الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أحمد بن بلة – وهران 1–

كلية الآداب والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

دلالات الفضاء في الخطاب الشعري المعاصر

الشعر الجزائري ما بعد الثمانينيات أنموذجا

أطروحة للحصول على درجة دكتوراه علوم في تحليل الخطاب

إعداد الطالب:
هاشمي قشيش

إشـراف:
أ.د.عبد الوهاب ميراوي

لجنـة المناقشـة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
ناصـر اسطنبـول	أستـاذ التعليـم العالـي	جامعـة وهران1	رئيسا
عبد الوهاب ميراوي	أستـاذ التعليـم العالـي	جامعـة وهران1	مشرفا ومقررا
أحمـد مسعـود	أستـاذ التعليـم العالـي	جامعـة وهران1	عضوا مناقشا
محمـد زمـري	أستـاذ التعليـم العالـي	جامعـة تلمسان	عضوا مناقشا
محمـد حمودي	أستـاذ التعليـم العالـي	جامعـة مستغانم	عضوا مناقشا
بـن علـي قريـش	أستـاذ التعليـم العالـي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا

السنة الجامعة: 2017–2018

الشكر والتقدير

الحمد لله حمدا كثيرا، الحمد لله شكرا جزيلا، الحمد لله خلقنا وبين مخلوقاتك زرعتنا،

الحمد لله بالعقل والنطق ميزتنا، الحمد لله عدد خلقك ومداد كلماتك اعنتنا وبالعلم زودتنا

يقول الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

أتوجه بكل عبارات الشكر والتقدير والامتنان لأستاذي المشرف

الدكتور « **عبد الوهاب ميراوي**»

الذي كان له الفضل الكبير في قيام هذا البحث، وبعثه إلى الوجود، وعلى صبره الجميل معي وسعة تفهمه، وسمو تواضعه، وعلى وقته الثمين كذلك الذي أنفقه في سماعي، وتوجيهي وتصويب أخطائي، وهفواتي على حساب انشغالاته العلمية، حفظه الله وأدامه منارة تنير دروب البحث والباحثين.

كما اتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من كان له يد العون في انجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد .

وأتوجه بالتقدير الصادق **لأعضاء لجنة المناقشة** على قبولها قراءة هذا العمل.

إلى كل هؤلاء شكري وامتناني

مقدمة

مقدمة:

يعدّ الفضاء في الخطاب الشّعري المعاصر عامة، والشّعر العربي والجزائري خاصة عنصرا مهما لا تخلو منه النُّصوص الشّعرية المعاصرة، فهو عنصر تكويني وجوهري، ومفتاح من مفاتيح النّص الشّعري، بل هو تعبير أو تلفظ لغوي ثري الدلالة، يحمل في ذاته مدلولا ثم يحيل على مرجع معين، ثم يصير من حيث الرؤية إلى مرجع مفتوح يعطي الدالَ فرصة كبيرة للتناسل من خلالها، كما قد يرتبط بدوال أخرى ضمن تركيب لغوي معين، وفي إطار سياق أسلوبي محدد؛ بل وضمن نص أو نصوص شعرية إبداعية متعددة، إنه ليس ذلك المعطى الخارجي المحايد الذي نعبره دون أن نأبه به، إنما هو حياة، لا يحده طول ولا عرض، إنه بعد رمزي يعكس مفهوما نظريا أو فلسفيا داخل العمل الأدبي.

الفضاء في الشعر الجزائري المعاصر ليس مجرد إضافة شكلية فارغة من المدلول، وإنما عنصر شكلي وتشكيلي في أي نص من النصوص، فلا عجب أن عُدّ من أهم محاوره التي تساعد على كشف مدلولاته واستكناه أسراره، مما جعله في منظور النقاد والمبدعين ركيزةَ النص، بوصفه المفتاح الأهم للولوج إلى فضائه والوقوف على حيز المعاني التي يتضمنها. والخطاب الشعري الجزائري المعاصر -باعتباره من سلالة الشعر العربي- قد عرف توظيف الفضاء، مما أضفى ذلك على الشعر جماليات ممزوجة برؤية أدبية فنية وفلسفية. إنّ اشتغال الشاعر الجزائري على الفضاء بأنواعه؛ الجغرافي، والنصي، والدلالي في النص الشعري كان دافعا لاختيارنا هذا الموضوع، فاستقرّ على العنوان الآتي: (**دلالات الفضاء في الخطاب الشعري المعاصر، الشعر الجزائري ما بعد الثمانينيات أنموذجا**).

ثمة أسئلة معرفية مهمة كانت فاعلة في هذا البحث، دفعتنا إلى قراءة ظاهرة **الفضاء** في النص وتأسيسها على فرضية شاملة، مؤدّاها أن الشعر العربي المعاصر عموما، والشعر الجزائري المعاصر خصوصا، شعر **فضاء** بامتياز لأن تاريخه وخياله وموضوعه ارتبط **بالفضاء** وأضربه الثلاثة؛ **الجغرافي، والنصي، والدلالي**، ومن ثم تتجه الدراسة إلى **الفضاء** في الشعر باعتباره صورة وموضوعا ونواة

للقصيدة، على اعتبار الجدّة في التناول النقدي؛ فالشعراء الجزائريون المعاصرون اشتغلوا على عنصر الفضاء تلبية لمقتضيات المرحلة الفكرية والأدبية والنقدية الجمالية الراهنة، التي تفرض على الشاعر امتلاك أدوات فنية راقية، ترقى بخطابه إلى مستوى الحداثة الشعرية، ولذا استحقوا وصف الحداثة انطلاقاً من إبداعهم الشعري الذي توافرت فيه الميزات الجمالية الحداثية.

وبما أن أي بحث يختار نصه، أو لنقل متنه الخاص، الذي يكون مناط المطارحة والدراسة، فقد قررنا أن نستقرئ (**دلالات الفضاء عند الشعراء الجزائريين المعاصرين**)، في منجزاتهم وتجاربهم الشعرية وهو اختيار ليس اعتباطيا، بل يجد مسوغاته في الأسئلة التي كنا نتطلع إلى الإجابة عنها وأهمها: كيف تجلى الفضاء بأنواعه في دواوين الشعراء الجزائريين المعاصرين؟ وشعراء فترة ما بعد الثمانينيات بالخصوص؟ ما الدلالات التي تتحقق في النص الشعري من خلال الفضاء؟، وما دلالات الفضاء الجغرافي، خاصة المغلق والمفتوح والمقدس عند هؤلاء الشعراء؟ إلى أي مدى يؤثر الفضاء النصي والدلالي في خطابهم الشعري، ومدى فاعليته في صياغة المعاني الشعرية؟ ما هي بنية هذه الأفضية في المتن الشعري الجزائري المعاصر؟ وكيف تعامل معه الشاعر الجزائري؟ وماذا أضاف لخطابه؟ وبماذا تميز الشاعر الجزائري في توظيفه للفضاء عن الشعراء المعاصرين الآخرين؟ وغيرها من الأسئلة التي فتحت لنا آفاقا رحبة للبحث، كنا قد حاولنا الإجابة عنها في غير ما موضع من فصول هذا البحث، قصد استجلاء دلالات الفضاء عند شعراء فترة ما بعد الثمانينيات، كما أننا وقفنا على دراسات أدركنا من خلالها ما للفضاء بأنواعه من دور كبير في رهان الشعر والشاعر معا، أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر لـ محمد الصالح خرفي (أطروحة دكتوراه 2006/2005).
- دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر لـ وسيلة بوسيس (أطروحة دكتوراه 2012/2011).

- دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970 لـ جمال مجناح (أطروحة دكتوراه 2009/2008).
- الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب د. لطيف محمد حسن.
- الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي لرشيد نظيف.
- شعرية الفضاء "المتخيل والهوية في الرواية العربية" حسن نجمي.
- الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي لمحمد الماكري.
- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث لمحمد الصفراني.
- القصيدة التشكيلية في الشعر العربي لمحمد نجيب التيلاوي.

وعلى الرغم من أن هذه الأعمال التي تناولت الفضاء في الخطاب الشعري العربي المعاصر بشكل من الأشكال، إلا أنها لم تتناوله بأنواعه الثلاثة وبالخصوص في الشعر الجزائري المعاصر، ولئن كان بحثنا هذا في أصله امتدادا للبحث الذي تقدمنا به لنيل درجة الماجستير، والذي خصصناه للفضاء عند محمود درويش، فقد تعاظم اهتمامنا بهذا الملمح الفني وبالشعر الجزائري المعاصر، لما اكتشفناه من دلالات وجماليات لم تستوف حقها من الكشف بعد، فكبر في نفسنا طموح ورغبة في البحث عن مدى توظيف الشعراء الجزائريين المعاصرين لهذا الإبداع الأدبي، ومدى نجاحهم في كيفية التوظيف وكذا مدى منافستهم للشعراء العرب المعاصرين.

تشعب بنا البحث وانقسم إلى جانب نظري وآخر تطبيقي، وعليه بُنيت الدراسة على مقدمة وأربعة فصول، كان الفصل الأول نظريا، تعرض لإضاءات مفاهيمية وشمل أربعة مباحث؛ تناول أولها مفهوم الدلالات، واعتنى الثاني بمفهوم الفضاء، والثالث خُصص لأنواع الفضاء، ليبقى المبحث الأخير للشعر العربي والجزائري المعاصر، وشعر ما بعد الثمانينيات.

أما الفصل الثاني فخصص للفضاء الجغرافي في أربعة مباحث، كان أولها حول دلالة الفضاء، والثاني للفضاء المغلق، أما الثالث فتناول الفضاء المفتوح، ليختم المبحث الرابع هذا الفصل بالفضاء

المقدس الذي يرمز للمأساة والاعتزاز عند الشعراء الجزائريين المعاصرين، كونه يشير إلى الأرض المفقودة قديما وحديثا القدس أولى القبلتين، والأوراس مستقطب الثورة والثوار.

في حين خصص الفصل الثالث للفضاء النصي والصوري، حيث تطرقنا في مبحث الفضاء النصي لمكوناته ممثلة في كل من الخط، والنبر البصري، وحركة الأسطر الشعرية، فلعبة البياض والسواد، ليجمل بعلامات الترقيم، وعرجنا على الفضاء الصوري بأشكاله المختلفة من المضلع الكيفي، فالثلاثي، وصولا للشكول الرباعية.

مواصلة لدلالات الفضاء خصصت فصلا رابعا ضمنته الفضاء الدلالي، حيث تضمن الصناعة مُمَثّلة في اللغة الشعرية، لتليها الصورة الشعرية بأنواعها، ثم التناص بأنماطه ليختم بالانزياح.

وأنهينا بحثنا (**دلالات الفضاء في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر**) بخاتمة أجملنا فيها أهم الملحوظات والنتائج المتوصل إليها حول الفضاء بأنواعه، والاستفادة من زخم الدراسات النظرية، والتطبيقية التي تطرقت للموضوع، وحاولنا الانفتاح على كل نص إبداعي، فأحصت الدراسة عددا من الدواوين الجزائرية المعاصرة.

أسلمنا البحث إلى المنهج النصي، الذي يرتكز على المناهج النصية في جهة المباحث التي تحتضن كل ما يمكن أن يفتح النصوص الشعرية المعاصرة فيستنطق جماليتها من أسلوبية وسيمائية، وهذا ما تطلبه موضوع البحث، أي العمل على النص، وإن كان هذا لا يعني عدم تداخل مناهج أخرى مكملة في هذه الدراسة عند اقتضاء الضرورة، لأن المناهج النصية تتكافل وتتداخل فيما بينها كما أن موضوع البحث بدوره أحيانا يفرض طبيعة المنهج الملائم.

هذا ولا يمكننا القول بأن البحث خلا من الصعوبات، وهذه طبيعة كل بحث، ولعل أبرزها قلة الدراسات النقدية حول الفضاء بالصيغة المتناولة، حيث اقتصر أغلبها على تناول الفضاء الجغرافي، يضاف إلى ذلك قلة الدراسات المشتغلة على الفضاء النصي وبالأخص في الشعر الجزائري المعاصر،

بالإضافة إلى ندرة الدواوين المتضمنة للفضاء بأنواعه، وصعوبة الاتصال بالشعراء وإن أمكن ذلك نصطدم بعدم امتلاكهم للدواوين البكر وإحجامهم عن تقديم النصوص أو الدواوين المخطوطة.

لكن رغم كل ذلك فالحقيقة التي يجب أن نقر بها هي الإحساس بالمتعة أثناء محاورة الشعراء أنفسهم ومحاورة دواوينهم ومخطوطاتهم، والاستماع إلى إرشادات الأستاذ المشرف عبد الوهاب ميراوي الذي كان ينصحنا بين الفينة والأخرى ببعض الشعراء الذين يمتلكون ميزة توظيف الفضاء، والذي تحمل كثيرا من سقطاتنا وعثراتنا، فله منا كل التقدير والاحترام والعرفان.

حرصنا كل الحرص على الإلمام بعناصر البحث، وأن نكون من الذين رسموا طريقا تأسيسيا في الأدب الجزائري المعاصر، وذلك ليس من باب الجهوية الضيقة، وإنما من باب الاهتمام بالنص الشعري الجزائري عامة، والمعاصر بصفة خاصة، ومن باب الاعتراف بقيمة النص الشعري الجزائري المعاصر وتوظيفه للفضاء بأنواعه، ومواكبته للحداثة.

وفي الأخير، ونحن نرى ثمرة جهدنا قد أينعت، لا يسعنا إلا أن نتقدم بخالص الشكر والعرفان للأستاذ المشرف، الأستاذ الدكتور **عبد الوهاب ميراوي** الذي كان نعم الموجه والمرشد والأخ، والذي لولا تشجيعاته وتوجيهاته وملاحظاته لما كان هذا البحث بهذه الصورة، كما نتوجه بالشكر الخالص **لأعضاء لجنة المناقشة**، ولكل من جدد جذوة البحث في نفسنا كلما وجد الملل طريقه إليها، ولكل من أضاء لنا قنديلا في دروب البحث ورغبنا فيه.

الفصل الأول

الجانب النظري

إضاءات مفاهيمية الفضاء والدلالات

1- مفهوم الدلالات

2- مفهوم الفضاء

3- أنواع الفضاء

4- الفضاء في الخطاب الشعري المعاصر

المبحث الأول:

(إضاءات مفاهيمية)

اللغة خاصية إنسانية صرفة، ينفرد بها الإنسان عن غيره من المخلوقات الأخرى، لينقل بها أفكاره وعواطفه ورغباته إلى غيره، أو لنقل طريقة من طرق الحياة التي وجب على الفرد أن يستعملها بالطريقة السائدة في المجتمع، مستعينا في ذلك بنظام من الرموز والإشارات لأنها "عبارة عن نظام يتكون من عدة أنظمة، فهي من حيث كونها في نهاية الأمر مجموعة من العلامات أو الرموز إلا أن هذه العلامات، وهاته الرموز تتكون أولا من أصوات تحدثها أعضاء النطق الإنساني، وتدركها الأذن، وهذه الأصوات تتركب بطريقة اصطلاحية في شكل كلمات ذات دلالات"[1] تترك في إثرها مجموعة من الانطباعات في ذهن كل من المخاطِب والمخاطَب؛ انطباعاتِ الأصوات وانطباعات حركات أعضاء النطق التي تودع في الأذهان والتي من الممكن أن تصير حقيقة واقعة في الكلام، باعتبارها "ليست مجرد أصوات تنطلق في فراغ وإنما هي رموز لأشياء أو أفكار في العالم الخارج عن اللغة حيث يتفق كل مجتمع على أن أصواتا معينة تمثل أشياء محدودة، سواء أكانت هذه الأشياء أحداثا أم أفكارا"[2] يصعب التوصل إلى مكنوناتها لأنها تتألف من مبنى ومعنى.

وعليه ليس من السهل أن نعرف معنى لفظة "دلالات"، أو كيفية دلالة اللفظ على المعنى؛ إذ يختلف تعريف اللفظة والتي هي جمع لكلمة "دلالة" باختلاف معرّفيها واختلاف مناهجهم وعلومهم، فالعلوم التي لها صلة وثيقة بالدلالة كثيرة، وكل علم يتناول الدلالة من جهته، فقديما نجد الفلاسفة واللغويين والأصوليين يُعرِفون الدلالة، وحديثا نجد اللغويين والفلاسفة وعلماء النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا وغيرهم، ومنه سنبحث عن الصورة المعجمية للفظة دلالات في اللغة العربية باعتبارها تمثِّلُ الصورة الأساسية لمحيطها الدلالي.

(1) حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، ط2 ، 1998، ص: 9.
(2) م، ن، ص: 87.

أولا: مفهوم دلالات:

1-من الجانب اللغوي:

الدلالات في اللغة جمع دلالة وهي مصدر دله على الشيء إذا هداه وأرشده إليه ومنها اشتق الدليل، ولفظ دلالة مشتق من دلَّ، يدلُّه دلاَلة ودِلالة ودُلولة، وقد دله على الطريق يدله دلالة (بفتح الدال أو كسرها أو ضمها) والفتح أعلى، وأنشد أبو عبيد: إني امرؤ بالطرق ذو دلالات. والدليل والدليلي الذي يدلك قال:

شَدُّو المَطيَّ علَى دَليل دَائِب

مِنْ أَهلِ كاظمة بِسَيْفِ الأَبْحُرِ[1]".

ويقال: دلَّني على الطريق: اهتديت إليه، والمفعول: مدلول عليه وإليه، والدليل: ما يستدل به...، ودلاه بغرور: أوقعه فيما أراد من تغريره، وهو مِن إدلاء الدَّلو، ودلوتُ بفلان إليك: استشفعت به إليك، وتدلَّى من الشجرة؛ أي: تدلل، والدلالة هي الإرشاد، وما يقتضيه اللفظ عند إطلاقه، جمعها دلائل ودلالات، والدلالة: الأمَارة، ومن المجاز: "الدالُّ على الخيرِ كفاعلِه". ودلَّه على الصراط المستقيم، وتناصرت أدلَّة العقل وأدلة السمع، واستدل به عليه[2]

يشير الفيروز أبادي[3]إلى المعنى ذاته محدداً الوضع اللغوي للفظ (دلّ) فيقول والدالة ما تدل به على حميمك، ودله عليه دلالة (ويثلثه) ودلولة فاندل: سدده إليه وقد دلت تدل والدال كالهدى وبهذا الشرح يؤكد الفيروز أبادي ما نص عليه ابن منظور من أن الأصل اللغوي للفظ "دل" يعني هدى وسدد وأرشد. أما الزبيدي في معجمه [4] فيشرح لفظ (دلّ) لغوياً فيقول:"... وامرأة ذات دل أي شكل تدل به" وينقل عن الأزهري في كتابه "التهذيب" قوله: دللت بهذا الطريق دلالة عرفته ودللت

(1) ابن منظور، لسان العرب مادة (دل)، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص:395/394.

(2) الزمخشري، أساس البلاغة مادة (دلل)، دار الكتب العلمية، تح عيون السود، بيروت، ط1، 1998، ص:193.

(3) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح محمد نعيم العرقسوسي، مادة (دل)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2 ، 2007 ، ص: 377.

(4) محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس تح العزباوي ج7، مطبعة حكومة، الكويت ط2 ،2001، ص: 324.

به أدل دلالة، ثم إن المراد بالتسديد إراءة الطريق، دل عليه يدله دلالة ودلولة فاندل على الطريق (سدده إليه) [1].

تعزيزا لذلك ورود صيغة (دلّ) في القرآن الكريم الذي يمثل ذروة ما وصل إليه الخطاب اللغوي القديم من فصاحة اللغة وجودة التعبير والدلالة، بمختلف مشتقاتها في مواضع ثمانية تشترك في إبراز الإطار اللغوي المفهومي لهذه الصيغة، وهي تعني الإشارة إلى الشيء أو الذات سواء أكان ذلك تجريداً أم حساً ويترتب على ذلك وجود طرفين: طرف دال وطرف مدلول، وتبرز العلاقة الرمزية بين الدال والمدلول قطبي الفعل الدلالي في قوله تعالى من سورة الفرقان "**أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَاءَ لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلًا**[2]". فلولا الشمس ما عرف الظّل، فالشّمس تدل على وجود الظّل فهي شبيهة بعلاقة النار بالدخان الذي يورده علماء الدلالة مثالاً للعلاقة العليّة أو السببية التي تربط العلامة بمرجعها، ويمكن تمثل هذه العلاقة في أي صيغة أخرى لأن الوظيفةَ التي تقوم بها كل من علامتي الشمس والدخان في هذا المقام هي وظيفةُ إظهار الظل والنار والإرشاد إليهما، وهذه هي الدلالة بعينِها؛ إذ ليس المقصود من الدلالة هو الدال أو المدلول.

وردت أيضا الصيغة ذاتها في السنَّة النبوية المطهرة، فقد رُوِي في الأثر أن رسول الله صلى الله عليه وعلى آله وسلم قال في الحديث المروي عن أبي هريرة رضي الله عنه:"**والذِي نَفْسِي بِيَدِهِ، لا تدخلوا الجنَّةَ حتَّى تُؤْمِنُوا، ولَا تُؤْمِنُوا حَتَّى تَحَابُّوا، أَفلَا أَدُلُّكُمْ عَلَى أَمْر إِذَا فَعَلْتُمُوهُ تَحَابَبْتُمْ؟ أَفْشُوا السَّلَامَ بَيْنَكُم**"[3] لو تمعنا في صيغة (أدلكم) الواردة في الحديث الشريف المذكور نجدها لا تختلف عما ورد في القرآن الكريم من معنى؛ فالحديث الشريف بيّن أثَرَ إفشاء السلام بين الناس، وقد دلَّ رسولُ الله صلى الله عليه وآله وسلم على ذلك الأثرِ؛ فالرسول هو الدال عليه، وما قام به من عمل هو الدلالة، وإفشاء السلام هو المدلول عليه؛ فالدلالةُ بهذا المعنى الذي وردت فيه هي ما يقوم

(1) م، س، ص: 325/324.

(2) سورة الفرقان، الآية: 45.

(3) أبو داود سليمان، سنن أبي داود، تح الأرناؤوط، دار الرسالة العالمية، دمشق سوريا، ط1، 2009، ص: 490.

به الدالُّ من عمل، أو ما يؤدِّيه من وظيفة، وقد يكون الدال وما يدل عليه بواسطةِ الدلالة بمنزلةِ المرتبة الواحدة؛ لذلك عبَّر النبي صلى الله عليه وعلى آله وسلم عن ذلك في موضع آخر وفي حديثٍ له قائلاً: **الدالُّ على الخيرِ كفاعله،** وعليه يتضح مما سبق أنه في بعض الحالات يقترب الدالُّ من المدلول حتى يكاد يساويه في الأهمية، وذاك بما قام به الدالُّ من عمل **الدلالة؛** فالدلالة هي التي قرَّبتِ الدال من مدلوله؛ فنستنتج من كل ذلك أن الدال يتفاوت في دلالتِه على مدلوله، وهذا ما يجعل الدلالة تتفاوت تبَعًا للدال عليها أيضا.

تجمع قواميس اللغة على أن الدلالة جمعها دلائل ودلالات، وتعني الهدي والإرشاد وما يقتضه اللفظ عند إطلاقه، فدله على الشيء وعليه أرشده وهداه، ويترتب على هذا التصورِ المعجمي توافُرُ عناصر الهَدْي والإرشاد والتسديد؛ أي: توافر مرشِد، ومرشَد، ووسيلة إرشاد، وأمر مرشَد إليه، وحين يتحقق الإرشاد تحصل الدلالة.

2-من الجانب الاصطلاحي:

كون الوضع اللغوي الذي تصالح عليه أهل اللغة قديماً، يلقي بظلاله الدلالية على المعنى العلمي المجرد في الدرس اللساني الحديث، فقد وقع اختلاف بين علماء اللغة المحدثين في تعيين المصطلح العربي الذي يقابل مصطلح "sémantique" بالأجنبية "فبعضهم يسميه علم الدلالة، وبعضهم يسميه علم المعنى، وبعضهم يطلق عليه اسم السيمانتيك أخذا من الكلمة الإنجليزية أو الفرنسية"[1] فاهتدى بعض علماء اللغة العرب إلى مصطلح "المعنى" باعتباره ورد في متون الكتب القديمة لعلماء أشاروا إلى الدراسة اللغوية التي تهتم بالجانب المفهومي للفظ كالجرجاني الذي يعرف الدلالة الوضعية "كون اللفظ بحيث متى أطلق أو تخيل فهم منه معناه للعلم بوضعه"[2] حيث يكون اللفظ تابعا للدلالة.

(1) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتاب، القاهرة مصر، ط1، 1985، ص: 11.
(2) الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، 1985، ص: 110.

يعرف علم الدلالة على هذا النحو "بأنه دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى[1]"ومن علماء العرب المحدثين الذين استعملوا مصطلح "المعنى" تمام حسّان إذ يقول في سياق حديثه عن العلاقة بين الرمز والدلالة: "ولبيان ذلك نشير إلى تقسيم السيميائيين للعلاقة بين الرمز والمعنى إلى علاقة طبيعية وعلاقة عرفية وعلاقة ذهنية "[2] وهي باعتبار ما اقتضى التلفظ بملزومه وهو هنا اللفظ الذي بطبيعة الحال طبع اللافظ.

آثر آخرون استعمال مصطلح "الدلالة" مقابلاً للمصطلح الأجنبي: "لأنه يعين على اشتقاقات فرعية مرنة نجدها في مادة الدلالة: دلّ، الدال، المدلول، المدلولات، الدلالات، الدلالي [3]"وفي الحقيقة أن تعريف علم الدلالة يختلف عن تعريف الدلالة، ومرجع ذلك هو الاختلاف البيّن بين الدلالة والعلم الذي يدرس الدلالة كاختلاف علم الأصوات (الصوتيات) عن الأصوات في حد ذاتها. وكل ذلك يجعلنا نتمسك بالقول إنه ليس من السهل أن نعرف الدلالة؛ إذ يختلف تعريف الدلالة باختلاف معرفيها واختلاف مناهجهم وعلومهم، فالعلوم التي لها صلة وثيقة بالدلالة كثيرة، وكل علم يتناول الدلالة من جهته، فمثلا علم الأصول يرى بأن الدلالة في الاصطلاح "معنى يعرض للشيء بالقياس إلى غيره، ومعناه كل شيء يلزم من فهمه فهم شيء آخر"[4] إلا أنه قد اختلف في الدلالة فالصحيح "عبارة عن كون اللفظ بحيث إذا أطلق فهم منه المعنى من كان عالما بالوضع... لأن الدلالة نسبة مخصوصة بين اللفظ والمعنى، ومعناها صفة تجعل اللفظ يفهم المعنى، ولهذا يصح تعليل فهم

(1) م، ن، ص: 110.

(2) تمام حسان، الأصول، دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، النحو، فقه اللغة، البلاغة. عالم الكتب، القاهرة، ط2000، ص: 285.

(3) فايز الداية، علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية تأصيلية. دار الفكر، دمشق، ط2، 1996، ص: 9.

(4) ينظر: علي بن عبد الكافي السبكي، الابهاج في شرح منهاج الوصول إلى علم الأصول للبيضاوي ج1، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1987، ص: 203.

المعنى من اللفظ، بدلالة اللفظ عليه، والعلة غير المعلول، وإذا كانت الدلالة غير فهم المعنى من اللفظ لم يجز تفسيرها به"[1]

مسايرةً لذلك وردت تعاريف أخرى لـ"دلالة" حيث يكون فيها اللفظ تابعا للدلالة وبحسب التقسيمات التي تجعل من اللفظ يلازم الدلالة ولأجل ذلك فالدلالة هي "كون الشيء متى فُهِم فُهِمَ غيره، فإن كان التلازم بينهما (بعلة الوضع) أي بسبب وضع الشيء للغير أي جعله بإيزائه بحيث إذا فهم الشيء فهم الغير (فوضعية) أي فدلالة الشيء على الغير وضعية، أو كان التلازم بينها بإيجاب العقل الصرف ذلك (فعقلية) أي فدلالة الشيء على الغير عقلية... ومنها أي العقلية (الطبيعية) وهي ما اقتضى التلفظ بملزومها الذي هو اللفظ طبع اللافظ"[2] فكان اختلاف الدلالة عند الأصوليين حسب اختلاف الأقسام.

اهتم اللغويون بالدلالة وبقضيتها في إطار تحديدهم لدلالة الألفاظ، كما كان انشغال الأصوليين منصبا حول كتابة الأبحاث التي امتلأت بها كتب علم أصول الفقه، والتي كان جلها منصبا حول الدلالة والتعريفات التي تجعل منها وسيلة لفهم النص الديني لاستخراج الأحكام التشريعية، بالمقابل نجد الفلاسفة والمتكلمين يُعرِّفون الدلالة انطلاقا من أراء أفلاطون وأرسطو وغيرهم من فلاسفة اليونان، وحديثاً نجد اللغويين والفلاسفة وعلماء النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا وغيرهم ممن أولى اهتماما متزايدا بالقضية، حيث ذهبوا "إلى أن بين الكلمة ومعناها مناسبة طبيعية أيضا ويستمدون شواهدهم على ذلك من كلمات كثيرة تشير إلى المناسبة الطبيعية بين الكلمة وما تدل عليه... أما في العصر الحديث فنجد أكثر المذاهب الفلسفية المعاصرة تتوسل بمناهج الرمزية في الكشف عن الدلالات في الأعمال الفنية والأدبية، بحيث استحالت في البعض منها إلى فروع من علم الدلالة[3]".

(1) م، س، ص: 204/203.

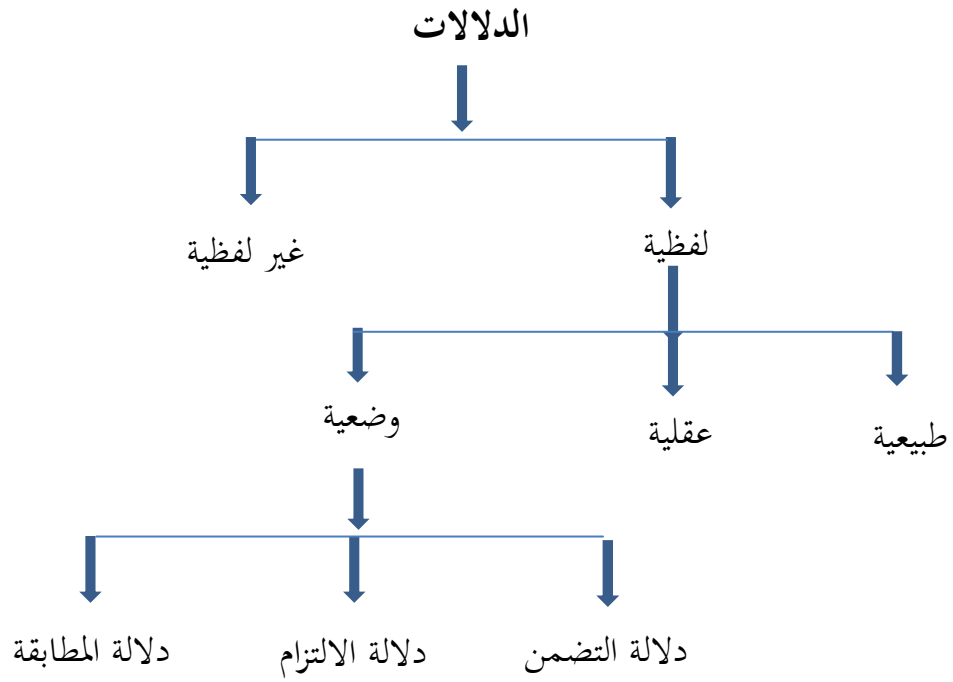
(2) ابن أمير الحاج الحلبي، التقرير والتحبير، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1999، ص: 130.

(3) حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، ص: 92.

نخلص بالاعتماد على ما تم تحصيله فيما يخص الدلالة والدراسات التي تناولناها إلى أن الدلالات أقسام حيث تنقسم الدلالات إلى دلالات لفظية ودلالات غير لفظية، والدلالة اللفظية هي بدورها تنقسم إلى ثلاثة أقسام نجد منها عقلية وطبيعية ووضعية، العقلية منها كدلالة الصوت على حياة صاحبه، في حين الطبيعية كدلالة إصدار الصوت (أح، أح على وجع في الصدر) لأن من الطبيعة عند أغلب البشر إصدار أصوات معينة نتيجة الآلام ونتيجة حوادث معينة للتعبير عما ألم بالنفس البشرية من ألم، إلا أن الوضعية انشطرت إلى قسمين هما اللفظية وغير اللفظية، الدلالات اللفظية منها منحصرة في المطابقة والتضمن والالتزام، ويعني بالمطابقة دلالة اللفظ الوضعية، وهي أن يدل اللفظ على تمام ما وضع له، كدلالة البيت على المجموع المركب من السقف والجدار والأساس، وهو كمال المعنى الموضوع له اللفظ.

نعني بالتضمين أن يدل اللفظ على جزء من مسماه، وتكون دلالته خارجة عنها وقد وضع اللفظ له ولغيره لذلك سمي بالتضمن كدلالة لفظ البيت على الجدار فقط. أما الالتزام فيعني أن يكون للفظ معنى خارج عنه، فعند فهم مدلول اللفظ ينتقل الذهن من مدلوله إلى لازم خارجي، وسمي بذلك بسبب وضع اللفظ لملزومه، أي أن يكون خارجا عن مسماه وهي دلالة الالتزام كدلالة لفظ الأسد على الشجاعة [1] والمخطط الآتي يوضح ما تطرقنا إليه ويبسّطه:

(1) ينظر: علي بن عبد الكافي السبكي، الإبهاج في شرح منهاج الوصول إلى علم الأصول للبيضاوي ج1، ص: 204/203.



يهدف الغرض من فهم الدلالات أساساً إلى التعرف على القوانين التي تتحكم في النظام اللغوي، وذلك بتحليل النصوص اللغوية والخطاب الشعري المعاصر بالخصوص قصد ضبط المعاني المختلفة بأدوات محددة وفي هذا سعي إلى تنويع التراكيب اللغوية لأداء وظائف دلالية معينة، وهذا التنويع هو الذي يثري اللغة إثراءً يحفظ أصولها ولا يكون حاجزاً أمام تطورها وتجددها، ويمكن في خضم هذا السياق البحث عن النواميس الخفية وخلق نواميس لغوية جديدة لتشرف على النظام الكلامي والخطابي بين أفراد المجتمع الواحد، كون "اللغة مؤسسة اجتماعية تحكمها نواميس مفروضة على الأفراد تتناقلها الأجيال بضرب من الحتمية التاريخية"[1] والخلاف الجاري على معاني الألفاظ ومعرفة الدلالات المتعلقة بها كثير في حياتنا التواصلية ودليل واضح على ذلك.

إن استحداث علوم جديدة لها تأثير بالغ في علم الدلالة، بل إن علم الدلالة "موضوع شارك فيه علماء ومفكرون من ميادين مختلفة، وذلك لأن المعنى اللغوي من شأنه أن يشغل المتكلمين جميعا

(1) عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، طبعة أوت، 1986، ص: 161.

على اختلاف طبقاتهم، ومستوياتهم الفكرية، لأن الحياة الاجتماعية تُلجئ كلَّ متكلم إلى النظر في معنى هذه الكلمة أو تلك، أو هذا التركيب أو ذاك، كما نجم عن إشراك اللغويين وغير اللغويين من أصحاب العلوم والأفكار المختلفة أن ظهرت نظريات كثيرة، ومناهج عدة فيما يتعلق بالمعنى من حيث تحصيله وماهيته ودراسته"[1] ومن حيث الأهمية القاعدية لهذه الدلالات في المعاني.

نفهم مما سبق أن الدلالات عامة، وأنها تعمل في كل ما يوصل إلى المدلول ويوضحه، ومتى دل الشيءُ على معنى، فقد أخبر عنه وإن كان صامتًا، وأشار إليه وإن كان ساكنًا، ولكن ما ينبغي أن نعرفه هنا هو التفرقة بين الدلالة وبين المعنى؛ فالدلالة هي مجموعُ المعاني اللغوية التي يتضمنها اللفظ، وهي وسيلةُ الوصول إلى المعنى، فبها يُومَأ إلى مفهوم اللفظِ؛ لذا تُعَد الدلالة أوسعَ مِن المعنى وأشمل لأن علم الدلالة هو" دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى، أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى[2]" فيكون موضوع علم الدلالة أي شيء يوصل إلى المعنى أو كل شيء يقوم بالدور الذي تلعبه العلامة المنحصرة في الرمز أو الإشارة أو الكلمة أو حتى الجملة إن لم نقل النص، أو بمعنى آخر قد تكون علامات لسانية، أو غير لسانية في توصيل المعنى المراد باعتبارها رمزا دالا على مدلول.

ثانيا: مفهوم الفضاء:

1-من الجانب اللغوي:

تُرْجع معظم المعاجم الأصلَ اللغويَ لكلمة "فضاء فضي، فضا" إلى الجذر المتكون من: [الفاء والضاد والحرف المعتل]، فهذا "ابن منظور" في " لسان العرب " يرى الفضاء ذلك المكان الواسع من الأرض والفعل فضا يفضو فضوا هو فاض، قال **رؤبة***:

(1) محمود السّعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، (د/ت)، (د/ط) ، ص: 261.
(2) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص: 11.

أفرَخَ قَيْضُ بَيْضِها المُنْقَاضِ عَنْكُمْ كِراماً بالمكَان الفَاضي

وفضا المكان وأفضى، إذا اتسع وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنه صار في فرجته وفضائه وحيّزه، قال **ثعلب بن عبيد** يصف نحلا:

شتت كثة الأوبار لا القرى تتقي * ولا الذئب تخشى وهي بالبلد المفضي**

أي العراء الذي لا شيء فيه، وأفضى إليه الأمر كذلك، وأفضى الرجل دخل على أهله [1]، والفضاء الخالي الفارغ الواسع من الأرض، والفضاء الساحة وما اتسع من الأرض ويقال: أفضيت إذا خرجت إلى الفضاء والفضاء ما استوى من الأرض واتسع، قال والصحراء فضاء، قال أبو بكر: الفضاء ممدود كالحساء وهو ما يجري على وجه الأرض، والفضية الماء المستنقع والجمع فضا، ومكان فاض ومفض أي واسع والمفضي المتسع، قال **رؤبة**:

جاوزته بالقوم حتى أفضى * بهم وأمضى سخر ما أمضى**

قال أفضى بلغ بهم مكانا واسعا ويقال قد أفضينا إلى الفضاء، وجمعه أفضية [2]، والظاهر من القول إن ابن منظور تحدث وبشكل واضح عن الفضاء الجغرافي (المكان) ذي الأبعاد الهندسية المعروفة، كما نلحظ أنه لم يولِ المصطلحَ الأهمية المتمثلة في التفرقة بين الفضاء والمكان، والذي يدعم القول ويؤكده، ما جاء في "القاموس المحيط" حين يبسط القول في معنى الفعل الثلاثي "فضا" لأنه وببساطة إذا "فضا المكان فضاء وفضوا اتّسع والفضا بالمد الساحة وما اتسع من الأرض [3].

أما في" معجم المقاييس في اللغة " فضى: الفاء والضاد والحرف المعتل، أصل صحيح يدل على انفساح في الشيء واتساع، من ذلك الفضاء: المكان الواسع، ويقولون أفضى الرجل إلى امرأته،

(1) ابن منظور، لسان العرب، ص:139.

* رؤبة بن العجاج ؟145 - هـ / ؟ - 762 م رؤبة بن عبد الله العجاج بن رؤبة التميمي السعدي أبو الجحّاف أَو أَبو محمد راجز، من الفصحاء المشهورين، من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية.كان أكثر مقامه في البصرة، وأخذ عنه أعيان أهل اللغة وكانوا يحتجون بشعره ويقولون بإمامته في اللغة، مات في البادية، وقدأسنّ. وفي الوفيات: لما مات رؤبة قال الخليل: دفنا الشعر واللغة والفصاحة.

(2) م، ن، ص: 140.

(3) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2 ،2007، ص :1327.

باشرها أي كأنه لاقى فضاءها بفضائه، وليس هذا ببعيد في القياس الذي ذكر. ومثل هذا: أفضى إلى فلان بسره إفضاء، وأفضى بيده إلى الأرض إذا مسها بباطن راحته في سجوده، وهو من الذي ذكر قياس الفضاء[1] وجاء في "مختار الصحاح "الفضاء : الساحة وما اتسع من الأرض، وقد أفضى خرج إلى الفضاء أفضى إليه بسره، أفضى بيده إلى الأرض مسها بباطن راحته في سجوده[2].

يمكن القول مما سبق ذكره أن لفظ "الفضاء" يتسم بمعان عديدة ومتنوعة، وأن له من الصفات السعة والاستواء، دون إهمال صفة الفراغ والخلو، حيث يقول ابن منظور " الفضاء الخالي الواسع من الأرض"[3] وعليه تغدو الصحراء هي الأخرى حقيقة بهذا الاسم كونها تتميز بصفة الخلو والاتساع والاستواء وهذا ما يؤكده قوله" والصحراء فضاء"[4] فيشترط في الفضاء أن يكون ممدودا مطلقا بخلاف ما يشاكله من الألفاظ المتداولة على الساحة النقدية كالحيز والمكان الذي يتوجب أن يكون محدودا ومسكونا فيزيائيا. هذا ما تناولته المعاجم اللغوية العربية، وهو ما نقصد إليه في بحثنا هذا، إذ نريد الوصول إلى دلالات الفضاء في الشعر العربي المعاصر.

تناولتْ –بالمقابل– المعاجم الغربية الفضاءَ، والذي عرف بالفرنسية باسم (espace) وبالإنجليزية (space) ونشأ حول تحديد مفهومه اختلاف واضح، وتضارب بين تصورات النقاد والدارسين، من الناحية اللغوية، وهنا نقف قصد تبيّن الأصل اللغوي لذلك اللفظ الذي أضحى مفهوما سيارا ورد إلينا من بين جملة المصطلحات التي تبوأت مكانا ضمن مصطلحات النقد المعاصر، حيث ورد في قاموس (لاروس) "Larousse" أن (الفضاء)(Espace) يراد به "امتداد مبهم يشمل كل الأشياء ويحيط بها"[5]هذا في اللغة الفرنسية أما في اللغة الإنجليزية يقابله مصطلح (Space)

(1) أبو الحسين أحمد، معجم المقاييس في اللغة، تحقيق شهاب، دار الفكر، بيروت، (د ت)، ص :848.

(2) محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ضبط مصطفى ديب، دار الهدى، بيروت ط4، 1990، ص:323.

(3) ابن منظور، لسان العرب، ص: 140.

(4) م، ن، ص: 140.

5)) larousse , petit Larousse, (espace)

كمرادف لمفهوم (الفضاء) ويراد به حسب قاموس (أكسفورد) " Oxford"" فراغ أو مساحة غير مشغولة بين شيئين أو أكثر، أوبين نقطتين أو أكثر"[1].

نجد أيضا الموسوعة الفرنسية"La Grande Encychlopedia" حين تذكر الفضاء (Espace) تجعله مرتبطا بتقييم المسافات وبإدارة الاتجاهات أي أن إدراك الفضاء "يعني القدرة على وضع الأشياء بعضها إلى بعض، كما أنه يعني أيضا تقدير العلاقات القائمة بينها، والطرق التي تتموقع بالنسبة إلى بعضها؛ فالأمر يتعلق إذن بإدارة الاتجاهات، وبتقييم المسافات والامتدادات"[2]. وتعدد الموسوعة نفسها الفضاء (Espace) إلى الفضاء السمعي، والفضاء النفسي، والفضاء البصري.

خلاصة القول حول ما تم بسطه، هو أن الاختلاف الجزئي قائم بين المعاجم العربية فيما بينها، وقائم مع مثيلاتها من المعاجم الغربية في تناول المفهوم من الناحية اللغوية، إلا أنها تتفق جميعا على أن مصطلح "الفضاء" له دلالة وسمة متماثلة وهي الامتداد، والخلو، والسعة.

2-من الجانب الاصطلاحي:

أ-الفضاء عند الفلاسفة:

تناول الفكر الإنساني ظاهرة (الفضاء) قديما وحديثا، وأدرك أثرها في حياته ودورها الفاعل في رسم العلاقة بينه وبين العالم المحيط به، وهذا ما يبينه الباحث **غراهام كلارك** في كتابه "الفضاء والزمن والإنسان" حيث يسرد في مقدمته "أنه يهدف إلى إظهار كيف حقق البشر إنسانيتهم من ناحية عن طريق إحراز وإدراك أكمل لمكانتهم الخاصة في الزمن والفضاء[3]"، وعند القدماء تجسد واتخذ طابعا ميثولوجيا "ينقسم إلى ثلاثة عوالم رئيسية؛ الماء، والأرض، والعالم السفلي، وهي المأهولة بالآلهة والبشر

1)) Oxford Advaneed Learner، s (espace)

2)) La Grand Encychlopedia، Lebrairie,8, Larouss,1973 (espace)

(3) غراهام كلارك، الفضاء والزمن والإنسان، ترجمة عدنان حسن، دار الحوار اللاذقية سورية، ط1، 2004، المقدمة، ص: 7.

والأموات على التوالي"[1] غير أن هذا المفهوم – أي الفضاء ويسميه فلاسفة الغرب المكان، الخلاء، الملأ، الأين – ظل يتطور تاريخيا في بعديه الميثولوجي والفلسفي، مسايرا التحديدات المختلفة الاستعمال.

في حين أن بواكير معرفة هذا المصطلح كانت عند **أفلاطون** (427-347 ق.م) إذ عده الحاوي للأشياء، وأخذ بعدا أكبر في جعله (ما يحوي ذلك الشيء، ويميزه ويحده ويفصله عن باقي الأشياء[2]) فجاء **أرسطو** وتحدث عن المكان والخلاء والفضاء وأورد في عنصر الفضاء قائلا: أما الرواقيون وأبيقورس فهم يرون أن بين الخلاء والمكان والفضاء فصلا أي "اختلافا" وأن الخلاء هو الفراغ في الجسم، وأن المكان هو المحتوي على الجسم، وأن الفضاء هو المحتوى في جزء ما مثل خابية النبيذ[3]، كما يرى أن لكل جسم مكانا خاصا يشغله، لأنه إذا كان المكان ليس واحدا من الثلاثة لا صورة ولا هيولى، ولا بعدا؛" فواجب أن يكون المكان هو نهاية الجسم الباقي من الأربعة وهو نهاية الجسم المحيط"[4]. فيقر بالفضاء الجغرافي الحقيقي لا الخيالي منه. وأن للمكان ثلاثة أبعاد وهي: بعد الطول وبعد العرض وبعد العمق؛ وهذه هي التي بها يحد كل جسم، و"من المحال أن يكون المكان جسما [5]". وعند **إقليدس** (300-246 ق م) هو ثلاثي الأبعاد (الطول والعرض والعمق) [6] ويتبين الأمر جليا أنه موجود ولكنه الفضاء الجغرافي المتمثل في المكان الفيزيائي المجرد.

لم تخرج التصورات الفلسفة العربية للفضاء عن المفاهيم السابقة وخاصة في الفضاء الجغرافي منه، **فالكندي** يشير إلى أن المكان موجود ولا يمكن إنكاره، وعرفه بأنه التقاء أفقي المحيط والمحاط به، ويبرز **ابن سينا** إشكالية مفهوم الفضاء بمختلف أبعادها ومستوياتها، وما بذله من جهد في إثبات

(1) السبيهائي محمد عبيد صالح ، المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، القاهرة، دارالأفاق العربية، ط 1، 2007، ص: 18.

(2) م، ن، ص: 18.

(3) أرسطو طاليس، في النفس، راجعه وحققه. عبد الرحمن بدوي، دار العلم، لبنان 1964، ص: 119.

(4) أرسطو طاليس، الطبيعة، حققه وقدمه. عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1984، ص: 312.

(5) م، ن، ص:278.

(6) ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،2000، ص: 37.

المفهوم ودحض الطروحات المعتقدة بعدم وجوده، في حين يؤكد **الفارابي** على منوال الكندي أن المكان موجود بيّن، ولا يمكن إنكاره إذ لا يمكن أن يوجد جسم من دون مكان خاص به، والدليل مدينته الفاضلة فقد كانت شكلا متقدما لإدراك ومساءلة الفضاء في علائقه المثيرة بالمتخيل وبالمعرفة، وذهب **ابن الهيثم** إلى تأكيد أن المكان هو الأبعاد. ويتكلم **فخر الرازي** عن الخلاء، ويؤكد أنه موجود وليس عدم محض ولا نفي صرف، وأما **ابن حزم** فيقول[1] إن كل ما كان في مكان فإنه شاغل لذلك المكان، ومليء له، ومتشكل بشكل المكان، والمكان متشكل بشكله.

حظي الفضاء بعناية كبيرة من لدن الفلاسفة، باعتباره وسطا مثاليا، بخارجيته، أو خارجية أقسامه دون الخوض في أقسامه الداخلية التي تكون في كثير من الأحيان مشكلة لأقسامه الخارجية فيعرف "بالوسط المثالي الذي يتجسد بخارجيّة أقسامه، وفيه تتمركز مدركاتنا الحسّيّة، وهو يحتوي، نتيجة لذلك، كلّ الامتدادات النّهائية[2]"؛ ولكن من غير المعقول التمسك بتلك المفاهيم المسطحة التى هوّنت من دور الفضاء، وقزمته، وحبست أهميته مكتفية بجعله مثاليا متجسدا بخارجيته وذا امتدادات كاملة وتامة، وعليه لا يصح على الإطلاق التسليم بها؛ فالفضاء أضحى مفهوما متداولا في التفكير النقدي الأدبي، وركنا مكينا في الكتابات الإبداعية النقدية. وهذا ما توضحه الدراسات الفلسفية الحديثة للفضاء في دراسة **شارل ساندرس بورس** Peirce *Charles Sanders* إذ يعتبر أول من حدد مصطلح الفضاء وبدقة، من خلال المرتبة الأيقونية للعلامة، منطلقا من فلسفة "**كانت**" و"المنطق **الأرسطي**"، فكان أول تعريف نظري صارم مضبوط لعلم تواصلي غير لغوي [3]، مهتما بالجانب البصري وفعاليته التعبيرية التواصلية ولعل أوضح توجه في هذا الباب هو الذي تقدمه نظرية الأشكال أو سيكولوجية الأشكال منها النظرية الجشطالتية.

(1) ينظر: م، س، ص: 37 والسبيهائي محمد عبيد صالح – المكان في الشعر الأندلسي، ص: 19.

(2) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2007، ص: 298.

(3) ينظر: شادية شقروش، سيميائية الحطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، أربد –الأردن، ط1، 2010، ص:199.

تعددت مجالات اشتغال السيميوطيقا في الحقل البصري ذاته، حيث تتراوح بين دراسة المعطيات البصرية الثابتة، وبخاصة ذات السيمة الأيقونية الخالصة، ودراسة المعطيات البصرية المتحركة كصورة المسرح والسينما والتلفزيون والإشهار... ودراسة المعطيات البصرية اللغوية كالخطوط والتنظيم الطباعي للصفحة والبياض والسواد وعلامات الترقيم... والأمر ذاته مع أنظمة التعبير الاتفاقية الأخرى كنظام إشارات المرور، والتمثيل البياني للمعطيات.... [1] وهذا ما نتناوله في محور الفضاء النصي؛ وتناسقا مع ما قيل نجد أيضا من الدراسات الحديثة دراسة الفيلسوف الفرنسي **باشلار** Bachlar.G في كتابه "شعرية الفضاء"[2] حيث مجمل رؤياه في هذا الكتاب أن الإنسان دون الفضاء لاسيما البيت يصبح كائنا مفتتا لا استقرار له.

نجد بعد هذه الوقفة في عالم الفلسفة أن الفضاء قد نال ما ناله في باقي الدراسات وقد اتضحت معالمه ووجوده منذ وجود الإنسان والزمان ولو في جانبه الجغرافي، وأن الاختلاف في مفهوم الفضاء فلسفيا عائد لامحالة إلى تعدد الدراسات الفلسفية وكثرة مناهجها وأقسامها، ومن ثم فإن مفهوم الفضاء يتحدد تبعا لطبيعة الدراسات ومنهجها.

ب-الفضاء في الدراسات الغربية

برز الاهتمام بمصطلح الفضاء في الدّراسات النقدية الأدبية الغربية التّي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، وأصبح يعد من أهم المصطلحات النقدية التّي دخلت عالم الدّراسات والبحوث، والتّي تتخذ العلوم الإنسانية مجالا للتنظير والممارسة، وقد نشأ عن هذا الاهتمام بروز دراسات كثيرة جعلت من دراسة هذا المفهوم شغلا أساسا لها بعد أن كانت بدايته مصطلحا أدبيا غير واضح، ويفتقر إلى معرفة نظرية عميقة.إلاّ أنّ الكتابات التنظيرية التي قام بها الباحثون، والدراسات المخصصة التي أولاها بعض النقاد **الألمان** للمصطلح الذي قد غيب عن الدراسة نتيجة الاهتمام بعناصر أخرى تبدو أولى في الأهمية؛ مثل الأبعاد الأيديولوجية للنّص، والزّمن، والشخصيات، والحوار، والأحداث، و"كان من

(1) ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1991، ص: 42.
(2) ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع،1987 ، ص: 45.

بين هؤلاء النقاد (**هـ.مايير** H.Meyer) بالإضافة إلى كتابات (**هنري متران** Henry Mitterrand)"[1] حيث أسهمت وبأمر حاسم في تقريب الأسس الجمالية لمصطلح الفضاء باعتباره مصطلحا نقديّا حديثا يمكنه أن يغني الدراسات النقدية الحديثة الغربية بالخصوص، وخاصة البحوث النقدية التّي تتخذ الأعمال السردية مجالا لها للدّراسة والتطبيق، فعملت على أن يكون الفضاء وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والفني.

أدى تركيز الباحثين **الفرنسيين** على مصطلح الفضاء تنظيرا وممارسة خلال سنوات الستينيات والسبعينيات إلى تطوّره وذيوعه، سواء بين أوساط الباحثين وفي جلبه لفضول المهتمين والقراء، وتمثل ذلك في كل من" :**جورج بولي** في كتابه (L'espace proustien) الصادر عام 1963م **وجلير دوران، رولان بورنوف**"[2] هذا الأخير الذّي أضاف عدّة أمور جديرة بالاهتمام إلى ما وصل إليه غيره من الباحثين، وذلك من خلال سعيه لسدّ الثغرات المنهجية والتطبيقية التي ظهرت عند زميليه **بوليو دوران،** وكان ذلك حين تساءل بصدد الضرورات الدّاخلة التّي يخضع لها التنظيم المكاني في الرّواية، مقترحا أن نصف بطريقة دقيقة طوبوغرافية الحدث، وأن نحلّل مظاهر الوصف، ونهتم بوظائف المكان، وبسيولة الفضاء الرّوائي محاولين الكشف عن القيم الرّمزية والأيديولوجية المرتبطة بعرضه وتقديمه.

شهد مفهوم الفضاء بالمقابل تطورات جذرية في المناهج النقدية الحديثة ولاسيما النقد الظاهراتي (Phenomenological Criticism) الذي يقوم على تحليل الوعي، وقد استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر، وكان أبرز مطوري هذا النقد **غاستون باشلار** و**جان بيير ريشار** و**جيلبير ديوران** في النقد **الفرنسي** الذي سرعان ما انتشر في خريطة النقد الأدبي الحديث. وقد أطلق (**غاستون باشلار** Bachlar.G) نظريته عام 1938 في كتابه "التحليل النفسي للنار"، واتبعه بكتبه

(1) ينظر: فيصل الأحمر، معجم السميائية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص:123.
(2) م، ن، ص:124.

الأخرى، ومنها "شعرية الفضاء" (1957) (وقد ترجمه غالب هلسا (الأردن) عن الإنجليزية عام 1980 بعنوان "جماليات المكان"[1]).

كانت النقطة الأساسية التي انطلق منها المؤلف هنا هي أن البيت القديم، بيت الطفولة هو مكان الألفة، ومركز تكيف الخيال. وعندما نبتعد عنه نظل دائماً نستعيد ذكراه، ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالجمالية والأمن اللذين كان يوفرهما لنا البيت. أو هو البيت القديم، كما يصفه باشلار عندما "يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية إننا نعيش لحظات البيت من خلال الأدراج والصناديق والخزائن التي يسميها باشلار (بيت الأشياء). والأمر ذاته مع العش، فالعش يبعث إحساسنا بالبيت، لأنه يجعلنا نضع أنفسنا في أصل منبع الثقة بالعالم... هل كان العصفور يبني عشه لو لم يكن يملك غريزة الثقة بالعالم؟. ثم تناول القوقعة فالقوقعة تجسد انطواء الإنسان داخل المكان في الزوايا والأركان، لأنّ فعل الانطواء ينتمي إلى ظاهراتية فعل (يسكن) [2] وتناول الفضاء الذي ينجذب نحو خيال الشخصيات، كاشفا عن صلة حميمية بين هذه الفضاءات المتخيلة وبين الشخصيات المتخيلة" إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه البشر، ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيّز، إنّنا ننجذب نحوه لأنّه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية"[3]. رغم كون عنصر الفضاء عند **الشعريين** يمنح الكلمة بعدا تتجاوز فيه النظرة السطحية، والمفهوم التقليدي الذي يجعل منها مجرد خلفية مشهديه أو ديكورا يملأ النص فإن **السيميائيين** وعلى رأسهم **غريماس** Greimas يراه من المفهوم السيميائي كفضاء إدراكي، وهو يقصد أن يتحول الفضاء في أيّ خطاب إلى مطابق لخطية النصّ، وقريباً من مصطلح الفضاء (Espace) يورد مفاهيم معززة كالتحييز (Spatialisation) الذي ينشأ عنه (Proxèmique) البروكسيما الذي من غايته تحليل أحوال

(1) ينظر: عبد الله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة الآداب مج27، ع1. 2005. ص: 124.

(2) ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص: 9.

(3) م، ن، ص: 31.

الذوات والموضوعات معا عبر الحيز. ويرى مع **كورتيس** Courtesأن الفضاء يستعمل في معان مختلفة، وما يجمعها "هو الشيء المبني يحتوي على عناصر متمفصلة، يتوفر على عنصر الامتداد، وهو بعد كامل ممتلئ [1]" كما يمكن أن ينصرف هذا المفهوم إلى المنحى الهندسي المعماري، وإلى سيكولوجية الوظيفة، وإلى المنحى الاجتماعي الثقافي، والمنحى النفسي الفيزيولوجي. ومنه يصبح مفهوم الفضاء عنده وعند **كورتيس** ذا "خصائص مرئية لأنه يدخل في مجال الهندسة المعمارية، إلا أن موضوع الفضاء في تحليل الخطاب تراعى فيه الناحية النفسية والفيزيولوجية وكذا الناحية الثقافية الاجتماعية"[2]

يلاحظ كل منهما أننا "إذا أضفنا جميع الاستعمالات الاستعارية لهذه الكلمة، أن استعمال مصطلح الفضاء يتطلب حذرا شديدا من قبل السيمائيين"[3] وهذا راجع لكون المفهوم يتميز بشساعته الدلالية والرمزية والاستعارية والجمالية ولابد أن تتوفر لتشغيله طاقة خصبة من التعدد المعرفي بدءا من التاريخ وصولا إلى الفنون التشكيلية، فهذا (**شارل ساندرس بورس** C.S.Peirce) يحدد مفهوم الفضاء بدقة من المرتبة الأيقونية للعلامة، فجاء تحديده أول تعريف نظري صارم مضبوط لعلم تواصلي غير لغوي، ومن هذا المنطلق تعددت مجالات اشتغال السيميوطقيا في الحقل البصري ذاته[4]، متراوحة بين المعطيات البصرية الثابتة والمتحركة واللغوية.

نجد الباحثة الفرنسية ذات الأصول البلغارية **جوليا كرستيفا** k.joulya في المقابل تناولت الفضاء في كتابها "النص الروائي [5] le texte du roman" متمثلا في (L'espace géographique) الفضاء الجغرافي والفضاء النصي للرواية (L'espace textuel du roman) فالفضاء الجغرافي بالنسبة لها يتشكل من خلال العالم القصصي ويحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم، وهو ما أطلقت عليه اسم أديولوجيم" Idiologeme ". كما تعتقد أن **الفضاء الجغرافي** المكاني بالنسبة

(1). *Greimas (A.J.) et Courtes, Sémiotique P : 300-359*

(2)*Ibid.p132-133*

(3)*Ibid.p132-133*

(4) ينظر: شادية شقروش، سيميائية الحطاب الشعري، ص:199.

5)) Kristeva Julia le texte du roman –Approche sémiotique structure discursive transformationnelle –mouton 1976 p 182.

لعصر الروائي والكاتب الفرنسي "**أنطوان دولا سال** DE LA SALE.A" محدد بمفهوم **الفضاء** في بداية عصر النهضة، وكان ذلك قبل أن يكتشف الفضاء الخارجي وقبل أن يمتد التحليل العلمي إلى أعماق اللاشعور.

يعدّ الفضاء الجغرافي عندها فضاء متميزا عما كان يتصوره أدباء ذلك العصر حيث يؤسسون فضاء تتقابل فيه السماء مع الأرض، بحيث تتخذ رحلة البطل الرئيسية بعدا عموديا بالإضافة إلى إمكانية الحركة في البعد الأفقي أيضا، وما يميز الفضاء في عصر القرون الوسطى هو التعارض الكامل بين الأمكنة كتعارض السماء مع الأرض، وكذلك التعارض بين هذين الفضاءين؛ أما **الفضاء النصي** فهي تدرج فيه زاوية النظر التي يقدّم بها الراوي أو الكاتب عالمه الروائي فتقول في شأن ذلك "هذا الفضاء شامل ومحوّل إلى كل، إنه واحد، وواحد فقط، مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلّف بكامله متجمعا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي"[1].

يعتبر هذا النوع من أنواع **الفضاء** التي لها علاقة وطيدة بالكاتب، وعلاقة وطيدة أيضا بالروائي، كونه المؤسس الوحيد للحوار بين الأبطال والمقيم للحدث الروائي بينهم، والراسم للخطة العامة التي تقام عليها الرواية. وبالاعتماد على ما تم تحصيله يتحتم الإقرار **بالفضاء الجغرافي**، ونراه السمة الأساس التي تطبع مقولة "**الفضاء**"، والمكون الأكثر حضورا وتجسدا في العمل الأدبي. وبأدنى درجة من المكون السابق نعتبر الفضاء رؤية سردية، إذ إنه يكتسب أهمية بالغة في التعبير عن وجهات النظر وكشف الأفكار والرؤى والقناعات. أما **الفضاء النصي** فنعده عنصرا مساعدا على استجلاء بنية الفضاء ككل، وكاشفا عن خصوصية الفضاءين السابقين، إذا أحسن الناقد قراءته ووصله بهما.

1)) Ibid. p 186.

يعتبِرُ (**جيرار جينيت**G. Genette) **الفضاء النصي** أحد أشكال الفضاء في الدراسات الغربية، التي تُعنى كثيرا بالوسائل البصرية من شكل الخطوط، وتنظيم الصفحة، وهيأة الكتاب في كليته. إذ يتعلق بالصورة الشكلية للنص الأدبي، وتشمل الغلاف الخارجي، وتنظيم الفصول، والمطالع، وتشكيلات العناوين. في حين **الفضاء الجغرافي** الذي يتولد عن القصة في الحكي، فينظر إليه نظرة تقليدية تعني مفهوم المكان، وأنه مظهر ينجم في العمل الأدبي ليتحدث عن الأمكنة والمشاهد، والمنازل وما يبعد عنها، أو يفضي إليها. و**الفضاء الدلالي** هو ما ارتبط في البلاغة الكلاسيكية بالصور، حيث "يتأسس الخطاب من سلسلة دوال حاضرة تقوم مقام سلسلة مدلولات غائبة، على أن اللغة الأدبية بخاصة لا تعمل بهذه الكيفية البسيطة، حيث إنها غير أحادية المعنى، إذ تبقى في حالة توالد وتضاعف مستمر، حيث قد تحمل اللفظة الواحدة دلالتين تقول البلاغة عن أحدهما أنه حقيقي وعن الآخر بأنه مجازي، هناك إذن فضاء دلالي يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي"[1] وهو مفهوم له علاقة وطيدة بالشعر، لأن الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز المرسل، من أدوات الصورة الشعرية المرتبطة بالشعر أكثر من ارتباطها بأي فن أدبي آخر، وتعد المنبع الأساسي الخالص منه. تطرق **جينيت** إلى الفضاء في كتابه Figures II[2] حيث اعتبر الفضاء الأدبي فضاءً يسكن ويشغل الأدب ولا يعتبره متصلا بجوهر الأدب، ويقارن بين الأدب والرسم والتصوير الذي يعتبره بحسب طبيعته وحكم رسالته فنا فضائيا L'art de L'espaces أو بالنسبة للهندسة المعمارية التي هي فن الفضاء بامتياز الذي لا يتكلم عن الفضاء ولا يتحدث عنه، بل يكون من الصحة ومن الحق لو قلنا بأنه يكلم وينطق الفضاء بحيث الفضاء يتكلم فيه ويغتدي متحدثا عبره. أما ما يعترف به **جينيت** من ملامح فضاء "أدبي فإنه يظل مجرد فضائية هي بمعنى ما أولية وبسيطة، هي فضائية اللغة"[3] نجد في سياق المنهج العلاماتي السيميائي من بين النقاد والباحثين الذين بذلوا جهودا كبيرة من أجل الكشف عن دلالة **الفضاء** العالم **الروسي يوري لوتمان** lotmanYouri الذي

1)) Genette Gérard – Figures II Seuil Paris 1969 p 46 .

2)) Ibidp 44.

(3) عبد الله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر، ص: 127.

عالج المكان ودلالاته في كتابه ("بناء النص الفني" سنة 1973 المترجم إلى الفرنسية عام 1976) ، حيث انطلق في تحليله للمكان الفني من مقولة أساسية مفادها أن اللغة هي النظام الأولي لتحويل العالم إلى أنساق، ونعرف أنّ اللغة ليست قائمة من التسميات، ولكنها مجموعة من العلاقات الخاضعة لقواعد وقوانين. وبالإضافة إلى اللغة فقد أبدعت الثقافة البشرية أنظمة وانساقا أكثر تعقيداً، قد تستخدم بعضها اللغة الطبيعية مادة لها (الأدب، الأديان، الفلسفة.. الخ)، وقد تستخدم بعضها مواد أخرى (الصورة في المقام الأول)[1]، ولكنها تستعين بنظام اللغة وطرائق تشكيلها.

اهتم **لوتمان** اهتماماً بالغاً بالفنون بوصفها أنظمة منمذجه، أنظمة تخلق انساقا دلالية.. ونظر في إطار التحدث عن المكان الفني نظرة خاصة: فالعمل الفني مكان محدد المساحة (اللوحة الفنية أو التمثال أو القصيدة أو الرواية)، فمن جانب يشغل العمل الفني حيزاً معيناً في الكون الفسيح، ولكنه من جانب آخر يمثل في هذا الحيز المحدود حقيقة أوسع منه وأشمل هي العالم اللامتناهي، وهذه هي خاصيته الجوهرية فيجد مثلاً أن قوانين المنظور في الرسم تمكن الفنان من تمثيل العالم المحسوس ذي الأبعاد الثلاثة على قماش اللوحة ذات البعدين فقط[2] وقد بنى دراسته على مجموعة من التقاطبات المكانية التي ظهرت على شكل ثنائيات ضدية تجمع بين عناصر متعارضة، وتعبر عن العلاقات والتواترات التي تحدث عند الاتصال بأماكن الأحداث، فقد أقام نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية منطلقا من فرضية أن الفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الاتصال، المسافة؛ ولغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية للتعرف على الواقع، فمفاهيم مثل "العالي، المنخفض" "القريب، البعيد" "المنفتح، المغلق" "يسار، يمين" "قيم، غير قيم" " شرير، خير " "الأهل، الأغراب "[3] كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية.

(1) ينظر: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص: 64-65.
(2) ينظر: م، ن، ص:65.
(3) ينظر: م، ن، ص:61.

كما نجده اعتمد في بحثه للمكان على تقسيم **مول** و**رومير** وقسّم الفضاء إلى أربعة أصناف حسب السلطة التي تخضع إليها هذه الأماكن، هي:[1]

1- عندي: هو المكان الذي أمارس فيه سلطتي، ويكون بالنسبة لي مكانا حميما أليفًا.

2- عند الآخرين: هو مكان يشبه الأوّل في نواحٍ كثيرة، ولكنّه يختلف عنه من حيث أنني بالضرورة أخضع فيه لوطأة سلطة الغير ولابد لي أن أعترف بهذه السّلطة.

3- الأماكن العامة: هذه الأماكن ليست ملكًا لأحدٍ معيّن، ولكنّها ملك للسلطة العامة "الدولة"، النابعة من الجماعة التي يمثلها الشرطي المتحكم فيها.

4-المكان اللامتناهي: يكون هذا المكان بصفة عامّة خاليًا من النّاس، فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد، مثل الصحراء، هذه الأماكن لا يملكها أحد وتكون الدّولة وسلطانها بعيدة، بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها، ولذلك تصبح أسطورة نائية.

يقترح الباحث **الروسي** الثاني **ميخائيل باختين** M-Bakhtine[2] بدوره أربعة أنواع للفضاء تختلف في بعض الجوانب عن سابقه وهي:

1- الفضاء الخارجي 2- الفضاء الدّاخلي 3- الفضاء المعادي 4-فضاء العتبة وهو فضاء يتمثل في المداخل والممّرات والأبواب والنوافذ المشرعة على الشوارع، كما أنه فضاء يتمثل في الحافلات والأكواخ والخنادق والبواخر والسيارات والقطارات.

ج- الفضاء في الدراسات العربية

إنّ اهتمام بعض النّقاد العرب المحدثين بالفضاء وتأثيره في بنية النّص الأدبي لم يؤسّس لحد الآن تيارا قويّا داخل مسار الحركة النقدية العربية المعاصرة، ويرجع ذلك في نظرنا إلى قلّة المعرفة النظرية لمفهوم مصطلح الفضاء على الرغم مما أثارته الحركة الغربية لهذا المصطلح، وندرة التجارب التطبيقية؛

(1) م، س، ص: 61-62.

(2) ينظر: منيب البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، ط 1984، ص:22.

بالإضافة إلى تراجع المقروئية في العالم العربي ومنه وظفت الدراسات العربية النقدية الحديثة مصطلح الفضاء في مستوياته المتباينة عبر تطوره الزماني والمكاني، وحسب فهمها له فتعددت معه المصطلحات: المكان، الحيّز، الفضاء، وترددت في الدّراسات والبحوث التّي تناولت هذا الموضوع تنظيرا وممارسة، غير أن مصطلح الفضاء كان أكثرها حضورا، وأغناها دلالة وتجربة، وأعمقها بعدا.

بدا لنا أنّ مصطلح الفضاء L'espace في الدّراسات النقدية المغاربية أكثر استعمالا ورواجًا ووضوحًا مقارنة بالدّراسات النقدية المشرقية، وسبب ذلك في نظرنا يرجع إلى اطلاع النقاد المغاربة على الكتابات الغربية في لغتها الأصلية أو مترجمة، "سواء من خلال ما تراكم من اجتهادات متفرقة في النقد الفرنسي[1]" أم من خلال تنشيط حركة الترجمة وتنوعها، خصوصًا في السنوات الأخيرة، بوعي مما استشعره النقاد المغاربة من فراغ وضعف في بعض الدراسات النقدية لحداثة عهدها، وعدم تطورها لتؤلف بعد نظرية متكاملة عن الفضاء[2]، أو كونها أبحاث في بداية الطريق أو عبارة عن اجتهادات لها قيمتها.

يتصدر بحث **غالب هلسا** الدراسات العربية بـ "المكان في الرواية العربية"حيث كان الأول إثارة لأسئلة جماليات الفضاء الجغرافي (المكان) بعامة، وضمن الفهم الباشلاري بخاصة، منبهرا بجماليته الفلسفية فترجم دراسته إلى كتاب "جماليات المكان"، وتوصل إلى تقسيم المكان إلى أربعة أقسام؛[3] المكان المجازي: وهو الذي نجده في روية الأحداث المتتالية، إذ يكون المكان مساحة للأحداث ومكملا لها، وليس عنصرا مهما في العمل الروائي، فهو مكان سلبي يخضع لأفعال الشخصيات. المكان الهندسي: هو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد من خلال أبعاده الخارجية. المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي: وهو القادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي. المكان المعادي: كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر. إلا أن هذا التقسيم تعرض للنقد من قبل "

(1) حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص:51.

(2) ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص:53 .

(3) فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ص:127.

الناقد المغربي محمد برادة الذي يقول: لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات في هذه الحال إلى مجازية، لأنها كلها مجازية، أي لا تساوي الواقع، والمكان داخل أي نص أدبي يصبح في النهاية نوعا من السعة في المجازية. كما لا يمكن أن نقول: مكان هندسي أو مكان معاش لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية ..."[1] والمكان المعادي يظل بدوره فضاء...

من الدراسات التي تناولت الفضاء الشعري ووظفت مصطلح **الفضاء الجغرافي** ما قدمه الباحث العراقي **ياسين النصير** في دراسته لشعر السياب حيث تناول بكثير من العمق في مؤلّفه "جماليات المكان في شعر السياب "أثر المكان بوصفه جغرافيا الشعرية في بناء عالم السياب الدلالي"منطلقا من تصور مفاده أن للجغرافيا من حيث هي بعد فيزيائي أثر واضح في نص السياب، وحسب رأيه فإن الصورة الشعرية تتمحور حول مراكز ثقل مكانية"[2] وبالتالي فإن التوزيع الجغرافي لها "يكشف عن سعة المخيلة الشعرية وهي تجمع في أبعادها كونا متسعا يعطي في أعمق دلالاته معنى حسيا بالطبيعة والماضي بالعام والخاص"[3] وفي هذه الدراسة يتناول قضية المكان من منظور الثنائيات الضدية أو تقابل الأمكنة وما ينتج عنه من مفاهيم ولذلك ركز على تصورات الداخل والخارج والعتبات المكانية؛ أما عدا ذلك فإنه لم يؤسس لمصطلح الفضاء الجغرافي (المكان) وما يمكن استنتاجه هو أن الفضاء يعادل مفهوم الجغرافيا الشعرية.

يعد العمل الذي أنجزه **ياسين النصير** "مساءلة مبكرة للفضاء الجغرافي، فتبدو نتيجة ذلك بساطة تناوله لهذا المكون، الذي يترجم جدة الموضوع على الساحة النقدية من جهة، وكذلك عدم اطلاعه على ما أنجزته الشعرية الغربية في هذا الموضوع، فبدا عدم امتلاكه للآليات المنهجية واضحا، لذلك بدت مقاربته بسيطة وسطحية لموضوع غاية في العمق والصعوبة والالتباس. فاختزله وبسطه وأبقى عليه كمعادل للمكان، وبنظرة تقليدية"[4] كما يرى أن "المكان دون سواه يثير إحساسا

(1) حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص: 52.

(2) ياسين النصير، جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط 1 ، 1995، ص: 20.

(3) م، ن، ص: 20.

(4) ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص:53.

بالمواطنة، وإحساسا آخر بالزمن وبالمحلية، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، فقد حمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، ومطامح شخوصهم، فكان: واقعا ورمزا، تاريخا قديما وآخر معاصرا، شرائح وقطاعات، مدنا وقرى حقيقية، وأخرى مبنية في الخيال، كيانا تلتمسه وتراه، وكونا مهجورا أغرقته سديميات لا نهاية لها"[1] يؤكد قوله حين يبرز قيم الفضاء الجغرافي الفكرية والجمالية في العمل الأدبي، مركزا على روح الفضاء الجغرافي (المكان) ودلالته، وليس على المكان في حد ذاته قائلا:" فالمكان في العمل الفني شخصية متماسكة ومسافة مقاسة بالكلمات، ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية، ولذا لا يصبح غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا مع العمل الفني"[2]

نجد **سيزا قاسم** بالمقابل في بحثها "بناء الرواية" اتجهت إلى التمييز بين الفضاء والمكان فكانت أكثر فهما للفضاء، مستعملة مصطلح المكان في الفصلين الثالث والرابع من كتابها، غير أنها نبهت فيما يبدو إلى جانب هام في سر التمييز بين المكان والفضاء فمن جهة فإنها رأت وفق ما تراه نظريات الأدب كالبنيوية، والشكلانية، والسيميائية، والشعرية الحديثة وتلافيا لأي تعصب منهجي، موضحة أنه" قد اكتفى النقاد الكلاسيكيون في اللغات الثلاث باستخدام المكان/ Lieu /Place للدلالة على كل أنواع المكان حيث لم يكن معنى الفراغ (الفضاء) بمفهومه الحديث قد نشأ بعد. وبينما ضاق الفرنسيون بمحدودية كلمة (Lieu) (الموقع) فبدأوا باستخدام كلمة (Espace) (فراغ) لم يرض نقاد الإنجليزية على اتساعه (Space/Place) (مكان/فراغ) وأضافوا استخدام كلمة(Location) (بقعة) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث"[3] غير أن مسألة التفريق بين كل هذه المفردات في الاستعمال الاصطلاحي لا يمكن أن يفسر طبيعته أو يضبط حدوده بصورة دقيقة ينتهي عندها، لأن المشكلة لا تكمن في اللغة أو المصطلح في حد ذاته وإنما تكمن في التصور الذي

(1) ياسين النصير، اشكالية المكان في النص الأدبي، بغداد وزارة الشؤون الثقافة العامة، ط1، 1986، ص:5.

(2) ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 1986، ص:17.

(3) سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985، ص: 101 .

يرتبط به كل من المكان والفضاء في الخطاب النقدي، وإلى حد الآن لم نجد فارقا في المحاولات المختلفة إلا في المفهوم الشمولي فالفضاء وحدة شاملة لكل عناصر العمل الأدبي، بينما عد المكان أحد مكونات الفضاء، ويمكن أن يضاف إلى ذلك مسألة الاختلاف بين المدارس النقدية في تناولها للفضاء.

تضفي **سيزا قاسم** عندما تعود إلى وصف المكان في العمل الروائي عليه مفهوم الفضاء حيث تجعل منه عالما متخيلا تصنعه الكلمات فالروائي "عندما يبدأ في بناء عالمه الخاص الذي سوف يضع في إطاره الشخصيات. يصنع عالما مكونا من الكلمات وهذه الكلمات تشكل عالما خاصا خياليا قد يشبه عالما لواقع وقد يختلف عنه وإذا شابهه فهذا الشبه شبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية"[1] والحق لا يمكن إنكار جهودها، بل يظل فهمها متقدما للفضاء الجغرافي (المكان) الروائي، لأنها استطاعت أن تتناوله بعمق نسبي رغم جدة الموضوع على الساحة النقدية.

اعتمدت **أسماء شاهين** في دراستها لجماليات الفضاء الجغرافي (المكان) في روايات"جبرا إبراهيم جبرا" كليا على مصطلح"المكان"دون الالتفات إلى ما كان من إشكاليات في العلاقة بينه والفضاء أو مناقشة تداخل المفاهيم في هذا الموضوع، حيث إنها ركزت على تعريف المكان وإبراز أهمية ارتباطه بالعمل الروائي، واعتباره أحد العناصر في بنية الرواية كما جمعت له من التعريفات ما رأت أنه يحيط بمصطلح الفضاء الجغرافي وتوظيفه في الخطاب النقدي[2] وكون الفضاء الجغرافي يظهر في بعض الأعمال عنصرا فعالا في تكوين شخصية الإنسان وطبعها بطابعه، فهو في الوقت نفسه المفتاح الذي يسمح لنا بولوج عوالمها واستبطان دواخلها، وذلك لما يتمتع به من تأثير مباشر عليها من الناحية الجسدية والناحية النفسية "فإن الحديث عن تأثير المكان في الناحية النفسية للشخصيات يقودنا إلى معرفة أشمل لخبايا النفس الإنسانية فتأثير المكان في نفسية الشخصيات غالبا ما يكون أعمق من

(1) م، س، ص: 104.

(2) أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1. 2001. ص: 15.

التأثير في الجسد"[1] فها هي في دراستها لروايات "جبرا" خصت بالتحليل الفضاء الجغرافي وعلاقته بالشخصية وبالجوانب النفسية والاجتماعية وما تنتجه الأمكنة من أبعاد ودلالات، وتصل إلى أنه يشكل في العمل الإبداعي "جزءا أساسيا من هندسته ومعماريته وليس مظهرا تزويقا"[2] بمعنى أن شعريته تتساوق وتتناغم مع شعرية العمل في مجمله. وعندما تتناول تطور الاهتمام بالفضاء في الرواية الحديثة، فإنها تضفي عليه نوعا من الشمولية بحيث يصبح فاعلا في النص وعنصرا من خيال المبدع، وفي ذلك تقول: " أما المكان في الرواية الحديثة فقد انتقل به الروائيون نقلة نوعية عندما أصبحت صورته تتشكل من خيال الروائي لا مما يبصره في العالم المحيط بنا"[3] فيتحول تصوير الفضاء لاستراحة وفسحة لا يمكن للقارئ مغالبتها "بوصفه عاملا مثيرا للإحساس" فيولونه"عناية فائقة لأنه يشد القارئ أثناء قراءته"[4]بحيث تملأ عليه جامع حواسه ومشاعره بما تضعه أمام ناظريه من مشاهد لأمكنة أثيرية أو منبوذة تثير لديه حساسية مفرطة حيالها.

تفتتح الناقدة **اعتدال عثمان** مؤلفها تحت عنوان "جماليات المكان" معرّفة المكان بصفته فضاء جغرافيا، "مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية [5]"وعندما تتناول الفضاء في الشعر فإنها تراه يتشكل بواسطة اللغة التي تمتلك بدورها طبيعة مزدوجة إذ للغة بعد فيزيقي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية كما تستدرك على هذه الإشارة بأن "المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ماقد يتناقض مع هذا الواقع ويظل على الرغم من ذلك واقعا محتملا، إذ إن جزئياته تكون حقيقية ولكنها تدخل في سياق حلمي"[6]والذي يهمها في ذلك خصائص الخيال اللغوي واتصاله بتشكل المكان في الشعر العربي، حيث يجعل كل مكان هو جذوة أفق لأماكن أخرى "فيتفرق المكان الواحد في أمكنة عدة، ويتحول

(1) م، س، ص: 118.
(2) م، ن، ص: 17.
(3) م، ن، ص: 21.
(4) م، ن، ص: 20.
(5) اعتدال عثمان، إضاءة النص قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1998، ص: 7.
(6) م، س، ص: 7.

زمن الحياة تحت سمائه إلى أزمنة تاريخية أو شخصية أو أسطورية"[1] وما يلفت الانتباه هو هذه الإشارة النادرة للفضاء عندما تناولت موضوعا لأندلس باعتباره الفردوس المفقود المستقر في اللاشعور وبوصفه حلما ضائعا فإنه يحضر"بعناصره المكانية الحسية وأبعاده الذهنية المجردة عبر اختراق خيالي هائل يستقطب إلى فضاء القصيدة المحدود بعدد ما من الصفحات والأشكال الطباعية وما تشتمل عليه ما لا يحد من عناصر تشكل جسد النص"[2] وتوصلت من خلال دراستها "لفضاء الأندلس" عند كل من محمود درويش، أدونيس، سعدي يوسف البياتي، حجازي، مطر إلى رصد حركة الخيال الشعري "التي تعمل على إلغاء موضوعية الظاهرة المكانية من حيث هي ظاهرة هندسية وتحل محلها دينامية خاصة مفارقة"[3] فتبرهن عن القيمة المطلقة للمكان والميتافزيقية له حتى تصل بالفضاء إلى لعب دورا في توجيه القراءة نحو معاني انزياحيه ودور المشوش بما يوهم به من واقعية تصرف عنه الفوضى التي تقطع التركيز هو **الفضاء الدلالي**.

كان **عبد المالك مرتاض** أمينا لمنهجه المعلن الذي يأخذ ببعض معطيات النقد السيميائي والتفكيكي، فمارسه وهو متسلح بذخيرة لغوية ومعرفية هائلة مكنته بأن ينفرد عن غيره بمصطلح "الحيز، لقد خالفنا جماعة النقاد في أنهم يصطنعون الفضاء وفي أننا نصطنع الحيز"[4] مميزا بينه وبين المكان والفضاء وحتى المجال والفراغ وهو متشبث به كونه قادر على أن يشمل جلّ هذه المصطلحات اتجاها وبعدا ومجالا وفضاء وجوا وفراغا وامتلاء وأشار مميزا "أن مصطلح "فضاء" من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ،

(1) م، ن، ص: 8.

(2) م، ن، ص: 10/9.

(3) م، ن، ص: 10.

(4) عبد المالك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سيميائية انتروبولوجية لنصوصها، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1998. ص: 89.

بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل، على حين أنّ المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي، على مفهوم الحيّز الجغرافي وحدهُ[1].

والحق أنه أوفى الفضاء الشعري حقه بهذا المفهوم متوصلا إلى أجمل ما جاء في النص الشعري وأبهى ما تنضج به لغته الشعرية من دلالات وظلال، لا في قراءة النصوص الشعرية، على النحو الذي نقرأ به نحن الشعر في مستواه الحيزي، حتى أنه أغرى به باحثين آخرين فوظفوه بنفس التخريج الذي أستعمله مع قصيدة "أنت ليلاي لمحمد العيد آل خليفة" ونعني به الناقد الأردني **بسام قطوس**" ذلك التخريج اللطيف الذي أورده مرتاض حول تصوره للحيز"[2]. بينما في دراسته الأخيرة[3] يقر أنه لامناص من وجود الحيز في الفضاء "وذلك لاعتقادنا بخصوصية ذاك، وعمومية هذا فكأنّ الحيز خاصٌّ والفضاء عامٌّ"[4]ويتناول فيها الفضاء الأدبي ومفهومه في الكتابات العربية القديمة، فالنقد الغربي الحديث والعربي، كما تطرق وبإسهاب لعلاقته مع القراءة واللغة فالتجربة مرتكزا في تحليله على أدباء غربيين.

خصص الباحث **حسن بحراوي** في كتابه"بنية الشكل الروائي"، أحد أبوابه الثلاثة للفضاء وعنونها بـ: "بنية المكان في الرواية المغربية"[5]ويرد حديثه مترددا بين المصطلحين (المكان/الفضاء) دون تمييز أحدهما عن الآخر، كما لو كانا شيئا واحدا إلا في حدود التعريفات والشواهد التي أوردها حيث ارتبط عنده المكان بالفضاء على اعتبار أن لكل مكان فضاءاته وفي تحليله لتلك الفضاءات نجده يعتمد على مقاربات باشلار حتى أنه لم يتردد في ترجمة كتابه "شعرية الفضاء" بـ "شعرية المكان"، وأيضا لوتمان في نظرية التقاطب مثل أماكن الإقامة الجبرية (السجن) وأماكن الإقامة الاختيارية

(1) ينظر:عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب، وهران، 2005، ص: 185. وأيضا تحليل الخطاب السردي. ص: 245.

