اهتمامات الشاعر وقضايا الكبرى. فيشبهها بالزهرة الذي يقابله أمام صعوبات الحياة، كرمز للحياة الهشة، مقابل "ريح السموم" التي ترمز للصعاب والتهديدات، ويأتي انشغال الشاعر بالشأن الوطني في إهداءه (أبناء وطني) تعبيرا عن النضال الجماعي والوحدة، ويبرز أيضا موقفه تجاه قمع الحرية من خلال (شاعر أعدم) التي تحيل للمثقف المضطهد، داعيا من خلالها إلى الحرية والديمقراطية وتحسيد الحلم،

ومن الإهداء الخاص بمحمد الفضيل جقاوة ما نجده في "عزف على وتر ربابة" يقول:

إلى أم ربحانتي قلبي:

نوار وتماضر

في عالمها البرزخي أرفع هذه المجموعة..

محبة..

وعرفانا..

ووفاء للذكرى..¹

فالملاحظ من خلال هذا النص الإهدائي توجيه المهدى إليه بعبارات الثناء فقد كانت الصياغة على شاكلة تقديم الإهداء إقراراً بالعرفان لأم أبنائه أو بناته موجهها ذلك... إلى عالمها البرزخي؛ ولكنه أتى على هذا النحو ليقر بأن كل ما سيأتي في هذا الديوان هو مخصص لها عرفانا ومحبة ووفاء لها؛ فزوجته قد توفيت ولكنه ما زال ولا زال وفيها ومخلصا إليها بذكرها فهو يبحث عنها ولا يجد لها معدداً أوصافها وخصالها، وحتى في تعدد الصفات تلك هو يرى أنه لم يوفيهما من العبارات حقها، والنص يعكس التوتر بين الحضور والغياب، ف"عالمها البرزخي" يوحي بالغياب الجسدي أو الموت، يكن كلمات "المحبة والوفاء..". تشير إلى الذكرى وأن الروح هذه لا تغيب، وهو بذلك يعبر عن الخلود العاطفي للشخصية، والكلمات المجسدة في (محبة؛ ووفاء، وعرفانا) تعبر عن عمق التأثير الذي تركته الشخصيات المذكورة في ذات الشاعر، وقد يراد بها نسب هذه الصفات إليهم؛ فكانت مجموعته "وعلى الأعراف أشواق" يقول في الإهداء:

إلى روح زوجتي العفيفة النقية التقية الطاهرة الوفية...

سلاق فتيحة

في عالمها البرزخي أرفع هذه المجموعة

عرفانا..

وتقديراً..

ووفاء..²

فكان اختصار الإهداء بنية دالة على أن الشعراء اهتموا بالمضمون الشعري على الشكل وال قالب الخارجي، وحتى في ذكر الإهداء كانت العتبة بعبارات مركزة ومكثفة وموحية. وعليه يؤدي الإهداء وظيفة تتجاوز البعد الشكلي نحو تعميق التفاعل بين النص والقارئ، وكشف جانب من علاقة الشاعر بذاته وبالآخرين، فقد اتسم إهداء الشاعر أحمد حمدي بوضوح لغوي ونبرة تقريرية مع تركيزه على

¹ محمد الفضيل جقاوة، عزف على وتر ربابة، مصدر سابق، ص: 05.

² محمد الفضيل جقاوة، على الأعراف أشواق، مصدر سابق، ص: 03.

تكريم رموز أدبية وثقافية تركت بصمتها على تجربته الإبداعية، مما يعكس وعياً بالتاريخ الشعري وبقضايا الإنسان والمجتمع، أما الشاعر محمد الأخضر سعادوي فاختار إهداءات تنطلق من الفضاء الحميمي والأسري نحو فضاءات أوسع ذات طابع إنساني وفكري موظفا خطاباً متوازناً بين العاطفة والقيم النبيلة، في حين تميزت إهداءات الشاعر محمد الفضيل جقاوة بطابعها الرمزي والشعري المفتوح، حيث يتحول الإهداء إلى فضاء تأويلي يتداخل فيه الخاص مع العام، والحميمي بالوطني، مع حضور بارز للمرأة كعنصر ملهم ومفتاح للتجربة الوجودية، هكذا تكشف عتبة الإهداء عبر تعدد أنماطها عن اختلاف الرؤى والتمثيلات الجمالية لدى كل شاعر، وعن وعي كل منهم بوظيفة الإهداء كجسر تعبري بين الذات الشاعرة والعالم.

ويؤسس الإهداء رابطاً بين القارئ/ المتلقي والكاتب، بفتح أفق التأمل في قضايا إنسانية والكشف عن أبعاد ذاتية، فهو كوظيفة مزدوجة جمالية ومعرفية، لا يعبر عن توجهات الكاتب الفكرية فقط، بل يستفز وعي القارئ تجاه القضايا المطروحة، يشكل دعوة غير مباشرة للقارئ للتفاعل مع النص بأبعاده الرمزية والدلالية، مما يعزز قيم المشاركة والتأمل في القضايا الكبرى بالنصوص.

المبحث الثاني: التجريب على مستوى البنية اللغوية (Structure Linguistique).

تميز النص الشعري المعاصر ببنائه اللغوية الخاصة والفريدة التي تحمل دلالات ذات أبعاد عميقة في الكثير من الأحيان، مما يخرج من دائرة الجمود، ويجعله غامضاً رغم ألفاظه، وعدم خروجه عن المعجم، إلا أن انتظامها في نسق مغاير يمنحها طاقة وقوة، يحتاج القارئ في فهمها جهداً كثيفاً، لا يصل لفهمها القارئ العابر للسطور. هذا التمايز صنعته تراكيب اللغة بمختلف بنياته، والتنظيم الفونولوجي للغة العربية يشكل كلا متكاملًا بمستوياته الصوتية والصرفية والدلالية (المعجمية)، والذي يكشف عن مدى تنوع الأصوات ومواقعها بين الجمل، وميزتها في المحور الاستبدالي والتركيب، مما يحقق بعداً دلاليًا متوافقاً وبنية اللغة؛ فالبنية اللغوية تقوم على « وحدتي (الصوت والصرف) وهما (الفونيم) و(المورفيم) ويعرف الأول أنه أصغر وحدة صوتية غير قابلة للتجزئة، ويعرف آخرون أنه كل صوت قادر على إيجاد تغيير دلالي¹.

هذا التغيير الدلالي يمثله بمعنى آخر اللعب بعناصر اللغة إيقاعاً (موسيقى أو صوتاً)، تركيباً ودلالة. وعليه نحاول الوصول في هذا المبحث إلى العناصر اللغوية البارزة والتي اشتغلت على محاور جمالية، وذات أبعاد دلالية، تكسب الأعمال الشعرية محل الدراسة جمالية وتكشف عن مكان اللغة الشعرية بها.

أولاً: الموسيقى الخارجية:

إن أهمية الإيقاع في النص الشعري كأهمية الروح للجسد، فالإبداع لا يكتمل في النص الأدبي إلا بتوافر عناصر تحقق انتظامه وانسجامه وجماليته، لا سيما الصورة واللغة والإيقاع.

ونحن إذا ما حاولنا دراسة الإيقاع الخارجي للنصوص الشعرية يستدعي منا الأمر الوقوف على عناصر هذا الإيقاع والتي تتضمن الوزن والقافية، والروي والبحر، انطلاقاً من فكرة أن الوزن ينشأ من تحديد مجموع التفعيلات للبحر الشعري، أما الإيقاع فيصنعه الجرس الموسيقي الذي أحدثه التكرار والتواتر الصوتي، هذا الفرق الذي يقع في الخلط بين عناصره ليس تعمدًا وإنما قد يكون عن عدم التفريق بين محطات استخدام المصطلح.

« وإذا كان الشعر بوصفه فناً يعمل من خلال عناصره المكونة جميعاً على تحقيق أعلى نسبة من الانسجام والتوافق في القصيدة، فإن وظيفة الإيقاع هي دعم هذا الإحساس العام بالانسجام، الذي يتحقق عند بعض الباحثين في مظهرين هما (الحالة العاطفية غير العادية) و(التنسيق الفائق للعادة) وهذا الأخير يقع في الترتيب اللفظي للكلمات بوصفها أصواتاً²، بمعنى الاشتغال على العناصر الفاعلة والمميزة للجملة بمكوناتها، مع التركيز على تراتبية الأصوات؛ وقد رأينا فيما سبق في مجال توزيع استعمال الأنماط عند الشعراء قد تباين استعمال الشعراء الإيقاع والوزن الشعري، فأحمد حمدي شاع استخدام النمط الحر/ قصيدة التفعيلة في إبداعه بكثرة، أما الشاعر محمد الأخضر سعداوي فغلب عليه استخدام النمط الخليلي، وهذا يرجع لتأثره بها من جهة ومحاولة حفظه على الخصائص الفنية،

¹ عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط، عمان - الأردن، 2001، ص: 96.

2 مقداد محمد شاكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، ط01، عمان، 2007، ص: 20.

فقد يكون لمحاولته بذلك الحفاظ على التراث الشعري الكلاسيكي في ظل الجري وراء الأساليب الشعرية الحديثة، التي كسرت الأشكال الشعرية، ولا يعني أن الشاعر لم يبدع في استخدامه، فهو وبالرغم من حفاظه على النمط التقليدي إلا أن مجال الدلالة قدم قيمة خاصة، اهتماما بالموضوع على حساب الشكل الفني.

1. البحور الشعرية:

نجد تنوعا في البحور الشعرية في القصائد التي أبدع الشعراء في نظمها، وقد حاولنا توضيح النسبة في جدول لبيان البحور المستعملة عند الشعراء في الأعمال الشعرية مع مراعاة الاختلاف بين الأنواع شعر التفعيلة/ والشعر العمودي، ونظرا لوجود قصائد تنوعت فيها البحور لم نحصرها في بحر معين، كما أن غلبة الأشكال التي خرجت عن البحور هو ما دفعنا للتركيز عن النسبة الغالبة في البحور التي تشكل تيمة بارزة بالنسبة للأوزان والإيقاع؛ فكان إحصاء البحور لدى الشعراء الثلاثة كالتالي:

شعر التفعيلة										الشعر العمودي								البحور الأعمال الشعرية		
الوقوف	المديد	البسيط	الرمل	الرجز	الطويل	الكامل	الخفيف	المتتاراك	المتقارب	الطويل	الهزج	الرجز	الوقوف	المتقارب	الخفيف	الرمل	الكامل			البسيط
1	3	2	7	3	1	2	/	1	2	/	/	/	/	/	/	/	/	/	عندما تبعث الكلمات	محمد
/	/	1	/	/	/	1	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1	5	10	عزف على وتر ربابة	الفضيل
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	3	30	9	على الأعراف أشواق	جقاوة
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	1	3	4	2	1	1	4	2	صرخة الميلاد	محمد
/	/	/	/	/	1	1	1	1	3	/	/	/	3	/	1	/	6	1	لا شيء أغرب	الأخضر
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	6	/	3	/	4	3	/	انفجارات	سعداوي
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	2	/	9	/	3	4	/	انفجارات قائمة	أحمد حمدي
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	2	/	9	/	3	4	/	المغضوب عليهم	
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	02	تحرير ما لا يحرر	
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	01	02	/	/	03	/	أشهد أنني رأيت	
/	/	/	/	/	/	/	/	01	/	01	/	/	/	02	01	/	/	/	العش	

"جدول رقم(05) يوضح استعمال البحور الشعرية واختلاف الأنماط والأعمال الشعرية عند الشعراء"

تنوعت البحور الشعرية التي نظم الشعراء قصائدهم فيها، ومن البحور التي شكلت حضورا وسمّة بارزة نجد بحر الكامل، هذا البحر الذي سمي بالكامل لأن فيه «ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من بحور الشعر، كما أن تفعيلاته أقل تعرضا للتغيير من غيرها¹»، وقد يرجع علو هذه النسبة وسبق هذا الاستخدام عند الشعراء لما يمنحه هذا البحر من طاقة تعبيرية تمكن الشاعر من التعامل معه وفق حاجته الشعرية والشعورية، فيستعمله في حالات الحزن والقلق والاكتئاب والفرح، من ذلك قول الشاعر محمد الفضيل جقاوة في قصيدة " في ضرام الهوى":

¹عبد العليم بوفاتح، الدليل الشافي في علم العروض والإيقاع والقوافي، دار بن سالم للطباعة، ط01، الأغواط-الجزائر، 2018، ص: 38.

1- أَنَا يَا حَبِيبَةُ فِي الْغَرَامِ فَرَاشَةُ (كتابتها العروضية: أَنْ يَا حَبِيبْتُ فَلْ غَرَامِ فَرَاشَةُ؛ 0/0// 0// 0/ //0//0//) وأوزانها: أُنْيَاحِي (مُتَفَاعِلُنْ) بَتُّفْلَعَرَا (مُتَفَاعِلُنْ) مِفْرَاشَةُ (فَعِلَاتُنْ) = بحر الكامل):

2- خَضْرَاءُ فِي هَبِّ النَّوَى تَتَضَرَّمُ (كتابتها العروضية: خَضْرَاءُ فِي هَبِّ نَوَى تَتَضَرَّمُ 0//0// 0//0/0/) وأوزانها: خَضْرَاءُ فِي (مُسْتَفْعِلُنْ) هَبِّنَوَى (مُتَفَاعِلُنْ) تَتَضَرَّمُ (فَعِلَاتُنْ)

فيحمل النص مشاعر ملؤها الحب والشغف، وقد شبه الشاعر ذاته بالفراشة الخضراء التي تتأرجح كما يتأرجح في لهب الفراق ومشاعر الحب، مما يعكس لنا عمق العاطفة والتوتر الناتج عن الفراق، ونجد أن وزن الكامل (متفاعِلن) قد كان في الصدر بعروضه الأولى صحيحة (مُتَفَاعِلُنْ) ولكنها ماثلت بالتصريع الضرب الثاني المقطوع (فَعِلَاتُنْ)، الضرب مقطوع (فَعِلَاتُنْ) وهو الضرب الثاني من هذا البحر، دخل إضمارُ الثاني على الجزء الأول (مُسْتَفْعِلُنْ): فكان هذا التلاعب بالزحافات والعلل، كشأن الحالة التي تتاب ذات الشاعر بتموجاتها وآهاتها.

كما كان لبحر الكامل نصيباً في تشكيلة من الأبيات تضم التعبير عن حالات الرفض والمقاومة والغضب عن الصمت من الواقع، من مثل قصيدة " لا ترقبونا" للشاعر محمد الأخضر سعداوي، والتي مطلعها:

1- مَا كَانَ يُجِدِّي فِي الصَّرَاحِ لِسَانِي: كِتَابَتَهَا الْعُرُوضِيَّة: مَا كَانَ يُجِدِّي فِصْ صَرَاحٍ لِسَانِي (0//0/0/ 0//0/0/ 0//0//) أوزانها: مَاكَانِيَج (مُسْتَفْعِلُنْ) دِيْفِصْصَرَا (مُسْتَفْعِلُنْ) عِلْسَانِي (فَعِلَاتُنْ).

2- إِلَّا كَعُودٌ رُجَّ فِي النَّيِّرَانِ: كِتَابَتَهَا الْعُرُوضِيَّة: إِلَّا كَعُودُنْ رُجَجْ فِنْ نَيْرَانِي (0/0/0/0/ 0//0/ 0/0//0//) أوزانها: إِلَّاكَوْ (مَفَاعِلُنْ) دِرْجَجَفِنْ (مُسْتَفْعِلُنْ) نَيْرَانِي (مَفْعُولُنْ)

فالشاعر في محاولته لمواجهة الصراع الذي يحصل بالمجتمع وبالأمة العربية انتابه شعور بالعجز كما العود الخشبي حينما يلقي به في النار، مما يحيل إلى الشعور بعدم الجدوى في محاولة التغيير، وقد جاء العروض الأولى في الصدر صحيحة (مُتَفَاعِلُنْ) ولكنها ماثلت بالتصريع الضرب الثاني المقطوع (فَعِلَاتُنْ)، دخل إضمارُ الثاني على الجزء الأول والثاني (مُسْتَفْعِلُنْ) بحسن، ويلتبس هذا الوزن بوزن الضرب الثاني من قببح الطويل بعد دخول الخرم عليه: فَعْلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ. أما العجز فكان الضرب مقطوع (فَعِلَاتُنْ) وهو الضرب الثاني من هذا البحر، ودخل عليه إضمارُ الثاني فصَارَ (مَفْعُولُنْ) بقبول، ودخلَ وقصُ الثاني على الجزء الأول (مَفَاعِلُنْ) بكرة، كما دخلَ إضمارُ الثاني على الجزء الثاني (مُسْتَفْعِلُنْ)، من بحر الكامل والذي يأتي بمفتاح:

كَمَلُ الْجَمَالِ مِنَ الْبَحْرِ الْكَامِلِ متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

فإذا كان الشعر العربي القديم شاع في أوساط شعرائه النظم وفق بحر الرجز الذي سمي بحمار الشعراء لسهولة موسيقاه والنظم نحوه، فإن البحر الكامل كما يقول إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر يرى أن هذا البحر هو « مطية الشعراء المحدثين¹ »؛ فما يمتاز به من «إيقاع موسيقي هادئ رصين، وما تعرف به تفعيلاته من جزالة وحسن إطراد (متفاعِلن ست مرات) تجعله يتناسب والموضوعات الجادة التي تحتاج إلى نفس طويل... ولعل انتساب البحر

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص: 251.

إلى البحور الصافية ساعد الشعراء على استخدامه بطريقة لا يجدون فيها عنتاً أو مشقة، فتفعيلاته تمن من التداخل مع بحور أخرى (القصيد الحرة/ التفعيلة) مما يفسح المجال للشاعر ويعطيه حرية للنظم أكثر من غيره¹.

ومن بين البحور الذي شكل سمة بارزة هو الآخر ببروزه نجد بحر البسيط، نجد هذا البحر يحضر في أوزان العديد من الشعراء تأسيا واتباعاً لقصائد القدامى ممن كان لهم أثر بالغ في النفس، على نحو «قصائد المدح والتصوف فكثير من الشعراء نظموا على نهج البردة، وهي أصلاً من بحر البسيط²» وقد سمي بحر البسيط بهذا الاسم «لانبساط الأسباب في أجزائه السباعية، والانبساط هو التوالي، وعلة التسمية لا توجُّهاً، مفتاحه:

إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فعِلن³».

وقيل سمي ببسطاً لانبساط الحركات في عروضه وضربه⁴،

فالبسط يأتي بمعنى العرض والوفرة، بمعنى القدرة على عرض مواضيع لها شأن وقيمة، ونجد محمد ناصر يوضح أن هذا البحر «(بحر البسيط والذي يتكون من تفعيلتي بحر الرجز وبحر المتدارك) قد ارتبط بالموضوعات الجليلة التي تتطلب الموقف الجاد، والنظرة الصارمة... موضوعات ذات طابع تأملي واستخراج العبرة، مثل النظر في الكون والحياة والناس، ومواقف استنهاض الهمم وتحفيزها إلى العمل الوطني أو القومي، وفي مواطن ذكر الموت⁵».

فمن بين المواضيع التي يحضر بها وزن البسيط ما نجده من خلال قول الشاعر أحمد حمدي:

إن الحروف حبال حاصرت عنقي يا زهرة في شفاهي أصبحت سقمي

تفجري غضبا في الأرض وانتشري قصائدا من لبيب الجمر والحمم⁶

البيت	الصدر	العجز
01	إِنَّ الْحُرُوفَ حِبَالٌ حَاصَرَتْ عُنُقِي	يَا زَهْرَةً فِي شِفَاهِي أَصْبَحْتَ سَقْمِي
الكتابة العروضية 01	إِنَّنْ حُرُوفَ حِبَالُنْ حَاصَرَتْ عُنُقِي	يَا زَهْرَتُنْ فِي شِفَاهِي أَصْبَحْتَ سَقْمِي
الأوزان	إِنَّنْ لَحُرُوفَ (مُسْتَفْعِلُنْ) فَحِبَاً (فَعِلُنْ) لُنْ حَاصَرَتْ (مُسْتَفْعِلُنْ) عُنُقِي (فَعِلُنْ)	يَا زَهْرَتُنْ (مُسْتَفْعِلُنْ) فَيَشِفَاً (فَاعِلُنْ) هِيَا أَصْبَحْتَ (مُسْتَفْعِلُنْ) سَقْمِي (فَعِلُنْ)

¹ المرجع نفسه، ص: 249.

² المرجع نفسه، ص: 262 ص 263.

³ محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط01، بيروت لبنان، 2004، ص: 57.

⁴ الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط03، القاهرة، 1994، ص: 39.

⁵ محمد ناصر، الشعر الجزائري، مرجع سابق، ص 261 ص 262.

⁶ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 271.

البیت 02	تَفَجَّرِي غَضَبًا فِي الْأَرْضِ وَانْتَشِرِي	قَصَائِدًا مِنْ هَيْبِ الْجَمْرِ وَالْحِمَمِ
الكتابة العروضية 02	تَفَجَّ جَرِي غَضَبٌ فَلِ أَرْضٍ وَتُنْشِرِي	قَصَائِدُنْ مِنْ هَيْبِلْ جَمْرٍ وَلَحْمٍ مَم
الأوزان	تَفَجَّجَرِي (مفاعِلُنْ) غَضَبُنْ (فعلُنْ)	قَصَائِدُنْ (مفاعِلُنْ) مِنْلَهِي (فَاعِلُنْ)
	فَلَا رُضُونْ (مُسْتَفْعِلُنْ) تَشِرِي (فعلُنْ)	بَلْجَمْرُولْ (مُسْتَفْعِلُنْ) جَمَمْ (فعلُنْ)

من خلال هذا المقطع الذي تحدث الشاعر فيه عن نظرتة ومشاعره للكلمة والحرف وما لهما من دور في حياة الشاعر، فكانت حبس الكلمة وكتمها ككتم الروح ما يثير غضبه ويزيده شغفا ومحبة للكتابة يدفعه للتعبير عن عمق مشاعره لهذه اللغة بأصواتها الشعرية الرقيقة رقة الزهر ودلالاتها العميقة والمتأججة كلهيب الجمر والحمم، فقد استعمل الشاعر بحر البسيط في الكثير من المواضع للتعبير عن مشاعره وعن انتمائه وعن تحرره وتحديه. وفي النموذج الذي عرضناه كان زحاف الخبن الذي أصاب وجوبًا (فعلُنْ) في العروض، و(فعلُنْ) المقطوع في الضرب الثاني وفي تفعيلة (مفاعِلُنْ) دون أن يختل الوزن أو تكسر التراكيب مما سهل نقل الفكرة وبروز الإيقاع بشكل مناسب.

ومن ضمن استعمالات بحر البسيط عند الشاعر محمد الأخضر سعداوي ما نجده من خلال تحليل المقطع الآتي من قوله:

مدد جراحك واعبر جسرها الآنا واشدد أنينك أبداع منه الحانا
الشعر أكبر من إحياء خاصة أو لعق أحذية نيساها آنا¹

البیت	الصدر	العجز
البیت 01	مدد جراحك واعبر جسرها الآنا	واشدد أنينك أبداع منه الحانا
الكتابة العروضية 01	مدد جراحك وعبر جسرها آنا	واشدد أنينك أبداع منه الحانا
الأوزان	مدد جراحًا (مُسْتَفْعِلُنْ) حَكُوعُ (فعلُنْ)	واشدد أنين (مُسْتَفْعِلُنْ) نُكَّابُ (فعلُنْ)
	بُرْجَسْرَهْلُ (مُسْتَفْعِلُنْ) آنا (فعلُنْ).	دَعْمِنْهَالُ (مُسْتَفْعِلُنْ) حَانَا (فعلُنْ)
البیت 02	الشعر أكبر من إحياء خاصة	أو لعق أحذية نيساها آنا
الكتابة العروضية 02	أششعر أكبر من إحياء خاصرتين	أو لعق أحذيتين نيساها آنا
الأوزان	أششعْرَاكُ (مُسْتَفْعِلُنْ) بَرْمُنْ (فعلُنْ)	أولَعْقَاخُ (مُسْتَفْعِلُنْ) ذَيَّتِنْ (فعلُنْ) نَيْسَاها
	إِيْحَاءُخَا (مُسْتَفْعِلُنْ) صِرْتَيْنْ (فعلُنْ)	(مُسْتَفْعِلُنْ) آنا (فعلُنْ)

ففي حديث الشاعر عن تجاوز الألم والمعاناة، عن طريق دعوته إلى البوح بالكتابة ما يشجع بذلك على تحويل الجراح إلى إبداع فني بقال شعري أين تتلاقى رسالة الشعور باللغة المعبرة والموحية، فالشعر من خلال التعبير يعبر عن التجارب الشخصية السلبية، والتعبير عنها بشكل فني يجسد المشاعر بشكل أعمق وأجمل.

¹ محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب، مصدر سابق، ص: 15.

ولما بحر القصيدة هو الآخر ميزان لهذه المقطوعة والذي يعرف بمكانته في التبسيط وفتح امكانية للاسترسال والنظم لدى الشعراء خاصة «في لموضوعات التي تتطلب بطبيعتها الوقفة الطويلة، والنظرة المتأنية والنفس الطويل، إضافة إلى ما توحى به موسيقاه من بساطو وطلاوة¹»؛ والذي نجده حاضرا في عديد من القصائد كذلك عند الشاعر محمد الفضيل جقاوة²، ومن مثل قصيدته "كيف السلو؟؟" وهو يبتش شكواه وأشواقه وهو في حالة من الحزن والشوق تجاه فراق زوجته، فجاءت دموعه مشكلة قصائدا تعبر عن حزنه، وتمثل له لحظة الفراق في كل قافية تنبع من ألم يقول:

مَنْ تِي سَوَاكِ يَصُوعُ الدَّمْعُ قَافِيَتِي حُزْنًا عَلَيْهَا وَهَمِي الْغَيْمُ أَشْوَاقِي
يَا نَبْضَةً سَكَنْتَ قَلْبِي وَأُورِدْتِي يَوْمَ الرَّحِيلِ هَمَّتْ تُبْكِيكِ أَحْدَاقِي²

العجز	الصدر	
حُزْنًا عَلَيْهَا وَهَمِي الْغَيْمُ أَشْوَاقِي	مَنْ تِي سَوَاكِ يَصُوعُ الدَّمْعُ قَافِيَتِي	البيت 01
حُزْنًا عَلَيْهَا وَهَمِلَ الْغَيْمُ أَشْوَاقِي	مَنْ تِي سَوَاكِ يَصُوعُ دَمْعُ قَافِيَتِي	الكتابة العروضية 01
حُزْنًا عَلَيَّ (مُسْتَفْعِلُنْ) هَاوَتَهُ (فَاعِلُنْ) مَلْعِمًا شَنْ (مُسْتَفْعِلُنْ) وَأَقِي (فَعْلُنْ)	مَنْ تِي سَوَاكِ يَصُوعُ (فَعْلُنْ) عُدْ دَمْعًا (مُسْتَفْعِلُنْ) فَيَتِي (فَعْلُنْ)	الأوزان
يَوْمَ الرَّحِيلِ هَمَّتْ تُبْكِيكِ أَحْدَاقِي	يَا نَبْضَةً سَكَنْتَ قَلْبِي وَأُورِدْتِي	البيت 02
يَوْمَ رَحِيلِ هَمَّتْ تُبْكِيكِ أَحْدَاقِي	يَا نَبْضَةً سَكَنْتَ قَلْبِي وَأُورِدْتِي	الكتابة العروضية 02
يَوْمَ رَحِيلِي (مُسْتَفْعِلُنْ) لِهَمَّتْ (فَعْلُنْ) تُبْكِيكِ أَحْ (مُسْتَفْعِلُنْ) دَاقِي (فَعْلُنْ)	يَا نَبْضَةً سَكَنْتَ (فَعْلُنْ) قَلْبِي وَأُورِدْتِي (مُسْتَفْعِلُنْ) رَدِي (فَعْلُنْ)	الأوزان

إن ما يحققه الوزن من إيقاع يجعل تأثيرها على المتلقي عميقا، فتواتر الأوزان وتدافعها مع بعض أو اشتراك أصواتها، تجعلها تنساق مع الصوت وفق شعوره فيرى فيها صورة عن ذاته في أحزانه وأفراحه على نحو بحر الكامل وبحر البسيط الذين جمعوا بين المواقف المختلفة وهذا التنوع والتعدد في المواضيع واختيار الأوزان المناسبة يدفع بالشعر لتحقيق أسمى غاياته من مواضيع هامة وهادفة، تعبيرية وشعورية، لتكتمل الدلالة بكمال البحر والوزن وببساطة التراكيب، فميول الشعراء إلى هذه البحور يوحى بالجدية والخبرة في التعامل مع اللغة في تراكيبها وتركيباتها المختلفة، فالحاجة أقوى لاتساع التعبير في قالب موسيقى يراعي ويلبي هذه الحاجة.

¹ محمد ناصر، الشعر الجزائري، مرجع سابق، ص: 262.

² محمد الفضيل جقاوة، وعلى الأعراف أشواق، مصدر سابق، ص: 154.

كما يأتي بحر المتقارب بنسبة أقل منهما ودونه بحر الرجز في مواقف متباينة غير محدودة يغلب عليها حاجة الموقف في نظم الأوزان مما جعلها تأتي متناسبة وتحقق شعرية إيقاعية وأسلوبية؛ وفي "ختام الحكايا" لمحمد الأخضر سعادوي:

لِصَوْتِكَ
هذا الذي لست أدري
أسميه سَحْرًا
أسميه عِطْرًا
ندى قد تَسَلَّلَ والنَّسَمَاتِ
بساعة فَجَرَّ
لصوتك.. آه لصوتك
أيعدو لصوتك عزف الربيع
على ذبذبات الوجود ال...مُعَيَّ¹
لِصَوْتِكَ هذا الذي لست أدري
لِصَوْتِكَ هَآذِلٌ لَدَيْ لَسْتُ أَدْرِى
البحر: من المتقاربِ
لِصَوْتِ كِهَآذِلٌ لَدَيْ لَسْتُ أَدْرِى
فَعُولٌ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
أُسْمِيهِ سَحْرًا أُسْمِيهِ عِطْرًا
أُسْمِ مِنْهُ سَحْرُنْ أُسْمِ مِنْهُ عِطْرُنْ
أُسْمِي هِسْحَرُنْ أُسْمِي هِعِطْرُنْ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
نَدَى قَدْ تَسَلَّلَ والنَّسَمَاتِ
نَدْنُ قَدْ تَسَلَّ لَلْ وَنَسَمَاتِي
نَدْنَقْدُ تَسَلَّلَ لَوْنَنَ سَمَاتِي
فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُنْ
بِسَاعَةِ فَجَرٍ لِصَوْتِكَ آهِ
بِسَاعَتِ فَجَرٍ لِصَوْتِكَ أَهْنُ

¹ محمد الأخضر سعادوي، لا شيء أغرب، مصدر سابق، ص: 65، ص: 66.

بِسَاءٍ تَفْجَرُ لَصَوْتِ كَأَهْنٍ
فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُ
أَيَعْدُو لَصَوْتِكِ عَزَفَ الرِّبِيعِ
أَيَعْدُو لَصَوْتِكِ عَزَفَ رِبِيعِ
أَيَعْدُو لَصَوْتُ كِعَزَفَ رِبِيعِ
فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُ فَعُولُ

ومن الانزياحات الإيقاعية التي نجدها من خلال استعمال شعر التفعيلة لدى الشعراء ما نجده من مزج التفعيلات وتداخلها، على نحو ما نجده في قصيدة للشاعر أحمد حمدي بعنوان أحاديث الفقراء والتي جاءت على ثلاثة مقاطع كالتالي:

القنديل	الرفض	المخاض	ضياء
أتيت رغم الليل!	رفضت أن أكون	الليل في قرينتنا	وطلع النهار؛
وعالم الدمار،	في معمل السلاحف	كخيمة سوداء.	فانبجس الورد،
وهذه الأشباح،	أفيون	اله غاب ،	وغنت الأطيوار،
والبخور.	رفضت أن يجري	يحجب الضياء	وركض الأطفال
حديقتي كانت،	لساحة النسيان	وتملأ الفضاء	في الشارع،
وكنا حولها ندور.	جبان.	بقهقهاته المجنونة الرعناء.	والساحات؛
وكانت السلاحف	وطغمة السلطان،	و زحف الرفاق؛	تحت زخة الأمطار ¹ !
حاقدة.. تقاوم؛	والأذنان.	في قريني كالنهر،	
عند انفجار الزيت في	رفضت	بينون قوس النصر	
القنديل	ما قننه الطغاة		
قذيفة.. قذائف	والحكام،		
	وهذه الأحكام.		

هذه القصيدة التي أمامنا لا تمتثل أسطرها إلى وزن محدد وهي من الشعر الحر فالقصيدة الأولى تتسم بالحرية في الوزن وتعتمد على تنقلات إيقاعية غير ثابتة، كما نجد تنويعات بين السطور، لكن غالباً ما نجد تكراراً لجزء من الإيقاع بشكل غير منتظم، ما يجعل الوزن مرناً ويعتمد على النفس الشعري للقصيدة.

¹ المصدر السابق، ص: 63 إلى غاية ص: 66.

في "المقطع الثاني" يظهر أيضا أن القصيدة تعتمد على التنقل بين الجمل القصيرة والطويلة ما يخلق إيقاعا مختلفا من مثل "طلع النهار/ فانبجس الورد" ما يظهر تباينا في تركيب الجمل وأثر إيقاعي بارز.

وفي المقطع الثالث نفس الشيء نجد حرية في التعامل مع الإيقاع على سبيل المثال جملة " الليل في قريتنا كخيمة سوداء" وهي جملة طويلة لا تتبع وزنا ثابتا، وتستمر في الاتجاه نفسه مع باقي الأسطر، حيث تتداخل الجمل الطويلة والقصيرة دون قيود.

فالجمل القصيرة تحدث وقفات تبطئ الإيقاع، بينما الجمل الطويلة تسرع من الحركة الإيقاعية؛ ويظهر التكرار في بعض الأسطر من مثل (كانت..) (قذيفة/ قذائف)، (رفضت)؛ ما يخلق إيقاعا موسيقيا يعزز من قيمة المعنى ويعطي تأثيرا خاصا على الذهن في الاسترجاع ما مضى من خلال ما كان وفعل الصورة والتلقي من خلال فعل الرفض؛ فيجعل القارئ يشعر بحجم الرفض والغضب المستمر.

من الميزات الصوتية التي نجد لها بعدا في هذا التشكيل الموسيقي ما يتضح من خلال التباين الصوتي، فالشاعر استخدم حروفا مختلفة في النهايات ما أحدث تباينا واضحا، ومن ذلك الوقف عند حدود الحروف القوية من مثل ما نجده في كلمة " الرعاء" هذه الكلمة التي شكلت إيقاعا متسارعا ومختلفا في الجملة بعد أن كان الإيقاع بطيئا؛ ما حقق حركية وتنوعا.

إن القصيدة تقدم صورة شعرية قوية عن الثورة والصراع، مع الانزياحات الإيقاعية التي تعكس التوتر العاطفي والشعور بالمقاومة، وكأنها معركة تمثل الرفض والتحدي ضد الظلم والطغاة، وتعبيرا عن مقاومة مستمرة لتحرير الذات والمجتمع من القيود المفروضة عليه، وتأتي الرموز (القنديل، كرمز للضوء لكنه في هذا السياق يظهر في لحظة انفجار الزيت مما يعني انقطاع الضوء، وبالتالي تدمير للسلام والسكينة، كما يمثل التحول أو الأمل المفقود؛ و "الرفض" الذي يتجلى كمحور مركزي للقصيدة لإعلاء صوت المقاومة ي مواجهة الطغاة، وهو دال القوة ضد الجبر والاستسلام والخضوع؛ عن دال المخاض وضيء فيفهمان كرمزية لعملية الولادة الجديدة أو الخروج من الظلمات نحو النور، فالمخاض يمثل الصراع والولادة في الوقت نفسه، بينما الضياء يمثل الأمل والنور الذي ينبثق بعد مرحلة من العتمة، أما "السلاحف" التي جاء بها والتي تشير إلى البطء والمقاومة الصامدة والتحدي للأقدار، (حاكمة) وتقاوم، مما يعني المقاومة رغم التحديات) لتمثيل الانكسار والانتظار قبل الوصول إلى النور والتحرر، ولكن في ظل وجود الصراع الداخلي ينبثق الأمل في المستقبل عبر صور إيجابية ماثلة في (النهار، الورد، الأطفال)، كما تمثل "زخة الأمطار" دلالة النقاء والطهر، مما يحيل إلى التغيير والإصلاح الذي ينتظر بعد معركة المقاومة.

فالالتزام بالبحور والأوزان الشعرية في الشعر العربي يمثل عنصرا فنيا أصيلا يعكس عمق الصلة بين الشعر العربي وتراثه الموسيقي، ومع ذلك فإن الشعر المعاصر أعاد تشكيل هذه الأوزان وابتكر استخدامات جديدة لها، على نحو الالتزام الجزئي أو كسر القوالب التقليدية مما يتيح المجال أن يكون النص معبرا عن هموم العصر وتعقيداته، وقد استثمر الشعراء الإيقاع الداخلي للنص على حساب الخارجي، وهذا التنوع في الاستخدام يعكس غنى الشعر المعاصر وقدرته على مواكبة التحولات الاجتماعية والفكرية المعاصرة.

