

الانتماء الشعري في النصوص المشاركة في

"عكاظية الجزائر للشعر العربي"*

د/ راوية يحيايوي

جامعة مولود معمري، تيزي وزو

لفت الشعر الجزائري المعاصر انتباه الدارسين لما يمتلكه من مقومات إبداعية، تمكّنت من إثبات جدارة حضورها في المشهد الشعري العربي، وأخذت ملامحه تتضح شيئا فشيئا حتى مثل تيارات متنوّعة وأبجاءات مختلفة، فالقصيدة التي مثلت المنجز الشعري في الستينات والسبعينيات، وتطوّرت لتظهر في دواوين كثيرة في الثمانينات، وعرفت تطوّرا معرفيا وشعريا في الراهن الشعري الجزائري. حاولت "عكاظية الجزائر للشعر العربي" أن تقدّم أهم الأعلام التي تساهم في المشهد الشعري الجزائري المعاصر.

إنّ المتتبع للنصوص المشاركة في العكاظية سيقراً الزمن الكرونولوجي الواحد لأنّ كل الشعراء الذين شاركوا يمثلون زمنا واحدا، بين من كانت الممارسة الشعرية عنده عابرة من التجربة إلى التجريب، لأنّ عمر الإبداع عنده معتبر كتجربة "أبي القاسم خمار" و"محمد الأخضر عبد القادر السائحي" وغيرهم وتجربة فتية العمر إلّا أنّها غامرت في التجديد كحنين عمر شبشوب وعبد الرزاق بوكبة وسمية محنش وخالدية جاب الله إلخ...

إلى جانب تجربة الشعراء النقاد الذين هم شعراء وأساتذة جامعيين في قسم اللغة العربية كعبد الله حمادي وحكيم ميلود وتابتي فريد وزينب لعوج وربيعة جلطي وعبد الله حمادي ونصير محمدي ورقية يحيايوي وناصر لوحيشي وعيسى لحيلح وخالدية جاب الله وخيرة حمر العين وبشير صنف الله إلخ... إلّا أنّنا عندما نتتبع نصوص كلّ هؤلاء سنقرأ اختلاف التوجهات وتعدد الرؤى.

يشترط الشعر دواله، وليس الإيقاع إلا واحدا من هذه الدوال وعندما نعتمده في تصنيف النصوص هذا ليس معناه أنه الدال الأكبر، لأنّ هذا يجعل النصّ يتيما¹ بل سيوجهنا في التصنيف الأوّلي، فقد يكون النص عموديا إلاّ أنّه يفلت من الكلاسيكية، لأنّه يحدّد أدواته الفنية ويمارس التجريب خارج الدال الإيقاعي ويشتغل كثيرا على الدال اللغوي والتخييلي. إلى جانب كلّ تلك النصوص التي حاولت أن تفلت من عروض الخليل وتطوّر الدال الإيقاعي، وتعوّل على التفعيلية كبديل عن البحر، وتغامر في إمكانات موسيقية أخرى. إضافة إلى النصوص التي اختارت قدر التجريب على كافة المستويات وقلصت المسافة بين جنس الشعر والأجناس الأدبية الأخرى، وتبنت الشعرية المفتوحة، الجريئة في اختبار كل جديد لم يحدث، وحاولت أن تلغي سلطة النموذج.

كلّ محاولة في هذه النماذج تستند إلى خلفية معرفية، وإلى قناعات إبداعية تؤسس لرؤية معينة تستطيع تأطيرها في اتجاه معين.

القصيدة الجزائرية العمودية بين ثابت العروض ومُتحوّل الرؤية:

إنّ ظاهرة "اليتيم" التي تحدّث عنها أحمد يوسف في كتابه "يتم النص، الجينيولوجيا الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري المختلف" قد لا تكون صحيحة عندما نقرأ التجارب التي شاركت في العكاظية، وتعتمدت أن تجمع بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة، ومع أنّها تبنت الحدائث الشعرية، كأن هذه التجربة لم تشأ قتل الأب الرمزي إلاّ بعد ممارسة "الأصل" وبعدها يتم التحاوير والتخطي.

كأن الظاهرة مزدوجة من التقليد والتحديث، والتحديث هو صيرورة إبداعية واعية، لا تتأتى من فراغ بل من حركية واعية بضرورة الإبداع خارج النموذج، قد يكون هذا ما ذهب إليه عبد الله حمادي في مقدمة ديوانه "أنطلق عن الهوى" يقول:

* عكاظية الجزائر للشعر العربي مهرجان شعري ضخم ترعاه وزارة الثقافة تحت الرعاية السامية لرئيس الجمهورية، انعقد لأول مرّة عام 2007 في إطار أشغال سنة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، و انطلقت فعالياته من 25 فبراير إلى 1 مارس 2007، اتسم بالمشاركة العربية، احتضنت الجزائر أربع طبعات.

¹ - يراجع : صلاح بوسريف، مضائق الكتابة مقدمات لما بعد القصيدة، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2000، ص 8.