(2) بسام قطوس، استرا تجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي إربد، 1998 ص: 36.

(3) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص: 295 إلى 345.

(4) م ، ن، ص: 298 .

(5) حسن بحراوي، بنيةالشكل الروائي، (الفضاء ـالزمن ـ الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط5،1999، ص:25إلى 104.

(البيت) [1]. وعندما يتحدث عن أماكن الإقامة الاختيارية فإنه يشير إلى أهمية فضاء البيت باعتباره مصدرا للمعاني والقيم كما يستعمل في موضع آخر شعرية المكان وأثره في تشكيل الفضاء إذ "أنها تسّلم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء الروائي وتلح خصوصا على أهمية رؤية الإنسان للمكان الذي يأهله"[2]كما يتحدث عن فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات وهو هنا يشير إلى ما سماه الفضاء النصي في معرض إشارته إلى كون "الدراسة الشعرية الحديثة للمكان تبتدئ بإقصاء طائفة الالتباسات وعلى رأسها رفع الالتباس عن العلاقة القائمة بين الفضاء النصي، والفضاء الحكائي والفضاء الواقعي"[3]وهو دور اللغة الشعرية.

نظّر **حميد لحمداني** لمصطلح "الفضاء"، مستنداً إلى إنجازات علم السرد إياه في كتابه(بنية النص السردي)، ففي موضوع الفضاء الحكائي، باعتباره من مكونات الخطاب الروائي وفي معرض التعريف بالفضاء يذهب إلى أن الدراسات لم تقدم مفهوما واحدا للفضاء ولذلك فهو عبارة عن مجموعة آراء مختلفة يحصرها في نقاط أساسية تتوزع على الفضاء **كمعادل للمكان** و**الفضاء النصي** و**الفضاء الدلالي** والفضاء كمنظور. والأول هو الذي تصوره الرواية المتخيلة، والثاني: "هو الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية" على مساحة الورق، ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب".

أما الثالث فهو حسب G.Genette "ليس شيئا آخر سوى ما ندعوه عادة(صورة Figure)" والرابع يتلخص في: "زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب أو الراوي عالمه الروائي"[4].

بيد أن: "المفهومين الأخيرين لهما علاقة بمباحث أخرى، واتخذا هنا تسمية الفضاء دون أن يدلا على مساحة مكانية محددة، على خلاف المفهومين الأولين، اللذين نعتبرهما مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي"[5]. وهو إذ يتحدث عن مكونات الفضاء الروائي لكنه لا يدمجها في بعضها البعض

(1) ينظر:م، س، ص: 40.
(2) م، ن، ص: 45.
(3) م، ن، ص: 27.
(4) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص : 53إلى73.
(5) م، س، ص: 62.

وإنما يحددها ويميز فيما بينها. ثم ينتقل إلى التمييز بين الفضاء والمكان حيث أبدى في هذا المبحث اجتهادا خاصا، فحاول أن يميز بين الفضاء والمكان فالفضاء شمولي يشير إلى المسرح الروائي بكامله، "والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"[1] تمييزا محددا حتى لا يقع ضحية التباسهما.

انتقل إلى تناول المكان كمكون ذو أهمية للفضاء الروائي بعد التمييز الذي أقامه بينهما وقد ساق أمثلة من الرواية العربية تم فيها تشخيص المكان، وميز بين أهمية المكان في الرواية الواقعية والمكان في الروايات الذهنية بقوله:"إن المكان في الرواية الواقعية يكتسب أهمية كبيرة بالنسبة للسرد (...) أما في الروايات التي يمكن أن نصفها بأنها ذهنية مثل روايات تيار الوعي، فلا يكتسب فيها المكان الموصوف أهمية كبيرة[2]".ويقتصر على إشارات عابرة تدعو إليها الضرورة لإقامة الحكي.كما قسم وظيفة المكان في الرواية الجديدة إلى قسمين:"أحدهما: يُعَتِّم عن قصد صورة المكان، وثانيهما يبالغ في وصف التفاصيل بصورة يبدو معها العالم المادي ينوء بأشيائه وأمكنته على الأبطال وعلى القراء أنفسهم"[3]خاتما بحثه بتقصير "البنائية" نحو قضايا الموضوع[4].

تمحورت أغلب الدراسات النظرية حول مفهوم الفضاء في الخطاب الروائي، وفي المقابل كانت في الخطاب الشعري نزرا يسيرا، ومن هذا النزر بعض المقالات أو الفصول الواردة في دراسات أدبية مختلفة منها إضاءة النص لاعتدال عثمان،ودراسة ياسين النصير لجمالية المكان في شعر بدر شاكر السياب، وعبد المالك مرتاض؛ مرجعه أن دراسات الفضاء وبالأخص الفضاء الجغرافي (المكان) في الخطاب النقدي قد استندت على تحليل المتن الروائي وفي المقابل قلت بل ندرت الدراسات التي توجهت لتحليل المكان في المتن الشعري بصفة عامة والعربي الجزائري بصفة خاصة.

(1) م، ن، ص: 63 .
(2) م، ن، ص: 67 .
(3) م، ن، ص: 69.
(4) ينظر: م، ن، ص: 73.

ثالثا: أنواع الفضاء:

1- الفضاء الجغرافي:

الفضاء الجغرافي (المكان) في الإبداع الأدبي عامة وفي الإبداع الشعري على الخصوص ليس صورة أو شكلا مرسوما هندسيا كما أنه ليس موصوفا وصفا علميا أو مشهديا أو تشريحيا، وإنما هو أحد العناصر الفنية الحتمية، التي ينبني عليها العمل الأدبي ولا يمكن أن نغفل عنه حين نقوم بدراسته في ظل التطور المنهجي والعلمي، حيث وجهت الدراسات الأدبية الحديثة اهتماما به وقد اكتست بذلك طابعا علميا، فهو حيز ووجود وليس غريبا ما دام الأمر بهذه الأهمية أن نصرف الكلام فيما يخول لهذا المكون الأدبي **الفضاء الجغرافي** الاضطلاع بهذا الدور،علما أن الإجابة عن هذا الانشغال يتطلب منهجيا وضع المفهوم قيد الدراسة والبحث.

يرى في هذا الصدد البعض" أن أسبق الأولويات هو تميز الحدود بين مصطلحين متداولين بتسامح عفوي هما الفضاء والمكان"[1] وعليه يغدو الفصل بينهما سبيلا إلى وضع الدراسة في اتجاه صحيح كما سيرفع الكثير من الخلط المتعمد في إحداث طبقة سميكة من العتمة بين مصطلحين وإن كان "المكان منفصل عن الفضاء وأنه سبب في وضع الفضاء"[2]كما أنه ليس من اليسير التسليم مبكرا بهذه النتيجة، وخاصة في ظل اتساع دائرة الدراسات الأدبية المعاصرة لهذا المكون الأدبي، وبالخصوص ما أفادت به الدراسات الغربية في هذا المضمار بعد أن خصت الفضاء الجغرافي بإيضاحات أزالت عنه العموميات وبعض التصورات التي ألحقت به، عجلت بإخضاعه إلى مناهج البحث وطرق التحليل الحديثة، ووفق ما تراه نظريات الأدب الحديثة كالشكلانية، والبنيوية والسيميائية والشعرية، وتلافيا لأي تعصب منهجي" اكتفى النقاد الكلاسيكيون في اللغات الثلاثة العربية والإنجليزية والفرنسية باستخدام (المكان/PLACE/LIEU) للدلالة على كل أنواع المكان حيث لم يكن معنى الفراغ (الفضاء) بمفهومه الحديث قد نشأ بعد"[3] ويمكن أن يضاف إلى ذلك مسألة الاختلاف بين المدارس النقدية في تناولها للفضاء الجغرافي.

(1) حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص:42.

(2) م، ن، ص: 42.

(3) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 101.

نبه الكثير من الباحثين حول وجوب التحفظ والاحتياط وتنقيه المفهوم من الشوائب التي تزيد من تعتيمه وطمس أبعاده، بعد أن كان " مكونا هامشيا أو مقصيا في الخطابات النقدية المعاصرة بالرغم من بعض الإشارات الخفيفة والعابرة"[1] لذا فإننا نرى من الضروري الوقوف عند هذه النقطة؛ وبالذات عند ما رصده وأفاض فيه بعض النقاد والدارسين الذين أفادوا أن مفهوم الفضاء الجغرافي يعد من أهم المصطلحات النقدية التّي دخلت عالم الدّراسات، والبحوث، والتّي تتخذ العلوم الإنسانية مجالا للتنظير والممارسة، وقد نشأ عن هذا الاهتمام بروز دراسات كثيرة جعلت من دراسة هذا المفهوم شغلا أساسا لها. معللة حداثة ظهوره في حقول الدّراسات الأدبّية لسبب انصراف النقاد والباحثين إلى الاهتمام والتركيز على عناصر أخرى مثل الأبعاد الأيديولوجية للنّص الأدبي، والزّمن، والشخصيات، والحوار، والأحداث، أي "بدراسة مقولات المحكي، بصيغ إحداثها وبالأولويات التي تمفصلها عن بعضها البعض"[2]ومهما كانت المبررات والمسوغات التي حاولت تقزيم دور المفهوم أو تغيبه على الرغم من اعتباره محركا أدبيا يمكن الاشتغال عليه على مستوى النظرية والنقد، فإنه لا يمكن رد هذا التأخير في تعاطي الأبحاث الأدبية مع الفضاء الجغرافي وبالخصوص في الخطاب الشعري إحجاما، أو تقصيرا بقدر ما نوعز المسألة إلى صعوبة الاهتداء إلى مسار يفضي بنا نحو تلمس نظرية جاهزة تتناوله على مستوى المنهج والتنظير، وفي هذا لا يرى "**حسن بحراوي**" أية نظرية جاهزة وإنما يوجد اتجاه في البحث ذو منحى جانبي مثله **غاستون باشلار** حينما قام بدراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر[3].

لا يمكن إنكار ما للمفهوم من ثراء يتسع على مستوى الاصطلاحات المستخدمة للتدليل عليه لعل من التنوع ما أشرنا إليه سابقا الفضاء الجغرافي والفضاء المعادل للمكان عند لحمداني وما اهتدى إليه عبد المالك مرتاض المكان الذي هو ذو مفهوم جغرافي خالص، أي أنه يحيل على موقع جغرافي

(1) حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص: 46.
(2) م، ن، ص: 47.
(3) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 25.

بعينه من الأرض وأقرب من هذا " المكان في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده ـأي لكل ما دل على وجود أمكنة جغرافية حقيقية في النص ."[1] ولعل هذا التنوع في انتقاء المصطلحات هو ما يكسب المفهوم عدة زوايا يمكن أن تكون منطلقات لرؤى جديدة تغني مجال البحوث والدراسات الأدبية التي تصب حول علاقة المكان بالنص سواء واقعية أم خيالية بإضافات قيمة.

يعدّ الفضاء تشكيلا وتصورا عاما لكل المكونات الأدبية عموما والشعرية على الخصوص المحتواة في صلب العمل الأدبي بما فيها الفضاء الجغرافي فالمكان لابد أن يشكل في العمل الإبداعي "جزءا أساسيا من هندسته ومعماريته وليس مظهرا تزويقيا"[2] يستشف منه أن الفضاء الجغرافي كيان مادي يشكل طرفا هاما من التاريخ الخاص للعمل الأدبي، وأهمية هذا المكون لا تتأتى إلا إذا روعي في العمل الإبداعي اكتمال وتكامل مقومات الأسلوب بشكل عام وذلك عائد إلى عدة اعتبارات قد يكون من بينها طريقة الكاتب في تقديمه للقارئ بشكل مغاير عما ألفه لدى كتاب آخرين، محدثا من خلاله غرابة غير مألوفة ولا مرتقبة، مما قد يصدم أفق انتظار المتلقي، الذي لا يهزه المعتاد بقدر ما يحركه الغريب الذي يجد فيه لذة، ومتعة تتجاوز على مستوى النص حدود المعقول.

يتحول الفضاء الجغرافي إلى بعد جمالي من أبعاد النص الأدبي –شعريا كان أم سرديا – لما يمنحه من إمكانية الغوص في أعماق البنية الخفية والمتخفية في أحشاء النص وأجوائه ورصد تفاعلاته وتناقضاته. وفي هذا الشأن حقق النقاد المهتمين بالشعرية في دراستهم لمفهوم الفضاء مكسبا ذا أهمية بالغة و ذلك حينما وسعوا من مفهومه متجاوزين النظرة السطحية، والمفهوم التقليدي الذي يجعل من الفضاء الجغرافي مجرد خلفية مشهدية أو ديكورا يملأ الفراغ، ولم يعد كونه المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية فحسب وإنما يجاوزه ليصبح ذا بعد رمزي يعكس مفهوما نظريا أو فلسفيا داخل العمل

(1) ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 185.

(2) أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص: 17.

الفني أو أحد أهم العناصر الفاعلة، وفاعلا مؤثرا "فالحدث لا يقدم سوى مصحوب بجميع إحداثياته الزمانية ،والمكانية ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته[1]" المنوطة به.

صار مؤكدا أن المكان الفني مدين بشكل أو بآخر بالانتساب إلى المكان الفعلي بالدرجة الأولى، وإلا ما معنى لجوء المبدع في بعض الأحيان إلى اختيار بعض الأسماء لأماكن حقيقية في عمله الإبداعي نثرا كان أم شعرا، وإن كانت تختلف عنها في الواقع كل الاختلاف وحتى الأماكن الموارية لها تعتبر الخلفية التي يشتغل عليها خيال المبدع والمتلقي وعلى هذا النحو يتشظى مفهوم المكان ويأخذ موضعه وأبعاده في النص وفق استعمالاته وأنساقه انطلاقا من تصور "أن المكان ليس بأبعاده الجغرافية، ولا بهندسته بل يحمل أبعادا اجتماعية، وتاريخية وسياسية نفسية تظهر من خلال تخلق المكان في العمل الروائي[2]"وهو حال العمل الإبداعي الرفيع " لا يستحضر أو يبتكر فضاء معينا إلا إذا أوجد له منظورا ووزع ظلاله وأضواءه بما يخدم استراتيجية الكتابة والقراءة معا"[3] والحاصل مما تم عرضه عن الفضاء الجغرافي يدل على أنه مفهوم واحد، وهو المكان اللفظي المتخيل الذي يعتمد على حاسة اللغة فمن الأولى أن يسخر فضاء اللغة، ونشاط الذهن، وكفاءة العقل، عوض تسخير رسم فضاءات ممتدة تضطرب فيها الشخصيات[4]في توصيل هذا المكان إلى المتلقي، الذي يترجم تلك الدلالات والإشارات اللغوية عبر وعيه وذاكرته، إلى عالم حس متخيل؛ وقد ربطت الدراسات النقدية الحديثة بين الفضاء الجغرافي (المكان) واللغة التي تنتجه، فجمال العمل الإبداعي يعتمد على جمال اللغة بما تحمله من معاني ودلالات وإيحاءات تحرك خيال المتلقي.

يتميز حضور الفضاء الجغرافي في النص الشعري باعتباره شكلا ولغة، فيستجيب لمثيرات الواقع في كل أبعاده، ويختزل التفاصيل الوصفية التي غالبا ما تعوضها النصوص الغائبة أو الطبيعة الرامزة للمسميات المكانية، كما أنه لا يخضع لنموذج ثابت من الأمكنة نتيجة نظام الاستبدال والترميز، إذ

(1) حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 29.

(2) أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبر، ص: 111.

(3) حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص: 48.

(4) ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:188.

أن الصور المكانية قد لا ترتبط بالأفضية في حد ذاتها، فتنوع علاقاتها الدلالية تمكنها من تقمص الأشياء والعناصر غير المكانية فتستمد طبيعة المكان من الأشياء، لذلك لا يولد المجال الشكلي للقصيدة إلا من خلال جمالية الواقع.

2-الفضاء النصي:

يعد الفضاء النصي ذلك المكتوب الذي حل محل الشفاهي، فغدت العلامات النوعية المكونة له كنقاط الحذف والبياضات، وعلامات الترقيم وطريقة تنظيم السطور مزاوجة مع علامات الفضاء الصوري، هي الشفرة أو القانون الذي يوجه القراءة أو بالأحرى القارئ في عملية القراءة لإدراك ما اضمر عنه، وما اضمر هو طريقة الأداء قوتها وضعفها؛ النبر البصري، والذي "يشتغل على واجهتين، فمن جهة يوجه التلقي بإبراز العنصر المنبور، ومن جهة ثانية يؤشر على أهمية العنصر المنبور في الفضاء النصي"[1] كل هذه حلت محلها الأشكال البصرية المنطوية تحت الفضاء الصوري.

تتضح على هذا الأساس فسيفساء النص الكتابي الذي ينشر أو يتمثل كتابيا عبر الكتابة التي تتموضع في الفضاء، ويتلقى بواسطة العين، ويؤكد على مبدأين متجاورين ومتلازمين هما: مبدأ البنية المتمثلة في الفضاء النصي "الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام الخطابي: وهو فضاء لا يستدعي مشاركة ولا موقعا محددا لجسد المتلقي، لأن هذا الأخير يوجد ملغى في هذه الحالة"[2] ومبدأ الشكل المتمثل في الفضاء الصوري "الذي يستدعي مرجعية في موقع المتلقي ومشاركة تؤشر عليها مدة التلقي البطيئة التي تعرض المسح البصري السريع من أجل امتلاك الشكل لا امتلاك العلاقات"[3]

يبقى أن نشير إلى أن الفضاء النصي"هو أيضا فضاء مكاني، لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص: 266 .

(2) م، س. ص: 113.

(3) م، ن. ص: 113.

مكان تتحرك فيه عين القارئ"[1] متتبعة الفضاء المقروء والفضاء الموجه للقراءة المتمثل في كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستواها أم على مستوى عين البصيرة، وهو إذا بكل بساطة فضاء الكتابة المتجسدة من الجدل القائم بين الشفهي والمكتوب، والمنبثقة عن كل المحاولات الكتابية باعتبارها طباعة؛ الناجمة عن "التشكيل وما يولده من رموز بصرية ينوب عن حضور السمات الشفهية للذات الشاعرة التي غيبتها الكتابة"[2] لكن أفضل ما في الكتابة كما يقول ميشال بوتور "هو الإبقاء على الكلام، الكلام يذهب والكتابة تبقى"[3] وعليه تتحقق كتابية النص الشعري وتتداول من خلالها وعلى حساب العلامات المكونة له، وتأثيرات الطباعة على استخدام الفراغ المرئي في إبراز المخفي.

يظل الفضاء النصي باهتا متسربلا خلوا من أي معنى إذ لم يمنح قيمته، ويعرف مضموره، ويفك شفرته، وبما أنه ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي، ولكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية، إذ أنه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموما، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص[4] لأنه وببساطة النص الإلقائي هو نص المبدع، بينما يمثل النص التشكيلي نص القارئ المتلقي، الذي يفترض أن يمتلك وعيا بقصدية الكلمات الموظفة في الفضاء النصي، وثقافة بصرية "فالمتلقي في النص التشكيلي يكتسب ميزة إنتاج الدلالة من خلال سمات الأداء الشفهي التي يجسدها له التشكيل البصري حيث لا يوجد في مقام التلقي القرائي سوى النص والمتلقي"[5] والمتلقي الوريث الشرعي له.

الحق لا يمكن إنكار دلالات وإيحاءات مكونات الفضاء النصي مزواجة مع مكونات الفضاء الصوري والذي سبق وأن لمحنا إلى المجاورة الكائنة بينهما، والمتمثلة في تلك الطاقة الإيحائية المخزنة فهي

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 56.

(2) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب. ط1 2008. ص: 20.

(3) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة فريد انطونيوس. منشورات عويدات. بيروت ، ط3 . 1986. ص: 110.

(4) ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 56، و محمد الماكري. الشكل والخطاب، ص: 113.

(5) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص: 20.

لم تستعمل بشكل اعتباطي وإنما لحاجة في نفس الشاعر و ذاتيته الشاعرة التي غيبتها الكتابة " فالنبر، وحركة الأسطر التي تعتبر عادة ضابطة لحركة عين المتلقي، ثم علامات الترقيم وما تحمله من شحنات تلعب دورا فعالا في توجيه عملية التلقي، ويأتي البياض والسواد الذي يعتبر مؤشرا على الحضور/الغياب، الكلام/الصمت، الامتلاء/الفراغ، وكل ذلك مرتبط بالسياق و مقصدية الباث"[1] والتي هي مكونات الفضاء النصي باعتباره علامة نوعية مركبة، ورأينا كيف أن هذه المكونات باعتبارها موجهة للقراءة حاملة في طياتها دلالات إيحائية تنوب عن التعبير؛ والأمر عينه مع مكونات الفضاء الصوري الذي "تحكمه أشكال تجد مرجعيتها في موقع المتلقي ودرجة تجاوبها معه[2]"و يقتضي جهدا تأويليا مزدوجا من المتلقي.

يعدّ الفضاء النصي للخطاب الشعري المعاصر أنماط كتابة، كما أن كتابة الشعر المعاصر أصبح يستند على الانتقال من اللفظ إلى الشكل، مما يقوّي الطاقة الدلالية ويكسبها كثافة وسمكاً، وهذا ما جعل الشعر الحداثي في تشكيله التعبيري الخطي الجديد خرقاً للألفة الخطية التي ترسخت في خيال المتلقي بنمطية ثابتة، وانزياح بصري نتمثله قياسا إلى معيارية التوازي الذي تؤديه صرامة تخلق الهيئة الشعرية " ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي، البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا، ويحصى الصوت هنا حتما بالأسبقية على الدلالة[3]"وهذا ما يميز شعر العمودي عن شعر الحر المتفقان موسيقيا فيما يخص اشتراكهما في الوحدة الإيقاعية الواحدة، إذا لم يطرأ على هذه الوحدة من تجديد سوى عملية التوزيع .وما تجدر الإشارة إليه أخيرا أن الفضاء النصي في القصيدة يدل على التحول من بلاغة الألفاظ والأصوات إلى بلاغة الأيقونة، أي إغناء بنية النص

(1) شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري، ص: 203.

(2) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص: 249.

(3) رومان ياكبسون، قصايا شعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر. ط1. 1988. ص: 108.

وتعقيد هيئته، ومن ثمّ دعت ضرورة التلقي لمنجزها النصي إلى إدراك حقلين متباعدين، هما حقل العلامة اللغوية وحقل الأيقونة، وأيضاً ضرورة فهم التفاعل بين علامة لسانية وعلامة أيقونية.

3-الفضاء الدلالي:

يهدف الفضاء الدلالي أساساً إلى التعرف على القوانين التي تشرف على النظام اللغوي، وذلك بتحليل نصوص لغوية بقصد ضبط المعاني المختلفة بأدوات محددة وفي هذا سعى إلى تنويع التراكيب اللغوية لأداء وظائف دلالية معينة، وهذا التنويع هو الذي يثري اللغة إثراء يحفظ أصول هذه اللغة ولا يكون حاجزاً أمام تطورها وتجددها، ويمكن في خضم هذا، البحث على النواميس الخفية وخلق نواميس لغوية جديدة لتشرف على النظام الكلامي والخطابي بين أفراد المجتمع الواحد، كون "اللغة مؤسسة اجتماعية تحكمها نواميس مفروضة على الأفراد تتناقلها الأجيال بضرب من الحتمية التاريخية[1]"والروح الجمعية.

يرتبط الفضاء الدلالي بقضية الصورة و المجاز، ويتأسس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي، حيث الكلمة ليست معنى ثابت، وإنما يتغير معناها على الدوام "فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، إنه لا ينقطع عن أن يتضاعف، ويتعدد إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الآخر بأنه مجازي[2] " ذلك أن مرونة النظام اللغوي تسمح بوجود هذا التداخل المستمر حتى لتغدو الدلالة المجازية بالاستعمال المتداول دلالة حقيقة، وإن هذا المد والجزر الواقع بين الحقول الدلالية تقتضيه بنية اللغة التي تنزع إلى التجدد والتطور، حيث " طبيعة اللغة العربية طبيعة تركيبية وليست تحليلية، فالألفاظ فيها كالأوعية، وربما جعلت العرب كثيرا من الأوعية في وعاء واحد[3]" نظرا للتكثيف المتواجد من خلال صيغها.

(1) عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية. ص: 161.

(2) حميد لحمداني، بنية النص السردي. ص:60.

(3) عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي. عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي. القاهرة طبعة .1992. ص: 353.

يتوجه الفضاء الدلالي كما أشرنا سابقا صوب المعاني المجازية التي تنبثق عن المعاني الظاهرة الحقيقية، فإنه في الشعر يستخدم هذا اللون في بناء صوره الشعرية بواسطة آليات مختلفة، كون الصورة الشعرية مرتبطة بالشعر أكثر من ارتباطها بأي فن أدبي آخر، وهي طريقة للكلام، ومن أدواتها الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز المرسل. كما تعتبر الخاصية الأساسية للغة الشعر والجسر الذي يصل المتلقي بالقصيدة، والجناح الذي يحمله ويرتفع للالتحام بعوالمها. ولكن ما يميزه، هو عمق الدراسة في معنى الكلمات والتراكيب متخذاً في ذلك منهجاً خاصاً يتوخى المعيارية في اللغة والكلام، "والعلوم إذا اختلفت في المنهج تباينت في الهوية وقوام العلوم ليست فحسب مواضيع بحثها وإنما يستقيم العلم بموضوع ومنهج[1]"وتبعاً لذلك اتسع نطاق الفضاء الدلالي، إلى الاهتمام بجوهر الكلمات في حالاتها الإفرادية المعجمية وفي حالاتها التركيبية السياقية وآلياتها الداخلية التي هي أساس عملية الإبلاغ، فيعمد إلى أن "تتحول الكلمة عندئذ إلى إشارة لا لتدل على معنى وإنما لتثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صورا لا يمكن حصرها[2]"ولاعدها ولا التوقف عند ها.

يعتمد الفضاء الدلالي على ثنائية الدلالة والتخاطب حيث تقوم هذه الثنائية على دراسة المعاني على مستويين مختلفين نسبيين "مستوى ما قبل التحقق السياقي، في مقام التخاطب وهو مستوى المعنى قبل تحققه سياقيا في مقام التخاطب ومستوى ما بعد التحقق السياقي، وهو المعني بعد أن يصير قصدا فعليا، تبعا للقرائن التي ينصبها المتكلم[3]"وهي الثنائية التي يطلق عليها ثنائية الوضع والاستعمال، قصد التفريق بين العناصر اللغوية الأصلية، والعناصر الكلامية السياقية التي يقتضيها أو يستخدمها المقام التخاطبي "وذلك أن المعاني تتحول في مقامات التخاطب إلى مقاصد، وتقضي بأن

(1) عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، ص:41.

(2) عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير.المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،ط6، 2006. ص:26.

(3) محمد محمد يونس على، المعنى وظلال المعنى أنظمة الدلالة في العربية.دار المدار الإسلامي.بيروت لبنان ط2، 2007 ، ص:8.

العبرة في نجاح التخاطب، إنما يكون بإدراك المراد من الكلام الخاطب، وليس بالوقوف على معناه الوضعي[1]"والعبارة نصانية لا نظامية بقصدها.

رابعا: الفضاء في الخطاب الشعري المعاصر

1- في الشعر العربي المعاصر:

تعددت صور **الفضاء** في قصائد الشعراء العرب المعاصرين وفق تقسيمات نظرية وتطبيقية محضة، بحيث لم يعد ينظر له من الزاوية التي تضيق بإمكانية تطويق دلالاته، إذ كلما تعددت تلك الأنماط وتنوعت تشكيلاتها في أعمال الشعراء العرب المعاصرين، كلما كان ذلك ملفتا للنظر ومدعى للدراسة الجادة، وصار قابلا لأن يكون موضوعا كاشفا عن حالة من أحوال المجتمع العربي المعاصر وأحوال الشاعر النفسية والاجتماعية وحتى الإيديولوجية منها. كما لا يستبعد إثر ذلك ما لطبيعة الفضاء بأنواعه (الجغرافي، والنصي، والدلالي) من أثر في بناء الصورة والفكرة التي يأمل الشاعر من ورائها إيصال مقاصده القريبة والبعيدة.

نجد **الفضاء الجغرافي** (المكان) قد شكل جزءا لا بأس به في شعر كل من بدر شاكر السياب، وشاعر الأرض محمود درويش، ويكاد يكون كل واحد منهما من أكثر الشعراء المحدثين ارتباطا بالمكان، واندماجا بمكوناته المختلفة، فالفضاء الجغرافي عندهما ليس مجرد مأوى يسكناه أو يأويان إليه في حال الحل والترحال، أو بستان يزرعانه أو حديقة يتنزهان فيها وإنما "المكان مكمل للإنسان، فهو الذي يحتوي الإنسان، ويعطي للأحداث التي يقوم بها الحيوية والمعنى والقيمة والرمز[2]" فهو الوطن السليب، وهو أساس شقائهما وشقاء كل عربي سلب منه مكانه الأليف، وشرد منه ونفي

(1) م، ن، ص:9.

(2) عمر أحمد الربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش. دار اليازوردي للنشر. الأردن الطبعة 2009. ص: 107.

وغرب عنه"وهذا الوطن يمكن أن يكون منزلا في القرية التي نشأ فيها الانسان، أو القرية نفسها، وقد يكون بستانا، أو حديقة أو منزل، وربما يكون مقهى، أو شاطئا على نهر أو محلا يلتقي فيه اصدقاء، يظل إنسان بعينه مشدودا إلى ذلك المكان انشدادا عاطفيا أقرب إلى الوله تشده الذكريات دوما وتنازعه نفسه –ولاسيما في ظروف المعاناة والألم النفسي- إلى حيث ذلك المكان مهما تقاذفته الأمكنة، أو تقادم عليه الزمن"[1]

يجد المتتبع لشعر درويش، أنه يعج بذكر الأمكنة التاريخية والحضارية، وكيف لا وهو القائل:" أنا لا أكون إلا في الأرض، وكل وجود لي خارجها إنما هو ضياع وتيه نهائي، لتكن الأرض داخلي تكتبني وأكتبها[2]".لأجل ذلك أضحى الفضاء الجغرافي يشكل عنصرا أساسيا في بناء القصيدة العربية المعاصرة، حيث يوظفه درويش توظيفا خاصا، كونه يعكس رؤيته الشعرية للواقع الإنساني بصفة عامة، والفلسطيني بوجه أخص، لا لشيء إلا لأنه أمتحن في بيته و وطنه، وعانى ويلات الحرمان والاغتراب، والصراع في أحقية امتلاك المكان "المكان تحوّل إلى كل صراعنا، صراعنا الوطني هو حول المكان، وحول امتلاك المكان. يسعي الشاعر لامتلاك المكان من خلال تثبيته في اللغة، وفي شعر كثير من هذا الجهد مهما تغيّر المكان، فهو دائما ما يتعرض لتغييرات كي تتطابق الأسطورة والخرافة مع الواقع. الجرّافات تقوم بعملية تطويع المكان لمتطلبات الأسطورة. ولكن في ذاكرتنا المكان هو نفسه لا يتغيّر، وقد يفاجئنا أنه تغيّر؛ ولكن في الذاكرة التي رسمت الشكل النهائي له، يبقي المكان في مكانه حتى لو تمت محاولة نقله بالشاحنات وإجراء تعديلات عليه ليلائم متطلبات الخرافة[3]"، ذلك أن شاعرية درويش ترتبط بشيء حميم وتحن إلى المكان الحميم التي توقظ زيارته الواقعية أو المتخيلة كل ما في الزمن الماضي من جمال. إنها تعود دائما إلى طفولة دائمة، لكن الطفولة طارت وربما يكون المكان

(1) كريم مهدي المسعودي، الوطن في شعر السياب، دار صفحات للدراسات والنشر. سورية دمشق، ط1: 2011، ص: 24.

(2) اعتدال عثمان، إضاءة النص، ص102.

(3) محمود درويش، عائد إلى حيفا حوار مع صحيفة الاتحاد، في حيفا بتاريخ2007/8/24 الكلمة عدد21سبتمبر. 2008 ص: 2.

قد تعرض لتغييرات جغرافية جعلته مكانا أخر وربما لم يعد البيت الأول موجودا، لكن ذلك المتغير والغائب والمفقود والموجود يبقى ثابتا في الذاكرة. ومنه:

المكان الرائحة

قهوة تفتح شباكا، غموض المرأة الأولى

أب علق بحرا فوق حائط

المكان الشهوات الجارحة

خطوتي الأولى إلى أول ساقين أضاءا جسدي

فتعرفت إليه وإلى النرجس فيّ

المكان المرض الأول...

أمّ تعصر الغيمة كي تغسل ثوبا. والمكان

هو ما كان وما يمنعني الآن من اللهو.

المكان الفاتحة،

المكان السنة الأولى، ضجيج الدمعة الأولى.

التفات الماء نحو الفتيات، الوجع الجنسي في أوله، والعسلُ المرّ.

هبوب الريح من أغنية .صخرة أجدادي. وأمي الواضحة.

المكان الشيء في رحلته مّني إليّ

المكان الأرض والتاريخُ فيّ

المكان الشيء إن دلّ عليّ

آه لاشيء يضيء الاسم في هذا المكان[1]

تنبعث هوية **الفضاء الجغرافي** (المكان) في شعر درويش من كل الصور المكانية وغير المكانية، وإذا كانت الصورة المكانية الحسية (المكان، الشباك، الحائط، البحر، صخرة أجدادي، الأرض، التاريخ) تقدم نفسها بوضوح للقارئ، فإن الصورة الشعرية غير المكانية (الرائحة، القهوة، الخطوة، المرض، الغيمة، ضجيج الدمعة، الوجع، الماء،...) تنزع منزعا تجاوزيا يتداخل في مستواه الأنا والآخر، والواقع والحلم، بحيث يصبح تمثيلا لحالة عالية الكثافة والاختزال، يحكمها التماهي بين العناصر، خاصة تماهي الحب والمرأة والعلاقات الإنسانية بالتراب والأرض، لتكتسب بذلك أبعادا مكانية تمتزج بالعناصر الثقافية إذ تطالعنا الكثير من النصوص الشعرية بمثل هذه التحولات التي يبدو فيها " غالبا أن كلمات الإنسان تنفث حيوية إنسانية في كينونة الأشياء[2]"حتى تخلق مسافة بين اللغة ومرجعيتها، وبين المتطلبات الجمالية والواقع.

صوّر السياب إحساسه بالموت وهو يحاصره شيئًا فشيئًا حتى بات يسبقه، فتعايش مع كونه صار عدمًا بعد الموت واسترسل في كتابة وصيته إلى جيكور التي تكون هنا بمثابة فضاء الوجود الشاسع بعدما أيقن بالنهاية المحتومة "والتي تتحدد بأبعاد تجربة القصيدة، أو بطبيعة المرحلة التي يعيشها السياب، فهي (العراق) في بعده السياسي بوصفها رمزا ذهنيا يحكمه الوعي، وهي عالم (البراءة)، في مقابل زيف المدينة، وهي جنة (الطفولة) الضائعة التي يريد استعادتها عبر الذكرى التي تطفح بأجواء الحلم، وهي (القرية)-في بعدها الواقعي-يعود إليها السياب في أخريات أيامه فيراها وقد (ماتت)، او كادت حين ينظر إليها من واقع موته هو"[3] فيقول في قصيدة (أفياء جيكور):

جيكور لمِّي عظامي، وانفضي كفني

من طينهِ، واغسلي بالجدول الجاري

(1) محمود درويش، حصار لمدائح البحر. الدار الغربية للنشر والتوزيع عمان الأردن. طبعة. 1987، ص: 187.

(2) غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ترجمة جورج سعد. المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع. بيروت. ط1. 1991. ص: 164.

(3) كريم مهدي المسعودي. الوطن في شعر السياب. ص: 93.

قلبي الذي كان شبُّكًا على النار

لولاكَ يا وطني،

لولاك يا جنتي الخضراء، يا داري

لم تلق أوتاري

ريحا فتنقل آهاتي وأشعاري

[...]

أفياء جيكور أهواها

كأنها انسرحت من قبرها البالي،

من قبري أمي التي صارت أضالعها التعْبَى وعيناها

من أرض جيكور..ترعاني و أرعاها[1]

أبدع **بدر** في التخيُّل، فخيال الشاعر يرتقي بجيكور هنا إلى عمق كوني يقربها من المطلق، ويرسم من خلالها لوحات الموت وطقوسه، فرسم الصورة القاسية لكل مناخ شمَّ فيه رائحة الزَّوال، وهكذا نراه ينتقل من صورة إلى أخرى محاصرا جوهر الموت، والفناء والعدم، فلا عجب أن تمنحه هي خلوده وأن شعره يتوقف عليها، فلولا جيكور لما كان هذا الشعر، ولما كان بدر شاكر السياب الذي يجد خلوده في شعره، فجيكور باعتبارها **فضاء جغرافي** فهي المسؤولة عن الوجود.

تنازلت القصيدة الشعرية العربية المعاصرة بوجود شعراء امثال محمود درويش، فدوى الطوقان، صلاح عبد الصبور، بدر شاكر السياب، عبد العزيز المقالح، أدونيس، يوسف الخال، بنسالم حميش، منصف المزغني،...في كثير من جوانبها الإنشادية السمعية إلى **الفضاء النصي** الذي يتكأ على

(1) بدر شاكر السياب.ديوان السياب. المجلد الثاني.دار العودة بيروت. 1997م.ص: 190.

الجانب البصري؛ بحكم أن الدلالات السمعية والإيقاعية قد تعرضت للتغيير تبعاً للمؤثرات البيئية والاجتماعية والنفسية التي دخلت في نسيج الشعر العربي المعاصر، فأخذ البصر حيزا من السمع وأخذ الشاعر العربي المعاصر يستخدم الإنشاد من أجل توصيل الدلالات الخفية والكامنة في القصيدة الشعرية العربية المعاصرة مع العمد إلى استخدام خاص للكتابة للتعبير عن بعض الدلالات، مما دفعه إلى كتابة الصفحة بكيفية معينة، جاعلا منها لا تكتف بتحديد الخصائص الصوتية والإيقاعية، بل تتجاوز ذلك إلى أن تكون جسدا كاملا يسهم في اضفاء المعاني وتحديد الدلالات الجمالية.

لا مراء إذن في أن الخطاب الشعري العربي المعاصر، لا يحاور فقط خطابات لغوية، سواء من جنسه أو من حقول خطابية أخرى، وإنما قد يسترفد أيضا خطابات غير لغوية لاسيما الفنون البصرية، التي يرفقها الشاعر ليبين أهمية الهيئة البصرية للقصيدة المعاصرة، وفضائها الخطي، ومساحاتها وإشاراتها النصية، وتشكيلاتها الفضائية والغرافيكية بحيث لم يعد توظيفها مجرد نزوة أو ترف جمالي عابر، بل أصبحت واقعا جماليا جديدا في الكتابة والتداول الشعري العربي المعاصر إبداعا وقراءة. والأمثلة من الشعر العربي المعاصر كثيرة نكتف بضرب مثال عن توظيف **الفضاء النصي** للشاعرة الفلسطينية **فدوى الطوقان** ومقطع من قصيدتها **كوابيس الليل والنهار**:

. يا عبلة ياسيدة الحزن خذي زهرة قلبي

الحمراء

صونيها أيتها العذراء

. الجند على بابي ويلاه!

. حتى الله تخلّى عني حتى الله

. خبيء رأسك !

خبيء صوتك !

وبنو عبس طعنوا ظهري

في ليلة غدرٍ ظلماء !

Open the Door

Ouvre la porte

افتحْ إتْ هاديليت !

افتخْ باب !

. وبكل لغات الأرض على بابي يتلاطم

صوت الجند

. ياويلي !

.. ..

.. ..

اصحوا من أحلام الكبت[1]

عمدت الشاعرة إلى توظيف **الفضاء النصي** باستخدامها لبعض المفردات الأجنبية وبعض التراكيب العامية، لتصور لنا من خلالها الحالة التي كانت عليها وجنود العدو يقرعون بابها، هؤلاء الذين جاءوا من أصقاع العالم ويتكلمون بكل لغات الأرض، ومن أجل أن توحي الشاعرة بطبيعة هؤلاء وطبيعة أصولهم المختلفة وأعراقهم المتباينة، سردت أصواتهم ولغاتهم، والتي من شأنها إدخال أشياء غريبة على جسد القصيدة المعاصرة التي "لن تسكن في أي شكل، وهي جاهدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان وايقاعات محدودة، بحيث يتاح لها أن توحي بالإحساس بجوهر متموج لا يدرك إدراكاً كلياً ونهائياً. لم يعد الشكل جمالاً وحسب، ففكرة الجمال بمعناها القديم ماتت (...)

(1) فدوى الطوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1،1993، ص: 453/452.

إن واقع القصيدة كلها، لغة غير منفصلة عما تقوله، ومضمون ليس منفصلاً عن الكلمات التي تفصح عنه"[1]، فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري، ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات والتشقاقات التي تستشف في هذه الوحدة.

ساعد **الفضاء الدلالي** على انفتاح النص الشعري العربي المعاصر نحو شعرية خاصة، و أسهم بدور كبير لا يقل أهمية عن باقي العناصر، في الرفع من قيمة العمل الإبداعي له والسمو به فنيا، وبالتالي تأخذ التجليات الفضائية بكل تشكيلاتها موضعا لا يقبل التخلي عنه في استكمال الشكل الفني على مستوى خلق النص من جهة، وطبع الصورة الشعرية في خيال المتلقي من جهة ثانية؛ ممثلة في صنع إيقاعات ومظاهر وأنساق متوازية ومتشاكلة، تحاول استبدال الأنساق البلاغية والدلالية القديمة كالتشبيه والمجاز والكناية والاستعارة بأنساق وتقنيات شعرية وأسلوبية ودلالية مغايرة تماما، تكون فيها "ملء اللغة الشعرية وملء قامة الشعر :لا يطيع إلا ضرورته الداخلية، بعيدا عن التقليد أو التكرار وعن استنساب الطريقة التعبيرية الشائعة[2]"، فاللغة العربية فضاء دلالي بمعنى الكلمة، والشعر من خلالها يكتسب قيمته وجودته من داخله ففي "كل قصيدة عربية عظيمة، قصيدة ثانية هي اللغة، بهذه اللغة السحرية...آمن الشاعر العربي. هذا الإيمان حصيلة شعوره بأن العالم حوله يتفتت ويتلاشى هكذا يترك للغة أن تجمح فتبني هذا العالم وتهدمه على هواها"[3] لذلك ومن أجل ذلك أضحى شعر أدونيس شعر حركة يتخلى عن فضاء الصورة ويتحول إلى فضاء الفعل وهذا ما نلمسه في قصيدة من ديوانه **الكتاب أمس المكان الآن:**

هل ألْقى في الكوفة رأساً

لايتمدَّدُ فيه قبرٌ؟

هلْ ألقى قبراً لايتربَّعُ فيه نبّيٌ؟

(1) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار الوحدة، بيروت، ط3، 1979، ص:111.

(2) أدونيس، ديوان الشعر العربي المجلد الأول، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق سورية، طبعة 1996، ص: 17.

(3) م، ن، ص: 15.

ألكوفة شطرنْجٌ كونيٌ

تأتي وتروح على خيطٍ: تهبط، تعلو–

دور لاتعرف أن تخرجَ منه:

لعبٌ مرئيٌّ

في دورٍ لامرئيٍّ [1]

وظّف أدونيس من خلال هذه القطعة الشعرية ألفاظا مشحونة بدلالات ورموز مؤسسة جيدا، حيث أن كلا منها يفتح نوافذ أمام المتلقي، ولعل السبب الأساسي الذي جعل من الشاعر الاعتماد على ذلك في خطابه الشعري هو قناعته بأن لغة الشعر يجب ان تبتعد قدر الإمكان عن الوضوح والتحديد، وأن الدلالات والرموز هي وحدها التي تضفي على لغته مسحة من العمق، والشفافية والايحاء، كما أضفى الشاعر على هذه الدلالات والرموز"مواقف شعرية تترتب عن تلوين التاريخي بالشعري، والشعري بالتاريخي، فتتعدد مادة الفضاء، وتتلون بالأصوات والأزمنة، مما يجعل النص الشعري يبتعد عن السرد التاريخي للأحداث، ويستشرف البعد الدرامي والمأساوي للذات العربية، إنها المعاينة العمودية الملونة بالوقائع والأحداث والانتماء والأحاسيس"[2] التي جعلت من الشاعر يوظف كل ما في الفضاء الدلالي من عناصر حتى يصور المأساة التي تعيشها الكوفة.

2–الشعر الجزائري المعاصر:

يعدّ الخطاب الشعري الجزائري المعاصر سليل الخطاب الشعري العربي المعاصر في منابته المشرقية، وكل تغيير يمس الخطاب الشعري في المشرق إلا ويتأثر به الخطاب الشعري في المغرب بصفة عامة والخطاب الشعري الجزائري بصفة خاصة، على اعتبار تاثير المركز في الأطراف، ومنه كل اهتزاز لشجرة الخطاب الشعري بالمشرق يجد صداه في بلاد المغرب بصيغة أو أخرى، إذ أن "تطور إشكالية

(1) أدونيس، الكتاب أمس المكان الآن، دار الساقي على مولا، بيروت، ط1، 1975، ص: 70.

(2) عبد الوهاب ميراوي، شعرية الفضاء التناصي وبنية التنوع والتقابل، مجلة سيمات البحرينية، مج1، ع1، سبتمبر2013 ، ص: 275.

الشعر الجزائري المعاصر ليس منفصلا بالضرورة عن الشعر في البلدان العربية الأخرى، ولكن هناك مميزات وخصائص طبعت الشعر والشعراء في هذا البلد أو ذاك بطابع خاص"[1] تجعل من الشعر في بلد ما يتميز بميزات تجعل منه في حالتي اتصال وانفصال في الوقت نفسه جاعلة من ذلك علاقة وطيدة بين الشعر الجزائري المعاصر وبين الشعر المعاصر بالمشرق، وحتى بين الشعر الجزائري الحديث والشعر الجزائري المعاصر، من ناحية الخصائص التي تميز بين المنطقتين وبين الفترتين، على مستوى الأشكال أو المضامين، وعلى مستوى النوافذ التي كانت مجالا للتلاقح، وذلك حتى يتم موضعة التجربة الشعرية المعاصرة في حلقة الشعر العربي المعاصر والشعر الجزائري الحديث من ناحية، وملامسة تمفصلات التحولات والتغيرات والتجريب الذي رافقت سيرورة هذه التجربة من أخرى، باعتبار أن كل إهمال لهذا التواصل يوقع الباحث في مطبة الانقطاع المعرفي الموصل للحقائق والنتائج المرجوة من الدراسة.

يعبّر الشعر الجزائري المعاصر عن روح هذا العصر وتفاعلاته الثقافية والاجتماعية والسياسية، وبالتالي لا يمكن الانطلاق من مفهوم زمني لتحديد مصطلح المعاصرة التي كان يراد منها أن "تأخذ على وجه التحديد بمبدأ أن يلقي الشخص بنفسه في تيار الظواهر المعاصرة، وأن يستخدم حساسيته الدرامية التي تتميز بزيادة المرارة في الشعور، وفي أن يخلق منها فنًّا أدبيا ... ومن ثمة يخطئ كل من يتوقع لدعوة التجديد نفس المصير الذي لقيته دعوة العصرية، لأن دعوة التجديد هذه لم تتورط في أخطاء العصرية.."[2]وحتى لا يقع للشاعر المعاصر ما وقع للشاعر القديم أو الشاعر الحديث يستحسن أن يفهم معنى روح العصر، حتى يضمن بقاء الدعوة–عصرية–، وتجعل من الشاعر المواكب لها يؤثر بقدر ما تأثر كونه ارتبط "بأحداث عصره وقضاياه لا ارتباط المتفرج الذي يصف ما يشاهد وينفعل بما يصف وانما هو يعيش تلك الأحداث وهو صاحب تلك القضايا، وشعرنا القديم يتجه إلى

(1) محمد بوشحيط، تطور إشكالية الشعر الجزائري المعاصر، الرؤيا مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين، ع03، دار البعث، قسنطينة، 1983، ص:34.

(2) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، ط3، دت، ص:12.

تسجيل المشاهد والمشاعر، وليس امتدادا وراءها، أما الشعر الجديد فمحاولة لاستنكاه الحياة لا مجرد الانفعال بها[1]" والاستفادة من الواقع وتحويله إلى نماذج إبداعية عن طريق التجريب المستمر، ومحاولة النهوض واستشراف المستقبل والتعبير عن الحاضر بتمثل روح التراث وقيمه الأصلية، ذلك أنه" من البداهة أن الشاعر العربي المعاصر لا يكتب في فراغ، بل يكتب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه ومرتبط بهن لكن هذا الارتباط ليس محاكاة للأساليب والنماذج التقليدية، وليس تماشيا معها، ولا بقاء ضمن قواعدها ومناخها الثقافي–الفني– الروحي، فليس التراث عادة في الكتابة، أو موضوعات طرقت ومشاعر عُونِيت وعُبِر عنها، وانما هو طاقة معرفة، وحيوية خلق، وذكرى في القلب والروح[2]" وابداع من وراء تجربة شعرية.

شكلت ثنائيات التراث والمعاصرة، والقديم والجديد جدلا في إطار ظاهرة التجريب والابداع في الخطاب الشعري المعاصر، ظاهرة تقتضي تغير أنظمة الحياة و تبدلها تغيرا وتبدلا في طرائق التعبير الأدبي وأساليب الانتاج الفني الذي عادة ما يجعل من تقنية الخطاب الشعري يساير تقنية الحياة، ويجعل من الشاعر الجزائري المعاصر ينهض من عباءة الماض يرشح بقيم روحية وتراثية أصيلة، ليعبر عن واقع تتفاعل فيه متغيرات كثيرة وعديدة ومتطلبات جعلت منه "لا يكفي ان يتحدث الشاعر عن ضرورة الثورة على التقليد، وإنما عليه أن يتبنى الحداثة، وليست الحداثة ان يكتب قصيدة ذات شكل مستحدث، شكل لم يعرفه الماضي، بل الحداثة موقف وعقلية، إنها طريقة نظر وطريقة فهم، وهي فوق ذلك وقبله، ممارسة ومعاناة. إنها قبول بكل مستلزمات الحداثة: الكشف، والمغامرة، واحتضان المجهول[3]"وهي العناصر والأسس التي بني عليها الخطاب الشعري الجزائري المعاصر حدوده المفهومية، والتي أقيمت على التجريب الذي هو بدوره قرين الإبداع، ولصيق بالحداثة.

(1) م، ن، ص:13.

(2) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت، لبنان، ط3،1983، ص:45.

(3) م، ن، ص:115.

إن أهم ما ميز ظاهرة الإبداع الشعري الجزائري المعاصر، هو ما جلبته الحداثة من رياح، حركت الكثير من سواكن خارطة الإبداع الشعري، وعصفت بالكثير من التقاليد الثقافية والطرق التعبيرية، فاهتزت بذلك شجرة الخطاب الشعري التقليدية، ونبتت إلى جانبها شجرة الخطاب الشعري المعاصر حيث" بدأت فيه الدعوة إلى التجديد في الموسيقى وفي الصورة وفي التعبير بل وفي اللغة الشاعرة التي تساير العصر وتواكب الحياة وتنوعت المحاولات في هذا الموضوع، فمن كلاسيكية جديدة، إلى رومانطيقية منطوية على ذاتها دون فكر يرفدها أو فلسفة تعمق من مفهومها أو محتواها[1]" وانما هو تغيير يتناول المحتوى كما يتناول الشكل ويتطور بالمنحى الشعري الجزائري وبجوهره إلى أرقى المستويات التي يمكن أن يصل إليها، "ولاشك أن هذه التجارب كلها تعبر عن إحساس الشعراء بأن الشعر التقليدي العمودي اصبح غير قادر على تصوير ما بأنفسهم من عواطف ومعاناة، وغير قادر على التعبير عن روح العصر وايقاعه المتجدد السريع، وقد كان لها أثرها[2]" في نفسية وعقلية الشاعر الجزائري المعاصر.

كما كانت كفيلة لدفعه إلى البحث عن الكيفية التي تتيح له أن يعبر"عن تجربته بحرية وإن تكن مقيدة بقيود جديدة، فاصبح يشكل القصيدة وفق تجربته الخاصة وحسب الموسيقى كما يحسها في نفسه وبما يتلاءم والرؤية الجديدة للواقع المتغير والصراع المحتدم بين الشعب الجزائري – والشعراء جزء منهم- وبين المستعمرين الفرنسيين..وهذا الصراع الذي الذي ينطوي على الم والألم أيضا .. على الإيمان بالنصر، وعلى الشعور بالمأساة، وفي هذه الأحوال فإن الشاعر يتأثر بهذه اللحظات المتنوعة ويعبر عنها بالطريقة التي تلائمها[3]"بسب العوامل المساعدة على ظهور التجارب الجديدة في الشعر المتمثلة في اندلاع الثورة المسلحة وبالأخص أحداث الثامن ماي من سنة الخامس والأربعين تسعمئة وألف، غليان الشعب جراء هذه الأحداث الناجمة عن انتهاء الحرب العالمية الثانية إضافة إلى الصراع

(1) عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط2009، ص: 66.
(2) م، ن، ص:67
(3) م، ن، ص:69.

بين الأحزاب وبالأخص في هذه الفترة،تأثر بعض الشعراء بالشعر الغربي سواء كان مترجما أو مقروءا في لغته الأجنبية، وبالشعر العربي في المشرق، إلى حد اعتراف الشاعر أبو قاسم سعد الله بهذا حين قال:" غير أن اتصالي بالإنتاج القادم من الشرق- ولاسيما من لبنان- واطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية، حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من التقليدية في الشعر، وتماشيا مع هذا الخط نشرت بعض القصائد التي كانت رتيبة التفاعيل ولكنها حرة القوافي (مثل احتراق، خميلة وربيع) ثم لم ألبث أن تحررت من التفاعيل أيضا، وقد نشرت أول قصيدة متحررة من الشعر الجزائري[1]" بعنوان طريقي وهذا مقطع منها:

سوف تدري راهبات واد عبقر

كيف عانقت شعاع المجد أحمر

وسكبت الخمر بين العالمين

خمر حب وانطلاق ويقين

ومسحت أعين الفجر الوضية

وشدوت لنسور الوطنيـة

إن هذا هو دينـــي

فاتبعونـي أو دعـوني

في مروقي

فقد اخترت طريقـــي

يارفيقي ![2]

(1) أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص:51.

(2) أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، م و ك، الجزائر، د/ط، 1985، ص:140.

تعدّ القصيدة أول نص شعري من الشعر الحر، لأول شاعر كتب في هذا الشعر بعد رمضان حمود، وقد نشرها في جريدة البصائر وبالتحديد في عددها 311الصادر في 23 مارس 1955حيث يعتبر شعر أبو القاسم سعد الله "في هذه المرحلة أكثر حياة من شعره الذي كان يلتزم فيه بحور الخليل وأوزانه فالرمز الذي يتخذه في تعابيره يعطي اشعاعا للشعر، وروحا نابضة بالحس والحركة في تعابيره[1]"جعلت منه أول المقدمين على تجربة الشعر الحر، كما جعلت من الشاعر صالح باوية يثنى عليه وراح يغذي هذه التجربة بروح جديدة في الشكل والمضمون، يحذوهما أبو القاسم خمار حيث يعتبر ثالث ثلاثة في تجربة الشعر.

فتحت تجربة أبو القاسم سعد الله الطريق أمام شعراء آخرين لاقتحام هذه المغامرة وعليه توالت الكتابة الشعرية على منوال غير تقليدي، وتفاوتت التجارب الفنية بين شاعر وآخر، ونذكر من هؤلاء الشعراء أحمد الغوالمي،... عبد الرحمان زناقي، وعبد السلام حبيب، ومحمد الأخضر السائحي...الذين انتهجوا نهج الشاعر المعاصر الذي يبحث عن التغيير والتحول، مما جعلهم يشاهدون الأشياء بعين الفكر، وينظرون إلى ما هو حولهم بتمعن وتدقيق فكري دون شهوات أو أحاسيس غير مضبوطة، ما دفعهم لرفع دعوة شعارها التجديد والتغيير، فظهر التجديد في الصورة الأدبية والتي ترتبط بدورها بالموسيقى ارتباطا وثيقا، كما تعتبر جزءا من التجربة لدى الشاعر وليست منفصلة عن ذاته، فهي ترتبط بالحالة النفسية للشاعر حين يعبر عن موقف معين وحين يصور مشاعره وعواطفه تجاه الحياة والإنسان فتكون هذه الصورة عنيفة مثلا حينما يعبر عن انفعال قوي، او هادئة حين يكون هذا الانفعال هادئا فهي باختصار تعبر عما في نفسية الشاعر من عواطف وأهواء ومشاعر في الحالات المختلفة[2]" وهي السمة السائدة في بديات الشعر المعاصر عند الشعراء الجزائريين المعاصرين أمثال محمد بلقاسم خمار:

جزائر ..جزائر

(1) عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، الدار القومية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط) ، (د ت) ، ص:69.

(2) عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص: 88.

لهيب المشاعر

حريق...

صراع .. ضحايا ..طريق

هتاف تمزق منه الحناجر

يزمجر خلف المصير

وفي كلّ فج عميق

على أرض إفريقيا

جزائر .. جزائر[1]

يتبين من خلال الأبيات الشعرية الآنفة الذكر تماشي التجديد في اللغة الشعرية لدى الشعراء الجزائريين والواقع النفسي لهم والواقع المعيش أو المحسوس.

عاش الشعر الجزائري المعاصر عدة مراحل منذ تواجده على الساحة الأدبية الجزائرية بصفة خاصة والساحة العربية بصفة خاصة، وكانت أولى هذه المراحل مرحلة تمثلت في التقليد والمحاكاة، وذلك بتأثر معظم الشعراء الجزائريين بالثقافة المشرقية حيث نسج هؤلاء قصائدهم على منوال الذين سبقوهم من الشعراء شكلا. حيث كانت القصيدة العمودية قالبا يفرغون فيه تجاربهم النقدية، وحيزا يتنفسون من خلاله ويسكبون بأفكارهم وآراءهم داخله، فكان المضمون موافق لواقعهم. وكانت المرحلة التي سايرت ذلك متمثلة في جيل كتب أحرفه من ذهب في تاريخ الأدب الجزائري جيل الثورة جيل ميزه" الشعر الثوري الذي واكب الثورة.. وعبر عن أهدافها، وسجل انتصاراتها، فكان بذلك: لسانها الأمين، وسجلها الوفي، ومرآتها الصقيلة التي عكست بطولة شعبنا الثائر من أجل الحرية

(1) محمد بلقاسم خمار، ظلال.. وأصداء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د/ط، 1970، ص:64.

والكرامة الإنسانية [1]"فوردت قصائد معظم شعراء هذه الفترة في أغلبها شبيهة بالطلقات السريعة حيث كان إيقاعها يمتاز بالتوتر، ومآل ذلك هو أن همهم كان وصف الحرب، فلم يهتموا بالجانب الفني والجمالي للقصيدة فوقعوا في الغنائية الفردية التي تعني الانغلاق وعدم التفتح على الكون والعالم الإنساني ... والسقوط في التكرارية التي تعني أن ثقافة الماضي هي النموذج السليم.

ركز شعراء هذه المرحلة على الثورة التحريرية وأحداثها، ونال شهر نوفمبر الحظ الموفور من بين هذه الأحداث خاصة في الشعر العمودي على عكس الشعر الحر"لأن هذا الشعر يمثل الانطلاقة الكبرى في تاريخ الجزائر المعاصر، فالشعراء اعتبروا أن نوفمبر كان ختاما لليل الطويل الذي خيم على الجزائر طيلة قرن وربع قرن، ولكن يبدو أن هذا راجع إلى أن الشعر الجديد مثلما يحرر نفسه من كثير من القيود يحرر نفسه أيضا من قيد المناسبة [2]" التي جعلت من الشاعر سعد الله يشيد بها في قصيدته **الثورة:**

كان حلما واختمار

وكان لحنا في السنين

كان شوقا في الصدور

أن ترى الأرض تثور

أرضنا بالذات أرض الوادعين

أرضنا السكرى

بأفيون الولاء

أرضنا المغلولة الأعناق

(1) أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص:57.

(2) عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص: 72.

من قرن مضى

كان حلما، كان شوقا، كان لحنا،..

غير أن الأرض ثارت

والهتافات تعالت

من رصاص الثائرين

والكثافات تهاوت

مثلما تهوى الظنون

وبراكين بلادي هزت الدنيا ومارت

كقلوب الكرماء الوادعين [1]

شهدت المرحلة الثانية من الشعر الجزائري المعاصر (مرحلة الاستقلال، مرحلة نهاية الستينات) جفاف الأقلام، وقلة العطاء، فعم الصمت الرهيب في ميدان الأدب بصفة عامة، و الشعر بصفة خاصة، ويعود ذلك لجملة من الأسباب أهمها الحالة الطبيعية لشعب عانى ويلات الاستعمار لمدة قرن ونصف القرن فأمسى يعيش وكأنه في حالة تيه وفراغ بعد الاستقلال مباشرة جراء انصراف بعض الرواد إلى استكمال دراساتهم العليا، وتوجههم نحو الأبحاث الأكاديمية والانشغال بعدها بالتدريس في الجامعة، وتحمل أمانة تكوين الأجيال الصاعدة. فنجد باوية انصرف نهائيا لعمله كطبيب، وأبو القاسم سعد الله كأستاذ جامعي والبقية الأخرى تحملت مناصب إدارية مختلفة أضف إلى ذلك فقدان الصحافة الأدبية وعدم وجود اتحاد يجمع الأدباء، وقلة النوادي الثقافية، وإهمال العناية بالجانب الثقافي وتظاهراته من أمسيات، محاضرات، ندوات، وقلة تواجد الكتاب العربي في الأسواق، وضعف طبع ونشر الإنتاج الأدبي[2].

(1) أبو القاسم سعد الله، ثائر وحب، دار الآداب، بيروت، د/ط، 1967، ص:33/32.

(2) ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط1، 1985 ص: 162.

يلاحظ المراقب للحركة الأدبية في هذه الفترة وبالأخص من ناحية الإبداع الشعري الركود التام، عكس التوقع المرتقب من جيل الرواد الذين كان ينتظر منهم مواصلة عطاءاتهم وتسجيلهم الانجازات والابداعات ما بعد الاستقلال بروح متأنية وبأدوات فنية مكتملة حيث " كنا نحسب أن الدوافع النفسية التي كانت تدفع الشعراء الجزائريين إلى قول الشعر في فترة الثورة التحريرية لم تعد شبيهة بتلك الدوافع التي تدفعهم إلى قول الشعر في عهد الاستقلال ... فقد كانت الثورة في حد ذاتها مفجرا قويا للإبداع[1]"وكوامنه لدى الشعراء الذين يحسبون أنهم شعراء الثورة.

ظهرت-أمام الفراغ الذي شهدته فترة الاستقلال وخلو الساحة الأدبية من الإبداع والانتاج الشعري الجديد، وبحكم سنة التواصل بين الأجيال الأدبية- على الساحة الأدبية وخاصة منها الشعرية فئة من الشعراء المبدعين الذين راحوا يفرضون أنفسهم رغم كونها أسماء جديدة لم تكن معروفة من قبل وذلك نتيجة للظروف الملائمة التي عرفت بها هذه الفترة "فبرز من بينها اتجاهان اثنان اتجاه يكتب الشعر العمودي والحر ويحاول التجديد في إطاره، مثل مصطفى الغماري، ومحمد بن رقطان، وجمال الطاهري، وعمر بوالدهان، ومحمد ناصر، ومبروكة بوساحة، وعبد الله حمادي، ورشيد أوزاني وجميلة زنير وغيرهم، واتجاه انصرف إلى الشعر الحر وأعلن القطيعة بينه وبين الشعر العمودي مثل وعبد العالي رزاقي، وأزراج عمر وحمري بحري، وأحلام مستغانمي، وجروة علاوة وهبي، ومحمد زتيلي وغيرهم[2]" بالإضافة إلى اتجاه ثالث يمثله أصحاب قصيدة النثر أمثال نتاجات عبد الحميد هدوقة(أرواح شاغرة)، عبد الحميد شكيل في تجاربه الأولى (مخاض الكلمات من ديوانه قصائد متفاوتة الخطورة) رغم الظروف التي وقفت في وجه الحركة وكذا عدم توفر الأرضية التي تساعد على البروز في وسط الابداع الأدبي الجزائري.

اختار الشعراء الجزائريون في هذه المرحلة نموذج الشعر الحر، ليوجهوا انتقاداتهم للقصيدة العمودية التي ظلت مسيطرة على الساحة الإبداعية، وهذا لاعتبارات فنية ممثلة في التفعيلة، وأخرى

(1) م، س، ص:163.

(2) م، ن، ص:167.

تاريخية منطوية تحت النظرة التقليدية التي تولى النصوص القديمة أهمية كبرى، وتهتم بالشعر الجاهلي أكثر من اهتمامها بالشعر الحديث والمعاصر، فعدت هذه المرحلة فاتحة الشعر الجزائري المعاصر والتي برزت بعد ركود شعري دام حقبة من الزمن، لينطلق بعدها شعراء هذه المرحلة محاولين" إظهار تجاربهم على أنها تختلف عن تجارب من سبقوهم وانها تتميز عنها بجدة صفات الشباب الاندفاع والتحمس، والاعتداد بالنفس الذي قد يصل حد الغرور أحيانا[1]"لا لشيء إلا كونهم كانوا محظوظين لأنهم فتحوا عيونهم في زمن تطلعوا فيه إلى وطن تشرق فيه شمس الحرية والاشتراكية والتقدمية، إنه وطن الفقراء والمستضعفين، والمضطهدين والمستغلين والمقهورين... والتقدمية والرجعية والإمبريالية والفلاحين والكادحين، والإقطاعيين، والمحراث والحقل والفأس والمنجل... فجاء النص الشعري في هذه الفترة مشبعا بقيم ايديولوجية وافدة، نسخت النص بتصورات حولته إلى مجرد خطاب وشعارات ففقد أهم مقوماته شعريته ومن جهة أخرى تأثر رواد هذا النص ببعض الشعراء الحدثيين في المشرق العربيالذين تحرروا من قيود الشعر الكلاسيكي.

وردت قصائد شعراء هذه الفترة بلغة شعرية معبأة بقاموس الإيديولوجية الاشتراكية، حيث الفاظ العمال والكادحين، المحراث والفأس والمنجل والتعاون وغيرها من الفاظ "الفكر الثوري الاشتراكي، فهو المنبع والمصب وإن اختلفت الموضوعات وتنوعت المضامين، فالحديث عن الحب والثورة، أو عن الحرية والوطن، هو الحديث عن الانسان المطحون، والكادح، الانسان الذي يبحث عن مكان فوق الأرض [2]"ومن امثلة ذلك نذكر ما قاله الشاعر **أزراج عمر** في ديوانه **الجميلة تقتل الوحش**:

ورأيت الجثة الفاقدة الروح تلوت

والستار

(1) م، س، ص:175.

(2) عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص: 128.

سقطت أهدابه الحيرى غبار

وإذا القوم كطوفان الحريق

[في ميادين القتال]

وإذا الحب رماد

في سراديب الجريمة

–آه هملت

انتظرني فغداً آتي وأشدو.

رغم هذا الموت من أجل الحياة– [1]

نلحظ من خلال الأبيات الآنفة الذكر أنها مفعمة بألفاظ داعية لرفض الواقع المتخلف ورفض الظواهر السلبية التي ظهرت بعد الاستقلال بسبب ظروف مختلفة، وغيرها مما حول النص الشعري إلى ما يشبه خطاب رافض للمفاهيم الجامدة التي تتحكم في العقول والنفوس، و"يتجاوب مع القضايا الانسانية والاشادة بالحرية وبنضال الشعوب وقواها الحية ولعل إعجابه بدور ناظم حكمت الشاعر الانسان الذي تغنى بمقاومة الكادحين لعل هذا يصور تعاطفه مع هذا الموقف الانساني النبيل[2]" لهذا جاء قاموس نصه محملا بأفكار اجتماعية.

وظف شعراء هذه المرحلة في قصائدهم مقاطع كاملة من الأغاني والمرويات الشعبية... ففي دواوين "الحب في درجة الصفر لعبد العالي رزاقي" و "الجميلة تقتل الوحش لأزراج عمر" و"يوميات متسكع محظوظ لسليمان جوادي" و "ما ذنب المسمار يا خشبة لحمري بحري" وفي بعض قصائد "أحلام مستغانمي" الأخيرة .. نجد داخل القصائد الشعرية مقاطع كاملة من شعر شعبي، وقد يكون

(1) أزراج عمر، الجميلة تقتل الوحش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2008، ص:55.

(2) عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص: 135.

في الأصل أغنية شعبية، أو مثلا سائرا أو كلاما يؤلفه الشاعر نفسه على طريقة الشعر الشعبي...[1] ناهيك عن استخدام الدارجة (العامية الجزائرية) كالتي وظفها الشاعر **أزراج عمر** في قصيدة انتظار من ديوانه **الجميلة تقتل الوحش**:

كوردة جريحة الشفاه

ينام فوق خدها شعاع

ينسج من حنينها شراع

تحلم أن تنال بالذراع

ولاذراع... !

ولاذراع... ! [2]

3-الشعر الجزائري مابعد الثمانينيات:

انعكس تاريخ الجزائر من الناحية السياسية والاجتماعية في فترة الثمانينيات على روح الشعر الجزائري المعاصر حيث تعد هذه الفترة فترة التحول والتغيير، إذ نجد حركية من الشعراء الشباب حاولت التملص من قيود السياسات المسيطرة باحثة عن حرية أفكارها وتوجهها وأراءها وابداعها فتصاعدت من خلالهم الأشكال الفنية الحديثة و الجديدة، وولت وانخفضت الأشكال القديمة، هذا الجيل المعاصر الذي آمن بضرورة تبني أدب يتماشى ويناسب وقته الراهن إذ "المتتبع للتجربة الشعرية الجزائرية الحديثة يلحظ أن هذه التجربة قد اكتملت وتبلورت بشكل أوضح في مرحلة الثمانينات والتسعينات، فقد بدأت في السبعينات تخطو خطواتها الأولى التي كانت مترددة ومضطربة بين الحداثة والتقليد، ثم أخذت في التشكل في أواخر السبعينات لتشهد مرحلة النضج وبداية الاكتمال في مرحلة

(1) ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص: 376.

(2) أزراج عمر، الجميلة تقتل الوحش، ص:19.

الثمانينات[1]" مرحلة حمل روادها على عاتقهم تخليص الشعر الجزائري من كل ما علق به في المرحلة التي سبقت (السبعينات)، لتتبوأ مكانة مغايرة لما كان موجدا، بمعنى اكتساب أليات التعبير الشعري الجزائري المعاصر الذي يمكن له أن يبرز ويتألق ويفرض طرائق بديلة ومغايرة لمرحلة السبعينات، تلك التي بدأت عواصف التحول والتغيير تنتابها، فأصبحت تعمل على استخلاص ملامح تنطلق بها نحو فضاء اكثر اتساعا وقاموسا أكثر رحابة وتحررا من الإيديولوجية تمكنها من لعب دورها الفعال، وكذا البحث عن الممكن الذي يجعل من الحركة الشعرية الجزائرية أن تكون الأقوى.

تعد فترة الثمانينيات بالنسبة للشعر الجزائري المعاصر من أخصب الفترات الشعرية التي عرفتها الساحة الأدبية الجزائرية، حيث تعد فترة "جيل الحداثة الشعرية هذا الجيل الذي يمثل الولادة الحقيقة للشعر الجزائري الحديث، بحيث يمكن أن نلحظ لدى غالبية شعراء هذا الجيل ديمومة التوتر وعدم القناعة والرضى بالواقع الراهن ، ومحاولة استشراف أفاق جديدة[2]" تسلحوا لها بحمل بذور تجربة حداثية فكرا وكتابة هدفها الأسمى هو حب التغيير فكان من نتائج ذلك انفجار النص الشعري الجزائري المعاصر بسبب هذه الرغبة الملحة، وارتياده لفضاءات جديدة تستجيب لشروط الحداثة، تستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي بجميع خروقاته و انزياحاته مع اعتماد الموروث كقاعدة للانطلاق لبلوغ أفق الحداثة المنفتح على إمكانات فنية هائلة لممارسة الشعرية والبحث عن الحقيقة، التي من أهدافها المرجوة ربط الشاعر الجزائري المعاصر ارتباطا وثيقا بالجديد المعاصر الذي يمكنه على قضاء حاجاته الكثيرة والتي عدت من متطلبات الفترة الراهنة ن ومن متطلبات القصيدة الجزائرية المعاصرة و الارتقاء بها من حيث المبنى والمعنى.

تجاوز النص الشعري الجزائري المعاصر في مرحلة الثمانينيات المعجم الايديولوجي الذي كرسته الممارسات النصية في شعر مرحلة السبعينيات، إلى الاتكاء على معجم شعري جديد يتماشى وتطور النص الشعري العربي المعاصر عموما، والإصرار على مواصلة العطاء على الرغم من المؤثرات الكثيرة

(1) عبد الحميد هيمة، علامات في الابداع الجزائري دراسات نقدية، رابطة اهل القلم، سطيف الجزائر، ط2، 2006، ص: 69.
(2) م، ن، ص:59.

التي كانت تصيب الوعي الثقافي للأمة الجزائرية من جراء مختلف التحولات السياسية والبنى الاجتماعية، لأنه بالنظر للتحولات التي واكبت الحركة الشعرية الجزائرية خلال المراحل السابقة إذ كانت مرحلة الستينيات تميزت بالركود والجمود فولدت الضحالة الانتاجية، والرداءة الابداعية، تلتها مرحلة السبعينيات التي حملت على عاتقها النهوض بالحركة الشعرية إلى التجويد والتطلع إلى التجديد، فكانت مرحلة التمهيد إلى مرحلة الثمانينيات التي لعب فيها الشعراء المعاصرون دور حامل لواء التغيير، فكانت الغزارة في الكتابة، والجودة الفنية والتعددية في الرؤيا والتجريب، والانفتاح على ابعاد أكثر انسانية، فجاءت ألفاظ النص الشعري الجزائري المعاصر من القاموس المتداول، حيث تجدها بسيطة لكنها تحمل أبعادا رمزية عميقة ومن نماذج ذلك ما أتى به الشاعر **حمري بحري** في قصيدته **صهيل يوميات الرجل الأزرق** من ديوانه **أجراس القرنفل**:

تتسلق حبل حروفي عارية

فأطاردها في الفجر؛

فتسكنني لغة " الطاسيلي"

أسكن زرقة عينيها

وأحاور"زهر الرمل"

المائل نحو الحمرة...

يشربني شبح حجريٌّ

يأتي من بحر الظلمات...

يعلمني أسرار الحكمة

ثم يودعني

غازيا مملكة الجزر الرعدية

منتشرا كبصيص النور[1]

يخفي النص الشعري عمقا في انفتاحه على دلالات عديدة ومتنوعة، وذلك يتأتى من خلال توظيف الشاعر المعاصر لعدد من الألفاظ والرموز التي تأخذ على عاتقها الإخفاء لكثير من الوجوه والأبعاد لتتجسد من خلال العبارات: **تتسلق حبل حروفي عارية، يشربني شبح حجريٌّ، غازيا مملكة الجزر الرعدية،** يتبدى للقارئ والمتصفح للنص الشعري الجزائري في هذه المرحلة تحول الحرف عن المراحل السابقة إذ هو أكثر انفتاحا عن الوجود والرؤيا، التي تحكم تشكله، فرغم البساطة التي ورد بها من الناحية الظاهرية فهو لم يتجاوز حقل الوجود والانسان.

إحساس الشاعر الجزائري المعاصر في فترة الثمانينيات بالتحول ناجم عن إحساسه بعنصر الزمن، وربما طبيعة وجدانه، المعايش لحقبات التاريخ المتسم بالكثير من التغيرات والتطورات المسايرة للتحولات السياسية والاجتماعية، جعل من ذلك الوجدان حقلا خصبا لهذا الاحساس، جعل من الشاعر الجزائري المعاصر دائم الاستشعار للمكن، لا يقبع في الدوائر المغلقة، بل يجد نفسه مجبرا على الحركة والدينامية المتجددة، جاعلة منه يمتلك مشاعر التغيير القوية والتجديد المستمر التي تمكنه من تحسس ملامح الذات في مختلف تشكلاتها، وما تحويه من ميزات ومقومات تجعل له كيانه ومكانته وسط التغيرات التي تنال منه جراء التحولات التي صاحبت هذه الفترة والشاعر **يوسف وغليسي** من النماذج التي أثبت ذلك من خلال قصيدته **تجليات نبي سقط من الموت سهوا** :

واقف .. أستعيد بقايا الجراح ...

في خريف الهوى .. عند مفترق الذكريات ..

كصفصافة صغرت خدها للرياح!

(1) حمري بحري، أجراس القرنفل، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص:58/57.

واقف .. أتحسس ذاكرة اليأس ظمأى ..

[...]

إنني هاهنا لابث ..

مدحض ومليم فأي رياح ستحملني للسماء؟!

أي موج– أيا أيها الريح– ينبذني بالعراء؟![1]

يعدّ الشاعر يوسف وغليسي نموذجا فذا لهذا الجيل(الثمانينيات) فقد وظف من خلال هذا النص الشعري هذا العنصر بقوة من خلال إدراجه لعناصر الطبيعة ومن خلال المكونات الأساسية التي تنبئ بدور الذات وثباتها من خلال الرموز الدالة على ذلك حيث يتجسد ذلك من عنصر **الريح** الذي وظف بكيفيتين تعبيرا على الأيادي الدنيئة والتحولات التي منيت بها المرحلة والتي أرادت إلحاق الأذى **بالصفصافة** المعبرة عن الأصالة وروح الشعب الجزائري والشعر الجزائري المعاصر خلال هذه المرحلة وبذات؛ فالشاعر وبذلك الشعب الجزائري حزين متوجع لما آل إليه وطنه من صراعات وتحولات ونزاعات كادت أن تعصف به.

نلتمس في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر في فترة الثمانينيات الانفتاح على بنية المجتمع الجزائري، وبنية التاريخ، حيث يبقى هذا الأخير معطى دالا لما يحتويه من أصول وانتماءات وأنساب مضمونيه وشكلانية، فمن خلال التاريخ سجل شاعر هذه المرحلة، نفسه ومكانته من خلال المواضيع المفتاحية التي تناولها ضمن الشعرية التي كانت بمثابة فكرة التعبير عن استحضار شخصيته، والتي تعد من أظهر مكونات التعبير في شعره، وكأن هاجس الخوف من الاندثار والذوبان هو المنبه والمرشد الذي يحمل الشاعر في هذه المرحلة لحمل مشعل الحفاظ والمواصلة مما جعل من موضوع الوطن أن يصير حبلا يتعلق به الشاعر، فغدا تيمة مركزية في هذه الشعرية، وحتى حب الوطن في هذه الفترة

(1) يوسف وغليسي، تغريبه جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2003، ص: 32/25.

بذات "نمته الأحداث، وعمقته المآسي، حتى صار مقدسا، إلى درجة القدسية، ولذا صار الشوق إلى الوطن عاطفة سامية لأن الوطن لا يمثل التراب، فقط بل يمثل كيان الانسان الروحي والمادي واستمراره في الحياة، بل إنه رمز الحرية والانطلاق[1]" التي تجعل من الشعر الجزائري المعاصر يكثف في توظيف تيمة الوطن وذلك ليس من منطلق رومانسي أو من باعث وجودي، وإنما من الإحساس بفقدان المعنى وبالتيه في ظل الهوية الغائبة فتعددت أبعاد الموضوع وتباينت دلالاتها، وعليه يعد التعامل معه في الشعر الجزائري المعاصر امتدادا لحنين الشعر العربي القديم والحديث والمعاصر إلى المكان، مما دفع بشعراء فترة الثمانينيات إلى التعلق به تعلقا مكانيا، وهذا ما فعله الشاعر **عزالدين ميهوبي** حينما استوقف لحظة زمنية وحاول أن ينقل من خلالها جرحه وجرح وطنه، مستعينا بلغة رمزية نابضة، فيها تطويع للغة وعنصر الخيال، للتعبير عن بعض الهواجس التي جعلته حبيس لنفسه، وواقعه، يرجو من ورائه خلاصا لذلك في قصيدته **بكائية وطن لم يمت** من ديوانه **اللعنة والغفران**:

عندما تذبحون بلادي

بمن أحتمي..

ربما بدمي..

ربما بعيوني التي هجرت دمعها

بشفاهي التي أطفأت شمعها

ربما بفمي..

عندما تذبحون بلادي

لمن أنتمي؟

(1) محمد زغينة، شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، دار الهدى، الجزائر،2005، ص:59.

وطني زنبقة

نخلة طلعت من عيوني

أقاموا لها مشنقة[1]

توحي هذه التعبيرات –وغيرها جميعا–باتجاه الشاعر للإيحاء والدلالة، والإحالة للتكثيف من المعنى وبناء صور أساسها الجنوح بالمتلقي في أفق الخيال، يتظافر فيها البيان بجميع صوره مع صور الرمز المختلفة والمتنوعة لترسم شهادة الشاعر الصادقة حول جزئيات تضاريس حب الوطن.

كلما تغنى الشاعر الجزائري المعاصر بالوطن، وحب الوطن، إلا وتغنى بالثورة، وكلما تغنى بالثورة إلا وأستوقفه رمز الأوراس، الذي يشغل حيزا كبيرا في المتن الشعري الجزائري، وليس ذلك بالشيء الهين فالأوراس وجبال الأوراس، معقل الثورة وعليه حق للشاعر الجزائري والعربي أن يتغن بمآثره وأمجاده، بكبريائه وصموده، بشموخه وعظمته، خاصة وأنهم أكثر الناس إحساسا وأكثرهم قدرة على التعبير عن المشاعر والأحاسيس، تباينت المواقف واختلفت الرؤى من شاعر إلى آخر. وعلى العموم فإننا نقول إن الأوراس سواء بصفته مكانا أو رمزا عند الشاعر الجزائري "هو رائحة التراب، أصالة الوطن، تضاريس الواقع الثوري الذي يمتد من أعماق الجرح إلى آهات القصيدة، يتحرك الأوراس في المكان من خلال وعي الشاعر له، ويتحرك في الزمان من خلال وعي الشاعر لذاته[2]"فيلجأ كل ما سنحت الفرصة لإعادة تشكيله، حتى يصبح الأوراس مكانا لانفتاح الكتابة لممارسة الرؤية، وخلق انفعال الذات المبدعة و انفجار الدلالة، وبداية الحداثة، بما هي رحلة للكشف عن أبعاد خفية مترسبة في أعماق هذا المكان الرمز.

أأوراس ..لوكان للعشق تاج

لعانق مجدك .. فلك السماء ..

(1) عزالدين ميهوبي، اللعنة والغفران، منشورات دار أصالة، سطيف، ط1،1997، ص:48.

(2) ابراهيم الرماني، أسئلة الكتابة النقدية (قراءات في الأدب الجزائري الحديث)، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1992، ص: 104.

أصوغ من الصخر مليون عقد

وأرسم للفجر .. باقة ورد!

لعينيك أوراس . . أكتب شعرا

يزلزل صخرك..من فرط وجدي!

لعينيك ..

أحمل كلّ الأماني ..

فهل يحملُ القلبَ ..

صخرك بعدي ![1]

نلتمس وجدان الشاعر الجزائري المعاصر من خلال هذه الأبيات الشعرية، والذي ينبني على الأنا الفردي، هذا الوجدان تنصهر في داخله قضية الوطنية بقضية المكان المقدس، ويكون الحديث عن الثانية هو الحديث عن الأولى لأنه "إذا ذكر الأوراس تبادر إلى الذهن معنى البطولة والتضحية والفداء، ومن هنا نجد شعراء دائما يقرنون الأوراس بالبطولة والبطال وبالجهاد والنضال وهذا شيء طبيعي فقيمة الأوراس تكمن في معاني البطولة وروعة القتال من أجل المبدأ وتحرير الأرض و الانسان[2]"واستحضار مكان الأوراس في الشعر الجزائري هو استحضار للذاكرة الجمعية لأن طبيعة المكان مشدودة إلى تاريخ أمة بأكملها.

يتحول الأوراس إلى مرجع تاريخي تنبع منه رغبات التحرر، ويتحول إلى معطى حضاري يقوم على تحريك عناصر الوجدان العربية التي مستها الهزيمة من جوانب عدة منها الاجتماعية، والثقافية والسياسية نخرت الأمة وجعلت أعزة أهلها أذلة، فجاءت الممارسات النصية لتلتحم مع الوعي

(1) عزالدين ميهوبي، في البدء..كان أوراس، دار الشهاب باتنة الجزائر،ط1، 1983، ص:45.

(2) عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص: 15.

الاجتماعي محاولة النهوض بهممه، فينسجم كلاهما مع الآخر وفق نسيج تعبيري بغية استنطاق مناحي الهوية، محاولة الخروج من الراهن وابتعاث الممكن وهو ما يمثل رؤية وتطلع الخطاب الشعري الجزائري المعاصر في فترة الثمانينيات محاولة منه إعطاء البدائل التي تمكن للمستقبل العربي في ظل فشل تلك السياسات وفقدان مصداقيتها "ثم يصل إلى أن هذا الموقف هو الذي يعيد للتاريخ وجهه الحقيقي فاذا كان قد توقف برهة من الزمن حين احتلت الأرض فإنها اليوم تكتبه من جديد وتحقق به هذه الروابي آمال الانسان في الحرية وتعزف نغمات النصر واهازيج الفرح والاستقلال[1]"كما تسجل قدومه ويصبح الوطن مملكته، ويصبح ويصير الحلم حقيقة وهوما يجسده قول الشاعر **عزالدين ميهوبي** في قصيدة **العودة** من ديوانه **في البدء..كان أوراس**:

أنا قادم .. من جراحي ..

أمدّد هذي الذراع لأمسكَ

بالقمر المتصدع بين المواجع

والارتقابْ !

أمدّد كلّ الجراح التي سكنتني..

وقد أينعت موطنا للدّم المتخثّر

والحزن والالتهاب!

أنا قادم ..

والنهاية أن لاأكون ..

وأن يصبح البحر مملكتي ..

(1) م، س، ص: 21.

والرّعايا عبابْ ![1]

توحي الأبيات الشعرية من وهلتها الأولى أنه لزاما على شاعر هذه الفترة –الثمانينيات–أن يتقلد معاني توجهات المؤسسات السياسية في الفترات السابقة وما نجم عنها من هزائم وتصدعات **وقد أينعت موطنا للدّم المتخثّر والحزن والالتهاب!** حتى يستشعر بؤسه وشقاءه في ظل تلك الخيبة، ومنه راح يراجع خيبة الواقع المعيش بالانطلاق في تسطير رؤية مغايرة في المستقبل والمتمثلة في العودة والقدوم نحو التغيير واسترجاع المسلوب.