إن الملاحظ من خلال استعمال الشعراء الثلاثة لأنماط مختلفة وتوزعها بين الشكل التقليدي والأنماط الحديثة تتيح مجالاً أوسع للتعبير عن الذات الشاعرة، وعن القلق الوجودي، والبحث عن الحرية كمتنفس وفضاء للتعبير، وتعكس بأسلوب خاص التحولات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي تجسدها فكرة الانتقال وعدم الثبات. وعليه نجد في الكثير من النماذج الشعرية لهؤلاء الشعراء من احتكم للصوت بدل الأوزان، وهي ظاهرة شعرية حديثة أو حديثة على نحو ما كان في قصائد النثر التي تركز على عنصر اللغة والتكرار الصوتي والتوليفات الموسيقية التي تحدث موسيقى خاصة كالتكرار والجناس والتنويع في الجمل بين القصر والطول وهو بهذا يضيف تواصل حسي وعاطفي مع القارئ.

القافية (Rhyme).

تعتبر القافية من ضمن العناصر الموسيقية بل الهامة في بناء النص الشعري بفضل تناغمها وانسجامها الذي يجلب القارئ بالنظر إلى القصيدة الخليلية، فقد تجاوزت وظيفة القافية الإيقاعية إلى أدوار دلالية ورمزية عميقة، تسهم في توجيه المعاني وتكثيف التجربة الشعرية، هذا المكون الإيقاعي بالرغم من محاولات الرفض الذي طالته باعتباره يحد من إبداع الشعراء المعاصرين ويقيّد من إيصال أصواتهم، إلا أن الالتزام به بات مهمة الكثير منهم حرصاً على التراث، فمع ظهور الشعر العربي المعاصر، شهدت القافية تحولات ملحوظة نتيجة للتغيرات الفكرية والجمالية التي صاحبت تطور الأشكال الشعرية وتفاعلها مع متطلبات العصر.

تأتي هذه الدراسة لتكتشف دور القافية في الشعر العربي المعاصر من خلال تحليل بعض النماذج الشعرية تعكس التنوع والتجديد في استخدام وتوظيف القافية، عن طريق ربط هذا المكون بالبنية الإيقاعية والدلالية للنصوص لإبراز مدى قدرة الشعراء الثلاثة على المواءمة بين التجديد والحفاظ على الإرث الفني.

نجد على سبيل المثال في قول الشاعر أحمد حمدي:

ثلج على الصحراء؛ أو طيف؟	يحتد في غلوائه الصيف
وتجف في أبعاد موسمهم!	جثث الزهور؛ يلفها الخوف
وكأنما الأيام عاصفة	هوجاء؛ من أعدائها الضيف
تحتاج؛ تعوي في جهامتها	وقد اعتراها الضر؛ والحيف!
من أين أبدأ؟ من جراح هوى	أم من بقايا هدها العسف؟ ¹

القافية في هذا المقطع الشعري تأتي منتظمة وفي شكل تسلسلي موحد في نهاية الأبيات، مما يوحي بتعلق الشاعر بالشعر الكلاسيكي بموسيقاه، فتأتي الكلمات (الصيف؛ الخوف؛ الضيف؛ الحيف؛ العسف) بحرف روي ممثل في الفاء كرابط مشترك بين الأبيات، مع التزام بحركة السكون في نهاية الكلمات، مما يصنع إيقاع واضحاً وموسيقى خارجية مميزة؛ كما تتسم القافية بالانتظام والتكرار في مقاطعها.

¹ المصدر السابق، ص: 381.

وقد أتت القافية مقيدة بحرف الروي (الفاء الساكنة) وهذا السكون النهائي الذي يضيف إحساسا بالثبات والتوقف، أو النهاية والحتمية مما يعمق شعور الانغلاق أو التوقف وهو ما ينسجم مع موضوع الجفاف والألم الذي يعبر عنه النص وكذا الثبات في وقت المعاناة، فعلى الرغم من أن النص يظهر إلتراما واضحا بنمط تقليدي للقافية، إلا أنه يبرز خصائص تدل على الجدة والتجريب، فنجد توسيع لدور القافية دلاليا، بحيث إن القوافي لا تمثل أصوات متكررة بل تحمل دلالات ثقيلة تزيد المعنى الشعري قوة، وكل كلمة في نهاية البيت تعكس حالة التوتر والعنف الداخلي الذي يتماهى مع أجواء النص؛ كما نجد أن هناك تفاعل للقافية مع الصورة الشعرية على نحو (ثلج على الصحراء) و(جثث الزهور) مما يجعلها جزءا من بناء النص الكلي، كما تمنح القافية حركية للنص بالرغم من ذلك الانتظام، فنجد انسيابية في الأفكار وكأنها متلاحقة من وصف الطبيعة إلى التأمل الوجودي، فتجعل القارئ يعيش جوا مشحونا بالتوتر والاضطراب وهو ما يتناسب وموضوع القصيدة، فالإضافة التي نجدها في النص تكمن في قدرة الشاعر على الجمع بين القافية التقليدية والصور المبتكرة حيث كسر النمطية بمفردات تحمل بعدا حدثيا في السياق. ونجده في نص آخر ينوع في القوافي في مثل:

أتيت أحمل أوجاعي بملء فمي	من كل رابية، من كل محتشد
حتى تمرست؛ بالآهات والألم	كل الخناجر، غدرا، مزقت شفتي
ولا القصائد، إن كانت من الكلم	فلا الغناء؛ يطيب الآن رائعه
يا من يراقص أوجاعا؛ من السأم	إني أراقص أوجاعي وأرفضها
يا زهرة في شفاهي أصبحت سقمي	إن الحروف حبال حاصرت عنقي
قصائدا من لهيب الجمر والحمم ¹	تفجري غضبا في الأرض وانتشري

كما يعتبر التكرار أحد الآليات الإيقاعية التي يلجأ إليها الشاعر المعاصر لتوليد إيقاع نصه وإيمائه، وتعتمد القصيدة في بنيتها اللغوية على التكرار في بعض العبارات (أوجاعي) مما يضيف ثقلا عاطفيا ويعزز فكرة الألم المتواصل، كما أن البنية السردية تقترب من التعبير الذاتي أو المونولوج الداخلي حيث كان التعبير عن المشاعر بشكل حميمي وعميق، فالقصيدة تعبر عن صراع داخلي بين الألم والرفض، وهذا التغير في أصوات القافية يدل على التوتر النفسي والتقلبات الداخلية للذات، (فمي، الألم، الكلم، السأم، سقمي، الحمم) فالروي "ميم" مستمدة من شعور ألم والمعاناة، وقد أشبعها بالياء في بعض الأبيات (فمي، سقمي، وكأنها ياء تنفيس بتلك الحركة (إطلاق)، في حين اكتفى بالوقوف على الساكن في (الألم، الكلم)، فهذا الانتقال بين المد (الميم + الياء) والسكون يمنح النص حركة موسيقية مرنة تخدم تنوع الحالات الشعورية، مفقدا عبر عن معاني مكثفة مرتبط بالألم والاحتجاج في عبارات كالألم والسأم والحمم، في حين استخدم عبارات لتعزيز المفارقة من مثل "سقم" فكانت الزهرة بصورتها تحولت من رمز للجمال إلى رمز للسقم مما يعكس توظيفاً رمزياً للواقع أين يجتمع الجمال بالوجع. ما يضيف تنوعاً موسيقياً بينما الصور التي تأتي في النص

¹ المصدر نفسه، ص: 271.

تعكس تجسّدات الألم والصراع الذي يعيشه بعمق، وهو يصف رحلة شعورية صعبة بين المعاناة والرفض، في البيت الأول نجد أن القافية منتظمة نوعاً ما بين "فمي" والألم مما يخلق نواع من التوازي الصوتي الذي يحيل إلى موضوع القصيدة. ومن القوافي نجد محمد الأخضر سعداوي ينوع في أصوات قوافيه من مثل قوله:

بين المسافة والمسافة رحلة	مجهولةً ومعالمٌ تتبدّد
بيم المسافة والمسافة يا أنا	فيم الضياع وفيهم عمري يحمد
فيم الحقائق تحتسي أيامنا	وتخوننا الساعات ثفلتها اليد ¹

تبدأ القافية الأولى بتوازن صوتي "تتبدد" و"يحمد"، حيث يكون هذا التكرار الصوتي أو التوالي محملاً بدلالات حول الفراغ والضياع، بداية برسم صورة التشتت وعدم الاستقرار، ثم الانطفاء أو التهالك، لتتحول القافية مع البيت التالي إلى نوع من الضغط الصوتي أين ترتبط بكلمة ثفلتها اليد مما يعكس نوعاً من التشتت الصوتي الذي يوازي حالة الشاعر النفسية المتأزمة.

القافية في هذا النص أتت مطلقة أين كان حرف الروي (الدال) مضموماً ساكناً، مما يعطي انسيابية موسيقية مستمرة، كدال عن عدم الثبات التي تتوافق وفكرة الضياع والتبدد، كما أن القافية المطلقة تمنح النص شعوراً بالاستمرارية والتواصل مما يتناسب وزمن الرحلة التي تكون بين المسافة والمسافة، فالطفرة التي أتت بها الموسيقى في هذا الكيان تكمن في المزج بين الجمالية الموسيقية والانفتاح على حركة غير مستقرة. وفي قوله:

للبوح أزمنةً تُباغث كالفرح	ومواكبٌ من ياسمينٍ مُنفّتح
وأنا الذي هذا المساء سأحتلي	من مرمر الصمت البيان ليتّضح
قدعي خيوط الحزن تنكث غزلها	ما أضيّق الزمن الملازم للفرح ²

فنجد القوافي من خلال كلمات (منفتح، يتضح، للفرح)، ما يعزز تناغماً موسيقياً يبرز التوتر الحاصل بين الظلام (الحزن) والفرح، وذلك عبر استعارات مكثفة للزمن والبناء اللغوي، عن طريق التلاعب بالقوافي والرموز مثل الياسمين والصمت أين يعكس البحث عن التوازن بين الداخل والخارج، بين البوح والكتمان، وبين التمتع باللحظات السعيدة مع فهم أن هذه اللحظات ضيقة...

يظهر في النص حرف الروي ممثلاً في الحاء بحركة السكون معناه (قافية مقيدة) ما يضيف على النص إحساساً بالثبات والنهائية، مما يتناغم والطابع التأملي للنص، وعلى الرغم من كون القافية موحدة في السكون وفي الروي، إلا أن المعاني مختلفة فالكلمات تعبر عن التحول من الانفتاح إلى الوضوح ومن تم الفرح، مما يعكس التدرج الشعوري.

¹ محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب... (شعر)، ص: 35.

² المصدر نفسه، ص: 85.

ومن نماذج محمد الفضيل جقاوة ما نراه في قوله:

حين أراك يرقص القلب المعنى فرحا وتزرع البسمة في أفقي المغشى ترحا
حين أراك يزهر الحلم يرف الأمل وتكبر الأشواق يخضر الحنين الأول¹

نجد هذا المقطع ينبض بالحركة والإيقاع الرقيق من خلال التكرار الصوتي في الجمل من مثل "فرحا" "ترحا" "الأمل" الأول، هذا التوازي بين الكلمات يعزز من عمق المشاعر، وفي تكرار حرف الراء في العديد من الكلمات (يرقص، زرع، يزهر) يضيفي على النص تشكيلا موسيقيا يعزز فكرة كون المشاعر تتكرر وتتجدد مع كل لحظة يلتقي فيها الشاعر مع محبوبته، فالقافية في البداية استهلها بالحاء منونة بحركة الفتح ومرفقة بألف وصل، وبعد ذلك أتت بلام مكسورة متبوعة بحركة شدة بمعنى من المطلقة إلى المقيدة، وقد أتت منسجمة مع الشعور بداية مع شعور الانطلاق والفرح، ثم استقرار الحنين والنهية العاطفية العميقة؛ وفي قوله:

باحث عيونك بالي كتم الفم وتلت دموعك أسطرا تتضرم
فلما تحببني ما بقلبك حاسرا؟ أنثر عواطفك الشجية تعلم
قد كنت في فجر الطفولة عاشقا بالمجد في لجج المعامع أحلم
ليث يصد الغاصبين عن الحمى ويهلهل الأشعار ساعة يقدم²

تتبع القصيدة قافية موحدة في أبياتها من خلال كلمات (تتضرم، تعلم، أحلم، يقدم)، حيث تنتهي بحرف الروي (ميم) متبوعا بحركة الكسر الممدود بحرف متحرك، فكانت مطلقة وبالرغم من كون القافية تحافظ على النمط التقليدي المتسق، إلا أن الكلمات المنتهية بها تحمل دلالات متعددة تعكس تطور دلاليا وتنوعا في الصور الشعرية بالقصيدة، فتتضرم تعبر عن الألم والانفعال في العواطف، في حين كلمة (أحلم) تعبر عن الرؤية والطموح، و(يقدم) تحيل إلى معاني البطولة والتقدم، هذا التفاعل بين الحركة الصوتية للكسر والفتح يمنح انسيابية متوازنة تتماشى مع المعاني المتدفقة، كما أن الجمع بين (تتضرم- تعلم) يعطي بعدا دلاليا عن التوتر العاطفي بين الكتمان والبوح؛ بينما (أحلم- يقدم) تشيران إلى رؤية ذاتية للحياة والمجد، مما يحقق انسجاما صوتيا ودلاليا.

لقد برزت القافية كعنصر موسيقي وجمالي في بنية القصيدة، محققة إيقاعا متناسقا يعزز من تأثير النص الشعري ويمنح القارئ تجربة صوتية ذات طابع خاص.

كما أن القافية بأنواعها كانت مطلقة أم مقيدة لعبت دورا في تحديد إيقاع النص مما ساهم في تفعيل المعاني وتدعيمها، بربط الأفكار والصور الشعرية بشكل متسق، بحيث تعزز القوافي المطروحة الإحساس بالانتظام الشعري والتقليد

¹ محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات، مصدر سابق، ص: 08.

² محمد الفضيل جقاوة، على الأعراف أشواق، مصدر سابق، ص: 85.

الأدبي الذي لا يزال يحتفظ بجاذبيته في الشعر المعاصر، وفي الوقت ذاته أتاح التجريب في القافية والتنوع خصوصاً في النصوص التي كانت القافية مطلقة مساحة للتجديد والابتكار مما أضاف للنص أبعاداً فنية ودلالية جديدة. فلم تقتصر أهمية القافية في الموسيقى بل حتى مقدرتها على التأثير في الإحساس العام للمحتوى الشعري وتداخلها مع البنية المعنوية للنص، مما يسهل من تعبير الشاعر عن مشاعره وأفكاره بالقافية، حيث يمكن تكثيف الدلالة العاطفية التي يحملها النص، كما كان التعبير عن معاني (الفرح والألم والحنين والتأمل...) بما يتماشى وموضوعات القصائد.

فالقافية تمثل عنصر وصل بين التراث الشعري وبين التجديد، وهي عنصر ثابت يعكس التزام الشاعر بالعناصر الأساسية للشعر العربي بينما تقدم القافية في نفس الوقت مرونة تتيح لها استيعاب عناصر التجديدي وتوسيع أفق التعبير الشعري، وهذا يعكس تحول الشعر المعاصر إلى لغة أكثر انفتاحاً وتعبيراً، مما يجعل القافية أداة أساسية في خلق التوازن بين الأصالة والحداثة، بمختلف أنواعها وتسمياتها حتى باعتمادنا للجملة الشعرية في الخروج عن القواعد الشكلية المتعارف عليها.

ثانياً: الموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلي):

تمثل الموسيقى الداخلية في الشعر المعاصر أحد أبرز الظواهر الجمالية التي تسهم في إثراء التجربة الشعرية وتعزيز بنيتها الفنية، وقد ظهرت الموسيقى الداخلية كاستجابة للبحث عن بدائل جديدة تغني عن الإيقاع التقليدي للأوزان الشعرية مما فتح المجال أمام عناصر أخرى كالترداد لإثراء البنية الإيقاعية للشعر، فمع التحولات التي شهدتها القصيدة برز التكرار كأداة رئيسة في خلق هذا الإيقاع الداخلي، متجاوزاً دوره التقليدي كعنصر صوتي ليصبح تقنية تعبيرية ودلالية، لا يقتصر على إعادة الكلمات أو الجمل أو العبارات بل يمتد إلى استحضار الصور والأصوات، مما يخلق إيقاعاً متدفقاً يتناغم مع بنية النص العاطفية والفكرية.

وباعتبار أن التكرار يبرز لنا حالة من التداعي الشعوري والتوتر الداخلي مسهماً في استحضار عوالم متعددة المعاني والصور التي تتقاطع داخل النص، لكون التداعي كعملية نفسية وفنية يجعل التكرار أداة لتكثيف الدلالة، حيث تتوالى الأفكار والمشاعر بطريقة تعكس الانفعالات الداخلية للشاعر، أما التوتر فهو ما يولده هذا العنصر من شعور بالتوقع والترقب لدى القارئ، إذ يربط بين الوحدات النصية ليشكل وحدة عضوية متماسكة تبنى على الإيقاع الداخلي المتولد من المتكرر؛ بالإضافة إلى هذا يثير استخدام التكرار في الشعر إشكالية تتعلق بمحدود تأثيره الإيجابي والسؤال عن دوره في تعزيز الموسيقى الداخلية للنص دون أن يتحول إلى نمطية أو إسراف يفقد النص حيويته، وقد يضعف النص الشعري، فكيف يمكن للشاعر أن يحقق هذا التوازن؟ وهل يستطيع هذا العنصر أن يحل مكان الإيقاع الخارجي التقليدي، أم أن دوره يظل مكملًا لعناصر أخرى تسهم في الموسيقى الكلية للنص؟ وما العلاقة بين التكرار كمصدر للتداعي الإبداعي وبين دوره في تصعيد التوتر الشعري؟ وهل يظل التكرار عنراً مساعداً للموسيقى الداخلية، أم يمكنه أن يحل محل الإيقاع الخارجي؟

وعليه تسعى الدراسة في هذا المبحث لتحليل دور التكرار في إنتاج الموسيقى الداخلية من خلال بعض النماذج الشعرية مع التركيز على مظاهره ووظائفه الدلالية والجمالية، إضافة إلى استكشاف علاقته بمفاهيم النداعي والتوتر. فإذا كان «تكرار وحدة دلالية في اللغة الشعرية الدارجة لا يغير من علاقة الرسالة بل ينتج بالأحرى أثر حشو وخرق نحوي وخيم وعلى كل حال فإن الوحدة المكررة تضيف معنى آخر القول، فإن الأمر يختلف في اللغة الشعرية، إذ هنا تكون الوحدات غير قابلة للتكرار، أو بصيغة أخرى لا تظل الوحدة المكررة هي هي، وهو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار¹»؛ بمعنى آخر التكرار في اللغة الشعرية يتجاوز وظيفته الإخبارية أو التوصيلية ليصبح أداة جمالية وعميقة، والوحدة المكررة في النص الشعري لا تظل ثابتة بل تتحول إلى عنصر متجدد يحمل معاني مختلفة في كل مرة يعاد فيه، هذا ما يجعل الشعر ليس مجرد وسيلة لإنتاج الإيقاع بل أيضا وسيلة لإعادة إنتاج المعنى وإثراء النص بتأويلات جديدة.

كما يرى محمد بنيس بأن: «تكرار الحروف والمفردات والتراكيب يخلص الشاعر من عناء إقحام أدوات الربط المختلفة، والتي قد تسم النص الشعري بالرتابة والجمود²». فالتكرار كوسيلة أسلوبية في الخطاب الشعري نجده «ماثلا في الموسيقى يدعم تواترها وحركتها الإنسيابية كما تعتمد عليه نظرية القافية بشكل أساسي في الشعر³» مما يسهل حركة الإيقاع وتنظيم موسيقاه، يمكن أن لا تتماثل في الأوزان الهيكل الخارجي فتتجسد في البنى الداخلية والتراكيب الداخل نصية. ونجد في نصوص الشعراء ما يبرز هذه الظاهرة ويعزز قيمتها على نحو أحمد حمدي ولكن

إنني في حمأة اللهب

حذار.. حذار

ويّ جذوة العرب

حذار.. حذار⁴

سقط الإقطاعي:

دم..دم.. دم

¹ جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط02، الدار البيضاء- المغرب، 1997، ص: 81

² محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي، ط02، المغرب، دون تاريخ، ص: 175.

³ عبد اللطيف حني، نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجاً، العدد 4، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، كلية الآداب واللغات، مارس 2012، ص07.

⁴ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 82.

العدل..العدل

سقط الظلم!¹

أين يتجلى التكرار بوضوح من خلال كلمتي: حذار "حذار" وهذا التكرار ليس مجرد تكثيف إيقاعي إنما هذا ما يسهم في بناء مشهد مفعم بالتحذير، مما يعزز الانطباع بأن هذا الوضع الذي يتحدث عنه الشاعر يتطلب الحذر والانتباه المستمر، كما يعمل على تكثيف الدلالة بضرورة الحذر الشديد سواء كان تهديدا خارجيا أم صراعا داخليا، فالتكرار يتسبب في تداعيات ذهنية تتركز حول الخطر والتهديد، وتخلق توترا داخليا في النص فكل مرة يتكرر فيها طلب الحذر تصبح المعركة أو التهديد أقوى وأكثر جدية، ويتبعه التأكيد على القوة الكامنة في الذات (وفي جذوة العرب) ومن التداعيات تلك الصورة الدرامية للنضال والمواجهة التي ترسمها عبارة (دم) المكررة، مما يجعل القارئ يعيش حالة الصراع التي يعبر عنها الشاعر، فتنتقل الحالة من التحذير إلى الفعل (كما في سقوط الإقطاعي والظلم) ما يبرز ذروة التوتر ثم لحظة الانفراج، وتكرر هذا السقوط تضعنا أمام لحظة الانتصار والعدالة عبر التكرار التوكيدي (العدل العدل)؛ إن هذا التكرار يظهر عنف اللحظة الثورية ويمنح النص طابعا خطابيا حماسيا يلامس القضايا الاجتماعية من مثل الظلم والاقطاع، ويرسخ القيم العليا ويدعو للتضحية والنضال فهو ليس تقنية تجاري الواقع الشعري بل أداة لبناء المعنى وتوصيل الانفعال؛ وفي قوله:

مرحبا أيتها الموت

عانقني الظل..

أسود كان

بعيدا عن الحب

كان الأوليمب

إلها مسافر

عندما فاجأته

رصاصات غجرية

سقط المطر

مرحبا..

مرحبا..

مرحبا..

في انبثاق الصباح؛

امتطيت جواد الرياح

¹ المصدر نفسه، 93.

وسافرت في وشوشات الأصيل

وفي نغمات الطيور

وغنيت:

يا مرحبا

أيتها الموت

إن شردت قيصرية

مني¹

يظهر التكرار هنا معززا الإيقاع ومؤكدا على القبول والتسليم بالفكرة المركزية للنص، فقد استخدم الشاعر التحية للموت ما يعكس مفارقة وجودية إذ يجمع الشاعر بين النقيضين الترحيب الإيجابي والموت كتفكير مغاير وهذه المفارقة توحي بنضج فكري وتقبل فلسفي لفكرة الموت باعتبارها جزءا لا يتجزأ من دورة الحياة، واستعمال "مرحبا" في الحالتين في الموت والترحيب وحتى الغناء يدل على قدرة الشاعر على تحويل الألم إلى جمال في أين تتجلى حقيقة الموت كرحلة روحية أكثر منه مأساوية، مما يمنحه طابعا متفردا وملينا بالتأمل من خلال توظيف الرموز والأساطير (الأوليمب) ذلك الجبل الذي كان مقر لآلهة عند الإغريق ما يضيف بعدا رمزيا أسطوريا للنص حيث يتم تصوير الحياة أو القوة العليا وكأنها مسافرة غائبة عن المشهد، مما يترك الذات في مواجهة القدر بمفردها، ما يضيف عليها عالما شعريا يمزج بين الحميمية والفلسفة؛ كما نجده في "أشهد أنني رأيت":

أشهد أنني رأيت أزهارا بلا مذاق؛

أشهد أنني رأيت أطفالا بلا أحداق؛

أشهد أنني رأيت أنهارا بلا عنوان؛

أشهد أنني رأيت تاريخنا من الأمطار والدخان؛²

فالنص الذي أمامنا يعتمد على تكرار عبارة (أشهد أنني رأيت) وهي استهلاكية من مطلع البيت وفي معظم الأسطر الشعرية، مما يجعلها المحور الرئيسي للنص، حيث تعبر عن الرؤية الذاتية للشاعر في مواجهة الواقع القاسي والمفكك، وتكرار هذه العبارة يزيد ويعتق الانطباع حيث إن كل شهادة تأتي تصبح تأكيدا جديدا على مأساوية المشهد، كما يسهم في ترسيخ المعنى فهو لم يكتف بعبارة واحدة مما يعني تعدي كونه مجرد شاهد بل شاهدا على الواقع بكل تجلياته وأحواله، مما يكسب النص بعدا توثيقيا، وكأنه يقدم شهادة رسمية على التحولات السلبية للدمار، من خلال إبراز التناقضات التي تجتمع في الوصف بصور شعرية نحو أزهارا بلا مذاق، وأطفالا بلا أحداق، مما يبرز عبثية الواقع وتشويبه، فالتكرار يخلق إحساسا متزايدا بالتوتر مع تقدم النص حيث تتراكم الصور السلبية التي تبرز

¹ المصدر السابق، ص: 171 ص 172.

² المصدر السابق، ص: 293 ص 294.

الخراب المادي والمعنوي، وتداعي الأفكار والصور بشكل عفوي مما يعكس اضطراباً داخلياً لدى الشاعر في محاولته التعبير عن المأساة.

ونجد الشاعر محمد الأخضر سعداوي في نصه:

إليها أسافر

وفيها أسافر

ومنها إلى كل هذي الدنا

إلى هففات المني

عشت طائر

سلام عليك أيا واحة فاتنة

سلام عليك إذا ما قُرُبْتُ

إذا ما بعدت

وجاوزت كل المسافات

والأزمنة

سلام عليك تُقْرُتُ!.. سلام¹.

إن عبارة (إليها أسافر/ وفيها أسافر/ ومنها) تعبر عن علاقة متشابكة ومتداخلة بين الذات والموضوع (الواحة الفاتنة) حيث تصبح الواحة مقصداً ومنطلقاً في الوقت نفسه؛ كما أن عبارة (سلام عليك) تبرز استمرارية التواصل مع الواحة أو المكان (الذي يشكل موطناً ومدينة للشاعر) حقيقة ومعنوية، فالسلام يبرز الطمأنينة والاحترام والارتباط الروحي، لقد برزت حالة من الحنين والارتباط العاطفي العميق، وهذا ما يضيف طابعاً موسيقياً ودلالياً مميزاً، فالشاعر لا يستخدم التكرار لمجرد الزينة اللغوية، بل لتعزيز الدلالة التي تدور حول الحنين والحب والارتباط العميق بالمكان، وجعل النص أشبه بمقطوعة موسيقية، كما يظهر التوتر بين القرب والبعد مما يجعل النص أكثر ثراءً وعمقاً على المستويين الفني والدلالي.

من خلال النص الآتي:

وها أنت في الموت حيٌّ

وفي الحي ميّتٌ

تموت لتحيا

وتحيا.. تموتُ

غداً يُزهرُ العمرُ.. قد

¹ محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب... (شعر)، مصدر سابق، ص: 17 ص: 18.

غداً يضحك الدرب.. قد

..وقد يحتسيك السكوت¹

إن التوتر الحاصل نتيجة التكرار والمتمثل في تناقض العبارات (في الموت حيّ) و(في الحي ميت) يعكس حالة من التوتر الدائم بين قطبين متضادين، ما يشير إلى أن الشاعر عاق في دوامة لا مخرج منها، كما يظهر التكرار في كلمات من نحو (تموت، تحيا، غدا، قد) والتكرار هنا ليس نمطياً بل يتخذ صيغاً مختلفة تتداخل فيما بينها، مما يعكس حالة التآرجح بين التناقضات، بين (الموت والحياة؛ الأمل والانتظار، الشك واليقين) وقد كانت عبارة تموت لتحيا وتحيا تموت تحمل دلالة فلسفية عميقة حيث يصبح الموت والحياة وجهين لعملة واحدة، مما يظهر التداخل الجدلي بينهما ويعبر عن دورة الوجود المستمرة؛ أما في عبارة غدا" و"قد" والتي تعبران عن الترقب واللا يقين، فعدا تثير الأمل في التغيير، بينما "قد" تضيف عنصر الاحتمال، مما يخلق شعوراً بالتوتر بين الحلم والواقع، فالتكرار في هذا النص أضاف عمقاً شعورياً، أين يتكرر المعنى في دوائر متصلة تعكس اضطراب الذات بين الأمل والحذلان، هذا التوتر الذي يخلقه التكرار والذي يعكس حالة من الصراع الداخلي خاصة بين الأمل بالغد والخوف من اللا جدوى مما يمنح النص بعداً وجودياً عميقاً؛ فالشاعر لم يستخدم التكرار بشكل مباشر إنما استثمره بأسلوب يبرز التناقضات مما يبرز قدرة الشاعر على خلق لغة شعرية مركبة تجمع بين المعنى الحرفي والدلالات الرمزية، فكانت العناصر المكررة وكأنها جسر يربط بين الصور والمشاعر المختلفة.

كما اعتمد الشاعر في مثال آخر من قصيدته "غربة شاعر" على تكرار عبارة محورية (لا شيء أغرب منه) إذ تكررت هذه العبارة في بداية كل مقطع لتشكيل وحدة موضوعية في النص وتبرز الاختلاف والعزلة الذي يشعر به الشاعر وتعزز إيقاع النص، ففي كل مرة يكرر فيها الشاعر تعيد القارئ للفكرة المركزية وهو ما يولد تواتراً داخلياً متصاعداً في النص حيث يتم كل مرة إعادة النظر في هذه الغربة من زاوية جديدة، يقول: لا شيء أغرب من غربة شاعرٍ

متوِّطٍ في الصبر

في لغة التَّرجِّي المُزْمَنَة

لا شيء أغرب منه

حين يدخلُ جنةً للحرف

لا شيء أغرب منه

يستترُّ الجمال من الزهور النائمة

يستنطق الجرح

لا شيء أغرب منه

¹ المصدر السابق، ص: 53: 54.

يحفظ كالرمال حديثَ قافلةٍ

لا شيء أغرب منه

إلا روحه الجذلي كأسراب الحمام¹

وقد كانت عبارة (لا شيء أغرب منه) تحفز تداعيات فكرية وعاطفية متلاحقة حيث تقود في كل مرة إلى صور جديدة عن الشاعر مثل (يحفظ كالرمال حديث قافلة، ويسترق الجمال "يستنطق الجرح") هذه الصور تتداعى لتكون شبكة رمزية تعكس صراع الشاعر مع الزمان والمكان، فمن خلال التكرار يتضح صراع الشاعر الداخلي مع ذاته وغرابته ويؤكد على الطبيعة الالامحدودة للتجربة الشعرية.

«فالتكرار هو إلحاح جهة هامة من العبارة، يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص ويحلل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر؛ ويذهب الدكتور محمد مفتاح بمقولته عن التكرار إلى أن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية ولكنه شرط كمال أو محسّن أو لعب لغوي²».

نجد الشاعر محمد الفضيل جقاوة هو الآخر اعتمد على سمات بارزة يصيغها في نصوصه فكانت ذات معان عميقة على نحو تكراره للضمير أنا في العديد من النصوص في قصائده ومجموعاته خاصة في ديوان عندما تبعث الكلمات أين يلعب الضمير دورا محوريا في إبراز الذات الشاعرة ليس فقط كفاعل مركزي في التجربة العاطفية بل كمرآة عاكسة للصراع الداخلي وللتحولات الشعورية:

أنا مذ أبصرت عينيك احترقت

فتعلمت مناجاة النجوم

وتعلمت عناق الوحدة الصماء...

وتعلمت احتباس البوح خوفا..

أنا مذ أبصرت عينيك

أيا أحلى نساء الكون في عيني انصهرت

فتعلمت بحور الشعر من غير خليل

وتعلمت ترانيم فعول وفعل

أنا صغت الحب - يا حب - مواويل الشجون

أنا أطربت ليالي بكاء وحنين

أنا من آهات قلبي

¹ محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب... (شعر)، مصدر سابق، ص: 71 إلى ص: 74.

² عصام شرّح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص: 09.

انفطر الصخر المتين

أنا في مذبح أحلامي بكى الطير الحزين

أنا مذ أبصرت عينيك تمردت

على كل المواريث الأثيلة

على الشيخ وسادات القبيلة

على كل التقاليد الجلييلة¹

هذا التكرار يتجاوز الإشارة إلى الذات المباشرة ليكتسب دلالات متعددة تتنوع بين التأكيد على الهوية الفردية، والتعبير عن الاضطراب الداخلي ومحاولة السيطرة على المشاعر الجارفة التي أحدثها الحب مثلما نجده في قصيدة (عينك عشق تجل وانصهار) أين تبرز تكرار عبارة (أنا مذ أبصرت عينيك) أين تعبر عن دلالة اللحظة الحاسمة التي قلبت حياة الشاعر وجعلت من التجربة محورا لكل ما تلاها. فتأتي عبارات مكررة إزاء هذا الموقف المحوري (تعلمت) ومن تم (تمردت) كما أن الشاعر من خلال هذا التكرار تنعكس حالته النفسية غير مستقرة وكأنها تحاول الإمساك بتعريف ذاتها وسط الفوضى العاطفية من جهة التوتر أما من جهة الداعي فهي تشير إلى التمرد وكبعد احتجاجي ضد القيود الاجتماعية وكمركز للتحدي من خلال تكرار عبارة (على كل) التي تفيد التعميم والشمولية، حيث يضع نفسه في مواجهة الأعراف التي تعيق تعبيره عن الحب، وقد خلف هذا التكرار إيقاعا موسيقيا يوحي بحضور ذات الشاعر في ذهن القارئ دائما.

ومن عمق التحدي وآلام الذات الشاعر جاء التعبير عن قلقه بعبارات من مثل:

آه جلمود صخر

لم يزل جرحك يدمي

لم يزل يقلق ليلي

لم يزل يقلق أصفى لحظات الفكر

في صفو سكوني²

فكانت (لم يزل) تعبير عن الزمن الممتد الذي يثقل الذات الشاعرة، وهو ما يمنح النص بعدا وجوديا يعكس صراع الإنسان مع آلامه وذكرياته، ونرى بريقا من الأمل في عبارات من مثل:

فعسى أن يولي غول الظلام

عسى أن يغادر شبح الزمان

الذي يتململ في حجرتي

¹ محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات، مصدر سابق، ص: 69.

² المصدر السابق، ص: 72.

عسى أن يضيق المدى

وأرسمك في لوحة مشرقة

تؤانسني.. وتضيء المكان¹.

أين تتجلى عبارة (عسى) في هذا المقطع مشكلة محورا بنائيا للنص معبرا عن الإلحاح والتمني والرغبة في الخلاص، وهذا التوتر الذي أنتجه التكرار يتضح في مفارقة بين ذلك الواقع المظلم الذي ترسمه صورة الغول والظلام، والشبح وفي غد ومستقبل مشرق الذي يأمل فيه وبه الشاعر أن يتحقق في صورة لوحة مشرقة.

كما نجد الشاعر محمد الفضيل جقاوة تغلب في ديوانه عزف على وتر ربابة تكرار عبارة (أنا عربي) هذه العبارة التي تعكس العديد من الدلالات فهي تتراوح بين الفخر بالانتماء والاحتفاء بالجذور العربية الأصيلة، وبين التعريف بالهوية والتأكيد على الأصالة، وبين الاحتجاج على واقع الإنسان العربي، نتيجة الاحباط من واقع متردي يعيشه ويعاينه الشاعر، فهذه الكلمة اكتسبت قيمتها من تعدد استعمالاتها وتفاعلها مع السياقات المختلفة في قصائد المجموعة الشعرية، مما جعلها أداة شعرية غنية بالتعبير والدلالة.

فالتكرار يشكل سمة من السمات الأسلوبية البارزة في النصوص الشعرية، إذ تتميز بقدرة تعبيرية وإيحائية تتجاوز مجرد التكرار اللفظي لتشكل عنصرا جوهريا في بنية النص الشعري على نحو النماذج التي قدمناها وقد كان لها دلالات وأهمية تعبر عن التوتر النفسي والتكثيف الشعوري والتداعي الشعوري فكل تكرار يسهم في بناء نص دلالي جديد يحمل صدى ما سبقه، ويعطي التكرار انفتاحا على أفق المعاني، فالتكرار ليس مجرد تقنية لغوية بل وسيلة شعرية لإعادة بناء العلاقة بين الكلمة والمعنى وللتعبير عن حالات إنسانية معقدة تجمع بين الألم والرجاء مثلا والتوتر والسكينة، كما يضيف على الشعر عمقا دلاليا وإيقاعا نابضا يعكس حيوية النص وقدرته على ملامسة القارئ في مختلف أبعاد تجربته الشعرية.

المبحث الثالث: التجريب على مستوى البنية الدلالية.

يعدُّ الشعر العربي مرآة تعكس أبعاد متشابكة من تجارب الإنسان، فهو سجل للذات الفردية والجماعية، تجمع بين البوح الاتي والتمثيل الرمزي لقضايا الأمة، وتتجلى أهمية الشعر في كونه خطابا مفتوحا على تأويلات متعددة ومتنوعة، تستند إلى بنياته الدلالية التي تمثل عمق النص الشعري ودلالاته المضمرّة، وهذه البنيات هي شبكة متداخلة من المعاني والصور، تتجذر في اللغة الشعرية وتنهل من سياقاتها التاريخية والثقافية...

