التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر

د. زهيرة بولفوس

كلية الآداب واللغات / جامعة قسنطينة١/ الجزائر

الملخص :

يكشف تتبع مسار تطور الممارسة الشعرية المعاصرة في الجزائر ، عن تدرج في الانتقال من الإنشادية إلى البصرية واستثمار كل أبعاد التشكيل البصري في تفجير النص الشعري والخروج به إلى دلالات غير مألوفة.

هذا الكلام العام يحتاج إلى التدليل بتجارب شعرية أخلصت نيتها لاستثمار هذه الأبعاد الجمالية جميعها من أجل إحداث المفارقة والاختلاف ، كما يحتاج إلى تعليل تضمنه القراءة الحوارية المعمقة معها حتى لا نقع في أحكام القيمة التي لا تخدم هذه التجارب في شيء، ولعل هذا ما تسعى إليه هذه الدراسة من خلال مقاربة نصية لمختلف الظواهر الفنية التي جسدت التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر.

Résumé:

Le suivi du parcours d'évolution de la pratique poétique contemporaine en Algérie révèle la graduation dans la transition de la récitation à la visualisation, et d'investir tous les dimensions de la visualisation dans le jaillissement du texte poétique et de le faire sortir avec des connotations inhabituelles .

Ces propos généraux ont besoin de démonstration avec des expériences poétiques ayant l'intention d'investir ces dimensions esthétiques afin d'établir un paradoxe et une différence, ainsi qu'ils nécessitent une motivation assurée par la lecture discursive approfondie pour qu'on ne tombe pas sous les dispositions de valeur qui ne servent plus ces expériences, peut être que c'est l'objectif de la présente étude à travers cette approche textuelle des différents aspects

artistiques qui ont concrétisé la visualisation dans la poésie algérienne contemporaine .

المقدمة:

لا يتردد الباحث/ القارئ المتتبع لتحولات الممارسة الشعرية الحداثية المعاصرة في الإقرار بخروج العديد من الشعراء بنصوصهم الشعرية عن حدود الشعر إلى مناطق إبداعية ليست من أملاكهم الخاصة، دفعت بهم إلى التوحد بتقنيات في الكتابة الإبداعية من غير جنسهم؛ حيث نادت الحداثة بكسر الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية (شعر ، نثر، قصة، رواية، مسرحية) ، كما نادت بالانفتاح على الفنون التشكيلية والبصرية، حتى لا يبقى إلا مشروع الكتابة الجديدة الرافضة لمسألة الأجناسية، والمتحررة من قيود الكتابة الشعرية التقليدية .

في ظل هذه التطورات ، لم يكن الشاعر الجزائري المعاصر بمعزل عن هذه التحولات جميعها ، فالمتتبع لمسار تطور الشعر الجزائري المعاصر سيلامس انفتاحه غير المسبوق على التجريب *(Expérimentation)* – لاسيما في العشريتين الأخيرتين ؛ وقد أثمرت هذه الحركية الإبداعية سيلا من الأشكال التجريبية، لعل في مقدمتها القصيدة البصرية .

ومن هذا المنطلق جاء اختياري للبحث في (التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر) نظرا لأهمية هذا الشكل الشعري الحداثي وفاعليته من جهة، وأهمية حضوره في الشعر الجزائري المعاصر من جهة ثانية، وكذا حاجته إلى دراسات نقدية تبرز جمالياته وملامح تميّزه وسط سيل النصوص الشعرية البصرية العربية المعاصرة من جهة ثالثة .

ومن أجل بلوغ هذا المسعى لا بد بداية من مداخل نظرية تعرف بهذا الشكل الشعري وتؤصل له في الشعر المعاصر الغربي والعربي، ومن ثم بيان أهمية التشكيل البصري وحضوره في الشعر الجزائري المعاصر من خلال البحث في النصوص الشعرية المعاصرة .

١- مدخل إلى القصيدة البصرية :

اعتلت "القصيدة البصرية" أو" التشكيلية " هرم التجريب الشعري الحداثي المعاصر، الغربي والعربي على حد سواء ، إذ تعد من أهم الأشكال الشعرية التجريبية التي خرجت بالممارسة الشعرية من حدود "القصيدة" ذات الطابع الإنشادي النمطي الثابت إلى "الكتابة" التي تفتحها على جميع الفنون والآداب والثقافات، في سعيها الحثيث لتجسيد النص الشعري المختلف .

وإذا كانت الأشكال الشعرية التجريبية الأخرى– التوقيعة ، القصيدة النثرية ،...وغيرها – قد أولت عنايتها للغة النص الشعري وإيقاعه، فإن القصيدة البصرية هي نتاج الاشتغال على الحضور المادي لهذا النص بكونه جسدا له خصوصية التجلي على صفحة الكتابة ؛ إذ

استثمرت جميع آليات التشكيل البصري ، وفي مقدمتها الرسم بمختلف أشكاله: الهندسي والفني والخطي وكذلك الإخراج الطباعي :عتبات النص ، والسطر الشعري وتقسيم الصفحة ، وعلامات الترقيم فضلا عن التقنيات السينمائية مثل :تقنية اللقطة ، وتقنيتي المونتاج والسيناريو[١] ، في محاولة لتضييق فجوة (الجفاء) بين المتلقي والنص ، فهي تكاد تكون الشكل الشعري الأبرز الذي يشرك المتلقي في عملية إنتاج النص وإعادة كتابته ، لأنها تجاوزت الشفاهية التي لازمت الشعر العربي إلى توظيف الثقافة البصرية في خلق مفاهيم جديدة للشعر ووظيفته .

وفي هذا السياق نشير إلى أن الثقافة البصرية هي «منظومة من الرموز والأشكال والعلاقات والمضامين والتشكيلات التي تحمل خبرات ورصيد الشعوب الحضاري وتتصف بسماتها وهي نامية ومتجددة وذاتية وديناميكية »[٢] ، أما مجالات الدرس في حقل الثقافة البصرية فتدور حول «البحث الفلسفي في إبستمولوجيا المشاهدة وسيميوطيقية الصور والعلامات البصرية ، وحول البعد السيكولوجي للمجال البصري ، وسيضم هذا فضاءات ذات بعد ظاهراتي وعضوي ومعرفي تتعلق بالتفاعل الإبصاري وهي درس اجتماعي عن صيغ العرض والتفرج البصري وأنثروبولوجيا المشاهدة »[٣].

وقد أحدثت هذه الثقافة تحولات عميقة في الفن، الذي أصبح ينشد زرع انطباع معين في رؤية المشاهد البصرية، لا يؤسس بها حقائق داخل العمل الفني بالقدر الذي يوجه حقائق معينة من ظاهره إلى عين المشاهد[٤].

هذا يعني أن «الثقافة البصرية تهدف إلى تجسيد الإدراك الحسي للعالم لا إلى خلق التصورات عنه وذلك من خلال دعوة المتلقي إلى التبصر في المعطى البصري للنص في غياب أي محفزات لتصور غير بصري »[٥].

ولعل الجدير بالطرح في هذا السياق هو التأكيد على أن هذه الثقافة قد ميزت، ولقراء الشعر خاصة، بين «المخيلة المقيدة والمخيلة الحرة ؛ الأولى : مخيلة سماعية عضلية تثور بالضرورة حتى لو كان الإنسان يقرأ لنفسه، وهي واحدة تقريبا لدى كل القراء الأكفاء . والثانية : بصرية وتتنوع بين شخص وآخر أوبين نمط ونمط »[٦] ، وهو ما يجعل من هذه الثقافة المحفز الرئيس للتشكيل البصري في الشعر العربي الحديث .

وبناء على ما تقدم ، فأن القصيدة البصرية تعتمد على التشكيل[٧] البصري الذي يساير بدوره واقع الحياة المعاصرة، المأخوذة بالجوانب المادية والمدركات الحسية، فيما يؤكد على أهمية المبصورات في إنتاج دلالة النص الشعري، والتشكيل البصري ينسحب على مفهوم اصطلاحي يشمل «كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى

البصر/العين المجردة ، أوعلى مستوى البصيرة / عين الخيال »[٨].وقد أكد " محمد نجيب التلاوي" عمق هذا الطرح ، مبينا أن هذا التشكيل البصري وليد شرعي لمعطيات حضارية مرتبطة بوسائط معيارية أثرت في تكوينه وتبلوره[٩].

هذا يعني أن التشكيل في القصيدة يختلف عن شكلها ، فهذا الأخير قالب نمطي سابق على النص ومفروض عليه أما التشكيل البصري فطارئ ومبتكر؛ فهو «ينتمي إلى ما يميز الثقافة الكونية الراهنة بكونها ثقافة صور وأشكال تقوم التقنية بتوليدها وتنويعها . ويتضمن معاني الصوغ والتحويل والتركيب أوالتأليف بحثا عن ذلك الشكل الذي لم ير من قبل . ويحيل أساسا إلى الوعي الحديث بأهمية المظهر البصري للعمل الإبداعي بكونه "شكلا" وباعتبار أن الإدراك أوالتلقي الأولي إنما يتجه إلى "التشكيل العام " لا إلى الجزئيات»[١٠] .

وعند التأصيل لحضور القصيدة البصرية في تقاليد الممارسة الشعرية نشير إلى أن ثمة اعتقاد لدى العديد من الدارسين للشعر الجديد بأن أبجديات البناء البصري للشعر تعود إلى أوروبا ، في حين أن للشعر الصيني ولقرينه العربي قصب السبق في ذلك [١١]، غير أن تقاليد السماع تحكمت في تقاليد القراءة ، الأمر الذي جعل الشعرية العربية على وجه الخصوص تستبعد (خطية النص) عند التقنين للممارسة الشعرية لدى العرب القدماء [١٢].أما الشعريات المعاصرة ، الغربية منها والعربية ، فقد أولت المكونات البصرية في النص الشعري اهتماما يكاد يكون استثنائيا ، حيث عدَ" ثودوروف"*(Todorov)* التنظيم الفضائي عنصرا أساسيا مكونا لبنية النص الشعري استنادا إلى مقاربته لبعض النماذج الشعرية مثل الرسوم المشكَّلة بالحروف في قصيدة "ضربة نرد" *(Un coup de dés)* لملارميه (*Mallarmé*) *(ت ١٨٩٨م)*، وفي خطيات أبولينير *(Calligrammes d'apollinaire)*[١٣] ؛ حيث عرّفه بأنه «تنظيم منظم لوحدات النص ، إذ العلاقات الفضائية بين العناصر هي التي تكوِّن التنظيم النصي. وهو يتحقق عندما تكون العلاقة بين القضايا لا منطقية ولا زمانية، لأن مثل هذا النمط من العلاقة يشكل نوعا معينا من الفضاء »[١٤].

كما استطاع " هنري ميشونيك" *(Henri Meschonic)* أن يرى في بلاغة التنظيم الطباعي للنصوص بلاغة جديدة مضادة تأخذ فيها الدوال غير اللغوية أهميتها في تشكيل المعنى الكلي للخطاب، فقد وجد «أن حذف الفواصل في ديوان(*Alcool*) لأبولينير مثلا يعد تقليدا مضادا في اتجاه الإيقاع وفي اتجاه خصوصيته لصيغة الدلالة. كما عمل على توضيح أن البصري لا ينفصل عن الشفوي ، ذلك برصد انحرافات البياض عند (مالارميه) ، وأكد أن المغامرات الطباعية للشعراء لا يمكن فصلها عن شعرهم . على الرغم من أن بيانات بعضهم من "الشعراء الفضائيين" وإنجازاتهم النصية ، قد مالت فجعلت البصري ينحرف إلى

اللاجتماعي في لا دلاليته »[١٥] ، وبهذا يمكن القول ، إن البصري قد ارتبط بالاجتماعي في تصور "ميشونيك" النقدي لأن «فضاء الصفحة وفضاء القصيدة، والفضاء الثقافي لا يمكن أن تنفصل عن بعضها ، لأننا لا نلمس اللغة دون أن نمس فضاءها ونظريتها»[١٦] .