نشير في الأخير أن الشعر الجزائري المعاصر في فترة الثمانينيات يحمل في طياته الشعرية، شعرية الاختلاف، شعرية الحداثة، والتي دامت بشكل فعلي إلى منتصف التسعينيات، وما زالت اصداءها إلى يومنا هذا، كما نشير إلى مجموعة من الشعراء الذين قادوا هذه المرحلة، شعراء آمنوا بضرورة التغيير وخلق نص جديد، نص ينفتح اكثر على الآخر، وعل تجارب العالمية حيث كان" اعتماد الشعر المعاصر نصوصا من خارج الذخيرة الشعرية العربية، او مما هو غير متداول فيها يدلنا على أن عينة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قدمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميز الشعراء المعاصرين الذين اقتنعوا أن الحداثة معرفة تحاور الأزمنة كلها، وبالتالي لا يمكن أن تتحقق من داخل الثقافة العربية وحدها[2]" كما لا يخفي تأثره بالماضي المتمثل في التراث وما مثله من رؤى وتجارب وأفكار وأساليب فنية، فولد ذلك تلاقح بين التراثي والتاريخي، وما ضمنه من أساطير وخيالات وبنى، وبين الحداثي وما مثله من موضوعات الساعة معظمها مستقاة من واقع الحياة اليومية.

برزت إلى سطح القصيدة الجزائرية المعاصرة جراء هذا التلاقح ألفاظا ومصطلحات صوفية متداولة بين معظم شعراء هذه الفترة –الثمانينيات– اتضحت معالمها مع كل من الشعراء الأتية اسمائهم عبد الله العشي في مقام البوح، مصطفى محمد الغماري في أسرار الغربة، عثمان لوصيف في

(1) عزالدين ميهوبي، في البدء..كان أوراس، ص:231.

(2) محمد بنيس، الشعرالعربي الحديث بنياته وابدالاتها 3 الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001 ص: 190.

جرس سموات تحت الماء، عبد الله حمادي في أنطق عن الهوى، الأخضر فلوس في حقول البنفسج، يوسف وغليسي في تغريبة جعفر الطيار، وأخرون...، سمة اسلوبية أغرقت الكثير من النصوص في الغموض والابهام جعلت من متلقي الشعر الجزائري المعاصر يبحث عن المفاتيح والذخائر للولوج لهذا العالم، حتى لا يضيع النص ولا تتعدد تأويلاته فيخرج عن المألوف، وربما يتجاوز في أقصى صوره تحقيق بعض المتعة الفنية أو الترف الفكري، او استخراج الكثير من الجماليات والدرر التي يشتمل عليها والتعرف على "مفاهيم خفية ودرجة الخفاء فيها تكون بمقدار الضبابية المعتمة عليها، فيتوصل فيها الغموض إلى أن يتعذر فهمه حتى على قائله... لأن التأثير الذي تتركه هذه التعابير عند سماعها ليس نابغا من مفاهيمها السطحية الخارجية أو مفاهيمها القاموسية المباشرة[1] "نظرا لاتخاذ الصوفية ملجأ لهم.

ها إنها انتابت شعوري حالة شبقية

فرأيت بحرا يعتلي عرش السماء

رأيت نجما يحتفي بحنينه

ورأيتني سرا يسافر في جرس

هل كان مس عناصري بعض الهوس؟

هي رعشة صوفية تنساب في الملكوت[2]

يطوف الشاعر عثمان لوصيف بالقارئ في هذه المقطوعة الشعرية في أجواء صوفية خالصة، فالشاعر يستحضر تعابير تترك أثرها على متلقيها من خلال سطحيتها ومن خلال قاموسيتها، تعابير تتكون في مجموع بنياتها علاقات بين دوالها ومدلولاتها مبنية على التجاور والتنافر تتحكم في طرفيها

(1) ينظر عبد الله حمادي، تحزب العشق ياليلى، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1982، ص: 19.

(2) عثمان لوصيف، جرس لسموات تحت الماء، منشورات البيت، الجزائر، دط، 2008، ص:32.

دلائل تراسليه تدعو إلى الالتباس، فكانت للغة الصوفية حظها في هذا الخطاب وفي هذه القناعة الفنية.

اتجه شعراء هذه الفترة–الثمانينيات– إجمالا إلى الرموز بشتى أنواعها دينية وتاريخية وأسطورية وحاولوا جادين في محاورتها واستنباط مكنوناتها، باعتبارها الملجأ الذي وجد فيه الشعراء الجزائريون المعاصرون ضالتهم بما تحويه من دلالات، وباتخاذها وعاء يصب فيه جم انشغالاتهم ومكنوناتهم الشعورية فشحنوها من ذواتهم و استحضروا من خلالها كل ما هو تراثي، يعكس الحالة التي يعيشونها جراء التحولات التي عاشتها هذه الفترة من تغيرات ثقافية واجتماعية وسياسية، يعكس كل ذلك انفتاح النص الشعري الجزائري المعاصر انفتاحه على الرموز بأنواعها، كما تعكس هذه الاستعمالات ضيق الشاعر الجزائري المعاصر بتجاربه و بيئته التي لم تستطع احتواء واحتضان الهم والهاجس، والألم والأمل الذي أصبح يتربع على كيان الشعراء في هذه الفترة فترة التحولات بشكل خاص.

الفصل الثاني

الفضاء الجغرافي (المكان)

أولا– دلالة الفضاء

ثانيا– الفضاء المغلق

ثالثا– الفضاء المفتوح

رابعا– الفضاء المقدس/التاريخي

أولا: (دلالة الفضاء)

يعد الفضاء الجغرافي (المكان) في الشعر الجزائري الحديث بصفة عامة والشعر المعاصر بصفة خاصة أحد أهم خصائصه البنيوية، ومكونا من مكونات هوية النص الشعري الجزائري؛ ولأجل ذلك دأب الشعراء الجزائريون المعاصرون على صياغة الأماكن والمعالم محملة بصور مثالية وإنسانية، متجاوزين بها الأفضية الجغرافية المجردة إلى كونها تشكيلاً روحيا ووجدانياً يزخر بالحياة والنشاط فاستنطقوا دلالاتها التاريخية والحضارية، وتناولوها صراحة ورمزا، علنا واضمارا، عبر أشعارهم وكان ذلك متنفسا لهم إما لافتقادهم إياها لسبب من الأسباب المعروفة على الساحة السياسية سواء أداخليا أم خارجيا أم شغفا بهواها أم افتخارا بتاريخها المجيد الذي يظل يذكر عبر الأحقاب.

يعتبر الفضاء الجغرافي(المكان) أحد أهم روابط العلاقات بين الواقع والممكن والمتخيل بالنظر إلى اعتباره وسيطا بين النص والقارئ في تشكيل نماذج العلاقات التي تحكم إعادة تركيبه، "ومن ثم فإن الوظيفة الرئيسية للأدب هي الكشف عن العلاقات التي تحكم الواقع، بما أن الواقع هو ذلك الحيز الذي تنسج فيه مجموعة من العلاقات تحدد هوية المرحلة التاريخية، وتشهد على الوضع الحضاري الراهن ولا تتحدد قسماته إلا بالكشف عن هذه العلاقات التي تشكل في مجموعها بنية المجتمع"[1] فالفضاء الجغرافي في الشعر الجزائري المعاصر ارتبط بالواقع التاريخي أولا والجغرافي ثانيا وحمل أبعادا حضارية وإنسانية، وهو بذلك إعادة قراءة وتشكيل جمالي لحالة وعي فردية وجماعية ناتجة عن مرحلة لازالت قائمة، والذاكرة الفردية أو الجماعية التي اختزلت المكان في النص الشعري الجزائري بالأخص هي ناتجة عن هوس المكان.

يقدم الشاعر الجزائري المعاصر شكلا جماليا للفضاء الجغرافي التاريخي منه والطبيعي وهو إذ يبدع صورة الفضاء إنما ينتج عالمه الخاص داخل حركة وعي جماعية "لأن الذاكرة الجمعية هي ذاكرة وظيفية أو نفعية أما الذاكرة الفردية فهي شاعرية ترتبط بشيء حميم، وتحن إلى المكان الحميم التي توقظ زيارته

(1) حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2005، ص: 49.

الواقعية أو المتخيلة كل ما في الزمن الماضي من جمال"[1]، وضمن هذا البعد الذي يتداخل فيه الجمالي والأيديولوجي يصبغ على المكان هوية شعرية تقوم على الاسترجاع والتخيل، في بحثه عن المحتمل والممكن.

وطني الموشوم في قلبي

عباده

وطني أكبر من أخطاء قلبي..

وزيادة

.....

مر بي نعش

سألت الناس ((من؟))

قالوا ((وطن !))

قلت

مهلا

وطني أكبر من هذا الزمن[2]"

تكتسب صورة الفضاء الجغرافي(الوطن) جزئياتها وعناصرها من الخارج، الذي يعتمد على الذاكرة عند الاسترجاع، وهوية الفضاء الجغرافي في الشعر الجزائري المعاصر هي هوية الإنسان العربي أو قل المسلم الذي سلب المكان في واقعه، فلجأ إلى تشكيله في الفضاء النصي، وهو بذلك يعيد بناء واقع شعري مغاير تماما للواقع الماثل للعيان الذي صدمه وغيبه عن حدوده، ومن ثم فإن إعادة

(1) حوار أدونيس ومحمود درويش، مهرجان للشعر العربي في برلين وندوة حول الذاكرة والشعر وثيقة برلين، الكلمة ع21 /2008/9، ص: 2.

(2) عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص: 45.

البناء هذه تستعيد المفقود من خلال استعارة العناصر اللغوية المكانية. وهو ما يمنح صورة المكان وظيفتها الرمزية، لتظهر في النص نموذجا جماليا يتقمص التجربة ويستعيد عالم الرؤيا. وهذا ما جسدته الأسطر الشعرية الآنفة الذكر، وجسدته ذات الشاعر وهي تتفاعل مع العناصر اللغوية الموظفة لا سلفة ولا مسحا جغرافيا وإنما تعبيرا عن الأنفة والعزة والكبرياء والغيرة المفرطة وحب الانتماء.

تجمع بنيات الفضاء الجغرافي في النص الشعري الجزائري المعاصر بين عالمين متقابلين: عالم واقعي عاشه الشاعر الجزائري المعاصر بكل جوارحه، وغيرته الظروف لمتطلبات سياسية أو دينية قد تكون في بعض الأحيان خرافية بحته؛ وعالم خيالي يسعى إليه الشاعر الجزائري لاكتسابه من خلال تثبيته في اللغة، وهذا هو دوره كما يحدده الشاعر **عبد القادر مكاريا**:

قد كنت أكتب للكتابة

قد كنت أكتب للغرام والنساء

لكن جرحك يا فلسطين الكآبة

قد بات يزرعني كآبة

قد بات يملؤني صبابة

من أين أملأ دفتري شعرا لأجفان النساء !؟

قلم ينام براحتي متمردا

.....

ضاعت أميرات النساء

بيروت تلعق جرحها

والقدس ارملة يجافيها الغناء

بيروت يا تابوت أحلام السلام

.....

أني احبك إنما..

لا، ليس حبي كافيا

حتى أصونك من براثين الدمار

متى أعيدك حيّة وجميلة

حتى أطارحك الغرام..

....

بغداد ما هذا الذي بفمي وما

هذا الذي في الحبر يعدمه الحياة

قلمي يطير ودفتري

.....

ضاعت أميراتي– انا– فلمن سأكتب ياعرب

من بعد بيروت الجميلة؟ من سيفهم في الأدب؟

من بعد بغداد الأميرة؟ من يغني للعرب؟؟

من بعد قدس السلم والأديان يحفظنا بنسب[1]

(1) عبد القادر مكاريا، قصائد خزفية، دار الشهاب ، الجزائر، 1999، ص: 36.

أضحى الشاعر الجزائري المعاصر محملا بمهام قد لا يتحملها غيره، موزع بين متطلبات جماعية "بمعنى أنه إنسان قد اختير منذ مولده لمهمة أعظم من مهمة الشخص الفاني، والمقدرة الخاصة تعني بذل قدر كبير من الطاقة في اتجاه معين"[1] ودور لا يستطيع القيام به وحده، كأن يكون فيه شيء من المبدع، شيء من الروح الجمعية، شيء من الجغرافي، شيء من الحياة الروحية للنوع البشري وشيء من السياسي، وحتى الأنثروبولوجي لأن "في داخله قوتين تتصارعان هما: الميل البشري للسعادة والرضا والاطمئنان في الحياة من جهة، وشوق جارف إلى الإبداع قد يذهب بعيدا إلى حد أن يتغلب على كل رغبة شخصية"[2] يتميز بها عن غيره.

نجد الفضاء الجغرافي(المكان) قد شكل جزءا لا بأس به في شعر الشعراء الجزائريين المعاصرين، ويكاد يكون شعرهم من أكثر الأشعار ارتباطا بالفضاء الجغرافي، واندماجا بمكوناته المختلفة، فالفضاء الجغرافي عندهم ليس مجرد مأوى يسكنه أو يأوي إليه في حال الحل والترحال، أو قرية يتغنى بها أو حديقة يتنزه فيها وإنما "المكان مكمل للإنسان، فهو الذي يحتوي الإنسان، ويعطي للأحداث التي يقوم بها الحيوية والمعنى والقيمة والرمز"[3] فهو الوطن السليب، وهو أساس شقائه وشقاء كل أخ عربي مسلم سلب منه مكانه الأليف، وشرد منه ونفي وغرب عنه؛ والمتتبع للشعر الجزائري المعاصر، يجد أنه يعج بذكر الأفضية التاريخية والحضارية.

بغداد...

الدال مفتتح اليقين

الدال لدجلة، دوحة، دمها المراق، دمدمة

والدال ورد الأبجدية...

(1) عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، النشر مكتبة غريب، مصر، ط4، (د. ت)، ص: 39.

(2) م، ن، ص: 38.

(3) عمر أحمد الربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص: 107.

دولة الكلمات...

دوح الشعر...

ميلاد اللغة [1]

لأجل ذلك أضحى الفضاء الجغرافي يشكل عنصرا أساسيا في بناء القصيدة الجزائرية المعاصرة، حيث يوظفه الشعراء الجزائريون المعاصرون توظيفا خاصا، كونه يعكس رؤيتهم الشعرية للواقع الإنساني بصفة عامة، والعربي بوجه أخص، لا لشيء إلا لكونهم امتحنوا في وطنهم في حضارتهم بل في مقدساتهم، فعانوا ومازالوا يعانون ويلات المستدمر الطامع الهادف بقراراته السياسية للمساومة والابتزاز التي ولدت الحرمان والاغتراب، والصراع في أحقية امتلاك الفضاء الجغرافي "المكان تحوّل إلى كل صراعنا، صراعنا الوطني هو حول المكان، وحول امتلاك المكان. يسعي الشاعر لامتلاك المكان من خلال تثبيته في اللغة، وفي شعري كثير من هذا الجهد مهما تغيّر المكان، فهو دائما ما يتعرض لتغييرات كي تتطابق الأسطورة والخرافة مع الواقع. الجرّافات تقوم بعملية تطويع المكان لمتطلبات الأسطورة. ولكن في ذاكرتنا المكان هو نفسه لا يتغيّر، وقد يفاجئنا انه تغيّر؛ ولكن في الذاكرة التي رسمت الشكل النهائي له، يبقي المكان في مكانه حتى لو تمت محاولة نقله بالشاحنات وإجراء تعديلات عليه ليلائم متطلبات الخرافة"[2] التي لايؤمن بها حبر الأمة المسلوبة لحقوقها.

ترتبط شاعرية الشاعر الجزائري المعاصر بفضائه الجغرافي وبالأشياء المكونة له، ولو ضيعت بغداد بغداد بنفسها، ولو أغرق نهر الفرات سفينة السندباد التي لطالما حملها بين مياهه، ورافقها في حلها وترحالها، في رسوها وبحورها، ولو خانها وأغرقها بسبب الطوفان الذي حل بهذه المدينة العريقة بحضارتها الشامخة، ومرابضها الثقافية البارزة، ستقف بغداد وتستعيد عافيتها لكن بشرط أن يفيق العربي من غفوته ويتفطن لما يحاك حوله ألا يكفيه ما حدث ويحدث.

(1) عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر،ط1، 2008، ص. 80.

(2) محمود درويش، عائد إلى حيفا حوار مع صحيفة الاتحاد، ص: 02.

فماذا إذن يا فلسطين تنتظرين؟

من الأدعياء العرب؟

فماذا إذن؟

وماذا تريدين بيروت من هؤلاء العرب؟

صلاح مضى

ومضى خالد وأبو خالد

هل تريدين ليلة أنس وحفل طرب؟

مضى طارق واستقال الحرس

فلا ليلة الوصل عادت

ولا عادت الأندلس...

تموتين بيروت

لا لن تموتي ....

فنحن هنا جسد واحد

إذا ما اشتكى منه عضو

تداعى له سائر الجسد [1]

إنّ ارتباط شاعرية الشاعر الجزائري المعاصر بفضائه الجغرافي وبالأشياء المكونة له –خاصة عندما تتفاعل تأملاته الواقعية منها أو المتخيلة مع كل ما في الماضي البعيد والقريب من جمال– ترجعه إلى الأيام الأولى، رغم أنها تغيرت، بتغير الفضاء الذي تعرض لتغييرات جغرافية مقصودة جاعلة منه

(1) سليمان جوادي، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985، ص: 119/118.

مكانا آخر غير مألوف، فلا أندلس طارق ولا فلسطين صلاح الدين، ولا بيروت، ولا المدينة التي كانت مدينة، لكن ذلك المتغير والغائب والمفقود والموجود يبقي ثابتا في الذاكرة ثابتا بذكرياته التي تثير فيه الحنين إلى الماضي التليد.

غريب على شرفات المدينةِ

أجترُّ عهدًا تليدا..

وحيدٌ على ربوة الماضي، ،

وحيدٌ،، أنوح على دمنة الذكريات وحيدا..

أذكر يوم التقينا..

ويومَ بعطر الزّمان انتشينا..

بدفء المكان احتمينا.. [1]

تنبعث هوية الفضاء الجغرافي (المكان)في الشعر الجزائري المعاصر من كل الصور المكانية التي تنم عن ترابط العلاقات البشرية بالأرض وعناصرها وتماهي الحب والمرأة، لتكتسب بذلك أبعادا فضائية تختلط بالعناصر الثقافية إذ تخبرنا الكثير من القصائد الشعرية بمثل هذه التحولات تبدو فيها " غالبا أن كلمات الإنسان تنفث حيوية إنسانية في كينونة الأشياء "[2] حتى تولد مسافة بين اللغة المستعملة ومرجعيتها وبين المتطلبات الجمالية وما يمليه الواقع. يمتلك من خلالها الشاعر الجزائري المعاصر لغة تعد لغة مجهولة، بوصفها لغة الإشارة تتطلب من المتلقي تشغيل آليات التأويل ومعرفة تفاصيل الأحداث في سيرته كإنسان وكشاعر حتى يفك شفراتها فهي المجاز والكناية، والاستعارة، والتورية.

حين اكون يا أميرتي...

(1) يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار ابداع، الجزائر، ط1، 1995، ص: 38.

(2) غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص: 164.

في قمة العشق...

أضيع العبارة...

والنحوَ والعروضَ والمجازَ والفصاحة

كأنَّما تيبَّست على شفاهي ...

حدائقُ الرُّموز والإشارة. [1]

امْتلك الشاعر الجزائري المعاصر الفضاء الجغرافي من خلال تمثله عبر اللغة، ففي شعره كثير من هذا الجهد مهما تغيّر المكان، كونه دائما في تواصل معه ومع جزئياته من مدن وقرى، ونبات وأشجار، وجبال ودروب، وحدائق وبحار وآبار، وتمثلت –هذه أبجدية الحياة اليومية– في أمكنة احتلت عناوين لدواوينه أو قصائده لأنه من الشائع أن الفضاء الجغرافي في بنيته النصية لا يستقر على شكل واحد، ولا على هيئة واحدة ثابتة مندمجة وبالخصوص إذا كان مشكلا من خيال اللغة، يستقي منها خطوط رسمه، ومادة لونه، وحركة هندسته ورائحته مما يجعله خاضعا لتقسيمات متنوعة وأبعاد منتشرة على طول أبيات القصيدة الشعرية، ووفق تعدد مقاصد اللغة يوعز إليها عملية حمل دلالاته لأن "العلاقة بين وصف المكان والدلالة أو المعنى ليست دائما علاقة تبعية وخضوع، فالمكان ليس مسطحا أملسا، أو بمعنى آخر ليس محايدا أو عاريا من أية دلالة محددة "[2] وتعمية رموزه وتكثيف إيحاءاته، في سبيل الإبانة عن القيمة الاجتماعية والإيديولوجية، والجمالية المستكنهة فيه.

تعددت صور الفضاء الجغرافي في قصائد الشعراء الجزائريين وفق تقسيمات نظرية محضة، بحيث لم يعد ينظر له من الزاوية التي تضيق بإمكانية تطويق دلالاته، إذ كلما تعددت تلك الأنماط وتنوعت تشكيلاتها في أعمالهم، كلما كان ذلك ملفتا للنظر ومدعى للدراسة الجادة، وصار قابلا لأن يكون موضوعا كاشفا عن حالة من أحوال المجتمع والشاعر النفسية والاجتماعية وحتى الإيديولوجية منها.

(1) عبد الله العشي، مقام البوح، باتنيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية، الجزائر، ط1، 2000، ص: 59.

(2) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 70.

كما لا يستبعد إثر ذلك ما لطبيعة الفضاء الجغرافي من أثر في بناء الصورة والفكرة التي يأمل الشاعر من ورائها إيصال مقاصده القريبة والبعيدة منها حتى "إن تغيير الأحداث، وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها وتقلصها"[1]، وبالتالي نخلص إلى نتيجة ثابتة تتفرع عنها التشكيلات المكانية التي انتهجها الشاعر الجزائري المعاصر في أعماله حسب أهميتها، ودرجة كثافتها، والتي يمكن حصرها في الفضاء المغلق، ثم المفتوح، وصولا إلى نوع آخر من الأفضية، إنه الفضاء التاريخي والمقدس.

ثانيا: (الفضاء المغلق)

تنهض الأفضية المغلقة بطبيعة الحال في الفضاء الجغرافي لدى الشعراء الجزائريين المعاصرين بأدوار محورية باعتبار فاعليتها في البنية النصية، وتأطير مكوناتها، لأنها الأكثر حضورا أو مثولا في المتن الشعري، والأقرب إلى الرصد والمعاينة، وقد يوعز ذلك إلى دورها في "رسم العلاقات الإنسانية والنفسية والوجدانية التي تنشأ بين الشاعر والأماكن التي يعيش فيها، أو يألفها، أو يتنقل من خلالها، وبقدر ما تكون الألفة والعشق، أو النفور والكراهية تتجلى صورة المكان في وجدان الشاعر، فيسعد بذكر بعض الأمكنة، ويتلذذ بسماعها ويكثر من ترديدها على أحاسيسه ومسامعه، وكأنها منبع لحياته وهدوئه واستقراره. في حين ينفر من سماع بعضها الآخر، ويقلع عن ترديده إلا إذا كان في سياق الألم والشكوى والعذاب "[2].

كلما كانت طبوغرافية **الفضاء المغلق** موغلة في ذكر الأشياء بجزئياتها وتفاصيلها كلما أمكننا ذلك من قراءة أفكار الشاعر، وتفهم دواعيه، وقد يساعد على ذلك أن الفضاء الجغرافي ظاهرة مشاهدة، ومعايشة على كافة الحواس، مرتبطة بشكل لصيق بواقع عالمنا الفعلي، والمجازي الذي يبنيه الخيال "من هنا كان للمكان في حياة الإنسان قيمته الكبرى ومزيته التي تشده إلى الأرض، ولا غرو فالمكان يلعب دورا رئيسيا في حياة أي إنسان"[3]، لذلك تختلف رؤية الناس للأفضية الجغرافية

(1) م، س، ص: 63.

(2) محمد أبو حميدة، جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" درويش، مجلة جامعة النجاح للأبحاث غزة مج22، 2008، ص: 475.

(3) أحمد طاهر حسنين، ظرف المكان في النحو العربي وطرق توظيفه في الشعر، جماليات المكان، سيزا قاسم، م س، ص: 5.

باختلاف ألوانهم ومواقفهم وتجاربهم ويصبح الفضاء الجغرافي الواحد بمختلف مسمياته وأشكاله ملتقى للعديد من الأحاسيس والوجدان التي ارتبطت به.

بإمكاننا البوح بأن الشاعر الجزائري المعاصر شاعر فضاء بامتياز لأنه الأكثر افتتانا بالفضاء الجغرافي مثله مثل غيره من الشعراء المعاصرين، إلا أن رؤيته تختلف باختلاف طبيعة الأفضية وعلاقته بها، فمن خلال رصدنا للأفضية المغلقة في الدواوين المقترحة، يتبين أن مفردات **الفضاء المغلق** وردت في مجموعة الدواوين 237 مرة والجدول الآتي يبين ذلك:

الشاعر	الديوان	الأفضية المغلقة						
		البيت	السجن	القبر	البئر	الدار	المنزل	الكوخ
عزالدين ميهوبي	قرابين الفجر	05	02	05	00	03	01	02
	كاليغولا	01	02	11	05	02	00	00
	في البدء..أوراس	03	03	17	00	01	06	04
عبد الحميد شكيل	فجوات الماء	01	02	02	00	02	02	00
	مراثي الماء	05	01	06	00	02	02	00
	مدار الماء	02	01	04	00	03	01	00
عبد الله حمادي	البرزخ والسكين	01	08	10	00	02	00	01
	انطق عن الهوى	00	00	06	00	00	00	00
	تحزب العشق	06	05	08	00	10	03	04
فيصل الأحمر	المعلقات التسع	02	00	07	00	05	01	00
	مجنون وسيلة	01	00	01	00	00	00	00
	كتاب الرؤى	05	02	05	00	03	01	02
عبد الله العشي	مقام البوح	00	00	00	00	00	00	00
	يطوف بالأسماء	03	00	02	**00**	01	02	01
يوسف وغليسي	تغريبة جعفر	01	00	01	**02**	01	00	**00**
	أوجاع صفصافة	04	04	03	**01**	04	00	04

نلاحظ من خلاله أن مفردات البيت، مضافا إليها مفردات الدار والمنزل والكوخ لتشابه وظائفها، نجدها تحتل الصدارة في عدد الترددات بـ 112مرة، ثم تليها كلمة القبر بـ 88 مرة فكلمة السجن بـ 30مرة، وكلمة البئر بـ 08مرات، لذا نركز على الأمكنة الأكثر تردد.

1- فضاء البيت.

يعدّ البيت من الأفضية الجغرافية التي تعج بها قصائد الشعر الجزائري المعاصر، لأن علاقة الشاعر الجزائري المعاصر بالبيت تكاد تكون فريدة في بابها، وكون البيت هو عالمنا في المنبت، والمبتدأ منه نخرج على الدنيا، وقد تحصن بعاطفة الانجذاب نحوه تلقائيا، لذا أتي ذكره في جميع الثقافات العالمية ملازما لمعاني الألفة، وحرارة الاتصال، وبراءة ذكرى الطفولة فـ"البيت القديم بيت الطفولة هو مكان الألفة، ومركز تكييف الخيال. وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه [1]"، تمدنا دراسته بجملة من الإجراءات يمكن توظيفها للوقوف والكشف عن الومضة الشعرية المنبعثة من الشاعر والتي يشعها في المتلقي، لأن "المكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة "[2]، لا تؤول شعرية البيت بالضرورة إلى صورته، أو هندسته بقدر ما ترتد إلى ما يثيره بيت الطفولة فينا من معاني الألفة وما يعترونا فيه من مشاعر الحزن والغبطة.

البيت مكون من مكونات الانتماء، ومطلب يستجيب لرغبات اللجوء والحماية، والعلاقة به تجعل من الإنسان يتجذر في أرضه. من الواضح أنه ينتظم في مجموعة قيم نفسية وأخلاقية ترتبط بمختلف أنواع التجارب في الحياة، ولذلك يعتبر الفضاء الجغرافي الجاذب الذي يقوم في مواجهة الأماكن الطاردة لأنه مصدر الألفة ومنبعها، فهو لا يغيب عن مكونات الهوية وقيم الحماية واللجوء؛ ومنه يتحرك الخيال نحو فضاءات مفتوحة للتأمل،" فالمكان الذي نحبه يرفض أن يبقى منغلقا بشكل دائم إنه يتوزع ويبدو كأنه يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرك نحو أزمنة أخرى وعلى

(1) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص: 9.

(2) م، ن، ص: 6.

مختلف مستويات الحلم والذاكرة[1]". تحيل تفاصيل البيت أو الدار أو الكوخ وغيرها من المسميات التي أطلقتها التجربة الشعرية الجزائرية بصفة عامة والتجربة الشعرية المعاصرة بصفة خاصة، على علاقات إنسانية ونفسية وجدانية نشأت بين الشاعر وبين الأماكن التي عاش فيها وألفها وتنقل خلالها، لأنه بقدر ما تكون الألفة والعشق، أو النفور والكراهية تتجلى صورة المكان في وجدانه مما جعل منه يعيش مأساة غيره ممن حرموا من أحاسيس البيت والمشاعر والذكريات التي تشده دوما نحو البيت تؤدي به للسؤال عنه دوما وأبدا.

الصّمت تأكله الخطى..

ومحمدٌ يمشي على الجمر النديْ

أبتاه مرت ساعتان..

متى نعود لبيتنا؟

مهلا بنيْ..[2]

يوقفنا الشاعر عزالدين ميهوبي في المقطع على مشهد من مشاهد الانتفاضة لنشاهد من خلاله أبا وابنه يريدان المشاركة مع أبناء الحجارة انتفاضَتهم وبعد انقضاء مدة من الزمن نسمع الحوار الآتي بين الولد (محمد) ووالده: **أبتاه مرت ساعتان../متى نعود لبيتنا؟/ مهلا بنيْ..** الابن يسأل والأب يجيب فالابن متمسك بالحياة، والتمسك بالحياة في نظره لا يكون إلا بالعودة إلى البيت استجابة لرغبة اللجوء والحماية اللذان لا يتوفران إلا في البيت فيتبادر لنا نوع البيت الذي يريده هو منبع الحياة والأمل وهو الذي يعنيه الولد؛ أما البيت الذي يعنيه الوالد فهو البيت الكوني الأكبر ألا وهو الوطن).

اتضح من خلال الحوار أن العودة لا تكون إلا بعد مهلة يطالب بها الوالد. وهنا تبدو المفارقة الولد يسأل عن زمن العودة البيت(المنزل). والوالد يجيب عن زمن عودة البيت(الوطن)، وقد

(1) م، س، ص: 72.

(2) عزالدين ميهوبي، ديوان قرابين لميلاد الفجر، قصيدة أخر شغب، منشورات أصالة، الجزائر، (د ت)،(د ط)، ص: 08.

علمنا آنفا أن أحد معاني البيت في اللغة هو الوطن، وعليه يتواصل الحوار وتتواصل معه كيفية استشهاد أطفال الحجارة الذين يناورون من أجل البيت/الوطن لأنهم متيقنون أنه" بدون البيت يصبح الانسان كائنا مفتتا. إنه –البيت–يحفظه عبر عواصف السّماء وأهوال الأرض"[1]. فالبيت مركز لتنشيط الذاكرة ومثار احلام اليقظة إذ يتضح الحنين للمكان الأليف وما يثيره من إحساس بالحرية.

بيت طيني وحجارة..
قن لدجاجات سكرى
وشجيرة زيتون صفرا
أفق صفي...وستارة
ورفوف فوضى ..و أواني.. وبالسدة شيء
مخفي
وعلى "الكانون" خيوط دخان سوداء
أم ترضع مهجتها وتعد بيمينها "الطاجين"
بركن البيت لفيف"حنابل"..مكنسة
كيس مفتوح ..و نشارة
فخ نصب للفئران و"دوح" في ركنه توارى [2]

تحرص هذه الأسطر الشعرية على أن يفصح البيت في الشعر الجزائري عن ملامحه وهويته، فمن أولى سماته أنه بيت أوراسي شامخ دال على الصمود والمقاومة، فصور الطين والحجارة، قن الدجاج و شجيرة الزيتون، الكانون وكل ما يرتبط بالمرأة كونها أم وربة بيت فالرضيع و الطاجين ولفيف الحنابل والمكنسة والدوح؛ تتحرك في فضاءات المكان الأليف إذ يتضح الحنين للمكان الأليف وما يثيره من إحساس بالحرية. فالذات تعيش لحظات بعيدة في الماضي وفي صورة تجريدية للمكان الأليف(البيت)

(1) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص: 38.

(2) حسين زيدان، الشيء من ديوان قصائد من الأوراس إلى القدس، سوترامب، قسنطينة الجزائر، (د ت)،(د ط)، ص: 22.

تستعيده ليس من خلال المشاهدة العينية ولكن عن طريق استرجاعات الذاكرة، وما دام المشهد يتعّلق بمكان عالي الأهمية في الوجود الإنساني، فهو مكان خاص لأنه مكان الولادة والوجود الأول في الكون فإن الذاكرة تسترجع كل تفاصيله المادية من أشياء مرتبطة بآثارها النفسية، فالرمز هنا في النص لا يرتبط بمرحلة من حياة الطفولة فحسب، بل إن الأهم استعادة ما يكمن خلف صورة الرمز من طمأنينة وشعور بالحماية .

بمعنى أنه – الشاعر الجزائري المعاصر- يريد تجسيد البيت الكبير من خلال عنصر البيت المتناهي في الصغر، فالملاحظة الأولى التي يمكن تصورها هي كون البيت من العناصر المتناهية في الصغر لكنها تظلّ تُبقي التأملات الشعرية مفتوحة على المتناهي في الكبر، وما يلفت كذلك أن جمالية الألفة – كموضوعة تأملية في البيت – تقوم على توحد العام والخاص داخل إطار التجربة الشعرية في شموليتها، فهي خاصة لأنها ترتبط بتجارب فردية إذ لكلّ شاعر ذاكرته الطفولية وزمنه المكّثف في موضوعة الألفة والحنين، فالشاعر بذلك يتعرف إلى نفسه من خلال زمنه الخاص وبيت طفولته الحميمي، ومن ثم يصبح في تأملاته الشعرية "أمام تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود حتى في الماضي، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة، أن يمسك بحركة الزمن إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها ، يحتوي على الزمن مكثفا"[1]

هذا مكاني هنا أطلال مكتبتي

وخلفها صورتي في عامي الثاني

وذا سريري تغطيني رطوبته

وفيه دونت للأحلام عنواني

إني هنا في ديار لست أعرفها

(1) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص: 39.

لا الأهل أهلي ولا الجيران جيراني [1]

يتذكر الشاعر الجزائري ابراهيم **صديقي** في هذه الأسطر الشعرية من قصيدة(ممرات) البيت الذى قضى فيه أعز أيامه ممثلة في طفولته و عنفوان الشباب ذلك من خلال الغرفة الخاصة به التي تعتبر هنا النقطة المركزية، وكذلك الأشياء الموجودة فيها، فأول تذكار قابله اطلال مكتبته وصورته التذكارية (القديمة التي كانت خلف المكتبة)؛ حيث أوجدها ليخبرنا بماضيه الذي عاشه في طفولته، الذي تركه وسافر إلى ديار غير دياره وأهل غير أهله؛ ترنو الصورة هنا إليه وتقابله بمجموعة من التساؤلات أما زلت أنت ذات الشخص الذي أنا صورته؟ هل لازلت تحتفظ بالأيام الخوالي وما تحمله من ذكريات جميلة تنم بالأحلام؛ جعلت الشاعر في حيرة من أمره، فالشعور بالغربة عن البيت (الديار)، والشعور بالشوق لتلك الأيام الخالية المليئة بعنفوان الشباب، والوجع الذي آلمه من العتاب، جعلته يبحث عن ذاته القديمة الممثلة في الصورة التي تذكره بطفولته وكيف كان وكيف وأصبح، دلالة على التغير الذى حلّ بالشاعر فها هو يتذكر أيام الطفولة وما دوّنه من عنوان لأحلامه على السرير الذي كان مفعم بالألفة ألفة البيت الجزائري والتي تجسدت في الرطوبة المنبعثة منه فغطته وجعلته يشعر بالسكينة والطمأنينة التي فقدها وهو غريب عن الربوع فنجم عن ذلك العام الذي يتوحد بالخاص جاعلا منه تحول مكانية البيت لتشمل أفقا تأمليا إنسانيا مفتوحا على الوطن والعالم بالنظر إلى كونه "واحدا من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة[2]"التي عاشها ويعيشها الإنسان في حياة الدنيا.

(...)

أريد فقط منفذا...وجواز سفر

قبل أن يهدموا بيتنا

(1) ابراهيم صديقي، ممرات، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1 ،2001، ص: 28/27.

(2) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص: 38.

ليدشن في أرضنا هيكل من حجر،

كنت أرعى الشياه...

فإن عدت ساعدت أمي في جمع الحشيش وحلب البقر

كنت أعود وفاطمة بنت جيراننا

كخروفين بين السنابل

أمسكها فتفر [1]

يدرك المتتبع لدلالة (البيت)في الأسطر الشعرية أن الشاعر الجزائري المعاصر قد ادرك أن البيت باعتباره فضاء ضيقا، فهو بالنسبة إليه رمز لكل ما ترسب في الذاكرة الجماعية "رمز تتجسد فيه مجموعة كثيرة من القيم التي تشكل البناء المعنوي للفنان ... فالدار(البيت) في نظره حلقة تربط بين الماضي والحاضر، هي خزان الذكريات، ومنطلق الأحلام ومدرج البراءة، وينبوع الحنان وعنوان الاستقلال، وهي في كل الأحوال المتسع عند الضيق، والملجأ عند الخوف"[2] هو الحلم والسكينة، وهو الفردوس المفقود، منبعا للحياة والأمل، ويكون بذلك مخالفا لما يشعر به عادة كثير من الناس" إن الشاعر يعرف جيدا أن البيت يحمل الطفولة ساكنة بين ذراعيه... الكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت، وإذا كان البيت أكثر تعقيدا... فإن أحلامنا تكون أكثر تحددا[3]"ويبقى البيت في أسمى تجلياته الشعرية رهين جدلية الحضور والغياب للجنس الأنثوي(**فإن عدت ساعدت أمي في جمع الحشيش وحلب البقر... كنت أعود وفاطمة بنت جيراننا**) أو ما ورد في الأسطر الشعرية التي جاء بها الشاعر حسين زيدان (**أم ترضع مهجتها وتعد بيمينها "الطاجين"**)، الذي يصبغ عليه هالة

(1) عمار مرياش، الجزائر، ديوان الشعر العربي في الربع الأخير من القرن العشرين، كتاب في جريدة، ع104 أفريل2007 ، جمع وتقديم واسيني الأعرج ، الجزائر، ص : 20.

(2) على بن محمد، مقدمة ديوان الحرف الضوء ، بلقاسم خمار، ش، و، ن، ت، الجزائر،1979.ص: 17.

(3) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص: 39.

متوهجة من خلال حسها الرهيف، وحركتها الدؤوب بين ثنياه، وخارج طوق هذه العلاقة يصبح لا معنى للإحساس بالبيت طالما هو خال من إحساسها وعبقها.

يحيلنا الشاعر **عمار مرياش** في قصيدته(الجزائر) بصفة خاصة والشاعر الجزائري المعاصر بصفة عامة إلى مسألة مهمة في تكوين السيرة الذاتية، وعلاقة الفرد بماضيه البعيد أو بالأحرى بطفولته على وجه التقدير. وذلك باعتبار استعادة ذكريات الطفولة عملية تتطلب استعادة اللحظات الغائصة في القدم، وأن كتابة السيرة عملية مستحيلة كونها تغدو تعويضا عن زمن هارب، وتعويذة من موت داهم."فيستخدم الشاعر تشبيها يوحي بالثبات والإطلالة على المكان المحيط [1]"ليعبر عن حالته الوجدانية.

يعدّ البيت مركز تنشيط الذاكرة، ومثار أحلام اليقظة، لأن" كل ركن في البيت وكل زاوية في الحجرة، وكل بوصة في المكان المنعزل الذي تعودنا الاختباء فيه، أو الانطواء فيه على أنفسنا هو رمز للعزلة بالنسبة للخيال[2]"، والأمر عينه مع كل من فضاءات الغرفة، والخيمة، الحجرة، الكوخ، فكلها تحمل معاني البيت، كونها أمكنة خلوة ومأوى لمن فقد المأوى الحقيقي، وإن كان لا يجد ساكنها رابطا يشده إليها، وبما أنها في الآن نفسه لا توازي فضاء البيت نفس النزعة والقيمة، فقد شاع ذكرها بكثافة مشفوعة برمزية إيحائية تعبر عن حالات اغتراب، وإزاء قيم راهنة جراء انقطاع التواصل بين الماضي والمستقبل نتيجة تهلهل وتداعي القيم وما استفحل من ازمات على البلاد مما جعل الشاعر الجزائري **عزالدين ميهوبي** في النخلة والمجداف يبحث ويفتش عن مرفأ للنجاة عن مرفأ يدل على التأصل فكانت الخيمة إحداها فجاشت قريحته بما يلي.

إلى الخيمة الآن..

يا شاهد العصر هيا..

(1) عبد الإله بلقزيز و آخرون، هكذا تكلم محمود درويش، دراسات في ذكرى رحيله، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009 ص:140.

(2) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص:134.

وتحترق الخيمة

العينُ

والقلبُ

والدربُ

والكونُ

والمستحيل

وكنتُ أحدق فيها..

تذكرت أن الخيام بقية أوبار نُوق

تنامت عطاشا كسَعْفِ النَّخيلْ [1]

2-فضاء القبر والمقبرة.

يعدّ فضاء القبر والمقبرة من بين الأفضية المغلقة التي تواجدت في الشعر الجزائر ي المعاصر وتناولها الشعراء بمختلف الجوانب وبدلالات متفاوتة، فإذا كان القبر تلك الكلمة الموحشة التي تحمل معنى الخوف والفزع من عالم المجهول، فإنها أيضا توحي بالمعنى القاموسي إلى نهاية دور الإنسان في الحياة، ناهيك عن كونه بيت الظلمة وبيت الوحدة والوحشة متواجد تحت الأرض ويضم بين جوانبه جثث الموتى، فإن فضاء المقبرة هو مكان للدفن سواء دفن فردي أو جماعي. والشعراء الجزائريون المعاصرون تعاملوا مع هذين الفضاءين بلغة شعرية متميزة التي من طبيعتها لا تحيل على الواقع الملموس في ماديته كأن تتناول الفضاء الجغرافي في عمرانه أوفي هندسته وبالأحرى إحالته الجافة؛ وإنما تحيل عليه في إطار ما يحمله من رموز وايحاءات تنم على "الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع، غير أنه يظل—على الرغم من ذلك-

(1) عز الدين ميهوبي، النخلة والمجداف، منشورات أصالة للإنتاج الاعلامي والفني، سطيف، الجزائر ط1،1997. ص: 47.

واقعا محتملا، إذ أن جزئياته تكون حقيقية، ولكنها تدخل في سياق حلمي يتخذ أشكالا لا حصر لها"[1]

وقفتُ على القبر..
يا قبر هذا الذي يقف الآن قبرك..
يبحث عنك..
قبيل الصّباح
لعلك تسقي الورود التي تتنامى
مدائن عشق تداعتْ..
[...]
أَفِقْ..
قبْرُك الآن–يامن تحدّث قَبرَكَ–
مثل المواسم..
تُنبتُ أشجارَ حزن..
واشجارَ ملح..
وقافلةً للرياحْ [2]

وردت هذه الأسطر الشعرية من قصيدة (النخلة و المجداف) التي يشكل قاموسها اللغوي معجما يستقي من الصراع والموت عالمه الخاص، ويجعل من القبر/الموت بؤرة دلالية أساسية، فلا عجب أن تتكرر المفردات المعجمية التي تحيل على الجدلية، فيتضح من خلال هذه الأبيات انكسار وضعف وتمرد الشاعر **عز الدين ميهوبي** تجاه الحياة فهو المنتصر المتشفي لأنه تخيل "أن الرمل يمثل الصراع وهو الفاصل بين الوافد الدخيل والأصيل، ولأن الرمل يقاوم فكانت جدلية النخلة والمجداف، الرمل والموت أو النخلة والمجداف وهذه جدلية تبرز التحول الطارئ في بيئتنا وحياتنا فهل نصمد

(1) اعتدال عثمان، اضاءة النص، ص: 7.
(2) عز الدين ميهوبي، النخلة والمجداف، ص: 46/45.

أمامها، هل نملك بديل لتغيير هذه البيئة وكل المتناقضات التي نحياها"[1] ويحي من أجلها الشاعر لسان الأمة.

نستشف من خلال الأسطر الشعرية ذات الشاعر (**عز الدين ميهوبي**) الشاعرة التي نلمس من خلالها ظاهرة الأنسنة المتمثلة في درجة التعلق بهذا الفضاء الجغرافي الضيق(القبر) و تخيله إنسان، فوقف أمامه وشرع في محاورته (**وقفت على القبر/ يا قبر هذا الذي يقف الأن قبرك../ يبحث عنك**). استعداد الشاعر **عزالدين ميهوبي** للحوار، نلمس من ورائها الحركة العاطفية التي تؤكد أهمية هذا المكان لدى الشاعر، ونرقب أنه يرى في القبر شيئاً آخر شيء تختفي معه كل المعاني الواقعية، ويحل محلها الواقع الخيالي بمعجمه اللامنطقي حاويا القبر الذي "ليس هو الموجود في المقبرة، هو قبر للذاكرة أو لإنماء اليأس هو شاهد على الموت بكل أنواعه، هناك موت آخر موت الفكرة وموت الأشياء الجميلة فالناس يموتون لكن هناك موت آخر هو موت القيمة والأشياء الجميلة [2]"، وهذا ما يعكس الحالة النفسية للشاعر بصفة خاصة وحالة الواقع المعاش للوطن بصفة عامة وخلوده ومقاومته لليأس والتناقضات التي يعيشها الشاعر الجزائري المعاصر، وهو ما توضحه هذه الأسطر الشعرية من قصيدة —مدينتي– للشاعر **عبد الله حمادي**:

مَدينتي.. مَدينتي لَوْ تَجهلون في المُتونِ

مَقبَرهْ...

أَحلامُها أوسمةٌ

وسِلعٌ مُهرَّبهْ...

وفِرقٌ مدرَّبهْ

وبِدعٌ مجرَّبهْ

(1) محمد الصالح خرفي، هكذا تكلم الشعراء حورات شعرية نقدية، دار الأمير خالد الجزائر، ط2014 ،ص: 144.

(2) م، س، ص: 144.

وسُننٌ مُؤكدهْ(...)[1]

اورد الشاعر تيمة المقبرة في هذه الأسطر والتي بالنسبة إليه ما هي إلا فكرة البحث عن التجديد ليتجاوز بها الواقع، واقع الفقر، التسلط، والجور، والحضارة المتعفنة، واقع بقايا أفكار رثة، فالشاعر يبحث دوما عن حياة أخرى لأجل أن يجدد الحضارة العربية الإسلامية، لأجل أن يبين التصاق المقبرة بمدينته هو التصاق الموت بما هو كان كائن فيها، واستعمل الشاعر حرف الشرط (لو) التي تفيد امتناع لامتناع أي امتناع الجواب لامتناع وقوع الشرط، وجاءت متبوعة بفعل من الافعال الخمسة المتصل بواو الجماعة (تجهلون) ليجسد لنا واقع مدينته التي يتوارى من خلالها واقع الجزائر ، فالشاعر هنا يخاطب الأمة والشعب الجزائري بحرف الشرط(لو) ليثير تعجبهم عن جزائر المتناقضات(المقبرة، أحلام الأوسمة، السلع المهربة،...) فحرف الشرط هنا انزاح عن المألوف وأضحى يبوح عن دلالات جديدة اكتسبتها مدينة الشاعر من بينها دلالة المقبرة، لتدل على الحالة أو الفجوة النفسية التي يعيشها الشاعر الجزائري المعاصر، والتي كانت عبارة عن متنفس للشاعر، وكانت كاشفة لحجم المعاناة والمأساة التي يعانيها هو نفسه، ويعانيها معه الفرد الجزائري وربما العربي في كل مدينة.

حين انتميت إلى الحروف..

تكسرت لغتي ..

وآثَرَتِ الرحيل

إلى المقابر.. [2]

تبدو علاقة الشاعر من خلال الأسطر الشعرية الآنفة الذكر بالمقبرة هي علاقة ايجابية، ينسجها من وحي خياله وإحساسه بالمشكلة المؤرقة له، وللكثيرين من أبناء جلدته، فهي الملاذ والسكينة والاطمئنان في مواجهة المحن والأزمة واليأس ولا استقرار فلم تعد المقبرة ذلك المكان الذي يوارى فيه

(1) عبد الله حمادي، مدينتي...، البرزخ والسكين، منشورات نوميديا، قسنطينة الجزائر،ط5، 2012. ص:117.

(2) عز الدين ميهوبي ، في البدء ..كان أوراس، دار الشهاب ،للطباعة والنشر، باتنة الجزائر،ط1 1985. ص:100.

الموتى، بل أصبحت مكانا لمواراة الابداع والأفكار والأشياء الجميلة، فصورتها عند الشاعر أضحت صورة جميلة مملوءة بكثير من الأحلام التي تنسج أثناء السفر، والمزايا التي تغري وتجعل من الراحل يعجب به ويؤثر ه عن غيره من الأمكنة. فرؤية الشاعر الجزائري المعاصر للمقبرة على هذا النحو بما يخالف إحساس الناس جميعا، يحمل في طياته إشارة واضحة إلى ما يعانيه الشاعر من عذاب ومآس بعيدا عن وطنه المسلوب مسلوب القيمة ومسلوب الأشياء الجميلة وصحيح ما أورده الشاعر **ميهوبي** في أسطره الشعرية سالفة الذكر وما حصل للغته التي تكسرت وغدا من خلالها لا يملك أرضا يزرع فيها غرسه أو أفكاره، [1]، لذلك يصبح البحث عن المقبرة هو البحث عن الفضاء الذي يعترف بقيمة الشيء المفقود والشيء الذي له قيمة أمست لا يولى لها الاهتمام المنوط بها. يتبين أن دلالة القبر والمقبرة عند الشاعر **عزالدين ميهوبي** في مواطن تدعو إلى الهدوء الذي يولد العاصفة، تهدف إلى السكينة التي تجني ثمار الاعتراف بقيمة الأشياء الجميلة وكأنه يظل يأمل في الصعود ناشدا بطموحه سماء المقبرة فيرمز بها إلى البداية والانطلاق ملخصا ذلك في قوله:

" الشدو في الدّم..

مجمرة..

وأنا الوحيد..

مسافرا..

بين المدائن..

خطوتي الأولى

سماء المقبرة ..

[2] ...

(1) ينظر: محمد الصالح خرفي، هكذا تكلم الشعراء، ص: 144.

(2) عز الدين ميهوبي ، في البدء ..كان أوراس، ص:154.

تأخذ دلالة المقبرة عند الشاعر **عزالدين ميهوبي** أكثر من منحى واتجاه، وإن ظلت تقبع في إطارها الخاص، فالمقبرة ليست إشارة إلى نهاية المطاف والشعور بالراحة والسكينة، إنما هي نهاية مؤقتة يبحث عنها عندما تضيق به السبل، ويتعب من مواصلة المسير في خضم الدرب المليء بالأشواك، فتبدو له استراحة أشبه باستراحة مقاتل، ينطلق بعدها بحيوية أكبر، وإصرار أشد نحو الهدف [1] حتى يبقى على أمله في الصعود، ويظل طموحه ينشد سماء المقبرة، فيرمز من خلالها إلى البداية، والانطلاقة في قوله: **خطوتي الأولى، سماء المقبرة** .. فالمقال يبدو من وهلته الأولى يحيل على بداية تبدو ايجابية، ولكنها في الباطن تحمل أشجان الشاعر التي وعت أول خطوات لها ممثلة في اقباله إلى المقبرة، عله يجد من خلالها متنفسا لجملة من الحالات النفسية، لأنه من خلال هذه الأفضية الجغرافية والتي سواء أكانت واقعية أو متخيلة فهي وسيلة وليست غاية، كما أن حقيقتها في الشعر نفسية وليست موضوعية كونها تعكس الوضعية التي آلت إليها الأبعاد الفكرية المنبعثة من قبل الشاعر الجزائري المعاصر، ووضعية المجتمع إثر هذه الأزمة.

تبدو علاقة الشاعر الجزائري المعاصر بالقبر علاقة إيجابية، "ينسجها من وحي خياله وإحساسه، بالمشكلة المؤرقة له، وللكثيرين من أبناء شعبه، فهو الملاذ والسكينة والاطمئنان في مواجهة الخوف والعذاب"[2]، فالشاعر **أحمد الطيب معاش** الذي أحب وطنه الجزائر وعشق أمجادها وبطولات أبنائها يستغل هذه العلاقة ويقيم علاقة حوارية مع القبر متمثلة في نداء القبور علها تخبره عما فُعل بالبراعم براعم هم شهداء هذا الوطن المفدى، براعم همها أنها حملت البسمة والورد والمشعل وكبرت لتحيا الجزائر فيقول في قصيدة **البراعم تحصد في المقابر**:

أنا كشاف الجزائر

مت كي تحيا الجزائر

هل سمعتم مثل هذا الصوت في ساح المقابر

(1) ينظر: محمد الصالح خرفي، هكذا تكلم الشعراء، ص: 145.

(2) محمد أبو حميدة. جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش. ص: 480.

.....

يا قبورا حدثينا عن صبي

حمل البسمة والورد وكبر

ثم نادى بعد فجأة بعد دوي وتفجر

يا إلاهي قتلوني وأنا أصعد المنبر

يا إلاهي قتلوني وأنا أحمل المشعل

ولهاتي تتغنى وتحي خير محفل

وتغني لنوفبر [1]

3: فضاء السجن.

يتحول فضاء السجن إلى فراغ يعدم الإحساس بالمكان لدى النزيل، مثلما يثير في نفسه العدمية بالزمان، فهما من الأهمية بحيث لا يقدران عنده بثمن، فكل رغبة في الحركة هي لحظة تعيشها الذات وتعيها بل وتتوقها داخل فضاء السجن بملء الوعي والوجدان، وفي الواقع "يمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان من هذا المنحى تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية"[2] تعكسها ابتهالات البوح والمناجاة المهداة للمكان، لا يقف فضاء السجن عند حدود الفضاء الجغرافي (المكان) أي مجال الحركة، وإنما يتصل بشكل مباشر بكل مدركات الإنسان، فالعتمة وضيق الحيز، والرطوبة ينضاف إليها برودة العلاقات الإنسانية من سماته القاسية، وحتى العزلة لها نصيب من هذا المكان، لكن تحديد فضاء السجن كمكان لتأملات العزلة لا يعني تخصيص هذا المكان لوحده بهذا النوع من التأملات إذ أنها تأملات تنبعث من الشعور بالوحدة وهذا ما قد يحدث في أي مكان.

(1) أحمد الطيب معاش، دواوين الزمن الحزين، دار الهدى، الجزائر 2005، ص: 56،57.

(2) أسماء شاهين، جماليات المكان في رويات جبرا ابراهيم جبرا، ص: 50.

ايراد فضاء السجن من الأفضية المغلقة ضمن الشعر الجزائري المعاصر يجد مبرره في عدد مرات تكرار اللفظة وعلاقة الفضاء بالتجربة الشعرية للشاعر الجزائري المعاصر حيث أن أغلب الشعراء كانوا على علاقة بالسجن إما بحكم التجربة التي عاشها الشاعر الجزائري الذى زامن حرب التحرير الكبرى وما مارسه الغاشم المحتل تجاه المجاهدين منهم الشعراء بالتحديد في تلك الحقبة" تجربة تنعكس فيها رؤى وصور المواجهة بين الأنا والآخر داخل مساحة ضيقة، فيغدو المكان المعتقل مرادفا للإنسان المحتل، مما جعل العلاقة بين السجن والسجين تتعقد وتتوسع وتتجذر في مربع من ورق، يستنطق فيه الشاعر عوالم دلالية زاخرة تساهم في إضاءة غوامض علاقة الذات بالذات من جهة، وعلاقتها بالآخر من جهة أخرى، وذلك في حيز مادي مغلق، لكنه مفتوح تاريخيا على افاق رحبة من الخيال والجمال، البطولة والشهادة" [1] أو بطرق هذه الصورة باعتبارها لصيقة بحياة الشاعر في ظل واقعه التاريخي والسياسي، فالأولى تعكس ايمان الشاعر المجاهد بوطنه المفدى، وبعدالة قضيته، التي نصبته مدافعا عن شعبه، متحملا شتى أنواع العذاب النفسي منه والجسدي، الذل والهوان مقابل الحرية والاستقلال، فهذا عبد الرحمن العقون مثله مثل مفدي زكريا عاشا تجربة السجن وتعايشا مع السجناء فعبر الشاعر **عبد الرحمن العقون** عن هذا الإحساس قائلا:

أيّها السّجن المرائي قد تقضى فيك حال

كانت الغربة قربا والنوى فيك رحال

مالك اليوم ضنين؟

كنت للمسجون ميعاد الرفاق الحلماء

وإليه كنت مهد المصطفين العلماء

فله فيك حنين

(1) ابراهيم الرماني، المدينة في الشعر العربي، الجزائر انموذجا 1925-1962، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط1،1997، ص: 129.

كنت للأنفس في مشقاك ترياق البطولة

ولمن تحضن في مرباك أخلاق الرجولة

فعراك اليوم هون

صرت مأوى لنفاق يهتك الخلق الغوالي

ففقدت اليوم فضلا صانه ماضي الليالي [1].

لم ينحصر فضاء السجن عند الشاعر **عبد الرحمن العقون** في ذلك المكان ذي الخصوصية الهندسية المحكمة الإغلاق، والأسوار العالية المزودة بالأسلاك الشائكة، وإنما في الشعور الذي ينتاب السجين في الفترة التي يقضيها داخل هذا الفضاء الذي يجب أن يبدوا بالنسبة للنزلاء الشرفاء" امتحانا للذات وبلاء لها في مواجهتها للآنا والآخر في احتمال الصبر والتحدي، والحفاظ على السر والشرف والبرهان على صلابة الثقة والإيمان وإرادة التضحية والفداء لذلك فهو صورة لكل دلالات الخلود والقداسة والبطولة والشهادة"[2] فالسجن على حد تعبير عبد الرحمن عقون في هذه الأشطر الشعرية لم يعد ذلك السجن المعروف عند الأبطال بالمكان الذي يستأنس فيه النزيل، وتصبح عنده الغربة قربا والنوى فيه رحال، كما انه ميعاد الرفقاء الحلماء، ومهد المصطفين العلماء، مما جعله يتساءل ويكرر السؤال مالك اليوم ضنين؟ مالك تغيرت؟ ولم تعد مثل ماكنت عليه في الماضي معتقل الأبطال والشهداء، ملتقى ومنتدى الأحرار، والذي يبرر ذلك ويؤكده الأفعال الماضية الناقصة، كنت، وصرت، فعراك اليوم هون، والشاعر هنا يريد أن يبكي حاله مما يعانيه من الغربة غربة المكان والآم السجن، كما يبكي حال السجن وما آل إليه من تغير بسبب النزلاء الذين تخلو عن الرجولة والبطولة وتحلو بالشقاق والنفاق.

(1) عبد الرحمن العقون، نماذج من الشعر الجزائري المعاصر، ج 1، منشورات مجلة آمال، الجزائر،1982، ص:91.

(2) ابراهيم الرماني، المدينة في الشعر العربي، ص: 134.

رغم الذي حصل لفضاء السجن الخاص بالثوار والأبطال و يحصل له من طمس، صانه ماضي الليالي، فالرجل العظيم لا يموت ولا يستسلم، جعل من الشاعر الجزائري المعاصر لا يقف موقف الشاعر المحايد، المتفرج على مشاهد تلك الحقبة الزمنية المليئة بالبطولات والتضحيات الجسام داخل هذا الفضاء الضيق بل أضاف إلى دلالات النص الشعري الجزائري المعاصر تفاصيل إضافية شأنها الإفادة في تبليغ غرض التعبئة الثورية وتمجيد الوطن وبطولات الثوار و ذلك دلالة على محاولة الذات تجاوز المعاناة النفسية وقهر الوحدة بخلق فضاء حميمي داخلي، و" الجنوح إلى أماكن مغلقة في تلفف حول نفسها لتجد السعادة هناك وفاقاً للعبة الكر والفر في صراع الحياة"[1].

يطوقني السجن

وحدي تحاصرني الجدران

يراودني أمل واحد

وقع أقدامهم في الجبال

تهز الزمان

ومن دمهم ترتوي الأرض

تصبح غالية

ههنا كان آباؤنا

يزرعون التراب [2]

يخبر الشاعر **عز الدين ميهوبي** من خلال غنائية الشهيد محمد العربي بن مهيدي أن فضاء السجن رغم ضيقه، رغم الدلالات السلبية الموجودة فيه، من وحشة وبرودة وظلمة وعذاب، وربما

(1) لطيف محمود حسن، الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011، ص: 35.

(2) عز الدين ميهوبي، الشمس والجلاد، منشورات ،م أصالة للإنتاج والإعلام الفني، سطيف، الجزائر،ط1، 1988، ص: 62.

موت فقد اتسع لتأملات الشاعر، جاعلا منها متسعة كذلك إلى شذرات من حياة المجاهد، وحياة زملائه خارج السجن، ليسترجع تفاصيل الهدف الذي زج من أجله والذى عاش ويعيش له، عله يخفف من وطأة هذا الفضاء الذي له زمنه الخاص الذي يتخلل الذات المسجونة، ويطبعها بحركته شبه الراكدة، والتي من شأنها تبليد الإحساس، وقتل المبادرة، وإخماد الثورة، بيد ان هذا يتيح شيئا من الانفراج، والانفتاح، فيفسح صدره للتأمل، والمراجعة فكان تأمله للثوار ولوقع أقدامهم وهم أحياء، ولطهارة وقيمة دمهم وهم شهداء.

يرمز فضاء السجن في الشعر الجزائري المعاصر إلى الداخل بكل ما يحمل من دلالات الانغلاق والقيود وطوق للجسد وقد يتعداه في أغلب الأحيان إلى طوق للفكر، طوق للكلمة فالمبدع الذي يجد نفسه مطوقا مكبلا بقيود فعلية حقيقية، تدفعه ليحس بالمكان الذي هو مرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم الحرية حيث تجعل من المبدع والذي يقصد في هذا المقام الشاعر الذي تجرأ وقال ما قال؛ أو له ما يقول، مصيره هذا الفضاء، فضاء تقتل فيه الكلمة قبل قتل صاحبها إن في الحقيقة أو في المجاز.

-أيّها السجان:

فتشه،

ابحث،

عما بداخله!

فتش – حتى–

ذاكرته!

اقرأ كفه،

تعابير وجهه،

– لا تنس:

أن تكتب تقريرا،

عما،

يفكر فيه!

عما،

يدور بخاطره! (1)

وردت الأشطر الشعرية في شكل حوار سردي وعلى شكل تتابع للقطات تصورية، حيث جسدت الكلمات الصورة، وهي تبين حالة العنف والاضطهاد الممارس ضد الكاتب والمبدع من قبل السلطة، وكأنها ماثلة أمام المتلقي، وما يبرر ذلك الكم الهائل من الأفعال التي تحيل على التطور الدرامي.

رغم كون الحوار لا يضيف في دلالات النص سوى تفاصيل إضافية، غير أن في ذلك دلالة على محاولة الشاعر الجزائري المعاصر التذكير بالحال الراهنة التي فرضها الواقع المعيش، على المبدع/الشاعر؛ وكيف تُعامل هذه الفئة المثقفة من قبل العامية عامية الشعب، وخاصة إن تجرأ هذا المبدع/الشاعر وتكلم في حق غيره وأراد من وراء هذا الكلام تنوير الرؤية للغير من جانب، في حين يراه البعض منهم تأليب الرأي العام على هيئة معينة فيكون مصيره ولوج هذا الفضاء الضيق وهوما يتناوله الشاعر **عز الدين ميهوبي** في قالب من الهزل والسخرية اللاذعة في قصيدة ملصقات:

شاعر يطعن في الحزب

وفي الحكم يناقش

سيق للسجن

فقال الناس يستأهل هذا

هكذا تجنى على الكل

براقش.... (2)

(1) عبد الحميد شكيل، ديوان صهيل البرتقال، قصيدة ما قالته الخيل وما رفضته المدينة، موفم للنشر، الجزائر، ط2009 ، ص45/44،

(2) عز الدين ميهوبي ، ملصقات، مؤسسة أصالة للإنتاج والإعلام الفني، سطيف، الجزائر،ط1، 1997، ص:112.

يحدد الشاعر الجزائري المعاصر دور المبدع/الشاعر في بيئته حيث" يرفض الظلم بشتى أنواعه، ومن أي جهة كان ويقف مع المظلومين، والمضطهدين يدافع عنهم، ويتغنى بالحرية، والحياة الصافية والسلام، كما يرفض أن يكون شعره مطية للمديح والنفاق، رهبة أو رغبة"[1] وكما يحدد دوره في التقاط الواقع واعادة خلقه، واعادته إلى حدث هائل يؤسس وينهض بهؤلاء الذين نصب نفسه مدافعا عنهم، ويدفعهم إلى رفض التلاشي ورفض الاستسلام والضياع وسط هذا الركام الكوني ووسط هذا التعتيم، مما جعل الشاعر **الأخضر فلوس** يساير الشاعر **عزالدين ميهوبي** في أشطره الشعرية السالفة وبين مهام السلطة (الحارس الليلي) في معاينة من يكون له التأثير المباشر وغير المباشر على التغير الذي يصيب انزياح الستائر على بساتين العمر.

–(متى تنام عيون هذا الحارس الليلي ،

تنزاح الستائر عن بساتين العمر!)

لاصوت إلا الليل يرقص قبل ميلاد الصباح المنتظر!

نامت عيون الحارس الليلي وانعتق السجين..

تحت المشانق عانق المصباح موال الرجاء:

–(آه: أأنت هنا معي؟[2]

يتحدى الشاعر الجزائري المعاصر فضاء السجن، يتحدى ضيق المكان وبرودته، ظلمته من أجل ايصال رسالته، متمسكا بصفة الإنسان الأسمى بصفة الإنسان الجمعي التي تُغلب الحياة الروحية الجمعية على الحياة الشخصية، لأنه لا يكتب لكي يستمتع بثمار عقله على نحو أو آخر، وإنما هو

(1) محمد الصالح خرفي، هكذا تكلم الشعراء، ص: 106.

(2) الأخضر فلوس، حقول البنفسج، منشورات دار الهدى، عين مليلة الجزائر، د/ط2009 ، ص07.

يكتب لأنه يستمتع بعملية الإبداع ذاتها، ويتخلص بها من وطأة الظروف على نفسه، وتهون عليه الآلام بل تجعله يستعذبها، [1] همه الدفاع عنها وعن البلاد التي تواجد فيها.

أنا لن أغادر هذا البلد.

سأبقى

ولو في دهاليز السجن

أدافع عن لغة

تكاثر فيها صفات وجودي

وذنبي أكفره بالذنوب [2]

4: فضاء البئر.

تأتي مفردة البئر في المرتبة الرابعة بعد مفردة السجن من حيث تردد الأفضية المغلقة، استرسالاً في تأكيد علاقة الشاعر الجزائري المعاصر الحميمية بالأفضية الضيقة، وإحساسه العميق بكثير من الرضا، كيف لا والبئر من تفاصيل البيت الذي "من أعماق ركنه يتذكر الحالم كل الأشياء التي تتماثل مع الوحدة [3]"

المسافات بكاء الخطوة الأولى

أصوات قديمة

شجر يلتف حول الظل

أسماء على الماء

وأحجار كريمة

(1) ينظر: عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص: 34.

(2) عبد العالي رزاقي، المقدمات، ديوان الشعر العربي في الربع الأخير من القرن العشرين ، ص: 10.

(3) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص:139.

يوسف الطالع من بئر الكلام

يحتفي بالشعر مثلي

وينام

المساءات مسافة

والمسافات مساء [1]

وظف الشاعر الجزائري المعاصر على غرار **عزالدين ميهوبي** مفردة البئر ملصقة بسيدنا يوسف عليه السلام الذي رماه إخوته في غياهب الجب، لإبعاده عن والده، توظيفا له مبرراته وله مسوغاته إن على المستوى النصي "كدافع فني بحت، وقد يكون دافعا سياسيا خشية الإصطدام المباشر بالسلطة فيتخذ قناعا ليعبر عما يجول في داخله من رفض وتمرد أو شعور بأزمة واحتجاج أو خوف، كما أن الدافع قد يكون اجتماعيا حتى لايقع الشاعر تحت سطوة محاسبة التقاليد والأعراف..او غير ذلك "[2] أوعلى مستوى قرائي رمزا لشخصيته، كونه حامل لواء القلم في زمن المحنة الذي كان فيه الكلام والبوح به وابداء الرأي، وانتقاد رموز الظلام والفتنة مجلبة للخطر، كما كان استحضار هذه التيمة أو صورة البئر من قبل الشعراء الجزائرين المعاصرين رفضا للواقع المعيش في ذلك الوقت الراهن، ودعوة لكل شاعر يأبى كل هذا أن يطلع من هذا البئر ليعبر عن رأيه بكل حرية ومن دون قيد.

نكتشف أثناء التعمق في الأشطر الشعرية السابقة تعلق **عزالدين ميهوبي** بشخصية سيدنا يوسف عليه السلام إلى حد التمازج فكل من يوسف وميهوبي يحتفيان الشعر وينامان، فاحتفاء سيدنا يوسف بالشعر وطلوعه من بئر الكلام أمر غير طبيعي، فلا البئر بئر يوسف ولا الشعر شعره، بل هي اللغة الشاعرية الخاصة بالشاعر والغارقة في عرف التقاليد، والمتمردة عليه في الوقت نفسه،

(1) عز الدين ميهوبي، قمر الكلام، أسفار الملائكة، منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2009، ص: 32.

(2) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، ط1، 2003، ص: 339.

جاعلة منه استحضار شخصية من الشخصيات التي تحمل عنه عبء الحزن والتعب فيحملها ذلك، والشخصية الرمز للتضحية والصبر ومكابدة الشدائد هي شخصية سيدنا يوسف عليه السلام.

كنت في الجب وحدي،،

على حافة الموت أهذي..

فيرتدُّ صوتي إليَّ..

أطارحُ بيني..أغالب حزني..

فيغلبني الدمع..يجرفني في خراب المدى... (1)

نجد في السياق نفسه الشاعر **يوسف وغليسي** يتماهى مع نفس الشخصية أي شخصية سيدنا يوسف عليه السلام الذي أجمع إخواته على رميه في غيابة الجب بعدما أهانوه بالفعال والمقال، لكي يحملها حزنه واحساسه ويعبر من خلالها عن معاناته ومعاناة شعبه التي تسببت فيها الجبهتان، لكون كل طرف منهما كان يسعى وراء السلطة والمكانة بغض النظر عن مصير الشعب، ولقد صور رمي الإخوة لأخيهم يوسف عليه السلام في ظلمات الجب، برميه هو وشعبه في متاهة من الحزن والظلمات والضياع الكبير الذي لم يستطيع الشاعر تجاوزه، فغمره وغلبه الكرب بسبب تلك الجرائم الفضيعة التي ارتكبها الإرهاب في حق شعبه، لأن تلك الجرائم التي كانت تحدث فوق أرض الجزائر كانت أشبه بظلمات الجب(البئر) الذي لا يعرف النور.

ثالثا (الفضاء المفتوح)

يتمثل الفضاء الجغرافي المفتوح في تلك المساحات الجغرافية التي لا تحد بحدود واضحةٍ، ولا بأفضية تنبئ عن الضيق والمحاصرة، وتمنع من حرية الحركة وانطلاقاتها، وإنما هي أفضية تدعو إلى السعة والانفراج، والهروب من عالم الضيق إلى عالم الانفتاح والانبساط والحرية الجسدية والنفسية، وهي التي يسعى إليها الشاعر الجزائري المعاصر في عالمه "الشعري ويمعن في وعيه بالمكان المفتوح حيث يرى غير

(1) يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص: 29.

ذلك، ويشعر في معظم الأحيان، بانحباس أنفاس الشاعر وخوفه المستمر من اتساع المكان، ليس لشيء إلا لأن ذلك الانفتاح يذكره دوما بالسفر و الرحيل في طرق لولبية لا تنتهي معاناته فيها[1]"، إلا أن حياته في النفي والتشرد تمثل نموذجا في احتلال الأماكن المفتوحة نسبة معتبرة من بين الأمكنة المتواجدة في قصائده.

تنوعت في الشعر الجزائري المعاصر المفردات التي أشارت إلى الأفضية المفتوحة وبنسب متفاوتة وتعددت دلالاتها" لأن تنوع الأمكنة يستدعي تنوعا في الأحداث وبالتالي في الدلالات [2]"، وهذا راجع إلى الحالة النفسية والاجتماعية التي يعيشها الشاعر الجزائري المعاصر حاليا وكان يعيشها من قبل مؤكدا ترددات مفردات الأفضية المفتوحة متجاوزة800 مفردة منها على سبيل المثال : الأرض، المدينة، البحر، الصحراء ،البلاد، الدرب، الشارع، الطريق، الوطن، الطبيعة، المنفى، الأوراس، بيروت، الأندلس...؛ كما يبينه الجدول الآتي:

الشاعر	الديوان	الأفضية المفتوحة						
		الطريق	المدينة	الوطن	البحر	البلاد	الأرض	الصحراء
عزالدين ميهوبي	قرابين الفجر	20	14	14	05	06	32	00
	كاليغولا	02	04	10	00	00	00	00
	في البدء ..كان أ	35	30	60	18	11	60	02
عبد الحميد شكيل	فجوات الماء	02	18	31	35	02	07	00
	مراثي الماء	10	27	26	26	22	01	00
	مدار الماء	05	02	05	04	05	01	00
عبدالله حمادي	البرزخ والسكين	15	40	16	04	02	15	02
	انطق عن الهوى	09	01	00	11	00	04	01
	تحزب العشق	15	01	03	18	00	16	05
فيصل الأحمر	المعلقات التسع	13	02	05	14	10	24	04

(1) محمد أبو حميدة. جماليات المكان في ديوان"لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش. ص: 482.

(2) حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص: 90.

	مجنون وسيلة	05	01	00	08	01	03	01
	كتاب الرؤى	28	01	01	19	03	11	00
عبد الله العشي	مقام البوح	05	03	00	09	03	04	00
	يطوف بالأسماء	16	02	11	08	02	04	01
يوسف وغليسي	تغريبة جعفر	04	01	27	03	19	03	02
	أوجاع صفصافة	09	14	16	09	04	01	08

نتوصل من خلال الجدول أن مفردات الطريق، الأرض، الوطن، من أكثر الكلمات ترددا، وتحتل مفردة الطريق الصدارة في عدد الترددات وخاصة إذا أضفنا إليها مفردتي الشارع، والدرب لتقاربهم في الوظيفة، ثم تليها مفردة الوطن، فمفردة الأرض، فمفردتي البحر والصحراء، لذا نركز على الأمكنة الأكثر ترددا، والتي كانت تمثل نموذجا في حياة الشاعر الجزائري المعاصر بصورتيها الفردية والجمعية، والبحث في دلالتها في مواضع ورودها من الدواوين، يكشف لنا عن جماليات استخدامها، وموقف الشعراء وعلاقتهم بالأفضية المفتوحة التي وجدوا "صعوبة بالغة إن حاولوا الإمساك بأولى المفردات، للتأكد من صحة مكانتها في السياق، فقد اختلط الواقعي بالأسطوري، و التبس البعيد على القريب[1]".

1: فضاء الطريق.

تمثل الطريق (الشارع)على غرار الأفضية المفتوحة فضاء منفتحا يسعى من خلاله الشاعر الجزائري المعاصر الخروج من البيت بصفته فضاء ضيقا وبلوغ غاياته، ففيه يستشعر روح ودفء الجماعة، ولذة المكان الذي فقده، فبطبيعة الطريق(الشارع) نتصور ما سيحدث فيه على اعتبار "أن الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات، وتشكل غدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها[2]"، لذلك يمكن اعتبار أماكن المسارب فضاءات مفتوحة مقابل أخرى مغلقة تسمح بعرض أكبر قدر من المشاهد والتقاط أكبر كم من التساؤلات التي تشكل جوهر الطريق الذي تتفاضل به الأماكن المفتوحة فالأحياء و الأزقة والشوارع

(1) محمود درويش، البيت والطريق، مجلة الكرمل، العدد 62، شتاء1999، ص: 257.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 79.

باعتبارها أماكن عبور وانتقال نموذجية تمدنا دراستها بمادة وفيرة من الصور و المفاهيم للضفر بما هو جوهري فيها من مجموع القيم والدلالات المتصلة بفضاءاتها [1].

وردت تيمة الطريق(الشارع) عند الشعراء الجزائريين المعاصرين بمعناه المجازي الإيحائي أكثر منه بمعناه الحقيقي، فقد حظي باحتفاء كبير وفي كثير من قصائدهم، مستقاة من أوصافه، وحركة شخوصه، واضطراب علاقاته فيه، وطبيعة أحداثه ودلالتها، و شعريتها نظرا لكونها منطلقا لأحداث حقيقية معيشه، فإذا كان الطريق هو الفضاء المفتوح الأول الذي سلكه الفلسطيني خروجا من وطنه فسيكون هو المسلك الوحيد الذي يوصله إلى غايته المنشودة وهي الوطن ، فكون الشاعر الجزائري لا يزال يحمل تفاصيل المكان المقدس (فلسطين) في نفسه، فالطريق(الشارع) أيضا كائنة بكلّ تفاصيلها في شعره.

نجد على سبيل المثال مفردة الشارع(الطريق) من أكثر المفردات المكانية دورانا في قصيدة (الطريق) من ديوان **في البدء..كان أوراس** للشاعر **عز الدين ميهوبي** حيث المفردة تكاد تكون في كل مرة رمزا فـ" عندما يترك الشاعر اللغة المألوفة ويعتمد اللغة الشاعرية، تصبح استجمالية النفسية أو الحياة النفسية العلامة السيكولوجية المهيمنة[2]"، يلجأ إليها الشاعر ليفك عقدته النفسية، المتولدة من الحنين نحو الوطن المقدس المسلوب، ومن المعاملة التي يعامل بها الفلسطيني المنفي، اللاجئ من قبل الشوارع/الدول الشقيقة والصديقة، العربية والغربية كما تكاد تشكل الكلمة المفتاح لتفسير شعر **ميهوبي**، الذي ما زال رمزا يثبت وعورة الطريق /الدولة، وتشعباتها، و ضبابية الرؤية فيها، بل التي تؤدّي إلى القدس ومن خلال اللاجئ الفلسطيني لأنه لا بديل له مادام يحلم بالرجوع إلى وطنه المغتصب، أو أن يستعيد الوطن صورته، ولما لا يستعيد أولاده و اسمه.

اختر لنفسك شارعاً..

تأوي إليه..

(1) ينظر:م، ن، ص: 79.

(2) غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ص:161.

فهذه المدن الكبيرة..

لا تحبك.. يا ابن يافا!

[...]

كل الشوارع..

لا تحبك يا صديق!

الظّل يعرف أنك المنبوذ..

بين مدينة تهواك ..

و المدن التي تخشاك..

[...]

هاذي الخريطة ..تحترق!

هاذي المنازل .. تحترق!

هاذي الشوارع.. تحترق!

لم يبق غيرك يا شقي الكون

تصفعك الطرق! (1)

الدرب محفورة بذاكرة الشاعر الجزائري المعاصر يعرفها كما يعرف البيت والوطن؛ كونها فضاء مفتوحا فيها تظهر حياة الناس وانشغالاتهم كما يبدو من خلالها غدوهم ورواحهم سعيهم الشاق، وضياع الضعيف بين الأقدام المسرعة وغير المبالية، وضجيج لا يعبأ بأي أنغام رقيقة أو نداء لملهوف بل يتأتى كل ذلك تمهيداً لفعل التنقل والبناء.

يبدو أني سوف أموت وحيدا

ملقى في آخر هذا الشارع

إن كنت تراني أحس

(1) عزالدين ميهوبي، في البدء..كان أوراس، ص:180.175.

قل لي

وادخل شيئا من أفراح الصبية قلبي

ملقى في آخر هذا الشارع

والشارع مزدان بالورد

بشعارات تشعل ليلا بالضواء الصفراء

عفوك يا هذا

لا أقوى إلاّ أن أصرخ

سوف أموت وحيدا في آخر هذا الشارع [1]

وجد الشعراء الجزائريون المعاصرون بحكم تجربتهم الشعرية في هذا الفضاء المفتوح الحمولات المأساوية التي تنبثق من عمق الجرح، فالتغيّر والتبدّل والتحوّل الذي طرأ على "الإنسانية "، مما جعل الطريق يعبأ بحمل هذا الذي حدث فيه كما يعبأ الشاعر بحمله شعوريا؛ إلى أن يستعيد الشارع صورته التي ألف أن يحملها، استعادة تشي بوجود شيء عزيز على الشاعر الجزائري المعاصر، "ما يزال ناقصا أو مفقودا لديه وهذا ما يكشف حنينه إلى وطنه لم يكن حنين العاجز ذا الطبيعة السلبية التي تنعدم معها القدرة على التحرك أو المقاومة، بل يتخذ منه نقطة انطلاق نحو نهاية الاغتراب، وقوة تدفعه إلى الخروج من واقع الغربة إلى واقع الأنس في الوطن[2]"، لذلك غدت العلاقة بين الشاعر والطريق علاقة متوترة ومبهمة يحذوها نوعا من التأزم وذلك راجع لأن الطريق لا يقوم بوظيفته الحقيقية و الطبيعة التي جعل لها ومن أجلها أسس، وهي إيصال الشاعر وتمكينه إلى الغاية المنشودة وهي الإحساس

(1) محمد زتيلي، انهيار مملكة الحوت، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص:71.

(2) محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة مقداد، غزة، ط1،2000، ص:110.

بالأنس ولا يكون مآله الموت وحيدا في آخر الشارع، شارع مزدان بكل صفات الإنسانية التي تجعل من عابرها لا يشعر بالغربة و لا يحس بالوحدة.

أصبح الطريق(الدرب) في رؤية الشاعر الجزائري المعاصر شيئا مختلفا تماما عما ألفناه من قبل، فهو لا يؤدي دوما إلى النجاة وبلوغ المصير، وإنما يؤدي إلى الغياب وتمزق الذات، والضياع المرفق باليأس والأسى، بل أبلغ من ذلك فهي حبلى بالفجائع ، والموت ينثر فيها بذوره فغدت جميعها دروبا للموت، وهذا ما تشي به الأشطر الشعرية الموالية للشاعر **يوسف وغليسي** التي يعبر من خلالها عن المأساة التي عاشها ويعيشها في أرض الجزائر التي كان يهواها ولا يحب ديارا سواها أثناء العشرية السوداء، من إحساس بالوحدة والغربة والتهميش لكونه يمثل صوت الحق الذي يدافع عن أرضه وشعبه رغم كل ذلك.

هائم في السّنين،،

والدروب ملغمة بالفجائعِ..

ألموت يزرع كلّ الدروبِ..

وكل الدروب تؤدي إلى الموتِ..

تغمرني رجة الموت في كلّ حين !... (1)

يتبين خلال الأشطر الشعرية أن الذات الشاعرة لا تجد مناصا من التعامل مع الطريق وبكل الوسائل الممكنة مادام هذا الطريق يؤدى إلى الهدف المنشود، ويحقق الرغبة التي يعيش من أجلها ولأجلها الشاعر الجزائري المعاصر، لأنه لا بديل له مادام يحلم برجوع وطنه حالة السلم والاستقرار أو أن يستعيد الوطن صورته التي كان عليها من قبل، وهذا ما يؤكده الشاعر **الأحمر**:

وأنَّا إذا نامتِ الشَّمسُ

(1) يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص:39.

مرتاحةً من ضجيجِ المدارسِ و العرباتِ

ضجيجِ الرصاصِ...ولا...لا مناصَ...ولا...لا خلاصْ

إذا أسدلَ الله أسترةَ الليلِ، نأويِ إليْنا

لأنا المتىَ، الكيفَ

والأنملاتُ تترجمُ "أين"

خطىً في بلاد الظنونْ

سدًى في دروبِ المنونْ (1)

تظل الطرقات بأبعادها الهندسية، والشكلية ومضامينها الابداعية، تشارك الشاعر الجزائري المعاصر أحاسيسه وتجربته الشعرية، لأن الفضاء المفتوح يتماهى مع الذات الشاعرية حتى يغدو كالكائن الحي يأخذ منه صفاته، فيملك درجة من الوعي والقوة أعظم بكثير مما يعزى لتلك الأشياء في العادة حيث ظهرت أنسنة الشاعر الجزائري المعاصر لفضاء الشارع بشكل مكثف، حيث اضطلع هذا الفضاء المفتوح بمهمات إنسانية كصفة الحب في شعر **فيصل الأحمر**:

ستنسى القوافي التي قد طهونا لعودتهم وسننسى

مواضع أقدامنا

في الطريق الذي تشتهي الصحابا (2)

أو كما هو وارد عند الشاعر **أزراج عمر** في **الجميلة تقتل الوحش**:

الآن يبتديء الرحيل

(1) فيصل الأحمر، المعلقات التسع، مؤسسة دار الأوطان ، الجزائر، ط 2015، ص:33.

(2) فيصل الأحمر، كتاب الرؤى ورشات، دار الأمير خالد للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط 2008، ص:216.

وهل الطريق سواعد أم مئذنة؟

– ليس السؤال قناعة. الدرب عاشقة القدم

والشوق للميلاد يفترس الألم! (1)

ونجده في موقف آخر يضطلع بمهمة اختص بها الطبيب الشرعي وهي التشخيص والكشف عن أسباب المنية، التي يقول عنها الشاعر **عزالدين ميهوبي** في ملصقة **النعي**:

شخص الشارع أساب الوفاة

سكتة لكرسيّ.. أدت الوفاة(2)

ولم يكتف هذا المكان المفتوح بصفات المعنوية المرتبطة بالجانب النفسي التي يحس من خلالها الشارع إحساس البشر بل تعدى إلى صفات جسدية وهو ما تجسده هده الأشطر الشعرية:

أمتدّ . .

تحملني الشوارع نحوها..

وأظل أبحث عن شوارعك التي

عرفت خطاي..

وفي انكسار مواجعي..

أمتد فيك! (3)

(1) أزراج عمر، الجميلة تقتل الوحش، ص:105.

(2) عزالدين ميهوبي، ملصقات شيء كالشعر، منشورات أصالة، سطيف الجزائر،ط1، 1997، ص:106.

(3) عزالدين ميهوبي ، في البدء.. كان أوراس، ص:99.

