الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة منتوري قسنطينة 1
كلية الآداب و اللغات رقم التسجيل .....
قسم اللغة العربية و آدابها الرقم التسلسلي.....

دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر

بحث مقدم لأجل نيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

من إنجاز الباحثة : **تحت إشراف**

وسيلة بوسيس أ.د. عبد الله حمادي

أعضاء اللجنة المناقشة

1- أ.د عزيز لعكايشي جامعة قسنطينة.....
2- أ.د عبد الله حمادي جامعة قسنطينة ..... مشرفا و مقررا
3- أ.د يحي الشيخ صالح جامعة قسنطينة.....
4-أ.د عبد الله العشي جامعة باتنة .....
5-أ.د عبد السلام صحراوي جامعة قسنطينة.....
6-د. محمد كعوان المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة.....

السنة الجامعية 2011-2012

مقدمة:

المقدمـــــــــــــــــة
الموضوع والإشكاليـــــــة :

شهد الشكل الشعري الجزائري المعاصر مجموعة من التحولات التي طرأت على بنيتي الفضاء ؛ الخطية والصورية ، باعتبارهما مساحة الاشتغال التي تنقل الدوال الشعرية من مستوى تمظهرها العلامي الشكلي إلى مستوى صوغ الدلالة التي تخرق نواميس التلقي المعروفة المرتبطة بأشكال الشعر المتوارثة على مر تاريخ الإبداع العربي .

يرتبط الشكل الإبداعي في التجارب الفنية الجمالية عموما بالعنصر المادي الذي ينقله إلى عامة المتلقين باعتباره الوسيط الباني الذي تدركه الحواس ، كالصوت في فن الموسيقى أو الألوان والحجوم والأبعاد في الهندسة والفنون التشكيلية ، أو مادة النحت كالخشب ، أو البرونز أو الرخام في فن النحت وفي الشعر يتأرجح الوسيط الذي ينقل الأثر الجمالي إلى حيز التلقي بين فضائين : فضاء الإنشاد الذي يراهن فيه الشعر ومنذ القديم على جمالية ترتبط بالسماع أي بالإيقاع أو الاطراد الكمي والزمني لمجموعة من الوحدات الصوتية الخاضعة لمبدأ التكرار وفضاء الكتابة الذي يستثمر المعطى البصري وما يشتمل عليه من بنيات خطية ، أو أيقونية تساهم في صناعة التفضية spatialisation ، وتشييد العوالم المفضلة ، التي كشفت في الثلاثين سنة الأخيرة (منذ نهاية ثمانينيات القرن الماضي) عن مقصديات جمالية وتداولية خلخلت مواثيق القراءة ، وأربكت مراجع التلقي وما يرتبط بها من قيم مكرسة .

تنتقل التجربة الشعرية بموجب التأرجح بين إدراك شعوري يستعمل حاسة السمع كوسيط للتفاعل وإدراك يوظف حاسة البصر ، من حيز الوعي بشفاهية الشعر العربي المرتبطة بتراث عريق من تقاليد موسيقى الشعر المعروفة في تاريخ الشعرية العربية ، إلى وعي جديد تمليه ضرورات الكتابة التي أفصحت منذ عصر التدوين عن استثمار موجه للطاقات التشكيلية التي يكتنزها الخط العربي وما يرتبط به من تكوين فني ، والتي انتهت في الوقت الحاضر إلى ترسيخ الشكل في بنية الفضاء وتبئير ما يحفه من عناصر وأدوات أيقونية ساهمت في تشييد شعرية بصرية نلمس خصائصها وتمظهراتها في تجارب الكثير من الشعراء المعاصرين .

التفت النقاد المعاصرون إلى الشعر كتجربة فضائية ، وراحوا يتلمسون أولى بدايات الاشتغال البصري على الشكل الشعري في التراثين العربي والغربي ؛ أما في التراث العربي (المغربي والأندلسي

تحديدا) ،فوجدوا في القواديسي والمسمط والموشح أشكالا غيرت في بنية الشعر الإيقاعية والفضائية وكشفت عن ولع قديم باستثمار الفضاء وتفجير جمالياته . وتعتبر في هذا الصدد دراسة محمد بنيس "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" 1979بمثابة الخطوة الأولى التي ردت الاعتبار إلى ما أسماه صاحبها "ببنية المكان" ، وهي دعوة فتحت أعين الشعراء المعاصرين على طاقات التشكيل التي يكتنزها المكان كمعطى بصري ، تلتها دراسات أخرى صميمية لكل من :

- طراد الكبيسي : الشعر والكتابة . القصيدة البصرية .1986
- محمد الماكري : الشكل والخطاب . مدخل لتحليل ظاهراتي . 1988
- شربل داغر : الشعرية العربية المعاصرة . تحليل نصي .1988
- محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي .1998

أما في المنجز النقدي الغربي فقد انفتح الوعي بجماليات التشكيل الفضائي مع تجارب غيوم أبولينار Guillaume Appolinaire من خلال عمله "خطيات" Calligrammes سنة 1912وأعمال ستيفان مالارميه S. Mallarmé ونظرائه من الشعراء المجددين كرامبو ولوتريامو وفرلين وأهم ما يميز المقاربات التي تناولت شعرا كشعر هؤلاء هو الاتكاء على ميرات التحليل النفسي والفلسفة الظاهراتية ، وما تفرع عنها من اتجاهات كالسيميائيات والبلاغة البصرية والتداولية ونظريات القراءة،وهي المقاربات التي

وجهت بحثنا التوجيه العلمي والمنهجي القمين بالكشف عن الممارسات الجمالية في الشعر في مختلف تمظهراتها البصرية . نذكر من أهم هذه المقاربات :

- J.F.Lyotard :Discours , Figures.1978
- Guillaume Paul : psycologie de la forme .1979
- A .Tajan , G .Delage : Ecriture et structure .1981

كما اعتمدنا الكثير من النسخ المترجمة من قبيل : جماليات المكان لغاستون باشلار ، العين والعقل لموريس مرلو بونتي ، الظاهراتية لجان فرانسوا ليوتار

كشفت من جهة أخرى تجارب الشعراء المعاصرين في عموم العالم العربي عن وعي جوهري بأهمية التلقي والإدراك البصري في الشعر ، وتعد التجربة المغربية في هذا الشأن خير مثال على ذلك ، تدل

عليها بقوة أعمال محمد بنيس ، وأحمد بلبداوي وبنسالم حميش وعبد الله راجح وغيرهم ، وفي الجزائر نزع الشعراء في العشريات الثلاث الأخيرة إلى الممارسة التي خلخلت بنية الشعر الفضائية وهي ممارسة ترتبط حسب ما توصلنا إليه من البحث بالتغير الإيقاعي الذي صاحب القصيدة المعاصرة منذ ثورة الشعر على موروث الموسيقى والعروض الخليلي .

تدل تجارب عبد الله حمادي وعزالدين ميهوبي وعبد الرزاق بوكبة ويوسف وغليسي وزينب الأعوج وغيرهم من الشعراء على سعي الذات الشاعرة المستمر إلى البحث عن الفضاءات الجديدة التي يحمل فيها التجريب وسؤال المفارقة والتجاوز رهان الشعرية التي لا تستكين إلى الجاهز اللغوي والإيقاعي والبصري وإنما تترك أفق التشكيل مشرعا باستمرار على ممكنات الفيض والتجلي الشعرية التي تكشف عن أدوات ووسائل جديدة في كل مرة يقصد فيها الوعي موضوعا جديدا .

المنهج والتجربة الجمـــــــــالية :

يعتمد منهج الدراسة في هذا البحث على مجموعة من الإجراءات والأدوات العلمية التي تتكئ على الخلفية الفلسفية المتمثلة في تيار الظاهراتية المعتمد على الحدس والشعور في إدراك الظواهر ، وتفسير ما يرتبط بها من علل ، وهو في هذا السياق يتجاوز مناهج البحث النسقية البنيوية التي اتجهت إلى دراسة الظواهر في العالم الخارجي بمعزل عن الذات فاصلة بين عالم الوجود وعالم الشعور .

إن الوعي الذاتي بوصفه خبرة في الفلسفة الظاهراتية هو أساس المعرفة ، فالذات العارفة لا تنفصل عن موضوع المعرفة ، وكلاهما (الذات والموضوع) يلتقيان في نقطة الوسط حين يقصد كلاهما الآخر ، لذلك كان الحدس أساس الإدراك ومسبار كنه الظواهر ، فلا خبرة في تحليل يتوسل بإجراءات المنهج الظاهراتي إلا وكانت الذات فيه مركز الكشف وجوهر الحقيقة القائمة على التأويل . غير أننا هنا لا نلتزم بحرفية المنهج الظاهراتي وبما يقترحه من مقولات حتى لا تتحول دراستنا إلى تمرين رياضي يطبق القاعدة من أجل الحصول على نتيجة ، وإنما نستعمل بعض الأدوات المستقدمة من حقول(السيميائيات ، سيكولوجيا الأشكال ، البلاغة البصرية) ذات التوجه الظاهراتي ، كمنطلق وكأرضية تسعف قراءة النص الشعري الذي نسلم منذ البداية بأنه لا يتضمن حقائق ثابتة وكل ما تعطيه إياه الذات القارئة المستكشفة هو خبرة لا تعدو أن تكون أكثر من خبرة آنية تعمل على جعل الموضوع (النص الشعري) ينفتح من خلال المنهج كما تجعل المنهج نفسه ينفتح ويصير تجربة جمالية .

تستند هذه الدراسة إلى سيميوطيقا ش.س. بورس باعتبارها النظرية الدلائلية التي تفسر الوجود الكائن والممكن من خلال التمظهر العلامي القائم على ثلاثة أقطاب لا تعدو كل الظواهر الموجودة في العالم أن تكون صورة لها وهي (الممثل ، الموضوع ، المؤول) وهي نظرية تسمح باستجلاء الجوانب الكلية المكونة للشكل

الشعري ؛ من مظهره التمثيلي كمعطى يقع تحت التجربة الشعورية ويدرك بالحواس ، إلى تداعيات المعاني المختلفة التي تشكل جوهره العلامي .

وجدنا من جهة أخرى في نظرية الجشطالت ؛ "الجشطالتية" ، أو علم نفس الأشكال ذي المرجعية الظاهراتية مجموع المبادئ التي تنظم عمليات الإدراك والتي تلتقي عند النقطة الأساسية التي تعتبر العناصر أو الأجزاء المدركة كلا غير قابل للانفصال ، أي صيغة أو شكلا ، وقد حاولنا استثمار الكثير من المفاهيم والمصطلحات التي يقدمها المقترح الجشطالتي في مقاربتنا للأشكال الشعرية التي وجدنا أنها تخضع كغيرها من أشكال الوجود للقوانين الدينامية العامة كالمشابهة والاختلاف والرسوخ والبعد والقرب ..وغيرها .

اتسعت مباحث البلاغة البصرية في القرن العشرين وأنبأت عن حركة وعي واكبت تطور الفعاليات والأنشطة التي اتخذت العنصر البصري وسيطا رئيسا في التفاعل كالإشهار والسنما والملصقات التجارية ..إلخ ، لذلك لم نغفل جوانب التنظير المتعلقة بإدراك الظاهرة البصرية لأن الشكل الشعري المدرك في فضاء بصري لا يعدو أن يكون أكثر من صورة تحكمت في إنتاجها آليات الاختيار أو الاستبدال والتركيب اللغوية وغير اللغوية ، فمثلما قدمت البلاغة التركيبية توصيفا للقوانين التي يأتي بموجبها الخطاب محتكما للمعيار القاعدي أو منزاحا عنه ، قدمت البلاغة البصرية قوانينها التي تفسر طرائق انتظام العلامات الأيقونية في حقل ما من حقول التواصل وفي هذا الصدد لم نجد أشمل وأوفى من كتاب برنار كوكولا وكلود بيروتيت : دلالة الصورة . من أجل مقاربة منهجية للخطابات البصرية* لأنه يفسر الاشتغال الأيقوني للصورة في مطلق تمظهراتها الوجودية مع رصد الأبعاد والوظائف التداولية والجمالية التي تؤديها مثل الحذف والتكرار والمراكمة ..إلخ

* - Bernard , Coculla et Claude Peyroutet : Semantique de l’image , Pour une approche methodique des messages visuels . Librairie delagrave . paris . 1986

قسمنا بحثنا هذا إلى باب نظري وبابين تطبيقيين ، تضمن الباب الأول تفصيلا في دلالة الشكل الشعري الذي لا ينفصل انطولوجيا عن الرسم والموسيقى باعتبارهما الوجه الآخر للشعر في مظهريه الإيقاعي والفضائي ، وهذه النقطة بالذات استدعت منا البحث في تاريخية تلقي الشعر في التراث العربي ، ودفعتنا إلى تبيين خصوصية الشعر العربي في صيغتي عرضه الشفوية الإنشادية المرتبطة بالإيقاع والكتابية المرئية المرتبطة بالفضاء . كما أشرنا قبل ذلك إلى جهود النقد العربي في التنظير للشعر كتجربة فضائية وإلى ظروف الوعي الجديد التي صاحبت حركة الحداثة الشعرية التي غيرت المفاهيم وقلبت مراجع الجماليات في تلقي الشعر فأصبحنا اليوم نتحدث بشيئ من الأريحية عن الشعرية البصرية في مقابل شعرية الإيقاع أو موسيقية الشعر .

بينا في سياق تحديد المنهج الظاهراتي الذي يوائم موضوع الدراسة بالنظر إلى تفرعاته الكثيرة التي تطوق الظاهرة الشعرية من جميع مناحيها ، الروافد الثلاثة (سيميوطيقا بورس ، نظرية الجشطالت ، البلاغة البصرية) التي يشتغل الوعي انطلاقا منها كأداة تكشف عن التنويعات التشكيلية في فضاء الشعر الجزائري المعاصر مع التفصيل في جملة المبادئ و القضايا العامة التي تطرحها هذه الروافد غير أننا لم نعمل على إسقاطها إسقاطا ميكانيكيا على النصوص الشعرية لأن ذلك يقتل جمالية المعنى الشعري الذي يقيم أبدا خارج التقييد والتسييج .

تقوم هذه الدراسة من جهة أخرى على مبدأ الاستقراء الناقص الذي يعتمد من جهة على الذوق أساس الكشف في مقاربة منهجية من هذا النوع كما أنه يقضي بتحديد خصائص مجموعة من الظواهر دون غيرها من خلال كشف القيم الخلافية التي تميزها ، إيمانا منا بأن كل تجربة شعرية تكتنز وعيها الخاص وأسرارها الجمالية الأصيلة ، واشتغالها الفضائي المميز ولذلك لا يمكن أن نستخرج الخصائص العامة والمشتركة القائمة فيما بين النصوص الشعرية من أجل إعلان القانون العام الذي يفسر عمل التفضية في الشعر الجزائري المعاصر لأن ذلك

سيكون ضربا من المستحيل في ظواهر تحتكم إلى الذاتية والذوقية إنتاجا وتلقيا ، ومن هذا المنطلق كشفنا عن خصوصية التشكيل الشعري في كل تجربة على حدة ، مع العمل ما أمكن على موضعة الأشكال المدركة وفق قوانين المشابهة والاختلاف الجشطالتية تحت عناوين واحدة .

قسمنا الباب الثاني : الشكل والتشكيل في الشعر الجزائري المعاصر إلى ثلاثة مباحث تناولت الفضاء النصي والفضاء الصوري والشعر في مفترق الأجناس والفنون الإبداعية ، في المبحث الأول عرضنا لعنصر التشكيل و طرائق تمظهره في الفضاء النصي ، أي في حدود الشكل كبنية خطية وقد لمسنا بخصوص هذا المبحث الكثير من الأدوات التي استثمرها الشعراء في تشييد عوالم التفضية في

مستوى البنيات الإظهارية التي أبدعوها مثل تكسير خط الكتابة ، النبر البصري ..علامات الترقيم ، ولأنه يستحيل أن نحيط بمعالم الفضاء النصي كله في الشعر الجزائري المعاصر لأن ذلك يحتاج إلى سنوات وإلى عمل يفوق طاقة هذا البحث خاصة من زاوية المنطلق السيميائي البورسي الذي اعتبرنا في ضوئه الفضاء علامة ثلاثية (ممثل ، موضوع ، مؤول) ، فقد ركزنا على نموذج "أنطق عن الهوى " لعبد الله حمادي للعديد من الأسباب أولاها طزاجة التجربة الشعرية وتفردها وطاقتها الرؤيوية التي تفيض من خلال العناصر التشكيلية البانية لهذا النوع من الفضاء . يكشف من جهته الفضاء الصوري في المبحث الثاني عن مقصديات في التشكيل حملت وعيا مائزا بطرائق الصناعة والتشكيل البصريين ، تجلى ذلك عن طريق تأثيث الفضاء الشعري بأيقونات وصور نقلت وسائط الإبلاغ من الطبيعة اللغوية الرمزية للدلائل التعبيرية إلى الطبيعة العبر لغوية ، وقد دلت على ذلك نماذج كثيرة لزينب الأعوج و الأخضر شودار ويوسف وغليسي .

ينزع الفضاء في بنيته التشكيلية إلى استعارة أدوات لا تنتمي إلى نوع الشكل الأدبي يستثمرها الشاعر من أجل بناء الشكل المفارق الخارج عن حدود الجنس الأدبي ، يدل على هذا النزوع على سبيل المثال الشكل الذي يزاوج بين المسرح والشعر في نوع المسرحية الشعرية الذي فصلنا فيه في المبحث الثالث من الباب الثاني من خلال الوقوف عند مسرحية " طاسيليا " لعز الدين ميهوبي كشاهد على استدعاء الشكل الشعري لعناصر تشكيلية تنتمي إلى المسرح ، يخضعها الوعي الشعري إلى عمليات صهر وتذويب من أجل بناء الفضاء المفضل الذي تتقاطع فيه أدوات التشكيل وزوايا النظر الإبداعية . كما فتحنا نافذة من خلال هذه الأرضية لبحث علاقة الشعر بالسنما من خلال عنصر المونتاج الشعري من أجل التدليل على كون القصيدة كشكل لا تفتأ تستقدم من حقول فنية وإبداعية مختلفة أدوات تشكيلية مختلفة تمنح فضاءها الثراء والحيوية والتنوع .

أما الباب الثالث : بنية الشكل في الشعر الجزائري المعاصر فقد رصدنا من خلاله أنواع البنيات الشكلية في مبحثين : الشكل كمعطى تأثيلي والشكل كمعطى تجريبي ؛ فحصنا من خلالهما شكل القصيدة في مستواها التمثيلي مع ربطها بموضوعاتها ومؤولاتها أي دراسة الشعر في حقول التركيب والدلالة والتداول انسجاما مع الرؤية المنهجية المبينة في الباب النظري والمتبعة في كل الإجراءات التطبيقية ، وبهذا الشأن قسمنا المعطى التأثيلي إلى الشكل العمودي ، وشكل الرباعية باعتبارهما أكثر الأشكال تداولا في الشعر الجزائري المعاصر ورسوخا في الوقت ذاته في التراث الشعري العربي ، أما في الشكل

كمعطى تجريبي فقد وقع اختيارنا على نوعين يمثلان مظهر الجدة و التجريب هما : قصيدة الهايكو وقصيدة النثر وهنا نشير إلى كون قصيدة التفعيلة لم تكشف في حدود ما اطلعنا عليه من النماذج الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر على فيوضات تجريبية ذات خصوصية فضائية تسترعي الوقوف والانتباه .

اعتمدنا في تحديدنا للنماذج المختارة لهذا البحث على عتبة زمنية محددة هي سنة 1988 ، اعتبرناها منطلقا لمرحلة جديدة تميز فيها الشعر الجزائري بمميزات ارتبطت جوهريا بمجموعة من المستجدات السياسية والتاريخية التي أدت في نهاية الثمانينيات من القرن الماضي إلى تغير الوعي وانفتاح الذائقة الإبداعية على أسئلة جديدة تنسجم مع متغيرات الحياة وشروط التغيير التي ظهرت على مسرح الحياة والتي حملها الإنسان الجزائري كمتطلبات فرضها الواقع الاجتماعي والسياسي أولا ثم جذرها المسعى الفكري والثقافي والأدبي تحديدا ، بعد ترسخ مفهوم الديموقراطية والتعددية الحزبية وظهور مشروع مجتمع جديد من الواضح أنه لا يحيا بمعزل عن التغيرات الكبرى التي أصابت المجتمع العالمي إثر الهزات الكبرى التي عرفتها المرحلة التي نحن بصددها ، من قبيل سقوط المعسكر الشرقي والصعود السريع لدول الشرق الأقصى وتراجع الذهنيات الوطنية لفائدة النعرات الإثنية والعقدية . وهذا المنعطف الحاسم أكسب الوعي الجمالي بالوجود الشعري في بعديه الشكلي والتيمي هوية جديدة أضفت خصائص تشكيلية لم يعرفها المنجز الإبداعي الجزائري في مراحل سابقة لأحداث أكتوبر 88 .

لا ينفصل هذا البحث عن سيرورة البحوث الجامعية التي ما فتئت تقلب الشعر الجزائري المعاصر من جميع أوجهه مقاربة إياه بوسائل وأدوات إجرائية اختلفت باختلاف وجهات النظر وطرائق التناول والمعالجة ، غير أن النقطة التي انطلقنا منها في بحثنا هذا والمتعلقة بمقاربة الشكل الشعري من زاوية خاصة تتعلق بمفاهيم فضائية ترتبط بصيغ التشكيل الفني في الشعر ، والمنفتحة بدورها على مفاهيم أجناسية تحيل على صيغ التنوع داخل النوع الواحد ، لم ترد في حدود البحوث الجامعية التي اطلعنا عليها إلا باعتبارها عناصر من بين عناصر كثيرة ، ففي بحث الدكتور محمد الصالح خرفي "جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر" والذي قسمه صاحبه إلى ثلاثة فصول (المكان في الشعر العربي والجزائري ، الأبعاد والدلالات المكانية في الشعر الجزائري المعاصر ، توظيفات المكان وأنماطه في الشعر الجزائري المعاصر) وردت في الفصل الثالث تحت عنوان :المكان النصي (الطباعي) والمكان

الجغرافي إشارات كثيرة أفادت توجهنا إلى البحث في هذه الجزئية ومكنت لفكرة توسيعها وإخضاعها لإجراءات المنهج الذي يليق بموضعتها في حقل التحليل والمدارسة الموضعة المناسبة ، وعليه ومن منطلق

معاينة الثراء النصي في هذه الرسالة في مقابل فقر التناول المنهجي المتعلق بموضوع الجماليات ، فإننا قد سعينا لإعطاء خلفية بحثنا الظاهراتية حقها من التنظير والتطبيق حتى يغوص الاشتغال حول هذه النقطة المحددة في ما تقتضيه وتستوجبه الضرورة العلمية والمنهجية المتعلقة بهذا الموضوع .

تناولت من جهتها الباحثة زهيرة بولفوس موضوع "فضاء الشكل" في أطروحتها "التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر " في نقاط متفرقة من الباب الثالث المعنون بـ "جماليات النص الشعري التجريبي" والمتضمن لدراسة في جماليات التجريب في اللغة الشعرية ، وجماليات التجريب في الإيقاع ، والتجريب في مكانية النص .كما تناولت الأشكال التجريبية في الشعر الجزائري المعاصر بعد تتبع مسار تحولات الممارسة الشعرية في الجزائر في الباب الثاني ، غير أن جديدنا في هذا البحث يتمثل أساسا في محاولة ضبط الخصائص التي ميزت فضاء الشكل الشعري في الشعر الجزائري المعاصر أي توسيع التناول في موضوع غالبا ما يرد في شكل جزئية أو عنصر من كل في كثير من المواضيع إضافة إلى رغبة الاحتكام إلى جملة من المقولات الظاهراتية في تفسير المعطى الشعري والعمل ما أمكن في هذا السياق على إبراز خصوصية المعالجة وفردية التناول وهي الغاية التي يتوخاها كل باحث في المواضيع التي تتشعب فيها المداخل وطرائق النظر وتميل في أغلبها إلى استثمار المنظور الموضوعي التحليلي الغالب على جل الدراسات الأكاديمية المتخصصة .

عالجت الباحثة نادية خاوة في أطروحة الماجستير الموسومة بـ "المرأة ، السلطة ، النص في شعر عبد الله حمادي . نحو تحليل ظاهراتي (2003/2002) مجموعة من التيمات التي يفصح عنها العنوان ويعلنها بشكل صريح وهي "المرأة والسلطة والنص" وقد اختارت الباحثة مدونة الشاعر عبد الله حمادي كنموذج لاستقراء تجلياتها الحداثية ومابعد الحداثية كما عملت ما أكمن على ربطها بمقولات التحليل الظاهراتي ، وإننا نعتبر هذا العمل قريبا من زاوية النظر المنهجية من عملنا

رغم ما يكتنزه من أبعاد فضفاضة يصعب معها التلخيص أو الإحاطة بالمعاني الجوهرية للتيمات الثلاث (المرأة ، السلطة ، النص) واستنطاق تداعياتها في تجربة عبد الله حمادي الشعرية ككل .

لقد وقفنا على عدد لا بأس به من رسائل الماجستير والدكتوراه التي لها علاقة بهذا الموضوع ، إلا أننا لاحظنا أنها تميل كلها صوب وصف الأشكال وقراءتها في بعدها الدلالي الخطي البسيط ، ولا تبحث فيما وراء الدلالة (السيميائية) ولا في البعد النفسي لاشتغال هذه الأشكال ، ولا حتى ربط هذه الأشكال بسابقاتها من أجل البحث عن ملمح للوعي الشعري الذي تحتكم إليه التجارب الشعرية .

ينفتح المنجز الأكاديمي إذن في مستوى اشتغاله على متن الشعر الجزائري المعاصر على عديد البحوث التي تناولت بمناهج وآليات مختلفة ومتعددة موضوع الشعر ، وإننا إذ نضيف جهدنا إلى هذه الجهود السابقة نأمل أن نكون قد حققنا الغرض من عملنا هذا الذي اجتهدنا فيه منذ البداية وبهدي منير من الأستاذ المشرف د.عبد الله حمادي على أن يستقيم ويحيط بجملة القضايا والإشكالات التي يطرحها .

إن الإضافة التي ربما تحسب لبحثنا هذا هي استثمار إجراءات التدليل السيميوظاهراتي وتطبيقها على أشكال الاشتغال الشعري في مستويي الشكل والدلالة وهو استثمار نأمل أن نكون قد رسمنا معالمه جيدا في حدود ما أتيح من نماذج شعرية جزائرية معاصرة تنسجم مع أدوات الدرس والتحليل المقترحة .

نخلص في هذه الديباجة إلى الإشارة إلى فضل الأستاذ المشرف الدكتور عبد الله حمادي الذي كانت له أفضال كثيرة على عملنا هذا لا فضل واحد فحسب ، فقد رسم السبل المنهجية الصارمة بملاحظاته وتوجيهاته الرصينة فحول رغبة العمل وجموحها إلى اجتهاد وقصد وتؤدة من أجل بلوغ المرام ، وسدد خطاي في هذا العمل بسعة صدر أبوية أوصلتني إلى اكتساب الثقة اللازمة من أجل تجاوز حدود

البحث المحتشم متعثر الخطى وبلوغ المقاصد العليا للبحث العلمي الأكاديمي (إن شاء الله) . فلله الحمد والشكر قبل كل شيئ ، نسأله سداد الرأي وحسن العاقبة .آمين

الباب الأول

في دلالة الشكل الشعري

المبحث الأول :

1- الشعر في مفترق الفنون .

1-1- الشعر / الرسم / الموسيقى ..تجاذبات وتنافرات

2-مقاربة فضاء الشكل في النقد العربي المعاصر

2-1- الشعر بين العرض الشفوي والعرض الكتابي

المبحث الثاني :

3- التحليل الظاهراتي (حدود الوعي بالشكل الشعري)

3-1- الظاهراتية / المفهوم والإجراء

3-2- روافد المقاربة الظاهراتية للشعر (نظرية الشكل / الجشطالتية ، سيميوطيقا ش.س . بيرس ، البلاغة البصرية)

المبحث الأول

توطئة.

يعتبر انفتاح النص على القارئ أحد الشروط الضرورية لكمال تحقق العملية الإبداعية التي تفيض عبرها اللغة خارجة من مركز وجودها بالقوة في الرصيد المعجمي ، إلى مركز الوجود بالفعل أين تتحقق كممارسة قولية متمظهرة شفاهيا في شكل أصوات مسموعة منطوقة ، أو كتابيا في شكل وحدات خطية مرسومة بصرية.

يتأرجح النص الشعري بموجب هذه الممارسة بين العرض الشفوي و العرض الكتابي ، وتتغير بلاغته بناء على هذا التأرجح ، فتتخذ علامات اللغة الشعرية الشفوية والبصرية أشكالا وأبعادا متباينة في الفضائين المنطوق /المسموع والمرئي/المكتوب ، أين تفصح الدوال اللغوية - عبر فعل الانتظام في النسق التعبيري الفني المنزاح عن أشكال أنساق التعبير العادية التواصلية - عن طاقاتها الدلالية الكامنة في موسيقى الصوت وفي تشكيل الصورة.

1- الشعـــر في مفترق الفنـــون :

1-1- الشعر/الرسم/الموسيقى ... تجاذبات وتنافرات :

اعتبر أرسطو قديما الرسم والنحت والموسيقى والرقص أشكالا شعرية لأن "الشعرية" في تصوره هي العالم الذي تلتقي عنده جميع الفنون والأجناس الأدبية وغير الأدبية فالشعرية موجودة في الطبيعة والكون والكائنات والأشياء ولذا نقول إنسان شاعري ومنظر شاعري وموسيقى شاعرية . وفي معرض حديثه عن المحاكاة ، قسم أرسطو الفنون إلى نوعين "فنون جميلة كالرسم والشعر والموسيقى، وفنون عملية كفن العمارة والنجارة"[1].

تضم الشعرية إذن مجموع المفاهيم المتعلقة بالشعر، وتتجاوزها لتشمل أجناسا أدبية أخرى كالقصة والمسرحية والرواية ..ويمتد بعضها إلى اشتمال الفنون غير الكلامية كالرقص والموسيقى والفنون البصرية ..هي إذن مفهوم متعال وكلي

[1] - عزيز الماضي ، شكري : في نظرية الأدب . دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع .بيروت .ص33

يضم الشعر ويتعداه إلى غيره من أنماط التعبير إذ "لا تؤدي كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر ، أو لقصر الشعر على الوظيفة الشعرية إلا إلى تبسيط مفرط ومضلل "[2].

ينتمي الشعر إلى دائرة الفنون الجميلة ، ويحيا مؤثرا فيها ومتأثرا بها باعتباره وسيطا ناقلا لأصناف التجارب الحسية والشعورية فـ"الشعر يستنزل الوحي أحيانا من الرسم أو النحت أو الموسيقى ، وقد تغدو الأعمال الفنية الأخرى موضوعات للشعر ، شأنها شأن الأشخاص وموضوعات الطبيعة "[3]

.

تتواشج الفنون الجميلة وتمتح أدواتها التعبيرية من عوالمها المشتركة شكلا ولونا وموسيقى ، توحدها غاية الإبداع ، وخلق الصور الموازية لما هو موجود في الطبيعة ،"فلئن كان الفنان والصانع كلاهما من رجال الفنون ، إلا أن أولهما معني بالفنون الجميلة ، وثانيهما معني بالفنون المفيدة . فصانع القصائد ، وصانع الصور وصانع التماثيل ، وصانع الموسيقى فنانون يعالجون فنا جميلا ، وصانع الأحذية وصانع الإطارات للصور ، وصانع المناضد ، وصانع القيتار فنانون يعالجون فنا مفيدا"[4]

إذا وضعنا في الاعتبار كون النص الشعري عبارة عن نسيج مكون من صور شعرية وتأملنا قول الجاحظ في أن الشعر ضرب من النسج وجنس من التصوير* فهمنا نقطة التقاء الشعر بالرسم ، فتصويرية الشعر هي محاكاة لسانية لتقنيات المتخيل التشكيلي ، وإيقاعيته هي مجاراة لضروب الفنون الموسيقية ، وهذا التلاقح الضارب في القدم ارتبط بكينونة الإنسان البدائي منذ المرحلة الطوطمية وبسفره الباحث عن أسرار التناغم والانسجام مع معطيات الطبيعة والكون وأسئلة الخوف والطمأنينة المتجلية في استنطاق جدران الكهوف بالرسم والنحت واستنطاق الجسد بإيقاع رقصات النار والأساطير ، "لكن الحقيقة أن القصيدة بدأت الرسم بالكلمات ، فكانت الصور الشعرية الحسية بداية التقاء ضمني ، وبداية تقارب غير نوعي عندما لبست الصورة الشعرية نسيج المجاز القولي ، ودخلت في أبنية تشبيهية حسية أولا ، ثم استعارية مفعمة بالحركة والألوان بفعل الكلمات والمخيلة ، حيث التقط العربي صورا

---

[2] - ياكبسون ، رومان : قضايا الشعرية . ترجمة محمد الولي ومبارك حنون .دار توبقال للنشر . ط1 . 1988 .ص 31

[3] - ويلك ، رينيه ووارين ، أوستين :نظرية الأدب . ترجمة ، محي الدين صبحي .مراجعة حسام الدين الخطيب . الشركة الشريفية للتوزيع والصحف . الدار البيضاء . المغرب . ط3 .1985 ص131

[4] - تشارلتن ، هـ .ب : فنون الأدب . تعريب وشرح : زكي نجيب محمود .مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة . ط2 . 1959 ص 112

*** : الجاحظ :أبو عمرو عثمان بن بحر : البيان والتبيين دار الكتب العلمية .بيروت .ج1 ط2 . 2003 .ص 64**

ولوحات حسية مرتبطة بالبيئة ارتباطا وثيقا ، فالمكانية أفرزت عند الجاهلي صورا للديار والأطلال ورسمت النموذج الأعلى لجمال المرأة المعشوقة آنذاك"[5].

إن الصورة المبصَرة والأخرى البصيرية التي تشتغل بفعل التقاء البصر كحاسة مادية فيزيائية والبصيرة كطاقة حدسية خفية ، كانت قد أججت نصوص الشعر العربي منذ عصوره الأولى فجاءت محتدمة بالحديث عن صور الذات التخييلية والحسية المفعمتين بدلالات الحب واللوعة والأسى والترحال والتذكر والاستشراف والموت ...إلخ ، وفي الفنون التشكيلية كما في فنون الأدب اتقد مفهوم الرؤيا ، وتجاوز الفن إبداع الأشياء المدركة في حدود البصر ، وبهذا" فتحت الشعرية البصرية باب الخلق ... لأن الإنسان عرف قواه التعبيرية الخارقة ، وبدأ يصغي إلى همسات الكون اللامنظور، وتحول الفكر كما تحولت الفلسفة ، وحتى الدين نفسه راح يؤكد (وما تعمى الأبصار ولكن تعمى العيون التي في الصدور) ، وبها ، أي بالرؤيا عاد الشعراء إلى المدينة الفاضلة بعد أن طردوا منها لأن مفهوم التخييل الذي كان يعني الكذب قد تغير معناه ، ولأن التصوف الذي اشتغل على فن الرؤيا الإلهية هو الآخر قد ساعد على تعزيز مقولة (الإنسان البصير) لا (المبصر)"[6].

يتجاوز الشاعر المعاصر المبصر / البصير التمظهرات اللسانية للنص الشعري مخترقا آفاقا و أفضية عبر لغوية في نزوع واضح إلى معانقة وسائط التدليل التي تملأ فراغات الدلالة اللسانية ، والتي تخلق طاقة الإيحاء من منطلق فراغ الدليل الخطي وفقر العلامة اللسانية ، فيكون الفضاء ورشة البناء التي يصنع فيها الشاعر بيته المفضل وصورته الشعرية المفضلة وإيقاعه المفضل .

ارتبط النص الشعري منذ القديم بالإنشاد ، و علاقة المتلقي به كانت علاقة سمعية ذلك أن المجال البصري كان غائبا ومهملا من طرف الدراسات النقدية القديمة فالوقفات التي وضعها الناسخون والكتبة لبيت الشعر هي في الحقيقة وقفات سمعية لم يكن الهدف من ورائها إقامة معنى ما أو التلميح لمقصدية ما ، وإنما هي ضرب من الاشتغال الفضائي الخالي من فنيات التشكيل ذات البعد الجمالي ، غير أن الشعر خلق لنفسه أفضية وعوالم بصرية متنوعة في نزوعها إلى خلخلة البعد الخطي الواحد للغة ، ذلك أن أدوات التعبير الفنية المختلفة كالشعر، الرسم والموسيقى قد وجدت - في توقها إلى خلق منافذ أو معابر فيما بينها - طرائق وآليات جديدة ، مكنتها من التمظهر في أشكال وصور خرقت قانون

---

[5] - التلاوي محمد نجيب:القصيدة التشكيلية في الشعر العربي.الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998(د.ط) ص56-57.

[6] - مجموعة من المؤلفين: في الشعرية البصرية.منشورات دار الثقافة والإعلام-الشارقة.1997. ص 65

المألوف والمتعارف عليه وتجاوزت نواميس الجماليات القائمة"ولعل أقدم نص نعرفه في تاريخ الأدب والنقد الغربي عن تلك العلاقة الساحرة والغامضة بين الشعر والفنون التشكيلية هي العبارة المنسوبة إلى سيمونديس...التي يقول فيها إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وأن الرسم أو التصوير شعر صامت"[7] .

يشترك الرسم والشعر في تأثيث الفضاء وبنائه بالأدوات والعناصر التعبيرية التي تتوزع وتنتظم وفق مقصدية جمالية معينة فهما يشتركان في هذا المجال العضوي ذي البعد الفيزيائي : الفضاء الذي يتكون ويتحقق بالشكل أو بالكلمة.

وقد نزع الفلاسفة منذ القديم إلى البحث في التقاطعات القائمة فيما بين الفنون فرصدوا الممارسات الفنية التي تلتقي فيما أسموه "بوحدة الفنون" ووجدوا أن بعضا من الأعمال الفنية مثل الرسم والشعر تستعير أدواتها من بعضها البعض ، وتخلق هويتها من الانتماء إلى دائرة واحدة تشتغل إحداثياتها في مدار الجماليات الشكلية المسماة الشعرية البصرية اشتغالا تكامليا "فقد بدأت وحدة الفنون تحاول فرض ذاتها، عندما حاولت أن تتفاعل بداية من نظرية للفنون تبحث عن تأطير أهم الممارسات الفنية جميعا ألا وهما : الشعر والتصوير وتحولت هذه النظرة بالفعل في القرن الثامن عشر إلى موضوع مستقل تحت اسم علم الجمال l'esthetique حيث دمجت تلك النظرية نظرية الأدب وأدمجتها في نظرية عامة للفنون . ولعل إرهاصات هذا الاتجاه تعود إلى أزمنة أبعد من القرن الثامن عشر ، لعله يعود إلى ليوناردو دافينشي(1452 - 1519) وحتى الانجليزي شفتسبري (1621-1683) إلا أنه لم يأخذ مكانا لائقا إلا على يد كل من لسنج(1729-1781) وكانط (1724 – 1804) باعتبارهما أول من بدأ في ممارسة هذا العمل الجمالي الذي عمل على خلق ، بل وتعميق هذه النظرية التي انتشرت بعد جهودهما في الحديث والكتابة عن وحدة الأعمال الفنية ، والحق أنه بدون هذا الأساس ما كان يمكن لمصطلح الشعرية البصرية أن يرى النور"[8].

يراوح التلقي البصري في شعر يستثمر عناصر الفضاء وأبعادها التشكيلية بين السباحة الذهنية التي تمتح أدواتها من فضاء الشعر وكلماته تارة ومن فضاء الرسم وألوانه تارة أخرى ، فيلتحم الدليل الخطي بالدليل البصري ويساهمان معا في إنتاج دلالة تفيض معانيها عبر تلك الأكوان/الأفضية المتجاورة.

---

[7]- فرانكلين روجرز:الشعر والرسم.ترجمة مي مظفر.دار المأمون للترجمة.بغداد 1990 . ص30

[8] مجموعة من المؤلفين: في الشعرية البصرية.منشورات دار الثقافة والإعلام-الشارقة.1997. ص145

إن "أوجه التداخل بين الشعر والموسيقى والرقص والغناء عديدة من حيث إن كلا منها يعبر عن بعض الأبعاد الإنسانية العميقة ، وعن توفقات وتناغمات كونية . هكذا يجد الباحث حديثا عن مكونات الموسيقى من صوت وبعد ونسق وجنس ولحن وتحويل وإيقاع ومقطع وزمان كما يجد حديثا عن الصوت والإيقاع والمقطع في الشعر "[9]

ينفتح الشعر في أشكال إنتاجه (سمعيا وبصريا) على جماليات الفنون ، فيؤسس في ضوئها لجماليات التجاوز القائمة على مبدأ الخرق اللامشروط بقوانين أو أنساق محددة ،"فقد كانت للشعر منافذ متعددة للانفتاح على عوالم الفنون التشكيلية ، محاكاة وتأثرا واستعادة لتمثل تقنياتها صوريا ، وذهنيا ، بوساطة اللغة . فإن كانت مظاهر محاكاة الآثار التشكيلية أو التأثر بتقنياتها بصورة ذهنية ، بحيث لا يخرج الشعر عن مدار(ماهيته) الزمانية ، لا تثير إشكالات على مستوى التلقي ، فإن مظهر التمثل الصوري ، ومحاولات خلق (بلاغة بصرية) مجاورة للشعر، كانت مثار قضايا مختلفة للدور الذي لعبته في خرق زمانية الشعر وفرض قراءة مكانية ، نجد أن النقد لم يولها العناية الكافية ذلك أن النقاد كانوا يدرسون في كل مناسبة سوسيولوجية المضمون ولم يفكروا لحظة واحدة في رسم – ولو أولي – لسوسيولوجية الشكل "[10] . والحق أن سوسيولوجية المضمون التي يقصدها عبد الله العروي هي مجموع أغراض الشعر ومعانيه التي تمت مدارستها والبحث عن الأنساق الثقافية والنفسية والانثروبولوجية وغيرها التي أطرتها منذ القديم ، أما سوسيولوجية الشكل ، أي البحث في روافد التمظهر البصري للفضاء الشعري وعلاقتها بالتغير الحاصل على مستوى نظام التلقي البصري للشعر في الوقت الراهن بفعل الانفتاح على عوالم الفنون المجاورة ، كالفنون التشكيلية مثلا وكذلك بفعل التطور الحاصل في أدوات الاتصال والتواصل ، فهو أمر أهمله النقد ولو يوله العناية الكافية ، رغم مرور مائة سنة تقريبا على ذلك الإنجاز التاريخي الحاصل في النقد الألسني للأدب ، الذي اضطلعت به الشكلانية الروسية (مطلع القرن العشرين) في ربطها الجسر بين الدرسين اللساني والأدبي وخلق إجراءات جديدة لمقاربة الظاهرة الأدبية ، بالإضافة إلى تمهيدها الطريق للبحث في "الأدبية" باعتبارها رصدا للقوانين المجردة التي بموجبها يتحقق كشف الوجه المتغير من الأثر الأدبي الذي هو "الشكل"،

---

[9] - مفتاح ،محمد : الشعر وتناغم الكون . شركة النشر والتوزيع .المدارس . ط1 .2002 .ص 51

[10] - العروي ، عبد الله : الإيديولوجية العربية .ص268 . نقلا عن . شغيدل ، كريم : الشعر والفنون .دار الكتب الوطنية ، بنغازي . ط1 . 2002 . ص 14

ذلك أن المادة أو المضامين أو المعاني ثابتة وموجودة منذ القديم وهي مطروحة في الطريق كما يقول الجاحظ ، وأن تغيرها – من زاوية نظر شكلانية - خاضع لمنطق شكلي لا غير.

انتشرت في ساحة النقد الغربية بداية من ستينيات القرن الماضي مناهج التحليل التي استفادت من نتائج الفلسفتين الوضعية والظاهراتية ، كالسيميائيات ، وتحليل الخطاب ، ونظريات التلقي ، والتفكيكية وغيرها ، والتي كانت لها إسهامات معتبرة في استقراء وتحليل وتأويل الظواهر الأدبية ورغم ذلك لم يبشرنا النقد العربي – في حدود اشتغاله على موضوع التفضية والتلقي البصري في الشعر- بالنظر العلمي والمعرفي الكافي والكفيل باستثمار الميراث النفسي والفلسفي الكاشف عن الأنساق الشكلية المتغيرة في الشعر وعن تيماتها البلاغية والنفسية والثقافية وغيرها ، باستثناء بعض الجهود المتناثرة المنضوية تحت حقل التحليل الظاهراتي، والتي سنقف عندها فيما سيأتي .أما البداية فستكون بالوقوف عند مجموعة التصورات النقدية التي عالجت هذا الموضوع من زاوية نظر تتقرى تتبع المسار التاريخي والأدبي لظاهرة الاشتغال البصري في الشعر، ويغلب على مجملها الطابع التسجيلي والانطباعي في رصد الحقائق وتعليل ما يرتبط بها من أسرار ونواميس .

2- مقاربة "فضاء الشكل" في النقد المعاصر :

اختلف الباحثون في رصد البدايات الأولى التي ظهر فيها الاشتغال على الفضاء في النص الشعري بمقاصد فنية وجمالية "فطراد الكبيسي يرى أن شعرنا العربي لم يعرف منذ تاريخ معرفتنا به نظاما كتابيا للنص غير نظام توازي الصدور والأعجاز ، بينهما بياض هو فاصلة الصمت اللازمة للنفس . ولعل أول خروج عن جغرافية النص هذا جاء من الأندلسيين عندما استحدثوا الموشح....وذهب بعضهم إلى بناء موشحته على شكل شجرة أو وردة فكانت الموشحة عالما يعج بحضور الطبيعة ، وبالكائن الإنساني...وكأن المبدع الأندلسي أراد الإرتماء في أحضان الطبيعة ودخول النص الشعري في إهاب شجرة أو وردة"[11] .

ولعل كثيرا من الدارسين المحدثين قد حاولوا التنقيب في الطبقات الأركيولوجية للشعر العربي باحثين عن بدايات التشكيل وعن مظاهره وبيئته فهذا"طراد الكبيسي يتفق مع محمد بنيس حين يرى أن البداية أندلسية مغربية ، وجاء بول شاوول ليعمق هذا الاجتهاد ويجعل البداية أندلسية على يد الوزير لسان الدين محمد بن عبد الله السليمان ، وقال: إن البداية ظهور المخلع..والعرب قد مارسوه

[11]- التلاوي محمد نجيب:القصيدة التشكيلية في الشعر العربي.الهيئة المصرية العامة اللكتاب 1998(د.ط) ص28.

بشكل أكثر تركيبا وأكثر تلاعبا منذ القرن السابع الهجري وربما قبل ذلك...وأول مخلعة في الشعر ظهرت في الأندلس على يد الوزير لسان الدين محمد بن عبد الله السليماني في الأندلس"[12]

غير أن الحفر الأعمق في أبعد الطبقات في تاريخ الكتابة الشعرية البصرية يقودنا إلى غاية العهد الإغريقي "فالشعر البصري لم يكن ابتكارا من ابتكارات فترة الحداثة ، بل إن له جذوره القديمة لدى الشاعر الإغريقي سيمياس(300 ق.م) وقد ازدهر هذا الشعر بعد ذلك عندما كانت المشجرات – كما في تلك القصائد التي يمكن أن تكون قراءاتها عموديا مساوية لقراءاتها أفقيا- شكلا منفصلا وشائعا لدى الشعراء ذوي التوجهات الدينية المعادية للأيقونات ، ثم عاد هذا الشعر خلال عصور النهضة والباروك عندما لعب شعراء وكتاب أمثال فيلون ورابليه بإمكاناته الإبداعية.أما خلال القرن الثامن عشر فقد تراجعت مكانته بوصفه نوعا من العبث إذ قورن بالفن الراقي أو العالي القيمة ، لكنه لم يختف تماما ، ثم عاد بشكل قوي مع مالارميه في نهاية القرن التاسع عشر."[13]

يراوح الشعر بموجب هذه الرؤية بين النسق اللغوي الذي تنتظم فيه الوحدات الخطية للغة بتلك الطرق المخصوصة التي تجعل كل بناء في منظومة الأصوات أوالمعجم أو التركيب أو الدلالة بناء مفارقا ومائزا ، وبين أنساق التعبير الأخرى البصرية على وجه الخصوص التي تقترح جملة من الوسائط التي تشتغل بمثابة إبدالات تراهن على تأثيث بيت الشعرية بروح المرونة والحرية ؛ تلك التي تهب النص الشعري قدرة على التأليف بين المختلف وعلى صنع العوالم الجديدة التي تستعير آلياتها وتمظهراتها من فعل التلاقح بين ما هو لغوي خطي ، وما هو بصري تشكيلي "فالخطاب البصري ليس نصا يضاف إلى رسم ، كما أن البيت الشعري ليس مقطعا صوتيا ينضم إلى سطر من الحروف ، بل هو جسد كلي متكامل يسهم في ضخ المعنى . إننا أمام لون جديد من الرسائل التي تفيد من الهندسة المعمارية والرسم والفنون التشكيلية وغيرها ، حتى لكأن النص الشعري لوحة تشكيلية ترسلها الأشكال والخطوط والألوان ، أو لنقل هو صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدال ومركزية العلامة. "[14]

إن الربط بين ما هو تشكيلي بصري ، و ما هو لغوي لساني لا يكون مجانيا في غالب الحالات ، فلا يوجد تشكيل بريء ، أو كتابة تخالف أعراف الكتابة من باب الترف الإبداعي ، بل إن ذلك هو التجريب

---

[12]- المرجع نفسه. ص 28

[13] - عبد الحميد شاكر:الصورة في الأدب ضمن:عصر الصورة. السلبيات والإيجابيات.عالم المعرفة.ع 311.المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.الكويت.يناير2005 . ص175.

[14] - م . نفسه .ص178

القائم على الهدم والتجاوز والبحث عن الأراضي البكر التي لا يطالها الإبداع المستكين إلى نواميس الجماليات المتوارثة التي لا تفعل غير إعادة إنتاج ما هو نمطي ومألوف .

إن هذا النوع من الإنتاج الشعري ينزع إلى بناء عوالم جديدة وخلق فتوحات على مستوى الأبعاد الدلالية للنصوص الشعرية ، تقوم على خلخلة الجنس الأدبي وما يرتبط به من ميراث جمالي ونقدي ، وإرباك قوانين الكتابة والنظم ؛ في حدود المعمار والبناء أو ما يتخفى وراءه من تمظهرات للمعنى لا قبل لعمود ولا لأفق الشعر بها ، وما كل هذا سوى من أجل إعادة بناء فضاء القصيدة ، وخلق مقصديات وغايات جديدة جمالية وتداولية ، فالشاعر المعاصر يتوق دائما إلى المساءلة وإعادة النظر ولا يستكين إلى جاهزية القيم المتوارثة ، والمكان واحد من أهم العناصر التي واجهها الشاعر بقلق من يريد أن يصنع بالكتابة فضاء يناسب اتساع البصر، "فالشاعر تحذوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارىء فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخلي الوهمي...إنه يمتد بهذا التركيب ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق"[15] .

لم تحظ الشعرية البصرية العربية باهتمام كبير من لدن النقد العربي ، ربما لحداثة الاهتمام بموضوع الفضاء الشعري عموما ، أو لأن الشعر التشكيلي لم يستوف بعد الأدوات وشروط الخلق الجمالية التي يصنع بموجبها تجارب مائزة قابلة لأن تكون موضوعا لدراسة متكاملة ، إضافة إلى كون الشعرية العربية منذ مراحلها الأولى التي تعود إلى العصر الجاهلي قد حفلت بالإنشاد وبالإيقاع الصوتي فكانت الكتابة أو التمثيل الخطي اهتماما عرضيا لاحقا.

و تعتبر دراسة محمد بنيس " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب " الصادرة سنة 1979 ، مرجعا يستند إليه كل منشغل بهذا الموضوع في العصر الحديث لأنها أولت الشعرية البصرية اهتماما خاصا وعملت على موضعتها في مركز الاهتمام ، فكانت بمثابة النداء الداعي إلى رد الاعتبار إلى ما أسماه مؤلفه بـ"بنية المكان ، والعمل على استثمار المعطى البصري في الكتابة والتلقي ، كما أقر من خلالها إقرارا بينا أن إغفال هذا العنصر"يعبر بوضوح عن تحكم التصور التقليدي في قراءة النص الشعري خاصة وأن أهمية المكان ذات دلالة لا يمكن اعتبارها جانبا هامشيا ، أو ترفا فكريا" [16].

---

[15] - آيت علي أوشان:الذاكرة والصورة.قراءات نقدية في الشعر االمغربي المعاصر.دار أبي رقراق.الرباط . ط1 2005 . ص30

[16] - بنيس محمد ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة ، ط1 ، 1979 ، ص 95.

أسس محمد بنيس حجته في الدعوة إلى الاعتراف بالإبداع على مستوى الفضاء البصري على استراتيجيات تستند أقواها على مكاشفة التراث الشعري العربي ومساءلة نماذجه البصرية عن مهارة التوفيق بين المبنى والمعنى ، وعن تلك البلاغة المتفردة في صنعة الشكل الشعري التي هي أبعد ما يكون عن الجماليات الفجة ، الخاوية من المعنى ، وأقرب ما يكون إلى الوعي الفني المحتكم لقانون الانسجام بين الرؤية والرؤيا.

يرتبط الحديث عن بنية المكان في دراسة بنيس بظاهرة الشعر المعاصر غير أنه ينزع إلى إثبات الفنيات القائمة في حدود هذه البنية كما تمظهرت في التراث الشعري العربي (الأندلسي على وجه التحديد) ، مثلما يشير إلى كلف النقاد بالتنويعات التشكيلية البصرية ، يقول : "لقد انتبه بعض النقاد العرب القدماء وخاصة المتأخرين منهم ، لأهمية المكان في تشكيل النص الشعري ، و نجد النقاد المغاربة و الأندلسيين يفطنون لهذا المجال ، و يدخلونه ضمن أبواب البديع منذ القرنين السادس و السابع " .[17]

أوضح بنيس الأبعاد الجمالية التشكيلية المتمظهرة في أفضية النصوص الشعرية التراثية ، فأشار إلى تشكيلات أحمد بن محمد البلوري القضاعي الهندسية ، و إلى أشعار أبي الطيب صالح الرندي (ت 767هـ)* صاحب النونية الشهيرة في رثاء الأندلس الذي أورد لنفسه في كتاب : " الوافي في نظم القوافي " قصيدة على شكل خاتم في الباب السابع و الثلاثين من أبواب البديع و أبياتا في شكل مربع في باب القلب تقرأ عرضا كما تقرأ طولا " [18] .

و من مظاهر التشكيلات البصرية التي طالعنا بها التراث الشعري العربي ما أبدعه الخطاطون الذين نهلوا أدواتهم من ميراث الثقافة الإسلامية ، أولئك " كانوا يفتنون في تخطيط القصائد و الدواوين

---

[17] - م . نفسه . ص 95.

*** : هو صالح بن أبي الحسن يزيد بن صالح بن موسى بن أبي القاسم بن علي بن شريف ، يكنى بأبي الطيب وأبي البقاء ، كان فقيها حافظا متفننا في النظم والنثر ، وله مقامات ومختصر في الفرائض ، وكتاب اسمه الوافي (أو الكافي) في نظم القوافي ، انظر :**

- الزركلي : الأعلام ،ج .8.دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ،ط5 . 1980 ص 254

- المراكشي ، ابن عبد الملك : الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة . القسم الثاني ، تحقيق : إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان (د.ط) .(د.ت) ص 136

[18] - بنيس ، محمد :ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب . ص 96-97.

و بالأخص عند أولئك الذين كان لهم ولع بالخط كفن و عنصر أساسي من عناصر التشكيل العربي الإسلامي "[19] .

إنهم بهذا الصنيع قد ساهموا في خلق مركزية للمكان ، عن طريق منحه الحيوية والحركية اللازمتين من أجل الدخول في الديمومة والاستمرارية ، والانخراط في فعل إنتاجية غير مرهون بلحظة زمنية محددة ." فهؤلاء الخطاطون الخالقون لرافد من روافد التشكيل العربي الإسلامي ، هم الذين انتبهوا أكثر من غيرهم لخاصية المكان في النص الشعري ، فوافقوا بين سيمترية المكان وسيمترية الزمان وزاوجوا بين الوسيلة والغاية ، وجعلوا النص وسيلة عندما استعانوا به في تشكيل إبداعاتهم ، وغاية عندما حولوه إلى مجال لأبحاثهم التشكيلية - فيما بعد –"[20].

هكذا نجح الشعراء القدامى في التقريب بين الشعر والتشكيل وفي تعويض منظومة الدلائل الشعرية ذات الطابع الإنشادي بمنظومة الترميز البصرية ، بحثا عن عمق وثبات ينشدهما الشاعر في التشكيل ، لأن في التلقي السماعي ينفذ أثر الإيقاع الصوتي بمجرد انقضاء البرهة الزمنية التي يتم فيها الإنشاد فالأشكال البصرية تحقق في المكان الرسوخ ، وتدخل في سيرورة الإبداع ذات البعد الزمني القائم على الانفتاح و المربوط بالذات المتلقية التي تساهم أكثر في ترسيخ الشكل و إعطائه بعدا دلاليا وكثافة سيميولوجية ، وحضورا ذا بال في دائرة القراءة والتلقي .

دعت هذه المقاربة التي وضع أسسها محمد بنيس في كتاب ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب والتي نلاحظ أنها مكرورة معادة في "بيان الكتابة"[21] ، إلى ضرورة الكشف عن الطاقات الدلالية الكامنة في مظاهر التشكيل في التراث الشعري المغربي وبيان قيمتها .

في هذا البيان يركز محمد بنيس على ضرورة تجاوز ما أسماه ب"بنية الزمان" التي ظلت مسيطرة لوقت طويل على الشعر العربي ، كما يدعو إلى خلق بلاغة جديدة تعوض منظومة القيم الجمالية القديمة ، تقوم بالأساس على استثمار الإمكانات التي يحفل بها النص الشعري الذي يراهن على "بنية المكان" ،لأجل تأسيس ضوابط كتابة جديدة تكون قائمة على ما أسماه بنيس ب"بنية التأسيس والمواجهة" التي تكون في مقابل "بنية السقوط والانتظار" . لقد كان جوهر السؤال في البيان قائما على دعوة صريحة إلى خلخلة "بنية" قائمة وتشييد أخرى ، أي إعادة النظر في جملة الثوابت التي أسست

---

[19] - م . نفسه . ص98

[20] - م . نفسه ، ص 98

[21] - بنيس محمد ، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، ع : 19 . 1981

بيت الشعرية العربية وما يرتبط بها من ممارسات إنتاجا وتلقيا يقول في هذا الصدد :"أما بنية المكان فهي التي تجاهلها أو جهلها نقاد الشعر المعاصر في عموم العالم العربي ، وقد أسرهم الإيقاع ، وما ذلك إلا نتيجة انحيازهم للكلام ، وإلغائهم الكتابة ، وهم في موقفهم هذا على عكس بعض الشعراء و النقاد الأندلسيين والمغاربة القدماء (...) الذين جعلوا من البعد الخطي بعدا بلاغيا يفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمنا طويلا "[22].

يقوم هذا البعد الخطي على التشكيل الأيقوني الذي يدعو بنيس إلى استثمار ما يمتلكه من طاقات التدليل من أجل بناء نص جديد ، واعد ومغاير، وهو إضافة إلى هذا يدعو إلى الأخذ ببعض الأدوات العملية التي تدخل في تركيب "بنية المكان "هذه مثل :

1-لعبة البياض/ السواد : ضرورة تأمل الفراغ القائم في حدود النص الشعري المكتوب ، الذي تقدمه الذات الشاعرة سابحا في بحر دواله الخطية البصرية مشيرا إلى أن عدم الاحتفال بالفراغ "سقوط في الكتابة المملوءة التي لا تترك مجالا لممارسة حدود الرغبة ، إذ أن كل كتابة مملوءة هي كتابة مسطرة لحد واحد يدعي تملك الحقيقة "[23].

2-عنصر الخط : يدعو بنيس في هذا الصدد إلى تأمل الإمكانات الجمالية التي ينطوي عنصر الخط عليها ، وهو هنا يشير إلى ضرورة العودة إلى الخط المغربي بكل ما يحمله من خصوصية تاريخية وحضارية يقول :"حان الوقت لنمنح النص ابتهاجه ، ونسترد ملكيتنا للخط المغربي"[24].

كما يصر على تجاوز الخط المطبعي لأنه كما يقول " عادة ما يلغى النص كجسد حروف باردة تسقط على الأوراق/البياض، يتحكم فيها سفر من اليمين إلى اليسار يختزن النص في معنى، و المعنى في كلام ، يمحو نشوة القراءة ، و تعدد الدلالة، اتجاه واحد أوحد يخضع لأمر متعال ، و يستكين لنمطية الحرف و تكراريته واستهلاكيته ، فيما لا ينجو من تشويش الأخطاء ، أو تهميش التصفيف و الإخراج شيء ما يظل غائبا ، إنه الجسد المترنح في ظل الحضرة " [25].

---

[22] -م , نفسه .ص45

[23] - م . نفسه : ص 46

[24] - م . نفسه : ص47

[25] - بنيس ، محمد ، بيان الكتابة ، ص : 46 – 47 .

ينبذ النص الشعري في ضوء هذا التصور التنظيري أحادية الدلالة الناتجة من فعل الكتابة المحتكمة إلى الخط المطبعي ، ويدعو إلى خلق ثنائي حميمي الشعر/ خط الشاعر ، تتقد بموجب لحمته الإثنينية نشوة القراءة ، وينفتح المعنى على ممكن الدلالة ، ومطلق الإيحاء .

غير أن المتأمل لبيان بنيس يلاحظ تضمنه لجملة من التناقضات يمكن أن نقف عندها في النقاط التالية :

1- يدعو البيان إلى تجاوز الخط المطبعي لأنه يحول دون جعل الشاعر يمتزج بنشوة وأريحية مع نصوصه ، من باب الاحتفاء ببنية المكان والتفنن بلعبة الأبيض والأسود "لأجل كتابة جسد ينتشي بموسيقية الخط" كما يقول غير أن بنيس نفسه يستكتب الخطاطين ، من أجل تدوين قصائده ، فتطلع النصوص فارغة بموجب – هذا الاعتبار – من النشوة لأن الجسد مغيب من فضاء القصيدة .

2- يريد محمد بنيس في البيان أن يرد الاعتبار للخط المغربي وأن ينفض عنه غبار السنين بدعوة الشعراء إلى التأمل فيما يمتلكه هذا الخط من إمكانات وأنه قد حان الوقت لأجل استرجاعه واستثمار ما يتضمنه من قيم جمالية وتاريخية أي يجعل من فعل الكتابة الذي ينظر له - والذي يفترض أن يحتكم إلى مبدأ التعميم والتجريد حتى يحتوي الظاهرة الشعرية أينما كانت وكيفما كان نوع الخط الذي نسجت به – يجعل هذا الفعل يسقط في دائرة "القطر"، الضيقة ويحتكم إلى خصوصياتها ، وهو يناقض نفسه إذ يقول : " عودة الخط المغربي تتنصل من كل قطيعة مع الأنواع الأخرى من الخطوط العربية (...) لأن الكتابة تنبذ الانغلاق مهما كانت صيغته " [26]. فإذا كان الأمر كذلك كيف يكون التنظير لكتابة شعرية تستقي أدوات تمظهراتها البصرية من تراث فني عريض يضم ألوانا من التشكيل وأنواعا من الخطوط تمتد من المغرب العربي إلى مشرقه ؟؟

3- يتأرجح بنيس في بيانه الباحث عن ظاهرة شعرية مغايرة تقوم على "المواجهة والتأسيس" بين نظرتين متناقضتين للتراث الشعري ، فمن جهة يدعو إلى الاستفادة من ميراث القدامى في استثمار البعد البصري الخطي (الخط المغربي) وهو ما يسميه الناقد نجيب العوفي "السلفية الأدبية التي تعيد - ومعها الأجهزة الرسمية - إنتاج هذا الخط باستمرار ، محتفية به ومكرسة له

---

[26] - نفسه ، ص : 48 .

بدعوى الأصالة والخصوصية ظاهرا ، ولأجل تمرير قيمها المتخلفة الرثة باطنا"[27]. تبدو هذه النظرة إلى الشعر العربي القديم متناقضة و مزدوجة ففي الوقت الذي يشيد بالشعراء القدامى في التفاتهم لبنية المكان، نجده يصف مجموع الإبداع الشعري القديم بقوله : " هذا الشعر المقدس في الكتب والمقررات الرسمية ، ينكفئ على موته الدائم ، يختلي ببرودته و تكلسه ، لا سؤال لديه و لا جواب ، لا حنين و لا كشف و لا مغامرة ، " [28].

4-قصر صاحب البيان في توضيح المنطلقات والإجراءات النظرية المتعلقة بمقاربة هذا النوع من الكتابة الشعرية ، وإننا لنلمس ذلك بمجرد الاطلاع على الدراسات الغربية التي انطلقت من استقراء سيكولوجي / ظاهراتي لمثل هذه النماذج ، والتي أعدت ترسانة من الأدوات المنهجية الكفيلة بتحصيل تحليل علمي دقيق من شأنه تفسير هذه الظواهر الشعرية وكشف القوانين التي تتحكم في بنينتها*. وخير ما نستشهد به على وقوع محمد بنيس في حبائل الانطباعية والذاتية تلك اللغة التي يوظفها من أجل التنظير ، والتي لاتكاد تختلف في تنويعاتها وزخارفها البلاغية عن الكتابة الأدبية "فهو إذ يمارس عملية التنظير للكتابة ، يمارس في اللحظة ذاتها لعبة الكتابة ويدخل في صميمها ، مأخوذا بجذبتها وسحرها ، فيلغي المسافة بين لغة التنظير ولغة الكتابة ، بين مصطلح الفكر ومصطلح الشعر ، ويوقع على الوترين لحنا واحدا متسقا سنسميه لحن الكتابة وهي تنظر نفسها ، أو لحن التنظير وهو يكتب نفسه"[29] .

ولعل هذا الأمر هو ما جعل البيان يتأسس على أرضية هشة ،تعوزها الصرامة التي بموجبها تغدو الأفكار بائنة "فأدبية البيان تطغى على علميته ، إذ تنتفي الدقة ، ويتقمط المعنى ويخضع المنطقي للشعري ، فيغدو الحديث زلقا واحتماليا ، يشم ولا يفرك ، ويترك المداليل عائمة في عراء اللغة . هذه الأدبية قد تفسر ولا جناح على أنها طوق تستنجد به الفكرة حيث لا يسعفها الفكر ، واحتيال فني على المعنى القلق ، المراوغ ، والغامض"[30] .

---

[27] - العوفي ، نجيب : إثبات الكتابة ونفي التاريخ . ضمن :جدل القراءة .دار النشر المغربية . الدار البيضاء .ط1 . 1983 , ص 136

[28] - بنيس ، بيان الكتابة ، المرجع السابق ، ص : 35 . .

*** voir : - Guillaume,Paul : la psycologie de la forme .Flammarion.1977**
- Tajan .A ,Delage .G : Ecriture et structure .Payot .1981
- Lyotard, Jean-François : Discours,figures. Ed. Klinksieck.Paris.1978

[29] - العوفي ، نجيب : إثبات الكتابة ونفي التاريخ . ص123.

[30] - م. نفسه .ص124

تشكل الأرضية التي اقترحها بنيس منطلقا ، وحافزا يفتح أعيننا على مظاهر التشكيل الممكنة في الشعر المعاصر وعلى ما يرتبط بها من أبعاد وقيم إبلاغية وجمالية ، وإننا وإن لاحظنا غياب إجراءات علمية واضحة لدى الشاعر / المنظر مع إغراق طرحه للظاهرة التشكيلية في الشعر في ضبابية وتحليق شعري ، إلا أننا سنستفيد من مرجعية رؤيته في بعض زوايا التحليل المتعلقة ببنية المكان في الشعر الجزائري المعاصر.

يعتد الناقد طراد الكبيسي* من جهته بالنصوص الشعرية التراثية في بعدها التشكيلي البصري ويحتفي بها في دراسته "الشعر و الكتابة / القصيدة البصرية " من خلال الحفر في عمق الظاهرة الشعرية التي تنوب فيها منظومة الدلائل البصرية عن منظومة الدلائل اللفظية في مناخات شعرية متعددة سواء في الشعر الغربي أو في الشعر العربي الحديث أو القديم ، يقول: " إننا نفاجأ و نحن في احتفالية " ما صنعه الدادائيون و السوريواليون و سواهم من شعراء الغرب ، و ما يصنعه بعض الشعراء العرب (..) أقول نفاجأ هنا بالعراق بشعراء من القرنين الثاني و الثالث عشر، قد سبقوا كل هؤلاء كما سبقهم الوشاحون الأندلسيون في كتابة القصيدة التي تجمع بين اللغة و الصورة ، أي ما نسميه اليوم بالقصيدة البصرية " [31].

و يضيف في نبرة ترد الاعتبار إلى قيمة التشكيلات البصرية التي صاحبت الشعر في التراث العربي والتي كثيرا ما تعرضت للسخرية : " إن هذه النماذج وهي ليست غير عينات تستدعينا حقا إلى إعادة النظر في تراثنا الثقافي و الفني ، هذا التراث الذي كثيرا ما تعرض للسخرية و الهزء و النعت بالظلمة ، فإذا كان للقصيدة البصرية الأوروبية و العربية المعاصرة قيمة جمالية و دلالية ، فإن لهذا التراث (المشجرات) قيمة دون شك ، و إذا كانت المشجرات لعبا و عبثا صبيانيا كما قيل فيها ، فلماذا لا تكون القصيدة البصرية المعاصرة لعبا و عبثا هي الأخرى " [32].

ينزع طراد الكبيسي بهذا الإقرار إلى دعوة النقد إلى موضعة القصيدة الشعرية البصرية التراثية من جديد في حقل الاهتمام ، معتبرا أن الشعر المعاصر قد تخطى حدود التمظهرات الشكلية البصرية في خلخلته للبناء الشكلي المتعارف عليه ، مفصحا عن وجود بدائل في بنيات الدلالة أي فيما وراء

*** - الكبيسي ، طراد : الشعر و الكتابة / القصيدة البصرية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1986**

[31] - م . نفسه .ص . 32 .

[32] - م . نفسه ، ص 38 .

الشكل ، تخرق أفق التوقع وتؤسس سقفا جديدا للتلقي مثلما اعترف بذلك النقاد العرب المعاصرون والغربيون على وجه التحديد.

يشكل من جهة أخرى كتاب "القصيدة التشكيلية في الشعر العربي" لمحمد نجيب التلاوي الصادر عن الهيئة العامة للكتاب سنة 1998 من الدراسات المعاصرة التي اهتمت بالشعرية البصرية العربية والغربية وبحثت مختلف قضاياها قديما وحديثا ،وإن كانت دراسات شربل داغر و طراد الكبيسي و غيرهما مهمة وجوهرية في هذا السياق ، يقول التلاوي:"مارست القصيدة العربية رياضة التحولات الشكلية بعد ثبات عميق مع الشكل التقليدي لعمود الشعر ، والذي انطلق من جمالية فطرية تعلن عن جمالية مبدأ التماثل الثنائي بين الشطرين بشكل أفقي يحتفظ بمساحة تمثل النفس الواجب بين الشطرين لإجادة الإلقاء ولإبراز الموسيقى الشعرية بشكل أفضل . لقد وجدت محاولات فردية لم يكتب لها الانتشار ..حتى كانت الموشحة ، ثم محاولات التشكيل الشعري العربي بعد السقوط العباسي ، والذي كثر بخاصة عند الفاطميين ورجالات الطرق الصوفية . وفي العصر الحديث كان إحياء الشكل المقطعي ...والشعر المرسل ومحاولات المهجريين الشكلية ...ثم الشعر الحر الذي مثل انطلاقة شكلية ساعدت ظاهرة التشكيل الشعري ....ثم محاولات قصيدة النثر – التي نتحفظ عليها - وكانت الدراسات التي تناولت الظاهرة محدودة للغاية ...ومنها ما تناول الظاهرة بشكل عرضي مثل(بكري شيخ أمين / الرافعي/ محمد كامل حسين/ عبد الحميد جيدة /عبده بدوي..) ومنهم من تناولها في بحوث قصيرة جدا أو مقالات مثل (طراد الكبيسي/بول شاؤول/منير العكش)..ومنهم من تناولها في عمل مطول مثل (شربل داغر)...وكلهم أطلقوا التسميات وعيونهم على التشكيل العربي بخاصة"[33] .

غير أن كتاب محمد الماكري " الشكل و الخطاب " : مدخل لتحليل ظاهراتي " [34] قد خالف في طرحه تنظيرا ، وتطبيقا ما ورد لدى غيره من الباحثين إذ أفرد لظاهرة الاشتغال الفضائي في الشعر العربي عموما و المغربي المعاصر على وجه الخصوص دراسة ظاهراتية استقت أدواتها الإجرائية من حقول معرفية وائمت مقترحاتها طبيعة المدونة المدروسة وهي (الدراسة) تختلف مرجعياتها الابستيمولوجية وأجهزتها الاصطلاحية ، إلا أنها تلتقي عند مقاربة النص الشعري كبنية خطية وجشطالت (شكل بصري) ، بعد أن ظل هذا الموضوع مهملا ، و ظلت المواكبة النقدية* للقصيدة البصرية محصورة في

---

[33] **- محمد نجيب التلاوي :القصيدة التشكيلية في الشعر العربي:ص 16**

[34] **- الماكري محمد ، الشكل و الخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز العربي ، ط 1 ، 1991 .**

* **:يمكن تصنيف هذه المواكبة القليلة إلى ثلاثة أنماط :**

كتب قليلة أو مقالات لا تتعدى في تناولها حدود الإشارة إلى الموضوع وفي أحسن الأحوال حدود الوصف و عرض الانطباعات و التأويلات الذاتية ، وهي تعتمد في الغالب على المنهج التحليلي والموضوعي الذي حتى وإن طوق الظاهرة / موضوع الدرس من كافة جوانبها لا يذهب في الاتجاه العمودي التفكيكي الكاشف عن أدق دقائق التفاصيل ، ذلك أنه لايستند إلى جهاز نظري مدروس يربط خصوصية الظاهرة الشعرية في بعدها البصري بما تحيل إليه روافد البحث النظرية والتطبيقية من عمليات الوصف والتحليل و التأويل المتماشية مع هذه الخصوصية . و تتجلى قيمة كتاب محمد الماكري في كونه يقترح حقولا ثلاثة هي : نظرية الأشكال ،السيميوطيقا ، والبلاغة البصرية من أجل خلق توليفة من الأدوات الإجرائية الكفيلة باستنطاق الأثر الشعري واختراق عوالمه المخفية في طيات الوعي الظاهراتي .

.يقول الماكري : "لم يعد غريبا أن نقرأ أو نسمع عن الدور الذي بدأت تشغله مباحث ونظريات قد تبدو بعيدة عن المجال الأدبي كالنظريات الإعلامية ، والهندسية ، والبيولوجية ، والذكاء الاصطناعي والنظريات السيميوطيقية المتأسسة على سند نظري ، منطقي ورياضي في معالجة المعطيات النصية ."[35]

كما أشار محمد الماكري بايجاز إلى جملة الشروط التاريخية و التقنية التي ترعرع في حضنها الشعر البصري بملامحه المتنوعة في الغرب (الشعر المجسم ، والشعر الميكانيكي ، و الشعر المشهدي ...) ، و تتجلى أساسا في التطور الهائل الذي عرفته وسائل الاتصال الجماهيري عامة و مجال الاتصال الأدبي خاصة ، والذي احتلت معه القناة البصرية مقدمة الاهتمام في الإدراك و التواصل .

أبرز محمد الماكري أن الهدف من دراسته هو اختراق الصمت الذي لازم التجربة الشعرية الفضائية العربية مع محاولة استثمار مبادئ التحليل الظاهراتي الذي يعتبر أكثر مناهج التحليل النقدية مواءمة لرصد تمظهرات الأشكال البصرية الشعرية وتفسير تشكيل الأفضية المفضلة خطيا وإيقاعيا في الشعر المعاصر مع ربطها بأسئلة الوعي الظاهراتية المتعلقة باستراتيجيات الإنتاج والتلقي ، وهي أسئلة

- نمط رافض للاتجاه من الأساس ، يرى فيه عودة بالممارسة إلى عصور الانحطاط ، وانغلاقا يؤشر على موت حضاري ، وتقليدا ساذجا لتجارب الغربيين (انظر: منير العكش :أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها1979) أو يرى فيه انفصالا بالكتابة ،عن التاريخ ودورانا حول الذات(نجيب العوفي : إثبات الكتابة ونفي التاريخ . 1981)

- نمط متحمس في سذاجة واتباع غير مشروط ، وتندرج في إطاره بعض المتابعات الصحفية لصدور بعض الأعمال الشعرية .

- نمط حاول الاقتراب من المظهر الفضائي في صورة تأريخ وعرض تصنيفي(طراد الكبيسي . الشعر والكتابة . القصيدة البصرية .1987)أو حاول صياغة مفاهيم إجرائية لمقاربة المظهر الفضائي في النصوص باعتباره عنصرا ثابتا انطلاقا من خلفية سيميوطيقية (محمد مفتاح : دينامية النص.1987) انظر : الماكري ، محمد : الشكل والخطاب. ص8-9

[35] - الماكري محمد ، الشكل و الخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، ص6

تنأى عن المعالجة السطحية والمبتسرة التي صادفناها في المقاربات والأعمال النقدية السابقة التي عالجت هذا الموضوع وإنما تحفر في عمق الظاهرة الشعرية البصرية من حيث البناء أي التشكل (في المرحلة الأولى) في وعي الشاعر ثم من حيث التشكيل أي التموضع في فضاء مبنين (في المرحلة الثانية) حيث تشتغل الأشكال في رحلة احتلال المواقع على الفضاء كمحفزات ، يساعدها الحدس الذي يعمل بمثابة وسيط فاعل للذات المتلقية من أجل خلق وعي قراءة منظم سيكولوجيا وبلاغيا وسيميائيا . يقول الماكري : "لقد كان الاختيار الجشطالتي ملحا ، بالنظر للأهمية التي أولتها نظرية الأشكال كفلسفة وكسيكولوجيا للإدراكات الحسية ، والبصرية منها على وجه الخصوص . هذا إضافة إلى كون الاقتراحات الجشطالتية مرتكز العديد من الاتجاهات البلاغية والسيميوطيقية المهتمة بالمعطيات البصرية في مجال الفنون التشكيلية والإعلان التجاري والملصق السياسي ...وحقل التواصل السمعي البصري"[36] .

وقف الماكري مليا عند الاشتغال الفضائي للنص الشعري المغربي المعاصر في بعض نماذجه (أحمد بلبداوي ، محمد بنيس ، محمد الميموني...) كاشفا عن مضمون الشكل ، وعن السنن البصري التشكيلي القائم في حدود الإنجاز الشعري المفارق في شكله لنمطية الإنجاز المعهودة ، كما أشار إلى وجود هذه الظاهرة في التراث العربي القديم من خلال الحديث عن الشكل النموذج في الشعر العربي و عن دلالته بوصفه علامة ، مرورا ببعض التنويعات الشكلية اللاحقة عليه كالقواديسي والمسمط و الموشح ، و انتهاء ببعض الأشكال الفضائية الدالة في التراث الشعري العربي كالقلب و التفصيل و التختيم ، و رغم أهمية هذه الإشارة ، نجد الباحث يقر أنه لم يوف الظاهرة البصرية التراثية حقها من الدرس ، لذلك نلفي المؤلف نفسه يشير في تقديم كتابه إلى هذا " القصور " بقوله : " و أشير هنا إلى أن العرض التاريخي للاشتغال الفضائي في التراث الشعري القديم ، كان يستلزم بحثا أعمق وأدق مما أنجزته ، و لكن مستلزمات عمل من هذا القبيل كانت تتجاوز حدود إمكانياتي المتواضعة ، خصوصا فيما يتعلق بالحصول على الأعمال الشعرية المخطوطة " [37] .

نخلص بعد سفر البحث عن معالم مقاربة نظرية وتطبيقية علمية تحيط بالشعر باعتباره بنية خطية (مجموعة من العلامات اللسانية) وجشطالتا (شكلا بصريا) في الوقت نفسه أننا قد اهتدينا إلى

---

[36] - م . نفسه ، ص 9

[37] - م ، نفسه ، ص 12 .

أرضية لم نعثر في الدراسات والأبحاث العربية على مثيلتها وهي التي أحالنا فيها الباحث المغربي محمد الماكري على مرجعياتها ذات الأصول الفلسفية والسيكولوجية واللسانية والسيميولوجية والأدبية ..فقد كان حقل البحث في "الشكل والخطاب" واضح الإحداثيات والمعالم ، يحتكم إلى التشريح العلمي الرامي إلى ربط أسئلة الظاهرة الشعرية بأجوبة مستقاة من الابستيمولوجيا المعاصرة القائمة على منحى تطوري يتجاوز أشكال النظر المعرفي القديمة وما يرتبط بها من مسلمات وإلزامات ذوقية ، نازعا إلى الإحاطة بجزئيات وتفاصيل العملية الإبداعية الشعرية التي استوجبت بفعل التغيرات الثقافية والحضارية ، الانفتاح على حاسة البصر بعد أن اكتفت بالسمع لزمن طويل وانطلاقا من هذا الطرح أسسنا توجهنا ورؤيتنا في هذا البحث معتمدين على منهج مركب من ثلاثة اختصاصات (سيكولوجيا الأشكال / السيميوطيقا / البلاغة البصرية) عملت كل منها من زوايا نظر ابستيمولوجية مختلفة ،على موضعة مقولة "الفضاء" ومايرتبط بها من استراتيجيات الإنتاج والتلقي البصري في خانة الدرس المناسبة. "فالتركيب بين المناهج ممكن كالتركيب الذي حدث بين البنوية والنزعة الماركسية في الكتابة النقدية ، وهو التركيب العجيب الذي نجّل منهجا أطلق عليه "البنوية التكوينية" ، وكإمكان التركيب بين الشكلانية الروسية ، واللسانيات الدوسوسورية التي نجّلتا تيارا شكلانيا هو البنوية ، وكالميثولوجيا والفولكلور واللسانيات العامة التي ولدت شيئا اسمه السيميائية. إن تهجين أي منهج أمر ضروري لتنشيط أدواته ، وتفعيل إجراءاته ، كيما يغتدي أقدر على العطاء والتخصيب"[38].

إن الكلام بشأن المطارحات النقدية العربية التي قصرت عن تناول هذا الموضوع من المنظور الفينومينولوجي ، لا يلغي جهود كثير من المنظرين الذين سنقف عند آرائهم المتعلقة بهذا الموضوع والتي اقتربت من الإطار النظري والإجرائي الذي تروم دراستنا أن لا تحيد عن مجمل أسسه وأدواته ، فمجمل الإشارات والملاحظات الدائرة في فلك الشعر المعاصر(الجزائري منه على وجه الخصوص) من جهة تموقعه في فضاء يدرك كشكل وإيقاع بصريين نعتبرها خادمة لمقصد هذه الدراسة ومبتغاها ، وإن اختلفت من حيث الكثافة والعمق وطبيعة المنوالات المتبعة في الدرس .

يجدر بنا في هذا المقام أن ننوه بحداثة البحث في هذا الحقل المعرفي الذي لم يبلور بعد نظرية مكتملة ، تمكننا كقراء من الإحاطة بالإشكالات التي يتضمنها فقد "عرفت الساحة العربية ، في إطار تفتحها على الحداثة العربية جملة من الدراسات الرائدة لعدد من الباحثين والدارسين العرب في هذا المجال الجديد

---

[38] - مرتاض ، عبد المالك : التحليل السيميائي للخطاب الشعري . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق (د.ط) 2005 .ص 14 ،15

، كمحمد بنيس ومحمد الماكري ، وشربل داغر ، وغيرهم ...أنتجت مهادا معرفيا نظريا يستحق التنويه،لكنه بحاجة إلى تراكمات تعمقه وتثريه ، وبخاصة في الجانب التطبيقي "[39]

يورد أ.د يحي الشيخ صالح أسباب عجز بلوغ الدراسات سالفة الذكر عن تحقيق درجة التقنين والتحديد المنهجي الكفيل بتعبيد الطريق أمام الناقد في هذا الحقل الجديد في النقاط:

1- حداثة الموضوع في أساسه ، وانتماؤه بصورة شبه كاملة إلى النقد الغربي ، وعدم وجود جذور له في تربة النقد العربي إلا قليلا .

2- عدم وجود تراكم شعري إبداعي يسمح بإجراء الدراسات والتطبيقات عليه ، فكل ما يدخل في إطار هذه الدراسات إنما هو القصيدة الحديثة عند بعض شعرائها ، ممن يمارسون التجريب ، ولهم اطلاع على النقد يسمح لهم بإيجاد علامات غير لغوية في نصوصهم لا يضعونها بصورة اعتباطية ، أو حلية للنص ، بل بدراية تجعلهم يوظفونها للإيحاء بدلالات تدعم الدلالات اللغوية ، وتسير في اتجاهها ، ولا تناقضها أو تختلف عنها"[40] وإن كنا نتفق مع هذا الطرح في جانبه المتعلق بحداثة الموضوع في الحقل النقدي ، فإن التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة قد راكمت اليوم قدرا لا بأس به من النصوص التي توسلت بعناصر عبر لغوية كثيرة ، استحضرها الشعراء من مختلف التجارب الفنية ، وهي العناصر التي جعلت من فضاء الشكل في الشعر فضاء ديناميكيا ، تعانق فيه اللغة مختلف الوسائط التشكيلية البصرية ، مما يجعلنا نفكر اليوم أكثر من أي وقت مضى في مشروعية وإمكانية البحث عن "شعريات بصرية" في الشعر الجزائري المعاصر

---

[39] - الشيخ صالح ، يحي : قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي "الأهمية والجدوى" .مجلة الآداب .منشورات قسم اللغة العربية وآدابها , جامعة الإخوة منتوري . قسنطينة . ع7 .2004 . ص 50.

40- م , نفسه ,ص 50-51

2-1- الشعر العربي من العرض الشفوي إلى العرض الكتابي :

2-1-1- الشعر العربي و العرض الشفوي:

لقد كان ارتباط الشعر العربي بالإنشاد و العرض الشفوي ارتباطا وثيقا - شأنه في ذلك شأن الشعر في كل الثقافات الإنسانية - "و من ثم تبدو علاقته بالموسيقى أكثر وثاقة و قرابة من علاقته بالرسم ، أي أن صوتيته بعبارة أخرى هي القاعدة وبصريته هي الاستثناء ". [41]

إن المتأمل لصيغ الإنتاج والتلقي الشعري على مر العصور يجد أنها أقرب إلى الشفوية المتمثلة في الإنشاد منها إلى الكتابية ، والإنشاد هو الإلقاء الشعري الموسيقي الذي تطرب له الآذان لما فيه من إيقاع* ، وقد عرف الشاعر العربي بسليقة الآداء في الإبداع ، وبالاستعداد الفطري الذي بموجبه يأتي ما ينشده من شعر موزونا "فقد أعلى العربي من شأن موسيقى الشعر لأسباب عديدة أبرزها أنه وسيلة مؤثرة ومساعدة للإنشاد الشفوي حتى أن التعريف الأول (الشعر هو الكلام الموزون المقفى) يركز على الوزن والتقفية ....ثم جاء باب الضرورة الشعرية ليعزز مكانة الموسيقى الشعرية تحت وطأة الشفهية الإنشادية التي حددت بدورها شكل تحرير البيت الشعري ورسمه في شطرين متساويين بينهما مسافة الصمت اللازمة للتنفس ، والمبرزة لتساوي وتوازي عدد تفعيلات كل شطر شعري ، وهذا التأثير حتى على رسم البيت يجعلنا مع من يصفون القصيدة العربية الغنائية بأنها :إلقائية"[42]

وعلى الرغم من مركزية الإنشاد استطاعت الكتابة أن تبني للشعر عالما موازيا تمثيليا للغة ، يرسم وحداتها الخطية ويستعير كثيرا من خصائص الإيقاعات الصوتية وتمظهراتها الشفوية ، فأضحت الكتابة سجلا حفظ الشعر ، ونقله من راهنية اللحظة وتزامنية الحدث إلى رسوخ الشكل واندراجه في الذاكرة والزمن "إن جانبا مهما من إشكالية الكتابة والوعي الكتابي أتى من حقيقة أن الكتابة الخطية تأتي دائما بوصفها مرحلة لاحقة للشفوية ، فتتأثر بها في كثير من السمات الأسلوبية ثم لا تلبث أن تستقل بسمات خاصة ، وتؤثر بالتالي على أساليب الكلام الشفوية نفسها ، وغالبا ما تستغرق المجتمعات الإنسانية في

---

[41] العوفي نجيب ، إثبات الكتابة و نفي التاريخ ، مجلة الثقافة الجديدة ، ع: 19 ، 1981 ، ص68.

*** : " النشيد رفع الصوت ...وإنما قيل للطالب ناشد لرفع صوته بالطلب .(...) وأنشد الشعر ، وتناشدوا ، أنشد بعضهم بعضا ، والنشيد فعيل بمعنى مُفْعَل . والنشيد الشعر المتناشد بين القوم ينشد بعضهم بعضا " انظر : ابن منظور : لسان العرب.دار صادر , بيروت . لبنان .ط4 .2005 . م14 . 255 .**

[42] : التلاوي ، محمد نجيب : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. ص53

عملية الانتقال الحضارية هذه ما يقرب من ثلاثة قرون. ويمكننا أن نتصور أن المجتمع العربي ، مثله في ذاك مثل المجتمع اليوناني استغرق ما يقرب من هذه المدة في انتقاله من الشفوية إلى الكتابية ويمكننا قسمتها على مرحلتين : الأولى ما يقرب من 150 سنة قبل الإسلام والأخرى مثلها بعد الإسلام"[43].

فمعلوم أن الثقافة العربية هي ثقافة شفاهية وموقع الأدب العربي منها هو موقع التشكك والسؤال ، يدل على ذلك على سبيل المثال ، تلك القضايا في تاريخنا النقدي التي انبثقت عن الشعر الذي تمظهر في الشكل الشفوي في المراحل التي سبقت مجيء الكتابة عند العرب والمتعلقة بأصالة الشعر وصحة نسبته إلى من ينسب إليه أو ما يسمى بالانتحال في الشعر الجاهلي" وقضية الانتحال هذه موازية للمسألة الهومرية* على أكثر من مستوى ، فلدينا أقوال كثيرة حولها ، وبخاصة عند ابن سلام الجمحي في القرن الثالث الهجري . وكذلك لدينا إشارات مهمة حول الموضوع في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لبعض المستشرقين الألمان بخاصة . وأعاد مصطفى صادق الرافعي ذكر الموضوع في عام 1911. ولكن الصياغة النظرية للمشكلة لم تبدأ بداية حقيقية إلا مع كتاب في "الشعر الجاهلي"لطه حسين في عام 1926 ، وكتابه المعدل في"الأدب الجاهلي" في العام التالي . وللأسف الشديد لم تحقق الضجة التي أثارها طه حسين حول الموضوع ما كان يتطلع إليها صاحبها من إعادة بحث في الموضوع والوصول إلى نتائج يمكن الاطمئنان إليها."[44]

وما ظهور هذه المسألة في مسرح النقد إلا لارتباط الشعر في عهد المشافهة بلحظة إنتاجه صوتيا ، وهي لحظة لا يمكن أن تضبطها ضوابط تجعلها تنخرط في قيد الزمن ، وبالتالي يصبح من العسير إرجاع كل نص شعري ، أو مقطع من الشعر إلى صاحبه .

يتواشج الصوتي بالبصري في انفتاح الحواس وتوقها لإدراك الجماليات الفنية بمختلف الوسائط والأدوات ، فمنذ القديم كان الصوت سباقا و سريعا ونافذا ولكنه متبوع دائما بنزوع اضطراري إلى السكينة والثبات "فالدفق الصوتي للغة الذي يتم استنباطه عن طريق الصدى كي يستمر محتفظا بانتباه

---

[43]- حسن البنا ، عز الدين :الشعرية والثقافة .مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء ط1 . 2003 ص 92 ، 93.

*** : المسألة الهومرية : هي قضية تتعلق ببحث من كان ذلك المدعو هوميروس ، ولمن تلك القصائد التي جرى العرف أن ننسبها إليه في الأدبيات الشفوية ، وما النتائج المترتبة عن تحقيق الإليادة والأوديسة . وهي من بين البحوث التي تأسست حولها النظرية الشفاهية إضافة إلى البحوث الفيلولوجية والبحوث في علم الأنثروبولوجيا ، أوالإثنوجرافيا ، أي علم دراسة الأجناس البشرية وسلالاتها وعاداتها انظر : والتر . أونج . الشفاهية والكتابية .ترجمة د. حسن البنا عز الدين . سلسلة عالم المعرفة . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت .ع 172. 1994**

[44] :م . نفسه . ص 17.

الأذن ، قد تمت إعادة تعديله إلى أنماط مرئية أبدعها الانتباه المتعقل للعين"[45]. فلا مجال للشك في كون الثقافة الشعرية العربية قد قامت في بداياتها على النقل و الرواية الشفهيين – قبل أن تستقر في الأشكال والوسائط المرئية التي حددتها وقيدتها الكتابة - الأمر الذي أدى إلى جعل صيغة الإنجاز الشفهي و التلقي السماعي تطغى وتهيمن على عرض الشعر العربي و تلقيه .

ظل جمهور المتلقين في العصر الجاهلي يستقبل الشعر أصواتا مسموعة تلقى مباشرة ، ثم تتخذ مكانها من العالم عن طريق الانتشار الذي تحمله الرواية الشفهية إلى أمداء قصية في المكان والزمان ، ولهذه الخصوصية الشفوية ما يبررها ويستدعيها في ذلك الوقت ، خاصة "في المواقف الاجتماعية التي كان يوظف فيها الشعر كالمفاخرات ، و المنافرات ، و الدعوة للصلح أو الحرب ، مما كان يتطلب الإلقاء المباشر"[46].

لقد ظل الشعر في العصر الجاهلي ، بل و حتى بعد عصر التدوين ، شديد الصلة بإنشاد الشاعر أو من يمثله من قبيلته ، وفي كتب التراث ما يشير إلى اتخاذ بعض الشعراء لهم منشدين ، ومنهم من يغني في شعره كالأعشى ، ولذلك سمي "صناجة العرب"[47] ،غير أن الشائع في البيئة الجاهلية هو أن ينشد الشاعر نفسه نصوصه الشعرية حتى عد الإنشاد الجيد أحد مقومات الشعرية ، ومظهرا من مظاهر الإجادة في الإبداع . يقول أدونيس " ربما أن الأصل في الشعر الجاهلي هو أن ينشد الشاعر هو نفسه قصيدته ، فالشعر من فم قائله أحسن كما يعبر عن ذلك الجاحظ ، وفي هذا ما يلمح إلى أن عرب الجاهلية كانوا يعدون إنشاد الشعر موهبة أخرى تضاف إلى موهبة قوله . والحق أنه كان لموهبة الإنشاد أهمية قصوى في امتلاك السمع ، أي في الجذب والتأثير خصوصا أن السمع للجاهلي أصل في وعي الكلام وفي الطرب ، فهو كما يعبر ابن خلدون أب الملكات الإنسانية"[48].

وتاريخ الشعر العربي عموما ، والجاهلي على وجه الخصوص هو تاريخ شفوي تميز الإنشاد فيه بكونه أحد محددات الشعرية الرئيسية ، فكان الصوت أداة الإفصاح الحاملة لألوان التعبير و"كانت الأذن حاسة التذوق العام ، تبحث عن البيان والفصاحة وحسن الإيجاز والإصابة والتطريب وبلاغة البيان ووجاهة

---

[45]- حسن البنا ، عز الدين : الشعرية والثقافة . مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم .ص 98

[46] - يحياوي رشيد ، شعرية النوع الأدبي ، افريقيا الشرق ، البيضاء ، 1994 ، ص . 133.

[47] - "أخبرني حبيب بن نصر المهلبي بن عبد العزيز الجوهري قالا حدثنا عمر بن شبة قال : قال أبو عبيدة : من قدّم الأعشى يحتج بكثرة طواله الجياد وتصرفه في المديح والهجاء وسائر فنون الشعر ، وليس ذلك لغيره . ويقال : هو أول من سأل بشعره ، وانتجع به أقاصى البلاد . وكان يغني في شعره ؛ فكانت العرب تسميه صناجة العرب" انظر : الأصفهاني ، أبو الفرج علي بن الحسين .الأغاني تحقيق إحسان عباس ، ابراهيم السعافين ، بكر عباس . دار صادر. بيروت .المجلد التاسع .ط 3. 2008. ص81 .

[48] - أدونيس ، علي أحمد سعيد : الشعرية العربية . دار الآداب . ط1. 1985 . ص7

المعنى كانت تسعى إلى حصر عناصر الجمال الشعري الشفوي في لحظة واحدة تلخصها صورة سمعية واحدة تنبئ ببراعة الشاعر وتفوقه ، وخروجه عن مألوف السماع"[49].

ومع مرور الزمن وبفعل رسوخ نواميس صوتية خاصة ميزت إيقاع الشعر ومظاهر التطريب فيه ، تشكل وعي وذائقة مميزين في عملية التلقي بموجبهما كان يتم التعرف على محاسن الشعر ومعاييه فقد "لعبت الذاكرة الصوتية دورا مهما في استحضار هيئة السماع والتقبل ، وكأن اللغة تسكن الوجود الإنساني ، وتسلبه إرادة التلقي دون حضور صوتها ، غير أنه من الصعب إزاحة مقومات الذات الإنسانية الفردية التي تشكلت من اللغة التي هي مجموعة من الأصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم كما عرفها ابن جني"[50].

ونتيجة لكل هذه العوامل والظروف " شاعت الرواية وانتقلت الأشعار من جيل إلى جيل مشافهة ، وبالتالي تعمق خط الشفوية في بناء القصيدة التي لا يمكن أن تكون في المخيال الجماعي إلا مقرونة بالسامع والشاعر"[51].