"فالشعر إذا (...) ثلاثي الروح¹ يخطو بثابتين، ويتنفس من متحرك دائم التجديد والانتماء فأنت لا يمكن أن تكون شاعرا دون غمامة المبتدأ، ولا شاعرا دون عراق ثاقب مع الوجود وكيوننة الأصل، وبهاتين فقط يمكن الوطاء بين الشعر على أديم الأرض وإعلان هوية الرّكض والانتماء"². وقد حرص هذا الأكاديمي والشاعر على أن تكون الحداثة، في صلب القصيدة العمودية لهذا نجده يلحّ على أنّ الحداثة ليست مرتبطة بشكل القصيدة، يقول: "علّ سرّ الحداثة والمعاصرة في القصيدة الحديثة عموما لا يمكن في قول المدافعين أو المقاومين لخصائصها في كونها³ استطاعت أن تطلق بسراجها من عمود الخليل وتتخذ التفعيلة الموحدة أو المختلفة كبنية خارجية، وتستهدف قضايا العصر كغاية منشودة فهذا الرّعم في رأيي لا يوفي بالقدر الجبار الذي أنيطت بحمله القصيدة الحديثة"⁴ فليس كل من تخلّص من عروض الخليل واعتمد التفعيلة، يكون قد كتب نصوصا إبداعية تنتمي إلى الحداثة قد يكون كذلك، إلا أنّ النّص لم يبدع لغته وصوره.

¹ - عبد الله حمادي، شاعر ودكتور وباحث و مترجم جزائري، من مواليد 1947، حصل على دكتوراه الدولة من جامعة مدريد المركزية بأطروحته "الشعر في مملكة بني الأحمر"، أصدر أول مجموعة شعرية له "محاورة مع النسيان" سنة 1979 باللغة الإسبانية.

اشتغل حمّادي بالتعليم الجامعي، وتقلّد عمادة جامعة منتوري بقسنطينة، كما تولى رئاسة مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، وكان رئيسا سابقا لاتحاد الكتاب الجزائريين، وفي سنة 2002 حصل على جائزة سعود البابطين عن ديوانه الشعري "البرزخ والسكين" من دراساته:

- مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر عام 1985.

- وسيرة المجاهد خير الدين بربوس في الجزائر 2008

- واقترايات من شاعر الشيلي الأكبر بابلو نيرودا

- دراسات في الأدب المغربي القديم

- مساءلات في الفكر والأدب

- أصوات من الأدب الجزائري الحديث

- الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع

- مختارات من الشعر الجزائري الحديث

ومن دواوينه: تحزّب العشق يا ليلي

وقصائد غجرية

والبرزخ والسكين

² - عبد الله حمّادي، أنطق عن الهوى، در الألفية للنشر والتوزيع، ط1، قسنطينة الجزائر، 2011، ص 10.

³

⁴ - عبد الله حمّادي، الشعرية العربية بين الإتياع والابتداع، منشورات جامعة منتوري، دط، قسنطينة الجزائر، 2001، ص 137.

كما أن الذي يكتب القصيدة العمودية في عصرنا، ليس معناه الانتماء إلى التقليدية، وإلا كيف سنسمي الذي يجمع بين التجريبتين معا: القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة. وما أكثر الشعراء الذين يجمعون الممارستين معا أمثال عبد الله حمادي، أبو القاسم خمار وعبد القادر السائحي وعز الدين ميهوبي وناصر لوحيشي وناصر لوصيف وعاشور في ديوانه الأول ولخضر فلوس وفريد ثابتي الخ... ومن الشباب رابح ظريف وخالدية جاب الله وعفاف فنوح وابراهيم صديقي ومي غول الخ....

من الشعراء الذين قدّموا قصائد عمودية وقصائد التفعيلة في العكاظية عبد الله حمادي، وقد صنّف هذا الشاعر في بعض الكتب ضمن الشعراء الذين عمدوا إلى تحديث القصيدة العمودية¹، وتعمّد أن يقدم نصين هما "القصيد الانتحاري" وهي قصيدة عمودية ومطوّلة (اضطرّ إلى اجترائها أثناء قراءتها)، و"ستر الستور" وهي قصيدة التفعيلة. عمد الشاعر إلى العبور من حساسية جمالية تستند إلى خلفية "النموذج"، إلى حساسية جمالية تفلت من النسيج على المنوال. وفي هذا العبور اشتغال على عناصر شعرية الشعر، ففي "القصيد الانتحاري" الذي أهده "إلى كلّ حزام ناسف"² يتعرّض المتلقي - أثناء قراءته لهذا الإهداء - إلى أولى الصدمات في خيبة أفق الانتظار، لأنه لم يعتد مثل هذه الإهداءات في القصائد العمودية، ذلك لأن موضوع "الحزام التأسف" وليد العصر. وأن يهدي الشاعر قصيدته لغير الأشخاص فهذا يمثل عدولا عن المعتاد، ثم يقول:

يكفيك من شرف الوجود نزال أظهرت فيه شراسة وقتالا

وأبحت فيه الرّاجمات إلى العدى وعقدت للنصر المكين هلالا

زلزلت أرض الرّافدين وما درى جند العدى للرّافدين جلالا

فالقصيد من بحر الكامل متفاعل متفاعل متفاعل.

نشير إلى أنّ أول ثابت تحافظ عليه القصيدة هو البحر، كما تحافظ على البيت كوحدة أساسية تقوم على نظام الشطرين، بهذا تكون قد أبقت هيكل القصيدة العمودية.

ويشير الشاعر في القصيدة إلى التععيد العروضي، من خلال قوله:

¹ - يراجع: يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي (الجزء الثاني)، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 86.

² - عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص 118. القصيدة قرأها في عكاظية الجزائر للشعر العربي، الطبعة الرابعة.

أنا ما رَجَعْتُ إلى "الخليل" لَنَحْوَةٍ كلاً (...). ولكن للرجالِ فعِالاً!!

