الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين - سطيف2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة

مقدمة لنيل شهادة

دكتوراه العلوم

التخصص: نقد أدبي

إعداد الطالبة: زينب نسارك

شعرية السّرد في القصيدة الجزائرية المعاصرة

إشراف: أ.د. عبد الملك بومنجل

جامعة محمد لمين دباغين - سطيف2

لجنة المناقشة:

أ.د.حسان راشدي	أستاذ	جامعة سطيف 2	رئيساً
أ.د. عبد الملك بومنجل	أستاذ	جامعة سطيف2	مشرفاً ومقرراً
أ.د. رابح ملوك	أستاذ	جامعة البويرة	ممتحناً
أ.د.سكينة قدور	أستاذ	جامعة أم البواقي	ممتحناً
.د.فاطمة سعدون	أستاذ محاضر(أ)	جامعة سطيف 2	ممتحناً
.د.سليم بركان	أستاذ محاضر(أ)	جامعة سطيف 2	ممتحناً

2019 - 2018

إهـــداء

إلى كل من كان ينتظر بشغف هذا المجهود

و كان السبب الأول في الدعم النفسي :**أختي نبيلة**

إلى الوالدين الكريمين أدامهما الله شاهدين على نجاحي

إلى زوجي وبناتي وكل العائلة فردا فردا

إلى أغلى صديقة وزميلة ،وكم تمنيت لو حالفنا الحظ في المشوار الدراسي

وأكملناه معا "العزيزة وردة فتيحة صنادي "رحمها الله وجعلها من أهل الجنة.

إلى الأستاذ المشرف أدامه الله منارة علمية شامخة

مقدمة

شهدت القصيدة الجزائرية المعاصرة وخاصة في العقود الثلاثة الأخيرة "طفرة إبداعية أثمرت أشكالا شعرية مختلفة، اختلفت من عقد إلى آخر ومن شاعر إلى آخر،بل إنها قد تختلف عند الشاعر الواحد من فترة إلى أخرى ،ومن قصيدة إلى أخرى ،وهذا حسب التطور الفني الذي يشهده الشعر.

وإن أهم جانب فني يمكن ملاحظته هو ظهور خصائص فنية جديدة على مستوى النصوص الشعرية ، بدأت تنمو وتتطور تدريجيا من مرحلة إلى أخرى ،ومن أهم هذه الخصائص الفنية ميل القصيدة الجزائرية المعاصرة إلى استدعاء عناصر سردية في بنياتها الشعرية انطلاقا من الإيمان بفكرة تداخل الأجناس الأدبية ،فقد اهتم الشاعر الجزائري المعاصر باستلهام أجناس أدبية أخرى ؛كالرواية والقصة والمسرحية ،ومحاولة توظيفها في سياق نصوصه الشعرية ،وهذا ما استدعى دراستها وتحليلها قصد الوصول إلى اكتشاف مساحات نصية جديدة ،والتعرف على تقنيات توظيف هذه الأجناس في الخطابات الشعرية المعاصرة.

ولهذا يسعى البحث إلى فحص المتن الشعري الجزائري المعاصر والكشف عن أهم خصائصه السردية، عن طريق رصد تشكلاته التي تتمظهر في أنساق خاصة تختلف من نص إلى آخر. وانطلاقا من هذا ستكون البنية السردية هي المدخل الرئيسي الذي سنتبعه لقراءة الشعر الجزائري المعاصر واكتشاف أهم خصائصه الفنية من خلال رصد العناصر السردية في النصوص الشعرية، وبنيتها، ومعالجتها معالجة تحليلية تكشف عن أهم خصائصها الأسلوبية.ولا يعني هذا الإقرار بوجودها القسري كمظاهر سردية قارة ،ولكننا سنحاول البحث عن بعض سماتها والجوانب التي رأيناها ذات علاقة وصلة بالسرد، ومحاولة محاورتها والاستفادة من تقنياتها المتعددة،وذلك مقياس من مقاييس الشعرية ،رأينا أن نبحث عن جانب من جوانبه وهو "شعرية السرد"،أو التفاعل بين الشعر والسرد في الشعر الجزائري

المعاصر،أو صدى السردي في الشعري ،وأهم الملامح السردية التي يمكن أن تكون متوفرة في النصوص الشعرية وبدرجات متفاوتة من نص إلى آخر ومن شاعر إلى آخر .

ينطلق البحث من إشكالية الشعر والأبعاد السردية التي يمكن أن تظهر فيه، ويُظهر جانبا من جوانبه الفنية، فهل يمكن للشعرية أن تتجاوز مفاهيمها التقليدية وتعمل على اختراق مفاهيم نصية جديدة؟

-وما أهم ملامح القصيدة الجزائرية المعاصرة؟وماذا يميز بنياتها النصية المعاصرة من تجديد،خاصة مع تفاعلها واحتكاكها بالقصيدة العربية(المشرقية)والقصيدة الغربية؟

انطلاقا من هذه الإشكاليات ،كان لزاما علينا استعراض المنتج الشعري الجزائري، بغية استقراء أهم ركائزه والوقوف على أبنيته ،لأن النص الشعري يقوم على مجموعة من الخصائص التي تصنع ملامحه الشعرية، والتي لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال استقراء النصوص الشعرية التي تمثل علامة فارقة في التجريب الشعري،والتي تمثل اتجاها في الكتابة تظهر ملامحها في النصوص الشعرية المختلفة عند الشعراء الجزائريين ،الذين سلكوا مسارا شعريا مختلفا ومغايرا وهو ما لمسناه في كثير من النماذج الشعرية.

تحاول الدراسة البحث عن تجاور الأشكال الإبداعية فيما بينها ،والبحث في آلياتها وتشكلاتها من الداخل ،أي استقراء المنجز الشعري الجزائري لمعرفة مواطن التعالق النصي وما تنتجه من معاني وخصائص شعرية،وهذا ما سيسمح بإبراز أهم سمات التجريب في القصيدة الجزائرية المعاصرة،والبحث عن أهم خصوصياتها الفنية ،وكيفية مسايرة شعراء الجزائر للسّائد الشعري في الوطن العربي.

إنّ كون النص الشعري مجموعة من العلامات لا علامة واحدة قد جعل البحث فيه وفي مدى تحقيقه لشعريته، يقتضي الإحاطة به من جوانب عدة،ولهذا فقد جاء البحث مقسما إلى

مدخل وثلاثة فصول، حاولنا في كل جزء البحث عن خاصية من الخصائص الفنية للقصيدة الجزائرية المعاصرة.

لقد حاولنا في المدخل توضيح مجموعة من المصطلحات و المفاهيم؛أهما البحث في شعرية الأدب وفي نقاء الأجناس الأدبية ،ومفاهيم عن السّرد وأهم مصطلحاته، وهذا أمر لا بد منه حتى نتمكن من فهم الإطار النظري الذي يندرج فيه البحث.

وقد جاء الفصل الأول معنونا ب "درامية القصيدة الجزائرية المعاصرة"، حاولنا فيه البحث عن دراميتها بدءا من عتباتها النصية ،باعتبارها أيقونات لغوية وغير لغوية لها دورها الكبير في بناء النص وفي صنع دراميته مرورا بأهم النصوص الشعرية التي شكلت علامة نصية فارقة من خلال نزوعها الدرامي ومن قربها من مختلف أشكال الصراع ومن اللغة اليومية التي تُدخل القصيدة في جو سردي ، إضافة إلى القناع الشعري والميل إلى توظيف الأساطير والرموز المختلفة، والبحث عن الدراما في الشعر الذي ينزع نحو التمثيل والمسرح.

أما الفصل الثاني فقد عنون ب"جماليات الحوار في القصيدة الجزائرية المعاصرة"، وفيه بحث في الأبعاد السّردية لتشكل الحوار في القصيدة الجزائرية المعاصرة ، وعن أنواعه الخارجي والداخلي أو الديالوج والمونولوج،ومختلف آلياته ، وما يشكله من بنيات نصية تقوم على تفاعل مجموعة من العناصر النصية، التي تشكل أبعاد النص الجمالية والسّردية.

وقد خصّص الفصل الثالث لدراسة الأبعاد المكانية والزمنية في النصوص الشعرية،وهذا انطلاقا من استثمار نظريات السّرد ومفاهيمه التي تناولت مفهوم المكان كفضاء سردي مهم لبناء النصوص السردية ،إضافة إلى الفضاء الزمني ،ثم محاولة تقريب النظرية السردية من عالم الشعر والبحث في بنيته الزمكانية ودورها في وسم الشعر بالسمة السردية، إضافة إلى دراسة الحدث الشعري وأهم الحبكات التي تجسد فيه مواطن الصراع والتّوتر.

وكانت الخاتمة ملخصا لأهم النتائج التي توصلنا إليها في البحث، حاولنا الإجابة عليها انطلاقا من التساؤلات والإشكالات التي انطلقنا منها، والتي هي غاية بحثنا.؛ أو البحث في مدى استجابة القصيدة الجزائرية المعاصرة لتغيرات ظهرت على مستوى البنيات الفنية والشكلية.

ولتحقيق هذه الغايات كان لزاما علينا التقيد بمنهج علمي ينير لنا مسار البحث، ولهذا فقد كان المنهج بنيويا يحاول البحث في البنية العميقة للنص من جميع مجالاته، واعتباره بنية واحدة متعالقة الأجزاء، حتى لا يمكننا فصل جزء عن آجر إلا لغرض الدراسة والبحث، محاولين في كل مرة العودة إلى المفاهيم الحديثة لعلم السرد.

وقد تنوعت المراجع المعتمدة في البحث،ما بين تلك التي نّظرت لعلم السرد وللشعرية العربية أو تلك التي تناولت ظاهرة المزج بين الأجناس الأدبية،ومنها على سبيل الذكر لا الحصر:الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب للدكتور لطيف محمد حسن،وتوظيف السرد في الشعر العربي الحديث لمصطفى صالح المحفلي ،والرمز والقناع في القصيدة العربية المعاصرة لمحمد علي الكندي،ومراجع أخرى كثيرة ،وإن تعذر علينا الحصول على عناوين كثيرة كانت ستخدم البحث أكثر لو أنها كانت في متناولنا.

وكعادة أي بحث أنه لا يخلو من الصعوبات ،نستطيع أن نحصر أهم الصعوبات التي صادفتنا في صعوبة تطبيق آليات السرد كجنس نثري على الشعر، وفي اتساع المدونة وعدم حصرها في نماذج معينة ،وهو ما جعلنا نبحث في نماذج كثيرة لشعراء كثيرين–وإن كان الأمر سببا جعلنا نبحث في نصوص شعرية كثيرة ومتنوعة–فقد كانت عملية القيام بمسح شامل للنصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة أمرا يقترب من المستحيل،وهذا نظرا لكثرتها ولغزارتها،.ورغم هذا فقد حاولنا–قدر استطاعتنا–التعامل مع أكبر قدر من النصوص الشعرية التي تحتوي على الخصائص السردية ،وإن كان تغييب بعض من الدواوين أو الأسماء الشعرية ،فإنه بسبب غياب الخصائص السردية فيها ليس إلا،ولا يعني هذا نفي الشعرية

عنها،.وقد كان اختيار النماذج الشعرية يتسم بالصعوبة لأن البحث يقتضي تقصي ملامح السرد فيها ،إضافة إلى البناء الفني والجمالي. ولهذا فقد كان اختيار المدونات الشعرية يقوم على مدى توفر العناصر السردية وبروز ملامحها فيها أكثر من مدونة أخرى.

وأخيرا أتقدم بأسمى عبارات الشكر إلى أستاذي المشرف،الذي وافق على مسايرة البحث وتحمل العناية به حتى وصل إلى مرحلته الأخيرة،وإلى كل أفراد العائلة الذين تحملوا انشغالي عنهم طوال فترة البحث.

مـــــــــــدخل

1- في تعريف الشعرية

2- نظرية الأجناس الأدبية

أولا: الشعرية بين المفهوم والمصطلح:

ليس بوسعنا إعطاء تعريف جديد للشعرية باعتبار أنَ غالبية التعاريف التي جاء بها النقاد تمحورت حول ربطها ب: قوانين الخطاب الأدبي " أو ما يجعل من لغة ما لغة أدبية تحظى بذوق وبتقبل من قبل المتلقي فهي" نظرية تعنى بالخصوصية الأدبية، والنظرية تعنى البحث في المفاهيم التي يمحص بواسطتها اشتغال الأدب: إنها البحث اللانهائي في اللغة والأدب اللانهائيين بدورهما"[1]، ولهذا فإن تعريف الشعرية والبحث في قوانينها لم يتوقف منذ أفلاطون وتلميذه أرسطو الذي كان أول من تطرق إلى البحث في الشعرية وفي أنظمة حدوثها وتشكلها.

1-الشعرية عند أرسطو:

كانت أول محاولة لتعريف الشعرية la Poétique هي التي ظهرت ظهرت في كتاب أرسطو " فن الشعر" عندما ميّز بين الشّعر و اللاشعر في حديثه عن سبب نشأة الشعر، ووصفه للخصائص النّوعية للملحمة والتراجيديا، وقد كان أرسطو يدرك أن :" أبنية كلية للشّعر يمكن إدراكها، وهي ليست الشّعر نفسه ولا تجربته، وإنما هي الشعرية"[2].

لقد ميز أرسطو بين الشاعر الحقيقي وغير الحقيقي حسب قوله فقال:" والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرا، ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هو ميروس وأنباذ و قليس إلا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما شاعرا والأخر طبيعيا، أولي منه شاعرا"[3].

فتحديد الشاعر من غيره – حسب أرسطو– يكمن في فعل المحاكاة وطريقة التعبير وليس في الوزن، لأن الوزن يستطيع أن يسير عليه أي شاعر كان.

([1]) هنري هيوشينيك: راهن الشعرية، تر: عبدالرحيم حزل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2002، ص22.
([2]) حسين ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص22.
([3]) أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ت، ص6.

ويرجع أرسطو نشأة الشعر إلى سببين، فيقول :"ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة تظهر فيه (الإنسان) منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر أنواع الحيوان في كونه أكثرها استعداد للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية)، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة[1].

فنشأة الشعر – حسب أرسطو– تعود إلى المحاكاة و إلى الالتذاذ بها، ومهمة الشاعر بالتالي لا تكمن" في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة، إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة"[2].فالشاعر مطالب بمحاكاة واقع أخر غير واقعه الموجود، وهو الواقع المحتمل والممكن الوقوع.

2-الشعرية الغربية الحديثة:

بدأت معالم الشّعرية الغربية الحديثة تظهر على يد مجموعة من النقاد وعلى رأسهم الشكلانيين الروس، الذين سعوا إلى التنظير المحكم للأدب المستند على المعايير العلمية البعيدة عن العاطفة والذاتية، فقد كان" يدفعهم إحساس بضرورة إقامة علم الأدب، بمعنى وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه، حيث تكون هذه المبادئ بمثابة منهجية غير ثابتة، بل تخضع للتغيرات طبقا لمتطلبات التطبيق"[3]، فقد حاول الشكلانيون إعطاء تعريف للأدب ودراسته انطلاقا من الأدب نفسه عن طريق البحث في شعريته أو ما يجعل منه أدبا

لقد أنجز ياكوبينيسكي تقابلا بين اللغة اليومية والشعرية وتوصل إلى أن:" الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل حالة على حدة، فإن كانت الذات تستعمل تلك الظواهر لهدف علمي صرف، هو التوصيل، فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفوي) حيث لا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل، ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى– وهي موجودة بالفعل–

(1) المرجع السابق، ص12.
(2) تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار قوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص12.
(3) حسن ناظم، مرجع سابق، ص 79.

حيث يتراجع الهدف العلمي إلى المرتبة الثانية – مع أنه يختفي تماما– فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة"[1].

وهكذا أعطى الشكلانيون اللغة الشعرية مصطلحا آخر هو اللغة العقلية، وهو ما يختلف عن اللغة اليومية، أو تلك التي لا يعتمد فيها على العقل حتى تفهم، والتي تعتمد أكثر ما تعتمد على ما تحمله من مشاعر وأحاسيس ذاتية.

وبهذا فرقوا بين الشعر والنثر :" فمفهوم الشعر كفكر بواسطة الصور، والصيغة التي تنتج عن هذا المفهوم، شعر= صور، كل ذلك لم يكن ليتطابق أصلا مع الوقائع المعاينة، كما كان يتعارض مع المبادئ والمقومات العامة، وانطلاقا من وجهة النظر هذه، لا يكون للقافية، والأصوات، والنظم سوى أهمية ثانوية، نظرا لأنها لا تميز الشعر ولا تدخل في نظامه" فالإيقاع هو سر الإبداع الشعري وليس الوزن ولا القافية.

كما جعلوا الإدراك الخاص لبناء القول الشّعري ميزة اللّغة الشّعرية عن اللغة النثرية، فاختلافهما يكمن في الخاصية المدركة لبنائها وهذه المقاربة بين الشّعر والنّثر هي ما تظهر لنا حقيقة الشعر، فإن:" تقريب الشعر من النثر يفترض لنا أننا أقمنا الوحدة والتتابع في موضوع غير معتاد، ولهذا فإن هذه العملية لا تمحو جوهر الشعر بالعكس، إن هذا الجوهر يتأكد أكثر...إن أي عنصر من عناصر النثر، حينما يقع إدماجه في متوالية الشعر، فإنه يظهر بشكل أخر إذ يبرز بواسطة وظيفته، وهكذا يسمح بتولد ظاهرتين مختلفتين: التشديد على هذا البناء، وتغير صورة الموضوع غير المعتاد"[2].

اهتم الشكلانيون كثيرا بالتميز بين الشعر والنثر، ووضعوا خصائص كل جنس، واعتبروا الشعر يقوم على عناصر أخرى غير الوزن والقافية، كما أنّهم ركزوا على مفهوم:" القيمة المهنية" باعتبارها عنصرا بؤريا لكل أثر أدبي، فهي فلكل جنس (شعرا كان أو نثرا)

(1) بوريس أخنبارم: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ، لبنان، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط المغرب، ط1، 1992، ص37.
(2) موريس إيخنبام، مرجع سابق، ص59.

قيمته المهنية أو عناصره الأساسية التي تميز أحدهما عن الآخر، وإنّ الّذي يحدد أدبية الأدب هي الوظيفة الشعرية أي الشاعرية، فهي عنصر فريد، عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى.

وتتجلى الشعرية " في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمي ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[1].

وعند تودوروف لا يعتبر العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلّيا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرة يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع قراءة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[2]. فالأدبية هي التي تصنع فرادة العمل الأدبي، وهي التي تميز الأعمال الأدبية وتحكم قوانينها.

إن الشعرية- حسب تودورف- ما تزال إلى حد الآن في بداياتها، وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الذي نجده فيها الآن غير مقنن وغير ملائم، فالأمر يتعلق بتقريبات أولية تسعى إلى تسمية المعنى، بل معرفة القوانين الأدبية.

3-شعرية الانزياح:

تزعم مفهوم الانزياح جون كوهن J- COHEN وهو المصطلح الذي بني عليه نظريته الشعرية، فالانزياح (Déviation) هو مفهوم نظري خالف النظرة التقليدية للبلاغة والمتمثلة في كون الانزياحات ذات طبيعة متشابهة وجدلية، إذ تكون على سبيل المثال" القافية عاملا صوتيا بالمقابلة مع الاستعارة التي هي عامل دلالي، وتتقابل داخل مستواها

([1]) المرجع السابق، ص19.
([2]) تزفيطانتودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص23.

الخاص مع الوزن باعتبارها مثلا مميزا في حين يشكل الوزن عامل تجانس"[1]، فكوهن يوحد الانزياحات ويدرسها مع بعضها البعض، محاولا من خلال ذلك تجاوز البلاغة القديمة التي كانت تعني بكل شكل من أشكال الانزياح على حدة.

إن الانزياح- حسب كوهن- ينتج عن اللا معقولية وعدم الملاءمة، فأن نعطي شيئا لونا ليس له، وأن نزيد فنجعل هذا اللون " خبرا له" يبدو كل ذلك وكأنه تحد معتمد للعقل، فالعالم الرمزي عالم محير ففيه "القمر وردي" و " الشمس سوداء" و" اللّيل أخضر" وأغرب من هذا " الذهول أحمر" و" الوحدة زرقاء" و"النعاس أخضر" وهكذا ألوان لم تر قط يتمازج في أشكال غريبة وضوضاء خارقة لكي تشكل عالم الشاعر الذي يبدوا خارقا"[2].

فالتمازج والتجانس بين المتضادات هو مايشكل الانزياح أو الخرق وعدم الملاءمة فإذا" كان الشعر يمارس بانتظام عدم الملاءمة، وإذا كان لا يستطيع أن يتشكل بصفة عامة إلا من خلال انتهاك قواعد اللغة، فذلك كما قلنا لأن الطريق المباشر بين (س) و(ص2) مغلق، وبينهما دائما يوجد (ص1) وهو المعنى الأول، وتلك حقيقة تنبع من بناء اللغة نفسها، ولذلك فإن البناء ينبغي فكه أولا"[3].

فالخرق وانتهاك قواعد اللغة هما حتمية على الشاعر، إذ لا سبيل أمامه لإيصال المعنى بين (س) و(ص2) إلا عن طريق المرور على (ص1).لأنها تقع بينهما، فهي تمثل المعنى الأول، وبالتالي يجب كسره وفكه للوصول إلى (ص2)، وهو المعنى الذي يرغب الشاعر بلوغه وتبليغه في الوقت ذاته، وهو بهذا يقوم ببناء معنى جديد، فالشعر حسب كوهن نظام لغوي مبني على أنقاض نظام قديم، وهي أنقاض تسمح لنا بأن نرى كيف يتم بناء نمط جديد للمعنى يكون قائما على اللامعقولية وعلى اختراق قواعد اللغة.

([1]) جون كوهن: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ج1، ط4، 2000، ص48.
([2]) المرجع نفسه، ص155.
([3]) المرجع نفسه، ص156.

وهذه اللامعقولية هي الّتي تنتج الشّعر وهي ميزته الأساسية الّتي تميّزه عن النثر، كما أنّ الغموض ميزة أساسية للشّعر، فهو لا يضع حدا بين الكلمات غير المتشابهة بل يجمع بينهما وذلك ما يشكّل الغموض، ولهذا فالشّعر لا يبحث إلا عن المفارقة وعما يصنع القراءة والغرابة، إذ يسير دائما عكس اللغة اليومية. وهذا ما يصنع الشعرية، أو ما أسماه كوهن " الحدث الشعري"، ويعطي كوهن مثالا عن الشاعر فاليري VALIRY " سطح هادئ تمشي عليه اليمامات" ce toit tranquille ou marchent les colombes

شاعرية البيت تظهر في " اللحظة التي نسمي فيها البحر "سطحا" لسفن يمامات، فهنا خروج على قانون اللغة.... وهي وحدها التي تربط الشاعرية بموضوعها الحقيقي"[1].

إنّ هذا الاستعمال الجديد للغة، بقدر ما تحققت فيه صفة خروج عن المألوف بمعنى العدول، بقدر ما تحققت له الشاعرية أي لا وجود لها إلا إلى جانب اللغة التي يتطلبها الاستعمال اليومي وواقع الحياة، إنها الاستعمال الأسمى للغة اليومية التي يتجاوز هدفها بما فيها مجرد الاتصال أو التعبير، ونحن " عندما نتكلم عن معنى استعاري لكلمة أو عبارة أو جملة، فإننا نتحدث عما يمكن للمتكلم، وهو ما تلفظ بها أو يعنيه بطريقة تبتعد عما تعنيه هذه الكلمة أو العبارة أو الجملة في الواقع، إنّنا نتحدث إذن عن النوايا الممكنة للمتكلم"[2].

فالشعرية عند كوهن هي سمو عن اللغة اليومية، ووظيفة اللغة ليست مجرد الاتصال أو التّعبير، وإنّما هي وظيفة تهدف إلى تحقيق الجمال الذي يرفع الشاعر من كونه مجرد قائل/ متكلم إلى مرتبة الإنسان الحاكم، فمقدار شعرية اللغة يقاس بمقدار خرقها للغة العادية النثرية، بأسلوب يعيد صياغة العلاقة بين الدال والمدلول . وهذا الخرق الذي يحدث على مستوى اللغة يؤدي إلى توسيع الهوة– المسافة بين المبدع والمتلقي، فما يفعله الشاعر هو

(1) المرجع السابق، ص66.
(2) محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص28.

خلق للغة جديدة، ومستوى لغوي جديد، وأن المهمة التي تواجه القارئ تشبه من بعض النواحي مهمة تعلم لغة جديدة، أو مستوى لغوي جديد .

فهذه اللغة الجديدة التي يخلقها الشّاعر هي لغة الانزياح عن المألوف، فهو دائما يبحث عما يحقّق له صفة التّفرّد والاختلاف عن الآخرين، وعن عالم لم يحققه له العالم/ الواقع الرّاهن، ولم يتمكّن من تحقيق ذلك إلّا من خلال انزياحه عن هذا الواقع الّذي يحياه.

4-نظرية الأنواع الأدبية:

تنوعت وتطورت الأبحاث في مفهوم الأنواع الأدبية، نظرا لتعقيد المسألة، سواء تعلق الأمر بالتعريف أم بكيفية تحديد الجنس الأدبي أو الفرع، ولقد كان التساؤل الذي طرح منذ القديم هو: من أين أتت الأنواع الأدبية؟ أو ماهي حدود الاتصال والانفصال بينهما؟

كانت إشكالية تحديد الجنس أو النوع من أهم القضايا التي شغلت النقاد والمنظرين، بغية التمييز بين الأجناس فيما بينها عن طريق المقارنة والبحث في أوجه التشابه والاختلاف في الشكل والمضمون والمقصدية.

يعتبر " الجنس الأدبي مبدأ تنظيميا للخطابات الأدبيةو معيارا تصنيفيا للنصوص الإبداعية، ومؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النص أو الخطاب، وتحديد مقوماته ومرتكزاته، وتعقيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية من خلال مبدأي: الثبات والتغير، ويساهم الجنس الأدبي في الحفاظ على التنوع الأدبي، ورصد تغيراته الجمالية الناتجة عن الانزياح والخرق النوعي"[1].

فمن خلال الجنس الأدبي يتمّ التعرّف على الثّوابت والمتغيرات في النّصوص الأدبية، كما يتم تصنيفها والحفاظ على نقاء النوع الأدبي والبحث في جمالياته الناتجة عن الانزياح

(1) جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية (أليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية، افريقيا الشرق، 2015، الدار البيضاء، المغرب، ص07.

والخرق النوعي، ولهذا فقد اعتبر الجنس الأدبي من أهم مواضيع نظرية الأدب، وأبرز القضايا التي انشغلت بها الشعرية الغربية والعربية على حد سواء.

5-خصائص الجنس الأدبي:

إن البحث في خصائص الجنس الأدبي ينطلق من البحث في نقاء الجنس الأدبي من عدمه، والبحث في ثبات الأدب من عدمه، فهل هو ثابت وساكن أم أنه خاضع لحركية لا تتوقف؟ وكيف تتم عملية التمازج والتداخل بين الأجناس الأدبية؟

يرى سعيد يقطين أن:" تداخل الأجناس والأنواع من الأمور الطبيعية ويستدعي ذلك التطور الذي يعرفه الإنتاج الكلامي، والتعقيد الذي يعرفه بتطور أنماط الحياة وأشكالها"[1]، وهو ما يسمح بتجاوز نمطية الابداع والخروج عن التقاليد السائدة واختراع تقاليد أدبية نصية جديدة تتناسب مع الإنسان وقدرته على التجريب وشق غمار الأدب المنحرف عن السكة والبحث عن محطات جديدة.

إن موضوع الأجناس الأدبية موضوع هام ومعقد، هام لأنّه يطرح قضية فنية عميقة ترتبط ارتباطا عضويا بطبيعة الكتابة الأدبية المعروفة بكينونتها الإبداعية المتجددة، خصوصا في ظل التطورات العديدة والمتلاحقة التي تعرفها الأنواع الأدبية في المرحلة الأخيرة، بفعل تلاقي الأجناس وانفتاحها على بعضها البعض، كما أنّ نوع تعقيد الأجناس الأدبية وتداخلها يعود لكونه يقع عند" نقطة تقاطع مجالات معرفية عديدة ومختلفة، (نظرية الأدب، الشعرية، النقد، وجمالية التلقي...إلخ) بكل ما تنتجه من تساؤلات ومقاربات نوعية متباينة الأهداف والمتطلبات"[2].

فموضوع الجنس الأدبي هو من أهم المواضيع التي انشغلت بها الشعرية نظرا لأهميته في تفسير النصوص، وفي تحديد سماتها وخصائصها، إضافة إلى نظرية الأدب التي بحثت

(1) السعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص153.
(2) المرجع نفسه، ص58.

منذ ظهورها على يد أفلاطون وتلميذه أرسطو عن نقاء الأجناس الأدبية وصفائها وعن المحاكاة وتطور الجنس الأدبي وأهم تقسيماته، فقد ظلت أغلب النظريات المهتمة بالجنس الأدبي تتخذ من ثلاثية: الملحمي والدّرامي والغنائي موضوعا لها مستندة إلى أفلاطون وأرسطو.

فقد تحدث أفلاطون في محاوراته عن الأنواع الأدبية الشائعة في عصره، و"فضل أنواعا من الشعر على أخرى، شريطة أن يتحقق فيها حسن خدمتها لأخلاق المجتمع والتغني بفضائله وتربية الشباب والناشئة ولهذا نجده ينتقد أشعار هميروس و هيودوس، لأنها تهدم النفس وتزرع فيها الشقاق والنزاع، لما تصوره من معارك الألهة، ومن الخلافات فيما تدور بينها، فالشعر اليوناني يصور الألهة في صورة بشعة وينسب إليها كل ما يصيب البشر من مصائب، كما يحط من قدر الأبطال ويصفهم وصفا مزريا، ولهذا فإن أفلاطون :" يفضل – نسبيا–" الشعر الغنائي، لأنه يشيد مباشرة بأمجاد الأبطال، ويلي ذلك شعر الملاحم، لأن النقائص المصورة فيه لا تؤثر في مصير البطل، ولا تقلل كثيرا من اعجابنا به بوصفه بطلا، ويأتي بعد ذلك المآسي والملهاة فيهما أسوأ نماذج الشعر لمساسهما المباشر بالخلق"([1]).

فالمفاضلة عند أفلاطون تبدأ بالشعر الغنائي ثم شعر الملاحم ويأتي في الدرجة الأخيرة شعر المأساة والملهاة، هذا كون الجنسين الأخيرين لها قدرة على التأثير في المشاهد ودفعه إلى البكاء أو الضحك وجره إلى التسليم بالنقائص التي يصورها الكاتب.

وقد اختلف التصنيف الذي جاء به أرسطو عن تصنيف أفلاطون، فالاختلاف الذي سيكون بينهما ليس في التصنيف ذاته، ولكن في مفهوم النوع وطبيعة العلاقة التي يقوم عليها التقارب أو التباعد بين الأنواع، وهو ما نتج عنه الاختلاف الجذري في المفاضلة. فقد خص أرسطو عمله النقدي (التنظيري) للحديث عن المحاكاة التي يعتبرها أصل الفنون، ومن

[1]) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، لفجالة، القاهرة، ص33.

بين الفنون يوجد الشعر، فيبحث عن حقيقته وأنواعه، والطابع الخاص لكل منها، واعتبر أن أكثر أنواع الشعر تأثيرا وظهورا هي المأساة والملهاة والملحمة.

إنّ هذا التصنيف الذي وضعه أرسطو في كتابه "فن الشعر" يعتبر أول محاولة للتمييز بين الأجناس الأدبية والتنظير لها، من خلال محاولة وضع أسس مميزة لكل نوع، وبهذا يعتبر المنظر الأول للأجناس الأدبية دون منازع، فقد قعدها وصنفها بطريقة علمية قائمة على الوصف، وتحديد السمات والمكونات، وقد حرص أرسطو أن يبين أن كل جنس أدبي يختلف عن الأخر من حيث القيمة والماهية، ولذلك ينبغي أن يظل منفصلا عن الأخر.

استمرت فكرة التمييز بين الأجناس الأدبية، ووضع الحدود صلة بينها والتركيز على ما جاء به أرسطو من تصنيف الأنواع الأدبية إلى الغنائي والملحمي والدرامي، مع الكلاسيكية التي تبنت نظرية أرسطو وكانت منطلقها في بناء أسسها ودعائمها، فالتقسيم الذي كان يقوم عليه الأدب والمسرح اليوناني قد استمرّ عند الكلاسيكيين الذين اتخذوه مبدأ كاملا لا يصح التهاون فيه، وهم لا يقبلون من أي شاعر أن يمزج بين النوعين في المسرحية الواحدة، ويرون أن مثل هذا المزج يؤدي إلى إضعاف الأثر النوعي الذي يريد المؤلف أن يحدثه في جمهوره بمسرحيته..

ولهذا فإن مبدأ فصل الأنواع أي فصل التراجيديا عن الكوميديا فصلا تاما وعدم تسرب مشاهد من إحداهما إلى الأخرى نادت به الكلاسيكية وجعلت منه مبدأ عاما ينطبق على كافة المسرحيات من تراجيديا وكوميديا .

ولم تظهر ملامح تغيير النظرة إلى الفصل بين الأنواع الأدبية إلا مع المذهب الرومانسي، الذي أخذ يتكون في أوائل القرن التاسع عشر، فقد "بدأ الرومانسيون– وعلى رأسهم شيكسبير– يرون أن" المزج بهذا العنصر الفكاهي في وسط المأساة لا يضعف من الأثر النهائي الذي يريد مؤلف أن يحدثه في جمهوره، بل نراه أحيانا كثيرة هذا الأثر وحده

في النهاية دون أن يصل إلى حد الإيلام، وإنما يزيد الأثر حدة بحكم التأمل الفكري الذي يثيره تجاوز المضحك بالمحزن"([1]).

لقد بدأت الدّعوة إلى تجاوز التّصنيف القديم بين المأساة والملهاة وبين التراجيديا والكوميديا عند الرومانسيين، الذين رأوا أن ذلك لا ينقص من قيمة الأدب إنما يزيد من قوة أثره، ومن الواجب أن نلاحظ أن الخروج على مبدأ فصل الأنواع لم تناد به الرومانسية بغتة وبشكل مفاجئ، بل حدث له تمهيد تاريخي طويل في القرن الثامن عشر في فرنسا على يد مجموعة من النقاد والمنظرين والأدباء الذين أخذوا يتمردون تدريجيا على المبادئ الكلاسيكية، ولهذا فإنه منذ بداية القرن التاسع عشر تلاشت الحدود بين الأجناس الأدبية، ومع بداية القرن العشرين ارتفعت كثير من الأصوات (على اختلاف مشاربها وغاياتها) تناهض مفهوم الجنس الأدبي ذاته.

ففي العصر الحديث حمى هذا المفهوم والاتجاه، حتى أن هناك نقاد عرفوا بتبنيهم ودعوتهم الصريحة لمبدأ نفي الأنواع أو الحدود بين الأنواع الأدبية، واعتبار الأدب وحدة متكاملة،تحكمها خصائص النوع أو الجنس، و" من بينهم: عالم الجمال الإيطالي روتشيه، والفرنسيين موريس بلانشو ورولان بارت، فلكل أحد نظرته الخاصة ومبادئه التي يدعو إليها والتي تصب في فكرة نفي الحدود بين الآداب،إن كروتشه بلانشو وبارت ثلاثة أسماء تجمع بينهما الدعوة لنفي الأنواع من مختلف في مبدأ هذه الدعوة، كروتشه من مبدأ الحدس واستقلالية الأثر، وبلانشو من مبدأ تلاشي الأدب وتغرد الأثر،من مبدأ الكتابة واستقلالية النص"([2]).

([1]) محمد منذر، الكلاسيكية والأصول الفنية للدّراما، نهضة مصر للط"باعة والنّشر، د ط، 1999، ص37.
([2]) رشيد يحياوي، مرجع سابق، ص25.

6-التداخل النوعي:

تداخل الأنواع الأدبية سمة الآداب منذ القديم، وليس فقط في العصر الحديث، فيأخذ نوع من نوع آخر سمة من السمات ونسقا من الأنساق. ولهذا فإن النظرية الأدبية المعاصرة تجاوزت مفهوم النوع الأدبي وتعالت على الفروق بين الأنواع الأدبية، وتميزت بمناخ فكري يقوم على رفض التقليد، والتطلع إلى كل جديد.

وهذا التعالي على حدود الأنواع الأدبية وتجاوز مفهوم النّص الأدبي ظهر بسبب كون" تصنيف الأنواع هو عمل معقد، والأعمال الأدبية موزعة في طبقات شاسعة تتمايز بدورها إلى أنماط وأصناف"([1])، وعلى هذا الأساس ظهرت فكرة هدم الحدود بين الأنواع الأدبية لتجاوز عملية التصنيف المعقدة.

7-الدعوة إلى هدم الحدود بين الأنواع:

ظهرت فكرة هدم الحدود بين الأنواع الأدبية في العصر الحديث مع بداية ظهور الرومانسية ورفض التصنيفات التقليدية التي كانت تتبناها الكلاسيكية، ولهذا فقد كانت النتيجة المباشرة لهذا التشدد في النظرة إلى الأنواع ككائنات طبيعية قائمة مستقلة عن بعضها، هو ميلاد رد فعل مناقض تماما، موضوعه الدعوة إلى هدم الحدود الوهمية بين الأنواع أو إلغائها، فإن لم يتم تقبل فكرة هدم الأنواع، فعلى الأقل يسمح بالتساهل في تناول الكتابة في النوع ذاته، وليس " مبدأ عدم النقاء النوعي جديدا، فقد برز واضحا بعد عجز الأنواع القديمة عن الاستمرار، وبالضبط بعد تحول المجتمعات الأوروبية من العلاقات الإقطاعية إلى العلاقات الجديدة، فقد فقدت الأنواع القديمة موضوعاتها(الأبطال النبلاء) ونهضت في هذه المجتمعات فئات جديدة حملت أفكار التغيير ونقد الماضي"([2]).

([1]) توماشيفسكي: نظرية الأغراض، اختيار الغرض ضمن نصوص الشكلانين الروس، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين
([2]) المرجع نفسه، ص21.

وقد كان بدأ الإيمان وبتقبل فكرة هدم الأنواع انطلاقا من الاعتراف التدريجي بأن الخلط بين الأنواع لا يحط من قيمة الكتابة الأدبية، وانطلاقا من هذا فقد سعت النظريات الحديثة لتحديد خصائص الأنواع ذاتها ودون اعتبارها معطيات طبيعية وتولي في ذلك "أهمية كبيرة لعنصر الزمن معتبرة أن دراسة الأنواع لا تتم إلا من خلال الأنساق التي تكونها، وهي أنساق خاضعة لعنصر الزمن النهائي بين الأنواع غير ممكن بسبب التداخل الحاصل بينها وبين استعارة بعضها الأساليب بعض"([1]).

وفي هذه الحالة لا يمكن لنا التغاضي عن فكرة التداخل الذي يتم من الأقوال الأدبية، مرة بالتعدي المباشر وأخرى بالاستعارة، وهذا يؤدي إلى تغير الأنواع أو زوالها، فبعضها يموت وبعضها يندمج في آخر، فيما تظهر أنواع أخرى جديدة.

8-القصيدة العربية ومتاهة الأجناس الأدبية:

تتميز الأجناس الأدبية بخصائص مميزة يمكن أن تظهر واضحة، ونقيس من خلال انتماء فن من الفنون إلى جنس أدبي ما، من خلال الملامح الكبرى التي تكون بارزة ولا يمكن تجاوزها أو تجاهلها، فالسمات الأساسية التي تطغى على جنس أدبي تجعله محل مجموعة من الخصائص والسمات التي تكون العلامة البارزة في دائرتي الشعر والنثر، فما هو وزن وإيقاع فهو شعر وما هو وصف وسرد فهو نثر، وإليهما تنتمي المسرحية الشعرية أو الموشح أو الرواية والقصة وهكذا.

والسؤال المطروح هو: هل يمكن للجنسين المتعارضين، شعر/ نثر أن تكون بينهما نقاط التقاء واستعارة خصائص جنس من جنس آخر، أم أن ثنائية الشعر/ النثر هي ثنائية قارة وثابتة ولا يمكن في أي حال من الأحوال المساس بقواعد أي منها؟

([1]) المرجع السابق، ص ن.

واهتمامنا بمجال القصيدة أو بجنس الشعر يدفعنا إلى طرح التساؤل: " هل يمكن لهذه الخصائص أن تلتقي في نوع واحد هو القصيدة؟ وهل يمكن أن تكون القصيدة خطبة أو رسالة أو قصة أو مسرحية أو خليطا من كل ذلك، دون أن نفقد هويتها وتجني على مصدر سحرها وسر بلاغتها؟ وإلى أي حد يمكن أن تستفيد القصيدة من عناصر القوة والجذب والإثارة التي هي خواص مهيمنة في بقية أجناس الأدب"([1])، وهل حققت القصيدة العربية الثراء في تداخلها مع الأنواع السردية ونحوها أم أنها فقدت أصالتها؟

إن مغامرة القصيدة العربية وسعتها لاستضافة الفنون الأخرى كان من أهم ما يميزها – حديثا– ولهذا فقد سارت " في إثر المغامرة الكونية معرضة نفسها للخطر...فالقصيدة إما أن تكون منخرطة في التداخل الثقافي فتحقق لها حداثتها أو لا تنخرط فيه فلا تكون حديثة...هذه هي طريق القصيدة في زمننا، هي هناك، في تجربة الحدود التي تعبرها كل قصيدة، مشدودة إلى أن تكون حديثة"([2]).

فحداثة القصيدة لا تقتصر على حداثة مواضيعها، ولا في تخليها عن إطارها التقليدي (العمودي) وركوب موجة الشعر الحر، إنما هي أيضا في تحاورها مع الفنون الأدبية الأخرى، ولا يكفي أن تستعير القصيدة من الفنون الأخرى، وأن توظفها توظيفا لا يعطي تأثيرا ولا يحدث أثرا، وإنما ينبغي أن يترك ذلك التوظيف والتداخل صدى في النص وإحساسا بذلك الصدى، حتى تكون القصيدة قد أعادت إنتاج نص جديد إلى جانب نصها الأول، لأن التحاور بين النصوص والفنون يسمح بزرع وإحداث ثقافة نصية جديدة، لا يعرفها إلا من عاش النص الجديد وعرف قيمة النص المستعار أو المستضاف. والخرق النصي للنصوص الأخرى يفتح الباب لخلق مغامرة نصية جديدة قابلة لتعدد القراءات والتأويلات.

([1]) عبدالمالك بومنجل: تداخل الأنواع في القصيدة العربية، ضمن أعمال المؤتمر الدولي الثاني عشر، مرجع سابق، ص893.
([2]) محمد بنيس: الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص32.

وبهذا يهيئ الشّاعر نصه للرّحيل بين النصوص والفنون الأخرى، حتى ينتج نصا جديدا يحمل سرا جديدا وينبعث منه عطر التجديد فيكون في نصه صدى نصوص أخرى يستحضرها من حين لآخر، فالحوار يقود القصيدة إلى الانفتاح على الثقافات واللغات . كما أن الحوار يجعل حدود القصيدة العربية غير مؤكدة، غير واضحة وهذا لتعرض حدود الأدب في عالمنا الراهن إلى الانفجار والانفتاح على الآداب العالمية المختلفة.

الفصل الأول

دراميـة القصيدة الجزائرية المعاصرة

اهتمت الدراما منذ ظهورها بحركة الإنسان وصراعه من أجل البقاء، فقد مثّلت السّلوك الإنساني بمختلف مواقفه وتوجهاته، كما أنها ارتبطت بالشّعر كفن استهوى الإنسان وترجم أحاسيسه وعواطفه، فما المقصود بالدراما وما علاقتها بالشعر؟

1-الشعر والدراما

1-1-مفهوم الدّراما: اختلفت تعاريف الدّارما، إلّا أنّ مفهومها العام لا يخرج عن أنّ "الدّراما Drama كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللّغوي إلى الفعل drame الّذي كان يعني عند الإغريق الفعل أو التّصرف أو السّلوك الإنساني بوجه خاص "[1].

كما أنّ الدّراما هي التّعبير الفنّي عن فعل أو موقف إنسانيّ و هي التّعبير المسرحي للسّلوك البشري الناتج عن الفكر، وهي تعبير واقعي لأنّها أكثر الفنون التصاقا بحياة الإنسان وبالمجتمع بالجماهير ككل، فالإنسان هو المحور الأساسيّ للدّراما، وكلّ ما يشكّل العلاقات الاجتماعية بين الأفراد فيما بينهم، وبين الأفراد وعلاقتهم بالمجتمع، لأنّ الإنسان يبحث عن طريق الدّراما عن عيوبه ومشاكله ويواجه مختلف سلوكاته، فالدّراما فنّ يرتبط بالجماهير العريضة ويقترب من جوانبها الخفيّة، معتمدا في نجاحه على صدق تعبيره عن جماهير الشّعب بأسرها، الّتي تجد في الدّراما آمالها و تطلّعاتها المشتركة، كما تجد فيها التّعبير الصّادق عن حقيقة الحياة وحقيقة النّفس الإنسانية الّتي تتطلّع إلى فهم عميق لذاتها و ذات غيرها، من خلال أفعالها وتصرفاتها النّاتجة عن السّلوك الفردي والاجتماعي.

ولفظة دراما "مشتقّة من الفعل اليوناني (Drao) ومعناه (يعمل ويتحرّك) وبذلك يكون المعنى الحرفي الاشتقاقي لاصطلاح الشّعر الدّرامي هو (الشّعر الحركي) أي الشّعر الّذي يكتب به الحوار الّذي يُلقى مصطحبا بالحركة التّمثيلية على خشبة المسرح، وواضح أنّ

(1) محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدّراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1994، ص9.

المعنى الاصطلاحي المقصود بالشّعر الدّرامي هو الشّعر المسرحي الّذي انقسم عند اليونان القدماء إلى نوعين كبيرين "التّراجيديا" و" الكوميديا "[1].

فالدّراما مرادفة للعمل والحركة، حركة الإنسان المختلفة وسلوكاته المتنوّعة من زمن إلى آ خر ومن فرد إلى آخر، إنّها رؤية متجدّدة ومتنوّعة لسلوك الإنسان ومواقفه، وهي تعني الحركة النّابضة بالحياة، وإنّه إن لم توجد الحركة فلا توجد الدّراما ولا الصّراع، فالحركة هي أساس الفعل الدّرامي إضافة إلى الصّراع، ولهذا فإنّ " الدّراما أحد أهم قضايا الفن الجمالي الّذي صاغته المخيّلة الإنسانية "[2] عبر عصورها الأدبية المختلفة والمتعاقبة.

لقد أبانت الدّراما عن تشكّل جديد للوعي الإنساني وللتّخيّل، والبحث عن أفق جديد للبناء النّصي، لأنّ الدّراما عبارة عن بنية فنّية متناسقة ومتناغمة مع محتوى الحياة برمتها، فهي نظام عام للحياة يقوم على ربط الإنسان بقيمه و وعيه و أشكال تخيّله المتعدّدة ، ولهذا لا يمكن تخيّل نصّ يكون خاليا من الفعل الدرامي ، لأنّه يعيد تشكيل وتجديد آفاقه الجمالية في تناغم مع الإنسان والحياة.

تقوم الدّراما على التّخييل وعلى محاولة فهم مجموعة من المظاهر الطّبيعية والبشرية المستعصية، ولهذا فإنّها أداة مهمّة تقوم بربط عالم الإنسان الدّاخلي المتصارع مع العالم الخارجي الّذي يتوافق أو يتصارع معه، باحثا عن مجموعة من القيم الجمالية الّتي توفّر التّناغم بين العالم الخارجي للإنسان وعالمه الخارجي المتناغم بينهما.

فقلق الإنسان الدائم واندهاشه المستمر من المظاهر الطبيعية المختلفة، والبحث عن فهم قوانينها المستعصية، دفعه إلى فعل المحاكاة وإلى التّعبير الدّرامي الّذي يُشكّل عالما داخليا للإنسان يُترجم عالمه الخارجي ويبحث باستمرار عن الحلول، ولهذا فقد "شكّلت المحاكاة

([1]) محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2002، القاهرة، مصر، ص61.
([2]) منير الحافظ، مظاهر الدراما الشعائرية والتجسيد الجمالي في مظان المقدس ومنظومة التقاليد الأناسية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2009، ص80.

الدرامية النسيج المعرفي والروحي والتّشريعي داخل الذات وليس خارجها، وهي الّتي تفجّر مكبوت المستبطن، وتجيب على التساؤلات العقلانية القلقة، وتحرّر النّفس من معاناتها"[1].فالتحرّر من المعاناة هو الغرض الأوّل للدّراما، والوصول إلى الإجابة عن مفهوم الإنسان والإنسانية.

1-2 إفادة الشّعر العربي من الدّراما:

سعت القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة إلى البحث عن آفاق جديدة لتشكيل تجربتها الشّعرية، ومنحها نوعا من التجديد، ولهذا كانت أولى الخطوات هي انتفاض الشّعراء "على القوالب القديمة يحاولون أن يغيّروا من أحجامها وهيئاتها، وما عاد الشّعر الغنائي بأسلوبه المتوارث يقوى وحده على احتواء تجربة الإنسان المعاصر، فقد زاحمته مرحلتا السّرد والتجسيد، وكان لا بُدَّ للمسرح أن يُصبح امتدادا للشّعر وللقصيدة أن تقترب من الرّوح الدّرامية وأن تُعبّر عن الصّراع والتّأزّم الّذي وقع تحت وطأته الشّاعر المحدث بتشابك حياته الفكرية القائمة، وتفاعل الموروث بالوافد...وبدأت تنحصر ظلال غنائية لتحلّ مكانها أجواء درامية، وتضاءلت الأغراض القديمة وصار الإنسان مدار مضامين شعرية "[2] بكلّ ما تحمله حياته اليومية من تعقيد وتفاصيل تؤثر عليه سلبا أو إيجابا، وإن كان التّأثير السّلبي هو أكثرها دفعا إلى التّعقيد والصّراع؛ لأنّه أكثرها تأثيرا على النّفس الإنسانية بصفة عامة وعلى نفس المبدع بصفة خاصة. فالحياة المليئة بالمتناقضات والأحداث المأساوية هي ذات تأثير في الشّاعر الّذي ينتج – عبرها– دراما مليئة بالصّراع وبالرّؤى.

1-3-خصائص الدّراما الشّعرية:

يحاول الشاعر استغلال كلّ مقوّمات اللّغة التّعبيرية والدّلالية، بتفاعل ذاته مع موضوع ما، يؤثّر فيه ويكون محلّ تفكيره، وينتج عن هذا التّفاعل والإدراك الدّقيق للعالم المحيط

([1]) المرجع نفسه، ص85.

([2]) جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص6.

بالشّاعر بنية درامية، تكون خلاصة لهذا التّفاعل ولهذه التّجربة الّتي يحياها ويسعى إلى ترجمتها وتبليغها عن طريق لغة تحوي في طيّاتها الكثير من الدّراما، أو الكثير من الأحاسيس والآلام الّتي تسعى لغته الشّعرية جاهدة للتّخفيف عنه وعن معاناته وحسرته الّتي لا ينطفئ لهيبها إلاّ إذا فجّرها قولا شعريّا في بنية درامية تلخّص هذه الصّراعات.

ففي ظلّ "سقوط كلّ المحيط الإيجابي، وجد الشّعر الجديد نفسه يتّكئ على ذاته ويأسه وشعريته الّتي تكوّنت من داخل هذه الإخفاقات، أوَ ليست اللّغة ذاتها الّتي يتأسّس عليها أيّ فعل أدبي، تحيل على الحالة الدّائمة لليأس، أي السّقوط بين حالتي تحويل الملموس العادي إلى لغة....فالموت والحياة مصاحبان للّغة، وهما بهذا مصاحبان بشكل دائم للشّعر، بل يشكّلان قدرا من أقداره "[1]، ولا تستطيع اللّغة الشّعرية تجاوز ثنائية الحياة والموت أو الهروب منها، كما لا يستطيع الشّاعر المعاصر إلّا أن يحمّل شعره شرارة متوهّجة ممّا يعيشه وممّا يعانيه من ألم ويأس، وهذا ما يقوده إلى اختراق القانون العادي للغة، والوقوف على لغة شعرية جديدة تحاول امتصاص تفاصيل الحياة اليومية، والتركيز على بؤرها الجوهرية التي تحرّك كيانه وأحاسيسه وكيان وأحاسيس غيره ، وتدفع به نحو اختراق مجالات مجهولة باحثا عبرها عن عالم آخر لا يشبه عالمه، وتتولد فيه حياة جديدة، فقد تمكنت القصيدة المعاصرة " أن تحقّق الإحساس بالعصر في صورها وكلماتها وموسيقاها، بل وفي طرائق تعبيرها وصياغتها، وفيما تتضمّنه من فكر العصر وقيمه، وما تطرحه من قضايا الإنسان في عصر ما، ومن ثمّ فالشّاعر المعاصر هو الّذي يستطيع أن يعبّر عن أشدّ المشاعر الإنسانية فاعليّة في عصره..وأعمقها تأثيرا في أفكار النّاس وذواتهم "[2].

حاولت التجربة الشّعرية الحديثة والمعاصرة خلق تراكمات شعرية جديدة تتمكن من احتضان مختلف التّجارب الشّعرية وتعبّر بصدق عن معاني جديدة تكون أكثر صدقا، وإن

([1]) واسيني الأعرج، ديوان الحداثة، بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر، اتحاد الكتاب الجزائريين، سلسلة أصوات الرّاهن،,ص50.
([2]) محمد زكي العشماوي، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1986، ص151.

كانت لا تستطيع تجاوز ثنائية الموت والحياة أو اليأس والبأس الشعري، لأن" الموت والحياة مصاحبان للغة، وهما بهذا مصاحبان بشكل دائم للشّعر، بل يشكّلان قدرا من أقداره"[1].لأنّها ثنائية لا تزول إلا بزوال الإنسان ، الذي يفرح و يشقى بهما في الوقت ذاته .

وانطلاقا من هذا فإن الشّاعر يغوص في دواخل عالمه الشّعري، باحثا عن الحقيقة، وعن إمكانية تجاوز محنة الرّاهن، باحثا – دوما– عن الإجابة على أسئلة كثيرة و هي "كيف نتجاوز اليأس لنكتب؟؟ وكيف نكتب لنتجاوز اليأس؟؟ هي الأسئلة المحرجة التي تنطرح أمام الشّعر داخل مجتمعات موجودة، وتعيد اللغة تركيبها من جديد"[2]. فمهمّة الشّاعر هي أن يحيى داخل نصّه وخارجه، وأن يغوص في أعماق ذاته وأعماق الآخرين، وهو مطالب في كلّ مرّة بإعادة تركيب العالم وكشف أهمّ حقائقه، وتلك مهمّة في غاية الأهمية.

1-4-دراميّة القصيدة العربية:

سعت القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة إلى البحث عن أطر جديدة لتشكيل أفق إبداعها، والبحث عن معطيات جديدة شكّلت انتصارا لها، ولهذا فقد حاولت استغلال اللّغة الدّرامية والبناء الدّرامي الّذي يصوّر الواقع ويتفاعل معه، في حركيّة متواصلة تجعل منه دراما اجتماعية ودراما شعرية، تقوم على زيادة المرارة والأسى في الشّعور، فتؤدّي بالشّاعر إلى خلق شعري جديد يتّسم بالدّراما، أي التّعبير عن الإنسان وهمومه و آلامه، وكذلك التّطلّع إلى آماله، وآمال الشّعوب العربية بصفة خاصّة، فالشّعر " المعاصر محاولة لاستيعاب الثّقافة الإنسانية بعامة وبلورتها وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها "[3].

إنّ الإنسان هو محور التّجربة الشّعرية، ولهذا فإنّ الشّاعر يحاول –قدر استطاعته– الاقتراب من عوالمه الدّاخلية الّتي هي انعكاس للعالم الخارجي الّذي يحياه، وبالتّالي يحاول

(1) واسيني الأعرج، مرجع سابق، ص50.
(2) المرجع نفسه، ص46.
(3) عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص14.

أن يعكس هذه الرّوح الإنسانية في شعره، حتّى يكون مشاركا في صنع الخبرات الجماعية وفي بلورة أهم قضاياها، لأنّ الشّاعر جزء أساسيّ من هذه الخبرة الجماعية المتوارثة، ولهذا فإنّه يجد نفسه مجبرا على الانغماس والتعلّق بهذا المجتمع وبهذه الذّات الجماعية بكلّ ما تحمله من صراعات، فالتّفاعل بين الشّاعر والمجتمع هو ما يولّد جمالية التّأثير، وعمق الإحساس الّذي يظهر من خلال انعكاس فهم الشّاعر على هذا المجتمع.

وعليه فإنّ دراسة النّص الشّعري، تخضع لمجموعة من الثّوابت، من بينها رؤية الشّاعر وتفكيره، ثم العالم المحيط به، وما ينتج عنه من صراعات وتناقضات، وكذلك ما ينتج من التقاء الرّؤية مع الفكر ومع هذا العالم الخارجي، ويكون نجاح التّصوير الدّرامي مرهونا بقدرة الشّاعر على التّغلغل إلى أعماق هذا المجتمع بتفاصيله الدّقيقة والمعبّرة في الوقت ذاته، وعلى اختيار ما هو جوهري من مجموعة التّفصيلات المتعدّدة، لأنّ دراميّة الشّعر تتوقّف على مدى"مقدرة الشّاعر على اختيار ما هو جوهري، والاستغناء عن التّفصيلات غير الجوهرية" [1]، الّتي لا تكون ذات أهمية، إنمّا على الشّاعر أن يتخيّر من مجموع المواضيع المختلفة أقربها إلى نفسه ونفس قارئه، وأكثرها قدرة على إعادة بناء الواقع وترجمة تناقضاته وصراعاته، لأنّ " القصيدة الحديثة –أو بالأحرى– القصيدة الدّرامية يكون فيها عنصر الصّراع سمة واضحة من سماتها، فهو الّذي يمدّها بالحركة والتّوتّر، ويجعل منها صورة أو منظرا متوجّها على عقل القارئ وحواسه معا في آن "[2].

فالصّراع هو ما يشكّل النّص الشّعري ويبعث فيه التّوتّر، وهو الّذي يحرّك عقل القارئ وحواسه معا، وهذا بالتّأثير الّذي يحدثه فيه، فقصيدة بلا صراع هي قصيدة بلا حركة، وهي قصيدة خالية من الرّوح، روح التّأثير والتّأثر، و لهذا لا تكاد تخلو قصيدة معاصرة من

(1) بيداء عبد الصاحب الطّائي، البنية الدرامية في شعر نزار القباني، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2012، ص14.
(2) المرجع نفسه، ص25.

الصّراع، سواء على مستوى الشّاعر الدّاخلي أم على مستواه الخارجي،لأنّه هو الذي يحرّك النّص ويولّد الحركة ويجعل الأحداث تنمو وتتطوّر.

1-5-شعرية الدّراما في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

كانت بؤرة الوطن هي البؤرة الأساسية التي لخّصت دراميّة القصيدة الجزائرية المعاصرة، التي حاولت التّعبير عن الانتماء، والبحث في كلّ مرّة عن عن مخرج ينقذه من مواجعه، يقول الشّاعر إدريس بوذيبة:

أراجع الخرائط القديمة

وأحتسي حرائق المواجع الأليمة

لكم هي شجيّة ليالي الأرق!

لكم هي طويلة مصاعد التّرق!

سناك يا عميقة الألق،

رحلة عشبية في تجاعيد الشّفق

ونجمة تضيئني في متاهات الأفق

وليس من رفيق

إلّاك في رحلة اليقين والقلق

فاكتبي معي بلون برقنا

قصيدة النجاة والغرق [1].

(1) إدريس بودية، الظلال المكسور، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، 2003، الجزائر العاصمة، الجزائر، ص22.

إنّ الشّاعر يحمل تجارب الأحزان والآلام، آلام الوطن، ويرسم دائرة درامية يصوّر فيها كلّ أحلامه وأمانيه، إضافة إلى مآسيه ومآسي مدنه، الّتي يملك معها علاقة مميّزة، ووطنه الّذي يؤكّد في كلّ مرّة المرارة التي يمرّ بها، والآفاق الّتي يصبو إليها، و لهذا فهو يحاول إظهار عمق المعاناة بالاعتماد على عنصر الحركة الّتي تبدأ مع النّص من خلال الفعلين المضارعين (أراجع/أحتسي)، هذه الحركة التي تقوده إلى البحث عن اليقين مع رفيق يكون الوحيد في رحلته الطّويلة، وهو الرّفيق الّذي بنى معه حوارا مباشرا يظهر من خلال كاف المخاطب"إلاكّ" وفعل الأمر "اكتبي"، فالشّاعر في رحلة بحث علّه يعثر على النّجمة التي تضيء له متاهات الأفق، وتنير له دهاليز الوطن المظلم، وإن كان غير متأكد من النّجاة أو الغرق، فالأمر عنده سيّان ما دام يعلم أنّ في وطنه مدنا :

تغفو بحضن الضياع

ملطّخة بالدماء

مرصّعة بالجماجم

شوارعها

شرائح لحم بغير انتهاء

معلّقة في الهواء

مجعّدة الوجه

كأرض موات

لم يزرها شتاء [1].

([1]) المصدر السابق،ص12-13.

يسرد الشاعر حال المدن في وطنه، عبر مجموعة من الصّفات التي يختارها بعناية فائقة(الضياع/الدماء/الجماجم/أرض موات...)، وهو ما أدخل النّص في جوّ درامي يصوّر عبره عمق المأساة والألم، هذا الألم الّذي يرى فيه صديقا للإنسان منذ البدء :

يا إنسان الفجر البرق

توكّأ فوق حطام عظامك

فالألم الأعظم

كان رفيقك منذ البدء [1].

إنّ المأساة التي يصوّرها الشّاعر، مأساة كلّ العالم، وهي آلامه الّتي لا تنتهي، صراعات تحطّم عزيمته، إنّها دراما بشرية مستمرّة، يصوّرها الشّاعر ويبيّن مدى حدّتها وقتامتها، ولهذا فهو يتحرّك من موقف إلى موقف آخر ومن فكرة إلى فكرة أخرى، رغم أن فكرة الوطن هي المسيطرة عليه، وطن يحمل ظلالا مكسورة، ولا تعبّر عن حقيقتها، إنّه صورة أو خيال لخيال آخر مزيّف، لأن الظّل يحاكي الحقيقة غير كاملة.

إنّ الظّلال مكسورة، وغير واضحة، كمأساة الوطن غير الواضحة، لأنّ الأبرياء هم دائما كبش الفداء، وهم الّذين يصنعون دراميّة الوطن، ويغادرونه مغادرة دون عودة:

وحده قد مضى

بوميض الغروب

كالصّقور الّتي احتضنت ريشها في الفضاء البعيد

مطر أبيض في المساء الأخير

([1]) المصدر نفسه، ص34.

مطر أسود في الرّبيع الحزين

مطر نازف من صهيل الخيول

مطر هادر فوق أغصان تموت

كفن قد حوى كل أجراس الذبول [1].

يدخل النص في جو أسطوري من خلال التكرار الذي تصنعه كلمة "مطر"، كما تتسارع الدّراما وتشتدّ حدّتها في النّص وفي الواقع، فتأخذ خيرة أبناء الوطن، وهو ما صنع أحزان الشّاعر الّذي يصوّر مأساة انطفاء شعلة المفكر " بختي بن عودة"، لا لشيء إلّا لأنّه كان يحمل آمال التّحوّل والتّغيّر انطلاقا من وعيه الأكاديمي ووعيه الدّرامي بما تمرّ به البلاد من ضبابية وظلام، ومن أوجاع لا يحسّ بها إلّا من اكتوى بنيران الدراما والخراب، وبنيران الأهل والوطن.

وتستمرّ دراما الوطن عند شعراء كثيرين، خاصّة الذين عاشوا العشرية السوداء، فحاول كلّ شاعر أن يكون مخلصا لوطنه في نصوصه الّتي هي أصدق ما يعبّر عنه المرء، لأنّ دائرة الشّعر أصبحت أكثر اتّساعا وشمولية، وهذا من أجل استيعاب أكبر قدر من القضايا اليومية المعقّدة، الّتي يحياها الشّاعر وغيره من أبناء الوطن؛ من خوف وحزن وآلام الفقد:

فالخوف ذاكرتي والحزن معتقدي

كلّ الّذين أنا، أحببتهم ذهبوا

ما بين مفتقد أو بين مضطهد

طعم الأعاصير إرهاب ومسغبة

([1]) المصدر السابق، ص142، 143.