ولعل الكتابة كنظام دلالي بصري مقابل للنظام الصوتي الشفوي ، تعجز عن حمل تلك المعاني والطاقات الدلالية التي تفيض بها حالة الإنشاد – ولا نعجب إن سميناها حالة لأن في تراثنا الشعري من طقوس الإنشاد المصاحب للإلقاء الشعري ما يجعلنا نسميها كذلك ، وإن توسلت (الكتابة) ببعض العلامات الخطية أو البصرية ، ذلك أن الإنشاد يحقق التناغم بين أكوان من الإيحاءات الجامعة لمعاني الشعر والهيئة والحركة والنظرة والصوت المصحوب بالإيقاع ، وكلها إضافات مؤججة للمعنى الذي تسيجه القصيدة "فالبحتري مثلا كان إذا أنشد اهتز ونظر في عطفيه وطرب طربا بينا ، وربما أقبل على جلسائه فقال : مالكم لا تعجبون؟ وكان مثل هذا وأكثر منه في جملة من الشعراء . إلا أننا لم نقف على أن الإنشاد كان تمثيلا صحيحا وإن خالطه الزهو والعجب الثقيل"[52] . وعليه يمكن أن نعتبر الإنشاد من وجهة نظر سيميولوجية "صيغة دلالية"(Un mode de sigification) على حد تعبير رولان بارت ، ذلك أنه مركب من نظامين دلاليين الأول هو علاقة انتظام الدوال والمداليل في فضاء النص الشعري ، أي تلك الدلالة الشعرية القائمة في حدود المعمار النصي (L'Architexte) والناتجة من

---

[49] - عبو ، عبد القادر : فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة . بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي .منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق .2007 ص 30

[50] - م. نفسه . الصفحة نفسها .

[51] - م. نفسه . الصفحة نفسها .

[52] : الرافعي ، مصطفى صادق : تاريخ آداب العرب. الجزء الثالث . دار الكتاب العربي ،بيروت ، لبنان .ط6 .2001 .ص 37

كيفية تركيب معينة وخاصة للوحدات اللغوية والتي تتحول بموجب علاقة انفتاح على شكل مغاير في أدواته الإبلاغية ، وفي نواميس تلقيه وهو "الإنشاد" إلى دال في نظام دلالي ثان ، تشتغل فيه النظرات والحركات والسكنات والإيماءات ، والألوان* ، وتموجات الصوت ، وغيرها من الأمارات المصاحبة للإلقاء الشعري بمثابة مداليل تعمل من جديد على خلق استراتيجية تلق مغايرة ، تتجاوز حدود حاسة السمع وما يرتبط بها من مواريث في أدبيات تلقي الشعر ، لتشارف حدود حاسة البصر وبذلك تموضع النص الشعري المقدم إلى المتلقين إنشادا في دائرة أطرافها : القصيدة ، المشهد ، المستمع / الرائي.

يتمظهر فعل الإنشاد في التراث الشعري العربي في شكل "حركة" فيزيائية؛ صوتية إيقاعية ، إحداثياتها محددة في معلم طرفاه الرئيسان : الشاعر(المنشد) –المتلقي (المستمع) تصحبها تلوينات في الآداء الحركي والإيمائي للجسد ، وهي حركة تستسلم لعرف محدد مسبقا حينا ، وأحيانا تخرق أفق توقع المتلقي / المستمع / المشاهد ، بحسب الغايات الجمالية والتداولية المتعلقة بأغراض النص الشعري من فخر وهجاء وتشبيب وغيره ، وحسبنا أنها حركة موازية لحركة الإيقاع الباطنية الموجودة في الشعر، وكأن الشاعر يريد بها أن يخلق توازنا بين الظاهر والباطن وانسجاما بين عناصر الكون الجواني (الذات/ مصدر الشعر) ، وعناصر الكون البراني (العالم الخارجي) ولذلك ينخرط بجسده في عملية القول الشعري ممسرحا صوته وحركاته ، فالجسد كان دائما وما يزال باعتباره بؤرة توتر إبداعي خزان البوح ومنتج الصور الشعرية الخالدة ، "إن مجالات المتخيل الجماعي والفردي هي مرتع الجسد الدائم ، فالصورة بجميع أنواعها المرئية والبلاغية قد شكلت باستمرار قناة تمر عبرها دلالات الجسد وشكلا من أشكال وجوده وتجدده"[53] .

كان الإنشاد الشفوي وما ارتبط به من طقوس في الشعر العربي عالما عاجا بأنواع الإيحاءات البلاغية (السمعية) والبصرية (المرئية) التي رسمت سقف التلقي في فضاء الشعرية العربية بفعل انفتاح الحواس وتوقها للقبض على قصيدة تقولها الأصوات والحركات ،"فإذا كان الإنسان ينتج عبر جسده حركات وينتج حالات وجدانية معبرا عنها إما من خلال إجراء (فعل) ، وإما من خلال حالة (إسم) ، فإن هذا يفترض ، من جهة وجود برامج مسبقة تستوعب داخلها هذه الحركات ، ويفترض من جهة

*** : يدل مثلا اللون الأحمر المصاحب للهجاء في الإنشاد على القوة والشراسة ، وكأن الشاعر يريد أن يبطش المهجو ، ويمرغ جثته في الدماء . ذكر أبو الفرج الأصفهاني في أغانيه : "أخبرني أحمد بن عبد العزيز الجوهري قال حدثني علي بن محمد النوفلي عن أبيه قال : كان حسان بن ثابت يخضب شاربه وعنفقته بالحناء ولا يخضب سائر لحيته . فقال له ابنه عبد الرحمن : يا أبت ، لم تفعل هذا؟ قال : لأكون كأني أسد والغ في دم" انظر : الأصفهاني : أبو الفرج علي بن الحسين : الأغاني. تحقيق إحسان عباس ، ابراهيم السعافين ، بكر عباس .المجلدالرابع .ص106 .**

[53] : الزاهي ، فريد : الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ، افريقيا الشرق .الدار البيضاء . 1999. ص8

ثانية وجود سنن يفسر هذه الحركات ويرسم لها دلالاتها"[54]. وحسبنا أنها دلالات موصوفة ومسطورة في كتب التراث الفني واللغوي العربي القديم، لا يمكن أن نتغاضى عنها لأنها جزء لا يتجزأ من التراث الشعري في بعده الشفوي ، ولأنها دلالات حاملة لسجل الذاكرة الصوتية / البصرية للشعر.

يتكامل كل من الشعر والإنشاد في جعل الذات الشاعرة تتواشج مع معطيات العوالم الداخلية (الحالات الشعورية المتمظهرة في الأنساق التعبيرية والتخييلية) والعوالم الخارجية المرتبطة بأنساق التلقي والاستجابة أو بين ما يسميه جوزيف كورتيس (Le figuratif et le Thematique) أي التصويري والتيمي "نطلق لفظ التصويري على كل مدلول وكل مضمون للسان الطبيعي ، وبشكل أوسع ، على كل نسق تمثيلي (بصري مثلا) يمتلك معادلا على مستوى الدال (التعبير) في العالم الطبيعي والواقع المدرك . وبناء عليه ، فإن كل ما يعود داخل كون خطابي معين إلى إحدى الحواس الخمس التقليدية : البصر ، السمع ، الشم ، الذوق ، اللمس وباختصار كل ما يدخل ضمن إدراك العالم الخارجي ، نطلق عليه "التصويري" فيما يتحدد التيمي باعتباره عنصرا لا رابط بينه وبين دائرة العالم الطبيعي ، إننا هنا قبالة أنساق تمثيلية لا تملك معادلا داخل المرجع . فإذا كان التصويري يتحدد من خلال الإدراك ، فإن التيمي يتميز بمظهره المفهومي البحت . وهكذا فإن الحب والكراهية ، والطيبة والخبث لا وجود لها على مستوى الإدراك ، إنها مقولات مجردة ، وفي المقابل ، فإن ما يعود إلى الحواس الخمس هو سلوك الحب والكراهية والطيبة والخبث ، وهو سلوك متغير وفق السياقات السوسيوثقافية ، فالتصويري والتيمي يتقابلان ويتكاملان ، التصويري له علاقة بالعالم الخارجي ، بالذي ندركه من خلال الحواس ، أما التيمي فيتعلق بالعالم الداخلي ، بالبناءات الذهنية الخالصة ، مع كل التنويعات المفهومية المكونة لها"[55] ، فكذلك الشعر والإنشاد الشفوي عالمان يتكاملان ويلتقيان عند منظومة القيم الشعرية التي تتظافر عندها العلامات اللغوية في صيغتي وجودها :الذهنية (المظهر الدلالي المتغير/ التيمي) في الشعر ، والمادية السمعية والبصرية (المظهر الملموس/ التصويري) في الإنشاد ، وهي علامات تشتغل اللغة بموجبها كوسيط يساهم في جعل الذات الإبداعية تمارس فعل التعالي "La trenscendance"، أي تخلق عالما موازيا لعالم الموجودات ، هو الذي يسميه هايدجر "الوجود الرمزي للإنسان" ، فالشعر بالنسبة للعربي القديم هو بيت التجارب ومكمن أسرار الحياة ،

---

[54] : بنكراد ، سعيد : الجسد ، اللغة وسلطة الأشكال . مجلة علامات .منشورات وزارة الثقافة .ع 4 .1995 ص49

[55]: Courtés , Josef : Analyse Sémiotique du Discours , de l'énoncé à l'énonciation.ed , Hachette . paris.1991 . pp162 - 170

وخلاصة النظر في مناطق الذات الضليلة وفي الآخر ، وهي جوانب لم تكن لتترسخ في التراث الشعري العربي لو لم تنتقل من جيل إلى جيل بفعل المشافهة أول الأمر قبل ظهور الكتابة في عصر التدوين . إذا تأملنا من جهة ثانية الجانب اللغوي لكلمة إيقاع (rythme) نجد أنه يرتبط في أصله الاشتقاقي بمعنى الحركة ، ف(rythme) مشتقة من الكلمة اليونانية (rhuthmos) ومعناها السيلان والسريان و التواتر والانتظام في الحركة* ؛ وهي مأخوذة من حركة الأنهار والجداول لاستمرارها في السير على نمط واحد عكس السكون والجمود"ولما كان كل من الرقص والموسيقى والشعر مستقلا دون الرسم والنحت بالحركة ، أطلق عليه اليونانيون القدماء "فن الحركة" وبالإجمال فنون الحركة Les Arts du mouvements"[56] . وعند علماء العربية ارتبط الإيقاع بالموسيقى فهو"من إيقاع اللحن والغناء ، وهو أن يوقع شخص الألحان ويبينها وسمى "الخليل" – رحمه الله – كتابا من كتبه في ذلك المعنى "كتاب الإيقاع" . فأساس الإيقاع هو انتظام الأصوات القائم على "توفيق بين نزعتين متناقضتين ، هما الخفة والثقل ، يظهر في شكل جملة من القيم الحركية ذات صبغة كمية ، وكيفية تقوم على أساس الحركة ، وتخضع في تركيبها إلى مبادئ ثابتة لا تفريط فيها ، هي : النسبية في الكميات ، والنظام ، والمعاودة الدورية"[57]. تظهر هذه المبادئ أثناء الإنجاز الشفوي للكلام ، الشعر منه على وجه الخصوص ، ذلك أن الشعر في صيغة عرضه الشفهي يحتكم إلى نظامية صوتية خاصة تقوم على قوانين يتخذ بموجبها الشعر مظاهر إيقاعية متعددة .

و كيفما كان ، فالذي يهمنا هو أن صلة الشعر بالإنشاد قد كان لها تأثير واضح على بنية الشعر نفسه ، من جهة مراعاة خصائص اللغة الشعرية صوتيا (إيقاعيا) وصرفيا و تركيبيا ودلاليا ، عن طريق التركيز الدائم على تنظيم الأصوات وتشاكل الألفاظ والدلالات ، يقول محمد الماكري : " من الطبيعي أن يكون الوقوف عند الخاصية الانسجامية للأداء الشعري جزءا مما يمكن أن يقود إليه التلقي الشفوي وقبله عملية العرض الإنشادي ، فصيغة عرض النتاج تستمد طبيعتها الإنشادية من طبيعة لغة الشعر نفسها فهي لغة تحمل بين ثناياها بذور غنائيتها ، و بالتالي فهي تحدد بشكل أو بآخر صيغة عرضها و تلقيها " [58] .

*** : Dictionnaire Hachette .(version algerienne) algerie . 1993 . p 1456**

[56] : العياشي ، محمد : نظرية إيقاع الشعر العربي . المطبعة العصرية . تونس . 1976 .ص 116

[57] م . نفسه . ص 42.

[58] - الماكري محمد ، الشكل و الخطاب ، ص. 124.

يطالعنا التراث النقدي والبلاغي العربي القديم بتبصرات في الظاهرة الصوتية للغة الشعرية ، شكلت ولا تزال مرجعا للدارسين والباحثين في مختلف العصور والأزمنة ، فقد حظي المستوى الصوتي عموما باعتباره وجها من وجوه الظاهرة اللغوية ، باهتمام كبير سواء من ناحية وصف الأصوات أوترتيبها أوتحديد مخارجها* ، كما اهتم العرب القدماء بالنظام الصوتي في لغة الشعر لأن طبيعته القائمة على شرط الإنشاد تستدعي ائتلاف الأصوات ، وتجانسها ومراعاة سهولة مخرجها حتى تحقق مبدأ الغنائية يقول الجاحظ: " ..وحروف الكلام و أجزاء البيت من الشعر تراها متفقة ملسا ، و لينة المعاطف سهلة ، و تراها مختلفة متباينة ومتنافرة مستكرهة تشق على لسان و تكده ، و الأخرى سهلة لينة و رطبة مواتية سلسة النظام خفيفة على اللسان ، حتى كان البيت بأسره كلمة واحدة ، و حتى كانت الكلمة بأسرها حرف واحد"[59]. وهكذا استلزمت طبيعة الشعر العربي الإنشاد وساهمت في خلق مواثيق بين المبدع والمتلقي ، حفظتها الأذن واهتدت إلى أسرارها الموسيقية ، ومهما بلغ الشعر المعاصر من تطور في وسائط التلقي التي انفتحت في آخر ما توصلت إليه على العوالم السيبرنيطيقية ، والشبكات التفاعلية الإلكترونية ثلاثية الأبعاد وغيرها ، يظل الصوت جسرا حصينا يربط الشاعر بجمهور المتلقين ،"ومهما امتد الزمن بالشعرية العربية وتلونت أشكالها التعبيرية وولجت مجاهيل التجريب الشعري في تمظهرات القصيدة العربية منذ تاريخها الطويل (...) فإن الصوت لا يزال حاضرا يستثير الذاكرة ويبني أفق انتظارها ، ويتدخل بقوة في عملية التلقي وأساس الجدل القائم بين معارضي الشعر الحداثي ومبدعيه ومتذوقيه يرجع بالدرجة الأولى إلى تحكم الصوت / الإيقاع – الإنشاد في جهاز التلقي الجمعي"[60] . ذلك أن هناك من رأى ضرورة استثمار الإمكانات البصرية المتعلقة ببنية الشعر كفضاء مرئي والالتفات إلى ما ينطوي عليه من بلاغة وتفرد تسهمان في خلق شعرية بصرية ترتبط بالمكان كواحد من الأبعاد الممكنة التي يتحقق الشعر من خلالها " فبنية المكان هي التي تجاهلها أو جهلها نقاد الشعر المعاصر في علوم العالم العربي، و قد أسرهم الإيقاع، و ما ذلك إلا نتيجة انحيازهم للكلام، و إلغائهم الكتابة، و هم في موقفهم هذا على عكس بعض الشعراء و النقاد الأندلسيين و المغاربة القدماء (...) الذين جعلوا من البعد الخطي بعدا بلاغيا يفتح النص على البصر

*** : انظر مثلا : المسدي ، عبد السلام : التفكير اللساني في الحضارة العربية . مبحث "الكلام والزمن" .الدار العربية للكتاب .ط2 .1986 .ص254 - 286**

[59] - البيان والتبيين .ص 67.

[60] - عبو ، عبد القادر : فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة . بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي . ص 30

بعد أن اكتفى بالسمع زمنا طويلا "[61]. ولعل هذا الانفتاح هو ما شغل كثيرا من الشعراء اليوم الذين تفننوا في كتابة شعر يعزف على إيقاع الفضاء المرسوم بعد أن طال الزمن بالعزف على إيقاعات الصوت المسموع .

2-1-2- الشعر العربي و العرض الكتابي:

إن المطلع على سيرة انتقال البشرية من عهد المشافهة إلى عهد الكتابة ، يلحظ تغيرا جذريا في وسائط الإبلاغ والترميز ، وفي أنساق التلقي ، بل وفي منظومة اللغة ذاتها ، في أدواتها ووظائفها ، سواء أكانت أداة اتصال وتواصل ، أم قناة ناقلة لقيم فنية وجمالية ؛ شعرية أو نثرية "ففي المرحلة الأولى حافظت الإنسانية على آثار تجربتها الماضية عبر التقليد الشفهي ، ثم ظهرت الكتابة التي قامت المطبعة بتضخيم وتعميم طابعها الثوري ، فبظهورها مررنا من الخطية الزمنية (Linerarité temporelle) للخطاب الملفوظ (parlé) إلى خطية مكانية (Linerarité spatiale) تسمح بالسعي إلى استعادة المعلومات السابقة بشكل متواصل"[62].

يتضح الفرق بين الخطيتين في قدرة الزمن على تقييد اللغة وحفظها في سجل مكتوب، يمكن العودة إليه، ولأن الصوت كان منذ بدء الخليقة سابقا للكتابة ومبجلا عليها فقد خلق على مستواه ما يسميه جاك ديريدا بالصوتمركزية (Phonocentrism) ، وهو يوعز هذا التبجيل لكون" الكلام أقرب إلى إمكانية الحضور ، لأنه يتضمن الفورية حيث يبدو المعنى متأصلا في عملية اللفظ، وبالأخص عندما نسمع الصوت الداخلي للوعي ، أي عندما نتكلم مع أنفسنا. ففي لحظة الكلام نبدو وكأننا ندرك معنى ما نقول وبذلك نتمكن من التحصل على الحضور (...) وهكذا فالكلام ، على عكس الكتابة التي توجد بيننا وبينها وسائط ، يرتبط بلحظة ومكان الحضور ؛ ولهذا كانت له الأسبقية على الكتابة"[63] . يفسر جاك ديريدا مركزية الصوت أو اللفظ بفورية الحضور في نقطة ثابتة هي زمان ومكان إنتاجه ، وانطلاقا من هذا فهو "يربط محاولة تفكيك التقابل بين الكلام والكتابة بالكشف عن

---

[61] - بنيس ، محمد : بيان الكتابة .ص 45.

[62] - إيكو ، امبرتو :حوار مع إيليزابيت شيملا. ترجمة وليد سليمان . الحياة الثقافية . تونس .ع 90 .1997 ص12

[63] - ساروب ، مادان : دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة . ترجمة.خميسي بوغرارة.منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات .جامعة منتوري . قسنطينة .2003 ص 52

ميتافيزيقا الحضور"[64] ، ذلك أن التمثيل الصوتي للغة والذي يشكل صيغة حضور مختلفة ، كان على مر التاريخ متراجعا ومنحطا "فأساس الميتافيزيقا قائم على قمع الكتابة ، واضطهادها لمصلحة الكلام الحي الشفهي ، المباشر"[65] .

شهد الشعر العربي بحكم خضوعه لظروف ومتغيرات التاريخ الشفوي وانفتاحه في عصر التدوين على فعل الكتابة نقلة نوعية صاحبت رحلته من البداوة إلى الحضارة "فالشعر دخل مرحلة حاسمة في تاريخ إبداعه يوم أسست الكتابة فضاء المشهد الشعري معبرة عن تحول عميق في الفكر العربي وثقافته ، إذ يمثل التدوين الفعل الحضاري الذي شهد الميلاد الثاني للعرب ، ويسجل حركة انتقالهم من البداوة إلى التمدن أي إلى الاستقرار والتأمل"[66].وإذا كانت الشفوية في العصر الجاهلي قد ارتبطت بالشعر ، فإن عصر التدوين سيأتي بالجديد على مستوى نواميس التلقي إذ أصبح الشعر خاضعا للتقييد بفعل الكتابة ، وصار الشعر حاضرا ضمن المؤلفات التي تعنى بتدوين الأخبار ، أو ضمن المنتخبات والمختارات وغيرها ، وهكذا "بدأت القراءة - أي ثقافة البصر - تشق طريقها نحو تأسيس جديد لتلق جديد يحد من سلطة التلقي في ظل الشفوية . ويمثل حضور النص الديني التجاوز على مستوى المرجعية ، فلم يعد الشعر الجاهلي معيارا للحكم الجمالي ، وإنما أصبح القرآن ببيانه وبلاغته وإعجازه يشكل مرجعية معرفية وجمالية في المقام الأول"[67]

ارتبطت الكتابة أول الأمر بوظيفة نفعية هي الحفاظ على القرآن من اللحن ، ثم ظلت كذلك حين لعبت دورا ظل محصورا في "كتابة المواثيق و العهود والمعاملات التجارية ، و كتابة القرآن ، و منتخبات قليلة من الشعر "[68] ، وفي القرآن الكريم ما يشير إلى هذه الوظيفة يقول عز و جل : " يا أيها الذين آمنوا إذا تداينتم بدين إلى أجل مسمى ، فاكتبوه و ليكتب بينكم كاتب بالعدل " [69] ثم بين عز و جل السبب بقوله : " و لما تسأموا أن تكتبوه صغيرا أو كبيرا إلى أجله ذلكم أقسط عند الله و أقوم للشهادة وأدنى ألا ترتابوا إلا أن تكون تجارة حاضرة تديرونها بينكم فليس عليكم جناح ألا تكتبوها"[70].

---

[64] - م نفسه . الصفحة نفسها .

[65] -هاشم صالح : التأويل/ التفكيك. مدخل ولقاء مع جاك ديريدا . مجلة الفكر العربي المعاصر . بيروت. لبنان.ع54 جويلية،أوت1988 ص 101

[66] - عبو ، عبد القادر : فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة . بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي ص 31

[67] - نفسه . ص31

[68] - العمري محمد ، تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب ،الدار البيضاء ، ط : 1 ، 1990 ، ص 206.

[69] - سورة البقرة ، الآية 282.

[70] - سورة البقرة ، الآية 282 .

هذا وقد عدت الكتابة في تراثنا النقدي " أحد اللسانين "[71] ، وفي هذا إشارة إلى أهميتها البالغة في عمليات التواصل الإنساني ، إضافة إلى أداة المشافهة "اللسان" ، وقد عد الجاحظ وحدات اللغة التي تقوم بوظيفة الإفهام سواء على المستوى الصوتي أو التمثيلي "الكتابي" متماثلة لا فرق بينها من حيث مقدرتها على الإفصاح والإبانة فهي أنظمة دالة ، وحاملة لقيم نفسية أو اجتماعية أو غير ذلك وهي تدرك بالعين أو بالأذن .

والكتابة واحدة من أدوات البيان الخمسة التي شكلت في النقد العربي القديم جهاز الدلالة الجامع لأصناف المعاني* ، وهي بالمعنى الموصوف في البيان والتبيين الأثر الذي يؤثث فضاء ما ، والذي من الممكن أن يكون رسما يدرك بالبصر .

و لما كانت الكتابة نمطا أساسيا من أنماط التواصل الإنساني ، وسجلا حافظا للذاكرة وللتراث الفكري والفني ووسيلة ناقلة للثقافة والمعرفة من جيل إلى جيل ، فقد حظيت باهتمام كبير من لدن النقاد وعلماء اللغة القدماء ، خاصة في الوقت الذي تزايد فيه الاهتمام بجمع اللغة وتدوينها .

يقر ابن خلدون من جهته في سياق تناوله للصنائع أن الخط " هو رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس ، فهو ثاني رتبة في الدلالة اللغوية " [72]. وهو بهذا الطرح يجعل النظام اللغوي الدال المتمثل في الأصوات المسموعة في المقام الأول ، وتمثيلها عن طريق الكتابة في المقام الثاني وهما معا (المسموع/ المكتوب) يشكلان الصورة المادية للغة ، الدالة على ما في النفس من المعاني . والكتابة ، بهذا المعنى هي الشكل المجسد للعلامة الصوتية ، أي علامة من الدرجة الثانية .

يميز ابن خلدون ، من جهة أخرى بين "الكتابة "و"الخط" . وهو يعتبر من أوائل الذين اهتدوا إلى الفرق القائم بينهما ، حيث أكد على "أن فن الخط هو غير ملكة الكتابة على الرغم من أنه وضع الاثنين معا في عداد الصنائع الإنسانية ، فالكتابة عند ابن خلدون رسوم وأشكال حرفية تدل على

---

[71] ـ قيل كذلك في فضل الكتابة : القلم أبقى أثرا ، واللسان أكثر هذرا (...) والكتاب يقرأ بكل مكان ، ويدرس في كل زمان ، واللسان لا يعدو سامعه ، ولا يتجاوز إلى غيره .انظر :أبو عثمان عمرو بن بحر ، الجاحظ: البيان والتبيين . دار الكتب العلمية . بيروت ،ج1 .ط2 . 2003 .ص63

*** :" وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد : أولها اللفظ ، ثم الإشارة ، ثم العقد ، ثم الخط ، ثم الحال التي تسمى نصبة ، والنصبة هي الحال الدالة ، التي تقوم مقام تلك الأصناف ، ولا تقصر عن تلك الدلالات ، ولكل واحد من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها وحلية مخالفة لحلية أختها ، وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في الجملة ثم عن حقائقها في التفسير ، وعن أجناسها وأقدارها ، وعن خاصها وعامها ، وعن طبقاتها في السار والضار، وعما يكون منها لغوا بهرجا ، وساقطا مطرحا" انظر : الجاحظ :البيان والتبيين . ص 61**

[72]- ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد ، مقدمته ، ج 3 ، تحقيق : علي عبد الواحد وافي ، مطبعة لجنة البيان العربي ، مصر ، ط2 ، 1960 ، ص 1083 .

الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس ، بينما الخط إضافة إلى ذلك هو صناعة شريفة تقتضي التجويد لتتحقق له صفة الفن والإبداع"[73] .

تختلف الكتابة إذن عن الخط من زاوية الصنعة* ، ولعل إطلالة على القرآن الكريم في مقام التمييز بين الكتابة والخط تبين الفرق الوظيفي القائم بينهما "فكتب ومشتقاتها وردت أكثر من مائتي مرة بينما وردت لفظة "خط" مرة واحدة فقط مقرونة باليد اليمنى وذلك لبركة هذه اليد عند العرب والمسلمين . الأمر الذي يدل على أن الخط هو عمل أساسه التجويد والإبداع ، وأنه يختلف عن الكتابة الدارجة والعادية التي تؤدي غرضا وظيفيا محضا"[74] .

لم يتم الالتفات إلى البعد الجمالي للخط والكتابة إلا مع انفتاح البلاغة العربية على فصاحة مغايرة لفصاحة النظم المعهودة القائمة في حدود الأصوات والكلمات والمعاني ، إذ تحول الاهتمام إلى مركز البصر بعد أن هيمن السمع على تاريخ التلقي في التراث العربي ، وأصبح الحديث جاريا عن تجويد الخط و تحليته و تنظيم الفراغ في حدود الصفحة ، ونوعية المداد و سواده ، وجودة التقدير ، وانتظام السطور...إلخ . يقول ابن وهب [75] : " ...فأما جودة التقدير فأن يكون ما يفصل بين البياض أو القرطاس أو الكاغط أو الورق على يمين الكتاب و شماله و أعلاه و أسفله على نسب متساوية ، و أن تكون رؤوس السطور و أواخرها متساوية ، فإنه متى خرج بعضها عن بعض قبحت و فسدت و أن يكون تباعد ما بين السطور على قسمة واحدة ... "[76] .

كما أشار ابن وهب إلى القيم الخلافية – بمصطلح اللسانيات الحديثة – القائمة بين الوحدات اللغوية المرسومة أو المقيدة بالكتابة ، وأوضح كيف أن العناصر الخطية لا تكتسب قيمتها إلا من خلال مقابلتها مع العناصر الأخرى في النظام الكتابي يقول:" و كان من الواجب أن يفرد كل حرف من حروف

---

[73] - حنش ، ادهام محمد : الخط العربي وإشكالية النقد الفني . دار المناهج .عمان . الأردن ،ط1، 1998 ص56.

*** : لما كانت الكتابة في العهد الإسلامي الجديد تستخدم في الدواوين أو في خدمة الأغراض اليومية ، كالتجارة والمراسلة والتأليف وتحرير المكاتبات المختلفة ، ونقل الكتب ونسخها ، وكلها في حاجة إلى خط يغلب عليه المرونة والسرعة في الآداء ، لزم أن تتطور الكتابة لهذه الأغراض لتسمى بعد ذلك بالكتابة اللينة ....ولما ظهرت الكتابة على الأحجار في المساجد وعلى الجدران والمحاريب ،ودخل الحرف العربي عالم الإبداع والتصنيع وجد الخطاطون أنفسهم أمام حالات جديدة لا تصلح لها الكتابة اللينة ، فأوجدوا لها الخطوط الحادة ، وأطلقوا مسميات جديدة على خطوطهم فجاء في المرحلة الأولى الخط الجاف والخط اليابس والخط التذكاري ، لتتواصل المجهودات والإبداعات تحفر صورتها الخطوطية على المواد الصلبة ؛ أحجار المباني وشواهد القبور وخشب المنابر ، وعلى أعمدة قصور الخلفاء والوجهاء والمرموقين ، ليصبح الخط قاسمها المشترك ، وموحد صفاتها الجمالية المغرقة في التقديس .انظر : السلاوي ، محمد أديب : الحروفية والحروفيون . البوكيلي للطباعة والنشر .المغرب .ط1 .1998 .ص 16-17**

[74] - حنش ، ادهام محمد : الخط العربي وإشكالية النقد الفني .ص 20

[75] - أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب ، نشأ في أسرة اشتهرت بالأدب و العلم و العمل في الدواوين ، عاش في مطلع القرن الرابع و عاصر قدامة بن جعفر .

[76] - ابن وهب ، إسحاق بن ابراهيم : البرهان في وجوه البيان ، تحقيق وتقديم : حنفي محمد شرف ، مطبعة الرسالة (د ،ت)، ص 257 .

المعجم بصورة ، لكنهم استثقلوا ذلك ، فجعلوا حروفا كثيرة و حرفين لصورة واحدة كالباء التي صورتها وصورة التاء و الثاء واحدة ، و السين التي صورتها و صورة الشين واحدة، و كذلك سائر الحروف المشتركة الصورة فصلوا بينها بالنقط ، فكان أخف عليهم فصارت الصورة ثماني عشرة صورة من تسعة و عشرين حرفا"[77].وهذا ما يحيلنا على مبدأ الاقتصاد اللغوي في اللسانيات الحديثة .

يعتبر الاهتمام بقواعد الكتابة و تجويد الخط دليلا واضحا على المنعرج الحاسم الذي نقل اللغة بما هي أداة تعبير نفعي أو جمالي من البلاغة الشفهية إلى البلاغة البصرية ، أو من بلاغة الملفوظ إلى بلاغة المكتوب ، فقد أدى هذا الاهتمام إلى خلق جمهرة من التصورات التي أطرت فعل الكتابة ، واكتشفت جماليات الخط ومظاهر التكوين الفني المرتبطة به ، بعد أن ترسخ مفهوم واحد ونمطي جعل الخط العربي حبيس الدراسة التاريخية ، إذ بات النزوع واضحا إلى "إقصاء النظرة الوظيفية الأحادية للخط ككتابة تؤدي غرضا تسجيليا أو توثيقيا ، وتجاوز هذه النظرة الوظيفية إلى النظرة الفنية للخط بما يضعه في مصاف الفنون الأخرى كالرسم والنحت والموسيقى"[78] . وفي هذا النزوع دلالة على انفتاح الذائقة العربية على إدراك جماليات الفضاء ، وعلى الوعي بضرورة الخروج من الكتابة باعتبارها تدوينا وتاريخا ، وسجلا محفوظا إلى الكتابة الفنية التي تستثمر تقنيات التشكيل والرسوم الهندسية من أجل موضعة جديدة ومائزة لعناصر اللغة على الفضاء البصري ، بما يسمح برسم اللوحة الخطية ، وخلق خصوصية للنظام الخطي ، الذي يقوم على ثلاثة عناصر أساسية من زاوية تكوينه الفني هي :

"1- الكتلة : ويمكن تصنيفها إلى نمطين : أحدهما رئيسي وهو الكتلة الخطية ، وتقوم على كيانات أو بنى الحروف والكلمات والعبارات والجمل ، وثانيهما ثانوي وهو الكتلة الزخرفية ، وهي كتلة إضافية تتحكم في وجودها العلاقة التشكيلية والجمالية بين الكتل الخطية والفراغ.

2-الفراغ : وهو مساحة حاضنة ومستوعبة لكتل اللوحة الخطية ، ويؤدي هذا العنصر دورا تشكيليا أساسيا وبارزا في إبراز الكتلة وتقديمها خارج السطح وتحديد عمقها الفضائي من خلال علاقة التضاد البنيوي بين الكتلة والفراغ .

3- التراص : وهو الوحدة العلاقاتية التي تنظم الكتل (خطية وزخرفية) المتوفرة على سطح اللوحة الخطية ، وبالذات فيما يخص إبراز جمالية التوزيع وتناغمه وتناسقه وتتابعه الإيقاعي تتابعا

---

[77] - ابن وهب ، البرهان في وجوه البيان . ص426.

[78] - حنش ، ادهام محمد : الخط العربي وإشكالية النقد الفني . ص112

موسيقيا متحركا ، وبما يظهر الخصائص الأساسية للتكوين الفني في الخط العربي كالتماسك والرسوخ والاستقرار والتوازي والوضوح والتنوع وغيرها"[79] .

حظيت الكتابة بموجب هذه المقاييس الجمالية هوية وخصوصية من ناحية التشكيل أدت إلى تمييزها ، وذيوع صيتها ،"إن الجمالية والزخرفية التي يتمتع بها الخط العربي جعلته ينتشر منذ القرن الثامن الميلادي في الصناعات وكفن تزييني في صقلية وإيطاليا وإسبانيا وغرب فرنسا والبلقان وغيرها ، ودفعت الأوروبيين إلى استخدامه في تزيين بعض آنيتهم وأبنيتهم ، بل وكنائسهم ، وما زال باب كاتدرائية القديس بطرس في روما وباب كنيسة ورتبرج في ألمانيا شاهدين على ذلك حتى الآن"[80] ..وهي الزخارف نفسها التي نجدها على جداريات قصر الحمراء وفي هذا الأمر دلالة على دخول الكتابة عهدا جديدا وسع من طاقات اللغة ومدركاتها الجمالية كواسطة تلق وتواصل جديدة .

[79] - حنش ، ادهام محمد : الخط العربي وإشكالية النقد الفني .ص 87

[80] - : السلاوي ، محمد أديب : الحروفية والحروفيون . ص 29

المبحث الثاني

توطئة :

تضمن الشكل الشعري – منذ دخوله عهد الكتابة - مجموعة من الخصائص الشكلية والمحددات الأجناسية التي منها ما ارتبط على مر التاريخ بتقاليد راسخة لم تتبدل كتلك الخصائص المتعلقة بالشعر العمودي مثلا ، ومنها ما تعرض لاختبار التجريب ولأسئلة الهدم والتجاوز الحداثية التي أدت إلى إنتاج بنيات شكلية جديدة عبرت عن وعي جمالي جديد بالقول الشعري ؛ وعي يهتك المواريث القديمة كاشفا عن طرائق مختلفة ومتنوعة في إدراك الوجود والتعبير عنه . وهو الوعي الذي أعلته الفلسفة الظاهراتية التي جعلت الكلمة الشعرية مركزا كونيا ، يقول الفيلسوف الألماني هايدجر " لا شيء يملك وجوده بعيدا عن الكلمة الشعرية (...) حتى الإله يصبح شيئا في القصيدة . ولا شيء يمكنه أن يكون شيئا أصلا بعيدا عن سلطة الكلمة"[81]. إنه في هذا المعنى يفتح الطريق اللانهائي أمام طاقة احتواء الشعر للوجود إذ يجعل الشعر يتفوق باعتباره تجربة جمالية عن مختلف التجارب الحسية ، وبالنظر إلى ما يقترحه الطرح الفلسفي الظاهراتي من أرضيات معرفية تقارب الشكل والمعنى الشعريين باعتبارهما مظهري الوجود الخاضعين باستمرار لمنطق التحول والتطور، فإننا سنسعى في هذا البحث إلى إخضاع الشكل الشعري الجزائري المعاصر إلى أسئلة هذا الطرح الفلسفي مع نزوع إلى اختيار ما يتماشى مع طبيعة موضوعنا من توجهات ومرجعيات منهجية ، تتعلق أساسا بالبحث في شكلية القصيدة ، والآن سنبسط هذه التوجهات .

[81] -Heidegger, Martin :Acheminement vers la parole , ed . Gallimard , paris . 2010 .p 148

3- التحليل الظاهراتي (حدود الوعي بالشكل الشعري) .

3-1- الظاهراتية / المفهوم والإجراء :

تميز القرن التاسع عشر بانفجار علمي ومعرفي طال مجالات إنسانية كثيرة كان من نتائجها إثبات المنهج التجريبي لنجاعته وفعاليته في تفسيره قوانين عديد الظواهر في العالم الخارجي . وإذا كان هذا القرن قد عد عصر الحضارة والتطور العلمي فإن القرن العشرين قد عرف أزمة العلوم الإنسانية نتيجة تحول التطور السريع في مجال العلوم إلى هاجس هدد العلم نفسه ، وفي ظل تلك الأوضاع "بدا العلم متقهقرا نحو وضعية (positivisme) عقيمة وافتتان أعمى بتصنيف الوقائع ، وتراءت الفلسفة ممزقة بين هذه الوضعية وبين ذاتية هشة ، فانتشرت أشكال من النسبية واللاعقلانية ، وكان الفن يعكس هذا الاضطراب الدال على الضلال . في سياق هذه الأزمة الايديولوجية ... سعى الفيلسوف الألماني ادموند هوسرل إلى وضع منهج فلسفي يعير اليقين المطلق لحضارة منهارة"[82] .

جاء المنهج الظاهراتي على إثر هذه الأوضاع متكئا على خلفية فلسفية تحمل معالم علم شامل يعمل على حل الأزمات الانسانية والفلسفية ، ويهدف إلى خلق فلسفة وسيطة تزاوج بين المثالية التي اتجهت إلى دراسة العقل أو الشعور فجعلته أساس الوجود البشري ، والمادية التي اتجهت إلى تحليل الوجود واستقصاء أدق مكوناته ، ليكون الشعور انعكاسا للوجود المادي ، ومن هنا أقام هوسرل اقتراحه الفلسفي القاضي بجعل الذات المفكرة تتجه إلى موضوعها بناء على ما أسماه ب"مبدأ القصدية" ، التي تعني "فعل القصد ، أو التوجه العقلي نحو الموضوعات الخارجية"[83] .فهي إذن الرابطة التي تجعل الوعي وموضوعه يقصد أحدهما الآخر تلقائيا"[84] ، فالوعي بهذا المنطق لا يكون خالصا ومجردا ، وإنما هو توجه دائم إلى موضوع قابل للإدراك .

تعني الظاهراتية "Phenomenologie" أو الظواهرية:" الواقع الخارجي المؤثر في الحواس ، كالظواهر الفيزيائية والكيمياوية ، وكذلك الواقع النفسي المدرك بالشعور ، كالظواهر

---

[82] - ايجلتون ، تيري : الظاهراتية والهرمينوطيقا ونظرية التلقي .ترجمة ، محمد خطابي . مجلة علامات . منشورات وزارة الثقافة . المغرب. ع3 . 1995. ص 5 .

[83] - صليبا جميل : : المعجم الفلسفي . دار الكتاب اللبناني . لبنان .(د.ت) ص 194

[84] - الجهاد ، هلال جماليات الشعر العربي . دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي .مركز دراسات الوحدة العربية .بيروت .ط1 .2007.ص 55

الانفعالية والإدراكية"[85] ، إنها تقوم إذن على الاهتمام بالظواهر من أجل بحث ماهيتها ووصفها وصفا علميا يشتغل فيه الوعي عن طريق ربط الجسر بين الذات والموضوع ،"فالمعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات ...وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم ؛ أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر ..والأساس في ذلك تجريد الوعي من كل تصورات ما قبلية سواء أكانت فلسفية أم حسية"[86].

يعتقد هوسرل أن الميتافيزيقا ، ستظل قاصرة عن القيام بأي إنجاز فعلي في نظرية المعرفة ، إذا حافظت على خط اتجاهها إلى فرض القانون على الظاهرة فالحق أن الظواهر هي تجارب ، خاضعة للكيف وليس للكم ، أي ليست محكومة بنواميس ثابتة ، ونسب محددة ، وآراء لذلك الآخر - أيا كان – الذي خبر العالم وشكل في حدود خبرته ومعرفته به نمطا معينا من المعرفة ، لذلك يرى هوسرل ضرورة البحث عن المعنى في التجربة وليس العكس ، لأنه إذا ما أخضع النص الأدبي مثلا لقاعدة معروفة ومبينة سلفا فسيتحول المنهج إلى بيانات نقدية ومقررات تطبق دون عناء ودون إدراك للخصائص المائزة المضمرة في ثنايا النصوص هذه الخصائص لا تتكشف إلا بأدوات مبتكرة ، ومساءلات جديدة مستنبطة من وحي الأثر الأدبي ومن حركة القصد الذاتية الفينومينولوجية ، المنشئة في كل زمن خبرة ومعرفة منطلقهما الذات في تعاليها وتقاطعها مع الجزئيات المختبَرة للظواهر الواقعة تحت المعاينة ، ولهذا كان من شروط النقد الظاهراتي أن يدخل الدارس عوالم هذه الظواهر بوعي رافض للأفكار المسبقة والمسلمات اليقينية التي لا تفعل سوى تحويل القراءة إلى تمرين رياضي ، يلغي الذوق وما يفترض أن يراكمه من إدراك للتجربة الجمالية .

الظاهراتية إذن هي العلم الذي يكون فيه الوعي مركزا وجوهرا للمعرفة ، وهو يقوم على ثلاثة مبادئ أساسية هي :

"- أولية الوعي بوصفه خبرة ، فهو أساس كل معرفة ، ووجود معرفي يتعالى على الانفصال بين العارف الذات والمعروف الموضوع .

- الوعي بوصفه مجالا موحدا أي كلا (جشتالت) معرفيا بوجوه متعددة ، ولهذا فنحن لا نكون واعين لشيئ واحد منعزل في الزمن ، بل بمجال يدرك مكوناته بدرجات متنوعة من الكثافة .

---

[85] - صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ص20

[86] - حسن محمد ، عبد الناصر : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي . المكتب المصري لتوزيع المطبوعات . القاهرة . (د.ط) 1999 ص80

- الوعي بوصفه تيارا ، ومعنى ذلك استمرارية حدوث الخبرة وتغيرها الكيفي الدائم "[87].

يعتمد المنهج الظاهراتي على الحدس في إدراك الظواهر ، والحدس هو "العيان أو البصيرة التي يدرك بها الإنسان الخصائص الفردية للشيء التي تميزه عن غيره ، وبدون هذا الحدس لا يستطيع الناقد أن يدرك الدلالات الجوهرية للعمل الأدبي"[88]. ومعنى ذلك أن مميزات الظواهر المحددة بأبعاد فيزيقية لا تشكل إلا سطح التجربة ، لذلك لا بد من معرفة جوانية ، تنبع من امتلاك السر الذي يجعل الذات تمارس فعل التخارج – بمصطلح ميرلو بونتي – أي تلتحم بالشيء القائم في العالم الخارجي ، فصورة الأشياء هي ما نراه نحن بعين البصيرة ، أي بالأبعاد التي نريد . وليس بالأبعاد الحقيقية ، أو بأبعاد ذوات أخرى خبرت هذه الأشياء ، وعرفت عنها بعض الحقائق .من هذا المنطلق يتجه المنهج الظاهراتي إلى"الاستحواذ على الماهيات أو الدلالات الجوهرية للشيء من خلال الوقائع التجريبية ، ويتم إدراكها عن طريق الحدس ، ولذلك فالظاهرية غير المظهرية التي لا تهتم إلا بالسطح الخارجي ، أما الظاهرية فتعتبر الظاهرة والدلالة الجوهرية للشيء وجهين لعملة واحدة هي الوجود نفسه"[89].

أحدث المذهب الظاهراتي ثورة فكرية في الوسط الأوروبي إذ تبنى عديد العلماء طروحات هوسرل الفلسفية وطوروها إلى نظرية نقدية امتد صداها إلى خارج القارة الأوروبية ، ذلك أنها ساهمت في تقليص حجم الفجاجة الناشئة من علمنة الظاهرة الأدبية ، عن طريق عزلها عن الثنائية المنتج / المتلقي ، وتحويل المعرفة إلى قوانين يموت بموجبها المؤلف ، وتنتفي الذات المستقبلة ، ولا يبقى سوى الأثر الأدبي مندسا في مختبر بارد .

يدفعنا هذا الكلام من جهة أخرى إلى توضيح النقيض مما أشرنا إليه "فمنهج الفينومينولوجيا الحدسي العيني والقاطع أيضا لا يقبل أي مجازفة ميتافيزيقية ولا أية مبالغات تأملية"[90]. ولذلك فهو يقوم في مرحلة أولى على مبدأ تعليق الحكم أو "الرد الظاهراتي" أو ما يسمى "بالإيبوخية" وتعني في نظر هوسرل وضع العالم بين قوسين . يقول "يجب أن يوضع وجود العالم موضع التعليق"[91] ، ومعنى ذلك طرح كل حكم جاهز أو معرفة مسبقة مرتبطة بالعالم والاتجاه إلى تأمل الموضوع بعيدا عما

---

[87] - الجهاد ، هلال : المرجع السابق .ص 54 ،55

[88] - راغب ، نبيل :موسوعة النظريات الأدبية .مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان .ط1 . 2003 . ص427

[89] - م .نفسه . الصفحة نفسها

[90] - ديريدا ، جاك : الصوت والظاهرة . مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل . ترجمة فتحي إنقزو. المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء.ط1 .2005 .ص28 .

[91] - هوسرل ، إدموند : تأملات ديكارتية ، ترجمة . تيسير شيخ الأرض .دار بيروت للطباعة والنشر .1958. ص 45

يمكن أن يرتبط به من مشاعر وأحاسيس بهدف تحصيل تجربة منطلقها العالم الخارجي البعيد عن أي تجربة شعورية ، أما المرحلة الموالية للنظر الفينومينولوجي فتتحقق عن طريق تضايف الأشياء أو المواضيع إلى الشعور وتسمى في الفلسفة الظاهراتية "مرحلة البناء أو الرد الماهوي" أي تحول الأشياء من كونها موجودة كمواضيع في العالم الخارجي إلى ظواهر في الوعي ، أي تتضمن معنى في الشعور ، وهنا يقوم بعملية وصف لهذه الظواهر من أجل استخلاص ماهيتها وحقيقتها .يقول هوسرل :" إذا أصبحت المهمة الفينومينولوجية فيما يتعلق بوصف مشخص للشعور في متناول أيدينا ، فإننا سنرى عوالم من الحقائق تنفتح أمامنا . إن هذه الحقائق لم تدرس قط قبل ظهور الفينومينولوجيا"[92].

تطورت آراء هوسرل فيما بعد إلى نظرية نقدية على يد طائفة من النقاد والمنشغلين بالظاهرة الأدبية ، منهم الفرنسيان ميرلو بونتي و غاستون باشلار والبولندي رومان إنغاردن ، والألماني مارتن هايدجر وغيرهم .

"يقول إنغاردن إن العمل الأدبي يقوم على أفعال قصدية من قبل مؤلفه تجعل من الممكن للقارئ أن يعايشه بوعيه كقارئ . وتعني المعايشة هنا نوعا من التداخل عبر التجربة القرائية بين المؤلف والقارئ ، وذلك أن النص لا يأتي كاملا من مؤلفه بل هو مشروع دلالي وجمالي يكتمل بالقراءة النشطة التي تملأ ما في النص من فراغات ، وقد أثرت هذه الآراء فيما بعد على نشوء ما يعرف بنظريات الاستقبال واستجابة القارئ عند فولفغانغ آيزر وهانز روبرت يوس"[93] .ونظرا لإيلاء الفلسفة الظاهراتية الاهتمام الكبير لمسألة الوعي الفردي في إدراك الظواهر المحسوسة في العالم الخارجي – والنص الأدبي واحد من هذه الظواهر - فإن كثيرا من الاتجاهات الأدبية قد وجدت في المقاربة الظاهراتية للنص الأدبي أرضية ثرية من شأنها تفعيل عملية قراءة النصوص والسفر في مكنوناتها وأسرارها ، "ومن أشهر المدارس التي وظفت النقد الظاهراتي بشكل مكثف مدرسة جونيف التي ضمت مارسيل ريمون ، وجان بيير ريشار وجورج بوليه . وكان من المنطلقات الأساسية لهذه المدرسة أن العمل الأدبي عالم خيالي خارج من العالم المعاش ، عالم يجسد وعي الكاتب في تشكيل فريد من نوعه ، وفي هذا تعارض واضح مع المدرسة الشكلانية التي تعامل النص كعالم مستقل عن ذات كاتبه . فالعمل الأدبي بالنسبة

---

[92] - م .نفسه . ص 117

[93] -الرويلي ميجان ، والبازعي سعد : دليل الناقد الأدبي . إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا . المركز الثقافي العربي . ط3 .2003.ص321

للظاهراتيين إنتاج ذاتي في المقام الأول "[94]. ومادام هذا الإنتاج ذاتيا فإنه يتطلب قراءة وتأويلا ذاتيين ، أي قائمين على ما يكتنزه الوعي من طاقات الاستنطاق والاستكشاف ، وكل المحاولات النقدية التي حاولت سبر أغوار النص الأدبي عن طريق التعامل الميكانيكي والرياضي كالبنيوية الشكلانية قد فشلت فشلا ذريعا لأن النص الأدبي ليس يقينا محضا ، وهو يختلف عن الظواهر الفيزيائية والكيمياوية التي تحتكم إلى نواميس محددة ، فالظاهرة الأدبية هي ظاهرة زمنية ، والوعي القاصد هذه الظواهر هو كذلك وعي خاضع للتغير ، فلا شيء ثابت في مملكة النص لذلك ،" فمن الطبيعي أن تسعى الظاهراتية بما هي توجه نقدي أدبي ذو طبيعة شعورية ذوقية ، إلى جانب انشغاله المعرفي ، نحو الحالات الفردية من النتاجات الأدبية ، بل وحتى من المكونات الجزئية للنص كالصورة . ففي مقالة عنوانها "بويطيقا الفضاء" يكرس باشلار تحليله للصورة الشعرية وحدها مشيرا إلى أن تحليله يندرج تحت ما يسميه "ظاهراتية المخيلة" بوصف الظاهراتية المنهج الأنسب للتحليل "العبر ذاتي"(أي بين ذاتين،ذات الكاتب وذات القارئ)"[95].والمعتبر من هذا الكلام هو التسليم بوجود تلك القدرة الخلافية التي تخلق منافذ العبور إلى طيات وتلافيف النصوص ، ومن ثم خلق أدوات خاصة ، قد لا تتكرر في نصوص أخرى وهذا الخلق ينبغي أن يدرك أول الأمر حدود "الموضوع" ثم ينتقل إلى مضايفته إلى"الذات"أي إلى التجربة الشعورية الحدسية من أجل القبض على ملمح وهوية له

أما بوليه فيستعرض في مقال شهير بعنوان "ظاهراتية القراءة" ما أنتجه عدد من النقاد الظاهراتيين الآخرين مثل ريشار وستاروبنسكي مبرزا أوجه الشبه والاختلاف بينهم .....إن بوليه ما يفتأ يتذكر ويذكر قارئه بأن النص أو الكتاب يظل مختلفا أو غريبا ، أي أن التواصل الشعوري أو الوجداني الذي يحدث تواصل واع ومدرك لاختلافه . ولذا يعرف بوليه القراءة بأنها "طريقة للاستسلام لا لحشد من الكلمات والصور والأفكار فحسب ، وإنما هي أيضا استسلام للعنصر الغريب نفسه الذي يتلفظها ويحميها " أي لذات الكاتب "[96] . وعموما فإن هوسرل ومن حذا حذوه قد تجاوزوا ذلك الصراع التاريخي القائم بين المذاهب المادية التي لا تؤمن إلا بما هو محسوس وخاضع للتجريب ، والمذاهب المثالية التي أعلت الذات ومنطق الأفكار والمشاعر ، عن طريق ربط الجسر بين الذات والموضوع وإيلاء عملية التأمل الداخلي الأهمية القصوى لأنها طريق الوصول إلى الحقيقة .

---

[94] - م. نفسه . ص 322
[95] - م. نفسه . ص 322.
[96] - م . نفسه .ص 322 ، 323

يحدد ميرلو بونتي من هذا المنطلق ، حقيقة الصورة المدركة بفعل الحواس والتي ليست هي نافذة الذات الرائية لعالم ذي سيميترية مضبوطة ، وإنما هي إسقاط لمشاعرنا وأحاسيسنا بهذا العالم ."إن كل إحساس ، كل حاسة ، لدى ميرلوبونتي ، تعود إلى الجسم الإنساني . والإدراك الحسي ، الذي يتجلى في أقوى مظاهره لدى المصور ، يقوم على أساس وحدة مزدوجة تجمع في آن واحد بين النفس والجسم – حيث الجسم ذات متجسدة – من ناحية ، وبين الأنا المتجسد والعالم من ناحية أخرى"[97]. هذا يعني أن العالم هو ما يدرك عن طريق الحدس الذي هو طاقة التأمل أي هو خلاصة تعاطي الذات لتجربة حياة لها مميزاتها الخاصة ، ويعتبر تخارج الذات (Exteriorisation du sujet) في فنومنولوجيا ميرلوبونتي هو الطريق المؤدي إلى إدراك العالم الخارجي ، فاللغة مثلا هي خروج الذات من مكمن باطني من أجل معانقة الآخر الذي هو أحد المعاني الممكنة ، وهذا معناه أن اللغة فعل قصدي ، ولا يمكن من زاوية النظر هذه أن تكون اللغة مستقلة عن الذات التي تستخدمها كما كان يزعم بلومفيلد وأتباعه من أصحاب النظرية البنيوية الأمريكية

يعتقد ميرلو بونتي "أن ازدواج الإحساس يجعل الوجود الخارجي المتشتت والمتعدد ينطبق ويصبح وجودا داخليا حاضرا برقة . وهو بالمثل يجعل الوجود الداخلي المنطوي ينبسط في وجود خارجي لا محدود ، وهذه الحركة الدائرية الجدلية التي تدور بين الداخل والخارج هي التي تتيح للمصور أن يقدم وجوده الداخلي عن طريق تصوير الوجود الخارجي ، فالمصور هو الشاهد على هذا الجدل وما يلمحه المصور في الأشياء ويثبته على قماش اللوحة يشير في أعماق ذاته إلى وجوده "[98] .

باختصار ، يمكننا القول أن ميرلو بونتي قد استطاع من خلال تعميق الطرح الظاهراتي الهوسلري أن يحسم جدل الذات والموضوع ويعتبرهما غير قابلين للانفصال فهما يشكلان وحدة الوعي ، الناتجة من مبدأ القصد القاضي بخروج الداخل الجواني من قوقعته ودخول الخارج البراني من اتساعه ولا محدوديته ، وهذا يكشف عن حقائق الأشياء القابعة في نقطة الوسط من كليهما .

3-2- روافد المقاربة الظاهراتية للشكل الشعري :

[97] - ميرلوبونتي ، موريس : العين والعقل . ترجمة : حبيب الشاروني . منشأة المعارف . الاسكندرية .1989 . ص 12-13 (مقدمة المترجم) .
[98] - م . نفسه . ص 11

تشكل الأرضية المعرفية المحددة سلفا - والتي سنستخلص في ضوئها مجموعة من إجراءات المقاربة التطبيقية للنص الشعري الجزائري المعاصر – منطلقا لهذا البحث وغاية في الآن ذاته ، ذلك أننا سنحاول منذ البداية موضعة النصوص المرجو تحليلها وكشف جمالياتها في المكان الوسيط القائم بين لغة الأثر الأدبي "الشعري" بما تتضمنه من خصائص تشكيلية مائزة ، ووعي القراءة الكاشف عن التجربة الشعرية الجمالية ، والهدف من هذا هو القبض على حقائق تفسر بنينة النصوص الشعرية المعاصرة ، وتبرر نزوعها إلى التمظهر في شكل دون آخر ومن أجل ذلك اعتمدنا على الروافد العلمية والمعرفية التي قاربت الظواهر الذي تشكل علامات في العالم الخارجي(واللغة الشعرية إحدى هذه الظواهر) ، مع كل ما يرتبط بهذا الاعتبار من ماهيات تتعلق بشكل القصيدة وبالتيمات المرتبطة بذلك الشكل وهذة الروافد هي : نظرية الشكل ، السيميوطيقا (ش.س.بيرس) والبلاغة البصرية .

3-2- 1- نظرية الشكل:الجشتالتية / المفهوم ، النشأة والتطور :

يتمظهر النص الشعري بصريا عبر مجموعة من المحددات و الضوابط ذات الصيغة التشكيلية ، تمارس بفعلها الدلائل اللغوية والأخرى البصرية لعبة التداخل والانسجام محتكمة إلى قانون المجاورة ، فاللغة باعتبارها نسقا من الدوال المرسومة /الغرافيمات (les graphèmes) تبني فضاء وتؤسس بنية مكانية غالبا ما تلقى طريقها إلى الخلخلة والاختراق حين يتعلق الأمر بموضعة عناصر اللغة ووحداتها الخطية في سياق البنينة الشعرية البصرية .

يقتضي هذا الاختراق انفتاح فضاء الشعر على أفضية تقع في مفترق التقاطعات المؤدية إلى وحدة الأقانيم الفنية الثلاثة (الشعر /الرسم/ الموسيقى) مؤسسا بفعل الاختراق ذاك عالما مغايرا يدرك بالبصر والبصيرة.

تتحقق صناعة الفضاء في الشعرية البصرية حين يتحرر الدليل من ربقة الاندماج في سيرورة البناء النمطي المعتاد ماتحا عناصر التعبير من تلك الجزئيات الصغيرة(الصورة ، الإيقاع ، التشكيل الخطي ..) التي تتضافر ويوحد الإدراك بينها صانعا منها وحدة أصيلة هي ما يسمى في سيكولوجيا الأشكال:الجشطالت (Gestalt).

أسست نظرية الجشطالت مبادئها من منطلق استكشاف المبادىء الدينامية التي تنظم عملية الإدراك ،"وهي واحدة من عدة مدارس فكرية متنافسة ، ظهرت في العقد الأول من القرن العشرين كنوع من الاحتجاج على الأوضاع الفكرية السائدة آنداك والمتمثلة في النظريات الميكانيكية الترابطية . فقد طغت نظرية علم النفس التي صاغها ويلهلم وند (weilhelm wund). وكانت هذه النظرية تعتبر علم النفس علم الحياة العقلية أو العلم المكمل للعلوم الطبيعية الأخرى كالفيزياء والكيمياء. فالنفس (psyché) في محتواها يمكن تقسيمها عن طريق الاستبطان إلى عناصرها الجزئية والقوانين التي يمكن بمقتضاها ربط هذه العناصر بعضها بالبعض الآخر من أجل تشكيل الكل العقلي . والوصول إلى فهم هذا الكل العقلي يتطلب ضرورة فهم عناصره الجزئية وكيف تتشابك هذه الذرات النفسية بعضها ببعض"[99] .

[99] - سليم ، مريم:علم نفس التعلم .دار النهضة العربية .بيروت – لبنان.ط1. 2003 ص228

وتعد الجشطالتية (Gestaltisme) أو نظرية الشكل : "نظرية نفسانية و فلسفية تناولت بالبحث النظري و التجريبي العمليات العقلية و لا سيما عملية الإدراك ، كما اهتمت بالمشكلات الفلسفية الخاصة بنظرية المعرفة "[100]

ظهرت سيكولوجية الجشطالت في ألمانيا وتزامنت تقريبا مع ظهور السلوكية في أمريكا ، وهي اتجاه في الدراسة النفسية معارض للاتجاهات ذات المنحى العقلي ، ركز فيه العلماء على العلاقات بوصفها المفتاح الشارح لكيفية عمل الكليات الموحدة أو المنظمة المسماة الجشطلت."والجشطلت(Gestalt) يعني الشكل أو الصيغة (Configuration) وترجع هذه التسمية إلى أن دراسات هذا الاتجاه للمدركات الحسية ، بينت أن الحقيقة الرئيسية في المدرك الحسي ليست هي العناصر أو الأجزاء التي يتكون منها المدرك إنما الشكل أو البناء العام . فالمثلث لا يتكون من علاقات عامة بين أجزائه بعضها ببعض ، والدليل أننا لا يمكن أن ندرك المثلث من ثلاثة خطوط موضوعة في أي وضع أو ثلاث زوايا منفردة ، فالعلاقة العامة أو الصيغة الكلية عند الجشطالت هي العنصر الأهم." [101].

جاءت نظرية الجشطالت بفكرة جديدة تقوم في أساسها على مبدأ الإدراك الموحد للعناصر المشكلة للكل .ومن أهم الموضوعات التي تعرض لها جماعة الجشطالت دراستهم للقوانين التي ينتظم تبعا لها العالم الخارجي في مجال الإدراك تلك القوانين تعرف باسم قوانين التنظيم الإدراكي وهي:

1" ـ قانون التقارب : فالأشياء المتقاربة في المكان والزمان يسهل إدراكها على هيئة صيغ مستقلة عكس الأشياء المتباعدة .

2 ـ قانون التشابه :الأشياء المتشابهة في الشكل أو الحجم أو اللون أو السرعة أو الاتجاه تدرك كصيغ .

3 ـ قانون الاتصال : فالأشياء المتصلة ، النقاط التي تصل بينها خطوط مثلا تدرك كصيغ عكس الأشياء المنفردة التي لا علاقة تربطها بغيرها .

4 ـ قانون الشمول : فالأشياء تدرك كصيغة إذا كان هناك ما يجمعها ويحتويها ويشملها كلها . فصورة صفين متوازيين من الأشجار تعطي صيغة طريق ، لا مجرد عدد من الأشجار .

5 ـ قانون التماثل : الأشياء المتماثلة تبرز كصيغ وتنفرد عن غيرها من الوحدات التي يتضمنها مجال الإدراك.

---

[100] ـ بكداش كمال : نظريات في علم النفس، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، 1986 ، ص 93.

[101] ـ سليم ، مريم :المرجع السابق .ص 229 - 230

6 ـ قانون الغلق : فالأشياء الناقصة تدعونا إلى إدراكها كاملة وإلى سد الثغرات أو الفتحات الموجودة بينها . الدائرة مثلا التي ينقصها جزء ، ندركها كدائرة وكذلك الأجزاء التي لا تنتظم مع بقية الشكل تنحو إلى الانتظام حتى ندرك الشكل ككل منتظم . ويميل علماء الجشطالت إلى القول بأن الأشياء الناقصة أو الأجزاء غير المنتظمة تسبب نوعا من التوتر عند الفرد ، وأن هذا التوتر لا يزول إلا بإكمال الشكل وسد الثغرات والعودة إلى الشكل المنتظم ." [102]

يشتغل الإدراك في نظرية الجشطالت بطريقة منتظمة وتكاملية تقوم على توحيد العناصر أو الجزئيات والنظر إليها نظرة قوامها الانسجام "فالإدراك إذا إدراك كل منظم ، وليس إدراك مجموعة من الإحساسات والصورة المحصلة من وجود عدد من المثيرات في المجال الخارجي ، هي شيء يختلف تماما عن المجموع البسيط لهذه المنبهات أو المثيرات الخارجية ... فحينما ننظر إلى صورة زيتية ملونة لا ندرك هذه الألوان واحدة فواحدة ولا أجزاء الصورة جزءا جزءا بل ننظر إليها كوحدة متكاملة على مدى معين من التناسق لها غرض ووظيفة معينة في المجال الذي توجد فيه "[103] .

تقوم الدراسة النفسية للأشكال في النظرية الجشطالتية على معرفة كيفية ترابط الأشياء وإدراك نواميسها الداخلية التي تؤلف منها كلا موحدا"فالمبادىء العلمية تكمن في المسافات الموجودة بين العناصر وليس في العناصر ذاتها والمعنى موجود في التفاعل الذي ينشأ بين العناصر ، وفي العلاقة التي تشكل كلا موحدا وليس في الأجزاء المنفصلة ذاتها ."[104] .

يتم إدراك العالم بصريا عند علماء الجشطالت انطلاقا من التمييز بين نوعين من المعرفة ، يتحقق البلوغ إليهما عن طريق التفكير البصري"والتفكير البصري هو محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة كما قال أرنهايم في كتابه التفكير البصري(1969 / Visual Thinking) .وقد ميز أرنهايم في هذا الكتاب بين المعرفة الحدسية (Intuitive Cognition) والمعرفة الذهنية أو العقلية (Intellectual Cognition) .وتحدث المعرفة الحدسية في رأي أرنهايم في المجال الإدراكي الذي تتفاعل فيه القوى بشكل يتسم بالحرية ، ومن ذلك ما يحدث مثلا عندما يحاول شخص ما إدراك لوحة تشكيلية ، إنه يحيط بصريا بالمنطقة التي يشتمل عليها إطار اللوحة ، ويدرك المكونات المختلفة لهذه اللوحة من أشكال وألوان وعلاقات مختلفة ، وتمارس هذه المكونات تأثيراتها الإدراكية بعضها في

---

[102] ـ سليم, مريم : المرجع نفسه : ص231

[103] ـ رضا، صالح : لغة الشكل .الهيئة المصرية العامة للكتاب .القاهرة ,(د.ط) 2007 .ص 73

[104] ـ عبد الحميد ، شاكر : الدراسة النفسية للصور . ضمن عصر الصورة . السلبيات والإيجابيات. ص145

بعض بطريقة تجعل المتلقي يستقبل الشكل الكلي باعتباره نتيجة للتفاعل بين مكونات اللوحة المختلفة . يحدث هذا بطريقة كلية داخل عقل المتلقي أو المستمع أو المشاهد.

يؤكد أرنهايم أن هذا التفاعل هو تفاعل شديد التركيب ، وأن جانبا كبيرا منه يحدث تحت أو أدنى مستوى الشعور ، وأن الناتج النهائي لهذا التفاعل يصبح مشعورا به أو مدركا عند وصولنا إلى تكوين مدرك كلي للوحة أو المقطوعة الموسيقية أو العمل الأدبي (...) أما فيما يتعلق بالنوع الثاني من المعرفة ، وهي المعرفة العقلية ، ففيها يضطلع الشخص – بدلا من امتصاص الصورة الكلية ، أو العمل الإبداعي باعتباره كلا متكاملا – بتحديد المكونات والعلاقات المختلفة التي يتكون منها العمل . إنه يصف كل لون ، وكل شكل ، وكل نغمة ، وكل جملة ....إلخ، ويعد بعض القوائم الخاصة بهذه العناصر ، ثم يتقدم نحو فحص العلاقات الموجودة بين هذه العناصر الفردية ، ثم يحاول بعد ذلك أن يقوم بالدمج أو التركيب بين هذه العناصر . وهنا يؤكد أرنهايم أنه ليس هناك صراع ضروي بين المعرفة الحدسية والمعرفة العقلية ، فالتفكير الإبداعي وعمليات التذوق الفني كذلك في الفنون وفي العلوم أيضا ، إنما يتميزان بذلك الامتزاج الخاص بين التفاعل الحر داخل المجال وبين الوحدات أو القوى الأكثر تحديدا ، والتي تظل ثابتة داخل السياق المتغير, إن المعرفة الحدسية (الكلية التركيبية) والمعرفة العقلية (الجزئية التحليلية) ضروريتان بشكل خاص خلال عمليات الإدراك" [105] .

يعتمد الكائن البشري في رأي أرنهايم على المعرفة البصرية فالحقائق هي ظواهر بصرية ونحن نلتقط بالرؤية كل ما يمكن أن يشكل ملمحا لموضوع قابل للإدراك سواء تعلق الأمر بالإدراك الكلي الذي تتفاعل بموجبه مختلف العناصر والمحددات المشكلة للموضوع المتلقى بصريا أو بالإدراك الجزئي المتمثل في الفحص المتأني لمختلف العناصر ثم محاولة إدراكها عن طريق بحث العلاقات التي تربط فيما بينها.

يعتبر ماكس فرتهايمر Max Wertheimer (1880-1943). مؤسس النظرية الجشطالتية وقد انضم إليه في وقت مبكر فولفغونغ كولر Wolfgang Kohler (1887-1967) وكورت كوفكاKurt Kofka(1886-1941). وقد نشر الأخيران أبحاثا في النظرية الجشطالتية أكثر من فرتهايمر نفسه. وبعد عدة سنوات ارتبط كيرت ليفين(1891 -1941) بالثلاثة السابقين وسار على منوالهم ولكن الطريقة التي تبناها كانت مختلفة وإن كانت متأثرة بالأسلوب الجشطالتي(....) ولدت

---

[105] Voir - Arnheim.R:Visual thinking.Berkely:univ of California (press 49) 1969
نقلا عن عبد الحميد شاكر:عصر الصورة.ص147 - 148

النظرية الجشطالتية في ألمانيا وقدمت إلى الولايات المتحدة في العشرينات من القرن الحالي على يد كوفكا وكوهلر.وعام 1924 تمت ترجمة كتاب كوفكا نمو العقل (The Grothe of the mind) إلى الانجليزية .وعام 1925 ظهرت النسخة الانجليزية للتقرير الذي يضم تجربة (كوهلر المشهورة عن حل المشكلات عند الشامبنزي والذي أطلق عليه اسم عقلية القرد ، وأول نشرة باللغة الانجليزية عن الجشطالتية كانت مقالة كوفكا عام 1922 في النشرة المعروفة باسم النشرة السيكولوجيةPsychological) Bulletin) وعنوانها "الإدراك مقدمة للنظرية الجشطالتية" (Perception an introduction to the Gestalt – theory) وقد ترتب على هذا العنوان تاريخ طويل من سوء الفهم مؤداه أن النظرية الجشطالتية نظرية مرتبطة في الأساس بمجال الإدراك . (ومع أن الإدراك كان المؤكد من بين الأمور الهامة التي يركز عليها الجشطالتيون بشكل تقليدي في عملهم ، إلا أن التفكير والمعرفة وحل المشكلات والشخصية وعلم النفس الاجتماعي كانت من الأمور التي تحظى بأهمية مماثلة) . وما إن حل منتصف عقد الثلاثينات حتى كان أصحاب النظرية الجشطالتية الأساسيون الثلاثة ـ ومعهم ليفين ـ قد هاجروا إلى الولايات المتحدة .ومنذ ذلك التاريخ أصبحت هذه البلاد المقر الرئيسي للنظرية الجشطالتية مع أنه وجد هناك الكثير من علماء النفس الذين ينتمون إلى الحركة الجشطالتية في بلاد أخرى في شتى أرجاء العالم ، في اليابان وإيطاليا وفنلندا والهند وغيرها"[106]. وعلى العموم فقد استطاعت هذه الأفكار الثورية أن تغير مجرى الدراسة النفسية وأن تقيم مبادىء وأسسا جديدة في مجال فهم الآليات المتحكمة في عمليات الإدراك عن طريق الصور.

تقدم النظرية الجشطالتية بخصوص تلقي الأشكال مجموعة من المبادىء الموصوفة في سيكولوجيا الأشكال باعتبارها محددات تفسر العلاقات القائمة فيما بين الصور أو فيما بين الجزئيات المشكلة للصور في حد ذاتها .فمفهوم العلاقة في مباحث الجشطالت ضروري ومهم من أجل تفسير عمليات الإدراك.

---

[106] ـ سليم ، مريم:المرجع السابق .ص 233

أورد في هذا الصدد برنار كوكولا Bernard Cocula و كلود بيروتيت Claude Peyroutet في كتابهما: " دلالة الصورة : من أجل مقاربة منهجية للخطابات البصرية "[107] ، معالم هذه العلاقات وأبعادها النفسية والمعرفية التي يحصل بها الإدراك البصري.

3-2-1- أ- العلاقات الجدلية بين الكل و الأجزاء: (Rapport dialectique du tout et des parties)

* تقوم "نظرية الأشكال"، على قانون الإدراك الذي اعتمد بالدرجة الأولى على التجربة المباشرة الحدسية (immédiate et intuitive)،والحسية الشعورية[108] (sensible et cognitive) ، فالجشطالتيون الذين درسوا وقائع وكيفيات إسقاط الأشكال والصور التي تعوم من حولنا في هذا العالم على الذوات التي تتلقاها توصلوا إلى أن كل إدراك هو في الآن نفسه مباشر/ حدسي ، و حسي/ شعوري .

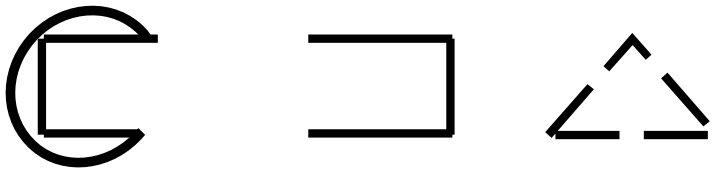
فالإدراك يكون كليا و شاملا ذلك أن الذات الناظرة تميل إلى إدراك الشكل باعتباره وحدة كلية لا فاصل بين أجزائها ومكوناتها ، ففي ألعاب الخدع مثلا Jeux d'erreurs يبدو الشكلان المعروضان للرؤية متشابهان ، لكن الحقيقة أن بعضا من أجزائهما تتميز وتختلف تماما ، وإدراك الفوارق المائزة يتم عن طريق بذل جهد انتباهي وتركيز بصري عميق ، و عليه يقرر الجشطالتيون أن المسح البصري السريع للأشكال لا يعطي حصيلة عن خصائصها ، فالتعرف على الصورة / الشكل البصري لا يتحقق إلا عن طريق إعمال النظر، و التحليل الدقيق المحيط بكامل العناصر والوحدات المشكلة للصورة ككل .

* الكل يضم الأجزاء و يطغى عليها : يكون الإدراك في بعض الحالات موجها إلى توحيد الأجزاء و تتميمها ، و عليه فالعناصر المكونة لأشكال الرسم رقم 1 تدرك في إطار كليات أو وحدات بصرية تامة أي مثلث و دائرة و مستطيل ، رغم كونها عناصر منفصلة .ففي كل مرة يتم فيها تحويل عنصر ما وإدراجه ضمن تشكيلة هندسية جديدة يتخذ بعدا جديدا في الفضاء ودلالة جديدة .

[107] - C. Peyroutet et B cocula , semantique de l'image : pour une approche méthodique des messages visuels , libraire de la grave , Paris , 1986

[108] -ibid , P 14

الشكل رقم 1



* الكل ليس جمعا بسيطا للأجزاء التي يحتويها . و هكذا فإن الجزء في كل هو شيئ يختلف عن هذا الجزء منعزلا أو مندمجا في كل آخر ، و ذلك بفضل الخصائص التي يكتسبها من موقعه و من وظيفته في كل حالة من الحالات ، إن تحويل عنصر من كل إلى كل آخر ، يمنح هذا العنصر دلالات جديدة تختلف عن تلك التي كانت له في الكل الأصلي .

و من هنا يتضح أن مفهوم العلاقة بين العناصر أكثر أهمية من العنصر في ذاته ، و يتضح هذا المبدأ تطبيقيا في فن " الكولاج " ، حيث يعمد الفنان إلى إضافة عناصر جديدة إلى لوحة معروفة ، فيتغير – بذلك – مضمونها و تكتسب دلالات جديدة و مختلفة عن دلالتها الأولى .

يبين بيروتيت و كوكولا كيف أن لوحة مارسيل دوشون Marcel Duchamp الجوكندا La joconde التي أعاد صاحبها من خلالها بعث لوحة دي فنشي سنة 1919 عن طريق إضافة عناصر جديدة : شارب صغير ولحية صغيرة والعنوان :[109] (l .h.o.o.q) . هذه العناصر أكسبت لوحة دي فنشي دلالات جديدة و مختلفة ، وبالموازاة مع عمل دوشون ربط الفنان "مان راي" man ray عنصرين بلوحة دافنشي :هما نظارة (تحيل على الفعل نظر في الانجليزية look والذي يحيل على العنوان المذكور أعلاه (l .h.o.o.q) وملصقة صغيرة تظهر متحف اللوفر كأنه مؤسسة لبيع الذهون الزيتية ...يختفي في هذا العمل العنصر الأساسي للوحة : الابتسامة ، وتسقط الجوكندا في دائرة التنكير ، أما الملصقة فتحولها إلى دور إشهاري وأما متحف اللوفر فيتحول عن مدارجه المعهودة "[110]. ومعنى ذلك أن تقنية الكولاج Collage التي استعملها كل من دوشون وراي قد غيرت من شكل الجوكندا وغيرت بذلك في طريقة إدراكنا لها ، ففي وجود العناصر الجديدة المفعّلة لعملية التلقي البصري لا

[109] - Ibid . p 14
[110]- Ibid .p14

يحافظ الشكل / الصورة على المعنى الجمالي والتداولي الذي ارتبط به . إن الشكل مادام يندرج باستمرار ضمن عمليات إعادة الإنتاج فإن الإدراك والتلقي المنتجين للخبرة الجمالية يتغيران ويغيران في طريقة تلقينا للعالم .

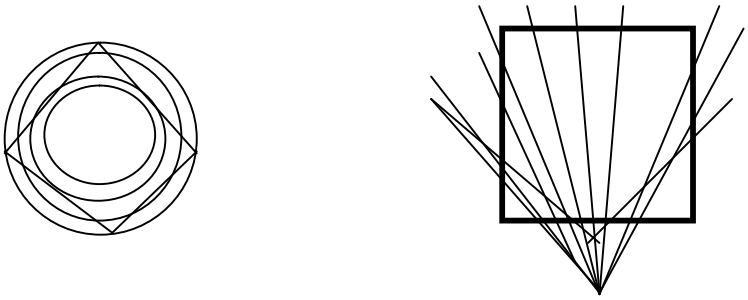
1-2-3- ب- العمق و الشكل (Le fond et la forme)

* يرى الجشطالتيون أن كل حقل إدراكي ينفصل عن عمق و شكل fond et forme ، ففي المنظر الطبيعي كما في الصورة ، ينفصل الشكل / الصورة عن عمق معين ، حيث يبدو الشكل بارزا و متقدما بعض الشيء بالقياس إلى العمق الذي يبدو على العكس كأنه خلف الشكل ، و في حالة الصورة الفوتوغرافية يبدو متاخما للإطار .

إن كل الأشياء التي نحسها لا يمكن أن توجد في إدراكنا إلا بالنسبة إلى عمق معين ، و لا تنطبق هذه القاعدة على الأشياء المرئية فحسب ، و لكن على ضروب الأشياء و الوقائع المحسوسة كلها ، فالصوت الموسيقي ينسلخ متميزا عن عمق يتكون من أصوات أخرى أو عن عمق من الضجيج أو السكون ، كما ينفصل الشيء المرئي عن عمق مضيء أو مظلم .

* يمكن أن تؤثر طبيعة العمق في خصائص الشكل ، و من شأن تأثير العمق هذا أن يفسر الكثير من الأوهام الإدراكية ، ففي الشكل رقم 2 يبدو المربع شبه منحرف ، كما لو أنه فقد خطية أضلاعه بسبب تأثير الخطوط الدالة على العمق .

الشكل رقم 2



* تدرك مجموعة من العناصر بوصفها شكلا بالقياس إلى عمق معين ، اعتبارا للقوانين الآتية :

"- قانون الصغر loi de la petitesse فالشكل الصغير ينفصل عن عمق أكثر اتساعا .

- قانون الماحول (الانغلاق) loi du contour الشكل المغلق يمكن أن يتميز بشكل أفضل من الشكل المفتوح .

- قانون البساطة loi de la simplicité ، فالشكل البسيط يكون أوضح من الشكل المركب .

- قانون الانتظام و التوازي loi de la régularité et de symétrie : يتعلق الأمر بالتقسيم المنظم و التقابلي لعناصر الشكل .

- قانون الاختلاف loi de différenciation : فالشكل ذو البنية المبتكرة originale يبرز بشكل أفضل .

و تراعى هذه القوانين بشكل كبير في مجال تصميم الملصقات السياسية والاشهارية وكذلك صور أجهزة الحاسوب"[111]

3-2-1- ج رسوخ الشكل: (Prégnance de la forme)

يرى الجشطالتيون أنه – أحيانا- داخل كل معين، تكون هناك أشكال عديدة ممكنة ، و من بين هذه الأشكال يبرز شكل بثباته و روسوخه ، أي : بقدرته على شد الإنتباه أكثر في غيره.

[111] -ibid , p16

يعتبر شكل ما راسخا أو جيدا ، في الوقت الذي يخضع فيه أكثر من غيره لقوانين الجشطالت المتقدمة ، وخاصة قوانين البساطة والانتظام و التقابل

إن قوانين الرسوخ هذه " توافق قوانين الطبيعة : البساطة و التوازن و الدقة النسبية ، و من هنا فالفرضية القابلة للمناقشة، و القائلة بالتشاكل التكويني : القوانين التي تسود العالم الخارجي هي نفسها التي توجد في العالم الإدراكي و الذهني" [112]

يجري مصممو الملصقات الإشهارية و بعض الفنانين التشكليين من أجل إنجاز صور / رسوم ذات فعالية ، تجارب حول الرسوخ لاختبار مدى تحمل أعمالهم للتشويش و مقاومتها له ، تركز هذه التجارب بصفة خاصة على الملصقات الاشهارية ، ما دامت معروضة للإدراك في وسط حضري ، حيث تكثر أشكال التشويش (ضجيج، أصوات ، روائح، ألوان ، أشكال ... إلخ).

يحاول المختصون إعادة إنتاج هذه الأوضاع في المختبرات ، و من خلال تأملها (أي هذه الأوضاع)، يمكن قياس درجة رسوخ الشكل ، مدى مقاومته لأشكال التشويش المختلفة[113]

لقد عرضنا - فيما تقدم - لأهم الاقتراحات الجشطالتية المتعلقة بإدراك الأشكال و الصور ، خاصة ما يتعلق منها بالعلاقة بين الكل و الأجزاء ، و التمييز بين العمق و الشكل ، إظافة إلى قوانين تمييز الأشكال بالقياس إلى عمق معين والمعايير التي بموجبها يمكن اعتبار أجزاء ما مكونة لشكل معين ، لمفهوم الرسوخ ومدى تأثيره على التلقي البصري، و يتحكم في وقوفنا عند هذه الاقتراحات اعتبارات عديدة أهمها :

- قابلية المفاهيم التي صاغتها للتوظيف و الإستثمار في وصف بنية الخطابات البصرية بأنواعها المختلفة ، ومن بينها النص الشعري البصري .

إذا كان الطرح الجشطالتي يؤسس مفهوما متميزا للإدارك أساسه التقليل من دور الانتباه و الثقافة في العملية الادراكية، على اعتبار أن الأشكال و الصور المدركة تفرض بنياتها على الذات الناظرة ، فإننا نواجه بطرح مخالف يرى أن الإدراك عملية ذهنية أكثر منها حسية مباشرة ، خاصة حينما يتعلق الأمر بفهم البنيات و تأويل الأشكال ، إذ تلعب الثقافة – بمفهومها الأنتروبولوجي العام – دورا هاما في العملية الإدراكية لا يمكن تجاهله.

---

[112] - Peyroutet et cocula, Sémantique de l'image , Op cit, P : 16.
[113]- ibid .p17

3-2-1- د - الإدراك و الثقافة (Perception et culture)

إن الشكل المدرك بصريا لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يحيا بمعزل عن المؤثرات الخارجية المحيطة به والتي تلعب الثقافة دورا هاما في إسقاط عديد المدارك التي ارتبطت بعادات سابقة في التلقي وفهم العالم . فالشكل لا يعتبر مجرد تنظيم مستقل بذاته ، إنه يدرك من خلال عمليات فيزيولوجية في البداية ، لكنها تستتبع بالضرورة عمليات ذهنية تقوم على الفهم و التأويل . ومن هذا المنطلق ربط بيروتيت وكوكولا الإدراك بالثقافة .

يفرق بيروتيت و كوكولا في سياق الحديث عن طريقة إدراكنا للأشكال في العالم بين الامتدادEtendue و الفضاء Espace "[114] فالطفل يبدأ في تحصيل معرفته بالامتداد عن طريق الحدس المباشر ، بينما يدرك الفضاء من خلال تأمل يكون من نمط ذهني و رياضي" [115].

ومن هذا المنطلق يشير الباحثان إلى أن إدراك المسافة العميقة، لا يكون عن طريق التجربة الحسية (عمل الحواس) فحسب ، و إنما تعمل الرواسب ذات الطابع الثقافي على مد الإدراك بمعرفة موجودة سلفا ، ومن ثم ينتقل الإدراك من الحدس إلى العمل الذهني الذي يعمل على ربط الإدراك البصري بالمعطيات الإدراكية الأخرى ، أي بعث ما ترسخ في الذاكرة من تجارب إدراكية سابقة ؛ نفسية واجتماعية من خلال عملية الفهم والتأويل ، وهكذا " تنتقل الذات من عيش الامتداد إلى مفهوم الفضاء ،الذي هو فضاء هندسي و مجرد ، يعتبر تمثيلا schématisation و بلورة Cristallisation لمختلف التجارب المحركة و البصرية للأفراد في الامتداد "[116].

يحيل هذا الطرح على المبدأ الظاهراتي الذي تربط الذات بموجبه بين الإدراك الشعوري الذي هو خبرة يحصلها الإنسان من منطلق حسي وبين مختلف العمليات الذهنية المرتبطة بالذاكرة والخيال واللاشعور ، والتي تساعد العوامل الاجتماعية والثقافية في بلورتها . ومن ثم فتلقينا للأشكال لا يكون

---

[114]- Ibid.p17
[115] - Ibid.p17
[116] - Ibid P 18

ميكانيكيا في كل الحالات ، وإنما يخضع لعمليات ذاتية تدرج المعطى البصري "الشكل" الواقع في حقل تجربتنا في سلسلة من عمليات التفكيك والربط من أجل الفهم والإدراك .

3-2-2- سيميوطيقا شارل سندرس بيرس:

نشأت السيميوطيقا الحديثة على يد عالمين كانا لهما فضل التأسيس لنظرية العلامة هما : الفيلسوف الأمريكي الشهير شارل سندرس بيرس c.s.peirce (1839-1914) واللساني السويسري فرديناند دي سوسير .F.dessausure (1857- 1916).

انشغل دوسوسير في أوروبا بتأسيس نظرية لسانية عامة تقوم على اعتبار اللغة نسقا من الرموز الدالة التي لا يمكن أن تدرس دراسة علمية إلا في حدود انغلاقها على موضوع اللغة ، وتخلصها من أثر السياقات الخارج لسانية , وفي أثناء بحثه في نظرية العلامة اللغوية تنبّأ دوسوسير بميلاد علم أشمل وأوسع من اللسانيات هو علم العلامات أوالسيميولوجيا. يقول : "إن اللغة نظام من الدلائل يعبر عما للإنسان من أفكار، و هي في هذا شبيهة بالكتابة، و بألفبائية الصم و البكم، و بالطقوس الرمزية، و صور آداب السلوك و بالإشارات الحربية و غيرها إلا أن اللغة أهم هذه الأنظمة جميعها "[117]

و عليه ، يرى دوسوسير " أنه من الممكن أن نتصور علما يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، و قد يكون قسما من علم النفس الاجتماعي، و بالتالي قسما من علم النفس العام، و نقترح تسميته بـ Sémiologie أي علم الدلائل، و هي كلمة مشتقة من اليونانية Semio بمعنى دليل. و لعله سيمكننا من أن نعرف مم تتكون الدلائل و القوانين التي تسيرها، و لما كان هذا العلم غير موجود بعد ، فإنه لا يمكن أن نتنبأ بما سيكون. و لكن يحق له أن يوجد، و مكانه محدد سلفا"[118].

إذا كان دوسوسير قد اقترح مصطلح سيميولوجيا للدلالة على العلم الذي يدرس حياة العلامة اللغوية في صلب الحياة الاجتماعية ، فإن بورس في أمريكا يقترح مصطلح سيميوطيقا Sémiotique ، الذي استعمل من طرف الفيلسوف الألماني لامبرت Lambert مرادفا للمنطق ، و

---

[117] دوسوسير، فيرديناند، دروس في الألسنية العامة، تعريب: صالح الفرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة ، الدار العربية للكتاب، طربلس، ليبيا 1985، ص 37.

[118] - نفسه , ص37.

إذا كان المنطق يدرس كيفية تفكير الإنسان فإن السيميوطيقا التي يتصورها بورس تنطلق من هذا التفكير الذي لا يمكن أن يحصل إلا من خلال وسيط "العلامة" .

يؤسس بورس نظريته في تفسير الأنظمة التواصلية الممكنة بناء على الطرح الفلسفي المبني على علاقات الإدراك والفهم والتأويل القائمة بين الأنا والآخر، وينطلق مما يسميه بـ"المقولات الفينومينولوجية " أو الفانيروسكوبية " يقول بورس:"الفانيروسكوبيا هي وصف الظاهر phaneron ، وأقصد بالظاهر المجموع الجماعي لكل ما هو حاضر في الذهن بأية صفة وبأية طريقة ، دون الاهتمام بتطابقه مع شيء واقعي أو عدم تطابقه"[119].

3-2-2- أ- الأساس الفلسفي:

تجاوز بورس الطرح اللساني السوسيري الذي يتقيد بالبحث في أنظمة التدليل اللسانية ، فراح يصيغ نظرية عامة من شأنها أن تفسر كل الأنظمة التواصلية الممكنة فـ "بيرس يعتقد أن المنطق بمفهومه العام ليس إلا اسما آخر للسيميوطيقا ، والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات"[120] .

يقوم الأساس الفلسفي لنظرية بورس على تداخل بين صيغ الوجود الثلاثة : الأولانية (Priméité ، الثانيانية (Secondéité) ، والثالثانية (tierceité)"فالأولانية هي صيغة وجود الإمكان النوعي الموضوعي، و الثانيانية هي وجود الواقعة الفعلية، و الثالثانية هي وجود القانون الذي يحكم هذه الوقائع استقبالا"[121]

تتداخل هذه الصيغ من أجل تفسير الوجود وما ينطوي عليه من معنى"إننا أمام تصور يجعل من الأول مرتبطا بالكينونة ، و هو ما يعني التعبير عن الموجود في ذاته و في استقلال عن أي شيء آخر ،

---

[119] - Peirce(c.s) : Ecrits sur le signe .traduction et commentaire ;deledalle gerard ed. seuil. 1978 . p67

120 - مجموعة من المؤلفين : السيميائية .الأصول ، القواعد ، والتاريخ .ترجمة .رشيد بن مالك . مراجعة . عز الدين المناصرة .دار مجدلاوي للنشر والتوزيع .عمان .الأردن.ط1 . 2008 .ص 31

121 - Peirce (c.s), écrits sur le signe , Op cit , P 67.

و يجعل من الثاني معبرا عن الكينونة في علاقتها بشيء آخر . في حين يعهد للثالث القيام بمهمة التوسط الذي يربط الأول بالثاني ضمن علاقة تشير إلى القانون و الضرورة و الفكر"[122] .

يشير بورس في معرض حديثه عن هذه المقولات إلى كونها تلخص المعاني الممكنة التي تفيض بها مختلف التجارب الإنسانية إذ " يمكن القول إن التجربة الإنسانية في تشعبها و تنوعها و غناها لا يمكن أن تدرك إلا باعتبارها تداخلا لمستويات ثلاثة ، هي ما تعبر عنها المقولات السابقة . و بعبارة أخرى فإن هذه التجربة تدرك باعتبارها نتاجا لمستويات ثلاثة : أول و ثان و ثالث ، أي التجربة حين يتم استيعابها بصفتها قانونا و فكرا و ضرورة"[123] .

3-2-2-ب- مفهوم العلامة :

يقول بيرس بشأن العلامة "العلامة أو المصورةRepresentamen شيء ما ينوب عن شخص ما ، عن شيء ما ، من جهة ما ، وبصفة ما . فهي توجه لشخص ما ، بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورا . وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة Interpretant للعلامة الأولى . أي أن العلامة تنوب عن شيء ما ، وهذا الشيء هو موضوعتها Object. وهي لا تنوب عن تلك الموضوعة من كل الوجهات ، بل تنوب عنها بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها ركيزة Ground المصورة"[124].

يستعمل سعيد بنكراد مصطلح ممثل بدل المصورة والمؤول بدل المفسرة والموضوع بدل الموضوعة وهي المصطلحات التي نؤثر استعمالها في هذا البحث

تندرج عناصر العلامة عند بيرس ضمن مايسميه"السيميوز" (Sémiose) وهو سيرورة سيميائية تستدعي تضافر ثلاثة عناصر : الممثل أو الماثول / الموضوع / المؤول يحيل كل واحد فيها على الآخر، "تستدعي هذه السيرورة (حقل السيميوز) الماثول كأداة للتمثيل ، وتستدعي الموضوع كشيئ للتمثيل ، وتستدعي مؤولا يقوم بالربط بين العنصرين أي ما يوفر للماثول إمكانية تمثيل الموضوع بشكل تام داخل الواقعة الإبلاغية"[125].

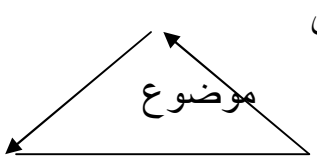
---

[122] - بنكراد ، سعيد : السيميائيات والتأويل . مدخل لسيميائيات ش .س . بورس . المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء- المغرب ط1. 2005 .ص47.

[123] - م . نفسه . ص 48

124 - مجموعة من المؤلفين : السيميائية .الأصول ، القواعد ، والتاريخ .ترجمة .رشيد بن مالك . مراجعة . عز الدين المناصرة .ص31.

[125] - بنكراد ، سعيد : السيميائيات والتأويل . مدخل لسيميائيات ش .س . بورس .ص77



إن بورس من خلال تصوره الثلاثي لمفهوم العلامة قد كشف عن الطريقة التي تفسر مختلف مكونات التجربة الإنسانية . "كل شيء كان تصوره ثلاثيا . إن مبدأ الثلاثية هو المبدأ الأساس الذي سيشكل عمق السيرورة المنتجة للإدراك و الفهم و التواصل الإنساني"[126] .

أقام بورس تصوره لمبدأ الثلاثية انطلاقا من مسلمة أطلق عليها تسمية "البروتوكول الرياضي " ، الذي هو "أداة منطقية فعالة للقيام بكل عمليات تصنيف الظواهر ، وهو ما يعني أن كل شيء وكل فعل وكل عدد يختصر في الرقم ثلاثة"[127] ، سيكون الأول حسب هذه الرؤية للأشياء مرتبطا بالكينونة ، أي أنه التعبير عن الموجود في ذاته و في استقلال عن أي شيء آخر ، و يجعل الثاني تعبيرا عن الكينونة في علاقتها بشيء آخر، في حين يقوم الثالث بمهمة التوسط بين الأول والثاني أي الاشتغال على خلفية القانون الذي تنتظم من خلاله الأفكار والأشياء وسائر الموجودات .

3-2-2- ج عناصر العلامة البورسية :

إن مفهوم بيرس للعلامة قد مر بمراحل كثيرة ، لذلك لن نخوض في تقسيماته التي بلغت أكثر من ستين قسما تحتيا لعمل العلامة و لوصف صيغ التدليل، وسنقف عند تقسيمه الثلاثي الشهير الذي هو مظهر مجرد وكلي يلخص اشتغال كافة الظواهر الموجودة في العالم الخارجي .

يذهب بيرس في تقسيمه للعلامة إلى أنها : أول ممثل = Representamen يحيل على ثان موضوع = Objetمن توسط ثالث هو المؤول = interprétant. و يشكل مجموع هذه الإحالات ما يسميه بيرس بالسيميوزيس = Semiosis، و الذي يمكن تعريفه بكونه: " السيرورة التي تقود إلى إنتاج دلالة ما، أي إلى إقامة العلاقة السيميائية ممثل/موضوع عبر التوسط الإلزامي للمؤول، و بعبارة

---

[126] - م . نفسه .ص42
[127] - م . نفسه .ص42

أخرى، فإن السيموزيس يتحدد كسيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة، و تستدعي وجود ثلاثة عناصر عي عناصر العلامة، أي الممثل و الموضوع و المؤول ضمن حلقة يحيل كل عنصر داخلها على عنصر آخر"[128]. وهو ما يعرف إضافة إلى مصطلح السيميوزيس بالتوزيع الثلاثي للعلامة Les trichotomies de signe

ج-1-الممثل:

إن الممثل هو الشيء الذي نستعمله من أجل تعويض شيء آخر ينوب عنه ، إنه الوجه الظاهر من العلامة كأن يكون تركيبا خطيا ، أو صورة أو حركة ، أو شيئا متخيلا أوغير ذلك مما يمكن أن يحيلنا على موضوع معين . والممثل بمفرده لا يحمل أية قيمة دلالية ، لذلك لا بد أن يندرج ضمن سيرورة التدليل "السيميوز" التي تكلمنا عنها سابقا والتي تفتح العلامة / الممثل على خصائص الموضوع الذي ترتبط به أو تحيل إليه ، وهي لا تفعل ذلك إلا من خلال عنصر التوسط الذي هو "المؤول".

ج-2-الموضوع :

يحمل الموضوع خصائص الشيء الذي يقوم الممثل بتمثيله ، والموضوع ليس شيئا محسوسا بالضرورة ، إذ يمكن أن يكون متخيلا أو ممكن التخيل .إن موضوع علامة ما كما يقول بورس هو"المعرفة المفترضة التي تسمح لنا بالإتيان بمعلومات إضافية تخص هذا الموضوع (...) فإذا كان هناك شيء ما يشير إلى معلومة دون أن يكون لهذه المعلومة أية علاقة مباشرة أو غير مباشرة بما يعرفه الشخص الذي يتلقاها ، فإن الحامل لهذه المعلومة لا يسمى في هذا الكتاب علامة"[129] .ومن ثم فلا بد أن تفترض العلامة وجود موضوع ، من الخطأ اعتباره شيئا ماثلا في العالم الخارجي ، إنه يسكن داخل العلامة وليس خارجها . وينقسم الموضوع بحسب علاقته بالممثل إلى موضوع مباشر ندركه بسهولة لأنه معطى بشكل مباشر في العلامة ، وموضوع دينامي وهو موجود بطريقة غير مباشرة ، تحيل إليه العلامة من خلال مجموعة من الوسائط الموجودة في العالم الخارجي .