نجد من جانب مماثل الشاعر **عاشور بوكلوة** في قصيدته **جاهز للغناء** يجعل من الدرب يلبس لباس الكائن الحي فيشكو إليه ضعفه وهوانه بعدما بلغ منه الوهن مبلغه، واستعداده وتهيؤه للتغيير من نمط حياته، وأن يعيش أوضاعا غير التي كان يعيشها من قبل، فأردف قائلا:

شكوت للدرب الذي طال أقدامي

عندما بلغ الوهن مداه

ها أنا ذا أمشي عاريا من كل زيف

ومعي قلبي يغني..

تراقص دقاته ما تردد من صداه. (1)

2: فضاء المدينة

تمثل تيمة المدينة في الشعر الجزائري المعاصر إحدى الموضوعات الرئيسة والمهمة التي احتلت مكانة خاصة، ومآل ذلك تأثير هذا الفضاء المفتوح على الشاعر الجزائري المعاصر حتى عدت المدينة فكرة معاصرة ارتبطت بمتغيرات القرن ومنجزاته، فكان حضورها في أشعاره إلى جانب مدلولاتها الرمزية حضورا ينم على علاقته بها والآثار النفسية والاجتماعية التي تعود عليه من خلالها كونها المدينة التي احتفل بها شعره" في حياتها اليومية، وفي رمزها العام ابتداء بمعناها المادي من حيث هي بيئة محسوسة وتدرجا إلى واقعها بصفتها شبكة معقدة من العلاقات البشرية، وصعودا إلى قيمتها الرمزية باعتبارها مستودع الانجازات الحضارية، والعلمية، والصناعية، والتكنولوجية، وباعتبارها كذلك المصدر المحتمل

(1) عاشور بوكلوة ، ديوان الشفاعات، دار امواج للنشر، سكيكدة، الجزائر،ط1، 2006، ص:75.

للشرور والآثام، من التفرقة العنصرية، إلى الدمار"[1] غير أن هذه الصورة القاتمة التي تلتصق بالمدينة قد لا تمت بالصلة إلى المدينة الشعرية.

تتمايز المدينة من شاعر إلى آخر كل حسب تجربته الشعرية وحسب حاجته لهذا الفضاء المفتوح"والمدينة الشعرية ليست هي بعينها المدينة الواقعية بطبيعة الحال، فكل شاعر يصنع مدينته، ومدينته تعيش داخله، وعلى ذلك قد تتولد المدينة الموحشة شعريا من مدينة حافلة في الواقع، على العكس قد تتولد المدينة الشعرية المتلألئة بالأضواء من مدينة أطفئت أضواؤها في واقع الحال. وحديث الشعراء عن مدن نعرفها ينبغي أن لا يغرينا بتلمس المعالم المادية التي نعرفها في الرؤية الشعرية التي يقدمها الشعراء لتلك المدن"[2] والتي قد تنعكس صورتها لدى الشاعر الجزائري المعاصر، على أساس من فهم اجتماعي دقيق فترد مدينة بصفات مدينة الشاعر **عبد الله حمادي:**

مدينتي...

لاَ تسْألوا عن فجرِهَا

الموعُودْ

قُدّاسُهَا مُنكَّسٌ

ونذلهُاَ معبودْ

وناسُها غُثاءٌ

وجلُّهُم مفقودْ

صِبْغَتهم حماقةْ

ومترَفهَ وفَاقةْ

(1) محمود الربيعي، الشاعر والمدينة، مجلة عالم الفكر، ع3، م19، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت،1988 ص: 132.
(2) م، ن، ص:132.

ولذَّةُ الموجُودْ...! [1]

يجد المتأمل لمدينة الشاعر عبد الله حمادي، مدينة تجتمع فيها المتناقضات، وتزدوج من خلالها الهويات، وتضمحل عندها المشاعر الجميلة، وأن ما قيل عن مدينة الشاعر صعب وموجع وبطيء... يجب أن يأخذ القارئ على عاتقه عدم المبالاة للإطار الشعري ومن العقلانية غير الشاعرة، فالشعرية التي برزت في هذه الأبيات والخاصة بالمدينة مآلها ريفيتنا، فنحن وإن نسكن المدن ريفيون في أصلنا نحنُّ إلى ريفنا السالف، نحنُّ إلى قرانا[2]، وعليه نلمس أن الشاعر عبد الله حمادي أورد هذه الأشطر الشعرية و الريف لايزال يهيمن على مخيلته، فأنهل بهذه الصفات التي لا تنقص في حقيقة الأمر من المدينة ولا تنعتها بلا موجود.

عبرت المدينة كفضاء مفتوح على مستواها الشعري عن حقيقة الشاعر الجزائري المعاصر، لكونها تمثل بالنسبة إليه واقعا سياسيا واجتماعيا وعقائديا، كما أنها مصدر إشعاع وعطاء أو مكان يضج بالحياة والحركة المستمرة أو هي التجلي الأول للشعر الجزائري المعاصر، يتمتع الشاعر بجمالها، وقد تجاوزت دلالاتها الحقيقية لتحمل بعدا أيديولوجيا، فهي ليست بنيات عالية وشوارع واسعة منظمة ومضاءة ومحلات تجارية فاخرة فحسب بل هي رمز للوجود، ومسرح للخيال، هي الحلم الأبدي، بل هي"بيت المجتمع، والشارع بهو الجميع، الكل يتفانى في خدمتها، ويعمل على حفظ جمالها وإدامة استقرارها، ويبذل أغلى ما لديه للدفاع عن أمنها الداخلي والخارجي"[3]وقيم المجتمع المتنامي بها.

مدينتي...مدينتي

مُعسكرٌ للوحيِ و التَّدجيلْ

و مِقصلةْ للكُفْرِ

(1) عبد الله حمادي، مدينتي...، البرزخ والسكين، ص:126.

(2) ينظر محمد سليم طبارة، الانسان والمدينة في العالم المعاصر، لمجموعة من المحاضرين والمفكرين الفرنسين، تر/كمال الخوري، مقال 13، دمشق، 1977، ص:144.

(3) قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص:23.

و أُخرَى للتَّأوِيلْ

و محكمهْ

و مَنْفى

و مجلِسٌ هَجينْ...

و مَفخرهْ

و مَهزلهْ

للقَتلِ و التَّنكيلْ...

مدينتي معشوقةٌ

و قلبُها ضنينْ[1]

تزخر مدينة الشاعر **عبد الله حمادي** بالمتناقضات دوما (معسكر للوحي/ مقصلة للكفر، محكمة/منفى، مفخرة/ مهزلة، معشوقة/ لكن قلبها ضنين) كونها أصبحت كيانا حياً يتفاعل مع الأحداث، ولم يسع لإبراز البعد الجمالي لها فحسب؛ بل سعى إلى ابراز "كثير من الاحباطات التي يحس بها ساكن المدينة، إنها نتيجة صراع سياسي بين القيم: بين الذات والمجموع، بين الحرية والسلطة، بين التنافس الحاد و المحبة الأخوية،...وأن الفرد يحس أن قيما عزيزة على نفسه قد تحولت عل طبيعتها، وفي النفور من هذا الوضع يحاول المرء أن يجد لنفسه مهربا أو مسربا"[2] وهي حال الشاعر **أزراج عمر** مع مدينته التي يقول عنها في قصيدة **الجميلة تقتل الوحش**:

مدينتي تضاجع الكلاب والقطط

تموت في الحياة، في الصباح والمساء

(1) عبد الله حمادي، مدينتي...، البرزخ و السكين، ص:124.

(2) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1978، ص:91.

فؤادها حجر

وكل ما فيها ضجر

وصمتها بركان حقد جائع إذ ينفجر

ويحرق الطفولة الزرقاء

في ليلها الجريح تسمع النواح

يطارد السماء [1]

تحاول هذه الأشطر الشعرية أن تبرز لنا حال المدينة والمآل الذي آلت إليه جراء الوضع الاجتماعي المشوب بكثير من النفاق، وجراء تعقيدات الحضارة الحديثة، وجراء المقارنة بالمدينة الكبيرة الممثلة لها فكان تعامل الشاعر أزراج عمر مع المدينة وبالأحرى مع مدينته الشعرية من خلال هذه الحالات في موجاته ومراحله المختلفة تعاملا يساير "تألم الشعراء المحدثين...في تجربة البحث عن مدينة فاضلة ممكنة في الواقع أو في الأحلام"[2] لأن التصوير الذي أورده الشاعر في هذه الأشطر الشعرية لمدينته يوحي إلى تخلي المدينة عن الدور المناط بها وأضحت مدينة ترمز للضياع وفقدان البراءة، ضياع آيته تبدل الطبائع، طبائع المدينة التي راحت تضاجع الكلاب والقطط عوض الأصل الذي جيء من أجله، التخلي عن حياتها التي خلقت من أجلها لتموت صباح مساء، موت صاحبه موت الفؤاد، وأمسى كل ما فيها صخب في صخب، كما صور الشاعر صمتها وشبهه بالجائع الذي ينفجر بعد شدة الجوع والحقد الذي يتملكه من جراء ذلك، وتكون نتيجته حرق الطفولة التي لا ذنب لها، مدينة نهارها ليل وليلها نهار فبات جريحا تسمع من خلاله النواح يطارد السماء.

تعددت علاقة الشاعر الجزائري المعاصر بالمدينة، فمنهم من تربطه بها علاقة مجد وفخر، ومن تربطه بها علاقة عمل ودراسة، أو علاقة حلم وميل إلى إشباع رغبة من الرغبات، او تفجير طاقة لأنها

(1) أزراج عمر، الجميلة تقتل الوحش، ص:39.

(2) ابراهيم الرماني، المدينة في الشعر العربي، ص: 05.

غدت" عالم خصب مليء بالنماذج الإنسانية والحياة والمفارقات يستطيع الإنسان إذا رصده بشيء من القبول أن يجد فيه عوالم لاحد لها من التجارب"[1] يترجم من خلالها مشاعره ورؤاه وإبداعه الشعري والشاعر الجزائري المعاصر لا يكتب بالضرورة عن المدينة التي ولد فيها أو المدينة التي سكنها، وإنما يكتب إعجابا وتعديدا للمحاسن، وذكرا لمناقب الرجال والأبطال والعلماء والأدباء وهذا ما فعله الشاعر **عزالدين ميهوبي** مع مدينة سطيف:

سطيف

بوابة البحث عن الحرية

من هنا مر الذّين أحبوا هذا الوطن

من ماسينيسا إلى الإبراهيمي إلى فرحات...

من يوغورطا إلى كاتب ياسين

إلى السعيد زلاقي..

من أبي زيد الهلالي إلى بوزيد سعال

إلى العيد الضحوي

من سيتيقيس إلى عين الفوارة

من هنا مروا.. [2]

تأتي صورة المدينة –مدينة سطيف –في شعر **عز الدين ميهوبي** في الغالب ضمن تصور متكامل يعكس صور تاريخ المدينة وتبدلاتها الزمنية وتعدد رجالاتها، تصور يمزج بين الماضي والحاضر،

(1) مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط 1995، ص: 65.

(2) عزالدين ميهوبي، سيتيفيس، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف الجزائر، ط1، يناير 1998، ص:36.

ويحدد علاقاتها وارتباطاتها المعرفية والثقافية بين القديم والحديث، على شاكلة سرد تاريخي بيَّن من خلاله مناقب المدينة تاريخيا وثقافيا وعلميا ودينيا وسياسيا وثوريا.

مدينة أعارتني اسمها المكبل بالتيه

والمواويل الحزينة

أجازت لي الوحدة

كل الوحدة..

[...]

كم ذا يشقيني توانيك عن لقائي

تجاهلك وجهي، نبضي،

إستقامة الشعر في عيوني

مواسم الظفر بصباي!

كم ذا يتعبني هذا الجحود

منك، بي..

"سيرتا" [1]

ظلت المدينة (سيرتا)بصفتها فضاءً مفتوحا هي القضية المؤرقة التي تشغل بال الشاعرة **منيرة سعدة خلخال** في شعرها، تبحث عنها في كل الاتجاهات والأزمان اللامحدودة، علها تحس بذاتها وبوجودها إحساس الشاعرة بالمكان، تنطلق من فكرة راودتها منذ الطفولة التي حرمت وقتها منه ومن دفئه وولدت لها فكرة أيديولوجية ملأت لها حياتها وكيانها وبينت لها أن الإنسان لا وجود له خارج مكانه وزمانه، وأن غياب المكان هو غياب للذات وفقدان للهوية فـ"المكان كان ومازال، يلعب دورا

(1) منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة الجزائر ط1، 2004، ، ص:76.

هاما في تكوين هوية الكيان الجمعي[1] " بل أصبح بالنسبة له دلالة مأسوية يجد من خلالها متنفسه باعتباره من الأفضية المفتوحة ولأن "الاتساع في المكان تأكيد على حرية الفرد، أو تأكيد على الخروج من الذات إلى الآخر[2]"تعبير عن الوجود، وعدم التجاهل من الطرف الآخر، واعتراف بذاته وقدراته.

نجد بالمقابل الشاعر **يوسف وغليسي** يقف موقفا مغايرا، حيث لم يترك المدينة كفضاء مفتوح تسيطر على ذاته ووجوده، ومشاعره "ليلجأ إلى مدينة بسكرة ليحافظ على حبه، ولينجو بنفسه من المدن التي تقتل العاشقين-قسنطينة- والتي تعتبر الحب من أكبر الخطايا، ليقوم بعملية تبادلية بين مكانين مختلفين،-قسنطينة وبسكرة- وبين موقفين متباعدين،- موقف النبي يوسف من زليخة، وموقفه من حبيبته-"[3] فكانت مدينة بسكرة رغم بعدها وموقعها الجغرافي الفضاء البديل، والمدينة الشعرية التي تبيح له الإفصاح عن مكنوناته، وتلبي مخياله الشعري.

إنَّني طائرٌ مُثْقَل بالنَّوى، ،

طائرٌ بالهجير اكْتوى، ،

راحلٌ مع طيور المُنى، ،

لأهرِّب حبّي إلى مدنٍ لا تبيح دم العاشقين!

إنَّني /يوسف/..قادمٌ أتأبَّطُ عار "العزيز" وذكرى أبي..

قادمٌ والخطيئةُ تصهل في الرُّوح.. تغتالُني..

قادمٌ من سعير "الخَروب" إلى زمزمِ "الصالحينَ"

لكي أتطهَّرَ من كيد "زليخةْ"!..

(1) سيزا قاسم وآخرون، جماليات المكان، ص: 3.

(2) م، ن، ص:32.

(3) محمد صالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، مخطوط دكتورة، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2006/2005، ص: 203.

قادمٌ من أقاصي المدينه

فأحْضنيني أيا بسْكرهْ!

ما أطولَ عمري! ما أقْصره!

ما أضيقَ قَلبي!

ما أوسعَ الجرحَ يا بسْكرهْ! (1)

3-فضاء البحر

اتخذت كلمة البحر في الشعر الجزائري المعاصر أبعادا جمالية وانسانية، رغم أنها لم تتموقع في مدلول واحد، وإنما وردت في سياقات مختلفة، وحملت دلالات متباينة، لأن" للكلمة عادة معنى مباشراً، ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق، لابد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول، فليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رحم لخصب جديد"(2) وتبعا لتجربة كل شاعر جزائري معاصر يريد من خلاله التعبير عن إحساسه وهمومه ورؤاه، والتعبير عن عظمة هذه الظاهرة الكونية التي توحي بالكثير من الأشياء التي يمكن توظيفها في النصوص الشعرية، كما وقع للشاعر **عزالدين ميهوبي** مع ديوانه **النخلة والمجداف** التي كان البحر هو الملهم لإبداعه والموجه لشخصيته منه اغترف لنصوصها الطويلة واعتز بوجودها.

يقول الشاعر عزالدين ميهوبي:" انطلاقا من رؤية بسيطة وأنا أمام البحر طرحت جملة من الأسئلة ما السر من وجود هذا الرمل على الشاطئ ما الذي أوصل الرمل على تلك المسافات طويلة من الصحراء وفضاءات متعددة وتضاريس، ما تعرض له أن يكون هنا، ما الذي أوجده، فتخيلت أن

(1) يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 95/94.

(2) على أحمد سعيد أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص: 127.

هذا الرمل يمثل الصراع وهو الفاصل بين الوافد الدخيل والأصيل، وكأن الرمل يقاوم فأتت جدلية النخلة والمجداف"[1]

ناديت البحر..

لماذا يخافُكَ قحطَ الأرض

و قافلةُ الأسماكِ

تشدُّ إليك زعانَفَ تحملُ روح الماء؟!

ناديتُ البحر..

لماذا الرّمل تمدّد عبرَ الشَّاطئ

ينتظرُ العودةَ نحو البدء..

ويغمضُ جفنكَ

مسكونا بالصبر..

و رائحة الصحراء؟! [2]

يجري الشاعر من خلال هذه الأشطر الشعرية مقارنة بين الماء/ البحر و اليابسة/ الصحراء، بين الوافد الدخيل/البحر و الأصالة/الصحراء، بين الإصحار والإبحار، بين النخلة والمجداف، من خلال الأسئلة التي طرحها على البحر الذي يحمل هنا دلالات حقيقية وفي نفس الوقت حاملا لدلالات نفسية، وحالات نفسية تنتظر الذات الشاعرة، فالبحر بصفاته هو الذي يبعث في أنفسنا الأمان والراحة، والإغواء لخوض مغامرة الابحار، لكن تلاطم أمواجه تكشف لنا أمورا كثيرة لما بعثه فينا منذ البداية، وكأني بالشاعر عزالدين ميهوبي يحذرنا من البحر، لأنه يخفي مالا يظهر، وعليه وجه له الكثير

(1) محمد الصالح خرفي، هكذا تكلم الشعراء، ص: 144.

(2) عز الدين ميهوبي، النخلة والمجداف، ص: 13.

من الأسئلة، لماذا يخافك قحط الأرض، وقافلة الأسماك، لماذا تمدد الرمل عبر الشاطئ، وبالمقابل للذات الشاعرة جوابا مقنعا ممثلا في الأصالة، والرجوع إلى الأصل هو الفضيلة، ينتظر العودة نحو البدء، نحو الطمأنينة والرغبة بعد الإبحار والرفض، "يشدان الشاعر إلى غدوية أشبه ما تكون بالنبوءة ينظر من خلالها إلى أفاعيل هذا الزمن العبثي..." [1]فيلد الصمود الذي يولد بديل للتغيير.

يعد بحر الشعراء الجزائريين المعاصرين بحر معان مبدعة، كون الشعراء لم تكن علاقتهم مع البحر مجرد علاقة متأمل يقف على الشاطئ يكتفي بالنظر عن بعد، وإنما تميز استعمالهم لرمز البحر، وتعددت استعمالاته، وتنوعت استخداماته، بتعدد السياقات الوارد فيها، إذ نجده يمثل حصة الأسد في المتن الشعري لدى الشعراء الجزائريين المعاصرين حيث يخترق جملة من الصور الاستعارية، ويحضر كرمز في الكثير منها، وهو ما يتجسد عند الشاعرة **سامية زقاري** في قصيدتها **شاعرة تحرق البحر ورجل المطر**:

وعندما شئت أن أنتصر

تصدى رجل المطر

لكنني لا أنتظر..

سأحرق البحر ورجل

المطر[2]

تتداخل الشاعرة من خلال هذه الأشطر الشعرية مع نبرة السياب الذي كان دائم الصراع مع الزمن في ظل إحساسه بالموت، وفناء الانسان، واتجاهه للطبيعة في شكل استجابات عاطفية يعكس من خلالها يأسه وأمله في هذه الحياة، فتجعل الشاعرة من البحر رجلا ينال منه كما ينال من المطر، حيث لا تختلف مع نظرائها من الشعراء الجزائريين الذين وظفوا البحر في نصوصهم الشعرية وكأنه

(1) م، ن، ص: 07/06.

(2) سامية زقاري، قصائد معتقة بالأسى، رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، ط2003، ص: 31.

انسان عاقل وواع يتحاور معه، يملك ما يملكه الكائن البشري من عاطفة واحساس وأعضاء وهو ما نجده عند الشاعر **الأخضر فلوس** في قصيدة **الصياد والبحر**

مضى الزورق المتكاسل

يكسر لون المياه،

و ينأى بعيدا..

أطلت تباشير يوم

– أيا ربِّ فاجعله يوما سعيدا

مضى نصف يوم

ولم يزل البحر كفّاه مغلولتان

أبى أن يجودا.. [1]

يسرد الشاعر من خلال هذه الأشطر الشعرية دور هذا الفضاء المفتوح، استنادا لقوله عز وجل "**وَهُوَ الَّذِي سَخَّرَ الْبَحْرَ لِتَأْكُلُوا مِنْهُ لَحْمًا طَرِيًّا وَتَسْتَخْرِجُوا مِنْهُ حِلْيَةً تَلْبَسُونَهَا وَتَرَى الْفُلْكَ مَوَاخِرَ فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ**.." [2] فيصف من خلالها يوميات صياد عادي رب عائلة كبيرة محتاجة، يخرج يوميا طلبا لقوتها ممتطى زورقه الكسول، لكنه في هذا اليوم وبذات يصطدم بشح البحر رغم الخيرات الموجودة فيه، حيث صوره الشاعر في صورة بشرية فأمسك عن العطاء وغلّت كفاه، وأبى أن يجودا.

يسقط الشاعر **عاشور فني** بعض من صفات الله عز وجل على البحر، متكئا على التداخل النصي و"مستثمرا السورة القرآنية–سورة الإخلاص–في سياق مختلف لها، بلغة بسيطة وعادية، مضيفا

(1) الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص: 68.

(2) سورة النحل، الأية: 14.

إليها عناصر أخرى، لكن هذه العناصر تمحى عند نهاية النص بحصره للبحر في ظاهرة المد والجزر"[1] ومؤكدا من خلالها خصوصيات البحر وتفرده، فجاءت الأسطر الشعرية لتبين ذلك:

ألا أيها البحر

هل من أحد

لا أحد

ليس للبحر صاحبة

ليس للبحر والدة

ليس للبحر من والد أو ولد!

ليس للبحر جنسية أو بلد!

ليس للبحر فاكهة

ليس للبحر آلهة

لا ولا هو فرد صمد!

ليس للبحر كمية أو عدد!

ليس للبحر أنثى أو ذكر

إنه المد أو الجزر

والمد والجزر

حتى الأبد[2]

تكشف الأبيات تنزيه الشاعر للبحر بصفته فضاء مفتوحا من بعض صفات البشرية، فها هو يرسمه ساردا آفاق هذا الفضاء، ويبين عظمة المكان ودلالات اتساعه، كما يسترسل في نفي تلك

(1) محمد صالح خرفي، في عوالم النص دراسة نقدية، دار الأمير خالد، الجزائر، 2014، ص: 29.

(2) عاشور فني. زهرة الدنيا قصيدة عرش الملح، دار هومة، الجزائر، ط 1، 1994، ص: 145.

الصفات التي قد تنسب إليه، كما يتمسك **عاشور فني** شعرياً بمكونات البحر المستحضرة من الذاكرة البعيدة بقوة، فتسمه الذاكرة القريبة بطابعها الحاد، تأخذ حينها دلالة المكان بعداً وجودياً، فلا تنتفي حتى وإن انتفت تفاصيل المكان.

إنه المد أو الجزر

والمد والجزر

حتى الأبد[1]

يتخلى البحر عند الشاعرة **منيرة سعدة خلخال** عن دلالاته الأصلية حيث لم يعد نعتا جغرافيا، ليمتلئ بدلالة رمزية ويتحول إلى صديق حميم، يتهادى للشاعرة يعانقها، وتبتغيه مرجع لها يحفظ أسرارها ويزيل عنها الهموم والأحزان والضيق، ويفرج عنها الكروب، بمده الذي يروي صحرائها العطشى وبجزره الذي يأبى الرجوع والمغادرة

يتهادى البحر

إلي..

يعانق في زرقته القاتمة

بعضا لبعض كنا

وأبتغيه مآب..

يا روعة الفرحة

مد يروي صحرائي

ضمأ مستديما

وجزرا يأبى الرواح[2]

(1) م، ن، ص: 145.

(2) منيرة سعدة خلخال، اسماء الحب المستعارة، ص: 107.

وظف الشاعر **عثمان لوصيف** البحر توظيفا مباشرا مستخدما بعده المكاني، حين "كتب عن بحر وهران في نصه الطويل (وهران) دون غيره من البحار ، بالرغم من أنه متشابه مع الشواطئ الجزائرية الأخرى، لكن ما صنع الاستثناء، هو مدينة وهران التي تختلف عن غيرها من المدن الجزائرية، فاختلف حتما بحرها الذي لجأ إليه الشاعر ليغسل عنه الأدران، لأنه النبع الحقيقي، و عنوان المدينة التي أحبها الشاعر و لجأ إليها و إلى بحرها ليعرف اسمه الحقيقي، و ليعرف جوهر كينونته و روحه"[1] وجعله منطلق البحث عن الحقيقية، وجعله سببا في مناشدة المدينة (وهران) التي أحبها وأحب فيها البحر الذي جعله مفرغ لهمومه وأحزانه.

آه يا بحر وهران.. يا نبعها القدسي!

أناشدُّك الدمعَ والزفراتِ

أناشدُّك العشقَ والكرامةَ الفارضية

آه! دعني أمرغ فيك همومي

وأغسل قلبي وأوردتي

آه! دعني أعانق في مائك اسمي

الحقيقي

معناي.. روحي.. وجوهر كينونتي[2]

4: فضاء الوطن

يستحضر الشعراء الجزائريون المعاصرون تيمة الوطن في شعرهم بشكل مكثف، فكانت تيمة الوطن كفضاء مفتوح عند هؤلاء تتعدد أبعادها وتتباين عن توظيف شعراء ما قبل الاستقلال وما

(1) محمد صالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 180.

(2) عثمان لوصيف، براءة، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997، ص: 61.

بعده في بعض المواطن، وإن كانت امتدادا لحنين الشعر العربي القديم والحديث، حيث كانت تشترك معها في كثير من الميزات الفنية، إذ تشكل القصيدة الوطن بمختلف أنواعها ظاهرة بارزة في المتن الشعري الجزائري المعاصر، ابرز من خلالها الشعراء الجزائريون المعاصرون تجذرهم في المكان/الوطن بصفته فضاء مفتوح، واصرارهم على التواصل، فعلى الرغم من الضياع الذي شهده الوطن، وعلى الرغم من التحول الذي لحق بالوطن خلال الفترة الرومانسية التي أصبح فيها موضوع الوطن موضوعا للتغني والطرب، إلا أن الشعراء الجزائريين المعاصرين أبوا إلى أن يتحول موضوع الوطن إلى موضوع يحمل الشعور الوطني والقومي، والحماس في النفوس، ويحمل هم الشاعر تجاه وطنه الغالي العزيز، والطموح إلى ما هو أفضل، ويحمل معاناة الشاعر تجاه وطنه فيكتب عنه كقيمة تحمل الكثير من الدلالات الحضارية والروحية والثقافية والدينية.

يتجاوز الوطن قيمتة الفضائية أو المكانية إلى ما هو أعمق في التجربة الإنسانية، فهو يمكن الشاعر من الذهاب بتجربته إلى أبعد ما يمكن، حيث أقاصي الأحلام والرؤى والتأملات، لأجل اكتشاف الذات أو لإعادة البحث في الجذور والوجود والانتماء كما أن إحالاته لا تتوقف عند امتداد المسافات أو تسميات الأشياء في علاقاتها بالأمكنة بل تتعدى ذلك بكثير، وما يعزز ذلك قول أحدهم" أنا لن أستلف رموزا لا تشكل جغرافيا وطني، أنا ابن بيئته وبيئتي هي الجزائر بكل ما تحمله من معان، وأنا لا أكتب عن الوطن على أساس أنه مكان جغرافي له حدوده الجغرافية والمادية وميزاته المادية البيئية، ولكنني أكتب عن الوطن كقيمة تحمل الكثير من الدلالات الحضارية والروحية والثقافية والدينية،.. نحن لا نتغنى بفضاء مادي وإنما بقيم نضالية"[1] فنصب نفسه حاملا هم وطنه متغنيا به شعريا:

عميقة هي جذور هذه الأرض الخالدة..

كبيرة هي جراح هذا الوطن المعشوق..

(1) محمد الصالح خرفي، هكذا تكلم الشعراء، ص: 140.

جميلة هي رحلة التاريخ الذهبي في

شرايين الوطن المشوق..

كثيرة هي الأسوار السوداء..

و الوطن المعشوق..

والجزائر الكبيرة..

ارتسمت صورة جريحة في كفّ قرن

من الزمن.. (1)

يوظف الشاعر **عزالدين ميهوبي** وهو يتمثل وطنه ونضاله والتضحيات الكبيرة لشعبه الممتدة عبر مئات السنين (**عميقة هي جذور هذه الأرض الخالدة..**)،(**جميلة هي رحلة التاريخ الذهبي في شرايين الوطن المشوق..**) تيمة الوطن كرمز للعزة والإباء، والفخر، يوظفه حاملا لهمومه معبرا عن انكساراته فهو يلتقي كثيرا مع شعراء الثورة الجزائرية في حمل هموم الوطن والتغني به على الرغم من جراحه فالوطن عبادة، ولا يمكن أن يسيء السلوك المنحرف لقيم هذه العبادة، على الرغم من أن الشاعر كان يدرك خطورة ما تعرض له الوطن من مخاطر كادت تحوله إلى رماد أو تقصف به إلى ما لا يحمد عقباه جراء التصرفات التي كانت تصدر من الذين لا يقدرون قيمة ها الوطن، وقيمة التضحيات الكبيرة التي قدمها المجاهدون، والشهداء في سبيل الحرية والكرامة والكبرياء.

مرّ يوم..

مرّ بي نعش..

سألت الناس ((من؟))

قالوا ((فلان))

(1) عزالدين ميهوبي، في البدء.. كان أوراس، ص:55.

وجدوا جثته في آخر الشارع..

والمهنة : عرّاف بهذا الحيّ كان

مرّ شهر..

مرّ بي نعشٌ

سألت الناس ((من؟))

قالوا ((فلانة))

خرجت تسأل عن علبة كبريت فعادت

في خزانة

مرّ عام..

مرّ بي نعشٌ

سألت الناس ((من؟))

قالوا ((وطن!))

قلت مهلا

وطني اكبر من هذا الزمن[1]

يصل الشاعر **عزالدين ميهوبي** مع امتداد القصيدة في الأخير إلى" وطني اكبر من هذا الزمن .. نتيجة جميلة وطنية، ولكنها ليست مبررة منطقيا وفنيا.. الأفراد يموتون، الجنازات تتتابع.. الوطن ينتصر.. كيف ذلك؟ حقيقة إن بذرة النصر متواجدة في مقاطع القصيدة"[2]حيث كانت معبرة عن الوضع المرعب الذي كان يعيشه الشاعر" على المستويين الاجتماعي والفني جعل التجربة الشعرية تجربة فنية واقعية، تعانق فيها الفن بالواقع، والخاص بالعام، فأتت القصيدة معبرة عن تجربة فردية، وعن

(1) عزالدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص:46.45.

(2) صالح مفقودة، نصوص وأسئلة دراسات في الأدب الجزائري، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص: 93.

الوضع الاجتماعي، ولكن القصيدة كما سبقت الإشارة لم تكن مجرد نقل، بل فيها رد على الواقع، تمثل في ذلك التحول الذي شهده النص في نهاية المقطع الأخير، وهو تحول من النقيض إلى النقيض، من صورة الموت إلى الأمل والتحدي" [1] أمل في الاستقرار، في الأمن والسلام، في الرجوع إلى أيام الهناء والبناء والازدهار وتمجيد الشهداء، وهو ما تبينه الشطر الشعرية الموالية:

كان لي وطن ضارب في دمي،

راسخ في امتداد الزمان،،

سامق في السماء،،

شامخ كالنخيل،،

فارع كالصنوبر والزان والسنديان...

كان لي وطن يوم كان!..

كان لي وطن يوم كانت سراديبه تستضئ

بنوري المقدس..[2]

يحيل هذا الخطاب الشعري إلى تداخل الشاعر **يوسف وغليسي** مع عمله لأنه كرر جملة (**كان لي وطن**) عدة مرات، بهدف التعبير عن حالته النفسية المتمثلة في شوقه وحنينه إلى الماضي يوم كانت الجزائر بلدا ينعم بالحرية و الاستقرار ويشيع بنور الأمل و الأمان، وطن يثبت وجوده وينتمي إليه لكن للأسف ضاع منه هذا الوطن وفقد السلام وجعل الشاعر يعود بأحلامه للماضي ليعيشه من جديد، كما عاشه من قبل **عبد الله العشي**، قبل أن يصيبه القلق على مصير هذ الوطن حينما يصير في أيدي لا تعرف قيمة الوطن وبالأخص حينما تحترف السياسة:

أول الكلمات الوطن

(1) م، س، ص: 93.

(2) يوسف وغليسي. تغريبة جعفر الطيار. ص:36.

أول الصبح ضوء الوطن

أول النبع ماء الوطن

أول الأرض عشب الوطن

أول الشعر لحن الوطن

أول الأفق نجم الوطن

أول الزهر ورد الوطن

فلماذا إذن

حين يحترفون السياسة

يغدو الوطن

آخر الأحرف الأبجدية؟!.[1]

احساس الشاعر **عبد الله العشي** بالحيرة والقلق على الوطن جعله يتساءل حيال هذا الواقع الذي لا يشجع على الوطنية والتضحية من أجل الوطن، واقع تغلبت فيه المصلحة الفردية على الروح الوطنية وانقلبت أولويات الوطن، وغدت آخر الأحرف الأبجدية، لكن الوطن لا يموت بموت هؤلاء وإنما يبقى صامدا رغم كل المحن، رغم مئات المؤمرات والمكائد، سيبقى صامدا صامدا بأبناءه، الذين يرددون " وطني أغفرلي إن أسأتُ التعبير عنك؟"[2] حينما يتحول الوطن إلى المقدس ويصبح الانتماء إليه عبادة، ويصير عند الشاعر كالمطلق الذي لا يدنس، فيجعل من الشاعرة **نوارة لحرش** تقول:

وطني .. وحدك تبزغُ

كالهلالِ في أناشيدي

(1) عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص:55.

(2) نوارة لحرش، نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر،ط1، 2004، ص:44.

تتناثرُ كالفراشاتِ

في أفقِ وريدي

وحدك كالمزاهرِ

المعلَّقة في شُرُفاتِ العُمق

تؤثِّثُ نهاراتي...

تؤثِّثُ سماواتي... (1)

تأسيسا لقول الشاعرة **نوارة لحرش** فإن عدم الإحساس بالمكان المادي "الذي هو وطن الألفة والانتماء و الذي يمثل حالة الارتباط البدئي المشيمي برحم الأرض (الأم)، ويرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصبا (2)" من ناحية، ومواصلة البحث عنه والالتقاء به من ناحية أخرى، كونه معرض للفقد والضياع، مما دفع الشاعرة إلى أن تبني له مكاناً في خيالها وذاكرتها، يترتب عليه وجود توافق في إيقاع العلاقة المكانية بينهما، واقتراب أكثر من شعورها بذاتيها وكينونتها، يزداد هذا الشعور كلما تغنت الشاعرة بوطنها وكلما تبين لها أن الوطن جوهر لا يحويه زمان ولا مكان.

يزداد حب الوطن والاشتياق والحنين إليه كلما كان البحث عن الوطن شأنه شأن البعيد عن المكان/الوطن كالمنفى "لأن الوجود في المنفى يعنى الانقطاع عن الوجود الفعلي في الوطن، كما يعني في الوقت نفسه تمددا داخليا لهذا الوجود ذاته، وحين يصبح وجود الوطن داخليا تنشط حركة الخيال وتظهر مستويات متعددة للحلم والذاكرة، فيتفرق المكان الواحد في أمكنة عدة، ويتحول زمن الحياة تحت سمائه إلى أزمنة تاريخية أو شخصية أو أسطورية (3) " يتمناها الشاعر ويتساءل هل بإمكانه الحصول عليها في وطن ضيعته المسافات كما حصل للشاعر **عزالدين ميهوبي** حين ردد قائلا:

(1) م، س، ص:46.

(2) اعتدال عثمان، إضاءة النص، ص: 8.

(3) م، ن، ص: 8.

لقد أخلف الحزن وعدي

وما زلت أبحث عن وطن

ضيعته المسافات..

مازلت وحدي

أفتش عني.. وعنكم

وعن فرح

ربما حملته المواسم بعدي.. [1]

رابعا:(الفضاء المقدس / التاريخي)

يميز عادة في الفضاء الجغرافي الأفضية الدينية عن غيرها من الأفضية، كونها تمتلك جماليتها من خلال الألفة والبقاء، وما تثيره من سعادة، وما تشعره من نشوة إلى درجة الانفعال، كما تجعل النفس تشتاق إلى زيارتها كلما ابتعدت عنها، وما يميزها أيضا أنها تلعب دورا هاما في عملية التخريج والتفريغ، والراحة النفسية والكشف عن الصراعات النفسية الداخلية، وبناء المكان في النص الشعري على هذه التصورات وارتباطه بالخلفية الدينية على اختلاف مصادرها، يبعث منه امتدادا للقيم الروحية التي تربط الإنسان بأمكنته وبالتالي يحقق من هذا البعد تفاعل الذات بما يحدث فيه فتتأثر بسياقه الروحي "إذ تصبح قيمة المكان في الحياة امتدادا للقيم الروحية التي نعيشها [2] "ونحيا بها ولها.

يرتبط مفهوم الفضاء الجغرافي المقدس/ التاريخي بالعلاقة الروحية التي ساير بها الشاعر الجزائري المعاصر أفضيته المقدسة معتبرا اياها مصدر انتمائه وجذوره، وعنصر كيانه ووجوده ولذلك فهي عنده بمثابة الفردوس المفقود والجنة الضائعة التي يسعى جاهدا لاستردادها، فيسترجع من خلالها مجده

(1) عزالدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص:08.

(2) أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا، ص: 19.

الضائع المتمثل في المكان/الوطن في شأن ذلك يقول محمود درويش بصفته شاعر المكان/الأرض، وأي أرض إنها ثاني القبلتين وأولى الحرمين (القدس):

.....وصار هو المكان، هو

الحقيقي الوحيد. وكل شيء في

البعيد يعود ريفيا بدائيا، كأن الأرض

ما زالت تكون نفسها للقاء آدم، نازلا

للطابق الأرضي من فردوسه. فأقول:

تلك بلادنا حبلى بنا... فمتى ولدنا؟

هل تزوج آدم امرأتين؟ أم انا

سنولد مرة أخرى

لكي ننسى الخطيئة؟ [1]

يلجأ درويش في استرجاع مكانه الديني إلى قصة خروج آدم من الجنة، هناك آدم واحد وجنة واحدة، وهنا نجد درويش يتحدث عن آدم واحد والذي يتناص معه في حالة الخروج فإن خرج آدم عليه السلام من الجنة، جنة الله "**وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ**[2]"، فدرويش يقول: (هل تزوج آدم امرأتين)، فالمرأة الأولى الأندلس خرج العرب منها وكان هذا الخروج بمثابة الكارثة العظمى، والمرأة الثانية (القدس) والخروج منها بمثابة الفاجعة الكبرى. قدم النص هنا صورة لفقد الذات، والواقع العربي المشترك الذي نتج بفعل الذوات المسؤولة عن مرحلة كهذه

(1) محمود درويش الأعمال الجديدة الكاملة، الجزء1، عن رياض رايس للكتب والنشر، بيروت كانون الثاني،ط1. ص:46.

(2) سورة البقرة . الآية: 36/35.

باعتبار الشعور بعقدة الذنب والخطيئة، كما في قوله في هذه الأسطر الشعرية (أم أنا سنولد مرة أخرى لكي ننسى الخطيئة) يعبر هذا الجزء مستعينا برمز ديني متمثل بسيدنا آدم عليه السلام والفضاء الديني، ما تمثله تجربته في الجنة من مثول حاضر في عقلية المتلقي، فالرموز ذات الدلالة الإيحائية وظفت اعتبارا لفترة الخروج من المكان، وأفاد الغرض الأساسي للنص، لأنه يرتبط مع فعل الفقد المؤطر له عبر عنوان الخطاب الكلي، والمفارقة الحاصلة إذا كان آدم طرد لفعله الخطيئة وعصيانه لله، فما ذنب آدم الفلسطيني ليطرد من جنته، ويجعل منه باحثا عن مبررات لضياع فردوسه.

ولنا بلاد لا حدود لها

كفكرتنا عن المجهول،

ضيقة وواسع، بلاد...

حين نمشي في خريطتها تضيق بنا، (1)

وإذا اتجهت الرؤى الشعرية نحو النص أو الرمز الديني، فإنها في مستواها الدلالي تأملات في عالم بديل أو كون شعري يتجاوز الواقع ويحاول أن يؤسس فردوسه، ومن منطلق فكرة الفردوس المفقود، أو الجنة الضائعة يدخل المكان في النص الشعري في مجموعة علاقات دلالية تتجه بمفهوم المقدس إلى مفهوم البحث عن المكان الضائع من خلال النص الديني مرتبطا بالأبعاد المكانية.

1: فضاء القدس.

شكلت القدس محورا مهما في أشعار الشعراء الجزائريين المعاصرين عبر مسيرتهم الشعرية الطويلة فكانت العلاقة بينهم علاقة انتماء وتلاحم ووجود، لأن القدس أضحت عند الشعراء الجزائريين قضية إسلامية عربية لا يجب التخلي عنها بسهولة، ولا يمكث بعيدا عن الدفاع عنها، مهما تكن العقبات،

(1) محمود درويش. أ ج ك1. ص:45.

والتجاوزات الخطيرة. وبيت المقدس فضاء ديني يحن إليه كل شاعر جزائري غيور وينتمي إليه، وتثير في نفسه الحمية، ولا يستطيع الأعداء فصله عنه مهما كلف الأمر.

خص الشاعر الجزائري المعاصر القدس في متنه الشعري بوصفها متكأ لقول هموم الذات ووعيها ورؤيتها للمدينة وللحالة النفسية التي يعيشها الشاعر الجزائري تجاهها، وللحالة التي تعيشها المدينة بصفتها مدينة من أقدس المدن الفلسطينية "ورد ذكرها في القرآن،(سبحا ن الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله...)وعلى لسان النبي صلى الله عليه وسلم(لا تشد الرحال إلا إلى ثلاث مساجد: المسجد الحرام، ومسجدي هذا، والمسجد الأقصى)، وفي أحاديث الصحابة فعن على كرم الله وجهه قال(وسط الأرضيين أرض بيت المقدس، وأرفع الأرض كلها إلى السماء بيت المقدس)[1]؛ خاصة وأن ما آلت إليه هذه المدينة يثير في كل مسلم الحمية، والشاعر أحمد عاشوري آلمه وضع المدينة، فثارت في نفسه الغيرة

القدس تلبس العباءة الحزينة

صباح هذا اليوم

صباح هذا اليوم

القدس تلبس العباءة الحزينة مهمومة القدس هذا اليوم

مكلومة يا قوم!

يدخلها عمر

تكبيرة الأقصى كئيبة

مبحوحة تكبيرة الأقصى

(1) ينظر: عارف باشا العارف، تاريخ القدس، دار المعارف القاهرة مصر، الطبعة الثانية 1994، ص: 43.

يمضي يجول في شوارع المدينة

مستغربا كيف غدت رحابها

ويصرخ الفاروق

لا يرفعون الذل، عن مآذن الله الحزينة

أين صلاح الدين؟ أين صلاح الدين؟ أين صلاح الدين؟

يمضي عمر

يكاد أن يخرج سوطه ويجلد الرعية[1]

يدل الشاعر **أحمد عاشوري** باختياره عبارة (القدس تلبس العباءة الحزينة) على أنّ ثمة محتوياً ومحتوى، وأن هناك علاقة حميمية بين صاحب الخطاب وهذا الفضاء الديني. تركيب الجملة المختارة نمط لغوي يعكس الإحساس بالميول الإنساني الواقعي، فهو "عندما يوظف القدس، كرمز شعري، لا يكتفي بالذكر الحرفي لها وتزين النص بها ليظن القارئ أن الشاعر مرتبط برموز الأمة، ومتسلح بثقافة دينية، بل ليبرز قيمته، وتأثيره في حركية الأمة والتاريخ العربي والاسلامي، وليبقي القارئ مرتبطا بتاريخه المجيد، وحضارته الرائعة، ويجعله حافزا"[2] لتوخي الواقع السياسي والاجتماعي، فارتباط عمر الفاروق، وصلاح الدين، بالقدس كان معينا لتخبأ الشعراء الجزائريين وراء هذين الرمزين، للاستصراخ وطلب المدد وذم الواقع المليء بالهزائم من جانب، والتذكير بمآل الأمة وكيف غدت اهم معالمها الدينية والتاريخية(**لا يرفعون الذل، عن مآذن الله الحزينة**)، واقع دفع بالشاعر لاستحضر شخصيتين دينيتين وتاريخيتين، ليوقظ بمها همم أبناء هذه الأمة، ويذكر بما حلّ بهذا الفضاء الديني.

(1) أحمد عاشوري، أحزان غابة الصبار، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، 1981، ص: 16.

(2) محمد صالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 153.

نابع الحديث عن الفضاء الديني بصفة عامة والقدس بصفة خاصة في الشعر الجزائري المعاصر، وتصويره له، من ايمان الشعراء الخاص بأن هذا الفضاء له خصوصياته التي تميزه، كونه حمل بالنسبة لهم رمزية القداسة وحرمة الأفضية المقدسة، فهو ثالث الحرمين و أولى القبلتين، وطأة أرضه رجل الحبيب صلى الله عليه وسلم الطاهرة، فوجب الدفاع عنه، ولو بالقلم والفكر والابداع قصد استرداده، وتحرير كل شبر منه، حتى لا تطأه أقدام البغاة والغاصبين على مر التاريخ من بني صهيون، مما جعل الشاعر **عزالدين ميهوبي** ينفعل في قصيدته "**مرثية أولى،، للقدس**" من ديوانه " **في البدء. ..كان أوراس**" وينشد قائلا:

لاالقدس ..غير القدس..

يا وطناً كسا..

درب القداسة..حسرة وكلاما !

أضحت تطارده الظنون..

ممزقاً ..

والقدس تفعم بالجراح .. نياما!

لا ..لن تموت ..

على الصليب مدينتي!

يا قدس تيهي..

وارسميني .. هياما !

فأذوب في الشعرالمرضع..ناسكا..

وأقول للأمس الحزين..

سلاما ! [1]

يبدو من خلال قول الشاعر **عزالدين ميهوبي** أن مفهوم القدس يرتبط بالعلاقة الروحية التي أضفاها الشاعر على فضاءه الديني التاريخي حيث يعتبره فضاء مقدسا (**درب القداسة..حسرة وكلاما!**)، وعنصر كيانه ووجوده(**لا.. لن تموت.. على الصليب مدينتي!**)، ولذلك تبقى مدينة القدس عنده ذلك الفردوس المفقود الذي يسعى لاسترجاعه، (**وأقول للأمس الحزين..سلاما**)، فالقدس بالنسبة إليه جنته الضائعة التي يسترجع من خلالها نموذجه الأول مرتكزا على المسار التاريخي وقصة الأنبياء. فهو يريد أن يضحي من أجل سلامة أورشليم الاسم الذي عرفت به مدينة القدس في عهد الكنعانيين (أورو. سالم) أي مدينة السلام [2]

يكرس الشاعر **سليمان جوادي** ظاهرة الدفاع عن القدس، والمطالبة بالعودة والاسترجاع، لأنه وببساطة لم تعد القدس هذه الأرض الطاهرة ملكا للفلسطينيين فحسب، و جزءا منها، ولكن هي ملك كل العرب والمسلمين، وجزء من الوطن العربي، من حيث إنها تمثل قداسة الأرض العربية، فيبدي الشاعر من خلال أشطر قصيدة (**القدس لنا ورقصات أخرى**) المفارقة المتمثلة في الصراع القائم بين أصحاب الأرض (القدس) الحقيقين و المدعيين، بين القول والفعل، وكيف كان القول لأصحاب الأرض، والفعل للمدعين، لكن بالعزيمة والإصرار والإيمان بشرعية الانتماء وغيرة الوحدة العربية والاسلامية، يحدث المستحيل وتعود القدس لأصحابها.

"القدس لنا"

القدس لهم

القول لنا والفعل لهم

حاربنا إسرائيل أيا أبتي

(1) عزالدين ميهوبي، في البدء ..كان أوراس، ص: 172.

(2) ينظر: عارف باشا العارف، تاريخ القدس، ص: 11.

مزقناها.. شردناها

وأعدنا القدس

القدس – نسيت – لنا[1]

الحق أن مدينة القدس على صعيد الحقيقة أي التاريخ، يمتد فضاؤها الزماني من أعماق التاريخ إلى أفق المستقبل، فهي ليست بحاجة إلى تحديد هويتها أو تاريخها إلا أن الشاعر **سليمان جوادي** في السطرين الأول، والثاني يقوي ويعزز من متاهة الفضاء (الزماني، والمكاني) في نصه عند مواجهة الزمن الحاضر. وما هذا إلى نوع من الصور والأشكال والصيغ والتمثلات الموظفة لمدينة القدس في أشعار **سليمان جوادي**، حيث يظهر من خلال الشطر الشعرية وعيه التام بدورها وبأهميتها باعتبارها أحد الرموز العربية الاسلامية الدالة إنسانيا، تاريخيا، أسطوريا، ودينيا، وواقعا يوميا، وكون القدس مكان ديني فإنه يمتلك أحقية الدفاع عنه، رغم الصراع القائم بين العرب والصهاينة ولا يترك لهؤلاء منافذ تتمثل في السلم لأنهم يكيدون كيدا من وراء ذلك وهو ما تفطن له شعراءنا.

يحدد الشاعر **الغماري** من خلال بعض الأشطر الشعرية، رغبة الصهاينة في السِّلم كونه السبيل الأنسب في تمديد المدة للاستلاء التّام على بقية الأراضي الفلسطينية وتطويق بيت المقدس من جميع المنافذ، وتنويم الحكام العرب، مما جعلوا عفة هذه الأرض المقدسة تهوي كما الجليد:

أيُّ سلم؟ وعفة القدس تهوي كما الجليد

في ظلامين من رؤى مرّة.. و مدى بليد

نحن جئناك بالوعود.. وكم نرهب الوعيد

نملأ الدرب بالحدود، ونغفو بلا حدود! [2]

(1) سليمان جوادي، ديوان قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا ، ص: 57.

(2) مصطفى محمد الغماري، عرس في مآتم الحجَّاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982، ص: 23.

لكن هذا ما كان ولن يكون في متناولهم إن كان للأرض بقية لأن الشاعر في نفس الديوان يوضح ذلك:

و يا قدس .. و الناكثون لهاث

تخايل كبرًا .. و غنى فخارا !

وللقادسية دقوا الطبـولا

ويرفض"سعد" الوجوه الصَّغارا!

سليلة "بـدر" هي القادسية

يا من يدق الطبول انتصـارا!

ستبقى جراحك يا "قدس" دربا

يصيح .. ويبقى الخيفون ثارا .. [1]

2: فضاء الأوراس.

تعدّ الأوراس بمثابة الفضاء التاريخي الثاني بعد القدس الذي استهوت مخيلة الشاعر العربي والشاعر الجزائري الحديث والمعاصر بكل مكوناتها وأبعادها، بأحداثها الفاصلة وشخصياتها الفاعلة، مثلت عنده رمز النضال، وجمالية الفضاء المطلق، وذاكرة مقرونة بتحرير الوطن، إذ أصبح لها في شعره أكثر من دلالة وأكثر من خطاب. فهي الذات المعتزة، وهي الوطن، وهي بحث تاريخي عن القيم، وعن العودة. منطلق الشاعر إلى الماضي والعنصر الفاعل الذي شد خياله إلى لحظات الكشف عن الممكن لأن الأوراس بتحولها إلى نص شعري أصبحت بذلك نصا مفتوحا على كل القراءات والاحتمالات أي مندرج في سياق الصيرورة التاريخية؛ "والحقيقة أن العالم ما يزال يذكر مناطق أو

(1) م، ن، ص: 43.

أماكن أومدنا أو أرضا وقعت بها معارك تاريخية ...اصبحت هذه البقاع رمزا للنضال من أجل البقاء والحرية و لا أعرف أماكن قيل فيها الشعر بصورة شاملة وغزيرة مثلما رأيت هذا في قصائد الشعراء العرب في الأوراس فقد احتفلوا به وأولوه اهتماما خاصا، وكان الدافع إلى تفجير قرائحهم بقصائد عبرت عن وجدان وحس وشعور جارف وحب لثورة نوفمبر والأوراس وليس هذا ما يدعو إلى الغرابة فالشعراء يحلمون دائما بانتصار الحرية وبمستقبل الانسان وقد حقق لهم هذا الحلم نضال الشعب ونضال الطبيعة معه في الأوراس "[1]، لذلك شكلت خلفية تاريخية، وأرضا شعرية جعلت من الرمز متخيلا شديد الخصوبة.

تعتبر الأوراس بصفته فضاء تاريخي، و فضاء مقدس لدى الشعراء المعاصرين الجزائريين الخيط الرابط بين الدول العربية، كما يعتبر قلب الجزائر المجاهدة، لذا نجد اهتمامهم بالأوراس بلغ النصيب الوافر في دواوينهم، "وكما أهتم شعراؤنا بالأوراس اهتم به الشعراء العرب في شتى انحاء الوطن العربي، واعتبروا ثورة الجزائر هي ثورتهم وتغنوا بها وبأمجادها، ورددوا بطولة الجزائر في قصائدهم كما رددوا ذكر الأوراس في أشعارهم، وهم ينطلقون من أن الجزائر جزء من الأمة العربية وأن نصرها هو نصر للعرب جميعا، وكان فخرهم بثورة نوفمبر واعتزازهم بها هو تعبير عن إيمانهم بعروبة الجزائر أولا وتقديسها للحرية ثانيا، وإيمانا بالقيم الانسانية ثالثا"[2] وهو ما تؤكده قصيدة بدر شاكر السياب (إلى جميلة بوحيرد):

إنا سنمضي في طريق الفناء

ولترفعي اوراس حتى السماء

حتى تروّى من مسيل الدماء

أعراق كل الناس

(1) عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص:14.

(2) م، س، ص: 25.

كل الصخور

حتى نمسّ الله

حتى نثور.. [1]

يبدو واضحا من خلال هذه الأشطر الشعرية أن هذا الفضاء التاريخي(الأوراس) ، فضاء يسمو ويسمق ويشمخ و يشمخر، فيرتاد المواقع السامقة الشامخة الشاهقة، ويبرز راية عالية خفاقة ترفعها جميلة بوحيرد في زمن السقوط. ويعزز القول السابق أبيات الشاعر عبد الوهاب البياتي من قصيدة أغنية انتصار :

باسمِهمْ غنيتُ، غَنّوا للسلاحِ

للعيون المغربيَّهْ

في الخيام الغربيَّهْ

تتحدّى الموتَ في (أوراسَ) في ليلِ الجراحِ

باسمهم غنيتُ، غنوا للصباحِ

وشربت الخمرَ من عينيكِ

يا حسرةَ ميلادِ قصيدهْ

في ليالي شاعرٍ حزّ وريدَهْ

في حديد السجنِ، في (وهرانَ)

في أعماقِ وهرانَ البعيدهْ

في أماسيها الكئيبهْ[2]

(1) بدر شاكر السياب، الديوان م01، دار العودة، بيروت، 1971، ص: 387.

(2) عبد الوهاب البياتي، المجد للأطفال والزيتون، دار الفكر والهنا للنشر والتوزيع، القاهرة، د/ت، د/ط، ص: 56/55.

توظيف الفضاء التاريخي في الشعر الجزائري المعاصر عرف بشكل لافت ولعل ذلك يعود إلى الواقع المعيش المتمثل في تغني الأجداد بالثورة والجبال التي انطلقت منها ثورة التحرير الكبرى، فحق للشعراء باعتبارهم لسان شعوبهم، واكثر الناس احساسا وقدرة على التعبير عن المشاعر والأحاسيس، والاشادة بالأفضية التاريخية، بالأوراس معقل الثورة، منبع الثوار والمجاهدين، مصدر التاريخ الجزائري مفخرة الجزائريين الذين تغنوا ولازالوا بمآثره وأمجاده بكبريائه وصموده، بشموخه وعظمته، "هو رائحة التراب، أصالة الوطن، تضاريس الواقع الثوري الذي يمتد من أعماق الجرح إلى آهات القصيدة، يتحرك الأوراس في المكان من خلال وعي الشاعر له، ويتحرك في الزمان من خلال وعي الشاعر لذاته"[1]، والفضاء الشعري في الحقيقة ليس شكلا هندسيا محدود المعالم إنما هو حركة الذات المبدعة، فالشعر كما نعلم لا يكرر المكان.

تقرأ الشعر فيذوب الزمن والكون، والشعر لا يقدم صورة (فوتوغرافية) مطابقة للأصل بل يعمد إلى إلغاء المكان، وإعادة تشكيله، وخلق انفعال الذات المبدعة "من هذا المنظور الجمالي يصبح الأوراس مكاناً لانفتاح الكتابة لممارسة الرؤية، انفجار الدلالة، وبداية الحداثة، بما هي رحلة للكشف عن أبعاد خفية مترسبة في أعماق الرمز، وقاع الحلم وباطن التجربة"[2]. وما أجمل الشعر حين يكون فيه الفضاء الجغرافي(المكان) رمزا تاريخيا مقدسا، وحين يكون فيه الرمز وطنيا، وبقايا حلم أوراسي.

اصطفى الشاعر عزالدين ميهوبي "في البدء.. كان أوراس" عنونا لأحد دواوينه وبدأه بتساؤل عن سبب هذ الاختيار، ولماذا جعل من الأوراس رمزا محوريا في ديوانه، وعمودا فقريا لهيكله الشعري، دون غيره من الرموز،" لأنه الرمز الذي يسافر مع الدم والحرف والروح.. لأنه الرمز الذي لابديل له إلا الأوراس.. لا أعرف كيف أصبحت مسكونا بهذا الرمز المتحفز نحو كل كلمة أريد أن أرسمها على ورقة خرساء.. وكل كلمة أريد أن أجعل منها مادة جديدة لإعادة تركيب أكسجين اللغة التي توجع الفؤاد.. لا أعرف ولكن ما فائدة ذلك؟.. فالأوراس قصيدة الأزمنة التي تمتد من الذرة الأولى.. إلى

(1) ابراهيم الرماني، أسئلة الكتابة النقدية(قراءات في الأدب الجزائري الحديث)، ص: 104.
(2) م، س، ص: 104.

شموخ الجبل الناسك في معبد هذه الأرض الطيبة، الرموز تتشابه.. ولكن الروح أصيلة" [1] فولدت قريحته الأشطر الشعرية التالية:

أوراس ..

جئتك مرتين..

وما عشقت سوى شموخك..

أوراس..

جئتك والعنادل في فمي..

وقصائدي سكنت عيونك .. [2]

يخاطب الشاعر **ميهوبي** الأوراس بصفته فضاء تاريخيا، و مجيئه إليه تكرر مرتين (**جئتك مرتين..**) وأن هذا المجيء ما هو إلا تعبير عن حبه وعشقه، واعتزازه وافتخاره بهذا الرمز الشامخ، الذي إن دل على شيء انما يدل على كونه فضاء ليس كغيره من الأفضية المتواجدة على هذه الأرض الطيبة، فهو ملحمة في قلوب الجزائريين، يستمدون منها الوهج كلما خفت في نفوسهم نار الثورة التحريرية الكبرى، والمقاومة. كما أصبح الأوراس الذي هو بدوره تكرر مرتين عنده مصدر وحي للنشيد والقصيد، بالنظر لما اكتساه من قدسية وجلال من خلال مقولته (**جئتك والعنادل في فمي..**).

وظف الشعراء الجزائريون المعاصرون الأوراس كفضاء تاريخي دلالة على التشبث بالأرض وبالجذور وابراز للذات الجزائرية، والعودة للتاريخ عودة للذات، وتعويض عما ذهب وفقد، وقد اتجه الشاعر الجزائري المعاصر لذكر هده الأفضية وغيرها لما ارتسم لها من دلالات في الذاكرة الجمعية، وبالإضافة "إلى مكانية المقدس، لجأ الشاعر إلى التجربة التاريخية، وتعمق في سبر أغوارها بحيث أنه

(1) عزالدين ميهوبي، في البدء.. كان أوراس، ص:07.

(2) م، ن، ص:27.

جعل المكان متلازما مع الحدث التاريخي وكأنه من خلال عودته إلى تاريخه يمارس أنبل القيم في سبيل قهر الموت المجاني الذي يلاحق المضطهدين، ويبث الأمل في قدرة المحرومين على انتزاع حقوقهم...اللحظة التاريخية المسترجعة هي نوع من الالتقاط والبناء لتشكيل حوارية شعرية بين الأنا والآخر ووفق منظور المركز والهامش الذي تأسس عليه المكان في البناء الملحمي، لأن النص الملحمي يتجاوز منطلق التسلسل السردي للتاريخ كما يتجاوز مساحة منطق الأشياء ليبني عالمه وفضاءاته الشعرية الخاصة وفق ما يقتضه المتخيل" [1] وفضاء الأوراس مشدود إلى عهود الفاتحين، والانتماء إلى التاريخ فيه تطلع إلى روح العصر المملوء بهتافات الترويج إلى انتماء ثقافي وحضاري معين، والشاعر **محمد مصطفى غماري** يعزز ذلك بأشطر شعرية مترامية في قصيدة **الدرب لا يجفو صاحبه:**

" أوراس"

ما عرفت ملامحه سوى ألم الشهيد

من عهد "عقبة"

والشموس الخضر تعتصر النشيد

وتلم أهداب النخيل..

فيورق الطلع النضيد..

يا نخلة..

عيناي ذاكرة..

وعيناها الوجود..

شفتي قوافي الضاد

(1) جمال مجناح، شعرية المكان وهندسة المعنى، دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، الجزائر، ع1، مارس2009، ص: 112.111.

لم يخطر بضرتها الوريد!

الدرب يعرف حرفه قدرا..

فنامي يا "لحود"!![1]

يبدو من خلال الأشطر الشعرية السالفة الذكر أن الشاعر الجزائري امتلك مشاعر التغيير القوية التى مكنته من تحسس ملامح الذات في مختلف أشكالها، وما تحويه من ميزات ومقومات تجعل له كيانه وكيان أمته، وترسم طبيعة الفضاء التعبيري الذي يلائم وجدانه، وفكره، فربط فضاء الأوراس بالتاريخ والانتماء، (" **أوراس" ما عرفت ملامحه سوى ألم الشهيد من عهد "عقبة"**) فكان الربط بالفاتحين ومنذ عهود سحيقة، وعزز هذا الربط باللحمة التي تجمع الماضي بالحاضر وهي اللغة العربية لغة الضاد (**شفتي قوافي الضاد**)، فالشاعر من خلال كل ذلك يريد أن يقيم مفارقة بين الماضي وانتصاراته والحاضر وانكساراته، فهو يستمد من هذا الفضاء التاريخي وهج البطولة والتحدي والمقاومة خلال الحقب الزمنية الماضية ليقارن بها الواقع المعيش.

الأوراس كان ولايزال تاريخ الجزائر المعاصرة، وهو رمز التحول الذي يلجأ إليه الشاعر الجزائري المعاصر وهو يشكو الوضع الذي آلت إليه الأمة العربية بصفة عامة والبلاد بصفة خاصة، والأوراس كما لا يخفى على أحد رمز الشموخ والنضال والمقاومة، فالشاعر **عثمان لوصيف** يمثل من خلال خطابه الشعري محاولة الخروج من الوضع الراهن، وابتعاث الممكن، وكذلك محاولة اعطاء الآليات البديلة التي تمكِّن للمستقبل العربي في ظل فشل تلك السياسات وفقدان مصداقيتها:

عاشقا عدت من الموت إلى جسمي وأرضي

عاشقا عدت بعصياني ورفضي

ومن الصخر من الأوراس و الجولان

(1) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982، ص: 176.

قد صغت نشيدي

وسينمو لي بسيناء نخيل باسق

يشرب من دمعي ومن عطر وريدي

وغدا تتحد الأنهار بالأنهار والأعضاء بالأعضاء

تلتم ضلوعي وحدودي [1]

يتحول فضاء الأوراس في هذه الاشطر الشعرية إلى فضاء تاريخي تنبع من خلاله رغبات التحرر والانبثاق، كما يتحول ايضا إلى معطى حضاري يقوم على تحريك عناصر الوجدان العربية التي ألمت بها رياح الانكسارات والمكايد التي أودت بها إلى التشتت والهزائم المتتالية، منطلق الرحلة نحو الأفق الأوسع المنفتح على المدى العربي الشاسع في تضاريسه وألآمه، وأحلامه الممزقة، (**ومن الصخر من الأوراس و الجولان، قد صغت نشيدي** ،)، رغبه في النزوح نحو غد أفضل، والخروج من هذا الواقع المملوء بالانتكاسات (**وسينمو لي بسيناء نخيل باسق... وغدا تتحد الأنهار بالأنهار والأعضاء بالأعضاء**) وتصبح الأوراس والجولان وسيناء أغنيات لحلم واحد وهو التحرر، والتعبير عن الذات التعبير عن الهوية العربية، الإسلامية. ويعزز كل ما قيل الشاعر ناصر معماش في أبيات من قصيدة (**الشعر قائد هذه الأوطان)** حيث يجمع الشاعر الكثير من الدلالات في النص الواحد، ويربط بين أماكن كثيرة من الوطن العربي، جاعلا من فضاء الأوراس الرابط التاريخي بينها مع تأكيده على التاريخ المشترك بين هذه المدن قائلا:

من لم يزر بغداد أو غرناطة لن يفهم التاريخ في الجولان

من لم ير النيل المسافر في المدى فاقرأ عليه سورة الرحمان

من لم ير الأوراس وقت شروقه حين الصنوبر باسم الأفنان

(1) عثمان لوصيف، أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ط 1988، ص:68.

حين الندى الظمآن يحضن ورده ويهيم دفء الحب في الوديان

هو قلب أوراس الجزائر حالم نبضاته من أجمل الألحـان

في كل شبر من ربوعه قصة كتبت بكل لغات ذي البلدان (1)

يبقى حضور فضاء الأوراس في الشعر الجزائري المعاصر خصوصا والشعر العربي عموما يهدف إلى الخلاص من واقع فاسد أملته الظروف الراهنة، والدفع به إلى الأمام، حيث جعل من رمزيته وذاكرته الشعراء الجزائريين يستمدون قوتهم وعزمهم واندفاعهم ومواجهتهم لكل ما أملته الحياة الراهنة، لذا نجد الشاعر **الأخضر فلوس** لا يختلف عن غيره من الشعراء سواء العرب منهم أو الجزائريين في توظيف فضاء الأوراس حيث تتقاطع الدلالات المكتسبة من السياق الشعري في حدود رمزية القوة، والبطولة والفداء، والمكانة المشرفة، وكذا البديل للواقع المتعفن، فيقول في قصيدة **رحيل في الجراح**:

استسمح الأوراس في أنشودة ضاقت بها الأعماق...والوجدان

وتفجرت ينبوع حزن لاهث ملء العروق و عربد البركان

ماذا أكتم والجراح توهجت وعلى شفاهي أورق السعدان؟

آيلام من شرب البحار ولم تزل نار على وجدانه ودخـان؟

في القلب قد نمت الشجون وبرعمت أشجارها وتفرعت أغصان

أوراس عفوك إن تفجر خاطري وهل الذي عاش الجنون يدان (2)

أراد الشاعر **الأخضر فلوس** في هذه الأشطر الشعرية أن يستنطق فضاء الأوراس ويجعل منه رمزا يرتفع إلى مستوى يجعله يربط الأمس باليوم، فتتكون عندئذ علاقة جديدة، يحاور فيها الحاضر

(1) ناصر معماش، إعتراف أخير، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001، ص: 74.

(2) الأخضر فلوس، أحبك ليس إعترافا أخيرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1986 ص: 70.

الماضي في ديناميكية جديدة، تفجر دلالة توظيف الفضاء التاريخي الذي سعى الشاعر من خلاله البحث عن الحل الحاضر، فوجده في ماضيه المتمثل في فضاء الأوراس بكل شموخه وسؤدده. فالشاعر هنا حذ حذو الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي الذي "أتجه إلى الأوراس يشهده على ذلك كله، ويطلب منه أن ينير الطريق للتائهين من أبناء الأمة العربية حتى يستيقظوا قبل فوات الآوان، فأمله في جبال الاوراس التي ستنقذه من هذا التشاؤم بل وتلهمه قول الشعر لأنها المنقذ من هذا الليل الطويل، إنه يتمثلها أما رؤوما تعطف عليه وتحنو على نفسه وآلامه فيستنجد بها مما هو فيه من بلاء وما فيه العرب من محنة"[1] فأنشد يقول:

قولي يا أوراس

قولي يا حارسة البناء

وهمو مازالوا في الغيب

يا ينبوعا يمحو عار الماضي

يا كفا تبني أنقاضي

يا نور العرب على طول البحر البيض

يا أمي... يا فخري

يا ملهمتي شعري

ياأوراس[2]

نستخلص مما سبق أن هذا الفضاء التاريخي(الأوراس) لم يعد ينظر إليه أنه جبل شامخ أو مكان صخري فحسب يشهد له أنه كان من أسباب انتصار الثورة التحريرية، بل هو فضاء تاريخي

(1) عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص:38.

(2) أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان، دار العودة بيروت، ط1973 ص:415.414.

ورمز للثورة التحريرية بمعناه التحرري، في كل المراحل وعبر كل الأجيال، والشاعر الجزائري المعاصر يستلهم من هذا الفضاء التاريخي القوة والعون والإصلاح، بل راح يعده المجير، الذي يلجأ إليه وقت الشدة، حتى يملي عليه همومه وهموم شعبه، آملا من وراء ذلك أن يكون سببا في عودة الانتصار والأمل كما كانت بالأمس، ويتحقق حلم الشعب الجزائري بعدما حققه لهم الشهداء من قبل، ويحقق حلم وأمنية الشاعر **عقاب بلخير** الذي أنشد يقول:

أوراس فينا آه يا أوراس ماذا قد بقى

للعاشقين اليوم إلا ذكريات تنتحب

أوراس لا

فيك إلتقينا

فيك كنا وجه بدر، صوت بارود

فيك انفجرنا، كنت أنت النار كنت النور فينا

كنت صورتنا الحزينة

والآن وحدك تحمل الدنيا، وتحمل المحال [1]

يستنجد ويستجير الشاعر **عقاب بلخير** من خلال هذه الأشطر الشعرية بهذا الفضاء التاريخي وهويأمل أن يكون هو المفتاح وهو الحل لكل الأماني التي تراود الشاعر والشعب من وراءه كيف وهو قبلة الثورة والثوار، وهو بمثابة نذر خلفه الشهداء الأبرار من ورائهم حتى تتحقق أحلامهم ومبادئهم التي ضحوا من أجلها بمهجهم الغالية فعلى الخلف أن لا يضيعوا ذلك، وهذا ما يجسده الغضب النفسي الذي انتاب الشاعر **عبد الله حمادي** في قصيدته (**مازال يكبر أوراس بذاكرتي**):

(1) عقاب بلخير، الدخول إلى مملكة الحروف، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، ط1، 1999، ص: 28.27.

أوراس ماذا دهاك اليوم محترق وسافر العشق من عينيك والنسب؟

هل تستحي اليوم أن غامت خواطرك تحت الضباب، واشقى زندك الخطب؟

(...)أوراس أبحر...! وابحر دونما تعب إن المسافة تطوى حين تصطحب

غازل بنجمك في الآفاق ملحمة واسرج خيولك واهزج أيها العجب!

(...)أوراس عجل، ولاتمهل بأغنية إن الحنين إلى الأوتار ينتحب...

(...) مازال يكبر أوراس بذاكرتي حتى تفجر منه الرعب والرهب

مازالت أوراس في عصيانهم قدرا تستنزل الوحي.. تنمو عندك الشهب

أوراس فجِّر ... وفجِّر نار أغنية خضراء يشرق منها العدل والعتب[1]

خلال دراستنا للفضاء الجغرافي بصفة عامة، والأفضية المغلقة والمفتوحة بصفة خاصة عند الشعراء الجزائريين المعاصرين تبينت" حالة من الانفصام الواضحة بين الذات العتيقة بذكرياتها وأحلامها التي وئدت، والآخر الشخصي الذي يتمثل في الذات الحاضرة ومعايشتها للواقع الجديد[2]"ففي الأفضية المغلقة كانت العلاقة بينها وبينهم علاقة انتماء و توحد، وحنين دائم، حيث نقشت معالم هذه الأفضية في ذاكرة الشعراء فراحوا يصفونها شبرا بشبر وكأنهم عايشوها منذ نعومة أظافرهم، ففقدان الشاعر الجزائري المعاصر لها جعله كثيرا ما يلجأ إليها ليحتمي بها من قسوة الابتعاد والخوف من المجهول" إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية[3]"ومن أبرز هذه الأفضية البيت؛ في حين نجد بالمقابل علاقة الشاعر الجزائري المعاصر بالأفضية المفتوحة تتسم في أغلبها بعدم الانتماء والنفور والشعور بالوحدة والغربة والضياع التي ما فتئت تلازم الشاعر فى الحل والترحال في الوطن، وفي المنفى من أبرز هذه الأماكن الأرض.

(1) عبد الله حمادي، تحزب العشق ياليلى، ص: 207.206.

(2) محمد أبو حميدة. جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش. ص: 491.

(3) غاستون باشلار. جماليات المكان. ص:31.

تبقى الإشارة إلى أن حرمان الشاعر الجزائري من الفضاء الجغرافي الممثل في الأفضية المغلقة والمفتوحة جعلت منه يغرق في استدعاء صور الماضي المكانية، واستحضار ذكرياته ليبعث الحياة في المكان الجديد، ويشكله كما يريد ويحب ويشتهي، كونه يعيش بعيدا عنه، أو يعيش مرارة امتلاكه والعيش فيه حرا سعيدا وأفراد أسرته وأبناء شعبه وأمته. والأمر عينه مع الأفضية المقدسة حيث لمسنا غزارة استحضارها في معظم قصائده المتواجدة في الدواوين التي كانت قيد الدراسة، فالشاعر الجزائري يحتمي بها عند الشعور بالوحدة والغربة الداخلية، ليعيد إلى نفسه المجروحة والمهزومة توازنها ويبعث فيها بين الفينة والأخرى أمل العودة وامتلاك الفضاء الجغرافي المفقود والذي يعني به في كل الأحوال الأرض و الوطن. الذي يكثر من الرمز إشارة إليه، فمفردات البيت، المكان، الأرض، القدس ...ما هي إلا رموز دالة على الوطن أولا وقبل كل شيء؛ إن إحساس الفقد الذي رافق تجربة الفضاء الجغرافي في الشعر، ومن هذا التصور، نسج العلاقات المكانية في مستوى النص على جدليات ثنائية تعكس علاقات لاتصال والانفصال، والقرب والبعد، والداخل والخارج، وهي تتحول في القصيدة إلى نوع من إعادة إنتاج العلاقات الإنسانية، والتساؤل حول وجود الشاعر خارج الفضاء الجغرافي، فنجده يستبدل نظام الواقع المكاني بنظام آخر ينتجه النص، حيث يقيم عالمه الخاص بتماهي الأشياء وإعادة تركيب العلاقات ورغم ما تشير إليه الكلمات من أشياء وعناصر مكانية، إلا أنها تأخذ شكلها وهويتها من عنصر الحركة، وتتواصل داخل عالم بديل غير مرئي يقيم في القصيدة.

استدراكا لما سبق، فقد فتحت صورة الفضاء الجغرافي جماليات جديدة باتجاه أفضية الألفة والعزلة والتي لم تنقطع عن الخط العام الذي تمحورت فيه التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، ممثلا في العلاقات المكانية المرتبطة بالتجربة الشاملة للأرض والوطن، ولذلك فإن نموذج البيت والسجن من أهم المعالم المكانية التي شكلت بوضوح تأملات الألفة والعزلة باعتبارها جمالية تستحضر المكان الأليف وذكريات الطفولة ومفهوم الحميمية.

الفصل الثالث

الفضاء النصي والصوري

أولا– الفضاء النصي

ثانيا– الفضاء الصوري

أولا: الفضاء النّصي.

إنّ التحول الذي طرأ على اللغة الشعرية من مجال التواصل إلى مجال الإنجاز هو الحافز الأكبر الذي دفع بالتيارات الشعرية الجديدة بمختلف اتجاهاتها أن تتأسس في المقام الأول على وعي بإمكانات اللغة، وبالعنصر الفضائي ومقتضياته، والكشف عن الاشتغال النصي في الشعر العربي المعاصر عامة، والشعر الجزائري خاصة، والتعرّض من خلاله إلى تمظهرات هذا الاشتغال الفضائي، المتمثل في لعبة البياض والسواد، وعلامات الترقيم داخل النص الشعري، والفراغات وتشكلات النص، ودرجات الخط ونوعيته؛ فهو بذلك يطرح مفهوم الكتابة من حيث هي السبيل لدعوة التجديد، والممر إلى تعبير جديد للشعر خروجاً به من الرتابة التقليدية والنمذجة المتوارثة، وفتح أفاق التجديد في أساليب الأداء اللغوي والفني المتمثل في "استعمال المفردات استعمالا سياقيا يختلف عن الاستعمال المعجمي، الجرأة في مجال النحت اللغوي، الترميز اللغوي، وتحويل كثير من مفردات اللغة الدارجة إلى لغة شعرية موحية. وهذا فضلا عن استحداث أساليب غير معهودة في الأداء اللغوي مثل: الحذف، والتنقيط، وقد كانت هذه المهارات وغيرها بمثابة الاستنبات اللغوي من اللغة المتداولة ذاتها "[1] كما تعد من المهارات التي تسرّع في إيصال الرسالة.

لم يعد الفضاء النصي في القصيدة الشعرية الحديثة ذلك الدال اللساني وحده؛ وإنما غدا يمتزج بالتشكيل المجسم على بياض الورقة، مختبرا الطاقة البصرية في الكشف عن دوالها وعن مسلكها. أصبح يخبر عن كيفية الإنشاد، ويعين هيئة الوقفات ضمن النص الشعري، ويحدد تدفقات الأسطر الشعرية بشكلها التراكبي التي تتعاقب في السطر تلو الآخر من ناحية أخرى "خصوصا وأن الأمر يتعلق بإدراك المعطى نفسه عبر حاستين إدراكيتين أساسيتين (العين والأذن). إذا سلمنا بالصلة الوثيقة بين الزماني والفضائي فإن الفضاء وهو ينظم العناصر في ترتيب وتواز نمطي متشاكل، ادعى بالضرورة أيضا متعة العين و إيلاعها بالنظر إلى الشيء، بحيث توازي لذة العين لذة الأذن، ومتعة الاستماع

(1) كاميليا عبد الفتاح، الشكل الطباعي ودوره في تشخيص الدلالة، مجلة علامات ج70 مج18 النادي الأدبي، جدة2009، ص: 360.

متعة النظر"[1]؛ الفضاء النصي تركيب يبين من خلاله طريقة التواصل، ووسيلة تعبيرية يستعين بها الشاعر الجزائري المعاصر لإيصال مقاصده، معتمدا في ذلك على تمظهرت متنوعة يخلق من خلالها الجمهور القارئ المتذوق الذي يدافع عنها، ويمدّها بالاستمرارية والحضور المتواصل في المنابر الشعرية والنقدية، ويصبح بناء المعنى في الفضاء النصي والصوري للقصيدة مستندا على ثنائية (اللفظ / الشكل)، مما يقوّي الطاقة الدلالية ويكسبها كثافة وتركيزا، وهذا ما "جعل القصيدة الشعرية قصيدة مرئية، فحدث التمازج بين اللغة والصورة واختلطت العلامات اللغوية بالرسوم والأشكال وأصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص وتعود من النص إلى الصورة لإحداث التواصل"[2]، وأضحى الشعر الجزائري المعاصر بصفة خاصة والعربي منه بصفة عامة في نمطه التعبيري الخطي الجديد ممزقا للألفة الخطية محدثا خلخلة لما ألفه خيال القارئ من نمطية ثابتة سواء في الشعر العمودي القديم، أو الإحيائي، أو الشعر الحديث الكلاسيكي، منميا في قرائه طريقة تذوّق الشاعرية الجمالية للشعر دافعا إياهم إلى تغيير طرائق تقبّل الشعر المعاصر المبنى على عنصر المفاجأة.

يمكننا الحديث عن فضاء نصي أو صوري جديد برز مع ظهور شعر التفعيلة أو الشعر الحر "ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها . باعتبارها أحرفا طباعية . على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها"[3]، من العلامات البصرية الظاهرة على مساحة معينة من النص الشعري المكتوب، تحتويها عين القارئ بمجرد أن يباشر اتصاله به في هيئته البصرية؛ التي لا تخرج على نطاق الأدلة اللغوية، معلنة عن "الفضاء الذي يحتوي أو يسجل فيه الدال الخطي بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام التخاطبي"[4] ضمن فضاء نصي، وإن كان هذا الفضاء لا يتطلب من المتلقي

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص: 137.

(2) خرفي محمد الصالح، التلقي البصري للشعر، مجلة الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، الجزائر، 17/15 نوفمبر2008، ص:541.

(3) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 55.

(4) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص:242.

موقعا محددا، ولا مشاركة جسدية، كما يستدعيها الفضاء الصوري الذي "يستدعي مرجعية في موقع المتلقي وجسده، ومشاركة منه تؤشر عليها مدة التلقي البطيئة :المعرضة للمسح البصري السريع، وذلك من أجل تبين الشكل، لا تبين العلاقات النسقية فقط"[1] حيث ترد الأشكال البصرية مقدمة منها ما هو مركب ومنها ما هو غير مركب، حسب الأسطر المكونة للشكل البصري التي تحوله النظرة من مجرد معطيات لغوية بصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية، تقتضي من المتلقي أن يحتضنها بمفهوم مزدوج، مفهوم موجه للقراءة، ومفهوم موجه للتأمل التشكيلي، وبالأخص مع النصوص الشعرية المعاصرة التي تعتمد العلامات الخطية اللغوية مادة للتشكيل.

أضحت القصيدة الشعرية المعاصرة "تأخذ شرعيتها ودلالتها من مستوها الخطي، وعلاماتها غير اللغوية، وكل ما يحيط بالنص، القصيدة صمت وصوت، سواد وسط البياض، وللرسم المرافق لها دلالاته وللتشكيل الخطي الذي جاءت فيه أهدافه ولطريقة تقديم النص على الورقة ومكانه فيها، إضافة إلى التشكيلات الخطية والهندسية الموجودة داخل النصوص أهمية كبرى في تقريب النص وإعطاء الصورة الحقيقية له"[2]، مما يؤكد القول أن كل ما هو موجود ومكتوب في القصيدة الشعرية المعاصرة، إلا ويحمل معنى، فإن كان يعتبر عنصرا أساسيا في الفضاء النصي بحمله لدلالة لسانية، يتحول إلى عنصر في الفضاء الصوري بمجرد تخليه عن هذه الدلالة ويصير غير قابل للتعرف والقراءة، والعكس فالعنصر الذي هو أساسي في الفضاء الصوري، يتحول إلى عنصر أساسي في الفضاء النصي بمجرد أن يحمل دلالة لسانية ممنوحة للقراءة، "وذلك لأن طريقة الكتابة، وتوزيع الأبيات الشعرية، وأنماط توزيع السواد والبياض على جسد الصفحة، تدفعنا إلى الحديث عن حضور التشكيل في الكتابة وحضور الكتابة في التشكيل وبين المكتوب والشفهي، يحضر الصوت متفاعلا مع الخط أي الرمزية الحروفية والفضاء ليدرج في نسقية الخطاب التي ينظمها"[3]، فالفضاء الطباعي للصفحة دال من

(1) م، ن، ص:242.

(2) خرفي محمد الصالح، التلقي البصري للشعر، ص: 542.

(3) عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية، الأسس النظرية والبنيات النصية، مطبعة تريفة بركان، المغرب، ط1، 2007. ص: 185.

الدوال البانية سواء للفضاء النصي بمكوناته من علامات الترقيم ونسقها في الكلام المكتوب، وأشكال توزيعها، وتباينها في القصيدة، وعلاقاتها مع باقي المكونات كالنبر والبياض والسواد وحركة الأسطر وكل ما هو" ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب غير أنها، وبشكل طبيعي، محملة بدلالات لسانية"[1] بالمقابل كل ما هو غير قابل للقراءة فهو مكون من مكونات الفضاء الصوري الممثل في شكل الكتابة وطريقة إعداد الصفحة باعتباره علامة بارزة يمكن من خلالها تمييز الفضاء الصوري عن الفضاء النصي.

نجد شعراءنا الجزائريين المعاصرين في تعاملهم مع الفضاء النصي وكذا الفضاء الصوري عبر قصائدهم منقسمين إلى مهرة ومحترفين و"نوع آخر من اللاعبين بالحروف، والخالقين من الحروف كونا... يلعبون بالحرف من حيث هم مبدعين كبار، وليس من حيث هم شغّيلين صف للحروف في مطبعة قديمة... يخلقون من الحروف أكوانا وجمالات وبشرا بإتقانهم الإبداعي المعرفي للجمع بين الحروف والكلمات والجمل وصيرورتها قصائد وملاحم ومشاعر حب في نبضات القلب وأقاليم الجسد وأغوار الروح"[2]، لأنهم يرون اللغة الملجأ والملاذ الذي يستندون عليه، ويرجعون إليه وهم يشكون" الذائقة الفنية المحيطة بهم، فغدوا غيورين عليها كمخلوق هش الجسم، جسيم الخطر على الذهن، عظيم الأثر على الغد... "[3]؛ فيتخذون منها تدابير تمنع اليأس من بسط نفوذه، و تحول الهزيمة إلى نصر واحتفال.

من أيّما غيمةْ

من أيّ غيب ساحر

من أيّ أفق...

أيّما نجمه

(1) م، ن، ص : 210.

(2) ينظر: عبد الإله بلقزيز وآخرون، هكذا تكلم محمود درويش، ص: 192.

(3) محمد الصالح خرفي، هكذا تكلم الشعراء، الجزء الأول، دار النشر دحلب، الجزائر،2007، ص : 93.

حطّت على شفتّي هذي الأبجدية؟ [1]

يعمد الشاعر الجزائري المعاصر من خلال أعماله وقصائده، إلى اتخاذ اللغة وطنا، والقصيدة ملاذا، فهو يريد التوحد بها والهروب من صمت العالم المحيط به، كي تحييه وتنمي في حياته حب الحياة جاعلا منها امرأة شريكة العمر، يتقاسمان نفس المشاعر، وهذا ليلج بها التصوير المسمى بلاغيا التشخيص الذي "يقوم على خلع الإنساني، أو إضفاء الخصال البشرية على أشياء أو كائنات غير إنسانية سواء كانت حية أو جامدة، معنوية أو غير معنوية [2]" فيدحر من خلالها الصمت الذي لازمه.

مولاتي...

جرّدني صمت العالم من ذاتي

هل أحلم أن تتوّحد ذاتك...

في ذاتي،

لتضيف إلى عمري...