هل القيامة قامت فيك، يا بلدي؟ [1]

جاءت جمل النّص خبرية وتقريرية (عدا الجملة الأخيرة التي كانت استفهامية)، حاول الشّاعر من خلالها التّعبير عن الخوف الّذي سيطر عليه، فامتدّ إلى ذاكرته، وأصبح لا يفارقه، كما أنّ الحزن أصبح معتقدا دينيا يؤمن به، وكأنّه قُدّر له أن يعيش الحزن أو يعيشه الحزن، والأمر لا يختلف ما دام الفقد والاضطهاد أضحيا سمة بارزة من سمات الوطن، وكأنّ القيامة قد قامت في هذا الوطن الجريح، الّذي يبحث في كلّ زاوية عن أبنائه الّذين يفقدهم في كلّ لحظة.

ومن أجل أن يعبّر الشّاعر عن هول المشهد راح يستعين بالتّناص الدّيني ليُظهر درجة الألم وحدّة الوجع، فأصبح للأعاصير طعما هو الإرهاب والمسغبة، في إشارة ما ورد في سورة البلد" أو إطعام في يوم ذي مسغبة" أو في يوم ذي عطش وجوع شديدين، وهو يوم القيامة، اليوم الّذي يراه الشّاعر مناسبا لتلخيص هول ما يمر به البلد، وقد مكّن التّناص من تقريب الصّورة للمتلقي من خلال العلاقة التي ربطها الشّاعر بين نصّه والنّص القرآني.

لم تقتصر دائرة الخوف على شاعر واحد، إنمّا امتدّت إلى شعراء آخرين أحسّوا – بدورهم – بالخوف فيما يحدث في وطنهم الجريح:

ويطفو الخوف في وطني على وطن بلا خلان

هنالك ترسل العينان للأغصان

فتقطف كفّك الحرقة

وتعلن حتفك الفرقة

لتبدأ رحلة الأكفان

([1]) رابح بلطرش، الصواع، دار التنوير، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص74.

وتدفن فنها الجوقة!

.....

لماذا شيعوا وطني * وقاموا أعلنوا الندبة!!؟** [1].

طغى الخوف على "وطن الشّاعر" فلا مهرب منه، لأنّه طوّق كلّ شيء وحاصر الجميع، أمّا الوطن الّذي كان الشّاعر يخاف عليه، فقد شُيّع وأقيمت عليه مراسيم النّدبة، ومن أجل تقريب الصورة وتعميق المشهد اعتمد الشّاعر على مجموعة من الجمل الفعلية المتلاحقة، التي شكّلت الأحداث الأساسية للصّراع والحركة، وهو ما جعل عناصر البنية السّردية للنّص تظهر بوضوح، وهي البنية التي عبّرت عن حدّة المأساة في الوطن المحاصر من كلّ الجهات، والّذي يسيطر عليه الأسى ويحسّ فيه الشّاعر بالاغتراب والوحدة:

وأنا ها هنا،

لم يعد موطني يحتويني أنا،

لم أعد أدرك الأزمنة [2].

اعتمد الشّاعر على الضمير السّردي"أنا" ليعبّر عن وحدته وشعوره بالوحدة في وطنه، الذي لم يعد يحتويه، وبذلك فقد الإحساس بالزمن، ولهذا فهو يدعو إلى إضراب عن حب الوطن:

لا تعشق الوطنا،

فلا وطن هنالك غير طيف يقتضي ظله

هذا الذي وأدوا البزوغ بمقلتيه

([1]) فريد ثابتي: أنين، منشورات الجاحظية، الجزائر، 2011، ص18.
([2]) المصدر نفسه، ص74.

وصادروا عقله!!

قد جفّ قبل مجيئك الوطن الحلوب،

تقاسموا اللّبنا،

وتقيأوا حفله! [1].

يلخّص الشّاعر في هذا المقطع دراما الوطن الموؤود والمصادر، والذي جفّت عيون الماء فيه، لأنّ،خيراته قد قسّمت بلا عدل، كما يلخّص الصّراع الدّاخلي الّذي يحياه، إضافة إلى الصّراع الخارجي، بينه وبين من تعمّد وأد الوطن وهو حيّا، وقد تمثّلت أشكال الصّراع الدّاخلي في وصف الشّاعر لمعاناته وهو يحاور الآخر ويدعوه إلى التّخلّي عن عشق الوطن، حتى لا يصاب بالانتكاس والصدمة، أما الصّراع الخارجي فقد بدا في الأطراف المتناحرة من أجل سلب خيرات الوطن، وهذا الصّراع بنوعيه هو ما شكّل الدّراما الشّعرية، التي وقفت على وصف معاناة الوطن وأنينه إضافة إلى معاناة الشّاعر الذي يعلن–رغم كلّ الآلام– عن حبّه للوطن.

ويختار الشّاعر عبد الملك بومنجل أن يصنع لنفسه وطنا خاصّا به ويجعل لغيره وطنهم الخاص بهم، يهواه بطريقته ويهوونه بطريقتهم، وبذلك فهو يصنع ثنائية متصارعة ومتناقضة، ما بين نفسه والآخرين، وهذا من خلال عواطفه نحو وطنه ونظرته إليه، وما بين نظرة الآخرين إليه بشكل صنع المفارقة النّصية، وبيّن مظان الاختلاف بين وطن الشّاعر وحبه له وبين وطن الآخرين وحبّهم له:

لكم وطن تختلون به

تراوده عصبة الليل عن نفسه

([1]) المصدر السابق، ص12.

تصرّون، تأتمرون على سبيه

ومن فرط إخلاصهم، حبّكم

يظل يعانقه العاشقان: حقائبكم والجيوب!!

.....

لكم وحدكم أيها الأوفياء ممارسة الحب

لثما، معانقة، ثمّ مصّا

إلى أن يحول حبيبكم- الوطن المشتهي- خرقة بالية[1].

أمّا الشّاعر، فإنّ له وطنه الخاص، الذي لا يساومه أحد في حبّه له:

ولي وطني الشامخ المستهام مقيما لدى سدرة المنتهى

له القلب مأوى فلا يستباح ولا يشترى

له الرّوح خفاّقة بالنّشيد تظلّ تغنيه

تنشره نغمة، عبقا

نورا يبعثره ألحانه في الورى [2].

ثم يضيف قائلا:

ولكنّ لي وطنا..له القلب مأوى

ولا لم يزل أخضرا [1].

([1]) عبدا لمالك بومنجل، لك القلب أيتها السنبلة، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2000، ص22.
([2]) المصدر نفسه، ص ن.

يبني الشّاعر النّص على حوار درامي يقوم على إظهار الصراع بينه وبين الآخرين، وقد ظهرت حدّة الصراع من خلال نزوعه إلى إظهار علاقته بالوطن وعلاقة الآخرين(الانتهازيين) به، وهو بذلك يرسم صورة درامية للوطن، الّذي تتنازع فيه ثنائية الأنا /الآخر في محاولة لرسم صورة شاملة له، وشتان بين حب وحب آخر، بين الحبّ الذي يحمله الشّاعر لوطنه، فيكون القلب مأواه، وبين الحب الذي يُكنّه الآخرون من غير المستضعفين للوطن فيجعلونه بنهب الحقائب والجيوب، وهنا تكون المفارقة بين الجمع بين النقيضين، وهو ما يشكل التضاد والتنافر بين المعنيين أو بين المستويين الدلاليين.

من خلال ما سبق تظهر علاقة الشّاعر الجزائري المعاصر بوطنه، تلك العلاقة التي شكّلت بناء دراميا معقّدا، يظهر في تبني الشّعراء الجزائريين لقضية وطنهم، والغوص في جراحه وآلامه، والتّعبير عن مختلف الأزمات التي مرّ بها، فقد عبّر الشّعراء الجزائريون عن إخلاصهم لوطنهم، وعن العلاقة التي تجمعهم به والّتي تحمل مشاعر الحب والإخلاص والتّفاني في التّعبير عن الانتماء وعن الوطنية.

ولم تقتصر تلك المشاعر على الوطن الأم فقط، إنّما امتدّت إلى باقي الأوطان العربية، الّتي تعاني الاضطهاد والحرمان، ولهذا راحت نصوص الشّعراء الجزائريين تتغنّى بقضايا أوطان عربية أخرى وتحاول رسم خطوط دراميتها والتعبير عن مآسي شعوبها.

1-6-مآسي الوطن العربي في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

كثرت أوجاع ومآسي الوطن العربي حتى لم يعد الشّعراء قادرين على استيعابها أو تصديق ما يحدث في أوطانهم من تمزّق وتشرّد، ومن حروب تطحن الآمال وتسكت ضحكات الأطفال، وتعلي محلها صراخهم وبكائهم، فما بين حرب وحرب وألم وجرح، راح الشّاعر العربي يحاول استيعاب المواقف غير المألوفة، ويحاول أن يعبّر عن تلك المآسي

(1) المصدر السابق، ص24.

الّتي غيّرت الواقع وصيّرته واقعا آخر يحمل الدّمار والحصار، والموت الّذي يطلّ من كل صوب وحدب، يغزو المدن والقرى ويقضي على الأخضر واليابس، فبالأمس كانت فلسطين الهمّ الأوّل والأكبر للشّاعر العربي، ولكن سرعان ما توالت النّكسات ولم يتحقّق بعد تجاوز النّكسة الأولى، نكسة بلاد القدس العربية التي لم تخل من ديوان أي شاعر –تقريبا– ،حتى توالت نكسات بلدان عربية أخرى .

ولم يكن الشّاعر الجزائري بعيدا عن باقي الشّعراء العرب، وعمّا يدور في بلدان عربية أخرى من دمار وخراب، فراح يصوّر عمق المآسي الّتي تمرّ بها الشّعوب العربية المضطهدة، الّتي تتألّم وتئنّ أمام مرأى العالم، بعدما سيطرت المادة على القلوب والعقول وغاب الضمير والإحساس بآلام الآخرين.

كانت فلسطين ومأساة أطفالها محور قصائد الشعراء الجزائرين، الّذين راحوا يصوّرون مشاهد حيّة للدّراما اليومية لوطنهم الثاني فلسطين، وفي هذا يقول الشّاعر "مشري بن خليفة" متأثّرا باستشهاد الطّفل محمد الدّرة أمام مرأى كلّ العالم في قصيدة عنوانها "كوابيس السّراب":

يموت الّذين نحبّهم

وحيدين كالصّفصاف

تحترق "جنين"

تسقط "رام اللّه"

تأتي القيامة

من "بيت لحم"

ولِد طفل من أشلائه

أمريكا سمّته"إرهابي"

صبيّا كان

يرسم بدمه شمسا تدور

يزرع في رحم الأرض

بذور

محمّد شمس الفقراء

محمّد ذاكرة الشّهداء [1].

يصوّر الشاعر دراما الموت المنتشر في كلّ زاوية من زوايا فلسطين، وهو لذلك ينتقل من مكان إلى آخر من "جنين "إلى "رام اللّه "إلى "بيت لحم" وإلى شوارع كلّ المدن التي تغتسل بدماء الشهداء، فيتخذ الشّاعر موقع المصوّر الفوتوغرافي لحادثة استشهاد الطّفل محمد الدرّة رمز كلّ أطفال فلسطين المضطهدين والمقهورين، والذين يواجهون الموت بصدورهم العارية، ولقد كان الصراع قويا في النّص وهو الّذي ترجمته الحركات المتسارعة كتسارع الأحداث في الواقع، ولهذا فقد جاءت الأفعال متسلسلة ومتتالية وهي أفعال سردية تصوّر عمق المأساة فهي لا تكاد تخرج من حقل دلالي واحد(يموت/تحترق/تسقط/تأتي القيامة..)، وهو ما يعطي النّص بعدا دراميا يزداد في الظهور كلّما غصنا في القصيدة التي تواصل سرد تفاصيل أطفال فلسطين:

لمعت نجمة في المدى

هذا جنديّ مختبئ خلف سلاحه

([1]) مشري بن خليفة:سين،منشورات إتّحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر العاصمة،الجزائر،ط1،2002،ص16-17.

وذاك طفل يفاجئه بخنجر

إنّني قادم

في وضح النّهار

وفي دمي تحترق الهزيمة

ألبس دمي عباءة

ألبس موتي زهرة

أدخل الشّوارع المظلمة

أصرخ، وتصرخ جثتي ورائي

أسقط واقفا،

أسجّل يموت المحبّون شوقا

وأموت من أجلك يا قدس [1].

يصوّر الشّاعر ثنائية متضادة يصنعها الطفل الفلسطيني، بينه وبين الجنديّ الّذي يختبئ وراء سلاحه خوفا من خنجر طفل صغير يفاجئه بين الحين والآخر بصدره العاري ويديه الصغيرتين اللّتين تصنعان الفرق والفارق، وقد اعتمد الشّاعر على استخدام الضّمير السّارد "أنا" الّذي يعود على الطّفل، والّذي يقوم ببناء الأحداث المتتابعة والمتصاعدة، فيظهر السّارد في صورة البطل الحقيقي الّذي لا يهاب الموت فيتقدّم إلى الأمام متحدّيا الموت ومفضّلا الاستشهاد واقفا دون ركوع للعدوّ، وقد تميّز المشهد الشّعري بسرعة الحركة والخفّة

([1])المصدر السابق، ص16-17.

فليس هناك متّسع من الوقت كي يختار الطّفل حركاته ويفعلها بهدوء، إنّما هو دائما في أتمّ الاستعداد حتّى في لحظات الاستشهاد.

ومن بين الشّعراء الآخرين الّذين راحوا يصوّرون مآسي الوطن العربي نجد الشّاعرة "لطيفة حساني" في قصائد كثيرة "نزف دمشقي" " آه يا شام" " دمعة طفل عربي"، وهي قصائد تلخّص –بدءا من عناوينها– جزءا صغيرا من ركام كبير يحوي معاناة بلاد الشام، الّتي دُمّرت مُدنها وقُتِل أطفالها وسيّبت نساؤها على مرأى العالم، فانتشرت رائحة الموت في كل مكان واحتلّت منابر السّلام:

يا شام ألقيت السّلام فرد دمع الياسمين بصمته جفّ الكـــــــلام

الموت أسرع من ردود سلامكم يا عرب مِتُّم مثلما مات السّلام

يا ذاهبا للشّرق سلم لي على ماضٍ توسّد قلبيَ الدّامي ونام.

سلّم على كلّ الزّهور وكلّ قبر كان بشرى للمحبّة والوئام.

كان المكان معارجا للحسن يا جمر الزّمان فدع فؤادي في سلام [1].

تجلّت الدّراما الشّعرية واضحة من خلال وصف الصّراع الذي تصنعه الحروب اليومية في بلاد الشّام، وبين الأمس واليوم، عندما كان الشّام منارة للحسن، وتحوّله فجأة إلى ساحة للموت، إنّها مأساة لم تستطع الشّاعرة استيعابها واستيعاب مقدار الآلام الّتي يمرّ بها أهل الشّام، وخاصّة الأطفال الّذين لم يفهموا بعد لعبة الكبار، اللّعبة السّياسية التي أدخلتهم في متاهات لا متناهية، وقد اعتمدت الشّاعرة على النّداء كي يكون غرضا أساسيا تبنى عليه القصيدة، فهي في موقع المتفجّع الّذي يموت حسرة على فقدان أعز ما يملك وهو الوطن وساكني الوطن، ولهذا فالشّاعرة تنادي الشّام(يا شام)، ثم العرب(يا عرب) ثمّ كلّ من يزور

([1]) لطيفة حساني: أغنية تشبهني، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015، ص19.

الشام كي تبعث له بسلامها(يا ذاهبا للشّرق)، وقد كان النّداء خاصية حوارية استثمرتها الشّاعرة للاقتراب من البعد الدّرامي ولمقارنة الأمس باليوم من خلال تقنية الاسترجاع والتّذكّر، كما أنّ الحوار وإن كان سلبيا لعدم وجود ردّ إيجابي، قد ساهم في نموّ النّص الشّعري ووسمه بالطّابع السّردي والمشهدي.

وفي ظلّ هذه الصّراعات، حاول الشّاعر الجزائري أن يبني نصوصه الشّعرية الّتي تجعل من التّشكيل الدّرامي سمتها الأساسية، لأنّه لا يستطيع أن يهرب من ذاته ولا من ذات الآخرين، وهذه هي سمة الشّعر المعاصر الّذي يقوم على وصف الصّراعات الدّاخلية للأنا والآخر.

2-تمثّل اللغة اليومية في القصيدة العربية المعاصرة:

اللغة اليومية هي مقابل اللّغة الأدبية أو اللّغة الفصيحة، وهي لغة التّعامل اليومي الّتي تختلف ألفاظها وصيغ تعابيرها عن اللّغة الفصيحة، اختلافا تاما أو جزئيا، إنّها لغة الطّبقة العامة من المجتمع المستخدمة في تحقيق التّواصل على جميع مستوياته.

وقد حاول الشّاعر الحديث والمعاصر الاستعانة باللّغة اليومية في بعض قصائده سعيا منه إلى التّعبير الصّادق والدّقيق عن أحلامه وآلامه، ورغبة في اختراق اللّغة الفصيحة – رغم قوّة تعابيرها وغناها– والوصول إلى لغة أخرى، هي اللّغة الّتي يحياها ويعيش تفاصيلها، ففي "الشّعر الحرّ يلجأ الشّعراء كثيرا لهذا التّنفيس عن المعاناة، وهو ملجأ الشّاعر الحديث لتلقيح شعره بلغة الحياة "[1]، حتّى يصنع التّفاعل النّصي وينتج نصّا على نصّ آخر، نصّ رسميّ وآخر غير رسمي، يتناغمان معا لخلق دلالات جديدة.

إنّ حرّية "القصيدة العربية الحديثة كانت الطّريق الّتي اكتشفتها القصيدة إلى وعد اللّغة، كميراث وضيافة، طريق كان الشّاعر اختارها في الانحراف إلى ناحية زمن شعريّ مغاير،

([1]) علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2009، ص39.

فالوجه المضيء للثّقافة العربية القديمة ، الغنيّة بديوانها، بكتابتها، بفكرها، بتصوّفها وفنّها، سمحت للشّاعر العربي الحديث أن يدخل في حوار مع لغة الحياة اليوميّة ومع الأدب العالمي، وعلّمته حرّية النّقد والاكتشاف "[1].

إنّ الحوار الّذي يبنيه الشّاعر مع اللّغة اليومية كان نتيجة نزوعه الدّرامي وسعيه للتقرّب إلى الواقع اليومي بكلّ تفاصيله، فقد "أصبحت لغة الأدب لا تنفر من الخوض في شؤون الحياة العادية واليومية أو مشاكل الطّبقات الدّنيا بل تتّسع مفرداتها وأساليبها لتصوير كلّ زاوية، والدّخول إلى جميع أزقّة الحياة الشّعبية"[2]، تحكي تفاصيلها وتتعمّق في جراحها، تبحث عمّا غيب عن السّطح ولم يتم الكشف عنه، وهنا تتصاعد الدّوال الشعرية وتتفاعل فيما بينها صانعة رؤيا شعرية تلخّص مالا تستطيع لغة الشّعر الراقي أن تقوله.

فمع "الشّعر المعاصر تتحوّل اللّغة شيئا فشيئا إلى حقل التّأمّل، ويتصاعد فعل الدّوال في بناء النّص، في البدء، ومع الشّعر الحر، نلخّص نزوع الشّعراء نحو البحث عن لغة تعتمد معجم الحياة اليومية المعيشة"[3]، إنّها خاصية الشّعر الحرّ الّذي لم ير من مانع من الاستعانة ببعض من اللّغة اليومية ومن معاجمها في بناء القصائد الشّعرية، ذلك أنّها تنقل النّصّ من واقع دلالي إلى واقع آخر، وتمنحه سعة الآفاق كما تمكّنه –أكثر– من الغوص في أعماق المجتمع.

إنّ اتّجاه الشّاعر الحديث إلى أسلوب الدّراما في شعره جعله يعتمد على ما تحاكيه الدّراما وهي لغة الحياة اليومية، بذكر تفاصيلها بلغة شعرية تتنازل عن بعض شعريتها وأدبيتها، وهذا لغرض تحقيق التّفاعل النّصّي وتحقيق البعد الدّرامي الّذي هو غاية كلّ شاعر.

([1]) محمد بنيس، الحق في الشعر، مرجع سابق، ص19.
([2]) محمد زكي العشماوي، الأدب والقيم الحياة المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1980، ص178.
([3]) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته، ودلالاتها، الشعر المعاصر(3)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص78.

فذكر تفاصيل الحياة اليومية للشّاعر تدفعه إلى الاستعانة باللّغة اليومية، كي تكون مكوّنا دلاليا إلى جانب اللّغة الشّعرية (الأدبية)، الّتي يضطرّ الشّاعر أحيانا إلى التّنازل عن بعض مكوّناتها وتكون في الوقت ذاته تعبيرا صادقا عن الدّراما التي يحياها الشّاعر ويترجمها عبر مجموعة من العلاقات النّصية ومن بينها استثمار اللّغة اليومية خاصّة عندما تعجز اللّغة الشّعرية عن التّعبير عن بعض المواقف فتغطي اللّغة اليومية ذلك النّقص، عن طريق استعارة بعض المفردات والّتعابير القريبة أكثر من الواقع اليومي.

وعليه فإنّ المزاوجة بين اللّغة اليومية واللّغة الشّعرية مزاوجة وظيفية بين مستويين من مستويات اللّغة، لغة الشّعر ولغة الكلام العادي، وهذا من أجل خلق لغة جديدة تحمل خصائص الصّراع والدّراما وتقرّبها أكثر من لغة السّرد الّذي يتأقلم مع اللّغة الشّعرية مشكّلا سردا شعريا قابلا لاستيعاب مجموعة من التأويلات، لأنّ لغة الشّعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق، فالشّعر ليس مسّا رقيقا للعالم وليس الشّاعر الشخص الّذي لديه شيء ليعبّر عنه وحسب، بل هو ذلك الشّخص الّذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة "[1].

إنّ التّعبير باستعمال اللّغة اليومية، يؤدّي إلى تشكيل رابط جوهريّ بين النّص وبين محيطه الخارجي، لأنّ ذلك يؤدّي إلى خلق التّوتّر بين مستويات التّعبير الشّعري، ممّا يحقّق أبعادا جمالية ودرامية، لأنّ الشّاعر يسعى دائما لتأسيس " بلاغة جديدة لصيقة بالواقع والحياة اليومية، خاصّة بعد أن صار الشّعر أكثر تعبيرا عن الحياة، ودخلت المشكلات الّتي كانت مألوفة إلى مجاله أو صارت العلاقة بين الشّاعر وجمهوره تختلف عن ذلك الموقف القديم"[2]، فالشّاعر المعاصر صار يبحث عن وسائط جديدة تربطه بجمهوره وتجعله أكثر قربا منه ، ولهذا وجد في اللّغة وفي تجديدها بحيث تساير مستوى الجمهور وسيلة من وسائل التّأثير، وتحقيق القرب من القارئ، عن طريق تحقيق حيوية الإبداع والتّلقي.

([1]) أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص 126-127.

([2]) محمد رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 1992، ص154.

2-1العامية في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

لم يكن الشّاعر الجزائري المعاصر بعيدا عن جملة من التّطوّرات الّتي شهدها الشّعر العربيّ المعاصر، ومن بينها السّعي إلى تحطيم مجموعة من القيود، على مستوى الشّكل والوزن واللّغة، فكان حظّ اللّغة اليومية وتوظيفها في النّصوص الشّعرية ظاهرة معتادة ومألوفة، تجلّت في نصوص شعراء كثيرين، حاولوا أن تجاور لغتهم الفصيحة (الشعرية) لغة أخرى تعبّر عن هويتهم وتكون أقرب إلى أحاسيسهم وذواتهم،كما تغوص في عالمهم الطّفولي، وهي اللّغة العامية أو اليومية.

يقول الشّاعر سليمان جوادي:

آه يا جسدي

أنا غارقة في هوى وطني للأذن

أنا عاشقة قبل أن يستفيق الزّمن [1].

لقد أراد الشّاعر أن يعبّر عن مقدار حبه لوطنه، وعن حبّه الزائد والكثير له، ولذلك فهو لم يجد أفضل من استخدام عبارة "غارق للأذن"، وهي عبارة عامية تدلّ على التّعمّق في الشّيء وعدم القدرة على الخروج منه أو التّخلّص منه، فحبّ الشّاعر لوطنه جارٍ في عروقه، كما أنّه حبّ ظهر قبل أن يظهر الزّمن (ويستفيق)، ولذلك فإنّ استعارة التّعبير العامي "غارق حتى الأذن" هي الأكثر مناسبة لترجمة ذلك الحبّ وتلك المشاعر.

ويقول في قصيدة أخرى:

وتشاء حكمة ربّنا أن ترفعك

يا شعبنا يا ذا الملاحم دائما

(1) سليمان جوادي، قال سليمان، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2002، ص76.

قلبي معك

قلبي معك

قلبي معك [1]

إن الّصيغة التّعبيرية المكرّرة" قلبي معك" هي صيغة أقرب إلى العامية منه إلى الفصحى، فالشّاعر هنا في مقام التّأكيد والتوكيد على علاقته بشعبه، وبذلك المواطن البسيط الّذي صنع ملاحم الوطن، ومازال يصنعها، ولهذا فهو دائما إلى جانبه مهما حدث، والدّليل على ذلك هو مخاطبته إيّاه بلغته البسيطة والقريبة منه ومن عالمه، ليزيد الأمر تأكيدا وتأثيرا، فغاية الشّاعر هي دائما المتلقي والرّسالة الّتي يتلقّاها، ولهذا فإنّ أخلص الحديث هو الّذي ينبع من القلب ليشقّ الطّريق إلى قلب آخر، وما قلب الشّعب إلا غاية الشّاعر ومبتغاه، فالملحمة الّتي يصنعها الشّعب، هي ذاتها الّتي يريد أن يصنعها الشّاعر عن طريق نقل نصّه إلى أجواء تحيط بها ملامح الجوّ الدّرامي والملحمي.

ويقول الشاعر بوزيد حرز الله:

هل شفت البحر

ينام صغيرا

في حضن بجاية؟

هل شفت الجبل العالي

العالي، العالي،

يتوسّل أن يرقي

(1) المصدر السابق، ص22.

ليبوس أنامل (يما قوراية)؟ [1].

رغم أنّ كلمتي (شفت) و(يبوس) من اللّغة العربية الفصيحة، إلّا أنّ استخدامهما هو أميل إلى العامية، كوننا يندر أن نستعمل كلمة شاف أو باس في اللّغة الفصيحة، إنّما استعمالهما هو أقرب إلى اللّغة العامية منه إلى الفصيحة، وقد استعملهما الشّاعر ليعبّر على عمق تأثّره، وهو يقف متأمّلا جمال منظر مدينة بجاية، وجبل يما قوراية العالي.

وقد راح الشّاعر يختار بعضا من عناوين قصائده بلغة أجنبية (فرنسية)، لتكون علامة بارزة على اختراق قصائده لغة أخرى غير اللّغة العربية الفصيحة، وعلى انفتاحها على أفق إبداعي جديد، رأى فيه الشّاعر مجالا لتناغم وانسجام فضاءات لغوية مختلفة، تمكّنه نصوصه من السّفر من عالم نصّيّ إلى عالم نصّيّ آخر، فكانت عناوين " Voyage " و " Message " و " زووووووم" هي الّتي اختارها الشّاعر لتكون لوحة تعريف لنصوصه، يقول في القصيدة الّتي تحمل عنوان:" Voyage ":

استيقظ اللّيل قبلي

ليرافقني

في سفر محتمل هذا الصّباح[2].

لقد فضّل الشّاعر أن يكون العنوان باللغة الفرنسية بدل العربية، وكأنّه يريد التّأكيد على سفره والإصرار على ذلك، وعلى إظهار طبيعته ، فهو سفر محتمل وغير أكيد، كما أنّ اللّيل قد استيقظ كي يرافقه، فهو يأبى التخلّي عنه، وهو ما جعل السّفر غير عادي بالنسبة له.

([1]) بوزيد حرز الله: مصابا بلون الصلصال، دار العين للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2017، ص50.
([2])المصدر السابق ، ص23.

وفي قصيدة **Message** يبيّن الشّاعر أوّلا أنّ الرّسالة أو الميساج هي: إلى الصّديق الشّاعر إبراهيم صديقي، وهذا تأكيد على نوعيتها (ميساج)، وفيما يعرض الشّاعر حالته الشّعورية الّتي أيقظتها ذكريات قديمة وحنين عاد للظّهور بعد سنين كثيرة:

لعلّك إبراهيم

تعرف خافقي

فقد عشت طول العمر...

ما عشت صافيا

وكنت نديمي

في القوافي مؤانسا

فلولاك ظلّ الشّعر

في الوهم صاديا[1].

فلماذا البعد بعد كلّ تلك الأوقات الّتي مضت معا:

فما بك تنأى؟

هل تراك مجافيا؟ [2]

إنّ البعد يؤلم الشّاعر ويشعره بالغربة والوحدة، ولهذا فهو يدعو صديقه الشّاعر (إبراهيم صديقي) إلى العودة إلى سالف عهدهما، فالملاحظ أن النّص عبارة عن رسالة فضّل الشّاعر أن تكون (Message) علّها تجد طريقها أفضل وأسهل إلى قلب صديقه، ولهذا فقد استعار

(1) المصدر السابق، ص79.

الكلمة المتداولة – خاصة مؤخرا على رسائل الهواتف النقالة الّتي أصبحت تحمل تسمية ميساج بدل رسالة – ليعبّر من خلالها عن رغبته في قراءة رسالته من قبل صديقه، كما أنّ لفظة (ميساج) تدلّ أكثر أو هي قريبة أكثر إلى الرّسالة القصيرة والمختصرة والّتي تحمل كثيرا من الدّلالات والمعاني.

إنّ ما جعل الشّاعر الجزائري يتنقّل– عبر نصوصه الشّعرية– من فضاء اللّغة الفصحى إلى فضاء اللّغة العامية من حين لآخر، هو رغبته في التّحرّر من قيود اللّغة الرّسمية، والبحث عن التّغيّر والتّجديد، وصبغ النّصوص بألوان تعبيرية يومية تكون أقرب إلى الدّرامية، إضافة إلى إحساس الشّاعر بقرب التّعبير العامي من الواقع اليومي، ومن الحياة بكلّ تفاصيلها، فالألفاظ العامّية تحوّل النّصوص الشّعرية إلى مشاهد تصويرية قابلة أن تُرى وتُحس، نظرا لقدرتها على التّوليد الدّلالي وعلى الخلق الشّعري.

3-القناع والدّراما:

عرفت القصيدة العربية المعاصرة اللّجوء إلى تقنية تعبيرية جديدة، عرفت بتوظيف القناع الشّعري والتّنويع في استخداماته من شاعر إلى آخر، و من نصّ إلى نصّ آخر، فما المقصود بالقناع الشّعري؟

ارتبط ظهور القناع بعادات وتقاليد الشّعوب الأولى، الّتي كانت تبحث دائما عن تفسير للظّواهر الطّبيعية الكونية المحيطة به، فهو وسيلة تعبيرية ذات استخدام موغل في القدم، فقد استعان به الإنسان البدائي كي يعبّر عن مظاهر صلته بالآلهة والطّبيعة وفي تفسير طقوسه الدّينية، وتجسيد مظاهر طبيعية تعسّر عليه فهمها وإيجاد حلّ لها، فراح يحاكيها عن طريق الأقنعة.

ثمّ بدأ يرتبط بالمسرح وبالفنّ التّمثيلي، باتّخاذ الممثلين أقنعة يضعونها على وجوههم في عروضهم المسرحية والكرنفالية، وهذا منذ المسرح الإغريقي القديم، وقد انتقل القناع إلى

الشّعر المعاصر، واستثمره الشّعراء كأداة للتّعبير عن مجموعة من المواقف الاجتماعية والسّياسية الّتي يتهرّب ويتجنّب عرضها المباشر، إنمّا يستغلّ القناع ويتّخذه وسيلة يختبئ ورائها، ليعبّر عن موقفه تجاه قضيّة معيّنة، يصعب التّعبير عليها مباشرة، من غير استدعاء الرّموز التّاريخية والدّينية .

3-1الغاية من القناع:

وعى الشّاعر العربي المعاصر مدى أهمّية القناع في التّعبير عن دراميّة الحياة اليومية وتعقّد نظمها المختلفة بدءا من أعلى هرم فيها وصولا إلى آخر نقطة، ومدى أهميته في التّعبير عن مواقف يريدها أو ليحاكم نقائص العصر الكثيرة، ولهذا فقد كان لجوء الشّاعر إليه محكوم بتطوّرات الواقع التّاريخي، وبحثه عن استحضاره في النّصوص الشّعرية لتدعيم شعريتها، وفي ربط الدّراما الفنّية بدراما الحياة، الّتي يسعى إلى تمثيلها والتّعبير عن غاياته فيها، لأنّ معطيات التّغيّر في حياة الشّاعر قد فرضت عليه اختيار مسارات تعبيرية متعدّدة، والقناع من بين مساراتها المهمّة، وهو التّحوّل إلى الدّراما الشّعرية الّتي يكون نجاحها مرهونا بنجاح عملية التّلقي.

ولهذا فقد استثمر الشّاعر العربي المعاصر القناع وأدخله في شعره، وعيا منه بأهميته، فهو يوفّر مجالا خصبا أكثر مرونة وأكثر موضوعية، لأنّه يساهم في مزج الشّعر بالدّراما، فالقناع يساعد على استلهام التّراث واستحضار الشّخصيات التّاريخية وتوظيف دلالاتها الإيحائية في الشّعر.

وترجع غاية القناع إلى "إخفاء هذا الصّراع الدّاخلي ليتمّ الظّهور للذّات بخلاف ما يجول في باطنها، فهو وسيلة التّعبير الحرّ عن كلّ ما يجول في الخاطر بطريقة غير مباشرة، وبسلوك الجانب الخفي في إظهار الصّراع وترجمة البؤر الدّرامية والدّلالية المتصارعة، فالشّاعر يختار شخصية تاريخية معيّنة تتّصف بظهورها في واقع زمنيّ مشابه

للواقع الّذي يحياه الشّاعر، الّذي يمارس عملية الانسحاب من النّص ليخلي مساحته لأنا أخرى، يظلّ على مبعدة منها ظاهريا أو أدائيا، لكنّه في الواقع يتطابق معها إلى حدّ التّلاشي الصّوتي والوجودي والنّحوي في هيئة النّص وتشكيله النّهائي "[1]، فالأنا الأخرى هي الّتي يستخدمها الشّاعر ويختفي وراءها، كي يتمكّن من التّعبير بحرية وأمان لما يدعو إليه من ضرورة التّغيير أو الرّفض لعادات يراها غير لائقة، ولهذا فالقناع يساعد القصيدة العربية المعاصرة على التّخفيف من حدّة الغنائية النّاتجة عن هيمنة أنا الشّاعر، و تجنّب الوقوع في المباشرة، والقناع أحد هذه الطّرق إضافة إلى الرّمز والأسطورة، وهو ما يعطي النّص ملامح السّردية، ويخرجه من القوالب الجاهزة.

والقناع يساعد على إخفاء صوت الشّاعر ليظهر صوت الشّخصية التّاريخية، الّتي تتحرّك في فضاء الحبكة والأحداث الّتي ينسجها الشّاعر ويعيد قراءتها تماشيا مع نصّه الجديد وفق مجموعة من التّفاعلات النّصية، الّتي تمنح النّص كثافة وتوتّرا عن طريق تعدّد الأصوات، والدّخول في جوّ الدّرامية القائم على الجدل لا على المحاكاة، وعلى تصوير جوانب التّجربة الإنسانية المعقّدة، ولهذا فإنّ البناء الدّرامي "يعدّ أحد التّطوّرات الّتي تمّ تحقيقها في القصيدة العربية الحديثة وذلك عبر الإفادة من تداخل الأجناس الأدبية، فأسهم ذلك في توسيع حدود التّجربة الشّعرية وإغنائها "[2]، فقد ظلّت الدّراما موافقة للقصيدة العربية على مرّ العصور بشكلها العفوي، حتّى العصر الحديث ومنه المعاصر، أين اتّجهت فيه القصيدة العربية اتجّاها نحو الدّرامية.

وتنشأ الدّرامية الشّعرية "في أسلوب القناع من ذلك الحوار الصّوتي الثّلاثي الّذي يتحقّق في القصيدة عبر ابتعاد صوت الشّاعر رغم أنّه خالق القناع، وتقدّم صوت المتكلّم أو صورة القناع الظّاهرة على سطح النّص، فيما نلمح صوتا ثالثا هو الرّاوي الضّمني الّذي يدير

(1) حاتم الصكر،مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص106.

(2) بيداء عبدالصاحب الطائي، البنية الدرامية في شعر نزار القباني، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط1، 2012، ص38.

الحديث أو ينطق القناع ويجعله يلامس عصرنا "[1] ، وهذا ما يزيد من كثافة الرّسالة الشّعرية وإدخالها في دراما متوتّرة ناشئة عن تعدّد الأصوات واختفاء الصّوت الأصلي (صوت الشّاعر).

وإنّ أكثر القصائد التي تلجأ إلى القناع(خاصة التّاريخي) هي تلك الّتي تحاكي الوطن وتصوّر مآسيه، وما آلت إليه أوضاعه، ولهذا فقد وجد الشّاعر الجزائري في القناع أداة أساسية وفعّالة في تصوير واقع الوطن والأمّة العربية، فكان أن لجأ إليه وخاصّة منه القناع التّاريخي، الّذي يستعمله لإعادة قراءة صفحات التّاريخ الّتي تعيد نفسها في الواقع .

3-2تفاعلات القناع في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

وعى الشّاعر الجزائري المعاصر أهمية التقنّع وراء شخصية تاريخية أو دينية ما أو حتّى حادثة تاريخية، للتّعبير عن همّ وطنه أو الأمة العربية، فراح يستقي رموزا وأقنعة تاريخية ناقدا من خلالها أوضاعا يراها غير طبيعية وغير إنسانية، يقول الشّاعر" عمارة بوجمعة "في قصيدة " قمر على حصن الأمير":

ها أنّي أضع يدي على حجر القيطنة

وأحاذي صوتك في مسيرة الرّكبان

كي أطلعك على جمرة أسراري

في اللّيل

وفي سبيل تبصّرها

تشرف في بسالة الفرسان

([1]) حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص116.

وتنبض في دجى اللّيل بأحلامها [1].

اكتوى الشّاعر وهو يرى معاناة وطنه، ولهذا فقد قرّر أن يلجأ إلى الأمير ويبوح له بأسراره، فهو يرى أنّ استحضار صورة الأمير وبسالته ودفاعه المستميت من أجل الوطن سبيلا للمقارنة بين الأمس واليوم؛ حين كانت الأرواح لا تهون في سبيل الوطن والعيش الكريم، فقد جعل الشّاعر شخصية الأمير عبد القادر تتحرّك في ثنايا النّص وتصنع تفاعلا نصّيا، وبناء دراميا يدفع القارئ إلى التّفاعل مع التّاريخ وإعادة قراءته وتصفّحه لإنتاج دلالات جديدة .

يستعين الشاعر بشخصية الأمير عبد القادر لإزاحة السّتار عن الواقع المرّ الّذي يحياه، معلنا الرّفض وباحثا عن سبيل للخروج من النّفق المظلم، وهو ما أضاء جوانب من نصّه فقد كان واضحا في القصيدة بروز ضمير المتكلّم(الشّاعر) إضافة إلى ضمير المخاطب(الأمير)، فمن خلالهما يبرز الشّاعر علاقته الرمزية برمز المقاومة الجزائرية وسعيه كي يكون قدوة ونموذجا في الوطنية والإخلاص.

ولم يقتصر القناع التّاريخي على الشّخصيات والأحداث الوطنية إنمّا تعدّاه إلى التّاريخ العربي المشترك، فقد راحت الشّاعرة أحلام مستغانمي في قصيدتها " بكائية على قبر امرئ القيس" تعيد كتابة قصة الشّاعر" امرئ القيس" الّذي استنجد بقيصر الروم، طالبا منه أن يساعده على أخذ ثأر أبيه:

لا سيف في اليمن

لا فارسا تأتي به مراكب الزّمن

والعمّ والأخوال والجيران

(1) عمارة بوجمعة، وردة الأهوال، منشورات Graphic Scan ، دط، دت، ص43.

تحوّلوا غلمان

قم إنّني

يا أيّها الأمير من عصور

أبعث في المدائن

وأجمع السّراب في المدافن

أسأل كلّ جيفة

أين بنو أسد

لا نبض في قلوبنا [1].

يقوم النّص على مجموعة من العناصر السّردية، فيبدأ بمشهد افتتاحي لعرض الإطار العام، وهو عرض الحالة الأولى أو مشهد التّشتت بين أبناء الأمّة الواحدة، ثم تنتقل الشّاعرة إلى صنع حوار مباشر بينها وبين الشّاعر امرئ القيس طالبة منه الانتفاضة وكسر الغلال فحال امرئ القيس يشبه حال العرب اليوم، فلا فرق بين الأمس واليوم، فالتّشتّت هو العنوان الرّئيسي الّذي يطغى على العرب، وقد ضاعت المروءة وتحوّل الجميع (العمّ والأخوال والجيران إلى غلمان)، ولم يعد هناك هيبة، فقد ضاع " بنو أسد" وضاع معهم نبض القلوب، أو الحياة الكريمة، لقد أصبح العرب أتباعا لغيرهم، ولم يعد يهمهم شيئا من ماضيهم العريق، فهم فقط أتباع دول تساومهم وتساوم أحلامهم وأحلام أطفالهم، فالشّاعرة تثور على الحاضر مستنجدة بالماضي وواضعة التّاريخ حكما بين الزّمنين، إنّها تقارن حالة بحالة أخرى، أو حالات اليأس والاستسلام والضّياع في الماضي (زمن امرئ القيس)، والتّشتت ونكران الآخر

(1) أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1972، ص73.

على حساب المصالح الشخصية في الحاضر، حتّى غدا التّفرق هو السّمة الأساسية الّتي تطغى على واقع الوطن وواقع الأمّة العربية.

إنّ الشّاعرة تستحضر نصّا تاريخيا أو واقعة تاريخية وتحاول من خلالها استقراء واقع تنفر منه، ولهذا فهي تقوم بمحاكمة نقائص العصر الكثيرة والمنتشرة في كلّ مكان (وفي كلّ البلدان)، وهي بذلك تحاول أن تجعل درامية النّص تتجاوب مع درامية الحياة ومأساويتها، وهذا بإبعاد صوتها وتعويضه بصوت آخر (امرئ القيس)، وهذا هروبا من الوقوع في المباشرة والتّقريرية، فالنّص الشّعري يظفر بمساحات واسعة من التّأويل، وبفضاءات متعدّدة من التّعبير الّذي يحقّق للشّاعرة فرصة تقديم تجربتها الشّعرية تقديما مؤثّرا ومولّدا لمجموعة من السّياقات الدّلالية والشّعرية من خلال مجموعة من التّفاعلات الّتي تحدثها، تفاعل الماضي والحاضر، واستقراء الماضي من أجل معرفة الحاضر، ولهذا فهي تحاول قراءة التّاريخ من أجل خلق وعي اجتماعي وسياسي والّتنبيه إلى خطورة الوضع السّائد، عن طريق استثمار حوادث التّاريخ العربي القديم ومقارنته بالحاضر، مع إدخال بعض التّعديلات على النّص الجديد حتّى يتوافق مع دلالات النّص وتفاعلاته. وفي هذا يقول الشاعر سليمان جوادي:

وماذا تريدين من هذا العرب!

صلاح مضى

ومضى خالد وأبو خالد

هل تريدين ليلة أنس وطرب !

مضى طارق واستطال الحرس

فلا ليلة الوصل عادت

ولا عادت الأندلس [1].

يستعير الشّاعر شخصيتين مهمّتين في التّاريخ العربي الإسلامي؛ صلاح الدين الأيوبي وطارق بن زياد، محاولا إعادة قراءة الحاضر العربي المتأزّم، من خلال مقارنة اليوم بالأمس، في مشهد استنكاري يصوّر الحالة الّتي آل إليها المجتمع العربي، من إرساء دعائم الدّولة الإسلامية، ونصرة الدين والقيم الإنسانية.

إنّ القناع التاريخي الّذي وظّفه الشّاعر قد وسم النّص الشّعري بالفاعلية وتصاعد الدّراما، من خلال الحوار الذي يظهر فيه صوته حادا ورافضا للواقع، وبالانتقال الزمني بين الماضي والحاضر واستحضاره شخصيتين مهمّتين منحتا النّص حركة، وتفاعلا ظهر بين الشّاعر والشّخصيتين اللّتين يستحضرهما، وهو ما جعل أسلوب القناع يتّسم بالفاعلية والتّوتر، فخطاب الشّاعر يظهر فيه الرّفض وعدم الرّضا والتّحسّر على زمنٍ كانت فيه السّلطة في أيدي العرب قبل أن تتحوّل إلى الأعاجم، فالشّاعر يقوم بعملية إسقاط تاريخي، وبإعادة استرجاع أهم رموزه كي تكون هدفا وغاية يُتطلّع إليها.

لقد مكّن القناع الشّاعر من تصوير المشهد السّياسي العربي وتعريته، وخلق جوّ درامي من خلال اعتماده على الأسلوب الإنكاري بتوجيهه خطاب حاد للشّخصية المحاورة، وعلى تتوالي الأفعال الماضية (صالح مضى، مضى خالد، لا ليلة الوصل عادت، لا عادت الأندلس)، وهو ما يدل على انعدام الحركة والتّفاعل والاتّصاف بالسّلبية، وهو الأمر الذي يرفضه الشّاعر ويثور عليه.

لقد تعلّق الشّعراء الجزائريون كثيرا بالأندلس المسلوبة، ولهذا راحوا يستعيرون رموزها، وهذا ما يظهر عند الشّاعر عز الدين ميهوبي الّذي يستحضر شخصية "طارق بن زياد" قائلا:

([1]) سليمان جوادي:قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة،الجزائر، 1982، ص118.

طارق يظهر في الشّارع العربي حزينا

يعانق أفراسه العائدة

فتحترق الكفّ والسّيف

والخطّة الواعدة [1].

يصوّر الشّاعر مشهد طارق بن زياد وكأنّه يراه، فيجعله شخصية حيّة تنتقل بين الشّوارع، وهو يعانق أفراسه العائدة، في مشهد درامي يقرّب من خلاله الصّورة من القارئ ويجعلها حيّة ومتحرّكة، فالأفعال المضارعة (يظهر، يعانق، تحترق) أفعال دالة على الحركة وعلى توالي أفعال السّرد، وهو ما يجعل المشهد أكثر درامية، كما أنّ النّص تغلب عليه الحركة والتّوتر، وهذا إصرار من الشّاعر على استحضار الماضي وإعادة قراءة الحاضر.

ويقول في قصيدة أخرى يصوّر فيها مأساة القدس:

كنت المدينة منذ عام

كنت المدينة

منذ أن غنّت أسوارك

البيضاء..

أسراب الحمام

كنت المدينة والسّلام..

ناديت –مريم–لم تجب ..

([1]) عز الدين ميهوبي،في البدء كان أوراس، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، ط1، 1985، ص214.

ورأيت –يوسف– يرتوي من حقد

إخوته..

يسكب دمعتين بقعر جب..

ناديت أحمد..

لملمت عيناه أحزان العرب [1].

يرثي الشّاعر ويتحسّر على حال القدس المغتصبة، وفي هذا فهو يقسّم النّص إلى مشهدين سرديين؛ الأوّل عبارة عن مدخل افتتاحي عام يخصّصه لتصوير القدس عندما كانت مدينة للأحلام والسّلام، وعندما كانت محصّنة لا تحطّ عليها غير أسراب الحمام، فعبّر الشاعر عن حالة الاستقرار بالفعل النّاقص كان(أو كنت)، قبل أن ينتقل إلى المشهد الثّاني الذي تتغيّر فيه الأوضاع، وهذا ما تكشفه الأفعال الدّالة على الحركة من خلال الفعل نادى الموجّه إلى مريم العذراء والنّبي يوسف عليهما السّلام، وإلى النّبي محمد(ص)، فقد حمّل الشّاعر الحزن لثلاث شخصيات دينية، يصف من خلالها حدّة الصّراع والتّوتر وانفلات الأوضاع بضياع القدس، فحدّة الدّراما تتصاعد وتتسارع في النّص، وتمتدّ إلى التّاريخ، عن طريق الاستنجاد به وبرموزه الدّينية.

إنّ الشّاعر يهجو بطريقة غير مباشرة المتسبّبين في اغتصاب حرمة القدس، ولهذا فقد لجأ إلى القناع للتّخفيف من حدّة النّبرة الخطابية، ولخلق الجوّ الدّرامي، ورسم صورة واضحة المعالم من خلال الدّلالات المستحضرة، والّتي تجتمع كلّها في العجز عن الدّفاع عن القدس وعلى التّحسر عليها من خلال النّداء الذي كان سلبيا في الحالات الثلاثة(ناديت مريم/ناديت يوسف/ناديت أحمد)، فالحوار كان حوارا سلبيا لعدم وجود الاستجابة، وهو ما يعمّق المأساة ويفتح المجال لاستمرار ضياع القدس وبعدها عن أيدي أبنائها.

([1]) المصدر نفسه، ص155-156.

يضعنا الشّاعر أمام الصّورة الواقعية من خلال مساءلة التّاريخ والتّحرّك في إطاره الزّمني (الماضي) وهو ما يظهر من خلال الاستعانة بأفعال الماضي(كنت المدينة/كنت المدينة والسّلام)، والعودة إلى الحاضر الذي يتصادم مع الماضي، فالتّحرّك الزّمني قد قرّب المشهد الدّرامي وجعل الشّاعر يتوسّل بالماضي من أجل إعادة بناء الحاضر والمستقبل.

ومن الأقنعة التي لجأ إليها الشّاعر الجزائري قناع "الحسين" (ض)، الّذي يرمز إلى السّلطة المسلوبة والمغتصبة، وفي هذا يقول الشّاعر مصطفى محمّد الغماري:

قتلوك يا سيف الحسين و يا أصالة ذي الفقار

وتوارثوا حقدا عليك، تلفّعوا شيم التّتار

قتلوك يا رمز الشّهادة في مسافات الفخار

أنت الخلود..قتلوك اللّيل يصنعه النّهار

أنت النّهار [1].

راح الشّاعر يستحضر حادثة مقتل الإمام الحسين بن علي، والاستيلاء على الحكم والسّلطة بالقوّة والسّيف، وهو ما يجعل شخصية الحسين شخصية رئيسية، وإن كان الفعل يقع عليها، وهو فعل القتل الذي تكرّر في النّص ثلاث مرّات للدّلالة على بشاعة الموقف ودراميته.

يستعير الشّاعر شخصية "الحسين" لتكون قناعا يعبّر به عن السّلطة المسلوبة، ولهذا جعل النّص ينبني على حوار درامي مباشر يقوم بين الشّاعر و"الحسين"، يترجم من خلاله الشّاعر ما بداخله من ألم وحسرة، ويلخّص وقائع حادثة تاريخية مؤلمة، ولهذا فهو يدخل

(1) محمد مصطفى الغماري، عرس في مأتم الحجّاج، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر العاصمة، الجزائر،1982،ص95.

النّص في جوّ حكائي يصوّر مشاهد تلخّص وقائعه، عبر أفعال تدلّ على ذلك(قتلوك×3، تواثبوا، تلفّعوا)، وهو ما يضع القارئ أمام دلالات تاريخية حيّة ومتحرّكة في الواقع النّصي.

وينتصر الشّاعر في الأخير للحقّ في جعل القتل رمزا للحياة المتجددة، من خلال تكرار الضّمير السّردي "أنت" في حواره المباشر للحسين(أنت الخلود/أنت النّهار)، فهو يبشّر بالحرية بعد كلّ معاناة، وهذا ما يجعل النّص يتكيّف مع متطلّبات الواقع الرافض لكل أشكال القهر والاستعباد والشّاعر يمتزج مع شخصية الحسين وآلامه، كما يمتزج مع آلام كلّ المظلومين، ولهذا فقد جعل القناع التّاريخي وسيلة لبناء النّص وخلق التّفاعل على مستوى شخصياته الرّئيسية والثّانوية (الحسين والقتلة)، وهو ما أدخل النّص في جو سرديّ،بظهور العقدة(مقتل الحسين) ثم انحلالها(بانتصاره وجعله رمزا للحرّية).

من خلال ما سبق يتبيّن لنا أنّ القناع بأنواعه المختلفة نوع من التّناص وتحاور النّصوص الحاضرة مع النّصوص الماضية، ولجوء الشّاعر إليه دليل على ذكائه في التّعامل مع المواقف وهروبه من المواجهة أو المتابعات، كما أنّه دليل على غزارة ثقافة الشّاعر وكثافة مخزونه المعرفي، وعلى حسن استخدام المقاربة والمقارنة بين الأمس واليوم، وعلى هذا فإنّ كلّ النّصوص التّاريخية الّتي يلجأ إليها الشّاعر هي – في الأغلب– خادمة للنّصوص الشّعرية المعاصرة، فالتّراث والتّاريخ يظهران جليا في النّصوص المعاصرة، من خلال التّرابطات الّتي يصنعها الشّاعر والّتي تؤدّي في الغالب إلى كسر أفق المتلقي المطالب بقراءتين متوازيتين: الأولى للنّص قيد القراءة، والثانية للنّص الغائب، وهذا ما يجعل النّصوص الغائبة تعود وتحيى في النّصوص الشّعرية المعاصرة.

إنّ ممارسة الشّاعر الجزائري المعاصر لقناعه الشّعري، دليل على انفتاحه على التّراث والموروث الثّقافي، وعلى سعيه لبناء نصوص تحمل تراكمات معرفية وتنفتح على مجالات

غير محدودة من التأويلات، تكون ذات آفاق رحبة وواسعة، وبالتالي فإنها تتجدّد مع كلّ قراءة.

4- الأسطورة:

الأسطورة واحدة من الأدوات الفنية التي اهتدى إليها الشّعراء منذ القديم، ولا زالت ذات تأثير في تشكيل البنيات الفنّية للشّعر، وقد كثر استخدام الأسطورة في الشّعر العربي المعاصر، حتّى أنّها عدّت من أكثر الظّواهر الفنّية بروزا، كونها تُستثمر كطاقة إبداعية ذات سمة أسلوبية بارزة في الشّعر.

إنّ الأسطورة هي "محاولة متبصّرة وخيالية لتفسير الظّواهر الحقيقية أو المفترضة الّتي تثير واضع الأسطورة"[1]، فتكون بذلك الحلم الذي تؤكده عوامل الضّغط النّفسي، أو الرّغبات المكبوتة التي تنفجر في الأذهان على شكل رؤى تجسّد الرغبات وتترجم الأحلام والمخاوف الّتي تجول في مخيّلة الإنسان، الّذي يتلهّف دائما إلى معرفة الحقيقة، واكتشاف ما تعذّر عليه معرفته، فيلجأ إلى الأسطورة لتفسير الظّواهر الحقيقية أو المفترضة التي تثير الإنسان الباحث عن المعرفة وكشف الألغاز.

ولهذا فإنّ صانع الأساطير "يدفعه عقله الواعي إلى البحث عن وسائل يسدّ بها نقصه، من حيث كونه إنسانا فانيا من ناحية، ويبحث من ناحية أخرى، عن قوّة غيبية مطلقة القدرة، تفوق إمكانات الإنسان تحقق له طموحاته، وقد ظلّ هذا الإنسان منذ فجر الإنسانية في بحث دائب إلى أن جاءت الأديان السّماوية الّتي وجد فيها ضالته المنشودة"[2]، فتلك القوى الغيبية غير المفهومة والّتي كان الإنسان القديم يعطي لها تأويلات مختلفة قد انجلى بعض من رموزها وتعقيداتها مع نزول الأديان السّماوية، الّتي كشفت له كثيرا من الأمور والألغاز.

([1]) فيليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص94.
([2]) المرجع نفسه، ص306.

4-1 الأسطورة والشعر:

وعلى هذا فقد تنبّه الشّاعر العربي المعاصر إلى سحر الأساطير وفاعليتها في بناء النّص الشّعري، وهذا بعد اطّلاعه على استخدام الشّعراء الأوروبيين للأسطورة، فرأوا أنّ الأسطورة تسعفهم على تفسير أزمة الأمّة بكلّ تعقيداتها، والإيحاء بكلّ ما يعانيه الإنسان العربي من أزمات وصراعات، كما تسعفه على إعطاء التّجربة العربية أبعادا إنسانية شاملة، من خلال استيعاب الشّعر للوجود الإنساني في كل أشكاله المطلقة وأحواله العميقة بوجوهها المختلفة، فالأسطورة تمنح شعرية ومجازية للقصيدة كونها "من أعظم أدوات البناء الفني للخطاب الشّعري "[1]، وهذا من خلال الصّلة الوثيقة بين الأسطورة والقصيدة على اعتبار أنّ الأسطورة تقوم على الشّاعرية وعلى الدّراما، كما أنّ القصيدة تقوم على الخيال والمحاكاة، وكلّ من الأسطورة والشّعر يشتركان في القدرة على التّشخيص والتّجسيد لكلّ المشاعر الإنسانية والقوى الطّبيعية.

إنّ الأسطورة تمنح الشّعر مناخا جديدا وخصبا يتنفّس فيه، من خلال إتاحة الفرصة للتّعبير عن جوهر الذّات الإنسانية، والغوص في الخيال والصّور المبتدعة والرّموز والمعاني الّتي لا يمكن إيصالها بطريقة مباشرة، لأنّ النّص الأسطوري الّذي يستدعيه الشّاعر يتمتّع بسمات تكوينية وبنائية، وبقالب حكائي يسمح باستيعاب مجموعة من الرّؤى والدّلالات القادرة على البث الإيحائي، نظرا لما تحمله الأسطورة من قيم جمالية وفنّية.

ولهذا فالشّاعر يلجأ إلى الأسطورة لما تحمله من سمات تعبيرية تمكّنه من التّعبير عن قلقه الرّوحي وعن العذاب الّذي يواجهه الإنسان المعاصر، والشّاعر " إذا ضمّن قصيدته حكاية أسطورية فإنّه يرمي من وراء ذلك إلى إبراز أمور يريد إظهارها على نحو موح، باعتبار هذه الحكاية أداة من أدوات التّصوير "[2]، ولن يتحقّق ذلك إلّا إذا نجح في توظيف

([1]) عدنان حسين قاسم، مرجع سابق، ص324.
([2]) المرجع نفسه، ص332.

الأسطورة بالشّكل الّذي يحرّك جانبا من جوانب النّص الشّعري، لا أن يوظّفها على أنّها مجرّد طلاء خارجي أو تباه ثقافي، فالشّاعر عليه أن يدرك دور الأسطورة في خلق عوالم شعرية ذات خصائص مميّزة، وفي التّخفيف من غنائية التّجربة ولهذا فدوره يتمثّل في منح رؤية جديدة للحياة والعالم، وتصوير حقيقة الصّراع اليومي الّذي يحياه الإنسان.

4-2 الأسطورة في الشّعر الجزائري المعاصر:

وعى الشاعر الجزائري لمعاصر مدى أهمية الأسطورة في بناء نصوصه الشعرية، وأدرك أن نجاحه في توظيف الأسطورة يتعلق بمدى قدرته على استيعابها بصورة فنية تبتعد عن المباشرة وفي الوقت ذاته على تكييفها مع تجربه الحاضرة، ولهذا نجد أن الشعراء الجزائريين قد حذوا حذو شعراء المشرق الذين كانوا سباقين إلى توظيف الأسطورة، ولهذا فقد برزت الأسطورة في الشعر الجزائري بداية من شعراء السبعينات على عبد العالي رزاقي، أحمد حمدي، وأحلام مستغانمي، وغيرهم، واستخدموا الأساطير الشعبية المستخرجة من قصص ألف ليلة وليلة، مثل قصة شهرزاد وشهريار، وقصة السندباد البحري"[1].للانتصار على خيباته والتغلب على فواجعه، فمن خلالها يصنع عالمه الخاص المنفتح على الحلم والتخييل، كما يتحرر من القيود التي يطرحها المجتمع، فهي حل مثالي وجمالي للتخلص من حالة القلق والتعبير عن حالات الدراما التي يمر بها.

عرفت الأسطورة بكونها نظاما مكثفا وغامضا، تتداخل فيها مجموعة من الظواهر التاريخية والميثولوجية والسحرية والخرافية، كما تختلف من شعب إلى آخر حسب معتقداته وأعرافه وتقاليده، ولهذا فإن توظيفها في الشعر مسألة في غاية الأهمية، فهي تشكل نظاما خاصا داخل بنية الخطاب الشعري المعاصر.

([1]) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2006، ص579.

كانت الأسطورة أداة فنية قوية لدى الشعراء، يعتمدون عليها في رسم ملامح شخصيتهم وفي رسم دراميتها ودرامية حياتهم اليومية وحياة الآخرين، خاصة الوطن الذي ينتمون إليه، ولهذا حاول الشعراء رسم الواقع وتعريته وإظهار دراميته، فقد أدرك الشاعر الجزائري أهمية الأسطورة في تفعيل تجربته الشعرية وفي الهروب من الواقع وانكساراته المتتالية، فهي الوسيلة المثلى للانتصار على خيباته والتغلب على فواجعه، فمن خلالها يصنع عالمه الخاص المنفتح على الحلم والتخييل، كما يتحرر من القيود التي يفرضها المجتمع، فهي حل مثالي وجمالي للتخلص من حالة القلق والتعبير عن حالات الدراما التي يمر بها.

عرفت الأسطورة بكونها نظاما مكثفا وغامضا، تتداخل فيها مجموعة من الظواهر التاريخية والميثولوجية والسحرية والخرافية، كما تختلف من شعب غلى آخر حسب معتقداته وأعرافه وتقاليده. ولهذا فإن توظيفها في الشعر مسألة في غاية الأهمية، فهي تتشكل نظاما خاصا داخل بنية الخطاب الشعري المعاصر.

ومن بين الرموز الأسطورية التي استهوت الشعراء الجزائريين رمز السندباد البحري، الفتى المغامر والمستوحى من حكايات ألف ليلة وليلة والذي يخوض المغامرات المدهشة بما فيها من خيال ومشاق ومصاعب، ينطلق من بغداد ليعود إليها، وهو محملا بالذهب والغنائم، فأسطورة السندباد هي رمز " الاكتشاف والبحث عن عوالم الامتلاء والخصوبة، فقد ألهمت الشعراء بوصفها المعادل الموضوعي لاشراقات رؤيوية، رؤيا البحث المنتظر لواقع هش ومتآكل"[1]

ومن بين الشعراء الجزائريين الذين استهوتهم أسطورة السندباد ورأوا فيها رمزا للمغامرة والرحلة في سبيل تحقيق الذات والهروب من عالم الواقع إلى عالم آخر في سبيل البحث عن ذاتهم الشاعر" عثمان لوصي" الذي اعتبر نفسه سندباد زمانه إذ يقول:

([1]) عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، وهران، الجزائر، 1994،ص113.

أنا سندباد الشمس عمري عجائب

وفي كل يوم مرفئي بجزيرة

نثرت على الأمواج حبي ملاحا

وخضت مجاهيل البحار ولم أزل

أموت وأحيا في جهنم رغبتي[1].

يشبه الشاعر نفسه بالسندباد، فعمره أو حياته كلها عجائب ، ولا يكاد يحقق رغباته المحترقة يوما بعد يوم، وإنه في هذا يختلف عن السندباد الذي يعود من رحلاته غانما، ولا يشبهه إلا في عشق البحر والسفر، فالشاعر يخلق علاقة بينه وبين السندباد وهذا ما جعل النص يعبر عن الصراع اليومي الذي يحياه الشاعر، وهو ما منح القصيدة ملمحا سرديا من خلال بروز الصوت السّردي للشاعر الذي يبرز من خلاله صراعاته اليومية ومواجهته تفاصيل الموت الكثيرة دون خوف، فالشاعر يظل دائما:

عاشقا كان ينادي

في أعاصير الرماد

ويعاني

من تباريح الحنان

خليه يلبس موج البحر والريح قناع

خليه يطوي المسافات

ويمضي في مداها

([1]) عثمان لوصيف، أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، 1988، ص15.

إنه كالسندباد

يعشق البحر ويغويه الضياع[1].

غلبت على النص مجموعة من الجمل الفعلية ، وهو ما يبين الحركة المستمرة للشاعر، الذي يخترق المجهول بحثا عن الحياة المتجددة، وهروبا من الضياع الذي هو قدر الشاعر، وكذلك معاناة فقدان الحب والحنان، الذي لا يستقر عليهما، فالوحدة ملازمة للشاعر، ولهذا فوه يرى نفسه في صورة السندباد الذي لا يتعب في المسير بحثا عن أمل جديد وغد أفضل، وفي كونه رمزا للتنفيس عن نفسه والتعبير عن صراعاته الداخلية، ولهذا فهو يختار شخصية السندباد السحرية كي يعبر عن رغبته في الانطلاق بعيدا، بحثا عن الحرية والانعتاق.