---

[128] - بنكراد ، سعيد : سيميائيات بورس : مجلة علامات . ع1 . السنة الاولى , 1994 . ص 10

[129]- Peirce (c.s), écrits sur le signe , Op cit , P 123-124

ج-3- المؤول و أنواعه:

يقسم بيرس العلامة إلى ثلاثة عناصر يحكمها مبدأ الإحالة فالممثل يحيل على الموضوع عبر توسط المؤول.و"المؤول ليس عنصرا في البناء العلامي فحسب ، بل هو علامة أيضا ، وباعتباره كذلك فإنه يحتاج إلى تمثيل جديد يقود إلى خلق علامة جديدة تولد مؤولا جديدا ، وهكذا إلى ما لانهاية . فالمستويات الدلالية التي يشير إليها بورس من خلال تقسيماته الفرعية للمؤول ليست شيئا آخر سوى إشارة صريحة إلى الاحتفاء بتعددية دلالية مصدرها الطابع الناقص لكل فكر"[130]

المؤول أهمية خاصة بين مكونات العلامة، إذ يعتبر المدخل الضروري لتحليل العلامات و تأويلها، كما يشكل الحجر الأساس في أي تعريف للتدليل signification، و لا شك أن ما يضفي عليه هذه الأهمية، هو طبيعته التوسطية القائمة على أساس تبرير العلاقات و وصفها بين الممثلات و الموضوعات. و يقسم بيرس المؤول إلى ثلاثة أقسام :

***- المؤول المباشر:**

يقول بيرس المؤول المباشر هو: "ما يتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة ذاتها ؛ ما نسميه عادة بمعنى العلامة (...) إنه يتحدد باعتباره ممثلا و معبرا عنه داخل العلامة"[131]، يقصد بورس بمعنى العلامة ما يحصل في إدراكنا كانطباع أول عن العلامة . المؤول المباشر هو إدراك من الدرجة الأولى لا تتجاوز فيه الدلالة التي ينتجها هذا المؤول حدود معرفة موضوع العلامة من خلال مظهرها التمثيلي . إن ما تحمله العلامة أثناء وقوعها في حقل تجربتنا الشعورية هو ذلك الإحساس أو الوقع السريع الذي لا يتضمن سوى الدلالة المباشرة للعلامة والذي لايقوم سوى بإدراج الممثل ضمن عمليات التأويل ، وهذة المرحلة يسميها بورس "الحالة الأولية للإدراك"[132].

يقوم التأويل على مجموعة من الاستراتيجيات الذهنية التي تكثف عمليات الربط بين ما تقترحه العلامة في مستويي الممثل والموضوع وما يمكن أن يحقق عنصر التوسط فيما بينهما . والمؤول المباشر في هذه الحالة لا يتجاوز حدود الدلالة التي تفصح عنها العلامة .

---

[130] - بنكراد ، سعيد : السيميائيات والتأويل . مدخل لسيميائيات ش .س . بورس .ص120

[131]- Peirce (c.s), écrits sur le signe.p 189

[132] - Ibid, p130

- المؤول الدينامي:

يعمل المؤول الدينامي على تزويدنا بمختلف المعلومات الضرورية من أجل تأويل أعمق للعلامات ، لأن المؤول المباشر لا يمنحنا كمتلقين سوى معرفة سطحية بكيفية اشتغال العلامة في حقول التركيب والدلالة والتداول . إن عمل المؤول الدينامي الذي تنتجه سيرورة السيميوز الدلالية هو ذلك " الأثر الفعلي الذي تنتجه العلامة في الذهن" فهو"كل تأويل يعطيه الذهن فعليا للعلامة"[133]

و تتنوع العلاقة التي يسمح المؤول الدينامي بإقامتها بين الممثل و الموضوع بحسب كون الموضوع مباشرا أو ديناميا.

يقيم المؤول الدينامي أنواعا من العلاقات بين كل من الممثل والموضوع ، فإذا كان الموضوع مباشرا فإن المؤول في هذه الحالة لا يقدم سوى المعلومات المتعلقة بالعلامة الحاملة أمارات موضوعها ، وإذا كان الموضوع ديناميا فإن المؤول ينفتح على سياقات الموضوع المختلفة الذي تؤشر عليها العلامة.

- المؤول النهائي:

يشير بيرس إلى كون سيرورة التأويل تفتح العلامة على آفاق دلالية غير محدودة ، فمادامت هذه العملية مرتبطة بعمليات التلقي والإدراك وبالسياقات السيميوطيقية المختلفة للعلامة ، فهي لا يمكن أن تتوقف أو يحدها حد ، لذلك لا بد في المحطة الأخيرة التي يقترحها بيرس : محطة " المؤول النهائي" أن نستعين بمنطق للتدليل ، وأن نقوم بإرساء سياق خاص يستدعي الانتقاء و الحذف و التحجيم حتى نوقف حركية التأويل اللانهائية .

إن التحليل السيميوطيقي في نظر بيرس يقوم بتحليل العلامات المختلفة (لوحات صور ، فن تشكيلي ، نصوص) ، من منطلق كون هذه الأخيرة عبارة عن ممثلات تم ربطها بموضوعاتها ، عن طريق المؤولات المناسبة .فالممثلات لا تحيل على موضوعاتها بشكل مباشر و إنما يتم ذلك بواسطة علامة أخرى هي المؤول ، والتحليل إذن لا بد أن يحترم هذه السيرورة التي تنطلق من عمل الممثل باعتباره الوجه الظاهر للعلامة وتنتهي بعمل المؤولات مرورا بالموضوع) .

وبالنظر إلى التقسيم الثلاثي للعلامة ينقسم بدوره التحليل السيميوطيقي إلى حقول جزئية يهتم كل واحد منها بجانب من جوانب العلامة و هي :

---

[133] -Ibid, p189

- التركيب (أو النحو الخالص كما يسميه بيرس) ، ويهتم بوصف الممثل في ذاته ودراسة العلاقات بين مكوناته المختلفة (وهو ما أسميناه في محطات مختلفة من بحثنا التطبيقي حول "دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر" باسم ممثل الشكل .

- الدلالة (أو المنطق بعبارة بيرس) ، و تهتم بعلاقة العلامة في حدها الأول : الممثل بموضوعها ، أي بمختلف التمظهرات الدلالية التي تحيل إليها .وهو ما أسميناه بتيمة الشكل .

- التداول (أو البلاغة الخالصة بتعبير بيرس) ويهتم بوصف الروابط القائمة بين الممثل والموضوع كاشفا عن ممكنات التأويل التي تجعل العلامة تخلق صلات مع علامات أخرى[134] .(وهو ما أسمينا بمؤول الشكل) .

إن نظرية بيرس السيميوطيقية – من منطلق طبيعتها الكلية والعامة القاضية بتفسير كل مظاهر الكون باعتبارها علامات تشتغل انطلاقا من التصور الثلاثي: ممثل ، موضوع ، مؤول قد اجتاحت حقول المعرفة الإنسانية وأشعت على البحث العلمي بألوان من الحقائق والمدركات التي وجدنا في طياتها ما يخدم موضوعنا ويناسب توجهنا في البحث من جوانب عديدة ، أهمها معالجة النطرية السيميوطيقية لأنظمة التدليل اللغوية وغير اللغوية ، لأن البحث في مسألة الأشكال خاصة في الجانب المتعلق بالتلقي البصري ، يستدعي إخضاع المدونة / موضوع الدرس إلى المقولات التي تفسر التمظهر السيميوطيقي لهذه الأشكال ، وفي هذا الصدد بالذات نعترف بإحاطة الطرح الظاهراتي ممثلا في النظرية البورسية بالأبعاد التكوينية ، الدلالية والتأويلية المتعلقة بـ"الشكل" كمفهوم أوعلامة ثلاثية الأقنوم ، فالشكل في الشعر علامة ، وقابليته على الانفتاح على سياقات التأويل السيميوطيقية ممكنة وشاسعة لا تحدها حدود .

3-2-3-البلاغة البصرية :

جاء الحديث صريحا في نقود القدماء عن العلاقة بين الشعر والتصوير ، ولعل أبرز من استجلى القرابة بينهما ، أولئك النقاد الذين تأثروا بنظرية أرسطو التي ترجع الفنون كلها إلى أصل واحد هو

[134] - Peirce (c.s), écrits sur le signe. p220-230

المحاكاة ، ولذلك رأى الفارابي (ت 339هـ) أن:"بين أهل هذه الصناعة (يقصد صناعة الشعر) وبين أهل صناعة التزويق مناسبة ، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها، أونقول : إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل وموضع تلك الصناعة الأصباغ ، وإن بين كليهما فرقا ، إلا أن فعليهما جميعا التشبيه ، وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم"[135] ، كما أشار عبد القاهر الجرجاني في موضع آخر إلى التماثل بين الصورة الذهنية وصور الأشياء من حولنا* وأن الفرق المدرك بين الصور من الناحية البصرية هو تماما كالفرق في المعنى الحاصل في بيتين من الشعر مثلا أو في موضعين مختلفين من مواضع الاستعمال اللغوي وأن التداول قد جرى على تسمية ذلك المعنى بـ"الصورة" ، ولعل أكثر النقاد القدماء وقوفا عند مسألة صناعة الشعر والتصوير هو حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء إذ نلمس بشكل جلي أثناء تنظيره للقول الشعري نزوعه إلى تشبيهه بصناعة التصوير ، فيشير في هذا الصدد إلى "أن منزلة الشاعر في محاكاة الشيء بمنزلة المصور الذي يصور أولا ما جل من رسوم تخطيط الشيء ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق"[136] .

وفي عصور لاحقة ظهرت آراء كثيرة قاربت الشعر من التصوير فـ"منذ زمن بعيد كتب ليوناردو دافنشي كتابه عن نظرية التصوير يقول : "يتفوق الشعر على التصوير في مجال الإيحاء بالكلمات ، بينما يتفوق التصوير عليه في محاكاة الأحداث والوقائع ، ولذلك فإن المقارنة بين هذين الفنين تطابق المقارنة بين الكلمات والأحداث إذ أن الوقائع والأشياء تخاطب العين ، بينما تخاطب الكلمات الأذن ، ولهذا فإن المقارنة بينهما هي نفس المقارنة بين هاتين الحاستين ، أي البصر والسمع إذ أنهما هدفان يتوجه إليهما كل من الشعر والتصوير"[137].

---

[135]- الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب : أرسطو طاليس : فن الشعر . ترجمة : بدوي عبد الرحمن .مكتبة النهضة المصرية .القاهرة .1953 .ص 157- 158

***- "واعلم أن قولنا "الصورة " إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان تبين إنسان من إنسان وفرس من فرس ، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك ، وكذلك كان الأمر في المصنوعات ، فكان تبين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا ، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا :"للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك " . وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ، ويكفيك قول الجاحظ :" وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير" .انظر : عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز .تحقيق .د.عبد الحميد هنداوي .منشورات محمد علي بيضون .دار الكتب العلمية .بيروت .لبنان ط1 . 2001 . ص330**

[136]- القرطاجني ، حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق وتقديم . محمد لحبيب بلخوجة ، دار الغرب الإسلامي . بيروت ، ط3 .1986 . ص 101

[137] - عبد الحميد ، شاكر : عصر الصورة . السلبيات والإيجابيات. ص192

تتخذ الصورة مفاهيم عديدة في حقول المعرفة ذات المرجعيات الدينية والتاريخية والفلسفية والنقدية والسياسية والإعلامية ..إلخ ، ولعل تشعب المباحث التي تناولت مسألة الصورة يجد مبرراته في تعددية المفهوم الذي يحيلنا إليه لفظ"صورة " في المعجم ،فـ"علينا أن نطل إطلالة بسيطة على لفظة "صورة " في لسان العرب كي نفاجأ بتعاضدات دلالية وتواشجات غير منتظرة : فالصورة لغة هي: الرسم والخط والكتابة والتمثال والنصب والوجه والجسد والرقم والرّقش والشبح والظل وماعدا ذلك من الدلالات . ألسنا هنا بصدد كلمة جامعة تؤكد على تفاعل أصيل يسكن ذاكرة اللغة بين المكتوب والبصري وبين البصري والجسدي ، وبين هذا الأخير والمتخيل"[138].

إن علاقة الصورة باللغة وبالإنسان قديمة قدم التاريخ ، لكننا اليوم نعيش هذه العلاقة في صورة اشتباكات وتداخلات في الرؤى والمفاهيم ، ذلك أننا نتكلم اليوم أكثر من أي وقت مضى عن اجتياح الصورة ، ونفوذ الصورة وبلاغة الصورة في عصر أدت فيه أنظمة التواصل السمعية البصرية إلى اختصار العالم وما يستجد فيه من وقائع وأحداث في عنصر الوسيط البصري . وإذا تأملنا اليوم تمظهرات الصورة في مجالات الإشهار والإعلان التجاري والموضة والسينما سنلمس مركزيتها الشديدة وسلطانها القوي ، وحتى حينما تفارق فضاءاتها لتندرج ضمن فضاءات المجاورة أو المصاحبة النصية في أنواع كثيرة من الخطابات المكتوبة والمعروضة في الصحف والمجلات والكتب ، فإنها لا تكف عن ممارسة سطوتها "إن هذه السرعة التي تكتسح بها الصورة وجودنا في العقدين الأخيرين إيجابية وخطيرة في الآن نفسه وعلى أكثر من مستوى . ذلك أن كثرة الصور تولد العماء البصري خصوصا وأن الشعوب العربية مفتقدة لتقاليد بصرية عريقة وواضحة (...) خصوصا إذا لم يكن ثمة وعي بصري ونقد لثقافة الصورة من داخلها ، لا من خارجها فقط "[139].

يتشكل هذا الوعي البصري الناقد لثقافة الصورة من خلال إدراك العوالم المعطاة للمشاهدة ، والتي لا تتحدد إلا من خلال مراكمة خبرة تربط المعطى البصري بأبعاد تحليلية كثيفة ومتشعبة ، إذ "لا بد لنا من أن نتعرف على أن قيامنا بكشف مجال الرؤية البصرية – بوصفه ميدانا تتشكل بداخله المعاني الثقافية – يعمل في الوقت نفسه على ربط هذا المجال بمدى واسع من التحليلات والتأويلات

---

[138] - الزاهي ، فريد : العين والمرآة . الصورة والحداثة البصرية . منشورات وزارة الثقافة . المغرب . 2005 .ص163

[139] - م . نفسه . ص 13

السمعية والبصرية ، والمكانية ، وكذلك تلك الديناميات النفسية الخاصة بعمليات المشاهدة والتلقي التي تلقي برواسيها بقوة داخل هذا المجال"[140].

تقدم مناهج التحليل في الدراسات الحديثة المتعلقة بمقاربة مفهوم الصورة مجموعة من الإجراءات والأدوات المنهجية والعلمية المستقدمة من حقول علم النفس والتحليل النفسي والفلسفة الظاهراتية وعلم السيميولوجيا وغيرها ، ففي المباحث المتعلقة بالعمل الفني مثلا "يتساءل التحليل النفسي عن الفن وذلك مع فرويد – طبعا- الذي يهم جانب هام من أعماله الفن والإبداع الفني وأيضا دلالة العمل الفني . ويقترح بعض ورثته مقاربة خاصة ، ومن هؤلاء مؤرخ الفن **كريس** Kris في الدراسة التي خصصها للنحات النمساوي المجنون **مسَّغشميت** Messerschmidt وتماثيله المظهرية ، وسيبلور فنانو "باوهاوس" Bauhaus التربويون ، أمثال **قاسيلي كاندينسكي** أو **بول كيلي** paul klee أو **يوهانس إتن** ، فيما بعد منهجيات لتحليل الأعمال الفنية ، وسيسائل مؤرخون للفن أمثال **كومبريش** Gombrich عن ما تقوله لنا الصورة ، وفلاسفة أمثال **نلسن كودمان** Nilson goodman عن لغات الفن . وسيقترح **إرقين بانوفسكي** الذي يعتبر مصلح تاريخ الفن في القرن العشرين ، إذ يربطه بالنقد الكانطي للمعرفة مقاربة خاصة لتأويل الأعمال الفنية هي أصل الإيقونولوجيا الحديثة "[141]. إن هذه الجهود التي عملت على إثراء الدرس الفني الجمالي المتعلق بجانب الصورة باعتبارها وسيطا فنيا في الكثير من الفعاليات والأنشطة البصرية ، قد أسست أرضيات معرفية هامة ، ولكننا في هذا المقام لن نعرض لكل ما تقترحه من أدوات منهجية وزوايا نظر جمالية لأن هذا موضوع كبير يحتاج إلى طاقة تفوق طاقة هذا العمل ، فمنظروا الصورة سواء الذين أشرنا إليهم ممن ركزوا على الجانب الفني الجمالي أو سواهم ممن اهتموا بالنقد السيميائي للإيديولوجيا من خلال الصورة ، كرولان بارت الذي اقترح علم دلائل الصورة في مقاله الشهير " Rhétorique de l'image "[142] أو غيره ممن أعادوا النظر في العلاقة الوجودية بين الرائي والمرئي* كمرلو بونتي الذي تجاوز

---

[140] - روجوف ، إيريت :دراسة الثقافة البصرية . ترجمة عبد الحميد شاكر . مجلة .فصول . ملف . ثقافة الصورة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ع 62 . شتاء وصيف .2003 . ص 164.

[141] - مارتين جولي : كيف يأتي المعنى إلى الصورة . ترجمة , محمد معتصم .مجلة علامات . المغرب . ع13 . 2000 . ص 24-25

142-Barthes,Roland:Rhétorique de l'image,in revue communication,ed seuil,volume 4, 1964.

*** - وكما أعاد ميرلو- بونتي الصلة بين الرائي والمرئي أعاد بالمثل الصلة التي قطعها ديكارت بين النفس والجسم . ومن هنا لم يعد الجسم أداة أو وسيلة تستخدمها النفس للرؤية ، وإنما أصبح الأنا المتجسد هو الذي يرى . ولم تعد الرؤية واحدة من أفعال "الأنا أفكر"**

المفهوم القديم الفاصل للعالم الجواني (عالم الرؤية) عن العالم الخارجي (عالم الصور) ، والقائل بالتحام الرائي / المرئي ، كل هؤلاء قدموا من منطلق الثراء المتعلق بموضوع الصورة والذي أشرنا إليه سابقا ، مقاربات متباينة ومتنوعة ، تتفاوت في درجة قربها من موضوعنا الذي يتقرى البحث في خصوصية التشكيل البصري في الفضاء الشعري ، وتجنبا للوقوع في المتاه المنهجي آثرنا أن نؤسس توجهنا من خلال الأرضية التي يقترحها "بيروتيت وكوكولا" في كتابهما "دلالة الصورة" – من أجل مقاربة منهجية للخطابات البصرية – لأنها مكّنتنا من الحصول على مجموعة من الإجراءات العملية التي لمسنا قابليتها للتطبيق على القصيدة في جانبها المتعلق بالصور أو الأيقونات أو الوسائط السيميائية التي تحتل فضاء القصيدة الشكلي / الطباعي من منطلق التفاعل عن طريق نوعين من العلاقات : علاقة المجاورة ، وعلاقة التداخل .

يحقق تداخل الفضاء الخطي (النص) مع الفضاء الصوري بلاغة إضافية ، تنقل القصيدة كأثر جمالي من مستوى التلقي الذي تنتبه عنده الحواس من أجل إدراك العلاقات النصية التخييلية ، إلى مستوى آخر من التلقي ، تشتغل بموجبه القصيدة في سياق تعالقها مع الشكل البصري المُستعار بمثابة نص بليغ من الدرجة الثانية ، لا يكتفي بأن يحقق شعريته من خلال انزياحات لغوية تركيبية ، وإنما يراهن على شعرية بصرية ، تتخذ بموجبها الدوال والمداليل المتموضعة في فضاء الشكل علاقات عبر لغوية ، يجتاح فيها الدال السيميائي فضاء النص الشعري ليرفده بدلالة مختلفة ، لا تدرك إلا من خلال البحث في أنماط الاستبدال والتركيب (syntagme et paradigme) البصرية .

يحيلنا البحث عن مفهوم البلاغة البصرية إلى قولة كلوديل "كون العين تصغي ، معناه أن ما يرى قابل للقراءة والاستماع والفهم "[143] ، فما يرى ويكون ممنوحا للإدراك ولخلق وعي بصري في التجربة الشعرية هو ما نروم توضيحه من خلال الكشف أولا عن مفهوم البلاغة والانزياح البصريين من زاوية نظر بيروتيت وكوكولا .

الديكارتي والتي تتم كلها بغير جسم ، وإنما أصبحت فعلا يحدث في الجسم المنضوي في مكان . انظر : بونتي ، موريس ميرلو : العين والعقل . ترجمة : حبيب الشاروني . ص 28-29

143 - lyotard .j , f . Discours Figures . ed . klinckseik .1978 , p9

اهتمت البلاغة عبر تاريخها الطويل بدراسة فن الكلام الجيد ، فعملت على وصف وتحليل الخطاب في مظهريه الفني الجمالي / البلاغي ، والعادي التواصلي / الإبلاغي ، فقدّمت في مباحثها التصنيفية الكثيرة توصيفا لجملة القوانين التي تحتكم إليها اللغة حين تنتقل من مركز وجودها بالقوة (التصور الذهني) ، إلى مركز الوجود بالفعل (الخطاب) ، أي حين تتحقق في شكل تراكيب تتفاوت في درجة انزياحها عن المعيار القاعدي ، ولعل علوما حديثة كالأسلوبيات والشعريات قد استفادت من ميراث الدراسات البلاغية القديمة وعملت على إغناء البحث في شعرية الخطاب بالكثير من التصورات والرؤى المنهجية الجديدة .

وفي مقابل ذلك خلقت البلاغة البصرية توجها في مقاربة النصوص يستند إلى قوانين مختلفة ، تعمل على استنطاق المعطى البصري في أنظمة التواصل التي تعتمد وسيط الصورة كالإشهار، والموضة ، والملصق التجاري الاقتصادي أو السياسي ، والكاريكاتور والصورة الفوتوغرافية ، واللوحة في الفن التشكيلي ..إلخ ومن هذا المنطلق وسّعت البلاغة من مجالات اختصاصها ، وتمكنت من الكشف عن السنن المحقق لشعرية بصرية .

3-1- البلاغة و مفهوم الانزيـــــــــاح في الخطابات البصرية : (منظور بيروتيت وكوكولا) .

تعرف الصورة البلاغية في اللغة من خلال قدرتها على إحداث الانزياح بالنسبة إلى المعيار القاعدي الذي هو مجموع القوانين التي تتحكم في انتظام الكلام على النحو الذي يجعله مفهوما وقابلا للتداول في حقل التواصل .إن اللغة الخاضعة للمعيار القاعدي تجعل المنجز اللغوي يتموقع في الدرجة الصفر للخطاب لأنه بتعبير تودوروف لا يحمل سوى دلالته التي لا تكون إلا شفافة ومرئية لأنها تحمل معناها في ذاتها ، عكس الخطاب الأدبي الذي تكون دلالته مثخنة وغير شفافة لأن الخطاب مكسو بالصور والمحسنات البديعية .

يلخص بيروتيت وكوكولا مفهوم المعيار القاعدي الذي يكفل لجميع المتكلمين درجة عالية من التواصل والتفاهم في مجموعة من الشروط :

- مناسبة الكلام لقواعد اللغة المعينة .
- كون دلالة الكلام واحدية monosémique و تعيينية تقريرية dénotative .
- كون الكلام غير قابل للتعاقد incontractable .
- يقابل سجلا للغة ينعت بالمتوسط médian .

- مناسبة الكلام " للدرجة الصفر للخطاب " [144].

يحدث الانزياح في ضوء هذا التصور من خلال تجاوز الخطاب لهذه الشروط ، والتجاوز هنا يحدث عبر عمليات استبدال وتركيب تنأى بالخطاب من وظيفته الإبلاغية إلى الوظيفة الجمالية .

يطرح الخطاب البصري من جهته مجموعة من الإشكالات المتعلقة بتحديد مفهوم المعيار القاعدي ، فهذا النوع من الرسائل يصعب معه تحديد درجة الصفر للخطاب وهي صعوبة تتأتى كما يقول بيروتيت وكوكولا من كون طبيعة الرسالة البصرية طبيعة أيقونية ، أي تتسم بالانغلاق على جوهرها الدلالي ، وبالافتقار إلى عنصر التأشير المباشر على أنماط الدلالات التي تؤديها في سياق اندراجها ضمن العملية التواصلية البصرية .

يشير بيروتيت و كوكولا إلى تلك الصعوبات في قولهما : " لما كان الخطاب البصري آنيا synchrone فإن التمييز اللساني بين المحور الاستبدالي و المحور التركيبي يعتبر صعبا ، كما أن التبئير topicalisation ؛ العملية اللسانية التي تسمح بالجمع بين بؤرة (يعني موضوعة مكونة من علامة أو أكثر) ، و التعليقات على هذه البؤرة يعد إشكاليا في الخطاب البصري ، فالعلامات البصرية الأيقونية تناسب غالبا أشياء أو كائنات لكنها لا تناسب أبدا أفعالا أو صفات أو ظروفا ، فكيف يمكن ترجمة هذه الجملة إلى رسالة بصرية أيقومية ؟ "إلى تولوز (بؤرة) سأذهب في الشهر القادم (تعليق)[145]

يعترف بيروتيت وكوكولا بأن التبئير يتحقق في الخطابات البصرية عن طريق استعمال أشكال أيقونية Iconogrammes ، أي علامات توجه التلقي البصري إلى معان معروفة ، في سياقات محددة .

يقسم بيروتيت وكوكولا الانزياح في الخطابات البصرية إلى نوعين :

3-2-1- الانزياحات الاستبدالية :[146] Les écarts de substitution

نحصل على انزياحات استبدالية في الخطاب البصر ي من منطلق استبدال علامة منتظرة ($ع_1$) بعلامة غير متوقعة من طرف المتلقي ($ع_2$) ، و يتضمن هذا النوع من الانزياحات أشكالا عدة :

144- Peyroutet et Cocula , Sémantique de l'image p 48 .
145- Ibid, p 48 .
146- - Ibid, p50

3-2-1-1- المجاز المرسل :synecdoque

يكون المجاز المرسل في الخطاب البصري بذكر الجزء و إرادة الكل ، أو بذكر النوع و إرادة الجنس أو بذكر المفرد و إرادة الجمع .

يوظف المجاز المرسل بشكل مطّرد في الخطابات البصرية ، فالصور التي تنقل لنا جزءا صغيرا من الشيء الذي تقوم بتمثيله تهيمن بكثرة في الخطاب الإشهاري والسينمائي ، أين تعوض الصورة التي تشير إلى جزء من كل معين الصورة الحقيقية ، كإيراد صورة قطعة من الصوف والمقصود الخروف ، أو قطعة من الجليد والمقصود الثلاجة .

اشتهر هذا النوع من الانزياحات عند التكعيبيين* في الرسم ، فهم يتعمدون إخفاء عنصر من عناصر المعطى البصري التشكيلي من أجل فسح المجال لعمليات الربط والتأويل الذهنية .

3-2-1-2- الكناية :métonymie

تقوم الكناية بعملية استبدال علامة بعلامة أخرى قصد الدلالة على علاقة التجاور (السبب بالنتيجة أو النتيجة بالسبب) .كأن نقول شربت كأسا ، فالمقصود شربت ما في الكأس وليس الكأس ذاته ، ونقول حين يغضب شخص من : كشر عن أنيابه .

- تعويض النتيجة بالسبب : تعويض الصابون Monsavon المصنوع بالحليب بصورة البقرة في الإشهار الذي يروّج لهذا النوع من الصابون

- أو تعويض السبب بالنتيجة : تعويض الشفتين بآثار أحمر الشفاه في الخطاب الإشهاري مثلا ، أو تعويض الخبز بحقل من القمح

يتم إدراك الكناية في الرسائل الأيقونية من خلال العمليتين :

*** - "التكعيبية مدرسة فنية معاصرة تأسست سنة 1908 – 1920 وحلت محل النماذج الهيكلية المنحدرة من عصر النهضة ، فالطرق والأساليب الجديدة الأكثر استقلالية من الهيكلة والبناء التشكيلي القديم ، قد أدى إلى التحرر من الشكل مثلما تحرر الوحشيون (المدرسة الوحشية) من اللون .(...) ونشأ هذا المذهب من أفكار فنية سابقة ، بدأت أول الأمر برؤية سيزان Cesanne ، واكتشافاته للفن الإفريقي ، الذي تعرف عليه من الوحشيين ، فبذلك فتح الباب أمام بيكاسو لتجسيد التكعيبية خاصة بتحليل وتركيب المكعبات ، لأنه كان يختزل كل شيء في زوايا هندسية ، وسطوح منتظمة ، فإذا أراد أحدهم أن يبرز أنفا رسمه كهرم هندسي ، والعين كمربع ، أو مثلث ، او دائرة ، والخدود في عدة سطوح متقابلة "انظر : عبد الله ثاني ، قدور : سيميائية الصورة . مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم . دار الغرب للنشر والتوزيع . الجزائر . ص 227 - 228**

- إما أن يكون الأيقون السبب (s1) و الأيقون النتيجة (s2) ممثلين (représentés)
- أو يشير نص تكميلي (texte d'apoint) إلى كون العلامة الأيقونية الكنائية ممكنة ، و هذا يختلف عن تحقق الكناية في التعبير اللغوي الذي لا يفترض فيه حضور الأيقون السبب (s1) إلا نادرا [147].

3-1-2-3- الاستعارة :métaphore

الاستعارة هي استبدال (s1) المنتظرة بـ (s2) غير المتوقعة بموجب علاقة المشابهة بينهما .

يتم التمييز بين الاستعارة و التشبيه بسهولة في الخطاب اللغوي الذي تكون فيه الاستعارة ضربا من الاستبدال الذي يتم بموجبه إفراغ (s1) من مدلولها من أجل استعارة مدلول (s2)[148] .

تتمظهر الاستعارة في المجال البصري من منظور بيروتيت وكوكولا في ثلاثة أشكال[149] و هي :

- أن تظهر العلامة (s2) بمفردها ، و ذلك نادر جدا
- أن تمثل العلامة (s1) و العلامة (s2) مع أو في غياب نص تكميلي ، وفي هذه الحالة يصبح التمييز بين التشبيه و الاستعارة مستحيلا .
- أن تظهر العلامة (s2) بمفردها ، في حين يعبر عن العلامة (s1) أو يشار إليها بمساعدة نص تكميلي،وهكذا تكون الاستعارة في وضع حضور in praesentia كما يقول بيروتيت وكوكولا[150]

يستعمل الكثير من السرياليين الاستعارة البصرية القائمة على تعويض علامة بأخرى ، لقد بلغ ولعهم بالاستعارة حد استعمال بعض الكائنات الرمزية كالطائر الذي يعوض مفهوم الإنسان ومفهوم الجنس"[151]

4-1-2-3- التشخيص :la personnification

147- **Peyroutet et Cocula , Sémantique de l'image p 50-51**

148 - Ibid , p51

148- Peyroutet et Cocula , Sémantique de l'image , Op cit , p : 51 .

150 - Ibid , p51

151 - Ibid , p51

تشتغل خاصية التشخيص في حقل الخطاب البصري على تمثيل المجردات و القوى الطبيعية و الحيوانات بواسطة أيقونات (رجال أو نساء) ، و هي حالة خاصة من حالات المجاز المرسل و الكناية و الاستعارة[152]

3-2-2- الانزياحات التركيبية : Les écarts syntagmatique

يتمظهر الانزياح في المستوى التركيبي عن طريق التأليف بين العلامات في إطار أنساق بصرية معينة . و من أهم هذه الانزياحات [153]:

3-2-2-1- الاضمار أو الحذف :Ellipse

ومعناه حذف علامة أو أكثر من ملفوظ ما .الإضمار واسع الاستعمال في الإشهار ، اللافتات ، وفي بعض أنماط الكتابة الصحفية و في عالم الرسم التكعيبي أين تختفي بعض الأشكال أو الترسيمات ، فالرسام جوان ميرو مثلا كثيرا ما كان يعمل على خلق الجوار بين أشكال وعلامات متباينة ، دون ربطها بأي رابط واخترع بذلك فراغات الإضمار ، الحذف كذلك جوهري في عمليات المونتاج ، لذلك يعد الأداة البلاغية الرئيسية في فني السنما والأشرطة المصورة .

3 -2-2-2- التكرار الاستهلالي : anaphore

ومعناه تكرار علامة أو أكثر في مواقع استهلالية من جمل أو متوالية من الجمل في الخطاب اللساني ، أما في الخطاب البصري فيعمل التكرار الاستهلالي على ترسيخ النص البصري خاصة في الإشهار , أما قي الصورة المفردة ، فهذا النمط من الانزياحات يكاد يكون منعدما

3-2-2-3- المراكمة :accuumulation

هو تتابع من العلامات أي تراكم .كان الشاعر جاك بريفر يستعمل باستمرار الصيغة التالية : لويس 1 ، لويس 2 ، لويس 3 ,,إلخ"، اعتمدت الرواية الجديدة أيضا هذه الطريقة .في الصورة كذلك تستعمل المراكمة مرارا . فالكاريكاتوري يستطيع أن يملأ شاطئ البحر بالأجسام المتلامسة ، والمصور

152- Ibid , p52
153- Ibid , p 53-54

يستطيع أن يراكم عنصرا واحدا متكررا بكثرة بهدف جمالي ، وكذلك مصمم الإشهار يحدث أن يضع على طاولة واحدة 150 ، أو200 منتجا من إنتاجات شركة ما,

3-2-2-4-القلب (التقديم و التأخير) :inversion

يتحقق القلب عن طريق إرباك النظام الترتيبي للعلامات ، و يتعسر تمييز هذا الضرب من الانزياح في مستوى الصورة المعزولة ، و لكنه يظهر بوضوح في المونتاج .

3-2-2-5- التشبيه أو المقارنة :comparaison

يقوم التشبيه أو المقارنة على توظيف علامتين في سياق بصري معين قصد إثبات قرابتهما وهذا المفهوم يلتبس بالاستعارة التي هي قريبة منه في المعنى .

3-2-2-6-القطع أو الفصل : syllepse.

اشتهر هذا النوع من الانزياحات في المونتاج البصري وفي الفنون التشكيلية ، خاصة في فن الكولاج ،أين تغيب العلاقات التركيبية الدلالية بين العناصر المشكلة للمعطى البصري نتيجة قصدية فنية تهدف إلى التركيب بين العناصر المختلفة لإحداث المفارقة .

خلاصـــة :

تستدعي مقاربة الخطاب البصري امتلاك سنن جديد في التلقي و التحليل والتأويل، لذلك كان هدفنا في هذا الباب مراكمة جملة من الأدوات الإجرائية التي تعيننا على سبر أغوار هذا الخطاب المتميز، و اقتصرنا تحديدا على مجالات ثلاثة اهتمت بالمعطى البصري و قدمت اقتراحات هامة لدراسته و تحليله في مستوياته المختلفة وهي نظرية الأشكال والسيميوطيقا والبلاغة البصرية .

و هكذا، فقد خصصنا المبحث الأول من هذا الباب لعلاقة الشعر بالفنون ولكيفية انتقال الوعي الشعري من الشفوية إلى الكتابية وخصصنا المبحث الثاني لشرح الاتجاهات الظاهراتية المعتمدة في هذا البحث وهي :

نظرية الشكل (الجشطالتية) وهي اتجاه في البحث السيكولوجي يدرس الأشكال باعتبارها موضوع الإدارك ، و في هذا الإطار قدمت هذه النظرية العديد من المبادئ التي تتصل بعمليات إدراك الصور و الأشكال ، كالعلاقة بين الكل و الأجزاء، و التمييز بين العمق و الشكل ، والامتداد والفضاء ، وفكرة الرسوخ وهي المفاهيم التي سنحاول إثبات نجاعتها في المقاربة البصرية للشكل الشعري الذي يحتل فضاء لا يمكن أن يدرك من خلاله إلا باعتباره معطى بصريا .

النظرية السيميوطيقية (ش.س.بيرس) وهي نظرية عامة وكلية في الأنظمة الدلالية الكائنة والممكنة ، تتجلى أهميتها في كونها تضع أمام الباحث جملة من المصطلحات و المفاهيم التي تمكن من وصف وتأويل العلامات البصرية ، كما أنها تعرض منهجا دقيقا قابلا للتوظيف في دراسة الأدلة و تحليلها في جوانبها المختلفة تركيبا و دلالة و تداولا، انسجاما مع التقسيم البيرسي للعلامة إلى ممثل و موضوع و مؤول.

البلاغة البصرية : وهي اتجاه يهتم بكيفيات التمظهر البصري للعلامات في أنظمة التواصل غير اللغوية كالإشهار ، والملصق التجاري والكاريكاتور والسنما والفن التشكيلي والصورة الفوتوغرافية وغيرها من أنماط التعبير المختلفة . وهي حقل يبحث في عمليات الاستبدال والتركيب المحققة لشرط الانزياح في الخطاب البصري

و إيمانا منا بأن القيمة الحقيقية لأية نظرية تكمن في نجاعتها الإجرائية و قدرتها التحليلية في مستوى التطبيق ، فإن تركيزنا فيما سيأتي سينصب على إخضاع المناهج والأدوات الإجرائية المستمدة من المجالات المشار إليها سابقا من أجل اختبار التطبيق على نماذج من الشعر الجزائري المعاصر،

وهو اختبار يراهن على إثبات الفرضية التي يتأسس عليها هذا البحث ، و هي انخراط شكل القصيدة و تمظهراتها البصرية المختلفة في سيرورة إنتاج المعاني والدلالات الشعرية بعد أن كان الشعر يتوسل بالسبل البلاغية المألوفة والقديمة والمنتمية إلى ميراث من التقاليد الشعرية المكرسة ، وإن كنا قد خصصنا لهذا التطبيق بابين هما على التوالي : "الشكل والتشكيل في الشعر الجزائري المعاصر" و"بنية الشكل في الشعر الجزائري المعاصر" ، فإن استثمار المقولات الظاهراتية النظرية المبينة في هذا الباب سيتضح أكثر في طيات الباب الثاني لأن طبيعة البحث في هذا الباب تستوجب التعامل مع الشكل من منطلق تشكيلي / بصري ، ولذلك فقد ركزنا على مفهوم الشكل كأيقون ، وحاولنا كشف ما يمكن أن ينتجه من فيض دلالي . أما في الباب الثالث فقد انتقلنا إلى البحث عن مفهوم الشكل من زاوية نظر أجناسية ولذلك فقد اعتمدنا على خلفيات نظرية مختلفة قمنا ببسط الحديث عنها في مطلع كل نوع من الأنواع الشعرية المندرجة تحت المبحثين : الشكل كمعطى تأثيلي ، والشكل كمعطى تجريبي وإننا قد آثرنا إدراج الحديث عن هذه الخلفيات في هذا الباب وليس في الباب النظري لأننا- ولضرورات منهجية - لمسنا الحاجة إلى خلق نوع من التوازن في توزيع المادة النظرية، والحرص ما أمكن على جعل المباحث المعروضة تحتكم لمنطق الوحدة والانسجام .

الباب الثاني

الشكل والتشكيل في الشعر الجزائري المعاصر

1- تشكيل الفضاء النصي

2- تشكيل الفضاء الصوري

3- الشعر في مفترق الفنون والأجناس الأدبية

توطئة / الشكل والتشكـــــــــيل :

يفيض الوجود بأصناف الظواهر المحسوسة والمجردة التي تقصدها الذات باعتبارها مواضيع الوعي في رحلة تأسيس الإنسان للمعنى الذي يأخذ في حالة التشكيل الجمالي أبعادا وحقائق خاصة ، ترتبط بطاقات التخييل والحدس التي بموجبها يدرك الفنان أسرار الوجود فـ""كل الفنون (الرسم ، الموسيقى ، الشعر أو الأدب ..إلخ) تُستدعى (استيطيقيا) بصفتها تساهم في بلورة ظاهرة "ما يظهر" ولكن ما المقصود بما يظهر ؟ ما يظهر ليس شيئا في ذاته ، أي يوجد وجودا مستعليا ، بل هو ما يُعطى وما يكون محل قصد "[154].

يفسر هذا المبدأ الفينومينولوجي الحدود الغائبة بين الذات والموضوع فكلاهما يقصد الآخر ، يساعد هذا القصد عمل الوعي الذي يؤدي إلى التحقق العياني لأنماط من التشكيل الجمالية – والشعر واحد منها – هذه الأنماط هي الظواهر التي استضافها الإحساس وباطنها ثم دفع بها إلى التمظهر في أشكال تؤسس الذات من خلالها المعنى ،فـ"ما يظهر هو ما ينكشف ، والانكشاف (Devoilement) هو شكل من النفاذ إلى وجود الموجود..لا فرق بين الإحساس والظهور ، فهما يدلان على ما يظهر ويكونان عالم ما يظهر "[155] .

يحيلنا هذا الطرح على المقاربات المنهجية البنيوية المناقضة للطرح الظاهراتي والتي اشتغلت طويلا على المستند الجمالي من خلال اعتبار الحقائق التي يحتكم إليها في صيغة تمظهره العياني ضربا من القوانين الجوهرية التي تفسر الوجود في حدود انغلاقه على الموضوع . هذه القوانين يحمل فيها العقل تحت وطأة البرنامج الابستيمولوجي العلمي والمنهجي المحدد مسبقا مهمة الكشف عنها ثم تعميمها وإطلاقها كمبادئ عامة تفسر الظواهر . وفي هذا الصدد تكون الذات قد مارست انحسارها وامحاءها كقوة فاعلة تملك القدرة على التفسير والتأويل .

ظهرت غير بعيد عن تلك الثورة البنيوية ، مناهج التحليل الأخرى كالهرمينوطيقا والتأويلية والسيميائية التي اهتمت بمقاربة الأثر الأدبي باعتباره لحظة جمالية مستفيدة من الميراث الظاهراتي لفلسفة هوسرل . تحمل هذه المناهج طرائق جديدة في مقاربة الأثر الأدبي ، تمجد الذوق والشعور ،

---

[154]- الزراعي ، محمد حسن : الاستيطيقا والفن في ضوء مباحث فينومينولوجية , دار محمد علي .ص 26

[155]- م , نفسه ص 27

وتفتح المعنى الجمالي على طاقات الحدس ، مما يجعل العمل الخاضع لاختبار البحث شراكة مستمرة بين المؤلف والقارئ وتوسيعا لمجالات الإدراك التي لم تعد ترتبط بلحظة ثابتة وإنما تعمل على محور زمني يظل فيه المعنى الجمالي بؤرة متحركة ، مركزها الذات في مطلق متغيراتها الذوقية ،فمع الفينومينولوجيا شهدنا " نقلة أو تحولا أو منعطفا من الاهتمام بالموجود إلى الاهتمام بالوجود ومن المظهر إلى ما يظهر ، وفي كل الحالات فإن الأساسي في الفنومينولوجيا هو هذا الترابط القصدي أو هذا التحايث المسبق بين الذات والموضوع الذي لا يترك مجالا لتصور تناقض أو تضاد بينهما ولا يترك مجالا ممكنا لنظريات التمثل التقليدية ، والمهم في الإستيطيقا هو ذلك الإحساس أو التقدير Estimation(هوسرل) أو تلك الحركة (مرلوبونتي) أو ذلك التناغم Rythme (مالديني) الذي يتولد عما يظهر وعما يسبق كل تمييز بين الذات والموضوع"[156].

تنفتح قراءة الفضاء في الشعر على هذه الأبعاد الجمالية ، لأن القراءة فعل ذاتي ، لا يهدف في هذا المقام لأكثر من رغبة الكشف عن شعرية القصيدة في بعدها التشكيلي ، فـ"الشعرية أي الجوهر الشعري يسكن القصيدة والشعر كما اللوحة والفن التشكيلي باعتباره علاقة خصوصية مع الوجود . وكأن الشعر في علاقته بالتشكيل يحاكي تلك العلاقة الجوهرية التي كانت بين الشعر والفلسفة في الفكر ماقبل السقراطي . والشعر يسكن التشكيل والعكس بالعكس ، بطريقتين : بكتابات الشعراء عن الفنانين التشكيليين كما هو حال بودلير ، وأندري بروتون ولوي أراغون وهنري ميشو، وفي عالمنا العربي أدونيس وبنيس وشربل داغر ، وبممارسة الشعراء للتشكيل والعكس بالعكس كممارسة جبران خليل جبران وهنري ميشو وغارسيا لوركا للرسم . هل هذا يعني أن التشكيل كتابة ؟ ألم يعلن بول كيلي بأن الكتابة والتشكيل متطابقان في العمق ..بما أن انفصالهما ليس سوى تعبير أو مظهر لترابطهما الوجودي ولعمري هذا ما يشير إليه ريجيس دوبري بقوله : **لقد تفاهم الفنانون التشكيليون دائما مع الشعراء أكثر من تفاهمهم مع الفلاسفة ، هؤلاء النشطون بلا جدوى ...إن الشعراء الجيدين يدربوننا على النظر بالرغم من أن كلماتهم عمياء**"[157]

إن البحث عن علاقة الشكل الشعري بالتشكيل هو بحث في جماليات الشعر من أجل معاينة ما يرتبط بهذا الشكل من بنيات إظهارية تكشف عن الاستثمار الموجه لعنصر الفضاء ، هذا الذي لم يعد كالسابق محايدا ، وإنما متطلبات الكتابة الجديدة دفعت به إلى الانفتاح على المعطى التجريبي البصري

[156]- الزراعي ، محمد حسن : الاستيطيقا والفن في ضوء مباحث فينومينولوجية . ص 31
[157] - الزاهي ، فريد : العين والمرآة . الصورة والحداثة البصرية . ص166 - 167

الذي سيكشف في حدود مجموعة من النماذج الشعرية الجزائرية المعاصرة المقترحة ،عن نزوع واضح نحو خلخلة نواميس التلقي وتجاوز المألوف من التشكيلات الشعرية القديمة

1- التجديد الشكلي في التراث العربي :

يكشف تاريخ الشعر في التراث العربي عن وجود وعي جمالي بضرورة التجديد في الأشكال الشعرية المكرسة والمتوارثة ، نستدل عليه من خلال تلك المحاولات التجديدية التي أرادت أن تهدم النماذج القديمة التي شاعت منذ العصر الجاهلي ، وراحت تفتش عن بناء إيقاعي / فضائي يخرج القصيدة العربية من رتابتها وجمودها فـ" محاولات التجديد الشكلي للقصيدة العربية قديمة وجدت عند الجاهليين والإسلاميين والعباسيين والأندلسيين ، لكنها بالإضافة إلى فرديتها لم تنتشر ، ولم تتجاوز الكتب المخطوطة لأنها افتقرت إلى كيفية التوصيل ومن ثم التأثير ، ونستثني الموشحات ، لأن العربي تعود على التلقي الشفوي ...ومن ثم كانت الشفاه والأذن في علاقة ودية حميمة وتعاون مثمر بناء ، لأن البناء التقليدي قد حقق الانسجام بين الأذن والشفة عبر الموسيقى العالية والقافية المتكررة كوسائل تأثير وتوصيل قوية بينما محاولات التجديد الشكلي كانت في حاجة إلى المتلقي المبصر"[158]. فأول ما فكر فيه العربي قديما هو استحداث أوزان جديدة غيرت من البنية الإيقاعية للشعر ، وإن كان يُنظر إليها بعين الاستهجان والغرابة كما فعل ابن رشيق الذي فصّل الحديث في عمدته عن هذه الأشكال في قوله "من الشعر نوع غريب يسمونه "القواديسي " ، تشبيها بقواديس السانية*لارتفاع بعض قوافيه في جهة ، وانخفاضها في الجهة الأخرى ، وأول من رأيته جاء به طلحة بن عبيد الله العوفي في قوله في قصيدة له مشهورة طويلة : (الرجز)

كم للدُّمَى الأبكار بالـ ـخَبْتَيْن من مَنَازِلِ
بمُهجَتي للوجد مِنْ تَذْكارهـا مَنازِلُ
مَعاهِدٌ رَعيلُهَا مُتْعَنْجِرُ الهواطِلِ
لما نأى ساكِنُها فأدْمُعي هواطِلُ

---

[158]- التلاوي ، محمد نجيب : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي .ص 281

* - السانية : الغرب أي الدلو وأداته ، والسانية : ما يسقى عليه الزرع والحيوان من بعير وغيره (.ابن رشيق القيرواني ، العمدة ص 284 . هامش المتن)

وهو مربوع الرجز ، تعمد فيه الإقواء ، وأوطأ في أكثره قصدا ، كما فعل في البيتين الأولين من هذه"[159]

ومن الشعر القديم المستحدث "الشعر المسمط هو أن يبتدئ الشاعر ببيت مصرع ، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته ، ثم يعيد قسيما واحدا من جنس ما ابتدأ به ، هكذا إلى آخر القصيدة ، مثال ذلك قول امرئ القيس ، وقيل أنها منحولة :

تَوهّمتُ من هندٍ مَعالِمَ أطلاَل عَفاهُنَّ طُولُ الدَّهْرِ في الزمن الخالي

مَرابِعُ من هندٍ خَلَتْ ومَصايفُ يَصِيحُ بِمَغْنَاها صدى و عوازِفُ

وَغَيّرَها هُوجُ الرّياحِ العَواصِفُ وَ كُلُّ مُسِفٍّ ثم آخَرُ رَادِفُ

بِأسْحَمَ من نَوْءِ السِّمَاكَينِ هَطّالِ

وهكذا يأتي بأربعة أقسمة على أي قافية شاء ، ثم يكرر قسيما على قافية اللام ، وربما كان المسمط بأقل من أربعة أقسمة ، كما قال أحدهم :

خيالٌ هاج لي شجنا فبتُّ مكابدا حَزَنَا

عميدَ القلْب مُرتَهَنا بِذِكْرِ اللهْوِ وَالطّرَبِ

سبَتْني ظَبْيَةٌ عُطُلُ كأن رُضابَها عَسَلُ

يَنوءُ بِخَصْرِها كَفَلُ يُنِيلُ رَوَادِفَ الحَقَبِ

(...) والقافية التي تتكرر في التسميط تسمى "عمود القصيدة " ، واشتقاقه من السمط ، وهو : أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة ، أو خرزة ما ، ثم تنظم كل سلك منها على حِدَتِه باللؤلؤ تسرّا ، ثم تجمع السلوك كلها في زبرجدة أو شبيهة "[160]

أما المخمس فهو "أن يُؤتى بخمسة أقسمة على قافية ، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك ، إلى أن يُفرغ من القصيدة ، هذا هو الأصل . "[161]

يذهب ابن رشيق إلى القول بضعف الشعر الذي يأتي في شكل غير ما ألفته ذائقة العرب . يقول :" وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات ، والمسمطات ، ويكثرون منها ، ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا منها ؛ لأنها دالة على عجز الشاعر ، وقلة قوافيه ، وضيق عطَنِه ، ما خلا امرئ القيس في القصيدة التي

---

[159] - ابن رشيق القيرواني ، أبو علي الحسن : العمدة في صناعة الشعر ونقده . تحقيق الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان . مكتبة الخانجي . القاهرة . ط1 . 2000 العمدة . ص 285

[160] -م , نفسه . ص 285- 287 . انظر كذلك : ابن منظور ، أبو الفضل محمد ، لسان العرب ،المجلد الثامن . دار صادر . بيروت . لبنان .ط4 .2005 .ص 245مادة ."المسمط من الشعر : أبيات مشطورة يجمعها قافية واحدة ، وقيل : المسمط من الشعر ما قفي أرباع بيوته وسمط في قافية مخالفة " .

[161] - ابن رشيق : العمدة . ص 288

نسبت إليه ،وما أصححها له وبشار بن برد ، فقد كان يصنع المخمسات ، والمزدوجات عبثا واستهانة بالشعر ، وبشر بن المعتمر ، فقد أنشد الجاحظ له أول مزدوجة ، وصنع ابن المعتز قصيدة في ذم الصبوح ، وقصيدة في سيرة المعتضد ، ركب فيها هذا الطريق ، لما تقتضيه الألفاظ المختلفة الضرورية ، ولمراده من التوسع في الكلام ، والتلمح بأنواع السجع"[162] .

وأما نوع المشطّر فهو "ما اتحدت فيه القافية في شطرين ، واختلفت في ثالثهما ، مع اتحادها مع قافية الثالث من كل مجموعة مكونة من ثلاثة أشطر ، ومثال ذلك قول العقاد :

أذِنَ الشتاء فما له لم يُحمَدِ

ودنا الرّجاء وما الرّجاء بمُسعدي

أغدوتُ أم شارفتُ غاية مقصدي

بَرَدَ الغليل اليوم وانطفأ الجوى

وسلا الفؤاد فلا لقاءَ ولا نوى

وتبدد الشملان أيَّ تبدد

ويمكن تسمية هذا النوع بالمثلث"[163] .

كما ظهر في التراث العربي وإن في نماذج قليلة نوع المشجر "والمشجر من التصاوير . ما كان على صفة الشجر .وديباج مشجر : نقشه على هيئة الشجر "[164] وهو "المشجر Arbre fourchu نوع من القصائد ازدهر بفرنسا في أوائل القرن السادس عشر تتراوح أبياته طولا بين ذات المقاطع الأربعة وذات المقاطع العشرة بحيث تبدو القصيدة في شكل جذع شجرة له فروع . ويلاحظ أن المشجر في الشعر العربي الحديث يختلف عن هذا ، إذ يكتب البيت الأصلي في الجذع أو الغصن ، وكل كلمة منه تشكل مع ما في الورقة بيتا فرعيا "[165] .

ينفتح التشكيل الشعري في التراث العربي من جهة أخرى على جماليات الفنون كالخط والهندسة والنحت والعمارة فقد "تبلورت هندسية النص الشعري في العصر المملوكي والعثماني حيث وجدت أشكال هندسية كالدائرة ، والمثلث ، والمربع ، والمخمس والمعين . وفي هذه الأشكال نشرت مقطوعات

---

[162] - م , نفسه . ص 290

[163] - وهبة مجدي ، كامل المهندس : معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب . مكتبة لبنان . بيروت . ط2 . 1984 . . ص 367

[164] - ابن منظور : لسان العرب .(مادة شجر) ص 25

[165] - وهبة مجدي ، كامل المهندس : معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب . مكتبة لبنان . بيروت . ط2 . 1984 . ص 367

أو قصائد على صورة هندسية معينة"[166] ، فالدائرة لها مركز ، وفي هذا المركز حرف من الحروف ومن هذا الحرف يبتدئ البيت وإلى هذا الحرف ينتهي البيت . فهو إذن من ألوان الشعر المحبوك من طرفيه . والدوائر على أنواع منها الدائرة المركبة ، ومنها الدائرة البسيطة . وشعر الدائرة المركبة : يتطلب رسم دائرة أصلية كبرى وحولها على المحيط دوائر صغيرة ، وعلى حواف هذه الدوائر الكبيرة والصغيرة يمر البيت ابتداء وانتهاء ليعود من جديد منطلقا من المركز إلى الدائرة الصغيرة الثانية ثم ينتهي إلى الصغيرة في مركزها . ويختلف عدد الأبيات باختلاف عدد الدوائر ، فكلما كثرت الدوائر طالت القصيدة ، والعكس صحيح"[167]. والأبيات التالية توضح هذا القول

1- عشقت نورا من مقامك يسطع وعيني غدت من فرط عشقك تدمع

2- عمدت على تقديم مدحي لمن غدا أبا الند يا من له الخلق تضرع

3-عرضت لمن حاز الشفاعة والعلى وقلت أغث دمعي من النار تلذع

4-عذلت فؤادي من محبة غيركم وفرغته من كل نفس تولع

5-علوت بما أعطيت من رافع السما مقاما فغثني من هموم تفجع

6-عجفت ولم يبق الهوى لي من قوى فاشفع وغثني من كروب تفزع

7-عزفت حياتي من محبتك التي بها تذهب الأكدار منا وتقشع

ومن تأمل هذه الدائرة المركبة بدت له الملاحظات التالية :

1- كل بيت يبتدئ بحرف العين وبه ينتهي

2- نهاية كل بيت معكوسة في مطلع الذي بعده

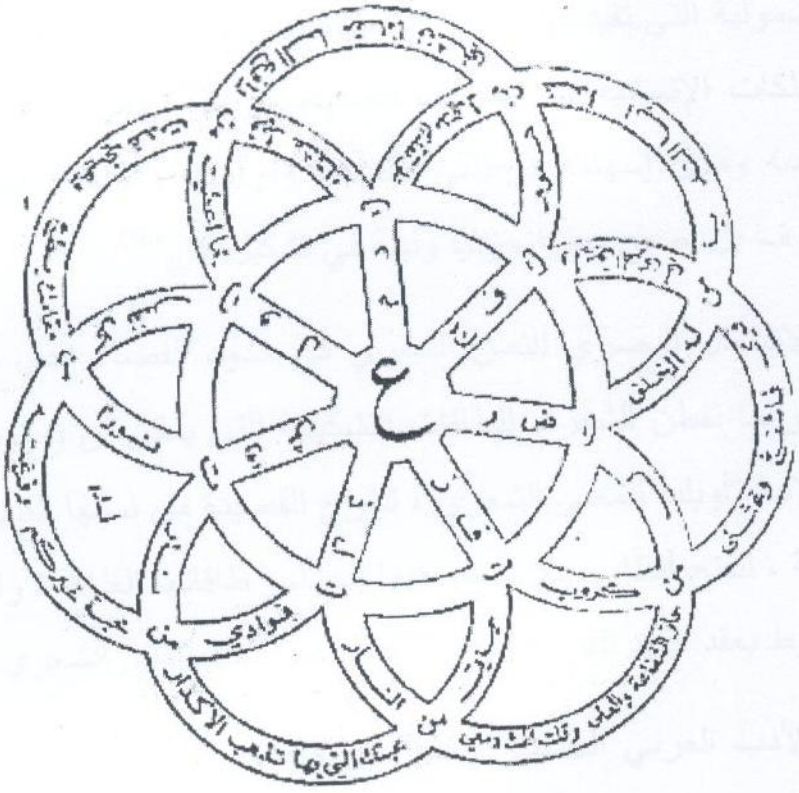
3- عكس البيت الأول تتفق وقافية البيت الأخير

---

[166] - أمين ، بكري شيخ : مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني .دار الآفاق الجديدة . بيروت.1980 . ط3 , ص 209 . نقلا عن : الصفراني ، محمد : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث . . النادي الأدبي . الرياض والمركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . ط1 . 2008 .ص35

[167]- م . نفسه , ص35

4- هذه القصيدة تصلح أن تكون دائرة سباعية[15] ، والشكل التالي يوضح البعد الهندسي لهذه القصيدة .



2- التجديد الشكلي في الشعر الحديث :

تطور الاهتمام بفضاء الشكل في الأدب العربي الحديث ، لأنه " من الطبيعي أن يعنى الشاعر بالشكل عناية خاصة في عصر الكتابة التحريرية بعد تجاوز مرحلة الإنشاد الشفهي التي كانت تمثل الطريقة الأساسية في تلقي الشعر . وقد أفسحت الكتابة التحريرية المجال للكتابة الشمولية التي تفيد من الفنون المختلفة (الرسم /النحت / الموسيقى...) فأزالت الحواجز بين الملكات الإنسانية ، وأصبحت القصيدة مرئية ، ومن ثم بدأ الشاعر النظر لشكل الحرف نفسه ومدى إسهامه في تلقي القصيدة وقراءتها والانفعال بها ، لأنه لم يعد مجرد صوت أجوف بل أصبح رمزا جزئيا ولبنة في تشكيل كلي"[168].

يتمظهر الاشتغال البصري للنص الشعري في حدود الفضاء الذي لم يعد كالسابق معطى محايدا ، وإنما تفطن الشعراء للطاقات التشكيلية التي يمكن أن يحتويها والتي تعمل على خلق بؤر دلالية تأويلية للمعنى الشعري ، تخرج القصيدة من نسقها القديم وما يرتبط به من جماليات قائمة ، لتفتح آفاقا جديدة تشحذ فيها الحواس طاقاتها الظاهرة والكامنة من أجل تلق مغاير، مشروط بعقد جديد للقراءة يتماشى مع متغيرات المعطى الشعري الحداثي .

يتضمن الأدب العربي الحديث الكثير من القصائد التي تكشف عن علاقة الشعر بأنماط التشكيل البصري "من هذه القصائد هناك قصيدة صلاح عبد الصبور بعنوان : تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية ...وقصيدة لعبد الوهاب البياتي بعنوان : ثلاثة رسوم مائية وغيرها لأمل دنقل بها مقطع عنوانه : رسوم معلقة في بهو عربي ، وكذلك لأحمد عبد المعطي حجازي ..وثمة قصيدة للبياتي تستلهم بيكاسو ، ولجميل سعيد تستلهم سلفادور دالي ، وقصيدتان لجميل سعيد وحجازي تستلهمان لوحة جرنيكا لبيكاسو.."[169]

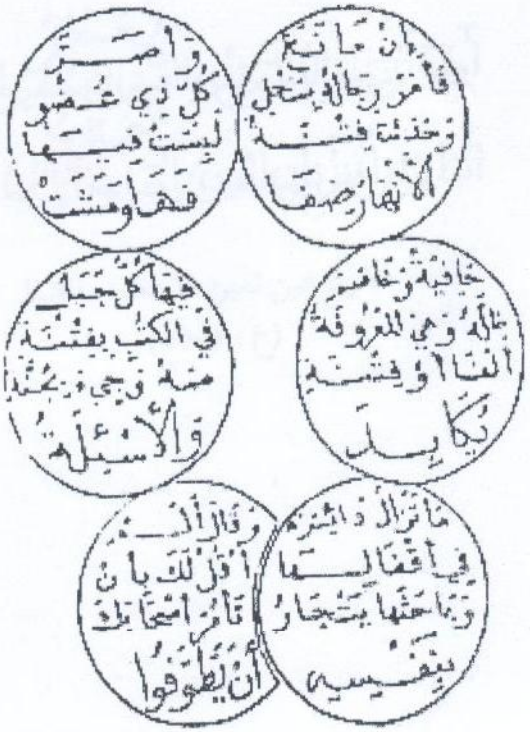
---

[168]- التلاوي ، محمد نجيب : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي .ص 313

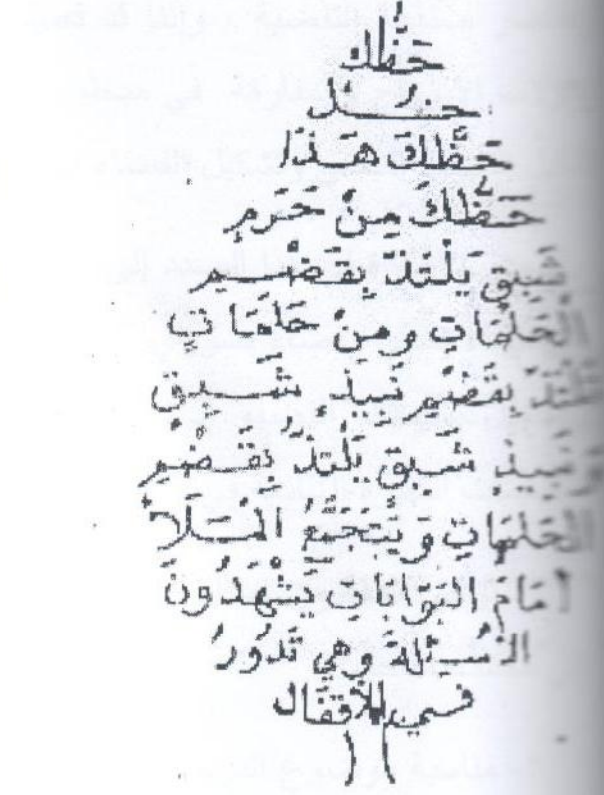
[169]-عز الدين ، حسن البنا : كتابة الشعر على الجدران . تراسل الشعر والرسم (الكتابة) في الأدب العربي . تداخل الأنواع الأدبية . مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر . المجلد الأول . عالم الكتب الحديث . دار جدارا للكتاب العالمي .ط1 .2009 . ص 350 .

مثلث مقلوب تشترك في بنائه ثلاثة عناصر:

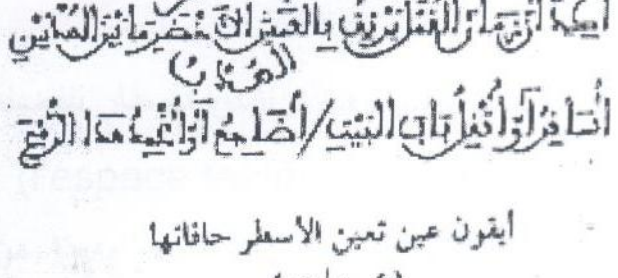
- المساحات البيضاء
- المساحات السوداء
- الفضاء النصي (بلبداوي).



دوائر تحتوي فضاء مكتوباً (بلبداوي)



أيقون شجرة جسمها الأسطر
(بلبداوي)



أيقون عين تعين الأسطر حافاتها
(ع . راجع)

أيقون علامة مرور
تعين الأسطر حافاتها
(بنيس)

ينفتح النص الجزائري المعاصر في حدود استثماره لعنصر الفضاء على إمكانات تشكيلية كثيرة ومتنوعة اختلفت باختلاف الوعي الجمالي لكل شاعر وبتعدد أدوات وعناصر صناعة التفضية ، وإننا قد فصلنا في أكثرها إرباكا لمواثيق التلقي ، وارتباطا بمقولات الانزياح والمفارقة في مبحثين يختصران التمظهرات النصية وعبر النصية هما تشكيل الفضاء النصي وتشكيل الفضاء الصوري .

تجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أننا قد آثرنا تقسيم الفيلسوف فرانسوا ليوطار للفضاء إلى فضاء نصي وفضاء صوري (l'espace textuel et l'espace figurale)[170] ، وتجنبنا تقسيمات الفضاء إلى مكاني جغرافي وطباعي ونفسي ودلالي وغيرها من التقسيمات الكثيرة الشائعة في الدراسات النقدية الحديثة وذلك لسببين :

*- توخي الدقة من خلال ضبط المصطلحات و التقيد بمفاهيم واضحة تتبعها الدراسة في مختلف مباحثها

*- مناسبة موضوع الدرس للبحث في هذين النمطين من الفضاء ، فالتشكيل يكون عن طريق الوحدات الخطية للغة (الفضاء النصي) ، أوعن طريق الوحدات والعناصر الأيقونية (الفضاء الصوري).

يعتبر ليوطار الفضاء النصي الفضاء الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي ، في حين أن الفضاء الصوري هو ما تحيل إليه كلمة تصويري في مقابل غير تصويري (non figuratif) وهو دال على مفهوم المعطى البصري الذي يدرك كشكل وليس كبنية [171].

يشترط ليوطار في إدراك الفضاء الصوري التأمل البصري الذي يمكّن من اكتشاف العلاقات بين العناصر التشكيلية المتموضعة في الفضاء . يقول : "القراءة هي السماع لا الرؤية ، فالعين لا تقوم إلا بعملية كنس للعلامات المكتوبة ، بحيث لا يسجل القارئ حتى الوحدات الخطية المميزة ، بل يمتلك الوحدات الدالة ، ويبدأ عمله خارج الكتابة في الوقت الذي يؤلف فيه هذه الوحدات من أجل بناء معنى الخطاب ، إنه لا يرى ما يقرأ ، بل يسمع ما يريد قوله هذا المتكلم الغائب الذي هو صاحب النص المكتوب"[172] .

---

[170] - lyotard .j , f . Discours Figures . ed . klinckseik .1978
[171] -IBID .p 60 -62
[172] - IBID . p 216

تستدعي القراءة التي يتكلم عنها ليوطار كفاءة عالية لا تقف عند المسح البصري السريع ، وإنما تشحذ الحواس بطاقة يدفعها تدفق الشعور ، من أجل الغوص في أدق المكونات الجزئية التي تشكل الكل الذي يندرج ضمنه المعطى البصري الواقع تحت اختبار التجربة الحسية .

1- تشكيل الفضاء النـــــــــــــــــــــــــــــــصي :

1-1- سيميائية الكتابة / طرائق التحليل في النظام الخطي . (La Graphistique)

تحفل الكتابة بطاقة تدليلية تتجاوز حدود الترميز المباشر للغرافيمات (Les Graphèmes) ، باعتبارها الوحدات الخطية للغة ، أي النسق اللغوي المرسوم والمرئي الذي يتخذ بعدا في المكان (الفضاء الذي يشكل مسند الكتابة) مثلما يتخذ بعدا في الزمان (المحور الذي تتنزل عليه الفونيمات باعتبارها الوحدات الصوتية الشفوية للغة) .

تعد الكتابة بهذا المعنى مجموع الأنساق الخطية الحاملة لوظائف تداولية وجمالية ، يمكن الكشف عن طرائق اشتغالها انطلاقا من تموضع الدوال والمداليل في الحقل البصري للمتلقي في صورة هيئات وأشكال يبررها النزوع إلى كسر خطية الكتابة – بما هي أداة اتصال وتواصل – من أجل الإفصاح عن سنن خطي يتجاوز الإبلاغ وما يرتبط به من قيم نفعية ، ليكشف عن السمة الشخصية للأسلوب في بعده الخطي ، وينقل تجربة ذاتية لها ملمحها الخاص وذائقتها الجمالية المتفردة . ينكشف هذا السنن الخطي من خلال مجموعة من المؤشرات الدالة التي يبحث علم الغرافيستيك* عن طرائق تمظهراتها ، وعن منطقها الداخلي الذي تحتكم إليه ، والذي يجعل من كل ما له علاقة بالتموقع داخل الفضاء البصري دالا وحاملا لمعنى ما وذا كثافة وطاقة سيميائية "فكل ما في هذا الكون خاضع ، أو يجب أن يخضع لسمطقة (Semiotisation) ، تنقله من بعده المادي إلى ما يشكل جوهره العلامي ، أي بؤرة للدلالات المتنوعة"[173] .

إن المتأمل لمفهوم الكتابة ، ولحضورها في الدرس العلمي الحديث ، يلاحظ تأخر الاهتمام بها كعلم ، إذا استثنينا تلك المحاولات التي تندرج في سياق البحث الأنثروبولوجي ، والفيلولوجي القديم ،"فجل الدراسات التي تناولت موضوع الكتابة أخذت شكل الأقاصيص إلا في الحالات التي كانت فيها هذه

*** : علم الغرافيستيك (La Graphistique) :هو العلم الذي يقوم على مجموعة من المبادئ والإجراءات التي تبحث في الكتابة باعتبارها موضوعا سيميوطيقيا ، أي نسقا دالا له وجود مادي ظاهري وآخر جوهري خفي ..انظر :**
A .TAJAN , G . DELAGE. Ecriture et structure . payot (pbp) pp 47-62

[173] - بنكراد ، سعيد : السيميائيات والتأويل . مدخل لسيميائيات ش . س . بورس . المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء- المغرب ط1 2005 . ص170

الدراسات موجهة لتفكيك الرموز وحلها كما هو الحال مع أمر الكتابة الخاصة بأقوام المايا في جزيرة الباك (Les maya de l'ile de pàque) والتي ما زالت غير مفهومة إلى يومنا هذا"[174].

تعتبر قضية الكتابة والوعي الكتابي من أهم الإشكالات التي اهتمت بها النظريات اللسانية ، ونظريات القراءة والتأويل في النقد الأدبي والفلسفة ، وهي وإن انشغلت أول الأمر بمباحث تتعلق بالتاريخ الشفوي وأنظمة التواصل والتدليل في صيغتها البدائية ، فقد توصلت إلى الانفتاح على علم الخط" Graphologie" ، "وهو العلم الذي يكشف عن نفسية المرء من خلال تحليل خطه وكتابته"[175] ، وفي هذا الصدد يمكن تلمس أولى محاولات البحث في الغرافولوجيا ذات الطابع السيكولوجي في القرن التاسع عشر مع كل من لافاطير "Lavater" والقس ميشون"L'abbè Michon" إذ حاولا ربط حركة الخط بملامح الوجه من أجل الكشف عن ملمح في السلوك والشخصية غير أن هذا الطرح اتسم بالسذاجة والسطحية ،لأنه لم يقدم نتائج يقينية قابلة للتعميم"* ، وتعتبر هذه المحاولات على ما فيها من تقصير مهمة لأنها تثبت انشغال الإنسان بمسألة تأويل الكتابة ، المسألة التي اتضحت وتعمقت مع علم الغرافيستيك"La Graphistique"، "فإذا كان المجال السيميوطيقي يهتم بالدلالة ، وطريقة التدليل في اللغة وسائر الأنساق التعبيرية الأخرى ، فإن الغرافيستيك تهتم بطرق التدليل في البنيات الخطية"[176].

تعتبر الكتابة بالنسبة لطاجان ودولاج (A.Tagan et G.Delage) موضوعا سيميوطيقيا لأنها نسق دال يتكون من وحدات خطية تقوم بينها قوانين وعلاقات ، وهي قابلة للوصف والتحديد ، ولذلك فإنه من الممكن وضع مبادئ التحليل السيميوطيقي للكتابة أو الغرافيستيك ، في مقاربة تتناول الأدلة الخطية في ذاتها ولذاتها ، كاشفة عن تمظهرات الوحدات الخطية على فضاء معطى وعن شكل حركتها ، وما يرتبط به من قيم دلالية .

1-1-1- البنية الخطية الفردية (La structure Graphique Individuelle):

---

[174] - Ducrot ,Oswald ,Tzvetan Todorov : Dictionnaire Encyclopedique Des Sciences du langage

[175] - ـ حسن البنا ، عز الدين :الشعرية والثقافة .مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء ط1 2003 .ص75

*** - voir : A .Tajan et G .Delge : Ecriture et Structure .Payot.1981**

[176] -IBID . P54

تتكون البنية الخطية الفردية من منظور طاجان ودولاج من مجموعة من الوحدات الخطية (Les Graphèmes) ، والوحدة الخطية هي الوحدة الأصغر لخط متصل (La plus petite unité de trait continu) [177] ، فهي يمكن أن تتكون من نقطة أو حرف أو نسيج من الحروف ، وهي تؤدي داخل النظام الخطي الدور نفسه الذي يؤديه الفونيم (le phonème) داخل النظام اللساني باعتباره أصغر وحدة صوتية في السلسلة الكلامية ، ولكن الوحدتين الخطية / الصوتية ليستا متعادلتين ، لأن الفونيم يتسم بالثبات ، وعدده في كل لغة محدد ، بينما الغرافيم يتسم بالمرونة والحرية ، وكل تمظهر خطي له على مسند الكتابة يكون ممكنا .

يقدم طاجان ودولاج في هذا الصدد مثالا عن كتابة كلمة: (Grand) بإحداث تباعد بين الحروف الخمسة المشكلة لها فيقولان :"

- في حالة أولى ، نحصل على غرافيمات مكونة من عنصر واحد وعددها خمسة ، وهي : g / r / a / n / d
- في حالة ثانية ، عندما نرفع القلم من على مسند الكتابة محدثين خطا متقطعا أثناء رسم الحرفين : a , d أي حين تتم كتابتهما في مرحلتين نحصل على ثلاثة غرافيمات مكونة من عنصر واحد ، وغرافيمين مكونين من عنصرين وهي : g / r / o/ /n / o/ [178].

تختلف طرائق انتظام الوحدات الخطية على فضاء معين هو مسند الكتابة غير أنها في كل الحالات تخضع لمحوري الكتابة الأفقي التلاصقي (L'axe synergique) والعمودي الانفصالي (L'axe synaxique) .

- المحور الأفقي التلاصقي : وتنتظم وفقه الدلائل الخطية في شكل سلسلة ، تترابط أجزاؤها مشكلة علاقات تركيبية (Rapport syntagmatique) يتنامى بموجبها الدليل اللساني المكتوب في مستوى أفقي يهيمن فيه السواد على البياض .
- المحور العمودي الانفصالي : تتمظهر الوحدات الخطية في هذا المستوى في صورة خط متقطع ، يهيمن الانفصال عليها فتبدو قليلة العناصر تكثر بينها البياضات التي تهيمن ، وتجعل من محور الكتابة الأفقي يتقلص لصالح العمودي .

---

[177] - A .Tajan et G .Delge : Ecriture et Structure . p 92
[178] - ibid . p 92

1-1-2- التمثيل البياني للبنية الخطية (Le Diagramme) :

يوضح طاجان ودولاج كيفية تمثيل الكتابة عن طريق رسم بياني ، يساهم في جعل الكتابة تدرك كشكل (جشطالت) ، له خصائصه ودلالاته ، وهذا الرسم يقوم على قاعدة إحصائية لمجموع الوحدات الخطية المستثمرة والمنجزة بفعل الكتابة على الشكل التالي : "يعطى كل غرافيم رقما يمثل عدد العناصر المشكلة له :

1: للغرافيم المشكل من عنصر واحد

2: للغرافيم المشكل من عنصرين

3: للغرافيم المشكل من ثلاثة عناصر ...إلخ ، بعدها يتم تصنيف الغرافيمات في فئات بحسب عدد العناصر المكونة لها ، مثلا :

X: فئة الغرافيمات المكونة من عنصر واحد

Y: فئة الغرافيمات المكونة من عنصرين

Z:فئة الغرافيمات المكونة من ثلاثة عناصر ...إلخ

يتم في النهاية تمثيل العلاقة بين المتغيرين (عدد الغرافيمات / فئة الغرافيمات) عن طريق خط يربط النقاط المشتركة ، وذلك بوضع فئات الغرافيمات على المحور الأفقي وعدد الغرافيمات على المحور العمودي ، ويكون الشكل الناتج من وصل نقاط التقاطع هو المنحنى أو الرسم البياني المجسد للبنية الخطية [179] .

يشير طاجان ودولاج إلى استبعاد الفواصل والنقاط والعلامات الأخرى المصاحبة من الإجراء المقترح لمقاربة شكل الكتابة أو جشطالت البنيات الخطية لأن المهم هو إبراز التمظهر المخصوص للغرافيمات المرتبط أساسا باتصال أو انفصال الخط على مسند الكتابة كما يقترحان عملية حساب متوسط البنية الخطية ، وهي عملية تساعد على معرفة مدى اكتساح الغرافيمات لفضاء الكتابة ، والفارق بين السوادات والبياضات بين الوحدات الخطية لدى الكاتب الواحد أو لدى مجموعة من الكتاب مع ربط ذلك ببعض التأويلات التي سنقف عندها بالتفصيل أثناء معاينة بانوراما النصوص الشعرية الجزائرية

---

[179] - VOIR : Ecriture et structure : p96-97

المعاصرة . يقول طاجان ودولاج "من أجل حساب الغرافيم المتوسط (Le graphème moyen) لكتابة معينة نقترح قسمة عدد العناصر التي تتضمنها أسطر الكتابة على عدد الغرافيمات"[180] .

يوضح هذا الإجراء المقترح كيفية استثمار الفضاء ، وطرائق تموضع البنيات الخطية في أشكال محددة ، تخرج بالكتابة عن المألوف وتخلق سننا بصرية جديدة في التلقي والتأويل وهو ما عايناه في عدد من النصوص الشعرية التي سنقف عند أكثرها ارتباطا بمقولة الفضاء "فالحديث عن التشكيل البصري في الاشتغال الشعري المعاصر حديث عن إيقاع التفضية البصرية التي تنتج عن حوار الوقائع التشكيلية والأيقونية المحينة على مسند الرؤية والكتابة ...وبالتالي يصبح مقام القصيدة موضوعا للمشاهدة البانية . للرؤية وتفكيك السنن الصوري الذي يقترحه فضاء القول الشعري"[181] .

1-2- الخطية والنسق اللســـــــــــــــــــــانيي:

تعتبر الخطية سمة من سمات اللغات البشرية وقف عندها العلماء اللغويون مليا في التراثين العربي والغربي على حد سواء ، ومعناها أن اللغات جميعها تتنزل في شكل خط فتتخذ فضاء في المكان ، مثلما تتمظهر في شكل وحدات صوتية حين تتنزل تباعا في برهات متتالية على محور الزمان .يقول دوسوسير:"لما كان الدال ذا طبيعة سمعية فإنه يجري في الزمن وحده ، وله بالتالي خصائص الزمن فهو يمثل امتدادا ، ويمكن أن نقيس هذا الامتداد من حيث بعد واحد هو الخط "[182]. وفي الثقافة اللغوية العربية القديمة تفصيل وتدقيق في الصفة الخطية للغة ، وفي كون الكتابة غير الكلام ، وفي أفضلية المكتوب على المنطوق* وغيرها من المسائل التي اضطلعت اللسانيات الحديثة بإقرارها إقرارا علميا مع دي سوسير أولا في مطلع القرن العشرين ، ثم مع من جاء بعده من علماء اللغة المحدثين

---

[180] -IBID. p97

[181]- المعادي ، محمد : حدود القراءة ، حدود التأويل. مقاربة نقدية في الإبداع المغربي المعاصر.منشورات مرايا.ط1 .2005 .ص 47

[182]- دي سوسير ، فردينان : دروس في الألسنية العامة . تعريب . صالح القرمادي ، محمد الشاوش محمد عجينة . الدار العربية للكتاب . 1985 .ص 114 .

***- يقول إخوان الصفا في الرسائل (ج3) :"..إن الأصوات ، لما كانت لا تمكث في الهواء إلا ريثما تأخذ المسامع حظها ثم تضمحل ، احتالت الحكمة الإلهية بأن قيدتها بالقوة الصناعية التي هي الكتابة . وذلك أن القوة المفكرة ، لما رأت أن الكلام لا يثبت في الهواء دائما لأنه جسم سيال ، احتالت حيلة أخرى ، واستعانت بالقوة الصناعية ، أن نقشت حروفا خطوطية بالقلم تحاكي معاني حروف لفظية ثم ألفتها ضروبات التأليف ، حتى صارت كتابا مكتتبا" في حين يقول ابن خلدون في المقدمة :"إن الخط والكتابة من عداد الصنائع البشرية ، وهو رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس ، فهو ثاني رتبة من الدلالة اللغوية " ، ويقول الجاحظ في الحيوان (ج1) : "..والقلم مكتف بنفسه ، لا يحتاج إلى ما عندَ غيره ، ولا بد لبيان اللسان من أمور : منها إشارة**

3-1- الخط/بنيـــة وجشطـالت (Structure et Gestalt) .

يعتبر عنصر الخط واقعة فيزيائية وبصرية ، ويمكننا استنادا إلى طبيعته المكونة من وحدات تقوم بينها علائق أن نعتبره بنية وجشطالتا في الوقت ذاته مادام أن "البنية تتضمن مفهومي الترابط والانتظام اللذين يضيف إليهما الجشطالت مفهوم انسجام الشكل"[183].أي أن الخط يتكون من مجموعة من العناصر المتراصة المشروطة بقواعد وتواضعات معروفة في كل لغة ، تتعلق بطريقة التوزيع في فضاء الكتابة كأبعاد الحروف والفراغات القائمة فيما بينها ، وهذا المجموع يصنع صورة كلية يمكن إدراكها بصريا كشكل واحد متميز أو"جشطالت".

2- السيميوز وسيرورة التحليل في فضاء الشعر الجزائري المعاصر

توطئـــــــــــــــــــة :

يتضمن الفضاء النصي مجموع البنيات الخطية المنجزة على مسند الكتابة في هيئة "شكل" أو معطى بصري ، يرفعه الكاتب إلى عامة القراء معبرا من خلاله عن جملة من الاختيارات الشخصية القائمة على استثمار إمكانات التأليف التشكيلية ؛ تلك التي يصنع بها مؤلف النص فضاءه المفضل ، ويفصح عبرها عن أنساق شعرية جديدة تحمل راية التجريب والمفارقة الجمالية التي لا تفتأ تقترح البدائل المربكة لأفق انتظار المتلقي "فالشعر الحقيقي هو ما يعاكس النسقية ويمارس المنافرة البلاغية لتشكيل أنماط جديدة من البدائل والأنساق"[184].

اتسم الفضاء النصي في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة في حدود تطلعاته إلى التجريب ، ببعض الخصائص والمحددات الخطية التي شكلت هويته ، ورسمت معالم الأمداء التي تسبح في مداراتها الدلائل اللغوية ، كاشفة عن طرائق متنوعة في البنينة والتشكيل ، وفي القدرة على جعل فضاء الكتابة مساحة للتفاعل الدينامي الذي لا يفتأ ينقل الحركية الباطنية التي تعتمل داخل

اليد ولولا الإشارة لما فهموا عنك خاص الخاص "..انظر : عبد القادر المهيري ، حمادي صمود، عبد السلام المسدي : النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص (الفصل الثالث : اللغة ونظام الكتابة) .الدار التونسية للنشر . تونس .1988 .ص 107 - 109

[183] - Ecriture et Structure :p110

[184]- حمادي ، عبد الله : أنطق عن الهوى .دار الألمعية.ط1 .2011 . ص11

النصوص الشعرية في مستواها التخييلي إلى ظاهر النص أين يتحرر الإيقاع ويحرر انتظام الوحدات الخطية على مسند الكتابة "فأول ما يتوقف عنده قارئ الشعر المعاصر هو انقلاب لعبة ملء الصفحة ، حيث يجد نفسه أمام الصفحة المتعددة ، فالمكان النصي تنظمه الدوال المتفاعلة مع بعضها ، وليس للعروض وحده أن يحدد ويختزل احتمال البناء النصي ، وهو الذي تحول إلى مختبر بلا نهائيته"[185] .

يتكئ النص الشعري في ممكنات تمظهراته الشكلية على معاول الحرية الإبداعية التي ستكشف فيما يأتي من النماذج عن هوية جديدة للشعر نلمس في حدودها انفتاح القصيدة على أشكال متعددة وهو ما يخالف القصيدة التقليدية التي "تحتفظ على الدوام بواحديتها . إنها النمط الجاهز من الناحية البصرية ، يتدخل القبلي العروضي ليترك البصري قبليا هو الآخر"[186] ، ومن ثم وبناء على التسليم بوضعية التعدد في أشكال وأدوات البناء التابعة لتعدد زوايا النظر الإبداعية وطرائق التشكيل الفردية ، تم رصد المظاهر النصية التالية على مستوى مدونة الشعر الجزائري المعاصر .

---

[185]- بنيس ، محمد : الشعر العربي الحديث . بنياته وإبدالاتها ج3.الشعر المعاصر . دار توبقال للنشر .الدار البيضاء . المغرب .ط3. 2001 .ص 113

[186]- بنيس ، محمد : المرجع السابق . ص 113

2-1- تشكيل الفضاء النصي في ديوان "أنطق عن الهوى"لعبد الله حمادي :

يكشف آخر دواوين الشاعر عبد الله حمادي "أنطق عن الهوى" عن استثمار موجه لعنصر الفضاء ، تظهره استراتيجيات بناء تمتح جذورها من قصدية إنتاجية نابعة من الخلفية الذهنية المؤسسة للنص الشعري ، أو ما يسمى بـ"الدليل التفكري"[187] ، هذا الدليل يسعى إلى تقديم رؤية عن العالم الخفي الدائر في أقاليم الهوى ، يستوجب إظهارها فعل "النطق" ، الذي هو فعل الكتابة من منظور تحقق الممارسة الذهنية عن طريق انتقاء أشكال بعينها من شأنها أن توفر بمجرد معاينتها وإخضاعها لسيرورة تلق تأويلية الموادَّ الدلالية المفسرة لانتظام الكون الشعري لدى عبد الله حمادي .

2-1-1- ممـــــثلات الفـــــــــــــضاء النـــــــــــصي :

1-1-1-1- دلالة الخط المغربي :

يتضمن الخط المغربي قيما جمالية وتاريخية تنبع أساسا من تجذره في التراث العربي الإسلامي ؛ في التصحيف ، وفي العمران والنقوش ، وبه كتب الشعراء المغاربة والأندلوسيون قصائدهم ، وفي الوقت الحاضر تفطن كثير من الشعراء المعاصرون إلى الأبعاد الفنية والتشكيلية التي ينطوي عليها هذا الخط ، لذلك ظهرت دعوات صريحة تلفت الانتباه إلى ضرورة الاهتمام بالعنصر البصري في العملية الإبداعية ، والخط المغربي تحديدا واحد من أهم الرهانات التشكيلية التي برزت دعوات في ساحة الشعر العربي المعاصر إلى إيلائها القدر التي تستحقه من الالتفات والعناية كدعوة محمد بنيس في بيان الكتابة المشار إليه في الباب الأول النظري ، الرامية إلى الاهتمام بما أسماه ببنية المكان في القصيدة العربية المعاصرة : يقول : " أما بنية المكان فهي التي تجاهلها أو جهلها نقاد الشعر المعاصر في عموم العالم العربي ، وقد أسرهم الإيقاع ، وما ذلك إلا نتيجة انحيازهم للكلام ، وإلغائهم الكتابة ، وهم في موقفهم هذا

[187] - محفوظ ، عبد اللطيف : سيميائيات التظهير .منشورات الاختلاف / الدار العربية للعلوم ناشرون ط1 .2009 .ص11

على عكس بعض الشعراء و النقاد الأندلسيين والمغاربة القدماء (...) الذين جعلوا من البعد الخطي بعدا بلاغيا يفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمنا طويلا "[188].

يلاحظ المتأمل لتجربة عبد الله حمادي الشعرية في ديوان "أنطق عن الهوى" نزوعه الواضح إلى استثمار أدوات وعناصر التفضية وإعطاء عنصر الخط مساحة من الحرية عن طريق ربطه ببنيتي اللغة (نسق الحروف) والبنية التشكيلية الهندسية (النسق الفضائي وأبعاده المفتوحة) .

استعمل الخط المغربي في ديوان "أنطق عن الهوى" من أجل كتابة النصوص الموازية (Les Paratextes) التي تشتغل بمثابة استهلالات (Incipits) دون غيرها من النصوص المشكلة للديوان ، وحسبنا أن هذا الاختصاص له مبرراته التداولية والثقافية التي سنشير إليها فيما سيأتي من التحليل .

تشغل النصوص / الفواتح التي يستهل بها عبد الله حمادي كل قصيدة من قصائد الديوان منصب العتبات أو الأسيجة التي تؤطر النصوص الرئيسة (Les Textes Matrices) وتقوم على تخومها مقام المعالم (Les Balises) التي توجه القراءة عن طريق التأشير على دلالات شعرية حافة ، تربطها بالنص الشعري علاقات تلميح أو تصريح أوشرح أو غير ذلك من العلاقات التي سيكشف عنها المؤولان المباشر والدينامي في إطار الأقنوم الثلاثي للعلامة البورسية .

إن عالم المناصصة أو المصاحبة النصية يتكون كما يقول جيرار جينيت من "عناصر عديدة ومختلفة تتضافر لتؤدي مقصدية معينة ، إنها جهاز ذو خصائص متباينة (Heteroclite) يضم جملة من المنجزات وأنواعا من الخطابات المنتمية إلى مراحل مختلفة ، والتي تأتلف تحت اسم "مجمع المصالح" (Communaute d'interets) [189] .

يطالعنا الديوان قبل الاستهلال في الوجه الأول من الغلاف باسم المؤلف في أعلاه ، وبعنوانه في الوسط مع ميل إلى الأسفل ، مكتوبين بالخط المغربي ، وهو خط تراثي يناسب في بعده التاريخي والحضاري توجه الشاعر عبد الله حمادي المستمر إلى امتصاص عناصر وأدوات التجربة الشعرية العربية التراثية ، واختبار أسرارها الجمالية ، عن طريق التمثل والتجاوز لا الحفظ والتكرار، وهو ما يؤسس جوهر الحداثة الحقيقية بالنسبة إليه ، يقول :"..فالحداثة الإبداعية لا يمكن أن تنتهي ولا يمكن أن يتجاوزها الزمن فهي لا قيمة تاريخية وفي الوقت ذاته مرتبطة بالتاريخ ومقتحمة لحدوده .

---

[188] - بنيس ، محمد : بيان الكتابة .ص45

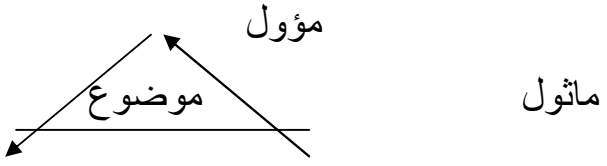
[189] - Genette , Gerrard : Seuil . ed seuil. 1987 .p08

والحداثة الإبداعية ليست معادية للتراث كما يخطئ البعض فمن خصوصياتها تمثل التراث وليس اجتراره"[190] .

1-1-1-2- المظـــــــــــــــهر التمثيلي للعـــــــــــــــنوان :

ترتبط التجربة الشعرية في مجمل قصائد ديوان "أنطق عن الهوى" - من أول دليل تمثيلي / خطي يسميها ، ويقف بمثابة بؤرة لاتقاد الدلالات الموزعة في تلافيفها وهو العنوان – بمجموعة من المؤشرات التي بقدر ما تعمل على إثبات الهوية الشعرية للديوان بقدر ما تخفي هويات متعددة تمتح جذورها من التراث المغربي / الأندلسي وربما تذهب إلى أبعد الأزمنة الشعرية العربية سواء كان ذلك من خلال المتح من مخزون البلاغة العربية وهو ما يظهر من خلال الفصاحة المشكلة للقصائد أو من خلال الإصرار على قاموس شعري مشبع بألفاظ ذات أصالة دلالية تراثية لا يختلف اثنان في الربط بينها وبين عبد الله تحديدا في الساحة الجزائرية .

"إن العنوان الذي عادة ما يكون آخر دليل ينتجه المؤلف ، غالبا ما يكون صادرا عن سيرورة ذهنية ممتدة في الزمن ، ومتضمنة لسيرورة من البحث عن الدليل الإظهاري الأكثر مناسبة للتأشير على المعنى النصي ، ومن خلاله على ناتج الدليل التفكري ، ومداره السياقي"[191] ، ولهذا نلفي اشتغال العنوان المقدم للتلقي البصري في حلة الخط المغربي بمثابة علامة دالة تؤدي وظيفة الإيحاء (La Connotation) ، من خلال سيرورة سيميائية (Sémiose) تستدعي تضافر ثلاثة عناصر : الممثل أو الماثول / الموضوع / المؤول يحيل كل واحد فيها على الآخر، "تستدعي هذه السيرورة (حقل السيميوز) الماثول كأداة للتمثيل ، وتستدعي الموضوع كشيء للتمثيل ، وتستدعي مؤولا يقوم بالربط بين العنصرين أي ما يوفر للماثول إمكانية تمثيل الموضوع بشكل تام داخل الواقعة الإبلاغية :[192]



[190] - حمادي ، عبد الله : البرزخ والسكين . دار هومة .الجزائر .ط3 .2002. ص9
[191]- ، عبد اللطيف : سيميائيات التظهير . ص 151
[192]- بنكراد ، سعيد : السيميائيات والتأويل . مدخل لسيميائيات ش .س . بورس .ص77

يستند الطرح المبين أعلاه على مبدأ التأويل الذي لا ينطوي على مسلمات وثوابت ، "التأويل ليس مرجعا ثابتا ، حقيقة في نظر بول ريكور ، إنه مجموعة علائق تربطنا بهذا الكون ؛ لذا كان للتأمل في هذا الكون ومن حوله ، دور لإظهار المعنى الحقيقي للتأويل على حد قوله : ينبغي على التأمل أن يصبح تأويلا لأنني لا أستطيع إدراك فعل الوجود خارج العلامات المتناثرة في العالم"[193] .

يمَكّننا هذا التصور الذي يجد في الخلفية الظاهراتية مسوغاته العلمية والمنهجية من توضيح سيرورة التدليل المرتبطة بعنصر الخط المغربي داخل الفضاء النصي للديوان باعتباره علامة بل كونا دلاليا فيما يلي :

الممثل	الموضوع	المؤول
العنوان بالخط المغربي (البعد التشكيلي البصري للوحدات الخطية)	شعري / ديني تراثي / حداثي جديد / قديم	مؤول مباشر(القصائد والعتبات وسياقاتها النصية) مؤول دينامي(الاحتفاء ببنية المكان في الشعر العربي المعاصر)

يتركب العنوان/ الممثل من وحدات خطية تدل في تركيبها التشكيلي على الخط المغربي ، وهو شكل مألوف ، يستوطن الذاكرة البصرية ، تم استحضاره من طرف الشاعر كتعبير عن اختيار شخصي ، له نوازعه الفنية المتمثلة أساسا في الهوية التشكيلية التي تميز الخط المغربي ذي الخصائص الهندسية البصرية التي نلمسها من خلال أشكال الحروف المعقوفة ، والمقوسة ، والدائرية وغيرها ، وهي خصائص تعبر عن حيوية البنية الخطية ، التي حتى وإن استمدت جذورها من سكونية الزمن القديم ، تظل تعرب عن ديناميكية وحركية دائبة لأنها تقتفي أثر الإيقاع الموسيقي الشعري ، الذي يجعل الصوت

[193] - فيدوح ، عبد القادر : إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر . دار صفحات للدراسات والنشر . ط1 . 2009 . ص 63

المرتبط بفعل النطق والمحيل عادة على طبيعة فيزيائية (مادية) تتحقق في برهات متجددة من الزمن معطا إيحائيا وبلاغيا انسيابيا ،إنه صوت الأهواء النافذة من أنين الذات ومن توق الأسرار الجوانية إلى هتك الحجب والتكشف في صورة بوح شعري يغير على المعاني الجاهزة ، بحثا عن عوالم الدلالة المفارقة التي تضلل القارئ حين يدخلها من أول عتبة وهي العنوان ويلمس فعل المواربة والمداورة التي يمارسها الشاعر حين يقر (أنطق) عن الهوى فيما تنفي الذات الإلهية ذلك عن الرسول (ص) – في المعنى الاصطلاحي والتداولي .

ينطق الشاعر عبد الله حمادي الآن عن "الهوى" ، ويستعير من قديم الزمان الرسم الخطي المغربي الذي يقيد الصوت الناطق بالكتابة . وفي هذا دلالة على انشطار اللغة الشعرية بين مجرتين ؛ تراثية قديمة ممثلة في التكوين الخطي البصري المحيل على حساسية فنية تحمل صفات المهابة والقدسية ، وأخرى حداثية ممثلة في "الصوت الشعري" الحامل دلالات المفارقة والتجاوز في إثر تعالقه بالنص القرآني **"وما ينطق عن الهوى ، إن هو إلا وحي يوحى"**[194] ، وهنا نجد أنفسنا أمام تلك الكينونة / جوهر الشعر التي أدركها الشاعر عبد الله حمادي بألمعيته ، وقيدها في مقدمة ديوانه "أنطق عن الهوى" حين يقول :"ماذا يمكن أن نقول عن الشعر إذا كان الشعر في حد ذاته كينونة لا تُعرَّف ، 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"[195] .