أما الشعرية العربية المعاصرة فقد اختلفت في تبني مصطلح واحد يحدد هذا الشكل التجريبي ويقنن خصائصه، حيث وضع " عبد العزيز المقالح" مصطلح التشكيل المكاني ليدل به على الاشتغال الفضائي مبينا أن «المكانية في الشعر تعني – في هذا المجال– الحيز المكاني الذي تأخذه البحور في الصفحة أوفي أية مساحة أوأرضية تعد لذلك»[١٧].كما أولى "محمد بنيس " بنية المكان في المتن الشعري أهمية بالغة ، عن قناعة راسخة لديه بأن «النص الشعري ككل هو كتابة زمان غير منفصل عن مكان [...] ومن ثم كان المكان عنصرا أساسيا من عناصر اللغة، وإذا كانت الكتابة النثرية سوادا محدد الطول والحجم فوق بياض الصفحة ، أوسوادا يحاصره بياض، فإن النص الشعري يدخل في تركيب السواد على البياض، وفق قوانين لا يخضع لها النثر المسترسل بدون وجود وقفات، كما أن النص الشعري لا يملأ البياض بالسواد فقط ، ولكنه يفرغ البياض من السواد أيضا»[١٨].

وقد عرفت هذه الرؤيا التنظيرية طريقها نحو النضج في " بيان الكتابة " ، الذي طرح فيه مفهوم الكتابة الشعرية الحداثية المعاصرة ، مبينا أنها « دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان وإخضاعه لبنية مغايرة وهذا لا يتم بالخط وحده إذ يصحب الخط الفراغ، وهو مالم ينتبه له بعض من يخطون نصوصهم بدل اعتماد نصوص الطباعة »[١٩].

والحقيقة أن المقام يضيق عن ذكر واستيعاب جميع الطروحات النقدية العربية المعاصرة التي أفردت للاشتغال على شعرية التشكيل البصري والفضاء الطباعي للنصوص الشعرية بوجه عام، والمعاصرة منها تحديدا، ولذلك نخلص من عرض المفاهيم النظرية السابقة بنتيجة مفادها أن الشاعر المعاصر لم يوظف هذا الشكل التجريبي اعتباطا ، بل إن بنية التشكيل البصري في النص سلاح فني يحاول الشاعر به تحقيق وظيفتين[٢٠] :

– الأولى منهما دلالية : وتتلخص في تفجير المكبوت السياسي والاجتماعي والإيديولوجي، بل مجمل القضايا التي لم تسعفه الوسائل التعبيرية الاعتيادية في تسريبها أوالتعبير عنها ؛ فالبياض أوالفراغ الذي يتعمد الشاعر المعاصر الحوار معه ، ليس مجرد لعبة شكلية ، بل إنه يتحول في كثير من السياقات الشعرية إلى قناع شعري يفجر من خلاله المسكوت عنه ، في زمن كهذا تكمَّم فيه الأفواه.

– أما الثانية فهي وظيفة جمالية ، تتحقق في النص من خلال جملة من العناصر وأهمها الاقتصاد في لغة الشعر ، وذلك بتكثيف البياض (في الصفحة الشعرية)، فضلا عن استقطاب

القارئ إلى أرضية النص أوجمرته، ودفعه إلى فك مغالقه وبخاصة ما تعلق منها بما هو بصري .

وفي هذا السياق، نقول ، بكثرة النصوص الشعرية الحداثية المعاصرة التي أظهرت احتكاما إليهما وسعيا حثيثا إلى تجسيد أبعادهما الخلاقة بامتياز كبير ، ونمثل لذلل بنصوص "أدونيس" الشعرية و"محمد بنيس" و"علاء عبد الهادي"،...وغيرهم . ولعل فيما تقدم ذكره ما يدعو إلى التساؤل عن موقع هذا الشكل الشعري التجريبي في المدونة الشعرية الجزائرية ؟ وعن مدى تجسيد الشعراء الجزائريين للوظيفتين المذكورتين أعلاه ؟.

٢- تجليات التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر :

يكشف التتبع المرحلي لمسار تطور الممارسة الشعرية المعاصرة في الجزائر ، عن تدرج في الانتقال من الإنشادية إلى البصرية ، واستثمار كل أبعاد التشكيل البصري في تفجير النص الشعري والخروج به إلى دلالات غير مألوفة ، وقد تجسدت القصيدة البصرية بامتياز في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة خلال العشريتين الأخيرتين إذ أتيحت أمام الشعراء إمكانات النشر ، التي دعمت بالرقمنة وبأحدث تقنيات الكتابة ، فضلا عن نزوع بعض الشعراء إلى تأكيد حضورهم الفاعل والمؤسس لنصوصهم الشعرية من خلال كتابتها يدويا بخطوطهم .

شعراء هذه المرحلة تحديدا أظهروا وعيا كبيرا في استثمار آليات التشكيل البصري ، ولم يدخروا جهدا في توظيف كل التقنيات التي سادت في النصوص الشعرية المعاصرة ، الغربية والعربية على حد سواء ، حيث نلمس في نصوصهم تنويعا للخطوط، واختلافا في التلاعب البصري بين البياض والسواد ، واستئناسا جماليا بالرسم واللوحات التشكيلية والأشكال الهندسية، وقدرة على تقديم نصوص ذات نفس واحد ينسحب على ديوان كامل ، ونصوص أخرى متقطعة إلى سلسلة نقلات تصب الوحدة في الأخرى مجسدة مقطعية النص وانشطاراته . ولعل الجدير بالطرح في هذا المقام تحديدا هو التنبيه إلى أن الكتابة الشعرية الجزائرية قادرة على إحداث التميّز، فقط لو تستثمر التجارب اللاحقة من هذه المنجزات لتبني عليها مستقبل الشعر في الجزائر، فالتواصل ونبذ القطيعة بين التجارب الشعرية الجزائرية هو السبيل الوحيد إلى ذلك.

هذا الكلام العام يحتاج إلى التدليل بتجارب شعرية أخلصت نيتها لاستثمار هذه الأبعاد الجمالية جميعها من أجل إحداث المفارقة والاختلاف ، كما يحتاج إلى تعليل تضمنه القراءة الحوارية المعمقة معها حتى لا نقع في أحكام القيمة التي لا تخدم هذه التجارب في شيء، ولعل هذا ما تسعى إليه هذه الدراسة من خلال الوقوف على مختلف الظواهر الفنية التي تجسد التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر، والتي نحصرها في الآتي :

٢-١- البياض:

تعد الكتابة بالبياض ، أوبالحبر السري كما اصطلحت عليها بعض الدراسات النقدية[٢١] ؛ من أبرز سمات النص الشعري الحداثي ، المنفتح على لامحدودية الشكل والخارج عن أية وصاية سلطوية مسبقة حيث عمد الشعراء المعاصرون إلى تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ وخلخلة الاطمئنان الذي زرعته في نفسه القصائد التقليدية القائمة على ملء بياض الصفحة ، بأن جنحوا نحو الصمت ، وتوظيف البياض بتحميله دلالات إضافية سكتت اللغة المكتوبة عن البوح بها[٢٢] .

وفي هذا السياق نشير إلى تأكيد التنظيرات النقدية للحداثة الشعرية العربية المعاصرة، في غير موضع على أن اللغة ممارسة كيانية للوجود قبل أن تكون شكلا من أشكال التواصل، وهي لذلك تتكلم العالم وتكلم الشيء بعيدا عن وجوده الواقعي المحسوس، سعيا منها إلى مواكبة رؤيا الشاعر التي تتسع لتشمل الوجود المرئي منه وغير المرئي. ومادام هذا الشاعر مسكونا دائما بالجديد والمختلف ، وبسبر أغوار المجهول ، فإن سواد الكتابة قد يضيق عن استيعاب كل هذا الوهج التحولي المنبعث من عوالمه الداخلية ، و« عند الوصول إلى هذا الحد من ضيق العبارة على أفق التعبير يأتي الغموض والغياب والبياض في القصيدة جناحا يحلّق به الشاعر إلى ما وراء اللغة ، إلى لغة اللغة . هكذا يجابه الشاعر شيطان اللغة ويغالب سلطته وهيمنته بتعاويذ يكتبها في بقع البياض بحبر مفرّغ من اللون ، وتمائم تحملها كل العناصر الغائبة عن النص»[٢٣]. وعندها فقط يتخطى الشاعر عجز اللغة باللالغة ، فيخرج من القول بالصوت إلى القول بالصمت و«ربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الروح . وعندئذ نرى أن توزيع الكلمات على السطور في القصيدة ليس مجرد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان ، بقدر ما هي طريقة في تشعير اللغة ، إذ تكف عن نثريتها وهي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها»[٢٤] .ولعل هذا ما دفع شعراء الحداثة الغربية إلى التأكيد على أهمية الكتابة بالبياض؛ من ذلك ما ذهب إليه "مالارميه" بقوله : « لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهيّ . إن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة . إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة ، وعليه فالفراغ الأبيض متمم »[٢٥] .

وفي السياق نفسه ،لم يخف "رامبو" *(Rimbaud)* (ت ١٨٩١م) ولعه بالطاقة التفجيرية الخلاقة التي يمنحها البياض للغة النص الشعري بقوله : « يا نفسي لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير بل بما تبقي من البياض على الورق »[٢٦] .كما نشير إلى فاعلية هذا الرافد وأهميته في ظهور هذه التقنية الحداثية في شعرنا العربي المعاصر، حيث « نجد فيها مصدرا آخر للوسائل الشكلية التي يستعيرها الشاعر العربي المعاصر من

رفقائه الشعراء الغربيين، وهو يستغلها للتعبير عن انفصام العالم الخارجي وتفتته، أوالإشارة إلى تمزقه الباطني نفسه أوالإعراب عن توقه الجارف إلى تقويض واقع اجتماعي لا يمكن القبول به، واقع تحصنه أسوار منطق مُتخطى وعاجز »[٢٧] .

استنادا إلى هذا الطرح ، يمكن القول، إن في هذا الفعل التجريبي الذي مس اللغة الشعرية العربية المعاصرة يتجلى تأثير عامل المثاقفة مع الآخر في شعرنا المعاصر بامتياز، كما تنعكس حالة الانفصام التي تعانيها الذات الشاعرة بين نوازعها الداخلية من جهة ، وشتات العالم الخارجي من جهة ثانية ؛ ولعل هذا ما أوضحه الباحث "حسن لشقر" بقوله : «البياض (الفراغ) ليس ضرورة مادية مفروضة حتما على القصيدة من الخارج ، بل هو في الحقيقة شرط وجودها ، وشرط تنفسها . فله وظيفة دلالية وإيحائية في الخطاب ، لذلك فهو جزء لا يتجزأ من البنية التكوينية للنص الشعري المعاصر بحيث يسهم بشكل فعال في إنتاج دلالة الخطاب ، وقد يفصح عن حركة الذات الشاعرة الداخلية في علاقتها بمحيطها الخارجي ، وذلك في إطار صراعه المستمر مع سواد الكتابة »[٢٨] .

هذا يعني أن شعرية المكان على صفحة الكتابة هي نتاج تزاوج المكتوب (سواد الحبر) واللامكتوب (بياض الورقة) المؤطرين بحيز الصفحة ، الذي تختلف طقوسه ومراسيم تمامه من تجربة شعرية إلى أخرى. وهنا نشير إلى أن شيوع هذا النمط من الكتابة وولع الشعراء به كان منطلق النقاد الأساس إلى دراسة مكانية النص الشعري الحداثي بالوقوف على فضائه الطباعي، حيث مكن الشعراء من تجاوز النموذج القديم بتجاوز القصيدة العمودية القائمة على التوازي والتقابل ، والانتقال من المرحلة الشفوية التي تعتمد على السماع في تلقي النص الشعري إلى المرحلة البصرية التي تقتضي رؤية القصيدة وإشباع حاسة البصر منها قبل قراءتها .

هذا وقد أفضى بنا تتبع المدونة الشعرية موضوع الدراسة إلى رصد ثلاث (٣) طرق تجلت من خلالها شعرية البياض نذكرها في النقاط الآتية :

١- توزيع الأسطر الشعرية في الصفحة توزيعا اعتباطيا ، لا يخضع الطول والقصر فيه إلى تقعيد.

٢- تفتيت وحدة الجملة الشعرية بنثر مفرداتها على بياض الصفحة ، الأمر الذي ينتج عنه صراع بين السواد (الكتابة) والبياض (الفراغ) .

٣- توزيع بعض المفردات على بياض الصفحة من خلال تقطيع أوصالها ، مما يعطي مجالا أوسع لاشتغال البياض في السواد .