تخيل الشاعر نفسه سندبادا لا يخشى الأهوال والمخاطر في سبيل الحصول على مبتغته، ولهذا فهو يصر على التغلب على معاناته وعلى المضي قدما كي ينال مبتغاه، ولهذا فالأسطورة منحت النص طابعا دراميا، يقوم على السرد الذي يعتمد على الأسلوب الحكائي، وهذا بتقديم التفاصيل والاهتمام بالجزئيات في تصوير حالته النفسية، فالأسطورة جعلت النص الشعري غنيا بالرموز، فهي أداة فنية مهمة كونها تشكل نظاما خاصا داخل لنص الشعري، ولأنها تشكل عالما ينفتح على المدهش وعلى الدلالات المتعددة، ولهذا نجدها تتكر عند شعراء آخرين، وهذا ما يظهر أهميتها في تشكيل بنية الخطاب الشعري.

يستعير الشاعر أسطورة السندباد كلغة استعارية، يعبر من خلالها عن معاناته اليومية التي تتسم بالشعور بالضياع والرغبة في تخطي اليوم للوصول إلى غد أفضل، وهذا ما يفسر رأي "نورثروب فراي" الذي يعتبر أن " أحد الأسباب التي تجذب الشعراء إلى الأسطورة هي

([1]) المصدر السابق، ص27.

تقنية، فلغة الأسطورة لغة استعارية، لأن الأساطير تتناول في قسم كبير منها الآلهة، التي تتماشى مع ظواهر طبيعية أو اجتماعية"[1].

ولا تكاد تخلو أسطورة السندباد من الشعر الجزائري المعاصر الذي يلجأ إليها هروبا من الواقع وتعبيرا عن الدراما اليومية التي يحياها، ومن بين الشعراء الذين استعانوا بها الشاعر عاشور فني، الذي حاول أن يلخص معاناته التي لا تنتهي وجروحا لا تندمل ، فصور معاناة اليتامى والبسمات الغائبة من وجوه المتعبين، فقد:

مضى كل شيء

ولم أي شيء إلى أي شيء

ولم يبق من مرح الخطوة القزحي

سوى ليل مقبرة وصباح كفن

(....خطا شبح خطوة

ثم قدم أخرى إلى جهة في الظلام

فألقت به خلف سور الزمن...)[2].

يمثل الليل الحقل الرئيسي للنص، والذي ينفصل إلى حقول دلالية كثيرة تترجمها ألفاظ(المقبرة، الكفن، الشبح،الظلام...)، ولهذا فهو يبحث عن مخرج من هذا الليل الطويل، فليس أمامه سوى التمسك بأمل التغيير والوصول إلى الضفة الأخرى، حيث الأمن والهروب من الكيد المحدق من جميع الجهات، ولهذا فهو يرى في السندباد مخرجا يخلصه من عذاب الليل الطويل لذي لا ينجلي:

([1]) إتفين.ك، الاسطورةن تر، جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988،ص17.
([2]) عاشور فني، زهرة الدنيا، دار القصبة للنشر، الجزائر،دط، 2007،ص64.

كأني هنا منذ يوم القيامة

أنتظر السندباد وأبحث عن جهة الرياح

وعن مرفأ السفن

كأن جميع الدروب تؤدي إلأى صخرة

والمدن تنفتح عن هوة لا قرار لها

فإلى أي(روما)تهاجر هذي القرى

والمدن؟ [1].

يلخص الشاعر نصه في فعل الانتظار والبحث عن مخرج من المكان الذي يحاصره، كي يتصل بمكان آخر، فهو يشتغل على المكتن كمكون سردي ينتقل من خلاله من حالة إلى حالة أخرى، فالمكان يهيمن على جميع العناصر السردية للنص، لأنه يكشف عن رغبة الشاعر/السارد في الانفصال عنه(الوطن المكان) والاتصال بمكان آخر يكون عنوانا للأمن والأمان.فالسارد يقدم رصدا لمفردات المكان الذي تعيش فيه الشخصية، عكس من خلال هذا الرصد حالة الوحدة والرغبة في الهجرة، الذتي يربطها بعودة "السندباد" الذي تأخر في الظهور مجددا كي ينقله إلى الضفة الأخرى، فكل الجهات موصدة، وما انتظار الشاعر للسندباد غير وهم يتعلق به:

تعلقت بالوهم

حتى انتهت آخر النسمات إلى الليل[2].

([1]) المصدر نفسه، ص65.
([2]) المصدر نفسه، ص67.

يأبى السندباد أن يمنح الشاعر أملا يتمسك به، ولهذا فإن الأسطورة تنعكس على الشاعر ويحملها دلالات أخرى، فلم يعد ذلك السندباد الوفي الذي يتمسك بحلم العودة والانتصار، إنما أصبح–عند الشاعر– رمزا للاعودة وللخيانة:

وأول ما قادني للمدينة

وجه أطارده

كلما لاح في أفق خانني من جديد[1].

وقع الشاعر في فخ المطاردة الواهمة، والبحث عن أفق جديد لا يكاد يظهر حتى يختفي، إنه يبحث عنة حل سحري وأسطوري لمعاناته ومعاناة وطنه، ولهذا فهو يلجأ إلى الأحلام وإلى الشخصيات التي الأسطورية، علّها تكون مخلّصة من الخوف واللّيل والوحدة، ولكنه سرعان ما يدرك أن الخلاص الحقيقي يكون بالتغيير الذي ينبع من أعماق القلب، ومن الرغبة في الانتقال من زمن إلى آخر ، ولهذا فهو يقرّ أن:

لا مكان لنا غير أعماقنا وطنا نتجاذبه

ولنا غيمة

سنحرر في الأرض حبة رمل مجنّحة

ثم ندخلها باتسام شهيد[2].

يصور الشاعر العناصر المكونة لمشهد المكان الذي ينبغي أن يكون، بعد أن عرف ألا مكان يحويه غير وطنه، لأن السندباد الذي كان ينتظره لا يحقق الأحلام ولا يعبر عن الواقع الذي هو أكبر منه وأقوى، فلا أحد يمنحه فرصة تحقيق الانتصارات :

([1]) المصدر نفسه، ص69.
([2]) المصدر نفسه، ص ن.

أحاول أن ألتقي حلمي

فيثور الملأ

ويعتقل السندباد

ويختتم بالأحمر القرمزي

على شفتي شهرزاد[1].

يقوم النص على بنية أسطورية متناقضة، فشهرزاد الرّاوية التي كانت تتفنن في نقل أحلام السندباد وفي صنع انتصاراته وعوداته المكلّلة بالنجاح، تصبح موقعة به، وواضعة خاتم الهزيمة والاعتقال عليه.

صنع الشاعر واقعا مختلفا ومتناقضا للواقع الأسطوري، فقد غيّر من ملامحها وأصلها، لأنه يحاول ترجمة الدراما الاجتماعية التي تثور على الأحلام وعلى إرادة التغيير، إنها دراما تترجمها أعماق الأسطورة المتحولة والمتشابكة في نظر الشاعر، والتي تحكمها سمات الرفض والتوتر، وكأن القدر محكوم على الشاعر أن يحيا على الهزيمة وعلى تقبل الواقع المأساوي بكلّ ما يشكله من صراع درامي.

مثّلت الأسطورة عنصرا دراميا يحمل دلالات كثيرة، ولهذا أراد الشاعر من خلالها بناء مفهوم مناقض لها يكون أكثر عمقا وأكثر دلالة من معناها الأصلي، وهذا إيمانا منه بأن " الدافع إلى استعمال الأسطورة ليس مجرد معرفتها، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي، إلى مستوى إنساني جوهري"[2]. يكون أكثر قربا من الذات الإنسانية.

([1]) عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان،إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر العاصمة، الجزائر،ط1، 2004،ص50..
([2]) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ،بيروت، دط، 1983، ص140.

إن معرفة الشاعر الجزائري لسحر الأسطورة ودورها الدلالي هو ما جعله يكثف من استخدامها في نصوصه الشعرية، فيلجأ إلى أكثر من أسطورة، وهذا ما نجده عند الشاعر يوسف وغليسي، الذي يقول:

الآن شيعت الحروف جنازتي...

ومضت تعانق جثتي...

وأنا اموت ولا أموت

كالسندباد

فأنا أموت، نعم

وكالعنقاء أبعث من رماد[1].

لجأ الشاعر إلى التكثيف الدلالي عن طريق توظيف أسطورتي السندباد والعنقاء، وهذا ليصور الجو الدرامي الذي يحكي آلامه وصراعه من أجل البقاء، فما بين الموت والموت حياة متجددة، يرفض الشاعر التنازل عنها، ولهذا يظل ممسكا بخيط النجاة والأمل من أجل صنع حياة جديدة ومتجددة، بالسندباد الذي يعود إلى الحياة بعد كل الصراعات والمخاطر التي يواجهها في مغامراته البحرية، ثم ولهذا استعان بالعنقاء الحياة المتجددة والخصوبة الدائمة.

إن الحياة التي يبحث عنها الشاعر مليئة بالأمل، ولهذا فهو لا يكتفي بالتعبير المباشر، إنما قام بالتعبير الأسطوري كي يهرب من خيبات الأمل ومن الموت المتكرر مع كل نسمة هواء، وهو ما أدخل النص في جو دلالي يحاكي تفاصيل الموت والولادة المتجددة مع كل موت، وعلى البعث بعد الفناء، فقد لخص تجربة الحياة عن طريق التوظيف الأسطوري، وهو

(1) يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع، الجزائر، ط1، 1995، ص33.

ما ساهم في توسيع فضاء القصيدة بانفتاحها على مؤثرات دلالية تتخطى الواقع وترسم حيثياته.

وغير بعيد عن تصوير الواقع والتعبير عن سوداويته وعن الموت الذي يغزو الشوارع والطرقات(العشرية السوداء)، نجد الشاعر عزالدين ميهوبي يرسم لوحة درامية ساهمت في إظهار ملامحها وتشكيل تفاصيلها الجزئية، وإدخال النّص في جو سردي ينبني على غرض الإخبار والوصف:

من ثقب الباب

يطلع غراب

عنقاء الموت تطلع على شجر الليمون...

فتتكسّر الأجفان

لا غالب غلا الموت

لا شيء سوى الغفران

وصمت الليل فجيعة[1].

يقوم النص الشعري على دلالة أساسية هي الموت والعذاب، وهو ما يظهر من أول صورة بيانية لتسلل الغراب من ثقب الباب، وهذا كناية عن الشؤم الذي يحيط من كل الجهات حتى لا يمكن الهروب منه، فالغراب تحيط به مجموعة من التصورات السلبية التي التصقت به منذ القديم، فهو طائر يبعث على الخوف من الموت وعلى التشاؤم والفأل السيئ ، فقد كانت العرب تظهر في كثير من كلامها كرهها للغراب مثل"صرّ عليه رجل غراب"، أي ضاق عليه الأمر وعسرت عليه الحياة، و"غراب أبقع" أي غراب خبيث، بل كانت العرب

([1]) يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع، الجزائر، ط1، 1995، ص33.

تتشاءم من رؤيته مطلقة عليه اسم"غراب البين" فتربط رؤيته بالبؤس والشقاء والهلاك، فدلالة الغراب في النص دلالة سلبية خاصة بالاستعانة بأسطورة العنقاء، التي حملت دلالة مغايرة لأصلها، فالعنقاء طائر خرافي يرمز إلى الحياة المتجددة بعد كلّ موت، وإلى الخلود والاستمرار في الحياة، لكن توظيفها في النص جاء توظيفا عكسيا، لأن الشاعر قلب محتوى الأسطورة، وجعلها تحمل دلالة الموت والانتحار ف(لا غالب إلا الموت) والصّمت الذي يصنع فجائعه، فيتحول كل شيء إلى دمار.

يصنع الشاعر دراما شعرية عميقة بفضل استعانته بالأسطورة وإعطائها أبعادا جديدة، وهو ما سمح باحتواء شحنات عاطفية ودلالية كثيفة ويرسم أبعاد الواقع المأساوي الذي يعيش فيه والذي يسيطر عليه الإحساس بالظلم والقهر والخوف من الموت.

وهذه الصورة المحتدمة والمتشابكة تتكرر عند شعراء آخرين وظفوا أسطورة العنقاء، التي تتكرر في صيغ مختلف، فراح الشاعر نور الدين درويش يستحضرها قائلا:

لست أخشاك

عجّل أيا قاتلي

أطلق النار

اقرأ على جسدي آية البطش

ولكنّني صرت ـعنقاء...

أولد من رحم الموت تندمل [1]

يبني الشاعر حوارا بينه وبين الموت أو القاتل، وهو ما ساهم في إدخال النص في جو سردي عن طريق التّركيز على شخصية القاتل الذي يمارس كل أنواع الخوف والتقتيل، وعلى

(1) نور الدين درويش، مسافات، مطبعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط2،2002، ص61.

شخصيته التي تواجهه بكل شجاعة، فكان الحوار مباشرا تحكمه أفعال الأمر(عجّل/أطلق/اقرأ)، وهو ما ساهم في بناء أحداث النص وتطويرها، فالشاعر يحاول تخطي الموت المحدق به، وأن يواجهه بكل شجاعة، فهو لم يعد إنسانا عاديا إنّما هو عنقاء تولد مع كلّ موت، إنّه يتناص مع أسطورة العنقاء وهو ما يفتح النص على آفاق تأويلية كثيفة، ويجعله صدى لمعاني متجدّدة عن طريق الصورة الشعرية التي ينتجها، والتي وحدت بين الأجواء المتناقضة الشاعر/العنقاء، وجعلت منها حقيقة واحدة على الرّغم من الاختلاف القائم بينهما.

إن رغبة الشاعر في الانتصار والمقاومة والنهوض إثر كل سقوط أو البعث بعد لّ موت، هو ما جعله يستعير أسطورة العنقاء التي تقوم على إعادة بناء عالم جديد يقوم على أنقاض العالم القديم(الواقع اليومي)،ويحاول من خلالها إعادة بناء علاقات نصية جديدة تقوم على استغلال ما يوفره الفضاء الأسطوري من قوّة إيحائية وقدرة على خلق المعنى وخلخلة المألوف، و خلق جو دراميّ، يقوم على توفر عنصري التّقابل والصّراع، فقد استطاع استثمار الموروث الأسطوري ليعبر عن تمسّكه بالحياة إثر كلّ موت يقابله، إنه يواجه الموت بالحياة، ولهذا فهو يقهر القوى السّلبية التي تعمل على تحطيم عالمه الجميل، وهو ما يبين أن التفاعل الأسطوري يخلق إلهاما وإيحاء من خلال التناغم النّصي والتفاعل الذي يجتهد الشاعر في إظهاره، وهذا من أجل التّعبير عن عمق تجاربه الشّعرية، وتصوير الدراما المعقدة التي تحيط به وبعالمه، كما أن الأسطورة تنقل مستوى الألم الشخصي للشاعر إلى المستوى الإنساني، وهو ما يظهر علاقة الشاعر بتراث أمته الحضاري والتراث الإنساني بعامة.

يشكل لجوء الشاعر إلى توظيف لأسطورة العنقاء معادلا موضوعيا لمعاناته في وطنه ومواجهته للموت دون خوف، لأنه يدرك استمرار الحياة بعد موته، كما يدرك أن وطنه لا يمكن أن يستسلم لآلة البطش والدمار، ولهذا فقد وجد في الأسطورة ملاذا له يحملها همومه

وهموم وطنه، وتطلعاته لغد أفضل تكون فيه الحياة والآمال هي الغاية الأولى والوحيدة التي يتطلّع إليها الشاعر وكلّ من يعيش في وطنه.

ومن الأسطورة العربية السندباد إلى الأسطورة اليونانية " فينيس" إلهة الحبّ ورمز للعاطفة الحقيقية والصّادقة ،والّتي لم تتمكن من إكمال قصّة حبّها لأن الآلهة قد عاقبتها على ذلك، وقد استثمر كثير من الشّعراء الجزائريين أسطورة فينيس للتّعبير عن حبّهم المستحيل، وعن معاناتهم النّفسية جراء ذلك، يقول الشّاعر فريد تابتي في قصيدة " مرثية فينيس":

(فينيس) ولّى زمان كلّه غزل ...~... لكم سعدنا وها قد شاخت القبل

لقد وهبنا الهوى بالأمس منتشيا...~... ولست أدري وراء النّأي ما العمل

فينيس ..شُقّي عباب الآه ..وانطلقي...~... هيهات يقضي على آهاتك الأمل

فينيس ..مات ابتسام العمر في شفتي...~... وقد تلظّت جراحي..ليس تندمل [1]

ويواصل في أبيات أخرى:

غدا سآتيك يا فنيس..بعد غد...~... أو بعد عام ..إذا ما أبطأ الأجل.

غدا ستورق يا فينيس..واحتنا...~... سيبسم البشر..بعد النّأي يكتمل [2].

لقد أدرك الشّاعر مدى عمق الأسطورة في تصوير معاناته،فراح يوظّفها مصوّرا حبّه الّذي لم يكتمل، وراح يقارن حالته النّفسية بحالة فينيس، فالشّاعر يعاني من الفراق والشّعور بالوحدة،وهو رغم كلّ شيء ماض في حبّه غير مكترث بالّذين يسعون إلى التّفريق بينه وبين الحبيب، بل يظلّ متمسّكا بالأمل الّذي يحذوه رغم كلّ العراقيل:

(1) فريد تابتي، أنين، مصدرسابق، ص48.
(2) المصدر نفسه، ص48.

ماضون بالعمر يا فينيس نحو غد...~... وقد عرفنا بأن قد سدّت السّبل [1].

يمرّ الشاعر بصراع داخليّ مرير ،لأنّه لم يستطع أحد إطفاء النّار الّتي بداخله، فهو عالم لثقل معاناته ومدرك لحالته النّفسية، ولذلك فإنّه يتوسّل بأسطورة فينيس ويقارنها بحالته، علّ ذلك يخفّف من وطأة جراحة وآلامه، لتكون بذلك الأسطورة المستلهمة ميزة فنّية قدّمت للنّص الشّعري أبعادا جمالية وتأويلية وأدخلته في عالم ومزيج من الحقيقة والخيال، ونقلت المتلقي إلى أعماق الشّاعر، لتجعله يعيش ويحسّ بشيء من آلامه ،كما نقلته إلى جوّ إستعاري كثيف ،وهو ما أدخل النّص في دائرة مفتوحة قابلة للتّمدّد، وقد أعطت الأسطورة للنّص بعدا دراميا وتراجيديا ومنحته فرصة للتّعبير عن الألم وتخليصه من الصّراع الّذي يحياه، فكانت قناعا استعاره الشّاعر للتّعبير عن معاناته في عالمه الّذي يحياه وبحثه عن عالم آخر يعترف بآلامه وعذابه.

من خلال ما سبق نلاحظ انجذاب الشّعراء الجزائرين نحو التّعبير الأسطوري، يوظّفونه في أشعارهم، ولهذا فقد كان الحضور الأسطوري إحدى الميزات الفنّية الّتي وسمت القصيدة الجزائرية المعاصرة، وكأن الشّاعر الجزائري قد أدرك أهمية الأسطورة في الشّعر ، كما أحسّ بما تحمله من حسّ درامي وتراجيدي، شبيه بالواقع الّدرامي الذي يحياه،نتيجة لمعاناته النّفسية واليومية، ولهذا فقد فرضت الأسطورة نفسها رغم قرب عهد الشّاعر الجزائري بها، فهو لم يعرفها إلا بعد أن عرفها شعراء المشرق الذين لم يكتشفوها بدورهم إلّا في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر، وأصبحت الأسطورة تفرض نفسها في الواقع الشّعري، لأنّها تلخّص مجموعة من الدّلالات، كما تفتح القصيدة على آفاق رحبة، وتخلّصها من المباشرة، وتدخلها في جوّ الدّرامية بكلّ ما تحمله من صراعات وتناقضات،فهي شكل من أشكال الوعي والتّصوير الفني، إذ هناك توحيد بين الوعي الشّعري وبين الصّورة الفنّية والأسطورة، كما أن اللّجوء إليها هو استحضار للبطولة الغائبة وحنين لها، وهذا ما أدركه

(1) المصدر نفسه، ص49.

الشّاعر الجزائري المعاصر، الّذي قام باستعادة البطل الأسطوري والتّاريخي عبر زمن القصيدة، وجعل القصيدة تحفل بالتّجريب الجمالي وبالأبعاد الإنسانية المكثّفة.

5- البنية الدّرامية المسرحية:

تجلّت الدّراما في القصيدة العربية المعاصرة عبر وسائل متعدّدة، تحاول كلّها إظهار الصّراع وتصوير نقائص الحياة، فهدف الشّاعر- دائما- هو الغوص في أعماق الحياة والنّفس الإنسانية، يجلى بعض همومها ويعبّر عن مآسيها، فكان اللّجوء إلى توظيف تقنيات الفن المسرحي جانب من جوانب تحقيق الدّراما الشّعرية.

5-1 مفهوم المسرح:

المسرح واحد من أشكال الفنون التّمثيلية، وهو من أوائل الفنون الّتي ظهرت، ولذلك يطلق عليه تسمية أبو الفنون، وكانت بداية هذا الفن منذ أيّام الإغريق والرّومان، الّذين سعوا من خلال تمثيلياتهم المسرحية إلى ترجمة ومحاكاة أفعال الإنسان الخيّرة والشّريرة، ولهذا فقد قسّموها إلى نوعين من الدّراما؛ التّراجيديا والكوميديا، فكانت "التّراجيديا عبارة عن مسرحية ذات موضوع جاد، ذي طابع حزين، يتعرّض لأفعال البشر في صراعهم مع القوى التي تحيط بهم، وتتحكّم في مسار سلوكهم، سواء أكانت قوى خارجيّة مثل البشر أو الآهة أم قوى داخلية مثل النّوازع والأهواء"[1].

والتّراجيديا أو المأساة هي" محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التّزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرّحمة، والخوف فتؤدي إلى التّطهير من هذه الانفعالات"[2].

([1]) محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الشركة المصرية العالمية للنّشر، لونجان، مصر، ط1، 1994، ص12.

([2]) أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص18.

إنّ غاية المسرحية التراجيدية هي التّطهير من الانفعالات وهي لهذا تختار " موضوع الخصومة والشّقاء وتعاسة الإنسان ووقوعه صريعا أمام قوّة من القوى التي لا يملك تجاهها دفعا ولا مقارنة، ومن أجل ذلك تحتّم أن يكون موضوعها مثيرا للرّهبة والجلال، وأن تنتهي نهاية غير سعيدة "[1].

فتعاسة الإنسان هي الموضوع الأساسي للمسرحيّة التّراجيدية القديمة، التي تحاول الغوص في أعماق النّفس الإنسانية التي تتنازع فيها عواطف الخير والشّر المتصارعة بين الانقياد للقلب أو الانصياع العقل ، فالصّراع هو الموضوع الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية التّراجيدية.

أما المسرحية الكوميدية أو الدراما الكوميدية فهي مسرحية ذات موضوع فكاهي ساخر يرمي إلى عرض النقائص الإنسانية، والعيوب الاجتماعية، عن طريق تصوير البشر في مواطن نقصهم وضعفهم، فالكوميديا تقوم بعرض المشاكل الجماعية في محاولة منها علاج تدهوّر المجتمع وإعادة العلاقات الوطيدة في صفوفه، عن طريق تصوير مفارقات الإنسان التّي تبعث على الضّحك والسّخرية، وعلى ذلك فإنّ الضّحك في الكوميديا الإغريقية كان عبارة عن وسيلة إيجابية هدفها نقد الأخطاء وعلاج العيوب والمثالب والمشاكل.

5-2 – البناء المسرحي في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

تفاعلت القصيدة الجزائرية المعاصرة مع فنون التّعبير الأخرى، ومن بينها الفنّ المسرحي، إيمانا من الشّعراء أنّه يمنحها صورة مميّزة،كون فنّ المسرحية " أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة، لا لأنّه يتعمّق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها

([1]) محمد زكي العشماوي،دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 2002، ص41.

فحسب... وإنما يريك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون في الحياة"[1]، مع مختلف الصّراعات التي تكون بين الأفراد أو بين مختلف النّظم السّياسية والاقتصادية.

وانطلاقا من كون المسرحية تصوّر عمق الصّراع في النّفس الإنسانية وما يحيط بها، فقد سعى الشّاعر الجزائري المعاصر إلى توظيف بعضٍ من تقنياتها في بناء النّصوص الشّعرية، من صراع وحوار وحبكة، وشخصيات إضافة إلى استدعاء التّاريخ وإعادة قراءته ومساءلته عن طريق النّصوص الشّعرية المسرحية، أو الشّعر المسرحي، على اعتبار وجود فرق بين المسرحية الشّعرية وبين الشّعر المسرحي، فالمسرحية الشّعرية هي " قالب أدبيّ ينتمي إلى فنّ المسرح، أكثر من انتمائه إلى فنّ الشّعر"[2]، وهي نصّ مكتوب شعرا وقابل للتّمثيل أمّا الشّعر المسرحي فهو شعر أولا ومسرح ثانيا، كما أنّ "القصيدة الدّرامية ليست مسرحية شعرية، وليست مهمة القصيدة الحديثة بعث المسرحية الشعرية [3].

إذا بحثنا في القصيدة الجزائرية المعاصرة فإنّ من أهمّ النّصوص الشّعرية الجزائرية التي اعتمدت على تقنية البناء المسرحي نص " تغريبة جعفر الطّيّار"[4] للشّاعر يوسف وغليسي.

-موضوع التّغريبة:

جاء نصّ " تغريبة جعفر الطّيّار" ضمن الدّيوان الّذي حمل عنوان (التّغريبة)، وتضمّن ثمانية عشر قصيدة، كانت القصيدة المحورية هي" تغريبة جعفر الطّيّار" مع عنوان فرعي هو:- دراما شعرية قصيرة في مشهدين"، وهو إعلان مسبق من الشّاعر أن النّص هو نصّ دراميّ يتكوّن من مشهدين، يدور فيهما حوار بين شخصيتين هما " النّجاشي" و" جعفر" وهما شخصيتان تاريخيتان تعودان إلى عهد الرّسول(ص)، وبداية ظهور الدّين الإسلامي فـ"جعفر" هو جعفر بن أبي طالب الصّحابي الّذي بعثه الرّسول (ص) إلى الحبشة، أين

([1]) المرجع السابق، ص41.
([2]) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر الربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1978، ص323.
([3]) محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط1، 2003، ص254.
([4]) يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013.

استقبلهم الملك النّجاشي أو الرّجل الصّالح الّذي لا يظلم عنده أحد، وقد دار بينهما الحوار المعروف والمشهور عن شرح تعاليم الدّين الإسلامي وعن طلب الحماية من الملك النّجاشي الّذي منحهم الأمان والسّلام بعدما أدرك حقيقة دعوتهم.

استغلّ الشّاعر يوسف وغليسي الحادثة التّاريخية، وأعاد بناء حوار مسرحيّ بين شخصيتي (جعفر والنّجاشي)، وهذا بالتّسلّح بالتّراث وقيمه الرّمزية، إيمانا من الشّاعر بأهمّية التّاريخ والتّراث في بناء النّصوص الشّعرية وفي تدعيم دلالاتها، فقد تميّزت "علاقة الشّاعر العربي بالتّراث كمادة معرفيّة، ومرجعيّة شعرية، بأنّها انعكاس لوعي الشّاعر بالتّراث كمنجز إنسانيّ، وليس كتلة آتية من الماضي علينا قبولها كاملة، والانحباس داخل قدسّيتها"[1]، بل أصبح التّاريخ أفقا مهمّا لإنشاء الرّموز والدّلالات، وإعادة استقراء الأحداث التّاريخية وفق اللّحظة الزّمنية المعاشة، مع ضرورة الاستفادة منه، وليس الاكتفاء بالقراءة السّلبية،إنّما عن طريق جعل الماضي حيّا في الحاضر، ومنحه القيمة الّتي يستحقّها. فالتّاريخ يظل مركز جذب للشّاعر الحديث، والشّاعر يسهم في الاتّجاه نحو التّاريخ بوعي ايجابي وتفكير جديد، بما فيه من غناء سردي، ومحمول دلالي بليغ، مع اهتمام بالكيفية الّتي يظهر بها نصّيا، عن طريق استغلال أهمّ أحداثه استغلالا ايجابيا وموحيا، بعيدا عن القراءة السّلبية الحرجة، والبعيدة عن الاندفاع والسّطحية والمواقف الذّاتية.

وظّف الشّاعر يوسف وغليسي الحادثة التّاريخية المشهورة الّتي غيّرت مجرى التّاريخ، وكتبت للإسلام النّجاة وللرّسول (ص) إكمال الرّسالة، مع أنّ الشّاعر لا يؤرّخ لهذه الشّخصيات التّاريخية، بل يكشف ما فيها من دلالات كثيرة قابلة للتّجدّد، ودلالات إيحائية فقد اكتفى الشّاعر في هذه الحوارية الدّرامية " بالاحتفاظ بالنّواة الأولى للمرجعية التّاريخية (أسماء الشّخصيات وبعض العبارات اللّغوية التّاريخية الغائبة وبعض تفاصيل قصّة الهجرة

[1] حاتم الصكر، مرجع سابق، ص218.

إلى الحبشة دون التقيّد بترتيبها المنطقي وصرامتها الواقعية...)[1]، وما قام به الشّاعر هو الاقتراب من التّاريخ كمنجز حضاريّ وإبداعيّ، والبحث من خلاله عن فضاءات لمفهوم الحرّية والعدالة والمساواة الاجتماعية وحق تقرير المصير، ثم إسقاط هذا الفضاء الدّرامي القديم على الواقع الجزائري المعاصر، الذي يتّخذ دلالات رمزية شتّى، فـ"قد يصبح جعفر – في غمرتها– المناضل الوطني المخلص الّذي يضطهد فيضطر إلى طلب اللّجوء السّياسي في الحبشة، وللقارئ الحرية في تعيينها على أيّ موقع جغرافي يحظى بسمعة دبلوماسية (ويستحسن ألّا يكون اسمه اثيوبيا)، أمّا النّجاشي فليس شرطا أن يكون ملكا بالمفهوم السّياسي العربي على رأس دولة بذاتها، بل يكفي أن يكون الحاكم العادل الذي لا يظلم عنده أحد، خصوصا إذا كان من اتخذ من بلاده مهاجرا لاجئا أصابه ما أصاب صحبه من البلاء والإيذاء..." [2]..

هذه قراءة الشّاعر يوسف وغليسي لتغريبته، التي يظهر فيها أنّه على وعي كبير بأهمية توظيف التّاريخ وإعادة قراءته في الأعمال الشّعرية ،وبقيمة ما يضيفه إلى النّص كمنجز إبداعي،ولهذا راح يبيّن للقارئ أنّ الشّخصيات الّتي استحضرها ليست هي ذاتها الموجودة في التّاريخ الحقيقي، إنمّا هي عبارة عن قناع استعمله لأنّهّ "يحسّ أنّ الشّخصية التّراثية بها من الخصائص والسّمات، ما يجعلها تتجاوب مع تجربته المعاصرة، وتحمل أبعادا ودلالات إنسانية شاملة متجدّدة، تغري الشّاعر بالاتّكاء عليها، والاستعانة بها في نقل ما يعاني من أفكار وعواطف" [3].

وتلك الدّلالات الإنسانية والأبعاد المتجدّدة هي غاية الشّاعر المعاصر، وغاية الشّاعر يوسف وغليسي، الّذي قام باستحضار الواقعة التّاريخية المرتبطة بالزّمن الماضي، وتحريرها من تاريخيتها ليدرجها عبر المعالجة المعاصرة في صميم الحاضر باختياره شخصيات

(1) المصدر السابق، ص23.
(2) المصدر نفسه، ص23-24.
(3) محمد علي كندي، مرجع سابق، ص101.

تاريخية، يتّخذها أقنعة فنّية للتّعبير عن ذاته، بحيث "تعبّر كلّ شخصية عن موقف معاصر، يتّخذه الشّاعر" [1].

التّغريبة مسرحية مدارها الإخبار عن عذابات الأنا / الآخر، الواقعة تحت وطأة زمن الموت والفتنة، وزمن الصّراعات والفتن الدّاخلية وهذا ما نجده في النّص الذي يسبق التّغريبة بعنوان" تجليات نبي سقط من الموت سهوا":

هائم في السّنين

والدّروب ملغّمة بالفجائع

ألموت يزرع كل الدّروب...

وكلّ الدّروب موت..

وكلّ الدّروب تؤدّي إلى الموت..

تغمرني رجّة الموت في كلّ حين.....[2].

يصوّر الشاعر مشهدا دراميا للموت الّذي يسيطر على واقعه، ويصبح قدره أينما حلّ وارتحل، فلا أمل في الحياة بعدما غزى الموت والفواجع الدّروب والطّرقات، وأصبحت رجّاته تغمره في كلّ حين وتسيطر عليه ،بعدما ولّى زمان كلّه حبّ وأمان.

ويستمرّ الموت في نصّ التّغريبة في الحوار الّذي ورد على لسان جعفر:

جعفر:

إنّي أتيتك من بلاد النّار

(1) المرجع السابق، ص100.
(2) المصدر السابق، ص47.

من وطن الحديد

شيّعت أحلامي وأحبابي...صباي..

وكل ما ملك الفؤاد...وجئتُ كالطّير.

المهاجر أبتغي وطنا جديدْ! [1].

ويستمرّ العنصر الدّرامي عندما يجهر " جعفر" متحدّثا عن أحوال بلاده وعن نظام الحكم:

من أين أبدأ في الحديث وفي الجوى؟!

ماذا أحدّث عن شتاء طالنا؟

أنا حبّة من ألف سنبلة يغالبها الفناء وفوقنا.

صقران يقتتلان يا ملك الملوك.

ويهويان على سنابل حقلنا.

لا غالب إلّا الخراب ولا ضحية غيرنا[2].

تمكّن الشّاعر من خلال استحضار الحوار التاريخي المتخيل وتوظيفه في نصه الشعري أن ينقل القارئ إلى جو الصّراع الموجود في وطن جعفر، فالشّاعر يحاول الابتعاد عن المباشرة والتّقريرية، وبناء نصّ يقوم على استقراء الماضي ،وهذه هي سمة القصيدة المعاصرة الّتي تقوم بالهجرة إلى الماضي بعد أن أصبح " الشّعراء المجدّدون على يقين، بأن صلة القُرّاء بقصائدهم تضعف وتنقطع كلّما أوغلوا في المباشرة والخطابية والشّعارات، لأنّه ليس ما

([1]) المصدر السابق، ص51.
([2]) المصدر نفسه، ص54.

يريدة المتلقي المعاصر من الشعر"[1]،فهو يبحث عن نص داخل نص آخر ،و عن خلخلة البنية التقليدية واستبدالها ببنية جديدة تقوم على الدهشة وعلى كسر أفق انتظار القارئ.

-العناصر الفنية للتّغريبة:

التّغريبة نصّ شعريّ يستعير تقنيات بناء النّصوص المسرحية ، جاءت في مشهدين، ويقوم على مجموعة من العناصر الفنيّة الّتي تجتمع في التّعبير الدّرامي، فهي تقوم على الصّراع والحوار كعنصر أساسيّ وعلى الشّخصيات والموضوع.

-**الصّراع:** إنّ الصّراع الجلي في نص التّغريبة هو الّذي يصوّر مأساة جعفر، ومأساة الوطن الذي جاء منه، فالموت يحيط بقومه من كلّ مكان ولا مكان للأمان، إنمّا التّشرد والضّياع هما السمتان الأساسيتان له،يقول الشاعر:

والكون يرقص ضاحكا من حولنا،

ويقيم حفل زوالنا!

يزهو على أشلائنا وجراحنا،

يلهو وسكر، بالمني نشوان، نخب سقوطنا [2].

فالصّراع في أي عمل أدبي يعتبر عنصرا هاما لإنتاج الدّلالات و الدّفع بالأحداث نحو التّأزم ، إنّه يقوم "أساسا على التّعاريف والمواقف، لتنطلق شرارة الصّراع ممّا يؤدي إلى توجيه الحدث، وتصاعد التّوتر داخل العمل"[3]، فالصّراع الذي يقوم عليه النص هو الذي يدفع الأحداث ويفصلها كما يصعد من حدة التوتر ولهذا كان الصّراع من أهم العناصر الأساسيّة الّتى تقوم عليه التّغريبة:

([1]) حاتم الصكر، مرجع سابق، ص221.
([2]) االمصدر السابق، ص54.
([3]) محمد علي كندي، مرجع سابق، ص103.

جعفر:

للحاكم المختار تعذيبي ونفيي،

والبقية– لو تبقي – من دمي للآخرين[1].

الحوار: يدور بين شخصيتين تاريخيتين، هما جعفر والنجاشي، وهو ما يصنع دلالةكثيفة فالجمل الحوارية لها دلالتها البعيدة، التي حرص الشاعر على إظهارها منذ البداية.

النّجاشي:

من أنت يا هذا المسربل بالشكوك؟

جعفر:

أنا جعفر الطيار، جئت مع

الرياح على جناح الرعب،

يا ملك الملوك...

النجاشي:

من أين جئت؟ وماذا تريد؟

جعفر:

إني أتيتك من بلاد النار. [2].

إنّ الحوار الّذي يعتمد عليه الشّاعر يسهم في تجليه الموقف وتقديم بعض ملامح الشخصية" [1]، كما يعمل على نضج الشخصيات وعلى اكتمالها، لأن دوره أساسي في إظهار

([1]) االمصدر انفسه، ص56.
([2]) المصدر السابق ، ص50- 51.

الدراما الشعرية، فهو يعد ركيزة أساسية في تقنية القناع، إلى جانب الشخصية التي تؤدي الحوار، إما منفردة أو بمصاحبة شخصيات أخرى، إذ تعتمد الشخصية حوارا داخليا، " مونولوج" عندما تكون منفردة، لنقل المواقف وتحريك الأحداث من خلال مشاهد ومقاطع متلاحقة تتحدث فيها الشخصية القناع عوضا عن الشاعر وينسرب نفس الشاعر وهمساته خلال صوتها، مما يشي بوجودها.

إنّ صوت الشخصيات هو صوت الشاعر، والحوار الذي يدور بينهما هو الحوار الداخلي الذي ينشئه الشاعر بينه وبين نفسه، والذي يحمله لهذه الشخصيات التاريخية المستعارة، عبر مجموعة من الدلالات والإيحاءات الذي ينسبها إليها، عبر لغة شعرية كثيفة ذات بنيات استعارية تمنح النص جمالا لغويا إضافة إلى جمالية التركيبي:

أنا من بلاد قيل تفتح مرتين

سفحوا دمائي ..صادروا بلدي الموزع

في اليسار وفي اليمين

استأصلوا حلمي وذاكرتي بتهمة أنني

ما كنت في " عير " الخنا

أو في " نفير الخائنين [2].

اعتمد الشاعر على تقنية المونولوج، وهو الحوار الداخلي للشخصيات، ويظهر ذلك في محاورة جعفر لنفسه:

حالي أنا

([1]) المصدر السابق، ص51.
([2]) المصدر نفسه، ص57.

أحوالهم؟

أحوالنا

ونظام حكم بلادنا؟ [1].

إن الحوار بنوعيه الديالوج/ المونولوج هو ما ميز الصياغة التعبيرية للمسرحية، لأنه حمل مجموعة من الخصائص والدلالات، فتمثلت مهمته في جعل الأشخاص (الشخصيات) يعيشون حوادثهم أمامنا مباشرة دون وسيط أو ترجمان، والغاية من ذلك هو تصوير حدة الصراع القائم في الجزائر بين السلطة والرعية ورأي كل طرف إلى قضية الوطن.

-**الشخصيات:** إن الشخصيات هي ركيزة أساسية لا يمكن لأي عمل مسرحي الاستغناء عنها، ولهذا فقد حرص الشاعر اختيارها بعناية فائقة بحيث تؤدي كل شخصية دورها الرئيسي المسند إليها ببراعة ونجاح كبيرين، كانت الشخصيات الرئيسية تتمثل في جعفر الطيار والنجاشي، إضافة إلى شخصيتين ثانويتين تظهران على جانب النص هما " عمرو بن العاص" ومرافقه " عبد الله بن أبي ربيعة"، وقد حاولت شخصية عمر أن تؤجج الصراع وتخلق النزاع بين جعفر والنجاشي لتوقيع بينهما، متخلقا طريقة للتقرب من الملك:

عمرو:

هذي الهدايا من نصيبك سيدي...

خذها رجاء ثم نفذ لي اختياري.....

النجاشي"

عد يا(ابن عاص) رافقتك سلامتي

([1]) المصدر نفسه، ص57.

أنا لا أساوم بالهديا والجواري..

يا عمرو عد

ودع الغلام إلى جواري [1].

-**الموضوع:** وهو الحبكة التي تتبني عليها المسرحية، وهي هنا تقوم على موضوع رئيسي هو ترجمة مأساة الوطن، وما يعانيه من صراع يرفض أن تنفك شيفراته بين السلطة والمواطن، الضحية الأول والأخير، بينما تتباهي السلطة بانجازاتها الوهمية، وكذلك مأساة الوطن العربي الذي يعاني الشتات والقطيعة بين بلدانه:

لو نصبتك أميرها

لأعدت أسراب الحمام لوكرها...

وأعدت وصل خليجها بمحيطها

وأعدت حلما خانها [2]

حاول الشاعر تلخيص أحلام وطنه وأحلام كل الأوطان العربية، ولهذا يلجأ إلى القاع التاريخي، الذي أدخل نص التغريبة في عالم درامي لما احتواه من صراع فقد تمكن الشاعر من نسج نص قناعي متكامل الرؤى، يعني التاريخ ويوظف جانبا منه في دراسة درامية الواقع الجزائري المأساوي الذي تحكمه مجموعة من الثنائيات المتصارعة، فقد ساعد القناع الشاعر على إضاءة بعض جوانب تجربته، ومن فك بعض شفرات النص المبهمة، وقد جنب الشاعر الكثير من الأسئلة خاصة تلك المتعلقة بالجانب السياسي، فقد أدخل القناع النص في دائرة واسعة من التأويلات والدلالات عن طريق إعادة قراءة التاريخ وإعادة توظيفه بحيث يكون منسجما مع معطيات النص الجديد، بشكل يحقق التفاعل والانسجام النصي، وهو ما حاول

(1) المصدر السابق، ص61.
(2) المصدر نفسه، ص62.

الشاعر يوسف وغليسي في تجربته الشعرية المسرحية، التي كان لها دورا في تسريد القصيدة الجزائرية المعاصرة ومنحها ملمحا شعريا جديدا، كان قد غفل عنه كثير من الشعراء.

ومن الشعراء الذين كانت لهم محاولات كتابة نصوص مسرحية أو تحمل ملامح المسرح الشاعر الأخضر فلوس في قصيدة "حديقة الموت الخصيب" ضمن ديوان "**عراجين الحنين**"، فقد صوّر الشّاعر في نصا حواريا ينقسم إلى مشهدين(المشهد الأوّل والمشهد الثاني)، وقد كان أبطال كل" مشهد مجموعة من الأشخاص(الشخصيات)، إذ نسب لكلّ منها دورا خاصّا، وبهذا فقد جعل الشاعر من خلال حواره المسرحي، القارئ وكأنّه مُشاهد يقف على تحرّكات الأبطال ويستمع إلى حواراتهم وخطاباتهم.

-**المشهد الأوّل:**_يقوم هذا المشهد على شخصيتي "الشاعر" و"الصّاحب"، وهو الشّخصية التي تلازمه حتى في المشهد الثاني، ويدور موضوع المشهد الأوّل حول كيفية تحطيم العراقيل من أجل الوصول إلى الحديقة، ويبدأ المشهد بمقطع تمهيدي افتتاحي، يصوّر الوضع العام للمدينة التي تكون محلّ الصّراع والحبكة التي ينبني عليها النّص المسرحي، وهو ما ورد على لسان الشّاعر مخاطبا صاحبه:

الشاعر(لصاحبه): إنّ المدينة كعبة للزائرين فلا تدع

حرّاسه يقصون من دخلوا فهم عمري

الذي خبّأت أحلامي له من ألف عام!

...وإذا رأيت حديقة من بينهم فاصنع

لها من غيمة الأشعار مركبة وقنديلا

من الأشواق يخترق الظّلام ![1].

وبعد هذا التّصوير السّردي للجوّ العام الذي يدور حوله موضوع النّص، والذي يُظهر حماس الشّاعر وشوقه الكبير للحديقة، يتدخّل صوت ثان وهو صوت الصّاحب قائلا:

الصّاحب:(في أسف)

يا صاحبي دخلوا جميعا كالرّؤى إلّا

الحديقة..إنّها حملت على أشجارها

ثمر المواسم..والغمام [2]

وسرعان ما يزداد الحوار تشويقا، وتظهر الحاجة ماسة إليه، فالشّاعر متلهّف لسماع مزيد من الأخبار وهو ما يجعل الحوار يستمرّ وتتسارع أحداثه:

الشّاعر:(في لهفة)

أرأيت عينيها؟

الصاحب: أجل قد كانتا من ضوء وأفقا

رائعا ثملا بتصفيق الحمام!

الشّاعر: (متأهبا للخروج)

هيّا إذن نمضي إليها[3]

(1) الأخضر فلوس:عراجين الحنين،منشورات إتّحاد الكتّاب الجزائريين،ط1،2002،الجزائر العاصمة،الجزائر، ص13.
(2) المصدر نفسه، ص13.
(3) المصدر نفسه ص ن.

ويستمرّ الحوار بين الشّاعر وصاحبه، وتظهر العقدة والتّوتر، وهذا بتعذر الوصول إلى الحديقة نتيجة مجموعة من العراقيل:

الصاحب:(في حزن وانكسار)

سيّدي..أين الذهاب وكلّ درب

مورق بالشّوك.والأسوار قائمة..

وأسياف الجنود عصت..

وقد فلت الزمامْ...

الشاعر: (مندهشا)

ماذا تقول؟

الصاحب: الكل ضدّك شاعري

فلقد تبسّمت الحديقة، قطّرت أسرار

عينيها على ورد يعانقه الذبولْ! [1]

ويستمرّ الحوار بين الشّاعر وصديقه عن الأوضاع الجديدة، وعن تمرّد الجميع وانحيازهم إلى الحديقة، وهو ما أدخل الشاعر في حوار داخلي(مونولوج)، يقطع النظام العام للحوار الخارجي ويجعل الشاعر يغوص إلى أعماق ذاته مصوّرا صدمته النّفسية من الواقع ومن تهدّم علاقته مع الحديقة، وهذا ما جعل الحوار يصدر من النّفس ليعود إليها:

([1]) المصدر السابق، ص14.

الشاعر:(لنفسه وكأنّه يهذي)

عاشقا أتلفع بالشّعر والذوبان بأشياء

كانت وأخرى تكون.....

.أيّها الزنبق

المنتمي للحديقة مملكتي في يديك وهذا

الربيع ربيعك والعاشق المكتوي

برحيقك شوقا إلى لمحة من يديك يموتْ

إنّهم رحلوا. والحديقة تسحرهم،

وتوزع في كلّ حقل بساتين توتْ! [1]

لم يستطع الشاعر أن يتحكّم في حواره الدّاخلي، إذ تعدّى ذاته وطفا إلى السّطح فسمعه صاحبه، وهذا ما جعله يتدخّل قائلا:

الصّاحب:(وبعد أن سمعه)

باللّه، هل هذا يليق!؟

الشاعر:(في ألم)

ريح تهز قلاع روحي، تفصل

الأعشاب عن ثدي التراب، وتنفض

الأشواق في حلق الطّريق!

([1]) المصدر السابق، ص14.

هذا نصيبي من رياحين الحديقة شوكة

فوق الوسادة تسرق الأحلام ليلا،

مبضع في سرّه الأشعار قافية على جمر

التّرقب والحريق! [1]

مكّن الحوار الشّاعر من الغوص في أعماق نفسه والبوح بما يعتليه من شوق وحب وحنين، وهذا ما أدخل النّص في جوّ سردي من خلال تداعي سلسلة من الجمل الفعلية والاسمية، والّتي اعتمد عليها الشّاعر في تكثيف الدّلالة والوصول إلى كشف سرّه وفضح نفسه، وهذا ما يبيّنه بقية الحوار:

الصاحب:(في دهاء)

أتحبّها؟

الشاعر:عطّرت أيّامي بورد لقائها

قد كان عمري ضائعا

لولا أغانيها التي كانت تقطّر في دمي

من شرفة الغيب البعيدة، كالرحيق. [2]

وهكذا يتمكّن الشّاعر من خلال الحوار من بناء مجموعة من العلاقات النّصية التي أطّرت المشهد الأوّل، والتي كانت عبارة عن مشهد حواري طويل بين الشّاعر وصاحبه، تمحور حول علاقته بالحديقة(وهي هنا رمز للمرأة)، وتجافي علاقتهما ثمّ إصراره على مقابلتها خفية، وهو ما سيكون موضوع المشهد الثاني.

([1]) المصدر السابق، ص16.

([2]) المصدر نفسه، ص16-17.

-**المشهد الثاني**:يبدأ المشهد الثاني بمقطع استهلالي، يبيّن قرب الشاعر من خيمة الحديقة

(...قريبا من خيمة (الحديقة)) كالرحيق.[1]،

وهو مشهد يحدّد الانتقال المكاني ويحدّد المكان بدقّة، فالشّاعر قد تشجّع وقرّر مقابلة الحديقة وقد كان مصطحبا بصديقه، وهنا تتدخّل شخصية ثالثة في طرف الحوار، وهي شخصية الحارس الّذي يكون بينه وبين الشّاعر حوار في شكل بحث وتقص عن هويته قبل السّماح له بالدخول إلى الحديقة :

حارس: من أنت؟

الشاعر(ينتبه)

إني فارس جاب السماوات العريضة

واقتفى أثر الكواكب والنجوم وجمعت

كفاه منها باقة ثم انثنى للبحر يجمع من

حناياه اللآلئ ..والدّرر!

الحارس: ماذا تريد؟

الشاعر:أرى الحديقة كي أتوّج رأسها!

أدري بعجزي عن بلوغ القمّة العذراء

لكني أحاول ربّما ابتسم القدرْ

الحارس: (مقاطعا)

(1) المصدر نفسه، ص19.

هل تعرف العنقاء؟ [1]

يظلّ الشّاعر ممسكا برغبته الّتي عزم عليها، ولهذا فإنّه يبدو في حواره حازما ومصرّا على نيل غايته، وقد كان الحوار الّذي دار بينه وبين الحارس دافعا بالعقدة إلى الانفتاح، وهذا بعد حصول الشّاعر على إذن من الحديقة بقبول لقائه والنّظر في شأنه، وهنا يحدث تحوّل مكاني آخر وهو دخول الشّاعر إلى الخيمة بعدما كان واقفا على أعتابها، فيتدخّل صوت الرّاوي أو صوت الجوقة لوصف مشهد الدّخول:

(يدخل الشّاعر ويقف في ذهول أمام الحديقة ثمّ يبدأ الإنشاد)

الشاعر: يا قامة في المدى..تخضرّ..تأتلق

من نبعها فاض قلب الأرض..والأفق !

من وحيها العبقريّ اهتزّ منتشيا

عشب القصيد..وضاء الجرح والغسق

جاوزت عمري لكي ألقاك.كنت مني

من قبل أن توجد الأقمار..والشّفق [2]

وبعد هذا الحوار الطّويل من قبل الشّاعر يتدخّل صوت الحديقة لأوّل مرّة ، ليكون صوتا متحاورا رابعا:

الحديقة:(بكبرياء..تقاطعه)

أفق أيّها النّزق..

([1]) المصدر السابق، ص19-20.
([2]) المصدر نفسه، ص20.

قد جئت أرضى شاعرا متنكرا..

وتطاولت عيناك.. [1]

وهنا يتدخّل صوت آخر ممّن يساند الحديقة ويقف إلى جانبها، معلنا ضرورة عقاب الشّاعر كونه شخصا متّهم.

صوت أوّل:متّهم..وحقّ عقابه..

يحسّ الشاعر بالخطر فيسارع إلى طلب العفو والنّجدة:

الشاعر:(مستجديا)

أنا شاعر غفت الكواكب فوق أفق

حروفه..أنا عاشق تندى برائحة الحنين

ثيابه!

الحديقة: ماحكم من طالت يداه لتلمس الشّجر

المرصّع بالنّدى [2]

تتدخّل الحديقة مباشرة لتردّ على الشّاعر، فتطلب الرّأي من طرف مساعديها، الذين أبدور رأيهم على التّوالي:

الصّوت الأول: القتل

صوت ثان:نصلبه على جسر الأسى..

صوت ثالث: تفرى على حدّ المدى أعصابه[1]

([1]) المصدر نفسه، ص20.
([2]) المصدر السابق، ص20.

انحازت الأصوات الثلاثة إلى الحديقة، وكانت عنصرا معارضا زاد من حدّة الصّراع والتّوتّر، وأبانت عن الرّأي المعارض، وهو ما جعل المشهد المسرحي تظهر معالمه، خاصة بعد ردّ الشاعر في حوار طويل قائلا:

الشاعر:وحدة تتحزب ضد العشيق..وقلب

العشيق تحزّب ضدّ العشيق..وساقية

الشّوق تروي الحديقة لكن منبعها-

-عطشا فوق صدر التراب يموت

.....

روحي ..دمي هو مملكتي..والذين

انتظرتهم شبح هارب للحديقة وهي الّتي

تتنامى على تربة ..غيثها..م...ن

د...م..ى [2]

كشف الحوار المسرحي العميق الذي وظّفه الشّاعر من خلال تقسيم النّص إلى مشهدين؛ حقيقة علاقته بالوطن، الذي رمز له بالحديقة، وهو الوطن الّذي لو يستطع الاقتراب منه والاستفادة من خيراته، لأنّه محاط بالأعداء من كلّ جانب، وقد تمكّن الشّاعر بفضل بناء النّص الذي يقوم على خصائص الفن المسرحي على طرح فكرة الوطن الذي يتنكّر لأبنائه ويبعدهم عنه بكلّ السّبل، وهذا ما جعل النّص يحمل قيمة دراميّة تشكّلت من

([1]) المصدر السابق، ص20.
([2]) المصدر نفسه، ص20.

خلال تصوير الصراع العميق الذي يعنيه الشعراء وكل أبناء الوطن من تهميش وتضييع للطّاقات.

ومن خلال ما سبق يتّضح أنّ اعتماد الشعر على تقنيات المسرح يجعله يميل إلى التّصوير الدّرامي العميق، الذي يغوص في أعماق المأساة ويترجمها قولا شعريا نابضا بالحركة والصراع، إضافة إلى إغناء النّصوص الشعرية بالطّابع السّردي الذي يكون خاصية مهمة من خاصياته الفنية.

الفصل الثاني

جماليات الحوار في القصيدة الجزائرية المعاصرة.

تُقدَّم اللغة الشعرية إلى المتلقي عبر وسائط عدة، وهذا بحسب الجنس الأدبي الذي تشْغَله، شعرا كان أم نثرا، فلكل جنس أدبي خصائصه الفنّية الّتي تُميّزه عن جنس آخر، غير أنّ هناك تداخل – قد يحدث أحيانا– بين هذا وذاك، فتتمازج مجموعة من العناصر وترتحل من فن إلى آخر أو من جنس إلى آخر، والحوار من أهمّ العناصر الّتي انتقلت من فنون نثرية كالمسرحية– خاصة – والرّواية والقصّة، وحطَّت رحالها في فنّ الشّعر قديمه وحديثة، وإن كان الشّعر العربي المعاصر هو أكثرها احتفاء وترحيبا بالحوار كعنصر فنّي بانٍ للقصيدة العربيَّة المعاصرة، حتىّ غدا من ركائزه، حيث لا تستطيع –في كثير من الأحيان – الاستغناء عنه، فما المقصود بالحوار؟ وما هي أنواعه؟ وكيف يتجلى في القصيدة العربية المعاصرة؟ وما دوره في وسمها ببعض سمات السَّرد؟

1–تعريف الحوار:

ورد تعريف الحوار في المعجم الأدبي على أنّه " حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام بين الأديب ونفسه، أو بين من يُنزّلُه مقام نفسه كربَّة الشّعر، أو خيال الحبيبة مثلا" [1].

وهناك استعمالات عديدة لهذا المصطلح، قد يستعمل للدلالة من حيث تضاده مع المناجاة monologue على كل تبادل للكلام بين شخصين في أغلب الأحيان، غير أنّ الكثيرين يؤْثرون استعماله للإحالة على أشكال تخاطب أكثر رسمية من الحديث حيث توجد إرادة متبادلة لبلوغ نتيجة بعينها أو هكذا يتحدث عن الحوار بالنسبة للمسرح والفلسفة، فالحوار ينحو إذن للاتصاف بقيمة أخلاقية" [2].

والحوار هو"الوحدة الخطابية ذات الطّابع التّلفّظي ونحصل عليه بواسطة إسقاط بنية التّبليغ داخل الخطاب الملفوظ، يطلق على قواعد الحوار المرسل / المرسل إليه أهمّ

(1) جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص100.
(2) دومنيك مانغوغو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008، ص37.

المتكلّمين أو بشكل إنفرادي المتكلّم والمخاطَب، ويتميزان عن الرّاوي والمروي له في أنَّهما ليسا نائبين مباشرين، مستقرين في صلب الخطاب اللّافظ والملفوظ له، بل إنّهما فواعل السَّرد الممتلكين الكفاءة الألسنية" [1]، وهو يقوم على عدّة صيغ: قال، قلت...

كما أن الحوار تمتلكه مجموعة من العناصر المحيطة والتي تتشكَّل عبر مجموعة من العلاقات الإشارية التي تتحقق بالسؤال والجواب وبالإثبات والنفي، ولهذا فالحوار يُشكل جملة من البرامج السَّردية، ويُعتبر عنصرا أساسيا من عناصر تشكُّل الخطاب..

2-**أنواع الحوار**:ينقسم الحوار إلى نوعين رئيسيين:

أ-**الحوار الخارجي Dialogue**: والذي ينقسم بدوره إلى قسمين هما الحوار المباشر والحوار غير المباشر.

-**الحوار المباشر**: هو الذي " يدور بين شخصيات القصة على نحو غير مباشر، إذ يُوجّه المتكلّم كلامه مباشرة إلى متلق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما"[2]، وهو الّذي يدور بين الشّخصيات على نحو مباشر، ويكون بتبادل الكلام بين المتكلّم و المتلقي، أو بين المتحاور والمحاور، ويتّصف بالواقعية وباستعمال ضمير المتكلم **(أنا)** والمخاطب **(أنت)** وصيغة المضارع، لأنّ المضارع هو الّذي يدلّ على حضور صوت المتكلّم أثناء عملية الكلام.

ويكون الحوار المباشر بطرح الأسئلة والإجابة عنها، بين مرسل ومرسل إليه مع تبادل الأدوار الحوارية بينهما، ويتمّ توظيفه عن طريق الأفعال الّتي تدلّ على الكلام أو الخطاب مثل (قال، قلت، أضاف، سأل ، أجاب.....)، وهذه الأفعال الكلامية، هي عبارة على مجموعة من الإجراءات المتّبعة قصد بلوغ غاية الإقناع.

([1]) رشيد بن مالك، مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي –انجليزي- فرنسي) دار الحكمة، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2000، ص57.

([2]) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص27.

-**الحوار غير المباشر**: ويكون بنقل الحوار على لسان شخص ما، ويُعيد المُتحدّث صياغته في الزَّمن الحاضر، بعد أن كان زمُنه في الماضي، فالحوار غير المباشر له صيغتان: الأولى تسمى النقل غير المباشر وفيه تضغط الأحداث ويُختصر الزَّمن ويكون المنقول على درجة من الانتقائية والأخرى: تعتمد على المنقول المباشر، إذ يتم استدعاء حوار جرى في الماضي محافظا على خصوصيته وصيغته الزمنية" [1].

ب-الحوار الدّاخليMonologue: ، وهو عبارة عن الصَّوت الدَّاخلي للشّاعر، أو :" ذلك الحوار الّذي لا يستمع فيه المؤلّف إلى صوت الآخر ولا وجود إلّا لذاته فقط" [2].

فالمونولوج هو الصّوت الدّاخلي والعميق، الّذي يكون في كلّ ذات إنسانيَّة أحيانا يكون ضميره، وأحيانا خياله وأحاسيسه، ففي الحوار الدَّاخلي صوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجي العام، والآخر هو صوته الدَّاخلي الخاص الّذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنَّه يظهر إلى نسيج النّص من حين إلى آخر، وهو الصَّوت الدَّاخلي الّذي يُظهر كلَّ الهواجس والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشّعر أو التَّفكير، فيضيف بعدا جديدا للنّص الشعري، فالمونولوج تقنية أكثر ما تتواجد في النُّصوص الشّعرية، نظرا لطبيعتها الخيالية ونظرا لطبيعة الشَّاعر الذي تميل ذاته إلى عالمه الدَّاخلي.

إنّ المونولوج هو الصّوت الثّاني لذات المبدع (الشّاعر)، وهو خطاب داخل خطاب، إنّه الهروب من الواقع إلى واقع آخر، مناجاة لأعماق الذَّات، وهو العلاقة الخاصّة والحميمة الّتي تربط المبدع مع نفسه، ولهذا فهو خطاب لا نهائي، لأنَّه يُحدِّث ذاته ولا يُحدّث غيره، ولهذا فهو يُمارس هدم القيود ويستغلّ كلّ الحرّيات التي يملكها في عالمه الدّاخلي والخاص.

إنّ الحوار بنوعيه (الخارجي والدّاخلي) يتَّجه لمخاطبة الآخر، سواء أكان ذلك ذات الشّاعر، أم ذاتا أخرى يحاورها، وهو عملية تواصلية مُهمّة لبناء النُّصوص الأدبيّة والشّعرية،

([1]) فاتح عبدالسلام،الحوار القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،ط2، 1989، ص92.
([2]) ميخائيل باختين، الناقد الحواري، مرجع سابق، ص73.

ولهذا فإنّ نظرية الأجناس الأدبية في الشّعر العربي المعاصر قد أسهمت في توظيف الحوار الشّعري وفق قوالب جديدة، كالشّعر المسرحي والملاحم الوافدة إلينا من ثقافات تختلف عن الثّقافة العربية، ...إذ يبدو الحوار في الشّعر العربي المعاصر أكثر تعقيدا مما هو عليه في الشّعر العربي القديم، لعلّ سبب ذلك يرجع إلى أنّ الشّاعر العربي القديم لم يتأثّر بالمسرح أو بالملحمة اليونانية كما تأثّر الشّاعر المعاصر.

3- أهمية الحوار في النّصوص الشّعرية المعاصرة:

يمكّن الحوار الشّاعر من إعطاء نصوصه الشّعرية تقنيات وأساليب جديدة، تصبح بحدّ ذاتها إيقاعا فنّيا للنّصوص، فالحوار يسهم في رسم الخطوط العريضة للنّص الشّعري من خلال منحه بناء مميّزا، وإن كان تحديده الدّقيق في النّصوص الشّعرية يبقي صعبا، نظرا لتنوّعه واختلافه من نصّ إلى آخر، ورغم ذلك فهو أداة بنائية فعّالة في رسم النّص وتحديد خطوطه المعقّدة والمتشابكة، فهو يساهم في انسجام النّص الشّعري من خلال العلاقات التّحاورية الّتي تكوّن نسيجه، سواء أكانت علاقات حوارية مباشرة أم غير مباشرة.

فالحوار يحقّق الانسجام النّصي ويفتحه على أجناس أدبية أخرى، كما يساهم في إظهار البؤرة الدّلالية للنّص ويدفع بالأحداث إلى الأمام، ويظهر دوره أكثر في المسرح الذي يعتمد على أصوات الممثّلين وأدائهم الحواري الّذي يجعل الكلام أكثر انسجاما، بطريقة تثير الاهتمام والإعجاب، ولهذا قام الشّعر العربي المعاصر باستعارة أهم تقنيات الحوار والمسرح، نظرا لما يبثه في النّص من دراما، ونظرا لأنّه يرتبط بفنون أخرى كالرّواية والقصّة، ويصبح بذلك شعرا يستعير تقنيات السّرد ويتعامل معها تعاملا فنّيا وشعريا، وهذا ما سيصنع نوعا من الامتزاج والتآلف بين الشّعري والنّثري، لأنّ الحوار يتخلّل النّصوص الشّعرية ويسمها بالطّابع القصصي، فقد أثبتت كثير من الدّراسات السّردية والتّداولية أنّ كلّ خطاب مهما كان نوعه تتحكم فيه الحوارية وتسيرّه، وهو ما يجعل النّص عبارة عن حكاية ذات بداية ووسط ونهاية، يكون الحوار عنصرا مهما من عناصرها من خلال ما يخلقه من صراعات.

إنّ العلاقة الحوارية الّتي تربط الذّات بغيرها أو بذاتها (في الوقت نفسه) هو ما يشكّل درامية الحوار الّذي يتفاعل في النّص بطرق مختلفة، ويسعى لتطوير القصيدة، وهو ما وعاه الشّاعر العربي المعاصر الّذي وعى أهمّية الحوار بعدما تأكّد أن التجربة الشعرية ليست إلا ثمرة التّفاعل بينه وبين العالم الخارجي وهو ما يصنع مشهدا شعريا تتحاور فيه مجموعة من الشخوص ذات الأصوات المتقاربة أو المتصارعة والتي تعبّر عن مجموعة من المواقف الدرامية وتخلق مجموعة من الأبعاد النّصية التي تعطي النّص حركة وحيوية.