تفسر هذه الكينونة الموزعة بين ما كان وسيكون سيرورة الدليل الخطي ثلاثي الأقنوم الذي يفتح الدلالة الشعرية على ممكنات الفيض والتجلي المكانية التراثية القديمة (هندسة الخط) والزمانية الحداثية الجديدة (موسيقى الصوت) ، وهنا نسلم مع عبد الكبير الخطيبي بأن "وضع الخط ضمن الدلائلية العامة ، يؤسس أرضية لعلاقة الخط مع اللغة والرسم والموسيقى ، فالخط – في هذا المجال التحليلي – يركب مع اللغة ومع ما بعدها ، جدولا ذا أبعاد ثلاثة : أولها بعد صوتي ، وثانيهما بعد دلالي ، وثالثهما بعد هندسي"[196] .نمثل لهذا التصور بالترسيمة التالية :

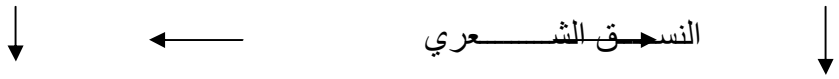
نســـــق مكـاني نســـق زمـــاني

---

[194]- سورة النجم . آية 23

[195]- حمادي ، عبد الله : أنطق عن الهوى .ص7

[196]- الخطيبي عبد الكبير : الاسم العربي الجريح . دار العودة , بيروت .1981 .ص131 -132



التشكيل(الخط المغربي)
العتبات الخارجية /
(اسم المؤلف ، عنوان الديوان)
العتبات الداخلية (الاستهلالات)

الصوت / الموسيقى
(أنطق عن الهوى)
(القصائد وإيقاعاتها)

1-1-1-3- المظهر التمثيلي للعتبات النصية :

تؤثث العتبات النصية فضاء ديوان "أنطق عن الهوى" وتبني من منطلق المجاورة والمتاخمة حوارا بين عالم النص والعالم المصاحب ، هذا الأخير الذي هو "أكبر من حد أو تخم ،إنه بهو (Vestibule) بتعبير بورجس ، الذي منه ندلف إلى أغوار النص ، وهو حيز التردد بين الداخل والخارج ، حيز لا تحده تخوم واضحة تفضي إلى النص أو إلى خارجه ، إنه خطاب العالم حول النص"[197]

تحدد هذه العتبات منذ البداية فعل القراءة ، وتوجهه عن طريق إبداء ردود فعل منذ وقوع النص / العتبة تحت العين وإدراكه كممثل ضمن سيرورة سيميولوجية تتتبع مسار الدليل في حدود ما هو ظاهر (بنية النص) ، وفيما وراءها .لذلك يقول جيرار جينيت عن منطقة العتبات أنها"ليست منطقة عبور (Transition) فحسب ، وإنما منطقة معاملة (Transaction) قائمة على استراتيجيات ومصالح [198]"

رصدنا من خلال التمظهر العلامي الثلاثي (ممثل/موضوع/ مؤول) السيرورة السيميولوجية التالية التي من شأنها تفسير العتبات التي صدر بها عبد الله حمادي نصوصه الشعرية باعتبارها ظواهر عبر نصية (Transtextuelle) تندرج ضمن عملية تفاعل أطرافها (الباث / النص / المتلقي) .وهو ما يجعل النسق الشعري المكتوب ممثلا في العتبات (المظهر التمثيلي) والمتضمن خصوصية الخط المغربي الأندلسي يفصح عن مجموعة من العلاقات القائمة بين المحيطين الداخلي والخارجي للنص الشعري . ولهذا يقتضي التحليل الظاهراتي اعتبار قصائد الديوان جميعها كلا موحدا أو علامة شاملة غير قابلة للتجزيئ "فكل شيء يوجد داخل النص ، فالنص بؤرة للتمثيل وسند لمنطق الإحالات وهو ما

---

[197] - Gerard Genette : seuils ,ed ,Seuils ,1987 ,p8
[198] - IBID . P8

يمنح للكون الدلالي انسجامه وتناظره . وكل شيء يوجد خارجه أيضا ، فعناصر النص تهاجر نحو أقاليم أخرى بحكم التجاور والإحالة الرمزية والتذكر والتلميح"[199]

تؤدي العتبات النصية التي يصدر بها عبد الله حمادي قصائد الديوان في مرحلة أولى وظيفة المخاتلة والمواربة ، لأنها تضع القارئ في اختبار ثقافي يستدعي معرفة صاحب العتبة : أهو مؤلف الديوان ؟ ، أم غيره من الحكماء أو الأدباء أو الفقهاء أو غير ذلك وهنا ُيستَقصى المعنى إلى غاية منابته الأولى أين يتفلت من سديمية المنتج /غير المعين (Anonyme) ، الذي هو ذات لا تحدها التسمية ، ولكنها رغم ذلك قائمة في حيز الوجود بالقوة ينقصها حتى تتحقق ، دال التسمية الذي يخرجها إلى حيز الوجود بالفعل .

الممثل	الموضوع	المؤول
البنية الخطية (بالخط المغربي) - وداؤك منك وتستكثر - من قل نصيبه من العقل كثر نصيبه من الحمق فأكل الدنيا بالدين ، وغلب عليه اللواط ونزق السحاق - وجودي أن أكون بلا وجود - سجود القلب - ما رق فارتقت - المسعى إلى دار الجلال وإن لم يكن فدار السلام وإن لم يكن فجنة عدن وإن	**الهوى الصوفي :** (كتاب الجفر ، كاف الكون ، طقوس خرمية ، جوهرة الماء ، ستر الستور ، السؤال ، أنطق عن الهوى) **الهوى الأنثوي :** الغواية ، سيدة الريح ، نوبة زيدان ، نار الجنة ، في البدء كان الحب ، المحبة الحمقاء شعرها الليلكي **هوى الأمكنة :** الشعر في أقبية الريح والزعفران ، أندلس	مؤول مباشر : (دلالات تعالق الممثل / العتبات بالموضوع في مستوى النص) مؤول دينامي :(دلالة التجربة الأدبية وانفتاح الذات الشاعرة على الوقائع التاريخية والدينية والفكرية ومعطيات التجربة التراثية الصوفية) .

[199]- بنكراد ، سعيد : السيميائيات والتأويل . مدخل لسيميائيات ش .س . بورس .ص171

لم يكن فجنة المأوى وإن لم يكن فجنة الفردوس وإن لم يكن فجنة النعيم وإن لم يكن فنار الجنة - أدين بدين الحب أنى توجهت - في هذا البلد الجميل العامة والخاصة تتنفس الشعر - إلى الذين أراشوا جناحي بالندى فلم أستطع من حيهم طيرانا - وتزعم أنك جرم لطيف وفيك انطوى العالم الأكبر	الأشواق ، القصيد الانتحاري	

تحيل العتبة التناصية "وداؤك منك وتستكثر"التي افتتح بها عبد الله حمادي قصيدة كتاب الجفرعلى أبيات من الشعر للإمام علي رضي الله عنه :

دواؤك فيك وما تشعر وداؤك منك وما تبصر
وتحسب أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر
وأنت الكتاب المبين الذي بأحرفه يظهر المظمر
فلا حاجة لك في خارج يخبر عنك بما يسطر[200]

وقد سميناها عتبة تناصية لأن تحويلا (Transfert) شكليا ودلاليا قد طرأ على البنية النصية الأصل : "وداؤك منك وما تبصر " ، ونعلم أن التناص كنوع من أنواع علاقات التفاعل النصي لا يتحقق إلا عن طريق التحويل** ، ولعل أكثر ما نقف عنده بشأن هذه العتبة هو كونها تحقق نمطين من أنماط التفاعل

[200]- الإمام علي بن أبي طالب : ديوان الإمام علي بن أبي طالب . اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي . دار المعرفة . بيروت . لبنان . ط3 . 2005 . ص72

النصي أو العلاقات المتعالية كما يسميها جيرار جينيت و التي هي "كل ما يجعل النص يدخل في علاقة ظاهرة أو مخفية مع باقي النصوص"[201] هذان النمطان هما المناصية والتناصية أي علاقة المصاحبة أو المجاورة التي يتخذ بموجبها النص الموازي أو المسيج للنص الأصل موقعا استراتيجيا ، يؤدي من خلاله بعض الوظائف البلاغية أو التداولية ، وعلاقة الترابط القائمة بين بنيتين نصيتين إحداهما أصلية والأخرى طارئة

وظف الشاعر في موضع آخر من الديوان بيتا من الأبيات المذكورة أعلاه للإمام علي رضي الله عنه استهل بها قصيدته "أنطق عن الهوى" ، وهو :

وتحسب أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر

ترتبط العتبات بالنصوص التي تأتي على تخومها في سيرورة تدليل أولى يعمل فيها الإدراك الحسي على تمثل المظهر الخطي وتأويله عن طريق ربطه بالأشكال السابقة الراسخة في الذاكرة (مؤول مباشر) ثم بعد ذلك تشتغل هذه العتبات في دائرة تدليل أوسع حين نقرؤها على أنها – في مجموعها - ممثلا لنصوص الديوان جميعها المحيلة على الموضوع / البؤرة الذي هو "الهوى" والذي يحيل بدوره على تداعيات كثيفة ومتشعبة في تجربة عبد الله حمادي ككل الأدبية بشعرها ونثرها ، والنقدية ، والفكرية ..إلخ والتي يكشف من خلالها المؤول الدينامي عن مختلف تمظهرات معنى "الهوى" من الدلالة المعجمية الأولى إلى الدلالة الصوفية أين يغدو الهوى"أعظم مجلى عبد فيه الله تعالى ، وهو مرتبة العارفين المتصوفة وعنه تنجم الحيرة أي الضلالة .

وحق الهوى إن الهوى سبب الهوى ولولا الهوى في القلب ما عُبد الهوى

والهوى هنا ، إرادة المحبة وهو سبيل إيثار الذات الإلهية على غيرها في العبادة ، وهي حالة يشبهها ابن عربي بعبادة الصور المحسوسة"[202].

*** * - يعرف جيرار جينيت التناص بأنه علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية ، وفي أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر ..إن أكثر أشكال هذه العلاقة وضوحا وحرفية هي الممارسة العادية للاقتباس (Citation)مع الإحالة أو دون إحالة إلى مرجع محدد ، وأقل أشكالها وضوحا وشرعية هي السرقة (plagiat)، وهي اقتراض غير معلن عنه ، ولكنه حرفي . أما أقل أشكالها وضوحا وحرفية فهو التلميح (Allusion) وهو أن يقتضي الفهم المعمق لملفوظ ما ملاحظة العلاقة مع ملفوظ آخر تحيل إليه بالضرورة ..انظر :**
وسيلة بوسيس : بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية . منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين .ط1 . 2009 . ص54

[201] - Genette, Gerard : Palimpsestes . ed .seuil .1982 .p07

[202] - الزاهي ، فريد : العين والمرآة . الصورة والحداثة البصرية . منشورات وزارة الثقافة . المغرب . 2005 . ص67

1-1-2- تيمـــــــــــات الفضـــــــــــاء النصـــــــــــي :

يتضمن ديوان"أنطق عن الهوى" مجموعة من الموضوعات التي أطرت فضاءه النصي ، غير أن تيمة "الهوى"استأثرت بالنصيب الأوفر من بين مجموع التيمات التي تضمنتها قصائد الديوان ، إذ عدها الشاعر بؤرة الدلالة الشعرية و القطب الجوهري للرؤية الفيضية الصوفية وإننا قد رصدنا تمظهراتها في النقاط التالية :

1-1-2-1- تيمة الهوى وتجلياتها الصوفية الإلهية :

فاض المعجم الشعري في هذا الديوان بمجموعة من الدوال التي عبرت عن الحب باعتباره معبرا إلى الآخر الذي قد يكون ذاتا بشرية تحدها التسمية والطريق إليها طريق الروح والجسد ، كما قد يكون ذاتا إلهية لا تحدها الصفات الحسية والطريق إليها هو طريق الحيرة والضلالة ، والرغبة في اكتشاف السر . فالحب أنواع "قسمه ابن عربي إلى ثلاث مراتب : الحب الطبيعي ، والحب الروحاني ، والحب الإلهي ، كما أنه أفرد لكل مرتبة تحليلا خاصا وموسعا ، فالحب الطبيعي وهو خاص بكل المخلوقات ، وغايته السامية هي كما يقول ابن عربي "الاتحاد في الروح الحيواني ، فتكون روح كل واحد منهما (المتحابين) روحا لصاحبه بطريق الالتذاذ ، وإثارة الشهوة ، ونهاية من فعل النكاح ،.." أما الحب الروحاني فهو تعلق أسمى بالمعارف والأسرار لدرجة الاستماتة ، إنه حب الخواص ، والعارفين الذين يتعلقون بالمعاني العامة والعلوم والحقائق الكلية"..والحب الإلهي هو درجة عالية للحب الروحاني ، ...وتكمن غاية الصوفي في هذه الدائرة السعي إلى التشبه بالحب الإلهي الأزلي الذي أشرق على الكائنات في حالة ثبوتها الأزلي .."[203]

يتمظهر الحب الذي هو طريق إلى الذات الإلهية في ديوان أنطق عن الهوى في قول الشاعر:

هوى بنفسك
يهواني ....فأهواه ...

---

[203] - كعوان ، محمد : التأويل وخطاب الرمز .قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر .القاهرة . 1998 ص 471 - 472

وطيف عرشك يلقاني
فألقاه ...
وما احتجابي
وراء النور إلا هوى
به التناهي تدنى
صوب مَحياهُ.
وما انشطاري سوى شوق
أسائله ...
عن عرشه الأسمى
أوعن سر معناه ...[204]

تطفح دلالة "الهوى" في هذا المثال بمعنى التعلق الذي يربط عالم الحق بعالم الخلق وهو تعلق يستوجب ارتقاء الذات الشاعرة إلى فيوضات الرؤية الشعرية التي تلخص هذا التراوح بين الأرضي والعلوي المفضي إلى السر ، ولعل الروح هنا تمارس سطوتها في اجتياح اللغة ، إذ تهبها طاقة التجلي التي تفضي إلى الإظهار أو التشكيل الجمالي ،على اعتبار كون اللغة هي الوجود الرمزي للإنسان كما يقول هايدجر ، واللغة الصوفية في هذا الصدد هي الأقدر على كشف المستتر ، ولا عجب " فالعبارة لدى ابن عربي عبور بين الذات والآخر وبين المرئي واللامرئي"[205] .وهو عبور لا يكون ويتحقق إلا من خلال الرغبة أو الهوى الذي هو هوى مطلق وكوني تكون الذات فيه مدفوعة دائما إلى اكتشاف سر الملكوت.

1-1-2-2- قيمة الهوى وتجلياتها الأيروسية :

يتمظهر الجسد في مواضع كثيرة من ديوان عبد الله حمادي على أنه خزان الهوى الفائض بالعشق وبالدلالات الحسية ، والمرأة في هذا الصدد معبر الشهوة التي يختلط فيها المقدس بالمدنس ، وطريق المعرفة والكشف , يقول ابن عربي :"فما كمل الوجود ولا المعرفة إلا بالعالم ، ولا ظهر العالم إلا عن هذا التوجه الإلهي عن شيئية أعيان الممكنات بطريق المحبة للكمال الوجودي في الأعيان والمعارف ، وهي حالة تشه النكاح للتوالد (...) فكان النكاح أصلا في الأشياء كلها ، فله

---

[204] - أنطق عن الهوى . ص 55
[205]- الزاهي ، فريد : العين والمرآة . الصورة والحداثة البصرية . ص 165

الإحاطة والفضل والتقدم" لهذا كان النكاح ظاهرة كونية تتم بين الحروف والليل والنهار والسماء والأرض ، وهو بذلك عبادة للسر الإلهي "[206].

يقول عبد الله حمادي :

حبيبتي لا تسأليني
عن شجر الخطيئة /
عن موعد البدايات
عن تفاحة الأقدار /
هناك في الآفاق موعدنا اللقاء
ورشفة من وارف الزلال
ينهكها الذبول
وطائر من شتاء"[207]

وفي موضع آخر يقول :

(...) مهلا حبيبة أوجاعي وملهمتي أنت الضياء يعيد سمته القمر
أنت تفتق آيات بها صدحت كل الغوايات ...أو ما يعبد البشر[208]

يتحول الجسد في الخطاب الشعري الصوفي من جوهره الأنثوي إلى جوهره الإلهي ، فتعانق دلالات الوجد الشبقية المعاني المتعالية التي تتصل بالمطلق "فليست الشهوة التي نصادفها في رمزية الشعر الصوفي من قبيل ما هو داعر فاضح كما أنها لا تؤول إلى أعراض باثولوجية فيما يعرف بالسيكوبتوفيليا والبورنوجرافيا ، وإنما تبدو في الشعر الصوفي بمثابة وعي باطن وإدراك ميتافيزيقي للجسم لا يخلو من طابع الوجدان الذي يحدس العلاقة بين الجميل وما هو مشتهى ومثير ، بحيث لا تؤول الإثارة والتشهي إلى مجرد تملك واستحواذ أو إلى أعراض فسيولوجية محددة ، وإنما تنحل إلى وعي بالغير بوصفه جسما وامتدادا مصطبغا بالروح والحياة ، يكشف عن نفوذ الروحي في الفيزيائي وتوالج السمائي والأرضي

---

[206] - م . نفسه . ص 63
[207] - حمادي ، عبد الله : أنطق عن الهوى . ص 24
[208] - م ، نفسه . ص 65

والطبيعي والمثالي"[209] . ولا عجب فالذات من خلال الهوى تنزع إلى الكمال الذي هو احتفاء بصورة الجمال التي هي في النهاية صورة الخالق .

1-1-2-1-3- قيمة الهوى وتجلياتها المكانية :

إن الهوى في ديوان "أنطق عن الهوى" هو هوى الأندلس الذي احتفى به الشاعر من خلال نصين هما "الشعر في أقبية الريح والزعفران " و"أندلس الأشواق" .

إن الحديث عن الأندلس عند الأديب عبد الله حمادي هو حديث القلب والذاكرة والتاريخ يأتي معتقا ومقطرا من سجلات الماضي ، ويأتي فائضا بولائم الحواس التي تجترح جواب السؤال : وما الأندلس؟ إذ تقول : هي ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ، ولكن عبد الله حمادي رأى وسمع !

في "أندلس الأشواق" - وهي قصيدة نثرية توائم نثار الصور المخبأة في جراب المخيلة والتي لا تتفلت في إثر التداعي إليها إلا من أجل الاتقاد والطلوع في شفافية وصفاء – يتمظهر عالم ترفعه الرؤية إلى حدود التجلي الذي لا يراوده الشك ، لأنه رؤية عين الرائي / المرئي وميراثها الحسي الذي سيحتفي به المنهج الفينومينولوجي وميرلو بونتي تحديدا الذي يقول :

"في هذا المنهج نترك الحقائق المادية التي تعطيها الفيزيقا ، ونوجه الانتباه إلى ما تعطيه الرؤية الحدسية وما يحتل مكانا في الشعور عن طريق هذه الرؤية ، فما يحياه الشعور هو العالم الذي أراه : هذا العالم لا أستطيع الاستقلال عنه ولا هو يمكن أن يكون مستقلا عني"[210] ولذلك لم تكن الأندلس مكانا في المتخيل الشعري أو الروائي لعبد الله حمادي فحسب وإنما مكانا في القلب يحيا ويشع ويبدو عزيزا بالنسبة لنا كذلك بموجب علاقة التواطؤ التي نقيمها كمتلقين مع نصوص عبد الله حمادي .

فالعالم الذي لا ينفصل فيه الرائي عن المرئي هو كذلك العالم الذي لا ننفصل عنه ، لأننا نراه من الدرجة الثانية ونشكل تصورنا الحدسي له بناء على العوالم التشكيلية الجمالية القائمة في طيات التجربة الأدبية الحمادية الحافلة منذ مطلع الثمانينيات بصور أندلسية تختزل الذوق والصوت واللون والمنظر والرائحة وتنقل تجارب الحواس الشعورية في رحلة التأسيس للمعنى الشعري الأندلسي الذي هو جزء من المعنى الوجودي للذات الشاعرة ككل .

---

[209] - جودة نصر ، عاطف : الرمز الشعري عند الصوفية . المكتب المصري لتوزيع المطبوعات .ص 223

[210] - بونتي ، ميرلو موريس : العين والعقل . ترجمة وتقديم حبيب الشاروني .ص 6

يفتتح الشاعر عبد الله حمادي قصيدته بالسؤال : ماذا أقول عن أندلس الأعماق ؟ وهو السؤال الذي سيفتح به مجاهيل الرؤية / الرؤيا لتطلع مشاهد الأعماق التي ترصفها كاميرا الشعر وتحيط بأدق تفاصيلها .

إنها المشاهد الناتجة من توجه وعي الذات الشاعرة نحو المكان بأبعاده الجغرافية والتاريخية والأدبية في سفر الإدراك والخبرة الشعورية الأولية ثم في سفر آخر من الذات إلى العالم أي من أندلس الأعماق المطوية والمنطوية (أندلس الرؤية) إلى المعنى البياني المنفتح الذي هو مرآة الأعماق (أندلس الرؤيا) ولعل هذا الفعل الدوراني أو "الاحساس المزدوج يجعل الوجود الخارجي المتشتت والمتعدد يتبطن ويصبح وجودا داخليا حاضرا برمته . وهو بالمثل يجعل الوجود الداخلي المنطوي ينبسط في وجود خارجي لا محدود. "[211]

يضطلع الشاعر في "أندلس الأعماق" بوصف المكان والزمان الأندلسي مع الإشارة إلى وقائع و أشياء تتعلق بشخصيات أندلسية كثيرة مثل عباس بن فرناس ، زرياب ، طارق بن زياد ، إلخ ، كما يعرض لتداعيات وصور تخييلية تتكئ على تراث من التفاصيل المستقدمة من الماضي الفني الشعري والغنائي والعمراني الشاهد على حضارة ماثلة في عمق تاريخ مهيب .

يتعلق إيقاع الشعر في "أندلس الأشواق" بالاسترسال المحتكم إلى وهجية تفيض من فعل التداعي الشعري الانسيابي العائم في مجازية يبررها نزوع الشاعر الدائم إلى الاشتغال على المعطى اللغوي من أجل شحن الصور الذهنية بطاقة تكثيف تخييلية توازي ما في البيئة الأندلسية البديعة من أسرار ومكامن سحر .

تعرض"أندلس الأشواق" لمشاهد مرآوية طبيعية خبر الشاعر مراجعها الحقيقية في الواقع بحكم اندراجه كذات أدركت شعوريا تلك المشاهد لأنها اتصلت بالبيئة الأندلسية اتصالا وثيقا في رحلة التحصيل العلمي في البداية ثم في رحلات وأسفار كثيرة وطدت علاقة الشاعر بالمكان .

عندما تستقر الأندلس / المكان بجمال طبيعتها وفتنة عمرانها في الذاكرة تحرض المخيلة على بناء المكان الآخر المجازي ، المكان المقيم في اللغة وفي طاقتها الرمزية التي تفجر شعريته ، وتضفي عليه عمل التأمل والتخييل ، فمثلما كانت قسنطينة في المتخيل الروائي لدى مالك حداد وأحلام مستغانمي وعبد

---

[211] - بونتي ، ميرلو موريس : العين والعقل . ص 11

الله حمادي غواية وسرا وفتنة لا تنتهي ، وكذلك كانت جيكور لدى بدر شاكر السياب حرارة الطفولة وألق الذكرى فإن الأندلس هي مركز الهوى وفيض المشاعر .

ماذا أقول عن أندلس الأعماق ،

وبدايات المواعيد القادمة من النارنج والزيتون

..أطياف الأجنحة القزحية المداعبة للمستحيل

أم هي النواعير المتدلية من شرفات "التاجو"

..وسيادة الأمل الممشوق تألقت خطواته وهو يداعب الحمراء

مكفكفا زفرات قابعة في "حوز الوداع " وعلى سفوح جبال "البشارات"

...فتقرئ العاشقين أدعية الحمام الرابض على أيك ضفاف الوادي الكبير

ورصافة الليمون الغارقة في سحر الورد ونجوى الجلنار

...غفوة من ألق "الزهراء " من برج "الأسيرة"

يؤكد الاحتفاء بهوى الأندلس تعلق الشاعر الروحي بالمكان ، الذي هو ليس جغرافيا أوحدود فيزيائية وإنما خيال ورؤية وقوة كشف وتعلق لا يقدر على تجليتها سوى الشعر مرآة الروح ، وجوهر الجمال في كل شيئ .

1-2- التشكيل في الفضاء النصي :

يفيض الشعر الجزائري المعاصر بطاقات تشكيلية أسهمت في تشييد الفضاء واختراق أفق التوقع القرائي المألوف ، وإننا قد رصدنا اشتغالها وطرائق تمظهراتها في العناصر التالية :

1-2-1- تكسير خـــــط الكتابة :

ارتبطت خطية الكتابة في المعطى البصري الشعري بتدفق الجمل الشعرية من اليمين إلى اليسار بما يناسب التواضع العالمي لقانون الكتابة في العربية غير أن خلخلة هذا التواضع يبدو جليا في كثير من

النصوص الشعرية التي عمدت إلى تكسير خطية الكتابة وصناعة أحياز تنم عن اختيارات شخصية في صناعة التفضية :

يقول عز الدين ميهوبي في قصيدة المقبرة :

دمهم شجرة

واحد

خمسة

عشرة

مائة

مائتان

مئات

هنا وردة

وهنا مقبرة[212]

نشر هذا النص مرة أخرى في ديوان "عولمة الحب ، عولمة النار" في الشكل التالي :

دمهم شجرة

واحد

خمسة

عشرة

مائة

مائتان ..

مئات

هنا وردة

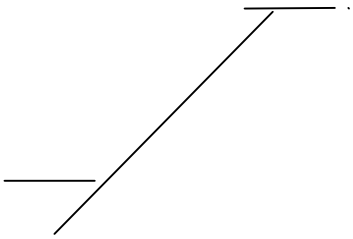
وهنا مقبرة[213]

يمكن التمثيل لهذين النصين بالشكلين الهندسيين التاليين :

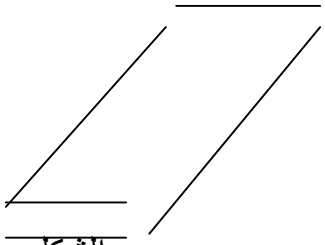
---

[212]- ميهوبي ،عز الدين : كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس .دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني . ط 1 .2000 . ص43

[213]- ميهوبي ، عزالدين : عولمة الحب ، عولمة النار . ويليها كليغولا يرسم غرنيكا الرايس .دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني .2002. ص195 .



الشكل -1-



الشكل -2-

يخترقُ الفضاءَ خطُّ الوحدات المعجمية المنفصلة في سياقها التركيبي النحوي - من منطلق كونها تشكل في الغالب مبتدئات مرفوعة في كل سطر جديد عدا مفتتح المقطع ومختتمه – كاشفا عن قصدية إرباك التلقي البصري وخلخلة نسق التلقي المألوف المرتبط به ، الذي بموجبه تنتظم الأدلة اللغوية في شكلين عمودي أو أفقي ، ولأن هذا الاختراق ممكن في اتجاهات عديدة (انظر مثلا الشكلين 1 و2) فإنه يفتح كل تمظهر بصري محتمَل للنص الشعري على خطيات واسعة لا يضبطها اتجاه ولا تحكمها محددات فضائية ثابتة ، والحال نفسه في النص التالي : "شمعة لوطني"

إذا كسروا كبرياء الشموس

وخانوا السماء

فإن لم تمت أنتَ

هو

أنا ..

هي ..

هم ..

هن ..

نحن جميعا

فيا صاحبي كيف يحيا الوطنْ [214]

يحيل هذا النص من زاوية نظر جشطالتية باعتباره علامة واحدة تدرك حسيا بمعزل عما يشكلها من نسيج خطي على الحرف Z ، ذلك أن الاشتغال الفضائي لهذا النص يتم في مستويين أفقي /عمودي(بداية النص ونهايته) ، ومستوى ثالث مائل (مابينهما) ، إذ تتوزع الوحدات الخطية (الغرافيمات) في الجمل

[214]- ميهوبي ، عزالدين : اللعنة والغفران . دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني . ط1 .1997 .ص73

الشعرية (إذا كسروا كبرياء الشموس / وخانوا السماء / فإن لم تمت أنت/ فيا صاحبي كيف يحيا الوطن ..) على المحورين الأفقي الاتصالي الذي يكتسح الفضاء ، والعمودي الانفصالي الباني للفراغات (البياضات) ، والمحوران يحتكمان فيما هو باد على مسند الكتابة (في الصفحة 73 من الديوان وعلى وجه الغلاف الخلفي منه) إلى نقطة بداية محددة من كل سطر والتي تلتزم كل جملة شعرية ، أو وحدة معجمية بالعودة إليها ، أما على مستوى المحور الثالث ، فإن الضمائر(هو ، أنا ، هي ، هم ، هن ، نحن) يمارس بها الشاعر تكسيرا قصديا لانتظام الدوال على المحورين المعهودين السابقين ، ليبني مساحة امتلاء وتفريغ مفضلة ، تنقل القصيدة من فضاء "الشكل" إلى فضاء "الحجم"، أين يميل الخط موزعا ضمائر اللغة وفاضحا معمار النص الجديد الذي تعمل خاصية الرسوخ الجشطالتية* على تثبيته ، من خلال ما يقترحه من بدائل تشكيلية مفارقة من جهة ومن خلال اقتراحه مرتين على المسح البصري الداخلي والخارجي للديوان من جهة أخرى .

نلمس فعل الاختراق السابق الذكر في أحد مقاطع "مزامير البوح" من ديوان : مرايا الماء . مقام بونة . للشاعر عبد الحميد شكيل ، مع فارق في طريقة بنينة الجمل الشعرية . ذلك أن الشاعر يعمد إلى توزيعها فضائيا في أسطر منفصلة رغم اتصالها النحوي الذي يقضي من زاوية نظر نظامية باندراجها في خط متصل .يقول :

زيتونة المهاوي ،
ورطة الليل ..
إذ يحتويه السكون !
فتنة الهيولى ،
إذ يبلغ
المدى
الفيروزي
شأوه
الأخير ! [215]

وفي قصيدة "رعونة" من ذات الديوان :

***- راجع مفهوم الرسوخ في الفصل الثالث من الباب الأول النظري**

[215]- شكيل ، عبد الحميد : مرايا الماء . مقام بونة . منشورات وزارة الثقافة .ط1 .2005 .ص 137

يضيق فضاء جسدي !

كلما

فتحت

باب

التحول

وعيرت

الريح

بالجنوح !! [216]

يدل هذا الاشتغال على رغبة ذاتية في اجتياح الفضاء وملئه بأشياء نابعة من الذات ، ونزوع الشاعر إلى تكسير خطية الكتابة هنا تبرره الأريحية التي يهبها الشاعر لنفسه فضائيا والتي تفتح إمكانات الاستثمار الخطي والأيقوني على احتمالات كثيرة ومتعددة .

تبلغ هذه الأريحية أقصاها حين لا تكون هناك مسوغات على المستوى التركيبي للنص(حالة عبد الحميد شكيل) تفسر تشظي الوحدات المعجمية وانفصالها من محورها الاتصالي . غير أن الدلالة النصية تكشف عن نزوع الشاعر إلى هذا الفعل القصدي لأنه أراد نقل صورة المدى الذي يبلغ منزلته الأقصى / شأوه الأخير ويبدو أن العبارة تضيق أحيانا فيستنجد الشاعر بالحركة التي تخرق قانون الانتظام الفضائي للعناصر البانية للشكل .

---

[216]- م .نفسه .ص 122

1-2-2- تشظي الوحـــدة الخطـــية :

لم يتوقف تكسير الخط في الكتابة الشعرية عند حدود الجملة أو الوحدات اللغوية التي تشكلها وإنما شمل تفكيك الوحدة الخطية إلى عناصرها التي تتشكل منها والأمثلة كثيرة في الشعر الجزائري المعاصر ،. يقول أحمد عبد الكريم في "معراج السنونو":

مراثي خرساء لطفلة الياسمين

سين سين

عين عين

دال دال

تاء تاء

ليتهم جاءوا ذهل الشعر ...

حين جاءوا على شالها فطوبى للأخرس [217]

بدم كَذب [218]

ويقول نور الدين طيبي في "زغرودة الماء" :

نادية..

ليتها أدركت

أن قبلته

في ضروب الهوى آخر السلسله

والفتى بذل الدمع من مقلتيه

مطر

ومضى...ينتظر

ينتظر....ينتظ...

---

[217]- عبد الكريم ، أحمد : معراج السنونو .منشورات الاختلاف .ط1 . 2002 .ص 83

[218]- م . نفسه . ص 77

ينت ...

ين ...

ي...[219]

وفي قصيدة "الباب" لعز الدين ميهوبي من ديوان : كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس "

الفانوس الذابل

قطرة ضوء في الظلمة

الباب الخشبي يخبئ أصواتا ..

وبقايا "كاليغولا"

الصمت يفتش عن كلمة

ا

الـ

الصـ

الصمـ

الصمت..

الباب يخبئ نعشا

النعشَ- الموت[220]

وفي إحدى ملصقاته يقول :

ببساطه

في بلادي ..

كل شيئ صار محكوما

بقانون

الـ....

الـو ...

الوسـ...

---

[219] - طيبي ، نور الدين : زغرودة الماء . منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين .2000 . ص 78-79

[220] - ميهوبي ، عزالدين : كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس .ص 15

الوسا...

الوساط...

الوساطه[221]

ومن ديوان سليمان جوادي "قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا" نرصد المقطع التالي:

اصمتي لا تكملي

إن للبركان موعده

وجسمي ...

م...ث...ق...ل...[222]

تكشف المقاطع السابقة عن تتابع بصري لمجموعة من العلامات الخطية هي نتاج بنية إظهارية أراد بها الشعراء خلخلة انتظام البنية الفضائية التي كانت تتسم على العموم بالثبات ، إننا هنا أمام شكل يتداعى ويفقد توازنه معربا من خلال نقاط التقطع عن حيز التردد وغياب اليقين الذي يطال البنية الخطية ويفصح عن إيقاع بصري يحمله التوتر إلى التصدع وتفتيت خطية الوحدة الخطية المعجمية :

- (سعدة) في حالة أحمد عبد الكريم هي اسم أخته التي اختطفها الموت وهي من الناحية البصرية وحدة مكونة من ثلاثة عناصر متصلة وعنصر منفصل (سعد ، ة) أي أنها في حدود الكل الذي تشكله لا تعدو أن تحتل حيزا مكانيا صغيرا ، غير أن الشاعر أراد بها أن تجتاح الفضاء لتلامس معنى الموت الذي ينزل كبيرا وعظيما وشاسعا في ألمه وهزائمه . لذلك وافقت الصورة البصرية المدركة بفعل الحواس والمنتشرة في شكل خط عمودي منكسر صورة الشعور التي تنطوي عليها ذات متألمة .
- يتمطط الزمن ويرتبط بإيقاع الحركة البصرية للدوال الخطية المشتتة في حالة نورالدين طيبي فالوحدة الخطية (ينتظر) المكررة ثلاث مرات تعكس من منطلق التكرار النغمية الموسيقية الشعرية ، وتدل في الوقت نفسه على تبئير قصدي لهذه الكلمة ، لكن تفكيكها بصريا إلى أربعة عناصر تتناقص تدريجيا إلى أن تصل إلى عنصر واحد يجعل الإيقاع يتباطئ ويتمدد في حركة فناء دالة على الديمومة وطول الزمن ، فالنقاط وتشطي العناصر الخطية وتناقصها دليل استغراق العاشق في الانتظار .

---

221 - الملصقات :ص 32

222- جوادي ، سليمان : قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا .م .و . ك .الجزائر .ص64

- يكشف تشظي الوحدات الخطية في حالة عز الدين ميهوبي عن اشتغال حاصل في مستوى سيرورة الانتاج السابقة للبنية الإظهارية المتموضعة في فضاء معطى ، فالمثالين المبينين في السابق يحملان الأبعاد الهندسية المؤثثة للفضاء المفضل وهي أبعاد تقضي بالانتقال من الأصغر إلى الأكبر عبر المسح البصري المنتقل من سطر إلى آخر والمعرب عن انفتاح بنية البياض وغلبتها كحيز يؤطر هذه الوحدات المتقطعة .وحسبنا أن هذا الاشتغال يربك ما ترسخ في خبرتنا الإدراكية المتعلقة بتلقي الأشكال الشعرية لأننا نحتاج إلى عمليات التوليف والتركيب البصرية المتضمنة لعدد من العناصر التي تقوم بينها علاقات "فالشكل الهندسي عبارة عن نظام من العلاقات بين النقط والخطوط والمساحات ..وانطلاقا من زاوية تلقي رجل الهندسة ، وكذلك المتلقي العادي فهذا المظهر العلائقي والقياسي يمكن أن يهيمن على الطبيعة النوعية للشكل الهندسي"[223]
- تدل هذه النماذج على استثمارعنصر التفضية (spatialisation) من خلال موضعة الوحدات الخطية المندرجة في سياق شعري موضعة تكشف عن مقصديات يرتضيها الشعراء ترتبط عادة بإظهار الدليل النصي الغائب الذي تكشف عنه علاقات البياض والسواد والتناسق والتنظيم وغيرها من المبادئ المنظمة للشكل المدرك بصريا أو الجشطالت .
-

1-2-3- جشـــــــــطالت النبر البـــــــــــــــصري :

يجرى الحديث عادة عن النبر(Stress)* عندما يتعلق الأمر بالبحث عن القيمة التعبيرية للأصوات في أنشطة التخاطب والتواصل المختلفة ، والنبر تلوين في الآداء الصوتي 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 المتلقي ، وتحول تركيزه إلى

---

[223]- Guillaume , Paul . La psycoloqie de la forme . Flamarion .1977 .p87

*- النبر :" نشاط فجائي يعتري أعضاء النطق أثناء التلفظ بمقطع من مقاطع الكلمة " وهذا المقطع قد يزداد في مدته فيسمى حينئذ نبر مدة ، وقد يضغط عليه فيسمى نبر شدة . على أن النبر نوعان : أحدهما نبر الكلمة وهو قسمان :أولي وثانوي، فالنبر الأولي يكون في الكلمات والصيغ جميعا لا تخلو منه كلمة واحدة أو صيغة من الصيغ ، وأما النبر الثانوي فيكون في الكلمة أو التراكيب الطويلة ، وإذا ما وجد النبران معا فإن النبر الأولي يكون على المقطع الأخير من الكلمة والثاني يكون سابقا عليه(...) ، ثانيهما نبر الجمل ...وقد اهتمت بهذا النبر كثير من الدراسات اللسانية ....فمنهم من ركز على التركيب والتداول ، ومنهم من اهتم بالناحية الأكوستيكية والصوتية ..انظر": محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص).المركزالثقافي العربي . الدار البيضاء . المغرب . ط4 .2005 .ص 46- 48

نقطة بعينها من نقاط السلسلة الكلامية ، أما النبر البصري فهو منجز ذو طبيعة جشطالتية ، أي توليفة من الأدلة البصرية التي لا يمكن فصل أحدها عن الآخر ، لأنها متواشجة في نسيج مرئي ينزع أحد عناصره البانية (وحدات خطية أو معجمية أو جمل شعرية) إلى التمظهر المهيمن ، الذي يوجه البصر من خلال محدد تشكيلي واضح ، يستوقف الرائي ويساهم في خلق سنن خاص للتلقي .

يقول مصطفى دحية في قصيدة أحلام من ديوان : "بلاغات الماء" :

ونام معي السر

أحصيت أزراره

أيقظته قشعريرة الحلم :

النبـــوءات والوقـــت والإنثيـــــال

الرهـــــابات والليـــل والإبتـــــهال[224].

يشتغل النبر في هذه الحالة على التركيب الشعري ويتضمن تبئيرا لمجموعة من المعاني :

- الانتقال من حالة وعي شعري إلى أخرى في النص ، ونلمسه من خلال حكاية السر الذي ارتبط في الجزء الأول من هذا المقطع الشعري بأفعال السرد : نام ، أحصيت ، أيقظته والتي تأخذنا بعد حصول التبئير إلى وقائع الحلم التي يغلب عليها الوصف بدل الفعل ،أي أننا ننتقل من سيرورة إنتاج شعرية تفرض مجموعة من الدلائل ، لها طريقتها الخاصة في التموضع الفضائي إلى سيرورة أخرى يعمل فيها النبر البصري على تكثيف الرؤية ، وتركيز القراءة والتوقف الملي عند السنن الجديد الذي لا يكتفي بأن يعرب عن موضعة بصرية مميزة وإنما يكشف - من خلال المشاكلة الصوتية (النبوءات / الرهابات) ، (الوقت /الليل) ، (الانثيال / الإبتهال) ، بالإضافة إلى استثمار خصائص الخط كالسمك والامتداد - عن بنية تركيبية لها خصوصيتها وعملها في مستوى نسج الصورة الشعرية المبأرة .

نلفي في ديوان عز الدين ميهوبي "ملصقات" هذا التمظهر النصي جليا في كل ومضة من ومضاته غير أن النبر البصري في هذه الحالة يختص بوحدات معجمية مستقلة تشكل مفصلا دلاليا هاما داخل الومضة

[224]- دحية ، مصطفى : بلاغات الماء .منشورات الاختلاف .ط1 . 2002 . ص61

الشعرية ولذلك كتبت بحجم أكبر وبسمك أغلظ مقارنة بالوحدات الأخرى المجاورة لها .والنموذج التالي يوضح :

بخس [225]	**مفارقة** [226]
في بلادي كل شيئ بثمن	في بلادي ..
حبة **الملح** وأعواد الثقابْ	لا تقل إني **شاعرْ**
غمزة الأنثى .. ببابْ	أو روائي مغامرْ
كل شيئ بثمنْ	لا تقل أكتب للشعب ..
جرعة **الماء**	فإن الشعب لايعرف شيئا
ومفتاح **السكن**	عن قضيا النقد والفكر المعاصر
كل شيئ بثمنْ	إن ما يبدعه الخلق جميعا..
ما عدا الإنسانَ – خذْ ما	لا يساوي كعب **ماجرْ**
شئت إن شئت –	
ومن غير ثمنْ	

يدل النبر البصري في هذه الأمثلة على علاقة التواطؤ بين القارئ والكاتب والتي بقدر ما تكون ضمنية بقدر ما تمارس تكشفها من خلال ما يعلنه الكاتب من الأمارات النصية ؛ الخطية أو الأيقونية . والشاعر هنا يوجه انتباه القارئ إلى الوحدات المعجمية المحورية المنبورة لأنها مركز الدلالة ولأنها تمارس مفارقة قصدية في مستوى ائتلافها (الملح ، الماء ، السكن) مع العنوان الذي تحمله الومضة "بخس" وهو يعلن عن هذه المفارقة باللفظ الصريح في ومضته "مفارقة" ولا يترك للقارئ فرصة اكتشافها حين ُيبئّر لفظي شاعر / ماجر ، في إشارة إلى انحسار الفعل الثقافي أمام اجتياح الاهتمام الشعبوي الكبير بما يصنعه لاعب الكرة .

1-2-3-1- النـــبر بالأقــواس :

يدخل الشاعر أحيانا بعض الوسائط عبر اللغوية Translinguistique في الفضاء النصي من أجل تمييز بعض أجزاء الكلام أو الفصل فيما بينها وهي وسائط تساعدنا بناء على قوانين الجشطالت التي تعمل على تنظيم الفضاء وخلق سنن الإدراك والتلقي على فهم البنينة الفضائية للشكل

---

[225] - ميهوبي ،عزالدين : ملصقات . شيئ كالشعر .دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني .ط1 . 1997 .ص56

[226] - م .نفسه .ص51

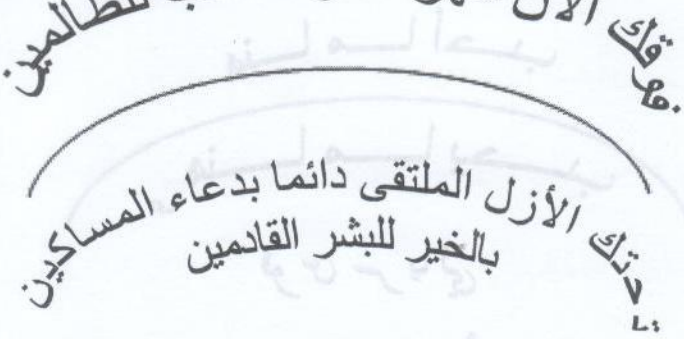
الشعري وما يرتبط بها من خصائص إذ يصبح لكل عنصر بان دلالة تستوجب التأمل والنظر الملي "..إن لجمع الحروف على ورقة بيضاء ، لنوع هذا الجمع وكيفيته بعدا فنيا إيحائيا لا يمكن أن يعرفه الكلام غير المجموع ، وهذا البعد جزء جوهري من الكلام ذاته ، وهو بعد اكتشفته الكتابة الأوروبية الحديثة منذ مالارميه ، وأغنته السريالية ، واليوم يزداد غنى في كتابة بعض الكتاب المعاصرين "[227]

نعاين في الشعر الجزائري المعاصر استثمارا لعنصر القوس داخل الفضاء النصي في بعض النماذج للشاعر فيصل الأحمر من ديوانه "كتاب الرؤى "[228] الذي يشير فيه صاحبه على الوجه الأمامي منه إلى النوع الأجناسي الذي تندرج ضمنه القصائد ، من خلال دليل التسمية "ورشات" التي تخرج بنا عن أنماط التعيين الأجناسية المألوفة مثل : شعر ، نصوص شعرية نصوص ، قصائد ،...إلخ والمقصود بالورشات هنا القصائد التي تنفتح على أساليب التجريب الحداثية في مستويات متعددة ، يشكل المستوى الفضائي أحد أوجهها المميزة .

[227] - علي أحمد سعيد ، أدونيس : الثابت والمتحول . بحث في الاتباع والإبداع عند العرب . صدمة الحداثة (3) .دار العودة . بيروت ، ط4 .1983 .ص 29

[228] - الأحمر ، فيصل : كتاب الرؤى . ورشات .الأمير خالد للنشر والتوزيع .2008 . ص205 - 206

قوس المكاتيب



نستشف في ضوء استقرائنا لهذه النماذج مايلي :

- يعنون الشاعر أقواسه المحفوفة بتشكيل شعري بصري ، فيسميها :(قوس المحبة ، قوس سريالي ، قوس الحياة الجميلة ، قوس المكاتيب) ، ويجعل أسفل وأعلى كل قوس جملة شعرية أو أكثر مما يجعل عنصر القوس يشكل بؤرة التشكيل في مستوى التفضية التي يشّيد الشاعر عوالمها بالخطوط (خطوط الأقواس) وباللغة (العناصر الخطية البانية لفضاء النص الشعري).

- يضع فعل القراءة في الاعتبار مفصل القوس في مستوى النص الشعري المعروض في هذا الفضاء وهو مفصل يشتغل بمثابة برزخ بين عالمين أو رؤيتين شعريتين ما كانتا لتكونا مختلفتين ومنتميتين إلى وعيين شعريين مختلفين لولا الفصل الذي يمارسه خط القوس . فقوس الحياة الجميلة مثلا يفصل بين الكلمات التي تنتمي إلى جانب القوس العلوي (خبز ، فتات ، موسيقى ، قمر) وهي العناصر الدالة على الراحة واللذة والرفاهية وبين الكلمات التي تنتمي إلى جانب القوس السفلي (سؤال ، نضال ، تحد ، قدر) وهي العناصر الدالة على الأشياء التي نشقى بها في الحياة .

- تأتي الجمل الشعرية القائمة على تخوم الأقواس مقتضبة ومبتسرة وهي كذلك لأنها ترتبط بالخاصية الفضائية التي يحددها عنصر القوس (البعد الخطي) ، وكأن الشعر هنا لا يتحرك في المعلم الفضائي البصري إلا محتكما إلى البؤرة الفضائية التي هي خط "القوس" .

- ندرك بموجب قوانين الجشطالت (التماثل ، التقارب) المتحكمة في بنينة الفضاء المعروض في القصائد السابقة الخصائص البصرية التالية :

*- تنفرد هذه القصائد عن غيرها من القصائد المجاورة في هذا الديوان بخاصية التماثل فيما بينها بالنظر إلى المحددات الفضائية المرتبطة بخط القوس والتي أشرنا إليها قبل قليل ، ولذلك فهي تدرك باعتبارها صيغا موحدة .

*- إذا كان قانون التقارب الجشطالتي يقضي بكون الأشياء المتشابهة في الشكل أو الحجم أو اللون أو السرعة أو الاتجاه تدرك كصيغ ، فإن هذا القانون هو طريقنا لإدراك الأشكال الشعرية في نصوص "ميتافيزيقا القوسين" ، لأنها أشكال متقاربة في المكان وخاضعة لنظامية هندسية واحدة .

1-2-3-2- نبـــــــــــــــــر المقطع البصري :

تدرك الموسيقى بحاسة السمع غير أن اشتغال بعض الشعراء على المعطى البصري في فضاء الشعر ، نقل إدراك الموسيقى من الإيقاع الزمني إلى الإيقاع المرئي عن طريق النبر الذي يرسل ذبذباته وتموجاته المرئية التي تخاطب العين ، على خلاف الأثيرية التي تدغدع السمع .

تفطن الشعراء المعاصرون إلى البعد البصري المصاحب للنسق اللغوي فراحوا يفتشون عن الطاقات التشكيلية التي تكتنزها العلامات اللغوية من أجل البحث عن المعنى الإيحائي الذي يحتاج دائما إلى فسحة من الحرية ومن التشكيل غير المألوف الذي تجد من خلاله الذات نوازعها في التجريب وارتياد آفاق الإبداع البكر ،"فالإنسان يدرك العالم إدراكا بصريا ، وهي خاصية يترتب عليها أن الناس في معظم الأحيان يرجعون العلامات اللغوية إلى بعض الأشياء البصرية / المرئية المكانية ، وهذه العملية تؤدي إلى إدراك معين للأنساق اللغوية ...ومن ثم يمكن اعتبار المبدأ الأيقوني ، والصفة البصرية

، من الخصائص الأصلية لهذه الأنساق اللغوية أيضا"[229]. معنى هذا القول أن الجانب البصري في عملية التلقي أصيل في تجربتنا الإدراكية للعالم .

يتضمن ديوان رشدي رضوان "مثلا فتقوه"[230] تبئيرا بصريا للنص الموسيقي الذي يستحضره الشاعر كبنية طارئة يتعمد إدراجها في نهاية المقطع الشعري كخاتمة نغمية تترك صداها في الروح التي تكون بصدد مفارقة المقطع الشعري والدخول في عوالم مقطع آخر. نلمس هذا الاشتغال تحديدا في نص "نغني على وقع أموت" الذي يورد مقاطع من أغنيات ارتبطت في الذاكرة الطربية بأسماء كبيرة مثل أم كلثوم وفيروز أو في ذاكرة الغناء ذي الطابع المحلي بأسماء مشهورة مثل الشاب حسني ممثل أغنية الراي التي ترسخت في وجدان الفرد الجزائري بما تحيل عليه من نزعة شجن ورومانسية .(انظر الشكل التالي) .

[229] - باشلار ، غاستون : جماليات المكان . ترجمة . غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع .ط2. 1984.ص 18

[230] - رضوان ، رشدي : مثلا فتقوه .دار العباقرة للطباعة والنشر والتوزيع .2010 .(صفحات الديوان غير مرقمة)

- 2 -

سَتُخبرهُم

- بعدَ أن يَشمُلَ البحرُ منْ دَمنَا =

جَرائدُهُم أنَّنا، ذاتَ يأسٍ،

(حَرَقْنَا)

ثمانيةٌ، تاسعٌ حُلمُنا

وأنّا

حَملنَا على نَعشِنا أُمنيَه

(..سنرجع يومًا إلى حينا
ونغرق في دافئات المنى
سنرجع خبزيَ العندليب
غداةَ التقينا ...)

..على قَافِيَه

- لـــ(فيروزَ) شُرفَتُها في السّماء
فَدَعْ عَنكَ (فيرُوزَ)
واسكُبْ على سَمعِنا رَاويَه
أَعندكَ (حَسْني) ؟
ذكَر الموتُ من دون (حسني) ؟ !!
سأُسمِعُكَ (العَيطَةَ التَّاليَهْ)

مازال
كاينْ l'espoire..
وعْلاشْ قاعْ نَقطعُو لياسْ
Il n'est jamais trop tard
مازال تولّي لبْلاد..)

.....
.....

***

أ(حَسني) الذّي كانَ ثَالثنَا
قَبلَ أَنْ تَهجُرَ الثانيَه
لماذا كَذبتَ عَلينَا وقُلتَ
بأنَّ البلادَ
سترجعُ يومًا إلينَا؛
تَمرَّغُ في الخَيرِ والعَافِيَهْ
ثلاثُونَ مَرَّتْ،
ولازلتُ أنكَحُهَا / رَاحَتي
وتَنكحُني الخُبزةُ الحافِيَهْ
أنا المُتفَرْعِنُ
أنكَرتُ ربَّ الْـــ..
.....

أَرَى اللهَ..
ياهْ.. جَميلٌ هُوَ اللهُ
أجملُ مِنْ ضفّةٍ في الشّمَالِ
وأقربُ منْ مَوجَةٍ عالِيَهْ
أشتَهي سَجْدةً
قبلَ أنْ أتوضّأَ بالمِلْح
وتَغمُرني هَذِه الآتِيَه
أشْتهي أُغنيَهْ
أشـــ..تهي
أغْـــ..
نيَهْ

(أوقدوا الشموس/انقروا الدفوف
موكب العروس/في السما يطوف
والمنى قطوف/انقروا الدفوف..)

نلخص اشتغال النبر البصري في الشكل الشعري المبين أعلاه في النقاط التالية :

- يستهل الشاعر قصيدته بنص لأمبرتو إيكو يقول فيه "المؤمنون لا يمنعهم إيمانهم بحياة تسبق الموت متعة وهناء ، من المكروه هجرها ، كما ويرغبون بكل جوارحهم في الالتحاق بجوقة الحوريات ولكن بأقصى ما يمكنهم من التأخير"وهو نص يتضمن صراع الذات الأزلي بين الحياة والموت وهو المعنى الذي تم تبئيره من خلال مقاطع الأغنيات المكتوبة بخط صغير سميك ليميز بنية النص الأصل عن بنيات هذه الأغاني المستحضرة ، والتي وظفها الشاعر لينقل إحساسة الذاتي بالأغنية وبالألفة التي يستشعرها إزاءها - باعتبارها حنينا وعاطفة وصورة للذات في مطلق لواعجها وأشواقها المعقدة - إلى حيز الصفحة .
- يعمل الفضاء من خلال ترسيخ المعطى الموسيقي ممثلا في الأغنية على نقل تجربة التوترالجمالية من موقعها الأصلي من الوجود حيث يلامس النغم حساسية الروح من خلال حاسة السمع ، إلى الموقع الجديد حيث يلامس إيقاع الشكل وأبعاده الهندسية ذائقتنا ويوقظ فينا حاسة البصر ، وهنا يتحول الإدراك من بعده الزمني إلى بعده المكاني .
- نبر مقطع بأكمله عكس ما رأينا مع النماذج السابقة (نبر الكلمة ، نبر التركيب) يجعلنا ننجذب إلى المقترح الدلالي الذي يتضمنه المقطع الشعري لأنه يمارس خاصية الرسوخ التي تعمل على شد انتباه القارئ المبصر ، وامتصاص قدرته على التبصر ، لأن المقطع في بنيته الخطية التي تجتاح الفضاء يمارس سطوته ومركزيته من خلال سمك الخط كأداة فاعلة ومفعلة ، فهو هنا ليس عنصرا من كل ، وإنما كلا من كل ومن ثم فدلالته فاصلة في صنع أفق التوقع القرائي .

تشكيل البياض أو الفراغ الباني في الفضاء النصي :

يحمل الشكل باستمرار رهان التجديد ، والمساحة الكافية من الحرية من أجل التمظهر في الصيغة التي تترجم حساسية الشاعر الجمالية ونزوعه إلى خلق الفضاء المفضل الذي هو فضاء الذات ومنتجعها الحميمي .

في هذا الفضاء تهيمن البنيات الخطية structures Graphique التي يتموضع في طياتهاالدليل اللساني معربا عن خصوصية ، هي خصوصية الفضاء المعطى للتلقي في صيغته المباشرة ، غير أن البنية الخطية في شعر الحداثة مخترقة في بعض الحالات ، يجتاح أسوارها الدليل الأيقوني ، ليهبها جلال الندرة وعزة التفرد . ومن بين ما يفصح عنه الشعر المعاصر في مستوى صناعة التفضية دال الفراغ

البصري ، "لقد كان الشاعر التقليدي في مأمن لأنه يعرف حدود المكان لنصه الشعري داخل إطار مقفل وبشكل مرصود . أما الشاعر المعاصر فالمكان وبياض الصفحة جزء من قصيدته الآن ، وجزء من البناء وطريقة قرائتها بعد أن صارت القصيدة جسما طباعيا وحيزا مكانيا يتفاعل مع التقنيات الجديدة قدر تفاعله مع الأحاسيس والمشاعر "[231]. وهذا ما نلمسه من خلال كثير من النماذج ، سنقف عند أشدها وعيا بعمل التفضية على مستوى البياض النصي .

*- الفراغ الباني في تجربة عبد الله العشي الشعرية :

يشرع السؤال في قصيدة "غياب" لعبد الله العشي الشعرية البنية النصية على بنية البياض التي تؤشر عليها الخطوط المتوازية المتقطعة التي أحدثت الفصل بين بنيتين خطيتين كانتا تشكلان في الأصل لحمة نصية واحدة لولا تدخل بنية النص الطارئة التي بقدر ما أشرت على الفراغ الخطي دلّت على الامتلاء الدلالي الذي نستدل عليه من خلال طاقة الاستفهام الوجودية التي يطفح بها السؤال في قول الشاعر :

كم من العمر ...
لكي تزهر روحي
ويعود المجد للعمر اليباب ؟؟[232]

ومادام السؤال هنا يتبع حركة الروح في معراجها الصوفي التي نلمسها من خلال :

ثم أمضي ..
صاعدا نحو السماوات إلى أن يحتويني
أفق أبعد من حال احتجابي [233]

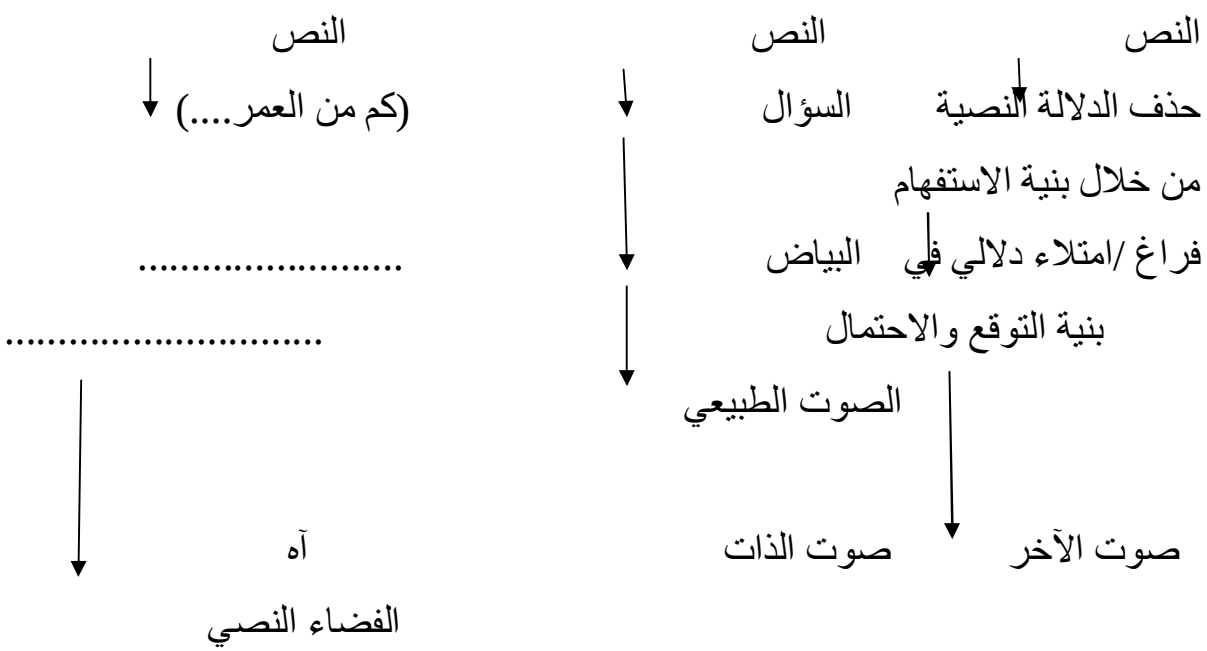
فإننا سنعتبر هذا السؤال سؤال حالة وحيرة وجودية مطلقة ،مركزها التفكير في علاقة الذات بالآخر ، وهو الهاجس الذي يلازم الشاعر ، ويطغى على نصوصه الشعرية في ديوانه "مقام البوح" ، والذي وجد له في التجربة الصوفية ما يناسبه ويقتضيه إذ "توفر النزعة الصوفية في الرؤية الشعرية للشاعر

---

[231] - التلاوي ، محمد نجيب : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي . ص 294
232 - العشي ، عبد الله : مقام البوح . منشورات جمعية شروق الثقافية . باتنة . 2007 . ص 76
[233] - م ، نفسه . ص 76

الاتصال الحميمي بقلب الحقيقة . إنها نوع من المعرفة يقود إلى الجوهري . كما أنها نوع من القدرة النفسية التي تحرر الشاعر واللغة من قيود المكان والزمان والثبات"[234]

توضح الترسيمة التالية اشتغال بنية البياض في الفضاء النصي لقصيدة"غياب"



نلاحظ أن بنية البياض هذه تظهر من جديد من خلال نص"مديح الاسم"،غير أن الشاعر في هذه البنية لا ينشد التوقف والاستراحة من أجل الاستئناف كما في الحالة السابقة ، وإنما يترك المؤول النصي مشرعا على نهاية القصيدة التي نجدها في هذا النموذج تتشعب فتصير نهايات وإمكانات لا حد لها ، إن البياض النصي هنا هوانفتاح الحواس على السمع يقول الشاعر :

سأسميه

ولكن

سوف لن يسمعه

أحد مني سواك

فاسمعيه"[235]

.....

[234] - العشي ، عبد الله : أسئلة الشعرية . منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون . ط1 . 1999 . ص 128

[235] - م ، نفسه . ص 96

يمنحنا الانفتاح على بنية البياض شكل الاسم وصوته ، ويجعلنا نبصر ونصغي ونتفاعل في حضرة المديح ، وترتعش أرواحنا لأننا نكمل الفراغ ونكتمل ، ولعل هذا ما أدركه مالارميه في قوله"إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة ، وعليه فالفراغ الأبيض متمم"[236].وهو ذاته المعنى الذي اهتدى إليه رامبو حين قال : " يا نفسي لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير بل بما تبقى من البياض على الورق"[237]

2- التشكيل في الفضاء الصـــــــــــــــــــــــــــــــوري :

2-1-الشعر وفن الرسم : بصدد القصيدة / اللوحة :

يمتزج الخط بالرسم امتزاجا حميما ، ينقل البعد المتدفق للوحدات اللغوية من مستواه الأفقي الذي يتخذ مظهرا مستقيما إلى مستويات هندسية كثيرة ومتعددة تتخذ مظاهر شكلية وبصرية منها المربع ومنها الدائرة والمثلث وغيرها من الأشكال التي تصنع فضاء التشكيل والتلقي البصري .

يتحرر الدليل الخطي حين يعانق سماء التشكيل الفني وينشطر مانحا اللغة تعددا في قدرتها الإبلاغية وطاقتها التصويرية . ومادام هذا الدليل بنية وجشطالتا في الوقت ذاته ، أي مجموعة من الأنظمة الدالة ذات البعد الخطي ، ومجموعة من الأشكال البصرية ذات البعد الهندسي ، فإن إدراكنا لهذا الدليل لا يفصل لحظة التلقي بين النسق اللساني(البنية) والنسق الشكلي(الجشطالت) ، فكلاهما يشكل وحدة الوعي التي تصهر النسقين وتعمل على خلق خبرة جمالية بالمعطى اللغوي / التشكيلي المعروض للقراءة والمشاهدة .

إن البعد التشكيلي للدليل الخطي يضفي على اللغة سمة الانفتاح والتعدد الدلالي ، ولعل هذا المعنى بالذات هو ما أكده عبد الكبير الخطيبي في قوله :"أن الكتابة الخطية نظام للصور البلاغية التي

---

236 - بنيس ، محمد : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب . ص 100

237 - م ، نفسه . ص نفسها

تضاعف ثم تصدّع اللغة بعملية بعيدة الدلالة ، منظمة إنها نظام يدفع باللغة نحو حوار متداخل دلائليا"[238].

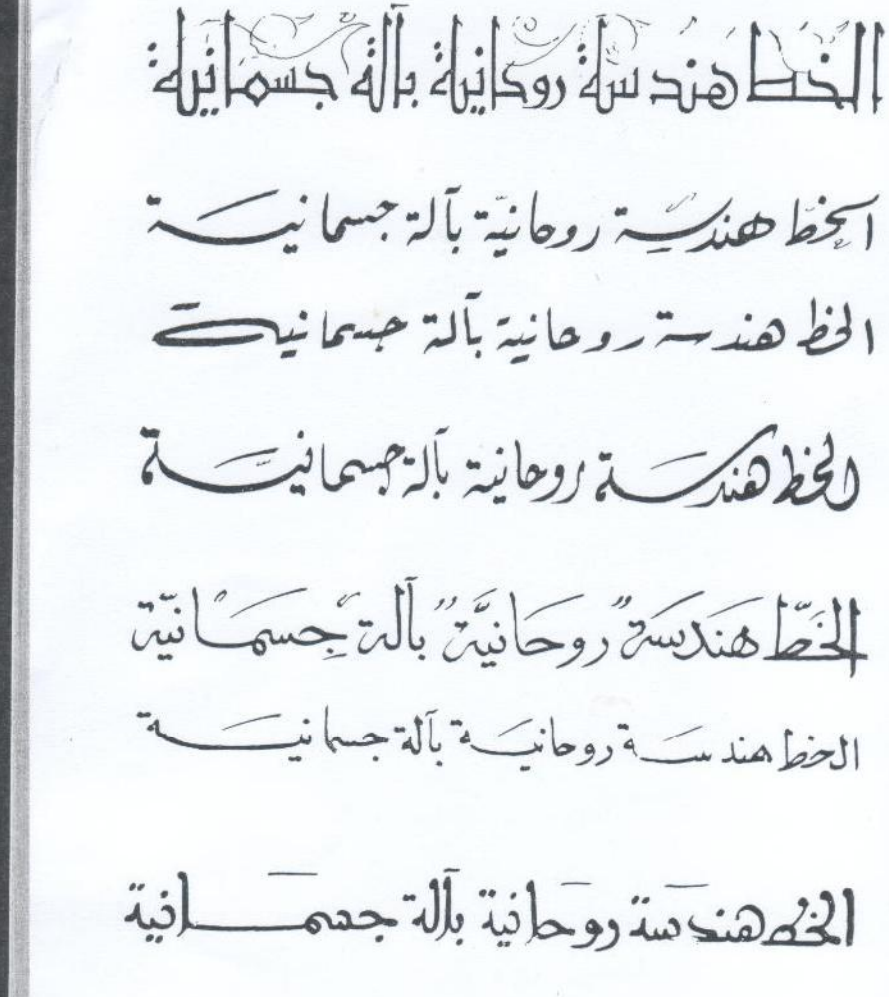
يتمتع الخط العربي بفنيات كبيرة نلمسها من خلال هندسة الحروف والأشكال التي تفصح عن بنيات خطية تشكيلية نميز فيها بين ستة أنواع من الخطوط :

1- "الخط الكوفي : وهو النموذج المعتمد على الزوايا ، والذي ينسجم بروعة مع المعمار والفسيفساء . إنه الكتابة الأكثر إتقانا من الناحية الهندسية .
2- الخط الفارسي : ويتفرع عنه التعليق (نص تعليق) ، والرقعي
3- الخط الديواني والطغرة وهو الأسلوب الخاص بالإدارة الملكية والدواوين في القديم
4- الخط النسخي
5- الخط الثلثي
6- الخط الأندلسي – المغربي "[239]

تمثل الجملة "الخط هندسة روحانية بآلة جسمانية" مثالا يقترحه الباحث والفيلسوف المغربي عبد الكبير الخطيبي في كتابه "الاسم العربي الجريح " لتوضيح أصناف الخطوط في العربية . وهذه صورتها [240] :

---

[238]- **الخطيبي ، عبد الكبير : الاسم العربي الجريح .(مذكور سابقا) ص 127**
[239] - **م . نفسه . ص 135**
[240] - **الاسم العربي الجريح . ص 137**



الصورة ١٢ .
الخط الكوفي، الخط الفارسي، الخط الديواني، الخط الثلثي، الخط النسخي، الخط الأندلسي - المغربي.

يكشف التراث الثقافي والفني الجزائري في جانبه المتعلق بفن الخط عن وجود وعي بالأبعاد الفنية والجمالية للخط العربي ، وهو وعي نلمسه من خلال أعمال كبار الفنانين التشكيليين الجزائريين مثل ناصر الدين دينييه * علي راسم ** ونجله عمر راسم *** وغيرهم ، إذ تكشف لوحاتهم الخطية عن انتماء حضاري وحس جمالي أصيل ينهل جذوره من عمق الثقافة العربية الإسلامية التي قدست الحرف على مر تاريخها الطويل .يقول ناصر الدين دينيه الذي انبرى يدافع عن الإسلام واللغة العربية بعد إسلامه في الجزائر والذي لم يكف عن إعلان حبه للخط العربي ذي التكوين الفني والجمالي :"الكتابة العربية هي أرقى نوع فني عرفه الإنسان ، وهي أيضا أجمل خط يستطيع المرء أن يقول فيه من غير مبالغة : إن له روحا ملائمة للصوت البشري ، موافقة للألحان الموسيقية . الكتابة العربية هي عبارة عن مفتاح يكشف عن ألغاز الحركات القلبية الدقيقة ، انظروا إلى حروفها كيف تبسط خطوطها من اليمين إلى الشمال ، كونها خطوطا مستقيمة ، وكأن هذه الحروف العربية خاضعة لقوة روح سارية فيه ، فنراها تارة تلتف مع بعضها على أشكال هندسية بديعة ، مع محافظتها على جميع الأسرار المودعة فيها ، وطورا تراها تنطلق ، وتقف بغتة ، كأنها معجبة بنفسها ، وآنا تراها تنطلق جارية ، تتعانق تارة ،

*** - هو ألفونس إتيان دينيه ولد بباريس بتاريخ 28 مارس 1861 ، ينتمي إلى عائلة عريقة تنتسب إلى المحاماة . التحق بعد الدراسة الثانوية بمدرسة الفنون الجميلة ، رحل أول مرة إلى الجزائر سنة 1883 ، وبعدها بسنة قام برحلته الثانية ، وتوغّل في الواحات ، فقد زار مدن الأغواط ، وغرداية ، وورقلة والقرارة وغيرها . وتوجد في متحف الفنون الجميلة بالجزائر لوحته الملونة : سطوح الأغواط .(...) تعلم العربية ، وشده الإسلام بتعاليمه السمحة ، فاعتنقه سنة 1913 ، وتسمى بناصر الدين . واستقر بمدينة بوسعادة منذ 1905 ، وحج إلى بيت الله الحرام سنة 1929 .(...) كان المتوقع أن يتأثر ناصر الدين بالكتابة المغربية ، وبستعملها لعيشه في بيئتها ، لكن خطوطه مشرقية مع نقط الفاء والقاف على طريقتهم ، وإن بدت مسحة من الخط المشرقي المتمغرب على خطه ، ذلك ما يلاحظ في حروف لوحته التي شملت البسملة وسورة الصمد في شكل دائري مستغلا الألفات ، واللامات ، وحتى الكافات لرسم مضلعات اثني عشرية . انظر : شريفي ، محمد بن سعيد : اللوحات الخطية في الفن الإسلامي .دراسة فنية في تاريخ الفن العربي . دار ابن كثير ، دار القادري .دمشق . بيروت . ط1 . 1998 . ص297-299**

*** *- ينحدر أصل عائلة راسم من تركيا (...) اشتهر علي وأخواه عبد الرحمن ومحمد بالخط والزخرفة ، والنقش على الخشب والرسم على الزجاج . وكان مرسمهم في حي القصبة . ويحمل الشارع حاليا اسم "الإخوة راسم" نسبة لهؤلاء الإخوة .كان مرسمهم منتدى لكبار العلماء ، والمفتين ، والمشايخ ، وعلّية القوم , ولما قدم الشيخ محمد عبده إلى الجزائر زارهم واجتمع بهم .. خط علي راسم على أسلوب المدرسة العثمانية ، فهو مرتبط بثقافة أصوله العائلية .. انظر : شريفي ، محمد بن سعيد . اللوحات الخطية في الفن الإسلامي .ص 301 .**

***** - ولد بالجزائر العاصمة سنة 1884 ...كان عصاميا ، فنمى مداركه بالمطالعة والاتصالات الاجتماعية . تأثر بالشيخ محمد عبده ودعا إلى الإصلاح ، ومحاربة الطرقية ، والمطالبة بحقوق الجزائريين ومقاومة الاستعمار ، وأدخل السجن لمدة ست سنوات لوطنيته ...نشر عدة مقالات في الجزائر وتونس ، وأذاع بحوثا في مجال الزخرفة العربية ، والموشحات الأندلسية ، والموسيقى والمواضيع الاجتماعية ... وأهم أثر له في الخط كتابة الربع الرابع من القرآن الكريم بالخط المبسوط سنة 1907 . ..كانت أسماء دروب القصبة بخطه ، أزيل أغلبها الآن .انظر : شريفي ، محمد بن سعيد .اللوحات الخطية في الفن الإسلامي . ص 305**

وتتفرق أخرى . وكلما تأملتُ في أشكالها الجذابة أخذتْ أفكاري إلى أحلام بعيدة ، ولا يلزمني أن أكون مستعربا ، ولا ساحرا لأتمتّع بجمالها الساحر الفريد ، بل كل إنسان توجد فيه روح الفن ، تأسر قلبه هذه الكتابة العربية "[241].

يعبر هذا القول عن وعي جمالي بالقيمة التشكيلية التي يتضمنها الخط العربي وهو وعي تبلور لدى كثير من الفنانين التشكيليين في بلاد المغرب العربي بعد فترة الاستقرار التي أعقبت حركة الاستعمارفـ"لما تفتحت أقطار المغارب على الفنون الخطية في العهود الأخيرة بنشر الكتاب ، وبالبعثات ، ظهرت بوادر النهضة الخطية ، وشغف الشباب بها ، والمشاركة في مسابقاتها ، والتفوق فيها ، بل الالتفات إلى الخطوط المغربية لإحيائها ، وتطويرها "[242] .

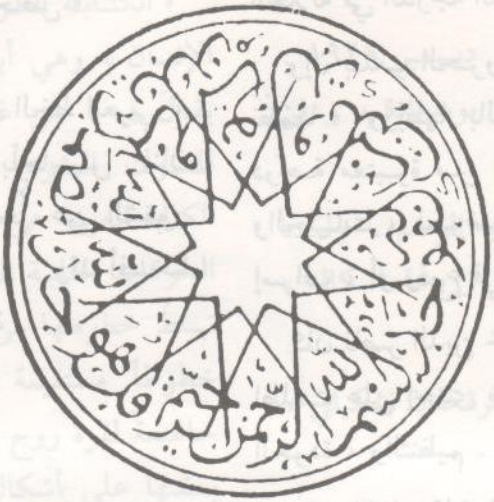
تعبر النماذج المبينة في الصفحات التالية لناصر الدين دينيه ، وعمر راسم عن استثمار موجه لعنصر الخط ، يكشف عن إدراك فني بالأبعاد الهندسية القائمة فيما بين الرسم والكتابة ؛ أبعادٌ لا نفصل فيها كمتلقين شكل الكتابة (اللوحة) عن النسق اللغوي التركيبي (الجملة) . وإن كانت هذه النماذج قد ألفت في عصرها لكي تستجيب لجملة من الشروط الإبداعية المرتبطة بالمناخ الحضاري العام الذي كان سائدا آنذاك ، فإن كثيرا من النماذج التشكيلية التي صاحبت الشعر الجزائري المعاصر اليوم قد انتقلت من بؤرة التركيز عن البعد القومي والعربي الإسلامي للكتابة العربية إلى نوع من الأريحية والترف الإبداعي المصاحب للنصوص الشعرية وهو مانلمسه تحديدا لدى فنانين تشكيليين كبيرين ساهما في ربط الجسر بين الكلمة والتشكيل وهما : معاشو قرور ومحمد خطاب* اللذان أسسا أرضية الشراكة الجمالية بين الفن التشكيلي والكتابة الشعرية في الجزائر .

---

[241]- انظر : صالح الخرفي : شهيد الثورة الجزائرية "احمد رضا حوحو". ص 117. نقلا عن : شريفي ، محمد بن سعيد .اللوحات الخطية في الفن الإسلامي . ص 298

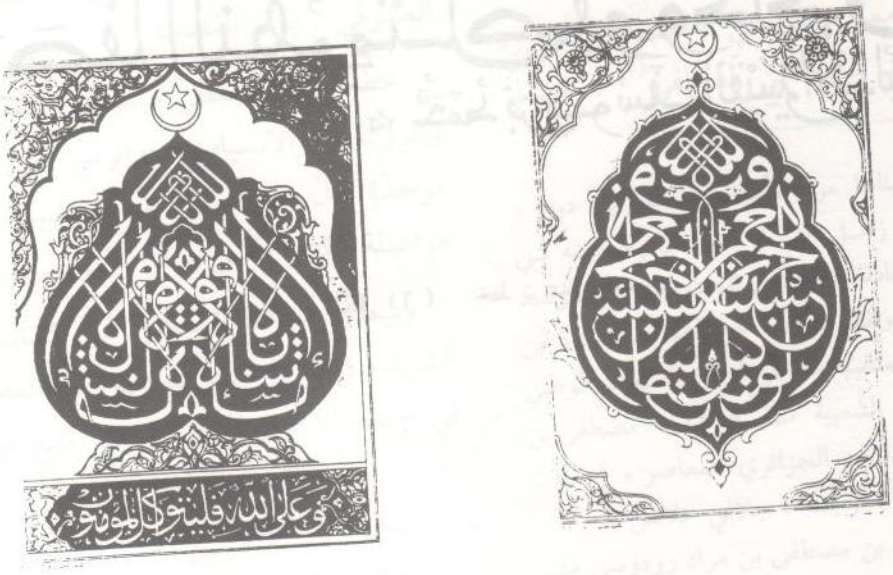
[242] - شريفي ، محمد بن سعيد .اللوحات الخطية في الفن الإسلامي .ص 314

*** - محمد خطاب فنان تشكيلي وأستاذ جامعي بجامعة عبد الحميد بن باديس . مستغانم . متخصص في النقد المعاصر وفلسفة الجمال . ينشر لوحاته الخطية بمجلة : كتابات معاصرة اللبنانية منذ 1999 إلى اليوم , له دراسات كثيرة متخصصة في الفن والنقد المعاصر .**



(شكل ٥٦) ناصر الدين دينيه . خط ورسم من كتابه : « حياة محمد رسول الله ﷺ »

(شكل ٥٩) الآية : ﴿ وأن ليس للإنسان إلا ما سعى ﴾ ـ خزف ـ المسجد الكبير خط : عمر راسم



(شكل ٦٠) لوحتا عمر راسم

2-1-1- قصدية الشعر والتشكيل في ديوان "شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى"

تقوم اللوحة الخطية في مستوى تشكيلها على عناصر التكوين الفني التي يحتكم إليها النظام الخطي وهي : الكتلة ، الفراغ ، التراص* وهي عناصر تخلق الوزن البصري للوحة الخطية التي تقوم على التناسب والتوازي واحترام بنية البياض والسواد وهي تقنيات نجد ما يوازيها في بناء القصيدة سواء في مستوى الوزن والإيقاع (العروضي أو النفسي) الذي هو نبض القصيدة وحركية الوحدات (الشكلية والمعنوية التي يحتكم إليه بناؤها) أو في مستوى الإيقاع الآخر ؛ الفضائي (البصري) الذي يقرب التشكيل الفني من التجربة الشعرية . وإذا كان "الرسم الخطي " كما يرى عبد الكبير الخطيبي يعيد إنتاج اللغة ، ويدخل في عملية توليد وتركيب دلالية لا نهائية ، تفتح النسق اللغوي على أنظمة الدلالة الأخرى فإن "الرسم الخطي" للقصيدة أي القصيدة / اللوحة أو الرسم الخطي المصاحب للقصيدة (التشكيلات البصرية المجاورة) تندرج لا محالة في نظام دلالي بالغ التعقيد ينطلق من ثنائية الوحي القائمة في وعيين متشابكين ومتداخلين هما : وعي الشاعر ووعي الفنان التشكيلي اللذان يعملان من منطلق قصديتين جماليتين لهما تقديرهما الاستيطيقي الخاص ، فالوعي الشعري كما يقول باشلار يعمل على تنظيم ما يسميه بـ "التعدد الصوتي للحواس" (ما يُدرك إذ يقع تحت التجربة الحسية) ، أي مضايفة الوقائع التي نعيشها إلى مساحات التخيل من أجل صياغة الوجود الجمالي / الفني الذي هو صورة الوجود الذي نحياه أو يكون جديرا بنا أن نحياه . وكذلك يشتغل الوعي التشكيلي الذي يختلف عن الأول في كون رمزية الإظهار أو الكشف (Le devoilement) لديه ليست رمزية لغوية بلاغية ، بقدر ماهي رمزية - عبر لغوية (Translinguistique) تتجاوز النظام اللغوي إلى وسائط التدليل السيميائية .

يزاوج ديوان شبهات المعنى في فضاءاته المعروضة للتلقي البصري بين المعطى اللغوي الشعري ، والمعطى التشكيلي ممثلا في عنصر الخط الذي هو أداة جمالية

يستدعيها الوعي الشعري بقصدية من يريد أن يبرز مكنوناتها الجمالية والتراثية .وفي عنصر التشكيل بالخطوط والأشكال الهندسية

استُعمل الخط المغربي من أجل كتابة قصائد هذا الديوان ، وهو اختيار له ما يبرره حضاريا وتاريخيا ، فتاريخ الكتابة في المغرب العربي يكشف عن مظهر فني عريق ، إذ "انتشرت الكتابة العربية في المغرب العربي بانتشار الإسلام . لقد وفدت في ركابه ، ودون بها القرآن الكريم ،

*- انظر : الباب الأول النظري .المبحث الأول : الشعر العربي والعرض الكتابي .

وكتبت بها السنة النبوية ، والتفاسير وسائر العلوم (...) شأن المغاربة في الكتابة إطلاق الحرية لكل يد أن تخط وفق سجيتها ، ورهن طلاقتها ، لكن ضمن إطار الوضوح ومجال تناسب الحروف (...) إن الخطوط المغربية قد بلغت أوجها في الحضارة الأندلسية ، وإن جُلِبت إلى المغرب ، وترقت فيه خطوط أخرى غير المبسوط ، إلا أنها لم تستغل في فن اللوحات ، لعدم قابليتها للتركيب ، على الرغم من ليونتها"[243] .

ونظرا لارتباط الكتابة بهذا البعد التراثي سعى كثير من الشعراء في الوقت الراهن إلى الاحتفاء بعنصر الخط وتحيين ما يرتبط به من ميراث ثقافي ، تدل على ذلك مثلا النماذج التالية للشاعر لخضر شودار * التي تكشف عن جماليات بصرية لم تكتف بإحياء الرسم الخطي المغربي وإنما عملت على خلق جوار بين الشعر والتشكيل من خلال النماذج التشكيلية المصاحبة للنصوص الشعرية والتي أنجزها الفنان محمد خطاب .

لنتأمل النماذج التالية الخاضعة لترتيب يقضي بإدراج النص الشعري في صفحة والتشكيل المصاحب له في الصفحة المجاورة.

---

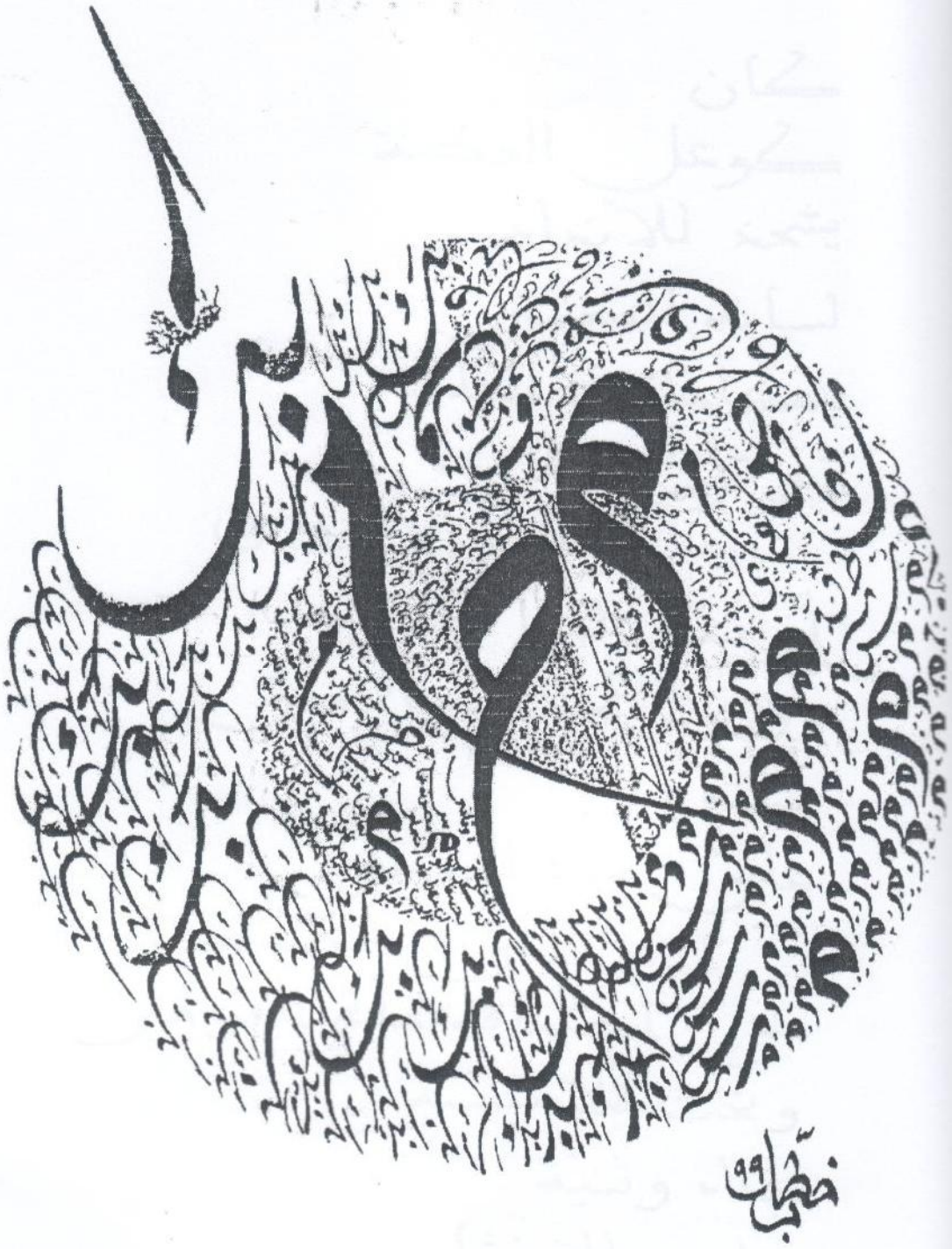
[243]- **شريفي ، محمد بن سعيد .اللوحات الخطية في الفن الإسلامي .ص 259- 283**

* - شودار الخضر : شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى . منشورات الاختلاف . ط1 . 2000

المزهرية

إلى عبد الله العامل

أقطف الأنيمونا
في المساءات أذكر
"رينى شار" في الصباحات
"آمنت بالوردة"
الصرخة كخصيمة
وآثار عمر أزلي على أصابعي ..
كلما مددت يدا
جفلت خلايا الكون ..


خطّاب ٩٩

الراعي

بالي بخضر بركة

كان
كوعل الفحصة
يشمخ للانداد
لسانه المنجنيق
كلما رف القلب
تنوش مخلاته
بودائع الأسلاف
أخ بشة المواثيق
ووريث تُحنّث له الحقوق
يشتف
على شفا الخوابي
أنثى الملكات
في أصدافه تمائم العرافين
وتحت قلانيسه
جداء وثنية
مزامير الإنشاد
يرمق حبلاً

البحّارة

يستخفي الماء في الموجة
تستخفي الموجة في فيروز البحر
يستخفي البحر في أغاني البحارة
والبحارة يستخفون
في عيون الأسماك

خطاب 29

يتميز المعطى الشعري / التشكيلي في النماذج السابقة بالخصائص التالية :

-*- تبئير عنصر الخط المغربي

*- تبئير حرف الميم في الشكل الكاليكرافي الموازي لقصيدة المزهرية من خلال الاشتغال على معطيات السمك والحجم والبعد في فضاء الدائرة

*- هندسة التشكيل الخطي في هذا المثال تناسب في بعدها الجشطالتي / (شكل الدائرة) البعد الفيزيائي للمزهرية كشيء ، وهنا نستنتج أسبقية الوعي الشعري بجمالية المزهرية ولاحقية المركز/ المزهرية لم يكن ليكشف في حدود طبيعته ذات البعد الأيقوني عن دلالة معينة لولا المصاحبة النصية التي عملت على توجيه بنية الشكل الكاليغرافي وجعله مدورا

*- يعتمد التشكيل في الدائرة / المزهرية على خاصية المراكمة Accumulation وهي انزياح تركيبي في البلاغة البصرية ، يقضي بتأثيث الفضاء في هذا المثال بمجموعة من الأدوات الخطية التي تحوم داخل الدائرة ولا تتجاوز حدودها الهندسية .

*- حصول استعارة Métaphore على مستوى الانزياح البصري ، وهي هنا استبدال قصيدة المزهرية بتشكيل دال عليها ، وهنا نشير إلى كون "ظاهرة التشكيل الشعري توثق الصلة دائما بين حدث الكتابة وفعل التلقي ، لأن أكثر من حاسة تقوم بالاستقبال وكأنها تعيد البناء التأويلي للنسق الإبداعي الكائن في القصيدة التشكيلية ، وهو نسق يستعير دلائل غير لغوية مما يجعل القصيدة التشكيلية تحاور التلقي من موقع التجاوز لقيم جمالية تقليدية ،لأنها محوطة بقيمها الجمالية المستحدثة "[244] .

- في نص البحارة يختار الفنان التشكيلي محمد خطاب دليل العنوان ، أي يختار جزءا من كل ، من أجل صناعة المعطى التشكيلي الفني ، وهو بهذا الصنيع ينقل القصيدة من بعدها التداولي إلى البعد البلاغي البصري من خلال الانزياح الحاصل بفعل اختيار استبدالي حقق للشكل المدرك في الفضاء خاصية المجازSynecdoque، فالنص التشكيلي البصري

يعتمد على تقنيات التناظر والتوازي والوزن البصري الذي جعل من كلمة "بحارة" تجتاح فضاء الرؤية في شكل امتدادات عمودية وأفقية هي امتدادات الحروف المشكلة لذات الكلمة ، وهي امتدادات الموج والبحر وحركة البحارة

[244] - التلاوي ، محمد نجيب : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي . ص 371

2-1- 2- أوضاع الدلالة في مواســـم التشكيـل :

ينفتح ديوان يوسف وغليسي "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" على عوالم فنية تقارب فضاء الشعر من أفضية الرسم والتشكيل ، صانعا من المعطى الإبداعي كونا متحررا في مطلق عناقه لأدوات الخلق والابتكار والتجريب المستقدمة من حقول متباينة ؛ لغوية وفنية لا تستكين إلى جاهزية المعالم الثابتة والمحددات الواضحة ، وإنما تؤمن بوحدة الانصهار التي تذوب عندها الحدود ، والتي تروم استنطاق هوية للشعر قائمة في مفترق الفنون ، وخارج مقولة "الأجناس" وما يرتبط بها من نواميس .

يتداخل في هذا الديوان المستوى الرمزي ممثلا في التراكيب اللغوية للنصوص الشعرية بالمستوى الأيقوني ممثلا في حركة الأسطر وعلامات الترقيم والبياض والسواد والرسوم والتشكيلات بالخطوط والنقاط والدوائر والتموجات وغيرها .وحسبنا أن الثلاثي يوسف وغليسي ، معاشو قرور* وفضيلة الفاروق قد صنع من فعل التلاقح الذي تقاطع بموجبه الشعر بالرسم والتشكيل عالما فسيحا ، تضايفت فيه تجارب إبداعية ، أضفت من حساسيتها وزوايا نظرها ألوانا من الآداء الخلافية أشد ما ميزها دليل الكثافة الحسية ، الذي شحن إدراكنا الشعوري بمجرد تلقينا لتلك العوالم الإبداعية المتقاطعة بطاقة ضاغطة أفصحت عنها طرائق التفضية وأساليب توزيع العلامات بنوعيها الخطية والأيقونية القائمة على قوانين المجاورة والتداخل والتعويض .هذه العلامات خرقت القاعدة المتعارف عليها في التلقي الشعري وكشفت عن انزياحات أسلوبية ، لغوية وبصرية في المستويين الاستبدالي والتركيبي . "..والمتلقي أمام هذا المعطى البصري التشكيلي مطالب بتبني استراتيجية قرائية جديدة منفتحة على الدال الجمالي الذي تتميز اللغة فيه ، ببعدها الأيقوني والتشكيلي . فتغدو القصيدة بهذا المعطى النصي والصوري ، موضوع دلالة يتغيا القارئ من خلاله ، تفكيك المعطى اللغوي للنص بأبعاده المتراكبة

***- معاشو قرور كاتب وخطاط وأستاذ جامعي جزائري مولود عام 1968 بسيدي بلعباس . مهتم في دراساته الأكاديمية بالتقاطع بين الفنون الجميلة والأدب الجزائري ؛ أنجز رسالة ماجستير حول"جماليات الفنون التعبيرية في السرد الجزائري المعاصر وهو بصدد إنهاء رسالة دكتوراه حول الشعريات البصرية في الشعر الجزائري المختلف .يعمل حاليا كأستاذ للأدب العربي في جامعة ابن خلدون بتيارت ويواصل كتاباته الأدبية شاعرا وقاصا وناقدا ، كما يواصل مسيرته التشكيلية ، فهو معروف أساسا بتشكيلاته الخطية المشهورة على واجهة مجلة "كتابات معاصرة اللبنانية ، وذلك منذ 1992 دون انقطاع.**

الدلالية والتركيبية والإيقاعية والتداولية"[245]. وهذا ما يروم بلوغه بحثنا في خصائص وتمظهرات الاشتغال الفضائي في النص الشعري .

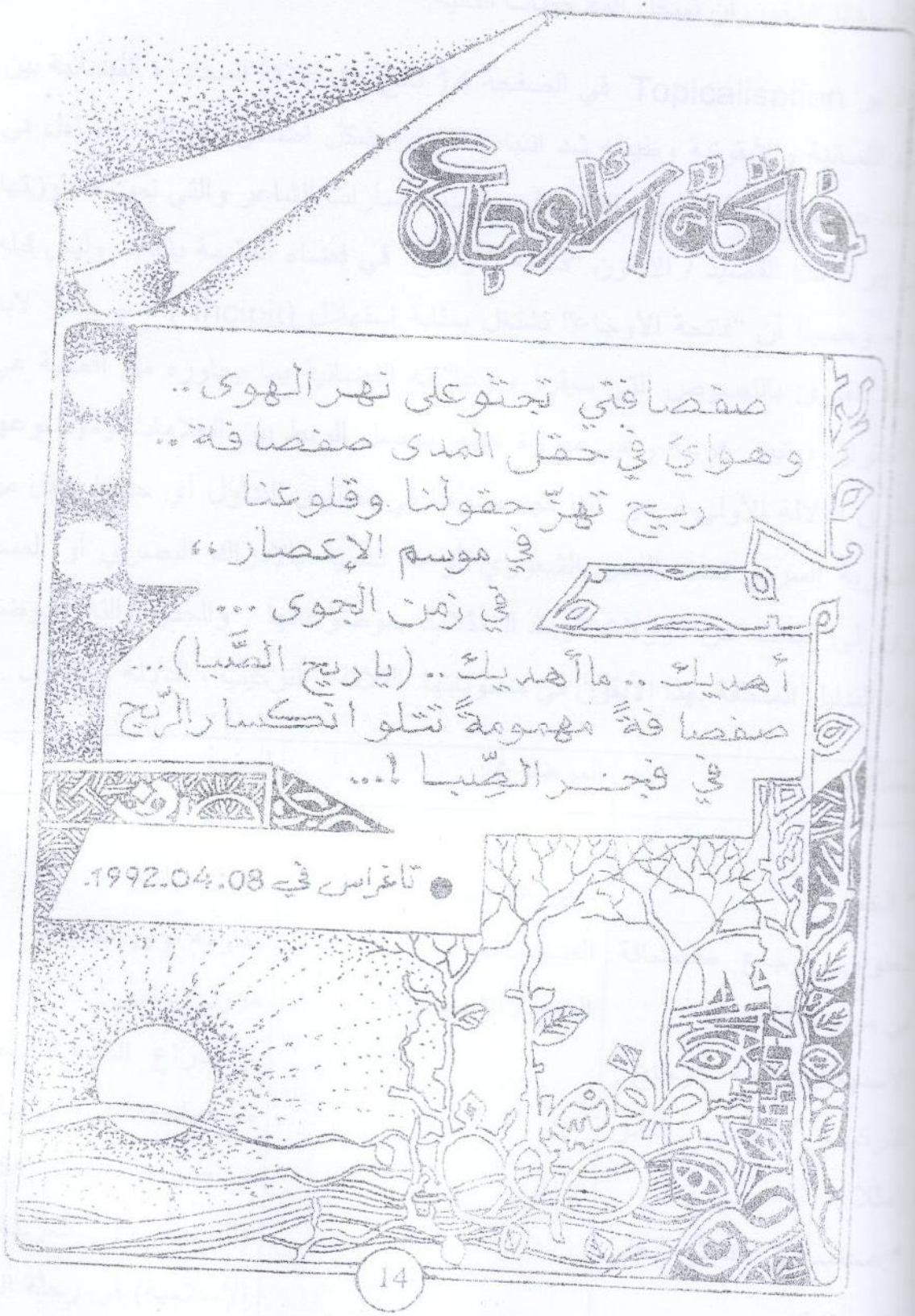
تعددت الأفضية الخطية ، وأفضية "الصورة" و"التشكيل" بتعدد مواسم الأوجاع الشعرية وطقوسها الداكنة في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" ، وإننا قد رصدنا أشكالها وتمظهراتها المختلفة على مستوى الفضاء الصوري في الأيقونات التالية :

2-1-2- أ- الأيقون ودلالة الفضاء الصوري :

*- أيقون الرقعة :

تتمظهر الرقعة كعلامة أيقونية في مفتتح الديوان[246] ، وتحتل الصفحة الرابعة عشر مخترقة فضاء المقدمة (تأشيرة مرور) الممتدة من الصفحة الحادية عشر إلى الصفحة الخامسة عشر ، وتتكرر في الصفحات الثامنة عشر والتاسعة والعشرين بأشكال ومقصديات مختلفة .
لنتأمل مثلا الشكل التالي:

[245]- المعادي ، محمد : حدود القراءة ، حدود التأويل. مقاربة نقدية في الإبداع المغربي المعاصر .ص 47-48
[246]- وغليسي ، يوسف : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار . منشورات رابطة إبداع .ط1 .1995 . ص 14


فاكهة الوجع
صفصافتي تجثو على نهر الهوى..
وهواي في حقل المدى صفصافة..
ريح تهز حقولنا وقلوعنا
في موسم الإعصار..
في زمن الجوى ...
أهديك .. ما أهديك .. (يا ريح الصّبا)...
صفصافةً مهمومةً تتلو انكسار الرّيح
في فجر الصّبا !...
تاغراس في 1992.04.08.
14

يمكننا بشأن هذا الأيقون أن نسجل الملاحظات التالية:

- حصول تبئير Topicalisation في الصفحة 14 ناتج عن علاقة المجاورة الفضائية بين العلامات اللسانية والأيقونية وظيفته شد انتباه القارئ بشكل اضطراري لأننا نتساءل في هذا الصدد عن ممكنات الاستبدال القائمة في رصيد اختيارات الشاعر والتي تمت مجاوزتها من أجل إيراد هذا القصيد / الأيقون "فاتحة الأوجاع" في فضاء المقدمة بالذات وليس قبله أو بعده ، وحسبنا أن "فاتحة الأوجاع" تشتغل بمثابة استهلال (Incipit) ، أو جسر لابد منه يربط القارئ بالنصوص التي سيقرأ ، وعلاقته الفضائية بما يجاوره من أفضية هي علاقة اختراق ، تبدو غريبة وغير مبررة حينما يحصل الربط بين العلامات وموضوعها في مستوى الدلالة الأولى ، غير أننا نجد مسوغا في مستوى التداول أي حينما ننتقل من وقع التجربة السريع تحت الحس الشعوري أو ما نسميه بالإدراك البصري أو المسح البصري إلى البحث عن مؤولات تربط الممثلات بموضوعاتها . والجدول التالي يوضح سيرورة التدليل المتعلقة بهذا الأيقون في مستوياتها الثلاثة : التركيب ، الدلالة ، التداول .

