جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

الأستاذة الدكتورة : زهيرة بولفوس

المقياس: الشعر الجزائري المعاصر

السنة : الثانية ماستر

التخصص: أدب حديث ومعاصر

النوع: محاضرة

المجموعة الأولى

المحاضرة الخامسة : الانزياح في الشعر الجزائري المعاصر

مقدمة:

يعد "الانزياح" (*Ecart*) أحد أبرز الظواهر الأسلوبية التي شغلت الدرس النقدي العربي المعاصر، وهي أيضا من الظواهر المتأصلة في الدرس البلاغي العربي القديم؛ إذ ضربت بجذورها عمقا في طروحات البلاغيين والنقاد العرب القدماء تحت مسميات مختلفة منها : " العدول" و" الاتساع" و"المجاز".

نهضت هذه المحاضرة من أجل تتبع حضور هذه الظاهرة في الشعر الجزائري المعاصر الطافح بهذا النوع من الكتابة الخارجة عن العرف اللغوي المعتاد، والكاسرة لجميع القرائن المنطقية بين المسند والمسند إليه في رهانها الدائم على الاختلاف والتميّز وسط سيل التجارب الشعرية العربية المعاصرة ، وهو حكم نقدي عام يحتاج إلى التدليل بدراسة نصيّةٍ تقارب هذه المدونة لتكشف عن تجليات هذه الظاهرة الأسلوبية فيها وجمالياتها أيضا.

ومادام الانزياح هو الخيط الرابط بين البلاغة القديمة والدراسات الأسلوبية المعاصرة ، فإن مقاربة تجلياته في متون شعرية جزائرية معاصرة من شأنه إبراز خصوصية هذه الظاهرة الإبداعية، وأبعادها الجمالية خاصة على مستوى اللغة الشعرية التي تمتهن الغموض أحيانا والتشفير اللغوي أحيانا أخرى؛ وهو الأمر الذي يلزم الباحث / القارئ بسبر أغوار النص وملامسة مكامن التميّز والاختلاف فيه.

1-تجليات الانزياح في الشعر الجزائري المعاصر:

تكشف القراءة المتتبعة للشعر الجزائري المعاصر عن احتكامه الواضح للانزياح، وخاصة منه شعر العشريتين الأخيرتين الذي تجاوز بساطة المتن الشعري السبعيني، وقد تجلت انزياحاته عن العرف اللغوي المألوف في مظاهر متعددة، تختلف باختلاف النصوص الشعرية وتنوعها؛ ولعل أبرز تلك المظاهر وأكثرها انتشارا لجوء الشاعر إلى كسر القرائن المنطقية بين(المسند) و(المسند إليه)، والابتعاد فنيا عن الأنماط اللغوية الجاهزة المألوفة، ويتأتى ذلك من خلال انتقاء كلمات بعينها، ثم غسلها من دلالاتها السابقة وإلباسها دلالات جديدة تكتسبها من علاقتها بسلسلة الكلمات المترابطة معها على محور التوزيع (*L'axe de distribution*).

والأمثلة على ذلك كثيرة، نذكر منها ما جاء في ديوان "قالت الوردة " للشاعر "عثمان لوصيف" ؛ حيث يقول:

مِن شِفَاهي تَنْزَلِق الكَلِمات
سَمَكًا أخْضَرا
ذَهَبِي الزَعَانِف وَالزَغَبَات
وَيَدَاي لُغَات

تَسكر الأَرضُ حِين أُغنِّي
وَتَرقُص أَشْجَارُها العَاشِقَات
الفَرَاشَات تَرتَف فَوْقَ رُمُوشِي
وَتَستَيقِظُ النَجْمَات .

نقف في هذا المقطع على تناسل سلسلة من الجمل الانزياحية بعضها من بعض، راهن من خلالها الشاعر على خرق أفق انتظار القارئ؛ حيث حوَّل المقطع الشعري كله إلى بنية انزياحية كبرى، تندرج تحتها سلسلة من التراكيب الانزياحية الصغرى، أدخلت الكلمات في علاقات جديدة، لايمكن للقارئ أن يحتكم في تحليلها إلى العرف أو المنطق، استطاع الشاعر بها خلق فجوة أومسافة توتر عميقة في نصه.
لا يمكن للقارئ العادي أن يستوعب هذه المتتالية الانزياحية من التراكيب التي تشكل متن المقطع الشعري، والتي تجسد "لاعقلانية اللغة الشعرية" ،العليا ،المصفاة بامتياز؛ حيث تستوقفنا دقة الشاعر في انتقاء كلمات بعينها عمقت خروج التركيب الشعري عن التداول اللغوي المألوف.
فالملاحظة الأولى التي نسجلها أن الشاعر قد انتقى الفعل (تنزلق) بدلا من (تنساب) في حديثه عن الكلمات الشعرية المنبعثة من دواخله، وقد زاد من غرابة التركيب اقترانها بـ "السمك الأخضر ،الذهبي الزعانف والزغبات" ؛ وهو تركيب شعري يدخلنا في عوالم الخرافة الشعبية، والأسطورة، لأنها العوالم الوحيدة التي تستجيب لمثله هذا الجنوح الغارق في الخيال.

يكشف التعمق في قراءة المقطع عن توحد الذات الشاعرة بقوة خلاقة خارقة تستمدها من سريان الروح الأسطورية في دواخلها، هذه الروح التي نلمس فيها شيئا من ملامح الإله الشاعر "أورفيوس"*(Orpheus)*الذي كان لأغانيه قوة السحر التي تبعث السرور في المخلوقات جميعها (الحيوانات، الأشجار، الجماد..) حيث ترقص الأشجار على وقع أنغامها العذبة وتنتشي الطبيعة ككل تحت تأثيرها، كما تتبعه الحيوانات المتوحشة منها والأليفة خاضعة مستسلمة.
أما الملاحظة الثانية التي يمكن تسجيلها، فتكمن في سيطرة الجمل الفعلية على المقطع الشعري؛ حيث تتوالى الأفعال المضارعة لتخلق صيرورة تحولية مفتوحة زمنيا على الآتي، تتجلى تباعا عبر المسار التحولي الآتي: (تنزلق، تسكر، ترقص، ترتف، تستيقظ) ؛ حيث حاول الشاعر – عبر هذه البنية الحركية التي ترفض الثبات– تجسيد رسالته التغييرية باعتباره صاحب رسالة نبوئية استشرافية، خلاقة .
كما تبرز انزياحية المقطع السابق أيضا من خلال ظاهرة التقديم والتأخير التي منحته دلالات خاصة لها أثرها المتميز على المتلقي، في قوله: " مِن شِفَاهِي تَنْزَلِق الكَلِمات" ، وقوله: "والفَرَاشَات تَرتَف فَوقَ رُمُوشِي"، فتأخير الفعل في الجملتين قد خلق أثرا شعريا انزاح بهما عن الوقوع في شرك الكلام العادي الذي قد يحولهما إلى حكاية لا تستجيب إلا لرغبة النحاة .
وفي هذا السياق لابد أن نشيد بتميز لغة "عثمان لوصيف" الشعرية وثراء تجربته؛ حيث إنها من التجارب الشعرية القليلة في شعرنا الجزائري، التي عرفت مسارا شعريا طافحا بالاستعمال المتجدد للغة.

وضمن العوالم الشعرية الساحرة ذاتها تستوقفنا قصيدة " افتنان" للشاعر "عبدالله العشي" التي يقول فيها:

حِينَ يُومِض فيِ الرُوحِ ذَلكَ البَرِيق
يَتَرجَل قَلبِي عَن صَهْوَة العُمر
كَي يَستَرِيح بِظِلِك
مِن صَهْد السَنَوَاتِ
وَيَفْتَح بابا للعُروج إلى قُبة...
في الفَضَاء السَحِيق .

يلاحظ القارئ احتكام المقطع الشعري إلى الانزياح الذي يتجلى تباعا من خلال هذا التشكيل اللغوي المجازي، والذي تجاوز به الشاعر المفهوم البلاغي القديم القائم على التشبية والاستعارة والكناية إلى ما يسمى بـ "تراسل الحواس" ؛حيث تتداخل الدوال الحسية ومدلولاتها، وتنوب الصفات والموصوفات المرئية والمسموعة والملموسة بعضها عن بعض في ثنايا القصيدة لتخرجها إلى عوالم تشع شعرية وصفاء، تشدُّ انتباه القارئ ليتأمل حال هذا القلب المتعب، الذي ترجل عن صهوة العمر كي يبوح بما في دواخله عله يستريح .

ولعل ما يشدّ انتباه القارئ لهذا المقطع أيضا اعتماد الشاعر فيه على الضديَّة والمفارقة التي تفتحه على المتحول الذي يخلق الحركة، وهذا ما نلمسه من خلال التركيب الانزياحي "يفتح بابا للعروج إلى قبة في الفضاء السحيق "؛ لأن كلمة (الفضاء) توحي بالامتداد في العلو صوب آفاق لامحدودة، في حين توحي كلمة (السحيق) بالانحدار صوب أعماق الأرض، وبين الانحدار والعلو تكمن المفارقة التي اشتغل عليها الشاعر من أجل التعبير عن توحد ذاته الشاعرة بعوالمها الداخلية، في محاولتها النفاذ إلى مملكة الأعماق، التي تتيح لها فعل البوح بمكنوناتها، وتفريغ حمولاتها الزائدة، فتولد القصيدة المثقلة بهذا الفيض من تجارب العمر وبعبء السنين.

ولعل الجدير بالإشارة في هذا المقام هو التأكيد على شيوع هذه النزعة المجازية في شعرنا الجزائري المعاصر؛ حيث يرجع "يوسف وغليسي " الريادة فيها إلى الشاعر (مصطفى الغماري) الذي تميز بغزارتها في شعره، وإذا أردنا أن نمثل على ذلك من شعره نذكر قوله :

ظِلاَلٌ وَأَضْوَاء وَعِطْر مُنَمْنَم وَشَدْو كَرِيم مِن فَم مُغْرَم
تَنَسَمْتُ أَضْوَاء الحَبيبِ وَطَالَما تَوَزَع قَلْبِي عَالَمَ مُتَجَهّم
يَشُل الغِنَاء العَذْب بَيْنَ ظِلاَلِها فُورق مَهيضَات وعِطْر مُهَشَم

يقف القارئ لهذا المقطع على تداخل حاستي الشم والرؤية في عبارتيّ (عطر منمنم) و(عطر مهشم)، وعلى تداخل غريب للدوال الحسية ومدلولاتها في قوله: "تنسمت أضواء الحبيب"، وهذه التراكيب دارجة في شعره بشكل لافت.

وقد سار على هذا النهج في التشكيل المجازي العديد من شعراء العشريتين الأخيرتين؛ ولعل من أبرزهم الشاعر " ناصر لوحيشي" ،الذي يقول في قصيدته "شوق وهمسات":

نَزَلَت نَسَائِم وِحْدَتي فَتَوَسَما في الفَجْر –حِبْري– مُستَعِيدًا أسْهُما
أخْرَجْتُ كَفِي كِدْتُ أُبْصِر شَهْقَتي فَبِأَي نُطْقٍ أَحْتَمِي؟ هَبْلي فَمَا؟
الصَمْتُ أسْرَج خَيلَه رَأْدَ الضُّحى والشَوقُ أحْرَج مَوجَه، وَبِه احْتَمى
أوَ كُلَمَا مكَّنتَـني، ملَّكْتَني زبدًا يُوزّعُني فيَعْصِرُني الظَمَا

يشارك القارئ لهذا المقطع الشاعر معاناته في كتابة القصيدة، ذلك أنه قد صاغها بلغة انزياحية تشد الانتباه بتمردها على منطق الإسناد، حيث خرجت التراكيب الشعرية بلغة النص صوب المختلف الإبداعي بامتياز، عبر المتتالية الانزياحية الآتية: (نزلت نسائم وحدتي، أبصر شهقتي، الصمت أسرج خيله، الشوق أحرج موجه..).

والملاحظ أن الشاعر قد اعتمد على الفعل– بزمنيه الماضي والمضارع – لتجسيد حالة التوتر التي تسكن دواخله وهو يهمُّ بفعل الكتابة ، هذه الحالة التي تتردد بين ماضي الرغبة في الكتابة والبوح بوهج الشوق، وبين استحالة الحاضر وصعوبة اللحظة التي تكتفي بالصمت وهي حركة لا تستكين ولا تهدأ فجرها تتابع الأفعال في المقطع الشعري .

ومن النصوص الشعرية التي أظهرت تميزا في الخروج باللغة عن المتداول والمألوف، من خلال انتقاءها الواعي للكلمة الشعرية، النابع من إيمانها العميق بسحرها، وقدرتها على التلون بمعاني يصعب على القارئ البسيط الإلمام بجميع أبعادها، يستوقفنا نص "يا امرأة من ورق التوت" للشاعر "عبد الله حمادي "،الذي يقول فيه:

يَا امرَأة البِلَور
وَتُوت الأَحْرَاشِ البَريَة
دَعِيني يَهْزِمُني اللَيلُ
وَتُرْهِقُني الطُرُقاتُ الوَهْمِيَة .
دَعِيني يَا امرَأة
ألتَقِط يَاقُوت الرَحمَة
مِن لُقيَاكِ
وأحْتَرِف فِطرَتَكِ الأُنْثَى
مِن عَينَيكِ
وَأَلُوذُ مِن أبْخِرَة الفِتنَة
بجَدَائِل تَدفَعُني لِلتيهِ
عَلى شَفَة

الخَمسِين.
تُغْرِي ما أبقَاه البَرق
بالغَرَق(...).

يكشف هذا النص عن قدرة غير عادية في النسج، تخرج اللغة من حضورها المألوف لتدخلها في عوالم سحرية أسطورية، تكسبها هالة نورانية، تنشطر بها الكلمة على نفسها مرات عدة، لتعود فتتشكل من جديد في تراكيب تتمرد على منطق القراءات الجاهزة سلفا؛ حيث تمثل أمامنا هذه المرأة البلورية الطافحة بسحر الأنوثة والمسكونة بفتنة الخلق الأولى، والمترفعة عن الخطيئة والدنس، في امتداد دلالي يتمنع عن الانحصار والضبط ضمن أطر واضحة المعالم ، تجسده هذه اللغة الممعنة في المجازية حد الشذوذ، مما أضفى عليها هالة روحانية خاصة ضمنت للشاعر خصوصية حضوره الإبداعي، التي انسحبت على قصائد ديوان " البرزخ والسكين" جميعها ، حيث أحدث بها قطيعة مع سلسلة تجاربه السابقة كما أحدث منعرجا تحوليا عميقا في مسار تطور الشعر الجزائري المعاصر، على مستوى لغته وصوره الشعرية، وعلى مستوى الرؤيا الشعرية التي عانق بها الشاعر آفاقا طلائعية خلاقة .

كما يقف القارئ لـ "ملصقات" الشاعر " عز الدين ميهوبي" على تشكيل انزياحي مختلف أضفى على نصوصه شعرية عالية، اعتمد فيه على "المصاحبات اللغوية غير العادية" التي تثير دهشة المتلقي حين يعيدها إلى ما تحيل عليه من مصاحبات عادية، فتجسد ما يعرف بخرق أفق الانتظار، ذلك أن «الطبيعة الجمالية للعمل الفني تقاس بمعيار دقيق، و هو انزياحه عن أفق انتظار القارئ، ذلك الانزياح الذي يمنح الأثر قوة تفاجئ المتلقي، فلا تلبث أن تعبّر عن واقعها بواسطة الدهشة الجمالية، وهو الحدث الذي يغيب حينما يكون المتلقي مستوعبا لمكونات العامل الفني، مدركا لخصائصه وآثاره، مما يرتد بالفعالية المنتظرة إلى أن تتدنى إلى درجة الصفر».

ونستشهد في هذا السياق بما جاء في ملصقة " تسمية "؛ حيث يقول الشاعر:

رُزِقَ الوَضْعُ فَتَاة
اسمُها الأصلِي أَزْمَة
بَعْد عَامٍ ..
ضَيَع الشَارِع اسمَه.

يدخل هذا المقطع ضمن حيز التراكيب غير العادية، حيث لم نتعود بعد على هذا النسق من التراكيب الشعرية في شعرنا الجزائري المعاصر، لكن إذا ما حاولنا ربطها بحقيقة الوضع الذي أفرزها فإن شعريتها تتفجر أمامنا معلنة تميز قائلها.

والأمثلة على ذلك كثيرة، منها نذكر قوله أيضا في ملصقة " نعي":

أَوَلُ الأَحْزَابِ
جَمْعٌ مِن ذَوات

قَبْلَ أنْ يُولَد .. مَات
وَجَذُوا حِزْبًا بِرأسَين ..
وَنَعْيًا بالوَفَاة
شَخَّصَ الشَارِع أسْبَابَ الوَفَاة
سَكْتَة الكُرسي ..أدَّت للوَفَاة!.

العادة تقتضي أن يصحب الفعل (شَخَّص) الفاعل (الطبيب)، كما تقتضي أن تكون أسباب الوفاة "سكتة القلب"، لكن الشاعر كسر العادة، وخرق أفق انتظار المتلقي بتراكيب انزياحية جسدت رؤيته لواقعه وتفاعله العميق معه، بأسلوب يعتمد على التشفير والتلميح بديلا عن التقرير والتوضيح، وهو ما ضمن للتجربة خصوصيتها الإبداعية واختلافها وسط السائد الشعري في جزائر العشرية السوداء.

استنادا إلى ما تقدم يمكننا القول إن هذه التجارب الشعرية جميعها قد أظهرت أنماطا بنيوية جديدة جسدت حداثة التشكيل اللغوي في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، وقد تأتى لها ذلك من خلال ترفعها على الأنماط اللغوية التي شاعت في المراحل الشعرية السابقة، وخاصة في شعر السبعينيات وتأليفه التشكيل لغوي مختلف يستمد جمالياته من أصالة التجربة الشعرية ووهجها الداخلي الخلاق.

ولعل ما يمكن الركون إليه في هذه المسألة تحديدا هو الإقرار بأن بعض شعراء العشريتين الأخيرتين قد أظهروا وعيا بأهمية اللغة الشعرية وفاعلية الجنوح بها نحو الغموض الذي يفتحها على المتحول باستمرار، فأثروا نصوصهم الشعرية بفيض من العرفانية الصوفية التي يلامس فيها القارئ سحر الكلمة الشعرية وقدرتها على الخلق والتجاوز.

وفي المقابل فإن القارئ المتتبع لشعر المرحلة ذاتها سيقف حتما عند تجارب شعرية جنحت صوب التعبير الشعري الموغل في الانغلاق والإبهام، هذا التعبير الذي طرح إشكالية تلقيه والإقبال عليه والتفاعل معه وهي في الغالب تجارب أقرب إلى الهذيان المتلاحم وغير المتلاحم منها إلى الصناعة الفنية المحكمة البناء، وقد زاد من حدة هذا الهذيان نزوع أصحابها نحو التعمق في تبني أسلوب التجريد في محاولتهم خرق المألوف في لغة الشعر الجزائري المعاصر، ولعل في هذا ما يدفعنا إلى الاحتراس في مقاربة النصوص الشعرية الجديدة، ذلك أنه ليس كل انزياح يظهر قيمة كبيرة من الناحية الفنية.