أعمار [3]

تبدو لغة القصيدة، رحما وملاذا للشاعر الراوي الذي يريد أن يكتب حكايته، ليرث أرض الكلام ويملك المعنى تماما، وذلك من خلال "زحزحة النص الشعري عن يقينه الشكلي والوزني، فيترتب عنه اقتناصه للاستراتيجية مهمة في خلق وبلورة فضاء نصه، لا عن طريق الإكراه التي كانت تمارسه قوانين الوزن الخليلية، وإنما عن طريق الاجتهاد والرؤية وعن طريق التصور النابع من الحياة

(1) عبد الله العشي، مقام البوح، احتفال الأبجدية، ص:35.

(2) جابر العصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، ص:268.

(3) عبد الله العشي، مقام البوح، ص:33.

الراهنة"[1] فيجدد حياة اللغة، ويخترقها من الداخل، ويغير بنياتها وطرق تفاعل مكوناتها. لقد أضحى الشعر الجزائري المعاصر يعطي كل قصيدة شكلها الخاص من خلال "العلامات النوعية المتجسدة ماديا والبانية للنص كعلامة مفردة"[2] وهذا ما يفسر تواصل الشاعر بالقارئ.

ثانيا– مكونات الفضاء النصي:

أ- الخط:

يعدّ الخط من خواص الإنسان التي يتميز بها عن الحيوان (ويمثل الدلالة البصرية وسمات الأداء الشفوي للنص المخطوط، وهو"الفن الأوحد الذي نستطيع دون مغالاة أن نقول إن له روحا، فهو كصوت الإنسان يعبر عما في النفس من أفكار"[3] وهو في دواوين الشعراء الجزائريين المعاصرين بين مرقون آلي في مستوى الطباعة لسبب منهجي وهذا كثير، ويتمثل في ضرورة وجود بنية مرجعية يقاس عليها شكل الحرف "حيث تلتقي النصوص الشعرية مخرجَ دار النشر أو الصحيفة قبل التقائها القراء في وضع إخراجي معين. وقد يفاجئ إخراج النص الشعري الشاعر نفسه ويرشده إلى مراكز قوى دلالية في نصه لم ينتبه إليها من قبل"[4] وبين استحضار لنبض الشاعر وانفعالاته تجاه القارئ وهذا ما انتهجه بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين.

يعدّ الشاعر **عزالدين ميهوبي** أحد الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين انتهجوا المنهج الثاني وبالأخص في ديوانه في **البدء..كان أوراس** الذي وشاه بيده لكونه فنانا تشكيليا، فجاء في صورة أنيقة ومميزة حيث حاول من خلاله أن يكون ذلك الشاعر الجزائري الأصيل، الذي يضع بصمة أنامله على مخطوطاته، وأختار خط اليد ليدون به قصائده المترامية على ديوانه وعناوين قصائده، وكان الخط متنوعا يمثل الدلالة البصرية، وسمات الأداء الشفهي للنص المخطوط، فبدا خطا واضحا وجميلا

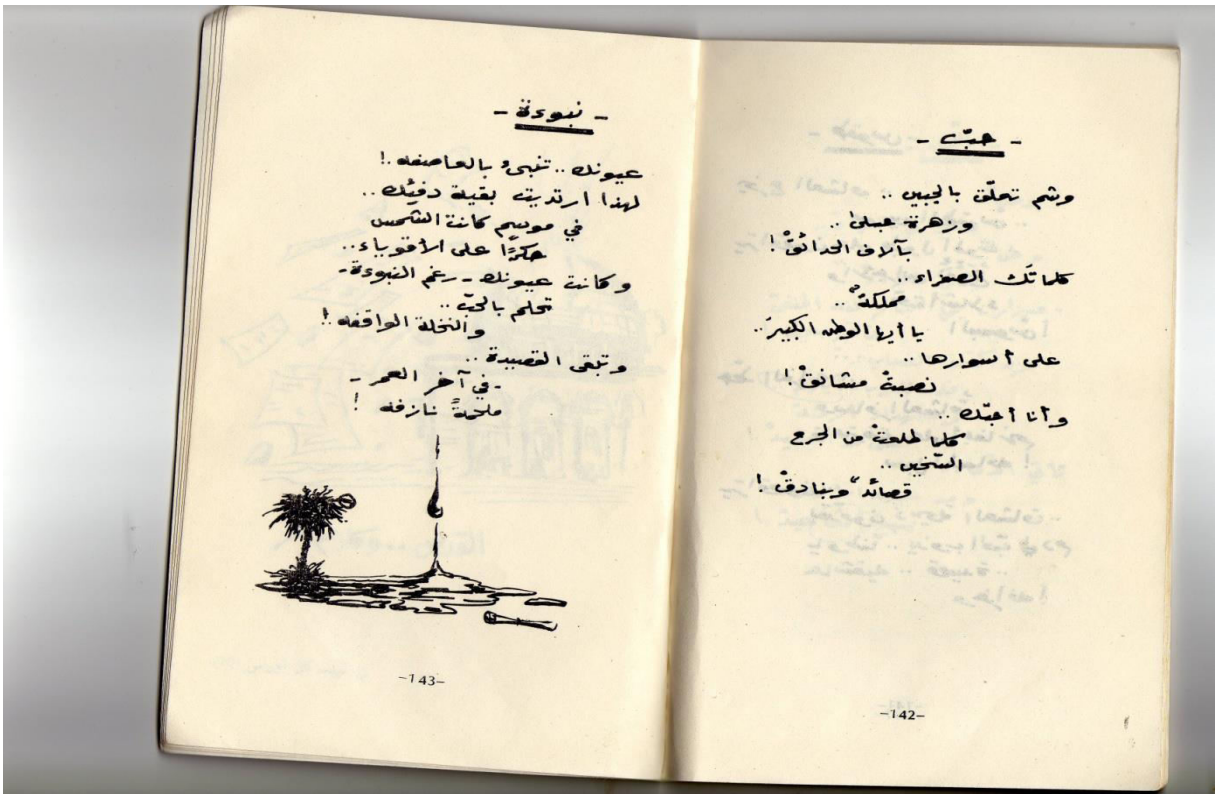
(1) ينظر: عبد الوهاب ميراوي، شعرية التناص في القصيدة العربية المعاصرة، مخطوط رسالة دكتورة 2006/2005، وهران، ص:336.

(2) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص:256.

(3) عبد الحميد إبراهيم، الوسطية العربية مذهب وتطبيق، الكتاب الثاني تطبيق، دار المعارف القاهرة ،ط1 ،1986 ص: 110.

(4) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص: 130.

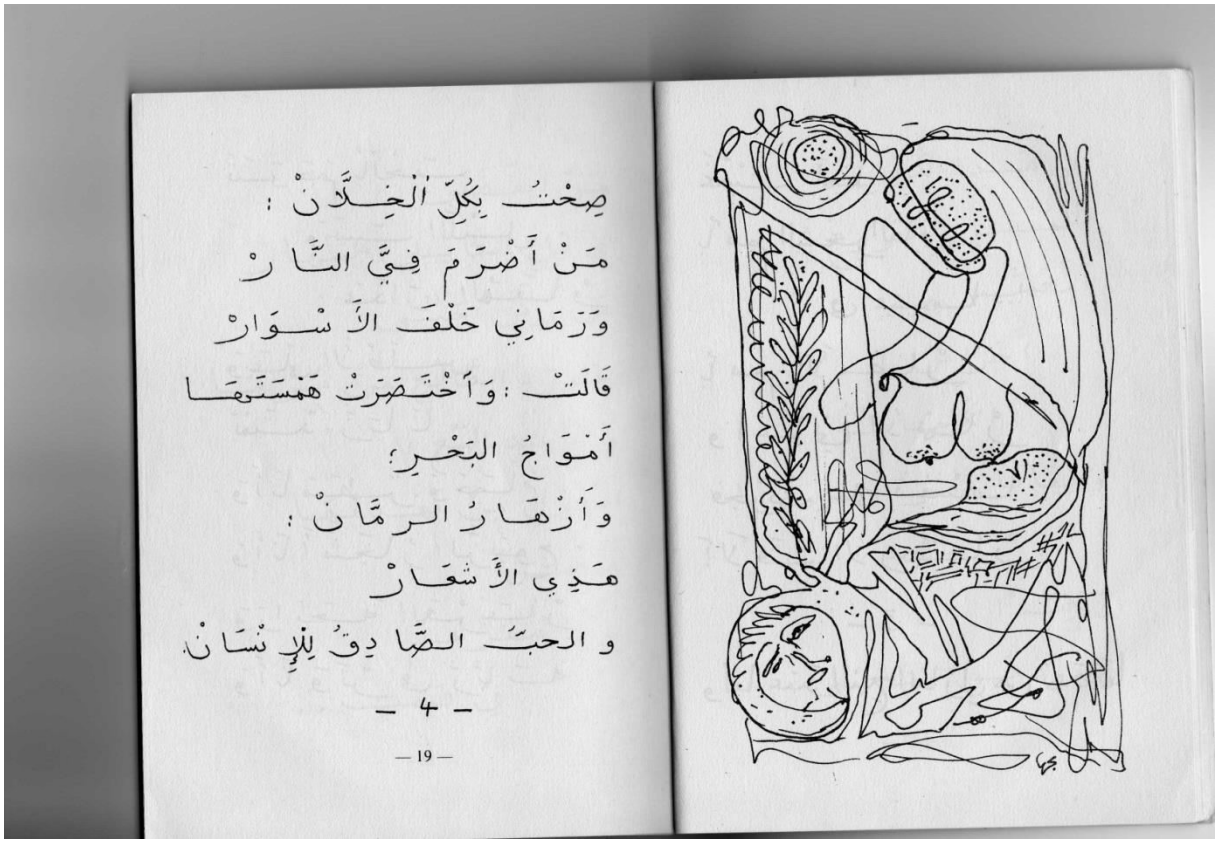
مصاحبا للصورة المرسومة بنفس يد الشاعر المبدعة، خالقا من ورائها مكانا طباعيا في النص الشعري الجزائري المعاصر مفعما بدلالات الأصالة والتجذر، تجذر الخط العربي الذي" نجده متنوعا وذلك يعود إلى أغراض جمالية أو لتقاليد ثقافية معينة مرتبطة بعصر من العصور، ... وبالتالي يمنح للقارئ لذة خاصة وللنص نكهة محددة، فإذا قرأنا نصا واحدا كتب بخطوط عربية مختلفة كالتي سنبينها فإنه بدون شك يمنحنا لذات مختلفة ويعطينا متعة استثنائية، وباختلاف الخطوط فإن تلقي النص يصبح متعة جديدة ويمنح القارئ جماليات متعددة"[1] فاعتماد الشاعر **عزالدين ميهوبي** لهذا النوع من الخط العربي اختيار جمالي أصيل، من لدن منتج الخطاب الشعري ومنجزه، وفي هذه الحالة أيضا حالة الخط العربي وضع المتلقي أمام انزياح عما ألفه من قراءة للنصوص مطبوعة ومرقونة واخترنا قصيدتا **حب** و**نبوءة**[2] من الديوان لتكون نموذجا عن ذلك الخط العربي.



(1) حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 307/306.

(2) عزالدين ميهوبي، في البدء.. كان أوراس، ص:143.142.

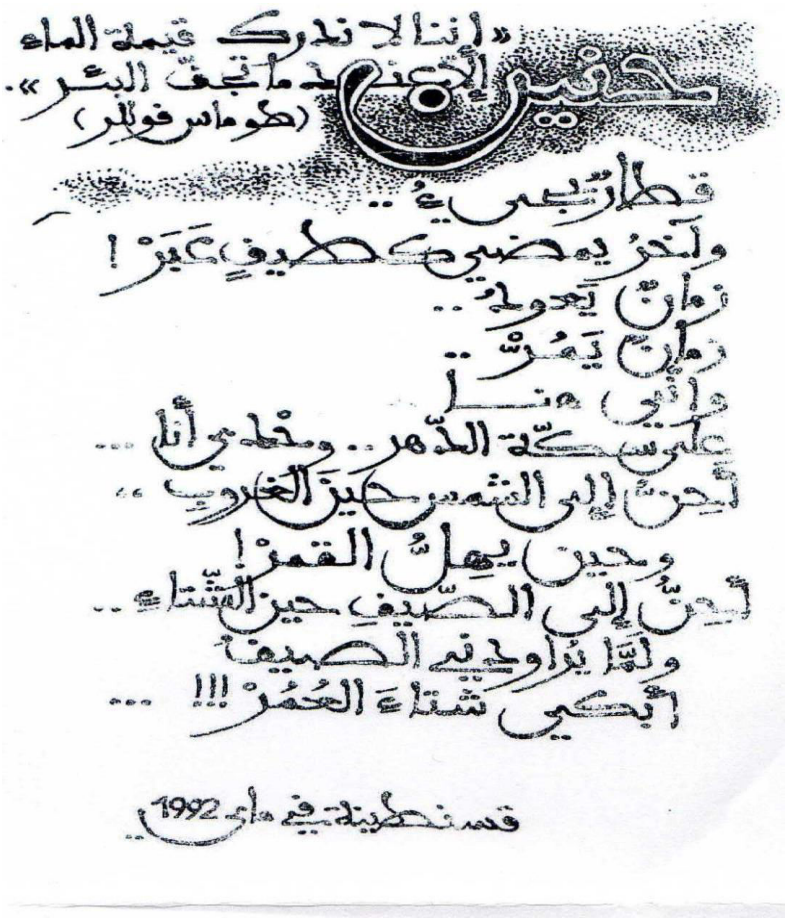
والعمل ذاته سلكه الشاعر **حمري بحري** بتفضيله لخط اليد في ديوانه **أجراس القرنفل** ليخلق نصا طباعيا تجسدت من خلاله نقطة التقاء ذات الاتباع، وذات الابداع، بمسايرة الراهن الفني مع التمسك بالأصالة "وحمري بحري شاعر أصيل ولاشك..."[1] فولدت نص **أجراس القرنفل**[2] المكتوب بخط اليد، ونص خط اليد يعتبر في محوري سمات الأداء الشفوي والدلالة البصرية، أقدر وأنسب من النصوص المطبوعة والمرقونة إلى تمثيل الدلالة البصرية وسمات الأداء الشفوي للنص المخطوط[3]


صِحْتُ بِكُلِّ الْخِدَّنْ :
مَنْ أَضْرَمَ فِيَّ النَّارْ
وَرَمَانِي خَلْفَ الْأَسْوَارْ
قَالَتْ : وَاخْتَصَرَتْ هَمْسَتَهَا
أَمْوَاجُ الْبَحْرِ،
وَأَزْهَارُ الرُّمَّانْ :
هَذِي الْأَشْعَارْ
وَالْحُبُّ الصَّادِقُ لِلْإِنْسَانْ.
— 4 —
— 19 —

فضل الشاعر **يوسف وغليسي** خط النص القرآني المغربي لما يتضمنه من قيم جمالية وتاريخية تنبع أساسا من تجذره في التراث العربي الإسلامي، والشاعر لا يهدف من وراء توظيف الخط المغربي في نصوصه سوى دعوة صريحة تلفت الانتباه إلى ضرورة الاهتمام بالعنصر البصري في العملية

(1) حمري بحري، أجراس القرنفل، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986، صورة الغلاف الخلفي.
(2) م، ن، ص: 19.18.
(3) ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري قي الشعر العربي الحديث، ص: 125.

الإبداعية وتسجيل دلالة محددة تتمثل في المباهاة الثقافية المنعكسة من الهيئة البصرية لنوعية الخط. وكأنا بالشاعر يريد تحديدا من وراء الخط المغربي تعزيز الرهانات التشكيلية التي يوليها الشعر الجزائري المعاصر، كما عززت في الشعر المغربي بصفة أخص لهذا الخط حيث يبين الشاعر المغربي **محمد بنيس** سبب اختياره للخط المغربي" كثيرا ما كبتنا عشقنا للخط المغربي، هذا الأثر الآخر الذي يمنح هويتنا ابتهاجا، انها عودة المكبوت، حاولنا محق هذا العشق، تنويمه بحجة تكريس وحدة الخط العربي، وحدة الذوق، وحدة الحساسية كنا سذجا لأن الكبت المتزايد لم يحمل معه غير التصدع لحججنا"[1] ويذهب عنا مدى القيم الجمالية والتاريخية التي يودعها الخط المغربي الأندلسي على المكون البصري.



(1) محمد بنيس، بيان الكتابة– ضمن كتاب البيانات دفاتر كلمات، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، ط1، 1993 ص: 84.

وبذلك فالبناء الخطي الذي وظفه الشاعر يوسف وغليسي في نصه السابق من ديوانه **أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار**[1] ليس مجرد تقنية لتدعيم النص، وانما اختيار جمالي من قبل منتج الخطاب ومنجزه وعلامة بصرية دالة على طبيعة بنائية، فالشاعر **يوسف وغليسي** "وهو يعمل على التوزيع الخطي للنص، يؤرخ لدلالية النص، فيما هو يخضع لقيم ثقافية، ويقترح على القارئ طريقة لإعادة بناء النص والبحث عن دلاليته، تبعا لاتجاهات البنية الخطية داخل بياض الصفحة"[2]، هي الرؤية التي فتحت المجال واسعا، أمام إنتاج أنواع كثيرة ومتعددة من الخطوط العربية، وإبداع مزيد من التكوينات الخطية البصرية.

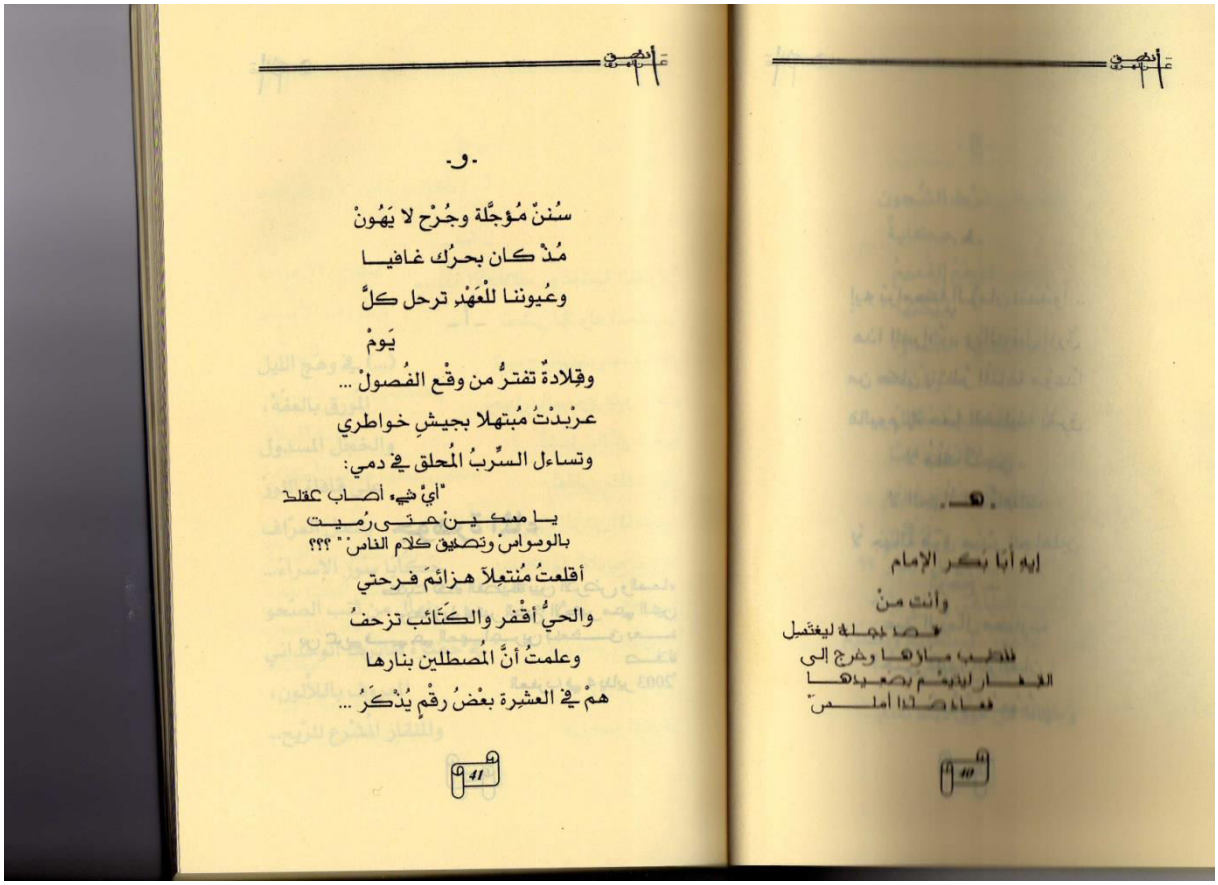
سلك الشاعر **عبدالله حمادي** مسلك الشعراء الجزائريين المعاصرين في ابراز خط النص القرآني المغربي الأندلسي على واجهة ديوانه **أنطق عن الهوى**[3] من أجل كتابة استهلالات النصوص الموازية بنفس الخط، دون غيرها من النصوص المشكلة لمتن الديوان، حيث تشغل هذه النصوص منصب العتبات التي تؤطر نصوص الديوان، باعتبارها نصوص المصاحبة النصية أو المناصصة التي تتكون من" عناصر عديدة ومختلفة تتضافر لتؤدي مقصديه معينة، إنها جهاز ذو خصائص متباينة، يضم جملة من المنجزات وأنواعا من الخطابات المنتمية لمراحل مختلفة، والتي تأتلف تحت اسم مجمع المصالح"[4] التي يقصد من ورائها الشاعر تحديد وجهته وميوله الايديولوجي فهو ينطق عن الهوى ويستعير من قديم الزمان الرسم

(1) يوسف وغليسي، اوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 66 .

(2) محمد بنيس، الشعرالعربي الحديث بنياته وابدالاتها 2 الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001 ص: 85.

(3) عبدالله حمادي، انطق عن الهوى، دار الأملعية للنشر والتوزيع، قسنطينة الجزائر،ط1، 2011 ص: 41.40.

(4)Genette Gérard – Figures II Seuil Paris 1987 p.08



إيه أبا بكر الإمام
وأنت من
قصد الجملة ليغتسل
فذهب مارها وخرج إلى
القفار ليديم بصعيدها
فهاهنا أملس

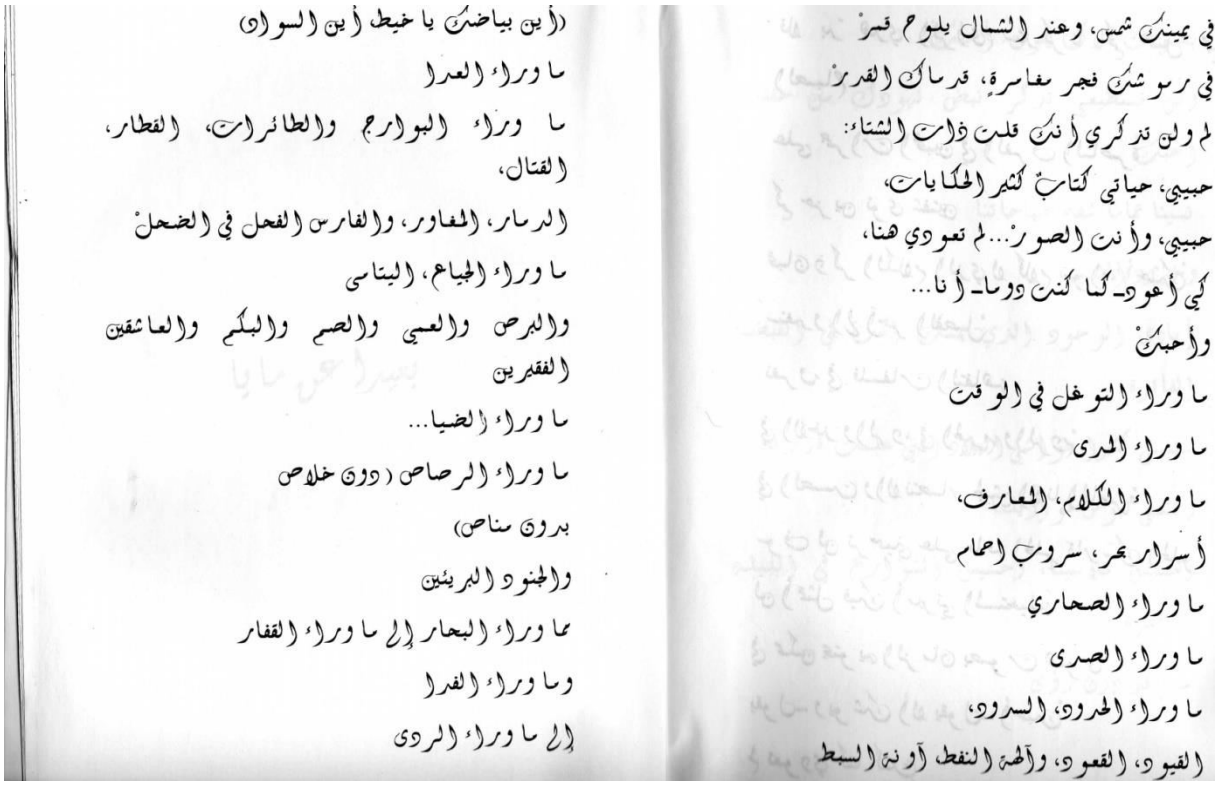
ـ و ـ

سُننٌ مُوجَّلة وجُرْح لا يَهُونْ
مُذْ كان بحرُك غافيا
وعُيوننا للْعَهْد ترحل كلَّ
يَومْ
وقِلادةٌ تفترُّ من وقْع الفُصولْ ...
عرْبدْتُ مُبتهلا بجيشِ خواطري
وتساءل السِّربُ المُحلق في دمي:
"أيْ شيء أصاب عقلك
يا مسكين حتى رُميت
بالوسواس وتصديق كلام الناس" ؟؟؟
أقلعتُ مُنتعِلاً هزائمَ فرحتي
والحيُّ أقْفر والكَتائب تزحفُ
وعلمتُ أنَّ المُصطلين بنارها
همْ في العشيرة بعْضُ رقْمٍ يُذْكَرُ ...

الخطي المغربي ذي الخصائص الهندسية البصرية التي تلمس من خلال أشكال أحرفه المعقوفة، والمقوسة منها والدائرية وغيرها، التي وإن دلت على شيء فإنها تدل على حيوية هذه البنية الخطية، التي تظل تعرب على ديناميكية وحركية دائبة لأنها تقتفي أثر الإيقاع الموسيقي الشعري، وهنا تجد نفسك أمام خطاب شعري يتميز بـ " كينونة لا تعرف، ولا يمكن إدراك كنهه، لأنه ضرب من المستحيل، وألق من التجلي الرابط بين البدايات والنهايات والرافض لقانون المد والجزر، لأنه برزخ يمتد بين الذي كان وسيكون، وإن شئت تحديدا أدق، هو اللحظة الهاربة من التحديد والتشيؤ فلا هي بالتلاشي ولاهي بالمحدود"[1] جاعلا من الشاعر يقيد النطق عن الهوى بالكتابة، وفي هذا دلالة انشطار اللغة الشعرية إلى مجرتين تراثية قديمة ممثلة في المكون البصري الخطي، والمحيل في الوقت نفسه على حساسية فنية تحمل صفات المهابة القدسية(خط النص القرآني المغربي) وأخرى حدثيه ممثلة في الخطاب الشعري.

(1) عبدالله حمادي، انطق عن الهوى، ص: 07.

ميل الشاعر **فيصل الأحمر** وشغفه إلى عجائب الكتابة على الحاسوب جعل منه يختار بصفته صاحب الخطاب الشعري ومنجزه نوعا من الخطوط المترامية على نافذة الخطوط الراقنة (خط الكراشي31). ففي هذه الحالة وضعنا أمام عدول واضح وجلي عما ألفه القارئ المتعود على قراءة النصوص المرقونة؛ وأمام إحالة على معرفة خلفية لنماذج تراثية وعصرية."فأنها من ناحية أخرى قضية المبدع، لأن توظيف عناصر الفضاء الطباعي لا تتحقق عفويا أو اعتباطيا، أو نتيجة الملكة الشعرية، بل لابد لها من قصدية، يقف خلفها جهد الشاعر ومتابعاته لحركة الحداثة ومستجداتها..وسعيه الدءوب إلى تطوير أدواته الفنية، مما يطرح إشكالية الثقافة والاطلاع بالنسبة للمبدع، الذي ترفض الحداثة أن تتركه قابعا وراء إبداعه، قانعا بشاعريته وموهبته، وتأبى إلى أن تجعله لاهثا وراء الاطلاع والتثقف، ومتجاوزا نفسه على الدوام.."[1] مخالفا للمألوف من خطوط الطباعة، فأنشأ دواوينه **الخروج إلى المتاهة، كتاب الرؤى** الذي اخترنا منه **قصيدة العابرين**[2]:



في يميني شمس، وعند الشمال بلوح قمر
في رسوشن فجر سفاره، قرمان القدر
لم ولن تدركي أنني قلت ذات الشتاء:
حبيبي، حياتي كتاب كثير الحكايات،
حبيبي، وأنت الصور...لم تعودي هنا،
كي أعود- كما كنت دوما- أنا...
وأحبك
ما وراء التوغل في الوقت
ما وراء المدى
ما وراء الكلام، المعارف،
أسرار بحر، سرود احمام
ما وراء الصحاري
ما وراء الصدى
ما وراء الحدود، السدود،
القيود، القعود، وآلهة النفط أو نت السبط

(أين بياضك يا خيط أين السواد)
ما وراء العدا
ما وراء البوارج والطائرات، القطار، القتال،
الدمار، المفاور، والفارس الفحل في الضحل
ما وراء الجياع، اليتامى
والبرص والعمى والصمم والبكم والعاشقين الفقيرين
ما وراء الضيا...
ما وراء الرصاص (دون خلاص
بدون مناص)
والجنود البريئين
ما وراء البحار إلى ما وراء القفار
وما وراء الفدا
إلى ما وراء الردى

(1) يحي الشيخ الصالح، حداثة التراث/تراثية الحداثة قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي، دار الفائز للطباعة والنشر، قسنطينة الجزائر،ط1، 2009، ص: 142.

(2) فيصل الأحمر، كتاب الرؤى. ورشات، دار الأمير خالد، الجزائر، ط2009 .ص: 131.130.

بناء على كل الذي ذكر آنفا، يبرز لنا الخط كمعطى جشطالتيا وبينة في الوقت نفسه" تبدو طبيعته الجشطالتية في كونه مجموعة من الأدلة الخطية التي تنتجها حركة خاصة وتسجلها الواحد تلو الأخر، وتمنحها شكلا معينا، وبهذه الصورة لا يمكن إخضاع أي جزء منه لتغيير أو تعديل دون أن يؤثر ذلك في المجموع، أما اعتباره بنية فلكون البنية الخطية تبرز هيكل الكتابة وتكوينها، وتحل شبكة العلاقات بين الأدلة"[1] التي تحيل إلى شيء واحد، ولا تهتم هنا بالأصوات أو بالجانب الشفوي، ولكن بالجانب التشكيلي في الكتابة أو بالفضاء النصي(المكتوب)، وهي بدورها تقدم للقارئ فضاءات متنوعة، لأن الكتابة التي تنتجها الخطوط والرسوم المتعددة ماهي إلا صناعة، والاهتمام "بالجانب التشكيلي في الكتابة-والخط- يعود إلى فكرة الديمومة التي تخص النص المكتوب، وإلى كون الكتابة –الخط- هي عملية تثبيت وتقييد لمعاينة الظاهرة الممكنة، وهذه الخاصية هي التي تحفظه من الاندثار والضياع"[2] وتجعل منه مكون بصري، نرصد من خلاله المظاهر النصية المتواجدة على مستوى القصيدة الشعرية.

ب- النبر البصري

نرصد إلى جانب علامة الخط علامة نوعية أخرى وليدة البنية الخطية المكونة للنص الشعري الجزائري المعاصر، تتحكم في حركة العين وذلك بتوقيف مسارها لأنه "حتى نتواصل مع طاقوية السطر التشكيلية، يجب أن نتوقف عند الشكل، إذ بقدر ما يبرز الرسم هذه الطاقة الخاصة بقدر ما يسترعي الانتباه والانتظار والتوقف..." [3]، تتجلى هذه العلامة النوعية في **النبرالبصري*** حيث يعتبر منبها أسلوبيا إلى جانب كونه تبئيرا بصريا خطيا ودوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر الصوتي له أهمية كبرى في التدلل والإيحاء والتعيين والتضمين والتأشير على الأطروحة القضوية للقصيدة الشعرية.

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص:233.

(2) حسين خمري، نظرية النص، ص: 307.

(3) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص: 110.

* المنحى النظمي التي تحدده تنوعات الارتفاع في تلفظ الأصوات أثناء إلقاء جملة، أو النشاط الفجائي الذي يعتري أعضاء النطق أثناء التلفظ بمقطع من الكلمة

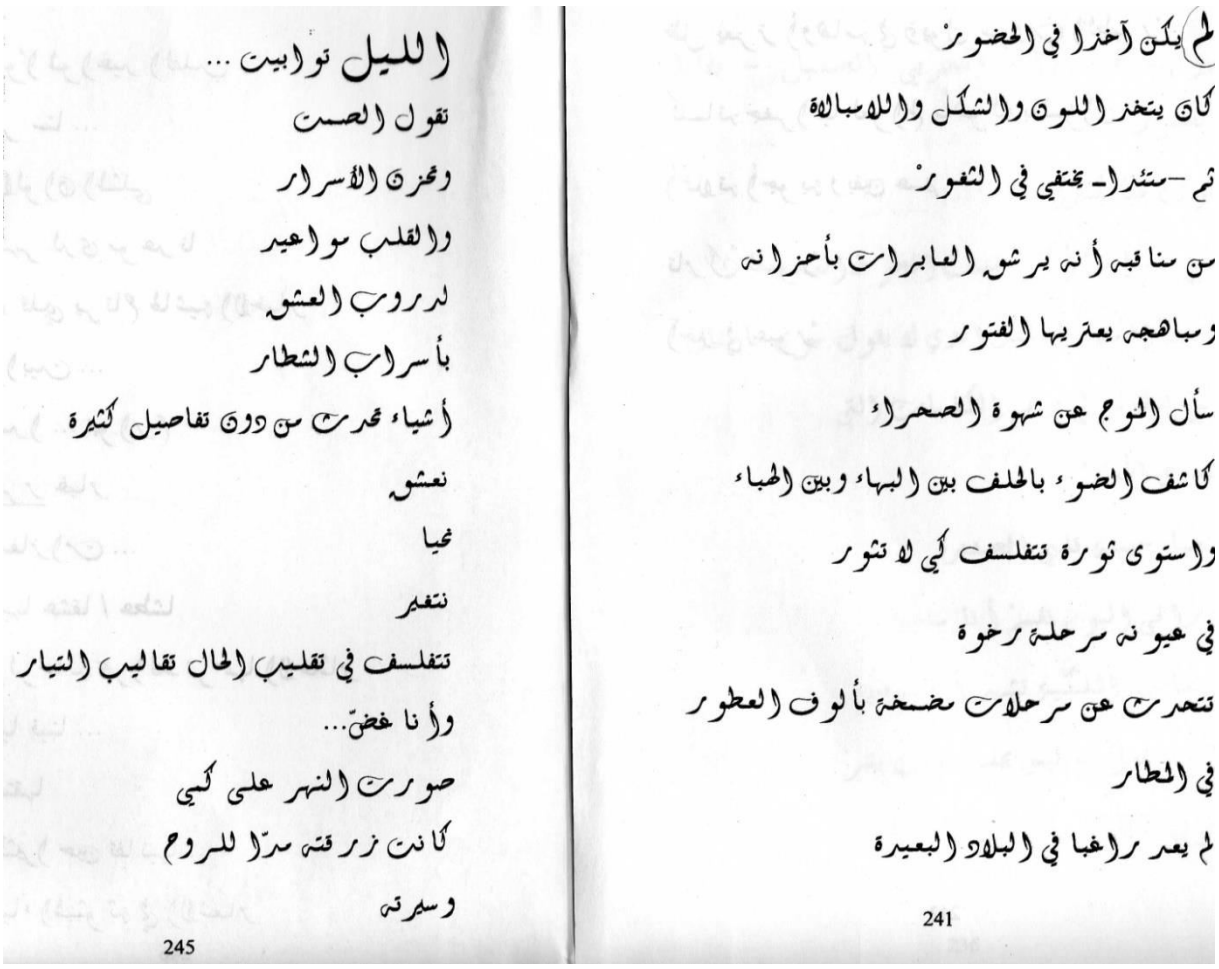
يجري الحديث عادة عن النبر البصري في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر عندما يتعلق الأمر بالبحث عن القيمة التعبيرية المراد ابرازها " على واجهتين، فمن جهة يوجه التلقي بإبراز العنصر المنبور، ومن جهة ثانية يؤشر على أهمية العنصر المنبور في الفضاء النصي"[1] من ذلك الخطاب الشعري المراد عادة من ورائه تفعيل أنشطة الخطاب والتواصل المختلفة، وإذا كان النبر الصوتي تلوين يقع عندما يتم الضغط على موقع محدد من مواقع التصويت، يتسم بموجب هذا الضغط المنجز اللغوي بعلامة أسلوبية مائزة، أو أثر سمعي يتضمن في الغالب دلالات تسترعي انتباه المخَاطب، الذي يراد منه الانتباه بل التركيز على علامة لسانية معينة من بين السلسلة اللسانية المتواجدة ضمن الخطاب الموجه له، فالنبر البصري هو المنجز ذو طبيعة جشطالتية أي توليفية من الأدلة البصرية التي لا يمكن فصل إحداها عن الآخر، لأنها متواشجة في نسيج يتكون من خلاله المكون البصري، لكنه يبرز من خلال الوحدات البانية للنص وقد تكون هذه "الوحدات المنبورة إما مقطعا مندمجا في سياق النص، أو سطرا مندمجا في مقطع أو وحدة معجمية معزولة ومنفردة بحجمها أو سمكها داخل فضاء منفصل وبذلك يمكن الحديث عن نبر مقطعي، أو نبر للجملة، أو نبر للكلمة أو للوحدة المعجمية، أونبر بصري لوحدة خطية"[2]يوجه البصر من خلال محدد تشكيلي ومكون بصري واضح وجلي، الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي.

وظف الشعراء الجزائريون المعاصرون النبر البصري بأنواعه التي ذكرت من قبل بقصد وسجل النبر البصري في قصائد مختلفة من الشعر الجزائري المعاصر حيث تواجد النبر حرفا أو وحدة معجمية منفردة أو مندمجة داخل الفضاء النصي كما تواجد جملة أو سطرا وتمظهرت هذه العلامة البصرية كما هو جلي في المقطع الشعري للشاعر **فيصل الأحمر** في قصيدة (**معاني**) من ديوان **الخروج إلى المتاهة** حيث النبر اقتصر على الحرف (أ) في مورفيم (**الجبال**) وفي قصيدة(**سباعية الرجل النمطي**[3]على الحرف(**لم**)

(1) م، س، ص: 266.

(2) م، ن، ص: 237.

(3) فيصل الأحمر، كتاب الرؤى. ورشات، ص: 241.


لم يكن آخرا في الحضور
كان يتخذ اللون والشكل واللاسالاة
ثم -ستذرا- يختفي في الثغور
من مناقبه أنه يرشو العابرات بأحزانه
ومباهجه يعتريها الفتور
سأل الموج عن شهوة الصحراء
كاشف الضوء بالخلف بين البهاء وبين الهباء
واستوى ثورة تتفلسف كي لا تثور
في عيونه سرحلة رخوة
تتحدث عن سرحلات ضخمة بألوف العطور
في المطار
لم يعد راغبا في البلاد البعيدة
241

الليل توابيت ...
تقول الصمت
ومخزن الأسرار
والقلب سواعير
لدروب العشق
بأسراب الشطار
أشياء محرمة من دون تفاصيل كثيرة
نعشق
محيا
نتغير
تتفلسف في تقليب الحال تقاليب التيار
وأنا غضّ...
صورت النهر على كمي
كانت زرقته سرّا للروم
وسيرته
245

وفي السطر الشعري (**الليل توابيت..**) من قصيدة (**حفريات**) [1]كان النبر في الوحدة المعجمية (**الليل**).

لجأ الشاعر فيصل الأحمر في توظيف النبر البصري في هذه القصائد إلى لفت الانتباه إلى هذه الوحدات المعجمية المنبورة، وشد الرؤية البصرية نحوها حتى يعي المتلقي القصد منها فالوحدة المعجمية (**الليل**) إشارة منه أن الليل صندوق وهذا الصندوق يحمل في جنباته الهدوء والسكون كما يحمل الأحزان والهموم، فتحدث اشياء كثيرة في الليل لذا تركه كعلامة لسانية منبورة تحتاج ما تحتاج من تأويل. والتبئير ذاته مع الوحدة المعجمية (**أبو**) المنبورة في قصيدة من ديوان **الخروج من المتاهة** :

(1) م، س، ص: 245.

أبو الطيب المتنبي الآن يمضي وحيدا
وصحو الرفاق يعاود تجواله في الفضاء
ورسانة الغجرية تقرئ آية الحب في سورة الأشقياء
متى تكتب التحفة يا سيد الشعراء؟[1]

عمد الشاعر **عز الدين ميهوبي** إلى استعمال النبر كعلامة بصرية والتي هي من مكونات الفضاء النصي و" التي توجه القراءة وهي ليست علامات لسانية، ولكنها مع ذلك لا تقوم بتوجيه القراءة بحياد لأنها تختزن طاقة إيحائية ودلالية مأخوذة كعلامات"[2]، في ديوانه **ملصقات** التي نختار منه ملصقتي **بخس، ومفارقة** التي يقول فيهما وهو يستعمل النبر البصري:

في بلادي كل شيء بثمن **في بلادي..**
حبة ملح أو أعواد ثقاب **لا تقل أني شاعر**
غمزة الأنثى..بباب **أو روائي مغامر**
كل شيء بثمن **لا تقل أكتب للشعب ..**
جرعة الماء **فإن الشعب لايعرف شيأ**
ومفتاح السكن **عن قضايا النقد والفكر المعاصر**
كل شيء بثمن **إن ما يبدعه الخلق جميعا..**

(1) فيصل الأحمر، الخروج إلى المتاهة، شعر، دار الأمير خالد، الجزائر، ط2008 ، ص: 59.
(2) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص: 266.

ما عدا الانسان– خذ ما لا يساوي كعب ماجر[1]

شئت إن شيئت–

من غير ثمن[2]

يوجه الشاعر من خلالهما انتباه القارئ إلى الوحدات المعجمية المحورية المنبورة (ملح، الماء، السكن)، (شاعر، ماجر) لأنها مركز الدلالة، ولا نها تمارس مفارقة قصدية في مستوى ائتلافها، مع أنه في المفارقة يعلن عنها باللفظ الصريح، لا يترك من خلالها فرصة للقارئ لاكتشافها، في اشارة منه في الأول إلى الوضع الذي آلت إليه البلاد وأضحت فيها قيمة الإنسان لا تساوي حبة ملح، جرعة ماء، ومفتاح سكن التي أصبحت لها قيمة مقارنة به **خذ ما شئت إن شيئت**. وبالمقابل إشارة إلى انحسار الفعل الثقافي أمام اجتياح الاهتمام الشعبوي الكبير بلاعب كرة قدم دون الشاعر.

تمظهر النبر في المقطع الشعري السابق ليوسف وغليسي (أوجاع **صفصافة**) في الوحدة المعجمية (**حنين**)، الذي أدمجه الشاعر ضمن النص وإن كان هذا عنوان للمقطوعة الشعرية، لكن أتخذ كعلامة بصرية يشد من خلالها الانتباه، وتكسير المألوف لدى القارئ، أما في المقطع الموالي (عنكبوت) من ديوان (**شبهات المعنى**) للشاعر **الأخضر شودار** نجده نبر الجملة(سهوا **على شفير الوقت**) حيث هو أيضا عنوان للمقطوعة الشعرية وفي نفس الوقت مندمج مع النص الشعري.

(1) عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص:51.

(2) م، ن، ص:56.

(1)

نجد بالمقابل الشاعر **مصطفى دحية** في قصيدة **أحلام** من ديوان **بلاغات الماء** يمظهر النبر على شكل التركيب الشعري حيث يتضمن تبئيرا لمجموعة من الألفظ/المعاني، يستثمر من خلالها الشاعر بعض الخصائص المتمثلة في سمك الخط والامتداد والتشاكل على شكل بنية صورية تركيبية لها خصوصياتها وعملها في مستوى نسج صورته الشعرية:

ونام معي السر

أحصيت أزراره

أيقظته قشعريرة الحلم

النبؤات والوقت والإنثيال

الرهابات والليل والابتهال(2)

يعمد الشاعر **مصطفى دحية** إلى النبر البصري في هذه المقطوعة الشعرية، ليكثف الرؤية، ويركز على القراءة والتوقف الملي عند السنن الجديدة، التي يريد من خلالها الشاعر بالمتلقي أن

(1) الأخضر شودار، عنكبوت، ديوان شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى، منشورات الإختلاف، الجزائر،ط1، 2000، ص: 59.

(2) مصطفى دحية، أحلام، بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002 .ص: 61.

يكتشف المشاكلات الصوتية الناجمة عن الثنائيات النبؤات/الرهابات، الوقت/الليل، الانثيال/الابتهال وذلك من خلال النبر البصري الذي نقلها بواسطته من حالة وعي شعري إلى آخر، ونلمسه من خلال حكاية السر الذي ارتبط في الجزء الأول من هذه المقطوعة بأفعال السرد: نام، أحصيت، أيقظت وصولا إلى وقائع الحلم التي يغلب عليها طابع الوصف بدل الفعل.

خالف الشاعر **عبدالله حمادي** اترابه من الشعراء الجزائريين المعاصرين في توظيف النبر البصري من ناحية الغرض من استعماله، حين لجأ الشاعر إلى كتابة القصيدة بلون أسود داكن، وكتب المقطع المفترض أن يكون بارزا بخط رقيق باهت، والغرض من وراء هذا كله أن يطاوع اللون المستعمل(الباهت) مضمون الكلمات، فمثلا في قصيدة **الشوفار**[1] من ديوان **البرزخ والسكين** وردت كالآتي:

" عرب
أباحوا عرضهم
عرب
أطاعوا رومهم
عرب
تهاوى عرشهم
عرب
تبعثر جرحهم
مابين
شكٍّ أو يقين..."

وحدي وعاقبة

السواد بِدَايتي

(1) عبدالله حمادي، الشوفار البرزخ والسكين، ص: 197.

فأنا المؤجَّل والمسجَّل

من سنينْ

جسد الشاعر من خلال الأشطر الشعرية الأولى التي تعتبر بمثابة بيان وجه إلى الوطن العربي، وبين من خلالها مصير العرب المبهم وصوتهم الخافت، فاللون الخافت الذي استعمل من قبل الشاعر يعكس الواقع المرير الذي يعيشه العرب، والتدرج الذي سلكه الشاعر من اللون الداكن إلى اللون الخافت، ثم العودة إلى اللون الداكن، هي بمثابة المفارقة المستحيلة بين رغبة الانسان (الشاعر) في أرقى مظاهر الانسانية وبين واقع المجتمع في أدنى صور الانحطاط، ورغبته منه في محو هذا المصير، وماهي إلا مرحلة ستزول برجال يعرفوا قيمة المنزلة التي اختيروا من أجلها.

تعامل الشاعر أيضا مع هذه العلامة البصرية النبر باللون الخافت بعد اللون الداكن في موقع آخر في نفس الديوان **البرزخ والسكين**، في قصيدة **يا امرأة من ورق التوت**، إلا أن الاستعانة بهذا اللون في نهاية المقطع المسجل بالتفعيلة كانت لإبراز الأسطر الشعرية التي تحولت من هيئتها الحرة إلى العمودية، فسجل بذلك النقل، لفت الانتباه من اللون الداكن إلى اللون الخافت و التغير من الشطر إلى السطر الشعري فتنشغل العين بهذا التحول قبل قراءة النص.

فحبال مدينتنا

يحكمها العُهْرُ ونَزوَتُه

فكيف أقاوِمُ فعلَ العشقِ

وطَلعتَه؟؟

(...)أنا المَخمورُ وخمَرتُهُ.

كنت قديما يسكنني

شيء من فضل غوايته

فالليل لليلي يسكنني

لحنا يرتاب ويرهقني

وبمد الجسر فيعبرني

وأغض الطرف فيسلبني

فأنا المعشوق وعاشقه

وأنا المقتول وقاتله

[...]

يا امراءة من عصر

التوت

ما أشتهى الجسرَ ولعنته... (1)

ج- حركة الأسطر الشعرية

- السطر الشعري وحركته: يتحدد السطر الشعري في الخطاب الشعري المعاصر من تركيبة إيقاعية متكررة التفاعيل، أو من دفقة شعورية اختمرت في نفس الشاعر وهذا من ناحية الأداء الشفوي، ومن ناحية الأداء الكتابي فهو" كمية القول الشعري المكتوبة في سطر واحد سواء أكان القول تاما من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام"(2) كما تعد حركة السطر الشعري من العلامات التي تتحكم في توجيه حركة العين وتغير مسارها أثناء تعرفها على العلامات الخطية المكونة للنص الشعري ومولدا دلالات بصرية معينة، وتتجلى هذه العلامة في الشعر العربي الحديث شعر التفعيلة عامة والشعر الجزائري المعاصر خاصة في مظهرين رئيسين وهما المسافة السطرية التي يقطعها السطر الشعري على بياض الورقة، واتجاهه الذي ينشطر بدوره إلى قسمين رئيسين هما اتجاه الكتابة واتجاه السطر.

(1) عبدالله حمادي، يا امرأة من ورق التوت البرزخ والسكين، ص: 171.

(2) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص: 171.

نعني **بالمسافة السطرية** "حركة يد الشاعر او الخطاط، المتقدمة في اتجاه الكتابة، الذي قد يكون أفقيا أو عموديا أو مائلا، والمسجلة لخط متصل من الوحدات، تنتج محورا أفقيا تلاحقيا، وكل بنية من هذا النوع تبين أن الزمن يمكن أن يكتسح الفضاء"[1] المتمثل في بياض الورقة بحيث تكون لهذه الحركة نقطة انطلاق ونقطة توقف، حسب الدفقة الشعورية التي يفجرها الشاعر، والتي تختلف من شاعر للآخر كل حسب تجربته الشعرية، وهي في نفس الوقت تتحكم في الأطوال السطرية وتتولد من خلالها الأسطر الشعرية المتفاوتة والتي نعني بها " تفاوت طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تفاوتا كميا من حيث عدد الكلمات"[2] أو الوحدات المعجمية التي لا تنهي المعنى في السطر الشعري، وانما تنهي الدفقة الشعورية التي تمتلكها نفس الشاعر، هذا التفاوت الذي يعد الميزة البارزة في الخطاب الشعري للشعر العربي الحديث، والشعر الجزائري المعاصر، ويتجلى تفاوت أطوال الأسطر الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر في قسمين رئيسيين هما التفاوت الموجي، والتفاوت الدرامي.

التفاوت الموجي: تفاوت يتولد من خلال الموجات الشعورية الناجمة عن انفجارات الدفقات الشعورية التي يمتلكها الشاعر حسب نفسه وحسب تجربته الشعرية التي يريد من خلالها التعبير عن قضية شعرية يريد إبلاغها وتجسيدها للمتلقي حسب الأداء الشفوي ومن خلال التشكيلات البصرية، ومن الخطابات الشعرية الجزائرية المعاصرة التي بنيت نصوصها بتقنية التفاوت الموجي نص لشاعر **عبد الله العشي** من قصيدة **لا تصمتي**:

قولي ...

لا تصمتي أبدا،

فكل دقيقة عندي بعامْ.

لا تصمتي ...

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب .ص: 235.

(2) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص: 172.

كل الثِّمار على حقولكِ أحرفٌ،

ويداي أعرفُ بالكلام.

ضمِّي على جنبيك ...

ماءَ حديقتي ...

حتى يفرِّخ في مدائننا الحمام[1]

يصور الشاعر في هذه الأسطر الشعرية ذات التفاوت الموجي مشهد الحكاية الشعرية، التي تتكون من طرفين رئيسين هما الشاعر والقصيدة التي يريد من خلالها ان يوصل نداء من الأعماق ويدحر الصمت ويخرج منه الحلقة التي جعلت من أجلها، فالقصيدة بنيت على الكلام المصاحب للصمت، فتولدت من خلالها دفقات شعورية متفاوتة التموج حسب حالة الشاعر وحالة القصيدة الصامته، وقد وظف الشاعر هذه التقنية في أطوال بعض أسطره الشعرية ليبين من خلالها تفاوت أحجام الدفقات الشعرية الناجمة عن الحالة التي كان يعيشها وهو يحاور قصيدته، حيث كان يطالبها بالبوح ويحاول في كل مرة أن ينتشل منها الكلام لأن خلاص الشاعر مرهون بها، وهو ما يتجسد من خلال تفاوت الأسطر الشعرية التي وظفها الشاعر. والعمل نفسه قام به الشاعر **نور الدين طيبي** مع نصه **نادية** والكيفية التي تعامل بها مع الفعل ينتظر حيث الدفقات الشعورية تتناقص لتسجل بصريا كاشفة مدة الانتظار التي استمرت وتواصلت في الزمان والمكان، فوردت بصريا على هذا النحو:

والفتى..

بذل الدمع من مقلتيه مطر

ومضى ينتظر..

ومضى ينتظر..

(1) عبد الله العشي ، مقام البوح. ص: 51.

ينتظر..

ينتظ..

ينت..

ين.. (1)

فالموجات الشعورية وانفجاراتها تناقص حجمها شيئا فشيئا والدال على ذلك تناقص الأسطر في النص سطرا فسطرا، وقد وظف الشاعر **نور الدين طيبي** تقنية التفاوت الموجي في أطوال أسطره الشعرية ليسجل للمتلقي تفاوت أحجام الموجات الشعورية الناجمة عن تفاوت مدة الانتظار التي طالت تسجيلا بصريا أيضا من خلال النص السابق.

يحتل التفاوت الموجي لأطوال الأسطر الشعرية حصة الأسد في الشعر الجزائري المعاصر، والسبب الرئيس في هذا التفاوت هو الموجة الشعورية المتدفقة من الحالة النفسية و الشعورية التي يعيشها الشاعر لحظة ميلاد القصيدة الشعرية، ومن بين النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة التي بنيت أسطرها بهذه التقنية نص **حقول البنفسج** للشاعر **فلوس الأخضر** والتي من خلالها يتعجب الشاعر من الوضعية التي آلت إليها البلاد ويشكو غيره الظلم الذي لحق به خلال الفترة العصيبة التي مر بها الوطن، فكان توظيفه لهذه التقنية في اطوال أسطره الشعرية ليسجل للقارئ دلالة تفاوت أطوال الدفقات والانفجارات الشعورية عبر كل سطر تسجيلا بصريا.

سرقوا من فمي الكلمات التي خبأتها شفاهي لكم

سرقوا غمغماتي وإيقاع خطوي..فماذا اقول؟

أتعجّب كيف تنوّر كل الباستين ليلا

وفي الصبح يسلّمها حارس للذبول

أتعجب كيف نجمع كل الخيول لندرك فجرا

(1) نور الدين طيبي، نادية، منشورات التبيين، الجاحظية ، العدد03، 1994. ص: 93.

وعند الوصول، نذبح كل الخيول!

أتعجب كيف شربنا كؤوس اسانا

ليطلع في الأفق نجم..وحين أطل تسلمه المخبرون

وقيِّد في الدفتر الملكي:"خطير على الشعب هذا .."

فكان الأفول!

كرة تتقاذفها قبعات الحرس

إنها تتدحرج نازلة ..فاحترس [1]

التفاوت الدرامي: تتفاوت أطوال الأسطر الشعرية في النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة تفاوتا دراميا وذلك بمعنى "تفاوت أطوال الأسطر الشعرية الموظف للدلالة على (صوت) معين وتسجيله بصريا...بمعنى أن السطر الشعري يتوقف عند توقف أحد طرفي الحوار عن نطق كل عبارة بمفردها، ولذلك لا يستطيع المتلقي قراءة النص إلا بإتباع التوقف عند نهاية كل سطر"[2] حتى يسجل الشاعر من خلالها للقارئ مفاصل الأداء الدرامي للمتحاورين تسجيلا تشكيليا، بصريان ومن النصوص الشعرية الجزائرية التي وظفت التفاوت الدرامي نص **المعاني شمعدان الجرح** للشاعرة **نوارة لحرش:**

في ريعان البُكاء

قلنا: قلوب الشعراء

دمعة تختفي في ريش الكلام

فصدقوا..

قلوب الشعراء

(1) فلوس الأخضر، حقول البنفسج، ص: 52،53.

(2) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص: 175.

سجادة تُصلي على سجادة الجراح

فيتجلى وطنٌ من هديل المعاني

من شذى الغناء

..في ريعان البكاء

قلنا: هل الجرحُ وعكةُ الفرح...؟

قال: والضّمادُ من فيء الكلمات

إذاك تنشرح عصافير الحُزن

تتوضأ بالأغاني...

وتنفتح شبابيك المسرات... (1)

لجأ الشعراء الجزائريون المعاصرون لاستعمال تقنية التفاوت الدرامي ليسجلوا للمتلقي مفاصل الأداء الدرامي للمتحاورين تسجيلا بصريا، نظرا للشغف الذي يراودهم في كتابة الدراما الشعرية وخاصة منها القصيرة، ومن الشعراء الذين وظفوا هذه التقنية البارزة في الشعر الجزائري المعاصر على سبيل المثال لا الحصر الشاعر يوسف وغليسي في تغريبة جعفر الطيار، عبد الله بن حلى في نجمى والشاعر*، عزالدين ميهوبي في سيتيفيس، والنخلة والمجداف التي نختار منها هذه الأسطر.

سمعت بأن لعينيك لونَ السَّحابِ ولون التُّرابِ

فهل كنت تحلم بالأتربة..

-....؟

(1) نوارة لحرش، نوافذ الوجع، ص: 43.42.

–سمعتكَ..

– إخرس..وقل أي شيء سوى الأتربهْ

– أريد بقيّة عمر..

لعل البقية تعلن مولد كون جديدْ

–سأقرأ كفّك..

والعمر يخرج من نبض كفك ثانيَّة..

–هاك..وأقرأ خطوطا..

لقد بتّ أنفخ في الكف مثل الوقيدْ[1]

أقام الشاعر **عزالدين ميهوبي** الحوار الدرامي منطلقا من تعجب ذات الشاعر واستنكارها للأتربة ليليها حذف مكون من أربعة نقاط قد يؤَوَّل إلى أربعة حروف فنجده (ماذا؟)، والتي وقفت عند حقيقة موجودة في ذات الشاعر بالقوة، لكنه يهرب منها، وكأن بهروبه منها ينهي تلك المأساة.

يبرز في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر موازاة مع تقنية التفاوت الموجي تساوي الأسطر الشعرية في البنيتين التركيبية والإيقاعية ليجسد للقارئ تجسيدا بصريا، وتتجلى هذه التقنية في مظهرين وهما التساوي الافتتاحي حيث يظهر فيه "التساوي السطري الذي يفتتح مقاطع النص معتمدا على تكرار البنيتين التركيبية والإيقاعية للأسطر المكررة"[2] ومن النصوص المبنية بتقنية التساوي الافتتاحي نص تشخصت فيك للشاعر سليمان جوادي :

بكيت..وقد كان اعتقادي بأن لي

دموعا..إلى غير المصائب..لاتجري!

(1) عز الدين ميهوبي، النخلة والمحداف، ص: 55.

* عبدالله بن حلي، نجمة والشاعر ديوان شعر، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، دار القدس العربي، وهران، ط1،2000.

(2) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص: 176.

بكيت.. وهل أخفي دموع مسرّتي

وقد ادركت عيناي ..ما ليلة القدر!

هو الحزن .. يا اختاه ..يملأ قاربي

يسوق شراعي..حيث أدريأولاأدري!

هو الحزن..يا أختاه..يملأ معطفي..

ويسكن أعماقي..وينبت في قفري! [1]

استخدم الشاعر تقنية التساوي الافتتاحي في المقاطع السالفة حيث يبدأ كل منها بسطر يقوم بمهمة الافتتاح أو الاستهلال في كل مقطع، ورغم اختلاف المفردات المكونة للأسطر الشعرية التركيبية إلا أن الشاعر حافظ على تساوي الأسطر ليجسد للمتلقي تساويها من الناحية التركيبية والايقاعية تجسيدا بصريا، وجاعلا من التشكيل البصري يمارس فعله في الأسطر الشعرية.

يعمد الشاعر الجزائري المعاصر في نسج قصائده بهذه التقنية تسايرا مع القصيدة التشكيلية" محاولة للجمع بين العناصر الأدبية و البصرية والصوتية حيث دخلت الرموز والأشكال والأصوات عالم القصيدة إلى جانب الكلمات وربما تزيح الكلمات التي تتحول بدورها إلى مادة تشكيلية"[2] وهو الأمر الذي جعل من الشاعر **عبد الله حمادي** يتعامل معه في بعض قصائده ومنها قصيدة **الجراح** من ديوانه **تحزب العشق يا ليلى** والتي وردت فيها الأسطر الشعرية متساوية ضمنيا حيث من الوهلة الأولى يجسد للمتلقي تساوي الأسطر من الناحية التشكيلية التي تبنى عليها البنية التركيبية فالإيقاعية تجسيدا بصريا فجاءت الأسطر الشعرية التالية:

عصرت الفؤاد أيا خالقي

(1) سليمان جوادي، ويأتي الربيع ويليه لاشعر بعدك، الأعمال غير الكاملة4، منشورات ارتستيك، القبة الجزائر، ط1، 2009، ص: 133.

(2) محمد نجيب التيلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر،ط1، 1998 ص: 293.

وحطمته فوق وهج الوتر

وكبَّرت في الجهر اشكو الخصام

وعانيت من لحظة المنتظر

واسهبت في الحيف لا استبين

ضياء الرجاء بأعلى السور[1]

يتجلى **اتجاه السطر الشعري** في الشعر الجزائري المعاصر باعتباره مكون من مكونات العلامات الخطية الخاصة بالنص الشعري ومولدا لدلالات بصرية معينة، في اتجاه الكتابة واتجاه السطر، فيما يخص اتجاه الكتابة حيث تتجه الأسطر الشعرية فيه حسب اتجاه الكتابة العربية وذلك من يمين الصفحة إلى يسارها وهو فضاءها المكاني الذي تخلقه بطريقة يتناغم مع طبيعتها. ونص الشاعر **عبد الله العشي يوم رافق نون الوهم** مثال على ذلك:

أتعبتني اللغة

كيف أصطاد لؤلؤها

وأطارد شاردها

كيف أجمعه من أقاصيه...

مفردة مفردة[2]

(1) عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى، ص: 168.

(2) عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص: 33.

استخدام الشعراء الجزائريون المعاصرون بعض الألفاظ الأجنبية في نصوصهم الشعرية أملا في إضفاء سمات على القصيدة الجزائرية المعاصرة وخصائص ما كان لها ان تتوافر بدونها، كما تساهم في إثرائها جماليا ودلاليا ومعرفيا، وتهدف إلى إثارة الدهشة بعدول يتلاعب بأفق توقع المتلقي، و تجعل منه ينظر إلى هذه العبارات الأجنبية بذهول، التي انزاحت بالنص الشعري الجزائري المعاصر عن مستواه المعياري الطبيعي بإدراج كتابة ذات اتجاه ينطلق من اليسار إلى اليمين مغاير تماما لاتجاه الكتابة العربية فضلا عن الاختلاف في الحروف، ومن النصوص التي بنيت بتقنية تغيير اتجاه الكتابة نص للشاعر **عبد الله بن حلي** في ديوانه **نجمى والشاعر**:

وانا على نجمى أدور

أشدو وأرقص بحبور

Oh Nejma quelle joie quel bonheur

Il pleut sur la ville comme il pleut

Dans mon cœur

Quelle est cette douceur qui caresse

mon coeur[1]

عمد الشاعر إلى توظيف المفردات الأجنبية–الفرنسية– في نصه الشعري بانسجام من ناحية الوزن والقافية حتى يضفي عليه أبعادا جمالية تتمثل في خلق شكل غريب في نسيج القصيدة الجزائرية المعاصرة وأبعادا دلالية تتمثل في إثرائها معرفيا وكأني بالشاعر من خلال العبارة الأجنبية يحاول هنا إبلا غ القارئ

بالحالة النفسية والشعورية التي يعيشها بالوسيلة المناسبة والسريعة في الوقت نفسه، والتي من خلالها يريد

(1) عبدالله بن حلي، نجمة والشاعر ديوان شعر، منشورات مختبر الخطاب، جامعة وهران، دار القدس العربي، ط1،2000، ص: 49.

هز مشاعره، واثارة الدهشة عنده وخاصة عند سماع ورؤية قطعة بلغة أجنبية ضمن السياق النصي المعتاد، والأمر عينه قام به الشاعر **فيصل الأحمر** في نصه **العاشقة في زمن العولمة** إلا أن الشاعر أدرج مفردات باللغات الأجنبية المختلفة

الكلام سواعير سعنى بعير لمعنى بعير

The voi che dioa amore ?

Accendo un attimo le uttima camera

المكان حكايا السراب العريمة(1)

تعمل خلخلة اتجاه السطر أيضا على استثارة حاسة البصر لدى المتلقي و تحفزها على التفاعل مع الشكل المنصوص عليه ومساءلته، وهذا يعود إلى الاتجاه الذي سلكه السطر الشعري والدلالة اللغوية للنص، لإن الاتجاه الأفقي للسطر الذي ارتبطت خطية الكتابة في شكله البصري بتدفق الجمل الشعرية من اليمين إلى اليسار بما يناسب التواضع العالمي لقانون الكتابة في العربية قد يتغير " لتكوين بنية تشكيلية تسجل سمات الأداء الشفهي أو تجسد دلالة الفعل بصريا(2)" إلى اتجاه عمودي تماما، أو إلى اتجاه مائل تدريجيا إلى الأسفل أو إلى الأعلى، على غرار ما حدث في القصيدة الموالية:

لكنه

من بين ذرات الرَماد

يأتي

ويرفع

قامة الأشياء

(1) فيصل الأحمر، كتاب الرؤى، ص:101.

(2) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص: 180.

من

تعب

الكلام...[1]

حيث الاتجاه الأفقي هو الاتجاه السليم لكتابتها على النحو التالي: **قامة الأشياء من تعب الكلام...** باعتبارها ليست من أشباه القوائم. إلا أن الشاعر غير اتجاهها الأفقي إلى العمودي لأنه يفكر " بمستوى الرمزية الرؤيوية الصوتية التي تتخطى المفهوم العلمي لاعتباطية العلاقة بين الصوت والمعنى، بحيث تكون للتشاكلات اللفظية قيمة تعبيرية[2]"ويسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفوي ممثلة في انخفاض نبرة الأداء الصوتي، ومن النصوص التي بنيت بهيئة تغيير اتجاه السطر أيضا من الأفقي السليم إلى العمودي أو المائل تدريجيا باتجاه الأعلى، لتبين للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفوي، ولتسجل دلالة الصوت ممثلا في ارتفاع نبرة الصوت للصدى الذي ينجم من الصراخ المتواصل تسجيلا بصريا ما ورد في قصيدة (**تجاوب**) للشاعر **عبد الله العشي**:

يطوي البيد طي

يا خالقي...

يا خالقي...

صرختْ،،

صرختُ،

صرختُ[3]

(1) محمد علي سعيد، روح المقام، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية، القبة، الجزائر ،ط2009 ص: 120.

(2) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص:67 .

(3) عبد الله العشي، مقام البوح،" تجاوب" ص: 15.

وظف الشاعر الجزائري المعاصر تقنية تغيير اتجاه السطر من الاتجاه الأفقي إلى الاتجاه المائل تدريجيا لتجسد دلالة الفعل لا دلالة الأداء الشفوي منها نص للشاعرة **سليمى رحال** تحت عنوان **(الّذي)**

الّذي..

مسّى بالخير وسلّم

استُقْعِد لكن

جَرجَرَ

عينينِ

وراءه[1]

يتمثل تغيير اتجاه السطر في السطر الثالث إذ أن الاتجاه الأفقي هو الاتجاه السليم لكتابته وذلك على النحو التالي: **استقعد لكن جرجر عينين وراءه** حيث نجدها توظف هذه التقنية لتجسد من خلالها للقاريء دلالة فعل التتبع بالعينين تجسيدا بصريا تمثل في الميل التدريجي نحو الأسفل.

د- لعبة البياض والسواد

اهتم الشعراء الجزائريون المعاصرون في دواوينهم بتوزيع السواد على البياض مع ما في ذلك من تأثير على المتلقي فعمدوا على تموجات الأسطر والأشطر والجمل الشعرية حسب تدفقاتهم الشاعرية، فاتخذت خطابتهم الشعرية صورا عدة تداخل فيها البياض والسواد تماثلا واختلافا استيعابا للدفقات الشعورية التي كانت تنتاب الشاعر الجزائري المعاصر؛ عن طريق التقنيات الطباعية من مثل الحذف والتدرج والسواد، فكان أن شحنت بحركات وقيم صوتية ودلالية تصب في جماليتها، فتزيدها تأثيرا في القارئ المشارك في الابداع. ونظرا لأهمية البياض والسواد في الفضاء النصي، سعى الشعراء إلى تطويع اللغة من خلالهما، وتحريرها من محدوديتها المعجمية لتشخيص قدراتهم الفائقة وامكاناتهم

(1) سليمى رحال، هذه المرة، منشورات الاختلاف، رابطة الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000 ص: 36.

الواسعة وتحديد فكرهم ورؤاهم ، وللتعبير " عما طرأ على الواقع الإنساني المعاصر من تعقد فكري، وزخم شعوري، وصراع نفسي بين أضداد المشاعر، مما لم يكن في استطاعة الشاعر التعبير عنه من خلال اللغة التقليدية وأساليب التعبير اللغوي والفني المعهودة"[1]دون كسر أفق التوقع.

استغل الشعراء الجزائريون المعاصرون الصفحة كونها بياض أو فراغ لا قيمة له، ولا تكتسب اهميتها إلا من خلال تشكيل النص الشعري على أديمها لأنه بتمازج بياض الصفحة وسواد النص يتجلى" صراع البياض والسواد على رقعة الصفحة، ومحاولة احتلال كل منهما مواقع على حساب الآخر"[2] نظرا لأهمية كل منهما، فوظف من خلالهما جملة من التنويعات الطباعية، وتقنيات تسمح لهم "بإيجاد علامات غير لغوية في نصوصهم، لا يضعونها بصورة اعتباطية، أوحلية للنص، بل بدراية تجعلهم يوظفونها للإيحاء بدلالات تدعم الدلالات اللغوية، وتسير في اتجاهها، ولا تناقضها أو تختلف عنها"[3] وعن قصدية، يقف خلفها جهد هؤلاء الشعراء ومتابعاتهم لحركة الحداثة ومستجدات توظيف تقنية البياض والسواد.

في بلادي..

كل حزب يدعي ما ليس يبدي

فهو لا يملك حلا..

انما الفكار يبدي..

وهو يدعو"حلكم ياناس عندي!"

وكلام حزبوي لايجدي..

ولسان الحال دوماك" أحكم الكرسي وحدي..

(1) كاميليا عبد الفتاح، الشكل الطباعي ودوره في تشخيص الدلالة، ص:361.

(2) يحي الشيخ الصالح، حداثة التراث/تراثية الحداثة قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي،ص: 140.

(3) م، س، ص: 141.

..ودعوا الطوفان بعدي! "[1]

بدأت لعبة البياض والسواد تتجلى بأنواعها كالتموج الظاهر من خلال عدم توازن الأسطر الشعرية، والحذف الباد من خلال نقاط الحذف، والفراغ البارز بين الجمل الشعرية، فكان تغيب السواد ليحل محله البياض مخاضه التغيب الذي انتهجه الشاعر عزالدين ميهوبي عبر قصيدة(أنانية) من ديوان ملصقات حيث تجسد البياض في مطلع القصيدة وخاصة في السطر الأول، وبالمضي في النص يتضح السواد وفراغات البياض في مهارة طباعية مقصودة، تدخل في سياق النص كله وقد تتفاوت الفراغات وكذا الدفقات الشعرية من مقطع إلى آخر حتى تصل إلى السطر الأخير حيث نجده يطغى بسواده على بقية الأسطر التي سبقته، حاملا بذلك في طياته دلالات تعبيرية واضحة ممثلة في صفة الأنانية، ولافتا لانتباه القارئ وخاطفا لبصره في اتجاهه، ومحولا مجال الرؤية نحوه، فيالها من أنانية جسدتها هذه المقطوعة الشعرية، من خلال لعبة السواد مع البياض، كما جسدتها عبر لغة صوتية يطغى عليها البروز من خلال الأصوات الموظفة من قبل الشاعر.

يدفع توزيع البياض والسواد على جسد الصفحة، عادة إلى الحديث عن حضور التشكيل في الكتابة، وتقديم دلالات أيقونية "لا تحكمها فقط مقتضيات تنظيم الفضاء النصي بل يمكن أن يضبطها وينظمها مقتضى الفضاء الصوري في الوقت الذي يتعلق فيه الأمر بإدماج عنصر التشكيل الخطي في النص[2] " ويكون هذا كله بمقصد من الشاعر؛ لا لشيء إلاّ ليعبر بها عن رؤيته، وهذا ما نلمسه عند الشاعر **عبد الله حمادي** الذي تميز عن شعراء عصره بطريقة غريبة في كتابة بعض قصائده لاسيما(**أنطق عن الهوى**) و(**البرزخ والسكين**) فهي مكتوبة من الجهة اليسرى، ومخالفة تماما للكتابات الشعرية المألوفة، حيث عادة ما تكتب من الجهة اليمنى، حيث برزت من خلالها سلطة البياض سمحت له" أن يتنفس في فضاء على يمين الصفحة مانحا القارئ استراحة قبل أن يصدمه

(1) عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص: 102.

(2) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص:239.

السواد كاسرا الروتين ومألوف العادة محدثا دهشة، تشويشا غامضا لدى القارئ لكنه يغري بالقراءة[1] ويحيل إلى تعدد فضاءات النص الشعري اللغوية وغير اللغوية.

(...) كان المُستوى في الملكوت

وكانت...فاتحة الاستواء...

إمامي لاتَمْنُنْ بالخرقَة والكوزْ

أنت نور الأقطاب

والأيْن المعروف

"(...)أنت والسّبع

مدارات

وروح الرّوح

وما دون الملفوظ... [2]

نلاحظ أن السطر الشعري في هذ المقطع يمتد ويتقلص حسب حركة الفعل الشعري الممثل في اضفاء كثير من الحركة والحيوية في إبراز علاقة الحب وشدة تعلق الشاعر بالذات الإلهية التي يخاطبها ويتجه إليها في مناجاته الروحية، فكل ما يكشفه الشاعر من أجل إدراك حقيقة العالم الروحي من الكشف عن عالم الألوهية، يمثله سيطرة البياض على السواد، "إذ أن حركة السواد على البياض، هو حركة الصوت على الصمت، فصدى السواد يتردد على البياض مثلما يتردد صدى الصوت في الصمت"[3] فالشاعر هنا في حالة من الكشف عن العالم الروحاني والسعي للتقرب منه ومعانقته.

(1) ينظر: م، ن، ص:239.

(2) عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص:53.

(3) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق2001، ص:52.

أصبح الشاعر الجزائري المعاصر يركز على البياض تركيزا بالغ الأهمية كونه" ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا أو فضاء مفروضا على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الابداعية وسبب لوجود النص وحياته بل هو الهواء الذي تنفسه النص أضف إلى ذلك أن البياض قد يصبح دالا بصريا يوجهنا في تحديد مقاطع النص الشعري التي تنظم معمار القصيدة، وتبرز في شكل تفضئة قوامها الانتظام " المتمثل في الايقاع البصري الذي دوره الأساس هو التشكيل البصري الذي إن دلّ على شيء، فهو متعة للمشاهدة وإغراء بالتأويل الذي يحيل على مدلولات عديدة، بعد التمعن في القراءة ومن النصوص التي بنيت على هذه التقنية قصيدة(**مراثي خرساء لطفلة الياسمين**) للشاعر **أحمد عبد الكريم** من ديوان **معراج السنونو**، والشاعر **عزالدين ميهوبي** في قصيدة **المقبرة:**

دمهم شجرة..
واحد
خمسة
عشرة
مائة
مائتان..
مئات ..
هنا وردة
وهنا مقبرة[1]

هي الفجيعة
حجر في غدير الارتداد
ومهماز الموعظة
النُّحاسية الرَّاكدة.
سين
عين
دال
تاء
ذُهل الشّعر...
فَطُوبَى للأخرَس. [2]

(1) عزالدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، دار أصالة للإتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 2000، ص: 43.
(2) أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002 ص: 83.

استغلت لعبة البياض من قبل الشاعر **عزالدين ميهوبي** على قالب تشكيل بصري، يعتبر دالا ثريا يوجه من خلاله فعل القارئ إسنادا إلى أدوات مفهومية، تمكن من دراسة الشكل كمعطى دلالي بحت، يفسر من خلاله ثنائية الموت والحياة في هذه الفترة الانتقالية التي يعيشها الوطن الغالي، والشعب الحائر من أمره، هي عبارة عن سلَّم كلما تدرجت به إلى الأسفل كان عدد الضحايا في تزايد مشكلا مقبرة، وكلما صعدت من خلاله إلى الأعلى نقص عدد الضحايا وكانت الشجرة بمعنى كانت الحياة، وعليه كانت لعبة البياض تحيل على مدلولات متنوعة، وهذا ما جعل من الشاعر يعيد نفس القصيدة ولكنها بشكل بصري مغاير للأولى في ديوانه **عولمة الحب..عولمة النار** بقصد ارباك التلقي، وخلخلة نسقه المألوف، فاتحا بذلك التمظهرات البصرية من خلال لعبتي البياض والسواد المحتملة في النص.

دمهم شجرة..

واحد

خمسة

عشرة

مائة

مائتان..

مئات ..

هنا وردة

وهنا مقبرة[1]

استغل بالمقابل الشاعر **أحمد عبد الكريم** البياض بالتشظي لاسم أخته (سعدة) التي اختطفها الموت منه فراح يعبر عن معنى الموت الذي نزل كبيرا، وعظيما، وشاسعا، في ألمه وهزائمه، والذي لم

(1) عزالدين ميهوبي، عولمة الحب، عولمة النار، دار أصالة للإتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 2002، ص: 195.

يتقبله في خطف أخته سعدة وهي صغيرة، فشكل اسمها في صورة بصرية، مدركة بفعل الحواس (صوتا/وبصرا) فنثر اسمها في شكل خط عمودي منكسر، صورة الشعور الذي تنطوي عليها ذات متألمة.

سين

عين

دال

تاء

ليتهم جاءوا

حين جاءوا على شالها

بدم كذب[1]

استغل الشاعر **أحمد عبد الكريم** طريقة التشكيل الخطي والتشظي للتأثير على المتلقي في هذه الأبيات حيث قام بتقطيع كلمة أخته (سعدة) إلى فونيمات فكتبت الكلمة منفصلة صوتيا فيما هي متصلة دلاليا جاعلا منها تسيل على بياض الورقة تماهيا مع دلالتها من جهة، ومن أخرى التجسيد الذى ظهرت به هذه الأبيات الشعرية التي اتكأت على عطاء اللغة البصرية لإنعاش خيال كلا من الشاعر والقارئ من خلال المشهد الذي أنتجه الناطق والصامت، الأبيض والأسود، لمؤازرة قريحة الشاعر الذي تلقى نبأ موت أخته فأراد الشاعر من وراء تشظي هذا الاسم أن يجتاح الفضاء ليلامس معنى الموت الذي نزل كبيرا وعظيما في ألمه وهزائمه، فوافقت الصورة البصرية المدركة بفعل الحواس والمنتشرة في شكل خط عمودي منكسر صورة الشعور التي تنطوي عليها الذات المتألمة .

أصمتي لاتكملي

إن للبركان موعده

(1) أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص: 77.

وجسمي...

م...ث...ق...ل... [1]

انتهج الشاعر **سليمان جوادي** في قصيدته(**قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا**) أسلوبا آخر في خلخلة انتظام البنية الفضائية التي كانت تتسم بتوازن الأسطر الشعرية، معتمدا في ذلك على قاعدة التشظي، و لعبة السواد و البياض، باعتبارها حالة أراد من خلالها الشاعر أن يوصل بها رسالة ما، بداية من الصمود الذي منحه اكتمال السطر بالسواد، وكذا لفظة (جسدي) المتبوعة بالنقاط وصولا إلى المقصود بالتفضية وهي لفظة(مثقل) فتفكك حروفها من بعضها البعض وفق تتابع خطي سليم يسمح للقاريء بخياطتها، بعد أن جسدت فعل التثاقل صوتا وصورة.

ومن بين تقنيات البياض والسواد؛ تساوي الأسطر الشعرية، والتي إن دلت على شيء فإنما تدل على أن الشاعر أكمل ما كان يريد إيصاله إلى القارئ، وأتم فكرته وما يصبو إليه فلم يحتج إلى بياض أو حذف ومثل هذا ليس بالعسير على الشاعر الجزائري المعاصر، من أمثلة التوازن في الأسطر الشعرية ما ورد في قصيدة **مكابدات الأقحوان** من ديوان **تحولات فاجعة الماء** للشاعر **عبد الحميد شكيل:**

وبقيت وحدك !
لا، ثم لا، ولا، إني أعانق ما تبقى من وحشة الظل، ما
تفرع من ضوئها المتهالك، ما انفرط من بهجتها التي لا
تبين، إني وحدتها التي لا تتوحد، صورتها
التي لاتجيء، بياض العنادل المبعدات في المتاه، فسحة
هذى الأغاني التي صبت نشوتها في هيولي الكلام ! [2]

(1) سليمان جوادي، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، ص: 64.

(2) عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء، اتحاد الكتاب الجزائريين مطبعة دار هومة، م. الجزائر ط1. 2002. ص: 66.

ما يلفت الانتباه في هذه الأبيات الشعرية أن شاعرنا عبد الحميد شكيل ملأ بياض الأسطر الشعرية، فأتت الأسطر الشعرية سوداء مكتملة، وكأني به أكمل فكرته، دون أن يوظف معها بياض أو حذف، دلالة على أن الصورة هنا مكتملة. حيث نجد توازيا وتناسبا في السطر الشعري الأسود، خالقا به نوعا من الإيقاع البصري " فشكل الكتابة ، وطريقة إعداد الصفحة، هي العلامة البارزة التي يمكن بواسطتها الفصل في المسالة الإشكالية الخاصة بتعريف البيت الشعري[1] ".

هـ- علامات الترقيم

ساير الاهتمامُ بعلامات الترقيم الاهتمامَ بالشكل البصري باعتبارها وقائع أسلوبية توظف في التعبير عن المواقف أثناء الانتقال من الخطاب الشفوي إلى الخطاب المكتوب، "ولارتباطها بضبط نبرة الصوت في الكتابة وبالتالي تعويض الصوت كلية بالعين"[2]، جعل من النقاد والباحثين في الدراسات الغربية و العربية يولونها أهمية بالغة مبرزين الدور الذي تلعبه في إغناء دلالة النص «كمستوى يمكن أن يدمج بين مستوى الخط، ومستوى توزيع البياض والسواد[3]"، ومسايرة مع الخطاب الشفوي الذي تميز بنظام إشاري أغنى اللغة بكثير من العلامات، بوقفات الصمت، وتقطيع الكلام الشعري؛ ترتب عنها مواقف إنسانية مضمرة؛ جعل من الشعراء المعاصرين يلتفتون إلى أهمية توظيف علامات الترقيم (بياض ونقط حذف ونقطة التعجب ونقطة الاستفهام و حصر عبارة بين قوسين...)، في التعبير عما تعجز الألفاظ عن الافصاح عنه، وفي تعويض النظام الإشاري و الصمت وفي تقسيم مكونات الجملة بين الأسطر الشعرية، لأنه وببساطة علامات الترقيم" قوامها مجموعة علاقات لا أثر لها أصلا في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع أي أنها لا تبرز كأدلة صوتية، ولكن أثرها يبرز كأدلة ضابطة للنبر فقط. وعليه يمكن تناولها من جهتين: من جهة فعلها في إنتاج المعنى والإيقاعات، ومن جهة

(1) عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية، ص: 210.

(2) محمد بنيس، الشعرالعربي الحديث بنياته وابدالاتها 3 الشعر المعاصر، ص: 122.

(3) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص:239.

خضوعها لمقتضيات الدلالة وانحصارها في فضائها المستوي. فهي داله باعتبار الوجه الأول، وموجهة في القراءة باعتبار الوجه الثاني[1]" حتى لا تكون مجردة من الوظيفة المنوطة بها.

وظف الشعراء الجزائريون المعاصرون **علامات الترقيم** ضمن دلالاتها الوظيفية في مواضعها المحددة، حيث أن طريقة توزيعها في خطاباتهم الشعرية تستجيب للوظائف النحوية والتركيبية والدلالية، وإن خالفوا ذلك؛ لجأوا لشحنها بوظائف شعرية لتلعب أدوارا مميزة ضمن الفضاء الخطي، وما يسمح به من إمكانات التوزيع والتقسيم. كما حرص الشاعر الجزائري المعاصر على استعمالها سواء داخل السطر الشعري أو في نهايات الجمل الشعرية، حتى وردت البعض من النصوص في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر مشبعة بها وهذا "راجع بالدرجة الأولى، إلى اختلاف وظائفها، في علاقاتها التفاعلية مع باقي المكونات التي تتكون منها القصيدة"[2]، كما أنها تمنح النص الشعري صوتا غير مسوع يمكن الشاعر من الاحتماء خلفها ليتزامن الصوت مع الكتابة "إذ تقوم خلف هذا التصرف الطباعي و اللغوي مقصدية المرسل في أن يقيم في المرسل إليه حالة موازية للقراءة الصوتية"[3] وهذا ما جسده الشاعر **عبدالله حمادي** في قصيدته(**بكائية على قبر التحدي...**) من ديوانه **تحزب العشق،، ياليلى !** حيث وظف الشاعر معظم علامات الترقيم، من نقاط الحذف المتتالية، والتعجب، والفاصلة، والنقطتين العموديتين، والاستفهام، والنقطة.

يارفقة الدرب: هل من عطر أغنية،

إنَّ الحنين على الأهداب ينتحر !

ريح هو الدّرب، يادرب الا تَثِقُ :

في الوثب يشتدُّ، في العِصيان ينفجر.

خِصب هوالدّرب...يادرب أماعقلت:

(1) م، ن، ص:241.

(2) عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية، ص: 210.

(3) رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، افريقيا الشرق، بيروت لبنان،ط1998، ص: 103.

ساحاتك اليوم ذاك القفز و الظفر.