سأفك قيدا للقوافي وأتفني سحر الجفون (...) مُكسراً أغلالاً¹

هكذا فإن قصيدة "القصيد الانتحاري" تتكون من القلب الوزني للبحر الكامل، فكل بيت تتشكل فيه ستة تفعيلات وزنية موزعة بالتساوي، ومقسمة إلى شطرين، تحرص القصيدة أن تلتزم بما في كاملها، فكل شطر يكرر نفسه عن طريق التساوي، كما يكرر الشطر الثاني الشطر الأول بالترتيب:

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وعندما يلجأ الشاعر إلى التغيرات، لا يمكنه الخروج عن الزخافات والعلل التي وضعها الخليل بن أحمد، لأنه اختار النظام العروضي الخليلي.

عندما قالت بعض الدراسات بأن مفهوم "البيت" في القصيدة القديمة يمثل المسكن، الذي لم يعد يصلح للمعاني الجديدة، فهو ضيق لا يستطيع احتواء مرام الشاعر الحديث، لذا كان معرضاً للهدم²، اختار حمادي ذلك المسكن ليقول من خلاله "القصيد الانتحاري". وحاول في الوقت نفسه ألا يكون البيت وحدة دلالية مستقلة لأنه ينسجم مع بقية الأبيات في وحدة الموضوع. إلى جانب انسجام الأبيات بالقافية الموحدة (تالا، لالا، لالا، والا، لالا، صالا، صالا، صالا، كالا، عالا، لالا، وِالا، لالا الخ...)، وبالروي الموحد اللأم، الذي لا يستطيع الشاعر أن يخرج عنه في كامل قصيدته بما أنه اختار الشكل العمودي.

عندما تتحرك قصيدة "القصيد الانتحاري" داخل ثابت "العروض" أهل لجأ الشاعر إلى الإبداع في عناصر أخرى؟ الملاحظة الأخرى التي ينتبه إليها قارئ القصيدة هو التشابه بين شعريتها وشعرية قصائد مفدي زكريا، تتشابه بينهما الرؤية وأدوات الرؤية، فالرؤية التي ينطلق منها مفدي زكريا في شعره هي أنّ الشعر "ممارسة معدة على خلفية الأحداث والمناسبات يلهجُ بموضوعها الوطن..."

¹ - المصدر نفسه، ص 120.

² - يراجع: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها (3- الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء المغرب، 2001، ص 70.

يبني الشاعر خلفيته في كتابة "القصيدة الانتحاري" على النزعة القومية فانتماء العراق إلى الوطن العربي يعطي للشاعر شرعيته الاحتفاء "بالحزام الناسف"، الذي ينسف شرعية الوجود الأمريكي بهذا البلد. وهذا ما يجعله يوظف المعجم الشعري المرتبط بالحرب (النزال، القتال، الرّاجمات، العدى، زلزلت، الرّصاص، التّصال الخ...).

وتظهر الرؤية الشبيهة برؤية مفدي زكريا أكثر في القصيدة الثانية التي قرأها بعنوان "قصيدة الجزائر"، يقول فيها:

قَدُرُ الجزائر أن تكون الأكبرا وتكون سفرا للشهادة أحضرا

وتكون حلما بالقوة يانعا وربيع عمر بالنضارة أجهرها

وتكون همسا للخلود ونشوة ونهار أنس قد تناغم مزهرا

وتكون عرفا بالأخوة نابضا ووريد حب بالعطاء تفجّرا

وتكون في وهج الطقوس قصيدة عصماء أوقدها الجمال فأبحرا¹

اختار الشاعر لقصيدته بحر الكامل: متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن، كما اختار مجموعة من الخصائص الأسلوبية، التي تقرب هذه القصيدة من قصائد شاعر الثورة "مفدي زكريا" خاصة في تغنيّه للجزائر، إلى جانب العناية بالصنعة على طريقة القدماء. فالشاعر عمد إلى اختيار الألفاظ المتقاربة في مخارج الأصوات، كتكرار حرف "راء" في البيت الأول خمس مرّات وفي الشطر الثاني من البيت الثاني تكرّر الحرف نفسه أربع مرّات، وهذا ما أحدث جرسا موسيقيا إلى جانب كثرة المحسنات البديعية كالترصيع في البيت الأول (...الأكبرا/...أحضرا) وهو جناس في الوقت نفسه، إلى جانب الصور البيانية المتنوعة، التي تذكرنا بالقصيدة العباسية التي اختارت التصوير والمقاربة في التشبيه، وكأن هذه القصيدة تكترس مجموعة من الخصائص التي تقرّبها من التقليدية العربية: تقليد الشعر الوطني وتقليد الشعر العباسي القديم، فأورد مجموعة من التشبيهات، التي ألفها المتلقي "ولا تكون سفرا للشهادة أحضرا" و"تكون حلما" و"تكون همسا للخلود" و"تكون عرفا بالأخوة نابضا" و"تكون في وهج الطقوس قصيدة عصماء" فأقام الشاعر علاقات غير غريبة بين المشبه والمشبه به، كأنه احترم قانونا من عمود الشعر

¹ - يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب العربي (الجزء الأول)، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2006، ص 101.

العربي القديم "المقاربة في التشبيه". أما عن المضامين لقرأ أيضا مجموعة من أفكار مفدي زكريا: "عظمة الجزائر" و"التغني بلغة القوة" و"التغني بجمال الجزائر" الخ...

