



Université de Batna

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الحاج لخضر باتنة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و أدبها



Université de Batna

صورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

دراسة تحليلية مقارنة

مؤلفة مقرمة لنيل شهاوة وكتوراه العلوم
تخصص: أوب عربي حديث و معاصر

إشراف الأسناذ الدكتور:
الطيب بو دربالة

إعداد الطالب:
سليم كرام

الاسم و اللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
الأسناذ الدكتور : السعيد لراوي	أسناذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
الأسناذ الدكتور : الطيب بو دربالة	أسناذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا و مقررا
الأسناذ الدكتور : محمد العيد تاورته	أسناذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة	عضوا مناقشا
الأسناذ الدكتور : بشير مخناش	أسناذ التعليم العالي	جامعة عنابة	عضوا مناقشا
الدكتورة : مليكة النوي	أسناذ محاضر " أ "	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
الدكتور : لزهو فارس	أسناذ محاضر " أ "	جامعة تبسة	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 1436 / 1437 هـ
م 2016 / 2015



Université de Batna

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر باتنة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية و إديبها



Université de Batna

صورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

دراسة تحليلية مقارنة

مؤلفة مقدمة لنيل شهاوة وكتورة العلوم
تخصص: أوب عربي حديث و معاصر

إشراف الأستاذ الدكتور:
الطيب بو دربالة

إعداد الطالب:
سليم كرام

الموسم الجامعي: 1436 / 1437 هـ
م 2016 / 2015

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ

عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ

﴿ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ﴾

لا يشكر الله من لا يشكر الناس

فالحمد والشكر أولاً لله العلي العظيم الموفق لكل خير

ثم مروح والدي - غفر الله ذنبه ، وأمي أطال الله بقاءها

وأفراد أسرتي جميعهم نزوجتي وأبنائي على احترامهم ، وتحملهم

عزرتي وانشغالي بالبحث

ثم أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور الطيب بودمر بالة ، الذي

كان اسماً على مسمى ، تحمل مني كل تقصير ، وحمل عني بتوجيهاته

الأكاديمية الدقيقة كل كؤود من المعينات ، فله كل الامتنان

ثم أسرتي الثانية في مدارج جامعة محمد خيضر بسكرة

من أساتذة وإداريين وعمال وطلبة

وأختم بأصدقاء العمر وصحبة المسار الثقا في في الجمعية المخلدونية ،

وكل من شجعني على المضي في انجانر هذا العمل

سليم كرام

مُقَدِّمَةٌ

شعر العربي منذ أن أنطقه حسه في أولى قوافيه بمتعة الشعر ، فاتخذته متنفسا يرتجي فيه الطمأنينة والارتياح النفسي ، هروبا من قساوة ظروف الطبيعة التي يعايشها، ورغم ذلك لم يبتعد بناظريه عن محيطه ذلك الذي ترعرع فيه ، باحثا في عمقه - قصراً - عن ملامح التناسب التي تُحيي معالم الجمال في فضاء أعماقه الجافة ، ليقف من هذه المظاهر على لمسات من وئام نغمة ارتاحت بفعلها نفسه ، وانجذبت إليها روحه ، خاصة بعد أن استطاعت تلك الآلية ترجمة مشاعره ، فأحس بواسطتها شعورا جديدا تملكه ، وفضاءً ساعده في احتواء بوحه بالعشق للطرف الآخر ، فانتعش بهذا الوجود قوله واستأنس ، وتفجرت فيه ينابيع رقيقة ما اعتادها سلفا، وهكذا راح العربي الشاعر يحس بُرْعَمَ المرأة يفلق صلابة دخيلائه ، ليطل على مساحات الجفاف التي تملكت باعا من مشاعره ، فقام لينصّبها ملكة قصيدته ومصدر إرواء إيحائه ، فصارت نغمة القصيدة ، وباتت القصيدة حليّةً في جيدها ؛ لا تُذكر الواحدة إلا في سياق ذكر الأخرى، توحدتا في جسد وروح واحدة لا تفترقان أبدا، هكذا أنطقت المرأة الشاعر بالقصيدة واشتتشر في بنات أفكاره ملامح محبوبته واقعا و فنا ، وترك للنقاد تلك التساؤلات تتدافع محيرة : هل المرأة في القصيدة تقليد فني أم ركيزة جمالية ؟ أم حاجة إنسانية للشاعر؟ وهل يمكننا أن نرى قصيدة عربية دون حضور المرأة ؛ نُطل عميقا في بنائها أو هي التي تنسج هذا البناء؟.

و أظن أن دراسة هذه الثيمة في الشعر العربي برمته منذ عهود الجاهلية ، يُعدُّ تشعبا لا يمكن الوصول من ورائه إلى نتيجة محددة ، بل هو انفتاح معرفي على تعدد وتنوع صورة تناول الطبيعة في دلالاتها المختلفة ، و المتضادة في بعض الأحيان ، ذلك أن المرأة كانت رفيق القصيدة الشعرية العربية في كل العصور ، وخاصة زمن الهيام والافتتان الأندلسي ، وقد أخذت حيزا هاما و مساحة كبرى من الاهتمام ، و فضاءً رمزياً منفرداً من التوظيف عند شعراء الرومانسية ، في العصر الحديث الغربيين منهم والشرقيين ، فتعمّقت مدلولاتها و تعددت رموزها ، فباتت دلالة على ما يختزنه الشاعر

المقدمة : _____ صورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

في ذاته العميقة ؛ تكشف عن حزنه وفرحه وكآبته وانشراحه وما كان من تنوع العواطف لديه.

و انطلاقا من هذه التصورات العامة للأهداف والمنطلقات ، تم تحديد أهم النماذج الإبداعية لكوكبة من الشعراء الجزائريين ، خلال المستويين الزمانيين الحديث والمعاصر ، و كان الاختيار متوازنا بين أصحاب الخبرة الطويلة و المكانة المقدمة بين مبدعينا، وشبابنا الذي يسير في طريق النضج والاكتمال بخطى واعدة، و لا نغمت حق من لم نذكره، لأن ذكر مجموع المبدعين الجزائريين يتطلب منا فتح الباب لموسوعة قد لا تكون لها نهاية ، و ما أريد من اختياري هذا إلا النموذج الذي أراه يمثل البقية ، و ما ذلك إلا تكليفاً للأسماء المنتقاة لا تشريف لها ، و من وجهة أخرى استكمالا لتجربة رسالة الماجستير التي أنجزتها ، وتناولت الطبيعة في الشعر الجزائري الحديث ، و ما ذلك إلا لشغفي بمدونة الشعر الجزائري حديثا ومعاصرا كما سلف ، و محاولة التطبيق عليه لاستنباط أهم درره المخبوءة ، والتي تنتظر الأقلام لنفض غبار النسيان و التجاهل، و لن يكون ذلك إلا بأيدي أبنائها الغيورين، والمتيقنين من سمو تجربتنا الإبداعية ببلوغها مصاف القمم الشامخة من أسماء إخواننا في المشرق .

و من مجموع التساؤلات التي يطرحها الواقع الثقافي حول مستوى الافتتان بصورة المرأة ، في مدونة الشعر القومية لكل قطر عربي ، احتفاءً بقيمية هذه الثيمة القديمة المتجددة ، تحركت في داخلي غيرة على الإنتاج المحلي الجزائري ، متسائلا ذاك السؤال الطبيعي و لماذا يتأخر التصور في شعرنا المحلي ، فانتابني شعور دفعني أن أكون ذاك المحاول لإضافة لبنة دراسية في هذا المجال ، وشدتني الفكرة إلى إسقاط تلك التساؤلات على مستوى سيرة شعرنا المعاصر فقط ، فكان الطرح قد تبلور سياقه بعنوان يشمل "صورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر دراسة تحليلية مقارنة " .

وباختصار ، يمكن حصر الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع فيما يلي:

ا- الذاتية

✓ الميل الخاص للشعر و تذوقه ، و خاصة الاستمتاع بالدرس النقدي الأسلوبي ، الذي أرغب في التواصل معه من خلال الدراسات الأكاديمية .

✓ الرغبة في إضفاء مزيد من التعريف بالإبداع الجزائري ، و شعوري بنقص الساحة النقدية في الجزائر من متذوقي الإبداع ، وخاصة من فئة الشباب منه .

✓ السعي لمحو فكرة الإحساس بالنقص ، قياساً إلى الإنتاج المشرقي ، و كذلك أدب جيراننا شرقا و غربا .

ب- الموضوعية

✓ القيمة الفنية التجديدية التي يعرفها مفهوم الصورة بين المبدعين و المنظرين ، وضرورة الاستفادة من الطروحات الغربية لتأسيس مفاهيم خاصة لا تخضع للمفهوم التقليدي بل ترغب في استحداث الصورة الخاصة .

✓ - جدة الموضوع و اعتباره بصورة مجملة أرضا بكرا ، نأمل أن تكون بذرتنا فيها تحفيزا لغيرنا في إعمارها، و إحياءً لتربتها المتعطشة لأيادي أبنائه الجادين في خدمته الصادقين في مسعى تطويره .

✓ غنى الشعرية الجزائرية و وفرة الإنتاج الإبداعي فيها ، قياسا بالدراسات النقدية الواعية التي لازالت قليلة و غير ممنهجة ، وبذلك فتأثيرها مازال محدودا .

✓ القيمة التي باتت تمثلها الصورة الشعرية في التصورات المستحدثة ؛ و التي تجعل منها مقياسا معياريا من مقاييس اختبار مستوى الشاعرية .

هكذا تدافعت بي الأسباب إلى اختيار الشعر الجزائري ، و كانت فترته المعاصرة أنسب الفترات وأغناها لتحقيق هدفي في دراسة صورة المرأة، من خلال زخم أعيش إثماره من الإنتاج الإبداعي المتفاوت في القيمة الفنية، وتحقيق المتعة المنشودة، بانفتاح القراءة على ما يمكن من توسع الدراسة و إثمارها .

و قد تم التوصل مع الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور الطيب بودربالة مشكورا ، إلى خطة تتكون من ثلاثة فصول مجزأة إلى مبحثين في كل فصل ، مصدرّة بمقدمة ومنتوية بخاتمة ، حوت جملة من النتائج المتوصل إليها في التحليل ، و تفصيل الخطة كالاتي :

عنوت الفصل الأول بـ " الصورة والمرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية" ، قدمت في تمهيده الاشتقاق اللغوي لمدلول الصورة الشعرية ، ليأتي بعد ذلك المبحث الأول معنوناً بـ " الصورة الفنية .. من المفهوم البلاغي إلى المفهوم الأسلوبى" ، وقد حوى في عنوانه جملة من الطروحات ، حول المفهوم التقليدي للصورة الشعرية ، و تطرقتُ فيه لجملة من رؤى بلاغينا العرب في عصور متفاوتة حول الصورة بمفهومها البلاغي، لنصل إلى قياس المفهوم بمدلوله الأسلوبى، من خلال الرؤية الحديثة و المعاصرة للصورة الشعرية ، من خلال جملة من الحداثيين العرب ، ثم استخلاص رحلة مفهوم الصورة بين القديم و الحديث ، لنخلص إلى تثمين أهمية الصورة و آليات إنتاج المعنى بواسطتها ، و تم التمييز بين الآليات اللفظية و الآليات البلاغية لها .

و كان المبحث الثاني تاريخياً ، تم عنونته بـ "رحلة المرأة في فضاء الشعر العربي الحديث" ، متتبعين رحلة المبدعين العرب بصورة المرأة عبر بوابة زمنه الحديث من خلال أبرز روادها ، متوقفين عند كل شاعر يعد إبداعه حاسماً في حضور صورة المرأة في مدونة شعره انطلاقاً من رؤية خاصة و مختلفة ، فكان انفتاح الرؤية في الصورة من خلال إنتاج من اصطفيينا ممّن أطلت المرأة بصورة أنماطها المتعددة في شعره ، فوقفنا عند الشعراء المحافظين الإصلاحيين (الرصافي و الجواهري و حافظ إبراهيم) ، ثم أمير الشعراء أحمد شوقي ، فأبو القاسم الشابي فنزار قباني فمحمود درويش ، ثم في شعر الأنوثة بين نازك الملائكة و فدوى طوقان ، لنخلص في نهاية المبحث إلى صورتها في مدونة الشعر الجزائري الحديث من خلال كوكبة من مبدعينا رجالاً ونساءً .

ثم نفتح ملف الفصل الثاني ، المعنون بـ " أصول الراهن الشعري الجزائري وروافد تطوره " ، بالتطرق في مبحثه الأول إلى " تقابلية الكتابة الإبداعية في الشعر الجزائري المعاصر " ، والتعرف على الآليات التي استفاد منها الشعر الجزائري المعاصر، وتم تقسيمه إلى جنسي أقلامه ، فكان الأدب الذكوري و تناولنا إنتاج مرحلة التواجد الاستعماري، ومنه إلى صورة مبدعي مرحلة الستينيات (الوطنية) ، ثم أدب السبعينيات (الاشتراكية) ثم تخصيص الدراسة إلى ما اعتبره الباحثون يشمل مرحلة الشعر الجزائري المعاصر .

بعد ذلك انتقلنا إلى التجربة الإبداعية النسائية ، و مناقشة مشكلة المصطلح بالبحث في الأصول العربية أولا ، ثم الاستقلالية من خلال اكتساب هوية خاصة بمعالجة جملة من الطروحات ؛ (روافد الإبداع النسوي الجزائري ، الكتابة النسوية الجزائرية بين الواقع و المتخيل ، مفهوم الشعرية في الإبداع النسوي، لغة الإبداع الشعري النسوي بين الجسد والألم).

ليخصص المبحث الثاني لـ " تجليات صورة المرأة في النص الشعري الجزائري المعاصر " ، من خلال جملة من الصور البارزة في التوظيف الشعري ، كاستخدام ملامح المرأة الجسدية كدلالات إيحائية، ثم صورتها في شعر التصوف والغزل التذوقي ، ثم صورتها تمثيلا للوطن أو المدينة ، ثم التوظيف الرمزي لصورتها ، ثم التوظيف الأسطوري ، ثم صورة الجمال و الحسن في تمثل المرأة قصيدةً .

و قد انفرد الفصل الثالث بإبراز ، " أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر " ، و تم تقسيمها إلى تشكيل فني ، تناول سياقية اللغة الشعرية في الإبداع الجزائري المعاصر ، ثم الإيقاع (rythme) وفيه تطرقنا إلى صوتية الكلم وأهم تشكيلات الأوزان ، ثم عرجنا على فنية التكرار بأنواعه .

أما المبحث الثاني فتناول البنية التصويرية و إنتاج الدلالة ، و انطلقنا من صورة التركيب البياني ، من خلال توظيفات (التشبيه ، الاستعارة ، الكناية) ، ثم تحدثنا عن شعرية البياض و كتابة المحو ، ثم الانزياح déviation ، فتوظيف الرمز و الأسطورة، وأخيرا التناص l' intertextualité .

لنختم الأطروحة بخاتمة شملت ما تم رصده من نتائج كان نقاط الانشغال في دراستنا ومثار للعديد من التساؤلات خلال رحلة البحث الشاقة .

و من بديهي الدراسة أن تكون هناك بعض الدراسات مساعدا حقيقيا لبحثنا هذا ، في مجال الهندسة العامة ، و عديد معلومات الموضوع من مثل دراسة الدكتور صالح مفقودة (المرأة في الرواية الجزائرية 2003) ، و دراسة الباحثة فاطمة تجور (المرأة في الشعر الأموي 2000) ، و دراسة الأستاذ رفيع خليل عطوي (صورة المرأة في شعر الغزل الأموي 1986) ، والأستاذ أحمد حيدوش في (شعرية المرأة وأنوثة القصيدة

قراءة في شعر نزار قباني (2001) ، و رسالة الباحث يوسف عبد المجيد الضمور: رسالة ماجستير (صورة المرأة في شعر خليل مطران) جامعة مؤتة الأردن 2011 .

أما الدراسات الأدبية التي ساعدتنا على هذه الأطروحة ، فيبقى من العسير تعدادها كاملة في هذا المقام ، و لهذا تبقى صفحات مكتبة البحث و قائمة المصادر و المراجع المثبتة في آخر هذه الدراسة ، وجهة الراغبين في التعرف على زادنا في هذا العرض و يمكن ، استثناءً أن نذكر مدى الجهد المبذول في عملية التساؤل والاستخلاص و التحليل في مواجهة كم كبير من دواوين الشعر ، تم تقليب صفحاتها و قد أخذت منا وقتاً طويلاً .

و قد اعتبرنا في طرحنا هذا أن المنهج النقدي الأسلوبي التاريخي ، في رصد صورة المرأة في مدونة الشعر العربي عموماً ، و كذلك التطور الحادث في مفهوم الصورة الشعرية كمبحث خاص غربياً و عربياً ، أنسب المناهج لهذه المهمة ، إضافة إلى النقد الأسلوبي الأدبي من خلال قراءة النصوص الشعرية ، و تذوق التصور العربي وخاصة الإبداع الجزائري حول صورة المرأة ، بتعدد مظاهرها الواقعية و الرمزية خصوصاً ، كما تم الاعتماد على المنهج المقارن ؛ من خلال إبراز التصور الفني للمرأة في مسار الشعر النسوي و الذكوري ، و بيان ملامحها في كلا التركيبين ، فكان التساوق بين توظيف المنهج النقدي المناسب ، من خلال قراءة النماذج النسوية ؛ أي ما كتبه المرأة عن ذاتها ، و ما تحتمله كتابتها من منظور مقابل ، أي جعل المرأة مبدعاً وقارئاً وموضوعاً ، أمام المنتج الإبداعي الذكوري الذي تكون فيه المرأة موضوعاً فقط .

أما عن الصعوبات التي صادفتنا و زادت من بعض حيرتنا أمام تشعب الموضوع و شساعة أفقه الذي تجاوز التصور الأولي الموضوع للبحث يمكن حصرها فيما يلي :

-وفرة الإنتاج الشعري و صعوبة الاختيار .

-انفتاحية القراءة التي قد تجعل من تصورنا للدلالة النسائية يكون مغايراً ، وخاصة أمام وجود أصحاب الأعمال ، ما يجعلنا أمام البحث الدقيق و القراءة المتفحصة للمتن ، حتى نجد الإشارات الفعلية الدالة .

-صعوبة الحصول على الأعمال الإبداعية المناسبة ، خاصة و أن أغلب هذا الإنتاج يتطلب تواصلًا ذاتيًا مع المعنيين ، وهذا غير متاح في كثير من الأحيان ، وخاصة مع الشعراء.

-إن عناصر و أدوات التذوق الفني تعمل متكاملة ، و قد تطلبت منا الدراسة الفصل بينها، ولذلك فدراستها منفردة قد يجعل من مستوى الجمالية يكون أقل تحققًا.

هذه أهم معطيات الأطروحة قد يسرُّها كما بنيتها و الأستاذ المشرف ، و تجدني أمام شخصه المحترم أنحني احترامًا و تقديرًا ، لما خصني به أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور الطيب بودربالة من مشمول الرعاية و التقدير ، و ما أولاني به من شعور الثقة بالنفس ، من خلال معاشته لحلمي في هذا البحث ؛ بنصائحه و توجيهاته الصميمية ، و عرفانًا مني أتقدم له بجليل أي الشكر و الاحترام .

ولا يسعني في الأخير إلا أن أتوجه إلى الدكتورة في لجنة القراءة و المناقشة الموقرة، بجزيل الشكر و الامتنان على ما أولته من أهمية خلال اطلاعها على متن هذا العمل ، و لتسمح لي أن أكرر بذات اللسان و نفس الحال ، على مسامعهم الكريمة ما قاله أحدهم: « إِنِّي رَأَيْتُ أَنَّهُ لَا يَكْتُبُ أَحَدٌ كِتَابًا فِي يَوْمِهِ إِلَّا قَالَ فِي عَدِهِ لَوْ غَيْرَ هَذَا لَكَانَ أَحْسَنَ ، وَ لَوْ زِيدَ هَذَا لَكَانَ يُسْتَحْسَنُ ، وَ لَوْ قُدِّمَ هَذَا لَكَانَ أَفْضَلَ ، وَ لَوْ تُرِكَ هَذَا لَكَانَ أَجْمَلَ ، وَ هَذَا مِنْ أَعْظَمِ الْعِبَرِ، وَ هُوَ دَلِيلٌ عَلَى اسْتِيْلَاءِ النُّقْصِ عَلَى جُمْلَةِ الْبَشَرِ.»⁽¹⁾

و الحمد لله أولاً و آخرًا

(1) صديق بن حسن القنوجي : أبجد العلوم الوشي المرقوم في بيان أحوال العلوم ، ج1، أعده للطبع و وضع فهارسه عبد الجبار زكار، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، ، سوريا ، 1978 ، ص 71 .

الفصل

الأول

الفصل الأول : الصورة و المرأة بين المفهوم و الرؤية الجمالية

تقديم :

المبحث الأول : الصورة الفنية (من المفهوم البلاغي إلى المفهوم الأسلوبي)

أ - المفهوم التقليدي للصورة الشعرية

ب - المفهوم الحديث و المعاصر للصورة الشعرية:

ج - الصورة بين القديم و الحديث

المبحث الثاني : رحلة المرأة في فضاء الشعر العربي الحديث

تقديم : صورة المرأة في الشعر العربي

1 - المرأة في أدب أعلام الشعر العربي الحديث :

(الرصافي ، الجواهري ، أحمد شوقي ، أبو القاسم الشابي ، نازك الملائكة ،

فدوى طوقان ، إبراهيم ناجي ، نزار قباني ، محمود درويش)

2 - المرأة في مدونة الشعر الجزائري الحديث

مهيّد :

لقد وقف الدارسون في جل دراساتهم للصورة الفنية ، قديما وحديثا ، على عتبات أهميتها في البناء الفني الإبداعي ، بل و اعتبرها النقاد مركز الشعر وضرورة من ضروراته ، لا يمكن استواء قوامه بمعزل عن وجودها ، ولذلك تنوعت الدراسات وتشعبت المدونات في تحديد قيمتها و تقدير آلياتها ، فاغتنت الساحة النقدية بالإنتاج، الذي اتخذ منها عنصرا فعالا في بناء و حيوية الإبداع الشعري على مر عصور الأدب ، في مسار تاريخه العربي قديمه وحديثه.

غير أن هذه الآراء في مدلولها العام ، تتقاطع في اعتبار الصورة حقيقة الشيء وهيئته و صفته ، وإن توسع بحثنا في معاجم اللغة ، فلن نجد في مادة (ص و ر) بُعدا أحدها في ذكر معنى آخر مختلفا ، على ما ذكر ابن منظور في التعريف المذكور آنفا ، (فتصورتُ الشيء) أي توهمتُ صورته ، و(تصوّر لي على هيئة صورته) ، يقول ابن الأثير « الصورة تُرد في كلام العرب على ظاهرها ، و على معنى حقيقة الشيء وهيئته، و على معنى صفته ؛ يقال : صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، و صورة كذا وكذا أي صفته»⁽¹⁾ .

وليس ببعيد ما ذكره الفيروز آبادي والزمخشري وغيرهما ، مما أخذت المعاجم اللغوية من معنى الصورة الدلالي ، في أنها تعني الشكل و النوع والصفة والحقيقة، فالصورة إبداع المصور والمصور من أسماء الله تعالى ذكّره ، و قد شرح المفسرون مدلول الاسم في أن الله صوّر جميع الموجودات و ربّتها ، وأعطى كلّ شيء منها صورته الخاصة ، وهيئته التي يختلف بها عن غيره من المخلوقات .

يقول علي صبح « مادة الصورة بمعنى الشكل ؛ فصورة الشجرة شكلها

(1). ابن منظور : لسان العرب ، م 8 ، دار صادر، بيروت ، ط 3 ، 2004 ، ص 304 .

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

وصورة المعنى لفظه ، و صورة الفكرة صياغتها»⁽¹⁾ ، و من هذا المنطلق نعتبر الصورة الشعرية مجموعة الألفاظ و الجمل التي تنطلق من عقيدة الشاعر، لترمز إلى دلالة وتجسد صورة المعنى في لفظه ، و صورة الفكرة في صياغتها و بنائيتها العامة ، فالصورة الشعرية ما وقر في الفكرة كمعنى ، وجسده اللفظ بدلالة ترجمة ما ترسب من صورته في الذهن ، غير أن الألفاظ و العبارات و وسائل لترجمة المعنى الجامد ، و عليه تحتاج في استعمالاتها اللغوية إلى استخدام المجاز لتحقيق تشكيل الصورة الشعرية ، في حين استعمال الألفاظ بصورة حقيقية لا يساعد على تحقيق الغاية ، و إن كان يساعد في الوصول إليها في شكلها البسيط .

الصورة الفنية (من المفهوم البلاغي إلى المفهوم الأسلوبى)

اختلف الدارسون في تحديد مفهوم ثابت للصورة الفنية ، و أتعبهم بذلك إيجاد عناصر متقاربة تتقاطع في مدلولها تعاريفهم ، ما يجعلنا نقف على موضوع من الصعوبة بمكان ، و لعل هذه الصعوبة كامنة في كثير من المصطلحات الأدبية⁽²⁾، فهم ل طالما عانوا من مشكلة المصطلح، فوقفوا حيال هذا المصطلح موقف المتناقض؛ فبعضهم يرى أن لفظ الصورة الفنية « من المصطلحات الوافدة على أدبنا وفكرنا ، جراء الاحتكاك الثقافي والتقارب الفكري الواقع بين الثقافات ، وخاصة الشرقية والغربية، و أن اللفظ لا جذور له في نقدنا القديم»⁽³⁾ ، و أن ما ذكره أسلافنا القدامى من تحديد لمدلول المصطلح ، يدخل في سياق تحليل الصورة لا تناولا لها ، وراحوا يسترسلون في إبراز هذا المفهوم من مرجعيات رواد الفكر الغربي ، و يترجمون المعاني المرتبطة بتحديد تعريف الصورة الفنية من خلال الدراسات الغربية.

(1) ينظر علي صبح : الصورة الأدبية تاريخ و نقد ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ديت ، ص3.

(2) إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة، القاهرة، ط1 ، 2000 ، ص91.

(3) عبد الرحمن نصرت : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، مكتبة الأقصى، عمّان ، ط2 ، 1982، ص12.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

و اعتبر النقاد أن الصورة في الدرس النقدي عامة تأتي منعوتة بألفاظ ، تحمل هذه المصطلحات (فنية ، أدبية ، شعرية) ، وقد تُذكر في بعض المراجع منفردة ، و في ذلك وإن اختلفت النعوت في تحديد بنيتها و مجالها الدلالي ، فإنها حتماً تشترك في أداء معاني متطابقة ، و مرد هذا الاختلاف في التوظيف الوصفي يعود إلى التنوع والتعدد ، والاختلاف في ترجمة المصطلح من الآداب الغربية و ما تنتجه من فكر ؛ فمن منظور ما سبق و أن الصورة مصطلح وافد علينا من الغرب ، فقد ترجم أدباؤنا اللفظة بمدلولها المعنوي ؛ فقد جاءت في كتابات الغربيين (L' IMAGE PROFESSIONNELLE) ، فتقارَب المدلول اللفظي عند مترجمينا ، فكانت مرة الصورة الفنية ، و أخرى الصورة الأدبية لقرب المفهومين في ذهننا في الدلالة من بعضهما ، وإذا توجهنا إلى الشكل واعتبرنا ضمناً « ارتباط مفهوم الصورة بالإبداع الشعري » (1) ، فإنه علينا إطلاق الكل على الجزء ، و من باب تخصيص الشعر بهذه الحال من التصور كانت الصورة الشعرية.

أ - : المفهوم التقليدي للصورة الشعرية:

من منطلق تسليم النقاد بأن الشعر ذاته قائم على الصورة ، يمكن الاستئناس بأن روح مفهوم مصطلح الصورة قد تناوله نقدنا القديم ، من خلال رؤية عديد ممارسيه وخاصة في شقه الشعري ، غير أن اتفاقهم في التناول لم يشمل المصطلح ذاته ، إنما يمكن اعتبار اقترابات أبي عثمان الجاحظ و عبد القاهر الجرجاني وقدامة بن جعفر ، وغيرهم ممن خاضوا في هذا المجال رغبةً في التنظير للشعر ، وحالة صاحبه و قيمة ما يحمله المعنى المبدع ، إنما هو تناول لمفهوم الصورة

(1) بشري موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994 ، ص19.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

بمعناه البسيط المباشر ، وبذلك وإن كان للنقاد المحدثين رأي مغاير لبعض الضوابط عموماً ، إلا أن النقاد قديماً وحديثاً وقفوا صافين بين مؤيد لفكرة حداثة مدلول الصورة ، وعدم الاطمئنان إلى اعتبار ما ذكره الأقدمون منطلقاً لبروز المصطلح وبداية رحلة الدراسة فيه ، و بين سرب ممن اعتبر جهد أولئك الدارسين بحق منطلقاً لذلك ، وأفكارهم تمثل حجر الأساس في هذه التحولات، التي يعرفها مفهومه في دراساتها الحديثة ، ولكل فريق أدلة وركائز ينطلق منها.

لقد استرعى انتباه نقاد الأدب قديماً هذا التوافق بين الإنتاج الأدبي والحالة النفسية لصاحبه ، و ربطوا بينهما وفاضلوا من خلال ذلك بين شاعر وآخر ، من منطلق قوة حضوره داخل ذلك الإنتاج الشعري ، و عدوا أبرعهم من يأتي بأقوى وأذكى النُسخ التصويرية ، و أجودهم من أحسن إثارة انتباه الحكم تحت قبة سوق عكاظ ، واستثارته بأجمل اللوحات الفنية ، ما يدفعه بإحساسه المرهف إلى أن يقول « هذا أحسن ما قالت العرب » ، تثمينا دقيقا للعمل من منطلق صورة أحسن الشاعر صوغها ، و أطرب الحكم نسجها ، فيشمل الحكم كل العمل دون استثناء ، وما تنقيح زهير بن أبي سلمى لقصائده إلا لاعتبارات نقدية ينطلق فيها من تثمين ذاتي ، مرتكزه المؤثرات النفسية التي أنتجت هذا الإبداع ، فيراه بعين الناقد بعد أن أنتجته قريحة المبدع ، فيحفظ ما حسن منه بناءً ومعنى ، ويحذف ما تناقضت فيه روح الصورة و قوة البيان ، و هكذا إذا استرسلنا في الأمثلة فقد نقع على كثير من الإنتاج ، الذي ثمن أصحابه من خلال المبنى قيمة المعنى ، ومن خلال الشكل قوة اللفظ وإيقاعه ، و من خلال التصوير ما جل عمقه وتتابعته إحياءاته ، و أثارت في المتلقي ظلال الدلالة ، واستقطاب كل إشارات الإحياء وتجميعها، في بناء يحق له أن يأخذ حيزاً من انشغال المتلقي واهتمامه.

وهكذا أثار انتباه نقادنا القدامى هذا الترابط بين اللفظ و المعنى من جهة ، وبينهما و الحالة الشعورية لمبدع البناء الفني من الأخرى ، و إن لم يحرصوا على

الفصل الأول: ————— الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

إيجاد المصطلحات المناسبة الدقيقة و المستقلة المعبرة عن الحال ، فتشابهت المسميات الدالة عن المعنى المختلف - وهذا من الأسباب التي حدثت ببعض النقاد المحدثين إلى القول بحدائية هذه المفاهيم - و مرد ذلك انشغالهم عن وضع هذه التسميات ، و تعلقة ذلك أنهم ليسوا أهل تخصص واحد، بل كان فكرهم موزعا بين صنوف العلوم المختلفة والمتنوعة، فلم يوجهوا اجتهادهم إلى البحث عن المصطلحات المناسبة ، رغم أنهم قدموا لها تفسيراً وتوضيحاً يتقارب في عديد المواضع مع ما انطلق منه أدباء العصر الحديث ، فالجاحظ وهو يدلي بدلوه في تعريف مفهوم الصورة الشعرية وإبراز مظهرها؛ يقول : «بلغه أن أبا عمرو الشيباني استحسنتين من الشعر لمعناهما مع سوء عبارتهما ؛ قال: ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفهما العجمي والعربي والبدوي والقروي ، و إنما الشأن في إقامة الوزن و في تخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء ، و في صحة الطبع و جودة السبك ، فإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير»(1) ، وبالتمعن في هذا القول يمكن اتخاذ هذا التعريف منطلقاً تأسيسياً ومبدئياً لتحديد مدلول الصورة الفنية ، فاستحسان الشيخ للمعنى دون اللفظ، والرغبة في الدلالة على حساب الشكل ، يراه الجاحظ نقصاً في إدراك الصورة التامة ، فالمعاني كما ذكر ملقاة على حافة الطريق ، و إشاعتها إنما هي في يسر تناولها وأحقية كل فرد في التزود منها، لأنها وشيوعها لا يجعل من انتقاء بعضها إبداعاً ، إنما – والرأي للجاحظ – كل الإبداع في مزاجية المعنى بغيره من آليات التعبير، التي تعطي هذه المعاني إشعاعاً تعبيرياً يزيد قوة و دلالة وإيحاءً ، فمصطلح التصوير عنده « كان في نفس الوقت الذي يشير فيه إلى قدرة الشاعر كصانع على التأثير في الآخرين ، يشير إلى أن الشاعر يستعين في صناعته بوسائل تصويرية تقدم المعنى تقديماً حسياً ، من خلال الإلحاح على لغة المشهد والمنظور، مما يجعله

(1) أبو عثمان الجاحظ: الحيوان ج3، تحقيق عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، دت ، ص ص131، 132.

نظير الرسام ومثيلا له في طريقة التقديم»(1).

لقد كان « التصوير الجاحظي خطوةً نحو التحديد الدلالي لمصطلح الصورة»(2) وقد اشترط في بنيته الفنية لدى الشاعر ، أن تشمل المعاني ألفاظا تمتاز بسهولة مخارجها و يسر وجودها في ذهن المتلقي ، لكي تجد الاقبال والاستيعاب ، إضافة إلى بناء هذه الآليات التعبيرية بطريقة فنية لتؤدي معنا واضحا وجليا ، يمكن حصره و إدراك ماهيته و دلالاته ، و كان لاشتراط ذلك أن المعاني مشاعة مطروحة في الطريق ، يعرفها العام والخاص غير أن التعبير عنها أي الطريقة ، هي التي تميز هذا الشاعر عن غيره و ترفع هذا القول على حساب نظيره ، فالآلية عند الجاحظ وحدة فاصلة في بناء الصورة وليس المعنى فحسب ، ومنهج بناء هذه الآلية هو الذي يعطي للصورة والمعنى التوفيق في أداء مهمتها ، فكلما كانت أكثر يسرا و أقوى تأثيرا كان التصوير أوفق و التعبير أنجح ، فبرؤيته تلك « يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر ، و قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي ، و هي فكرة تُعدُّ المدخل الأول أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير و التقديم الحسي للمعنى »(3)

واستفاد البلاغيون من هذه الأقوال ، فقدامة بن جعفر قد خاض في موضوع آليات الشعر و بنائه ، و علاقة شقه الشكلي بنظيره و جزئه المعنوي ، و أضاف إلى الدراسات التي تسابقت في هذا المجال ملمحا من الدقة في تحديد هذا المفهوم ؛ فيقول : « أن المعاني كلها معروضة للشاعر ، و له أن يتكلم منها فيما أحب و آثر ، من غير أن يُحظرَ عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعية ، و الشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من

(1). جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 3 ، 1992 ، ص 260.

(2). بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ص 21.

(3). جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص 260.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

شيء موضوع ، يقبل تأثير الصور منها ؛ مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر... أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة «(1) .

فالصورة في نظر قدامة ، بالعودة إلى القول السابق تمثل ، الوسيلة والسبيل الذي ينتهجه الأديب من خلال البناء الفني في تشكيل المادة و صياغتها الفعلية ، وهو بذلك لا يجد فرقا حينما يقرب مدلول الصورة في البناء والإيجاد، بضرب أمثلة عن جِرفِ عامة، ما يؤكد دور المادة في صناعة الأشياء كما تعتمد بعض الحرف كما جاء في قوله (مثل الخشب للنجارة و الفضة للصياغة) ، و ينطلق ابن جعفر من خلال دور المعاني التي يراها أيضا عاملا مهما ، غير أنها ليست كل العامل في تشكيل الصورة ، فلا بد للأديب من مهارة و حذق الصنعة التي تمكنه من تحويل هذه المعاني المعروفة المشهورة إلى بناء فني جميل ، تطرب له أذان السامعين و ترتاح عند جمال دلالاته أفئدة المتلقين ، فالصانع الماهر من يحول الخشب أو الفضة إلى قطعة فنية كانت فيه سلفا ، وهذا المبدع هو وحده من انتبه إلى وجودها ، و بادر إلى إظهارها بما أوتي من حس مرهف ، وشعور استولى عليه استشعار الإبداع و الجمال ، وإلا ما الفرق بين صانع وآخر، وبذلك نصل إلى لب تساؤلنا .. ما الفرق بين شاعر وآخر؟ ما دام الأدب - على قول الجاحظ - صناعة من الصناعات التي يتقرب منها الإنسان طلبا للذة الجمال ، وبحثا لارتياح نفسي قد تجده بين ثنايا ألفاظ ألفتها الأذان ، غير أنها لم تألف بناءها الفني في غير ما أراد إبداع الشاعر ، والكلام مشاع قد عرف منه الأقدمون أكثر ممن جاء بعدهم.

و نخلص من رأي قدامة في الصورة ، أن البناء الفني إنما هو معنى لا بد له من قالب يشكله و يرسم ملامحه ، فاللفظ بالنسبة للمبدع هو الوسيلة التي ينحت بواسطتها معانيه ، و يشكل من خلالها صورا متكاملة متجانسة يحرص على إخراجها إلى المتلقي في أبهى حلة و أتم أشكالها الجمالية ، و ينتقل من خلال

(1). قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، ، القاهرة ، ط1، 1948م ، ص7 .

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

صورة الإبداع المتخيلة من معنى إلى غيره ، بواسطة نحت الألفاظ وتشكيلها للمعاني المرجوة ، و بذلك تتم عملية الانجاز مقربا صورة الإبداع من خلال الحرف الصناعية ، فقطعة الخشب التي لا تقدم سرها المكتنز في عمقا من رؤيتها الأولى ، ولا تحرك في الإنسان أي شعور تتحول بين أنامل النجار و فكره إلى عمل إبداعي ، يثير في كل نفس الشعور بالجمال ليثني على تلك الأنامل المبدعة التي توصلت شعوريا وعمق تلك القطعة الصماء ، وكذلك يمكن القول عن قطعة الفضة أو الذهب بين أنامل الصانع الماهر ، الذي حذق مهنته قد تهامس مع تلك القطعة ، حتى جاءت على تلك الحال من الإبداع العجيب الجميل، إنه الترابط التام بين الشكل و المعنى فلولا الخشب و لولا الفضة ما وجدت أنامل الصانع مجال إبداعها ، و لولا هذا لبقى سر هذه القطع مخفيا ، و ماتت بحسرتها تختزن الجمال في عمقها و لا تستطيع البوح به ، كذلك لولا الألفاظ و الجمل ما ظهرت براعة و حذق الشاعر أيضا ، و قد مال قدامة كما ظهر من خلال التحليل إلى الشكل أكثر من المعنى ، و يذكر أن معيار الجمال في تشكيل الصورة اهتمام مبدعها بجزئياتها البلاغية ، فيذكر أن « أحسن البلاغة الترصيع ، و السجع و اتساق البناء و اعتدال الوزن و اشتقاق لفظ من لفظ ، و عكس ما نظم من بناء ، و تلخيص العبارة بألفاظ مستعارة و إيرادها موفورة بالتمام »(1) .

و يذهب الشيخ عبد القاهر الجرجاني في تعريف الصورة الفنية منحا أوسع وأشمل و أدق من سابقه ، فقد استثمر آراء من سبقوه ، و ثمن رأي الجاحظ و ما وصل إليه قدامة و ما نطق به غيرهما ، و انطلق يصول في تعميق مدلول الصورة ، و استنتاج آليات أخرى خطأ طريقها غيره ، فخلص إلى قوله : « فاعلم أن الصورة إنما هو تمثيل قياس نعلمه بعقولنا ، على الذي نراه بأبصارنا»(2) ، فلمح هذا

(1) قدامة بن جعفر: جواهر الألفاظ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985، ص3.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، سلسلة الأنيس الأدبية ، موفم للنشر المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية ، الجزائر ، 1991 ، ص 320.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

التعريف يمكّننا من اعتبار الصورة المشهد الواعي ، الذي تشكله الألفاظ و ترسمه المعاني ، و تنتجها العقول الواعية في لحظة من اللحظات ، كما قد يكون هذا المشهد حقيقة أو مجازا يتكون في الذهن، ويرتسم من بقايا ما يملكه من أدوات التعبير الفنية التي تُشارك في إنتاج المعنى والدلالة، و يشترط الجرجاني في استقبال الصورة مدى ما يتم من تنشيط لخيال المتلقي، فالصورة المراد تحقيقها في ذهنه تستوجب نشاط الخيال ، بفعل ما تحويه من التراكمات المجازية ، وإلا تحولت إلى معرفة إخبارية ، ويُفقد معها الجمال الفني والشاعرية ، غير أن الصورة ليست مجازا كلها، لا تتحقق في واقع الأمر إنما الأديب يرسمها في عمق خياله من منطلق الواقع الحي ، ولكن بأدوات مجازية تساعد في ترتيب جزئياتها وتنسيق عناصرها على أساس التفاضل والتمايز فالألفاظ أجساد والمعاني أرواح ، ونحن «إنما نراها بعيون القلوب» (1) ، ويتمكن منها المتلقي و تؤثر فيه بحسب قوة الصورة ، وقدرتها على إشغال ذهنه ، وبذلك يمكن قياس قدرة إبداع أو مستوى الجمال التعبيري للمبدع .

وزاد عبد القاهر في إبراز الصورة من خلال رأيه في السرقات الأدبية ، حينما اعتقد أنه لا يرى في توحد المعنى لبيتين مختلفين ، أنتجتهم قريحة شاعرين في زمن واحد أو في زمنين متباعدين ، إنها اقتباس بالصورة ، لا يحدده اللفظ فحسب أو المعنى وحده ، إنما هي جملة التأثيرات التي يحدثها اللفظ من خلال معناه، و إن كان البيت السابق قدم مدلولاً وحرك في المتلقي ظللاً حياً ، فإن البيت التالي قد فعل فعلاً مشابهاً في الظاهر ، غير أنه مختلف في مدى التأثير الذي يحدثه في عمق المتلقي ، و إذا كان العامل واحداً و الأثر مختلف ، فلا يمكن اعتبار التوافق في المعنى بين الشاعرين سرقة.

لقد درس الشيخ الجرجاني الصورة دراسة فنية متكاملة ، و وضع لتصوره حولها مفهوماً واضحاً المعالم ، يصلح أن يُستند إليه في تحديد المفهوم العام لها ،

(1) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعيتين ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2 ، 1984 ، ص167.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

وقد كانت وجهة نظره في ذلك محط اهتمام الدارسين و الباحثين ، مثنين على قوة تصورهِ ومحكم رأيه في هذا السياق ، و معتبرين أنه « لم يتعمَّق أحد من النقاد العرب القدماء ، ما تعمَّقه عبد القاهر الجرجاني في فهم الصورة ، معتمدا في كل ذلك أساسا على فكرته على عقد الصلة بين الشعر والفنون النفعية و طرق النقش والتصوير» (1) .

وبهذا يمكن استخلاص نظرة عبد القاهر الجرجاني حول الصورة ، التي تُعتبر الألفاظ و الإيحاء و التأثير و جمال الصياغة ، و المعنى الحقيقي هي عناصر الصورة وأركان بنائها وعامل التواصل فيها بين المبدع والمتلقي، فالصورة لا تشتت اختلاف المعنى ، إنما المعاني مشاعة للناس و غير محروم منها أي أديب، إنما قوة المبدع تكمن في نقل المعنى من الذهن بواسطة اللغة إلى المتلقي ، لترسم في ذهنه ظللا جميلة ، وتحيي نفسه و تغنيها بالأحاسيس ، لذلك « استطاع عبد القاهر أن يجمع في نظريته النقدية بين الاتجاهات الرئيسية في تعريف الصورة الشعرية ، و أن يمزج بينها بشكل رائع ، ملغيا – بفكره التحليلي الثاقب – ما يبدو من تناقض ظاهري ، كما تجلت في مذهبه النقدي الصورة الشعرية مجازا وانطبعا حسيا ، و رمزا بما في أشكال التعبير المختلفة ، موازية لما تمر به النفس من حالات ، و ما يتدرج الفكر فيه من مستويات» (2).

و من بين من استفاد من جهود الشيخ عبد القاهر ، و زادت مساهمته الفكرية في ترسيخ مفهوم الصورة و تحديده من بعده ، حازم القرطاجني فقد كانت هذه المادة الفنية سؤالا شغل عليه تفكيره ، فاستفاد « حازم من الفلاسفة كل الإفادة، واستطاع أن يتجاوز خطى أقرانه و أسلافه من النقاد ، و يصل إلى من لم يصلوا

(1) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، 1973 ، ص 168.

(2) ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى إمريء القيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص88.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

إليه «(1) ، فكان برأي بعض الدارسين علامة إضافية أخرى، و شوطا هاما في أبحاث البلاغيين القدامى في مجال الصورة و آلياتها ، وأهميتها في بناء القصيدة الشعرية ، فقد انفرد « بميزة هامة هي محاولته إقامة توازن بين العناصر الأربعة ، التي لا يمكن اكتمال أية نظرية في الشعر دونها؛ أعني العالم الخارجي و المبدع والنص و المتلقي »(2) .

كما ربط القرطاجني التأثير الذي تُعمله الألفاظ في المتلقي ، في بلوغ نشوة يحبها، أو مثلبة ينفر منها ، و بين التخيل الأنبي للمتلقي في وضع هذا التصور المبدئي في تقييم الرسالة المراد تحقيقها ، فعملية التخيل عند حازم هي ذاتها لحظة التصور التي تأخذ مجمل قيمتها ، مما يملك المتلقي من صور لتجارب سابقة ، فالتخيل استحضار لتلك الصور و الانفعال بها ، حين « تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، و تقوم في خياله صورة أو صور ينفع لتخيلها و تصورها ، أو تصور شيء آخر بها انفعالا ، من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض »(3) .

فتشخيص الألفاظ للصور الذهنية و تحديد ملامحها ، يُعدُّ لبَّ نظرة القرطاجني للصورة التي يتم إدراكها عن طريق المكتسبات المعرفية ، التي تحققها تسمية الأشياء في الذاكرة الجماعية ، فتتحول المعاني في عملية ذهنية إلى صور حسية محددة الملامح والأبعاد فنيا ، فتكون شفرات رسالة المبدع محفزا و دافعا في تحقيق المتعة الفنية ، وإضاءة الدلالة لدى المتلقي ، و أبعاد هذه النظرة يلخصها قوله في أن « المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ، فكل شيء له وجود خارج الذهن ، و أنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه ، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك ،

(1). جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص 57.

(2). المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

(3). المرجع نفسه ، ص 89.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

أقام اللفظ المعبر عنه هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين «(1) ، فالصورة اتخاذ المتلقي لموقف خاص من رسالة تصل شيفراتها ، إلى ذهن من طبيعته أن يكون قد اكتسب من التجربة عديد الصور المتنوعة ، فأغنت فضاءه التخيلي و المرجعية إذاً في مدلول الصورة عند حازم أنها «لم تعد تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب ، ولم تعد تحوم حول التقديم الحسي ، وإنما أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة ، تتصل اتصالاً وثيقاً بكل ما له صلة بالتعبير الحسي في الشعر»(2).

ويمكن اعتبار جهود حازم القرطاجني في إبراز مفهوم تقريبي للصورة، يُعدُّ حسب طاقته و مستوى تفكير عصره فتحاً فكرياً ، يحسب لهذا البلاغي المجتهد ، و يُعتبر نظرتة في الصورة و التي لم تقف عند حصرها في الشكل ، و قوة اللفظ المشكل لها فحسب ، بل توسعت لتشمل مدى تأثير المعاني التي تُمكن المتلقي من التريث في استلهاام الدلالة ، وتدفعه إلى تشكيل صور هي من منطلق القرطاجني ، عملية إبداعية تخيلية مرحلية ، تمد حبل جسر التواصل بين المبدع و المتلقي ، تؤثر فيه و تغير مواقفه القديمة باستحداث أخرى جديدة، تكسبه النماء لقدرة التصور بالتفاعل مع الصور و المواقف الجديدة ، بواسطة الربط بين دلالة الألفاظ و المعاني الحسية ، التي تختزنها ذاكرة كل منهما على حد سواء .

ب - : المفهوم الحديث و المعاصر للصورة الشعرية:

لقد كان للصورة الشعرية في العصر الحديث حيز من الاهتمام ، استحوذ على جل الدراسات الفنية التي أنجزها الدارسون ، فقد شغل بالهم ذلك النسيج المعنوي الذي تنجزه هذه القوة الخفية ، وما تمد به المعنى من حياة و حيوية و حركية ،

(1).حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، تر محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت 1986، ص 18.
(2).جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص299.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

فتنافسوا في إيجاد تعريف جامع يحصر دلالة الصورة الفنية ضمن إطار محدد ، فتشعبت بهم الطرق وتنازعتهم الدلالات و الألفاظ و سبيل تحقيق هذه الغاية ، ومثلما كان الاجتهاد قديما قائما و فعالا في هذا التحديد انطلاقا من الطاقات والإمكانات الخاصة ، كان درب المحدثين أوعر و أشق ، فقد أوصلهم التشعب إلى أن كان لكل باحث حديث ومعاصر وجهة نظر خاصة في تعريف الصورة ، محتكما فيه لآليات متنوعة تخالف ما احتكم إليه غيره ، فتشتت التوجه و اختلفت الرؤى ، بل و تضاربت في بعض الأحيان ، و تعلق ذلك في «استيراد المناهج والآراء الجاهزة دون حس نقدي حقيقي ، و دون استيعاب لخصوصية التراث الشعري العربي ، حالت دون إيجاد تعريف دقيق و شامل للصورة الشعرية» (1) .

إن طبيعة الصورة المرتبطة بالنفس و الحالات الفردية الخاصة ، و قفت حاجزا أمام الإمام بتعريف مجمل لها ، فصعوبة الأمر قد تضافت فيه عديد الأسباب ؛ فحس الأديب و الناقد الحديث و إن اختلف عن حس الأديب القديم ، فقد استفاد من تجاربه و تجارب الآخرين ، و توزع المفهوم بين مصطلحات ودلالات ومعاني جديدة، كان لها الحضور الأكبر في واقع النقد الحديث وأفق المعاصر، و جرت على ألسنة وأقلام روادنا المحدثين المعاصرين ، من منطلق مناقشة التعاريف والآليات التي ارتكز عليها في مساهمة أسلافنا الأقدمين في هذا الفضل، و المبادرة إلى تحديد مفهوم الصورة انطلاقا من الأدوات المتاحة، وآليات القدرة الفكرية المتوفرة ، كما كان لاستناد المحدثين على آراء علماء الغرب ورؤاهم الخاصة، المساهمة في تحديد الصورة انطلاقا من الترجمة ، التي أقامت جسورا للتواصل منحت باحثي الغرب و دارسيهم مجالا أرحب إلى التعمق في تحديد هذا المفهوم ، و بذلك تنازعت الساحة الفكرية تعاريف عدة ورؤى متنوعة ، تناولت الصورة الفنية بمجموع مفهوميها (الفنية)، أو بتخصيص مدلولها (الشعرية)، وكان

(1).ريتا عوض : بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ، ص ص 18 - 19 .

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

لهذا التعدد الفائدة الكبرى في مجالات دراسة الصورة ، وجعلها موضوعا حيويا يصلح أن يكون دراسة محورية شاملة ، بعد أن كان فكرة في سياق بحث كبير .

وانطلاقا من كون هذه الدراسة لا تتخذ هذا الموضوع محورها الأساس، سأحاول عرض بعض الرؤى الخاصة بالصورة ، و سيشمل كلامي في هذا المجال ثلة من الدارسين و الأساتذة ، و لا يسعني المقام إلى إدراج كل التعاريف و كل الرؤى التي تناولت الموضوع ، و يحتكم الانتقاء إلى التنوع ولا يشمل التكرار في مجال تعريف هذا الملول الفني ، حتى يمكننا أن نرسم صورة عن مفهوم مازال مطروحا للدراسة و مفتوحا على الإثراء و الزيادة ، و لا يزال المبدعون يخوضون في أمر تعريفه كل سبيل ، و يزرعون رؤاهم في عمقه عليها تصيب المطمع ، و يقترحون له من الآليات ما يمكنه من أن يبعث حيا يتفجر نشاطا و تجددا وديمومة.

يعرّف أحمد حسن الزييات الصورة الشعرية من منطلق توجهه المحافظ؛ في أنها تتجسد من خلال « إبراز المعنى العقلي ، أو الحسي في صورة محسوسة»(1)، فبحكم توجهه الفني المحافظ كان للجانب الحسي و العقلي حيزا في تعريفه لها ، فكان طرح الأفكار العقلية بوسائط محسوسة ، و بسطها أمام المشاهد و كأنها مجسمات ، هو منطلق تعريف الأديب الزييات ، فالصورة إذاً هي الوعاء الذي يُحوّل (الحسي / العقلي) ، إلى مجسم فني و هيكل قائم أمام الناظرين ، و يزيد على هذا بقوله: « و الصورة خلف المعاني و الأفكار المجردة و الواقع الخارجي ، من خلال النفس خلقا جديدا »(2) ، و هو في ذلك يجمع بين العناصر الثلاثة ؛ (الأفكار و مصدرها الواقع الخارجي ، و المبدع ويمثل الطرف الأول للصورة ، و الصورة التي يتلقاها المستمع باعتبارها أداة التخاطب)، و تشكيل الصورة لا بد أن يكون في تحويل الواقع المرئي للمستمع أو الحسي فيه إلى إنتاج جديد ، يتفاعل معه و يستمتع

(1).أحمد حسن الزييات : دفاع عن البلاغة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 2 ، 1967 ، ص 62.

(2).المرجع نفسه ، ص63.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

بإدراك ملمحه في صورته الجديدة ، و الواسطة في ذلك هي النفس التي يجعلها مركز تحقيق الصورة ، التي يمكن للعقل أن يتمثلها انطلاقا مما يمدده الوسط الخارجي من معانٍ مجردة ، تصبغها النفس بالملامح الجديدة إلى أن تُحوَّلها إلى خلق جديد، يُحدث ذلك الأثر المرتقب في نفس المبدع .

ويبني الباحث أحمد الشايب رأيه في تحديد مفهوم الصورة ، و بيان آلياتها الفاعلة من منطلق تكاتف جملة من العناصر البنائية في تشكيلها فنيا ، و يجعل أهم هذه العناصر الخيال ؛ الذي يعزو إليه الدور الأعظم في تنشيط بنائها ، و تفعيل بث الحياة في أجزائها، و يوقع بريشته أجمل الصور التعبيرية التي يتذوقها الإنسان ويعايشها ، و لم يتنبه لجمالها ، يراها دون الإلمام بمجامع حسننها ، أو استرشاد أسباب ذاك البهاء المنثور على حلتها ، و الذي غفل عنه ناظره ، و يزيد في ذلك أننا نستطيع إدراك قدرة المبدع الذي يرى الصورة ، « لهذا كانت الوسيلة التي يستعملها أو صورته الأدبية تعبيرا غير مباشر عن شخصيته »(1) ، ما يجعل الأثر الذي تخلفه قيمة فارقة في الحكم على المبدع، و مدى توفيق العبارة الخارجية في التعبير عن الحالة الداخلية .

ويضيف إلى الخيال عناصر تتفاعل فيما بينها لإنتاج الصورة الفنية الناجحة ، ويعيد لمرجعية التناسب فيما بين عناصرها المكونة لها ، و بين ما تنقله من فكر المبدع و تصوره و مزاجه الخاص ، وضوح الصورة و دقتها و خلوها من كل تعقيدات التعبير، بل و يملك على الأديب بمجموع روحه و ما يؤمن به ، و ما تنازعه من ألوان العاطفة، و ما جابته من فسحة الإيحاء في سياق التوظيف التعبيري الجميل ، كأنما هي محادثة و تعامل مباشر معه ، ويكون ذلك في ما تحمله الصورة من آليات تتمثل في العبارة الموجزة ، واللغة المباشرة و الدلالة القريبة من

(1).أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط 10 ، 1994 ، ص 243.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

خلد القارئ ، وقد يكون المساعد «تمثيلاً أو كنايةات أو مطابقة أو نحوها»(1).

و يخلص الباحث إلى أن الصورة الفنية إنما هي اللغة و الخيال ، و لا يرى فاصلاً في الأداء المعنوي لها إلا بارتباطها بالمادة ، التي يحصرها في الفكرة والعاطفة، فهو وإن يقسم العبارة إلى جانب مادي و جانب معنوي ، إلا أنه يرى أن الصورة لا تَفْصِلُ في أداء مهمتها بين العنصرين ، بل تجعل الواحد منهما خادماً للآخر ، و مشاركاً له في تحقيق الهدف من الأدب عموماً .

غير أن تعريف ما اصطلح عليه « العبارة الخارجية للحالة الداخلية»(2)، في شريعة بعض الدارسين و هم يقصدون الصورة الفنية ، أخذ منحى مختلفاً بفعل التطور الفكري و الاحتكاك الفني ، الذي حظي به أدباؤنا من خلال الاطلاع على المذاهب الأدبية الغربية ، و خاصة المذهب الرومانسي الذي وافق في كثير من عناصره أهواء المبدع العربي ، في ميله إلى تغليب الأحاسيس ، و جعل الخيال لبنة هامة في بنية العمل الإبداعي ، وبذلك أخذت الصورة الفنية قيمة أكبر ، و حيزاً أفضل مما كانت عليه عند من سبق من أدباء المدرسة الكلاسيكية أو الإحيائية ، التي تتخذ من عملية التحويل القائمة في عمق المبدع للعقلي أو الحسي ، إلى محسوس مدرك يمثل عمق التعريف للصورة الفنية.

لقد كان لتأثير رواد المدرسة الرومانسية الغربية و أقطابها ، على منهج مبدعينا دور كبير في تعميق مفهوم الصورة ، انطلاقاً من تطور دور و مفهوم عناصر التعريف من خيال و عاطفة و لغة ، و تفاعلها في تحقيق الإبداع الفني «فالخيال الجمالي إذاً يتوسط بين العقل والفهم عن طريق الرموز، والفهم يزود العقل بمعرفة المفهومات، والعقل كذلك يحرك الفهم نحو مزيد من الفكر عن طريق التبادل بين المفهوم والرمز ويتبع من هذا التحليل أن ثمة كثير من الفكر لا يمكن

(1). المرجع السابق ، ص 244.

(2). المرجع نفسه ، ص 250.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

التعبير عنه بدقة باللغة ثم إن المعنى في العمل الفني لا يمكن استنقاذه، لأن الفهم يحدد مفهوما بعد آخر في محاولة لتفسيره ولكنه لا يفلح بشكل كامل»(1).

لقد أكدت الرومانسية الغربية على أن المبدع فنان ، يستطيع بأدواته الفنية أن يبني الطبيعة الجميلة المتوقعة بواسطة الخيال ، بعيدا عن هذا الواقع الطبيعي الذي لم ترتسم فيه عناصر الجمال ، على الصورة التي تتوق إليها نفس الشاعر ، فميزوا بذلك بين الواقع الطبيعي الذي ترفعه قوة ابتكار المبدع « بالذات بقادر على النمو فعلا ، نحو طبيعة أخرى بجعل الأشياء أفضل مما يقدمها للطبيعة ، أو أنه يأتي بجديد فيكون أشياء لم تكن في الطبيعة من قبل...، فعالم الطبيعة نحاس و الشعراء لا يقدمون سوى الذهب»(2) ، وبذلك أخذ الخيال حيزا هاما في قيام الصورة الفنية وبناء جزئياتها لدى المبدعين ، فكان العنصر الحيوي و المحرك ، بل هو « أساس الصورة الأدبية مهما تكن درجته الفنية ساميا أو عاديا »(3) .

لقد كان لنظرية الخيال التي دعا إليها رائد الرومانسية الغربية ، الأديب الانجليزي كولريديج COLERIDGE دور بارز في تحديد مفهوم و قيمة و آليات الصورة الفنية، كونها في اعتقاده « الوسط الذي نمت فيه الصورة و مدلولها، بحكم التقارب بين دعوة أنصاره إلى تغليب العاطفة و التحليق بالخيال »(4) ، فأعطى لفكر رواد هذا الاتجاه الفني في الوطن العربي ، و خاصة مدرسة الديوان قدرة أوسع و مجالا أرحب ، لفهم أهمية هذه القدرة الخفية في البناء الفني للإنتاج الأدبي ، و خاصة الشعري منه ، فاتخذوا من عمق رؤياهم صورا متعددة ، و منازع متنوعة في إدراك هذا المدلول ، فتشعب المفهوم و تنوعت الرؤى ، خاصة و الرومانسيون « يطيعون نداءً داخليا لارتياح عالم الروح ، أعمق ما يكون الارتياح ، و كل منهم

(1).جلين بير: موسوعة المصطلح النقدي م 2 ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط2 ، 1983 ، ص246.

(2).جلين بير: موسوعة المصطلح النقدي م 2 ، ص 192.

(3).أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي ، ص 244.

(4).جلين بير: موسوعة المصطلح النقدي م 2 ، ص 242.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

يؤمن بطرق مختلفة بنظام للأشياء غير تلك التي نراها و نعرفها ، و هذا هو الهدف لبحثهم الشغوف ، وقد رغبوا في النفاذ إلى الحقيقة الكامنة كي يكشفوا عن أسرارها، ويدركوا من خلال ذلك إدراكا أكثر وضوحا، ما الذي تعنيه الحياة و ما قيمتها «(1).

و يرى إبراهيم عبد القادر المازني أن الصورة الفنية إنما هي إبداع « بذرة الزهرة التي يجنيها الزمن الأخير و نواته »(2) ، و يقارن في ذلك بين المصور الفوتوغرافي والشاعر، ليتوصل في خلاصة تحليله أن التصوير فن مبدع، وهو في المجالين أمر مختلف ، فالتصوير الفعلي يتخذ من الثبات والجماد مادته ووسيلته ، فإن تحرك المشهد شوه إبداعية الفنان وصعب عليه أن ينقل تلك الحركة، و إن كان فيها من الفنية والدلالة المبدعة ، فهو يحول المتحرك إلى جماد ، أما التصوير التعبيري فيقدم لك مشاهد متتالية متحركة ، تبعث في نفسك الطمأنينة والانجذاب ، و تريك من عظيم ألوان الحياة وبديعها صورا ، ما كنت لتكتشف سرها منفردا إزاء رؤيتك للصورة من قبل ، و تبعث في مخيلتك ظلالات لإحياءات تصويرية ، فتنتشي بجزئيات الصورة و تتفاعل معها كلا وأجزاء ، إنها تقدم لك الحياة تنبض بالحياة ، و تريك الجماد يتفجر حياة و حيوية ، « ويُخفق الشاعر إذا هو حاول أن يرسم لك بالألفاظ المتعاقبة منظرا ثابتا ، خاليا من الحركة »(3) .

إن رؤية المازني تنبعث من إيمانه بأن الصورة ليست نقلا لمشهد جامد خال من الحيوية والحركة ، إنما التعبير يضيف على هذه الصورة تلك الحيوية، ويمنحها الحياة التي تكسبها نفس المبدع إليه ، و تطعمها من طبيعة هذه النفس، بل إن الطبيعة قد تمنح نفس المبدع الطمأنينة و الإحساس بعمق تلك الحركة ، و ترشده

(1) مورييس بورا: الخيال الرومانسي، تر إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1977، ص14.
(2) إبراهيم عبد القادر المازني: الشعر غاياته و وسائله، تحقيق فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2، 1990، ص 35.
(3) إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم، دار الشروق، بيروت، 1976، ص 136.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

إلى أن يقف عند رؤية الظاهر ، بل تجذب روحه إلى روحها ، و تنبه عمقه إلى ما تكتنزه من حياة قد خفيت عن الناظرين بالعين ، فالشعر « يستطيع مع ذلك حين يعالج وصف المناظر، أن يقصر عن التصوير و أن يبذره ويفوته»(1) ، فطاقة الشاعرية تمنح المبدع الصورة العميقة ، ولا ينتبه إلى الصورة الخارجية التي يتركها لذوي العيون التي لا تبصر إلا الظاهر، فللشاعر البصر الثاقب الذي يعينه على الولوج إلى عمق الصورة والمظهر، ولا يشغله الظاهر حينها .

ففي حين وضع غيره الألفاظ أدوات هامة في التعبير الفني الإبداعي، ووسيلة الأدب في نقل المعاني ، فإن المازني يراها عاجزة عن تقديم تلك الصورة الكاملة ، عن ما يتضمنه فكر المبدع من دلائل يريد لها الحياة ، بالانتقال إلى الآخرين بل إشاعتها بين المتذوقين ، « فالألفاظ ليست إلا كإشارات الخرس، تُتخيل فيها أغراض صاحبها ، و إذا كان هذا كذلك فكيف يمكن أن تكون منها صور واضحة في الذهن ، و هي على ما وصفنا من العجز و القصور »(2) ، فعجز اللغة و إن كان في تقديم الصورة الواضحة التي ارتسمت في ذهن المبدع ، فإنها حتما ستقدم الخدمة في عجزها ذلك إلى الخيال، بأن يتحرك و يساهم في إنتاج المعنى و إنجاز الصورة ، وتحقيقا للغاية المرادة من البناء الفني ، « فضيق حضيرة اللغات مدعاة لسعة الخيال ، وقصر آلتها سبب في طول متعة الذهن و لذة الفكر »(3).

أما عباس محمود العقاد فيشترط في الصورة الجدة و التميز ، والاختلاف والابتكار وإثارة انتباه المتلقي و تحسيسه برهبة هذا المشهد ، غير أنه لا يقصد من الجدة والابتكار أن يعمد المبدع إلى ما تقع عليه العين المجردة ، من مظاهر الحضارة الجديدة و التطور الاجتماعي و الحضاري ، فهذا قصور حتما في فهم ما يرمي إليه الباحث ، وإنما يعني من ذلك أن تتخذ الصور مناحي مختلفة ومبتكرة من

(1).المرجع السابق ، ص 139.

(2).المرجع نفسه ، ص 51.