ومن النماذج الشعرية التي جسدت البياض استنادا إلى التفاوت بين الأسطر الشعرية نذكر قصيدة "تجاوب" للشاعر "عبد الله العشي " التي يقول فيها [٢٩] :

هَا ..

قَد بَلغْتُ

.....

.....

وَأَمُد عَن بُعْد يَدِي

فَتَمُد عَن بُعد ضِيَاها

وَأَمُد صَوْتِي

فَتَمُّد لي جَنَة الفِردَوس فَاهَا...

هَذا هُو الفِردَوس

" يَطْوِي البِيد طَي "

يَا خَالِقِي ...

يَا خَالِقِي ...

صَرخَتْ ، ،

صَرخْتُ

وَانقَطَع الكَلاَم ...

.....

.....

وَسقَطْتُ ...

مَغشِيا عَليَّ ...

صحيح أن للدفقة الشعورية سلطتها على توالد الأسطر الشعرية في هذا المقطع ، لكن الثابت أيضا من خلال الحضور البصري للنص ، أن الشاعر قد تعمد إشراك القارئ في إعادة كتابة نصه بأن ترك له أسطرا شعرية كاملة كي يكتب فيها ما سكت هو عن البوح به . ولعل القارئ يتساءل عمَّا تحاول هذه الأسطر التعبير عنه من خلال انفتاحها المتكرر على فعل الابتداء من جديد ؟ وكيف يمكن تأويل حالات الصمت والوقف التي تنتج عنها ؟ ، لأن البياض هو العلامة الطباعية للوقفة أوالسكوت وعليه فهو علامة طبيعية ، لأن غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت [٣٠].

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 ما يهمه 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 أوالمغيب ، فيما يضفي عليه مسحة سحرية تجعلنا ننظر إليه كطيف نبتغي حضوره ونخشاه في الآن .

يستجيب هذا النص إلى الوهج العرفاني الصوفي ، الذي يتحول الشعر به إلى فعل قراءة فيما نريد أن نبلغه بالحفاظ على ما يمنع من بلوغه ؛ حيث يتم التجاوب وتتحقق النشوة فيعجز الكلام عن الوصف والرصد والتقرير، فاسحا المجال أمام شساعة البياض ولامحدودية دلالاته عله يحتوي فيض هذه النشوة التي غمرت الذات الشاعرة وغيبتها عن الواقع .

ومن النصوص الشعرية التي استباحت بياض الصفحة ، وانتهكت أعراف الكتابة فيها ، خالقة إيقاعا بصريا هو نتاج علاقة حميمية بين البياض والسواد على جسد الصفحة ، نذكر قصيدة " المقبرة" للشاعر "عز الدين ميهوبي " التي يقول فيها [٣١] :

دَمُهُم شَجَرة

وَاحِد

خَمْسَة

عَشَرة

مِائة

مِائتان ..

مِئات ..

هُنا وَرْدَة

وَهُنَا مَقْبَرة .

هذا التشكيل البصري الذي يتناغم فيه تفاعل البياض مع السواد في المقطع الشعري في سيمفونية جنائزية حزينة ، يجعل القارئ يتخيل الشاعر يقوم بفعل إحصاء تدرجي متزايد للقبور أكد في الأخير صعوبته على الحصر من خلال نقاط التتابع المرفقة بكلمة (مئات) المفتوحة على دلالة الكثرة أيضا والملاحظ أيضا احتكام المقطع إلى الضدية بين الحياة (شجرة ، وردة) والموت (مقبرة) ؛ فبانبعاث الحياة من الموت تولد الحركة ويتجسد التحول الذي يدعم الحركة التي خلقها إيقاع التشكيل البصري المتتابع للكلمات على بياض الصفحة .

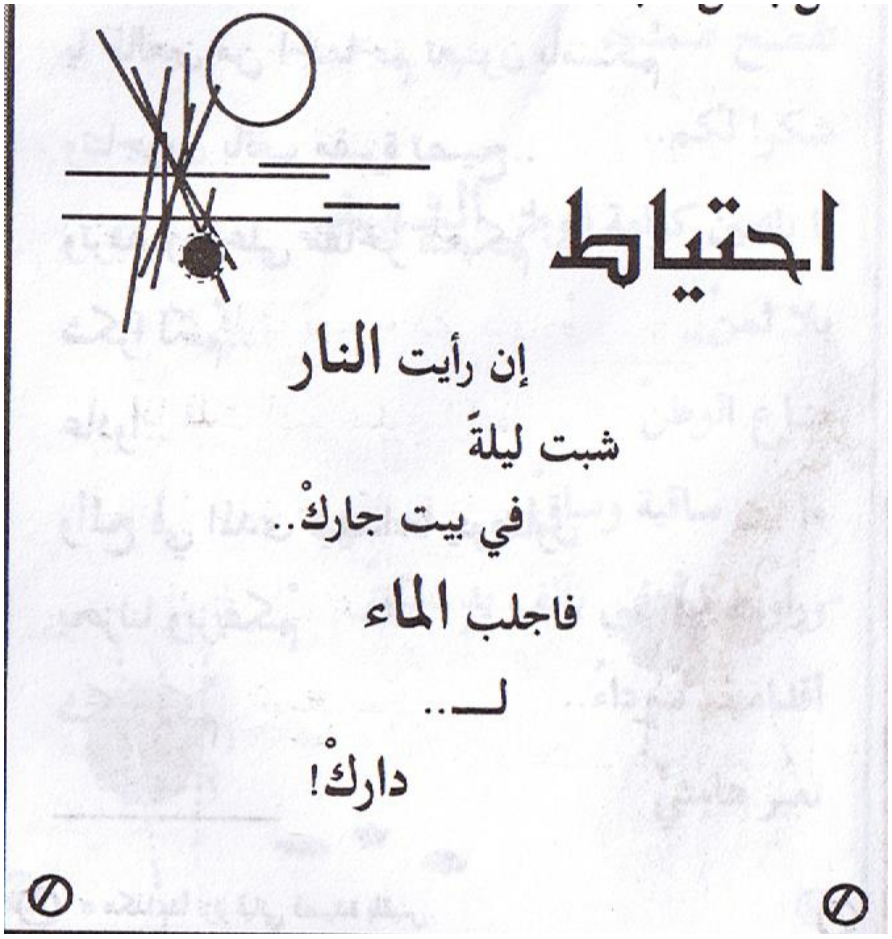
والحقيقة نقول إن العديد من التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة ، لاسيما في العشريتين الأخيرتين ، التي يضيق المقام عن الإحاطة بها ، قد أظهرت نضجا في استثمار هذه التقنية الحداثية ؛ حيث أسهمت في تشكيل النص الشعري المفتوح الذي لا يستجيب إلا إلى لاحقية الشكل وقابليته لإعادة البناء والتشكُّل مع كل قراءة جديدة له .

٢-٢- النبر البصري :

يقصد بالنبر البصري « كتابة جزء من النص/كلمة ، أو عبارة أو مقطع ، ببنط أغلظ من سواه لتسجيل دلالة الصوت بصريا »[٣٢] . هذا يعني أن النبر البصري في أصله ظاهرة صوتية تساهم بشكل كبير في تغيير الدلالة ، إذ تعد «منبها أسلوبيا أو نبرا خطيا بصريا يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أووحدة معجمية أوخطية ومن هذا المنظور فإن دوره يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي للنص »[٣٣] .

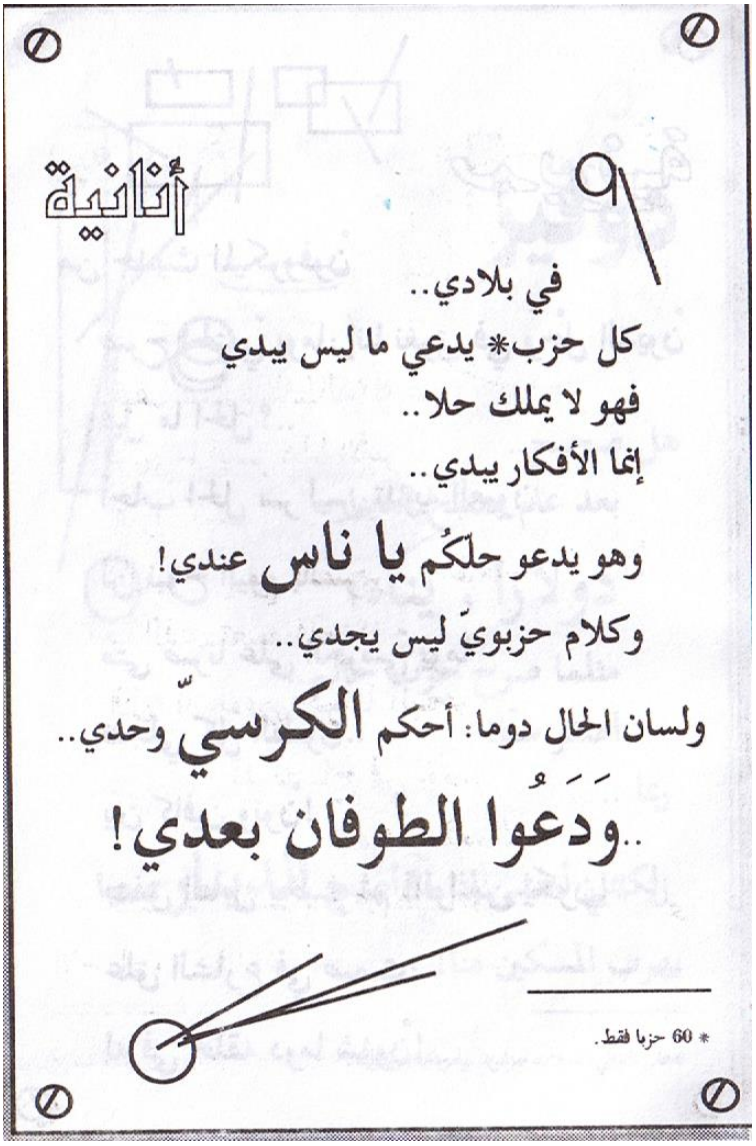
وقد أضحت الظاهرة من أبرز خصائص الكتابة الشعرية الحداثية التي لم تكتف باستلهام سحر البياض بل أضافت إليه استثمار الطاقات الإيحائية المضاعفة للكلمة الشعرية التي تأخذها من السمك الزائد للخط في محاولة لتوظيف تقنيات الطباعة المعاصرة من أجل تحميل النص الشعري دلالات جديدة تزيد من انفتاحه اللامحدود على التأويل .

وفي هذا السياق يستوقفنا ديوان " ملصقات " الذي استثمر فيه الشاعر هذه الأبعاد جميعها بشكل لافت ومميز، إذ يكاد يكون المنجز الشعري الجزائري المعاصر الوحيد الذي يوظف النبر البصري في تشكيله الطباعي ، وقد جمع فيه بين إبراز الكلمة مفردة ، وإبراز العبارة الشعرية ككل ، ونمثل لإبراز الكلمة الشعرية في شعره بقصيدته " احتياط" التي يقول فيها :[٣٤]



استخدم الشاعر النبر البصري في هذه التوقيعة على ثلاث كلمات ، الأولى منها هي كلمة/العنوان (احتياط) ، أما الأخيرتان فهما (النار) و(الماء) ، هذه الضدية التي تولد إيقاع القصيدة وتجسد المفارقة التي بني عليها النص تحمل أبعادا رمزية لمح من خلالها الشاعر إلى ضرورة الحرص وأخذ الحيطة اللازمة في ظل الظروف المأساوية التي تميز واقعه ، حيث تنسحب كلمة (النار) على كل العوارض السيئة محتملة الوقوع ، في حين يجسد الماء الحلول اللازمة لتجاوزها .

وقد تعدى الشاعر في توظيفه هذه التقنية الكلمة إلى العبارة في كثير من نصوص الديوان ، التي نذكر منها قصيدته "أنانية "، حيث يقول [٣٥]:



أُثانية

في بلادي..
كل حزب* يدعي ما ليس بيدي
فهو لا يملك حلا..
إنما الأفكار بيدي..

وهو يدعو حلكُم **يا ناس** عندي!
وكلام حزبويّ ليس يجدي..
ولسان الحال دوما: أحكم **الكرسيّ** وحدي..

..وَدَعُوا الطوفان بعدي!

* 60 حزبا فقط.