وللتعمق أكثر في تلمّس تجليات الانزياح في الشعر الجزائري المعاصر ورصد جمالياته نقف بالدراسة النصية عند ديوان شعري جديد للشاعر الجزائري "عبد القادر رابحي"، الذي تتجلى فيه الظاهرة واضحة منذ العنوان، وهو ديوان" أرى شجرا يسير" كما سوف نبيّن.

2-شعرية الانزياح في ديوان " أرى شجرا يسير" للشاعر عبد القادر رابحي:

تتجلى ظاهرة الانزياح في ديوان " أرى شجرا يسير" للشاعر "عبد القادر رابحي" تجليا تركيبيا ودلاليا بداية من العنوان، الذي يحيل المتلقي إلى الرؤيا استشرافية التي التصقت في تراثنا العربي بشخصية "زرقاء اليمامة"، هذه الشخصية العربية ذات الطابع الأسطوري، التي عرفت بحدة بصرها، وقدرتها غير

العادية على الرؤية لمسافات بعيدة، وقد برزت في الشعر العربي المعاصر بوصفها رمزا أسطوريا يحيل إلى «القدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه، والتنبيه إليه، وتحمل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم إلى التحذير».

هذه الصيغة ذات الطابع النبوئي تولّد الدهشة لدى قارئ الديوان وتشدّ انتباهه للتتبع أبعادها التي تحيل إلى التحذير من خطر قادم مجهول المصدر؛ حيث يمارس العنوان فعل الإغراء على القارئ من خلال بنيته التركيبية القائمة على كسر كل القرائن المنطقية بين طرفي شبه الجملة (شجرا يسير).

وعند تأمل صيغة العنوان نلاحظ الحضور الطاغي للذات الشاعرة مجسدا في ضمير المتكلم الملتصق بالفعل المضارع "أرى"، وهو فعل يتجاوز دلاليا الزمن الحاضر لينفتح على المستقبل الآتي الذي لا يمكننا تحديده؛ مما يؤكد أن الديوان يجسد رؤيا الشاعر للواقع، واستشرافه للمستقبل؛ وهي رؤيا تأملية في الوجود تتجاوز الواقع إلى ما وراء الواقع بحثا عن الحقيقة الإنسانية بحس شعري أثبت تفوقه على التأمل العقلي الميثافيزيقي، لأن «الشعراء والروائيون يدركون بين السماء والأرض كثيرا من الأشياء ما تزال حكمتنا المدرسية غير قادرة على الحكم بها ، فهم في معرفة النفس أساتذتنا نحن البشر العاديين لأنهم يعبون من منابع لم نجعلها بعد قابلة للإدراك علميا».

وردت كلمة (شجرا) معرفة بالإضافة للفعل (يسير) في دلالة على الكثرة وعدم التحديد من جهة وعلى استمرارية الفعل وانفتاحه الزمني على الآتي من جهة ثانية، وهو تركيب إذا ربطناه بالسياق الثقافي الذي أنتجه يوحي بالتحذير من احتمال خطر قادم، وإذا اسقطناه على اللحظة التاريخية التي كتب فيها يحيلنا أيضا على أزمات الواقع العربي أو ما يعرف بـ " ثورات الربيع العربي" ، وهي خطر يهدد جميع البلاد العربية دون استثناء خصوصا إذا أخدنا في الحسبان تاريخ صدور الديوان (2011) المصاحب لاندلاع هذه الثورات.

وفي تأمل صيغة العنوان ما يؤكد حضور "الانزياح" بنوعيه التركيبي والدلالي، مما يدفعنا إلى رصد تجلياتهما في ثنايا الديوان:

2-1- الانزياح التركيبي:

يقوم الانزياح التركيبي على تغيير في هندسة بناء تركيب لغوي معين ذلك أن العناصر اللسانية في الخطاب المكتوب أو المنطوق تخضع «لسلطة الطبيعة الخطية للغة التي تسير وفقها القوانين، وتعتمد الإجراء التأليف يبين العناصر المتتالية، وإن هذا التعاقب أو التوالي اللفظي يطلق عليه: محور التركيب، إذا لخروج عنه يسمى انزياحا تركيبيا».

ويتحقق الانزياح التركيبي في النص الشعري عبر أساليب بلاغية في مقدمتها: الحذف، والالتفات، وكذلك الفصل والوصل، وهي أبرز مظاهر الانزياح التركيبي وأكثرها شيوعا في ديوان " أرى شجرا يسير"، كما سوف نبيّن.

2-1-1- الحذف:

يعد الحذف من أبرز الأساليب البلاغية التي اعتمدها الشعراء منذ القديم، وقد عرفه " عبد القاهر الجرجاني" بقوله: «الحذف لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن».

يتجلى الحذف في ديوان " أرى شجرا يسير" بشكل لافت ، ومن ذلك قوله في قصيدة "عودة سيزيف":

أتريَّث
حين يمرّ على أحرفي ظلّه..
حين أسمعه يتحدث عن نفسه..
ويقول لها:
كل آت قريب..
أتصوّره غامضا
وجميلا..
ويحمل أبَّهة المطر المستفيق لأعدائه..
وكثيرا من المدن النائمات
تؤيده
وتسير وراء ابتساماته
كي تبلّل أحلامها بالكروم التي خثرتها له
الآلهة..

تعمّد الشاعر حذف الفعل " أتريَّث" في قوله: " حين يتحدث عن نفسه"، وكذلك الفعل " أتصوّره" في قوله: " وجميلا"، وذلك لغرض تفادي التكرار من جهة، وشدّ انتباه المتلقي من جهة ثانية ليشاركه سيرورة الدفقة الشعورية واندفاعها.

كما أن الشاعر قد تعمد إشراك القارئ أيضا في إعادة كتابة بعض المقاطع الشعرية من خلال استعماله نقاط الحذف التي تلزم قارئ النص بتقدير المحذوف فيه وإعادة بنائه من جديد، ومن ذلك مثلا قوله في القصيدة نفسها :

وماذا بإمكانها أن تقول له..
وهو يحمل أحزان من غادروا لون هذا التراب
ولم يشرحوا سرّه للتلال..
.....
.....

.....

ها هي الآن تحضنه

تحتفي كالصبي بعودته

صحيح أن للدفقة الشعورية سلطتها على توالد الأسطر الشعرية في هذا المقطع، لكن الثابت أيضا من خلال الحضور البصري للنص أن الشاعر قد تعمّد إشراك القارئ في إعادة كتابة نصه بأن ترك له أسطرا شعرية كاملة كي يكتب فيها ماسكته وعن البوح به.

ولعل القارئ يتساءل عمَّا تحاول هذه الأسطر التعبير عنه؟ وكيف يمكن تأويل حالات الصمت والوقف التي تنتج عنها؟، لأن البياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت، وعليه فهو علامة طبيعية فغياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت.

من الواضح أننا إزاء كتابة غير آبهة بروابط الإيصال والتسلسل، مما يكشف أن غرض الشاعر ليس هذا الوصف الذي يرصد ببطء حالته الوجدانية، ويدقق في كل جزئية تلتقطها العين، لأن مايهمه هو النفاذ إلى الفراغ الذي يفصل مختلف الصور بعضها عن البعض، ليترك للقارئ مهمة إعادة تشكيل عالمه في بعديه المادي والرمزي؛ فكأنه يريد أن يلفت انتباهنا إلى ما يمكن نعته بالمنفلت أو المغيّب، فيما يضفي عليه مسحة سحرية تجعلنا ننظر إليه كطيف نبتغي حضوره ونخشاه في الآن.

وعليه يمكننا القول إنّ " عبد القادر رابحي" قد جسد كتابة حداثية تنزاح عن النموذج التقليدي، مستندة في ذلك إلى التشكيل البصري الذي يشرك القارئ في إعادة بناء النص.

2-1-2- الالتفات:

يعد "الالتفات" من أكثر مظاهر الانزياح في النصوص الشعرية، وذلك لما يضفيه عليها من غموض يمكن حصر جمالياته في عنصرين:

- إتيان الشاعر بمعنى يريد الانصراف به إلى معنى آخر،
- اكتساب هذا المعنى سمات إلتباسية تسعى إلى تضليل القارئ.

ومعنى ذلك أن الشاعر يوظف الالتفات للإضفاء صفة الغموض على نصوصه الشعرية، والتشويش على القارئ، وحثّه على البحث عن المعنى المقصود منه.

وقد وظفه الشاعر" عبد القادر رابحي" في العديد من قصائده، ومنها نذكر قوله في قصيدة:" شجر من نزيف الكلام":

أنا واحد

يَنْحَنِي للريَّاح

ولا يَنْحَني للإشَارة

مِثل الجميع

أتَى مستقيما كما جَاء

من رحِم الحبِّ في أمِّه
وسِقايات هذا الحليبِ
ولم يأته الدور بعد ليرضع من (ذئبة)
أكلت بعض أجداده قبل خمسين عاما
ولم تعطه الحق في سكن لائق
ثم قالت له:
كلُّ شيء على ما يرام..
أَفْتَحُ الباب
في غفلة من خطايَ
وأحلم لو أنني كنت في سُوقها تاجرا..

من الواضح أن الشاعر قد مارس التشفير اللغوي من خلال لعبة الضمائر التي يتناوب فيها ضمير المتكلم "أنا" ، مع ضميريّ الغائب "هو" و"هي"، حيث ينتقل بينها تاركا أسئلة تحيّر القارئ عن إجابات لها.

تتجلى من خلال المقطع جماليات الالتفات التي تكشف عن تفرد الذات الشاعرة في إيمانها بالقوانين الإلهية ورفضها لقوانين البشر؛ لأن في القانون الإلهي خير، ورحمة وعدالة وعديد المعاني الإيجابية التي اختزلها الشاعر في كلمة (الرياح) التي تحمل دلالتيّ الخير والخصب الوفيرين ؛ حيث تسوق المطر وتلقح الأشجار، وهذا ما تؤكده الدلالة القرآنية للكلمة في قوله تعالى : ﴿وَأرسَلنَاالريَاح لواَقِح فَأنْزَلنَا مِن السَماء مَاءً فَأسْقينَاكُمُوه وَمَا أنْتُم لَه بخَازِنِين﴾، مقابل القانون البشري الظالم المتعسف الذي عبَّر عنه بكلمة "الإشارة" التي لا تحمل سوى معاني الأمر أو النهي أو التحذير.

ونجد الشاعر ينتقل من الأنا المفرد إلى الآخر الغيري "هو" معبرا عن الفرد الجزائري الذي ولد طاهرا ونقيا لكن سرعان ما لوثه الواقع، ودفعه إلى التفكير في الهجرة إلى فرنسا، هذه الـ "هي" التي وصفها الشاعر بـ (الذئبة)،والتي التهمت أجداده قبل خمسين عاما، في إشارة ذكية من الشاعر إلى استمرارية وجودها بشكل أو بآخر مجسدة في القوانين التعسفية التي تحرم المواطن من أبسط حقوقه، وتترفع عن الإصغاء إلى مطالبه مدعية أن "كل شيء على ما يرام".

وقد تعمَّد الشاعر تقديم مشهد سردي يمتزج فيه الحلم بالواقع من أجل تشتيت ذهن القارئ في بحثه عن حقيقة ما يصبو إليه، وتحديد معناه.

2-1-3- الفصل والوصل:

من أسرار البلاغة العلم بمواطن الفصل والوصل في الكلام؛ والوصل« هو عطف جملة فأكثر على جملة أخرى بالواو خاصة، لصلة بينهما في المبنى والمعنى أو دفعا للبس يمكن أن يحصل» ، أما الفصل

فهو«ترك العطف، إما لأن الجملتين متحدتان مبنى ومعنى، أو بمنزلة المتحدثين، لأنه لا صلة بينهما في المبنى والمعنى».

لجأ الشاعر " عبد القادر رابحي" إلى اعتماد" الفصل والوصل" في كثير من قصائد الديوان، ومن النماذج الشعرية التي وظف فيها(الوصل) نذكر قوله في قصيدة "تذكّر":

ها أنت تذكر هذه الأحجار
والأنهار تذكرها ...
وتذكر ما تبوح به القصائد
والشَّدائد
والكروم..

وفي هذا السياق نشير إلى أن الظاهرة الأسلوبية الأبرز في الديوان هي استعمال العطف بحرف "الواو" بشكل لافت، وهو ما أسهم في ترابط جمله الشعرية وانسجامها، ومن ذلك أيضا ما جاء في قصيدته "السقوط" التي يقول فيها:

لم تعدني بغير الجراح
ولم تعطني ...
غير عقد فريد
أباهي به الحب
والبرتقال المهاجر
والغيمة الرّاحلة...

ورغم الانتشار الواسع للوصل في الديوان، إلا أننا نسجل توظيف الشاعر للفصل في بعض القصائد وهي رغم قلتها أحدثت نوعا من التوازن في بناء تلك القصائد، خاصة أن الشاعر يزاوج فيها بين الأسلوبين معا، ومن ذلك مثلا ما جاء في المقطع الآتي من قصيدته "السقوط":

تستقيل الخطى..
وتموت العصافير مقتولة بالحقول، يموت المغنّي
وحيدا، تموت المدائن، نافورة الظل، ماء المراثي
دم الحنفيات، رائحة الأكسجين، نداء الإغاثة،
ميلاد هذي التي كنت أمنحها خطأ الكهرمان و
بهجة قلبي والغيمة النَّازله ...

يتجلى أمام القارئ خروج هذا النص عن النمط المعهود في الكتابة، وقصيدة " السقوط" في مجملها مزيج بين المقاطع الحرة، والمقاطع النثرية، وفيها تجسيد لدعوات الحداثة الرامية إلى كسر القوالب الشعرية

الجاهزة والانزياح عنها، وقد لازم هذا الانزياح الشكلي الخارجي انزياح تركيبي تجلت معالمه بارزة من خلال الظواهر الأسلوبية سالفة الذكر.

2-2- الانزياح الدلالي:

تسهم الاستعارة إضافة إلى التشبيه والكناية في تجسيد ما يعرف بالانزياح الدلالي ؛ ولعل الاستعارة من أكثر هذه الأساليب البلاغية إبرازا لهذا النوع من الانزياح، ذلك أنها تخرج الكلمة من أصل استعمالها إلى موضع غيره لغرض معين، وهو ما أوضحه " عبد القاهر الجرجاني" في تعريفه لها بقوله: « اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروف، ولكل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل».

يلاحظ القارئ المتتبع لديوان " أرى شجرا يسير" أن الاستعارات التي وظفها الشاعر مشحونة بحمولات انزياحية خرجت بها عن السائد في الشعر الجزائري المعاصر، ومن ذلك مثلا قوله في قصيدة " ها أنا أسمع الآن خطوي" :

سوف أقتل كلَّ الحروف التي كتبتها جراحاتك

الحائرة..

هذا التعبير الانزياحي قوامه الاستعارة؛ حيث شبه الحروف بالكائن الحي ، وحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه ، وهي قابليته لأن يقتل على سبيل الاستعارة المكنية، كما شبه " الجراح" بالإنسان الذي يمتلك القدرة على الكتابة ، ثم حذف المشبه به وأبقى على المشبه مما أخرج التركيب الشعري عن المألوف، وأضفى عليه جمالية حررت الكلمات من دلالاتها السابقة وألبستها دلالات جديدة.

ولعل الجدير بالذكر في هذا المقام هو التأكيد على أنّ جلَّ جمل الديوان خاضعة إلى هذا النوع من الانزياح الذي يغسل الكلمات من معانيها المألوفة لدى القارئ ويلبسها معان جديدة، ومن ذلك مثلا قوله في قصيدة " أرى شجرا يسير" التي سميّ الديوان باسمها:

يا أرض لا تتأخري عني

أمهليني

ريثما تتكحَّل الكلمات بالثَّمد الحزين.

شبه الشاعر الكلمات بالمرأة التي تتجمل بالحكل الأسود الحزين، وقد اختار الشاعر الحكل تحديدا لما يحمله سواده من إيحاءات الحزن التي تلائم مأساوية الموقف الشعري الذي يعبّر عنه.

والملاحظ أن الشاعر قد استعان بالمفارقة لتعميق جمالية الحزن في المقطع الشعري من خلال التقابل الضدّي بين السطر الأول(لا تتأخري)، والسطر الثاني(أمهليني)، وهو بهذا قد أدهش القارئ وفاجأه، كما ألزمه بمتابعة النص والتعلق به، وهذه وظيفة الانزياح التي أشرنا إليها في موضع سابق من هذه الدراسة.

وإذا انتقلنا إلى التشبيه نجد الشاعر قد وظفه في شعره بوصفه أحد روافد التصوير البياني التي تضفي جمالية على النص، لكن الملاحظ أن حضوره في الديوان محصور في التشابيه المرسلة التي

تحضر فيها جميع عناصر التشبيه(المشبه، المشبه به، وأداه التشبيه)، لكن الملاحظ على الشاعر " عبد القادر رابحي" أنه إنزاح عن المألوف في تشكيل الصور الشعرية؛ حيث لم يكتف بالصور البيانية التقليدية بل غيّرها عبر مزج الكلمات في نسيج لغوي جديد خرج بها عن العادي والمألوف من كلام العرب، مما يكشف عن خيال مجنح يترفع عن التقريرية والوضوح في جنوحه صوب التشفير اللغوي الذي يولد الغموض، وهو ما يبدو جليا في قوله في قصيدة "وطن للمراحل الصعبة":

أتعرفين لماذ؟
يتناساني وطني المعقوف كحبة الزَّعفران..
في جيوب الإحالات..
وفي هوامش القطن الضَّامر
كلما داهمته الماكنات الخضراء..
استيقظت دوداته
من خزائن الدِّفء..
لتعيد للمسافة رطوبتها المعهودة.

يستوقفنا تشبيه الشاعر لوطن المعوّج بحبة الزّعفران ، وفي اعوجاج الوطن دلالة على الفساد الذي ستفحل وبلغ مداه مما يرسخ الموت والخراب ، وفي صفرة الزعفران قرينة دالة على الشحوب والموت، فالشاعر يعيش عزلة تفصله عن وطنه لأنه رافض لأوضاعه متمرد عليها.

فالملاحظ على الشاعر تفننه في توظيف مختلف أساليب البلاغة توظيفا جديدا مختلفا، ولعل هذا ما يبدو جليا أيضا من خلال الكناية؛ وهي«كلامي تضمن معنيين أحدهما حقيقي والآخر مجازي»، كما عرِّفت أيضا بأنَّها« لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى أو هي اللفظ الدال على معنيين، حقيقة ومجاز من غير واسطة لا وجه التصريح».

وللكناية قيمة بلاغية عالية؛ حيث ينطوي التعبير الكنائي على مقدار من التأثير النفسي، كما يمكّن الأديب، والشاعر تحديدا، من أن يعبّر عما يقصد دون أن يكتشف أمره أو يفتضح شأنه.