(3).المرجع نفسه ، ص 53.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

التصوير ، و تركيب أساليب جديدة في التعبير و تستخدم الرؤى الجديدة ، لا تعتمد على الموروث في التصوير اعتماد الظاهر من أصحابه عليه ، ففي مذهب العقاد انه « ما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان ... ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان، من نفس إلى نفس وبقوة الشعور و يقظته ، و اتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء ، يمتاز الشاعر على سواه ، و لهذا - لا غيره - كان كلامه مطرباً مؤثراً ، و كانت النفوس تواقية إلى سماعه و استيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرأة النور نورا »(1) ، لذلك لابد أن تلازم الصورة النفس و تسترشد طريقها ملتزمة سبيل عمق هذه المشاعر ، و كأنها صور تتراءى في الأحلام .

فالصورة لا يجب أن تمثل المكان المقيس بل المكان النفسي ، و كل ما ترتبط به الصورة من المكان المقيس هو المفردات العينية ، بما لها من صفات حسية أصلية فيها أو مضافة إليها ، فلا فضل للمبدع في هذا النقل ، إنما يتوجب عليها أن تنقل من حياتنا مظاهرها النفسية ، و بناءها الفني لابد أن يعبئ مادته من عمق هذه الأحاسيس، فالشعر عند العقاد « معنيٌ بوصف الحركات النفسية ، لا يوصف المشاهد المحسوسة»(2) ، والصورة بذلك إنما هي طاقة روحية تعمل بقوة الخلق على إيجاد صور نفسية متميزة، يمكن وصفها من ذلك بأنها منبع روح الشعر.

وفلسفة العقاد في تحديد مفهوم الصورة تحمل كثير الدلالات المتميزة ، فهي تنشأ نشأة عضوية خالقة، تبدأ فيها من حيز حسي خارجي لتتحول إلى حيزها الحقيقي ، وهو الحيز الداخلي فتتحول بذلك من قوة بنائية حسية تفاعلية ، إلى قوة خالقة مفجرة تبدأ من الملموس الذي لا يعدو كونه « مرحلة تمر بها الصورة الشعرية ، لتمتزج بعد ذلك بالجانب النفسي ، المتمثل في المشاعر التي تتلقاها

(1).العقاد و المازني : الديوان في النقد و الأدب ، دار الشعب ، القاهرة ، ط4 ، 1997 ، ص 21.
(2).عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب ، مطبعة المقتطف و المقطم ، القاهرة ، 1929 ، ص411.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

النفس»(1) ، فتنخر الصورة الحسية في عمق هذا الإحساس ، وتتلون من إشعاع الروح والمشاعر، وتحمل بذلك مميزات هذا الوسط الجديد عليها ،«لتحولها إلى صورة واعية تدس في ثنايا حسيتها أفكارا وخواطر، و تعكس في الوقت نفسه حالة نفسية وجدانية وإدراكا ذهنيا»(2)، فلا تجلي بذلك المعنى المشهور المتعاقد عليه، بل تنقل معنى المعنى في عمق الملتقى ، وتثير فيه عديد إشعاعات التصوير، فتتحول بذلك الصورة إلى الأداة الحقة في البناء الفني للعمل الإبداعي، بعد أن كانت اللفظة.

و يشترط العقاد لنجاح الصورة واكتمال تحقق وجودها مجموعة من الشروط، يراها من ضرورات البناء الفني ، و يقدم في ترتيب هذه الشروط الحرية ، إذ لا عمقا حيا للشاعر الذي لا يشعر بالحرية ، فهي العامل الحيوي الذي يدفع تجربة المبدع إلى التفق، و يغني عمقه الإبداعي بما يمكنه من إنتاج الجديد من هذه الصور ، و يحكم على الشاعر بقوله : « الذي لا يفهمه من شعره لا يستحق أن يُعرف »(3) ، كما يضيف إلى ذلك قدرته على الإحساس بالجمال والتفاعل مع رسائل الطبيعة في ذلك ، فمن لا يتقن لغة الطبيعة و يفهم إشاراتها ، وتلامس هذه الإيحاءات عمقه الشعوري فليس لنا حاجة إليه ، فالعقاد تصدى لكل شاعر طبع خياله على الظاهر في الحياة ، وأخلى إبداعه من إثارات لغة الطبيعة وارتباطها بالروح ، ورفض كل من يرى بعينه و عطل بقية الحواس التي يصنفها الباحث أس التصوير، وما العين إلا ناقل للصور و لا تصلح للتعبير بها عنها ، «فالصورة الشعرية المشخصة نتاج موهبة خالقة مقصودة ، تكون عند أناس ولا تكون عند آخرين ، وهي صور عميقة الشعور لا تخضع لمنطق التسلسل الفكري ، و لا

(1).زين الدين المختاري : المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكلوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد أنموذجا ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1998 ، ص68.

(2).المرجع نفسه ، ص70.

(3).عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب ، ص411.

تستجيب للحيل اللفظية و القوالب التشبيهية الجاهزة «(1).

و إجمال فلسفة العقاد أن الإنسان ظاهرا وباطنا يرى في إنتاج الصورة الفنية، ضرورة التكامل بين هذين الواسطين ، فهي و إن كانت تنطلق من الخارج وتنقل بواسطته إلى فكر المبدع ، إلا أن قيمتها الحقة و معرفة أهميتها و دورها ، لا يمكن إدراكه إلا بما تحمله من قدرة على أن تغتسل وتكتحل ، و تتجمل بحلي الشاعر وزينة الأحاسيس المبدعة ، التي تخزنها النفس و لا تمنحها إلا لمن أدرك أن حقيقة الصورة ، تكمن « في الأثر النفسي المباشر الذي تحدثه الصورة الشعرية من خلال حركتها ، وزمنها النفسيين اللذين لا يحد من امتدادهما حاجز حسي »(2).

و ليس ببعيد عن هذا المدلول ما تناوله الدكتور عز الدين إسماعيل ، من خلال مساهمته في تعريف الصورة ، فهو يرى مدى قوة حضور النفس والمشاعر والخيال في البناء الفعلي الوجودي للصورة ، بل و يؤكد أن الأدب كله نفسي لا يمكن تحقيقه إلا بواسطة هذه الآلية ، و لا يمكن له الحياة إلا في هذا الوسط ، «فالصورة غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع ... ، وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان ، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»(3).

و يقر في رؤيته لبنائية الصورة الفنية أنها تكرر للصورة الواقعية حقا ، غير أنها ليست تركيبا تصويريا دقيقا لها ، إنما هي تركيب تعبيرى يكون قوامه المزج بين الفكرة و الطبيعة ، و يميز بين المفهوم القديم للصورة و المعاصر من خلال هذا التكرار والتمايز ، ليخلص أن شعراء القديم كانت الطبيعة وسطهم الأهم في نقل صورهم ، فكان لغلبة هذا الوسط على الفكرة تميز صور هؤلاء ، وكانت بذلك الفكرة خادمة للطبيعة وتابعة لها ، فلولا هذا الوسط ما قدر أسلافنا على التعبير عن

(1). زين الدين المختاري : المدخل إلى نظرية النقد النفسي ، ص74.

(2). المرجع نفسه ، ص66.

(3). عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط 3 ، 1978 ، ص127.

أفكارهم وتقديم صورهم.

وبما أن شعرنا المعاصر لم ير في صور الطبيعة إلا وسيلة لتعبير الشعراء عن حالتهم النفسية ، « فجعلوا للفكرة الأهمية الأولى ، وكانت الأشياء الواقعة بالنسبة إليهم وسائل لتصوير الفكرة لا لتصوير الطبيعة ، وهي عندئذ لا بد أن تنتمي في نفسها إلى الفكرة ذاتها لا إلى الطبيعة »(1) ، و بذلك انتصر شعراؤنا المعاصرون لأفكارهم، فقدموها و غلبوها على الطبيعة ، التي تحولت إلى خادمة في تقديم تصاويرهم الفنية ، التي تعني في منطلقها التشابه المطلق مع الواقع الطبيعي، إنما إيجاد صورة ثالثة لا هي نمطية و لا هي متخيلة ، لا يمكن اكتمال جزئياتها في ذهن المتلقي من خلال أدوات المبدع، أو من خلال محاولته إيجاد الصورة التي أوحتها الأدوات و إعمال الخيال في ذلك، إنما الصورة الإبداعية التي تستحضر غياب النفس و الوجود، وهي التي توحى بيقينها المبرم و تحتمه في النفس دون أن تقوى النفس على فهمه ، و تتجاذبها النوازع الاحساسية التي تترصد الدلالة و المعنى ، و هذا عنصر يجعل منها عالما مبهما لا يتضح جليا إلا بوضوح ملامح الصورة ، التي غلب عليها هذا العامل غلبة مطلقة ، ويساهم في تحديد دلالتها و بناء معالمها ، «ذلك أن قيمة الصورة الشعرية - كل صورة- قيمة منتهية، وليست قيمة أبدية أو ثابتة»(2) .

و يتوسع في تحديد مفهوم الصورة ، بأن فتح لها مجال التعبير أكبر ما يمكن ذلك، حينما أولاها بكبير الحرية في الإنتاج الفني للتعبير ، و ذلك من خلال اعتبارها حلما يعيشه الإنسان في يقظة إنتاج المعنى ، وكما ذكر في سياق ذلك أن الحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقي للزمان ، و لا يخضع للسببية فيتجاوز بذلك البناء الطبيعي، الذي يقبله المتلقي ، بل ينشط خياله لاحتواء و تقبل الصورة المنجزة دونما

(1). عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط 4 ، 1981 ، ص66.

(2). المرجع نفسه ، ص72.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

ضوابط على ما اعتبره البلاغيون القدامى ، حينما يضعون من أسس صحة الصورة قربها من الواقع الطبيعي والمنطقي ، وما يبوح الشعر المعاصر عن الصورة النمطية الثابتة ، وانطلاقه في إنتاج المعنى المتوهم ، و إن كان يختلف عن الواقع الطبيعي إلا من خلال تكسير الصورة الفنية لهذه الضوابط ، والمقاييس المكبلة لنشاطها و بنائيتها الفنية ، ولا تأخذ من الواقع إلا بمقدار ما يساعد في تقريب المعنى ، لذلك نجد الشاعر المعاصر « في كثير من الأحيان يفتت الأشياء الواقعة في المكان ، لكي يفقدها تماسكها البنائي المائل أمامنا ، و لا يبقى منها إلا على صفاتها»(1)

ونخلص في مجمل التعريف الذي يضعه الدكتور عز الدين إسماعيل لتعريف الصورة الفنية ، قوله أنها « تركيبية عقلية ، تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع ، ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان ، يعبث في صورته بالطبيعة وبالأشياء الواقعة ... حينها يحاول الشاعر أن يصنع من الذاتي واقعيًا ، من خلال الصورة المحسوسة يبدو هذا الواقع مغايرًا للواقع العياني المرصود ، إن هذا الواقع الجديد ليس في الحقيقة واقعا على الإطلاق، إلا بمقدار ما يمكن أن نزع للفكرة حين تعانق الطبيعة من واقعية»(2) ، ويشمل التعريف الجزئيات الهامة في فكرة الأديب حول مفهوم الصورة الشعرية ، من كونها عمل إبداعي هو اقرب إلى الفكرة من الواقع ، و أن الصورة وسيلة لنقل المعنى لا الشكل ، وبذلك ينشأ منطلق ثالث تعنيه الصورة بعد الفكرة و الواقع ، وتكون أداة المبدع في إنتاجها النفس والخيال ، و اللغة التي تتحول إلى معول يفتت الدلالة المعنوية ، انطلاقا من الواسطين الزماني والمكاني ، و تجاوز الدلالة الوضعية لهذه الأداة المستخدمة.

(1).المرجع السابق ، ص67.

(2).المرجع نفسه ، ص66.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

و إذا تصفحنا دستور الرومانسية العربية ممثلاً في كتاب الغربال ، وتجاوزنا مع صاحبه أحد منظري الرومانسية العربية ، نجده يطفح بمعاني تعريف الصورة ويبرز آلياتها و طبيعة تشكلها فنيا ، فمنظر مدرسة الرابطة القلمية لا يعتقد في البحث عن العلاقات اللغوية الجزئية أو الكبرى ، التي تتكون بفعل المصاحبة والملازمة اللغوية لهذه اللبانات التعبيرية ، في دلالتها القريبة والبعيدة ، إنما الصورة يجب أن تكون المدلول المنتزع الذي يتوزع على مجمل أجزاء النص ، و يتحول فيه التأثير من الصوت إلى الصورة ، ومن السكون إلى الحركة الخفيفة ، التي تُشغل بها النفس « فالشاعر الذي يستحق أن يدعى شاعراً ، لا يكتب و لا يصف إلا ما تراه عينه الروحية ، ويختمر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته ، و لو كانت عينه المادية أحياناً قاصرة عن رؤيته»(1) .

ولا يميز الأديب بين موضوعات الصورة ، فهو يراها تتجسد في الوسط النفسي وتتمثل في المتناقضات الحياتية ، يراها في كل عظيم أو حقير من إحساس الإنسان ومشاعره ، و في كل كريم أو ضيع من أفراد المجتمع ، في القديم الغابر من تاريخ الإنسانية أو في واقعها و حاضرها التاريخي ، لا ينكر الإحساس الإنساني على الأصل المعبر عن أحاسيسه ، أو المبتدع الذي يرى النقاد أنه أصاب من تجربة التعبير ما أمكنه أن يختلف بها عن سلفه القديم ، إنما الشعور واحد لا يختلف ، و إن اختلفت البيئة والوسط و الزمان ، فالشعر موضوعه الحياة النفسية ، و الصورة وسطها الشعور الإنساني ، لأننا نجده في « الحب و البغض و النعيم والشقاء و صرخة البائس و قهقهة السكران و لهفة الضعيف و عجب القوي »(2) ، هي كلها صور التعبير الشعري ، ولا يُرى من اختلاف في تصويرها ، إنما التمييز و خلود العمل يكمن في قدرة المبدع على التأثير في المتلقي ، و مدى قدرته على جعل هذا المثقف الشغوف للصورة يتفاعل معها، فالصورة بذلك هي تلك الظلال

(1).ميخائيل نعيمة : الغربال ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط15 ، 1991 ، ص83.

(2).المرجع نفسه ، ص76 .

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

والألوان التي تخلعها الصياغة على الأفكار و المشاعر ، و ما تحمله من متعة وإثارة و تشويق .

ويدلي الدكتور محمد غنيمي هلال بدلوه في تعريف الصورة ، فيقدم وجهات نظر متعددة في سياق إبراز المعنى و القيمة والآليات الدقيقة ، في تحديد المفهوم العام للصورة الشعرية ، و مرتكزه « أن الشعر لا يكون إلا شعرا بالصورة »(1) ، وبذلك هو يضيف لبنة تأكيد في بناء ما وصل إليه التعريف العام في الساحة الأدبية، إلى مدى الارتباط الوجودي القائم بين الصورة و الجانب الشعوري ، فيقول علينا «أن ندرس الصورة الشعرية في معانيها الجمالية ، و في صلتها بالخلق الفني والأصالة ، و لا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي ، وإلى موقف الشاعر في تجربته ، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية ووسائل جمال فني، مصدره أصالة الكاتب في تجربته و تعمقه في تصويرها ، ومظهره في الصورة النابعة من داخل العمل الأدبي ، و المتآزرة على إبراز الفكرة من ثوبها الشعري »(2).

و تتبني هذه الرؤية الخاصة للصورة على جملة من الدلالات ، إذ يرى الباحث أن الصورة الشعرية إنما هي ربط بين الخلق الفني واستحضار الصور القديمة ، وتجارب فكره الذي اختزن من الصور العامة و الدلالات الحضارية عديد الأدوات، فالتصوير إذاً هو خلق فني ينطلق من أصالة المبدع ، و ما تمتلكه عليه نفسه من معالم الجمال ، وليس سياق التصوير عنده يكمن في الربط البسيط بين الواقعيين ، إنما فلسفة الباحث تكمن في التأمل الداخلي ، الذي ينطلق من مثير تحمله الطبيعة ، فالشيء الواقع تحت ناظره إنما يراه المبدع خارج أبعاد ذاته ، لذلك لا يستطيع التأثير فيه أو التحكم في جزئياته بالتعبير أو الإفناء أو التحسين ، فهذا المظهر بعيد

(1) محمد غنيمي هلال : دراسات في مذهب الشعر و نقده ، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، د . ت ، ص73.

(2) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ط 1 ، 1982 ، ص287.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

عن وعيه الطبيعي ، «فوجودها صورة أقل مرتبة الوجود ، من رؤيتها شيئاً ماثلاً أمام النظر ، ولكن وجودها صورة يحتاج إلى جهد ذهني أكثر من الجهد في النظر إليها ، و وجودها صورة يتعلق بوعي وحده أنا فيه أكثر ايجابية»(1) ، وإن غاب عن ناظريه فلا يعني ذلك انتهاء وجوده فعلاً ، و إن « كان الحس الظاهر غير قادر على أدنى قدرة من تجريد الشيء ، إذ لا مخلص له إلى مجرد الصورة »(2) ، ولهذا يمتلك فكره بُعد هذا المظهر ، في صورة قد ارتسمت أبعادها في عمقه ، وأصبح يتمثل جزءاً من تجربته و حصيلة من محصلات حياته، فإن أراد تصويره للناظر فإنه لا ينطلق من عدم ، إنما البعد العام المشترك بينه وبين المتلقي يحول دون تحديد تلك الملامح العامة للمظهر ، إذ لو كان كذلك فأين يكمن الإبداع والخلق، فالمظهر لا بد أن يخلق لنفسه حلة جديدة تجعله صورة ثانية ، لا هي ما رسب في ذهن المبدع بحلته التصويرية الأولى ، أو ما كان في ذهن المتلقي ، «وهو بذلك يعيد خلق الواقع من جديد ، و بصورة جديدة ، قد تفوق الواقع نفسه جمالا وتأثيراً»(3) ، ليصبح المظهر مُلكاً خاصاً لوعيه ، يتحكم في كيفية ومدى وطبيعة إنمائه و تطويره ، دون الإخلال بوصفه الخارجي ، فيتتبع المظهر الخاص حسب حالة صاحبه، و يفجّر المعاني حسب ما وضعه المبدع للتعبير أو الإيحاء به، و إن اختلف واقع الحالة النفسية أو انعكس فإنه يوجد الصورة المناسبة للموضع والمظهر معا .

و ينتصر الدكتور محمد غنيمي هلال للصورة الإيحائية التعبيرية ، ويرى أنها أكثر فاعلية وأهم و أعظم تأثيراً من الصورة الوصفية المباشرة ، كونها «مشدودة في العالم الفكري الوجداني من جهة ، و على عالم المحسّات من جهة أخرى ، وهذا هو الفرق في الجوهر بين الصورة التي خرجت من معالم الفن ، المصبوغ

(1) محمد غنيمي هلال : دراسات في مذهب الشعر و نقده ، ص ص 61-62.

(2) ألقت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2007، ص123.

(3) الطاهر مكي : الشعر العربي المعاصر روائعه و مدخل لقراءته ، ط2 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1983 ، ص83.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

بالمشاعر والخواطر والعواطف ، وبين الصورة المُحسَّنة في الطبيعة التي لم يحدد الفن العلاقات بين أجزائها»(1) ، ذلك لأن الإيحاء أكثر دلالة و أقوى لذة من الوصف المباشر ، و أن الصورة في حلتها الرمزية الإيحائية ، قد تدفع النفس إلى إيجاد دلالات وتحقيق قراءات مختلفة لمظهرها ، كما تساهم الصور الجزئية في إبراز المعنى الإيحائي ، و الخلق الفني الذي يريد المبدع تحقيقه داخل نطاق الصورة الكبرى ، و تتعاون فيما بينها لإبراز الأثر الفني المراد إحداثه في عمق نفسية المتلقي ، وملاك ذلك أن « العواطف والصور يجب أن يتزاوجا ، ليزوب كلاهما في الآخر ، ويتمثلا طبيعيا لدى الذهن في نشوة فنية ، والمخاطر و المشاعر التي تكشف عنها الصور ، هي وحدها محور الحيوية والعضوية»(2) .

ويضيف الباحث في رجاء اكتمال رؤيته الفنية للصورة ، أنها لا تشترط مجازية المفردات أو العبارات المشكَّلة للصورة ، و لا قيمة لقوة هذه الألفاظ ووقعها من خلال توظيف الصور البيانية المتنوعة ، بل يرى أن العبارات في حلتها الحقيقية قد تؤدي دورها الفني أفضل من حلتها الجديدة المختلفة ، إنما حسبها ما تحمله من دلالة على خيال صاحبها و قدرته المميزة على التصوير، من خلال دقة توظيفها في السياق العام المستخدم في التصوير، و يؤكد ذلك قوله « أن الصورة لا تلتزم ضرورة أن تكون الألفاظ أو العبارات مجازية ، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال و تكون مع ذلك دقيقة التصوير دالة على خيال خصب »(3) ، فالصورة بذلك تُرسم بالحقيقة كما ترسم بريشة الخيال .

ومن الدارسين العرب الذين تعمقوا في دراسة الصورة و بيان أهميتها وآلياتها، ويمكن أيضا الارتياح إلى النتائج التي توصلت إليها دراساتهم الفنية في هذا المجال، الدكتور عبد القادر الرباعي ، خاصة لما استفاده من احتكاك بالنقد

(1).علي صبح : الصورة الأدبية تاريخ و نقد ، ص 154.

(2).محمد غنيمي هلال : دراسات في مذهب الشعر و نقده ، ص 14.

(3).محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص 432.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

الأوروبي و من خلال تطبيق آليات هذه الدراسات الغربية على بعض أعلام الشعر العربي ، و انبثقت دراسته في اقتباس هذه الآليات و قدرته على رسم عناصرها ، تطبيقاً على ديوان الشاعر العباسي أبي تمام ، مستحدثاً دلالات قوية لقيمة الصورة التي يعتبرها انتقالاً حراً ، أو تجوّزاً في الدلالة لعلاقة تتناسب و الحالة النفسية لمبدعها ، تتجاذب في عمق ملمحها (القصيدة) أطراف البلاغة ، وتجانس المعنى بتقاربه الإيحائي الذي يستعصي عن إدراك صورته الدقيقة ، بل هو مقتنع بأنها ما يشعر به المتلقي من إشعاع نفسي ، منثوراً فوق كل فكرة تطرحها المعاني والدلالات ، يتابع المبدع بناءها من خلال لبنات من الألفاظ ، التي يحسن وضعها واختيار أمثلها لأداء الدلالة بحسه المرهف ، و خياله الخلاق المنتزع من فكر تملؤه الصور ، « فالصورة ابنة للخيال الشعري الممتاز ، الذي يتألف - عند الشعراء - من قوى داخلية تفرق العناصر ، و تنشر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبها ، لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متحد منسجم ، ... و القيمة الكبرى للصورة الشعرية في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة ، للكشف عن المعنى الأعمق للحياة و الوجود ، المتمثل في الخير والجمال »(1) ، فمن عمق عناصر الطبيعة الخارجية ينتزع الشعراء صورهم ، و من قوى داخلية تفكّك العناصر المكونة لها وتنشر جزئياتها ثم تعيد ترتيبها و تركيبها لتصب في قالب خاص ، فالقيمة الكبرى للصورة تكمن في أنها قوة تعمل على ترتيب التجربة الإنسانية ، التي تختزن كل القيم الخيرة التي تقف من عقيدة المبدع و فؤاده ، وترسل آيات تحمل منفعة الظاهر و الباطن دلالةً و فناً وجوهراً و إبداعاً .

ويرى الدكتور عبد المالك مرتاض في الصورة ، أنها رسم عبقرى ينشأ من تشكيل لغوي مقصود، يقف عالم المحسوسات الطبيعية والمعنوية في مقدمة إنشائها،

(1) عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط2 ، 1999 ، ص 15 .

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

ويرتكز المبدع في توليد هذه الصور على حواسه ، التي تتفاعل مع جزئيات هذه الصور ، فتنتشر في عمقه و نفسه وتتلون بمشاعره وأحاسيسه ، فتنشأ بأدواته الفنية الظلال و الألوان الجديدة ، التي يصبو المبدع بها و خز خيال المتلقي ، ووكز عمقه فيحيي بها و ينتشي بامتلاكه جوانبها ، ويأخذ الباحث نظرتة للصورة و إبداعها في قوله : « رسم عبقرى لفكرة مضخمة بالعاطفة ... داخل نفس الفنان المبتكر ، ولا يفترض في الصورة إلا الابتكار ، فمن صفاتها الأساسية أنها خلق جديد »(1).

وإن كانت الصورة عند الدارسين أمر يصعب الحصول فيه على تعريف دقيق يشمل كل جوانبها ، فإنها في عقد الباحث أحمد دهمان ، تركيبية معقدة وذلك لأنها وسط تشترك فيها النواحي العقلية و النفسية العاطفية ، و هي و إن استطاعت الجمع بين هذين الواسطين ، فإن لها القدرة على تقديم عالم لا يستطيع الفرد الحصول على مدلوله المباشر ، و يحتاج منه إلى نشاط عقلي و نفسي كبير كي يتوصل إلى المدلول العام للصورة ، فالرسم بريشة العقل المصبوغة بالنفس يشكل مظهرا مختلفا ومعقدا ، فتتحول بذلك إلى نظرة فكرية ومعادلة تتجاوز الواقع بواسطة هذا الرسم بالكلمات ، و يقول لإجمال فكرته : « الصورة الشعرية هي تركيبية عقلية وعاطفية معقدة ، تعبر عن نفسية الشاعر وتستوعب أحاسيسه ، وتعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة ، عن طريق ميزة الإيحاء والرمز فيها ، والصورة هي عضوية في التجربة الشعرية ، ذلك لأن كل صورة داخلها تؤدي وظيفة محددة متأزرة مع غيرها ، ومسايرة للفكرة العامة »(2).

فرغم غموض المدلول الحصري للصورة ، إلا أن الباحث يبرز إمكانية إدراك ملامحها من خلال قياس الشعور فيها ، و التوصل إلى إدراك ملامح الإيحاء في سياق جزئياتها ، ومدى الترابط الوثيق بين هذه العناصر الجزئية المكونة لها ،

(1). عبد المالك مرتاض : مجلة آمال ، تصدرها وزارة الاتصال و الثقافة ، الجزائر ، عدد 55 ، 1982 ، ص 57.

(2). أحمد دهمان : الصورة البلاغية عند عبد القاهر ، دار طلاس ، دمشق ، ط 1 ، 1986 ، ص 367.

خاصة حينما نتأكد بأن لا فكر أو أدب دون صورة ، ولا أدق لوصف روح العمل إلا أن نطلق عليه مصطلح الصورة الفنية .

و حين نفتش في فكر كمال أبو ديب عن مدلول للصورة الفنية ، و تحديد ماهيتها وآلياتها ، نجده قد تجاوز العامل النفسي في تحليلها ، إلى مجال أكثر عمقا في واقع الإنسان الوجودي ؛ فهي من أجلّ الأدوات وأعظم الوسائل التي يختزنها كون المبدع ، ويعتبرها الوسيلة الوحيدة في مجال التعبير البشري سواء أكان مبدعا من خلال إنتاجها ، أم متلقياً من خلال استيعابها ، و تحوُّله بذلك إلى منتج جديد للدلالة ، و لا يفرِّق في ذلك بين الإنتاج والتلقي ، و جوهر فكرته في ذلك « أن للصورة مستويين من الفاعلية هما : المستوى النفسي والمستوى الدلالي أو الوظيفة النفسية و الوظيفة المعنوية ، و أن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف و الإثراء وتفجيرٍ من الإحياءات في الذات المتلقية ، ترتبطان بالاتساق والانسجام اللذان يتحققان بين هذين المستويين للصورة»(1) ، فتذوُّق التصوير الفني في الإبداع العربي لا بد أن يتجاوز التذوق الحسي ، الذي رسب في أفكار نقاد الأدب الأقدمين ، و ما زال يسيطر على مقاييسنا النقدية ، إذ لا بد أن يتجاوز تذوقنا للصور الفنية الجانب النفسي إلى عوالم أرحب ، تكون فيها الدلالات كونية لا حيز لها ، و لا يستطيع الفكر احتواءها ، بل تفتح أبواب الدلالة على مصراعيها فيجوب من خلالها المتلقي صنوف التعبير الأشد عمقا ، فتتحول من مجرد وسيلة إلى الإحياء الدلالي إلى « خلق عالم جديد نطم به و نُجله محل العالم القديم »(2) ، و لا يتحقق ذلك إلا من خلال التصوير، و لا يتم إلا في رُوح مَن «تمتلئ نفسه بالصور الواضحة ، على حين أن نفوسنا لا توجد فيها الصور إلا متفرقة و غامضة ، وهو

(1).كمال أبو ديب : جدلية الخفاء و التجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 3 ، 1984 ، ص 22.

(2).عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي عرض و تفسير و مقارنة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ،

ط1992 ، ص 129.

يستلهم هذه الصور أكثر مما يستلهم الأشياء ذاتها «(1) .

يحدث هذا التنوع في مفهوم الصورة انطلاقاً من التغيير العام لمفهوم الإبداع ، فقد كانت القصيدة تنطلق من شفتي الشاعر ، وعمقها ينبعث من نفسه و مشاعره وأحاسيسه، انطلاقاً من حالة شعورية سواء أكانت واعية أم كانت دون ذلك ، فأصبحت القصيدة تنبع من كيان المبدع ، دون أن يكون لمشاعره السيطرة على إبداعه ، أو قد يكون تأثيرها أقل، و تتحول اللحظة الشعرية إلى ما يشبه حالة انجذاب أو تيه في جنبات الكيان الروحي، أو ما يقارب الصوفية، و لذلك يطرح الكاتب إزاء هذا التحول في عملية الإبداع ، ضرورة التحول في عملية النقد ، وكشف الطاقات و الأبعاد النفسية و بقراءة دلالاتها المعنوية ، وعدم التوقف عند اكتشاف الجوانب النفسية التي تعترى المبدع لحظة القول أو بعدها ، فلا بد من التعمق في هذا المستوى الشعوري الخاص ، في التجربة الإبداعية للمنجز الفني وصاحبه و عدم الفصل بينهما .

يدعو النقاد إلى تحويل الصورة الفنية من عنصر بنائي فني ، إلى معيار نقدي إبداعي ، و يعتبرونها أهم عناصر الإبداع الشعري ، غير أنه يصعب مع هذا التطور والتبدل لمفهومها العام ، حصر مقياس للحكم عليها ، فقد استعصت على المبدع في أن يمسك بمجامعها ، و يحكم قيادة جموحها و توجيه انطلاقاتها ، و لذلك نراها في تحول وتمدد ما اتسع الفكر و تعمقت المعاني بين ناقد وآخر و بين آلية وثانية ، فالصور الشعرية في مدلولها الحدائي توسيع لآفاق اللغة ، وتفجير للكون الشعري و خلق لأدوات و مصطلحات جديدة ، وآلياتها هي في أغلبها استيراد من الدراسات الغربية ، و الذي أدى اختلاف الترجمة في معظمها إلى هلامية التصور، و تحول الصورة لدى بعضهم إلى عالم موجود محسوس لكنه غير مرئي ، فتنافسوا في رسم ملامحه و الاجتهاد في إبرازه دوره ، و اقتراح الدلالات الجديدة والملاح

(1).المرجع السابق و الصفحة نفسها.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

المتعددة بعد ما تبدلت آلياته ، فتغيرت ركائز الشعر بين القديم و الحديث ، و بين العربي و الغربي ، فبعد أن كانت عناصر الصورة البيان و البديع ، تحولت إلى رمز وإيجاد ، وتبدلت اللغة من القوة والتأثير إلى الليونة و التعبير ، بل الشعر ذاته من فلسفة الإنتاج إلى فلسفة التلقي ، وحمى التأويل خارج تصور المبدع و رغبته ، فالفن تحول من إمتاع للنفس إلى إمتاع للروح وتعذيبها ، ومن يسر الأخذ والتواصل إلى صعوبة ذلك ، فالشعر المفهوم شعر متروك ، و الدلالة القريبة مرغوب عنها إلى ثيمات نفسية و روحية ، تفتح أبواب الدلالة تلو الأبواب ، دون أن تتوقف عند عتبة يطمئن إليها المتلقي ، و تكتمل عندها الصورة وشطحت بعد ذلك الآراء في إبراز مفهوم الشعر ، وحتما سيكون للصورة الشعرية نصيب من هذا التطور، طارت بأفكارها و غردت بمدلولاتها بعيدا عن هذه المعاني والدلائل ، وتحول مفهومها إلى ما يجعلها تتسم بالفوضى والغموض ، والغياب التام عن الإنتاج الإبداعي ، وتحول الأحكام إلى تقريبية تتناقض تناقضا شديدا بعد أن كانت تختلف فحسب .

لقد شغلت الصورة و تعريفها عديد الأذهان ، و كانت محور دراسات طائفة من الأقلام التي تنافست في وضع مفهوم محدد ، يجمع به ما خلصت إليه رحلة تدبره واطلاعه في المجال ، و استقرت و حطت رحالها بالقرب من مجمل مفهوم أفكار ، و أقلام عديدة من مفكري الأدب العربي في شرقه و غربه، يمكن إيجاز بعضها للتأكيد على تنوع الفهم ، و تعدد الرؤى واختلاف في تبلور المفهوم العام لها عند هؤلاء ، وخاصة من قطع سني عمره في البحث ، و أفنى معظم حياته في الكشف و الإطلاع ، فمال مجموع النقاد المحدثين والمعاصرين إلى وجهات مختلفة و متنوعة ، اتخذت من مجالات فنية الصورة توجهها في إجمال تعريفهم ، و تذوقهم لمدلول هذا الكائن الذي أسهد و أرق ، جمع فرق .

فطائفة اتخذت من بلاغة اللفظ ، و قوة الوسط الحسي المنتج للصورة منطلقا، فرأت رأي الأقدمين ، و إن زادت عليه من مثل:

الباحث عبد القادر القط في اعتباره الصورة بنية فنية ، أما تعريفها و إن كان صعب الإحاطة ، إلا أنها تُلَمَّح من خلال مظهرها الحسي الخارجي ، ويؤكد أن تأثير وحداتها البنائية و دورها في تركيب الدلالة ، هو الدليل الأمثل على وجود الصورة ، ويرى أن « الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ و العبارات ، ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة ، مستخدما طاقات اللغة و إمكاناتها ، في الدلالة و التركيب و الإيقاع ، و الحقيقة و المجاز و الترادف و التضاد ، و المقابلة و التجانس و غيرها من وسائل التعبير الفني » (1) ، و يخلص متيقنا من خلال ما ذهب إليه في حصر مدلول هذا الكيان المعنوي ، أن « الألفاظ و العبارات هي مادة الشاعر الأولى ، التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني ، أو يرسم بها صورته الشعرية » (2) .

و يعضد هذا الرأي ما توج به الباحث نعيم اليافي رؤيته المتفحصة للصورة ، وما وقع إليه اطمئنانه من نتائج البحث في مدونته ، التي تناولت هذا الموضوع ، و يصفها بأنها « واسطة الشعر و جوهره ، و كل قصيدة من القصائد وحدة كاملة ، تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام ، و كل لبنة من هذه اللبانات تشكل مع أخواتها الصورة الكلية ، التي هي العمل الفني نفسه » (3) .

و طائفة احتكمت للدراسات الفنية الحديثة ، متأثرة كما رأينا بالمنجز الفكري الغربي ، و انطلقت من تأثير الصورة في الجانب المعنوي ، من اتخاذ النفس و تنوع المشاعر و الأحاسيس ، منطلقا في رسم تصورهم لتعريف الصورة ، و اعتقدوا أن ذلك أهم ما يمكن تحقيق الكمال في تعريفها ، فلامست تعاريفهم جوانب نفس المبدع

(1) عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، ط2 ، 1981 ، ص 391 .

(2) المرجع نفسه و الصفحة نفسها .

(3) نعيم اليافي : مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، 1982 ، ص 39 . 40 .

و المتلقي على حد سواء ، وظلال ذلك على تركيب الصورة الحسية التي يخترنها التعبير من مثل:

مصطفى ناصف في دراسته المميزة للصورة الفنية ، في مدونته التي كانت وجهة الباحثين في تعريف و تطور و آليات الصورة الأدبية ، في الإنتاج الأدبي للعرب ، و لم يحصرها في سياق دراسته في وجهة لغوية ، بل اعتبر اللغة ملكة طبيعية لوجود الصورة ، و لا يعتبر تركيباتها عاملا من عوامل الإظهار ، لأن الصورة لا تتم بلا لغة و لكنها أيضا لا تنكشف بها ، لأن هناك آليات دورها يكمن في إظهار الصورة أهم من اللغة ، كاعتبارها وسيلة للتعبير عن « حالات غامضة لا يستطيع بلوغها مباشرة ، أو من أجل أن تنقل الدلالة الحقة لما يجده الشاعر»(1)، و لها أيضا دور إبداعي هام تؤديه، إذ أنها «كثيرا ما تشارك متتابعة في تنمية العمل الفني تنمية داخلية»(2) ، وهو الدور المتروك للألفاظ ، و الجانب الحسي الذي تقوم به في إنتاج المعنى داخل القصيدة ، فعلى الشاعر أن يخضع في تقديم صورته الفنية « لبعض المقومات الخارجية ابتغاء ، الحصول على موافقة ما ، لما يسمى الشكل المقرر في صورة من صورته»(3) ، و من هذا لا يسمي الباحث الصورة بذلك ، إلا إذا كان للمقومات الخارجية والنفسية منها و الدلالية ، أن يكون لها نصيب من التأثير ، و جانب من الدور الذي تلعبه ، وذلك أيضا ما يراه الباحث عبد القادر فيدوح إذ تتقاطع رؤى الرجلين في «أن المدركات الحسية أقوى من المدركات المعنوية، و شكلت صورا بصرية في ذهن المتلقي ، أدت إلى التأثير النفسي فيه ، عبر الانفعال المناسب لتصوراته الذهنية و الحسية على حد سواء»(4)، فالمُدرك النفسي وسطُ تنمو فيه الصورة بطريقة طبيعية ، أما الوسط الحسي فهو وسطُ إشفائي لما يساعد في بقائها فحسب ، و لا تعمل على إبرازها

(1) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية ، دار الأندلس للطباعة والنشر و التوزيع ، بيروت ، ط3 ، 1983 ، ص217.

(2).المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

(3).المرجع نفسه ، ص 209.

(4) عبد القادر فيدوح : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط2 ، 1992 ، ص320.

و طائفة ثالثة تفاعلت مع الطرفين ، و رأت أن تعريف الصورة لا يتم بإسقاط واحد من الطرفين ، لأنها لا تشتمل على جانب واحد ، ولا تكتفي بمدلول مستقل عن بقية المدلولات ، فهي الحياة بمجموعها ولا تكتمل إلا بتنوع و غنى الأدوات ، وتعدد الرؤى والاجتهادات ، فكان لتكامل الطرفين الحسي والمعنوي النفسي منطلقا لتعريف الصورة في نظرهم ، فلا يمكن الفصل بين الأدوات ، و لا ينبغي التفريق بين الواسطين ، ومن مثل هؤلاء ما ذكره :

الباحث محمد حسن عبد الله ؛ حينما يؤكد أن الصورة رسم قوامه الكلمات ، لا تنطلق من شفتين مقطوعتين ، إنما هما موصولتان بعمق النفس ، و بذلك يؤكد أن الترابط بين اللغة و النفس في الصورة أمر حتمي ، لا يجب أن نخالف فيه ، أو ننتصر إلى طرف على الآخر ، فيفصل في ذلك من خلال قوله : بأن الصورة الشعرية «صورة حسية في كلمات استعارية إلى درجة ما في سياقها نغمة خفيفة من العاطفة الإنسانية ، و لكنها أيضا شجنت - منطلقةً إلى القارئ - عاطفة شعرية خالصة أو انفعال»(1)، وليس ببعيد عن هذه الرؤية(2) ما رسا عليه رأي علي البطل في مدونته حول الصورة ، حينما يؤكد أنها «تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها ، فأغلب الصور مستمدة من الحواس ، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية»(3).

(1) محمد حسن عبد الله : الصورة و البناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة ، 1981 ، ص 32.
(2) إضافة إلى ما قدمه من تعريف خاص للصورة في مدونته ، نقل تعريف (ر . أ . فوكز) ، و قد ارتضى ما احتواه من دلالات و أحكام ، و التعريف يقول أن الصورة : " علاقة - وليست علاقة تماثل بالضرورة - ، صريحة أو ضمنية بين تعبيرين أو أكثر ، تقام بحيث تضيف على أحد التعابير - أو مجموعة من التعابير - لونا من العاطفة، و يكتف معناه التخيلي ، و ليس معناه الحرفي دائما ، و يتم توجيهه و يعاد خلقه - إلى حد ما - من خلال ارتباطه ، أو تطابقه مع التعبير ، أو التعابير الأخرى " المرجع نفسه ، ص 37.
(3) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1980، ص30.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

أما ما ثبته الباحث عبد الإله الصائغ من تعريفه للصورة ، إنما هو انتصار للجانب النفسي في تشكيلها ، فقد حبس تعريفها على أنها « نسخة جمالية ، تُستحضر فيها لغة الإبداع و الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام ، أو المعاني بصياغة جديدة ، تملئها قدرة الشاعر و تجربته ، وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز و الحقيقة ، دون أن يستبد طرف بآخر»(1).

وفي استعراضنا لبعض تعاريف المحدثين للصورة الفنية ، نشعر بما تحظى به من مكانة في آرائهم ، وما يحمله كلامهم من أجلّ الأوصاف لدورها وقيمتها ، فهي ركن من أركان النص «لا يكون الشعر شعرا إلا بما يحتوي عليه من عناصر غنائية ذاتية ، تعتمد أول ما تعتمد على الصور»(2)، و «أنها الجوهر الثابت في الشعر...، وإحدى معايير الهامة في الحكم على أصالة التجربة»(3) ، وهي عنصر العناصر في الشعر والمحك الأول ، التي تعرف به جودة الشعر وعمقه وأصالته... لكنها في الوقت ذاته تظل سر الأسرار في الشعر(4) ، و رسم عبقرى و واسطة الشعر وجوهره (5) ، وأنها «الأداة الأساسية لخلق عالم جديد نطمح به ، و نحله محل العالم القديم»(6) ، فهي نقطة القوة والشياطين المسيطرة في الشعر(7)، إنها قوة صورة الإنسان الصامت(8).

وهكذا نصل إلى أن الصورة الفنية في الفكر العربي الحديث والمعاصر، عانت «اضطراباً في التحديد الدقيق مصطلحاً مستقراً ، حتى بدت تحديدها غير

(1). عبد الإله الصائغ : الصورة الفنية معياراً نقدياً ، دار القائدي ، طرابلس ، ليبيا ، دت ، ص 137.

(2). محمد غنيمي هلال : دراسات في مذهب الشعر و نقده ، ص 73.

(3). جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص 07.

(4). أحمد درويش : في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة ، دار الشرق ، القاهرة ، ط 1 ، 1996 ، ص 127.

(5). نعيم اليافي : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، صفحات للدراسات والنشر ، دمشق ، 2008 ، ص 39.

(6). أحمد درويش : في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة ، ص 127.

(7). محمد حسن عبد الله : الصورة و البناء الشعري ، ص 12.

(8). عبد الرحمن بدوي : في الشعر الأوروبي المعاصر ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، 1965 ، ص 74.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

متناهية ، وصار غموض مفهومها شائعاً بين قسم كبير من الدارسين «(1)، و ما كادت تستقر الآراء بعد أن جابت أقطارا مختلفة ، من جوانب التفكير والإحساس عميقا في نفسية المبدع ، ركنها أول للإنتاج الإبداعي ، و المتلقي ركنها الثاني ، كعنصرين للعملية الإبداعية ، اتسعت بعدها الرؤى لترسم الصورة انطلاقا من الإنتاج المقدم ، و تعتبر النص شريكا كاملا في إنتاج الصورة الفنية ، فبا ترى ما ستكون إضافة الأجيال اللاحقة في موضوع هذه الصورة؟؟ وهل يكون لها القدرة على تقديم ملمح آخر لمدلول جديد ، وصورة أخرى لتعريف مختلف للصورة الفنية، بعد أن أنهك الاختلاف و التنوع مبدعي الأمة العربية في أجيالها المتعاقبة؟؟ أم سيكون لسان حالها مطلع معلقة الشاعر الجاهلي عنتر بن شداد العبسي القائل :
هل غادر الشعراء من متردم؟

و هكذا ندرك مسار الصورة في تشكل مدلولها وتعريفها ، وما زال طريقها تملؤه العقبات ، مجهولا ينتظر من يستكشف صورته ، يتخذ ملامح التشكيل من أنماط التعبير المتنوعة ومختلف أوجه التفكير في كل عصر، وإن كان يزعم بعض الدارسين المُنكرين لوجودها قديما ، أن الاختلاف في المدلول يدفع حتما إلى الاختلاف في المصطلح ، غير أن بعضهم يرى أنه «ليس في الصورة قديم وجديد، و إنما في الصورة أصيل وزائف»(2) ، وما منطلق هؤلاء من أن غياب المصطلح المصطلح بذاته و دلالاته لا يلغي وجوده ، و إن لم ترتسم ملامحه كاملة في ذلك العصر ، وهذا من طبيعة الفكر الذي ينبني على الزيادة و التطور و التبلور والنمو.

(1).بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ص 19.
(2).محمد حسن عبد الله : الصورة و البناء الشعري ، ص 23.

المبحث الثاني : رحلة المرأة في فضاء الشعر العربي الحديث

تقديم :

يشكل حضور المرأة واقعا أو رمزا صورة أو دلالة ، في ثنايا الشعر العربي من أهم مرتكزات البنية الفنية ، التي تشكل الجوهر والمظهر في القصيد العربية ، فقد بات ذلك الحضور ضرورة فنية ، فرضها الواقع على الشاعر ردحا زمنيا ، قد يصل إلى بداية نطقه بالشعر أو أقدم ، و بتواتر الزمن تحول ذلك الكيان المساهم في البنية الفنية للقصيدة ، إلى أصل من أصول و قاعدة من قواعد البناء لا يذكر إلا به ، و لا يعترف بما يحويه من التصوير ، إلا بما يحمله من زخات العاطفة المنبثقة من لمسات المرأة و أنفاسها داخل ذلك البناء الفني .

و ليس هذا التموضع بالغريب عن واقع الفنية الشعرية ، فالمرأة جزء من الرجل في حياته ، إن لم تكن هي روح تلك الحياة ، ولا مفر له من اتخاذ هذا الشريك محورا و بناءً فنيا ظاهرا أو إحياء ، فقد بات الشعر هو المرأة و المرأة هي الشعر و جهان لعملة واحدة ؛ لا تحضر الواحدة إلا باستدعاء الوجه الآخر ، فتعانقا و ذابا و ما أجمل أن يكون نتاج ذلك العناق ملمحا من ملامح الوجود ، و الكيان الشعوري للإنسان في أرقى ، بل و أسمى مظاهر وجوده على الإطلاق .

إن المرأة في الشعر ليست قيمة مضافة ، لكونها اتخذت موضع القيمة في بناء القصيدة ، و لا يمكن لهذا البناء أن يستقيم قوامه و تسدد رميته ، و لا يكتمل فيه إبداع أو جمالية ، إلا حينما يتخذ من المرأة موضوعا و أساسا و عمقا و دلالة ، فالمرأة لم تكن في ثنايا الكتابة الشعرية أو بين سطورها إلا إضاءة للدلالة ، و عنفوان للتجربة الشعرية و القوة الدافعة ، و المحركة للمخيل الفني ، ولم تكن نزوة تقتضيها ضرورة المشاركة الاجتماعية ، أو دفعت إليها املاءات التودد

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

العاطفي ، فالغزل وإن كان في بنيته الظاهرة تصويرا لما يجول في الداخل ، من منطلق ما يرتسمه الظاهر ، إلا أن صورة المرأة بتعدد المكان وتغيير الزمان لم تتخذ موضع الاستهزاء ، و السخرية من هذا الكائن الوديع حتى في عصر الجاهلية، حين كانت لمكانة المرأة بعض التهميش الاجتماعي والعرفي ، إلا أنها أخذت حقها من الاحترام و الإجلال في واقع التصور الشعري ، فكانت كالمحراب حينما تراه في ظاهره فيستاؤك مظهره ، وما إن تلج أبوابه و تدلف ردهه تنتابك الرهبة ، و يسيطر عليك الخشوع و الإيمان، فبم يمكن إذن تفسير إلحاق القبائل إلى أسماء أمهاتهم ؟ أو إطلاق بعض تلك الأسماء على ألتهم المعبودة ؟.

فالمرأة قيمة اتخذها المبدعون مادة الشعر الأساس ، أنطقت بغير المعهود من التركيب الفني ، و طوحت بالخيال يرتاد عوالم خلاقة ، و يعتصر الفكر روحه لإنتاجها و تشكيلها ، و لا يمكن إلا الاعتراف بأن الشعر و الإبداع قد اغتننت لبناته، و ارتوت بنيته بعصارة حضور المرأة ، فانبلجت الصور وانهمرت ألوان شتى من الحياة ، و تفرعت الدلالة ، فلولا حضور المرأة في صلب الشعر حسيا و معنويا ، ما بلغت فنية الشعر و إيحائيته هذا المبلغ من الإبداع والجمال و الإيحاء ، الذي هو عليه الإنتاج الشعري العربي الفني ، و انطلق أصحابه بدوافن الإيحاء و مجامع التعبير بالجمال .

أولا : صورة المرأة في أدب أعلام الشعر العربي الحديث :

لم تتنازل المرأة في الشعر العربي الحديث - في كاريذمتها الشعرية - عن مكانتها التي احتلتها في حجر القصيدة العربية قديما ، و لم يخبُ نورها و وهج حضورها فيها ، بل على العكس تماما زاد ذلك الحضور و امتد في عمق التجربة

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

الشعرية المعاصرة ، بعد التحولات السياسية و الاجتماعية و الثقافية ، التي باتت تلعب بمكنون التجربة الإبداعية ومظهرها الدلالي لغةً و إيحاءً ، فان كانت القصيدة هي الجسد فإن المرأة هي روحه ، وإن كانت الأولى هي المكان فإن الثانية لمسات الجمال فيه ، حتى ندرك أن وجود الأولى يستدعي استحضر الثانية فهي الوجود الحقيقي لحياة القصيدة الشعرية ، فاستحالت محادثة النفس في كسر ذلك التمازج القائم على توأمة وثيقة الروابط بين الطرفين ، راسخة في الوجدان و الظاهر الفني.

إن رمزية المرأة الجسد في المدونة الشعرية العربية منذ القديم ، إنما هي فاعل لامتلاك النشاط الحيوي للإنتاج الشعري ، و باعث للتصور الذي ينتج الفنية و الإيحاء، بدفعها بالمزيد من التساؤلات الوجودية و نشر الرؤى النفسية، التي تحوّل الفكرة و الإحساس إلى إنتاج إبداعي تتوسع أسئلته في سبيل الوصول إلى الحقيقة ، و تحقيق صورتها الكلية ، لكنها تتحول إلى سراب ما أن تظن نفسك قد أمسكت بجمعه ، إلا و بك تراه أبعد ما يكون ملكا لأحد إنها حقيقة الأشياء غير المحددة المعالم ، و تعد المرأة من أهمها لكونها فكرة امتدت جذورها عبر أحقاب و أجيال و رؤى ، و أغنى منبت لتلك البذرة العديد من الرواسب و روافد الإنتاج الفكري بمختلف أجناسه ، و على مر العصور.

و لعل السؤال الذي يعن لنا و يلح بين جزئيات هذه الدراسة ؛ ما الذي يجعل المرأة موضوعا يحظى بالخلود ، في هذا الإنتاج الأدبي عمومه و مدونة الشعر على الأخص ؟ و يظهر في صورة متأقّة متجددة و متنوعة ، و لم يُقتل رغم كثرة المتناولين له ذكرا و توظيفاً ، مهما امتدت أدواتهم في عمقه و استرقت ظلالها من أدوات إيحائية ، فإن كان السؤال و طرحه في هذا الصدد محيراً ، فلن تكون الإجابة عنه إلا أكثر غموضاً و إعراضاً ، و بُعداً عن التصور الكامل للرؤية الواضحة ، بل تتحول الرمزية إلى كيان الشاعر إن ابتعد عنه سكت ، و إن خاض فيه زادت قريحته نضاعة و إبداعاً و تمثلاً ، و لم تتوقف عند صورة يجسمها من بقايا حطام

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

التصور الذي رسب في الذاكرة ، و تنشط فيه الصورة الشعرية بتجاوب الذات مع الموضوع ، لتظل المرأة فيه مكرورا دون أن تتكرر ، حاضرا دون أن تغيب معالمها ، و ملاك الوحي لا تابعا له .

فالمرأة خطاب شعري متعدد الأبعاد ، ينهض على بنية فكرية حية أثرها عميق في حياة الفرد بعيدا عن سطوة الجنس ، بل لأن له ملمس تماس مع الروح وكل ما يتولد عن الخيال من صور، لابد أن يكون له قيمة وصدى وتحتم على المستمع الاقتناع بها ، فهي كما يسميها ميخائيل نعيمة حقيقة الخيال، فكل ما ينتجه الخيال من إبداع تبتلعه المرأة، وتنتظر مزيدًا من الصور.

- في أدب المحافظين الإصلاحيين :

لقد لاقت المرأة في عصور الضعف التهميش ، و نالت ويلات الإبعاد عن فاعلية الفرد في الحياة الاجتماعية ، و منعت من أداء دورها الطبيعي ، وممارسة حقها في المشاركة في الحياة بشتى نواحيها، فكانت تعاني الحبس واستصغار الشأن، بل و اعتبارها عبءًا يجب إرجاؤه في سجون البيت وتقبيده بأغلال العادات والتقاليد، فكانت أن بدت تلاحقها الأعين و الألسن ، وفرضت عليها الظروف أن تتخذ موضع المتأخر خضوعا ومذلة ومهانة ، حرمت التعليم و ممارسة الحقوق.

و لذلك في مطلع النهضة ارتأى المصلحون الانتباه إليها و التحسيس بوجودها والتذكير بقيمتها ، بنفض غبار الزمن على دمنتها حتى تُعاد لها الحياة والاعتبار ، في كونها أستاذًا بل مدرسة لبلورة العقول و إنشاء الأجيال ، لابد من التوجه إليها ومد يد المساعدة لها ، لانتشالها من موضع ذاك التهميش ، ولذلك كان التصور الأول للمرأة في عهد بداية النهضة، التوجه إلى التغيير من حالها والتعريف بقيمتها

التربوية وبتأثيرها الكبير ، ودورها في البناء الحضاري ؛ لأنه لا يكفي الرجل وحده لبناء نهضة ، بل لابد لكلتي اليديين للبناء، يقول الجواهري :

علموها فقد كفاكم شئنا را وكفاها أن تحسب العلم عارا
هذه حالنا على حين كادت أمم الغرب تسبق الأقدارا
أنجب الشرق جامدا يحسب المر أة عارا وأنجبت طيارا
ونساء العراق تمنع أن تر سم خطأ أو تقرأ الأسفارا
إنكم باحتقاركم للنساء ال يوم أوسعتم الرجال احتقارا
إن خيرا من أن تعيش فتاة قبضة الجهل أن تموت انتحارا(1)

لقد تطرق الشاعر على غرار أصوات كثيرة ، توجهت بتجربتها في مجال الإصلاح بجمع جملة من الرؤى التوعوية ، حول قيمة ودور المرأة انطلاقا من المقارنة بين المجتمع العربي و نظيره الغربي ، فأدرك أن داء الأمة في تغييب دور شطره الآخر ، لذلك على صوت الجواهري ، كما كان صوت الرصافي وحافظ واليازجي وغيرهم كثير ، يقدم النصح و يبرز نتائج ذلك التهميش، مستنتجا أن لب التقدم وأصل سببه ، يعود إلى الدور الفعال الذي تلعبه المرأة فيه ، والتي بلغت في مجال العطاء الحضاري والتطور لدى الغرب شيئا عظيما ، أثبتت فيه وجودها ومارست حقها ودورها الطبيعي ، فكانت منهن الطيار والنائب و الأستاذ والمسؤول أمام أمر نظيرتها العربية حبيسة الدار ، يُكفّرُها المجتمع إن فكرت في كسر قيودها.

لقد توجه الشعر في هذه الفترة أن كان إصلاحيا ، ينطلق من التجربة الخاصة والحكمة المكتسبة من التجربة في تحليل المجتمع ، ومحاولة فحص دائه وتحديد أدوائه، فكانت التوجهات في مجموعها تؤكد قيمة المرأة ، فكانت مدونة شعر مطلع النهضة تتوجه هذه الوجهة ، فعالجت مجموع المضار التي لاحقت

(1).محمد مهدي الجواهري : الديوان ، مطبعة الغزى ، النجف ، 1935 ، ص ص 118 . 119.

الفصل الأول: ————— الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

المرأة ، فمعروف الرصافي قد رمقت عيناه فئة أخرى و حال ثانية المرأة العربية، ممثلة في الترمل واليتم والوحدة، فقد هاله مظهر إحداهن قد اعتبرها نموذجاً لكل مثيلاتها في المجتمع العربي ، فقال متأثراً لحالها وصورة و حيدها في مهيب مخاطر المجتمع و وحوشه الأدمية :

فَأَلْفَيْتُ وَجْهًا خَدَّدَ الدَّمْعُ خَدَّهُ وَمَحَمَّرَ جَفْنِ بِالْبُكَاءِ مُتَوَرِّمِ
وَجَسْمًا نَحِيفًا أَنَهَكَتْهُ هُمُومُهُ فَكَادَتْ تَرَاهِ الْعَيْنُ بَعْضَ تَوَهُمِ
لَقَدْ جَثُمْتُ فَوْقَ التَّرَابِ وَحَوْلَهَا صَغِيرٌ لَهَا يَرْنُو بِعَيْنَيْ مَيْتَمِ
وَلَمَّا تَنَاهَتْ فِي الْبُكَاءِ تَضَاكَتْ مِنْ الْيَأْسِ ضِحْكُ الْهَازِيءِ الْمُتَهَكِّمِ
فَتَذْرِي دُمُوعًا كَالْجَمَانِ تَنَاءَثَرَتْ إِلَى مَحْجَرِ بَاكِ مِنَ الدَّمْعِ مُفْعَمِ(1)

لقد نقل الرصافي صورة يتجاهلها المجتمع، وتُعد من منسياته في حُلَّة بلاغية شديدة التأثير، ملامح جمعت النقيضين يعلوها البؤس والحرمان والفناء ، و تلصص فيها على لمسات الحسن ؛ حين رأى الجمان متناثرا (دموعها) و منظما (أسنانها)، بعد أن أنحلَّ الجوع والحاجة بدنها و حال صغيرها ، و قد برع الرصافي في ذلك خاصة و أنه عايش هؤلاء من خلال حياة الحاجة التي عاشها فعلا في حياته.

أما شوقي فقد حول الصورة التي رسمها و خاصة أثناء حياة القصر حينما كان مفعما بالحياة الكريمة و هو يتعامل مع جميلات الترك في أبهى حلة و أجمل يتنازع عنه الحديث و يتوددن إليه و هو محظي عند الخديوي لأنه شاعر القصر فكان يتساقى الهوى بينهن ، وها هو يكترع من منبع الحب الصافي ليرسم جميلاته :

يا حسنه بين الحسان في شكله إن قيل: بأن
كالبدر تأخذ العيو ن و ما لهنّ به يدان

(1). عبد اللطيف شرارة : الرصافي ، سلسلة شعراؤنا 2 ، دار بيروت للطباعة و النشر ، بيروت ، 1982 ، ص ص 142 . 143 .

الفصل الأول: ————— الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

ومُنَايَ مِنْهُ نَظْرَةٌ فَعَسَى يُشِيرُ الْحَاجِبَانُ
فَعَسَى يُزَكِّي حُسْنَهُ مَنْ لَا لَهُ فِي الْحُسْنِ ثَانُ
حَقَّ الدَّلَالُ لِمَنْ لَهُ فِي كُلِّ جَارِحَةٍ مَكَانُ (1)

فشوقي بين الغواني اللواتي يتمتعن بشعره و غزله ، بدأت تستفيق موهبته الشعرية و تظهر له من المفاتن و الجمال ما جعله يغريهن بكلامه و حسن ثنائه ، و تعبير يتمثل ألاحظا يرشق القلوب بنبالها الجميلة ، وقوامها اللدن و فرعها الجميل و خدها الأسيل، و بياض لونها و انتظام أسنانها و نصاعتها و غيرها من المقاييس الجمالية ، للمظهر الذي بات مقياسه ما يراه في قصر الخديوي من جميلات الترك، و حسناوات بلاد الأناضول.

و لما اشتد ساعده إستمد شوقي رحيق قوله من تلك المغامرات الفنية القديمة في عصر الغزل العربي ، و ما كان من قدرة أولئك على فن التصوير الجميل المتخيل ، فما برح أن أعاد إحياء مغامرات ابن أبي ربيعة و قيس و جميل و عروة و غيرهم ، أنظر وهو يستحضر تجربة أبي فراس في قوله :

يا جارةَ الوادي ، طَرِبْتُ وَعَادَنِي ما يُشْبِهُ الأَحْلَامَ مِنْ ذِكْرَاكِ
لم أَدْرِ ما طِيبُ العِناقِ على الهوى حتى تَرَفَّقَ ساعدي فطواكِ
وتأودتُ أعطافُ بانِكِ في يدي واحمرَّ من خَفَرِيهِمَا خَدَاكِ
ودخلتُ في ليلين : فَرَعِكَ والدُّجى ولثمتُ كالصَّبْحِ المنوِّرِ فَاكِ
و وجدتُ في كُنْهِ الجَوَانِحِ نَشْوَةَ من طيب فيكِ ومن سُلَافِ لَمَاكِ
لا أَمْسِ من عمرِ الزمانِ ولا غُدَّ جُمِعَ الزمانُ فكانَ يومَ رِضاكِ (2)

لقد خطى الشاعر في أمر تصوير المرأة من منطلق معيشته ، خطوات نحو إبراز الجوانب الشعورية النفسية ، و أعاد الخطاب الشعري فيها إلى عهد حريرتها،

(1). أحمد شوقي : الأعمال الشعرية الكاملة الشوقيات ج2 ، دار العودة ، بيروت ، ط 1988 ، ص 141.
(2). المرجع نفسه ، ص 179.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

و هو يناظر صورتها في القصر ، فجاشت قريحته بوافر التصوير لملاحم مقاييس الجمال ، لافتنا انتباه المجتمع إلى ما تناساه الرجال من صفات الأنوثة والجمال ، التي باتت من مبعدات الواقع الحضاري ، الذي تغلب عليه سلطان الدين و استحكمت أمره عادات تشدد فيها العربي أكبر التشدد ، و لقد لاقى الشاعر الاستهجان ، حينما اعتبروا شعره لا يعني المجتمع المصري قدر ما يعني أسوار قصر الخديوي ، وإن كانت مقاييس الجمال المستخدمة فيه إنما هي استحضار لصورة الجمال العربي ، بتوظيف أدواته و مظاهره التي أنطقت شعراءه في عصوره الذهبية ، و مغامرات أذاه في مجالهم دون أن يتقيد بضوابط المجتمع فهو يقول في غزله :

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء

و من خلال الغزل المفعم بالأحاسيس بالجوى ، و الاشتياق للآخر الذي جمعه ديوان شوقي ، يمكن اعتباره من بين من فتحوا باب الغزل العربي في عصره الحديث على مصراعيه ، فغدت الروح العربية إلى نشوة الشعور بالآخر ، و التمتع بحالات الهيام التي غلب أمرها على مجموع ما كان في عصور ما قبل جمود الأدب ، و جمود الشعور بلذته لدى الشاعر ، و ما كان من تغيير في لغة شعر الغزل الذي جرى بعد شوقي من خلال إنتاج زاخر بالإبداع و الخلق والتصوير و المغامرة .

وللتواصل مع قصة شعر الغزل في تصوير لوعة المحب ، وقسوة الهجر والفراق و لذة اللقيا ، أخذت قصيدة الأطلال للشاعر إبراهيم ناجي من الصدق ورقة الظاهر ، ما حواه بوح عروة وجميل أو المجنون من غور البوح المحرق للفؤاد ، تأسيا عن الهجر وفناء تلك الأحاسيس التي يحيا بها العشاق ، بلغة « حب حالمة وأحاديث عاطفة مرهفة ، وفيها أنغام الهجر والوصال والرضاء والألم ، ويعبر عن كلها بصدق حرارة ولا يجد سوى الدموع للتقرب بحبيبته ، و لا يجد بلسماً لجراح

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

شغافه إلا الوصال ، ولذلك يعدّ بحق شاعر الحب «(1)، حيث يقول الشاعر :

أين من عيني حبيبٌ ساجرٌ فيه نُبلٌ و جلالٌ و حياءُ
واثقُ الخطوةِ يمشي ملكاً ظالمُ الحُسنِ شهى الكبرياءُ
عَبِقُ السَّحْرِ كأنفاسِ الرُّبَى ساهمُ الطَّرْفِ كأحلامِ المَسَاءِ (2)

و لا تحتاج خطرات الروح و الجمال و الإبداع التي تنبعث من هذه الأبيات إلى تفسير أو قراءة، فما ترسمه من صورة الأشواق الحالمة والمشاعر المفعمة بنبض الحياة، لا تغفل إدراكه قوى الإحساس بالجمال، ولا أخال إبراهيم ناجي إلا شاعر لغة الحب العتيق.

وبعيدا عن جعجة اللغة و إيغال الرمز، وبعده الفلسفي المغرق في العشق الجسدي ، يتكى أبو القاسم الشابي على إحساسه المرهف ويفاعة شبابه، و زاده الاجتماعي وإرثه التربوي الذي ناله في أسرته ، ومعايشة حال الأمة خلال حقبة العدوان الاستعماري ، استنشق المذهب الرومانسي كما استنشق الهواء الطلق في مروج بلده ، فسبح في جلال لبه الطيب ما أحي فيه الإحساس الجميل بالحب ، الذي عاشه بروحانية وبراءة الطفولة ، عشقا تجاوز سنوات يفاعة العمر ليسمو بمدلول العشق ومظهره مجسدا في المرأة ، فكانت صورتها في شعره تستمد من عروق البقاء ، ومقاومة المرض أنقى الصفات والأوصاف و أرقى الدلالات ، فهي قرينة الحياة و خليلة الجمال في مظاهر الطبيعة ، هي الطهر والبراءة والوفاء ، ما قدر لها أن تعيش في كنف الخلود المطلق ، يقول:

عذبةٌ أنتِ كالطفولةِ كالأحلامِ كاللحنِ كالصباحِ الجديدِ
كالسَّماءِ الضَّحُوكِ كالليلةِ القمرِ كالوردِ كابتسامِ الوليدِ

(1).رضوان محمد : إبراهيم ناجي شاعر الأطلال وأعلى قصائده العاطفية ، دار الكتاب العربي ، دمشق القاهرة، ط1، 2004 ، ص13.
(2).إبراهيم ناجي : الديوان ، دار العودة ، بيروت ، ط 1980 ، ص 134.