تكمن الإشكالية المحورية في دراسة البنيات الدلالية في الأعمال الشعرية في كيفية استكشاف الطبقات الدلالية للنصوص، بما في ذلك علاقتها بالواقع الذي تعبر عنه، وتأثيراتها على القارئ، فهل يمكن اعتبار هذه البنيات مجرد تعبير عن مواقف وجدانية؟ أم أنها تتعدى ذلك لتصبح تأريخا للأحداث وتصورات للهوية والانتماء؟ وكيف تساهم المفردات والصور الرمزية في تكوين معمار دلالي يضيء النصوص في سياقاتها المختلفة؟

¹ المصدر نفسه، ص: 87.

تأتي هذه الدراسة للكشف عن البنية الدلالية للنصوص الشعرية عند الشعراء من خلال استقراء المعجم اللغوي المهيمن على أعمالهم واستنباط الرموز والدلالات التي تعبر عن القضايا الإنسانية والاجتماعية العميقة.

فانطلاقاً من اعتبار البنية الدلالية تتجاوز إطار التعبير «لأن القيمة الجمالية لم تعد في رصانة الكلمة وإنما في قدرتها الرمزية والدلالية، حيث تهتم الدلالة بدراسة اللفظ والمعنى، لمعرفة حدود دلالة اللفظة داخل النص الأدبي، والمعنى هو ما يدل على الفكرة العامة للنص الشعري وما تتفرع إليه من أفكار جزئية، ويدل على ما يشتمل عليه بيت واحد من أفكار عدة أو فكرة واحدة من الوصف والتشبيه¹»، فهي تمتد لتشمل النظام الفكري والجمالي وما تحمله من رؤية الشاعر لما يحيط به في عالمه الخاص والعام، ليعيد بدوره تشكيل العلاقة بين اللغة والوجود.

وبالنظر إلى الأعمال الشعرية لكل من الشعراء أحمد حمدي ومحمد الأخضر سعداوي ومحمد الفضيل جقاوة، والتي سبق أن تم التوصل إلى التيمات الغالبة في نصوصهم، والتي تسهل عليها رسم البنى وتحديد المدلولات أين تعتبر «قيمة الكلمة تعد عنصراً واحداً من عناصر المعنى وتزداد هذه القيمة عندما تتصل بغيرها من الكلمات²»، فالتييمات الموضوعية في النص الشعري تتفاعل مع البنى اللغوية والمعاني الدالة في النص، فتكون التيمات كمحفز للبنية الدلالية الخاصة به، ويكون الموضوع المعالج موجه وفق ألفاظ وصور وإيقاع معين، أو تكون البنيات الدلالية أداة لتكثيف السمات باعتماد الشاعر على بناء دلالي متماسك يعكس رؤيته للموضوع، باستخدام أساليب كالرموز والتكرار أو المفارقات على نحو ما رأيناه سابقاً، هذا التفاعل بينهما يخلق عوالم دلالية غنية ومفتوحة التأويلات.

فمن أحمد حمدي وجدنا أن نصوصه متنوعة التجارب ومختلفة في أساليب تعبيرها، فنجدته في تعبيره عن تجاربه الإنسانية المركبة والتي تجمع بين الحب والألم في حقول دلالية تشمل عبارات مثل (الأرق والحزن والغصة....) مثلاً ونجد حقول العاطفة والوجدان معبر عنها ب(الحب، العشق، الألم، الحنين، الجراح...) والحب عنده يظهر كقوة محرّكة ودافعة لمواجهة ومجابهة الواقع، ولكنه مشوب بألم الفقد والقلق:

حبنا يكبر كالظل

وكالرعب

الذي يولد في ليل

الحزاني الكادحين.

وأنا نهر الهوى الجاري

جراح المتعبين³.

¹فاطمة الزهراء نايل محمد، البنية الدلالية والبنية الإيقاعية في قصيدة النثر "أحلام ظلي" نموذجاً للشاعر روبين بيت شموئيل، مجلة قطاع الدراسات الإنسانية، العدد 28، ديسمبر 2021، ص: 1232.

²صلاح الدين ززال، الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدامى حتى نهاية القرن الرابع الهجري، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، الجزائر، 2008، ص: 196.

³ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 29.

فنجده يكشف عن حب متأصل ولكنه مؤلم؛ وفي مقاومته نجد عبارات من مثل: (التحدي، الثورة، الكبرياء، الغضب،...)، وكلها عبارات تصب في حقل الكفاح والنضال الذي كان موضوعاً محورياً لدى الشاعر أحمد حمدي سواء كان نضالاً من أجل الحرية والحب أو البقاء:

ركبت حصان التحدي

و بعثرت في النسغ؛

حبا كظل سحابة.

عيون التماسيح

كانت تطاردني..

اغرورق الليل فيها

فيا قلب! ,

هذا زمان الصمود،

وعصر التحدي¹.

معبراً من خلالها عن قوى قمعية وعدائية؛ والثورة في نصوصه ليست فعل مقاومة ضد الاستعمار فقط أو الأنظمة القمعية، بل حالة وجدانية وإنسانية تعكس قلق الذات من فقدان الحرية، كما استند على معجم الطبيعة كتنفيس وكصورة تتجسد فيها عوالم الذات محاولاً من خلال هذه الطبيعة أن يجد فيها ذاته المفقودة والمقاومة الطموحة والصامدة والتي تجسد البيئة الصحراوية من خلال رموز من مثل (النخلة أو النخيل، المطر، الصبار) وكذلك (النهر والورد، الشمس، الظل، القمر...) وكأنه يجد ذاته في التنوع بين رموز الطبيعة المختلفة بشمالها وجنوبها، فالطبيعة ليست مجرد مكان بل وسيلة لنقل المشاعر الداخلية مثل الأمل والخصوبة والتحدي والحزن، وهي تمثل الخلفية التي تجسد الصراع الداخلي والخارجي للشاعر ورغم حضورها ككيان مألوف لكن ذلك الكيان ناقص ومتألم مما يبرز شعوراً بالاغتراب والضياع:

يلحم بين النخل والرمال،

الشمس، والمطر!

يرسم صورة؛

لصفحة القمر!

يرسل نحو الأفق

المشحون باللهب؛

قصائد العرب!

¹ المصدر نفسه، ص: 68.

تنهض من سباتها القباب؛

كأنها الأصحاب!¹

وإذا كانت النخلة ترمز للصبود والجذور العميقة في الأرض التي تشير إلى الاستمرارية حتى في وجه العواصف،
ف نجد الأمل والتجدد والحياة في المطر لكنه قد ينساق في عبارات وينزاح للتعبير عن الألم الناتج بغزارة مفرطة عندما
يكون غامراً أو حاضراً في سياقات حزينة:
وفي قوله:

الحقائق فاضحات؛

والعصافير التي هجرت مواطنها؛

اضمحلت ملصقات في جريد النخل،

والشجر الذي حكمت عليه رداءة الأوزان

بالصلب المؤبد في الشوارع!!

..إن قلبك صار مجزرة لأحلام الطفولة،

والإذاعة لم تسجل أي حادثة تثير الرأي

في هذا الزمان، سوى العواصف والقواصف؛²

كما عبر الشاعر بحقول الموت والزوال برموز من مثل (الصليب، الفراغ، الغصة، الغياب، الموت،....) ما يجعل

دال الإحساس بالخسارة والفناء حتمياً:

يملاًني شعور؛

بالموت.. بالدمار.. بالغبرة

أحن بالبكاء:

كان في الحان شاعر

يملاً الحان بالغناء

عاد للأرض مرة

فرأى الناس في شقاء

بضعهم حاكم بلا

حكم وبعضهم ببغاء³

¹ المصدر السابق، ص: 369.

² أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق ، ص: 263.

³ المصدر نفسه، ص: 123.

كما انفتحت النصوص على أفق صوفي من خلال استدعاء مشاعر الحب والعشق ليس في معناها الغزلي بل كبحث عن الكمال والتحرر من قيود الواقع:

يا نجمة العشق، قلبي العشق يضنيه

وذلك الوعد من عينيك يغريه

قلبي أنا وردة؛ ما زال سارقها

لا يعرف الوجد، والنيران تكويه¹

إن الحقول الدلالية التي ركز عليها الشاعر أحمد حمدي في نظم نصوصه وأعماله تجمع بين المتناقضات أو تضادات بين الأمل واليأس، بين أمل متجدد والحديث عن استمرار المعاناة، في علاقة جدلية بينهما، ويجمع بين الطبيعة والعاطفة مجسدا من خلالها مشاعر إنسانية:

مرمية

عبر المدى عيناك

يا جميلة.

محفورة كالرعب في أشعارنا؛

كالورد في أحلامنا....

أرواحنا للحب!

عبرت حارة الأشواق

زافع العينين...

أمضغ الصبار²

أين يربط بين الرعب والألم الفردي والجماعي من خلال الطبيعة، كما تحمل الحقول فيما بينها دلالة التشابك بين الذات الفردية والذات الجماعية من ذلك النضال الذي يتراءى وكأنه تعبير عن النضال الفردي:

أنا ضعت في قلقي، ودري؛

تلفت مجاديفي!!،

وسرت بدون ركب.

في موجة الأيام،

في قلق الثواني.

¹ المصدر نفسه، ص: 278.

² المصدر السابق، ص: 31-32.

يغتالي شكي،

ويعصف بي التحدي،¹

ولكنها تشير إلى النضال الجماعي كذلك كما في قوله:

جموع المساكين؛

تغضب في اغنياتي،

وتحلم في اغنياتي².

إن الشاعر أحمد حمدي في نصوصه والتي تظهر غنى في معجمها اللغوي بالعديد من الحقول الدلالية التي تكشف عن بني شعورية وفكرية تتشابه حول مواضيع كالحب والألم والوطن، والغربة الثورة والقلق الوجودي، والارتباط بالهوية الجماعية، كما تدور نصوصه الشعرية حول ثنائيات أهمها الحلم والواقع، والانتماء والاغتراب والحب والمعاناة، هموم الفرد والجماعة، من خلال لغة شعرية مكثفة، ممتزجة بوجدان صوفي وتجربة إنسانية شديدة العمق، هذه الثنائيات جاءت في حقول دلالية تصب في بناء تصور شامل عن الإنسان العربي كفرد يعاني من ضغوط داخلية تتمثل في (مفردات الطبيعة والعاطفة)، وخارجية (تكمن في مفردات الألم والنضال)، وهو يسعى للتغلب عليها من خلال الحب والثورة والإبداع، كما تظهر في العلاقة بين الفرد والجماعة المحورية فالألم الشخصي يتقاطع مع القضايا الاجتماعية، لتكون بنية النصوص الدلالية لا تعكس الحاضر فقط، بل تعيد بناء الذات لمواجهة العالم.

وبالنسبة للشاعر محمد الأخضر سعداوي نجد البنية الدلالية في مجموعاته الشعرية تتنوع لتعكس عدة مواضيع أساسية، فمن المفردات التي تبرز بكثرة في نصوصه ما يحيل إلى معجم الحب والأنين حيث يستخدم مفردات نحو (هوى؛ شوق؛ عشق؛ حب...) لتعكس العلاقة بين الذات والشعر كعنصر حيوي وعامل للعواطف:

أحبك والشَّعْرُ يسقي هواي³

كما يشارك معجم الذكرى والحنين في نصوصه من خلال (الذكريات؛ الماضي؛ الأمس؛ الزمن...) مما يعكس فكرة الحنين للماضي ومحاولة إحيائه، ومن الحقول الدلالية التي ترتبط بالواقع وتجسد الحياة المعاصرة ما يدل على القلق والاغتراب (الاغتراب؛ الوحدة؛ الرحيل؛ الغياب...) أين تبرز معاني القلق والبحث عن الذات في عالم متغير، مما يخلق شعورا بالضياع والخوف من فقدان الاتصال بالذات والوطن.

لقد نَوَّع الشاعر محمد الأخضر سعداوي في أسلوبه الشعري بين مزج الواقع بالخيال، وتقديم الذكريات والمشاعر الداخلية بتفاصيل دقيقة، ما يخلق حالة من التأمل العميق بالتركيز على الذاكرة والحنين يحاول إعادة خلق الزمان والمكان عبر الذكريات، ففي مجموعاته تتراوح المواضيع بين التأملات الوجدانية الرمزية والعميقة والتعبير عن

¹ المصدر نفسه، ص: 35.

² المصدر نفسه، ص: 71.

³ محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب... (شعر)، ص: 24.

الحنين والغربة، محافظا على لغة شعرية تعكس التفاعل بين الذات والآخر برمزية الموروث الشعبي خاصة من خلال استعمال الموروث الثقافي في قوله:

يحدثني شارع النعوي عن ذكريات:

أما زلت تذكر عهد الطفولة

وركضك يا حافي القدمين

بطارة

أما زلت تذكر شايب عاشورة¹

ف(شايب عاشورة ومستأوة) ينبثقان من الثقافة المحلية والتي تعملان على ربط الماضي بالحاضر مما يثري البنية الدلالية، ويجعلها أكثر عمقا؛ كما يتضح استعمال ألفاظ مستمدة من الطبيعة نحو(الغيث، الأفق، السحاب، الرطب الجني، النخل)، والتي تظهر كوسيط بين الواقع والمطلق برمز الثبات والبركة بينما السحاب والغيث الدالان على التحول والتجدد، فالطبيعة عنده تحمل في طياتها معان الخلاص والنقاء، وفي المقابل تعكس قلق الذات أمام الوجود والتاريخ.

ومن ضمن الحقول الدلالية كذلك التي تبرز عند الشاعر حقل الثورة والنضال (الطغيان، الشهادة، الحرية، المقاومة) مصورا بها الصراع بين المستبد والمستضعف، وبين الظلم والأمل. حقل الوطن هو الآخر له ملمح بارز (الأقصى، الجزائر، بغداد، الأوراس)، كرمز للهوية والكرامة والانتماء، مع استحضار مأساوية وضعه ككيان يعاني من الغدر والخيانة، كما يستمد من معجم الدين مادته من خلال (موسى، فرعون، المسيح، العذراء) هذه الرموز التاريخية والدينية التي تشير إلى دلالة الصراع بين الخير والشر، والتحرر والاستعباد

فنصوص محمد الأخضر سعداوي تعكس خطابات متشابكة بين المأساة والأمل مستندة إلى معاجم عاطفية وثرية بالرموز التاريخية والدينية والطبيعية بنيتها مترابطة تجمع بين الحنين والثورة والحب، مما يجعلها نصوصا مفتوحة على تأويلات متعددة، مع حفاظها على القضية الوطنية والوجودية خاصة مع اهتمامها بالطبيعة في ثنايا خطاباتها الموجهة للبراعم والطفولة وضم حقول تشمل القيم والمبادئ والأخلاق العليا لتقيم في ذهن القارئ (الطفل الصغير على نحو خاص).

أما الشاعر محمد الفضيل جقاوة فقصائده تتميز بأسلوب عاطفي ورمزي وصريح أحيانا، حيث يتناول قضايا الاغتراب والحب، والهوية الوطنية، فتتداخل صور الحزن والأمل في بنية دلالية تبرز الصراع الداخلي بين التطلع إلى التغيير والواقع المرير في جل القصائد، نجد معجما شعريا كثيفا يثير تأملات عن معنى الهوية والحياة.

¹ المصدر نفسه، ص: 18.

فمن بين المعاجم الغالبة على نصوصه نجد معجم الحب والحنين (الشوق، الحنين، العشق، الأنس، البسمة) وهذا المعجم يرتبط بالوطن حيناً وبالمراة المحبوبة أحياناً، مما يعكس ارتباطاً عاطفياً قوياً؛ ومن ضمن المعاجم أيضاً ما نجده في (الحزن، الضياع، الأسى، القلق، الخذلان، العذاب، البكاء...) والتي تكررت في أغلب قصائد مجموعته الشعرية بنحو خاص في مجموعته (وعلى الأعراف أشواق) مما يعكس مشاعر المعاناة والحزن والقلق.

ومن المعاجم أيضاً الهوية والاغتراب التي تكررت في سياق القصائد في كلمات (أنا عربي؛ الانتماء؛ الوطن؛ صنعاء؛ دمشق...) هذا المعجم ينتقل بين الهويات الثقافية العربية والحضارية كصراع بين الواقع والبحث عن الهوية.

كما لجأ إلى الطبيعة من خلال (النخلة، الطائر الأخضر، الزهور، الأشجار، الفضاء...) والتي تمثل رموزاً للحياة والحرية وتعبر بدورها عن معاني الشموخ والعزة التي يتشبث بها الشاعر.

لقد تمحورت قصائد الشاعر محمد الفضيل جقاوة حول معجم الحب والألم والهوية والحرية، تفسر ببنية دلالية تجمع بين الصراع الداخلي والخارجي بين الأمل في التغيير والواقع المرير، مع التركيز على الرمزية الطبيعية والتاريخية مما يعكس صورة معقدة من التطلع إلى الخلاص والتجديد.

ما يمكن الخلاصة إليه من خلال التعرض إلى البنيات الدلالية لنصوص الشعراء أين تبرز أن النصوص ليست مجرد تعبير عن مواقف وجدانية منفصلة أو ذاتية محضة إنما تتجاوز ذلك لتكون شهادة على أحداث مختلفة تاريخية ومواقف سياسية إيديولوجية ورؤى فلسفية عميقة، فكانت النصوص تنقل ألماً يعبر عن وجدان جماعي مما يجعلها وسيلة لتأريخ أحداث كبرى وتصوير ملامح الهوية.

ساهمت المفردات المنتقاة بعناية والصور الرمزية المفعمة بالدلالات في تكوين حقول دلالية محكمة وكأداة أساسية لتحقيق التكثيف الدلالي، كما أن النصوص اعتمدت على تداخل الحقول لخلق معمار دلالي متشابك وهذا التداخل يعكس وحدة التجربة الإنسانية بين الفرد والجماعة ويعزز الشعور بالانتماء، خاصة في الاستناد للتعبير الوجداني حين محاولة التعبير عن القضايا الوطنية والقومية.

الفصل الثالث

آليات التجريب عند شعراء الجنوب

(أحمد حمدي-محمد الأخضر سعادوي-محمد الفضيل جقاوة)

الفصل الثالث: آليات التجريب عند شعراء الجنوب (أحمد حمدي؛ محمد الأخضر سعداوي، محمد الفضيل جقاوة).

شهد الشعر المعاصر تحولات جذرية جعلته يتجاوز القوالب التقليدية، أين أصبح ميدانا خصبا للتجريب والتجديد والابتكار، وقد فرضت التحولات الاجتماعية والثقافية والفكرية التي امتاز بها العصر استكشاف آفاق تعبيرية جديدة، إذ ينظر إلى التجريب بوصفه فعلا إبداعيا يهدف إلى زعزعة الأنماط السائدة وإعادة صياغة العلاقة بين أساس العملية الإبداعية (بين الشاعر والنص والمتلقي)، وقد أصبح التجريب ضرورة ملحة للشعراء في ظل واقع معقد يتطلب أدوات تعبيرية تتماشى مع طبيعته

ولما أصبح التجريب في الشعر المعاصر يتجاوز كونه خيارا إبداعيا فحسب ليصبح استجابة ضرورية لتحديات العصر ومتغيراته، حيث يطرح تساؤلات حول طبيعة الشعر وحدود الإبداع، ويسعى لإعادة تعريف العلاقة بين الشكل والمضمون، بين الذات والعامل، بين النص والمتلقي، وبالتالي يصبح التجريب وسيلة للتعبير عن رؤى شعرية تعكس تفاعل الشاعر مع واقعه.

وفي ظل هذا التوجه التجريبي يبرز التساؤل حول الشعر بآلياته وتقنياته وحدود الابتكار فيه؛ ومدى قدرة الشاعر المعاصر على الحفاظ على هويته الأدبية وسط هذا التنوع والتجدد، دون أن يفقد النص عمقه الأدبي وهويته الفنية؟ وما دور هذه الآليات في توسيع أفق الشعر عند الشعراء الثلاثة وتحقيق انفتاحه على عوالم جديدة من التعبير والإبداع؟

المبحث الأول: مفهوم التجريب وعلاقته بالتجربة.

يمثل التجريب في الشعر ظاهرة إبداعية تتقاطع مع التجربة الذاتية والشعورية للشاعر، حيث يشكل فضاءً لتجاوز المألوف والأطر التقليدية والبحث عن أفق جديد للتعبير، حيث نجد القصيدة تعكس معاناة الإنسان وآماله وأحلامه، ليكون بذلك التجريب رحلة استكشاف أبعاد جديدة للغة والخيال الشعري، مما يمنح التجربة الشعرية أفقا أكثر رحابة وتنوعا، فما هو أثر التجريب في إثراء التجربة الشعرية؟ وكيف يمكن أن يتحول إلى عنصر إبداعي يعيد تشكيل ملامح القصيدة الحديثة؟، ومنه يمكن فهم العلاقة بين التجريب والتجربة الشعرية.

وانطلاقا مما سبق عن مفهوم التجريب باعتباره سمة من سمات الحداثة الشعرية وكمعملية فنية تهدف إلى إعادة تشكيل النص الشعري ويأتي فعل التجريب كرد فعل، «ولمواكبة الشعر روح الحياة ومتغيراتها وصيرورتها الزمنية لابد من السعي نحو الخلق والتجريب والإنتاج، من خلال تخصيص الطاقة الإبداعية في فعل الكتابة وفق آلية الهدم والبناء، إن ما يضفي أهمية فريدة على الكتابة هو أنها تخدم وتعيد البناء وتنزع أفنعة الزيف، فعلى أن نكتب من أجل تدمير كل ذلك بغية تجاوزه»¹، فمن خلال توظيف أساليب غير تقليدية كالتلاعب والتجاوز وغيرها «مما يجعل الكتابة تجربة إنتاجية تبدل عاداتها اللغوية والتخييلية والإيقاعية والدلالية والمعمارية باستمرار، وهو ما يضمن أن يكون الشعر

¹ سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب، مرجع سابق، ص: 36.

صيورة لا نهائية من الاحتمالات الشكلية والدلالية»¹، إذ بفعلها يتم تجاوز التجريب البعد الجمالي ليصبح أداة لاختبار جودة الإبداع الشعري وتحقيق التجديد بأدواته التعبيرية.

ومنه يكون « الشرط الوحيد الذي تخضع له الكتابة الجديدة من غير أن تحد من طاقتها هو شرط الحرية، ولا يعني ذلك التنصل من المسؤولية بل على العكس من ذلك إذ يقتضي مجهودات مضاعفة في الثقافة وفي الحياة وقدرة في الإسهام في حركات التطوير والتغيير المستمرة»².

ومن ضمن المرتكزات الأساسية في دراسة النص الشعري "التجربة الشعرية" التي تمثل البنية العميقة التي تنبع منها الرؤية الإبداعية للشاعر، أين تتناسل مشاهد وجدانية وفكرية، وتشكيلات جمالية للنص، وتتجلى إرهاصات تأثير في المتلقي من خلالها وقد عرف الناقد "غنيمي هلال" التجربة الشعرية بكونها تلك « الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عميق الشعور وإحساسه»³، وتضافر الصور والرموز في تشكيل التجربة يجعلنا ندرك أهميتها وضرورتها الفنية في الشعر ذلك أن «الشاعر حين يكابد التجربة الشعرية فإنه يكابد نوعاً من العذاب يحاول التخلص منه، كما يتخلص الجسد السليم من جرثومة ضارة»⁴، لذلك فإن دراسة التجربة الشعرية تتطلب تحليل البنية النصية بوصفها فضاء دلالياً مفتوحاً تتداخل فيه الأبعاد العاطفية والمعرفية والجمالية، مما يجعلها أحد أهم المفاهيم النقدية الشعرية.

ولما كان الشعر انعكاساً لتجربة الإنسان في تفاعله مع العالم، حيث يسعى إلى التقاط جوهر اللحظة الشعورية وصياغتها في بنية لغوية تمتلك جمالياتها الخاصة، باعتبار أن القصيدة ليست مجرد نظم للكلمات، وهي أكثر من مجرد استجابة إبداعية للمؤثرات الخارجية، إذ من خلالها تتم عملية إعادة تشكيل للواقع برؤية ذاتية تتخذ من اللغة فضاءً لتكثيف المعنى وتجسيد الإحساس؛ وبعبارة أخرى تكون «القصيدة وهي تمثل التجربة وتجيب عن أسئلتها الكثيفة إنما تعبر عن درجة تفاعلها مع جملة العوامل التي تشكل التجربة ومن ثم قدرتها على التعبير عن مخاض عصرها، بما تكتنزه من حقائق حملتها التجربة وقدمتها على شكل قصيدة تحاول من خلال لغتها وصورها وإيقاعها وحساسيتها الشعرية أن تعبر عن جوهر التجربة وحقيقتها، وحين تكون اللغة هي الأساس الفعلي الميداني للقصيدة من أجل التعبير عن التجربة، فإنه لا يمكن للغة أن تكون منتجة وفق هذا التوصيف الأدبي والشعري إلا حين تتمكن من أداء وظيفتها

¹ المرجع السابق، ص: 37.

² عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التاريخية والرهانات، دار الحوار، ط01، سوريا، 2010، ص: 295.

³ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، دط، بيروت، دت، ص: 383.

⁴ رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء لطباعة والنشر، ط01، الاسكندرية، 1998، ص:

الجمالية على أكمل وجه من حيث طبيعة الأدوات والتجربة»¹، وبهذا المعنى تصبح اللغة الشعرية ليست فقط أداة للتوصيل بل فضاء جماليا يتيح للقصيدة أن تؤدي وظيفتها في الكشف والتعبير والتأثير.

كما أن التجربة الشعرية تتطلب عناصر لتكتمل وتختمر، «وليس كل ما ينظمه الشعراء من شعر يعدُّ تجربة شعرية كاملة، إذ لابد لتجربة مواد كثيرة تستوفيها، حتى تصبح عملا تاما، وهي مواد مردها إلى أنها حدث له بدء ونهاية، حدث قائم بذاته له تميز وله طوابعه، وصفاته التي تشيع فيه، والتي تشخصه، بحيث إذا قرأه أو سمعه أحد تراءى له صورة بينه وعلى شاكلة لم يسبق له أن قرأها أو سمع من قبل»²، فحاجتها للموقف الشعري والتميز باللغة والصورة والإيقاع مطلب أساسي في تشكيلها ومن ثمة فإن تناسق وانتظام هذه العناصر يترك أثرا في ذات القارئ والناقد.

إن تجربة الشاعر الحياتية ورؤيته للعالم والواقع تؤثران في اختياراته الأسلوبية، هذا ما يجعل التجريب رابطا وامتداد لتلك الرؤية، وحتى لو كان التجريب في الشعر ضرورة إبداعية، إلا أنه يظل مرتبطا بمدى صدق التجربة التي يعبر عنها، فحين يكون التجريب أداة لاستكشاف عوالم جديدة داخل النص الشعري فإنه يثري التجربة الأدبية ويفتح آفاقا جديدة أمام المتلقي، أما عندما يصبح مجرد ممارسة شكلية، فإنه يفقد قيمته الفنية، لذا فإن نجاح التجريب مرهون بقدرته على تحقيق توازن بين الحداثة والتجربة الشعرية الصادقة.

وعليه يمكن فهم التكامل بين التجريب والتجربة من خلال النص الإبداعي بوصفه تعبيرا من الشاعر عن موقفه من الواقع، فالتجريب لا يكون فعالا إلا إذا استند إلى تجربة خالصة، وإلا كان ممارسة شكلية ومجازاة فقط. والملاحظ من خلال تجارب الشعراء أحمد حمدي ومحمد الأخضر سعداوي ومحمد الفضيل جقاوة تنوع تجاربهم الشعرية وتفاعلها مع مختلف الأحداث؛ فنجد أحمد حمدي في تجربته التي تجمع التجارب الذاتية والتجارب الجماعية من خلال الإمام بالجوانب الشعورية والرؤية الفكرية وجمال الأسلوب، فتتسم نصوصه بفيض شعوري يمتد بين الحب والألم والقلق والتحدي وهو ما يعكس تجربته الذاتية المتأرجحة بين الإحساس بالحنين والضياع وبين الإرادة في تجاوز الواقع، فنجد الاغتراب الذاتي والقلق الوجودي حاضرا في نص "تائه في مملكة القلق" أين ينتابه ضياعا داخليا وشكوكا متزايدة عن مصيره ومستقبله:

أنا ضعت في قلقي، ودري؛

تلفت مجاديفي!!،

وسرت بدون ركب.

في موجة الأيام،

في قلق الثواني.

¹ ساجدة عبد الكريم خلف، التجربة الشعرية من الرؤية إلى الموضوع (بحث في نماذج شعرية منتخبة)، مجلة البحث العلمي للعلوم الإنسانية جامعة السلطان محمد الفاتح، العدد 06، 2015، ص: 154.

² رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 138.

يغتالي شكي،

ويعصف بي التحدي،¹

كما وجدنا أن الحب كتجربة ليس حبا بسيطا بل تجربة وجدانية معقدة، على نحو ما كان في المقطع التالي:

نامت نجوم

وما نمنا

وطيفك في جفنيّ

ثمثال حب².

لقد مزج الشاعر بين الجمال والعذاب كتصوير للانتقال من الرغبة والمعاناة في الحب، وهو ما يؤكد أن التجربة العاطفية لديه ذات بعد مأساوي، ومن عمق التجربة الأليمة وجدنا أن أحمد حمدي لا يستسلم للحزن فقط، فهو يحمل نزعة ثورية تعكس تجربة الرفض (رفض الواقع والتمرد عليه)، على نحو ما جاء به في قصيدة "تحدي" إذ يعبر من خلالها عن الفقد والخذلان لكنه يقابل الشعور بروح التحدي والإصرار:

على حبّها

قد بكيت كثيرا،

على حبها؛

راح عمري حزينا!!

.. وها أنا وحدي

على حبها

أتحدى السنين³.

أين تحول الألم الشخصي إلى تمرد ضد الزمن والمصير؛ ونقاط الحذف التي بالمقطع تؤدي دلالة الكبت والصمت والحزن، تتيح للمتلقى التفاعل معها ككيان شعوري مستمر في التكوّن والألم، كما أنها تفصل بين زمنين الماضي الذي أفني والحاضر الذي يتزامن مع الوحدة، كما نجده في أحيان عديدة يتجاوز التجربة الذاتية للتعبير عن الجماعة من مثل القصيدة التي أهداها للناظم حكمت "الشاعر اليساري، أين يتجلى بعده السياسي بوضوح وهو يرصد تجربة القهر والخذلان الاجتماعي:

سكت المغني

وعششت في مقتلته؛

طيوف أحلام ذليلة.

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 35.

² المصدر نفسه، ص: 33.

³ المصدر نفسه، ص: 45 ص: 46.

..سكت المغني،

وما سكت!!

"منور" والعمال في اسطامبول¹

مما يعكس تجربة الانحياز إلى الفقراء والكادحين، حيث يتماهى مع الشعراء الثوريين الذين جعلوا من الشعر وسيلة مقاومة، وكان الحذف في النص يوحى بوجود مقطع ناقص ويمثل لحظة إعادة القول فسكت الثانية تختلف عن الأولى والتي تأتي للتعبير عن مرآة الصمت الذي سبقها والذي يرمي إلى الإشارة بانقطاع الوعي الجمعي وتكثيف التجربة السياسية أو الاجتماعية التي لا يمكن التصريح بها علانية، فالمفارقة الحاصلة بين (سكت المغني - وما سكت) تتمثل كأحد المفاتيح الدلالية في الخطاب الشعري فكأنه انسحب من الغناء، لكنه ما سكت بمعنى أنه تعدى المظهر إلى نبرة احتجاجية صامتة؛ ومن ضمن المقاومات ما نجده كذلك في رفض القهر الطبقي والاجتماعي في قصيدة "فقير على صليب لوركا":

يا هذه السماء؛

فعامنا مستنقع،

تغمره المجاعة

ونحن في مقلبها جماعة².

أين يتماثل الإحساس الحاد بالظلم والاضطهاد، مما يؤكد أن تجربة الشاعر ليست ذاتية فقط بل تعكس الشعور الجماعي؛ وفي اعتماد الشاعر أحمد حمدي للأساليب الفنية نجد كتاباته التجريبية في الشكل والأسلوب إذ يعتمد في التعبير عن تجاربه على أسلوب التكثيف والتشظي اللغوي، حيث يدمج بين الأفكار والتعبير الذاتي في أسلوب يشبه المنولوج الداخلي:

وقفت في المنولوج

وفي عقارب الحياة

ونبضات القلب؛

في نهاية المطاف.

تلمل في بطن الأشياء

ليعبر عيني العالقتين..

بلا أهداب !

¹ المصدر السابق، ص: 47.

² المصدر نفسه، ص: 49.

في قفص الزمن الضائع

فالعالم في سرداب المجهول¹

كما استعمل الشاعر العديد من الرموز والصور التي صبغت شعره بالبعد الحداثي والتجريبي، وبالتالي يمكننا القول أن تجربة أحمد حمدي تتسم بالجمع بين الذاتية في بعدها العميق، والجماعية في التعبير عن الأبعاد الاجتماعية والسياسية، وذلك بأسلوب تجريبي جمع فيه بين العاطفة والفكر وبين الحداثة والتقليد شكلا ودلالة.

—أما بالنسبة للشاعر محمد الأخضر سعداوي فمن بين أهم التجارب التي عرج للتعبير عنها تجربته الوجودية والإنسانية، إذ ينطلق من التأمل في معنى الحياة والموت، في الحب والفقد،

فإذا الهوى لغة لها وإذا الحيا
وبراءة دون الصفات صفاتها
وإذا العبارة في شتاء شفاهها
رجفَى تَحَمَّدَ لَحْنُهَا وثباتها²

كما حضرت التجربة الوطنية برمزياتها من خلال صورة النخل في شموخه وصموده:
وكيف انتهى الحبُّ فينا إلى الخاويات

تباعا

هو النخل يرفض أن يستقيل

وأن ينحني³.

كذلك نجد الشاعر محمد الأخضر سعداوي في تعبيره عن رابط المحبة كما في قوله:

أقول أهواها وقد فتح الزم — نُوفاذ الآلام والحسرات⁴؟

إذ يتجاوز الوجود المادي فتكون العلاقة العاطفية ليست مجرد لقاء بل حالة مستمرة ومتواصلة تتحدى الفقدان والغياب؛ وجاء الاستفهام الذي يضيفي نبرة التردد والحيرة الداخلية التي تحتاح الشاعر وتؤكد الصراع الحاصل بين العاطفة والواقع، فيخرج الاستفهام عن معناه الذي يتوقع منه الإجابة إلى الإفصاح عن أزمة داخلية، ويأتي التعبير عن الشعر كأداة للمقاومة يخرج من كونه كلاما موزونا أو تعبيراً حراً إلى وسيلة عبور للزمن والتاريخ والمشاعر:

مدد جراحك واعبر جسرها الآنا
واشدد أنينك أبداع منه أَلحانا
الشعر أكبر من إيجاء خاصرة
أو لعق أحذية نيسانها آنا
الشعر قافلة حبلَى مسالكها
في البيد مبحرة تحتاح أزمانا⁵.

¹ المصدر السابق، ص: 51 ص: 52.

² محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب... (شعر)، مصدر سابق، ص: 31.

³ المصدر نفسه، ص: 21.

⁴ المصدر نفسه، ص: 40.

⁵ المصدر نفسه، ص: 15.

إن التجربة الشعرية عند الشاعر محمد الأخضر سعداوي تتجلى بوصفها رحلة تأملية يمزج فيها بين الوجودية والوطنية والحنين والبحث عن الهوية، واللغة التي يتسم بها سعداوي تحمل كثافة ورموزا مما يمنح نصوصه عمقا دلاليا وجماليًا، وساعد المستوى الرمزي كدلالة الطبيعة من نهر ونخيل... على ربط الحاضر بالماضي وإعطاء امتداد للتاريخ الإنساني، كما تحول النخل إلى أيقونة للصمود والمقاومة مما يجعل من التجربة تمتد في إطار أوسع.

أما بالنسبة للتجربة الشعرية عند الشاعر محمد الفضيل جقاوة، فقد كانت تمثل انعكاسا عميقا للذات العربية المأزومة، حيث تتقاطع الأبعاد الوجدانية مع القضايا الإنسانية والاجتماعية عنده كذلك، في بناء لغوي يستند إلى رمزية مكثفة وصور حية تستمد طاقتها من التراث والواقع معا، ففي قصيدة "عندما نعود" في قول الشاعر:

من نحن يا صغيرتي
وأي أرض هذه الأرض التي
نعيش -رغم أنفنا- في حضنها؟!¹

إذ يعكس هذا السؤال الشعري شعورا وجوديا بالضياع، ومع حضور صيغ الاستفهام والاستنكار عزز ذلك حالة التوتر والشكوى كتجربة وجدانية للذات الشاعرة؛ هذا الاستفهام الذي يكشف ضياع الهوية ويحمل نبرة التيه والقلق، وفيه مخاطبة حانية "يا صغيرتي" ما يعمق التوتر بين عالم البراءة (الطفلة) والشك الوجودي الذي يكتنف عوالم الشاعر يجمعه في الجمع (من نحن يا صغيرتي) ويضيف بعد ذلك استفهاما بلاغيا يحمل سخطا ورفضاً ودهشة مقلقة (وأي أرض هذه التي نعيش رغم أنفنا في حضنها)، وتكرار "الأرض" تؤكد يعكس حجم المفارقة، فالتى كانت من المفترض أن تكون حضنا وملاذاً صارت مكانا غريبا وقاسيا، في حين نجد في قصيدة "عندما يغيب الطائر الأخضر" نزعة ذاتية تنزاح إلى الشكوى حيث يصبح الشعر ذاته مخاطبا في حوارية تكشف قلق الشاعر الوجودي:

سألتك بالله يا شعر

هل من إياب؟!