كثيرة هي الكنايات الموظفة في ديوان " أرى شجرا يسير" لكنها تتقاطع جميعا في الدلالة على الحزن ومعاناة الألم والغربة، ومن ذلك مثلا قوله في قصيدة "أزمنة تخون خوفها":

هناك...
حيث لا اتجاه..
ولا أغنية باردة المقام ..
بإمكانك أن تبني الكذبة الكبرى..
وتحقق وطن الينابيب..
في حقائب الجيل القادم..

الخارج لتوّه..

من بطن الجرح الجائع..

الشاعر جسد معاناة هذا الجيل القادم المسلوب الهوية، والمعلق بالوهم والزيف، وقد لجأ إلى الكناية للتعبير عن ذلك، حتى يضفي جمالية على شعره من جهة ويفتحه على إمكانية التأويل من جهة ثانية.

ومن المقاطع الشعرية التي تجسد الألم ومعاناة الغربة التي يعيشها الشاعر، والتي عبَّر عنها عن طريق الكناية ما جاء في قصيدة "وطن للمراحل الصعبة":

أتعرفين لماذا

بتُّ محترقا

بغربتي

لكأنِّي صرت أحترق

شربتُ حزني

حتى بتُّ أنشرق

يتجلى أمام القارئ عمق المعاناة التي تسكن الشاعر؛ حيث تحرقه نار الغربة لأنه تذكر أحزانه تباعا، وقد عبّر عن ذلك بواسطة الكناية التي أعطت كثافة للصورة الشعرية من جهة وعمقا في الإيحاء بمأساوية الوضع الذي تعيشه الذات الشاعرة.

ولعل الملاحظة التي تشدّ انتباه القارئ المتتبع للديوان هي مهارة الشاعر في تطويع اللغة، وإعادة تشكيلها استنادا إلى رؤيته الشعرية التي تضرب عمقا في جوهر الأشياء، وهذا نتاج رصيده المعرفي الناهل من كتب التراث، والمنفتح على جديد الكتابة الشعرية المعاصرة الغربية والعربية.

وعليه يمكننا التأكيد على حداثة التشكيل اللغوي لديوان " أرى شجرا يسير" ، واستفادة الشاعر الواعية من الصور البيانية القائمة على التشبيه والاستعارة والكناية، وتوظيفها توظيفا حداثيا تجاوز به السائد في الشعر الجزائري المعاصر، الأمر الذي أضفى طابع الفرادة على تجربته الشعرية.

خاتمة:

لعل ما يمكن الركون إليه في ختام هذه المحاضرة هو الإقرار بالنتائج الآتية:

1- أهمية ظاهرة "الانزياح" وفاعليتها في فتح النصوص الإبداعية، والشعرية منها تحديدا، على الجديد المختلف من جهة، وعلى تعددية القراءة من جهة ثانية.

2- دراسة ظاهرة الانزياح في النصوص الشعرية، خاصة المعاصرة منها، كفيل بالكشف عن جمالية اللغة الشعرية، وتفنن الشعراء في تجديدها، وإغنائها بالعديد من المعاني والدلالات التي تتوافق وروح العصر ومتطلباته.

3- أظهر الشاعر الجزائري المعاصر وعيا كبيرا بأهمية الانزياح وقيمته الجمالية، حيث اعتمده طريقا صوب كتابة نص شعري حداثي بملامح جزائرية خالصة، وهو ما تمثَّل جليا في ديوان" أرى شجرا

يسير" الذي راهن فيه صاحبه على الاختلاف، وقد جسده من خلال سلسلة الانزياحات التركيبية والدلالية التي ميّزته، والتي أبرزت ثراء المعين اللغوي للشاعر، الناتج عن تعدد ثقافته التي زاوجت بين التراث والحداثة.

قائمة بأهم المصادر والمراجع المعتمدة في هذه المحاضرة:

- عبد القادر رابحي: أرى شجرا يسير ، منشورات ليجوند، الجزائر، ط1، 2011م.
- ينظر :عثمان لوصيف : قالت الوردة، مطبعة دار هومة، الجزائر، ط1 ، 2000م .
- ينظر :عبد الله العشي : مقام البوح، شعر، منشورات شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، 2007م .
- ينظر: يوسف وغليسي : في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، ط1 1430هـ، 2009م .
- ناصر لوحيشي : فجر الندى، شعر، منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر، ط1، 2007م.
- عبدالله حمادي : البرزخ والسكين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1 ،1998م .
- عز الدين ميهوبي: الملصقات، شيء كالشعر، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، 1997م.
- أحمد يوسف: يتم النص والجينالوجية الضائعة- تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2002م.
- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م.
- عبد الله خضر حمد : أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث للتوزيع والنشر،الأردن،ط1، 2013م.
- ينظر: خيرة حمر العين: شعرية الانزياح – دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011م.
- يوسف مسلم أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية- علم المعاني-علم البيان- علم البديع ، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان، الأردن، ط1، 2007م.
- راجي الأسمر: علوم البلاغة، دار الجيل ، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

المحاضرة السادسة :

الصورة الشعرية / الرمز في الشعر الجزائري المعاصر

تسعى هذه المحاضرة إلى الوقوف على السيرورة التحولية التي شهدتها الكلمة الشعرية في سياقاتها التركيبية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، والتي حاولت أن ترقى بها من البساطة والوضوح إلى الرمز ؛ هذا الأخير الذي فتح تلك التراكيب الشعرية على المتعدد القرائي بامتياز، حيث أصبحت الكلمة/الرمز النواة الأساس في تشكيل الصورة الشعرية ورسم تحولاتها ، بل وفي رسم تحولات النص الشعري ككل.

وفي هذا السياق نشير إلى أن المنحى التشكيلي الرمزي يعد من أهم مستويات دراسة الصورة حديثا، وذلك لارتباطه باللغة وإيقاعها من جهة وبالرمز من جهة ثانية ، «فالثابت أن اللغة تمثل الركيزة الجوهرية لكل ظاهرة تشكيلية للصورة من خلال ما تنسجه من علائق بين المفردات في إطار الوظيفة الشعرية التي تنجزها وفي سياق الانزياح الذي يحدثه تشابك المفردات وتركيبتها وفيما تحمله من طاقات رمزية إيحائية» وعليه يتحول الرمز إلى طاقة تعبير وإيحاء لابد منهما في كل صورة ، فكل انتقال من الوضع الحقيقي للغة إلى الوضع الرمزي يقتضي تصويرا ذهنيا من جهة الشاعر وتمثّلا تأويليا من جهة المتلقي.

ولعل الجدير بالطرح في هذا المقام هو التنبيه إلى أهمية دراسة الصورة الشعرية في الكشف عن تجليات التجريب في النص الشعري، لأنها من أهم مقاييس الإبداع فيه؛ «فلا شعر بلا صورة، ولا صورة بلا لغة متوقدة بالفن، وإيقاع نابض وبناء محكم وخيال فسيح ورمز خصيب. ومن هنا يمكن القول إن دراسة الصورة الشعرية مقترن أشد الاقتران بهذه العناصر جميعا التي تكوِّن مدارات الشعرية المتشابكة » .

ولن يتأتى للباحث/القارئ رصد تجليات التجريب في تشكيل الصورة الشعرية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، وتحديدا منه ديوان " قالت الوردة" للشاعر "عثمان لوصيف" (رحمه الله)، إلا بعد تتبع أساليب تعامل الشاعر معها عبر المسار التطوري الذي عرفه هذا الشعر، وهو ما سيفضي به إلى إقامة موازنات من شأنها الكشف عن جماليات التجريب في هذا الجانب تحديدا من النص الشعري .

1- تجليات التجريب في تشكيل الصورة الشعرية / الرمز في الشعر الجزائري المعاصر:

أفضى بنا تتبع المسار التطوري الذي شهده الشعر الجزائري المعاصر إلى الإقرار بأن بدايات تعامل الشاعر الجزائري مع الصورة الشعرية كانت تقليدية محضة ، ونقصد بذلك الخطاب الشعري السبعيني الذي اعتمد على البوح التقريري المباشر وعلى النبرة الخطابية الغارقة في تقمص الشعارات السياسية الباردة ، مع جنوح بين الحين والآخر إلى اعتماد الزخرفة البلاغية، وهي جميعها قد عادت عليه بالقصور والضعف الفنيين.

تتجلى هذه التقريرية بوضوح في لغة " أحمد حمدي " المحشوة بالحقائق العادية المباشرة التي يخرج بها بالنص عن حدود الشعرية، ومنها قوله مثلا :

أنَا مَازِلتُ هنَا يَا أصْدِقَائِي
إنَمَا يُمْكِن أنْ أحْكِي لَكُم
كُل خَفايَاي
وَهذِي مِهنَة الشِعْر ...
وَكَانَت عَلمَتْني
خَطَر الحَرف
وَطُعم الكَلمَات..
آه .. مَا أقْسَى الحياة ! .

وإذا كان لهذه التقريرية ما يبررها تاريخيا ، على اعتبار أنها الظاهرة المميّزة لشعر السبعينيات بوجه عام، فإنه من غير المبرر لجوء الشاعر إليها في مراحل متأخرة من تجربته الشعرية ، حيث تستوقفنا في ديوانه " أشهد أنني رأيت" الكثير من القصائد التي حاول فيها إيصال مخزونه الفكري إلى القارئ من أقرب السبل وبأسهل الوسائل ، ربما خوفا من ضياع جوهر الفكرة في خضم إيحاءات الخيال الشعري وامتداداته الفنية المفتوحة على اللامنتهي ؛ ومن ذلك مثلا قوله في قصيدة "جامعي " :

بَعدَما حَاصَرتْه الدُيون
وَقَف الجَامِعي الحَزين
يتَأمل أسئِلَة الامتِحان
وَأورَاقَه
وبَقَايا المكَان
الذِي لم يعُد كالمكَان .

فالشاعر –كما يبدو– لم يستطع تطوير أدواته الفنية ، إذ بقيت لغته تقليدية بسيطة لم تتخلص بعد من "كاف " الشبيه التي توطد منطقية العلاقة بين (المسند) و(المسند إليه) في جمله الشعرية ، وعلى الرغم من طول مسار تجربته الشعرية لا يزال يكتب القصيدة بروح السبعينيات التقريرية الواضحة ، ومن ذلك أيضا قوله في قصيدة " ما لم يدونه المتنبي":

ياَ أبَا الطَيب المتَنبي
كَافُور أصْبَح
شَيئًا مِن القَاذوراتِ الحَديثة
وَشَيئا مِن النِفْط
وَالخُردَوات السِياسِية البَاليَة
كلُ شَيء إلى الهَاويَة
لاَ اشتِراكِية في المبَادئ

وَلاَ أمةً واحدَة
كلُ شَيء إلى أمْريكا
يَسير عَلى نَغْمة واحَدة .

والحقيقة نقول إن القصائد الشعرية التي نحت هذا المنحى من التقريرية والوضوح كثيرة في شعرنا الجزائري خاصة ما كتب منه في مرحلة السبعينيات؛ حيث غلبت عليها الفكرة واعتلتها النبرة الخطابية، فتحولت إلى كلام عادي مسلوب الخيال والشعرية ؛ ونمثل لذلك بجل قصائد " علاوة جروة وهبي" التي نذكر منها :

يا شَعبَ مدِينَتي
أنْظُر أيْن أختُك العَذرَاء
وَأمُك أفَلاَ تَرى
أنهَم خَلفَ قُضْبَان السُجُون
فتَعَال وَخُد بيَدي
وَخُذ سِلاحَك الفَتَاك
وانظُر إلى هَذا الدَخيل اللعَين
لا تَدَعه بيْنَنا
فَهُو غَرِيب فَوق الثَرى
اقتُله...

يلاحظ القارئ تحوّل القصيدة الشعرية عند هؤلاء الشعراء إلى أداة خطابية وإعلان جماهيري جاف، تتزاحم فيه عبارات كثيرة التداول في الخطابات السياسية والاجتماعية إلى حد الابتذال ، وقد كان اندفاعهم وراء المشاريع الاشتراكية والثورة الزراعية سببا في تراجع الجانب الفني لتجاربهم الشعرية تراجعا كبيرا، وهذا ما نلاحظه أيضا في شعر "زينب الاعوج" و"ربيعة جلطي" و"عبد الله حمادي"، و"عبد العالي رزاقي" ... هذا الأخير الذي أظهر ولاءه لشعارات الثورة الزراعية، وهو أمر عابه عليه بعض الدارسين ،على الرغم من أنه لم يكن مستثنى في ذلك عن السائد الشعري في عصره، ونمثل لهذا التغني بالثورة الزراعية بقوله:

يَا أيُها الشُعراء
حَوّلنا السَفِينة نحَو مِيناء جَديد
لُغَة المنَاجِل
والمَعَاوِل / عَلَمَتنَا :
كيْفَ نحَرُث ، كيْفَ نَزرَع، كيْف نَحصَد ، كيفَ نَبْني،
كيفَ نُعلي ، كيْفَ نُصبح ثَائِرين .

وإذا كانت النبرة الخطابية ولغة الشعارات السياسية والإيديولوجية قد شوّهت جمالية الشعر السبعيني ، إن لم تكن قد غيبتها تماما ، فإن للجنوح نحو الزخرفة البلاغية بحجة استعراض المرجعية التراثية أمام قارئ القصيدة الأثر ذاته ، فقد ساد في كثير من التجارب الشعرية – في السبعينيات والثمانينيات على حد سواء – التجنيس المفرط ، والتلاعب بالألفاظ، وغيرها من الأساليب البلاغية التي ترفعت عليها لغة الشعر الحديث .

هذه النصوص الشعرية على بساطتها مهمة بالنسبة للباحث في التحولات التي لحقت الشعر الجزائري المعاصر ، إذ ستتيح له موازنتها بغيرها من النصوص في مراحل لاحقة من شأنها الكشف عن عمق التجريب الذي لحق هذا الشعر في سعيه نحو التطور والنضج ؛ حيث نقف في بعض نصوص الثمانينيات ، وفي كثير من نصوص التسعينيات وبدايات الألفية الثالثة، على جنوح نحو الانزياح والتوظيف الفاعل للرمز سمت به عن بساطة مرحلة السبعينيات وتقليديتها .

لا بد في هذا المقام أن نشير إلى أن شعراء مرحلة " الثمانينيات" قد عبروا شعريا إلى بنية لغوية جديدة ، قوامها تجاوز تقريرية اللغة السبعينية ، عن طريق اعتماد الرمز الذي يسقط كل القرائن المنطقية بين (المسند) و(المسند إليه) في الجملة الشعرية ، ويخلق فجوة من شأنها خرق أفق انتظار القارئ، ولنا في شعر "عثمان لوصيف" وعبد الله بوخالفة أنموذج واضح على ذلك.

نأتي في هذا المقام لتعميق هذا الطرح ؛ حيث تكشف القراءة المتأملة في شعر هذه المرحلة عن حضور الرمز بأنواعه: الأسطوري ، والديني والطبيعي ، إضافة إلى بروز ظاهرة الرموز الخاصة التي تنبعث من عمق تجارب وجدانية، تلخص موقفا ذاتيا خاصا بشاعر بعينه في علاقته بواقعه الموضوعي وتفاعله معه، ولنا في رمز " الأوراس" في شعر "عز الدين ميهوبي" خير مثال على ذلك .

أما الرمز الأسطوري فقد شهد حضورا باهتا في شعر الثمانينيات ، اقتصر على بعض النماذج الشعرية، ولكن دائرة توظيفه ستنحصر أكثر وتضيق بعدها في شعر مرحلة الاختلاف بشكل لافت، ولعل ظاهرة تراجع توظيف الرمز الأسطوري في الشعر الجزائري لها ما يبررها تاريخيا؛ في تأخر التجربة الشعرية الجزائرية عن تجارب الرواد في المشرق ، فمعلوم أن أغلب الرموز الأسطورية قد أثبتت فشلها بعد انهيار الحلم التموزي إثر النكسة الحزيرانية سنة (1967م)، ولهذا عزف الشاعر الجزائري عن اجترار هذا الفشل ما عدا بعض التجارب الشعرية المحتشمة، التي لم يتعد حضوره فيها حدود "التعبير عنه" ، من ذلك مثلا توظيف "عثمان لوصيف " للرمز السندباد في ديوانه "أعراس الملح " ، حيث يقول :

أنَا سِندبَاد الشَمسِ عُمْري عَجَائب
وَفي كُل يَوم مِرفئي بجَزيرة
نثَرتُ عَلى الأمْواجِ حُبي ملاَحِما
وَأودَعت جِسم الأرَض نَبضِي وَشَهْوَتي
وَخضتُ مجَاهيِل البِحار وَلمْ أزَل

أمُوت وأحْيا فيِ جَهنَم رَغْبَتي
إلى مَلَكُوت اللهِ سَارَت مَواكِبي
ولاَ شَيء غَير الشَمس تَغسل جَبْهَتي

تتضح أمام القارئ جاهزية تعاطي الذات الشاعرة مع الرمز، وعدم قدرتها على تجاوز الخضوع الآلي لدلالته المتواترة في عديد النصوص الشعرية العربية حيث استثمرت حمولته الأسطورية الكاملة ولم تزد عليها شيئا من ذاتها قد يميز "سندبادها" عن "سندباد" غيرها من التجارب الرائدة في توظيفه، ومع ذلك فإن هذه الملاحظة لا يمكن أن تحجب عن هذا القارئ ملامسة عمق التحوّل الذي شهدته بنية الخطاب الشعري في هذه التجربة تحديدا ، وفي شعر الثمانينيات بوجه عام، حيث جسدت نقلة نوعية من مرحلة نقل (الموضوع) والتعبير عنه ، إلى مرحلة تكلم (الذات) والغوص في عوالمها العميقة.

ولعل هذا النزوع العميق إلى الذات هو الذي مكن الشاعر "عثمان لوصيف" من بلوغ خصوصية توظيف رمز "السندباد" في تجاربه الشعرية اللاحقة، حيث عبَّر به في ديوانه "قالت الوردة" عن ارتقائه في عوالم الصوفية ومقاماتها العالية وصولا إلى مقام التجلي، حيث يقول :

أنَا الفِيزيَاء
أمْنَح الكَون آيَاتِه
وَغِوايَاته
سِندبَاد الأعَالي أنَا
هَا المجرَّات تَسبَح بيِ
والسَمَاوات تَسطَع بيِ
وَتُقلِّدني هَالَة مِن جلال البَهَاء .