ومن الشعراء الشباب الذين جمعوا بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة رابح ظريف الذي شارك في عكاظية الجزائر للشعر العربي ثلاث مرات¹، وقدّم في الطبعة الثانية 2008 قصيدة "إلى وجهي الذي لا يراني" وهي قصيدة مزدوجة، جمعت في البداية شعر التفعيلة، ثم القصيدة العمودية، كأنه يجمع بين شعرية القصيدة العمودية، إلى جانب شعرية قصيدة التفعيلة، وفي تجربة شعرية واحدة يعبر فيها من الرؤيا الشعرية إلى الحساسية الجمالية الأليفة، يقول:

قصيدة التفعيلة

أعلن الآن

بحري أهُرُّ

وساخ الملح عندي

سكّر

السموات بعيني مرآيا

فهني سمرأء

لأني أسمرُّ

(...)

إلى أن يقول:

سِرُّ في فؤادي واطرق الأبوابا

إن لم تجد وطنًا تجد أحباباً

واقراً على صفحات قلبي ما تشاء

قصيدة عمودية بتشكيل الأشرطة بطريقة غير عمودية

¹ - رابح ظريف شاعر جزائري من مواليد 1978 بمسيلة حاصل على ليسانس أدب عربي، وصحفي في إذاعة المسيلة الجهوية، شارك في العديد من الفعاليات الثقافية منها "بأبو ظبي" 2008، حصل على العديد من الجوائز والتكريمات الوطنية، من دواوينه: العودة إلى الجنة 1997، وفاكهة الجمر 2002 والتشكل في الغمام 2007 وله ديوان تحت الطبع "إلى وجهي الذي لا يراني".

فقد قرأت وما ختمت كتاباً

تلقي بحازك موجّها من أعينني

فاشخ دموعك... اجرح الأهداباً

هذي سواقي الرّوح تسأل منبجي

ماء... ولكن لا يرّد جواباً¹

نقرأ في هذا النص المطوّل امتلاء الذات بحسّها الوجودي كذات فاعلة تريد التفاضل خياراً، وتكون "الأنا" مركزية "تلحن" ما تريد، وتحوّل ما تشاء، لذا اختار الشاعر أن يكون منجزه النصّي مترواحاً بين قصيدة التفعيلة بخصائصها، والقصيدة العمودية بثوابتها، فالمقطع الأول جمع بين تفعيلة المتدارك (فاعلن) وتفعيلة المتقارب (فعولن) اللذين من دائرة عروضية واحدة. واستطاع الشاعر أن يفلت من ثابت القصيدة العمودية، ويتبّنى ما تبنته حركة التجديد منذ الأربعينيات من القرن الماضي، مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وعمد إلى أدوات شعرية خاصة به، بدءاً باللغة الشعرية التي هي من السهل الممتنع، فكلّ الألفاظ قريبة من المتلقي: "أعلن، بحاري، أنهر، الملح، سكر، السموات، مرايا الخ...".

إلا أن الرّؤيا الشعرية - داخل المقطع - تبنّت التّفاد إلى ما وراء المرئيات مع أنه اعتمد الموجودات، ليقدم لنا رؤيته للعالم، التي "لا يجوز أن تكون هذه الرّؤيا منطقية أو أن تكشف عن رغبة مباشرة في الإصلاح أن تكون عرضاً لايدولوجياً ما"² فنزع الشاعر إلى العالم ليتبادل معه ويلون الأشياء حسب عواطفه وإحساساته الداخليّة.

فلم تعد "البحار" بحاراً، ولا سباح الملح "سباحاً، ولا "السموات" سمواتاً، ولا "التربة" تربةً. فالعالم لم يقدمه الشاعر باعتباره مادة حاماً، ووجوداً حقيقياً، بل حضوره ارتبط بكيان الشاعر ووجدانه ليعبّر عن رؤيته الخاصة، فالانخراط في الموجودات يعدّ في لبّ الدلالة، فأبّ وصف للعالم الخارجي يكون بمثابة حكاية الشاعر لعالمه الداخليّ الخاص، كأن يقول: أعلن الآن/ بحاري أنهر/ وسباح الملح عندي/ سكر.

¹ - رابح ظريف، قصيدة "إلى وجهي الذي لا يراني"، عكاظية الجزائر للشعر العربي، الطبعة الثانية 2008.

² - حسن مخافي، القصيدة الرّؤيا، دراسة في التنظير الشعري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، يونيو 2003، ص 90، نقلاً عن أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، العدد 11، لسنة الثالثة، صيف 1959، ص 81.

فالموجودات تحوّلت، وهذا التحول ناتج عن حالات شعرية، لا يمكن - في الواقع - أن تتحول سباح الملح إلى سكر.

من خلال بعض مكوناته وكائناته عالما تستدعيه الذات وتتطلع إليه ليحضرها، وكان بمثابة الأفق المسلط على الذات جاذبية لا تقاوم تحملها على الانصهار والفناء فيه، فهو يغدو، في اتجاه مقابل، امتدادا لحضورها تلونه بما يداخل ذاتها من مشاعر...¹.

العجيب أن الشاعر عندما يتحول من شعر التفعيلة إلى الشعر العمودي في النص نفسه، نحسّه يحافظ على الرؤيا الشعرية نفسها، لأنه يتبادل مع الطبيعة الأدوار، فيسقط على الطبيعة أفعال الإنسان وعلى الإنسان أفعال الطبيعة. وهنا يتحوّل الجسد إلى حضور يتلقى العالم والموجودات بتفاعل، فعندما يحسّ الشاعر شيئاً من الموجودات فهو يحسّ ذاته، فكأن "الشيء الذي يشعرا بذاتنا ويكسبها معرفة بمدى إحساسها بالعالم، وبكيفية حضورها فيه، ومدى كثافة هذا الحضور..."² وهذا من بين سبل تحديث الدلالة في القصيدة العمودية المعاصرة، عندما يقول الشاعر:

سِرْ في فؤادي واطرق الأبوابا

إن لم تجدّ وطنا تجدّ أحبابا

واقرا على صفحات قلبي ما تشاء

فقد قرأت وما ختمت كتابا

تلق بحارك موجا من أعيني

فاشرح دموعك... واجرح الأهدابا

اختار بحر الكامل متفاعلين متفاعلين متفاعل، وهو الثابت الذي أبقى عليه الشاعر من القصيدة القديمة، كما أبقى على كل الجوانب المرتبطة بالعروض الخليلي.