وهل نلتقي بعد طول غياب؟!²

نجد في هذا المقطع أن الكلمة الشعرية أصبح كائنا مخاطبا لا فكرة، وتم تكرار الاستفهام ب"هل" ما يخلف إيقاعا تكراريا يعزز مفهوم الانتظار والقلق لديه وتصاعد شعور الألم الذي يحمله الشعر، بمعنى آخر الاستفهام ليس المقصود به الاستفهام بقدر ما هي جروح لغوية مفتوحة، تجعل القارئ يتردد في ذهنه بين العودة أو الالعودة بين اللقاء أو الغياب الدائم، مما يضيف على النص طابعا تأمليا يمزج بين الحنين والفقد؛ وهذه من أبرز التجارب الشعرية التي برزت في نصوص محمد الفضيل جقاوة كرحلة تأملية ووجدانية حيناً وانعكاسا للذات العربية بين ماضٍ تتوق إليه وحاضر يفتقد اليقين.

1 محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات، مصدر سابق، ص: 06.

2 المصدر نفسه، ص: 61.

هذا ما يؤكد أن التجربة الشعرية من خلال النماذج ليست مجرد تعبير عن الذات أو الفرد، بل هي فضاء رحب تتداخل فيه الرؤى والأفكار لتضم أشكالاً تعبيرية جديدة، فتتصارع الذات مع حالة القلق والوجع في لحظات الاغتراب والانكسار مثلاً، كما تنطلق في رحلة التأمل في المصير والواقع أحياناً؛ هذه التجربة تتسم بالتجريب والانفتاح، حيث يتلاشى الحاجز بين الأشكال والدلالات، مما يسم القصيدة بالدينامية ويجعلها تتماشى وتحولات العصر، لتكون بذلك التجربة الشعرية تجربة تعكس الواقع وتتعداه كفعل مقاومة وتجديد، من خلال اعتمادها كأداة للكشف وإعادة تشكيل المعنى، فيجعلها تقوم على القواعد الجمالية كخطاب إبداعي وقواعد معرفية فكرية ووجودية، تحمل واقع الإنسان العربي.

المبحث الثاني: التجريب بآليات التداخل الأجناسي.

لقد أفسح التجريب مجالاً لتداخل الفنون وتفاعل بعضها ببعض على نحو ما نجده من تداخل الشعر مع الفنون الأخرى، كالمرح والسينما، والرسم والقصّة، فمن بين أبرز المظاهر التي عكست التحولات في النصوص الأدبية "التداخل الأجناسي" والذي أدى إلى إعادة النظر في الحدود الصارمة التي كانت بين الأجناس الأدبية. وإذا كان التداخل الأجناسي يأتي كعملية تأثير وتأثر، أو كفعل ورد فعل بين الفنون في الأدب، فكما يرى جميل حمداوي بأنه «لا يوجد نص بمفرده، ولم يخلق من عدم وليس نصاً نقياً صافياً، بل تتداخل فيه النصوص والأجناس الأدبية تناساً وامتصاصاً وحواراً وتفاعلاً¹»، هذه الظاهرة في الشعر المعاصر تمثل تحدياً للأشكال التقليدية وتسمح للتعبير بأشكال مغايرة ومختلفة، «فالجنس الأدبي يعد مبدأً تنظيمياً ومعيّاراً تصنيفياً للنصوص ومؤسسة نظرية ثابتة تسهر على ضبط النص وتحديد مقوماته ومرتكزاته وتقعيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية من خلال مبدأ الثبات والتغير، ويساهم الجنس الأدبي في الحفاظ على النوع ورصد تغيراته الجمالية الناتجة عن الانزياح وخرق النوع²».

هذا الاندماج بين العناصر بعضها ببعض يحقق تشكيل نص هجين يعكس تعدد الأصوات وبالتالي يتعين على القارئ كشف مواطن التشابه من خلال معرفة خصائص كل نوع وفن وكيفية تماهيه في الخطاب. ولما كان الخطاب الأدبي من منظور "مصطفى عطية" «أشبه بالعباءة الجامعة لكل ما في الجنس الأدبي الواحد ويميزه، فخطاب الشعر قوامه التصوير والوجدانية العالية، والرموز المعبرة والتراكيب الدالة، مع الرؤية والفكر، أما خطاب القصة فقوامه حكاية حدث بما فيه من شخصيات وأحداث وحوار، ويكون النص جامعاً، حسب مفهوم جينيت عندما نأخذ جماليات الخطاب الشعري ونمزجه في جماليات السرد فيكون هناك مزيج من القصة الشاعرة،

¹ جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 2015،

ص: 47.

² المرجع نفسه، ص: 19.

أي الحاوية للأحداث والشخصيات والحبكة والبنية الزمنية والمكان، مع أسلوب شاعري راق ومعبر وحافل بالصور والرموز والصدق¹.

إن التداخل الذي يكون في الشعر لا يمثل مجرد مزج أو مجارة لتشكيل أنماط تعبيرية مختلفة ومتنوعة فقط، بل هو استراتيجية فنية وجمالية تعبر عن وعي المبدع بتحويلات الكتابة الشعرية الجديدة وانفتاحها على أشكال أدبية على نحو السرد والحوار التي يجد فيها المبدع مجالاً أوسع للتعبير، وفي ظل التجريب والحداثة وهيمنتها على القصيدة أضحت القصيدة مجالاً للحوار والتفاعل بين الأجناس الأدبية حتى أن القوة الإبداعية كما يرى الناقد عبد الملك مرتاض: «تكمن في الشعر كما تكمن في النثر، ولقد نعلم أن الأداة المستخدمة في التبليغ هي واحدة وهي اللغة، ولقد يعني ذلك كله إن غياب الحدود بين هذين الجنسين قد يكون أكثر من حضوره²».

مما جعلنا نشهد تداخل لتقنيات سردية كالقص والحوار والمسرح وحتى الفنون التشكيلية والدرامية في النص الشعري المعاصر لتختمر في النص كل الأنواع، وسنحاول الكشف عن آليات هذا التداخل وأبعادها الدلالية والجمالية في نصوص كل من أحمد حمدي ومحمد الأخضر سعداوي ومحمد الفضيل جقاوة.

وتأتي هذه الدراسة لتقارب مظاهر التداخل الأجناسي بوصفها استراتيجية فنية واعية تسهم في تشكيل المعنى وتكثيف التجربة الشعرية، فمن ذلك نجد الشاعر أحمد حمدي يعتمد إلى توظيف أساليب من الرواية نحو قصيدته "نحلة الميلاد" أين يقول:

كدست فواتير المآسي

فوق جفني

آه من عينيك

عيناي إليك

منذ أن قشرت خوئي

وركبت القدر المحموم

في ليلي

عرفت الحب

أطفالاً

وأقواس قزح³

¹ مصطفى عطية جمعة، تداخل الأنواع والنصوص: فض الإشكالية وتعميق المفهوم، 31 أكتوبر 2019،

[/https://www.alquds.co.uk](https://www.alquds.co.uk)

² عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، ط2، الجزائر، 2010، ص: 106.

³ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 28.

فقد وُظفت تقنيات سردية كالتقطيع الزمني بالانتقال من الماضي إلى الحاضر والإيحاء بمراحل تحول الذات، كاسترجاع داخلي وهو تقنية من تقنيات فن الرواية، ونجد هذا الطابع السردى يوثق مراحل النضج العاطفي، عن رحلة شخصية مليئة بالمغامرات والتحويلات.

وتتناسل المشاهد السردية في قصيدة "تائه في مملكة القلق" أين يعتمد الشاعر على تداعيات حرة وسرد ذاتي يعبر عن الضياع والبحث عن الذات، مصورا رحلة البحر:

ويتيه عبر البحر ركي

فإذا قلاعي؛

تخب في غبش الضباب.

تترنح السكرى،

وترتاد الصعاب

فيضيع في صمت المخاض¹.

وهو بهذا الأسلوب ينقل القارئ لعوالم المغامرة والبحث في تلك الرحلة المليئة بالأسرار التي يفسرها البحر، فكان اختياره له هو تعبير عن تلك التركيبة النفسية العميقة عمق البحار، لا يمكن أن تفهم وتجارى إلا بفك الضباب وارتداد الصعاب.

كما نجد الشاعر محمد الأخضر سعداوي في قصيدته "مرفاً الذكريات" ينتقل بين أسلوب الغنائية الشعرية وبين السرد الحكائي

يحدثني شارع النعوي عن ذكريات:

أما زلت تذكر عهد الطفولة

وركضك يا حافي القدمين

بطارة

أما زلت تذكر شايب عاشورة

يجمع بعض الفتات.

أتذكر مستاوة

لعلك ما عدت تعرفها

وما عدت تذكرها

كأن بينكما أيها العاشقان

عداوة

¹ المصدر السابق، ص: 36.

أسمع دقات ساعة جامعها

تطارد صمت المدينة

تعزف لحن الليالي الحزينة

فمن تراه بيومنا... يسمعها؟¹

فالملاحظ على هذا الأسلوب في النص تقنية السرد البارزة من خلال الأسئلة التقريرية التي توحى بحوار داخلي حقيقته بين الذات والذاكرة، وهو ما يعزز الطابع السردى داخل الشعر، أين انقسم النص إلى مرحلتين زمنيتين مرحلة في الزمن الذهني الذي استدعاه بالعاطفة، وزمن القطيعة أين انطفأت الذكريات وعمّ الصمت، في أسلوب الاستفهام ما يحمل النص نبرة عتاب للذات عن ما يقومه الزمن المنفلت، ثم ينتقل إلى الرموز الشعبية أين يتعمق الشعور بالحنين والشوق، من خلال الشارع والمدينة، ورمز الفطرة والبراءة (حافي القدمين) الدال على البساطة وحرية الطفولة وعفويتها، ورمزية التراث الشعبي من خلال الألعاب الممارسة (البطارة- شايب عاشورة) هذه التساؤلات المتلاحقة تجعل النص كمحاكمة للذات أو مناجاة داخلية حزينة وكلها تخرج من الإطار الاستفهامي العادي إلى إدانة النسيان والحذف الذي يوحي بأن لا أحد يريد أن يسمع أو لا أحد يسمع، في وسط صمت المدينة، فنقاط الحذف هنا لا تغيب المعنى أو اللفظ بل تشير إلى أزمة وجودية والبحث في الذاكرة وتفرغ الشعور بالخذلان من الزمن والمكان، أين تحولت الشخصيات والأمكنة إلى رموز تائهة في زمن النسيان.

ومن جهة ثانية نجد الشاعر "سعداوي" قد اعتمد على أسلوب التأملات الفلسفية مثل ما نجده في "إفضاءات إلى صاحب الحزن":

ويا صاحب الحزن ماذا؟

أنا الراحل/ المستقر،

المدان/ البريء،

الحبيس/ الطليق

فأين المفر؟²

فتجتمع هذه الثنائيات المتقابلة في هذا النص مما يوحي بالتداخل الحاصل بين الذاتي والتأملي، حيث ينفتح النص على أفق فلسفي عميق، يتجاوز الإيقاع إلى بنية أعمق تتسع بها رقعة التأمل في الوجود والمصير، فيقف بين قرار البقاء أو الرحيل، بين الضياع والوجود بين الظلم والجرم لكن لا مهرب من هذه الثنائيات الضدية لأنها ركائز الحياة لا تستقيم ولا تعرف قيمة أحدهما إلا بإدراك الآخر؛ وجاء الاستفهام في صورتين أين كان انقطاع المعنى في التوقف عند صيغة (ماذا؟) التي تفتح النص على العديد من الاحتمالات يتركها المبدع ليرتبها القارئ في بياناته

¹ محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب... (شعر)، مصدر سابق، ص: 20.

² المصدر نفسه، ص: 55.

التأويلية، و(أين المفر؟) التي تشيء بانغلاق المفر وانسداد الخيارات رغم التناقضات الحاصلة التي يحملها السياق السابق للكلمة التي تشير إلى الهوية المفككة والضائعة.

ومن الأفق الفلسفي تحضر عنده نفحات من السرد في "غربة شاعر"، أين نجد القصيدة وكأنها تحكي سيرة ذاتية لشاعر متورط في المعاناة والصبر واللغة، وهذا ما نستشفه من خلال عناصر من الخطاب الحكائي، حينما يسرد الشاعر تحولات الذات الشاعرة من الألم إلى الأمل، فكانت القصيدة تعتمد فكرة محورية (لا شيء أغرب من غربة شاعر).

ومن الفنون السردية التي نجد لها تمازجات في نصوص الشعراء، في قصيدة حكاية في آخر الأوتار للشاعر محمد الأخضر سعداوي تتطبع القصيدة بطابع المونولوج الداخلي أين انطلق من تساؤلات سردية ذات طابع درامي:

لمن ترجو جراحي أن تغني فترقص حولها زمر الرذيلة؟
لمن أقتص من ذاتي وأعطي؟ تعاف كلابهم لحم القتيلة
لمن أحد وكل الحي حاد أضاع حداؤه إبل القبيلة¹

فالحكي هنا لا يظهر في سرد الوقائع فحسب وإنما من خلال بناء مشهدية تحاكي القصة المأساوية للبطل القاص الذي يعرف في نص القصيدة بالذات المبدعة.

ومن الفنون حضور النمط المسرحي عند أحمد حمدي (هاملت خارج المسرح)، فالنص يبدأ بإشارة صريحة إلى مأساة شكسبير، ويبرز التداخل من عتبة العنوان من مسرحية هاملت الشهيرة:

.. كان يحكي:

- كل شيء.. ضاع..

نكسة

أي نكبة؟!

- لم يعد شيء؛

حصاد العمر مأساة

وغصات بحلقي!²

مما يشير إلى توظيف الشاعر لشخصية هاملت في تصوير الصراع النفسي والخيبة ولكنها فالنص خيبة وطنية وقومية، وكان للاستفهام دورا في فضح الزيف الجماعي والتعبير عن انخيار القيم وتوليد دراما شعورية تتأرجح بين التمرد وبين اليأس، فكل سؤال من الأسئلة يطرح مأساة الذات الواعية وسط مجتمع خاذل أو ميت الضمير.

¹ محمد الأخضر سعداوي، صرخة الميلاد، مصدر سابق، ص: 47.

² أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 53.

بالإضافة إلى أن نقاط الحذف من شأنها هي الأخرى أن تخلق لغة موحية تنقلب فيها بنية القول الشعري إلى صمت درامي داخلي، أين كانت الذات تتحدث ثم تسكت، ويصاب المعنى باختيار ثم يسحب من التداول، هذا الحذف يترجم انعدام اليقين بالسقوط في الصمت.

والذي يحيل إلى فن المسرح وآلياته نجد صور الظلال والنار التي تحكم النص، فتجعل المشهد أشبه بلوحة تعبيرية تجسد مشهدا دراميا يرسم حالة من الحزن والقهر الوطني، بالإضافة إلى الحوار الداخلي الذي نستشفه في قوله:

إن في عينيك

ثورات؟

دعيني؛

بل هنا في القلب غصة!

-وانتقاما؛

سوف يمحو العار

عن حيفا وغزة

أسكتي

لم تبق في قلبي؛

همسة؛

زعزع اليوم بهزة¹

هذا الحوار يعكس أسلوبا مسرحيا يكشف عن التوتر الداخلي للشخصيات، أين تحضر السياسة بلغتها المقاومة (ثورات-انتقاما-حيفا-غزة) فنجد النص تعدى الوظيفة الجمالية الانفعالية إلى الوظيفة التداولية والإقناعية بالدلالة المعجمية في استعماله لهذه الألفاظ الدالة والداعية على المقاومة والنهوض، وأسلوب الاستفهام يفجر الشك في صدق الانفعال أو في جدوى الحزن العاطفي مقابل الحزن الوطني (الفعلي)، فهو بمثابة لحظة انقلاب دلالي يغير اتجاه النص من الشاعرية إلى الحسم الثوري.

واستناده في موضع آخر لكلمات كا "الرفض" والحكام" التي توحى بالبيانات النضالية، كما أن لفظتي "غصة" و"هزة" تحمل أبعادا رمزية أو سيميائية فتتعدى (الغصة) وصف الشعور فهي لا تمثل انفعالا داخليا بل إحساسا جماعيا بالخذلان، أما كلمة (هزة) فتمثل الفعل الثوري المحتمل.

¹ المصدر السابق، ص: 54.

كما يحضر أدب الرحلة نحو قصيدة تغريبة نحو الشمال التي يحيل عنوانها إلى ذلك بتأثير ملحمي وتاريخي، مما يخلق تداخلا مباشرا مع السرد الرحلي تتخذ القصيدة شكلا إيحائيا يندرج ضمن وصف الذات التي أرهقتها الهموم وصنعت أزمته ومن ثم استحضر صنعاء ثم العودة إلى الذات العاشقة.

وهذا التداخل الأجناسي أنتج نصا مفتوحا أو "أثرا مفتوحا"¹ كما وصفه الناقد "أمبرتو إيكو" لا يكتفي بالانغلاق داخل النوع الشعري بل يستدعي أجناسا أخرى لتكثيف الدلالة وتوسيع الأفق التأويلي.

ونرى استفادة تجربة أحمد حمدي في المسرح قد ألفت بظلالها على تجربته الشعرية وهو صاحب مجموعة مسرحيات (أبوليوس)، وقد أثرت فيها تأثيرا بالغاً من خلال حضور الأساليب المسرحية فيها، حيث تجسدت تأثيرات هذا الفن في قصائده، ففي نص "القنديل" من قصيدة "أحاديث الفقراء" يحدث تداخل بين النص الشعري مع المسرح الملحمي أين نجد جملة "انفجار الزيت في القنديل" دال التحول الرمزي من حالة السكون إلى الانفجار، فالقنديل كرمز للمقاومة وسط ظلام الدمار، قد يخلق حالة توتر بين الحالتين أولهما حالة الصراع وثانيهما حالة الصمت مع استمرار المقاومة، فالشاعر في تصويره للقنديل المتفجر خلق صورة مسرحية مشحونة بالدلالة النضالية وكأنها مشهد في ملحمة عن النضال الشعبي:

أتيت رغم الليل!

وعالم الدمار،

وهذه الأشباح،

والبخور.

حديقتي كانت،

وكنا حولها ندور.

وكانت السلاحف

حاقدة.. تقاوم؛

عند انفجار الزيت في القنديل

قذيفة.. قذائف²

وفي هذا المقطع يشتغل على مستويات متعددة من الأجناس، حيث يمتزج بخطابات سردية نحو التابع القصصي الموجود في (أتيت رغم الليل - حديقتي كانت - وكنا ندور) مما يمنح النص نفساً سردياً واضحاً، يتجاوز الانفعال اللحظي إلى بنية سردية شاعرية تستعيد الماضي بوصفه فضاء جمالياً؛ كما شكل الحذف بين كلمتي (حاقدة -

¹ أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، ط03، سوريا، 2013، ص: 05.

² أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة (1965-2014)، مصدر سابق، ص: 63.

تقاوم) فاصلا شعوريا بين هذه الحالات بين السلب والإيجاب، وفي الختام الانفجاري الذي شكل تصاعدا شعوريا بهول الحالة من حالة الأفراد إلى الجماعة(قذيفة..قذائف).

كما تتداخل بنية النص الشعري مع بنية المسرح عند الشاعر محمد الأخضر سعداوي على نحو قصيدة "لقاء افتراضي" متخذة شكلا حواريا بين طرفين "هو" و"هي" مما يجعله أقرب إلى الحوار الدرامي بأحداثه وخطاباته، حيث يتحول الخطاب من أحادية الصوت إلى تعدديته وهذه البنية تعزز التوتر العاطفي والبناء الدرامي، مما يكسر النمط الغنائي الكلاسيكي الذي يسود القصيدة ذات الصوت الواحد.

كما تحضر بنية الاستدكار بقوة حيث يستعيد الطرفان(هو - هي) ماضيا مشتركا

بذاك الشارع الممتد سرنا ندىً متحاوراً وذُرى الروابي
أمازلت الفتى المَحْضَرَ شَوْفا إلى حُضْنِ الحياة إلى الرِّحَابِ
تُشَكِّلُ حُلْمَكَ المَجْنُونُ عُشًّا لِسُكْنِهِ على هُدْبِ السَّحَابِ
وَشِعْرُكَ.. يا لِشِعْرِكَ هلْ تَحَلَّى بَعِيرِ اسْمِي وَعَرَبْدَ في غِيَابِي؟
أنا يا شاعري ما زلتُ أحمي على مَجْرَى قصائدِكَ العِذابِ
وأضبطُ ساعتِي كالأمس دوماً على وَعْدٍ تَأَخَّرَ في الإيابِ
أحادثُ خاتماً أو مِشْطَ شَعْرٍ أيُّهُما لَحينٍ بعضَ ما بي¹

وهو ما يقتحم البنية السردية داخل البناء الشعري، كما أن استخدام أزمنة الأفعال الماضية والمضارعة بطريقة تتناسب وتوحي بالتنقل الزمني السردية بما في ذلك إشارات الفقد والغياب والعودة، وهذه العناصر تقليدية في فن القصة وفن الرواية، وفي لفظة انتقالية يظهر أسلوب الاستفهام يخرج من الهدوء السردية والوقفة عند نقطة الحذف أين تتوالد العديد من التساؤلات في الذات إلى العتاب الإنشائي بمثابة إعادة العلاقة ولكن على أرضية من الشك الشعوري والغياب الذي ترجمه الإحساس الذي سبق في (هل تحلى بغير اسمي) نتيجة الخذلان أو الغيرة.

ومن التداخل الحاصل في النصوص الشعرية تداخلها مع الفنون التشكيلية حيث نجد الشاعر "أحمد حمدي" قد أبدع في تداخله مع هذا الفن الأكثر حساسية، إذ من خلال قصيدته "غرنيكا" والتي هي من بين اللوحات التشكيلية الشهيرة للفنان بابلو بيكاسو الذي لخص فيها معاناة الحرب الأهلية الإسبانية «وكانت اللوحة تصور حجم المعاناة والموت والدمار والوحشية التي تسببت بها الحرب»²، ونلمس في القصيدة تلك الروح التي تعج بالموت والدمار والتشويه الإنساني الموجود في اللوحة التشكيلية:

دم في الشوارع؛

فم فاغر؛

¹ محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب، مصدر سابق، ص: 90 ص: 91.

² فاطمة عمران راجي - رنا حسين هاتف - علي حسين هاتف، الإبداعية في تطور شكل الثور في لوحة الجورنيكا، مجلة كلية التربية الأساسية جامعة بابل، العدد 17، أيلول، 2014، ص: 588.

ورؤى حطمتها المدافع!

خرجوا كزهور الصباح؛

للرجاء الذي امتد

من ربوة؛

لمخايي المدينة!

طلبوا الخبز

لكنهم جوبهوا بالسياسة،

وأحذية الموت

والصحف المشتراة!.

ليت أن المقاتل؛

حرث الأرض

من قبل أن يذبح العرض

أو رمم الذكريات

التي سيجتها الدموع،

وصان الودائع!

ليت أن المصانع؛

لم تكن ملعبا للصمص

ولا ترفا وبضائع

ليت أن الذي كان شوقا؛

يظل كما كان شوقا

ويزداد شوقا؛

ولا يرتقي في ركام المزابل

ليت أن الأزاهر ليت أن الضمائر

ليت أن المصائر

تظل ولا ترتقي في حطام المقابر¹

وكسمة بارزة منها في وسائط أسلوبية تكرار كلمة "ليت أن" التي تكشف عن عمق التحسر واليأس الضارب، وحتى في تجزيئات الشاعر كانت الجمل قصيرة والعبارات مكثفة، مما تتناسب مع ما جاء في تفاصيل اللوحة المجزأة

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 309 ص311.

والمقسمة، ومن هنا تغدو القصيدة تجربة بصرية وسمعية تصور رمزا لكل المجازر الإنسانية وهي تجربة بين لغة التشكيل ولغة النص، وبذلك يفتح نص أحمد حمدي على تأويلات متعددة باعتبارها نموذجاً متقناً لم تكتف القصيدة فيها بالوصف التقريري للوحة إلا أنها أعادت إنتاجها شعرياً لتصبح بدورها عملاً فنياً مستقلاً، ومؤملاً وقد أبدع في تصوير مشاهد الألم والمعاناة على نحو قوله:

آه.....

يا ليلي،، ويا عيني عليك.

حبنا يكبر كالظل

و كالرعب

الذي يولد في ليل

الحزاني الكادحين.

وأنا نهر الهوى الجاري¹

وبالخصوص في "حبنا يكبر كالظل وكالرعب"، فهذه الصورة ترسم لوحة قائمة ومشاهد لعالم مشحون بالمعاناة والتمرد على الظلام، كما نجد الموسيقى تقترب إلى الغنائية مع آهاتها ورقبيها الإيقاعي وتناغمها، وهذا الانتقال بين عوالم النص يغير من الطابع التصوري ويكسر قاعدة الجمود والنمطية في الشعر ومن ذلك قول الناقد عبد الله الغدامي بأن «شدة التغير في الوسيلة لا بد أن يتبعها شدة مماثلة في تغير الرسالة نفسها وفي تغير شروط الاستقبال، هذا الأمر أنتج تغييراً ثقافياً بتحويله من الخطاب الأدبي إلى خطاب الصورة ومن ثقافة النص إلى ثقافة الصورة²». و من ثم تتناسل مشاهد تصويرية درامية في "حارة الأشواق" وكأنها مشاهد سينمائية تبرز حالة الضياع والبحث عن المحبوبة.

إن الملاحظ على النماذج الشعرية المُقدّمة على التداخل يظهر له الأثر الجمالي والدلالي، أين تتحول القصيدة إلى نص تفاعلي مفتوح، يقيم علاقات ديناميكية مع الواقع والتاريخ والذات والأدب، فيجسد بذلك مفهوماً للشعر بوصفه فضاء للتداخل والتعبير دون أن تقف اللغة والأسلوب عائقاً للمبدع، وهنا يتجلى أثر التجريب في تفكيك بنية القصيدة فلم تعد القصيدة تعتمد على البناء الخطي، بل أصبحت مفتوحة على تقنيات السرد والقص والرواية والدراما والسينما والفنون التشكيلية - بنصوص تشبه لوحات سينمائية مشبعة بالظلال والضوء - والتناص والتشكيل البصري.

المبحث الثالث: التصميم الهندسي والشكل الطباعي للقصيدة المعاصرة:

¹ المصدر السابق، ص: 28.

² عبد الله الغدامي، الثقافة التلفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي)، المركز الثقافي العربي، ط2، 02، 2005، المغرب، ص: 25.

إن التحولات الجذرية لم تمس الجهاز المفاهيمي أو المضموني فحسب، بل طالت حتى معماره الشكلي وطريقة عرضها وإبداعها في الصفحة، ليكون بذلك التصميم الهندسي والشكل الخطي للقصيدة مكونا دلاليا لا يقل أهمية عن الإيقاع والصورة واللغة، واللغة كلّها وفي جميع أحوالها التعبيرية نقلا للمشاهد، مادية كانت أو معنوية حاضرة أمام العين تتأملها أو غائبة عن البصر تتولاها البصيرة بالتدبر والإنشاء¹.

حيث تحوّل فضاء الورقة من حامل للغة إلى ساحة إبداعية تتيح للشاعر تجريب إمكانات جديدة في توزيع الأسطر وتوزيع البياض؛ فالقصيدة بهذا أصبحت ميدانا للتجريب وكما يصورها الناقد بكونها "جسدا بركا يفتق الشاعر أربطته، يشكل فوقه عالمه المزدهم، ويرتب عليها أشياءه، ويشعل بين كفيها نار توجسه وقلقه وشكه ويقينه وحلمه، فيترك للكلمات أن يتبوأ مكانها كنا تشير عليها تموجاته الشعورية والنفسية².

والشاعر لما يلجأ إلى تقنية البياض في فضاءات الصفحة هو بذلك يحاول « إيجاد التناقض بين الألوان للتعبير عن المرور من مرحلة ابداعية إلى مرحلة مناقضة لها بصورة مفاجئة، فيكون هذا التضاد من خلال الانتقال باللون على سبيل كسر الرتبة النصية بما اعطاء النص توترا، أو اعتماد حيز التعبير كفضاء لهذا التناقض من خلال ترك الفراغات بين التعابير والأسطر في النص الواحد.

إن الفراغ نفسه الذي يقوم بوظيفة تعبيرية في اللوحة التشكيلية أصبح يوظف أيضا في الشعر الحديث، حيث أن الشاعر وهو يكتب كلمة واحدة مكبرة أو مصغرة في السطر سواء في أوله أو آخره أو على هامش الجملة لا يقصد التزين والديكور الفارغ من كل مضمون، وإنما يتوخى جمالية تشكيلية أعمق في تعبيرها ودلالاتها³.

وتوظيف العلامات والفراغات، وقد اقترن هذا التحول بتصاعد الوعي بمدى تأثير الشكل البصري في تلقي النص، لا سيما بعد انفتاح الشعر على تقنيات الفنون البصرية والتصميم الغرافيكي.

وبهذا النوع والتجربة الجديدة فرضت مفاهيم نقدية جديدة تنتقل من الاهتمام بداخل النص أو خارجه السياقي أو بالسماع بل صار يستدعي من جهته إعادة النظر في العلاقة بين القصيدة، بمعنى قراءة بصرية تحضر فيها عناصر التوزيع وتوقع الكلمات وانتظام الأسطر أو تشظيها، إلى جانب اللعب بالإيقاع البصري والإشاري وهو ما يجعل من الشكل الخطي عنصرا حاملا بمعان لا يمكن فصلها عن المضمون في دعمه وشرحه.

فتتجلى أهمية دراسة هذا المبحث في اعتباره أحد تجليات التجريب الشعري الذي يعكس تحولات الذائقة الشعرية وتداخل الأجناس الفنية كما يعد مدخلا لفهم كيف تنتج القصيدة الحديثة دلالاتها من خلال تنسيقها الطباعي وشكلها البصري، وليس فقط من خلال بنيتها اللغوية أو إيقاعها التقليدي.

¹ حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 2009، ص: 04.

² عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)، دار العلم والإيمان، دط، 2010، ص: 131.

³ عبد اللطيف بن داود، في اتجاه صوتك العمودي، مجلة الثقافة المغربية، دار توبقال، العدد 19، 01 يناير 1981، ص: 83.

كما تبرز أهمية علامات الترقيم "في تحقيق الجمالية البصرية، فهي من سمات الكتابة المرئية التي وضعها علماء اللغة، لهندسة النصوص الكتابية، أي أنها سمات النصوص الكتابية التي تترك لدى القارئ انطباعات فنية بصرية دلالية متجاوزة بذلك وظيفة التعليم والتوجيه إلى أعلى درجة من الفاعلية والأداء في ربط أجزاء الكلام ومفاصله في بعد فني تأثيري دلالي.¹

اتخذت القصيدة عند الشاعر "أحمد حمدي" بنية هندسية تجريبية على نحو التوزيع المكاني الذي يندرج ضمن التلاعب بالتصميم الهندسي (البصري) للنص الشعري، ففي قوله:

استوت في وضوح النهار

على شاهد القبر؛

ع

م

ش

وقد خطبت في الحضور

من الشهداء

وقالت كلاماً بلا خجل؛

أو حياء:

(أنا..)

صوتكم

لا..

ثم لا تحلموا..

قد بلغت؛

حدوداً عميقة)

ثم استدارت إلى الجمع؛

مندھشين،

ومندھشين

ومنكمشين²؛

¹ عبد الغاني ناصري، جمالية التشكيل البصري وديناميته في القصيدة الحداثي (حرة) (متناوية) (ممسوحة) عند الأخضر فلوس، مجلة ألفا للغة الإعلام والمجتمع، العدد 11، 2024.

² أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، 427ص429.

فقد اعتمدت القصيدة على تكسير الجمل وتوزيع الكلمات بشكل خارج عن المألوف، مستعملا التفكيك الكتابي أو التفتيت والذي يراد به «تقطيع كلمة أو مجموعة كلمات إلى أجزاء متعددة داخل القصيدة، فهو عدول بصري في طريقة الرسم الكتابي العادي للمفردات الشعرية، تعبيراً عن البعد النفسي لدلالة المفردة المقطعة في القصيدة¹»

فيظهر التفتيت البصري لكلمة (عمش) على ثلاثة أسطر، مما يعمق من إحساس التهور البصري أو النفسي، والذي يقصد به التمويه أو التعتيم البصري و- الوجودي معاً، مما يجبر القارئ على التمهّل وكأن كل حرف يئن بمفرده، باعتبار الأسلوب كوسيلة من وسائل صناعة التوتر في النص مما يجعل القارئ في محطة الشعور بالقبول والرفض، مخلفاً بذلك حالة توتر، و"بتكسير الكلمة إلى حروف متتالية يولد ما يسمى بإيقاع التوتر الصامت وهذا وفق ما يؤكده جان كوهن"² كما أن نمط القصائد عند الشاعر أحمد حمدي يتوزع على فضاءات الورقة ويفرغ أحيانا أخرى مما يعزز فكرة الانقطاع والتهيه وتعدد الرؤى انقباض المشاعر، وهذه الرؤية تتناسب مع ما ذكره جانيت لوران التي ترى بأن في اعتماد الشاعر على الفراغ يتجاوز الشكل باعتبار أن " الفراغ في القصيدة لم يعد صمتاً، بل دلالة نشطة توحى بالغياب والخذلان والانكسار"³.

كما أنه في اعتماده على نقاط الحذف وفي استعماله للفواصل والنقاط (...) يجعل من القارئ يتوقف عند كل عبارة ونقطة مما يزيد التصميم صرامة وحدة تفرض عليه إبداء رأيه في هذا التشكيل، وتؤول بردها إلى تردد داخلي وارتجاج نفسي، فهذا المقطع يمثل بذاته تجرباً شعرياً واعياً يكسر بنية الشعر التقليدي عبر آليات هندسية وبصرية من وفي اعتماد الجملة بين قوسين التي تضم خطاباً آخر داخل النص الشعري يحمل الأحياء رسالة من الموتى مما يعطي كثافة رمزية مما يلبسها صوتاً احتجاجياً، بفضل هذا الأسلوب تبين كيف أن الصمت يمكن أن يتحول إلى احتجاج وإلى صوت رمزي والحذف إلى لحظة تمرد على القوالب الجاهزة للتلقي والكتاب.

وبهذا تتضح أهمية الشكل في الخطاب ذلك أنه ليس عنصراً خارجاً عن الفضاء النصي «وكما يراه النقد الحديث بكونه ليس معزولاً في تطوره عن علاقته بالمضمون، بل هو مرتبط به ارتباطاً وثيقاً في تحوله وثباته، في تشكّله وانبنائه... ففي الشكل يكمن المعنى "المعنى العميق" للعمل⁴»، بل قد يكون مفتاحاً لفهم دلالات وأبعاد أعمق من الشكل الجامد من مثل التداخل الحاصل بين الأشكال في قول الشاعر:

يجهش الشاعر؛

¹ أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، مجلد 02، العدد 04، العراق، 2005، ص: 96.

² جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص: 152.

³ جانيت لوران، شعرية الفضاء (دراسة في قصيدة النثر)، ترجمة: سعيد بن كراد، ط 01، دار توبقال، 1994، ص: 88.

⁴ خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، ط 01، تونس، 2012، ص: 182.

في الأغنية الأولى؛

يسمي اللحن حزنا،

ويسمي الحرف سجنًا،

ويسمي الوطن الرائد في تابوته،

مقبرة..

مبغى..

وقيدا

ويذوب اللحن في:

ولي سمراء تبتسم ابتساما

إذا ما للظلم حل بها وقاما

تراها آنست في النوم صحبا

أم الأيام أحكمت اللجاما؟¹

في البداية يبدأ النص بإيقاع شعري هادئ ومغني ثم يتدرج نحو ذروات من الانفعال الغاضب، تتخللها انعطافات عنيفة تجعل الحب حربا، والعيون عقاربا؛ ولنقاط الحذف حكاية أخرى تخرجها من كونها فواصل إلى لحظات كتم صوت لذكر ما لا يتحمله القلب وما لا تسعه اللغة، فبين الشاعر الذي يجهش والوطن الذي ذوّب لحنه تظهر امرأة سمراء كأمل مستحيل أو رمز خلاص.

إن الشكل الهندسي الذي تم التلاعب ببنائه يخدم مضامين النص من خلال الانتقال بين الإيقاعات، وكانت المعاني الجوهرية في القصيدة التي يفسرها الخراب والخذلان وتلاشي الأمل مع وجود بريق ضئيل في آخر المضيق: هكذا..

يزعم أن الحب حرب؛

أن عينين؛

بحجم القمر الدافئ

صارا عقيرين!

غير أن...

ضبابا موحشا؛

يلفه العمش،

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 127 ص128.

حجب الطريق،

ونشر ترهات الصفيق،

وأحكم القبضة،

وخنق البسمة،

والنسمة

والرحيق؛

فانحدر الجميع؛

إلى المضيق،

.....

.....

ولكن تراءى في المضيق بريق¹

نلاحظ على القصيدة اعتمادها على توزيع بصري متقطع ومنتظم، يظهر من خلال التكرار البصري للفواصل وعلامات الترقيم، والانتقال بين الصور الشعرية بأسلوب حر والفراغات الواسعة التي تمثل نقاط توقف دلالية مقصودة. وقد بدأت القصيدة هنا بهكذا منتهية بنقطتين دون فعل أو وصف مكتمل، وهذا يحيل إلى أن افتتاحية الكلام قائمة على التوتر الذي يدفع القارئ للغوص في الكلمة والتخمين في المحذوف، وبالحذف الذي كان في التعبير بعد "غير أن.." الدالة على الخذلان والانهيار والأسف، كإفصاح على الألم؛ أما بالنسبة لنقاط الصمت الطويلة قبل النهاية والتي أحدثت فجوة نصية طويلة كانت محور التوتر الدرامي في النص، والتي تعبر عن الضياع الجماعي وبتقرير مأساوي أين تحولت الصور التي يفترض أن تكون إيجابية (الحب/ القمر) إلى صور عدائية (الحرب/ العقارب)، لتتكسر الأحداث السردية في القصيدة بتحولها إلى انحدار وانسداد.