(...)قبر التحدّي سألت اليوم هل بقيت

من شاهديك بروق الأمس تنتشر ،

أم هل تعطّر وهج الذّكر مرثية

خفَّاقة اليأس ينموفوقها السهر؟[1]

شُبع النص بعلامات الترقيم، والشاعر حرص من بداية الأمر على أن يترك ملء الفراغات للقارئ، وذلك من خلال استعماله علامات دالة على أصوات منبورة، أو على فراغات، فنص عبد الله حمادي الشعري محمل بنص أخر غائب، يستدعى عند القراءة، فالخطاب الشعري هنا في حوار دائم مع ما قبله، وما بعده و سريان علامة القوسين والعلامات الأخرى في النص دليل على سر" وسرّها الكبير، الذي هو أيضا أحد أسرار اللغة في حال المقام، وهو وظيفة كونها مُخرِجَ المشهد(...)فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات، برؤيتنا، ويديْنا وجسدنا كله"[2] أو لنحوِّل التلقي إلى فاعليتين فاعلية قراءة وفاعلية مشاهدة، ويكون من وراء ذلك مزاوجة بين اللغوي والأيقوني، وهذا الذي نلحظه كثيرا في ديوان **البرزخ والسكين** وبالأخص في استعمال الشاعر لعلامات التنصيص التي حضورها يؤرخ "للنص والذات الكاتبة معا، ووجودها أو غيابها يتموضع ضمن الإبدالات النصية التي تلحق الحداثة الشعرية في مختلف متونها وبنايتها النصية"[3] وهي علامة تتيح للشاعر إبراز سلطة بعض الدوال دون غيرها فجاء توظيفها بصورة مغرية.

من حمَاَءٍ مسنون

ترهقُها الخطيئة،

(1) عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى !، ص: 195.

(2) محمد بنيس، الشعرالعربي الحديث بنياته وابدالاتها 3 الشعر المعاصر، ص: 123.

(3) م، ن، ص:123.

والبحثُ في عَمَاءْ

لا يُدركه البصرْ

وأمره بين"كان"و"كُنْ"

جئنا ليته سُئِلَ المجيءْ؟!

والفُلكُ مصدرُهُ التنّور:

...كان البحثُ مسبوقاً

بغراب يُواري سوْأَةً للعاشقينْ. [1]

خُتم النص بإحدى علامات الترقيم ألا **وهي النقطة**، والشاعر حرص في نهاية الأمر على إثبات نقطة الوقف ومنه يكون القارئ مضطرّ إلى الوقف بعد الجملة الأخيرة، والوقفة هنا" تشير إلى نهاية الكلام وانقضائه واستقلاله عن ما بعده معنى وإعرابا كما أنها تساعد القارئ على فهم محتوى القول، إضافة إلى أنها تسمح له أثناء القراءة الجهرية بوقفة يتزود أثناءها بالنفس الضروري لمواصلة القراءة"[2] استعملها الشاعر في موضعها المحدد ليسجل بها للقارئ سمة من سمات الأداء الشفهي يتمثل في انقضاء الكلام، كما "أنها في ذاتها ليست سوى ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب، غير أنها، وبشكل طبيعي، محملة بدلالات لسانية[3]"من بين الدلالات التي تركها الشاعر للمتلقي ليملأها ويكمل الفكرة.

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى **نقطة التوقف الوزني** التي تملك نفس الصورة البصرية والتي هي" وضع نقطة في نهاية السطر الشعري للدلالة على توقف الوزن المنساب مع تدفق المشاعر في مادة القول الشعري [4]"ومن النصوص التي بنيت بهذه التقنية نص من ديوان **معراج السنونو** للشاعر **عبد الكريم**.

(1) عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص: 138.

(2) محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص: 202. نقلا عن أوكان عمر، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم،ص106.

(3) عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية، ص: 210.

(4) محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص: 203.

كبرت كثيرا

ولم يكبر الموت والميتون

على فضة الذكريات...

لو الشعر يمنحني

شرفة في الأحاجي

وأرجوحة في الأساطير

كيما أظل كما ينبغي

رجلا أزرق [1]

يتضح من تقطيع الأسطر الشعرية انسياب الوزن وتدفق المشاعر في مادة الخطاب الشعري، إذ أن تفعيلات المتقارب تقف مكتملة بأربع تفاعيل(فعولن فعولن فعولن فعول) في البيت الثاني دون أن يعاني نقصا في تفعيلته الأخيرة، فيكتسح التدوير مساحة المقطع الشعري، فلا يكون بحاجة إلى البيت التالي، والذي هو من الناحية النحوية والدلالية متعلق بما قبله كونه يبدأ بجار وجرور. وهذان يحددان المكان الذي كان يمكن ان يتم فيه الفعل (يكبر) الذي لم يتحقق مع التوقف الوزني ليسجل للقارئ دلالة انتهاء الوزن تسجيلا بصريا.

أما فيما يخص النصوص التي بنيت بتقنية **نقطتي التوتر** والتي يقصد بها " وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر أو عبارات النص الشعري بدلا من الروابط النحوية[2]"المتمثلة في حروف الجر والتي يتخلى عنها الشاعر ويسقطها بسبب التوتر الذي يتملكه اثناء إنشاده.

آمنت بالوجه–الوَهَجْ

تحت المياه يشف..تهفو من حواليه

(1) أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، ص: 60.

(2) محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص: 204.

اللآلىء والسرُجْ

ويسيل من تحنانه غبش..أرجْ

هو صورة أخرى لوجه الله

يا وجه طفلتي ابتهج [1]

وظف الشاعر **عثمان لوصيف** نقطتي التوتر التي تتجلى في وسط السطر الثاني وبين عبارتين، وفي السطر الرابع بين مفردتين، لتبين توقفه عن النطق للحظات بسبب توتره، مما ادى به إلى أسقاط روابط نحوية من موضع النقطتين في السطرين الثاني والرابع، وليسجل للقارئ سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في توقفه عن النطق لحظات بسبب توتره، وقد سجلت النقطتان التوتريتان المتواجدتان في موضعين مختلفين هذه السمة للمتلقي تسجيلا بصريا، حيث كان بإمكان أن يكون البيتان بعد إعادة الروابط كالآتي:

تحت المياه يشف(ثم)تهفو من حواليه

اللآلىء والسرُجْ

ويسيل من تحنانه غبش(و) أرجْ

ومن علامات الترقيم أيضا نقط الحذف و التي صورتها البصرية(...)، وهي ثلاث نقط لا أكثر ولا أقل على السطر متتالية وهي "للتعبير عن بياض أو خرم أو إغفال ما لا يلزم في النص الشعري أو النثري[2]" يستعملها الشاعر للدلالة على الاختصار والبتر في طول الجملة، وأن يجعل القارئ مشاركا فيما يكتبه، مشاركا في قراءة النص مجتهدا في معرفة معنى الحذف المسكوت عنه، ومن النصوص التي بنيت بتقنية الحذف نص من قصيدة (**انتصار**) للشاعر **عقاب بلخير** :

(1) عثمان لوصيف، جرس لسموات تحت الماء، منشورات البيت، الجزائر، ط 2008،ص:65.

(2) فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية، دار الملتقى، حلب سورية،ط1،2007، ص: 56.

أبتغي النار...النار تحرق هذا الدمار

لا...

أريد الجمار...الجمار التي تصنع الاحمرار

أبتغي الاحتواء، احتواء الفصول وما يصنع الانتقاء

وأريد المطر...

مطر يتقوت منه الثمر [1]

تتجلى نقط الحذف في وسط الأسطر الشعرية ونهاياتها كأن الشاعر عقاب بلخير أراد من هذا الحذف أن يشرح رؤيته، ولكنه استغنى عنها لما فيها من ألم وحزن وترك تقديرها للمتلقي، و مما يؤكد عدم رغبته في ذكر هذه الرؤية أنه قال لا... لأنه في الأخير يبحث عن أمله الضائع في غابة الحياة وعناصر الطبيعة، ويفتش عن جذوره من خلالها، لذا لجأ إلى الحذف ووضع النقاط الثلاثة؛ ولجوء الشاعر عثمان بلخير إلى وضع ثلاث نقاط دلالة على الحذف لأنّه " يرى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما يكون بيانا إذا لم تبن[2]"وتواجد الحذف في نصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة بشكل لافت حتى نشعر حينها أننا أمام فضاء بصري يطرح أسئلة لا تنتهي، وليسجل سمة من سمات الأداء الشفهي بصريا.

تماشيا مع التطورات التي لحقت الشعر العربي الحديث بصفة عامة والشعر الجزائري المعاصر خاصة في إطار الفضاء النصي والتلقي البصري بالأخص يلفت انتباهنا إلى علامة ترقيم جديدة وهي **المد النقطي**. و التي نعني بها " مد أربع نقط أفقية فأكثر في النص الشعري بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين معينتين أو سطرا كاملا، أو مجموعة من أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر[3]" في

(1) عقاب بلخير، بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، إصدار رابطة الابداع الثقافية ، الجزائر،2003 ص: 465

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1981، ص: 170.

(3) محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص: 206.

خطابه الشعري للمتلقي حتى يكون عضوا مشاركا في الخطاب الذي هو في البداية موجه له، فكانت هذه النقط دفع له للقول وللمشاركة في بناء النص كما كانت" الأكثر استخداما عند الشعراء المعاصرين، وهي تشير إلى رغبة التركيز، والبعد عن التقريرية و التسجيلية، وهي دليل على استمرار النص في نفس الشاعر، بالإضافة إلى استغلالها في اللعبة الزمنية، ولإشراك القارئ مع الشاعر في تكوين النص الشعري"[1] ودفعا بالشاعر إلى توظيفها في محور سمات الأداء الشفهي وهذا ما تبينه قصيدة **مهاجر غريب في بلاد الأنصار** من ديوان **أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار** للشاعر **يوسف وغليسي**:

وفي "جبل الوحش" أدفِنَ همِّي!...

ورفرفَ في "الأبيض المتوسط" ذاك الشِّراعْ...

عسى أنْ يثير اشتياق الرفاق إليَّ..

ولكنهم(.....)!

فأطرقتُ مثنى.. ثُلاث.. رُباعْ..

وأعلنتُ بدء الوداعْ:

وداعا...و..دا..عا...و..د..ا..ع! [2]

يتجلى المد النقطي في السطرين الرابع والسابع، حتى يترك الشاعر للقارئ حرية الحوار مع النص كما يرجع له تقنية الحذف، وعمد من خلالها إلى ترك فراغات متقطعة، توحي أكثر من أن تحدد، جاعلة من القارئ الحاذق يوظف قدراته في استكمال المشهد، بالتوقع المناسب وفي معرفة السبب وراء هذا الحذف، والسكوت عن أبداء الرأي والموقف الذي يكون إزاء هذه الهجرة المرغمة، فأورد الخبر

(1) محمد نجيب التيلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص: 504.

(2) يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 79.

محذوفا، دليل على "وقع تجربة شعرية مريرة جعلتني أتأكد من أن الجميل الذي أسديته لقسنطينة لم يشفع لي أمام كوني دخيلا فيها وغريبا عنها تنكرت لي قسنطينة المعشوقة بكل ما فيها ومن فيها وخاب حلمي التاريخي في أن أكون كالمهاجر بين أنصارها[1]" فالشاعر رغم كل ذلك لكنه لم ييأس وراح يطرق مرة وثانية وثالثة ورابعة، ولكنه في أخير أعلن الوداع وأرسل معه العنان للمد النقطي في السطر الأخير ليسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في مد نبرة الصوت في موضع المد البصري **وداعا...و..دا..عا...و..د..ا..ع!** فسجل المد النقطي هذه السمة للمتلقي تسجيلا بصريا.

تسايرا مع المد النقطي ومن بين النصوص التي وظفتها ولكن لتجسيد دلالة الفعل لا دلالة الصوت نص (**قناعة**) للشاعر **عز الدين ميهوبي** في ديوانه **ملصقات**:

في بلادي..

طالب الحاجة..

لايقنع–طبعا– باثنتين

أنت إن أعطيت عينين لأعمى..

قال:

هات.....

.....الحاجبين! [2]

وظف الشاعر تقنية المد النقطي في أواخر النص الشعري ليجسد للقارئ دلالة مفادها أن فعل العطاء في بلادنا لطالب الحاجة غير القنوع لا يتوقف البتات فهو دائم الطلب وإن أطيته أعز ما تملك فهو يطمع في غيره، ولذا جسد المد النقطي دلالة العطاء للقارئ تجسيدا بصريا.

(1) محمد صالح خرفي، هكذا تكلم الشعراء، ص:15.

(2) عزالدين ميهوبي، ملصقات، ص: 59.

شاع في الشعر الجزائري المعاصر استعمال علامتي التعجب والاستفهام، للدلالة على الانفعال والاستفهام، فتناولهما الشعراء الجزائريون بإسهاب بغية التعبير عن الحالات والجوانب التي امتاز شعرهم بها، وذلك كونهما يلعبان دورا مهما في إذكاء وتريض فكر القارئ وخياله، ولارتباطهما الوثيق بحركات القصائد الوجدانية الداخلية، فالحالة الشعورية(الحلات النفسية، الحزن، الأسى، التمزق، الضياع، والفترة العصيبة التي مر بها الوطن خلال العشرية السوداء) ساعدت في توظيفها بشكل ملفت، ومن النصوص التي بنيت بتقنية علامتي التعجب والاستفهام قصيدة: **قمر تساقط في يدي** للشاعر **عبد الله العشي** من ديوانه **مقام البوح**

واختلطت سواقي الليل بالأضواء...

واشتعلت أغاني الرّوح...

في صدأ الجسد

صحت المدد!!

صحت المدد!!

هل من أحد؟

مثلي ومثلك في بهاء العشق

في هذا البلد؟

هل من أحد؟؟

هل من أحد؟؟؟ [1]

(1) عبد الله العشي، مقام البوح، ص: 45.

تتجلى علامة التعجب في السطرين الرابع والخامس وعلامة الاستفهام في الأسطر الأخيرة، وفي موضعهما المحدد واللائق بهما، حيث وردتا بعد أسلوبي الانفعال والاستفهام، ليسجلا معهما نبرة الصوت التعليلية والاستفهامية الغائبة تسجيلا بصريا لارتباطهما الوثيق بحركات القصيدة الوجدانية، والحالة الشعورية والنفسية والعاطفية التي يعيشها الشاعر جراء النشوة الروحية النابعة من الأنثى التي أخرجته من صدأ الحياة المادية وأدخلته في عالم ثان ملؤه الروحانية المتعالية التي جعلت منهما في خلوة لامثيل لها جعلت من الشاعر يطلب النجدة والاستغاثة موظفا معها علامتي الانفعال والاستفهام ليسجل من خلالهما للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في نبرتي الصوت التعليلية الانفعالية والاستفهامية تسجيلا بصريا.

تجسيدا لما قيل عن توظيف علامة الاستفهام في الشعر الجزائري المعاصر نجد الشاعرة **نوارة لحرش** تبالغ في استعمالها إلا أن وصل بها الحد إلى تخصيص قصيدة **نوافذ الوّجع...؟** من ديوانها **نوافذ الوجع** وبالأخص النافذة رقم(8) **نافذة الـ...من:** مشبعة بعلامة الاستفهام تجسيدا للحالة النفسية التي تعيشها الشاعرة.

من يفُك أزرار تعبي..؟
من يفُك أزرار قلقي..
أزرار حزني..؟
أو يُعلّمني أبجدية الفكّ
وطُقوس الترويض..
قبل أن يغدو الحزنُ
طقوسي ومذهبي..؟ (1)

(1) نوارة لحرش، نوافذ الوجع، ص:45.

تستفهم الشاعرة و تبدي قلقا مشروعاً حيال الوضعية والحالة التي أجبرت عليها والذي رمزت لها من خلال الأسطر الشعرية، فتجلت علامة الاستفهام في نهاية جل الأسطر، فكان جواب واضحا وجليا من خلال النبر الصوتي الذى تعاملت به الشاعرة مع أدائها الشفهي.

تكملة لعلامات الترقيم التي تصاحب التشكيل البصري والتي تعتبر من محتويات الفضاء النصي نكمل مع الشاعرة **سامية زقاري** ومع ديوانها **قصائد معتقة بالأسى** وبالضبط مع القصيدة الموسومة بـ(**مسألة**) حينما نجد الشاعرة تجسد في هذا النص الشعري معظم علامات الترقيم والتي نستهلها بنقطتي التفسير والتي "تسميان نقطتي البيان، ونقطتي التوضيح، وتستعملان في موضع القول والتوضيح والتبين"[1] وفي النص الشعري المختار جسدت العلامة في موضع القول، ولكن بعد استفهام فجاء قولها دفاعا عن نفسها وعن اترابها النساء بصفة عامة:

أيا أنت ياإبن الخيانة قل.

أتأتي النساء مساء

وتشكوالنساء صباح؟

فتعلن بين الجموع بأن:

"النساء ملاك بكيفية عرض السماء"

أ ترغب ثم تعود فترهب؟!

وتهمس عند كلاب جياع

بأن النساء : "متاع مباح"

وأنها فرصتكم إذ تتاح[2]

(1) محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص: 214. نقلا عن أوكّان عمر، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص:117.

(2) سامية زقاري، قصائد مفعمة بالأسى، ص: 64.

تجلت علامة الاستفهام والبقية الباقية من علامات الترقيم التي وظفتها الشاعرة لتسجل من خلالها سمة من سمات الأداء الشفهي والتي تتمثل في الدعوة إلى الكف عن إيذاء النساء والكف عن تشويه صورتهن عند من لا يستحق ولا يعرف قيمتهن في هذه الحياة الدنيا، بأقوال وظفتها الشاعرة بين مزدوجتين كعلامة تنصيص لتميز العبارات المنقولة حرفيا عن صاحب القول.

استخدم الشاعر الجزائري المعاصر علامة من علامات الحصر والتي تعتبر أيضا من علامات الترقيم والتى تزين التشكيل البصري للخطاب الشعري المعاصر وهي العارضة "ويطلق عليها الشرطة أيضا، وتستعمل لأغراض كثيرة أهمها: في أول الجملة الاعتراضية وآخرها، ولفصل الكلام بين المتحاورين عند الاستغناء عن ذكر اسميهما أو الإشارة إليهما بقال، أو أجاب، أو رد، ولفصل الأرقام أو الحروف الترتيبية عن العناوين، ولحصر أرقام الصفحات، وتركيب المصطلحات"[1] واستخدمها الشاعر **ميهوبي** في قصيدة من ديوانه **كاليغولا** وهي قصيدة **الجريدة** لتمييز الأصوات المختلفة المتحاورة، والتي لم يضع أسماء لها، حيث لا يريد أن يحدد الشخصيات المتحاورة، بل يريد تركها لخيال القارئ كي يخلق مفكرا.

– أريد جريدة..

– لماذا؟

– افتش عن قبر أمي!

–وأنت؟

–أفتش عن قبر عمي!

–وأنت؟

–أفتش عن جثة دون اسم!

–وأنت؟

(1) محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص: 217. نقلا عن أوكان عمر، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص:121.

– أريد مساحة حب بحجم الوطن؟..

–وأنت؟

أريد سكن..

–وأنتِ؟

–أفتش عن كلب سيدتي..

ضاع أمس..

–وأنت؟

–أمقبرة هذه ..أم جريدة؟![1]

استعمال الشاعر الجزائري المعاصر للشرطة في هذه القصيدة حتى يبين من خلالها أن العملية هنا ليست شكلية خالصة، لأن الشكل مرتبط بالنفس الشعري الذي يمتلكه الشاعر، وطبيعة التجربة الشعرية التي تميزه عما سواه ودراميتها، فهي التي تحدد إلى حد بعيد جغرافية التحرير الشعري. ونلاحظ في المثال السابق استخدام الشاعر عزالدين ميهوبي لها مع ذلك الحوار الدرامي المتنامي حيث تمثل كل شرطة صوتا خاصا له مميزاته ودوره في حوار يساعد على دفع الحدث إلى الأمام للوصول إلى المبتغى من وراء هذه الأسطر الشعرية، وهي الحالة التي وصلت إليها البلاد في تلك الفترة، والشاعر يؤكد أن الشرطة تمثل أصواتا متعددة ومختلفة حيث ميزت بين المتكلم والمخاطب وميزت كلا منهما عن الآخر.

تجدر الاشارة في الأخير إلى أن هناك من يجعل من علامات الترقيم في الخطاب الشعري جواهر ترصع جسد النص الشعري بلغة اشارية معدومة الغاية من التوظيف، لأنه حين يمعن القارئ في طريقة توظيفها يجدها لا تناسب الوضع تماما، بل قد تهدف إلى التشكيل البصري الإيقاعي المرفق بمفارقة الغموض.

(1) عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص: 45.

ثالثا: الفضاء الصوري

زَاوجَ الشعراء الجزائريون المعاصرون بين المتن العلاماتي وفن التصوير أو التشكيل، أي بين الشعر كخطاب والصورة الناجمة عن التشكيل الشعري، فتولد نوع من أنواع الفضاء وهو الفضاء الصوري، رغبة في استحضار اللامرئي في المرئي، وعليه يصبح المنظور المتلقي بصريا ليس معطى للقراءة فقط؛ ولكن للرؤية أيضا. وميل الشعراء الجزائريين المعاصرين إلى توظيف الأشكال البصرية في النصوص الشعرية معتمدين على المادة اللغوية، دعوة منهم لأثراء الخطاب الشعري بمزيد من الدلالات الممكنة، والتأويلات المقبولة، وتوضيح ما تسعى إليه القصيدة الشعرية المعاصرة من تكوين تشكيل خارجي محدد، قد يأتي في شكل هندسي، أو نباتي أو أنساني، أو في شكل من الأشكال، ومن ثم يثير التشكيل أكثر من تساؤل، قد يكون البحث عن غاية التشكيل ومدى إفادته هو أبرز هذه التساؤلات[1]

تجسد الفضاء الصوري بامتياز في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة وبالأخص في المرحلة الأخيرة أي مرحلة ما بعد الثمانينات، إذ أن شعراء أظهروا وعيا كبيرا في استثمار آليات التشكيل البصري، "لأنه يعد بنية أساسية من بنى الخطاب الشعري ودالا ثريا يوجه فعل التلقي، استنادا إلى أدوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات، ليس بوصفه معطى ثابتا بل بوصفه صيغا متحولة، تنتظم وتشتغل على نحو يسهم في أنتاج الدلالة[2]" كما لم يدخروا جهدا في توظيف كل التقنيات التي سادت في النصوص الشعرية العربية والأجنبية، حيث نلمس في أعمالهم بعض المرفقات التي تتمثل في رسومات ولوحات فنية الغرض منها التلاعب البصري بمكونات القصيدة المعاصرة المكونة من علامات لسانية وغير لسانية حيث من خلالها "تتحول الأسطر المكونة من مجرد معطيات لغوية بصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية أوجدت لا لتقرأ ولكن لتشاهد كعلامات بصرية"[3]، ناهيك عن

(1) ينظر: محمد نجيب التيلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص: 564.

(2) رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، مجلة فصول مج15 ع02، صيف1996، ص:99.

(3) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص:239.

الرسومات التي أشفعت بها نصوصها وتعمل على استقطاب إدراك المتلقي وجذب بصره "لأن الخطاب الشعري الحديث لم يعد مقتصرا على العلامات اللغوية، وإنما بات يختبر وسائل جديدة في التعبير واشكال طباعية مستحدثة، وما كان ذلك إلا بسبب هيمنة الفنون البصرية واتساع حضورها في عصرنا إلى درجة باتت فيه الصورة تنافس اللغة لتشكل القصيدة تشكيلا جديدا، بل إن الطريف حقا أن مثل هذه القصائد أضحت مرجعا يستلهم منه الرسامون أعمالهم وصورهم الفنية[1]"من جهة يقربون نصوصهم إلى القارئ بصيغة غير مباشرة من جهة أخرى.

تعدّ الرسوم والصور المرفقة للنصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة بقصد أو بغير قصد ترجمة خطية لها، ووسيلة من الوسائل المساعدة للفهم والتأويل، بحيث تشترك باعتبارها أيقونية وعلامة غير لسانية مع العلامة اللسانية في عملية التبليغ والتلقي، حيث تولد دلالات ومعان أخرى كما تساهم في تشكيل قراءة جديدة "ولا غرابة أن تنمو العلاقة بين الشعر والرسم على هذا النحو في عصر صارت فيه الصورة حاضرة في مختلف أنماط حياتنا بصفتها موضوعا، أو بصفتها أداة[2]" لتبليغ الرسالة المرجوة من خلال العلاقة التخاطبية لا العلاقة اللفظية حيث يكون في هذه العملية الشاعر بصفته مخاطِب إلى القارئ بصفته مخاطَب.

ومن الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين لجأوا إلى استخدام الأيقونات الممثلة في الرسومات من باب مواكبة الحداثة في التشكيل البصري وإحداث التجديد في نصوصهم الشعرية لغاية دلالية، ويسعون لتثبيتها في ذهن القارئ الذي يعتمد اللغة والصورة "كفضاء معطى للرؤية، والتأمل المتأني يكون مقروءاً ما لا يوقف حركة العين، أي الذي يمنح مباشرة للتعرف[3]"، وليأخذوا بيده إلى المعنى من خلال هذه الأيقونات التي وظفوها؛ الشاعر **فيصل الأحمر** في قصيدته **عراء المشنقة**[4] من

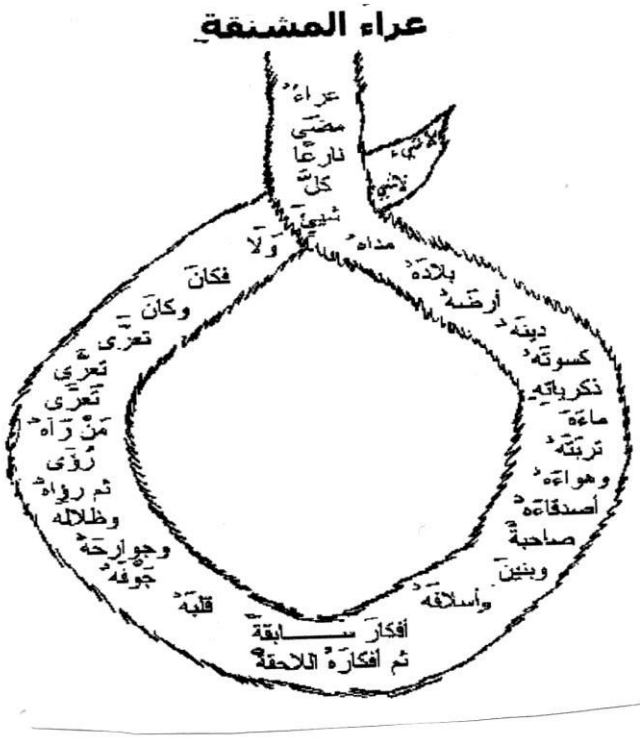
(1) رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، ص:105.

(2) م، ن، ص:106.

(3) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص:242.

(4) فيصل الأحمر، عراء المشنقة، أشواق المتناهي في الصغر، ديوان مخطوط.

ديوانه **أشواق المتناهي في الصغر**، والشاعر **يوسف وغليسي** في قصيدته **آه يا وطن الأوطان**[1] من ديوانه **أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار**.



لجأ الشاعر فيصل الأحمر إلى المزاوجة بين العلامة اللسانية(الخط، النص الشعري) التي تقرأ من داخل العلامة غير اللسانية(الرسم، رسم حبل المشنقة) ليشكل للمتلقي صورة كاملة متكاملة حول نصه الذي يعبر عن الحالة النفسية والوجدانية التي يعيشها، وذلك من خلال تدفق كلماته الشعرية التي اختار لها هذا الفضاء النصي بذات والمتمثل في كلمات داخل حبل المشنقة المتعرج، والوحدة المعجمية المركزية هي التيمة(العراء) فالعراء مس كل ما هو متاح للتمتع و وكل ما هو مسموح به لتمثيل الهوية وطنيا، دينيا، اجتماعيا، ثقافيا،... إذ أنه كان "نازعا كلّ شيء، مداه، بلادَه، أرضَه، وطنَه، دينَه،...رؤاه ثم رؤى من رآه حتى غذا لا شيء" وكأني بالشاعر من خلال الصورة المجسدة لنصه الشعري يبين مدى هذا العراء بتحوله إلى مشنقة مآل صاحبها الموت وأي موت الموت شنقا.

(1) يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص:80.

أورد بالمقابل الشاعر **يوسف وغليسي** في نصه **أه يا وطن الأوطان** مشفوعا بأيقونة تمثلت في الخريطة الجزائرية، فجاء النص الشعري مقدما بشكل صورة، اختيرت لتجسد الحالة الشعورية التي عاشها ويعيشها الشاعر تجاه المحنة والأزمة التي مرت بها البلاد الطيبة خلال العشرية السوداء، فلجوء الشاعر من قصد أو من غير قصد بدعوة منه إلى رسام أو خطاط لإخراج هذا التشكيل البصري، ليمنح نصه للرؤية والقراءة في آن واحد، لأن طبيعة "الفضاء الصوري تستدعي توقف هذا الاسترسال- الذي يمنح للعين في القراءة ومسح المكتوب- وتستلزم فترة زمنية اطول للإدراك[1]" وبالأخص هنا لما نجد النص يحمل دلالة جغرافية مسبقة وهي خريطة الجزائر التي تستقطب القارئ وأي قارئ، قارئ للتشكيل البصري، قارئ للغة الموظفة في هذه المساحة الخاصة، قارئ للصورة المميزة ميزة البلاد فهي بدورها تستهوي الوطني بصفته معني بهذا الخطاب اللساني والصوري، والأجنبي المتشغف بحب الاطلاع على أخبار هذا الوطن من بعيد.

جسد النص الشعري (آه يا وطن الأوطان) الوضعية السياسية والاجتماعية التي آلت إليها البلاد في فترة الثمانينيات حتى بداية التسعينيات، حالة الشاعر الممثلة في الصوت الطبيعي(آه) المشحون بطاقة الحسرة التي كانت بداية من خلال الوحدات المعجمية الموظفة في هذا القصيد والتي تسحب حزنها و آناتها الصغيرة على وطن بأكمله كان ينهار زمن كتابتها، وعقب الانتخابات التي شهدتها البلاد زمن هذه الفترة العصيبة التي أضحى فيها التفريق بين فرقة الحق والباطل صعب المنال

مما جعل من الشاعر يوسف وغليسي يرجع بنا إلى الزمن الماضي وإلى أقدم حادثة صدام وقتال وقعت في حياة البشرية بين أخويين شقيقين قابيل وهابيل وقام بتحيينها في هذا النص اللساني الذي اختار له أيقونة الخريطة الجزائرية كموضع للقول" **تشاجرَ عصفوران...سقطا..سقطا بأمان..سقطا في أمان!.. لاغالب..لا مغلوب!!!**" [2] وليعبر بها تعبيرا مجازيا يبدو من خلالها أكثر واقعية، لأنه

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص:242.

(2) يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص:80.

سحب شجار العصفورين في فضاء حقول القمح على صراع مفصلي في مرحلة مميزة في خطورتها وحسامها في تاريخ الجزائر.

شغف الشاعر وغليسي بالفضاء الصوري التشكيلي وبالأخص الأيقوني فبعدما تطرقنا إلى أيقونة الخريطة في النص الشعري الأول نتطرق في الموضوع الثاني إلى أيقونة الرقعة والذي جسد من

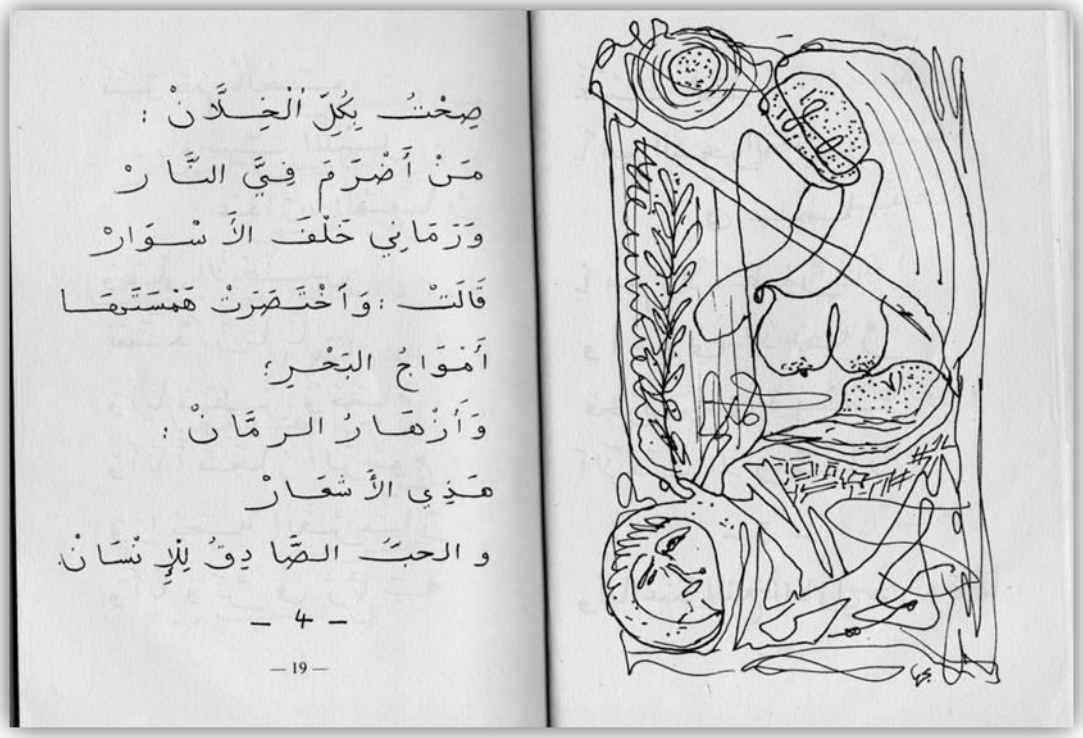
خلالها الشاعر المزاوجة بين العلامة اللغوية الممثلة في القصيد المعنون فاتحة الأوجاع[1] والعلامة غير اللغوية والمتمثلة في شكل أشجار الصفصاف الورق والجذوع والأغصان وبالأحرى لوحة طبيعية فنية شكلت موضوعا جماليا زخرفيا قوامه دوائر خطوط وحروف ونقاط وأشكال صنعتها جذور وأغصان شجر الصفصاف، فجسد الشاعر المعنى الدلالي لفاجعة الأوجاع تجسيدا بصريا، من خلال امتداد خطوط(الألف) واختراقها عموديا لفضاء الصفحة، في شكل جذوع وأغصان كما صنع (بالفاء، والصاد) تقوسات ودوائر التي تمظهرت في شكل أوراق.

ساير الشاعر **حمري بحري** في قصيدته **أجراس القرنفل**[2] أقرانه من الشعراء الجزائريين المعاصرين في تجسيد الفضاء الصوري والمتمثل في المجاورة الفضائية بين الصورة بصفتها أيقونة أو علامة غير لسانية مع العلامات اللسانية، وذلك في معظم قصائده المترامية في ديوانه أجراس القرنفل، فالشاعر أراد من خلال التشكيل البصري وهذه الأيقونات أن يزاوج وبشكل موفق بين الصورة كأيقونة والصورة الشعرية الدلالية إذ أن" صور التعبير الشعرية عند حمري بحري تعد رمزا حيا للقصيدة الحديثة وهي لوحات ذات طاقة إيحائية من لون آخر غير الذي أعتدنا أن تلمس خلفياته السلبية في اشكال الصور التلقائية المفككة التي تسود معظم نتاجات الجيل الصاعد من الشعراء... [3]" فخلق مواضيع شدت انتباه القارئ وبشكل اضطراري جعلته يربط بين الأسطر الشعرية وما يقابلها من صور تبدو كلوحات فنية بخطوط متداخلة تتشكل من خلالها أجساما متعددة تعدد الصور الشعرية الواردة في حقل العلامات اللسانية.

(1) م، س، ص:14.

(2) حمري بحري، أجراس القرنفل، ص:18.

(3) حمري بحري، أجراس القرنفل، نقلا عن سلين محمد مقران الجمهورية 30مارس1985 غلاف الديوان.


صِحْتُ بِكُلِّ الْخِلَّانْ :
مَنْ أَضْرَمَ فِيَّ النَّارْ
وَرَمَانِي خَلْفَ الْأَسْوَارْ
قَالَتْ : وَاخْتَصَرَتْ هَمْسَتَهَا
أَمْوَاجُ الْبَحْرِ :
وَأَزْهَارُ الرُّمَّانْ :
مَذِي الْأَشْعَارْ
و الحبَّ الصَّادِقَ لِإِنْسَانْ
— 4 —
— 19 —

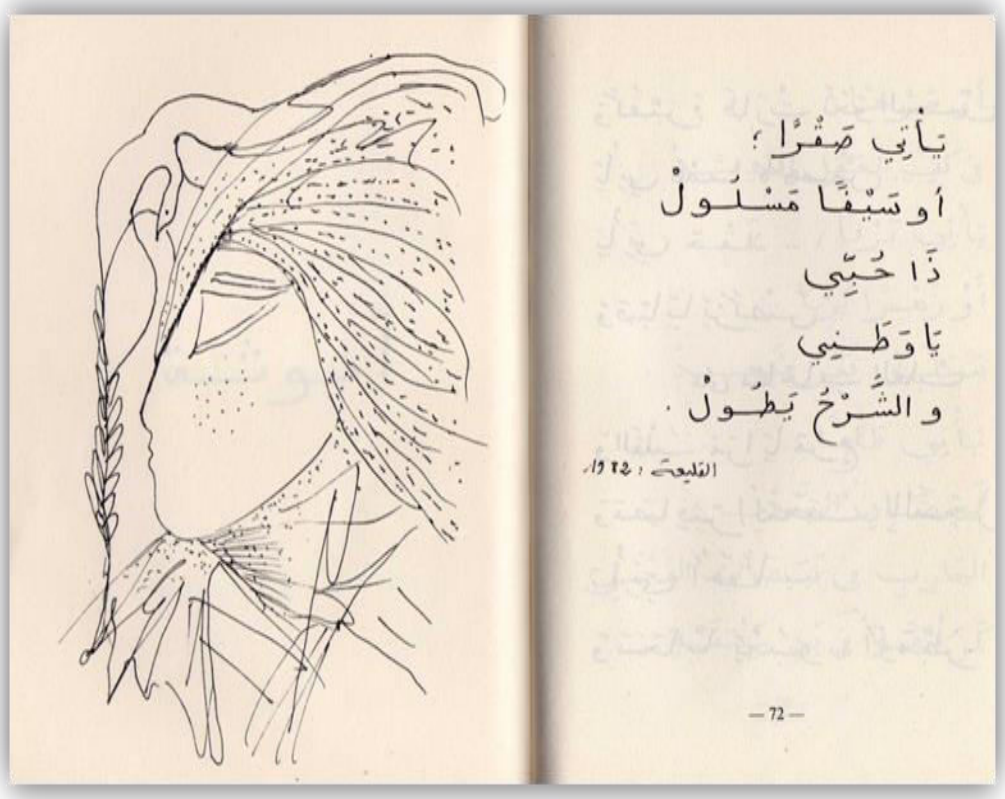
يجد المتمعن في الأسطر الشعرية السابقة ثمة ظاهرة تشد انتباه المتلقي وتجعل منه" حتى يتواصل مع شحنة الأسطر التشكيلية، يجب ان يتوقف عند الشكل، إذ بقدر ما يبرز الرسم هذه الشحنة الخاصة بقدر ما يسترعي الانتباه والانتظار والتوقف"[1] ويقارب بين العلامتين اللغوية وغير اللغوية وبين الخطاب البصري والخطاب اللغوي، فيجدهما مشحونين بصور تلقائية لكنها مفعمة بالحس الشعوري لدى الشاعر تجاه الحياة، تجاه الطبيعة، تجاه الوطن الحامي لهما، فصور العلامة غير اللغوية(الأيقونة) مملوءة بالحنان حنان الأم على رضيعها، حنان الوطن على أبناءه، بالترقب الناجم عن الأوجه المشرئبة، الحوار بين أمواج البحر وأزهار الرمان والمتواجدين على الأرض الطيبة.

تدعيما للتشكيل البصري الممثل في الصورة، والتي كانت عبارة عن خطوط متصلة، احتوت رسوم متداخلة، وظف الشاعر **حمري بحري** صورة شعرية جسدها الحوار الناشئ بين ذات الشاعر، وكلّ خلاّنه، إلا أنّ الجواب كان مقتصرا عند فئة قليلة تمثلت في أمواج البحر، وأزهار الرمان، التي ردت وبهمس على التساؤل الذي كان قد طرح وهو يشكل عند الشاعر هاجسا، لأن الشاعر يعيش

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص:242.

في حالة نفسية توحي بشدة الألم، جراء المعاملة التي صدرت من الخلان، فكان الجواب شافيا وكافيا حيث ما أصيب به الشاعر لم يكن محض الصدف ولم يكن كيد كائد وإنما " **هذي الأشعار، والحب الصادق للإنسان، تتوحم بالحبِّ، وشَبِّ اللّيل، وعذارى الهقّار، وعلى الأطلس يمتدُّ زبانا...** "[1].

تعددت ظاهرة الرسومات المصاحبة والهادفة بل المفسرة والمعللة لما يحتويه ديوان أجراس القرنفل من قصائد ترسخ في ذهن المتلقي الحالة النفسية والاجتماعية التي كان يتحلى بها الشاعر حمري بحري، والدال على ذلك من خلال الأيقونات المرفقة داخل الديوان والتي لم يتجاوز عددها الأربع، فهي عبارة عن أشكال توحي على الحياة البريئة المعبرة عن شاعرية الشاعر، فثمة ظاهرة أخرى في شعره تتمثل في استعادة الطفولة وعوالمها الخصبة، ومما يؤكد هذه السمة، عنصر الدهشة والتساؤل العميق حول العديد من الأشياء من خلال الرسومات.


يأتي صقرًا،
أو سيفًا مسلول
ذا حبّي
يا وطني
والشرح يطول.
— 72 —

(1) حمري بحري، أجراس القرنفل، ص:20.

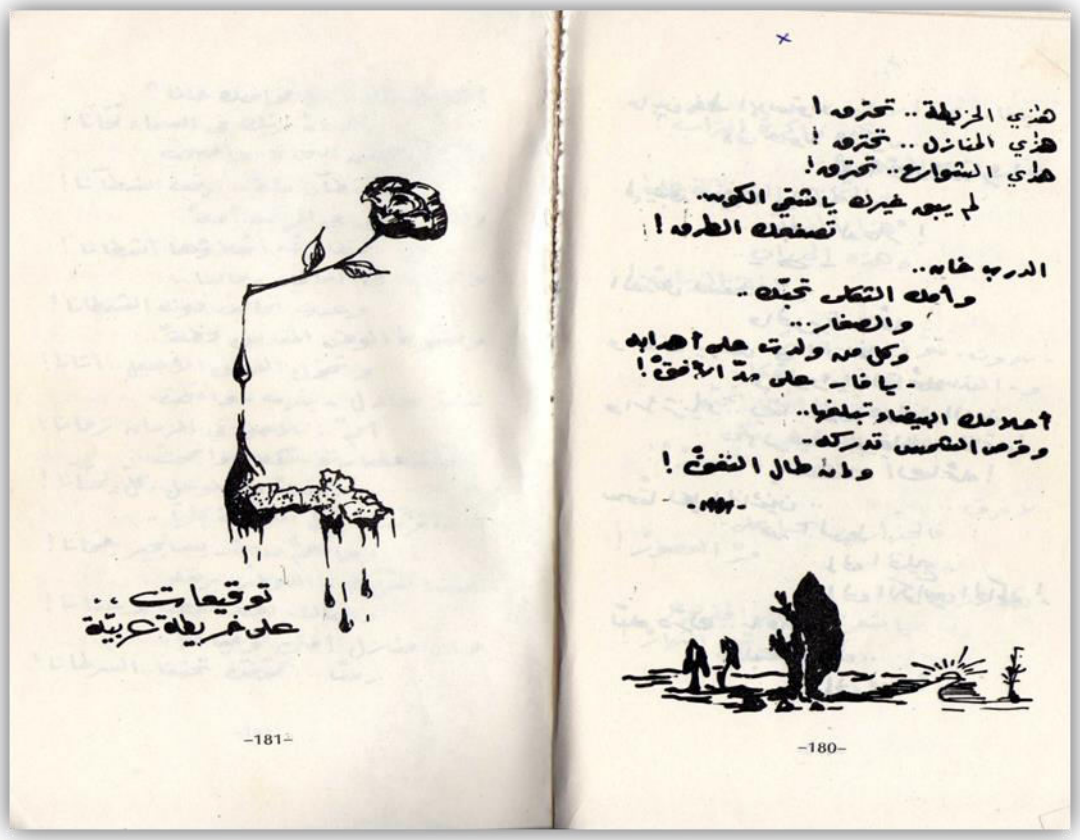
فمقياس نجاح الرسومات التي أوردها الشاعر **حمري بحري**[1] ومدى تأديتها لمهمة التوفيق بين الدوال اللسانية والرموز المنقوشة في ذاكرة الشاعر المبدع، والمستمدة من تبلور وانطباع مجمل هذه الدوال بالتوافق مع المرجعيات الخاصة بها من بصرية وحسية، كما أنها تكون مشحونة بطاقات إيحائية كبيرة، قد يصعب تأويلها واستنباط مكنوناتها.

قيام الشاعر الجزائري المعاصر بالدور التصويري، أو بالمزج بين الشعر والصورة، أي بين الدال اللغوي وغير اللغوي في أعماله الشعرية، ما هو إلا تعبير عن هاجس ذاتي لهؤلاء الشعراء، كما أنه نوع من الإشراق والولادة الشعرية عبر دمج الصورة البصرية والفعالية الخيالية، اللتان تحيلان مباشرة على وعي الشاعر بموضوعه، كما تجعلان منه المبدع الذي يمتلك موهبة متميزة، وثقافة تساعده على الابتكار والخلق وإدراك الروابط الخفية بين الأشياء أو الأكثر الإحاطة والإلمام به من الجوانب التي تجلب القارئ وتجعله يتفاعل مع وحداته اللغوية و تيماته.

كان الشاعر **عزالدين ميهوبي** من الشعراء الذين جسدوا الظاهرة، حيث ورد ذلك في ديوانه **في البدء..كان اوراس**، بغية جعله من" القصيدة علامة ناطقة ومشيرة ومنتمية بفضل التأطير الزخرفي بخطوط تراثية، وأيقون دال على الانفتاح على الموروث الثقافي وعلى الانتماء لوسط جغرافي محدد بالوطن "العربي"...فالزخرفة المحيطة بالنص هي أداة اتصال وتواصل"[2] بين المبدع والمتلقي، بين الشاعر والقارئ الذي يقرأ النص ويؤول، فالرسومات تساعد على ذلك.

(1) ينظر: م س، ص:،19،55،73،85.

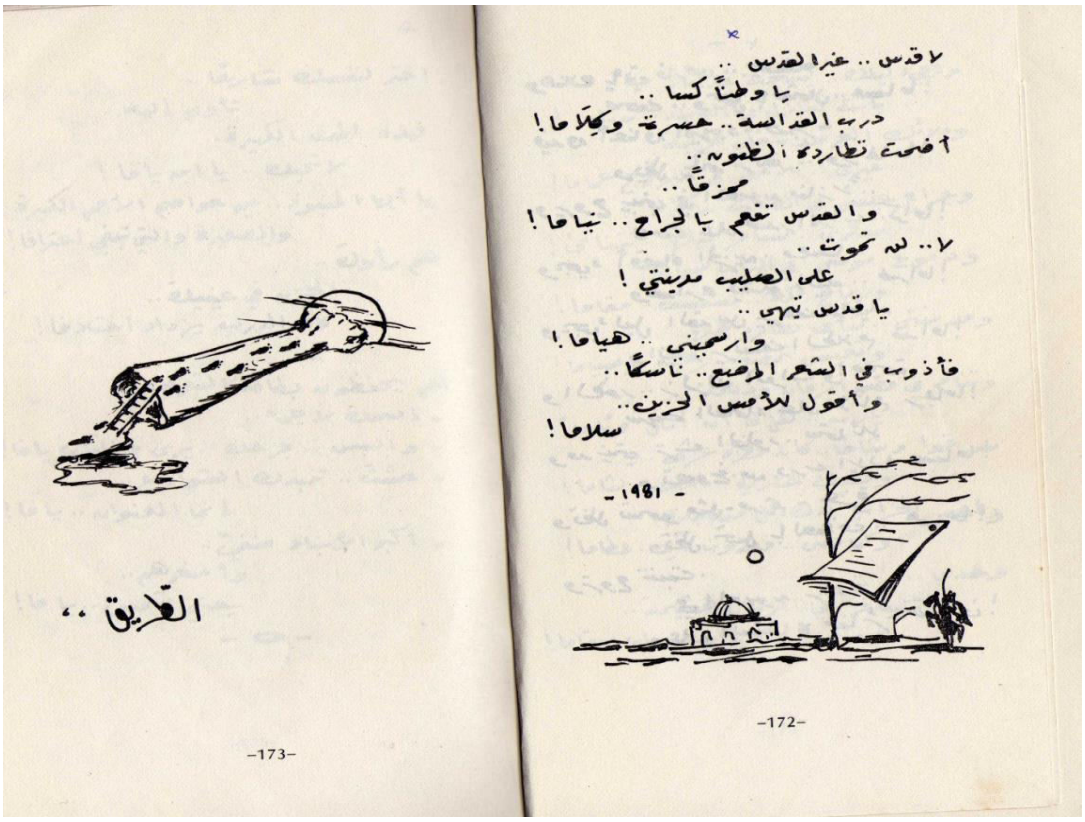
(2) عبد الرحمان تبرما سين، فضاء النص الشعري القصيدة الجزائرية أنموذجا، الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، الجزائر، 8/7 نوفمبر،2000، ص: 188.



اعتمد الشاعر **عزالدين ميهوبي** وبصفة مباشرة على الرسومات المرافقة للنص الموسوم **(بالطريق)** [1] لأن "الخطاب الشعري المعاصر لم يعد كلمات وأفكارا فقط، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر، لفهم النص، وفهم التشكيل الخطي المرافق للنص، الذي أصبح ذا دلالات عميقة"[2] قد تفك شفرتها بالعودة إلى النص الشعري، أو تفك بالمزاوجة بين النص الشعري والرسومات المرافقة له، و"القراءة محكومة في كل الحالات بين بالفضاء البصري المرئي-فضاء الورقة، وطريقة كتابة النص- ولا يتم التعامل مع النص إلا عبر هذا الوسيط، كما أن المعنى الكلي لا يتحقق إلا بهذا الفضاء الدلالي، والفضاء النصي الخطي، والمزاوجة بين المرئي والمسموع"[3] حيث نجد المرئي من رسم يوحي على رغم ما خلفه الدمار إلا أن هناك طريق موصل إلى قرص الشمس والذي

(1) عزالدين ميهوبي، في البدء ..كان أوراس، ص: 173.
(2) محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر نماذج شعرية جزائرية، ص: 550.
(3) م، ن، ص: 551.

هو في فكر الشاعر بلوغ الأحلام البيضاء وإدراك شمس الحرية وإن طال النفق" **أحلامك البيضاء تبلغها.. وقرص الشمس تدركه..وإن طال النفق!**"



أخذ دخول الرسم على شعر **عزالدين ميهوبي**[1] شكل اتجاه فني متميز في نهاية كل قصيدة وبداية كل عنوان لها، على "أن يرسم الشاعر رسمه بناء على نص شعري معين على أن يقدم النصان الصوري والشعري مع بعضهما من أجل توليد دلالة بصرية"[2] صارخة لها الدور الفعال في تعميق النصوص بالإيحائية.

توظيف الشاعر لهذه التقنية في نظره سد للعجز الذي تملكته اللغة المنطوقة والمكتوبة، ومحاكاة لتجارب واقعية في أغلب الأحيان، فالصور التي أوردها في ديوانه الأول **في البدء..كان أوراس** وفي القصيدتين المختارتين **الطريق**،،. **مرثية**،، **أولى للقدس**، ففي رسم عنوان الأولى أول ما يصادف عين المتلقي يد مبتورة بدايتها سند للسلم، ونهايتها تحاول المسك بقرص شمس، وبينهما آثار للأقدام، فمن

(1) عزالدين ميهوبي، في البدء ..كان أوراس، ص: 172.

(2) محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص: 72.

خلال الرسم يتبين لنا الوظيفة التي أسندت لهذا الطرف المهم والفعال في الجسد، حيث أعتبر ممر للمارين من الظلام إلى النور، من حالة الدامية إلى الحالة المنيرة، من حالة والمعاناة إلى الحرية والاستقلال، والمسافة بين الدماء والتي أشار إليها من خلال البقعة المتواجدة في بداية اليد المبتورة إلى نهاية اليد التي تريد المسك بقرص الشمس، هي النواة الحساسة من الصورة المرافقة للعنوان الطرق لأن الرجل المنبوذ، اللاجئ الفلسطيني وصوله إلى الطريق الصحيح والذي أشير إليه بقرص الشمس ينطلق منك.

يستقي البعد الفكري الذي تنطلق منه الصورة مضمونه من تجربة شاقة، تمر بها الانسانية ويمر بها الشعب الفلسطيني في رحلة بحثه عن الحرية، وأن تحقيق ذلك لا يتأتى إلا من خلال اليد المستقيمة المبتورة التي تنزف منها الدماء لا اليد النظيفة بمعنى الحرية تأخذ ولا تعطى، والصورة المرافقة للنص الشعري والتي يبدو فيها الفارس حاملا للحسام، والصحيفة والقدس في وضح النهار والأشجار العارية من الأوراق لدليل على العنوان الذي سبق الأسطر الشعرية **مرثية،، أولى القدس**:

وهناك يأتي فارس..بيمينه..

صحف..ويحمل بالشمال ..حساما!

فيدق أعناق اليهود – بخيبر–

ويظل يلثم تربة.. ورغاما! (1)

تنبعث الصورة المرافقة للنص الشعري منها إرسالية فنية جميلة توحي من خلال الأشجار العارية والصحيفة المرقونة عن المكان المقدس الذي لا يغادر مخيلة الشاعر وظل يردده في ديوانه واقع القدس والمآل الذي تصير إليه جراء التكالب الصهيوني.

(1) عز الدين ميهوبي، في البدء..كان أوراس، ص: 171.

لا..لن تموت..

على الصليب مدينتي!

يا قدس تيهي..

وارسميني..هياما!

فأذوب في الشعر المرضع..ناسكا..

وأقول للأمس الحزين..

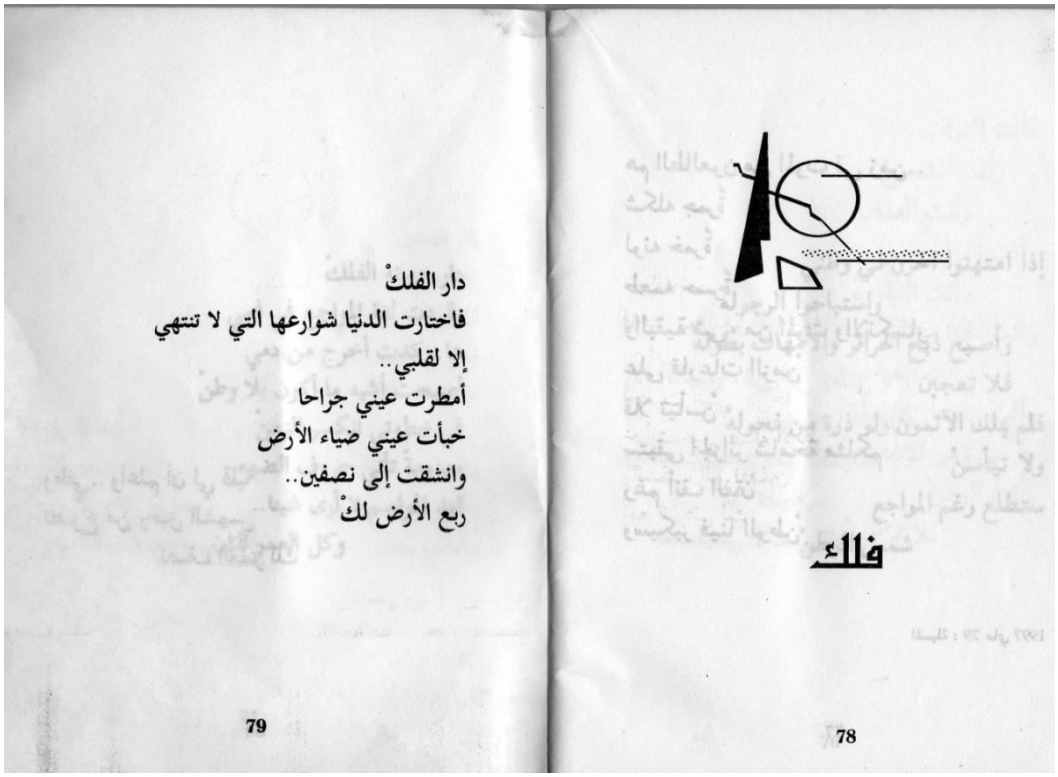
سلاما! (1)

يعي المتأمل في شعر شاعرنا **عزالدين ميهوبي** وخاصة الذي هيمنت عليه الرسومات والأشكال الفنية أنه على علاقة بفن الرسم، لذلك زود تجربته الشعرية بإيقاع صارخ بالدلالات وخاصة منها التي تستهدف الجانب البصري، وإن كان ديوانه الأول في البدء.. كان أوراس زوده برسومات ذيلت النصوص الشعرية لها دور فعال في تعميق النصوص بالإيحائية، بالمقابل نجده في دواوين أخرى مثل ديوان **ملصقات** و**اللعنة والغفران** حيث نجد رسومات غامضة لا تترك للمتلقي فرصة في اكتشاف مكنوناتها، فهي على قدر عال من الغموض، إذ لا توضح للقارئ مضمونا بعينه بل ترمي به إلى متاهات التخيل والتأويل، بل تتطلب في بعض الأحيان بقارئ له ضلع في فن الرسم، إن لم نقل في علم الرسم، نظرا للأشكال الهندسية التي أوردها الشاعر على رأس الأسطر الشعرية.

أخترنا من ديوان **اللعنة والغفران** قصيدة **فلك**(2) لنعرض من خلالها الرسم المتمثل في الأشكال الهندسية، والخطوط ومجموعة النقط.

(1) م، س، ص: 172.

(2) عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص: 78.



إدراج الشاعر **عز الدين ميهوبي** لهذه الأشكال الهندسية في ثنايا النص، أوفي صفحة مستقلة تابعة لنص المتن، له مبرراته لاسيما إذا أخذنا في الحسبان أنهما يمثلان التجلي البصري لذات الشاعر في النص الشعري، كما أنهما فعل نابع من رؤيا الشاعر ومن اختياره الإرادي، الذي يمكن للقارئ في ضوئه تحليل طبيعة هذه الرؤيا وأبعادها الدلالية.

أرفق الشاعر **عامر شارف** نصه الشعري برسم تمثل في علامة استفهام كبيرة الحجم جاورتها علامات استفهام وتعليل صغيرة في قلب العلامة الكبير، إضافة إلى حروف استفهام لغوية أحاطها حول علامة الاستفهام الكبيرة في قصيدته الموسومة بـ **فاجعة الأسئلة**[1] من ديوانه **الضمأ العاتي**، فتزاوج النص الشعري الذى طغى عليه الاستفهام مع الرسم الذي توسطه، فتولد نص عبارة عن تساؤلات، بل تساؤل مضاعف حيث السؤال مضاعف لغة ورسما، جاعلا من القارئ متهيئا من الوهلة الأولى التي يبصر فيها النصين اللغوي وغير اللغوي.

(1) عامر شارف، فاجعة الأسئلة الضمأ العاتي، منشورات ابداع، الجزائر ط1، 1991، ص: 54.

بدأ الشاعر **عامر شارف** نصه بتساؤل ورد على هيئة رسم كأيقونة، وارفقه بنص شعري لغوي ممتلئ بالتساؤلات، **ما للحماية تنتهي عند القيادة في إرم ما للأمانة لم تصن ما للخيانة في الهرام؟؟ !!** [1] حتى يجعل من المتلقي متهيء من الوهلة الأولى للعديد من الأسئلة التي لا إجابات لها، جاعلا منه متفاعلا معها ساعيا للإجابة عن بعضها إن لم نقل معظمها، فالشاعر عمد في إدراج الرسم مع خطابه الشعري، والأحرى في تقديم نصه الشعري ليشرك القارئ ويدرك مدى تفاعله مع النص الشعري.

(1) م، س، ص: 54.

تسايرا للعمل السابق لجأ الشاعر الجزائري المعاصر إلى إدراج التشكيل البصري من خلال الرسم بمفردات النص الشعري اشكالا هندسية متنوعة؛ إذ أنه لم يكتف بالتعبير اللغوي لإظهار الدلالات المراد تبليغها للمتلقي، بل جعل من اتجاهات الأسطر الشعرية أن توحي هي بدورها إلى الدلالات المحملة من قبل العلامات اللغوية و "أن يرسم الشاعر بمفردات النص الشعري شكلا هندسيا معينا من أجل توليد دلالة بصرية"[1] هادفة تتمثل في أبرز هذه الشكول الهندسية وفي الأشكال الثلاثية و الرباعية و العامة.

أ- الخط المضلع

كتب الشعراء الجزائريون المعاصرون أغلب نصوصهم الشعرية بالخط المضلع أو الخط المشجر حيث يظهر النص الشعري مشكلا من خط منكسر، مما يقدم النص في دفقات متفاوتة الطول تعكس حركة القصيدة الداخلية، الناجمة عن إيقاع التفعيلات أوعن الإيقاع اللغوي المختلف، ومنه خلال الخط المضلع" يقدم النص تجليا هندسيا مكانيا مختلفا عن الشكل العمودي، وهو متفق مع النموذج الشعري العربي المعاصر، حيث تجاوز الشعراء فيه النموذج المكاني القديم، وإن جربوه في بعض المرات فقد تجاوزوا القصيدة العمودية في النهاية"[2] من أجل إبراز القيم الجمالية للقصيدة الشعرية المعاصرة من خلال توظيف أنماط مختلفة من الشكول الهندسية ذات البعد الجمالي فضلاً عن البعد التجريدي. ومن النصوص التي بنيت بتقنية الخط المضلع قصيدة (**نبوءة**) للشاعر **عزالدين ميهوبي**:

عيونك .. تنبئ بالعاصفة.!

لهذا ارتديت بقية دفئِك ..

في موسمٍ كانت الشمس

حكراً على الأقوياء ..

(1) محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص:39.

(2) فتيحة كحلوش ، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008 ص:85.

وكانت عيونك –رغم النبوءة –

تحلم بالحبِّ ..

والنخلة الواقفة .!

وتبقى القصيدة ..

–في آخر العمر –

ملحمة نازفة ! (1)

يجد القارئ نفسه من خلال النظر إلى نهايات الأسطر الشعرية إزاء خط مشجر، لأن أسطر النص تتباين في أطوالها. ومآل ذلك تفاوت دفعات الموجات الشعورية المتدفقة عبر كل سطر، حيث الشاعر **عزالدين ميهوبي** يسترجع من خلالها ذلك الحنين...وأي حنين...حنين إلى الأيام الخوالي التي عاشها الشاعر أيام العطاء أيام الكتابة، في موسم كانت الشمس حكرا على الأقوياء، وكانت ايامها النخلة الدالة على الأصالة واقفة، فأخذت القصيدة باسطرها نصيبها من التدفق الشعوري، وهو من الأشكال المشجرة التي أخذت نصيبا يحسب له من إيقاع التفعيلات، وإلى جانب هذا الايقاع نسوق مثال عن الشكل المضلع ولكن يميزه إيقاع اللغة للشاعر **الأخضر فلوس** من ديوانه **حقول البنفسج**.

–(إنني في أرض بابل)

نجمة طافت على كفي...وألقت

بحصاه في عروق الساقية

فطفا الحاضر والآتي...وغنى

فوق صدري منبع يسقي رفات الدالية

(1) عزالدين ميهوبي، في البدء..كان أوراس، ص:143.

هذه خطوتها سابحة فوق جبيني ،،

هل تعود الطير للأوكار – بعد الموت– جذلى ثانية؟

مثقلا كنت بأشجار تنامت في ضلوعي–

كان مكتوبا على صفحة غيمي:

(موعد للشجر العاري سيأتي عن قريب...فأنتظره)

وانتظرت الموعد الآتي...ولكن

كان ميعاد لأرض حانية!! (1)

يبرز من خلال المثال الشكل المضلع وهو الشكل الغالب في هذا الديوان، فالأسطر الشعرية متفاوتة في الطول، وهذا التفاوت ليس ناجما عن ايقاع التفعيلات ذي البعد الموسيقي المحض، بل هو ناجم عن ايقاع لغوي صرف، إذ أن الشاعر يساهم في تركيب النص دلاليا بشكل متقابل بين الماضي والحاضر في تقديمه، وتجسيد الشاعر للشكل المضلع قدرته على حمل مختلف التجارب، وللحرية الكبيرة التي يقدمها الشاعر في رصف لغة قصيدته في أسطر مختلفة الطول.

ب- المثلث

يعدّ شكل المثلث إلى جانب شكل الخط المشجر من الشكول الهندسية الأكثر ظهورا في الشعر الجزائري المعاصر إذا ربطنا حدود كتابته بعضها ببعض، فشكلت مع البياض الطباعي اللبنة الأساسية في بنائه، وهذا راجع إلى الدلالات المتعددة التي يكتسيها هذا الخط،" الناتج عن الإدراك الحسي الذي يقوم بتنظيم خطوط الصورة تلقائياً داخل مثلث المجال البصري وهو الرابط بين النقاط الثلاث

(1) الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص: 19.

لأي مثلث على نحو تلقائي، ومع أنه لا يرى إلا أن له حضوراً حقيقياً في ممارستنا البصرية، ففي حالة وجود فجوات في التكوين، فإن الخط الوهمي سيجبر العين على إكمال حدود محيط التشكيل"[1]

وظف الشعراء الجزائريون المعاصرون المثلث بمختلف أشكاله ليولد في أشعارهم دلالات بصرية معينة وليجسد من خلالها الحالة الشعورية والشعرية التي يعيشها الشاعر مع واقعه. فمن النصوص التي بنيت بتقنية مثلث قائم الزاوية ذي القاعدة العلوية منها نص من قصيدة (**أيّها الشعر**):

أيّها الشعر تجلَّ الآن ..

هذا طيف مولاتك...

فافرش دربهَا

زهرا[2]

يجد المتأمل بصريا للنص السابق بصره حيال رسم خطوطه تصل بين النقاط الرئيسية لزوايا مثلث قائم بقاعدة علوية. ولجأ الشاعر إلى هذه التقنية ليجسد من خلالها حالته الانفعالية، التي تتأتى نتيجة التدفقات الشعرية والشعورية التي تنتابه أثناء الكتابة، "زيادة على أن علاقة الخط بالسطر مرهونة بالتوقع والاحتمال، وكل ذلك يجعل التفاعل ركنا بانيا للإيقاع. فامتلاء أو نقصان السطر يقدم حرية في التشكيل الخطي[3]" الذي سلكه الشاعر عبد الله العشي وهو يناجي شعره طالبا منه التجلي والنزول إلى الدّرب جعلت منه يتجه "في هذه الهندسة الشكلية إلى إبراز الأبعاد الصوتية للنص من خلال البنية الاختزالية التي أوردها منطلقاً من البنية الكبرى في سطر واحد، ثم عمد إلى اختزالها شيئاً فشيئاً حتى وصل إلى أصغر بنية فيها تعبر عن الحالة النفسية للشاعر، مشكلاً بذلك

(1) امتنان عثمان الصيادي، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2001، ص:50.

(2) عبد الله العشي، مقام البوح، ص:85.

(3) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص:239.

مثلثاً قائم الزاوية من الأعلى[1]" أي النزول من السماء إلى الأرض من حالة اللاشعورية إلى الحالة الشعورية التي تصبح فيها القصيدة في متناول القارئ فتلد حينها القصيدة بعد مكابدة.

يساند شكل المثلث المقلوب حيث قاعته إلى الأعلى، الأسطر الشعرية التي تناولها الشاعر عبد الله العشي في قصيدته (أيّها الشعر) في دلالتها اللغوية وفي دلالتها التشكيلية لأنه" يكون تعبيرا عن الأرض عندما يكون رأس المثلث إلى الأعلى، أو يمثل السماء عندما يكون رأس المثلث إلى أدنى، وتصالبهما يمثل الأرض والسماء أي الكون[2]" فالشعر عند عبد الله العشي في الأعلى وعليه أن يتجلى ليلد القصيدة وتبوح اللغة بعدها بأسرارها. وما يؤكد دلالة النزول من الأعلى إلى الأسفل الأسطر الشعرية الموالية من قصيدة للشاعر **عبد الله العشي** من ديوانه **يطوف بالأسماء**.

غاب لم يترك صدى

غاص في اسراره

غاص فيها

وابتعد[3]

تبدو الأسطر الشعرية في شكل مثلث قاعدته للأعلى، فينطلق الغياب دون ان يترك أثرا (لم يترك صدى) ثم يتواصل الغياب على شكل غوص وانغماس في الأسرار، وعليه عمد الشاعر إلى العملية الاختزالية صوتيا ودلاليا حتى استقر على أصغر بنية، وعلى ما هو اللازم للانغماس حتى ابتعد نهائيا.

بالمقابل من النصوص التي بنيت بتقنية المثلث القائم ذي القاعدة السفلية نص للشاعر **عبد الله العشي** من قصيدة (**قتلوك في الوادي**):

لا.

(1) امتنان عثمان الصيادي، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، ص:50.

(2) محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص:43.

(3) عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص:41.

بل صوتها.

هو صوتها:

فكأنه وحيٌ إليّ

وكأنني من نشوتي الكبرى نبيّ. (1)

يشد المتأمل للنص السابق بصره إزاء شكل هندسي ممثل في مثلث قائم بقاعدة سفلية. عمد الشاعر لتوظيف هذا الشكل في بناء نصه من أجل تأكيد وتنمية الكلمة التي بدأ بها الشكل الأول (لا)، وراح يوسع في مفهومها مسجلا بذلك دلالة بصرية ممثلة في سعة انفعال وتجاوب الشاعر والمرأة/القصيدة. مولدا من خلالها "نمطا آخر من أنماط الخط الوهمي عكس البنية السابقة فتشكل من خلال البناء الاختزالي للنص مثلثاً قائم الزاوية من الأسفل منطلقاً من مفردة واحدة، فيفرد لها سطراً شعرياً واحداً ثم تأخذ في التنامي والتوليد مستخدماً البنية التكرارية لذلك حتى تصل إلى أقصاها في بنية كبرى(2)"مبرزا القيم الجمالية للمقطوعة الشعرية من خلال توظيف هذا النمط التشكيلي المتمثل في المثلث ذي القاعدة الكبرى من الأسفل والذي جاء متسقا ومنسجما مع الفضاء الداخلي الذى يؤكد من خلاله الشاعر النفي وبانفعال يحتاج إلى تنامي السواد على البياض لتدعيم التأكيد.

توضيحا لما سبق وتدعيما لتقنية المثلث قائم الزاوية ذي القاعدة السفلية نص للشاعر **عزالدين ميهوبي** بعنوان (**الباب**) من ديوان **كاليغولا**:

ا

ال

الصـ

الصـمـ

(1) عبد الله العشي، مقام البوح، ص:13.

(2) امتنان عثمان الصيادي، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، ص:50.

الصمتْ ..

الباب يخبّيء نعشا.

النعشَ – الموتْ.[1]

شكل الشاعر من خلال البناء الاختزالي للنص خطا وهميا لمثلث قائم الزاوية من الأسفل منطلقا من فونيما واحدا، افرد له سطرا واحدا ثم أخذا هذا الفونيم في التنامي والتوليد وصولا إلى مونيما (الصمت) فالشاعر أورد هذا التشكيل حتى يكون منسجما في اتساق تام مع الفضاء الداخلي الذي يدعو إلى الصمت للأن هناك شيء مختبئ وراء الباب، وهو **النعشَ – الموت.** نلاحظ أيضا النص الموالي بني بتقنية الشكل الهندسي المتمثل في مثلث المتقايس الأضلاع قاعدته جانبية.

أنادي...

أنادي...

أمدّ اليدين.

و يا خيبة الروح لو تختفي...

بعد أن ملأت بالرحيق العمر

.....

.....

...[2]

ليجسد للقارئ الوضع تجسيدا بصريا. حيث ابتدأه الشاعر بكلمة محورية(أنادي) ثم أخذ في تنميتها، وذلك بتوسيع محيطها المكاني المتمثل في مشاركة القول بالفعل في مد اليدين فحصل اللقاء وأي لقاء لقاء تمازجت فيه الظاهرة الغيبية بالواقعية، لقاء الشاعر بأنثاه التي ملأت عمره بالرحيق، فهو يخاف الفراق بعد اللقاء، لكن سرعان ما تجهض. وعليه عمد مباشرة في إنقاص المعنى المحوري (اللقاء)، فلجأ إلى تضيق نطاقه موظفا دلالة التخلي والفراق بعد اللقاء المتواصلة بالتنقيط وتراجعه إلى

(1) عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص: 15.

(2) عبد الله العشي، مقام البوح، ص:24.

أصغر وحداته والذي يدل على ذلك تتمه الأسطر الشعرية بقوله: **ثم غابت. كأن قمرْ مدّ من سابع السموات اليدين.**[1] مجسدا بذلك دلالة التضييق للقارئ تجسيدا بصريا، كما تلاعب الشاعر عبد الله العشي بوقع هذه التوقيعية على المتلقي بصريا، فاختزل طبيعة اللقاء من خلال المثلث متساوي الأضلاع إذ تلتقي أولى زواياه عند كلمة أنادي وتقابلها على الزاوية الثانية نقط ثلاث متتالية! التي تحمل في طياتها حذفا تاركا مهمة ملأه للمتلقي و ممثلا بفعل المغادرة والغياب بعد اللقاء.

مسايرة للنصوص التي بنيت بتقنية المثلث المتقايس الأضلاع لكنه هذه المرة مقلوب لأن قاعدته في الأعلى، نص للشاعر **محمد على سعيد** بعنوان **بدايات التهجي لاسم لم يتوازن** من ديوانه **روح المقام**

ماذا على راس النخيل سوى

هبوب سحابة سقطت

تجر حدود الموت

في اسمالها،،

ماذا [2]

يجد القارئ المتأمل للنص السابق بصره إزاء نمط آخر من أنماط الخط الوهمي التي جُسدت ضمن نصوص الشعر الجزائري المعاصر والتي تشكل من خلال البناء الاختزالي لنصوصها شكل هندسي عبارة عن مثلث متقايس الأضلاع بشكل مقلوب ليجسد للقاريء دلالة الأوضاع المقلوبة التي آل إليها حال الدنيا تجسيدا بصريا، وعنوان النص لخير دليل على ذلك **بدايات التهجي لاسم لم يتوازن** فالشاعر عبر من خلال هذه التقنية عن الوضعية غير الطبيعية، فكان من المفروض أن يكون على رأس النخيل ما يلبي حاجات الدنيا، وليس سحاب يجر حدود الموت، فانقلاب الوضع أدى بانقلاب الشكل إل مثلث متقايس الساقين مقلوب قاعدته في الأعلى.

(1) م، س، ص:25.

(2) محمد علي سعيد، روح المقام، ص: 210.

ومن النصوص التي تلاعب الشاعر **محمد على سعيد** بوقعها على المتلقي بصريا، نص بعنوان **إنه بين الضفاف** من ديوانه **روح المقام** حيث اختزل من خلاله طبيعة الصراع فوظف تقنية المثلث المتطابق الساقين إذ تبدو زواياه ممثلة عند عبارة أمر **دع ملامك** في الزاوية الرأسية حيث جعلها الشاعر كبداية جاعلا منها الدعوة لانتباه من ناحيتين الأولى إلى حدة النبر الصوتي والثانية للتوضيح والتبين بدءا بـ **فأنا كحل الجفيّة** وختمها في القاعدة بزاويتيها موكلا لها عبارة نداء.

دع ملامك

فأنا كُحْلُ الجفيَّة

جيدها الباكي المنادي

بالنشاز الحلقيّ والتريّعْ

يامجالي الفكر في بدء المتاهة

ياانتجال الفكر في هذا الطريق العابر المنجع صدفة [1]

يوجه القارئ المتأمل النص بصره نحو رسم خطوطه تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه الثلاثة مما يفضى به إلى شكل مثلث متطابق الساقين، وظفه الشاعر في بناء نصه ليسجل للمتلقي حدة نبرة الصوت التي خاطب بها لائمه تسجيلا بصريا.

ج-الشكول الرباعية:

وظف الشعراء الجزائريون المعاصرون من خلال الأسطر الشعرية والحافات والوحدات الخطية التي هي مادة التشكيل لنصوصهم أشكالا هندسية وهمية مدركة، تتكون من أربعة أضلاع مثل المربع والمستطيل ومتوازي الأضلاع وحتى شبه المنحرف لأن"الإدراك الأمثل لا يتأسس بالضرورة على قراءة خطية تلتقط العين بموجبها العلامات اللسانية المخطوطة بحسب موقعها من النسق العام للمقطع بل تتأسس على المشاهدة ومعاينة الوحدات في علاقات بصرية أخرى غير علاقات النسق اللساني، أي

(1) م، س، ص: 188.

في علاقاتها الفضائية الصرفة، لأن الشكل منحها بعدا إشاريا غير البعد اللساني"[1]من أجل تحقيق المتعة الجمالية المتوارية خلف العلامات اللسانية المجسدة من خلال التشكيلات البصرية، فتتولد من جراء كل ذلك دلالات بصرية.

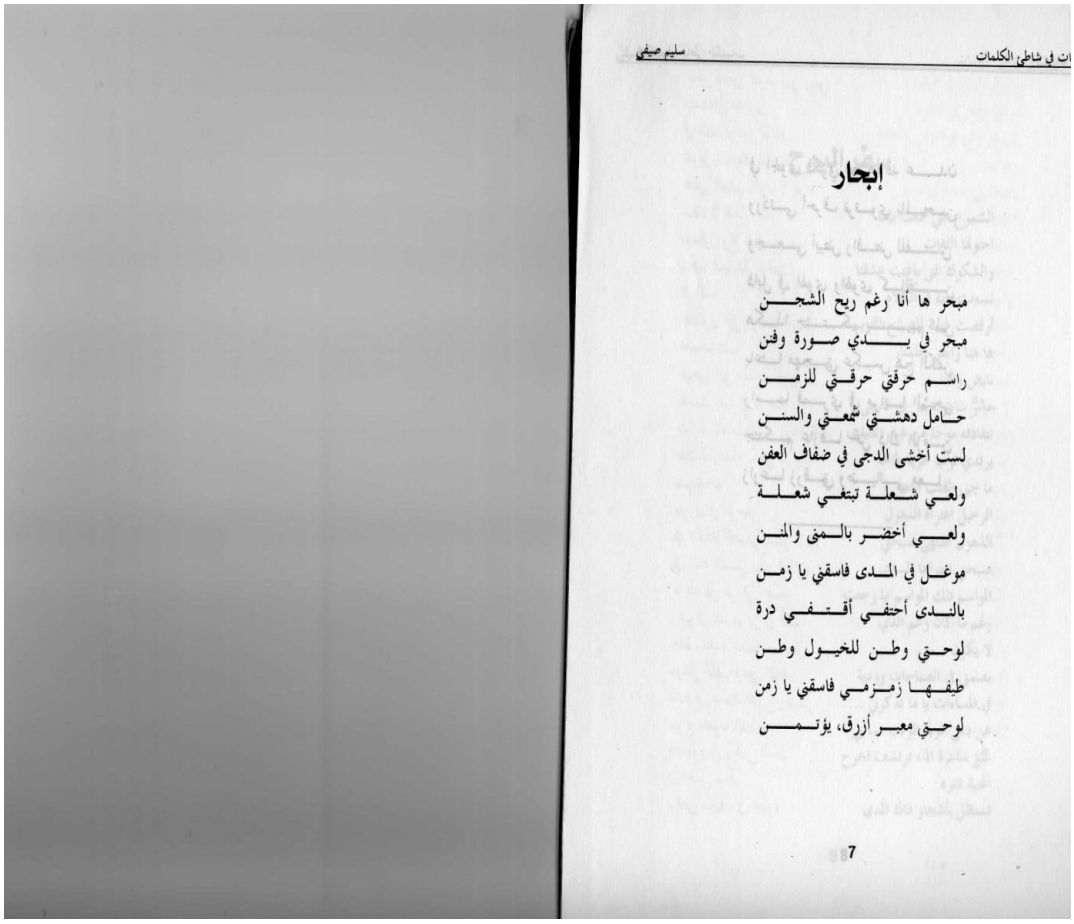
بنيت نصوص شعرية جزائرية معاصرة معتبرة بتقنية الشكل الرباعي (المستطيل) إذ أنه يبدو من خلال التمعن في النص ولعبة البياض والسواد التي مارسها الشاعر في تشكيل النص فضائيا أن المسألة أراديه بقدر ماهي لاإرادية، ومن النصوص المبنية بتقنية الشكل الرباعي (المستطيل) نص من قصيدة(**الاحتمال الجميل**) للشاعر **سليمان جوادي** من ديوانه **الأعمال غير الكاملة** والتي كانت جل نصوصه مبنية بهذه التقنية:

هي امرأة مثل كـلّ النساء
تقبل أطفالها في الصباح
وتنشر اسرارها في المساء
هي امرأة مثـل أيّ امرأه
صدرها يسع الكون والشعر
يحمل الأساطير
سبحان من بالهوى عبأه !
هي امرأة مثل أيّ امرأه[2]

نجد النص السابق يوجه بصر القارئ نحو رسم خطوطه متصلة بين نقاط الزوايا الأربعة لشكل هندسي يميزه تقايس كل ضلعين متقابلين(المستطيل). لجأ الشاعر إلى توظيف تقنية الشكل المستطيل في النص "لأنه يمثل خطابا شعريا طويلا ومتصلا بدليل خلوه من علامات الترقيم، من نقاط وفواصل وعلامات استفهام، وقد جسد الشكل المستطيل دلالة الطول للمتلقي تجسيدا

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص:269.
(2) سليمان جوادي، ويأتي الربيع ويليه لاشعر بعدك، ص: 111.

بصريا[1]"يريد من خلاله الشاعر توصيل الدلالة كاملة غير ناقصة فيلجأ إلى هذا النوع من التشكيلات البصرية القصد والغاية منها إكمال الدفقات الشعورية والخلجات الشعرية.



سليم صيفي ات في شاطئ الكلمات

إبحار

مبحر ها أنا رغم ريح الشجـــن
مبحر في يـــــدي صـــورة وفنن
راســم حرفتي حرقـتي للزمـــن
حـامل دهشـــتي شعـتي والسنـن
لست أخشى الدجى في ضفاف العفن
ولعـي شـعلـة تبتغـي شعـلـة
ولعـــي أخضـر بالـمنى والمنـن
موغـل في المـدى فاسقني يا زمـن
بالنـدى أحتفـي أقـتـفـي درة
لوحـتي وطـن للخيـول وطـن
طيفـهـا زمـزمـي فاسقني يا زمن
لوحـتي معبـر أزرق، يؤتـمـــن

7

تدعيما لما سبق نجد الشاعر **سليم صيفي** في مجموعته الشعرية المعنونة بـ (**محطات في شاطيء الكلمات**) لجأ إلى تجسيد هذه التقنية في العديد من قصائده ضمن هذا الديوان نذكر منها على سبيل الحصر(**إبحار، اللوحة الأخرى، مجازات تقرأ كتاب التشتت، الصباح الباسم، إشراقة نسرين**)، حيث ورد في قصيدة **إبحار**[2] النص التالي.

(1) محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص:50.

(2) سليم صيفي، محطات في شاطيء الكلمات، الديوان البلدي للثقافة والسياحة، باتنة الجزائر، ط1،2007 ص: 07.

يجد المتأمل للنصوص السابقة والمذكورة أعلاه للشاعر **سليم صيفي**، بنيت بتقنية الشكل الهندسي الرباعي (المستطيل)، وقد لجأ الشاعر إلى توظيفها في نصوصه ليجسد للقارئ الحالة التي مر بها أثناء حالة شعورية مملوءة بالانفعال. وما يشد الانتباه في هذه النصوص المجسدة بهذه التقنية تجسيدا بصريا أنها تخلو من علامات الترقيم عدا النادر منها، وقد تستعمل في بعض الأحيان لإكمال ما تبقى من الشكل الهندسي وكأني بشاعر يعمد في كل ذلك للمحافظة على بروز نصه الشعري على هذا التشكيل البصري من جهة ومن جهة أخري يحافظ على الحالة الشعورية التي هو عليها والمحافظة على وتيرة الدفقات الشعرية.

لجأ بعض الشعراء الجزائريين إلى تجسيد تقنية الشكل الهندسي (المستطيل) ولكن بهيئته الموازية لا القائمة وهو ما نجده في نص للشاعر **فيصل الأحمر** في قصيدته **حروفي** من ديوان **المعلقات التسع**:

جُملٌ للحروبِ وأخرى لسيّدة الوقت

جمجمة تشهد الموتَ ... أخرى تدثرّه

وجرائمُ كثرٌعلى جدول جاثم في السدى[1]

جمال لغة الشاعر **فيصل الأحمر** والمتمثلة في نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعض جعلت منه يصوغ قطعة شعرية حقلها الدلالي ينم عن الحروب وما ينجر عنها، وتشكيلها البصري خط وهمي لشكل هندسي (المستطيل) أطواله مسايرة للكتابة نتيجة تفجير ملكات الشاعر وابداعه وخروجه من الواقع إلى اللاواقع، جاعلا من خلالها المتلقي إيزاء الشكل المستطيل الذي جسد دلالة الاستطالة المسايرة لتوجه الكتابة تجسيدا بصريا.

(1) فيصل الأحمر، المعلقات التسع، ص:98.

أما النصوص التي عمد الشاعر الجزائري المعاصر في بنائها على تقنية الشكل الرباعي ذي الأضلاع المتقايسة (المربع) نص من قصيدة (**خيبات الماء/مسرات الغربان**) للشاعر **عبد الحميد شكيل** من ديوانه **تحولات فاجعة الماء**:

ينهض طيرنا،

من رماد العصور،

يصنع حلمنا،

والبلاد التي لاتهون[1]

يجد المتأمل في النص بصره موجها نحو رسم ممثل بشكل رباعي متقايس الأضلاع الأربعة، ومنتظم الشكل العام وهو المربع. لجأ الشاعر عبد الحميد شكيل إلى توظيف هذه التقنية ليجسد للقارئ انتظام وتساوي حالة الانفعال التي يعاني منها الشاعر بصفة خاصة جراء اغتيال الشاعر العراقي محمد طالب البوسطجي* ويعاني منها الشعب الجزائري أيضا جراء هذه التصرفات التي لا تمت صلة بأخلاق هذا الشعب ومعاملته للضيوف وخاصة الأشقاء منهم تجسيدا بصريا.