كما نقف في شعر " عثمان لوصيف" أيضا على توظيف أسطورة " سيزيف "؛ حيث اتخذه رمزا للمواجهة ومحاولة رفض الواقع والتمرد عليه ، مركزا بذلك على جانب القوة في هذا الرمز، مستبعدا جانب الضعف فيه، المرتبط بلا جدوى الجهد الإنساني الضائع ، ويتجلى ذلك واضحا في المقطع الشعري الآتي؛ حيث يقول :

نُدَحرِج صَخْرنَا مِن غَير يَأسٍ وسِيزيفُ لنَا خَير المثَال
حَلبنَا الخَمْر مِن نَارٍ تَلَظى وَخُضناَ البَحْر فيِ دَمْعِ الغَزَال
نُغالِب جُوعَنا مِن ألفِ ألفٍ وَنحيَا بالشَهيق وبالسُعَال

الملاحظ أن الشاعر قد أبقى على الدلالة الأصلية للرمز، وهي الملاحظة ذاتها التي نسجلها على توظيفه لبعض الرموز التاريخية – أبي ذر الغفاري ، عنترة بن شداد العبسي، عروة بن الورد– في القصيدة ذاتها ، والذي لم يزد على استدعائها وصبها كما هي، بتصريح مباشر يسكت في دواخل القارئ رغبة اللجوء إلى التأويل ، حيث يقول :

أبو بنا يطوي الفياقي ونبقى للرحيل ولليالي
وعنترة يقود بنا المنايا ويضرم في العبيد لظى النزال
وعروة يوقظ الفقراء فينا ويحشد للصعاليك العوالي

وفي هذا السياق نسجل غرابة القراءة التي قدمها الباحث " عبد الحميد هيمة " لهذا المقطع الشعري، الذي وجد فيه إحالة إلى أسطورة "بروميتيوس" سارق النار المقدسة ، فإن كنا نتفق معه في دلالة الرموز – سالفة الذكر – على الثورة والتمرد والرفض ، فإننا نخالفه في إقحامه لدلالة هذا الرمز الأسطوري في المقطع الشعري السابق، إذ لا وجود للقرائن التي يمكن له من خلالها أن يبني تلك القراءة .

ولعل ما يمكن تسجيله على توظيف "عثمان لوصيف " لأسطورة "سيزيف" أنه لم يستطع إقناع القارئ بجدوى هذا الرمز وفاعليته أيضا، ثم إنها – أسطورة "سيزيف"– تعد "دخيلا " على بنية النص الشعري ليس بوصفها دالا فقط، بل بوصفها دلالة أيضا؛ إذ فضلا عن أنه "غير معروف" في التراث العربي ، فإن فرصة "الإقرار به" ضعيفة بدورها؛ وذلك لأن «الذهنية العربية التي تلخص تفاؤليتها المطلقة ، إن لم نقل نزعتها القدرية ، في مقولة من طراز: "الصبر مفتاح الفرج" سيكون من الصعب عليها أن تدرك هذه العبثية الأبدية للمصير السيزيفي، وهي لن تجد له أي مرجع مماثل أوقريب في تمثلها الخاص لمصير الإنسان على الأرض ، بل على العكس، إنها ستؤكد على وفائها لطبيعتها "السامية" فتعارضه "بأسطورة" النبي أيوب الذي أثيبت معاناته وتقبله للمحن بنعمة الخلاص » .

وبناء على ما تقدم نخلص إلى الإقرار بأن شعرنا الجزائري المعاصر لم يعرف توظيفا للبنية الأسطورية التي تجعل من القصيدة كلا متكاملا ، والتي يمكن لها أن تترك أثرا فنيا ومعرفيا في نفسية القارئ، كما أن الشاعر الجزائري لم يظهر امتلاكا لرؤيا فنية عميقة تمكنه من افتكاك التميز في تجسيد الأسطورة بأبعادها الفنية الخلاقة في شعره ، حيث ظل الخلل الفني هو الوجه المميز للتعامل الشعري الجزائري معها.

كما تكشف القراءة المتتبعة للمسار التطوري الذي عرفته الممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة عن تحول لافت صوب الرمز الطبيعي في شعر التسعينيات وبدايات الألفية الثالثة؛ حيث نسجل الحضور الطاغي للعناصر الطبيعية الفاعلة في الكون : الماء ، الهواء والتراب والنار بصورها المتعددة وتشكيلاتها المختلفة ، إذ وجد الشاعر الجزائري المعاصر في هذه العناصر الكونية الطاقة التدميرية القادرة على تغيير واقعه بهدمه، وإرساء الأسس الصلبة لبناء واقع آخر بديل، تكون السيادة فيه للذات الشاعرة المتحررة من كل القيود ، والمتسلحة فقط بإمكاناتها الداخلية التي تسعى بواسطتها إلى فهم العالم « من خلال الرحيل فيه وإليه والتغلغل بين مكوناته وإرهاف السمع لما تقوله هذه المكونات».

وقد تسنى للشعراء الجزائريين تحقيق هذا التواصل العميق مع الطبيعة وعناصرها التحولية الفاعلة – خلال العشريتين الأخيرتين– عن طريق الصور الشعرية التركيبية؛ أي الصورة الشعرية /الشيء أو الصورة الشعرية /الرمز – التي استعاضوا بها عن التفكك البياني الكلاسيكي بين الفكرة والصورة وبين الذاتي

والموضوعي الذي ميز مرحلة السبعينيات؛ حيث مكنت هذه الصورة الجديدة الشاعر من تجاوز السطح والغوص في الأشياء وراء ظواهرها ليرى العالم في حيويته وبكارته ويتوحد معه فيمتلك أشياءه امتلاكا تاما، في محاولة جادة منه لمزج الثورة التمردية التي تسكن دواخله بالتحول الخلاق الذي يسكن أعماق عالمه فيتم الاندماج الفاعل بين الداخل والخارج على مسار واحد هو الخلق الفني الذي يضمن له الريادة والسبق .

يستجيب هذا المنحى التجريبي في التعامل مع الصورة الشعرية لمقولات الحداثة ، ومنها خاصة الطرح النقدي الأدونيسي، الذي أوضحه في قوله: « تتيح لنا الصورة أن نمتلك الأشياء امتلاكا تاما ..فهي من هذه الناحية، الأشياء ذاتها وليست لمحة أوإشارة تعبر فوقها أوعليها. وامتلاك الأشياء يعني النفاد إلى حقيقتها فتتعرى وتتلألأ في النور . تصبح القصيدة القائمة على هذه الصورة أشبه بالبرق الذي يضيء جوهر العالم ودخيلاءه ، وهكذا تكون الصورة مفاجأة ودهشا – تكون رؤيا، أي تغييرا في نظام التعبير عن هذه الأشياء » ؛ حيث تنبعث من جديد في شكل آخر مختلف، وكأنها المرة الأولى للخلق.

ولعل ما يجب التنبيه إليه في هذا المقام هو أن تحديد مرجعية النص الشعري أمر ضروري جدا للتعامل مع لغة هذا الشعر من أجل تفسيرها ، وتبرير ما يعتريها من غموض في الدلالة فمن خلالها «تتشكل لغة الشاعر العربي المعاصر وصوره ومن خلالها تحقن خصوصيته. فالشعر العربي المعاصر ، وكل شعر آخر لا يقيم في فراغ ، إنه يستند على رصيد هائل من الأنسجة الفكرية واللغوية والتصويرية. وإذا غابت خيوط مرجعية هذا الشعر فإننا سنجد أنفسنا في بحر من المعميات » .

وفي هذا السياق نؤكد أن تحوّل الشعراء الجزائريين نحو المعين العرفاني الصوفي قد أسهم بشكل كبير في بلوغ الصور الشعرية هذه الدرجة من التركيب التي أضفت عليها هالة من الجمالية والاختلاف ؛ حيث ساد في نصوص العشريتين الأخيرتين نزوع الذات الشاعرة إلى التوحد بعناصر الخلق الفاعلة في الطبيعة، وللإشارة فقد ركزت هذه الذات على البعد الجدلي لهذه العناصر ، الذي يحتوي الصورة ونقيضها في الآن ذاته ؛ حيث نجدها تأخذ من النار دفئها الحميمي الذي يؤنس النفس ويمنحها الشعور بالاطمئنان، كما تأخذ منها جمرها ولهبها البركاني المدمر وتأخذ من الهواء نسماته ورياحه التي تحمل لقاح التجدد والحياة إلى هذا العالم ، كما تأخذ منه ريحه الصرصر العاتية وغباره الكثيف الخانق ، ومن الماء تأخذ عذوبته وانسيابه اللانهائي عبر الأنهر والوديان ، وتأخذ منه أيضا أمواجه العالية وهيجانه المستمر في البحار والمحيطات ، ومن الأرض تأخذ اخضرارها وخصوبة ترابها وعطاءها الأبدي الذي لا ينضب ، كما تأخذ منها تحجرها ويباسها وقحطها القاتل.

هذه الضدّية في التعامل مع العناصر الفاعلة في الطبيعية من شأنها خلق حركة تحولية داخل النص، تضمن للتجربة الشعرية انفتاحها على التجدد والاستمرارية في الآن ذاته .

وهنا يبرز اختلاف شعر هذه المرحلة وتميزه فنيا عن شعر الثمانينيات، الذي شهد لجوء العديد من الشعراء إلى الاحتماء الرومانسي بهذه العناصر هربا من الواقع وانسحابا منه، في حين تم في هذه المرحلة

فعل التوحد الخلاق مع العناصر الفاعلة في الطبيعية ، عن وعي تام بقدرتها على احتواء الطاقة التغييرية الرافضة التي تسكن دخيلاء كل شاعر جزائري عايش الأزمة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي رسمت ملامح جزائر التسعينيات، حيث اعتلت منجزاتهم الشعرية رموز النار ، الماء ، الريح ، الرياح ، التراب ، الطين ، البراكين ، الطوفان وغيرها...

ونجد في ديوان "قالت الوردة" للشاعر "عثمان لوصيف " ما يؤكد هذا الطرح، ويظهر عمق التحوّل الذي بلغه تشكيل الصورة في شعره ؛ حيث يقول :

كَائِنٌ أزَلِي أنَا
أتَنَاسَخ فيِ كُل شَيء
وأرحَل ..أرحَل حيًّا وَمَيّت
أتنَاسَل في كُل عَصْر
وَأسْكُن فيِ كُل بيتٍ
أتَوحَدُ بالنَار
والجُلنَار
أُغَلغِل فيِ هَزهَزَات الصَدى
فيِ بَصيصِ النَدى
في مَصيصِ العُطور
وَتمشِي مَعي الريح أنىَ مشَيت
ملِكٌ ..أتَبَوّأ عَرشَ السَمَاواتِ
أبْسُط فَوق المجَراتِ ممْلَكَتي
وَأُهَنْدِس خَارِطَة الأَرْضِ
حَتى تَقول : استَويت .

قادتنا القراءة المتأملة في هذا المقطع إلى تسجيل جملة من الملاحظات نوردها تباعا في النقاط الآتية:

1- يجسد هذا المقطع إنسان /الداخل ، أو الإنسان /الفاعل في عرف الحداثة وتنظيراتها المتملّص من سلطة الخارج ، والمحتكم فقط في توحده بالعالم وتفاعله الحميمي مع أشيائه إلى ما تفضي به إليه عوالم الأعماق من نشوة صوفية تكسبه هالة من القداسة الروحية ، كما تمنحه قدرة النفاد إلى دواخل العناصر الفاعلة في الوجود .

2- نلامس توحد الذات الشاعرة بالطاقة التدميرية الفاعلة لبعض عناصر الطبيعة؛ حيث توحدت بالنار وبالريح ، وفي هذا السياق نؤكد على أمرين:

– أولهما أن النار التي توحدت بها هذه الذات ، هي نار فردية خالصة ، نابعة من أعماقها المسكونة بهاجس التغيير ، لتمنحها فاعلية وجودها وقيمتها أيضا ، فهي تختلف عن نار "بروميتيوس" أو نار "الفينيق" الأسطوريتين اللتين يمكن أن تكونا ملكا مشاعا بين جموع الشعراء ؛ إنها عنصر تحوّل وخلق يمكنه احتواء رغبة الشاعر في البحث والكشف والتغيير؛ فهي كما قال عنها "غاستون باشلار" (Gaston Bachelare) « ظاهرة متميزة وأكثر الظواهر جميعا قابلية للتفسير المباشر لدى الناس كلهم. إنها التغيير ، إنها الحياة وبلغة القيم يمكن لها أن تحمل معاني الخير ومعاني الشر على حد السواء» .

وثانيهما أن الشاعر صرح بتوحده بالنار لأنها نابعة من دواخله ، لكنه أكد رفقة الريح له ، في إشارة منه إلى الأثر التدميري الذي يحدثه في كل مكان يحل فيه ، تماما كالريح. وهنا نشير إلى أن الشاعر قد وظف الكلمة بصيغتها المفردة "الريح " وليس بصيغة الجمع "الرياح" ، ومعلوم سلفا أن الريح قوة كونية تدميرية ، فهي« من النماذج البدائية Archetypes التي يتشكل منها الشعور الجمعي Collective Unconscious ، وذلك بوصفها رمزا للدمار والخراب . إذ أن الآلهة حين كانت تغضب على قوم ما، تسلط عليهم أداتها التدميرية الفتاكة ، وهي الريح ، فتجعلهم نسيا منسيا » .

وفي القرآن الكريم تأكيد على الدلالة ذاتها ، حيث يقول الحق عز وجل : (وأمَا عَاد فأُهلِكُوا بريحٍ صَرصَرٍ عَاتِية ، سَخَرها عَليهِم سَبعَ ليَالٍ وَثمَانِيَة أيَام حُسومًا فَتَرى القَومَ فِيها صَرعى كَأنَهُم أعْجَازُ نَخْلٍ خَاويَة ، فَهَل تَرى لهُم مِن بَاقِية).

أما حين تستخدم الكلمة بصيغة الجمع ، فإنها تحمل دلالتي الخير والخصب الوفيرين حيث تسوق المطر ، وتلقح الأشجار ، وهذا ما تؤكده الدلالة القرآنية للكلمة في قوله تعالى:(وَأرسَلنَا الريَاح لواَقِح فَأنْزَلنَا مِن السَماء مَاءً فَأسْقينَاكُمُوه وَمَا أنْتُم لَه بخَازِنِين(.

والملاحظ أن الشاعر شديد الولع بهذه القوة الكونية التدميرية الفاعلة ، فحتى حين يستخدم الكلمة بصيغة الجمع يخرج بها عن معناها الإيجابي ليلبسها دلالة الخراب والهدم ؛ حيث يقول :

منذَهِلا
أتملاَّك ..أمْسح عَنْكِ الضَبابَ
وَأكُفكِف دمعكِ
أه ..هُو المَوت يارَبَتي في العَذابِ!
بيْد أنيِ أُصرّ عَلى حِصَّتي
فيِ الحيَاة
وَحِصَة مَعْبودَتي المجتَبَاةِ
وَحِصَة كُل الذِين نجَوا
مِن ريَاح الدَمَار
وَمِن نهشَاتِ الذِئابِ

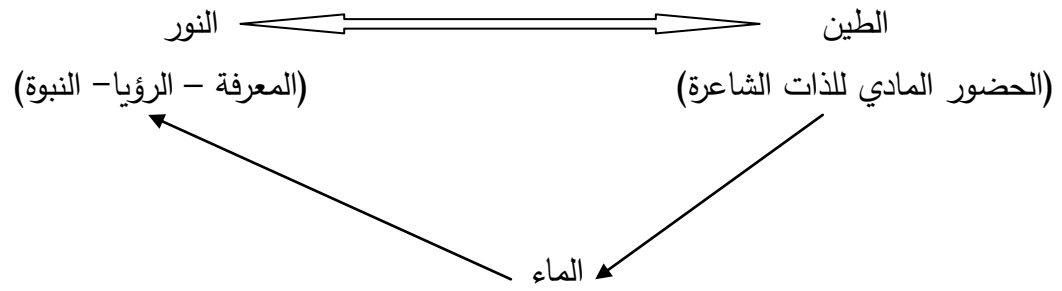
وَسَأبقَى هُنا
سَأمَسِّد هذا الرَمَاد
وأَزرَع فِيه البُذور وأدْعُو السَحَاب!.

3- نلاحظ الحضور الطاغي للذات الشاعرة من خلال سلسلة الأفعال الدالة عليها والضمائر المنسوبة إليها، وهو حضور يكشف عن تفاؤلية الرؤيا التي تسكن دواخلها ، فهي ذات تؤمن بالتغيير ، ولا تهدأ ولا تستكين حتى تحقيقه ؛ وهذا أيضا ما أكده المقطع سابق الذكر ، حيث نلاحظ تعلقها بالحياة ، إذ تحاول تحدي الموات المحيط بها ، والذي اختصره الشاعر في الكلمة/الرمز(الرماد) ، بقوة مصدرها الإيمان بغد آخر مختلف أشار إليه الشاعر بكلمتي (البذور والسحاب) ، وفي كليهما مشروع حياة ستجلب الخير والنماء إلى عالمه .

وفي هذا السياق نشير إلى دور المرجعية الصوفية التي اتكأت عليها أغلب نصوص هذه المرحلة وفاعليتها ، والتي أثمرت صورا شعرية جسدت حداثة اللغة الشعرية الجزائرية بامتياز ومن ذلك مثلا ما جاء في قصيدة "أجراس الكلام " للشاعر " عبد الله العشي" ، التي يقول فيها :

يَحملُني هَمْسُك
يُدْنِيني مِن سِر الأَسْرَار
يَغسِلُني مِن طِيني ...
يَشملُني بِفُيوض الأَنْوار
قُدسيٌ حُبك ياَ مَولاَتي
يَغمِسُني فيِ مَاء الطُهْر ...

إنها عوالم الإبداع الشعري المشحونة بالفيض الروحاني الخلاق ، حيث تنتشل القصيدة الشاعر من وجوده المادي ، من طينيته، فيتجرد ، ويغتسل في مائها من الدنس والخطايا لينبعث من جديد تشع منه هالة نورانية مصدرها صفاء الرؤيا ، التي تكسبه عصمة النبوة وسحر استشراف الآتي ، ويمكننا تمثيل ذلك بيانيا عبر الخطاطة الآتية:



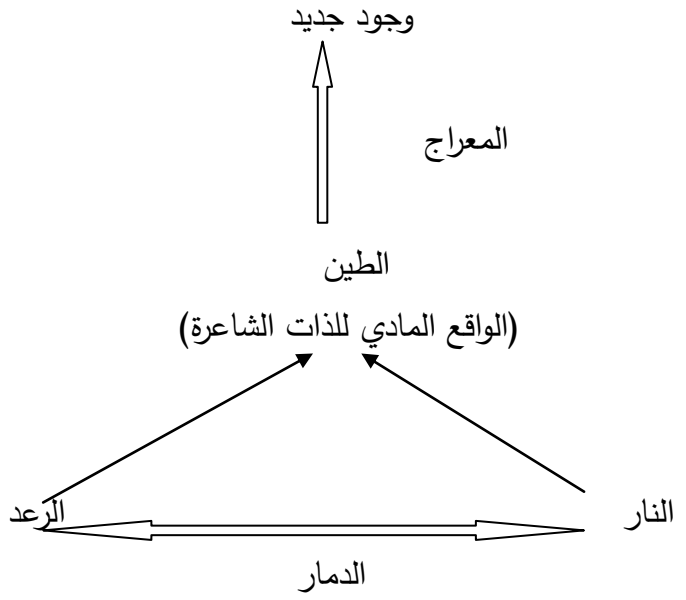
-حركية العملية الإبداعية عند عبد الله العشي -

كما نلمس هذا النزوع نحو التجرد من طينية الجسد متجليا ، ولكن بطرح آخر مختلف عند الشاعر " عثمان لوصيف" في قوله :

آهِ ..يَا جَسَد الطِين يَا جَسَدي !
إنْ سَلخْتُك بالأَمْس عَني
وَغَادَرْتُ هذا التُراب وَهذِي الحُفر
فَلكَي أتبَطَن غَامِض سِرّي
وأنحَت مِن صَاعق الرَعد
معَنى لهَذا الوُجُود
وأرَفع بالدَم والنَار
مِعراج كل البَشَر .