4- تجليات الحوار وأبعاده في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

يقوم الحوار الشّعري بإنشاء مجموعة من التّقاليد النّصية التي تساهم في بناء النّص وانفتاحه على الآفاق السّردية، التي تجعل منه نصا يتّسم بالحركة والتّفاعل وبناء علاقات نصّية بين عناصره، وهو ما ينتج نصوصا خصبة، وهذا ما جعل الشاعر الجزائري المعاصر يبحث عن البنيات الحوارية التي " تسمح بتعدد اللّهجات والنّبرات داخل الخطاب، لا في الحوار فحسب، وإنمّا عبر الطّبقات الحسّاسة مع لغة الأشخاص وهي تتحاور وتتباعد عبر حركة الراوي مع أصواته" [1]، وهو ما يجعل النّصوص الشّعرية تتّسم بالطّابع السّردي وتستعير بعضا من تقنياته.

فقد كان لجوء الشّاعر الجزائري أو استعانته بالحوار، يدخل ضمن محاولة تخليص القصيدة من الذاتية، والهروب من النّمط التّقليدي الّذي يرفض مجموعة من البدائل، وعليه فقد استطاع كتابة شعر يوظّف السّرد دون أن يفقده خواصه الشّعرية الإستعارية والرّمزية الأصلية، فأنتج شعرا استطاع الحفاظ على جوهر غنائيته، بقدر ما صبغها باللّون الدّرامي والسّردي، وهذا ما سنحاول إظهاره من خلال البحث عن أنواع الحوار الشّعري الموظّفة في القصيدة الجزائرية المعاصرة.

([1]) صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية: رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2013، ص 195.

4-1 الحوار مع الآخر:

يتحاور الشّاعر مع الآخر أو مع الصّاحب، فينشئ حوارا خارجيا في الظّاهر ذاتيا في الجوهر، لأنّ الشّاعر يتخيّل ذاتا أخرى تقابله، ويتخيّل وجودها، ولهذا يعمل على محاورتها على نية تحقيق حوار فعلي، ومن ذلك محاورة الشّاعر محمد الأمين سعيدي للشّاعر العربي العباسي أبا نواس:

عجبا

أبا نواس

لستَ كما يقول الحاقدون

ولستُ في منفاي خيرٌ منك

إني غارق في اليتم من رأسي إلى قدمي

وأنت هناك في اللّاموتِ، في اللّابعث

تحسو قهوة العدم

أخي يا حامل الأقداح

لا تبخل على عطشي بشيء من نبيذ الجمر والألم [1].

فالشّاعر ينشئ حوارا متخيّلا بينه وبين الشّاعر أبي نواس الذي راح يستحضره وكأنّه ماثل أمامه، فيخاطبه مخاطبة مباشرة ويناديه باسمه (أبا نواس)، ويقرّب الخطاب أكثر بإنشاء علاقة قرابة بينه وبين المخاطَب من خلال استعمال كلمة (أخي)، لتقريب حالته منه، ورجائه في ألا يبخل عليه بشيء من نبيذ الجمر والألم.

(1) محمد الأمين السّعيدي، ماء لهذا القلق الرملي، منشورات فيسيرا، الجزائر، د ط، 2011، ص68.

إنّ رغبة الشّاعر في توضيح مأساته وغرقه في الألم قد جعله يستحضر الشّخصية الشعرية العباسية المعروفة، ويقارن حالته بحالته، في مشاركة هم الوطن العربي، فالحوار الّذي وظّفه الشّاعر بينه وبين أبي نواس هو من أجل البحث عن شخص يشاركه همومه ويبوح له بآلامه، فقد وجد الشّاعر من الحوار وسيلة شعرية وطريقة مناسبة لإبعاد التّهم التي نسبت إليه، فهو ما كان ليعشق الخمرة ويصنعها نظاما لحياته، لولا أنّ الدّنيا قد ضاقت به، ولأنهّا كانت تأخذه إلى عالم آخر بعيد عن مأساوية الواقع.

ويواصل الشاعر محاورته لأبي نواس:

قلت:

يا صاحبي يا نديم السّهر

جُد علي ببيتين من شعرك المستعِر

قال في لحظة وانحسر:

غابت كسِرِّي فهل تؤوبُ

وغيّبتْ شدوَها الدُّروبُ

تضاءلت داخلي رؤاها

كنجمةٍ في المدى تذوبُ [1].

لقد أصبح الحوار حوارا فعليا واتّسعت دائرته، وأصبحت الحركة هي سمته الأساسية، وهذا عن طريق إشراك الشّاعر لمحاوره(الشّاعر العباسي)في العملية التّحاورية، وهو الّذي يعود من التّاريخ ممتلئا بالحسرة والتّوجّع على حال العرب:

(1) المصدر السابق، ص69.

قلتُ وقد هجرتْني الأوزانُ:

يا أيّها الشّعوبيُّ الجميل

ما بال العربْ

قال:

بعضهم غيّبهم السّبات

وبعضهم الآخر لا يزال يضع فوق رأسه صفرا

يأكل القهرُ منه

ابتسمتُ

أو ربمّا بكيتُ

لا أذكرُ [1].

لقد أطّر الحوار مجموعة من الأفعال (قال /قلت) والّتي تدفع به إلى الاستمرار وعدم الانقطاع، ووسمه بالجدّية، إضافة إلى ضميري المتكلّم والمخاطب، وهذا ما يعطي النّص ملمحا سرديا يتمثّل في تصوير الصّراع العربي وأشكال التّوتّر القائمة فيه، وهو ما ولّد حركة وتوتّرا استغلّه الشّاعر ليمرّر رسالة سياسية، لخّصت الوضع العربي المتأزّم، وقد جاء الحوار على لسان أبي نواس، وهذا هروبا من المساءلات التي يمكن أن توجه له، فقد وعى الشّاعر أهمية الحوار في تلخيص الماضي ومحاورة الحاضر انطلاقا منه، فالحوار يقيم علاقات نصّية بين الماضي والحاضر، كما يعتبر عنصرا لتوليد الحركة والحيوية في النّص، لأنّه يدفع المواقف إلى التأزّم، وهذا ما يظهر في النّصّ الشّعري.

([1]) المصدر السابق، ص70.

ويصنع الشّاعر عبد الملك بومنجل صورة حوارية بين الأب وابنه حول موضوع الأنانية والتّسلّط، وحول الشّخص الذّي ينصّب نفسه دكتاتورا على الآخرين، فجاء الحوار بين طرفين هما الأب وابنه:

تقول: يا أبي،

أفي الوجود من يرى لذاته فخامة الإله، عصمة النّبي؟

أقول: يا بنيّ،

ذاك الّذي نادى:أنا..وقال:ما رأيكم إلّا ما أرى

أحفاده كثر على هذي الثّرى

تقول:يا ترى:

ماذا عليّ فعله إذا لقيت واحدا من هؤلاء

أأشهر العداء نحوه أم أظهر الولاء؟

أقول ما أرى

فاسمع بنيّ قولتي، وانشر مقالي في الورى:

إذا مررت بهذا الخلق بين الورى

فاشمخ بأنفك لا تحفل بهم أبدا [1].

جاء الحوار الشّعري مخترقا للبنية النّصّية الّتي بدأها الشّاعر بتمهيد حول صفات الدكتاتور أو الشّخص الأناني الّذي لا يفكّر إلّا في مصالحه الشّخصية على حساب مصالح

([1]) عبد الملك بومنجل، الدك(تا)تور،منشورات مكتبة اقرأ،قسنطينة، الجزائر،ط1، 2009،ص32-33.

الآخرين، وقد تشكّلت البنية الحوارية من شخصيتين رئيسيتين هما الأب وابنه، ولهذا فقد جاء الحوار على شكل سؤال وجواب من أجل طرح الموضوع ومعالجته معالجة فنّية، وقد أطّر الحوار فعلي القول(تقول/أقول) الّذي ينشأ عنهما جمل مقول القول، وهم ما جعله يتّسم بالحركة والفاعلية، فقد أدرك الشّاعر كيف يسيّر حركة الأطراف المتحاورة ويجعلها تغوص في عمق الموضوع، وهو ما أدخل النّص الشّعري في جوّ سردي يظهر حرص السّارد على عرض الموضوع السّردي بصورة سلسة إلى المتلقي، من خلال إظهار عنصر الصّراع والتّوتّر، فهو يضع يد المتلقي مباشرة على لبّ الصّراع، وذلك ما يدفعه إلى متابعته حتّى النّهاية

إنّ الحوار أمر مقصود من الشّاعر، يلجأ إليه لإنتاج نصّ شعري يعتمد على خصائص متميزة، وإلى إنتاج وضعيات نصّية معقّدة ومتشابكة، حاول من خلالها التّعبير عن تأزّم المواقف، وأن يترجم الدّراما العربية ومن خلالها دراما الوطن، وقد مكّن الحوار الخارجي الموظّف من خلال استدعاء الشّخصيات التّاريخية (الأدبية) ومحاورتها من منح مجموعة من العناصر البنائية التي أعطت القصائد أو النّصوص الشّعرية أبعادا سردية، مع الاحتفاظ بشعريتها، فالنّص الشّعري المعاصر بناء متعدد المناحي والعناصر، والشّاعر لم يعد يرض بالنّصوص المنغلقة، إنمّا أصبح يبحث دوما عن آفاق نصّية جديدة تتشكّل وفق بنيات مختلفة، حتّى أنّ نقاء الجنس الأدبي أصبح غير وارد، وهذا لعدم ثبات البنية الشّعرية على قواعد نصّية ثابتة في الجنس الواحد، إنّما أصبحت النّصوص تتناقل فيما بينها خبرات الأجناس الأخرى، كالشّعر الّذي أصبح يختار من النثر الحوار، ويكرسه في أعرافه النّصّية الجديدة.

4-2 الحوار مع الذّات (المونولوج Monologue)

وهو نوع كثير الانتشار في الشعر، لأنّه الأكثر مناسبة للتّعبير عن المواقف الدرامية والانفعالات، وهو:"قصيدة تلقيها على أسماعنا شخصية أخرى، غير الكاتب نفسه، لكنّنا

نتعرّف على صوته من خلال تلك الشّخصية الّتي تتوحّد مع الكاتب، ويتوحّد معها، مجسّدة في النّهاية الموقف الدرامي" [1]. فالمونولوج عملية حوارية نفسية داخلية، يمارسها الشّاعر مع ذاته عن طريق استحضار ذات أخرى يكلّمها ويحاورها، إلى جانب أنّه يجد فيه الحرّية النّفسية الّتي يبحث عنها، إضافة إلى الحرّية التّعبيرية الّتي يتحصّل عليها، فيتمكّن من خلال المونولوج من ترجمة حالات الفقدان واليأس، والتّعبير عن الهزيمة النّفسية أو الهزيمة الجماعية.

فالحوار الدّاخلي يتيح للشّاعر فرصة للتّعبير عن أفكاره وعواطفه بطريقة غير مباشرة، للهروب من مراقبات ومتابعات اجتماعية أو سياسية، إنّ كون المونولوج حالة نفسية يعيشها الشّاعر وتسمح له بتقديم رؤى شعرية متعدّدة، قد جعل الشّاعر الجزائري المعاصر يتبنّاه في بناء نصوصه، من أجل رسم معالمه الشّعرية والبوح بأسراره ومواجعه الدّاخلية وأحزانه الّتي تأتي بلا استئذان، يقول الشّاعر الأمجد مكاوي:

أن يجيء الحزن

في كفّ زنبقة غارقة

في لونها الأبيض

سر في مركب الليل

غدا ألقاك في الليل

نجوما يا ظلامي [2].

يشكّل الشّاعر علاقة حوارية بينه وبين الظّلام عن طريق مجموعة من الرّوابط النّصية تمثّلت في فعل الأمر(سر) وكاف المخاطب (ألقاك) وأداة النّداء(يا)، وهو ما جعله يشخّص

([1]) أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دت، ص22.
([2]) الأمجد مكاوي، يكفي القليل من الصمت، منشورات فسيرا، الجزائر، دط، 2013، ص56.

المحاوِر (الظّلام) ويبني معه علاقة تحاورية لأنّه يحسّ أنّه محطّم داخليا، ولهذا فإنّ الحوار هو سبيله الوحيد للتّخلّص من صراعه الدّاخلي:

فانصرف عن هذه الريح

قليلا يا ظلامي

ليس عندي للسّحابات سماء

ليس عندي للغناءات مكان

يا حطامي

فانصرف عن هذه الريح

قليلا يا غرامي [1].

استمرّت الرّوابط النّصية في تشكيل أبعاد الحوار وهذا بتكرار فعل الأمر (انصرف) مرّتين والاعتماد على النّداء كعنصر أساسي، عن طريق تكرار الأداة (يا) واختلاف المنادى(ظلامي/حطامي/غرامي)، وهو ما أدخل النّص في جوّ سردي عن طريق المراوحة ببين الأمر والنّداء، ولهذا فقد وجد الشّاعر في الحوار الدّاخلي فرصة للتّعبير عن عذاباته وعن ليله الّذي يرفض الانجلاء، رغم أنّه يأمره بذلك، لأنّه يعاني من حطام داخلي، فمعاناته هي معاناة أيّ شخص لم يجد للغناء مكانا وللفرح نصيبا، إنّه يحاور الظّلام ويأمره بالانصراف علّه يجد سبيلا لتحقيق أحلامه، لأنّه يمضي وحيدا نحو ذاته وحده قلبه الدّليل صوب هذا المستحيل، ولهذا فالحوار الدّاخلي هو سلاح الشّاعر، وهو ليس إلّا ذلك الحوار الّذي يمارسه مع ذاته:

وأنا في زماني

(1) المصدر السابق، ص53،54.

أنا لا شيء سوى

ما قلت في نفسي لذاتي

وأنا من في زماني

ما أنا إلا أنا [1].

لا يعترف الشّاعر إلّا بذاته وبمحاراته لها، فالحوار الدّاخلي هو كل ما يملكه الشّاعر في زمانه، فما هو إلّا ما قالته نفسه لذاته، فالحوار هو حوار داخلي خالص، ما بين النّفس والذّات؛ ينطلق من النّفس ليعود إليها في عملية عكسية:

النفس ⟵ **الذات**

النفس ⟶ **الذات**

وهو ما وجد فيه الشّاعر تنفيسا عن الصّراع الدّاخلي المتأزّم، نظرا لتمكّنه من محاورة ذاته والآخر الّذي يعاني ما يعانيه، لأنّ الحوار وإن كان سلبيا يتّجه من النّفس ليعود إلى الذّات إلّا أنّه إيجابي كونه يحاور ذاتا أخرى، هي الّتي تعاني ما يعانيه وبالتّالي فهي تبحث لنفسها عن مكان وسط تلك المتاهة العاطفية، ووسط تلك الأحلام:

كلّ ما في الأمر

أنّي أحلم

ذات رسم سوف أمسي

نجمة قطبية

بين النّجوم [1]

(1) المصدر السابق، ص52.

كلّ ما يفعله الشّاعر هو ممارسة الحلم لتجاوز الرّاهن وهو ما جعله يعمد إلى السّرد عن طريق تقنية الاسترجاع، والاعتماد على الحلم لتجاوز الرّاهن والغوص في عالم آخر يرسم تفاصيله بدقّة، فالحوار المونولوجي يعتمد على إسناد الحوار إلى الذّات، وهو ما يصنع المفارقة الشّعرية والدّلالية، ويُدخل النّص الشّعري في فضاء لا متناه من الاحتمالات والقراءات، ولقد استطاع الشّعراء تجاوز الأشكال بتخيّل وجود متحاور يحاورونه، يخاطبونه، كما لو كان شخصا حقيقيا، ولكنّه في الواقع مجرّد حيلة شعرية يلجأ إليها الشّاعر المعاصر للهروب من القوالب الشّعرية الجاهزة والّتي لا روح لها، لأنّ الحوار من العناصر التّي تبثّ حياة جديدة في النّصوص الشّعرية، فالخطاب الوهمي يسمح للشّاعر بالتّنفيس عن ذاته، كما يخفّف من غنائية النّص، ولهذا فهو يحاول تخيّل محاور له يخرجه من دائرته المغلقة ويحاور عبره نفسه:

في دفتر الذكرياتْ

تحنُّ إلى زمنٍ

شئت لو عاد يوما

يصيبك غيم من الدّمع

مثل الذي كان يبكِ

زمان الوصل بأندلسه

وتسأل: ماذا لو أنّ الزمان

يعود قليلا من السّنوات

وتحكي بأعماق جرحك

(1) المصدر نفسه، ص50.

لا زمن يعود الآن لا

فالزّمان هو الأمس [1].

يبنى الحوار على مجموعة من الأفعال المضارعة الصّادرة من المتكلّم(الشّاعر)نحو المخاطب المتخيّل (تحنّ/يصيبك/تسأل/تحكي)، وهي أفعال ترسم دائرة تحاورية عميقة، تظهر في العلاقة الّتي ينشئها الشّاعر مع الشّخص المخاطب، كما أنّ الأفعال هي أفعال السّرد الّتي تسمح للشّاعر بخلق جو حواري سردي –وإن كن من طرف واحد–إلّا أنّه قد عبّر عن ذات الشّاعر الّتي يملأها الحنين والشّوق إلى الأمس الجميل والغد المشرق.

لقد تعدّدت وجوه الرّؤية الشّعرية واتّسعت في القصيدة العربية الحديثة حيث استطاعت أطر الحياة العربية الحديثة، الاجتماعية والسّياسية والفكرية والدّينية، أن تحقّق تحرّرها واستقلالها، وأن تعين بالتّالي على اكتشاف الذّات العربية– وعلى قدرة هذه الذّات على مواجهة نفسها والعالم الّذي حولها، عن طريق محاورة هذا العالم وهذه الحياة اليومية بأشكالها ونظمها المختلفة، خاصّة ما تعلّق منها بالواقع السّياسي المتأزّم، يقول الشّاعر "عز الدين ميهوبي" في ملصقاته الّتي ترجمت علاقته بالعالم وبالوطن ومجمل الصّراعات السّياسية الّتي يعيشها العالم والوطن والمحمّلة بشحنات سياسية قويّة، لخّصت فترات سياسية مختلفة، خاصّة ما عرف بالاشتراكية، يقول في قصيدة عنونها بـ" بروسترويكا" والّتي هي عنوان لإصلاحات غورباتشوف حسب الشّاعر:

في الزّقاق

قال لي بعض الرّفاق...

عندما تعطس "موسكو"

(1) المصدر السابق، ص46.

بعضنا بالطّبع، يشكو..

نزلة حمراء

من فرط الزكام [1].

حاول الشّاعر أن يجعل حواره منقولا عن بعض الرّفاق، كي يبدو في موقع النّاقل للحوار، من رفاق له في الزقاق، وأنّه مجرد طرف ثان في العملية التّحاورية، غير أنّه هو المحاوِر، وهذه الحيلة الشّعرية تدخل النّص في جوّ سردي، لأنّ الشّاعر راو من الدّرجة الثّانية، وقد جاء الحوار في شكل جمل خبرية بسيطة، بدأت بوصف المكان الّذي حدثت فيه العملية التّحاورية (الزّقاق) ثمّ بالرّاوي الأوّل (الرّفاق) والرّاوي الثّاني (لام المتكلّم) الّتي تعود على الشّاعر، ثمّ ترد الجملة الخبرية المحورية الّتي تلخّص حدّة الحرب الباردة الّتي كانت سائدة بين روسيا وأمريكا، وقوّة تأثير " موسكو" في هذه الحرب.

ويقول في قصيدة " هموم"

هكذا حتّى النّخاع

كلّ إنسان يكيل الهمّ أرطالا

وضاع

هل رأيت التاج يحمي

الرأس..

من هول الصداع؟ [2].

(1) عز الدين ميهوبي، ملصقات، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 1997، ص74.
(2) المصدر السابق، ص72.

جاءت الجملة الاستفهامية "**هل رأيت التاج يحمي الرأس من هول الصّداع؟**" لتلخيص عمق الحوار الاستفهامي، الذي يحمل دلالة سياسية، تتعلق بالحكام والمتسلطين الذين رغم قوتهم وجبروتهم فإنهم لن يستطيعوا حماية أنفسهم من الأهوال التي قد تصيبهم ولن يستطيعوا لها ردا فلكل جبار أو لكل قوة قوة أخرى تهزمها وتحط من شأنها، ولن يستطيع المال أو الجاه أو السلطة الوقوف والتصدي لهم إذا قرر الاقتراب.

لقد تمكّنت المقاطع الحوارية الموظّفة في النّصوص الشّعرية المختلفة للشّعراء الجزائريين اختراق للحدود الفاصلة بين الشّعر والنّثر، أي سعيها لتوظيف أغراض غير شعرية، في ثنايا النّصوص الشعرية، وهذا ما "سيؤهّل حداثة القصيدة في بعض مقترحاتها البعيدة إلى تفعيل حركية النّص بجعله يحفل بمستويات تعبيرية آتية من غير ما كان يعتبر شعرا محضا، أي خروج النّص عن الصّوت الواحد"[1]، والبحث عن الأصوات المتعدّدة والمتصارعة فيما بينها عن أشكال كتابية جديدة لأنّ متطلّبات الحضارة الحديثة هي" ما سيدفع الّشعراء إلى البحث عن بدائل نصّية قادرة على تمثّل بعض هذه التشعّبات"[2] القابلة لاستيعاب جنس آخر، هو النّثر ضمن منجزها النّصّي.

5-أنواع الحوار الشّعري:

استطاع الشّاعر تمثّل أنواع متعدّدة من الحوارات الشّعرية، وهذا حسب الموضوع الّذي يتطرّق إليه، ولهذا نجد أنّ الشّاعر الجزائري المعاصر قد مارس أنواعا مختلفة من الحوار الشّعري، ما بين حوار شعري مسرحي إلى حوار قصصي أو حوار صوفي، وهذا ما سيظهر في بعض النّصوص الشّعرية.

([1]) صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2012، ص221.
([2]) المرجع نفسه، ص221.

5-1الحوار الشّعري القصصي:

حين نتكلّم عن الحوار القصصي في الشّعر، فإنّنا نأخذه بمعناه العام، فلا نعني حوارا قصصيا كالّذي يوجد في الرّواية أو القصّة أو الفنّ التّمثيلي الّذي يجري على المسارح، إنّما ذلك الحوار الّذي يحمل بعدا قصصيا من خلال تصوير الشّاعر وقائع يومياته من حوادث وأخبار، وهو ما يجعل النّص الشّعري ينوّع في طاقاته الإبداعية، ويمزج بين مجموعة من التّقنيات والمحدّدات الفنّية والجمالية الّتي تتوفّر في الفنون الأخرى، ومن بينها الفن القصصي الّذي يتشكّل عبر الحوارات الّتي يبدع فيها الشّاعر، والّتي تساهم في تأطيره مجموعة من العلاقات السّردية الّتي تشكّل أبعادا فنّية وتؤسّس حضورا مهمّا، وتعدّ الحكاية أو القصّة واحدة من هذه الفنون الّتي أثْرت القصيدة المعاصرة بمعطيات جديدة، ومنحت للشّاعر فرصة التّعبير عن أفكاره وعواطفه بصورة مشوّقة وبعيدة عن المباشرة والتّقريرية، فهو عامل بارز في تشكيل النّصوص الشّعرية ووسيلة درامية تمكّن أطراف الصّراع من عرض رؤاهم بشكل موضوعي.

وفي الشّعر الجزائري نصوص شعرية كثيرة تحمل سمات الحوار القصصي أو حوار الحكاية، تفنّن الشّعراء في تحديد بداياتها وكذلك حبكتها الرئيسية إضافة إلى نهاياتها، فراح الشّعراء يوظّفون الحوار القصصي في نصوصهم لنسج شعر قصصي يحكي عن تجربة ذاتية (شخصية) أو عن تجربة إنسانية.

ففي قصيدة عنوانها "عيد سعيد" للشّاعر خليفة بوجادي، تلخيص لمعاناة داخلية لشاعر قضى يوم العيد بعيدا عن الأهل والأحباب، لسبب حال بينه وبين اكتمال فرحته بيوم العيد، فراح يسترجع مرارة يومه الّذي ما كان يشبه أيّام العيد، يقول الشّاعر في مقدمة قصيدته:

عيد سعيد، عيد سعيد

اليوم يرحل كلّ ما في الرّوح من شوق تليد

وتطير نفسي باللّهيب إلى أقاصي العمر

في يوم جديد

وأهيم وجدا في البعاد

وفي أسى الأشواق للوجه السّعيد

آه لروحي حين تهفو للّقاء

وحين تذكر وجهها

يا وجهها،

يا تباشير الوليد [1].

يحاور الشّاعر ذاته، ويصف نفسه الّتي تطير شوقا وتهيم وجدا في البعاد، ويستحضر أعز شخص لديه " أمه"، الّذي تهفو روحه شوقا للقائها، وهنا يشكّل لقاء الأمّ أهمّ محور ينطلق منه الشّاعر في محاورته وفي تشكيل أبعاد نصّه الشّعري القائم على الشّوق والحنين لوجه الأمّ ولضمة منها تنسيه آلام البعد، وهنا يفصح الشّاعر عن هذا الشّوق الكبير، فيحاور أمّه مناديا إيّاها(في البعاد):

أمّاه هذا وجهك النّوري، يبدو مثل ألوان البهار

هذي ابتساماتك المشعّة

كلّما فتّشت حولي عن ضياء[2].

(1) خليفة بوجادي، قصائد محمومة، الجمعية الثقافية لبلدية العلمة، الجزائر، دط، 2007، ص13-14.
(2) المصدر السابق، ص14

رغم بعد الشّاعر عن أمّه إلّا أنّه يصرّ على محاورتها متخيّلا لقاء بينه وبينها ، وسرعان ما يتأكّد أنّ ذلك ما هو إلّا أحلام يقظة وأنّ ما يتمناه لن يتحقّق، وأنّ البعاد قائم لا محالة وبهذا يحل به البؤس مجدّدا:

يا يقظتي

يا بؤس روحي حين أعلم بعدها...

وأعيد أُجهش بالهتاف

عيد سعيد، عيد سعيد [1].

ويبقى الحوار هو معين الشّاعر في وحدته، وفي ألم غربته، في يوم ينتظره كلّ غريب ليجتمع بأهله ويمسح أحزانه، فيستعمل الشّاعر النّداء مجددا، وهو نداء البعيد لتقريب الأمّ إليه:

أمّاه

هذا العيد يأتي، والبعاد يلقي خلف الحياة

أماه إني موغل في البوح،

في عمر حزين..

أليوم عيد:

فمن التي أهفو إليها هاتفا:

عيد سعيد، عيد سعيد [2].

([1]) المصدر السابق، ص14.
([2]) المصدر نفسه، ص14.

استنجد الشّاعر بشبكة من الصّور الشّعرية، كي يعبّر من خلالها عن مقدار حزنه، حتّى أنّه لا يصدّق أنّ من كان يهفو إليها صبيحة كل عيد بعيدة عنه لأنّ البعاد يلفّه خلف الحياة، وهو موغل في البوح وفي الحزن العميق، وقد جاء السّؤال الإنكاري (أليوم عيد) ليؤكّد من خلاله رفضه للحالة الّتي يعيشها صبيحة العيد.

لقد تمكّن الشّاعر من خلال حواره الّذي رسم أبعاده بينه وبين أمّه أن يصوّر مشهد الفراق والحسرة والغياب في أعزّ يوم عن أعز النّاس، فما بينه وبين أمّه وأهله بعاد طويل:

الشاعر ⟵ **البعاد** ⟶ **الأمّ**

فالبعد حال دون التقاء الشّاعر بوالدته، وهو ما شكّل محور الدّراما الشّعرية، وأدخل القصيدة في جوّ حزين، يجعل المتلقي يتأثّر بالموقف وينتظر نهاية للقصيدة.

وفي المقطع الثّالث للقصيدة يسرد الشّاعر تفاصيل يوم العيد، فكل شيء يبدو طبيعيا، الصلاة، ورجوع المصلين من أدائها، إلّا أن الشّيء الّذي يبدو غريبا هو غياب الشّاعر الّذي لم يرتد "برنوسه"، وهنا تحاور الأم ربها داعية بعودة ابنها الغائب، ويسمع الشّاعر محاورتها ويرد قائلا:

فأصيخ سمعا في البعاد

وتنتشي روحي بلحنهم الفريد:

عيد سعيد، عيد سعيد [1].

إن السّارد (الشّاعر) يتحرّك في النّص من زاوية إلى أخرى، ولهذا فهو يحقّق صيغة حضوره في بنية السّرد وفي عناصره كافة، ولهذا فهو يشارك أمّه في الحوار، وبهذا تتحقّق

(1) المصدر السابق، ص15.

رؤيته للشّخصيات وأفعالها ومواصفاتها الدّاخلية والخارجية، فيستمرّ في وصف حالة أمّه والجو العام الّذي يخيّم عليها وعلى مشاعرها الدّاخلية:

واليوم عيد

والكلّ يتلو من تسابيح الهناء

إلّاك يا أماه

هي دمعة ساقت إليك الابن قهرا

فترينه في محجر العين الّتي سرعان ما تخفيه

طيفا في السّماء

ولكم جهشت أمامهم

إنّي أراه

لا

لا أراه

إنّي أراه

ولا أراه... يا لعنة الطّيف العنيد..

أتراه يهتف قائلا:

عيد سعيد، عيد سعيد؟ [1].

([1]) المصدر السابق، ص16.

لقد اشتدّت حدّة الحوار، وأظهر من خلاله الشّاعر صراع الأمّ مع طيفها ومع طيف ابنها، فهي ما بين رائية له وغير رائية، يمزّقها الشّوق دون أن يحدث اللّقاء المنتظر، وهنا تدخل في حوار داخلي بينها وبين نفسها متسائلة، هل حقا اليوم عيد، إنّها لا تستطيع تصديق الأمر:

أليوم عيد:

والأم تسأل عن مُسافِرِها الّذي التحف الغياب..

أتراه قام إلى الصّلاة،

وهل ارتدى حسن الثياب؟

أواه يا ولدي

فروحي لا تريني وجهك النّوري

إلّا في تجاعيد الغياب...

أليوم عيد:

فمن الذي يتلو عليّ حديث " هاجر" و" الذبيح"؟

ويعيد لي قول الإمام [1].

تتعقّد أمور الأم أكثر، وتزيد حزنا وتألمّا عندما تتأكّد من غياب ابنها، فتتسارع في طرح مجموعة من الأسئلة المتوالية تبحث خلالها عن جواب يُطمئن قلبها الجريح، فالسّارد غيّر دوره، فبعدما كان الشّاعر هو الّذي يتسائل عن حالة أمّه، تنقلب الأمور وتصبح الأمّ هي السّائلة وبالتّالي هي القائمة بفعل السّرد للمشهد الّذي يصوّر حدّة قلقها واشتياقها لابنها

(1) المصدر انفسه، ص16.

الغريب والبعيد، فالسّارد" في النّص الشّعري يمتاز بتنويع تقنيات خطابه، وحركته المتردّدة بين مختلف زوايا الرّؤية الّتي سرد بها نصّه/حكايته بشكل أشدّ تعقيدا وخصوصية منه في النّصوص الرّوائية والقصصية، ومنبع هذا غنائية النّص الشّعري، وخصوصية بنيته وتقنياته، والّتي تطبع السّارد بطابع خاص، كما تتجلّى هذه الخصوصية بوضوح في مبادلة السّارد لوضعية حضوره داخل المقطع الشّعري الواحد متنقّلا من وضعية " الرؤية من الخارج" إلى وضعية الرؤية من الدّاخل إلى وضعية الرؤية مع" [1].

إنّ رؤية الشّاعر السّردية قد انتقلت من رؤيته " هو"، حين كان يصوّر حالته في البلاد البعيدة (الصّحراء الجزائرية)، إلى رؤيتها "هي"، وهذا الانتقال السّردي قد سمح بالإحاطة بالجوّ الدّرامي المحيط بالشّاعر وأمّه دون إغفال للتّفاصيل الدّقيقة، قد عمل على شمول الرّؤية السّردية واتّصافها بالدّقّة والشّمولية في الوصف.

وينتقل الحوار مباشرة إلى الشّاعر الّذي يحاور أمّه قائلا:

يا أخت " هاجر" في الفقيد كفاك

وتجمّلي فالله لا ينساك

.....

يا أخت " هاجر" في الفقيد تجمّلي

فالحزن أخصب بالدموع ثراك

وأخضرّ هذا الرّمل في أرواحنا

لما حنيت إلى فقيد حناك

(1) شوكت المصري، تجليات السرد (في الشعر العربي الحديث)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 2015، ص24.

يا زائرا وجه الحياة " عشية"

أبلغ سلامي للبعيد الباكي:

عيد سعيد ما حرمت ببعدكم

عيد سعيد يومَ عيدٍ لقاك [1].

يتناصّ الشّاعر مع قصّة " هاجر" عليها السّلام، ويدعو أمّه أن تقتدي بصبرها يوم عزم سيّدنا إبراهيم على ذبح ابنها إسماعيل عليه السلام، وكيف كافأها الله بذبح عوض ابنها، فلماذا لا تكون مثلها وتدع الحزن وتتجمّل حتّى يأتي الفرح كالّذي جاء هاجر عليها السلام، فالشّاعر يشبّه محنة أمّه بمحنة السّيدة هاجر، فكلتيهما ذاقتا ألم الفراق يوم العيد (عيد الأضحى)، وعرفتا معنى فقدان أعزّ النّاس (قرة العين).

يبني الشّاعر صراعا دراميا عبر تصويره لمشهد واقعي، تمرّ به كلّ أم لم يكتب لها اللّقاء بولدها، ولهذا فهو يصوّر حدّة الصّراع الدّاخلي الّذي يعانيه والّذي يعانيه الطّرف الآخر، فالصّراع يظهر بين الشّاعر وبين نفسه وبين الفقد الّذي سبب له الألم له ولأمّه، ولكنّه يتمسّك دائما بالأمل وبحلم بالعودة إلى حضنها الدّافئ، وهذا ما يظهر في حواره الّذي يستمرّ في المقطع الثّامن والأخير من القصيدة، والّذي يتقاسم أدواره مع أمّه:

أغدا يعود؟

وتسألين بزوغ الفجر في طيف الغريب

أغدا يعود..؟ [2].

([1]) المصدر السابق، ص18.
([2]) المصدر نفسه، ص18.

فيتدخّل صوت السّارد (الشّاعر)، لينهي عاصفة الصّراع النّفسي الحاد الّذي يعصر بقلب الأمّ وابنها، مجيبا عن سؤالها ومفرّجا عنها حيرتها وشكوكها:

سيعود يا وجها تقاسمه الأسى، وغدا لناظره قريب..

سيعود

فجرا آسرا بالانتشاء

وتعرش الأحلام في البيت المشيد

وغدا أعود

أنا

و"قيس"

تعود

جلسات المساء

يا فرحة العيد الجديد

عيد سعيد، عيد سعيد [1].

يؤكّد الشّاعر (السّارد) عودته بضمير الغائب هو(سيعود) مرتين، ثم بضميرها الحاضر أنا(وغدا أعود)، فالحوار الشّعري لم يتوقف بين الشّاعر وأمّه إلّا بعد أن اتّضحت الرّؤية النّفسية وانقشع الخوف المسيطر عليهما، ومن تخفيف حدّة الصّراع، ويدخل الشّاعر في

([1]) المصدر السابق، ص18.

حوار هادئ يبشّر فيه قرب العودة، وذلك ما هدّأ نفسه المتوهّجة، ويصبح خطاب السّارد الشّعري الّذي يبني عليه الحوار صيغة أساسية في عرض شخصياته(الابن/ الأم) وخطابا قائما على النّفي والتّأكيد وعلى السّلب والإيجاب، فحينما سيطر الحزن على الشّاعر تغيّر مسار الحوار الشّعري، وبهذا استطاع الشّاعر من خلال توظيف تقنية الحوار المشترك بين متحاورين (الابن/ الأم)، أن يضفي على النّص طابعا حكائيا، وأن يغني نصّه ببعد سرديّ وشموليّ، مبني على مجموعة من المشاهد الدّرامية.

كانت الدّراما الشعرية بين (الشّاعر/ الأمّ) هي أهمّ ما ميّز الحوار الشّعري لنصّ الشّاعر"خليفة بوجادي"، وهي دراما تصوّر معاناة اجتماعية ونفسيّة لأمّ سافر ابنها واغترب من أجل أداء واجب الخدمة الوطنية، وهي المعاناة نفسها (معاناة الغربة وابتعاد الابن) الّتي يصوّرها الشّاعر الأخضر فلوس في ديونه الشعري "عراجين الحنين" وفي قصيدة"بقايا النّار القديمة"، الّتي هي عبارة عن مشهد درامي طويل يصوّر فيه الشّاعر معاناته في البعاد وفي علاقته بالحبيب ثم علاقته بالمدينة وبالوطن، ففي هذه المعاناة يتدخّل صوت الأمّ من حين لآخر لتعبّر عن قلقها عن ابنها الّذي تنتظر عودته بفارغ الصّبر، وهذا لإحساسها بمعاناته وآلامه وهو يعيش الاغتراب والبعاد.

يبدأ الشّاعر القصيدة بمشهد سرديّ يصوّر فيه عشقه واشتياقه لحبيب لا يردّ الجواب رغم كثرة السّؤال، وعن مدينة تغوص في النّحيب ورائحة الموت:

عاشقا أتشمّم نبض اخضرارك،

أسأله لا يجيب،

يشيح حزينا إذا اصطدمت زهرة باشتياقي وبالخفقان،

سرى الصّمت ما بيننا...

فجأة وقف الحبّ بيني وبين القصيدة، فانكفأت

في شرود تفتّش عن خيطها...

ثمّ أوحي إليّ بأنّ المدينة فاضت على ضحكات النّجوم نحيبا

فأنحيت أشدّ خيوط حذائي،

رأيت على جانبيه دم الخضرة تودّعه،

ورأيت البساتين تعبر جسر المكان وقنطرة العمر هاربة..[1].

وبعد هذا المشهد الدّرامي ينتقل الشّاعر لوصف حالة الأمّ، ثم يذكر الحوار الّذي جاء على لسانها والّذي تخاطب به أعماق نفسها، وهو الحوار الّذي كسّر رتابة المشهد وطوله وانتقال الشّاعر(السّارد)بالقارئ إلى جوّ آخر يصوّر من خلاله حالة أمّه:

تسأل الأمّ عن قمر يتواثب،

يقطر من مقلتيها عبير السّنين

تراك تعود قريبا ؟ [2].

إنّ العبارات المشكّلة للمشهد الحواري تكشف عمّا يدور في ذهن الأمّ وما في قلبها من وجع وتحسّر وهي ترقب دون تعب عودة ابنها إلى حضنها، إنّها تشكّ دائما في عودته لعِلمها بما يعانيه في البعاد من ألم وقمع، ولهذا فإنّ السّؤال يرد باستعمال الأداة"**ترى**"الّتي تفيد الشّك وعدم اليقين مع الأمل في حدوث الفعل.

([1]) الأخضر فلوس:عراجين الحنين،منشورات إتّحاد الكتّاب الجزائريينط1،2002،الجزائر العاصمة، الجزائر،ص27.
([2]) المصدر نفسه، ص ن.

وبعد هذا الانقطاع النّصي الّذي صنعه الحوار، يعود الشّاعر مجدّدا إلى رسم صراعه مع الموت ونجاته من طلقات لم تصبه:

(ها أنا نافر كالغمامة ممتلئ بالتّهجّد والانتماء

أسدّ الفضاء قليلا وأخرج من طلقة لو تصب،

.....

خطوة وتدور الجبال على راحتيك ..

وتدعى- بكلّ البلاد الّتي ستزور- غريبا)

.....[1].

وبعد هذا المشهد يعود الحوار مرّة أخرى ليكسّر تتابع الأحداث الدّرامية وفي الوقت ذاته لربط النّسيج الكلّي للنّص، لأنّ الشّاعر يصرّ في كلّ مرّة على اختراق بنيته النّصية بنية نصّية أخرى يكون الحوار محورها الأساسي، وهذا عن طريق إدخال صوت الأمّ ليكون شخصية رئيسية منفعلة ومحرّكة لذات الشّاعر (السّارد)، وشخصية قلقة وغير مرتاحة نفسيا وهو ما يجعلها تظهر في كلّ مرّة سائلة عن حال ابنها ومنتظرة بفارغ الصّبر عودته من رحلته قريبا، ولهذا فهي تعود إلى تأسيس جوّها الحواري قائلة:

-بنيّ تراك تعود قريبا!! [2].

إنّ الحوار الّذي يلجأ إليه الشّاعر هو حوار يصوّر ما في ذاته وما يختلج في صدره من شوق وحزن، ولهذا فهو يلجأ في كلّ مرّة إلى تصوير حوار الأمّ ونقله بأسلوب مباشر وجعله نصّا حيّا ناطقا بالحركة والانفعال ،وهذا لما يحمله من دلالات عميقة تصوّر مقدار الخوف

([1])المصدر السابق، ص27-28.
([2]) المصدر نفسه، ص28.

والرّعب الّذي انتشر في ربوع البلاد، فصوت الأمّ يشكّل نسقا تعبيريا يصوّر طبيعة الشّخصيتين القلقتين: الشّاعر وإحساسه بالغربة والضياع والأم وشعورها بالشوق والفقد، فرغم صغر المقاطع الحوارية إلا أنّها تترجم بعمق ألم الفراق وأمل اللّقاء، ولهذا فالحوار يدخل النّص في دراما شعرية تمزج بين السّردي والحواري،وينقل النّص إلى بنية حكائية تدخله في عالم درامي مكتنز وفاعل.

ولا يقتصر حوار الشّاعر على أمّه(التّي تعدّ محاورا أساسيا)، بل إنّه ينشئ دائرة تحاورية أخرى يقتضيها السّياق النّصيّ العام، وهذا ما يظهر من خلال المجالات الحوارية الّتي تخترق البنية النّصية العامة وتتّحد معها مشكّلة أبعاده العامة، فالشّاعر يستدعي محاورا آخر هو شخصية الحارس:

وصل الحارس المنتشى بالشّقيق إلى

روضة القلب...

أبصر فيها النّواقيس صادحة ورأى غربتي..

جفلت نشوة السّكر فيه..

وراح يحدّق في رقصات النّواقيس..والشّجن

قال من علّق الجرس المستحيل بصدرك يا أيّها..

قلت أمّي قد علّقته بصدري لمّا تساقط في حفرة

الحبل..

قلبي وعشب الهوى..

-أنت تشدو إذن؟!

قلت كلّا .. لقد قدّموا وتر الأغنيات

قرابين للوثن!!

كيف جئت هنا؟! [1].

يمهّد الحوار الّذي دار بين الشّاعر والحارس إلى الدّخول في مشهد يصوّر فيه الشّاعر –ردا على سؤال الحارس– المراحل التي صيّرته بعيدا عن أمّه وعن الوطن منبع الأمان والاطمئنان، وهذا باتّصاله بالعالم الغريب(الوطن الأجنبي) وشعوره فيه بالوحدة والخوف، ولهذا فقد كان صوت الشّاعر وهو يحاور الحارس تمهيدا لاستدعاء مشهد درامي آخر يصوّر فيه رحلة المعاناة منذ مغادرته للوطن (مكان السّكينة والهدوء) إلى غاية وصوله إلى بلاد الغربة الّتي يرى فيها رمزا للخوف والدّمار، فهو يردّ على سؤال الحارس مقدّما له تفصيلا دقيقا عن كيفية مجيئه:

–حينما داهم (الآخرون) مقابرنا

عصرت روح أمّي. رمتني بأوردة البحر

لم أصل بل تهت عند الشّاطئ

أبحث عن فقراء الزّمان .. التقينا

وسامرنا الهمّ .. والخوف .. ثم حملت جميع

المساكين في بدني!

جرّني ! وتعالت خيوط دخان من العظم،

جمجمتي انتفضت مثل عصفورة ذبحت..

([1]) المصدر السابق، ص32.

.....[1].

شكّلت شخصية الحارس دورا مهما في النّص، لأنّها استدرجت الشّاعر في حواره وأقنعته بسرد تفاصيل مغادرة الوطن الأم وهو ما جعله يستجيب لطلب الحارس ويدخل في عالم من المحاكاة وكأنّه كان ينتظر إشارة لبدء السّرد والحكي من أحد ما، ولهذا جاء نصّ الحوار على شكل مشهد قصصيّ مكتمل العناصر(الزّمان والمكان والشّخصيات والحدث)، فقد تلاحقت الأفعال وانتقلت عبر أماكن متعدّدة (المقابر/القبر/القصر) كما أسندت إلى شخصيات متعدّدة(الشّاعر/الآخرون الّذين مارسوا فعل المداهمة/الفقراء)، وهذا ما جعل النّص يحمل طابعا سرديا يقوم على بنية الحكي الّتي يستدعيها الحوار، عن طريق استحضار الأفعال الدّالة على سياق حكائي لحدث كلّي ينقل عبره النّص الشّعري عناصره وتفاصيله، وفق نظام حكائي خاص زمنيا وبنائيا.

فالحوار الّذي كان يتخلّل النّص الشّعري ورغم قصر مقاطعه، إلّا أنّه كان وسيلة نصّية فعّالة في نقل الدّراما وترجمة مشاعر الخوف من الحاضر والحنين إلى الماضي، كما أنّ طول النّص كان يستدعي مواقف حوارية كسّرت دوائر الرّتابة ومنحته مقاطع ترويحية تجعل القارئ لا يشعر معها بطول النّص، وقد كانت نهاية النّص بعودة صوت الأمّ وإصرارها على الظّهور والتّمسّك بحلم العودة على الرّغم من كلّ شيء، فيظهر صوتها مخترقا للبنية العامة للنّص ومتحكّما فيها:

-بنيّ تراك تعود..[2].

لقد ساهم الحوار في نقل الجوّ العام للقصيدة من واقعه الغنائي والخطابي إلى جوّ الحكاية والصّراع عن طريق استخدام حبكات قصصية وظّفها الشّاعر كإطار لسرد لعواطفه

(1) المصدر السابق، 32.
(2) المصدر السابق، ص33.

وأفكاره، كاشفا عن عمق الدّراما، من خلال معالجة الشّاعر لعلاقته بوطنه وهو ما أظهره في محاورته إيّاه قائلا:

آه يا وطني..!!

أيّها المغتني بسلاسله..

وخلاخل حكّامه..

ها أنا ميّت عطشا وحنينا، فهل يا ترى تضمن لي كفني؟ ! [1].

إنّ حوار الشّاعر لوطنه هو حوار مباشر قائم على التّحسّر على حالته وحالة الوطن الجريح والمكبّل، وهو حوار مبني على التّساؤل عن المستقبل المجهول الّذي لا يضمن الحياة الكريمة الّتي يتمنّاها الشّاعر، وهو ما يجعل النّص يميل إلى التّمثيل الدّرامي وإلى تطوّر الصّراع.

وفي الشّعر الجزائري نصوص شعرية أخرى كان الحوار أهم ما ساهم في تنامي الحبكة والصّراع ،ومن بينها نصّ الشّاعر" عز الدين ميهوبي"، الذي صوّر دراما إنسانيّة بين (الابن/ الأب)، وهي مأساة الطّفل الشّهيد الفلسطيني رمز الطفولة الصّامدة والمغتصبة؛ الشّهيد الطّفل" محمد الدّرّة" الّذي مات أمام كاميرات العالم أجمع يصارع رصاص الاحتلال الصّهيوني هو وأبوه الّذي لم يستطع حمايته رغم محاولاته فعل ذلك، إنّ هذه الدّراما الإنسانية التّي تصوّر عمق الألم، قد صوّرها الشّاعر في نصّ حواري قصصي متخيَّل بين الأب وابنه الشّهيد الرّمز، فراح الشّاعر يحكي تفاصيل الاستشهاد وما سبقها من أحداث ليلة قبل انطفاء شعلة الطّفل الشهيد " محمد"، والّذي كانت حادثة استشهاده أيقونة نادرة في مواجهة الموت بصدور عارية استلهم منها كثير من الشّعراء وأبدعوا ملاحم ونصوصا شعرية.

([1]) المصدر السابق، ص ن.

يقول الشّاعر يصف الحوار الّذي دار بين "محمد" وأبيه ليلة قبل استشهاده، وقبل أن تبدأ الدّراما الشّعرية وتتعقّد:

أبي خذني غدا للسّوق

إن غدا لنا راحة

وإني أعشق الحلوى

وليس لدي ما يكفيني من الألعاب

في السّاحة

وليس لديّ كرّاس الأناشيد...

وليس لديّ قدّاحة

وأمي تبتغي شالا ومرآة...[1].

يطلب الطّفلّ من أبيه ما يطلبه أي طفل في العالم: الحلوى والألعاب وكرّاس الأناشيد وقدّاحة، وهذا تمهيد ووصف الأحلام الطّفولة البريئة الّتي لا تتمنّى غير اللّعب والغناء وحضن الأمّ الدّافئ، فالطّفل لم ينس أمّه في قائمة مشترياته، لأنّه قريب الصّلة بها ويعلم بأدقّ خصوصياتها، لقد كان الحوار على لسان الولد على شكل تسلسل لمجموعة من الطّلبات والأمنيات التّي يحلم الطّفل في الحصول عليها، فالشاعر يرسم مشهد الطّفل وهو يخاطب أباه ويطلب منه اصطحابه إلى السّوق، وهو الحوار الذي أعطى للطّفل فرصة التّعبير عن احتياجاته البسيطة التي يحلم بها كلّ طفل، وقد جاء الحوار على شكل تسلسل لمجموعة من الأمنيات الّتي يحلم بها الطّفل.

([1]) عز الدين ميهوبي، عناقيد لميلاد الفجر، منشورات أصالة، الجزائر، 2010، دط، ص3.

يتدخّل صوت الأب ليكون محاورا لابنه ويتداخل معه في العملية التّحاورية، فيردّ الأب على طلب ابنه بالموافقة:

سنذهب يا بني للسّوق

نمْ ....عيناك محمرّة [1].

يفرح محمد بموافقة أبيه على طلبه، (وإلى غاية الآن يبدو السّرد عاديا)، فيخلد إلى النّوم وتبدأ رحلة جديدة في الأحلام، تتمثّل في ذهابه إلى السّوق وحصوله على أمنياته، لكن اتجاه الحلم سيتغير، وسيصبح غير ما تمناه في واقعه، وهنا تبدأ الدّراما، ويبدأ النّص يُظهِر (لمحمّد) وللقارئ أفقا آخر غير الّذي مهّد له الشّاعر في البداية:

ونام محمد الدرة

ولم يحلم بكراس الأناشيد

ولا بالشال والمرآة والحلوى

ولا تفاحة العيد

رأى طيرا تخضب ريشه الحناء

يكبر في المدى زعتر

وأبصر في تخوم الشّمس دالية

وأطفالا على أسوار " رام الله"

وفي بوابة الأقصى

(1) المصدر نفسه، ص4.

وخلف حدائق التّلّه

بأيديهم ورود الصّبر..

قمصان

ومقلاع..

وبعض حجارة الإسفلت مبتلة [1].

يتوقّف الحوار داخل النّصّ الشّعري ويدخل النّص في تقنية الاسترجاع عن طريق الحلم، وهنا يصوّر المشهد مجموعة من المفارقات التّصويرية، بين ما كان " محمد" يحلم به في الواقع، وبين ما رآه في الحلم، فأطفال الحلم لا يملكون حلوى ولا ألعاب، إنّما هم على أسوار " رام الله" وفي " بوابة الأقصى" وخلف حدائق التّلّة، وفي أيديهم ورود ليست عادية، إنهّا ورود الصّبر والاحتمال، وفي أيديهم أيضا حجارة ومقلاع، إن الرّاوي (السارد) يوجه النّص نحو زاوية أخرى، غير الّتي حدّدها في البداية، ومن حقّ المتلقي الآن أن يبحث في مدى صدق واقع " محمد" أو مدى صدق أحلامه، فالحلم هو الجملة الّتي تبدأ في التّغيير التّدريجي لمسار الحكي والحوار النّصي، وتبدأ معالم المأساة في الظّهور باستيقاظ الابن من النّوم على صوت أبيه ومحاولة معرفة تفسير لحلمه، ولكنّ الأب يخبره أنّها مجرد أحلام، وعليه ألّا يأخذ بها، ويحاول إقناع ابنه أنّ الواقع أفضل من الحلم، وأنّنا لا يجب أن نصدّق كثيرا الأحلام، ثم يتّجهان إلى السّوق وتبدأ مطالب الفتى في التّزايد، فإنّه يريد أكثر مما قرّره في الأمس قبل نومه، فيردّ عليه الأب:

كفى يا ابني

فقد أتعبتني يا ابني

([1]) المصدر السابق، ص 3-4.

وتعرف أنني عاطل

رغيف من عجين المر

يطلع في يدى اليمنى

وخلف الباب سفاح

ومستوطنة تبنى

فحلمك يا بني باطل

وتعلم أنّني المقتول

في أرضي

من القاتل

أليس العالم المخمور يا ولدي هو القاتل [1].

وتبدأ دراما أخرى في التّشكّل والوضوح، فالأب عاطل عن العمل، ولا يكاد يحصل على قوت يومه، والأراضي سلبت من طرف السفّاحين، وانتشر القتل في كل مكان، بسبب الواقع المفروض من طرف العالم الذي يقف متفرّجا أمام ما يحدث من انتهاكات يومية لحقوق المواطن الفلسطيني الّذي تعبت يداه من كثرة ما رشق من حجارة في وجه العدو الغاشم، فالحوار يدخل النّص في الصّراع من خلال استحضار البعد النّفسي للأب، وتصوير عمق معاناته، وهو ما كشف التّعالق بين البنيتين الحوارية والسّردية، وساهم في تشكيل الحدث الدّرامي من خلال اعتماد الشّاعر على تقديم لوحة سردية دقيقة تصف معاناة الأب وصفا يلج إلى أعماق ذاته.

([1]) المصدر السابق، ص6.

ينتهي المقطع الأوّل من النّص الّذي عنونه الشّاعر ب " شيء من سيرة الطّفل المشاغب" وهو هنا الطّفل "محمد الدّرة" وأحلامه ومآسي أبيه ووطنه، وسط مجموعة من التخيّلات والأحلام والصّراعات الّتي تخلّلت الحوار الشّعري الّذي دار بين محمد وأبيه، ويبدأ المقطع الثّاني الّذي المعنون ب" آخر الشغب"، حيث يصوّر الشّاعر الأب وابنه وهما في طريقهما إلى السّوق، ولكن المشهد قد تغيّر عمّا كانا قد رسماه، لأنّهما لم يصلا إلى السّوق حتّى بدأت طلقات الرّصاص من كلّ جانب، فأخذ الأب وابنه يبحثان عن مخرج آخر وطريق أخرى تبعدهم عن الموت ومن مواجهة الرّصاص، ولكنّهما لا يسمعان غير الصّراخ وسيارات الإسعاف الّتي تنطلق مسرعة، وهنا تتغيّر أمنية الطّفل " محمد" ويطلب من أبيه أمنية أخرى، وهي الاقتراب من ساحة المعركة، كي يرى أطفال الحجارة وهم يواجهون الرّصاص بصدورهم العارية وبأيديهم الصغيرة:

فليكن خذني إذن نحو الشّوارع كي أرى الأطفال ... خذني يا أبي...

خطر علينا إن ذهبنا...

قلتَ بالأمس.. أطفال الحجارة لن يموتوا...

طبعا بني... لن يسرقوا منهم بطولتهم

ولن يقوى على دمهم سكوت

خذني إذن....

أسكت ... فليس أمامنا إلا الرّجوع

والانتفاضة يا أبي

لا وقت .... أسرع [1].

يتحوّل الطّفل محمّد إلى شخصية رئيسية إذ يشارك في تحريك الفعل السّردي والتّحكّم فيه، وهذا بإلحاحه الشّديد على أبيه للاقتراب من ساحة المعركة لرؤية الأطفال عن قرب وهذا بتكرار فعل الأمر (خذني) ، وما كان على الأب إلّا الانصياع لطلبه بعد محاولاته رفضها، وهو ما أدّى إلى تغيير المسار السّردي بتغيّر حركات الشّخصيات(الدّخول في ساحة المعركة) وبدء الصّراع وتأزّم الوضع، فالأب وابنه محاصرين بين وابل من الرّصاص، لأنّ الابن يرغب في رؤية أطفال الحجارة، أمّا والده فينهاه عن ذلك لخطورة الوضع، ويأمره بالإسراع في الهروب قبل حلول الكارثة، ولكن الابن يردّ على أبيه بأنّه قال له بأنّ أطفال الحجارة لا يموتون ولا يقدر عليهم أحد، ويستمرّ المشهد السّردي في الصّراع ويشتدّ الأمر وتتأزّم المواقف:

أين نذهب يا أبي

دعني أفكّر..فالشّوارع لم تعد تسع الجموع

من هنا ...

صوت الرّصاص..

فمن هنا؟

أيضا رصاص...

لم يبق غير الشّارع المسدود بالمتراس نعبره..

أبي أنظر هناك جنودهم..

([1]) المصدر السابق، ص9.

هيّا اقترب منّي....

أبي .. هم ينظرون، يصوّبون الأسلحة

لا ...تخف ...فهناك واقية من الإسمنت

هل يكفي الجدار؟

لا حلّ يا ابني ... ليت عندي أجنحة

هم يطلقون النار نحوي...

لا تخف إنّي معك.

مهلا بني

إنّني أنزف من كلّ الجهات

يا وحوش

أوقفوا النار فإن الطفل مات [1].

يتسارع السّرد بشكل مفاجئ وتتداخل الأطراف المتحاورة فيما بينها، فقد حلّت الكارثة ووقع ما كان يخشاه الأب، ووصلت المأساة إلى ذروتها، ووقعت الفجيعة، ولقد أظهر الحوار المتسارع بين الأب والابن تسارع حلول الكارثة:"أبي أنظر هناك جنودهم/ أبي هم ينظرون/هم يصوّبون/هم يطلقون/ لا تخف/ هل يكفي الجدار؟/ هم يطلقون النار نحوي/ لا تخف إني معك/ مهلا بني/ إنّي أنزف/ يا وحوش/ أوقفوا النّار"، فقد تسارع الحوار والسّرد بوتيرة غير طبيعية وغير معتادة، وتلاحقت جمل الحوار الواحدة تلوى الأخرى في تصوير دقيق لمشهد مأساوي جاء على لسان الأب والابن (وصنعته الوحوش البشرية)، على شكل

(1) المصدر السابق، ص 9- 10.

حوار قصصيّ يلخّص المعاناة حركة بحركة بكلّ أنفاسها وتسارع نبض قلوب المتحاورين، فكان التّصوير دقيقا، لتكتمل قصة وفاة محمد، ولكنّها تستمر بأفق سردي آخر، وتكتمل بنهاية غير متوقّعة، إذ يغيّر الطّفل " محمد" مسار حكايته المنتهية ويواصل في سردها بنهاية مختلفة ومغايرة، ويكسّر أفق توقّع القارئ والمشاهِد لأنهّا ستغيّر المسار وتنفتح على دلالات مختلفة:

لم أمت ما زلت حيا يا أبي

أوقفوا النّار....

أبي... دعهم فلن يجدي رصاص الجبناء.

لا تقل شيئا بني....

يا أبي...الأطفال ملح الأرض

أفراح السّماء.

في فلسطين أبي...

ولد الأطفال طبعا ليكونوا شهداء

يا محمد .... لا تقل شيئا.

أنا أحصي بجسمي كم رصاصة.

وأنا أيضا.... بصدري كم رصاصة

ما زلت حيّا يا أبي، هل أنت حيّ يا أبي

حيّ....ولكني أخاف....

لا تقل هذا ... أبي كيف يخاف؟

دعهم يا أبي

فغدا يأتي القطاف؟

يا أبي.....

لا تقل شيئا بني

يا أبي لا تنزعج مني

فإني عاتب عني

إني محمد الدرة

دمي للتربة الحرة

محمد يا أبي طفل

فلسطينية عيناه

قدسي المواعيد

ولم يحلم بكراس الأناشيد

ولا بالشال والمرآة والحلوى

ولا تفاحة العيد

أنا طفل لمجد الأرض

أبي...

طخ...طخ....[1].

يستمرّ الحوار بين محمد وأبيه، ويتحوّل محمد إلى بطل للشّجاعة والمهابة، فلم يعد يخاف الموت، ويبثّ القوّة والشّجاعة في قلب أبيه حتّى يتمكّن من الاستمرار في الحياة بعد موته، فيخاطبه قائلا قائلا له:" لا تخف يا أبي"، وهو ما يبيّن سيطرة الطّفل محمد على السّرد فيشكّل أهمّ أبعاده بتحوّله إلى شخصية رئيسية فقد انقلبت الأدوار، وأصبح محمد رمزا للحياة الّتي يتمسّك بها الأب، لأنّه أعطى للعالم درسا في المواجهة ولأبيه درسا في تحدّي الموت وعدم الاستسلام من أجل فلسطين ومن أجل القدس، وبهذا ينسدل السّتار على المشهد الدّرامي وينقطع الحوار بموت محمد، الشّخصية الرئيسية في النّص ويتدخّل الشّاعر (الراوي) ليفتح أفقا تصويرا آخر يلخّص فيه أن الموت هو حياة جديدة والموت من أجل الأوطان هو حياة تقدم لهذه الأوطان:

مات الولد... مات الولد

طلعت من الدّم وردتان

مات الولد... عاش البلد [2]

يتدخّل الرّاوي ليوجّه السّرد نحو نهايته عبر الأفعال الماضية(مات/طلعت/عاش) وليعلن نهاية حكاية كانت شخصياتها أب فلسطيني وابنه ومكانها ساحة في شارع فلسطيني، أمّا زمانها فهو صبيحة يوم السّوق وفي يوم من أيام القهر الّتي لا تنقضي، إنّ الرّاوي يقف على مقربة من المتحاورين (الأب والابن) فينقل تفاصيل الحكاية حتّى النّهاية ، ثم لحظة قرار الولد (الابن) التمسّك بشعلتها والانتقال إلى حياة أخرى تستمرّ في حياة أطفال آخرين.

([1]) المصدر السابق، ص10- 11.
([2]) المصدر نفسه، ص12.

إنّ استحضار فكرة الرّاوي كلّي المعرفة هي الّتي جعلت النّص ينقل لنا تفاصيل المشهد منذ بدايته في الليلة الّتي سبقت التّوجّه إلى السّوق وما تخلّلها من أحلام ثم مشهد التوجّه إلى السوق والاصطدام المباشر- رغم محاولة الهرب- بالرّصاص الّذي ينطلق من جميع الفوهات، فالرّاوي يقف على مقربة من الأب والابن ويستمع إلى تحاورهما الخارجي والدّاخلي خاصة لحظة استشهاد الطّفل محمد وفرحه لأنّه كان يرى أنّ الأطفال قد ولِدوا ليكونوا شهداء ولتكون لهم حياة دائمة ومستمرّة، لأنّ الشّهيد لا يموت إنمّا يستمرّ في حياة جديدة فهو عند ربه حي يرزق (مازلت حيا يا أبي)، إنّ كلّ نصّ "سردي موجود بفعل سارد، سواء كان حضور هذا السّارد جليا أو خفيا، والسّارد في النّص الشّعري (الحامل لصيغة الحكاية وعناصرها)، واقع دائما تحت تجاذب قوّتين له، الأولى يمثّلها الطّابع الغنائي للشّعر، والّذي يجعل من اللّغة أداء ذاتيا خالصا، يحيل دائما إلى حضور (ذات) السّارد، قدر مساهمته هذا السّارد في فرض حضور صوته/ لغته، أمّا الثّاني فالطّابع الحكائي للسّرد، والّذي يحقّق من خلاله السّارد (وفقا للتّحليل السّردي) رؤيته وموقفه وموقعه من الأحداث والشّخصيات، فيما يسمّى في المنهجية – السّردية ب "وجهة النظر" "[1].

فرضت خصوصية الطّابع الشّعري حضورا خاصّا للسّارد، فهو " في النّص الشّعري يختبئ في ذات، إمّا أن تكون ممثّلة متطابقة مع المؤلف الفعلي للنّص، بوصف الشّاعر بطلا رئيسيا للحدث... وإمّا أن تمثل هيمنة يفرضها السّارد على شخصيات نصّيه وعناصره، لذا فإنّ المدى الّذي يتحقّق للسّارد في النّص الشّعري لا يمكن الحد منه أو الوقوف على نهايته، فهو يسيطر بحرية تامة على النّص، إنّه غالبا ما يكون ساردا عليها، إلّا إذا قصد إلى التجرّد من سيطرته على مساحة سرده قصدا" [2].

استعار الشّاعر (ميهوبي) تقنيات السّرد، فكان ساردا عليها، وهو ما سمح له بالولوج إلى العالم الدّاخلي للأب وابنه الشّهيد، والتّعبير الدّرامي الدّقيق المصحوب بلحظات من

([1]) شوكت المصري، مرجع سابق، ص39.
([2]) المرجع نفسه، ص38.