استخدم الشاعر النبر البصري في أداة النداء (يا) ، وهي كلمتا (ناس ، الكرسي) ، وفي عبارة (ودعوا الطوفان بعدي) ، حيث استثمر الوظيفة الصوتية لهذه التقنية في النص بكونها منبها يجلب انتباه الناس إلى هذا السياسي الخطيب من جهة ، كما يجلب انتباه القارئ إلى النص أيضا ، وقد استثمر أيضا وظيفتها الدلالية التي تحيل على تهافت رجال السياسة في البلاد على المناصب ، وعلى البقاء في السلطة مع لا مبالاة وعدم اكتراث لمصير الآخرين ، حيث لا صوت يعلو على صوت الذات .

وقد استطاع الشاعر من خلال النبر البصري كسر الرتابة في كتابته الشعرية ، كما استطاع أيضا إثراء تجربته بهذا التشكيل البصري الذي تفرد في توظيفه ديوان "الملصقات " .

ولابد أن نشير في الأخير إلى أن التنويع في مستويات اللون داخل النص الشعري لا تُحدَّد انطلاقا من رغبة الشاعر وإرادته في الغالب ، إذ تعود إلى رغبة الناشر الذي

يعيد كتابة النص بذوقه الخاص حيث يشتغل على المؤثرات الطباعية استنادا لرؤيته ومزاجه ، وعليه يبدو أن هذه التقنية لم تلق بعد حظها من اهتمام الناشرين والشعراء الجزائريين على حد سواء.

٢-٣- علامات الترقيم :

علامات الترقيم أوعلامات التنقيط (*LaPonctuation*) ؛ هي علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أوالجمل أوالكلمات ، توضع لإيضاح مواضع الوقف وتيسير عملية الفهم والإفهام[٣٦]. فهي ليست زائدة في النص ، ولا ترد من قبيل الترف الكتابي ، لأنها تحمل دلالات ذات أهمية كبيرة ؛ إذ « تشير إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة ، أوبين جمل مؤلفة لنص ما ، وتدل أيضا على علامات العطف أوالجر بين الجمل المختلفة . هذا من الناحية التركيبية . أما من الناحية الصوتية ، فإن علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت»[٣٧] ، من خلال تمظهرها في جوار الأبجدية . فضلا عن ذلك ، فعلامات الترقيم قادرة على حمل ما عجزت لغة الحديث عن نقله إلى القارئ من نبرة الصوت وإشارات المتحدث ، حيث كان الاهتداء إليها من أجل أن تجسد هذا الجانب المسكوت عنه في اللغة المنطوقة ، وذلك لأن هذه الرموز البصرية تقوم بضبط نبرة الصوت في الكتابة ، حيث يُعوض الصوت كلية بالعين ، وسرها الكبير هو وظيفة كونها مُخرج المشهد ، فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات ، برؤيتنا ، ويدينا ، وجسدنا كله [٣٨] .

ولهذا كله، يمكن القول، إن علامات الترقيم دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة ، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري مثل الوقف، والنبر، والتنغيم والإيقاع وغيرها ، وهي لا تكتفي بذلك بل تزيد على هذه المفاصل جميعها بعدها البصري الذي يساعد على تمكين الكلام من الحفاظ على شحنته العاطفية وطاقات التعبير والتبليغ الكامنة فيه [٣٩] .وأن هذه الدوال البصرية قد حملها الخطاب الشعري العربي المعاصر دلالات إضافة خرجت بها عن كونها قوالب وأنماطا خاضعة لقواعد محددة سلفا ، لأن بنيته اللغوية الانزياحية تتمرد على كل القيود ، ومنها قيود الدلالة الجاهزة لعلامات الترقيم .

وقد تجلت هذه العلامات في شعرنا المعاصر عبر محورين ، هما [٤٠] :

- محور علامات الوقف ؛ وهي العلامات التي « توضع لضبط معاني الجمل ، بفصل بعضها عن بعض وتمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية ، والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة وتضم : النقطة ، الفاصلة ، النقطة – الفاصلة ، علامة الاستفهام ، علامة الانفعال ، نقطتا التفسير نقط الحذف » [٤١] .

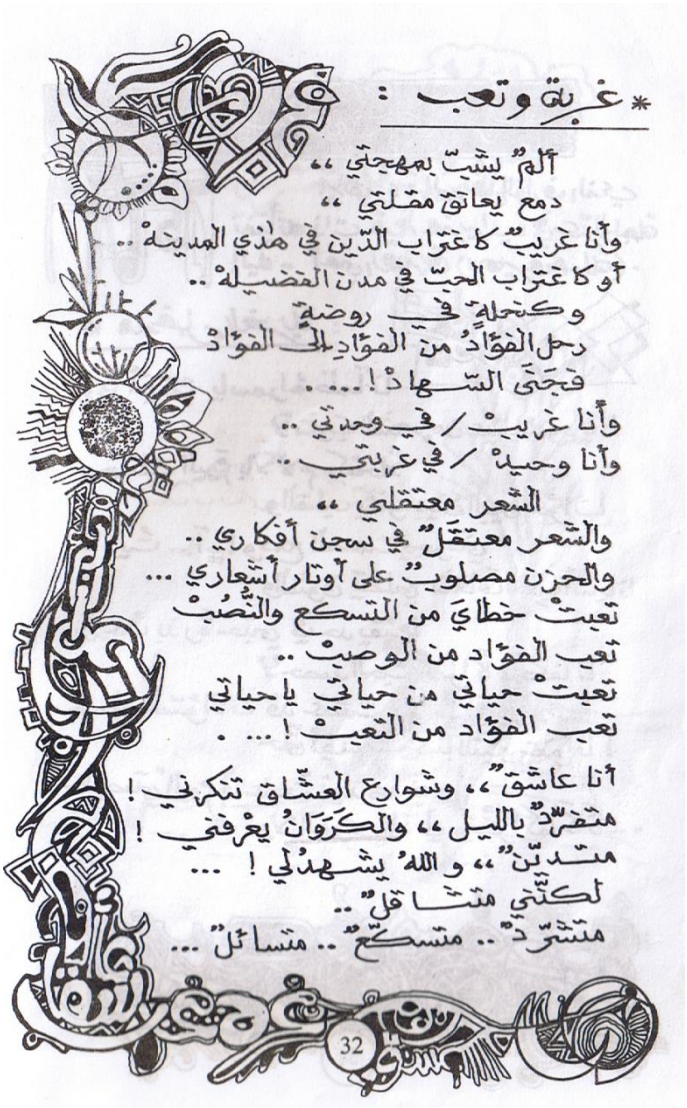
- محور علامات الحصر ، وهي العلامات التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه وتشتمل على العلامات التالية : العارضتان ، المزدوجتان ، الهلالان [٤٢]

.

يكشف تتبع المدونة الشعرية موضوع الدراسة عن حضور لافت لعلامات الترقيم بأنواعها المختلفة ، الخاصة منها بالوقف أو الحصر .

سنسعى خلال هذا المبحث إلى الكشف عن بعض الخطوات التجريبية التي خطاها الشاعر الجزائري المعاصر في استثمار البعد البصري لهذه العلامات .

وتستوقفنا في هذا السياق قصيدة " غربة وتعب " للشاعر "يوسف وغليسي" التي يقول فيها [٤٣] :



* غربة وتعب :

ألمٌ يشبّ بمهجتي ،،
دمع يعانق مقلتي ،،
وأنا غريبٌ كاغتراب الدّين في هذي المدينة ..
أو كاغتراب الحبّ في مدن الفضيلة ..
وكنخلةٍ في روضةٍ
رحل الفؤادُ من الفؤاد إلى الفؤاد
فجنى السّهاد ! ... .
وأنا غريبٌ / في وحدتي ..
وأنا وحيدٌ / في غربتي ..
الشّعر معتقلي ،،
والشّعر معتقلٌ في سجن أفكاري ..
والحزن مصلوبٌ على أوتار أشعاري ...
تعبتْ خطاي من التسكع والنّصبْ
تعب الفؤاد من الوصبْ ..
تعبتْ حياتي من حياتي يا حياتي
تعب الفؤاد من التّعبْ ! ... .
أنا عاشقٌ ،، وشوارع العشّاق تنكرني !
متفرّدٌ بالليل ،، والكروانُ يعرفني !
متديّنٌ ،، والله يشهدُ لي ! ...
لكنّني متناقلٌ ..
متشرّدٌ .. متسكّعٌ .. متسائلٌ ...

32

يكشف النص عن تجل واضح لعلامات الترقيم (نقطتي التوتر(..) ، علامة الانفعال (!) ، نقاط الحذف(...) الفاصلة (،)) ، فضلا عن استعماله الخط المائل ، حيث تحمل جملة من الدلالات يمكن توضيحها في النقاط الآتية :

- نستشف دلالة الفصل بين الكلمات من خلال استعماله للخط المائل (//) ، وقد استطاع من خلاله أن يحافظ على إيقاع الوزن ، وأن يحدث نوعا من الرجع والصدع بين الكلمات ، أسهم أيضا في تعميق الموسيقى الداخلية للمقطع ، وذلك في قوله :

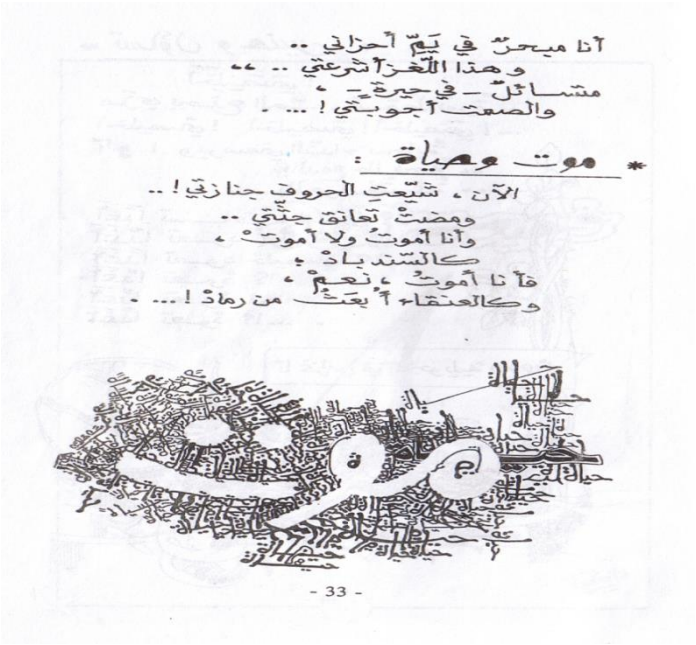
وأنَا غَريبٌ / في وِحدَتي
وأنَا وَحيدٌ / في غُربَتي
الشِعْر مُعتقَلي

- يسعى الشاعر إلى الحفاظ على تدفق الإيقاع وتجسيد شعور الحيرة التي تسكن دواخله من خلال استعماله لنقطتي التوتر (..) ، التي تخلق نوعا من الصراع بين الفراغ والكتابة يعادل ذلك الصراع النفسي العميق الذي يعيشه ، حيث تمنحه مساحة للتوقف مؤقتا ، وهو ما يدفعه إلى إسقاط الروابط اللغوية ، في قوله :

لكِنَني مُتَثاقِل ..
مُتشَرد ..مُتسَكِع ..مُتسَائِل ..

- لم تستطع الذات الشاعرة تجاوز شعور القلق الذي تعيشه ، والذي نلمسه من خلال الفاصلتين المتتابعتين (،،)، اللتين تتكرران بشكل لافت مند بداية المقطع للتأكيد على تزايد هذه الحالة وصولا إلى حد التأزم .

وقد بلغ هذا التوتر مداه في نهاية المقطع ، حيث لم يكتف الشاعر بتوظيف الفاصلتين فقط ، بل أتى بهما بعد نقطتي التوتر ، كما يتضح جليا في قوله [٤٤] :


أنا مبحرٌ في يَمِّ أحزاني ..
وهذا اللغز أشرعتي .. ..
مشاعلٌ – في حيرةٍ –
والصمت أجوبتي ! ... .

* موت وحياة :

الآن ، شيّعتِ الحروف جنازتي ! ..
ومضتْ تعانق جثتي ..
وأنا أموتُ ولا أموتْ ،
كالتشنداذْ ؛
فأنا أموتُ ، نعمْ ،
وكالعنقاء أبعثُ من رمادْ ! ... .