يتجلى للقارئ اختلاف رؤيا " عثمان لوصيف " الشعرية عن رؤيا "عبد الله العشي" فإذا كان هذا الأخير قد تجرد من طينيته بالماء ، بعوالم الصفاء الروحاني على ما توحي به من عذوبة وشاعرية ، فإن "لوصيف" يصرّ على الدمار الذي يقتلع جذور الفساد في عالمه من أجل الوصول إلى عوالم أكثر طهرا ، ولذلك نجده يتوحد بالنار وبالرعد حتى يستطيع الارتقاء إلى صورة العالم البديل الذي يصبو إليه .

ولعل هذا ما يمكننا تجسيده عبر الخطاطة البيانية الآتية :



-مسار الرؤيا التحولية الفاعلة عند عثمان لوصيف-

لعل ما يمكن الركون إليه بعد تتبع تحولات الممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة في تعاملها مع الصورة الشعرية وفي تشكيلها لها هو الإقرار باحتكامها إلى هاجس التجريب الفاعل، الذي مكّن الذات الشاعرة الجزائرية من الوصول أخيرا إلى مصدر التجاوز الإبداعي ، والذي يكمن في دواخل هذه الذات؛

حيث أخلصت في إصغائها إلى عوالمها الداخلية ، وقد أثمر هذا الإخلاص صورا شعرية جزائرية خالصة، ضمنت تفرد التجربة الشعرية وتميّزها في الآن ذاته .

كما لا بد أن نؤكد في ختام هذه الدراسة أن مسار التجريب في لغة القصيدة الشعريـة الجزائرية المعاصرة قد أسهم في تجديد هذه اللغة وانفتاحها على أساليب لغوية غير مسبوقة كسرت نمطية لغة السبعينيات وجمودها وأدت إلى تشكيل النص الشعري الجزائري المختلف، الذي يمتلك بين جوانبه خصوصيته، هذه الخصوصية التي تضمن له مشروعية الانتماء إلى أرض الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، كما تدفعه إلى رسم حدوده فيها ، متطلعا في ثقة وشموخ إلى حدود النصوص الشعرية الحداثية الأخرى ؛ ولعل هذا كشفت عنه نصوص ديوان" قالت الوردة" للشاعر "عثمان لوصيف".

2- مضمرات الصورة الشعرية / الرمز في ديوان "قالت الوردة ":

بداية لا بد من الإقرار بخصوصية حضور تجربة الشاعر " عثمان لوصيف" وفاعليتها في المشهد الشعري الجزائري المعاصر ، وهو حكم نقدي سبقتنا إليه عديد الدراسات النقدية التي تناولت شعره من جوانب متعددة ، ونؤكده أيضا في هذه الدراسة من خلال المقاربة التطبيقية لنماذج شعرية منتقاة من ديوانه "قالت الوردة".

اختار الشاعر لديوانه عنوانا انزياحيا مستفزا لفضول القارئ وشغفه ، قوامه المفارقة والاختلاف وأساسه الصورة التركيبية المرتكزة على الرمز، وسمه بـ " قالت الوردة"؛ وهو كما يبدو للقارئ عبارة عن مضمر كلي جامع ينشطر إلى مضمرات صغرى مبثوثة في ثنايا المقاطع الشعرية التي يتشكل منها الديوان ؛ والتي تناسلت تباعا ناسجة جملة مقول القول التي نصا قالته الوردة، لتسكت فضول القارئ حول ماهية هذه الوردة ودلالاتها وسؤاله عن مضمون ما قالته وأبعاده؟.

"قالت الوردة" جملة فعلية مترفعة عن التقريرية والوضوح ، مفتوحة على المتعدد القرائي النابع مما تحمله الكلمة/الرمز من إيحاءات ؛ فالوردة عادة توحي بالجمال وبالأنوثة في أبهى صورها، كما ترمز للحياة والتجدد والاستمرارية أيضا، والوردة هي الإبداع المتجدد ، وهي مصدر الأمل والقيم ، وهي الروح التي تسمو عن الماديات ، الوردة في عوالم الشاعر " عثمان لوصيف" هي القصيدة التي تجمّل الحياة وتلوّن عتمتها، هي الكلمة الشعرية ، العليا المصفاة ، الكلمة الأنقى والأرقى من بين جميع الكلمات ؛ لعل هذا ما نستشفه من قوله :

شعشعي الكأس واستبشري
أنت من جوهر الحق
من جوهري
آية ..صاغك الله من وهج
وحباك حميمية الأنهر
حدّقي..

هي ذي الكأس منك تغار
ومنك تغار المرايا
وقارورة المسك والعنبر
يا لك امرأة من حباب
ومن لبن!
يا لك امرأة من رسيس الخوابي
وإشراقة المزهر !

ويقول أيضا :

أنت سوسنة الله
مسبلة السبلات
ومبتلة البتلات
تغمس بالسلسبيل وتسقى من الكوثر
أنت عطر البراءات
يسكبنه
فتيات هبطن من العالم الأخضر
أنت أغرودة العندليب
يبعثرها
في ربى الرند والزعتر
أنت نهر النبوءات
صفصافة الضوء
منحوتة في مدى المشهد الأكبر

لقد آمن الشاعر " عثمان لوصيف" بقوة الكلمة الشعرية وقدرتها على كسر الزمنية المقيتة ، وتجاوز كل الحدود المادية ، لذلك أخلص لها وأعطاها من روحه الثائرة على سوداوية العالم وزيفه.

ولعل إيمانه بهذا البعد الرسالي الخالد للكلمة الشعرية هو ما دفعه أن يرفع قصائده التي كتبها وهو في أرقى حالات الصفاء الروحي ، في شهر رمضان المبارك ، هدية إلى شخص الكاتبة والمترجمة الإنجليزية "مارغريت أوبنك" التي أخلصت مسارها لترجمة الشعر العربي المعاصر إلى الإنجليزية ؛ وذلك في قوله: « إلى مارغريت أوبنك شعاعا روحانيا وجسرا شعريا للتواصل الثقافي والحضاري بين الشرق والغرب والجنوب والشمال من أجل الإنسانية ومستقبل الإنسانية» .

إن الكلمة في شعر "عثمان لوصيف" حالة إنسانية ، تسمو على صراع المركز والهامش ، تؤمن بالإنسان الفاعل بغض النظر عن انتمائه العرقي أو المكاني، إنها كلمة نورانية ، هدمبنائية ، غسلت من

كل دلالاتها السابقة ، وألبست دلالات جديدة أعادت بها هندسة العالم ، وفق القيم الإنسانية العليا الرافضة للظلم ، والحرب ، والعدوان ، والمؤمنة بالحب والسلام، وقد وجد الشاعر في المعين الصوفي تلك الطاقة الإيحائية التي منحت كلماته فيضا مكتنزا من الدلالات، نلمسه في قوله :

أنت ناري وصوفيتي
شفتي وشفافيّتي
وجع الأبجديات يزهرن في دفتري
أنت ريحانتي في فصول الجفاف
وجوهرتي في المدى الأغبر
أنت ..أنت كناريّتي
وكنارة كينونتي
عصمتي
وعصاميّتي

لا يتردد الباحث/ القارئ لديوان " قالت الوردة" في الإقرار بنضج تجربة " عثمان لوصيف" الشعرية، وثراء مرجعياته الفكرية والإبداعية ، وعمق إيمانه بقوة الكلمة ، وبرسالة الشعر في الوجود ، وبأنه خلق يسمو على الزيف ، وعلى دونية الواقع المعيش وسودويته.

أضحت الكلمة الشعرية/ الرمز هي المفتاح للولوج إلى عوالم " لوصيف" الشعرية، حيث توحد بالعناصر الفاعلة في الطبيعة ، بما تحمله من قوة تدميرية ، كما توحد بالرموز الصوفية ، وبالرموز الدينية ، وأعطى هذا المزيج من روحه المندفعة صوب المستقبل برؤيا استشرافية متسلحة بالقيم الإنسانية والأخلاقية العالية ، ولعل هذا ما جعل الشاعر يحتل مكانا في خارطة الشعر الجزائري المعاصر يستحيل على شاعر غيره بلوغه، أو حتى استيعاب أبعاده.

جسّد ديوان " قالت الوردة " جميع مقولات الحداثة الشعرية القائمة على الكشف والتخطي والتجاوز؛ حيث إن صوره الشعرية مترفعة عن التكرار، مترفعة على التقريرية والوضوح ، مسكونة بفيض من الغموض الذي يستفز قريحة القارئ ويدفعه إلى استحضار معارفه جميعها من أجل تأويل ما تيسر له منه.

المحاضرة السابعة:

قصيدة القناع في الشعر الجزائري المعاصر

عرفت المدونة الشعرية العربية المعاصرة العديد من الأشكال الشعرية التجريبية التي فتحت أبواب الشعر ونوافذه على الرياح الوافدة إليه من الأجناس الأدبية الأخرى، ومن منجزات الفنون أيضا ، والتي أتاحت له متعة الإصغاء إلى تحولات الحياة المعاصرة والتفاعل مع جميع معطياتها.

هذا الانفتاح الواعي منح الممارسة الشعرية العربية المعاصرة نشوة اكتشاف منطق إبداعية لا تزال محتفظة بصفائها الأول ، الذي أضفى، بدوره ،على الذات الشاعرة هالة من القداسة منبعها القدرة على الخلق والتجاوز اللذين منحاها شرف السبق والريادة.

ولعل "**قصيدة القناع**" من أبرز تلك الأشكال التجريبية ، التي استأنس فيها الشاعر المعاصر ببعض التقنيات المأخوذة من فنون أخرى كفن المسرحية ، وفن القصة، وفن السينما، التي طعمت بنية النص الشعري بجملة من الأساليب ، في مقدمتها الحوار وأسلوب القص وتعدد الأصوات، والمونولوج والمونتاج إضافة إلى استخدام الشخصيات التراثية بصفتها معادلا موضوعيا لتجربة الشاعر الذاتية، واتخاذها قناعا يبث من خلاله خواطره وأفكاره، ومن ثمة مواقفه من تحولات واقعه فكانت بذلك «إحدى تجليات التفكير الدرامي وعلامة واضحة على تقارب الفنون الأدبية وتداخلها ، فاعتماد القناع على الشخصيات والرموز، وتعيين الزمان والمكان ، يضفي على النص صبغة درامية وغنائية في الوقت نفسه ، لأن اختيارها وطريقة تقديمها وتحديدها ، يحمل طابعا ذاتيا يترجم موقف المبدع ورؤيته قبل أي شيء آخر » .

وفي هذا المقام لا بد أن نشير إلى أن هذا النزوع إلى استخدام تقنيات من غير جنس الشعر وطبيعته ليس فعلا اعتباطيا، بل هو خطوة إجرائية تبلغها الذات الشاعرة بعد خبرة ودراية عميقتين، حيث إن "قصيدة القناع" هي قصيدة الوعي الشعري بامتياز، كونها تجسد نضجا كبيرا في البنية الدرامية للنص الشعري ، حيث يبلغ التجريب فيها أقصى مداه، ولعل هذا ما أكده "خليل الموسى" بقوله:« إن شاعر قصيدة القناع مثقف بالضرورة، فهو يطوف في التاريخ القديم والأساطير والتراث للبحث عن متكأ أو مشجب أو وسيلة أو موقف يحمل أفكاره ورؤاه، ثم هو لا يستدعي هذا الموقف بحالته الماضية، وإنما يفككه ويحاوره ويحوّر في مداميكه، ويبني على أنقاضه نصه الجديد، ولذلك تكون قصيدة القناع هي قصيدة التناص والنص الغائب بلا منافس، فالنص الجديد يُبنى فوق طبقات لا نهائية من النصوص ومن مداميكها ، ويكون النص الجديد وليدا للنصوص القديمة يحمل بعض ملامحها، ولكنه مستقل عنها » .

ولعل هذا ما يدفعنا إلى الإقرار بصعوبة هذا الشكل التجريبي والتباسه على القارئ العادي حيث يتحدى معارفه، كما يستفز مرجعياته التاريخية والدينية والثقافية من أجل فك مغاليقه والولوج إلى أعماقه .

وهنا ننبه إلى تضافر جملة من العوامل التي أسهمت في ظهور هذا الشكل الشعري في شعرنا العربي المعاصر، منها ما هو ذاتي نابع من تطور وعي الذات الشاعرة بضرورة تطوير وسائلها أوتعديل

معطيات استراتيجيتها في مواجهة الواقع وتحويرها ، بل وأحيانا تغييرها تماما وبالإضافة إلى ذلك فإن القناع في الشعر هو في جوهره «نوع من التجاوب وتماهي الدراما الفنية بدراما الحياة إذ دافع الشاعر إلى اختيار القناع وسيلة للتعبير هو دراما التجربة في حياته» .

كما أن هناك عوامل موضوعية أسهمت بشكل كبير في ظهور هذا الشكل الشعري التجريبي حيث اتفقت بواعث التقنع لدى شعراء الحداثة على كون "القناع" آلية فنية يحمِّلها الشاعر قضاياه وهمومه، السياسية والاجتماعية تحديدا، حيث يمكنه الهروب عبرها من رقابة السلطة وارتياد عوالم التعبير السياسي والإيديولوجي بكل طلاقة وحرية ، ولذلك شاعت في نصوص الحداثة الشعرية أصوات تم اتخاذها سبيلا يسوق الشعراء من خلاله آراءهم دون أن يتحملوا وزر هذه الآراء ، فتواروا خلف أقنعة من التراث ليمارسوا مقاومتهم للطغيان والتخلف، إضافة إلى محاولتهم إضفاء مسحة من الموضوعية والدرامية على قصائدهم الغنائية .

ولعل في ما تقدم ذكره ما يدفعنا إلى الإقرار بأن "قصيدة القناع" تجسيد عميق لطروحات الحداثة في علاقتها بالتراث؛ فهي تنفصل عنه بقدر ما تتصل به، حيث «تنفصل عنه في طريقة التعبير، فتخرج عن المباشرة والغنائية الخالصة والتقرير والرتوب في الإيقاع ووحدة البيت وتتصل به فتحيي بعض شخوصه ورموزه، ولكنها حياة تخص تجاربنا وعصرنا أكثر مما تخص تجارب تلك الشخوص والرموز وعصرها» ، وهو تقنية استخدمت في شعر الحداثة للتخفيف من حدة الغنائية بخلق« موقف درامي أو رمز فني يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات يستعيرها من التراث أومن الواقع ليتحدث من خلالها عن تجربة معاصرة بضمير المتكلم، إلى درجة أن القارئ لا يستطيع أن يميِّز تمييزا جيدا صوت الشاعر من صوت هذه الشخصية » ، وهذا يعني أن الصوت المنبعث من القصيدة هو نتاج «تفاعل صوتيّ الشاعر والشخصية ، ولذلك يكون القناع وسيطا دراميا بين النص والقارئ، وهو وسيط فيه من الشاعر مثل ما فيه من الشخصية التراثية التي يمثلها القناع، لأن التفاعل بين الطرفين يضفي على الرمز الفني وضعا جديدا ودلالات جديدة» .

وعليه فقد أثمر هذا التوظيف الواعي لتقنية "القناع" في الشعر العربي المعاصر نصوصا استطاعت أن تجسد الفرق بين "الاستدعاء" و"الاستلهام" بامتياز، حيث تجاوزت هنات البدايات الأولى للتعامل الشعري مع الشخصيات التراثية في العصر الحديث – التي لم تتعد حدود الذهاب إلى التراث لإحيائه والتعبير عنه– بجلبها الماضي إلى عصرنا ليكون وسيلتها التعبيرية الأقدر على تجسيد تحولات هذا العصر وهمومه ، وإذا أردنا التمثيل على ذلك بشواهد شعرية، فإن المقام يضيق عن استيعاب أقنعة "بدر شاكر السياب" و"عبد الوهاب البياتي" و"أدونيس" و"صلاح عبد الصبور"، و"أمل نقل" ، و"محمود درويش"...وغيرها، التي دفعت بالممارسة الشعرية العربية المعاصرة خطوات عملاقة على مسار تطو الشعر العربي .

ولعل الأسئلة المنهجية التي من شأنها ربط هذا الطرح النظري بالشعر الجزائري المعاصر تصب حول: موقع المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة من جملة هذه التحولات؟ وكذا تجليات هذا الشكل الشعري التجريبي فيها؟ .

وللإجابة عن هذه الأسئلة نقول إن الشاعر الجزائري المعاصر قد تدرج في التعامل مع الشخصيات التراثية ، حيث مرت هذه التجربة بداية بمرحلة التعبير الآلي عن الشخصية التراثية؛ حيث استحضرت فيها كما هي، جاهزة ، مفصولة عن الذات الشاعرة ، وهذا ما نلمسه جليا عند شعراء "السبعينيات"، الذين كانت غايتهم مجارات النموذج المشرقي بإعادة صب الشخصيات التراثية الموظفة فيه، دون استيعاب كامل لأبعادها الدلالية في النص أحيانا ، ودون تفاعل معها قد يخرجها من أسر الرؤية الأحادية الدلالة . لكن الباحث/القارئ لا يتردد في ملامسة بعض التغيير في توظيف هذه التقنية عند شعراء الثمانينيات، ليتعمق التحول أكثر وصولا إلى تجسيد صورة قصيدة قناع جزائرية خالصة في بعض تجارب شعراء التسعينيات وبداية الألفية الثالثة .

وفي هذا السياق لا بد أن نؤكد أن النوازع الذاتية الرامية إلى تطوير التجربة الشعرية كانت الدافع الأول في تحوّل الشاعر الجزائري نحو توظيف هذه التقنية في شعره ، إضافة إلى تأثره بالتجارب الشعرية العربية في المشرق وتفاعله معها، هذا دون أن نهمل عاملا على قدر كبير من الأهمية، وهو التحولات الخطيرة التي شهدتها الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، وعمق الصراعين الإيديولوجي والسياسي ، وانعكاساتهما على الحياة الاجتماعية والثقافية .

كل هذه العوامل مجتمعة ساهمت في ظهور نصوص شعرية جزائرية، تدرجت في تعاملها مع الشخصية التراثية، وصولا بها إلى درجة القناع.