إلا أنه حاول التجديد في "الرؤيا" وأدواتها. فالشاعر - في هذا المقطع - متصل بالعالم من خلال جسده، فجسد العالم وجسد الذات يتبادلان الأدوار، فليس للعالم قيمة ومعنى إلاّ باعتباره هدفا، تقصده الذات وتنخرط معه من خلال

¹ - محمد ناصر العجمي، بنية الحضور والغياب في شعر أدونيس، الكتاب أمس المكان الآن، دار نحي، ط1، صفاقس، تونس 2009، ص 74.

² - المرجع نفسه، ص 67.

الجسد. فالشاعر - في هذا المقطع - يطلب من المتلقي المقصود(المخاطب) (بفتح الطاء) أن ينخرط معه في علاقته، بعد أن تلبس بالعالم، وأصبح يمثل هو بنفسه الموجودات "فالذات" تحوّلت إلى مكان يحتوي الآخرين "سر في فؤادي واطرق الأبوابا" "واقرأ على صفحات قلبي ما تشاء".

عندما يتوجه الشاعر إلى الموجودات في العالم، نعتقد ظهور الدلالة، إلا أن هذا الظهور يتلبس بالغياب، لأن ذات الشاعر تبادلت الأدوار مع هذه الموجودات، فتوزّعت بين الظهور والغياب، ليقول:

وأكتب أنا المهندس بين ملاحي

منذ استعرت من الظلام حجاباً¹

ومن عناصر التحديث الشعري في قصيدة "إلى وجهي الذي لا يراني" للشاعر رابح ظريف، رغم انتمائها إلى القصيدة العمودية، الاشتغال على "الكيمياء الشعورية" التي قال بمفهومها أدونيس² والتي تعني تجاوز أن تكون القصيدة كميناء لفظية، هدفها الأول التعبير، وتكون الكلمة غاية في ذاتها ولذاتها، إنما كميناء شعور لتتشكل اتحاد الانفعال بالفكر، فلم يعد الشاعر يعبر بل أصبح يبدع أشياءه بطريقة جديدة، ويجرد الأشياء من هويتها المعتادة المعروفة في الحياة اليومية، ليمنحها دلالة أخرى تتأتى قراءتها من العالم الداخلي للقصيدة. ففي قوله:

ضماً كهذا الظل يسبق قامتي ال

عطشى ليلمس في مداك سحابا

ضماً تهيأ لي ضفاف قد تدلّ

لُ على ارتوائي حين كنت سرايا

هذا صباحي عن سماك حجبتة

فأسأله كيف على خطاك انسابا

وجهي وقامتك استباحا جنتي

قد أسلماني للضلال وتابا

¹ - رابح ظريف، قصيدة إلى وجهي الذي لا يراني.

² - يراجع أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1971، ص 126.

فاستفت روجي من أحلّ بنيتها

للشاريين... وحرّم الأكرابا؟

عندما يعمد التشبيه في القصيدة القديمة إلى تعميق المعنى بالمقاربة بين شيئين، وحرص عمود الشعر على عنصر "المقاربة في التشبيه"، شنت التشبيه الدلالة في هذا المقطع "ضمأ كهذا الظل"، "ضمأ تهيأ لي ضفاف". فلا يستطيع المتلقي أن يجد وجه الشبه، وعليه أن يسعى إلى اكتشاف العلاقات غير المتوقعة بين الأشياء كما في الحلم الذي يتلبس بالغموض، ويتحرّر من قيود الواقع والممنوعات، فتحوّل الأبيات إلى مجموعة صور، تحيل على عالم غير معقول، ما يربطها هو الحبل السريّ الرؤياوي، إذا استطاع المتلقي أن يمسك بطرفه. ولا يمكنه أن يسلك مسلك التحليل البلاغي وإلاّ ستضيع الدلالة. فالشيء في القصيدة العمودية الحديثة يفتت ويقترّب من التلاشي، وتفقد المحسوسات اتساقها، لأن الذات الشاعرة تتشكل متعدّدة، ولا تعلن عن نفسها مكتملة، بل تعيش حالات ارتداد وعلاقتها بالعالم متوتّرة، وهذا ما يتجلى من خلال أول ما يجمع القصيدة بالمتلقي "العنوان" إلى وجهي الذي لا يراني"، فتعني الرؤية عن حاسة تملكها "الذات" هو تعطيل لاكتماها. فالذات ناقصة لذا تنوع وتوسّع نحوي الآخر، لتحاول أن تسلك الاكتمال من نوع آخر، يقول: إيّ اتديت إليك حين وجدّني

وحدي... فكنت الأهل والأصحابا

فسألت في المرأة "من"؟ وأجبتُ بالـ

محاة: وجهك من مُجّي... فأجابا

الذات الشاعرة وعت وجدّتها، فاخترت الآخر، إلاّ أن هذا الاختيار خلخل كينونة الذات بالامحاء، لأنّ التداخل

الحاصل بين الذات والآخر أمام المرأة، ولّد تشكّل ذاتٍ أخرى، خاطبها الشاعر قائلاً:

يا مُتعب الأعمار... يا مستعب الـ

أسحار... يا من حلّ... يا من غابا

يا راسما في الليل شكل غيابه

ويحيط من أحلامه أنوابا

يا معلنا للشمس أن يقينه

شرق... يقينه لم يزل مرتابا

هذه النداءات المتكررة توحى بالتبادل الموقعي بين الذات والآخر وتنزلق "الأنا" لتصبح "الأنث": "يا متعب الأعمار...