- 33 -

هذا الفعل يفيد استمرارية الحالة النفسية المتأزمة ، حيث عجزت الذات الشاعرة عن الوصول إلى إجابات تخمد نار السؤال المنبعثة من دواخلها ، ليبقى اللغز ملازما لوجودها ، ويبقى الصمت يزرع شعور الحيرة المتجدد على طول مسارها الممتد ، الذي جسده الشاعر من خلال علامة التعجب (!) ونقاط الحذف الدالة على الاستمرار (...) ونقطة الوقف (.).

والملاحظ أن هذه الحالة النفسية المتأزمة قد تكشفت عن موقف درامي حزين نراه في النص الموالي في الصفحة نفسها "موت وحياة " لخصه الشاعر من خلال التشكيل الزخرفي للأحرف ، الذي مزج فيه بين البياض والسواد، حيث أظهر التشكيل موقفا جنائزيا حزينا تتولى فيه الحياة تشييع الموت حيث أفرغ كلمة (الموت) من محتواها اللوني فجاءت أقرب إلى بياض الكفن الذي يلف الميت ، لينقل على الأكتاف إلى مثواه الأخير .كما أن المتتبع لتجربته الشعرية لا يتردد في الوقوف على اهتمام زائد بعلامات الترقيم ، من خلال إعطائها مساحة بصرية فاعلة في قصائده ، ويبرز ذلك أيضا في ديوانه الثاني " تغريبة جعفر الطيار" بشكل لافت ، ومن ذلك نذكر ما جاء في قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا "، حيث يقول [٤٥] :

قَالتِ الرِيحُ :
" يَعقُوب" مَات ، فأيُ فُؤادٍ سيَرحَم هَذا الفتى ؟
أيُ عيْن سَتَبيَض حُزنَا عَليهِ غَدَاة تَرى مَا أرَى ؟
مَن يُعيد لهَا البَصَرا ؟!
مَن تُرى يَستَعيد رُؤاهُ ؟
مَن يُفَسِر تِلكَ الكَوَاكِب ..تِلكَ الطَلاَسِم ..

مَن يَذْكُر الشَمسَ وَالقَمَرا ؟! .

تأخذ هذه العلامات موقعها الدلالي في المقطع الشعري لتؤشر إلى الموقف الانفعالي المتوتر الذي تعيشه الذات الشاعرة ، حيث يتوحد الحزن (الذاتي) بالحزن (الموروث) ، فيصير الحزن مضاعفا ، فتتحول علامات الترقيم أيضا إلى طرف فاعل ومسهم في زيادة وقعه على نفسية القارئ الذي تنقل إليه عبرها نبرات الذات الشاعرة المسكونة بالألم .

كما يقف القارئ لديوان " مقام البوح " على اشتغال الشاعر "عبد الله العشي " على تقنية الحذف بشكل لافت حيث يصر على استثمار الامتداد البصري الذي يمنحه هذا النوع من التشكيل البصري في فتح نصه على مساحات تأويلية شاسعة ، ونمثل لذلك بقوله في قصيدة "افتنان"[٤٦]:

حِينَ يُومِضُ ذَاكَ البَرِيق
تَتَفَتَح بيْن يَدَي العَوَالم
يَتَجَمَع مَا استَبقَت السَنواتُ ...
مِن السَنوات
وَمَا أغْفَلتْه المرَارَات...
مِن دَافِئ الرُوح ،
قَبل الحَرِيق
أرَى مَا أرَى ...
(.....)

يبدو من خلال هذا المقطع أن الذات الشاعرة قد بلغت في ارتقائها مقام الكشف والتجلي حيث تحولت إلى عراف يستشرف عوالم الآتي ، هذه العوالم التي تستعصي على الوصف أوالتحديد ولذلك فاللغة تصل إلى تخومها ولا تستطيع الاقتراب أكثر لأنها ستحترق وتعجز وتموت ، وهو ما يفسر حضور البياض فاسحا المجال أمام لغة الصمت لتبوح بالمختلف عن المختلف ، وقد حاول الشاعر أن يستخدم نمط الحصر – على غير عادته في القصائد الأخرى – باستعماله القوسين "( ) " اللذين يفيدان دلالة الاحتراس عند قراءة هذا البياض الممتد بينهما، لأن الشاعر يرمي إلى أمرٍ محدد له من الخصوصية والهيبة والقداسة ما يجعله متميزا بهذه العلامة البصرية المحددة .

كما نسجل أيضا شيوع هذا النمط من التشكيل البصري في ديوان " البرزخ والسكين " حيث يعتمد الشاعر على هذه العلامات البصرية بشكل لافت ، موازنة بتجاربه الشعرية السابقة إذ انفتح أكثر على استثمار طاقاتها ، التي أسهمت في خروج قصائد الديوان عن التقليد الذي وسم كتاباته الشعرية قبل هذا الديوان ، نذكر منه ما جاء في قوله [٤٧] :

مَدِينَتِي .. مَدِينَتي فِي المتُون
مَقْبَرة ..
أَحْلاَمُها أَوْسِمة
وَسِلَع مُهَرَبة ...
وَفِرَقٌ مُدَرَبة
وَبِدَع مجُرَبة
وَسُنَنٌ مُؤَكَدَة (...)

جمع الشاعر في هذا المقطع بين نقطتي التوتر ، ونقاط الحذف ، والقوسين ، وهي علامات غير لغوية توحي بقلق الذات الشاعرة من جهة ، وتحفظها عن التصريح والبوح ، حيث أعطت ملامح وأبقت للقارئ أن يكمل المسكوت عنه عمدا ، لأنه قد يفتح على هذه الذات جبهات هي في غنى عن التصادم معها .

واستنادا إلى ما تقدم ، يمكن الإقرار بأن الاستعمال الواعي لهذه العلامات البصرية قد أسهم بشكل كبير في فتح النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة على جماليات الكتابة الشعرية الحداثية بامتياز.

٢ – ٤ – الهوامش :

أظهرت الظواهر التشكيلية السابقة أهمية الصفحة الشعرية بكونها مكانا يتموضع فيه النص الشعري حيث تحولت بموجب هذا الفعل إلى فضاء تشتغل فيه الذات على تجسيد تفاعلها مع العالم من خلال ما تخلقه فيه من تفاعل بين الدوال البصرية المتعددة (البياض ، والنبر البصري ، علامات الترقيم...). وقد بلغ اشتغال الشاعر على التشكيل البصري في الصفحة الشعرية حد تقسيمها إلى متن وهامش مستثمرا في ذلك تقنيات الكتابة النثرية من أجل فتح نصه على فضاء بصري ثان تابع ومكمل لفضاء المتن مستعينا في بلوغ ذلك بتقنية " التفريع النصي " ؛ حيث يضع رقما أوعلامة إحالة (*) جوار كلمة من كلمات النص الشعري لتكوين نص متفرع يبدأ من موضع الرقم في النص الأصل[٤٨] . ينهض النص الثاني بمهمة شرح وتفسير وتوضيح الكلمة الملازمة لهذه الإحالة في المتن ، من أجل تسهيل قراءة هذا المتن واستيعاب أبعاده ، خاصة بعد ما لحقه من تهمة "الغموض" [٤٩].

وفي هذا السياق نشير إلى اختلاف هذا النص عما يسمى بنصوص الحواشي ، التي تستند إلى اشتغال الشاعر على تقنية التناص مع نص آخر يكون حاشية لنصه ، وقد تجسد هذا النوع في بعض تجارب رواد الحداثة الشعرية العربية المعاصرة ، ومنهم خاصة أدونيس[٥٠].

تكشف القراءة المتتبعة للمدونة الشعرية موضوع الدراسة عن بروز ظاهرة استعمال الهوامش التوضيحية التابعة للمتن سواء بتوضيح مصطلح أو اسم علم أو مكان أو عبارة غامضة ، وغيرها من الكلمات التي يمكن أن تستوقف قارئ النص للبحث عن معناها ، حيث يختصر عليه الشاعر بهذا الإجراء جهد البحث والتنقيب ، ويقدم له الدلالة جاهزة ، نمثل لذلك بتجربة الشاعر "عبد الله حمادي " في البرزخ والسكين " ، حيث أرفق نص قصيدة " البرزخ والسكين " بهوامش بلغت ست (٠٦) صفحات كاملة من أصل سبع عشرة (١٧) صفحة شملها النص ، وهو إجراء مبالغ فيه ؛ لأنه صادر حق القارئ في مقاربة النص دون برمجة قرائية مسبقة ، أودون حكم معرفي مسبق . لقد عمد الشاعر إلى تذييل ذلك النص «بقائمة طويلة من مصادر النصوص الغائبة ، التي هي في أغلبها نصوص صوفية ، والتي تتعالق مع النصوص الحاضرة بطريقة إيحائية ممتعة، لولا تلك الهوامش التي تضيق أفق متعة البحث والتأمل ، وتجعل القارئ أسير الشاعر في تأويل النص ، وتقديم قراءة ما له، لن تكون في هذه الحالة إلا القراءة التي يريدها الشاعر عبد الله حمادي جاهزة ، أو قراءة قريبة منها في أحسن الأحوال ، لا تشحذ الذاكرة إلا قليلا، ولا تستفز القارئ إلا بمقدار، ولا تمارس التمنع المغري الذي يدفع إلى التشبث بالقراءة، وإعادة القراءة، إلا في حدود معينة » [٥١].

ومن الهوامش التي تندرج في السياق نفسه تلك الإحالات التوضيحية التي أوردها "عز الدين ميهوبي" في بعض مجموعاته، والتي فرض من خلالها سلطته على القارئ بتقديم قراءته المباشرة لما جاء في المتن ، من ذلك مثلا ما جاء في قصيدة " نعي" ، "فتوى"، " مبروك " ، "خماس" ...وغيرها .

والحقيقة نقول إن الشاعر الجزائري لم يبلغ بعد درجة كتابة نص ثان يأخذ سمة نصوص الحواشي التي تجسد أكثر وجوه النص الشعري حداثة وانفتاحا على التجريب ، حيث لا تزال تجربته محصورة في إطار الإحالات التوضيحية التي استباح فيها مملكة القارئ دون استئذان .

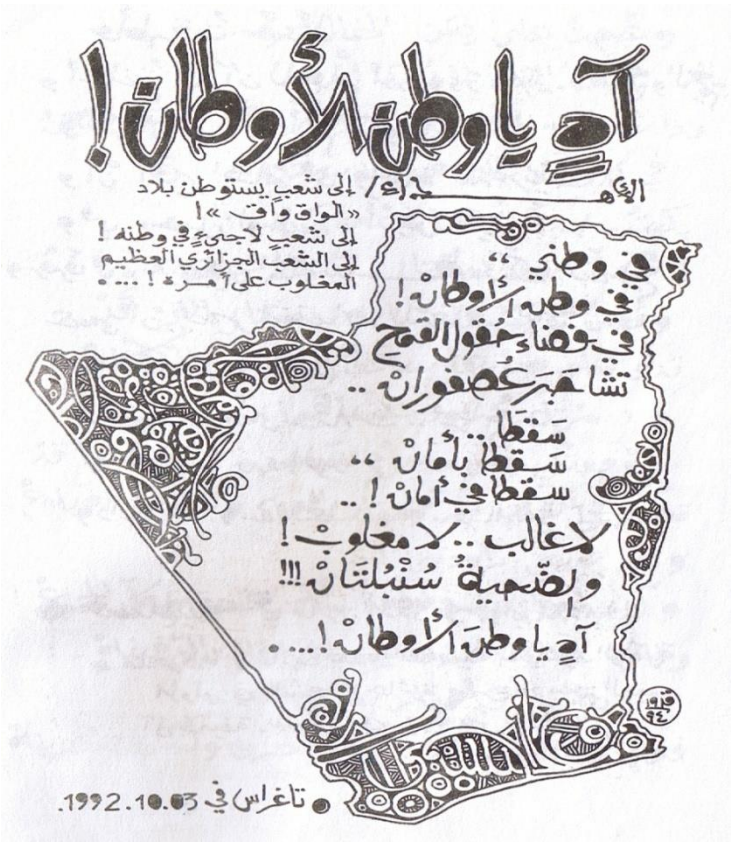
٢-٥- التأطير والأشكال الهندسية:

لجأ الشاعر العربي المعاصر في سياق اهتمامه بمكانية النص إلى توظيف الأشكال الهندسية كالدوائر والمثلثات والمربعات والخطوط المنحنية ، وغيرها من الأشكال التي تنتمي إلى علمي الهندسة والرياضيات ، وهو في هذا قد أعاد بعث أشكال شعرية تراثية شكلت تلاحما عميقا بين التشكيل البصري والرسم الهندسي[٥٢] .