نهج الشاعر عبد الله العشي نفس المنهج المتمثل في تجسيد تقنية الشكل الرباعي المتقايس الأضلاع(المربع) تجسيدا بصريا للمقطوعة الشعرية المتواجدة في قصيدة **يوم وافق نون الوهم**[2]:

مات في غربته طار من بين يديه

لم يودع أحدا طائر الفرحة حتى

لم يودعه أحد صارحبلا من مسد

(1) عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء، ص: 87.

* الشاعر محمد طالب البوسطجي شاعر عراقي ولد بالبصرة المدينة العراقية،كان الشاعر يقيم ويدرس بثانوية في مدينة الطاهير بولاية جيجل له ديوان شعري موسوم بـ التسول في ارتفاع النهار، أغتيل الشاعر في أكتوبر 1994 في نفس المدينة.

(2) عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص:24،41.

اعتمد الشاعر هذه التقنية ليجسد للقارىء انتظام وتساوي درجة الانفعال ودرجة الحلم الذي كان يراود الشاعر حتى تتريث قصيدته ويكون له معها وقت كاف لكي يبوح لها بأسراره، لكن ما اتاحت له ذلك، فها هو الحلم طار، بل مات في غربته ولم يودِع، ولم يودَع حتى، تجسيدا بصريا.

نالت تقنية الشكل الرباعي (متوازي الأضلاع) نصيبها من التجسيد في نصوص الشعر الجزائري المعاصر وعمد الشاعر المعاصر إلى توظيفها في معظم نصوصه باعتبارها " الأشكال البصرية التي تقدمها النصوص، معتمدة على المادة اللغوية في صورتها البصرية من أجل تشكيلها، وهذه الأشكال تعتبر مجردة لأنها لا تلتبس طابعا أيقونيا صرفا"[1] كونها تساير العلامات اللسانية التي منحتها قريحة الشاعر لتكشف عن ملكاته وابداعاته الشعرية ودفقاته الشعرية. ومن النصوص التي وظفت فيها هذه التقنية نص للشاعر **عبد الحميد شكيل** من قصيدة **حجريات! !** المتواجدة بديوان **مراتب العشق**:

على مرمي حجر،

من باب البحر،

ومدائن الموْتى،

ورنات المواعيد

وصباحات العشاق الكُثر:

كانت البلابل،[2]

يجد المتأمل في النص السابق أنه بني بتقنية الشكل الهندسي الرباعي (متوازي الأضلاع)، وقد لجأ الشاعر إلى توظيفها في نصه ليجسد للقارئ حالته الشعورية المملوءة بالانفعال. والتي يدعو من خلالها إلى عدم التحلي باليأس وإن تعددت محاولات الفتك والتهديد والتعذيب والترهيب فهيئة

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص:242،243.

(2) عبد الحميد شكيل، مراتب العشق مقام سيوان، مطبعة المعارف عنابة، الجزائر ط1. 2004، ص:31.

الشكل توحي إلى التنوع والتدرج في زرع اليأس في النفوس لكن الشاعر جسد درجة انفعاله مع هذه الأنواع المستعملة في التشكيك بقدرات المتحمل لهذه المعاملات تجسيدا بصريا.

جسد الشاعر **عزالدين ميهوبي** الظاهرة نفسها في جل قصائده، بغية تأسيس ثنائية دلالية طرفاها الإجمال والتفصيل، حيث يضطلع الخطاب الشعري بكتلة لغوية دلالية متناسلة تفاصيلها مبعثرة في السطر التي اختير لها تقنية الشكل الهندسي المتوازي الأضلاع، كما يحظى هذا الفن اللغوي البصري بأثر فعال في إقامة علاقة ثلاثية الأطراف مؤسساها المبدع والنص، وضحيتها القارئ الذي يمضى عقد تفاعله معها غيابيا وتحت نشوة الصدمة[1]، الناجمة عن تخلخل خطية الكتابة التي عمدت النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة إلى تكسيرها وصناعة أحياز تنم عن اختيارات شخصية وإبداعية في صناعة التفضية، ومن النصوص التي جسدت تقنية الشكل الهندسي الرباعي (متوازي الأضلاع) نص من قصيدة **المقبرة** المتواجدة بديوان كاليغولا.

دمهم شجرة..

واحد

خمسة

عشرة

مائة

مائتان..

مئات ..

هنا وردة

وهنا **مقبرة**[2]

(1) ينظر: كاميليا عبد الفتاح، الشكل الطباعي ودوره في تشخيص الدلالة، ص:366.

(2) عزالدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، ص: 43.

منح الشاعر **عزالدين ميهوبي** نصه الشعري بهذه التقنية طاقة شعرية رهيبة، جاعلا منه بنية متشظية على أسطر منفصلة ينهض كل جزيء من جزيئياته بعالم مستقل، كما مكن هذا التشكيل البصري الشاعر من مساندة وتوضيح المعنى المقصود من البنية اللسانية وإن كان ذلك بفعل إرادي أوغير إرادي، كما مكنه من الجمع بين القول الإنشادي والفعل البصري، فكان النص الشعري عبارة عن سلَّم كلما تدرجت به إلى الأسفل كان عدد الضحايا في تزايد مشكلا مقبرة، وكلما صعدت من خلاله إلى الأعلى نقص عدد الضحايا وكانت الشجرة بمعنى كانت الحياة.

يتشكل عند القارئ في بداية الأمر أو من النظرة الأولى انطباعا أن نثر الوحدات المعجمية بهذه التقنية لعبة وتجريب وصنعة فارغة من الشاعرية، لكن بعد النظرة الثانية يتبين من وراء الكامن والخفي في هذا النص الشعري أنه هو الذي أسس لشاعرية الشاعر وانتمائه الشعري، فجعل منه يلهج بذكر الحرف فطاف به بياض الورقة من الجانبين فشكل الكل شفرات التلقي الحسي لتمنح ذاكرة التلقي شحنات إضافية مركزها المرجعية المشتركة بين النص وقراءته وقد يتضح هذا الكلام أكثر بالاشتغال على نصوص الشاعر عبد الحميد شكيل والتي اخترنا منها نص من قصيدة حجريات:

خلّفي شلواً،

حرائق

مدلهمّات

من برد القيظ،

الذي أكابد،

وما حباني

بعطف النظر!! [1]

(1) عبد الحميد شكيل، مراتب العشق مقام سيوان، ص: 35.

تتكئ نصوص الشاعر عبد الحميد شكيل على عطاء اللغة البصرية لإنعاش الخيال، وتأسيس عالم آخر مواز له، لأنه مع التشكيل البصري الذي يتأسس على تقنية الشكل المتوازي الأضلاع يجد القارئ نفسه مع التصوير الحي للمشهد الشعري، إذ أن الشاعر منذ البداية بدأ يشكو ما خلفته الحرائق وما نجم عنها إلى وصوله وما حباني بعطف النظر وبما أن الشكوى متواصلة جاء الخط مائلا ليعدد ما خلفته هذه في حركة تنازلية تجمع بين التشكيل والشكوى فكان النص هو ملاذ الشاعر للبوح بشكواه.

نختم التشكيل البصري الذي يعتمد على الأشكال الهندسية المتمثلة في الأشكال الرباعية والدائرية بنصين الأول جسد بتقنية الشكل الهندسي الرباعي (شبه منحرف) من قصيدة جرس لسموات تحت الماء للشاعر عثمان لوصيف، فمن خلال التشكيل البصري يضهر النص الشعري مقدما شكل الهرم أو شبه منحرف الذي يقود النص من بداية ضيقة إلى قاعدة واسعة، وفي حركة الشكل وتتابعه من الأعلى للأسفل تتناسب مع الحركة الدلالية للنص التي تنطلق من الوحدة المعجمية تأوي والذي يقوم بهذا الفعل هي الطير بمعنى من الأعلى إلى الأسفل ، ثم بعدها يأتي الفعل تحط الذي تصب في نفس المعنى لتجد في القاعدة ما تصبو إليه ليختم الوحدات المعجمية بالأرض التي هي بمثابة القاعدة السفلى عليها يكون الارتكاز فيجسد الشكل شبه المنحرف القائم دلالة الفعل للمتلقي تجسيدا بصريا.

تأوي إليّ الطير

والأنهار تنهل من وريدي

و الأغنيات تحط فوق يدي

حمائم تنتشي طربا وتشرب نخب عيدي

وتحف بي فتيات كل الأرض في إيماءة[1]

(1) عثمان لوصيف، جرس لسموات تحت الماء، ص:71.

ومن النصوص التي بنيت بتقنية الشكل الهندسي الدائري نص من قصيدة **قبل هذا العمر** للشاعر **عبد الكريم جليد** المتواجدة بديوانه **أسفار الخروج** التي جسد من خلاله الشاعر هذه التقنية تجسيدا بصريا حيث الدفقات الشعرية والشاعرية كانت تساير الشكل الدائري وكأني بالشاعر كان يعمل من وراء قصد تجاه المتلقي في خلخلة أفق انتظاره، وفي تزويد النص الشعري بأكثر من دلالة، هي دلالة افتكها التشكيل البصري الذي طالما كان رمزا للخلق عن طريق التدوين.

وكنا شهقة

قمر تسلل من بيوت الآخرين

في بداية قبض الزيتون والأثر الحكيم

في يديه طفلة الأرض المخضبة بالدماء

في يديه وطن ومسافة قصوى

وليل عالق دون رجاء[1]

نخلص في نهاية البحث أن الفضاء النصي أضحى تركيبا يبين من خلاله الشاعر الجزائري المعاصر طريقته في التواصل والوسيلة التعبيرية التي يستعين بها لإيصال مضامينه. وهل هي واقعية مباشرة، أم فنية انزياحيه؟ هل هي واضحة تقرب الشعر من المألوف المعتاد، أم غامضة تجعل منه مجرد طلاسم لا يفهمها المتلقين؟ أو بالأحرى يفهمها كل واحد بطريقته الخاصة والمختلفة عن الآخرين تجعل من الخطاب الشعري ابداعا طباعيا، يحوِّل الجملة الشعرية إلى كتابة رمزية، يؤديها الفضاء النصي في مرأى عين القارئ بصورة مختلفة ومغايرة عن سابقيها تتداخل ضمنها أنواع الأشكال، المشكلة من الفراغات التي تنشأ عمدا او بغير عمد، وهي تسلك بالنص الشعري انحرافا له غاية ملموسة مؤدية في الوقت ذاته تجاوب الفن التصويري مع صورتها النهائية.

(1) عبد الكريم جليد، أسفار الخروج شعر، ص: 83.

تعمقت النظرة حول الفضاء النصي وازدادت اتساعا، كونه شكلا والشكل يمثل في الفن قيمة لا تنتقص، بل إن الشكل يكاد يكون كل شيء في الشعر، فالذي يجذب المتلقي إلى النص هو براعة المبدع، وقدرته على تشكيل مادته و تنسيقها و تقديمها في شكل يمنحها خصوصيتها ويميزها عما سواها " وتنظيم الشكل الكتابي للشعر يعتبر من أهم تجليات هذه الخاصية من خواص النص الشعري، ذلك أن تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة، ففي أية لغة طبيعية لا تمثل البنية الكتابية ونعني به الشكل الخطي أسلوبا كما لا تمثل نظاما تعبيريا خاصا، بل تطرح نفسها فقط باعتبارها تسجيلا تحريريا للصورة الشفوية للغة[1]".

أخذ الشكل الكتابي يلفت الأنظار إليه بوصفه عنصراً دالاً مندغماً في كلية النص، ولعل النظرة العاجلة على نصين مكتوبين تدفع إلى القول إن هذا شعر، وهذا ليس شعراً من مجرد معرفة الطريقة المألوفة لكتابة الشعر. ويقتضي الشعر ضروباً من العناية بالتشكيل الكتابي، بل ويرافق ذلك خطوطا ورسوما أحيانا؛ لا لشيء إلا " لاعتباره أنه ينهض عموما على أقصى حد من التنظيم فإنه يعنى كذلك بقرينة الحال ممثلة في دقة الترتيب الكتابي للنص، الأمر الذي يتجلى أولا وقبل كل شيء في اقتران السطر الكتابي بالبيت الشعري... ويبقى التوزيع الكتابي للشعر إلى أسطر باعتباره المعلم الوحيد من معالم انتماء النص إلى حقل الشعر[2]"إضافة إلى الأشكال الصورية التي حلت لتوضح وتعبر عن التمثيل البصري للدلالات الخفية المعبر عنها عاكسة في ذلك شخصية المبدع. وبالاعتماد على ما تم تحصيله في حقل العلوم الإنسانية و السيميائيات أثرت النظرة حول الفضاء النصي، والحديث عنه على الخصوص، مما ساعد على انفتاح النص الشعري على شعرية خاصة بوصفه جنس من فن القول، ومكونا نصيا خالصا تواجد من خلال الألفاظ، والعبارات المستوحاة من التجربة المعاشة، وطرائق متنوعة للكتابة الشعرية استغلت كوسائل للتعبير الفني.

(1) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة د محمد فتوح أحمد ، دار المعارف، مصر طبعة1995، ص: 106.
(2) م، س، ص:106.

يمكن القول أن الفضاء النصي يسهم بدور كبير لا يقل أهمية في الرفع من أسهم العمل الإبداعي والسمو به فنيا وحداثيا يجعل الخطاب الأدبي ليس خطابا للقراءة والمتعة العمومية فحسب، بل هو مصدر معرفي و فكري أيضا ويلعب دوراً مهماً في تنشيط فاعلية القراءة والتأمل. وتجاوزا للمفاهيم السابقة يتحتم الإقرار مبدئيا أن الفضاء النصي في الشعر العربي الجزائري المعاصر، أضحى يلعب دورا مهما في تطويع اللغة وإيصالها إلى أقصى طاقات التعبير عن التجربة كما هي ماثلة في فكر الشاعر ورؤاه، وتحريرها من محدوديتها المعجمية منطلقا بها إلى آفاق التعبير الإبداعي المتسع اتساع النفس الإنسانية. "وذلك من أجل استمرار العلاقة الإبداعية للإنسان مع لغته التي يكون صانعا لها من خلال ما يضيفه إليها بديلا عن المتغيرات المنقرضة، كما أن اللغة صانعة له من خلال هيمنتها عليه بواسطة الثوابت الجوهرية[1]" والنوامس التي تتميزبها.

عمد إلى نقل القارئ من عادة استقبال القصائد وفق الهندسة العمودية المتوارثة وأدخله في تعامل جديد أساسه إمعان البصر في الشكل الخطي الجديد الموزّع وفق الدال الأكبر، وهو دال طباعي الذي يعد "من التقنيات الفنية البارزة التي استطاع شعراؤنا المعاصرون استعارتها من القصيدة الغربية المعاصرة[2]. وعليه أضحى الشكل الطباعي شكلا من الأشكال التي انتهى إليها الشعر بعد تلاشي الوقفة التي تؤديها القافية للبيت الشعري، وانزياحا في مقابل اللزومية البصرية التي يمليها المعيار.

(1) عبد الله الغذامي،تشريح النص. مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط2، 2006، ص:14.

(2) كاميليا عبد الفتاح،الشكل الطباعي ودوره في تشخيص الدلالة، ص:361.

الفصل الرابع

الفضاء الدلالي

تمهيد

1- اللغة الشعرية

2- الصورة الشعرية

3- التناص

4- الانزياح

أولا: الفضاء الدلالي

الفضاء الدلالي هو الفضاء الذي يرتبط بقضية الصورة والمجاز، ويتأسس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي، حيث الكلمة ليست معنى ثابتا، وإنما يتغير معناها على الدوام "فليس للتعبير الأدبي معنى واحدا، إنه لا ينقطع عن أن يتضاعف، ويتعدد إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الآخر بأنه مجازي"[1]، ذلك أن مرونة النظام اللغوي تسمح بوجود هذا التداخل المستمر حتى لتغدو الدلالة المجازية بالاستعمال المتداول دلالة حقيقة، وإن هذا المد والجزر الواقع بين الحقول الدلالية تقتضيه بنية اللغة التي تنزع إلى التجدد والتطور، "طبيعة اللغة العربية طبيعة تركيبية وليست تحليلية، فالألفاظ فيها كالأوعية، وربما جعلت العرب كثيرا من الأوعية في وعاء واحد"[2]، فإذا كان الفضاء الدلالي يتوجه صوب المعاني المجازية التي تنبثق عن المعاني الظاهرة الحقيقية، فإنه في الشعر يستخدم هذا اللون في بناء صوره الشعرية بوساطة آليات مختلفة، كون الصورة الشعرية مرتبطة بالشعر أكثر من ارتباطها بأي فن أدبي آخر، وهي طريقة للكلام، ومن أدواتها الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز المرسل، بوصفها الوسائل الأساسية للغة الشعر والجسر الذي يصل المتلقي بالقصيدة، والجناح الذي يحمله.

يميز الفضاء الدلالي عمق الدراسة في معنى الكلمات والتراكيب متخذاً في ذلك منهجاً خاصاً يتوخى المعيارية في اللغة والكلام "والعلوم إذا اختلفت في المنهج تباينت في الهوية وقوام العلوم ليست فحسب مواضيع بحثها وإنما يستقيم العلم بموضوع ومنهج"[3]، تبعاً لذلك اتسع نطاق الفضاء الدلالي إلى الاهتمام بجوهر الكلمات في حالاتها الإفرادية المعجمية، وفي حالاتها التركيبية السياقية وآلياتها الداخلية التي هي أساس عملية الإبلاغ، فيعمد إلى أن "تتحول الكلمة عندئذ إلى إشارة لا لتدل

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص:60.

(2) عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة طبعة 1992، ص: 353.

(3) عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، ص:41.

على معنى وإنما لتثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صورا لا يمكن حصرها"[1]، ارْتكازا على ثنائية الدلالة والتخاطب، حيث تقوم هذه الثنائية على دراسة المعاني في مستويين مختلفين نسبيين "مستوى ما قبل التحقق السياقي، في مقام التخاطب وهو مستوى المعنى قبل تحققه سياقيا في مقام التخاطب ومستوى ما بعد التحقق السياقي، وهو المعني بعد أن يصير قصدا فعليا، تبعا للقرائن التي ينصبها المتكلم"[2]، ويطلق عليها ثنائية الوضع والاستعمال، قصد التفريق بين العناصر اللغوية الأصلية، والعناصر الكلامية السياقية التي يقتضيها أو يستخدمها المقام التخاطبي "ذلك أن المعاني تتحول في مقامات التخاطب إلى مقاصدَ، وتقضي بأن العبرة في نجاح التخاطب، إنما يكون بإدراك المراد من الكلام الخطاب، وليس بالوقوف على معناه الوضعي"[3]باعتباره كلاما نصيا.

تستقر أهمية الفضاء الدلالي في نطاق بنى النص، وبالنسبة للشعر في بنية القصيدة وتشكيلاتها، على مستوى التركيب والدلالة والصور والإيقاع الذي به "تتخلص اللغة من الظروف والملابسات ومن المصادفات وينفذ المعنى إلى العقل بالأذن وهو حافل بما لذ في النفس والجسم معا"[4]، كما يعتمد على عمليتي الإزاحة والتحويل الأسلوبي وانعكاسهما في بنية النص الشعري الذي يستوعب إمكانات وهيئات واستضافات لمظاهر أسلوبية وتقنية وآليات شعرية تجسد القصيدة من خلالها هويتها الشعرية وخصائصها الفنية والجمالية والتعبيرية التي يحقق الشاعر فيها تنمية المدلولات والصياغات.

تنصهر بنية الفضاء الدلالي في جمل تركيبة ونظام التأليف الشعري، ومكوناته التي تنتقل من مستوى البنية السطحية إلى مستوى البنية العميقة، والانتقال من اللغة العادية المؤسسة على الوظيفة المرجعية إلى لغة ثانية مؤسسة على الوظيفة الجمالية من خلال انتهاك قوانين اللغة المعيارية ومجموع علاقاتها البسيطة والعادية، نحو اللغة المنزاحة والمخترقة التي تبني شعريتها، من خلال علاقات جمالية أو

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:26.

(2) محمد محمد يونس على، المعنى وظلال المعنى أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، بيروت لبنان، ط2007،2 ، ص:8.

(3) م، ن، ص:9.

(4) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1981، ص:10.

صياغية أو دلالية في العمق الموظف لدلالات النص، من أجل خلق الفاعلية والدينامية المنظمة لعملية الرؤية الكلية للنص. يمكن أن يتحول الخطاب الأدبي عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية حيث يستطيع الشاعر من خلال عملية دفع التركيب اللغوي ودلالاته، ومفرداته ومرجعياته الخارجية والقاموسية "أن يحسن صياغتها وأن يخرجها في صورة جميلة"[1] مؤكدا المعنى ومعمقا الدلالة غير الملائمة والمتنافرة، وتحويلها إلى نص شعري.

يتشكل الفضاء الدلالي من البنى النصية، وفي الوقوف على القوانين التي تَنتظِمُ تغيّرَ المعاني وتطورها، والقواعد التي تسير وفقها اللغة، وذلك بالاطلاع على النصوص اللغوية بقصد ضبط المعاني المختلفة بأدوات محددة، وفي هذا سعي حثيث إلى التنويع في التراكيب اللغوية، لأداء وظائف دلالية معينة، وهذا التنويع هو الذي يثري اللغة إثراء يحفظ أصولها، ولا يكون حاجزاً أمام تطورها وتجددها "فالنظام اللغوي، نظام متجدد ما دامت الكلمات لا تخضع لقانون ثابت يلزمها بمدلولاتها، فاللغة تنظمها نواميس خفية تعود إلى اقتضاءات تعبيرية هي جزء من النظام الكلي الذي تسير وفقه اللغة، وتصرف دلالات تراكيبها"[2] وفق السياق المحدد لها.

يمكن في خضم البحث عن هذه السنن، خلق نواميس لغوية جديدة لكي تشرف على النظام الكلامي بين أهل اللغة لأن "عالم اللسان يكون همه الوعي باللغة عبر إدراك نواميس السلوك الكلامي"[3] وتكون المادة المغذية له بوقود حياته وبقائه، تخلق بنية شعرية متماسكة عفويا تمتلك عناصر حضورية، وأخرى غيابية، فالعناصر الحضورية هي علاقات تشكيل وبناء، وهي بهذا تكون على مستوى البنية السطحية للنص، أما العناصر الغيابية فهي علاقات معنى وترميز ودلالة، فهذا الدال يدل على ذلك المدلول، وهي بهذا تتكون وتتمثل في مستوى البنية العميقة للنص من خلال

(1) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص:337.

(2) منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 2001، ص: 20.

(3) عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية ، ص:104.

تنوعها وتعددها "وهي إبداعية فريدة، قابلة للتجدد والتغير والتحول"[1]، ولأجل ذلك أضحى من غير المعقول التمسك بتلك المفاهيم المسطحة التي هوّنت من دور الفضاء الدلالي وحبست أهميته، وفاعليته، بل يجب أن نعي وندرك أن الفضاء الدلالي يحمل أكثر مما هو في ظاهره، والموجود في مقوماته ليس سوى انعكاس نزر.

يستقر الفضاء الدلالي في نطاق النصية، على اعتباره مشكلا من عناصر، تتجلى أهميته فيها بصورة جلية تتيح لنا تعبئة كل المصطلحات والمفاهيم من أجل تعرية الدور والقيمة التي يكتسيها في النص الأدبي بالدرجة الأولى، ومن أبرز هذه العناصر: الشاعرية كونها "انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم. فهي إذا سحر البيان الذي أشار إليه الحديث الشريف، وما السحر إلا تحويل للواقع وانتهاك له، يقلبه إلى لا واقع، أو هو تخييل على لغة القرطاجني، أي تحويل العالم إلى خيال"[2]، وهذه الأهمية تستمد فاعليتها من التغيير الذي يطرأ على بنية اللغة، والذي لا يحدث إلا إذا توفرت عوامل موضوعية وأخرى ذاتية، تدفع العناصر اللغوية إلى تغيير دلالاتها.

الفضاء الدلالي له الضلع الكبير في توضيح هذا التغيير، لأنه في حركية اللغة الدائبة قد تتخلف الدلالة الأساسية للكلمة فاسحة مكانها للدلالة السياقية أو لقيمة تعبيرية أو أسلوبية، وبذلك تغدو الكلمة ذات مفهوم أساسي جديد وقد يحدث أن ينزاح هذا المفهوم بدوره ليحل مكانه مفهوم آخر، "إن الحقيقة العلمية التي لا مراء فيها اليوم هي أن كل الألسنة البشرية ما دامت تتداول فإنها تتطور ومفهوم التطور هنا لا يحمل شحنة معيارية لا إيجابا ولا سلبا وإنما هو مأخوذ في معنى أنها تتغير إذ يطرأ على بعض أجزائها تبدل نسبي في الأصوات والتركيب من جهة ثم في الدلالة على وجه الخصوص"[3] كي ترتكز عليها عملية التحويل الدلالي في البنية النصية، حيث تنتشر الدلالات وتتسع

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير ، ص:13.

(2) م ، ن، ص: 19

(3) عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، ص: 38.

وتنفتح لتشحن اللغة دلاليا وتقدم رؤية جمالية، وبهذا ساعد الفضاء الدلالي على انفتاح النص على شعرية خاصة، وأسهم بدور كبير لا يقل أهمية عن باقي العناصر، في الرفع من قيمة العمل الإبداعي والسمو به فنيا، ومن ثم تأخذ التجليات الفضائية بكل تشكيلاتها موضعا لا يقبل التخلي عنه في استكمال الشكل الفني على مستوى خلق النص من جهة، وطبع الصورة الشعرية في خيال المتلقي من جهة ثانية؛ ممثلة في صنع إيقاعات ومظاهر وأنساق متوازية ومتشاكلة، تحاول استبدال الأنساق البلاغية والدلالية القديمة كالتشبيه والمجاز والكناية والاستعارة بأنساق وتقنيات شعرية وأسلوبية ودلالية مغايرة، يكون فيها "ملء اللغة الشعرية وملء قامة الشعر :لا يطيع إلا ضرورته الداخلية، بعيدا عن التقليد أو التكرار وعن استنساب الطريقة التعبيرية الشائعة"[1] لدى العامة.

بناء على ذلك يكون الأديب محققا لمزيد من الانزياحات والانحرافات الدلالية عن النسق الشعري العام، بلاغيا وتركيبيا ونحويا، موظفا الفضاءات الممثلة في الشخصيات التاريخية بعضها من الواقع وبعضها قادم من الذاكرة الجماعية ،وأخرى شعبية وأسطورية، بانيا فضاء نصوصه على مجموعة من العلائق الدلالية، والنظم التركيبية والمنظورات الجديدة، والثيمات المركزية مستعينا بالرموز والأقنعة والمرايا وأحداث التاريخ والوقائع المروية الشعبية والأسطورية بحيث يفتح نصه لمزيد من التعدد ويتيح له فرصا كثيرة لتعميق فضاء الرؤيا الأساسية، وهي تتكون داخل تجربة الشاعر في "إخضاع عناصر الشكل لدفقات شعورية متغيرة، والاستعانة بالرمز حينا، وبالأسطورة حينا آخر لتصوير أفكاره ومشاعره، واستبطان المعاني بدلا من وصفها، كما يعبر عن المواقف الشعرية، ونواحي الصراع، وتناقضات الحياة، بلغة نابضة بالحركة التصويرية"[2]، وقد يستخدم التناص والعناصر القصصية، والحوار بأشكاله المختلفة، لتعميق المضامين والإيحاء بظلال جديدة.

يعتمد الرهان في الشعر الجديد على بناء لغة شعرية مغايرة تماما عن طرق الاشتغالات الشعرية السائدة، حيث تتفاعل –ضمن إطارها– المكونات الأساسية: المعجمية والتركيبية والدلالية، فإن

(1) أدونيس ، ديوان الشعر العربي المجلد الأول، ص:21.

(2) محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية لطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1988، ص: 43.

مسارات التجريب تتجدد بتجدد أشكال التحقيقات الفعلية للغة على المستوى الفردي، "فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة، يكون ما نكتبه شعرا، والصورة من أهم العناصر في هذا المقياس. فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة"[1]. وعليه يمكن الجزم بأن الشعر واللغة والتجديد والشاعر محاور أساسية في هيكلية الشعر العربي المعاصر، ولعل كلاماً عن الشعر والشاعر خاصة إذا كان بوزن الشعراء الجزائريين المعاصرين يؤكد ذلك، وها هو الشاعر **عبد الله العشي** يقول في شأن اللغة:

أتعبتني اللغة

أتتبع أسرابها واحدا واحدا

باحثا عن صدى للعبارة

أتتبع أحراسها حرسا حرسا

وأراوغها، كي أروض معنى يعذبني

أتعبتني اللغة

كيف أصطاد لؤلؤها

وأطارد شاردها

كيف أجمعه من أقاصيه...

مفردة مفردة [2]

تبدو اللغة من خلال الأسطر الشعرية التي أوردها الشاعر الجزائري المعاصر كطائر خرافي، فهي توهم بالتماهي والحلول، ولكنها في الواقع ترفض الحدود لتتجاوز كل القرارات الفردية لمجموعة الشعراء

(1) أدونيس على أحمد سعيد، مقدمة في الشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص: 113.

(2) عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص: 33.

الذين يطوفون باللغة قصد الحلول في جسدها، فتأبى الانصياع ليعيد الشاعر رحلته متوسلا متذللا لها علها تبوح، فالشاعر الجزائري المعاصر يصدق اللغةَ في شعره، واللغة تستجيب له وتبادله هذا الإحساس وتخضع له فيطوعها كيف يشاء وبأي شكل يريد، فتنتج قصائد مرنة، في قمة الجمال والكمال ومع ذلك تتعبه وتعذبه حين تغيب عنه في مسيرة تتبعها وكشف أسرارها، وهذه الرحلة الشيقة والشاقة لا تنتهي في حياة الشاعر و لا ينبغي لها ذلك...

خرجت أجمع الحصى

وقفت بين النعت والأسماء...يا ألله...

كل منزل أنزله يفيض ماء

وكل حصوة...

ألمسها تضيء [1]

تشكل الأسطر الشعرية لحظة البوح التي أحرقت قلب الشاعر، والتي يتقصى من خلالها اللغة فهو يحاول وصف اللحظة التي تفيض –اللغة– على لسانه فيض الماء، ليختار من حروفها ما يريد البوح به ولفظة الماء التي جيء بها في الأسطر الشعرية دالة على العطاء ونماء "الحروف أمامك، فخذها من حيادها والعب بها كالفاتح في هذيان الكون. الحروف قلقة، جائعة إلى صورة، والصورة عطشى إلى معنى، الحروف أواني فخار فارغة فأملأها بسهر الغزو الأول. والحروف نداء أخرس في حصى متناثرة على قارعة المعنى. حك حرفا بحرف تولد نجمة. قرب حرفا من حرف تسمع صوت المطر، ضع حرفا على حرف تجد اسمك مرسوما كسلم قليل الدرج"[2] ليذوب مع اللغة ويقطف منها ما يشاء أو الأحرى ما يلائم تجربته.

(1) م. س. ص:15، 16.

(2) عبد الإله بلقزيز و آخرون، هكذا تكلم محمود درويش، ص:193.

1- اللغة الشعرية

اكتشاف التصور الجديد للغة هو على الأرجح تصور للغة الشعرية، لأنه في اشتغاله على اللغة وانشغاله ببناء النص، يتجه صوب تقويض القوانين التي يعمل بموجبها الكلام المنطقي؛ وأثناء تفكيكه لبنية الكلام، وبنية النص الشعري، تُمَظهِرُ قوانينها الجديدة وتؤسس منطقها الخاص بها، جاعلا من اللغة تتجاوز الوظيفة التواصلية القائمة على الوضوح، إلى الوظيفة الشعرية القائمة على الالتباس والتعتيم الدلالي.

تعمل اللغة الشعرية على نسف الوظيفة التواصلية للغة، كوسيلة لنقل المعلومات، وشحنها بالتوتر والفجوات، وإحداث الفراغات والغياب والانتكاسات والمفارقات الدلالية، متخطية "معيار الجزالة في انتقاء الألفاظ، كما هو منصوص عليه في ركن من أركان نظرية عمود الشعر، وتعويضه بمعيار جمالي موسيقي، تعطى الأولوية فيه إلى الانسجام الصوتي النغمي في الكتابة الشعرية"[1] قصد الكشف عن الحركات الباطنية العميقة في الذات والمجتمع، يبدو القارئ من خلالها إزاء لغة مميزة بالمفاجأة والدهشة والغرابة، ومن هذا القبيل تعد اللغة الشعرية مجالا لانصهار الصوت والمعنى من خلال التجاور والاشتغال على اللغة، بغية الخروج بالكلمات من معانيها المعجمية اللسانية.

يلاحظ الدارس للشعر الجزائري المعاصر "انسيابية وتألق المفردة، بالحيث الذي تجيء فيه مشحونة بالطاقات الانفعالية الحادة والمؤثرة، ومصحوبة بالبروق التعبيرية الهائلة التي تعزز وضعية الصورة في ذهنية المتلقي"[2] لأن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر يأخذ صلاحية إضافية من كونه خطابا خاضعا للتجدد، يتحاشى الوقوع في أسر الخطاب القديم، فهو يسعى دائما للتجديد المستمر، والتمرد على القديم لا لهدمه لكن لترميمه، "لتحرير الكلمة وإطلاق قيدها لتصل إلى درجة الصفر درجة اللامعنى أي درجة كل الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة وتاريخ سياقاتها، ومن مستقبلها

(1) عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية، ص:58.

(2) حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1 1991 ص:83.

بكل ما يمكن أن توحي به لمتلقيها"[1] وما خروج الشعر عن المألوف إلا من أجل أن يشحنها بطاقة دلالية متجددة، وفعالية مستمرة، وإمدادها بإمكانات تعبيرية بلغة شعرية تكون "أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم. إنها وسيلة استبطان واكتشاف، ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق إنها تهامسنا لكي نصير، أكثر مما تهامسنا لكي نتلقن. إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده. هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزان طاقات. والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها. لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة، فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده، وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاحا"[2]؛ ومن ثم فإن أول ما ميز اللغة الشعرية عند الشعراء الجزائريين المعاصرين، هو عدولها عن النظام اللغوي، ليس على مستوى المفردات والصيغ فحسب بل حتى على مستوى التركيب أيضا، حيث تغدو من بعد ذلك لغة غير جاهزة، لغة غير مألوفة، لغة مبتكرة، فهي لغة بكر كما هي التي بحث عنها الشاعر الجزائري المعاصر **عبد الله حمادي** فأوجدها ووظفها في جل قصائده:

توهمت أنك أني(...)

يا جسدا محفوفا

بالظُّلماتْ،

عَلَّقت عِتابي على باب مدينتكم

أحْتَرِفُ العِشْقَ

واللُّعب الآهلة بالوِحْشِةْ

والغارات المهزومةْ...

(...)أنا غائب بِكِ أنِّي

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:66.

(2) أدونيس على أحمد سعيد، مقدمة في الشعر العربي، ص:79.

مخذول في معركة الحبِّ،

مبهور بوساد النُّور

وعقارب ساعات مُعْلِنَةً

بالرَّعشةْ...

يسكُنُها الرِّيحْ

وتلفُّ حناياها أوراقٌ

من توتً

وغاباتٌ للشَّوق الآنيَّةْ. [1]

كتبت هذه الأسطر بلغة شعرية غير مألوفة وغير جاهزة، إنها لغة مبتكرة، لغة بحث الشاعر عنها، بصفته شاعرا معاصرا، فغدت اللغة البكر بعذريتها وطهرها وفطرتها الأولى، لغة استعادت مملكتها الضائعة، وهربت من المعنى المعجمي أو المتحفي وهو عامّ ويكاد يكون في حكم الميت، إلى معنى أدبي ينفخه فيها المبدع الخلاق[2]، لتفجر طاقتها الإيحائية دون أن تنتهي إلى المعنى المباشر، فالأسطر الشعرية الآنفة الذكر لا تتضمن معنى محددا، بل هي منفتحة على مجرة من المدلولات اللانهائية، إنها الكتابة الطلائعية التي تنشد الانزياح والرؤيا، وهي سمات عرفت بها الحداثة الشعرية، وعرفت بها اللغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر والتي تتحول من خلالها إلى وسيلة إغراء وفتنة تحوّل المعنى إلى معان لانهائية وتجسد الفضاء الدلالي، وتجعل منه المهيمن على الفضاء النصي.

يقول الشاعر **عبد الله حمادي** عن اللغة الشعرية في هذه الأسطر أنها " لغة انزياحات مقصودة تستهدف المعيار المغاير، لغة ممعنة في المجازية تبلغ أحيانا درجة من الشذوذ وشذوذها، إن جاز لنا وصفها هكذا، هو الذي يكسبها روحنة وأسلوبا من نوع خاص...وشعرية استحالت إلى أداة اساسية

(1) عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص: 158.

(2) ينظر: عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري ، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986، ص:41.

في فك جماح جسارة اللغة، وبتالي إخراجها من الزمن الخطي إلى فلك الزمن الدائري البعيد عن المواضعة الذي يخوّل لها النهوض كجمالية"[1] يستعمل من خلالها الشاعر خبرته الشعرية، وجماليات قصيدته المختلفة التي تغري قارئه بمواصلة استكشاف هذه التجربة، "فالشاعر في قصيدته يمضي مع مفرداته دون ملاحظة مطبات أو فواصل تقف بين هذه المفردات عامة، بالرغم أن بعضها قد يكون نهاية لهذه الجملة، وبعضها بداية لجملة ثانية"[2] مستغلا انسيابية اللغة الشعرية ودورانيتها ومنه تابع الشاعر قصيدته "يا مرأة من ورق التوت" قائلا:

يامرأة البلَّور

وتوتَ الأحراشِ البريّة:

دعيني يهزمني اللّيلُ

وترهقني الطُّرقاتُ الوهميَّةْ.

دعيني يا امرأةً

ألتقطُ ياقوتَ الرَّحمة

من لقياك

وأحترفُ فِطرَتكِ الأُنْثى

من عينيك[3].

نكتشف في الأسطر السالفة الذكر فضاء دلاليا ممثلا في ظاهرة التدوير، وظاهرة الانفصال، لكن الظاهرة الأولى متغلبة على الثانية، مما جعل الأسطر الشعرية تتلاحم وتتواصل إيقاعيا ودلاليا ونظميا، كما جعل عنصرا الإيقاع والموسيقى الداخلية تتميز بوقفة صوتية قوية. وبهذا وأكثر منه نلاحظ أن السمات التي طبعت بها اللغة الشعرية عند عبد الله حمادي متنوعة ومتعددة بتعدد المقاطع

(1) عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص:19.

(2) عبد الإله بلقزيز و آخرون، هكذا تكلم محمود درويش، ص:84.

(3) عبد الله حمادي، البرزخ والسكين. ص: 161.

في القصيدة الواحدة، وأهم سمة تبناها الشاعر في هذا المقطع هي تعدد الدلالات، فالمرأة مثلا اتخذت عدة مواصفات تختلف عن مواصفات المرأة العادية، إنها المرأة الرمز المغرقة في الإيحاء، في امرأة البلور، امرأة توت الأحراش البرية، في امرأة الحمادية البلورية النورانية التي يسعى الشاعر للتقرب منها.

تبدو كلمات الشعراء الجزائريين المعاصرين أفضية دلالية مشحونة بالدلالات والرموز ومؤسسة جيدا، حيث إن كلا منها يفتح نوافذ أمام المتلقي، ولعل السبب الأساسي الذي جعل الشعراء المعاصرين يعتمدون ذلك في خطابهم الشعري هو قناعتهم بأن لغة الشعر يجب ان تبتعد قدر الإمكان عن الوضوح والتحديد، وأن الدلالات والرموز هي وحدها التي تضفي على لغته مسحة من العمق، والشفافية والايحاء، حتى وجدوا مجالا رحبا، وفضاء متسعا في توظيف الألفاظ الإيحائية منها الخاصة التي أخصبت تجاربهم، وجعلت من أعمالهم الشعرية ترقى إلى المرغوب والمطلوب، مبعدة إياها عن الذاتية والغموض في الكثير من الأحيان، لأن كل ذلك يجعل من الخطاب الشعري الجزائري المعاصر عملا "لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء من الواجب"[1] ويجعل من الدوال اللغوية تتغير بتغير مدلولاتها وتتمدد دلالاتها وتتسع لنحصل على إيحائية اللغة، لأنه وببساطة لغة الشعر هنا – في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر- هي التجربة الشعرية لدى الشعراء المعنيين مجسمة من خلال الكلمات المخترعة، والتي خرجت عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة "لأنه لابد للشاعر من خلق اللغة ما لم يكن من الممكن أن يقوله بطريقة أخرى"[2]؛ لغة جعلت من **يوسف وغليسي** في قصيدته" **تأملات صوفية في عمق عينيك**" يخرج فيها عن المألوف ليبرز من خلالها شخصيته وهويته التي تميزه عن غيره.

عيناك مقبرة للحزن والوجع

في عمق عينيك يفنى الأفّ والآه..!

(1) عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص:279.

(2) ينظر: جون كوهين، بناء لغة الشعر، تر أحمد درويش، هيئة القصور، القاهرة مصر ط1990،ص:164.

في عمق عينيك يرمي الله روضته

وثَمَّ يدفِن قيسٌ همّ ليـلاه !

تلون البحر في عينيك واضطربا

في بحر عينيك، أنسى البحر.. أنساه!

أهوى الهوى فيك، في عينيك.. أُعلنه

أهواك ..، أهواهما ...، أهواه ..أهواه! (1)

جسد الشاعر **يوسف وغليسي** من خلال هذه الأسطر الشعرية فضاء دلاليا، إذ نلمس من خلاله أن الرمز يتسع، ودلالات الصورة المادية تتسع أيضا، فإذا الساكن متحرك، والجامد الهامد حي، والصلب منه لين رخو يتفجر منه الماء رمز الحياة والخصب والنماء، حيث جعل العيون في هذا النص الشعري تستوقفنا، باعتبارها السّمة الأنثوية المميزة، حيث تنفتح على دلالات عميقة وأفضية تحيلنا على المعاني الروحية المختزنة، والتي تتخذ منحا تصاعديا من الدلالة المادية إلى المعاني الروحية، جاعلا من قارئ الشعر الجزائري المعاصر يحدس بما يريده من خلال عودته إلى قصائده حتى يتمكن من قراءة الخطاب الشعري الجزائري المعاصر وتوليف مادته الشعرية، مستخدما تجربته الفذة، وصفاء المنهل والمخزن الرمزي الثقافي الشّديد الإيحاء، العميق الدلالة، لأن الشّعر ليس في اصطفاف المفردات إلى جانب بعضها، ولكن في رؤيتها تتناسل من بعضها وتتآخى في رحاب قصيدة يلعب فيها التفاعل بين الصوت والدلالة والخيال لعبة الظلال والألوان والأبعاد والأضواء في اللوحة الفنية.

فهنالك شيء يحاكي على غفلتي

قامتي ودروبي وشعر حبيبي

وطعنة ليل لقلب نهار

(1) يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص: 58.

وكم كنت أنظر حين ينام النائم

لعلي من شدة السهد

أشربُ كاسَ الضياءِ..أُفيقْ

أتسلَّلُ من جسد نائم

أتسرَّبُ في ظلماتِ الوجودِ العتيقْ

أتسلَّلُ بالرعدِ والبرقِ[1]

2- الصورة الشعرية

تعدّ الصورة الشعرية وسيلة فنية وجوهرية، توظف لنقل التجربة الشعرية، كونها أداة النقل والإيحاء والبديل الأقوى عن التعبير المباشر لأن "ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بالإحساس"[2] فكان لها الدور الحاسم والأهمية البالغة في تبين ماهية الشعر وفي تجسيد الفضاء الدلالي حتى أصبحت القصيدة الشعرية تقرأ صورة صورة، ومن ثم غدت الصورة "البنية المركزية للشعر"[3] وعنصرا رئيساً من عناصر الخطاب الشعري المعاصر.

تعتبر الصورة الشعرية وسيلة للتجديد والابتكار، وهذا الابتكار يتبع حنكة الشاعر اللغوية وموهبته المتشظية بأفكار بديعة ورؤى خارقة ينميها الخيال، وتنضجها اللغة الأنيقة والرصينة، ومن المفيد التنبيه إلى أن الصورة الشعرية "هي من أهم مقومات القصيدة، والتي تسهم إلى حد كبير في تمتين هيكلتها، وهي تتفوق كعنصر أساس على عنصري اللغة والإيقاع ولعل محك ذلك الترجمة، إذ أن اللغة الخاصة تسقط بالانتقال من لغة إلى لغة، كذلك فإن الموسيقى تذوب عندها، وما يبقى فقط

(1) فيصل الأحمر، المعلقات التسع، ص:79.

(2) رينيه ويلك، أوستن وارين. نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3 ،1987، ص:194.

(3) م، ن، ص:193.

الصور الخلاقة النابضة بالحركة والمشبعة بالإيحاءات والرموز"[1] والصورة مع المجاز والرمز والأسطورة تعتبر ذات مرجع واحد، فهي مصطلحات من ناحية المدلول اللغوي تتراكب، "فالصورة يمكن استشارتها مرة على سبيل المجاز، لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح، كتقديم وتمثيل على السواء فإنها تغدو رمزا، قد يصبح جزءا من منظومة رمزية أو أسطورية"[2]، والشعر الجزائري المعاصر زاخر بالصور الشعرية البديعة، والشاعر الجزائري المعاصر طوال مسيرته الشعرية يحرص على أن يفاجئ المتلقي، فحرص على التحول بالنظام البلاغي التقليدي الساكن، وامتد به إلى الصور المتحركة التي ترسمها الكلمات في تشكيل شعري مفتوح الشرفات وكأنّا به يرفض اللغة السائبة والمكررة، كما يرفض فنه الإبداعي الصورة المجانية التي لا يمكن لأحد أن يفهمها أو يستوعبها، أي لا توجد روابط بين أجزائها.

تلومني أميرتي...

وهل درت بأنَّني أعيشها...

غزالةً خضراءَ في حدائق الفيروز

مجلُوَّةً بالمسك والنّدى والنّور؟

وأنَّني أعيشها...

في عَتْمة الديجور [3]"

وظف الشاعر **عبد الله العشي** في نصه الفضاء الدلالي بمفردات الحياة اليومية بكل انتباه لذا نجد الصورة الشعرية عنده عبارة عن مزيج بين الصورة الخارجية والصورة الداخلية التي تنتج من وجدانه وخياله "فالصورة يتلقاها الإنسان من الخارج، أو يكونها من الجمع بين أشتات من عناصر خارجية،

(1) حيدر توفيق بيضون، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، ص:88.

(2) رينيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ص:197.

(3) عبد الله العشي، مقام البوح، ص:59.

تألفت من خلال الكلمات في تركيبة جمالية ذات طاقة انفعالية"[1]، فهي تشكيل إبداعي كالرسم التشكيلي المفتوح يدخلك في حالة تجعلك جزءا من تلك اللوحات وليس مجرد مشاهد منفصل عنها.

يرى المتلقي ما يرى الشاعر وهو في داخل النص، حيث تتملكه لذة متميزة يشعر بها، تنبثق من القصيدة الصادرة عن انفعال الشاعر في تعقيده ورهافته حين ينبعث ذلك من ثنايا النص، معززا قوة القصيدة وجاذبيتها، مضاعفا من افتتان المتلقي بقصيدته الشعرية، لذا كان الشاعر عبد الله العشي يلجأ إلى أنواع من الصور الشعرية ليخلق بها ويخيب التوقع لدى القارئ، كما هو الشأن مع الصورة الشعرية المركبة "وهي نوع من الصور يلجأ الشاعر فيه إلى الجمع ما بين حسي ومجرد أو حسي ومرئي أو قطبين متناقضين. ويكمن غرض الشاعر في هذا النوع من الصور، بإعطاء المتلقي الرؤية الواضحة عن طريق إبراز التناقضات"[2] ومثالها نص (أول البوح):

غيبوبتي، وصحوتي، وباطني، وظاهري،
وأوّلي، وآخري،
ومبدئي، ومنتهاي لكْ.
حَلَلْت فيك بكْ.
مولايْ،
ياسيّدي...
وسيّد الإشارة
تجلَّ لي لكي أراني
كي أستعيدَ صورتي أمامي
كي أفتح ابتدايَ واختتامي[3]

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:144.
(2) حيدر توفيق بيضون، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، ص:90.
(3) عبد الله العشي، مقام البوح، ص:7.

جسد الشاعر الصورة الشعرية في هذا المقطع الشعري من خلال الفضاء الدلالي، ممثلا في التقابلات الثنائية موضحا من خلالها صعوبة البوح، فالدوامة العنيفة التي تعرض إليها الشاعر في أول البوح جعلته يواصل في توظيف الثنائيات الضدية ليتم اللقاء ويحصل البوح، كما يرسخ في ذهن المتلقي وبعمق أثرها وذلك من خلال الطريقة الانسيابية والمتلاحقة إيقاعيا، حيث لا يحس المتلقي بمسافة الانتقال من ضد إلى ضد، ومآل ذلك الشعرية التي استخدمها الشاعر، والصورة الشعرية المركبة التي أوجدت تلاحما مثيلا أدى إلى جودة التعبير حتى لكأن اللفظ يسابق المعنى، والمعنى يسابق اللفظ كما يقول الجاحظ.

أ- أنواع الصورة الشعرية

تجسدت الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر بأنواعها وتقسيماتها، ويعود كل ذلك إلى الشاعر في حد ذاته وإلى ما ينبع من نصوصه الشعرية، كما يرجع إلى نشاطه، وابتكاراته ومجالات تصورية، بالإضافة إلى ذلك كون الصورة الشعرية هي محصلة تنصهر فيها مطالعات الشعراء وتجاربهم، ومرجعياتهم بما يجعلها مكتنزة بالمؤشرات الدينية والثقافية والايديولوجية والنفسية وغيرها، ووفق هذا كله لم نعدد أنواع الصورة الشعرية عند الشعراء الجزائريين المعاصرين، إلا بعد أن وقفنا مليا على أساليب التصوير في بعض القصائد التي درست، والتي وجدت فيها اللغة الشعرية لغة ايحائية رمزية، غنية بالصور، والإحالات التراثية الدينية والشعبية، وإن أبرز ما أضافه الشعراء المعاصرون إليها هو التعبير بالصور تعبيرا بنائيا، ولعل ما حقق هذا الأخير هو الابتعاد عن الوضوح والمباشرة والتحديد، الذي أوقع ببعض الشعراء في الغموض و"الشعر هو الغموض"[1].

كانت الصورة الشعرية ربطا بين عوالم الحس المختلفة، لأن إحساس الشاعر كونه إنسانا رقيقا وحساسا فهو يحسن التصوير، وثورته الفنية هي أحسن ما يقدمه الشاعر حتى يقف المتلقي أمام مشاهد ولوحات القصيدة، لأن الصور إذا لم يواكبها أو يوازنها ذلك الفيض والذي له الحظ الوافر في

(1) عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص:188.

مساعدتها على الايحاء المعبر عن حالة نفسية حتى لا تبقى حبيسة مربع التنسيق والزخرفة، وعليه نجد من الشعراء الجزائريين المعاصرين أمثال **عقاب بلخير** حيث تكون الصورة الشعرية عنده **صورة وجدانية انفعالية** أكثر منها عقلية، والحقيقة أنه لا يمكن فصل الوجدان عن العقل في تشكيل الصور، وعليه فبناء الصورة الشعرية عند الشعراء المعاصرين لا تنفصم عن البناء العام للقصيدة.

قبلوني على خدي الملتهب ../ ..

لا أرى غيرك الآن.. عيني التي انفجرت

صورا

مسحت عنك أغبرة وشهب

ثورت فيك عصرا يجيء وآخر يمشي الورا

ولأجلك خبأت رأسي..برما الثرى

وغسلت يدي بقار وزيت فصارت يداي لهب[1]

يعيد الشاعر **عقاب بلخير** في هذا المقطع كتابة النص القرآني باعتباره فضاء دلاليا حينما يصور لنا الآية الكريمة "**وَهُزِّي إليكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَّاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنَيًّا**"[2] في قصيدته **الولادة المستحيلة** ويوظفه توظيفا بطريقة الامتصاص حيث يمتصها إشاريا ودلاليا، وينشرها في نصه لينتج ذلك التفاعل، إنها صورة الإنسان الذي يسيطر عليه الهم، هذا الإحساس الذي نراه دائما على امتداد رؤية لمظاهر العالم والمتمثل في معاناة الإنسان المعاصر والذي هو دائما وأبدا متمرد ضد القهر والظلم والاستبداد والتمييز والعذاب، حيث يؤكد ذلك في قصيدته **بكائيات الوداع** التي يقول فيها:

أبك حتى الدمع يبكي نفسه لو كان يدري

والسما تبكي وكم الورد والأشجار تبكي وصخور الأرض والطيروحتى

(1) عقاب بلخير، ديوان تحولات، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، ط1، 1998، ص:29.

(2) سورة مريم، الآية: 25.

الرمل يبكي وأنا أبكي بدمع ليس ينضب[1]

فالمقطع الشعري المختار هنا يبين لنا هموم الشاعر وهروبه إلى الطبيعة عله يجد متنفسه من خلال عنصر من عناصرها (السماء، الورد، الأرض، الاشجار، الصخر، الطير، الرمل) حيث يحاول الشاعر وصفها وكذلك تصويرها لنا كيف تبكي هذه العناصر المكونة من الورد، والسماء، والأرض، والصخور، والأشجار والطير فكل هذه العوامل الطبيعية أثرت في نفسية الشاعر مما جعلته يتأثر ويؤثر في غيره حتما، وكل هذه الصور هي في الحقيقة نابعة من الإحساس الذاتي والداخلي للشاعر والضعف الذي يتملكه في مواجهة الواقع المعاش الذي يتميز بالقساوة والذي راح يهدده بين الفينة والأخرى.

ومن الصور الشعرية التي تجسد إحساس الشاعر وتجعل منه يلجأ إلى توظيف الفضاء الدلالي ويحسن التصوير جراء المصاب الذي عايشه في تلك الفترة، والألم الذي يلم به جراء ما أصاب العرب من انهزامات، ما أحل بشاعرنا **عز الدين ميهوبي** جراء الخيبة العربية التي صدرت من قبل حكامها عبر عنها في قصيدته **امتداد** من ديوانه **في البدء..كان أوراس** :

يا أيّها الزمن الملطخ..

بانهزامات العربْ!

مهلاً..فهذي الأرض

تنبئ بالبداية

واحتراقات السحبْ!

سحقاً لمن ولدوا لذلّ الأرض..

يا حكامنا الأبطال!

(1) عقاب بلخير، بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، ص:111.

ما جدوى الشنبْ !

الخارجون من النّخيل أحبّهم..

والعائدون من الصغار أحبّهم..

وأحبّ وردة شاعر..

تنمو على وجع اللهب! (1)

تجسد هذه الأبيات الشعرية صورة شعرية توضح ألم الشاعر في ظل غياب الإرادة السياسية الناجعة، وتنوع أشكال الخيبة العربية، وهذا من خلال العبارات التي أوردها (**انهزامات العرب**)، (**سحقا لمن ولدوا لذل الأرض**)، والتي تدل على الفشل السياسي والخيبة الناجمة عن تصرفاتهم، العبارة (**الخارجون من النخيل أحبهم**) تدل على الأصالة ووجود راسخ في الماضي السحيق يجب أن يعترف به ويحترم، ثم يواصل تصوير حالة التطلع والبناء والصفات التي يتصف بها العربي الأصيل معتمدا على الرؤية المنفتحة على كثير من الاحتمالات والتوجسات والتطلعات (**والعائدون من الصغار أحبّهم**) فالشاعر ورغم كل شيء فهو إنسان كبير القلب **وأحب وردة شاعر، تنمو على وجع اللهب.**

لم يقتصر الشعراء الجزائريون المعاصرون على النقل الحي للتجربة الشعرية من خلال **الصور الشعرية الحسية** التي يعتمد فيها على الإحساس والعواطف والمواقف وإنما تعدى إلى أنواع أخرى من الصور الشعرية والتي تقسم حسب الموضوعات التي تستمد منها عناصرها، فقد تكون مثلا حسية، أو ذهنية، والحسية نمط يتفرع إلى خمسة أنواع بحسب الحواس، فتكون الصورة بصرية أو سمعية أو ذوقية أو لمسية، أو شمية، وفي بعض الأحيان تتداخل هذه الصور فيما بينها فتشكل ما يسمى

(1) عزالدين ميهوبي، في البدء ..كان أوراس، ص:102.

بتراسل الحواس، ومنه نتطرق إلى الصورة السمعية مع شاعرنا **عزالدين ميهوبي** في ديوانه **اللعنة والغفران**.

ذات سَبْت ..

أنشدت "زَيْنَبُ" في موكبِ أطفال

الحَواري "قسما"

.....

سمِعَتْ في آخر الشّارعِ طفلاً أخْرَسَ

الصَّوتِ يُغنّي "فاشهدوا"

قلبُهُ المبْحُوحُ ينْزُو ألماً

فأعارَتْهُ فماً..

وبَكتْ " زينبُ"

عادتْ تتَهجّى بيَديْها "قسمًا"[1]

تشكل هذه الأسطر الشعرية الفضاء الدلالي، والذي هو عبارة عن صورة سمعية برز من خلالها العدول في الدوال اللغوية **القلب مبحوح، وتتهجّى بيديها**، حيث كان الخرق اللغوي جليا، فالشاعر أتى بصفة المبحوح للموصوف القلب، والتّهجّي بالجار والمجرور بيديها، فتولدت اللغة الشعرية الميهوبية والتي تجلت من "حريتها وقدرتها على إحداث الأثر وانعتاق إشاراتها من عبودية المعنى"[2] فهذا الطفل يحاول أن ينشد ولكن صوته يخرج أنينا، والأنين أصوات متقطعة لا تحمل في ذاتها دلالة إلا على الألم، لا يستطيع أن يبين لأنه أخرس والخرس يكون في الصوت، وهذا الذي أكدّه الشاعر بقوله

(1) عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص:40.

(2) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:87.

طفلاً أخرَسَ الصَّوت ومع ذلك **يُغنّي "فاشهدوا"** ليدل على دافعية هذا الفعل وهو التّعلق بالنشيد الوطني، الذي يرمز إلى الوطنية الدالة على حب الوطن، هو الدافع ذاته الذي جعل من **"زينب"** تؤاثره بفمها فتعيره صوتها وتكمل النشيد بالتهجي بيديها.

كونت الصورة في هذه الأسطر مشهدا شعريا متكاملا، أكسب النّص شعرية، تصوّرنا من خلالها دور الأصوات، والفعل الذي ينجم عنها، وفعلها في النّفوس في أطار مشهد درامي حسي، بطلته الرئيسة زينب وموقفها مع الطفل الأخرس، حيث الخرق الدلالي والمأسوية الوطنية الزائدة عن اللزوم جعلتها تسمع الأخرس، ومن خلف ينشد بقلبه المبحوح المتألم، تسارع في منحه فمها حتى يشدو بصوت شذي وتواصل هي الأنشودة ولكن بخرق دلالي غير مألوف في العرف اللغوي متهجية بماذا؟ بيديها فخلقت **الصّورة الشّعرية السّمعية** فضاء دلاليا ومشهدا مفعما بالوطنية.

تحضر في قصائد الشاعر **الأخضر فلوس، الصورة الرمزية الطبيعية** ممثلة في اللون الأخضر، حيث لم يعد عند شاعرنا مجرد أداة فنية في شكل صور مختلفة الصيغ والأبنية والتراكيب، بل غدا نوعا من الحلم، نحو إرضاء الذات، على اعتبار أنه مرتبط بمفهوم الجنة من جهة **"وَيَلبَسُونَ ثِيَاباً خُضْرًا مِنْ سُنْدُس واسْتَبْرَق"**[1] ومن جهة جعله مطلبا يطلبه مرارا بل يتوق إليه، حتى تهدأ نفسه من زفرات الأسئلة المتواصلة والدائمة.

يا شوقي الأخضر هل تأتي

إني أتوارى من جسدي..

وعلى ظهري يتفتت طين

تتدفق من شريان الجمجمة المذبوح عيون!

لما غفلت عينا (يوشع)،

(1) سورة الكهف، الآية: 31.

جرت النخلات إلى الكهف المهجور،

تثاءبت الصحراء

تتواثب أمطار و... [1]

يتحدث الشاعر من خلال هذا النص الشعري المختار من قصيدة **عزف على الوتر الأخير** عن نفسه، وعن هموم ذاتية تنبع من الداخل، فأول ما يلاحظ في أبيات هذا النص، هو أسلوب النداء **يا شوقي** الذي يرتبط بالصفة **الأخضر** ويعكس هذا الخطاب حضور الذات بقوة تحت تأثير الإضافة **شوقي** حيث أضيف الشوق إلى يا الملكية، ومثل هذا الحضور يؤكد أن الذات – ذات الشاعر– تمثل بؤرة الحدث كما يشير بحثها عن ارضاء النفس التواقة إلى حنين عارم، ورغبة في انتظار هذا الشوق، ولكنة كيف يكون الشوق أخضر؟ إن هذا الشوق الذي يريد تحصيله الشاعر مصدره المرأة التي أصبحت ملاذا له، يصب في تواجدها همومه الذاتية ومواقفه النفسية، ويتجسد الشوق عندما تتم الملاقاة، ويتحول الشوق إلى أخضر عندما تحقق له المحبوبة الحب والحنان والأمان، وهو يعمل على انتظارها والوفاء لها وكل هذا التصوير المشهدي يتجسد من خلال الفضاء الدلالي البارز له.

هل تأتي ..

أنِّي منتظر..

الحبِّ والوفاء[2]

استخدم الشاعر الجزائري المعاصر اللون الأخضر بالرمزية المعهودة، والدلالة المألوفة عند الرومانسيين فهو رمز يعبر عن السعادة والنشوة، التي يتحسسها المتوق للقاء من يحب. والذي يعزز ذلك أسلوب التكرار الذي وظفه الشاعر خلال النص الشعري **هل تأتي** .. وكأني بالشاعر رغم كل

(1) الأخضر فلوس، حقول البنفسج، ص: 12.

(2) م، س، ص: 15.

المتاعب، ورغم كل الحواصل، فهو غير متيقن من ذلك اللقاء، بل هو لقاء مرتقب وحسب، فهو دائما يسأل محبوبته **هل تأتي** .. .

وظف الشاعر **عثمان لوصيف** عنصر القصّ في بعض **صوره الحسية المركبة** حتى يجسد من خلالها فضاء دلاليا ممتلئ بأحاسيسه، وعواطفه ومشاعره وأفكار التي قد تكون ذاتية "لأنه في تعبيره التصويري يعتمد على الأشياء والحقائق والموضوعات التي تحيط به، والصور التي ينقلها في شعره موجودة ولها صبغة إنسانية عامة، وقد تكون هده الصور حقائق خارجية ذات وجود مادي أو اجتماعي خارج في الأصل عن نطاق ذاته، وقد يحتوي على عنصر قصصي يتخذه أساسا لتجربته الشعرية "[1]بما فيها من عواطف ومواقف حصلت له مع مجتمعه، أثناء بروزه بشعره في وسطه، والكيفية التي قوبل بها شعره في بداية الأمر، ولمن كانت الغلبة في الأخير، حيث حصل الاعتراف من قبلهم بالشاعر وقيمة شعره وبثقافته وهذا ما جسدته أبيات من قصيدة **عفريت من الجن** من ديوانه **قصائد ظمأى:**

وذات صباح صاح أحدهم:
الزلزال..الزلزال!
كانت الأرض ترتجُّ بعنف
وأمواج البشر تتدافع
في صخب وعويل..
وتبدت سحابة سوداء
أخذت تتزوبع ملءَ الأفق
أهي الغاشية؟ أهي الغاشية؟[2]

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ط6، 2005، ص:461.
(2) عثمان لوصيف، قصائد ظمأى، دار هومة للطباعة، الجزائر، ط 1999، ص:66.

ارتاع الجميع
وخرُّوا جثيًّا..بكيًّا
رافعين أيديهم إلى السماء
خاشعين متضرعين
ثم سُمع دويُّ انفجار عنيف
اهتزَّت له الجبال ومادت الأرض
وعندما أخذ الدخان ينقشع
شيأ ..فشيأ
رأى الناس قمقما يتصدَّع
عن مارد عملاق
في هيئة إله أسطوري
يندفع بقوة عَبْرَ شظايا الحديد والنَّار
صاحت عجوز شمطاء:
إنه ذلك الطِّفل اللعين!
إنه ذلك الطِّفل اللعين! [1]

تتالت المقاطع الشعرية في شكل صور شعرية حسية مركبة، استطاع من خلالها الشاعر عثمان لوصيف أن يجسد الفضاء الدلالي وينقل للقارئ جملة من عواطفه ومواقفه، والتي تناولها بصورة غير مباشرة تمثلت في شكل قصة ايحائية متكونة من خمسة مشاهد كل مشهد خصص له مقطعا، حيث المقطع الشعري الأول يصور الهول وحالة الاضطراب والهلع الذي أصاب الناس جراء الزلزال، والمقطع الثاني ظهور السحابة مما جعلهم يرددون أهي الغاشية؟، والمقطع الثالث يبين خوفهم من السحابة وخنوعهم التام، المقطع الرابع يبرز الهيئة التي ظهر بها المارد أي الإله الأسطوري، والمقطع الأخير يوضح أن المارد ما هو إلا ذلك الطفل اللعين بصيحة من العجوز الشمطاء.

(1) م، س، ص:67.

اعتماد الشاعر الجزائري المعاصر على عنصر القص ليس للنقل الحي لتجربته الشعرية بما فيها من عواطف ومواقف وفقط وإنما تعدَّى ذلك إلى الربط بين الصورة المركبة وحتى الجزئية التي "هي صور يرسمها الشاعر بشكل متلاحق لتؤلف مع بعضها البعض الصورة الكلية، والغرض منها، إثراء الصورة الكلية وتعميقها"[1] وخاصة إذا امتلأت القصيدة بالرموز والإيماءات والإشارات التي يصعب كشف مدلولاتها بسهولة أو من القراءة الأولى، وإنما تحتاج إلى قراءات مصحوبة بمعجم الشاعر الفني، ونظرة متمعنة أو وقفة طويلة تجاه سياقات القصيدة وتحليل معمق لصورها المتشابكة المتلاحقة من أول القصيدة إلى آخرها التي تؤلف مع بعضها البعض الفضاء الدلالي المهيمن **بالصورة الكلية**.

جنح الشاعر **يوسف وغليسي** نحو **الصورة الرمزية** باعتبارها لغة رمزية، لأن الشعر تجربة ذات طبيعة خاصة، تجنح نحو الإيغال والاستبطان والكشف، واللغة العادية بقواعدها العقلانية الصارمة قد تعجز في بعض الأحيان عن ذلك، فيكون من الضروري اللجوء إلى أسلوب اختياري يكون تعبيري خيالي غير مباشر يتخطى اللغة المعيارية ويخترق قواعدها بحيث يمكنه صياغة هذه الدلالات الشعرية في تعقدها وشموليتها "لأن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت من أجل دلالتها، أو الدلالات من أجل الكلمات، وبهذا ينشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحري، ومن دلالة متبادلة، فالكلمة الشعرية عالم صغير"[2] جعله الشاعر الجزائري ملاذا له يمنحه التعبير بالصورة الرمزية التي تهبه ثورة نفسية، وحصانة ذاتية، وحرية في الإبداع، ورحابة التخييل، وثراء التأويل، والقدرة على تكثيف المواقف مجسدة في شكل فضاء دلالي يشد انتباه القارئ.

أيها الأربعون

هنيئا لكم كل ما تصنعون

اشربوا نخب الموتى..

(1) حيدر توفيق بيضون، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، ص: 91.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص:459.

هنيئا مريئا لكم أيها الشاربون

هنيئا لكم عير البلاد

وأنفالها يوم(بدري)

هنيئا لكم ما تنهبون

لكم كل ماكان

لي بعض ما قد يكون.. [1]

وظف الشاعر الصورة الرمزية في هذه المقطوعة الشعرية مستعملا رمز (الأربعون) باعتباره فضاء دلاليا يحيل من خلاله القارئ إلى القصة المشهورة (علي بابا واللصوص الأربعون) غايته من ذلك الدلالة على كل محتال ولص في هذه الأرض الطيبة الطاهرة بدماء الشهداء مغتنما غفلة الراع والرعية، وربما رمز إلى الأربعين سنة التي مرت على الاستقلال ولا يزال الناس يعيشون الأكدار والأحزان والهموم والمعيشة الضنكة جراء تصرفات هؤلاء المحتالين، اللصوص، فالشاعر يهنئهم على تصرفاتهم وعلى كل الذي صنعوه ويصنعونه، ويبدو من خلال تهنئته أنه في حالة حيرة من أمره كونه لا يستطيع أن يغير من الأمر شيئا فلجأ إلى التكرار "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ...وبه يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيِّمة"[2]عانى منها الشاعر فقدم من خلالها التهنئة التي يريد من ورائها التوبيخ، وذلك حينما استيلائهم على عير البلاد التي يقصد بها رمز الغناء والأموال و حتى أنفال (بدري) والتي هي من حق الضعفاء والمستضعفين الذين تغلبوا على الظالمين ما تركوها وأخذوها، ورغم ما يحصل وحصل لكن الشاعر يزرع الأمل في غد أفضل **لكم كل ما كان لي بعض ما قد يكون..**

(1) يوسف وغليسي، ديوان الجاحظية، منشورات التبيين، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، 2007، ص:334.

(2) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط2، 1965، ص:242.

استلهم الشعراء الجزائريون المعاصرون الأنماط البلاغية القديمة ووظفوها أحسن توظيف في أشعارهم مستخدمين **الصورة البيانية** بكل أشكالها " حيث عوضت الصورة الفنية في النقد الحديث، علم البلاغة فلم نعد نبحث في التشبيه، ولا في الاستعارة ونوعيها، ولا في المجاز وضربيه، ولا في الكناية وما تحمل من صور جميلة معبرة غالبا ما تكون مكثفة، لو لم تكن تدرس في اطارها التقليدي القاصر. كما لم نعد نتوقف، إلا اطوارا نادرة، لدى المحسنات البديعية التي أولع بها الأدباء في العهود المتخلفة، والفترات الداجية من تاريخ الأدب العربي الطويل، ايلاعا شديدا"[1] ومن هنا نفهم بأن الذوق الفني المعاصر يختلف عن الذوق الفني القديم، لكن هذا لا يعني الثورة على الأنماط البلاغية القديمة واهمالها ولذا سنتوقف عند بعض الشواهد لنرى كيف تم استلهام هذه الانماط وكيف وظفت في الشعر الجزائري المعاصر على شاكلة أفضية دلالية.

أنا واحة جمر وصلاء

وبحيرة وَقْد

وغدير ضياء

أنا جوهر كل النور وصفوته

قبس الكون وآيته

[...]

أنا قنديل الكلّ..

وحين أطل فعلى الكلّ أطلُّ

على كوخ الفلاح وأبراج السلطان

لا أبيض أمقته ..

(1) عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص:72.

لا أسود أهواه

الأبيض والأسود مملكتي صنوان

أنا دفء العشق

وتباريح الشوق

[...]

أنا تنهدة الصَّبّ..

مجمرة القلب[1]

أفاض الشاعر **حسن دواس** على أبياته الشعرية معتمدا على **الصورة البيانية** الكثير من التشبيهات، حيث كان معظمها تشبيهات بلاغية، ولعل ما نلمسه في هذه الصورة أنها استغرقت من الشاعر أكثر مما تستحقه في مجملها، فقد جعل من كل جملة شعرية تشبيها بليغا الشاعر طرف فيه، حيث كرر على رأس كل واحة منها ضمير المتكلم (أنا)، فنجد التشبيه في الجملة الأولى واحة جمر وصلاء وبحيرة وقد، وغدير ضياء. في الثانية جوهر كل النور وصفوته، وفي الثالثة قنديل الكلِّ، وفي الرابعة دفء العشق وتباريح الشوق. وفي الأخيرة تنهدة الصّبِّ، فالتشبيهات التي أوردها الشاعر بالترتيب في مجملها فيها شيء من المبالغة،" ولعل العلة أن تكون واضحة، فالمبدع ينطلق في التفكير الذي يجسده إلى الخطاب-أبدا- من حاضره، ثم كثيرا ما يعود إلى الماضي لأنه جزء منه، وخزان لذكرياته. اما المستقبل فلا يلتفت إليه إلا توهما وتخيلا، أو تأملا وترجيا"[2]عله يصبغ هذه الصور الكلاسيكية بلون من التصوير النفسي الذاتي بالدرجة الأولى، لتبدو مسيطرة على الكل.

يدعم الشاعر **حسين زيدان** في ديوانه **شاهد الثلث الأخير** استخدام الشاعر الجزائري المعاصر للصورة البيانية، حيث تنبع صوره من العالم الداخلي للشاعر ثم يسقطها على أشياء العالم الخارجي، عكس مسار التصويري الكلاسيكي، انطلاقا من الخارج والعودة إليه، والتي قد تبعد الشاعر عن

(1) حسن دواس ، أمواج وشظايا، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ط2002، ص:51.

(2) عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص:40.

التكلف البديعي والتنميق البياني، والتصوير النفسي الذي يتطلب شخصية الشاعر أثناء العمل الابداعي التي تتمظهر في قدرته على الاستفادة من البلاغة القديمة وتزويدها بتقنية فنية جديدة هي تنويع الصور داخل النص الواحد من جهة، وتظافرها لتجسيد مغزى واحد من جهة أخرى، فتكون المعاني التي توحي بها تجمعها في النهاية بؤرة واحدة تتمركز حول تجربة الشعرية للشاعر.

بلدٌ كهذا لاينامْ..

بلد وإن غاب الحَمامْ..

عنه..لألف..أو لعامْ..

لابد أن يأتي محمَّدُ

ذات فجر كالغمام..

كالمرسلات العاصفات..

كالفرحة الكبرى

وكالعِشْق العصيِّ..وكالهيام..

لابدَّ أن يأتيَّ محمَّدَ[1]

استدعى الشاعر حسين زيدان في هذه المقطوعة الشعرية شخصية الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، ليأسس من خلال هذه الشخصية العظيمة الفضاء الدلالي المميز لصورته الشعرية مستعملا لغة تجاورية تفاؤلية تبحث عن حلول خلف اسوار الزمن، ولتعزيز مواطن التجاوز والتحول نحو واقع مختلف يتميز بالإيجابية، حيث تتقلب أوضاع الانكسار والانعزال إلى الطمأنينة والاستقرار، فاستخدام الشاعر للتشبيهات المتنوعة بتنوع الوظائف والمهام التي تقوم بها هذه الشخصية الفذة يدل على تنبأ

(1) حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص:24.

الشاعر ببعث حياة جديدة تحمل في طياتها أسمى معاني الرسالة المحمدية. لذا نجده أعقب هذه القصيدة **العود الأبديُّ** قصيدة **رسالة** حيث يقول فيها:

أبشرْ: فكل تَصَعْلُك يأتي بأحمَدَ في

(حرَا) ...

ما بَعْدَ هذي الجاهلية يا أخي

إلا رسولٌ قادمٌ:

في عقلِهِ: إقْرَأْ

وفي أنفاسهِ: أمُ القُرَى.. (1)

امتلأت القصيدتان بالرموز والإيماءات والإشارات، التي يصعب كشف مدلولاتهما بسهولة أو من القراءة الأولى، وإنما تحتاج إلى قراءات مصحوبة بمعجم الشاعر الفني، ونظرة متمعنة أو وقفة طويلة تجاه سياقات القصيدتين وتحليل معمق لصورهما المتشابكة المتلاحقة من أول كل من القصيدتين إلى آخرهما التي تؤلف مع بعضها البعض الصورة الكلية الخاصة بكل واحدة منهما مع أن القصيدة الثانية تبدو مكملة لمعنى الأولى وكلاهما تفصح عن نفسية الشاعر التي جعلت منه يلجا إلى المفارقة بين زمنين زمن الرسول صلى الله عليه وسلم والزمن الحاضر فاتخذ من شخصه الكريم رمز للعدل والأمن والاستقرار " **لَقَدْ كَانَ لَكُمْ في رَسُولِ الله أُسْوَةٌ حَسنَةٌ**"(2)في بلد طغى فيه الظلم والجور والصراع **رغم أنف اللائكيةِ والنِّظامْ..** (3)وما إلى ذلك من تشتت داخل المجتمع.

نستنتج في نهاية هذا المبحث أن الصورة الشعرية عند الشعراء الجزائريين المعاصرين، قائمة على التعبير الفني الجميل المصحوب بالتجربة الشعرية لكل شاعر، فكانت هي العنصر الأبرز في لغة معظم خطابهم الشعري، وهي الفاعلة في التحولات التي عرفتها القصيدة الشعرية الجزائرية المعاصرة مذ

(1) م ، س، ص:25.

(2) سورة الأحزاب ، الآية:21.

(3) حسين زيدان ، شاهد الثلث الأخير، ص:24.

ظهورها على الساحة الأدبية فبالصورة الشعرية يتعلق نجاح كل شاعر، وبها تتعلق خيبة كل من خفق في توظيفها، وذلك لأن الصورة الشعرية هي المكون الذي لا ينفع في اكتسابه تتبع القواعد وحفظها، ومحكاة الأشكال وتقليدها، وإنما لابد من موهبة تتمثل في التجربة الشعرية لكل شاعر، والشخصية المتمكنة والثقافة المميزة بالزاد المعرفي القادر الذي يمكنه على نقد الذات واللغة والفكر، والقدرة على التخييل والثراء في التأويل والتمكن في الإبداع.

3- التناص

تعدّ تقنية التناص في الشعر الجزائري المعاصر عملية ضرورية، فلا مناص للشاعر منها سواء بصفة واعية أو غير واعية أو بطريقة مباشرة أو غير مباشرة من خلال تأثره بخلفيته المعرفية المخزنة في ذاكرته، ومن خلال تداخل نصوص غائبة مع نص حاضر متزامنة معه أو سابقة عليه في فضاء واحد، فيغدو النص فسيفساء لنصوص مختلفة، وانطلاقا من هذه الحقيقة النقدية، فإن هذه الظاهرة لها وظائف متنوعة وثرية لعل الوظيفة الأساسية و الأولى التي تضطلع بها التأكيد على عدم انعزالية النص الشعري الجزائري المعاصر بصفة خاصة، ونشأته من العدم ومن ذاته كما هي الحال في الدراسات الشكلانية، وانما يستند إلى نصوص أخرى لتمنحه الفعالية والقوة.

استحضار الشاعر للنصوص المشابهة لما يواجهه في حياته اليومية داخل نصه بطريقة خفية، أو جلية يشكل نسيجا ثقافيا ثريا ومتنوعا يحيلنا على مصدر هذه الثقافات، أو النصوص، أو الشخصيات بطريقة موجزة مختصرة، و مستقصاة أو" يحيل على ما اشتهر منها وما أثر لاستخلاص العبرة ولتجنب المتلقي ما فعله السابقون من شرور ولحظة على مزيد من فعل الخيرات والمسارعة إليها"[1] إلا أن استحضار النصوص الغائبة لا يعني إعادتها باجترار وجمود، بل تستدعي الضرورات الفنية على الشاعر الجزائري المعاصر الابتكار في استدعائها داخل نصه الشعري، فهو يلقي عليها

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1986. ص: 128.

بظلال تجربته الشعرية مما يولد دلالات جديدة ويبقي نصه مفتوحا على نصوص أخرى، وفي حالة اتصال دائمة معها.

اتكئ الشاعر الجزائري المعاصر على تقنية التناص في بناء قصائده والبوح بأفكاره ومشاعره بطريقة غير مباشرة، معتمدا في تناصاته على عدة روافد مختلفة أدت إلى تنوع أشكال التناص فهنالك التناص الديني والتاريخي، وكذلك الأدبي والتراثي والأسطوري، ولقد مكنه هذا التنوع من تحقيق متطلباته الفنية والفكرية التي كان يصبو إليها.

الدارس للشعر الجزائري المعاصر يظهر له بوضوح حرص الشاعر الجزائري المعاصر على توظيف التراث الديني في شعره فالنصوص القرآنية والسنة النبوية بطبيعتها مختزلة، والمعاني المستوحاة من القرآن الكريم، ومن الحديث النبوي الشريف كثيرة، والايحاءات والأفكار متعددة ومظاهر التناص والتضمين من القرآن والسنة منهج عند الشاعر الجزائري المعاصر، وذلك يعود إلى التوجه الإرادي والذاتي لدى الشاعر إلى القضية الإسلامية، وإيمانه المطلق بأن الحلول الممكنة لما تعانيه الشعوب المسلمة والعربية تكمن في التوجه إلى الدين الحنيف، كمل يعود إلى إيمانه المطلق بأن الاستلهام من التراث الديني عامة والقرآن الكريم والسنة النبوية خاصة تجعله من مصاف الشعراء المتميزين بشعرهم.

اتجه الشاعر الجزائري المعاصر إلى توظيف التناص القرآني أو التناص الديني لما يحتويه من تصوير فني يرقى بالشعر إلى درجة المتعة والتذوق و التفريغ والمعالجة النفسية باعتبار" الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فهو يعبر بالصورة المحسة والمتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الانساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة لشاخصة، أو الحركة المتجددة فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الانساني شاخص حي، وإدا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية، فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة فيها الحياة"[1] أضفت على الخطاب الشعري

(1) سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1991. ص: 36.

الجزائري المعاصر الثراء الإقناعي والجمالي، ومنحته القدرة على التواصل مع القيم الكبرى المتواجدة في تراثنا الديني والأدبي والفكري.

يشكل التناص الديني مصدرا أساسيا في كتابات الشعراء الجزائريين المعاصرين نظرا لأهميته في إثراء المعنى وتشكيل الصورة، لهذا لا تكاد تخلو قصائد شعرائنا من التناص الديني ليولد من خلاله صراعا بين النص الحاضر والنص الغائب بما له من شعلة انفعالية، ولكي يزداد تأثيره "لابد من أن يكون مجرد لمحة فنية تثير انفعالا ذاهلا في المتلقي وتجعله من تلقاء ثقافته يستعيد دلالة قصة معينة يدرك ما وراءها من تعبير معين"[1] وتساهم في إثراء النص وتقويته وتصوير أفكاره وتجليته مما يزيده قيمة وفاعلية.

تناثر التناص الديني في الشعر الجزائري المعاصر بأشكال متنوعة ومتعددة، فتارة تجده تناصا لفظيا وتارة أخرى معنويا، وأخرى ايحائيا، فالتناص عندهم ليس للابتذال وانما هو حق مشروع ومطلب محمود ودوره متميز بين أنواع التناص التي يوظفها الشاعر في خطابه الشعري الموجه للقراء، ومن التناص الديني الذي كان على مستوى الألفاظ، والدلالات المعجمية وحسب السياقات التي تقتضي ذلك التوظيف ما نجده في هذه الأبيات الشعرية لدى الشاعر **عقاب بلخير** في قصيدته **الولادة المستحيلة** من ديوانه **تحولات** إذ يقول فيها:

وانتظرت طويلا.. بعلك سافر دون سبب

وحبلت أخيرا.. ولم تضعي

(فوضعت يدك على النخلة)

(وهززت بجذع النخلة)

لم يكن ولدا

كان حلما.. ولما أفقت

(1) مصطفى رجب، متى وكيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم، مجلة الفيصل الثقافية السعودية، ع288، سبتمبر، 2000. ص: 56.

انحدرت ..وبعلك عاد دون سبب [1]

يستحضر الشاعر في هذا المقطع الشعري **النص القرآني** الغائب ممثلا في قصة سيدتنا مريم عليها السلام، عندما حملت بسيدنا عيسى عليه السلام، وقد أحست بالضيق والحزن، فوظفه بطريقة الامتصاص للآية الكريمة، قال تعالى **"فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا * فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا * وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا "**[2]ومنه نجده يركز على الصورة التي جعلت من التناص مميزا جدا خلق نوعا من الايحاء وأعطى الصورة جانبا تصوريا فنيا، حيث صور حالته الشعورية والنفسية على شاكلة سيدة، حملت بعد انتظار طويل، وفي غياب الزوج الذي كان بدون سبب، تصويرا ينم عن الكثير من معاناة الشاعر وهو يريد من خلاله أن يصل إلى شاطئ الأمان، صور لنا الشاعر كل هذا في وضعية كسر من خلالها أفق الانتظار من خلال وقع فضاء دلالي، فبدل وضع الولد وضع الحلم؛ الحلم الذي يدعو للأمل والتفاؤل في قدوم غد أفضل ونبذ اليأس من تغيير الأوضاع ، حيث ختم صورته بالاستيقاظ من الحلم على وقع رجوع البعل بدون سبب لتبدأ الحياة وكلها أمل وتفاؤل.

يأتي **الحديث النبوي الشريف** في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم، من حيث إشراق العبارة وفصاحة اللفظ وبلاغة القول ومن ابرز بلاغته الإيجاز، وقد أدرك الشاعر الجزائري المعاصر أهمية الحديث النبوي فنيا وفكريا فراح يستحضره في نصوصه على شاكلة أفضية دلالية وينهل منه، ويعيد كتابته مع ما يتماشى و تجربته الشعرية، هو وغيره من شعراء زمانه.

(1) عقاب بلخير، تحولات، ص: 29.

(2) سورة مريم ، الآية:26/23.

لم يكتف الشاعر **يوسف وغليسي** من الاغتراف من القرآن الكريم فقط بل نهل كذلك من الحديث النبوي الشريف، قصة صحابي جليل كان مدافعا عن الإسلام محاربا من أجل الحق وافيا للرسول صلى الله عليه وسلم، وهو جعفر الطيار* فوظف الشاعر حادثته بهدف التعبير عن روح العصر، حيث يؤكد ذلك في مقدمة ديوانه النثرية لتغريبته الشعرية التي يقول فيها: "...ما دار في خلدي أن أعيد كتابة تاريخ الهجرة إلى الحبشة بالكلام الموزون المقفى، لأن تلك ليست مهنتي بل إن محاولتي لا تعدوا أن تكون استدعاء للتراث للتعبير به عن روح العصر"[1] حيث توظيف التراث الديني في الشعر ومن النصوص السنة النبوية وبطبيعة مختزلة، وبمعاني مستوحاة من الحديث النبوي الشريف يجعل من الشاعر يتفاعل معه، يتجلى لنا تفاعل الشاعر **يوسف وغليسي** مع الحديث النبوي في قصيدته "**تغريبة جعفر الطيار**"حين يقول:

***النجاشي:**

من أنت يا هذا المسربل بالشكوك؟

***جعفر:**

أنا "جعفر الطيار"جئت مع

الرياح على جناح الرعب،،

ياملك الملوك...

يقول الشاعر كذلك:

***جعفر:**

أنا "ذو الجناح"، كما ستعلم سيدي!

الليل عمر موطني،،

* هو:جعفر بن أبي طالب ابن عم رسول الله صلى الله عليه وسلم وأخو علي بن أبي طالب لأبويه، وقد كان أشبه الناس برسول الله صلى الله عليه وسلم خلقا وخلقا، أسلم بعد إسلام أخيه علي بقليل وقيل أسلم بعد واحد وثلاثين إنسانا، وكان هو الثاني والثلاثين وكانت له هجرتان هجرة إلى الحبشة وهجرة إلى المدينة.