الممثلات	الموضوع	المؤول
* الخطية : العنوان :أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار الاستهلال :فاتحة الأوجاع . التركيب العلامي للنص (مثلا : *:صفصافتي تجثو على نهر الهوى *: صفصافة مهمومة تتلو انكسار الريح *:ريح تهز قلوعنا وحقولنا	تبئير علامتي : الصفصاف الريح / الإعصار	مؤول مباشر : مقاومة قوى الطبيعة مؤول دينامي : - صراع الذات الصغيرة مع مواجعها ، وشجونها - صراع الذات الكبيرة (القومية / العربية / الإسلامية) في رحلة البحث عن أسباب الوحدة العربية - صراع الإنسان منذ الحضارات القديمة ضد

في موسم الإعصار		الشر والقوى الخارقة .
* الأيقونية : - الرقعة كشكل - الدوائر والخطوط والحروف والنقاط	موضوع جمالي ، زخرفي	مؤول مباشر : متعة التلقي البصري مؤول دينامي : - تبئير بصري لحروف : الصاد ، الفاء والألف ← - تشاكل بصري / دلالي من خلال امتداد الخطوط (الألف) واختراقها عموديا لفضاء الصفحة ،في شكل جذوع وأغصان ، وكذا تقوسات ودوائر الفاء والصاد المكررة (كما في الوحدة المعجمية "الصفصاف" والمتمظهرة في شكل أوراق . - توازن في مستوى انسجام وتناظر العوالم الخطية والتشكيلية على مستوى الإدراك .

***- أيقون الخريطة**

إن الفضاء المعروض في نص يوسف وغليسي "آه يا وطن الأوطان"[247] والذي يتداخل فيه المستوى اللساني المقروء بالميتالساني المرسوم ، يجعلنا نستشف بعض القيم التي يفصح عنها نظام التدليل في هذين المستويين ، وهي القيم التي تؤشر عليها العناصر التشكيلية التي هي أدوات صناعة التفضية في القصيدة البصرية .

يمنح هذا النص المتموضع في فضاء صوري نفسه للرؤية وللقراءة في آن واحد لأن طبيعته التشكيلية تستدعي التأمل وتركيز حركة العين من أجل التقاط كافة العناصر وإدراكها باعتبارها كلا موحدا ، إنها تشتغل بمثابة أيقون لأن الشكل المدرك يحمل دلالة جغرافية مسبقة وهي خارطة الجزائر ، وعليه ينبغي موضعة النسقين اللساني (الكتابة) والصوري (الأيقون) في حقل التأويل انطلاقا من الأساس الجشطالتي الذي يعتبر كل شكل تدركه الحواس منطلقا للتأويل "فالشكل بنية منفتحة على

[247] - أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار . ص 80

السياق أو السياقات ، لكن لحظة الإدراك تجعلها منغلقة على معنى بعينه يحدده القارئ الذي لا بد أن يهتدي إلى معنى متماسك وقابل للإدراك"[248]

وانطلاقا من هذا الاعتبار أخضعنا النص المبنين خطيا وهندسيا إلى مقولات القراءة الظاهراتية التي تجد في الحقول الثلاثة المذكورة سابقا (السيميوطيقا ، سيكولوجيا الأشكال، البلاغة البصرية) الأدوات الكفيلة بالكشف عن تمظهرات المعاني المختلفة في السياقات المختلفة* .

- يمكننا قبل ذلك وبالنظر إلى كون قصيدة "آه يا وطن الأوطان " تتمظهر في صورة تشكيل بصري أي توزيع منظم ومقصود وجمالي للحروف والخطوط والأشكال على مسند الكتابة أن نشبهها باللوحة الخطية** دون أن تكون كذلك ، ومن ثم يمكن مراعاة عناصر التكوين الفني التي تتوفر عليها بشكل أساسي وضروري كل لوحة خطية من أجل إسقاطها على الموضوع الذي بين أيدينا ، وهذه العناصر هي ":

*- الكتلة : ويمكن تصنيفها إلى نمطين : أحدهما رئيسي وهو الكتلة الخطية ، وتقوم على كيانات أو بُنى الحروف والكلمات والعبارات والجمل ، وثانيهما ثانوي وهو الكتلة الزخرفية ، وهي كتلة إضافية تتحكم في وجودها العلاقة التشكيلية والجمالية بين الكتل الخطية والفراغ .

*- الفراغ : وهو مساحة حاضنة ومستوعبة لكتل اللوحة الخطية ، ويؤدي هذا العنصر دورا تشكيليا أساسيا وبارزا في إبراز الكتلة وتقديمها خارج السطح وتحديد عمقها الفضائي من خلال علاقة التضاد البنيوي بين الكتلة والفراغ .

*- التراص : وهو الوحدة العلاقاتية التي تنظم الكتل (خطية وزخرفية) المتوفرة على سطح اللوحة الخطية ، وبالذات فيما يخص إبراز جمالية التوزيع وتناغمه وتناسقه وتتابعه الإيقاعي تتابعا موسيقيا متحركا ، وبما يظهر الخصائص الأساسية للتكوين الفني في الخط العربي كالتماسك والرسوخ والاستقرار والتوازي والوضوح والتنوع وغيرها"[249] .

وحسبنا أن هذه العناصر البانية تمنح النص المرفوع إلى عامة القراء هوية وخصوصية بصرية وبصيرية ، لأنها تصنع "الشكل" السابح في برازخ الرسم والكتابة ، وتعمل على تناسق وانتظام

---

[248] - W . ISER : L'acte de lecture , mardaga . 1985. P 226

***- عـــــدْ إلى الباب الأول النظري**

*** * - انظر التفاصيل في المبحث الثالث من هذا الباب : الشعر وفن الخط (شعرية القصيدة / اللوحة)**

[249]- حنش ، ادهام محمد : الخط العربي وإشكالية النقد الفني . ص 87

الوحدات المشكلة له ، من أبسطها كالنقطة أو الفاصلة إلى أشدها تعقيدا واشتباكا في مساحات البياض / السواد التي لا تكتفي بصناعة الفضاء وإنما تصيغ معنى للوجود من خلال طاقة التدليل التي تحتويها .

استنادا إلى المكونات الهندسية السابقة التي تشكل أدوات التصميم والبناء الفضائي والتي من الممكن تسجيل تمظهراتها على مستوى نص ، هو بمثابة لوحة شعرية استخلصنا الملاحظات التالية :

*- يتضمن الشكل الأيقوني (خريطة الجزائر) نوعين من الكتل المتواشجة بموجب علاقة فضائية هي علاقة المجاورة ، وهما :

- أ- الكتل الخطية : تمثلها الجمل الشعرية القصيرة التي تعتمد قانون التكرار كمعول أساسي من معاول شعرية القصيدة كتكرار الوحدة المعجمية "في " ثلاث مرات في مفتتح الجمل الأولى ، ووظيفتها في سياق هذا النص الإبانة والتخصيص ، ذلك أنها نقلت المعنى من الأعم في الجملة الشعرية الأولى "في وطني" إلى العام في الثانية "في وطن الأوطان " إلى الخاص في الثالثة " في فضاء حقول القمح" ، إضافة إلى تكرار صيغ معجمية بسيطة كالأسماء (وطني ، الأوطان ، أمان) والأفعال (سقطا) أو صيغ مركبة (لا غالب ، لا مغلوب ، يا وطن)

- ب – الكتل الزخرفية :وتتخذ صيغا تشكيلية ثابتة ، تتمثل في الخطوط والحروف المقوسة والدائرية والمتداخلة في شكل ألياف عنكبوتية تبدو حين نمعن النظر أنها متكئة على خلفية سوداء فيما الفراغات مابينها تكشف عن لفافات من البياضات كما قد نلاحظ العكس فتبدو الخلفية بيضاء فيما يطرسها التشكيل فيمنحها زوايا ونتوءات ونقاطا والتواءات سوداء .

تحيط هذه الكتل بتخوم الفضاء الصوري لأيقون "الخريطة" وتتجه في أسفلها وجناحها الأيسر متغلغلة نحو الداخل في محاولة اكتساح للفراغ (البياض) الذي هو مساحة الدليل الخطي ، وفضاءه الخاص والحميمي ، وهذا الاكتساح نحو الداخل يجعل النص ينغلق على نفسه داخل تخوم الخريطة ، وهو ما يجعل حواسنا تستقبل هذا النص على أنه بنية منكفئة ، أو رحم توحي خصائص تفضيته بالعزلة والانطواء . ويعمق إدراكنا لهذا الاحساس تلك النصوص الموازية القائمة على تخوم الخريطة / الأيقون والمتمثلة في :

- العنوان : آه يا وطن الأوطان

- الإهداء : إلى شعب يستوطن بلاد "الواق واق"، إلى شعب لاجئ في وطنه إلى الشعب الجزائري العظيم المغلوب على أمره .

- تاريخ ومكان كتابة القصيدة : تاغراس في 03. 10. 1992.

*- تضايق حدود الأيقون (الخريطة) ، الفراغُ الحاضن للكتل الخطية والزخرفية ، ذلك أنها تسيجه وتقف على حوافه ، وتحد من مساحة حريته وانطلاقه ، وتجعل المتلقي يدرك بشكل مباشر الانفصال الواضح بين نوعين من الفراغات المؤثثة لنوعين من الكتل البانية للفضاء الذي يعمل الأيقون بلا مواربة على إعلان انطوائه .

*- تقلص الكتل الزخرفية الفراغ "الممكن " القائم على مستوى الخريطة / الرحم ، ذلك أن الكتل الخطية قد وردت بخط بسيط خال من التنويعات والزخارف ، واحتلت مساحة عمودية متوسطة تناسب حجم النص الشعري ، ولذلك نقر بأن التفاعل القصدي الناتج عن إدراج أيقونات ذات طابع تشكيلي قد حقق تناغما وانسجاما على مستوى المعطى البصري ، وغياب هذه الكتل كان سيوحي بشيئ من الفجاجة التي تحول الفضاء في زوايا الخريطة وأسفلها إلى فضاء رتيب لا فاعلية فيه .

يؤكد الجشطالتيون على أن مفهوم العلاقة بين العناصر أكثر أهمية من العناصر في ذاتها ، يتقد هذا الطرح أكثر بالنظر إلى فن الكولاج (collage) أو الملصقات أين يضايف الفنان عناصر من تجربته الجديدة إلى تجربة قديمة تكون خاصية الرسوخ قد عملت على تثبيتها في الذاكرة البصرية ، ولعل مفهوم العلاقة هذا قابل للإسقاط على هذه التجربة الشعرية ، ذلك أن موضعة عدد من الوحدات الخطية (النص الشعري) داخل إطار شكلي يستوطن ذاكرتنا وهو شكل خارطة الجزائر يمنح خاصية التفضية دلالات جديدة تختلف عن تلك التي كانت لهذه الوحدات لو تم رصفها على مسند الكتابة عارية من هذا الإطار.

إن المبدأ الأساس لسيكولوجية الجشطالت هو هذا الإدراك الموحد للعناصر المشكلة للكل كأن ندرك اللوحة الزيتية كصورة واحدة ، لا أن ندركها لونا لونا ، وفي الموسيقى كذلك ندرك الجو الموسيقى لمعزوفة ما إدراكا موحدا ، ولا نفصل الألحان الرئيسية عن التنويعات التابعة لها ، كذلك الأمر في الشعر الذي تصاحبه تشكيلات أو أيقونات بصرية لا يمكن أن يدرك إلا في إطار المجموع أو الكل الموزع على الفضاء ، فالمعنى لا ينشأ إلا من التفاعل . وحسبنا أن التفاعل القائم في مستوى هذه القصيدة / الأيقون "آه يا وطن الأوطان" لا يتأتى إلا من خلال ربط المعطى الخطي /البعد التركيبي للنص الشعري بالمعطى الأيقوني / البعد التشكيلي ، لأنهما يشكلان لحمة إثنينية لا تحقق وظيفتها الجمالية والتداولية إلا في إطار هذه اللحمة .

إن الإدراك الأولي للقصيدة / الأيقون كشكل يجعل المؤول المباشر الذي يترجم تجربتنا الشعورية الفورية للمعطى البصري يوحي بالانغلاق المذكور أعلاه لأن الحد أو التخم دليل على وجود حاجز بين عالمين جواني تشكيلي /خطي وبراني ماعداه من الخطابات المصاحبة . غير أن تجاوز حالة الإدراك الأولى يبدو ضروريا بالنسبة لنا لأن المؤول في هذا المستوى لا يقترح أية معرفة ، ولا يفعل سوى إدراج الممثلات (الأيقون ، والعتبات المسيجة له) ضمن سيرورة تأويل قد نعلم منطلقها ونجهل مسارب نهايتها . ولذلك فالقصيدة "آه يا وطن الأوطان " لا تقرأ مفصولة عن سياق الديوان ككل ، بل وحتى السياق الاجتماعي والسياسي لفترة نهاية الثمانينيات ومطلع التسعينيات فهي ترتبط بهذه السياقات من أول حلقة من حلقات العنوان وهي الصوت الطبيعي "آه" المشحون بطاقة حسرة ترفعها الذات الشاعرة في تلافيف هذا الديوان بدرجات متفاوتة ، غير أنها في هذا القصيد تسحب حزنها وأناتها الصغيرة على وطن بأكمله كان ينهار زمن كتابة هذا النص عقب أحداث انتخابات1992 التي فتحت فجاج الأسئلة حول صراع عنيف وحرب دموية لا يدري المتفرج فيها من يحارب من؟..عدوا أم سلطة أم أخا ؟ وهي الأسئلة التي قد تعود بنا إلى أقدم حادثة صدام وقتل في تاريخ البشرية حدثت بين الأخوين قابيل وهابيل والشعر هنا يحيّنها في الجمل : "تشاجر عصفوران ...لا ظالم ..لا مظلوم "وهو في هذا الصدد بالذات يعيد صياغة الواقع صياغة مجازية ، بل يبدو في مجازه أكثر التصاقا بالحقيقة ذلك أن الشاعر سحب شجار العصافير في فضاء حقول القمح على صراع مفصلي كبير ميز مرحلة حاسمة وخطيرة من تاريخ الجزائر المعاصرة .

*- أيقون الخريطة / التشكيل :

يطالعنا ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" في الصفحة 74 بشكل أيقوني (Iconogramme) جاء موازيا لعنوان "مهاجر غريب في بلاد الأنصار"؛ عنوان القصيدة الماثلة في الصفحة الموالية (75). والمتأمل لهذا الشكل الممثل لخريطة الجزائر يجد أنه عبارة عن تنويع تشكيلي بالكلمات والحروف المكونة لذات العنوان ، ويمكننا بشأنه أن نسجل نوعين من الانزياحات على المستوى البصري:

2-1-3-1- الانزياح التركيبي :(Ecart syntagmatique)

- يشتغل هذا الأيقون بمثابة منبه بصري ، يفتح الحواس على حركية فضائية ، تتشظى بموجبها الحروف وتتناثر في الجهات الأربع بحرية وبذخ لا يخطئهما الناظر المبصر لهذا الأيقون الذي هو ليس مجرد "صورة" أو شكل متموضع في فضاء مصاحب لنص الشعري وإنما هو طاقة غريبة تفصح عنها اللغة التي يختبر الفنان التشكيلي "معاشو قرور" أسرارها ومكامن تجلياتها الجمالية فيدفع بها إلى أمداء وعوالم تطلق فيها مجرتها الخطية المحتكمة إلى محورين أفقي اتصالي وعمودي انفصالي لتعانق مجرة دورانية تسبح في مداراتها الوحدات والعناصر الخطية كأنها إلكترونات حرة تحركها كهرباء إبداعية فتعوم متقاطعة في امتدادات الحروف وأبعادها الهندسية لتستقر في النهاية عند شكل ثابت هو خريطة الجزائر.

- يندرج هذا الأيقون البصري ضمن النسق التركيبي من منطلق ممارسته نمطا من التكرار الاستهلالي (Anaphore) "وهو على المستوى اللساني تكرار علامة أو أكثر في مواقع استهلالية من مقاطع دلالية أو جمل متتابعة يكون الهدف منها ترسيخ النص كما هي الحال مع الخطاب الإشهاري ، أما على مستوى الصورة فهو يتعلق بعملية تبئير (Topicalisation) لا تتعلق بالأيقون المفرد وإنما بنصوص مصاحبة أو تكميلية"[250] . تتجلى بلاغة خاصية التكرار البصرية هذه في عملية انتظام ورصف فضائية لمجموعة من الأدوات التشكيلية (الحروف والوحدات المعجمية) ، التي يبدو أنها قد أخذت أحيازا

[250] -cocula .b et peyroutet ,semantique de l’image . p53

عمودية ، أفقية ومائلة واحتكمت إلى قوانين الصغر والبساطة والانتظام والتوازي والانغلاق والاختلاف* التي حققت بموجبها تناسقا في مستوى هندسة الفضاء وتوزيع العناصر البانية فيه ، مثل النقطة التي هي أصغر عنصر على الإطلاق يؤدي وظيفة تعيينية (denotative) و تمييزية (distinctive) من زاوية نظر لسانية / خطية ، كأن تعين الحروف انطلاقا من موقعتها من أعلى أو من أسفل ومن ثم تمييزها وتحديد الاختلاف فيما بينها،مثل الحاء التي تختلف عن الجيم والخاء والباء التي تختلف عن التاء والياء والنون وغيرها.

من النقطة إلى الحرف إلى الوحدة المعجمية ، يمارس التشكيل في هذا الأيقون وظيفة تكرارية واضحة لمجمل المكونات التركيبية المشكلة للعنوان "مهاجر غريب في بلاد الأنصار " مع الميل إلى تبئير واضح لمظهرها التمثيلي عن طريق استعمال الخط المغربي الذي حتى وإن افتقر - بحكم طبيعته الخطية - إلى ممكنات الصناعة الزخرفية كتلك التي يمكن لخط النسخ أو الثلث مثلا أن يشتمل عليها إلا أنه استطاع عن طريق الأشكال الممتدة عموديا (ا ، ل) والمقوسة إلى أعلى (الصاد) والمعقوفة (جـ ،د) والملقاة المعقوفة (ر) والانسيابية إلى الخلف (ي) والدائرية الصغيرة (الميم) والمعقودة (غـ ،هـ) والمسننة (ب) أن يحقق البعد التركيبي التكراري للانزياح البلاغي البصري .

- ضمن الانزياح التركيبي ذاته نسجل خاصية بلاغية بصرية أخرى تشكل علامة فارقة على مستوى هذا الأيقون وهي خاصية المراكمة Accumulation ذلك أن مزجا في تركيب العلامات وتوزيعها على مساحة فضائية أيقونية محددة قد جعلنا ندرك وجود تلازم وثيق بين الشكل البصري (الخريطة) وأشكال الوحدات الخطية التي تسبح في جوفه وهذا المزج لا يتحقق إلا من خلال بعد المراكمة الذي يستوجب وجود جمع من الوحدات المتراصة .

- خاصية المراكمة تجعل الأيقون يوحي بالانغلاق بقدر ما يوحي بالانفتاح لأن قصدية التشكيل اعتمدت استراتيجية هندسية التزمت بإطار شكلي ثابت هو الخريطة وبالتالي ينبغي ألا تتفلت الأبعاد التي تشكل تخومه عن رسمه المتعارف عليه وفي الوقت ذاته تهاجر العناصر المؤطرة من الداخل في أقاليم ذلك الرسم في اتجاهات متعددة وتطل على الفضاء الخارجي عبر أمشاج الحروف الممتدة والمعقوفة والمقوسة في شبه إعلان عن انتمائها الحميمي إلى هذا الفضاء /الرحم...كيف لا وهي التي فعلا تنتمي إليه بل وتتوالد منه .وتحقق إزاءه نوعا من الوجود الرمزي الموازي .

***- انظر الباب الأول :ص57**

2- 1-2-2-الانزياح الاستبدالي : (Ecart paradigmatique)

يحقق أيقون "الخريطة" على مستوى محور الاختيار نوعا من الاستعارة (mètaphore) التي هي علاقة من قابلية التعويض تقوم على استبدال علامة بعلامة أخرى بموجب صلة الشبه الموجودة بينهما ، تتجلى هذه الاستعارة في تعويض منظومة العناصر اللغوية التي وردت ضمن نسق لساني خطي انتظمت فيه على محور أفقي والمتمثلة في الملفوظات المشكلة للعنوان "مهاجر غريب في بلاد الأنصار" بمنظومة عناصر تشكيلية تفضي عبر انتظامها الفضائي إلى شكل بصري أيقوني تتخذ عبره مواقع متعددة أفقية ، عمودية ومائلة وفي اتجاهات دورانية تناسب حرية حركة اليد السابحة في الفضاء المعطى للتشكيل . غير أن الاستعارة في هذه الحالة لا ترتبط باختيار يحدث في سلم الاستبدالات الواقعة في الرصيد المعجمي للشاعر ، وإنما بميكانيزمات إبداعية تقع في رصيد مواز يستعير اللغة التشكيلية بدل الشعرية وبالتالي يبني عالما إظهاريا يستند إلى قوانين اختيار واستبدال ذهنية تتعلق بالفنان التشكيلي وحده وهي ترتبط بمعطيات إدراكية مختلفة لها مقاربتها الخاصة للعالم ولها أدواتها ومقصدياتها وحساسيتها الفنية ومن ثم بصمتها الخاصة ذات المنحى البصري .

1-1-3- فضاء المرثية :

يزاوج ديوان الشاعرة زينب الأعوج* "مرثية لقارئ بغداد"في كثير من نصوصه بين فضائين نصي وصوري ، وهو في مجمله عبارة عن قصيدة واحدة تمتد على مدار 265 صفحة كتبت بين سنتي 2007 و2009 ، واعتمدت في صيغة عرضها على مقاطع شعرية مرقمة من 1 إلى 117 ، تفتتحها الشاعرة في كل مرة بعبارة "يا قارئ بغداد" مما يجعل هذه العبارة تشكل لازمة شعرية أو بؤرة تحصر حقل المعاني في مستوى الدلالة ، وتساهم في جعل التركيب العلامي للنص يتعلق بشكل واضح ومباشر بموضوعه وإن اتسم بالتنوع في صيغ الممثلات وطرائق تفضيتها .

***- من مواليد 1954/07/28 بمدينة مغنية ، أستاذة الأدب العربي بجامعتي باريس الثامنة والجامعة المركزية بالجزائر العاصمة ، تشرف على حلقة بحث حول كتابة المرأة في العالم العربي والإسلامي في مدرسة الدراسات العليا بباريس . تشرف على دار النشر "الفضاء الحر "التي أسستها في أواسط التسعينات في الجزائر . من أعمالها الشعرية :يا أنت من منا يكره الشمس 1979 ، أرفض أن يدجن الأطفال 1980 ، راقصة المعبد 2002 ، نوارة لهبيلة , شعر شعبي 2002 ، مناحات الحمامة الأخيرة باللغة الفرنسية 2006 ، رباعيات نوارة لهبيلة ،2010 . مرثية لقارئ بغداد 2010**

تشتغل هذه اللازمة بمثابة نواة مولدة (Matrice) بتعبير ميشال ريفاتير وظيفتها ربط النسيج الشعري بعضه ببعض. يقول:"إن القصيدة من منظور التدليل (la signifiance) هي حصيلة تحول على مستوى النواة المولدة ، أي تحول كلمة أو تركيب إلى سلسلة أو سلاسل من الجمل . فالنص الشعري هو نسيج من الدلالات المنتظمة في شكل يجمع بين كلمة واحدة مولدة وبين نص أو بين نص آخر ومجموعة من النصوص"[251].

يعتبر فعل التوالد هذا ، الحاصل على مستوى ديوان "مرثية إلى قارئ بغداد" أكثر ما يميز بنينة المقاطع الشعرية ، ذلك أن النواة الرئيسية "يا قارئ بغداد" لا تفتأ تعيدنا من رحلة التخييل الشعري وعوالمه الفسيحة إلى رحم دلالي واحد ، لا تحيد عنه أية دلالة ممكنة داخل الديوان .

يتكون الفضاء الصوري المعروض للمشاهدة في ديوان "مرثية لقارئ بغداد" من وحدات نصية وأيقونات تشترك في اندراجها ضمن النسق البنيوي المكون للمقاطع الشعرية ، فلا الوحدات النصية تقرأ بمعزل عن الأشكال الأيقونية ولا العكس ، ولعل هذا الأمر يجعل الشعر والتشكيل عالمان متداخلان ومتلاحمان لا يمكن فصلهما ، وهما يخضعان بحكم هذا التداخل إلى استراتيجية تأويل تتقرى المعاني الشعرية في حدود البلاغتين ؛ البصرية التي تستنطق الفرادة في التشكيل ، والأخرى "فن الآداء الجيد" وتستشرف الطرائق الممكنة للانتظام الجمالي المفارق للوحدات اللغوية بالنسبة للمعيار القاعدي وقياس درجة عدولها عن السنن الشعري المعروف وتخطيها للأشكال والتيمات الشائعة في عوالم الكتابة الشعرية

.

1-1-3-1- جشطالت الشعر في فضـــــاء "مرثية لقـــــــارئ بغداد ":

ينطوي جشطالت الشعر في فضاء المرثية (المقطع السابع / الجزء الأول) [252] على شكل بصري مركب ، وخاضع لنظامية فضائية نستدل على خصائصها من منطلق المجاورة الواقعة في الشكل الأول بين الملفوظ اللساني :هنا المحرقة ، والأيقونات المصاحبة له ، وفي الشكل الثاني بين الملفوظ : هنا المشنقة والأيقونات الدائرة في فلكه .

---

[251] - Riffaterre , Michael : Semiotique de la poesie ,Traduit de l'englais par jean jaque thomas .seuil .1983 .p99-100

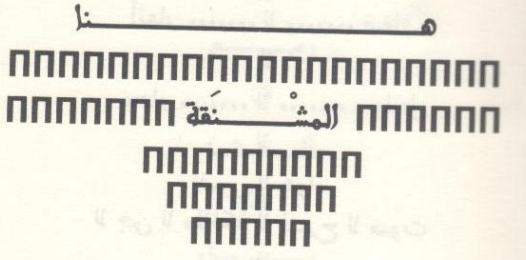
[252] - الأعوج ، زينب : مرثية لقارئ بغداد . الفضاء الحر . الجزائر . ط1 .2010 .ص 23 - 26

- 7 -

يا قارئ بغداد

هـــــــــــــنا

هـــــــــــــنا

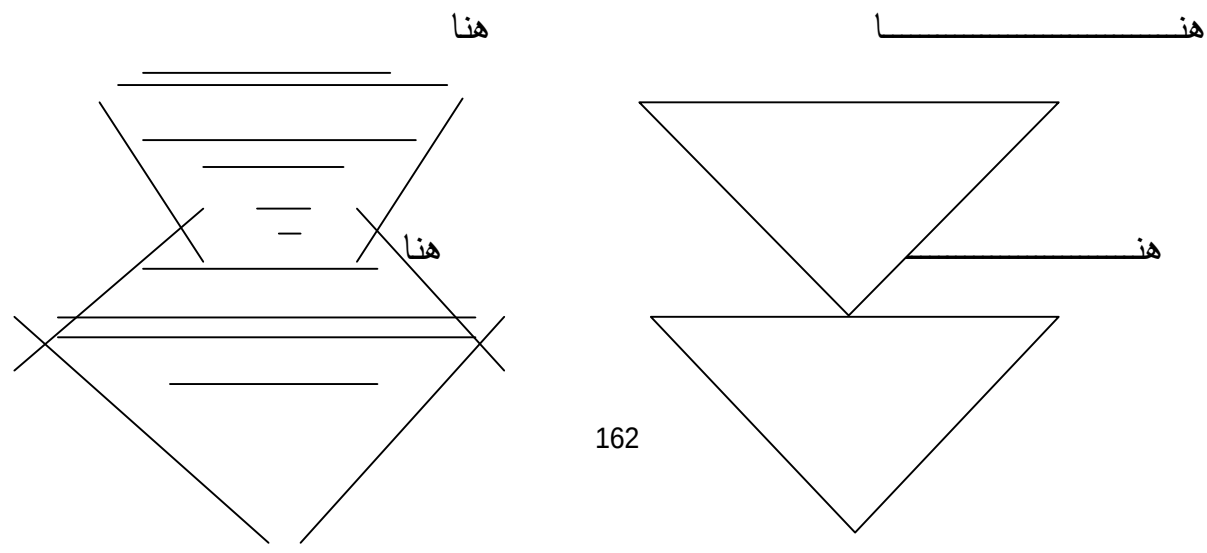


و

كلّمـــا ابتدعُوا

تخضع هندسة الجشطالت في هذا المعطى البصري إلى سيمترية مضبوطة تجعل من الشكل الشعري يتحدد وفق صيغ وأبعاد رياضية تكشف عن مقصدية موجهة لفعل القراءة والتلقي البصري ، وهي المقصدية التي جعلت النص المعروض ينبني على قانوني المشابهة والاختلاف الجشطالتيين اللذين بلورا البصمة الشكلية المتعلقة بهذا المقطع ، وعملا على توطين خاصية الرسوخ من خلال التوزيع الفضائي للعناصر الخطية والأيقونية المفضي إلى صناعة مثلثين مقلوبين أو هرمين توحي مميزاتهما البنيوية بالانفصال والاتصال في آن واحد ، بالنظر إلى البياض الحاصل فيما بينهما . وحسبنا أن استراتيجية البناء الذهنية قد عملت في مرحلة الإنتاج على مراعاة هذه الأحياز المتراكبة التي ستعرض للتلقي وما تتضمنه من وحدات لغوية وأشكال بصرية ولذلك عملت بموجب قانون المشابهة على موضعة العناصر اللسانية في أعلى الهرمين المتجاورين والأشكال الأيقونية الدالة على كل من المحرقة والمشنقة على طرفيهما بانتظام محسوب يجعلها تتناقص تدريجيا بمقدار واحد على الجانبين في خلال الاكتساح الباني للشكل البصري مما يجعل الناتج يخضع شعوريا وإدراكيا لسيرورة تلق تقرأ الفضاء في كليته ولا تخضعه لميكانيزمات التجزيئ أو التقطيع أما قانون الاختلاف المبين على مستوى الرسم الأيقوني لكل من المشنقة والمحرقة فعلى العكس يدعو إلى إقرار وجود تنوع علامي بيّن ، يعلن عن فرق جوهري بين دلالة الهرمين ومن ثم انفصال فيما بينهما .

تقترح فعالية الإدراك المستكشفة لخصوصية الجشطالت الشعري من هذا المنطلق الشكلين التاليين :



{الإدراك وفق قانون الاختلاف } { الإدراك وفق قانون المشابهة }

تؤدي الأيقونات الدالة على كل من المحرقة والمشنقة في مستوى التمظهر العلامي للمعطى البصري وظيفة الاستعارة ، فالشاعرة تستعير "الأيقون" كبديل عن "اللغة" وتفتح الحواس على ممكنات التعويض القائمة في رصيد الاختيارات الكامنة في معجم الأشكال ، إنها تهزم اللغة وتعلن عن قصور يرفعه الصمت الذي يقايض لعبة الكتابة باللعبة البصرية ، وهو الصمت الذي يتقد إزاء الشكل المستعار ويقول في أعقاب علاقة التواطؤ الخفية التي يقيمها المتلقي/ المبصر بالنص بموجب عقد القراءة أن المعنى الشعري محتجب وجمرة القول آفلة إلا في حدود التكرار :هنا المحرقة / هنا المشنقة الذي يشتغل فيه الجناس الناقص كمؤشر على الأيقون ، وكخادم له لا غير .

إن اللغة الشعرية في الجزء الأول من المقطع السابع لا تفعل سوى تعويض منظومة "الأشكال البصرية" والوقوف على تخومها وقفة المجاورة التي لا تحقق سوى وظيفة التعيين والتسمية ، وهي لا تتعرض لأي نوع من أنواع التحويل أو الأسلبة ولا تحمل صورا شعرية أو مجازات وبالتالي تضعف الوظيفة الشعرية في حدود منظومة الدوال اللغوية ، ولا تفتأ تقترب من الدرجة الصفر للخطاب أين تكون الذات المتكلمة بصدد الإخبار أو الإبلاغ وليس النظم أو الصنعة الشعرية المشروطة بتحقق خاصية الإبهار أو المفاجأة التي هي توقع اللامنتظر من خلال المنتظر . وكخلاصة لهذا يمكن أن نعتبر إدراج الأيقون دليلا على قصور اللغة الشعرية ، ونداء استغاثة يجير الفضاء ويملأ الخواء ويسعف الدلالة المعلقة بين برازخ الأيقونات والأدلة اللسانية .

تحتمل من جهة أخرى قراءة الأجزاء الموالية لذات المقطع(الصفحات 24 ،25 ،26) بعدا تأويليا ممكنا يشفع فقر الوظيفة الشعرية ، يتعلق الأمر هنا بما يسمى في السيميائيات بـ"الاقتصاد اللغوي" ، أو ما يسميه خلوفسكي بـ"قانون اقتصاد القوات الحية" l'economie des forces vives الذي يعني أن خاصية الأسلوب الفني هو أن يقدم أقصى قدر من الأفكار بواسطة كلمات قليلة ، لقد اعتبر خلوفسكي هذا المبدأ قاعدة كونية من أجل تمييز الأدب عن باقي الممارسات الدلالية الأخرى ، إنه نوع من إزالة

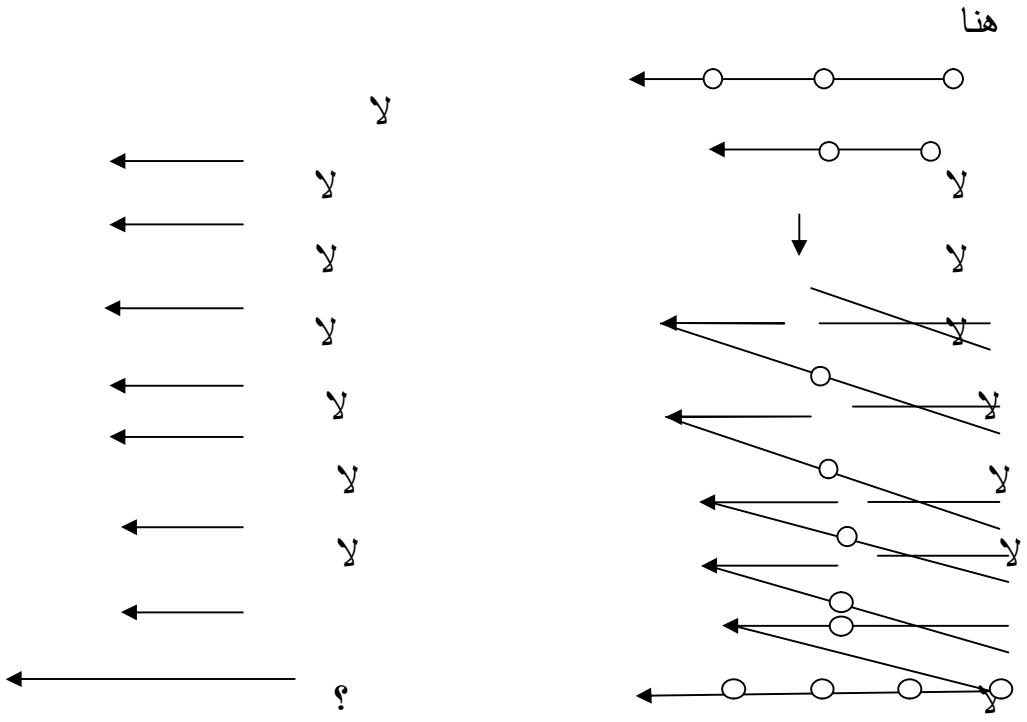
التعاطف والغرابة مع الأشياء ، إنه تجديد لإدراكها "[253] ، يتقد هذا المبدأ أكثر فأكثر في الجزء الثاني من المقطع السابع (الصفحة 24 ،25) أين يعمل بشكل أساسي على إظهار الهيئة البصرية للنص الشعري .

[253] - المرتجي ، أنور : سيميائية النص الأدبي .افريقيا الشرق . الدار البيضاء .(د.ط) 1987 .ص24

هنا
لا ماء لا ملح لا كلأ
لا خبز لا تربة
لا
غلال
لا
فيض
لا
عشب لا طير
لا
حمام ..... لا ..... دمع
لا
هداية ..... لا ..... غواية
لا
أنهار ..... لا ..... ضفاف
لا
بحار ..... لا ..... سواحل
لا
نفس لا هواء
لا جن لا ملائكة لا فرح لا موت
لا
حياة
؟

لا
حزن
لا
كلمة
لا
سمة
لا
علامة
لا
انسم
لا
رسم
لا
الف
لا
ياء
سوى ..... القفر
؟

إننا حين ننتقل من سطر شعري إلى آخر في المقطعين أعلاه نجد أنفسنا قبالة ترسانة من الوحدات المعجمية (الأسماء) المدرجة على المحور العمودي الانفصالي والتي لا رابط بينها سوى أداة النفي "لا" التي لا تفعل سوى جعل أفق التوقع يتسع ليشمل مالانهاية من الكلمات الممكنة التي تسبح مكتفية بطاقتها الإيحائية في شبه نزوع إلى إدراك صيغة تكرار ثابتة تحكم إيقاع الشعر ومنطقه الداخلي وتؤسس في الوقت ذاته لبصمة بصرية بيّنة وذلك من خلال الإصرار مثلا على تفضية مجموعة من التقاطبات (حمام / دمع ، هداية / غواية، أنهار / ضفاف ، بحار / سواحل ، جن / ملائكة موت / حياة) التي تعمل على جعل أداة النفي "لا" نقطة ارتكاز محورية في المعلم الدلالي اللغوي (التركيبي) والفضائي (البصري)، هذه الأداة تصنع بموجب قانون الاقتصاد اللغوي الذي يقضي بتوظيف عناصر محددة تتسم بالكثافة وبالقدرة على البيان جشطالتات وأكوان من المعاني يمكن تبينها وتلمس حدود مؤولاتها من خلال الترسيمات التالية :



تمثل الدوائر الصغيرة الوحدة الخطية "لا" التي تمتد على طول سلسلة الجمل الشعرية ، وتربط بين الكلمات الموزعة أفقيا وعموديا وبالتالي يمكن عدها البؤرة التي تنظم هندسة الفضاء وتضبط إيقاع الكلمات التي تحتكم إلى نسقية نحوية ثابتة .

تعمل في هذا الصدد خاصية "الموالاة" البلاغية التي تقوم على الربط بأداة بين الوحدات المعجمية على اختزال اللغة في مستواها التمثيلي(التركيبي أو النحوي) وتفجيرها في المستوى التأويلي ، فالممثلات

البانية لفضاء الشكل الشعري لا تخرج عن حدود الأدوات والأسماء ، والأداة والاسم هنا عنصران يمارسان في تواترهما الميكانيكي تقليصا في طاقة اللغة ، واقتصادا في المعجم والنحو ، ولكن يبدو أن الشاعرة قد أرادت بهذا سلطانا غير سلطان الشعر في مستوى نظاميته اللغوية التركيبية ، إنها تمارس على المستوى البصري التفضية القمينة بجعل عناصر اللغة تنخرط في تكوين شعرية الفضاء ، وصنع معالمه وتمفصلاته ، وهي تفضية تجعل الممثلات تنسجم مع أبعادها الدلالية ومؤولاتها أي أن ثمة تقصيد لا ريب فيه أدى إلى موضعة الأسماء الواقعة في سياق "انتفاء" : لا ماء ، لا ملح ، لا كلأ ، لا خبز ، لا تربة ، لا غلال ،...إلخ موضعة تنأى عن التوزيع الطباعي الاعتباطي للوحدات اللغوية على مسند الكتابة ودليل ذلك الانسجام الفضائي الحاصل على مستوى التقاطبات سالفة الذكر ، وكذلك على مستوى الأحادية (ص25) أين تشكل الأداة "لا" مفصلا يربط مختلف العناصر الاسمية المتراصة عموديا ، ويهبها الكثافة والقوة انطلاقا من جعلها - في مطلق فرديتها- تحتل السطر من الفضاء وتمارس سلطتها البصرية على القارئ ، يساعدها في ذلك هيمنة البياض ورسم الحروف بالخط المغربي ، وأهم ما يلفت الانتباه بصدد هذه العناصر المنتظمة بطريقة واحدة في صفحتين متجاورتين هو خاصيتا التشاكل والتباين المعجميتان ، فإذا كان التشاكل هو "تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة"[254] ، فإنه يتحدد هنا من خلال فعل التكرار المقنن للنواة "لا "الذي يعمل على جعل كل الوحدات اللسانية المدرجة في النص الشعري تخضع لقانون النفي النحوي من جهة ، إضافة إلى تشاكلات معجمية معنوية تشترك في احتوائها على نفس المقومات مثل :

ماء / فيض / أنهار / بحار / سواحل {اسم ، مادي ، مائع ، دال على الحياة }

ملح / كلأ / خبز / غلال / تربة / عشب {اسم ، مادي ، صلب ، دال على الرزق }

حرف / كلمة / سمة / علامة / اسم / رسم / ألف / ياء {وجود رمزي ، مادي ، مجرد ، بشري ، خطي ، بصري }

كما تشكل بعض الأسماء أنوية معنوية تحقق خاصية التباين* عن طريق إحالة الضد على ضده من أجل إضاءته دلاليا وكشف المعاني المرتبطة به داخل النص الشعري مثل :

---

[254] - مفتاح ، محمد : تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء – المغرب . ط4 . 2005 . ص25

*** - مفهوم يشكل أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية ، ومنها اللغوية ، وقد يكون مختفيا لا يرى إلا من وراء حجاب ، وقد يكون واضحا كل الوضوح حينما يكون هناك صراع وتوتر بين طرفين أو أطراف متعددة ، ولكن لا يخلو منه أي وجود إنساني . انظر : محمد مفتاح :المرجع السابق . ص 71**

هداية {اسم ، مجرد ، سلوك ، دال على الاستقامة }

غواية {اسم ، مجرد ، سلوك ، دال على الزيغ}

موت {اسم ، مجرد ، كينونة ، دال على الفناء }

حياة {اسم ، مجرد ، كينونة ، دال على البقاء }..

يعمل كل من التشاكل والتباين في هذا الصدد على صهر مختلف الدلالات المنبثقة من النص الشعري ويقضي ببلورة معنى قاتم ومربع يحيط بالبؤرة المكانية (هنا) ، حيث المشنقة والمحرقة ، وحيث ينتفي الماء والهواء والتراب ، وهي عناصر الأقنوم الثلاثي الدال على الخلق والبعث والكينونة ، فلا يبقى سوى القفر وعلامة استفهام في نهاية الجزء الثاني من الفضاء النصي للقصيدة وفي أفق الاحتمال والتأويل الشعري.

تزاوج الشاعرة في الجزء الثالث والأخير من المقطع السابع من جديد بين الأيقون البصري والدليل الخطي على مستوى الممثلات أما على مستوى الموضوع فالشاعرة ترفع دعوة تمهل وحذر لقارئ بغداد " تمهل ولو قليلا ، واحذر من أن ترفع رأسك فلا سقف فوقك إلا ظلال السيوف .....وما تدلى من الحبال"[255] ، وهي الدعوة الناحبة المهيمنة التي ترفعها بحدة وكثافة متفاوتتين في فضاء المرثية الذي يغطي الديوان كله ونستنتج بشأن الأيقونات الموظفة هنا أن الشاعرة تخلق فضاء استعاريا مصاحبا للفضاء النصي لا يحتمل أية تأويلات عدا التنويع في البنية التركيبية والرغبة في تبئير معنى "ظلال السيوف " و "ما تدلى من الحبال " عن طريق خلق أدوات بصرية تريد بها أن تقارب في حدة إصابتها وتمكنها من استقطاب المتلقي حدة وبطش السيوف المرفوعة والحبال المدلاة .

تنقسم الأيقونات أو الرسوم المرافقة للنصوص الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر إلى ثلاثة أنواع :

- "الأولى من وضع الشاعر نفسه ، وهي قليلة ، ومنها ديوان "في البدء كان أوراس"، و"اللعنة والغفران"، و"ملصقات"لعز الدين ميهوبي وديوان "أجراس القرنفل" للشاعر حمري بحري وديوان الشاعر عبد الرزاق بوكبة "من دس خف سيبويه في الرمل؟"
- الثانية من وضع فنان معين بطلب من الشاعر ، وهي الغالبة ، ومنها "الظمأ العاتي" لعامر شارف (الفنان والخطاط معاشو قرور) ، و"رجل من غبار"لعاشور فني(الفنان علي فوضلي) و"شرق الجسد" لميلود

[255]- الأعوج ، زينب : مرثية لقارئ بغداد ,ص26

خيزار(الفنان عبد العالي مودع) ، و"أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"ليوسف وغليسي (الفنان معاشو قرور، والروائية فضيلة الفاروق)، و"شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى"للأخضر شودار (الفنان محمد خطاب).

- الثالثة : من وضع الناشر ، ونجدها غالبا في النصوص المنشورة بالجرائد والمجلات ، لكنها لا تعطي الصورة الحقيقية للنص ، لعدم تدخل الشاعر فيها ، وخضوعها لرؤية الناشر لا غير"[256] ، وإننا قد وقفنا في هذا الصدد على الأيقونات القليلة التي تحكمت في إنتاجها مقصدية فنية نابعة من اختيار مؤسس توجهه النوازع إبداعية ، لأن أغلب الأيقونات المصاحبة التي وردت من أجل تأثيث الفضاء الطباعي للدواوين لم تتضمن أي بعد فني يستحق التحليل ولم تكشف عن سنن تشكيلي يضيف شيئا إلى المعنى الشعري .

المبحث الثالث : الشعر في مفترق الفنون والأجناس الأدبية :

1-الشعر وفن السنما :

*- شعرية القصيدة / المشهد (بصدد المنتاج الشعري)

إن معاصرة الشعر للعديد من الفنون منها فن السنما جعله يستعير الكثير من التقنيات الجديدة التي ساهمت في صنع أفضية وعوالم تشكيلية لا عهد للشعر بها ، كما أن الدراسات النقدية الحديثة – الغربية منها والمتعلقة بحقل السميائيات البصرية على وجه التحديد - قد أثبتت استفادة الشعر من الفنون البصرية ، يتضح ذلك من خلال توظيفها أثناء مقاربة النصوص الشعرية لمصطلحات من قبيل سيناريو ، مونتاج ، مشهد ، لقطة ، ديكور، تقطيع وهي مصطلحات تتعلق أساسا بالفن السينمائي .

ينبني الشعر المعتمد على تقنيات الفنون البصرية على طاقة التخييل التي بموجبها تتشكل الصورة الشعرية التي هي صورة الأعماق التي خبرت العالم وأدركته ، ثم أعادت تشكيله عبر وسائط نلمس من خلالها شفافية المعنى المنقول من خلال مشاهد تكتنز طاقة الذات الرؤيوية ، "فالإنسان يصل إلى المعنى من خلال الخبرة الشعورية لا من خلال الوقائع المستقلة عن ذاته ، ولا تغيب عنا أهمية التخيل في خبرة من هذا النوع للوصول إلى ماهية الشيء المدرك فبالخيال وحده وهو أداة الشعر الأولى يدور الوعي

256- خرفي ، محمد الصالح : نص الفضاء / فضاء النص .منشورات آرتيستيك . الجزائر .ط2 .2007. ص67 -68

حول موضوعه مستكشفا جوانبه وغوامضه ووجوهه المختلفة ، ولعله ما يسميه غاستون باشلار الوعي الشعري poetic consciousness ذلك الوعي الذي ينظم التعدد الصوتي للحواس polyphony of the senes من خلال فعل التخيل في صورة تكشف لنا ذلك العالم الذي نحياه أو يكون جديرا بنا أن نحياه"[257].

وهذا الوعي في مطلق قصديته ذات الاتجاهين من الخارج صوب الداخل ثم من الداخل صوب الخارج هو الوسيلة التي يختبر بها الشاعر حساسيته الجمالية إزاء الآخر من خلال اللغة في أثناء رحلته الإبداعية بحثا عن المعنى ."فالوعي الشعري وهو يقصد موضوعه (عالم الواقع المعيش) كأنه يملكه ، بمعنى القدرة على إضفاء المعنى عليه من خلال الإدراك والتخيل والتصور ، ...وذلك لا يتم إلا بحركتين من الواقع إلى الذات ثم من الذات إلى الأشياء . في الحركة الأولى ينفتح الوعي على عالم الأشياء ، ويقف إزاءها وفي مقامها ، وتعطي له الأشياء مفتاح العودة إلى ذاته من خلال عمليات التجاوز والنفي والاستبعاد ثم في الحركة الثانية ومن خلال الصور المجازية تضفي الذات المتعالية التجانس والاتساق والوحدة والاكتمال على واقعها"[258].

يتمظهر التشكيل الجمالي في الشعر – في ضوء هذه الرؤية - من خلال هذه الحركة الدورانية المؤدية إلى صياغة الصور المجازية ، أي صور الواقع منظورا إليه من خلال ترميز محرف ، تخرجه اللغة في أشكال مختلفة ، من بينها تلك التي تقترب في هيكل عناصرها البانية من أشكال التعبير الفنية الأخرى كالرسم والتصوير وصناعة السنما وغيرها مع فارق واحد هو الاختلاف في الوسائط الإبلاغية .

فالشعر كما هو معلوم أداته اللغة في غالب الأحيان وفي أحيان قليلة يستعير عناصر مثل اللون أو الصورة أو التشكيل كوسائط ميتالغوية أي مصاحبة تؤدي وظائف عبر لغوية Translinguistique . ولكن اللغة تمتلك القدرة على صهر هذه العناصر في بوتقة التشكيل الشعري القائم على الترميز اللغوي الخالص ، لكون هذا الأخير يستوعب طاقات الإدراك والتخييل التي من خلالها يتم تشكيل صور شعرية تحتوي طاقات الألوان والأشكال والأصوات والروائح ، وتحتوي الحدث والحركة وتفاصيل الشخوص وكأننا نشاهد أو نسمع أو نرى أونشم ، فوجود الأشياء التي نلتقطها بالحواس في حيز الواقع المحسوس يوازيه وجودها الرمزي ، وهو طاقتها الأخرى الكامنة في ممكن الدلالة التي تنتقل بين مستويين مستوى

---

[257] - ابراهيم ، وفاء : الفلسفة والشعر . الوعي بين المفهوم والصورة .دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع . القاهرة . 1999. ص 31

[258] -ابراهيم وفاء : الفلسفة والشعر . ص 18-19

التداول العادي وتكون فيه المعاني مباشرة ومقصودة في ذاتها ، ومستوى التحقق الجمالي أو الفني وفيه تنفتح المعاني على ممكنات الربط الإيحائي بين العناصر اللغوية وتكون حينها معرضة للانفلات من قيد التحديد والتقييد ومشرعة على احتمالات القراءة والتأويل .

وفي ضوء تعالق الشعر والسنما ، حددنا بعض النماذج الشعرية التي لمسنا اعتمادها على تقنية السيناريو السينمائي المبني على مشاهد أُخضت لعملية المونتاج ، وهي عملية تأتي بموجبها الصور أو اللقطات مرتبة وخاضعة لمنطق المجاورة الفضائي القاضي بربطها الربط الدلالي الكفيل بخلق انسجام في مستوى التلقي .

"تعني كلمة مونتاج (Montage) الفرنسية الأصل قطع اللقطات السينمائية ولصقها . أما في اللغة الإنجليزية فتسمى مرحلة قطع اللقطات السينمائية بـ (Cutting) ولكن عملية وصل اللقطات بطريقة خلاقة أو للحصول على تأثير خاص – وهو ما توصل إليه السينمائيون الروس الأوائل- فتسمى (مونتاج Montage) أيضا ، وقد ترجمت في بعض الكتب العربية إلى (التوليف والتقطيع) وأُبقيت على تسميتها (مونتاج) في أكثر هذه الكتب ، حيث أن هذه التسمية تلم بكل مراحل تقنية المونتاج . لأنها الأصل في التسمية ، وتذهب أبعد من مجرد الإشارة إلى آلية القطع واللصق "[259].

تبنى الصور الشعرية في القصائد التي تستعرض مشاهد المخيلة وفق تقنيات السرد السنمائي على رؤية تجزيئية تحتكم إلى العين الرائية التي لا تقدم كل التفاصيل دفعة واحدة وإنما تنتقل في الفضاء وفي الزمان ماسحة الأشخاص والأشياء ومتدرجة شيئا فشيئا في نقل الحدث . "فالصورة الشعرية هي الصورة – سيناريو التي تتكئ على قصة في بنائها ولا يكتمل هذا البناء إلا عندما تنتهي هذه القصة ، مع مراعاة أن تناول هذه القصة هو تناول شعري ، أي أن حركة الدوال السردية أسرع بكثير من حركتها في القصة بعدها جنسا أدبيا مستقلا "[260]

إن الشعر بحكم طبيعته يحتكم إلى مبدأ الاقتصاد اللغوي والإيجاز والكثافة لأنه يقول أقصى المجاز بأقل اللغة ومن ثم استوجب مونتاجا خاصا من طرف الشاعر في أثناء تقطيع ولصق الدوال الشعرية من أجل الحصول على مشاهد شعرية متناسقة .

---

[259] - محمود الدوخي ، حمد : المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة . دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2009 .ص 7

[260] - محمود الدوخي ، حمد : المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة ، ص 66

تتخذ القصيدة المعتمدة على تقنية السيناريو مظهرين :

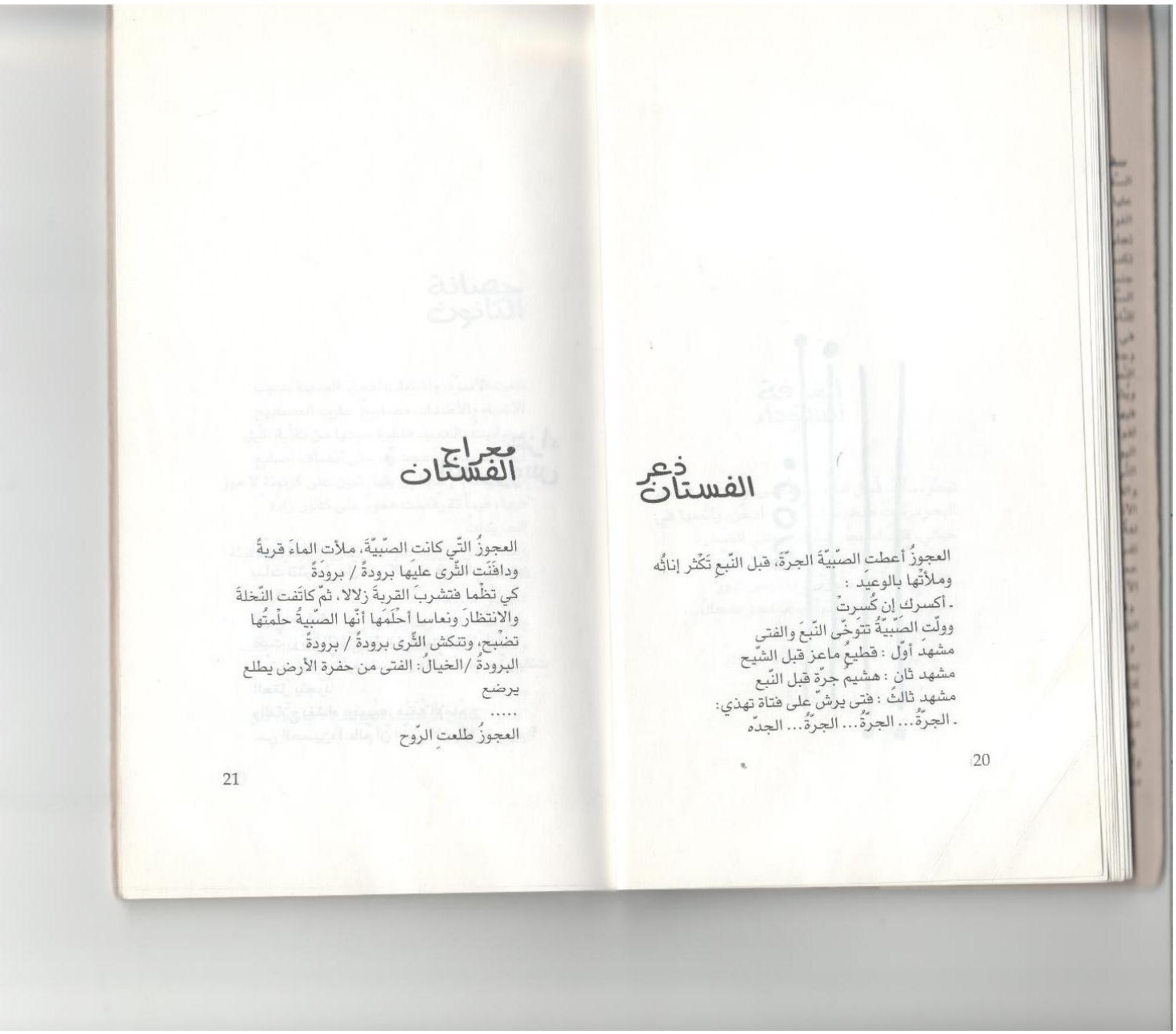
"**المظهر الأول** :وفيه تنقسم القصيدة إلى مشاهد أو لوحات كما يتم ذلك في السيناريو السنمائي .

المظهر الثاني : وفيه تضطلع القصيدة بوصف المكان والزمان وهيئة الممثلين وحالاتهم النفسية ، وهو ما يعرف بتخطيط المناظر "[261]

وفيما يلي من التحليل سنعاين كيفيات تمظهر "المونتاج" كتقنية بانية للسيناريو الشعري ، ولتنامي الحدث الشعري المعروض والمتحرك في فضاء سيرورة زمانية ومكانية محددة ، وفي هذا الصدد سنقف عند نموذج عبد الرزاق بوكبة الذي اعتمد كثيرا في ديوانه " من دس خف سيبويه في الرمل " تقنية القطع واللصق خاصة في قصائده : حجرأبيض / حجرأسود ، لا قشعريرة في الصنم 1 / لا قشعريرة في الصنم 2 ، ذعر الفستان / معراج الفستان ، وهذه القصيدة الأخيرة هي موضوع بحثنا في هذه المسألة ، فلنتأمل هذا النموذج الثنائي :

---

[261] **- م ، نفسه .ص67**



ذعر الفستان

العجوزُ أعطت الصّبيّةَ الجرّةَ، قبل النّبعِ تَكْثر إناثُه
وملأتْها بالوعيد :
- أكسرك إن كُسرتْ
وولّت الصّبيّةُ تتوخّى النّبعَ والفتى
مشهدٌ أوّل : قطيعُ ماعز قبل الشّيح
مشهد ثان : هشيم جرّة قبل النّبع
مشهد ثالثٌ : فتى يرشّ على فتاة تهذي:
- الجرّةُ... الجرّةُ... الجرّةُ... الجدّه

20

معراج الفستان

العجوزُ التّي كانت الصّبيّةَ، ملأت الماءَ قربةً
ودافَئَت الثّرى عليها برودةً / برودَةً
كي تظْما فتشربَ القربةَ زلالا. ثمّ كاتَفت النّخلةَ
والانتظارَ ونعاسا أحْلَمَها أنّها الصّبيةُ حلّمتُها
تضْبح، وتنكش الثّرى برودةً / برودةً
البرودةُ /الخيالُ: الفتى من حفرة الأرض يطلع
يرضع
.....
العجوزُ طلعتِ الرّوح

21

تنتفي في مطلع هذا النص الشعري فاعلية النحو في خلق الوشائج بين الملفوظات المكونة للسطر الشعري الأول ، لأن إرباكا قصديا للمنظومة النحوية ممثلا في إسقاط الناسخ "أن" من الجملة : "الجدة أعطت الصبية الجرة قبل النبع تكثر إناثه" قد حدث في مستهل النص الشعري في شبه إعلان عن نزوع الشاعر إلى التحرر من قيد النحوية المعيارية التي تقضي بأن تستقيم هذه الجملة في الشكل التالي : العجوز أعطت الصبية الجرة قبل أن تكثر إناثه / النبع ، أو إناث النبع .

لا يرتبط هذا الإرباك حسبنا بجواز أو اقتضاء تفرضه بنية الإيقاع العروضي لأن النص نثري وهو هنا يراهن على إيقاع الصورة / المشهد القائمة على "قانون الانزياح الذي يقوم على تحطيم اللغة من أجل إعادة بنائها على نحو أعلى"[262].

إن مسافة التوتر أو الفجوة المحققة لشعرية نصوص عبد الرزاق بوكبة الشعرية في هذا الديوان "من دس خف سيبويه في الرمل"[263] إنما تكمن في طاقة الشاعر على خلخلة الجاهز النحوي واقتراح بنيات تركيبية جديدة ، وهو ما يعلن عنه في استهلال الديوان "نوبة الدخول"[264] ، في تصريح يجاور عبارة الجاحظ "سياسة البلاغة أشد من البلاغة " يقول فيه : "كل ما ترونه من اهتزاز شجرة النحو والصرف هنا من ريحي ". وهو الاستهلال الذي يشتغل أيضا بمثابة "نوبة خروج" ، لأننا نطلّق بشكل غير مسبوق أشكال الكتابة المعهودة ونستقبل ميثاق "نحوية" جديدة ، أو لا نحوية إن صح التعبير ، يحرص الشاعر في مستهل الديوان على إقرارها و إخبار المتلقي بها "فالشعر يتجاوز قواعد النحو المعروفة في رحلة توق إلى "نحوية مضادة " (Agrammaticalité) تتخطى البناء المألوف للجملة وهو في ذلك يبني صرحا لا نهائيا من القواعد الكونية التي تخرج بالشعر من المحاكاة والتقليد إلى المعنى المنفتح في الشعر المعاصر "[265] .

يشكل الخروج من نوبة والدخول في أخرى ، حقل المتغيرات الشعرية التي لا تسلم من تقويض المستهلك والمكرور من الأفكار ومن أدوات التشكيل ، من أجل بناء العوالم البكر المحققة لشرط المفارقة التي صارت تشكل في الشعر العربي الحديث معولا أساسيا من معاول الحداثة الشعرية "فقد بات الفن بالمفارقة ضرورة من ضرورات البناء . وليس ترفا أو تضليلا للقارئ ، ذلك أن طبيعة الحياة التي نعيش تستلزم مثل هذه الأنماط التعبيرية وأقصد بطبيعة الحياة ، تعدد الاحتمالات ، واجتماع المتناقضات ، وتصالح الأضداد ، وصراع المتشابهات ، وفقدان خيط السببية ، إذ لا يعود ثمة ربط بين سبب ومسبب أو سبب ونتيجة أو فعل ورد فعل ، كل ذلك بسبب من تقارب العالم وانفتاحه لتتجانس فيه أشياء لم تكن لتقبل مجرد التعايش في يوم من الأيام "[266]. ولا ريب أن الذات الشاعرة في مطلق قصدية وعيها الشعري نحو

---

[262] -J.cohen: structure de langage poetique. Ed. Flamarion. Paris1966.p45

[263] - بوكبة ، عبد الرزاق : من دس خف سيبويه في الرمل أو الريشة فوق القصبة . نصوص . منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية / البرزخ ط1 . 2004 .

[264] - م . نفسه . ص 09

[265] -Riffaterre , Michael : Semiotique de la poesie .p12

[266]- شبانة ، ناصر : المفارقة في الشعر العربي الحديث . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . عمان , الأردن . ط1 . 2002 . ص 87

الظواهر والأشياء تندس في طبيعة هذه المعطيات وتتلبس بها ثم تعيد إظهارها في شكل تلوينات من الآداء الجديدة الحاملة ميثاق المعنى الجمالي المفارق الذي هو في النهاية معنى الحياة .

والحقيقة أن موضوعنا من هذا الديوان هو الخصائص التصويرية و المشهدية التي بموجبها يتقاطع الشعر مع الفنون البصرية ، وفي هذا الصدد بالذات سجلنا اشتغال القصيدة / السيناريو فيما يلي :

- لا يمكن من الناحية البصرية والدلالية فصل النصين : ذعر الفستان ومعراج الفستان لأنهما مبنيان من منطلق فلمولوجي (نسبة إلى فلم) على تقنية مونتاجية تقضي بتتابعهما في مستوى التفضية ، فكل منهما يشكل بنية مكملة ومتممة للثاني لأن العناصر الديكورية والمشاهد والشخوص الصانعة لإطار المتخيل السرد شعري في المونتاج الأول ذعر الفستان يتواتر حضورها في النص الثاني معراج الفستان ، فهي التي تؤطر الحدث الشعري المعروض للمتابعة والإدراك .

- يحتكم النصان : ذعر الفستان/ معراج الفستان إلى قانون المجاورة والقرب الجشطالتي الذي يمنح القصيدة – في مستوى انتظامها الفضائي- كليتها ووحدتها الدلالية .

- يتكون المشهد الشعري في المونتاج الأول من مشهد استهلالي يصور الجدة والصبية وجرة الماء المملوءة بالوعيد ، ومن ثلاث لقطات متتابعة خاضعة في لصقها لتسلسل منطقي نستدل عليه من خلال الموضعة الموجهة للعناصر الشعرية الفاعلة المتنامية في سياق حركة كاميرا شعرية صامتة ، قدمت في أعقاب توخي الصبية للنبع وللفتى مشهدين سرديين واصفين :

*- قطيع ماعز قبل الشيح

*- هشيم جرة قبل النبع

أما المشهد الثالث فقد دخلا عليه فعلا الحركة يرش ، تهذي وأدخلا فيه نوعا من تكسير مسار الحدث المنتقل في المكان (قبل الشيح) / (قبل النبع) ومارسا بذلك تحويلا في زاوية الرؤية المتقدمة إلى نهاية سلسلة المشاهد أين تهذي الفتاة :الجرة ، الجرة ، الجدة ، وتتم دورة الحكاية في الحلقة الأولى ، ثم يتم استنساخ الحكاية من جديد ولكن بشكل مختلف في الحلقة الثانية أين تؤثث الشخوص السابقة (الصبية ، الجدة ، الفتى) فضاء السرد المتنامي في حضور العنصرين الجديدين المفعلين "الماء" و"الحلم" اللذين كانا غائبين في السابق واللذين يحضران بفعل قصدية لعبة العزف على لحن اللامعقول الشعري من أجل خلق كثافة بين المتناقضات الحاضر / الغائب ، الجدة / الصبية ، الجرة الفارغة / القربة المملوءة، الفتى

يتعقب الصبية / الفتى من حفرة الأرض يطلع ، يرضع في الحلم الذي فيه صارت الجدة صبية حلمتها / الحيوان تضبح وتنكش الثرى.!

ومن هنا نستنتج أن النص الشعري ذعر الفستان / معراج الفستان يعلن عن استمرارية دلالية في السرد الشعري المعروض في فضائين متجاورين من منطلق تبئير العناصر السرد شعرية التالية :

- في المونـــــــتاج الأول :

*- **العجوز** / **الصبية** :حديث **الجرة** الفارغة

*- النبع / **الماء** في مقابل **الفتى** / الظمأ

- في المونتـــــاج الثاني :

*- **العجوز** التي كانت **الصبية** : حديث **القربة** المملوءة

*- **الفتى** / الخيال / الارتواء(**الماء**) ثم الموت .

تتضافر هذه العناصر في سيناريو رؤيوي يتمظهر في صيغتين مختلفتين لمونتاجين الأول يتسم بطغيان الصورة / المشهد والحدث الشعري فيه لا يستأثر بفعل الحركة إلا بدرجة قليلة ، أما في الصيغة الثانية فيزداد إيقاع حركة الفعل مما يجعل وتيرة الحدث ترتفع وتنقل الحكاية الشعرية بسرعة إلى منتهاها فالأفعال (ملأت ، دافنت ، تظمأ ، تشرب ، كاتفت ، أحلم ، تضبح ، تنكش ، يطلع ، يرضع ، طلعت) تعمل على إدراج عناصر المشاهد في شكل تداعيات لولبية في سياق تفاعل توالدي ينتهي بلقطة أيروسية مؤداها أن الفتى تتوخاه حلمة الصبية وهي تتعقب برودة الثرى ، فيطلع من حفرة الأرض يرضع إلى أن تطلع روح الجدة التي هي الصبية في الحلم . وهاهنا يتواطؤ المعنى الشعري مع دلالة العنوانين "ذعر الفستان"و"معراج الفستان" اللذين يقتربان من أقصى المجاز من ناحية دلالة "الذعر" على هشيم الجرة من وجهة أي على خوف الفتاة من وعيد الجدة ، كما يدل الفستان في حضور الفتى وهو يرش على الصبية في وضعية الهذيان على إيحاءات أيروسية منطلقها "ولت الصبية تتوخى النبع والفتى " أما "معراج الفستان" كعتبة ثانية مصاحبة فتشغل نفس الوظيفة الإيحائية من وجهة التدليل على طلوع روح الجدة الموازي لطلوع الفتى من حفرة الأرض وكأنهما عرجا إلى منتهاهما ؛ روح الجدة إلى السماء وروح الفتى إلى الحلمة ، وكأن الفاصل بين الحياة والموت في هذا المتخيل الشعري : حلم أيروسي ، ورحلة في الزمن ، يمكن تلخيصها فيما يلي :

المونتاج الأول / ذعر الفستان **سيناريو القصيدة**

مشـــــــــــهد استهلالي /

العجوز أعطت الصبية الجرة ..... البداية

مشهد أول : قطيع ماعز قبل الشيح

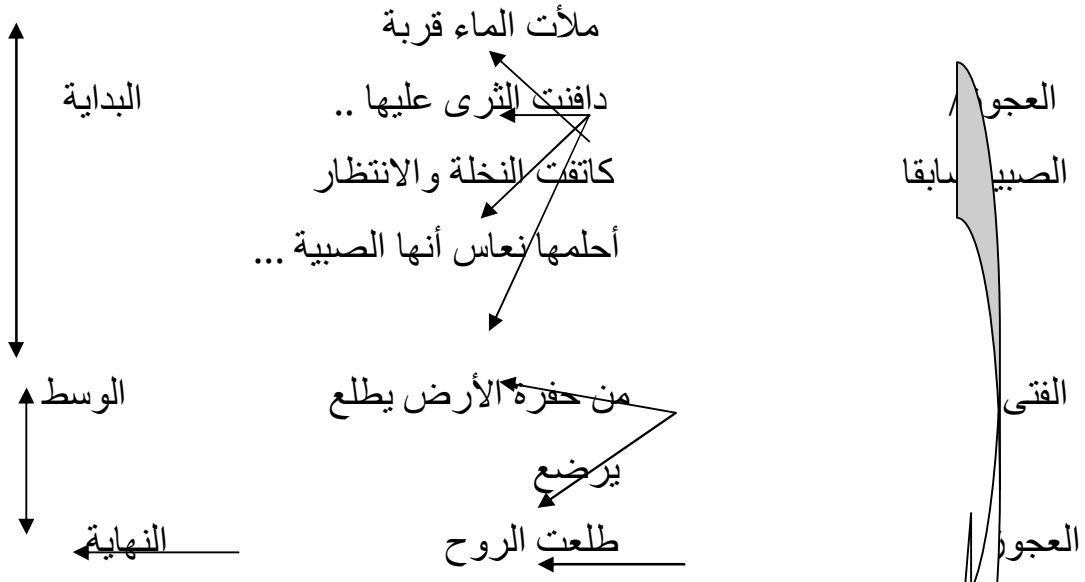
مشهد ثان : هشيم جرة قبل النبع الوسط

مشهد ثالث : فتى يرش على فتاة تهذي

الجرة ....الجرة ...الجرة ...الجدة النهاية

المونتاج الثاني / معراج الفستان

مشهد توالدي



2- الشعر وفنون السرد :

يتداخل الشعر مع فنون السرد بشكل بين في القصيدة الجزائرية المعاصرة ، فإذا كان الشعر على مر تاريخه الطويل قد ظل محتكما إلى تلك البنية القارة التي تضمن له صفاء النوع ووضوح الانتماء الأجناسي ، فإن القصيدة الراهنة قد ذوبت الحدود بين الشعر والسرد ممثلا في عنصر الحكي والقص فـ "القصيدة التي نستجلي مظاهر السرد فيها تنتمي إلى الحداثة التي وجدنا أن من أهم لافتاتها أو شعاراتها القول بقصور الشعر التقليدي عن الاسترسال والقص ، بسبب هيمنة الرؤية الغنائية الآتية بدورها من

الالتزام الصارم بوحدة البيت وبنائه الشطري وثبات عدد تفعيلات البحور ووحدة القافية مهما طال عدد أبيات القصيدة"[267].

يقدم حاتم الصكر في دراسة استقصائية لأشكال السرد في الشعر أنماط التداخل ويحددها بقوله : انتقلت إلى الشعر أغلب أنواع النثر وظهرت لها مثيلات شعرية"[268]

النثر	الشعر
قصة	قصة شعرية
رواية	ملحمة / مطولة شعرية
مسرحية	مسرحية شعرية
حكاية	حكاية منظومة
تاريخ	منظومات تاريخية
سيرة ذاتية	سيرة شعرية ذاتية
مَثل	مَثل شعري

سنختار من بين الأنواع المبينة في الجدول أعلاه تداخل الشعر والمسرح من خلال "المسرحية الشعرية" ، وهذا لا يعني غياب الأشكال الأخرى ، بل إننا قد لاحظنا سعة التنوع والثراء الذي ميز استثمار الشعر الجزائري المعاصر للميراث السردي (قصة ، أسطورة ، رواية ، تاريخ...) مما أكسب هذا الشعر خصوصية فنية وأجناسية لا عهد للشعر بها ، ولذلك فإن هذه المسألة ستأخذ حقها من خلال إعداد بحث كامل يحيط بكل جوانبها وإشكالاتها .

2-1- المسرحية الشعرية :

[267] - الصكر ، حاتم : مرايا نرسيس . الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . لبنان . ط1 . 1999. . ص 55 - 56

[268] - م . نفسه . ص 49

ارتبط الشعر بالمسرح وبالملحمة في نشأته الإغريقية الأولى ، إذ لم يكن غير ذلك الصوت المجسد من خلال استعراضات غنائية أو أناشيد تروي قصة أو تسرد حدثا أو تتناول سيرة بطل ، وكان يرتبط عادة براوية يرفعه إلى جمهور المتلقين باعتماد وسيط الصوت وأول من عرف بهذا النوع في التراث اليوناني القديم هوميروس سيد الشعراء * .

يأخذنا النص الإبداعي "طاسيليا"** لعز الدين ميهوبي إلى أجواء المسرح الغنائي اليوناني القديم . إنه يمزج طقوس الشعر الغنائية بروح الأساطير القديمة في رحلة عناق الأشكال الأدبية وذوبان خصائصها ومحدداتها الأجناسية ، أين ينفتح الشعر على المسرح في أرضية تنزلق فيها العناصر التشكيلية لكلا الجنسين الأدبيين في سلاسة وطواعية في إثر أجواء تقترب من الصراع المتصاعد في شكل حالات نفسية تتأزم في جو درامي يتسم أساسا بخلوه من الحدث لأنه يعتمد على الغنائية التي تتداخل بموجبها أصوات الشعر أو شخصياته المسرحية المتفاعلة داخل إطار مكاني محدد هو أرض نوميديا أو الجزائر قديما من أجل القول بانتصار الحب ممثلا في صوت الناي وضعف "غيلاس" الراعي العاشق الذي تنحاز إليه"طاسيايا" في مقابل قوة "أنزار" سيد الموت ومالك المطر والريح والرعد والبرق .

حينما نقرأ طاسيليا "نقع على مسرح إنشادي أسطوري ، يأخذ عناوينه وأسماءه وأبطاله من الأساطير القديمة ، وكأنه جزء من المسرح اليوناني أو الروماني حيث يختلط الآلهة بالبشر وأبطال الميثولوجيا بالناس العاديين ، وينشأ صراع وحوار بين هذه الكائنات جميعا ، وحيث تتروحن العناصر (أي تدخل الأرواح المحيية في العناصر من شموس وأقمار ونجوم ورياح وجبال وبحار وأشجار..)في ما هو نزعة ميثولوجية معروفة لإحياء العناصر "[269]. وفي هذه الصياغة هدم للحواجز بين الطبيعة وماوراء الطبيعة في مساءلة شعرية تروم القبض على الدال الشعري الممسرح من خلال ربطة بأسئلة التفكير والتأمل الوجودية الأولى . وبما أن الأسطورة تعد "أول تفسير لمشكلة التواجد بين الانسان والكون ، والنظرة الحدسية الشاملة والمحيطة بجوهر الوجود"[270].فإن الشاعر عز الدين ميهوبي يجد في

*** - انظر : غنيمي هلال ، محمد : النقد الأدبي الحديث . نهضة مصر للطباعة والنشر .(د.ط) 2004 . ص 90- 93**

**** - ميهوبي ، عز الدين : طاسيليا . دار النهضة العربية ط1 .2007 .**

[269] - شمس الدين ، محمد علي : الجزائري عز الدين ميهوبي يمسرح الشعر في "طاسيايا" . صحيفة الحياة اللندنية .29 /2007/06. انظر الموقع الشخصي لعز الدين ميهوبي .

[270] - عيد ، رجاء : لغة الشعر . منشأة المعارف . الإسكندرية . 1985 . ص 297

استدعائها مبررات قوية في رحلة السعي الدؤوب من أجل تشكيل المعنى الجمالي الذي يعشش بين أعطاف الشعر الذي يتجاوز خصائصه النوعية ليقيم فيما وراء الأجناس الأدبية .

*- ظاهراتية الصورة الشعرية / المسرحية في "طاسيليا":

تشكل خاصية التجسيد La Personnification التي تقع في نقطة الوسط من ملتقى الشعر بالمسرح من زاوية نظر ظاهراتية أهم خاصية يتمظهر من خلالها الوعي الشعري الذي تتسم ميزة التشكيل الجمالي في مستواه بالقدرة على تنظيم الأصوات الشعرية وتوزيعها على الشخصيات المؤثثة لأجواء الشعر الممسرح ، وإعطائها ما يناسبها من طاقة المشاعر التي تعمل على تحقيق الانسجام والتوازن بأن تخلق جوا مؤسطرا ومشحونا بالصراع قابلا للتمظهر العياني الذي تدركه الحواس بشكل مباشر .

والتجسيد هنا في هذا العمل العبر أدبي (العابر للأنواع الأدبية) هو نقطة تقاطع الذات بالموضوع في مستوى التحقق المادي الملموس للغة باعتبارها الوجود الرمزي ممثلا في الصوت المسموع المنطوق ، أو في مستوى ما يصاحب هذا الصوت من حركات وتلوينات جسدية .

إننا هنا إزاء وجود ناطق بالصوت (الشعر) و بالحركة (المسرح) التي يعمل الراوي تحديدا في هذا العمل على منحها خاصية التجسيد المذكورة أعلاه من خلال تعابير من قبيل : (الراهب يمشي بين نساء نوميديا وينشد ، ترقص النساء وبينهن طاسيليا ، الراهب يخرج من بوابة في أعلى القصر ، غيلاس متكئ على صخرة في زاوية من المكان يتأمل طاسيليا وهي تجيل نظرها بحثا عن أنزار ، تظهر طاسيليا ، يختفي الراهب وتظهر يونيسا . يقف غيلاس بعيدا يتأمل بينما تبقى طاسيليا تنظر إلى يونيسا التي تتقدم نحوها ، طاسيليا تجري في المكان كالمجنونة ..إلخ) .وهي كلها تعابير تعمل على ربط المتخيل بالواقع من خلال رسم الإطار المكاني والحركة ومواصفات الشخصيات ، وهو ما يمنح هذه المسرحية الشعرية فرصة تحقق الوظيفة المرجعية للغة الشعرية في حدود إمكانية التجلي الطبيعي لمراجع الدلائل اللغوية الشعرية في الواقع من منطلق فعل التجسيد الذي يخرج الشخصيات / الشعرية الأسطورية من مستوى التحقق العياني الأول أي التشكيلات الشعرية التخييلية ، إلى مستوى التحقق الثاني ، أي التشكيلات المسرحية القابلة للإدراك الحسي بفعل الخبرة الشعورية أي بالصوت والصورة .

يعمل فعل التجسيد هذا على خلق تداولية النص الشعري الممسرح المرتبطة أساسا بعامل المتلقي الذي يقرأ ويسمع الصورة الشعرية المتخيلة ويرى بفعل المسرح الصورة ذاتها مجسدة وطالعة من فعل الحركة وفي هذا الصنيع تفعيل لعمليات التلقي والتأويل في نقطة تقاطع الجنسين الأدبيين الشعر / المسرح .

تتوزع الصور الشعرية في "طاسيليا " بين أصوات الشخصيات المؤثثة للفضاء النصي في لغة تحافظ على رهان المجاز الذي لا يقبل بغير التمويه والتضليل والتكثيف في توظيف الدلائل اللغوية وربطها بعضها ببعض مع الحفاظ على شرط البقاء خلال أزيد من مائة صفحة في موقع الفجاءة الشعرية وتوقع اللامنتظر الشعري من خلال المنتظر المسرحي من زاوية اعتبار هذا الأخير مبنيا على عناصر الديكور ونظام تبادل الأصوات وتتابعها وتصعيد الجو النفسي ولو من جانب وصفي كما هو في حالة طاسيليا ، أين يصور الشاعر نفسية الأشخاص ونوازعهم الذاتية أكثر مما يصعد فعلا دراميا أو حركة سردية لها منطلق ونهاية ، ومن ثم جاز القول بأن هذه "القصائد التي هي على صورة أصوات ممسرحة ، متتالية لبطلات وأبطال ميثولوجيين ، بشرا وآلهة قديمة ، لا تشكل حوارا مسرحيا ، لذلك قلنا هي أصوات ممسرحة ، أي تأخذ شكل المسرح من دون مضمونه وعلاقاته ، وتتشكل على صورة أناشيد ملقاة على ألسنة أشخاص ، تربط بينها علاقات حب وحقد وحرب ورغبة وصراع"[271].أي أننا من زاوية نظر تشكيلية أمام معطى أدبي ينطلق من الشعر بكل ما تحيل إليه الكلمة من صور وإيقاع وتوهج قلما يرتبط بنوع المسرحية في مظهرها المتداول القائم على توزيع الأدوار بين شخصيات تعيش حدثا دراميا والمؤطرة بموضوع تكون علاقته بالواقع واضحة من خلال سيطرة البطل .

إننا هنا إزاء حالات شعرية متناثرة يقيدها دليل التعيين Denotation (الاسم) الذي يهب كل حالة منبرا وصوتا لشخصية ما من الشخصيات التي تتبادل الإنشاد في فضاء عبر لغوي ينتصر فيه الشعر كشكل على المسرح ، من خلال هيمنة الصور التخييلية الوهجية التي تحمل إشعاع الحياة المنبعث في صلب الجمادات وهو الإشعاع الذي يجد في صوت الأسطورة الأول حقيقة وجوده.

تقترب "طاسيليا" من ناحية الشكل في مستوى بنيتها التركيبية من الشعر أكثر من المسرح ، إنها تتماهى في أكثر خصائص الشعر الأجناسية قرارا وتواترا وهو الإيقاع وذلك من منطلق اعتمادها على إيقاع شعري يلتزم من ناحية الوزن باستعمال تفعيلة بحر المتقارب "فعلن" وأحيانا "فعولن " كعنصر

---

271 ـ شمس الدين ، محمد علي : الجزائري عز الدين ميهوبي يمسرح الشعر في "طاسيليا".

يحكم غنائية هذه المسرحية الشعرية إضافة إلى توحيد القافية في بعض المقاطع الشعرية الموزعة على الشخصيات طاسيليا ، غيلاس ، يونيسا ، أنزار ، الراهب ، سيليا ، ..وتنويعها أحيانا في المقطع الواحد مثل :

يقول غيلاس الراعي العاشق صاحب الناي :

طاسيليا يا فاتنة الأقمار

لو كنت الضوء

منحتك هذي الشمس

وأبقى ملتحفا بالريح وأنت النار

طاسيليا يا وردة نوميديا المسكونة بالعطر المفتون

يا طفلتنا المغروزة رمحا في شفتي

أنا المجنون

من ظلك أنسج أحلامي

وأنام على حجر مسنون[272] .

والأمثلة مثل هذا كثيرة تلتقي جميعها في التدليل على أن النص الشعري الممسرح يخضع لإيقاعية انسيابية واحدة لا تخفت ولا يتوقف تدفقها إلا في النهاية عندما ينتصر غيلاس الراعي العاشق على أنزار أي ينتصر الحب . وهي انسيابية ترتبط بالجو النفسي القائم على استشراف العرافة يونيسا لما يحدث على أرض نوميديا :

يونيسا :(تخاطب غيلاس)

الشمس ستأتي

لكنك لن تلمح طاسيليا

أنا العرافة يونيسا سيدة المجهول

ارحل يا طفل الناي...يا عاشقنا المقتول

ارحل ودع الأشياء تنام كما شاءت ..

وارقص بين خرافك في الأحراش

---

[272] **- طاسيليا , ص 74**

فإن الليل يطول

وسيأتي اليوم وتكبر نبتة نوميديا ونغني [273]

ومثلما تستشرف يونيسا الآتي وتقرأ الغيب في لون الماء وفي رقصة طاسيليا ، وفي كل ما يحدث على أرض نوميديا يعمل الراهب الذي يشتغل بمثابة الراوي العليم Le narrateure Omniscient العارف بدوره بكل شيئ على تقريبنا من الحدث النفسي المتوتر والمشحون بالترقب ، إنه عين السرد الأخرى التي تدخل في أعقاب تتالي الإنشاد الشعري لتقول تفاصيل الحدث النفسي كأن يخبرنا مثلا بحكاية غيلاس الذي يجدل أجنحة من أغصان الزيتون ويطير إلى طاسيليا .

الراهـب :

غيلاس العاشق يجدل

من شجر الزيتون جناح

الفجر رياح

ينظر أعلى [274]

وفي موضع لاحق يقول :

الراهـب :

غيلاس جناحان من الزيتون وناي

ويطير

يمتد بعيدا ويظل بعيدا

وعلى شفتيه الشمس تسير

يمتد بعيدا يضحك أنزار وينفخ في الغيمات

تجيء الريح

أنزار يصيح [275]

يندرج صوت الراهب كغيره من الأصوات الشعرية المتقاطعة في هذا العمل ضمن الانسيابية الإيقاعية التي أشرنا إليها آنفا والتي تستمر في سيرورة التنامي المحكمة للأجواء النفسية وعناصرها

---

[273] - طاسيليا .ص 15

[274] - م، نفسه .ص 107

[275] - طاسيليا . ص 109

المفعلة سلبا وإيجابا ، فالراهب ويونيسا سيدة المجهول يعملان على بسط أرضية "الممكن حدوثه" أو القائم في مكنون الغيب داخل فسحة التخييل الشعرية المشرعة على جو الصراع بين أنزار مالك القوة والأبراج المطلة على نوميديا وغيلاس مالك الناي والغناء وهنا تبرز أكثر الصفات التي يتقاطع فيها الشعر بالأسطورة وهو"أن لكليهما جوهرا واحدا على مستويي اللغة والآداء . فعلى المستوى الأول يشترك الاثنان في تشييدهما لغة استعارية تومئ ولا تفصح ، وتلهث وراء الحقيقة من دون أن تسعى إلى الإمساك بها ويتجلى الثاني من خلال عودة الشعر الدائمة إلى المنابع البكر للتجربة الانسانية ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي "[276].

وخلاصة القول أن الشعر كشكل إبداعي لا يسلم من قصدية التوجه نحو الأشكال الإبداعية الأخرى من أجل تشكيل أفضية جديدة تستعير باستمرار أدواتها التشكيلية مما هو غير متاح ومألوف في عالم الشعر وحسبنا أن مبررات هذا النزوع تكمن في رغبة الشعراء في القبض على المعنى الجمالي الأبعد الذي لا يفتأ يحرك فلك التجارب الشعرية في رحلة التخطي وهتك الحجب والأسرار إلى نقاط غير معلومة .

[276] - صالح ، نضال: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة .الألمعية للنشر والتوزيع , الجزائر . ط1 . 2010 ص 17

الباب الثالث

بنية الشكل في الشعر الجزائري المعاصر

المبحث الأول : الشكل كمعطى تأثيلي

1- الشعر العمودي

2- الرباعية

المبحث الثاني : الشكل كمعطى تجريبي

1- قصيدة الهايكو

2- قصيدة النثر

تمهيد :

أ- الشكل والهوية الأجناسية :

أحدثت التغيرات الحضارية التي طرأت على المجتمع العربي منذ النصف الثاني من القرن الماضي تغيرا في منظومة القيم الجمالية والأخلاقية والسيكولوجية أدت في مجملها إلى مراجعة المبادئ التي احتكم إليها العقل الجمالي والإبداعي طيلة رحلته التاريخية بحثا عن الفن والجمال ، كما أسست هذه التغيرات لتوجهات ورؤى جديدة تجاوزت سكونية النموذج واستقرار النمط في الإبداع ، ولعل حركات التجديد في تاريخ الشعر العربي – والتي تعود إلى غاية العصر العباسي- خير دليل على ارتباط حركة الوعي والتطور بالحاجة إلى الخروج عن النسق بما هو نظامية مؤطرة بمجموعة من الضوابط والمحددات ، ويعد "الشكل" أحد رهانات القصيدة العربية التي حملت منذ البدء أسئلة الحداثة ومعاول الهدم وإعادة البناء .

1- 1- الشكل ، لغة :

شكل : الشَّكْلُ بالفتح : الشِّبه والمِثل والجمع أشكالٌ وشُكُول (...) وقد تَشَاكَل الشيئان وشَاكَلَ كل واحد منهما صاحبَه . أبو عمرو : في فلان شبه من أبيه وشَكْلٌ وأشْكَلَةٌ وشُكْلَةٌ وشَاكِلٌ ومُشَاكَلَةٌ (...). والشَّكْل المثل : تقول : هذا على شكل هذا أي على مثاله . وفلان شَكْل فلان أي مثله في حالاته . ويقال هذا من شكل هذا أي من ضربه ونحوه ، وهذا أشْكَل بهذا أي أشبه . والمشاكلة الموافقة والتشاكل مثله ، والشاكلة الناحية والطريقة ، وشَاكِلة الإنسان : شكله وناحيته وطريقته . وفي التنزيل العزيز : قل كلٌ يعمل على شاكلته أي على طريقته وجديلته ومذهبه (...) وشكل الشيئ :صورته المحسوسة والمتوهمة ، ..وتشكل الشيئ : تصور ، وشكَّله : صوره ،

وأشكل الأمر التبس . وأمور أشكال : ملتبسة ، وبينهم أشْكَلَة أي لَبْسٌ . وفي حديث علي ، عليه السلام : "وأن لا يبيع من أولاد نخل هذه القرى َودِيّة حتى تُشْكِل أرضها غِراسا أي حتى يكثر غِراس النخل فيها فيراها الناظر على غير الصفة التي عرفها بها فيُشكِل عليه أمرها . والأشكلة والشكلاء : الحاجة (..) .[277]

2-1- الشكل ، اصطلاحا : (مفهوم الشكل في الدراسات النقدية العربية والغربية):

ورد الحديث عن شكل القصيدة في التراث العربي القديم تحت أبواب كثيرة من أبواب النقد والبلاغة وباصطلاحات ومسميات تفاوتت واختلفت باختلاف وجهات نظر النقاد والعلماء العرب القدامى حول مفاهيم الشعر وعموده ، وعلاقة اللفظ بالمعنى وآليات الوزن والتقفية وغيرها من القضايا المتعلقة بصناعة الشعر .

والمتأمل لهذا الموروث النقدي القديم يلمس الغياب التام لمصطلح "الشكل" وإن كان متضمنا لميراث لا يستهان به في مقاربة الشعر من حيث الصياغة أو الديباجة ، أو اللفظ ، أو البناء أو المبنى أو غيرها من الكلمات الدالة على معمار النص الشعري. يقول أدونيس في هذا الصدد

---

[277] -.ابن منظور ، أبو الفضل محمد ، لسان العرب ،المجلد الثامن . دار صادر . بيروت . لبنان .ط4 .2005 .ص 119 .مادة (ش ك ل).

:"ولو عدنا إلى لسان العرب وقرأنا مادة "شكل" لرأينا أن الشكل يعني الشِّبه والمِثل . يقال :هذا من شكل هذا ، أي من ضربه ونحوه . وهذا شكل ذلك : أي مثله في حالاته (...) ليس في هذا كله ما كان يتيح للناقد العربي استخدام مصطلح الشكل ليشير به إلى مبنى القصيدة . هكذا رأيناه يختار مصطلحا آخر هو **اللفظ** الذي اتخذ اسما آخر عند الجرجاني هو **النظم** ثم غلب عليه اسم **عمود الشعر** وفقا لتحديد المرزوقي "[278] .

تعتبر قضية اللفظ والمعنى من القضايا الجوهرية التي أولاها النقاد القدماء بالغ الأهمية ، وإننا - إذ نسلم بأهميتها في الموروث الثقافي العربي النقدي والبلاغي – لنقف عند أهم المحطات وأبرز الآراء الشائعة إذ أن هنالك من النقاد من جعل اللفظ والمعنى بمثابة الروح والجسد لا انفصال لأحدهما عن الآخر . يقول ابن رشيق : "اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم/ المعنى ، واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر ، وهُجْنَة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العَرَج ، والشَّلل ، والعَوَر، وما أشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح وكذلك إن ضَعُفَ المعنى واختلّ بعضه كان للفظ من ذلك أوفرُ حظّ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح"[279] .

يقدم ابن رشيق من جهة أخرى مفهوما للقالب لا يخص به مبنى القصيدة وحده وإنما يشمل المعنى كذلك . يقول :"والقالب يكون وعاء كالذي تُفْرَغ فيه الأواني ، ويُعمل به اللَّبِنُ والآجُرُّ ويكون قَدْرًا للوعاء ، كالذي تقام به "اللوالك" ، وتصلح عليه الأخفاف ، ويكون مثالا كالذي تحذى عليه النعال ، وتفصّل عليه القلانس ، فلهذا احتمل القالب أن يكون لفظا مرة ومعنى مرة"[280] .أي أن القالب هو شكل اللفظ أو المعنى ، وهو مفهوم مرن وسلس ، يحتمل التطويع لأن الألفاظ والمعاني حين تتحول إلى

---

[278] **- فخر الدين ، جودت : شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري . دار الحرف العربي ط2 . 1995. ص 16 (المقدمة بقلم : أدونيس)**

[279] **- ابن رشيق القيرواني ، أبو علي الحسن : العمدة في صناعة الشعر ونقده . تحقيق الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان . مكتبة الخانجي . القاهرة . ط1 . 2000 . ص200**

[280] **- م , نفسه . ص 205**

قوالب تصير من قبيل "ما هو جاهز" ، أي ما تم إنتاجه وتداوله في مختلف الخطابات ، وهذا ما يسمى في الدراسات الحديثة بـ"المستنسخ" (Le cliché) . يقول ريفاتير :"يمكن اعتبار مجموعة من الكلمات مستنسخا كلما أثارت أحكاما مثل : سبقت رؤيته ، مبتذل ، كثير الاستعمال .."[281] أي ما كان إنجازا من الدرجة الثانية أو الثالثة وما لم يكن خطابا أولا .

يطالعنا النقد العربي القديم بجملة من الآراء التي تعتبر اللفظ أصلا وسابقا للمعنى ، من بين هؤلاء الآمدي الذي أورد في كتابه "الموازنة" في سياق الحديث عن أسرار وآليات الإبداع الشعري حديثا يندرج ضمن الاتجاه القائل بأسبقية اللفظ وتبعية المعنى له. يقول: "وأنا أجمع لك معانيَ هذا الباب في كلمات سمعتها من شيوخ أهل العلم بالشعر ، وزعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء : جودة الآلة ، وإصابة الغرض المقصود ، وصحة التأليف ، والانتهاء إلى نهاية الصفة من غير نقص منها ولا زيادة عليها ...ذكرت الأوائل أن كل محدث مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء : علة **هيولانية** (الألفاظ) وهي الأصل ، وعلة **صورية** (إصابة الغرض) ، وعلة **فاعلة** (صحة التأليف) ، وعلة **تمامية** (الانتهاء دون نقص أو زيادة)"[282] .ويذهب القاضي الجرجاني هذا المذهب فيعتد بالألفاظ لأنها موضع المفاضلة بين الشعراء مادامت المعاني مشتركة ومتداولة بين الجميع . يقول : "وقد يتفاضل متنازعوا هذه المعاني (المشتركة) بحسب مراتبهم من العلم بصناعة الشعر ، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب ، أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضع موضعه ، أو زيادة اهتدى لها دون غيره ، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع"[283].