وفي بحث "عبد الرحمن تبرماسين " عن أسباب انتشار هذا الفعل التجريبي في شعرنا المعاصر أكد أن الشاعر المعاصر لم يكتف بجمال اللغة « ولم يشبع نهمه الإبداعي فراح يبحث عن شيء يتمم النقص الذي يشعر به فوجده في السمت الخطي وفي الشكل الزخرفي ،

وفي اللوحة المناسبة للقصيدة ليحدث تجاوبا عاطفيا سحريا ورمزيا بين المتأمل والعمل الإبداعي ، والزخرفة والقصيدة ، ليمنح قصيدته بعدا فنيا وروحا تثير الدهشة وتهبها هالة من الفخامة والخلود »[٥٣] .

أما في شعرنا الجزائري المعاصر فقد أفضى بنا تتبع المدونة الشعرية موضوع الدراسة إلى الإقرار بقلة التجارب الشعرية التي وظفت هذا النوع من التشكيل البصري ، حيث نسجل في هذا السياق تجربة رائدة للشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدة " آه يا وطن الأوطان ! "[٥٤] التي جمع فيها بين الرسم الهندسي والتأطير ، كالآتي :



يعتمد هذا النص بشكل كبير على التشكيل البصري في تجسيد اختلافه ، على مستوى النصيين اللذين يشكلان بنيته ؛ حيث راهن على الاختلاف في تعامله مع المحيط النصي (عتبة العنوان ، وعتبة الإهداء) ، كما عمقه من خلال نص المتن ؛ الذي خطه داخل إطار يحدد جغرافية الجزائر .

أفضى بنا تأمل هذا النص المختلف إلى تسجيل جملة من الدلالات نوردها تباعا في النقاط الآتية :

١- يلاحظ القارئ أن "الجزائر" هي الكلمة المفتاحية في هذا النص على المستويين اللغوي وغير اللغوي؛ حيث يلامس حضورها غير المعلن في صيغة العنوان ، إذ يرصده بقوة في انفعال الشاعر وفي هذه الآه المنبعثة من دواخله لتختصر عمق الألم الذي يكابده ،كما يتجلى هذا الحضور بعدها بشكل معلن من خلال عتبة الإهداء المرفوعة إلى الشعب الجزائري ، حيث يقف القارئ له على جملة من الدلالات تلخص معاناة هذا الشعب في ظل الأزمة التي تعصف بالوطن ، والتي لن يتضرر منها إلا هو ؛ إذ تستوقفنا في بنية الإهداء كلمتا (العظيم) و(مغلوب) ، ومن خلالهما يتجلى عمق الصراع بين الماضي جزائر الثورة والتحرر التي رسم ملامحها شعب تكاتف وضحى من أجل أن تستعيد كرامتها ؛ وجزائر الحاضر ، جزائر التكالب على السلطة والمناصب دون اكتراث لمصير الشعب البسيط الذي يقتات القهر اليومي المتكرر ، وقد التقط الشاعر هذه المفارقة وجسد من خلالها موضوع قصيدته .

٢- "الجزائر" حاضرة بصريا من خلال الإطار الذي احتوى نص المتن، والذي يمثل الرسم الجغرافي للجزائر، وفي تأمل هذا الإطار يتجلى عمق الحب الذي يحمله الشاعر لوطنه، وهو حب يمتد عبر هذه الزخرفة التي تصل الحاضر بالماضي لتؤكد عمق الانتماء ، ولعل هذا ما ذهب إليه أيضا " عبد الرحمن تبرماسين " بقوله : «إن الزخرفة المحيطة بالنص هي أداة اتصال وتواصل بين الماضي والحاضر كاللغة تماما ولا فرق بين المستوى اللغوي وتركيبه والمستوى الزخرفي وتشكيله لأن الأول : هو تشكيل زماني وتعبير صوتي والثاني هو تشكيل مكاني وتعبير بصري كالعمارة ، وهما معا يشكلان ما يمكن أن نتفق عليه كتعبير سمعي بصري »[٥٥]، يخلق إيقاعا دائريا يحتوي انفعالات الشاعر المتكررة.

٣- هذا الانفعال المسيَّج ضمن حدود الجزائر الجغرافية ، والنابع من وجعها والعائد إليه ، قد تجسد من خلال بعد بصري آخر ، تلاحمت فيه الأبجدية بالعلامات البصرية غير اللغوية التي تتقاطع جميعها في تجسيد الانفعال الداخلي الكبير الذي تعيشه الذات الشاعرة ، والذي نلمس حضوره بصريا من خلال الفاصلتين (، ،) ، ونقطتي التوتر المتواصلتين (..) ، وعلامة الانفعال المتكررة (!) ، وهي حالة لا تهدأ ولا تستكين لأنها لا تستطيع استيعاب التناقضات التي تحدث ، وقد جسد الشاعر هذه الاستمرارية بصريا من خلال نقاط الحذف (...) الموصولة بعلامة الوقف (.) .

تكاد تكون هذه التجربة الشعرية الوحيدة التي جنحت نحو توظيف هذا النوع من التشكيل البصري في شعرنا الجزائري المعاصر ، حيث نقف على تجربة أخرى للشاعرة "حبيبة محمدي" في ديوانها "كسور الوجة " ، لكنها نتاج تنسيق مشترك بينها وبين الفنان التشكيلي المصري "محمود الهندي " حيث تأتي نصوصها مرفقة برؤيته التشكيلية التي حاولت أن

تجسد تلك الكسور عبر لوحات تجريدية تستجيب إلى الوهج الدلالي للنصوص ، إيمانا منهما بأن ملامح الوجه ترجمة عميقة لعوالم الداخل وللمشاعر المتداخلة فيها .

الواقع أن هذه التجربة يمكن تصنيفها في إطار الرسوم المصاحبة للنص ، وليس التأطير والأشكال الهندسية ، لكن رأينا إدراجها هنا نظرا لغلبة التجريد عليها ، وميلها نحو توظيف الخطوط الهندسية المصاحبة، فضلا عن توظيف الخط اليدوي الذي هو خط الرسام وليس الشاعرة ، مما يجعلها تجمع بين أكثر من عنصر من عناصر العلامات غير اللغوية ، وبالتالي يصعب تصنيفها بدقة ، إلا بتغليب توجهها العام ، نمثل لذلك بالمقطع الخامس من قصيدة "أحوال" ، حيث تقول[٥٦]:

(٥)

بيتي من زجاج،
بيْتُكم من ترابٍ وحجرْ
إذا ما رمَتْنِي الكسور
بنيتُ عُشاً مِنْ بقايا الحجر!

تندرج هذه التجربة ضمن ما يسمى بدخول الشعر على الرسم ، بأن « يكتب الشاعر نصه بناء على رسم أوصورة معينة على أن يُقدم النصان الشعري والصوري مع بعضهما من أجل توليد دلالة بصرية »[٥٧] ، حيث يظهر نص الشاعرة نبرة تحد تكشف عن قوة الذات الشاعرة ، وقدرتها على مجابه الآخر ، وتجاوز الأذى الذي قد يلحقها منه ، وهو المعنى ذاته الذي اشتغل عليه الفنان؛ حيث جسد هذا الشموخ في صورة وجه مسكون بالتحدي ، وبالتعالي عن الآخرين بنظرة حادة تتخطى الواقع فيما تحاول استشراف الآتي .

وفي هذا السياق،يمكن القول ، إن الشاعر "يوسف وغليسي" قد استفاد أيضا في تجربته السابقة من مهارات الفنان " معاشو قرور " في الخط والرسم ، ومن رسومات الأديبة

"فصيلة الفاروق" لكن الاختلاف بين التجربتين أن هذا الأخير قد استثمر هذا الفضاء في تشكيل نص موحد تلاحم فيه اللغوي وغير اللغوي باحترافية عالية ، في مقابل تجربة " حبيبة محمدي " التابعة للوحات الفنان "محمود الهندي " التي تحاول قراءتها وترجمة أبعادها الدلالية عبر الشعر .

وبهذا فقد أظهرت تجربة االشاعر "يوسف وغليسي" خصوصية جزائرية خالصة في التعامل مع هذا النوع من التشكيل البصري ضمنت له التميز الإبداعي ، الذي كسر به رتابة النمط الواحد في الكتابة الشعرية ، لكن الجدير بالتنبيه أن هذا الفعل التجريبي لم يعرف امتدادات عمقت حضوره الفاعل والمميز في شعره ، حيث عزف الشاعر في تجاربه اللاحقة عن توظيفه أواستثمار دلالاته ، ليبقى حضوره في المشهد الشعري الجزائري المعاصر حبيس تجربة الشاعر سالفة الذكر .

٢-٦ – الخطوط والرسوم :

يجمع هذا العنصر بين ظاهرتين ميزتا النصوص الشعرية العربية المعاصرة ، الأولى منهما:ظاهرة كتابة النصوص بخط اليد أوالتنويع في استخدام أنواع أخرى من الخطوط تختلف عن الخط الموظف في كتابة قصائد الديوان ، أما الثانية فتتمثل في إدراج رسم أولوحة في ثنايا الصفحة الشعرية أوفي صفحة مستقلة تابعة لنص المتن .

والحقيقة ،يمكن القول ،إن هذا الجمع له ما يبرره ، لاسيما إذا أخذنا في الحسبان أنهما تمثلان التجلي البصري للذات الشاعرة في النص ، فالكتابة بخط اليد شكل من أشكال توقيع حضور هذه الذات على صفحة الكتابة ، وهو في جوهره رسم لحروف الأبجدية على الصفحة الشعرية يمكن القارئ من استخلاص بعض مقومات الذات الشاعرة وخصائصها المزاجية انطلاقا من خطها ؛ وكذلك الشأن بالنسبة إلى فعل إدخال الرسم ، بأنواعه المتعددة على النص الشعري ، فهو فعل نابع من رؤيا الشاعر ومن اختياره الإرادي ، الذي يمكن للقارئ في ضوئه تحليل طبيعة هذه الرؤيا وأبعادها الدلالية .

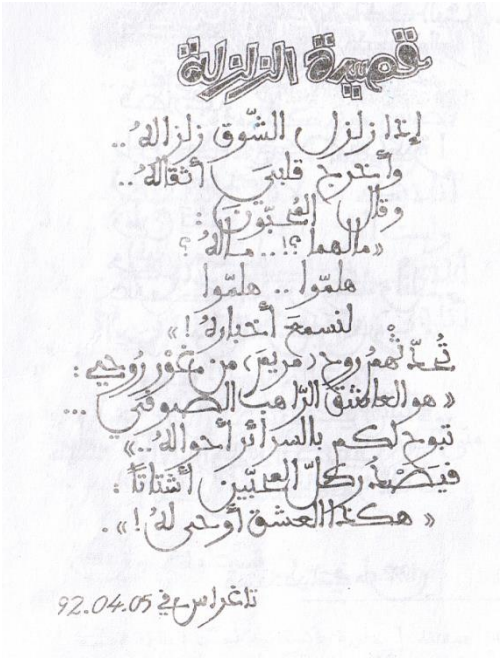
فالخط فعل يدوي إنساني ، وهو « من خواص الإنسان التي يتميز بها عن الحيوان »[٥٨] ، ولا يخضع إلى أي قالب محدد سلفا ؛ حيث يختلف من شخص إلى آخر ، فضلا عن قابليته للتغيير والتطور من مرحلة إلى أخرى ، ولنا في التحولات التي شهدها الخط العربي وصولا إلى هيئته الحاضرة خير دليل على ذلك. وتبقى الحروف بأشكالها وهيئاتها المتنوعة المكون الأساس للخط، حيث تحمل بعدا بصريا دالا التفت إلى أهميته الشعراء العرب مند القدم ، فأبدعوا ألوانا من القصائد الكتابية التي تعتمد على المظهر البصري للحرف[٥٩]، وهذا أيضا ما انتبه إليه الشعراء العرب المعاصرون ، واستثمروا جميع أبعاده من أجل فتح نصوصهم على تجارب جديدة تندرج ضمن تعميق فعل التجريب في التشكيل البصري للنص .