يا راسما... يا معلنا...".

كما نجد في هذه القصيدة الاشتغال اللغوي، وتجاوز الكلمات لمرجعها، فهي بلا تاريخ وكأنها تستعمل لأول مرة لأن "العالم يتجلى من خلال الجسد، والجسد يعبر عن حضوره من خلال استدعاء العالم، وقياسا على ذلك الكلمة تبدو جسدا، والجسد يتشكل حضوره في صيغة اللغة لعب متبادل الأدوار، اللغة تحكي الجسد وتكتسب حضوره والجسد ليسقط على اللغة ويحاكي بواسطتها"¹. ولأن أجساد الشعراء والإحساس بها مختلف، تأتي اللغة مختلفة.

فاعلية الرؤيا الشعرية في قصيدة التفعيلة:

إنّ التنوع الشعري للنصوص الشعرية، التي قرأت في عكاظية الجزائر للشعر العربي، يجعلنا ننتبه إلى أن أجيال متنوعة شكلت حضورا نوعيا، بين شعراء كانوا ينشطون في مرحلة السبعينات وما قبلها، أمثال "أبو القاسم خمار" و"عبد القادر السائحي" و"سليمان جوادي" الخ... وشعراء مثلوا مرحلة السبعينيات بتحولاتها الأيديولوجية ك"أزراج عمر" و"زينب الأعوج" و"ربيعة جلطى" و"عثمان لوصيف" و"بوزيد حرز الله" و"عاشور فتي" و"عز الدين ميهوبي" و"عيسى خليلح" و"ناصر لوحيشي" الخ... وشعراء عرفناهم في التسعينات ك"نور الدين درويش" و"أحمد عبد الكريم" و"نور الدين طيبي" و"نصيرة محمدي" و"محمد شايطة" و"زوبير دردوخ" و"عبد الوهاب زيد" و"خيرة حمر العين" و"رقية يجاوي" و"فريد تابت" الخ...

وشعراء شباب رغم صغر سنهم إلا أنهم فرضوا أنفسهم على الساحة الشعرية الجزائرية بجوائزهم ونشاطهم الإبداعي والثقافي، ك"خالدية جاب الله" التي ظهرت في حصة "أمير الشعراء" بتلفزيون أبو ظبي مع "شفيقة وعيل" و"حنين عمر" إلى جانب مجموعة من الشعراء والصحفيين ك"ابراهيم صديقي" و"رايح ظريف" و"عبد الرزاق بوكبة" و"عفاف فنوح" و"رشدي رضوان" و"سعيد حمودي" و"عبد العالي مزعيش" الخ... إضافة إلى كوكبة أخرى ك"سمية محنش" التي حازت على جوائز الخ... كل هذه الأسماء وغيرها ساهمت في العكاظية، ومثلت أجيال متعايشة - مع أننا لا نؤمن بفكرة الأجيال - وتنتمي شعريا إلى اتجاهات مختلفة.

¹ - محمد ناصر العجمي، بنية الحضور والغياب في شعر أدونيس، ص 163.

عندما نعود إلى تاريخ القصيدة الجزائرية، وبالتحديد إلى بداية قصيدة التفعيلة، كارهاص وهاجس الميل إلى الشكل الحرّ، نعود إلى جهود رمضان حمود سنة 1928، أما البداية الفعلية كتوجّه جديد أرجعه الدارسون إلى أبي القاسم سعد الله عام 1955 بقصيدته "طريقي" إلى جانب كوكبة من الشعراء كـ"الطاهر بوشوشي" و"محمد الأخضر عبد القادر السائحي" و"أبي القاسم خمار" و"محمد الصالح باوية"¹. ثمّ تطورت قصيدة التفعيلة شيئاً فشيئاً، بالأخص مع شعراء التسعينات، الذين ولدوا شعرياً، يكتبون هذا النوع دون أن يكتبوا العمودي، فخاضوا في التحرر من رواسب القصيدة العمودية، وحاولوا التخلص من عروض الخليل قليلاً قليلاً فكتبوا قصيدة التفعيلة كما كتبوا القصيدة النثرية.

ومن الشعراء الذين حضروا بقصائدهم في أكثر من طبعة (ثلاث طبعات: 2007-2008-2009) الشاعر عاشور في² الذي قدّم في طبعة 2007 قصيدة الربيع الذي جاء قبل الأولى، وهو العنوان الذي أطلقه الشاعر على الديوان الذي صدر عام 2004، يقول:

الربيع الذي جاء قبل الأوان

ودسّ في ساعتني وردةً ومضى

ومضتْ ساعتانُ

وأنا غارق في الحساب

وعطرك يسرُّني مَيَّ المكان³

تنقسم القصيدة إلى عشر مقاطع وفي كل مقطع تتكرر عبارة "الربيع الذي". وتبلور القصيدة مفهوماً جديداً للشعر، وتقدّمه بطبيعة ووظيفة وأدوات مختلفة، وهذا المفهوم مرتبط بالرؤيا، التي تحيل للعالم الداخلي للشاعر. لما نقول العالم الداخلي

¹ - يراجع: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت 1985، 216.