الفصل الأول: ————— الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

يا لها من وداعةٍ و جمالٍ و شبابٍ مُنعمٍ أمأودا!
يا لها من طهارةٍ تبعثُ التقديسَ سَ في مهجة الشَّقِيِّ العنيدِ..!
أيُّ شيءٍ تُراكِ؟ هل أنتِ "فينيسُ"
أم ملائكةُ الفردوسِ جاءَ إلى الأَرْضِ ضِ ليُحييَ روحَ السَّلامِ العهيدِ! (1)

لقد ارتقى مضمون وصفه للمرأة عن التصوير الحسي ، الذي يعبث بأوصال أعظم مخلوق ، وأرق وأطهر موضوع يمكن الحديث فيه ، وتجاوزت المتعة التي قد يرتجئها عن ذلك الإغراق و التمادي في لمس تلك المقاييس ، ولو كانت اليد متجاوزة بيتا من الشعر ، إنما بلغ في عشقه درجة التصوف شعوريا و شعريا ؛ فليس فيه « تلك الحوادث و الوقائع التي تتدرج بالحب وتجعل له أولا و آخر ، ومعالم وكلمات تقال بين المحبين، وآلاما تعقب الصد ، ومسرّات تحيا مع الوصال، فكأنه كان يصف فكرة لا امرأة ، ويصور مثلا أعلى لا شخصا من لحم و دم ، له ما يميزه عن الأشخاص الآخرين الذين يتغزل بهم شعراء الحب»(2)، فهو في مدار الحديث عنها يسبح في ملكوت الحق، ويهمس من خلال قوله إلى الفضاء بكل موجوداته ؛ من نجوم و طيور من حياة و فناء وانتهاء .

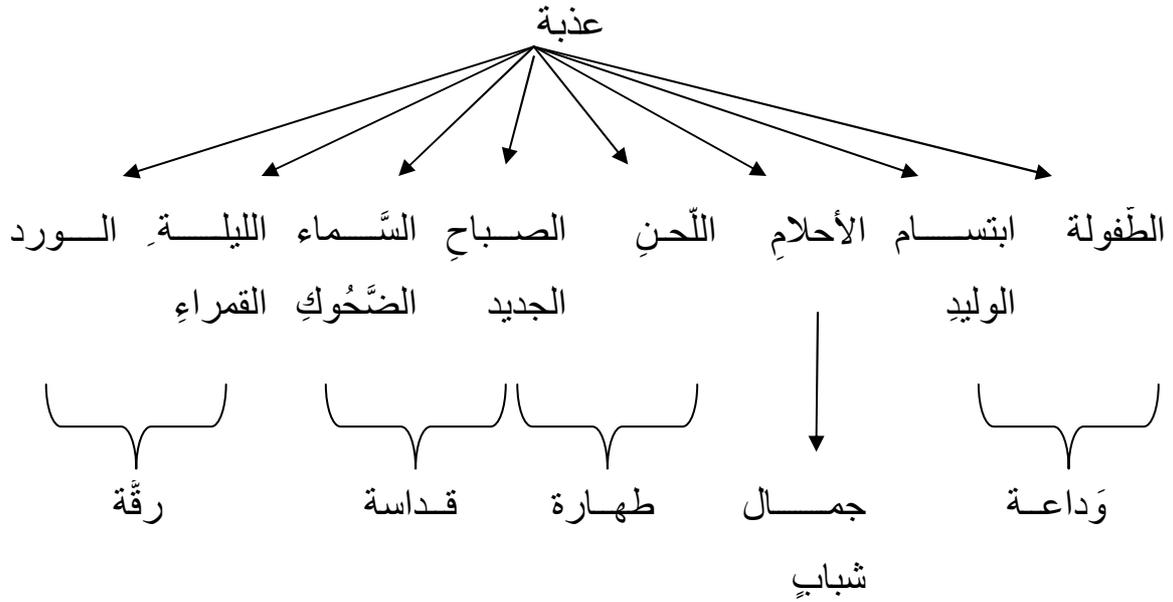
إننا و نحن نطالع هذا البوح الذي يشق سجوف ، ما تراكم في نفوسنا من يقينية قيمة المرأة ، لا نستطيع ملامسة ما إن كان ما يرسمه بريشه الفنان ، ما تراكم في عمق الباطن أو ما لامس فيه أحاسيس الظاهر، فأنت أمام بنية تتماهى فيها الحواس، فلا تستطيع إقصاء واحد منها إنها في الذوق والحس ، بل لقد جمعت الرائحة العطرة في رقة المشاعر وحلاوة اللقاء ، إنها بين ذاك وذلك تجمع جمال الحواس المطلق ؛ « ف (الطفولة) – رديف الوداعة – تأخذ بمجامع الحواس ، ولكن تستقطبها حاسة اللمس بعد حاسة البصر ، و(الأحلام) صورة الانعتاق من قيدي

(1).أبو القاسم الشابي : الديوان ، دراسة وتقديم عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، ط 1972 ، ص ص 303-304.

(2).أبو القاسم محمد كرو : الشابي حياته و شعره ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، د.ت ، ص 120.

الفصل الأول: الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

المكان و الزمان ، و (اللحن) نشوة الحس السمعي ، و(الصباح الجديد) فيض من الإشراق لا ترجح فيه حاسة النظر إلا حاسة الاستنشاق ، أما في (السماء) فيزدوج التعالي مع إبصار (الضحوك) كما يزدوج في (ليلة القمر) الضياء والأنس، وتعود حاسة الشم لتأخذ من (الورد) ما لا تستبد به دون النظر، و تنغلق دائرة التصوير بما انفتحت به في حركة إرجاعية تربط ما في (ابتسام الوليد) من براءة بما كان في (الطفولة) من وداعة «(1)» ، فمحور الانطلاق في التصوير لفظة عذبة؛ التي باتت تتجسد في محمول الشاعر الوجداني ، لتنفجر بدلالاتها و تتمثل بروحها في بنية الأبيات التالية لها ، و يمكن تمثيلها في المخطط التالي :



تلك هي متعة الشاعر فالمرأة رمز خالد و ثابت ، في خيال يريد لها الكمال الحسي كما تحقق لها في شرعته ذاك الكمال المعنوي ، إنها دنيا حالمة بالأمل والطهارة والإحساس الشفاف ، هي الحياة عذبة رقراقة تزينت بكل ما في هذا الوجود من دلائل الحسن ، و قلائد المجد و البهاء التي لم يدرك حقيقتها غير

(1). عبد السلام المسدي : قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط4 ، 1993 ، ص 23.

الفصل الأول : _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

الشاعر، لذلك فهو يرتجي العيش في باحة الطهر و الإلهام و الجمال و الفن و السنن و السجود فيقول :

فَتَمَايَلْتِ فِي الْوَجُودِ كُلِّهِ
وَقَوَائِمٌ يَكَادُ يَنْطُقُ بِالْأَلْحَانِ
كُلُّ شَيْءٍ مَوْقَعٌ فِيكَ حَتَّى
أَنْتِ.. أَنْتِ الْحَيَاةُ فِي قُدْسِهَا
أَنْتِ فَوْقَ الْخِيَالِ وَالشُّعْرِ وَالْفَنِّ
أَنْتِ قُدْسِي وَمَعْبُدِي وَصَبَاحِي
يَا ابْنَةَ النُّورِ إِنِّي أَنَا وَحْدِي
فَدَعِينِي أَعِيشُ فِي ظِلِّكَ الْعَذْبِ
عَيْشَةً لِلْجَمَالِ وَالْفَنِّ وَالْإِلْهَامِ
عَبْقَرِيَّ الْخِيَالِ حَلْوِ النُّشِيدِ
فِي كُلِّ وَقْفَةٍ وَقَعُودِ
لَفْتَةٍ الْجِيدِ وَاهْتِزَازِ النُّهُودِ
السَّامِيِ وَفِي سِحْرِهَا الشَّجِيِّ الْفَرِيدِ
وَفَوْقَ النُّهَى وَفَوْقَ الْخُدُودِ
وَرَبِيعِي وَنَشْوَتِي وَخُلُودِي
مَنْ رَأَى فِيكَ رَوْعَةَ الْمَعْبُودِ
وَفِي قُرْبِ حُسْنِكَ الْمَشْهُودِ
وَالطُّهْرُ وَالسَّنَى وَالسَّجُودِ(1)

إحساس عظيم انثال ، خال من كل ما يمكن أن يزري بالشاعر الكريم ، في صورة تتدفق دون أن يستطيع القارئ التوقف « لأنها ذات نزوع تجريدي ، فيها سعي دؤوب إلى التسامي عن الكون المادي نحو المثل المطلق ، فهي على هذا النحو من الاستلهاًم كتنقاسيم شاعر على أوتار شاعريته الموحية ؛ منها فنه و بها نشوته و بين الإبداع و الغمرة ابتهالات من اتخذ من الحب إلهاً ، و الغناء معبدا والشعر دعاءً وتسبيحاً »(2) ، فهذا دأب الشابي فلو نتبع صورة الحب و المرأة ، نجده قد التزم خلالها منحا واحدا لم يتغير ؛ فالصورة ذاتها في سن الطفولة والإحساس ، و إن نمى في قلب الشباب يبقى ترنيما موحدا ، لم يبتعد عن المسار ذاته ، و قلما يلتزم الشعراء هذا الخط ويفتتغوا بمثل هذا اليقين من صورة الملائكية و الطفولة و البراءة ، حتى لكأنه يتساءل في همس عن حقيقة المرأة ، و مصدر

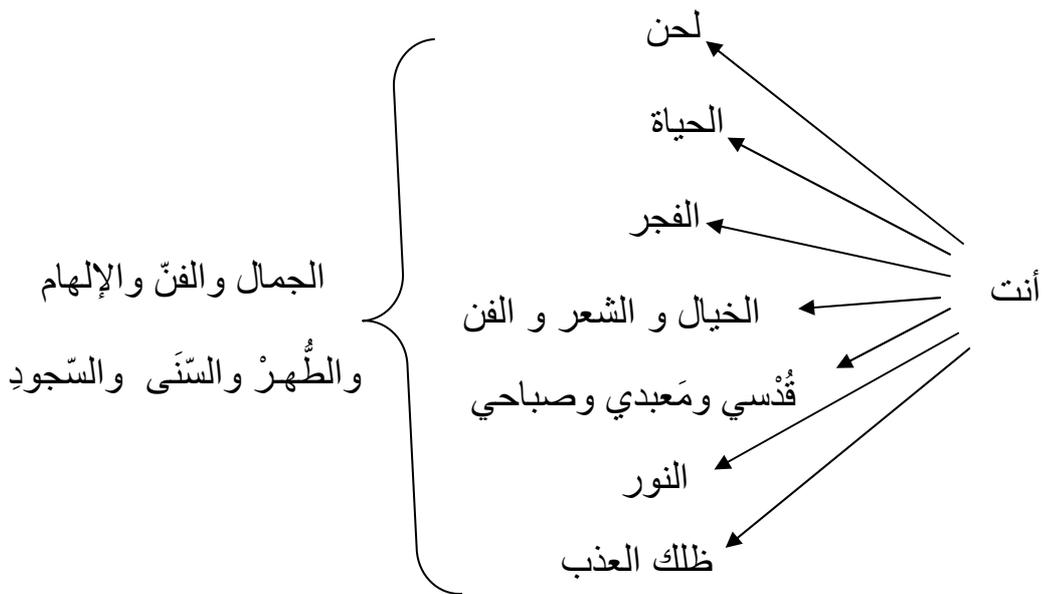
(1). أبو القاسم الشابي ، الديوان ، ص ص 307 . 308 . 309.

(2). عبد السلام المسدي : قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون ، ص 21.

الفصل الأول: الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

ملائكية هذا الكائن الذي يتجرأ عليه العديد من المتطفلين ، عابثين في ميدانهم بهذا الطاهر البريء .

وإن تأملنا القصيدة فنيا يطالعنا الضمير أنت الذي يدل على المطلق اللامحدود ، حينها نشعر بتحول اللفظة إلى حلقة الأمان التي يشعر بها ، وترتاح عندها نفسه وتتشوق فيه أحاسيسه إلى الوصف التابع ، إنه من خلالها يدرك صعوبة البلوغ فد (أنت) لوحة تساعد الشاعر على رسم ملمح واحد للمرأة لا مجموع الصفات والملاح ، وتقف المقاييس فيها عاجزة عن مساعدة العاشق في تحقيق عملية الحلول الصوفي ، أو الاندماج الشعوري المطلق الذي يحاول تجسيده لغة ، من خلال تعريفه الاسمى لتلك الأوصاف (الألحان ، الحياة ، الطهر ، النشوة، النور ..) ، التي تجمع محاولة الوصف في قالب واحد رغم تنوع واختلاف المدلول، فهي تشترك في لفظة (عذبة) في بداية القصيدة ، غير أنها تختلف في المدلول ضمن حقيقة تحقق العذوبة بعدها ، « لتتحول بها القدرة التعبيرية في اللغة من استطاعة التصريح إلى سعة التقدير »(1) ، و يمكن كذلك تمثل هذا المخطط لتأكيد الاستحواذ الشعوري لألفاظ الشابي الشعرية المحورية، في طبيعته الشعرية:



(1). عبد السلام المسدي : قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون ، ص35.

الفصل الأول: الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

لقد تخلت لغة الشابي عن الدلالة الوضعية ، و تركت صخب المعنى وفضاضة الإيحاء والإشارة ، بل لقد عافت رتابة الإحساس بقيمة ذاك المخلوق الذي اعتُبرَ جنسا ثانيا، واحتضنت في صوفية الشاعر بلاغة جديدة ملأت يقينه بالجمال والطهر، فأصبحت هي ذاتها وسيلة الرسم والإبداع ، فهي و إن كانت لغة الخطاب العادي إلا أنها هزت الشاعر و المتلقي ، تشتاق إلى الدلالة و تحن إلى المعنى الذي غفل عنه في تصوير المرأة الغافلون السابقون و اللاحقون ، فنتفاعل بنية المنطوق مع المدلول، فيحصل «تراكب صوتي في تشكل متدرج أسميناه ضفيرة صوتية ، تنصاع معها نغمية الوقع الشعري ، مما يبيح القول بأن حياكة الشعر في هذه القصيدة ، قد ارتكزت على نسيج الأصوات المولدة للحركة الإنشائية»(1)، وتتخلص من تلك الدلالة الوضعية التي تفرض التضمين لتحقيق الصورة و الغاية ، والرغبة في البحث عن أيسر الطرق في التمتع بها .

فالحب في قصائد الشابي طاقة فاعلة متجددة و إن كانت تصويرا إيحائيا للحرمان العاطفي الذي عاشه في مجتمعه ، يصارع القدر الذي أصابه في كل من أحبه صغيرا بريئا أو شابا يافعا ، فما عرفت نفسه اللهو في هذا المجال ، و لا توجست أحاسيسه إلى ما يتوجس إليه غيره من الشعراء ، إنما الحب لحظة تصوف و وفاء صادقة ، تخلو فيها النفس في ساحة الطهر والعفاف و الذكرى، و حين يفترق الأمان من القضاء والقدر يدرك أن الفناء إنما هو لحظة الحقيقة ، تفجعه فيهمس في رحابه متوحدا مع ذلك الجسد المجنل في لحده بالذكرى والعفاف بتساؤلات الروح في أذن الحبيب بعيدا عن أطياف القدر و يقين الفناء، حينما تذوي الخدود المتوردة بالبراءة ، و تهوي مواطن الجمال واليفاعة في التراب مُسْتَحْقَرَةً تنهش منها كل موضع و كل حسن ، لتدخل و ترجع إلى حقيقتها ، فتحفل بالذكرى المريرة كل مظاهر الطبيعة ، إنها الخلاصة في حقيقة الحياة والموت ، نعمة قد توقع على

(1). عبد السلام المسدي : قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون ، ص 27.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

صفحة الاشتهااء العاطفي الذي بلغ الشاعر من خلاله صفحته الأخيرة ، فما عليه إلا أن يطرز الصورة و يوشياها بهذا التصور الحي لحقيقة المصاب الذي حل به ، في دفقة شعورية حارة لا يستطيع تحملها أو أن يلوك لقمته المريرة .

أما فيما يخص صورة المرأة من خلال حبرِ الأنوثة و أقلام الأيادي الناعمة ، فإننا يمكن أن نتخذ لها من جنسها نموذجين ، كمقياس لإبداعات جميع من يحملن في هويتهم نون النسوة وتاء التأنيث الساكنة ، فنعد رائدة الشعر الحر نازك الملائكة بتوجهها الحدائي و رؤيتها الفنية ، و لمساتها الإبداعية في عالم الشعر ، و خاصة في شقه الوجداني الباب الأهم في وُوجها ذلك الفضاء الإبداعي ، و ملامح تألمها الحزين ، انطلاقاً من مفهومها المعمق للألم فلسفةً و بناءً فنياً دلالياً ، كما يمكن اعتبار فدوى طوقان من بين المبدعات في مجال الإنتاج الشعري، برسومها وأسلوبها المتميز في تحقيق لمساتها الإبداعية الفنية، على الظاهر و الباطن من جسد و روح القصيدة الحديثة.

هذا وإن كان التوافق الكبير في سيمات الإنتاج الفني، يشمل فئة شواعر بنات حواء المبدعات ، فيقيُنهن أن الشعر ملجأً من حياة العزلة و التهميش، وأنه وسيلتهن المتفردة في تحقيق ذواتهن وإسماع أصواتهن الضعيفة، والتعريف بطموحاتهن مهما هان شأنها ، قلةً و مضمونا في واقع إبداعهن ، فاخترن النمط التراجمي العاطفي المؤلم، المعبر عن ضياع طموحاتهن تحت طائل السلطة الذكورية ، ومطارق لاءات العادات والأعراف و رواسخ القيم التي درجن عليها ، وشعورهن بأنهن يقفن ضد التيار الجارف ، ولذلك يصبغن إنتاجهن بمسحة الاستسلام ، ولغة الضياع والهدوء المطلق الذي يقارب الهمس الذاتي ، بمفردات الخضوع والإحساس بالقهر، وهن يدركن طواعية القصيدة لنقل ما يردن من إشارات وإيماءات ودلالات، حتى انسجمن معها فما أصبحت إلا صِنُو أنفسهن و مهجة بوجهن ، فتلازما حتى لكأنهما خُلِقا لبعضيهما .

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

لقد كان الحزن سمة المدونة الشعرية الأنثوية في إنتاج الأمة العربية حديثاً ، و لا يراه النقاد إلا تواسلاً في رحم الزمان مستقبلاً ، فلن تتخلى المرأة عن الحزن و الألم و البوح في كل ما كتبت و ستكتب ، غير أن الأدوات المستخدمة في الدلالة قد تجعل المفهوم مختلفاً .

فالألم في قصيدة نازك الملائكة فلسفة إبداعية(1) ؛ ترى التشاؤم المفرط حد الحساسية السوداوية فيه حالة إنسانية لا يمكن التخلص منها ، فالإنسان لا يستطيع العيش بعيداً عن الألم ، فهو في عقيدتها أكبر معلم للإنسانية ، و أعظم مؤثر إيجابي على النفس عموماً ، ولذلك لا تراه بصورة الإحساس الزائل المتغير ، بل هو الحقيقة الوحيدة في حياة الخلق مناصرة بذلك رؤية شوبنهاور (أستاذها في هذا التوجه الفكري) ، و لذلك فهي تنطق في تصوير رؤاها كمبدعة ، في سياق هذا الإحساس الوجودي المتحكم في حياتها الخاصة كالمرأة شرقية ، ثم تحول إلى قناعة مطلقة ، لذلك نلمس إشارات في بناءاتها الفنية عبر دواوينها الشعرية في مختلف مراحل حياتها ، والمرأة جزء من هذا الواقع ، و عليها إذن أن تمجد هذا الإحساس المفعم بالحياة و الوجود ، و هاهي ترسم ملمحها في صورة مثال من صور بنات جنسها أطلقت عليها اسم عاشقة الليل ، فتنقول :

طيفُكِ الساري شحوبٌ وجلالٌ وغموضُ
فهو يا عاشقة الظلمة أسرارٌ تفيضُ
أه يا شاعرتي لن يُرحمَ القلبُ المهيضُ
ما الذي ساقك طيفاً حالمًا تحت النخيلِ ؟
مُسندَ الرأسِ إلى الكفينِ في الظلِّ الظليلِ

(1) قال عبد اللطيف شرارة " في نازك الملائكة، في نقده ديوانها "عاشقة الليل" : " أما عند الأنسة نازك فإن بواعث الكتابة التي تتجلى في كل بيت من أبيات ديوانها هذا، ليست في الحرمان ولا في الحب الضائع ولا في فكرة الموت، وإنما هو "حزن فكري" نشأ عن تفكير في الحياة والموت من جهة، وتأمل في أحوال الإنسانية من جهة أخرى، ثم انتقلت هذه الملاحظات والتأملات إلى صعيد الحس، فحفرت في " القلب " جروحاً لا تندمل، وأخذت من بعد ذلك تتدفق آهات وأحزاناً. وتلك هي رواية شاعريتها. " مجلة الأديب البيروتية ، مارس 1948 م .

مُغزَقاً في الفكر والأحزان والصمت الطويل(1)

إن الإغراق في الألم و البوح ، و ما ينجر عنه من شحوب و غموض وظلام و حيرة و ذهول ، و ما أتبع ذلك من مفردات تحمل الحقل الدلالي للألم ، إنما هي الصورة المطلقة للمرأة في عقيدة الشاعرة ، ترسمها غارقة في هذا الإحساس الفارق ، تتوارد فيه الحالات و تُهاتف فيه النفس نفسها ، فهو بوح و همس لألم لا يرتجي التخلص منه ، بل يجب الاستمتاع به والحلول فيه حتى نبلغ ذروة الإحساس المطلق ، ولذلك فلا يتساءل الإنسان عن سببه و أدواته و كيفية التخلص منه ، بل على العكس من ذلك تردده الشاعرة متواصلاً لأنه أصدق الأحاسيس ، أما خداع سواه .

وتبدو الشاعرة في حالة من الإدراك الواعي للعملة الإبداعية ، في ظل هذه الآلية التعبيرية ، فقد تجاوزت عقوداً عديدة من حياتها تجتهد في رسم هذا الشعور بلامحها الخاصة ، بواسطة ريشتها الإبداعية ليستمتع القارئ بلقطاتها الجريئة ، التي تتخذ من المعاني الشعورية و الأحاسيس منطلقاً تحويها للتأمل و التأويل ، فما دلالة (عاشقة الظلمة) و (الصمت الجميل) ، إلا خروجاً عن قيود الحتمية الإخبارية لصورة الدلالة اللفظية، داخل حيز إيحائي يُسمَع فيه إيقاع الموسيقى و سيطرة المشاعر المحلقة في أركانه ، فمجمال فكرة و رؤية الشاعرة التجديدية ، أنها ترى الشعر أعمق من الموضوع الذي يعالجه ، ولذلك يجب أن يكون أقرب إلى البوح الوجودي، فالقصيدة تَمَثَلُ الغادة الحسناء و محورية حسناتها في صورة الباطن ، لذلك كانت نازك تختار أدواتها الفنية بعناية بالغة.

وما كان من أدوات غيرها من بنات جنسها أن تحفل بغير ما حفلت به نازك، فقد كان بوح فدوى طوقان بوحاً عاماً ، خاطبت الطبيعة و اندمجت في أعطافها ، معتبرة أن حالة الألم التي تشعر بها ، لا يمكن أن تخفف من حدتها على نفس المرأة

(1). نازك الملائكة : الديوان 2م ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1981 ، ص ص 548 . 549.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

إلا أحضان الطبيعة ، لذلك كانت في تصويرها لها حالمة بالربيع متشوقة للتغيير ، كما تتغير الأحوال من صورة إلى أخرى ، فالمرأة بنت الطبيعة و روحها ، فعليها أن تندمج فيها ، لتحل تلك الروح المتغيرة في عمق هذه الروح الأسيرة المكبلة بالسواد ، و الألم والضياع و الانتهاء ، فنقول ترسم ملمح المرأة مع المروج :

هذي فتاتك يا مروج ، فهل عرفتِ صدَى خُطَاهَا؟
عادتْ إِلَيْكَ وَلَا رَفِيقٌ عَلَى الدَّرُوبِ سِوَى رُؤَاهَا
هي يا مروج السَّفْحِ مِثْلُكَ ، إنها بِنْتُ الجِبَالِ
رُوحًا تفتح للطبيعة ، للطلاقة ، للجمال !
رُوحًا شَفِيفًا رَفَّقَتْهُ لَطَافَةُ الجَوِّ النَّضِيرِ
رُوحًا رَهِيفِ الحس متقد العواطف والشعور
يَهْوَى الجَمَالَ يُعَبُّ لَا يَرَوَى مِنَ الفَيْضِ الكَبِيرِ(1)

إن المرأة كائن عميق حساس ، لا يمكن إلا أن يكون صورة لهذه الطبيعة الشفافة التي تتأثر بالتغيرات ، فهي روح حالمة لم تجد لها خلاصا من حالها المتألّمة ، إلا من خلال هذه المظاهر القادرة على المساعدة بما تملك من دلائل الحس والجمال والإحساس الفياض ، فأيتها الطبيعة أحرصي الأصوات وفكي القيود وزلزلي الشعور بالغبية، فالمرأة نظيرتك هي بنت مظاهر القوة ، وهي حبيبته (فتاتك يا مروج) ، و هي تارة أخرى بنتها (بنت الجبال) ، لنشعر بمدى ما كان من التقارب بين المرأة و الطبيعة .

وإذا تأملنا أدوات الشاعرة الفنية وجدنا يفاعه في التصوير، و رِقَّة الإيحاء وهمسا في صوت البناء ، فكأنها إبتهالات متصوف قد انفرد في ربوات الطبيعة الجليّة ، ينجي الجمال ويدعو الحزن أن يحل بالجسد الضعيف، ليمنحه من سحر

(1). فدوى طوقان : الأعمال الشعرية الكاملة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 1993 ، ص ص 7 . 8 .

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

الجمال ما يرفع إحساسه به باطنا وظاهرا، وترتجي من حالة الألم أن تنتهي في أعقاب حلول التغيير على الطبيعة، فكثرة النداء المستخدم في قصيدة فدوى (يا مروج ، يا مثنوى صباها ، يا مروج السفح) ، إنما هي همس القريب الذي يجد في النفس التواءم ، حتى وكأنه يصبح روحا واحدة، ومظهر ذلك الإيحاء الدلالي المعتمد أكثر من الإيحاء اللغوي الشائع ، فمعيار بنائها الفني من منطلق سيمتها الأنثوية الناعمة ، ترفض التراقص على ديدن صورة الذكورة المتغلب في ميدان الشعرية.

و إذا تأمل الأدوات الفنية المعتمدة لدى الشاعرتين ، نجد تقاربا وظيفيا فنيا في تلك الأدوات ، فتوظيف الأنساق الدلالية الحسية و المعنوية المشبعة بإرهاصات باطنية ، تسمع الصوت الحزين الشجي المتألم الحالم بذكريات البراءة ، و رؤى الإحساس المرهف نعومة التوجس إلى الأمل ، و كذلك بالنسبة للغة فبنياتها التركيبية العامة ضمن نسقية الصدى الموحد للقصيدة ، تراقص بمفردات الدلالة وتلونها كيفما تريد ، و تقبس من جدول إبداعها الصور كلبنات نسقية ، تسيل رقة و عذوبة و أنوثة و سلاسة .

إلا أن لكل مبدع رؤيته الفنية و تصوره الذي يميزه عن غيره ، و لو في بعض الجزئيات البسيطة ، فرغم التشاكل و التكامل في كثير من تلك الأدوات ، إلا أن قيمة الإحساس بالألم قد يختلف ملمحها و دلالتها .

فنازك الملائكة ترى في الألم قيمة ثابتة و إحساسا خالدا ، لا يجب التفكير في التخلص منه أو التخلي عنه ، إنه القيمة الفنية المطلقة للإنسان ، لا يجب أن يتغافل عنه وخاصة المرأة ، فهي تستخدمه ريشة تلون بها ملامح فتياتها انطلاقا من ظاهرها وباطنها، تجمل به الصورة و تتخذ منه الحسن و البهاء ، و بواسطته يتم التوحد والحلول النفسي مع الكون ، و التعرف على القيمة الحقة للإنسان ، تقول الشاعرة في سياق التساؤل اللاشعور : من أنا ؟ :

الليلُ يسألُ من أنا

أنا سرُّهُ القلقُ العميقُ الأسودُ

أنا صمتهُ المتمرّدُ

قنّعتُ كنهِي بالسكونُ

ولفقتُ قلبي بالظنونُ

وبقيتُ ساهمةً هنا

أرنو وتسألني القرونُ

أنا من أكون؟

والريحُ تسألُ من أنا

أنا روحُها الحيرانُ أنكرني الزمانُ

أنا مثلها في لا مكان

نبقى نسيرُ ولا انتهاءً

نبقى نمرُ ولا بقاءً

فإذا بلغنا المنحنى

خلناه خاتمةَ الشقاءِ

فإذا فضاء! (1)

لقد كان التساؤل لا السؤال ، وكانت روح التألم أوصل بالذات من مظاهر

(1). نازك الملائكة : الديوان م2 ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1979 ، ص ص 114 . 115 .

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

الطبيعة التي أصبحت تعايش الحال ، و بات الألم و الغربة عالم النفس الإنسانية الخالد و الثابت ، في حين أن فدوى طوقان ترى أن الألم هو إحساس عارض ، وإن كان إحساسا جميلا فهو مبعث التعرف على عمق النفس ، في حضوره يتفجر الإبداع و تنتال معالم الجمال ، فهو عندها تجربة شعرية لها بداية كما يجب أن يكون لها نهاية فنقول :

ماذا أحسّ ؟ أحسّ بي لهفأ	حيران يغمر كلّ آفاقي
جفت له شفتاي و ارتعشت	أظلاله العطشى بأحداقي
نفسي موزعة ، معذبة	بحنينها ، بغموض لهفتها
شوق إلى المجهول يدفعها	متحمّما جدران عزلتها
شوقي إلى ما لست أفهمه	يدعو بها في صمت وحدثها
أهي الطبيعة صاح هاتفا ؟	أهي الحياة تهيب بابنتها؟(1)

إن تجربة الشاعرة في وصف نفسها انطلاقا من الاحساس بالألم ، انما هو كيان شاعري تزيينه تلك التساؤلات ، التي تريدها الشاعرة كبيرة رغم أنها من طبيعة التساؤل العام ، تشعر بالألم و لكنها لا تستطيع إدراكه ، فهي تراه من خلال تأثيراته على الصورة (أحس لهفا - جفت شفتاي - نفسي موزعة ...) ، تستمتع بتلك التحولات المظهرية لأنها عنوان التحول الباطني ، و قيمة الإحساس بالألم الذي بات أداة الأقلام الناعمة في مجال إنتاجهن اختلفت فيه الرؤى ، و تعددت لمسات أصابعهن لمدلوله ، غير أنهن اشتركن جميعا في متعة ذلك الإحساس والرغبة فيه ، مهما اختلفت الغاية إلى ذلك و تشعبت الطرق المؤدية إليه فنيا و موضوعيا .

و من الشاعرتين نجد تقاربا وظيفيا فنيا في تلك الأدوات ، فتوظيف الأنساق

(1).فدوى طوقان : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ص 31 . 32.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

الدلالية الحسية و المعنوية المشبعة بإرهاصات باطنية ، تُسمع الصوت الحزين الشجي المتألم الحالم بذكرات البراءة ، و رؤى الإحساس المرهف نعومة التوجس إلى الأمل ، و كذلك بالنسبة للغة فبنياتها التركيبية العامة ضمن نسقية الصدى الموحد للقصيدة ، تراقصت بمفردات الدلالة ولوّنتها كيفما تريد ، وتقبس من جدول إبداعها الصور كلبنات نسقية ، تسيل رقة و أنوثة وسلاسة .

أما التحرر الفعلي للمرأة و تجسد تربعها على عرش القصيدة ، إنما كان على يد الشاعر السوري المبدع نزار قباني ، الذي عمل على تغيير موازين الشعر العربي برمتها من خلال انتاجاته الإبداعية ، حينما اتخذ المرأة خدنا للقصيدة ، ورفع من وتيرة وجودها إلى أن وصلت إلى التماهي و التمازج ، وباتا صورة واحدة لوجهين اثنين لا يمكن الفصل بينهما فيقول :

ولا أدعي العلمَ في كيمياء النساء
ومن أين يأتي رحيقُ الأنوثة
وكيف تصيرُ الطبَّاءُ طبَّاءَ
أرى _____ ذكُ أنثى ..
وأعرفُ أنّ الخياراتَ ليست كثيرة
فقدُ أسستُ طيعَ اكتشافَ جزيـرَـة
ولكنّ من ثامن المعجزاتِ ، اخترعَ امرأة.. (1)

لقد كسر الشاعر عن المرأة طوق العبودية ، ودعاها إلى أن تشعر بوجودها، فانطلق في ديوانه "قالت لي السمراء"، في محاكمة فعلية لمجتمع الذكورة المستفحل في المجتمع العربي ، أمام تراجع الجنس الآخر حاكما بإدانتته على ما يقترف من املاءات أخلاقية ، مبالغ في فرضها على الكيان الذي رآه قد انمحي من الوجود

(1). نزار قباني : لا غالب إلا الحب، منشورات نزار قباني، بيروت ، 1990، ص94.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

الفعلي ، ليعطي صوت ذلك المنسي، مُذَكِّراً بما تحقق له في سماحة الشرائع من حق الوجود و تقرير المصير ، وإن كان قد رأى بعض الدارسين مبالغة الشاعر في دعواه إلى حرية المرأة ، مدافعا عن حقوقها بشراسة مُنصِّباً نفسه رمزا من الرموز القومية ، الحاملة لواء انبعاث حضاري جديد ، قوامه تحقيق الوجود الأنثوي بما يوازي جنسه الآخر ، بل و مؤكداً على حقها في الاستقلالية و تحقيق المصير ، وقد ذكر ذلك معترفاً: « ربما كان من أهم انجازاتي ، أنني حَذَفْتُ اسمها من قائمة الطعام .. و وضعته في قائمة الأزهار، حذفت اسمها من قائمة العقارات والأماك المنقولة وغير المنقولة ، ووضعت في قائمة الكتب التي تُقرأ، حذفت جسدها من قائمة الخِرَافِ التي تنتظر الذبح والعجول التي تنتظر السلخ، ووضعت في قائمة المتاحف التي تُزار، و السمفونيات التي تُسمع، فككت الرهان التاريخي على نهديها، وأطلقتها حمامتين في سماء تحترف صيد الحمام الأبيض »(1).

فرغم إغراقه في رموزية الثيمات الجنسية التي استخدمها الشاعر في موضوع المرأة من خلال أغلب دواوينه الغزلية إلا أنه اعتبر في ذلك المرأة موضوع القصيدة الفني الأوحده و جعل منها شعلة يقده بها شرارة الإبداع فتجلت في كل حجرة من حجرات إنشاديته الفنية عروسا تكلمت بالجمال و توشحت الحسن و افترشت البهاء و جعل كل جزء من أجزاء صورتها منطلقاً لإحساسه المفعم بالجمال و إثارة متلقيه بمكانم الحسن الطبيعي في شعرها الأسود الممتد وجيدها الغلامي حسنا ويرسم سمات اشتهائها خدًا يسيل جمالا و جيدها و نهذا وساقا و خصرا و لم يفلت موضعا إلا أبرز موضع إثارته و حسنه و مخبرا قوله أن « الجميل يثير فينا الرغبة بالتأمل »(2) و قدم لها من الأمثال ما ضاقت عليه قدرة التشبيهات و من الأمثال ما عجزت عن حقيقته كل ألوان البلاغة و لم تقو على تحديد روابطه إلا ما كان في خيال الشاعر فانفتح « معجمه الشعري على

(1). نزار قباني : المرأة في شعري وفي حياتي ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط1 ، 1981 ، ص11.
(2). محي الدين صبحي : الكون الشعري عند نزار قباني ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس ، ط 1982 ، ص 81.

والتجأ إلى ينابيع الحياة والعصر ينهل منها حتى الارتواء، وكان للمفردات الجسدية وما يتصل بها نصيب وافر» (1) فاستطاع أن يحقق فنية لغة الحديث اليومية و ينبه إلى مكنن شاعريتها « وأن يطبعها في الوقت نفسه بطابع غني بالظلال والإيحاء وعناصر لغة الشعر الخالص» (2) و دندن في إنتاجه الكبير ما حواه من صور مختلفة القيمة و المحتوى في مضمون دواوينه مظاهر الجمال وابتكار صور تفوق الحس بددا من عناوين الدواوين فكانت (طفولة نهد ، قالت لي السمراء ، حبيبي ، مائة رسالة حب ، سامبا ، أنت لي ...) قد تُحيي في المتلقي ظلال التنبيه إلى مقاييس ذلك الجمال لأنه يملك من الخيال و التنبيه ما يجعله « يتميز بقسط غير عادي من اليقظة ، فتنشأ في ذهنه علاقات لا تظهر في ذهن الرجل العادي .. و عن طريق هذه العلاقات يستطيع أن يعيد تنظيم الدوافع لدينا تنظيماً جديداً لا شعورياً» (3).

فنحن أمام شعره في رحاب حديقة حقيقية ، نسمع في أجزاءها صوت الحياة ، وننسى أريج موصوفاتها ؛ نتفاعل مع حركية أشيائه و نموها ، بل ونطرب حينما نلامس ذلك الجمال و هو يحتوي منك كل حواسك ، فها أنت أمامه حاضرًا تستمتع لا أمام صورة يُراد لك فيها أن تنتبه لملامح الجمال ، إنما لتعلم وجوده و بالمقدار الذي تسمح به إيحائية الألفاظ والصور، و خيال شاعر له من القدرة «على إعادة تشكيل المفردات ووضعها أمام آلاف الصيغ والاحتمالات، التي يختلف كل منها عن الآخر» (4) ، فنزار يقدر جيداً الجمال ويعظم شأن ملمحه ، لأنه يدرك بحسه أنه

(1). خليل موسى : قراءات نصية في الشعر العربي المعاصر في سورية ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، سوريا ، ط 2012 ، ص 115.

(2). أحمد بسام الساعي : حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه ، دار المأمون للتراث ، دمشق، سوريا ، ط 1978 ص 203.

(3). محي الدين صبحي : الكون الشعري عند نزار قباني ، ص 105.

(4). شوقي بزيغ : احتفالية الجسد و شاعرية الحواس ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط 1998 ، ص 35.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

موجود بالقوة والطبيعة والضرورة، وكل ما حوته دلالة هذا اللفظ في المرأة ، تدفعه « إلى التسامي باتجاه عبادة الجمال وتأمله ، واستجلاء نواحي الفتنة و الإغراء مع أقل حد من الاستجابة الغريزية المحضنة، وأكبر مقدار للاستجابة الجمالية الصرفة»(1) .

لقد هيا نزار قباني للشعر مدخلا جديدا ممثلا في المرأة ، حين اعتبرها موضوع القصيدة الفني الأوحده ، من تجربة جنسية حاملة في مجال الشعر ، التي أقام من خلال رباط بين الطرفين (المرأة و القصيدة) ، الجانب الفني والموضوعي على غير ما كان من تصوير الأقدمين ، وما كان من قدرتهم على الربط بينهما ، فأنتج ذلك الصراع الجميل والرفض الصارخ ، و أحدث الضجة و الاختلاف الجميل للتجربة الشعرية من خلال التماثل بين الطرفين ، فيسمع لهذا و يخضع لتلك و يحسن الربط بينهما جميعا في توهج وإحساس و ثورة و عنفوان ، و إلى باطن لا يمكن استنباط حقيقته و مداه و كأنه كنز لا ينفذ ، أو سبج في فضاء المستحيل شوقا للقبض على نموذج المرأة الخالدة، بواسطة القول المخلد للإحساس و الرؤى الحيوية المتجدد ، ما أن تنتهي واحدة حتى تندفع الأخرى إلى الحياة ، يقول محرضا على إحياء ما فقدته المرأة بالقهر ماضيا :

أريدكِ أنثى ..

لأن الحضارة أنثى

لأن القصيدة أنثى

وسنبلة القمح أنثى

وقارورة العطر أنثى

(1) محي الدين صبحي : الكون الشعري عند نزار قباني ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس ، ط 1982، ص 106.

باريس- بين المدائن – أنثى

وبيروت تبقى- برغم الجراحات - أنثى(1)

باتت المرأة وسيلة الشاعر في تحقيق فكره الانقلابي ، و تصوره للشاعرية حتى بات شاعرها دون منازع ، فهو يرى الإبداع الفني يجب أن يكون امرأة ، والإبداع الحر لا يعدو كونه خوص في الجمال و الحسن الطبيعي ، الذي يجمعه في صورة واحدة وإن تعددت أسماؤها ، و أوصافها في مجموع إنتاجه العاطفي ، إنما هو انفلات من قبضة التصور في تشكيل خطاب الشعراء الأقدمين ومقاييسهم ، بل وروح إبداعاتهم التي تناولت المرأة، فهي صفو القصيدة لا موضوعها الذي تشكله الذكورة، وتصنعه سيطرة الجنس الغالب من عجينة المغلوب ليمثل الخضوع والذل، وهو ما ينكره في دعواه لتحررها من وحدوية التصور الظاهر، وقصوره على عناصر الحسن الشائعة ، لتتحول و تتطور في لغته التي تجلت بها فباتت هي ذاتها فيقول :

لغتي أنتِ.. التي ألبسها في عنقي

مثل القلادة..

والتي أحفظها عن ظهر قلب

قبل لحظات الولادة...

والتي جمّلتها بالشعر أثناء الولادة..

ووضعتُ الذهبَ المشغولَ في معصمها

بعد تاريخ الولادة... (2).

(1). نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة ج 2 ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط3 ، 1981 ، ص 827.
(2). نزار قباني : تنويعات نزارية على زمن العشق، منشورات نزار قباني، بيروت، 1996 ، ص 57 .

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

وبتلك الرؤية وجدت المرأة في حضان قصيدة نزار مستراحا لها ، و إن بدى على ملمحها الخوف من أن تتحول من خلال ذلك ، من عبودية إلى حرية هي أحر أثرًا من عبوديتها السابقة وأشد عليها ، لقد منحها الأمان ودعاها أن تمارس حقها الطبيعي إلى أقصى حدوده من الواقعية والمثال ، معترفا «قد تكون قصائدي غيرت شيئاً في بنية المجتمع العربي و نسيجه ، وقد تكون ساعدت المرأة في التخلص من ضعفها و دونيتها و دكتاتورية ذكور القبيلة ، فإذا اعترفت المرأة بما فعلته من أجلها فشكرا لها ... ، و إذا لم تعترف فشكرا لها»(1) ، فإن كان النقاد قد شملوا تلك الرؤية موضوعيا بالعديد من النقد ، و وسموا معظم رؤاه فيه بالتهور والدعوة إلى السفور ، إلا أن تلك الرؤى يجتمع المتذوقون عند جماليتها الفنية ، و براعة الشاعر في تلوين إحياءاتها ودلالاتها الفنية بلغة و لون و صورة ، و صوت و إحساس قد فتن مواضع التذوق والإبداع فيهن .

إن إحساس المرأة بأنوثتها و ما يتطلبه من ضرورات درايتها هم تحمله الشاعر ، لا من جانبه الجنسي فحسب ، بل تعليما لها و تعويدا على الرفض و تأكيد الحرية والاستقلالية عن تلك القيود الاجتماعية البالية ، التي همشت كيانها و أبعدها عن ساحة تحقيق الوجود هاهي تنتبه إلى المعالم التي تميزها و تعرفها أنها دخلت موقف المشاركة و بدء إثبات الكيان فـ " لوليتا " حينما بلغت النضج أو أحست بـ « تحولات الجسد وما يرافق هذه التحولات من تحول في المعاملات، وتحقق الذات الثائرة على الجسد»(2) ، أنطقها الشاعر بإحساس المرأة الذي خبر معالمه فقال :

صار عمري خمس عشره

كل ما في داخلي .. غنى وأزهر

(1).صلاح الدين الهواري : المرأة في شعر نزار قباني ، دار البحار ، بيروت ، ط 2004 ، ص43.
(2).أحمد حيدوش : شعرية المرأة وأنوثة القصيدة قراءة في شعر نزار قباني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2001 ، ص 59.

كل شيء .. صار أخضر

.....

فتصور ..

طفلة أمس التي كانت على بابك تلعب

والتي كانت على حضنك تغفو حين تتعب

أصبحت قطعة جوهر..

لا تقدر .. (1)

لقد تشكلت المرأة في شعره انطلاقاً من بنيات متنوعة ، فهي الحياة و الجمال وهي الحسن والإشراق و هي الحقيقة والخيال ، فهو شاعر قضية كما يعترف «والمرأة جزء من هذه القضية ، فالمرأة يمكن أن تكون وردة في ثوب سترتي ، ولكنها تتحول أيضاً إلى سيف يذبني ، المرأة عندي أرض ثورية ووسيلة من وسائل التحرير الاجتماعية التي يخوضها الوطن العربي اليوم ، إنني أكتب للمرأة وعن المرأة لأنقذها من مخالب القبيلة ومن سيف أبي زيد الهلالي»(2) ، كما يمكن أن تكون جميلة الموت والانتهاه حينما شغفها ولده توفيق الأمير الدمشقي بلامحه الحسنه و جماله الأخاذ ، فاستأثرت به في بهو قصرها و ملكته أمرها و فؤادها ، و بات معشوقها الأوحده لا يمكن التنازل عنه أو السماح له بمغادرة مملكتها الخالدة في الانتهاه .

أما في عوالم محمود درويش الشعرية كانت المرأة مطلباً رمزياً مُلِحاً ودلالة إيحائية ، فإنه و إن كثرت أسماء المؤنث في إبداع الشاعر في ثنايا القصيدة ؛ من

(1).نزار قباني : حبيبي، منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان ، (د.ت) ، ص 29.
(2).نزار قباني :الأعمال النثرية الكاملة ج7 ، ص ص 364 . 369 .

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

مثل ليلي ، فيروز ، أمينة ، ريتا ، خديجة ، شهرزاد ، مريم جانا ، هاجر ، سوزان ، فاطمة... ، إلا أنهن زهرات تعود غرس إحياء أسمائهن المطلقة في قوله ، الذي بات في مجموعه يدل على مسمى واحد ورمز لمقصود خالد هو الوطن.

لقد عاش درويش قضية احتلال بلده سياسيا و فنيا ، و بات في عمقه القيمة المطلقة والموضوع الأوحده ، فكان الرافد الأوحده الذي غذى أصول إبداعه الشعري ، فالوطن هو الأم التي خلدها بوشاح شعره ، وهو الحبيبة التي أنطقه حبها بالبوح والرجاء والأمل ، وهو الأخت والابنة وكل ما يمكن أن يكون وجهة عشقه الطاهر ، فتاء التأنيث لديه ليس لها في لب إحساسه إلا مدلول موحد ، يجمع كل دلالاتها ، إنها المعشوق الأول لقلب انشغل عن الحب مطلقا باسم واحد هو فلسطين ، إلى أن باتت حبات حصى أرضها مبعث اعتزازهم ومفخرة قداسته ، وإيمانه بحقه السليب بل وهي الدافع للبقاء والتمسك بالحياة ، فلم يجد أكبر وأصدق من أن تكون فلسطين في قلبه أمًا و حبيبة و أختا و ابنة ، بل و كيانا بريئا صادقا سكن الجوارح وملا الجوانح عناءً وأملا ، ليشدو بأجمل ما يبعث في نفسه الحياة ، حين يقول:

شَعْرُكَ سَقْفِي ، و كَفَّالِكِ صَوْتَانِ

أَقْبَلُ صَوْتَا

و أَسْمَعُ صَوْتَا

و حُبُّكَ سَيْفِي

و عَيْنَاكِ نَهْرَانِ

و الآن أَشْهَدُ أَنْ حُضُورَكَ مَوْتُ

و أَنْ غِيَابَكَ مَوْتَانِ

و الآن أمشي على خنجرٍ و أغني (1)

إن اعتراف الشاعر بحبه ينبعث من مدى التوافق في عمقه ، بين الحبيبة الحقة والوطن ، فكلاهما سيان مدعاة للحب والشغف و اندفاع الهيام ، لأن ملامح الأولى تُجسّد الثانية ؛ شعرهما وصوت تتمناه النفس ، ومن العينين نهر الحياة ينسكب من الفؤاد فيملؤه سعادة و انتشاء ، وحبا يتجدد في كل دقة من خفقات القلب ، لا يتسنّى للشفاه أن تنسى الاعتراف « أن المرأة التفاحة التي أعشقتها لها وُجودان ؛ وجود ذكرى يحمله المتكلم خارج الكون ، و وجود محاصرة في مدينة سدوم ، وبين الوجودين تتغيم الحقيقة يغيب وجهها ، ليصبح البحث عنه سر هذا التمزق ، واللا تحديد سر غموض الصورة »(2) .

لقد ملكت فلسطين على الشاعر كل مجامع أحاسيسه ، حتى باتت حلما جميلا يصبو إلى تلوينه ، فأشرقت ألوان السعادة و البهاء كما تُزين الفتاة العروس وتملاً النظر إليها معجبة برسمها، كما لو أنها لتوها زفت إلى عريسها في أوج عنفوانها وجمالها، فيكون هو العاشق الأوحده الذي يعترف لسانه بجزء مما يختزنه في أعماقه، هاهو يخاطب الوطن أو المرأة لا فصل بينهما :

أه يا جرحي المكابر

وطني ليس حقيبة

وأنا لست مسافر

إنني العاشق والأرض حبيبة(3).

(1).محمود درويش : الديوان ، دار العودة ، بيروت ، ط 1993 ، ص 134 .

(2)محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش ، هليوبوليس، غرب مصر الجديدة ، ط1، 2001 ، صص193 .194 .

(3).محمود درويش : الديوان ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 1993 ، ص 512 .

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

فالعشق درجة مقدمة من درجات الحب وإن تجاوز ذلك درويش حين اعترف بحب فلسطين حتى الموت، اعتراف يجعله العاشق الأبرز في زحمة المعترفين، يغني ذلك الحب في أغلب دواوينه، وبعناوين متعددة يرسم ملامح حبه ، وتعلقه بمحبوبته الأرض/ الحبيبة، و من الملاحظ أن نتيجة ذلك الاعتراف والتصوير ، يجعل من صورة المرأة في شعره يشوبها الكثير من ملامح الغموض ، بفعل التداخل بين الوطن والمرأة، فثنائية الوطن/الجسد أحوالت التصوير إلى هلامية، وأصبغت التعبير بغموض يجعل التوحد بين اللفظين هو مخرج كل متفحص لجزئيات تصوير شاعر القضية، فقد أبرز قوله ذلك الترابط الدقيق في الملامح والرؤى والشكل والدلالة ، و انصهرت الصورة في عمق بات لا يقوى على التمييز بينهما ، فقال متيما بالعشق :

فلسطينية العينين و الوشم

فلسطينية الاسم

فلسطينية الأحلام و الهَمّ

فلسطينية المنديل و القدمين و الجسم

فلسطينية الكلمات و الصمت

فلسطينية الصوت

فلسطينية الميلاد و الموت(1)

لقد كان للثنائية في عمق الشاعر تأثيرها، يريد أن يحيى الواحدة في الأخرى لأنه لا يرى فارقا بينهما ، فقد تبدأ القصيدة بالمحبة و تنتهي بالأرض أو عكس ذلك ، لأن الفصل بينهما لا تتقبله نفسية الشاعر، فالمحبة دائمة الحضور

(1).محمود درويش : عاشق من فلسطين ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، 1969 ، ص ص 13 . 14 .

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

في عمقه ولا يمكن تحديد أيهما ، فكلاهما يثير المجال لاستدعاء الأخرى، ولا يمكن للواحدة استكمال بنائها الفني إلا بمساعدة الأخرى ، و يحدث ذلك التمازج للصورة الخالدة في عالم الجمال المطلق لا تنفصلان ، فيغدو الحب قصيدة وطنية «بيدي فيها حنوا خاصا على المرأة ، واحتفاءً أنيقا بالأنوثة في أسلوب خال من الابتذال والتغزل المصطنع ، أو الممتهن لذات المرأة الأم و الحبيبة و الصديقة والرفيقة في درب الحياة» (1) ، وتتحول وطنية الشاعر إلى قصيدة غزل و اعتراف و بوح .

يتكرر ذلك في خيال الشاعر و بنائه الفني ، فلا يمكن الفصل بين الوطن والمرأة مهما كانت صفتها أو صورتها ، بارتباطها بالشاعر (أما أو أختا أو بنتا أو حبيبة) ، فحضور المرأة في إحساس الشاعر أو لاشعوره الباطني ، لا يمكن أن يتم ويستقيم إلا بمشاهد الوطن من جانب دلالي أو وصفي ، فالثورة امرأة و وطن والحب امرأة و وطن و السلام امرأة و وطن ، و المرأة وطن ، و الوطن ما دام في عروق درويش دم الحياة لا يكون إلا امرأة تعشقها ، و أمدها من حياته و تفكيره عصارة سنوات شبابه و عطائه ، و قوله و أماله و أمنياته .

فهوس الشاعر بمفرداته يمثله حضور المرأة/الوطن أو وجهها الآخر، دورا حيويا في شاعرية درويش ، و تتحول القصيدة إلى ولادة عسيرة يلعب الغموض بمفرداتها ودلالاتها ، حتى ليصل القارئ إلى تعطل آلية الفهم الطبيعي ، ليبحت في حب الصوفيين عن تخريجات محاذية للمعنى ، و تفسير لولوج عالمه الحسي من بوابة الخيال والرموز ، و اللغة الشعرية المعاصرة .

(1) حيدر بيضون : محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، دار الكتاب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1991 ، ص78.

ثانيا: صورة المرأة في الشعر الجزائري الحديث :

لقد درج النقاد في دراستهم للظواهر الشعرية في أي أدب ، إلى وضع مخطط تاريخي افتراضي للتطور الحاصل للظاهرة، في سياق ذلك الأدب وفق مراحلها التاريخية معتمدين في ذلك التصنيف على ملاحظة طبيعة التطور النسبي والفعلي الحاصل في تجربة فئة من أقطابه المبدعين ، و يوضع هذا التصنيف غالبا في المناهج الدراسية المتعددة ، غير أن الظاهر في الأدب الجزائري الحديث لا يخضع لمثل تلك التصنيف ، باعتبار أن تلك الهندسة قد تصطمم أمام تجربة الشاعر الواحد في الزمن الواحد ، أو حيال الاتجاه الشامل في غاية الإنتاج وتوجيهه، فقد نلمح التداخل و عدم الانتظام تحت توجه مطلق ، قد يرسم ملامح تجربة المبدع وفق مراحل نضجه الفكري ، و تطور أدواته الفنية و مدى التزامه بمنهج واحد و اعتناق أهدافه العامة .

فالساحة الثقافية الجزائرية تزدهم بالأفكار المختلفة و المتضاربة ، و لذلك تولد في بهوها هذا التردد ، و هذه الفوضى في التوجه و التشعب بالمباديء و الاقتناع بها ، و ذلك أثر على واقع المدونة الشعرية التي باتت تتجاذبها هذه الأهواء ، و هذه النوازع المتعددة ، و تغنيها هذه المشارب المختلفة ؛ من تيارات شرقية تنبض بالروح أو بالشكل عن إنتاج و افد بهوى هذه النافذة ، التي أغنت تجربة الشاعر في المغرب عموما ، و في الجزائر خصوصا ؛ من كلاسيكية تراثية طافحة ، ورومانسية حساسة مخترنة في عمق الشاعر لا يقوى على البوح بها ، لما كان من إرثه التربوي المقدس ، و رمزية تهاقت وراءها أفكاره و كلماته ، فكانت ستاره في البوح العالق في أشغاف الفؤاد ، و يمنع ظهورها واقع البلاد المزري بين برائن المستعمر ، و ما ألزم به ذاته اتجاه دوره في خدمة الوطن .

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

ثم كان الانفتاح الحاصل في الشعر الجزائري على مصراعي الأدب العربي، وعلى الفكر الغربي الذي أراد المستعمر غرسه في واقع و حضارة الجزائر ، جعل من الأدب تظهر عليه العديد من الملامح المتنوعة والمتناقضة، والتي ظهرت صورتها في ظاهر الأدب أو في عمقه ، رغم المحاولات المتعددة لأقطابه الأوائل في رسم ملمح خاص مميز للأدب الجزائري ، ينفر خاصة من دعوى التغريب التي أرادها المستعمر أن تستحكم في روحه ، وذلك حين مال إلى ملمح الأدب المشرقي واغترف من ينابيعه، وتنفس من شذاه الصور والمعاني والأفكار ، فنشعر بحضور شوقي وسطوته والرصافي ورقته و نازك و جراحات فؤادها ، و نزار و عنفوانه ودرويش وهدوء ثورته ، حتى اكتملت لأقطابه البنية العامة فسار بعدها في تحقيق الخصوصية التي تُميّز الإبداع الجزائري، انطلاقاً من خصوصية موضوعاته وأدواته وصوره ، وإيمانه بالأفكار الجديدة التي تمنحه الكثير من الحرية في التجديد والخلق.

فمنذ أيام نشأة الدولة الجزائرية الحديثة ، لم يعرف الشعراء الجزائريون شجاعة فن الحديث عن المرأة ، و لم يجرؤوا على الخوض في غرض الغزل ، وانفرد عبد القادر « منهم بالإقدام على الغزل ، ذلك أن معاصريه من الشعراء - كما يرى المؤرخون - لم يكونوا لإقضاة شريعة ، أو أئمة صلاة ، أو دعاة إصلاح لا همّ لهم في الغزل ، فقد كانوا يتخوفون منه اتقاء نظرة المجتمع إليهم ، فتنزهوا عنه»(1) ، ولذلك كان حضور المرأة في شعر الأمير من الأمور المستغربة بعض الشيء لما كانت عليه طبيعة الضوابط العرفية التي تنبني عليها نظرة الناس لأمثاله من المنزهين عن العبث ، و ما تجمعت في شخصيته من مستحكم الأخلاقيات التي يقدسها واقعه ، ووضعها الخاص ، فإلى جانب أنه القدوة و المرفّع عن كل ما يزرى باللاهين ضعاف القدرة على التحكم بنفوسهم ، لما عرفوه لحكمته و قيادته ، فهو

(1). عبد الرزاق بن السبع : الأمير عبد القادر الجزائري و أدبه ، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين ، السعودية ، 2000 ، ص95.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

قاضيهم و حاكمهم غير أنه أثبت بشعره كامل قدرته على الجمع بين الواجبات والأهواء في كل ما تَمَثَّلَها منها ؛ كلا أو بعض أجزائها ظاهرا أو باطنا ، فيقول في الخدود الأسيلة :

أَلَا فَاتْرُكُوا وَرَدَ الْخُدُودِ وَ شَأْنَهُ فَتَخْدِيدُكُمْ فِي الْخَدِّ أَفْبَحُ فِعْلَةً
أَيَعْمَدُ نُوْلِبٍ لِحَدِّ مُورِدٍ وَيَقْسِمُهُ عَمَدٍ إِلَى شَرِّ قِسْمَةٍ
فَبِالْحَظِّ لَا الْمُوسَى تُخْدَشُ وَجَنَّةُ فَيَا وَيَلْتَا مِنْهُ وَيَا طُولَ حَسْرَتِي
وَ إِنِّي لِأَهْوَى كُلَّ خَدِّ مُورِدٍ زَهَا، قَطُّ لَمْ يَمَسَّهُ مُوسَى بِخَدِّشَةٍ (1)

فإن كانت الخدود حركت لب الأمير , أنطقت من رج العالم بمقاومة بطولية ماجدة ، كانت مثلا في الحكمة و التنظيم و القوة ، إلا أن غيره أسرَّ حديثه فيها ، فلم يعمد إلى التجني على براعم الحياء في أنثى حياته التي تراها عينه ، و يحتضنها حُلْمًا يعمل على جعله واقعا خاصا ، لا يسعه إلا أن يحيطه بسرية مطبقة ، خاصة خلال ما بات يعيشه من صراعات حضارية بحلول غرباء أوروبيين على أرضه ، و بات مطالبا بحماية عرضه و صون حرماته ، فانطلق الشعر في رحاب الجزائر المستعمرة من روح الرفض للمشروع الفرنسي التغريبي ، متشبثا بمبادئ الأمة وروح سلفها المجيد ، يمتص رحيق جميل الشعر العربي في أزهى عصوره ، متحملا أعباء هذه الحرب التي أدارتها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وزعمائها الذين أدركوا أهمية الشعر ودوره في الصراع ، فانطقت الحاجة أغلب هؤلاء القادة بالشعر العمودي الفصيح ، يحمل أفكارهم وكان في أيديهم سوطا للمشروع التغريبي و نورا للجزائريين في استشعار هويتهم ، فكان مظهرا للالتزام بأفكار الأمة الكبرى، لذلك لم يكن لرقرة الأحاسيس ، و المشاعر المرهفة مكانا في أغلبه ، فهذا الشاعر محمد اللقياني يلخص صورة المشروع برمته ، فيقول:

(1).الأمير عبد القادر : الديوان ، تحقيق و شرح و تعليق زكريا صيام ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط 1988 ، ص ص 121 122.

ألا فَدَعِ التَّعَزَّلَ فِي عَوَانِي قَتَلَكِ طَرِيقَةَ الْمُسْتَهْتَرِينَ
فَمِنْ صَوْتِ الْبِلَادِ لَنَا نِدَاءٌ يَكَادُ الْمَرْءُ يَسْمَعُهُ أُنِينًا(1)

لقد التزم تيار هذا اللون من الشعر بواقع كبرى الموضوعات ، و تسلى عن غيرها بالرفض ، بل لقد وصم بعضًا من كتاب القصة بالفرنسية بالتخلي أو الانحياز إلى السلبية ، و هذا كله مغالبةً للعدو في حربهم المصيرية الكبرى، غير أن بعض أعداد الشهاب و غيرها من جرائد الجمعية ، حملت في صفحاتها بعضا من الشعر الذي يحمل سمات شعورية أو غزلا رمزيا.

و أمام هذا الواقع السياسي المتصارع ، و هذه الحرب الوجودية الكبرى التي كانت تدور رحاها في الساحة الفكرية ، و خاصة الشعرية لم يكن للمرأة فيه ملامح واضحة وصريحة ، لا من ناحية التصوير إحياءً أو رمزا أو الذكر والوجود، ولذلك قليلا ما نجد في إنتاج هذا الرعيل الأول من الأبيات أو المقطوعات، ما يمكن أن يُصنف في خانة تصوير المرأة، باعتباره حياد عن قيم وأهداف المشروع الوطني.

فهذا الشاعر أبو القاسم سعد الله الغيد في يوم العيد ، وما يكون من انتشار مظاهر الحسن و الجمال ، بما عليهن من حلي و وشي و زينة ، في موقف يملؤه الفرح والبهرج و البهاء ، و صفاء السرائر و النوايا بمتعة الكون و نشوته ، إنهن في كامل جمالهن الخلفي و المصطنع ، يملوهن الحياء و الحس ، و يصرح ذاك الجمال بما تروق النفس لتحقيقه منهن في متعة الاشتهاء و الرغبة ، فيقول:

هذه الغيد أقبلت فجر عيد ترشف الراح من زجاجة مأس
تنضج الحب عطرها بدلال يأسر القلب في حماه بهجس
بجلال كساه رب عظيم بادي الوشي في جمال دمقس
رب يوم أظل فيه سعيدا طرب اللب كالمصاب بهوس

(1). أبو القاسم سعدالله : دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، دار الآداب ، بيروت ، ط 2 ، 1977 ، ص48.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

فيه أحظى و فيه ألفي عضيفا أسرق الرشف من لمام بخلص
فيه أجنى ورود خد حيي كندی الشهد في سلافة كأس
بين هزج و حول دل يزجي لعذارى يمسن في خز عرس(1)

و كذلك اتخذ شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة من صورة الغزل الرمزي، من خلال خطابه المفعم بالشوق والمشاعر و الأحاسيس ، يخاطب في عمقه جميلة الجميلات بأحاطها الفاتنة الملهبة ، و عيونها الأخاذة المبدعة و خدودها الورقاء التي يشتهيها كل راغب ، إنها المعشوقة الوحيدة التي تصبو إليها النفوس ، ويهتف باسمها الفؤاد فهي توأم روحه وشغله الأوحده في هذه الحياة ، إنها الحرية التي تتهافت لرؤيتها الأنفس وتحتضنها الروح وتهجع ، فيقول من الإحساس الشعوري ما يتضمن هذه الرمزية الجديدة :

و لقد شَجَّتْ قلبي و هَاجَتْ عَبرتي وَرَقَاءُ فِي شَرَفِ بَعِيدِ عَالِ
حمراءُ حَرَّرَ جِيدَهَا مِنْ طَوْقِهَا فِي الْوُرُقِ فَهِيَ عَدِيمَةُ الْأَمْثَالِ
هَتَفْتُ فَقُمْتُ مُجَاوِبًا لِهَتَافِهَا وَ لَحْنْتُ عَنْ قَصْدٍ فَقُلْتُ تَعَالِي
شَرْقِيَّةٌ فِي الطَّيْرِ أُمُّ غَرِيَّةٌ مَادَامَتْ وَاصِلَةً فَلَسْتُ أَبَالِي
وَ لَهْفَتَاهُ عَلَيْكَ حُسْنُكَ فَاتِنٌ وَ هَوَاكَ مَمْنُوعٌ وَ وَصْلُكَ غَالِ(2)

فالشاعر كغيره من مجاهدي المشروع الحضاري في الجزائر ، الذي انطلق مع ثورة شعبها المبارك ، وظف ألفاظ الأحاسيس ولغة الشاعر ، تنطلق معانيه بأغلب ما يريد أن يصرخ به من مشاعر إلى محبوبة ، أراها أن تكون له وحده ، رغم أنها مطلب كل حر في كل زمن ومكان، ليستخدم من الألفاظ التي كانت من محضورات منهج الإصلاح ، الذي أراد من الشاعر أن يؤجل غلبة الشاعر لصالح

(1). أبو القاسم سعد الله : الزمن الأخضر ، عالم المعرفة للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط 3 ، 2010 ، ص ص 17 .
18.