لذلك تعد ظاهرة كتابة الديوان بخط اليد من بين أبرز الظواهر المميزة للتشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، خلال الثمانينيات وبداية التسعينيات من القرن العشرين ، حيث أقدمت العديد من التجارب الشعرية على ترسيخ هذا الفعل التجريبي عن طريق كتابة منجزها الشعري بخط يدها أوالاستعانة بشخص آخر يتولى المهمة ذاتها ، فظهرت سلسلة من الدواوين بأشكال خطية متنوعة من : الخط النسخي والرقعة والثلث... ومنها نذكر ديوان " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" و" في البدء كان أوراس"[٦٠]، "السفر الشاق "[٦١]، وغيرها. ولعل تعذر إمكانات النشر وصعوبتها، لأسباب اقتصادية بالدرجة الأولى ، كان سببا في إقدام هؤلاء الشعراء على ذلك، بدليل أن الظاهرة قد تراجعت في العشرية الأخيرة تحديدا .

وفي هذا السياق قدم "عبد الرحمن تبرماسين " سببا آخر دفع بهؤلاء الشعراء نحو اختيار هذه الطريقة ، وهو في رأيه خدمة المعنى والإفصاح عنه وتجميل شكله ، على أساس أن جمال الخط ووضوحه « يسهل من عملية القراءة ويقرب العمل الأدبي من قارئه وفي ذلك تعويض للإلقاء واختيار المواجهة البصرية بدل المواجهة السمعية ، ومراعاة إيقاع التناسب والتناسق بين الحروف ، كما يراعى في إيقاع الوزن والتجاوز والتجانس بين التفاعيل . فمثلما يبعث الشعر بهجة وحركة في النفس ، يقوم الخط بكسر الإيقاع الساكن الذي يطغى على المكان فيملأه دبيبا وحركة » [٦٢] .

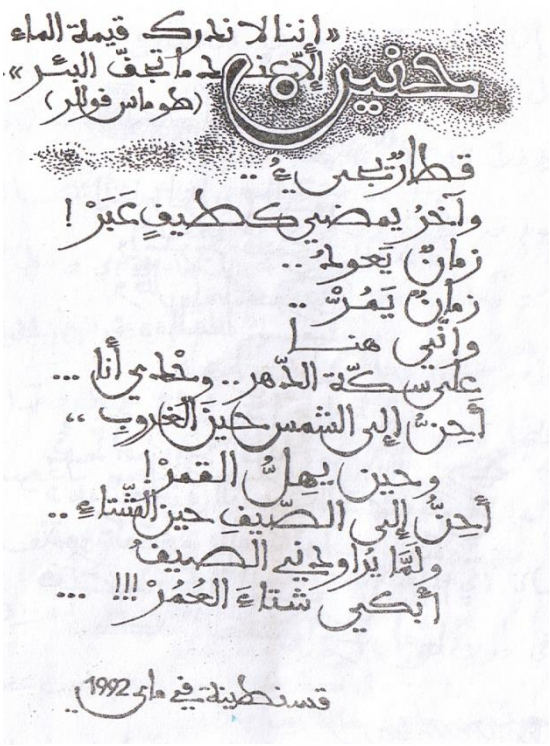
هذا يعني أن الكتابة بخط اليد فعل مؤسس على أبعاد معرفية مطلعة على خصوصية التشكيل البصري للحرف ومدركة لأهميته في شحن النص بدلالات متعددة ، وإذا سلمنا بصحة هذا الطرح فإنه يحسب للشاعر الجزائري الذي أقبل على هذا الفعل التجريبي عن وعي تام بأبعاده. وإذا حاولنا التعمق في دلالات هذا الفعل ، فإننا نقر بأنه محاولة لإثبات حضور الذات وفاعليتها وقد تتعمق هذه الدلالة بشكل بارز من خلال تأملنا لخط الشاعر "يوسف وغليسي" الذي يتعمد فيه النبر البصري على حروف بعينها كما يلجأ إلى المد في حروف ويعزف عنه في أخرى ، ولعل هذا ما أظهرته بعض نصوصه الشعرية سالفة الذكر ، حيث تتجلى للقارئ الإرادة القوية التي تمتلكها هذه الذات وإصرارها على التحدي من أجل البروز والتميز ، فضلا عن تحفظها وحذرها الذي يترفع بها عن التهور غير محسوب العواقب .

هذا ونسجل للشاعر في تجربته السابقة ذاتها لجوءه إلى التنويع في الخط لتسجيل دلالة محددة من خلال استعماله للخط المغربي في قصيدته "قصيدة الزلزلة" الذي امتد مباشرة بعدها إلى قصيدة "حنين"[٦٣]، ثم قصيدة " انتصار "[٦٤] :


قصيدة الزلزلة

إذا زلزل الشّوق زلزالهُ..
وأخرج قلبي أثقالهُ..
وقال العُجيّون:
«مالهما؟!.. مالهُ؟
هلمّوا.. هلمّوا
لنسمع أخبارهُ!»
ثُمّ تهمُ روح (مريم) من ثغور وجهي:
«هو العاشق الزّاهد الصوفي...
تبوح لكم بالسرائر أحوالهُ..»
فيخضعُ كلّ العتيين أشتاتاً:
«هكذا العشق أوحى لهُ!».

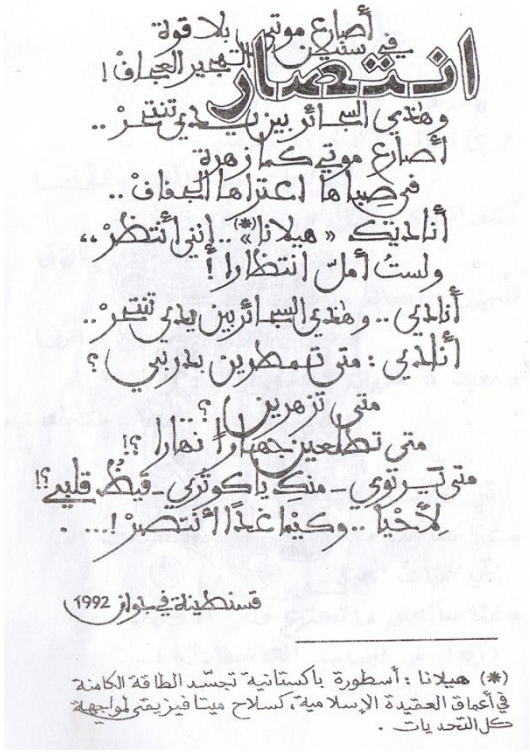
تاغراس في 92.04.05


«إننا لا ندرك قيمة الماء
إلا بعد ما تجف البئر»
(هوماس فولر)

حنين الأعنز

قطار بعمري ..
ولآخر يمضي كطيف عبر !
زمان يعود ..
زمان يمر ..
وإني هنا
على سكة الدهر .. وحدي أنا ...
أحن إلى الشمس حين الغروب ،،
وحين يهل القمر!
أحن إلى الصيف حين الشتاء ..
ولما يراودني الصيف
أبكي شتاء العمر !!! ...

قسنطينة في ماي 1992


أصارع موتي بلا قوة
في سنين التحجر العجاف !
وهدي السوائر بين يدي تنتظر ..
أصارع موتي كما زهرة
في صباها اعتراها الجفاف ..
أناديك « هيلانا »(*) .. إني أنتظر ،،
ولست أمل انتظارا !
أناديك .. وهدي السوائر بين يدي تنتظر ..
أناديك : متى تمطرين بدربي ؟
متى تزهرين ؟
متى تطلعين جهارا نهارا ؟!
متى تيرتوي - منك ياكوثري - فيض قلبي ؟!
لماذا .. وكيف غدا أنتصر !... .

قسنطينة في جوان 1992

(*) هيلانا : أسطورة باكستانية تجسد الطاقة الكامنة في أعماق العقيدة الإسلامية، كسلاح ميتافيزيقي لمواجهة كل التحديات .

لا يمكن أن نعد استعمال الخط المغربي في النصوص الثلاثة فعلا اعتباطيا غايته إحداث البهرجة البصرية بل إننا نرى دلالات عدة ، ففي النص الأول تناص مع سورة الزلزلة في القرآن ومع روح مريم ، وهذا اقتضى اعتماد الخط الذي كانت تكتب به المصاحف القرآنية في الجزائر وهو الخط المغربي، وقد تكون ذاكرة الشاعر محتفظة بصورة لذلك المصحف الشريف في طفولته

، أما النص الثاني "حنين" ففيه الحنين إلى الماضي الذي سيؤدي إلى الانتصار حتما (النص الثالث) والشاعر متشبث بأصالته عن قناعة منه بأنها السبيل الوحيد الذي يضمن له الصمود ضد المحن ومن ثمة يمنحه القوة لتجاوزها، ولعلنا نجد في اعتراف الشاعر "محمد بنيس" حول جدوى الكتابة بالخط المغربي في هذا العصر تحديدا ما يفسر لنا أبعاد عودة الشاعر "يوسف وغليسي " إليه ، فقد جاء فيه قوله : «كثيرا ما كبتنا عشقنا للخط المغربي، هذا الأثر الآخر الذي يمنح هويتنا ابتهاجا . إنها عودة المكبوت . حاولنا محق هذا العشق ، بتنويمه بحجة تكريس وحدة الخط العربي وحدة الذوق ، وحدة الحساسية . كنا سذجا لأن الكبت المتزايد لم يحمل معه التصدع المتصاعد لحاجاتنا. كان المشرق بالنسبة لنا مصدر الحقيقة والخطأ ، ولم ندرك أن الوحدة الحقيقية هي التي تنبثق عن عروقنا المتعددة حيث ينتفي استبداد المركز»[٦٥] .

وعليه، يمكن القول، إن في هذا الفعل التجريبي توحدا بالوهج التحولي الخلاق في التراث ، وارتباطا بالجذور التي ستزيد الذات الشاعرة ثباتا في مواجهة أعاصير هذا الزمن الرديء، ولعل هذا ما حفز الشاعر " الخضر شودار " أيضا على التوحد به في ديوانه " شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى " ، إذ يعيدنا إلى المخطوطات التراثية العتيقة ، ليتجلى من خلال هذا الفضاء البصري التراثي الوهج الصوفي الخلاق . كما يمكن أن نؤكد أن خط اليد أقدر من الطباعة على تمثل البعد البصري للحرف ومن هنا تتبع القيمة التاريخية والفنية للمخطوط على أساس أنه جزء موصول بالذات الشاعرة يختزل أبعاد شخصيتها كما يبرز انفعالاتها في الآن ذاته ، ولهذا إذا استخدم بهذه الأبعاد جميعها ، فإنه قادر على أن يمنح النص إمكانية التجدد المستمر مع كل فعل قراءة .

أما عن دخول الرسم على عوالم النص الشعري الجزائري المعاصر ، فإننا نؤكد تعدد التجارب التي توحدت فيها لغة الشاعر مع رؤيا الفنان التشكيلية في إبداع نصوص كسرت النمطية التقليدية المعهودة ، كما أضفت بعدا تزينيا محملا بدلالات رمزية نابعة من مضمون لغة القصيدة .مع الأخذ في الحسبان الفرق بين الرسوم التي يضعها الشاعر نفسه ، أوالتي يضعها فنان آخر بطلب من الشاعر نفسه ، أوتلك التي لا علاقة للشاعر بها ، فهذه الأخيرة لا تمنح النص أية دلالة إضافية لأنها من صميم عمل الناشر الذي قد لا يهمه إلا البعد الإشهاري التجاري .

ومن الواضح « أن النوع الأول ، وإلى حد كبير النوع الثاني ، هما اللذان يدخلان في مجال استثمار الفضاء الطباعي للنص الشعري ، بهدف الإيحاء بدلالات إضافية للدلالات اللغوية ، وهما اللذان يتطلبان اهتماما وتحليلا من قبل القارئ»[٦٦] .

وفي هذا السياق، لابد من الإقرار بأن النوع الأول نادر الوجود في الشعر الجزائري ،بل وحتى العربي أيضا؛ لعل من أهمها بعض المحاولات التجريدية المحتشمة التي جربها أدونيس

على واجهات دواوينه الأخيرة ، أما النوع الثاني فذلك الذي تصدق عليه صفة التعدد والكثرة سالفة الذكر ، ومن ذلك نذكر مثلا ديوان " في البدء كان أوراس "، "أوجاع الصفصافة في مواسم الإعصار " ، "شجر الكلام "[٦٧] "كيف الحال ؟ " [٦٨]، " من التي في المرآة ؟ "[٦٩] ... وغيرها.