كما أن الفراغ البصري الذي كان في النص يمثل مساحة الصمت والتردد والحيرة، بمعنى لحظة لا حدث حيث تجمد الزمن السردية وتوقف التقدم فيه، وكأن الشاعر في لحظة انتظار لاحتمال المعجزة التي فسرها البريق الذي برز في نهاية الطريق (ينبع البريق من داخل الحذف ذاته)، أما بالنسبة للسواد الذي جسد صوراً مكثفة عن الخراب والانغلاق، سواد يفسر الامتلاء الخانق بالعدمية والخوف: (الضباب - حجب الطريق - قبض البسمة - خنق النسمة والرحيق).

ومن جهة أخرى يبدأ النص الشعري ببناء تدريجي هرمي:

على رأسه يتمرس

عش الغراب

¹ المصدر السابق، ص: 433.434.

وفي محجريه
 شظايا الخراب،
 وفي فيه طاحونة،
 من غبار الكلام،
 وبين أصابعه مسبحة،
 وبعض الدولارات،
 لكن أحشاءه
 كشفت سره؛
 جثة من بقايا العصور؛
 خرجت من ظلام القبور؛
 فتحت
 ما تبقى من الفتحات!
 أيهذا ال..ذي
 يتحدى القدر؛
 عد إلى..
 ..ظلمات الحفر!¹

واستوحش القوم أفراحا.
 ما في الجبة؛
 إلا الجراح.
 فتوهم
 تجهّم
 تبهم²

فقد بدأ من وصف مادي قاسي (عش الغراب - شظايا الخراب - طاحونة من غبار الكلام) ثم ينتقل داخليا من هيئة مهترئة إلى الكشف عن جوهر الشخصية (جثة من بقايا عصور)؛ فبفضل هذه التجزئة على هذا النحو

¹ المصدر السابق، ص: 322.

² أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 432.

تتم عن تفسخ المعنى بحيث يصبح من المستحيل تتبع خيط منطقي متسق، مثلما يستحيل ترميم الواقع الممزق الذي تصوره القصيدة.

كما أن البياضات خاصة في القطع بين الجمل القصيرة ونقاط الحذف (أيهذا ال..ذي-عد إلى...ظلمات الحفر) التي تحيل إلى تهشيم الهوية والحذف الذي يشير إلى قيمة أخلاقية التي يراد بها العودة دون تسمية السبب الذي يفسره في النهاية بالغياب، فهو يرمي بدلالة بعيدة مفادها التهكم الصامت، والانقطاع عن وجود معنى كاف، للتعبير عن شخصية مشوهة أو أن هناك معنى مبتورا، هذا ما يفسره سواد العبارات والصور السلبية، وبذلك تمكن الشاعر من التعبير بلغة هندسية متهشمة ولعبة بصرية ذكية عن التحول المأساوي من وهم الانتصار إلى حقيقة السقوط الشامل، مستخدما آليات الانقطاع والفراغ والسواد بشكل متناغم ومتكامل.

لقد كانت القصيدة عند أحمد حمدي تشبه خارطة وجدانية لانهيار جماعي والذي يظهر على تصميمها المتكسر وتوزيعها البصري المنفلت يوحي بأن المعنى نفسه مفكك ومهدد بالسقوط في كل لحظة.

وعلى هذه الشاكلة الهندسية والبصرية يأتي مقطع من قصيدة "بين شحور وشاعر" للشاعر محمد الفضيل جقاوة:

أيها الغريد غرد

أنت ما زلت طليقا

أنت ما زال الفضاء الرحب

في عينيك رحبا

وضياء الفجر ما زال جميلا ساحرا..

يلهمك الشَّدْوُ ويغري

لست مثلي

أبدا لا.. لست مثلي

هذه الشمس أراها

فَحْمَةٌ مات رؤاها

وتراها نبع حب..

وحنان..

وعطاء..

لست مثلي...!!¹

¹ محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات، مصدر سابق، ص: 46.

هناك بناء شبه متوازٍ في بداية المقطع الشعري، مما يولد إيقاعاً ويؤسس تماثلاً لفضيا يشبه الرسم المتناظر، كما استخدم الشاعر الفراغات الشعرية من خلال نقاط الحذف والتي تشير إلى فراغ دلالي يتركه الشاعر للقارئ كي يشارك في تأويله مما يعزز من انفتاح النص بتلقيه.

فالشاعر لا يحذف الكلمات بل يحذف الرؤية ذاتها لأنه لم يعد يرى الأشياء كما يفعل "الغريد" حيث يتوازي هذا الحذف مع عجز المعنى والشعور بالاغتراب، كأن الشاعر بهذه النقاط يقف عاجزاً عن الإتيان بكل ما في الفجر من جمال فيلجأ إلى السكوت بعد لفظة (ساحراً..) مما يوسع المجال ويفتح أفق الدلالة، وحتى في اختتام القصيدة هذه النقاط توحى بتكثيف المعنى، فلا يمكنك حصر خصال الشمس مما يترك المجال لتكملة المشهد الذهني مما يعني أن النقاط عبارة عن تجاويف دلالية مشحونة بالخيال والإيحاء.

ومن هنا أمكننا القول أن النص الشعري المعاصر بنية فنية معقدة ومتشابكة تتضافر فيه العناصر الهندسية والخطية لإنتاج تجربة شعرية متماسكة في بعدها الدلالي والسميائي، وقد اعتمد الشعراء على تصاميم هندسية مميزة تقوم على توزيع عمودي للعبارات والكلمات، واستغلال واع للفراغات والانقطاعات، مما يضيف على النص بعداً بصرياً يوازي البعد الصوتي والدلالي، وكان الاستعمال الكثيف للفراغات والتقطيع اللغوي له إسهامه في تفرغ البنية النصية من أنساقها التقليدية هذا ما مكن المقاطع الشعرية أن تدمج بين جمالية الشكل وقوة الدلالة، وأن تعبر عن أزمة الذات الجماعية والفردية من خلال تفكيكها للغة وإعادة تركيبها بصرياً وخطياً وسميائياً، في تجربة تمثل نموذجاً معاصراً للشعر العربي الذي يتجاوز الأشكال التقليدية نحو بناء خطاب شعري أكثر كثافة وتعقيداً.

الجملة الاعتراضية:

في سياق تطور القصيدة المعاصرة كانت الحاجة إلى اللعب بالأشكال واستنطاق جمالياتها وأفكارها، وباعتبار الجملة الاعتراضية لها موقعها المميز لكونها آلية لغوية ودلالية تكسر العناصر الخطية التقليدية للقول الشعري، وتحدث انزياحاً عن التراكيب النحوية، فإذا كان الاعتراض في اللغة المتأني من مادة "عرض" بمعنى "اعتراض"، بمعنى انتصب ومنع وصار عارضاً كالخشبة المنتصبة في النهر ونحوها تمنع السالكين سلوكها¹، كما يأتي الاعتراض في خزنة الأدب باعتباره "جملة تعترض بين الكلامين، تفيد زيادة في معنى غرض المتكلم، ومنهم من سماه بالحشو، والفرق بينهما ظاهر وهو أن الاعتراض يفيد زيادة في غرض المتكلم والناظم، والحشو إنما يأتي لإقامة الوزن لا غير"² أو بمعنى آخر:

¹ جمال الدين محمود بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، مادة عرض، الدار الصادرة، ط02، ج07، بيروت، 1992، ص: 168.

² تقي الدين أبي بكر (ابن حجة الحموي)، خزنة الأدب وغاية الأرب، شرح: عصام شعينو، مكتبة الهلال، بيروت، 1987، ص: 280.

أن يؤتى في أثناء الكلام أو بين كلامين متصلين معنى بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لنكتة سوى رفع الإبهام، وذلك لنقطع الخبر عن المبتدأ والفاعل عن فعله، والجواب عن شرطه، والصفة عن موصوفها¹.

إن اعتماد الجملة الاعتراضية بمفهومها البسيط والمتمثل في إضافة التفاصيل أو التعليقات أو التوضيح، قد يختلف عن رؤية المبدع من خلال اعتمادها للانتقال من فكرة أو صورة أو التركيز على عنصر ما أو الانتقال الزمني أو الاختباء وراءها في سبيل نقل فكرته من مستوى إلى مستوى آخر.

فعلى الرغم من خروجها الإعرابي لكنها تسهم في إثراء المعنى وتوليد توتر دلالي يعمق البنية الشعورية في النص ويكمن جوهر أهميتها في قدرتها على التعليق أو التوقف أو التشكيك أو التحول المفاجئ داخل السياق الشعري، مما يجعلها أداة فاعلة في يد الشاعر لبناء خطاب متشظٍ، متعدد الأصوات. وقد استفاد الشعراء من هذه الإمكانية الأسلوبية لتكثيف الوعي بالتجربة، لأنه بتلك المساحة من الصمت والانقطاع وقفرة التأمل التي تستوقفه تفتح النص على إمكانية التأويل

من بين النماذج يحضرنا قول محمد الأخضر سعداوي:

بكى عين البكاء هناك حزنا	وناجى الطفل - في دعة - أباه
أبي هون عليك وثق بأبي	بخير، لا تخف واقبل قضاءه
تطلع للخلود وقد أعادت	خيوط الفجر تغزلها رؤاه ²

تظهر الجملة الاعتراضية في المقطع الشعري كوسيلة تفكيك وإعادة بناء، تفصل بين بنية الفعل (ناجي) ومفعوله (أباه)، حيث تنقلنا من وصف حالة خارجية إلى الاستبطان الداخلي للجملة، فكان من المتوقع أن يكون الطفل خائفاً أو باكياً شاكياً... لكن الجملة جاءت لتفاجئ القارئ بـ "الدعة" محدثة مفارقة بين ما هو متوقع من مشاعر الخوف وما هو موجود واقعا (السكينة الوجودية) مما يرفع من قيمة التضحية، وتعبر عن وعي الطفل بالقضاء والقدر كحقيقة كونية، ومن خلال توظيفها الدقيق الذي اختاره الشاعر نجح بذلك في تجاوزه المباشرة إلى شعرية الإيحاء، أين أصبحت السكينة وسط الحزن دالا على قوة التجربة لا على الضعف، وبهذا تخلق دينامية نصية تعرقل المسار الخطي وتفرض لحظة تأمل داخلي، تنقلنا من الحدث إلى الشعور ومن الألم إلى التسامي. وفي قوله:

ومدينة تخضر فيها خطوتي	فيرعم الأمل المسير وينضد
حتى إذا صفع النهار مخايلي	وإذا مناي بسيل عمري جامد
أدركت أن خرائطي أكذوبة	نهر على الكتبان - وهما - يرفد

¹ محمد نجيب اللبادي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ط01، دار الفرقان، مؤسسة الرسالة، الأردن-بيروت، 1985، ص: 151.

² محمد الأخضر سعداوي، صرخة الميلاد، مصدر سابق، ص: 41.

طيف على الشرفات أوماً باسمها فإذا الصباح يزيحه ويبدد¹

تقع الجملة الاعتراضية في المقطع بين مركب خبري تكسر خطية التعبير في الجملة محدثة فراغا شعوريا تجعل العديد من التساؤلات تستوقف القارئ عما إذا كان النهر حقيقيا وهل يمثل الماء أملا؟ أو وهما؟ فالجملة الاعتراضية في هذا الحل تعيد تأويل الصورة السابقة فتجعل من النهر رمزا دلاليا عن الفيض والعطاء كصورة خادعة، فلا اعتراض وقع للتشكيك في بنية المعنى الشعري، إذ يقوض الخطاب نفسه من الداخل ويفتح المجال للشك واللا يقين، وبذلك أصبح النص في مسار بنائي من متصاعد (الأمل - النهر الاخضرار..) إلى مسار تراجع (صفعة، أكذوبة، طيف متبدد). فتحوّل الرموز الإيجابية إلى تمثيلات خادعة، وهذا ما يضع الجملة الاعتراضية في صميم التجريب الشعري بوصفها بؤرة دلالية تؤسس للتوتر بين الحلم والواقع، بين الوعي والانخداع.

ومن قول أحمد حمدي:

أكتب؛ في آخر ساعات الليل الغافي؛

كالقطة منذ صباح اليوم الأول؛

في نزل رطب تسكنه الجرذان

وبقايا الفرقة والأحزان.

في نهج مهجور يحمل اسم شهيد؛

مات - كما يحكي - في ظرف غامض؛

في آخر طرف من حي القصبة².

يتضح من خلال النص أن الجملة الاعتراضية تقع فاصلا بين المبتدأ (شهيد) وخبره (مات في ظرف غامض)، وجملة - كان يحكي - تكسر سردية اليقين حول موت الشهيد وتظهر انعدام الثقة في الرواية الرسمية أو التاريخية، بمعنى آخر جاءت الجملة الاعتراضية لتعري الزيف الرمزي فالشهيد الذي يضفي في أصله معاني النبل والإخلاص... صار علامة مطموسة في مكان بائسا، مما ساهم في تفجير مركز الخطاب الشعري للانتقال بوعي المجتمع، فكانت رمزية الشهيد في فضاء شعري يغلب عليه الهامش والإحباط.

ومن النماذج ما نراه في قول:

من نحن يا صغيرتي

وأي أرض هذه التي

نعيش - رغم أنفنا - في حضنها؟!!

أحس أننا نازحان هاهنا

¹ المصدر السابق، ص: 49.

² أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة (1965-2014)، مصدر سابق، ص 179 ص: 180.

من تربة معجونة بالحب..

بالشوق... بصدق الانتماء!!

معجونة بعزة النفس

برغبة الطيور في عناقات الفضاء!!¹

تفتح القصيدة على حوار داخلي يتم بين الشاعر محمد الفضيل جقاوة وصغيرته (ابنته)، وقد وقعت الجملة الاعتراضية معبرة عن الرفض الداخلي للحالة المفروضة رغم الاستمرارية الظاهرية لمواصلة الحياة، وهي تعبير عن رغبة حقيقية للانتماء إلى غير هذه الأرض، وهي تمثل انزياحا تعبيريا يبرز انقسام الذات حيث يتحول الوطن إلى حزن دافئ إلى إطار إجباري، أي أن الجملة الاعتراضية التي حلت في النص لا تخدم وظيفة التفسير بل تحمل صوت الاعتراض المكبوت (الحفي)، وتضمّر سياسة وجودية تجاه الأرض المفروضة.

كما كان لتكرار نقاط الحذف انعكاسا للتدرج العاطفي المتصاعد والمفتوح على احتمالات متعددة على نحو تعداد مشاعر أخرى لا يراد تسميتها أو لا يمكن التعبير عنها بعد الحب وامتدادات أخرى بعد الشوق، ما يجعل المتلقي أمام خيالات نصية عديدة.

إن الملاحظ عن حضور الجملة الاعتراضية من خلال النماذج المقدمة لا باعتبار حضورها النحوي المكمل فحسب، بل كآلية من آليات التفكير والتشظي داخل البنية الشعرية، تسهم في الانسجام الخطي للنص وتوليد دلالات متراكبة، فقد جاءت الجمل الاعتراضية كـ"رغم أنفنا علامات انفعالية تنبثق من عمق التجربة لتفجر التوتر بين الظاهر والمضمّر.

كما تظهر هذه الجمل تعددية الصوت الشعري، تجعل من الجملة تتجاوز عرضية البناء إلى كونها وظيفة جمالية ودلالية مستقلة تعيد إنتاج المعنى، وتسهم في تشكيل بنية شعرية تعبر عن انكسارات الذات وتوتر يقينيتها، في انسجام تام مع روح التجديد والتجريب.

الجملة بين قوسين:

من بين التقنيات التي برزت في الخطاب الشعري تقنية تتجاوز البعد الشكلي لتغدو أداة فاعلة في بناء المعنى وتوليد التأول، فالقوسان بما يمثلانه من حيز بصري وانفصال تركيبى يخرجان إلى دور مشترك من جهة المحتوى ومن جهة السياق النحوي أو الخطابي العام، ويشير "صلاح فضل" إلى أن "العلامات الطباعية كالقوسين تسهم في بناء بالغة حديثة، تتعد عن الخطب المباشر لتؤسس لمعمارية نصية معقدة قوامها التلميح، والمفارقة والاشتغال على الهوامش² ما يضيف عليه طابعا هامشيا أو تعليقا تأويليا أو حتى نقيضا للمعنى الظاهر في المتن.

¹ محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات، مصدر سابق، ص: 06.

² صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق، القاهرة، 1992، ص: 103.

إن توظيف الجملة بين قوسين في الخطاب الشعري لا يتأتى من فراغ وعفوية، بل يكشف عن وعي الشاعر بتركيب الخطاب وتعدد الأصوات داخله، إذ تتحول هذه التقنية إلى أداة للتفكيك أو التعليق أو التهكم، أو التضمين الضمني، بمعنى أنها تقنية تفتح المجال أمام القارئ للتفاعل مع مستويات متعددة من النص، تتراوح بين ما هو مباشر وما هو مؤجل أو ملغى أو مضمّر.

ودراسة هذه الظاهرة في النصوص الشعرية تعتبر مدخلا لقراءة البنية الميتا شعرية، وتفكيك العلاقة بين الذات الشاعرة ونصها، باعتبارها علامة على وعي الذات بلغة القصيدة وتاريخها وتلقيها، وهي بهذا المعنى ليست مجرد إضافة شكلية بل تندرج ضمن استراتيجيات الكتابة الشعرية التي تستثمر المساحات البيضاء والهامش والاختزال فهذا التشكيل النصي يجعل الجملة بين قوسين كما يرى عبد الملك مرتاض "مفتوحة على تعدد القراءة والتأويل"¹ في هذا المقطع الشعري:

صهيون أغوى الساكنين إباء هم	كي يستسيغوا (ثمرة الشجعان)
أكلوا... وناموا وسط خدر عشيقة	تعد الفحولة في دم الأخدان
فبدت لهم سيئاتهم وبدت لهم	حلل السلام كحلة العريان
طفقوا إلى الأوراق في سفح الرضا	خصفا لثوب المجد والفرسان
بعثوا إلينا كي يردوا عزهم	صاحوا بنا: فليسمع الثقلان: ²

تخرج الجملة بين قوسين "ثمرة الشجعان" من توظيفها الشكلي إلى وظيفة دلالية محورية، فهي تقطع سياق الجملة الأساسي الذي يتحدث عن استسلام البعض لإغواء الصهيون، بما يسلط الضوء على مفارقة تأويلية إذ تقدم هذه الثمرة التي يفترض استساغتها واستطابتها بوصفها ناتجة عن الشجعان، لكن السياق العام يخرج عن هذا المعنى بتهكم صارخ حين تكون هذه الثمرة طعاما فقد أكلها الخانعين ممن ناموا وسط خدر عشيقة، ففي أسلوب الحذف تفسر فضح خيانة النخب واستبطان انهيال القيم دول اختيار الشاعر للمباشرة، فالحذف يكمل المعنى هنا ولا ينقصه ويجول السكوت إلى صرخة رمزية ضد التزييف السياسي والتطبيع، ما يظهر لنا التناقض بين تحقيق البطولة التي توحى بها الجملة بين قوسين، وبين الخمول والانقياد الذي يصف به الشاعر من استساغ تلك الثمرة.

ومن النماذج التي تتفاعل فيها الجملة البينية والتي تشكل تعددا صوتيا مما نراه في قول أحمد حمدي:

فيصخب صوتي؛

يدحرج كل هذر

ويسبق كل كلام:

(القهر ما ينفعش

¹ عبد الملك مرتاض، في نظرية القراءة من القراءة إلى التأويل، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2003، ص: 187.

² محمد الأخضر سعداوي، صرخة الميلاد، مصدر سابق، ص: 15.

والحر ما يرجعش

حتى يجيب العرش

أو النعش.¹

حيث تنفصل الجملة الواقعة بين قوسين عن النسيج اللغوي المحيط بها، من اللغة الفصيحة ثم تنتقل الجملة بين القوسين إلى اللهجة العامية ما يحدث قطيعة أسلوبية تؤسس لحظة انتقال لغوية ودلالية، وتتجاوز بذلك الجمالية الشكلية إلى الأداء الوظيفي المتعدد وفعل تجريبي يتقاطع فيه الصوت الفردي للشاعر مع صوت الجماعة، حيث استدعى اللغة المحكية فكانت كأداة للتأثير.

والملاحظ على هذه الجملة وكأنها ذات إيقاع من الزجل تنتهي بكلمات متقاربة صوتياً (العرش - النعش)، حيث اختزلت دلالة الصراع كخيار وجودي بمعنى السعي للنصر أو الشهادة والموت، فتهدف الجملة إلى التحشيد والتذكير والإيقاظ، بمعنى آخر وسيلة للتأثير النفسي والاجتماعي، كما في قوله:

فغنيت حيي

وأنشودني

دون أي انتظار:

(نوري لك وين الحق كان نسيته

يا بورجوازي، يا وسخ، يا ميتة

ساس الفقر، من أرضنا نحيتة

بسلاحنا، والحب نا، رسيته²).

فعلى غرار كون الجملة انتقلت من الخطاب الفصيح إلى العامية ومن الإيقاع الهادئ إلى التوجيهي التوعوي، هذا التداخل الصوتي بمثابة بيان ثوري شعبي موجه ضد البرجوازية.

أما الشاعر محمد الأخضر سعادوي فقد اتخذ من الجملة بين قوسين تقنية تنهض بالخطاب بوظائف متعددة ومتنوعة لعل أبرزها خلق التمييز البصري والإيقاعي لبعض الكلمات أو العبارات التي تشكل دلالة متعددة ومضاعفة، خاصة في انتقاء الجمل المفردة من مثل:

أماه رفقا إننا نھواك رمزا المعالي والشموخ كذا نرى

نھواك حسنا قد تغار حساننا من صدقه، لا لن نصل ونبطر

(تقرت) أرضك والفؤاد به استوى عرش النخيل مشرفا ومطهرا³

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة (1965-2014)، مصدر سابق، ص: 72.

² المصدر نفسه، ص: 70 ص: 71.

³ محمد الأخضر سعادوي، صرخة الميلاد، مصدر سابق، ص: 29.

يحيل اسم (تقرت) إلى جمالية مكانية تتسع من الدلالة على حيز جغرافي إلى مكان يمثل الذات والوجود والأصل، كوظيفة وجدانية ورمزية عند الشاعر فإذا تأملنا السياق الذي جاءت فيه الجملة بالبيت السابق أنه يتحدث عن رمزية الأم ثم أورد اسم "تقرت" ومن هنا تنبني علاقة الأم والأرض أين يجد في الاسم قداسة فهي الأم والانتماء في مدينته (تقرت)، فبوضع الاسم بين قوسين كمفصل بصري وصوتي تجعل من القارئ في موقف وجب التوقف عنده ولإعادة التأمل؛ فالقوسان ليسا بعناصر زخرفية إنما أدوات لفرض حضور العبارة كمحور وجودي داخل النص، لا كمكان جغرافي فحسب بل كرمز مكثف للوطن، ومن حضور الجمل بين قوسين كعلامات دالة ما نراه في قوله:

هنا وهناك أيام حيارى	وليل لا يولينا قفاه
هنا نبع الكرامة بات غورا	ونبض الأمنيات خبا سناه
نبغنا في الرثاء ومن شببه	بخنساوات قومي في رثاه
إذ. العصفور (درة) مستغيث	تمد العزم عزما مقلته
وصوت الوالد المفجوع: ابني	ذروه وانهمشوا لحمي فداه
هو الشمس التي طلعت بروحي	هو الحب المسافر منتهاه
أيكسف بين أحضائي وعيني	تطوقه وتلمسني يداه
لك العمر الذي أزهرت فيه	بني عساك تينع في حماءه
وقلب طالما قد نمت فيه	كلؤلؤة يصونك جانباه
(لنا الدنيا ومن أضحى عليها)	ضلال لم نزل نقفو خطاه
وصهوة عزنا في الليل يبعث	ونام العرض يحرسه عداه
فكيف (محمد) يرجى هبوب	وقد رفع السكون هنا لواه
وأعلن رقعة الأعراب عرشا	وبادرت السجود له الجباه
(محمد) عزنا في كل كف	تفل الذل تستوهي عراه
وكل دم تعطر كي يلاقي	أديم الأرض ملتحفا إياه
وجيب كلما ألقى (شرون)	بأرضه كل شر وافتراه
تراه يقدم الشهداء ردا	كما ألقى لهم موسى عصاه
يفرق جمعه والنصر أخرى	بكل مجدد (بدرا) فداه ¹

فما تحمله الكلمات من إشارة إلى رمز البراءة والشهادة والشهامة التي اجتمعت في (درة)، وفي جملة (لنا الدنيا ومن أضحى عليها) التي تظهر كعبارة للفخر والاعتزاز لكن الشاعر نقضها بقوله "ضلال لم نزل نقفو خطاه"، ما يخلق مفارقة في الدلالة؛ ودلالة البطل الذي تتقاطع حوله المعاني الدينية والوطنية "محمد ا" والتي وردت مرتين،

¹ المصدر السابق، ص: 40 ص: 43.

بين الشهيد الفرد والمثال الأعلى في العقيدة مما يمنح النص عمقا روحيا وتاريخيا، فتصبح الكلمة بالقوسين ذات دلالة بذاتها على شرف مفقود وطموح عال، وتتحول الكلمة من كونها اسما إلى علامة تثير تساؤلا عن غياب البطولة مما يترك صدمة لما يقابله من سكون في العالم الخارجي، أما في كلمة "بدرا" كمفردة مرجعية تضم معاني الجهاد ورمزا دينيا وتاريخيا للانتصار النبوي، فهو لم يشر إلى المعركة فقط بل إلى أمل بالنصر المتجدد، فمن يبذل روحه يكون بدرا فداه ومعنى ذلك أن الامتداد قائم للنصر ومؤسس؛ أين يضع بدرا كعلامة قابلة للاستعادة والتمثل، أما في كلمة "شرون" فتأتي في النص الشعري كشيفرة دالة عن الاستعمار (الصهيوني) والشر المطلق وهو بهذا الإيراد الشكلي والصوتي يريد أن يمنحه تلك الدلالة السلبية ويمنع تسريبه إلى الحياد في فضاءات النص التي تركز على معاني الشهامة والشهادة والرموز الدينية ومعاني النبيل.

وفي استعمال آخر للجملة بين القوسين نرى الشاعر "محمد الفضيل جقاوة" في قوله:

هذا الشتات نصال في خواصرنا فكيف نحبي هدى إرث النبوءات؟؟

لا تستقيم مع التوحيد فرقنا فه نطل هوى صرعى الضلالات؟؟

لبّ الشريعة في التنزيل (واعتصموا) في وحدة الصف مرمى للعبادات¹

استخدم الشاعر محمد الفضيل جقاوة كلمة (واعتصموا) بين قوسين ما يحمل النص بعدا توجيهيا يتجاوز الإطار الجمالي إلى الدلالة التشريعية للتوحيد والوحدة، فبعد جملة من التساؤلات والاستفهامات المؤثرة دلاليا بين معنى التناقض بين الدعوى والواقع الذي أبرزته الأساليب ورفض الفرقة والضلال بأسلوب آخر لبث شعور المسؤولية لدى القارئ، فهو يدعو إلى التصحيح والتحول الذي زعزعت مفارقة القيم (الوحدة والهدى) والواقع (الشتات - الضلال)، ومنه فالسياق الذي يأتي عليه المقطع المعبر عن ألم التفرقة وجاءت الكلمة بين قوسين كخلاصة وتوصية بمكمن التشافي والعلاج.

ومنه تعرف الجملة بين قوسين بكونها تتجاوز البنية اللغوية الخارجية إلى البنية الدلالية التي تعكس توترا داخليا في النص بين الذات والجماعة أو بين القداسة والواقع، بين اللغة الفصيحة والعامية، وتوظيفها تتم إعادة تشكيل العلاقة بين النصوص تداخلاتها داخليا وخارجيا.

استخدام الهامش:

برز الهامش في النص الشعري المعاصر كنصر يميز المعمار النصي لا باعتباره حيزا ثانويا أو تابعا، بل كفضاء موازيا للنص الرئيسي يحمل طاقة دلالية وتواصلية مغايرة. فلما كان الهامش هو الحد الفاصل بين الكتابة المستقيمة وحدودها الخارجة عن النص، وتقوية المكتوب وتعزيده، وبقول ما لا يقله المتن في سياقاته بل هو كتابة بطريقه

¹ محمد الفضيل جقاوة، عزف على وتر ربابة، مصدر سابق، ص: 42.

أخرى خارج التراتبية والتطويق، والكتابة الهامشية هي نوع من الانزياح أو الانعتاق من المتن وقيوده بل تحرر اللغة من ضوابطها¹

وقد أصبح الهامش في الدراسات النقدية أداة تجريبية فعالة تسهم في إعادة تشكيل العلاقة بين الداخل المركزي والهامشي، ربك بين النص وقارئه، وبالحدث عن وظائف عتبة الهامش نجد جيران جينيت أشار إليها بكونها أصلية كانت أو لاحقة أو متأخرة فتأني للفسير أو الشرح أو التعليق والإخبار عن مرجعها، على نحو بالغ التأثير فالهامش بوصفه بنية حكاية نصية مستقلة تتفاعل بنيويا ودلاليا والبنية النصية الكبرى بحيث لا تقل أهمية عن المتن الكتابي المعول عليه في القراءة والتداول والأداء².

فالهامش يتيح للذات الكاتبة التعبير عن أصوات متعددة ومتنوعة، بتقديم تعليقات أو استدعاء نصوص موازية أو حوار مع المتن؛ كنوع من أنواع التناسخ مما يجعله أبرز مظاهر التحديث في الشعر. نجد أحمد حمدي في قصيدة له يلجأ إلى استعمال الهامش لشرح وتفسير المقصود بمدينة قيسرية التي أراد بها الاسم الروماني لمدينة شرشال أيام يوبا الثاني وكليوباترا سيليني زوجته ففي قوله:

يا غريب الدار

مروا من هنا.. فجرا،

وكان الثلج قهرا؛

في شوارع قيسرية.

وغزالي

قمر ينام على جفوني³

كان الهامش هنا موظفا لتوسيع الخلفية الثقافية والتاريخية للقصيدة، حيث يعيد تأويل كلمة قيسرية من كونها إحالة عابرة عن فضاء روماني استعماري إلى موقع محدد في الذاكرة الجزائرية هو " شرشال " بكل ما تحمله من رموز حضارية وتاريخية خاصة في ارتباطها بيوبا الثاني وكليوباترا سيليني.

وبذلك أصبح التهميش هنا قناة تناسية وثقافية تربط النص بالمرجع التاريخي، مسهما بذلك في فهم النص وشرحه. حتى في الخروج من إطار التغزل التي لولا الهامش لما فهم على أن (الغزالة هنا لها دلالة المدينة، أين تحولت الدلالة من الذات العاشقة إلى ذات وطنية رمزية توسع مسار التلقي فهو ليس عتبة شارحة فقط بل أداة تفكيك وإعادة بناء.

ومن جهة أخرى ذكر أحمد حمدي هامشا في قصيدته "مقاطع من رسالة خاصة" يحيل إلى قول المتنبي:

¹ ثناء عطوي، الهامش، القافلة (مجلة ثقافية متنوعة تصدر كل شهرين)، نوفمبر-ديسمبر 2020، <https://qafilah.com>

² خليل قطناني، عتبة الهامش وفاعلية الخطاب السردية في رواية "برفاق نيسان" للكاتب غسان كنفاني، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد 33(1)، 2019، ص: 29.

³ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 170.

في اليوم الأول من هذا العام؛

أكتب.. لكن المتنبي!

يستوقفني

فأردد:

آه ... من كلماتي عليك!

آه ... من كلماتي عليك!

آه ... من كلماتي عليك!

في آخر مرة..

كنت... كتبت لك خبرا مزعج

لكن؛ الآن.....

لا.. لن اكتب شيئا مزعج !! .

فانتظريني

في آخر هذا الوقت

قد تتغير كل ملامحي وجهي عليك

لكني لم أنغير:

(يغير من الدهر ما شاء غيرها وأبلغ أقصى العمر وهي كعاب.)¹

يعكس المقطع الشعري وعيا فنيا بتقنيات أو آليات التجريب، وبالأخص تقنية البياض والسواد، واعتماد الهامش من مبدأ التناص، وكانت نقاط الحذف تخرج من الإطار الشكلي إلى الكشف عن التوتر النفسي الداخلي، أين تحيل المسافات من الصمت المعبر، وكأن ما لا يقال أبلغ مما يقال، وقد ساهم الحذف في تقوية المعنى وجعله أشد إيلا من الذكر، ذكر في الهامش أن النص بين قوسين هو من بيت للمتنبي في أسلوب يخرج به من اعتماده على الإيقاع الحر إلى الإيقاع التناظري، هذه الإحالة هي بمثابة عتبة تفسيرية تساعد على فهم السياق الشعري للنص لكنها في الوقت ذاته تعيد إنتاج المعنى وتوسعه عبر التفاعل مع التراث، والهامش بهذا الشكل يضطلع بوظيفة أخرى تفكيكية، فهو جاء عند المتنبي في مقام الغزل والفخر وقد أعاد الشاعر توظيفه في سياق الحنين والتأمل في الزمان والبحث عن الثبات في وجه التغيير، وهو من جهته يربط الثبات باعتماد هذا التراث؛ ما يحدث مفارقة رمزية بالانتقال من رمز الكبرياء الشعري إلى التعبير عن لحظة الضعف وكأن الشاعر يحاكم الشعر ذاته وسلطته القديمة.

¹ المصدر السابق، ص: 180 ص: 181.

كما اعتمد الشاعر محمد الأخضر سعداوي على هامش في قصيدته "أغنية سمية" يشرح فيه من تكون سمية في نصه أثناء قوله: كلطف الرهام إذا ما انتشى بخير الصباح...خيال سمية¹

وهو يريد بها أخته الصغرى، ففي ظاهر النص قد يبدو أن تكون سمية صورة رمزية أو شخصية مجهولة في عالم القصيدة، خاصة مع السياق الذي وردت فيه حينما يصفها بالرضا الحفيف وخير الصباح، فيوقف الهامش على دلالة لم تكن مرئية ومباشرة في النص ويضعها في سياق وجداني إنساني عائلي وهو حميمية العلاقة الأخوية، وكأن الهامش يعيد إنتاج الطفولة كموضوع بقيمته الشعرية ويجعل أيضا من القرابة العائلية موضوعا شعريا يفرض ذاته.

وكذلك نجده في "مرفأ الذكريات"² لا يعمل الهامش كشرح بسيط وسطحي بل ينهض بوظيفة ثقافية أنثروبولوجية وجمالية تجعل من القصيدة وثيقة حنين وسجلا شعريا لذاكرة المكان والفرد، فالهامش التي جاء بها الشاعر ليست توضيحات لغوية فحسب بل استدعاء لمخزون تراثي ينتمي إلى ذاكرة الطفولة المحلية، وبها يمنح المتلقي مفاتيح لفهم مستويات أعمق من المعنى المراد سواء كان الحديث عن رمز البراءة والفعل الطفولي العفوي في لعبة (بطارة) أو في العودة إلى التقليد الجماعي من خلال (شايب عاشورة)، أو في الإشارة إلى الجذور الحضارية والعمرائية التي تتجلى في مدينته (تقرت ففي الهامش لم يكتفي بالتعريف بها بل أرسى المرجعية المكانية لتتحول إلى التعبير عن الانتماء بربطها بمضمون النص، وهو الشأن بالنسبة لمدينة (مستاوة)، والشارع (نعوي)؛ فكانت وظيفة الهامش تزويد القارئ بأدوات سياقية تربط العاطفة بالوقائع الثقافية والاجتماعية.

من خلال النماذج المقدمة نجدها تكشف عن وعي جديد بأهمية ووظيفة الهامش داخل البيئة النصية في الشعر، حيث لم يعد مجرد عتبة للتفسير والإحالة التوضيحية، بل جزءا فاعلا وفعالا كآلية تجريبية يتوسل بها الشاعر لتفجير دلالات جديدة وتوسيع أفق التلقي، مبرزاً الإطار المكاني أو الثقافي أو الأبعاد الوجدانية أو تناصات فهو يكسر أحادية المعنى وجسرا بين النص والقارئ فأهمية لا تخرج عن أهمية الصورة والإيقاع والرمز في النص الشعري.

رابعا: التصوير الفني والتوظيف الجديد:

يعتبر التصوير الفني من بين أبرز آليات التعبير عن التجارب الإنسانية في الخطاب الشعري الحديث، وإمكانية تحويلها إلى رؤية أو رؤى جمالية تنبض بالحياة، وفي خضم التحولات التي عرفها الشعر لم يعد الحديث عن التصوير الفني مقتصرًا على تحميل القول من جهة إيقاع الكلمة، بل أصبح حديث عن مكان الجمالية في النص الإبداعي باستطاق الوعي باعتباره أداة وركيزة في بناء وتوليد الدلالة، وقد أشار نعيم اليافي بأن «لغة الفن لغة انفعالية، والانفعال لا يتوسل بالكلمة، وإنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة، حيوية لا تقبل الاختصار نطلق عليها اسم الصورة

¹ محمد الأخضر سعداوي، صرخة الميلاد، مصدر سابق، ص: 21.

² محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب... (شعر)، مصدر سابق، ص: 17 ص: 20.

إذن هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة، تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي تعمل العمل الفني نفسه¹. والملاحظ في الشعر العربي اتساع تحولاته وقد شهد تطوراً في آليات التصوير الفني متخذاً من الصورة الشعرية مظهراً ومن الرمز والأسطورة مطية للتعبير والتغيير، فالصورة الشعرية لها طريقتها الخاصة في التعبير ووجه من أوجه التعبير، وتعرف أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير²؛ وكما يرى الناقد أحمد الشايب أن الصورة تتلخص جودتها في «نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية»³، معنى ذلك أنها تعطي انعكاساً لمتغيرات الذات الداخلية في قالب لغوي يجعل من الآخر يعيش التجربة بكل روح شعرية.

وقد توسع مفهوم الصورة الشعرية «إلى الحد الذي أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية...ضمن علم البيان والبدیع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني»⁴.

وفي ظل التوسع الكبير لمفهوم الصورة وتنوع وتعدد أشكالها كان لا بد من تبني منظور تحليلي يختزل من هذا التنوع، وعلى هذا الأساس وقع اختياري للتحليل على الصورة الحسية والصورة الرمزية كمستويين مركزيين في دراسة التصوير الشعري، وهذا راجع لكون الصورة الحسية تمثل البعد الإدراكي المباشر، والذي يخاطب الحواس ويتجسم التجربة الشعرية إلى مشاهد ذاتية أو ملموسة؛ بينما تتسع الصورة الرمزية لتشمل مختلف أشكال التوظيف الرمزي بما فيها من رموز دينية وتاريخية وتراثية وأسطورية...، نظراً لوحدة الوظيفة التي تؤديها هذه الرموز داخل النص الشعري بوصفها أدوات تأويلية تتجاوز الدلالة الظاهرة لتؤسس طبقات أعمق من المعنى.

فالصورة الحسية تعتبر من أكثر الأنواع التصويرية تجسيدا للانفعالات وتجسيدا للتجربة وفق بناء لغوي مؤثر، وبما أنها تحيل إلى الحواس فتجتمع الحواس الإدراكية الخمس بها من بصرية كانت أم سماعية أو شمّية أو لمسية أو ذوقية.

فالبحر ينقل عن الشيء شكله ولونه، والسمع ينقل الأصوات وما فيها من ترددات قوية أو ضعيفة، والشم ينقل الروائح المددغة منها والمنفرة.. ومعنى آخر إن الحواس للإنسان هي روح الأعضاء الدالة عليها⁵.

ومهما تنوعت الصور الحسية فليس معناه أنه لا بد من الفصل بين العناصر كل لوحده في صورة، إذ يمكننا المزج بين الأنواع "وتبادلها لبناء صور جديدة تعتمد على تبادل الحواس، إذ يمنح الشاعر حاسة البصر وما لها من صفات لحاسة السمع أو الشم أو الذوق أو الحس، وهو ما أسماه النقاد بتراسل الحواس"، كما يمكن المزج بين

¹ محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت-لبنان، 1990، ص: 10.

² بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، دار المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص: 13.

³ خليل حاوي، الصورة الشعرية، دار الكتب الوطنية، ط1، أبو ظبي، 2010، ص: 55.

⁴ محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، مرجع سابق، ص: 10.

⁵ يوسف م عيد، الحواسية في الأشعار الأندلسية، دط، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس-لبنان، 2003، ص: 07.

عناصر الصورة الحسية وطريقة تكوينها وأنماطها الذهنية والعاطفية، وكذلك المزج بين الحقيقة والخيال، فالصورة كلام مشحون شحنا قويا ويتألف عادة من عناصر محسوسة وخطوط ألوان وحركة ظلال تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي أنها توحى بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي وتؤلف في مجموعها كلاما منسجما¹.

بهذا التراسل يأتي ليزيح فكرة الفصل بين الأنواع في الصور الحسية لأن هذا التكاثر قد يصنع أثرا كبيرا وأكبر تأثير من اعتماد نوع من الصور بمفرده.

وقد اعتمد الشاعر أحمد حمدي على مجموعة من الصور على نحو قوله:

بين القرنفل والقتيل

تركت سنا بكها الخيول²!!

هذه الأسطر تظهر براعة الشاعر في إنتاج مشهد شعري يجمع المشاهد الحسية بالرمزية، يجمع المأساوي بالجمالي في صورة شعرية مكثفة توظف تضادا مرثيا وصوتيا ودلاليا، فتتمثل لنا في القرنفل تلك الرائحة ومنظرها الحسي اللطيف الذي يوحي بالحياة، وعطفها على "القتيل" تستحضر هنا مشاعر الألم والدم والجسد والموت العنيف فتربط الرؤية واللمس والوجع الجسدي بها، أما في السطر الثاني فتُكوّن الصورة سمعيا وبصريا أين تحاكي صوت وقت حوافر الخيول التي تدل على القوة، ومشهد العنيف أثناء محاولة الهروب في مشهد يرسخ حضور حركية وضجيج واضطراب في المشهد، هذا التضاد الذي تشكل بين عطر القرنفل إلى دم القتل إلى ضوضاء الخيول يولد درامية بين الجمال والموت، بين السكون والعنف بين العطر والدم، وكأنها تعبير عن المأساة الإنسانية التي غيّبت حضورها ولا مجال لاعتصام الضعيف فيها، فكانت صورة شعرية كأداة مقاومة وصرخة جمالية.

وفي نص آخر يقول:

صوتها كان يمتد جسرا؛

من الحزن؛

بين العراق وفاس

التي عشقت عريها في سنين الهزيمة:

شعرها كان سنبله في الحقول،

خدها كان تفاحتين،

¹ خالد خلف، جمالية الصورة الحسية في القصيدة الجديدة-دراسة نقدية، مجلة BURDUR ILAHİYAT DERGISİK، ديسمبر

2023، ص: 142.

² أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة (1965-2014)، مصدر سابق، ص: 259.

ثغرها كان بنت الكروم،
صدرها كان كوخا حزين،¹.

في هذا المقطع الشعري تتجسد صورا حسية ملموسة تشكل محورا عاطفيا للتجربة الشعرية، فصوتها كان يمتد جسرا أين تكون الصورة سمعية / بصرية تمثل الصوت كجسر وهو تشبيه حسي يجسد الألم العاطفي الممتد بين فضائيين ثقافيين بين الصوت كملمح حسي، وبين الجسر كعنصر بصري مكاني يربطان بين مكانيين (العراق وفاس) في النص الشعري عبر شعور الحزن مما يمنح الصورة عمقا دلاليا.

كما يصبح "الجين" مسرحا للمشاعر الداخلية أين يترجم الضغط والانفجار العاطفي، وهو بمثابة تحول الصورة المادية إلى محسوسة يلخصه التكديس، كما نرى في الصور الحسية المرتبطة بالجسد الأنثوي واستناده للطبيعة لتجسيد الجمالية اللغوية، تترجم تلك الحسرة والحزن الدفين.

كما نجد الشاعر محمد الأخضر سعداوي وظف مجموعة من الصور الحسية كذلك بأسلوب فني، من مثل تعبيره عن المجد وتكرار الأساليب البلاغية التي تجعل من النص ذو أبعاد تخيلية لا يكتف الشاعر بإرسالها عبر فضاءات نصية وإنما تخرج عن إطار الصورة لتتلبس بالذات القارئة، فمن الصور

وها نحن يا واحتي

نلوك السؤال:

لماذا مضوا.. لماذا نسينا

وكيف وفيهم وماذا وأين؟

أطلّي

كما الأمس من شُرفة الباسقات

وغني كما كنت دوماً

على شاطئ الورد

غني

على مرفأ الذكريات

...ويكبرُ حبك

يكبرُ

فرعا تشربَ عشق الجزائر²

¹ المصدر السابق، ص 215 ص: 216.

² محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب... (شعر)، مصدر سابق، ص: 23 ص: 25.

في هذا المقطع يستدعي الصور الحسية ويجعلها متداخلة بعضها ببعض، من الصورة البصرية "أطلي من شرفة باسقات" التي تحيل إلى مخاطبته للمكان (الواحة) بأن تطل من الشرف الباسقة (النخيل العالية علو المكانة والهمة ما يخلق من الصورة امتداد بصريا يعزز الرفع والسمو؛ وكذلك هو الأمر بالنسبة لـ "مرفأ الذكريات" وشاطئ الورد" هذه التركيبة اللغوية التي شكلت صورا مكانية بطاقة حسية وجدانية لها دورها في الاسترجاع والتذكر؛ وقد ساهمت الصور التي تلجأ إلى عناصر الطبيعة (يسقي-يكبر حبك-فرع تشرب) صورا تحولت لكيان محسوس يجسد العاطفة في أسمى صورها التعبيرية؛ وفي قصيدة "ختام الحكايا" يقول:

لِصَوْتِكِ.. آهِ لِصَوْتِكِ..

أَيْغُدُو لِصَوْتِكِ عَزْفُ الرِّبْعِ

على ذبذبات الوجود ال.. مُعْنَى

فَيَخْضُرُ سَمْعُهُ كَالْأَمْنِيَّاتِ

بِقَلْبٍ تَوَسَّدَ وَعَدَّ حَبِيبٍ

فَبَاتَ يُهْدِئُهُ

مثل مَهْدٍ رَضِيعٍ

لِصَوْتِكِ فِي أَذُنٍ هَذَا الْوَحِيدِ¹

يجسد الشاعر الوجود بكونه يهتز على ذبذباته، يقدم في هذا المقطع نموذجاً يتكأ على الحاسة السمعية ليرسم تجربة وجدانية موعلة في العزلة والتوق، فالصوت لا يقدم كوسيط حي بل كرمز للنجاة والحياة، ووسيلة للتشبث بالأمل وهي صورة عالية في تراسل الحواس حين دمج السمع باللون (الخضرة) وتجسيد الحنان بالهددة والوجود بالعزف هذه الرموز التي تطرد الوحشة وتحيي السمع وتعيد الإتران للعاطفة.

وظف الشاعر محمد الفضيل جقاوة مجموعة من الصور في نصوصه على نحو الصور الحسية والتي نذكر منها ما كان في قصيدة "عندما نعود" التعبير بالصور البصرية:

صغيرتي: هذي الوجوه الكالحة

ما بالها تغتال فينا عنوة

براءة الأطفال ساعة اللقاء

ما بالها أكثر مما قد مضى

تصادر اليوم معاني الوفاء!!؟

تمزق الأرحام دون خجل أو استياء!!؟

¹ المصدر نفسه، ص: 66.

وفي احتفالات الموالد التي تقيمها¹

تتضح صورة بصرية ذات بعد تشويهي تنقل صورة النفور "الوجوه الكالحة" إزاء القبح الجسدي والمعنوي، وهي تعبير ينشأ من وسيلة حسية تجسد الفجوة الأخلاقية التي تتداخل بين الذات والآخر، وقد تحمل العبارة وجوها دلالية عديدة يراد بها السلطة الجائرة أو الفساد الاجتماعي والنفاق العام، فهذا العنف جعل من الصور المتراسلة من بعده ذات تأثير صادم حيث تتسبب في قتل البراءة (أمر المعنوي) في لحظة كانت من المفترض أن تكون عاطفية أكثر أثناء اللقاء، كما أنها "تمزق الأرحام"، واستخدمت الجملة للتعبير عن خرق الصلات الاجتماعية والتي تتناقض مع قيم الرحمة والمودة التي تحث عليها الثقافة الإسلامية والإنسانية، وبذلك تتجاوز العبارة المعنى الجسدي إلى صورة رمزية تعبر عن التخلي وسلطة التدمير النفسي، وقد صاغها الشاعر بلغة حسية مباشرة وصادمة تحمل دلالة اجتماعية عميقة، ويستدعي في هذا الموقف "المولد كرمز ديني له دلالاته المقدسة لتأكيد التناقض الحاصل، إذ في الوقت الذي يحتفل بولادة النبي صلى الله عليه وسلم ترتكب المظاهر المخلة من قتل رمزي وأخلاقي ما يجعل الاحتفال مجرد طقس أجوف.

هذه الثنائيات القائمة في النص بين البراءة والاغتيال وبين تمزيق الأرحام والاحتفال والفقد تثير جدلاً داخل النص يظهر اضطراب المعايير، وهنا مكمن الصورة الشعرية بتعبيرها عن الأزمة وكمحاوله لإعادة صياغة الوعي في المجتمع.

وفي قوله:

الكتل اللحمية الحمقاء يا صغيرتي
قد شنقت في الشارع الكبير طفلاً ييتسم!!
وذبحت عصفورة تشدو بأطيب النغم!!
ومزقت جثة شيخ هرم!!
حين أراك يرقص القلب المعنى فرحا
وتزرع البسمة في أفقي المغشى ترحا
حين أراك يزهر الحلم يرف الأمل
وتكبر الأشواق يخضر الحنين الأول²

يبرز تقابلاً حاداً بين الصفاء والخراب، بين القسوة والبراءة في المقطع الشعري وقد اعتمد على الصور الحسية القوية فصورة اللحم ككتلة جسدية تنزع عن الإنسان إنسانيته، ما ينتج انزياحاً دلالياً يشير إلى التحقير والعنف بفعل الحماسة التي تزيد المشهد سوداوية ووحشية، كان نتيجتها أن تقتل الابتسامة (البراءة) في مكان يشيع فيه الأمن (الشارع)

¹ محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات، مصدر سابق، ص: 06.

² المصدر السابق، ص: 08.

كمكان عام)، مما يولد إحساسا بالاختناق والخذلان، كما كان لاستدعاء الصورة السمعية مجالا لاكتمال صورة الانتهاكات ضد مظاهر الحياة والجمال من خلال " النغم " وفي ظل هذه الوحشية والعنف يطل على صور مشرقة كأمل في غد مشرق (يرقص القلب - تزهو البسمة - يخضر الحنين) هذه الصور تتضافر لتعبر عن الانفعالات الداخلية وتجسد الابتسامة كنبهة مزهرة، ويجعل للشعور لونا باعتبار «اللون الأخضر تجسيدا لكل ما هو جميل ورمز حي للحب والحياة... واختيار الشاعر هذا اللون نظرا لفاعليته الكبيرة لدى كل الأجناس والفئات، ولانجذاب الكل نحوه باعتبار تعلقنا الكبير بالطبيعة وجمالها والإحساس بالسعادة داخلها¹» فالنص تضمن بنية دالة عن الوحشية باغتيال الرموز الثلاثة الذي مثل اغتيال القيم جماعة، وقابلها بلغة حسية رقيقة أين نرصد تراسلا حسيا أين يتداخل البصر (الرؤية والشعور الداخلي) (الفرح / الحزن) فالرؤية تؤدي إلى بهجة القلب وهو تعبير عن فرح داخلي، كما أن البسمة تزرع في الأفق، مما ينقل البعد الجسدي (الوجه / الابتسامة) إلى مشهد كوني (الأفق) بمعنى ذلك نجد البصر يستعار هنا للتعبير عن إحساس داخلي (الفرح - الأمل) وهي استعارة حسية.

وفي المقطع التالي للشاعر محمد الفضيل جقاوة:

أنا مذ أبصرت عينيك احترقت

فتعلمت مناجاة النجوم

وتعلمت عناق الوحدة الصماء

والليل الكتوم

وتعلمت احتباس البوح خوفا

رغم آهي وتباريح الكُلوم

أنا مذ أبصرت عينيك

أيا أحلى نساء الكون في عيني انصهرت

فتعلمت بحور الشعر من غير خليل

وتعلمت ترانيم فعول وفعل

أنا صغت الحب - يا حب - مواويل الشجون

أنا أطربت ليالي بكاء وحنين

أنا من آهات قلبي

انفطر الصخر المتين²

¹ كلثوم مدقن، اللون عند العرب - بين الدين والمجتمع (دراسة)، دار فكرة كوم للنشر والتوزيع، ط 01، 2022، ص: 34 ص 35.

² محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات، مصدر سابق، ص: 68.

في هذا النص الشعري نستشف تداخلا بارزا بين الصور الحسية بالصور الرمزية أين يتحول الحب من تجربة شعورية إلى كيان ميتافيزيقي يجسده الشاعر ويشكله عبر عوالم اللغة، أين يعطي الاحتراق معنى الولادة كما تعطي الوحدة معنى الاكتمال الذاتي في الشعر عبر تقنية التضاد التي تحيل لمعرفة الآخر، فنجد أن البصر هنا يؤدي إلى الاحتراق الناتج عن الحرارة بفعل اللمس، والاحتراق هنا لا يمثل ألما فقط بل بداية تحوّل وهي استعارة حسية تحيل إلى الفناء والذوبان الروحي وبالتالي عالم من عوالم الفناء الصوفي أو العشق المطلق، ما يثبت تداخلا واعيا للحواس انطلاقا من رمزية "العين" في الشعر الصوفي التي تتلخص في رؤية المحبوب المسببة للفناء الوجداني، وقد غلبت في نصوص الشاعر أحمد حمدي هو الآخر أين تتنوع دلالاتها وفق الحالة ووفق السياق الواردة فيه، وهنا يفضي النظر إلى أثر جسدي داخلي وملمس يكمن في فعل الاحتراق، ويعكس شدة التفاعل الوجداني.

كما أن مناجاة النجوم تنبه عن صوت داخلي موجه إلى ما هو علوي وهو ما يمثل الخلوة كتلميح صوفي، تترجمه الوحدة الصماء والليل الكتوم، وقد شاركت العبارة الشعرية أو الشعر بكونه مكتسب بالتجربة العاطفية لا بالتعليم الأكاديمي، بمعنى آخر كان للتجربة العاطفية شأن في تعليم الشاعر هذا النظم والإبداع.

فمن خلال المقاطع الشعرية السابقة يتضح أن الصورة الحسية وتراسل الحواس يشكلان أداة فنية وجمالية لتكثيف التجربة الشعورية وتجسيدها جسديا ونفسيا، فالحواس تتداخل في تشكيل المعنى، أين يتحول الجسد واللغة إلى وسيطين للكشف والانفعال وتمنح الصور النص عمقا دلاليا يلامس الوجدان ويغني البنية الشعرية، كما تسهم في إبداع مشهيدة شعرية تُمزج فيها الذات بالعالم من خلال انصهار الحواس، وهكذا تغدو الصورة أفقا للتأمل والتأويل في الآن ذاته.

- التجريب في تشكيل الصورة.

تعكس الصورة الرمزية في الخطاب الشعري انفتاح الشاعر على مختلف المرجعيات مستمدا أدواته الأسطورية والتراثية والدينية والتاريخية رموزا تمنح النص ألما وجمالية وعمقا دلاليا، خاصة مع التوظيف الذي يتجاوز استدعاء الماضي بإعادة تشكيله في النص بقلب جديد مما يجعل القصيدة تتجاوز الظاهر إلى العمق المشحون بالإيحاء مما يكتنف المعنى ويثري البنى النصية.

وبالطاقة التي منحها الخيال للصورة بأن تكون لها «امكانات لا حد لها، عندما طوع لها طينة اللغة، تخلق منها ما تشاء من كائنات شعرية وتداعيات وإيحاءات، وقد شهدت الصورة في الشعر المعاصر تطورا حركيا لا يهدأ، ولم يكن هذا التطور ليخضع للسياق التاريخي لصيرورة الصورة في الأدب و حسب، ومنها ما توفر لها خلفياته المعرفية والثقافية والاجتماعية من زخم تخيلي اكتسبه عبر المجازات والرموز المختلفة¹»، ويميز الخطاب الشعري بتنوع مضامينه ووجوهه التعبيرية، «وإذا كانت الصورة الشعرية هي جوهر الشعر فإن الرمز هو جوهر الصورة الشعرية وهو المكوّن

¹ ينظر: سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب، مرجع سابق، ص: 326

لبنيتها، وهي تعتمد عليه في تشكيلها وهو يحولها من حالاتها الإشارية الخاضعة لمنطق اللغة ونظامها الصارم إلى الإيحائية التي تتجه بآليات التشكيل إلى تكوين الصورة¹.

هذه الرمزية التي تلعب دوراً محورياً في خلق المعنى وتأويله، وهي تخرج من استخدام الرمز اعتباطياً، إلى اعتباره بنية متخيلة ترتّب الرموز في شبكة من التأويلات، و"اللافت للانتباه في الشعر العربي المعاصر بالضبط هو توظيف الرمز الشعري بكثرة، حيث يكون في جانب جمالي وفني، وذلك هروباً من واقع مأزوم، وعلى المؤل أن يصل إلى المعنى أو الحقيقة التي يخفيها هذا الرمز، فهو يفتح أبواب التأويل للكشف عن مدلولاته فيبقى الرمز مفتوحاً، قابلاً للتأويل بصفة مستمرة، وهذه هي طبيعة العمل الشعري²."

وتنفتح تجارب الشعراء كل من أحمد حمدي ومحمد الأخضر سعداوي ومحمد الفضيل جقاوة على مجموعة من الصور الرمزية التاريخية منها والأسطورية، الدينية والثقافية والطبيعية، والتي تدل على موسوعية الخطاب، فمن بين الصور نجد:

كانت أصوات الفرسان،

وعنترة العبسي؛

تساقط من صوتي:

- يا ليل الفقراء!

- ما أحلك هذا الليل!³

يستحضر الشاعر في هذا المقطع صورة رمزية مركبة حيث تنصهر أصوات الفروسية بصرخات المهمشين، ليقدم لنا مشهداً دلالياً يعكس انحدار القيم وانطفاء الحلم البطولي، ومن خلال استدعاء عنبرة كرمز لمقاومة القهر الاجتماعي والعنصري دال عن الشجاعة والهوية، فانطلاقاً من تصاعد الحاضر الذاتي (صوت الشاعر) في المقطع إلى أن يرمي بأبعاد تاريخية بطولية لتصل إلى نداء الفقراء، فالعلاقة بين عنبرة وصوت الشاعر توحى بتماهي الذات الشاعرة مع البطل القديم، غير أن المفارقة تأتي في صوته لا بتعبيره عن البطولة بل بأنين الفقراء ليلاً، فمركز النص يهتز في الربط بين الماضي الملحمي، من خلال استحضار الفرسان وعنبرة، والحاضر البائس أين يكمن الحديث عن الليل كرمز دال على الظلم والقهر والفقر والمعاناة، ما يولد توتراً دلالياً بين المجد، والانكسار، وحتى في كلمة الفقراء نلمح فيها بعداً رمزياً لكونها تحمل صوت المهمش وكدال عن البعد الاجتماعي والواقعي في النص، من الدور الملهم إلى المقهور، ومن المجد إلى الوجع.

وفي قوله الشاعر:

¹ محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية 199، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 2004، ص: 348.

² بومدين ذباح - أحمد العارف، لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، مرجع سابق، ص: 135.

³ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة (1965-2014)، مصدر سابق، ص: 152.

ويديه عبر البحر ركي!!
 فإذا قلاعي؛
 تحب في غبش الضباب.
 تترنح السكرى،
 و ترتاد الغياب
 فيضيع في صمت المخاض
 و في احمرار الشمس
 هذا السندباد¹!

يقدم الشاعر أحمد حمدي في هذا المقطع الذي يحفل بالرمزية انطلاقاً من محورها السندباد/ الضياع، مركبا من رموز بحرية ووجودية تتضمن عناصر الطبيعة من "الشمس" و"الضباب" الذي يحيل إلى الغموض والتشويش الذهني (فقدان البصيرة والمعنى)، مع رمز البحر كدال عن التيه والواقع المجهول والغربة، لتظهر الصورة تحول الرمز من بطل أسطوري معروف بترحاله ومغامراته المليئة بالبطولة، إلى كيان تائه، وضحية للصمت والمخاض، بالاستناد إلى رمزية "احمرار الشمس التي تدل على أفول والنهاية، كنهاية الحلم واحتراقه التي يترجمها اللون المشبع به، بكونه فاقد للوجهة مما يخلق توترا بين الرمز الثقافي والوظيفة الشعرية التي جاء بها في النص أين تترك الصورة القارئ يتلمس الجوانب التي لها خيط رفيع بين السابق واللاحق.

كما يحضر "السنديان" في نصوص أحمد حمدي من خلال قوله:

وغدا الملعب الحزين قفارا يمرح البوم حوله والهوان
 وانحنى السنديان في عصف ربح ومتى كان ينحني السنديان؟
 عاد في غفوة الصباح شهيداً فاعتراه من يؤسنا الغثيان²

يتشكل المقطع من أوصاف حسية للملعب الذي يشير إلى مكان للعب والمرح لكنه تحول لمكان أين يوصف للحدث مأساوي متمثل في عودة الشهيد وحالة الغثيان، كما يحضر التراث الثقافي كحضور تقليدي للبوم كرمز للشؤم والخراب والموت، أما بالنسبة للسنديان فحضوره الذي كان من المفترض أن يكون مقام عزة وصمود لكون هذه الشجرة تمثل الثبات والعراقة ولكنها أحدثت مفارقة رمزية تعزز الفاجعة فانحنى السنديان هو علامة على سقوط القيم، من خلال استدعاء الشهيد رمز التضحية وعودته التي لا تمثل انتصارا بل عودته مغتظا من البؤس الحاصل،

¹المصدر السابق، ص: 36.

² المصدر نفسه، ص: 435.

فالمصور الرمزية تمثل إدانة ضمنية حين ينحني رمز الصمود ويصاب رمز البطولة بالغثيان مما يجعل من الرموز تتحول من عناصر أمل إلى أدوات تفكيك دلالي للخذلان والخراب. ومن ذات الفاجعة يحضر في نص آخر:

وقلبك الجموح

من صده

أبكى غريب الطير

والسنديان¹.

فسحبت رمزية الصمود والصلابة إلى مجال الانفعال والتأثر مع الذات المنفية والمرهفة التي تتماهى مع عاطفة الشاعر، ومن خلال هذا النص يقدم الشاعر رمزية مكثفة عن ألم الصد، حيث يتجاوز حدود الذات إلى أثر رمزي ببكاء الطير والسنديان، كشراكة بين اللين والصمود، ما يجعل صورة الحزن أعمق وأشد.

ومن الصور الرمزية المكثفة:

و البحر أجوف ما يكون!

في عين بحار.

على شفتيه تنتحر البحار!!

في مقلتيه..

في ارتعاشات الحروف؛

تعيش أحقاد الخريف.

وما يكون غناه.

إن غنى؟!..!!

وتلك الأغنيات؛

سوى خدوش الحشرات،

وبيتيه ركي

أنا ضعت في قلقي ودربي²

¹المصدر السابق، ص: 41.

²المصدر السابق، ص: 37.

تتجلى الرمزية من خلال مظاهر الضياع الوجودي والجمالي، واستخدام الشاعر لعلامات التعجب والاستفهام يعزز من الانفعال النفسي وغياب اليقين، إذ تتحول الرموز الكبرى (البحر باعتباره الذات المجربة والضائعة، والأغنية التي تحولت إلى حشرجات كمعنى يشير إلى انحدار الفن وفشله في تعبيره عن الجمال) إلى دوال خواء تفضح انهيار المعنى، في استدعاء لأسطورة عشتار حيث يحكم عالم الخراب.

كابدت جراح الصبر

كانت شهرزاد

برقعا يعرض في سوق المزاد¹

تتحول رمزية شهرزاد في المقطع من رمز للمرأة الذكية الحاكية إلى علامة دالة على التهميش والتشيء، إذ تختصر حكايتها كلها في برقع يعرض في السوق مما يعني انهيار المعنى لصالح المظهر، وتتحول الأسطورة إلى سلعة ثقافية في مشهد شعري صادم يعكس فقدان الكلمة لوظيفتها والمرأة لصورتها الرمزية النبيلة، ولعل هذه الرمزية تذكرنا باستحضار شخصية شهرزاد في نصوص فدوى طوقان وغيرها لتعبيرهم عن القمع الأنثوي ولكن الشاعر أحمد حمدي يقدمها كمشهد لاغتيال صوتها وحكمتها وتحويلها لسلعة ولبرقع معروض.

وفي القلب جراح العانس الأخت،

وأحلام الرفاق الصامدين؛

كلهم في أول الشارع كانوا

يعرفوني،

وتوارى النبوءات،

وصلبان المسيح الميت-الحي

وقربان الشهيد؛

...هذا الموت ميلاد؛

وعنقاء الزمان؛

تحمل الكنز إلي،²

يتقاطع البعد الأسطوري مع الديني والسياسي ليؤسس صورة مركبة، حيث تتداخل الذوات في لحظة ألم وبعث، فتتحول من الفقد إلى النهوض من خلال المرأة المهمشة ومن الرفاق المقاومين كتعبير عن النضال الجماعي أو الثوري، وحضور الرموز التاريخية والدينية "كالمسيح" في بعده الرمزي ككائن بين الحياة والموت، بين الألم والخلاص، والأسطورية

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 154.

² المصدر نفسه، ص: 201 ص 202

التي يشير فيها إلى الطائر الذي يبعث من رماده وتعد رمزا للنهضة بعد الانهيار مما تجهز الذات لاستقبال الكنز الذي يترجم الغاية والهدف كنهاية للمعاناة والتحول المحمود.

وينزع "حمدي" إلى الرموز السياسية والأسطورية عبر تراكم سردي متوتر أين يحضر (لوركا- زوربا-أنجيلا- أثينا- مدريد- واشنطن) لإبراز مأساة الإنسان العربي والعالمي في زمن هيمنت عليه القوة والخراب، يقول:

أتحسس رأسي..

المح شرطة عصر الموت وقوفا؛

في ساحات أثينا واسطنبول؛

وجه أنجيلا اصفر..

في أفقية الموت المتأخر؛

لوركا يحمل بين ضلوعه مدريد الخرساء؛

ويهرب..

زوربا اليوناني ما ارتد!

ولم يكمل رقصته المسكين؛

فحزت رقبتة في بيت ريفي مهجور.

في آخر لحظة

انتحرت أم عربية

حزنا، في آخر هذا الليل،

على جندي عربي؛

ألقي نفسه في عرض البحر،

ولم يرض بالصمت المطبق.

المح واشنطن في بركة دم

أتحسس رأسي؛

تتوالى قائمة الموتى،

يجهش مذياعي الحجري؛

فتطفو أنهار الفيتنام

بجثث الأطفال!

أتحسس رأسي.

أعري في صخب الشارع

أصرخ..

أصرخ..

أصرخ.

يا زمن الوصل:

تعال.¹

لقد دمج بين الرموز السياسية والثقافية والتاريخية لينتج من خلالها خطابا شاملا يعبر عن التمزق أين مثل لوركا شخصية الشاعر الإسباني المغتال كرمز للكلمة المتمردة، وزوربا الشخصية التي ترقص على الجراح، وكرمز لانكسار بساطة الحياة وحريتها.

أما حضور (أنجيلا وأثينا، واسطنبول) فهو تمثيل لمراكز حضارية سلطوية تمثل ثقافة متآكلة، فأنجيلا قد يراد بها أنجيلا ميركل في بعدها الغربي البارد والسلطوي أو أنجيلا ديفيس كرمز نضالي مقلوب ويصح الوجهين في النص، ما يكملها رمز الصراع العالمي بين القمع والمقاومة من خلال الفيتنام وواشنطن، ومن الرموز حضور الميثولوجيا:

كليوباترا - القمر

تحتفي خلف وجهي،

وتهرب مني إلى موحشات القفار،

وترقد مثل جميع النساء في خيالي؛

تحاور ذاكرتي..

نخلة عاشقة².

أين ينتقل الحضور الميثولوجي (كليوباترا) وهي ليست مجرد امرأة بل رمز للفتنة والقوة والجمال، والخراب العاطفي؛ وقد أردف الشاعر القمر لهذه الشخصية مما يدعم التشبيه وصورة تجسيد الأنوثة لكنه ينزلق إلى العزلة حيث الغياب والاعترا ب ثم بعد ذلك الاستقرار في غياهب الذاكرة الرمزية أين تتماثل النخلة لتعبر عن الجذور والامتداد والخور الواعي مع مشاعر من التوق والحنين؛ فقد جمع بين الرمز الأسطوري ككيان مركب بين الفتنة والسيادة والانحيار، والرموز الطبيعية من خلال "القمر" و "النخلة" كامتداد للأنتى المحاطة بمشاعر الفقد والنفي والحنين،

فالرمز عند أحمد حمدي وسيط بين التجربة وبين اللغة بين الذات والآخر إذ لا يعمل منعزلا بل ينخرط غي خلق صور رمزية مركبة، أين يتجاوز الدلالة المباشرة إلى بناء أفق تأويلي غني بالتوتر والمفارقة.

كما اعتمد "سعداوي" على رموز شعبية كما سلف الذكر من خلال الألعاب الشعبية وممارسة التقاليد، مع رموز أخرى متنوعة على نحو استدعاء الطبيعة من مثل قوله:

هو النخل يرفض أن يستقبل

¹ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 174 ص: 175.

² المصدر نفسه، ص163.

وأن ينحني
ولكن ربح البلاهة تعصف في حجره
هو النخل أقدم من أن يُعنى
على صبره
على ما تجدد من عمره
أو أن يُباعا..
هنا بايع النخل عصر الحنين
على سعف النخل دوماً نما
مسلك الفتح
والفاتحين¹.

تتناسل الصور الرمزية عبر استدعاء النخلة كرمز مركزي في النص تتداخل فيه المرجعيات الدينية ممثلاً في النخل والقمح، والمرجعيات التاريخية كالفتح، والثقافية البيئية المحلية في "سعف النخل" وحضوره في الفتوحات، لتقدم بذلك خطاباً شعرياً يقاوم الانكسار عبر التمسك بالتراث الحضاري، فالنخل بمثابة رمز للصمود والقوة كقوة العربي الأصيل في الجنوب الذي يتحلى بالصبر في مواجهة أعباء الحياة القاسية التي تحيط به لكنه يستمد منها طاقته ويحافظ عليها ويأبى أن يستقيل ويستقلها عنه دون كلل أو ملل يبقى شامخاً شموخ النخل، (والنخل في هذا السياق يمثل صورة طبيعية وثقافية للإنسان والأرض والكرامة)، فتغدو الرموز هنا أنساقاً دلالية تعبر عن رؤية وجودية، تقاوم التآكل الرمزي التي تمثله "ريح البلاهة"؛ وفي قوله:

إن الضفادع والغربان قد هجرت مستنقعا وقفارا راقها الحظر!
صارت بساحتنا كالداء إذ نسي فالأذن طيبة والقلب مندثر
كل يحرك خصره والنفوس كما غاب مخربة بالنار تستعر
تقصى البلاليل في أرجاء مسمعا كي يستمر نعيق فعله الكدر
حتى الطبيعة وارباه ما سلمت شدو الشحارير في الأقفاص ينتحر².

إن الملاحظ في هذا النص الشعري تحول رموز الطبيعة والحيوانات إلى مرآة تعكس من خلالها دلالة المأساة في واقع منحط جمالياً وقيمياً، يحمل الشاعر هذه الرموز طاقات دلالية مضاعفة، "فالغراب" لم يعد مجرد طائر بل أداة تهيمن على الصوت العام، والغربال هذه الرموز كدال عن التشاؤم والرداءة التي جعلت من حولها يهاجر لا لتحسن البيئة وإنما لكون لا أمل في العلاج وانتشار الفساد، و"البلاليل" التي ترمز للجمال والطرب لا تقصى فقط من الشعر

¹ محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب... (شعر)، ص: 21 ص: 22.

² محمد الأخضر سعداوي، صرخة الميلاد، ص: 20.

بل تمنع من الحياة نفسها، بالمقابل يستمر النعيق كتعبير عن هيمنة الأصوات الرديئة والتافهة، إنها صورة رمزية تمارس النقد بنبرة سخرية وتبرز كيف أن الرداءة سيطرت على الذوق الجمعي، بينما الجمال يقصى ويُجس ويتحجر. ومن عمق التعبير عن سقوط الإنسان العربي في هاوية ما نراه من خلال المقطع التالي الذي يعج بالصور الرمزية:

والشعر إن وهب الرياح زمامه تتخذ الضياع شراعه ثم انكسر
يا قبري المحفور في صدري انبجس في صرخة الميلاد موتي ينتحر
أكفان صمتي ها أنا مزقتها وبلغت رشذك يا لسان فكن عمر
يجلو على وجه النهار غشاوة قد حاكها ابن أبي سلول في السحر
أصرخ فجرح المتعبين طلائع للفتح حاصرهما التتار فلم تمر
ضع حلية الأمراء عن أكتافها وقرأ كتاب القهر في كل الصور
علم حروفك أن تموت حجارة في كف طفل بات لاء تستعر
القبج يا بلدي تعرى سافرا ومضى يعايرك ازدراء بالخور
وغدا يبارك في الحدود نزيها ويراقص الأشواك في كف الزهر
وترنج الفكر العقيم معربد متقيئا سود النوائب والغير
قل لابن نافع أن يطوف مودعا واهمس إلى البحر استجره تنتصر
حنط ب سيبويه كل حروفه وقرأ عليها ما تفرنج من سور¹

فهو في رحلة مقاومة دون استسلام من خلال القصيدة كمجال لمقاومة النفاق والخنوع والاستلاب، هذه الرموز التي تحمل دلالة تصوغ خطابا نقديا ومنتزعا، حيث تنصهر الرموز الدينية (ابن أبي سلول، وعمر) أين لاقى الأضداد بين زعيم المنافقين كدال عن قوى معاصرة خائنة تتآمر ضد المسلمين في الخفاء، وبين رمز العدل والحزم والصدع بالحق وهي دعوة للتحلي بالعدل الذي بإمكانه أن يغير الوضع باللسان وذلك أضعف الإيمان.