وبناء عليه نمثل لمرحلة "التعبير عن الشخصية التراثية"، أو التوظيف الآلي الجاهز لها بما جاء في قصيدة "الصَّحو" للشاعر " محمد زتيلي " التي يقول فيها :

يا حَلاَج :
يا مَأسَاة أعمَق مِن مَأسَاة العُمر
يَا بُؤسَ (الكَوْن) الكَامِن
هَلْ أبْكِي فِي حَضْرتِك الآَن ؟
أمْ أُصْغِي لِلأَسْفَار القَادِمَة ؟
أمْ أرْحَل نَحْوَك بِاسْتِمْرَار ؟
تَسْتَقْبِلُني مِثْل أب أو عَاشِقة محتَرقة
يَخشَى قَلبِي وَهَجَك
هَل تَرحَمني كَي أتَسَلَل فِي الظَّلْمَاء إليْك ؟
لاَ أَكتُمُك السِرَّ ...

عِشْقُك فيَّ يزدَاد مَع الأَيَام
وأنَا لا يَتَمَلاني غَير المَظْلُومين...

"الحلاج" من الأصوات الإبداعية الخلاقة التي مارست طقوس التحوّل في تراثنا الإبداعي كما جسدت إنسان – الداخل الساخر من القيم النهائية ومن القائلين بها والقيمين عليها أيضا والمتحرر من أسر العرف والتقاليد الجائرة ، وقد اكتفى الشاعر" محمد زتيلي " بذكر هذه الشخصية بجميع حمولاها التاريخية، حيث بقي منفصلا عنها، يعبر ويصف ويقرر، ولم يستطع تفجير طاقاتها التحوّلية الخلاقة، وهو ما أضفى طابع البساطة على المقطع الشعري ، بل وعلى القصيدة ككل .

تتضح أمام الباحث / القارئ تقريرية المقطع الشعري السابق وبساطته وهو يوازن ما جاء فيه بما قاله الشاعر أدونيس ، وهو يرثي "الحلاج" في واحدة من "أغاني مهيار الدمشقي"؛ وقد يبدو من غير المنطقي إقامة مثل هذه الموازنة بين تجربة مبتدئة في التعامل مع التراث، وأخرى ناضجة، ومكتملة في هذا الجانب تحديدا ، لكن الضدّ يعرف بضدّه دائما ، فلعل في هذه الخطة الإجرائية ما يحدد طبيعة البدايات الجزائرية في توظيف الشخصيات التراثية ، التي لم تتعد حدود الاستدعاء ؛ حيث يقول أدونيس :

يَا كَوكَبا يَطلَع مِن بَغدَاد
مُحمَلا بالشِعر و الميلاَد
يَا ريشَة مَسمومَة خَضْراء
لم يبْق للآتِين مِن بَعِيد
مَع الصَدى وَالمَوت وَالجَلِيد
في هَذِه الأَرضِ النُشُورِية –
لم يَبقَ إلاَّ أنْتَ وَالحُضور
يَا لُغة الرَعد الجَليلِية
في هَذِه الأَرضِ القُشُورية
يَا شَاعِر الأَسْرَار و الجُذُور .

من الواضح أنَّ الشاعر قد حوَّل " الحلاج " إلى رمز للتجدد والانبعاث، تتجسد في شخصه معاناة الخلاص بالموت ،التي لخصها التركيب الانزياحي الضديّ " الريشة المسمومة الخضراء "؛ حيث يضعنا تأويل العبارة وجها لوجه أمام التركيبة الجدلية (موت/ انبعاث) فالسم من أكثر الوسائل فتكا بالإنسان ومن أكثر القرائن دلالة على الموت المتعمد و الإبادة الفورية للكائن الحي وللحياة بوجه عام ؛ في حين ترتبط الخضرة بالنشاط والفاعلية وبديمومة الحياة وصيرورتها ، وفي هذه الضدّية تكمن حقيقة الإنسان الأدونيسي الخلاق الذي يبعث الحياة من الموت ويعمل على تعميق فاعليتها وترسيخ أوصالها .

ولا بد أن نشير هنا إلى أنَّ أدونيس لم يخرج عن القناعة الشعبية السائدة حول شخصية "الحلاج" فقد ثبت عند كثير من المسلمين المتفاوتين في النزعة الصوفية ؛ أنَّه لا بد من التأزم من أجل الخلاص وإنَّ

لصلبه فداء وقداسة ، وصلب الحلاج لمواقفه و أقواله حول الوحدة التامة مع الذات الإلهية ؛ هو تماما كصلب المسيح(عليه السلام) خلاصا للأمة وتطهيرا لها من إثم الخطيئة .

من الواضح أن كلا الشاعرين قد جسد فكرة البطل المنتظر أوالمخلص، الذي سيعيد للمقهورين بسمتهم، لكنه بالنسبة لـ"زتيلي " مغيب الملامح، حيث لم يستطع استثمار الطاقات الإيحائية للحلاج في دفع القصيدة وشحنها دلاليا ، في مقابل " أدونيس " الذي استفاد من الوهج التحولي للبعث التموزي في تأكيد الطاقة الإبداعية الخلاقة لهذه الشخصية التراثية/الرمز ، التي جسدت الجذور الرائدة للحداثة الشعرية العربية.

بفضي التأمل في طبيعة تعامل شعراء الثمانينيات مع الشخصيات التراثية؛ حيث تستوقفنا قصيدة "صفحة ضائعة من سفر أيوب " للشاعر الاخضر فلوس ، التي رفعها إلى شخص الشاعر "بدر شاكر السياب "، والتي لم يتردد في تدعيمها بمقاطع من شعره مؤكدا للقارئ ولاءه للتجربة الشعرية السيابية ، حيث يقول :

أيُوب مُنطَرح أمَامَ البَاب يَسفَحه الحَنِين :
يا رَب قَد ذَوتِ الشِفَاه
البَاب مَوصود[كذا] يَجرَحُه الأَنين
فيَرد آهَاتي صَداه
"مُنطرحا أصِيح أنهَش الحِجَار
أُريد أن أمُوت يَا إلَه"
فَرَت مِن العَينَين أطْيَار الهَوى
وَتَلَفَعَت أعشَاشُها – الصَمْتُ في اللَيْل الحَزِين
يا رَب ضَع كَفَيك بينَ خُطاَي وَالدَرب المُروع ..ينْتَه
يَخْضَر كَالعُشب الجَبين
تمْتَد أوْجَاعِي إلىَ ضُوء النُجوم ..فتَنْطَفي
" إنِي أُرِيد المَوْتَ" ..يغْسلنُِي السُكون
فلَقَد تَعبتُ ومَا أتَت (أُمي) ولاَ هَمَست
(وَفيقَة)فيِ الظَلاَم لتَحِمل
الطَيْر المعَلَق بينَ أنْيَاب الثَوَانِي ..وَالشُجُون
مَاذَا أُرِيد أَلَيْس فيِ الصَحْراء غَير صَدَى وَطِين .

من الواضح أن ولاء الشاعر "الاخضر فلوس" للتجربة الشعرية السيابية سرعان ما تحول إلى قيد لم يستطع التملص منه أوتجاوزه؛ حيث بقي أسير رؤيا السياب الشعرية، التي أدخلته في عوالمها؛ حتى صار تابعا لها ، يتحدث بلسانها ويستعير شعرها، وبذلك غابت فاعلية حضوره أمامها .

وإذا ما تجاوزنا هذه المرحلة، فإننا نجد في شعر العشريتين الأخيرتين شيئا من خصوصية التعامل مع الشخصية التراثية؛ حيث نوع هؤلاء الشعراء في أساليب توظيفهم لها، بين اتخاذها رمزا يثري التجربة الشعرية بفيض من الدلالات التي تفتحها على تعددية القراءة ، أو اتخاذها قناعا تخفي من خلاله الذات الشاعرة ملامحها، لتعبر بلسانه عن مواقفها وآرائها اتجاه تحولات الواقع بجميع معطياتها السياسية والثقافية، والاجتماعية، وغيرها.

وفي هذا السياق نستحضر قصيدة " موال صحراوي " للشاعر "أحمد عبد الكريم" من ديوانه "معراج السنونو" ، التي جاء فيها قوله :

يَاي ..يَاي
بَدَويًا كَان القَلبُ
وَكَانَت حِيزَية
مِشكَاة العُمر الغَسقيّ
وَقِندِيل الأبَّدِيه ..

تشع من هذا المقطع الشعري دلالات الخصوصية والتميّز ، النابعة من انتقاء الشاعر لرمز تراثي من عمق ثقافتنا الشعبية الجزائرية، وهي معلم تحول يحسب لهذه التجربة في نزوعها نحو المحلي الجزائري الخالص، حيث استند الشاعر إلى الذاكرة الشعبية الجزائرية في نسجه لهذا الموال المقتطع من أعماق الصحراء، وقد وفق في نقل الشخصية من دلالاتها التاريخية المعروفة للقارئ الجزائري إلى مستوى الرمز إذ اتسعت دلالتها في النص لتشمل كل نساء الجزائر، كما استطاع تفجير لغته لتخرج بهذا الرمز عن مستوى التداول العادي ، ولعل هذا ما نلمسه من خلال تناسل الصور الشعرية الآتية في قوله :

لِلْقَلبِ طُقوُس
تَعْرِفُها حِيزَية
هَل ذِي امرَأَة
أَم فَرَسٌ ضَوئِيَة
حِيريَّة
نَرجَسَتي الأوْلى
سَأُسمَّي غَيبَتَها
وَشْمُ الرُّوحِ الثَّكْلى ...،
أَجْرَاس الشَاهِدَة
الأَزَلِية .

وقد ارتقت النماذج الشعرية الجزائرية، في هذه المرحلة تحديدا ، في خصوصية تعاملها مع الشخصيات التراثية ، وصولا إلى تجسيد قصيدة قناع جزائرية الروح والملامح ، ونمثل لها بتجربة الشاعر

"يوسف وغليسي" الشعرية في ديوانه الثاني " تغريبة جعفر الطيار"، الذي أظهر فيه نفسا شعريا جديدا يختلف في أبعاده وفي جماليات تعامله مع التراث عن ذلك النفس الوجداني الغنائي الذي ظهر به في ديوانه الأول " أوجاع صفصافة في موسم الإعصار"، والذي لم يتعد في تعامله مع الشخصية التراثية فيه حدود ذكرها مفرغة من وهجها التحولي الفاعل فبقيت شاحبة مسحوبة الأثر، ونمثل لذلك بما جاء في قصيدته "أنا وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة" التي يقول فيها :

لَو كَان دَمُ "الحَلاَجِ" مِدَادًا للشَطَحَاتِ الصُوفِيَة
لتَخَثَر قَبْل بِدايَة شَطَحَاتِي
وَلو كَانَت دُمُوع أَبي /يَعْقُوب/مِدادًا للكَلِمَاتِ وللحَسَرَاتِ
لابيَضَت عَينَاه وَنَفَد الدَمْع ، وَمَا نَفِدت كَلِمَاتي !
وَأنَا قَدَري بين المَاء وبيَن الحَمَأ
قَدَري مِن مَنفَى الجُب وغَدْر الأَسْبَاط إِلى سِجْن زُلَيْخَة
قَدَرِي سِرٌ مَكْنُون ..
لاَ أَمُوت ..وَلَكِنني سَأَظل أعَانِق طَيفَ المَنُون .

هذا الشاعر المسكون بالشجن، وبالمحن، والذي اختبرته الحياة مند الولادة ، حاول أن يجسد ما يعتمل في دواخله من آلام فاستأنس بالاشتغال على الموروث التاريخي والديني، لكنه في توظيفه له بقي أسير الفكرة، فلم يستطع تحرير ذاته كي تعبر برؤيا هذه الشخصيات، حيث يلاحظ القارئ للمقطع الشعري السابق أن ثمة جدارا يحول دون توحده بها، رغم محاولته ذلك عن طريق فعل المطابقة والانسجام التامين مع شخص النبي يوسف (عليه السلام) . وهنا نشير إلى أن هذه الجزئية قد تحولت إلى خاصية مميزة لكتاباته الشعرية المتعاقبة ، التي كرر فيها هذا التلازم بين الذاتي(يوسف/الشاعر) والتراثي الديني (يوسف/النبي)(عليه السلام)، حيث وجد في معاناة "يوسف" النبي وآلامه ، بل وفي سيرته أيضا، معادلا موضوعيا لتجربته الإبداعية والحياتية على حد سواء .

يتأكد للباحث في شعر "وغليسي" عمق هذه الملاحظات، وهو يتابع تنوع حضور الشخصية التراثية في ديوانه الثاني، وتفاعله العميق معها ، الذي ارتقى به إلى مرتبة القناع الفني في صورته الجمالية الناضجة وفي دراميته التي تنازع الكثير النصوص الشعرية العربية المعاصرة على اعتلاء عرش الخصوصية، حيث امتزج فيه صوته بصوت الشخصية التراثية، في تلاحم ضمن لتجربته تميزها. كما أظهر الشاعر قدرة على التنويع في أنماط القناع افتقدت إليها الكثير من المدونات الشعرية السابقة، حيث جمع بين الأقنعة المفردة البسيطة ، والأقنعة المركبة ، إضافة إلى الإلماعات التي أثرت نصوصه الشعرية بفيض من الدلالات المضاعفة .

نتعمق أكثر في دراسة هذه الأنماط بالوقوف عند قصيدتين تجلت فيهما خصوصية هذه التجربة؛ هما: قصيدة " تغريبة جعفر الطيار" ، وقصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا» .

اعتمد في القصيدة الأولى على قناع مفرد بسيط هو "جعفر الطيار"، وهو تركيب مزيج من الذات الشاعرة التي تعيش واقعا مأساويا حزينا هو نتاج الأزمة السياسية التي تحولت إلى فتنة قضت على معالم الحياة في وطنها، كما دفعتها للبحث عن وطن آخر بديل؛ وبين "جعفر بن أبي طالب" سفير الرسول (ص) إلى الحبشة، حين نزل الأمر بالهجرة ، وهو "ذو الجناحين" شهيد مؤتة «الذي أخذ اللواء بيمينه فقطعت، فأخذه بشماله فقطعت، فاحتضنه بعضديه حتى قتل رضي الله عنه، وهو ابن ثلاث وثلاثين سنة ،فأنابه الله بذلك جناحين في الجنة يطير بهما حيث شاء » .

لا تتأتى بساطة هذا القناع من سهولته ويسره، بل من انفراده و«خلوه من التركيب والتداخل مع رموز أخرى، إذ تقوم التجربة – من بدايتها إلى نهايتها – على شخصية واحدة فعليا، وقد تسهم شخصيات عدة في تجسيد التجربة وتحريك أحداثها، وتصاعدها، غير أن شخصية القناع تظل مفردة واضحة المعالم والقسمات، مما يحول دون أي التباس بينها وبين الشخصيات الأخرى فلا تتداخل تلك الشخصيات إلا مع صوت الشاعر وأناه ذلك التداخل القائم على الاندماج الذي هو شرط في "تقنية القناع"» .

عرض الشاعر في هذه الدراما الشعرية الموزعة على مشهدين تجليات الأزمة السياسية التي عصفت بالجزائر في العشرية السوداء، والتي استطاع أن يتصور حلا لها برؤيا الشاعر الاستشرافية التي تتخطى الواقع دوما صوب المستقبل، حيث السلم والوئام الوطنيان ،اللذان تجسدا بعد حلم الشاعر حقيقة ننعم بتابعاتهما في جزائر الألفية الثالثة ، وقد استثمر لذلك وقائع الهجرة التاريخية إلى الحبشة؛ حيث وظف شخصيات مساعدة على إعطاء هذا البعد التاريخي للقصيدة(النجاشي، الأساقفة ، عمرو بن العاص ،عبد الله بن ربيعة) ، حيث يقول:

- النجاشي :

مَن أنْتَ يَا هَذا المُسَربَل بالشُكُوك ؟

- جعفر :

أنَا "جَعفَر الطَيَار"، جِئْت مَع
الرِيَاح عَلى جَنَاح الرُعْب،،
يَا مَلِكَ المُلوُك...

- النجاشي :

مِنْ أيْنَ جِئْتَ؟وَمَا تُرِيد ؟

- جعفر :

إنِي أتَيتُك مِن بِلاَد النَار..
مِن وَطَن الحَدِيد
شَيَعْتُ أحْلاَمي وَأحْبَابِي ..صِبَاي ..
وَكُل مَا مَلَكَ الفُؤَاد ..وَجِئت كَالطَير

المُهَاجِر أبتَغِي وَطَنًا جَدِيد !.

يتضح في هذا المقطع ما سبقت الإشارة إليه من جلب الماضي إلى الحاضر للتعبير به عن هموم العصر وأوجاعه ، فالشاعر قد أخرج الشخصية التاريخية من محدودية دلالاتها المعلومة خارج النص ليمنحها ملامح معاصرة، مكنت الذات من البوح بهمومها، النابعة من أوجاع المجتمع نتاج موجة العنف التي اجتاحت الجزائر ، والتي نرصد حضورها في المقطع الشعري من خلال الصفات التي التصقت بوطن الشاعر(النار/الحديد) في إحالة ضمنية إلى الفتنة الدموية التي طبعت مرحلة التسعينيات .

والملاحظ أن الشاعر كان حريصا في إخراجه للشخصية التراثية من حدودها التاريخية حيث لم يقتلعها تماما من الماضي، بل أبقى هذا الوهج الذي يضمن خصوصية تقنعه بها ، ولعل هذا ما نلمسه في المقطع التالي ، حيث يستحضر شخصية "جعفر" بكل حمولتها التاريخية؛ فيقول: أنَا " ذُو الجَنَاح" ، كَما سَتَعلَم سَيدِي !

اللَيل عَمَّر وَطَني ،،
والبَرْد لَفَ جَوَانحِي ،،
وأنَا هُنالِك في الضُحى
مُتَشَبِث بِالنُور ..الشَمْس المُصَادَر دِفؤهَا
بالدِفء في وَطَني المُكبَّل بالجَلِيد
(الرُوم رُوم ..) والرِفَاق تَشَتتُوا ،
وتَنَكَرُوا لتَجَدُد العَهْد السَمَاوِي التَليد..

نستشف الدلالة التاريخية للقناع من خلال الصفة التي التصقت به ،"ذو الجناح" ، التي تحيل مباشرة على شخص "جعفر بن أبي طالب" إضافة إلى التناص مع أبيات روت كتب السيرة النبوية أن هذا الأخير قد رددها عند استشهاده ، كما نلمس تميزا في الإحاطة بجميع الحيثيات التاريخية المرتبطة بالشخصية القناع ، وذلك عبر استحضاره كل تفاصيل الهجرة إلى الحبشة، وإدماجه الشخصيات الفاعلة في سيرورة أحداثها بما أعطى طاقة إيحائية زائدة للقناع حيث يقول الشاعر :

- فجأة يدخل (عمرو بن العاص) ومرافقه (عبد الله بن ربيعة) ،بعد إذن الملك :

- عمرو :

إنا أتينا في شأن الفتى جعـ
ـفر!!!

- النجاشي :

يا عمرو عد من حيث جئتَ
ولاتُمارِ

- عمرو :

عفوا أيا ملك البراري ..

أولا سبيلا إلى التفاوض والحوار؟!

- النجاشي :

لا ..ثُّم لا ..