(2) محمد العيد آل خليفة: الديوان، سلسلة شعراء الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1979، ص 350.
ص 350.

غلبة الواجب ، فكان التوظيف الرمزي المتنفس الذي ركبه الشعراء جوادا طيعا للبوخ بالمشاعر.

و كان ذلك أيضا دأب أحمد سحنون الحائر بتعبيره التلقائي ، بين التزام مذهب محدد ، قد كسر بعضا من ذلك الالتزام ، حين وظف ألفاظ الأحاسيس و لغة المشاعر في معركة الوجود ، فتنتلق معانيه بأغلب ما يريد أن يصرخ به من مشاعر ، إلى محبوبة أرادها أن تكون له وحده ، رغم أنها مطلب كل حر في كل زمن و مكان ، ليستخد من الألفاظ التي كانت من المحضورات في شرعة المنهج الإصلاحية ، الذي أراد للشاعر أن يؤجل غلبه المشاعر لصالح غلبة الواجب ، فكان التوظيف الرمزي المتنفس الذي ركبه الشعراء جوادا جامحا ، للبوخ بالمشاعر في سياق الصورة التي تخدم موضوعه العام ، فيقول :

و لا تزيدي الحشى خبالا	حبيبتى اطرحي الدلالا
فإنه — و هوائك — طالا	و قصري عمر التناي
تكاد تشتعل اشتعالا	و داركي اكبدا صوادي
و اشريقي كالأضحى جمالا	و أسفري كالأصباح نورا
طلعت في أفقي هلالا	و ابسيمي كي تراك عيني
فكيف زدت به ضلالا	فوجهك البدر و هو هاد
ريح و لکنه أمالا (1)	و قدك العصن لم تمله

إن جمال الحب في صدقه ، و ما كان من موضوع رتع فيه هذا الشعور في مستوى تلك الحال ، إلا ما فجره حب الوطن و الحنين إلى رؤيته ينعم بالحريية ، فأنطق كل الألسن المعذبة في معاقل الظلم و التعسف ، داخل سجون العدو أو خارجها ، ليعرف هذا البوخ ذلك العمق ، فيقسم الأحبة دوام الوصال مهما كان أمد

(1).أحمد سحنون : الديوان ، منشورات الحبر ، تعاونية عيسات إدير ، بني مسوس ، الجزائر ، ط2 ، 2007 ، ص 172.

التعذيب ، فهذا أحمد معاش (الباتني) في اعترافه ، يقول :

كَيْفَ أَسْأَلُكَ مُنِيَّةَ الْوُجْدَانِ أَوْ أَجَافِيكَ وَ الْهَوَى يَنْهَانِي
كَيْفَ وَ الْحُبُّ فِي الْفُؤَادِ مَكِينٌ أَتَعَدَّكَ نَحْوَ حُبِّ ثَانٍ
عِشْ كَمَا شِئْتَ يَا فُؤَادِي بِحُبِّ قُدْسِي مُطَهَّرِ رَوْحَانِي(1)

لقد توسعت دوافع الربط بين الغزل و الشعر في أعماق نفوس هذه الثلثة من الشعراء ، الذين لم تَفَوْ شياطين الشعر فيهم على طرده من صفحات قولهم ، التزاماً بما استشربته أعماقهم من تكوين أصيل و تنشئة ملتزمة ، علمتهم قوة العزائم في قهر الرغائب عامة ، بل و توحيد عزمهم في توجه واحد ألا و هو نصرة القضية ، و تقوية الصوت و توحيدة في هذا المسار ، الذي اعتنقه كمبعث أوحد لوجودهم ، لكنهم قصدوا الترويح عن النفس في بعض الأقوال ، إنما هو جزء من قوة العزائم ، خاصة ما سلبهم في بلادهم من سحر المناظر ، و أهمها البحر الصديق الملاذ ، بل الصفحة السحرية التي يرون من خلالها ما تهوى أنفسهم ، يقول الطاهر بوشوشي :

نَجِيَّةَ الرُّوحِ قَدْ جَاءَ الْمَسَاءُ وَ لَمْ يَزَلْ فُؤَادِي ظَمَأَى الْجَوَى سَعْبَا
عَيْنَاكَ لَمْ تَرَوِيَا قَبْلَ النَّوَى ظَمِي وَ لَا الْأَجَاجِ وَ إِنَّ أَرْغَى وَ إِنَّ صَحْبَا
وَ كَيْفَ يَحْتَجِبُ الْوَحْيَ الَّذِي رَسَمْتَ عَيْنَاكَ أَمْ تَوَارَى وَ ضِيَاءَ الشَّمْسِ قَدْ عَرَبَا
وَ أَنْتِ فِي خَاطِرِي رَسْمٌ يُحَدِّثُنِي عَنْكَ الْأَحَادِيثَ مَا أَعْرَى وَ مَا عَذَبَ
إِنِّي لِأَنْظُرُ لِلْبَحْرِ الَّذِي سَلَبْتَ أَمْوَاجُهُ سِحْرَ عَيْنَيْكَ الَّذِي سَلَبَا
فَيُنْتِنِي الْقَلْبُ مَفْتُونًا بِسِحْرِكُمْ هَيْمَانَ مِثْلُ عُبَابِ الْبَحْرِ مُضْطَرِبَا (2)

فمناجاتها مناجاة للروح التي تسعد باللقيا نهارا ، و تتوجس من حضور المساء ، الذي يهدم لذة النفس الظمأى إلى القرب و الوصال ، و سهام أطراف العيون دلائل للقلب و مبعث الحياة له ، فكل مظاهر الطبيعة باتت تنبض بالحياة

(1). أبو القاسم سعد الله : دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 76.
(2). محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث إتجاهاته و خصائصه الفنية (1925 - 1975) ، ص 509.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

بوجودها ، تتجسد كما تجسدت سلوى لمفدي زكريا ، في تمام حسن الظاهر ، واكتمال الباطن ، و إن كان بالنفس هموما تسعر الأعماق و تسكر البواطن ، فإنها تمثل للروح بردا و سلاما ، فهي الصهباء تحرق ودفئا فما أقدر هؤلاء على التحمل، و ما اشقاهم بوصال ما يرتجون ، إسمع وشوشة الفؤاد تنادي حرقه سلوى في لسان شاعر الثورة الجزائرية يقول :

سَلْوَى حَدِيثِكَ يَا سَلْوَى يُبَاغِمُنِي و الطَّرْفُ يَخْتَانُ لَا يَدْرِي بِهِ الْحَدَقُ
أَنْفَاسُكَ الطُّهْرُ كَالصَّهْبَاءِ تَغْمُرُنِي دِفْنًا و يُسْكِرُنِي مِنْ فَرْعِكَ الْعَرَقُ
سَمْرَاءُ خَدْرَهَا الْبَارِي و صَوْرَهَا إِنْ أُرْتَشِفْ نَعْرَهَا يَفْتِكُ بِي الْأَرْقُ(1)

هذه صورة المرأة التي أرقت أجفان الشعراء ، و أسهدت مقل المحبين التواقين ، إنها الحرية التي سمح هؤلاء المتغزلين لأنفسهم باقتسام أجزائها ، و إن اختلفت مسميات النداء ، و تملك أنفسهم لها محبة تجاوزت عشق الأجزاء الفاتنة ، و أباحوا لأنفسهم في حضور أعراف الحياة الملتزمة المتشددة من مناجاتها علنا ، و التودد على عتبات بابها ببذل العطايا ، بل و استرخاخص النفس مقابل لحظة ود صافية ، يفرغون من خلالها شوقهم الكامن في أعماق الأعماق للطرف الآخر ، مهما كان تمثله ؛ أما أو زوجة أو بنتا أو حبا أصبح من حكايات زمن الخوالي ، فما أسعد إحساسهم بهذا البوح ، و ما أبرعم بهذا الانزياح ؛ حين بات المعادل الممنوع أجود موضوعات التعبير الجمالي .

أما الأصوات النسائية فلم تَعْلُ منهن إلا القليل، من اللواتي تحدين الواقع المكرس لتهميشهن ، كما لاحظنا في واقع المجتمع العربي ، فقد كان لها ذات الحال من النسيان والانعزال ، و كان من رفضهن لتلك الحال و رغبتهن في كسر قيود التبعية و التهميش في المشرق ، ما كان من حالها في الجزائر ، فقد صدحت من

(1).مفدي زكريا : اللهب المقدس ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط 1983 ، ص25.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

وجع الحال أصوات قليلة، تمثلت مأساتها الاجتماعية و واقعها المزري ، فهذه الشاعرة مبروكة بوساحة تنفرس صورة مأساة أرملة ، لتقف وقفة الشاعر معروف الرصافي ، و تنتفض انتفاضته في مجال التألم للحال ، والتذكير بمأساة هؤلاء في مجتمع النسيان و التشرذ و مرارة الحياة ، التي صورها في قصيدته (أم اليتيم) ، فكان صداه يتجلى في قولها :

رَأَيْتَهَا تَحْتَ لُفْحِ الْبَرْدِ رَاعِشَةً مُحْنِيَّةَ الرَّأْسِ مِنْ حُزْنٍ وَمِنْ أَلَمٍ
تَبِيْنُ مِنْ فَرْطِ أَوْجَاعٍ مُكْتَمَةٍ وَالْحَزْنَ مَهْمًا تَوَارَى غَيْرَ مُكْتَمٍ وَالْيَتْمُ
قَرَأْتُ فِي وَجْهِهَا يُتَمًّا يُحَبِّبُهَا يُعْطِي الْيَتَامَى أَنْبَلَ الْقِيَمِ
فَتَوْبُهَا كَانَ ذَا مَاضٍ وَإِنْ عَصَفَتْ بِهِ الْعَوَاصِفُ مِنْ فَقْرٍ وَمِنْ سَقَمِ
وَنَعْلُهَا ضَاعَ ، لَا عِلْمٌ وَلَا خَبْرُ فِضَاعٍ إِحْسَاسُهَا بِالضَّرِّ وَالْأَلَمِ(1)

لقد كان لمأساة المرأة التي تعيشها في المجتمع القاسي ملامح واحدة ، لا تختلف بين عراق الأمة أو شامها أو جزائرها ، فهي تعيش الألم و تعبر بالبكاء بكل ملامح الأسى ، بل الانتهاء والشعور المرير بالموت البطيء ، فكما تألم الرصافي لتلك المرأة العراقية ، أنطق ذاك التألم بوساحة و بذات النفس الشعري الحارق وصوره وموسيقاه الحزينة ، ما يؤكد على وحدانية الإحساس وتمازج المشاعر في أمة جمع الإحساس أطرافها من خلال التاريخ والجغرافيا.

و بعد استقلال البلاد و انتهاء فترة الأسر ، وتوجيه الشعر وجهة الأهداف الكبرى و المصلحة العامة و الالتزام بالقضايا المصيرية ، انطلقت الأصوات تغرد حرة تتهادى على كل غصن ، وتشدو بأعذب الألحان وتسعى إلى التجديد والتحرر، فكانت الخطوة التالية كسر الأوزان ، والانطلاق في شدو جديد بعيدا عن قيود عمود الشعر ، التي باتت - في نظر بعضهم - من رموز الماضي التي يستوجب التخلص

(1).مبروكة بوساحة : معجم مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

. <http://www.albaptainprize.org/Encyclopedia/poet/1364.htm>

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

منها ، و التعبير بروح العصر وآلياته ، فكان أول من أبدع في هذا المجال في الساحة الوطنية الشاعر أبو القاسم سعد الله ، الذي صدح في اعترافات حارة وأشواق مؤثرة ، عن تجربة الحب والشوق و استشعار الآخر ، تجاوز بها الرمزية إلى التصريح ، فكانت صور الحب المقدس في إبراز العاطفة بين الطرفين ، وخاصة تصوير حب المرأة وكنه ما قد تشعر به اتجاه من تحب ، إنها تنفسات شعورية وصور تجوب المطلق بكل مساحاته لترسم صورة المرأة التي تعشق في أسمى صور العشق، و تعتبره آية وجودها و دليل حياتها و بقائها فيقول:

في حُضْنِكَ الْقَاسِي الشُّبُوبُ

جِسْمِي يَذُوبُ

كَالْقَطَّةِ الْبُلْهَاءِ تَحْتَكَ فِي لُغُوبٍ ..

و بِقُبْلَةٍ حَمْرَاءَ أَسْكِرُ فِي اللَّهَيْبِ

و الدَّمْعُ يَحْرِقُهُ النَّحِيبُ ...

و ضَمَمْتَنِي كَالْوَحْشِ يَا قَبَّو الدُّنُوبُ

و أَكَلْتَ لِي ثَغْرِي الْخَضِيبُ

و شَبِعْتَ مِنْ جَسَدِي الرَّطِيبُ (1)

إن صوت العنفوان المسموع في النتائج الذكوري ، قد اندفع من إحساسهم بخبرة مدائن الشعر، و التمرس في التعبير عن موضوعاته، واليقين المطلق منهم في قدرتهم على توجيهه الوجهة التي يشاءون، فغدى أداة طيعة استطاعوا بها خوض غمار كل الموضوعات ، فبات الشعر رجلاً يتنفس من عزة جنس رواده ، وينهل

(1). أبو القاسم سعد الله : الزمن الأخضر ، عالم المعرفة للنشر و التوزيع ، الجزائر، ط3، 2010 ، ص 95.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

من مناهل نشوتهم ، فتلون على يد ثلثة من المبدعين الداعين إلى التجديد ؛ أمثال الغماري وأحمد حمدي وعبد العالي رزاقى وعمر أزراج ومحمد زيتلي وغيرهم ...

أما صوت المرأة فلازال حبيس الممنوعات، رغم بعض المحاولات المحتشمة تأتي هنا وهناك ، تتقرب منه لتصرخ وتذكر بوجودها ، واصفة حالة اليأس والتألم التي تعانيها ، والتعنت في تهميشها ، تشتم رائحة الموت تدب في أوصالها صغيرة ويافعة ، تصلب على مذابح النسيان خلف أبواب عشتت فيها خيوط الوهم ، إنها حقا أشد من موات المقابر حين يتحول القبر إلى واقع معاش لا تُنقل إليه الجثة ، بل ينتقل إليها و ذلك ما يحمله من خلاصة تقرير أحلام مستغانمي في مسيرة الأقرام:

للمرّة العشريّن بعد الألفِ

أصلبُ في الظّهيرة

و تخرُجُ الأقرامُ في مدينتي

تحمِلُ فوق رأسها

ضفيرةً .. ضفيرة

تهتِفُ في جنازتي

لُتدْفَنَ الشاعِرةُ الصّغيرة

و لتُقَطَعَ الضفيرةُ الأخيرة (1)

بهذه اللافتة ترفع أحلامُ الشاعِرةُ أحلامَ المرأة ، و تتنفس بمشاعر كلماتها آخر صور سخرية الحتمية ، التي وضعتها أمام إلزامية انتظار الموت في بواكير

(1). أحلام مستغانمي : على مرفأ الأيام ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر، ط 1972 ، ص20.

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

حياتها ، فأرادت أن تفجر ثورة الضفائر الصغيرة الحاملة بالصمت ، رغم ما تنتظره من نهاية مأساوية ، حتى و إن بدأت الانتفاضة على تلك القيم الذكورية التي تتحكم طبيعيا في أمر الحياة والبقاء ، وتهتف التقاليد عاليا في جنازة الضفائر المقطوعة ، كعنوان لقطع حبل النجاة عن كل رأس يحمل تحته جسم هويته تاء التأنيث الساكنة .

هكذا في أي تصور كان حضور المرأة في القصيدة يكون اتساع في طول روحها ونفسها، وتناثر وحداتها و فنياتها ، فإن ذلك الحضور قد يزيد في عموم اللغة فتتفتق المعاني والدلالات، و تتضاعف بالإيحاءات دقة المفردات ، فتتسع رقعتها بلمسات المرأة و حضورها في جميع جوانبها ، و تكتسب من الحيوية والروح ما يساعدها على الدلالة و الإيحاء ، دونما مساعد أو معين أو أداة من أدوات التوكيد المساعدة في بنية اللغة ، فالمرأة روح أخرى و قيمة مُحْيِيَةٌ للمعنى والإيحاء ، و ستبقى على مدى وجود الشُّعر ذاته وعمقه وروحه ، و ستظل مجازا حيويا حيا رغم واقعية الصورة ، والنموذج رغم نقائصها الواقعية ، و خيالا مبدعا مُغْنِيًا بالمعاني رغم إسميتها الوجودية. فمهما كان التباين في توظيف المرأة في تصور المبدعين الشعراء تبقى هي ذاتها موضوع الشعر كاملا ؛ فهي القصيدة التي يطلبها كل مبدع ، وهو مقتنع أنه لن يصل إلى إنجازها ، وهي المعنى البديع الذي ينقص القصيدة حتى تكتمل ، فهي الهاجس الدائم والأصل الأبدي ، الذي ترتاح عند شواطئه سفن السفر الشاق ، لتعترف من دفائن كنوز جمال ما انطوت عليه أعماقها، فتحللت صورة المحبوبة الجميلة التي تتحكم بالذات و الروح ، إلى صورة من قداسة الدلالة و عنفوان الجلال ، و المجال المطلق و المعنى اللامحدود ، يرتسم المبدع ظلّه ليراه يمتد في عوالم المجهول قيمة ، لا يمكن إحكام تصويرها ، فلم يستطع شاعر إقناع نفسه باكتمال صورة دلالة حضور المرأة في شعره ، و لم يَعْن له سؤال نفسه لماذا هي بالذات ؟ أ لأن القصيدة مؤنث والمرأة تتوشح هذا المؤنث ،

الفصل الأول: _____ الصورة و المرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية

وتختفي بفناء فضائها الكامل تمد يديها و رجليها ، تدفع البيت إلى البيت ترافق المعنى إلى المعنى، إلى أن تتسع القصيدة و تتناول المعاني عن ضيق صورتها البسيطة العادية؟.

الفصل

الأسانيد

الفصل الثاني : أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

المبحث الأول : تقابلية الكتابة الإبداعية في الشعر الجزائري المعاصر

تقديم

1 - الأدب الذكوري

1 - 1 - إنتاج مرحلة التواجد الاستعماري

1 - 2 - مرحلة الستينيات

1 - 3 - أدب السبعينيات

1 - 4 - الشعر الجزائري المعاصر

2 - التجربة الإبداعية النسائية و مشكلة المصطلح

2 - 1 - التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر

2 - 2 - روافد الإبداع النسوي الجزائري

2 - 3 - الكتابة النسوية الجزائرية بين الواقع و المتخيل

2 - 4 - مفهوم الشعرية في الإبداع النسوي

2 - 5 - لغة الإبداع الشعري النسوي بين الجسد و الألم

المبحث الثاني : تجليات صورة المرأة في النص الشعري الجزائري المعاصر

تقديم

1 - المرأة الجسد و الدلالة

2 - المرأة في شعر التصوف

3 - المرأة الوطن

4 - المرأة المدينة

5 - المرأة الدلالة الرمزية

6 - المرأة الدلالة الأسطورية

7 - المرأة القصيصة والجمال

أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره :

المبحث الأول : تقابلية الكتابة الإبداعية في الشعر الجزائري المعاصر

تقديم :

لقد اجتهد الشعر الجزائري في العصر الحديث ، أن يواكب التطور الإبداعي الحاصل في حياة البشرية ، و سعى جاهداً إلى أن يبني تاريخاً و فناً بمنهج حضاري جديد ، إلا أن فقده للخلفية والمرتكز جراء ما لازم إنتاجه خلال سلسلة فترات تاريخه من إختلالات، أحدثت العديد من الحلقات الضائعة، التي ينفرد بها عقد التطور التواصلي في حياة وواقع التجربة الفنية ، ولأن مرتكزات الإبداع الجزائري نال منها الخلل خلال غابر التاريخ ، بخطة مشروع المسخ الممارس ضده في حقب لا يمكن تجاهل تأثيرها ، و تُعدُّ حقبة الاستعمار الفرنسي آخرها وأشدّها تأثيراً ، فاسترشد بما كانت أسماعه تتجاذبه من كل وجهة ، و ما كانت أبصاره تستجمعه من كل ناحية ، فتمد فيه ركائز الانطلاق بالروح نحو ثراء فكري و فضاء إبداعي ، مواكبةً لتسارع مستويات التطور المفصلية ، التي يتعالى صداها في أسماعه جهة الغرب و في نفسه قبلةً المشرق ، فباتت هذه الأصوات تمثل نقطة انطلاق إبداعه الحداثي .

و هكذا نجد الشاعر الجزائري الحديث قد أجبر ، على تسعُّ فطاحل الإبداع العربي في مشرقه ، و كبار مبدعي الفكر في ضفة البحر المقابلة له ، منتصراً في مجموع ذلك التأثير للمشرق ، حينما أخذ تجاربهم الإبداعية نبراسه الذي يستلهم منه الهدي الفني ، فاستنسخ منهم نفسه نماذج عديدة ، غدت ذوق المبدع عندنا في قياس مستوى الخلق والتشكيل ، و كان يجتهد في إعادة بعث أغلب قصائد هؤلاء روحاً أو ظاهراً ، دون أن يشعر حينها بالنقص إزاء ما يفعل من تقليد ، لأنه أراد أن يعوّض ما يشعر به من غربة النقص ، جراء الحرمان الفكري الذي عاشه خلال هذه الفترة ، و هذا ما دأب الشاعر عمر أزراج على الجهر به ، في أن لا فضل للموروث الشعري الجزائري عليه فيعترف : « أجرؤ على القول بأن تجربتي الشعرية لم تستفد مطلقاً من الشعراء الجزائريين الذين سبقوني ، لأن هؤلاء ليسوا أصحاب تجارب إبداعية حقيقية ، بل هم لا يتجاوزون مدار

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

المحاولات التي ظلت عند البدايات الشديدة اللهات ، و المصابة بالشلل في أحيان كثيرة»⁽¹⁾.

و حينما التفتَ حوله باحثا لم يجد من رواسخ الإنتاج المحلي ، ما تكون عونته في مساره الإبداعي ، بل حتى واقعه افتقد ملامح التواصل مع حضارته العربية ، كما كان يعتقد إخواننا في المشرق ، فراح يبحث عما يروي ظمأه من النتاج الأدبي، ليجد ضالته فيما يردُّ من جهة الشرق ؛ من مجالات تحمل زادا تمثله مبدعوننا كنزنا تفننوا في طريقة ومستوى التأثير به ، و بقي صدى هؤلاء يرن و صورتهم تَعْنُ لكل مبدع فينا ، تسمع صدى صوته من خلال الإنتاج ، وإن زاد التأثير بأكثر من واحد ، زاد حضور صدى الصوت امتدادا ، والصورة تشبثا بروح الإنتاج شكلا و دلالة ؛ فهذا أبو القاسم سعد الله نفسه يقر بهذا التأثير، و يعترف بهذا الفضل بعد بحثه المضني عن روح الإبداع ، في مجموع تركيب مدونة الشعر الجزائري فيقول: «كنت أتابع الشعر الجزائري منذ 1947 باحثا فيه عن نفحات جديدة ، و تشكيلات تواكب الذوق الحديث ، ولكني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء ، بنغم واحد وصلاة واحدة ..غير أن اتصالي بالإنتاج العربي القادم من المشرق - ولاسيما لبنان - وإطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية ، حملني على تغيير اتجاهي و محاولة التخلص من التقليدية في الشعر ، وتماشيا مع هذا الخط نشرت بعض القصائد»⁽²⁾ ، و من ذلك كان الأدب المشرقي أهم روافد الشعر الجزائري الحديث ، إن لم نقل أوحدها.

و من هذا يلتمس النقاد في تطور النسق الإبداعي ، لمدونة الشعر في تاريخ الإنتاج الجزائري ، عدم الانتظام إذ لا تقع على ملمح لتطور تكاملي ، يمس إنتاج تلك المدونة عموما ، و يجعل من دارسيه يضعون تصورا عمليا فعليا لحالة النمو الحاصل في تجربة هذا الإنتاج ، و ذلك لأنه لا ينبني وفق صورة متواترة ، تصلح نهاية جزئها أن تكون بداية لما جاء بعدها ، فيكون التواصل سمة الإبداع ، لأن شعر العصر الحديث في مسار

(1). عمر أزراج : الحضور (مقالات في الأدب والحياة) ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983 ، ص226 .

(2). عبد الله ركيبي : الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983 ، ص68.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

الإنتاج الجزائري، لم يرق على بناءات فنية محلية ، إنما - كما سلف - هو صدى لمثيل تأثر به الشاعر خارج حدود تاريخه الوطني ، وشعورٌ بحلول رموز عربية أو غربية في عمق ذات المبدع ، وبذلك فالتجربة العامة للإبداع الفني لم تعرف الانتظام، و لم تخضع لتطور متواتر نلمسه خلال الإنتاج العام ، أو حتى خلال التجربة الفردية ، فعدم الاستقرار على سمات ثابتة يجعل من دراسته تكون أكثر صعوبة ، و تحديد بنياته يغدو عملاً شاقاً، لما تحمله الواقعية الشعرية من تحولات جذرية على مستوى التجربة الواحدة، فقد تقع عينك في مدونة الشاعر الواحد على ملامح متعددة ، لا تخضع في إنتاجه لتطور المستوى الفني لديه ، تمكّنك من وُضْع دراسة متكاملة لإنتاجه وفق مراحل إبداعه الفني، تمثيلاً للتطور الحاصل في مدونة الإنتاج الجزائري على امتداد تاريخه الحديث .

وأرجع الدارسون سبب ذلك إلى مجموع الأسباب السياسية ، و التركيبية الاجتماعية التي عاشها و يحيها الشعب الجزائري ، فالحياة الصعبة التي تجرّع مرارتها إبان الوجود الاستعماري ، وما كان من المسعى الصريح في مسح شخصيته ، رغبة في الاحتفاظ بالأرض و الإنسان ، جعل حاجزاً تعالَى سده في وجه المساعي المحتشمة ، التي وقفت دون هذا الأمر ، فغلب على اللسان و البيان الطابع التغريبي ردحا ليس باليسير من الزمن ، وطبع الإبداع والفكر بطابع ، جعل الشرق يفتنح يقيناً بغربية الأرض الجزائرية روحاً و فكراً و منهاجاً ؛ ف « حتى قبيل إعلان الثورة كان يجهل الكثير عن الجزائر ، وكانت الدعاية الفرنسية من جهة ، والفراغ الذهني في الشرق العربي بالنسبة للجزائر من جهة أخرى ، يتضافران على بث صورة مشوهة ليست من واقع الجزائر في شيء ، و الملامح القومية في هذه الصورة هي الأكثر اهتزازاً و الأشد غموضاً ، و قد كان لسربال اللغة الفرنسية على الألسنة الجزائرية أكبر الأثر في جعل الصورة شبه واقعية(*)» ، و تأكيد الظنون المسبقة الخاطئة في تقييم عروبة الجزائر «⁽¹⁾» ، و راح من هذا التصور يدعو نقاده إلى الرفق في التعاطي مع ما ترسمه أنامل مبدعي الجزائر ؛ من

*فقد اتخذ أمير الشعراء أحمد شوقي حُكْمًا انطباعياً ، بغربية المجتمع الجزائري حين زارها قائلاً : « و لا عيب فيها [الجزائر] سوى أنها قد مسخت مسخاً ، فقد عهدتُ مسّاح الأحنية فيها يستنكف النطق بالعربية ، و إذا خاطبته بها لا يجيبك إلا بالفرنسوية » عبد الحميد بن باديس : ذكرى الشاعرين شوقي و حافظ ، الشهاب ، ج4 ، مجلد 10 ، مارس 1934 ، ص 80 .

(1).صالح خرفي : الشعر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985 ، ص 258.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

مثل دعوة الناقد صالح جودت حينما وجه الدارسين في المشرق العربي أن يتناولوا كتاب الباحث عبد الله ركيبي « برفق ، ولا يُقيّموا دراساتهم له على الأسس النقدية المعروفة ، لأن سكان الجزائر قد حرموا الثقافة العربية أجيالا ، و فرضت عليهم ثقافة أجنبية ، فتلكأت السنة شعرائهم ولم تلمع منهم إلا قلة محدودة»⁽¹⁾ .

و رغم هذه الصعوبة التي أقرها عديد المتصدين لدراسة هذا الإنتاج، إلا أنهم قدروا بعض المحطات الكبرى ، عبر تاريخ الجزائر السياسي الحديث ، واعتبارها انطلاقا من مجموع روح الإنتاج الشعري ، فواصل هامة في التطور الحاصل لمسار الشعر الجزائري الحديث ، و مدى تداخله مع ملمح إنتاج مرحلة الشعر المعاصر .

ومن مرجعية هذا التقدير يمكن التأريخ لواقع الشعر الجزائري في الفترة الحديثة، بالوقوف على ما يمكن تسميته بـ (اللحظة الشعرية) ، التي تكون نقطة التحول في مسار الإبداع الشعري في الجزائر خلال مسيرة تطوره ، ومن ذلك يمكن الوقوف على أربع لحظات ، عرّفناها في عموم التأريخ القصيدة الجزائرية ، رغم عدم الوضوح المطلق لفواصل هذه اللحظات ، في أصول ماهية هذه القصيدة إذ لا يمكن الرجوع في حديثنا إلى البدايات ، التي باتت لا تشكل في واقع الأمر مخزونا حقيقيا ، لجذور تاريخ الإنتاج الجزائري في العصر الحديث والمعاصر كما سبقت الإشارة لذلك ، و إن كان الموقف يُحزن في واقعه .

فبين مدقق في التقسيم و جامع لفتراته أو منكر لعيديها ، تناهشت الأقسام النقدية في دراسات قديمة أو حديثة، واقع إنتاج وملمح المدونة الشعرية الجزائرية، وما مرجعية التقسيمات إلا استنادا إلى لواحق التصوير وأدوات المبدعين الفنية ، التي عرفت تمللا أثر على الوجه العام لإنتاج الجيل .

و من ذلك يمكن تقدير حجم التفاوت في أمر هذا الحكم أو ذلك ، ففي حين يرى النقاد المحدثون ؛ أنه يمكن وضع ملمح عام للأدب الجزائري انطلاقا من الواقع السياسي، و بذلك يمكن فصل أدب مرحلة الاستعمار عن مرحلة الاستقلال ، لنلمح

(1).صالح خرفي : المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، 1983، ص85.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

الفارق في الأهداف والآليات والقيم والتصورات بيّناً ، لا يمكن الاستئناس إلى أن الثاني امتداد لفترة ما كان عليه في المرحلة الأولى .

و قد عمد الباحث المرحوم أبو القاسم سعد الله ، إلى تقسيم الإنتاج الشعري من خلال هذه الهوية و الروح الطاغية عليه ، و الأهداف المعلنة في أصوات ، وقناعات أصحابه إلى مجموعة من الفترات ، و إن كان اليقين منه أن تناول الشعر على نحو هذا التقسيم ، « لم يكن مستنداً على اعتبار أن كل فترة تمثل حداً فاصلاً ، وأن المقصود من ذلك التناول يقوم على تتبع الحوادث التاريخية، ومدى تأثيرها في الشعر ، ولذلك فإنه في أحيان كثيرة يصعب التمايز في الطابع العام لهذا الشعر»⁽¹⁾.

ويرى نقطة الانطلاق تبدأ بعد عام 1925 ؛ ففترة ما قبل هذا التاريخ عرفت جموداً فكرياً في إنتاج الأدب المعبر عن الواقع ، و ملمح روح الشخصية الوطنية في مجابهة المشروع التغريبي الممارس في واقع الشعب ، و إن كانت هنالك مشاريع فردية و أصوات في أغلبها مبسوطة ، لم يستطع صداها إيصال مشروعها الحضاري إلى أفق الفكر العام ، « فقد تشتت كل الجهود العقلية المنتجة ، وتشرذم الأدباء والشعراء الوطنيين، و اندمج بعضهم في حركة المقاومة التي أعلنتها الشعب فترة طويلة ضد الغزاة ، و شغل الناس عن الأدب و الشعر ، لم يعد من همهم التعبير الجميل و الغزل المليح والوصف الرائع ، لأن ذلك لن يغنيهم عن النار التي يتلظون بها فتيلاً ، و لن يقف بينهم و بين الغاصبين حائلاً ، بل إنهم لم يجدوا الوقت الذي يستمتعون فيه بمثل هذا الأدب»⁽²⁾.

ومن منطلق ما تقاربت من خلاله العديد من الرؤى حول ملامح التقسيم العام للمنتج الشعري الحديث والمعاصر خاصة يمكن الاستئناس في الدراسة بوضع هذه اللامحات و الفواصل التاريخية و التي يمكن وصفها باللمحة الشعرية و هي كالاتي:

(1).أبو القاسم سعد الله : دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص36.

(2).المرجع نفسه ، ص 22.

مراحل مسار الشعر الجزائري الحديث (الأصول و الروافد) :

1-1 - مرحلة الوجود الفرنسي :

و أولى هذه اللحظات الشعرية ، تتمثل في القصيدة التي تموضعت في تاريخنا العام خلال حقبة الاستعمار ، و ما عاشته الجزائر من الويلات لحقت بشعبها ، من خلال مساعي تغريبه في أرضه ، و نتاج مقاومته ما كابده من جرائم كثيرة ، قد أسهمت بصورة لا تدع شكاً في تحديد ملمح ذلك الإنتاج ؛ فافترضها الدارسون مرحلة تأسيسية للشعر الحديث ، انطلق فيها المبدعون من محاولات الوقوف أمام الأهداف الرامية لمسح شخصيتهم الوطنية ، فبعد احتكار المستعمر للساحة الأدبية في الجزائر، وتوجيه دفتها وجهتها بإغراق الفكر الجزائري في اللغة الفرنسية ، و إشاعة الفكر التغريبي الذي يهدف إلى سلخ الأمة عن أصالتها ، بالانفتاح على الثقافة الأوروبية العصرية ، و تبني أفكار التغريب التي باتت هوس كل المبدعين ، الذين اكتسبت كتاباتهم شرعية الوجود ، بما فرض عليهم من لغة غريبة عنهم ، أرادت جموع المصلحين من صفوة رموز جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وأعلامها ، إعادة الأمة إلى سالف عهدها و مجيد صورتها وأصيل تاريخها ، فحملوا لواء صراع الوجود ، فكان الزخم الإنتاجي المناهض لأهداف مشروع التغريب ، الذي مد جذوره في أرضنا الطاهرة في غفلة من أسلافنا ، و قاد هذه المرحلة معظم الشخصيات الوطنية الفاعلة في الأحزاب المناضلة ، وخاصة التيار الديني ممثلة في أقطاب رجالاتها الوطنيين ؛ من أمثال الشيوخ ابن باديس والإبراهيمي والطيب العقبي و محمد العيد آل خليفة ، و مفدي زكريا و أحمد سحنون و محمد بلعابد الجلالي محمد الهادي السنوسي الزاهري و غيرهم كثير.

فبدأت قرائح هؤلاء المبدعين تقتنع بالتوجه الإصلاحية ، واعتبرت الشعر وسيلة للمقاومة ، و التأثير في السلوك العام و الإعلان عن الأهداف وتلخيصها والتغني بالأمجاد، و استلهاهم المثل من مواقف المشرقيين وأفكارهم، باستقطاب إرسالات الضفة المشرقية ؛ من عظماء مبدعيهم الذين باتوا مصدر إحياء لأغلب شعرائنا ، وحادي إبداعهم في تلمس تجربتهم في ظلام غربة الشعر الجزائري الحديث داخل الوطن ، فنهل

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

أغلبهم من أصوات الرصافي و الجواهري ، و أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم ، « فكل أديب كبير في مصر له أنصار و أشياع في بلاد المغرب العربي فلإمام مصطفى صادق الرافعي أنصار و معجبون ... »⁽¹⁾ ، وكل حدث من أحداث هؤلاء يستوجب المتابعة و الاجتماع ، وفاة أمير الشعراء أحمد شوقي كانت مناسبة خاصة ، جعلت مثقفي الجزائر بإشراف جمعية العلماء أن تقيم تجمع تأسس ، تُلقى فيه الكلمات و القصائد معتبرين الوفاة انطفاء لمصباح أضاء ديجور الحركة الشعرية العربية ، هم في أمس الحاجة لإبداعه ... وغيرها من الأحداث التي يرونها تساعدهم في التمكن من آليات الكتابة الحديثة ، ونظرة مجديها من خلال ما كان يُقدم من مقالات و إنتاج شعري تحمله جريدة الشهاب ، والتي لا ينكر دورها الهام في نقل أفكار التجديد الفني مهما كان نوعه ، وخاصة إنتاج المدرسة المهجرية ، وما تسرب من أفكار التجديد الأدبي الذي حملته مجلات الثقافة و الشعر وكانت تلتهمها الساحة في نهم و عطش ، و بات التأثير بها يعطي لأدباء هذه المرحلة التأسيسية (مرحلة الانطلاق) فسحة من التنوع و التوزيع بين تقليدية في التصور و التشكيل و تجديدية في الإيحائية و الدلالة، فعرفت الساحة أعلاما ملأوا الفضاء الإبداعي بإنتاج متراوح بين الإنتاج و الإبداع، و تلونت أعمالهم ببقايا مداد شعراء المشرق في مساهمهم الإنتاجي الشعري الموجه نحو الإصلاح ، فكانت الأمثلة كثيرة غير أنها لم تبلغ في عمومها شأواً من قلدوهم من شعراء المشرق ، وانغلقت شهرتهم الإبداعية على حدود جغرافية الوطن الذي أضحى همهم الأوحده .

لقد كان الصراع بين مشروعين حضاريين ، و فهم كل المبدعين الجزائريين أن الوفرة في الإنتاج غلبة ، و لهذا لم ينتبهوا إلى قيمة عملية التقليد الممارسة ، وذلك لأن الحرب المعلنة حرب وجود ، استباح الجزائري فيها كل الوسائل ، فلم يعتبر الإنتاج المشرقي المتأثر به غريباً عنه ، و لم يشعر ببعده عن أهدافه فاتخذ من تجربة هذا الإبداع وسيلة التواصل المتاحة ، ولم يكن في خلد هذه الحواجز ، فهو يرى الأمر على ما كان شائعاً ؛ من أن العروبة رابطة للدم بين جميع العرب دون استثناء ، و هذه

(1) محمد السعيد الزاهري : مكانة مصر في المغرب العربي ، مجلة الرسالة ، ع 135 ، ليوم 03 / 02 / 1936 ، نقلاً عن محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية (1925 - 1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ط 1 ، 1985 ، ص 62.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

الرابطة لا تحصرها الحدود، التي هي إحدى الأفكار التي عزمت الجمعية على أن تحارب خطرها.

و بالتمعن في الحراك الشعري الذي نما في هذه الحقبة ، من تاريخ مدونة الشعر الجزائري من خلال إنتاج أقطابها ، يتوقف عموما عند لمحات فنية وعتبات شعرية تفرض على القارئ نفساً يستنشق به ريح ما يكابده المبدع من قضايا نضاله اليومي، وما يصادم آماله في طريق تحقيقه ، وبذلك تتكلف القرائح من صور الإبداع ما يجعلها مجبرة على تصويره ، مقيدة على الاحتفاء بفنيته و ما تثيره من شعور الوطنية ، التي غدت في قول رواد الأدب الملتزم حينها الموضوع الأول ، والتوجه المقدم والصورة الشعرية الوحيدة ، التي تتسع لها لمحات الإبداع بعيدا عن حدة الإلهام الشعري و فاعليته، التي تمتلك الشاعر و توحى له بموضوع الإبداع .

كما عرفت الساحة الشعرية جراء التواصل المعلن مع إنتاج المشرق ، إلى بعض ملامح التجديد المقلد ، كالذي انشغل بأمره أبو القاسم سعد الله ، بما امتلكه من حس شعوري مرهف ، دفعه إلى الاستجابة لنداء أمراء الإبداع عنده بكسر الجمود الشعري ، من خلال بعثرة عمودية القصيدة ، واختلاق أشكال تختلف ومعهود الشكل العربي للقصيدة فحصل أن كتب قصيدته (طريقي) ، ونشرتها البصائر في عددها 313 ليوم 15 مارس 1955⁽¹⁾، ثم تلاه محمد الصالح باوية و كان محمد بلقاسم خمار ثالثهما⁽²⁾، فإن كان الاعتراف بمصدر هذا الإنتاج الغريب عن ساحة الإبداع ، إلا أنه تجاهل دعوة رمضان حمود التي تؤكد في عشرينيات القرن الماضي، أن الشكل لا يمكن اعتباره القيمة المطلقة للشعر فقط.

هكذا كانت الساحة الشعرية الجزائرية الحديثة مسرحا ، لصراع الأفكار والقوالب باختلاف المصادر ، و الغايات فكان الصدام حضاريا وجوديا في الأفكار ، من خلال محاولات المبدعين في استعادة الشخصية الوطنية ، والروح التي خنقتها الممارسات الاستعمارية و من يمثلها بلغة العدو ، و إن كان أغلبها وطنيا يعتقد في ضميره أن البلاد

(1). أبو القاسم سعد الله : الزمن الأخضر ، ص144.

(2). الصالح خرفي : الشعر الجزائري الحديث ، ص355.

« تتطور ثقافيا إذا ما أخذت بالثقافة الفرنسية ، لأن الثقافة العربية في نظرهم ثقافة متخلفة لا تساير العصر الحديث ، وأن أداها اللغة العربية متأخرة لما لحقها من جمود عبر السنين» (1) .

أما المرأة موضوعا و ذاتا في مدونة هذا الإنتاج ، كانت مغيبة عن الساحة ، لم تجد لنفسها مكانا للتعبير ، و متسعا للحضور ، إلا ما سُمع من أصوات خافتة على صفحات الجرائد بين الحين والآخر ، كسرًا هذا التحكم المطلق لجنس الرجال.

1 - 2 - فترة الستينيات

و تعد اللحظة الشعرية الثانية مرحلة انتقالية استفاد منها الشعراء ، حينما تخلصوا من الوجود و التحكم الاستعماري ، ليعيش الإبداع الجزائري متنفسا جديدا بحكم الصراع الإيديولوجي ، و المتغيرات الاجتماعية التي عاشتها الجزائر بعيد الاستقلال ، و ما تلتها من سنوات البحث عن بناء الذات ، لقد عاشت الساحة الجزائرية بمختلف عناصرها السياسية و الاجتماعية و الثقافية نوعا من الفوضى ، و لذلك لم يستقم لها أمر الشعور بالمقومات العامة للانضواء تحت كنف استقرار تام تحت سيادة شاملة ، و لذلك كان التردد و قلة التواصل ، فبات التوجه إلى بناء الدولة و العمل على استقرار أركانها هوس الناس جميعا ، فبناء الحضارة يستوجب استقرار النفس و تخلصها من أي ضغوطات ، قد ترسخ نتائجها بعمق خوالج الشعور بالانهازية في بنيتها الفردية أو الكلية ، فها هو قد حقق الاستقلال وراح يسعى إلى تحقيق غيره من أهداف ، استكمالا لبقية عناصر الهوية الحضارية وآلياتها المتبقية ، لكن ببطء شديد ما دفع بالعديد من رادة الإبداع في الفترة السابقة إلى السكوت ، وانصرفت طيوره الصادحة عن الشجو في فضاء المشهد الإبداعي إلى مجالات أخرى مختلفة ، فتوجه باوية إلى الطب وسعد الله إلى أبحاث التاريخ ، ومحمد العيد إلى العزلة و غير ذلك ، فقلَّ أو ضحل الإنتاج عند البقية ، التي تمسكت بمبادئ القول في مرحلة يراها البعض مرحلة للنسيان.

(1). عبد الله الركيبي : قضايا عربية من الشعر الجزائري المعاصر ، معهد البحوث و الدراسات العربية ، القاهرة ، 1970، ص 12.

لقد عاش الشعر الجزائري حقبة التراكمات الشعورية المتعددة والمتنوعة ، الذاتية والقومية جراء ما واجهه من سياسة المسخ التي عاشها خلال الحقبة الاستعمارية ، وبقاء صدى الروح الوطنية التي لازمه طنينها في عمقه خلال ما بعد الاستقلال ، فأعجز لسانه عن البوح إلا من خلالها ، فكانت المنابر الشعرية والتظاهرات الثقافية على قلتها ، خلال حقبة الستينيات إلى مطلع العقد الموالي تصدح بقصائد الوطنية ، أو التواصل الشعوري مع قضايا الأمة العربية ، التي بات التوحد الإبداعي من أهم صورهِ ، فأصبح الإنتاج الشعري بصبغة انفعالية تاريخية ، أوجت أواصر الشعور بالقومية العربية فتغنى «الشعر بعروبة الثورة وعروبة الجزائر كما لم يتغنَ بها من قبل ، و تنطلق القومية انطلاقاً شعرية فيها عنف الاحتباس الخانق طيلة الاحتلال الفرنسي ، وتطفو نقطة العروبة على كل بيت في كل قصيدة»⁽¹⁾ ، فغلبت على الأدب روح القضية و التزام محيطها ، ما لم يُمنح الشعراء متسعاً من الحرية في الإنتاج و الإبداع .

إن البحث عن الهوية التي أريد لها أن تغيب في عهد الهوان ، و ما كان من جهد مضني في استعادة الشخصية المنكّبة ، أجبر التفكير على الانشغال التام عن الإبداع ، الذي زالت أهم دوافعه ممثلة في الصراع الحضاري الذي عاشه بالوجود الاستعماري ، فتناقضت أدواته لعزوف المبدعين ، فكان أن انتشرت ظاهرة التناقص الحاد في الاهتمام بالثقافة ، و ما انجر عنها من قلة نواديها وندرة فضاءات النشاط الفكري قياساً بما عرفته مرحلة الاستعمار ، و بات قيام التجمعات الفكرية الكبرى - على قلتها - على عاتق دولة مازالت تجتهد في بناء أركانها الأساسية ، فما عاد الشغف كما كان عليه ، ولا أصبحت القيمة كما جرت عليها زمن الصراع، فلم تحفل الساحة الأدبية بالإنتاج إلا ما ندر، من رموز بقايا عصر الاستعمار ، ممن أمسك على جمر القصيدة بإجهاد واجتهاد ومازال صدى الثورة يعلو مساحة إنتاجه متباهياً ، تحتفي الجرائد الرسمية - على قلتها - بأن كانت منبره تنتشر بين الحين والآخر صدادح الوطنية الحماسية ، زمنا ليس باليسير في تاريخ مدونة الإبداع.

(1).الصالح خرفي : الشعر الجزائري الحديث ، ص 258.

فإنّاج هذه المرحلة يعتبره الدارسون محطة ، استراح فيها الإنتاج الجزائري من وعناء أدب الصراع ، و غربة إنتاج حَرَبِ الوجود و إثبات النفس ، ليجد نفسه ينجر إلى هوية جديدة ومختلفة ، ويتنفس وسطا جديدا أقرته السياسة في تلك الفترة، فتلون بزيتها وتكلم بصوتها ، فبات أدبا إيديولوجيا افتقد لملامح الإبداع الفني، و إن حاول بعضهم الاستفادة من ثورة حدائث الفكر ، التي تعالت أصواتها في إبداع رموز الشعر العربي في عالم المشرق و المغرب كنزار قباني و محمود درويش.

ورغم ما قيل عن صورة الإنتاج في هذه الفترة ، وما عرفته من تطورات إبداعية في تحديد ملمح الإنتاج الشعري، إلا أن المفارقة الحاصلة أن هذه النصوص ورغم قدرتها على احتواء طرف من الإبداع الحدائي ، المواكب لتصورات المشرق و المغرب تصويرا و تعبيراً و دلالة و أدوات ، إلا أنها لم تعرف نهضة تنظيرية مواكبة لها ، وبذلك يمكن التوصل إلى أن التجربة الإبداعية الجزائرية ، في فترة ما بعد الاستقلال إلى مطلع السبعينات سابقة للرؤية التنظيرية .

1 - 3 - مرحلة السبعينيات

هي لحظة أخرى أراد فيها الشعر الجزائري أن يظهر على ساحة المجتمع ، ويشكل جزءاً من أهم عناصر إثبات الهوية وتحقيق الذات، فبعُدَ مرحلة السكون والصمت يستجمع ثلة من أبناء الجزائر المبدعين طاقاتهم، ويتهيئون لقفزة يتطلعون من خلالها إلى إسماع صوتهم ومواكبة واقع الأدب من حولهم ، وبناء صورة جديدة يثبتون فيها وجودهم، وينحتون أسماءهم في عالم الإبداع الشعري العربي والعالم.

لقد كان لرغبة المبدعين في تحقيق استقلالية فكرية ، و خاصةً في مجال الإنتاج الشعري من مرجعية الاستناد على صراع الأفكار، السائد منذ بداية انتشار الفكر الإصلاحية في أرض الجزائر ، إلا أن الصراع تحولت مدلولاته و عناصر بنائه ، فبات الجزائري المبدع يدرك قيمة هذه المنابر في إحياء وإغناء الإبداع الأدبي ، بدءاً بإعادة بعث اتحاد الكتاب الجزائريين إلى الحياة كأول مراحل البناء ، و يقر الشاعر عبد العالي

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

رزاقى أن الفضل كل الفضل في هذا الأمر» يعود إلى المؤتمر العاشر للكتاب العرب ، الذي أرادت الجزائر احتضانه عام 1974 ، فسارعت إلى تأسيسه على الرغم من أن الفكرة ولدت يوم 28 أكتوبر 1974 في المركز الثقافي للشؤون الإسلامية ، حيث عقد كتاب كبار اجتماعا لهم ، و عينوا مولود معمري رئيسا و جان سيناك أمينا عاما ، و ضم الاتحاد آنذاك ما يقرب خمسين عضوا «⁽¹⁾ من وجوه الإبداع ، و مثقفي الجزائر من مختلف المشارب والتوجهات الإيديولوجية .

وكان للإتحاد دور كبير في جمع شتات الأدباء والمبدعين ، الذين تجاذبتهم الأفكار المختلفة التي كانت تسيطر على مستوى إدراكهم و إبداعهم ، فحددت توجهاتهم الإنتاجية بل وأثرت حتى في عناصر هويتهم و قناعاتهم ، و صبغت شكل و مضمون ما قاموا بإنتاجه على أساس تلك القناعات ، فغدى الإتحاد الهيئة الأعلى للأدب في البلاد ، وتهافت المبدعون والمثقفون إلى الانتساب إليه، فبدأت موجة جديدة لتحديد هوية الإنتاج الجزائري و موقف المبدعين من القضايا الفنية ، التي ستعمل على بلورة معالم هذا الإنتاج ، وصياغة ركائزه العامة ، و تحقيق ما يعرف بحداثة الشعر ، التي بلغ في أمرها العالم الغربي و من بعده العربي في المشرق ، وحتى عند بعض من جيراننا في المغرب عموما بعض الشأن ، و بدأت تؤتي أكلها من خلال ما أصبح ينمو من ملامح جديدة ، لأدب إتخذ مفهوما مختلفا عن ذاك الذي عرفه الإنتاج في حقبة الماضية ، و التي لا يرى فيها المبدع الحديث ما يغني ضمأه إلى الانطلاق و الخلق .

لقد عرف الشاعر الجزائري في حقبة السبعينيات أزمة في التواصل مع تراثه ، واصطدم بالآليات التي استغلها شعراء المراحل القديمة ، و التي اعتقد أنها لا تحمل بذور التطور إنما تسحب الإنتاج إلى الجمود ، و القوالب لا تمنح المبدع الفسحة و لا الحرية للإبداع ، و « من السيمات الجوهرية للنص الشعري الجزائري المختلف ، عدم وجود هوية شعرية تفيد أشلاءه و تحدد انتماءه ، و تأسر لغته بردها إلى أنساب شعرية معينة ، فجينيولوجية هذا النص الشعري ضائعة المعالم مجهولة الجذور ، يساورها

(1). عبد العالي رزاقى : إتحاد الكتاب .. الفضيحة ، جريدة الشروق اليومي ، ع 906 ، السنة 3 ، 2003 ، ص 24.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

الإحساس الحاد باليتيم ، الذي يدفعها إلى بناء كونها الشعري الذي لا تشرف عليه أية أبوة متسلطة ، و لا أي مرجعية تحد من جموح مغامراته الإبداعية «(1).

وهكذا يقر عديد الدارسين أمر هذه الأزمة ، معترفين «صراحة إن التواصل بين الأجيال أدبيا لم يوجد ، إن لكل تجربته»(2)، مقرين أن أصول تجاربهم الشعرية لم يكن مرجعه جذور الأدب الجزائري في عصوره الماضية، ويضيف أزراج « نحن كشباب وأبدأ بنفسي لم نستفد من الشعراء الجزائريين ، لقد قرأت ما نُشر وما طُبع فلم أجد ما يشدني ، لأبدأ نواة جديدة عبر هذا التراث ، الذي كُتب قبل و أثناء الثورة ... هؤلاء الذين لم يتركوا لنا الزاد العظيم ، ولم يقدموا لنا ما يقودنا إلى القمة، ولا يساعدنا إلى الوصول إلى العمق»(3)، و قد أغلظ الحكم في اعترافه « جرؤ على القول بأن تجربتي الشعرية لم تستفد مطلقا من الشعراء الجزائريين الذين سبقوني لأن هؤلاء ليسوا أصحاب تجارب إبداعية حقيقية، بل هم لا يتجاوزون مدار المحاولات التي ظلت عند البدايات الشديدة اللهاث ، والمصابة بالشلل في أحيان كثيرة»(4).

ويمثل التراث عند الشاعر السبعيني نقاطا مضيئة، تختصر المسافات وتجتهد في مده بالأفكار و القيم و الإيحاء ؛ « فكل قصيدة لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل ، لا تستحق أن تكون تراثا»(5)، و لذلك حينما أطلت الهمم المتشعبة بأيديولوجيات مختلفة في هذا العهد ، ارتأت أن العناصر المكونة لهذه التجارب التراثية للأدب الجزائري في الحقب الماضية ، لم تنبني على هذه المقومات ، و أن روحها و مدها الإيحائي كان بنفس لا يتجاوز أمره الحال و الواقع ، و خلاصة الرأي أن البذور المغروسة في هذا الأدب لا تقو على مد جذورها لاعتبارات ؛ منها أنها تقرير لواقع لم يأخذ أنفاسه من تجارب جزائرية أصيلة ، إنما هؤلاء هم صدى لأصوات انبعثت من المشرق ، وقيّدت إنتاجهم

(1).أحمد يوسف : يتم النص و الجينالوجية الضائعة تأملات في الشعر الجزائري المختلف ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط 1 ، 2002 ، ص 97.

(2).جريدة الشعب الأسبوعي ع 1 ليوم 04 / 04 / 1975 ، ص 19 ، نقلا عن محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 174 .

(3).المرجع نفسه ، ص 06.

(4).عمر أزراج : الحضور (مقالات في الأدب والحياة) ، ص 226 .

(5).صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 1969 ، ص 113.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

باللفظ و المعنى و الدلالة ، فالأجدى التواصل مع هذه الصور في شكلها الأصلي ، وبذلك فهم لا يرجون من هذه الأصوات الشبيهة أن تغني تجاربهم ، ما دام الأصل موجود و متاح التواصل معه ، ولذلك ظهر مفهوم المثاقفة في الشعر الجزائري ، حينما بات تواصله ثقافيا مع تجارب خارج إرثه العام و إطاره الخاص ، يحدوه في ذاك التصور الرأي القائل « ولا يلتبس الشاعر المعاصر بِنابيعه في تراثه وحده ، وإنما يلتبسها في هذا الكل الحضاري الشامل »⁽¹⁾، فاستقطب التجارب الحية و الأعمال التي تحمل الزخم الإبداعي ، فكانت مسعاها مهما كانت جنسيتها العربية ، ومحيط قيمها وقناعاتها السياسية، خاصة و أن السواد الأعظم من هذه الدول كانت قناعاتها الأيديولوجية واحدة ، و توجهها التفكيرية يحمل الهموم ذاتها .

لذلك يمكن اعتبارها مرحلة التأسيس الفعلية للإنتاج الجزائري الحدائثي ، في صورة عناصر البناء الفني للقصيدة ، وآلياتها « تحليل الأوضاع الثقافية ومواجهتها بالنقد والتمحيص ، و اكتشاف و تطوير البذور الحية المستقبلية وتجميد البذور الميتة ، وعزلها حتى لا تكون عقبة في طريق المستقبل »⁽²⁾، وتوجهوا إلى التجربة المشرقية التي هي اقتباس للتجارب الغربية في البناء التصوري للعمل الفني، فاعتبروها منطلقات ضرورية لتكوين جنين الحدائث في رحم القصيدة الجزائرية ، فكان يتكئ على تلك المقومات في تحقيق تصوراتهِ ، في ملمح من التكامل العام للمثاقفة الواعية ، التي اعتُبر من خلالها الإنتاج العربي - بمرجعية الروابط المتعددة بين القصيدتين - نقطة انطلاق لأي عمل ، فهو إرث جماعي يصاحب الإنتاج ومرجع تجربة الانتماء ، فلا تحتاج بذلك إلى مرحلة البناء الفردي أو الذاتي ، وهذا ما سلّم به الشاعر محمد زيتلي معترفا : « يبدو لي أننا منذ السبعينات على الخصوص كتبنا شعرا عربيا مشرقيا ، و لم نكتب شعرا جزائريا عربيا ، وأن الإخوة المشاركة الذين مسحوا على رؤوسنا وقالوا هذا شعر عربي ، لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلا أن نظل أتباعا ، لأن الأسماء التي تتصدر القائمة الشعرية

(1). أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط 2 ، 1978 ، ص 42 .

(2) جريدة الشعب ع 3486 ليوم 20 / 02 / 1975 و جريدة الشعب الأسبوعي ع 1 ليوم 04 / 04 / 1975 ، ص 06 ، نقلا عن محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 177 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

في الجزائر رزاقى ، زيتلي ، حمدي ، بحري ، ليست في الواقع إلا صورا مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية» (1) .

و إذا أضفنا عاملا آخر من روافد التجديد ، يتمثل في انضمام غالبية الأعلام في شتى مجالات الإبداع إلى التنفس بروح الإيديولوجيا الاشتراكية ، التي باتت توجه الدولة في سياستها الداخلية والخارجية ، وما شعره هؤلاء - مقتنعين أو مجبرين - من فسحة للحرية في هذا التوجه ، ومحاولين إحداث القطيعة العامة مع الماضي وخاصة في أصول التجربة الشعرية ، ممثلة فيما رآه من سيطرة التوجه الإصلاحى على جوانب حياتهم المختلفة ، واعتقادهم فيما يحمله هذا التوجه من أوامر المنع لا تسمح بالإبداع ، فكتب هؤلاء المؤدلجون اشتراكيا أو يساريا في ظل وعي غائب ورؤية ضبابية، لمستقبل القصيدة ، فكانت اختياراتهم في استيعاب شعر الحداثة وفق استراتيجيات هذا المنهج ، وتصورات رؤيته الضيقة و الغريبة عنه .

بفعل هذه التصورات الفاعلة في تركيب الشخصية الفنية لبنائية القصيدة، والتي باركتها المنابر الكثرة التي كانت غاية هؤلاء المبدعين و تعاطوا فيها تأوهاتهم الفنية وبوحهم الكبير ، ظهرت ملامح تحولات فنية بفعل بوادر هذه النهضة الإعلامية ، التي فتحت صدرها للإنتاج الإبداعي توجهه وترعاه ؛ فانفتحت على مرحلة جديدة عرفت صفحات جرائدها و مجلاتها أسماءً جديدة ، لم تكن معروفة من قبل برز من بينها اتجاهان اثنان : اتجاه يكتب الشعر العمودي و الحر ، و يحاول التجديد في إطاره ، مثل مصطفى الغماري ، ومحمد بن رقطان ، وجمال الطاهري ، وعمر بوالدهان ، ومحمد ناصر، ومبروكة بوساحة ، وعبد الله حمادي، و رشيد أوزاني وجميلة زنير وغيرهم، واتجاه انصرف إلى الشعر الحر ؛ وأعلن القطيعة بينه وبين الشعر العمودي ، مثل أحمد حمدي وعبد العالي رزاقى ، و عمر أزراج و حمري بحري، و أحلام مستغانمي ، وعلاوة جروة وهبي ، و محمد زيتلي و غيرهم (2) .

(1).عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعراء الشباب نموذجا) ، مطبعة هومة ، الجزائر، ط 1 ، 1998 ، ص. 07.

(2).محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص167.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

لقد انقطعت تجربة الشاعر السبعيني عن تجربة أصوله ، و انتصر بذلك إلى جعل مقومات فنائه التشكيلية مفتوحة على مستقبل يشوبه الغموض و الضبابية ، استثمر فيه كل التجارب و الأفكار الأنوية مهما كان مصدرها ، إمتطأها و تصورها رغم جموحها به عن بقايا تراث هو به أحق ، في سبيل تحقيق تصوره الشامل لتجربته التي يريد لها مواكبة العالمية ، وتحقيق الحدائة الإبداعية التي باتت مطلب كل مبدع في أوسع أشكالها، و أثمر وجه لها ، مبالغا في التجريب و مستبيحا كل مساحة فنية تعن له ، و منتهكا حتى اللغة نفسها ، في أقوى صور الرفض حينما اعتبرها وسيلة تتحقق من خلالها الغاية، وليست آلية مهمة من عناصر الإبداع الظاهر ، فانتشى إبداعه «من خلال تكسير القواعد التي كان يلاقي صعوبة في تمثيلها فكريا و جماليا ، و ذلك من خلال استبدال الضرورة بضرورة أخرى ، هو أقرب إلى فهم قواعدها ألا وهي الضرورة الأيديولوجية» (1) .

كما أن الممارسة غير الواعية لحقيقة التجديد وقيمه المطلقة ، بل و عدم استيعاب شعرائنا للمفهوم المطلق الحدائة ، وانقسام مبدعينا بين داخل العمل الفني ، و عدم التوافق خارجه ، جعلت من أغلب الإنتاج يكون مزدوج التوجه ؛ فروح الفكر العربي التي تأسست من خلاله ألباب غالبية المبدعين، وتشربت بماءه النقي من ينابيعه الحققة من إنتاج شعراء العرب في أزهى عصوره ، رموزه من مبدعي المشرق المحافظين ألقى بظلاله على بنية الصورة الفنية في إنتاجهم ، حتى و إن أرادوا لها التغييب من خلال التشكل الجديد الذي رسمته ريشتهم الأصلية ، فحتما مازلنا نشعر بصدى الصوت الأصيل في لغته ، أو بنائه أو صورتهم الشعرية ، ومن هذا مازال النص السبعيني لم ينضج حدائيا النضج التام ، بأنه « لم يكلف نفسه عناء الانزياح ، ولا مشقة العدول عن النسق العادي للكلام ، ولا مغبة الغوص إلى اللجج التي نظر لها علماء الأسلوب والنصانيون عموما ، الشيء الذي أخرجه عن دائرة الفن ، ذلك أن أول مرحلة من مراحل التعبير الفني هي التجاوز» (2) ، ومن ذلك يمكن الانتهاء أن أدب السبعينيات لا يتجاوز كونه عبورا ،

(1). عبد القادر راجحي : النص و التقعيد دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر ج2 ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، ط1 ، 2003 ، ص121.

(2). حسن فتح الباب : شعر الشباب في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1 ، 1985 ، ص 58.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

يفتقد إلى الوعي العميق بمنطلقات الحداثة بأبعادها الفنية ، و هي أقرب إلى مواكبة موضحة العصر فحسب ، بإعلان القطيعة مع تراث الأمة ، والانجذاب المطلق لتجارب الآخرين، وما سرى من أمر المثاقفة التي باتت مطلب المبدعين الرافضين من خلال المنابر الثقافية و خاصة الشعرية.

ورغم ذلك لم يوافق هذا النشاط ثورة نقدية رائدة و واعية ، تسهم في تيسير مدلول الحداثة و الإبداع ، وفق المناهج التي باتت حادي الإنتاج المتأثر به ، فلم يجد معتنقوها من خلال تلك المنابر ، التي باتت تهلل للتغيير و تصفه بأسمى النعوت ، دون أن تنتبه إلى ميكانيزماته ، و أهم وسائل ترسيخ آلياته وأهدافه ، فلغياب « الحركة النقدية البناءة، وانعدام الناقد المتخصص أثر واضح في ضعف مسيرة الحركة الأدبية عامة والشعرية خاصة»⁽¹⁾ ، وقد حمل الناقد محمد مصايف درجة تدني هذه الحركة النقدية إلى مشكلة الأدب عموماً، واصفا إياها بالتأزم الحاد⁽²⁾.

فالأدب عرف تحولات جوهرية في المفاهيم و التصور و الآلية ، غير أن النقد لم يستطع مواكبة هذه التحولات السريعة المتجددة، على عكس ما عرفه من تطور في بعض البلاد العربية كلبنان وسوريا ومصر ، حيث نشطت حركة نقدية واعية مدركة ، أزرتها حملة ترجمة دقيقة لأهم إنتاج الحداثة الغربي و مناهج النسقية التي سادت النقد عندهم .

أما صوت المرأة فمزال في غياب واضح عن الساحة الإبداعية واقعا ، وإن بدت ملامحه تظهر موضوعا من خلال إنتاج الشعراء ، حينما بات الحب موضوعا لتصوير العلاقة الرمزية مع الأرض / الأنثى ؛ فالوطن امرأة والحرية تتجلى في صورتها أيضا وهي أيضا الحقيقة و البراءة والرسالة والطهارة والنجاة ، والطبيعة والحياة والوردة والكتابة والقصيدة ، والنار والماء إلى آخره من دلالات عدة لا تنتهي ، ف (دال) المرأة عند الشاعر السبعيني دال متسع لا نهاية له ، وهي أيضا موضع المكنون في لاشعوره ينجابه و يبثه الأحزان والأسرار ، و يلجأ إليه محبوبا طلباً للوصول ، كالطفل يحتاج إلى

(1) محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 170.

(2) محمد مصايف : دراسات في النقد و الأدب ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 1981 ، ص 9.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

من يكتم أسراره ، و يشاركه همومه التي لا تنتهي ، فالشعر أعاد مد الجسور بين المرأة والرجل و بين ذاتها و كونها موضوع هذا الفضاء الإبداعي.