ومن الرموز التاريخية (التتار، وابن نافع) ووظف التتار في النص بوصفهم رمزا تاريخيا للهجوم الهمجي على الحضارة الإسلامية ولكل غزو همجي حديث يحاصر الفتح والتحرر، وابن نافع كقائد تاريخي، ومن الرموز الثقافية اللغوية "سيبويه" كدال عن الفصاحة والهوية اللغوية بالنحو العربي، وهو هنا قد تم تحنيط حروفه مما يعني موت اللغة وانغلاقها وما يفسر ذلك أيضا عبارة (تفرنج من سور التي تشير إلى استلاب لغوي في فضاء شعري يحمل بعدا وجوديا ووطنيا وثقافيا).

ومن الرموز ما نجده في قول محمد الفضيل جقاوة:

الناس يا صغيرتي في حيننا

¹ المصدر السابق، ص: 30 ص 31.

من الرماد خلقوا

واتخذوا وحلا كبيرا موطنا

وصنعوا عجلا إلهها عبده علنا

وصلبوا في وسط السوق العتيق

نفخة الآزال دون حسرة..

وابتهجوا في عيدهم

وهللو¹

فتقاطع الرموز الدينية والأسطورية لتشكيل مشهدا دراميا لحالة الاختيار القيمي والروحي في المجتمع، فتحل أسطورة البعث العوده من الموت في مقابل الحياة (من الطين خلقنا) كمرجع ديني قرآني، وكذا نفخة الآزال إشارة إلى الفطرة الأولى، ورمز الرماد الذي يدل على البقايا المحترقة وكأن الناس صاروا كائنات منطفئة الروح بغياب الجوهر، ما يفسره السقوط في الوحل كدال عن السقوط القيمي؛ كما أن جملة "وصنعوا عجلا إلهها عبده علنا" ترمز إلى قصة بني إسرائيل عندما عبدوا العجل في غياب موسى عليه السلام، كدال عن عبادة المال والانحراف جهرا، وعلى العموم فالنص يصور مجتمعا متأزما روحيا وأخلاقيا، حيث الرماد بدل الطين، والوحل بدل الوطن، وعبادة العجل بدل الإله، هذه الرموز كان لها حضور لتعرب عن الإدانة بالانحراف القيمي.

وفي قوله:

هناك يا صغيرتي

في عالم الأجراس يسكر العنب

ورغم ذاك تنبت الأرض الزروع

والكروم والعشب!²

تنسج الصور الحسية والرمزية في المقطع حالة مفارقة، فالزروع والكروم والعشب صور حسية مشبعة بالحياة والخصوبة والتجدد، وتشكل نقيضا لما يوحي به الغياب بالسكر، والذي يراد به التحول الوجداني أو الإفراط في الشعور من جهة أخرى، فالعنب الذي يسكر هاهنا لكنه لا يمنع الحياة من الاستمرار، ولا يعطل خصوبة الأرض، بل تظل الأرض رمز ثبات تنمو وتزدهر، حتى أن الأجراس تأتي في النص فتحيل إلى طقوس دينية مقدسة كإعلان حدث جليل، وبذلك تشكل استعارة رمزية للإنسان وللوطن الذي يمر بلحظة الضعف لكن جوهره قادر على العطاء والاستمرارية مما يمنح النص بعدا تفاؤليا رغم مظهر التوتر.

¹ محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات، مصدر سابق، ص: 07.

² المصدر نفسه، ص: 33.

وعليه من خلال المقاطع نصل إلى أن الصورة الرمزية في الخطاب الشعري عند الشعراء شكلت تجديداً أسلوبياً ودلالياً، حيث أصبحت بنية دلالية مركبة تحمل رموزاً أسطورية وتاريخية وطبيعية تساهم في إنتاج تجربة شعرية كثيفة وقابلة للانفتاح أو تعدد القراءات، وقد مكنت الصورة الرمزية من دمج الذات بالعالم وبالواقع المتخيل، مما ينتج صوراً شعرية غنية بالإيحاء، فالمرأة والطبيعة والعناصر الحسية أعادت تشكيل صور تعكس قلق الذات وصراعات الأمة، تقيم وظيفة جمالية وفكرية مزدوجة، وتغني النص بالتعبير عن أزمات الإنسان المعاصر، وبالتالي كانت الصورة الرمزية أداة لتفكيك وإعادة بناء عوالم شعرية، مما يخلق رؤية حديثة تربط بين الشعر وبين الوجود.

خامساً: الرؤيا الذاتية والغموض .

تعتبر الرؤيا الذاتية في الخطاب الشعري من بين المفاهيم التي تبين التجربة الشعرية وتميزها، وكانت الرؤية تتحدد في زاوية نظر الشاعر لتجسيد عالمه الخاص وتمثيله فإن الرؤية الذاتية تجسد خصوصية الأنا وتفاعلها مع الآخر ومع الغير من زوايا متعددة فلسفية تعنى بالوجود أو تاريخية أو واقعية...، ويشير "الحسن الوراكلي" إلى أن الرؤية تتكون عبر "ما يتشكل لدى المبدع بالوراثة أو بالاكْتساب أو بهما معاً، من منظومة قيم ومبادئ ومثل - بصرف النظر عن استوائها أو إكبابها - يصدر عنها فيما يكتب من فنون القول، ويرى في ضوئها ووفق شروطها الكون والحياة والمجتمع والناس والتاريخ هلم جرا"¹، أي أن الرؤية تخضع لعوامل فيزيولوجية بحتة، فقد تنمو من خلالها وقد تضمحل، كما أنها قابلة للاكتساب كغيرها من العادات ولها قابلية الانتقال الوراثي بين الأفراد، لذا فقد تنتقل الرؤية من فضاء إنساني إلى آخر بطريقة الوراثة أو الاكتساب أو بكليهما، فيعزز هذا الانتقال تواجدها وظهورها من جيل إلى جيل. في حين يقول بشير سراتة: «إن الرؤية الشعرية، وتمشياً مع مبدأ التطور والتغيير، لا تكتفي بتقديم نظرة عن الحياة، بل تتجاوز ذلك إلى تقديم هذه النظرة للحياة وإلى الحياة، أي تمدها بتصورات جديدة تأخذ طابع الفعل والتحقق مادياً»²، وهي غالباً ما تنزع إلى الغموض والسر في ذلك هو أن التعبير عن التجربة يتطلب إبداعاً وانزياحاً، أين يلجأ الشاعر إلى تفجير عوالم اللغة وتكثيف دلالتها ورمزياتها، بالتستر تحت جدار الإيحاء أكثر منه المباشرة والتصريح، وبالتالي تصبح ظاهرة الغموض ناتجة عن تلك الرؤيا الذاتية التي تحاول اقتناص اللحظة الشعورية ومعاشتها، إذ لا يمكن للغة العادية أن تصل إليها، وما يجعل القارئ يغوص في النص بحثاً عن دلالاته من خلال التأويل ومحاولة فك شفراته، على اعتبار أن الغموض "وصف يطلقه القارئ على النص الذي لم يقدر أن يستوعبه أو من أن يسيطر عليه ويجعله جزءاً من معرفته"³.

¹ - حسن الوراكلي، من تجليات الرؤية في النص الشعري المغربي الحديث، مجلة علامات، المغرب، ج39، ص10، مارس 2011، ص188.

² - سراتة بشير، الرؤية الشعرية، القصيدة في عصر صدر الإسلام، عالم الكتب الحديث، ط01، اريد الأردن، 2016، ص21.

³ علي أحمد سعيد (أدونيس)، زمن الشعر، دار الساقي، ط06، بيروت، 2005، ص: 16.

فالرؤيا الذاتية تمكن الذات الشاعرة من تشكيل العالم من منظورها الخاص، ما يجعل الخطاب كثيف الإيحاء أين تتداخل عناصر اللغة والصورة والشعور بعضها ببعض مشكلة غموضاً، وهو سمة جمالية نابعة من تعقيد التجربة لا من قصور التعبير.

وعلى اعتبار أن الرؤية الشعرية تمثل الإطار الفكري والجمالي الذي يتبناه المبدع وتضم تصورات ما حوله في العالم، فإن الغموض كظاهرة وخاصة أسلوبية وتعبيرية تنتج حينما تكون الدلالة متخفية، ولا يراد بذلك الإبهام بل بكونه وسيلة فنية للتكثيف والإيحاء، «الأديب العربي أدرك حاجته إلى إخفاء الفكرة أحياناً، وإظهارها ملفقة بضبابية التأويل¹».

بمعنى آخر ندرك بأن الغموض الذي هو "أباً للإيحاء، باعثاً له، دون أن يعني ذلك، انفصلاً أو استقلالاً فهما يسلكان درباً واحدة، الواحد إلى جنب الآخر، وقد يندمجان معاً فتصبح الكلمة الغامضة أو الصورة الغامضة هي ذاتها مثار وحي وتأثير على الآخرين²، فهو ليس غاية بحد ذاته وإنما هو أثر فني ناجم عن محاولة الشعر تمثيل رؤية جديدة للواقع والذات بطريقة مغايرة.

ومن ضمن النصوص الشعرية التي برزت فيها ظاهرة الغموض نجد في نخلة الميلاد:

آه من عينيك؛

عيناك إليك،

منذ أن قشرت خوفي

و ركبتم القدر المحموم

في ليلي

عرفت الحب

أطفالاً

و أقواس قزح

وتقممرت

فتمتمت؛ وعيناك نخيل:

آه.....

يا ليلي، ويا عيني عليك³

تتفرع بنية النص بين جمل قصيرة وانفعالات وصور متوالدة، مما يخلف إيقاعاً متقطعاً ومفتوحاً يعمق أثر الغموض ويمنع التمرکز الدلالي، فانطلاقة النداء التعبيري بال "آه" يحيل إلى انفعال غامض عما إذا كان متعلقاً بالحب

¹ مسعد بن عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي، دار الملك فهد، ط2، تبوك-السعودية 1420، ص: 07.

² ماجد قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان مرجع سابق، ص: 211.

³ أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة (1965-2014)، مصدر سابق، ص: 27، ص: 28.

أم من الألم أم من الدهشة؟ ومن الرموز أن يتحول الخوف إلى قشور مما يخلف صورة سريالية مفعمة بالرمز والتي تحيل إلى التعري الوجودي أمام الذات أو الآخر، كما أن القدر المحموم في النص تجمع بين القدر أو المصير والاحتراق العاطفي الذي يحتاج الشاعر، ويبحر الشاعر لاعتماد صور شعرية للتمثيل الرمزي من خلال عبارة تقمرت" والتي تحيل إلى اكتساب النور (المعرفة)، أو الامتلاء بالأنوثة والجمال، وكلمة "عينك نخيل" التي تحيل إلى أسطورة عشتار والتي هي أسطورة الشعر المعاصر اعتمدها العديد من الشعراء على نحو بدر شاكر السياب وغيرهم وهي هنا تدل على اتساع الشعور وبها تتعدد الدلالة وتختلف مما ينتج غموضا رمزيا، وهذه العلامات تغيرت وفق السياق العاطفية للشاعر وليس المرجع مما يعني أن الغموض في هذا المقطع ناتج عن تداخل البنية الشعورية بالرؤية الذاتية وليس فوضى لغوية.

وفي مقطع آخر:

وأنت يا حبيبي

تمثال؛

يدوخ في محاكم المدينة،

وألف مؤتمر؛

يقبع في التاريخ

كالحجر.

تمر...

مثل طائفة الخرافة.

والموت؛ كالحياة

والإنسان كالحيات¹

يقوم هذا المقطع على ثنائيات متضادة بين (الحياة والموت، بين الحب والجفاء/ الجماد، الإنسان والحية)، وبإدراك هذه الثنائيات مما يخلف غموضا دلاليا ناتجا عن انخيار الثابت، هذا الغموض المتولد أقيم في النص احتجاجا على الجمود وعشبة السلطة وتشوه الواقع الإنساني، والشاعر يجعل من المحبوبة رمزا جامدا والتمثال كرمز للسكون والقداسة معا، مما يفتح النص على تأويلات نفسية وسياسية، أهذه الحبيبة وطن أم قضية؟

ومع تصاعد الإسقاط السياسي "محاكم المدينة" وألف مؤتمر" تجعلنا نؤول التمثال ذلك بات رهينة لخطابات السلطة أو المجتمعات العاجزة عن ردة الفعل تجاه بيروقراطية المحاكم وكثرة الكلام مع غياب الأفعال.

وقد استدعى "طائر الخرافة ككائن أسطوري، وكأن النص الشعري يقوم بـ» إحياء المعنى المنطوب وبعث الشعر من رماد الأسطورة التي تكتب الكون وتعيده لكل كتابة عبر عصور مختلفة، فالشعر والأسطورة ينشآن من

¹ المصدر نفسه، ص: 89 ص: 90.

الحاجات الإنسانية نفسها، ويمثلان نوعاً واحداً من البنية الرمزية، وينجحان في أن يخلعا على التجربة نوعاً واحداً من الرهبة والدهشة السحرية¹، وهذا ما مكن الشاعر أحمد حمدي من خلال ذلك من ربط الواقع والمستحيل، وقد استعمل من جهته الكاف في مماثلة الموت بالحياة كإعلان عن عبثية الحياة أو تماهي الوجود، وكذا مماثلة الإنسان بالحيات التي ترمز للخطر والخداع والزحف، ما يجعلنا أمام غموض رمزي أين يفقد الإنسان سموه بتماهيه مع زاحف سام مما يشوه إنسانية الإنسان، وهو الحاصل.

كما نجد الشاعر محمد الأخضر سعداوي في قوله:

أحاول أن أستعيد حُطاي

وأن أخرج الليل

كي تستفيق دِمائي

أحاول أن أخبز الحرف من أُملي

لأطعم ذا مسبغة

وأسقي كالنهر من راحتي

كل ذي مقربة²

يتأسس المقطع من جمل شعرية قصيرة توحى بالحركة الدائمة والتوتر، لكن لا تؤدي إلى استقرار أو اكتمال، مما ينتج غموضاً وظيفياً ناتجاً عن تعدد الدلالة، أين شكلت صورة الجرح فعل الإيذاء ولكن المفارقة كانت في الفعل بحيث هي دال لإيقاظ الحياة في الدم، والليل يخرج من دلالة الزمن لحالة العتمة الداخلية أو الغفلة أين يرتبط الألم بالبعث، فالرموز التي نجدها في الليل، والدم والحرف والنهر، لا تحدد بمعنى واحد، وصورة الحرف تعتمد على انزياح رمزي مكثف، تحولت في هذه اللغة إلى خبز كغذاء وعنصر حياة من المعنى، لإطعام الجائع وهو جوع المعنى بكرم ككرم النهر وجوده، ما يجعل القارئ في موضع السائل من المقصود؟، وما دلالة هذا الخبز الذي يقصده الشاعر؟، أين تحولت الرموز باستمرار داخل السياق الشعري، مما يجعلها تنتج شبكة دلالات متقاطعة وغامضة.

حين أبكي

يهطل الغيث دموعاً

يقصف الرعد هلوفاً

يغضب الرب

يعادي من يعادي شاعراً برا تقياً

واري الناس جدالي

¹ حنان دندوقة، تجليات الأسطورة في الخطاب الشعري المعاصر (ديوان "سرير الغريبة" لمحمود درويش أنموذجاً)، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 14، الجزء 01، 15 جوان 2018، ص: 97.

² محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب... (شعر)، مصدر سابق، ص: 56.

استلذوا ما جرى لي

وتشققوا

فمتى-ويحي- أغادر¹.

تتماهى الذات الشاعرة مع الكون ومع القدر، فالشاعر لا يبكي فحسب بل يبكي الطبيعة، أين يتحول الغيث والرعد إلى امتداد لانفعالاته الداخلية، ليكون البكاء عاما ومقدسا، مما يجعل الخطاب يفتح على بعد ديني وجودي، كما يكمن الغموض في العلاقة مع المطلق "الرب" والتي قد يشير بها إلى سخرية من القيم الزائفة أو لتكثيف شعوره بالخذلان، ويختتم المقطع بسؤال مكثف غامض أين لا تدرك وجهة المغادرة بصورة العاجز والخذلان، فتفاعل هذه الرموز يخدم دائرة المعاناة ويعبر احتراق الذات.

وفي قوله:

أنا وطن عربي تمرّني عاديّات الكلاب

يمرّني كاهن يشتلّ البغض باسم الشريعة..

يأكل من ذبحنا ألف سحت

ويطلب من عاهر ها هناك المزيد²

فتماهى الشاعر مع الكيان الجمعي دون التعبير بالعين في الوطن وإنما بالتكلم كوطن، هذا الوطن وقع تشبيهه عدوه بالكلب العدواني ولم يحدده مباشرة وترك المجال مفتوحا ليشمل الاستعمار والأنظمة والجماعات المتطرفة وحتى الأطراف المشاركة في خذلانه من لدن الشعب، كما حضرت صورة الكاهن الذي كان يفترض أن يكون رمزا للتقوى لكنه يجسد النفاق بنشر الكراهية وزرعها مما خلف غموضا إيديولوجيا أخلاقيا بسبب التوتر الحاصل بين الإدعاء الديني (الشريعة) والفعل العدواني (البغض)، وفي النهاية يشير إلى شخصية غير أخلاقية تطلب المزيد بمكان مجهول ما يدل على تحالف قدر بين الفساد المحلي والخارجي، يجعل القارئ يتساءل عما هو المزيد أهو الدم؟ أم الخضوع؟ أم مال؟ أم شعوب؟، ومن هذا التعبير الذي يشمل موضوع انعدام الحرية جاء التعبير بالطائر الأخضر في عنوان قصيدة من ديوانه "عندما تبعث الكلمات" عندما يغيب الطائر الأخضر" هذا الرمز الذي عرف عند الصوفية ولدى أدونيس وهو يدل على الحرية والحلم الغائب.

أما في قوله:

آه جلمود صخر

لم يزل جرحك يدمي

لم يزل يقلق ليلي

¹ محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات، مصدر سابق، ص: 40.

² محمد الفضيل جقاوة، وعلى الأعراف أشواق، مصدر سابق، ص: 51.

لم يزل يقلق أصفى لحظات الفكر
في صفو سكوني¹

هذا المقطع يمثل نموذجاً آخر من تجليات الغموض في النص الشعري، حيث تتعالق صورة الجماد "جلمود صخر" مع مشاعر نابضة بالقلق والاضطراب الداخلي، فالنداء الموجه إلى (جلمود صخر) هو تعبير عن الجلمود والصلابة المادية المستقاه من نص لامرئ القيس، والنص هاهنا يحمل شحنة دلالية تجعل القارئ يقف عن ماذا يكون هذا الجلمود أهو إنسان أم ذكري؟ أهو موقف في لحظة خذلان تحجر في الذاكرة..؟ ليأتي الجرح كوميض أن هذا الجلمود يخرج من كونه صلباً حجراً إلى كونه كائناً يدمي، ما يضفي مفارقة وغموضاً رمزياً، أين يتحول الجلمود إلى رمز محمل بذاكرة الألم أو الثقل العاطفي، وممكن الغموض في رد الجماد إلى فعل عاطفي.

لقد تجلت الرؤيا الذاتية في هذه المقاطع الشعرية مبرزة خصوصية الأنا الشاعرة في تفاعلها مع الذات والآخر الكون والوجود، فتقوم الرؤيا الذاتية على عوالم تشكيل داخلية وخارجية من منظور ذاتي خاص، عبر استخدام آليات فنية لإيصال التجربة كالغموض.

ومنه يفهم الغموض على أنه ليس عائقاً أمام فهم النص الشعري بل وسيلة من وسائل تعبير الذات عن توتراتها ومكابداتها ورؤيتها المنفلتة من النمطية، ومن ثم يتمكن القارئ من استدعاء المعنى وتأويله وتفعيل حضوره داخل النص.

وعليه يتبدى التجريب عند الشعراء بوصفه فعلاً جمالياً ومعرفياً ينهل من التجربة الفردية والجماعية معاً، ويتغدى على انفتاح الأجناس والأنساق التعبيرية، وقد أظهرت آليات التجريب كيف يمكن تجاوز حدود الشكل التقليدي من خلال التداخل بين الفنون الأدبية وغير الأدبية، وإذا كانت مستويات التجريب تشير إلى الأبعاد والجوانب التي يمارس عليها التجريب مادته داخل النص الشعري وتوفر المجال الذي يشتغل فيه التجريب، فإن آليات التجريب تمثل الوسائل والإجراءات الفنية والجمالية التي تستخدم لتحقيق هذا التجريب بالطريقة التي يعبر بها عن هذا المجال عبر بنى مفتتة تعكس تعددية الأصوات والانزياحات والتميز، وقد أتاحت هذه الممارسات التجريبية لدى الشعراء الثلاثة توسيع أفق القصيدة نحو عوالم تعبيرية جديدة؛ كما تحولت القصيدة إلى فضاء تركيبي تنصهر فيه المادة مع الشكل تصميمياً هندسياً ودلالة، واستخدام الشعراء للصورة الشعرية والرؤى الذاتية بما يمنح النصوص عمقاً وتأويلية مضاعفاً أين تجلت ظاهرة الغموض لا كعتبة التباس بل كأفق دلالي مفتوح يستدعي قارئاً مشاركاً في إنتاج المعنى ويكون مبدعاً ثانياً.

¹ محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات، مصدر سابق، ص: 72.

خاتمة

الخاتمة

- بعد هذا المسار البحثي الذي تطلب استقصاء أبعاد الموضوع وذلك عبر فصول متكاملة، اتضحت لنا جملة من النتائج التي تشكل إضافة معرفية في مجال الدراسة، وقد كشفت التحليلات عن ثراء المدونات المدروسة وتعدد مستوياتها الدلالية والتعبيرية، وقد أفضت هذه الدراسة إلى تحقيق جملة من النتائج متدرجة من العام نحو الخاص:

- اتسمت التجارب الشعرية بالسعي نحو تحديد الشكل والمضمون في الكتابة الجديدة، انطلاقاً من وعي شعري بأهمية النهوض باللغة وكسر القوالب التقليدية، وقد أسهم انفتاح الشعراء على المدارس الفكرية والفنية، بل وعلى العلوم في إثراء النصوص عبر تلاقي الأفكار ودمج الرمزية بمعالم الحداثة والتجريب، فتجلى هذا في توظيف تقنيات سردية وأساليب مبتكرة، من تلاعب بالأزمنة، وتفكيك اللغة وإعادة تركيبها، مما أتاح إمكانات جديدة للتعبير والابتكار الشعري، وهو ما تجسد في نصوص الشعراء الثلاثة محل الدراسة.

- يمكن اعتبار النص الشعري المعاصر بنية فنية معقدة تمزج بين الشكل الهندسي والتوزيع الخطي والفراغات، مما يمنحه بعداً بصرياً ودالياً يعبر عن أزمات الذات، ويفكك اللغة ليعيد تشكيلها في تجربة شعرية كثيفة تتجاوز الأشكال التقليدية.

- مع إدراك الشعراء لقسوة المبنية على خلفية معرفية ورؤى فكرية نظموا أشعاراً بأصواتهم انطلاقاً من عمق الألم الإنساني متأثراً بالواقع السياسي المتوتر والذي يرسخ التشاؤم والحزن، وقد تعددت مظاهر الحزن في الشعر من الكتابة إلى الغربة كما يظهر أثر الحب بشكل سلبي وهو ما يعكس فلسفة ذاتية قائمة.

- تتجلى معالم الذاتية بوضوح في أغراض كالحنين والشوق، والرثاء والغزل، والمدح والوصف، عند الشعراء في حين تخفت درجة الذاتية حينما يكون الحديث عن القضايا العربية، فتتنوع الأغراض وفق طبيعة وتجربة الشاعر، ووفق ما يقتضيه النص مما يجعل الذات الشاعرة تتماهى مع الموضوع، خاصة حينما يكون ظاهرها التعبير عن الذات الشخصية

- تنوعت التيمات الموضوعية التي عالجها الشعراء بين ما يعكس الحالة الفكرية والنفسية المعقدة أين كانت الموضوعات تتداخل بين التعبير عن الذات والتعبير عن هموم المجتمع وآلامه وحتى آماله وأفراحه وتحسيدها في صور مختلفة بطرق غير مباشرة كاستعمال المرأة وطاقة الحب في التعبير عن الوطن والعروبة والانتماء.

- تكشف البنيات الدلالية في نصوص الشعراء عن تجاوز الوجدان الذاتي إلى التعبير عن رؤى جماعية وتاريخية، حيث تصبح القصيدة شاهدة على أحداث ومواقف سياسية وفلسفية، ووسيلة لتأريخ الواقع وتحسيد الهوية في لحظات من الألم والتحول.

- حملت التيمات الانتمائية موضوعات تمجيد البطولة والثورة والدفاع عن الهوية والوطن بروح انتماء عميقة، وقد برزت جرأة أحمد حمدي في طرح القضايا الوطنية والقومية والنقد الاجتماعي، في حين غلب عند الشاعر "محمد الأخضر سعداوي" ومحمد الفضيل جقاوة" مواضيع إصلاحية وتوجيهية؛ ونجد الغلبة أيضاً لتيمة نقد الآفات

الاجتماعية التي تسللت وأصيب بها العالم العربي، من نفاق وتسلسل وتجر في الحكم، وقد انبرى الشعراء للتعبير عنها في قصائدهم كل بأسلوبه.

- نلفت حضوراً للقضية الفلسطينية لدى لشعراء مبدعين الاهتمام والدفاع عنها والنقد الذي وجهوه للصمت العربي، فالقضية الفلسطينية احتلت مكانة بارزة في أعمالهم بأساليب فنية وشعرية قوية، باعتبارها رمزاً للعدالة والحق وكونها جزء من الكيان لا يتجزأ من الروح العربية.

- شكّل التفاعل بين الإيديولوجيا والجمالية في النصوص الشعرية تحولاً بنيوياً في الإبداع، حيث أصبح الشعر وسيلة للتعبير عن رؤية فكرية وسياسية دون المساس بجماليته، فالشاعر يوظف الرموز والأساليب الفنية ليعبر عن قضايا كبرى بأسلوب فني وراقٍ وهذا الدمج يبرز وعياً شعرياً حديثاً يمزج بين الفكرة والقيمة الفنية.

- شهدت الأغراض الشعرية التقليدية تطوراً لافتاً مع الحداثة، حيث أعاد الشعراء توظيف أغراض المدح والثناء والغزل لتصبح أدوات رمزية تعبر عن أزمات الواقع وتحولاته، فغرض المدح اتخذ بعداً وجدانياً وتأملياً، والثناء تجاوزه إلى الحزن على تدهور القيم، بينما تحوّل الغزل إلى رمز للوطن والانتماء، هذا التحول يعكس وعياً شعرياً متجدداً يدمج بين التراث ومتطلبات العصر، مما منح الشعر مرونة وديناميكية في التعبير.

- يعكس أحمد حمدي في ديوانه انفجارات صراعات داخلية تتأرجح بين الحزن والقلق من جهة والأمل والمقاومة من جهة أخرى حيث هيمنت عليه الرؤية السوداوية رغم نبزات التحدي، وقد عبّر الشاعر من خلالها عن ألمه وحنينه من خلال توظيف رمزي للطبيعة والطفولة بصور شعرية وقوالب جديدة.

- انفتح الشاعر محمد الأخضر سعداوي على قضايا الحاضر فنياً وواقعياً، مدفوعاً بوعي تجديدي وكتابة إبداعية راقية، مستلهماً لغته من بلاغة القرآن وقيم الإسلام، ووازن بين المحافظة على شكل القصيدة وتجريب موضوعات جديدة.

- تمثل العتبات الخارجية للنص كالعنوان والإهداء واجهة دلالية تعكس هوية النص وتوجه القارئ لفهمه، وقد تنوع توظيفها عند الشعراء محل الدراسة حيث اختصر أحمد حمدي في الإهداء وركز على المضامين، بخلاف سعداوي و جقاوة اللذين فقد وسعا في الإهداء ليرزا سياقات إبداعية خارجية.

- باعتبار التناص مفهوماً سيميائياً يعكس تفاعل النصوص وتداخلها أسلوبياً وثقافياً، ما يعزز جمالية النص ومنحه عمقاً دلالياً فهو ينفي استقلالية النص الأدبي ويبرز إبداع الشاعر عبر إعادة تشكيل نصوص سابقة بأسلوب مغاير وتفسيرات أخرى، ولقد شكل التناص عند الشعراء الثلاثة أداة فنية وجمالية لتجديد النص الشعري، عبر توظيف رموز دينية وفكرية متنوعة ذكي ومتوازن يعكس عمق الارتباط بالتراث وتعدد المرجعات، وقد مارسوه بأساليب لا تهدف إلى الذوبان بل إعادة التوظيف وفق رؤية خاصة، مما عزز البنية الدلالية وفتح أفقاً تأويلياً تفاعلياً.

- يمثل المزج بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة توازنا بين التراث والحداثة وهو ما يوسع أفق التعبير الشعري ويعد هذا التداخل موقفا فكريا يعكس تحولات الواقع، ويجسد دعوة التحرر والتجديد عبر إيقاع متنوع وهوية شعرية متفاعلة مع العصر.

- أسلوب الومضة عند أحمد حمدي شكل منعطفًا فنيا في تطور الشعر الجزائري، إذ جمع بين التكثيف اللغوي والرمزية لنقل التجربة الإنسانية، وهو نمط يتيح تواصلًا تفاعليًا مع المتلقي ويعكس وعيًا شعريًا حديثًا يتناغم مع إيقاع العصر جامعا بين البساطة والعمق الدلالي.

- اعتمد الشاعر أحمد حمدي في نمط الهايكو على الاقتصاد اللغوي والتكثيف اللغوي كخاصية في الشعر وهو ما يعكس أيضا تجربته الشعورية العميقة التي ترتبط بالزمن والصراع الداخلي، وقد وظف رموز الطبيعة والحياة بأسلوب حدائثي مستمدا من البيئة الصحراوية ومعبرا عن الهوية العربية جامعا بين الألم والثورة في نصوص موجزة ذات دلالات عميقة.

- تعبّر القصيدة الأحادية عن تجربة ذاتية مركزة تنبع من أعماق الشاعر، بينما تمزج القصيدة الثنائية بين الذاتي والجمعي أو الحلم والواقع مما يمنحها ثراء دلاليًا، وقد وفق الشاعر أحمد حمدي بين النموذجين معبرا عن صراعات الذات والواقع في تنوع فني يعكس ثراء التجربة وتعدد أبعادها الجمالية والإنسانية.

- الوحدة العضوية في نصوص الشعراء الثلاثة تجسدت من خلال ترابط الشكل والمضمون، حيث ترتبط كل بنية بما يليها بشكل يجعل حذف أي جزء يخل بالتكامل ويعود نجاح هذا الترابط إلى صدق التجربة الشعرية التي منحت النصوص انسجاما دلاليًا وموسيقيا يعكس عمق الشعور والتعبير.

- الإهداء في دواوين الشعراء الثلاثة تجاوز دوره التقليدي ليصبح عتبة دلالية تعكس هوية الشاعر ورؤاه، حيث اختلفوا في توظيفه بين التكثيف عند أحمد حمدي والتفصيل عند كل من "سعداوي" و"جقاوة"، مما يعكس تنوعا في العلاقة بين الشكل والمضمون، مما يفتح أمام القارئ أفقا تأويليا يربط الذات الفردية بالهم الإنساني العام.

- تنوع الأشكال الشعرية عند الشعراء واستخدامهم للشكل التقليدي والحدائثي كوسيلة للتعبير عن الذات والقلق الوجودي، مما يعكس تحولات المجتمع والواقع في ظل سعي دائم نحو الحرية والتجديد.

- لم تكن القافية في النصوص الشعرية مجرد عنصر صوتي فقط وإنما شكلت أداة جمالية ودلالية تجمع بين الأصالة والتجديد، مما يدعم الإيقاع مما سهل على الشعراء التعبير عن تجاربهم، حيث يمكن تكثيف الدلالة العاطفية التي يحملها النص.

- يشكل التكرار في نصوص الشعراء أداة دلالية وإيحائية تجاوزت البعد اللفظي، إذ ساهمت في التعبير عن التوتر والتكثيف الشعوري، و إعادة العلاقة بين الكلمة والمعنى بما يمنح النصوص عمقا دلاليًا وإيقاعا نابضا يعكس تعقيد التجربة.

-تكشف نصوص أحمد حمدي عن معجم دلالي غني بثنائيات متقابلة بين الحلم والمعاناة والانتماء والاغتراب بلغة مكثفة ووجدان صوفي وعمق دلالي، يعكس صراع الفرد والجماعة، فيما تمتزج نصوص "سعداوي" بين الحنين والثورة والأمل بالاستناد إلى رموز الطبيعة والتاريخ لتوجيه خطاباتها نحو القيم والقضايا المختلفة، والرمزية نهج يشترك فيه الشعراء مع محمد الفضيل جقاوة للتعبير عن عروبتة وفي حزنه وعن انتمائه.

-شكلت الصورة الرمزية في نصوص الشعراء تجديداً أسلوبياً ودلالياً، حيث تدمج الذات بالعالم وتنتج صوراً إيحائية متعددة المعاني، وهي تعكس قلق الذات وصراعات الأمة، مما يمنح النص بعداً جمالياً وفكرياً مما يخلق رؤية حديثة تربط بين الشعر وبين الوجود؛ فالرمز عند أحمد حمدي وسيط بين التجربة وبين اللغة بين الذات والآخر إذ لا يعمل منعزلاً بل ينخرط في خلق صور رمزية مركبة، أين يتجاوز الدلالة المباشرة إلى بناء أفق تأويلي غني بالتوتر والمفارقة.

-ساهمت المفردات المنتقاة والصور الرمزية في بناء حقول دلالية متشابكة ومكثفة، مما عزز وحدة التجربة الإنسانية بين الفرد والجماعة، خاصة من خلال التعبير الوجداني عن القضايا الوطنية والقومية، فكان التداخل الدلالي وسيلة لتعميق الشعور بالانتماء.

-مكنّت الصورة الحسية وتراسل الحواس باعتبارها أداة تكثيف الشعور وتجسيده، حيث تنصهر الحواس لتمنح النص عمقاً دلالياً ومشاهد غنية، وتغدو الصورة بذلك أفقا يجمع بين التعبير الوجداني والتأويل الجمالي مما يثري البنية الشعرية.

-تتأثر اختيارات الشاعر الأسلوبية برؤيته للعالم، مما يجعل التجريب امتداداً لتلك الرؤية، ونجاحه مرهون بصدقته وفاعليته في استكشاف عوالم شعرية جديدة، إذ يفقد قيمته حين يتحول إلى ممارسة شكلية منفصلة عن جوهر التجربة.

-يتجلى التكامل بين التجريب والتجربة الشعرية لدى أحمد حمدي من خلال تعبيره عن الإحساس الجماعي بالظلم بأساليب تكثيف وتشظٍ لغوي، فيما يخوض محمد الأخضر سعداوي ومحمد الفضيل جقاوة كذلك تجارب تأملية تمزج بين الوجود والهوية والحنين بلغة رمزية تمنح النص عمقاً دلالياً وتفتح آفاقاً تعبيرية.

-تؤكد النماذج الشعرية أن التجربة الشعرية ليست تعبيراً فردياً فحسب، بل فضاء رحباً تتداخل فيه الرؤى والأشكال حيث تتصارع الذات مع الاغتراب وتتأمل الواقع في تجربة دينامية تعكس الواقع وتتجاوزه، بوصفها خطاباً جمالياً وفكرياً يعبر عن الإنسان.

-تُظهر النماذج الشعرية أثر التداخل الجمالي والدلالي بتحول القصيدة إلى نص تفاعلي مفتوح ينسج علاقات ديناميكية مع الواقع والذات والأدب، متجاوزاً البناء الخطي ليعتمد على تقنيات سردية وفنية متنوعة تعزز التجريب. - شكل الاستفهام في الخطابات وظيفية إنكارية وتشكيكية وحوارية، مما منحها كثافة وجدانية وحجاجية، سواء وُجه للذات أو للجماعة، محافظاً على طابعه الاستفزازي وطاقته الشعرية العالية في توليد المعاني والدلالات.

-تحضر الجملة الاعتراضية كآلية تفكيك وتشطّ داخل البنية الشعرية، لا كمجرد عنصر نحوي، بل كوظيفة دلالية تُفجر التوتر بين الظاهر والمضمّر، وهي تعكس تعددية الصوت وتعيد إنتاج المعنى، بما ينسجم مع روح التجريب والتعبير عن انكسارات الذات.

-تتجاوز الجملة بين قوسين الشكل اللغوي لتكشف عن توتر دلالي داخلي بين الذات والجماعة أو بين القداسة والواقع، ومن خلال توظيفها يُعاد تشكيل العلاقة بين النصوص عبر تداخلات داخلية وخارجية.

-تكشف النماذج عن وعي جديد بوظيفة الهامش كأداة تجريبية فاعلة تتجاوز التفسير لتفجير دلالات جديدة وتوسيع أفق التلقي، فالهامش يسهم في بناء المعنى وكسر أحاديته كجسر بين النص والقارئ.

-لم يكن الغموض عائقاً أمام فهم النصوص الشعرية للشعراء بل كان وسيلة من وسائل تعبير الذات عن توتراتها ومكابداتها ورؤيتها المنفلتة من النمطية، وعليه يتبدّى التجريب عند الشعراء بوصفه فعلاً جمالياً ومعرفياً ينهل من التجربة الفردية والجماعية معاً.