(1) يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار،. ص: 16.

والبرد لفي جوانحي،،

وأنا هنالك في الضحى

متشبث بالنور.. بالشمس المصادر دفؤها

بالدفء في وطني المكبل بالجليد

(الروم روم..) والرفاق تشتتوا [1]

تداخل الشاعر مع حادثة جعفر الطيار الذي شارك في حرب مؤتة فقتل على يد الروم بعدما قطعت يداه والراية ما تزال معه ولم يلقيها، فقال عنه الرسول صلى الله عليه وسلم: "**أبدله الله جناحين يطير بهما في الجنة**"[2] استحضر الشاعر القصة ليعبر عن واقعه وتجربته، فوظف قتل الروم لجعفر الطيار بتلك الطريقة الوحشية التي خرق فيها جسده بضربات متعددة من السيف والرمح ليسقطها على تلك الجرائم المرعبة والهمجية التي ارتكبها الإرهاب في حق الشعب الجزائري، ورغم كل هذا الشاعر لم ييأس وبقي لديه إيمان وأمل بأن وطنه سوف يعود إليه الاستقرار والسلام، وبأنه سيظل يدافع عن وطنه حتى وإن كان مضطهدا ومستهدفا من طرف الإرهاب، فإنه سوف يواصل طريقه في رفع صوته الذي يعبر به عن معاناته ومعاناة شعبه، كما تمسك جعفر الطيار في رفع راية الإسلام. لقد اعتمد يوسف وغليسي في توظيفه لقصة جعفر الطيار متكأ على الفضاء الدلالي وعلى التناص الامتصاصي، لأنه استحضر قصته ولكنه من خلالها عبر عن الفترة العشرية السوداء.

استحضر الشاعر كذلك هجرة جعفر بن أبي طالب(جعفر الطيار) إلى الحبشة عندما أقام عند النجاشي فيقول:

***النجاشي:**

من أين جئت ؟وما تريد؟!

(1) م، س، ص: 43.

(2) ابن الأثير، أسد الغابة في معرفة الصحابة، دار بن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص: 187.

***– جعفر:**

إني أتيتك من بلاد النار..

من وطن الحديد!

شيعت أحلامي و أحبابي.. صبايَ..

وكل ما ملك الفؤاد..وجئت كالطير

المهاجر أبتغي وطنا جديد! (1)

وظف الشاعر في خطابه الشعري قصة جعفر الطيار أثناء هجرته إلى الحبشة وخاصة عندما أقام عند النجاشي(2)، معتمدا في تفاعله معها على التناص الامتصاصي باعتباره فضاء دلاليا فأسقط تجربة جعفر الطيار على نفسه، عندما عبر من خلال أبياته الشعرية بأنه يبحث عن ملك يحكم بالعدل مثل النجاشي، يتمكن من إعادة الأمن للوطن، ويحكم بالعدل فلا يظلم شعبه، لكنه لا يريد أن يترك وطنه كما تركه جعفر الطيار بل يريد استرجاعه عن طريق ملك عادل ليعيش بسلام مع شعبه، كما عاش جعفر الطيار مع من هاجر معه في أرض الحبشة بسلام دون أن يَظلموا أو يُظلموا، فالشاعر يتمنى أن يجد ضالته في الجزائر كما وجد جعفر الطيار ضالته في أرض الحبشة.

استدعى كذلك قصة إرسال قريش عمرو بن العاص وعبد الله بن أبي ربيعة إلى ملك الحبشة، مع الهدايا له ولبطارقته لإغرائهم حتى يسمح لهم النجاشي باسترجاع جعفر بن أبي طالب ومن هاجر معه من المسلمين، بعدما رأوا ما أصباهم من الأمن(3)، فيقول الشاعر:

فجأة يدخل (عمروبن العاص) ومرافقة (عبد الله

بن أبي ربيعة)، بعد إذن الملك.

(1) يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص:42 43.

(2) ينظر: ابن الأثير، أسد الغابة في معرفة الصحابة، س، ص: 187.

(3) ينظر: ابن اسحاق، السيرة النبوية، تح: أحمد فريد المزيدي، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،2004 ،ص: 248.

*عمرو:

إنا أتينا من بلاد الُعرب والبربرْ..

جئناك في شأن الفتى جعْـ..

ـفَـرْ!!! [1]

تناص الشاعر مع حادثة إرسال قريش رسولين إلى ملك الحبشة يطالبون باسترجاع المسلمين من أجل القضاء عليهم وعلى دينهم، وقام بإسقاطها على تجربته الشعرية المتمثلة في أن الشاعر كان كذلك مستهدفا من طرف الإرهاب، لأنه كان مثقفا ولذلك فهو يشكل تهديدا على أهدافهم مثلما كان الإسلام يشكل تهديدا على قريش، لكون الشاعر كان رافضا لتلك المجازر التي كانت ترتكب في حق الشعب الجزائري ورافضا لذلك الواقع الدموي، معبرا عن ذلك بواسطة التناص الامتصاصي.

يعد توظيف استدعاء الشخصيات التاريخية والرموز التراثية في **التناص الأدبي** سمة بارزة في الشعر الجزائري المعاصر، وهذا التوظيف يشير إشارة جلية إلى عميق قراءات الشاعر الجزائري المعاصر إزاء تراثه العربي الواسع، كما يشير ايضا إلى قدرة الشاعر الجزائري المعاصر على استغلال عناصره ومعطياته التي من شأنها أن تمنح القصيدة الجزائرية المعاصرة فضاء دلاليا شعريا واسعا غنيا بالإشارات والدلالات، حيث رغبة الشاعر في توظيف إحدى الشخصيات الأدبية داخل بنية قصيدته المعاصرة هو محاولة التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر، الذي يريد أن يعبر عنه ولكن بالإشارات والرموز والدلالات وفي حقيقة الأمر يريد التوفيق بين نوعين مختلفين من الخطاب[2]؛ الخطاب التاريخي الذي هو ظاهري ومحايد والخطاب الشعري حيث الخطاب الشعري ذاتي يتدخل فيه الشاعر من خلال تعيين موقفه الشخصي تجاه التاريخ

يهدف الشاعر إلى استدعاء بعض الشخصيات الأدبية وتوظيفها في النص الشعري المعاصر، بالأساس إلى معالجة قضايا معينة تتعلق بالواقع المعيش أو باللغة وما يحاك ضدها أو بالأدب وما آل

(1) يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص:51.

(2) ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ، ص:263.

إليه أو بالشاعر وحياته الأدبية" على أنه من الملحوظ أن الشخصيات التي حظيت بالقدر الأعظم من اهتمام شعرائنا المعاصرين هي تلك التي ارتبطت بقضايا معينة، وأصبحت في التراث رمزا لتلك القضايا وعناوين عليها"[1] يستدعيها الشاعر المعاصر في خطابه من أجل إيصال رسالة معينة، أو تعرية للواقع الذي يعيشه، وكل ذلك راجع لما تكتنفه هذه الشخصية من عمق رمزي يشفي به الشاعر غليله ويبلغ مقصده من استحضارها ضمن أفضية دلالية، لأجل إعادة صياغة الواقع وفق دلالتها الإيحائية.

انفرد الشاعر **عزالدين ميهوبي** في توظيفه للشخصيات الأدبية وهو يستخدم الفضاء الدلالي عن أترابه من الشعراء الجزائريين المعاصرين، فعدد الشخصيات الأدبية التي وظفها الشاعر كان قليلا جدا، كما أنها كانت متفاوتة الدلالة، باهتة البث والإيحاء، وذلك تبعا للمعنى الشعري الذي يريد ان يوصله إلى القارئ، حيث كانت هذه الشخصيات الأدبية مصدرا ثريا من إلهامه، ومفتاحا من مفاتيح عالمه الشعري، وتأصيلا لتجربته الشعرية، فمن الرموز والشخصيات الأدبية الجزائرية التي استدعاها الشاعر ووظفها كأفضية دلالية وبالأخص في ديوانه **عولمة الحب عولمة النار** شخصية الأديبة والكاتبة **زليخة السعودي** وبعنوان **مناجاة الملاك الغائب** حيث يقول فيه:

أختاه ...

يانبت التراب

ويا قصيدتنا البهية

حين احترقت توهجت ملء المكان

حدائق الوطن الندية

وتلألأت في قمة الأوراس

(1) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت، دط، ص:138.

في الحلم المطرز

أبجدية

وطلعت مثل حرائر الشعب الأبي

حمامة بيضاء تنثر ريشها في المجدلية

قد تصنع التاريخ

من دمها وفمها

صبية[1]

استطاع الشاعر أن يجعل من الشخصية الأدبية الممثلة في الأديبة زليخة السعودي بؤرة رمزية دلالية شاملة حيث استغرقت هذه نص الشاعر، فجعلت من زليخة الغائبة جسديا حاضرة ذهنيا في ذاكرة الأمة وفي ذاكرة اجيالها بتضحياتها ومنجزاتها، وما دعم حضور الشخصية تلك الانسيابية التي تدفقت من شاعرية الشاعر عزالدين ميهوبي تجاه الأديبة، حيث ما يشد ويلفت الانتباه النداء **أختاه** ... الذي بدأ به الشاعر مقطعه الشعري دلالة على الرباط الذي يجمع أبناء الوطن الواحد، الذين كما جمعهم الأوراس بالأمس يجمعهم اليوم وسيظل إلى الأبد، وما يجسد ذلك استدعاء الشاعر عزالدين ميهوبي للشخصية الأدبية المتمثلة في الشاعر **الأخضر فلوس** باعتباره صديق.

توظيف الشاعر لهذه الشخصية الشعرية ليس باعتبارها شخصية رمزية تاريخية، تحمل دلالات الغياب والحضور، وانما هي عبارة عن خواطر ووجدنيات شاعر تجاه شاعر مثله بمثابة صديق فولدت قريحته هذه المقطوعة الشعرية حيث يقول فيها:

ياليتك مثلي تتوسد بعض الشعر

وتشرب قهوتك المره

(1) عزالدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص:27.

وتكسر في الوادي الجرة

وتسكن صدرك عنقاء وبتول[1]

إن توظيف التناص التاريخي في الشعر الجزائري المعاصر يجعله من النصوص الشعرية الخالدة والمؤثثة بالصور الخلابة و الاستعارات اللافتة والرموز الدالة والمفتوحة على كل القراءات لأن" الأحداث التاريخية، والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ واشكال أخرى"[2] ومرد ذلك يعود إلى الانكسارات وخيبة الأمل التي منيت بها شعوب البلاد العربية قاطبة، والمحاولات الفاشلة للنهضة واستعادة أمجاد العرب، جراء ما خلفه الاستعمار ونواياه المتمثلة في مسح تاريخ وهوية واستلاب المدخرات الثقافية والمادية للأمة، بالإضافة إلى زرع الكيان الصهيوني في جسم الأمة، الذي شكل وعيا قوميا موحدا لدى شعرائنا الذين أشادوا بالقضية، واستخدموا القدس كرمز وقناع من أجل استنهاض الشعوب، والدفاع عن الشرف المسلوب، فإن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم، التي يريد ان ينقلها إلى المتلقي[3]

استحضر الشاعر **عبد الله حمادي** شخصيات تاريخية واسلامية على شكل فضاء دلالي، حيث كانت شخصية **طارق بن زياد وعباس بن فرناس** من بين الشخصيات التي استدعيت من قبل الشاعر قصد توظيف التناص التاريخي في الشعر الجزائري المعاصر، وتعتبر كل من شخصية طارق و الفرناسي بمثابة الشخصية التاريخية الاسلامية المرموقة، والتي لها صيت كبير في التاريخ الأمة الاسلامية من خلال ما قدمته من اجل الإسلام و العلم، وعليه أورد الشاعر هاتين الشخصيتين في قصيدته المعنونة بـ **أندلس الأشواق** من ديوانه **أنطق عن الهوي** حيث يقول في مقدمتها:

ماذا أقول عن أندلس الأعماق

(1) م، ن، ص:06.

(2) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص:120.

(3) ينظر، م، ن، ص:120.

وبدايات المواعيد القادمة من النَّارنج والزيتون

أَهيَ لاتزال تحمل عطر سيف طارق

أم جنون الفَرْنَاسي*

الموشيَّ بورق الرّند

وأطياف الأجنحة القزحية المدعبة للمستحيل[1]

استحضار الشاعر لهاتين الشخصيتين التاريخيتين وفي مقام التذكر لبلاد الأندلس والتي هي بمثابة بحث تاريخي عن القيم، وعن العودة. ولذلك كانت منطلق الشاعر إلى الماضي والعنصر الفاعل الذي شد خياله إلى لحظات الكشف عن الممكن لأن الأندلس كفضاء جغرافي بتحولها إلى نص شعري دلالي أصبحت بذلك نصا مفتوحا على كل الاحتمالات أي مندرج في سياق الصيرورة التاريخية.

والأندلس المكان التاريخي " في جانب من جوانبه بناء للحضارة العربية في المنفى استمر ما يقارب ثمانية قرون تمثلت فيه مرحلة من مراحل إيجابية هذه الثقافة ولهذا السبب نستطيع أن نتصورها بوصفها أحد مكونات البنية اللاشعورية الثانوية في العقل العربي[2]"ولذلك فقد شكلت هذه البنية خلفية تاريخية، وأرضا شعرية جعلت منه مكانا متخيلا شديد الخصوبة. فالقلق من الأوضاع المزرية أثار في مخيلة الشاعر ذاكرة الأندلس بكل حمولاتها و أبعادها التاريخية حتى صارت من المعادلات الموضوعية الأساسية في موضوعة هذا الشعر، "فالأندلس بالإضافة إلى ذلك تستقر في هذه المنطقة اللاشعورية ذاتها بوصفها الجنة الضائعة أو الفردوس الأرضي المفقود وحين يتم استدعاء هذا المنفى بوصفه حلما ضائعا في منافي الشعراء فإنه يحضر بأبعاده الفيزيقية والمجردة معا في آن واحد أعني أنه يحضر بعناصره المكانية الحسية وأبعاده الذهنية المجردة عبر اختراق خيالي هائل يستقطب إلى فضاء القصيدة المحدودة

(1) عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص:109-110.

*الفرناسي المقصود به عباس بن فرناس أول من حاول الطيران بقرطبة، أيام الحاكم الرَّبْضي قال عنه مؤرخ الأندلس ابن حيان القرطبي، هو أول من فك الموسيقى، وابن فارس بربري النّجار.

(2) اعتدال عثمان، إضاءة النص، ص: 09.

بعدد ما من الصفحات والأشكال الطباعية [1]"ولذلك استحضر عبد الله حمادي ذكر الأندلس مقرونا بذكر الشخصيتين طارق، وبن فرناس.

استحضار الشعراء في التناص التاريخي للشخصيات والأماكن التاريخية في خطابهم الشعري من اجل التعبير عن خلجات نفوسهم والتنفيس عن واقعهم المهزوم والمأزوم، فأوجدوا العديد من الرموز والشخصيات والأفضية التاريخية التي أصبحت بمثابة الأقنعة التي يتراءى خلفها المتلقي المعاصر المطحون بالأحداث اليومية، وهم في اعتمادهم الدائم على تلك الشحنة التاريخية المتقدة، التي ينهل منها شخوصه، ويحول شعره في مجمله إلى حكايات رمزية تحكي عن الحاضر من خلال الاستحضار الكثيف للماضي حيث ينوعوا من الرموز التي يتم استدعاءها في نصوصهم من بين الشخصيات والأحداث التاريخية والأماكن وغيرها التي ارتبطت بقضايا انسانية وقومية وغيرها والتي من شأنها إثراء تجربتهم الشعرية، والحقيقة التي يجب أن لا يتيه فيها الشعراء الجزائريون المعاصرون هي أنه مهما "تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الانسانية النمطية، فإنها حين يستخدمها الشاعر المعاصر لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها، فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها"[2]في لحظة القول:

لهم في حمى"قم" ألف سبيل

وليس لهم في "اليهود" سبيل

ولاعجبٌ حين تكفر"سينا" !

ويرفض سوق المزادات"نيل"!

[...]

ومن نسل "قحطان" أيُّ إنتماء؟

(1) م، س، ص: 09.

(2) عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 203.

يصير البديل به الجاهليـة؟

وقد زعموا أن طهران "فرس"!

كأن دماء العراق النقيـة! (1)

انتهج الشاعر الجزائري المعاصر الفضاء الدلالي **كتناص صوفي** في خطابه الشعري هربا من الواقع المادي والاجتماعي والسياسي غير المستقر على حاله نتيجة الظروف التي مرت بها البلاد خلال العشرية السوداء والفترة التي كانت معبر للخروج من تلك المرحلة، ليجد من خلاله عن عالم أكثر روحانية ونقاوة وصفاء وشفافية، كما وجد في محنة الشعراء الصوفيين وفي معاناتهم ومكابداتهم واضطرابهم، وبحثهم الدائم من خلال المكاشفة عن الحقيقة، وكذا تأملاتهم ووحدتهم وانعزالهم، وانتظارهم للحظة الإلهام والكشف شيئا من محنته هو في ما حل به من معاناة وغربة ونفي وتهميش.

نزعة الشاعر الجزائري المعاصر إلى الصوفية من حيث هي ملكة نفسية ناجمة عن المفارقات الحاصلة بينه وبين مجتمعه في بدياته الشعرية، جعلت منه يتأثر باللغة الصوفية لتصوير موقفه تجاه ذلك، مستعملا وبشكل غير مباشر مفردات وتعابير و عبارات صوفية، وموظفا لغة الإيحاء والرموز والكشف والاشعاع التي تتميز بها عادة التجربة الصوفية "فكان التراث الصوفي واحدا من أهم المصادر التراثية التي استمد منها شاعرنا المعاصر شخصيات وأصوات، ليعبر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشتى جوانبها الفكرية والروحية وحتى السياسية و الاجتماعية"(2)ومستحضرا بعض الشخصيات الصوفية من خلال أفضية دلالية والتي هي بدورها تساعده على خوض غمارها لتسهل له مهمة التعبير عن تجربته الشعرية.

(1) مصطفى محمد الغماري، عرس في مأتم الحجاح، ص: 33/31.

(2) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص:105.

كانت شخصية **الحلاج** شهيد الصوفية أكثر حضورا لدى الشعراء، ومن بين هؤلاء الشعراء الذين قاموا باستدعاء هذه الشخصية وتجسيدها كفضاء دلالي نجد **يوسف وغليسي** الذي استحضر فكرة الحلول التي دعى بها الحلاج، ويتجلى ذلك من خلال قصيدته"**حلول**" حيث يقول:

أنا أنت.. وأنت أنا !

أهواك لأني منك،،

وأنك مني

روحك حلت في بدني..

أنا "حلاج" الزمن..

لكن،،

ما في الجبة

إلاك أيا وطني!.. (1)

بنى الشاعر خطابه الشعري عن طريق التعالق النصي ويتجلى ذلك من خلال تفاعله مع قولة الحلاج: "ما في الجبة إلا الله"(2) تناص الشاعر مع فكرة الحلول التي جاء بها الحلاج والمتمثلة في الحلول مع الله وذلك لشدة حبه ورغبته في الوصول و المشاهدة، ولقد اتخذ الشاعر هذه الفكرة كمعادل موضوعي ليعبر بها عن فكرته المعاصرة المتمثلة في حلوله مع الوطن لشدة شغفه به، معتمدا في طرح فكرته على الفضاء الدلالي والتناص الحواري لأنه أحدث تغييرا في النص الأصلي لكونه غير لفظة الجلالة (الله) (بالوطن)، فالشاعر من خلال هذه الأبيات الشعرية جعل نفسه متحدا مع الوطن

(1) يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص:67.

(2) علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، دط، 1404هـ، ص: 199.

ممتزجا معه ولا يمكن أن ينفصل عنه، كما أن نوع هذا التناص الذي وظفه **يوسف وغليسي** هو تناص خارجي لأنه تفاعل مع أفكار الحلاج الذي لا ينتمي الى عصره.

استلهم الشاعر **مصطفى محمد الغماري** أيضا تجربة الحلاج باعتباره من أبرز الشخصيات الصوفية المعروفة في التاريخ الإسلامي، حيث وجد فيها الشخصية الثائرة شيئا في نفسه، فالحلاج ثائر في وجه السلطة التي تهمته بالزندقة والشاعر **الغماري** ثائر في وجه من خالفهم في الرأي والتوجه، فراح يتقمص شخصية الحلاج من خلال هذا الفضاء الدلالي في ديوانه **أسرار الغربة** التي يقول فيها:

أنا الصوفي يحلج شوقه المنثور في الساح

تلاحقه الوجوه السود بين دمى و أشباح

وتصلبه على الوادي يدا شبق و سفاح (1)

لجأ الشاعر الجزائري المعاصر إلى توظيف **التناص الأسطوري** ليعبر من خلاله عن قيم إنسانية معينة ومحددة، أو سياسية أو دينية أو فكرية أو غيرها، متخذا الأسطورة ستارا يبدي من خلاله كل ما يريد من أفكار ومعتقدات دون ملاحقات و مضايقات، بما جعله يقبل عليها كونه يجد فيها صدى لمعاناته في الأزمة السياسية والأوضاع الاجتماعية والتعقيد الفكري من جهة، وحاجته الماسة إليها لصناعة الرمز من موادها من جهة أخرى، نظرا لأن العناصر التعبيرية المباشرة قد فقدت فاعليتها، وانسحبت إلى هامش الحياة، ومن ثم فإن الأسطورة هي التي" تحمل عن الشاعر عبء التجربة الشخصية من جهة، أي عبء تجربته الخاصة المتفردة، وفي الوقت نفسه، قد حملت معها وجهها الشمولي في التعبير عن التجربة الإنسانية العامة، أو عن وجه من وجوهها الأساسية من جهة أخرى"(2) كما أنها وبدون شك تعيد فضاء الخطاب الشعري الجزائري إلى قلب الحياة النابضة بالحيوية والانفعال والدينامية المستمرة، منقذة القصيدة الجزائرية المعاصرة من الوقوع في الرتابة والمباشرة وضيق

(1) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص: 39.

(2) عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص:204.

الأفق، باعتبارها تريد أن تستوعب الفعل والحركة الذين تتصف بهما الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية.

التناص الأسطوري هو نموذج لجأ إليه الشاعر الجزائري المعاصر متأثرا بغيره من الشعراء المعاصرين من أمثال السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور وغيرهم، وكان توظيفه لهذا النوع من التناص كأفضية دلالية نتيجة لتذمره من الأوضاع التي آلت إليها الحياة اليومية من تأزم، فأحتوى هذا النموذج وتوحد معه وضمنه مدلولات جديدة، تخدمه وتخدم متلقيه، ومن بين الشعراء الذين نجحوا في استخدام التناص الأسطوري الشاعر يوسف وغليسي الذي تعامل معه بأسلوب أكثر نضج واكتمال، إذ نجده استلهم الرمز الأسطوري بحيث لا تظهر أمامنا تلك الشخصية الأسطورية القديمة، وإنما تكون متضمنة في الموقف الشعوري الذي يعبر عنه إذ" في هذه الصورة ينحل الرمز القديم إلى واقعة انسانية عامة ذات مغزى رمزي، وإذا كان الشاعر انما يحدثنا عن واقعه الشعوري الذي يرتبط في الوقت نفسه ارتباطا شعوريا وثيقا بتلك الواقعة الرمزية القديمة فإن تعبيره عندئذ عن هذا الواقع انما يأخذ طابعا رمزيا، لأنه استطاع أن يربط بين واقعته الشعورية الخاصة و الواقعة الأسطورية القديمة"[1] كون العلاقة بين الشاعر والواقع علاقة درامية، باعتبار الواقع المحيط به متغير متجدد غير مكتمل، فيجعل منه ينشد الجديد، والتطلع إلى الكشف والمغامرة و التمرد حيث يقول في إحدى قصائده :

الآن شيعت الحروف جنازتي ...

ومضت تعانق جثتي..

وأنا أموت ولا أموت

كالسندباد

فأنا أموت، نعم

(1) م، س، ص:215.

وكالعنقاء، أبعث من رماد... [1]

استحضر الشاعر في التناص الأسطوري رمزين أسطوريين هما رمز (السندباد)، ورمز (العنقاء) فالأول ارتبط بالرحلة والمغامرة ومنازلة الموت في كل تنقلاته والخروج منها سالما مظفرا بالزاد في كل مرة، والثاني والذي هو رمز العنقاء وما ارتبط به من فكرة الموت والبعث من الرماد بعد الموت، فالشاعر يوسف وغليسي أراد من خلال هذا الفضاء الدلالي التواصل مع الأسطورة ولكن ليس محاكاتها، بل راح يدمج بين أسطورتين ليخدم واقعا منفردا، فمن خلال رمز السندباد عبر عن الشخصية الضائعة ومعاناتها، وهو رمز يوحي بالدرجة الأولى إلى عدم الاستقرار، فالشاعر من خلال هذه الشخصية(السندباد) يبحث عن ذاته المثقلة بالهموم والآلام وسط غيره، وسط من يشعر بالاستسلام والجمود والركود.

أنشد الشاعر يوسف وغليسي بعد كل ذلك ولم يستسلم قائلا: **فأنا أموت، نعم وكالعنقاء أموت من جديد**...فهو يطلب الموت للانبعاث و التجدد وهنا" الشاعر لا يطلب الموت من أجل الموت، بل من أجل حياة جديدة، يصبو إلى الموت أملا بحياة اخرى غير هذه الحياة"[2] التي أصبح فيها الخراب والعبث والركود مسيطر على أذهان الناس في صورة الضياع الوجودي، فتوظيف الشاعر هنا لأسطورة العنقاء هذه الأسطورة التي تختصر حياة طائر العنقاء الذي اختلفت الروايات في نسج قصته إذ يقال أنه يبعث بعد موته من أجل حياة جديدة، تندفع من رماده بعد احتراقه، لهذا حفظت له الذاكرة معاني البعث والتجدد والحياة، ميزة جعلت من الشاعر الجزائري المعاصر يلجأ إليها كلما أراد أن يسوي نفسه ويمارس وجوده ومن ذلك قول الشاعر **عزالدين ميهوبي** في ديوانه **اللعنة والغفران:**

((يا دماً يقتاتُ منّي

(1) يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص:33.

(2) شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، دار البيضاء المغرب، ط1، 1988، ص:140.

من شفاه لا تغنّي ..

((يكبرُ النعشُ بظلّي ..كسؤال أبديٍّ الكلمَاتْ

((كجواد أبيضَ السّحنةِ محمولاً على أجنحةِ

العنقاء يأتي ..

مثل حفَّار قبورْ

((إنها الدنيا تدورْ

((أيها العرافُ قلْ شيئا فإني لم أعد أعرفُ

شكلَ الحزنِ.. (1)

استدعاء الشاعر ومن خلال هذه الأسطر الشعرية لأسطورة العنقاء وتجسيدها كفضاء دلالي جعلت منه لا يهاب الموت، بل تحداه بقوله **يا دماً يقتات منّي من شفاه لا تغنّي، يكبر النعش بظلي** .. لأنه مؤمن بالموت والانبعاث، تماما كالعنقاء التي تولد من رحم الموت المقصود بها المأساة، فالشاعر يولد من رحم الموت ويقرأ بعدها على جسده أية الخلد، مستغلا الوسائط الدلالية(الدم، النعش، العنقاء، القبور) التي تحيل بدورها مباشرة إلى أسطورة الموت والرماد التي ترتبط بالعنقاء ليصنع من خلالها أجواء أسطورية، زادها توظيف دال(العراف) الذي ارتبط بالثقافة الشعبية وبالكهنوت الماضية، لأن الشاعر يعي جيدا" **إنها الدنيا تدور**.

تستمر دلالة الثنائية الموت /الحياة في فرض حضورها في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر أسطوريا بالضرورة في الواقع النفسي لشعرائنا الذي يتماهى وطائر العنقاء واقع يشبه إلى حد بعيد الطائر في خلوده، وما الخلود إلا أمل ينبعث من عذابات الواقع النفسي لشعرائنا، واقع يتصارع فيه

(1) عزالدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص:36.

أملان أمل في الموت وأمل في البعث بعد الموت، وهوما يجسده قول **ميهوبي** في ديوانه **عولمة الحب عولمة النار**:

أنا إن أمت أحيا.. [1]

وفي موطن آخر يقول:

آت من الأوراس يتبعنى هوى وهواك يابن الأكرمين فضول

وحدي كما العنقاء أبعث ماردا ويشق ذاكرة الرماد الحلول[2]

استخلاصا لما تطرقنا إليه مسبقا نلمس ان التناص الأسطوري هو استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة و توظيفها في سياق دلالي لتعميق رؤية معاصرة يراها الشاعر في القضية التي يطرحها، باعتبار الأسطورة رافدا سخيا بالإيحاء و العجائبية التي تكسبها فرادة قصصية تحافظ على توهجها عبر العصور ، فاستعمال الرمز الأسطوري من خلال أفضية دلالية هو تجاوز للغة العادية وخلق للغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها. ومنه نجد تأثر الشاعر الجزائري المعاصر بالأسطورة، كما تأثر بالرمز تماما، ولذلك نجده وظفها بشكل ملفت للانتباه، إلى درجة أنه عبر من خلالها عن الواقع اليومي المعاش وعن تفاصيل الأشياء والأحداث التي رمزت إلى ذاك الواقع. فكونه شاعر قضية "وجد في أساطير الخصب والتضحية والموت والميلاد فضاء أسطوريا يتسع لرؤياه المعذبة ويقدم لنصوص قصائده دما شعريا يحكم صياغتها ويزيد لغتها ثراء[3]" وفضاء دلاليا مميزا.

(1) عزالدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص:28.

(2) م، ن، ص:78.

(3) عبد الوهاب ميراوي، شعرية التناص في القصيدة العربية المعاصرة، ص:196.

4-الإنزياح

تتميز اللغة الشعرية في الفضاء الدلالي للخطاب الشعري الجزائري المعاصر بطاقتها الإيحائية، التي تمنحها القدرة الإبداعية على ايراد المعنى الواحد بطرق متعددة وانزياحيه متباينة" حيث تنزاح الدوال عن مدلولاتها الأصلية، فتختفي الدلالات المألوفة للكلمات، لتحل مكانها دلالات جديدة غير معهودة، ولا محدودة، فقد يحمل الدال الواحد في اللغة الشعرية مدلولات متباينة، تختلف باختلاف السياق الذي ينشأ فيه الرمز الشعري، وقد يحدث العكس، فيرمز للمدلول الواحد بدوال متعددة"[1] وتبعاً لذلك اتسع نطاق الفضاء الدلالي، إلى الاهتمام بجوهر الكلمات في حالاتها الإفرادية المعجمية وفي حالاتها التركيبية السياقية وآلياتها الداخلية التي هي أساس عملية الإبلاغ، يعمد من خلالها إلى أن" ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر ربما بديلا عن ذلك العالم[2]"وهذا من شأنه أن يفتح النص الشعري على ثروة تأويلية هائلة ويمنح التراكيب اللغوية والصور الشعرية المكونة له كثافة ايحائية عالية.

تبدع الانزياحات من خلال الفضاء الدلالي المتموقع في الخطاب الشعري المعاصر صورا أدبية لها أبعادها الايحائية، والجمالية والنفسية التي تتجلي في الخروج بالصورة المثلى للغة إلى ما ندر من الصيغ والعبارات، لأنه وببساطة الانزياحات التي تحقق الشعرية هي الانزياحات التي تعزز من فاعلية الايحاء الدلالي، و التأثير الجمالي، وتكسر أفق التوقع عند المتلقي، باعتبار انه كلما كانت التوقعات الدلالية و الجمالية الناجمة عن الانزياح غير متوقعة كانت المفاجأة أكبر، والدهشة أعظم، وكان وقعها على نفس المتلقي أعمق، وبذلك تكون جمالية العدول "ليست قيمة خاصة بالخطاب الأدبي في ذاته، وإنما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي، أو إثارة الدهشة غير الجمالية، أو

(1) أميمة الرواشدة، شعرية الانزياح، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، د ط، 2004، ص:54.

(2) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:27.

خلق الحس بالمفارقة، أو إحداث نوع من الفجوة: مسافة التوتر، أو كسر بنية التوقعات لدى المتلقي، أو بعث اللذة، وإثارة اهتمام لدى قارئه أو مستمعه"[1] لحظة بلحظة.

بناء على ذلك يكون الشاعر الجزائري المعاصر محققا المزيد من الانزياحات والانحرافات الدلالية عن النسق الشعري العام، بلاغيا وتركيبيا ونحويا، موظفا الفضاءات الممثلة في الشخصيات التاريخية بعضها من الواقع وبعضها قادم من الذاكرة الجماعية وأخرى شعبية وأسطورية، بانيا فضاء نصوصه على مجموعة من العلائق الدلالية، والنّظم التركيبية والمنظورات الجديدة، والثيمات المركزية مستعينا بالرموز والأقنعة والمرايا وأحداث التاريخ والوقائع المروية الشعبية والأسطورية بحيث يفتح نصه لمزيد من التعدد ويتيح له فرصا كثيرة لتعميق فضاء الرؤيا الأساسية، وهي تتكون داخل تجربة الشاعر في "إخضاع عناصر الشكل لدفقات شعورية متغيرة، والاستعانة بالرمز حينا، وبالأسطورة حينا آخر لتصوير أفكاره ومشاعره، واستبطان المعاني بدلا من وصفها، كما يعبر عن المواقف الشعرية، ونواحي الصراع، وتناقضات الحياة، بلغة نابضة بالحركة التصويرية"[2]وقد يستخدم التناص والعناصر القصصية والحوار بأشكاله المختلفة، لتعميق المضامين والإيحاء بظلال جديدة.

ليس الأسلوب المعنى لوحده، واللفظ لوحده، وإنما هو مركب فني من عناصر مختلفة يستمدها المبدع من ذهنه ومن نفسه ومن ذوقه، ومن تجربته الشعرية ينسج بها بنيته عبر جميع مستوياتها، مرتكزا على الظواهر الأسلوبية المتمثلة في التناص ودلالاته، وتوظيف الشخصيات الأدبية والتاريخية والأسطورية والتكرار، والحذف، والحوار والمفارقة، والتشكيل البصري و الانحراف الأسلوبي. والحق أنه كلما مال الأسلوب إلى كل ما ليس شائعا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف فقد احتكم إلى قانون الانزياح، الذي من جرائه يكتسب تميزه النوعي، ويحمل قيمة جمالية و درجة من الشعرية.

(1) بسام قطوس، استرتيجية القراءة التأصيل والإجراء، دار الكندي، عمان، د ط، 1998، ص: 205.

(2) محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص: 43.

يساهم الانزياح إلى جانب الأدوات الأخرى في تحقيق مقصد الشعر الأسمى، ويعبر عن التجربة الشعرية بجمالية فائقة تتمثل في"خرق النظام وإشاعة فوضى منظمة[1]"تسمى"الفوضى الجميلة[2]"كما يعد من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري، مستخدما العناصر اللغوية بأسلوب غير مألوف يعتمد إلى اللاعقلانية و اللاعادي مما يفضى للنص الشعري خصوصية جديدة ومنفردة، وبعدا جماليا له دلالته وأثره في النص الشعري وبالمتلقي أيضا، فهو"انحراف عن قاعدة ما[3]"أو عدول عن الأصل بسبب المؤثرات النفسية والوجدانية والثقافية والفكرية التي يتأثر بها الشاعر وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة على نفسه لسد قصوره وقصورها معا.

الرهان إذن في العمل الأدبي المتمثل في الشعر الجزائري المعاصر، على بناء لغة شعرية مغايرة تتفاعل ضمن إطارها المستويات المعجمية والتركيبية والدلالية، بطريقة مغايرة عن طرائق الاشتغالات الشعرية المألوفة، وتكون اللغة هي الملجأ الأنسب لولوج الشعرية العربية الجديدة"فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، ونظيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة يكون ما نكتبه شعرا...اخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة[4]" فالتصور الجديد للغة على أنها اكتشاف هو على الأرجح تصور للغة الشعرية، التي تبنى على فرضية الانزياح، ويتأكد البعد الانزياحي للغة عن الاستعمال المعتاد من خلال مجهودات الشاعر في اللغة، وفي كيفية الكشف عن الحركات الباطنية لها، وهجر تقنياتها البلاغية الخطابية، لتعانق أسرارا ومشاهدات لم تعتد على الإفصاح عنها وهذا يرجع " إلى رج اللغة الموروثة وكسر توازنها وهدوئها و ادعاءاتها التحديدية[5]".

استثمر الشاعر الجزائري المعاصر فاعلية الانزياح، وراح من خلالها يستغل امكانيات اللغة ويولد تراكيب جديدة لم تكن شائعة وذلك حس ما تقتضي الحاجة إليه في الدلالة مستغلا طاقات

(1) حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في المنهج والأصول والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص: 121.
(2) رومان ياكبسون، قضايا شعرية، ص:71 .
(3) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة مصر، ط1، 1998، ص:145.
(4) أدونيس ، مقدمة للشعر العربي، ص: 113.
(5) كمال خيربك . الجملة الشعرية الجديدة . مجلة الكرمل . العدد الثالث . صيف 1981 .ص: 121.

اللغة، حيث ينتقل من ماهو ممكن إلى ماهو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة فمثلا في قصيدة **يا امرأة من ورق التوت** للشاعر **عبد الله حمادي** نجده أورد صورا مكثفة الدلالات تتميز بالغموض والمفارقة، جعلت من الألفاظ تساهم في تعميق الدلالة وتوسيعها وتأكيدها من خلال عدولها عن المألوف، مما أكسب صور الأسطر الشعرية جمالا وبهاء، ووهبها قراءات متعددة حيث يقول فيها:

توهمت أنّك أنّي(...)

يا امرأة تنهشني

في السّر

وتنشرني للموج.....

منهوك سحر مدينتنا

منهوب عطر مفاتنها

ما أجمل أن ترسو حرائقنا

على شفة يسكنها المطر

الدافيء

وأعراس من نور فوقية[1]

شكل الشاعر بواسطة هذا الفضاء الدلالي ممثلا في المقطوعة الشعرية صورا يلفها الغموض، حيث تقوم على استفزاز القارئ وتحريك فكره، كما تحاول نقله إلى عوالم بعيدة فسيحة لإدراك تفسيرها، وذلك يتبدى من خلال المفارقة الموجودة في السطر الأول منها حيث (**توهمت أنّك أنّي**(...) فالثنائية الضدية بين (الأنا، والأنت) تصير شيئا واحدا عندما يصبح المحبوب عين حبيبه وتنتفي الحواجز، ويرى حينها روحه قد انجذبت والتحمت بروح محبوبه .

(1) عبدالله حمادي، البرزخ والسكين، ص:160.

يتنامى الانزياح في هذه المقطوعة حينما تحقق الثنائية الضدية(الأنا، والأنت) تفاعلا كيميائيا لغويا أسلوبيا يحقق تفجير الدلالة، دلالات فجرت العلاقات اللغوية المعجمية وأحيلت إلى احتمالات دلالية متنوعة لا تستقر على تأويل نهائي محدد، لأن الشاعر عبد الله حمادي حاول بهذه الثنائية الضدية المتواجدة بهذه المقطوعة الشعرية تخطي لغة التعبير موظفا الانزياح ليحل محلها لغة الخلق والتكثيف أو التعدد الدلالي، مرتكزة على البنية الداخلية للنص وتقوم على تجميع دلالاته، لأن الثنائيات الضدية داخل نسيج نصوصه متنوعة من قطعة لأخرى لأنه وببساطة يكره النسيج على المنوال ويعتبر كل نص إبداعا جديدا، ابداع قائم على قتل دائم للغة من أجل إحيائها الدائم فالشعر عنده خرق للعادة.

بلغ الانزياح الاستعاري قيمته الجمالية من خلال قدرته على تحقيق تجانس بين الحقائق الخارجية والمزج بين الصفات والموصوفات وإن كانت غير متجانسة، في تركيب استعاري يؤثر على المتلقي، ويقوى الإحساس لديه بحقيقة الموقف الجديد، وقد تجلى ذلك في قول الشاعر **عزالدين ميهوبي** في قصيدة **الطريق**:

القدس تسقط ..
والجزيرة نائمة..
والنفط يرقص في المحافل ..
والزوايا القائمة ..
والأثرياء .. يضاجعون عوانس الزمن
الرخيص .. ويعلنون الخاتمة!
يا للشفاه الصائمة! (1)

يرتبط الانزياح الدلالي بقضية الصورة و المجاز، ويتمظهر بين مدلولين المجازي والحقيقي، وتعد دراسة المجاز المرسل تكملة طبيعية لدراسة الاستعارة، التي هي بدورها تمثل مكانة بارزة في الشعر،

(1) عز الدين ميهوبي، في البدء..كان أوراس، ص:179.

تفوق بها مكانة العناصر الأخرى التي تدخل في بنية الشعر، وعليه نجد في هذه الأسطر الشعرية أن الشاعر عزالدين ميهوبي وهو يستعين بالفضاء الدلالي قد أستعار ألفاظا تنتمي إلى العالم البشري والمتمثلة في (النائمة، يرقص) شكل من خلالها الانزياح الدلالي ماثلا في (الجزيرة نائمة) كإشارة يحددها المجاز المرسل الذي له دور رئيسي في كشف وتمييز الرؤية الشعرية من التلفيق الذكي"فإذا كان الانحراف اللغوي في الاستعارة يفسر عن طريق المشابهة، فإنه في المجاز يفهم على أساس المجاورة[1]". جاعلا من البنية السطحية النائبة عن البينة العميقة (شعوب الجزيرة نائمة) وخاصة الحكام منهم، وإن كانت هذه لا تخلق ما تخلقه البنية الأولى من بنية شعرية لأن"الشاعرية بذا فنيات التحول الأسلوبي، وهي استعارة النص، كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، وهذه سمة لأي تعبير بياني"[2] والأمر عينه مع العبارة (والنفط يرقص في المحافل) فالنفط ايحاء بالتداعي من موقف الكناية التي غيبت دلالة الأيقون الإشاري لهذه البنية وهو في التعبير الحقيقي (والأثرياء بالنفط يرقصون) فالشاعر بهذه العبارات الانزياحية يبين حقيقة حكام العرب نحو القضية الفلسطينية، نحو بيت المقدس، فالكل نائم أو منوم بطريقة لا تليق بهم ولا تليق بالثروات الباطنية التي منحت لهم ولأجل النهوض بالمقدسات الدينية.

استطاع الشاعر **عبد الله حمادي** من خلال الانزياح الدلالي تفجير طاقات اللغة، تفجيرا سمح له باختراق وتجاوز المعاني القاموسية وخالقا لمعجم شعري خاص به، معجم شعري حداثي بالدرجة الأولى، يحتوى الكون بعلاقاته المتضادة حيث ساهمت في تحويل عالم الأشياء والمحسوسات إلى عالم آخر يتمثل في الرموز والإشارات و الصور لأنها و ببساطة لغة" متمردة على المقاييس القاموسية فلا بد أن تكون غير عاقلة بمفهوم اللا عقلانية، فلا عقلانيتها تجعلها متمردة لها دلالات وأبعاد على كامل الجبهات ...تصبح وظيفة اللغة فضلا عن المعنى الخارجي تقدم معاني خفية ولو حاول المتلقي

(1) محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، ص:211.

(2) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:27.

الذواقة أو الناقد الطُّلعة تتبع معادلاتها"[1] لأن اللغة المستعملة هنا هي اللغة الشعرية الحاوية في طياتها " انزياحات مقصودة تستهدف المعيار المغاير، لغة ممعنة في المجازية تبلغ أحيانا درجة من الشذوذ وشذوذها، إن جاز لنا وصفها هكذا، هو الذي يكسبها روحنه وأسلوبا من نوع خاص...وشعرية استحالت إلى أداة اساسية في فك جماح جسارة اللغة، وبتالي إخراجها من الزمن الخطي إلى فلك الزمن الدائري البعيد عن المواضعة الذي يخوّل لها النهوض كجمالية"[2] يستعمل من خلالها الشاعر خبرته الشعرية، وجماليات قصيدته المختلفة التي تغري قارئه بمواصلة استكشاف هذه التجربة.

تجلى خروج الشاعر **عبد الله حمادي** من قيد اللغة العادية المألوفة، في ديوانه **قصائد غجرية** ومن خلال قصيدة **التوتر** حينما عمد إلى "اختيار للكلمات المعبرة بحكم تماسك تنظيمها حتى تترك أثرها في القارئ أو السامع، وهذا الأثر الذي تتركه ليس مفادها المفهوم الخارجي الذي تحمله العبارات... بل هونتاج مفاهيم خفية ودرجة الخفاء فيها تكون بمقدار الضبابية المعتمة عليها"[3]بقصد وبغير قصد.

وتتزاوج الكلمات الجمرية في عرش الكتمان

فيتدفق الرعب بسيل الإبر

الخارقة لأرجاء العتمة (...)

يتحوّل المخاض إلى وضع ويزداد

التشبُّث بلغة الإجهاض المتجدّرة

(1) عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى، ص:35.

(2) عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص:19.

(3) عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى، ص:19.

في البراثن الحالكة. [1]

استجلاء الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية لهذه القرائن يتجلى من خلال الانزياح الدلالي المعتمد ومن خلال المجاورة التي يجدها القارئ في العبارات الآتية(الكلمات الجمرية)،(عرش الكتمان)،(سيل الإبر)،(لغة الإجهاض) فهذه المجاورة الموظفة في "الخطاب هنا كله رمز وتمثيل ونسج شعري خالص يندّ عن الدلالة التقليدية الفجة ويتجاوزها إلى أرحب الأفاق وأوسع المضطربات"[2] خالقا ومحققا لعنصر المفاجأة كما يقوم كذلك بعملية كبح تجعل من القارئ لا ينتقل بين الجمل بالسرعة المعتادة بل يتريث ويستوقف العملية الإدراكية نظرا لتواصل الغموض الذي يكتنف العبارات إلى درجة تعذر الفهم حتى على قائله، فتستفزه إلى البحث عن دلالات جديدة بعيدة عن تلك المعاني القاموسية، وما تحمله من دلالات مباشرة لتلك العبارات.

يسعى الشاعر الجزائري المعاصر من خلال الانزياح الدلالي إلى انتاج تصورات ابداعية، نلمحها من خلال التنويع اللغوي تارة و تارة من خلال "خلخلة اللغة و خلخلة المعايير التركيبية التقليدية والعلائق المنطقية التي تتحكم بها"[3] مضافا إليها الاحساس الذي يتملكه أثناء تصوره الابداعي، والشاعر **عبد الله العشي** في **قصيدة بغداد** لخير مثال نختم به لنرى مدى تجاوب الشاعر الجزائري المعاصر مع الانزياح والاستثمار فيه شعريا قصد تصوير الواقع المعيش، واستكشاف تجربته الشعرية،

بغداد فاعلة بأفعال التعدي كلها

بغداد ناصبة ورافعة وخافضة

وباسطة اليدين

بغداد كانت حين تغسل جسمها

بين الفرات ودجلة..

(1) عبد الله حمادي، قصائد غجرية، ص:44.

(2) عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص:46.

(3) كمال خيربك ، الجملة الشعرية الجديدة، ص: 121.

كانت عصافير الفرات..

تنقط جسمها عسلا

وعطر الياسمين

بغداد مفردة العرائس كلها

بغداد جملة الفاعلين

بغداد تمييز المضاف...

إلى اللصوص[1]

أوردنا هذا المقطع الشعري لنختم به مبحثنا في الانزياح من جهة والفضاء الدلالي من جهة أخرى، ونبين الإحساس الذي يتملك الشاعر حول هذا الوطن الجريح، فبغداد راسخة في فكر وقلب ولسان الشاعر لذا هو يكررها في أغلب الأسطر الشعرية دون أن يمل في ذكر محاسنها، وتكرار اللفظة يدل على الرغبة المتأججة، و الشوق العنيف إلى الماضي المجيد الذي كانت تزخر به هذه البلدة أنداك فالشاعر يستنجد بالفضاء الدلالي ليتحدث عن بغداد وعما فعلته وما تفعله، وهو متمنيا غدا أفضل لبغداد التي لا تزول مهما **مر الرحيل، بغداد بغداد، وإن تاه الدليل** [2].

نخلص أخيرا أن للفضاء الدلالي في الشعر الجزائري المعاصر مقومات أساسية تتمثل في الصورة الشعرية، والتناص، والانزياح وكل واحد منها يرتكز على اللغة، ولكن بوجود شاعر حاذق وشعر يجعل من اللغة سحرا ينفذ إلى كل شيء" هذا يعني أن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق، فالشعر ليس مساً رفيقا للعالم ، وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه وحسب، بل هو، إلى ذلك ،الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة[3]" ولذلك فإن الشعر يعمد إلى

(1) عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص: 85.84.

(2) م، ن، ص: 87.

(3) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، م س، ص127/126.

تكثيف اللغة، وجعلها " تقول ما لم تتعلم أن تقوله[1]"مما يجعل من المتلقي يصرف النظر بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات ويوجهه صوب اللغة وما فيها من خصائص فنية وشكلية تثير في ذهنه أثرها الجمالي.

الحقيقة أن الشعر والشاعر هما اللذان يحددان ويوضحان مقومات الفضاء الدلالي، وأن الشاعر هو الذي يرسم قدره الإبداعي، ويخط برنامجه الشعري الإرادي وغير الإرادي تبعا لرؤاه الذاتية وأعماق نفسه الباطنية، وعمله ومجهوداته في المغامرة، والمواجهة والصراع، حتى يتخطى حصون المحافظة وتقليد المألوف والعادة ويمضى اتجاه التحرر والانعتاق الشعري والكياني "فكل شاعر يشعر ويفكر ويكتب انطلاقا مما هو فيه. وما هو، كذات كاتبة، مغاير، بالضرورة، لما هو غيره، قديما، أو معاصرا. وهذا يعني أن له طريقته المختلفة المتميزة، في استخدام اللغة، بهذه الطريقة ينتج كلامه الخاص، المغاير من حيث أنه ينطوي على أفق من الدلالة، أو يكشف عن فضاء شعري، خاصين، مغايرين، فكما أن الشاعر يكتب كلامه المتميز بين الكلام، فمن الممكن القول إن كلامه يكتبه، بدوره كشاعر متميز بين الشعراء"[2]وهو سر الحداثة الشعرية التي ينبني عليها الفضاء الدلالي.

(1) م، ن، ص: 126.

(2) أدونيس، في الشعرية، مجلة الكرمل، العدد الثالث، صيف 1981، ص: 137.

خاتمة

خاتمة:

أولت الدراسات النقدية في السنوات الأخيرة أهمية كبيرة لعنصر الفضاء، باعتباره ملفوظا قائما بذاته وعنصرا من العناصر الجوهرية التي تشكل بنية النص الأدبي بصفة عامة، والنص الشعري بصفة خاصة، جاعلة منه مجالا مفتوحا للاجتهاد والتصورات المتعددة التي لم تصل إلى حد بلورة نظرية عامة، أو ملمح للتفضية وما تنطوي عليه من أسرار تتجاوز ظاهر النص التركيبي لتكشف عن مقصدية وتوجه يحمله الوعي بخلفية من يريد أن يصنع من الفضاء عالما دلاليا ورؤيويا يربك مواثيق القراءة، ويكشف عن سنن بصري دلالي جديد في الشعر الجزائري المعاصر.

تناول الشعراء الجزائريون المعاصرون الفضاء بأنواعه؛ الجغرافي والنصي والدلالي، حيث أسفر اشتغالهم على دلالات جمالية تعددت أبعادها الموضوعية، إلا أنها اتفقت في نقطة اندرجت ضمن النسق الحداثي الآيل إلى إيلاء بنية الفضاء بأنواعه وما تحتويه من دلالات أهمية قصوى، جعلت القارئ يتسلح بأحدث الأسلحة قصد كشف المخبوء والإفصاح عن المكنون.

يبدي الشاعر الجزائري المعاصر من خلال القصيدة الشعرية المعاصرة، من زاوية نظر أجناسية عن مظاهر التنوع الذي أفصح عن جملة من الخصائص الشكلية والمضمونية، إثر تحول الممارسة الشعرية عقب التطور التاريخي والحضاري الذي صاحب الحركة الشعرية العربية المعاصرة، والأمر عينه مع الحركة الحداثية بأصدائها العالمية في كل مكان، والتي طالت الشعر الجزائري المعاصر ولامست مختلف أشكاله وحدوده.

توصل البحث بعد رحلته في رحاب الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، واللغة الشعرية المميزة لشعراء فترة ما بعد الثمانينيات وتجربتهم الإبداعيّة في نهاية هذه الدراسة إلى نتائج في حدود ما استطعنا إنجازه، غير أننا لا نستطيع أن نلم في هذه العجالة بجميع المسائل لأنها كثيرة ومتنوعة ومتناثرة في غضون البحث، إلاَّ أننا سنكتفي بالأهم.

بداية شكل الفصل الأول في المهاد النظري تأطيرا للمفاهيم الإجرائية الموظفة في الدراسة، ونعني بذلك"الدلالات والفضاء بأنواعه والشعر المعاصر، الشعر الجزائري ما بعد الثمانينيات" نظرا لاتسامها بالضبابية المصطلحية والمفهومية، فحددنا طريقة توظيفهما-في الدراسة -.

– إبراز الدلالات في الخطاب الشعري العربي المعاصر، وفي النص الشعري الجزائري المعاصر، يعتبر جانبا مهما لمعرفة النص والناص في الوقت ذاته، كما أنها بمثابة مدخل مهم إلى استنطاق النصوص الشعرية، ونافذة تبرز من خلالها العلاقة المتأصلة بين الفضاء بأنواعه والعناصر الشعرية المتنامية في أطراف المتن الشعري الجزائري المعاصر.

– تعريف الفضاء اصطلاحا، بداية من الدراسات الغربية ووصولا إلى الدراسات العربية التي تستقي من معين الدراسات الغربية نفسها، يكون خاضعا بالدرجة الأولى إلى الوجهة الإيديولوجية التي ينحوها الناقد والباحث في رسمه للفضاء وأقسامه، ووفق ثقافته وخبرته بالفضاء المعاين على صفحات الواقع ومن ثمة على مساحة الخطاب كونها إشارات منبهة للقارئ.

– الشعر الجزائري المعاصر رغم الخصوصيات التي تميزه عن غيره كتجربة ونص شعري، إلا أنه غير منفصل عن التجربة الشعرية العربية عامة والمعاصرة منها خاصة، فهو كغيره وفي مختلف المحطات متأثر بمرجعيات الشعراء خاصة المشارقة منهم بدرجة كبيرة تراوحت بين التأثر والإعجاب الذي يولد التقليد والمحاكاة.

– عرف النص الشعري الجزائري المعاصر في فترة ما بعد الثمانينيات تحولا على مختلف بنياته، اللغة مالت إلى التكثيف، والموضوعات أفسحت للعالمية، النصوص اشتركت في التعبير عن الأحوال النفسية لشعراء الفترة، سيطرة بنية الاتصال مع الرغبة في الانفصال تعبيرا عن تنافر شاعر الفترة وواقعه المعيش.

– تعددت أنماط الفضاء، وتعددت معه الدلالات في متن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مسايرة لأصول الشعراء الاجتماعية والثقافية والسياسية وكذا لرؤيتهم للفضاء بأنواعه الجغرافي والنصي

والدلالي، والهدف من توظيف كل نمط على حده، حيث نجد الشاعر في هذه الفترة – ما بعد الثمانينيات- يركز على بيان صفات الفضاء، وأنواعه، ودلالاته، وأحيانا أخرى يبرز تجربته الوجدانية، فكان الفضاء الجغرافي بأصنافه المغلق، المفتوح، المقدس، والفضاء النصي بجزئياته والصوري بأشكاله ، والفضاء الدلالي بصوره.

– أخذ الفضاء الجغرافي من بين أنواع الفضاء حصة الأسد، حيث تناوله الشاعر الجزائري المعاصر في فترة ما بعد الثمانينيات، بأبعاد شتى، نفسية، واجتماعية ووطنية، وسياسية وتاريخية ودينية، وذلك إن دل على شيء فإنما يدل على الارتقاء بالفضاء الجغرافي (المكان) من مجرد حيز جغرافي ضيق إلى حيز لغوي، ينبض بالحركة والحيوية، مما جعل الشاعر الجزائري المعاصر يتفاعل معه إنسانيا فحمّله همه ورؤيته وثقافته وثقافة أمته، لأنه وببساطة غير مكتف بذاته ولا ينفصل عن سياقاته التاريخية، والاجتماعية، والدينية.

– تعددت دلالات الفضاء الجغرافي وأبعاده عند الشاعر الجزائري المعاصر، وفي تعددها يكون تعدد المقاربات النقدية، النابعة من لغة الفضاء الجغرافي الموظفة من قبله، والتي أتاحت المجال لمساحة كبيرة من الانزياحات الشعورية متأرجحة بين الصعود والهبوط بناء على النفور والقبول، لهذا الفضاء الجغرافي أو ذاك، وذلك لتعدد أنماطه بين مغلق ومفتوح ومقدس، فالشاعر يبعث الحياة فيه ويشكله كما يرغب، بعد التجربة المعيشة، كما يحتمي بالفضاء المقدس عند الشعور بالوحدة والغربة والانتماء ليعيد لنفسه توازنها ويبعث فيها الأمل.

– تنوعت دلالات الفضاء النصي والصوري بتنوع مستويات الصنفين، حيث إن العناصر التي حملت هذه الدلالات لها أهمية كبيرة ووزن في تلقي النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، وذلك لأن الخارج النصي يمارس تأثيره على متلقي الخطاب الشعري من حيث لا يدري، فكل تقنية يستعملها شاعر فترة ما بعد الثمانينيات مع نصه اللغوي، تدخل في جمالية تشكيل خطابه الشعري، لأن شاعر

الفترة اشتغل بقصد على حاسة البصر وذلك باستعمال جملة من التقنيات الطباعية، والفنية والتشكيلية، في بناء النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة وإخراجها.

– ارتبط الفضاء النصي والصوري بمظاهر التجديد التي عرفها الخطاب الشعري الجزائري المعاصر والتي أفصحت عن قدرة الشاعر الجزائري المعاصر على صناعة الأشكال واللعب على ما تقترحه من قيم جمالية ودلالات هادفة وتداولية متعددة، كما يكشف الفضاء الصوري من جهة أخرى عن أدوات تشكيلية أسهمت في بناء المعطى البصري بقدر ما هي تأسيس لشعرية فضائية تعلن عن عقد جديد للقراءة والتلقي وعن جمالية بصرية جسد من خلالها الطرح الظاهراتي الجشطلتي مسوغات الكشف عن مظاهرها المتنامية في القصيدة الشعرية المعاصرة.

– تعددت دلالات البنى اللغوية في الفضاء الدلالي من خلال النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، حيث تراوحت بين البساطة والتعقيد، وبين الاعتماد على الموروث اللغوي القديم من خلال اللغة الشعرية، والتناص، والانزياح، للتعبير عن الموقف الشعري أو الحياتي.

– اختلفت الصور الشعرية للبنية المكانية (الفضاء) فوجدنا تفاوتا جليا بين الشعراء الجزائريين المعاصرين، حيث يجنح كثير منهم إلى بناء الصورة البسيطة غير المركبة، أو الصورة الجزئية المفردة المرتبطة بالمقطع الشعري، وقلّت الصور الكلية أو الصور المفردة، التي ترتبط مع بعضها البعض لتشكل الصورة العامة في آخر النص الشعري المعاصر.

– الوصول إلى دلالات الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، والآيلة بدورها إلى جمالياته تكون عبر عناصره المتعددة، اللسانية وغير اللسانية، كما تكون في التركيز على كل عناصره بدون تميز أو تفضيل أو إهمال لعنصر من العناصر، فلا بد من الاعتماد على كل السياقات النصية.

وحيث لا ندّعي استيفاء الموضوع حقه من حيث الدراسة المستفيضة بحكم الأطر المنهجية للبحث، من جهة والأكاديمية من جهة أخرى، فإننا نتمنى من الباحثين تسليط الضوء على ظواهر

فنية أخرى مترامية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، خاصة وأنه أنموذج يحتوي على زخم هائل من الدلالات.

تبقى إذن هذه الدراسة لبنة تحتاج إلى لبنات أخرى حتى يكتمل صرح الموضوع المعالج (الفضاء في الخطاب الشعري...) ولذا نهيب بالدارسين إلى الاشتغال على هذه الحيثية، واستكمال ما نقص في دراستنا، واستحضار ما غاب عنها. والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- **أولا : المصادر**

1) ابراهيم صديقي، ممرات، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1 ،2001.

2) أحمد الطيب معاشي، دواوين الزمن الحزين، دار الهدى، الجزائر 2005.

3) أحمد عاشوري، أحزان غابة الصبار، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، 1981.

4) أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

5) أزراج عمر، الجميلة تقتل الوحش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط 2008.

6) الأخضر فلوس، أحبك ليس اعترافا أخيرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1986.

7) الأخضر فلوس، حقول البنفسج، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، ط2009.

8) حمري بحري، أجراس القرنفل، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986.

9) حسين زيدان، الشيء من ديوان قصائد من الأوراس إلى القدس، سوترامب، قسنطينة، (د ت)،(د ط)،

10) حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002

11) حسن دواس ، أمواج وشظايا، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ط2002.

12) سامية زقاري، قصائد معتقة بالأسى، رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، ط2003

13) سليم صيفي، محطات في شاطئ الكلمات، الديوان البلدي للثقافة والسياحة، باتنة الجزائر، ط1،2007

14) سليمان جوادي، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985.

15) سليمان جوادي، ويأتي الربيع، الأعمال غير الكاملة4، منشورات ارتستيك، القبة الجزائر، ط1، 2009.

16) سليمى رحال، هذه المرة، منشورات الاختلاف، رابطة الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

17) عاشور بوكلوة ، ديوان الشفاعات، دار امواج للنشر، سكيكدة، الجزائر،ط1، 2006.

18) عاشور فني. زهرة الدنيا قصيدة عرش الملح، دار هومة، الجزائر، ط 1، 1994.

19) عامر شارف، فاجعة الأسئلة الظمأ العاتي، منشورات ابداع، الجزائر ط1، 1991.

20) عبد الحميد شكيل، ديوان صهيل البرتقال، موفم للنشر، الجزائر، ط2009.

21) عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء، اتحاد الكتاب الجزائريين مطبعة دار هومة، الجزائر ط1. 2002.

22) عبد الحميد شكيل، مراتب العشق مقام سيوان، مطبعة المعارف عنابة، الجزائر ط1. 2004

23) عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1982.

24) عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، منشورات نوميديا، قسنطينة الجزائر،ط5، 2012.

25) عبدالله حمادي، انطق عن الهوى، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة الجزائر،ط1، 2011.

26) عبد الله العشي، مقام البوح، باتنيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية، الجزائر،ط1، 2000 .

27) عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر،ط1، 2009.

28) عبدالله بن حلي، نجمة والشاعر ديوان شعر، جامعة وهران، دار القدس العربي، ط2000،1.

29) عبد القادر مكاريا، قصائد خزفية، دار الشهاب ، الجزائر، 1999.

30) عثمان لوصيف، جرس لسموات تحت الماء، منشورات البيت، الجزائر، دط، 2008.

31) عثمان لوصيف، أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ط.1988.

32) عثمان لوصيف، براءة، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997.

33) عثمان لوصيف، قصائد ظمأى، دار هومة للطباعة، الجزائر، ط 1999.

34) عزالدين ميهوبي، في البدء..كان أوراس، دار الشهاب باتنة الجزائر،ط1، 1983.

35) عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، مطبعة هومة، الجزائر 1997.

36) عزالدين ميهوبي، ديوان قرابين لميلاد الفجر، قصيدة أخر شغب، منشورات أصالة، الجزائر، (د ت)،(د ط)،

37) عزالدين ميهوبي، النخلة والمجداف، منشورات أصالة للإنتاج الاعلامي ، سطيف، الجزائر ط1997،1.

38) عز الدين ميهوبي، الشمس والجلاد، منشورات أصالة للإنتاج والإعلامي، سطيف، الجزائر،ط1، 1988.

39) عز الدين ميهوبي ، ملصقات، مؤسسة أصالة للإنتاج والإعلام الفني، سطيف، الجزائر،ط1، 1997.

40) عز الدين ميهوبي، أسفار الملائكة، منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2009.

41) عزالدين ميهوبي، سيتيفيس، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف الجزائر، ط1، يناير 1998.

42) عزالدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، دار أصالة للإنتاج الإعلامي، سطيف الجزائر، 2000.

43) عزالدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، دار أصالة للإتاج الإعلامي ، سطيف، الجزائر، ط1، 2002.

44) عقاب بلخير، بكائيات الأوجاع ، إصدار رابطة الابداع الثقافية ، الجزائر،2003.

45)عقاب بلخير، الدخول إلى مملكة الحروف، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، ط1، 1999.

46)عقاب لخير، ديوان تحولات، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، ط1، 1998.

47)فيصل الأحمر، المعلقات التسع، مؤسسة دار الأوطان ، الجزائر، ط 2015.

48) فيصل الأحمر، كتاب الرؤى ورشات، دار الأمير خالد للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط 2008.

49) فيصل الأحمر، الخروج إلى المتاهة، شعر، دار الأمير خالد، الجزائر، ط2008.

50) فيصل الأحمر، عراء المشنقة، أشواق المتناهي في الصغر، ديوان مخطوط.

51) محمد علي سعيد، روح المقام، مركز البصيرة للبحوث والاستشارات، القبة، الجزائر، ط2009

52)محمد زتيلي، نماذج من الشعر الجزائري المعاصر، ج 1، منشورات مجلة آمال، الجزائر،1982.

53) محمد زتيلي، انهيار مملكة الحوت، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

54)مصطفى محمد الغماري، عرس في مآتم الحجَّاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982.

55) مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1982.

56) مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

57) مصطفى دحية، أحلام، بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

58) منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة الجزائر ط1، 2004.

59)نوارة لحرش، نوافذ الوجع، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر،ط1، 2004.

60)ناصر معماش، اعتراف أخير، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001.

61)نور الدين طيبي، نادية، منشورات التبيين، الجاحظية ، العدد03، 1994

62)يوسف وغليسي، اوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار ابداع، الجزائر، ط1، 1995،

63)يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2003.

64)يوسف وغليسي، ديوان الجاحظية، منشورات التبيين، المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر،2007.

- **ثانيا: الدواوين غير المصادر**

65) أدونيس، ديوان الشعر العربي المجلد الأول، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق سورية، ط 1996.

66) أدونيس، الكتاب أمس المكان الآن، دار الساقي على مولا، بيروت، ط1، 1975

67) بدر شاكر السياب، الديوان المجلد 01، دار العودة بيروت، 1971.

68) بدر شاكر السياب، الديوان المجلد02، دار العودة، بيروت، 1997.

69) عبد الوهاب البياتي، المجد للأطفال والزيتون، دار الفكر والهنا للنشر والتوزيع، القاهرة، د/ت، د/ط.

70) محمود درويش. حصار لمدائح البحر. الدار الغربية للنشر والتوزيع عمان الأردن. طبعة 1987

71) محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج1، عن رياض ريس للكتب والنشر، بيروت ط1 2004

72) فدوى الطوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1993،1.

- **ثالثا: المراجع باللغة العربية**

73)ابراهيم الرماني، أسئلة الكتابة النقدية(قراءات في الأدب الجزائري الحديث)، م ج للطباعة، الجزائر، 1992.

74)ابراهيم الرماني، المدينة في الشعر العربي، الجزائر انموذجا 1925-1962،الهيئة ع للكتاب، مصر، ط1، 1997.

75)ابن امير الحاج الحلبي، التقرير والتحبير، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،ط1، 1999.

76)ابن اسحاق، السيرة النبوية، تح:أحمد فريد المزيدي، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2004،1.

77)أبو الحسن القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1986.

78)أبو القاسم سعد الله، ثائر وحب، دار الآداب، بيروت، د/ط، 1967.

79)أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، م و ك، الجزائر، د/ط، 1985، ص:140.

80)أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.

81)أبو داود سليمان، سنن أبي داود، تح الأرنؤوط ، دار الرسالة العالمية، دمشق سوريا، ط1، 2009.

82)إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس و للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1978.

83)أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتاب، القاهرة مصر، ط1، 1985.

84)أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان، دار العودة بيروت، ط1973.

85)أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي. ط3،(**د ت**)

86)أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979 .

87)أدونيس، زمن الشعر، دار العودة بيروت، لبنان، ط3، 1983.

88)ارسطو طاليس، الطبيعة، حققه وقدمه. عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1984.

89)ارسطو طاليس، في النفس، راجعه وحققه. عبد الرحمن بدوي، دار العلم، لبنان 1964.

90)أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، م ع للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 2001.

91)اعتدال عثمان، إضاءة النص قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2 1998.

92)الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي دار البيضاء المغرب، ط1، 1993 .

93)السبيهائي محمد عبيد صالح، المكان في الشعر الأندلسي، ط1، القاهرة، دار الأفاق العربية، 2007.

94) امتنان عثمان الصيادي، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2001

95) أميمة الرواشدة، شعرية الانزياح، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، د ط، 2004

96) بسام قطوس، استرا تجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، م حمادة ودار الكندي، إربد الأردن، 1998.

97) تمام حسان، الأصول، دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، عالم الكتب القاهرة، ط 2000 .

98) جابر العصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، مغرب، ط3، د/ت.

99) جما ل الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،ط 1996.

100) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء الزمن الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1990.

101) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في المنهج والأصول والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1 1994.

102) حسن نجمي شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،ط1 2000.

103) حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1 2005.

104) حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

105) حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية معجمية، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية، مصر، ط2، 1998.

106) حميد لحمداني، في بنية النص السردي من منظور نقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1 1991.

107) حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1 1991.

108) حيدر لازم، الزمان والمكان في شعر أبي الطيب المتنبي ، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.

109) رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، افريقيا الشرق، بيروت لبنان،ط1998

110) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة، الاسكندرية، ط1، 2003.

111) سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، ط 1 1985.

112) سيزا قاسم، جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2 ،1988 .

113) سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1991.

114) شادية شقروش، سيميائية الحطاب الشعري، عالم الكتب الحديث أربد الأردن، ط1 2010.

115) شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، دار البيضاء المغرب، ط1، 1988

116) صالح مفقودة، نصوص وأسئلة دراسات في الأدب الجزائري، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.

117) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة مصر، ط1 1998.

118) صلاح فضل، شفرات النص دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات، مصر، ط2 ،1995.

119) عارف باشا العارف، تاريخ القدس، دار المعارف القاهرة مصر، الطبعة الثانية 1994.

120) عبد الإله بلقزيز، هكذا تكلم محمود درويش دراسات في ذكرى رحيله، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1 2009.

121) عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، الدار القومية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، (دت)

122) عبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط2009

123) عبد الحميد إبراهيم، الوسطية العربية مذهب وتطبيق، الكتاب الثاني التطبيق، دار المعارف، القاهرة ط1 1986.

124) عبد الحميد هيمة، علامات في الابداع الجزائري دراسات نقدية، رابطة اهل القلم، سطيف ،ط2، 2006.

125) عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، طبعة أوت، 1986.

126) عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية الأسس النظرية والبنيات النصية، مطبعة تريفة، المغرب، ط1 2007.

127) عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائطه، تحقيق فايز الترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1 1915

128) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تعليق محمد رشيد، مكتبة القاهرة، مصر، طبعة 1961.

129) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق المركز الثقافي العربي لبنان ط6، 2006.

130) عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط2، 2006.

131) عبد المالك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سيميائية انتروبولوجية لنصوصها دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

132) عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري ، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986

133) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران 2005.

134) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي دار هومة، الجزائر، 2007.

135) عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، مصر، 1992.

136) عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط3، (دت).

137) عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، النشر مكتبة غريب، مصر، ط4، (د. ت).

138) علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، دط، 1404هـ

139) على بن عبد الكافي السبكي، الابهاج في شرح منهاج الوصول إلى علم الأصول للبيضاوي ج1، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1987

140) على بن محمد، مقدمة ديوان الحرف الضوء ، بلقاسم خمار، ش، و، ن، ت، الجزائر،1979.

141) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة، القاهرة، (دت)، (دط).

142) عمر أحمد الربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوردي للنشر الأردن، طبعة 2009.

143) فايز الداية، علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية تأصيلية، دار الفكر، دمشق ط2، 1996.

144) فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية، دار الملتقى حلب سورية، ط1، 2007.

145) فتيحة كحلوش ، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، م الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.

146) قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.

147) كريم مهدي المسعودي. الوطن في شعر السياب. دار صفحات للدراسات والنشر. سورية دمشق، ط1،

.2011

148) محمد الصالح خرفي، هكذا تكلم الشعراء حوارات شعرية نقدية، دار الأمير خالد الجزائر، ط2014

149)محمد صالح خرفي، في عوالم النص دراسة نقدية، دار الأمير خالد، الجزائر، 2014.

150)محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، .2008

151)محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ط1، .1991

152)محمد بنيس، الشعرالعربي الحديث بنياته وابدالاتها 3 الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001

153) محمد بنيس، بيان الكتابة ضمن كتاب البيانات دفاتر كلمات، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، ط1، 1993

154)محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وادالاتها 2 الرومانسية العربية، توبقال للنشر، المغرب، ط3، .2001

155)محمد بلقاسم خمار، ظلال.. وأصداء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د/ط، 1970

156)محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1981.

157)محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ط6، 2005

158)محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، ط1 2000.

159)محمد محمد يونس على، المعنى وظلال المعنى أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، لبنان، ط2، .2007

160)محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية ، بيروت لبنان، ط1 1988.

161)محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط،1، 1985.

162)محمد زغينة، شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، دار الهدى، الجزائر،2005

163)محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط1، 1985

164)محمد نجيب التيلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ط1، 1998

165)محمد محمد يونس على، المعنى وظلال المعنى أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، بيروت ط2، 2007.

166)محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، م اكتاب العرب، دمشق 2001

167)محمود السّعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لبنان، (د/ت)، (د/ط).

168)مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، م و للثقافة والفنون، الكويت، ط 1995

169)منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي دراسة، م اكتاب العرب، دمشق، 2001.

170)منيب البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية،ط1984.

171)لطيف محمود حسن، الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، دار الزمان للطباعة، سوريا، ط1، 2011.

172) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط2، 1965

173) ياسين النصير، اشكالية المكان في النص الأدبي، وزارة الشؤون الثقافة العامة، بغداد العراق، ط1 1986.

174) ياسين النصير، الرواية والمكان دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 1986.

175) ياسين النصير، جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى للثقافة والنشر دم، ط1، 1995.

176) يحي الشيخ الصالح، حداثة التراث/تراثية الحداثة قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي، دار الفائز للطباعة والنشر، قسنطينة الجزائر، ط1، 2009

- **ثالثا: المراجع المترجمة إلى العربية:**

1) جون كوهين، بناء لغة الشعر، تر أحمد درويش، هيئة القصور، القاهرة مصر ط1990،

2) رومان ياكبسون، قضايا شعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر المغرب، ط1 1988.

3) رينيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3 ،1987.

4) غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، تر جورج سعد،م الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1 1991.

5) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر غالب هلسا، م الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 1987 .

6) غراهام كلارك، الفضاء والزمن والإنسان، ترجمة عدنان حسن، دار الحوار اللاذقية سورية، ط1، 2004.

7) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات،بيروت، ط3، 1986.

8) يوري لوتمان. جماليات المكان. عيون المقالات . الدار البيضاء. ط2 .1988

9) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر ط 1995.

- **رابعا: الدوريات والرسائل الجامعية:**

1) أحمد طاهر حسنين، المكان في النحو العربي، مجلة عيون المقالات، عدد8، 1987.

2) أدونيس، في الشعرية، مجلة الكرمل، العدد الثالث، صيف 1981،

3) جمال مجناح، شعرية المكان وهندسة المعنى، دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، الجزائر، ع1، مارس2009.

4) حوار أدونيس ومحمود درويش، مهرجان للشعر العربي في برلين وندوة حول الذاكرة و الشعر وثيقة برلين ، مجلة الكلمة ع21 /2008/9.

5) رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، مجلة فصول مج15 ع02، صيف 1996

6) عبد الله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة الآداب المجلد27 العدد1 2005.

7) عبد الرحمان تبرما سين، فضاء النص الشعري القصيدة الجزائرية أنموذجا، الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص

الأدبي، جامعة بسكرة، الجزائر، 8/7 نوفمبر،2000

8) عبد الوهاب ميراوي، شعرية التناص في القصيدة العربية المعاصرة، مخطوط رسالة دكتورة وهران، 2005/ 2006.

9) عبد الوهاب ميراوي، شعرية الفضاء التناصي وبنية التنوع والتقابل، مجلة سيمات البحرينية، مج1، ع1، سبتمبر2013

10) عمر مرياش، الجزائر، ديوان الشعر العربي في الربع الأخير من القرن العشرين، كتاب في جريدة، ع104 أفريل2007، جمع وتقديم واسيني الأعرج.

11) كاميليا عبد الفتاح، الشكل الطباعي ودوره في تشخيص الدلالة، مجلة علامات ج70 مج18 النادي الأدبي، جدة أغسطس ، 2009.

12) كمال خيربك، الجملة الشعرية الجديدة، مجلة الكرمل، العدد الثالث، صيف 1981.

13) محمد أبو حميدة، جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش، مجلة جامعة النجاح للأبحاث غزة مج22، 2008.

14) محمد بوشحيط، تطور إشكالية الشعر الجزائري المعاصر، الرؤيا مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين، ع03، دار البعث، قسنطينة، 1983.

15) مصطفى رجب، متى وكيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم، مجلة الفيصل الثقافية السعودية، ع288، سبتمبر، 2000

16) محمد سليم طبارة، الانسان والمدينة في العالم المعاصر، لمجموعة من المحاضرين والمفكرين الفرنسين، تر/كمال الخوري، مقال 13، دمشق، 1977.

17) محمد صالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، مخطوط دكتورة، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2006/2005.

18) محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر، مجلة الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة خيضر بسكرة، نوفمبر2008.

19)محمود الربيعي، الشاعر والمدينة، مجلة عالم الفكر، ع3، م19، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت،1988.

20) محمود درويش، عائد إلى حيفا حوار مع صحيفة الاتحاد في حيفا ب تاريخ2007/8/24 الكلمة عدد21 سبتمبر2008.

21) محمود درويش، البيت والطريق، أقواس ،مجلة الكرمل ،العدد62 شتاء 1999.

- **خامسا: المعاجم**

1) أبو الحسين أحمد، معجم المقاييس في اللغة، تحقيق شهاب دار الفكر، بيروت (**د ط**)

2) أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، جمهرة اللغة، دائرة المعارف العثمانية حيدر أباد ط1 1345هـ

3) ابن الأثير، أسد الغابة في معرفة الصحابة، دار بن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2012

4) الزمخشري، أساس البلاغة مادة (دلل)، دار الكتب العلمية، تح عيون السود، بيروت، ط1، 1998.

5) الفيروز آبادي. القاموس المحيط . دار الكتب العلمية ، بيروت ط2 2007.

6) شريف الجرجاني، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة جديدة، 1985.

7) فيصل الأحمر، معجم السميائية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1 2010.

8) محمد بن أبي بكر الرازي . مختار الصحاح. ضبط مصطفى ديب دار الهدى، بيروت ط4 1990.

9) محمد مرتضى الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس تحقيق العزباوي، مطبعة حكومة، الكويت، ط2001.

- **سادسا : المراجع الأجنبية:**

❖ Kristeva Julia le texte du roman –Approche sémiotique structure discursive transformationnelle –mouton 1976

❖ Greimas (A.J.) et Courtes, Sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du langage hachette paris 1999

❖ Genette Gérard – Figures II Seuil Paris 1969

- Larousse, Petit Larousse,Paris,2003.
- La Grand Encychlopedia, Lebrairie,8, Larouss,1973
- Oxford Advanced Learners Dictionary.2000.

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
مقدمة	أ-هـ
الفصل الأول: الجانب النظري	
المبحث الأول: إضاءات مفاهيمية	07
أولا: مفهوم الدلالات	08
1- من الجانب اللغوي	08
2 - من الجانب الاصطلاحي	10
ثانيا: مفهوم الفضاء	15
1- من الجانب اللغوي	15
2- من الجانب الاصطلاحي	18
أ - الفضاء عند الفلاسفة	18
ب- الفضاء في الدراسات الغربية	21
ج- الفضاء في الدراسات العربية	28
ثالثا: أنواع الفضاء	38
1- الفضاء الجغرافي	38
2- الفضاء النصي	42
3- الفضاء الدلالي	45
رابعا: الفضاء في الخطاب الشعري المعاصر	47

1- الشعر العربي المعاصر	47
2- الشعر الجزائري المعاصر	55
3- الشعر الجزائري ما بعد الثمانينات	67
الفصل الثاني: الفضاء الجغرافي (المكان)	
أولا: دلالة الفضاء	80
ثانيا: الفضاء المغلق	89
1- فضاء البيت	91
2- فضاء القبر والمقبرة	98
3 - فضاء السجن	104
4- فضاء البئر	111
ثالثا: الفضاء المفتوح	113
1- فضاء الطريق	115
2 - فضاء المدينة	122
3 - فضاء البحر	130
4- فضاء الوطن	136
رابعا: الفضاء المقدس/التاريخي	143
1- فضاء القدس	145
2- فضاء الأوراس	151

الفصل الثالث: الفضاء النصي والصوري	
أولا: الفضاء النصي	165
ثانيا- مكونات الفضاء النصي	170
أ- الخط	170
ب - النبر البصري	177
ج- حركةالأسطر الشعرية	185
د- لعبة البياض والسواد	197
هـ- علامات الترقيم	205
ثالثا: الفضاء الصوري	219
1- الخط المضلع	234
2- المثلث	236
3- الشكول الرباعية	242
الفصل الرابع: الفضاء الدلالي	
أولا: الفضاء الدلالي	255
1 - اللغة الشعرية	262
2 - الصورة الشعرية	268
أ- أنواع الصورة الشعرية	271
3- التناص	286

4- الانزياح	306
الخاتمة	317
قائمة المصادر والمراجع	323
فهرس الموضوعات	339

الملخص:

باعتبار الدلالات المغزى النهائي الذي يستقر ويترشح في ذهن المتلقي بعد اكتمال قراءة الخطاب الشعري وليس معناه الظاهر ، فهي إذن لا تسلم نفسها اعتمادا على العناصر اللغوية وحدها، وما يتركب فيها من عناصر البناء الفني، بل هي في حاجة إلى قراءة تأويلية تمكن من استنتاجها على وفق إمكانات القارىء النموذجي والذي هو بدوره يمتلك قدرة النفوذ إلى خبايا النص الشعري المعاصر.

من هذا الفهم تنطلق هذه الدراسة لتحديد مفهوم الفضاء، وتطور المفهوم وتنوعه وتشعب دلالاته، وكيف تجلى في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر بأنواعه(جغرافي، نصي، دلالي)، وكيفية الإمساك بدلالات الفضاء ضمن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، سواء ما يطفو منها على البنية السطحية للغة، أو ما يتخفى في بنيتها العميقة.

فالأفضية التي تصادفنا في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر عبارة عن نوافذ تغرينا بالإطلالة على الواقع العيني الذي يعيشه الشاعر أو بالأحرى الإنسان العربي بصفة عامة والجزائري المعاصر بصفة خاصة في حله وترحاله، لأنها تروي سيرة الزمان وأهله، ولأن الفضاء أكثر التصاقا من غيره بالحياة البشرية، وحتى لا يظل الفضاء مجرد مساحات هندسية، أو تيمات مفرغة من ذلك البعد الحميمي الذي يسميه غاستون باشلار حميمية الفضاء.

الكلمات المفتاحية: –الفضاء – الخطاب الشعري – الدلالات – الفضاء الجغرافي – النصي – الشعرية

Abstract:

Considering signs as a final meaning, those bonuses and settle in the brain of the reader at the end of a poetical discourse, and not a superficial sense. These signs indeed do not surrender themselves counting solely on linguistic features and their internal elements of aesthetic construction, but they need a hermeneutical reading that can be deduced according to the typical reader's capabilities who by his turn is able to access the hidden meanings of contemporary poetic discourse.

As a key out, this study will opt for determining the concept of space and its evolution and signs and how it is manifested in the Algerian contemporary poetic discourse with its types (geographical, textual, semantic), and how to locate the space signs within in the Algerian contemporary poetic discourse, whether it is floating on the structural linguistic surface or what lies beneath its deep structure.

Yet, the best of what we encounter when dealing with the Algerian contemporary poetic discourse are windows that tempt us to glance at the visual reality that poet lives or in general the fact that the Arab individual and Algerian one in particular as these windows tell the story of an epoch and a people, and because space is more attached to human life than any other features and so it will not be abridged in mere geometrical areas or themes that are emptied from their passionate sense which Gaston Bachelard labeled "the passion of space".

Keywords: space – poetic discourse – signs – geographical space – textual – poetic

الملخص

باعتبار الدلالات المغزى النهائي الذي يستقر ويترشح في ذهن المتلقي بعد اكتمال قراءة الخطاب الشعري وليس معناه الظاهر ، فهي إذن لا تسلم نفسها اعتمادا على العناصر اللغوية وحدها، وما يتركب فيها من عناصر البناء الفني، بل هي في حاجة إلى قراءة تأويلية تمكن من استنتاجها على وفق إمكانات القارئ النموذجي والذي هو بدوره يمتلك قدرة النفوذ إلى خبايا النص الشعري المعاصر. من هذا الفهم تنطلق هذه الدراسة لتحديد مفهوم الفضاء، وتطور المفهوم وتنوعه وتشعب دلالاته، وكيف تجلى في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر بأنواعه(جغرافي، نصي، دلالي)، وكيفية الإمساك بدلالات الفضاء ضمن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، سواء ما يطفو منها على البنية السطحية للغة، أو ما يتخفى في بنيتها العميقة. فالأفضية التي تصادفنا في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر عبارة عن نوافذ تغرينا بالإطلالة على الواقع العيني الذي يعيشه الشاعر أو بالأحرى الإنسان العربي بصفة عامة والجزائري المعاصر بصفة خاصة في حله و ترحاله، لأنها تروي سيرة الزمان وأهله، ولأن الفضاء أكثر التصاقا من غيره بالحياة البشرية، وحتى لا يظل الفضاء مجرد مساحات هندسية، أو تيمات مفرغة من ذلك البعد الحميمي الذي يسميه غاستون باشلار حميمية الفضاء.

الكلمات المفتاحية:

الفضاء؛ الخطاب الشعري؛ الدلالات؛ الفضاء الجغرافي؛ النص الشعري المعاصر؛ الشعرية؛ التناص؛ الإنزياح ؛ غاستون باشلار؛ حميمية الفضاء.

نوقشت يوم 18 فبراير 2019