الصّراعات المتأزّمة، حتّى في لحظة توقّف الحوار النّصّي بين الشّخصيتين يتوقّف أنفاس الطّفل وتوقّف نبضات قلبه، أين تدخّل الشّاعر(الرّاوي) لإكمال الجزء النّاقص من المشهد الدّرامي ووضع نهاية له تتبني على الاستمرارية في الحياة رغم انقطاع سبل الوصول إليها.

اتّسم الحوار في النّصوص الشّعرية بسمة السّردية الّتي كانت واضحة في بعدها القصصي وتشكل نصوص حكائية صغيرة داخلها وهو ما جعل القصيدة الجزائرية المعاصرة تفجّر طاقاتها الإبداعية، وتسير ضمن تيار الحداثة الشعرية التي أضعفت الحدود الفاصلة بين خصائص الأجناس الأدبية وفي رسم أشكال جديدة تشف عن تغيّر النظرة إلى طبيعة الوظيفة الّتي تؤدّيها هذه الأجناس.

5-2 الحوار الصوفي:

المقصود بالحوار الصّوفي محاورة الشّاعر للذّات الإلهية، وارتفاعه بالمشاعر والتّعبير عن تجربة فريدة، تكشف الدّلالة في الحسّ المرهف للشّاعر الّذي يجعل من لغته الصّوفية حقيقة وجدانية متّصلة بالذّات الإلهية والسّعي إليها لأنّ "التّصوّف هو الوصول إلى الله الحق وليس مجرّد الوصول إلى مقام ما" [1].

و الشّعر الصّوفي سبيل إلى المحاورة الإلهية نظرا لما تتمتّع به اللّغة الصّوفية من رمزية وشعرية وإيحائية لا نجدها في اللّغة العادية، ولهذا وُجد الامتزاج بين تجربة التّصوّف وتجربة الشّعر، ولهذا نجد أنّ الشّاعر الجزائري المعاصر وجد في التّعبير الصّوفي هروبا من ضغوطات الحياة اليومية ومن الصّراعات الّتي يحياها إن في وطنه أو في أوطان أخرى، وهذا بمحاوراته الإلهية، ولهذا اختار مجموعة من الشّعراء التعبير الصّوفي من أجل رفض العالم المحيط بهم والإيمان بأنّ الله هو وحده الّذي يستحقّ المحاورة والطّلب والرّجاء.

([1]) محمد مرتاض، التجربة الصّوفية عند شعراء المغرب العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، ، بن عكنون، الجزائر، 2009، ص12.

تنوّعت التّجارب الشّعرية الجزائرية (الصّوفية)، الّتي تبنّت الحوار الغيبي أو الإلهي أسلوبا شعريا، ولهذا فقد راح الشّعراء يستغلّون مواهبهم الشّعرية والفنّية في سبيل إنتاج نصوص شعرية صوفية تترجم رؤاهم وتعبّر عن آلامهم وحسراتهم اليومية، مستعملين رموزا صوفية تعبّر عن صدق تجربتهم الصّوفية، ومن بين الشّعراء الصّوفيين المعاصرين في الجزائر نجد مصطفى الغماري وياسين بن عبيد، وأحمد عبد الكريم وعبد اللّه العشّي وغيرهم، وقد كان كلّ شاعر منهم يحاول أن يحارب سلميا السّلبية المنتشرة في الوطن أو في العالم بين الإنسانية جمعاء، عن طريق البحث عن البديل الإيجابي الّذي يصنع الإنسان وبينيه داخليا، ولهذا راحوا يقيمون حوارات صوفية بالاستعانة بالرّموز الدّينية والشّعرية، حتى يتمكّنوا من تحقيق رؤيتهم للعالم ويعبرّوا عن الآلام الّتي تعتصر قلوبهم.

وازدادت التّجربة الصّوفية انتشارا بين الشّعراء الجزائرين المعاصرين، نتيجة تخبّط الشّعراء في مجموعة من الماديات التي تحيط بهم وتحجب عنهم الحقيقة الّتي يبحث عنها، ولهذا فهم يحاولون الابتعاد عن الواقع والبحث عن عوالم أخرى، يجد فيها راحته النفسية؛ وهي العوالم السّماوية، يقول الشّاعر عثمان لوصيف محاولا الوصول إلى عالم آخر يرى فيه الخلاص من عذاباته:

خلّني

فاضت السّماء بعيني نبيذا واستيقظت أعشابي

صاعد في الحفيف، في نشوة الوخز، في ريش السّحاب

في الأهداب

صاعد.....

صاعد....

دمي يشرب النّار، وروحي تطير من أثوابي

صهوتي البرق، والتّباريح أكوابي

وسرّ المجهول سرّ اكتئابي

أين يمضي التهابي؟

وأين المنتهى.. أين آخر الأبواب؟

خلّني

للضّياع، للخوف، للسّحر، وللموت خارج الأحقاب

خلّني ... خلّني فهذا اغترابي

هذه شهوتي ... وهذا عذابي [1].

يقيم الشاعر حوارا داخليا بينه وبين ذاته، على شكل أمر متكرر عن طريق الفعل "خلّني"، باحثا من خلاله عن الأمن والسكينة الروحية، كما جاء الحوار على شكل تساؤلات: أين يمضي؟ أين المنتهى...؟ أين آخر الأبواب؟ فالشّاعر يبحث عن الخلاص من العالم الّذي يراه سببا في دماره الدّاخلي، ولهذا فهو يبحث عن عالم آخر، يفرغ فيه خوفه وتطير فيه روحه من غير قيد أو عذاب، وهو العالم الإلهي الفسيح، إنّ الشّاعر يبحث عن لحظة الخلق، ومعاناتها وعن كلّ ما يعصف في داخله، وعن ينابيع الخلق مستراح الشّعراء، حيث تجود عليهم الآلهة بما ضنّت على غيرهم.

وإنّ الشاعر في حواره الإلهي (الغيبي) يبحث عن نفسه الطّامحة إلى بلوغ المصادر الأصلية للكون، أو هو ردّ فعل حيوي تجاه انحدار الواقع في أمّة يختصرها في ذاته بوصفه

([1]) عثمان لوصيف، براءة، دار هومة للنشر، دت، دط، ص 42- 43.

شاعرا حاملا نبوءة المستقبل وإرادة الحياة إنّه كالنّسر يستشرف روحه في ارتقاء الفضاء حتّى يذوب وجوده في أعلى أعاليه، ففي ظلمة الحياة لا يبحث الشّاعر إلّا عمّا يضيء له وميض أعماقه ونار الحشا الملتهبة فيه، ويمضي بخياله إلى أعماق الشّعور واللاشعور.

هكذا هو الشّاعر الصّوفي في محاوراته، هو دائم البحث عن سحر الولادة وعن التّجّدد بعد الفناء، يقول الشّاعر في قصيدته " تلك صوفيتي" الّتي يخاطب فيها الذّات الإلهية بخطاب مباشر:

تلك صوفيتي

أنْ أطالع في نور وجهك

سرّ الحياة

وسرّ الغوايات

أن أتوضأ بالعشق في ظلّ عينيك

حيث ترفرف تسبيحة الكون

أن أتبدّد في دهشتي

عبر نزوة إشراقة

وأعانق فيك النّهائي واللانهائي

في لحظة واحدة [1].

تشكّل الحوار الصّوفي بين الشّاعر وبين الذّات الإلهية، ولهذا نجده يبحث عن التّوحد بينه وبينها، باحثا عن سرّ الحياة وعمّن يكشف له سرّها وتفاصيلها، والشّاعر يدرك عظمة

(1) المصدر السابق، ص44.

هذه الذّات الإلهية ولهذا فإنّه يكثّف من خطابه عن طريق"الأنا" المتكلّمة و"كاف" المخطابة وهذا ما يظهر في المقطع الموالي:

جمالك يغمر كلّ الوجود

أحسّك في روعة الفجر

أسمع صوتك بين النّجوم

وألمس ريحك في كلّ زنبقة تتفتّح

أو غيمة شاردة [1].

يتقابل في النّص ضمير المتكلّم مع ضمير المخاطب، فالشّاعر في حوار صوفي مباشر، وهو ما أنتج ارتباطا تركيبيا بين الضّمائر وجعلها تضيء مادة القول وتشير إلى علاقة الشّاعر بمحاوره وهي الّتي تتلخّص في الشّوق إلى اللّقاء وعن لحظة التّجلّي، وهذا ما يظهر في قصيدة أخرى عنونها ب"التّجلي":

صاعد في خيوط الضّياء

نحو عينيك..أمشي على درجات النّدى،

والأغاني عصافير خضراء ترتفّ حولي

وتمسح بالرّيش حزني المعتّق..

يا أيّها الفلق المتوهّج في رحم اللّيل،

يا شعلة الرّوح

(1) المصدر السابق، ص45.

يا شهقة في دمي

صاعد نحو عينين لألاءتين

هما سدّتي وزمرّدتي

هما نشوتي واشتياقي [1].

يعتمد الشّاعر –بالإضافة إلى الضّمائر– على أسلوب النّداء عن طريق تكرار الأداة "يا" والتّي تستعمل لنداء البعيد، فالشّاعر يحسّ بعلو درجة المنادى وبعظمة المقام الّذي هو فيه، ولهذا كان الحوار صادرا من الأسفل إلى الأعلى على أمل الحصول على المبتغى ونيل لحظة من لحظات التّجلّي وعن اللّحظة الّتي يتخلّص فيها من حزنه ومعاناته.

وهذا الخطاب الصّوفي المباشر نجده عند شعراء آخرين، أمثال الشّاعر ياسين بن عبيد الذي يقول في قصيدة"اسقني الضّوء":

اطو ما بيننـــــــــــــــا اطوه وتقرّب واسقني الضّوء من يديك سأشرب

في ضفـــــاف الوجود يرقد حلمـــي ساهـــــرا..لا يرى لغيــرك مذهب

أنـــــــت للرّوح منية تتهـــــــــادى مـــــرّة...ثمّ مـــــرّة..تتـــــــــحجّب

ليت أنت اختفيت موعد نجـــــم وتجلّيتَ...إذ تجلّيتَ...كـــوكـــــب [2]

إنّ الحوار الّذي يقيمه الشّاعر مع الذّات الإلهية هو حوار مباشر، وهذا من خلال أفعال الأمر المتتالية في البيت الأوّل(اطو، اطوه، تقرّب، اسقني)، فالشّاعر لا يتحمّل البعد والفراق ويسعى جاهدا إلى تحقيق القرب والوصال ويرقب بشغف لحظات التّجلّي، ولهذا فإنّه يستمرّ

([1])المصدر السابق، ص47.

([2])ياسين بن عبيد، غنائية آخر التّيه، منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر،ط1،2007،ص81.

في الحوار المباشر الذي يُظهر فيه محاولة القرب من الذّات الإلهية ومحاورتها بالضّمير"أنت" و"كاف" المخاطب، وهو ما ساهم في تكثيف الحوار ودفعه إلى الأمام.

وقد يكون الحوار الصّوفي حوارا متبادلا بين الشّاعر والذّات الإلهية وهذا ما نجده عند الشّاعر عبد الملك بومنجل في قصيدة"أبحث عنك فأينك":

-حالوا بيني،آه، وبينكْ

أبحث عن وجهك في كلّ الأنحاء

ولست أرى غير الأصنام فأينك

.....

فلماذا تصرف وجهك عنّي

تحرمني قطرات من فرح [1].

يظهر صوت الشّاعر كثيفا في النّص، فهو منشغل بإيجاد جواب مقنع عن سبب حرمانه من الوصال ومن لذّة اللّقاء الذي يتشوّق له، ولهذا فهو يعتمد على السّؤال والاستفسار علّه يلقى جوابا مقنعا للحرمان والانقطاع،فجاء السّؤال بصيغة مباشرة للتّأكيد على إلحاحه وعلى انتظاره جوابا شافيا، ولهذا جاء الرّد مباشرا وهو ما جعل الحوار يتّسم بالتّفاعلية والاستمرارية:

-وجهي حيث تولّيت جلال يتبدّى

فيض من نور، قطرات من عبق تتندّى

أنا ملء وجودك ضريع الأهواء مكدّرة

فيقتله الظّمأ

(1)عبد الملك بومنجل:لك القلب أيّتها السّنبلة،مصدر سابق،ص32.

وفؤادك يرتع في برّك لا ماء فيها بل حمأ !

أنت الصّارف وجهك عنّي فتبصّر

لا تتبع إعراضك مينك! [1]

لا يبدو الشّاعر مقتنعا بالجواب، ولهذا فهو يمضي قدما في حواره باحثا عن الحقيقة وعن الأمان الذي فقده في عالمه حيث ينتشر الظّلم والحرمان والألم، إذ يكيد به المكيدون ويقفون عائقا بينه وبين الوصول إلى برّ الأمان،حيث التّقارب الرّوحي والشّعوري، ولهذا فهو يستمرّ في حواره قائلا:

– آه، هم حالوا بيني، وا ألماه، وبينك !

الأرض ملبّدة بنور حرائقهم

هم حرقوا الأخضر:لا ماء، لا طير، لا شجرُ !

.....

أشتاق إليك بلا فرحٍ

فلماذا يحرم قلبي فرح الأشواق إليك

.....

إنّي أبحث عن وجهك ولست أراك فأينك! [2]

لقد اقتضى الحوار من الشّاعر التّعبير عن حالته فجاء المقطع الأوّل مؤطّرا بالأفعال الماضية(حالوا/حرقوا) وهذا لوصف معاناته من البعد، بينما جاء المقطع الثّاني بصيغة

([1])المصدر السابق، ص ن.
([2])المصدر نفسه، ص33.

الأفعال المضارعة(أشتاق/يحرم/أبحث) وهو ما يدلّ على الإصرار على الوصول إلى الحقيقة الإلهية والتّخلّص من العذاب الذي يعانيه وعلى الإصرار على الحصول على الجواب الذي جاءه مباشرا:

-أنا في كلّ الأنحاء رواء للرّبوات الخضر

ولكن لا يشربني الحجر

أنا في كلّ مكان أنوار تشربها الرّوح

ولا يدركها البشر

طهّر قلبك من كلّ سواد حرائقهم

ولسوف تراني

يحلو منك إليّ المنظر [1]

لقد جاء الرّد مباشرا وحاملا لكثير من الدّلالات الصّوفية، وهو ما جعل الحوار يتّسم بالفاعلية والحركة، ما بين المحاوِر والمحاوَر، والنّص يقوم على علاقة مباشرة بالعنوان "أبحث عنك فأينك"، فقد توصّل الشّاعر إلى جواب مباشر عن تساؤلاته وحيرته، فالحوار وإن كان متخيّلا إلّا أنّه قد حمل كثيرا من الدّلالات والأجوبة على الأسئلة الّتي يطرحها الشّاعر.

وللشّاعر قصيدة أخرى يظهر فيها الحوار الصّوفي واضحا، وهي القصيدة الّتي يبحث فيها عن حقيقة الذّات الإلهية، وهو حوار متشابك وعميق بطرحه لقضايا الوجود ولكشف الأنوار المحجّبة وراء الظّلام وهذا انطلاقا من عنوان القصيدة"أنوار الظّلام"، ولقد كان الحوار الوسيلة المثلى الّتي اعتمد عليها الشّاعر لوصف عظمة الذّات الإلهية:

(1)المصدر السابق، ص33.

اللّه ! يا أحلى نداء في فمـــــي يا نغمـــــــةً نسمـــاتها الأنوار

إنّي لأجهش باللّهيب على حِمى جهـــــــل العبيد مقامه فأغاروا

إنّي أغار على جـــلالك أن يرى صلفُ الوقاحة في حماه، أغار!

فأحار من شدهٍ وأســـــأل والِهاً ماذا لو انفتحت له الأبصار؟ [1]

تظهر ذات الشّاعر واضحة من خلال ضمير المتكلّم الّذي يعود عليه(إنّي لأجهش/إنّي أغار/أحار)، فالشّاعر في موقف وصف لحالته التّواقة إلى كشف الحقيقة والنّور الذي يختفي وراء الظّلام، ولأجل هذا فإنّه يقيم النّص على حوار طويل تتبدّى فيه عظمة الذّات الإلهية:

هذي يدي..أنظرْ! فها نغمٌ سرى فتهلّلت من وجده الأشجار

أنظرْ ولكن لن ترى،فعيونكم ضربت علـــى حدقاتها الأوكـار

يا شاربين من الظّلام صديده ما أنتم والـماء والأنـــــــــوار

اللّيل يشربنا ويعلم أنّنـــــــــــا – يا لونه–في مقلتيــه نهـــــار

جرؤت وقاحتكم على النّور الذي من فيضه تخضوض الأغـوار

والنّور مشربنا وقبلة حبّنـــــا وحمـــــــامنا من سحره يمتار

فهل الظّلام سوى مواسمِ غدركم ودروبنا إلّا النّدى والغار [2]

حاول الشّاعر من خلال المقطع الحواري كشف عيوب البشر الّذين يتجاهلون نعم اللّه، ولهذا فالنّص يقوم على مجموعة من العلاقات التّفاعلية الّتي صنعت تجاوبا بين المحاوِر(الشّاعر) والمحاوَر(الذّات الإلهية)، فقد راح الشّاعر يتخيّل هذا الحوار الصّوفي

([1])عبد الملك بومنجل:حديث الجرح والكبرياء،منشورات مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر،ط1،2009،ص13-14

([2])المصدر نفسه، ص15-16

العميق وهو ما جعل السّرد متواترا بصورة تصاعدية على شكل حكي متسلسل يقوم على توجيه خطاب مباشر يقوم على الأمر حينا والنّداء حينا آخر، وهو ما جعل المشهد الشّعري يتّسم بالفاعلية وبتبادل الأدوار بين المتحاورين، وهذا ما كشف حقيقة النّفس الإنسانية الجاحدة لنعم اللّه، وحقيقة الذّات الإلهية التي فاضت نعمها على جميع الكون.

وكثيرا ما يضطرّ الشّاعر الصّوفي إلى الاستعانة بالمرأة في حواراته الصّوفية، لأنّه دائم الإحساس بالغربة وبالقلق الوجودي وبالذّات المضطربة غير الهادئة والّتي تبحث عن الأمان، الّذي لا يتحقّق إلّا بالفناء في الحبّ الإلهي، ولهذا تكون المرأة رمزا دائما للإفراط في الحبّ، وعن الحبّ الّذي ينقل الشّاعر من العالم المادي إلى العالم الرّوحي، وهو غالبا ما يختار المرأة لتكون رمزا للحبّ النّقيّ والطّاهر، ولهذا فهي لا تكاد تغيب عن حواراته الصّوفية، يقول الشّاعر عثمان لوصيف:

آه !

يا امرأة تتوشّح بالضَوء،

من عصر الشّفق الأرجواني

في مقلتيك المخدّرتين بسحر الرّؤى،

من كساك جمالا تغوص الكواكب فيه،

ومن فضّ بين يديك مزاميره القدسية؟!

أنت أميرة هذا الجنون المغامر،

أنت إلهة هذا الغوى،

أنت سيّدة الشّعراء

وسيّدة الأنبياء!

.....

تجلّيت في أفقي

واكتشفتُ بأنّ سمائي

تختفي في عيون النّساء [1].

يتوجّه الشّاعر بحواره إلى المرأة، ويجعلها رمزا للحبّ الصّوفي الّذي يبحث من خلاله عن أسمى لحظات التّجلّي، فيظهر الحوار مباشرا يصنعه ضمير المخاطب"أنتِ" الّذي تكرّر ثلاث مرّات، وكاف الخطاب الّذي يعود على ضمير المخاطب المفرد المؤنّث، وهو ما جعل المخاطَب يستولي على دائرة مهمّة في الحوار، لأنّ الشّاعر مقتنع بأنّ حبّه الإلهي حبّ صادق وطاهر،فهو البداية والنّهاية لكلّ حب:

من يحرّرني من نواميس سحرك

يا امرأة من طقوس البدايات؟

.....

آه معبودتي..

أوقدي النّار إنّ الظّلام يحاصرنا

والمدينة ترتجّ مذعورة

من دويّ الصّواعق

(1) براءة، مصدر سابق، ص47-48.

والموت يركض عبر الشّوارع

والزّمهرير يزمجر في دمنا،

أوقدي النّار واقتربي

ثمّ قولي: أحبّك

ولتنصهر هذه الطّينة البشرية

في شعلة واحدة! [1].

يستعين الشّاعر بالمرأة كرمز عذري كي يرسم ملامح حبّه الإلهي الّذي ينبض دائما بالحياة، ويسعى إليه الشّاعر باحثا عن الدفء والأمان، ولهذا فهو لا يرى مسارا آخر غير المسار الإلهي، وهو ما جعل الحوار يستمرّ دائما من الأسفل إلى الأعلى ومن العبد الضّعيف إلى الرّب القويّ، ولهذا فالشّاعر يبني حوارا مباشرا قائما على العلاقة القويّة بينه وبين المرأة، وقد ظهر هذا من خلال أفعال الأمر المتتالية(أوقدي/اقتربي/قولي)، وإن غاب صوت المرأة إلّا أنّ الشّاعر يجعله محور العملية التّحاورية.

وقد بنا الشّاعر ياسين بن عبيد حوارا صوفيا يقوم على الاستفهام والاستنكار والطّلب:

ابتسم لي فقد شجاني انقباضك

آه! أدرت القفا وولّى انشراحك

قد وهبت الهوى فيفم انطواؤك؟

ووهبت الوفا ففيم احتيارك!

ابتسم لي! [1].

([1]) المصدر السابق، ص47-48.

يبدأ الشّاعر حواره بإطلاق زفرات التّحسّر والتّوجّع(آه)، وهذا للتّعبير عن بعد الحبيب وعن معاناته في البعاد، فهو يبحث عن الوصال وعن عودة المياه إلى مجاريها بعد جفاء العلاقة وانقطاعها، ولهذا فهو يظهر في موقف الصّارم والباحث عن الحقيقة الّتي أرّقته وجعلت أيّامه تختلف عن أمسه البعيد، فيقوم بطرح السّؤال المباشر علّه يلقى الحقيقة:

مالك اليوم لم تعد مثل أمس

أدلالا رميت مقتل نفسي

أم جفاء غدا يروقك بؤسي؟

ابتسم لي! [2].

ينبني الحوار على تكرار اللّازمة"ابتسم لي"، وهي الّتي تجعل علاقة الشّاعر بالمخاطب علاقة مباشرة، لا يمكن تجاهلها أو تجاهل المحاوِر الّذي يفرض نفسه في كلّ مرّة، بالسّؤال الإنكاري حينا والأمر حينا آخر، وهو ما يسمه بالسّردية، فالحوار لا يرضى الانقطاع إنّما هو حوار متواصل:

أتراك الّذي يداوي المواجعْ

كلّما سكن الأنين المضاجعْ

ويبشّر بالعهود الرّواجعْ؟

قل نعم! وعلى هديل المواجعْ

ابتسم لي! [3].

([1]) ياسين بن عبيد: الوهج العذري،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1،1995،ص52.
([2])المصدر نفسه، ،ص ن.
([3])المصدر نفسه، ص ن.

لا يستسلم الشّاعر إنّما يصرّ على تلقي الجواب، وهو ما يجعل الحوار يتّسم بالاستمرارية رغم صدوره من طرف واحد، وهو ما جعل النّص يتّسم بالفاعلية والحركة، ولغته" تختلف عن لغة الخطاب الدّيني لأنّها تقوم على رؤية خاصّة للكون والمكون، وتمثّل موقفا خاصّا من الخالق والمخلوقات"([1])، إنّها تعبير غير عادي، وطقس له مراسيمه الخاصّة، في صنع الخطاب وتشكيل الصّيغة الحوارية الّتي تختلف عن الصّيغ الحوارية الأخرى، وهذا ما نجده مثلا عند الشّاعر "عبد اللّه العشي" الذي يشكّل حوارا صوفيا مباشرا :

اللّه يا اللّه

أنرت من أمامه أضواءك الخضراء

فاسّاقطت على يديه

لكنّه...

منطفئ القلب كلّ نبض فيه

مدينة عمياء [2].

يعبّر الشّاعر عن تناقض الإنسان الّذي لا يعطي قيمة للنّعم السّماوية فيقابلها بالجحود والنّكران، ولهذا فهو يخلق علاقات جديدة بين عناصر اللّغة للتّعبير عن تجربته الجديدة، فاللّغة الّصوفية لغة إبداعية تقوم على تجربة خاصّة ورؤية متميّزة وكلّ صوفي يحاول أن يشقّ طريقا جديدة في استعمال اللّغة للتّعبير عن عالمه الخاصّ، فالحوار الصّوفي حوار للبحث عن أسرار الكون وللبحث عن المجهول، ولهذا فالشّاعر يبحث دائما عن وسيط بينه وبين الذّات الإلهية، واللّغة الصّوفية لغة كشف لأنّها تحاول أن تعرّي وتمسك بدواخل الإنسان، فهي"لغة تقف على عتبات الكون، تحاوره في نبرة موغلة في الشّفافية، توحي بتلك

([1]) أمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 20-21.
([2]) عبد الله العشي: صحوة الغيم، دار فضاءات، عمّان، الأردن،ط1، 2014،ص9..

الرّغبة المتوهّجة في تجاوز الاغتراب، اغتراب الإنسان عن ذاته وواقعه اللّامرئي، محاولة أن تلغي الحدود الوهمية القائمة بين الأنا والمطلق، والخطاب الشّعري إنما يتنزّل في هذه الرّحاب لأنّه يريد أن يلغي الانشطار الّذي تعانيه الذّات"[1]. فهذا الانشطار الّذي يعانيه الشّاعر الصّوفي سببه إحساسه بالضّياع بفعل الظّروف الاجتماعية والاقتصادية والسّياسية، ولهذا فإنّ قصيدته تغوص في عمق الذّات الإنسانية حتّى لا تفقد فعاليتها كخطاب متميّز.

وهو في قصيدة أخرى من ديوانه "مقام البوح" يبني حوارا صوفيا بينه وبين المرأة، الّتي يحاور عبرها الذّات الإلهية فيقول:

أوقفتني في البوح يا مولاتي

قبضتني، بسطتني

طويتني، نشرتني

أخفيتني، أظهرتني [2].

تتابع مجموعة من الأفعال الماضية في بناء النّص، وهي أفعال تدلّ على السّيطرة التّامة وعلى إحكام القبضة (أوقفتني/قبضتني/بسطتني/طويتني/نشرتني/أخفيتني/أظهرتني)، فيظهر الشّاعر في موقف الضّعيف المستسلم للحبيب دون أن يقوم بالفعل المعاكس، ويظهر الولاء التّام من خلال اعتماده على النّداء(يا مولاتي)، ولقد اتّسم الحوار بالسّرد من خلال اعتماده على هذه الأفعال التّي تعبّر عن كثرة الحركة وعن النّشاط الكثيف في النّص.

من خلال ما سبق يظهر أنّ الحوار الصّوفي الّذي يعتمد عليه الشّاعر الجزائري المعاصر حوار يتّسم بالأبعاد الجمالية والسّردية، وهذا من خلال ميل الشّعراء إلى الاعتماد على أهمّ

(1) لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، دط، 1985، ص 152- 153.
(2) عبد الله العشي: مقام البوح، دار باتينيت، الجزائر، ط1، 2001،ص7

عناصره وهي توفّر المحاوَر وتفعيل الحوار بالحركة والصّراع، ومن خلال الميل إلى تصوير أبعاد النّفس الإنسانية في علاقتها بالذّات الإلهية.

6- آليات تشكّل الحوار الشّعري:

يقوم الحوار الشّعري على مجموعة من الآليات الّتي تساهم في تفعيله وفي تطوير دلالاته، والحفاظ على اتّساق عناصره وانسجامها لإنتاج مجموعة من البنيات المتضافرة الّتي تركّز على التّفاعل في مستوياته المتعدّدة، فغاية الشّعر الحقيقيّة هي التّأثير في المتلقي، ولهذا نجده يقوم على مجموعة من العناصر الأساسيّة الّتي يجتهد الشّعراء في تحقيقها ومن بينها ربط النّص الشّعري بأدوات تسهم في صياغة دلالاته وتحقيق شرطه الأساسي المتمثّل في الأبعاد الجمالية، والّتي ترتكّز أساسا على عنصري الاتّساق والانسجام، وفي بحثنا – هذا – سنركّز على عنصر الاتّساق النّصي ودوره في تشكيل آليات الحوار الشّعري، والّذي يعتبر من المفاهيم الجديدة الّتي دخلت مجال النّقد الأدبي، وظهر مع مبادئ اللّسانيات اللّغوية الحديثة، وتبلور على يد العالم السويسري دوسوسير، فالاتّساق من المفاهيم الأساسية في لسانيات النّص، وهو مفهوم دلالي يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النّص، وإلى التّماسك الشّديد بين الأجزاء المشكلة لنص/ خطاب ما، وهو مفهوم دلالي إذ يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النّص والّتي تحدّده كنص.

تشترك مجموعة من العناصر اللّغوية والتّركيبية في تحقيق عنصر الاتّساق في الحوار الشّعري، فالحوار يتمّ استخدامه عن طريق الأفعال التّي تدلّ على الكلام أو الخطاب، والّتي تنوّعت وتعدّدت كالأفعال الّتي تدلّ على الحوار المباشر مثل (حاور، قال، أضاف، أجاب)، أو الأفعال الّتي لا تدلّ على الحوار المباشر، إنمّا تكون مضمرة، أو عن طريق الأساليب الإنشائية.

6-1 صيغ الأداء:

يستعمل المتحاور صيغا حوارية تدلّ على نقله للحوار وعلى أدائه الحواري وهي المتمثّلة في: قال يقول، أضاف أجاب...إلخ، وعلى أنّ الكلام أو النّصّ هو لشخص آخر غير المتكلّم، إنّما دوره هو توصيل الرّسالة والقيام بالفعل الأدائي، وفي النّصوص الشّعرية المعاصرة ميل للشّعراء إلى الاعتماد على هذه الصّيغ الأدائية لبناء الحوارات التي تتخلّل نصوصهم الشّعرية، ويلجأ إليها الشّعراء- غالبا- للتهرّب من مسؤولية إلقاء الحوار ومن مسؤولية انتسابه إليهم ومن محتواه، لأنّ المتحدّث سيكون مجهولا، ومن ذلك الصّيغ الّتي اعتمد عليها الشّاعر عاشور فنّي في ديوانه" رجل من غبار" إذ راح الشّاعر وعلى لسان "رجل من غبار" الّذي اختاره شخصية رئيسة لديوانه الشّعري، يروي تفاصيل الوطن ومواجعه، إذ لا يظهر وجود للشّاعر الّذي أسند الحوار إلى "رجل من غبار" والّذي لا أساس له في الواقع، فقد كان يزور المدينة من حين لآخر، ويقول ما يراه مناسبا لوصف الدّراما والمأساة الاجتماعية: لقد أسند الشّاعر الحوار لغيره واكتفى بدور السّارد الّذي يحيط بكلّ شيء والّذي يؤدّي دور العالم بشؤون الوطن و المحيط بخرائط مأساته وتفاصيل أوجاعه وأوجاع كلّ ركن من أركانه :

قال لي:

هكذا تبدأ الزلزلة

شبح غامض في عيون الصّغار

قطط تتلصّص بين الدّيار

وديوك تصيح على قمّة المزبلة!! [1].

([1]) عاشور فني: رجل من غبار، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2003، ص17.

إنّ الشّاعر يصوّر المأساة الّتي تعصف بالأخضر واليابس والّتي تكون بدايتها دليلا على خاتمتها، ولهذا فقد اعتمد على الجمل الاسمية ذات الدّلالات الكثيفة، حتّى يتمكّن من تقريب الصّورة إلى الواقع، وفي مقطع آخر يقول:

ثم قال:

حينما تلتقي غيمتان على قدح

يتقاطع حزنان في فرح

وتطلّ على العمر نجمته السّاطعة

تطير البلاد إلى أفق لا يرى

وتضيء السّماوات بسمتك الرائعة [1].

يقوم المقطع الحواري بسرد مجموعة من الأفعال المتتالية(تلتقي/يتقاطع/تطلّ/تطير/تضيء) وهم ما منحه حركية واستمرارية في السّرد، وهذا ما يظهر في المقطع الموالي:

وأضاف:

لم تخفني البشاعة

ولم أتّبع ما تراه الجماعة

وقد كنت وحيدا شريدا طريدا

وها أنا وحدي جماعة [2].

([1]) المصدر السابق، ص31.
([2]) المصدر نفسه، ص43.

اعتمد الشّاعر على تقنية السّرد الحكائي على لسان شخصية رجل من غبار، وهو ما سمح له بسرد وقائع كثيرة تعبّر عن واقع البلاد المتأزّم، ولهذا فإنّه وجد في استعمال صيغ الأداء المتنوّعة الطّريقة المناسبة لطرح قضايا كثيرة ومتعدّدة، ولهذا فإنّ شخصية "رجل من غبار" الّتي استعان بها الشّاعر لتقوم بدور السّرد على لسانه، قد استمرّت عنده في ديوانه"**الرّبيع الذي جاء قبل الأوان**":

قل لهم،

أنا عين ترى

ورسول يؤلّف بين القرى

ويسير فتُزهِر كلّ حقول البلد [1].

إنّ "رجل من غبار" شخص غير عادي، إنّه سفير للسّلام الّذي يبحث عنه الشّاعر فيسند له مهمة تحقيقها والوصول إليها، والخروج من قتامة الوضع إلى الرّبيع المزهر الّذي يحلّ قبل أوانه، ولهذا فهو الشّخصية المحورية الّتي تساهم في بناء الأحداث وفي إكمال عملية السّرد:

قل لهم:

إنّني لا أجيء سوى مرّة

ثم أمكث في الأرض حيا

ويذهب هذا الزّبد

(1) عاشور فني: الربيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر العاصمة، الجزائر، دط، 2004، ص16.

الرّبيع الّذي جاء...جاء

حذرا .....

تترصّده طلقات الشّتاء.

يتلفّت .....

في كلّ ناحية عثرة

يتنفّس.....

في كلّ ناحية زهرة

يتقدّم .....

مقتفيا أثر الشّهداء [1]

استطاع الشّاعر من خلال اعتماده على الصّيغ الحوارية أن يخرج النّص من الطّابع النّمطي وإدخاله في جوّ حواري يغلب عليه السّرد الّذي تحكمه صيغ الأداء، إنّ الشّاعر في موقع الرَّاوي من الدّرجة الأولى، بينما يرد النّص على لسان راوٍ من الدّرجة الثّانية، يملك زاوية النّظر ذاتها الّتي يملكها الشّاعر، ولكنّها زاوية- تبدو أنّها- غير مباشرة وبأنها بعين أخرى غير عين الشّاعر.

إنّ الصّيغ الّتي اعتمد عليها الشّاعر ساهمت في تحديد بدايات المقاطع الشّعرية، وعملت على ربط النّص بعضه ببعض، وأظهرت علاقتها بقائلها، وهي لا تقتصر فقط على هذا النّوع، إنّما تتلخّص في " قال الشّاعر، أنشد، قال، يقال، قلت... نقلت من، ومن المنقول...حكى، ذكر، حدّث، قال، كتب، دوّن، أخبرنا....."[2] وتستعمل هذه الصّيغ على

(1) المصدر السابق، ص 16-17.
(2) سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص158.

مستوى الحكاية أو الشّعر أو القصّة عن طريق الإنشاد أو الحكي أو القول، وتكون منقولة عن شخص أو كاتب أو شاعر.

إنّ الصّيغ الأدائية الّتي يلجأ إليها الشّاعر هي لتأكيد عنصر التّشويق، وتحفيز القارئ على متابعة النّصّ إلى آخره وتتبّع أثره، إضافة إلى دورها في ربط النّص وتدعيم عملية التجديد النّصي وخلق انسجامه وتواصله، لأن النص هو" وحدة واحدة تتعالق أجزاؤها وتتفاعل فيما بينها لتنتج دلالة كلّية للنّص" [1].

6-2 الصّور الإنشائية:

المقصود بالصّور الإنشائية أسلوب الاستفهام والنّداء والأمر والنّهي، التي يستعملها الشّاعر في بناء حواره الشّعري، لأنّها تدلّ على العملية التّحاوريّة.

6-2-1أسلوب الاستفهام:

يسهم أسلوب الاستفهام في الحوار في تحقيق الّتماسك النّصي، وقد لجأ الشّعراء إليه كثيرا لطرح حواراتهم وأسئلتهم عن الواقع والوجود، والاستفهام هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وذلك بإحدى الأدوات الآتية: الهمزة، وهل، وما، ومتى، وأيان، وكيف، أين، وأنّى، وكم، وأي، وتنقسم بحسب الطّلب إلى ثلاثة أقسام:

أ-ما يطلب به التّصوّر تارة، والتّصديق تارة أخرى، وهو الهمزة.

ب-ما يطلب به التّصديق فقط، وهو: هل.

ج-وما يطلب به التّصوّر فقط، وهو بقية ألفاظ الاستفهام[2].

([1]) جميل عبد المجيد: بلاغة النص، دار غريب القاهر، مصر، 1999، ص11.

([2])ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دت، دط، ص85.

ولقد كثرت أساليب الاستفهام في الشّعر الجزائري المعاصر، إذ لجأ إليها الشّعراء تعبيرا عن حالاتهم النّفسية المختلفة، وعن أحوال وطنهم وأمّتهم، كلّ يبحث عن مخرج وعن مستظلّ من المحن الّتي يشاهدها عيانا أو يحس بها قلبا، يتألّم في دواخله وتتصارع نفسه مع غربتها الدّاخلية ومع حسراتها، والّتي تشكّل قيودا داخلية تقهره وتحبس أنفاسه الحارقة، يقول الشّاعر سليمان جوادي في قصيدة عنوانها "من أين لي":

من أين لي...

أن أسدَّ الجوع والظمأا

والجسم أصبح بالأوجاع ممتلئا

من أين لي...

أن أحبّ الآن ثانية

والخبز في جملي

قد صار مبتدأا

من أين لي

أن أقول الشّعر

أنظمه

والشّعر في وطني

مذ كان ما قرئا [1]

(1) سليمان جوادي: قال سليمان، دار التنوير، الجزائر، دط، 2012، ص79- 80.

تكوّن صيغ الاستفهام المتكرّرة في النّص حوارا تتداخل فيه الأسئلة مع الأجوبة، فالشّاعر يُسائل نفسه في كلّ مرّة بالصّيغة المتكررة:"**من أين لي**"،وهي صيغ استفهامية إنكارية تبيّن سلبية الجواب منذ الوهلة الأولى، واستحالة تحقيق رغبته.

لقد بُنيَ أسلوب الاستفهام على صيغة سؤال وجواب، يكون السّؤال إنكاريا منذ البداية،ثمّ يتبعه الجواب الّذي يؤكّد السّلبية، فالشّاعر مستاء من وضعه، ولهذا فهو ينكر الحالة الّتي يعيشها، ويجعلها تتحدّد في الإطار السّلبي وهي(الجوع وفقدان الحبّ، وانعدام القراءة) فكلّها أُطرٌ تحدّد وضع الشّاعر وحالته الّتي تعبّر عن حالة وطنه، لأنّه جزء لا يتجزّأ منه، فهو:

- لا يستطيع أن يسدّ الجوع والظمأ← لانّ الجسم ممتلئ بالأوجاع.
- لا يستطيع أن يحب ثانية ←لأنّ البحث عن القوت أصبح من أولويات الحياة.
- لا يستطيع نظم الشعر وقوله ←لأنّ الشّعر لا يقرأ في وطنه.

وهذه الثلاثية السّلبية(الجوع/فقدان الحب/انعدام القراءة)، هي ما جعلت الشّاعر يسترسل في حواره الدّاخلي، باحثا عن أجوبة لتساؤلاته.

إنّ حوار الشّاعر مبني على السّؤال وعلى الجواب المباشر، إنّه السّائل والمجيب في الوقت ذاته، لأنّه لن يجد مجيبا لأسئلته، فهو العالم لحالته ولحال وطنه، الّذي تحكمه قرارات سلبيّة، كان من الممكن تجاوزها، لو توفّرت مجموعة من شروط الحياة الأساسية، وهي توفر

العيش الكريم، فلا يصبح الخبز هَمَّ الشّاعر يبحث عنه. إنّ غاية الشّاعر الأساسية ليست السّؤال، إنّما الجواب والإقرار، فهو في موقع المجيب لا السّائل، لأنّ أسئلته كانت عبارة عن تمهيد لأجوبة كان لا مفرّ منها، ولا يجد الشّاعر غيرها، فهو مدرك مسبقا استحالة سدّ الجوع والعطش، أو البحث عن شروط ماديّة للحياة تتوفّر فيها أدنى ضروراتها (الأكل والشرب)، في حين أنّ جسمه ممتلئ بأوجاع داخلية وبرغبات لم يحققها لأنّه لم يتمكن من ذلك، ولأنّ الوقت غير مناسب لتحقيق أحلامه، والبحث عن الحبّ الّذي فقده، لأنّه قد سبقه بحث آخر هو البحث عن لقمة العيش الّتي أصبحت تعترض سبيل الحبّ أو التّفكير في الحبّ من جديد، بعدما فشل في الفرصة الأولى، وهو يفشل مجددا لأنّ الخبز (قد صار مبتدأ)، وصار من الأولويات الّتي لا يمكن الهروب منها أو التغاضي عنها، وهنا ينتج عائق آخر وهو العائق الّذي يرى الشّاعر أنّه أكثر خطرا، وهو الّذي يقضي عليه وعلى شعره، وهو غياب القراءة والذّوق الفني؛ (والشعر في وطني مذ كان ما قُرئا)، إنّ الشّاعر يحسّ بالتّهميش فيتحسّر على ذلك، ولهذا فهو لا يرى ضرورة من نظمه للشّعر في ظلّ غيابٍ كاملٍ للقارئ، وبالتّالي غياب الإحساس بمعاناة الشّاعر الّتي يترجمها في أشعاره مع رغبته الكبيرة وسعيه إلى ترجمة معاناة وآلام الآخرين، الّذين لن يفهموه ويحسّوا به ما لم يتمكّنوا من قراءة أشعاره.

لقد أنتج حوار الشاعر مجموعة من الثنائيات الضّدية، تجتمع في:

الجوع≠ الوجع، الخبز ≠ الحب، نظم الشعر ≠ عدم القراءة.

وكلّها ثنائيات تصوّر حقيقة معاناته،كما تصوّر معاناة الآخرين، لأنّه يلخِّص غيره من خلال ذاته، ويلخّص آلام الكثيرين الّذين يجرون بحثا عن لقمة العيش، تاركين لذّة الحياة جانبا، لأنّ الظروف لم تمنحهم الفرصة المناسبة لذلك.

لقد أدخل الحوار الذي اختاره الشاعر (سؤال إنكاري وجواب تأكدي) النّص في إطار سردي متسلسل، منحه الخاصّية السّويّة المتميّزة، لأنّ الشّاعر في وضعية البوح عن معاناته، ولهذا فقد لجأ إلى أسلوب الحوار القريب من السّرد، وكأن به يقول:"لا أستطيع أن أسدّ الجوع والظّمأ وجسمي غارق في الأوجاع، كما أنّني لن أستطيع التّفكير في الحبِّ ثانية، لأنّ البحث عن الخبز أصبح في مقدّمة الانشغالات. كما أنّني لا أقوى على قول الشّعر لأنّه لا يجد آذانا صاغية"، لقد تمكّن الحوار الّذي تبنّاه الشّاعر من إعطاء شكل جديد للشّعر إضافة إلى المضمون، فقد جاءت المقاطع الشعرية مبتدئة بصيغ حوارية متكرّرة، وكان المضمون يتغيّر في كلّ مقطع، وإن كان المعنى العام هو استحالة الحُبّ والإحساس بالوجود لعدم توفّر العوامل المساعدة على ذلك.

إنّ السّردية التي منحها الحوار للنّص الشعري جعلته ينفتح على آفاق رحبة للقراءة والتّلقي، لأنّ الحوار قد أعطى للنّص خِفّة في الانتقال من فكرة إلى أخرى، كما جعله أكثر قربا الحوار من السّرد لأنّه مكّن الشّاعر من تلخيص مجموعة من المعاناة.

إنّ العلاقة بين الوطن والشّاعر هي المحور الأساسي الّذي تُبنى عليه القصيدة الجزائرية المعاصرة، ولهذا فإنّ الشّعراء لا يكفّون عن التّعبير عن حبّهم الأبديّ له، وعمّا يتلقّونه من معارضة على هذا الحبّ، يقول الشّاعر يوسف وغليسي:

أُحِبُكَ يا وطني الأخضَر..

ولا أبتغي موطَناً لي سِواك..

أُحِبُّك.. أفنى هوى في هواك..

ولكن

لماذا يُباغِتُنِي الغيمُ..

حين تُلَوِّحُ لي نجمةٌ في سماك؟[1]!

إنّ حبّ الشّاعر لوطنه هو حبٌّ صادقٌ ولا يساومه أحد في ذلك، فقد أفنى كلٌّ هواه فيه، حتّى لم يعد مجال لحبٍّ آخر غير الوطن الّذي لا يملك سواه، ولكن الشّيء الّذي يجعل الشّاعر في حيرة من أمره وفي قلق، هو وجود الطّرف المعارض له، والّذي ينغّص عليه هذا الحبّ ويجعله لا يكتمل، فدائرة الأمل تتناقص كلّما اقترب الشّاعر منها، والعراقيل تحول دون أن يكتمل حبّ الشّاعر لوطنه، لأنّ الوطن لا يمنح للشّاعر ولغيره فرص العيش الآمن والحياة الهادئة، إنّما هناك دائما من يقف في الطّرف الآخر، ويجعل اللّقاء مستحيلا والحُبّ يتيما، ولهذا نجد أنّ الشّاعر يبدي قلقه لأنّه غير راضٍ عن حالته وحالة وطنه، فهو يحاور الوطن ويسائله علَّه يعثر على جواب،لكنّ طرف الحوار هو من جانب واحد، ولقد عمد

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيّار، مرجع سابق، ص97.

الشّاعر إلى أسلوب الحوار الاستفهامي ليبيّن الفجوة العميقة بينه وبين وطنه، ويجعل الشّاعر غريبا وحيدا، وفي بحث دائم عن أجوبة لأسئلة لا تنتهي، ولقد جاء السّؤال**(لماذا يباغتني الغيم حين تلوّح لي نجمة في سماك؟)** بعد مجموعة من الأفعال التّقريرية أو الجمل الخبرية**(أحبّك/لا أبتغي موطنا لي سواك/أحبّك/أفنى في هواك)**، وهو ما يجعله المحور الأساسي للنّصّ، لأنّ حبّ الشّاعر لا يقابل بحبّ آخر يرى أنّه أهل له.

ولهذا فهو يؤكّد في قصيدة أخرى (غربة) هذا النّكران وعدم الاعتراف بالجميل، كما يؤكّد إحساسه بالاغتراب والبعد، فيقول:

زمني في منأى عن كلّ الأزمان...

ما أغربني في وطنٍ لا يتشبّه بالأوطان..

فاليوم الواحد فيه مثل ألوف الأيّام

وإذن..

كم يلزمني من عمر في وطني

حتّى أصبح إنسان؟ [1]

يجمع الشّاعر ما بين التّساؤل والتّعجّب، فقد عبّر عن إحساسه الشّديد بالغربة والضّياع في وطنه، وبالملل من طول الأيّام المتشابهة، فاليوم هو شبيه بالبارحة، الزّمن نفسه لا يتغيّر لأنّ الوطن يرفض التّغيير، فهو وطن غير عادي ولا يشبه باقي الأوطان، ولهذا ينطلق الشّاعر إلى محاورة نفسه ومساءلتها عن العمر الكافي حتّى يحسّ بالوطنيّة والإنسانية

[1] المصدر السابق، ص81.

في وطنه، فقد عمد الشّاعر إلى توظيف الاستفهام في الحوار، كي يبيّن مقدار معاناته، إنّه لا يبحث عن خبز أو مأوى، ولا يبحث عن جاهٍ أو سلطان، إنّ ما يبحث عنه هو الشّعور بالإنسانية، وهو ما يبحث عنه كلّ إنسان على وجه الأرض، فالشّاعر يحسّ بغربة كبيرة وهو داخل وطنه، ولهذا فهو يعتمد إلى الحوار الذاتي الذي ينشئه بينه وبين ذاته، في دائرة حواريّة مغلقة، لأنّه لا يبحث عن جواب لمعرفته باستحالة العثور عليه،إنّما هو يبحث عن متنفّس لمعاناته وآلامه وغربته، فكان الحوار سبيل الشاعر إلى ذلك.

إنّ الدّائرة التّحاوريّة في النّص الشّعري هي دائرة مغلقة، فهي تنطلق من الشّاعر لتعود إليه، ورغم ذلك فإنّ المعنى الّذي يبحث عنه الشّاعر قد اكتمل، إذ استطاع التّعبير عن غربته في وطنه وعن الانتقال من حالة تعبيرية إلى حالة أخرى، فكانت أداة الشّرط "إذن" إضافة إلى حرف العطف "و" هو ما أعطى الشّاعر فرصة للتّعبير عن التّناقض الكبير، إذ كان المقطع الأوّل واصفا لحالة الوطن السّلبية الّتي لا تشبه حالات باقي الأوطان، فكان المقطع الثّاني الّذي بدأه بـ "**وإذن**" ليعلن من خلاله الخروج من حالة إلى حالة أخرى؛ حالة الوصف والإخبار إلى حالة القلق والاستفهام، فكان السّؤال "**كم يلزمني من عمر في وطني حتى أصبح إنسان؟!**" هو الذي صنع التغيير، وجعل الشّاعر يعبّر عن قلقه الدّائم.

كان أسلوب الاستفهام الموظّف في النّص بمثابة إعلان صريح من الشّاعر عن عدم الجدوى من البحث عن الكرامة والإنسانية في الوطن، لأنّ طاقاته الإيجابية مغيّبة، ولم تبق

سوى الطّاقات السّلبية، فاليوم الواحد فيه مثل ألوف الأيام، ولهذا فلا جدوى من انتظار الغد القادم، لأنّه سيكون شبيها بالأمس، فالصّراع يظهر جليا في النّص من خلال تصادم الرّغبات بين الطّرف والطّرف الآخر، أو بين الشّاعر والوطن. وهذا ما نجده عند الشّاعر "حسين عبروس" الذي يبيّن –من خلال حوارية يحكمها أسلوب الاستفهام– الصّراع بين مجموعة من القيم والدّلالات:

لمن تراني أغني هذا المساء

يا قلبي الحزين؟

هل أزف الرّحيل للرّحيل؟

هل أسافر في همساتي مثقّلا

بالجرح مشرّعا بالحنين؟

هل أكتب الموت في دفتري الآن

في وطني يا شرق حبِّي

يا غروب شوقي الدّفين؟ [1]

يصوّر الشّاعر الّذي هو في موقع الرّاوي ومن خلال حواره الدّاخلي (المونولوج)، الّذي يوجّهه لقلبه الحزين الصّراع القائم بين الشّخصية (الشّاعر/الوطن) في نسق درامي–حواري، هذا الحوار الّذي هو عبارة عن مونولوج يمتدّ عبر كامل النّص عبر أدوات الاستفهام: **لمن/هل** وأداة النّداء "**يا**"، وهذا ما ساهم في تنمية الحدث وتطويره، ويمتدّ الحوار

[1] حسين عبروس: النّخلة أنت والطّلع أنا،منشورات دار الحضارة،طَ، الجزائر، 2004، ص25-26.

(المونولوج) على كامل النّص بوصفه مرآة عاكسة لما يدور في أعماق الشّخصية، أي أنّ الحوار يدور داخل أسوار الذّات الشّاعرة، أي بين شخصية الشّاعر وذاته الأخرى وهو ما سمح بالكشف عن التناقض والتباين بين طرفي الصّراع (الشّاعر والوطن)، من خلال إحساس الشّاعر بالوحدة وبالحزن الّذي يلفّ قلبه الحزين، إنّه يعاني من الجرح جرّاء الحنين، وإحساسه الدّائم بالموت وبالشّوق الدّفين الّذي لم يستطع كتمانه أو التّخلص منه.

إنّ صوت الشاعر (السّارد) يحاول من خلال جمله الاستفهاميّة أن يبيّن الحزن الكبير الذي ألمّ بقلبه المرهف، ولهذا فقد كانت أدوات الاستفهام الدّعامة الّتي اعتمد عليها كي يحاور ذاته ويُخيّل للقارئ أنّه يحاور ذاتا أخرى. ولقد كان الحوار كثيفا تغلب عليه الاستفهام، وهذا من أجل تصوير الشّاعر حالته القلقة وحنينه المجروح:

- لمن ←تراني أغني هذا المساء يا قلبي الحزين؟
- هل ← أزفّ الرّحيل للرّحيل؟
  ← أسافر في همساتي مثقلا بالجرح مشرّعا بالحنين؟
  أكتب الموت في دفتري الآن في وطني.
- يا ← قلبي الحزين
  ← شرق حبّي
  يا غروب شوقي الدفين.

إنّ توظيف أدوات الاستفهام والنّداء جاء ليبيّن أكثر حالة الشّاعر القلقة، فهو ليس في موضع السّؤال الحقيقي والمقصود، إنّما في موضع إظهار الحالة الّتي آل إليها، فلو استغنى الشّاعر عن أدوات الاستفهام لورد المقطع الشّعري على هذه الصّيغة:

أغنّي هذا المساء

لقلبي الحزين

أزفّ الرّحيل للرحيل

أسافر في همساتي مثقلا

بالجرح مشرعا بالحنين

أكتب الموت في دفتري الآن

في وطني شوق حبي

غروب شوقي الدّفين.

فهنا نحسّ بحزن الشّاعر وجرحه، ولكنّنا لا نلمس فيه البحث عن الطّرف الآخر الّذي يشاركه الحزن، فالاستفهام قد وضع الشّاعر في موضع مشاركة الآلام والأحزان مع الآخرين الّذين يبحث عنهم في أعماق قلبه وفي شوقه وحبّه، لقد كان الوطن القصّة التي صنعت آلام الشّاعر وغيره من الشّعراء، لهذا فإنّه القصّة الّتي ترفض الانتهاء وفكّ قيود الحزن والمأساة، ولهذا فكما يعاني الشّاعر (حسين عبروس)، يعاني كذلك غيره من الشّعراء الّذين يلخّصون في قصائدهم صمتهم وصمت قلوبهم الّتي تتحمّل كلّ شيء على الرّغم من كلّ شيء.

والحوار الّذي يلجأ إليه الشّاعر إلى توظيف أدوات الاستفهام، يساهم في تكثيف أحداثها، وفي تواليها ومشاركتها مع الآخر، وبالتّالي فإنّ المونولوج يقوم بإنتاج فاعليّة سردية، فالرّاوي يستدعي ذاته ويحاورها في استرسال يخلق مساحة سرديّة، فهو المرسل والمرسل إليه، ولهذا فإنّ الحوار" يخلق مساحة سرديّة تتشكّل عبر أصوات سرديّة متحاورة"[1] يخلقها الشّاعر في ذهن، قد تكون أشخاصا أو عناصر مجرّدة كالحبّ والشّوق والموت والحياة...

وإنّ ما يخلق هذه الخاصّية الحوارية هو شعور الشّاعر بالقلق والحيرة اللّذين يشكّلان عالم ذاته وهي تحاول أن تقرأ واقعها وواقع غيرها وتغوص في نفسها ونفسية غيرها، وهو ما يسهم في عملية التّداعي الّتي تتمّ في وعي الشّاعر، وفي كسر أحادية الصّوت وغنائيته، ولهذا فإنّ الاستفهام يساهم في تأكيد حالة القلق والتوتر وفي البحث عن محاور يحسّ بقليل من الشّعور والوحدة والضّياع.

وجد الشّاعر "فاتح علاق" في البحر محاوره الذي يلجأ إليه هاربا من أوجاعه وآلامه، باحثا عن متنفّس وصديق يشكو له همومه، ولهذا فقد راح يحاور البحر في قصيدة طويلة عنوانها " ما في الجبَّة غير البحر "، رغم إدراكه أن المحاور (البحر) لا يسمع ولا يعلم بوجوده:

[1] عبد الناصر هلال، آليات السّرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، مصر، القاهرة، ط1، 2006، ص156.

مررت بقربه لم يرني

لم يعانق همومي، [1]

ورغم أنّ البحر كما يصوّره الشّاعر لا علم له بوجوده ولا بهمومه، ولكنّه مصرّ على محاورته وعلى التّوجه إليه كلّما ضاقت به السّبل فـ:

ليس للبحر سمع

يصيخ إلى الجائعين

لأقول لي وطن

ولا شفة لتصوغ ملاحم وُجدي،

ونفخها في قلوب الرّجال [2]

ورغم هذا فإنّ الشّاعر يستأنس بالبحر، ويقترب منه راجيا لأن يجد فيه الصّديق الحميم الّذي ينفّس عنه همومه، فلا أحد يعرفه غير البحر:

هو البحر بحري

وأنا بحره

والذي يعرف البحر يعرفني

ليس في البحر غيري

أنا مدّه وأنا جزره

أنا شعره وأنا نثره

[1] فاتح علّاق،ما في الجُبّة غير البحر، دار التّنوير، الجزائر، ط1، 2017، ص17.
[2] المصدر نفسه، ص18.

.....

والّذي يعرف البحر يعرفني

فأنا برُّه وأنا بحره

تمرّغ على ساحلي أيها البحر

ألعب برملي

وأسبح بمائي،

زورقي أنت فامخر عبابي،

شوقي أنت

وأنت ندائي

أنت اللّسان وأنت الكلام [1]

يمثّل البحر كلّ شيء بالنّسبة للشّاعر، ولهذا فهو يسلّم له نفسه كي يفعل بها ما يشاء، إنّه شوقه ومحاوره حين لا يجد محاورا، ويظهر الحوار الفعلي في أفعال الأمر الّتي جاءت موجّهة للبحر(**تمرّغ/العب/اسبح/افخر**)، وهو ما سمح بظهور العلاقة الفعلية بين الشّاعر والبحر، إضافة إلى اعتماد الشّاعر على الضّمير(**أنت**) الموجّه مباشرة إلى البحر ليؤكّد له على علاقته الصّادقة به، لهذا فالشّاعر يصرّح قائلا:

فمن أين أبدأ هذي القصيدة

والبحر روحي وطني؟

[1] المصدر السابق، ص20.

يا أيّها البحر،

ماذا عساها تقول طيورك،

ماذا عساها تقول غصوني؟

كسرتْك الّتي كسرتني يا صاحبي

فمالك تلطمني؟ [1]

اغتنم الشّاعر فرصة محاورته للبحر، ليعبِّر عن وحدته وانكساراته ، وهو في هذا يشبّه حالته بحالة البحر المضطربة، وهو في كلّ مرّة يلجأ إلى توظيف أسلوب الاستفهام كي يقرّب الحوار من الواقع ، وكي يقترب أكثر من ذاته ومن تصويره حقيقتها وحقيقة الوطن، لأنّ الوطن هو منطلق كلّ الشعراء.

من خلال ما سبق يظهر أن توظيف الشّاعر الجزائري لأسلوب الاستفهام في نصوصه الشعرية، جاء خادما للحوار الّذي يظهر في بعض النّصوص، ولهذا فقد فتح الاستفهام بأدواته وصيغه المختلفة النّصوص الشّعرية على آفاق إبداعية وجمالية متجدّدة مع كلّ نص، وأدخلها في طابع شعري له ملامح سردية واضحة ساهمت في إغناء المكوّنات النّصّية للنّصوص الشّعرية الّتي تتداخل فيما بينها في علاقات متجانسة معلنة عن بناء نسق شعري متميّز.

[1] المصدر نفسه، ص22.

6-2-3 النّداء: للنّداء مكانة بارزة في اللّغة وفي العملية التحاورية، وهو من الأساليب البلاغية الإنشائية إنّه " طلب المتكلّم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب "أنادي" المنقول من الخبر إلى الإنشاء، وأدواته ثمانية: الهمزة، وأي، ويا، وآي، وأيا، وهيا، ووا،وهي في كيفية الاستعمال نوعان:

1-الهمزة وأي: لنداء القريب

2-وباقي الأدوات لنداء البعيد " [1]

وللنّداء أهمية كبيرة في النّصوص الشّعرية، فهو مكوّن أساسي يستعين به الشّاعر لإكمال عناصر العملية التّحاورية، ولهذا فهو كثير الورود في الشّعر، لأنّه يخرج إلى أغراض بلاغية متعدّدة ومتغيّرة من سياق إلى آخر، فمنها التّخصيص والتّوجع وغيرها.[2] وهذه الأغراض كثيرا ما يلجأ إليها الشّاعر الجزائري المعاصر في مختلف أشعاره مستعينا بها لبناء محاوراته الشّعرية الّتي تصوّر واقعه وتكشف مشاعره ومشاعر غيره.

لقد وجد الشّعراء في النّداء متنفّسا لهم وتعبيرا عمّا يجول في صدورهم وتمتلئ به قلوبهم، وهذا لما تمتاز به أدواته من امتداد الصّوت والنّفس معا، وبالتالي يتمكّن الشّعراء من إيصال صوتهم للآخرين ومن خلق تجارب شعرية جديدة تجسّد نظرتهم للعالم والوجود، وتعيد صياغة أحلامهم وآمالهم، عن طريق إبداع اللّغة ورسم ملامح جديدة لها، لا تتوقّف على غرض بلاغي واحد بل تتعدّاه إلى أغراض كثيرة، ويشكّل النّداء أداة شعرية مهمّة لتحقيق

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مرجع سابق، ص105.
[2] ينظر المرجع نفسه، ص106.

هدف الشّعر والشّعراء، ولصياغة الإطار العام للقصيدة، ولهذا فقد كثرت أساليب النّداء في القصيدة الجزائرية المعاصرة،كما تنوّعت طرق استخدامها، ما بين من يوجّه النّداء إلى شخص معلوم أو إلى شخص مجهول، وبين من يوجّهه إلى مدينة أو صفات معنوية... فنجد الشاعر خليفة بوجادي في قصيدته "إيراقة الرّمل والأحجار" يبني حوار شعريا عميقا عن طريق مناداة الزّورق المنهوك، فيقول:

يا زورقي المنهوكَ في بحر الضّياعْ،

ما أبعد"الجوديّ"،

لو يدنو لنا "نوح" وينتصب الشّراعْ..

لو يهدأُ الموْجُ المحيلُ،

ونبتَدي سفر الوداعْ..

يا زورقي المنهوكَ كم..

كم يلزمُ القلبَ الكتُوم ليستعيدَ ربيعَه،

ويرمّم العشَّ الكسيرْ..

كم يلزم المهرَ الجموحَ ليستبيحَ عنانهُ،

ويذيقه رهجَ النّفير..

يا زورقي المنهوك لو..

لو عاد نوحُ لينتصب الشّراعْ..[1]

يؤسّس الشّاعر نصّا حواريا مبنيا على النّداء، الّذي يتكرّر عبر لازمة "**يا زورقي المنهوك**" الّتي تكرّرت ثلاث مرّات في النّص، وهو ما يجعل النّص مبنيا على النّداء كغرض أساسيّ له، يظهر الشّاعر في النّص تائها وضائعا لا يعرف وجهته، فو يعاني ظروف الفقد(فقد الحبيب) ويبحث عمّن يداوي جرحه.

يتناصّ الشّاعر مع قصّة نوح عليه السّلام، الّذي بنى فلكا له وللمسلمين الّذين نجوا من الغرق بعد الطّوفان، ولهذا فإنّه يتمنّى لو أنّ الفلك الّتي أنقذت سيّدنا نوح عليه السّلام ستنقذه هو كذلك من الغرق أو من الضّياع، فالشّاعر يبني نصّه الشّعري انطلاقا من النّص القرآني الّذي يجسّد حادثة الفلك، وقد كان النّداء عنصرا أساسيا ساهم في البناء النّصي وفي نقل الجوّ الدّرامي العام، فالشّاعر يصوّر الدّراما الدّاخلية الّتي يعيشها، وهو ما جعل النّصّ الشّعري يتّسم بالبناء السّردي من خلال تصوير أجواء الصّراع والتّوتّر.

يبحث الشّاعر عن طريقة يعيد بها بناء وترميم عالمه الدّاخلي الّذي أصابه الانكسار، ولهذا فهو يتمسّك بالنّداء كطريقة مثلى لتحقيق غاياته، إضافة إلى التّمني الّذي جعله خاتمة لنصّه" **لو عادنا نوح لينتصب الشّراع**"، وليكون تعبيرا صادقا عن ذات الشّاعر الّتي تبحث عن قشّة تتمسّك بها وتحميها من الضّياع.

[1] خليفة بوجادي،قصائد محمومة،مصدر سابق،ص32.

فالحوار الذي اعتمد عليه الشّاعر قد مكّنه من التّحرّر ومن التّحرّك بسهوله في النّص، لأنّ الشّاعر يفرغ كامل شحناته العاطفية عبر الحوار الذي كان محورا أساسيا تقوم عليه القصيدة، فالنّداء هو الأسلوب الحواري الذي يستعين به الشّاعر لتحقيق الجوّ الانفعالي والبعد الدّرامي .