والملاحظة التي يمكن تسجيلها بعد تأمل تلك التجارب هو حالة الانفصال التي تميز علاقة اللوحة بالنص الشعري ؛ حيث تأتي إحداهما تابعة للأخرى ومكملة لها ، إذ لا نجد نصوصا شعرية ملتصقة بالرسم أونابعة منه حد التوحد ؛ فغالبا ما تأتي اللوحات في صفحة مستقلة ملتصقة بالصفحة التي كتبت فيها القصيدة ، ونمثل لذلك باللوحات التجريدية التي احتواها ديوان " من التي في المرآة ؟" والمثير للانتباه في هذا الديوان أن اللوحات التجريدية التي احتواها جزؤه المترجم إلى الفرنسية تختلف عن اللوحات التي وردت في نص الديوان ، وهذا يدخل كما أشرت في حيز الدعاية الإشهارية للديوان ، وفي هذه النماذج الشعرية لا تزيد الرسوم عن كونها مجرد فعل قراءة للعمل الإبداعي ، وهو حكم يصدق أيضا على قصائد ديوانها "كيف الحال ؟ ".

خاتمة:

استنادا إلى معطيات البحث والقراءة النقدية التحليلية التي تتبعت أبرز تجليات التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر ، نذكر أهم النتائج التي توصلت اليها الدراسة وهي :

١- استطاع النص الشعري الجزائري المعاصر،خلال العشريتين الأخيرتين تحديدا ، تخطي القالب التقليدي الجاهز الذي سيطر على الممارسة الشعرية في الجزائر مدة ليست بالقصيرة ، عن طريق اهتمام الذات الشاعرة بمصاحبات النص الشعري،فضلا عن اهتمامها بحضوره البصري على الصفحة الشعرية .

٢- استفادت هذه التجربة من معطيات الطباعة في تحميل النص الشعري حمولات دلالية إضافة عبر البياض والنبر البصري وغيرهما من المؤثرات البصرية السائدة في الكتابة الشعرية الحداثية العربية المعاصرة.

٣- أظهرت العديد من تجارب العشريتين الأخيرتين وعي الذات الشاعرة الجزائرية بأهمية التشكيل الطباعي في فتح دلالات النص ، والخروج به من أسر القراءة المباشرة ، ولكن هذا لا ينفي وجود تجارب شعرية افتقدت إلى الوعي في التعامل مع هذه الظاهرة الحداثية واكتفت منها بإحداث الاختلاف لمجرد الاختلاف فقط ، وقد ترفعت الدراسة عن ذكرها أوالإشارة إليها .

٤- استطاعت بعض التجارب تحقيق خصوصية شعرية جزائرية الملامح ، لاسيما المتعلقة منها باستعمال خط اليد فضلا عن التوظيف الواعي لعلامات الترقيم .

٥- لم تستطع الذات الشاعرة الجزائرية تحقيق الاختلاف على مستوى علاقة الشعر بالرسم وكذلك استثمار الهامش من أجل تجسيد النص الشعري المفتوح .

ويبقى أن نقر في الأخير بأن الاشتغال الواعي على اللغة وعلى العلامات غير اللغوية في المرحلة الراهنة من شأنه فتح النص الشعري الجزائري المعاصر على مناطق إبداعية غير مسبوقة ، ولعل الذات الشاعرة الجزائرية قد أظهرت – ولو من خلال نماذج قليلة – قدرتها على تحقيق ذلك .

الهوامش والإحالات :

[١] – ينظر : محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤) ، – بحث في سمات الأداء الشفهي " علم تجويد الشعر " ، المركز الثقافي العربي ، الدر البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٨ ، ص ١٨ .

[٢] – المرجع نفسه ، ص ٢١ .

[٣] – عبد الله الغدامي : الثقافة التلفزيونية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٤م ، ص ١٤ .

[٤] – ينظر : عبد الفتاح الديدي : علم الجمال ، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ، مصر ، ١٩٨١م ، ص ٥٣ .

[٥] – محمد الصفراني : المرجع السابق ، ص ٢٢ .

[٦] – رينيه ويليك وأوستين وارين : نظرية الأدب ، تر:محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، عمان ، ١٩٨٧م ،ص ١٩٤.

[٧] – التشكيل في اللغة يشير إلى تكوين الشيء ليأخذ صورة معينة ، وهو مشتق من الجذر اللغوي "شكل" « والشَكَلُ بالفتح : المثل ، والجمع أشكَال وشُكول . ويقال أشْكَل بكذا أي أشبه وقوله تعالى ﴿كُلّ يَعْمَل عَلى شَاكِلَتِه ﴾ أي على جديلته وطريقته (...)وشكل الكِتَاب إذ قيَّده بالإعراب . ويقال أيضا (أَشكَل) الكتاب كأنه أزال به إشكاله والتباسه» . ينظر: الرازي (زين الدين بن أبي بكر عبد القادر) : مختار الصحاح ، تحقيق : إبراهيم زهوة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م ، ص ١٧٤.

[٨] – محمد الصفراني : المرجع السابق ، ص ١٨ .

[٩] – ينظر : محمد نجيب التلاوي : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ط٢، ٢٠٠٦م ، ص ٧٩ .

[١٠] – معجب الزهراني: لغة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر مج١٦، ع١،صيف١٩٩٧م،ص٢٢٩ .

[١١] – ينظر في هذا السياق الجهد الاستقصائي الذي قام به " التلاوي" في تتبع جذور التشكيل البصري وامتداداته في موروثنا العربي القديم ، المرجع السابق، ص ص ٢٥-٧٩ .

[١٢] – ينظر : الجيلالي كورات : الشعرية والتواصل البصري ، مجلة عمان، الأردن ، ع١٢٧،كانون الثاني ٢٠٠٦م ، ص ٢٠ .

[١٣] – ينظر : الجيلالي كورت : المرجع نفسه ،ص ٢٠.

T .Todorov :Qu'est-ce que le structuralisme ,coll,points,ed
[١٤] *-Seuil,1968,p75.*

[١٥] – الجيلالي كورات : المرجع السابق ، ص ٢٠-٢١. وينظر أيضا : محمد الماكري : الشكل والخطاب ، ص ٢٠٣.

[١٦] – المرجع نفسه ، ص ٢١ .

[١٧] – عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، دار العودة، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١م ، ص ١١١.

[١٨] – محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط٢ ،١٩٨٥م، ص ٩٩ .

[١٩] – محمد بنيس : حداثة السؤال(بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط٢ ، ١٩٨٨ ، ص ١٢ .

[٢٠] – ينظر : حسن الأشقر : جماليات اشتغال المكان وإنتاج المعنى في النص الشعري الأدونيسي – المكان البصري الطباعي نموذجا، مجلة عمان ص ٦٣ .

[٢١] – ينظر : أسيمة درويش : مسار التحولات – قراءة في شعر أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط٢، ١٩٩٢ م ، ص ص ٢٠٧ – ٢٣٥ .

[٢٢] – ينظر : محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص ص ٩٩ – ١٠٠ .

[٢٣] – المرجع نفسه ، ص ص ٢٠٧ – ٢٠٨ .

[٢٤] – صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط١، ١٩٩٥م ، ص ٢٢٣ .

[٢٥] – ملارميه عن ، محمد بنيس : المرجع السابق ، ص ١٠٠.

[٢٦] – رامبو عن : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[٢٧] – كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م ، ص ص ١٥١ – ١٥٢ .

[٢٨] – حسن الأشقر : جماليات اشتغال المكان وإنتاج المعنى في النص الشعري الأدونيسي ، مجلة عمان ، ص ٥٣ .

[٢٩] – عبد الله العشي : مقام البوح ، منشورات شروق الثقافية ، باتنة ، الجزائر ، ٢٠٠٧م ، ص ص ١٤ – ١٥ .

[٣٠] – ينظر : جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨١ ، ص ص ١٤٩ – ١٥٠ .

[٣١] – عز الدين ميهوبي : كاليغولا يرسم غرينكا الرايس ، منشورات أصالة للإنتاج الإعلامي والفني ، سطيف ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ص ٤٣ .

[٣٢] – محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ -٢٠٠٤م) ، ص ١٩٣ .

[٣٣] – محمد الماكري : الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩١م ، ص ٢٣٦ .

[٣٤] – عز الدين ميهوبي : الملصقات – شيء كالشعر ، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني ، سطيف ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ص ٤٥.

[35] – المرجع نفسه، ص ١٠١ .

[36] – عمر لوكان : دلائل الإملاء وأسرار الترقيم ، إفريقيا الشرق ، طرابلس ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ١٠٣ .

[37] – شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، دار توبقال ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٨م ، ص ٢٤ .

[38] – ينظر : محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، ج٣ ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط٢ ، ١٩٩٦م ، ص ص ١٢٢ – ١٢٣ .

[39] – ينظر : محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ –٢٠٠٤م) ، ص ٢٠٠ .

[40] – المرجع نفسه ، ص ٢٠١ .

[41] – عمر لوكان : المرجع السابق ، ص ١٠٥ .

[42] – المرجع نفسه ، ص ١٢١ .

[43] – يوسف وغليسي : أوجاع الصفصافة في مواسم الإعصار ، رابطة إبداع ، الجزائر ، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص ٣٢ .

[44] – المصدر نفسه، ص ٣٣ .

[45] – يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار ، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ، ط٢ ، ٢٠٠٣م ، ص ٢٩.

[46] – عبد الله العشي : مقام البوح ، ص ص ١٧ — ١٨ .

[47] – عبد الله حمادي : البرزخ والسكين ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص ٨٧ .

[48] – ينظر : محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ –٢٠٠٤م) ، ص ١٥٧ .

[49] – ينظر : شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة ، ص ٢٢ .

[50] – ينظر : أدونيس : الكتاب — أمس المكان الآن ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص ٢٠ .

[51] – يحي الشيخ صالح : حداثة التراث / تراثية الحداثة ،قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي ، منشورات مخبر السرد العربي ، جامعة منتوري ، قسنطينة دار الفائز للطباعة والنشر والتوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٩م ، ص ص ١٣٣– ١٣٤.

[52] – للتوسع ينظر : يحي الشيخ صالح : المرجع السابق ، ص ص ١٧٠ — ١٨٦ . وينظر أيضا : محمد الصفراني : مرجع سابق ، ص ٣٣ وما بعدها .

[53] – عبد الرحمن تبرماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ،دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص ١٧١ .

[54] – يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص ٨٠ .

[55] – عبد الرحمن تبرماسين : مرجع سابق ، ص ١٧٠ .

[56] – حبيبة محمدي : كسور الوجه ، رؤية تشكيلية محمود الهندي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص ٦٢.

[57] – محمد الصفراني : مرجع سابق ، ص ٧٢ .

[58] – عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٩٣م ، ص ٣٣٣ .

[59] – للتوسع ينظر : محمد الصفراني : مرجع سابق ، ص ص ١٠١ — ١٠٢ .

[٦٠] – عز الدين ميهوبي : في البدء كان أوراس ، دار الشهاب ، باتنة ، ط١، ١٩٨٥ م.

[٦١] – نور الدين درويش : السفر الشاق — ديوان ، منشورات رابطة إبداع ، الجزائر ، (دت) .

[٦٢] – عبد الرحمن تبرماسين : مرجع سابق ، ص ١٦٩.

[٦٣] – يوسف وغليسي : أوجاع الصفصافة في مواسم الإعصار ، ص ٦٦ .

[٦٤] – المصدر نفسه ، ص ٦٧ .

[٦٥] – محمد بنيس — بيان الكتابة ، ضمن كتاب بيانات ، تقديم مصطفى لطفي اليوسفي ، دار سراس للنشر ، تونس ، ١٩٩٥م ص ٨٤ .

[٦٦] – يحي الشيخ صالح : حداثة التراث / تراثية الحداثة ، ص ١٥٩ .

[٦٧] – ربيعة جلطي : شجر الكلام – ديوان ، منشورات السفير ، مكناس ، المغرب ، ط١ ، ١٩٩١م .

[٦٨] – ربيعة جلطي : كيف الحال؟ – ديوان ، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، ط١ ، ١٩٩٦م.

[٦٩] – ربيعة جلطي : من التي في المرآة ؟ – ديوان ، دار المغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٣م .