وقد تكون الشاعرة أحلام مستغانمي و زوليخة السعودي وزينب الأعوج ، من أهم الأصوات التي أسمعت صداها ، بل و أرادت إثبات وجودها من خلال الرفض شكلا قبل المضمون ، فحاولن التجديد عن طريق النموذج الجديد ، تماشيا مع الواقع الذي بات رافضا لأهم مقاييسه الفنية المقدسة ألا و هو الشكل ، لينطلق الإحساس الحاد بالألم الذي أشاعته المرأة المشرقية وخاصة نازك الملائكة ، فوجد الصدى التام لدى مبدعاتنا وإحساسهن بوحدة الشعور ، مادمن يعشن وحدة المصير الذي يربطهن مشرقا و مغربا، فتدفقت ألفاظ الألم و كل دلالاته المعنوية ، من خلال سيل الأسطر الشعرية التي تبنتها شاعراتنا تصويرا لحالتهن المقترنة بإحساس الانتهاء و الحزن و الألم .

فجراً الأقسام الأنثوية على قلتها حاولت تحطيم الأعراف باقتحام عالم الكتابة باحتشام، لتعبر عن ذاتها لا عن نظرة تحزبية إيديولوجية، بل طموحاً منهجياً للكشف عن الجرح الأنثوي الذي يسكن الكتابة النسائية ، وعن قواعد لعبة الانتماء من خلال فعل الكتابة بأقلامها الناعمة ، داخل مشهدنا الثقافي العربي.

1-4 - مرحلة الإبداع الشعري المعاصر :

بدءاً لا يمكن تحديد سنة خلال عشرية الثمانينيات ، يمكن اعتبارها نقطة انطلاق الإبداع الجزائري في فضاء التجديد و الحداثة ، فأغلب من تحدث عن مدونة الشعر في هذه الحقبة يذكر العقد مجموعا ، و لم يتطرق إلى ملامح الثورة والتغيير محصورا في حدث محدد أو تاريخ صريح ، شأن ما سبق تأكيده فيما مرّ من القول ؛ من أن هذا التقسيم الذي ارتآه بعض الدارسين فواصل للحظات شعرية حددت ملامح الإنتاج عموما، هناك من يرفضه و يجعل لمسات الإبداع تتداخل في إنتاج شعراء الجزائر ، فلا يصلح الحكم على تلك الملامح وفق تصور عام لإنتاج الجيل ، إزاء خصائص تنمو و تتطور في سياق تصاعدي و تطور مطرد ، محاكاةً لما يطرأ من جدة على الملامح العامة للأدب العربي أو العالمي .

وكان الجزائري- كما سلف - قد جرب قَبْلُ تنوع الإيديولوجيات ، فتخلّى متبِعًا ولو لمرحلة يسيرة عن مبادئ هويته الروحية ، التي ظهرت في مدونة شعره خلال مرحلة الصراع إبان حقبة التواجد الاستعماري ، واعتنق توجهات كانت في عمقها غريبة عن روحه وأصالته ، ولكن قوة الفرض التي انتهجتها السلطة الحاكمة في البلاد، بأمر تلوين الحياة الفكرية بفحوى هذه الإيديولوجيات كان أكبر من الرفض الذي صدح به بعض رواد الإنتاج الفني في ذلك العصر، غير أنه و في مرحلة التغيير اندثرت أمام الرغبة الجامحة التي اقتنعت بها المبدعون ، و باتوا يبرزونها في ثنايا إنتاجهم ، فانفجرت الأعماق بما اختزننت من قيم أصيلة، صَحَّتْ من غفلتها القهرية في صدور جيل الثمانينيات، الذين «أحدثوا القطيعة الشعرية الإبداعية مع الشعراء الذين سبقوهم ، وذلك عندما انطلقوا من الإبداع ؛ أي من الشعرية لم ينطلقوا من الأيديولوجيا»⁽¹⁾ ، ليمسح غشاوة الغفلة عن قيمه التي غرسها خلال ثورة المجد و الانتصار ، و تشبعت أكثر بعد تحقيق الاستقلال وتأكيد المعجزة الحقة في جلاء الفرنسي ، من أرض جذورها ممتدة في عمق الأصالة والوطنية و الكرامة ، تقبس من خير المفردات ما ينثر على ظاهر، و عمق الأعمال الإبداعية عبير هذا الفيض من الإحساس ، و التواصل مع الوطن ومعاني الحرية والكرامة و النخوة العربية، التي حلت محل أحلام الاشتراكية التي أرهلت كاهل الأدب عامة ، والشعر خاصة ردحا من زمن التعسف الفكري .

و يرى بعضهم أن اليتيم الحاصل في النص الأدبي الحداثي والمعاصر، إنما هو نتاج المثاقفة الشرقية / الغربية ، و أن هذه المثاقفة ما هي إلا اعتراف بضحالة الزاد التراثي ، الذي لم يستطع مد أجياله بالرباط الأقوى، للعبور فنيا إلى عصر الحداثة، فعلى الخطاب الشعري الجزائري إذا أراد أن يتأسس أولاً وأن يكون من ثمّ جديدًا ، أن يبدأ بتحرير النصّ الأوّل من صدى أصوات النصّ الثاني وذلك بأن يتأمّل ذاته ، وأن يتفاعل بالتواصل مع آليات الخطاب التي يتبناها غيره ، لتحقيق مشروع خطابه الذاتي ويؤمن في إبعاد تلك الآليات البالية حتى يتوفق مشروعه ، وينجح في بحثه عن ذاته من خلال

(1). عبد الناصر خلاف : أسفار الشاعر عبد الله بوخالفة ، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ، الحامة ، الجزائر ، ط1 ، 2005 ، ص155.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

أصوله ، وفي خضم حادثة توسوس له ، وتفتتح أكثر من أفق الاختلاف والمغايرة في تحقيق بحثه عن هويته ، عبر علاقة مرتبكة تنازعتها الذات والآخر ، فالحادثة عملية مستمرة على الرغم منّا ، فغير متاح الاختيار بينها وبين غيرها .

غير أن الظاهر المعلن في مسار التجربة الفنية الجزائرية ، ينبنى على القطيعة ورفض الآخر ، فكان مبدعو كل مرحلة يؤكدون تحقيق ذواتهم باستقلالية ويجرؤون على الإقرار جُرأة القائل : « بأن تجربتي الشعرية لم تستفد مطلقا من الشعراء الجزائريين الذين سبقوني، لأن هؤلاء ليسوا أصحاب تجارب إبداعية حقيقية، بل هم لا يتجاوزون مدار المحاولات التي ظلت عند البدايات الشديدة اللهاث، والمصابة بالشلل في أحيان كثيرة »⁽¹⁾ ، هكذا يعلنون صراحة أمر القطيعة من خلال تقديراتهم النقدية ، لأمر نشأة و تطور أدواتهم الفنية و تجربتهم الشعرية ، ولذلك يبقى أمر دراسة البناء الفني للشعر الجزائري في سياقه العام ، و عبر مراحلها - رغم قصرها عموما - لا يقدم لنا الصورة المثلى للتطور الطبيعي ، الذي اتخذه في المسار العام الإبداعي ، فالأصوات المجاهرة بالرفض حاولت خلخت ثقافة المركز ، عبر طرحها لمجموعة من التساؤلات المثيرة ، وبمحاولتها نزع صفة النقاء الثقافي الذي فرضته الواقعية الثقافية ، التي تستمد قوة وجودها وعمق طرحها من المثاقفة مع الفكر العربي المشرقي ، غير أن هناك بعض الملامح المتقاربة التي تعمل على خلق هذا التوافق ، و تقرب صورة هذا التكامل ، و لو بشكل غير معلن من خلال البنية المعمارية للتشكيل اللغوي و الشكلي و المعنوي ، ويؤكد ذلك من يرى أن «الشعر الجزائري المعاصر هو امتداد لشعر شعراء فترة الإحياء ، الذي هو امتداد لشعر الشعراء الذين صاحبوا الفتوحات الإسلامية...» ، والذين ينظرون إلى فقدان الأبوة ، ينطلقون من فكرة أن القصيدة الجديدة ولدت قصرا ، و كأنها من بداية السبعينيات أو في أبعدها الحالات من تاريخ الأزمة 1967 »⁽²⁾.

و هكذا أبحر الشاعر الجزائري - بعد التحرر من قيود مرحلة الأيديولوجيا - يبحث عن الآليات، ويجتهد في بناء أفكاره فنيا ، مرتكزا في ذلك على « معطيات إبداعية

(1). عمر أزراج : الحضور (مقالات في الأدب والحياة) ، ص226 .

(2). عبد الرحمن تيرماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة الجزائرية المعاصرة ، دار الفجر للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2003 ، ص50.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

كثيرة في علم الجمال والاجتماع، والمدارس الأدبية التي أثرت بشكل أو بآخر بما قدمه العصر في المجال الفلسفي ، ونتيجة لذلك ظهرت التجارب الشعرية الحديثة ، التي مكنت الإبداع الشعري من تحقيق رسالته الفنية الصحيحة ، وتوصيل التجربة الإبداعية للمتلقي بحيث كانت دوافعه هي الحاجة الماسة إلى تجديد الأشكال والتعبير الشعرية، لاستيعاب مضامين الحياة المعاصرة وحساسيتها»⁽¹⁾، و تم بذلك تشكيل الملامح الصحيحة لهوية الإبداع ، الذي يمكن اعتباره مرتكزا نحو أفق الحدائث المنشودة ، و التي باتت هاجس المبدع رغم ضبابية المدلول ، الذي تحصره الأفهام في تحديد أبعادها ، وما تتوصل إلى تحقيقه في سفر مدونة الشعر الجزائري في فترته المعاصرة، «لقد عكس شعراء الثمانينيات تجاوزهم للتاريخ والموقف الرسمي وصدقوا ذاتيا، وكانوا يقتربون إلى جمالية متدفقة في بنية النص و تناوله الملنزم من دون كليشيهات الماضي ، و تجارب من سبقهم»⁽²⁾.

لقد أبرز بعض أدب الثمانينات ملامح الفريدة في الإنتاج الجزائري ، وبدأت علامات التشكيل تنمو من خلال إنتاج الفاعلين في الإبداع ، ما دفع النقاد في المشرق إلى الاعتراف بتميز هذا الإنتاج النامي ، من خلال مستوى تشكيله الفني الذي يمزج بين روح الأصالة و وعي الحدائث ، وراح « يتطور باستمرار ، خاصة عندما أدرك شعراؤنا أن الخطاب السياسي لا يجدي، و لن يفيد الحركة الشعرية في بلادنا ، وكان التوكيد على ضرورة إيجاد صيغة جديدة لتفجير الطاقات الكامنة في صميم اللغة، وإخراجها من عالم الافتراضي القاصر، إلى حيز الوجود اللغوي الدلالي الرمزي الذي تنبني الصورة الفنية به ، لأن التجديد ضرورة واستجابة حقيقية لمتغيرات العصر»⁽³⁾، و وتأمل مدى قدرتها على تحقيق ذاته في انطلاقه رأساً لتقويمها من الداخل ، من خلال مشروع موقف نقديّ يتحوّل فيه النقد إلى جزءٍ من بنيته، ويتحوّل ببنيته الفنية نحو تحقيق الفريدة الفنية للإنتاج

(1).مصطفى بلمشري : شعراء المحنة.. غربة و انكفاء على الذات ، مجلة الثقافة ، وزارة الثقافة ، الجزائر، ع 08 / 09 / 2006 ، ص17.

(2).عبد الكاظم العبودي : راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر موجة أم امتداد متمرد؟ ، مجلة الثقافة ، وزارة الثقافة ، منشورات المكتبة الوطنية ، الحامة ، الجزائر ، ع 8-9 2006 ، ص20.

(3).مشري بن خليفة : سلطة النص ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2000 ، ص 24.

المعرفي والنقدي ، والإبداعي بالتححرر من كل سلطة خارجية تؤجّل خلخلة مفهومات وتشكيله الأدبي.

كما يمكن تأكيد الدور الفاعل الذي لعبته ، و لا تزال ساحات الجامعات الجزائرية من خلال نشاط إطاراتها العلمية ، و معاهدها المختلفة في تنشيط الحركة الفكرية ، برعاية رسائل أكاديمية تخصصت في تطبيق هذه المناهج الحداثية على الإنتاج الوطني، و استلهاهم الرؤى و السعي بها صوب المثاقفة والتجديد ، بتوجيه الانتباه إلى ما يحدث من تطورات فكرية و حضارية للتصور الثقافي الإنساني العام ، و ما وصل إليه من مجالات الانفتاح الفكري ، لتساهم في تبسيط مفهوم الحداثة وآلياتها ، وإشاعتها في سياق حراك نقدي هام.

غير أن هذا الحراك الفكري الذي بدأ ينمو ، و يتطور في واقع المشهد الثقافي الإبداعي في بلادنا مطلع هذه الحقبة التاريخية ، اصطدم بالتغيرات الشاملة لملامح الحياة السياسية التي عرفت تغيرًا خلال عشرية التسعينيات وما بعدها ، حينما تحولت دفة الحياة إلى حالة من اللااستقرار شاع فيها الدم والرعب والخوف ، مصطلحات تحولت إلى واقع حفت حياة الناس عامة ، و استهدفت المبدعين منهم خاصة ، حتى غيرت من بوح الأفلام ووجع الأسنان ، فنزفت أفواه هؤلاء الناطقين بتصوير ما بات واقعا يوميا ومشهدا متكررًا في حياة الناس الاجتماعية ، فانصبغ إنتاج مداهم بأهات وآلام وحزن مرير وسواد قاتم، وواقع كتم أنفاس الصراخ فيهم، فاقتطعوا من أحاسيسهم المجروحة قطعًا من التعبير بات فيها تصوير الواقع استنادًا للتاريخ أكثر دلالة وإيحائية ، فدمغت تجربة الحداثة في ثنايا هذا الإنتاج ؛ إذ « لم يقطع شعراء الثمانينات حبل مشيتمهم عن ثورة نوفمبر تراث بلادهم الثوري، و لكن تمايزوا عن سبقهم بالتححرر من أي ضغط أيديولوجي أو سياسي ، وعندما كتبوا الشعر الملتزم كانت الثورة وأحداث العراق وفلسطين ، قرأ من قبلها الشاعر نفسه قراءة وجدانية ذاتية »⁽¹⁾.

لقد تأثرت التجربة الشعرية التي بدأت تتلمس طريقها بداية الثمانينيات، واصطدمت بالواقع السياسي والاجتماعي الذي غلب لغة الصراع ، وامتدت ملامحه وعناصره

(1). عبد الكاظم العبودي : راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر موجة أم امتداد متمرّد؟، ص20.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

فغيرت سمات الإبداع ، حين أخذ من تصورات الواقع ملامح جديدة ، لا ندري لو لم يكن هذا التغيير فلربما كان للأدب الجزائري شأن آخر، و ملامح أكثر فاعلية وإبداع ، واستطاع أن يصارع الأهوال والأأيادي الآثمة التي امتدت لتخنق روحه في مهدها ، وتُخرِص صوته وتكبل بالتخلف والتراجع كل ما بدا فيه من حركة السواكن ، يقول حكيم ميلود «نعم يوجد شعر في الجزائر ينمو، كما تنمو الأعشاب والطحالب في شقوق الحجارة بحثاً عن الضوء ، وكما ينمو النهر في خدوش المجرى وكما ينمو النبع في ليل الحجر، يوجد شعر يفتات من يوميات الخوف والموت و الانفجارات ، فيه التمسك المجنون بالحياة والرغبة المسعورة في الحضور»⁽¹⁾ ، فهل يمكن أن يكون ما حدث من اختلالات سياسية وما تبعها من مواقف بطأت وتيرة التطور الحضاري ، قد أثرت سلباً أو إيجاباً على مسار الحركة الثقافية والإبداعية ؟؟ .

لقد كان قدر الشاعر المعاصر أن يلحق جراح وطنه الدامية بقصيدة الألم والغربة ، والوحدة والانقطاع في هويته الإبداعية ، وأن ينقطع من داخله وخارجه حينما يرى هذه الجراح، وهي تزيد من شتات وحدته وتعمقه في روح هذا المجتمع، الذي بات يتنفس الدموع ويعلي صوت الأوجاع ، من خلال ما يبدهه النائحون، وما يبقيه الذاهبون المرغمون من همس الشجوى ، لوطن بات أبناؤه يخيطنون له الكفن، « ذلك أن الأدب الجزائري الحديث وخصوصاً الشعر، لم يكن منذ ظهوره محدود الهدف عميق الصوت قائد الخطوات، وإنما ظهر إلى جانب النشاط الوطني الآخر وسار معه ، دون أن يتقدمه خطوة واحدة ، أو يتمرد على مفاهيم معينة ذاتية »⁽²⁾ .

وظهرت أعمال جادة يمكن الاستئناس إلى تطور فرضياتها واتساع آلياتها تبعاً لاستجابتها الجادة للواقع والتغيرات التي بدت عليها ملامح التغيير، تبعاً للظروف السياسية و الاجتماعية و الثقافية المتسارعة في واقع الحياة العامة ، فقدّمت أعمال عبد الله حمادي أمثلة على توازي نصوصه الشعرية ، مع العديد من علامات التصور التي

(1).حكيم ميلود : الشعر المختلف في الجزائر الكتابة المتاه... انتصار يتم النص ، مجلة كتابات معاصرة ، بيروت ، لبنان ، ع 30 ، مج 8 ، آذار- نيسان ، ص117.

(2).محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص32.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

لها في عمق الإنسان المكانة والرهبة والقداسة ، وأضافت أعمال عثمان لوصيف أمثلة على نقد الواقع ضمن مسوغات تفكير الشتات الهامشي، و قدّمت أعمال عز الدين ميهوبي أمثلة على تحقق كينونة الإنسان ، باعتباره ظاهرة متعددة وباعتباره قابلاً للكشف وإعادة التأويل ، و قدّمت أعمال ياسين بن عبيد أمثلة على جماليات الرموز وعذوبة النشاط التصويري الافتراضي شكلاً وإيحاء ، و قدّمت أعمال يوسف وغليسي أمثلة على صوفية الدلالات الشعرية وجماليات تشكيل أسئلة الوجود والعدم ، و قدّمت أعمال غيرهم أمثلة نموذجية تقوم كوّناً ذاتياً لا يتقاطع مع آليات و توجّهات غيره ، في مثال يمكن وصفه بالفردة الفنية ، التي رقنتها أقلام المبدعين على صفحات مدونة الشعر المعاصر في ساحتنا الإبداعية .

فأزّمة تأسيس المنهج الإبداعي الموحد ، التي صاحبت الخطاب الشعري العربي حديثاً ومعاصراً ، فرّضت عليه الانطلاق من إلزامية الجمع بين ازدواجية المرجعية ، لم تُمهّل مبدعينا وقتاً كافياً ، فظلت جهودهم مشتتة بين هدفين نوعيين مختلفين: الاجتهاد في مواكبة درب الحداثة الغربية باعتبارها النموذج ، والاجتهاد في التمسك بالهوية لمنتوج تراثنا الروحي إثباتاً للوجود ، في ظل وجود ازدواجية في التفكير والرؤية والممارسة ، ما مكن «النص الشعري الجزائري المعاصر من ترسيخ أشكاله الجديدة في ذهن المتلقي، وإرساء قواعد أكثر وضوحاً لتجربة نص ما بعد السبعينيات ، تتجاوز في وعيدها بعملية التجريب الشعري ما كان قد حققه النص السبعيني ، و ذلك من خلال تجاوز الإشكاليات التي أعاقت تطور هذا الأخير ومن ضمنها الإشكالية الأيديولوجية»⁽¹⁾.

كما أن الواقع المتغير لإنسان الفزع والدم والمستقبل الغامض ، المليء بالحزن والضياع، يطرح عديد التساؤلات عن روح مصير الإنسان فضلاً عن أدبه، بالبحث عن بقايا معالم الوطنية لتستنير بها في ظلام الضياع و الشتات الذي بات يحياه ، ومحاورة التاريخ و البحث عن الهوية المنشودة في زخم الموت و الفناء ، الذي انتشرت رائحته في كامل الربوع ، لتبني في سياق هذه التساؤلات لنفسها من روابط أصالة الجذور متوناً

(1). عبد القادر رابحي : النص و التقعيد ج2 ، ص221.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

وانساقا فنية ، تنبعث من خلال أمنيات المستقبل المشرق و أمل الخلاص اجتماعيا وفكريا واقعا وفنا ، وهكذا يمكن التساؤل هل يمكن أن نقول أن الإبداع الجزائري استفاد من هذه المرحلة أم أنه خسر؟ و هل يمكن اعتبار روح الإنتاج التي انطلقت بعد الاستقرار هي ذاتها مرحلة التوقف على عتبات مرحلة الأزمنة؟؟ أسئلة كثيرة مازالت تنتظر المناقشة والطرح العلمي ، حتى نتمكن من وضع إطار دقيق للتطور الفعلي الحاصل في مسيرة الإبداع الشعري الجزائري في الزمن المعاصر .

وللإسراع في اختصار الزمن وتحقيق القفزة الحداثية الإبداعية ، كان لزاما على فرسان شعرنا وعنادله المعاصرين، إحداث «القطيعة الشعرية الإبداعية مع الشعراء الذي سبقوهم، وذلك عندما انطلقوا من الإبداع أي من الشعرية لم ينطلقوا من الأيديولوجيا»⁽¹⁾، وانطلق التفكير الجاد في نهضة نقدية توازر التواصل الإبداعي الغربي مع مطلع الثمانينات، تصدرتها دعوات أساتذة الجامعات والباحثين الأكاديميين في مساندة المناهج الحداثية ، في قراءة وتذوق النصوص الإبداعية، وفق آليات ومناهج الدراسة النقدية الغربية ، بتشعب توجهاتها الفكرية من أسلوبية وبنوية سمائية وتفكيكية ، وما بات حديث و ممارسة الإبداع النقدي ، الذي اتسعت دائرة الاهتمام به حتى شغلت مصطلحاته أفق الإنتاج .

وأمام التذوقية السياقية للأحكام النقدية في الساحة الجزائرية منذ مطلع السبعينات، كان لزاما على هذا الفضاء الإنتاجي أن يخوض غمار هذه الحداثة، ويتزيا بزيها العالمي فأخذت هذه المناهج النقدية طريقها إلى متون الكتابات النقدية النظرية والتطبيقية ، التي حمل لواءها ثلثة من المقدمين في سماء المشهد النقدي الجزائري، من أبرز هؤلاء الأعلام الأساتذة عبد المالك مرتاض و رشيد بن مالك والسعيد بوطاجين ، و عبد القادر فيدوح وعبد الحميد بورايو و غيرهم .

وانطلق بفضل هؤلاء موكب النقد حافلا بالتجارب والرؤى ، التي تؤكد أهمية الممارسة النقدية الممنهجة للأعمال الإبداعية ، التي بدأت تشق طريقها نحو فضاء العالمية و الإبداع الفني و المتميز ، بعد إدراكه لقصور النقاد الوظيفي التذوقي الذي

(1).عبد الناصر خلاف : أسفار الشاعر عبد الله بوخالفة ، ص155.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

اتسعت له صفحات الجرائد و المجلات ، و ذاقت عليه سعة الأعمال الإبداعية التي راجت في هذه الحقبة ، و باتت آليات الدراسات النقدية لا تدفع روحه العامة إلى التطور، و مواكبة التوجه العام للأدب المعاصر ، و عرف من خلال هذه التحولات انطلاقة كبرى و جهة العالمية ، و بات النقد عملا أكاديميا لا يقوى على ممارسته إلا الخاصة من الباحثين الجامعيين .

و من هنا نقف أمام اضطراب صورة هذا المنتوج ، فكل الدراسات لا تستطيع أن تثبت براءته التاريخية من تنازع طويته بين التراث النقدي من جهة ، و النقد العربي المعاصر ، متسلحا فيها بوسائل و أدوات تسعى إلى ممارسة ضغوط لفرض أنساق و توجهات النقد ، ليتشكل خطاب آخر يتدرب على الاختلاف ، و إن لم يكن قد تحول في مرحلته الأخيرة إلى خطاب يؤسس فعلا للاختلاف و المغايرة .

هكذا غدا الاختلاف هاجس المبدع الجزائري في هذه المرحلة ، و تأسيس الفردية غاية الإنتاج الوطني انطلاقا من الشكل ، و غوصا عموديا باتجاه الأفكار المدروسة أو أفقيا يشمل الأفكار التي ما تزال نواة لمستقبل الإبداع ، فرغبة هؤلاء الجامعة في تحقيق الفردية و الاختلاف ، دفعتهم إلى شمولية التوجه لتحقيق ذلك ، انطلاقا من تسمية المرحلة بجمعها مرحلة الاختلاف ، و عُرف أصحابها بشعراء الأزمة أو شعراء المحنة أو شعراء الراهن الشعري ، أو جيل الشباب و جيل الحداثة الشعرية ، أو جيل اليتيم و القطيعة أو شعراء الموت و الأمل⁽¹⁾.

ولا بد من الإشارة إلى المحاولات الجادة التي انطلقت في تجارب هؤلاء ، لإثبات الخصوصية الظاهرة و الباطنة لملاحق صورة الأدب الجزائري ، الذي بات ينتفس الروح الأصيلة ، فنحن « بدورنا انطلقنا من الانجازات نفسها ، ولكن أضفنا الانجازات الشعرية التي تحققت في العالم ، وهذا ما يجعلنا متساوين معهم ، و لكن ما يميزنا هو استفادتنا من الأخطاء التي وقع فيها شعراء السبعينيات »⁽²⁾، و من ذلك راح الشاعر يلتمس الخصوصية بالاستفادة من تجارب الآخرين ، لتحقيق الفردية و التميز في آلياته و علاقات

(1). أنظر عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر و أحمد يوسف : يتم النص .

(2). عبد الناصر خلاف : أسفار الشاعر عبد الله بوخالفة ، ص 156.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

التصوير ، و إيحائية الصور في إنتاجه و موضوعاته ، التي اتخذت في تجارب المبدعين مناحي متنوعة كانت منطلقاتها التجارب العربية الرائدة ، من دون تقليد واضح الملامح أو تأثير واعي الحضور في عمق إبداعه .

غير المتن الشعري عندنا عانى العديد من المشاكل العامة و الخاصة ، يمكن الاطمئنان إليها في تفسير سبب تأخره في فترات سابقة من مراحل ، تبلوره فأمر القطيعة المعلنة بين هذه الأجيال و اختلاف الرؤى ، والأيديولوجيات المتضاربة في قناعاتها السياسية وتوجهاته الأخلاقية بما أحدث من أمر رفض الآخر، إضافة إلى ازدواجية اللغة و قد تجاوزتها إلى تعددية في المراحل المتأخرة ، جعلت للأدب الجزائري ظلالات متعددة، ومسارات مختلفة و متناقضة ، قد يُدرَس الإنتاج فيها على أوجه عدة أقلها ثلاثة ، اللغة والهوية التراثية و البعد الإيديولوجي .

2 - التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر

2-1 - روافد الإبداع النسوي الجزائري :

يصف دارسو الأدب الجزائري الحديث التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، بالمغامرة في المجهول، كونه لا يخضع لأحكام عامة ترتبط بمنطلقات موحدة ، تشترك في المصدر والرؤية والنتيجة ، فواقع المشروع الفرنسي خلال حقبة الاستعمار الطويلة، أراد بلورة شخصية مجتمعا وفق فكر غربي خالص ، يخلع أفرادها من كل مقوماتها الشخصية والهوية العقائدية والإنسانية ، غير أن تيارات الإصلاح وطنياً وعقائدياً وواقع قيم العادات والموروث ، أرادت له بلورة مختلفة تماماً عن نموذج الغايات الفرنسية .

وكان حظ المرأة في تلك الظروف من التهميش والعزل ، ما كان لها في عهود عدم الاستقرار السياسي ، بتعاقب أشكال والأساليب الاحتلال و تنوع غاياته ، وعانت بمختلف صورها الاجتماعية كالوصاية و الحجر خوفاً ، وحماية ومسؤولية، وبقي الظل و الهامش واقعاها ؛ يتحلمان في مصيرها اقتناعاً أو رهبةً ، و باتت تترقب الفرصة

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

لإثبات الذات و الوجود ؛ فكانت أولى خطوات الدرب من خلال متسع التعليم ، الذي يسرته لها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، من خلال إقناع زعمائها و رموز الإصلاح على وجوب تعليم المرأة و إعدادها ، لتحمل أعباء دورها الاجتماعي في تهيئة جيل مستقبل الأمة، وفتحت لها باب مجلتها التربوية الإصلاحية البصائر وغيرها ، لتكون لها متنفسا موجهها؛ تُذَكِّر من خلاله بوجودها وتُعرِّف بواسطته بقدرتها على الفعل والإبداع .

فصقلت المجلة أدوات المرأة التعبيرية ، بما احتوته من أساليب فطاحل البيان الجزائريين و أقلام ؛ على غرار : الشيوخ الإبراهيمي و العقبي والتبسي ، و الأديب أحمد رضا حوحو وغيرهم ، فانطلقت تجرب الإبداع النثري والشعري ، و راحت تقيس في تجربتها مدى قدرتها على طي عهود الغياب و التغييب ، الذي عانتها زمن التهميش والمنع، و تستشير القارئ المذكر في مدى التوفيق المحقق ، حتى نالت نصيبها الذي يؤهلها لتحقيق الاستقلالية ، ورضيت بزادها المكتسب خلال مرحلة البحث عن الذات .

إن التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر ، و إن أراد لها عديد الدارسين الإلحاق بنمطية التجربة لدى أختها المشرقية ؛ لاعتبارات وحدة العادات و التقاليد والقيم والتفكير و المصير المشترك ، إلا أنها في جوهرها تختلف عنها ؛ ففي حين عرّفت المشرقية في سياق طبيعة الحياة الأدبية الصراع الجنسي الفعلي ؛ ما يشبه حرب الوجود بين الفنتين ، و من مظاهرها ما اشتعل من نزاع فني نقدي واجتماعي عرّف التلميح مرّة والتصريح مرات على السنة و أقلام المبدعين و المبدعات لهذا الموقف المعادي ، أو في بعض أشكاله غيرة من قوة التطور المحقق في إبداعهن ، فقد وقف لمثل هذه الأسباب و غيرها عديد الأدباء و النقاد ، يضمرون أو يصدحون بهذا الرأي ؛ كمثل ما وقفه العقاد وتوفيق الحكيم و إحسان عبد القدوس ، أو ما حلله أدونيس و عبد الله الغدامي وإحسان عباس وغيرهم ، وقد حاولت المبدعات نقل واقع صراع المرأة الغربية ، وأريد له تلبّس مظهر الصراع في الساحة العربية ، حتى باتت مصطلحاته - وإن كانت غريبة عن جوهر مجتمعنا - المظهر التصوري السائد، و الحقيقة المطلقة التي تحكمت بدفة حركة مسيرة

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

إبداع المرأة العربية بالمشرق وبعض دول المغرب ، وما طمحن إلى تحقيقه في نضالهن خلال مطلع الربع الأول من القرن العشرين ، و ما وصلن إليه من إسماع أصواتهن ، ويقينهن بأن الحقوق لا تمنح بل تحتاج مزيدا من البذل و النضال .

وعلى نقيض تلك الرؤى المشرقية ، أخذ المسار الإبداعي النسائي في الجزائر منحىً وظيفياً واعياً ، كرسست من خلاله مبدعاتنا أصالة التجربة الإبداعية للجنس الناعم ، بمأخذ هادئ لم يفُح في جنباته التعتُّت الذكوري ، و لم تُلاقِ الصد والرفض في واقع مشاركتها الفنية، بل على عكس ما كان من أمر الصراع المشرقي المدسوس، فالجزائرية « لا تثور - كما رأينا النساء الغربيات (والعربيات) يفعن - ، ولكن تفتح قوساً على مصير ما يزال رهناً بالغيب ، تستشرف أفقاً يبقى غاية قد تتحقق أو لا تتحقق » (1)، لتجد الاقتبال و التشجيع ؛ فقد احتضنتها فصول جمعية العلماء متعلمة ، واحتوتها صفحات جريدتها البصائر مُساهمةً في الإصلاح، ومبدعة خاصة في الحقل الشعري ، و إن كان في صورة مقتضبة ، ساعدتها في اكتساب مكانةٍ مع صانعي الإبداع الجزائري.

غير أن تأثير أدعياء العرف بالكتابة للذكر، وامتداد تاريخها في واقع الحياة، وخاصة تغلغلها في عمق المرأة ، قد دفع بها إلى أن تكون واقعاً صحيحاً « وسيظل الأدب النسوي في المرتبة الثانية كما هي المرأة الشرقية، وهو أمر غير مستحب» (2)، وبات عليها جراء ذلك أن تُشعل فتيل الاختلاف الجنسي لتأكيد انطلاقها في الإبداع، وإشعار ببدء تفسير حاجز هيمنة الكتابة الذكورية ، غير الموجود أصلاً في تطلعات واقع الإبداع الجزائري خلال مطلع النهضة الفكرية الوطنية ، إلا أن ما وفد عليها من رؤى مشرقية أثارت فيها الشعور بالنقص ؛ فقامت تبحث عن الآليات الكفيلة لإثبات وجودها ، وفي قناعتها أن الإبداع لم يكن يستدعي تلك المواجهة الافتراضية، التي كانت ساحة الإنتاج المشرقي مسرحاً لها ، وتأكدت أن الساحة المحلية لم تحتكم للمعايير

(1). علي زغينة و صالح مفقودة و علي عالية: السرد النسوي في الأدب الجزائري المعاصر ، مجلة المخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري كلية الآداب و العلوم الاجتماعية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، مطبعة دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع ، عين أمليلة ، ع 1 ، 2004 ، ص 42

(2). خيرة حمر العين : مراحل تطور الشعر الجزائري تحت مجهر ، الصالون الثقافي في دولة قطر ، ق ث الحياة العربية ، يوم 26 - 05 - 2010 . <http://www.djazair.com/elhayat/2103>

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

الفرزدقية⁽¹⁾، التي تحتكر الإبداع في جنس الذكورة ، وإنما تتسع للإبداع مهما كان جنس صاحبة ، و لذلك لم تشعر في ميدان التأكيد بتلك التفرقة ، التي عرفتها صدامات الجنوسة النسائية في جزء الأمة المشرقي ، و أن ما تذكره بعض حاملات قلم الإبداع عندنا ، من إثارة لمشكل الاضطهاد الفكري لا أساس له من واقعية الحدوث ، و أن ما نُشر على لسان بعضهن لم يكن ليقوم دليلا واقعيا على إثبات الحدث إنما كما سنرى هو موقف ذاتي وحكم نفسي لا يخضع لبرهان حقيقي.

ففي تصريح للكاتبة الجزائرية جميلة زنير ، وهي تحلل ظروف انتحار الشاعرة صفية كتو تقول : « الموت المأساوي رسالة احتجاج قاسية اللهجة من ذات كاتبة أنثوية ، عانت القهر و القمع الاجتماعي ، لا لشيء إلا لأنها متهمة بخطيئة الكتابة»⁽²⁾ ، و رغم ما يحمله الحكم من دلائل الاتهام العام ، الذي يطوح بالتفسير أبعد ما يكون عن جادة الصواب لحقيقة الواقعة ، التي تستوجب دراية بالظروف والأسباب الفعلية التي تبرر حقيقة أمر الانتحار و دوافعه ، و لن تكون الواقعة نتيجة إيمان كتو بنفسها مبدعةً ، غير أن التحليل انطلق من تصور تأثري بفكر الصراع الجنسي والنوعي ، الذي كان يستشري في واقع المجتمع المشرقي ، فما كان و لن يكون هذا الانتحار بمنطلق ما أقرته الكاتبة المتأثرة بدفاحة الحدث ، ما دفعها إلى التسرع في الحكم ، وتحميل المسؤولية بطريقة غير عقلانية ، ثم بما تفسر الكاتبة تصور لها لفكرة الانتحار، الذي كان في أغلب قصصها حلقة النهاية والخلص ، ونقطة التقاء بطلاتها وشخصياتها المحورية في صورة لواقع حال الأنوثة ، وذلك ما كان تفجيرا إضافيا للواقع الذي تعاشيه المرأة⁽³⁾، ولو كان ما زعمته حقيقةً ؛ فبم إذا يمكننا أن تبرر انتحار الشاعر عبد الله بوخالفة؟؟؟.

إن صور التجارب الخاصة تبرز ملمحا لما يمكن اعتباره منعًا سلطويًا ، أو ما كانت تشعر به المرأة من ألم مما تعتبره إهمالًا ، قد تفهم منه الرغبة المقصودة لإشعارها بالنقص والدونية والعجز ، ما دفعها إلى اتخاذ تلك الأحكام الكبرى وتعميمها على واقع

(1) ينسب للفرزدق قوله في امرأة قالت شعرا « إِذَا صَاحَتِ الدَّجَاجَةُ صِيَاخَ الدِّبِكِ فَلْتُنْذِبحْ » أحمد أبو الفضل الميداني : مجمع الأمثال ج1، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، دبت ، ص105.
(2) الشروق الثقافي (أسبوعية جزائرية) العدد 35 الخميس 12 شوال 1414 الموافق 24 مارس 1994.
(3) علي زغينة و صالح مفقودة و علي عالية : السرد النسوي في الأدب الجزائري المعاصر ، ص 44

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

الحال ؛ فالكاتبة مريم يونس ترى قمة الاضطهاد فيما تسمعه من القيل و القال ينتشر على ألسن الناس عنها ، فتقول : «كانت دروبي في هذه المدينة الجميلة جيل كلها أشواك وعقبات ، كانت عذابا واضطهادا خاصة عندما بدأت الكتابة ، فقد عُصت في دوامة من القيل والقال ، ولكنني لم أستسلم قاومت بهدوء ومازلت »⁽¹⁾ ، وجميلة زنير تتحسر بغصة ومرارة ، لأنها كانت تكتب من غير أن تجد من يطلع على كتاباتها ، أو حتى يشجعها على المواصلة في ذلك ، في حين أن الشاعرة أحلام مستغانمي تهدي ديوانها الأول (على مرفأ الأيام) لوالدها ؛ فتقول: « إلى الذي علمني عبادة الكلمة .. و بارك كلماتي الأولى .. إلى أبي .. »⁽²⁾ ولذلك لا يمكن تعميم الحكم فما أسعد حال هذه على حال الأخرى ، وأضيق رُوح غيرهن قياسًا بأخريات .

و تتخذ الشاعرة زينب الأعوج موقفا أشد وقعا في المواجهة ؛ حين تصف المجتمع الجزائري بـ : «مجتمع مثقل بالتقاليد البالية ، بإرث طويل من الظلم والفكر الإقطاعي ، إنه مجتمع يمشي على كثير من جنث النساء البرينات »⁽³⁾ ، ولا ندري ما مدى قوة هذا الحكم و مستوى مصداقيته ، خاصة في جزئه الأخير ، علما و أن المجتمع الذي تقصده حديث العهد بالحرية و ممارسة حق التحكم ، و لا أرى هذا الحكم إلا من منطلق التأثير بالصورة المشرقية السابقة في التحرر ، كما أن استعمارها كما هو معلوم لم يكن كحال من تحكم في مصيرنا ، فكان من الكاتبة أن قاست الحكم تعميما له اعتبارا لما سيكون .

و يبقى موقف الكاتبة زهور ونيسي في هذا الموضوع أكثر واقعية و اتزان ، انطلاقا من تجربتها الطويلة في ميدان الإبداع ، و معاشتها لأجيال متفاوتة القيمة والتكوين ؛ تقرأ الواقع بمنظور قياسي حكمي لما تعانيه المرأة في أوساط مجتمعات أخرى ، و ما يعايشه من منع و تهميش و ترك و نسيان ؛ فتقول: « ما أردت طرحه لا تدوينه ، وروايته كحياة امرأة وأحداث وطن ، تُلخص ما طرأ على الإنسان عموما عبر مراحل الطفولة والثورة ، إلى منصب الوزارة في هذا الجزء من المجتمع العربي ، الذي

(1).أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة آمال، ع 4 ، وزارة الثقافة، الجزائر ، ص9.

(2).أحلام مستغانمي : على مرفأ الأيام ، ص2.

(3).زينب الأعوج : السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار الحدائق للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 1 ، 1985، ص50.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

لا تزال فيه المرأة ذلك الهامش الذي يقدر تارة ، ويُستبعد تارة أخرى ، حسب مفهوم النفعية والمصلحة ، والمفهوم الضيق للشرف «(1) ، هكذا كان التعبير عن الصراع النسوي اجتماعيا ، مرهون بما يُعتبر في شرعة العادات و القيم الإسلامية و الإرث العربي ، ولم تذكر الآراء غيره من منع فكري و حجر ثقافي إبداعي ، مارسه الرجال في حق المرأة الجزائرية عبر تاريخ وجودها المتواصل .

وشينا فشيئا بدأت المبدعة تكتشف واقعها ، وتستكشف حالها وحال المجتمع من خلال تَلكُم الأفكار الإصلاحية ، فزادت ثقتها بنفسها وراحت ترفع من وتيرة مطالباتها بحقوقها وتحقيق ذاتها، وإحياء شخصيتها باكتساب حقوق جديدة والتفاعل مع الأدوات التي تفوقت فيها الذكورة وعلى رأسها الكتابة ، فانطلقت في محاولاتها الأولى يقينا منها، على أنها ما هي إلا حُصَيَّاتٍ سنبداً بها مشوار تحطيم قيود العرف الاجتماعي ، التي شدتها إلى قاع المجتمع احتقارا وتجاهلا، و ها هي تتطلع لنظيراتها الغربيات ، و قد خطين حينئذ خطواتهن العملاقة في نضالهن الوجودي ، فباتت أقوالهن و إبداعاتهن بل وكل مسار ذلك النضال نبراس أدبياتنا ؛ يتخذنه منطقتهم و يقينهن - رغم اختلاف النوايا والروح والأهداف - ، و باتت تلك الأقوال ملهمة خطاب مبدعاتنا ، لا يَسْتَنكِفُن الاستشهاد بها و ويستندن على ما يعتقدنه في تلك المقولات و الرؤى ، و قد أكد هذا التأثير غير ما دارس ، و شهد بتلك التبعية فحوى خطابهن ، و ما بات يردده لسانهن في كل أعمالهن .

و من خلال مسح بسيط لظاهرة الإبداع في التجربة النسائية الجزائرية ، يمكن استخلاص مستوى التطور الحاصل في الأدوات الفنية ، و المحصلة الإبداعية للقدرات الفردية و الجماعية ، ومستوى التفاعل الحداثي لتفكير و إنتاج المرأة في مدونة المنتج المحلي ، الذي نجده ضحل الثمار و لو أن المحاولات الجادة تُعد بأسماء صاحباتها على أصابع اليد الواحدة ، و كأن روح الصراع الذي أرادت استيراد آلياته من المشرق ، ثم مسابرة بعد ذلك في مصادره الغربية ، لم يستطع تحريك دواليب الخلق ، أو يغني تجربة الإبداع كما أغنتها حقيقة لدى الشقيقة المشرقية ، فلم تعرف ساحة الإبداع محليا إلا وليدا واحدا إيداناً باكتساب المرأة وعياً ثقافيا ، يخلصها من وصاية النص الذكوري ،

(1). زينب الأعوج : السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر ، ص 54 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

وبعد مخاض عسير امتد لسبع سنوات من الحرية ؛ و في عام 1969 حينما تناقلت الساحة الثقافية أول مولود شعري نسوي ، يصدر باللغة العربية عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع في الجزائر ، للشاعرة مبروكة بوساحة الوجه الإعلامي المميز والمعروفة في حقله باسم المذيعة نوال ، و قد اختارت له صاحبتة اسم " براعم" ، ثم كان بعده ديوان "على مرفأ الأيام " للشاعرة أحلام مستغانمي منتصف عام 1972 ، أما القصة فتأخرت بعض الشيء ، فكانت أول مجموعة قصصية للروائية المبدعة زهور ونيسي ؛ وسمّتها باسم " الرصيف النائم " ، و كان نشرها عام 1967 ، أما أول رواية نسائية عرفت طريق النشر عام 1979 ، رواية " من يوميات مدرّسة حرة " فكانت لذات القلم الإبداعي ، لتليها رواية الكاتبة العالمية أحلام مستغانمي " ذاكرة الجسد " التي صدرت عام 1993⁽¹⁾ ، و التي تُعد ثورةً في الكتابة الروائية العربية ، و ما كان بينهما من محاولات الكاتبة جميلة زنير و أعمال التجربة الإبداعية (شعرا ورواية) الأدبية زوليخة السعودي التي غيبتها الموت في منطلق تجربتها خلال عملية وضع ، منتصف الستينيات و يُحسب لها فضل سبق في المجالين ، رغم عدم النشر في ذلك الزمن ، ثم توالى المجموعات القصصية والدواوين الشعرية للمبدعات الجزائريات في سيل جارف.

2 - 2 - الكتابة النسوية الجزائرية بين الواقع و المتخيل :

يبدأ هاجس الكتابة عند المرأة الجزائرية في خلوتها ، حينما اتخذت رفيقاً لها مبدأ همس الذات ، و وشوشة لا تريدها أن تتعدى جدران الغرفة الشاهدة على أسرارها ، تسمع فيه حفيف كلماتها و حشرجة حروف ترف بأعلامها السوداء، وكأنها وسط فضاء تلعب فيه رياح الخريف المعفرة بأوراقها الصفراء تلهو بهن هنيهة و تعود تجمعها بعد

(1) يذكر بعض الباحثين أمر اعتقاد الروائية أحلام مستغانمي في تصريحاتها بحيازتها قصب السبق ، في نشر أول ديوان شعري نسوي و كذلك أول رواية أيضا ، غير أنه يُؤخذ عليها تجاهلها أمر ديوان الشاعرة مبروكة بوساحة "براعم" ، الذي يسبق ديوانها بثلاث سنوات ، و للصدفة أن الديوانين قد صدرا عن ذات دار النشر ، و قدم لهما ذات المقدم الشاعر محمد الأخضر السانحي ، و كذلك قولها بأمر أسبقية روايتها " ذاكرة الجسد " ، و نسيت رواية المبدعة زهور ونيسي " من يوميات مدرّسة حرة " ، التي سبقت روايتها الكبيرة بأربعة عشرة سنة... أنظر يوسف و غليسي : خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه ، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي ، مطبعة الأهرام ، قسنطينة ، ط1 ، 2008 ، ص ص 62 . 63.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

شئات ، فإن تجاوزت ظلام غرفة خلوتها؛ فإنها حتما ستشعر بالجرأة التي قد تلجمها طبيعة الوسط المعاش ، فان بلغ الأمر مبلغ النشر، فقد بلغت ما تعتقده تجاوزاً للأعراف؛ فتستتر بوضع اسم مستعار ، أو رموز تخفي هويتها ، أما أن تُقبل على جمهور يسامرها فتراه تعرية للذات ، وفضحاً للأسرار أمام حشود متعطشة لهتك السر وفضح الأخبار .

و حينما بدأ شعورها بقيمة الوجود الاجتماعي الذي يتأتى بدفعها لسلطة الرجل ، بدأت تقارع سيوف المعتقد الرجالي في إمكانية النجاح في الإنتاج وإثبات الذات ، ومعتقداً أن ذلك لا يتم أولاً إلا عن طريق الخصوصية ، التي لازمت صنف الجنس الرجولي و هي الكتابة ، فراحت تقيم النقد على أعمالها ما جعلها تفقد تركيزها في إتقان البناء الفني ، و امتلاك الجرأة في خوض غماره في زمن متأخر نوعاً ما ، كونها لم تستطع إيجاد جسد كتابي يترجم كل ما أدركته بعقلها وحواسها كامرأة ، ما يدفعها إلى التصريح بأنه « لا يوجد امرأة واحدة استطاعت أن تحفر جدار التاريخ بأظافر عميقاً ، مثلما فعل أستاذي نزار قباني أو محمود درويش أو حتى المتنبي ، ولن ألقى اللوم على رجال القبيلة فقط ، لأن المرأة تواطأت معهم على ذاتها في أغلب الأحيان ،... فإننا نحتاج ثورة توقف هذه المجازر التي تُرتكب في تاريخنا المؤنث ، تُقنع سيف مسرور بحماية اللواتي يكتبن بأرواحهن ، وتقنعه في الوقت ذاته بقطع رؤوس من يكتبن بأجسادهن، تلك الثورة لا بد أن تأتي في شكل امرأة لها ملامح القصيدة ، ولها صوتٌ منفردٌ وجميلٌ وقويٌّ كفايةً لمواجهة القبيلة » (1) .

إن الحسرة التي تتبدى في اعتراف الشاعرة ، حول حقيقة التمثيل النسائي في الأدب العربي عموماً ، ومشاركتهم في سلبية الموقف ؛ يؤكد دون أن يترك مجالاً للشك ما كان من محاولات بعضهن في استغلال آليات فنية ، تعويضاً واستنثاراً لدورهن وما يتطلبه النضال من استعدادات المواجهة و إثبات الذات ، ليس أمام الرجل فحسب ، بل أولى أن تكون تلك المواجهة أمام أنفسهن خاصة ، و أن الصراع الجنسي كما دلت عليه السيرة العامة لمسار الإبداع النسوي محلياً، لم يقف في مسار نشاطهن وإبداعهن، بل

(1).حنين عمر : حاورها رامي الغف ، دنيا الرأي ، تاريخ النشر 17 - 06 - 2006

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

على عكس ذلك ونقيضه فقد لاقت الأنثى المبدعة تسهيلات النشر والطبع دون تضيق أو منع ، وما كان ذلك إلا تيسيرا لإشهار نوع الكتابة ، و تشجيعا لها في مشهد الإبداع المحلي والعربي ، و من سخرية الأحداث ما تذكره بعض أقلام الإبداع الجزائري ؛ من شكوى الرجال في تقلص مستوى حظوظهم في النشر والطبع قياسا بحظ حاملات نون النسوة ، ما دفع ببعض الشعراء الشباب الذكور توقيع أعمالهم الإبداعية تحت أسماء أنثوية مستعارة ، يذكر الدكتور و غليسي في كتابه " خطاب التأنيث " منهم عددا اسما ، « كما فعل ياسمينه خضرا و ليلي اليعقوبية وسعاد فاضل وأميرة عادل »⁽¹⁾، وهي توقيعات - حسب تأكيد الباحث - رجالية استنتر بها أصحابها طلبا للتعاطف الإداري لطبع ونشر أعمالهم ، إلى جانب الأعمال النسائية المطلوبة للنشر لأسباب متنوعة بعضها موضوعية وأخرى ذاتية.

لقد رغبت الأنثى دخول عالم الكتابة الأدبية و بدأت بالشعر ، إعلانا لبداية التحرر من واقع الشعور بالتهميش والضعف ، و منطلق اكتساب الحق في التعبير عن الذات ، ومحاصرة الأنا الذكوري ، الذي يؤكد له التاريخ مطلق السيطرة ، فتعالت أصوات نائحات حلم الكتابة النسائية الصدامية ، تتجرع مرارة المصطلحات العدائية والمفاهيم الغربية البعيدة عن واقع تفكيرنا الأخلاقي وتتفنن في إفزاع بعض الألباب المتحمسة في عمق تجربتنا الإبداعية ، فانطلقن في محاولة التجريب النظري الذي يفتقد لأدنى آلياته الفنية، ألا و هي الواقعية التاريخية التي تميزنا عن التجربة الجنوسية الغربية ، المنطلقة من مفاهيم (الصدام والتنافر ورفض الآخر) ، و تبعد بكل صورها عن واقع تجربتنا التي لا يأنف أهلها ، من التصريح بذكورية المرجع و التصور الفني معاشة مسالمة بين الطرفين ، وهذه الشاعرة ربيعة جلطي مثال حي في ذلك؛ حين تقر في اعتراف الافتخار دون خلفيات صراعية ضيقة : « لكنني بما ورثت من شعر عربي غزير وجميل يمتد إلى مئات السنين ، إلا أنني ابنة عصري ، ولي مشاكسات في اللغة العربية الجميلة المتجددة المليئة بالمفاجآت.. ولي صوتي الشعري ، قد تكون بعض حباله من حنجرة

(1) يوسف و غليسي : خطاب التأنيث ، ص 48 . 49.

الشنفرى، أو ابن الرومي أو المتنبى أو ابن زيدون ، وكم كبيرٍ .. ولكنني "ربيعة" أعيش في هذا العصر، ولن أخونه بالهروب منه ماضيا، أو الهروب منه إلى الأمام» (1). وقد دارت معظم الأعمال المنجزة في إطار نضالهن لإثبات وجودهن ، وتأكيد حقهن في التعبير عن تجاربهن ، و ما شغل بالهن في منطلق تلك المرحلة ، فكان محور القول في هيكل إبداعهن ما يلاقينه من ألم الحب ، الذي يَكُنُّهُ للرجل المتجبر في الإحساس ، و ما يعانينه من آلام العشق الدفين الذي يليق أفئدتهم ، وكأن لسان حالهن يردد " أفر إليك منك و أين إلا يفر إليك منك المستجير" ، فكانت أعمالهن تتضمن تجاربهن الشخصية المعاشة ؛ ينقلنها دون مساحيق تجميل ، ويرسمن فيها ما يكابدهن من متعة آلام الأحاسيس ، وما يعانينه من شبق جراح وأهات تجارب العشق ، وما تتبعها من آثاره النفسية نتيجة الكبت الذي يعانينه في واقعهن الاجتماعي ، فكان بوحا جهريا وهنكا لسرية أخبارهن التي كانت من أقدس الخصوصيات لديهن ، فبات إبداع متصدراتهن يستوجب فتح صندوق أسرارهن أمام الملاء، وذلك ما أفرغ في عديد الأعمال الإبداعية النسائية جوهر موضوعها ؛ موهناً متنه بالإسفاف والضعف، غير أنه مكن طاقات إبداعية مهمشة من الإفصاح عن وجودها، و إسماع صوتها دون مُعين في تحقيق ذلك ، فشهدت الدراسات الأكاديمية بسمو فنية إبداع الأديبة زوليخة السعودي، التي طوى النسيان أعمالها المتنوعة حتى تحقق حلم بعثها وإحيائها بطبع آثارها ضمن سلسلة ذاكرة الأدب عام 2001.

و نخلص في أمر الإبداع الجزائري في شقه الناعم أنه آني ؛ لا يخضع في أغلب تجاربه إلى التأسيس و التخطيط البعيد ، لذلك لا نجد الانضباط الإبداعي أو التواصلية النامي في الزمن و التجربة ، إنما يخضع لكثير من الظروف و الضوابط الاجتماعية ، كما أن استسلامها لم يمكنها خلال الحقبة الأولى لإبداعهن (بعد الاستقلال مباشرة) ، إلا بالشعور بضحالة منتوجهن ؛ فلم يسعَيْن بجد إلى نشره أو حتى الحرص على اكتمال صورته ، فقد يحدث أن تنقطع عن الشعر أو تتردد شيطانه في أغلب زيارته المفاجئة ؛

(1) ربيعة جلطي : قصيدة النثر إخلاص للعصر ، حاورها أنور بدر ، القدس العربي ، دمشق ، السنة 20 ، ع6000 ، الأربعاء 17 سبتمبر 2008 ، ص10 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

كونها على غير استعداد نفسي جرّته موانع اجتماعية ، مرتبطة بضوابط الوظيفة التربوية المقدسة كزوجة و ربة بيت ، والمرأة الجزائرية كما توصف تعيش لغيرها ؛ فهي على استعداد - دون تردد أو أسف - للتضحية بكل ما يمكن أن يجعلها تثبت استقلالية كيانها ، رغبةً في اكتمال كيان غيرها ممن تحب ؛ فعاطفتها لأسرتها لا لشيطان يزورها يغويها بالتفريط في واجباتها الأسرية ...

2 - 3 - مفهوم الشعرية في الإبداع النسوي :

في أكثر الميادين وعورة و هو الشعر ، وضعت المرأة نفسها في اختبار إثبات الوجود ، ونحن في نسق تلمّس المسيرة الأدبية للمرأة الجزائرية إبداعيا، سنجد صعوبة في التحدث عن تراث تملكه النساء ، و تنفيًا قرائهن ظلاله ويستمد إبداعهن من روحه المفعمة بالمعاني الخلاقة صورًا حالمةً ، و لذلك يمكن التطرق إلى منتج لا يستند في بنيته على مقومات وآليات ، تنسب إلى صاحباته بأسمائهن أو إلى نساء الذاكرة والتاريخ؛ فالمرأة تبدو للذي يبحث عن ملامح تميز كتابتها دون ميراث شعري يثبت تاريخ وجودها، و ما لها سوى ما تبدعه أناملها أنيا ، وتتخذ من معين الصور المعهودة (أغلبها يُنسب إلى ذاكرة الرجال) ، انطلاقا من معرفة التضاريس الاجتماعية التي نشأت في كنفها روحًا ، رغم ما تقره الشاعرة ربعة جلطي من اعتقاد أن قيمة الشعر لا تكمن في استقلاليته الجنسية ؛ فهو : « ديوان الإنسان أينما كان وبمختلف اللغات ، وجميع الأقوام والثقافات» (1).

لقد كانت تجربة الكتابة النسائية خلال سيرة مراحل الإبداع الجزائري الأقل في قوة الوجود الإبداعي ، و ما كان من أصوات أنثوية صدحت بنبرتها الجميلة ، إلا أنها متذبذبة الوجود و الإنتاج ؛ حتى كانت مرحلة ما بعد الثمانينات ، حينما علت في الساحة الثقافية المحلية أصوات حملت راية إبداع الأنثى ، و أسست لمفهوم الكتابة النسائية ، وهدست ملامحها الخاصة ، وحررت مميزاتها عن كتابة الوصاية المزعومة ، إلى أن

(1) نؤارة لحرش : ما الذي يفعله الشعر في الحياة ؟ استطلاع ، جريدة النصر ، الاثنين 19 جويلية 2010 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

وصلنا إلى ما يشير إلى مرحلة اكتمال وجودها ؛ بالتواصل بين المصطلح و الواقع ، وأيضا لكون الشعر حسب الدكتورة خيرة حمر العين « تجربة ترتبط بالأعمق ، ترتبط بالأسمى ترتبط بكل ما هو كوني ، بكل ما هو ما فوقي ... ، لذلك لا يمكن أن نطابق الجرح مع التجربة ، التجربة هي دائما مفتوحة على التجريب ، مفتوحة دائما على الماوراء ، لذلك لا أريد أن أطابق بين الألم والتجربة مطابقة حرفية، لكن يبقى دائما الواقع والذات مصادر للتجربة»⁽¹⁾.

لقد ضربت الكاتبات بأقلامهن الحاملة قبة للشعر في واقعهن، فأغلبهن ينطلقن في إبداعهن من بوابة البوح التعبيري ، لما وجدن فيه من رقة ومرونة ، تماهيا مع المشاعر و الخيال ، ثم طوحت بهن يد الإبداع ليُردن عوالم مختلفة ؛ فمنهن من تحفظ عهد الشعر، وأخرى يكون غرامها للسرد، وثالثة تتقاطع في إبداعها الأدوات، وغيرهن ينقطع بهن سبيل القول والوفاء للكلمة ، ولكن يمكننا التساؤل عن واقع الاختيار الأنثوي الجزائري للتعبير المبني على موسيقى الأوزان و القوافي ، الذي برعت فيه الفحولة دهرا طويلا أمام قصر التجربة الأنثوية ، فكان قسمة بينهم ؛ فالرجل « يكتب بعقله أما المرأة فتكتب بقلبها ، والعالم هو محور اهتمام الرجل ، أما محور اهتمام المرأة هو ذاتها؛ حيث تستمد جمالية الكتابة من الثراء العاطفي»⁽²⁾.

لتلك الاعتبارات و أمام رغبة التحدي الوجودي ؛ كان الشعر بالنسبة لهن أنسب وسيلة للتعبير عن الذات وتصوير الحالات الشعورية ، ومعالم الشخصية ؛ فالشعر بوصفهن « لا يقال للحياة ولا يقال في الحياة ، الشعر كيان انبثاق هذا الانبثاق حر ، يدهش يغري يتفجر ، وهذا التفجر يجب أن يكون لا نهائي ، ليس له مصادر معينة ليس له نهايات»⁽³⁾ ، لذلك فركوب لجته و قيادة أمواجه الهادرة تحدها رغبة أنثوية ، تتطلع إلى قصيدة تُرسم لغة الاختلاف عن لغة الذكورة ، بالميل إلى رقة الأحاسيس والمشاعر ، و البُعد عن تلك الحالات التي تجمعها مع غير جنسها ، إنها أرادته خلوً توشوش من خلاله عمق نفسها التائهة بين رفض مطلق و اقتبال مثله ، و نسييت في خضم عباب تلك

(1) نؤارة لحرش : حوار مع الشاعرة خيرة حمر العين ، جريدة النصر الجزائرية ، الثلاثاء 28 أوت 2007.

(2) جورج طرابيشي : الأدب من الداخل ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، 1981 ، ص ص 10 . 11.

(3) نؤارة لحرش : حوار مع الشاعرة خيرة حمر العين .

اللجة أن تجتهد في تحرير طويتها من السعي اتجاه الرجل ، و بدل أن تبني شعرها انطلاقا من هوية جنوستها المركزية العميقة كونها أنثى فقط ، ليس بقياسها مع المذكر لكنها دوما تريد لتلك الموازنة أن تطفو على صفحات قولها الشعري ، إلا ما ندرَ من قول المبدعات ذوات الحضور الملفت في مشهد الإبداع المحلي، و قد تَفَلَّتْ منهن بعض دلائل تلك المقارنة تجسيدا لما وقر في لا شعورهن ؛ كحكم الشاعرة مبروكة بوساحة في قصيدة " أيقظوا تشرين" تقول:

يا إِخْوَتِي أَنَا لَوْلَا أَنَّنِي امْرَأَةٌ أَنَّنْتُ تَذَكِيرُ كُلِّ اسْمٍ إِذَا غُلِبَا (1).

لقد احتمت المرأة بقلعة الشعر حين رأت في صروحه الأمان ، وقدرتها على امتطاء الحقيقة في بُعدها الاجتماعي ، رسما لملامحها الشخصية التي افتقدت عناصرها تباعا ، خلال توالي حياة المجتمع بتعاقب أجياله ، و رأت في أدواته التي باتت آلية طبيعة في يديها للتعبير عن نوازعها النفسية العميقة ؛ توشوش بها أسرارها الخاصة ، و ترسم بواسطتها أغوارها الدفينة الممزوجة بالأسى ، فباتت الوسيلة الأطيع و الأسهل خاصة بعد كسر أهم أدوات فحولته وهو الوزن ، وإشاعة قصيدة النثر التي يَعُدُّها الدارسون صورة صفة الأنوثة الأخيرة لفحولة الشعر ؛ «بوصفها نوعا فنيا أثيرا يذوب الشعر في النثر ، هو محاولة نسوية لا واعية لنسيان الفوارق النوعية بين الجنسين ، أو تذويبها ومحوها حتى تتلاشى الخصائص الجنسية المميزة ، التي جعلت من المرأة (رَجُلًا ناقصًا) في اللاشعور الجمعي للمرأة زمنا طويلا ... » (2) .

فشعرهن إذاً ليس رفاهية فكرية و لا يُكتب من فراغ ، وإنما هو تعبير عن ذات استسلمت لزمان يكفي لأن يقتل فيها نبض الحياة ، رغم ما ينبض فيها من امتداد تاريخي وثقافي وديني .. وما شئنا من الامتدادات ، وأن لكتابة صاحبات الأظفار الرطبة من الآمال والأحلام ، ما يجعل ملفاتها الحياتية حافلة بتناقضات الرؤى والأوهام ، وفي رحاب الشعر تقترب تلك الأسئلة النوعية الكبرى لمخيلهن ؛ بعد أن كانت غائبة عن شعورهن ، ولم تجد فسحة في الحياة كافية لطرحها تساؤلات تبدو للشاعرة سعيدة مفرح

(1) مؤسسة معجم البابطين للشعراء العرب <http://www.albaptainprize.org/Encyclopedia/poet/1364.htm> .
(2) يوسف و غليسي : خطاب التأنيث ، ص 93 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

الانشغال الوجودي ما دفعها للتساؤل « هل للشعر وظيفة أصلا؟ وهل ينبغي أن تكون له وظيفة؟ ، هل على الشاعر أن يكون بطريقة أو بأخرى، وبدرجة أو بأخرى مسؤولا عن ملفات الحياة حوله؟ ؛ أنا الآن أصبحت مقتنعة أن الشعر ليس مسؤولا عن كل هذا ... ، ولعلنا نحمله ما لا تطيق رهافته وعفويته إن نحن فعلنا ذلك...، يكفي الشعر أن يكون وحده هو القضية، وهو الهدف وليس مجرد وسيلة جميلة لبلوغ أي هدف، لا ينبغي أن نضع الشروط، ونحدد القضايا للشاعر قبل أن يبدع القصيدة، عليه أن يكون نفسه وحسب وهو بصدد الشعر»⁽¹⁾ ، و هكذا انطلق مفهوم الشعر يتسع في فكرهن، واتخذ مفاهيم مختلفة واسعة تقنيات من مدى ما وصلته أبعادهن الجمالية في التصور والرسم والإبداع .

لقد أدركت المرأة العربية أخيرا قيمة وجود الشعر في حياة العرب ؛ فقد حاربت به وأحبت به ، وكرهت به وخاصمت وناظرت ، و به كتبت تاريخها فلازم حقيقة وجودهم قوة و ضعفا ، استقرارا و اضطرابا ، فكان ذات التلازم انبعاث وجودي يرسم حقيقة الكيان لكل جيل ، يشعر به يسري في عمقه ، فلا يقوى على خزنه لذلك يعمل على إبراز أثره ، فلامس في خلد مبدعاتنا مكنم الشعور فأتين في وصفه فضاءات متنوعة ؛ فتراه إحداهن « تلك اللمسة السحرية ؛ التي هي وحدها القادرة على ترويض الوحش الذي يسكن الإنسان ، الشعر هو الاقتراب من أفضع الأشياء وأقسى الحالات بشفافية وجمالية ...، الشعر هو قبل كل شيء حالة داخلية فيها من العمق ما يكفي لأن نُغرقَ العالم كله بالحب والجمال ... الشعر هو الدعوة الأقرب والأجمل للحياة ، هو الحياة نفسها »⁽²⁾ ، وتتوسع رؤية الأخرى بلامستها الذات الخفية فتقول : « الشعر .. هذه المجرمة السحرية التي تزوج برائحة الدواخل، هل هو حظي الأسعد؟ هل هو اللعنة بعينها؟»⁽³⁾، ليتخذ بعد ذلك مدلول التساؤل الوجودي ، و ما يرسمه من أسئلة الفضاء الفلسفي، تقوده الأدبية الناقدة زينب الأعوج وجهة القيمة والوسيلة ؛ فترى فيه « التساؤل الدائم عن قيمة الحياة وجدواها ، عن دور الإنسان فيها ، الشعر هو المرأة التي تعرّينا وتفضح عوراتنا ،

(1) نؤارة لحرش : ما الذي يفعله الشعر في الحياة ؟ استطلاع ، جريدة النصر .