6-2-4 أساليب الأمر والنهي:

إنّ من بين الأساليب الإنشائية الّتي يعتمد عليها الشّاعر المعاصر في بناء نصوصه الشّعرية وتشكيل الحوار الشّعري، أسلوبا الأمر والنّهي، فـ" الأمر هو طلب حصول الفعل من المخاطب: على وجه الاستعلاء مع الإلزام."[1] أمّا النّهي، فهو " طلب الكفّ عن الشّيء على وجه الاستعلاء مع الإلزام"،وله صيغة واحدة، وهي المضارع المقرون بلا الناهية: كقوله تعالى: " ولا تفسدوا في الأرض ولا تجسّسوا ولا يغتب بعضكم بعضا""[2] غير أنّ هذه الأساليب قد تخرج عن معناها الحقيقي إلى معاني أخرى، وذلك حسب موقعها ووظيفتها في النّص، لهذا فالشاعر قد يتساءل ولا يريد جوابا، ويأمر ولا يريد الاستجابة في الوقت نفسه."[3]

ومن أساليب الأمر التي نعثر عليها في الشّعر الجزائري المعاصر، والتي يستعين بها في بناء الحوار الشعري ما نجده مثلا في قول الشّاعر يوسف وغليسي:

[1] أحمد الهاشمي، مرجع سابق، ص77-78.
[2] المرجع نفسه، ص82-83.
[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجيةالتناص)، مرجع سابق، ص143.

بغداد في منفى العروبة لا رفيق ولا حبيب...

أفرغ نشيجك من نشيدك

بالنّشيد،،

واطعن قصيدك بالقصيد

من الوريد إلى الوريد!..[1]

يلجأ الشاعر إلى أفعال الأمر لبناء الحوار الشعري، فقد جاءت الأفعال لتدلّ على موقف الشّاعر الثّائر والغاضب، فهو يخاطب محاوره مستعملا فعلي الأمر (أفرغ/ واطعن)، وكأنّه في لقاء مباشر مع محاوره، ولهذا فهو يأمره بشدّة ويلحّ على ذلك من خلال ارتباط الفعل الثاني بواو العطف. إنّ الشاعر يصرّ على مناصرة قضية بغداد العادلة، ولا يجد غير الشّعر والنشيد سلاحا لذلك، ولهذا فهو متمسّك بقوّة الكلمة في مواجهة قوّة الرّصاص، فهو يدعو إلى الدّعوة إلى الدّفاع عن الحقّ ولو بالشّعر.

لقد جعلت أفعال الأمر الشّاعر يدخل في عمق الفعل الحواري والدّرامي، ولهذا فهو ينشئ علاقة قويّة بينه وبين محاوره، عن طريق كسر الحدود بينهما وبناء علاقة تحاورية قويّة شكّلت وحدة نصّية متكاملة عبّرت عن الوجع وعن البحث عن سبل تخطّيه، هذا لأنّ "

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات إبداع، الجزائر، ط1، 1995، ص49.

النصّ الشعري هو بمثابة جملة واحدة آمرة أو ناهية أو متوجّعة."[1] والشّاعر المجيد هو من يعرف الجمع بين هذه الوظائف في نصّه حتّى يغدو جملة واحدة تترجم نفسا شعوريا واحدا.

إنّ استخدام الأمر يعطي الشّاعر فرصة أكبر في كسب محاوره وفي إجباره على الاستماع، فإنّه لا يناديه ولا يسأله، إنّما يأمره، وفي الأمر عادة وجوب الانصياع إلّا في حالات نادرة (العصيان)، وفي هذا يقول الشّاعر أحمد ملياني:

ابحثوا لي عن وطن فقد ضاعت الأوطان، كيف لي أن

أسافر وأنا مسافر بلا عنوان [2]

يأتي فعل الأمر "ابحثوا" صادرا من الشّاعر وموجها إلى جماعة من المخاطبين راجيا منهم العثور على وطن آخر، بعدما ضاق به وطنه، إنّ الشّاعر في موقع الضّعيف الّذي يبحث عن مأوى وعن حضن جديد، ولهذا فهو يسعى باحثا عنه وطالبا المساعدة على الاستقرار رغم أنّه يدرك في قرارة نفسه ألا وطن غير وطنه يمنحه الأمان ، فهو لا يملك عنوانا لأيّة وجهة سيختار.

7- الضّمائر السّاردة:

تمكّن الضّمائر السّاردة من تفعيل الحوار وإبراز المتحاورين، وإدخال النّصوص الشعريّة في جوٍّ سردي تظهر ملامحه بجلاء من خلال تنويع الشّاعر في استخدامها،

[1] محمد مفتاح، مرجع سابق، ص145.
[2] أحمد ملياني، عود ثقاب، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، د.ت دط، ص54.

فالضّمائر كلمات تستعمل لتحقّق الانسجام والتّرابط اللّغوي. وهي عبارة عن " ألفاظ صغيرة البنية، تستعيض بها اللّغات عن تكرار الأسماء الظّاهرة "[1] لأنّها تنوب عن الاسم وتحلّ محلّه.

إنّ الضّمائر في الشّعر من بين الأدوات الفنّية الّتي يعتمد عليها الشّاعر في تشكيل حواراته، والتّعبير عن تجربته المعقّدة والرّغبة في بناء نصّي بعيدا عن التسطيح والمباشرة وبعيدا عن أحاديّة الصّوت، ورغبة في تعدّدها مع أصوات الآخرين لكشف مواقف متنوّعة ورؤى مختلفة،كما أنّها تساهم في تشكيل النّظام العام للنّص،وفي ربط علاقاته الدّاخلية الّتي يقوم عليها جوهر النّص، عن طريق العلاقات النّصيّة الّتي تنشئها مع غيرها من العناصر الأخرى الداخلة في تركيب بنيته، وهو ما يحافظ على البنية ذاتها ويجعلها في علاقات جديدة.

إنّ " الاهتمام بالضّمير،سواء في الدّراسات التي تهتمّ بالرّواية، أو في الدّراسات التي تهتمّ بالشعر، اهتمام يتوزّع في إطار توجّهات عديدة، منها ما يرتبط بتحديد الشّخص المتحدّث أو الضّمير السّارد، لأنّ تحديد هذا الضّمير وثيق الصّلة بطبيعة الحكم الّذي يقدّمه،سواء كان حكما ذاتيا (في إطار نسق الذّات)، أو موضوعيا (في إطار استخدام الغياب)، أو بين (في إطار استخدام المخاطب)، وتحديد الضّمير السّارد له دوره الفاعل في تحديد الكيفية التي يبنى بها النّص، وفي تحديد الأنساق الّتي تشكّل طبيعة الخطاب بشكل

[1] إبراهيم أنيس، من أسرار اللّغة، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط1، 1966، ص266.

عام."[1] فللضّمير وظيفتين، الأولى وظيفيّة وتتمثّل في تحديد الشّخص المتحدّث وتمييزه، والثّانية بنائيّة وتتمثّل في تحديد أنساق النّص والمساهمة في تشكّل بنياته المتنوّعة، ولهذا يجب الاهتمام بالضّمير واختياره بإحكام لأنّ دوره لا يقتصر على الشّخص الذي يعود إليه فحسب، إنّما في الوظائف التي يؤكّدها ذلك الشّخص، وفي أهمّيته في العمل الشّعري، فلا يجب التّحوّل من ضمير إلى آخر أو إسناد الفعل إلى ضمير دون آخر من غير التّحديد المسبق للعلاقات التي تؤدّيها الضّمائر في النّص، فلكلّ ضمير علاقاته الدّلالية والسّياقيّة ودوره في ربط التّوجّهات العامة للنّص. وعليه فإنّ استخدام الضّمائر ينبغي أن ينطلق من وعي كبير بدورها في تشكيل الدّلالات أو تغييرها.

إنّ المتأمّل في النّصوص الشّعريّة الجزائرية، يلاحظ أنّها تنبني على ضمائر سردية فاعلة في العملية التّحاورية، فغالبا ما لا يكون صوت الشّاعر صوتا فرديا يضرب في فراغ، إنّما صوتا مشدودا إلى أصوات أخرى ، وفي إطاره تتحرّك دلالات الحوار وتنتقل من دائرة إلى أخرى عبر مسارات سرديّة يختارها الشّاعر، وتظهر أهمّية الضمائر من خلال ما تحدثه في النّصوص من تماسك وترابط.

تساهم الضّمائر في تداخل الأصوات المتحاورة وفي تشكّل مظاهر شعرية سرديّة تفتح آفاقا جديدة للقصيدة التي أصبحت تستغلّ فضاءات التّداخل بين الأنواع الأدبية الأخرى،

[1] عادل ضرغام، في تحليل النّص الشعري،منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، بيروت، لبنان، ط1، 009é،ص57-58.

ولهذا فإنّ الضمائر "تمثّل بحق أعصاب النّص الشعري وجماع قسماته المميّزة" [1]، لأنّها تصنع الأساس الصّلب الذي تتمّ عليه قواعد البناء الشّعري واللّغوي.كما أنّ الضّمائر تساهم في تحديد أدوار الشّخصيات كما تتيح للمتلقي فرصة التّواصل مع الشّخصيات التي يختارها الشاعر، وتخلق مساحات سردية تسهم في خلخلة البنية الأحادية للنّص ومنحه حركة ومشاركة سردية بين الضمائر مع بعضها بعض، فالضمائر تلعب "دورا مميّزا. فالضمائر أكانت متّصلة أم منفصلة مع الفعل أو مع الاسم تضيء مادة القول،وتشير إلى علاقاته الشّخصانية (أو تغيّبها)." [2]

7-1 أنواع الضّمائر وأدوارها:

تنقسم الضمائر في اللّغة العربية (واللّغات الأخرى) إلى ثلاثة أنواع: " المتكلّم والمخاطب والغائب، ولها شكلان: متّصلة أو ضمائر منفصلة، وهي تتّصل بالفعل كما بالاسم"[3]، ولكلّ نوع استخدامها الخاص الّذي يميّزها عن غيرها، فالدّلالة تتغيّر من ضمير إلى آخر وهذا حسب ما يعود عليه كلّ ضمير، وكلّ من هذه الأنواع يتمثّل دورها في أنّها تقوم "في الخطاب الشّعري بطريقة بنائيّة معقّدة ومتشابكة لا يكون مردّها الانفعال الشّعري المرتبط بالغنائيّة، ويقوم الضّمير بوصفه وحدة بنائيّة بخلق مساحات دلالية رامزة وسرديّة

[1] محمّد فتوح، جدليات النّص، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلّد 22، ع3، 1993، ص41.
[2] شريل داغر، الشّعرية العربية الحديثة، تحليل نصّي،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص69.
[3] المرجع نفسه، ص68.

أحيانا، كما أنّ الضّمير في البنية الشّعرية يرتبط ارتباطا وثيقا بالسّارد الشّاعر وكثيرا ما يلتحم بالذّات الشّاعرة ويصبح الضّمير عائدا على الرّاوي الشّاعر وإن اختلفت رؤياه." [1]

7-1-1ضمير المتكلّم: يحتل ضمير المتكلّم في النّصوص الشعريّة المساحة الكبرى، فهو الضّمير المهمّ في العملية التّحاوريّة، لأنّ السّارد هو الشّاعر الّذي يرصد تحرّكات العالم وتحوّلاته المختلفة، عبر زوايا سرديّة متعدّدة، إنّ ضمير المتكلّم يجعل الشّاعر أكثر حضورا في النّص، وبالتّالي فإنّه –كذلك– يجعل القارئ أكثر انجذابا وتأثّرا بالنّص.

إنّ ضمير المتكلّم يحيل إلى الذّات الشّاعرة التي تستغلّ فرصة الظّهور والكشف عن الشّاعر وعن المتلقي، لأنّ الشّاعر حتى وإن تحدّث باسمه إلّا أنّه لا يغيِّب الآخر، بل إنّه يبقى محور المعادلة الشّعرية.

إنّ القضايا التي يطرحها الشّاعر المعاصر هي قضايا عامة ومشتركة بين الجميع، فهو يتماشى مع الجماعة لأنّه لا يكون"مكتفيا بذاته، بل متّصلا دائما بالجماعة: يتحدّد بها دون أن ينقطع عنها." [2] وكأنّ الشّاعر يعلن نفسه ناطقا رسميا باسم الجماعة، وهو بهذا يجعل القارئ أكثر حضورا وانجذابا إلى النّص.

[1] عبد الناصر هلال، مرجع سابق، ص170.
[2] شربل داغر، مرجع سابق، ص83

نجد حضور ضمير المتكلّم في القصيدة الجزائرية، وعند كثير من الشّعراء الّذين يحاولون ترجمة ذاتهم أو ذات الآخرين، من خلال ضمير المتكلّم المفرد أو الجماعة، فالشّاعر فاتح علاق في قصيدة " الحلّاج على الصّليب " يستعير شخصيّة الحلّاج الّذي مات مصلوبا، محاولا بذلك نقل عذاباته وعذابات شعبه عن طريق الحلّاج الذي يروي قصّة صلبه وقصّة تحدّي الموت رغم كلّ شيء وإعادة الحياة من جديد:

مصلوبا هنا مازلت أنتظر

وهذا الوقت يمضي

والعمر والأحلام والمطر

وذي دنياي واقفة

فلا ريح تجرجر جثّتي عبر المدى

لا نهر يجرفني إلى الأعماق [1]

يأتي ضمير المتكلّم واضحا في النّص من خلال مجموعة من الأفعال والأسماء الّتي تدلّ عليه(مازلت/دنياي/جثّتي/يجرفني)، وهو ما يُدخل النّص في جوّ سردي، قام من خلاله الشّاعر باسترجاع شخصية الحلّاج والتّناص معها وسرد أهمّ الأحداث المأساوية الّتي تعرضت لها، ولقد سيطرت شخصية السّارد(الحلّاج) على النّص وجعلت منه شخصية رئيسية تعيد سرد تفاصيل القتل الّذي تعرّض له، والحلّاج هنا هو رمز الحرّية المسلوبة الّتي يتعرّض لها المفكرون والأدباء.

[1] ما في الجبّة غير البحر،مصدر سابق ص65.

ليت الصّوت ينفجر

فيسمع صرختي الناس

ويسمع ضجّتي الحجر

أنا حيٌّ، أنا حيٌّ [1]

يأتي ضمير المتكلّم "أنا" المتكرر مرّتين ليعلن صرخة الحلّاج ويعلن حياته رغم كيد الكائدين، وليثبت حضوره الفعلي وهو ما يؤكّده قائلا:

أنا حيٌّ هنا في القفر

لي سمع ولي بصر

فما صلبوا سوى هويّتي

وما قتلوا سوى ليلى

لهذا عشت وانتحروا

أنا حيٌّ أضيء اللّيل من جرحي

فيزدهر [2]

احتشدت الذّات بحضورها الفاعل، فراحت تسترسل في تأكيد الحياة، فاتحة مسارا سرديا عبر احتكاكها بضمير الغائب الذي يعود على الأعداء الّذين ارتكبوا جريمة القتل والصّلب،والّذين ما صلبوا سوى الموت وما قتلوا سوى اللّيل، لأنّ ذلك قد منح حياة أخرى للحياة ومنح أحلاما وآمالا تزهر يوما بعد يوم.

[1] المصدر السابق، ص5.
[2] المصدر نفسه، ص66.

استحضر الشاعر شخصيّة الحلّاج الدّينيّة والتّاريخيّة كي يعيد قراءة الماضي ويبعث الحياة في الحاضر والمستقبل، ولهذا فالشاعر يرى أنّ موت الحلاج هو حياة جديدة ينبغي استغلالها، وهو ما يؤكّده عبر تكرار عبارة "أنا حيٌّ، وتستمرّ الذّات السّاردة في تأكيد ذلك:

فما صلبوا سوى كفي

وما قتلوا سوى خوفي

لهذا قمت واندحروا

وأورق غصني النّضر

ومالت نحوي الشمس

وقبّل جبهتي القمر

أنا حيٌّ

وهذا اللّيل منهزم

وهذا الصّبح منتصر

فما صلبوا سوى همّي

وما قتلوا سوى غمّي

لهذا عشت واندثروا [1]

حاول الشّاعر من خلال الحوار الذي جاء على لسان الحلّاج، أن يبعث حياة جديدة ، وأن يؤكّد على استمرارها رغم كلّ الصّعاب ورغم الموت الذي يطلّ من كلّ الجهات، فما

[1] المصدر السابق، ص66-67.

يجب أن ينتصر هو دائما الحياة. وهو يؤكّد ذلك عبر تقابل ضمير المتكلّم (أنا) وضمير الغائب (هم) وإنتاجهما دلالة متصارعة، وهو ما جعل الضّميرين يخلقان مساحة سرديّة من خلال اشتباك الحركات وتضادها، فالحياة ضدّ الموت والنّهار ضدّ اللّيل، والانتصار ضدّ الانهزام، وهو ما يولّد حركيّة حوارية تحاول أن تفضح المستور وتتعرّى من الخوف ومن الإحساس بالوحدة والاغتراب، لتواجه بذلك الحاضر المتأزّم، ولتلفت انتباه المتلقي وتجذبه، فيتوحّد مع النّص ويتقاسم معه الفاعلية. فالشّاعر يعيد كتابة التّاريخ ويحاوره محاولا الاستفادة من الأخطاء الّتي وقعت، وهو بهذا يعيد بعث حياة جديدة في الحاضر والمستقبل، فما الحلّاج إلا الشّخص (أو الشاعر) الّذي يعاني يوميا، والّذي يرفض الاستسلام والخضوع.

إنّ ضمير المتكلّم المفرد أو الجمعي هو الضمير الذي يستعيره الشاعر ليبيّن اتّصاله بالجماعة وعلاقته بالآخرين، وليتوصّل إلى طرح مجموعة متعددّة من الرّؤى والتّجارب الوطنيّة والاجتماعيّة، ومن الحمولات والمضامين الإيديولوجية، فالضّمير أصبح عنصرا فاعلا في النّص الشّعري، يتحرّك ويشارك، كما يتحكّم في إنتاج الدّلالة، وتختلف طبيعتها حسب تنوّعها بين المتكلّم والمخاطب والغائب، إضافة إلى أنّ الضمائر من أهم العناصر التي تبرز اتّساق النّص وانسجامه، لأنّها " تحيل إلى العلاقات المعنويّة القائمة داخل النّصوص، وتعدّ هذه العلاقات الدّلالية ميزة للنّص باعتباره وحدة دلالية." [1]

يقول الشّاعر عبد الغني خشة:

[1] محمد خطابي، لسانيات النّص،مدخل إلى انسجام النّص، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، 1991، ص17.

بعنا (قصر الحمراء)

وغيرنا (الديكور)

تقاسمنا إرث الأزمان

بعنا واحات النّخل..

وآبار النفط الأخرى

أسمعتم عن مهر أغلى

لرصاص

في جسد الموتى [1]

يستعيد الشّاعر الماضي ويعيد من خلاله قراءة الحاضر، فهو يعود إلى الماضي مستحضرا أحداث سقوط الأندلس وبيع قصر الحمراء الّذي يعتبر من أهم رموز الوجود العربي الإسلامي بالغرب، ثمّ يقارن ذلك بالحاضر من خلال السّماح بنهب الثروات، فلم يتغيّر شيئا في نظر الشّاعر وكأنّ التّاريخ يعيد نفسه ولم يتغيّر إلّا الدّيكور، وقد كان اعتماد الشّاعر على ضمير الجماعة(نحن) الذي عبّرت عنه نون المتكلّمين، هو الخاصية السّردية المهمّة في النّص، فالأفعال المضارعة (تقاسمنا/غيّرنا/بعنا) قد صنعت مشهدا دراميا يحاكي مجموعة من الأحداث الماضية والمضارعة، والّتي تصوّر حالة الأمّة العربية الّتي باعت ماضيها وحاضرها، فقد مثّلت هذه الأحداث التّوتّر والصّراع، فقد استطاع الشّاعر من خلال استلهام التّاريخ إعادة قراءة الحاضر من خلال التّقابل بين الصّور المتماثلة، وهو ما جعل

[1] عبد الغني خنشة، ويبقى العالم أسئلتي،منشورات إتّحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دط، 2004، ص24-25.

الأحداث تحمل نهمّة تمثيل الصّراع والتّأزّم، فالحوار الّذي يقيمه الشّاعر هو بين الضّميرين نحن/أنتم، وإن كان على لسانه إلّا أنّه يضعه في الصيغة الجماعية للمتكلّمين والمتخاطبين، ليضع الجميع أمام عظم الكارثة، وليضعهم أمام المسؤولية الجماعية، حتّى لا يتهرب طرف على حساب طرف آخر.

7-1-2ضمير المخاطب: إنّ استعانة الشّاعر بالضّمائر في بناء حواراته جعله لا يقتصر على ضمير واحد، إنّما على ضمائر متعدّدة ومن ذلك ضمير المخاطب الّذي يستعيره ليوسّع من الدّائرة التّحاوريّة ويجعلها أكثر شمولية للمعاني وللأشخاص المتحاورين، إنّ ضمير المخاطب يجعل الشّاعر يتجاوز ذاته إلى ذوات أخرى، قد تكون موجودة حقا أو قد يتوهّم وجودها كي يتمكّن من التّنفيس عن ذاته ومن نقل عدوى الصّراع الدّاخلي إلى غيره، حتى يلقى التّفاعل مع الآخرين، ، يقول الشّاعر عبد الغني خشنة موجّها حواره إلى جماعة من المخاطبين:

أسمعتم عن بلد:

فتح الأسوار لأبرهة

أهداه الكعبة في علب الحلوى

والمسجد في خان

و(النيل) و(دجلة) في (الكوكاكولا)

و(الأزهر) في ملهى

و(القدس) و(تاج محل) بالمجان؟ [1]

يخلق الشّاعر حالة من التّوتر متجاوزا القيود والمسافات، محاولا تقريب الواقع إلى ذهن المتلقين، فيتساءل مستغربا ومتعجّبا"**أسمعتم؟**"، إنّه يحاول كسر النّظام الرّتيب وكسر الهدوء الذي يتخيّله عند المتلقي، فيفاجئه بالسّؤال عن أمر بلد لا يعلن عنه، إنّما يكتفي بسرد مجموعة من الأفعال وإرجاعها له، إنّ الشاعر في حوار مباشر يحمل الكثير من التّفاصيل المعقّدة، ولهذا كان السّؤال طويلا، ليسمح لنفسه كي تقول ما تشاء وكي يدخل النّص في الجوّ السّردي الّذي يسمح له بتلخيص الدراما وترجمة المعاناة والمتناقضات الّتي ينقلها للمستمعين بصيغة "أسمعتهم"، رغم أنّ الحوار كان سلبيا ومن طرفه فقط، إلّا أنّ الشّاعر يسيطر على الجوّ العام للنّص ولا يترك المجال للمخاطب للرّد، فالأمر محسوم عنده.

إنّ ضمير المخاطب في الخطاب الشّعري " يخلص البناء النّصّي من غنائية البناء وتسطيحه ويضفي عليه تماسا وحركية تجعله أكثر توترا"[2] ويمكّن النص من تحقيق ذاته ومن تحديد علاقته بالعالم والوجود، لأنّه يصنع علاقات نصّية متبادلة بين ذات الشّاعر والذّوات الأخرى.

ويكون الرّاوي "في هذا النّوع متكلّما ومتلقّيا، وتظهر ملامحه بصورة أكبر في الشّعر، فالرّاوي هو الشّاعر، يكلّم نفسه ويحاورها، ويفرض علاقة قرائية من خلال خطاب تكون المساحة بين:

[1] المصدر السابق، ص23.
[2] عبد الناصر هلال، مرجع سابق ص180.

المرسل – الرسالة – المرسل إليه ضيّقة، حتّى يتوحّد المرسل بالمرسل إليه منتجا رسالة ازدواجية، تذهب إلى الأنا والآخر في آن، فتوجّه السّارد إلى المسرود إليه، واهتمامه بإقامة صلة به." [1]

يقوم الشاعر عبد الملك بومنجل في قصيدة "وشربت جمرك يا مدينة"يصوّر فيها معاناته في المدينة:

أيُّ خِزيٍ أصابكم يا لئام يا خواء يمتدُّ فيه الرُّغـــــــــــــامُ

يا وجوها من ألف خِزيٍ وعارٍ يا بطونا يكتظّ فيها الحـــــــــرامُ

يا نفوسا ترهّلت، يا ضميراً مات فيه الحياء، مات الذمـــــامُ

أيُّ جرثومة من الذلّ غارق في دماكم؛ تصطكُّ منها العظـــام؟

أيُّ كبسولةٍ من اللؤم صارت ملء جوفٍ يمتد فيه الظـــــلام؟

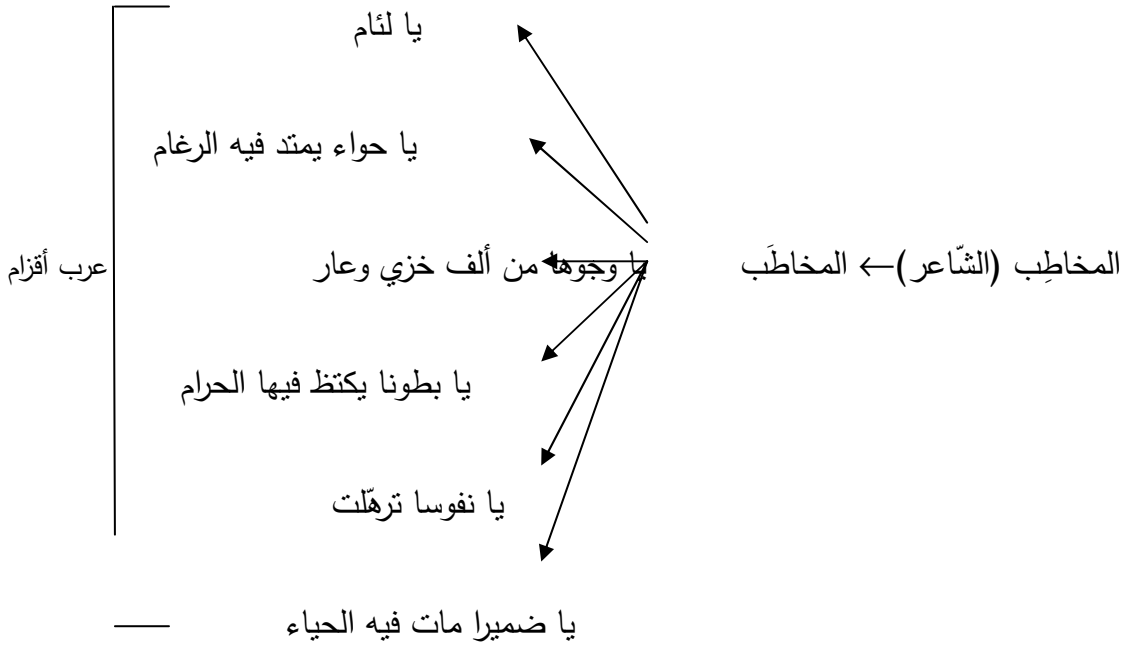
أيُّ معنى في الكون أنتم، وهنتم فإذا العرب كلّـــــــــــهم أقزام؟ [2]

كان حصار "غزة" وشعبها قويّا على الشّاعر، أمام صمت رهيب من قبل الحكّام، ومن قبل الضّمائر الّتي يراها ميّتة لا حياة فيها، ولهذا فهو ينشئ حوارا قويا وساخنا يوجّهه لمجموعة من المتحاورين الّذين ، وقد ظهر دور الشّاعر في النّص دورا إيجابيا من خلال رفضه للواقع المفروض على "غزة"، بينما يكون المخاطَب في الخانة السلبيّة، إذ لا يبدي حراكا ولا تأثّرا اتجاه ما يحدث أمام مرأى العالم.

[1] المرجع السابق، ص181

[2] عبد اللك بومنجل ، عناقيد الغضب، البدر الساطع للطباعة والنّشر، العلمة، الجزائر، ط1، 2026، ص13-14.

إنّ الرّاوي السّارد يتّخذ من موقعه السّردي فرصة المواجهة مع المروي له ومحاصرته وكشف سلبياته محاولا التأثير فيه عن طريق سرد سلبياته محاولا التأثير فيه ومخاطبته بها، وتعريته من خلال تكثيف الخطاب وتوالي الجمل المتعلّقة بالنّداء:



لقد مكّن الحوار الشّاعر من أن يضع المتلقي أمام الصّورة ذات التّفاصيل الدّقيقة عن محاوره، ثمّ وضعه أمام الحقيقة الّتي يراها مؤلمة، وهي أنّ "العرب كلّهم أقزام"، ولم يدع المتلقي حائرا متلبّسا من الأمر، فسرعان ما يبيّن سبب اهتمامه وسبب الصّفات الّتي راح يسردها الواحدة تلوى الأخرى، فالأمر يتعلّق بعدم الإحساس بالمسؤولية تجاه ما يحدث في غزة، ولهذا فالشّاعر يبرِّر ذلك قائلا:

هذه غزّة الشّهيدة بحر من دماء،وحرقة وركـــــــــام

ودمار في كلّ حيّ، وطفل يتلظى، وأعينٌ لا تنـــــــــــامُ

وبعزمِ الأباةِ حرب ضروسٌ، ودروس، وهمّة لا تضـــــــــام

وحصار لا ينثني عنه قوم مات أحرارهم فساد اللّئـــــــامُ

وانتظار لا يرتجى من شعوب عشش الجبنُ في دمائهم فنامـــوا

هذه غزّة الشّهيدة نحر في قفاها، فكيف لا تستضام؟ [1]

انجلى الأمر وتبيّن سبب ثورة الشّاعر وغضبه، فكلّ شيء أمام غزّة وفلسطين يهون، ولهذا وجد الشّاعر نفسه في موضع المخاطب الّذي حميت نفسه من أجل الدّفاع عن دماء إخوانه في غزّة، والمطالبة بفكّ الحصار ورفع الظّلم وإيقاف الحرب الضّروس الّتي ما استمرّت إلّا لأنّ الجبن قد عشّش في دماء اللّئام، الّذين لا يرى فائدة في مخاطبتهم، ولهذا فإنّه سرعان ما يتحوّل بخطابه إلى غزّة وإلى أهل غزّة، فيظهر الخطاب المباشر واضحا بتكرار ضمير المخاطب المؤنّث المفرد "أنتِ" وتخصيصه لغزّة لا غير:

إيه يا غزّة الصّمود سلاما أنتِ صرحٌ والمرجِفونَ رُكـام.

أنتِ فخرٌ لنا ونصر علينا نحن شعب تقوده الأقـزامُ

أنتِ فينا الجِسم الصّحيح المعافى والإمارات كلّها أورامُ

أنت من غيَّرَ الأسودَ الغيارى كيف يهتزُ في يديها الحسامُ [2]

[1] المصدر السابق، ص14-15.
[2] المصدر نفسه، ص17.

تحوّل الشّاعر بخطابه إلى مخاطب آخر، ولم يحسرهُ في الدّائرة السّلبيّة، إنّما راح يبحث في غزّة (الطرف الثاني للخطاب)، عمّا فقد في الطّرف الأوّل، وهو بهذا يوسّع من الدّائرة التّحاوريّة، بتنويع المتخاطبين،وهنا يظهر الصّراع واضحا بين المخاطبَين، أو بين من ينحني ويستسلم وبين من يعلّم معاني البطولة والشّموخ. لقد كانت "غزّة" عنصرا من عناصر البناء الحواري الدّرامي، الّذي يحقّق الصّراع المستمّر في النّصّ، ويجعل الحوار يتأجج ويحمى، ويكسر إطار العزلة والاستسلام، متقدّما نحو الحركة المستمرّة.

فالحوار قد جعل القصيدة تدخل في صراع يبيّن صميم المعاناة و البلاء، من خلال عرض الصّور المتباينة، وتصوير مخاطبين على درجة في اختلاف الوعي والمبادئ ومخاطِب (الشاعر) يحاول أن يكون محايدا من خلال تبرير اتّهامه وإظهار السّبب الّذي جعله يثور في وجه الظّلم.

مكّن الحوار الشّاعر من أن يقرّب المسافة أكبر بينه وبين المتلقي، وجعله يدرك خبايا الواقع، فالحدث الشّعري يصوّر كلّ التّناقضات، ويدخل المتلقي في جوّ الصّراع الّذي تعاني منه غزّة وأطفالها وأهلها، قبل أن يعاني منه الشّاعر الّذي تمكّن من صياغة الإطار العام للقضية دون إهمال التّفاصيل الجوهرية الّتي تجعله قريبا من موضوعه الرّئيسي، بقيامه بعرض وسرد مجموعة من اللّوحات والمشاهد الواقعية الّتي تبرز بوضوح درجة التّوتّر والاختلال في القضية الّتي يراها الشّاعر عادلة ومنتصرة في يوم ما.

7-1-3 ضمير الغائب:

يرى النّاقد عبد الملك مرتاض أنّ ضمير الغائب هو " وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السّارد فيمرّر ما يشاءُ من أفكار وأيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء؛ دون أن يبدو تدخّله صارخا ولا مباشرا... السّارد يغتدي أن يكون أجنبيا عن العمل السّردي، وكأنّه مجرّد راوٍ له، بفضل هذا (الهو) العجيب"[1]، واختباء السّارد وراء الضّمير الغائب يمنحه فرصة التّعبير الحرّ دون قيود فيقول ما يشاء ولهذا يفضّل استخدامه في الشّعر، لأنّه يمنح الشّاعر مجالا تعبيريا فسيحا يمكّنه من التنقّل من حالة إلى حالة أخرى،كما يوسّع مساحة التّأويل الدّلالي، ويفتح المجال للشّاعر للاحتكاك بالآخرين وبالصّراع معهم كيفما شاء.

ويأتي "ضمير الغائب أحيانا محدّدا بالإشارة إلى شخصية؛ إمّا عبر العنوان أو إشارة في نهاية القصيدة أو تصريح بالاسم في متن الخطاب، وفي هذه الحالة يظهر صوتان سرديان في النّص الشعري، صوت الرّاوي/ الشّاعر، وصوت الشّخصية المعبّر عنها بضمير الغائب، وتكون فرصة السّرد أكثر من خلال علاقة السّارد والمسرود عنه خصوصا وأنّ الشّخصيّة المسرود عنها ليست كائنا ورقيا وإنّما كائن إنساني يضفي على تجربة الرّوي ورؤيته أبعادا دلاليّة وجماليّة"[2]

يقول الشّاعر عبد الملك بومنجل في قصيدة"صهٍ أيّها الشّعراء":

[1] عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص176.
[2] عبد الناصر هلال، مرجع سابق، ص175-176.

هم سافروا،

عبروا حدود الأرض

من الأشواق والتحفوا السّنا

هم أسرجوا الأرواح،

هاموا في دروب الحبّ أجنحة وغابوا في المدى

هم ها هناك،

يغرّدون قصيدة حوراء

ترفل في عبير المجد سابحة وتنضح بالنّدى

هم غادروا،

عبروا حدود الأرض، هم هاموا في دروب الحبّ،

غابوا في الوجود الحر،

ضمّوا ها هناك نشيدهم..

وأنا هنا !

وأنا هنا-يا راحلين- معفّر الأشواق،

منكفئا على رهقي ومنطفئ السّنى[1]

يستعين الشّاعر بضمير الغائب"هم" ليني نصّه الشّعري القائم على الشّعراء الغائبين والّذين تركوا أثرهم في ميدان الشّعر، ولهذا فإنّ الضمير "هم " يتكرّر في النّص الشّعري عبر الجمل الشّعرية الابتدائية، وهذا يدلّ على تعلّق الشّاعر الكبير بهم وتأثّره بقصائدهم الحوراء الّتي خلّدها التّاريخ، فالشّاعر في موقع استحضار مآثر هؤلاء الشّعراء، ولهذا نجده يقيم حوارا مباشرا معهم:"وأنا هنا–يا راحلين– معفّر الأشواق"، فهو يقيم حواره مع الغائب الّذي لا يمكن استقدامه، ورغم ذلك فإنّه يمضي في حواره الشّعري ليبيّن علاقته بهم:

هم بادروا،

رسموا حدود الشّمس،

غابوا عن رماد الأرض، جدّوا في الرّحيل الصّعب،

ما عرفوا الونى

وأنا –قد جثم الرّماد على دمي

وأحاط بي الغاوون– أرحل في دروب الوهم قافية،

وألتحف الضّنى [2]

[1] -2عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، مصدر سابق،، ص38.
[2] المصدر نفسه، ص ن.

يشكّل الشّاعر صورة شعرية تعبّر عن اشتياقه للعالم الآخر الّذي غاب فيه الشّعراء، ويقارن حاله الّتي يكتسيها الأسى والحزن بحال الجيل الأوّل من الشّعراء الّذين كانوا يُسمعون صوتهم في الآفاق البعيدة، فالشّاعر لم يستطع أن يحقّق من خلال عالمه الشّعري آماله وسعادته الّتي يصبو إليها:

هم أبدعوا بالمجد قافية يغرّدها الأثير،

تعانق الجوزاء، تنضح بالنّدى

وأنا أهيم على دروب الشّعر

ثرثرة من الأصداء يلعنها الصّدى !

هم ها هناك، يعلّمون الشّمس بهجتها،

فتكر من قصائدهم وترحل في المدى

كانوا وكنت قصيدة جوفاء،

هم عبروا حدود الشّمس،

صاغوا ها هناك نشيدهم وأنا هنا

يقيم الشّاعر تقابلا دلاليا بينه وبين الشّعراء العرب الفصحاء الّذين يعتزّ بهم ويتمنّي الولاء إليهم، ويقيم مقارنة تقوم على التّقييم وهو دائما يميل إليهم، وقد كانت الضمائر

الّتي اعتمد عليها طريقة فنّية ساهمت في تقريب الصّورة إلى القارئ، وهذا بالتّقابل بين الضّميرين(هم/أنا) وهو ما جعل الشّاعر يغوص في سرد أعماق الموضوع وتفاصيله.

الفصل الثّالث

سردية الفضاءات النّصية

1-الفضاء المكاني:

شكّل المكان على امتداد العصور وتعاقبها هاجسا كبيرا للوعي الإنساني، ولهذا تنوّعت الدّراسات في البحث في سياقه وصياغة قوانينه، وبداية نشير إلى أنّ المكان لا يُعدّ "أحد عناصر القصيدة الشّعرية ولكنّه واحد من تقنياتها المحتملة، إذ ليس مطلوبا من القصيدة أن تهتمّ به، وليس من المعروف على نطاق واسع أن يفرد له حيّز معتبر في دراسات الشّعر، إلّا إذا كانت الدّراسة تتقصّى الشّعر القصصي، أو تتناول المكان، بوصفه موضوعا." [1]

والمكان في السّرد هو واحد من العناصر الّتي لا يمكن إهمالها، وبما أنّ دراستنا تسعى إلى البحث عن السّردي داخل الشّعري، فإنّنا سنرصد مفهومه وأشكال ظهوره في القصيدة الجزائرية المعاصرة، إضافة إلى دوره في تماسك النّصوص الشّعرية وفي صنع تلاحمها، لأنّ " المكان بالمعنى الإبداعي ليس حيّزا يتمّ تعميره بالمحاصرة الإدراكية والبصرية المباشرة، بل إنّه لا مكان أيضا !! إنّه توق وحلم واستبصار لما سيأتي من جديد غير مرئي." [2]

فالمكان يحمل عمق التّجارب الشّعرية، إنّه لا يمثّل الحيّز المادي فقط، بل إنّه كذلك المكان الّذي يسكن ويعشّش في مخيّلة الشّاعر فيُشكّل عالمه وأحلامه و حاضره وغده، فيحاول أن يرسم له بعضا من ملامحه، ولهذا فإنّ "كلَّ اتّصال جديد بالكون يُجّدد وجودنا الدّاخلي وأنّ كلّ كون جديد ينفتح لنا حين نُحرّر أنفسنا من قيود سابقة." [3] فالشّاعر يتّصل في كلّ مرّة بعوالم جديدة تترك بصمتها عليه أو يترك بصمته عليها، يكون في اتصال دائم

---

[1] يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية(محمود درويش نموذجا)،دراسة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، دط، 2010، ص95.

[2] عمر عبد العزيز، تحولات النصوص (حول وحدة النصوص الأدبية والموسيقية والبصرية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 2013،ص153.

[3] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع مجد، بيروت، لبنان، ط6، 2006، ص187.

معها، إنّها أماكن تسكنه ويسكنها، ولهذا فهو لا يستطيع الانفصال عنها، إنّما يصنع عالما شعريّا يكون المكان جانبا كبيرا منه، فيبني علاقات منفتحة على عوالم كثيرة تسيطر عليه وتمتدّ إلى ما لا نهاية.

وتتمثّل أهميّة المكان في" تلك العلاقة الّتي تربط الإنسان به منذ الولادة، فتتحوّل العلاقة به من مجرّد اعتباره حيّزا يحتوي الإنسان، ويحيط وجوده، ويحفظ جماعته، إلى كونه حالة من حالات الصّراع الّتي لا تتوقّف بين الإنسان وبينه؛ فتتحوّل علاقة الإنسان به من علاقة السّكون إلى علاقة الحركة والتّغير؛ فيثور عليه أو يغيِّر فيه، إمّا بالسّلب أو الإيجاب"[1] عبر مجموعة من العلاقات الّتي تُصوّر هذا الصّراع كما تُصوّر العلاقات الحميمية الّتي جمعت الإنسان بمختلف الأمكنة الّتي تكون " قوّة دافعة، تدفع به إلى التغيّر والحركة وإلى إثبات وجوده وتحقيق ذاته. والإنسان في رحلة التّغير والبحث عن الذّات يسهم في تغيير المكان من صورة إلى أخرى، ولذلك يعود إليه ولا يرضى به بديلا" [2]، لأنّه يتعلّق به إلى درجة لا يمكن له أن يفصل ذاته عن ذات المكان خاصّة الأماكن الأولى التي تمثّل العلاقة الحميمة والعاطفية، بدءا من البيت إلى الحيّ والشّارع الّذي يخطو فيه أولى الخطوات والمدرسة، فهذه هي الأماكن الأولى له.

ولهذا فإنّه " خلال أحلام اليقظة تتداخل مختلف البيوت الّتي سكنّاها ونحتفظ بكنوز الأيّام السّالفة، وعندما نسكن بيتا جديدا، وتتوارد إلينا ذكريات البيوت الّتي عشنا فيها من قبل فإنّنا ننتقل إلى أرض الطّفولة غير المتحرّكة، غير المتحرّكة كالذّكريات البالغة القدم، نحن نعيش تثبيتات السّعادة، أنّنا نريح أنفسنا من خلال أن نعايش مرّة أخرى ذكريات الحماية." [3]

[1] عبد المنعم زكريا، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2009، ص139.
[2] المرجع نفسه، ص ن
[3] غاستون باشلار،مرجع سابق، ص37.

فالبيت هو المكان الأوّل الّذي يحمي الإنسان وهو عالمه وفضاؤه المفضّل، فالكلّ يتوق شوقا للعودة إلي بيته مساء حيث الأمان والطّمأنينة، وتواجد الأهل والأحبّة، فكلّ زاوية من زواياه تحكي حكاية ما، وتمنح فرصة للعيش الهادئ.

1-1-الشّاعر والمكان:

يلعب المكان دورا كبيرا في بناء النّصوص الشّعرية وفي رسم معالمها وأبعادها الضّمنية، فالشّاعر يُقدّم مجموعة من العلاقات الّتي تربطه بالأمكنة واتّصاله الدّائم بها وتأثريها عليه وتأثيره عليها، كما يُقدّم لنا صورة مشهديّة مقرّبة عن الأماكن الّتي يرتحل إليها والّتي تُمثّل فضاء هندسيّا في حياته اليوميّة أو المُتخَيّلة، لأنّه " ممّا لا شكّ فيه أنّ الأمكنة الّتي نعيشها أو نحلم بالعيش فيها لا تبقى جامدة خاصّة إذا تعلّق الأمر بشاعر، إنّها تسكن ذاكرته وتأسر خياله." [1] بل إنّها تكون لصيقة به في جميع تحرّكاته.

إنّ الشّاعر لا يتوانى عن ذكر الأمكنة التي تربطه بها علاقة حميمة أو حتّى علاقة سلبيّة، فهذا راجع إلى درجة التّأثير والتّأثر، فعلاقة أنا الشّاعر الّتي " تحتلّ النّواة بالمكان تتغيّر بتغيّر المواقع، وبالتّالي تتوغّل في المكان البعيد، وأحيانا أخرى تُفضّل المكوث في المكان القريب، وحرّية الإنسان في التّصرّف بالمكان تختلف بالتّأكيد من محيط إلى آخر." [2] فهناك أماكن ذاتيّة وخاصّة، يملك الإنسان حرّية التّصرّف فيها، وأماكن عامّة ومشتركة، يكون التّصرّف فيها في حدود القوانين العامّة.

وهذه الأنواع من الأماكن الذّاتية أو المشتركة مع الآخرين، تمثّل موضوعا رئيسيّا بالنّسبة للشّاعر خاصّة في حالة انفصاله غير المرغوب عنها.

[1] فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النّص الشّعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص17.
[2] المرجع نفسه، ص19.

إنّ الشّاعر الحديث والمعاصر قد عُرِف بانفتاحه على أمكنة كثيرة، ومع إعراضه عن الأطلال راحت تبرز أمكنة أخرى تشبّث بها الشّعراء، لأنّها أماكن بديلة، وتجلّى ذلك في شعر الوطن، الّذي لم يكن موجودا بهذا المفهوم من ذي قبل، حيث أضحى المكان مفردا بصيغة الجمع، وأصبح هو الّذي يهيّج الأشواق لما فيه من ذكريات، فكثُر عند الشّعراء ذكر الأوطان؛ لأنّ الوطن هو الذي يعبّر عن ذات الإنسان ووجوده. فالوطن هو الفضاء المكاني الواسع الّذي يرتبط به الشّاعر، كما يرتبط به كلُّ إنسان على وجه الأرض.

إنّ المكان عند الشّاعر حسب غاستون باشلار يبدأ من أصغر عالم له (البيت)، لأنّه أوّل اتّصال له بالعالم وبالمكان الواسع، ولهذا فهو يستعيد دون وعي " تلك الحياة المدهشة لأصغر شقّ في البيت." [1]

1-2-المكان السّردي:

اهتمّت الدّراسات السّردية كثيرا بعنصر المكان واعتبرته " مكوّنا أساسيّا في بنية السّرد، بحيث لا يمكن تصوّر حكاية بدون مكان، فلا وجود للأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محدّد وزمان محدّد." [2]

ويرتبط مفهوم المكان بمفهوم الفضاء ويكون معادلا له، ولهذا فالفضاء يفهم على "أنّه الحيّز المكاني في الرّواية أو الحكي عامة.ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي (l'espace geographique). فالرّوائي مثلا –في نظر البعض– يقدّم دائما حدّا أدنى من الإشارات " الجغرافية" الّتي تشكّل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن." [3]

---

[1] المرجع السابق، ص138.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السّردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص99.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السّردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص53.

فالإشارات الجغرافية هي مختلف الأماكن التي ينتقل فيها الرّوائي (والشّاعر) من أجل إنتاج نقاط الانطلاق الّتي يتحرّك من خلالها القارئ، لأنّ القارئ هو الهدف الأوّل للعملية الإبداعية.

إنّ المكان السّردي يتجاوز مفهوم المكان بالمعنى الإجرائي النّمطي المتعارف عليه، وتصبح الأمكنة بذلك فضاءات مفتوحة على مجموعة من الرّؤى يستعين بها الشّاعر في بناء نصوصه الشّعرية، فالمكان يمثّل على الصّعيد الإجرائي مقولة تحتاج إلى جهد وتراكم معرفي يتناسب مع أهمّيتها السّردية.

إنّ القيمة الوظيفيّة للمكان تظهر"على مستوى بنية السّرد وآلياته، أو المستوى المضموني والرّمزي؛ فما هو شكليّ لا يتكوّن بمعزل عمّا هو دلاليّ، لغة الوصف المكاني كما تخلق عناصر السّرد، فإنّها كذلك تعبّر عن دلالات، لابدّ من التّواصل القرائي معها، حتّى يمكن فكّ شفرات المحكي ونظامه السيميائي، عبر آليات التأويل." [1]

فالمكان يلعب دورا كبيرا في بناء النّصوص السّردية (ومن بينها النّصوص الشّعرية، إنّه يعدّ الإطار الّذي تنطلق منه الأحداث، وتسير فيه الشّخصيات، بل يتجاوز كونه مجرّد إطار لها أحيانا، ليصبح عنصرا حيّا فعّالا في هذه الأحداث وهذه الشّخصيات ومشحونا بدلالات اكتسبها من خلال علاقته بالإنسان." [2] فالمكان ينتقل من إطاره الجغرافيّ المحدّد أو غير المحدّد، إلى الإطار النّصي، ولهذا فإنّ دراسته والبحث عنه، يقتضي معرفة طريقة التّعامل معه كفضاء نصّيّ جغرافيّ أو فضاء نصّيّ طباعيّ.

[1] المرجع السابق، ص ن.
[2] محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط7، 1979، ص109/108.

إنّ " المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السّرد وإنّما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائية الأخرى للسّرد كالشّخصيات والأحداث والرّؤيات السّرديّة." [1] فيتفاعل معها ممّا يساعد على نموّ عناصر النّص.

وهو يسمح بتشكُّل عوامل نصيّة كثيرة ومن بينها الأحداث والشّخصيات الّتي تحرّك تلك الأحداث، وبالتّالي السّماح لتشكّل فضاء نصّيّ يقوم على مجموعة من المكوّنات الّتي تصنع دراما النّص، فالبيئة " الموصوفة تؤثّر على الشّخصية و" تحفّزها" على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل حتّى أنّه يمكن القول بأنّ وصف البيئة هو وصف مستقبل الشّخصية." [2] فالمكان يسمح لنا بفهم الشّخصيات والأحداث الّتي ترتبط ارتباطا آليا به.

1-3-سردية المكان:

المكان الحكائي هو الحيّز المكانيّ في الحكي و" يطلق عليه عادة " الفضاء الجغرافيl éspace (géographique) " [3] وهو مختلف الأماكن الجغرافيّة الّتي تظهر في النّص وتنتقل عبرها الأحداث وتتحرّك الشّخصيات، وتكون أماكن مغلقة كالبيوت والغرف وهو ما اعتنى به غاستون باشلار، أو أماكن مفتوحة وواسعة كالشّوارع والمدن أو مطلقة كالصّحراء والبحار... ولا يستطيع أيّ عمل (روائيّ أو شعريّ) -تقريبا- أن يستغني عن تحديد المكان الجغرافيّ الّذي تدور فيه أحداث نصّه، ولهذا فلا يمكننا فصل المكان الجغرافيّ عن المضمون النّصيّ.

تعتبر الأماكن الجغرافية الموظّفة في النّصوص الشّعرية من أهم ملامح السّرد الشّعري، لأن الشّاعر يتوقّف عند مجموعة من الأماكن الّتي تمثّل محطّات مهمّة في حياته

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، الاغرب، ط2، 2009، ص26.

[2] Philippe Hamon :introduction à l'analyse du descriptif, éd :HW,1981, p113.

[3] إبراهيم الحجري، شعرية الفضاء في الرحلة الأندلسية (نموذج القلصادي)، منشورات: دار النايا ودار محاكاة، دمشق، سورية،ط1، 2012، ص39.

وفي مسيرته التعليمية والعلمية، فينتقل في نصوصه بين أماكن الحلّ والتّرحال صانعا عالما سرديّا مميّزا، ولا نعني بسردية المكان السّرد الواصف الّذي ترفضه الممارسة الشّعرية، إنّما السّرد الذي يكون خادما لتلك الطّاقة والممارسة الشّعرية، لتضعه في إطار جديد.

وإنّ التّجريب السّردي الّذي ظهر على مستوى الشّعر المعاصر، كان نتيجة قوانين التّطوّر الّتي " تفرض على الشّعر حتمية التّحوّل في الشّكل وفي المضمون، فلكلّ زمن إيقاعه وقضاياه وحركة تطوّر كونية تتحكّم في سرعته وطبيعة تداول الحياة فيه... والشعر جزء منها لأنّه بنية من بنى عقل البشرية المحكومة بالتّطوّر." [1]

ولأنّنا نسعى إلى متابعة السّردي داخل الشّعري فقد آثرنا أن نرصد مفهوم المكان في القصيدة الجزائرية المعاصرة، عند مجموعة من الشّعراء الّذين جعلوا من الاشتغال المكاني جزءا مهمّا من نصوصهم الشّعرية، من خلال محاولتهم إظهار العلاقة الّتي تكون بينهم وبين المكان الّذي مرّوا منه أو عاشوا فيه مدّة قد تطول وقد تقصر.

تمثّل الأماكن في النّصوص الشّعرية وقفات سردية تتحرّك فيها الشّخصيات والأحداث، وهو ما يحوّل مقاطع النّص إلى مشاهد تتحرّك فيها بقية المكوّنات النّصيّة، ولهذا فإنّ "حضور السّرد في النّص الشّعري جعل الفضاء مكوّنا أساسيّا لبناء نصّ متداخل الأجناس، وعلامة بارزة لها جمالها وبعدها الدّلالي، لأنّ سيرورة الحكي لا يمكن أن تحدث في فراغ، وإنّما تتطلّب " فضاء"، ويتعلّق مفهوم الفضاء بالنّص الرّوائي أساسا، وحضوره في النّص الشّعري السّردي يجعل هذا النّص مجالا لتداخل الأجناس الأدبيّة." [2] فالمكان الشّعري مكان خاص، له فاعليته الدّلالية والرّمزية والإيحائية، لهذا فإنّه يبدو أكثر اتّساعا، إنّه نتاج للسّرد، كما يسهم بدوره في خلق السّرد.

[1] محمود الضبع، غواية التجريب (حركة الشّعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، القاهرة، ط1، 2015، ص36.

[2] حسين عبروس، البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، ع10، ديسمبر2016، ص163,

1-4-سردية المكان في العنوان:

يمثّل العنوان في أيّ عمل أدبيّ "سلطة النّص وواجهته الإعلامية، تمارس على المتلقي إكراها، كما أنّه الجزء الدّال من النّص الّذي يؤشّر على معنى ما، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النّص والمساهمة في فكّ رموزه." [1] ولهذا كان الاهتمام به كبيرا، عن طريق شحنه بطاقة لغويّة جديدة تلغي الحدود وتخترق قوانين النّظام اللّغوي في كثير من الأحيان.

يؤسّس العنوان مجموعة من العلاقات المكانية، ولهذا فإنّ قراءة تأويلية لبعض العناوين الشّعرية الجزائرية تكشف عن العلاقات المكانية الّتي يُشكّلها الشّاعر في نصّه الأوّلي (العنوان).

1-4-1-المكان في العناوين الرّئيسية:

يظهر حضور المكان واضحا في عناوين رئيسيّة وفرعيّة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، وحضور مركزيّ وفاعل، ولهذا فحضور المكان في العناوين يتجلّى عبر ذكر المكان تحديدا كما فعل عثمان لوصيف الّذي جعل عنوان ديوان له هو " غرداية " [2]؛ المكان الأسمى عند الشّاعر، والمكان الذي يترجم كلّ أسراره، ولهذا فهو لا يرضى بغير" غرداية" عنوانا لديوانه، إنّها المكان الّذي يلخّص فيه قصّته وقصة وطنه، فغرداية المكان هي غرداية الحياة والبداية والنّهاية، حتّى لا يستطيع مكان آخر أن يلخّص حكاية الأمّ (الوطن) الّذي تربطه به علاقة أبديّة، وهذا ما يظهر في قول الشّاعر:

آه.... غرداية المشتهى والغرام الدّفين

بالمحبّة أسأل عينيك أن ترحماني

[1] شعيب حليفي، النّص الموازي للرّواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع6، قبرص، 1992، ص83.
[2] عثمان لوصيف، غرداية، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997.

وأسأله أرحم الرّاحمين

آه... غرداية البدْء والمنتهى

ها أنا أتوحّد فيك بغوايتي

أتوحّد بالطّلع والسّعفات

أتوحّد حتّى أصير أنا البرق والهيمنات

أنا السّحر والغمغمات

أنا النّاي يجرح قلب السّكون

وأصير أنا أنت

أنت وما كان فيك... وما سيكون[1]

إنّ غرداية هي المكان الّذي يستوعب مجموعة من الأحداث الّتي مرّ بها الشّاعر، إنّها مكان منفتح على رؤية متنوّعة، حيث يمكن فيه الانتقال من موضوع إلى آخر داخل إطار شامل قد يكون فاعل حالة أو فاعلا منفّذا كما هو الحال عند الشّاعر عثمان لوصيف، حيث يقدّم لنا الرّاوي(الشّاعر) مدينة غرداية كفاعل حالة يمارس على الشّاعر تأثيرا نفسيا، فهي البداية والمنتهى ولذلك فهو مرتبط بها ولا يستطيع الاستغناء عنها، بل إنّه يتوحّد فيها فيصير هو المدينة، الّتي تتحوّل إلى فاعل حالة حقيقيّ إذ تتحكّم في الشّاعر، فيصبح مهووسا بالتفكير بها والبحث عنها أينما حلّ:

كلّ يوم أطاردها في المدائن

عبر شوارع وهران

[1] المصدر السابق، ص32/31.

في نور بسكرة

في سطيف

وعنابة

في الجبال ...وعبر الفلا

وهي في الكلّ واحدة

تتقمّص كلّ الرّموز وتلبس كلّ المعان

آه... امرأة تتسمّى فيبتهج الله

ثم تردّدها الكائنات:

جزائرْ!

جزائرْ!

جزائر![1]

تتّسع دائرة المكان عند الشّاعر فتمتدّ إلى مدن أخرى، حتّى أنّها تصبح الجزائر بأكملها، ففاعل الحالة/غرداية تمتدّ إلى كلّ بقاع الوطن، فهي فاعل حالة على اتّصال بكلّ ما أحبّه وألفه الرّاوي(الشّاعر) وهو ما يجعل العلاقة بينه وبين فاعل الحالة مبنية على علاقة وطيدة قائمة على الاندماج والتّماهي:

آه معبودتي في الجنوب القصيّ... القصيّ

آه.. آه دعيني أطالع جمالات فيضك

[1] المصدر السابق، ص82/81.

يا الله.. لا تحجبي وجهك القمريْ

كلّ ما فيك يملأني بالبشارات[1]

يتّحد الشّاعر مع المكان في علاقة قائمة على الانحلال والذّوبان، فتتحوّل إلى معبودة لا يمكنه الاستغناء عنها، فما يربط الشّاعر بفاعل الحالة/المكان هو رابط قويّ يمتدّ للمعرفة الدّقيقة بخفاياه(جماله، فيضه ووجهه القمري)، وقد قويت هذه الرّابطة باتّصاف المكان بالسّمات الايجابية الّتي تؤثّر على الشّاعر وتجذبه إليه، فعلاقته به أشبه بعلاقته بالمرأة.

إنّ المكان الّذي ظهر في العنوان هو أيقون ذو أبعاد دلالية وشعرية امتدّ إلى أعماق النّص، ولهذا فالعنوان " ليس تحصيل حاصل أو حشوا يمكن الاستغناء عنه، ولكنّه أحد مكوّنات الخطاب الشّعري." [2]

لقد كان العنوان مفتاحا دلاليّا لمجموعة من الدّلالات والأحاسيس الّتي يُكنّها الشّاعر لوطنه الجزائر، والّتي ترجمها عبر اختياره للعنوان (غرداية)، كمكوّن نسقيّ يربط بين الشّاعر وبين نصّه، فالعنوان في علاقة متّحدة مع الشّاعر، حتّى أنّه لا يستطيع العثور على غيره، لينوب محلّه.

لقد ظهر الاستعمال المكانيّ واضحا في عناوين الشّعراء، وقد كانت الأمكنة المختلفة فضاءات شعرية تسعى إلى الاشتغال الجمالي على مستوى النّصوص، فللأمكنة "حساسياتها وجمالياتها في الأفضية الإبداعية –أدبا وفكرا وفلسفة–، حيث تتحوّل داخل نطاق هذه الأفضية إلى حيوات لها أنشطتها و فعالياتها ووظائفها المتنوّعة، وتكتسب أهمية خاصّة في علاقتها بالمبدعين الّذين ينفتحون على حساسية الأمكنة وجمالياتها وشعريتها، ويتوغّلون في

[1] المصدر السابق، ص46.
[2] محمد مفتاح، دينامية النّص (تنظير وانجاز)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ، بيروت، ، ط4، 2010،ص58.

مجاهيلها بحثا عن أسرارهم الإبداعيّة." [1] فللمكان وظيفته وكذلك أهميته، من خلال العلاقة التي تنشأ بينه وبين النّص وبينه وبين المبدع.

1-4—2الفضاء المكاني في العناوين الفرعية:

تشكّل العناوين الفرعية أو العناوين الدّاخلية للنّصوص الشّعرية عتبات مهمّة للدّخول إلى النّص الشّعري، فبعد العنوان الرّئيسي الّذي يكون الموجّه الأوّل للنّص الأكبر (الديوان أو المجموعة الشّعرية) تأتي العناوين الفرعية الّتي تحدّد النّصّ الشّعريّ وتميّزه عن الآخر، كما تعلن بدايته، وهي "بمثابة العلامة الّتي تحلّ بديلا عن الموضوع دون أن تمثّله في جميع علائقه، فهو يقوم بعملية إضاءة له وفتح آفاق التّخييل لدى المتلقي بإطالة الخيط الأوّل للموضوع." [2]

ولقد وعى الشّاعر المعاصر دور العناوين الفرعية في بناء النّصوص الشّعرية، فهي عتبات صغرى، يكون اجتهاد واشتغال الشّاعر على إنتاجها ووضعها كاجتهاده في وضع العنوان الرّئيسي أو النّصوص الشّعرية، فهي تمثّل سلطة النّصوص وهوّيتها، إنّها " تظهر على رأس النّص لتدلّ عليه وتعيّنه، تشيّد لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف." [3]

إنّ علاقة العناوين الثّانوية بالعنوان الرّئيسي علاقة لا يمكن تجاهلها، ولهذا فإنّ الفضاء المكاني الّذي يظهر في العنوان الرّئيسي سيستمر في عناوين المتن؛ فهي عناوين تحتفي بالمكان، فمن العناوين الفرعية الّتي اختارها الشّاعر عثمان لوصيف لقصيدة من قصائده هو"وهران"، محاولا أن يرسم من خلاله ملامح علاقته بالمدينة ذلك المكان المفتوح الّذي تربطه به علاقة خاصّة يظهرها الشّاعر بجلاء:

---

[1] محمد صابر عبيد: السّيرة الذّاتية الشّعرية، عالم الكتب الحديث، إربد،دار جادارا للكتاب العالمي، عمّان، ط2، 2008، ص137.

[2] أمبريتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

[3] Leo hoek ; la marque du titre, dispositifs semiotique d’une pratique textuelle, ed la Hagemouton ,paris,1981,p1

آه! وهران..يا سندسا من حفيف السّماوات

يا رفلة من هفيف الغمامات

يا أحرفا تتغاوى..ويا ليلكا يتفتّق في مهج الشّعراء!

أحبّك..آه! أحبّك..

أيّة شمس كستك سنى وألوهيةً

وحبتك غنى، حميمية

أيّ غيب تمخّض عنك

وأيّ إله أفاض عليك نفائسه اللؤلئية؟![1]

تظهر المدينة مكانا حميما ولهذا فهو يشكّل آلية مهمّة يكوّنها الشّاعر عبر إبراز مجموعة من التّفاعلات الّتي تربطه بالمدينة(وهران)، فالمكان عند الشّاعر هو مصدر الحبّ والطمأنينة، ولهذا فإنّه يصبح مكانا كلّيا يمارس فعلا ايجابيا يظهر في العلاقة الّتي يقيمها الشّاعر معه، وهو ما يعمّق موضوع الحبّ داخل الفاعل:

آه..وهران!

كلّ الشّعاب تؤدّي إلى مكّة

النّاس في كلّ عام يحجّون..يعتمرون

ولكنّني أنا وحدي حججت أغليك

وقبّلت ركنك..خضّبته بالدّموع

[1] عثمان لوصيف:براءة، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر،د ت، دط1،ص51.

فلا تنكري توبتي وارحمي

آه! لبّيك..لبّيك[1]

عندما نتأمّل النّص نلاحظ ظهور الفواعل الآتية: حججت إليك/قبّلت ركنك/خضّبته بالدّموع/لا تنكري توبتي/ارحمي/، وهي الفواعل الّتي عمّقت من علاقة الشّاعر بالمدينة وشعوره بالأمان فيها حتّى أنّه لا يقبل استبداله بأيّ مكان على وجه الأرض، فالمكان أصبح من منظور الرّاوي أكثر انفتاحا على عالمه الدّاخلي الّذي يتمنّى دائما القرب منه ونيل رضاه. فقد تمكّنت المدينة من تحقيق توازنا نفسيا لعالم الذّات، وتحوّلت إلى قيمة من قيم الانفتاح والارتباط.