² - هو عاشور بن عراس في شاعر جزائري من مواليد 1957 بمدينة سطيف حاصل على الاجازة في الاقتصاد عام 1984، يعمل منذ عام 1985 أستاذ بمعهد الاعلام في الجزائر، له مسار ثقافي وابداعي متميز. من أهم أعماله المنشورة: ديوان زهرة الدنيا وديوان رجل من غبار وديوان الربيع الذي جاء قبل الأوان، ونشر بالفرنسية نص شعر أعراس الماء (NOCES D'EAU)، وترجم إلى الفرنسية ديوان عمار مرياش اكتشاف العادي وديوان عياش يجياوي ما يراه القلب الحافي، الأرواح الشاغرة لعبد الحميد بن هدوقة، وديوان لخضر فلوس عراجين الحنين وديوان أحمد عبد الكريم عروج السنونوة. تحصّل على جوائز عدّة منها الجائزة الثانية للشعر الجامعي 1981 والجائزة الأولى لاتحاد الكتاب الجزائريين.

³ - عاشور فيّ، الربيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، د ط، الجزائر، ديسمبر 2004، ص 7. القصيدة ألقاها الشاعر في عكاظية الجزائر للشعر العربي 2007.

لا نقصد الوجدان الذاتي في رومانتيكيته، بل نعي الرؤيا التي تحتضن الانشغالات الجماعية ورؤية العالم التي تتأتى من الاختبار الذاتي، فيصبح الشاعر رائيا نسبيا، يمتلكه الحدس بأحلام الجماعات المترسبة في لا شعوره.

عندما يقول الشاعر عبارته "الربيع الذي جاء قبل الأوان"، كعتبة أولى يلجأ القارئ إلى قصيدته، يكون قد قدم له جملة اسمية حذف أحد طرفيها، فالربيع مبتدأ يحتاج إلى خبر لتكتمل الجملة نحويا ودلاليا وقدمه مبتورا، ألحقه بجملة "الذي جاء قبل الأوان"، كأنه يصف الربيع. فنحويا لا يمكن لصلة الموصول أن يكون لها محل من الإعراب.

قدّم الشاعر هذا العنوان ناقصا ليترك للقارئ أن يتصوّر "الخبر" كما يريد وكما فهمه. كأن يقول: الربيع الذي جاء قبل الأوان أقلقنا.

ولا نغفل عن الدلالات التي استكملتتها القصيدة في ممتنها: "الربيع الذي جاء قبل الأوان/ دسّ في ساعتى وردة ومضى"، "الربيع الذي جاء قبل الأوان.../ بثّ حضرته في دم العاشقين" الخ...

وإذا ما تأملنا هذا العنوان مرّة أخرى "الربيع الذي جاء قبل الأوان" ننتبه إلى ابتداء الشاعر عبارته بالاسم "الربيع" وليس "بالفعل" جاء، فلو قال "جاء الربيع قبل الأوان" سيكون التركيز على الحدث (الحجى)، بينما ركّز على الربيع، لأنه يمثل بؤرة دلالية، فالمتلقي -من خلال هذا التركيب- يدرك أنّ الأهمية منصّبة على "الربيع". وأن هذا الاسم نواة دلالية محورية ف "قد يكون العنوان بكامله جملة أو كلمة من القصيدة ينتقيها الشاعر دون غيرها لكونه يراها بؤرة أو مرتكز يشدّ إليه باقي الكلمات المساهمة في النسيج اللغوي للنص"¹ وقد نسمي هذه النواة المفاتيح الدلالية التي تقدم سرّة الرؤيا الشعرية، إن استطاع القارئ الاهتمام إليها توصل إلى الإمساك بمقاصد الشاعر الخلفية. وعلينا أن ننتبه إلى العلاقة المعقدة بين العنوان والنص، لذا علينا بتتبع الاستدلالات المتواليّة داخل النسيج النصّي بكامله، كأن يقول: الربيع الذي جاء قبل الأوان/ الربيع الذي جاء من حيث لم أنتظر/ الربيع الذي جاءني من كل الجهات/ الربيع الذي أيقظ الأندلس/ الربيع الذي نسيت يدي/ الربيع الذي مرّ في جملة العابرين/ الربيع الذي شقّ صمت الحجر/ الربيع الذي لم يخن أبدا/ الربيع الذي لم يرد وصفه في كتاب/ الربيع الذي جاء...جاء. وفي كل هذه الجمل وردت حركة "الربيع" من خلال الأفعال: جاء، أيقظ، مرّ، شقّ، لم يرد، وأورد في سياق المقاطع الخبر الذي يتمّ المعنى، فمع كلّ مبتدأ تكرر "الربيع" ووصف له، من خلال الاسم الموصول "الذي"، يورد الشاعر خبرا ليكتمّل المبتدأ كالاتي:

¹ - رشيد بجاوي، الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، د ط، المغرب، 1998، ص 112.