-طرحنا فكرة التجريب في شعر الجنوب الجزائري إشكالات نقدية وفنية تتعلق بمدى وعي الشعراء بممارساتهم التجديدية، ويمكن القول أن التجريب عند أحمد حمدي ومحمد الأخضر سعداوي، ومحمد الفضيل جقاوة كان فعلاً واعياً ومنطلقاً من خلفية معرفية ورؤى فكرية لا مجرد انسياق وراء ركب موجات الحداثة أو مساهمة شكلية للتجديد، وقد سائر هؤلاء الشعراء من الجنوب الجزائري المسار الشعري لكن بخصوصية أسلوبية وموضوعية تبرز وعيهم بضرورة التجديد وخصوصية البيئة، ولم تكن تجاربهم مجرد مكتسبات من التراث الشعري بل حتى العُدول عنها بوعي مما تسعى إلى إعادة تشكيل النموذج من الداخل، حتى أن تجريبهم لم يكن حادثة بالاسم بل حادثة فعلية تمتح من عمق التراث القومي وتتفاعل مع مرجعيات عربية وإسلامية، دون الوقوع في القطيعة، لذا فالتجريب لم يكن خروجاً اعتباطياً بل تأسس على وعي فني ومعرفي عميق يراهن على المغايرة بوصفها ضرورة جمالية وفكرية، لا مجرد تخطيط للنموذج.

بناءً على ما خلصت إليه الدراسة من نتائج تبرز الحاجة إلى توسيع أفق البحث في قضايا الشعر الجزائري المعاصر بما يفسح المجال أمام مقاربات جديدة يمكن أن تضيء جوانب أخرى من هذه المتون الإبداعية من مثل:

- استقصاء أثر المرجع الديني والرمزي (الإسلامي والصوفي) في بناء الشعر الحداثي عند شعراء الجنوب.
- تخصيص دراسات أسلوبية في تجربة كل شاعر على حدة.
- تحليل أثر الفنون البصرية والتصميم الطباعي في تشكيل البنية الشعرية.

-ختاماً أحمد الله الذي يسّر لي إتمام هذا البحث، والذي أرجو أن يكون فاتحة لدراسات لاحقة والله الموفق.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أ- المصادر:

1. أحمد حمدي، الأعمال الشعرية الكاملة (1965-2014)، موفم للنشر، الجزء الأول، الجزائر، 2017.
2. محمد الأخضر سعداوي، صرخة الميلاد (مجموعة شعرية)، دار هومة، 2003.
3. محمد الأخضر سعداوي، لا شيء أغرب... (شعر)، منشورات السائحي، ط01، القبة-الجزائر، 2007.
4. محمد الفضيل جقاوة، عزف على وتر ربابة عذرية، دار المجدد، ط01، 2021.
5. محمد الفضيل جقاوة، عندما تبعث الكلمات - شعر، دار التبيين الجاحظية، د ط، الجزائر، 2001.
6. محمد الفضيل جقاوة، وعلى الأعراف أشواق (ديوان شعر)، دار المجدد، ط01، 2022.

ب- المراجع:

7. إبراهيم رماني، الرمز في الشعر العربي الحديث. مجلة حوليات جامعة الجزائر، المجلد 02، العدد 01، 1987.
8. إبراهيم محمود خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، ط01، عمان، 2003.
9. أحمد الجوة، خصائص الخطاب الشعري في القصيدة القصيرة (الشعر التونسي وأشكال الكتابة الجديدة)، الأيام الشعرية محمد بقلوطي، الدورة الخامسة، صامد للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، 2006.
10. أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، المجلد 02، العدد 04، العراق، 2005.
11. أحمد ختاوي، أحمد حمدي بين الانفجار الباطني والتأجج (مقالات ودراسات)، طنجة الأدبية، 13-09-2011، <https://www.aladabia.net/article-7871-1>
12. أحمد زردومي، مسعودي أحمد محمد الصالح: الزوايا بين الماضي ومتطلبات المعاصرة (قراءة في بعض مظاهر التحديث لدى بعض زوايا الطرق الصوفية)، مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الوادي، المجلد 08، العدد 01، 2017.
13. أحمد زياد محبك، قصيدة النثر (دراسة)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
14. أحمد طعمة حلي، التناص بين النظرية والتطبيق شعر بياتي أنموذجا، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2007.
15. أحمد قيطون، الرمز والتحديد المستحيل، مجلة مقاليد، العدد 01، جوان 2011.
16. أحمد مختار عمر (بمساعدة فريق عمل)، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، دار عالم الكتب، الطبعة 01، القاهرة، 2008.

17. آمال بولحمام، شعر الهايكو (بحث في الأصول اليابانية والخصوصية العربية)، دار خيال للنشر والترجمة، الجزء 01، برج بوعريبيج-الجزائر، 2023.
18. آمال دهنون، قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر الأسس والجماليات، مذكرة لنيل شهادة الماجستير إشراف: الطيب بودربالة - تخصص النقد الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2003-2004.
19. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، مكتبة الإسكندرية (وزارة الثقافة)، ط01، عمان- الأردن، 2001.
20. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، دار المركز الثقافي العربي، ط01، بيروت، 1994.
21. البشير ضيف الله، تجربة الهايكو في الشعر الجزائري المعاصر (لخضر بركة أنودجا)، 25/02/2024/
https://basrayatha.com/?p=28905#google_vignette
22. بوعيشة عمارة، الرمز الابتكاري في الخطاب الشعري العربي المعاصر، مجلة مقاليد، العدد 11، 12-2016.
23. بومدين ذباح- أحمد العارف، لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، دار التنوير، ط01، الجزائر، 2018.
24. تقي الدين أبي بكر (ابن حجة الحموي)، خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح: عصام شعينو، مكتبة الهلال، بيروت، 1987.
25. ثناء عطوي، الهامش، القافلة (مجلة ثقافية متنوعة تصدر كل شهرين)، نوفمبر-ديسمبر 2020،
<https://qafilah.com>
26. جمال الدين محمود بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، الدار الصادرة، ط02، ج07، بيروت، 1992.
27. جمال الدين محمود بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1997.
28. جميل حمداوي، المقاربة النقدية الموضوعاتية، مكتبة المثقف، ط01، 2015.
29. جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، جامع الكتب الإسلامية، ط01، المجلد 01، 2014.
30. جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 2015.
31. حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 2009.
32. حسن الوراكلي، من تجليات الرؤية في النص الشعري المغربي الحديث، مجلة علامات، المغرب، ج39، مج10، مارس 2011.

33. حصة البادي: التناس في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجاً، دار كنوز لمعرفة الأردن، ط: 01، 2009.
34. حمري بحري، ما ذنب المسمار يا خشبة، منشورات أمال الجزائر، 1981.
35. حميد لحمداني، التناس وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، المجلد 10، العدد 40، 2001.
36. حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي ط 01، 2003.
37. حميد لحمداني، بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، المركز العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 01، 1991.
38. حنان دندوقة، تحليلات الأسطورة في الخطاب الشعري المعاصر (ديوان "سرير الغريبة" لمحمود درويش أنموذجاً)، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 14، الجزء 01، 15 جوان 2018.
39. حورية لريك، الشعر الحر في الجزائر تقليد أم تجديد؟، مجلة دراسات معاصرة، المجلد 02، العدد 02، 2018.
40. خالد خلف، جمالية الصورة الحسية في القصيدة الجديدة-دراسة نقدية، مجلة BURDUR ILAHIYAT DERGISIK، ديسمبر 2023.
41. خالد سليمان، الجدور والأنساغ، دار كنوز المعرفة، ط 01، عمان، 2009.
42. الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط 03، القاهرة، 1994.
43. خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، ط 01، تونس، 2012.
44. خليل حاوي، الصورة الشعرية، دار الكتب الوطنية، ط 01، أبو ظبي، 2010.
45. خليل قطناني، عتبة الهامش وفاعلية الخطاب السردى في رواية "برقاق نيسان" للكاتب غسان كنفاني، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد 33(1)، 2019.
46. خليل موسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010.
47. دوبالة عائشة-محمد برونة، جمالية اللغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 08 العدد 03، 2013.
48. رابح بن خوية، التفاعل النصي آلية انفتاح وإنتاج الدلالة مقارنة تناسية للمعارضة، مجلة فتوحات، العدد 01، المجلد 01، جانفي 2015.

49. رضا عامر، تحليلات التجريب ومظاهره في القصيدة العربية، مجلة الجامعة الأسمرية: العلوم الشرعية والإنسانية، المجلد 34، العدد 01، مارس 2021.
50. رضوان قضماني، الحداثة ونقد الشعر، أدباء مكرمون، عبد الله أبو هيف - الصوت الإبداعي والناقد القومي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
51. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء لطباعة والنشر، ط 01، الاسكندرية، 1998.
52. زهيرة بنيني، المصطلح النقدي بين التأصيل وتحديات الحداثة (مصطلح وحدة القصيدة نموذجاً)، مجلة مقاليد، العدد 02، ديسمبر 2011.
53. زينب شيخاوي - نور الدين زراي، فضاء وهران في قصيدة "على عتبات الباهية" ليويسف وغليسي، مجلة سيميائيات، المجلد 18، العدد 02، مارس 2023.
54. ساجدة عبد الكريم خلف، التجربة الشعرية من الرؤية إلى الموضوع (بحث في نماذج شعرية منتخبة)، مجلة البحث العلمي للعلوم الإنسانية جامعة السلطان محمد الفاتح، العدد 06، 2015.
55. سامية آجقو، الحداثة من منظور أدونيس (علي أحمد سعيد)، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري - جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد الثامن، 2012.
56. سراتة بشير، الرؤية الشعرية، القصيدة في عصر صدر الإسلام، عالم الكتب الحديث، ط 01، اردن الأردن، 2016.
57. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط 01، المغرب، 2005.
58. سعيد محمد أحمد المنزلاوي، جماليات التناس في الشعر المعاصر، السنة السادسة المجلد الثاني عشر العددان 23 و 24، جمادى الأولى، 1444، 2022.
59. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط 02، المغرب، 1997.
60. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع والتفاعل)، المركز الثقافي العربي، ط 01، بيروت/ الدار البيضاء، 2005.
61. سفير بدرية: التحديث والحداثة في النص الشعري، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية، جامعة وهران، عدد خاص، جوان 2022.
62. سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر دراسة في شعر أدونيس، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2020.
63. سماح بن خروف، من قضايا الأدب الجزائري الحديث، دار الباحث، ط 01، الجزائر، 2021.

64. سمر الديوب، قصيدة الومضة والنوع المفارق (دراسة في البناء الضدي)، دائرة الثقافة حكومة الشارقة، 2022.
65. سهام عماد، آليات التجريب في إيقاع الشعر الجزائري المعاصر (نماذج مختارة) المدونة، المجلد 10، العدد 02، ديسمبر 2023 .
66. شراد شلتاغ عبود، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
67. شرف الدين محمد بن سعيد بن حماد الصنهاجي البوصيري، بردة المديح، دار التراث البوديلمي.
68. شكري عزيز ماضي، نظرية الأدب، ط01، الجزائر، 2013.
69. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط09، القاهرة، 2004.
70. صادق القاضي، عتبات النص الشعري في (المعاصرة الشعرية وشعرية المعاصرة)، القاهرة، 2012.
71. صلاح الدين زرال، الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدامى حتى نهاية القرن الرابع الهجري، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، الجزائر، 2008.
72. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط04، الأردن، 1985.
73. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق، القاهرة، 1992 .
74. طارق ثابت، المشهد الشعري المعاصر في الجزائر: القصيدة الحداثيّة وبنية التحول، <https://www.sid.ir/FileServer/JF/4030513941011>.
75. أبو الطيب أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفي الكوفي الكندي (المتني)، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، ط01، 1885.
76. عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، ط04، مكتبة طريق العلم، القاهرة، 2000.
77. عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر (بياض اليقين لأمين أسبر أنموذجا)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، سوريا-دمشق، 1999.
78. عبد الحق بلعابد، عتبات جيران جينيت (من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط01، 2008.
79. عبد الحميد شكيل، تلوذ بضلالها الأشجار (نصوص شفوية)، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعرييج-الجزائر، 2021.
80. عبد الحميد شكيل، عاليا لوح.. ليراك البحر (نصوص شفوية)، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعرييج-الجزائر، 2021.
81. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دار إفريقيا الشرق، ط01، المغرب، 2000.

82. عبد الرزاق بوكبة، من دس خف سيويه في الرمل، ط01، المكتبة الوطنية الجزائرية-البرج، الجزائر، 2004.
83. عبد العالي رزاق، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط02، الجزائر، 1982.
84. عبد العليم بوفاتح، الدليل الشافي في علم العروض والإيقاع والقوافي، دار بن سالم للطباعة، ط01، الأغواط-الجزائر، 2018.
85. عبد الغاني ناصري، جمالية التشكيل البصري وديناميته في القصيدة الحداثي (حرة) (متناوية) (ممسوحة) عند الأخضر فلوس، مجلة ألفا للغة والإعلام والمجتمع، العدد 11، 2024.
86. عبد القادر الجموسي، مقدمة مختارات من شعر الهايكو الياباني، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، ط01، 2015.
87. عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التاريخية والرهانات، دار الحوار، ط01، سوريا، 2010.
88. عبد القادر خليف، قصيدة الهايكو العربية والبحث عن شرعية شعرية، مجلة اللغة العربية، العدد 44، المجلد 21، 2019.
89. عبد القادر عبد الجليل، علم الصرف الصوتي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط01، عمان-الأردن، 2001.
90. عبد الكريم المناوي، توظيف الرمز الديني وتأويله في الشعر المغربي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، المجلد 03، العدد 09، 09/01/2022.
91. عبد اللطيف بن داود، في اتجاه صوتك العمودي، مجلة الثقافة المغربية، دار توبقال، العدد 01، 19 يناير 1981.
92. عبد اللطيف حني، نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجاً، العدد 4 مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، كلية الآداب واللغات، مارس 2012.
93. عبد الله الغدامي، الثقافة التلفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي)، المركز الثقافي العربي، ط02، المغرب، 2005.
94. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريرية)، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، ط03، الكويت، 1993.
95. عبد الملك مرتاض، في نظرية القراءة من التأويل، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2003.
96. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دارهومة، ط02، الجزائر، 2010.

97. عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)، دار العلم والإيمان، دط، 2010.
98. عثمان حشلاف، التراث التجديد في شعر السياب-دراسة تحليلية جمالية في موارده (صوره وموسيقاه ولغته)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.
99. أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)، البيان والتبيين، دار الهلال للطباعة والنشر، ج01، شرح وتقديم: علي بوملحم، بيروت-لبنان، 2012.
100. عثمان لوصيف، شبق الياسمين (ديوان شعر)، منشورات المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
101. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ط03، بيروت-لبنان، 1981.
102. عز الدين مناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت لبنان، 2002.
103. عز الدين ميهوبي، ديوان في البدء كان أوراس، دار الشهاب للطباعة والنشر، ط01، باتنة، 1985.
104. عز الدين ميهوبي، ديوان ملصقات، منشورات مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، ط01، سطيف-الجزائر، 1997.
105. عصام شرتح، ظواهر أسلوية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
106. علا شحود، دمشق وفتنتها في عيون الشعراء العرب، كتابات، <https://kitabab.com> في 12 سبتمبر 2020 نشر: 21 ماي 2024.
107. علي أحمد سعيد (أدونيس)، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، 1978.
108. علي أحمد سعيد (أدونيس)، في قصيدة النثر، مجلة شعر، العدد 14. بيروت، السنة 4.
109. علي أحمد سعيد (أدونيس)، ديوان البيت الواحد في الشعر العربي، دار الساقى، ط01، بيروت-لندن، 2010.
110. علي أحمد سعيد (أدونيس)، زمن الشعر، دار الساقى، ط06، بيروت، 2005.
111. علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري الجزائري من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة، ط01، المغرب، 2000.
112. علي فتح الله أحمد محمد، تطور أنماط الرمز في الشعر العربي، مجلة الكلم، العدد 04، 12-2017.
113. عماد الدين الأصبهاني: خريدة القصر وخريدة العصر، قسم شعراء الشام، تحقيق: شكري فيصل، مطبوعات المجمع العلمي العربي، المطبعة الهامشية، ج 01. دمشق، سوريا، 1375.
114. عيسى ماروك، سيميائية العنوان دراسة في شعر إبراهيم موسى النحاس، دار أروقة، ط01، القاهرة، 2017.

115. فاتح علاق، آيات من كتاب السهو (ديوان شعر)، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2001.
116. فاروق ك، الشاعرة فاطمة منصوري (السوفية التي سجنها الاستعمار بسبب شعرها)، الشروق العربي، 2023/12/20، <https://www.echoroukonline.com>
117. فاضل العزاوي، الحداثة الشعرية (من قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر)، منشورات دار الهدى للثقافة والنشر، ط01، 1994.
118. فاطمة الزهراء نايل محمد، البنية الدلالية والبنية الإيقاعية في قصيدة النثر "أحلام ظلي" أنودجا للشاعر روبين بيت شمائل، مجلة قطاع الدراسات الإنسانية، العدد28، ديسمبر2021.
119. فاطمة عمران راجي - رنا حسين هاتف - علي حسين هاتف، الإبداعية في تطور شكل الثور في لوحة الجورنيكا، مجلة كلية التربية الأساسية جامعة بابل، العدد17، أيلول، 2014.
120. فتيحة بلمبروك، الهوية وصورة الوطن في الشعر الجزائري المعاصر، المجلة العربية مداد، المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب (مصر) المجلد07، العدد21، أبريل2023.
121. فريدة مقلاتي، الغموض والإبداع الشعري في كتاب "ريحان الألباب وريحان الشباب في مراتب الآداب" لابن خيرة المواعيني الأندلسي، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، المجلد06، العدد02، 2021.
122. فلة إبراهيمي - فطيمة الزهرة حفري - عبد القادر خليف، شعر الهايكو من الخصوصية اليابانية إلى الانفتاح على العالمية، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، المجلد05، العدد03، سبتمبر2022.
123. قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
124. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة دار الغرب للنشر والتوزيع، ط01، عمان-الأردن، 2007.
125. كلثوم مدقن، اللون عند العرب - بين الدين والمجتمع (دراسة)، دار فكرة كوم للنشر والتوزيع، ط01، 2022.
126. كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر (دراسة حول الإطار الاجتماعي - الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية)، ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر، ط01، بيروت - لبنان، 1982.
127. ماجد قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان (من عام 1945 إلى عام 1999) دراسات جمالية، اتحاد الكتاب العرب، 1999.
128. مجدي وهيب، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، ط01، 1974.
129. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، الجزء02، بيروت - لبنان، 1999.

130. محمد الديهاجي، الرمز الشعري، القدس العربي، 28، مارس 2019،
<https://www.alquds.co.uk>
131. محمد الصالح خرفي، التجريب الفني في الشعر الجزائري المعاصر (الممكن والمستحيل)، مجلة الناص، العدد 01، المجلد 02، 2004.
132. محمد الصالح خرفي، فضاء النص نص الفضاء (دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر)، منشورات آرتيستيك دار الأخبار للصحافة، ط 02، القبة الجزائر، 2007.
133. محمد الصالح، شيخوخة الخليل (بحث عن شكل لقصيدة النثر العربي)، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط 01، الرباط، 2003.
134. محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، ط 01، بيروت-لبنان، 1990.
135. محمد أمين، الأدب السريالي، آثار، 01 / يونيو 2024، [/https://www.2thar.com](https://www.2thar.com)
136. محمد بشير سالت- بن حليلة صحراوي، تصميم الصورة الفنية التشكيلية وإدراكها جماليا، مجلة دراسات فنية، المجلد 08، العدد 01، 2021.
137. محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط 01، بيروت لبنان، 2004.
138. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، المركز الثقافي العربي، ط 02، المغرب، دون تاريخ.
139. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار العودة، ط 01، بيروت لبنان، 1979.
140. محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية ع 199، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 2004.
141. محمد سيد الكيلاني، ديوان البوصيري، تحقيق (ت 696هـ، 1296م)، مطبعة مصطفى الحلبي، مصر، ط 02، 1973.
142. محمد شاكركاسم مقداد، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، ط 01، عمان، 2007.
143. محمد صابر عبيد، تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، منشورات ضفاف- منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط المغرب، الجزائر، 2007.
144. محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي، دار الجيل، ط 01، بيروت-لبنان، 1990.

145. محمد عزام، وجوه الماس (البنيات الجذرية في أدب علي عقله عرسان دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 1998.
146. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، دط، بيروت، دت.
147. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977.
148. محمد مبسوط، قد مسني الضر (شعر)، دار الجندي للنشر والتوزيع، ط01، مصر، 2017.
149. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط03، الدار البيضاء- بيروت، 1992.
150. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، ط02، 2006.
151. محمد نجيب اللبادي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الفرقان، ط01، مؤسسة الرسالة، الأردن-بيروت، 1985.
152. محمد و الحبيب، ديوان القصيدة الواحدة.. الإجابة ليست نهاية السؤال، ملحق الخليج الثقافي، 30 سبتمبر 2019، <https://www.alkhaleej.ac/>.
153. محمود الضبع، غواية التجريب حركة الشعرية العربي في مطلع الألفية الثالثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة دراسات أدبية)، القاهرة، 2015.
154. محمود خليف خضير الحياني، التجريب والحداثة في الشعر العربي (لعبة الكمال واستراتيجية اللاكمال مشروع قراءة في شعر شاكر مجيد سيفو)، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2018.
155. محمود درويش، سجل أنا عربي، تقديم رياض نعان آغا، إعداد: علي القيم
156. مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق -دراسة الجهود النقدية المنشورة في الصحافة العراقية 1950-1990، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.
157. مستورة العرابي، بين الاعتزاز بأجداد الماضي والحلم بمستقبل أبهى (تجليات الوطن في الشعر السعودي)، القافلة مجلة ثقافية متنوعة، عدد خاص، سبتمبر أكتوبر 2022.
158. مسعد بن عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي، دار الملك فهد، ط2، تبوك-السعودية، 1420.
159. مصطفى أحمد منير، الإهداء دراسة في خطاب العتبات النصية، المركز العربي للدراسات الإستراتيجية والإقتصادية، ط01، برلين-ألمانيا، 2020.
160. مصطفى البشير قط، مفهوم النثر في التراث النقدي المغاربي، دفاتر مخبر الشعرية، المجلد 03، العدد 10، 2019/11/20.

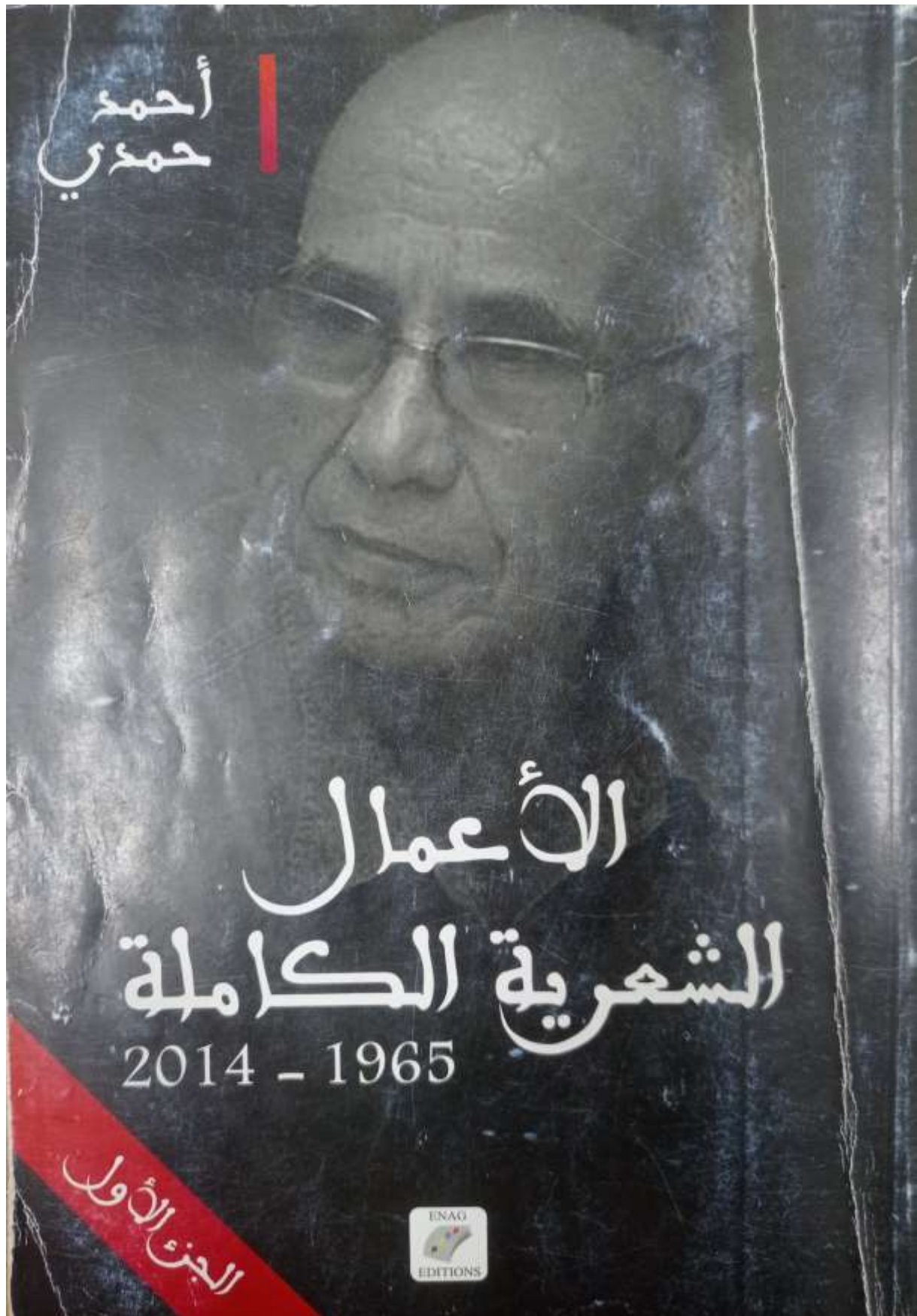
161. مصطفى ضامري - لخضر العرابي، دواعي الغموض في الشعر العربي المعاصر، مجلة دراسات أدبية، المجلد 10، العدد 03، 10 / 10 / 2018.
162. مصطفى عطية جمعة، تداخل الأنواع والنصوص: فض الإشكالية وتعميق المفهوم، 31 أكتوبر 2019، [/https://www.alquds.co.uk](https://www.alquds.co.uk)
163. مفلاح بن عبد الله، البنية النصية في تدوينات الفايستوك مقارنة في ضوء لسانيات النص، مجلة (لغة-كلام)، المجلد 02، العدد 03، جوان 2019.
164. موسى منيف، نظريات الشعر، دار الفكر اللبناني، ط 01، بيروت، 1984.
165. نجلاء العيفة، التجريب: المصطلح والمفهوم، مجلة المداد، 31 / 12 / 2020.
166. نذير العظمة، قضايا وإشكالات في الشعر الحديث، النادي الأدبي الثقافي، ط 01، جدة-المملكة العربية السعودية، 2001.
167. نهاد مسعي، شعرية القصيدة النثرية الجزائرية (عبد الحميد شكيل أنموذجا)، دار موفم للنشر، الجزائر، 2013.
168. نھاري أمينة، القصيدة الحرة الجزائرية من التجريب إلى الإبداع (شعر أبي القاسم سعد الله نموذجا)، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، المجلد 04، العدد 04، ديسمبر 2021.
169. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، ج 02، الجزائر، دت.
170. نور الدين درويش، ديون مسافات، إصدارات رابطة إبداع الثقافية الوطنية، الجزائر، 2002.
171. نور الهدى حلاب، هاجس التجريب في الرواية العربية المعاصرة رواية مصائر: كونشرتو، الهولوكوست والنكبة لربيعي المدهون نموذجا، مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 13، العدد 02، أبريل 2021.
172. هاشمي قاسمية، تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث (مسألة تطور إشكالية المضامين الفكرية والشكلية)، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 14، الجزء 02، 15 جوان، 2018.
173. هنا المعطي، مفهوم الفن التجريدي، 10 فبراير، 2022، 08:18، <https://mawdoo3.com/>
174. يوسف م عيد، الحواسية في الأشعار الأندلسية، دط، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس-لبنان، 2003.

-الكتب المترجمة:

175. إديت كرزوبل، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، آفاق العربية، دط، بغداد، 1985.

176. أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، ط03، سوريا، 2013.
177. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986.
178. جانيت لوران، شعرية الفضاء (دراسة في قصيدة النثر، ترجمة: سعيد بن كراد، ط01، دار توبقال، 1994.
179. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط02، الدار البيضاء- المغرب، 1997.
180. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دت.
181. دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، وزارة الثقافة، ط01، 2005.
182. روبرت شولز، سيمياء النص الشعري، ترجمة: سعيد الغانمي، مجلة العرب العالمي، مركز الإنماء القومي، العدد 19 و20، 1992.
183. روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1979.
184. ريو يوتسويا، تاريخ الهايكو الياباني، ترجمة: سعيد بوكرامي، سلسلة كتاب المجلة العربية العدد 175، الرياض، 2011.
185. سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة: راوية صادق، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ج01، القاهرة، 1998.
186. عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس "علي أحمد سعيد" (دراسة مقارنة)، ترجمة: أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

الملحقات



محمد الأخضر سعداوي

صرخة الميلا

مجموعة شعرية



بمساهمة ولاية ورقلة
تحت إشراف مديرية الثقافة

لا شيء أغرب

شعر

محمد الأخضر سعداوي



منشورات الشامي

حمد الفصيل جفاوة



عندما تبعث الكلمات

شعر



د. محمد جقاوة

عزف على وتر ربابة عذرية



د. محمد جقاوة

..وعلى الأعراف أشواق

- ديوان شعر -



دار المجدد
للنشر والتوزيع

طبعة 2022

تراجم الشعراء:

السيرة الذاتية للشاعر الدكتور محمد الفضيل جقاوة:

شاعر جزائري وواحد من أهم الأصوات الشعرية بالجنوب الجزائري ومدينة غرداية بالخصوص، من مواليد يوم 14 فبراير 1962 بمدينة متليلي الشعانبة ، تلقى مراحل تعليمه كلها بمدينة المنيعية (ابتدائي - متوسط - ثانوي)، ليلتحق سنة 1982 بقطاع التربية والتعليم من خلال المعهد الوطني لتكوين أساتذة التعليم المتوسط بالأغواط أستاذا في اللغة العربية ، وذلك الى غاية 1999، حيث انتقل لقطاع التفتيش في اللغة العربية إلى غاية 2016، ليلتحق بعدها بجامعة غرداية أستاذا في بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة غرداية ابتداء من سنة 2016 إلى غاية يومنا هذا. شارك في العشرات من الملتقيات الثقافية والأدبية الوطنية والدولية بصفته شاعرا وناقدا، كما له العشرات من الدواوين الشعرية المخطوطة رأى بعضها فقط النور مثل: ديوان وتر على ربابة عذرية، ديوان وعلى الأعراق أشواق، ديوان عندما تبعث الكلمات.

السيرة الذاتية للشاعر الدكتور محمد الأخضر سعداوي:

محمد الأخضر سعداوي من مواليد 1975 بولاية تڤرت، تلقى تعليمه الأساسي بمدينة تڤرت، ليلتحق بقطاع التربية أستاذا للغة العربية بالتعليم المتوسط سنة 1999، عشق الشعر منذ صباه حيث بدأت ارهاصات الكتابة لديه في مرحلة الثانوي ليتوجها بعدد الجوائز المحلية والوطنية، كما نال سنة 2006 الجائزة الأولى في مسابقة الطلاب العرب بليبيا، كما نال جائزة رئيس الجمهورية جائزة علي معاشي للمبدعين الشباب لسنة 2009، كما تحصل على الجائزة الوطنية محمد العيد آل خليفة للإبداع الفني والأدبي سنة 2010 ، في رصيده العشرات من الملتقيات الثقافية والأدبية، ويشتهر الدكتور محمد الأخضر سعداوي بمبادرته الوطنية مكتبة في كل مقهى والتي أطلقها بداية من تڤرت.

له مجموعتان شعريتان مطبوعتان، الأولى "صرخة ميلاد" صدرت سنة 2003، والثانية "لا شيء أغرب" صدرت بمناسبة تظاهرة "الجزائر عاصمة الثقافة العربية" وعدد من الأعمال المسرحية غير المطبوعة، كما صدر له "معجم كُتّاب ولاية تڤرت - تراجم ونصوص في الإبداع الأدبي"

السيرة الذاتية للشاعر الدكتور أحمد حمدي:¹

من مواليد 1948/9/9 بالديلة . ولاية الوادي . الجزائر .

¹ - موقع <https://diwanalarab.com>

-أكاديمي وكاتب وشاعر جزائري، يعتبر أحد رواد حركة التجديد في الشعر الجزائري، وأبرز شعراء ما يعرف بجيل السبعينيات في الأدب الجزائري، صدرت له عدة مؤلفات، في مجالات الشعر والمسرح والبحث الأكاديمي، نذكر منها:

في مجال الشعر:

- انفجارات، ط 1 : 1977 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ط 2 : 1983 المؤسسة الوطنية للكتاب
- قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1980
- تحرير ما لا يحرق، المؤسسة الوطنية للكتاب 1985
- أشهد أنني رأيت، دار الحكمة للنشر والتوزيع 2000
- الأعمال الشعرية 1965.2005، منشورات وزارة الثقافة الجزائرية، 2007

وفي مجال المسرح:

- أبوليوس.. مسرحية شعرية.. منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق - سوريا 1990.
- حصن الأحرار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2003. لحنها الفنان معطي بشير وأنتجها التلفزيون سنة 2002
- المقصلة اليومية.. مونودراما.. التبيين 1992
- وقت للضرب ووقت للطرح.. نشرت مسلسل بجزيرة (الخبر) 1996 القاهرة.. دار مصر المحروسة 2007

وفي مجال الدراسات والبحوث:

- واقع السينما في الجزائر... ملحق خاص في المجاهد الأسبوعي 1979
- الثورة الجزائرية والإعلام، ط 1: ديوان المطبوعات الجامعية 1990
- ديوان الشعر الشعبي.. شعر الثورة المسلحة.. جمع و دراسة .. منشورات المتحف الوطني للمجاهد 1994
- وغيرها من الأعمال الأدبية والفكرية.

فهرس المحتويات

رقم الصفحة	العنوان	ملخص
أ-و		مقدمة
07		الفصل التمهيدي: سمات التجريب الفنية في النص الشعري الجزائري المعاصر.
08		بين الحداثة والتحديث
12		مفهوم التجريب وحدوده النظرية
14		سمات التجريب الفنية في النص الشعري الجزائري المعاصر
16		القصيدة الحرة/ التفعيلة
21		قصيدة النثر
26		قصيدة النثر في الإبداع الجزائري
30		الرمز
35		الغموض
43		الفصل الأول: التيمات الموضوعية عند شعراء الجنوب الجزائري
45		التييمات الموضوعية عند أحمد حمدي
45		التييمات الشعورية(العاطفية والجدانية).
52		التييمات الانتمائية(الوطنية والقومية)
59		التييمات الواقعية(وصف الحال ونقد الواقع)
64		التييمات الموضوعية عند محمد الأخضر سعادوي
64		التييمات الشعورية(العاطفية والجدانية).
71		التييمات الانتمائية(الوطنية والقومية)
79		التييمات الواقعية(وصف الحال ونقد الواقع)
82		التييمات الموضوعية عند محمد الفضيل جقاوة

82	التيّمات الشعورية(العاطفية والجدانية)
88	التيّمات الانتمائية(الوطنية والقومية)
92	التيّمات الواقعية(وصف الحال ونقد الواقع)
99	الفصل الثاني :مستويات التجريب عند شعراء الجنوب الجزائري
100	المبحث الأول: التجريب على مستوى البنية النصية.....
101	تحولات الشكل وانفتاحه.....
102	قصيدة التفعيلة/الشعر الحر.....
108	المرج بين العمودي والحر.....
114	قصيدة النثر.....
119	قصيدة الومضة.....
122	القصيدة الأحادية والثنائية.....
129	قصيدة الهايكو.....
138	القصيدة الديوان.....
146	التفاعل النصي.....
147	أشكال التفاعل النصي (التناس).....
148	التناس.....
149	نشأة التناس.....
151	التفاعل النصي عند الشعراء.....
168	الوحدة العضوية.....
175	العتبات النصية
176	أيقونة الغلاف.....
180	عتبة العنوان.....
184	عتبة الإهداء.....
191	التجريب على مستوى البنية اللغوية:
191	الموسيقى الخارجية.....

192	البحور الشعرية.....
200	القافية.....
204	الموسيقى الداخلية(الإيقاع الداخلي).....
213	التجريب على مستوى البنية الدلالية.....
221	الفصل الثالث: آليات التجريب عند شعراء الجنوب الجزائري.....
222	مفهوم التجريب وعلاقته بالتجربة الشعرية.....
229	التجريب بآليات التداخل الأجناسي.....
239	التصميم الهندسي والشكل الطباعي للقصيدة المعاصرة.....
246	الجملة الاعتراضية.....
249	الجملة بين قوسين.....
254	استخدام الهامش.....
257	التصوير الفني والتوظيف الجديد.....
263	التجريب في تشكيل الصورة.....
273	الرؤيا والرؤيا الذاتية.....
280	خاتمة.....
286	قائمة المصادر والمراجع.....
299	الملحق وتراجم الشعراء.....