وفي مقابل هذا التصور ينادي نقاد آخرون بضرورة التصرف في حدود ما تتيحه الممارسة الشعرية من أبنية يكون المعنى فيها عماد القول الشعري ، لأن المعنى مادام شائعا ومتداولا بين الكثيرين فالفضل يكون بالإتيان بما هو جديد ويعد المرزوقي من بين هؤلاء . يقول :" الشعر مبني على أوزان

---

[281]- M. Riffaterre : Essais de stylistique structurale , Flammarion. Paris . 1941. P29 cité par .R . Amossy et E. Rosen : Les Discours du Cliché . Paris .1982 .p 21

[282] **- انظر : الآمدي : أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي البصري . الموازنة بين أبي تمام والبحتري . تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد .ط1. مطبعة حجازي . القاهرة . 1944 . ص 393 . نقلا عن . فخر الدين جودت : شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري . ص 58**

[283] **- م . نفسه .ص 59**

مقررة ، وحدود مقسمة وقواف يساق ما قبلها إليها مهيأة ، وعلى أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى

غيره إلا ما يكون مضمنا بأخيه ، وهو عيب فيه ، فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل ، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتا بيتا ، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد ، وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى ، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه والأخذ من حواشيه ، حتى يتسع اللفظ له فيؤديه على غموضه وخفائه ، حدا يصير المدرك له والمشرف عليه ، كالفائز بذخيرة اغتنمها ، والظافر بدفينة استخرجها"[284].أي أنه جعل المعاني قوالب الألفاظ ، لأن اللفظ يستند إلى تحديد مسبق هو مقدار ما يتيحه العروض الخليلي من التفعيلات الموزعة على شطري البيت ."فتفضيل المعنى عند المرزوقي ، يعني الاهتمام بتلطيفه وتهذيبه لكي يتسنى للفظ أن يتسع له ويؤديه . يعني إخراجا للمعنى على قياس اللفظ الجاري على أوزان مقدرة ، وحدود مقسمة ، وقواف مهيأة . إنه إفراغ للمعنى في وعائه الجاهز لكي يتم لهما التناسب والائتلاف "[285].

تناول عبد القاهر الجرجاني في معرض الحديث عن "نظرية النظم "علاقة اللفظ بالمعنى ، وبيّن اشتراكهما وتواقتهما ، وهو في هذه النظرية يميل إلى التشريح والتفكيك المتسم بالعلمية والدقة بدل القول بأفضلية أحدهما عن الآخر . يقول :"لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه ، دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها ، لكان ينبغي أن لا يختلف حال اثنين في العلم بحُسن النظم أو غير الحسن فيه ، لأنهما يُحسان بتوالي الألفاظ في النطق إحساسا واحدا ، ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئا يجهله الآخر"[286].

إن النظم عند عبد القاهر الجرجاني ليس فصلا بين اللفظ والمعنى وإنما صورة التحامهما المفضية إلى بناء الدلالة .يقول :"هذا النظم الذي يتواصفه البلغاء

وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله ، صنعة يُستعان عليها بالفكرة لا محالة . وإذا كانت مما يستعان عليها بالفكرة ، ويُستخرج بالرَّوية ، فينبغي أن يُنظر في الفكر ، بماذا تلبس ؟أبالمعاني أم

---

[284] **- المرزوقي ، أبو علي أحمد بن محمد : شرح ديوان الحماسة . تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون . مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة . ط1 . القاهرة . 1951 . نقلا عن . فخر الدين ، جودت :المرجع السابق . ص 60**

[285] **- م . نفسه . ص 61**

[286] **-الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز . تحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي . دار الكتب العلمية , بيروت .لبنان .ط1 .2001 . ص 43 .**

بالألفاظ ؟فأي شيء وجدتَه الذي تلبس به فكرك من بين المعاني والألفاظ ، فهو الذي تحدث فيه صنعتك ، وتقع فيه صياغتك ونظمك وتصويرك ."[287]

اتسعت في النقد العربي المعاصر دائرة الحديث عن "الشكل" سواء تعلق الأمر بالشعر أم بأنواع التعبير الأدبي الأخرى .وحسبنا أن بوادر هذا الحديث قد بدأت في أواخر الأربعينيات من القرن الماضي أين واكبت حركة النقد تيار المحدثين المجددين في الشعر ، الذين عملوا على خلخلة شكل البناء في القصيدة العربية وما يرتبط به من مسلمات ومواريث فنية وجمالية ، فكان الحديث عن الشكل ملازما للحديث عن قصيدة التفعيلة ، أو القصيدة الحرة ، وقصيدة النثر اللتين أحدثتا خروجا عن النظام الخليلي في نظم الشعر .

غير أن هذا الحديث تميز منذ بداياته بميزة أساسية هي استعماله مقابلا للمضمون وكأن الشكل والمضمون كيانان منفصلان أحدهما يرتبط بما هو أساسي وجوهري (Substantiel) والثاني بما هو ثانوي وعرضي (Formel) وحقيقة الأمر أن الشكل هو الفضاء الجامع للمعنى(الجوهر) والمبنى (الظاهر) ، كما تدلنا على ذلك مباحث الفلسفة وعلم النفس وعلم الجمال وعلوم اللغة وغيرها ، أين"يعتبر الشكل البناء الأساسي للمحتوى وأحد أساليب تطوره وتجسيده والتعبير عنه ، ولذلك تتحدد صفات الشكل من خلال صفات المحتوى ، ويعتبر الشكل جزءا مكملا للمحتوى وشرطا أساسيا له"[288].

إن الشكل حامل لمختلف التيمات والقيم الجمالية والتداولية ، وهو إن اعتبر مكملا ومتمما للمعنى كشرط إبداعي ، فإنه يحتل الصدارة في التوجهات البنيوية والفلسفية الحديثة " فبعض منظري علم الجمال يؤكدون أن الأولوية في الفن ليست للمحتوى بل للشكل . والمعروف أنه لا يوجد شكل نقي في العالم ولا يمكن أن يكون مستقلا بل هو جزء من الهيكل الأساسي ويعتبر المحتوى أحد جوانبه أيضا"[289] .

---

[287] **- م . نفسه . ص 43 .**

[288] **-. رشيد ، عدنان : دراسات في علم الجمال دار النهضة العربية للطباعة والنشر . بيروت ط1 . 1985 ص 180**

[289] **- م . نفسه . ص 179.**

إن سؤال الشعرية العربية في نزوعه إلى استنطاق الهوية المخفية للشعر في الموروث القديم ، أو في محاولته استشراف هوية تروم الاستقرار على قاعدة مفهومية ثابتة في ظل تسارع عجلة الحداثة وهي تسابق المفاهيم النظرية المتفجرة من مختلف التيارات الأدبية والنفسية والفلسفية الحداثية وما بعد الحداثية ، وتواكب في الوقت ذاته مختلف النماذج الإبداعية الجديدة ، قد راكم ميراثا لا يستهان به في مقاربة القصيدة العربية شكلا ومضمونا ، و قد التزمنا منذ البداية بالأخذ بما يخدم هذا البحث من توجهات اختصت بتيمة الشكل فلسفة وتنظيرا سيكولوجيا وسيميائيا وأدبيا حتى نتجنب مغبة السقوط في الفلتان المنهجي والعلمي خاصة وأن الشعر كظاهرة إنسانية وإبداعية ، وكمعطى شكلي على وجه التحديد لم يثبت على حال ، فرحلته دائما نحو المجهول والمستعصي في الوعي واللاوعي ، في الحقيقة والخيال ، في القديم والحديث ، في قيد السلطة ومطلق الحرية ، في حدود الجنس الأدبي وخارجه ولذلك كانت بنياته الإظهارية المتحققة في تجارب الشعراء المعاصرين تحمل قلق هذا الانشطار الذي هو مظهر إنساني وهوية لا تجد ثباتها وجوهرها إلا في ظل هذا التعدد الفعال والإيجابي .

إن الشكل يخضع باستمرار من منطلق تجريبي لاختبار الإمكانات الجمالية والمعرفية المتبدلة والمؤسسة لمنطق المغايرة والتجاوز ، وهو لا ينفصل انطولوجيا عن الدلالة (La signification) أو المادة (la substance) ومن ثم فنحن لا

نتكلم عن شكل دون أن نقصد ما يخفي وراءه من اعتمال دلالي ، لأن الشكل في كل الحالات يحمل الخصائص التيمية للموضوع الذي يشير إليه ، فهما معا يمارسان لعبة المرآة ، ويخضعان لنواميس التغير والتجديد ، ولا ثبات لأي منهما بمعزل عن الآخر ، "فالنظر إلى الشكل الشعري بوصفه وجودا ثابتا مستقلا ، قائما بنفسه ، يحول الشعر إلى صناعة ، لأنه يفصل بين الدال والمدلول : الشكل هناك مستقل والمضمون هنالك مستقل ، ويقتصر عمل الشاعر على التوفيق بينهما . وبقدر ما يكون صانعا بارعا في هذا التوفيق يكون شاعرا "[290].

لا يخرج الشكل الشعري ، باعتباره محددا مرآويا للتجربة الشعرية في حديها شكل / مضمون عن المعادلة : فعل ورد فعل أو مثير واستجابة ، إنه لصيق بالشاعر في آنيته وزمنيته المطلقة ومن ثم فهو مرتبط بحركية التجديد والتطور مادام ينخرط في نسق النمو الحضاري العام ، والإيقاع في الشعر

[290]- أدونيس : مقدمة للشعر العربي . دار الساقي . بيروت . لبنان .(د.ط) 2009 . ص 98

كأحد أهم الضوابط الشكلية للقصيدة العربية لم يخرج عن هذا النسق ، "فليس هناك أي مانع شعري أو تراثي من أن تنشأ أوزان وإيقاعات جديدة في شعرنا العربي . ثم إن الوزن الخليلي لا يؤلف الشكل الشعري العربي كله ، وإنما يؤلف جزءا منه . وليس الشكل الشعري خبرة علمية تنضاف بالضرورة إلى الخبرات اللاحقة وتشكل معها كلا واحدا . وليس جهازا خالصا ، أو قالبا صناعيا ، نتناقله ونتوارثه . إن الشكل الشعري كالمضمون الشعري يولد ولا يتبنى ، يخلق ولا يكتسب ، يجدد ولا يورث "[291].وهو المعنى ذاته الذي قصده أدونيس حين تحدث عم مصطلح "لاحقية الشكل" مقابل "أسبقية الشكل" في سياق الحديث عن الشكل كعنصر متجدد ، غير زمني يرتبط بطاقة التجديد في القصيدة . يقول :"لم يعد الشكل الشعري بالنسبة إلي قاعدة جاهزة ، وإنما أصبح

تموجا يتبع الحركة النفسية فيما تمارس نشاطها الخلاق ، بل لم يعد هناك من شكل في المطلق ، وإنما أصبح لكل قصيدة شكلها الخاص "[292]

من هذا المنطلق أضحت المقولة التراثية "الشعر هو الكلام الموزون المقفى" إحدى المحددات الأجناسية التي أفلتت من جاهزية المعنى ويقينية التنظير ، وأضحت في عداد المسلمات النقدية القديمة ، فالقصيدة في الزمن الراهن لا تحتكم إلى جهاز تصورات مثبتة سلفا ، إنها فلوتة ، لا سلطة تقيدها ، ولا سند يعرفها ، وهي "لن تسكن في أي شكل ثابت نهائي إنها جاهدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محدودة ، بحيث يتاح لها أن توحي بالإحساس بجوهر متموج لا يدرك إدراكا كليا ونهائيا . لم يعد الشكل جمالا وحسب ، ففكرة الجمال بمعناها القديم ماتت ، إن للفاعلية الشعرية غايات تتجاوز مثل هذا الجمال"[293] .

لا توجد إذن ثوابت ، من المنظور الأجناسي تحدد شكل القصيدة التحديد النهائي الذي تتخذ بموجبه قالبا معماريا قارا ، ولعل هذا المبدأ هو ما جعل جاكبسون يعلن ميلاد البويطيقا الجديدة – كمقابل لبويطيقا أرسطو - القائمة على التقسيم التقليدي الثابت للحقل الأدبي إلى ثلاثة أنماط أساسية صنفت تحتها جميع الأجناس والأنواع الأدبية : الغنائي ، الملحمي ، والدرامي ، وبويطيقا جاكبسون هي

---

[291]- م ، نفسه . ص 99

[292] - أدونيس : سياسة الشعر. دراسات في الشعرية العربية المعاصرة . دار الآداب , بيروت . ط2 . 1996 . ص74

[293]- أدونيس : مقدمة للشعر العربي . ص 100

موضوع العلم الأدبي الذي يبحث في الخصائص الشكلية المميزة للأدب عن غيره من أنشطة التواصل والإبلاغ ، يقول :"إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب ، وإنما الأدبية ، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا "[294] .وهي ما يسميه إيخنباوم بصيغة أخرى "البحث في الخصيصات النوعية للأدب " .. وما هذه الخصيصات (Specificitès)سوى القوانين الضابطة لتمظهر الأثر الأدبي في صيغته الشكلية والتي تحدد شعريته

بعيدا عن أية حمولة أيديولوجية ، أو عقدية ، أو اجتماعية قد ينادي بها ، وهي مطلقة ومتغيرة في المكان والزمان لأنها تتعلق بكل خطاب على حدة ، "فالعمل الأدبي في حد ذاته لا يعتبر موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكل عمل عندئد ، لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة . ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن ، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية "[295] .

إن الأدبية عند الشكلانيين الروس هي البحث في "شكلية " الخطاب الأدبي ، أي النزوع إلى تغليب الشكل والقيم الجمالية على ما في العمل الأدبي من فكرة أو مضمون ، والأدب حسبهم هو نظام لا يحمل حقائق تنتمي لأنظمة خارجة عنه وبالتالي لا يمكن اختزاله في هذه الأنظمة ، ولذلك يمكن الإقرار بأن مع الشكلانيين الروس فقط وأولا " اكتسى مفهوم الشكل معنى جديدا ، فلم يعد غشاء ، وإنما وحدة integrité ديناميكية وملموسة ، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي ."[296] . إن هذا التوجه يعلي من القيمة الشكلية للخطاب ، ويجعل من لغة الأثر الأدبي الرهان الحقيقي الحامل للمحددات الأجناسية التي قد تبدو أكثر قرارا حينما تتعلق بإعلان اندراج خطاب ما تحت نوع أدبي محدد (الشعر مثلا) في مرحلة أولى، بينما تتراجع هذه المحددات حينما يمارس هذا النوع حريته في تطليق ماهو كائن ومحقق وجاهز من هذه المحددات (الوزن ، القافية ، الصور الشعرية ، الإيقاع ...إلخ) أثناء تحقق لغة الخطاب في مرحلة لاحقة ،"ففي مستوى ضوابط النظام القصدي أو التداولي ينحصر دور الأثر في

---

[294] **- نظرية المنهج الشكلي . (نصوص الشكلانيين الروس) . ترجمة .ابراهيم الخطيب . مؤسسة الأبحاث العربية . بيروت .الشركة المغربية للناشرين المتحدين . الرباط .ط1 . 1982 ,ص35**

[295] **- تودوروف تزفيطان : الشعرية . ترجمة . شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . دار توبقال للنشر . الدار البيضاء . ط2 . 1990 . ص23**

[296] **- نظرية المنهج الشكلي .ص 41**

تقديم مثل دال على جنسه (الأثر يحمل الخصائص القصدية الدالة على جنسه) أما في المستوى النصي فإن الأثر يعدل الجنس (أي أنه قادر على

تحويله بل على تقويضه) ، ويمكن أن نقول إذن إن الجنس يسبق الفعل في المستوى القصدي غير أنه يكون لاحقا له في المستوى النصي "[297] ، فمادام الإبداع لا يكشف عن نواميس اشتغال الوعي الجمالي كشفا دقيقا فإن مسألة الشكل ستظل من القضايا التي لا تقبل التحديد الأجناسي لأن المستوى الظاهري للنص يرتبط بطموح الإبداع وبمستقبل "النصية" التي تفتح المنجز الإبداعي اللغوي باستمرار على إمكانات التحرر من سلطة القيود والتجدد الدائم الذي هو تجدد العالم والإنسان والموجودات أي تجدد الوعي . ومن زاوية النظر هذه سوف نقف عند أكثر النماذج الشعرية الجزائرية المحققة – نصيا - لشرط الوفاء الأجناسي سواء من حيث البناء أومن حيث الخصائص التيمية المتعلقة به (الشكل العمودي ، الرباعية) كما سنعاين الأشكال الأخرى التي تمارس انزياحها وتخطيها لبعض المقومات المكرسة البانية للنص الشعري في إطار تبنيها لرؤى ونوازع حداثية متنوعة وهي أكثر الأشكال عقوقا وجنوحا إلى إرباك عالم الشعر وما يرتبط به من مواثيق كقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر ، وشعر التوقيعة أو الهايكو ...

[297] - بن مبروك ، الأمين : الأجناس الأدبية . من الضبط إلى العبور . دار نهى للطبع . صفاقص . ط1 .2008 . ص 20

المبحث الأول :الشكل كمعطى تأثيلي

المبحث الأول : الشكـــــــل كمعـطى تأثيـــــلي* :

تروم دراستنا للشكل الشعري في هذا المبحث تسليط الضوء على شكل القصيدة المتداول في الشعر الجزائري المعاصر والذي يخضع إلى استراتيجية بناء تحتكم إلى معرفة تأثيلية - قديمة أو متأصلة - بقواعد صناعة الشعر ؛ معرفة تنتج لنا كمتلقين خبرة بالعمل الإبداعي في حدود ما يقترحه من عناصر تشكيلية ترتبط بمنظومة القيم الجمالية الكلاسيكية الراسخة في التراث الشعري العربي . ولا عجب هنا أن نقول خبرة لأننا نحاول أن نموقع أنفسنا- بالنظر إلى طرح إنجاردن لمفهوم البحث في الجماليات - في نقطة الوسط من البحث الذي ينظر إلى العمل الفني على أنه ماهية أو وجود أنطولوجي ، ينبغي التعرف إليه على أنه موضوع له آلياته الخاصة كغيره من المواضيع الموجودة في العالم الخارجي ، كما ينظر إليه على أنه خبرة أي معرفة ترتبط بميكانيزمات التلقي والإدراك ."إن المبحث الجمالي عند إنجاردن ينقسم إلى جزأين مرتبطين معا ارتباطا تلازميا : البحث الأنطولوجي للعمل الفني ، أي دراسة بنية وأسلوب وجود العمل الفني باعتباره موضوعا قصديا أو "نتاجا نوئيماتيكيا" Noematic product للنشاط الفني ، ومبحث الخبرة بالعمل الفني ، أي دراسة العمل الفني كما يُفهم من خلال العمليات الذاتية القصدية لدى الشخص المدرك الذي يقوم بـ" إعادة التشييد النوئيتيكي" Noetic reconstitution ، أي بإعادة تأسيس العمل

*** - أثل ، أَثْلَةُ كل شيء : أصله ، قال الأعشى: ألستَ مُنْتَهيا عن نَحْتِ أَثْلَتِنَا ** ولَسْتَ ضَائِرَها ، ما أَطَّتِ الإبِلُ يقال : فلان يَنْحت أَثْلَتنا إذا قال في حسبه قبيحا ، وأَثَلَ ، يَأْثِلُ أَثولا وتأَثَّلَ : تأصّل ، وأَثَّلَ ماله : أصله وتأثّل مالا : اكتسبه اتخذه وثمره . وأَثَّل الله ماله : زكاه , وأَثّل ملكه : عظمه . وتأَثّل هو : عَظُمَ . وكل شيء قديم مؤصل : أَثِيلٌ ومؤَثّل ومتأثّل ...والتأثيل : التأصيل .انظر : ابن منظور ، أبو الفضل محمد ، لسان العرب ،المجلد الثامن . دار صادر . بيروت . لبنان .ط4 .2005 .ص 55 . (مادة أثل)**

الفني من خلال أفعال قصدية تهدف إلى تعيينه ، أي جعله عيانيا"[298].فكل ما نفعله أو نروم فعله هو إيجاد المداخل التي تمكّن من الكشف عن كيفية التحقق العياني للشكل الشعري – في مظهره التأثيلي - ومحاولة القبض على العناصر التي تفسر هويته ، و تمهّد لنا طريق تعيين بعض المعاني والدلالات الشعرية والتأشير عليها .

1- العـمودي في الشعر الجزائـري المعاصر .

توطئة :

لم تعرف القصيدة العربية الثبات والاستقرار منذ أن فتحت في العصر الحديث آفاقا جديدة في مستوى التحقق الشكلي في جانبيه ؛ الفضائي المتعلق بالمعمارية النصية و الزماني المتعلق بالوزن والإيقاع ، فالشعراء على اختلاف مشاريعهم وتوجهاتهم انساقوا إلى التنويع الشكلي وتطليق النموذج التقليدي القديم لأنه لم يعد يستجيب لنداء الأعماق ، الذي هو نداء الحاضر المرتج الذي ترسخت القناعة في أن لا شيء يقدر على إظهاره سوى الشكل المرتج الذي لا ينتمي إلى سلطة الأبوة التاريخية في ثوابتها وأجهزتها النظرية المتكلسة ، " فالأشكال الإبداعية المعروفة في مختلف فنون الكلام ، والفنون الجميلة الأخرى ، لم تعد قادرة بقوة تقاليدها وقواعدها وتقاناتها وآلياتها على أن تتفاعل مع الفضاء الحساس وتنجح في إدراكه ، على النحو الذي يجعلها قادرة على الاستمرار في دورها التاريخي والحضاري والأخلاقي في صناعة الجمال والانتصار للإنسان"[299].

يوحي تاريخ الشعر العربي منذ بداياته بهذه الديناميكية التي هي تحول الإنسان وتطور حساسياته الجمالية ، وموقعه من المتغيرات في الحياة ومن ثم تغير إدراكه للتجارب الواقعة في مساحات الشعور ، والتي يقوم التخييل بإكسابها الطابع الإبداعي الذي يدفعها إلى التمظهر في قالب ، أو صيغة ، أو بنية ، أو شكل محدد "فالإدراك الفني هو ذلك الإدراك الذي نتحقق فيه من الشكل (ربما ليس الشكل فقط ،

---

[298] **- توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية .دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية .المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع .ط1 .1992 . ص 327**

[299] **- صابر ، عبيد : الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر . الكتابة بالجسد وصراع العلامات . عالم الكتب الحديث . الأردن .ط1. 2010.ص** 63

ولكن على الأقل الشكل) .وإنه من الواضح أن الإدراك الذي نحن بصدده ، ليس مجرد حالة سيكولوجية (الإدراك الخاص بهذا الشخص أو ذاك) ، وإنما هو عنصر من عناصر الفن ، والفن لا يوجد خارج الإدراك ".[300]

يختلف الاتجاه الشكلاني البنيوي عن المذهب الظاهراتي في الفن والأدب لأن الأول يعزل الشكل (حصيلة الإدراك) عن الذات المدركة ، ولا يربطه سوى بمجمل ما يحتويه من مميزات قابلة للتجريد ، أما الآخر فيعتبر الشكل كمعطى إدراكي بنية إظهارية ذاتية هي نتاج قصدية رحلة الأنا صوب العالم من أجل عملية تداخل و تخارج مستمرة تصهر عناصر الوعي المنبثقة من وحدة ثنائية القطبين (الذات / الموضوع) من أجل تقديم رؤية تفسر نظرالشاعر فيما يملأ ذاته ويحيط بها .و"القصيدة العربية في مسيرتها الشعرية الطويلة مرت بتحولات شكلية كثيرة تتباين مراياها في قوة هيمنتها على الذائقة العربية والزمن العربي ، إذ في الوقت الذي فرض فيه الشكل العمودي (ذو الشطرين) حضورا تاريخيا مذهلا انتشر على مساحة زمنية امتدت قرونا طويلة مع الاعتراف بحصول خروقات بسيطة ، فإن القصيدة العربية الحرة (قصيدة التفعيلة) تكاد تستنزف معظم خصوبتها وثرائها وخصائصها الفنية في خمسة عقود (...) لتتقدم قصيدة النثر محملة بعشرات

الإشكاليات والأسئلة والمداخلات وهي تسعى لافتتاح فجر جديد للقصيدة العربية الحديثة"[301].

لقد شهد الشعر الجزائري المعاصر بحكم اندراجه في النسق الشعري العربي الخاضع للثورات ،- منذ ثورة الشعراء المحدثين في المشرق على الوزن الخليلي - والمحكوم برهان التجديد في بناء القصيدة ، انفتاحا على قوالب وطرائق النظم الشعري التي ما فتئت تخضع الشعر لاختبار أسرار التجريب ، وأدوات التخطي والمجاوزة في آليات الكتابة ، وتحريض الشكل على إعلان مختلف التيمات التي يحمل - اختيارا وحرية - أسباب الانتماء إليها .

لقد كان لهذه الثورة التي جددت في بنية القصيدة العربية مبرراتها على مستوى الإبداع ، تقول نازك الملائكة في إثر التعليق على أحد مقاطعها الشعرية :

يداك للمس النجوم

---

[300] - الشكلانيون الروس : نظرية المنهج الشكلي . ترجمة : ابراهيم الخطيب . مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين .ط1 .1982 . ص41

25 – مرايا التخييل . ص12

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشييد بيت لها في الرمال

تقول : تراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل ، كنت أستطيع التعبير عن هذا المعنى بهذا الإيجاز ، وهذه السهولة ؟ ألف لا ....فأنا مضطرة إلى أن أتم بيتا له شطران ، فأتكلف معاني أخرى غير هذه أملأ بها المكان"[302] ، فنازك كانت تدعو إلى الانسجام ما مستلزمات الكتابة الشعرية في جانب انفتاحها على المعاني الواسعة التي يسيجها العروض الخليلي بقيوده الشكلية ، فالشاعر الحديث كما تقول صار

يفتش عن الحرية إضافة إلى ميله صوب تحكيم المضمون في الشكل ، ونفوره من الشكل الثابت الذي تصب فيه المضامين المختلفة"[303].

يرتبط تطور القصيدة الجزائرية المعاصرة أساسا بالتطور الذي حدث للقصيدة العربية في المشرق فقد كان للشعراء الرواد أمثال بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ومحمود درويش والبياتي وبلند الحيدري والفيتوري وسعدي يوسف ونزار قباني وأدونيس وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم أثرا عميقا في التوجهات الإبداعية لكثير من شعراء الجيل الجديد ، وهذه حقيقة قارة ومثبتة في متون النقد والشعر الجزائريين منذ أربعينيات القرن الماضي*

وحتى الشعراء أنفسهم اعترفوا بهذا التأثير وإن كانوا يصرون على تبنيهم للهموم والقضايا المتعلقة تاريخيا وحضاريا بالانسان الجزائري كنبذ الاستعمار والدعوة إلى التحرر ومحاربة التبعية والتخلف مما أكسب هذا الشعر هوية وانتماء جزائريين .

غير أن هناك من يرجع انفتاح الشعر في العالم العربي على آفاق التجديد إلى التأثر بالشعراء الغربيين وبموجات التيار الرمزي والسريالي . يقول شربل داغر : "القصيدة الجديدة كواقعة تاريخية بعد الحرب

---

[302] - مقدمة ديوان . شظايا ورماد . دار العودة . بيروت . ط3 . 1971 . ص11

[303] - الملائكة ، نازك : قضايا الشعر المعاصر . مكتبة النهضة , بغداد . ط3 . 1967 , ص 48

* - يقال بصدد أولى محاولات التأثر" عندما بدأت حركة الشعر الحر عام 1947 وانتشرت في العالم العربي في الخمسينيات ، لم يكن مهيئا لها أن تدخل الجزائر إلا بعد سبع سنوات من بدئها في المشرق ، فلم يكتب شعراء جزائريون بهذا الشكل إلا بعد أن اطلعوا على الصحافة الأدبية المشرقية أو عندما سافروا إلى المشرق للدراسة . يقول الدكتور أبو القاسم سعد الله : كنت أتابع الشعر الجزائري منذ سنة 1947 باحثا فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث ، ولكنني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد وصلاة واحدة ..غير أن اتصالي بالانتاج القادم من المشرق ولا سيما لبنان ، واطلاعي على المذاهب الأدبية ، والمدارس الفكرية والنظريات النقدية حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر"انظر : شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر.(د.ط)1985 .ص 69

العالمية الثانية ، تحققت عربيا بعد التعرف على بعض النماذج الحرة في الشعر الغربي والتأثر بها , وهذه واقعة أكد عليها أكثر من شاعر ، ومنهم السياب بشكل خاص" [304].

غير أن العمودي كشكل راسخ في الشعرية العربية والجزائرية على وجه التحديد لم يفقد مبررات وجوده فقدانا تاما ، بل إن مظهرا تأثيليا قارا ظل يربط الشعراء باستمرار بهذا التوجه من الإبداع الشعري الذي" أخذ في الجزائر صورته الحقيقية من خلال بروز العديد من الشعراء مثل أحمد سحنون ومحمد العيد آل خليفة ومفدي زكريا ومحمد الأخضر السائحي وغيرهم . وهو ما يشكل مجموع المنظومة الشعرية الجزائرية ذات الشكل التقليدي ، والتي تنتمي إلى فترة تاريخية تمتد منذ فترة الفتوحات العربية وترسيم لغة العرب وأدبهم على أراضي الجزائر وتستمر جيلا بعد جيل حتى عصر النهضة وما بعده من خلال بروز شعراء تقليديين شكلوا حلقات الإسناد التقليدية المختلفة للنص الشعري وتواصله من خلال العديد من شعراء الستينات أمثال أبي القاسم سعد الله وعبد الله شريط وأبي القاسم خمار والسائحي الكبير ثم السائحي الصغير وأحمد الغوالمي وغيرهم"[305]. وهم شعراء الجيل المؤسس الذين أكسبوا النص الشعري الجزائري بعدا حضاريا وتاريخيا ارتبط بأهم القضايا التحررية في العالم ، وتعد قضية استعمار الجزائر ومقاومة الاستبداد من أكثر هذه القضايا تواترا خاصة في المرحلة اللاحقة للاستقلال والتي اتسمت في عمومها بالوفاء للشكل العمودي ذي الشطرين المتوازيين . مما يدعو إلى إقرار وجود نمطية شكلية يتقلص بموجبها حجم الاستثمار الفضائي وإمكانات التشكيل وفي هذا الصدد يمكن القول "أن رسوخ الخليلية العربية لا يتجلى فقط في انتقال وثبوتية البناء التقليدي في شكلية النص الشعري الجزائري المعاصر عبر تجربة مصطفى الغماري الشعرية كنموذج يعود بالبنائية الإيقاعية إلى أصلها من خلال النص الشعري الجزائري العمودي ، وإنما يعبر عن استجابة طبيعية لنداء امرئ القيس في قفا نبك"[306] ، أي استمرارا للصوت الأول الذي امتد في الزمان في مرحلة المشافهة ثم بعد التقييد ترسخ في المكان ، وظل يشكل اللبنة الأولى ، وهو صوت السليقة الأول فالشكل العمودي هو خاصية

---

[304] - داغر ، شربل : الشعرية العربية الحديثة . تحليل نصي . دار توبقال للنشر . ط1. 1988 . ص59

[305] **- رابحي ، عبد القادر : النص والتقعيد . دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر . إسنادية النص الشعري .ج2 . دار الغرب للنشر والتوزيع . ط1 .2003 .ص28 (التصرف مني)**

[306] **- م . نفسه .ص 27-28**

أنطولوجية مرتبطة بكينونة الشعر الأولى في صيغته الصوتية الموزونة والمقفاة ثم الفضائية الخاضعة لسيمترية لغوية بنائية لا يخطأ الناظر في نسبتها إلى الشعر العربي ، "والقصيدة العمودية هي أكثر الأشكال الشعرية المعروفة في الشعر العربي استجابة للتعبير عن الظروف الطارئة والاستثنائية ولا سيما ظروف الحرب فلها تاريخ حافل بالحماسة والفخر والتحريض والتعبئة ، مما كون لها جهازا فنيا يقوم على بنية لغة شعرية خاصة وبنية إيقاعية خاصة أيضا ، يعتمد الأنموذج فيها على القوة والصخب والاستنفار والإثارة والحماس ، يساعدها على القيام بهذه الوظيفة لغة منتخبة تدعم هذا التوجه ، وإيقاع تقفوي منتظم يضاعف قوة الموسيقى في التشكيل ، فضلا على استجابة عالية من وسط التلقي عبر علاقة أسهمت مئات الأعوام في تشييدها"[307] . وفي حدود تفحص نماذج الشعر الجزائري المعاصر الحاملة لهذا الشكل البنائي ، اقترحنا توصيفا وتأويلا ينسجم مع خصوصية المنهج ، وطبيعة النماذج المعروضة من أجل تبرير الخصائص الشكلية في مستواها التركيبي مع ربطها بموضوعات الظاهرة الشعرية ومؤولاتها .

1-1- الشكل كقالب (Comme motif) في تجربة عبد الله حمادي :

يأتي الشكل العمودي من بين أشكال الشعر الأخرى محملا بميراث من المعاني القديمة التي تنتمي إلى تراث من الجماليات الراسخة في تاريخ الأدب العربي منذ الأصمعي وابن قتيبة* ..هذه المعاني ترتبط بالشكل باعتباره قالبا أي مجموعة من

---

[307]- عبيد صابر: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر . الكتابة بالجسد وصراع العلامات .ص 66

*** - عمل الشاعر في القديم على ترسيخ معمارية نصية يحتكم إليها شكل البناء في القصيدة ،حددها ابن قتيبة (ت276) في "الشعر والشعراء" في أربعة عناصر :الوقوف على الأطلال وبكاء الربع ومخاطبة الرفيق ، النسيب وذكر الشوق والصبابة ، وصف الرحلة في الصحراء ، ذكر غرض القصيدة من مدح أو هجاء أو غيره .يقول ابن قتيبة : "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثارفبكى وشكا ، وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها ، إذ كان نازلة العمَد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر ، لانتقالهم من ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان . ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ليُميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء فليس يكاد أحد**

يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهر ، وسُرى الليل وحر الهجير ، وإنضاءَ الراحلة والبعير . فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ونِمامة التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير ، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة ، وهزه للسماح ، وفضله على الأشباه ، وصغّر في قدره الجزيل "انظر :ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم : الشعر والشعراء . تحقيق عمر الطباع .منشورات شركة الأرقم بن الأرقم . بيروت , لبنان .ط1 . 1997 .ص31

المحددات الأثيلة ، والضوابط القديمة التي تشتغل في استقلال عن دلالات النص الشعري . إنها تشكل ما يعرف عند السيميائيين (الشكلانيون الروس تحديدا) بمضمون الشكل .

لقد توصل الشكل العمودي عبر الزمن إلى مراكمة مجموعة من التقاليد ، تسمى تقاليد النوع . وهي عبارة عن معايير ضبطت معالم الأثر الأدبي الشكلية ، وحملت وعيا خبرت من خلاله الذات الإبداعية العربية في مراحل سابقة أسرار المعنى الجمالي الشعري..غير أن الشاعر المعاصر في نزوعه إلى اختيار هذا الشكل يمارس وعيا جديدا يباطن من خلاله ما يتصل بذاتيته من أشياء تلامس حساسيته الإبداعية ، ثم من خلال اللغة يخلق وجودا رمزيا جديدا لها ، أي يؤسس ذاته حين يجعلها معبرا إلى المعنى من خلال وسيط الشكل .

إن الحصيلة العيانية التي ندركها في ممارسة من هذا النوع هي تبئير المعطى الشكلي أو المستند القديم وترسيخه في أثناء اشتغال اللغة الذي لا يكون إلا جديدا . وجديد هنا نأخذها بمعنييها ؛ الأول وهو التحقق الزماني والمكاني الراهن للتجربة الشعرية ، والثاني هو المعنى الحداثي الذي يرتبط بالمفارقة ، وبهدم طرائق انتظام الدوال والمداليل في النسيج اللغوي ، وابتكار فضاءات تخييلية ترتادها الصور الشعرية .

ومن زاوية النظر هذه يقر عبد الله حمادي بأن "اللغة في معظم نتاج العهد القديم الغربي – والعربي على حد سواء – كانت تخضع من طرف المتلقي لميزان عقلاني منطقي لا يقبل الغموض أو الغلو بالمفهوم القديم ، والعدول والانزياح

أو اللاعقلانية بالمفهوم المعاصر"[308]، لذلك فهو يتحدث عن رهان اللغة في موضوع لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية فيعتبرها " ذاكرة الفن الحقيقية "[309] ، واللغة التي يقترحها في هذا الصدد هي "اللغة الضوئية "وهو مصطلح كما يقول " اهتديت إليه من خلال ما تجلى لي من أحدث المدارس الأدبية وكذلك من قواميس الإشراقيين أساتذة الفيض والتصوف"[310] .

تنشأ اللغة الضوئية في هذا المقام من عمل المخيلة التي تتكئ على طاقة الحدس والشعور ، وتعتمد الذوق كمسبار يفجر طاقات الصور الشعرية ويهدم ميراث النظر القديم الذي تحتكم فيه الصورة إلى علاقات لا تفقد صلتها بالواقع ، فالنظرية الشعرية البلاغية العربية القديمة تعتبر "الخارج عن قوانين العقلي والحقيقي وهم وتمويه ، وأحسنه ما يستعيد العلائق الموجودة سلفا في الواقع . فالمحاكاة الشعرية "التخييل" تستند إلى أنطولوجيا معطاة مسبقا في الأعيان قبل الأذهان ، كمعطى خارجي مدرك في استقلال عن الذات ، وتشغيلها يتم عبر عملية تمثيل (تشبيه) متوالية تصاعديا من الأشياء كما هي حاصلة في الوجود إلى الأشياء وهي متمثلة ذهنيا (معاني) وكلما تصرفت الذات الشاعرة في حدود التطابق حسب المقام التداولي المبرر لهذا التصرف ، كلما نحا القول الشعري التخييلي باتجاه الوهم " [311].

تتقد اللغة الضوئية ، أو اللمعية أكثر فأكثر في التجارب الفيضية الرؤيوية التي نلمسها بشكل جلي في ديواني البرزخ والسكين وأنطق عن الهوى وهو ما عايناه في مباحث مختلفة من هذا العمل .أما بخصوص اشتغال هذه اللغة في حدود الشكل العمودي فقد استقرأنا مجموع الدلالات التي يفيض بها هذا الشكل من خلال

---

[308] **- حمادي عبد الله : الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع . دراسات نقدية . منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين . ط1 . 2001 . ص** 111

[309] **- الشعرية العربية ... ص** 152

[310] **- م ، نفسه . ص** 153

[311] **- الذهبي العربي ، شعريات المتخيل .اقتراب ظاهراتي .شركة النشر والتوزيع . المدارس . الدار البيضاء . المغرب . (د .ت) ص** 51

نموذج "قصيدة الجزائر" مع ربطها بمؤولاتها النصية والخارج نصية من أجل الكشف عن جوهر الشكل ، أو تيمات الشكل الجديد في ضوء المواريث القديمة .

تنطوي تجربة العمودي في شعر عبد الله حمادي على وعي شعري يستند إلى وعي نقدي نستدل عليه من خلال كتاب الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع وهو وعي يقضي بتجاوز التخييل الذي هو محاكاة من أجل الاندماج في قانون لا عقلانية العبارة الشعرية Irracional، وهو قانون يتضمن المفاهيم التي تتجاوز حدود الإدراك الواعي إلى اللاوعي اللاعقلاني* الذي يدرك الإحساس من خلاله فعل التنافر القصدي بين التشكيل الشعري الذي هو تشكيل بالرموز و معطيات الواقع الذي تحيل إليه .

1- 1-1- ممثـــــلات الشـــــكل :

يشكل التواقت بين الحفاظ على الأشكال الموروثة والانقطاع عنها جوهر كل حداثة إبداعية تنشد التأسيس لرؤيتها الذاتية النابعة من فعل القصدية الظاهراتي الذي تباطن فيه الذات الشاعرة الظواهر في العالم الخارجي ، ثم تؤسس من خلالها المعنى الذي هو أساس المعرفة البيانية ، وعماد الحقيقة الشعرية التي تظل تحتفظ عبر العصور بعناصر شكلية وتيمية قابلة للتجريد من منطلق كونها كليات أو خصائص عامة ومشتركة ترتبط بالنوع الإبداعي .

يتميز الشكل العمودي ممثلا في قصيدة "الجزائر" في حدود تمظهره الشكلي بمجموعة من العناصر التي تدرك بفعل التجربة الشعورية - أي من خلال المعاينة التي تقوم بها الحواس – على أنها علامة ، أو وحدة كلية وفي ضوء هذا الاعتبار يأتي التفصيل فيها بالنظر إلى تصور بورس للمظاهر الثلاثة المكونة لها (الممثل ، الموضوع المؤول) .

---

* - انظر : الشعرية العربية ... ص129 - 143

1-1-1- أ- الإيقـــــاع الخـــــارجي :

توصل الشكل العمودي بفضل الوفاء لنظام الموسيقى والوزن الخليلي إلى بلورة مجموعة من المبادئ التي لا تسمح بالتصرف في حدود ما هو شكلي ، لذلك نقول بشأن ممثلات القصيدة العمودية ، أي بنيتها التركيبية / الخطية أنها تتسم بالثبات والوحدة ، وأن الإيقاع الذي يؤدي وظيفة تزيينية يتمظهر في شكل عناصر كمية مجردة تتوزع بالتساوي على شطري البيت الشعري ، وقصيدة الجزائر لعبد الله حمادي تحتكم إلى هذا المعطى الكمي التقني الذي تهادت بموجبه القصيدة على بحر الكامل "وهو من البحور الصافية ، الموحدة ، البسيطة ذات التفعيلة الموحدة ...ويصلح الكامل لكل غرض من أغراض الشعر ولهذا كثر وجوده في شعر القدامى والمحدثين ، وهو إلى الشدة أقرب منه إلى الرقة"[312]

أما القافية فجاءت مطلقة مقترنة بصوت الروي الراء الممدودة والراء "حرف شديد جرى فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللام ، ولو لم يكرر لم يجر الصوت فيه"[313]

جاء الإيقاع في هذه القصيدة قوي وحركي وهو وزن الحماسة في الديوان العربي وهو في هذا المقام ينسجم مع موضوع القصيدة التي يتغنى الشاعر فيها بالوطن وبالبطولة وعلو الهمة .

وإذا كان القدماء في عمود الشعر قد اعتدوا بعنصر الوزن واعتبروه أحد أعظم أركان الشعر ، فإنهم لم يحصروا تحقق الشعر في هذا الشرط دون غيره . يقول ابن رشيق : "..إنما سمي الشاعر شاعرا ، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره . فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى واختراعه أو استطراف لفظ وابتداعه ، أو زيادة فيما أجحف به غيره من المعاني ، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ ، أو صرف معنى إلى وجه

---

[312] - لوحيشي ، ناصر : المرجع في العروض والقافية . جسور للنشر والتوزيع . ط1 .2010 . ص 89

[313] - عبد الجليل ، حسني . التمثيل الصوتي للمعاني . دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي . الدار الثقافية للنشر . القاهرة . ط1 . 1998 . ص 19

عن وجه آخر ، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة ، **ولم يكن له إلا فضل الوزن ، وليس بفضل عندي مع التقصير**"[314]

بل إن المرزوقي في شرح الحماسة حين تحدث عن عمود الشعر جعل الوزن في آخر مرتبة بعد جملة من الشروط "شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف (وهو التصوير) ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن"[315].

وأما القافية فهي في نظر بعض العلماء كالسكاكي لا تلزم الشعر ولا ترتبط بجوهر فيه بل لأمر عارض "فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون ، وأنه أمر لا بد منه ، جار من الموزون مجرى كونه مسموعا ...فحقه ترك التعرض".

يقر العلماء القدامى في ضوء هذه الحقائق بهامشية الوزن والقافية حين توظفان لغاية في ذاتهما ، فلا بد من الربط بينهما وبين عناصر تشكيلية أخرى في التجربة الشعرية فالموسيقى لا تحقق وظيفتها النغمية الجمالية إلا في تعالقها بنسيج الصور الشعرية وتناغمها مع إيقاع التجربة ككل أي أن دلالتها تحصل في سياق ارتباطها بالمعنى ، وهذا ما أكده جابر عصفور في قوله "الوزن في ذاته صورة مجردة لا قيمة لها منفصلة عن المعنى ، والتناسب الذي يمكن أن يتميز به الوزن لا يمكن أن يفهم بعيدا عن التجربة ، ذلك لأن لغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى مجرد عناصر صوتية مجردة ، بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال "[316] .

أدرك الشاعر عبد الله حمادي من منطلق الوعي النقدي الذي أشرنا إليه سابقا الأبعاد الشكلية للموسيقى والإيقاع العروضي فألفيناه يشير من منطلق الناقد

---

[314]- ابن رشيق القيرواني ، أبو علي الحسن : العمدة في صناعة الشعر ونقده . تحقيق الدكتور النبوي عبد الواحد شعلان . مكتبة الخانجي . القاهرة . ط1 . 2000 . ص185 .

[315] - المرزوقي : مقدمة شرح الحماسة . تحقيق عبد السلام هارون . لجنة التأليف . القاهرة . 2731هـ .ص 89

[316] - عصفور ، جابر : مفهوم الشعر . دار الثقافة . مصر . 1978 . ص 104- 114

والشاعر معا إلى كون عنصر الوزن وما يستوجبه من معطيات تقنينية لا يشكل سوى قالبٍ يفرغ ويمتلئ بأشياء نابعة من الذات ، وأن حركة الوعي وما تقتضيه من تجاوز وانزياح تفتح باستمرار تجارب التخييل الشعرية على طرائق التأليف الجديدة الهادمة لمراجع القول الشعري ومكتسباته . يقول في هذا الصدد "الوزن والقافية ليستا في حاجة إلى تعديل شامل ، بل التعديل المرجو لا بد أن يكون داخل طاقتهما الكامنة والتي أعتقد جازما أنها لم تستهلك بعد وليس في مقدور المبدعين استهلاكها كاملة ، لأنها تنام وفي أحشائها المد والجزر ، يضاف إلى ذلك أن كلا من الوزن والقافية يخضع لنظام موسيقي بحت ، والموسيقى كما نعلم لا تخضع للمنطقية العقلانية بطبعها بل تخضع للحسية الذهنية لذا أراهما يتفقان ومبدأ اللاعقلانية الفنية "[317].

يتجلى التصور المبين أعلاه من خلال عمل الشاعر على تحقيق الانسجام بين المستوى التداولي والجمالي ، إذ يراعي الأول الغنائية التي يستوجبها تلقٍ يخاطب الأسماع كما في حالة هذه القصيدة الحماسية الوطنية ، أين يصبح المعطى الشكلي (الوزن والقافية) ضرورة تفرضها متطلبات التجربة ومسوغاتها الموضوعية ، أما المستوى الثاني فيراعيه الشاعر حتى لا يسقط في فجاجة الاستثمار الميكانيكي للشكل كقالب ، ويجعل المعنى يمارس سطوته من خلال تطويع هذا "الشكل" وجعله ينفتح في كل توظيف جديد على طاقات رؤيوية نلمسها من خلال التوافق بين التيمة المحورية "الوطن " ووزن الكامل المناسب لدلالات النص الشعري الحماسية ، فجاءت القصيدة محافظة على خاصية الوحدة والتلاحم ، وهي أكثر خصائص "جوهر الشكل " التراثية قرارا في القصيدة العمودية .

تحيلنا هذه الخاصية على قوانين الإدراك في سيكولوجيا الأشكال البصرية والتي تقضي بعدم تجزيئ الكل الذي يندرج تحت المسح البصري ، وهذا ما يأتي تفصيله في النقطة التالية :

---

[317] - **الشعرية العربية . ص 159**

1- ***1-1-ب- إيـــــقاع التفضية الـــــبصرية :***

يشكل النسيج النصي لقصيدة " الجزائر" فضاء معروضا للتلقي البصري يقرأ في كليته في شكل أيقون (Iconogramme) لا يختلف اثنان في تحديد وظيفته الشعرية انطلاقا من معماره النصي القائم على بنية لغوية منتظمة في شكل أشطر متوازية تقوم بينها فراغات تؤثث الفضاء أفقيا وعموديا صانعة شكلا ، هو صورة الشكل العمودي التقليدي . يلخص محمد الماكري "الاشتغال الفضائي للقصيدة العربية العمودية في عنصرين : التوازي العمودي للأبيات والتقابل الأفقي للأشطر ، وهذان العنصران ينتظمان وفق شكل يجنح للاستطالة بحيث يتم فيه رصف الوحدات المكونة أفقيا في حدود شطرين متقابلين في خط واحد ، تفصل بينهما مساحة بيضاء ، مشكلين نموذجا تتوالى أسفله الأبيات الأخرى موازية له عموديا ، مفسحة المجال لتواز هندسي ثالث ، تنتظم وفقه الأعمدة البيضاء الثلاثة الممتدة على حافات الأشطر ومابينهما بشكل عمودي ، وهي فراغات بيضاء تنفتح على بعضها من الأسفل ومن الأعلى بواسطة عمودين أبيضين متوازيين أفقيا يحدان النص في البداية والنهاية "[318] ومن ثم يمكن اعتبار الإيقاع البصري في هذه القصيدة إيقاعا هادئا ، يستكين إلى الجاهز البصري الذي يحافظ على معالم الفضاء وطرائق توزيع البنيات التركيبية فيه والذي يلتزم باحترام الفراغ القائم فيما بين البياضات والسوادات ذلك أن "الفراغ بين شطري البيت التقليدي هو جزء من الإيقاع لأنه يمثل مسافة الصمت الفاصلة بين تفعيلات متكررة ، فالصمت هنا يبرز مذاق التكرار ومن ثم مذاق الإيقاع "[319].

ومعنى هذا أن إيقاع الشكل العمودي المدرك بصريا والساقط في حقل تجربتنا الحسية الشعورية أووعينا الذاتي باعتباره أيقونا أو علامة بصرية لا ينفصل عن

---

[318] **- الماكري ، محمد : الشكل والخطاب .ص 136**

[319] **- التلاوي ، محمد نجيب : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي . ص 325**

الإيقاع الموسيقي لبحور الشعر العربي المشكلة من وحدات من التفعيلات الثابتة في كل من الصدر والعجز والتي هي معطى كمي وصيغة شكلية يتحكم المنطق الرياضي في عدد العناصر المكونة لها .

1-1-1- تيمـــــــــات الشكـــــــــل :

ارتبط الشكل العمودي الكلاسيكي على امتداد تاريخه الطويل في الأدب بمعاني القوة والحماسة والمجد والترسيم ، في مقابل أشكال الشعر الحداثية التي حملت أسئلة الهشاشة والتقويض والهلهلة والتردد ، لذلك لا نعجب كون العمودي الذي يمارسه عبد الله حمادي في كتاباته الشعرية المتنوعة يأتي في سياق انسجام الرؤية الشعرية مع ما تقترحه من تيمات ترتبط بهذا الشكل كتلك التي نتلمسها بجلاء في قصيدة الجزائر مثلا من ديوان البرزخ والسكين أو القصيد الانتحاري من ديوان أنطق عن الهوى .

إن الدلالة الشعرية في هذا الصدد تجد ضالتها في القالب العمودي الذي يسعف المقترح التخييلي ، والقالب هنا هو التمظهر الشكلي لصيغة النوع الشعري في بعده الرمزي أو نسجه اللغوي الكلاسيكي وهي صيغة وجود قديمة تعود إلى العصر الجاهلي ، وثابتة في الزمن ، وسابقة لحركة الوعي الشعري المتجددة والمتنامية في شكل انبثاقي يرتبط بمتغيرات التقدير الاستيطيقي للذات الكاتبة النازعة إلى التجريب وهدم المتوارث من التقاليد الجمالية , والتي بلغت أوج تقلباتها في الوقت الراهن ، خاصة مع ظهور تيارات ما بعد الحداثة التي ألغت ميراث الحداثة المنصرم فأصبح "ليس هنالك ثابت يحكم المتحول ، وليس ثمة عقل يفسر تفسيرا غير متحيز أوجه النشاط البشري ، كما لا وجود لثقافة عالية نخبوية وأخرى دونية جماهيرية . بل كل ما هنالك هو تشكيل مستمر لا يمكن تبريره أو تفسيره بالإحالة على أنموذج متعال ،

وإنما يقبل التفسير فقط من داخله مما يجعل التفسير نفسه محكوما بأشكال مادته الخاصة وليس نتيجة ثوابت لا تتحول أو تتبدل "[320]

يحتكم التقدير الاستيطيقي – ظاهراتيا – في عملية الانتاج الشعري إلى الشعور الذي يباطن موضوعات الظواهر ثم يكشف عن بنياتها الإظهارية المفارقة التي تتجاوز ما هو مألوف ونمطي في مساحات الذوق ، وبصدد هذا التقدير نقر بفكرتين : الأولى هي أن تيمة الشكل الرئيسة التي هي التغني ببطولات الوطن قد انسجمت مع القالب الشكلي العمودي ، لأن المعطى الشكلي رسخ هذه التيمة فصارت ميراثا كلما ركب الشاعر موجته وجده في طوع الخدمة ، والثانية هي كون الوعي الشعري خارج قوس الشكل قد استحدث صورا وأساليب تشكيلية وهو ما نعاينه في الدلالات التالية :

1-1-2-أ- دلالات نـــــصية / تشـــكيلية :

تتضح من خلال بعض الدلالات خاصية المجاورة بين العناصر المتنافرة وهي مبدأ لا عقلاني يخلخل أنماط الربط المنطقية بين الوحدات اللغوية ويحقق المفارقة ظهر هذا المبدأ مع السرياليين وترسخ من خلال أساليب التجريب الحداثية وما بعد الحداثية .

يقول الشاعر مثلا :

1- **حمراء** أسرجها الجهاد مطية لتصد كيدا للظلام وتغفرا

المباعدة هنا حاصلة بين التركيب "حمراءُ أسرجها الجهاد مطية ، لتصد كيدا للظلام " وفعل تغفرا ، فالفعل هنا هو بؤرة المباعدة ومنطلق الانحراف الدلالي لأن الشطر الأول يحيل على معنى الجهاد المؤشر عليه من خلال اللون الأحمر ، وهو المعنى الذي يرسخه الشطر الثاني من خلال التركيب : تصدُّ كيدا للظلام غير أن كلمة القافية

[320] - **الرويلي ميجان ، والبازعي سعد : دليل الناقد الأدبي . ص 141**

أربكت وثوق الدلالة ، وكسرت مسار التوتر المتنامي للمعنى الذي اتخذ منطلقه من خلال ما يرتبط بكلمة "حمراء" من إيحاءات لونية تعود بالذاكرة إلى أبعد التمظهرات التشكيلية الذي فاض بها الشعر الإنساني وأعرب عنها التصور القديم للإنسان والوجود وفي هذا الصدد " تكاد الأساطير القديمة تجمع على أن الإنسان الأول مخلوق من مادة حمراء ، إما هي دم الآلهة ، وإما تربة حمراء ، وإما خليط منهما ، ولعل هذه الأساطير تحاول أن تفسر علاقة الدم بالحياة في الإنسان ، فلعل البدائي لاحظ أن خروج الدم يؤدي إلى الموت ، فربط بين الحياة والدم ، وعده المادة الأولى للخلق"[321] كما يعتبر اللون الأحمر "أول لون عرفه الإنسان بالمعنى العلمي لكلمة اللون ، حيث إن الأبيض والأسود ليسا لونين حقيقين ، فالأول يمثل جماع الألوان ، والثاني يمثل انعدامها وأما الأخضر والأزرق فهما من آخر ما ميز من الألوان لدى معظم الشعوب .فالأحمر إذن هو أول لون معروف بالمعنى العلمي ، وهو من أسرة الألوان الساخنة التي تذكر بوهج الشمس ، واشتعال النار والحرارة ، وهو من أطول الموجات الضوئية المرئية حيث يبلغ طول موجته (N. M 713) وبسبب قربه من الأشعة تحت الحمراء فإن له القدرة على التغلغل في الجلد الحي ، ورفع درجة الحرارة ، وزيادة النبض ، وإثارة المخ ، بل إن رد الفعل البشري تحت الضوء أو اللون الأحمر أسرع من معدله الطبيعي بنسبة 12% "[322] والأحمر في هذه القصيدة دليل الثورة والجهاد الذي حرر الجزائر من قيد الاستعمار وهو دليل المقاومة لأن الجزائري الثائر أعطى درسا لشعوب العالم في القدرة على الاستماتة والإصرار على محاربة المستعمر الفرنسي ، وهو لون الدم الذي سقى به الشهداء المليون ونصف تراب الجزائر . وإيحاءات هذا اللون تمتد وتنتشر على مدى النص الشعري بأكمله من خلال معاني القوة والبسالة التي تضطلع بها القصيدة ، وهو هنا

---

[321] - انظر : المغربي ، حافظ :صورة اللون في الشعر الأندلسي . (دراسة دلالية فنية) .دار المناهل للطباعة والنشر . ط1 . 2009 . ص 180

[322] - محمد علي ، إبراهيم : اللون في الشعر العربي قبل الإسلام . قراءة ميثولوجية . جروس برس . طرابلس . لبنان . ط1 . 2001 . ص 57 .

"لا يكتفي بخلق تكونات شعرية داخل النصوص بقيمه المباشرة المعبر عنها من خلال استغلال الصفات اللونية وتأثيراتها التشكيلية في الصورة ، وإنما يقدم بقيمه غير المباشرة تشكيلات لا متناهية ، ترفد شعرية النص التشكيلية بآفاق فنية عميقة وجوهرية وغير محددة "[323] .

نتلمس بجلاء هذا البعد التكويني الامتدادي من خلال دلالات اللون الأخضر الذي تواتر ذكره في أربعة مواضع[324] غير أن طاقاته الرؤيوية والتخييلية تشعبت فشملت مواقع متعددة من بنية النص . يقول الشاعر :

قدر الجزائر أن تكون الأكبرا وتكون سفرا للشهادة **أخضرا**

هتفت به للثأر ريح صرصر **خضراء** أججها "الصمام" وقررا

(...) يا بوحُ أرَّجَهُ المُقامُ فأبحرت منه المرايا تستشف **الأخضرا**

(...) يا زرع أنبت بالكفاح سنابلا تقفو طريقا بالضحايا **اخضوضرا**

للون في هذه الأبيات وظيفتان ؛ الأولى يكون فيها صفة للأشياء ، والثانية فعلا لها ، وتستأثر الصفة بالحظ الأوفر ، واللون هنا يفتح الدلالة الشعرية على معاني القوة والشهادة والتضحية بالنفس والنصر ، مما يجعلنا نقر بكون تشكيلات اللون الطبيعية في هذا الصدد لم تخرج عن الدلالات الإيجابية المرتبطة بالتيمة الرئيسة التي يحملها النص الشعري وهي التغني والفخر بحب الجزائر والتمجيد لتاريخ البطولات التي قادت إلى الحرية كما لم تخرج عن نسق التداول العام المرتبط بهذا اللون فدلالة الأخضر ارتبطت بالنعيم والجنة . يقول الله تعالى **:"ويَلبَسُونَ ثِيابا خضرا من سندس وإستبرق متكئين فيها على الأرائِك ، نعم الثواب وحَسُنت**

---

[323]- **مرايا التخييل . ص** 263

[324] - **البرزخ والسكين . ص** 29 -32

مُـرتـَفـَقـا "[325] . فالثياب الخضر هنا هي لباس الولدان المخلدين ، والأخضر في سياق هذه الآية هو لون الشباب الدائم والخلود .

(...) يا زرعُ أنبتَ بالكفاح سنابلا تقفو طريقا بالضحايا **اخضوضرا**

إنه يحيلنا على طاقة دلالية تشكيلية تحقق التوتر الكافي لتحقيق اللامنتظر الشعري من خلال هدم قانون العرف في نظم الدلالة اللونية ، لأن دليل الضحايا في النسق العادي يحيل على اللون الأحمر المرتبط بالدم أو بالموت كمؤشر على التحول الذي ينقل حالة الوجود من الحياة إلى عدمها ، غير أن الدلالة هنا اضطلعت بتحقيق المباعدة بين دال اللون ومدلوله ، من خلال الربط غير المتوقع بين طاقات العناصر التشكيلية والحاصل أن صداما بين دلالة اللونين الأحمر والأخضر قد فجرت صورة مفارقة حمل فيها الفعل "اخضوضر" وظيفة خلق الفجوة التي حققت المنافرة الشعرية التي قصدها الشاعر .

تتقد دلالة الأخضر رمز البعث والحياة في أعقاب اشتغال اللون الأحمر الضمني في مستوى تحققه الدلالي الرمزي المرتبط بتحقق فعل الكفاح والتضحية الوجودي الفعلي ، أي أن الثاني يستتبع الأول ، بل إن الأول لا يكون إلا كمطية أو طريق ضروري من أجل الثاني ، فالموت لا يقدم كقربان إلا من أجل الحياة ،"والدم في الحضارات القديمة يقدم قربانا للآلهة ويقدم قربانا لموارد المياه والعيون والآبار باعتبارها أماكن مقدسة لأنها تحتوي على الماء / الحياة الذي يجب حمايته بالدم المحيي ، سائل الحياة"[326] وهنا تنعكس دلالة الأحمر على عناصر الطبيعة المحيلة على الخصب والنماء والبعث فتشتبك باعتبارها عناصر بانية للوجود .

---

[325] - **سورة الكهف . الآية 31**

[326] - **اللون في الشعر العربي قبل الإسلام . ص 75**

تتمظهر الرؤية التشكيلية في النص الشعري - من هذا المنطلق - من خلال تشعب الدلالات النصية التي تنبثق من قوة الحرب وصخب الكفاح وعنف المقاومة وتمارس دورانها لتترسخ في انتصار الحرية وعودة الحياة والتغني بالبطولة

1-1-2- مـــــــؤولات الشـــــــــكل :

ينفتح الشكل العمودي نصيا في تجربة عبد الله حمادي الشعرية على المرايا التي تجد فيها الأنا الشاعرة ذاتها ، وهي مرايا اللغة التي تنطوي على خبرة جمالية أسسها الشاعر بعد سلسلة من الإدراكات التي خبرت الوجود وما يحتويه من ظواهر وأسرار . أما على المستوى الخارج نصي ، فالشكل ينفتح على المرآة الخارجية التي تشتبك فيها المستويات الرمزية والنفسية والثقافية والتاريخية .. وهنا يستدعي الشكل مجموعة من السياقات التي نجد مؤشراتها بادية في مستوى النسيج الشعري ، سواء من خلال العلامات النصية المباشرة أو الأخرى المضمرة والمغيبة هذه السياقات هي ما يصنع أفق التأويل في مستويين ؛ مستوى الدلالة النصية المؤطرة للشكل العمودي ومستوى ما يتجاوزها ليشمل الرؤية الشعرية والفنية بل وحتى الوجودية التي ينطوي عليها الوعي الشعري والتي نجدها تمتد إلى حدود أعمال الشاعر عبد الله حمادي الأخرى الشعرية والروائية والنقدية ..

يسعفنا المنطلق التأويلي المبين بشكل مفصل في الباب النظري والمتمثل في تصور بورس للعلامة التي تفسر الظواهر في حدود أقانيمها الثلاثة :ممثل ، موضوع ، مؤول في تقصي مؤولات الشكل العمودي في حدود النموذج المختار مع ضرورة الإشارة إلى كون هذه المؤولات تكون ثابتة بالنظر إلى الثبات الظاهر في مستوى الشكل العمودي من منظوره البنيوي غير أنها تختلف وتتعدد في حدود ما يقترحه هذا الشكل من تيمات تتفاوت من تجربة شعرية إلى أخرى ، كما تتفاوت في درجات تعالقاتها عبر النصية مما يجعل بناء التيمة أو جوهر الشكل في حالة غير مستقرة وفي وضعية التفريغ والامتلاء الزمنية التي تراهن على المعنى المتجدد الذي

يتحايل في كل دورة تشكيل جديدة على قالب الشكل حتى يستوعب ما ينطوي عليه من طاقات رؤيوية .

نلخص اشتغال مؤولات التجربة الشعرية في حدود هذا الشكل فيما يلي :

- يعتبر "التماهي" و"اللاتماهي" و"النمو اللولبي للعلامة" و"حركية الفعل التدليلي" و"السيميوزيس" كلها مفاهيم تقودنا إلى وضع أسئلة تخص حجم التأويل ، وكثافته وأبعاده وأشكاله . فقد نمضي بهذا التأويل إلى حدوده القصوى غير آبهين بأية حدود أو عوائق ، وقد نحيطه بسلسلة من الحواجز والإرغامات نرى فيها دليلا على أننا فهمنا ما تود العلامة قوله وفي هذه الحالة كما في تلك . فما يظل ثابتا هو ضرورة التأويل وأهميته"[327] .

- يتكئ الشكل العمودي على خلفية اختيار شخصية تجد في النزوع إلى الموروث ضالة لا ضلالة ، هذا ما بينه عبد الله حمادي في الإشارة إلى السبب الجوهري الذي يحكم هذا الاختيار والمتمثل في "سيطرة حكم الموروث المشع الدائم الاستمرار في تغذية الوجدان الفردي والجماعي – وليس عيبا- فالتعاطف مع مثل هذه القصائد هو قبل كل شيئ تعاطف حضاري وإنساني"[328]

- يرتبط الإيقاع الشعري في قصيدة "الجزائر" بالحماسة التي تجعل تدفق المعاني يحتكم إلى شحنات قوية ترتبط في الذاكرة بتلك الانفعالات التي ترسخت في وجداننا من خلال أشعار مفدي زكريا أكثر شعراء الجزائر تغنيا بالثورة وفخرا بأمجاد الوطن ، لذلك فإن موضوع القصيدة ينسجم مع الشكل العمودي ذي الشطرين المتوازيين .

- تحقق القصيدة العمودية باعتبارها علامة المفارقة في مستوى تشكيل الصورة بغير المألوف من الأدوات المتاحة في الشعر العمودي الكلاسيكي ، وذلك عن طريق خلق فضاءات جديدة كفضاء التشكيل بالألوان .

- ينفتح الشكل الشعري في هذا النموذج على السياقات الخارج نصية من خلال التناص مع القرآن ، والتناص هنا وإن كان في المضمون فإنه يلامس حدود الشكل لأنه يتمظهر في صيغ لفظية تدرك

---

[327] **- انظر : مقدمة كتاب : التأويل بين السيميائية والتفكيكية . ترجمة وتقديم . سعيد بنكراد . المركز الثقافي العربي .ط1 . 2000. ص9**

[328] **- حمادي ، عبد الله : الشعرية العربية بين الابداع والاتباع . ص 161**

من خلال اندماجها في بنية النص . فـ "لا مضمون خارج الشكل ، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه ، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك "[329]

يقول الشاعر في هذا الصدد :

هتفت به للثأر ريح صرصر خضراء أججها "الصمام" وقررا

يتضمن هذا البيت إحالة واضحة إلى الآية :"وأما عادُ فأُهلِكُوا **بريحٍ صرصرٍ** عاتية سخّرَهَا عَليهِم سَبعَ َليالٍ وثمانيةَ أيام حُسوما فترى القومَ فيها صَرعى كأنهم أعجازُ نَخْلٍ خاويةٍ"[330] .يشتغل التناص بموجب علاقة التفاعل النصي القائمة بين النص الشعري والنص القرآني في حدود البؤرة المعجمية ريح صرصر التي تلقي بظلالها المهيبة على المعنى الشعري ، وتحمل في طياتها دلالات القوة التي لا تحدها حدود ، وهي هنا قوة الثورة التي أهلكت المستعمر ، وأتت أكلها حين أثمرت وأفضت على الحرية , ولأنها كذلك فقد ربطها الشاعر بكلمة "خضراء" .

[329] **- مفتاح ، محمد : تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . المغرب . ط4 . 2005 .ص 129 -130**

[330] **- سورة الحاقة . الآية 6-7**

يقول الشاعر في موضع آخر :

سبحان من أسرى البراق بحمده كي ما أشد إلى الإهاب الأسطرا

تبيان من وهج "الكتاب" هصرته لهوى الجزائر قد أبان وأظهرا

يحيل المعنى الشعري هنا على الآية "سبحان الذي أسْرَى بعبدِه ليلا من المَسْجِدِ الحَرَامِ إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حولَه لنُريَه من آياتنا ، إنه هو السميع البصير"[331] ، وهذه الآية تبتدأ"بتسبيح الله ، أليق حركة نفسية تتسق مع جو الإسراء اللطيف ، وأليق صلة بين العبد والرب في ذلك الأفق الوضيئ ...وذكر صفة العبودية ...لكي لا يلتبس مقام العبودية بمقام الألوهية"[332] ، والشاعر في توظيفه لهذا المتناص إنما يسقط حادثة الإسراء على حدث الكتابة ، ويستثمر البراق الذي يجنّح به ليرتقي إلى سماوات البيان ويرفع رسالته في هوى الجزائر .

توضح هذه الأمثلة قدرة النص الشعري على الانفتاح على العوالم الخارج نصية التي تثري المعنى الشعري وتفتح التجربة الأدبية على جماليات المعنى الذي يتقد من خلال فعل التطريس ، أي إعادة الكتابة التي تجعل الشاعر يؤسس ذاته من جديد حين يجعلها معبرا للنصوص الطارئة أو المستحضرة من ثقافات عديدة .

---

[331] - سورة الإسراء . الآية . 01

[332] - قطب ، سيد : في ظلال القرآن . مج 4 . دار الشروق . ط9 .1980 .2211

2-1- الشكل كطرس*(Comme Palimpseste) :

في فضاء اللغة الشعرية تتعالق النصوص ، تتماهى وتستعير باستمرار وجودها العياني من نصوص سابقة ، فلا يوجد نص شعري بريء معصوم من قصدية التوجه نحو آخر ، حتى يمكن اعتبار القصيدة من زاوية نظر أنطولوجية طرسا تخفي كتابته الجديدة آثار الكتابة القديمة وتحتمل قراءته قراءة هذه الكتابة البعيدة المختلفة القائمة في مكان وزمان مختلفين ، والمحتكمة إلى وعي شعري يحمل من منطلق أولية وجوده المقومات التي يباطنها من جديد وعي آخر في أثناء رحلة التأسيس للمعنى الذي هو حقيقة الوجود الإنساني والذي يحمله الشعر وَهْ نا على وهن في أبدية التطريس التي نوعز أصل أول حلقة فيها بلا مواربة إلى نبي البشرية آدم عليه السلام الذي علمه الله تعالى الأسماء كلها** فهو المالك الأول للغة ، وهو مطلقها إلى الآخر الذي لم يسلم منذ ذلك الحين من التوجه إلى ما قيل سابقا .

وما دامت اللغة هي الوجود الرمزي للإنسان ، فاللغة الشعرية هي التحقق العيني لقصديات الوعي و إظهار تشكيلي جمالي لما تنطوي عليه الرموز من معاني، هي في النهاية حصيلة تقاطع العالمين الذاتي والموضوعي ، وهي المعاني المرتحلة في الأبد ، والساكنة أطراس التاريخ والجغرافيا اللغويين بما هما الإطار المتغير الذي لا يحتكم إلى إحداثيات ثابتة .

الشعر كذلك مادام تخييلا رمزيا وتشكيلا باللغة فهو تذاوت ، أي عملية تفاعل بين الأنا والآخر ومن ثم فمتلقي الشعر يبدعه في بعض الحالات ويدفع به إلى إعادة التشكل وفق صيغ تخضع إلى عمليات المحاكاة أو التحويل أو الامتصاص

---

* - الطرس هو الكتابة الجديدة التي تكشف عن آثار الكتابة القديمة . انظر : Gerrard Genette, Palimpsestes(La littérature au second degre) ed seuil ,1982

** - " وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين ، قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا ، إنك أنت العليم الحكيم " سورة البقرة (30-31)

وإعادة الخلق ، وعليه يمكننا التسليم مع رولان بارط بأن" الأدب ليس سوى نص واحد"[333] . والكتاب جميعا بهذا المنطق ليسوا سوى كاتبٍ واحد يتعالى على الآنية في محدودية ارتباطها بالمنتوج الأدبي لينخرط في سيرورة زمنية تتعلق بعمليات إعادة الإنتاج أو "الإنتاجية" (Productivite) بمصطلح جوليا كريستيفا ، وهي سلاسل التفاعل التي تفتح التجربة الجمالية على سياقات التلقي والتأويل وتجعل من النص المكتوب قابلا لأن ينكتب مرارا وتكرارا في كل مرة يقصد فيها الوعي الظواهر والأشياء ليبني من خلالها المعنى الذي تتسع دائرته وتتراكم طبقاته الأركيولوجية على مر الزمن ، ليغدو تطريسا أو كتابة ومحوا بل معرفة ووجودا.

1-2-1- السبع المعلقات أو أطراس الجاهلية الأخرى

يعلن الشاعر عبد الله عيسى لحيلح في معلقاته السبع* انحيازه عن سبق إصرار وترصد إلى المطولة الشعرية العمودية كشكل مفضل ، أو كبنية إظهارية تتضمن مبررات تحققها في نظام الشطرين المتوازيين بمجرد إعلان انتمائها إلى نوع المعلقات الشعرية ، والنوع هنا يتضمن تقاليد شكلية راسخة منذ الجاهلية الأولى والشاعر هنا في مطلع الألفية الثانية يستعيدها من خلال لعبة التطريس الشعري أو الكتابة والمحو ، قاصدا هذا الشكل القديم بوعي يحمل في طياته إقرار مبدأ الوفاء الأجناسي الذي يتقد - بداية - من خلال دليل التسمية "المعلقات" ، ثم يترسخ أكثر حين تتكشف الكتابة من خلال فعل الاستنساخ ، أو إعادة الكتابة التي هي تطريس التجربتين الجماليتين (تجربة الشعراء الجاهليين وتجربة الشاعر) الكاشف عن قيم

---

[333] - Barthes , Roland : s / z ,ed , seuil , 1970, p 07

*** - هي معارضات لمعلقات الشعر الجاهلي السبع المعروفة ،كتبها الشاعر في الجبل حين كان مطاردا من طرف الجيش الوطني باسم انتمائه إلى حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ ، طلبتها من الشاعر فأرسلها لي داخل حافظة ورقية كتب على الوجه الداخلي منها : سبع معلقات للجاهلية الأخرى .**

تذاوتية ما هي في النهاية سوى سيرورة دلالية مرتبطة بالشكل العمودي والتي سنوضحها فيما يلي من خلال اتخاذ معلقة عنترة ومعارضة لحيلح لها نموذجا

1-2-1- ممثلات الشكـــــــــــل / بنية الطرس الممـــــــــسوح :

تعتبر الأطراس الشعرية أكثر الأشكال التزاما بالقاعدة التي ترى في مبدأ الحفاظ على الشكل الموروث شرطا من شروط تحقق الإبداع في الشعر ، والمعارضات هي إحدى هذه الأشكال المتناصة مع القصائد المعروفة في التراث الشعري ومن هذا المنطلق ومن خلال معاينة البنيتين الشكليتين (قصيدة عنترة ومعارضة لحيلح) لم نجد في حدود ما يحقق شعرية الشكل المستحدث (الجديد) غير بعض العناصر القليلة التي خضعت لمنطق المحو وتجاوز الجاهز اللغوي ممثلا في مواريث الشكل الأول (القديم) أما الغالب خاصة على المظهر التركيبي في مستواه البصري والإيقاعي فمطابقةٌ في الشكلين ، وعليه فالطرس كدليل ثلاثي الأقنوم (ممثل ، موضوع ، مؤول) لا يحقق انزياحا في مستوى الممثلات ، ولا يراهن على الجديد الشكلي لأن هذا الأخير لا يمكن أن يدرك إلا فوق خلفية التقليد ، ومادامت هذه الخلفية هي مرآة عاكسة تحاكي ، وتنقل الوقائع بحذافيرها فإن الناتج الشكلي لا يربك أفق التوقع القرائي ولا يستجيب لشروط الحداثة الشعرية التي جعلت من خلخلة الشكل الشعري وما يرتبط به من جماليات أساسا من بين جملة من الأسس الضرورية المشكلة لميثاق الحداثة . غير أن فاعلية الطرس الشعري تتضح أكثر في إثر تعالق التجربتين ؛ الشعرية والوجودية لكل من عنترة بن شداد وعيسى لحيلح في مستويي الموضوع والمؤول إذ تكشف عن ألوان من التداخل والتشابك التي تشفع- من ناحية دلالية وتأويلية – اختيار الشاعر لهذا الشكل وهو ما سيأتي تبيانه لاحقا .

1-2-1- أ- الإيـــــقاع الخارجـــــي :

تشترك معلقة امرئ القيس و قصيدة العنترية / المعارضة في انتمائهما إلى بحر الكامل "وهو إلى الشدة أقرب منه إلى الرقة "[334] ، ولأنه كذلك فقد ناسب المعنى الشعري الماثل في كل منهما ، فعنترة كان البطل الصنديد الذي يخوض الحرب في حماسة وشجاعة منقطعة النظير حتى ارتبط اسمه اليوم في الأدبيات الشعبية بالبطولة التي لا تهزم . أما الشاعر عيسى لحيلح فقد كابد ويلات حرب وهمية في الجبل في جزائر سنوات الإرهاب والدم ، تعرض فيها بدوره لاختبار طاقة البسالة والصبر وقدرة التمسك بالحياة وبالأمل .

أما القافية فيخضع تشكيلها في كل من المعلقة والمعارضة إلى نسق تقليدي يتحقق من خلال نظام الالتزام ، والمقصود بهذا النظام التزام قافية واحدة في أواخر الأبيات ، وهذا ما يجعلنا نقر بكون القافية هنا عبارة عن عنصر شكلي أثيل ، لا يربك أفق التوقع ولا يتمظهر إلا من خلال أسلوب مستنسخ ، شديد التأصل في الموروث الشعري العربي .

ترتبط القافية بصوت الروي الميم المكسورة ، وهي صوت شفوي ، يقترب من النفس ولواعجها ، "ولما كانت الميم شفوية ، فكأنها حرف الذات ، وصوت للنفس ، إذ الشفتان تنضمان عليه كما تنضم الرحم على الجنين ، وكما ينطوي الكم على الوردة قبل أن تنشق عنه وكما يشد كل امرئ على ذي قيمة . ونلاحظ أن الميم حين تكسر تظل محتفظة بالصوت ، وحين تخرجه لدى نهاية الأمر تلقي به نحو الأسفل

---

[334] **- خلوصي ، صفاء : فن التقطيع الشعري والقافية . ص 95 . نقلا عن . ناصر لوحيشي : المرجع في العروض والقافية . جسور للنشر والتوزيع .ط1. 2010 . ص 89**

نحو القلب ، نحو الجوانح كذلك نتمثل أمر وظيفة هذا الصوت ..على حين أنه حين يفتح يطير به الصوت في الهواء ، وينتشر في الفضاء "[335].

1-2-1- ب- إيقـــــاع التفضيـــة البصـــرية :

يعتبر الطرس من منطلق جشطالتي كلا لا ينفصل حداه السابق واللاحق لأنه لا يقبل التجزيئ ، إنه الوحدة التي لا تقرأ إلا في كليتها لأنها الشبكة المتداخلة خطيا ودلاليا والتي تقر المحو وتلغي الكتابة في مظهر الوجود الأول ، ثم تقر الكتابة وتلغي المحو في الوجود التالي ، هذا الأخير يستلزم بدوره إعادة الحلقة من حيث ابتدأت ؛ كتابة ثم محو وبعدها محو ثم كتابة ، وهكذا حتى تتم دورة الزمن دورتها ثم تعود ، ويستنفذ المعنى الشعري طاقاته الدلالية ولكنه يبقى في رحلة العود الأبدي توق وعد أدبي !

يمكن تصور الطرس العمودي من منطلق تشابك الجوار الفضائي / الدلالي في الترسيمة التالية :

{ جشطالت الطرس الشعري العمودي}

يمثل الخط المتصل النص الأصيل (originale) فيما يمثل الخط المتقطع النص المتأصل(originel) الذي يستعيد الأصول الشكلية من أجل بناء المتخيل

[335] - مرتاض ، عبد الملك : السبع المعلقات . مقاربة سيميائية . أنتروبولوجية لنصوصها .منشورات اتحاد الكتاب العرب . 1998 . ص 402

الشعري ، والخطان معا وما بينهما من بياض هما صورة الطرس المكتوب / الممسوح في جغرافيا الفضاء النصي وفي تاريخ الكتابة الشعرية العربية في مطلق قصدية الوعي الشعري نحو التشكيل وصناعة البيت الذي هو مسكن الذات الشاعرة ورحم الوجود الانطولوجي الذي منه يتدفق المعنى العرفاني والبياني الذي هو حقيقة الإنسان العربي .

1- ***3-2- تيـــــمات الشكل /تـــــــطريس المعنى :*** تتحدد تيمات النص الجديد من منطلق التفاعل مع النص القديم "المعلقة" من خلال الأمثلة التالية :

طـــــــــــــــرس الـــــــدلالـــــــة	
تيمـــــــــــات الشكل الأول "المعلـــــــــــقة"	تيمـــــــــــــات الشكل الثاني "المعارضـــــــــــــــــة"
الطـــــــــــــــــــلل	
*-أعياك رسم الدار لم يتكلم حتى تكلم كالأصم الأعجم *- يا دار عبلة بالجواء تكلمي وعمي صباحا دار عبلة واسلمي *- حييت من طلل تقادم عهده أقوى وأقفر بعد أم الهيثم	*- ما دار "عبلة" ما "الجواء"وها هنا وطن يجوز به الوقوف كأرسم *- في كل شبر من بلادي بصمة ل"الحَزن" ف"الصمان"ف"المُتثلم"
المـــــــــــــــــــرأة	
*- دار لآنسة غضيض طرفها طوع العناق لذيذة المتبسم *- حلت بأرض الزائرين فأصبحت عسرا علي طلابك ابنة محرم *- إذ تستبيك بذي غروب واضح عذب مقبله لذيذ المطعم	*- أين الشبيه أبا المغلس ها هنا في خدها أم ثغرها المتبسم؟ أين التشابه بين طلقة مدفع و"منور عذب لذيذ المطعم *- ما"عبلة" لو زانها نور الهدى إلا حرائر موطني في موسمي

هن المرايا للجمال وللعفاف وللتقى واكرم بهن وأنعم	
الفحولـــــــــــــــة / البطـــــــــــــولة	
*- يخبرك من شهد الوقيعة أنني أغشى الوغى وأعف عند المغنم فأرى مغانم لو أشاء حويتها فيصدني عنها الحيا وتكرمي *- أثني علي بما علمت فإنني سمح مخالطتي إذا لم أظلم فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل مر مذاقته كطعم العلقم	*- وكم احترقت وأنت تنعم في الظلال وفي الضلال وفي النعيم المبهم وصبرت والغصات تنخر مفصلي والبؤس يرقص ضاحكا في مأتمي *- ونسيت أني صابر ومصابر سمح مخالطتي إذا لم أظلم *- لا نحتمي من طعنة إلا بشهقة طلقة وبغيرها لا نحتمي

تحتكم معلقات الجاهلية كما هو معروف إلى نسقية واحدة في مستوى انتظام المواضيع التي تؤطر فضاءها التشكيلي ، فلا تحيد عن ذلك التوصيف البنيوي الذي قدمه ابن قتيبة في الشعر والشعراء ، كما قد لاحظ د.عبد المالك مرتاض "أن بنية كل

معلقة تقوم على ثلاثة عناصر لا تكاد تعدوها ، ولا تكاد تمرق عن نظامها ، إذ كل منهن تبتدئ بذكر الطلل أو وصفه ، ثم ذكر الحبيبة ووصفها ، ثم الانتقال من بعد ذلك إلى الموضوع ولا نستثني من هذا النظام إلا معلقة عمرو بن كلثوم التي تخرق العادة بابتدائها بالغزل ، ثم وصف الطلل قبل الانطلاق إلى الفخر وعلى الرغم من خرق هذا الترتيب ، فإن المعلقة تظل محافظة على البنية الثلاثية العناصر"[336]، ولعل بنية الطرس المعروض هنا تكشف في مستوى التيمات مجموعة من العناصر المتظافرة معجميا وتركيبيا من أجل إقرار هذه البنية الثلاثية التي احتفظت بما يدل على وجود البنيتين الأوليين الطلل والمرأة – وإن في أبيات قليلة - وحققت انزياحا في مستوى الموضوع العام الذي تتضمنه قصيدة العنترية التي وإن كانت تتضمن بعض المعاني القديمة كالفحولة والبطولة المشتركة بين النصين القديم والحديث ، فإنها تبكي وطنا ومأساة وتجربة حياة أليمة في الكفاح والمواجهة وهي التيمة التي شكلت "القيمة المهيمنة " بتعبير جاكبسون في نص هذه القصيدة ، كما ترسخت في مفتتح القصيدة تيمة الرفض والاستهجان لما يكتبه الشعراء باسم الحداثة في نوع من البكاء على طلل الشعر الذي هو ليس فضاء جغرافيا ونفسيا ، مثل أطلال الجاهلية الأولى التي يقف عليها الشعراء القدامى في مفتتح قصائدهم والتي تدل على انفصال الإنسان عن تاريخه العاطفي والوجودي وإنما فضاء تخييليا يقف على نقيضين من مظاهر الشعر ؛ مظهر قديم تمثله وحدة التقاليد الشعرية العربية المعروفة ، دليلها الشكل العمودي ، والمعارضة (العنترية) تنتمي إلى هذا المظهر الذي ينتمي بدوره إلى الجاهلية الأخرى كما أقر الشاعر ذلك* ، ومظهر حداثي يضم

---

[336] **- مرتاض ، عبد الملك ، المعلقات السبع . ص 57**

*** - يميل الشاعر عيسى لحيلح إلى البنية التقليدية في نظم الشعر ، وهو ما يتضح من خلال معجمه الشعري في ديوانيه : "وشم على زند قرشي" و"غفا الحرفان" ، كما عرفت في الشعر الجزائري المعاصر مطولته الشعرية "معلقة الجيل الأخضر "وهي "ذات بنية معمارية شاهقة ، يبلغ طولها 88 بيتا شعريا ، وإذا شئنا أن نرتبها في عداد المعلقات السبع القديمة أمكن تصنيفها في الخانة الثالثة رفقة معلقة (لبيد بن ربيعة) وبعد معلقتي (طرفة بن العبد) وعمرو بن كلثوم اللتين بلغتا 104 و 100بيت على التوالي ..., مثلما تنبني هذه القصيدة في تشكيلها المعنوي على سنة البناء في القصيدة الجاهلية "انظر : وغليسي يوسف : المكونات البنيوية للخطاب الشعري ودلالاتها في "معلقة الجيل الأخضر" للشاعر عيسى لحيلح .مجلة النـ(ا)ص .منشورات جامعة جيجل .ع7 .مارس 2007.ص17**

أشتاتا من التقاليد العربية والغربية وأشطانا من الفتوحات الجديدة التي لا تستقر في وحدة ، ولا تؤمن بالمقدس من المواريث فكل شيئ لديها يخضع لدينامية التحول العجيبة في الأشكال والمضامين ، التي تفتح الشعر كنوع خالص على آليات الوعي الكثيفة التي تستبطن مكبوتات الذات من أجل إظهار أقصى البنيات التشكيلية الجمالية التي تلتصق بها بشكل حميم . كما تفتح الشعر كنوع عابر للأنواع على خصائص الأجناس الأدبية الأخرى فيكتسب هوية مختلفة لا تجد جوهرها في الوحدة والثبات بل في التنوع والتلاشي .

وإن كنا أخضعنا تيمات الطرس الشعري لتلك البنية الثلاثية المجردة المذكورة أعلاه فمن أجل تبيان اشتغال الفاعلية النصية في حدود العناصر التيمية التراثية التي تتضمنها هذه البنية وذلك من أجل معاينة درجات (إعادة الكتابة) Réecriture مثل المحاكاة أو التحويل Trensfertوالتوليد و التمطيط Expansion أي (المحو مع بقاء الكتابة) . وهي علاقات إعادة الإنتاج التي نستدل عليها من خلال الأمثلة أو الأبيات المبينة سابقا من منطلق اندراج النص الجديد في النسق المعلقاتي .

1-2-2- أ- التشـــــــاكل التيمي :

يفصح الطرس الشعري عادة عن نص مبني على طبقات تكون علاقته بما سبقه مباشرة أو ضمنية فالمعارضة كما يقول يقر جيرار جينيت "تقوم على أساس توليدي معقد ، بما أن مؤلف النص اللاحق يجنح إلى محاكاة نصوص سابقة

بامتصاص أساليبها المميزة ، والكتابة على شاكلتها حيث يكون الناتج نصا جديدا يهيمن عليه الطابع الأسلوبي للنص القديم"[337] .

تشكل الأرضية الدلالية لمعلقة امرؤ القيس خلفية مرآوية للمقترح الشعري الجديد "العنترية" يعمل الشاعر في ضوئها على تقعير وتحديب الدلالات الشعرية في إطار التعلق النصي فيستحدث بعض المعاني و يستحضر بعضها الآخر من النص القديم بدرجات من كثافة الحضور والغياب المتفاوتة ، والملاحظ في هذا الصدد أن العنترية قد اختصرت بعض التيمات التي تشكل ميراث المعلقة الدلالي كالحديث عن الحبيبة والفرس مثلا ، وهنا نسلم مع جيرار جينيت بأن "النص اللاحق لايتوصل إلى اختصار النص السابق إلاعن طريق حذف بعض محتوياته"[338] .وهذه إحدى الخصائص الشكلية الأساسية التي تميز التجربة الشعرية في نوع "الطرس " بالنظر إلى جوهر الشكل .

والحقيقة أن تيمة الطلل التي تشكل نواة معنوية رئيسة في النص القديم قد تمظهرت في هذه المعارضة بشكل مختلف ذلك أن الشاعر قد مارس تحويلا دلاليا في مستوى معنى الطلل المعروف في القصيدة الجاهلية والدال على القفر وخلو الديار من الحياة والمربوط بصورة الحبيبة الغائبة .

فإذا كان عنترة قد وقف على طلل الحبيبة التي غادرت ربعها واتخدت مكانا آخر :

كيف المزار وقد تربع أهلها بعنيزتين وأهلنا بالغيلم

فإن الشاعر عيسى لحيلح قد اتخذ أسلوب التمطيط في مفتتح القصيدة تنويعا على سؤال عنترة: هل غادر الشعراء من متردم ؟ وهو سؤال انطولوجي يرتبط بالذات الشاعرة المهجوسة منذ القديم بالتفكير في جدوى قول الشعر ، وذلك من أجل

[337] - Genette Gerard , Palimpsestes . p91

[338] IBID . pp 260-290

الوقوف على طلل الشعر والشعراء والبكاء على بيت الشعرية الذي أقفر حين غادره الشعراء ، يقول :

هل غادر الشعراء من "متردم"؟ أعد السؤال ..كأنني لم أفهم
هل غادر الشعراء من "متردم"؟ أعد السؤال علي دون تلعثم
أعد السؤال "أبا المغلس " إنني من محنتي مثل الأصم الأبكم
أنبيك أن الشعر صوح روضه قدسي والشعراء محض توهم
يتقيأون حشاك شعرا غائما مر مذاقته كطعم العلقم
باسم الحداثة هدموا وتهدموا وتبخروا وسط الكلام المعتم
وتوقحوا باسم الحداثة ويحهم لم يبق شيئ عندهم بمحرم
إلى أن يقول :
والفحل عنين ينب مشاغبا وفصيحهم يهذي "كأعجم طوطم"

فإذا كان الطلل هو الأثر الباقي الدال على الأشياء الفانية فهو هنا جنيس معنى الطرس أي أن الطلل والطرس هما وجها الدلالة المتعالية : الوجود / الزوال

ومن هنا ، وفي ضوء تطريس معنى الطلل يمكننا الإقرار بحصول تشاكل في مستوى الدلالة المجردة المرتبطة بالوجود الإنساني في تعاقب مظهريه الحياة والفناء فما الشعر في النهاية سوى الطلل الفاني والمستعاد في فضاء الدهر في أشكال بلاغية ورؤى جديدة هي صورة الوعي الشعري الجديد الذي يقصد ظواهر الوجود الجديدة في مطلق تحولها العياني ، على أن الطلل بالمعنى التداولي المعروف قد أشار

إليه الشاعر في معرض الحديث عن أماكن الفجيعة والقتل التي أقفرت حين استهدفها الموت في جزائر تسعينيات القرن الماضي :

في كل شبر من بلادي بصمة لـ"الحَزن"فـ"الصمان " فـ " المتثلم "

وهنا يؤسس الشعر للمكان الطللي الذي تؤثثه الفجيعة ، والمراد بـه تشكيل المعنـى القائم فيمـاوراء فعل التطـريس المتخذ مـن فضـاءات :الحَـزن ، الصـمان ، المتـثلم مراجـع وقـرائن إحاليـة تعمـل علـى تكثيـف فجائعية الموت في الجزائر .

أما المرأة كتيمة استأثرت في الشعر الجاهلي برصيد كبير من الاهتمام فإن حضورها في نص "العنترية" لم يتعد حدود الإشارة السريعة التي يقتضيها السرد الشعري في بعض المواقع ، فهي لا تشكل هنا جوهرا في البنية التيمية للنص الشعري ، وإنما ترد من أجل خدمة مقصد دلالي أكبر وهو الحديث عن وطن جريح ، سابح في الدماء هو جزائر زمن المحنة أو العشرية السوداء . يقول الشاعر في هذا الصدد :

في كل دار **"عبلة"** مفجوعة بأب وإخوان وزوج أو عم

ما **"عبلة"** لو زانها نور الهدى إلا حرائر موطني في موسم

فعبلة كما هو معروف رمز يرتبط في التراث الشعري العربي بدلالة أيروسية يحمل فيها العشق والتشبيب والمناجاة دور تكثيف هذا الرمز وإعطائه البعد الجمالي الحقيقي .وما وقوف عنترة على الأطلال في شعره إلا من أجل مناجاة عبلة الحبيبة :

يا دار عبلة بالجواء تكلمي وعمي صباحا دار عبلة واسلمي

كما لم تكن البطولة و الحرب إلا ممزوجة بصورة الحبيبة :

ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسم

لكن عبلة في العنترية " مفجوعة" وهي هنا تخرج من دائرتها الدلالية المتعلقة بمعاني الجمال والرقة لترتبط بماهية تشكيلية جمالية مختلفة يحيل الشاعر من خلالها على دلالات مأساوية قاتمة . ويمكننا هنا أن نقر بأن دليل المرأة يؤدي وظيفة إيحائية مختلفة تكتسب ماهيتها من خلال تسييقها في النص الجديد ،فمادام الوطن مفجوع فعبلة مفجوعة ، وعبلة هنا هي الوطن ، المرأة / الوطن .

أما التيمة الأكثر تواترا في "العنترية " والتي نعتبرها بؤرة الدلالة الشعرية فهي تيمة الوطن وما يدور في فلكها من حديث حول الحرب والصبر والبطولة وهي دلالة تستعير بعض ظلالها من النص القديم ففروسية عنترة هي دليل مواجهته للموت ، وقهره للصعاب من أجل إثبات ذاته . يقول لحيلح :

ولقد ذكرتك والقذائف حولنا أو فوقنا مثل اندفاق جهنم

والطائرات تفح فضلة سؤرها نارا تلظى مثل لون العندم

و"الهاون" يرعش فوقنا سحب الفضا "غردا كفعل الشارب المترنم"

والزاحفون يحاصرون فيرجف الصبر المراغم في الضلوع وفي الدم

ويكاد يجهش بالبكا ويقول لي : ضاق الفضا يا صاحبي فاستسلم

يتأسس المعنى الشعري في عنترية لحيلح من خلال تبئير تيمة "الوطن " التي تمد بظلالها إلى النص الشعري بأكمله ، فالطلل وطن والمرأة وطن والهاجس الشعري وطن ومعنى "العنترية " كدليل مصاحب يقر ويمارس تعاليه من خلال العنونة ليس إلا بكائية وطن ونحيب شاعر عاش مأساته في الواقع .

وهكذا يتضح أن الوعي الشعري لا يمكن بأي شكل من الأشكال أن يقصد التجربة الجمالية التراثية ويباطنها من منطلق اختيار ذاتي دون أن تستدعي التجربة الجديدة عناصر أو محددات تيميه قديمة تنسجم مع حقيقة المعنى الشعري المراد تطريسه والذي هو في النهاية خلاصة تطريس الوجودين القديم والحديث والذي يشكل خارج الزمان والمكان وحدة وجود الشاعر المتعالي في رحلة التشتت والفناء ثم البعث والولادة من جديد .

1-2-3- مؤولات الـــــشكل/ تطريس الوجـــــود :

تشكل حكاية عنترة بن شداد الوجودية بما تحيل عليه من ظروف ووقائع ارتبطت بسيرته "وهي الفروسية النادرة ، والشجاعة الخارقة من وجهة ، ومعاناته من مأساة العبودية التي ورثها بحكم عبودية أمه "[339] الخلفية التي يتكئ عليها نص العنترية بما يتضمنه من إحالات نصية تبرر – من منطلق تعالق ولو جزئي لتجربة الشاعرين الوجودية – النزوع القصدي لفعل التطريس في مستوييه الشكلي والتيمي ، فالشاعر عيسى لحيلح وإن يختلف في سياق اندراجه كذات مبدعة في سياق البطولة المعروف عن عنترة ، فإنه شبيه به من زاوية التأسيس الجمالي للتجربة الوجودية المعيشة ، أي تحيين ما يرتبط بالحياة من أحداث بواسطة التشكيل الشعري للمعنى الذي هو حقيقة الإنسان ومرآته الوجدانية في مكان وزمان محددين .

ولعل المعنى المأساوي قد استأثر بالحظ الأوفر من قصيدة العنترية ، إنه المعنى المعلق بين حياة وموت ، بين وجود وعدم في سيرة شعرية تطبعها الحماسة المتأتية من البسالة والصبر والإصرار وما "الحماسة الفائرة في الشعر العربي ...سوى غلاف خارجي يزداد توهجا كلما ازداد الشعور بمأساوية الوجود في العالم عمقا

[339] - مرتاض ، عبد الملك : السبع المعلقات . مقاربة سيميائية . انتروبولوجية لنصوصها .منشورات اتحاد الكتاب العرب . 1998 .ص 31

وحدة . إنها ليست سوى محاولة يائسة لتوكيد الذاتية الجمالية وإدامتها وتنميتها في فضاء القبح "[340].

ولما كان الموضوع الشعري يتمركز حول الوطن في الحرب أو في المقاومة وكانت الذات الفاعلة في الشعر هي نفسها المفعول بها في الواقع ، فقد كان الشعر هو الحامل لمعاول البناء والتأسيس الجمالي في ظل الفناء والتقويض الوجودي فالوعي الشعري منذ القديم " يبدي نوعا من الالتذاذ بالمأساة ، لكن ليس المقصود باللذة هنا حسيتها ، بل كونها تجربة استاطيقية تحاول أن تدرك كل شيئ في ذاته ولذاته. وهذا يعني أن مأساوية الوجود في العالم يمكن أن تكون موضوعا لهذه التجربة ، وأن يكون لها جمالها الخاص الذي يتصل بطاقة الوعي الشعري على الإبداع والتشكيل وتأسيس المعنى "[341] ، إنه الوعي الذي يدرك الواقع ويحيط بأكثر أسراره تعقيدا وهو الوعي الذي " لا يجد في الألم والقبح إلا ذاته النقية الخالصة وجمالها الوجودي الحي (...) لأن الجمال يوجد في عمق المأساة "[342] . ومن هنا ومن زاوية التأسيس للمعنى التراجيدي نستنتج أن صراع الإنسان ضد الموت كان ولا يزال يشكل بؤرة أساسية يتغنى الشاعر من خلالها وفي كل الأزمان بوجوده ، كما يحتفل في ظلها بمعاني الرقة والعذوبة من خلال حضور "المرأة " كدليل على توازن الحياة في قطبية نقيضين : الخشونة والرقة ، أو الصراع والسكينة ، وهذا الأمر كان يشكل جوهرا إبداعيا في تجربة عنترة بن شداد ، أين"عشق المرأة والقتل الدموي وجهان للفعل الإيجابي المطلق فكلاهما عطاء وكلاهما تعبير عن سعي الذاتية إلى كمالها وعن اعتدادها بذاتها "[343].لأن الذات حين تقصد الآخر تستحضر من خلاله حلمها بالخلاص وحريتها ودعوتها للسلام .