كما يصوّر الشّاعر علاقة أخرى بمدينة الجلفة:

يا فراشات اللّهبْ

رفرفي فوق جفوني

واغسليني بالذّهبْ

ثمّ غنّي..لعروس

من أميرات العرب

واستفزّي نزواتي

وتغاوي في شغب

يا فراشات اللّهب

ا..ل..ج

[1] المصدر السابق، ص53.

بعدها لام..وفاء..ثمّ تاء

وخزة الحلفاء والشّيح

سهوب وثغاءات

سخاء البدو

.....

وأريج امرأة وهّاجة..

فاكهة العشّاق في الجلفة جمر وشتاء[1]

يدخل الشّاعر في حوار مع محاوَر وهميّ(فراشات اللّهب)، ليرسم علاقته بمدينة الجلفة، ويغوص في تفاصيلها الدّقيقة وهو ما جعل القصيدة لوحة تشكيلية تحمل معالم المدينة وأحاسيسها.

ويرسم الشّاعر الأخضر بركة صورة معاكسة لعلاقته بالمدينة وهو ما يظهر في عنوان قصيدته "من أنا في تمنراست" ضمن ديوانه "إحداثيات الصّمت"، وهو عنوان يبحث فيه عن حقيقة وجوده في مدينة "تمنراست" وعن علاقته بهذه المدينة:

وجهي مكان..

يَتَّمتْه الشّمس، ماضيَّ غبار قدمي في التّيه

ماضيّ"هقارٌ".. طاعن في السّنّ،

والمستقبل الحافي خطايْ

[1] عثمان لوصيف:أبجديات، مطبعة هومة،الجزائر، د ت،د ط، ص20.

في رمال الحيرة الأولى، سمائي

غيمة حبلى تفيض

بدموع الأفق الهلامي.[1]

تظهر علاقة الشّاعر بالمكان منقطعة لانقطاع خصائصه وسماته الايجابية، فالمكان يحوي تفاصيل الماضي المرير والمستقبل المجهول، ولهذا يتساءل الرّاوي في العنوان عن كنهه وحقيقة ذاته، ويقوم بفعل المحرّض أو المحرّك على عمل التّحوّل في حالة الفاعل/المكان، ولهذا يحاول أن يبحث عن التّغيير لاستعادة الوضع الّذي كان فيه والعودة إلى حضن بيته:

في ضياء الرّغبة الأولى، تركت

مطر الفجر يئنّ

في عيون امرأة شدّت ردائي:

-عد إلينا.. !

صار للمعنى جحوظ[2]

يحاول الشّاعر أن يبعث في الفاعل روح التّغيير لاستعادة الوضع الّذي كان فيه، ولهذا فهو يستذكر مشهد زوجته وهي تشدّ به وتقنعه بضرورة العودة وتستعجله في ذلك، وهو ما يحرّض الشّاعر على طلب التّغيير والسّعي إليه.

[1] الأخضر بركة:إحداثيات الصّمت(ضمن الأعمال الشّعرية الكاملة)، دار ميم للنّشر،ط1، 2013، الجزائر، ص63.
[2] المصدر نفسه، ص ن.

1-5-المكان في متون النّصوص الشّعرية:

تشكّل الأمكنة نواة أساسية في النّصوص الشّعرية، لأنّ الشّاعر لا يستغني عن انتمائه المكاني (الماضي والحاضر)، ولهذا فهو يستحضر مجموعة من الأماكن المفتوحة والمغلقة، معلنا عن علاقته بها؛ سواء كانت هذه العلاقة سلبية أم إيجابية، فحضور المكان يكون حضورا فاعلا لا يمكن الاستغناء عنه، لأنّ الشّاعر يروي عبره حكايته وحكايات الأماكن الّتي مرّ بها والّتي أثّر فيها أو أثّرت فيه.

يتحوّل المكان لدى بعض المبدعين إلى " كائن مؤنسن له تاريخه وحضارته ولغته ومراحل تطوّره، يغري ذوي الحساسية العالية منهم بالسّعي إلى كتابة (سيرة المكان) الّذي يحقّق معه جدلا خلّاقا يتمخّض عن حكاية، فيذهب المبدع "المكاني" إلى استعادة روح المكان تاريخا وجغرافية وحساسية، واستدعاء الإنساني فيه لكتابة سيرته وفي لوحاته أفقيا، في محاولة للكشف عن سرّ المكان لوصفه مفتاحا من مفاتيح التّجربة الإبداعية في محتواها الإنساني." [1] فيصبح للمكان دوره في التّجربة الإبداعية، فكلّ قصيدة تحكي مكانا، أو ذاكرة مكان، ويتّضح ذلك في العنوان أو المتن أو في آخر القصيدة أين يؤرّخ الشّاعر(غالبا) لزمان قصيدته ولمكانها.

وتمثّل الأماكن مناطق تحوّل كثيرة، تتوزّع ما بين الوطن كمكان عام وشامل لكلّ الأمكنة، أو المدينة كمكان جزئيّ ضمن الوطن.

1-5-1-المكان الوطن:

يدخل الشّاعر الجزائري المعاصر في علاقات مع الوطن المكان، وتظهر طبيعة هذه العلاقة عبر تفاصيل دقيقة تعبّر عن درجة التّأثر بأماكن الحلّ والتّرحال وأماكن الانتماء،

[1] محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، مرجع سابق، ص137.

ومن بين الشّعراء الّذين صوّروا علاقتهم بالوطن المكان الشّاعر"عبد العالي رزاقي" الّذي يقول واصفا علاقته بالوطن :

في كبوة انتحار

يمتدّ ظلّي..أتنفّس دخان الغارقين في كبوة اغتراب

أبحر عبر رحلة الميلاد والموت لأهتف أمام اللّه

والإنسان والتّراب:

أحبّها

وسوف أبقى دائما أحبّها

جزائر

سافرت في ذاكرة المكان والزمان

أبحث عن مدينة أحفر في شفتي اسمها...

وتنمو في عروقي شهقة الشّمس

على وجه ابتسامة بريئة

فكانت الجزائر[1]

يصوّر الشّاعر المكان الّذي ينتمي إليه، فاعتمد على مجموعة من الأفعال الّتي شكّلت جملا فعلية تؤكّد هذا الانتماء(يمتدّ/أتنفّس/أبحر/أهتف/أبقى أحبّها/سافرت/أبحث/ تنمو)، وهي أفعال تؤكّد هذه الفاعلية وهذا الانتماء، كما تؤكّد على الفاعلية السّردية للنّص

[1] عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر،الشركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1977، ص 23.

الّتي تتحقّق داخل فضاء مكاني ممتدّ في ذات الشّاعر(الرّاوي)، الّذي يعتمد على وصف المكان ومعطياته وعالمه الّذي يزخر بالحركة ممّا يؤدّي إلى تشكيل أفق سرديّ تظهر ملامحه من خلال تصوير علاقته به، فالمكان(الجزائر) يسهم في توجيه علاقات الحدث السّردي لأنّ الشّاعر يتعامل معه بوصفه كونا خاصّا به، يحقّق فيه وجوده وانتماءه. فعلاقة الشّاعر بالوطن علاقة مفتوحة وأبدية لا يمكن المساس بها.

وعلى العكس من هذا، هناك من الشّعراء من اعتبر المكان فضاء مغلقا يحاصره ويحدّ من انتماءه وهذا ما نجده عند الشّاعر يوسف وغليسي في مقطع من قصيدة "تجلّيات نبي سقط من الموت سهوا" .

كان لي وطن يوم كانت سراديبه تستضيء

بنوري المقدّس..

وكنت أنا "خالد بن سنان"!

فلماذا يضيّعني –اليوم–قومي؟!

لماذا يصادَر نوري؟! [1]

إنّ الوطن –المكان– عنصر مهمّ من العناصر المشكّلة للحدث والشّخصية، فهو عنصر حكائي يصنع مجموعة من الدّلالات الّتي تظهر من خلال علاقة الشّاعر بوطنه، فالمكان يضمّ مجموعة من الأحداث الّتي أثّرت على الشّاعر(يضيّعني قومي/يصادر نوري) ومن هنا يبرز دور المكان في تحريك الأحداث وتفعيلها، وهو في نظر السّارد(الشّاعر) مكان مغلق لا يمكن الخروج منه ولهذا فهو يعبّر عن علاقته السّلبية بالمكان(الوطن)، وهي النّظرة الّتي سيطرت على كثير من الشّعراء الجزائريين في فترة التّسعينات (العشرية

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطّيّار، مصدر سابق، ص45.

السوداء)، إنّ علاقة السّارد بالمكان علاقة عكسية وتصادمية، نتيجة مجموعة من التّطورات السّلبية.

إنّ الوطن "المكان" المفتوح في الظّاهر، يظهر مكانا أكثر انغلاقا، وانحصارا، وهذا يعني مدى التّنافر بين الفواعل في ظواهرها، وبين كينونتها، إنّ الوطن على الرّغم من اتّساعه وشساعته يقود إلى انغلاق مطبق، فالموقع السّردي للمكان مكّنه من كشف مجموعة من الحقائق الّتي هي أكثر تأثيرا في مخيّلة السّارد (الشّاعر)، والّذي أعاد صياغة صفاته على وفق نظرته للمكان (الوطن) من منظور الهارب من فضائه، والباحث عن فضاء آخر، يكون أكثر رحابة واتّساعا.

إنّ اعتبار الوطن مكانا مغلقا هو شعور سائد عند الشّعراء الجزائريين المعاصرين، وهذا نظرا لمجموعة من الظّروف السّياسية والاجتماعية الّتي مرّت بها البلاد، فارتبط وجود الشّاعر بالوطن بغربة داخليّة وبإحساس مرير لا ينجلي، وتزداد حدّتها عندما يفقد العلاقة مع وطنه، ويعاني الابتعاد الحقيقي أو غير الحقيقي بإحساسه بالغربة وهو داخل وطنه، ولهذا "يشكّل الوطن في الشّعر العربيّ المعاصر قطبا حسّاسا." [1] تتصارع فيه أمكنة مغلقة، ولهذا أصبح الشّعراء يرون أنّ الوطن مكان مغلق يحبس أحلامهم وتطلّعاتهم، ومكان تنبعث منه الآلام والمآسي، وهو ما أنتج نصوصا شعرية بملامح سرديّة، كي يتمكّن الشّعراء من وصف تفاصيل الوطن وتفاصيل الغربة الّتي تحيط بهم، فمن الشّعراء الجزائريين الّذين اعتبروا الوطن مكانا مغلقا الشّاعر الأخضر فلوس:

آه يا وطني...!!

أيّها المعتني بسلاسله..

وخلاخل حكّامه..

[1] فتيحة كحلوش، مرجع سابق، ص147.

ها أنت ميّت عطشا وحنينا، فهل ترى سوف تضمن لي

كفني؟! [1]

يدخل الشّاعر في جوّ سرديّ ليصف معاناته في وطنه، ويصف القيود الّتي تفرض على أهله، فمن خلال أسلوب التّعجّب والاستفهام والنّداء تمكّن من رسم الملامح العامة للوطن/ المكان، إن الشّاعر والوطن سيّان، فكلاهما ضعيفان أمام قوّة السّلاسل والخلاخل.

1-5-2-المكان المدينة:

تعتبر المدينة فضاء خصبا لتصوير الأحداث ورصد تحرّكات الشّخصيات، والانفعالات لأنّها تتميّز بالاتّساع والتّعقيد في بنيتها التّركيبية والعمرانية والبشرية، فهي خليط من أفكار وأحاسيس، حيث لا نكاد نعثر على الامتزاج الإيجابي إنّما على المزج السّلبي لمجموعة من القيم والعادات والتّقاليد، فالفرد يكاد يفقد ذاته فيها، لأنّها "تشهد تخلخلا في البنية الموضوعية للثّوابت، وضربا لكثير من القيم والمرتكزات الّتي كان ينطلق منها الإنسان." [2]

أصبحت المدينة بكلّ تفاصيلها تحديدا مكانيا لا تستطيع القصيدة المعاصرة الاستغناء عنه لرسم مجموعة من المشاهد اليوميّة، الّتي تطفو على سطحها، والّتي تسكن الشّاعر، فهي تشكّل البؤرة الشّعرية، ومدار النّص الشّعري، فالمدينة عالم معقّد بتفاصيل دقيقة وحادّة، وقوانين لا ترضى التّلاعب بها، فلا تقبل إلّا بالإنسان القويّ على تحمّل الصّدمات والعوالم الضّيقة، ففي كلّ شارع مدينة بل في كلّ بيت مدينة صغيرة، لأنّ الأقفال والأسوار العالية تمتدّ على مدّ البصر، كما أنّ التّفاصيل دقيقة ومعقّدة في كلّ شارع وبيت، إنّ أبعاد المدينة باتت أبعادا معقّدة وهذا ما يبيّنه الشّاعر عبد الملك بومنجل في قصيدته"ذكرى اغتراب":

[1] الأخضر فلوس، عراجين الحنين، مرجع سابق، ص33.
[2] محمود الضبع، غواية التجريب، مرجع سابق، ص14.

بجاية يا غربة الشّاعـر ومضطهد الحرّ والطّـــاهر

ويا جنّة دون درب العلى ومضيعة الأمس والحاضـــر

دخلت شوارعك الضّيقات على جسدي ملمح النـــــافر

وكابدت فيك صنوف الأذى يظلّ جريحا بها خـــــاطري

لدى عصبة من عبيد الهوى بأعينـــــهم شقوة الغـادر

إذا كنت فيهم وداريتهم أروك وجوها كوجـــه البري

وإن غبت سرعان ما أنشبوا مخالب مفترس كاســـــر

يغيظ مخـــــــالبهم أنّني أذود عن الشّرف الآخر

وأعلو لا أستبيح الحمى وأسمو عن المرح الفاجر[1]

يرسم الشّاعر أبعاد المكان (مدينته)، ولهذا فقد راح يسترسل في رصد ملامح المدينة(بجاية) الّتي قضى فيها مدّة من الزّمن، فالملامح السّردية للمكان تظهر من خلال تصوير الشّاعر علاقته به، حيث يتّخذ موقع الرّاوي فيقدم بجاية/فاعل حالة بصورتها القاتمة(كما عاش فيها)، إنّها تحمل سمة الاغتراب والشّعور بالوحدة في كلّ زاوية من زواياها بخلوّها–حسب الرّاوي– من كلّ معاني الإنسانية، وهذه الصّفة كانت نتيجة عامل سلبي تمثّل في تضييع مجد الأمس والاستسلام للأهواء الذّاتية، فبجاية هي فاعل حالة بالانقطاع عن ماضيها وسؤددها، ولهذا فإنّ الرّاوي ينكر عليها ذلك التّحوّل:

سلاما على قطرات النّدى سلاما على عهدك الغابر[2]

[1] عبد الملك بومنجل، حديث الجرح والكبرياء، مصدر سابق،ص51-52.
[2] المصدر نفسه، ص52.

وهنا يتّضح التّحوّل الّذي تعرّض له الفاعل/المكان(بجاية) من خلال إدراك الشّاعر لحقيقة ماضيها المجيد حين كانت تفتح أحضانها لكلّ زائر وكلّ غريب وحين كانت منارة للعلم والعلماء، فقد انقطعت هذه الرّابطة بانقطاع المكان وانفصاله عن قيمه وماضيه، ولهذا فالرّاوي يسعى نحو التّغيير والتّحوّل وهذا باتّخاذه قرار مغادرة المكان الّذي يحسّ فيه بالإساءة، وقبل ذلك يقوم بتقديم اعتذار لأبنائها الطّيّبين من غير الّذين ألحقوا به الأذى:

فعذرا لأبنائك الطّيّبين ومن كان في ذكرك العاطر

فعذرا..وها إنّني راحل سلاما على عهدك الغابر[1]

يصوّر الشّاعر المدينة مكانا يتّصف بالعدائية تجاه الفاعل، ويمارس أفعالا تحدّ من إحساسه بالأمان والاستقرار، فهي فاعل يمارس الإيذاء على كلّ غريب وضعيف، ولهذا قرّر هجرتها والابتعاد عنها، لأنّ ذاته فيها ذات مسلوبة لحقوقها وبعيدة عن نيل مبتغاها، لأنّ الفاعل المنفّذ قد عمل على سلب فاعل الحالة/الرّاوي لحقوقه، ولهذا فهو يرى ضرورة المغادرة والرّحيل حتّى يتخلّص من معاناته النّفسية.

ويصوّر الشّاعر يوسف وغليسي علاقته بالمدينة(سيرتا) تصويرا مختلفا عن الشّاعر عبد الملك بومنجل:

أبدا أسافر في تفاصيل الدّنى

أبدا..وألقى في غيابات

التّشرّد والضجر..

قدرٌ.. قدرْ..

لا بدّ من سيرتا وإن طال السّفر[1]

[1] المصدر السابق، ص53- 54.

يحسّ الشّاعر بالغربة والوحدة، وربّما " ارتبط هذا الشّعور بالتّجربة العاطفية للشّاعر، حيث يحتّد هذا الشّعور حين يفقد الشّاعر من يحبّ، فعند ذاك يتمثّل هذا الشّعور بالوحدة قويّا، رغم زحمة المدينة بالنّاس وبالأشياء، فما لم تربط بين الإنسان والآخر عاطفة حب تصبح المدينة وكأن ليس بها إنسان، وتضيق رغم اتساعها." [2] فالشّاعر لا يرضى بغير"سيرتا" مدينة له من بين جميع المدن الّتي سافر إليها وتغرّب فيها، فعلاقته بالمدينة علاقة لا يمكن فصلها، لأنّ "سيرتا" من الأماكن الّتي تبعث الهدوء والسّكينة في نفس الشّاعر، إذ تمارس عليه فعل التّأثير فتصبح فاعل حالة يتحكّم في الشّاعر ويقود هواه وإحساسه.

وليس المدينة فقط الّتي تمارس فعل التّأثير على الشّاعر بل حتّى القرية الّتي انطلق منها، وهذا ما نجده عند الشّاعر"عاشور فني"، الّذي خصّ قريته الأمّ وهي قرية "أمّ الحلي"– الّتي انطلق منها في عالم الحياة– بعلاقة خاصّة تشكّلت عبر استحضار اللّحظات الجميلة الّتي قضاها في حضنها، وهي لحظات الطّفولة الّتي شكّلت عالما سحريا :

شواطئ ذاكرتي...

أمهليني قليلا

أعيدي إليّ ملامح وجهي

ارسميه كما كان عذبا جميلا

.....

أغرقيني بأيّة أغنية

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)،دار الفكر العربي، ط3، دت، ص334.

خبّئيني بأيّة سنبلة وانثريني على أيّ تلٍ ب" أمّ الحلي"

لألغي خمسين ألف سنة

وأبدأ تشكيل ذاكرتي من جديد[1]

يستنجد الشّاعر بذاكرته كي يعيد بناء علاقته بالمكان ويعيد تشكيل أهمّ أبعاده، فهو ليس في حاجة إلّا لمدينته الصّغيرة الّتي شكّلت منطلقا لمدنه الكثيرة الّتي عاش فيه أو سافر إليها:

منك أنت ابتدأت، وفيك انتهيت

ولا وجه يعرفني غير وجهك

فيك رأيت جمال الكآبه

ومنك تعلّمت سرّ الكتابه

تعلّمت أحمل رأسي على كتفي

وأمشي على قدميّ

وأرحل خلف هضابك[2]

يقف الشّاعر معترفا بالمكان الّذي يعلن انتماءه إليه رغم الفاصل الزّمني الّذي يفصله عنه، فهو يمارس خرق الزّمن من أجل استعادة المكان الّذي يسيطر عليه كما يسيطر على نصّه، فقد تحوّل المكان إلى فاعل يمارس فعل التّأثير على الشّاعر ويدفعه إلى الرّجوع إليه:

أطارد وجهي وراء ضبابك

[1] عاشور فني، زهرة الدّنيا، مرجع سابق،ص12.
[2] المصدر نفسه، ص13.

فضمّي أنامل أمّي على جبهتي

أغرقيني بأيّة أغنية

شرّديني على أيّ تلٍ ب"أمّ الحليّ"

لأمسك ناصيتي بيديّ

وأرى قسماتي وجها لوجه

وأفهم سرّ الكآبه

وأكتب وجهي على جبهتي بأنامل أمّي

ليبرأ منّي جنون الكتابه[1]

يشخّص الشّاعر الفضاء المكاني بمجموعة من الأفعال الّتي يسندها إليه وهي أفعال أمر تدلّ على حاجة الشّاعر إلى المكان كشخص يعود إليه(ضمّي/أغرقيني/شرّديني) بعد رحلة التّرحال البعيدة في المدن المختلفة، وهو ما يشكّل الملامح السّردية للمكان الذي تتحرّك فيه أحداث النّص وشخوصه(الشاعر الطّفل)، عبر حيّز مكاني هو القرية، وهو المكان الّذي يتميّز بملامح ودلالات رمزية.

يمتاز المكان بالحركة والتّنقّل، فالشّاعر ينتقل عبر زواياه الكثيرة الّتي خبر أسرارها منذ نعومة أظفاره ومنذ أن رأى النّور لأوّل مرّة في مسقط رأسه "أم الحلي"، وإنّ تشخيص الشّاعر للمكان قد مدّه بأبعاد مشهدية، إذ يسجّل الشّاعر مجموعة من الجزئيات والأبعاد تسجيلا دقيقا:

[1] المصدر السابق، ص13.

أعيدي انسجام الأثير

وترتيب لون الفصول

وريش العصافير[1]

لم ينس الشّاعر تفاصيل المكان(القرية) فراح يستحضر ملامحه الدّقيقة حتّى لون ريش العصافير، وهذا ما يدلّ على عمق العلاقة وانصهارها وامتداد اليوم في الأمس، وعليه تظهر وظيفة المكان وظيفة تأثيرية، من خلال علاقته بالشّخصية (الشّاعر)، وهو ما ساهم في تتابع أحداث النّص والتّنقل من زاوية إلى أخرى، وهو ما جعل المكان يشكّل إطارا سرديا لهذه الأحداث.

تظهر العلاقة الوطيدة بين الشّخصية والمكان من خلال تنقل الشّاعر في فضاءاته المختلفة، لأنّ" ظهور الشّخصيات ونموّ الأحداث الّتي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النّص." [2]

إنّ ميل الشّاعر إلى القرية لتكون عالمه الجميل كان بسبب ما وجده فيها من قيم سلبية في المدينة الّتي استقرّ فيها فيما بعد، وهذا ما يظهر في المقطع الشّعري التّالي:

أدرك الآن أكثر من أيّ وقت مضى

كيف أصبح أكبر من أيّ وقت مضى

سأودّعكم واحدا....واحدا

وأدفنكم في قرارة كأسي

فتفيض المدينة بالملح والغرباء

[1] المصدر السابق، ص12.
[2] حسن بحراوي، مرجع سابق، ص29.

والمدينة تسكر في اللّيل

واللّيل مطفأة لوجوه الأحبّة

والأصدقاء[1]

تتغيّر المفاهيم في تحديد دلالات المكان وطبيعتها عند الشّاعر، فالقرية الّتي تمثّل مكانا مغلقا لانطوائه على نفسه، يتحوّل إلى مكان مفتوح تنفجر فيه طاقاته وتتجسّد رؤاه المختلفة، بينما تتحوّل المدينة إلى مكان مغلوق رغم اتّساعها وانفتاحها على مختلف الحضارات والثّقافات، ولهذا نجد أنّ الخطاب السّردي للنّص يتمحور حول موضوع غير مرغوب فيه من قبل ذات الشّاعر، حيث تقوم هذه الأخيرة بفضل إدراكها لطبيعة الموضوع(المدينة) بمحاولة انجازها لمشروعها السّردي الهادف إلى انفصالها عن موضوع الرّغبة، فالذّات عندما تربطها علاقة رغبة بموضوع قيمة ستكافح من أجل الاتصال به، غير أنّ الشّاعر لا يرغب في الاتّصال بالمدينة(موضوع القيمة)، ولهذا قرّر أن يودّعها ويودّع كلّ من فيها، لأنّ المدينة أصبحت عنوانا للشّعور بالوحدة والاغتراب ولفقدان الأحبّة والأصدقاء، ولهذا ينتقل الشّاعر من حالة اتّصال بالموضوع القيمي إلى حالة انفصال عنه، لأن الشّاعر يشعر بفقدان القدرة على العيش في المدينة والتّعامل مع قيمها وأهلها.

كما أنّ انشغال الشّاعر بتحديد تفاصيل المكان ينبع من الدّلالات المختلفة لها، وهذا "في ضوء علاقة الذّات بها حبّا وبغضا، فنراه يولي وجهه شطر أماكن معيّنة، ويولي ظهره عن أماكن أخرى، وفي ضوء هذه العلاقة تتلوّن دلالات الاتّجاهات على مستويات مختلفة نفسيا واجتماعيا وفكريا وسياسيا."[2]

[1] المصدر السابق، ص15.
[2] لطيف محمد حسن، مرجع سابق، ص201.

ومن خلال ما سبق نخلص إلى أنّ تمثيل المكان في القصيدة الجزائرية المعاصرة، هو تمثيل شعريّ يساهم في بناء القصيدة وفي اكتمال مشاهدها الدّلالية، حيث باتت القصيدة لا تستطيع الاستغناء عن المكان أو التّحديد الجغرافي للمكان، وهو ما يشكّل جانبا من جوانب سرديتها، فذكر المكان غالبا ما يقود إلى وصف تفاصيله وذكر العلاقة الّتي تكون بينه وبين الشّاعر، وفي كثير من الأحيان تتحوّل الأماكن إلى شخصيات مخاطَبة تمارس فعل السّرد.

ويعبّر الشّاعر " الأمجد مكاوي" في قصيدة " بقايا مكان" عن علاقته السّلبية بالمكان، وكيف يتمنى الرّحيل عنه فيقول:

أنا لا أطير

ولكن لقلبي جناحان

يرتفعان إلى حيث أشاء

يطيران بي يحملاني

إلى آخر الانتظار

أنا لا أطير

كهذي العصافير

لكن يعلّمني الحزن

كيف أطير وأكتب

أكتب كي أنسى

صورتها

في بقايا المكان[1]

إنّ العلاقة السّلبية للشّاعر بالمكان ظهرت نتيجة ارتباطه بذكرى حزينة، فالمكان يتحوّل إلى فاعل مؤثّر على الشّاعر، وهذا نتيجة ممارسته فعل الضّغط عليه ودفعه إلى الهروب بعيدا، وهو ما دفع بالشّاعر إلى تمثيل دلالتين متضادّتين؛ الطّيران العادي (العصافير)/ الطّيران غير العادي (الشّاعر)، إنّ طيران الشّاعر ينبعث من الحزن ويقاومه في الوقت ذاته، فهو يطير لأنّ الحزن قد علّمه الطّيران، ولأنّه يبحث عن عالم آخر يتخلّص فيه من " بقايا المكان "ومن الجراح والأحزان الّتي تحدُّ من عزيمته وتجعله أسيرها، فالمكان الّذي يمثّله الشّاعر مكان مغلق لا توجد فيه مساحة للإحساس بالذّات.

وهذا المكان المغلق يستمرّ عند الشّاعر "محمّد الأمين سعيدي" من خلال علاقته بمختلف المدن:

مدن تراني كالخيانة راحلا عنها

وملتحفا بأرض قد أسمّيها الكفن

مدن تغادرني إلى فرح جديد زائل

وتظنني سأموت مصلوبا على أطلال أحزاني القديمة

....

....

....

لن أموتَ

[1] الأمجد مكاوي، يكفي القليل من الصمت، مصدر سابق، ص30/29.

سوى لأولدَ من عذابات البدن

من جراحات الوطن.[1]

اعتمد الشّاعر على الفراغ الطّباعي الّذي تتخلّله نقاط وهمية، معلنا الانفصال عن مدن ترفضه وتلفظه إلى وجهة غير محدّدة، حيث يعشّش الموت والأحزان، إلّا أنّه يعلن أنّه لن يموت وأنّه سيولد من جديد، إنّ الفراغ يعلن عن حالة التّمرّد والعصيان الّتي يختارها الشّاعر في وجه الموت والزّوال المفروض من الحالة الأولى والدّخول في الحالة الثّانية، والانتقال من مكان إلى مكان آخر.

إنّ الفراغ الّذي تحتلّه النّقاط المتتالية في مساحة ثلاثة أسطر شعرية، هو علامة غير لغوية، وهو أيقون دلاليّ ينقل النّص من حالة الحركة إلى حالة الثّبات؛ لتعود الحركة مجدّدا عن طريق إعلان الشّاعر استمراره في الحياة والتّمسّك بها. إنّ الفراغ هو انزياح عن علامات النّص اللّغوية إلى علامات غير لغوية، تقتحم فضاء النّص الشّعري وتُكوّن معه علاقة قائمة على كسر خطّية الأسطر الشّعرية، وهذا ما أدّى إلى خلق توزيع مرتبك للسّواد على البياض، وهو ما يخلق شعرية تقوم على المزاوجة بين الدّلالات اللّغوية وغير اللّغوية، وهنا تظهر "أهمّية توزيع البياض والسّواد، انطلاقا من أنّ الصّفحة البيضاء، هي الإطار الّذي يمارس فيه الشّاعر الكتابة، ولهذا يأتي عمل البياض والسّواد في الشّعرية البصرية فاعلا، لأنّ استخدام البياض والسّواد ليس فعلا بريئا، كما يتصوّر البعض، وإنّما هو عمل مقصود، وتجلٍّ من تجلّيات الإبداع الشّعري المعاصر." [2]

إنّ لجوء الشّاعر إلى الفراغ الطّباعي أو الاهتمام بتوزيع السّواد على البياض هو عمل مقصود منه، لأنّه يقصد الوصول إلى دلالات نصّية أخرى، ولا يعني هذا أنّ النّصوص

[1] محمد الأمين سعيدي، ماء لهذا القلق الرملي، مصدر سابق، ص94.
[2] عادل ضرغام، مرجع سابق، ص19.

الشّعرية هي نصوص غير مكتملة دلاليّا، إلّا أنّ الفراغات الطّباعية هي تقنية شعرية يلجأ إليها الشّاعر قصد إغناء تجاربه الشّعرية وانفتاحها على دلالات جديدة.

شكّل المكان في النّصوص الشّعرية الجزائرية مساحات سردية عبّر من خلالها الشّاعر عن علاقته بأماكن مختلفة، بعضها كان أماكن مفتوحة وأخرى كانت أماكن مغلقة، وقد ساهم حضور المكان في إغناء التّجارب الشّعرية ومنحها طابعا مميّزا.

2- الفضاء الزمني :

الزّمن في مفهومه عبارة عن تعاقب الأيّام والشّهور والسّنين،لا نستطيع التّحكم فيه أو السّيطرة عليه، كما لا يمكن الرّجوع إلى الخلف لاستغلاله وإعادة عيشه، ولا القفز إلى المستقبل، فالزّمن ليس" مقولة سردية أساسا، إنّه أوّلا مقولة فلسفية شغلت الحكماء قديما، قبل أن تستثمر فيما بعد في شتّى ميادين المعرفة باعتبارها مرتبطة بكينونة الإنسان وبسيرورة الكون." [1]

ظهر الاهتمام بالزّمن كمفهوم سردي في النّصوص السّردية، إلّا أنّنا سنحاول البحث عنه في الشّعر من خلال العلاقة بين الزمن وإنتاج الدّلالة في علاقات النّص، لأنّه من أهمّ العناصر الدّلالية والتأويلية والفنّية في بناء النّصوص الشّعرية، فهو يعطيها نفسا تأويليا عظيما عبر اختراقه للبنيات النّصية، وبناء ملامح اللّغة الشّعرية، والمساهمة في خلق الطّابع الرّمزي للنّص لأن الزّمان هو نظام معرفي ينطلق من الحياة، فيجعلنا نشعر بالآهات والحسرات كما يعمل على بناء ذات الشّاعر الّتي لا تنفصل عن ذات الجماعة وذات العالم، تلك الذّات القادرة على اختراق صوت الزّمن ورفع صوت الذّات الشّاعرة.

وإذا كانت" الفنون تقسّم على نوعين: فنون قائمة على التواجد في المكان، وفنون قائمة على التعاقب في الزمن، أي فنون مكانية وأخرى زمنية، فإنّ الشّعر -وما يوظّف السّرد

[1] سعيد الحنصالي، بداية ونهاية (قراءة وتحليل)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص36.

خاصّة– يعدّ فيه الزّمن الخيط الّذي يربط بين وحداته، ويحكم نسجه، وهو – في الغالب– زمن نفسيّ تتكثّف فيه الوحدات السّردية بما يخدم البناء الكلّي للنّص." [1]

ولهذا السّبب ارتبط الزمن بالإبداع الشّعري منذ القديم، لأنّ الشّاعر مرتبط دوما بالبحث عن مصيره في صراعه من أجل البقاء، فيتأثر شعره بالزمان الّذي يحياه وبالمكان الّذي يعيش فيه، وبمجموعة من العوامل النّفسية والتجارب الشّخصية الّتي عايشها الشّاعر منذ الصّغر، وبالمصير والقدر وانقضاء العمر سريعا، ولهذا يعمل على أن تكون كتابته الشّعرية فعلا وجدانيّا لا ينفصل عن الزّمن وعن الذّات الّتي تتصارع معه.

سنحاول البحث عن تجربة الزّمن في الشّعر الجزائري المعاصر، بوصفه خطابا مجازيا مفتوحا على التّأويل، بكيفية تتيح الاستفادة من نظريات السّرد المختلفة الّتي حاولت التّنظير لمفهوم الزّمن، مع محاولة التّحرّر من ضغوط مقتضيات صارمة لمنهج ما، حتّى نتمكن من الحفاظ على خصوصية النّصوص الشّعرية وعلى ملامحها الفنّية.

2-1 المفهوم السّردي للزّمن:

يعتبر الزمن الخيط الّذي يجمع كلّ العناصر السّردية، ولا يمكن أن يكتب أي نصّ سرديّ كالرّواية مثلا بدونه، لأنّه يتفاعل مع جميع العناصر السّردية الموجودة في النّص. ولهذا فهو يمثّل فاعلية كبيرة في النّصوص السّردية، باعتباره إحدى الرّكائز المهمّة الّتي تستند إليها العملية السّردية. والزمن الفنّي مفهوم مجرّد، لأنّ الأزمنة تتعدّد وتتداخل، ويشكّل "الزّمن عنصرا مهمّا من عناصر النّص السّردي، وهو يختلف في الحكاية عنه في الخطاب، حيث ينظر إلى الزّمن على مستوى التّشكيل الزّمني للسّرد، من حيث طول السّرد وقصره،

[1] محمد صالح المحفلي: توظيف السرد في الشعر العربي الحديث، (البردوني أنموذجا)،دار التنوير، الجزائر،ط1، 2013، ص140.

ومن هنا يمكن القول إنّ الحكاية في الزّمن الماضي، يرتبط زمانها في الخطاب وفق منظور السّارد بالتعبير عنها." [1]

ويميّز النقاد والباحثون بين نوعين من الزّمن في الرّواية، هما:

" –زمن السّرد

–وزمن القصّة

إنّ زمن القصّة يخضع بالضرورة للتّتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيّد زمن السّرد بهذا التّتابع المنطقي، ويمكن التّمييز هنا بين الزّمنين على الشّكل التّالي:

لو افترضنا أنّ قصّة ما تحتوي على مراحل حديثة متعاقبة منطقيا على الشّكل التالي:

أ ← ب ← ج ← د

فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن يتّخذ مثلا الشكل التالي:

ج ← د ← ب ← أ

وهكذا يحدث ما يسمى " مفارقة زمن السّرد مع ومن القصّة" [2]

فعندما لا يتطابق زمن السّرد مع زمن القصّة فإنّ الرّاوي يقوم بتوليد مفارقات سرديّة Anachronies narratives:[3] فالزّمن السّردي لا يسير على الوتيرة ذاتها، إنّما عبر مجموعة من المفارقات لأنّه يتيح للرّوائي إمكانات متعدّدة لإعادة كتابة القصّة، وهذا بانتقاله من زمن إلى آخر دون مراعاة التّرتيب الطّبيعي للزّمن في القصّة.

[1] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية : دراسة في ثلاثية خيري شلبي (الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي)، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2009، ص105.
[2] حميد لحمداني، بنية النص السّردي من منظور النّقد الأدبي، مرجع سابق، ص73.
[3] ينظر المرجع نفسه، ص74.

ولهذا يجب أن يُميّز في العمل الأدبي بين زمان المتن الحكائي من زمان الحكي، فالزّمن الأوّل هو الّذي يفترض أنّ الأحداث المعروضة قد وقعت فيه، أمّا زمن الحكي فهو الوقت الضّروري لقراءة عمل (مدّة عرض). إنّ هذا الزّمن الأخير يوازي المفهوم الّذي لدينا عن حجم العمل "Dimention" [1]

إنّ المفارقات الّتي تحدث على مستوى الزّمن " تكون استرجاعاً analepsie لأحداث ماضية، لحظة الحاضر، أو استباقا Prolepse لأحداث لاحقة." [2] وبناء على هذا فقد اقترح "جيرار جنيت" أن " يدرس الإيقاع الزّمني من خلال التّقنيات الحكائية التّالية:

-الخلاصة (sommaire) الاستراحة (pause) القطع (l'ellipse) المشهد(scène)." [3]

فالخلاصة هي اختزال أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت دون التعرض للتفاصيل، أمّا الاستراحة فهي انقطاع السّيرورة الزّمنية بسبب اللّجوء إلى الوصف. والقطع هو تجاوز مجموعة من الأحداث والمراحل الزّمنية دون التّعرض لها، والاكتفاء بالقول مثلا:وانقضى زمن طويل. ويكون المشهد المقطع الحواري الذي يأتي في تضاعيف السّرد.[4]

ومن هنا تظهر أهميّة الزّمن في الأعمال السّردية، فبالموازاة مع " الأفعال وهي تقع، والشّخصيات وهي تتحرّك: يكتسب الزّمان بعده الحقيقي باعتباره، وفي آن معا، إطارا للفعل وموضوعا للتجربة." [5]

[1] توما شفسكي، نظرية الأغراض، ضمن نصوص الشّكلانيين الروس، مرجع سابق، ص192.
[2] محمد بوعزة، تحليل النّص الشعري، مرجع سابق، ص89.
[3] حميد لحمداني، مرجع سابق، ص76.
[4] ينظر المرجع نفسه، ص78/77/76.
[5] سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص161.

فالزمن يؤطر السّرد، ويساهم في سير أحداثه، وانتقالها من زمن إلى آخر، ومن مكان إلى آخر وفق أفعال الشّخصيات الّتي تتحرّك في الفضاء السّردي العام.

وعليه فإنّه لا نعثر على سرد خال من الزّمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكّر في زمن خال من السّرد فلا يمكن أن نلغي الزّمن من السّرد، فالزّمن هو الّذي يوجد في السّرد وليس السّرد هو الّذي يوجد في الزّمن.

ونظرا لأهمّية الزّمن في تشكيل الأعمال الرّوائية، وانتظام سيرورة السّرد فيها، فإنّ أبرز المهام الجديدة الّتي تواجه الباحث المعاصر هي" الحسم في قضايا شائكة تتّصل بتحديد من بين مختلف القرائن الزمنية الدّالة في النّص، تلك الّتي تميّز الزّمن السّردي بمعناه الخاص، ثمّ اقتراح الطّريقة، أو الطّرائق الكفيلة بالإخبار عن آليات اشتغاله والوظائف الّتي ينهض بها في عموم البناء الرّوائي." [1]

2-2 الزّمن الشّعري:

إنّ الزّمن الشّعري يختلف عن الزّمن الرّوائي (السّردي)، ذلك أنّ الشّعر لا يتّسم بالانضباط الزّمني (المتسلسل أو المتقاطع) الكائن في الأجناس الأدبية الأخرى كالرّواية والقصّة القصيرة وحتّى المسرحية، كما أنّه لا يقوم على الحادثة بوصفها مكوّنا رئيسيا للنّص، بقدر ما يقوم على ما يستهدفه الشّاعر من تلك الحادثة، وما يحقّقه حضورها بنائيا ودلاليا وجماليا أيضا. فالبناء الشّعري بناء متميّز ومختلف عن البناء السّردي لمختلف الأعمال الرّوائية والقصصية والمسرحية، ولهذا فلا يهمّ تتابع أحداث النّص الشّعري زمنيا، لأنّ "النّص الشعري لا يخضع في تسلسله لوجهة منطقية محدّدة سلفا، بل إنّه على النّقيض من

[1] المرجع السّابق، ص113.

ذلك، يتمايز جماليا ودلاليا بناء على مستويات الانحراف في الإسناد الّتي يحقّقها لغويا وتصويريا وزمنيا أيضا." [1]

إنّ البحث عن الزّمن في النّص الشّعري أصبح ظاهرة لافتة تستلزم الوقوف عليها، لأنّه يختلف عن زمن الأعمال الأدبية من ذوات الصّفة الحكائية كالرّواية والقصّة والمسرحية، فالسّؤال والبحث عن الزّمن في النّص الشّعري، هو" في حقيقته سؤال عن تنامي هذا النّص وتطوّر حركة أحداثه، من بداية النصّ إلى منتهاه، وبالتّالي يمكننا الوقوف على زمنية النّص الشّعري بناء على تتبّع هذه الحركة الّتي تحقّقها الأفعال الدّاخلة في تكوين حدثه، انطلاقا من كون كلّ انتقال في بنية الحدث هو حافز زمني دال على تنامي النّص وحركته، حيث يحقّق هذا الحافز إطارا زمنيا لما يحتويه مجاله من حركات سردية." [2]

إنّ الزّمن الشّعري مشتّت، تعبّر عنه كلمات مبعثرة داخل الفضاء النّصي، تجعل القارئ يبحث داخله عن زمن ما ينسب إليه النّص، ويتساءل دائما عن زمنه وحتّى مكان وقوعه. وهذا ما يجعل النّصوص الشّعرية مليئة بالثّغرات والفجوات الّتي تجعل المعاني النّصيّة مشتّتة ومبعثرة، لأنّ "الزّمان النّحوي في الشّعر يطرح إشكالا في الشّعر مؤداه: أنّ يفقد جهته فلا يدلّ على ابتداء أو استمرارية مداه." [3] فالسّياق يؤدّي دورا كبيرا في تحديد الزّمن والتعرّف عليه، واكتشاف أهمّ تفاصيله، وعليه فإنّ " تعاقب الأفعال/الحركات السّردية ليس شرطا للدّلالة على حكاية مكتملة بالمعنى التّقليدي للحكاية، كما هي في الأعمال الرّوائية والقصصية؛ لكنّه في الوقت ذاته يحقّق تقنية سردية تتمثّل في استحضار الأفعال

[1] المرجع السّابق، ص ن.
[2] المرجع نفسه، ص137.
[3] محمد مفتاح، دينامية النّص (تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ، بيروت، ، ط4، 2014، ص68.

الدّالة على سبق حكائي لحدث كلّي ينقل النّص الشّعري عناصره وتفاصيله وفق نظام حكائي خاص زمنيا وبنائيا." [1] وهو ما يجعل البناء الزّمني في الشّعر بناء مختلفا.

إنّ السّرد يحتكم إلى منطق في حركة الزّمن، بينما هو في الشّعر غير قائم على حركة بناء زمني متراتب، إذ " لكي يكون الشّعر شعرا لابد أن يعتمد التفتيت في الزمن وهدم مبدأ السببية الذي يعتمده السّرد الرّوائي والقصصي، وهو ما يحدث تنوّعا في الدّوال اللّغوية (وليس المدلولات)، أي أنّ الدّال الواحد يعطي مدلولات مختلفة، وهو ما يحتمله الشّعر ولا يحتمله أيّ نوع آخر كالقصّة والرّواية، وتلك العلاقة يستشعرها المتلقي، وإن لم يكن بالضّرورة يعرف آلية اشتغالها، فالدّال في علاقة بالمدلول يبني علاقات زمنية منفصلة ومتقطّعة (ينهدم فيها مبدأ السّببية) وعلى الرّغم من ذلك فإنّ المتلقي يقبل هذا التفتيت." [2]

فالهدم الزّمني والتّفتيت يؤدّي إلى حدوث الانحراف، والتّكثيف الدّلالي الّذي يعمل عليه الشّاعر لخلق حالة شعرية مختلفة، لأنّه يسعى إلى مواكبة مجموعة من التّغيّرات المتسارعة، والقضايا المختلفة الّتي تحيط به، ومواكبة التّطور الّذي يتسارع تسارع الزّمن الّذي يحياه، فالهدم الزّمني هو من أهم التّقنيات الّتي تثبت اتّساع نطاق الشّعرية وحضورها في النّصوص.

إنّ الشّاعر لا يراعي التّرتيب المنطقي للأزمنة، إنّما يعمد إلى " هدم العلاقة بين السّبب والمسبِّب وبين العلّة والمعلول، ومخالفة حركة الزّمن لما هو عليه في الطّبيعة، وهنا يكمن صميم الانحراف المعياري في الشّعر، حيث كلّما تعدّدت الدّوال للمدلول الواحد، وكلّما انهدمت العلاقة بين السّبب والنّتيجة، أُغرق النّص في الشّعرية." [3] وهذه غاية كلّ شاعر يبحث لنصّه عن الفرادة والتّميّز.

---

[1] شوكت المصري، مرجع سابق، ص179.
[2] محمود الضبع، غواية التجريب، مرجع سابق، ص117.
[3] المرجع نفسه، ص29.

الزّمن في الشّعر زمن معقّد، لأنّ معالمه لا تكاد تكون واضحة، فتتداخل الأزمنة فيما بينها صعودا ونزولا، ولهذا فلئن " كان البناء الزّمني في النّصوص الأدبيّة بشكل عام يبدو من الأمور الشّائكة، فإنّ الأمر بخصوص الشّعر يزداد تعقيدا نتيجة التّداخلات والإحالات والانتقالات من زمن إلى زمن بصورة سريعة." [1]

2-3- تجلّيات الزّمن في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

إنّ الإحساس بالزّمن إحساس فطري في الإنسان الّذي يرى فيه رمز الحياة واستمرارها، وهو إحساس معقّد عند الشّعراء الّذين يهابونه ويعرفون حقّ قدره، ولهذا فهو يحضر بصورة جوهريّة ومكثّفة في عالم الشّعر عبر تحوّلاته وحركاته الكثيرة.

والزّمن في القصيدة الجزائرية المعاصرة، هو من أهمّ عناصرها الفنيّة وخصائصها السّردية، فقد تجلّى في نصوص كثيرة وبأشكال متنوّعة عبر صيغه وتراكيبه.

2-3-1-التّرتيب الزّمني: يستغلّ الشّعراء عنصر الزّمن لتشكيله من جديد ليبدو أمام المتلقي ممتلئا بعنصر المفاجأة والتّأثير المكتسبين من التّلاعب بزمن عرض الحكاية المسرودة الّتي تتفاوت قربا وبعدا عن زمن القصّة الحقيقي، إذ تعتمد بعض النّصوص على تجسيد المفارقة الزّمنية الّتي تتأتّى من الموازنة بين الماضي والحاضر مع الإشارة-أحيانا- إلى المستقبل، ويمكن تلمّس ذلك في بعض النّصوص الشّعرية الّتي تعيد استحضار الوقائع التّاريخية في النّصوص الّتي تميل إلى توظيف القناع في تجسيد الأحداث والشّخصيات التّاريخية، وهذا ما نجده في نصّ الشّاعر"محمّد شايطة" الّذي استحضر شخصية المتنبي:

أخطأ المتنبي حين اشتكى

وشدا بالقصيدة ثمّ بكى

[1] لطيف محمد حسن، الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص226.

كان يمكن أن يتحرّر

أو كان يمكن أن يقتل الزّمن المستبد

ويخترق الأفق والبحر

يكتب أشياءه باستياء شديد

ويهتك أسرار كلّ القواعد

لا واحدة

وشدا بالّذي لا يقال

هكذا الشعر، دون اعتدال

.....

وأبو طيّب قال القصيدة

ثمّ بكى

واشتكى

ورمى الزّمن المتوحّش[1]

يعتمد النّص على المفارقة الزّمنية واتّساعها نحو الماضي والحاضر، فالشّاعر يستعين بالقناع/الفاعل كي يعبّر عن لحظة سردية حاضرة، ولكن في زمن الشّخصية التّراثية، أي في البعد التّاريخي للذّات، ممّا يجعل النّص يجمع بين زمنين هما زمن الفاعل(الماضي)، وزمن السّرد(الحاضر).

[1]محمد شايطة، احتجاجات عاشق ثائر، منشورات إبداع، الجزائر،د ت، ص31.

يخترق الشّاعر الزّمن الماضي ويغوص فيه مستحضرا مجموعة من الأحداث التّاريخية الّتي وقعت في زمن المتنبي، من خلال استرجاع مجموعة من الأحداث التّاريخية الّتي أثّرت على حياته ومساره الأدبي، فالمتنبّي واجه صراعا مريرا مع أعدائه الّذين كادوا له في بلاط سيف الدّولة الحمداني نتيجة كثرة الحسّاد على شعره وشخصيته العربية الأصيلة، فقد كان شعره يخترق الآفاق متحدّيا به الجميع وهو ما تسبّب في نفيه إلى بلاد بعيدة(مصر) لم يرض يوما بالإقامة فيها،

يشكّل النّص اختراقا لبنية الزّمن فهو ينطلق من الحاضر ليغوص في أعماق الماضي، وهو ما يجعل من المشاهد الزّمنية مشاهد استرجاعية، مستعادة من وعي الراوي/القناع عن الماضي،أي أنّه استرجاع لأحداث تاريخية سابقة وتفسيرها تفسيرا جديدا في ضوء المواقف الّتي يقتضيها الواقع، فالشّاعر يستحضر المتنبي كي يكون رمزا للصّمود في وجه الأعداء والالتزام بقول الحقّ والتّمسّك بالمبادئ مهما كانت الظّروف، فالمتنبي في نظر الشّاعر مثلا يجب الاحتذاء به.

لقد اعتمد المقطع الاسترجاعي على الاحتفاظ بالفاعل (المتنبي) في موقعه الزّمني ليتحرّك وعيه في الزّمن الماضي ثم اختراق الحاضر عبر الزمن النّصي، وقد عمل ذلك على الاعتماد على المونتاج الزمني بدمج الزّمنين: الماضي والحاضر.

2-3-2-الخلاصة (Sommaire): وتعتمد الخلاصة في الحكي على" سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التّعرّض للتّفاصيل"[1]، ومن أمثلة هذا النّوع من السّرد قول الشّاعر الأخضر فلوس :

[1] حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط3، 2000، ص76، نقلا عن: G. Genette : Figures 3 p 130 .

أبحث عن فقراء الزّمان..التقينا

وسامرنا الهمّ والخوف..ثمّ حملت جميع المساكين في بدني![1]

يلخّص الرّاوي (الشّاعر) بالاعتماد على تقنية الخلاصة مدّة زمنية لا نعرف مقدارها، وهي المدّة الّتي قضاها في البحث عن فقراء الزّمان، فقد انتقل السّارد مباشرة إلى ذكر فعل اللّقاء دون الحديث عن تفاصيله، وقد كانت النّقاط علامة بصرية مساعدة على تلخيص هذا الحذف الزّمني، وهو ما نجده في السّطر الثّاني أين حذف الرّاوي مجموعة من الأفعال السّردية الّتي تلت فعل المسامرة، فانتقل مباشرة إلى فعل سردي آخر وهو فعل الانتقال إلى وجهة أخرى ملخّصا مجموعة من الأفعال الّتي سبقتها، وقد اعتمد كذلك على نقاط الحذف ليعلن قيامه بتلخيص هذه الأفعال.

2-3-3-الاستباق الزمني: تتميّز الاستباقات الزمنية في استحضار زمن لم يحدث بعد، أو" بطابعها المستقبلي التّنبئي، وتتميّز بضآلة حضورها في النّصوص السّردية المعاصرة، باستثناء ربّما الكتابات السّردية السّير- ذاتية(Auto Biographique)" [2]

ونجد حضور الاستباق الزمني في الشّعر عندما يرغب الشّاعر بالتّنبؤ بشيء ما، أو عندما يستعجل قدومه شوقا له وأملا في استعجال حدوثه، وفي الشّعر الجزائري نماذج كثيرة منه، ومن ذلك قول الشّاعر"خليفة بوجادي":

قسما بكحلك يا معلّمة الحوز،

قسما به يوم المواجع؛ يوم ينتحب القدرْ..

قسما به يوم انتشينا،

[1] الأخضر فلوس،عراجين الحنين، مصدر سابق، ص32.
[2] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السّردي، مطبعة إتحاد الكتّاب العرب، دمشق،2008، ص133.

وانتبهنا بعدما هدموا تقاسيم الوكَر:

ستعود خيل من دمائي حانقة

وتجوس حول سقيفةٍ

كيما تبايع صادقة..

إني لأقسم يا معلّمة الحوز:

ستجيب خيلٌ(واو ندبتنا) ويبتهج القمرْ..[1]

شكّل الاستباق الزّمني انتقال من حالة إلى حالة أخرى، والرغبة في تمسّكه بالأمل وبالغد الأفضل، وهو الغد الّذي يتوقّع فيه انقشاع الضّباب وعودة المياه إلى مجاريها.

وللشّاعر استباق زمني آخر في قصيدة"عيد سعيد" يتوعّد فيه أمّه بالعودة سالما من الخدمة الوطنية، ويدعوها إلى التّمسّك بالأمل من أجل غد أفضل، لأنّ المستقبل مهما طال انتظاره سيأتي لا محالة:

سيعود

يا وجها تقاسمه الأسى، وغد لناظره قريب..

سيعود آسرا بالانتشاء

وتعرّش الأحلام في البيت المشيد

وغدا أعود أنا

و"قيس"

[1] خليفة بوجادي:قصائد محمومة، مصدر سابق، ص33.

تعود جلسات المساء..[1]

ويقول الشّاعر علي مغازي في قصيدة "أغنية من أجل الغد":

غداً..غداً

يرجع من هجرته الحمامُ

ويهتدي إلى طريقه الطّريقُ

ويستفيق..

يستفيق

على شفاه صمتنا الكلامُ

غدا..غدا

يرفع في بلادنا رايته السّلامُ

وتدخلُ الشّمس المنازل الّتي

أغلقها الظّلام[2]

يؤكّد الشّاعر على السّيرورة الزّمنية ليحدّد الإطار العام للنّص، عبر الاعتماد على علامة زمنية مستقبلية، وهي ما يجعل الأحداث ممكنة الوقوع لأنّ زمنها لم يحن بعد، ولكنّ الشّاعر يؤكّد حدوثها لأنّه واثق من التّغيير الّذي سيأتي به الغد الأفضل، وهذا ما يؤكّده من خلال تكرار كلمة "غدا" وجعلها لازمة للنّص، وهو ما يدلّ على أنّ اشتغال الشّاعر كان يتركّز على الغد كفضاء زمني تدور فيه كلّ أحداثه:

[1] المصدر السابق، ص18.
[2] علي مغازي:في جهة الظّل، منشورات إتّحاد الكتّاب الجزائريين،ط1، 2002، ص63.

غدا..غدا

يأتي الغد

يأتي إلينا..ويكون الموعد

غدا يكون

غدا..وتخضرّ الغصون

وتستعيد دفئها القصائد

غدا..غدا يأتي الغد

يأتي محمّلا بورد الشّعر..

بالأحلام

بالطّفولة الظّلام[1]

يبني الشّاعر نصّا شعريا يقوم على خصائص السّرد، وهذا باهتمامه بالسّوابق الزّمنية كعنصر مهمّ ساعده على إظهار تمسّكه بالغد الأفضل الّذي يأتي معه بكلّ جديد، فكلّ الأحداث الّتي يتخيّلها الشّاعر أحداث مستقبلية إلّا أنّه يعتبرها أمر واقع لا محالة، وهذا بتمسّكه بالتّنبؤ كخاصية أساسية لنصّه الشّعري.

2-3-4-المشهد: يقصد بالمشهد " المقطع الحواري الّذي يأتي في كثير من الرّوايات في تضاعيف السّرد"[2]، ليقطع تراتبيته، ومن ذلك المقطع الحواري الّذي ورد متخلّلا نصّ "الرّبيع الذي جاء قبل الأوان" للشّاعر عاشور فني:

[1] المصدر السابق، ص64.
[2] حميد لحمداني، مرجع سابق، ص78.

الرّبيع الّذي لم يخن أبدا

هيّأ الأرض للرّاحلينَ

ولم ينتظر أبدا

الرّبيع الّذي لم يرد اسمه في كتابْ

نبحته الكلاب

فتسلّل بين الحروف

وبين الحروب

.....

قل لهم:

أنا عين ترى

ورسول يؤلّف بين القرى

ويسير فتزهر كل حقول البلد

قل لهم:

إنّني لا أجيء سوى مرّةٍ

ثمّ أمكث في الأرض حيّا ويذهب الزّبد![1]

يرد المقطع الحواري بعد النّص الطّويل عن وصف الرّبيع، وهو ما كسّر تراتبية السّرد الّذي سرعان ما يعود إليه الشّاعر:

[1] عاشور فني: الرّبيع الّذي جاء قبل الأوان، مصدر سابق، ص14-15-16.

الرّبيع الذي جاء.....جاءْ

حذرا....

تترصّده طلقات الشّتاء

يتلفّت في كلّ ناحية عثرة

يتنفّس....

في كلّ ناحية زهرة

يتقدّم... مقتفيا أثر الشّهداء![1]

قام المشهد الحواري الّذي تخلّل النّص بقطع سيرورة السّرد، فبعد أن كان الشّاعر قد استثمر مساحة نصّية طويلة في وصف الرّبيع، أتى المقطع الحواري قاطعا مجال السّرد، وهو ما أعطى للنّص نفسا جديدا، بانتقاله من غرض إلى غرض آخر.

2-4- الصّيغ الزّمنية:

تعتبر الصّيغ الزّمنية من أهم محدّدات الزّمن، لأنّها تبيّن بدقّة الزّمن عبر مراحله المختلفة، اللّيل والنّهار، الخريف والصّيف، الشّتاء والرّبيع، اليوم والغدّ... فهي مجموعة من المفردات أو المعيّنات الزّمنية التي تشير إلى أوقات أو زمن الأحداث.

2-4-1-صيغة اللّيل:

يعتبر اللّيل من أهم الصّيغ الزمنية الّتي كثر ورودها في الشعر العربي؛ قديمه وحديثه وحتّى المعاصر منه، فقد مال إليه الشّعراء لأنّه الأقرب إلى تفريغ همومهم وآلامهم،فهو الصّديق الوحيد عندما تغلق السّبل أمام المرء.

[1] المصدر السابق، ص17.

اختار الشّاعر محمد بن جلول " اللّيل" صيغة زمنية لخّص من خلالها ذاته الشّعرية، فجعل اللّيل محور نصوصه الشّعرية، وهذا ما يظهر في ديوانه " أوجاع باردة" إذ جعل نصّه الرّئيس الذي يظهر على الجانب الخلفي للدّيوان (صفحة الغلاف الخلفية) يدور حول اللّيل، كصيغة زمنيّة أساسيّة، فيقول:

لن يطفأ اللّيل أسماءه،

والغريب يظلّ يعدّ خطاه، رؤاه

الدّفينة في القلب

يجمع بعض غناه[1]!

يعلن الشّاعر المقاومة وعدم الاستسلام لبطش اللّيل، كما يعلن الاستمرار في السّير إلى الأمام، فليس هناك ما سيطفئ نوره أو يحدّ من عزيمته، فهو يواجه اللّيل عن طريق إثبات الأفعال أو نفي بعضها لغاية الإثبات:" (لن يطفئ/ يظلّ يعدّ/ يجمع)، وهذا ما يجعل الزّمن (اللّيل) يكتسب بعده الحقيقي في النّص، لأنّ الشّاعر ينطلق منه كمحور أساسيّ من أجل إثبات ذاته وذات الآخرين، ولهذا فإلى جانب "الأفعال وهي تقع، والشّخصيات وهي تتحرّك: يكتسب الزّمان بعده الحقيقي باعتباره، وفي آن معا، إطارا للفعل وموضوعا للتّجربة." [2]

يتحرّك الشّاعر عكس اتجاه اللّيل، فهو لا يعترف به كزمن يمارس عليه قوّته وينقص من عزيمته، إنّما هو دائم البحث عن قوّة خفية وداخلية تمكّنه من مجابهة أحزانه التي يعاني منها، وخاصّة أثناء اللّيل:

[1] محمّد بن جلول: أوجاع باردة، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2010، ص11.
[2] سعيد يقطين: قال الراوي، ص161.

في اللّيل

أحاول مثل نبيٍّ، إخاطة حزني، بعبارات

محكمة!

كي لا أصاب بالبرد.[1]

يعتبر اللّيل في الشّعر المعاصر مظهرا من مظاهر الاختناق والألم، ورمزا من رموز الاستبداد والظّلم، وما يعانيه الشّاعر، هو حزن شديد يعتصر قلبه، ويصيبه بالإحساس بالوحدة والبرد، ولهذا فهو يحاول أن يستعير حكمة الأنبياء في مواجهة الحزن، وعدم السّماح له بالتغلّب عليه، إنّه يتناص مع قصص الأنبياء الّذين ما عرف أحدهم الاستسلام للأحزان والهموم، إنّما كانت الحكمة هي دائما سيّدة الموقف، وهو ما يتبناه الشّاعر، لأنّه يجد في قصص الأنبياء راحة نفسية تساعده على القضاء على وحدته وعلى برودة مشاعره...

إنّ الشّاعر يعاني، لكنّ معاناته داخليّة، يجتهد في كتمانها وفي التّغلّب عليها ،ولقد جعل اللّيل رمزا يعبّر من خلاله عن آلامه وحسراته، ويواجهها بصبر وشجاعة، وهذا ما جعل "أوجاعه باردة"، إنّ علاقة النّص بالعنوان تظهر بوضوح، لأنّ الشّاعر يرفض الإفصاح عن أوجاعه، ولهذا فقد فضّل أن تكون باردة ولا ترقى إلى درجة البوح بها، ولا التّعبير عنها.

إنّ علاقة الشّاعر باللّيل يستمدّها من وحي الأنبياء، فهو لا يتوانى في ربط علاقة بينه وبين الأنبياء، في إشارة منه إلى استحضار الرّموز الدّينية قصد إثراء تجربته الشّعرية، يقول في القصيدة ذاتها:

غريبٌ

وأرغب عريك نجمه،

[1] المصدر السابق، ص15.

ضوءك العظميِّ، في آخر اللّيل!

ظلَّكِ

لا برّ يفصلنا أعلى، ولا بحره

أجرح سيري حافيا، صوفه أشرب المطر!

يومئ اللّيل لي، في السّرير الأخير،

يومئ البردُ لي، كنبي!

صوت المآذن في آخر اللّيل.[1]

تكرّرت لفظة " اللّيلّ" ثلاث مرّات في المقطع الشّعري الرّابع والأخير من القصيدة، وهي تبرز علاقتها بالشّاعر، الذي يكافح في سبيل التّغلّب عليه، وعلى برده الّذي يحتلّ كلّ الزّوايا. لهذا فهو يستعير صورة الأنبياء الّتي تتكرّر في ذهنه باستمرار، من أجل أن يتمكّن من التغلّب على همومه ومصائبه، فما اللّيل إلاّ صورة من صور التّهميش التي يعاني منها الشّاعر، فهو زمن رمزيّ يعبّر عن عمق المعاناة والآلام، كمعاناة وآلام الأنبياء، ف:

اللّيل الحافي!...

يتصلّب في أرض الغيب،

كالصّبار[2]**!**

فلا أحد يستطيع زحزحته، لأنّه يتشبّث كالصّبار المقاوم لكلّ الظّروف الطّبيعيّة، ولهذا ف:

[1] المصدر السابق، ص18.
[2] المصدر السابق، ص29.

اللّيل لباس بالٍ[1]

ولهذا يغيب إحساسه بالحياة، ويفقد طعمها، لأنّه الوحيد الذي يحسّ بالآلام والأوجاع الّتي تعتصره، إنّها أوجاع باردة برودة اللّيل وبرودة المشاعر الّتي تصنعها الوحدة.