أبدا.. ولا..هذا قراري

أنا سيد الأحباش

لا تلهب ذِراري...

- عمرو :

هذي الهدايا من نصيبك سيدي..

خذها رجاء ثم نفذ لي اختياري ...

- النجاشي :

عد يا (ابن عاصٍ)رافقتك سلامتي

أنا لا أساوَم بالهدايا والجواري ..

يا عمرو عُدْ

ودَع الغلام إلى جواري .

- يعود عمرو بن العاص وصاحبه من حيث جاءا

خائبين .... .

لقد تعمدنا ذكر المقطع كاملا – على طوله– لنستخلص منه جملة من الملاحظات، التي تميز هذه التجربة، وتبرز علاقة الشخصيات الثانوية بالقناع المفرد في النص (جعفر) ، وقدرة الشاعر على استثمار كل أبعاد الحدث التاريخي من أجل تفجير البنية الفنية للقصيدة ، حيث يمكن تلخيصها في النقاط الآتية :

- بداية لا بد أن نسجل بداية استثمار الشاعر لخصائص المسرحية الشعرية من حيث المزج بين المقاطع النثرية التقريرية والمقاطع الشعرية، واستعمال أسلوب الحوار(الديالوج)، وتقسيم القصيدة إلى مشاهد ، وهذا تجريب أضاف لتجربته شكلا شعريا جديدا ضمن له التميز في هذا المجال.

- أظهر المقطع السابق تركيز الشاعر على رسم تفاصيل الشخصيات الثانوية، محتفظا بحمولتها التاريخية، حيث ركز على إظهار حكمة (النجاشي) وعدله ، وهو الذي أجمعت كتب السيرة على أنه «كان رجلا راشدا ، نظيف العقل ، سن المعرفة لله سليم الاعتقاد في عيسى عبد الله ورسوله. وكانت مرونة فكره سر المعاملة الجميلة التي وفرها لأولئك اللاجئين إلى مملكته ، فارين بدينهم من الفتن » ، مقابل تملق "عمرو بن العاص" وإظهار خشيته للنجاشي، ذلك الذي نستشفه من تقطيعه لاسم "جعفر" بطريقة أظهرت تردده وخوفه من أن يرفض طلبه، هذا التقطيع–(جع فر)–الذي يمكن إدراجه ضمن ما

سماه " هنري ميشونيك" بالإيقاع المرئي (*Le rythme visuel*) الذي يشمل في دلالاته المتعددة تسلل البياض إلى السواد في النص الشعري .

إضافة إلى لجوئه إلى التودد إليه بالهدايا وهذه حقيقة تاريخية ، حيث أجاد الشاعر في إظهار ميل "النجاشي" إلى "جعفر" وتعلقه به مقابل نفوره من "عمرو" من خلال الخروج باسمه عن صيغته الأولى المعرفة (العاص) التي توحي بصعوبته واستعصائه على غيره إلى صيغته النكرة(عاصٍ) التي توحي باختلاف النجاشي عنه من جهة ، وبمروقه وكفره من جهة ثانية .

– حافظ الشاعر على خصوصية قناعه وانفراده ، حيث بقي منفصلا عن تلك الشخصيات، لا يأخذ منها إلا ما يعمق الجزء التاريخي فيه ، على اعتبار ما قلناه من أنّه مزيج، وتركيب فاعل، يجمع بين واقعية الذات الشاعرة وذاتيتها، وبين تاريخية الشخصية التراثية " جعفر بن أبي طالب " عمّ النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) .

تتجلى خصوصية تعامل الشاعر " وغليسي " مع القناع في خروجه به إلى أنماط أخرى تختلف عن الوجه الانفرادي الذي ظهر به في قصيدته السابقة، فقد لجأ إلى توظيف "القناع المركب" في قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا "، وهو نمط من القناع يقوم على «تمازج عدد من الشخصيات والرموز، وتداخل أصواتها وتشابكها، بحيث التبس الأمر على المتلقي، فتحيَّر في تحديد الشخصية الناطقة بالنص، والناهضة بأعبائه، فإن القناع يكون متعددا أو مضاعفا، أو بمعنى أدق "مركبا"، إذ يغلف المبدع قناعه بأغلفة إضافية ، بتسخير شخصيات أخرى ، يسند لها أدوارا محددة، وينسج عن طريقها حبكات فرعية ، تصب جميعها في العقدة الرئيسية للنص» ؛ حيث تقدم هذه التقنية «تسلسلا غلافيا مضاعفا ، فلا يكتفي الشاعر بوجود صوته وصوت قناعه بل يتقنع بصوت آخر ، لا يشترط فيه مطابقة الشخصية المقصودة ليصل من خلاله إلى قناعه المقصود ، فيضفي عن طريق تغليف القناع ، مزيدا من التداخل والغموض على أجواء القصيدة وشخصياتها ، وهو ما يدل على نضج "تقنية القناع" وتطورها».

يكشف نص القصيدة توالي سيل من الشخصيات الدينية والتاريخية ، تداخلت جميعا مع الذات الشاعرة، وأثمرت قناعا لا يمكن حصره في تسمية محددة، ولذلك نكتفي بالقول أنه "قناع مركب "، تمتزج فيه الذات الشاعرة وتتوحد بشخصيات دينية وتاريخية وأسطورية تتداخل الذات الشاعرة في هذه القصيدة مع النبي(صلى الله عليه وسلم) ،ومع الحسين (رضي الله عنه) شهيد كربلاء ،حيث يقول الشاعر في مقطعها الأول :

وَاقِفٌ ..أسْتَعِيد بَقَايا الجُرْاحِ ...
فِي خَرِيفِ الهَوى ..عِنْد مُفتَرَقِ الذِكْرَيَات ..
كَصَفْصَافَة صَعرَت خَدها للرِيَاح!
وَاقِف ..أتَحَسَسُ ذَاكِرَة اليَأسِ ظَمَأى ..

يَزِيد اشتِعَال المَدى ،،
وبَرَاكِينُه مَا ارْتَوَت مِن يَنَابِيع دَمْعِي
وَمِن دَمِي المُستَبَاح !
وَاقِف عِند سَفْح السِنِين الخَوالِي وَحِيدا ،،
تُبَعثِرني الرِيح شَوقًا إلى " السَّمُرات " التي
بايَعَتني شِتَّاء وَصَيفًا
وَشَاخَت ..تَهَاوت ..وَمَاتَت .
ولاَ شَاهِد يَذكُر المَرَتَين ! .

في هذا المقطع إشارة إلى فجيعة مقتل الحسين ، التي تعيد إلى ذاكرة القارئ ما كتبه الشاعر عنها في قصيدة " العشق والموت في الزمن الحسيني " من ديوانه الأول، والتي جاء فيها قوله :

أبكِي عَلى ذِكرى الحُسين تَذمُّرا وَاكَربَلاء !..دَمُ الحُسَين تَفَجَرا
أبْكِيكُمُ –آلَ الحُسَين– تَشَيُّعًا وتَفجُّعَا ..وتَشَوُّقا ..وتَذَكُّرا

وقوله أيضا :

نَقِل فُؤادَك حَيثُ شِئْتَ مِن الهَوى مَا الحُب إلا للحُسين وحَيدَرا

من الواضح أن هذا التوظيف لم يتعد فيه الشاعر حدود استدعاء الشخصية التاريخية ، ولكنه استطاع تجاوز هذا المستوى السطحي في التعامل مع الشخصية التراثية ، إلى التوحد بها والتحدث على لسانها في المقطع قيد الدراسة .

والملاحظ أن الشاعر قد انتقل إلى التوحد بشخص النبي (صلى الله عليه وسلم) دون أن يمهد الأمر أمام القارئ؛ فامتزجت الشخصيات في ذهنه ، بحيث تغيب أمامه الحدود الفاصلة بينها، ومن القرائن الدالة على شخص الرسول (صلى الله عليه وسلم) الإلماعة التي تحيل على واقعة البيعة الأولى ، والمتمثلة في ذكره اسم الشجرة التي تمت تحتها بيعته (صلى الله عليه وسلم) ؛ وهي شجرة (السمرة) ، إضافة إلى ذلك ما جاء في نهاية المقطع الشعري ، حيث يقول :

أنَا لاَ أذْكُر –الآن– إلاَ الظِلاَل التي
بَارَكَت بَيعَتي ،،
والدِمَاء التي أشْعَلَت شَمْعَتَين !
مَن تُرى يَشهَد اليَوم أنيِ
أنَا سَيِدُ " البَيْعَتَين " .

في هذا المقطع إشارة إلى بيعتي "العقبة" التي بايع فيها الأنصار الرسول(صلى الله عليه وسلم) على الإسلام وعلى نصرة نبي الله، ونصرة دينه، والعمل بتعاليمه والحرص على تبليغها .

والملاحظ أن الشاعر لا يتردد في مفاجأة القارئ بتمدد قناعه، وقابليته لاستيعاب المزيد من الشخصيات الدينية والتاريخية الفاعلة ، ولعل هذا نلمسه في هذه التركيبة التي جمعت شخص الرسول "محمد"(صلى الله عليه وسلم)، بالمسيح " عيسى بن مريم وبالنبي صالح (عليهما السلام) في قوله:

إنَني آخِر الأَنْبياءِ بهَذِي البِلاد، ،
ولكِنَني أَوَلُ المُرسَلِين
تَتَخَطَفُني وَمْضَة مِن سَدِيم السَمَوَات
تَجْذِبُني نَحْوَها قَمَرًا يَتَدَلى عَلىَ شُرْفَةِ الكَوْنِ ..
يَنْفَطِر الكَوْن ..يُعْلِن للأَرْضِ أنِي (عِيَسى
بن مَريم) أسْرِيَ بِي مِن "سَدُوم " الخَطَايا
إلى سَدْرَة الصَالحِين .

وقد انتقل بعد هذا المقطع إلى إضافة شخص النبي يوسف (عليه السلام) إلى هذا المزيج المتزايد حيث يستثمر توحده معه في الاسم من أجل تعميق الصلة بين (الذاتي) و(التاريخي/ الديني) في القصيدة ، حيث يقول :

حُلمي الأَزَلي احتِرَاف النُبُوة
مُذ عَقَروا " نَاقَة الله "،،مُذ شَرَدوا "صالحا"
أَشْهَروا فيِ وُجُوه اليَتَامى سُيوفَ البُطُولَة !
أَخْطَأَتْنِي النُبوة في البَدء ..وَعَاوَدَني الحُلم ..
وَرَثَني وَالدِي خَاتَم الأَنْبِياء ،،
وَأَرْسَلَني كَالسَرَابِ "إلىَ جِهَة الرِيح"
أَحْمِل زَنْبَقَة فيِ يَدِي ..وَكِتَابِي المُقَدَس ؛
أَرْسُمُه فيِ الدُجَى ..
وَأَرُش البِقَاع بِعِطر الطُفُولَة ...
استَبَاحُوا دَمِي فيِ الشُهُور الحِرَام وَمَا خَجَلُوا ..
سَفَحُوه عَلَى قَارِعَات الطَرِيق ..
هَزَؤُوا بِرؤايَ ومَا سَأَلوا..
وَرَمَونيِ فيِ الجُبِ وارْتَحَلُوا!.

يتضح أمام القارئ أن الشاعر لا يقدم هذا السيل من الشخصيات التاريخية – التي توحدت مع ذاته في رسم ملامح قناعه المركب– اعتباطا ، بل كان يسعى إلى تجسيد مأساوية واقعه وكشف تناقضاته وصراعاته التي أفرزت مجازر دموية لم تستثن أحدا ، حيث يصل إلى الإقرار ببربريته ، وإلى إثراء نصه بسيل من الشخصيات الفاعلة في تاريخ الجزائر القديم(عقبة ،كسيلة ، الكاهنة) ، حيث يقول :

شَوهُوا نَسَبي ..
سَيَجُوا بالأَرَاجِيف ذَاكِرَتي ..
أعْدَمُوا شَجَرة الانتِمَاء !..
عَقَرُوا خَيل " عُقبَة" وَالفَاتِحِين ،،
وَأَحْيُوا رَمِيم " كُسَيْلَة" وَ"الكَاهِنَة"!..
حِين أفصَحْت عَن رَغْبَة في البُكَاء ،
نَقَشُوا لـ "تَهُودَة" في البَال أيْقُونَة،
ثُم خَرُوا لهَا سَاجِدِين ، ونَامُوا عَلى طَيْفِها ،
بَعْدَما نَاصَبُوني العَدَاء .

لا يتردد الشاعر في عرض الفتنة التي أرادت تقسيم الجزائر بين البربر والعرب ، ولكنه أراد قول كلمة فاصلة فيها، فالجزائري بربري عربه الإسلام ، وهذا ما عبر عنه بقوله:

بَربَريٌّ أنَا ..
بَربَريٌّ ، وَلكِنَني كُنْتُ دَوْمًا أَحِن إلىَ زَمَن
الفَتْحُ ..أهْوَى صَهيل الخُيُول ..يُراوِدُني
طَيْف "عُقبَة "؛ كَان يَلُوح لي بالمَزَامِير

إلى أن يقول :

إنّني " العَربَريٌّ" الشَهِيد الذِي لم يمُت
في رَبيع الغَضَب ،،!..
أنْكَرَتْني القَبيلَة حِين تَلوَنَتُ بالأَخْضَر ..
كَفَرْتُ بِلَون اللَهَب!..

يحاول الشاعر إبراز قطيعته مع واقعه (السياسي، الاجتماعي)، وبأنه الصوت المختلف ، الذي نبد وطرد نتاج مواقفه التي تدعو إلى السلم وتتمسك بالتغيير، في عصر لا يؤمن إلا بالقوة، ولا يحتكم إلا للعنف، وهي الدلالة التي نستشفها من التقابل الضدِّي بين اللونين (الأخضر)و(الأحمر) في المقطع السابق ، ولعل في اختلافه عن السائد وتمرده على قوانينه ما يبرر نزوعه المتكرر للتوحد مع سيل الشخصيات الفاعلة في تراثنا القديم ؛ حيث تعمل في كل مرة على مفاجأة القارئ بشخصية جديدة ، تعمق الفكرة التي ترسم مدار القصيدة وتحولاتها وتلخص واقع الصراع السياسي في الجزائر، فتحاول من خلالها تمرير مواقفها الرافضة لفساد السلطة في الوطن العربي بوجه عام، والجزائر منه تحديدا، عبر شخصيات تأخذ هذا البعد التمردي الفاعل في تراثنا العربي القديم ، ومنها مثلا شخصية "غيلان بن مسلم الدمشقي" الذي ظل ينتقد فساد الخلفاء رغم قطع لسانه .

ولا يتوقف مسعى الذات الشاعرة في النهل من الوهج التحولي في التراث عند هذا الحد، بل يتجاوزه إلى التوحد بشخصية " مالك بن دينار" ،وشخصية "الحارث بن حلزة" وشخصية "خالد بن سنان" ، لتعود في الأخير إلى حيث بدأت، فتمد الصلة من جديد مع شخص النبي محمد(ص) ،بقولها :

ألجَأ الآنَ وَحْدِي إلىَ " الغَار"..

لاَ أَهْل ..لاَ صَحْب..إلاَ الحَمَامَة وَالعَنكَبُوت !

من الملاحظ أن الشاعر في تعامله مع هذه الشخصيات –جميعها– قد أبقى لنفسه على بعض الحدود الرفيعة التي تضمن له خصوصية انفصاله عنها، والتي تخرجه من إطار الماضي إلى الحاضر فهو إذ يتوحد مع معاناتها، ومع مواقفها التغيرية الفاعلة، التي وجد فيها معادلا موضوعيا لتجربته، يحتفظ بواقعية هذه الأنا، التي تحاول أن تجد لمأساتها المعاصرة صورة في مآسي الماضي المتعددة الأوجه.

يقف القارئ المتتبع لحلقات هذه السلسلة الموصولة مع التراث– والتي حاول الشاعر من خلالها تقديم قراءة لتناقضات واقعه وتجليات أزمته وأبعادها– على مرجعية تراثية عالية أظهرها الشاعر"يوسف وغليسي"، واستطاع توظيفها بطريقة تجاوزت عثرات تعامله مع التراث في ديوانه الأول ، حيث أظهر نضجا كبيرا في توظيف القناع بنوعيه "البسيط" و"المركب "، الذي زاد من فاعليته تدعيمه له بجملة من الإلماعات– ومنها ذكره لـ "كثير عزة" ، و"أراغون" – التي شحنته بدلالات إضافية.

ولكن الباحث /القارئ سرعان ما يقف على حالة ارتداد فني ، أعادت الشاعر إلى مرحلة التعبير عن التراث واستداعاء مادته كما هي دون تغير أوتحوير فيها، وهذا في توقيعة "حلول" التي يقول فيها :

أنا أنتِ ...وأنتِ أنا!

أهواكِ لأنيّ منكِ ،،

وأنَك منيٍ

روحك حلت في بدني ..

أنا " حلاج" الزمن

لَكِن ،،

مَا فيِ الجُبَةِ

إلاَك أيَا وَطَنيٍ !..

نقف في هذه القصيدة على التوظيف المباشر للشخصية التراثية ، حيث عبر الشاعر عن الموروث وليس به ، وهي حالة ارتداد فني إلى الخلف ، خاصة إذا ما وازنها بالقصيدتين السابقتين من الديوان نفسه؛ حيث أعاد صياغة واحدة من شطحات الجلاج المشهورة " أنا من أهوى ومن أهوى أنا، نحن روحان حللنا بدنا ، فإذا أبصرته أبصرتني ، وإذا أبصرتني أبصرتنا "، ليؤكد بعدها أنه حلاج هذا الزمن، لكن المفارقة الفنية التي قد تخرج القصيدة من تقريريتها ومباشرتها تكمن في فعل الحلول في حد ذاته ؛ حيث

تحل الذات الشاعرة في الوطن وتتوحد به، مقابل حلول الشخصية التراثية في الذات الإلهية ، وفي كليهما جو من القداسة يضفي شيئا من الاختلاف على النص .

ولعل ما يمكن الركون إليه في الأخير هو الإقرار بأن هذا التفاوت في مستويات التعامل مع الشخصية التراثية في شعر "يوسف وغليسي"، بين بلوغها أحيانا درجة الجودة الفنية ونكوصها في أحايين أخرى إلى مرحلة البدايات، يؤكد أن التجربة لا تزال في طور التشكّل، ولم تبلغ مرحلة النضج الفني المطلوب بعد، لكنه يؤكد أيضا أنها على الطريق الصحيح الذي سيثمر لا محالة تجارب فيها من العمق والفاعلية ما تتجاوز به الهنات التي أظهرتها محاولاتها السابقة، فقد استطاع الشاعر أن يجد إكسير الحياة الذي سيضمن لتجربته خصوصيتها وتميزها وسط سيل التجارب الشعرية العربية التي سبقته إلى تعميق أساليب التعامل مع التراث، والمتمثل في انكبابه على التراث المحلي الجزائري ، الذي وظف بعض جوانبه التاريخية في قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا ".