2-الرباعية :

ظهرت الرباعيات وعرفت في التراث الشعري الفارسي القديم ، وهي نوع من القصائد الموزونة ، تقوم في شكل أربعة أبيات تشكل وحدة دلالية لمعية تشير في الغالب إلى المعاني الكلية الإنسانية والوجودية ."فالرباعية بالمفهوم المصطلحي الدقيق جنس أدبي فارسي خالص .

---

[340] - **الجهاد ،هلال : جماليات الشعر العربي . دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي.ص 34(التصرف مني)**

[341] - **الجهاد ،هلال : جماليات الشعر العربي . ص32**

[342] - **م . نفسه .ص 33**

[343] - **م .نفسه . ص 390**

كان لوجودها في الفارسية قصة طريفة خلاصتها أنه اهتدى إليها مصادفة عن صبية كانوا يلعبون فندت من أحدهم عبارة موزونة لقفها الشاعر الأعجمي جعفر بن محمد بن حكيم المعروف بالرودكي من شعراء أوائل القرن الرابع الهجري وبنى عليها"[344]

هناك من المنظرين من "يميل إلى تخصيص تسمية "Quatrain" / الرباعية على المقطوعة المشكلة من أربعة أشطر شعرية تعتمد على توحيد الإيقاع والقافية بين المقاطع غير أن هذا التعريف يحرم الكثير من المقطوعات التي هي اجتماع لأربعة أبيات لا تحقق الشرط الشكلي المذكور أعلاه من هذه التسمية برغم كونها تملك َالوحدة التي تخول لها الاندراج تحت هذا النوع"[345].

ترتبط الرباعية كشكل مؤثل بميراث من التقاليد الشكلية فهي "تتألف من بيتين اثنين ، أي أربعة شطور على وزن"لا حول ولا قوة إلا بالله" وهو مفعول مفاعيل مفاعيلن فاع في كل شطر. ويقال لها كذلك "دوبيتي" أي البيتان / الدوبيت ، لكن وزنه لا يكون على وزن "لا حول ولا قوة إلا بالله"[346]

اشتهرت الرباعية بانتسابها إلى الشاعر الفارسي عمر الخيام* الذي لم ينتشر اسمه في العالم إلا مرتبطا بهذا الشكل "علما أن فن الرباعيات معروف منذ وأخر القرن الثالث الهجري لدى الشعراء الإيرانيين ، ونظم عليه مثلا"شهيد البلخي(ت 325هـ)" و"الرودكي السمرقندي"(ت329هـ)و "الدقيق الطوسي(ت368هـ)"وغيرهم"[347] .

عرفت الرباعيات في الساحة الشعرية والنقدية العربية وانتشر الحديث عنها ابتداء من مطلع القرن الماضي أين ظهرت ترجمة وديع البستاني سنة 1912 عن الترجمة الانجليزية التي

---

[344] - بكار يوسف : الرباعية في الشعر العربي بين الأصل والانزياح . مؤتمر النقد الثاني عشر. (تداخل الأنواع الأدبية) جدارا للكتاب العالمي . وعالم الكتب الحديث . المجلد الثاني .ط1 . 2009 . ص 936

[345] - Kaddour , Hedi : Aborder la poesie ,ed ,seuil . 1997 . p77

[346] - بكار ، يوسف . المرجع السابق . ص 936

*** - هو أبو الفتح غياث الدين عمر بن إبراهيم الخيام النيسابوربي (430 – 526 هـ) نظمها بالفارسية ..قيل أن له أشعارا حسنة بالعربية والفارسية ؛ وكذلك كتب بالعربية (مقالة في الجبر والمقابلة) و (رسالة في الوجود)وغيرها :انظر : كشف اللثام عن رباعيات الخيام 9-65**

[347] - رباعيات الخيام بين الأصل الفارسي والترجمة العربية . 38-41-68-124نقلا عن حسين جمعة .مرايا للالتقاء والارتقاء بين الأدبين العربي والفارسي . منشورات اتحاد الكتاب العرب .دمشق .2006 .

قام بها فيتز جيرالد عن الفارسية ، وترجمة أحمد رامي عن الفارسية مباشرة سنة 1924 ، وهي الترجمة التي ساعدت الذوق العربي على الانفتاح على هذا النوع من الكتابة الشعرية من خلال غناء أم كلثوم لبعض منها .كما عكف النقاد والشعراء العرب على دراستها والكتابة على شاكلتها "كعباس محمود العقاد الذي بدأ أولى مقالاته عن الرباعيات سنة 1908 ، وأتبعها بدراسات أخرى فضلا عن معارضته إياها برباعيات أخرى ، وعبد الرحمن شكري الذي ترجم ثلاث رباعيات وكتب عنها وابراهيم عبد القادر المازني الذي كان أكثر تأثرا بالرباعيات من صاحبيه "[348].

شاعت الرباعيات في العصر الحديث وأشعت على الأدب العربي بما أشعت به على الأدب الفارسي من طاقة تأمل شعري وإشراق رؤيوي يلتقى في برازخه الشعراء والمبدعون المهجوسون بأسئلة الذات ولواعجها في كل بقاع العالم ، فنجد مثلا أن " فلسفة الخيام تتقاطع في الرباعيات في بعض ملامحها بما نجده عند الشاعر المعري ولا سيما ما يدور حول مفهوم الوجود ودورة الحياة ..أو حول مبدأ الشك واليقين ..ويبدو أن هذا كله قد امتد إلى شعر إيليا أبي ماضي ولا سيما قصيدته (الطلاسم) التي أنشدها بعد أن اطلع على ترجمة فيتز جيرالد للرباعيات"[349] .

ولا تخرج الرباعيات التي كتبها في الشعر الجزائري المعاصر الشاعر عبد الله حمادي * عن هذه الدائرة الدلالية التي قدمت المعاني الإنسانية الروحية الأكثر شفافية من خلال شكل إبداعي يحمل في ذاته - كشكل ومنذ القديم - قيم هذه المعاني

ومن هذا المنطلق ومن زاوية البحث المنهجي عن شكل المحتوى الذي يرصد تحولات الأنساق الشعرية الشكلية في القصيدة الجزائرية المعاصرة اخترنا النماذج التالية المندرجة تحت نوع الرباعية :

2-1- تأثيل الشكل والمعنى :

2-1-1- ظاهراتية النور والظلمة في رباعيات آخر الليل :

---

[348] - م . نفسه .ص 312

[349] - م . نفسه .ص 309

* - حمادي ، عبد الله ، رباعيات آخر الليل .ضمن ديوان البرزخ والسكين . دار هومة .الجزائر . ط3 .2002 . ص 45- 105

يحيلنا العنوان "رباعيات آخر الليل" المكون من مسند إليه "رباعيات" ومسند "آخر الليل " على دلالة صوفية ترتبط بما تحيل إليه الرباعية من تيمات شكلية صاحبت هذا النوع في مظهره العياني أو بنيته التشكيلية منذ ظهوره ، وعمل الشعر المعاصر على ترسيخ هذه التيمات من خلال مراكمة ميراث من الدلالات الشعرية المتعالية التي حافظت على أنساقها التداولية في مطلق ارتباطها بهذا الشكل الإبداعي فجاءت هذه الدلالات في صيغة موجزة وكثيفة لتخاطب الإنسان عن أسرار الخلق والحياة والكينونة وغيرها من الأسئلة الروحية التي شغلت التفكير في الفلسفة الصوفية وفاض الشعر قديمه وحديثه بتجلياتها التشكيلية الجمالية .

تدعونا الرباعية كشكل تنتظم فيه القصيدة في أربعة أبيات ، إلى التساؤل عن لماذية الأربعة وماهيتها كاختيار فارسي أول ظل قائما في التراث الشعري العربي وموروثا في الشعر المعاصر فلماذا لم نبعث الخماسية أو السداسية وحافظنا على أسر السلطة الشكلية التي استمرت طويلا في إعلان الوفاء لقانون الأربعة ؟ فحتى وإن سلمنا بكون" بعض العرب القدامى يرون أن العدد 4 (عدد المربع) هو أكثر الأرقام كمالا من حيث دلالته على حروف الاسم المقدس (الله)"[350] فإننا سنجد في الخمسة دلالة على أركان الإسلام أو أصابع اليد أو عدد الصلوات ...إلخ كما نجد في السبعة إيحائية المعراج و أيام الخلق والتكوين وغير ذلك ، وهي بدورها تحمل إيحاءات القداسة والكمال.

من وجهة أخرى نجد المسند "آخر الليل" يدعو من منطلق تعالق ماهوي يقضي بإحالة الشيئ على ضده حتى يضيئه دلاليا إلى استدعاء معنى "أول" الذي هو نقيض "آخر" والنهار الذي هو نقيض الليل ، والعنوان هنا يحمل طاقة التقاطب والضدية بشكل قوي و مباشر باعتبارها مظهر الوجود الانساني لأن "آخر" لا يكون إلا تأثيلا لأول والليل لا يكون إلا تأثيلا للنهار في حركة التعاقب الكونية أول/ آخر ، ليل / نهار.

يتضمن الليل والنهار دلالة شعرية صوفية تحيل على معنيي النور والظلمة+ الدالين على التجلي وعلى المعارج والرحلات ووسائطها وعلى المكاشفة وطرائقها و الحب ودلالتيه الإلهية والأيروسية ...إلخ.

[350]- Cheebrant, Alain et Chevalier,Jean : Dictionnaire des symboles , laffon ,ed paris , 1982 p186

يرادف النور في الثقافة الانسانية الخير والمعرفة والإيمان . وكان دائما نقيضا للظلمة رمز العمى والجهل والماضي الذي على الانسان أن يغادره ليسافر

إلى نور الآتي "الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور"(البقرة . الآية. 257). وفي قصة الخلق في سفر التكوين جاء النور سابقا للظلمة "في البدء خلق الله السموات والأرض ، وكانت الأرض خربة وخالية ، وعلى وجه القمر ظلمة ، وروح الله يرف على وجه المياه، وقال الله : ليكن نور ، ورأى الله النور أنه حسن . وفصل بين النور والظلمة . ودعا الله النور نهارا والظلمة دعاها ليلا"(الكتاب المقدس . سفر التكوين . الإصحاح الأول).

يحمل النص المصاحب Le Paratexte في مستهل رباعيات "آخر الليل "دلالة على اعتداد المنحى الصوفي في الشعر بالخيال الذاتي وبإعلاء الفردانية التي تلغي العقل من أجل الوصول إلى الحقيقة ، وهو تصور اكتسبت اللغة بموجبه دورها الخاص من حيث كونها أداة التعبير الجمالية أو طاقة الترميز الناشئة من التقاء الذات بالمواضيع التي تشكل وحدة الوجود ، وهي المواضيع التي لا تدركها الذات الشاعرة إلا من خلال طاقة الحدس الرؤيوية التي تلغي العقل كواسطة يختبر بها الشاعر العالم والموجودات .

يورد عبد الله حمادي قول الحلاج "ما أظن يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني ، والقوس الثاني دون اللوح" .و اللوح عند الصوفية هو" محل الإلقاء العقلي ، وهو للعقل بمنزلة حواء لآدم ....وسميت نفسا : لأنها وجدت من نفس الرحمن ، فنفس الله بها عن العقل ، إذ يجعلها محلا لقبول ما يلقى إليها ، ولوحا لما يسطره فيها"[351]

والمقصود هنا بدون اللوح دون العقل أي أن الشعر لا يخضع لمنطق العقل وإنما يحتكم لباطنية الرؤيا ولمنطق اللامعقول . وقد أشار يوسف وغليسي إلى أن هذه المقولة بمثابة " اعتراف ضمني لصاحب الرباعيات على لسان الحلاج بمدى استقلالية الشاعر المتصوف بعوالمه العرفانية المبهمة التي يكاد يستحيل على الآخر وطؤها"[352]

يورد الشاعر دائما في هذا السياق قول المعتمد أمير إشبيلية :

(...) بالعقل تزدحم الهموم على الحشى فالعقل عندي أن تزول عقول

---

[351] **- الحكيم ، سعاد : المعجم الصوفي . دار ندرة . بيروت .1981 ص 996**

[352] **- وغليسي ، يوسف : المتشاكل والمختلف في ديوان البرزخ والسكين , ضمن "سلطة النص ". منشورات جامعة منتوري . قسنطينة . 2001 . ص 100**

هنا يتقد الخيال كطريق للوصول إلى ماهيات الأشياء بعد أن يتهدم العقل وتلغى مراجع التأمل والتفكير الواقعية " فالخطاب الصوفي يهدم التعارض بين الواقع والخيال ، بتحويله لمركز إنتاج المعرفة من العقل إلى القلب والذوق الكشفي حيث الخيال قوة خلاقة بل هو أم القوى الإدراكية والعقلية ، لشموليته وامتداده الوجودي الكوني ، ليس الذهني فحسب ، يقول ابن عربي :

إنما الكون خيال وهو حق في الحقيقة"[353]

تتكئ طاقة الخيال في مجموعة الرباعيات " على هذه الخلفية الفلسفية الصوفية التي تجوب مدارات الذات وتمنحها مفاتيح الغيب لتطلق عنان اللغة التي تجد الجمال في الجوهر الذي يلامس حقيقتَه الذوقُ ، فالرباعيات رحلة شعرية رؤيوية إلى معارج المعنى الوجودي ، اتخذت الوسيط الشكلي الحامل إيحاءات القداسة والتعالي (الرباعية) من أجل الإقامة في مسكن السؤال الذي مركزه الذات الشاعرة / العارفة التي لا تكف عن التأمل ، وهي رحلة انبثقت أول الأمر من هذا الشكل ثم اتقدت كتجربة لها ملامحها وعمقها المتأتي من بلورة وعي خاص بجمالية المعنى الشعري الصوفي في ديواني البرزخ والسكين وأنطق عن الهوى .

يقول عبد الله حمادي في الرباعية الرابعة والعشرون :

تنطع وصرف عنان الظروف وباغت بها مجريات الصروف
فإن أورق **الليل** في راحتيك تدنت لك عاليات القطوف
وسيق لك **النور** مغمى الجفون و**أعشى** مداه **سناك** المخوف
فألفت بين "الهنا" و "الهناك" وبين المعاني ...وسر الحروف

أراد الشاعر بالليل في هذه الرباعية أن يكون جوهرا يلامس نقيضه الذي هو النور من خلال طاقة الشعر الإشراقية .فالنور هنا يرادف الظلمة المورقة أي التجلي الإلهي الذي يبين المختفي ويقرب البعيد ويدني القطوف العالية ؛ عناقيد اللغة المستعصية ، المعلقة في سماء الخلق والإبداع ، أليس نور الخلق الشعري الذي يهدم الحواجز بين "الهنا"(الواقع) و"الهناك"(الخيال) وبين "المعاني وسر الحروف" غير قبس علوي من نور الخالق ؟ ، هذا القبس يلقي بظلاله على الخطاب الشعري من خلال الفعل القرآني "سيق" إذ تحيلنا هذه الرباعية إلى قوله تعالى :"وسيق الذين اتقوا ربهم إلى

[353] - **الذهبي العربي ، شعريات المتخيل .اقتراب ظاهراتي . ص 58**

الجنة زُمَرا حتى إذا جاؤُهَا وفُتّحَتْ أبوابها وقال لهم خزنتها سلامٌ عليكم طِبتم فدخلوها خالدين"[354] .وما استثمر الشاعر هذا الفعل في هذا المقام إلا من أجل تجلية المعنى الشعري الذي ينزع صاحبه بواسطته إلى تجسيم المجرد(وسيق لك النور مغمى الجفون) وإعطائه طاقة التدليل الحسية التي تخرق أفق التوقع القرائي وما ينطوي عليه من عادات ومكتسبات .

الليل في "آخر الليل" مدى من نور يغطي الإنسان مالك اللغة والخيال الذي هو أداة الكشف والإدراك الصوفية ، التي يبني الشاعر بواسطتها تجربته الجمالية " إن خلق الشعراء للدوال والمدلولات ، هو مظهر آخر من الخلق الإلهي ، فإذا كان الوجود كله رمزا للذات الإلهية ، فإن الحروف والكلمات ، والجمل الشعرية بصورها ورموزها بالنسبة للشعراء هي مجال لتجلي قدرتهم على الخلق

والإبداع"[355]. وهذا التحليل يمكن أن نسحبه على كل الرباعيات من باب دلالة الجزء على الكل كما يقال في المنطق الأرسطي .فدلالة الليل التي ربطها الشاعر بخصوبة الخلق ممثلة في اجتياح النور للإنسان وتجليه من الظلمة ، هي الدلالة التي نستشفها بدرجات متفاوته من مختلف الرباعيات كالحديث عن الليل والقبر والسراج في قوله

هدك **الليل** يا ضئيل السراج فانحنى القبر من هجوم مفاجي

أو قوله :

لا تعيدي على الظلام ظلامي أنت أقلعت من هشيم حطامي

وهو هنا يقصد الحديث عن الفناء والبعث من الظلام وهو ما يؤشر على الدلالة الأسطورية المتعلقة بطائر العنقاء الذي يبعث من حطامه ، فالحبيبة التي تبعث من الهشيم إنما أتت منه أي أنها انحلت في جسد المحبوب ثم طلعت منه .

يحيل الليل في مواضع أخرى من "الرباعيات" على معاني المعصية والإثم "فبلاغة الخطاب الصوفي تؤسس أفقا للتأمل والكتابة خارج ضوابط التوضيح والتفسيرالعقلانية ، وتحرج النزعة العقلانية الفقهية واللاهوتية الرسمية ، لتفتح المعتقد الديني – كتجربة معيشة في أقصاها –

---

[354] **- سورة الزمر . الآية 73**

[355] **- كعوان ،محمد : التأويل وخطاب الرمز. قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر . دار بهاء الدين الجزائر . وعالم الكتب .الأردن .ط1 .2010 .ص 334**

بفعل قوة الخيال الخلاق مجسدة بذلك هذه العلاقة المنسية بين الديني والخيالي وهي في ذلك تؤسس لمكان آخر للالتقاء بالشعري "[356].نمثل على هذا الأفق بقول الشاعر :

تكورت حتى احتويت الوجودا وألهمت حتى افترعت الحدودا
وجئتك "بالعرش" طوع ابتسامة لأسقيك فيه اغتصابا ودودا
مددت لك الصدر جسرا لترقى إلى "سدرة " الوعد كي ما تسودا
فإن خانك الحظ في المحصنات فلحن المعاصي يبيح المزيدا

تحيل كلمة "سدرة" باعتبارها بؤرة الصورة الشعرية في البيت الثالث على رحلة الإسراء والمعراج الليلية التي تحمل من خلال الملفوظ الغائب "المنتهى" إيحاءات "آخر الليل" وسدرة الوعد هنا هي "العرش" الذي تبسط الذات الإلهية من خلاله سطوتها على العالم وهي محل ارتقاء الشاعر الملهم في رحلة البحث عن المعنى الوجودي الذي يجد تمظهراته في الشكل المستدير :

تكورت حتى احتويت **الوجودا** وألهمت حتى افترعت الحدودا

يبدو أن الشاعر عبد الله حمادي قد أدرك بألمعية المتصوف أن الوجود يدرك من خلال التكور والاستدارة ، تماما مثلما أدرك ذلك الفيلسوف كارل ياسبرز حين أعلن : "كل وجود يبدو في ذاته مدورا" ومثلما كتب الرسام فان جوخ : " الأغلب أن الحياة مدورة ". وقال جوبوسكوي ، دون أن يكون له معرفة بعبارة فان جوخ :"قيل له أن الحياة جميلة . لا الحياة مدورة". وكذلك قال لافونتين :"حبة الجوز تجعلني مستديرا تماما"[357]

قد تتعارض الصور المذكورة أعلاه مع ميراث التفكير في "الوجود" في مجالات المعرفة الإنسانية الكثيرة ، ذلك أننا بصدد صور الوعي الذاتي التي تتأمل الوجود ، وهي الصور المائزة المحققة لشرط الفرادة في الإبداع والناتجة من فعل الابتكار الذي يهدم الاحتداء ويقبض على لحظة الكشف الحاسمة التي يعليها الذوق ، وتمنحها الرؤية الحدسية القدرة على بلورة "المعنى" القائم فيما وراء الوجود المادي

---

[356] **- الذهبي العربي ، شعريات المتخيل .اقتراب ظاهراتي . ص 76**
[357] **- جماليات المكان .ص 207 (التصرف مني)**

"ففلاسفة الميتافيزيقا يمكن مقارنتهم وإيجاد صلة بينهم وبين الشعراء ، الذين يستطيعون ببيت شعر واحد أن يكشفوا عالم الإنسان الداخلي"[358]

يعلق باشلار على صور الاستدارة بأنها "ليست وليدة رغبة في إدهاش الآخرين ، بل إنها برغم طبيعتها الغريبة ، موسومة بالبدائية*. إنها تظهر فجأة وفي لمحة تكتمل .(...) هذه الصور تلغي العالم ، وليس لها ماض ، وهي غير مستمدة من أية تجربة سابقة ، نستطيع التيقن من كونها ماوراء سايكولوجية (Metapsychological) (....) إذا ما خضعنا للقوة المنومة مغناطيسيا لمثل هذه التعابير ، سوف نجد أنفسنا فجأة وبشكل كلي في استدارة هذا الوجود ، فإننا نعيش في استدارة الحياة مثل حبة الجوز التي أصبحت مدورة داخل قشرته . "[359]

تحمل الصورة الشعرية في البيت الدال على استدارة الوجود صدى النداء الأول لكل من الفيلسوف ياسبرز والرسام فان جوخ والشاعر جوبوسكوي ومبدع القصص الخرافية لامارتين ، إنه تردد صوت الإبداع الفردي الكوني الذي يدرك الحقيقة بوعي شعري نابع من رؤية جوانية لمعية تختزل الوجود في الاستدارة ، وهو اختزال يجد مبرراته في قول الظاهراتي باشلار "إن صور الاستدارة الكاملة تساعدنا على التماسك ، وتسمح لنا أن نضفي مزاجا مبدئيا على ذواتنا ، وأن نؤكد وجودنا بحميمية في الداخل لأن الوجود حين تعاش تجربته من الداخل ويصبح خاليا من كل الملامح الخارجية ، يكون مدورا"[360]. ولا غرابة أن نسلم بكون التجربة الشعرية الصوفية هي تجربة الداخل الروحية التي لا تحتاج إلى أكثر من العزلة من أجل تكثيف الرؤية الإشراقية ، وعزلة الإنسان في شكلها الأنطولوجي هي وضعية الانكفاء الأولى التي تجعله كجنين يتكور في الرحم /

---

[358] **- جماليات المكان .ص 207**

***- الأجدر أن تكون ترجمة غالب هلسا لكلمة البدائية ب "الأصيلة " لأن المقصود هو الصور الطازجة الجديدة أما بدائية هنا فتحمل المعنى النقيض الذي لا يقصده باشلار .**

[359] **- جماليات المكان . ص 208**

[360] **- جماليات المكان .ص 209**

الدائرة / أصل الوجود ، وهنا نستدعي في شكل من تداعي الإيحاء تصور الرسام الفرنسي غوستاف كوربيه (Gustave Courbet) لأصل الوجود من خلال لوحته التي تحمل هذا العنوان L'origine du monde والتي تحيل أصل العالم إلى صورة العراء الذي يكشف الاستدارة في مطلق معناها الحسي .

يتماهى الجسد في هذه اللوحة بأكثر معاني الصفاء والشفافيته المحيلة إلى أصل الوجود الذي لا يكون إلا مدورا من خلال الأنثى ، إننا نرى الاستدارة في ظاهر العراء ونفهم فيما يضمره أن صورة الأنثى التي تحيل إلى الرحم و الولادة / أصل الوجود ، تحمل إيحاءات التفكير في العودة إلى هندسة الوجود التي لا تجد أصل كمالها إلا في الاستدارة .

يحيل النور والظلمة في مواضع كثيرة من الرباعيات على معنى العشق وحب المرأة "فإذا كانت صورة المرأة بما تثيره من مظاهر الفتنة والرغبة الجنسية والمتعة تشد الكائن إلى الطبيعة بكل مظاهرها ، فإنها أيضا تشد هذا الكائن إلى الذات المطلقة ، باعتبارها أصلا للجمال ، لذلك أضفى الشعراء صفات حسية على تجاربهم الصوفية ، لدرجة جعلت التقاطع جليا ، بين ما هو خاص بطبيعة الانسان ، وما هو خاص بالإلهي "[361]

يقول الشاعر في الرباعية الثامنة :

بادر الصحو وارتجيه رجاتي واقبض **النور** من ثمال نجاتي

معبر الإثم محنة تستضاف في سجلي فهات عفوك ...هات

إنما العمر بين صحو **مضاء** و**ظلام** غشاؤه من دعاة

كما يقول في الرباعية السابعة والعشرين :

[361] **- كعوان ، محمد : التأويل وخطاب الرمز . قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر . ص** 479

أنت أبحرت خلف ألف غمام ساعة الصفر مذ ركبت هيامي

رحلة الصبر نوبة من صخور كسرت ألف موجة من غرامي

فاركب **النور** إن تلاطم موج حميت فيه معضلات الملام

يفيض المعجم الشعري في هذه الأبيات بالمعاني الدالة على تجربة الباطن التي تهفو إلى معانقة الآخر الذي لا يكون إلا حبيبا يدعوه ليركب موجة النور ، ويمارس عبره الكتابة الشطحية التي تعمل على تبئير المعنى المتعالي ففي البيت :

إنما العمر بين صحو **مضاء** و**ظلام** غشاؤه من دعاة

تضمين لمعنى الحب الذي يتأرجح في برزخه الشاعر الصوفي بين لذة وعذاب ، بين تكشف وغياب ، وهذه النماذج تعبر في الحقيقة عما يسمى بتجربة التوالج الصوفية التي تعتبر الحب جوهرا أو معبرا للآخر ذاتا بشرية أو إلهية ، وهي التجربة التي اتقدت وترسخت في مجموعة كتاب الجمر من ديوان البرزخ والسكين وازدادت اتقادا في ديوان "أنطق عن الهوى " وقد وقفنا مليا عند هذه الجزئية في الباب الثاني .

2-2- الرباعية كشكل مفارق (بصدد زينب الأعوج) :

تمتلك الرباعية مجموعة من الضوابط الشكلية المتوارثة التي تشكلت عبر السنين ، سواء منها ما تجلى من خلال المتن الشعري الفارسي أو ما تجلى من خلال المتن الشعري العربي . وربما يكون الجانب الشكلي ممثلا في الأبيات الأربعة هو أكثر المظاهر الشكلية قرارا في هذا النوع الشعري ، على الرغم من التنويع العروضي الذي يسمح بحرية الانتقال بين البحور الشعرية .

إن الغالب لدى الشاعرة زينب الأعوج في "رباعيات نوارة لهبيلة"* هو الغياب التام للخصائص الصوتية التي تأتي بموجبها الرباعية محتكمة للعنصر التأثيلي المتأصل في التراث الشعري وهو الوزن والإيقاع العروضي كما أشرنا سابقا

تقول الشاعرة في الرباعية الخامسة :

* - الأعوج ، زينب : رباعيات نوارة لهبيلة . منشورات الفضاء الحر . الجزائر . 2010

هنا الزمن المحنط

يستضيء بالعتمة

وما صدئ من الذاكرة

أتدري أنه يتيم هذا الزمن ؟[362]

إذا تأملنا هذه الرباعية سنجد المستهجن العروضي (تتابع خمس حركات دون ساكن) في جملتها :ما صدئ من الذاكرة ، ثم نجد على مستوى البنية الدلالية صدعا آخر هو الإخلال بمبدأ التمام الدلالي الذي عرفت به الرباعية ، فالجملة الرابعة من ذات المقطع : أتدري أنه يتيم هذا الزمن ؟ يسقط شرط الانسجام الدلالي ويفتح امكانات الاستبدال والتركيب اللغوية على ممكنات التأليف التي قد نجد مبرراتها النصية في نزوع الشعر الحديث في القرن العشرين إلى التفلت من منطق اللغة والمعجم والدلالة والوزن العروضي ومحاولة البحث عن الشعر الذي يأتي في شكل حالة متشدّرة ، جزئية ، قبس من حالة ،لا حالة مكتملة . تقول الشاعرة :

يا

عصي الروح

يا أيها

الأندلسي المفتون[363]

إننا نبتعد في هذا المثال عن البنية المكتملة ، المحكمة ، المعروفة في تراث الرباعية ، في حين نقترب من جوهر شعر الحالة الحداثي الذي يؤشر على جزء من المعنى ، ثم يترك الحالة قيد الاعتمال حتى يكمل المتلقي منا الدائرة الدلالية الشعورية من عنده .

إن الغالب لدى الشاعرة زينب لعوج في رباعياتها هو هو ميلها صوب استغلال الجزء المقتضب للرباعية ، والذي لا يخلو كشكل من محمول دلالي يفضي على " الخلاصات الحياتية" و"جوامع الكلم" و"الحكمة المتنقلة عبر العصور" ولكنها تستعمل كل هذا المحمول بطريقتها التي هي من ميراث الحداثة القريبة منا والتي من مظاهرها : التلبس بحالة ، التشظي ، الإثارة من خلال المفارقة ، قول زوايا النفس الغائرة الحميمية ، وذلك ما يتجلى مثلا من خلال النموذج التالي :

---

[362] - م ، نفسه . ص21

[363] - رباعيات نوارة لهبيلة . ص21

حالت الألوان

القزحية

انطفأت قصيدة مؤجلة

في شغاف الروح[364]

إننا هنا أمام حالة توحي بالخلاصة الحياتية والحكمة ، إنها أكثر تيمات الشكل الرباعي رسوخا في الشعرية العربية ، ولكننا نقرأ الرباعية بعين القارئ المتعامل مع نص من الشعر الحداثي ، نص يمتلك هوية جديدة يحددها عبد الله حمادي بشكل موجز وفعال في قوله مستعرضا بعض خصائص الشعر الحديث :

1- لا يمكن محاولة فهم الشعر من خلال الألفاظ ، لأن الكلمات في الشعر الحديث قد تجاوزت نطاق القاموس ، وأصبحت تحمل في طياتها مفاهيم أخرى

2- لا يمكن محاولة البحث عن وجه الشبه بين صورة وأخرى ، فمن خصائص الشعر الحديث الفصل بين العلاقتين بقدر الإمكان ، وذلك للخلق ، لا للنقل أو المحاكاة .

3- محاولة الشاعر إخفاء شخصيته بقدر الإمكان ، فإذا تكلم كان كلامه بصيغة المخاطب أو الغائب هروبا من ظهور الضمير "أنا" ، ولو صادفنا هذا الضمير في

[364] - رباعيات نوارة لهبيلة ص 22

إحدى القصائد فهو من المتأكد أنه يحمل صبغة عالمية تعني الجميع ، وهذا كله عكس المذهب الرومنسي الذي تتجلى فيه شخصية الشاعر كنار على علم"[365]

تعتمد زينب لعوج عنصر المفارقة في بناء رباعياتها ، فهي في إعلانها عن الهوية الأجناسية لنصوصها الشعرية "الرباعيات" من خلال عنوان الديوان تؤكد بشكل صريح عن انتماء الشعر في هذه التجربة إلى نوع محدد ، له مواريثه ومواثيقه الأجناسية المعروفة ، غير أن التحقق النصي للشعر جعل الرباعية تخرج عن المعنى المعروف ، فالشاعرة تراهن على البعد الخطي الذي يتخذ شكل أربعة أسطر شعرية ، تحتل الفضاء المعروض للتلقي البصري ، والسطر هنا قد يكون كلمة أو حرفا ، كنا تصر الشاعرة من خلال هذا الديوان – ومن خلال ديوان مرثية لقارئ بغداد كذلك- على تبئير المعطى الخطي من خلال استعمال الخط المغربي ، وهذا الصنيع يجعلنا نقر بحرية الكتابة الشعرية داخل النوع الأدبي وبمقدرتها على اللعب بالأشكال ، وهدم ما يرتبط بها من مسلمات من أجل تشييد أفق جمالي ممكن ومحتمل

[365] - حمادي ، عبد الله . اقترابات من شاعر الشيلي الأكبر بابلو نيرودا . الدار التونسية للنشر . تونس وديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر . ص 85

خلاصة :

- يرتبط الشعر الجزائري المعاصر في مستوى تمظهراته الشكلية المؤثلة لنماذج سابقة وتقليدية وخاضعة لسلطة الموروث ، بمجموعة من المحددات التي نلخصها فيما يلي مشيرين في البداية إلى مبدأ الاستقراء الناقص الذي اتبعناه والذي قصدنا من وراءه الكشف عن دلالات الجزء التي تنسحب عن الكل كما يقال في المنطق الأرسطي لأننا لا يمكن إخضاع كل ما كتب في الأنواع الكلاسيكية للدرس والتحليل نظرا لتعدد التجارب الشعرية واختلافها .

- لا زالت الكثير من الأقلام الشعرية الجزائرية تؤمن بجدوى الكتابة في النوع الكلاسيكي رغم البدائل الحداثية التي يقدمها المقترح الشعري وتجارب عبد الله حمادي وعبد الله عيسى لحيلح وابراهيم صديقي وياسين بن عبيد ومحمود بن مريومة تحمل في طياتها الكثير من الخصوصية التي يمكن للتحليل الظاهراتي أن يكشف فيها عن طرائق اشتغال الخيال في حدود ما تتيحه اللغة في بعديها الرمزي والذهني .

- تقضي الخلفية الظاهراتية التي يتكئ عليها عملنا بالاحتكام إلى الذوق وإلى مسبار الحدس الذي وجهنا إلى نماذج بعينها في شكليي القصيدة العمودية والرباعية باعتبارهما أكثر الأشكال التقليدية الراسخة في التراث الشعري العربي .

- يكشف الشكل الشعري باعتباره معطا تأثيليا عن قدرة الشاعر الجزائري على تطويع القوالب الراسخة وما تحتويه من تقاليد ارتبطت بجوهر الشكل ، ورهان الشعراء هنا هو تفريغ القوالب وملئها من جديد بأشياء نابعة من الذات

المبحث الثاني : الشكل كمعطى تجريبي

المبحث الثاني : الشكل كمعطى تجريبي

توطـــــــئة :

يرتبط الحديث عن الثورة والتجديد في الشعر الجزائري بظاهرة رمضان حمود الشعرية والنقدية التي دعت في أواخر العشرينيات من القرن الماضي (1925-1928) إلى تكسير الموروث من المضامين والأشكال والخروج عن الطرائق المألوفة في كتابة القصيدة .

مال رمضان حمود في كثير من نصوصه وبشكل غير مسبوق إلى التجديد ، لكن"نظرات رمضان حمود ونصوص مبارك جلواح كانت بمثابة الثورة اليتيمة في تاريخ الشعر الجزائري الحديث ، ولهذا لم تتمكن بحكم عمرها الأقصر من تعبيد هذا الطريق للتجديد . ولا سيما أن مثل هذا التجديد لا تنجزه فرديات منعزلة ولكن تنجزه حركة أو تيار كما يقول أبو القاسم سعد الله"[366] .

وتعتبر قصيدة رمضان حمود "يا قلبي" خير مثال يضربه الناقد الجزائري محمد ناصر للاستشهاد على فاتحة التحول الإيقاعي في تاريخ الشعر الجزائري وفي شكلية القصيدة العربية . يقول "إنها قصيدة متعددة الأوزان ، متغيرة القوافي ، بل إنها تشمل على مقاطع لا يمكن أن تخضع لبحر معين من البحور الخليلية المعروفة"[367].

يفارق البناء الإيقاعي لهذه القصيدة أنماط التشكيل الإيقاعي المألوفة في الشعر الجزائري"لا لكونها مزجت بين بحرين ..(الكامل) و(الخفيف) ، وإنما لدخول النثر عالم القصيدة العمودية ، ...أي مزجت بين الإيقاع الامتدادي وهي الصفة التي يتميز بها النثر ، والإيقاع الدائري الذي تعود فيه الحركة من حيث بدأت وهو خاص بالشعر . والمزج بين الإيقاعين (النثري والشعري) هو كسر يمارسه الشاعر عن قصد ليثقل حركة النص"[368].

---

[366] - يوسف ، أحمد : يتم النص . الجينيالوجيا الضائعة .منشورات الاختلاف . ط1. 2002 . ص 57

[367] - ناصر ، محمد : الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية) 1925- 1975 .دار الغرب الإسلامي . بيروت .ط1 .1985 . ص 150

[368] - تيبرماسين ، عبد الرحمن : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر . دار الفجر للنشر والتوزيع .ط1 . 2003 .ص10-11

إن محاولات التجديد من قبيل هذه المبادرة وهي قليلة جدا سواء قبيل الاستقلال أو بعده لم تكن قادرة على إحداث القطيعة الفنية التي كان يمكن أن تشفع نجاة الشعر الجزائري في مراحله الأولى من السقوط في اللهجة الخطابية والنبرة الإيديولوجية "..فالموضوعات وحدها لا تصنع الشعر المتميز ، وهذا ما عيب على بعض أشعار جيل السبعينيات الذي غلبت عليه شقوة السياسة ...فانخرطوا في واقعية لم تحسب للجانب الفني حسابه ، فكانت لها رؤية آلية فوتوغرافية للواقع "[369] ، وهذا يتنافى مع مهمة الشعر الأساسية التي هي إلغاء الوظيفة المرجعية للغة ، هذه الأخيرة التي لا تفعل غير تسمية الأشياء- التي هي مراجع العلامات في بعدها الرمزي – بأسمائها الحسنى وغير الحسنى ، أي تنزع نحو ربط المداليل بدوالها التي تؤشر عليها في النظام التواصلي الواقعي ربطا ميكانيكيا يلتزم بقوانين المعيار القاعدي ، أما الشعر في إيحائيته التي تشكل جوهر حقيقته فهو يحتكم إلى لا نظامية اللغة ، ولا معقولية الروابط والوظائف بين الوحدات المعنوية التي تشكلها ، وهو ليس البلاغة المسطورة في كتاب لأنه بلاغة المكبوت ، و ليس التاريخ المطوي في سجل لأنه تاريخ العاطفة

"منذ عام 1968 بدأت أولى نماذج الجيل الجديد تظهر على صفحات مجلة المجاهد، وآمال ثم الشعب الثقافي ، وأخيرا الشعب الأسبوعي ، أي أن الصحافة الأدبية احتضنت الشعر الحر ، ورحبت بشعرائه على خلاف المرحلة السابقة (26-68) التي لم تتوفر فيها صحافة أدبية تقبل على الجديد وتتبناه ، وستسهم المرحلة الجديدة بعد عام 68 إسهاما فعالا في تنمية هذا الجيل نتيجة للأحداث الهامة ، والتطورات الكبيرة التي حدثت في الجزائر في هذه الفترة ، كالتأميم والثورات

[369] - يوسف ، أحمد : يتم النص .ص 114

الثلاث التي ظهرت آثارها واضحة من خلال الاتجاه الجاد في التعريب ، وتكوين التعاونيات الزراعية والقرى النموذجية ومجالس العمال إلى غير ذلك من التغييرات[370]

ينقل واقع الجزائر الثقافي الأدبي والنقدي حكاية سلالات الشعراء الجزائريين الذين كتبوا في مرحلة ماقبل الحرب العالمية الثانية وما بعدها وأثناء الثورة التحريرية وبعد الاستقلال وفي السبعينيات غير أن حركة الشعر المعاصر في الجزائر قد شهدت منعرجا حاسما وخطيرا في نهاية الثمانينيات من القرن الماضي ، عقب أحداث أكتوبر 1988 أين انفتحت هذه الحركة على سلالة جديدة من الشعراء تختلف في خامتها الشعورية وفي وعيها بالواقع والحياة عمن سبقها ، فهي وليدة جيل الاختلاف والثورة الأخرى النابعة من الدعوة إلى الديموقراطية وتغيير النظم السياسية والاجتماعية والثقافية ومن ثم أنتجت وعيا مغايرا حملت فيه الذات الشاعرة سؤال التخطي والتجاوز المطلوب في الكتابة الشعرية من أجل التكيف مع شروط المغايرة التي تفرضها الحياة .

تعرضت القصيدة كإحدى البنيات الإظهارية الإبداعية المتعلقة بهذا الوعي الجديد قد تعرضت لاختبار التجريب ومساءلة الشكل الإبداعي عن رهان الجماليات القائمة من أجل الانخراط في سيرورة إبداع شعري يؤسس في ضوء معطيات الحداثة الشعرية لألوان وتنويعات جديدة في الكتابة ، كما حملت القصيدة الجديدة الشاعر على المضي في البحث عن الجديد فصار يرى "أن تكرير الأشكال القديمة معناه تكرير الأفكار القديمة ، ذلك أن مسكن المعنى الأصلي الذي هو البيت مسكن ضيق لا يسع إلا الأفكار الجزئية المبتسرة . فمن الضروري توسعته . وتوسيعه يتم بتمطيطه أو اعتباره عنصرا من مسكن أكبر هو المقطع الذي يمكنه أن يفصل على قدر الفكرة ، بخلاف البيت الذي كثيرا ما يجعل الفكرة تفصل على قده "[371] .

ومن هذا المنطلق انشغل الشعراء الجزائريون ببناء عوالم شعرية جديدة تعددت في رؤاها و أدواتها الكفيلة بتشييد الشكل المفضل الذي يتناسب مع خصوصية كل تجربة شعرية وحساسيتها ، وإذا كانت "المتغيرات الإيقاعية التي عرفتها القصيدة العربية قد انعكست آليا على اشتغالها الفضائي المعتاد"[372] فإن النص الشعري الجزائري لم ينفصل عن هذا الانعكاس ، بل إنه قد أسس خاصة في السنوات الأخيرة

---

[370] - شراد ، شلتاغ عبود : حركة الشعر الحر في الجزائر . ص 83

[371] - بن عبد الحي ، محمد : التنظير النقدي والممارسة الإبداعية.منشأة المعارف ، جلال حزى وشركاؤه. (د.ط) 2001 ص 190 (بتصرف طفيف مني) .

[372] - شربل ، داغر : الشعرية العر بية ، ص 15

لشعرية مميزة لها خصوصيتها ، ومفارقاتها الجمالية التخييلية في مستوى صوغ الفضاء الحامل باستمرار أمارات التجريب والتجديد

يجدر بنا أن نشير في مطلع هذا المبحث إلى أننا سنختار نوعين من بين الأنواع الشعرية المندرجة تحت باب الأشكال التجريبية وهما : قصيدة الهايكو وقصيدة النثر لأن استقصاء البحث في كل مظاهر التجريب يتطلب منا وقتا وجهدا يفوق طاقة هذا البحث .

1 - **الهايكو :**

1-2- التسمية وتداعيات المفهوم :

نجحت اليابان باعتبارها قوة اقتصادية عظمى في تسويق المنتوج الصناعي الذي اخترق السوق العالمية وسوق العالم الثالث تحديدا ، وهو نجاح وجد أسبابه كما هو معروف في القاعدة التجارية التي تقضي بتقليل قيمة النوعية وتكثير نسبة الكمية من أجل اكتساح مساحة التعامل خاصة في البلدان التي تعاني من فائض في السكان .

وجد الهايكو باعتباره منتوجا يابانيا في الأصل طريقه إلى التغلغل في مساحات التداول الأدبية العربية منذ نهاية ستينيات القرن الماضي بطريقة تدعو اليوم إلى التساؤل بعد انتشاره وشهرته الكبيرة في البلاد العربية :هل إننا أمام تخطيط وعبقرية اجتياح أدبية يابانية ؟ أم أن النوع لا يعدو أن يكون استجابة للمتغيرات الحضارية التي اختصرت الحياة بما فيها من معاملات ومصالح في مجموعة من البدائل ، يجسدها على الإطلاق عالم الرقمنة الذي اختصر المسافة والزمن وحول التقنية التي كانت وسيطا بين الإنسان والعالم الذي يعيش فيه إلى كيفية من كيفيات الوجود الانساني ، فالواقع يشهد دخول الانسان في دورة حياة جديدة تشهد "تراجع الإنسان المؤنسن أمام الإنسان العددي Homme Numerique الذي هو ليس وليد المجتمع المعولم فحسب وإنما هو تطور طبيعي لمسار العقل في الفكر الغربي [373].

يعد مبدأ الاختصار والسرعة قانونا إنسانيا مادام الأقصر والأسرع في مظاهر الحياة الراهنة هو الأكثر فعالية . ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار الهايكو أكثر الأنساق الشعرية المتداولة انسجاما مع الشرط الحضاري والتكنولوجي الراهن .

يقوم "الهايكو" في الأصل على القاعدة الأدبية المناقضة للقاعدة التجارية المذكورة أعلاه ، فهو لا يشترط الإكثار أو الاطراد والإطناب لأنه يقوم على قانون الاقتصاد اللغوي الذي تأتي القصيدة بموجبه في شكل صور مكثفة وموجزة ترتبط بالآني في مطلق تلاشيه وطزاجته ، وهي تنفصل كليا عن أركيولوجية "السرد" أو "الحكي" التي نجد نواتها تتواتر بدرجات متفاوتة في كل

---

[373] **- بارة ، عبد الغني : ثقافة الصورة وتحولات المعرفة في النظرية النقدية المعاصرة .مقاربة حفرية في أنساق المقولات المعرفية . مجلة ثقافة الصورة . منشورات جامعة فيلادلفيا .2008 . ص** 119

القصائد التي تعتمد الوصف أو الحركة ، لأن شكل البناء في هذا النوع يقضي بتقليص الانسيابي الشعري لصالح المجاز الأكثر إيجازا .

الهايكو "قصيدة يابانية شديدة الإيجاز تشكلت عند مولدها من سبعة عشر مقطعا صوتيا موزعا على ثلاثة أسطر ، من قبيل هذا الهايكو للشاعر باشو : الشجرة

التي أجتثها

كم هي هادئة ،

وفي الشعر الفرنسي المعاصر غالبا ما يميل الهايكو إلى بلوغ هذه الدرجة المحيرة من البساطة "[374] .

تعود أقدم محاولة في نوع الهايكو إلى"القرن الثامن الميلادي ..وقد عرفت على يد شعراء كبار من أمثال "ماتسو باشو"(1644 -1694)و"يوسا بوسون"(1716 – 1784) و"كوباياشي (1763-1827) باسم الهوكو، أي القصيدة

[374] - Kaddour , Hedi : Aborder la poesie ,ed ,seuil . 1997.p 68

المطلع ، وكانت تكتب قديما لتكون قصيدة من النوع المكون من حلقات متصلة (الشعر المسلسل) ويدعى "رنجا"[375] .

تنزّلت قصيدة الهايكو في البيئة الأدبية الغربية عن طريق الترجمة ووجدت لنفسها من خلالها طريقا بوأها مكانة خاصة بين الأنواع الأدبية الأخرى"فالاستقبال الذي ُخصّ به أدب آسيا من قبل كتاب الغرب الحديث ..إنما يتعلق كما يظهر ببعض أنماط القصائد والأعمال الدرامية ، لا بالأنماط السردية (....) ويمكن أن نتصور بسهولة أن الدقة التي تميز النثر المتوازي الصيني"البين ون"(pien-we) أو النثر المقفى :"فو" (fu) يتطلب معرفة بالصينية لا يتوفر عليها الكتاب الغربيون. لكن لماذا إعطاء هذه الأهمية كلها لما يسميه الفرنسيون "الهايكاي"(Haikai) وما سماه التصويريون "الهوكو"(Hokku) وما أطلق عليه فيما بعد تسمية الهايكو"(Haiku) عوض القصائد الأطول التي عرفت في البلاط الياباني"[376] .

الهايكو"شعر غير موزون وفق تفعيلات ثابتة ، وإنما مقاطع لفظية منظمة وفق عدد معين دون وزن"[377].لأن الهدف من الهايكو ليس التعبير عن غنائية مرتبطة بوزن وإنما تشكيل الصورة التي تبدو في احتكامها للاختصار والكثافة كأن عينا تلتقطها من أعلى وتقول أدق تفاصيلها باعتماد الإيحاء الذي يكشف من منطلق الإضمار ويعرب من منطلق الصمت ."وهذا ما يجعل من الهايكو نمطا صعبا ، إنه مكثف غير موزون ، لكن شرطه الإيقاع الواضح ، ولا يعتمد على العاطفة

---

[375] **- كينيت ، ياسودا : واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق . دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية مع شواهد مختارة . ترجمة وتقديم .محمد الأسعد .مراجعة زبيدة علي أشكناني . إبداعات عالمية , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ع** 316 ، **فبراير** 1999 **. ص**10

[376] **- ماينير ، إيرل : دراسات ثقافية بينية مقارنة . ترجمة عبد القادر بوزيدة . معالم . مجلة فصلية تعنى بترجمة مستجدات الفكر العالمي ، تصدر عن المجلس الأعلى للغة العربية .ع**2 **.شتاء** 2010 **. ص** 94 **.**

[377] **- عبيد الله ، محمد : جماليات قصيدة الهايكو اليابانية . . مجلة عمان . ع** 68 **.** 2001 **. ص** 38

أوالوجدان المكشوف ، ومع ذلك يجب أن ينجح في نقل التجربة وفي إيصالها إلى المتلقي "[378].

يتحدد الهايكو من ناحية البناء الشكلي بالتوزيع المحدود للبنيات الخطية على مسند الكتابة لأن فلسفته التي تقوم على رصد الكلي الدلالي من خلال الموجز اللغوي تقضي بأن يتقلص محور الكتابة الاتصالي الأفقي لصالح التوزيع الانفصالي العمودي للوحدات الخطية في أسطر قليلة جدا لذلك نجد أنفسنا أمام بنية تقر عزلتها الفضائية في إثر علاقات الجوار غير الحسن مع البنيات الهايكوية المجاورة في الفضاء النصي ، لأن الهايكو يكتفي بذاته وهو من هذا المنطلق يمارس انكفاءه الدلالي ولا يستجيب – فضائيا- لشرط الوحدة العضوية مع غيره أو على الأقل يعلن حريته في أن لا يستجيب لهذا الشرط .

أما على مستوى المواضيع فقصيدة الهايكو " تشتمل على عديد الموضوعات : الدين ، الحب ، الهجاء الاجتماعي ، المرايا الفلسفية ، الأخلاقيات ،..بالإضافة لكون الطبيعة نفسها في شعر الهايكو لا تبتعد عن صلب الموضوع بل هي الموضوع ذاته ، حيث هموم الانسان ونشاطاته جزء من الطبيعة "[379].

يقوم الهايكو أساسا على أصالة التجربة التي تجد أبعادها الحقيقية في الرؤية الذاتية التأملية الخالية من شوائب التداعي العاطفي والوجداني ، لأنها تنبني من لحظة التركيز العميقة التي تحمل الذات على التعالي وملامسة الأشياء في جوهرها ، إنها شبيهة بصلاة البوذي الذي يرى العالم في حبة فول كما يقول رولان بارط ، لذلك كان الشعر في هذا النوع "تجربة وليست عاطفة ، وعندما يبتغي الشاعر جوهر التجربة فإنه ينبغي أن يتجاوز مؤثراتها العاطفية وما قد يحيط بها من مناخ وجداني وتجاوز العاطفة يوصل إلى جوهر التشكيل الشعري المكثف ، دون أن

---

[378] - م نفسه . ص 39

[379] - عيد ابراهيم ، محمد : الهايكو .رحلة حج بوذية .ترجمة . مركز الحضارة العربية . ط1 . 2000 .ص 10

يكون الشاعر مضطرا لإحاطة القارئ بغلاف عاطفي ، قد يدفعه إلى التأثر بالعاطفة لا بالقصيدة وجوهرها"[380].

ولأن الهايكو لم يعرف ولم ينتشر في العالم إلا بالمواصفات والأبعاد التي أتينا على ذكرها فقد استخلصنا في ضوء ما أتيح من مراجع تتعلق بهذا النوع من الإبداع الشعري المحددات الأجناسية التي تشكل ميثاق هويته الشعرية ، يأتي تفصيلها فيما يلي :

2-1- عمـــــــود الهايكو :

تقوم قصيدة الهايكو على مجموعة من المحددات الشكلية والمضمونية الراسخة في التراث الشعري الياباني والتي تشكل قوانين الرؤية الشعرية الهايكوية المنتقلة من اليابان إلى فرنسا ثم الولايات المتحدة الأمريكية ثم إلى بلدان العالم ، واليوم يكتب الهايكو في البلاد العربية ، وفي الجزائر يجرب كثير من الشعراء الكتابة تحت هذا النوع ، واستنادا إلى أكثر خصائصه الأجناسية قرارا استخلصنا المحددات التالية :

- رفض قصيدة الهايكو لمفاهيم التشبيه والاستعارة ، وقربها الحميم من فن التصوير ، وعنايتها بالموضوعة الموسمية ، واستبعادها لمشاعر وعواطف الشاعر ، وأنسنة الأشياء ..ورؤيته الجمالية المتميزة ، وفلسفته القائمة على وحدة الكائنات من طبيعة وبشر"[381]

- قيام الهايكو على ثلاث مبادئ تعد "صفات أساسية تفيد في التعرف على هويته ، وهي :المكان والموضوع والزمان ، والهايكو يستجيب لطرح الأسئلة التالية :(أين ؟ ماذا ؟ متى) مثال :

---

[380] **- عبيد الله ، محمد : جماليات قصيدة الهايكو اليابانية ص 38**

[381] **- كينيت ، ياسودا : مقدمة واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق .ص 14**

أين ؟ على غصن ذابل

ماذا؟ يجثم غراب وحيد

متى؟مساء الخريف

"إن أين وماذا ومتى هي الصفات المميزة التي تكون هذه التجربة والضرورات التي تجعل التجربة حية وذات مغزى ، ومن دونها لا يمكن إدراك التجربة بشكل واف ولا يمكن خلق لحظة هايكو تامة"[382]

- الحرص على تحقيق المفاجأة الشعرية من خلال استثمار العناصر الصوتية استثمارا محكما في القافية ، والجناس والسجع "والأصوات التي نتعامل معها في السجع هي أصوات حروف العلة ، بينما نتعامل في الجناس مع أصوات الحروف الصامتة"[383].

- الكثافة والإيجاز والاقتصاد في اللغة ، وتركيز طاقة التخييل الشعري على التأمل والرؤية الحدسية ، ومراعاة المعنى الإيحائي المحتجب الذي يؤدي وظيفته الجمالية من منطلق النأي عن المباشرة والتقريرية . يقول باشو :"قصيدة الهايكو التي تكشف ما نسبته 70 في المائة إلى 60 في المائة من موضوعها جيدة ، أما تلك التي تكشف ما نسبته 50 في المائة إلى 60 في المائة من موضوعها فلا نملها أبدا"[384].

غير أن الشعر الجزائري المعاصر في تعاطيه الأبعاد الرؤيوية لقصيدة الهايكو لم يلتزم حرفيا بميثاقها الأجناسي ، بل ألفيناه يصهر عناصر التجربة الشعرية التي تجد ضالتها في الشكل القصير جدا في شكل بنيات إظهارية تمارس حرية التشكيل في الانتقال من التأمل المحيل على تجربة الأعماق إلى رصد اليومي والعابر والآني المحيل على تفاصيل الحياة الهامشية والمبتذلة ، ومن المقاطع السبعة عشر الموزعة على ثلاثة أسطر إلى المقطع الذي قد يكون سطرين أو سطرا واحدا أو ربما أقل ، ومن التصويرية التي تفضي على القصيدة الكاملة دلاليا لاحتوائها على خاصية الوحدة ، إلى التلاشي والتقطع الذي يفضي على بنية الفراغ وهو الأمر الذي سنعاينه فيما يأتي من النماذج :

---

[382] **- م . نفسه .ص ص 82- 83**

[383] **- كينيت ، ياسودا : واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق .ص 189**

[384] **- م . نفسه .ص 29**

زهـــــرة خبيـزى

وحيـــــــــــــــدة

فاجأها همس الربيـــع

فأطلقت ألوانها على الجميع[385]

ساعـــــة يـــــــد

إلى أين تأخذنـــــــي

أيـــــــها الوقـــت

من معصـــــــــــمي؟[386]

كـــتابـــــــــــــة

تمر السحـــابة عالية

وظلها يمشـــــي بطيئا

على الورقة البيضاء[387]

مـقام الشـــــــــــهيد

الشاهد الـوحيد

على الأحـــــياء

في غيبة الشـــهداء[388]

3-1- سيميائية البنية الخطية لقصيدة الهايكو :

تدرك القصيدة بصريا باعتبارها مجموعة من البنيات الخطية المتموضعة في فضاء يخضع لاختبار الرؤية بما هي فعل الحواس الواقع على ظواهر العالم الخارجي ، يمثل هذه البنيات – كما هو مبين بالتفصيل في الباب الثاني – التركيب الإيقونوغرافي Iconographique من خلال المنحنى البياني الدال على شكل الكتابة أو جشطالت القصيدة في مستواها الخطي .

يمثل الجدول التالي حسابا لنسبة الوحدات الخطية المتوسطة لبعض قصائد الهايكو نعاين من خلاله طريقة توزيع الوحدات الخطية على مسند الكتابة ، وهي طريقة ستهبنا إمكانية تحديد وتأويل الطبيعة الفضائية لهذا النوع من القصائد .

---

[385] **- فني ، عاشور : هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي . هايكو . شعر دار القصبة للنشر.2007 .ص 15**

[386] **- م . نفسه . ص 32**

[387] **- م . نفسه . ص 25**

[388] **- م . نفسه . ص 17**

الهايكو	الوحـــــــــــدات الخطـــــــية											مج و خ	مج و خ الإجمالي	الوحدة الخطية المتوسطة
عاشور فني	عدد الوحدات بالعناصر					مجموع العناصر								
نماذج	ع1	ع2	ع3	ع4	ع5	ع1	ع2	ع3	ع4	ع5		19	42	19 ÷ 42
زهرة خبيزى	6	6	5	1	1	6	12	15	4	5				2,21 =
ساعة يد	4	8	1	0	1	4	16	3	0	5		14	28	14 ÷ 28 = 2,00
كتابة	6	4	3	3	2	6	8	9	12	10		18	45	18÷ 45 = 2,5
مقام الشهيد	7	4	4	2		7	8	12	8			17	35	=17÷35 2,05

4-1- جشطالت الهايكو :

نستنتج بشأن المنحنيات البيانية الواردة في الصفحة السابقة الملاحظات التالية :

- يدل المنحنى البياني الخاص بكل هايكو على شكل الكتابة الفردي ، وهو شكل لا يدرك إلا في كليته باعتباره جشطالتا ، فالوحدات الخطية (الصوتية و المعجمية) المكونة

للسطر الشعري لا تقرأ من وجهة نظر غرافيستيكية منعزلة عن إطار مجموع العناصر الذي تندرج ضمنه .

- يوضح المنحنى البياني كيفية توزيع الوحدات الخطية على محوري الكتابة الأفقي الاتصالي (Synergique) والعمودي الانفصالي (Synaxique) وهذا يمكننا من تقدير حجم البياضات والسوادات القائمة فيما بين المحورين ، في مستوى الهايكو الواحد ، وهو حجم يتسم بالتوازن بالنظر إلى نسبة الوحدات الخطية المتوسطة التي تتراوح كما هو موضح في الجدول بين 2,00 و 2,5 أي أننا إزاء بنية كلية تتسم بالثبات عموما، وهذا الأمر يجد مبرراته في ما هو ظاهر على المستوى الخطي للقصائد إذ لا يتجاوز توزيع الوحدات فيها ثلاثة أسطر ، وهذه سمة غالبة على جميع قصائد الهايكو في ديوان "هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي" ومن ثم نستنتج أن بنية البياضات لا تهيمن على حساب السوادات والعكس صحيح لأننا أمام المختصر الشعري الذي بدوره يختصر الفضاء ويحافظ على بنية قارة تجد هويتها في مبدأ الاحتكام إلى القاعدة الفضائية الأساسية لقصيدة الهايكو وهي الانتظام في ثلاثة أسطر والتي تجعل من الناتج البصري يدخل في عملية إيقاع متقطع ، قصير النفس ، لا يهمل لأنه تأملي وكلي ولا يمهل لأنه سريع وموجز .
على مستوى تفضية الصفحة الواحدة نلمس البناء السيمتري الذي تتموضع بموجبه ثلاث قصائد هايكو تقوم بينها فواصل ونلاحظ بهذا الصدد هيمنة البياض ، إننا هنا أمام بنية خطية تسمح من زاوية تأويل بصري باستنتاج بعض القيم التي نجد أرضيتها في القول بأن " اجتياح البياضات للصفحة (انقطاع الخط ، دقة الخط الأفقي ، سعة الفراغ الفاصل بين الوحدات الخطية) يؤكد وضعية الانكفاء (Attitude introvertie) والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين تغذيهما أشياء نابعة من الذات"[389].

غير أننا نخرج بسرعة من الشعور بالفراغ والوحدة في الجزء الأول من الديوان "هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي" إلى الشعور بالاختناق حين نباشر تلقينا لقصائد الهايكو القائمة في فضاء الجزء الثاني "أعراس الماء" أين نصطدم ببنيات متراصة ومضغوطة وخالية من الفواصل بين

[389] - Ecriture et structure . p 127

القصائد ومن العناوين عكس الأولى تماما وهي بنيات تدرك أثناء المسح البصري السريع على أنها متصلة الأجزاء غير أننا سرعان ما نكتشف أثناء القراءة مدى العزلة الدلالية التي تمارسها كل ثلاثة أسطر تقريبا ، وهذا الوضع يربك التلقي ويشيع ظلالا من الإحساس بالانشطار بين بنية الاندماج والتلاحم القائمة في مستوى الممثلات (البنية الخطية / التركيبية : بنية الشكل) وبين بنية الانفصال في مستوى الموضوع (البنية الدلالية) .

في هذه الحالة يهيمن السواد الذي يجد تأويله في " وضعية الانفتاح (Attitude extravertie) التي تتجسد من خلال اتصال الوحدات الخطية ، وضيق الفراغ الفاصل فيما بينها ، وسمك الخط العمودي ، وهي وضعية تدل على الفراغ الجواني وعلى احتواء الفضاء والزمان بأشياء خارجة عن الذات "[390].

1-5- إيـــــــقاع التجربة :

تتهادى الأسطر الشعرية في قصيدة الهايكو إيقاعيا على تفعيلات أوزان مختلفة أكثرها تواترا تفعيلة المتدارك فاعلن أو تفعيلة المتقارب فعولن أو الرجز مستفعلن (حالة عاشور فني مثلا) كما قد يحدث المزج بين التفعيلات في أحايين كثيرة غير أن الوزن في الهايكو لا يشكل رهانا كبيرا ، إننا نجد أنفسنا في أغلب الحالات إزاء اللاوزن ذلك أن الغنائية تقل في هذا الشكل الشعري ، وتنتصر التصويرية كبديل يتحكم في إيقاع الأعماق التي تنشد القبض على اللحظة الفارقة التي تختصر مظاهر الوجود في رسالة تلوح كالبرق ثم تختفي ، إننا لا يمكن أن نتكلم عن إيقاع إلا في حدود البنية اللغوية (التركيب) أو الفضائية (الأيقون) ومادامت بنية الهايكو تتسم بالإيجاز الشديد فإن البحث عن الإيقاع هنا يكون باستنطاق المخفي في حدود عدد من القصائد التي يمكن من منطلق التعدد والكثرة أن تهب القارئ خيوطا تمكن من ربط أجزاء التجربة التصويرية بعضها ببعض ، وتكشف من ثم عن المعاني الإيحائية المخفية التي تشع من أكثر العناصر اللغوية والأيقونية تواترا . وفي حالة عاشور فني مثلا يمكن اعتبار التناغم بين الطبيعي والرؤيوي الذي يشكل ملمحا مهيمنا على المعجم الشعري لقصائد الهايكو نواة الإيقاع ، والبؤرة التي تجعل التجربة متوالدة ومتنامية

390 - Ibid . P 127

وتمارس بشكل جلي دورانها حول أكثر المواضيع جوهرية في هذا النوع من التشكيل الشعري وهو التفاف الذات حول الطبيعة .

يقول عاشور فني بصدد هذا الإيقاع التي يجد تداعياته في تجارب مختلفة :"....وخيل إلي أن تجربة الكتابة في الماء وعنه تعادل تجربة السفر فيه . وقد لاحظت(..) أن كل صورة من "أعراس الماء" قد تشظت وانقسمت إلى صور أخرى في قصائد أخرى وفي أماكن أخرى"[391]، والماء هنا كغيره من العناصر البؤرية الطبيعية يشتغل بمثابة المحرك الذي يضبط تناسب الوحدات اللغوية ، الصوتية والمعجمية ويتحكم في بناء إيقاعيتها التي لا تدرك في مستوى الهايكو الواحد بسبب الاقتصاد اللغوي الشديد ، وإنما تحتاج لأن تتهادى مع غيرها حتى تتقد وتكشف من ثم عن المخفي الذي يربط أجزاء التجربة بأكملها .

2-1-4-النزعة التصويرية :

يتجه الوعي الشعري في قصائد الهايكو إلى احتواء واختزال الصورة التي يعطيها الوجود للذات الشاعرة والتي تجد في الإحساس طاقتها الجمالية التي تمنحها القدرة على الظهور والتكشف . ولعل صورة الطبيعة لدى عاشور فني تعتبر من أكثر الصور استئثارا بهذا الإحساس في قصائده القصيرة جدا حتى أمكننا القول أنه لم يكتب الهايكو إلا من أجل الاحتفاء بجماليات الطبيعة* ، وتقديمها في أساليب تصويرية ، ولا نقصد بالإحساس هنا الوجدان وفعل العاطفة على الذات الشاعرة وإنما التأمل الذاتي وفعل الحدس الذي يصيغ الوجود في صور تشكيلية إظهارية موجزة وكلية تبدو لنا كقراء كأن عينا علوية التقطتها وأحاطت بتفاصيلها والحقيقة أن العين الداخلية أو عين البصيرة هي التي تعمد إلى التقليص في التدفق الشعوري

---

[391] **- مقدمة : هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي . ص8**

*** - يقول عاشور فني في اكتشافه هذا النمط من الكتابة أنه " خرج من جماليات القحط والفقد والمنع والحجب والحرمان والتوق ،أي نموذج الكمال الغائب إلى عالم الماء والوفرة والألوان والحركات والانغماس الكلي الآني في العالم الحاضر الماثل بكل بساطة عبر الحواس والفكر والانتباه البسيط" . مقدمة ديوان : هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي . ص 7**

والاقتصاد في بناء الصور الشعرية من أجل القبض على أقصى الصور الموجزة ، والشاعر نفسه يعلن تأثره بمن سبقه من الشعراء الغربيين في هذا المنحى . يقول :"كان الشاعر الفرنسي "بول إيلوار" في تسجيليته الجمالية أحد المفاتيح التي أخذتني إلى الصورة . ومنه اتصل البحث عن التجربة العالمية لدى التصويريين الأمريكيين وخاصة إزرا باوند وإيمي لويل ومن جاء بعدهم . تلك كانت نافذتي الأولى على عالم الهايكو في صورته الغربية في اللغتين الفرنسية والانجليزية ."[392]

تفيض الدلالة التصويرية في ديوان " هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي" من الأقاليم الرؤيوية المحيطة بالطبيعة فتطوق الأرض والفضاء ومحتوياتهما ، ومن عناوينها تدل القصائد في هذا الديوان على مدارات التخييل التي تشكل فيها الطبيعة محور التجربة الشعرية ، والتي تمتد إلى أبعد من هذا الديوان حين تكشف عن تجلياتها في ديوان عاشور فني السابق "الربيع الذي جاء قبل الأوان"* والعناوين التالية تؤشر على طاقات الصورة الدلالية التي تجد في مظاهر الطبيعة معناها وحقيقتها الشعرية زهرة خبيزى ، بزوغ القمر ، الضباب ، المتيجة ، الربيع ، وردة الرمل ، القمر ، الصباح ، أمواج ، في الصحراء ، سحابة بيضاء ، أسراب ، في المساء ، السمان ، غراب ، العصفورة ، غمامة ، في الغابة ، كسوف ، يوم غائم ، مشاهدة الهلال ، نهاية الصيف ، كروان بعيد ، ذاكرة الريح ، ربيع في المطبخ ، رحيل في الضباب ، العنقود ، عش اليمام ، طيور صديقه ، صباح بارد ، عصافير ، غناء .

إن العنوان في هذه الأمثلة يختزل القصيدة / الصورة ويسميها من منطلق قانون التعيين (La Denotation) لأنه لا يكون – في هذه الحالة - إلا تحديدا مباشرا ومختزلا لما يدل عليه ، فمعناه كامن في محموله اللغوي الذي لا يخرق أفق التوقع القرائي ولا يستدعي عملية بحث في الأنساق الخارج نصية .

وإذا كان جيرار جينيت يقسم العنوان بالنظر إلى وظيفة الوصف La fonction descriptive التي يؤديها* إلى موضوعاتي thematique يحيل على المحتوى أو ظاهري Rhematique يحيل على الشكل ، فإنه في هذه الحالة يحيل بشكل مطلق وحرفي Litteral في كثير

---

[392] م ، ن . ص 6

*** - فني عاشور : الربيع الذي جاء قبل الأوان . منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين . ط1 . 2004**

*** - حدد البويطيقي الفرنسي جيرار جينيت وظائف العنونة في أربعة :وظيفة تعيين الهوية ، وظيفة الوصف ، وظيفة الإيحاء، وظيفة الإغراء انظر :**Gerard Genette , Seuils pp 80- 96 **أو الترجمة في كتاب : وسيلة بوسيس : بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية . منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين .ط1 . 2009 .صص 85 - 88**

من الحالات على موضوع القصيدة / الصورة وهو لا يقوم بهذه الوظيفة إلا من باب الانسجام مع بعد الاختزال والآنية والتسجيلية الذي يميز قصيدة الهايكو ، فالعنونة هنا تحمل دلالة البساطة و الكلية التي توافق بساطة الحياة والطبيعة وما فيها من هشاشة وتفاصيل ، وطبيعتها تلك هي التي تهبها القدرة على تفجير التصويري الذي يعرض للذات في برقيات رؤيوية سريعة تستوجب لغة سريعة . يقول عنها عاشور فني : "ظلت التجربة هاجسي .واتجهت إلى تطوير لغة تستجيب لهذا الهاجس بعيدا عما شاع من ألفاظ وتعابير استهلكتها قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر معا ساعدني هذا على الاتجاه نحو البصري والحركي والآني , وكان ذلك هو طريقي إلى الهايكو"[393].

إيقاع البياض في قصيدة الهايكو :

يقول ميلود حكيم في ديوانه "أكثر من قبر أقل من أبدية" :

1- *عندما ألبسك أعرى*[394]

2- *البياض مرايا لا يرى وجوههم*

فيها سوى الشعراء[395]

---

[393] - **فني ، عاشور : مقدمة ديوان . هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي . هـــــــايكو.ص 6**

[394] - **حكيم ، ميلود : أكثر من قبر ، أقل من أبدية . منشورات البرزخ . الجزائر . 2003 . ص 81**

[395] - **م . نفسه . ص 78**

3- *الكلام خيانة الشعر*

لهذا يقول الجميع[396]

4- *امرأة الصدفة بيت العنكبوت*

يخلخل الشاعر في هذه النماذج شكل الهايكو القائم فيما هو متعارف عليه على ثلاثة أسطر ، ويفتح فعل التلقي على "الأقصر" و"الأكثف" ،خطيا ودلاليا ففي الصورة :

"عندما ألبسك أعرى" تقابلا بيّنا بين اللباس والعراء يحيل على كمال دلالي يدرك من طاقة التقاطب التي تجعل من حلول النقيض على نقيضه في الشعر خلقا للفجوة أو مسافة التوتر التي تحقق شعرية الشعر كما يقول كمال أبو ديب أو بعثا لـ"السحر الإيحائي الذي يحتوي الشيئ وضده " كما يقول عبد الله حمادي .

إن المعنى في هذا السطر الذي يمارس عزلته فضائيا من خلال التموضع في أعلى الصفحة واندراجه ضمن بنية البياض الواسعة ، لا يكف عن التفلت والاختفاء وراء حجب الدلالة المتوارية في وعي ولاوعي الشاعر والقارئ معا .

إن اللباس والعراء هنا يحيلان إيقاعيا على أيقون الفراغ الطباعي الذي يجتاح البصر ويجعلنا نفرغ ونمتلئ في الوقت ذاته ، نفرغ لأن البياض سيد وغامر تكون القصيدة إزاءه في وضعية الصمت التي تثبّت الزمن الخطي ، ونمتلئ لأننا لا نتلقى الفراغ في ميكانيكيته كتمرين فضائي ، وإنما نشيد ذواتنا فيه ، ونكتمل في حركة الزمن الداخلي ، "فالبياض الطباعي لم يعد علامة خارجية أو وقفة ظاهرية ، بات

396 **- م . نفسه . ص** 78

علينا أن نبحث عنه في "البنية العميقة" للنص الشعري ، لأن مثل هذه الكتابة الشعرية تبلبل أساسا نظام الكتابة وتقلب رأسا على عقب مراجعه المعروفة"[397]

يحيل اللباس والعراء من زاوية نظر دلالية على لباس الذكر الذي هو الأنثى أو العكس كما ورد في القرآن الكريم *، والدلالة الإيحائية هنا مفتوحة على فعل النزوع إلى الآخر الذي تجد فيه الذات اكتمالها ، فالإنسان يبعث ناقصا إلى الوجود ويعيش باستعداد مسبق لمعانقة النصف الذي يكمله ** وقد يقصد الشاعر هنا "الكتابة" التي هي تطهير أو كاثارسيس بتعبير أرسطو*** أي تعرية الداخل وتنفيس المكنون الغائر في طيات الجوانح .

في المثالين الثاني والثالث يحيلنا الشاعر إلى مدار البياض الخالص – إضافة إلى البياض الطباعي الذي أشرنا إليه سابقا - حين يقول : "البياض مرايا لا يرى وجوههم فيها سوى الشعراء" وحسبنا أن المرايا التي يقصدها ميلود حكيم هنا هي مرايا الداخل التي تنظر بصفاء إلى العالم الخارجي ، وهي المرايا التي يعرف الشاعر من خلالها ذاته وأسراره الجوانية ، وهي لا تتكشف إلا من لحظة الألق الإبداعي المشعة التي تنقل الإنسان إلى شفافية الرؤيا و صفاء الذهن .

تكشف نماذج أخرى من قصيدة الهايكو للشعراء مسعود حديبي (سهو الجهات) و (مالم تقله الضواحي) ، فيصل الأحمر (كتاب الرؤى) ،عيسى قارف (والآن) فارس كبيش (كرز الحقد) وغيرهم عن استثمار قصدي للرؤية الشعرية

---

[397]- **داغر ، شربل : الشعرية العربية الحديثة . تحليل نصي . دار توبقال للنشر . ط1 .1988 .ص 25**

*** - "أحل لكم ليلة الصيام الرفث إلى نسائكم ، هن لباس لكم وأنتم لباس لهن ..." البقرة 187**

*** * -**

*** * * : "الشعر محاكاة للطبيعة ، غايتها التطهير ، بإحداث توازن في النفس ، يخلصها من القدر الزائد عن حاجتها من عواطفها الغريزية ، وبخاصة من القدر الزائد من عاطفتي الخوف والشفقة" (أرسطو)**

الأكثر إيجازا من أجل بناء أفق الشعر الذي يقبض على "الآني " في مطلق تفلته ، و"الأبدي" في مطلق لا نهائيته ، و"البصري" في مطلق تصويريته و"الموجز " في مطلق كماله ، غير أن ضرورات منهجية دفعتنا إلى التركيز على تجربة عاشور فني لأنها نجحت حسب تقديرنا – تنظيرا وممارسة - في رسم ملمح أدبي واع بمقتضيات التجريب في حدود هذا الشكل الشعري من وجهة ، إضافة إلى مزج الدواوين سالفة الذكر بين التوقيعة والهايكو في أغلب الحالات وأننا قصدنا في هذا المقام أن نفحص قصائد الهايكو فقط بكل ما تتضمنه - شكلا ودلالة - من محمول ثقافي وعالمي .

2- القصيدة من عمود الشعر إلى أفق النثر.

" وتهدف قصيدة النثر إلى أن تذهب إلى ما هو أبعد من اللغة ، وهي تستخدم اللغة ، وأن تحطم الشكل وهي تخلق أشكالا ، وأن تهرب من الأدب ، وها هي ذي تصبح نوعا أدبيا خاضعا للتصنيف" (سوزان برنار. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن .ص35)

توطئة :

فاض المشهد الشعري العربي المعاصر في العشريتين الأخيرتين على وجه الخصوص بالنقاش نفسه الذي ساد مرحلة الستينات حول مشروعية وجود قصيدة في الشعر تسمى" قصيدة النثر" وذلك نتيجة انسياق جيل جديد من الشعراء نحو الكتابة تحت هذه التسمية ومراكمة قدر لا يستهان به من التجارب الشعرية في هذا الشكل الأدبي .

غير أن النقاش لم يخرج في جوهره وفي جملة القضايا والإشكالات التي طرحها عن السجال الستيني ، ذلك أن هذه القضية بشقيها الأدبي والنقدي لم تتم استعادتها أو إعادة النظر فيها بالشكل الذي من شأنه تقديم البدائل عن طريق تغيير مواقع وآليات النظر والمعالجة ، بل وردت في سياق أسئلة هشة وبديهية ينزع فيها تياران متصارعان يناهض أحدهما هذه الممارسة الشعرية ويعدها مظهرا زائفا من مظاهر الوجود الشعري والآخر يعلي من شأنها باعتبارها انفتاحا وتوقا إلى المغامرة والتجديف نحو البحار الجديدة وبهذا ساهما في اجترار لغة قضائية هجومية أو دفاعية لا تستخبر كنه الظاهرة في بعدها الجمالي والتاريخي من خلال موضعتها في سياق الأسئلة الصميمية المتعلقة بها بقدر ما تمارس

استيهامات ومجادلات لاتفعل سوى إغراق القضية في اللجاجة والممارسة القولية البعيدة عن جوهر الحقيقة .

إن المتأمل لواقع النقد العربي يجد أنه لم يرفض الأشكال الأدبية الغربية التي اجتاحت البلدان العربية منذ بدايات القرن الماضي مثل الرواية والقصة والمسرحية

لكنه استنكر في البداية قصيدة النثر لأنها تتعرض لأكثر مواريث العرب قداسة وهو الشعر ، غير أن المراحل الأخيرة تشير إلى انتزاع قصيدة النثر للاعتراف النقدي رغم التذبذب في صورة تلقيها لأن الذائقة العربية لم تألف شعرا من غير وزن لبقاء الشعر مرتبطا بالسماع ، إضافة إلى عدم تمكن الاستثمار الفضائي والتشكيلي الهادف إلى صنع إيقاعات بصرية جديدة من نقل فعل التلقي من مركزية السمع إلى هامشية البصر .

وحسبنا أن حركة المثاقفة والترجمة والانفتاح على الآخر في ثراء أفقه الأدبي وتعدد تيارات الوعي بالكتابة لديه بعد مرحلة الرومانسية كالمستقبلية والدادائية والسريالية وأخيرا حركة جماعة أوليبو في فرنسا كل هذا أدى إلى نزعة الضيق بثقل التقاليد الشعرية ، والبحث عن متنفس جديد في أشكال مختلفة تلامس حساسيات فنية وجمالية تنسجم مع المتغيرات الحضارية الجديدة .

2-1- قصيدة النثر / التسمية :

تجاذبت قصيدة النثر تسميات كثيرة اتفقت في مجموعها على المدلول وإن اختلفت في الدال "ففي زمن وجيز تجمعت في سلة النقد الشعري العربي مصطلحات من مثل :الشعر المنثور- القصيدة المنثورة – الشعر المرسل – الشعر المنطلق – الشعر الحر – النثر المركز – النثر المشعور – النثر الموقع – البيت المنثور – النثر الشعري – قصيدة النثر – النثيرة ."[398]

[398] - الصالحي ، محمد: شيخوخة الخليل.بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية .منشورات اتحاد كتاب المغرب.ط1 .2003. ص10

يقر من جهته كمال أبو ديب بطغيان قصيدة النثر في الوقت الراهن على أشكال الكتابة الشعرية الأخرى وهو يسميها – كتجربة في نحت المصطلحات – كما يقول " : القصيدة الطليقة – قصيدة الأعماق – القصيدة الخافتة"[399].

تدل هذه التسميات على اختلافها وتعددها على شكل الشعر الجديد الذي أسقط من رهان الجماليات التي كان يحتكم إليها عنصرا الوزن والقافية معوضا إياهما بالإيقاع الداخلي الذي هو إيقاع اللغة وإيقاع الحياة في مطلق تململهما وانفتاح الذات عبرهما على وعي مفارق ينطلق من راهن الرؤية الشعرية الطازجة المنسلخة عن تاريخ متكلس من التقاليد الشعرية .

والحقيقة أن قصيدة النثر قد أوقعت الدرس النقدي العربي الحديث في مأزق جعلها تتأرجح بين وجهي العملية الإبداعية الأكثر قرارا :الشعر والنثر، فأربكت بتموضعها وسطا بين هذين الوجهين المسلمات والمبادئ النظرية الضابطة لحدود الأجناس الأدبية مما تطلب مراجعة استراتيجيات الانتاج والتلقي ومساءلة الأشكال الأدبية الشعرية والنثرية عن هويتها الأجناسية. يقول أدونيس في هذا الصدد – نافيا شرط الوزن عن قصيدة النثر معتبرا إياه محددا خارجيا سطحيا :"..طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر . 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"[400].

من زاوية النظر هذه قطعت القصيدة العربية أشواطا من التطور إلى أن بلغت شكلا جديدا يختلف جذريا عن الشكل الأول العمودي / الأنطولوجي الذي ارتبط بسليقة

---

[399] - **أبو ديب ، كمال : جماليات التجاور أو تشليك الفضاءات الإبداعية . ص 180**

[400] - **أدونيس : مقدمة للشعر العربي . دار العودة . بيروت .ط4 . 1983ص 112 - 113**

الإنسان العربي المجبولة على قول الشعر الموزون المقفى وتذوقه ، والجدول التالي يوضح تطور النسق الشعري العربي في مستويات الإيقاع واللغة والمضمون [401]

م	بنيات النص	مراحل تطور النص الشعري / المصطلح		
1 2 3	البنية الإيقاعية البنية اللغوية بنية المضمون	قصيدة العمود النص البلاغي الشعر التقليدي	قصيدة التفعيلة النص التصويري الشعر الجديد	قصيدة النثر النص المكثف الشعر المتجاوز
1	2	3		

لا عجب أن نستنتج من معاينة حركة تطور الأنساق الشعرية العربية كون قصيدة النثر تشكل اليوم راهن التطور بل ومستقبله* كما يقر ذلك كثير من النقاد .لقد انتبذت هذه القصيدة لنفسها مكانة طليعية عبرت من خلالها عن جوهر جديد للشعر يدرك من توق التجديف الحر غير المقيد بضوابط شكلية أو مضمونية مسبقة في بحار اللغة وتفجير طاقاتها وخلق مناخات رؤيوية جديدة لا عهد للشعر بها

[401] **العلوي ، الهاشمي : فلسفة الإيقاع .ص 65**

*** - "إن مستقبل الشعر العربي في نظر عدد من النقاد العرب البارزين ، مرهون بمستقبل قصيدة النثر باعتباره مؤشرا عليه وتربة حاضنة لبذوره وتطلعاته . وهذا نفسه ما انتهى إليه ناقد عتيد مثل الدكتور إحسان عباس (...) وهو أول من كتب في النقد الشعري المعاصر قبل أكثر من نصف قرن ولم تمنعه شيخوخته العمرية من أن يدرك فجر الشعر القادم من قصيدة النثر" انظر : الهاشمي العلوي . فلسفة الإيقاع . ص 100.**

قصيدة النثر / الجذور العربية :

تشكل مجلة شعر في تاريخ النقد العربي الحديث منعطفا ثقافيا حاسما ساهم في بلورة ونقل الكثير من الأفكار والمستجدات المتعلقة بتطور حركة الشعر في العالم ففي هذه المجلة البيروتية " في العدد 14 (ربيع1960) ، ترد الإشارة الأولى إلى كتاب سوزان برنار في مقال لأدونيس حمل عنوان "في قصيدة النثر" واستنادا إلى الكتاب – إلى مقدمته الموجزة بالتحديد – يقترح أدونيس المصطلح ، ويطرح خصائص قصيدة النثر ، والتمايزات الأساسية بين النثر الشعري وقصيدة النثر:

ليس للنثر الشعري شكل ، هو استرسال واستسلام للشعور دون قاعدة فنية ،أو منهج شكلي بنائي ، وسير في خط مستقيم ليس له نهاية . لذلك ، هو روائي وصفي يتجه دائما إلى التأمل الأخلاقي أو المناجاة الغنائية أو السرد الانفعالي . ولذلك يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل ، وتنفسح فيه وحدة التناغم والانسجام. أما قصيدة النثر فذات شكل قبل أي شيئ . ذات وحدة مغلقة . هي دائرة أو شبه دائرة . لا خط مستقيم . هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد ، منتظم الأجزاء متوازن ...هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة"[402].

لقد ساهمت سوزان برنار بكتابها المرجعي (قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن) في تشييد الأرضية النظرية التي سندت أفق قصيدة النثر الأمريكية والأوروبية كما وهبت للشاعر العربي ميثاقا جديدا في نهاية الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي أعاد من خلاله النظر في المسلمات والمواريث الشعرية العربية "فنحن نعثر في تنظيرات أدونيس وأنسي الحاج في مجلة "شعر" على أفكار سوزان برنار معادة الصياغة في مواضع كثيرة من كتابات أدونيس النظرية حول الشعر وقصيدة النثر ، وكذلك في مقدمة أنسي الحاج أو بيانه النظري لمجموعته الشعرية "لن"[403].

إذا نظرنا أبعد من هذه اللحظة نلاحظ أن "جل الدراسات المنجزة حول بدايات تململ قارتي الشعر والنثر في الأدب العربي الحديث واقترابهما من بعضيهما تتفق حول كون أمين الريحاني ومي زيادة وجبران خليل جبران أول من كتب نصوصا أدبية استدعت إعادة النظر في مفهوم الشعر والنثر معا

---

[402] **- برنار ، سوزان : قصيدة النثر .من بودلير حتى الوقت الراهن . ترجمة راوية صادق .ج1 دار شرقيات للنشر والتوزيع .(د.ط) 1998 .ص7- 8 (المقدمة بقلم رفعت سلام) .**

[403] **- صالح ، فخري : قصيدة النثر العربية : الإطار النظري والنماذج الجديدة . مجلة فصول . المجلد .16 ع 1 . صيف 1997. ص** 165

لكون هذه النصوص تحمل في أغلبها شكل النثر ، لكنها إيقاعيا ورؤيويا مختلفة عنه . فقد برز فيها النبر بشكل يجعلها أكثر غنائية ، وحضرت فيها الذات الكاتبة بحدة جعلت إيقاعها منسجما متراصا ، ومالت إلى التصوير بطريقة غير مطروقة من ذي قبل في النثر العربي ، واستفادت من تقنية السجع من غير إفراط ، مما جعل المتقبل يستعيض عن القافية والوزن والشطرين بتقنيات جديدة"[404]. أما اليوم فمساحة قصيدة النثر اتسعت في العالم العربي واتخدت أبعادها الحقيقية من خلال التنويع على مرايا اللغة والتخييل ، وفتح الصورة الشعرية على ممكنات التوهج التي تجد صيغتها في منطق "اللاتحديد" و"اللانهائي" الرؤيوي الذي يتخد قوالب "لا شكلية " إذا اعتبرنا الشكل مجموعة من الضوابط والقوانين التي تسيج القصيدة .

404 - الصالحي ، محمد: شيخوخة الخليل.بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية .منشورات اتحاد كتاب المغرب.ط1 .2003. ص15

137 - حمر العين ، خيرة : جدل الحداثة في نقد الشعر العربي . منشورات اتحاد الكتاب العرب . (د ط) 1996 . ص 54

2-3- قصيدة النثر / الجذور الغربية :

لقد صاحب نشأة قصيدة النثر في بيئتها الأم (فرنسا) موجة غضب واستنكار واستهجان تجعلنا نفهم جزءا هاما من السجال الذي دار حول استجلاب هذا المصطلح واجتراح نصوص تنتمي إلى هذا النمط الإبداعي الجديد .

هنالك محاولات عديدة لرد قصيدة النثر إلى أصول في القرن الثامن عشر وحتى قبل ذلك ، إلا إن التاريخ الأكثر استقرار يبقى ذلك الذي أقرته سوزان برنار في كتابها الشهير " قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن " ، والمقصود هو نشر ديوان الوزيوس برتران Aloysius bertrand : غاسبار الليل Gaspard de la nuitالذي نشر عام 1842، بعد سنة من وفاة الشاعر الشاب"[130]

تمكن أهمية هذا الديوان في أن الشاعر كان يرغب في ركوب نوع جديد من الشعر ذكره في رسائله، ومارسه في مجموعة من النصوص المأثورة عنه بقصديه تامة ، بل إنه عمل على وصف مقاربته وتحديد متبعاه مما أسماه قصيدة النثر والتي أرادها حرة دون سقوط في الاعتباط ، ومتماسكة فنيا إلى درجة كبيرة..

يكمن تجديد برتران في أنه حاول أن " يحل فكرة تقنية محددة ، وشكلا راسخا تماما ؛ شكلا مرنا ...دون أن يكون فوضويا ، أبدا محكما فنيا ، ومتسقا منهجيا – محل فكرة الغنائية التلقائية التي تخلق الإيقاع بنفسها ، بلا قواعد ولا منهج"[131]

لقد كان بودلير وهو يؤلف " سأم باريس Spleen de parisمهجوسا بفكرة إيجاد مقابل لغوي وجمالي لحدة الشعور بالقلق والملل اللذين كانا يملأن روحه "[132]

---

[130]- برنار ، سوزان : قصيدة النثر .من بودلير حتى الوقت الراهن .ص68

[131] - م , نفسه . ص 77

[132] -le maitre, henri : la poésie depuis baudelaire . harmand colin . paris .

إنه لمن الجدير تأمل الباحثين في الخطوة التي تنقل قصيدة النثر من التجربة الأم للويس (أو ألوزيوس) برتران إلى ورثته من الرمزبين : بودلير ، رامبو مالارمي ومن جاؤوا في أعقابهم ، والملاحظ هو أنه كان هنالك موقفان مختلفان ميزا ظهور قصيدة النثر التي ورثها الشاعر العربي في القرن العشرين ، لقد كان برتران " يطمح إلى خلق نوع نثري جديد ، إلى إيجاد قوانين شكل فني جديد ، ليست أهدافه متميزة تماما من أهداف الشعر، أما رامبو(ومعه شعراء المغامرة مافوق الواقعية كلهم)) فيهدف إلى " إيجاد لغة " تتيح له تسجيل رؤاه ، " وخلق *المجهول* " ، ولا *يتعلق الأمر بموقفين جماليين فحسبت ، بل بطريقة رد فعل بإزاء* نظام الأشياء كما هو عليه في الواقع"[133]

لقد كان بودلير كثير الاحتفاء بالحالة كمعين لاينضب للشعر، والظاهر أن محاولة اقتراب الشعر من معطيات " الحالة " هو الذي جر إلى استحداث قصيدة النثر"[134]

مقاربة أخرى تجعل قصيدة النثر وليدة عهد جديد ، وليدة القرن التاسع عشر، والثورة الصناعية و" الحياة الحديثة " – حسب لفظ شارل بود لير الوارد في مقال شهير من صالوناته Les Salons"[135]، في هذه الصالونات صرح بودلير " علينا أن نعبر عن الحياة الجديدة ، الحياة المحيطة بنا ، عن الشعور الحي الذي يعترينا ، ولأجل ذلك ،كل المسائل مبررة، وعلينا الاستعانة لتحقيق ذلك بكل الأدوات المتاحة في الفنون على اختلافها "[136]

الورثة الشرعيون لقصيدة النثر هم السرياليون فإذا "كانت قصيدة النثر قد أثرت في الاتجاه الرمزي على مستوى الشكل ،حتى أنها يمكن أن تمثل إحدى

---

[133] - موافي ، عبد العزيز : قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية . الهيئة المصرية العامة للكتاب .2006 ص109

[134]- : la poésie depuis baudelaire. P 31

[135] - Baudelaire, Charles : Curiosités esthétique, classique garnier.1981 .T1.p112

[136] - Ibid. T2.p.238

الضرورات الفنية للقصيدة الرمزية ،فإنها قد أثرت بقوة في الاتجاه السريالي في مجال الأدب ،حتى وصل التشابه بين قصيدة النثر والقصيدة السريالية إلى درجة التطابق . ويمكن أن نلتمس أن قصيدة النثر قد أصبحت في آخر تجلياتها القصيدة السريالية ذاتها ، ذلك أن القصيدة السيريالية حاولت أن تتمثل الإرث الذي انتهى إليها من بودلير ورامبو (خصوصا رامبو) ولوتريامون ، ومالارمي (إلى حد ما)،وتقدمة في صيغة جديدة تنبض بنبضها "[137]

يمكننا وضع اليد على فكرة هذا الميراث الهام من خلال استنطاق الشعراء السيرياليين ، يقول ترستيان تزارا (رائد الحركة الدادائية التي هي تمهيد للمد السيريالي)"محدودية الفكر وخوفه من التعبير . شغف المعرفة الغامر بكل المخاوف المنوطة به . وكل ما يحيط بالإنسان وهو يواجه حدوده ورغباته وأفكاره الدفينة ، ثم وهو يمارس طقوسه بالرموز المحيطة به .... كل ذلك عليه أن يتجلى أثناء كتابة قصيدة "[138]

أما رائد السيرياليين أندري برتيون فيقول :"إننا نعلم إن كانت المرهبة موجودة أم لا.... لا يهمنا في القصيدة وزن ولا قاعدة ، لا يهمنا احترام التقاليد أو نكرانها . المهم هو تلك الطاقة الروحية المنبعثة من النص .... هذه بالذات يهمنا أمرها ومن الغريب أنه لا أحد يخطئها حينما توجد في الكتابة ، ولا حيلة نحتال بها لكي نوجدها في الكتابة متى ما كانت غائبة عنها."[139]

ونورد بهذا الصدد قولة هامة للسيريالي بول إيلوار :"الشعراء الكبار لا يدخلهم أبدا وهم امتلاك الشعر التحكم في ناصيته ، لذلك لايتوقف الشعر عن النمو والتحول هنالك وعي لدى عظماء الشعراء بأن اللغة تملك طاقتها الداخلية التي تصدر عنها فالكلمات والأغاني وأصناف الصراخ تصدر في كل العصور من كل الحناجر متى

---

[137] - موافي ، عبد العزيز : قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية .ص 110-111

[138]- la poésie depuis baudelaire. P 136

[139]- Ibid. p 136-173

ما تجلت الحاجة إلى كلام أو غناء أو صراخ، تصدر تلقائيا ، وتجد طريقها للخروج

الكلمات تقول العالم وتقول الإنسان بما رآه وشعر به ، وما تراكم في دوائر حسه منذ أقدم العصور .... الكلمات تختزن كل هذا .لهذا علينا أن نثق فيها ولا نخشى شيئا ."[140] هذه القبسات تمهد جيدا للخصائص التي ارتبطت بقصيدة النثر والتي ورثها الشاعر العربي في القرن العشرين.

2-4- عمود قصيدة النثر :

انطلاقا من المبادئ التنظيرية لسوزان برنار تحددت الشروط التالية كقوانين تسند أفق القصيدة النثرية [405] :

1- الإيجاز :الكثافة (Briévite)

2- التوهج : الإشراق (Intensite)

3- المجانية : اللازمنية (Gratuité)

بموجب الإيجاز تأتي القصيدة بعيدة عن مقتضيات الاستطراد والشرح والوصف التي نجدها شائعة في أنواع النثر العلمي أو القصصي أو الروائي وهي تحتكم إلى هذا المقوم الذي يهبها القدرة على الانغلاق والكثافة لأن الشعر في النهاية كما يقول أوكتافيو باث شبيه بالدائرة – من زاوية نظر هندسية - إذا كان النثر شبيه بالخط المستقيم .

أما التوهج / الإشراق فيرتبط أساسا بالشرط الأول الذي هو الكثافة أو الاقتصاد اللغوي ، والتوهج يحيل على القوانين القائمة فيما بين الدلائل اللغوية فكلما كانت بعيدة عن المنطق وعن التداول العادي وقريبة من الصور اللاعقلانية* أحدثت التوهج .

وأما المجانية فمعناها أن قصيدة النثر تمتلك غاية جمالية خالصة ، فهي لا تؤدي وظيفة أخلاقية أو اجتماعية أو غير ذلك من الوظائف التي تقوم السلوك أو تعبر عن فكر تعليمي ، ولأنها ترتبط بأكثر نزعات الإحساس غرابة وتفلتا فإنها لا تخضع للتقييد الزمني ، إنها قصيدة المطلق و اللانهائي.