الربيع الذي جاء قبل الأوان ← دسّ في ساعتني وردة ومضى
الربيع الذي جاء من حيث لم أنتظر ← بثّ خضرته في دم العاشقين ...
الربيع الذي جاءني من كل الجهات ← زاد في أفقي سعة...
الربيع الذي أيقظ الأندلس... ← أترع القلب حتى طفح...
الربيع الذي نسيته يدي... ← حملته سنونوة الأبد...
الربيع الذي مرّ في جملة العابرين ← لم يعد أبدا
الربيع الذي شقّ صمت الحجر بالضياء ← جال في أعين الناس...
الربيع الذي لم يخن أبدا ← هيّا الأرض للراجلين
الربيع الذي لم يرد وصفه في كتاب ← نبحته الكلاب...
الربيع الذي جاء... جاء ← تترصده طلقات الشتاء... بتلفت... يتنفس

تجاوز الربيع - في الرؤيا الشعرية للشاعر- أن يكون بمعناه المعجمي، الذي يقول أنّه "جزء من أجزاء السنّة، فمن العرب من يجعله الفصل الذي يدرك فيه الثمار"¹ وجعله يتجاوز أن يكون فصلا عاديا كما أسقط عليه دلالات لم يتعوّدها القارئ، وكثيرا ما شخصه من خلال أفعال يقوم بها الإنسان: دسّ - علق - ارتدى - مشى - أيقظ - بعثر - أترع - دقّ - مرّ - شقّ - أخرج - جال - لم يخن - هيّا - تسلّل - دوّن - جاء الخ... وكل القرائن النصية تجعل دلالة الربيع منزاحة عن المعنى المعجمي.

أما المشترك الدلالي - في كل المقاطع - الذي يقدّم إيجابية الربيع، يتكرّر من خلال الأفعال الإيجابية التي يمارسها الربيع "دسّ في ساعتني وردة/ بثّ خضرته في دم العاشقين/ زاد في أفقي سعة/ زاد في عمري ساعة/ هيّا الأرض للراجلين/ دوّن حكمته في التراب" يبدو الشاعر - في هذه القصيدة - خالقا لربيع من نوع آخر، غير موجود في الحياة في دورتها الاعتيادية، وكأن الشعر هنا يتحوّل إلى شكل من الأشكال رؤية العالم أو "كأحد الانعكاسات المعقّدة والمتشعبة لمتخيل الإنسان في عالم يبدو فيه الشاعر غير مقتنع بشكل العالم ولا بصيرورة وجوده..."² فتتحرك أنا الشاعر لتلتقط تشظياتها، إلى جانب حرصها على وجودها الفعلي، فتقدّم الربيع وفق رؤيتها المتعدّدة وتحصر على أن تبقى منفصلة. فموقع الذات المتكلمة إزاء الربيع انبني

¹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة ربيع، مع3، دار صادر، ط1، بيروت، 1990، ص 102.

² - صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء المغرب، 1998، ص 54.

على الانفصال، فلا الذات تحكمت في الربيع، ولا الربيع تحكّم في الذات لهذا وصفه بأنه "جاء قبل الأوان" و"جاء من حيث لم أنتظر" و"جاءني من جميع الجهات" و"الربيع الذي نسيتته يدي".

وعندما تتحرك الرؤيا الشعرية تتغيّر علاقات اللغة كما يتغير الشكل البنائي للنص إلى جانب تغيّر الموقف من العالم¹ ففاعلية الرثيا تجعل اللغة متجاوزة للتعبير، تشتغل على الإشارة والتلميح أكثر، فمع أن الشاعر يقدم الموجودات التي تعود عليها المتلقي، إلا أنها في سياق النص تتخذ وضعاً آخر، فالربيع الذي قدّمه الشاعر ليس ربيعاً حقيقياً، وإيحاءات هذه الكلمة تجعل من الصور والدلالات عالماً مفتوحاً على تأويلات غير محدّدة. وبني في كل مقطع مجموعة من الصور التي تتناسل فيما بينها ولا يجمعها سياق الحمل بل يجمعها النص بكامله.

كما لا نغفل عن الانتقال عن الانتقال من العروض إلى الإيقاع، في فاعلية الرؤيا الشعرية، وتميها فلم يعد سلطان الوزن الخليلي قائماً، لأنه مرتبط بالموسيقى الخارجية، فالإيقاع أوسع من العروض، لأنه يشمل الموسيقى الخارجية "الوزن والقافية" إلى جانب الموسيقى الداخلية، كالتكرار والتقابل والتوازي الخ².

فالشاعر اختار لقصيدته تفعيله بحر المتدارك "فاعلن". وهو البحر الذي اختاره -كثيراً- شعراء الحدائث، إلى جانب بحر المتقارب.

فالمقاطع العشرة الواردة في القصيدة بكاملها، لم تخرج عن تفعيله بحر المتدارك، كما يأتي:

الربيع الذي جاء قبل الأوان

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ودسّ في ساعتي وردةً ومضى

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ومضتْ ساعتان

فَعِلن فاعلن

¹ - محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه دراسة في القصيدة النثرية في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 1981، ص 8.

² - يراجع إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، دت، ص 207.

التزم الشاعر بتفعيلة "فاعلن" إلا أنه كان حرًا في عدد التفعيلات في السطر الشعري الواحد، كما لجأ إلى الزحافات والعلل، التي تفتح الحزبة للشاعر أكثر. واحتفظ في كل مقطع بالتفعيلة نفسها، ما عدا في بعض الأسطر الشعرية، التي دخلت تفعيلة المتقارب "فعولن"، التي هي من الدائرة العروضية نفسها مع المتدارك، كما في المقطع العاشر، يقول:

الربيع الذي جاء... جاء

فاعلن فاعلن فاعلان

حذرا...

فعان

تترصدّه طلقات الشتاء

فعلن فعلن فاعلان

يتلفث

فعلن فا

في كل ناحية عثرة

لن فاعلن فعلن فاعلن

يتنفس

فعلن فا

في كل ناحية زهرة

لن فاعلن فعلن فاعلن

يتقدم...

فعلن فعو

مقتنيا أثر الشهداء

لن فعلن فعلن فعلان