المحاضرة الثامنة :

التشكيل السير ذاتي في الشعر الجزائري المعاصر

1-القصيدة السير ذاتية – مفهومها وخصائصها:

القصيدة السير ذاتية أحد أوجه القصيدة السردية التي تعد نوعا أدبيا هجينا، مزج بين الشعر والسرد (السير ذاتي تحديدا) ضمن نص متشابك، يتمنع عن التحديد أو الوصف ضمن تعريف جامع له.

يقف الباحث/ القارئ المتتبع للدراسات النقدية التي عرّفت بهذا الشكل الشعري التجريبي على تعدد في الطرح من دارس إلى آخر حيث عرّفها " خليل شكري هياس" بأنها « سرد استرجاعي لحياة منظومة شعرا، يروي فيها شخص حقيقي كسرا سيرته عن حياته ووجوده الخاص، مركزا حديثه على الحياة الفردية وعلى تكوين شخصيته بالخصوص ، مستندا في كل ذلك إلى آليات المنظومة الذاكراتية» .

يتقاطع هذا التعريف مع ما قدّمه "فليب لوجون" (Philippe le jeune) في تعريفه للسيرة الذاتية النثرية بقوله إنها «حكي استيعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته» .

والملاحظ أن "خليل شكري هياس" قد ركّز في تعريفه للقصيدة السير ذاتية على عنصر الذاتية وبصمة الفردية ، التي تعني وجوب التطابق بين : أنا المؤلف ، وأنا السارد، وأنا الشخصية المركزية في القصيدة.

وضمن السياق نفسه يستوقفنا التعريف الذي قدمه "محمد صابر عبيد" للقصيدة السير ذاتية ؛ حيث عرفها بأنها « قول شعري ذو نزعة سردية يسجل فيه الشاعر شكلا من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الشاعرة الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي، ومعبرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيل الشعري» .

تدفعنا هذه المفاهيم السابقة إلى الإقرار بأن القصيدة السردية قول شعري اندمجت خصائصه الشعرية بخصائص السرد وعناصره من أحداث وأمكنة وأزمنة ذات ارتباط مباشر بحياة الشاعر وواقعه، في نص شعري قوامه التكثيف والاحتكام إلى عنصر الفردية النابع من سيرة الشاعر الشخصية.

ولعل الجدير بالذكر هنا هو أن « أي تعالق أجناسي هو تفاعل نصي بشكل أو بآخر» ، الأمر الذي يؤكد تفاعل آليات اشتغال السرد السير ذاتي في القصيدة السير ذاتية مع العديد من عناصر الخطاب الشعري من لغة وإيقاع وتخييل ..وغيرها .

وعليه تتحوّل القصيدة السير ذاتية إلى «نوع من الشعر المسردن الذي يتقابل فيه الشاعر والراوي ، ويندمجان معا في تداخل مستمر وغير نهائي يكون فيه الشاعر مصدرا لتخيلات الرواي، فالكيان الجسدي والنفسي والذهني للشاعر يشرّح، ويعاد تركيبه، والتجربة الذاتية يعاد تصويرها بعد شحنها بالتخييل» .

هذا يؤكد أن القصيدة السير ذاتية نوع الأدبي هجين ، يقوم على مجموعة من الخصائص يمكن تلخيصها – استنادا إلى ما ورد في تنظيرات النقاد العرب المعاصرين – في النقاط الآتية:

1- المصداقية في مطابقة الأحداث المسرودة في القصيدة السير ذاتية لواقع الشاعر الحقيقي، ويتحقق ذلك من خلال «حصول اعتراف ما مدون بإشارة أو قول أو تعبير ، يؤكد فيه الشاعر وعلى نحو ما المرجعيات الزمنية أو المكانية أو الشخصانية للحوادث والحكايات التي تتضمنها القصيدة ، وتؤكد صلاحية الميثاق المعقود من الشاعر السارد والمتلقي على هذه الأسس» .

2- هيمنة ضمير المتكلم " أنا" وتكراره بصيغ مختلفة في القصيدة السير ذاتية؛ إذ يعد هذا الضمير « مصدر الكلام وموضوعه في آن، كما أنه من أكثر الضمائر قدرة على تقريب المسافات وردم الفجوات وهو ما يمتن العلاقة بين الشخصية المبأرة والقارئ على اعتبار أن السرد في صيغة الضمير المتكلم (أنا)، وسيلة لتقليل صوت الكاتب، تدعم احتمال وقوع الحكاية المسرودة» .

التركيز على ضمير المتكلم لا ينفي اعتماد القصيدة السير ذاتية على ضمائر أخرى كضمير الغائب وضمير المخاطب حسب ما تتطلبه لحظة الكتابة.

3- ترتكز القصيدة السير ذاتية في تشكيلها على عمل الذاكرة بوصفها « مصدرا أساسيا ومرجعية ممولة للصور والأحداث والحالات» ، ولكن على الشاعر أن ينتقي من ذاكرته ما يستحق أن يذكر ، وما هو جدير بالتسجيل والاهتمام.

4- تعمل الكتابة السير ذاتية على « إضعاف عنصر التخييل الشعري في المكتوب، وذلك لأنها تحتاج إلى طاقة إقناع كبيرة تسهم في التعبير عن الواقع السير ذاتي المراد تسجيله في السرد السير ذاتي» .

5- شكّلت "الرؤية " في النص السير ذاتي أحد أهم مهيمنات التأليف السير ذاتي، «و ذلك بحكم حالة التوحد والتطابق المفترض وجودها بين الرواية والذات المروية في النص، وعائدية الذاتين إلى ذات موجودة خارج النص ، سبق لها أن عاشت الحياة في الواقع ، وهي نفسها سوف تعود لتعيشها على مستوى النص» .

6- لا ينحصر وجود القصيدة السير ذاتية في شكل شعري بعينه ؛ حيث إنّ « كل الأنواع الشعرية المعروفة " قصيدة عمودية – قصيدة حرة- قصيدة نثر" صالحة – في حال توفر الشروط السير ذاتية – للانتماء إلى هذا النوع الفني» .

يفضي بنا تأمل هذه الخصائص والمقومات إلى التساؤل عن حضور هذا النوع الأدبي الهجين في شعرنا الجزائري المعاصر، وعن جماليات هذا الحضور ، ولعل هذا ما سنفصل القول فيه في العنصر الآتي من هذه المحاضرة.

2- جماليات التشكيل السير ذاتي في الشعر الجزائري المعاصر:

تعددت أساليب حضور الذات الشاعرة في شعرنا الجزائري واختلفت من شاعر لآخر لكن القاسم المشترك بين هذه التجارب الشعرية جميعها هو النزوع صوب الذات وتوظيف ضمير المتكلم أو الاسم الشخصي أو حتى اللقب العائلي بمرجعيته الواقعية ؛ حيث نجد الشاعر "يوسف وغليسي" يستحضر

تجربة اليتم التي عاشها ، والتي جعلته يتوحد في قصائده بالنبي يوسف (عليه السلام) موظفا تشابه الاسمين في بعده الإيحائي الجمالي، ومن ذلك ما جاء في قصيدته "أنا وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة" التي يقول فيها :

لَو كَان دَمُ "الحَلاَجِ" مِدَادًا للشَطَحَاتِ الصُوفِيَة
لتَخَثَر قَبْل بِدايَة شَطَحَاتِي
وَلو كَانَت دُمُوع أَبي /يَعْقُوب/مِدادًا للكَلِمَاتِ وللحَسَرَاتِ
لابيَضَت عَينَاه وَنَفَد الدَمْع ، وَمَا نَفِدت كَلِمَاتي !
وَأنَا قَدَري بين المَاء وبيَن الحَمَأ
قَدَري مِن مَنفَى الجُب وغَدْر الأَسْبَاط إِلى سِجْن زُلَيْخَة
قَدَرِي سِرٌّ مَكْنُون ..
لاَ أَمُوت ..وَلَكِنني سَأَظل أعَانِق طَيفَ المَنُون .

هذا الشاعر المسكون بالشجن، وبالمحن، والذي اختبرته الحياة مند الولادة بوفاة والده وهو في بطن أمه ، حاول أن يجسد ما يعتمل في دواخله من آلام فاستأنس بالاشتغال على الموروث التاريخي والديني، لكنه في توظيفه له بقي أسير الفكرة، فلم يستطع تحرير ذاته كي تعبر برؤيا هذه الشخصيات، حيث يلاحظ القارئ للمقطع الشعري السابق أن ثمة جدارا يحول دون توحده بها، رغم محاولته ذلك عن طريق فعل المطابقة والانسجام التامين مع شخص النبي يوسف (عليه السلام) . وهنا نشير إلى أن هذه الجزئية قد تحوّلت إلى خاصية مميزة لكتاباته الشعرية المتعاقبة ، التي كرر فيها هذا التلازم بين الذاتي(يوسف/الشاعر) والتراثي الديني (يوسف/النبي)(عليه السلام)، حيث وجد في معاناة "يوسف "النبي وآلامه ، بل وفي سيرته أيضا، معادلا موضوعيا لتجربته الإبداعية والحياتية على حد سواء.

كما تستوقفنا تجربة الشاعر " عبد الملك بومنجل " في قصيدته " ترجمة" من ديوانه "عناقيد الغضب" التي يقول فيها :

بومنجل صوت يتأتى ، جرح يتمرّد شرف ينبع من عمق الأصلاب العربية
هو من يشعل نار العزم إذا انطفأت ويقود الحرب على أعداء كرامتنا الإنسانية
لا يــؤمن بالغبـن ولا بالجــبــن ولا يحتـــــرم الحقــد المنقــرش

ويقول أيضا :

أما بومنجل فكفاح يمتد ورياح تشتدّ على حكم الأمساخ العربية

يتجلى حضور الذات الشاعرة مقترنا بلقبها العائلي "بومنجل" ، وهي ذات متعالية ، رافضة للدنس والجبن والغبن ، لا تجامل في الحق، وهي صفات الشاعر / الأستاذ الدكتور "عبد الملك بومنجل" الذي عرف في جامعة سطيف 2 بصرامته العلمية ودفاعه المستميت عن اللغة العربية ومحاربته لمختلف أشكال الفساد الإداري، العلمي، والأخلاقي.

ولعل اللافت في شعر "بومنجل" هو اعتماد قصائده على السرد بمختلف آلياته ، وفي مقدمتها الزمن بمفارقاته المتعددة ، ومنها تحديدا الاسترجاع ؛ ذلك أن النص السير– ذاتي الشعري يروي تجربة الشاعر الماضية منها خاصة، وعليه فإن « هذه التقنية هي الأكثر اعتمادا وظهورا، لأن السرد فيها استرجاعي بالأساس، وكل الأحداث المسرودة بالقياس إلى زمنها المقامي هي أحداث استرجاعية» .

يمكننا الكشف عن طريقة اشتغال هذه التقنية في النص السير ذاتي استنادا إلى ما ورد في قصيدة " نفضت يدي.." من ديوانه " الدك(تا)تور؛ التي يقول فيها :

نفضت يدي نفضا سرمديا من القوم الذين بغوا عليّا

وكادوا لي، وكنت لهم صديقا وخانوني ...وكنت لهم وفيّا

ثم يقول في سياق لاحق :

وكنت أزورهم فرحا بشوشا وأنشد وصلهم طلق المحيا

ورحت أحدث الأصحاب عنهم وأنثر في المدى أملا زكيا

يقف الباحث /القارئ على الحضور الطاغي للذات الشعرة مجسدة في ضمير المتكلم وسلسلة الأسماء والأفعال المنسوبة إليه؛ حيث يستحضر عن طريق آلية التذكر أحداثا ماضية سبقت الزمن الحاضر ليقف بالضبط على الحال التي كان عليها وأصدقائه من قرب ومحبة وود .

تعمّد الشاعر الاسترسال في زمن السرد الاسترجاعي ، عارضا مجمل الأحداث الماضية ومعددا جميع صور الألفة والصداقة التي ربطته بأصدقائه، حتى يقدّم للمتلقي الأسباب الموضوعية التي جعلته ينفض يديه منهم بعد بغيهم عليه وغدرهم به ، ولعل في هذا شعور عميق بالآسف ، عبّر عنه الشاعر بقوله :

أسفت لمكره، وعرفت أنّي أظلّ غريمه ما دمت حيا

وكذلك قوله :

بأي شهامة ؟ يا لؤم قوم حفظت عهودهم فبغوا عليّا!

فالملاحظ أن الشاعر قد اعتمد تقنية الاسترجاع التي مكنته من إقناع المتلقي بالدوافع الموضوعية التي أدت به إلى الإقدام على مقاطعة أصدقائه ونفض يديه منهم ؛ حيث استعرض الأحداث بطريقة منطقية كانت بدايتها الوفاء والمحبة والصفاء الذي كان يتعامل به مع أصدقائه ، وانقلاب هؤلاء الأصدقاء عليه وغدرهم به ، وهنا نشير إلى أن ديوان " الدك (تا)تور" هو عصارة تجارب الشاعر مع زملائه في الوسط الجامعي ، من صراعات معلنة ودفينة ومكائد سببها الرئيس الحسد والغيرة العلمية.

والملاحظ إيغال الشاعر" عبد الملك بومنجل" في توظيف التقنيات السردية في قصائده السير ذاتية؛ حيث عمد إلى توظيف "الوقفة الوصفية " التي تعمل على «تعطيل الزمن السردي ، لأن الوصف بطبيعته يستوقف السرد من أجل أن يتجه الكلام نحو المشاهد التي تستوجب وصفا في حلقة استكمالية مهمة من

حلقات القص (...)، وهي تقنية تعمل على إيقاف وإبطاء حركة السرد المتنامية إلى الأمام بهدف تقديم مشهد قصد التأمل أو شيء ما» .

تتجلى الوقفة الوصفية بارز في قصيدته (ظمأ) من ديوانه " أنت أنت الوطن" ، التي يقول فيها :

ظمأ حياتي والوجود نحيب سأم صباحي والمساء نعيب
في كل يوم ثورة مكبوبة ملء الحنايا، ترتجي ، وتخيب
في كل ليل زفرة مكلومة صعدت تلوى والفؤاد لهيب

ويقول أيضا :

قلبي سفن في الحياة مسافر والدرب قفر موحش ورهيب
لا مؤنسا في رحلتي الظمأ سوى أملي بأن يوم الورود قريب

تستحضر الذات الشاعرة انكساراتها المتعاقبة مجسدة إيّاها في صور وصفية ؛ حيث توقف عملية السرد فاتحة المجال للوقفات الوصفية ، التي جاءت على هيئة جمل اسمية وصفية (قلبي سفين في الحياة، الدرب قفر موحش، يومي سراب، الأرض صخر...)، وجمل فعلية وصفية (قلبي تحرّق لهفة، لا أرى غير الخواء معربدا، شوق يصيح...) ؛ جسدت هذه الجمل مجتمعة حالة الانكسار والحزن التي عاشتها الذات الشاعرة.

وفي هذا السياق نشير إلى أهمية الوقفة الوصفية في النص الشعري السير– ذاتي ، لأن توقيف السرد من شأنه فتح مجالات أمام الملقي لاكتساب تفاصيل حياتية جديدة عن الذات الشاعرة، تشمل بعض المواقف أو التجارب التي مرت بها .

يدفعنا الحديث عن "الوقفة الوصفية" إلى الوقوف عند توظيف تقنية "المونولوج" أو "الحوار الداخلي" ، وهو تقنية تفتح أمام الذات الشاعرة مجالات للبوح بمكنوناتها، لأنها تسهم في إبطاء حركة السرد ، وبالتالي منح الذات الشاعرة مساحات إضافية لاستحضار شواغلها الذاتية .

ومن بين النصوص التي يتجلى فيها نزوع الذات الشاعرة إلى الإصغاء إلى آلامها وهواجسها، والعودة إليها هربا من عنف الواقع ودمويته ، ما جاء في قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا" للشاعر "يوسف وغليسي" ، حيث أطلق الشاعر عنان ذاته لتعرية دواخلها وكشف المستور فيها من هواجس تنبئ بعمق الفاجعة ، في قوله :

هَائِم أتَنزّى حِينا إلى خَيمَةٍ
أسْتَجيرُ بِهَا مِن هَجِير المَكَان
الرِمَال ارْتَوت مِن ذُرى مُقلتيَّ..
وَهَذا النَخِيل نَما فيِ دَمِي،،
وَتهَاوَى عَلى راَحَتيَّ ..
هَائِم تَتَقاذَفُني "جَبهَتان"!

لَسْتُ فيِ "العِير" أو "النَفير" أيَا سَادتي
فَلِم يُعلِنَان اللَهَب عَليَّ .

من الواضح أن المونولوج كان وسيلة الشاعر لتعرية مواجع الذات وكشف واقعها المتأزم سياسيا في الوقت نفسه، في إحالة مباشرة إلى طرفيّ النزاع – أي جبهة التحرير الوطني التي تمثل السلطة العسكرية في الجزائر والجبهة الإسلامية للإنقاذ التي تمثل الاتجاه الإسلامي الرافض للسطلة العسكرية والمتهم بالإرهاب وسفك دماء الجزائريين– اللذين كانا سببا في الفتنة الدموية التي عصفت بالجزائر خلال العشرية السوداء، فصوت الذات الشاعرة يعبر عن الأنا الجمعي الذي تضرر من تابعات هذا الصراع، ولهذا يمكننا القول إن شعراء التسعينيات قد وجدوا في الإصغاء إلى الآهات المنبعثة من دواخلهم ما يمنحهم القدرة على كشف حقيقة الأزمة السياسية، وتحديد أبعادها والتعبير عن مواقفهم المباشرة منها.

ولعل المقام يضيق عن استحضار جميع النماذج الشعرية التي وظفت هذه التقنيات السردية في شعرنا الجزائري المعاصر، الأمر الذي يدفعنا إلى الإقرار بأن ثمة تداخلا بين الشعر والسرد في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة ، ولّد أشكالا تجريبية جديدة خرجت بالشعر عن حدوده الضيقة إلى الاستئناس بتقنيات فنية من خارج طبيعة جنسه.

وفي هذا السياق نؤكد أن التشكيل السير ذاتي من أهم الخطوات التجريبية التي خطاها الشاعر الجزائري المعاصر في سعيه إلى الانفتاح على الكتابة المتمردة على كل الأعراف التي ترسم حدود التجنس الأدبي وتقيده ضمن هذه الحدود .

ويبقى في الأخير الإقرار بأن هذا التداخل الأجناسي بين الشعر والسرد في شعرنا الجزائري المعاصر تحديدا والشعر العربي المعاصر على وجه العموم، هو الذي يؤثث راهن الممارسة الشعرية المعاصرة ويرسم آفاق مستقبلها، ولذلك علينا الإقرار بتغير مفهوم الأجناس الأدبية نتاج تغير خصائصها ومميزاتها ، كما يجب علينا التسليم بمشروعية هذه الأنواع الأدبية الهجينة وأهميتها في خلق التآلف بين الأجناس الأدبية والفنون، لأن فعل الكتابة فعل تجريبي قوامه الانفتاح على المختلف والجديد باستمرار وهو ما يضمن للإبداع سيرورته و تجدده الدائمين.