---

[405] - انظر : الصالحي ، محمد . شيخوخة الخليل . بحث عن شكل لقصيدة النثر العربية . ص 33 وكذلك برنار ، سوزان : قصيدة النثر . من بودلير حتى الوقت الراهن . المقدمة . ص 8

*** - "الصور اللاعقلانية هي تعابير فنية نفاجأ فيها بصور فنية معبرة تعبيرا إيحائيا ممعنا في الضبابية والغموض أو الوهمية بحيث يتعذر فيه على المتلقي ، وحتى على الناقد الجهبذ استخراج المعادل المشترك الموضوعي أو التصورات الفرعية أو القرائن الدلالية اللاعقلانية الموصلة إلى مبعث الأثر أو الانفجار الاحساسي" . انظر : حمادي ، عبد الله : الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع . دراسات نقدية . منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين . ط1 . 2001 . ص 137.**

الإيقاع في قصيدة النثر :

لم تلبث قصيدة التفعيلة التي ظهرت لتخلص الشعر العربي من الرتابة الوزنية والتكلس القافوي أن فتحت آفاقا جديدة تجاوزت فيها منطق الوزن والموسيقى العروضية وراحت تبحث فيما وراء التفعيلة الظاهرة عن الإيقاع الخفي الذي تنتظم فيه التجربة محتكمة إلى أسرار التشكيل التي تهب اللغة القدرة على التكيف مع أكثر نوازع الذات الإبداعية توقا إلى التحرر والتناغم مع عناصر الحياة المتجددة . وهذه الحقيقة أدركها الشعراء العرب مبكرا واستجابوا لما تقتضيه من تغيير فهم وجدوا في عوالم رامبو ولوتريامون ومالارميه الشعرية أمارات الحرية الإبداعية فانساقوا نحو البحث عن لحظة الانبثاق والخلاص التي ستفجر طاقات الرؤى الشعرية الكامنة وتحرر الشكل ، وهذا ما أدركه بول شاؤول حين صرح :"إن اعتبار البناء الإيقاعي الشرط الكافي والضروري لشرعية القصيدة ، معناه أننا نضع شكلا جاهزا لتجربة غير جاهزة أي اعتبارنا وزنا ما صالحا لكل الأزمنة ولكل الحالات ولكل الأشخاص ، وذلك يؤدي إلى خلط ما هو جزئي بما هو كلي ، وما هو زمني بما هو لا زمني ، وما هو تاريخي بما هو غير تاريخي ، وهذا يجزئ بنية اللغة التاريخية بوصفها فضاء شاملا يستوعب مجمل الإيقاعات الوزنية وغير الوزنية ، كما يجزئ الحالة الشعرية التي في اعتمادها الإيقاع الجاهز ، تقع في لا تاريخية تغربها عن لغتها التي يفترض أن تنبثق من هذه الحالة ، وإن هذه

الثنائية لا يمكن أن يتحملها الشعر الذي هو تعبير عن وحدة كلية بالأشياء والعالم "[406] .

ومن خلال بحثنا في جملة الآراء المتعلقة بهذا الشكل الجديد في حقل الشعرية العربية لاحظنا التضارب الذي أشرنا إليه آنفا والذي يمكن أن نمثل له برأيي جمال باروت وسامي مهدي "فإذا كان جمال باروت قد توسم في قصيدة النثر روح الحرية المطلقة في ابتكار إيقاعات جديدة لا حدود لها ، ثرية ومتجددة ، وغير منغلقة أو محدودة حين ألح على أن الحداثة رؤيا قبل أن تكون شكلا فنيا ، إلا أن كل حداثة تفترض شكلا فنيا جديدا وآفاق القصيدة النثرية كشكل طليعي وفسحة حرية كاملة ، هي الأكثر طليعية في ركام الانتاج الشعري العربي الحديث ، وإذا كان الأمر كذلك لدى جمال باروت فإن سامي مهدي - على العكس من ذلك – يرى بأن قصيدة النثر قد جرت جيلا كاملا إلى وهم الإيقاع ووهم التنوع لأنها فوضوية ، لأنها بلا شكل ، بلا إطار بلا وحدة عضوية ، بلا إيقاع حقيقي ، بلا مضمون صلد ، لأنها كل ذلك معا"[407].

والحقيقة أن الوحدة العضوية القائمة على ما هو متجانس وجماعي وسائد يكفلها الشكل الذي لا يمكن انطلاقا من هذه المواصفات إلا أن يتسم بالثبات والنمطية وهذا المبدأ هو ما أدركه كمال أبو ديب بقوله:"إن هوية الإيقاع التفعيلي تكتسب وتتحدد في إطار علاقته العضوية بالقائم السائد والجماعي المشترك وتنبع مما يحققه من انحراف أو خروج جزئي على الجماعي والنفس الثقافي السائد . أما الكتابة بالنثر فإنها تتم في فضاء خارج الفضاء القائم الجماعي وتكتسب هويتها وخصائصها من تحققها الفعلي بلا مقايسة ، أي بوصفها شيئا قائما بذاته مستقلا لا اشتقاقيا ..إنها كتابة تتم خارج النموذج والجماعي ولا تقاس به وقد تكون هذه نقطة

[406] - **شاؤول ، بول : مقدمة في قصيدة النثر العربية . مجلة فصول . المجلد .16 ع 1 . صيف 1997 . صص 147- 162**

قوتها وضعفها في آن واحد"[408] وهو من هذا المنطلق يسمي إيقاع قصيدة النثر بإيقاع الأعماق الذي يعبر عن الإيقا ع الخارجي للحياة الجديدة في مختلف أوجه تقلباتها يقول "إن كل شكل – نظام يتحول إلى طقس يحمل بالأيديولوجيا السائدة .وإفراغه من الأيديولوجيا عملية شديدة التعقيد ، تقترب أحيانا من الاستحالة وقد لا تؤدي إلى نتائج حقيقية إلا حين تستبدل بعملية ابتكار لشكل – نظام جديد . إيقاع الأعماق هو هذا النظام التشكيلي الجديد الذي يجسد روح مرحلة تاريخية جديدة في الحياة العربية والكتابة العربية ، مرحلة تنسلخ عن المحملات الأيديولوجية لمرحلة المشروع السياسي – الاجتماعي – الثقافي الذي ساد خلال الخمسينات والستينات .إيقاع الأعماق ليس إيقاع روح جيل : إنه إيقاع روح حركة متداخلة المكونات والأجيال والأمكنة والأزمنة والأصوات والإيقاعات."[409]

ومن هنا وفي ضوء هذه الأرضية اقتربنا من النصوص الشعرية الجزائرية التي استثمرت وعيا جديدا من أجل بناء عوالم شعرية لها خصوصيتها وجماليتها في حدود هذا الشكل المتمرد .

قصيدة النثر في ديوان البرزخ والسكين :

تأتي قصيدة النثر في ديوان "البرزخ والسكين " تأكيدا على القطيعة التي لا تدرك إلا بعد سلسلة من التجارب التي تكون الذات الإبداعية قد خبرت أسرارها ، وعلمت من منطلق التجريب في مختلف أشكال الكتابة الإبداعية ماهية التجاوز ومنطقه الاضطراري الذي لا يهدف – باسم الحداثة - إلى إعادة ترتيب بيت الشعرية بالإعلان عن ديانة شعرية جديدة تقضي بالتخلص النهائي من عبادة الوزن

وما تستوجبه من ضرورات الطاعة الموصوفة والمحفوظة في ميثاق شكلي لا يمسه إلا المتمرسون الناسكون في الشعر وإنما يقدم صورة عن ثراء التخييل الشعري وعن قدرة احتواء الشعر للأشكال المتبدلة في كل زمان ومكان ، وهي قدرة تكشفها طاقات الذات الشاعرة

---

[408]- **أبو ديب ، كمال :جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية .ص** 261-262

[409]- **م , نفسه .ص** 181

النازعة إلى تجريب الممكن من الصور اللامحدودة التي تفيض بها اللغة في مطلق تجلياتها الصوفية الرؤيوية .

إيقاع "المتناهي في الكبر" :

تفيض قصيدة البرزخ والسكين بطاقة تأملية تخييلية شديدة التركيز ، إنها القصيدة المقطرة الحاملة أسرار المعنى الشعري الآتي من وراء اللغة متفلتا من قيود العقل وسلطة المنطق وعاقدا علاقة لا نهائية الانفتاح مع الذات الشاعرة / العارفة المتعالية في فردانيتها الواجدة في نثرية الشعر صيغة الكمال الشكلي القادرة على احتواء الجوهر الرؤيوي الحامل أسئلة الخلق والكينونة والألوهة في بعدها الميتافيزيقي.

يتمظهر المعنى الشعري في "البرزخ والسكين" من خلال أجواء العروج التي تجعل الشعر كتجربة جمالية عصية على التحديد ، لأنها إبحار في اللانهائي واللامحدود والمتناهي في الاتساع ، وهذه السمة توضح أن" الخطاب الصوفي يستثمر جماليات ماوراء جذرية ، لذلك تتخذ لغة العمل الشعري والتأملي لدى المتصوفة مكانة خاصة"[410].تتجلى هذه المكانة من خلال توظيف عناصر اللغة توظيفا يلامس حدود الأشياء القابعة فيما وراء الطبيعة والتي يأتي بموجبها المعنى الشعري متناهيا في الكبر . يمكن رصد تجليات هذه العناصر من خلال تكرارها وبنائها لإيقاع القصيدة النثري الخفي فيما يلي :

[410] - **الذهبي العربي ، شعريات المتخيل .اقتراب ظاهراتي .ص 59**

أ-***المستوى المعجمي / محدد العماء :**

يستغل الشاعر عبد الله حمادي لفظ "العماء" كمحدد إيقاعي معجمي يضبط انسيابية الحركة الخفية التي تسري بين أعطاف النص الشعري ، وهو يفتتح القصيدة مسربلة بظلال معاني هذه الكلمة المهيبة المفتوحة على مطلق السر الكامن في سؤال الخلق الأول :

في **عماء** بالقصر

والمد*

تمثل بشرا سويا

يتماهى البرزخ الوهاج

موفد "بدحية الكلبي"

يهب المطلق

كان ذلك قبل **العماء** "[411]

ينحسر الإيقاع الموسيقي في هذا المقطع الشعري فاسحا المجال لإيقاع "الرؤيوي" المتناهي في الاتساع ، فالسطر الشعري الأول : في عماء بالقصر والمد يضعنا كمتلقين في حالة عماء بالمعنى اللغوي للكلمة ، ذلك أن المعنى الشعري هنا يمارس انغلاقا واضحا ، بحيث لا تتراءى دلالته ولا يوحي حتى بظلال خفيفة من المعاني تفرش أرضية التلقي أو تجعل القارئ يمسك بخيط من خيوط الفهم أو

*** - في عماء بالقصر والمد ..ما فوقه هواء وما تحته هواء . حديث نبوي شريف رواه الترمذي عن أبي رزين وهو إجابة للرسول (ص) عن سؤال : "أين كان ربنا قبل أن يخلق الخلق ؟ فكان رده (ص) : في عماء بالقصر والمد ما فوقه هواء ما تحته هواء .انظر ملحق الهوامش التوضيحية لقصيدة البرزخ والسكين . الديوان . ص 143**

[411] - حمادي ، عبد الله : البرزخ والسكين . دار هومة . الجزائر ,ط3 . 2002 . ص 125

الاستجابة .إننا إزاء الدهشة التي تخلخل ميكانيزمات التفكيك التي تفسر شفرة الرسالة الشعرية وتراكم أسئلة كثيرة وعلامات استفهام .

يدور فعل الانغلاق في المقطع الأول في مدارات المطلق ، الذي هو مطلق الخلق وسر الوجود الأول فمنذ الوضع الابتدائي : (العماء ، القصر والمد) يتأسس الغموض كسند للرؤية الشعرية التي تربك أفق التلقي لكن سرعان ما نجد مفاتيح هذا الغموض فيما يوازي النص من عتبات شارحة وفيما يحيلنا عليه الشعر من معان قرآنية كذلك المعنى الذي نستشفه من الآية "فاتخذت من دونهم حجابا فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرا سويا"[412]التي تلقي بظلالها على الجملة الشعرية "تمثل بشرا سويا" وتحيل إلى مشهد العذراء المنفردة التي فاجأها رجل مكتمل سوي وهي في خلوتها ، إضافة إلى اسم "دحية الكلبي"* الذي لا يعرفه إلا خاصة الخاصة ولولا حاشية الشرح لزاد هذا الاسم المعنى الشعري غموضا وانغلاقا

تنطلق الرؤية الشعرية في المقطع الأول (في حدود المتناهي في الكبر) من اللامكان (ما تحته هواء وما فوقه هواء) ، إنه المكان الذي لا حدود تؤطره وهو ماورائي (ميتافيزيقي) لا تحده تخوم جغرافية ، وبالتالي تكون خصائص الذات المتموضعة فيه (الذات الإلهية) ذات لا تحدها الرؤية لأنها غير مرئية وغير قابلة للتجسيد وبالتالي لا تقيدها مواصفات فيزيائية ملموسة ، إننا هنا إزاء اللامرئي العلوي الذي لا يكفل ما يستعصي على تحديده غير ما ورد في النصوص المقدسة من الكتب السماوية أو في الأحاديث والتفسيرات .

تحيل الوحدات المعجمية (عماء ، القصر ، المد ، البرزخ ، المطلق) على المعنى

---

412 **- سورة مريم , الآية 17**

*** - هو دحية بن فروة بن بضاله بن زيد بن امرئ القيس الكلبي ، صحابي يضرب به المثل في حسن الصورة وكان جبريل عليه السلام ينزل على صورته . ففي حديث صحيح رواه الطبراني والنسائي بإسناد عن ابن عمر رضي الله عنهما أن النبي (ص) قال :" كان جبريل يأتيني في صورة دحية الكلبي ، وكان دحية رجلا جميلا" انظر حاشية قصيدة البرزخ والسكين .الديوان . ص 143**

التجريدي المناسب للمتناهي في الكبر، الذي هو معنى الأعماق الذي يشع ليشمل الكون وأبعاده اللامحدودة ، "المتناهي في الكبر في داخلنا وهو متصل بنوع من تمدد الوجود الذي تكبحه الحياة ويعيقه الحذر ، ولكنه يباشر فعله حين نكون وحيدين . بمجرد أن نقبع ساكنين فإننا نعيش في مكان آخر ، نحلم في عالم واسع ، إن المتناهي في الكبر هو حركة الإنسان الساكن , إنها إحدى الخصائص الدينامية لحلم اليقظة الساكن"[413].

وهذه الحركة في الموقع الساكن الحاملة أمارات حلم اليقظة في الفينومينولوجيا هي نفسها حركة المعراج الصوفي التي هي السفر نحو المطلق ، ولذلك اكتسبت دلالات المتناهي في الاتساع التي نلمسها بجلاء في هذه القصيدة العروجية التي يعلن الشاعر الدخول في دوامتها الوهجية الإشراقية من خلال استهلال ابن عربي : "له النزول ولنا المعراج".*

يتواتر في المقطع الثاني ذكر "العماء" الذي هو شكل سديمي يدل على الخلق وبداية التكوين والذي يحيل في النظريات مابعد الحداثية – كما يقول محمد مفتاح - على الاضطراب والمعنى اللامحدود "فنظرية العماء اهتمت بتحليل الاضطرابات والدوامات فكذلك النصوص التي هي ناشئة في ظروف مابعد الحداثة تعمل عمل الدوامات التي ينتشر منها الاضطراب العام"[414].وحسبنا أن البرزخ والسكين هو من قبيل النصوص العمائية التي تسكن دوامة الرؤيا ، لأنها ببساطة تهدم الوظيفة المرجعية للغة التي تحيل على علاقة تواضعية بين الدوال والمداليل التي تجد سندها فيما هو جماعي وقابل للتداول ، فالمعنى هنا ينغلق و يمارس دورانه على ذاته إذ يخاتل القارئ ويتأبى عن الإفصاح لأن الذات الشاعرة

---

[413]- جماليات المكان .ص 171

* - البرزخ والسكين . ص 125

[414] - مفتاح ، محمد : المفاهيم معالم . نحو تأويل واقعي . المركز الثقافي العربي . ط1 .1999 . ص 104-105

تبلغ من خلاله أقصى تعاليها وتكون للحظة واحدة على الأقل – لحظة الإبداع – ذاتا أصيلة بالمعنى الفينومينولوجي أي الذات الأقدر على ابتكار الصور التخييلية الطازجة التي لم يسبق أحد من قبل أن خبر سرها الإبداعي ، ولعل هذه الصور بالذات هي التي تشكل جوهر البحث " فطزاجة الصورة الشعرية تطرح مسألة الابداع عند الكائن الناطق باللغة ، خلال هذا الابداع يبرهن الوعي الذي يتخيل أنه – ببساطة شديدة وبنقاء خالص – أصل أو منبع أول . ولهذا ففي دراسة الخيال ، يجب أن تنصرف ظاهراتية الخيال الشعري إلى استخراج صفة الأصالة هذه القائمة في مختلف الصور الشعرية "[415].

وعليه يتوجب الإقرار – في حدود اطلاعنا على ما كتب في الشعر الصوفي الجزائري المعاصر – بأصالة المنحى الرؤيوي الذي فجر في ديوان البرزخ والسكين وفي القصيدة التي تحمل عنوان هذا الديوان بالذات – أكثر الصور الشعرية الطازجة التي توسمت في شكل قصيدة النثر الصيغة الموائمة لطبيعة المعاني المتناهية في الاتساع والتي وجد عبد الله حمادي في "النسق العمائي"* التخييلي ما يناسب طبيعتها .

يقول الشاعر :

يتجلى الساحل العاجي
ممتد

وعرشه المعمور

في غيمة من **عماء** !!

---

[415]- **جماليات المكان ,ص 23**

*** - " النسق العمائي يولد معلومات غير محدودة ، كذلك النص ، خصوصا النص الأدبي (الذي هو حمال لمعان غير محدودة) . محمد مفتاح . المرجع السابق . ص 104**

يرزقني من حيث لا أعلم[416]

تحيل الوحدات المعجمية (ممتد ، عرش ، عماء) على الدلالة الميتافيزيقية التي هي دلالة اتساع من أبواب عديدة ؛ مثل اتساع دوائر المجهول قياسا إلى دوائر المعلوم ، واتساع الوجدان الرباني(ممثلا لغويا بالفعل "يرزق" الذي هو من اختصاص الرب وحده) مقارنا بالوجدان الانساني.

ويقول دائما في هذا الصدد (بداية المقطع الرابع) : من حمأ مسنون

ترهقها الخطيئة

والبحث في **عماء**

لا يدركه البصر[417]

وفي نهاية ذات المقطع :

يشتغل البحر في ظنوني

شجر الطاروط مفازة في كياني

والسفر العاشق موعده **العماء**[418]

تتحدد هنا دلالة العماء المتناهية في الاتساع من خلال العناصر اللغوية البسيطة والمركبة (البحث ، لا يدركه البصر، السفر العاشق) فالبحث والسفر رحلتان تعاني الروح فيهما عناء نشدان اللامنتظر وبلوغ البعيد ، يزيد هذه الدلالة اتقادا تأكيد تعطل وظيفة الحواس التي هي الإدراك من خلال توظيف دليل "البصر"

---

[416] **- البرزخ والسكين . ص** 127

[417] **- م . نفسه . ص** 129

[418] **- البرزخ والسكين . ص** 130

الذي ينشطر على إمكانات الإنغلاق الشديدة التي تفضي إليها البؤرة المعجمية :العماء .

والعماء هنا هو عماء العشق الذي هو رحلة الذات نحو المطلق من ارتعاشات الروح ، وهو ما نلمسه في مواضع كثيرة من القصيدة مثل قول الشاعر :

عاشق جئت

من خلفي قوافل

وأمامي برزخ ،

وفي موضع آخر :

فأنا العاشق الموعود

وما دوني الهواء

والظل الممدود

تتضح إشعاعات المتناهي في الاتساع من خلال لفظ البرزخ[419] الذي هو دليل كوني يلخص تقاطبات الوجود المادية والميتافيزيقية ، وفي هذا الصدد إشارات كثيرة أقواها قول الشاعر : أنا والبرزخ سيان . وفي حالة العشق الذي يصاحبه العماء يتأرجح العاشق في برزخ يتساوى فيه المحدود والمطلق* كما يقول الشاعر .

[419] - البرزخ لغة هو ما بين شيئين . وجاء ذكر البرزخ في القرآن في قوله تعالى : "ومن ورائهم برزخ إلى يوم يبعثون" سورة المؤمنون . وقوله " مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان" سورة الرحمن . وقوله تعالى "وجعل بينهما برزخا وحجرا محجورا"سورة الفرقان . البرزخ اصطلاحا : يذهب به ابن عربي إلى أبعد من معناه اللغوي فيرى أن الإنسان موجد في برزخ والكون كله عبارة عن برزخ لأنه عبارة عن أشياء منفصلة أو متصلة فيما بينها فلدينا برزخ بين فناء قديم قبل الخلق وفناء لاحق بعد الموت ، والنهار برزخ جامع بين النور والظلام والإنسان برزخ اجتمعت فيه الروح من الملأ الأعلى ومن عالم الغيب ببدن من المادة او من عالم الشهادة (...) خلاصة القول أن البرزخ هو كل ماتوسط أمرين ففصل بينهما و وصلهما وماهو إلا الخيال لهذا قال ابن عربي : إن الكون كله خيال في خيال .انظر حاشية الشرح التابعة لقصيدة البرزخ والسكين . ص 146 - 147

*** - البرزخ والسكين . ص 129**

كما نلمس في المقطع الخامس الذي يقول فيه الشاعر : يتدلى الرأس قنديلا أعمى

يستل الشفقة

ورحيق الزفرات

على قارعة الطرقات

ظُلل من غمام

ما فوقها هواء

بالقصر والمد في **عماء**[420]

وكذلك في المقطع الأخير :

الليل طويل ..

والزاد قليل

(...) في **عماء** بالقصر والمد

لنا النزول وله المعراج

ما في الجبة

عاقبة البدء

وخاتمة السكين

خيال ....في خيال

سؤال في خيال

خيال في **عماء** (...)؟؟[421]!

نلمس دلالة أخرى لبؤرة العماء النصية تربط منابع الخلق الأول وأصل التكوين بالعود على العماء الذي بين القصر والمد ولكن من أجل بناء المعنى المفارق الذي ينشأ من التضاد والمنافرة لأن سياق الشعر في هذين المقطعين يحيل على الموت والحتف بدل الولادة والبعث . وهو يقصد في هذا المقام جزائر المحنة والدم والقتل ولذلك يأخذ السكين رمزيته الفاصلة الدالة على عماء الموت وسواد العاقبة .

---

[420] - **البرزخ والسكين . ص** 132 - 133

[421] - **البرزخ والسكين . ص** 140- 141

وفي ضوء الأبعاد الرؤيوية الدلالية المتناهية في الاتساع للمحدد الإيقاعي البؤري "العماء" رصدنا الاشتغال النصي للتيمات الثلاث (سديمية الخلق ، العشق ، الموت) في إثر تعالقها بالمحدد عبر النصي / العنوان في الشكل التالي :

البـــــــــــــــــــــــرزخ		السكـــــــــــين
العماء / سديمية الخلق	العماء / العشق	العماء / الموت

وإذا كان الإيقاع على المستوى المعجمي يتحدد من خلال دوران مجموعة من العناصر في فلك النص دورانا خاصا يفضي على اشتغال مخصوص للنسيج اللغوي وعلى حركة وجدانية باطنية تترجم انتظام الوجود الخارجي الظاهر يدل عليها عنصر "العماء" البؤري الذي يبث إشعاعات وتوالدات نصية فإننا لا نقصد حصر الإيقاع – معجميا- في حدود هذا العنصر وإنما اتخذناه سبيلا – من بين سبل أخرى ممكنة- لإدراك دلالات المطلق والمعنى اللانهائي الصوفي الذي يتوسل بالرمز والدلالة الميتافيزيقية الماورائية ":"فالكتابة الصوفية تجربة في الوصول إلى المطلق ، وهو ما نجده عند كبار الخلاقين في جميع العصور ، الأسطورة والرمز شكلان للاتجاه نحو أعماق أكثر اتساعا ، والبحث عن معنى أكثر يقينية ، العودة إليها نوع من العودة إلى اللاشعور الجمعي ، إلى ما يتجاوز الفرد ،

إلى ذاكرة الإنسانية وأساطيرها ، إلى الماضي بوصفه نوعا من اللاوعي – وهذا كله رمز يتجاوز النسبي إلى المطلق وفي الإفصاح عنها شعريا لا تظهر الأفكار بذاتها ، كما في الفلسفة ، وإنما تظهر في علاقاتها بما بينها"[422].

ب*- تشاكل المتناهي في الكبر:

رصدنا من وجهة أخرى إيقاع المتناهي في الاتساع من خلال خاصية التشاكل التي تتمظهر من خلال العلاقات التركيبية النصية وما تضمنته هذه العلاقات من عمليات استبدال فمعلوم أن " بناء التشاكل يستند إلى تنمية نواة معينة بإركام مكونات صوتية ودلالية وأيقونية ضمانا لانسجام الرسالة . ومن ثم ، نعتبر هذه الظاهرة عملية تشييدية – تأويلية تتم على مستوى البعدين التراكبي والاستبدالي للغة ، مادام كل تشاكل يعني تكرار وحدة لغوية ما معلنة أو مضمرة "[423].

تساهم المكونات التركيبية المتشاكلة الحاملة أمارات المتناهي في الاتساع الدلالية في تشييد الإيقاع الذي هو مد وجزر ، نزول ومعراج ، تحديد ومطلق ، معلوم ومجهول ولعل هذا ما عبر عنه الشاعر في أحد حواراته حين قال"... تراني في حضرة المنتهى أجد نفسي تتخلص تدريجيا من الأزمنة والأمكنة التي غالبا ما يتحكم فيها التاريخ الذي يغلب عليه السلطان أكثر مما يغلب عليه البرهان"[424] . ولذلك يأتي إيقاع اللغة الشعرية مشدودا إلى منطق اللاتحديد الزمني أو الجغرافي لأنه يملك طاقة الكشف التي يمليها سلطان الخيال والتي تهب اللغة القدرة على التفتق والتخلق الرمزي المستمر المحيل على أسرار الكون والعالم والذات .

يوضح الجدول التالي اشتغال التشاكل في مستوى التراكيب ، وهو اشتغال لا يتوقف عند العناصر المحددة وما تتضمنه من أبعاد دلالية وإنما نجد تأويلاتها النصية عن طريق ربطها بغيرها في نسيج النص الشعري ككل .

تشاكل التركيب : يدرك الإيقاع – تركيبيا- من منطلق التكرار والتموضع في مواقع فضائية مختلفة من النص ، رصدنا أكثرها بروزا فيما يلي :

---

[422] **- أدونيس : الصوفية والسريالية . دار الساقي . بيروت . لبنان . ط2 . 1995 . ص 156**

[423] **- شكري ، اسماعيل : في معرفة الخطاب الشعري . دلالة الزمان وبلاغة الجهة . دار توبقال للنشر . ط1. 2009 .ص 86**

[424] **- حوار مع الشاعر عبد الله حمادي . أجراه . أبو بكر زمال . جريدة اليوم . 4 جويلية 2002**

تشاكل التركيب	
تكرار المطابقة	تكرار التحويل
- في عماء بالقصر والمد .ص125 بالقصر والمد في عماء .ص 133 - ظلل من غمام .ص 130 + 132 - من حمأ مسنون . ص 128+ 129 - لكل جعلنا مسلكا . ص 128+133	**1- استبدال الضمائر :** - لنا النزول وله المعراج . له النزول ولنا المعراج . - ما فوقه هواء ، ما تحته هواء ما فوقكم هواء ، ما تحتكم هواء **2- استبدال الفعل :** الضبة: قرع، دق ، دوي . **3- استبدال الإسم :** - أحلاكما مر / أحلاكما سر - خيال في خيال / سؤال في خيال. خيال في خيال / سؤال في ظلام . - كانت بدايتها / كانت نهايتها - السكين: عذاب، لغة، خاتمة

يتجلى

إيقاع قصيدة النثر في قصيدة البرزخ والسكين من خلال تحليل معنى " المتناهي في الاتساع" الذي يمارس تمظهراته النصية من خلال التكرار (المعجمي /

التركيبي / الدلالي) ومن خلال التوالد الذي يستند إلى مجموعة من البؤر المفصلية التي تجعل النص عبارة عن مجرة من المعاني التي تشع في كل تعالق جديد بظلال من الإيحاءات الجديدة ويمكن تلخيص اشتغال هذا الإيقاع في النقاط التالية :

- السفر نحو المطلق واللانهائي من خلال العودة إلى المنابع الصافية التي هي منابع الخلق والوجود الأولى ، والتي هي أصل المعرفة والفيض الإلهي .

- توظيف الأسطقسات البانية للكون : النار ، الهواء ، الماء ، التراب ، في رؤية شعرية تحمل سؤال الذات التي هي ليست ذاتا فردية بل هي مركز كوني وجوهر يتعالى على الفيزيائي والمادي المحدود

- التوق إلى المطلق والمتناهي في الاتساع هو توق الشاعر إلى لغة تتجاوز العادي والمتداول ، "لغة تتكلم دون وساطة العقل "[425] تكون الصورة فيها "ليست صنعية أو طريقة تقنية للتعبير ، ليست بعبارة أخرى بيانية أو بلاغية وإنما هي بدئية تنبثق مع الحركة نفسها التي ينبثق بها الحدس الشعري "[426]، إنها لغة السر والأزل وسؤال بدء الخطيئة والعشق وبدء الفتنة والقتل .

- يخلق النص الشعري من خلال التناص الواضح مع التراث الصوفي ، وكذلك مع النصوص القرآنية والأحاديث الشريفة ، نوعا من التذاوت الذي بموجبه تعطي الذات رؤيتها ووعيها الظاهر من خلال البنية التشكيلية بعد أن تمتلأ من غيرها من عناصر الوجود ظواهرا ورموزا وذوات وأشياء ، يتضح هذا التذاوت من خلال حضور عبارات الخطاب القرآني مثل : لكل جعلنا منسكا ، الحمأ المسنون ولتفسدن في الأرض مرتين وتتخذون سكرا ورزقا ،..كما يستثمر الشاعر عبارة ابن عربي " له النزول ولنا المعراج" ويدمجها في بنيتي : الاستهلال والنص الأصل ، وهنا نقر من زاوية نظر ظاهراتية بامتلاك الذات

[425] - أدونيس : الصوفية والسريالية . ص 159
[426] - م . نفسه . ص 160

الشاعرة لصورة الآخر ومن ثم وعيه الوجودي والجمالي ، إن الذات هنا تمارس تعاليها بتحولها إلى هذا الآخر المتناهي في المطلق . يقول باشلار في هذا الصدد أن "الصورة الممنوحة لنا من خلال قراءة القصيدة تصبح ملكنا فعلا ، تتجذر في داخلنا . إن إنسانا آخر هو الذي منحني هذه الصورة ، ولكنني أشعر أنه كان بإمكاني أن أخلقها أنا بل كان علي أن أخلقها بالفعل . إن الصورة تصبح وجودا جديدا في لغتي ، تعبر عني بتحولي أنا إلى ما تعبر عنه . هنا يخلق التعبير الوجود"[427]. وفي هذا النص يخلق التعبير الصوفي وجودا تشكيليا رمزيا خاصا في قصيدة النثر ، يستعير من الذات المتعالية الإلهية القدسية والصوفية العرفانية طاقات الصورة المتجذرة في داخل الذات الشاعرة والتي تدفع الشعر إلى أن يكون تذاوتا ، وكينونة من خلال كينونة الآخر ، فيحدث النقلة النوعية المذكورة أعلاه ، والتي دار من حولها النقاش لتبرير العروج من قصيدة الإيقاع البراني إلى قصيدة الإيقاع الجواني ، أي من القصيدة الموزونة (عمودية وحرة) إلى قصيدة النثر المتعالية على الوزن ، نازحة صوب خلق موازين مختلفة ، موازين الروح والحس والوجدان والاستغراق والحلم والتفاعل والتجربة اللغوية والإشراق والتبصر .

[427]- **جماليات المكان . ص** 22

د*- إيقاع التفضية :

تحتكم قصيدة النثر في مستوى التلقي البصري إلى محددات فضائية تشكل أدوات الإيقاع الذي يدرك بحاسة البصر ، والذي يخلق سننا جديدا غير ما ألفنا إدراكه من خلال التكرار العروضي للتفعيلات في الشعر الموزون .فـ"قصيدة النثر هي قصيدة قراءة تخاطب عبر الجسد الورقي عيني القارئ لا أذنيه وهي تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية . وهذا يرتب مزايا كثيرة منها استثمار الورقة للتوصيل دون الإلحاح على الوسائل الشفاهية بقافية الوزن أو الصيغ أو القوالب اللغوية الشفاهية لذا فهي تستغل البياض مثلا لتوصيل الإحساس بالزمن ، وعلامات الترقيم لغرض توصيل الانفعال .. وهذا ما لا يمكن لنص آخر أن يستثمره وهو واقع تحت هيمنة الوزن والقافية واللغة الشعرية النمطية "[428].

إن الشعر في قصيدة النثر يمارس نأيه القصدي عن مدن الذائقة ، لأنه ينزع إلى تخطي ما يرتبط بأشكال الكتابة الشعرية القديمة من جماليات شكلية متكلسة ، لذلك فهو يسعى إلى تشييد عالم بصري جديد يتسم بالتعدد في طرائق التفضية وبتنوع العناصر البانية للصفحة التي تحولت إلى وسيط مركزي في الإدراك الشعري .

تزاحم الصفحة وما تكتنزه من تشكيلات فضائية الصوت وما يرتبط به من خصائص التنغيم والنبر المعروفة في أدبيات تلقي الشعر ، لذلك فنحن نسلم في هذا المقام بثراء الفضاء الشكلي في الشعر الجديد ، الذي أربك مواثيق التلقي بدعوته لهدم عادات القراءة وبناء هندسة جديدة وتضاريس غير مألوفة تحمل وعد المفاجأة وتوقع اللامنتظر .

[428] **- صالح ، فخري : قصيدة النثر العربية : الإطار النظري والنماذج الجديدة . مجلة فصول . المجلد .16 ع 1 . صيف 1997. ص** 168

يقول كمال أبوديب عن القصيدة التي تمارس الانزياح في مستوى الشكل إنها :"قصيدة تلغي الذات المنتجة ، والمكان الباهر ، والزمان المشخصن ، لتحتل هي ، بتكوينها البصري التشكيلي ، صفحة لم تعد مسرحا للتاريخ ، أو المواعظ الجليلة ، أو الشعارات الضخمة ، أو الأحداث الخارقة أو الأبطال الصناديد .بل لقد صارت (الصفحة أقصد) فضاء ملتبسا تتحرك فيه أشياء شبحية ، وتشكيلات نصف مكتملة ، وغوامض أحداث جرت في أمكنة وأزمنة لا حدود لها ولا امتلاء ولا ملامح..."[429] .

ومن هنا يمكننا البحث عن بنية الفراغ أو التشظي أو ملامح الغياب التي تدرك في ضوء الأمشاج النصية أو البقايا العالقة التي تمارس دورانها السديمي حول معنى أو معان يقصدها الكاتب ، وفي بعض الأحيان تكون هذه المعاني مغيبة ودالة على هوية غير محددة للنص ، مما يستدعي تكثيفا لميكانيزمات التلقي من أجل خلق المقترح الدلالي الغائب .

لاحظنا على مستوى نص البرزخ والسكين أن الصفحة تشكل عالما هندسيا مفارقا يتضمن علامات توجه فعل القراءة والتلقي وتعمل على إدراج المعطى البصري في حقل التجربة الشعورية التي تفتح "الشكل الشعري" بطريقة بينة على اختبار الحواس.

يتموقع هذا النص الشعري في فضاء طباعي يستند إلى مقصدية موجهة تحتكم إلى محددات تجعلنا ندركه كمجموعة من الوحدات الخطية والبياضات التي تشكل كلا (جشطالتا) ، نرصد هذه المحددات التي هي أدوات الإيقاع البصري في النقاط التالية:

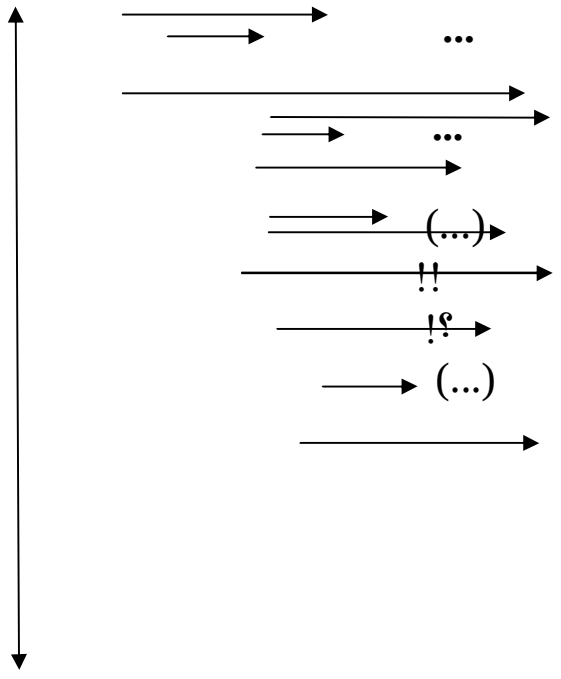
---

[429]- **أبو ديب ، كمال : جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية ص** 184

هـ*- جشطالت الشعر :

يتمظهر النص الشعري باعتباره جشطالتا أي شكلا متميزا للمكتوب أو المرسوم في حدود الجغرافيا النصية التي تكشف عن بنينة مميزة تنسجم مع نوع الشكل الشعري الذي ينطوي على مبادئ تؤسس أفقه الجمالي ، أقواها تجاوز الموروث الإيقاعي ممثلا في تفعيلات العروض الخليلي ، فإذا كان البناء التناظري للأسطر الشعرية يكشف عن القصيدة العمودية الموزونة فإن غيره من الأبنية الهندسية الفضائية يكشف عن تشكيلات وتنويعات شعرية تعددت في مستوى قربها أو بعدها من الإيقاع العروضي لذلك نجد الكثير من النصوص تستنجد بالإيقاع البصري الذي هو محمول الشكل الدلالي ، ونبضه الذي يخاطب البصر .

وفي البرزخ والسكين تدرك القصيدة باعتبارها جشطالتا في الترسيمة التالية :



و-* مؤولات الجشطالت :

يحتكم جشطالت الشعر في قصائد كتاب الجمر (مدينتي ، البرزخ والسكين ، يا امرأة من ورق التوت ، لا يا سيدة الإفك ، الشوفار) إلى خاصيتين تشكلان علامة فارقة في مستوى تفضية النصوص الشعرية وهما : ثبات اليسار كنقطة انطلاق الأسطر الشعرية وفوضوية اليمين وعدم استقراره كنقطة تمام أو وصول . وحسبنا أن هذا الاختيار يخالف العرف الشائع في كتابة الجملة العربية لأن خطية اللغة كإحدى الخصائص العامة والعالمية الإنسانية تتحدد – في حالة اللسان العربي- بحركة العلامات التي تتدفق تباعا في سياق اندراجها على خط المكان من اليمين في اتجاه اليسار وليس العكس مما يجعل الناتج البصري يتسم بالثبات في نقطة اليمين (مستوى المحور العمودي الانفصالي) والتغير في نقطة اليسار .

يمَكّننا سياق التأويل المتعلق ببعدي اليمين واليسار في الثقافة الإنسانية من إدراك بعض الحقائق التي تسعفنا - من منطلق موضعة الشعر كنسق جمالي فردي في إطارها العام – في استشراف آفاق التدليل المتعلقة بهذه الممارسة الفضائية "فاليمين في الموروث المسيحي الغربي يمتلك معنى إيجابيا ، أما اليسار فينظر إليه نظرة سلبية . إن اليمين يمتلك قيمة خيرة ، أما اليسار فيحيل على قيمة سيئة . ولم يفلت الموروث القروسطي المسيحي من هذا التقابل الذي يرى في اليسار الجانب الأنثوي ، في تقابله مع اليمين الذي يحيل على الذكر . وبما أن اليسار مؤنث ، فإنه ليلي ، شيطاني حسب بعض الأحكام المسبقة التي تقابله مع اليمين الذي هو يومي وإلهي "[430] وفي الأدبيات الإسلامية يمتلك اليمين ذات القيمة يقول تعالى في سورة الانشقاق :"فأما من أوتي كتابه بيمينه فسوف يحاسب حسابا يسيراوينقلب إلى أهله مسرورا(الآيات 7 ، 8 ،9) ويقول الرسول "ص" : تيامنوا ففي اليمين بركة " وفي موضع آخر "تيامنوا قدر ما استطعتم"وكذلك الأمر "في إفريقيا عند البامبارا اليد

[430] - غيرو ، بيير : سيميولوجيا الأنوثة . ترجمة محمد الرضواني . مجلة علامات .ع 20 . وزارة الثقافة .المغرب 2003 .ص 113

اليمنى ترمز إلى النظام واليقين وتعبر عن الاستقامة والعمل والوفاء أما اليد اليسرى فهي رمز للفوضى والتقلبات الخاصة بالوعي الإنساني"[431]

وعلى عكس ذلك نجد اليسار في الصين يحيل على المعنى الإيجابي "فاليسار هو الجانب النبيل ، إنه يمثل السماء (...) وهو يتفوق في حالات كثيرة على اليمين الذي هو الأرض ..وبصفة عامة فإن المنح في الصين يكون باليد اليسرى ، أما الأخذ فيكون باليد اليمنى ، وهو ما نعثر عليه في اليابان . فاليسار هو جانب الحكمة والإيمان والغريزة ، إنه مرتبط بالسماء التي تعد عنصرا ذكرا ، فالغلبة دائما لليسار"[432] .

في ضوء قطبية دلالتي اليمين واليسار نقرأ اختيار الشاعر لهندسة الفضاء النصي الذي لا يمكن أن يكون إلا اختيارا دالا بالنظر إلى تواتره واطراده في عدد من القصائد فإذا كان اليسار فيما هو غالب من الدلالات التي يؤشر عليها في مختلف المجتمعات الانسانية – باستثناء دول آسيا - دليل الفوضى والخروج عن النسق ، وحيز التردد والضعف ، وتقلب الوعي الإنساني فإن هذه النقطة بالذات تشكل مفصل قصيدة النثر الحديثة التي قامت على مبدأ فوضوي وهدام ، لأنها تجسد نزوع الشاعر الحداثي إلى التمرد على القوانين العرفية البلاغية والعروضية للغة ، وبحثه عن الأشكال الجديدة التي تستوعب العوالم الداخلية الغامضة والمشتتة التي تؤمن بانهيار تقاليد الكتابة من منطلق انهيار الإيديولوجيا وانهيار الذات في زمن يراهن فيه التطور الحضاري على قانون البدائل . ومن نقطة التردد والتجاوز والتقلب هذه نشأت قوة وصلابة قصيدة النثر لأن كل تجريب جديد يحمل تصور شكل مفارق للعلاقات بين الدلائل اللغوية وقوانين جديدة تروم بلوغ النظام والاتساق ، فالتعبير عن الفوضى الجديدة يستدعي نظاما جديدا يبلور في كل

---

[431] **- م . نفسه . ص نفسها**

[432] **- م . نفسه . ص نفسها**

الحالات أشكالا قابلة للتحديد وحاملة لرؤية جمالية لها مسوغاتها الذاتية والموضوعية .

- يشتغل القوسان وما بينهما من نقاط (...) بمثابة أيقون يؤثث فضاء القصائد في جزء كتاب الجمر من ديوان البرزخ والسكين ، وهو عبارة عن علامة بصرية تندرج في مفتتح السطر الشعري أوفي خاتمته وفي بعض الأحيان ترد النقاط عارية من القوسين وحسبنا أن هذا الأيقون بالإضافة إلى تأديته لوظيفة التكرار البلاغية البصرية (Anaphore) التي تعمل على ترسيخ المعطى البصري لدى المتلقي عن طريق تبئيره وتوجيه التركيز إليه باعتباره علامة محورية في الخطاب ، فإنه يؤدي وظيفة مركزية أخرى هي الإضمار أو الحذف (Ellipse) ، غير أن الحذف المقصود هنا ليس الحذف بمحموله اللساني الذي يترك في الخطاب أمارة دالة عليه ، ذلك أنه ليس معنيا بالبنية التركيبية للنص الشعري وفي حدود فحصنا للنصوص الشعرية لم نجد مبررا منطقيا يفسر اشتغال أيقون الإضمار في حدود الاتساق النصي (La Cohesion) ومن ثم يمكن الإقرار بكونه يشتغل في سياق الانسجام (La Coherence)لأنه يستوجب عمل التأويل الذي يسعفه الواقع الخارج نصي من أجل تلمس المخفي / المضمر من المعاني الممكنة . وفي هذا الصدد نعتبر هذا الفراغ ضربا من الأريحية التي تمد جسر الشراكة بين المؤلف والقارئ ، فالمؤلف يسكت عند حدود هذا الأيقون ولا يمنح أية إيحاءات تترك الربط بين الأيقوني والنصي واردا ولذلك فعلى القارئ أن يوسع أفق التوقع والاحتمال من أجل إدراك العالق من الممكنات الشعرية القابعة في سراديب الاستبدال اللغوية .

- تشكل علامات الترقيم أدوات بارزة في صناعة الفضاء النصي في البرزخ والسكين وغيره من النصوص ، إنها تقوم بعمليات تعويض عن أنماط من التعبير الخفية في مسارب الشعور الشائكة والمعقدة ، ولأن طبيعة الشعر في هذا المقام تميل إلى الفيضي والرؤيوي فإن الشاعر يحتاج إلى وسائط تطوق اللغة من جميع مناحيها لأن

الرؤيا لما تتسع تضيق العبارة على حد تعبير النفري لذلك يتوسل الشاعر بما هو عابر للغة للإفصاح عن المحتجب والقصي من المعاني ، والملاحظ أن علامات الاستفهام والتعجب والنقاط الأفقية والأقواس هي أكثر العلامات الأيقونية تواترا في تجربة عبد الله حمادي وهي ترتبط بحركة الفيض الشعري الباطنية وباتقاد التوتر في الصورة الشعرية أو خفوته لذلك نجدها تنسلخ عن نسيج النص ولا تلقى دلالاتها إلا فيما يتجاوزه .

2-3-"مراتب العشق" – مقام سيوان- لعبد الحميد شكيل :

يمارس الشاعر عبد الحميد شكيل كتابة قصيدة النثر منذ مطلع الثمانينيات أين كشف في ديوانه "قصائد متفاوتة الخطورة "[433]عن الشكل الشعري الذي وجد فيه مساحة من الحرية غدت ضرورية بل معولا أساسيا من معاول التجربة الشعرية في مرحلة ثقافية وتاريخية جديدة حملت رهان التخطي والمغايرة الحداثية ، وأدت إلى خلق تقاليد أدبية مختلفة عما كان سائدا قبل خمسينيات القرن الماضي .
ترسخ الوفاء الأجناسي لقصيدة النثر لدى عبد الحميد شكيل من خلال تواتر الإنتاج في هذا النوع لأكثر من ثلاثين سنة حملت فيها دواوينه : قصائد متفاوتة الخطورة تحولات فاجعة الماء ، مرايا الماء ، غوايات الجمر والياقوت ، يقين المتاهة ، مراثي الماء ، مراتب العشق ودواوين أخراة وعيا شعريا بالكتابة الإبداعية التي لا تجد ضالتها إلا في حدود هذا الشكل .

[433] - عبد الحميد شكيل : قصائد متفاوتة الخطورة . منشورات وزارة الثقافة والسياحة . 1985

نتبين ملامح التشكيل الشعري في قصيدة النثر لدى عبد الحميد شكيل من خلال معطيين جوهريين ، أولهما معطى ذاتي يتمثل في معجم الشاعر و صوره وإيقاعه النفسي الذي صار سهلا تلمسه من خلال ترسيخ ملمحه الأسلوبي الخاص في مجمل أعماله الشعرية وثانيهما موضوعي ويتمثل في الاتكاء على ميراث الكتابة الجديدة باعتباره ميثاقا ومجموعة من المبادئ العامة في نوع قصيدة النثر تكتسب خصوصيتها في ضوء إحالتها على ميراث الكتابة الكلاسيكية يمكن تلخيصها في النقاط التالية :

القصيدة الكلاسيكية	قصيدة النثر
الإيقاع الخارجي (الوزن / الصوت) الصورة الشعرية (بلاغية / تشكيل لغوي) نسيج نصي / معطى القوانين التوالد دلالي / إيقاع المعنى الحاضر سلطة الإحالة على المرجع التخييل / عقلاني يستعيد العلائق مع الواقع	الإيقاع الداخلي (الوجدان / الشعور) الصورة إيحائية (تشكيل صوري) نسيج عبر نصي / معطى الحالة التوالد إيحائي / إيقاع المعنى الغائب سلطة النص نفسه كمرجع التخييل / لا عقلاني يهدم مراجع الواقع .

وفي قصائد عبد الحميد شكيل نلمس استثمارا واضحا للعناصر المبينة أعلاه مع تفاوت في درجة هيمنة إحداها على الأخرى من نص شعري إلى آخر .

إيقاع اللـــــــــغة المتـــــــــــــهادية :

تكشف قصيدة النثر في تجربة عبد الحميد شكيل عن لغة تتهادى فيها الرموز اللغوية - الطبيعية على وجه التحديد – وفق إيقاع لاهث ، أرعن ، يمارس نأيه الواضح عن التسجيلية أو ما يعرف في النقد الجديد باللغة الجرداء أو اللغة العارية Le langage Depouillé التي ترصد التفاصيل وتترك علاقتها بالعالم الواقعي مرئية وممكنة إنها عكس اللغة المثخنة والمجهدة والمكسوة دائما Opaque بمصطلح تودوروف والتي لا يمكن أن تكون شفافة وبسيطة لأن دلالتها غير مرئية ، وتحتاج إلى وسائط حتى تؤدي الوظيفة التواصلية دورها .

يفتقر الإيقاع في قصيدة عبد الحميد شكيل إلى الغنائية التي تجد في عروض وموسيقى الشعر جماليتها ، لكنه يستعيض عن ذلك بإيقاع الصور الشعرية التي تتوالد في انتظام النسيج اللغوي النازع إلى الانشطار الدلالي ، وإلى التشتت الذي يأخذه المجاز إلى أقصى التخييل الذي يربك علاقات العناصر التشكيلية بعضها ببعض ويربك مراجعها الحقيقية في الواقع ، إنه الإيقاع الذي تتوالد فيه اللغة من نفسها ويتبع فيه وميض العلامة الشعرية الوميض الذي في خاطر الكلمات التي كلما حلت على بعضها زاد وهجها واستدعت غيرها في سلسلة التراكيب في النص الشعري وإننا لا نملك إزاءها إلا أن نشعر كما يقول شربل داغر "بارتعاشات

إيقاعية لا تصل بالطبع إلى أثر التشكيلات الوزنية علينا ، لكنها ارتعاشات أكيدة لا نتوصل إليها مطلقا مع مقطوعات "النثر الفني"مهما كانت فنيتها عالية"[434]

يتمظهر إيقاع اللغة المتهادية من خلال ديوان مراتب العشق – مقام سيوان- في النقاط التالية :

- الالتزام بمقاطع شعرنثرية يفتتحها الشاعر في الجزء الأول حجريات بعبارة " على مرمى حجر" وفي الجزء الثاني سيوانيات بعبارة " في سيوان" والعبارتان تشكلان بؤرتان نصيتان تتواتران بشكل منتظم ، وتتحكمان إيقاعيا في اتساق المعنى الشعري ، وتمنحانه بنية تكرارية دورانية تموسق القصيدة النثرية بطريقة خفية وتمنحها وهج التدفق والانسياب .

- إذا كانت القافية تشكل الوقفة الدلالية الإيقاعية التي تأتي في نهاية البيت من الشعر متحكمة في طبيعته الموسيقية فإن الكلمات / الوحدات الصوتية التي يوظفها الشاعر في نهاية أغلب المقاطع الشعرية مثل : (حجر ، غجر ، مطر ، شجر ...إلخ) في حجريات و(سيوان ، عينان ، فرسان ، غيلان ، إلخ) في سيوانيات تؤدي دورا شبيها بدور القافية من حيث التأشير على تمام التدفق الشعري لكن يختلف الأمر في حالة قصيدة النثر لدى عبد الحميد شكيل من منطلق عدم اندراج هذه العناصر الصوتية في سياق موسيقي بالمعنى التقني الذي تحمله كلمة موسيقى في علم العروض .

- تنتثر الصور الشعرية فائضة بدلالات الطبيعة خاصة في جزء سيوانيات وتنساب في بنية مطولة يقسم فيها الشاعر دفقاته الشعورية الرؤيوية في مقاطع قصيرة ، و" سيوان " مكان ريفي جميل في أعالي جبال القل وهو كجيكور بدر شاكر السياب مدينة الطفولة والبراءة ونبع الصفاء والصبابة والحنين .

---

[434] - **داغر ، شربل : الشعرية العربية الحديثة.ص 64 .**

يقول الشاعر :

في سيـــــــــوان

ضيعت بوصلتي ، أقمت للطير الوارد عشا

في سفح القوفي*

الضارب هزجا في الوجدان

في سيـــــــــوان

في "جامع لخناق" رأيت بحر القل

شاطئ "وادي الزهور" الأسيان[435]

إن "القوفي" و"جامع الخناق" و"وادي الزهور"هي أماكن جغرافية وتضاريس طبيعية تحف الفضاء التخييلي في الشعر وتمنحه طاقة التكشف الحميمي لأنه يرتبط بالذاكرة وبالأشياء الأليفة القصية التي تشكل جزءا من الذات ،"إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ، ذا أبعاد هندسية وحسب . فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط ، بل بكل ما في الخيال من تحيز . إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية "[436].

وفي حدود فحصنا للنصوص الشعرية رصدنا الكثير من الدلالات الطبيعية المرتبطة بهذه الأمكنة ، ولمسنا طغيانها على الحقل المعجمي للشاعر إلى درجة اعتبار الشعر عند عبد الحميد شكيل احتفالا بالطبيعة وبالذاكرة الفائضة بصنوف الحنين ، وفي ديوان مراتب العشق سجلنا بعضا من هذه الدلالات:

الـــــــدلالة الطبيـــــــــعية	
الأســـماء	الأفـــــــــعال
الزهر ، الريح ، حجر ، الماء ، حفيف ، الشحارير ، النوارس ، الشجر ،البحر، فحيح البلابل، سحائب ، المطر ، الحبق ،	هفهف ، رف ، شهق ، اصطفق ، انقدح ، تضوع ، أسرج ، أججّ ، تعتع ، لملم

*** - ولي يزار وتقدم له النذر (في حاشية الشاعر)**

[435] - شكيل ، عبد الحميد : مراتب العشق . مقام سيوان .جمعية النور . سيوان .ط1 . 2004 . ص 36

[436]- جماليات المكان . ص 31

فاكهة البرق ، الموج ، الغيث ، الفجاج ، القمر ، الثلج ، الوديان ،النبع ،الألوان ، الجوز ...	،عرّى ، غنى ،شقشق ،غرد، زلزل ، انداح ، طار،...

- يتسم إيقاع اللغة في مراتب العشق بالقفز غير النسقي Le coq à l'ane وهو سمة حداثية تميز الفنون التي تنزع إلى خلخلة أفق التلقي وخلق الفجاءة عن طريق القفز الجنوني بين المؤثرات ؛ تعابير وأفكار في حالة الشعر أو أشكال وألوان في حالة الفنون التشكيلية مثلا . وهذا القفز يبدو لا عقلانيا لغياب الروابط بين طرفي الظاهرة التشكيلية مثل المشبه والمشبه به في حالة الصورة الشعرية البلاغية أو الدال والمدلول في حالة العلامة اللغوية أو الأيقونية أو غير ذلك . يقول الشاعر :

على مرمى حجر
من باب الفتح ، المفتح ،
بالمفاتيح ،
الفتوح
الفاتحات
مغالق البرزخ

كنت أناجز الورد
النساء النحيفات
ما تبقى من شدن عشق قديم
ما تفرق في الدرب الإلهي ،
الذي راوغني في منحدرات المطالع
وما
كســــــــاني
بخفق الوتر[437]!!

تمارس اللغة الشعرية في هذا المقطع سطوتها بأن تتهادى بحرية وأريحية ، لا تكبحها ضوابط ، ولا تحدها حدود مما يجعلها لغة متاهية مدارها التحليق في أجواء إيحائية تفتقر إلى الوحدة المعنوية ، وكثيرا ما تنسى منطلقها وتتداعى مأسورة بنغمية صوتية يستدعي فيها اللفظ جنيسه الصوتي الذي قد لا يتقاطع معه دلاليا وهذا ما يعرف بظاهرة الاستغراق مثل قول الشاعر :

على مرمى حجر
من باب الفتح المفتح
بالمفاتيح ، الفتوح
الفاتحات
مغالق البرزخ

وقوله في موضع آخر :

على مرمى حجر
من باب العدل الذي في العدول

[437] - **مراتب العشق . مقام سيوان . ص 36 - 37**

المعدلة

بالعادلات[438]

تحيل ظاهرة الاستغراق في هذا المقام على بنية التشاكل التي نرصدها في نوعين :

- تشاكل صوتي / دلالي (الفتح / المفتح / المفاتيح / الفتوح / الفاتحات)
- تشاكل صوتي / تباين دلالي (العدل / العدول / المعدلة / العادلات)

يتضح القفز غير النسقي الذي أشرنا إليه آنفا في الربط بين :

أ- ضدين :

باب الفتح (المفتح ..) و مغالق البرزخ ، فإذا كان الباب والبرزخ يؤشران على حيز التردد بين عالمين : الباب / الداخل والخارج ، البرزخ / الفصل والوصل بين شيئين فإن الفتح / المفاتيح تحال على نقيضتها مغالق .

ب- العاقل وغير العاقل – بصدد الفعل "أناجز" -

أناجز ← الورد

أناجز ← النساء النحيفات

أناجز ← ما تبقى من شدن عشق قديم

أناجز ← ما تفرق في الدرب الإلهي ....

[438] - م . نفسه . ص 38

يرتبط الفعل أناجز بالمفعول به / الأشخاص(النساء) والأشياء والموجودات (الورد ، ما تبقى من شدن عشق ..، ما تفرق ..) في سياق القفز بين التراكيب التي تهدم العلاقات المنطقية بين الدوال والمداليل والأمثلة كثيرة ومتعددة نستدل على مسوغاتها الجمالية من خلال انفتاح هذا الشكل الشعري كتجربة جمالية على مقولات التجاوز وهدم النمطي من طرائق التشكيل الشعري .

الخاتمـــــــــة

الخاتمة :

يشكل استثمار النص الشعري الجزائري المعاصر لأدوات التشكيل الفضائية ملمحا ميز استغلال الشعراء لعنصر التفضية وما تنطوي عليه من أسرار تتجاوز ظاهر النص التركيبي لتكشف عن مقصدية وعن توجه يحمله الوعي بخلفية من يريد أن يصنع من الفضاء عالما دلاليا ورؤيويا يربك مواثيق القراءة والتلقي ويكشف عن سنن بصري جديد في الشعرية الجزائرية المعاصرة .

أسفر اشتغال الشعراء الجزائريين على بعد الفضاء في مستوييه الخطي والإيقاعي على حساسيات جمالية تعددت أبعادها الموضوعية لكنها اشتركت في العموم في نقطة اندراجها ضمن النسق الحداثي النازع إلى إيلاء بنية الفضاء وما تحتوية من أشكال المكانة التي دفعت المتلقي في الوقت الحاضر إلى شحذ الحواس بطاقات الاستجابة وتفتيق الذهن والتأمل للكشف عن أسرار التشكيل القائمة في وعي المبدع .

يفصح الشكل الشعري الجزائري المعاصر من وجهة أخرى ومن زاوية نظر أجناسية عن مظاهر التنوع التي أفصحت عن جملة من الخصائص الشكلية والمضمونية إثر تحول الممارسة الشعرية عقب التطور التاريخي والحضاري الذي صاحب حركة الشعر العربي المعاصر وحركة الحداثة بأصدائها العالمية في كل مكان والتي طالت الشعر الجزائري ولامست مختلف حدوده وأشكاله .

وفي ضوء هذه المعطيات سجلنا اشتغال الشكل الشعري وما يرتبط به من محددات نوعية (العمودي ، الرباعية ، قصيدة النثر ,,دإلخ) في النقاط التالية :

- ارتبط الشكل عموما بمظهرين ؛ تأثيلي ، قديم يحيل من الناحية البصرية ومن ناحية المواضيع على الأشكال المعروفة والمتوارثة في التراث العربي ، كشكلي العمودي

والرباعية وهما أكثر أشكال الشعر ارتباطا بالممارسات الكلاسيكية ، إذ يعود الأول إلى العصر الجاهلي فيما يرتبط الثاني بالعصر الفارسي وبالشاعر عمر الخيام تحديدا ، غير أن الكثير من الممارسات التأثيلية أحيت هذه الأشكال وأعطتها الملامح الجديدة والروح الجديدة ومنحتنا كقراء فرصة دخول لعبة المراوحة بين ما يقترحه الشكل من تيمات ارتبطت به تاريخيا وأدبيا ، وبين التيمات الجديدة التي منحت الشكل فرصة الانفتاح وقبول لعبة التفريغ والامتلاء التي كشفت أبعاد التحليل في هذا البحث أنها تنأى عن مجرد الاختيار الاعتباطي أو الولع بالتجريب الحداثي عن طريق استعمال الأشكال القديمة وأنها ترتبط براهن الذات الشاعرة ومطلق انفتاحها على المتغيرات الحضارية الجديدة .

- تكشف اللغة الشعرية في مستوى استعمال الأشكال القديمة على وعي بالتراث وما يرتبط به من قيم جمالية كشفت عنها طرائق التشكيل والأبنية المجازية من جهة كما أسفرت عن قدرة الذات الإبداعية على امتصاص تفاصيل الراهن وملابساته ، وهو ما يظهر بشكل جلي من خلال اللغة الشعرية الصوفية خاصة عند الشاعر عبد الله حمادي في رباعياته
- تكتنز الأشكال القديمة مواريث الصناعة في مستوى تشييد الفضاء البصري ولا تراهن على الجديد البصري لأن التصرف في حدود المعمار الشعري ضئيل ولا يسمح بالكثير من الحرية التي ترتبط إبداعيا بنزق المجاوزة و خلخلة السائد من الأعراف والقيم المتكلسة ، مما يجعل التلقي يتمركز حول ما تقترحه هذه الأشكال من رؤيا شعرية ، وتيمات نصية .
- ارتبط الشكل من ناحية أخرى بمظاهر التجديد التي عرفتها القصيدة الجزائرية المعاصرة والتي وجدنا في نوع الهايكو وقصيدة النثر نماذج أفصحت عن قدرة الشاعر الجزائري المعاصر على صناعة الأشكال واللعب على ما تقترحه من قيم جمالية وتداولية متعددة .
- يكشف الشكل الشعري من جهة أخرى عن أدوات تشكيلية ساهمت في بناء المعطى البصري وتشييد العوالم المفضلة أو الجشطالتات التي لم تكن مجرد عمل يهدف إلى استثمار الفضاء وتأثيث المكان النصي بقدر ما هي تأسيس لشعرية فضائية تعلن عن عقد جديد للقراءة والتلقي وعن شعرية بصرية وجدنا في

الطرح الظاهراتي مسوغات الكشف عن مظاهرها المتنوعة في الشعر الجزائري المعاصر

- تتضمن القصيدة الجزائرية المعاصرة قيما جمالية لا تتكشف في الجانب المتعلق بعلاقة الشعر بالفنون إلا من خلال المساءلة العلمية والمنهجية التي تحيط بأبعاد الظاهرة الشعرية في اشتباكاتها وتعالقاتها المعقدة مع الأشكال الفنية ، ولا يتحقق ذلك إلا عن طريق تفسير المعطى الجمالي في بعده الفني / الوجودي الذي لا يكتفي بالتركيز على الشعر بمفرده ، أو على التجربة الفنية بمفردها وإنما بالبحث عن جوهر القصدية في طريقة عمل هذه الشراكة المعقدة : الشعر/ الفنون . وحسبنا أننا قد حاولنا بما تيسر من إرادة ومقدرة وإمكانات استجلاء بعض جوانب هذه الإشكالية التي نتمنى أن يفتح النقاش حولها بشكل يدفع إلى التقويم والتصحيح والتثمين من أجل التوسع أو الاستدراك أو إعادة النظر ..فإن أخطأت فمن نفسي وإن أصبت فمن الله ، له الحمد والشكر والطاعة ، نسأله النجاح والتوفيق وخدمة المقاصد العليا النبيلة ..آمين

مسرد المصطلحات

مسرد المصطلحات الواردة في البحث

المراكمة	Accumulation
التكرار الاستهلالي	Anaphore
المعمارية النصية	Architexte
وضعية انغلاق	Attitude introvertie
وضعية انفتاح	Attitude extrovertie
محور الكتابة الأفقي التلاصقي	L'Axe synergique
محور الكتابة العمودي الانفصالي	L'Axe synaxique
الإيحاء	Connotation
التشبيه أو المقارنة	Comparaison
التعيين	Dennotation
انزياح تركيبي	Ecart syntagmatique
انزياح استبدالي	Ecart paradigmatique
الحذف أو الإضمار	Ellipse
علم الجمال	Esthetique
فضاء صوري / تصويري	Espace figural
فضاء نصي	Espace textuel
تخارج الذات	Exteriorisation du sujet
شكل	Forme
شكلي	Formel
تصويري	Figuratif
جشطالت	Gestalt
جشطالتية	Gestaltisme
سيميائية الكتابة	Graphistique
الوحدات الخطية للغة	Graphemes
أشكال أيقونية	Iconogrammes

Interpretant	مؤول
Inversion	القلب
Incipit	الاستهلال
Métaphore	استعارة
Metonymie	كناية
Montage	مونتاج
Motif	قالب
Objet	صيغة دلالية
Palimpseste	طرس
Paratexte	نص موازي
Personnification	تشخيص
Represantant	ممثل
Rythme	إيقاع
Semiosis	السيميوزيس / سيرورة التدليل البورسية
Semiotisation	سمطقة
Signe	الدليل
Signification	الدلالة
Structure	البنية
Stress	النبر
Substantiel	جوهري
Synecdoque	مجاز مرسل
Thematique	التيمي
Topicalisation	التبئير
Trenscendance	التعالي
Rranslinguistique	العبر لغوي
Transtextuelle	العبر النصية
Positivisme	الوضعية (الفلسفة)
Phenomenologie	الظاهراتية ((الفلسفة)

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

1. الأحمر، فيصل : كتاب الرؤى. دار الأمير خالد.الجزائر2009.
2. الأعوج، زينب: مرثية لقارئ بغداد. الفضاء الحر.الجزائر.2010
3. الأعوج، زينب: رباعيات نوارة لهبيلة. الفضاء الحر.الجزائر.2010
4. بوكبة ، عبد الرزاق : من دس خف سيبويه في الرمل أو الريشة فوق القصبة. نصوص . منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية . البرزخ ط1 . 2004 .
5. جوادي ، سليمان : قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا .م .و. ك.الجزائر .
6. حكيم ، ميلود : أكثر من قبر ، أقل من أبدية . منشورات البرزخ . الجزائر . 2003 .
7. حمادي ، عبد الله : أنطق عن الهوى .دار الألمعية.ط1 .2011 .
8. حمادي ، عبد الله : البرزخ والسكين . دار هومة .الجزائر .ط3 .2002.
9. رضوان، رشدي: مثلا ...فتقوه. دار العباقرة. الجزائر.2010
10. دحية ، مصطفى : بلاغات الماء .منشورات الاختلاف .ط1 . 2002 .
11. طيبي ، نور الدين : زغرودة الماء . منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين .2000 .
12. شكيل ، عبد الحميد : مرايا الماء . مقام بونة . منشورات وزارة الثقافة .ط1 .2005 .
13. شكيل ، عبد الحميد : قصائد متفاوتة الخطورة. منشورات وزارة الثقافة والسياحة. 1985
14. شكيل، عبد الحميد: مراتب العشق. مقام سيوان.جمعية النور. سيوان.ط1. 2004 .
15. شودار ، الخضر : شبهات المعنى، يتبعها كتاب الندى .منشورات الاختلاف .ط1 2000.
16. عبد الكريم ، أحمد : معراج السنونو .منشورات الاختلاف .ط1 . 2002 .
17. العشي ، عبد الله : مقام البوح .منشورات جمعية شروق الثقافية . باتنة . الجزائر . 2007 .

18. فني، عاشور: هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي.هايكو. دار القصبة للنشر.2007 .
19. فني، عاشور: الربيع الذي جاء قبل الأوان. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. ط1. 2004 .
20. لحيلح ، عبد الله عيسى : المعلقات السبع (معلقات الجاهلية الأخرى).مخطوط
21. ميهوبي، عزالدين: اللعنة والغفران. دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني. ط1 .1997.
22. ميهوبي ، عزالدين : عولمة الحب ، عولمة النار. ويليها كليغولا يرسم غرنيكا الرايس .دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني .2002 .
23. ميهوبي، عزالدين: ملصقات.شيء كالشعر.دارأصالة للإنتاج الإعلامي والفني .ط.1997
24. ميهوبي ، عزالدين : رباعيات . منشورات الحبر.2011
25. ميهوبي ، عزالدين : طاسيليا . دار النهضة العربية .بيروت . لبنان .ط1 .2007 .
26. وغليسي، يوسف : أوجاع صفصافة في مواسم الإصار. رابطة إبداع. الجزائر.1995.

2- **المراجع العربية**

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع
1. ابراهيم، وفاء: الفلسفة والشعر. الوعي بين المفهوم والصورة. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة . 1999.
2. ابراهيم ، محمد عيد: الهايكو .رحلة حج بوذية .ترجمة . مركز الحضارة العربية . ط1 . 2000 .
3. ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم : الشعر والشعراء . تحقيق عمر الطباع .منشورات شركة الأرقم بن الأرقم . بيروت , لبنان .ط1 . 1997.

4. أبو ديب ، كمال : جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية . دار العلم للملايين . لبنان .ط1. 1997.

5. أدونيس ، علي أحمد سعيد : الثابت والمتحول . بحث في الاتباع والإبداع عند العرب . صدمة الحداثة (3) .دار العودة . بيروت ، ط4 .1983 .

6. أدونيس، علي أحمد سعيد : الشعرية العربية . دار الآداب . ط1. 1985 .

7. أدونيس ، علي احمد سعيد : الصوفية والسريالية . دار الساقي . بيروت . لبنان . ط2 . 1995 .

8. أدونيس ، علي أحمد سعيد : زمن الشعر . دار الساقي .ط6 .2005 .

9. أدونيس ، علي أحمد سعيد : مقدمة للشعر العربي . دار الساقي . بيروت . لبنان .(د.ط) 2009 .

10. الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين:الأغاني تحقيق إحسان عباس .دار صادر. بيروت .المجلد التاسع .ط 3. 2008.

11. آيت أوشان،علي:الذاكرة والصورة. قراءات نقدية في الشعر االمغربي المعاصر.دار أبي رقراق.الرباط ط1 . 2005

12. بكداش كمال : نظريات في علم النفس، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، 1986

13. ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد: المقدمة، ج:3 ، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي ، مصر ، ط : 2 ، 1960.

14. بن عبد الحي ، محمد : التنظير النقدي والممارسة الإبداعية.منشأة المعارف ، جلال حزى وشركاؤه. (د.ط) 2001

15. بنكراد ، سعيد : السيميائيات والتأويل . مدخل لسيميائيات ش . س . بورس . المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء- المغرب ط1. 2005 .

16. بن مبروك ، الأمين : الأجناس الأدبية . من الضبط إلى العبور . دار نهى للطبع . صفاقص . ط1 .2008 .
17. ابن منظور ، أبو الفضل محمد ، لسان العرب ، تحقيق . دار صادر . بيروت . لبنان .ط4 .2005.
18. ابن رشيق ، القيرواني : العمدة في صناعة الشعر ونقده . ج1 . مكتبة الخانجي . القاهرة . ط1 . 2000 .
19. ابن وهب ، إسحاق بن ابراهيم : البرهان في وجوه البيان ، تحقيق وتقديم : حنفي محمد شرف، مطبعة الرسالة (د ، ت).
20. بنيس ، محمد : الشعر العربي الحديث . بنياته وإبدالاتها ج3.الشعر المعاصر . دار توبقال للنشر .الدار البيضاء . المغرب .ط3. 2001 .
21. بنيس محمد ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة ، ط1 ، 1979 .
22. بوسيس، وسيلة: بين المنظور والمنثور في شعرية الرواية. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين.ط1. 2009 .
23. التلاوي ، محمد نجيب : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي .الهيئة المصرية العامة للكتاب .(د.ط) 1998 .
24. توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية .دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية .المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع .ط1 .1992 .
25. تيبرماسين ، عبد الرحمن : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر . دار الفجر للنشر والتوزيع .ط1 . 2003 .
26. الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين . دار الكتب العلمية . بيروت ،ج1 .ط2. 2003
27. الجرجاني ، عبد القاهر : دلائل الإعجاز .تحقيق .د.عبد الحميد هنداوي .منشورات محمد علي بيضون .دار الكتب العلمية .بيروت.لبنان ط1. 2001 .
28. جمعة، حسين: مرايا للالتقاء والارتقاء بين الأدبين العربي والفارسي . منشورات اتحاد الكتاب العرب .دمشق .2006 .

29. الجهاد ، هلال جماليات الشعر العربي . دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي .مركز دراسات الوحدة العربية .بيروت .ط1 .2007.
30. حنش ، ادهام محمد : الخط العربي وإشكالية النقد الفني . دار المناهج .عمان . الأردن ط1، 1998
31. جودة نصر ، عاطف : الرمز الشعري عند الصوفية . المكتب المصري لتوزيع المطبوعات .القاهرة , 1998
32. حمادي، عبد الله: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع. دراسات نقدية. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين.ط1 . 2001 .
33. حمادي ، عبد الله : الأندلس بين الحلم والحقيقة . حوار مع شعراء أندلس اليوم . سلسلة منشورات مخبر الترجمة . دار الهدى للطباعة والنشر. 2004 .
34. حمادي ، عبد الله : إقترابات من شاعر الشيلي الأكبر بابلو نيرودا. الدار التونسية للنشر. تونس و ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر.
35. حسن البنا ، عز الدين :الشعرية والثقافة . مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم.المركز الثقافي العربي.الدار البيضاءط1 . 2003 .
36. حمر العين ، خيرة : جدل الحداثة في نقد الشعر العربي . منشورات اتحاد الكتاب العرب . (د ط) 1996 .
37. خرفي ، محمد الصالح : نص الفضاء / فضاء النص . منشورات آرتيستيك . الجزائر .ط2 .2007.
38. الخطيبي عبد الكبير : الاسم العربي الجريح .دار العودة . بيروت . 1981
39. الرافعي ، مصطفى صادق : تاريخ آداب العرب. الجزء الثالث . دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان . ط6 .2001 .
40. رابحي ، عبد القادر : النص والتقعيد . دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر .ج1 .(إيديولوجية النص الشعري) ،ج2 .(إسنادية النص الشعري). دار الغرب للنشر والتوزيع . ط1 .2003 .

41. راغب ، نبيل : موسوعة النظريات الأدبية . مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان .ط1 .2003
42. رضا، صالح : لغة الشكل . الهيئة المصرية العامة للكتاب .القاهرة ,(د.ط) 2007 .
43. رشيد ، عدنان : دراسات في علم الجمال دار النهضة العربية للطباعة والنشر . بيروت ط1 . 1985
44. الرويلي ميجان ، والبازعي سعد : دليل الناقد الأدبي . إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا . المركز الثقافي العربي . ط3 .2003
45. الزاهي ، فريد : الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ، افريقيا الشرق .الدار البيضاء . 1999.
46. الزاهي ، فريد : العين والمرآة . الصورة والحداثة البصرية . منشورات وزارة الثقافة . المغرب . 2005 .
47. الزركلي : الأعلام ،ج .8.دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، ط5 . 1980 .
48. داغر ، شربل : الشعرية العربية الحديثة . تحليل نصي . دار توبقال للنشر . ط1 . 1988.
49. الدوخي ، حمد محمود: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2009.
50. الذهبي العربي: شعريات المتخيل .اقتراب ظاهراتي .شركة النشر والتوزيع . المدارس . الدار البيضاء . المغرب . (د .ت)
51. شبانة ، ناصر : المفارقة في الشعر العربي الحديث .أمانة عمان الكبرى الأردن .ط1. 2002 .
52. شراد، شلتاغ عبود: حركة الشعر الحر في الجزائر . المؤسسة الوطنية للكتاب .الجزائر .(د.ط) 1985 .
53. شكري ، اسماعيل : في معرفة الخطاب الشعري . دلالة الزمان وبلاغة الجهة . دار توبقال للنشر . ط1. 2009

54. شريفي ، محمد بن سعيد : اللوحات الخطية في الفن الإسلامي . دراسة فنية في تاريخ الخط العربي . دار ابن كثير ، دار القادري . دمشق . بيروت .ط1 .1998 .
55. صابر ، عبيد : الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر . الكتابة بالجسد وصراع العلامات . عالم الكتب الحديث . الأردن .ط1. 2010.
56. صالح، نضال: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة .الألمعية للنشر والتوزيع .ط .2010.

57. الصالحي ، محمد: شيخوخة الخليل. بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية . منشورات اتحاد كتاب المغرب. ط1 .2003.
58. الصفراني ، محمد : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث . النادي الأدبي . الرياض والمركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . ط1 . 2008 .

59. الصكر ، حاتم : مرايا نرسيس .الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة .المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع .ط1 .1999
60. صليبا جميل : : المعجم الفلسفي . دار الكتاب اللبناني . لبنان .(د.ت) .
61. عبيد ، محمد صابر : مرايا التخييل الشعري . عالم الكتب الحديث . إربد . جدارا للكتاب العالمي .عمان .الأردن .ط1 .2006 .
62. عبو، عبد القادر : فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة . بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق .2007.
63. عصفور ، جابر : مفهوم الشعر . دار الثقافة . مصر . 1978 .
64. علي ، إبراهيم محمد: اللون في الشعر العربي قبل الإسلام . قراءة ميثولوجية . جروس برس . طرابلس . لبنان . ط1 . 2001 .
65. العياشي ، محمد : نظرية إيقاع الشعر العربي . المطبعة العصرية . تونس . 1976 .
66. العوفي ، نجيب : جدل القراءة . دار النشر المغربية . الدار البيضاء . المغرب .ط1 . 1983 .

67. الإمام علي بن أبي طالب : ديوان الإمام علي بن أبي طالب . اعتنى به عبد الرحمن المصطاوي . دار المعرفة . بيروت . لبنان . ط3 . 2005 .
68.
69. العمري محمد ، تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ، ط : 1 ، 1990.
70. الغرفي، حسن: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.افريقيا الشرق.المغرب .(د .ط) 2001.
71. الغذامي ، عبد الله . تشريح النص . مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة . دار الطليعة لطباعة والنشر ، ط1 . بيروت. 1987 .
72. السلاوي ، محمد أديب : الحروفية والحروفيون . البوكيلي للطباعة والنشر .المغرب .ط1 .1998.
73. سليم ، مريم: علم نفس التعلم . دار النهضة العربية .بيروت – لبنان.ط1. 2003
74. فخر الدين ، جودت : شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري . دار الحرف العربي ط2 . 1995.
75. فاتحي نور الدين: في التشكيل الحداثي. مفاهيم وأجناس.مطبعة المتقي برينتر،المحمدية. المغرب(د.ط) 2002
76. فيدوح، عبد القادر: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر- دار صفحات. سوريا. ط 1. 2009

77. القرطاجني ، حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق وتقديم . محمد لحبيب بلخوجة ، دار الغرب الإسلامي . بيروت ، ط3 .1986 .
78. قطب ، سيد : في ظلال القرآن . مج 4 . دار الشروق . ط9 .1980 .
79. عبد الجليل ، حسني . التمثيل الصوتي للمعاني . دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي . الدار الثقافية للنشر . القاهرة . ط1 . 1998 .
80. الكبيسي ، طراد : الشعر و الكتابة / القصيدة البصرية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1986 .

81. كعوان ، محمد : التأويل وخطاب الرمز. قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر. دار بهاء الدين الجزائر. وعالم الكتب .الأردن .ط1 .2010 .
82. ماضي ، شكري عزيز: في نظرية الأدب . دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع .بيروت 1988 .
83. الماكري ، محمد ، الشكل و الخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز العربي ، ط 1 ، 1991 .
84. مجموعة من المؤلفين:عصر الصورة. السلبيات والإيجابيات.المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.الكويت. يناير2005
85. مجموعة من المؤلفين: "سلطة النص ". منشورات جامعة منتوري . قسنطينة . 2001 .
86. محفوظ ، عبد اللطيف: سيميائيات التظهير .منشورات الاختلاف/الدارالعربية للعلوم ناشرون ط1 .2009 .
87. محفوظ ، عبد اللطيف :المعنى وفرضيات الإنتاج الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف .ط1 .2008 .
88. المراكشي ، ابن عبد الملك : الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة . القسم الثاني ، تحقيق : إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان (د.ط) .(د.ت)
89. مرتاض ، عبد المالك : السبع المعلقات . مقاربة سيميائية . أنتروبولوجية لنصوصها .منشورات اتحاد الكتاب العرب . 1998 .
90. مرتاض ، عبد المالك : التحليل السيميائي للخطاب الشعري . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق (د.ط) 2005 .
91. المرتجي، أنور: سيميائية النص الأدبي.افريقيا الشرق. الدار البيضاء.(د.ط)
92. المرزوقي : مقدمة شرح الحماسة . تحقيق عبد السلام هارون . لجنة التأليف . القاهرة . 2731هـ .

93. محمد ، عبد الناصر حسن: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي . المكتب المصري لتوزيع المطبوعات . القاهرة . (د.ط) 1999
94. مفتاح ، محمد : المفاهيم معالم . نحو تأويل واقعي . المركز الثقافي العربي . ط1 . 1999.
95. مفتاح ،محمد : الشعر وتناغم الكون . شركة النشر والتوزيع .المدارس . ط1 .2002 .
96. مفتاح ، محمد : تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء – المغرب . ط4 . 2005

97. المعادي ، محمد : حدود القراءة ، حدود التأويل. مقاربة نقدية في الإبداع المغربي المعاصر.منشورات مرايا.ط1 .2005 .
98. المغربي ، حافظ :صورة اللون في الشعر الأندلسي . (دراسة دلالية فنية) .دار المناهل للطباعة والنشر. ط .2009.
99. المسدي ، عبد السلام : التفكير اللساني في الحضارة العربية .الدار العربية للكتاب .ط2 . 1986.
100. الملائكة نازك : قضايا الشعر المعاصر. مكتبة النهضة بغداد ط3. 1967
101. الملائكة نازك :شضايا و رماد. دار العودة .بيروت. ط3. 1971.
102. المهيري، عبد القادر . صمود، حمادي ، المسدي، عبد السلام : النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص .الدار التونسية للنشر . تونس .1988 .
103. ناصر ، محمد : الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية) 1925-1975 .دار الغرب الإسلامي . بيروت .ط1 .1985
104. ناصر، محمد: رمضان حمود.حياته وآثاره. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر.1985.

105. لوحيشي، ناصر: المرجع في العروض والقافية. جسور للنشر والتوزيع. ط1 .2010.
106. وهبة ، مجدي ، كامل المهندس : معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب .مكتبة لبنان . بيروت . مكتبة لبنان . بيروت . ط2 . 1984 .
107. يحياوي، رشيد: شعرية النوع الأدبي ، افريقيا الشرق ، البيضاء ، 1994.

108. يوسف ، أحمد : يتم النص . الجينيالوجيا الضائعة .منشورات الاختلاف . ط1. 2002

3- المراجع المترجمة:

1. أرسطوطاليس: فن الشعر. ترجمة: بدوي عبد الرحمن.مكتبة النهضة المصرية.القاهرة.1953.
2. بارث رولان، مبادئ في علم الأدلة ، ترجمة و تقديم : محمد البكري، دار قرطبة للطبعة والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.
3. باشلار، غاستون : جماليات المكان . ترجمة . غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع .ط2. 1984.
4. برنار، سوزان: قصيدة النثر. من بودلير حتى الوقت الراهن. ترجمة: راوية صادق.ج1 دار شرقيات للنشر والتوزيع.(د.ط) 1998 .
5. تشارلتن ، ه .ب: فنون الأدب. تعريب وشرح: زكي نجيب محمود. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة . ط2 . 1959.
6. تودوروف تزفيطان : الشعرية . ترجمة . شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . دار توبقال للنشر . الدار البيضاء . ط2 . 1990 .
7. ديريدا ، جاك : الصوت والظاهرة . مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل . ترجمة فتحي إنقزو. المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء.ط1 .2005
8. دي سوسير ، فردينان : دروس في الألسنية العامة . تعريب . صالح القرمادي ، محمد الشاوش محمد عجينة . الدار العربية للكتاب. 1985 .

9. ساروب، مادان: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة . ترجمة.خميسي بوغرارة.منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات .جامعة منتوري. قسنطينة.2003
10. فرانكلين، روجر: الرسم والشعر. تر: مي مظفر.دار المأمون. بغداد. ط1. 1990.
11. كينيت، ياسودا: واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق . دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية مع شواهد مختارة. ترجمة وتقديم: محمد الأسعد.مراجعة: زبيدة علي أشكناني. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. 1999 .
12. مجموعة من المؤلفين:التأويل بين السيميائية والتفكيكية. ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد . المركز الثقافي العربي .ط1. 2000.
13. مجموعة من المؤلفين : نظرية المنهج الشكلي. ترجمة: ابراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين .ط1 .1982 .
14. مجموعة من المؤلفين: السيميائية.الأصول، القواعد، والتاريخ.ترجمة:رشيد بن مالك. مراجعة:عز الدين المناصرة. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.عمان .الأردن.ط1. 2008.
15. ميرلوبونتي، موريس: العين والعقل. ترجمة: حبيب الشاروني. منشأة المعارف. الاسكندرية .1989
16. ويلك، رينيه ووارين، أوستين:نظرية الأدب. ترجمة، محي الدين صبحي.مراجعة حسام الدين الخطيب. الشركة الشريفية للتوزيع والصحف. الدار البيضاء. المغرب. ط3 .1985
17. ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون.دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب.
18. هوسرل، إدموند: تأملات ديكارتية، ترجمة: تيسير شيخ الأرض. دار بيروت للطباعة والنشر.1958.
19. والتر . أونج . الشفاهية والكتابية .ترجمة د. حسن البنا عز الدين . سلسلة عالم المعرفة . المجلس الوطبي للثقافة والفنون والآداب الكويت .ع 172. 1994

4- المراجع باللغة الأجنبية:

1. Barthes,Roland:Rhétorique de l'image,in revue communication,ed seuil,volume4,1964.
2. Barthes, Roland: s / z ,ed , seuil , 1970
3. Cohen, Jean: structure de langage poetique. Ed. Flamarion. Paris1966.
4. Baudelaire, Charles : Curiosités esthétique, classique garnier.1981. T1. et T2
5. Courtés, Joseph: Analyse Sémiotique du Discours, de l'énoncé à l'énonciation. Ed, Hachette.paris.1991
6. Dictionnaire Hachette. éd, Hachette. paris.2000.
7. Ducrot, Oswald,Todorov,Tzvetan: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.
8. Elisco Veron : le semiosis et son monde, In revue langues, volume 58 , juin 1980
9. Gheerbrant, Alain et Chevalier,Jean : Dictionnaire des symboles.Laffon ed.Paris.1982
10. Genette, Gerard: Palimpsestes.ed.seuil.1982.
11. Gérard Genette: seuils,ed ,Seuils,1987
12. Guillaume, Paul: la psychologie de la forme. Flammarion.1977
13. Iser, Wolfgang:L'acte de lecture , Mardaga.1985
14. Kaddour ,Hedi : Aborder la poesie ,ed ,seuil . Paris, 1997.
15. Lyotard, Jean-François : Discours,figures. Ed. Klinksieck.Paris.1978
16. Peyroutet, Claude. et Cocula, Bernard : sémantique de l'image : pour une approche méthodique des messages visuels, libraire Delagrave , Paris , 1986
17. Peignot, Jérôme: De l'écriture à la typographie. Gallimard.1967
18. Peirce, Charles.Sanders : Ecrits sur le signe, traduction et commentaire : Deledalle Gérard, ed : Seuil, Paris, 1978
19. Riffaterre, Michael: Sémiotique de la poésie ,Traduit de l'anglais par Jean-jaques Thomas. Seuil .1983 .
20. Tajan, Alfred. Delage .Guy : Ecriture et structure .Payot .Paris.1981

5- المجلات والدوريات

1. بنيس، محمد: بيان الكتابة، مجلة ***الثقافة الجديدة***، ع 19 . 1981.
2. بنكراد ، سعيد : الجسد ، اللغة وسلطة الأشكال . مجلة ***علامات*** .منشورات وزارة الثقافة .ع 4 1995.
3. بنكراد سعيد، سيميائيات بورس، مجلة ***علامات***، .منشورات وزارة الثقافة . المغرب ع1، السنة الأولى، 1994.
4.
5. ايجلتون، تيري: الظاهراتية والهرمينوطيقا ونظرية التلقي .ترجمة ، محمد خطابي . مجلة ***علامات*** . منشورات وزارة الثقافة . المغرب. ع3 . 1995.
6. غيرو، بيير: سيميولوجيا الأنوثة. ترجمة محمد الرضواني. مجلة ***علامات***.ع 20. وزارة الثقافة.المغرب. 2003.
7. هاشم صالح: التأويل/ التفكيك. مدخل ولقاء مع جاك ديريدا . مجلة ***الفكر العربي المعاصر*** . بيروت. لبنان.ع54 جويلية،أوث1988
8. الشيخ صالح ، يحي : قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي "الأهمية والجدوى" .مجلة ***الآداب*** .منشورات قسم اللغة العربية وآدابها , جامعة الإخوة منتوري . قسنطينة . ع7 2004.
9. وغليسي، يوسف: المكونات البنيوية للخطاب الشعري ودلالاتها في "معلقة الجيل الأخضر" للشاعر عيسى لحيلح .مجلة ***النـــــ(ا)ص*** .منشورات جامعة جيجل .ع7 .مارس 2007.
10. حوار مع الشاعر عبد الله حمادي . أجراه: أبو بكر زمال . جريدة ***اليوم*** . 4 جويلية 2002
11. مفتاح، محمد: مدخل إلى قراءة النص الشعري. المفاهيم معالم .مجلة ***فصول*** "أفق الشعر"المجلد 16.ع1 . الهيئة المصرية العامة للكتاب .صيف 1997 .

12.شاؤول، بول: مقدمة في قصيدة النثر العربية . مجلة ***فصول*** . المجلد .16 ع1 . صيف 1997.

13. صالح، فخري: قصيدة النثر العربية، الإطار النظري والنماذج الجديدة. مجلة ***فصول***. المجلد.16 ع 1. صيف 1997.

14. روجوف ، إيريت :دراسة الثقافة البصرية . ترجمة عبد الحميد شاكر . مجلة ***.فصول*** . ملف ثقافة الصورة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ع 62 . شتاء وصيف .2003 ماينير، إيرل: دراسات ثقافية بينية مقارنة. ترجمة عبد القادر بوزيدة .مجلة ***معالم*** . مجلة فصلية تعنى بترجمة مستجدات الفكر العالمي ، تصدر عن المجلس الأعلى للغة العربية .ع2 .شتاء 2010 .

15. إيكو ، امبرتو :حوار مع إيليزابيت شيملا. ترجمة وليد سليمان . مجلة ***الحياة الثقافية*** تونس .ع 90 .1997 .

16. عبيد الله ، محمد : جماليات قصيدة الهايكو اليابانية . . مجلة ***عمان*** . ع 68 . 2001 .

17. بارة ، عبد الغني : ثقافة الصورة وتحولات المعرفة في النظرية النقدية المعاصرة .مقاربة حفرية في أنساق المقولات المعرفية . مجلة ***ثقافة الصورة*** . منشورات جامعة فيلادلفيا .2008 .

18. بنكراد سعيد، المؤول و العلامة و التأويل، مجلة ***فكر و نقد***، السنة الثانية، 16، فبراير، 1999.

19. عميروش، بن يونس: الصورة في التراث الإسلامي، تداخل العلامات، ضمن مجلة: ***فكر ونقد***، السنة الثانية 2 ، ع : 13 ، نوفمبر 1998.

فـــــهرس المحتـــــويات

الباب الأول النظري : في دلالة الشكـــــــــــل الشعري.

المبحث الأول :

1- الشعـــــــــــر في مفترق الفنـــــــــــون 3
1-1- الشعر/ الرسم/ الموسيقى ... تجاذبات وتنافرات 3
2-مقاربة "فضاء الشكل" في النقد المعاصر 10
2-1الشعر العربي بين العرض الشفوي و العرض الكتابي:.....27
2-1-1-الشعر العربي و العرض الشفوي:.....27
2-1-2-الشعر العربي و العرض الكتابي:.....38

المبحث الثاني :

3 - التحليل الظاهراتي (حدود الوعي بالشكل الشعري).....46
3-1 الظاهراتية / المفهوم والإجـــــــــــراء :.....46
3-2 روافد المقاربة الظاهراتية للشعر :.....53
3-2-1- نظرية الشكل:الجشتالتية / المفهوم ، النشأة والتطور 54
3-2-2-- سيميوطيقا شارل سندرس بيرس:.....67
3-2-3-البلاغة البـصرية :.....76
3-2-3- البلاغة و مفهوم الانزيــاح:.....83
3-2-3-1-القــاعدة و الانزيــاح في الخطاب البصري :.....84
أ- الانزياحات الاستبدالية :.....84
ب- الانزياحات التركيبية :.....87

الباب الثاني : الشكل والتشكيل في الشعر الجزائري المعاصر

توطئة / الشكل والتشكيل :.....93
1- التجديد الشكلي في التراث العربي:.....94
2- التجيد الشكلي في الشعر الحديث:.....100

المبحث الأول : تشكيل الفضاء النـــــــــــصي :.....106
1-1-سيميائية الكتابة / طرائق التدليل في النظام الخطي . La Graphistique).....106
أ-البنية الخطية الفردية (La structure GraphiqueIndividuelle.....108
ب-التمثيل البياني للبنية الخطية (Le Diagramme).....109
ج- الخطية والنسق اللســاني:.....111

د - الخط / بنيـة وجشطـالت (Structure et Gestalt) 112
1- السيميوز وسيرورة التدليل في فضاء الشعر الجزائري المعاصر 112
توطئـــــــــة :.....112
2-1- تشكيل الفضاء النصي في ديوان "أنطق عن الهوى"لعبد الله حمادي :.....114
2-1-1- ممـــثلات الفضاء النصي : 114
2-1-1-أ- دلالة الخط المغربي :.....114
2-1-1-ب- المظهر التمثيلي للعنوان :.....116
2-1-1-ج المظهر التمثيلي للعتبات النصية : 120
2-1-2-تيمات الفضـاء النصي.....124
2-1-2-أ- تيمة الهوى وتجلياتها الصوفية الإلهية :.....125
2-1-2- ب -تيمة الهوى وتجلياتها الأيروسية : 126
2-1-2-ج- تيمة الهوى وتجلياتها المكانية : 128
2-2- التشكيل وصناعة التفضـية :.....131
2-2-1-تكسير خـط الكتابة :.....131
2-2-2- تشظي الوحدة الخطية.....137
2-2-3- جشـطالت النبر البصري :.....141
2-2-3-أ النـبر بالأقـواس :.....144
2-2-3-ب -نبـــر المقطع البصري :.....149
2-2-3-ج- تشكيل البياض أو الفراغ الباني:.....154
المبحث الثـــــــاني :دلالة الفضاء الصوري.....157
2-1- الشعر و فن الرسم:.....157
2-1-1- قصدية الشعر و التشكيل في ديوان شبوهات المعنى يتبعها كتاب الندى.....165
2-1-3- أوضاع الدلالة في مواســم التشكيـل :.....175
2-1-3-أ- الأيقون ودلالة الفضاء الصوري 176
*-أيقون الرقعة : 176
*-أيقون الخريطة 180
*-أيقون الخريطة / التشكيل :..... 186
*-الانزياح التركيبي :Ecart syntagmatiq) 186

*-الانزياح الاستبدالي : Ecart paradigmatique).....188
2-3-1-ب فضاء المرثية :..... 189
*جشطالت الشعر في فضاء مرثية لقارئ بغداد :.....190
المبحث الثالث : الشعر في مفترق الفنون والأجناس الأدبية
1- الشعر و فن السنما.....200
* شعرية القصيدة/ المشهد (بصدد المونتاج الشعري).....201
2- الشعر و فنون السرد (المسرحية الشعرية).....210
*-ظاهراتية الصورة الشعرية / المسرحية في "طاسيليا"لعز الدين ميهوبي.....212
الباب الثالث : بنية الشكل في الشعر الجزائري المعاصر
أ- توطئة / الشكل والهوية الأجناسية.....220
ب-الشكل ، لغة :..... 220
ج-الشكل ، اصطلاحا (مفهوم الشكل في الدراسات النقدية العربية والغربية)..... 221
المبحث الأول : الشكل كمعـطى تأثيـلي 232
1- العمودي في الشعر الجزائري المعاصر 233
توطئة 233
1-1 الشكل كقالب (Comme motif) في تجربة عبد الله حمادي الشعرية.....238
1-1-1-ممثلات الشكل :.....241
1-1-1-أ-الإيقـاع الخارجي :.....242
1-1-1- ب-إيقاع التفضية البصرية :.....245
1-1–2 تيمـات الشكل : 246
1-1-2-أ-دلالات نـصية / تشـكيلية : 247
1-1- 3 - مـؤولات الشكل :.....251
2-1-الشكل كطرس (Comme Palimpseste) في تجربة عيسى لحيلح الشعرية 255
1-2-1- ممثلات الشكـل / بنية الطرس الممسوح:.....257
1-2-1- أ- الإيـقاع الخارجـي :.....258
1-2-1-ب-إيقــاع التفضيـة البصـرية 259
1-2-2-تيـمات الشكل / تـطريس المعنى... 260
1-2-3-مؤولات الـشكل/ تطريس الوجـود :.....268

2-الرباعية : 270
2-1-ظاهراتية النور والظلمة في رباعيات آخر الليل 272
المبحث الثاني : الشكل كمعطى تجريبي 288
2-2- الرباعاية كشكل مفارق.....282
1-الهايكو :.....292
1-1- التسمية وتداعيات المفهوم :.....292
2-1 -عمـود الهايكو : 296
3-1- سيميائية البنية الخطية لقصيدة الهايكو :.....299
4-1 -جشطالت الهايكو :.....302
5-1- إيـقاع التجربة :.....304
6-1- النزعة التصويرية :.....305
7-1-إيقاع البياض في قصيدة الهايكو :.....307
2- القصيدة من عمود الشعر إلى أفق النثر.....311
1-2- قصيدة النثر / التسمية : 312
2-2-قصيدة النثر / الجذور العربية :.....315
3-2- قصيدة النثر / الجذور الغربية:.....317
3-2-عمود قصيدة النثر :..... 321
4-2-الإيقاع في قصيدة النثر : 322
2-2- قصيدة النثر في ديوان البرزخ والسكين : 324
1-2-2-إيقاع "المتناهي في الكبر" :..... 325
أ-* المستوى المعجمي / محدد العماء :..... 326
ب-*- تشاكل المتناهي في الكبر :..... 334
ج-*تشاكل التركيب..... 335
د-* إيقاع التفضية : 339
ه- جشطالت الشعر :..... 341
و- مؤولات الجشطالت :..... 342
3-2-قصيدة النثر في ديوان :مراتب العشق" – مقام سيوان- لعبد الحميد شكيل 345
1-3-2- إيقاع اللـــــــــغة المتـهادية 347
خاتمة 354

مسرد المصصطلحات الواردة في البحث 358
قائمة المصادر و المراجع:.....357
فهرس المحتويات: **374**