كان اللّيل البنية الزّمنية الرّئيسية التي سيطرت على الشّاعر، فقد توالى ذكرها حوالي عشرين مرّة، إضافة إلى ما يتعلّق بها من ألفاظ تنتمي إلى الحقل الدّلالي نفسه (الظّلام، الوحدة، الأوجاع...)، وهذه البنية الزّمنية تتضمّن إقامة مقارنات جدليّة بين اليوم والأمس، وهذه المقارنات تبدأ في إطار الحُبّ الضّائع والشّعور بالخوف والوحدة، وبهذا تكون البنية الزّمنية (اللّيل) بنية أساسيّة، استمرّت في أعماله الشّعرية الأخرى، وهذا ما نجده في ديوانه "اللّيل كلّه على طاولتي" ففيه مواصلة لذكر العلاقة بينه وبين اللّيل، واستمرار لأوجاعه الباردة، فجاء العنوان على شكل جملة سرديّة لخّصت مجموعة من الدّلالات: "اللّيل كلّه على طاولتي". فالعنوان عبارة عن جملة اسميّة مكتملة دلاليّا، وجاء اللّيل مبتدأ مفردا بدأت به الجملة، وهذا تأكيد من الشّاعر على أنّ اللّيل هو وحده المسيطر عليه والمحيط به، إنّ حظّه من هذه الحياة هو اللّيل، وهذا ما يظهر من خلال استخدام لفظ العموم " كلٌّ"؛ الذي يدلّ على الاستغراق والشّمول، كما تفيد وقوع الحكم الّذي يطلق على الاسم الّذي يليها وقوعا تاما. فالشّاعر هنا في موضع التّأكيد على أنّ اللّيل كلّه لا جزءا منه على طاولته، إنّه يحيط به من كلّ مكان، بل إنّه خياره الوحيد، فليس أمامه غير اللّيل، إذ نفذت منه جميع الأوراق ولم تبق غير ورقة اللّيل الذي لا يستطيع التّخلّص منها. إنّ اللّيل بالنّسبة للشّاعر هو رمز من الرّموز التي تأتي في صور مختلفة، ولهذا فإنّ اللّيل لا يقتصر على العنوان كعلامة زمنيّة بارزة، إنّما يسيطر أيضا على باقي النّصوص الدّاخلية، فيبدو صورة متحرّكة تمارس على الشّاعر الضّغوط النّفسيّة، وتمنع عنه الهدوء والرّاحة:

[1] المصدر السابق، ص31.

أوراقي البيضاء هي كلّ ما يزعج اللّيل!

يحسبها نهارا طارئا جاء للمبيت معي

يمدّ أرجله إلى المدفأة بينما أمدّ أنا يدي إلى النافذة!

هكذا كلّ يوم

وقبل أن نفترق يدسّ في جيبي ما تبقى

من اللّيل[1]!

صوّر الشاعر بطريقة شعريّة قريبة من السّرد، واقعه أو حالته نتيجة سيطرة اللّيل عليه، فاللّيل كصيغة زمنيّة يتحوّل إلى فاعل رئيسيّ يقوم بتحريك الأحداث، فينغّص على الشّاعر راحته ويمنعه من الكتابة لأنّه ينزعج من رؤية الأوراق البيضاء الّتي يحسبها نهارا، فاللّيل مضاد للنّهار ورافض له، إنّه يأبى الابتعاد عن الشّاعر، لأنّه يستمرّ إلى ما بعد النّهار، فقبل أن ينصرف يدسّ ما تبقى منه في جيب الشّاعر.

فاللّيل هو معادل موضوعيّ للحزن والجراح والبرد الذي يجمّد كلّ شيء، وهو عند الشّاعر ضباب كثيف يرفض أن يمرّ:

حتى في صباحي هذا لا يمرّون

أحسبهم نياما

يلبس جلدتهم غطاء من اللّيل

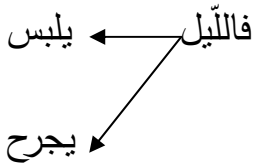
اللّيل المتجمّد ببرد عواء بعيد!

جرح أصابع طفلة

[1] محمّد بن جلول: اللّيل كلّه على طاولتي، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2015، ص20.

فقدت رغبتها الحالمة، في طلي أظافرها بالحبِّ[1]

أصبح اللّيل فاعلا رئيسيّا في النّص، إذ تسند إليه مجموعة من الأفعال السّلبية، فيتحوّل إلى جدل نصيٍّ لأنه يؤدي مجموعة من المهام:



صنع الشّاعر صورة شعريّة من خلال التّعبير عن احتواء اللّيل لكلّ شيء، فمنع الحركة لأنّه يتعمّق ويتغلغل في كلّ شيء (الجلد)، وقد أفقد الأطفال الرّغبة في الحياة وفي الشّعور بالأمل والحبّ. فالشّاعر متعوّد على اللّيل، الذي بات محوره الأساسيّ، ولهذا فإنّه يطلبه في أوقات كثيرة، خاصّة عندما يحسّ بالألم واليأس، يقول في قصيدة " عويل طويل":

فكرتي عنك تأتي متأخّرة!

أطلب اللّيل كلّه على طاولتي!

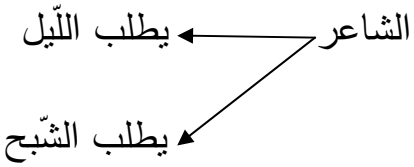
أطلب شبحي نديما على كأس

فارغة![2]

تنقلب الأدوار عند الشاعر، فبعدما كان اللّيل يخترق كلّ شيء، ويجرح الأحلام، أصبح الشّاعر هو من يسعى إليه ويرغب فيه، ولهذا فإنّ:

[1] المصدر السابق، ص21

[2] المصدر نفسه، ص29.



فبعدما كان يهرب من اللّيل، تنقلب الآية، فيصبح يهرب إليه، لأن أمرا أقسى من اللّيل قد ألمّ به، فأصبح اللّيل مفرّا وملجأ من صدمته التي أتت متأخّرة بعدما اكتشف انخداعه وراء أفكاره الوهميّة، ولهذا يصبح الشّاعر جزءا من اللّيل والّذي يتقاسم معه كلّ شيء، بل إنّه معين له في حمله، يقول في قصيدة " لفافة":

اللّيل هو الآخر عاشق متشرّد

أقاسمه لفافتي

أحمل عنه كلّ أشيائه العليلة حتّى القديمة منها

والّتي لم يعد يتذكّرها.[1]

يشكّل اللّيل قيمة سردية مهمّة في النّص، لأنّه يتحوّل إلى شخصية أساسية تحرّك مجموعة من الأحداث، ولقد أصبح اللّيل قدر الشّاعر، ولهذا بات يرى نفسه يتحوّل إلى مصباح يدويّ في يد اللّيل يصنع به ما يشاء:

يصنع اللّيل بي أرجله

ثمّ يحملني مائلا

بدمعي

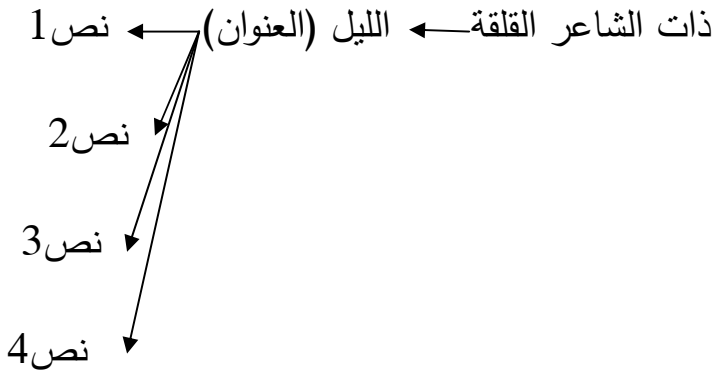
كمصباح يدويّ![2]

[1] المصدر السابق، ص88

[2] المصدر نفسه، ص93.

يحتوي اللّيل الشّاعر، كما يحتوي الشّاعر اللّيل، فيتعالق كلاهما بالآخر، فاللّيل يصنع أرجله من الشّاعر ثمّ يحمله، فمن يحمل من يا ترى؟ إنّها علاقة متشابكة، تصوّر عمق المأساة الّتي يحياها الشّاعر، إنّ الدّموع هي خلاصه الوحيد من القهر الذي يحياه، والّذي عبّر عنه باستخدام الصّيغة الزّمنيّة (اللّيل)، التي عبّرت عن مقدار آلامه، ولهذا فقد وجد في الاستعانة بالزّمن، وسيلة مهمّة للتّعبير عن ذاته، فكان اللّجوء إلى السّرد في وصف حالته وحالة اللّيل، تقنية شعريّة مكّنت الشّاعر من التّعبير بطلاقة وعفويّة عن آثار اللّيل عليه.

كانت النّصوص الشّعرية مجموعة من البنيات الدّلالية، الّتي تنبثق من البنية النّصيّة الأساسية (العنوان)، ولهذا فقد كانت صيغة اللّيل محورا أساسيا ساهم في تشكيل معالم التّجربة الشّعرية للشّاعر والتي تلخّصت ملامحها العامة فيما يلي:



فكلّ من النصوص الثانوية(نص1،نص2،نص3...)عبارة عن نصوص داخليّة يشكّل اللّيل محورها الأساسي. ولهذا تظهر جليّا سيطرة اللّيل على إحساس الشّاعر وعلى خياله الشّعري، فكان سمة بارزة في شعره، واللّيل كصيغة زمنيّة يتكرّر تقريبا عند الشّعراء الجزائريين، لأنه كقيمة زمنيّة لها دلالتها وإيحاءاتها الكثيرة، وهو في مفهومه العام رمز من رموز الدّراما الشّعرية يعبّر من خلاله الشّاعر عن آلامه وأحزانه وعن وحدته، ولهذا فإنّ توظيفه كان من جانب إثراء النّصوص الشّعريّة وإعطائها ملمحا دراميا.

أحسّ الشّاعر الجزائريّ المعاصر باللّيل كقوّة زمنيّة تتحكّم في مشاعره ومشاعر الآخرين، وأنّه "زمن" نصيّ ينتمي إلى الزّمان العام وإلى الوجود، وبالتّالي أدرك الشّعراء – عامة– أنّ " الزمان قوّة متحكّمة في البشر في مجراه دون أن يقدروا على إيقاف حركته الدّائبة، كما لا يستطيعون العودة إلى الماضي أو القفز إلى المستقبل." [1]

وفي مقابل صيغة اللّيل فإنّنا لا نكاد نعثر على صيغة النّهار، كصيغة زمنيّة تتبني عليها النّصوص الشّعرية، ذلك أنّ النّهار في مفهومه العام هو رمز للفرح وانجلاء الحقيقة، وهو الثّنائية الضّدية للّيل، ولهذا فإنّ ميل الشعراء إلى توظيفه كقيمة زمنيّة لا يكاد يظهر في النّصوص الشّعرية، إلاّ في حالات نادرة؛ كمقارنة حالة بحالة أخرى، فالشّاعر يميل دوما نحو الإبداع الشّعري ونحو ترجمة ذاته بحالة ذات أخرى، وذات الآخرين وانشغالاتهم، ولهذا فهو يجدُ في اللّيل محاوره الّذي لا يستطيع الاستغناء عنه، ولهذا تغلب كثيرا من الأساليب الحوارية (محاورات اللّيل) في النّصوص الشّعرية، وهو ما يدخلها في جوٍّ سردي ينقل القصائد إلى جوّ دلاليّ كثيف، يعبِّر عن أزمات وجوديّة وإنسانيّة تمتزج بالانفعالات النّفسيّة العميقة للّشعراء.

2-4-2-صيغة الدّهر:

الدّهر صيغة زمنيّة تعبّر عن مدّة حياة الدّنيا كلّها، وقد كثر استخدامها في الشّعر العربي القديم، في شكوى الشّعراء من الزّمان، ومن حياتهم التي يعيشونها، إنّهم يتذمّرون ويثورون على واقعهم، ولهذا يلجئون إلى الدّهر لإفراغ جامّ غضبهم أو أحزانهم، ولقد كثرت الشكوى من الدّهر عند الشّعراء في العصور المختلفة، ولا تكاد تخلو قصيدة من حزن أو ذكرى من شكوى الدّهر، رغم إدراك الشعراء لاستحالة تغيير حالتهم، ولمخاطبتهم لشيء مجرّد إلاّ أنّهم يجدون في ذلك متنفّسا لهم من معاناتهم الدّاخلية، وفي الشّعر العربي المعاصر لوم للزّمان والدّهر، ولا تخرج القصيدة الجزائرية المعاصرة من هذا الإطار.

[1] سيزا قاسم: القارئ والنّص، العلامة والدّلالة، الشركة الدّولية للثقافة، دط، 2002، ص37.

يقول الشّاعر سليمان جوادي معبّرا عن حزنه عن فراق والده:

هو الدّهر يعطي من يشاء سروره ويعطي لأمثالي الأذى والمآسيا

سقاني هموما لو تقاسمنا الورى لعشت وحيدا والهموم كما هيا

أتحرمني يا دهر دون حاجة وتغرق في الأفراح من كان جانيا

أخذت سروري قيل ليلة مولدي وكنت معي مذ كنت فظا وقاسيا

ومازلت بي حتى أحلت قصائدي نعاة وأشعاري نساء بواكيـــــــا[1]

والأبيات التي خصّها للوم الدّهر تمتدّ لتصل إلى تسعة أبيات، كانت كلّها لوم وعتاب للدّهر الّذي أخذ منه أعزّ ما يملك وتركه في حالة حزن وتحسّر.

2-5-ظروف الزمان:

تستخدم ظروف الزّمان لتبيّن زمان وقوع الفعل، وتصلح أن تكون جوابا لسؤال أداته " متى"، وهي مختلفة منها اليوم والأمس والغد، الصّباح، المساء... وهي كثيرة الاستخدام في الشّعر، لأنّها تحدّد بدقّة زمن وقوع الفعل، إضافة إلى دورها في التّماسك النّصي.

يقول الشّاعر الأخضر بركة:

نساء

يجئن صباحا إلى المقبرة

يلتحفن البياض

وخيط الشّعاع الصّغير

[1]سليمان جوادي: لا شعر بعدك، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص98/97.

.....

نساء القرى

يجئن صباحا... من المقبرة

وبين أصابعهنّ...

بقايا ندى أخضر...

من دمّ الذاكرة[1]

استعان الشّاعر بظرف الزّمان "صباحا" المكرّر مرّتين في النّص، كي يحدّد الوقت المحدّد للذّهاب إلى المقبرة ، فالنّساء يزرن المقابر في الصّباح الباكر، وهو التّحديد الزّمني الّذي يصرّ الشّاعر على إظهاره، إنّه يقترب من الحياة اليوميّة في تفاصيلها الدّقيقة ليصف مجموعة من العادات، ومن بينها زيارة المقابر.

وتوظيف الزّمن وتحديده جعل النصّ الشّعري يتّصف بالسّردية، لأنه سمح للشّاعر بمعايشة الواقع اليوميّ والاقتراب منه.

ويقول في قصيدة أخرى عنْونها بـ " سياج"

فتحوا الوقت صباحا

أفرغوا البنزين في السّيارة، انسلّوا بعيدا

عن فضاءات السّياج[2]

[1] الأخضر بركة: إحداثيات الصمت (ضمن الأعمال الشعرية)،دار ميم للنشر، الجزائر،ط1، 2013، ص37/36.
[2] المصدر نفسه، ص31.

يشتغل الشاعر على اللّغة، فيفتح نصوصه الشّعرية على معاني عميقة، هي أكثر قربا من المشاهد اليوميّة، والتحديد الزّمني جزء من هذه المشاهد.

وفي قصيدة جدار نجد استخداما مكثّفا لظروف الزّمان؛ بتحديدات مختلفة (في الصّباح، بعد يوم، بعد عام، بعد عمر) فقد سيطرت على الإطار العام للقصيدة وعبّرت عن لحظات زمنية مختلفة:

ربّما... بعد يوم يدقّ البريد

على بابه في الصّباح البسيط

لينسلّ جسم الرّسالة من أسفلٍ

والهواء يحفّ...

لينسلّ أغنية في الشّريط

لتتّسع الحجرة العسكريّة في دمعةٍ

ثمّ يهتز السّتار

بعد يوم...

يلامس في إصبعيه الكلام

شميّا... كتفاح امرأة في الخريف

يعانق زوجته بعد عام

يدخّن شايا...

يصانع جيرانه، أو يشمّ الرّصيف

سيبصق عند المحطّة،

ينفض عن ركبتيه الغبار

ربّما... سوف يبكي قليلا

على حائط اللّيل

ينحت من خشب الظلّ طائرة، والقطار...

بعد عام سيأتي... ليخطفه...

بعد عمر ...

سيحفر أغنية في الجدار.[1]

يقوم النّص على مجموعة من الرّوابط الزّمنية الّتي تساهم في تشكيل بنيته العامة، والّتي تتابع حسب الأحداث التي تعبِّر عنها. فالشّاعر يصوِّر مراحل زمنيّة مختلفة لشاب يؤدّي واجب الخدمة الوطنيّة (الخدمة العسكريّة)، وهي أحداث متخيّلة قد تكون ممكنة الوقوع أوّلا، وهو ما يظهر من خلال توظيف الأداة "ربّما" والّتي تفيد الشّك واحتمال الوقوع، لكن ورغم ذلك فإنّ الشّاعر يبني نصّه التّخيّلي انطلاقا من مجموعة من البنيات والّتي يجمع بينها عن طريق ظروف الزّمان المتكرّرة (بعد يوم، في الصّباح، بعد عام، بعد عمرٍ)

تجمع ظروف الزّمان بين أحداث متباعدة وأخرى متقاربة، كما تُحدّد المدى الذي تستغرقه فـ: يعانق زوجته بعد عام، بعد عام سيأتي، بعد عمر سيحفر أغنية في الجدار) هي أحداث متباعدة رسمت الإطار العام لزمن الأحداث، أمّا الأحداث الّتي لا تستغرق زمنا طويلا فهي أفعال بسيطة وجانبيّة والّتي تدخل ضمن التّفاصيل الصّغيرة، وهي الّتي أدخل عليها الشّاعر جانبا كبيرا من الدّهشة والغرابة؛ على عادته في الكتابة والتّلاعب اللّغوي،

[1] المصدر السابق، ص45/44.

فأتت متقاربة ومتسلسلة: يدخن شايا، يصافح جيرانه، يشمّ الرّصيف، يبصق عند المحطّة، ينفض عن ركبتيه الغبار.

ويعتمد النّص على تقنية التّداعي، وهو "من التّقنيات التي ارتبطت بالرّواية الجديدة أكثر من سواها، ووجدت طريقا يسيرا في بنية القصيدة المعاصرة، ذلك أنّها تعطي الشّاعر حريّة مطلقة في التّعبير عن الأفكار والصّور والهواجس الّتي في داخله على نحو مفتقد للرّابط أو المنطق أو التّسلسل بل تصاغ كما ترد إلى الذهن مقطّعة، مبعثرة مبتورة، ويقوم المشهد أو الحدث أو الحوار أو الجملة باستدعاء مشهد أو حدث أو حوار أو جملة أخرى تبدو بعيدة عن سابقتها في سلسلة تتوالى حتى نهاية القصيدة."[1]

يعمد الشاعر إلى محاولة تجاوز الرّاهن الشّعري، للوصول إلى شعريّة تقوم على المغامرة التخيلية الّتي تستمدّ طاقاتها الإبداعيّة من استنباط الواقع اليوميّ بتفاصيله، كما أنّ الشّاعر يحاول تجاوز الشّعرية التّقليدية من أجل البحث من مداخل للمعنى ومخارج للذّات.

ولهذا ينتج عن هذا " النوع من التّقنيات السّردية في كثير من الأحيان الغموض والإبهام، وإحساس بالفوضى والاضطراب، لكن الانسجام والتّناسق في هذه الحالة يكون مرهونا بوعي الشّاعر وقدرته الفنّية، وحساسية المتلقي تجاه القصيدة."[2] ولهذا فقد كان وعي الشاعر – الأخضر بركة– ظاهرا من خلال لجوئه إلى الإحالات والروابط الزمنية، التي ساهمت في تنظيم الخطاب، وإنتاج نصّ يقوم على الاتّساق والانسجام، إضافة إلى إدخال النصّ في جوّ سرديّ لاقترابه من صيغ الحكي الذي يقوم على تسلسل الأحداث وعلى النّظام الزّمني المتميّز.

[1] أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص194.
[2] المرجع نفسه، ص ن.

2-6-أبعاد الزمن:

إنّ نسيج الأفعال وزمنيّتها يساعدنا على تشخيص الجدليّات الّتي تشكّلها أبعاد الزّمن الثّلاثة فيما بينها في النّصوص الشّعرية، التي باتت تشكّل بنيات زمنية مختلفة من زمن فعلي إلى آخر (الماضي والمضارع والمستقبل)، وهذا لأنّ الشّعر المعاصر أصبح يعتني كثيرا بمنطق الحكي، فتحوّل من فكرة نقاء الجنس الأدبيّ إلى تداخل الأجناس الأدبيّة، فأصبح الزّمن السّردي وما يتشكل منه من زمنيّة الأفعال وأبعادها السّردية مكوّنا أساسيا للنّص الشّعري.

فحركية الزّمن في النّصوص الشّعرية تُظهِر قدرة الشّاعر على التّحكُّم فيه، ولهذا فإنّ " الفرق بين الشّاعر المبدع والشّاعر المتخلّف يكمن في موقفهما إزاء الزّمن وصدور ردود أفعال عندهما عن أفعال حقيقية ومفتعلة."[1]إنّ الشّاعر يتحرّك في نصّه الشعري بين أزمنة متعدّدة، وقلّما نعثر على قصائد يكون فيها الزّمن موحّدا، وفيما يلي أهم الأزمنة وأبعادها.

2-6-1-الزّمن الماضي:

هو الفعل الذي حدث في زمن قبل زماننا (الحاضر)، أي هو الفعل " الدّال على اقتران حدث بزمان قبل زمانك." [2] والزّمن الماضي في الشّعر زمن خاصّ ومُميّز؛ لأنّ الشّعر يعود إليه في كلّ زمان ومكان " ليبعد عنه وطأة الحاضر والمستقبل، ليهرب من ذاته، وليغذي النزيف الذي يجري في شرايينه ويتّخذ شكل ذكريات تلحّ عليه أن يموت في ظلالها، فيخلّص من واقع متعب ومن مستقبل يتخيّله مرعبا." [3]

[1]جلال الخياط، الشعر والزّمن، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، لسلسة الكتاب الحديثة، 1975، دط، ص9.
[2]الجرجاني علي بن محمّد، التعريفات، تح: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـ، باب الميم، ص250.
[3]جلال الخياط، مرجع سابق، ص19.

والفعل الماضي أقرب الأفعال إلى السّرد، لأنّه يتعلّق بأحداث مضت ، ولأنّه يقوم على عمليّة الاستذكار، وكثيرا ما يتعلّق به الشّاعر لأنّه يقرّبه من ذاته ومن عالمه الخاص فيعيد بثّ المشاعر ونبش الذاكرة ويرتبط بتقنية الاسترجاع الّذي " هو عودة السّارد إلى حدث سابق وهو عكس الاستباق." [1]

إنّ الزّمن الماضي زمن مرغوب فيه وترجى عودته خاصة إذا كان يحمل ذكريات جميلة، تقول الشاعرة جميلة نعيمة نقري:

عشت عمري مرّة

وعاشني عمري.. لأجلك.. مرّتين...

مرّة حين اقترفنا نظرة...

ومرّة... حين افترفنا عاشقين[2]

يسير النّص وفق النّسق الاسترجاعي، فالشّاعرة تستحضر أجمل المحطّات في حياتها، وأجمل ما عاشته في عمرها، إنّها تمارس حوارا مع الآخر من خلال الغوص في أعماق ذاتها، والبحث عن تفاصيل دقيقة شكّلت نقطة تحوّل في حياتها.

وتقول في قصيدة أخرى:

مددت شتاتي إلى غلال الصّيف

تأمّلت... تألّمت..

... تنهّدت..

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص18.
[2] نعيمة نقري، كأني به، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2013، ص15.

ووسوست لي رياحي...

بحاجتي إليك.. لا للكيف

بي رغبة... يا قلبي الفرحان

حدّ... الخوفْ[1]

تندمج ذات الشّاعرة مع ماضيها فتعرج على الأيّام والفصول الماضية، تتأمل ما مضى وتتألّم عليه، إنّها متعلّقة بماضيها حدّ الألم، لأنّه يربطها بحاضرها ويُدمجها فيه، وهذا ما يظهر من خلال تتالي الأفعال الماضية وتواليها (مددت– تأمّلت – تألّمت – تنهّدت – وسوست)، ولهذا فالشّاعرة تحاول استرداد الماضي بكلّ ما تملك من الوسائل التّعبيرية.

يتيح استعمال الأفعال الماضية في الشّعر إدخال النّص في عالم الأحلام والهدوء، والبحث عن مواضع الوحدة، والهروب من الحاضر، من أجل صنع عالم داخليّ ينطلق من الشّاعر ويعود إليه، كما أنّ السّرد بالزمن الماضي يسمح بالاعتماد على تقنية الاسترجاع، وهو ما يعطي النّص طابعا حكائيا، تقول الشّاعرة في قصيدة " سكرات الحب":

شربني حتى الظمأ

ترنّح في حلمه.. لفّ... خفّ وطار

وعربدت فيه نار

ثمّ هوى عاريا.. وانطفأ

حين حدّثه خبري

يا أنت يا مبتدأْ[1]

[1]المصدر السابق، ص10.

جاءت أفعال السّرد متتالية، تكشف عن رغبة الشّاعرة في تسريع السّرد وتفعيله وفي وصف كلّ شيء: (شربني/ ترنّح/ لفّ/ خفّ/ طار/ عربدت/ هوى/ انطفأ/ حدّثه) فاحتلّت الأفعال الماضية المساحة الكبرى من السّرد وشكّلت نقطة أساسية في عملية الحكي.

الزّمن الشّعري هو الخيط الذي يجمع كلّ العناصر السّردية للنّص، فالإشارات الزّمنية المبثوثة في أيّ نصّ شعريّ، تتفاعل وتشترك مع جميع العناصر النّصية الموجودة في النّص، تؤثر فيه وتكون ذات دلالات مميّزة، يقول الشّاعر عثمان لوصيف:

كان يمشي الهوينا..

كأنّ به ثقل الأرض

يمشي.. وينتشر

لم تسعه شوارع وهران

خطواته.. أكبر[2]!

يصنع الشّاعر لوحة شعرية بوصفه لشخص عزيز*،وهو يبدو في قمّة الحزن والضّياع لا يستطيع تحريك أرجله من شدّة الألم والحزن، وقد افتتح الشّاعر النّص بالفعل النّاقص كان، وهي الأداة القريبة إلى الحكي، والمتّصلة دائما بالفعل الماضي.

ينقل الشاعر حركة من الزّمن الماضي (كان يمشي الهوينا)، وينقلها إلى المضارع لإشراك القارئ في عمليّة السّرد، فينقل له جوّا من المشهد العام للشّخص الذي يصفه.

يجعل اعتماد النّصوص الشّعرية على الأفعال الماضية نصوصا قريبة إلى الطابع السّردي والحكائي، ولهذا فإنّ الشّعراء يميلون كثيرا إلى الاعتماد على الزمن الماضي لأنّه

[1]المصدر السابق، ص13.
[2]عثمان لوصيف، أبجديات، مطبعة هومة، الجزائر، دت، دط، ص5.
*أهدى الشاعر النّص الشّعري إلى كلّ من: سعدي يوسف، الأخضر شوادر، وعبد الله الهامل.

الأقرب إلى عالمهم الطّفولي وعالم أحلامهم. وأن كان للأزمنة الأخرى حظها من التّوظيف لأنّها تساعد على الانتقال من زمن إلى آخر ومن حالة إلى حالة أخرى.

وهكذا يظهر توظيف الزمن في النّصوص الشعرية عاملا لا يمكن الاستغناء عنه في بناء النّصوص الشّعرية، وفي تحديد خاصيتها الأدبية، وهو ما يجعلها نصوصا مكتملة دلاليا وشعريا.

3-فضاء الحدث الشّعري:

يعتبر الحدث الشّعري في المنظور السّردي واحدا من العناصر الرّئيسية للمسرود داخل النّص الأدبي، وهو تمثيل لسلسلة من الأحداث المتتابعة التي تحقّق النظام النّصي. فالحدث يعد من العناصر المحقّقة لسياق النّص السّردي إذ يحقّق مسار النّص من بدايته إلى منتهاه.

والحدث مرتبط بالزمن والمكان والحبكة والشخصيات، ولهذا فلا يمكن الاستغناء عنه في النّصوص الأدبية، و"الحدث بعيدا عن ارتباطه بالزمنية والحبكة، عنصر من العناصر الأساسية في أيّة واقعة سردية، فلا يمكن لنا أن نتحدّث عن عملية سرد في أبسط صورها دون وجود حدث يقع في مكان وداخل حيّز من الزّمان. إذ إنّ الحدث هو فعل الشّخصية ومحدد حركتها وأثرها داخل الحكاية/النّص. وهو عنصر يرتبط بمختلف عناصر السّرد الأخرى، حيث يتكوّن من مجموعة الأفعال الّتي تقوم بها شخصيات الحكاية وتؤثر في سياق النّص وتطوّره"[1].

فالحدث هو نواة الحكي الأساسية في أيّة عملية سردية، لأنّه من بين المرتكزات المحققة لنص الحكاية وتتابعها، وهذا عبر أفعال الشّخصيات وأدوارها، والحدث هو" فعل شخصية يحدّد من وجهة نظر دلالته في صيرورة الحبكة"[2].

[1] شوكت المصري، مرجع سابق، ص184.
[2] سعيد يقطين، قال الرّاوي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1998، ص33.

ودراستنا للحدث في النّص الشّعري ينطلق من اعتباره خاصية دلالية وجمالية ذات أبعاد سردية، فالنّص" الشّعري الحامل لعناصر الحكاية يروي عبر تسلسل أفعال الشخصيات وحركتهم قصّة، هذه القصّة قد تكون مكوّنة من حدث وحيد أو مكوّنة من أحداث متعدّدة، كما أنّ هذه القصّة إمّا أن تكون كاملة أو أنّنا نتمثّلها بنية من خلال النّص الشعري وعناصره"[1]. على أنّنا نشير إلى أنّ الحدث أو الحبكة في النّص الشّعري قد لا يكون بنفس الخصائص الّتي تكون عليها في النّصوص الرّوائية، لأنّ الأحداث في النّصوص الشّعرية لا تخضع لمنطق ثابت في طريقة سردها وعرضها، كما أنّها لا تخضع لتراتبية تجعل من الحدث فيها متناميا بالضّرورة؛ لكنّها تخضع لما تقدّمه لنا حركة الدّوال خطّيا من بداية النّص الشّعري وحتى نهاته.

إنّ الأحداث الّتي يحكيها الشّاعر تختلف عن الأحداث الّتي تعوّدنا عليها في الأعمال الرّوائية والقصصية، ولهذا فإنّ التّعامل مع حبكة النّص الشّعري يكون مختلفا عمّا هو في النّصوص غير الشّعرية.

وتتبعنا الحدث السّردي في النّصوص الشعرية الجزائرية يستوقفنا عند نصوص كثيرة، احتفت بالحدث وجعلته بنيته الأساسية، ومن بينها قصيدتي" دمعة طفل عربي" ونزف دمشقي" للشّاعرة لطيفة حساني، فالشّاعرة تقوم بحكي مأساة بلا د الشّام الّتي مزّقتها الحروب الّتي طالت فيها ودمّرت أحلام أطفالها.

يعتمد نص "دمعة طفل عربي" على حبكة الطّفل الّذي فقد والديه ولا يعلم بذلك، فيبقى ينتظر عودتهما بفارغ الصّبر، فقد بنيت الحبكة على طريقة متميزة في ترتيب الأحداث، وهذا لأنّ السّاردة تقوم بالجمع بين الزّمان والمكان والأحداث، عبر نسيج نصّي متكامل نسجته بدقة ودراية، فاعتمدت على نسج حبكة تلخّص تفاصيل الموت عن طريق نسج تفاصيل الأحداث، ولهذا فإنّ الحبكة تقوم على العناصر التّالية:

[1] شوكت المصري، ص187-188.

3-1-الزمن: إنّ الزمن الذي تدور فيه أحداث النّص وتتشكّل منه حبكته هو زمن الحرب والقصف، فهو الزّمن الّذي يلي لحظات القصف والعدوان الّذي لا يخلّف وراءه إلّا الموت والخوف والدّمار، ولم تعتمد الشّاعرة على الإشارة المباشرة للزّمن، إلّا أنّ الملامح العامة الّتي تشكّلت من الأحداث والحوار يقودنا إلى معرفته، وهذا انطلاقا من البيت الأوّل للقصيدة الّذي يعتبر مدخلا استهلاليا للنّص:

الأرض مقفرة الملامح والصّور من أين لي أفق لأغنية المطر[1].

تعتمد الشّاعرة على السّؤال الإنكاري الّذي لا يتوقّع جوابا إيجابيا، بل إنّ الجواب كان قاطعا منذ أن رسمت ملامح المكان الّذي علاه القفر من جميع الجهات.

3-2-المكان:إنّ المكان الّذي اختارته الشّاعرة ليكون مسرحا لأحداثها هو ساحة المعركة، أو المكان الّذي يقع تحت الأنقاض، حيث لا مكان للحياة ولا أمل للنّجاة، هذا لأنّ الموت قد حاصر الجميع بما فيهم الأطفال الصّغار ولعبهم الّتي دفنت تحت نيران القذائف والمدافع.

3-4-الأحداث: تشكّل الأحداث الحبكة الأساسية للنّص، فهي تقوم على طريقة ترتيب السّارد للأحداث، مع حركة الشخوص والحوار، ولهذا فقد اعتمدت الشّاعرة على إبراز أهم أحداث النّص عبر مجموعة من الوظائف السّردية، مثل الحدث الأوّل الذي هو عبارة عن مشهد طفل يبحث بين التّراب والطّين عن الضّحايا والمفقودين، علّه يعثر على وجه أمّه أو لعبته الّتي فقدها:

طفل على تلّات خيبتنا يفتّش بين طين وجودنا أين البشر؟[2].

يصوّر البيت مشهدا مأساويا يعبّر عن آلاف الأطفال الّذين يعانون يوميّا من بطش الحرب، الّتي لم يستوعبوا بعد قواعدها ولا أهدافها، ولهذا فإنّ الطّفل يمضي إلى الأمام قائلا:

[1] لطيفة حساني، أغنية تشبهني، ص24.
[2] أغنية تشبهني، ص24.

لا وجه يرشدني لمخبأ لعبتـــي فجميعكم درب يسير إلى الخطر

أختي بكت من ذا يكفكف دمعها؟ وأبي وأمّي فضّـــلا عنّا السّفر

بالأمس جارتنا تقول سيرجعان وتمتمت حمدا على حـــكم القدر

تبكي بصمت ما عرفت لمَ البكا ستعود والدتي لأستقصي الخبـــر[1].

تصوّر الشّاعرة الصّراع الخارجي والدّاخلي للشّخصية(الطّفل)، عبر مجموعة من الأحداث الّتي تنقل المشهد ببراعة مصوّر فوتوغرافي، عن طريق التّركيز على دقّة التّفاصيل المادية والنّفسية أو الخارجية والدّاخلية، فتمثّل الحدث الأوّل في مشهد درامي لطفل لم يجد من يرشده إلى لعبته الّتي فقدها، مع تأكيده على أنّ الجميع قد تعمّد السّير إلى الخطر دون أن يتدخّلوا في إيقاف اللّعبة السّياسية الّتي يدفع ثمنها الصغار.

وفي البيت الموالي يتعمّق في نبش الجراح، وهذا بتصويره لمشهد الأخت الصّغيرة الّتي لم تجد من يحضنها ويكفكف دمعها، لأنّ الوالدين لم يعد لهما أثر، وبالاعتماد على تقنية الحوار الذي ينقل ما ورد على لسان الجارة الّتي تخاطب الأطفال وتواسيهم باعثة فيهم الأمل بقرب عودة الوالدين، والّتي تحاول إخفاء بكائها عن الأطفال حتّى لا يتفطّنوا إلى أنّ كلامها ضرب من المحال، وهنا يدخل الطّفل في حوار داخلي مع نفسه وقد أصرّ على عودة والديه كي يطلب منهما تفسيرا لما يحدث.

لقد صوّرت الحبكة مظاهرا من الصّراع الّذي ظهر على مستوى الشّخصية الرّئيسية والّتي تمثّل الطّفل، وعلى مستوى الشّخصية الثّانوية وهي الجارة، والّتي كان دورها سلبيّا لأنّها لم تستطع تفسير اللّغز للطّفل واكتفت بالكذب عليه، لأنّها لم تستطع مواجهته بالحقيقة. وقد تميّزت أحداث الحبكة بالتّصاعد والارتفاع إلى الذروة، حيث تعدّدت الأفعال الّتي شكّلت مجموعة من العقد المتفرّقة، وهو ما دفع إلى نموّ الحدث نموّا تصاعديا، وهو ما دفع بالنص

[1] المصدر السابق، ص24.

إلى الأمام و جعل تتالي الأفعال غير اعتباطي، إنّما هو ترتيب مبني على منطق معيّن لأنّه ينطلق من محاكاة الواقع، فالشّاعرة لم تتخيّل شيئا إنّما أعادت تصوير الأحداث تصويرا جماليا يحمل كثيرا من الدّلالات.

وفي قصيدة" نزف دمشقي" تحاكي الشّاعرة المأساة ذاتها، وهي المحاكاة الّتي حملت كثيرا من العناصر السّردية، من خلال توالي مجموعة من الأحداث وتناميها واعتمادها على الصّراع الّذي شكّل النّواة المحورية للنّص، الّذي يصوّر مشهدا دراميا يعيش تفاصيله أطفال سوريا ومن خلاله أطفال الرّبيع العربي، وتنسج خيوطه شخصيةّ طفل يتحدث باسم جميع الأطفال المقهورين، الّذين فقدوا طفولتهم تحت نيران القصف والتهجير.

لقد بدت شخصية الطّفل السّوري أكثر شجاعة وقوّة، وأكثر تمسّكا بالحياة، في ظل خيانة الكبار لأحلام الأطفال، ولهذا فقد ظهرت أبعاد شخصية الطفل بدقة، استطاعت من خلالها الشّاعرة تصوير عالم الحرب و الموت اليومي الذي يسرق الضحكات من وجوه الصغار ويرسم عليها لوحات من الخوف والضياع والتّشتت.

اعتمدت الشاعرة على تجسيد عنصر الصّراع والتّوتّر، بوصفه أحد الأساليب السّردية الّتي ساهمت في بناء النّص وتحريك أحداثه، وهو ما أدّى إلى تقوية البنية السّردية للنّص الشّعري، كما لجأت إلى تقنية التّصوير الفوتوغرافي، لتضعنا في بداية القصيدة أمام مشهد للشّخصية الرئيسية الّتي تحاور أمّها قائلة:

ماما إذا جاء الصّباح ولم يجدني لا تقولي أخوتي قتلونـــي

لا ضير إنّي في النّعيم وإنّما أخشى عليهم من غد ملـــــــعون

إنْ كان موتي من صنيع أقاربي كيف الملام على بني صهيـــون[1].

[1] المصدر السابق، ص25.

يعتمد النّص على الحوار كعامل أساسي في رسم ملامح الشخصية والحبكة، وهذا بتوالي مجموعة من الأفعال السّلبية الّتي تصوّر عمق المشهد وقتامته، وهذا عن طريق العلاقة السّلبية الّتي تجمع شخصية الطّفل مع محيطها الخارجي، وهو ما أدى إلى ظهور الصّراع والمواجهة والاستمرار في سرد ملامح المأساة:

كنّا بعمر الحلم نبذر بسمة والموت يجنيها كما يجنيني

ما بال حارتنا الّتي نلهو بها فقدت مباهج وجهها من حين[1].

إنّ الصّراع النّفسي للذّات الشّاعرة هو ما ولّد الدّراما الّتي أدّت إلى نموّ الأحداث وتصاعدها، وهذا بربط الشّخصية بسلسلة من الاعترافات الّتي استمرّت في تعرية الواقع وبيان مناحي الصّراع:

مثلي دمشق جريحة موجوعة تغشى المكان بحلميَ المسجون

أنا أشتكـــيني للتّراب لعـــــلّه فـي صدره عبق يجيـــب حنيي

حتّى البكاء فليس طوع محاجري من ذا يكفــكف دمعة تبكــيني[2].

يبدو المشهد الحواري مشهدا نابضا بالحركة والصّراع، وهو ما جعل حضور شخصية الطّفل حضورا مكثّفا ساعدت على تجسيد المعاناة من خلال التّأكيد على الحضور، وهذا بالاعتماد على غرض التّشبيه والتّأكيد والسّؤال والدّعاء على الّذين كانوا سببا في حلول الكارثة:

يا أمسها الغافي بجرحي كلّما هبّ التّذكّر حرقتـــــــي تطوينـــي

لا سامح اللّه الّذين تفنّـــنوا أن يهدموا في القلب كلّ حصونـي

[1] المصدر السابق، ص25.
[2] المصدر السابق، ص25.

بردا ووجه الطّيّبين وظلّـــــهم بالله يا ذكرى الجراح دعينـــــــي

يبست بأغصان الوجوه زهورها ليجفّ ماء سكينتي في طينـــــي[1].

تأخذ شخصية الطّفل منزلة الرّاوي العالم بكلّ شيء والّذي استوعب تفاصيل الغدر والموت، بينما ظهرت شخصية الأمّ بدور المحاوَر السّلبي، الّذي يكتفي بالاستماع دون أن تتمكّن من فعل التّغيير.

إنّ الصّراع المجسّد في النّصّ تحكمه إرادتين متضادتين:إرادة الصّغير وإرادة الكبير، أو إرادة الواقع الّذي يرفضه الطّفل والواقع الآخر الّذي يرضى به الكبير، وهو ما أعطى ملامحا للصّراع، الّذي كان سبيلا لسرد الأحداث وتوليد التّشابكات، وهو ما أدخل النّص الشّعري في جوّ سرديّ مليء بالحركة والتّوتّر، جعل النّص يبدو مشهدا حيّا.

إنّ بنية الحدث بنية مهمّة في النّصوص الشّعرية، لأنّها تجسّد مجموعة من العناصر ومن بينها إظهار الصّراع والتّوتّر، وتحريك الشّخصيات من خلال الأدوار الّتي تنسب إليها، ومن خلال المقاطع الحوارية الّتي تتخلّل النّصوص من حين إلى آخر، ولهذا فالحدث سمة سردية بارزة في النّصوص الشعرية لمختلف الشّعراء الجزائريين الّذين اهتموا بالصّراع عنصرا أساسيا وبارزا في نصوصهم الّتي تترجم عالمهم الخاص والعالم الخارجي.

[1] المصدر السابق، ص25.

خاتـــمـــــة

حاولنا من خلال فصول هذا البحث أن نقف على أهم الخصائص السردية التي ميزت القصيدة الجزائرية المعاصرة،التي ظهرت في مستويات كثيرة ،ولعل أهم نتيجة توصلنا إليها هي أن أساليب السرد في النص الشعري تتشكل بصورة مغايرة عن تشكلها في أجناس النثر،كالرواية و القصة و المسرحية،وهذا يعود إلى اختلاف نظام الشعر وخصائصه عن أجناس النثر كمًا وكيفًا،فقد أعطى انفتاح القصيدة الجزائرية المعاصرة على فنون السرد المختلفة، طاقة دلالية وتعبيرية تجلّت واضحة في مجموعة من النصوص الشعرية .

-توصلنا في الفصل الأول إلى أن لجوء الشاعر إلى التعبير الدرامي قد مكّنه من صياغة أفق جديد للتعبير النصي ،كان مليئا بالصراعات والرؤى ،وهو ما سمح له بمزج الحاضر بالماضي،والاقتراب أكثرمن الحياة اليومية بكلّ صراعاتها وتناقضاتها،وقد كان لميل الشعراء إلى استغلال مفردات اللغة اليومية وصيغها جانب مهم من جوانب الدراما، لأن التجارب الشعرية كانت أكثر قربا من التمثيل الدرامي للحياة.

-فتحت الدراما القصيدة الجزائرية المعاصرة على أبعاد سردية متنوعة، وهذا ما تجلى من خلال لجوء الشاعر إلى توظيف تقنيات القناع الشعري، الذي كان وسيلة مهمة للتعبير عن درامية الحياة اليومية وتعقدها،ولهذا فقد تنوعت الأقنعة في القصيدة الجزائرية المعاصرة،وذلك رغبة من الشاعر في نقد الواقع وإبراز نقائصه الكثيرة ،ولقد كانت دراما الوطن إضافة إلى الأوطان العربية الأخرى أهم ما وقف عليه الشعراء الجزائريون.

-تمكّن الشاعر الجزائري من خلال القناع من نقد الواقع وإبراز نقائصه الكثيرة عن طريق استحضار الرموز والأساطير والشخصيات التاريخية.، وهو ما يمنح النصوص كثافة وتوترا، عن طريق تعدد الأصوات واختفائها وراء الأقنعة المختلفة، مما جعل ملامح السّرد تظهر بوضوح.

-عبّرت الأسطورة الشّعرية عن عمق التجاربالإنسانية، نظرا لما تحمله من قيم جمالية وفنية قادرة على استيعاب القلق الروحي للإنسان ،ولهذا فقد نجح بعض الشعراء الجزائريين في توظيف الأسطورة بالشكل الذي يُحرّك جانبا من جوانب النّص الشّعري ويدفعه نحو آفاق التأويل.

-تفاعلت القصيدة الجزائرية المعاصرة مع فنون التعبير الأخرى، ومن بينها الفن المسرحي، عن طريق استغلال بعض من مقوماته كالحبكة و الصراع والشخصيات.، وهو ما ظهر في نصوص كثيرة،وكانت" تغريبة جعفر الطيار"للشاعر يوسف وغليسي أهم النصوص الشعرية التي استعارت تقنيات الفنون المسرحية في بناء شعريتها.

-منح الحوار النصوص الشعرية أبعادا فنية وسردية نظرا لكونه الصوت الثاني للشاعر،وخاصة الحوار الداخلي (المونولوج) الذي كان بمثابة خطاب داخل خطاب ،أو هروب من الواقع إلى واقع آخر تغيب فيه الرقابة الاجتماعية،فهو مناجاة داخلية تسمح بتهديم القيود وكذلك الحدود بين مختلف الأجناس الأدبية كالرواية والقصة،إذ سمحت القصيدة لنفسها باستعارة تقنيات السّرد ومحاورتها ،والتعامل معها تعاملا فنيا وشعريا ،وهو ما صنع نوعا من الامتزاج والتآلف بين الشعري والنثري ،لأن الحوار الذي يتخلّل النّصوص الّشعرية يسمها بالطّابع القصصي و السّردي.

- ساهم الحوار بنوعيه (الداخلي والخارجي)في إبراز مختلف التناقضات والصراعات اليومية التي يحياها الشاعر الجزائري عن طريق مجموعة من الأصوات التي توضح أبعاد التجربة الشعرية، وقد تميّز باعتماده على مجموعة من الآليات كالأمر والنهي وصيغ الاستفهام، وهو ما ساهم في تأطير الجو العام للقصيدة الجزائرية المعاصرة.

-كانت الضمائر الساردة عنصرا فعالا في العملية التحاورية،لأنها تساهم كثيرا في تحديد أدوار الشخصيات والفواعل وفي تداخل الأصوات المتحاورة،وتشكيل مظاهر شعرية

سردية ،تفتح آفاقا جديدة للقصيدة التي أصبحت تستغل فضاءات التداخل بين الأنواع الأدبية الأخرى لتأسيس بنى داخلية خاصة بها.

-وفي الفصل الثالث كانت بنيتا الزمان والمكان أهم ما تقوم عليه القصيدة الجزائرية المعاصرة ،إذ يقوم الزمان بمنح الشاعر فرصة التنقل بين الأزمنة المختلفة(الماضي والحاضر والمستقبل)،كما يقوم المكان بنوعيه الجغرافي والنصي بطبع الشعر بالخاصية السردية، وهو ما يظهر بوضوح في استثمار الشاعر للأبعاد الزمانية والمكانية،بنسب متفاوتة من شاعر إلى آخر.

-انقسمت الأماكن إلى قسمين؛ مفتوحة ومغلقة، عبر الشاعر عن علاقته بها في بنيات نصية تحمل خصائص سردية.

-قامت النصوص الشعرية على بنيات زمنية متنوعة، تلخصت في الاسترجاع والتلخيص والمشاهد الشعرية، منحت الشاعر حرية التنقل والتحرك في أزمنة متنوعة، ما بين الماضي والحاضر والمستقبل.

-تمثل الحدث الشعري في مجموعة من الخصائص السردية التي تحركت فيها أفعال الشخصيات ورؤاها، ولهذا فقد تميزت ببنية سردية جمعت أشكال الصراع والتّوتر، من خلال الأفعال التي تؤديها الشخصيات على الصعيد النّصي.

قائمة المصادر

و

المراجع

أولا :المصادر

القرآن الكريم، رواية ورش.

1-أنيس إبراهيم وآخرون،المعجم الوسيط،ج1،دار المعارف مصر،ط1، 1972.

2-عبد النور جبور،المعجم الأدبي،دار العلم للملايين،بيروت،لبنان،ط2، 1984..

-3

الدواوين الشعرية:

-1

2-أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر العاصمة،الجزائرط1972،1.

3-أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر،ط1، 2002.

4-أحمد ملياني، عود ثقاب، دار فيسيرا، الجزائر، د ت، د ط.

5-الأخضر فلوس، حقول البنفسج، دار الهدى، الجزائر، دط، 2009.

6-الأخضر فلوس، عراجين الحنين، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002.

7-إدريس بودیبة، الظلال المكسورة،منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر العاصمة،الجزائر،2003.

8-الأمجد مكاوي، يكفي القليل من الصمت، منشورات فيسيرا، الجزائر، دط، 2013.

9-بوزيد حرز الله، مصابا بلون الصلصال، دار العين للنشر، القاهرة، ،ط1، 2017..

10- حسين عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، منشورات دار الحضارة، الجزائر، ط1، 2004.

11- خليفة بوجادي، قصائد محمومة، الجمعية الثقافية لبلديةالعلمة،الجزائر،دط،2007.

12- رابح بلطرش ، الصواع، دار التنوير،ا لجزائر العاصمة ،ا لجزائر،ط1، 2010..

13- سليمان جوادي، قال سليمان،دار التنوير، الجزائرالعاصمة، الجزائر،ط2، 2012.

14- سليمان جوادي، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،

15- عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر العاصمة، الجزائر، دط،2004 .

16- عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف،الجزائر العاصمة،الجزائر،ط1، 2013.

17- عاشور فني، زهرة الدنيا، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2007.

18- عبد الغني خشنة، ويبقى العالم أسئلتي، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر العاصمة ،الجزائر،دط،2004.

19- عبد الله العشي، صحوة الغيم، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2014.

20- عبد الله العشي،مقام البوح، باتنة،الجزائر،2000 .

21- عبد الملك بومنجل، الدكتاتور، منشورات مكتبة اقرأ، قسنطينة، ط1، 2009.

22- عبد الملك بومنجل، حديث الجرح والكبرياء، منشورات مكتبة اقرأ،قسنطينة، ط1، 2009.

23- عبد الملك بومنجل، عناقيد الغضب،البدر الساطع للطباعة والنشر،العلمة،الجزائر،ط2016،1

24- عبد الملك بومنجل، لك القلب أيتها السنبلة، دار الأمل تيزي وزو ،الجزائر ،ط2000،1.

25- عثمان لوصيف، أبجديات، دار هومة للنشر، دت،دط.

26- عثمان لوصيف، أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب،دط،1988.

27- عثمان لوصيف، براءة،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزيعة،الجزائردط،دت.

28- عز الدين ميهوبي، عناقيد لميلاد الفجر، منشورات أصالة، الجزائر، دط،2010 .

29- عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا، منشورات أصالة، الجزائر، 1997.

30- عز الدين ميهوبي، ملصقات، مؤسسة الأصالة للإنتاج الإعلامي والفني سطيف،ا لجزائر، ط1، 1997..

31- عمارة بوجمعة، وردة الأهوال، منشوراتGraphic Scan ،دط،دت.

32- فاتح علاق، ما في الجبة غير البحر، دار التنوير الجزائر، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2017..

33- فريد ثابتي، أنين،منشورات الجاحظية، الجزائر،2011.

34- كنزة مباركي، هوس بلون وجهي، دار فيسيرا، دط،2014.

35- لطيفة حساني،أغنية تشبهني، دار ميم للنشر،الجزائر العاصمة، الجزائر،ط1، 2015.

36- محمد الأمين سعيدي،ماء لهذا القلق الرملي،منشورات فيسيرا،الجزائر ،دط،2011.

37- محمد بن جلول، الليل كله على طاولتي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015.

38- محمد بن جلول، أوجاع باردة، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2010.

39- محمد شايطة، احتجاجات عاشق ثائر، منشورات إبداع، الجزائر، دت، دط.

40- محمد عبروس، النخلة أنت والطلع أنا، منشورات دار الحضارة،ا لجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2004.

41- محمد مصطفى الغماري ، أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1980 ..

42- محمد مصطفى الغماري، عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

43- محمد مصطفى الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1982.

44- محمد مكاوي، يكفي القليل من الصمت، منشورات فيسيرا، الجزائر ،دط،2013.

45- مشري بن خليفة، سين، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.

46- نعينة نقري، كأني به، منشورات ميم، الجزائر،ط1، 2013.

47- نور الدين درويش، مسافات، مطبعة منتوري، قسنطينة، ط2، 2002.

48- ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995.

49- ياسين بن عبيد، معلقات على أستار الحب، منشورات دار الكتب، الجزائر2003

50- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 2013.

51- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار،منشورات إبداع، الجزائر، ط1، 1995.

ثانيا :المراجع العربية والمترجمة إلى العربية:

1-إبراهيم الخطيب ،نصوص الشكلانيين الروس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، مِؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ،ط1، 1982.

2-إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1996.

3-إبراهيم حمدي، نظرية الدراما الإغريقية،مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان، مصر، ط1، 1994.

4-إبراهيم محمد حمدي، نظرية الدراما الإغريقية،الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان،مصر،ط1، 1994.

5-أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إحياء التراث العربي،بيروت دت،دط،

6-أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، لبنان.

7-أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،دت

8-آمنة بلعلى ، تحليل الخطاب الصوفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

9-بيداء عبد الصاحب الطائي، البنية الدرامية في شعر نزار قباني، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد،العراق، ط1، 2012.

10- بيومي عبد السلام مصطفى، التناص، النظرية والممارسة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،دط،2017.

11- تزفيطان تودوروف ، الشعرية، تر:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،ط1، 1990.

12- تيسيرمحمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2010.

13- جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر،العراق، دط،1982 .

14- جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية،آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية، أفريقيا الشرق،الدار البيضاء ،المغرب، دط،2015

15- جميل عبد المجيد، بلاغة النص، دار غريب ، القاهرة، مصر،دط،1999.

16- جوليا كرستيفا، علم النص، تر:فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1996.

17- جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر:أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ج1،ط4، 2000.

18- حاتم الصكر ، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

19- حداد علي، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،العراق،ط1، 1986..

20- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية،دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، بيروت، لبنان،ط1، 1994..

21- حنا الفاخوري ، منتخبات الأدب العربي، المكتبة البوليسية،ب يروت، لبنان،دت،دط.

22- خزعل الماجدي، العقل الشعري، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط، 2011.1.

23- دومينيك مانغونو،المصطلحات المفاتيح لتخليل الخطاب،تر:محمد يحياتن

24- راضي عبد الحكيم، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، مصر،1980

25- رشيد بن مالك، مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص(عربي-انجليزي-فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر العاصمة، الجزائر ،ط1،2000 .

26- رشيد يحياوي، مقدمات في نظريات الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1994.

27- رمضان محمد الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء،الإسكندرية ،ط1، 1992.

28- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،ط1. 1986..

29- رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، ط1، 1988.

30- رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية،تر:محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ،ط1، 1988.

31- زهير أحمد رحاحلة، القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 2012..

32- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث(مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،ط3، 1983..

33- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، بيروت، لبنان،ط3،1984.

34- سعيد يقطين، الكلام والخبر،مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1997..

35- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،المغرب، ط1، 1988.

36- شوكت المصري، تجليات السرد في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،مصر، دط ،2015.

37- صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط،2012

38- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط1، 1995..

39- صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر،ط1، 1996..

40- صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، مصر،ط1، 2018

41- عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري،منشورات الاختلاف،الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، بيروت، لبنان،ط1، 2009.

42- عبد الرحيم الراشدة، أدونيس والتراث النقدي،دار الكندي للنشر والتوزيع،اربد،ط1، 1995.

43- عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت، لبنان، ط1، 2000.

44- عبد القادر فيدوح،ا لرؤيا والتأويل، دار الوصال، الجزائر،1994 دط..

45- عبدالناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية،القاهرة، مصر، ط1، 2006..

46- عثمان موافي، في نظرية الأدب،من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث،دار المعرفة الجامعية،الإسكندرية، مصر،ج2، ط2، 2000.

47- عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ط1، 2006...

48- عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه، (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط8، 2008.

49- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، المكتبة الأكاديمية، مصر،ط6.

50- علي أحمد سعيد (أدونيس)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت ،ط1، 1971.

51- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، والإعلان، طرابلس،1978 .

52- علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور، دار الزمان دمشق،سوريا، ط1، 2009.

53- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، المِؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت، لبنان، ط2، 1982

54- فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير،الجزائر العاصمة، الجزائر، ط2، 2002..

55- فان دايك، علم النص،مدخل متداخل الاختصاصات،تر،سعيد حسن بحيري،دار القاهرة،مصر،ط1، 2001..

56- فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس،منشورات عويدات،بيروت،لبنان،ط1980،2.

57- كروتشه بندتو، المجمل في فلسفة الفن،تر،سامي الدروبي،دار الفكر العربي،القاهرة، ،ط1، 1947.

58- لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس،دط،1985.

59- محمد مندور ،الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،دط،1999.

60- محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، ط1، 1999..

61- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط1، 1990.

62- محمد بنيس، الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

63- محمد بنيس، الشعر العرب الحديث، بنياته وإبدالاتها(الرومانسية العربية)(2،3)،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 2001..

64- محمد خطابي، لسانيات النص ،مدخل إلى انسجام لخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان،دط،1991.

65- محمد زكي العشماوي، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان،دط،1986.

66- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن،دار المعرفة الجامعية،مصر، دط،2002.

67- محمد علي الكندي ، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب ونازك والبياتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ،ط1، 2003.

68- محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث،دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة،

69- محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر العاصمة، الجزائر،2009.

70- محمد مفتاح، دينامية النص(تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، بيروت،لبنان، ط4، 2004..

71- محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،ط2، 2002.

72- مصطفى لطفي أبو شوارب، مدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهاراتها التعبيرية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2007..

73- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري،استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،بيروت،لبنان،ط4، 2005.

74- منير الحافظ ،مظاهر الدراما الشعائرية(التجسيد الجمالي في مظان المقدس ومنظومة التقاليد الأناسية،ا لنايا للدراسات والنشر و التوزيع،دمشق،سورية،ط2009،1.

75- ميخائيل باختين، الناقد الحواري،تر: أنور المرتجى.

76- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن ،السرد،التبئير)المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،1989.

77- نورثروب فراي، نظرية الأساطير والنقد الأدبي،تر:حنا عبود،دار المعارف،سورية،ط1987،1.

78- هنري ميوشينيك ، راهن الشعرية ،تر:عبد الرحيم حزل،منشورات الاختلاف ،الجزائر العاصمة،الجزائر،ط2، 2002.

79- واسيني الأعرج، ديوان الحداثة(بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر،ا تحاد الكتاب الجزائريين، سلسلة أصوات الراهن.

80- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

المجلات:

1- فتوح محمد،جدليات النص، عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،م22، ع 3، 1993.

2- فوغالي باديس،السرد الروائي وتداخل الأنواع، رواية جسر للبوح وآخر للحنين، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،جامعة اليرموك،إربد،عالم الكتب الحديث،2007.

3- كمال الديب، البنية الدرامية في شعر أمل دنقل، مجلة الجامعة الإسلامية،م4،ع2،غزة يونيو ،1996.

الندوات والمؤتمرات العلمية:

1-بومنجل عبد الملك، تداخل الأنواع في القصيدة العربية،ضمن أعمال المؤتمر الدولي الثاني عشر،جامعة اليرموك،إربد،عالم الكتب الحديث

2-رشيد بن حدو ،التأطير الأجناسي وميثاق القراءة،ضمن أعمال الندوة العلمية "الرواية المغربية وقضايا النوع السردي"،جامعة ابن طفيل،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، القنيطرة، منشورات دار الزمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010.

3-عبد لعالي بوطيب ،المسألة الأجناسية بين الكتابة والقراءة، القاهرة تبوح بأسرارها نموذجا، ضمن أعمال الندوة العلمية الوطنية حول الرواية المغربية وقضايا النوع، القنيطرة، منشورات دار الأمان ،الرباط، المغرب، دط،2010.

المراجع الأجنبية:

1-Philipe Hamone, Introduction a l analyse du descriptif, ed :HW,1981

2-Leo hoek ; la marque du titre, dispositifs semiotique d’une pratique textuelle, ed la Hagemouton ,Paris , 1981.

،

فهرس الموضوعات

مقدمة.....1

مدخل.....6

الفصل الأول

دراماية القصيدة الجزائرية المعاصرة

الشعر والدراما 23

إفادة الشعر العربي من الدراما.....25

خصائص الدراما الشعرية.....25

شعرية الدراما في القصيدة الجزائرية المعاصرة 29

مآسي الوطن العربي في القصيدة الجزائرية المعاصرة 37

تمثل اللغة اليومية في القصيدة الجزائرية المعاصرة.....42

القناع والدراما 49

الغاية من القناع.....50

تفاعلات القناع في القصيدة الجزائرية المعاصرة.....52

الأسطورة.....61

الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر.....63

البنية الدرامية المسرحية.....77

البناء المسرحي في القصيدة الجزائرية المعاصرة 78

الفصل الثاني

جماليات الحوار في القصيدة الجزائرية المعاصرة

تعريف الحوار لغة واصطلاحا..... 100

أنواع الحوار.....101

أهمية الحوار في النصوص الشعرية

المعاصرة.....103

تجليات الحوار وأبعاده في القصيدة الجزائرية المعاصرة..... 104

الحوار مع الآخر 105

الحوار مع الذات 109

أنواع الحوار الشعري..... 116

الحوار الشعري القصصي..... 117

الحوار الصوفي.....144

آليات تشكل الحوار الشعري.....160

الضمائر الساردة..... 185

أنواع الضمائر وأدوارها..... 188

الفصل الثالث

سردية الفضاءات النصية

الفضاء المكاني 207
الشاعر والمكان 209
المكان السردي 210
سردية المكان..... 112
سردية المكان في العنوان 214
المكان في العناوين الرئيسية والفرعية..... 214
المكان الوطن.....223
الفضاء الزمني 238
المفهوم السردي للزمن 242
تجليات الزمن في القصيدة الجزائرية المعاصرة..... 245
الترتيب الزمني 245
الخلاصة..... 247
الاستباق الزمني 248
المشهد..... 251
الصيغ الزمنية.....253
ظروف الزمان.....263

أبعاد الزمن.....267

فضاء الحدث الشعري.....272

خاتمة..... 279

قائمة المصادر والمراجع 283

فهرس الموضوعات 308

ملخص:

إن غاية هذه الدراسة هي استجلاء وإبراز خاصية النزوع السردي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، والتي تعد من أبرز مميزاتها وخصائصها، والبحث عن أثر هذه المكونات السردية في إثراء شعرية النصوص ودلالتها.

وقد اختارت هذه الدراسة مظاهر سردية مختلفة لدواوين شعرية كثيرة، وهذا حسب ظهورها عند شاعر على حساب شاعر آخر؛ وعلية فإن الدراسة قد قسمت إلى ثلاثة فصول، تناولنا في الأول مظاهر درامية متنوعة من بينها تقنية القناع التي تعد ظاهرة مهمة في ظل تقارب الفنون وتداخلها، وإزالة الحواجز بين الأجناس الأدبية المختلفة.

وفي الفصل الثاني ركّزنا على شعرية الحوا، وأهم آليات تشكله في الخطاب الشعري، ودوره في تداخل النصوص، وكانت الفضاءات الزمنية والمكانية أهم عنصر سرديّ حاولنا دراسته والبحث عنه في الفصل الثالث من الدراسة، إضافة إلى بنية الحدث.

الكلمات المفتاحية:

السّرد، الشّعرية، الحقول الدلالية، الأجناس الأدبية، الحوار، الفضاءات السردية.

Resumé:

Le but de cette étude est de clarifier et mettre en évidence la caractéristique de la tendance narrative du poème algérien contemporain, qui est l'une des caractéristiques les plus marquantes, et la recherche de l'impact de ces composantes narratives pour enrichir la poésie des textes et leur signification.

L'étude a été divisée en trois chapitres, nous avons traité dans le premier chapitre les premiers aspects dramatiques, y compris la technique de masque, qui est un phénomène important dans la convergence des arts et de chevauchement, Et l'élimination des barrières entre les différentes races littéraires.

Dans le deuxième chapitre, nous nous sommes concentrés sur la poésie du dialogue, les mécanismes les plus importants du discours poétique et son rôle dans le jeu des textes: le temps et les espaces spatiaux ont été l'élément narratif le plus important.dans le troisième chapitre

Les mots clés : la narration, la poétique, les champs lexicaux, les genres littéraires, le dialogue, les espaces narratifs.