(2) نؤارة لحرش : حوار مع زينب الأعوج ، جريدة النصر الجزائرية ، الثلاثاء 4 ماي 2010.

(3) سليمان رحال : هذه المرة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2000 ، مقدمة الديوان ، ص 4 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

بما له من قدرة على اختراق المسلمات ، وتطويع اللغة والتسلل إلى خفايا الأشياء «⁽¹⁾ ، و تذكر في مقام ثان صورة جديدة للشعر ، و ملمحا آخر للقصيدة ، فلم تلتزم موضع دواة السحر التي يستمد منها المبدع صورته التعبيرية الفاتنة ، و لم تراوح معنى عصا السحر الفني و الخلق من العدم ، إنما باتت تضاهي صاحبها المبدع و سره الوجودي الكوني ؛ لتغدو القصيدة عندها « تتناسل من نطفة إلى جنين ، وتكبر ثم تموت كالكائن البشري ، ولكن موتها ليس نهائيا ، لأن الكلمة تأتي بالقصيدة ، باعتبار أن النص لا ينتهي ، فهو اللغة وهو الصورة »⁽²⁾.

لقد باتت ملامح الوصف الكوني و دلائله المعنوية ، تتلازم و أبعاد التعريف الأنثوي للشعر ؛ و كأنهن يكتشفنه لأول مرة و يتأملن تشكُّله في ذواتهن ؛ يتغلغل عميقاً ليتخذ في دخيلاء كيانهن موضع كرسي إمارته ، وينتشر كالدّم يغذي ظاهرهن وباطنهن، تحن إليه أحاسيسهن كلما وجدت خلوة الروح إلى تفكيرهن سبيلا ، فهوية « الشعر انبثاق أزلي ، وفيض مستمر، ولا يمكن لهذه الأزلية والاستمرارية إلا أن تكون شاهدا على الأبدية »⁽³⁾ ، هكذا يكتشفن القيمة الأزلية والاستمرارية التي تتجاوز حقيقة من أبعده ، يفنى فيه صاحب الأثر و لا تنمحي خطوطه الحية ، بل تنمو و تتجدد لأنها تسلك سبيلا يقع خارج الزمنية التي تحكم سائر الناس ، و هذا ما يحملنا على تصور الشعر مملكة ومجتمعا متطورا؛ أفراده يؤمنون بقيم الفطرة النقية ، يخطط للذات مبادئها في أن «ديانة الشعر الأولى والأخيرة هي الحرية ، وهي هذه القيمة العليا التي هي الإنسان ، والعاطفة النبيلة ، والمتسامحة والسخية التي يسكنها فينا ، مع الشعر تنتفي الديانات والثقافات ، واللغات كلها تنصهر لتصبح الواحد المتعدد ، لذلك يجب أن نوفر كل المنابر الممكنة لإسماع الشعر ولقوله ، ولغناؤه ولإنشاده ولنشره»⁽⁴⁾.

ومن الملفت للانتباه أن أغلب المبدعات الجزائريات ، لم يدخلن غمار النزاع الأيديولوجي خلال مرحلة الصراع الحزبي الذكوري ، ولم تتلبس هوية أعمالهن بصريح

(1).نوارة لحرش : حوار مع زينب الأعوج .

(2).مرزاق علوش : مهرجان الشعر النسوي بقسنطينة ، جريدة النصر ، الثلاثاء 12 أكتوبر 2010 .

(3).نوارة لحرش : ما الذي يفعله الشعر في الحياة ؟ استطلاع ، جريدة النصر.

(4).المرجع نفسه.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

الاعتراف ، و لم تَعْلَمها ملامح صبغة ذلك التوجه على ما كان في ساحات الشعر من صولات الإيديولوجية و جولاتها ، فلم تُعْرِها الانتباه بل تحدد الشاعرة خيرة حمر العين روح الشعر وتنزهه بأن «أية محاولة لتنميط القول الشعري، وحصره في قضايا ذاتية أو قومية أو محلية، هي جناية على الشعر وتعطيل لحرية اللغة في الانعتاق والتجلي»⁽¹⁾، فمطلب المبدعة الجزائرية العزيز و لا تريد أن تنشغل بغيره هاجس إثبات ذاتها، وافتكاك نصيبها من روح الشعر تقول مستغانمي:

فَعِنْدَمَا تَنْتَحِرُ الطُّيُورُ فِي السَّمَاءِ
و تُجَهِّضُ النِّسَاءَ فِي مَوْلِدِ الْفَنِّانِ
مَدِينَتِي فَاتِنَةٌ تَرْفُضُ مَا لَدَيَّ مِنْ جَوَاهِرِ
أَمِيرَةٍ قَبْدَهَا الْقُرْصَانُ مِنْ عُصُورِ
أَسِيرَةٍ تَخَافُ أَنْ تَتَوَرَّكَ لِكِنِّي أَعَامِرِ
إِنَّهَا صِرَاعُ الْأَيْدِيُولُوجِيَّاتِ
الذِي بَاتَ هَاجِسَ الْإِنْسَانِ
غَيْرَ أَنَّهُ لَا يُخَامِرُ حَوَاسَ وَ عَوَاطِفَ الْإِنْتَى⁽²⁾

هكذا اختارت الشاعرة ما يحرك القاريء من ألفاظ تحدي الأنوثة والاستسلام، ورغم ذلك فالسبيل أمامها طويل ، و هاجس التصور الذي ارتأته للشعر بأنه مَنزَعٌ للحياة و الكيان والوجود ، يجعله يسمو على كل هذه الترهات فلم تقتحم هذا الغمار، إنما كان وحي الشعر لديها تصويرا لأغوار الوجود النفسي الخاص، ترويحًا عن بقايا حطام تاريخ الجسد و آثار الألم على أحاديث الروح ، التي باتت تتلقى وابل الآهات و الآلام ، و لذلك كان إبداع الشعر عندهن مقيسًا بمدى غور الألم في أنفسهن ، و ما ترسله تجربتهن الفنية من زفرات البوح ؛ فالشعر « رؤيا بالدرجة الأولى ، وما خصائصه الفنية إلا امتداد لها؛ فاللغة والصورة والإيقاع نتيجة لرؤية خاصة للأشياء ، وهذه الرؤية الخاصة نتيجة

(1) نَوَّارة لحرش : ما الذي يفعله الشعر في الحياة ؟ .

(2) الوناس شعباني : في تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980 ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دبت ، ص 29.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

علاقة خاصة بأشياء العالم « (1)، فمجموع مشاعر الألم والأخيلة والتراكيب اللغوية ، إلى جانب القدرات والإمكانات الإنسانية مجتمعة ، تشارك في خلق فضاء مفهومي واسع للشعر في ظل شعورهن بفسحة التحرر.

ولا شك أن برائن الألم ترسمها المعانات، ويلونها الإحساس الحاد بالحزن والشعور بالإحباط ، و لا أدل على ذلك من تجسيد موضع الألم حتى يغدو مرضا عضويا ينهش الأعماق ؛ إن باحت به أدمائها ، و إن سجنته سرا ألمها و أعيائها ، تقول الشاعرة سليمي رحال في قصيدة توك :

وَجَعُ هَذَا الشَّعْرُ.

وَجَعُ تِلْكَ الكَلِمَاتُ

وَجَعُ هَزَّةَ قَلْبِي المَبْلُولُ كَأَصْوَاتِ بَحْرِيَّةٍ !! (2)

بهذه الصورة من التناقض أخذ الشعر في طيات التجربة الإبداعية النسائية موضع الصدارة ؛ فبات وسيلة بُوْجِهِن بآلام الحياة النفسية، والإحساس الخاص بمعاناتهن الفردية الشعورية ، لذلك - وإن كان في سياق بعضهن وسيلة تنفيس - فهو في ذات العقيدة الشعورية مجمرة تكتوي بألسنة نيرانها أعماقهن ، و ما كان من بوحهن الشعري إنما هو آخر التعلُّقات منهن برجاء الحياة ، و خيوط و أشواكها الممتدة في أعماقهن الفانية ، و ما ذاك البوح إلا إمعانا منهن في تعذيب النفس والجسد ، فبات سيام العذاب تلاهيا منهن أمام سياط الحزن و الاضطراب ، الذي تشعره ما دفع إحداهن إلى اعتبار ممارستها الإبداعية في ردها عن تساؤل تمننت أن يُطرح عليها؛ لماذا تكتبين الشعر؟ « لأنني ساذجة ورعاء بما يكفي ، أليس من الحمق والبلاهة أن أقول أسراري كلها .. ، دواخلي التي لا يعرفها أحد؟! كيف لامرأة لديها الكثير من السلامة العقلية أن تفعل ذلك ؟ » (3) ، لقد كان لهذا التناقض في رؤية المرأة للشعر من الأسباب الدافعة للكثيرات منهن إلى هجره ، و تغيير أساليب بوحهن ؛ خاصة و أن القصة أو الرواية فيهما من وسائل استنثار البوح وإخفاء

(1).فاتح علاق : مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 ، ص 113.

(2).سليمي رحال : ديوان هذه المرة ، ص 11.

(3).المرجع نفسه ، ص 5 .

الأسرار ما يَمَكَّنُها من التنفيس ، رغم ما يحملنه للشعر من تقدير و فضل ، كونه مضمار إثبات الذات بالنسبة لهن ، و كثيرات تميّزت موهبة إبداعهن خارج سياقه و إن كان صدى الألم تنوء عن حمله الكلمات ، و هذا أنين إحداهن تعترف بوقع مخاض إلهام الشعر فتقول : « وعندما أفرغ من هذا العذاب كله ، من الفرح كله، يتدخل عقلي ليقول بصوت مثقل بالخيبة أهذا كل شيء ؟ أجيبه معك حق »⁽¹⁾.

2 - 4 - لغة الإبداع الشعري النسوي بين الجسد و الألم :

لقد بدأت لغة الشعر الأنثوي في وداعة القطة ، تبحث عن لمسات الحنان الرقيقة ، تلمستها بين أنامل عنفوان الفحولة ، وهي تشعر حينها أنها تسترق في لحظات غفلته بعضا من صدى صوته ، و تنزيا ما استطاعت بأطراف رداء لغة الذكورة ، بوصفها اللغة الطبيعية للشعر ، و هي في عمقها تريد الاستقلال بذاتها ، و تنتشي بالبحث عن تسمية المعاني بمسمياتها النفسية ، فبدأت بالميل إلى الهمس تكتشف عالما جديداً للشعر؛ عرصات بيته اللغة الخاصة والصورة الخاصة، تنمو في عمق كيانها اللاشعوري، لترسم في أحضان خلوتها أسرارها؛ بنناً تعبت بالكلمات تنشئ من حروف صفيها وهمسها قدرا ، فبدأت تتشكل في صمتٍ أنوثةً ، و تتصنع في غياب سري محمولا شعرياً مضاداً و صناعة إبداعية سيكولوجية في لحظة اقتناع بحقيقة الاختلاف ، و قرب تحقق حريتها المنشودة ، لذلك تفسر الشاعرة "نصيرة محمدي" - من منطلق وشهد شاهد من أهلها - سبب ذلك الشعور النفسي الملازم لتصورهن فتقول : « ربما لأن هناك حالة إحباط عامة وفقدان للمعنى ، وانهماك في تفاصيل تبعدنا عن جوهر الأشياء وعمق الوجود ، وربما هناك تسطح عام أفضى إلى استبعاد قضايا خطيرة في عالمنا، واستسهال التعاطي معها والنظر من زاوية ضيقة لما يمور، ويتحول وينكسر ويُخَرَّب في حياتنا»⁽²⁾، فالألم بات في قاموس الإبداع النسائي ندًا للغة ، أو هو اللغة ذاتها بما تُحدِثه الانكسارات في عمق أشياء شعريتها.

(1). المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(2). نؤارة لحرش : ما الذي يفعله الشعر في الحياة ؟ استطلاع ، جريدة النصر.

لكن ما لبثت أن أفاقت على فاجعة تفاصيلها أسرار وانكسار ، غلبت عليها لغة الخوف والتردد ، واستكناه تقابلات النفس و علائقها ، لتبني من خلالها النموذج الخاص لنصها ، الذي بات هاجسه الأول البحث عن ميكانيزمات عملية للتحرر من مفروض الأدوات الذكورية ، و تخلصها من صناعة صورة تلك الأنوثة المهزومة خارج النص ، و إبعادها و لو فنيا عن طقوس الاستلاب ، و استعادة صوتها الذي احتكره الرجل ، واستحضار دلائل التحرر و لو داخل / نصي ، بالحلول في حالة الانتصار التي تتحقق لحظة الإبداع ، و استحضار لذة صناعة معيارية خاصة تنطلق منها في مجال التحرر من سلطة التذكير الشعري ، التي سلبتها حقها في خصوصية شعرية ، و هذا الطرح أيقظ في الدرس النقدي مجموعة من التساؤلات عن ارتباطها بلغة الإبداع ذاتًا و مجتمعًا ؛ أهي « لغة متمردة تجتهد حروفها النحيله في فكّ الخناق عن كيانها جسديًا وروحًا ، للتخلص من التحجيم الميداني والتهميش الفكري والتأطير الاجتماعي؟ أم هي لغة تسعى إلى تحقيق رؤى فلسفية جمالية ، تعيد للأنتى هدوءها الروحي ورفاهيتها الأنثوية؟»⁽¹⁾.

لقد فتشت الأنثى عن عوامل للكتابة و عوالم للانطلاق ، فلم يكن لها من ميراث ذلك الزمان إلا تلك الوسائل ، التي كانت عوامل في تهميشها ، فلربما - من مبدأ مرغم أخوك لا بطلا - سيتحول الجسد من قشة إلى طوق النجاة في صراع الوجود ، بوصفه «حكاية ذات قيمة سردية عجائبية»⁽²⁾ ، فانطلقت تبني ذاتها من خلال إبراز مظاهر الإغراء الاجتماعي ، ولكن بطرح يختلف عما كان من مظاهر موضوع شعر الذكورة ، حينما كانت جارية تحمل كؤوس الإثارة والإغراء الجنسي في ساحات عنترية و عُمرية ونوآسية⁽³⁾ الرجال اللاهية.

إن الجسد في شعرهن يمثل الثيمة المقدسة ، التي يمكن أن ينفجر من خلالها إعلاء تأكيد الوجود، و إن كانت منهن من تنتشي بلذة المحسوس ؛ فالظلال التي تنتشرها الألفاظ بين يدي الآخر تستثيره وتبعث فيه رغبة التلصص ، وتعتبره انتصارًا في تحقيق وجودهن بحضور جزء منهن بين إيقونات الكلام ، الذي يعتصر التفكير المذكر في إجابة

(1).المرجع السابق .

(2).عبد الله الغدامي : المرأة و اللغة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3، 2006، ص 114.

(3).نسبة إلى عنتر بن شداد و عمر بن أبي ربيعة و أبي نواس .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

نظمه، وقد ارتضين ذلك باعتباره إشعار بوجودهن في جزء، مهما كان حجمه من تفكيرهم الجنسي، فالجسد الأنثوي سجين مجموعة من الصور النمطية التي تحدد المرأة وتكتبها عبر الجنس، أما صورة الأنوثة الذاتية فتكاد تكون محوّة⁽¹⁾.

فالجسد " الثقافي " الذي أرادت الأنثى بعثه في إبداعها كائن سيريني ، يُجهد اللغة التي تستعملها في إثارة التناقض النفسي والاختلال الإبداعي، يطلب البروز والخفاء ، والوجود بصورة واضحة دون أن يتضمنه التصريح للعلن ، و أن يكون واقعا شبقيا في ثنانيا الاعتراف، تريد للجسد أن يكون آلية التعبير لكن لا يكون تصويره لذاته إنما لدلالاته، وهو بالنسبة للنص يقف على ثنائية تشطّر الوعي بالحدود إلى مستوى يجعل العنصر البيولوجي أساس قيام البناء الثقافي ، و يجعل الطرح الإبداعي يفرض تصورَ وسائط شعورية جديدة ، ترتسمها مواضع الإثارة الجنسية المعروضة للنهب البصري ، غير أنها لا تُرى لذاتها ولا لاعتبارها الوجودي ، إنما لكونها صورة نفسية دالة على الكل .

هكذا أرادت أن ترسم فلسفة نموذجية لإبداعها الشعري ، انطلاقا من تحويل ذاتها إلى موضوع تدرك أنه لا يمكن أن يظل خصوصيًا ، بل لا بد من أن تكون هي محور الرسالة التعبيرية ، فعليها ترميم رؤيتها المادية لتشكيل الأنا المتناظرة في أشمل عناصرها النفسية ، التي تبقىها على سالف عهد إحساسها بتأرجح «الذات بين الإحساس المؤلم بتبعيتها لما هو سائد والاعتراف به كواقع ، وبين الإنصات إلى رغبات الجسد السالبة»⁽²⁾ ، فالانكسار حالة شعورية غامضة تعيشها الأنثى نقرأه كالوشم على قصائد أكثر الشاعرات، ورغم حميمية الجسد وتفصيله الإنسانية، و الكتابة هي المسافة التي تقطعها القصيدة بين الطرفين لخطف قصب الاعتراف.

وهكذا انطلقت كتابة المرأة بتقديم معالم الجسد لكن ليس الجسد الذاتي ، فما رسمته يمكن وصفه بجسد الآخر ، لا تبدو فيه إلا وجودية الأنا لا جسمها المادي الذي تمتلكه ، لكنه يتماهى مع العام و لا مجال للاندماج مع الخاص ، لهذا كان «النص المكتوب

(1)Nathalie Etoke, "écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone taxonomie enjeux et défis" , in code stria bulletin nos, 3 et 4, 2006, p 45

(2).محمد نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1988 ، ص19.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

امتدادا وجوديا للذات الكاتبة وتكثيفا لأشياء أخرى تتجاوزها «⁽¹⁾، فالنص من أشمل فضاءات التقابلية و التحول العيني للجسد ؛ حين يتولد في ملامح الخيال ويرسمه عبر مسارات بتشكيلات فنية الجمال ، لِكُونِهِ « مسكنٌ تخييلي للجسد ، فيه يتجسد ويحقق وجوده المتخيل »⁽²⁾ لتحقيق شغفٍ تريد رؤيته في عيني الرجال، وتريده جزءاً من إحساس الانتصار الذي يرتسم في شعورها الواعي .

فالكاتبة النسائية انطلقت عموماً من تفجير دلالات معاني الجنس ، المنبعث من مكبوتات تلك الرغبة الممنوعة ، التي كانت تضعها من خلال مراسيم اللآءات التي سنتها الأعراف و القيم ، فاكسبها مدلول الطابو الذي يحرم اختراقه ، فكانت تلك الإفصاحات الجنسية الرابطة بين الحق (الحزن) و الممنوع (الجسد) ، بمثابة المحاولات الانتقامية من ثقل التقاليد ، و سطوة أعراف المجتمع التي تحرمها متعة القول وفتنته ، لتقول ذاتها ثرثرةً ، إفصاحاً أو إمعاناً في التعرية بكشف أسرارها ، ولو كانت الدلالة لا تحمل حقيقة الصورة المضمره كما تفسر المبدعة بعد معنوية إيحائها عن تصريحية الظاهر؛ كمثل دلالة ما يفعل الشوق بأحلام مستغانمي وهي تبحث عن دفاء الوطن ، في غربة حقيقية تعيشها ، و لو كانت في أحضانه لتقول:

ذَاكَرْتِي عَشْرَاتِ الرَّجَالِ مِنْ كُلِّ قَارَاتِ الْعَالَمِ
جَسَدِي لَمْ تَبَقْ عَلَيْهِ مِسَاحَةٌ صَغِيرَةٌ لَمْ تَتَمَرَّعْ عَلَيْهَا شِفَاهُ رَجُلٍ
تَعَرَّبْتُ بَعْدَكَ كَثِيرًا..

فِي غُرْبَتِي الْكُبْرَى يَحْدُثُ أَنْ أَجْمَعَ أَحْزَانِي عَلَى كَفَيْكَ ، وَأَنْتَظِرُ الْمُعْجِزَةَ
يَحْدُثُ أَنْ أُسْرِقَ مِنْكَ قُبْلَةً ، وَ أَنَا أُسِيرُ فِي الْمُدُنِ الْبَعِيدَةِ مَعَ غَيْرِكَ⁽³⁾

هكذا تجعل المرأة نفسها في شعرها حكاية مثيرة ، تريد من خلالها أن تتسلل إلى مملكة الإبداع في أيسر الطرق ، و بواقعية الحال و المأل ، تستلذ ما تلقى من مراسيم الواد الاجتماعي، رجاء أن تُحظى بمكان تحت شمس الإبداع الفني ، و لا تهم الوسيلة في تحقيق ذاتها، فتسارعت في متنها الشعري لتحويل الجسد إلى فعل كتابي، ومن ثم صارت

(1) محمد نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش ، ص41.

(2) فريد الزاهي : النص والجسد والتأويل ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2003 ، ص25.

(3) أحلام مستغانمي : الكتابة في لحظة عري ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، فيفري 1976 ، ص7.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

قراءة مسميات أجزائه من أولويات التصور القرائي ، الذي يُطلُّ من وراء البوح على تضاريس الأنوثة ، مجسدة في الجسد المسجى عبر اللغة، « كامتداد وجودي ينجلي في الورق المكتوب ، كما يمكنه أن ينطبع على جسد أنثوي بالغ الشاعرية والإغراء»⁽¹⁾ ، وترى أيضا أن الروابط الجامعة بين الألم والجسد، إنما هي رؤية فلسفية لا يمكن النظر إليها من زاويتها اللفظية، و إن حققت الإثارة المطلوبة ، فإن أجزاء الجسم التي تتنازعها الصورة الفنية في القصيدة ، إنما هي مرصد لقياس حقيقة مشاعر الأنثى ، وهي حتما تتساوى وكل القيم الايجابية ، و بذلك تجتهد في البحث عن دلالات خارج السياق النصي لتبرير ذلك التوظيف، الذي يظهر أنها لا تحسن توظيف غيره ، وتطالب بعد ذلك القراءة الفنية بالتماهي مع الدلالة و السمو بالمعنى إلى مشارف يقينية القيم ، التي يسعى المعنى إلى الحلول في مجالاتها ، بعيدا عن الدلالة الطازجة القريبة التي يحملها التعبير .

ويتشكل الوعي العام للكتابة النسائية الجزائرية ، بالتعامل مع هذا التوحد الفني بين العنصرين في خلق علاقة جديدة بين المرأة و الإبداع ، و أمام إشكالية آليات هذه الكتابة في تحقيق مسألة الهوية ، في صورة استهلاكها التواصلي بين الجسد والألم ، والأبعاد التي ترسمها تلك الكتابة من منطلق حداثة تجربة أقلامها، حاول النقد الأدبي دراسة الظاهرة من خلال عقد الندوات، وبرمجة الملتقيات الخاصة بدراسة حظهن في الإبداع ومدى توفيقهن في استغلال آليات الكتابة وقدراتهن في الخلق و الإضافة ، وما انتهت إليه تلك الدراسات من تقارب سمات الكتابة النسائية العربية؛ في انغلاق نصوصهن على موضوعات التآلم الذاتي، والنبش في طبيعة الصراع السيكولوجي بين الجنسين، والدعوة إلى تحصيل الحقوق والانكفاء على دلائل الفوارق الجنسية... ويبقى وعي المرأة بالجسد ووعي ثقافي إبداعي يخضع لاكتشافات رغبته في تحقيق فرديتها الفنية التي أريد لها أن تفتقد لها.

و يبقى السؤال الحقيقي الذي كان يجب أن يشغل حيز اهتمام و مجادلة المبدعين ؛ هو ما الذي يجعل المرأة موضوعاً خالداً للكتابة الأدبية والشعرية ؟ بل و يكون دائم التجدد والنظارة وجمال التصوير؟ ويزداد أمر السؤال بُعدا في التعقيد حينما تتوحد رؤى

(1) محمد نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش ، ص31.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

التجديد و الإبداع لكلا الجنسين ، وقد توحدت أدواتهما الفنية ، ليتحول ما كان محور الخلاف بين إبحائية الاحتقار والهامشية، فيما تراه المرأة في وصف إبداعها من منطلق الرجال ، و تسعى بيديها الناعمتين محوه و ترسيخ مفهومها الانتصاري لصورتها ، وبين إحساس الضعف الأنثوي في تحقيق ذواتهن انطلاقا من مباركته لهن ، فدخول مملكة الشعر يتطلب تأشيرة تراها المرأة مازالت بيد الرجل ، وأنها موضوعا و واقعا تمثل المحفز الأوحده لحياة القصيدة .

تجليات صورة المرأة في النص الشعري الجزائري المعاصر (قراءة في نماذج شعرية)

تقديم :

بعد أن عرف الأدب الجزائري المعاصر الاستقرار ومواكبة الانطلاق التجديدي، والتطور الحضاري العربي و العالمي مطلع عشرية الثمانينيات ، أصابه جرح عميق عطل وتيرة تطوره ، وأصبغه بصبغة الخصوصية في مضمونه الموضوعاتي ، والمحلية في التوجهات والآليات ، التي باتت صورته الكلية في ما بعد تلك المرحلة من حياة الإبداع العام ، وقد عرفت القصيدة الشعرية خصوصية أخرى ، من خلال سيل الدماء والدموع التي باتت تقطر من جسدها ، تأثرا بواقع الموت و الألم و الجراح التي عمت ربوع المكان و الزمان ، دون يقين قطعي بانتهائها ، و لذلك باتت - و هي ملجأ المنتحرين آنذاك - تتهادى في ثوب من الحداد والسواد ، تنبعث منها روائح الشوق للأمن و الاطمئنان المفقود ، من خلال عناوين المجموعات الشعرية عموما ، أو حتى داخل ملامحها العامة في العناوين الفرعية ، أو المفردات الجوهرية للقوائد المفجوعة في غالبها.

و بحكم قدرة المرأة « على أن تستقطب بحساسيتها المتأنية ، و اتزانها العاطفي مُثل مجتمعها و تقاليده وجميع عناصرها ، استقطابا يبلغ حد الثبات والتكرار »⁽¹⁾ ، كانت الحزن الدافئ و الجانب الأمن الذي احتفى به مبدعوننا، وحلموا بمستقبل هانئ يبنون من خلاله رؤاهم البسيطة ، في حق الحياة بسلام، فكانت الجزائر أرضا و ضميرا هي رمز تلك المرأة ، و من ثم اتخذت - بعد ترسخ هذا الشعور- صورة المرأة أشكالا مختلفة ومتنوعة ، سيكون لنا مع أنماط هذا المعادل و قفات ، عرفتها سيرة إبداع شعرائنا المعاصرين ، تستحق الوقوف عندها كمقومات فنية لبناء شعري هادف .

وإذا تجاوزنا في بناء القصيدة عنف اللغة ، وضجيج الألفاظ و صخب أصوات التراكيب، و حدة الإيقاع الموسيقي ، فستستوقفنا صورة مكثفة آخذة بعضها بعناق بعض، تكون المرأة نفسها فيها معادلا رمزيا لا يحده حد ، يشمل المرموز الحسي و المعنوي

(1) بته وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 1983 ، ص 52.

لكل دلالة رمزية وأسطورية ، تشكل تاريخ و واقع الإنسان متجاوزة الزمان و المكان ، إنها المعادل الشعري الأكثر تلونا و انسيابية ، تتشكل بأي صورة ما شاءت ، أو ما أراه المبدع من تصور فني و خيال خالق ، في أجمل لوحات فنية من بين أهم أنماطها ما يلي :

1 - المرأة الجسد و الدلالة :

المرأة .. الجمال .. الجسد ثلاثة هي عناصر الإنشاء الفني للشعر ، غلبت على معطياته منذ أمد ، ولذلك كانت هذه العناصر هي أساس الإبداع الشعري و غنى دلالة ، وإيحاء و جاذبية و خلود صورته الشعرية ، على مر تاريخ الأدب الإنساني عموما ، والعربي بالأخص .

تقول الشاعرة نادية نواصر :

و تُعَلِّنُ كُلُّ شَوَاطِيٍّ بَحْرِي

عُرْسَ الحِدَادِ

إِذَا مَرَّ يَوْمٌ

و مَا قُلْتُ لِي : بِأَنَّكَ أَنْثَى

تَمُوتُ جَمِيعُ النِّسَاءِ بِقَلْبِي (1)

قد جمع قول الشاعرة فصل الخطاب في المسألة ؛ أن تشعر المرأة بأنوثتها بالتواصل مع الجسد ، ذاك ما تريده النساء ، فسمحن للشعر أن يدخل خدرهن و يكشف أستارهن ، و يعلن ما يخفين من براعم الحسن و الأنوثة ، وسمحن له أن يجول بين ثنايا أجسادهن ، فعرف ريباً تصويرياً ما كان ليعرفه في غير هذا الموضوع ، من حياة الناس و شؤونهم ، و لذلك كانت غلبة غرض الغزل و البوح على غيره من أغراض الشعر أمرا محسوما .

و بالمقابل آمن الشاعر بأن تحرير الجسد و الحس و الشعور ، هو الذي يمثل الانتقال إلى الحياة المدنية ، فاجتهد في البحث لتحويل اغتراب الجسد الأنثوي ، الذي

(1)نادية نواصر : زمن بلا ذاكرة ، دار الهدى ، عين أمليّة ، 2007 ، ص ص 6 . 7 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

يفرضه الدين وأخلاقيات المجتمع إلى وسيلة فنية ، تفجر طاقاته الإبداعية تظهر قدرة خلقه على صفحات القصيد، فاستباح بذلك بعض أجزاء جسد المرأة صورا شعرية .
و من أهم الأجزاء التي تحركت قرائح الشعراء في وصفها ، و أصاب تأثيرها أشغاف الأفئدة ؛ العيون أولى مصادر السحر والحسن و البهاء ، يخاطبونها ويتمسحون بأطياف بداعتها ، و من تحمله ظاهرها من دلائل الجمال الذي يختزنه الباطن ، و لذلك اتسعت مدونة الشعر المعاصر لخطابها المباشر لفظا ، أو ما يرتبط بها و ما يعلق في قلب المحب فيها من رجاء وعشق ، فهذا الشاعر نور الدين لعراجي يقف يسبقه الاعتراف أمام حضرتها ، منتشيا بهذا البوح ، مؤرخا لحادث غوص سفن إحساسه في لجج تلك العيون التي أدمن عشقها ، فيقول في " عيناك ومقبرة الاعتراف " :

عَيْنَاكِ بَحْرٌ غَاصَتْ فِيهِ / سَفُنِي

عَيْنَاكِ لَوْلُؤَةٌ

عَيْنَاكِ جَوْهَرَةٌ ، وَ دُرٌّ تَمِينٌ

عَيْنَاكِ أُسْطُورَةٌ أَرَّخَتْ فِي سِجْلِ الْخَالِدِينَ

عَيْنَاكِ صَرَّخَةٌ الْمِحْرَابِ / مِنْ لَيْلَةٍ مَاجِنَةٍ (1)

لقد وقع الشاعر تحت تأثير تلك العيون ، ما دعاه إلى تصدير كل سطر في قصيدها بلفظها ، إن إغراء العيون لم يكن سحرا اكتشفه الرجال على نساء فحسب ، بل لقد انتشيين بإحساس ذلك السر ، و انطلقن في توظيفه و وصف ما يشعرن به ، بفعل ذلك السحر المنبعث من أحداقهن ؛ سر جمال الأنوثة وسهام شغاف الأفئدة ، وهذه الشاعرة نادية نواصر في " عيناك سيدتي " ، تلعب دورا مختلفا و تنظر في مرآة الآخر لتنتقل ما تذروه سهام العين في عمق الرجل ، من بقايا قوة الفحولة وصلابتها ، فتقول :

عَيْنَاكِ تُغْرِينِي

لِلشَّاطِئِ الْمَجْنُونِ تُدْنِينِي ، وَ تُبْعِدُنِي

عَيْنَاكِ تَيَّارٌ مَعَ الْهَوَى يَسْرِي فَيَجْمَعُنِي

سِحْرٌ يَكْسِرُنِي ، يُرْمَمُنِي

(1). نور الدين لعراجي : زمن العشق الآتي ، منشورات إبداع ، الجزائر ، ط1 ، 1996 ، ص 39.

يُبَعَثُ الْآهَاتِ فِي صَدْرِي ، يُمْلِمُنِي

يُرَاوُغُنِي السُّحْرُ ، يُرَاوِدُنِي

فِي النَّيِّهِ يُرْسِينِي (1)

لقد تقبلت القصيدة قلب الأدوار هذا ، من خلال تلك الإشارات الارتدادية ، التي تنطلق فيها المرأة مصورة ما تراه ، من أثر سحر العيون النجلاء في قلوب عاشقيها، وما يتبعها من بريق ومضة السحر والجمال ، التي ترسلها إشارات من العين (سيدة الجسد الظاهر) ، وما يكون وراءها من انسياق وإعجاب بالحسن والجمال الشعوري ، بما يعترى الفؤاد من بعثرة و لملمة للأحاسيس و النشوى ، إنها تقوم بمحاولة تلُّبُّس الموقف الشعوري ، فما أجمل أن تعيش المرأة اللحظة التي تريد للرجل أن يحيى تفاصيلها .

يتمادى الشعراء في التحليق بسحر العيون والتعلق بأذيالها ، حالمين في رحابها النقية المفعمة بالصدق و الطهر ، ليصل الشوق إلى مطارحها بالشاعر عمار بن زايد ، أن يعيش لحظة الصفاء في تلك الربوع ، فيخشع قلبه للحب وتذعن جوارحه، يترجمها قوله في قصيدة " إنما الحب عبادة " ، حينما يسمح له بالرؤية من خلال الحال، فيرى ما ينعش أحاسيسه و يحررها ، فيقول :

أَلْمَحُ الْحُبِّ بِعَيْنَيْكَ مَرَايَا

و سَمَاوَاتُ جَمِيلُهُ

أَلْمَحُ الْأَعْصَانَ تَزْهُو بَيْنَ أَنْسَامٍ عَلَيْهِ

تَحْمِلُ النَّجَاحَ زُهُورًا و وُرُودًا

و أَرَى الْمَاءَ لُجَيْنًا

و الْأَحَاسِيسَ سَفِينَةً

كَيْفَ أَدْعُوكِ ؟

مَلَاكًا ؟

أَمْ أَنَا جِيكَ حَيَاتِي ؟ (2)

(1).نادية نواصر : زمن بلا ذاكرة ، ص15.

(2).عمار بن زايد : رصاص و زنايق ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط 1983 ، ص53 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

لقد منح الحبيب حبيبه سر العيون ، و باتت تلك رابطة العشاق لا يقوى على اختراقها الوشاة والمغرضون ، يناجي من خلالها بعضهم بعضا في خلوة الروح وفلوات العواطف و الأحاسيس ، و ما كانت العين إلا رسولا للقلب ، لا يحجبها حاجب ولا يقطعها قاطع .

و واكبت الشاعرات الجزائريات نظراءهن الذكور في الغزل ، و بنين فيه بعض المفاهيم الخاصة ؛ فأبرزن من خلال العديد من ملامح أنوثتهن و دلالهن ، ما تحمله من دلائل خاصة، فهذه الشاعرة زهرة بلعالية حوار التساؤلات المؤلم الذي يتمثل في إحساس الوفاء الذي ترى فيه أهمية الشعور بذاتها ، فهي كغيرها من النساء لها مرآة صديقة ، تبثها شجنها و تحاور من خلالها تفاصيل نفسيتها المتألمة، و تهمس لها بدفائن مشكلاتها؛ و هل أن ما تبذله كاف لكي يجعلها تظفر بوفاء الحبيب ، و أن تتوج ملكة فؤاده و سيدة أشغاف قلبه ، فنقول :

أَغْرِقْ جَفْنِي بِالْأَزْرَقِ

عَلَّ الْأَزْرَقَ

يُوحِي لِعُيُونِي

بِبِدَايَةِ

فَحَبِيبِي

يَبْحَثُ عَنْ لَوْحَةِ عِشْقِي

يَقْرَأُهَا

و يُفْتَشُّ فِي عَيْنِي

عَنْ آيَةِ (1)

قد يصل التكامل في وصف المشاعر مبلغ التماهي ، فتنحول صور التعبير عن العشق و الغزل صدى للطرف الآخر ، يشاركه الوجود في حضوره أو في الغياب ، فيكون منقوع قول المرأة تعبيراً على صمت الرجل ، و تفجيراً لمشاعره التي تنتظرها والعكس كذلك ؛ فيكون لب قول الرجل إفصاحاً ، لما لم تقو المرأة على مزيد من

(1) زهرة بلعالية : ما لم أقله لك ، منشورات ارتيستيك دار الأخبار للصحافة ، القبة ، ط1 ، 2007 ، ص ص72 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

الصمت عليه من مشاعرها المكبوتة، و قد قيل أن الشاعر نزار قباني حين يكتب شعره في نون النسوة ، إنما « يتحدث عن المرأة من خلال نفسه ، وهذا لا يعني أنه يتحدث عن نفس الرجل اتجاه المرأة » (1) .

هكذا و أكثر فعلت العيون و سحر سهامها و رموشها الحارة بالشعراء ، إلا أنه كانت لأجزاء أنوثة أخرى في جسد المرأة نصيب ، من خلال محاورتها و إبراز بعض الوميض في سر جمالها ؛ كالشفاه و الابتسامة الحاملة، و النهود و حلماتها التي أثارت انتباه بعضهم فاستخدمت في مدلولها الرمزي لا الصوري ، خاصة وأن الدلالة الأقرب للتفسير أنها عنوان الأنوثة و البلوغ ، و يطلعنا الشاعر عثمان لوصيف عن تفاصيل حلم عاش سعادة لحظاته ، بين أحضان حورية أحبها فزارته في المنام وراح يصف تفاصيل حلمه ؛ إنها عاشقة الضوء تختال إليه في غفلة من الكون، و قد سبقتها إليه روائح عطرها المنعش ، تتسامى بين أضلعه رشيقة الخطى، حتى لا يشعر بها لتملأه بالإحساس الساحر الذي يشعر به أهل الفردوس ، وتباغته بثدييها رمزا حنانها ومحبتها ، لقد أسكرته قبلات السعادة وإحساسها الرائع، وجعلت منامه دليل الحياة التي يريدها واقعا ، فيقول :

تَهْفُو عَلَى أَضْلُعِي بِخُطَاهَا الرَّشِيقَةَ

سَاكِبَةً فِي دَمِي جَرَّةً مِنْ أَعَانِي الْفَرَادِيسِ

أَسْكِرُ حَتَّى الثَّمَالَةِ ..

تَحْنُو عَلَيَّ بِتَدْيِينِ يَنْدَلِقَانِ سَلَاهَا وَ دِفْنًا

جَنَاحُ أَلَيْفٍ يُدَثِّرُنِي

قُبَلَاتُ حَلِيبِيَّةٍ تَتَرَدَّدُ مَسْحُورَةً ... (2)

و ما ميلُ الشاعر إلى ذكر هذا الجزء الصغير من جسد المرأة ، إلا دليلا على الانتباه إلى الجسد كله ، و بذلك يصبح توظيفه ما هو إلا دلالة رمزية ، إلى الرغبة في تعريف الطرف الآخر بهذا الاهتمام ، فتكون إثارة الآخر بالانتباه إليه تتم عن طريق تركيزه على ما لم ينتبه إليه الآخرون ، و ما هذا إلا رغبة في الحبيب كله لا الموضع المشار إليه فقط .

(1).صبحي محي الدين : نزار قباني شاعرا و إنسانا ، دار الآداب ، بيروت ، 1964 ، ص12.

(2).عثمان لوصيف : نمش وهديل ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، 1997 ، ص 25 .

إن توظيف مفاتن المرأة في مجموع الشعر الجزائري المعاصر الجاد ، الذي يؤمن النقاد بفنيته - فيما أتيح لي الاطلاع عليه - ، لم يتجاوز هذا التوظيف الشعوري لتلك المفاتن ، و ما كانت في ثنايا قصائدهم إلا استجابة ، لجانب الصورة الشعرية لحبهم الصافي ، و كان الشعراء فيه على خطى عشاق بوادي بني عذرى ، و لم يتجاوزوه إلى الرغبة الجنسية المريضة ، والصورة الظاهرة التي شاعت عند غيرهم في أقطار أخرى، و لم يتمادوا في تجزيء تلك الصورة ، حتى تدفع النقاد إلى اعتبارها غاية لذاتها ، إنما كل الدرس النقدي يصل في قراءة هذا النموذج إلى مبلغ مشترك ، يتمثل في أنها رموز نفسية لا يمكن أن تكون غاية لذاتها كما سبق .

و لذلك نلحظ عدم تمادي ممثلي الإبداع عندنا في اعتبار هذه الملامح مطلبا خالصا لتحقيق المتعة و الإثارة ، و تأكيد الرجولة و العبت بلامح الأنوثة ملامسة و استلذاذا ، و كأنها ممارسة فعلية على سرير القصيدة ، و إنما كان « رغبة في تحقيق ضرب من الانسجام و التوافق بين ما يُرغب فيه و ما يُخشى منه »⁽¹⁾، و لذلك يراها في تكاملها معه امتلكت حق وجودها في قوله تصويرا و إبداعا فنيا ، و بذلك يريد الوصول إلى عمقها الجميل شعوريا ، و ما أجزاء الأنوثة المذكورة تلك إلا مرآة لبلوغ الباطن .

2 - المرأة في شعر التصوف :

لقد بلغت صورة المرأة مبلغا من التصوير الفني ، جعل من جسدها يتحول إلى قيمة غيبية ، تفاعل مع تأثيرها النفسي عدد من الذين أرادوا السمو، بدلالة تلك الأجزاء وتقديس ملامحها كونها هدية الله للإنسان ، فبادروا في إحياء قلوبهم بضياء ذلك المجسم النوراني ، الذي ذابت فيه العديد من الرغائب الجنسية الجسدية، و بات تحليقا ببعده فلسفي أدركه المعاصرون ، بالتواصل مع آثار السلف العربي في تراثه الفكري وزاده التليد ، و ما وجده من استقبال الساحة الفنية الجزائرية للتجديد باحتضان القصيدة الحرة ، و ما

(1)عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1، 1978، ص 131 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

منحته من متسع لحرية الدلالة ، و ما أوجد من جدل القراءة و سجال التأويل ، في بلوغ معاني المبدع الشعرية ، رغم شعوره بعجز اللغة عن حمل كل تلك الدلالة.

و عرفت فترة التسعينات من القرن الماضي ، بروز أسماء كانت لها اليد الطولى في بعث هذا التوجه الشعري ، مساهمين في تحديد ملامحه من خلال تلك الأعمال الفنية، التي تضوَع من خلالها ريح الحب الجميل في أسمى إحساسه ، وحولوا بذلك مفهومه النبيل ، إلى وجهة كان لها الحضور الهام في التعلق النفسي ، وابتعدوا بالجسد عن موائد القصائد ، و عن أنياب و مخالب الجياح الزرقاء من أكلي مفاتن النساء ، ومدنسي البراءة و اليفاعاة و الجمال ، مؤكدين في ذلك أن الحب « عالم و أي عالم أرحب منه و أعظم ؟ ذلك بأن ولوج هذا العالم شيء وفهمه شيء آخر ؛ إذ لا يلججه بالمعنى الصحيح إلا أولئك الذين يفهمونه ، ويدركون ما يعج به من أضواء و أنغام و عطور ، و ما ينتثر في آفاقه من حقائق و معاني وقوى ، و ما يفيض منه على الأرض من آلام وأفكار »⁽¹⁾.

ومن بين التجارب الفاعلة الغنية في هذا المجال ، تجربة الشاعر عبد الله حمادي حين بدد صورة الحب الجسدي الذي عرفته فترة الأيديولوجيا ، و وجه الأذهان إلى هذه الصورة من الغزل الصوفي النقي ، فباتت ملامح الجمال من عيني أنثاه ياقوت الرحمة ، وجدائل حسننها ملاذا جميلا يصبو إلى أبخرته المنعشة، و سحر العيون يسرق من المحب إحساسه بالأشياء ، و تتحول تلك الأجزاء نورا يسترشد به طلعة بهية ، و صدرا للراحة النفسية ، و شَعْرَ عَجْرِي تَقَاتِ الغربة من لونه وإبحاره ، أصابع كاللوز... ، تماما « ما ينعتة الصوفية في عرفانيتهم بأنه رؤية الكثرة في الوحدة ، ومشاهدة التعيينات الجزئية المتخارجة في تكثيرها ، وتعدد مظاهرها في الوجود الواحد»⁽²⁾، وذاك محراب الشاعر في صلواته ، يعيش فيه متعة الروح و عظيم لذتها الإنسانية ، فيقول :

دَعِينِي يَا امْرَأَةً

أَلْتَقِطُ يَاقُوتَ الرَّحْمَةِ .. مِنْ لُقْيَاكِ

وَ أَلُوذُ مِنْ أَبْحَرَةِ الْفِتْنَةِ

(1). عبد اللطيف شرارة : فلسفة الحب عند العرب ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، د ت ، ص 11 .
(2). عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 244 .

بِجَدَائِلَ تَدْفَعُنِي لِلنَّيِّهِ

.....

.... مَا أَشْهَى أَنْ تُدْفَنَ فِي صَدْرِ امْرَأَةٍ

مِنْ غَيْثٍ

و تَبُوحُ بِالسَّرِّ إِلَى السَّرِّ

و تَذُوبُ فِي مِعْرَاجِ الْقُبْلَةِ

حَتَّى الْأَعْمَاقِ (1)

لم يعد الجسد مفتاح الشهوة العارمة للشاعر حمادي ، كما كان لغيره من ذي قبل ، بل أصبح تهجدا في محراب الصلاة الخاصة ؛ يعبد جمالها و يداوي من خلالها روحه الظمأى إلى الإحساس بذاتها ، و بلوغ مرام المسافرة مع الفيض عبر السدود، إنها رحلة في باطن النفس ، تداوي علة الشاعر وإحساسه المبطن بالأشياء، و ما نصادفه من ألفاظ الصوفية مثل الرَّحْمَةِ وَالنَّيِّهِ ، تَبُوحُ بِالسَّرِّ إِلَى السَّرِّ ، مِعْرَاجِ الْقُبْلَةِ ، الْجَسَدِ الْمَحْظُورِ ، الْإِبْحَارُ يَنْزَوِدُ بِالْعَفَّةِ ، وَالصَّلَوَاتُ فِي مِحْرَابِ شَهْوَتِهَا .

و ما كانت تجربة الشاعر عثمان لوصيف تجربة أكثر اتساعا ، و أغرز إنتاجا وأدق إدراكا لهذا المجال التصويري ، حين توزع هذا الشعور في غير ما موضع من دقات عديد دواوينه ، واختط فيه صورا غنية ، كان من الصعب علينا اختيار إحداها تمثيلا لتصوير هذا الإحساس البديع، فمن خلال " آيات صوفية " وقف على بُعد هذا الاتجاه في الغزل ، و تجاوز فيه الكلام الحسي و الشعوري ؛ ليتحول عنده طقوسا اختلطت في بعض مفاهيمها بالقيمة الكبرى في حياة الإنسان ، لا تفارقه حتى في أخص لحظات الحياة ، فإن رأى غيره الحبيبة حالما منتشيا بلحظات اللقاء في زمن الاختلاء بالذات ، فإن لوصيف يرى نور حبيبته في السجود زمن الخلوة بالنفس ، و حين يغمض عينيه في نشوة الخوف من النسيان ، يرغب في تأمل نور وجهها وسحر عينيها ، كي يغرق في الفيض و يسكر، و يبلغ باللقاء مبلغ هدوء النفس و طمأنينة المتهدج الورع ،

(1) عبد الله حمادي : البرزخ و السكين ، مطبوعات جامعة منتوري ، قسنطينة ، ط3 ، 2001 / 2002 ، ص 144 . 145

إنه يعيش حبه في ملكوت من الطهر، لا يخشى الموت بعدها ، و تنير الوردية الأدمية في قلبه ، إنه يرسم مشهدا من الرهبة و القدسية ، في قوله:

فِي السُّجُودِ أَرَاكَ
فَأُغْمِضُ عَيْنِي
مِنْ نَشْوَةِ الْخَوْفِ
أُغْمِضُ كَيْ أَنَا أَمَلٌ وَجْهَكَ أَكْثَرُ
يَأْخُذُنِي سِحْرُ عَيْنَيْكَ
أَغْرِفُ مِنْ دَفَقَاتِ الْجَمَالِ وَ أَغْرَقُ فِي الْفَيْضِ ...
أَسْكُرُ ... (1)

و إذا حللنا دوح الشاعر ياسين بن عبيد ، فإننا سنقف أمام تجربة صوفية تمثل علامة أخرى في هذا المجال ، إذ تُصنف أعماله الإبداعية على عتبات أكابر مبدعي هذا التوجه ، فيتنقل بحبه بين جنان الفضاء الحالم بالشوق والمعنى بالصفاء، يعانق في فسحة الحب طاهر عنوية جمال حبيبته ، بروى صوفية حالمة ، ويجوب مناهلها عابدا متهجدا يحل في سكونها بمتعة الشعور ، سكرانا بدوالي العناقيد التي تتقاطر من بين جدائلها ، لتملأ راحتيه بلذيق العشق ، فيطعم من وصالها عنبا ووردا و حسنا ، إلى أن تذوب على شفتيه ، فينتعش الجسد بذلك الحلول ، ليكون هو هي وهي هو ، تتوحد النفسان في قداسة و تنحل فيهما كل معاهد الحب ، فيقول :

عَذَبْتُ مَوَارِدَهَا ... تُعَانِقُهَا الرُّؤْيُ
يَأْتِي بِهَا الْحَلَّاجُ مُنْقَطِعَ الْهَوَى
و تَحَمَّرَتْ مِنْهَا الدَّوَالِي رَوْعَةً
ذُوبِي عَلَى شَفْتِي الْمَضْرَجِ فِضَّةً
كُونِي .. أَكُنْ .. وَكَمَا تَكُونِي .. كَأَيْنُ
و سَأَخْلَعُ النَّعْلَ الْمُسَافِرَ فِي دِمِي
صُوفِيَّةٌ ... شَرِبْتُ مَنَاهَلَ عَابِدِ
و يَلُوحُ مَعْلَمُهَا الْبَعِيدُ لِقَاصِدِ
عَصَرْتُ كُرُومَ الْعِشْقِ فَوْقَ مَوَائِدِي
وَأَمْضِي بِسِرِّي مِنْ رَوَاعِشِ وَاجِدِ
أَنَا فِي دُرُوبِ الْعِشْقِ أَنْتَلُو شَاهِدِي
وَأَحُلُّ .. فِي وَصْلِي .. جَمِيعَ مَعَايِدِي (2)

(1) عثمان لوصيف : اللؤلؤة ، دار هومة للطباعة و النشر ، الجزائر ، 1997 ، ص ص 20 . 21
(2) ياسين بن عبيد : الوهج العذري ، المطبوعات الجميلة ، الجزائر ، 1995 ، ص 17.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

لقد باتت حبيبته قمرا يشرق على قلبه ، ليملاه نورا و يقينا بالوجود ، ويشرب من نهر العذوبة خمر الجنة فتحيا فيه ملامح وجوده و يطرد من كيانه كل رجس ، و باتت سر أسرار علائق نفسه وكنز فيوضه القدسي ، يناديها (يا أنت وكوني أكن ...) ، وهذه إشارات عرفانية ظهرت في فكر الفيلسوف الصوفي العربي الحلاج ، إيغالا في مستوى إشراق فكره .

لقد سرت هذه النزعة التصوفية في الشعر الجزائري المعاصر ، و باتت قبلة العديد من الشعراء الشباب ، و حينما نتوقف أمام تجارب بعضهم في هذا السياق ، نجد أنها في عمومها اتسمت بالتميز ، و يبقى البوح الذي يخالج النفس الرقيقة الشاعرة ، قد يصفد القدرات و يكبل حتى مستوى الإحساس بالألم ، حتى يستعير الشاعر لاسم محبوبته لفظا دالا على ما بلغته في نفسه من قداسة و مكانة ، فليلي رمز صوفي شاع في أشعار غلاتها ، ممن اعتنق التحليق في سماء الشذرات العرفانية الربانية ، قصد الإشارة لرجع الصوت تأكيدا على الحس المرهف، والعشق الرباني الذي بات فوق الاحتمال، فقد سافرت ليلي بالغزل إلى مشارف الإحساس بالوجود أين يندم الصوت بعدها ، و نيران العشق قد التهبت كمعبد بوذا، يصرخ من حرها الشاعر إدريس بوزيبة حتى الفناء لينتهي ببلوغ نهاية الرحيل ، فيقول:

فَعَشْقُكَ نَيْرَانٌ مَعْبِدٌ بُودَا

تُطَلِّينَ مِنْهَا

نُجَيْمَةً

مُسَافِرَةٌ فِي السَّحَابِ

و أَنْتِ يَا لَيْلَى

بِعَيْنِي خِرْقَةٌ

تَلُوحُ مَسَاوِيرَ وَرْدٍ

بِأُفُقِ الْفَرَحِ (1)

(1). إدريس بوزيبة : أحزان العشب و الكلمات ، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ص28 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

«فالبوح أوج التجربة النفسية المشحونة هموما و آلاما ، و يتخذ منه الشعراء متفرجا يخفون فيه عن ذواتهم المثقلة»⁽¹⁾ ، ولذلك بات التصوف الشعري منزع الشعراء في عالم الإبداع ، لما يهيئه من حالة الهدوء النفسي ، والإشراق النوراني المعرفي الذوقي الفني ، و السمو بالفكرة من المجرّد الإنساني إلى عوالم الإحساس اليقيني الصادق ، من خلال القدرة على التعبير عن عواطف الشعور الذوقي في أسمى درجات الصدق ، وأشمل دلالات الحركية اللغوية ، التي تجتهد في قراءة أفكار صاحبه وتقديم الإشارات للمتلقى ، فتفقد بذلك الوظيفة الوحيدة لها وهي الكشف ، وتصبح عاملا إضافيا للغموض الذي يصبح سمة الظاهر النصي في هذه الأعمال ... ، فله ما باتت عليه صورة المرأة من تحول جذري ، لبت ليلى ترأف بحال هؤلاء ، و تمسح بكف الوفاء ما يشعرون به من إحساس .

و إذا استكنهنّا عوالم أخرى في ذات المجال ، تقابلنا تجربة الشاعرة زهرة بلعالية و تزهّر كلماتها كما أزهرت عند نظيراتها دون كلل ، و من ذات مشكاة الدلالة تقنّس تصويرها ، لاستنارة عمقها من قوة التكامل ، ولو كانت الصورة تنطلق من كذب العواطف، لإدراكها أن عواطف الداخل لا يمكن أن تكذب لأنها تزهّر بالقلب وورودا وأمنيات ، و حنينا و بهجة و حقولا ، فتقول:

إِنْ دَخَلْتَ قَلْبِي يَوْمًا
و رَأَيْتَ الْوَرْدَ يَصْحُو
و تَهَادَتْ ..فَوْقَ أَشْعَارِي الْحُقُولِ
و تَفَقَّحَتْ حَنِينًا
فَلِأَنَّ الدَّوْرَ شَاءَ أَنْ أَكُونَ
زَهْرَةً حَمَقَاءَ تَهْوَى
الذُّبُولُ (2)

(1).أحمد مختار البرزة : الأسرُ و السجن في شعر العرب ، مؤسسة علوم القرآن ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 1985 ، ص 648.

(2).زهرة بلعالية : ما لم أقله لك ، ص 62 .

ولعل هذا الأكوان الشعرية التي تنساق إلى قياس الحبيبة من مرآة العوالم الخاصة، و المحلقة في فضاء اللا حضور للذة ، إلا من خلال النفس ، فالزهرة التي بداخل المرأة تنضج بالحياة والإحساس ، وتنمو بالتعبير الجميلة و فسحة التصوير، و لذلك لا تحتاج إلى حرب من الصور ، و لا جمع من المعاني حتى تستعيد الحياة و النظارة ، و هكذا كانت الرؤية الأنثوية لصورة الغزل الصوفي ؛ في أنه نور ينطلق من الداخل ، و إن كان يظهر بصورته و يلقي ظلاله على الخارج ، إنها على لسان حمادي المعجزة التي تقاوم الذبول بمياه الحياة من خلال الكلمات الجميلة، والغزل بوسيم مفرداته و إحياءاته ، واستجلاء أكوان خاصة لا تتحقق على أرض الواقع، إنما هي باحات المدينة الفاضلة .

3 - المرأة الوطن :

من الأشكال الشائعة في تصوير الوطن في الشعر عموماً ، و في شقه الحديث والمعاصر خصوصاً ، أن يتخذ من ملامح المرأة و صورتها مادته التعبيرية ، مُمثلاً في أغلب حالاته الأم ، وفي بعضها الحبيبة ؛ لما لهذين النموذجين التصويريين من وقع على نفسية الشاعر ، و أبعاد فنية مساعدة على إبراز مشاعره وأحاسيسه، حين ينتقي من صورة الوطن ما كان أقرب إلى الفؤاد، وأملاً بالأحاسيس إلى واقع الشعور العام ، و لا غير هذين المظهرين (الأم والحبيبة) ، يمكنه أن يساعد المبدع في تجسيد صورة الوطن في عمقه ، أيّ كان في الزمان والمكان .

و من هذا يُعد الوطن رمزاً للمرأة بصورة عامة ، وللأمهات بصورة خاصة، ومن السهل بذلك توحيد الجسد البشري الأنثوي بجسد المدينة ، لاشتراك الجسدين في عامل التأنيث اللفظي و اللغوي من جهة ، و من جهة أخرى فإن قداسة المكان في نفس المبدع من قداسة مُمائله ، لذلك اصطفاها لتمثيل صورة الوطن بقديسية الإحساس ، و غنى المشاعر الصادقة ، فتمثالاً في صورة واحدة اكتملت دقة و عذوبة و اندماجاً .

لقد اهتم الشعراء في تمثيلهم للوطن بالمرأة بالتركيز على الجانب النفسي الشعوري، و بات عليهم اختيار أكثر الأوصاف رسماً لصورتها من جانبها المعنوي ، وتكثيف تلك

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

الصورة بإبراز مدى ما تمثله تلك الأجزاء المستخدمة في الوصف في نفسه؛ إنها صورة تقدم مستوى ما يكنه الشاعر من احترام للصورة المثالية للمرأة / الوطن ، وما ينالها من مجد وشرف أو ما يثيره من دلائل التقديس، والمحبة للصورتين المتوحدتين في إطار واحد ، إنه الوطن مبعث المجد و القوة والعزة و القدسية ، و المرأة نبع الحنان و رباط الإنسانية بالوجود ، ودليلها على الوجود و العدم .

كما أن اختيار الشاعر للمرأة واسطة في إبراز صورة الوطن ، و تقريب مشاعره الخاصة من خلالها ، و وشوشة الاعتراف بالهمس لا تكون إلا للمرأة فهي الحبيبة التي يشتناق الإنسان للاعتراف لها بالحب ، وهي الأم التي يشعر المبدع بوجوده في إعادة الاعتراف بحبها، فعذوبة الحب في الاعتراف بمدى ما يكنه للمرأة في هاتين الصورتين، إنما هو اعتراف بالتواصل والتكامل مع صورة الوطن ، وما يحدثه حبه من إحساس بالوجود والبقاء ، و سمو العلاقة معه ، من سمو العلاقة بين الإنسان و صورتي المرأة المذكورتين في حياته الاجتماعية والأخلاقية الطبيعية .

و التجربة الشعرية في هذا المجال تبدو غنية تعبيراً عن الوفاء العظيم ، وتأكيذاً على الولاء الأعظم لهذا الوطن و ما يمثله بالنسبة للشعراء ، ممن عاشوا تاريخ الجزائر زمن محنة المستعمر ، أو من يشاركون بعصارات فكرهم في بناء مجده في هذا الزمن ، من خلال هذه الأصوات التي ترتفع في سماء المشهد الإبداعي المحلي ، مساهمة في بناء الصرح الفكري العام .

لذلك يبدو في انتقائنا للنماذج المعبرة سنجد صعوبة ، فإن بدأنا برعيل صناع التاريخ و المجد ، سيرتفع صوت الشاعر المرحوم عمر البرناوي ، الصادح بحب الوطن معترفاً بمدى عشقه للبيضا (الجزائر) ، و متحدياً أن يكون الحسن قد اكتمل إلا في وجه حبيبته ، وبهاء طلعتها دليل على نيلها كل الخلد والمجد ، مجسداً ذلك الحسن بجمال حُور جنة الخلد، وحسنهن الذي تصفه مصادر التشريع الإسلامي من قرآن وسنة ظاهرة ، فالوطن في يقينية الشاعر هدية الله ، و ما يعطيه المولى عز و جل لا يمكن أن يخامره نقص أو مساءة ، فهي كل الحسن و كل الجمال ، وكل المجد الذي لا يمكن أن يحيطه إدراك البشر، وقد جمع حب البيضا قول الشاعر:

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

مَنْ ذَا فِي الْحُسْنِ لِكِ النَّدَى؟ يَا بَيْضًا عِشْتِ ... لِكِ الْخُلْدِ
أَفَأَنْتِ الْجَنَّةُ فِي الدُّنْيَا فَالْحُورُ هُنَا .. وَ هُنَا السَّعْدُ
وَ الْخَيْرُ هُنَا .. وَ الْحُسْنُ هُنَا وَ الْحُبُّ هُنَا .. وَ هُنَا الْمَجْدُ(1)

لقد رسم البرناوي وجها سمحا بهيا ، يُنبأ بما يختزنه عمقه من حب لبلاده أرضا وتاريخا ، و ما دقة توظيفه للمفردات إلا دليلا على ذلك الإحساس المتفجر ؛ أنظر ما يفعله تكرار لفظ "هنا" في السياق العام لبوح الشاعر ، و رغبته في اكتمال عناصر الصورة بكل وجهاتها ، نجد الشاعر عزالدين ميهوبي الذي تجسدها تسبيحا في روحه وفي جسده ، إنها عشقه الأول و الأخير ، يأمل أن يبحر في عيونها الجميلة ، و تتنفس في شموخها و مجدها روحه ، التي يؤكد أنه لا ينبع للحسن فيها إلا رسم واحد ، لكان آمن به معتقدا أنها وطنه الذي قدسه و مجده ، ورفعته في علياء الشموخ مؤمنا بعظمته بعد الله ، فيقول :

مَتَى سَأَبْحُرُ فِي عَيْنَيْكَ يَا وَطَنِي وَ أَمْتِطِي فِي سَنَاكَ الْمَجْدَ فِي الصُّعْدِ
مَتَى سَأَرْسُمُ عِشْقًا أَنْتَ مَنْبَعُهُ فَأَنْتَ أَعْظَمُ - بَعْدَ اللَّهِ - يَا بَلَدِي
إِذَا ذَكَرْتُكَ كُنْتَ الْحَلْمَ يَا وَطَنِي وَ كُنْتَ تَسْبُحُ فِي رُوحِي وَ فِي جَسَدِي(2)

إن ميهوبي في عفوية البوح بالعشق يرسم الأوراس في صورة الحبيبة، بما علق في صدره من معاني الحب و الشوق ، ويزيد في الرسم اعتزازه بحب الوطن والغيرة عليه ، على غرار جيل التحرير ويمكن اعتبار صورة الأوراس في سياق هذا التعبير « تسعى بوضوح إلى قطع الصلة الأيقونية الفوتوغرافية المحاكاتية ، بين نص الأوراس كنسق من العلامات اللغوية ، و الأوراس كمرجع أيقوني طبيعي خارجي »(3)، وتتخلص وتتخلص بذلك من الاستحضار الذهني لنمطية صورته ، التي فُرِضت خلال و بُعيد الاستقلال ، في كونه جبل من حجارة يحمل معاني الشدة والمقاومة و الشموخ ، وغيرها من المعاني المناسبة لواقعه ذلك .

(1).عمر البرناوي : من أجلك يا وطني ، مطبعة الفجر ، وزارة المجاهدين ، الجزائر ، (د . ت) ، ص31.

(2).عزالدين ميهوبي : في البدء كان أوراس ، دار الشهاب ، باتنة ، ط 1 ، 1985 ، ص64.

(3).يوسف و غليسي : في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية ، ص 146.

كل شاعر إلا ويحب وطنه ، ولا يمكن قياس مدى ذلك الحب ، فهو يمثل له كل شيء، وإن أراد التعبير عن ذلك فإنه سيقطف من علياء مستودع الجمال أبهى الصور وأنظرها ، وينثر على تمثال الخلود لديه من عبير فؤاده زهور الربيع المثالي، حتى تغدو كما يصفها الشاعر بشير عجرود في قصيدة " جزائر"؛ حين يراها ربيع كل الجمال ، فهي أميرة قلبه ، يهيب بكل الزنود السمر أن تدافع عنها ، وتحمي مجمع الحسن الذي يعشقه ، و لا يريد لها أن تخذش أو يحول لونها ، لكونها مصدر اعتزاز و حياة للجميع ، فيقول متباهيا بحبيبة يريد للجميع أن ينعش حبها :

رَبِيعٌ ...

و وَجْهُ الرَّبِيعِ جَمَالٌ ،

فَأَنْتِ الرَّبِيعُ وَ كُلُّ الْجَمَالِ

جَزَائِرُ

أَأَسْتِ الْأَمِيرَةَ ؟؟

لِكُلِّ الْقُلُوبِ ضِيَاءُ الْمُقَلِّ

نَعَارُ عَيْنِكَ أَمِيرَةَ (1)

من أسمى الصور التي تجلت فيها أرض الوطن الحبيب رمزا هي الأم ، فكثيرا ما كان الشعراء يتوددون إليها توددهم للأم الحاملة الرؤوم ، و كثيرا ما فتحوا صناديق أسرارهم ، ليقدموا لهذه الغالية الهدايا الكريمة و العزيزة الثمينة ، لأنها ذاتها أكبر هدية تُمنح لهم فيحملون على أكف القصائد، و مناديل العبارات و الصور أحاسيسهم حارة ترقص من فرح اللقاء ، ليصدقوا على مسمع الدنيا إعرافهم بحبها .

فإن كان المحب يحرض على الاحتفاظ بأسرار حبه ، و يترك التعبير للصمت فإن حب هذه الحبيبة يستوجب على جميع العشاق إعلانة ، و التوسع في تصويره و لو نالت النفس في ذلك المشقة و العناء ، فالعشق تعذيب للنفس في طلب الحبيب ، و الوطن أسمى من يحق له ذلك ، فلا مستحيل في تصوير هذا الحب ، الذي إن استحك بصدق في القلب لا يسع النفس منه فكاكا، لذلك و إن تساءلت الشاعرة زهرة بلعاليا عن فيض الحنان في

(1).الربيعي بن سلامة وآخرون : موسوعة الشعر الجزائري ج1، دار الهدى ، عين أمليلة ، ط1 ، 2002 ، ص 658 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

تجربة الحب لها مع الوطن ، تدرك أن الخلوة مع النفس تعلي صوت البوح ، و توقظ
أتعاب العاشقة التي ترجو ترجمة ذلك الحب ، في أمواج الشوق إلى الوطن ، قد يكون
الجسد بعيدا عنه ، فحال الشاعر بين عشق لمحبوب يرسمه القلب وتعجز عن تصوّره
العين ، لذلك كان تألمها كشاعرة وامرأة ، وقد جمعت هذا البوح في قولها:

و سَأْحِكِي فِي دَهْشَةِ عَاشِقَةٍ

كَيْفَ تَمَكَّنَ حُبُّكَ مِنْ قَلْبِي

فَإِذَا انْفَضَّ الْعَالَمُ مِنْ حَوْلِي

و غُلِّقْتُ جَمِيعَ الْأَبْوَابِ

سَأَفْتَسُ عَنْ نَعَبِ آخَرَ

يُوقِظُنِي

يَا وَطَنًا تَرْقُدُ فِي حَيْرَتِهِ أَتَعَابِي

و كَعَاشِقَةٍ أَوْ أَعْبَى

سَأُخْطُ قَصَائِدَ حُبِّ دَافِئَةٍ (1)

فالشاعرة لا تتورع في مخاطبة الأرض/ الوطن ، كما تُخاطب المرأة المعشوقة ،
بل وتصبح في سياق قولها معادلا رمزيا ، تُفرغ فيه كل مشاعر الشوق والحنين والحب
الموجهة إلى وطنها وأرضها ، و لا يسع المشتاق في الحب إلا أن يبذل عواطفه وينفضها
من شوق الوحشة ، ويجتهد في تصور مثال مقدس لمحبوب إن افتقدته العيون فرسمه
تُنشئة ملكات أخرى ريشتها أقوى و أحكم ، و لذلك كان رسوم الشاعرة مثقلة بالهموم
مضمخة بالأسواق ، تحكى في رسمها الباطن دهشة العاشقة، و كيف لذاك الحب أن
يتجاوز كل الحواجز ، و يمتد بها في الذكرى ليوقظ منها كل الأحاسيس التي اعتقدتها قد
أحكمت إغلاقها ، فحب الوطن يصنع المعجزات.

و تحولت النخلة في عديد توظيفها في قصائد الشعراء الجزائريين ، معادلا رمزيا
للجزائر ، أخذت منها شموخ القامة و علو الهامة ، متحدية أقزام الحاضر وأدعياء الموت

(1).زهرة بلعاليا : ما لم أقله لك ، ص103 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

بصبرها وصمودها ، تشق عنان الأمنيات رغم الصعاب ، ليبقى منتهى إيمانها الدائم بالنصر ، و أعراس سيده الكون تزداد علوا وبقاءً ، و يؤكد ذلك قول الشاعر :

يَا نَخْلَةً مَا مِثْلَهَا أَحَدٌ
يَا نَخْلَةً بَاسِقَةً صَدِيقَةً حَمِيمَةً
شَامِخَةً عِمْلَاقَةً شَذِيئَةً رَحِيمَةً
لَا تَجْزَعِي مِنْ رُؤْيَةِ الْأَقْزَامِ
فَأَنْتِ أَنْتِ دَائِمًا
سَيِّدَةٌ كَرِيمَةً
و الْفَرْمُ فِي قَامُوسِنَا
مَنْ لَا يُغْنِي دَائِمًا
فِي عُرْسِكَ الدَّوَامِ (1)

و لم يخبُ نور عشق الوطن من شعراء ما بعد الاستقلال، فهاهو مازال الوطن حاضرًا في أفئدتهم ، وخاصة من عاشت محنة الجرح والموت ، التي خددت وجه الأم / الوطن ، وألقت عليها رداء الدم القاني ردحا من الزمن ، وقد كان إيمانهم بوحدة الوطن و قوته أمام الأهوال محور مشروع نضالهم ، ضد عدوان الظلام و آلة الموت ، فقد حاربوا وحبُّوا الوطن يقينهم بالنصر.

و بذات الهمة و ذات الإيمان تحمِل المرأة نصيبها من ثقل النضال ، رافضة البقاء بعيدة عن ساحة المسؤولية مهما كانت المخاطر ، لتضرب مثلا حيا في حب الوطن وتقديسه ، وتؤكد على سلامة الأصول التي قام عليها ، و مدى قوتها في حرب الوجود، أمام أعداء التاريخ و القيم ، لتؤكد أن الوطن أعظم الأشياء ، و لا يمكنه إلا أن يكون كذلك بعد الله عز و جل ، فنقول :

أَنَا طَيْرٌ مِنْ هَبَاتِ رِيَاكِ وَحَدَّهَا
جَنَاحَاهُ تَكْسَرُ ...
الآن أشدُّ حِزَامَ الْأَمْنِ

(1).عمر البرناوي : من أجلك يا وطني ، ص 74.

أَدْخُلْ مِحْرَابَكَ

أَتَوَحَّدُ ...

أَرْغَبُ ...

أَرْهَبُ ...

وَ بَعْدَ اللَّهِ أُوْمِنُ أَنَّكَ أَكْبَرُ

أَكْبَرُ ...

أَكْبَرُ ... (1)

فالوطن أمل و ألم يعيشه الإنسان في لحظاته ، يشاركه الإحساس و الواقع ، وحينما عاشت الجزائر محنة الألم و الموت ، توجهت الأقلام إلى تاريخها خلال ثورتها، تُذَكِّرُ بقدسية المكان و عقب الأمجاد ، لمحاربة تلك الصورة المفزعة ، داعية إلى لملمت الجراح و الرفات و شظايا الوطن المتهالك ، لتزرع بدل الفرقة و الكراهية أملا ، وترسم بريشة شعرها أحلام البراءة استبشارا ، فالشاعر لا يسمح أبدا لأرضه أن تبور و تفتنى .

فالوطن في سياق الإبداع ينطلق من الإحساس بحياة الأشياء ، الذي يتولد حصريا داخل العلاقة الدالة على المشاعر الصادقة ، فعبارة الوطن تقابلها المرأة بمكون الاعتراف ، الذي يندفع من داخل نفس محبة تجسد مدى تعلقها بوطنها ، لا يمثل رقعة جغرافية مترامية الأطراف فحسب ، إنما يصبح معادلا خاصا لمفهوم الحب تتنفسه مشاعره و أحاسيسه اعتزازا و يقينا بالعظمة و القوة و الدوام ، و يبقى هؤلاء الشعراء وغيرهم محمومين بحب الوطن ، و نداءاتهم المتكررة إنما هي تماهي مع فكرة المحمول الذي يتسع لما لا حصر له من الدلالة تلتقي جميعها عند نقطة الوطن ، و لكل واحد منهم ريشة في رسمها ألوانا و أشكالالا و صورًا مختلفة ، فإن كانت في الظاهر و الباطن امرأة، إلا أنها في شعرهم تتوحد كل نساء الأرض في صورة امرأة واحدة ، تتناسخ في شعرهم و تمتلك وحدها مفاتيح حبهم ، إلى آخر نبض في وجودهم ، فالوطن « يصبح في مرحلة من المراحل عشيقة أجمل من كل العشيقات ، و أعلى من كل العشيقات » (2).

(1)زهرة بوسكين : إفضاءات من زمن الدهشة ، دار الهدى ، عين أمليّة ، 2007 ، ص20 .

(2).نزار قباني : الأعمال النثرية الكاملة ، ج7 ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان ، 1993، صص421. 422.

4 - المرأة المدينة :

و يظهر أسلوب الإسقاط كذلك غاية في تقارب البنائية والتركيب ، بل قد يبلغ مستوى التماثل بين الطرفين (المرأة / المكان) ، حتى تبلغ صورة الاندماج حدًا يصعب فيه تمييز المخاطب ؛ أهو الظاهر أم الباطن ؟ أهى مدينة الشاعر الحبيبة أم حبيبته الحقيقية ؟؟ ، فيتجاوز مستوى الاندماج حدا من التماهي بين العنصرين، يحوّل المكان إلى صورة يبثها الشكوى و الألم ، و يرصّعها بالأمنيات الحاملة .

فتغدو المرأة متنفسا طبيعيا لمجموع الأحاسيس التي يحملها الشاعر للمكان، وفاءً و عرفانا ، كما يستخدم فيها الصورة الحاملة الناطقة و المجسدة للرؤى ، مهما كانت قيمتها ، و قد يتحمل المكان خوالج الشاعر المنفطرة و الحاملة ، إزاء ما يشعر به الفؤاد من لواعج الشوق و الوله و الألم ، و متفجرات التعبير الغزلي الذي يجسد المرأة في صورتها الثانية .

فعندما تحضر البيضاء (وهو وصف لمدينة الجزائر العاصمة والبلاد عموما) في ذهن الشاعر عثمان لوصيف ، تختلط الدلالة في إدراك المتغزل بها ، وتنمهي المفردات و ما ترسمه من أجرام المعنى وأكوام الدلالة ، إنها جسد مشتهي للبحر ، فاكهة طيبة كما أنها عيد لكل الكائنات ، يتدلى شعرها في ملكوت الندى ، يسبح مع الحلم في عوالم الشاعر المتناهية ، حتى أنها تملأ فمه بكل المفردات ، فلا يعجزه الوصف إذا ما حلق في تجربة تمتد في رحم الإبداع أزيد من نصف قرن، يرى فيها الشعر وسيلة طيبة لتصوير المشاعر، خاصة إذا كانت تتعلق بالحبيبة في مراسم عرسها الأسطوري ، تنهادى حقيقةً أمام ناظره ، فينقلها مراسيما لعرس البيضاء ، قائلا:

و أَنْتِ الْبَرَاءَةُ تَقْتَرُ عَنْ لَيْلَةِ الْقَدْرِ

يَا زَهْرَةَ التَّلْجِ عِنْدَ الْخَلِيجِ

و يَا امْرَأَةً تَنْتَمِي فَيُقَالُ الْجَزَائِرُ

لَا زَالَ خَصْرُكَ يَمْتَدُّ فِي شَهْوَةِ الْأَرْضِ

لَا زَالَ شَعْرُكَ يَرْحَلُ فِي مَلَكُوتِ النَّدى ..

لَا زَلْتُ أَرْتَشِفُ الثُّوتَ مِنْ شَفْتَيْكَ

و أَسْكَبُ فَوْقَ الشَّوَابِطِ

هَذِي اللُّحُونُ (1)

هكذا تتداخل الصور وتلعب اللغة الشاعرة المميزة للمبدع ، دورها في استقطاب التشبيهات و تقريب المعاني ، و تنتشظى اللغة إلا في عرس البيضاء ، تحضر بكل قوى معانيها من مختلف أطرها العامة والخاصة ؛ فنتشاكل حتى المتناقضات ، فمرة هي شهوة يصل البحر بالاقتراب منها ، و طوراً هي نبيذ مطلع النشوة الكبرى ، و ثالثة هي البراءة تنجلي عنها ليلة الأمنيات و الرغبات (ليلة القدر) ؛ إنها ريشة عثمان لوصيف التي لا تعرف مستحيل البناء الفني في صولة الخلق والإبداع ؛ تقطف من ها هنا أجمل الزهرات ، و من هناك صوراً حالماً ، تكسب صورته الشعرية فوق ما ترى العين من جمال الجزائر البديع ، وأخذ الألحان مرتشفاً فيها حبات الجمال الخلاق التي حباها الله بها .

و إذا يمنا وجهة مدينة العلم و العلماء و التاريخ سرنا (قسطنطينة) ، فإننا نرى لوحة مشابهة للجمال المادي و المعنوي ، وقف عندها عديد الشعراء الجزائريين بوحا بمشاعرهم الحارة ، و تمجيدا لما ترفل فيه المدينة من عز حضاري ، و مقوم للمجد التاريخي ؛ فهذا الشاعر نور الدين درويش يقف أمامها متأملاً متحرقة ؛ كأنه يقف أمام جميلة ملكت عليه مجموع لبه ، و استحكم حبها شغاف القلب ، إنها صورة ماثلة أمامه، قد تزين فيها المكان بكل ما في المرأة من سحر المظهر ليلة عرسها ، حين يتاح للعيون رؤية الجمال سحراً قائماً أمام الملاء ، ترتشفه إذاك من يبابيعه الماثلة كأشهى ما يكون الشراب، فقد تزينت سيرتا بالزهور و العطور و الطقوس ، وتحلت بقلادة المجد في شموخ تاريخها و طهر علمائها و مناظر حسننها الطبيعية ، إنها مدينة الجسور و العلوم فيقول :

هَيَّأْتُهَا فِي عَفْلَةِ الْعُيُونِ

هَيَّأْتُ فِيهَا تُرْبَةً

وَ بَدْرَةَ زَكِيَّةً

هَيَّأْتُ فِيهَا عِلْمًا وَ عَالِمًا لِحُلْمِي الْمَكْنُونِ

(1).عثمان لوصيف : اللؤلؤة ، ص 31 .

و سِرَتْ و الظُّنُونُ
و تَلَا حَقِ الْمَكُونُ
مَدِينَتِي مُدَانَةٌ فِي السَّرِّ و الْعَلْنِ
لَا تَمْلِكُ الْفُلُوسُ
لَكِنَّهَا
نُوقِرُ الزُّهُورَ و الْعُطُورَ و الطُّفُوسُ
فِي رَحْبَةِ الْهَوَى
و تَخْنُقُ الْعَرُوسُ
مَدِينَةَ الْجُسُورِ و الْعُلُومِ و الْفُنُونِ (1)

هكذا يتابع الشاعر دلائل الجمال في محبوبة راسخة في التاريخ ، تُجَمِّلُهَا عظمة الإرث المخلد في رحم الحضارة ، وتزيينها لوحات الحسن الفاتنة فتتجلى عروس زمانها، ترفل في وشي البهاء وتختال أمام المعجبين ؛ تلاحقها العيون وتعبر القلوب عن مدى الإعجاب بباقيات الزهور ، والعمود التي ترسلها من قلوبها المُحِبَّةِ الصادقة ، والمرتبطة بتراب و بذور البقاء التي غرست في ربوع سيرتنا التاريخ المتجدد .

و في صورة أخرى للمدينة يبرز الإبداع الأنثوي ، في مجال البوح والتعبير عن حب المكان خاصة إذا ارتبط بمسقط الرأس ، إذ لا تزال الشاعرة منيرة سعدة خلخال تتغنى بقسنطينة موطن الحب الخالد و العشق الأبدي ، و إن باعدت الظروف بين الجسدين في مسافات المكان الحتمي ، فإن الشاعرة تحتفظ للألم التي رعتها صغيرة ، وأثمرتها يافعة بوميض الوفاء الذي يُغني درب تجربتها الشعرية ، تحمل الشوق في عمقها و تتخطى مجاهيل الغياب ؛ لتدق عالم ذكرياتها و تستحضر منبت الحب الصافي ، و بشر الأمنيات.. مدينتها التي أعارتها اسمها بكل ما يحمله من مجد و تاريخية ؛ إنه الاندماج المطلق بين المحبتين ، فتقول:

سِيرَتَا
و أَنْتِ الْإِسْتِقَاقَةُ الْأُولَى..

(1) نور الدين درويش : البذرة و اللهب ، سلسلة الأمواج الأدبية 07 ، دار أمواج للنشر ، مطبعة nir ، سكيكدة ، 2004 ، ص 48

خُذِينِي إِلَيْكَ

و أَنْتِ الضَّفَّةُ الْأُخْرَى لِشَهَقَتِي الْمُحَنَّبَسَةِ

بِمُقَلَّةِ غُرْبَةٍ دَهْرِيَّةٍ ..

أُكْتُبِي لِي كُلَّ عَنَاوِينِ الْقَسْوَةِ

و دَعِينِي أَحْبُوكِ (1)

لقد كانت قسنطينة للشاعرة نقطة الانطلاق ، و منتهى الأشواق والارتجاء ، إنها جسر نبضها ومقلة غربة دهرها ، إنها الصورة التي تراها لنفسها في مرآة الزمن ، و إن ناء الجسد فإن الأشواق تتطاير بوحا ، تتخطى كل الحواجز مندفعة نحو حضن الحبيبة الغالية ، إنها نفسها أسطر كتبتها المدينة سابقا في كتاب الوجود، لتعيد الشاعرة الفضل بأن تخط حبيبيتها بأحرف النور اعترافا واندماجا ، وهكذا يبلغ الحب صفو مبلغه ، حينما تتوحدان في صورة متماثلة حتى يكونا هدية بعضهما إلى بعض ؛ فيبلغ التماهي في العشق مبلغ ذروته ؛ فينبض بالحب ويستعذب الحبيب في حبيبه الكآبة و الألم .

لقد حافظ الشاعر الجزائري - وإن تنوعت خصوصية المكان - ، على خصوبة صورة الحبيبة من خلال فاعلية الحب والوله و التواصل ، و من خلالهما يرسم صورة المدينة نفسا و روحا ، بمساعدة ما تعالق في الفؤاد من ذكريات ، وما رسخ في علياء الروح من معالم الشوق ، و لم تُطرح أبداً (من خلال ما أتيح لي الاطلاع عليه من متون الشعر الجزائري المعاصر) ، صورة المدينة بمنظور نلمس فيه امتهانها ، أو عدائيتها بأي وجه كان و « تصور الشاعر الحديث للمدينة في صورة امرأة » (2) ، إنما منطلقه ما عايشه من فقدان تلك الصورة المرسومة عنها في الريف ، بما تحمله من ثقل الوقار والحياء والاحتشام ، باحتجابها عن الأعين ، وتحول صورتها من منظور أخلاقي مبتذل، حين تبدو في مظهرها الجسدي مطمعا و نهشا للمستمتعين وصائدي المتعة المتسكعين ، فاجتمعت بذلك صورة المرأة بالمكان في روحانية التعالق وأخلاقته ، و في حنينية الإحساس و غزليته .

(1) منيرة سعدة خلخال : أسماء الحب المستعارة ، منشورات أصوات المدينة ، قسنطينة ، 2004 ، ص 77 .
(2) إحسان عباس : اتجاهات الشعر المعاصر ، عالم المعرفة ، رقم 2 ، صدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون والأداب ، الكويت ، فيفري 1978 ، ص 90.

كما كانت و حينما نتوغل جنوبا يقابلنا مكان آخر ، كان للشعراء ملهم الإبداع ومحرك الوجدان بالحب ؛ فمدينة بسكرة بزيبانها المترامية ، كانت و لا تزال موضع شعر يرسم الحب والوله و الذكرى ، إنها فاتنة الرحالة و المبدعين عبر امتداد الزمن قديما و حديثا، و الشاعر أحمد عاشوري له من رقة الإحساس و عذوبة التعبير في وصف ذلك الجمال الساحر الفتان ، ما مكنه من صوغ المشاعر في استعذاب طهر المكان وفيحاء الحب والنشوى ، فيقول:

بِسْكَرَةِ الْحُبِّ
أُصَلِّي لِقَامَتِكَ الْفَارِعَةَ
كَنْخَلَةَ وَجْدٍ ،
نَسَامَتْ عَلَى رَبْوَةٍ عَالِيَةٍ
و رُغْمَ سَوَادٍ عَلَى جَبْهَتِكَ
أُغْنِي لِحُلُوِّ التَّأْمَلِ فِي نَظْرَتِكَ
لِشَعْرِ .. تَطَاوَلَ مِثْلَ الْحَرِيرِ ..
تَرْمِي بِهِ نَسَمَاتٌ عَلَى وُجْنَتِكَ
و أَنْتِ بِكُلِّ الدُّرُوبِ ...
تُعِيدِينَ أُغْنِيَةَ الْأَقْدَمِينَ (1)

هي عروس المكان و جميلة الدنيا ، سكب فيها من عوارف الحب ما أورق بالحسن و البهاء ، تعشقها الزوار و المبدعون ما زادها في وصف الجمال ، وجعلها بصورة العروس ليلة زفافها ، ما حير فيها المشاهدين وجعلت الدنيا كلها تتغزل بجمال المكان ، في حلي و وشي و أحجار كريمة رصعت ذاك الحسن، و زاد في نظارة الصورة البديعة ما وشيها الشاعر من ديباجة الحسن ، حتى اسماها زوارها عروس الزيبان ، فطارت شهرة الوصف بين الأنام حتى غلب على اسم المكان ، وكم تغنى بها عديد زوارها .
لقد تناجى الشعراء في وصف المكان ، بما تتطلع إليه أفئدتهم ، و ما رسب في لبهم من صفات الجمال الأنثوي الأخاذ ، و بذلك تنافسوا في وصف عشقهم للحبيبة الأخرى

(1) أحمد عاشوري : أزهار البرواق ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984 ، ص ص 35 . 36 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

بما يخالجهم من مشاعر نحو الحبيبة الأولى ، و بهذا يمكن التأكيد على الدور الهام الذي لعبه غزل المكان في بنية الإبداع عموما ، وكان توظيف الشاعر العربي له يتسم بأسلوب مختلف عنه في الغرب ، حينما تماثل مع صورة المرأة في شكلها الظاهر لا بعدها الباطن، وتجسد في جزئيات الجسد بصورة بارزة، فقد كان الشاطئ الذي ترتاح عنده سفن التيه والهيام، والصدر الذي ينزاح به الهم والألم، والخل الذي تلوذ به جماعات النفس ، وتقوم به عثرات وهمهمات العاشقين المحرومين ، وهو صوفية الحب ومذهبه النقي الصافي للعشق، الذي فتحه الشعراء نافذة لصورة أخرى ، حرروا على صفحات القصيدة المعاصر العديد من جمالياته.

هكذا كان المكان متنفسا غزليا و بوحًا نفسيا عند شعرائنا المعاصرين ، ألبسوه حلة وصفية إنسانية حينما حاوره بعضهم ، وطارحه آخرون نجواهم الحارة ، التي لا تطارح إلا لصديق وفي و خل مقرب ، وبثوه أسرار نجواهم و أشركوه همومهم ، وقربوه من بنات أفكارهم واستمدوا منه العون الفني، وآليات التعبير الجميل.

كما أننا لم نشهد في كثير من الأعمال التي كانت محور هذه الدراسة ، من وظائف المكان توظيفا فلسفيا ، على غرار ما كان شائعا عند بعض المبدعين العرب، من مثل توظيفهم للمدينة انطلاقا ، من رؤية غربية سوداوية أو عدائية لحياة الحضارة ، واعتبارها خصوصا منشأ كل الفساد والانحراف ، « و أن الشاعر حين يحس بتضايقه من المدينة ، ويتحدث عن الغربة والقلق والضياع ، إنما يحاكي - مجرد محاكاة - شعراء الغرب ، حين يضيقون ذرعا بتعقيدات الحضارة الحديثة وبالمدنية الكبيرة »⁽¹⁾ رابطين هذه الصورة بمنظور طردي حول المرأة ، مقارنين صورتها « بفقدان النقاء المعنوي في المدينة ، يوازيها حنين عميق إلى صفاء الريف و بعده عن الرذائل ، و في مقدمتها جسد المرأة »⁽²⁾ ، و هذا ما ظهر في عديد أعمال دعاة الحداثة ، والتأثر بالفكر الغربي، من أمثال أدونيس ونزار قباني و صلاح عبد الصبور ، وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وغيرهم ، من أقطاب الحداثة و دعاة ما بعد الحداثة مشرقا ومغربا .

(1)إحسان عباس : إتجاهات الشعر المعاصر ، ص 89.

(2)المرجع نفسه ، ص 90.

5 - المرأة الدلالة الرمزية :

ما دام جوهر الرمز الإيحاء فقد اتخذ ثيمة المرأة أدواته للتعبير عن الجانب النفسي ، فكان صديقاً حميماً للبوح و الغزل ، و بات إغناء تجربة المبدعين المعاصرين في مدونة الإنتاج الشعري يكمن في مدى الإيغال في توظيف الرموز الأنثوية ، والبوح الشعوري بما يخالج الفؤاد من آلام العشق ، و هواجس الخوف من انتهاء تلك اللحظة السعيدة ، فضم الرمز بهذا تحت جناحيه كل إشارة لها علاقة بالجسد ، للدلالة على المرأة عموماً والحبيبة خصوصاً ، مما تعلق به الروح من أجزائها الظاهرة ، و بعثت في المبدع الشوق و الألم الممتع .

و يمكن اعتبار تجربة الشاعر عبد الله حمادي متميزة في مجال البوح الشعوري، إذ كان في خطابه للمرأة يستحضر دوماً أطراف آية الرمز ، و لذلك كانت عديد أجزاء الجسد وجهة الشاعر و حبات عقد قصائده ، يهمس فيها بما يختلج في النفس من الشعور والإحساس ، فأينما حل يتبعه شذى حبيته التي تملأ ذاكرته وما تستوعبها، حتى أن يداه مضمختان من ذكرى عبأت جيوب فؤاده حنيناً، و يرى شفاهها على صفحة الماء تسابق الزبد إلى البقاء ، لا يمكن للعاشق إلا أن ينفث ذكراه منها بعد كل رحلة ، و ينخر عباب مجاديف صدرها طالبا الأمان والنقاء الرحمة و الصفاء ، فيقول :

إلى ضِفافِ الْبَحْرِ يَنْبُعُنِي شَدَاكِ

يَدَايَ تَخْرُجُ مِنْ جَيْبِي مُضْمَخَتَيْنِ

بِذِكْرَاكِ

أَنْظُرُ لِلْبَحْرِ فَأَرَى عَلَى صَفْحَتِهِ

شِفَاهَاكِ تَرُكُضُ فَوْقَ الزَّبْدِ

و تَنْحَطُّ أَمَامَ نَظْرَاتِي الصَّامِتَةِ (1)

لقد تخلصت الألفاظ في تجربة الشاعر من جمود الدلالة و ثباتها ، التي عُرفت عليها ، ومنحها السياق الشعري الذي استخدمها فيه نسقا جديداً ، يدفع إلى إعادة اكتشافها من جديد دون محو الدلالة الشائعة المطلقة ، و لكن باتت تمتلك قدرة أكبر على اتساع

(1). عبد الله حمادي : قصائد عجزية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط 1 ، 1985 ، ص 51 ، 53

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

المدلول وفضاء الإيحاء ، فإذا اخترنا مستوى توظيف بعض الكلمات الواردة في سياقها الدلالي، فإنها باتت تملك طاقة أكبر من سياقها المعجمي، ورمزيتها تكمن في التعامل معها كلا و ليس كمفردات ؛ فالشفاه تراكض الزبد ، تتحطم أمام نظراته الصامتة ، وغيرها من ألفاظ التصوير النفسي للأحاسيس في مخيال الشاعر الذي حوّل الرمز جزءاً من الصورة النفسية التي يعانيتها في تجربته ، تشاركه الدموع و نزيف الألم ، و أن صمت آهاته لا يقوى على تقديم المساعدة لكشف حال العاشق الذي ذاب في حبيبته ، فباتت ذكرى في عمقه وامتدت الذكرى و سرت ، إلى أن أصبحت وباءً تحكّم في الجسد ظاهراً وباطناً ، وصوتا لا يسمع غيره ، وأبلغ الوصف في ذلك ما قاله كارل فاسييه : «فإن الواحد منهم لَيصمت بدلا من أن يتكلم ، وبإصغائه إلى الأشياء يدرك انسجام وجودها الذي لا يوصف، ويتعلم منها لغة جديدة ذات معنى عميق» (1) ، فما ذكره من رموز حبه وعلائق نفسه ، قد يجعل البوح دلالة يتجاوز الشاعر بها المكان والزمان ، وينأى من خلالها عن الجزئية والآنية، ليعانق المطلق في حالات الانفصال التي يتجاوز بها الوجود ، وتُنازع نفسه قيمة اليقين الشعري الحتمي الذي لا ينتهي ، لأن هذا اليقين يحل في ذاته من خلال عمق تأثير الدلالة التي ترسخت عن تلك الرموز، «و يحل حولا في قلب الأشياء، و يكون وإياها حالة واحدة» (2).

وبالتمعن في هذه الرموز ، يجنح بها مدلول العبارة السياقي و تحيلنا إلى لغة أخرى و مجتمع مختلف يعاطاها ، إذ ما السبيل إلى بلوغ دلائل هذه الإيقونات التعبيرية؛ (من بحار نشوتي ، أطلقت للمواجد الشراع ، لكي يفيض عن حدود رؤيتي) ، فرمزية الإحساس من أصعب التوظيفات فيه ، لأنها لا تصبح رموزا « ذات دلالات محددة قبل صياغتها شعريا ، و لكن الشعراء يستطيعون أن يمنحوا الكلمات الخام دلالات رامزة، بعد أن يضعوها في سياق شعري خاص» (3) ، فتأخذ وجهات دلالية متعددة ، وتنتفتح على القراءة إلى حدود بعيدة كما يرى نقاد الحداثة .

(1)عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 63 .

(2).إيليا الحاوي : الرمزية والسريالية في الأدب الغربي والعربي ، دار الثقافة ، بيروت، لبنان ، ط2 ، 1993 ، ص37.

(3).شلتناغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985 ، ص 159 .

وبهذا لم يعدم الشعراء في ساحة الإبداع رموزا دالة على المرأة، تثير في أنفسهم ما يهيج العواطف و يسكن الأحاسيس ، و ما يلقونه في روع متلقيهم من صور ، تكون أشد وقعا و إثارة من دلالتها ، ففستان الفرحة أنطق صوامت أحاسيس تجربة الشاعر عز الدين ميهوبي ، و أذاقه من طعم الخرافة و لغة الطير و كحل حليلة ، ما جعله ينتظر مع كل عروس تَحَقَّق المعجزة بعد ما كان من آلام الموت ، لقد أب كل العشاق و انطمس كل سرور في حياة الناس ، ليغدو الفستان رمزا قائما للفرح تتمنى كل حليلة أن يحقق الأمن و يسكن في واقع كل الناس ، كي تنطبع على سريرتها علامات النشوة ، أن تحدت نعشا وزرعت للأمل ابتسامة ، تشق ظلام الكآبة الطامي في زمن المحنة ، فالفستان مبعث الفرحة و دليل تحدي الموت ، فيقول :

غَدَا فَرَجِي ..

هَلْ يَجِيءُ غَدَا ؟

وَأَرَأَيْكُمْ جَمِيعًا تُحِيطُونَ بِي ..

وَأَقْبَلُ رَأْسَ أَبِي ..

هَلْ يَجِيءُ غَدَا ؟

دُونَ نَعَشٍ مُسَجَّى عَلَى هُدْبِي

مَرَّ عَامٌ و لَمْ تُلْبَسِ الْفَتَيَاتُ

فَسَاتِيْنَهُنَّ

و لَمْ تَتَجَمَّلْ حَلِيْمَةً بِالْكُحْلِ .. (1)

أما تجربة الشاعر محمد الطاهر مسلم ؛ فهو في " دروب الانكسار " يدرك أن خوض بحار حبيبته درب من دروبه الصعبة ، والليل يغرف من شواطئها سواده الفاحم ، متقربا من ساحتها الملتهبة ، وبحسنا يناجي هواها الذي يكره في صدر الكون ، مسائلنا عن حياة الحب دون لقاء ، وكيف و هو يسمع صدى روحها يراها تتمايل كالنهر قد اختارت البعاد ، فيرقبها تنهادى وهو يدعو " عليها السلام ... عليها السلام " ، فيقول:

(1). عز الدين ميهوبي : كاليغولا يرسم غرينكا الرايس ، منشورات أصالة للإنتاج الإعلامي و الفني ، مطبعة هومة ، الجزائر ، 2000 ص ص 39 . 40

يَعْتَرِفُ اللَّيْلُ مِنْ شَطَائِبِهَا سَوَادًا
أَرَاهُ يُظَلِّلُ فِي كَفِّ طِفْلِ ... بَقَايَا لِسَاحِهِ
يُنَاجِي هَوَاهَا عَلَى صَدْرٍ وَاحِهِ
يُسَائِلُهَا عَنْ هَدِيلِ الْحَمَامِ
مَتَى يَشْتَرِي الضَّرْعُ قَبْرًا ...
و يَخْتَارُ مَوْتِي قُبَيْلَ الْفِطَامِ
و تَمْشِي دَوَائِكَ ... و النَّهْرُ يَصْغُرُ ... يَصْغُرُ
عَلَيْهَا السَّلَامُ ... عَلَيْهَا السَّلَامُ (1)

ولا يغفل متعامل مع هذا النموذج من توافر جملة من الدوال التي توحى بالمرأة، مثل " هواها ، الضرع ، الصفائر ، عليها...." ، و ما كان من دور هذه الدوال فنيا في تحويل صورة المرأة من الغياب الواقعي لفظا ، إلى الوجود والتجلي الحقيقي في واقع قول العاشق المعذب ، وإن كان يراها في لبه رمزا تعادليا لروحه، مهما كان التصور العام لحقيقة و واقعية العلاقة ، لتتهاوى خلال ذاك الإحساس على جسد القصيدة مجموعة من الجمل الرامزة ، التي تفرض تتبع سياقها التركيبي وإيقاعها الجمالي ، وما توحيه في عموم التركيب من سحر التوافق دون البحث في تركيبها اللغوي (أراه يظلل في كف طفل ... بقايا لساحه ، متى يشتري الضرع قبرا ، و يختار موتي قبيل الفطام ، وتمشي الصفائر ، و النخل يصبح أبتنر ...) ؛ يراها تنشر على مساحة القصيدة عواطفه بإفصاح لا يحمل صورة واحدة ، « و مع ذلك كله ظل الشاعر عامة يحس بأن في نفسه أجواءً وأحوالا ، لم تتلها هذه الأساليب و الأدوات ، وأن ما جسّد من خلالها ظل جزئيا وقاصرا عنها » (2) .

و تبقى هذه الرموز على طبيعتها دلالات لن تستوي حتى تنضج فيها المعاناة ، وترتسم مدلولاتها من خلال المتخيل الشعوري، حين يغالب الشوق الألم والحزن السعادة، و يتحول الرمز إلى « لحظات خارقة ، يتمكن عبرها الشاعر من الحلول في

(1) محمد الطاهر مسلم : دروب الانكسار ، بسكرة ، فيفري 2002 ، ص 14.

(2) إيليا الحاوي : الرمزية و السريالية في الأدب الغربي و العربي ، ص 142 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

قلب الحقيقة ذاتها، ونقلها في إهاب حسي مُبتكر»⁽¹⁾، فيستجيب لا وعي الشاعر فيخاطب من خلال لحظاته المعدودة وعي القارئ ، ويصطاد أصداف بحر تلك الصور ، ويستمتع بما تحمله من جماليات الإبداع ، و يطلع على فحوى ما يخترنه من أسرار.

لقد كان الفؤاد مسكنا رمزيا للجمال و مأوى كل من يتصف به ، و لذلك يرجو الشاعر عمار بن زايد من جميلته أن تسكن أعماق أشغاف قلبه ، حتى يحيطها برعايته وتنعم فيه بدفء الحب والسعادة ، ويحاور ما فيها من دلائل الأنوثة لتتحول إلى مقاييس تنير له ظلمة الواقع ودياجير الباطن ، و يحشد ذاكرته بهذه العناصر الرمزية ، كمثل (خديك ، الجيد ، قلادة ...) ، علها تحقق له ما يروم من هناة الروح ، فيقول :

أُسْكُنِي مَيْدَانَ قَلْبِي ، فَهُوَ رَوْضٌ فِيهِ دِفْءٌ

زَاخِرٌ بِالصَّدَفَاتِ

فِيهِ عَزْفٌ ...

فِيهِ حُلْمٌ ، يَنْتَقِي النَّجْمَ لِخَدَيْكَ وَسَادَهُ

يَجْعَلُ الْجَيْدَ صَبَاحًا حَوْلَهُ الشَّمْسَ قِلَادَةً

فَأَسْكُنِي مَيْدَانَ قَلْبِي

فَهُوَ مَيْدَانُ عِبَادَةٍ

و اسْمَعِي الطَّيْرَ الَّذِي يَشْدُو قَصِيدًا فِي هَوَاهُ

مَا سَعَى لِقَوْلٍ مِثْلٍ : آه (2)

إن تجربة الألم التي تميز إبداع الشاعر ، قد غلبت على رموزه التي راحت تشاركه ذاك الشعور ، ثم ما تلبث أن تذوب داخل جموع المعاني التي يحملها النص ، فيتحول الرمز بين يديه إلى عِقْدٍ قد تنفرط حباته ، أو حفنة رمل قد تتسرب من بين يديه ، وهو يعتقد أنه تملكها، ويريدها أن تقدم الدلالة بصورتها التي يرسمها في خلدته، فيتحول الرمز «في نظر العقل التحليلي والوعي التام انحرافا عن المنطق، أو انحرافا عن وحدة المعنى ...، وأن الحال غير الواعية تُمكن بعض الصور من أن تتخلص من شوائب المنطق»⁽³⁾.

(1). المرجع السابق ، ص ص 142 143

(2). عمار بن زايد : رصاص و زنايق ، ص 55 .

(3). مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص 166 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

إن كان الرمز في أدب الرجال وسيلة فنية استخدموها لتحقيق غاية محددة ، فقد كان حضوره في الكتابة الأنثوية أكثر تميزا و شيوعا ، لما يحظى به من قيمة أهم ؛ إذ أصبح وسيلة المبدعات أمام رغبتهن في تعميق تصوير المعاناة ، فبات لتحكمه بمصير إبداعهن غاية و صورة نمطية ، يتفاجأ القارئ إن غابت عن متونهن الشعرية ، و ما كان هذا الميل إلا صدى لحمولة مكثفة من الغموض، فمعاناتهن لا يمكن أن يجسدها التصريح و لا حتى التلميح ، ولذلك يبرز الرمز بكثافة دلالاته المنقذ لهن و الملجأ ، و قد تحكمت الكثيرات منهن في توظيفه ، وتطبيععه ليبوح بالدلالة بصورة أكثر تأثيرا و تشويقا.

و من تلك التجارب يمكن التقرب إلى الشاعرة نوارة لحرش ؛ فكغيرها من بنات جنسها ترى في صديقتها المرأة دليلها ، إلا أنها حينما أحست بألم و وجع الأنثى العاشق، توقفت كل دلالتها على الحقيقة و الأمانى عن التواصل معها ، هوت العصافير و تلبدت المرايا ، وفارقت الصفاء بغربة النهار ... ، تحولت كل المفردات لديها إلى تراكم من الألم والحزن و الاستسلام ، إنها باتت تشعر بمرارة رموزها ، رغم أنها وسيلتها الوحيدة للبوح العميق المضمخ بمرارة الكون ، فنقول :

مُذْ هَوَتْ الْعَصَافِيرُ مِنْ مَوَاوِيلِي

تَلَبَّدَتِ الْمَرَايَا

مُذْ أَخْطَأَ النَّهَارُ فِي عَيْنِي

ذَرَفْتَنِي الْحَكَايَا

أَرْخَبِيلَ شُحُوبِ

.....

تَرْتَشِفْنِي عَلَى طَاوِلَةِ الْغُرُوبِ

قَهْوَةٌ شَارِدَةٌ

و قِطْعَةٌ حَلْوَى نَعُجُ

بِالْمَرَارَةِ الْبَارِدَةِ (1)

(1) نوارة لحرش : انكسارات ، ضمن كتاب و حملن القلم (مقالات و نصوص شعرية منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي) ، وزارة الثقافة ، مطبعة الأهرام ، قسنطينة ، الجزائر ، ط1 2010 ، ص 72 .

إن مرارة الإحساس الذي تشعر به الأنثى في عالم الحب ، إنما هو شعور عميق في الذات ، قد تجتهد الرموز ومستوى الغموض المفروض على القصيدة في تقريبه للمتلقي ، ليبدو في صورة هلامية لا تتمكن عديد التوظيفات الرمزية من تحقيقه ، وإن تشتت الأذهان في الوصول إلى حقيقته ، و ذلك من أهم أدوار الرموز التي لا تسعى إلى إهداء الصورة كاملة للمتلقي ، « وإنما هي نوع من الحلولية الفعلية التي يتهدم بها جدار العقل والحواس والمادة في عالم الغيب النفسي، ومن خلال تلك الأصقاع وعبر تلك الرؤيا تطلع المظاهر المادية ، وقد اتخذت دلالة أخرى غير ملازمة لها في واقع الحس»⁽¹⁾.

و على لسان الشمس تخاطب الشاعرة لطيفة حرباوي ذاتها ، تقيس المسافات من منطلق سام ، تتخذ عناصر الطبيعة أطرافها و تحاور فيها ما استطاعت ، ما يكمن في عمقها من أكوام الأحاسيس الشاغرة، وقد تمثلت هذه العناصر في ساحة الوغى الإنساني، تمتطي عنق الريح جوادًا ، و تعلقو بقامتها موضعه لتبلغ مشارف الشمس ، و بحد سيف الأمل تقطف غيوم السماء ، ومن منقوع ضوء الشمس يستحم خيال الشاعرة لتبلغ التحدي الأكبر تعاليًا ؛ وتكشف عن حقيقة النهاية التي تريد بلوغها ؛ أيتها الشمس لقد أصبحت نداءً، فنتقول :

عَلَى مَنِّنِ قَامَتِي

أَمْتِطِي عُنُقَ الرِّيحِ ...

أَقْطِفُ العَيْمَ

أَسْتَحِمْ فِي مَنُقُوعِ الضَّوِّءِ

نَعِيمًا أَيَّتُهَا الشَّمْسُ

فَقَدْ صِرْتِ عَلَيَّ مَقَاسِي ... (2)

إن شعور الارتياح الذي يمنحه توظيف الرمز لدى الشاعرة ، يمثل انتصارًا على الذات ، وتأكيدا على أن هذا الصراع القائم في عمقها ، إنما تعد الرموز الماء المنقوع الذي يخفف من حدة نيرانه ، فكلما شعرت بقوة الرموز شعرت معها بعنفوان التجربة الشعرية ، و إن أخفقت تلك الإيقونات في تأدية دورها ، زادت ألسنة لهيب الصراع

(1).إيليا الحاوي : الرمزية و السريالية في الأدب الغربي و العربي ، ص 149.

(2).لطيفة حرباوي: شمس على مقاسي، دار علي بن زيد للطباعة والنشر ، بسكرة ، الجزائر ، ط1، 2013 ، ص14.

توهجا داخل نفس الأنثى فكيف وهي لطيفة حرباوي شاعرة قوية بنفسها ، و كثيرا ما تنتصر برموزها على صراع نفسها .

فالرمز لم يكن في أقلام المبدعين وسيلة مقصودة للغموض ، و إحداث الإثارة والدهشة و الاستغراب في المتلقي ، ومنها إثارة الأسئلة المختلفة والمتنوعة ، و لم توظفه مساحات التعبير مساحيقاً و حلي زينة يرتجي من ورائها اكتساب مكانة في قلوب النقاد ، و مساحة في عالم الإبداع النقدي و لا لغيرها من الأغراض الأخرى ، التي تهدف إلى اكتساب أثرٍ خاصةٍ في المجال الإبداعي أو الاجتماعي ، إنما كان - و رغم ما تم ذكره سلفاً من عفوية التوظيف دون الالتزام المذهبي فيه - ، لِمَا يمكن أن يقدمه من مساعدة في تقريب صورة الذات المتذبذبة ، والتي لا تقوى المفردات العفوية في سياقها الوضعي من التعبير عنه والإحاطة بصورته ، ولهذا شغفتهم هذه الآلية وخاصة لما تقوم به من تفجير المعنى ، وتوسعه و إضفاء مسحة الغموض ما يستوجب إشغال المتلقي بالقراءة ، لإنتاج نص جديد يرغب « أن يزعزع كيان الذات و يداعب ذائقة المتلقي ، فيما يخلفه من قارئ جديد بولادة جديدة »⁽¹⁾ ، إنه النص داخل النص و الإبداع من رحم الإبداع .

6 - المرأة الدلالة الأسطورية:

الأسطورة انعطاف دلالي جمالي وتناص قصصي فني، يشترك في بنائه واكتمال جماليته مسافة حضور التوافق بين المبدع و المتلقي ، و ما يخلقه ذلك التوافق من تقارب الفكر و التدوق ، استلذت ركوبه أقلام المبدعين و استوت على ظهره نصوص الشعر مشرقاً ومغرباً ، زمن الحداثة والمعاصرة بفعل ما يمنحه من قيمة فنية للقصيدة في إيجاز المثل، وانفتاح الدلالة على حدود أبعد من إطار المتن ، يتطلب إبحاراً في المعرفة والمكتسبات ، وتيقظاً فنياً في اكتشاف الأبعاد المختلفة للدلالة ، التي تواكب غاية ذلك التوظيف، فلا أدق من وصفها ممن اعتبرها « الفتحة السحرية التي تُنصَّبُ منها طاقات الكون، لتنفذ إلى مظاهرها الحضارة الإنسانية»⁽²⁾ .

(1). عبد القادر فيدوح : الرؤية و التأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة) ، دار الوصال ، الجزائر ، ط1 ، 1994 ، ص3

(2)السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماته الفنية وطاقاتها الإبداعية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط3، 1984 ، ص 141

و لأن المبدع بدأ يفقد ثقته في اللغة كآلية فنية يمكن الاتكاء عليها دائما في بناء النصوص المتجددة ، وأنها في توظيفها المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها و تحوّل نظارتها، و من ذلك رأى ضرورة طرح آليات جديدة يمكن تحقيق الفنية من خلالها، فجرب استعمال الرمز و الأسطورة ، عله يحقق بواسطة تشكيلاتها الرمزية خلق لغة تتجاوز ما كان من فنية لغة الشعر الممارسة⁽¹⁾.

و لأن الأسطورة معادل شعري يغري مبدعنا فقد انصرف إليها « موظفا إياها كروية فنية رمزية ، يثري بها بناءه الشعري يمزج الغنائي بالملحمي ، والتعبير عن ثنائية الحداثة الأساسية الموت و الحياة ، و توليد الصور العميقة الكلية لتجربة تمتد عبر الزمان والمكان ، و تصل التراث الشعري المحلي بالتراث القومي الإنساني ، و توفير الموضوعية الفنية الحافلة بالكثافة ، و الغموض والدلالة»⁽²⁾ ، فظهرت في مدونة شعره خلال حقبة التاريخية ، و خاصة حديثاً ومعاصراً، إلا أنه في بداياتها كانت على لسان المبدعين غاية في حد ذاتها ما افقدها قوة الإيحاء والانتشار ، لما تحمله من خصوصية غير متاحة للسواد الأعظم من القراء ، فكانت تُدبّل بهامش توضيحي كان معول وأدها داخل محدودية ذلك الشرح، حتى باتت عبءاً على النص ، و إن دفعت بعض الأذواق إلى الرقي و حملتها على اكتساب المعرفة ، و « الاستفادة من الأسطورة رمزا و بنية ورؤيا ، لدفع القصيدة الجديدة إلى مساحات رحبة كثيفة بالدرامية ، و الدلالات الغامضة و الإيحاء الدلالي الأكثر تاريخية على المستوى الذاتي النفسي »⁽³⁾.

أ- مقاربات أسطورية خاصة (ليلي و حيزية و زولياخا)

من الرموز الأكثر استخداما في الشعر الغزلي رمز ليلي، فقد أعلى الصوفيون دلالتها إلى مبلغ الذات الإلهية ، لما تحمله رمزيتها من عفة و طهارة تجاوز كل ما يمكن أن تبلغه أي تجربة أخرى ، وقد أعاد شعراء الصوفية المعاصرون هذا الرمز إلى

(1) رجاء عيد: لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، مطبعة رمضان وأولاده، الإسكندرية، 1985، ص 295.

(2) إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، مطبعة دار هومة، الجزائر ، 2003 ، ص 356 .

(3) المرجع نفسه ، ص 359

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

التوجه باستخدامه للدلالة على تجاربهم الغزلية ، وحالات الحب التي كانوا يعيشونها واقعا عاطفيا أو حالا رمزيا .

وتحولت بذلك رمزية الاسم وقصتها إلى رمز أسطوري ، استحلبه المعاصرون في تصوير تجارب التعلق ، والسمو بفضاءات العشق و الوله ، واستغلال ما جادت به قريحة شعراء الحب في التاريخ العربي ، (كقيس بن الملوح) في الدلالة على صورة العشق، ومن خلال هذا البلوغ و هذا التوصيف كان من الأصوب اعتبار قصة هذا الحب من قصص الأساطير رغم واقعيته ، ولذلك سنتعامل معه على أنه رمز أسطوري، تجاوز مبدعونا في استخدامه توظيف الرموز العامة العادية .

و من بين مَنْ وظف هذا الرمز في شعرنا الجزائري المعاصر ، الشاعر ياسين بن عبيد الذي أذكى قصة العشق بين ضلوعه و ألهب نار رمزيتها ، و زاد في ذلك حتى لكأننا نبلغ معه مبلغ الاستحضار و المعايشة و الحلول في صورتها ، التي تجاوزت التوظيف الصوري اللغوي ، فكان يقر أنها شعاره الذي ذاب جسده في صورته ، فهي سره و هي ارتياحه ومنها يستمد الجمال و اليفاعة و الثقة بالوجود ، يغتاله خيالها في ناظره بادية و غائبة ، إنها فعلا ملاكه الذي أبلغه مبلغ المجنون ، فبات التقارب بين التجربتين على ساق التشابه الواحدة من الوقوع ، فيقول :

لِللَيْلى شِعَارٌ فِي الهَوَى أَمْ تَرَدُّدٌ وَنَارٌ لَيْلى فِي الرُّوى أَمْ تَنَهُدُ
عُيُونِي أَرَانِيهَا الهَوَى جُزْراً نَأَتْ وَ لَكِنَّهَا لَيْلى بِهَا تَتَسَهَّدُ
وَ بَيْنِي وَ بَيْنَ النُّورِ لَيْلى مُحِيلَةٌ عَلَى شَجَرٍ يُدْنِي إِلَيْهِ التَّوْحُدُ
أَنَا فِي هَوَاهَا جُمْلَةٌ غَيْرُ وَاحِدٍ أَنَا فِي هَوَاهَا وَاحِدٌ يَتَعَدَّدُ⁽¹⁾

إن ليلي لم تعد لفظاً يوضع في قصيدة ، ليعلن الشاعر من خلاله و يعدُّ حبيبته بالوفاء ، و يُعرِّف بمدى ما بلغه من الشوق و العشق تأثيرا لها ، إنما هي مساحة للبوح والقداسة ، و فضاء من النفحات الطاهرة من عشق خلده التاريخ ، فرسم ملامحه على قلوب المحبين قبل صفحات المتون ، و بن عبيد يملك من رقة المشاعر و القدرة على تحمل انفجارية الرمز ليلي، ما يملكه من بداعة تصوير، فهاهو يعيد التجربة كرة أخرى،

(1) ياسين بن عبيد : معلقات على أستاذ الروح ، منشورات دار الكتب ، الجزائر ، 2003 ، ص30.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

وغيرها من المرات إيماننا بأن هذا الرمز، ليس توصيفا جماليا قد يُعجب المتلقي، إنما هو تجربة يعتمر من خلالها الفؤاد حتى يدمي جراء نبر كلمات العشق .

و لا تزال ليلى تضرم نار العاشقين ، فيتحول قلبها الصغير إلى فضاء يحتوي كل التجارب ، و قصتها شريانا يمنح إحساس حب الصدق و الخلود والبقاء، فتعطي المتوسلين بخدمتها مزيدا من قوة الصورة و عنفوان الإحساس، الذي لا يستطيع إلا أن يذعن لمشيئة الصورة الفنية ، و لا أرى الشاعر إلا راغبا في تقمص شخصية قيس ، أملا أن يجد من ليلاه ذات التوهج في الإحساس ، و ذات النقاء والقوة في الوفاء ، فتكون أسطورة ليلى على صحة وقوعها ، عَقْدُ بطريقة غير مباشرة من الشاعر مع ليلاه على البذل المقابل، وتعلينا لها ما يجب أن تكون عليه، عرفانا بحبه هو (قيس) .

وعلى ذات الخطى لا يعرف الحادي مِنَ الْمُعَقَّبِ ، يمضي الشاعر مصطفى الغماري في حوله ، يقتبس من نور توهج رمزيتها ، فقد رَبَّتَ على كتفها خفيفا ليدخلنا مجالا مختلفا من التوظيف، فليلى التي يراها لم تكن حبيبته وحده ، بل هي حبيبة كل المسلمين والعرب ، و ألمه القومي الذي لو وزع على العشاق لكفاهم لصدق تألمه، إزاء ما يحدث من هوان باتت فيه ليلى ليست العشيقة الملهوف عليها، و المبذول في حب نجيع الفؤاد و نقيع النفس ، بل أصبحت جسدا خارج إطار التفاعل والاهتمام ، إنها ليلى الجماعة التي أراد الشاعر التنبيه إليها بعد أن ضيعها الانشغال بليلى النزوة و الاشتها؛ هي أميرة القلوب القدس الجريحة ، وما يعترها من هوان جسده " بين قيس و ليلى " :

لَيْلَى الْأَسِيرَةَ .. يَا أَحْبَابُ تُنْشِدُكُمْ

هُنَاكَ .. حَيْثُ تَوَارَى ضَوْءُ كَلِمَاتِي

اللَّهُ اللَّهُ فِي لَيْلَى ... أَ تَصْلُبُهَا

رِيحُ الصَّلِيبِ ... وَ مَا تَصْحُو بُطُولَاتِي

هُنَاكَ لَوْ كُنْتُ يَا لَيْلَى .. جَعَلْتُ فَمِي

هُدْبِي .. لِجُرْحِكِ بَعْضًا مِنْ ضِمَامَاتِي (1)

(1) مصطفى الغماري : أسرار الغربية ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، د ت ، ص ص 27 . 28 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

لم تعد ليلي نموذج الحب المراد تحقيقه مرة أخرى ، إنما باتت رمزا لا يأمل الراغبون في تكراره ، فلقد بات من قصص الأساطير التي لا يخالغ النفس إعادتها إلى الحياة ، و لذلك أصبحت رمزية ليلي عند الشعراء ، « أسلوب التعبير عن الشيء و ليس الشيء ذاته »⁽¹⁾ ، لقد باتت بنية مركبة من تاريخ و فن و إبداع و حضارة ، تمتد بين الماضي والحاضر ، بين الذات والجماعة بين النفس و الجسد، تطوف فتنقل الأحاسيس وتحتوي المواقف ، لا تقف على حد معين ، فما تعيشه الحبيبة فلسطين ورمز إسلاميتها القدس من هوان القهر والأسر ، وما تلقاه من تجاهل و نسيان يجعلها من بين الفضاءات التي يمتلكها الفؤاد ، كما تملك رمزية ليلي في أعماق المحبين ، على الحب و البذل والصفاء و الصدق ، يبذلون لها مطارف أجسادهم و حشايا أرواحهم ، عليهم يظفرون بلمحة رضى تريح نفوسهم .

ثم هذا الشاعر عز الدين ميهوبي ، يستعير من أحداث قصة حياة نبي الله يوسف عليه السلام رمزا من رموزها ؛ إنها العاشقة زوليخة التي كانت نموذجا خاصا للعشق، ليسقطها توصيفا تقريبا على المبدعة الجزائرية زوليخة السعودي، فهو في موقف رثاء لفقد هذه المبدعة ، لا يجد في عشقها للإبداع من صورة تقاربه، إلا ما كانت عليه حالة عاشقة يوسف، فيرمز بها ويضرب بينهما برباط انزياحي بديع، جعل أطرافه لا تكون في جزئية واحدة بل متعددة، وهذه الشخصية في القصة الحادثة هي محورها ليس يوسف أو العزيز أو غيرهما من الشخصيات و الوقائع ، فيقول :

أَنْتِ الْقَصِيدَةُ يَا زُلَيْخَةُ

لَسْتُ يُوسُفَ

لَا وَ لَا حَتَّى الْعَزِيزِ

وَ لَسْتُ أَكْثَرَ مِنْ فَنِّي

فِي صَدْرِهِ دِفْءُ الْحُرُوفِ

وَ مِنْ تَوَجُّعِهِ أَتَى

لَا تَسْأَلِي مَاذَا يُخْبِي

(1). أليكسي لوسيف : فلسفة الأسطورة ، تر منذر بدر حلوم ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية ، ط 1 ، 2000 ، ص 113 .

لا تَقُولِي لَهُ مَتَى؟ (1)

إن حروف القصيدة دُفنت في صدر زوليخة ، و وهج الصدق والإبداع انقطع من فؤادها ، فيوسف الماضي لم يتوجع لما كابدته زوليخة في عشقه ، أما يوسف الحاضر فإن ألمه حار لِقَفْدِ دَفء تلك الحروف الحارة التي اختزلها فؤاد زوليخة السعودي ، و لم تقو على البوح بها حتى عاجلها الموت .

لقد بات مفهوم الأسطورة عند المعاصرين قابلاً للمزيد من التغيير والتحوير، مستصيغاً المزيد من الإضافات الرمزية و الدلالية التي يبتكرها المبدع، فلم تُعد قصة الرمز هدفاً ، بل يتحول وهو محور البناء الفني للعمل إلى حدث مختلف ، و واقع نثرٍ ومرموز جديدين ، و بذلك يحمل « قدرا ضروريا من الغموض » (2) ، و ربما قد يكون ذلك الغموض ليس هدفاً في حد ذاته إنما يُخلق من طاقة متحررة للإبداع ، حينما يمنح المبدع حيزاً أكبر للخلق ، ما يدفع القارئ إلى الفضول في اكتشاف مجاهيل ذلك الرمز ، فتنفتح الإشارات على وجهات متعددة .

رمز آخر شارف في الحب ، ما بلغته ليلى في سماء الإبداع العربي ؛ إنه رمز الحب الخالد و عنوان الطهر و العفاف ، إنها حيزية التي بلغت في تصوير عاشقها مبلغ الملاك الحالم و الذكرى المجيدة المقدسة ، قدمها الشاعر بن قيطون في ملحمة مشهورة بمنطقة سيدي خالد ببسكرة جنوب الجزائر، وممن أعادوا توظيفها الشاعر أحمد عبدالكريم حينما استقبل من خلالها نرجسة بيضاء، و وشم غيابها في روحه الثكلى حزناً أعمقاً ، وها هو يعلو بصورتها فوق وصف نساء العالمين ، حينما اقتبس لها صورة الحصان الأبيض الفضائي الأسطوري، إنها في خُله حتى تُدَقَّ أجراسُ النهاية الشاهدة، فيقول :

لِلْقَلْبِ طُقُوسٌ

تَعْرِفُهَا حَيْزِيَّةُ

هَلْ ذِي امْرَأَةٍ

أَمْ فَرَسٌ ضَوْبِيَّةُ

(1). عز الدين ميهوبي : عولمة الحب عولمة النار و يليها كاليغولا يرسم غرينكا الرايس ، دار أصالة ، الجزائر، 2002، ص 31 .

(2). إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 339

حَيَزِيَّةُ

نَرَجَسْتِي الْأُولَى

سَأَسْمِي غَيْبَتَهَا

وَشَمَّ الرُّوحَ النَّكْلَى ... (1)

إن صورة الغائب في عمق شعراء الرمز الأسطوري إنما هو حاضر بذاته ،
يتقمص الحُسن دوره ويلبس قناعه ، ويتمثله روحا و جسدا ، فلا يفرغ دلالاته الأسطورية
بصورة تامة ، إنما قد يعطيها أبعادا إضافية ، فيطوف بها و من خلالها كملك بين ربوع
يحبها ، وفضاءات روحية يعشق التحليق فيها ، ليعيش ضياء الأزلية و يشتم ريح الطهر
الفياض ، ويلامس الروح في أقصى درجات تجليها ، في لحظة فقدتها لكامل الوعي ،
فتتحول من إحساس تجربة خاصة ، إلى تشاكل بين عناصر الوجود الإنساني عامة .

هكذا يرى الشاعر في استدعائه لرمزية ليلي و زوليخة و حيزية ، في النصوص
المشار إليها أو غيرها من الرموز الأخرى ، أنها لا تقف عندها حدود المعرفة الإبداعية،
رغم كونها من أهم الرموز الأصيلة ، التي يركبها المبدعون في سقي تجاربهم الشعورية،
بعد أن غزت الرموز الأسطورية الغربية الإنتاج العربي دون إدراك للغاية الكامنة لذلك
التوظيف ، وما هذا التناص الواعي و الانزياح المنطلق من تجليات واضحة معلومة، في
غايات استخدام الرموز التراثية، إلا تأكيدا على خصوصية الإبداع واستقلالية عناصره
البنائية ، و أن « الأصل من الشعر العربي الحديث يضرب جذوره في التراث ، فيتغذى
من تربة الماضي ، و تتنفس غصونه هواء العصر الحديث ، فتأتي ثماره وليدة لقاح بين
الماضي والحاضر»(2).

ب - مقاربات أسطورية أخرى :

لقد كان لعديد الرموز الأسطورية المشهورة في عالم الإبداع الأدبي مشرقاً ومغرباً،
نصيب من التوظيف في عالم الإنتاج الشعري الجزائري ، و ما ذلك إلا دلالة واضحة
على سعة الاحتواء الذي يمتلكه النص الجزائري المعاصر ، والقدرة على التفاعل مع

(1). أحمد عبد الكريم : معراج السنونو ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2002 ، ص 30 .
(2). ريتا عوض : أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،
لبنان ، ط 1 ، 1978 ، ص 13 .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

المقومات الفنية المختلفة و الحدائية بطريقة طيبة و طبيعية ، وكان جذوره في هذا المجال تمتد في عالم المواكبة عميقا ، فرغم حداثة التجربة الجزائرية المعاصرة بالصورة التقنية الكاملة ، و كذلك ما حدث على امتداد هذا التاريخ من أزمت أوقفت نسبيا توجه الإبداعي ، إلا أنه استطاع التفاعل مع تلك الأساطير و التواصل معها في بعدها التراثي ، بل و حاول امتصاص ما تحمله من شحنات دلالية ، بما فيها من مبالغة و خروج عن المألوف ، و إسقاطها المباشر على بعض الدلالات النفسية ، و تحويلها عن أبعادها الغربية و احتوائها كجزء من الذاكرة الحضارية المحلية ، لتتحول إلى قناعة حقيقية بتبني فحوى قصتها الأسطورية ، و التخلص من ظاهرها السردى الحدتي .

و لم يكن ذلك التوظيف في عمومه اعتباطيا أو لإحدى الغايات المبتذلة ، بل نجد هذه الرموز الأسطورية قد أخذت حظها كاملا في بناء النص القصصي ، في ظهوره خلال المتن، أو بالإشارة إليه من خلال جزئية حديثة ترمز إلى ذلك الحضور.

و من خلال اشتغالنا على جانب من إنتاج مدونة الشعر الجزائري ، رأينا أن تجربة الشاعر عبد الله حمادي في توظيف الرمز الأسطوري ، المرتبط بصورة المرأة من بين المحاولات الجادة في هذا التوظيف ، فحينما نتعامل مع عمله الموسوم بـ "جوهرة الماء"، ندرك مدى نجاح ذلك التوظيف ، حينما جعله بانورا أسطورية ، استخدم فيها العديد من هذه الرموز ، مجسدا الرمز الأول وهو الوطن بسادنة الأفلاك ، ثم انطلق بعد ذلك في تلبيس نصه هذا الثوب المخلد بالرموز ؛ (غاشية الغفران ، جذوة نار ، شربة ماء ، تشعل بالنار الجنة و التلويح ...) ، نرى كل تلك الرموز إنما تظهر الصورة الأولى ، بسيل من التأويل والقراءة حول صورة المرأة في واقع تاريخها و مجموع أحداثها التي شغلتها ، فباننت كما أرادها من مظهر الهول و الفرع إلى بلوغ الأمن ، فيقول :

سَادِنَةُ الْأَفْلَاقِ ... وَ غَاشِيَةُ الْغُفْرَانِ

تَمَشِي فِي وَلِهِ الْمَجْدُوبِ

تُسْرِجُ بِالْيَمْنَى جَذْوَةَ نَارٍ

تَحْمِلُ بِالْيُسْرَى شَرْبَةَ مَاءٍ

تَشْعَلُ بِالنَّارِ الْجَنَّةَ

تُطْفِئُ بِالْمَاءِ النَّارَ

تَرْحَلُ فِي الزَّمَنِ الْمَأْهُولِ .. (1)

لقد كان استلهامه للأسطورة جزءاً من حساسيته الشعرية ، ورغبته الجامعة في بلوغ الأدوات الفنية القادرة على تشكيل الصورة التي يخلقها أمامه، و ليس أبعد مما كان يرسمه حمادي ، ما فعله الشاعر عز الدين ميهوبي في تجسيد صورة القدس الشريف ، و ما تعبت به اتفاقيات الانهزام المتعددة في حالها و واقعها ، ناقلا معاناتها على لسانها مونولوجاً ذاتياً ، تستشعر فيه حرارة الألم و المعاناة ، فما أصعب أن يتقمص الشاعر دور امرأته ، و لكن ألم المعاناة واحد لا يفرق بين نفس و أخرى ، لا في الجنس أو في الهم ، فما هو بوحها من منطلق " كلنا في الهم عرب " يُذَكِّر :

أَنَا امْرَأَةٌ

مِنْ رُخَامٍ وَ مَازِلْتُ عَذْرَاءً ..

عُمْرِي قُرُونٌ

وَ لَمْ أَبْلُغِ الْحُلْمَ بَعْدُ

وَ قَدْ مَرَّ ..

مِليُونُ عَامٍ

تَزَوَّجْتُ ..

أَلْفَ نَبِيٍّ

وَ أَنْجَبْتُ أَلْفَ جَنِينٍ

يُسَمِّي السَّلَامَ

وَ مَازِلْتُ عَذْرَاءً... (2)

إن جملة الرموز المعروفة عن القدس ، تشكل صورة امرأة ميهوبي التي يجتهد في رسمها ، ليبلغ في الأخير إنها ذاتها من كانت ترسم الشاعر، فبوحها هو اعتراف منها بالوجود داخله ، و هو بذلك يؤكد أن الوجود المتكامل بينهما ، أساسه إحساسه بلامح

(1). عبد الله حمادي : قصيدة جوهرة الماء ، حولية مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات ، جامعة منتوري ، قسنطينة،

2004 ، ص ص 192 193

(2). عز الدين ميهوبي : في البدء كان أوراس ، ص ص 149 .150.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري وروافد تطوره

صورتها من أنها امرأة من رخام مازالت عذراء ، و لكن لها من الأطفال و الأجنة المتمسكة بالحياة كثيرون ، بزواجها من الأنبياء فهي أرض العشرات منهم ، لتصل في الأخير أن السلام هو اسمها و وصفها ، و ذاتها و ذات كل من هو متعلق بها محب لها . إن إعادة إنتاج البناء القصصي الأسطوري ، الذي تبنته القصيدة الجزائرية المعاصرة ، لا يقف عند ترتيب الأحداث المشهورة فيها ، إنما يكون خلقاً لبناء مقارب في الدلالة ، أما القصة فإنها تذوب مع رحلة القصيدة في اتجاهها نحو القارئ ، فكيف إذا نفسر تصوير الشاعر عثمان لوصيف لمدينة غرداية ، حينما جعلها حورية صغيرة تطوف بالحب و البراءة ، تمد يدها المخملية لتسقي الشاربين لذة بالخمرة البابلية ، ويُسقط عليها قصص السحر العربية ؛ (وادي عبقر و سدرة المنتهى) ، فيقول :

طِفْلَةٌ مِنْ بَنَاتِ الْمَعَانِي الْخَوِيَّةِ

أَقْرَأْتَنِي الْبِرَاءَاتِ وَالْحُبِّ

مَدَّتْ إِلَيْهِ

يَدَهَا الْمِخْمَلِيَّةِ

و سَقَّتَنِي أَبَارِيقَ مِنْ خَمْرَةِ بَابِلِيَّةِ

طِفْلَةٌ ... مِنْ مَلَائِكَةِ الْأَرْضِ

مِنْ نُورِ عَبْقَرٍ

مِنْ سِدْرَةِ أَزَلِيَّةِ⁽¹⁾

و بالاستمرار في تجارب التوظيف لهذه الآلية نقف عند محاولات متعددة يمكن استعراض دلالات ذلك التوظيف من خلال الرؤى المباشرة :

فالمرأة عند الشاعر طلال ضيف تمثل البداية و النهاية الكاملة ، و هي قصر الحمراء بغرناطة ، بكل ما يحمله من سحر و جمال ، و برج بابل بأرض العراق السومرية ، بما يحمله من عجائبية و ندرة في التحقق ، فهي حلم رآه فقام يروييه بقوله :

و دُونَ أَنْ يَتَوَرَّدَ خَدَايَ كَالْأَطْفَالِ

أَنْتِ الْبِدَايَةُ / وَ النَّهَائِيَةُ الْكَامِلَةُ

(1).عثمان لوصيف :غرداية ، دار هومة ، الجزائر ، 1997، ص 23 .

أَنْتِ الْحَمْرَاءُ وَ بُرْجُ بَابِلَ هَذَا الصَّبَاحِ
كَانَ حُلْمُكَ حُطُوءَةً .. (1)

أما الشاعر بلخير عقاب ، فيرى صورة المرأة في عجائبية قوس قزح ، بما يحمله من جمال الألوان ، و بانوارمية الجرم والشكل ، يسافر من خلالها كالغيمة يغني الجراح ، كما تغني الشمس أحلام العصافير ، فيقول :

تَحْمِلُ الذُّكْرَى لِأَحْلَامِ الصَّغَرِ
زَهْرَاتُ الْفَلِّ وَ النَّفَّاحِ فِي الْخَدِّ وَ فِي الْعَيْنِ حَوْرُ
شَعْرُهَا الطَّائِرِ وَ الرَّمْشِ الْمُوَارَى بَحْرُ عَيْنَيْهَا وَ دَقَّاتُ الْفَرْحِ
سَوْفَ تَأْتِي
مِثْلَمَا غَابَتْ بِأَقْوَاسِ قَزَحِ
وَ تُغْنِي الشَّمْسُ أَحْلَامَ الْقَمَرِ (2)

أما التجربة النسائية فإن رموزها تكاد تكون نفسية خالصة ، مرتبطة بالتراث الأصيل أو الإنساني ، و يبقى توظيفها فيه الكثير من العفوية ، و بالانطلاق من دلالاتها الوضعية ، فالشاعرة زهرة بوسكين تستخدم (الغول و ماردي الظلام) ، و هي رموز تستخدم لإخافة الصغار توظيفها لاكتشاف سبب بكاء الطفلة السمراء ، لتعلل ذات العيون الحالمة في صباحها ، أن سبب البكاء لا يعود لقصة خرافية تنزل إلى أسفل الدلالة ، إنما عيناها غارقتان في حزنهما ، بسبب عرائسها القماشية التي أضاعتها ، فتقول:

تَقُولُ لِي الطُّفْلَةُ السَّمْرَاءُ
وَ هِيَ تَرَسُمُ حُلْمَ الصَّبَا
بَيْنَ تَجَاعِيدِ كِتَابٍ ...
إِنِّي مِنْ عَمِيقِ الْجُرْحِ أَبْكِ
لَأَتْنِي أَضَعْتُ عَرَائِيسِي الْقُمَاشِيَّةَ
فِي حُزْنِ الْمَسَاءِ ... (1)

(1) طلال ضيف : حديث الرمل ، منشورات ارتيستيك ، دار الأخبار للصحافة ، القبة ، ط1 ، 2007 ، ص 80 .
(2) عقاب بلخير : السفر في الكلمات ، منشورات إبداع ، مطابع عمار قرفي ، باتنة ، ط1 ، 1992 ، ص 9 .

و يبقى الرمز الأسطوري رسالة ، تقع في المسافة الفاصلة بين طرفي الإبداع ؛ (من المبدع إلى القارئ) ، غير أن علاقة كل منهما بذلك الرمز مختلفة عن الآخر ، فإن كان الباث يهدف إلى نقل الجمال و حمله محل الصورة المرئية ، فإن المتلقي يرى فيه ما يحمله من شحنات شعورية نفسية قد تحقق له اللذة الجمالية، وتُنمي فيه الشعور بالجمال. ونظرا لهذه الكثافة الدلالية و الشحنة العالية للمعنى ، الذي تحمله الرموز الأسطورية بمختلف أصنافها و متعدد بيناتها ، يبدو أنه سيكون من الصعب على المبدع و المتلقي على السواء التوافق في ضبط وتحديد أفق هذه البنيات الفنية ، وستحتفظ تلك الرموز لذاتها بأسرارها العميقة زمنا آخر .

7 - المرأة القصيدة والجمال :

حينما هبت على ساحات الإبداع العربي ، في عصر التحولات الحديثة رياح التغيير ، تأثرت خارطة البناء الإبداعي شكلا وجوهرا و تبدلت الأدوار فيه ، وزاد تمكن المرأة - بعد أن همشها الوضع و التاريخ - ، بدخول معترك الإبداع ، حين « ظهرت القصيدة المؤنثة »⁽²⁾ ، و بدأت ملامح « قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنوثة الشعرية »⁽³⁾ ، تتبلور شكلا من خلال كسر عمود الشعر ، و بات إرهاب الإحساس ميزة الإنتاج الشعري ، بأن مالت القصيدة إلى تصوير النزعات النفسية ، و وصف الحالات الشعورية بصورة أكثر عمقا، فانتشرت ليونة لم يعهدها الشعر العربي في الآليات الداخلية و طغت سمات خاصة على لغته ، «فالتأنيث قد بلغ مداه ، و تمكنت الأنوثة من قصيدة التفعيلة»⁽⁴⁾ ، فباتت عنوانها والناطق بفحوى خطابها .

لقد تحركت آلية القصيدة بضمير المؤنث واقعا أو متخيلا ، و المبدع (شاعرة أو شاعرا) في رحلة البوح والبحث ؛ تنطقه الأنثى و يُنَاطِقُها ؛ و في الغالب ينتهي إلهام العمل لديهما دونما الوصول إلى رسم كامل لها ؛ لأن صورة القصيدة الأنثى ، ضبابية

(1) زهرة بوسكين : إفضاءات من زمن الدهشة ، ص ص 44 ، 45 .

(2) عبدالله الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2005 ، ص 19

(3) المرجع السابق ، ص 24

(4) المرجع نفسه ، والصفحة نفسها .

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

في ذهنه وغير مكتملة في ذهنها ، بل لا يريد لها الوضوح و لا تريد لها هي الاكتمال ، لأنها في تلك اللحظة مثيرا حقيقيا ، وإن كانت معنًى وملهما إبداعيا غائبا يطويه المكان. وهكذا يكون الترابط الشكلي و الدلالي بين المرأة و القصيدة في صورة وجود، لا يمكن أن ينفصلا عن بعضهما ، وإن كان على الشاعر الانتصار لأحدهما؛ فمرة يكون الميل للجسد الظاهر، ومرات يكون الظهور للجسد الذكّري، و ما يحمل من كثافة دلالية، غير أن الشاعر يختبر بناءه الفني للجسد انطلاقا من ملامح تنبهه دواخله ، أما الثاني (القصيدة) فنستلذه دون أن يكون معيارا فنيا لقياس بنية ذلك الجسد.

إن ظهور الترابط بين القصيدة و المرأة قد يبدو واحداً من أهم آليات الإبداع الفني، التي ظهرت في عديد الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة ، و يبقى ذلك التوظيف مرتبطا بدلالة الوصف الجسدي ، بحثا عن الرابط الجمالي ، فالصورة الماثلة أمام الشاعر باديس سرار مثلا ؛ و من عناصر حسنها رصّعها من بداعة قوله و آليات بنائه الفني بحلي اللغة ، وجواهر التعابير أساور و أقراط و خلاخيل ، و من فنيات التعبير ما ساعدها على اكتساب مزيد من الجمال ؛ فالأحرف كحلٌ يزيد العيون الجميلة اتساعا وحسنا، و رموش الحبيبة قد اتخذت من تهادي الأبيات سحرها ، وألحاظ حسنها سهامها ترسلها - على صورة إله الحب عند الرومان (فلانتايم) - تباعا إلى فؤاد حبيبها ، و لذلك فهو يعترف بإدمانه تلك العيون التي يراها في سحر كلامه ، وإبداع شعره الذي أسكرت بدائعه في ملامح حبيب فؤاد الشاعر أوزانه و قوافيه ، وأسقته من ينباع الهيام النقي كؤوسا فياضة ، فيقول :

تَجِيئِينَ

و آه تَجِيئِينَ عَدْرَاءَ

كَحَلَّتِ عَيْنَيْكَ مِنْ أَحْرَفِي

و زِدْتِ الرُّمُوشَ احْتِرَاقَاتِ

بِشِعْرِي

فَأَدَمَنْتُ عَيْنَيْكَ

أَدَمَنْتُ شِعْرِي كُؤُوسُ الْهَوَى

إن سياق قصيدة الشاعر كعلبة أدوات الزينة الأثوية ؛ تصنع جمال صاحبته وتزيد في نظارة طلعتها القمرية ، فيقبس من بدائع حسننها ، وينثر على صورة الحبيب زهور البهاء بألوانها الحاملة على جسد قصيدته الحبيبة ، ثم يقف أمام منظرها الرائع وقد بات المظهر مكتمل الحسن ، يرسمه بعقب النشوة تنتشر منه روائح الجمال ، فكان اندماجهما مجمل وقّع الحسن بينهما لا فرق بين القصيدة والحبيبة ، بل و من السهل إحلال الواحدة محل الأخرى .

أما الشاعر عبد القادر مكاريا فلا يجد غايته في الكلمات التي يراها كافية ، فهي لا تحمل له البشري ، و إن كانت حبيبته نشيدا ضمخ فواده و أطرى لسانه ، تغنت به الشفة فكانت شعرا ساحرا ، ولوّح لها البهاء فكانت إنشادا ، يمتد في عروقه و يتغلغل في أعماق كيانه حتى لكانه يكلم فاه عن الخطاب ، فهو وإن يراها قصيدته الوحيدة ، إلا أن صورة توحيدها معها ، لا تُبدي في تصوره طبيعة صورتها على مظهر قد يزيد من بهائها، فالشعر كله لا يكفي و لو أنه عزاءه في التعبير عن شغف الكلام والإحساس بها، إنها اسم يجله ، فيقول :

كَانَتْ عَلَى شَفْتِي نَشِيدًا

لَا أَمَلُهُ

كَانَتْ الْكَلِمَاتُ لَا تَكْفِي

إِذَا كَلَّمْتُهَا

و الشَّعْرُ لَا يَكْفِيكَ كُلُّهُ (2)

فالقصيدة جسدُ ترسمه الكلمات وتحدد ملامحه بنبراتها ، و يكفي (مكاريا) أن يقبس من ذاكرته رؤاه الندية ، مستكشفا بواسطة جزئيات لغته تشكيل صورة هذا الجسد، الذي يستعيده بواسطة لغة الذكريات ، فمقام حبيبته أكبر من أن ترسمه الكلمات ، و لو باتت نشيدا يهجع به في حضرة الإلهام ، تعبيرا عن مدى العشق الذي تمكن من فواده ، و مدى

(1) باديس سرار: نحت على الأمواج ، إصدارات إبداع ، مؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغبة ، 2002 ، ص76.
(2) عبد القار مكاريا : أيتها الحمقاء ، منشورات أرتيستيك ، القبة ، ط1 ، 2007 ، ص17.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

ما تفعله صورة الحبيب في بقايا وشوشاته لكلمات الإلهام ، الذي يتجلى على وعيه وخياله ، فتذوب أنثاه في رصين أدواته الفنية ، وتركب سهوة جواد قصائده فتتراقص الحروف على شفاهها ، و تتحول نقاطها دموعاً هواطل ، فيزداد الولء ، فترتبك المعاني بين يديه سابحة في ملكوت الجمال ، مع خصلاتها تموج في فضاء القصيدة .

إن حساسية القصيدة تجعلها في رهافة الإناء الفخاري السومري البديع، يملؤه الشاعر من حسن المرأة ، فهي لوحة لم يجرؤ أحد على الاعتراف بأنه أتم رسمها بالكلمات ، و إن استمدت ملامحها من الحرف ، وزادت نظارتها بقافية رنانة غنائٍ تحيي موات الأفئدة التي لم تغامر تجربة العشق فعلا ؛ فتصدق الحكمة القائلة " و تعشق الأذن قبل العين أحيانا " .

فإن كانت « القصيدة التفعيلية قد وُلِدَتْ أنثى »⁽¹⁾ ، و الشاعر في التزام شكلها يؤكد ذلك الخضوع ، الذي غلب على واقع القصيدة الحديثة ، و ظاهرها الذي لن يتحول مستقبلا ، و سيحتوي قالب العربية المعاصرة دون منازع ، ما بقي من حياة على وجه البسيطة ، فإن واحداً من الشعراء المتمسكين بفحولة الشعر ، يرى أن المرأة قصيدة تستعذبها العين وتقرأها مرة ، إلا أن الجمال يفرض عليه إعادة قراءتها مرات ، أما القصيدة فهي امرأة تتجاذبها الحواس مجتمعة في التعبير عن رؤاها ، و تساهم مجتمعة في استعذاب الجمال ، الذي ينبعث من عمقها بربته على صورة المرأة بتودد ، فقد « ظل الرجل يقرأ المرأة بعينه ويفسرها بأحاسيسه ، وظلت المرأة نصاً شهوانياً تتمتع به حواس الذكر وتلتهمه »⁽²⁾ ، و لم تشبع رغم المغامرة المتكررة في كل خلوة إبداعية .

إن كان وجع الشاعرة الأنثى هو القصيدة، فإن وجع الشاعر هو المرأة، وهو يتجسدها تمثالا يكبر أمام ناظره ويتكامل ، و قصيدة تتشكل كما يتشكل الجنين في بطن أمه، يؤلمه إن خاصمت عيونها قوافيه ، واستعصى جيدها عن الرقص على أوزانه، أو رغبت عن الحلول فيها أميرة حسنة وإبداعه، ورفضت معانقة حروفه و منادمتها ، يرفض كل إلهام شعري يحمله شيطانه في لحظات التأمل إن تكون فيه غائبة ، و هذا

(1). عبد الله الغدامي : تأنيث القصيدة و القارئ المختلف ، ص25

(2). جون إيف تاديبه : النقد في القرن العشرين ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، دمشق ، سوريا ، 1994 ، ص70

الفيروزي يلعن كل قافية لا تحمل المؤانسة و المتعة قرب الحبيب ، و إن كانت من وفاض الجنون ، تشعل فيه نار الشوق ليطفئها اللقاء و إن تأخر، وتعلمه مغازلة نواعس الجفون ، ومهامسة نواعم الخدود ، فالجسد واحد و إن انفصل أمامه ، فكان من الطبيعي الإيمان بما «كان الحس يوحي به ، من ضرورة تأنيث القصيدة»⁽¹⁾ ، فيقول :

فُوَيْزَى

لماذا كَتَمْتَ هَوَاكَ و بُحْتُ أَنَا؟

لماذا مَحَوْتَ حُرُوفَ الْقَصِيدَةِ

بِحَمْضِ الْعُيُونِ؟

و أَشْعَلْتِ نَارًا بِرَوْضِ الْجُفُونِ

فَتَبَّأَ لِنَتِّكَ الْقَوَافِي الْعَنِيدَةَ

و تَبَّأَ لِكُلِّ الْمَعَانِي الْجَدِيدَةَ

مَعَانِي الْجُنُونِ (2)

لقد كانت حساً بديعاً واعياً حينما أسكن الشعراء المرأة القصيدة ، وأصبح الحب أعذب على أوتار القوافي ، و نبرات الأوتاد و الأسباب و إيقاع الزحافات والعلل ، حين تراقصت بها الأوزان على إبداع من صَوَّرَها الشعرية الممتلئة بحُزْمِ الاشتهاء النفسي الفياض ، بين الحرف والمعنى بين الشطر والسطر ، و ما كان من أبعادهما وقيمتها ، كجزء واحد سكن من فؤاد المبدع مكانا سمياً.

أما ما تحمله المرأة من ملامح الحسن، يجعلها تتمدد على بياض الورقة مطمئنة، أن استنذانها في كل تجربة إبحار شعري يتطلب حقها في المرافقة ، فهي كالشراع الشامخ الذي يحرك سفينة الخلق و الإبداع باتجاه المجهول ، وهي في فؤاد المحبين نجمة يترصدون جمال ابتسامتها ، و حينما يستحضر الجسد المحاكي لها وهي القصيدة ، فإنها فوق ما تقدمه من دلائل الحسن ، و ذلك ما يبرز أن القصيدة والمرأة مقياس مغالبة ، قد يكون الأمر في النهاية لإحداهما على الأخرى ، لكن ليس دوما نفس الغالب .

(1).عبدالله الغدامي : تأنيث القصيدة و القارئ المختلف ، ص21

(2).الأزهري عجيرى الفيروزي : دموع النخلة العاشقة ، منشورات اليراع الأدبي ، مطبعة دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع ، عين اميلية ، الجزائر ، ط 1، 2004 ، ص20

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

و إذا ما اقتحمنا حصون صاحبة الشأن ، و حاولنا قياس مدى تصورها لهذا التوافق مع جسد القصيدة ، فستطالعنا صورة الارتداد الصوري ، ولعبة مرايا الصورة والرؤية ، فإن مشهد الارتباط بين عمقها كمنطلق للصورة و ما يرتجيه من القصيدة ، باعتبارها أداة تخفيف فني لما يشعرون به من ألم الإحساس بالآخر ، فهن يَرَيْن تلك الصورة من خلال مرآة القصيدة ؛ في معاناة حروفها وفي ركن كل جملة يجتمع ظلام الحزن مركونا بانتظارهن، وألام أحزان الرؤية تتربص بقوافيهن، و نوازع العشق قد أضمرت في كلماتهن وصورهن نيران الشوق ، تؤكد ضعف أجسادهن على تحمل جسد القصيدة ، وإذا بدأنا استعراض اعتذاراتهن ، فسند الشاعرة جميلة كلال ، تنطلق من أن الرباط القائم بين المرأة والقصيدة قد يكون منطلقها في إبراز تصورها اتجاه كونها أنثى ، فإن أحست به إزاء ما تسمعه من صرخات الضعف الأنثوي بداخلها ، إنما هي إحدائيات قياس للوجود الذي تعشقتة في تجربتها الشعرية التي لا تعرف فيها الثبات ، كونها متقلبة كأمواج البحر التي انطلقت منها في تصوير مظهرها الداخلي ، بدءاً من حالة الاستشراق التي تقوم بها ، وتحولها من أنثى حاملة إلى ما لا تعرف تصويره ، لقد علّمت المحن عمقها كيف يستحضر القصيدة ، ويكون جزءاً هاماً ينبض من روحها ويمدها بسحر التصور، فتقول:

أَنسَى أَنِّي أَنثَى
تَعَشَّقُ سِحْرَ العُطُورِ
و تَصْرُخُ بِدَاخِلِي
امْرَأَةً
عَلَّمَتْهَا المِحْنُ .. كَيْفَ تَكُونُ
أَعْمَقُ قَصِيدَةٍ
نَابِضَةٌ مِنْ بَيْنِ السُّطُورِ (1)

لم تربط الشاعرة بين القصيدة و عمقها انطلاقاً من تصور الحب ، الذي بات الضلع الثالث في معادلة الإبداع النسوي ، بل إن صراع الوجود المحموم بين المرأة و القصيدة

(1) جميلة كلال : رياحين الروح ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ط 1، 2009 ، ص 6.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

يؤكد التوافق بينهما ، ويدفع إلى اكتشاف أن الذي يصمد ويخلد في مدونة الشعر البعد الأنثوي لجسد القصيدة فقط ، وإن عبث الظاهر بالأم الباطن فإن الارتياح الحاصل في اكتشاف الذات ، يقوم عندها من ذلك الرباط المذكور ، والذي يساعدها على استشعار ذاتيتها خارج إطار النموذج المادي القياسي ، الذي تعودته الأنثى في مجموع المقارنات التي تظهر في الشعرية القديمة ، و المبنية على جماليات غير محققة التقدير ؛ كالبدن والقمر والشمس وسائر مقاربات أطراف التشبيه ، بين المرأة ومظاهر الطبيعة .

إن المرأة أقدر على تصوير ذلك الترابط بين صورتها و مثلتها ، فعمقها سرٌّ لا أحد يستطيع الوصول إليه أو اختراقه إلا هي ، و لذلك ما ترسمه زهرة بلعالية إنما هو بسط الخيال على جسد القصيدة ، لتنقل المعاناة العميقة لذلك التماثل، فعمق الأنثى يسكنه هاجس الحرف، ويغرس قسوته في صدرها جسدا ، وما أروع ذلك التماهي حينما تحوّل الخنجر إلى صدر القصيدة لينال من أنوثة الجسد، والموت المعنوي أقسى وأفجع من موت الأجساد ، إنها قصيدة تتجاوز بها كل خيبتها النفسية، لتكون النهاية حين تتجاوز الخيبة باحتراف الكذب، لتوغل في قتل كل معاني السعادة التي قد لا تكون الرباط الفاعل بينهما ، إنما ألم القصيدة وفاجعة الروح والجسد ، لتكون "الكتابة بالنار" تمثيلا لما تقول:

أه يَا امْرَأَةً

يَسْكُنُهَا الْحَرْفُ بِقَسْوَتِهِ

يَغْرَسُ خَنْجَرَهُ

فِي صَدْرِ قَصَائِدِهَا الْعَارِي

و يُمِيتُ الْأُنْثَى

تَتَجَاوَزُ خَيْبَتَهَا

و تُمَثِّلُ فِي يُسْرِ

كُلِّ الْأَدْوَارِ (1)

يقول النفسانيون ما من امرأة إلا و ترقد داخلها أخرى صغيرة مختلفة ، ونقول ما من قصيدة إلا وداخلها تنام قصيدة جميلة ، هي امرأة تشبهها ، تتشكل فيها بالأمها

(1) زهرة بلعالية: ما لم أقله لك ، ص ص 26 . 27.

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

وإحياءات ملامحها ، تحمل بذور نفسها العميقة السعيدة ، فحين يحضر الضلع الثالث للإبداع في تجربة الكتابة الشعرية الأنثوية ، من خلال الشاعرة رشيدة خوازم ، يتحول حرف القصيدة بين أناملها ، إلى وجع متناثر على جسد الشاعرة ، تراه يسافر على جسد القصيدة ، ترقب نموه وازدهاره و قد انبجس على صورته المذكرة بشطرين ؛ يُذكَرُانها برجولة مَنْ تهوى أن يشاركها البوح ، فينقسم الفؤاد إلى شطر انشغف به ، و شطر آخر يرسم ذاك الوله شعرا ، فالبوح إذن ينطلق من ألم الإحساس ؛ فقول الشعر وجع ، وكتمانه أكبر وجع ، و لذلك فالشاعرة تبحث في أعماقها عن لغة ترسم رؤياها كاملة ، مابين حقيقة أَلَمِ جَسَدِهَا و جسدُ القصيدة يشاركها ، إلا أنها لم تتوقف و هذا شدة الوجع ، فتقول :

و يَا قَلْبِي الْمُنْفَلِقِ إِلَى شَطْرَيْنِ

شَطْرُ أَرْعُهُ بِوَادِيكَ

و شَطْرُ يَخْلُقُ لِي الشَّعْرُ

وَجَعُ هَذَا الشَّعْرُ

وَجَعُ هَزَّةُ قَلْبِي الْمَبْلُولِ كَأَصْوَاتِ بَحْرِيَّةِ

و أَنَا مِثْلَكَ يَا رَجُلًا

يَحْمِلُ فِي أَعْمَاقِهِ جُزْءًا مِنْ أَحْزَانِي الْمُنْكَسِرَةِ(1)

هذه عينة مما أمكن من إبداع شعرائنا المعاصرين ، و رؤاهم الحاملة المبدعة ، حول العلاقة التي باتت أكثر كشفا و وضوحا ، ما بين المرأة والقصيدة ؛ الجسد الحي والآخر المُحْيِي ، ويبقى العجيب في الأمر أن المرأة أوحى بالعديد العديد من الصور ، دون أن نشعر في مجموعها أنها مكررة أو متكررة، فينتابنا إزاءها الملل ويحل بصورها الفتور، وهي على الدوام حاضرة لا تغيب ، فتفتقدها مساحة الشعر أو جسد القصيد ، وحضورها في عمق هذه المتون الإبداعية طيف كان أو حقيقةً ، أصبح من جزئيات الشعر والإبداع لا يفترقان ، بل و يمكن الجزم بازدياد هذا التقارب بين المرأة والقصيدة.

(1).الربعي بن سلامة و آخرون : موسوعة الشعر الجزائري ، ج 1 ، ص344.

لقد أدركنا القصيدة المعاصر وهي تفتح آفاقا أوسع لحضور المرأة في ذاكرة الإنسان وتتنفس بطاقات رمزية ضخمة، تستطيع استيعاب الرؤى الإنسانية بل واستقطاب أخرى أوسع وأشد انتشارا في مجهول النفس الإنسانية ، والشاعر الجزائري المعاصر قد أوفى حق التجديد صورةً وإبداعاً ، و استوفى حقه منهما حين أغنى تجربته بالصور البديعة الحديثة ، و استل فيه كل أداة للتجديد من غلبة التوجه النفسي ، وشيوع رمزية الإيحاء والاكْتِساء برداء الغموض ، وإن كان في بعضه خفيفا لم يتجاوز الحاجة الطبيعية إلى تلوين دلالاتها المتنوعة ، كما امتص من الأسطورة صبغتها الإنسانية واستنباتها أنثى الجذور في مخيلته الخاصة ، وسكب عواطفه في قوالب متنوعة إيقاعا و رمزا عذبا ونغما إيقاعيا و عروضيا مطربا ، و ما طرا على بقية الأدوات الفنية من تبدل في أداء الأدوار المعروفة، وخاصة منها اللغوية (تركيب الجملة حسب الأداء اللغوي) والبلاغية (دور التشبيه والاستعارة والكناية في طبيعة العلاقة بين طرفيها) ، ما أوجد حالا جديدة تتمثل في البحث عن دور المتلقي في إعادة بناء النص من جديد، بوسائل تختلف عن وسائل المبدع ، وتقرب أكثر من الليونة التي باتت تطبع الإبداع الشعري عموما.

ويبقى مشروع تجديد الراهن الشعري و تحديث أدواته ، و ترقية الحس التذوقي لروح الفكر الحدائث وآلياته ، تحديدا بعد الظروف الخاصة التي عاشها خلال رده ليس باليسير من الزمن ، تحت عباءة تلك الروح الانهزامية أمام لفظة الموت والفناء ، وما تشييعه الحال من استخدام فاكهة ذاك المصطلح ، بما يحمله من كثافة في الشعور بالألم واقتناعا بالعزلة والوحدة ، وبذلك راحت تجاربههم تخطف من لحظات الغفلة والحلم يرسم صورة لحالهم الفردي الذاتي ، يقبسون بالأنامل وقروح العيون مجسم الحياة الجماعي للشعب الجزائري ، وقد هالهم ذاك التغير في عمق مجتمعا فأكسبتهم هوية تاريخية عن شعب الوحدة والتكتل، لتمطر على النفس تلك الأسئلة التائهة في واقعية البرهة القاتلة، التي ضعفت روح الحركة الإبداعية في الجزائر.

وتبقى هذه المنتخبات الشعرية الواردة في هذه الدراسة ، النماذج التي أراها تقدم صورة متزنة من التصوير المطلوب في مدونة سيرة الإبداع الجزائري المعاصر ،

الفصل الثاني : _____ أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره

بجنسي مبدعيه ولو بنسبة مقبولة إنطلاقا من التصور العام للفاعليات الإبداعية عندنا ، في صورتها الحدائثية غير المستقرة على حال و مسار المشروع الحضاري الجديد ، الذي باتت تتنفسه أقالمنا المحلية في أفق مضمار الإبداع العام .

إني أمام الدارسين وإن رأوني قد قصرت في اختيار الشواهد ، فما كان من جهدي المبذول إنما أردت من خلاله الاطلاع على عينة من المبدعين شملهم الزمان الافتراضي للدراسة ، بدءا من عشرية الثمانينيات إلى مشارف نهاية أولى عشريات الألفية الثالثة ، وإن وجدوني قد وجهت قراءتي للأسلوب التذوقي في تحليل تلك الشواهد المختارة، دون التعمق في تحليل المضامين وإسقاطها على المكان والزمان، إنما أتعلل بأن جهدي كان منصبا على إبراز صورة التوجه الفني الذي طبع غالبية إنتاج الفترة المذكورة ، و البحث عن العلائق العامة المقربة للأعمال والتوجه المفترض للإبداع الشعري الجزائري المعاصر ، فليعذرنى الشعراء من يجدنني قصرت في دراسة إنتاجه ، أو أنني حملت إحدى بنات أفكاره محملا لا تتحمله أو لا يريد صاحبها لها أن تحمله ، فما أردت أن أريكم منها إلا ما اعتقدت و رأيت.

الفصل

الفصل

الفصل الثالث :

أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

تقديم

المبحث الأول : في التشكيل الفني

1 - سياقية اللغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر

2 - الإيقاع

2 - 1 - الأوزان

2 - 2 - التكرار

المبحث الثاني : البنية التصويرية و إنتاج الدلالة

تقديم

1 - الصورة الشعرية و التركيب البياني

1 - 1 - التشبيه

1 - 2 - الاستعارة

1 - 3 - الكناية

2 - شعرية البياض

3 - الانزياح :

4 - الرمز و الأسطورة

5 - التناسل

خاتمة

أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

تقديم

يستمد الإبداع أهميته حين تشع من مساحات الظاهر فيه تلك الأفكار والقيم، التي يحرص على تحقيقها و يجتهد في الإقناع بمحملها التربوي ، لأن الفن أنجع وسائل التأثير وأسرعها عمليا للتصحيح الإنساني.

فالفن رفيق الإنسان في درب حياته ، و من هذا المنطلق يبدو تحول الرؤية في الإبداع منصباً نحو تغير التصور لتلك الآليات ، التي استحدثتها المجهودات المبذولة ، فتحوّلت جرائها من مشهد تصوير الأحداث ، وتتبع جزئيات الوقائع والحالات ، إلى قصيدة تحمل الرؤى وترفع الانشغالات، وتنتصر للمواقف والتصورات؛ أي تحوّلت من حال التقرير الملموس ، إلى واقع التخاطب في عالم الأحاسيس و الروح ، « إنها قفزة خارج المفهومات السائدة ؛ هي إذن تغيير في نظام الأشياء و في نظام النظر إليها » (1) ، في حال من التوحد مع أشياء الكون ، إنه التحول من ملامسة الظاهر إلى السَّبْح في عوالم الباطن ، و اختراق ماهيتها وولوج أغوارها التي هي ذاتها عالم كنهنا الخاص ، وما يشتمل «عليه من قوة وأسى إنساني وتلذذ بالجمال والعدالة» (2).

وهذه الرؤية التحويلية التي انطلقت من تبني مفهوم مغرّق في المغامرة، يقتضي تبدل صورة وتيرة المنجز الشعري الممارس في لوح الإبداع ، وتوغّل أسلوب المكاشفة من خلال منتج يتصور الواقع ، و آليات الحداثة التي باتت هاجس ومطلب المبدعين بمختلف أشكالها ومتنوع صورها ، وتعدد بؤر التحول الفني في تركيبها ، بعد أن كانت القصيدة تحتل بؤرة واحدة هي التقرير (3).

و أمام هذا التحول الذي شمل ظاهر النص ، وساعده في تخطي مراحل الجمود والثبات ، بات لزاما على الشاعر المعاصر تجديد أدواته الفنية، وترشيد استخدامها بما

(1). ادونيس : زمن الشعر ، ص 9.

(2). علي جعفر العلاق : في حداثة النص الشعري ، دار شروق للنشر والتوزيع ، عمّان ، 2002 ، ص 15.

(3). ينظر خيرة حمر العين : جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1996 ، ص 50.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

يضمن له تحقيق تصوراته العامة في سياق الحداثة ، و العمل الحثيث على ابتكار مظاهر لها ، تجعله في خانة المجتهدين المجددين ، و إلا زاد من تعاسة نصه الإبداعي ، و ذلك بتوسيع رؤاه حول المعجم اللغوي، والاشتغال على تبديل أنماط الإيقاع وفق متغيرات الواقع ، و كذلك اللمسات الفنية التي يضيفها النسق الرمزي و الأسطوري .

و بهذا حمل تجديد الشعرية إلى الساحة النقدية العربية ، مفاهيم حولت وسائل كانت تُعدها سلفاً مُساعدةً في إنتاج الشعر إلى ركائز آلياته الفنية، وبذلك تشتت جهود الدارسين المعاصرين بفعل هذا السحر الغامض، الذي اكتنف المصطلح في حصر تعريف متقارب يجمع شتات الرؤى ، ويوجهها صوب مجال واحد ، ما يجعلنا على استعداد لتقبل مزيد من الرؤى المتوسعة في مفهومه .

فاتسعت اجتهادات الدارسين في أن عناصر التواصل في جوهر النص، ست وحدات هي : " المرسل و المرسل إليه و الرسالة ، والسياق والشيفرة وقناة الاتصال"، والشعرية فن الأداء التعبيري الذي تولده فكرة النص في الباث والمتلقي، حينما تعتريهما « الدهشة و الافتتان اللذان يعصفان بالقلب والروح ، و يمنحان فكرة القصيدة كيانا حسيا مؤثرا ، و يضيفان على فوضى الأشياء اليومية ورتابتها المضجرة ، نعمة التجانس ونشوة البكارة الأولى»⁽¹⁾.

ولم تكن الكتابة الشعرية في بلادنا بمنأى عن هذا التغيير ، و ما كان الدافع له أسباب ذاتية فرادية ؛ من رغبة في تقويض بيت الشعر التليد ، ودك حصونه التي استحكمت لبناتها ، على روح الإنتاج وجوهر الإبداع ، وإنما لضرورة مواكبة مجموع التجديد ، الذي استشرى في ظاهر و باطن الإنتاج ، وبحثا عن هوية حقيقية يتناسب فيها إبداع الأعمال مع متطلبات التغيير وغائيته استثناسا بما طرأ على ظاهر الحياة من تحولات ، تستوجب الإنصات إلى وحيها واستنبات ظواهرها الفكرية الحداثية ، التي راجت في التطبيقات النقدية ، وباتت لغة الفكر وآلية مقياس الإبداع ، « فيجعل من هذه الصلة لا نقاط تماس مجردة ، بل انصهارًا حارًا واندماجًا في تيار جارف شديد الفرادة، ولا يمكن لصلة الشاعر بعالمه أن تكون على هذا المستوى ، إلا إذا كان مسكونًا برؤية

(1). المرجع السابق ، و الصفحة نفسها .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

حقة ، تتيح له تمثل العالم والانغمار فيه ، و التفاعل معه تفاعلاً داخلياً وهاجياً»⁽¹⁾، وتأسيساً لثقافة نوعية ، تنهل فيها المفاهيم القديمة لعناصر الإبداع جميعها خاصة الشعر، وإن أردنا الدقة فمفهوم الكتابة الأدبية برمتها.

و كذلك فتح الشعراء سياقات لغوية مختلفة كلية ، ذات صلة بخوارج النفس، واعتناقهم مذهب العشق المسافر في فضاء السمو بالروح ، فكانت أجزاء المرأة الظاهرة نافذتهم للعمق ، ليصلوا أعماقهم بأعماقها ، فكانت بوابات نور القصيدة قد فتحت على البوح ؛ من العين و رمشها والخد وأسيلها، والجيد والنهد وخصلات الشعر والقوام، وهلم جر من نوافذ المحبة بين نفسيهما.

و إن تعذر علينا الإلمام المطلق ، بكل تلك الجوانب التجديدية الطارئة على واقع القصيدة ، من خلال مستوياتها التي تم تحديدها كأهداف للدراسة ، فستكون هذه قد فتحت باب الإشارة للتوجهات ، في إتمام ما أصابها من تقصير.

المبحث الأول : في التشكيل الفني :

1 - 1 : سياقية اللغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر

ونحن نمد البصر في إنتاج مبدعينا المعاصرين ، نجد أن اللفظة في سياقاتهم لم تبتعد - في غالبية سيرة مدونة الشعر- كثيراً، عن محمولها الوضعي، لترسم في الانطباع الصورة الثابتة للغة الشعر، غير أن سياق حدائث الشعرية لامس جوهر اللغة الإبداعية ، فراحت وحدائثها تنفتح على دلالات مختلفة ، وفي كثير من أمثلتها يكون أبعد من المنظور السياقي ، الذي ينسجم معه المتلقي بصورة طبيعية، وذلك لأن معايشة الترابط الدلالي السياقي بين الألفاظ ، يقدم نموذجاً « يُقرب الرمز من الرمز، ويضم العلامة إلى العلامة ، و سيرٌ في دروب ملتوية جدا من الدلالات ، نصادفها حيناً وتوهمها حيناً ، فنختلف اختلافاً»⁽²⁾ ، و تبتعد بنا الدلالة أوسع ما يكون الابتعاد لأن الشاعر « لا ينطلق

(1).علي جعفر العلق : في حدائث النص الشعري ، ص 16.

(2).حسين الواد : القراءة و الكتابة ، منشورات جامعة تونس ، 1988، ص 190.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

من فكرة واضحة محددة ، بل من حالة لا يعرفها هو نفسه معرفة دقيقة»⁽¹⁾ ، فحالة التوحد الشعري تظهر بصورة أوضح على ملامح التركيب السياقي، حينما تدمغ الدلالة المخيال بأوصال جديدة يكون فك رمزوها من أعوص المهام حتى على المدلول المحمول، فحينما نتابع توهم الشاعر عبد الله حمادي لامرأته/مدينته، التي يريد لها في صورة من التميز قد لا نستطيع التوصل إلى ملمحها إن أخذنا بظاهر الدلالة ، فانظر قوله يتابع التصوير:

تَوَهَّمْتُ أَنَّكَ أَنِّي (...)
يَا امْرَأَةً تَنْهَشُنِي فِي السَّرِّ
و تَنْشُرُنِي لِلْمَوْجِ ...
مَنْهُوكُ سِحْرُ مَدِينَتِنَا
مَنْهُوبُ عِطْرُ مَفَاتِنِهَا
مَا أَجْمَلُ أَنْ تَرَسُو حَرَائِقُنَا
عَلَى شَفَةِ يَسْكُنُهَا الْمَطَرُ
الدَّافِي (2)

إن اللغة في هذا النموذج كغيره « تدل على نفسها ، و تلغي المدلول القديم للكلمات لتحل هي مكانه »⁽³⁾ ، وذلك حين تتراسل المفردات فيما بينها بإشارات تظهر من طرف السياق تتنفس بعق الإيحاء ، و لو نمعن قليلا من في بعض هذا السياق، نجد ارتباطات لا يمكن أن يقبلها أسلافنا كمعاني شعرية ؛ إذ أين معجمية المحمول السياقي في " منهوك سحر مدينتنا ، منهوب عطر مفاتنها ، ترسو حرائقنا على شفة يسكنها المطر الدافي" ، لقد تخلت هذه الألفاظ عن منسوب المعرفة المعجمي الذي تحمله، وتهيأت - في مجمل الشعر - لحمل رسالة إعلامية أخرى ، فتحوّلت إلى لغة خلق لا لغة تعبير ، « لقد انتهى عهد الكلمة / الغاية ، و انتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية ، أصبحت

(1). ادونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1979 ، ص 125.

(2). عبد الله حمادي : البرزخ و السكين ، ص 142 .

(3). عبد الله الغدامي : الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشرحية نظرية و تطبيق ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 6 ، 2006 ، ص 19.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

القصيدة كيمياء شعورية ، وأقصد بالشعور هنا حالة كيانية ، يتوقد فيها الانفعال و الفكر ... ، و هذا يعني أن لغة الشعر ليست لغة تعبير ، بقدر ما هي لغة خلق «(1) ، لأنها تمثل شخصية الشعر ، وتحدد ملامحه بصورة جمالية فنية.

لقد بات من الطبيعي على المبدع أن لا يكتفي بنقل الصورة ، و إحداث الدهشة والإشعار بالإمتاع فحسب ، بل أصبح من الضروري عليه « أن يعطينا شيئاً ما إلى جانب المتعة ، لأن المسألة لو كانت متعة فحسب ، لما كانت من النوع الأسمى »(2) ، فأرباك المتلقي بهذه الآلية الفنية أضحى هاجس المبدعين ، و علامة الإبداع الفارقة ، وبذلك فإن عليه أن يقوم بعملية اختيار دقيقة لألفاظ تضع المتلقين في عمق التجربة لا على سطحها ، و في تصفحنا قول حمادي سنلاحظ توجيه أسطره الشعرية على غير عدد ثابت من المعنى ، و أن خَلَقَ تلك العلاقات لم يكن على صورة قريبة من واقع الدلالة النحوية .

و بذلك فلا غَرَوَ إن توسع النقاد في تعريف اللغة الشعرية ؛ فيراها أدونيس «وسيلة استبطان و اكتشاف ، و من غاياتها الأولى أن تثير وتحرك وتهز الأعماق، وتفتح أبواب الاستباق ؛ إنها تُهامسنا لكي نصير أكثر مما تُهامسنا ... إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه و إيقاعه و بعده ، هذه اللغة فعلا نواة حركة ، خزان طاقات والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها ، لها وراء حروفها و مقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة، فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده»(3)، والوعي بهذا المفهوم بات يشكل بؤرة الاهتمام عند دعاة الحداثة، من منطلق التلاحم العضوي بين اللغة والشعر، ما يقتضي خلق لغة جديدة تسمى لغة الشعر؛ تحمل الرقة في جناح والدهشة في الآخر، وهذه الشاعرة نادية نواصر ترسم في لفيف من الجمل الإيقاعية ذاك التوجس:

تَمُوتُ الْوَرُودُ بِشُرْفَةِ بَيْتِي
تَرَحَّلُ كُلُّ عَصَافِيرِ عُمْرِي
و تَرْفُصُ كُلُّ الْمَنَافِي بِصَدْرِي

(1). أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص ص 152 153.

(2).ت س اليوت : في الشعر و الشعراء ، ترجمة محمد جديد ، دار كنعان للدراسات و النشر ، دمشق ، ط1، 1991 ، ص 13.

(3). أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص95.

و تَحَزَنُ كُلَّ الْمَرَّاسِي
و تُعَلِنُ كُلَّ شَوَاطِي بَحْرِي
عُرْسَ الْحَدَادِ
إِذَا مَرَّ يَوْمٌ
و مَا قُلْتَ لِي : بِأَنَّكَ أَنْتِي
تَمُوتُ جَمِيعَ النِّسَاءِ بِقَلْبِي (1)

إن المسافة بين ظاهر المفردات لا ترسم نطاق التوظيف المعجمي ، أما رؤية محمول الدلالة السياقي فيجعل التركيب في أقصى حالات المفارقة ، حين يجافي حد التركيب المجازي ، فلو تتبعنا التشكيل الصوري بين " وينتحر الصبح، ترحل كل عصفير عمري ، و ترقص كل المنافي بصدري " ، لما تشكل في الذهن أكثر من وفاض الحزن الذي سكن الفؤاد ، ويزداد ذاك الشعور حدة حينما يتشكل من صورة التضاد في قولها " وتعلن كل شواطئ بحري عرس الحداد" ، فقد عمدت الشاعرة إلى إرساء المفردات الفاعلة التي « تتجاوز نفسها مُفْلَتَةً من حدود حروفها وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر» (2).

لتبقى مهمة المبدع الحق في بناء أعماله ؛ « تحطيم الارتباطات العامة للألفاظ، تلك الارتباطات التي يخلقها المجتمع ، وأن يخرج عن سياق المؤلف، إلى سياق لغوي مليء بالإحياء الجديدة» (3)، قد يجتهد في رسم ملامحها بعناية فائقة يختار المفردات بعناية كمثل صانع الذهب ؛ يأخذ القوالب من قطع المعدن فيعمد إلى تحويلها بمهارة ، لتخرج من تحت يديه قطعة بديعة يلتهمها العقل جملة (4)، وما صنعة الإبداع إلا خصيصة يهبها الله من حباه بروح مميزة، وحينما نتواصل مع الشاعر عثمان لوصيف نشعر بقدرته على تحويل الأشياء إلى تحف إيحائية، يتجاوز انزياح اللغة الدلالي فيها حدا كبيرا، حين يقول:

فَرَأْسُهُ

(1).نادية نواصر : زمن بلا ذاكرة ، ص ص 6 . 7 .

(2).أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 2 ، 1989 ، ص78.

(3).محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، ط 1979 ، ص16.

(4).إبراهيم عبد القادر المازني : الشعر غاياته و وسائله ، ص 45.

حَطَّتْ عَلَى قَلْبِي
فَأَيَّقْتُ زَنَابِقَ الْحُبِّ
حَدِيثَهَا السَّلْسُلُ مِنْ كَوْثَرِ
و رِيحُهَا مِنْ عَنَبِ السُّحْبِ
بَرِيئَةُ النَّظَرَةِ
نَمَشِي .. فَيَبْكِي الرَّمْلُ مِنْ صَبْوَةٍ
و تَسْتَفِيقُ شَهْوَةَ الْعُشْبِ⁽¹⁾

يمثل العنوان (فراشة) مدخلاً مفتوحاً على عالم القصيدة ؛ لفظة سياقية مفردة نكرة مؤنثة ، ما زاد من إثارة محمولها بانفتاحه على مطلق دلالات الجمال والسحر ، ومن خلالها ينطلق في مطارحة المتلقي أولى مراحل الوصف ، لتضعه وجها لوجه مع النموذج اللغوي الأكثر دلالة على السحر ، فهل من مزيد يحتاج لرسم بقية الصورة ، فالفراشة « ليست إلا رموزاً مجردة ، تمر بالسمع فيكتفي العقل منها بلمحة دالة تغنيه عن الصورة»⁽²⁾ ، ثم إن جموع الوحدات اللفظية الموظفة ، إنما تصيبها قوى الانزياح من كل وجهة ، كـ " شهوة العشب " ، و آخر ذوقياً من خلال تماهي الحواس " حديثها السلسل من كوثر " ، وهكذا يجانب ما اتفق من معانيها ليزداد يقينه بأن لغة الشعر « لا تبتكر الشيء وحده ، و إنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره »⁽³⁾ من دلالات شعرية مشحونة بأنساق حدائية ، تحيلنا إلى قناعة بأن الشاعر يقف و من ورائه خلفية ثقافية ، يستند عليه في شعريته و إبداعه.

و لقد جرات الشعرية من يمكن وصفهم بباعة (الترياق اللفظي) ، على المبالغة في انزياحات نصية غير متوازية المعنى ، أوقعت محاولات تغيير الشفرة في العديد من الأعمال إلى «انحراف فردي لا يقابله تحرك شامل مع أفراد آخرين، يشكلون حلقة تضمن للرسالة تحققها بشفرتها الجديدة»⁽⁴⁾ ، إلا أننا نجد جهوداً من الإبداع الحدائي

(1).عثمان لوصيف : نمش و هدبل ، ص ص 4 . 5 .

(2).إبراهيم عبد القادر المازني : الشعر غاياته و وسائله ، ص44.

(3).أدونيس : الشعرية العربية ، ص78.

(4).عبد الله الغدامي : الخطيئة و التكفير ، ص 17.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

تمثل تلك الآلية في صورة من الإنشاء والإيقان المستصاغ ، و ربما يكون التحكم في الأسس الفكرية لفلسفة الشعر، من أهم عوامل النجاح في ممارسته.

و مدلول آخر للانزياح اللغوي حين يُحسن المبدع التحكم باللغة ، و يبرز مهارته في صياغة نص أكثر متعة و تأثير ، و يعمل على تراسل شعري مختوم بإيقاع هادئ ، تسترخي خلاله قدرة المتلقي المعرفية ، و يتناغم مخياله في وداد مع ترانيم الصور التي يحدثها التناغم اللفظي ، ليعيش متعة القصيدة الحديثة فتتجه ، «البصيرة نحو القوة الفعالة للكلمة تلك القوة المتمثلة بصورتها الحركية في الجملة ، وبدلا من المعنى الدلالي للكلمات، يحل بين جوانحنا نغم من التفاعل الفني»⁽¹⁾، ليكون هذا الترابط المستحدث قيمة جمالية مضافة ، يُحدثها انزياح اللغة في توظيفه، والشاعر مصطفى الغماري يطرح في تركيبه أعماله الإبداعية هذا الهدوء العاطفي بإيقاع جذاب ، حين يقول:

غَرَسْتُ أَلَمِي
فَرَفَرَفَ جُرْحُهَا حُلْمًا غَرِيدًا
و هَوَى الْحَبِيبَةِ فِي دَمِي خَضَلَ الرَّؤَى
يَهَبُ الْخُلُودَا
عَمَسْتُ أَلَمِي
فَنَارَتْ مَوْجَةً وَ زَكَتْ وَرُودَا
و تَخَايَلِ الضَّوْءُ الْمُقَدَّسُ مُورِقًا وَتَرًا جَدِيدًا⁽²⁾

تظهر مجموعة المفردات ، و كأنها انسلخت من أعماق الروح التكوينية لمدلول الغزل، في قصيدة مطلة على احتمالات واسعة، فحين نأخذها لفظا بلفظ و نتسمّع روحها ؛ نجدها همسا انسيابيا يعانق صفاء الإحساس و طهره ، لها حسيب متواتر يغرس عند كل منعطف انزياحي مَعْلَمًا للوفاء ، تَهْبُّ منه نسائم إيقاع الوجود لا صخب ولا جلبلة ، إنه صوت الروح بلغة الروح يهمس بطبيعة اللغة الإبداعية التي تترجم المواقف إلى صور ومشاعر، وخلال اندماجها «في سياقات الإبداع ، لا تقول لنا ما تعاني أو ما تفكر، لأنها

(1). المرجع السابق ، ص 15.

(2). مصطفى الغماري : مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989 ، ص ص 79 . 80

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

لا تعاني ولا تفكر غير أنها تقول لنا ما نعاني ونفكر به ، وتساعدنا في الوقت ذاته على قول ذلك»⁽¹⁾.

لم تتوقف الشعرية الحدائية عند سحر المعجم اللفظي، بل لقد برز حضورها في جملة من المظاهر اللغوية ، لعل أهمها ما حققته من الوفاق الفني للعناصر المشاركة في بنية النص، وعلى الأخص الرابط بين المبدع والمتلقي؛ فقد كان هدف الأول إشغال الثاني باستكشاف الجمال من النص ، بدفعه إلى البحث عن مفاتيح السحر التي نثرها بين طيات إبداعه ، ويسعى الثاني إلى بلوغ المرام من النصوص و فك شفرتها الخفية ، وبين إنتاج الأول و تمتع الثاني استحدثت العديد من وسائط فنيات التعبير المثيرة .

فالهمس موقف ذاتي ، يتحقق حينما لا تقوى نفس الشاعر على التغلب على أنانيته وآلامه ، فتنفجر هامسة فنحس صوته نابعا من أعماق أغوار النفس، لتخرج زفرات حارة لا تستطيع أداءها الصور المعبرة أو اللغة الراقية ، إن الهمس إحساس تتجلى فيه النفس في أسمى لحظات تألفها ، وتساهم اللغة في هز النفوس وتحريكها، حتى تشفى مما قد يصيبها من ألم الشعور بالعجز .

ومن آليات مظهر الهمس ما تحمله المفردات في تشكيلها ، من ألوان الحروف اللينة الطافحة بالصوت الخافت ، فاختيار الشعراء بوعي أو دون ذلك لمجموع هام من تلك الحروف المهموسة، في السطر أو البيت الشعري الواحد، إنما كان تعبيراً عن الباطن ، فبعد أن نتأمل ما يعبر به الشاعر عقاب بلخير ، يمكننا تصور ما تكون عليه بالمقابل لغة شاعرنا في هذا السياق :

سَوْفَ تَأْتِي

مَعَ تَلَاوِيحِ الْفَرَحِ

و تُعْنِي الشَّمْسُ أَحْلَامَ الْقَمَرِ

سَوْفَ تَأْتِي فِي ارْتِعَاشَاتِ الْعُيُونِ الْخَائِفَةِ ؟

وَسَطَ لَيْلٍ يَنْتَحِرُ

مِنْ عُرْوَةِ الشَّجَرَاتِ الرَّاجِفَةِ⁽¹⁾

(1). عبد اللطيف محفوظ : وظيفة الوصف في الرواية ، منشورات الاختلاف ، ط 1 ، 2009 ، ص 25.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

لقد وقف الشاعر بنا أمام أمل غير مؤكد الوقوع ، ترسمه أمنيات فردية حالمة ، جسدت صورة بنية القصيدة ، باعتماده المطلق على حروف الهمس ، فقد تكون لفظة " سوف " أولى تلاويح ضياع الأمل ، غير أن إقناع الأعماق بها كان همس الهمس ، فشيوع حروفه اللينة " السين و الحاء و الهاء " ، بلل القصيدة بحال الشاعر الحالمة ، والمتألّمة في سكون فمزال السفر ممتدًا ، ومازالت الأحلام مؤجلةً إلى أن يأتي الفرح .

إن دلالة توظيف الحروف في سياقات صوتية إيحائية ، كان من بين أهم أوصال الشعرية الحدائثية ، خاصة ما تقارب فيها بين حال الضياع ، و الألم المعاش في عمق المبدع و واقعه الاجتماعي ، فكانت جل الحروف اللينة التي تحمل هدوء الروح فيها ، وسكينة المحمول الدلالي ، ما جعل أغلب الشعر يحمل ذات المفردات و ذات الحال الشعورية ، و أوكلت الاختلاف في القصيدة لغير الدلالة التواضعية للمفردات ، و من بينها التضاد و التناطح في المفردات، التي تدفع إلى طرح التساؤلات الكبرى ، كما كان من أمر الشاعرة زينب الأعوج ؛ حينما أثارها هذا التساؤل المرجعي و مدى صحته ، فتقول :

هَلْ يَحِقُّ لِي
أَنْ أَطْعَنَ الصُّرَاخَ
بِالصُّرَاخِ
أَنْ أَخَادِعَ الصَّمْتِ
و مِنْ رُطُوبَةِ التُّرْبَةِ
أَحْزُ أَطْرَافَهُ مُضَعَّةً مُضَعَّةً
بِسِكِّينِ الْفَرَاخِ (2)

التضاد اللفظي أو ما يُعرف بالثنائية الضدية، أسلوب ابتكارياً يُعد من أهم المرتكزات التي يقوم عليها البناء الفني للقصيدة المعاصرة⁽³⁾ ، يرسم المعنى ومعنى المعنى ، ويخلق داخل القاموس العام قاموساً خاصاً ، تتوالد من خلاله الدلالة المفتوحة المكثفة ، دون

(1). عقاب بلخير : السفر في الكلمات ، ص 9 .
(2). زينب الأعوج : عطب الروح ، كتاب دبي الثقافية ، يصدر عن مجلة دبي الثقافية ، دار الصدى للصحافة و النشر والتوزيع ، إمارة دبي ، ط 1 ، 2013 ، ص 94 .
(3). ينظر محمد لطفي اليوسفي : تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر ، فراس للنشر ، 1985 ، ص 85 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

الخضوع لأحكام مرجعية الألفاظ المطلقة ، وتسمى مفارقة التجاور أو الأضداد؛ و«يعمد فيها الشاعر إلى مجاورة الأضداد بطريقة تستفز القارئ ، وتسقطه في الهوة الواقعة بين النقيضين ، ليدرك حجم التنافر المائل بينهما في الواقع»⁽¹⁾، ويُدعى مبدأ التضاد العالي. وتنتفح بنية المراوغة الفنية هذه على مزيد من الإثارة ، من خلال المقارنة الضدية التي عقدتها زهرة بلعالية من خلال رؤى العيون ، فتقول :

في عَيْنِ حَبِيبِي
أشعارٌ ... و حَكَايَا
و مَدَائِنُ الحُلمِ
يَفْتَحُهَا .. فِي كَبِدِ الشَّمْسِ
و هَدَايَا ... كَنُجُومِ
و نُجُومِ ... كَهَدَايَا
و فِي عَيْنِي أَمْشَاطُ
أَقْرَاطُ و مَرَايَا (2)

فما تحمله القصيدة من تناقض يكون قناة تواصل مع المتلقي ، لأن ثبات العاطفة والقناعة قد تجعل من سياق العمل ينمو عموديا ، لاكمال الصورة في أفق المتلقي ، فبين ما تفكر فيه (هي) ، و ما توصلت إليه من تفكير الطرف الثاني(هو)، يمثل ضدية التوقع المتناقضة ، فستان بين حلم للآخر يمثل الجانب المعنوي الكبير ممثلا في " أشعار وحكايا، ومدائن الحلم وهدايا كنجوم"، وبين حلم الواقع والذات ممثلا في تصور " أمشاط و أقراط و مرايا " وللقارئ الحكم على تلك المفارقة التي ظهرت في الطرف (الجنس) قبل التفكير الذي قام به .

وباستكشاف نصوص الإبداع ، واستخلاص مزيد من ملامح التجديد لحدثة الشعرية ، عد بعض المعاصرين التكرار «لونا من ألوان التجديد في الشعر»⁽³⁾، ومظهرا فنيا للتعبير اللغوي ؛ يفجر وثيقة النص ، وينقل منسوب الدلالة والإثارة الحسية

(1)ناصر شبانه : المفارقة في الشعر العربي الحديث ، المؤسسات العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 2002 ، ص181.

(2)زهرة بلعالية : ما لم أقله لك ، ص71

(3).نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط3 ، 1967 ، ص 230.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

إلى مستويات أعلى، و«تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ... يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري» (1)، فمن خلال التكرار اللفظي الذي يمارسه الشاعر نور الدين لعراجي ، ويخلق بواسطته واقعا نفسيا جديدا، يكتفي فيه بالإشارة وتحقيق الانفعال ، بتوجيهه إلى القلب معتمدا على اللغة الموسيقية ، التي يمكنها هي أيضا إثارة الانفعالات و الأحاسيس ، ونرى مثلا ما قدمته لفظة "عيناك" لسياق المعنى في قول الشاعر :

عَيْنَاكَ بَحْرٌ غَاصَتْ فِيهِ / سَفُنِي

عَيْنَاكَ لَوْلُؤُهُ

عَيْنَاكَ جَوْهَرَةٌ ، وَ دُرٌّ ثَمِينٌ

عَيْنَاكَ أُسْطُورَةٌ أُرِّخَتْ فِي سِجِلِّ الْخَالِدِينَ

عَيْنَاكَ صَرَخَةٌ الْمِحْرَابِ / مِنْ لَيْلَةٍ مَاجِنَةٍ (2)

إن صورة عيني الحبيبة كانتا قوة فاعلة لإيقاظ شعور الحبيب الشاعر ، ما جعله يكشف عن سحرها ، ويدعونا إلى التمتع بجمالها ؛ فأصوات الحسن فيها أقوى من طاقة تحمّل الشاعر ، فراح يرسمها استجابة لصوت في عمقه ، يدفعه إلى توزيع جمالها على المتذوقين ، أما عن السياق الأسلوبي ، فلا يمكن إغفال ما لدور التكرار في « بناء القصيدة و تلاحمها ، بما يلحقه أو يكشفه من علائق ربط وتواصل بين الأبيات أو الأسطر ، تتشكل من خلالها لحمة القصيدة» (3)، وما يحدثه من إيقاعات موسيقية متنوعة، تجعل القارئ والمستمع يعيشان الحدث الشعري المكرر ، و قد يستغرق التكرار النص الشعري كله (4).

و من ظواهر التجديد اللغوية في الشعرية المعاصرة الإيحاء بالحذف ؛ وهي فنية سياقية يتعامل المبدع من خلالها ذهنيا مع المتلقي ، الذي يُرجى منه ملء تلك الفراغات الدلالية ، انطلاقا من ترابط حدثي أو تصويري، و ما لجوء الشاعر لذلك إلا عدولا عن

(1) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1986 ، ص 39 .

(2) نور الدين لعراجي : زمن العشق الآتي ، ص 39.

(3) فتحي أبو مراد : شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية ، عالم الكتاب الحديث ، إربد ، ط1 ، 2003 ، ص 111.

(4) محمد عبدالمطلب :بناء الأسلوب في شعر الحدائثة التكوين البيديعي، دار المعارف ، القاهرة، ط2، 1995، ص383.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

ترتيب الجملة سياقيا ، والخروج بها «عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية»⁽¹⁾، لغة الامتلاء إلى لغة الإيحاء والتعويل على جاهزية التعبير السياقي في تقريب طرف من المعنى لاكتشاف بقية الدلالة.

وأسلوب الحذف له طاقات إيحائية متعددة، تظهر من خلال ما يحمله اللفظ من تصور أولي ، يضع المتلقي أمام أوجه تفسير عدة للمتن الواحد ، مردها الحضور والغياب ، وقد جعل منه الشاعر المعاصر السمة الأسلوبية الأبرز في البناء الظاهر للقصيدة ، وغالبا ما يكون الحذف يختص بالمسند في الجملة (الفعل أو الخبر أو ما حل محلها)، ونلمح القيمة الفنية للظاهرة في قول الشاعرة:

أَنَا طَيْرٌ مِنْ هَبَّاتِ رِيَاكِ وَحَدَّهَا

جَنَاحَاهُ تَكْسَرُ ...

الآنْ أَشَدُّ حِرَامَ الْأَمْنِ

أَدْخُلُ مِحْرَابَكَ

أَتَوَحَّدُ ...

أُرْعَبُ ...

أُرْهَبُ ...

و بَعْدَ اللَّهِ أُوْمِنُ أَنَّكَ أَكْبَرُ

أَكْبَرُ ... (2)

إن لجوء الشاعرة لوضع تلك النقاط ، يجعلنا أمام حتمية الحضور الذهني في قراءة العمل ، لضرورة المشاركة في ملء تلك الفراغات ، التي تدرك ما توحيه و تريد للقارئ الاجتهاد في التواصل معها ، لينفتح النص من خلال ذلك على تصورات جديدة ، يراها تتوزع بتعدد شخصية ورؤية المتلقي؛ لأن القراءة الوحيدة المفترضة هي حسب إيكو قراءة خاطئة؛ لا يمكن التوقف على عتباتها المشكّلة للدلالة ، لأن النص يوحي والإيحاء يتطلب التعدد ، و « ليست هي أيضا بالقراءة التقبلية ؛ التي نكتفي فيها عادة بتلقي

(1) محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، 1994 ، ص 329.

(2) زهرة بوسكين : إفضاءات من زمن الدهشة ، ص 20 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

الخطاب سلبيا ، اعتقادا منا أن معنى النص قد صيغ نهائيا وحُدد ، فلم يبقَ إلا العثور عليه كما هو أو كما كان نيةً في ذهن الكاتب»⁽¹⁾، وذلك خلافا لما كان عليه من حرص الشاعر على إمداد قارئه بكل الصورة ، ويسعد حين تستقر في سويدائه على أتم تصوير، أما واقع الشعرية الحدائية تدفع الشاعر إلى التعويل على فطنة المتلقي؛ «وبعث خياله وتنشيط نفسه ، حتى يفهم بالقرينة ويدرك باللمحة، ويفطن إلى معاني الألفاظ التي طواها التعبير»⁽²⁾.

إن المفردة تحمل بالنسبة لنا معنى ، و تحمل النقط الموضوعه بعدها معاني أخرى، فيتولد فينا شعوراً مزدوجاً من زهو التوفيق بالقراءة ، أو الانشغال بهما معاً ، ومن ثم فهذه و تلك - بما تولده فينا من صراع الإحساس - تعتبر مدخلاً إلى عالم الشاعر والقصيدة ؛ حين ينهمك في لحظة ورود الصورة على مخياله ، وبرهة التقرير في التعبير عن مريم التي تُعرّفها لنا تلك النقط ؛ ليتسع عالم دلالتها أمام المتلقي بما كان سيجعله يحترق في واقعها ، وتمّحي معالم دائرة رؤيا الشاعر لحظتها ، فيتوقف الزمان والمكان و يعجز عن إخراجها ، و تسوية بنائها في أحسن صورة لها ، فيلجأ إلى مخيال آخر يمدّه بالمعنى ، و يكتف له دلالة الصورة ، ويقول على لسانه ما يريد و عجز عن ذلك ، ويقع «على مراد الكلام و يستنبط معناه من القرائن و الأحوال»⁽³⁾.

1- 2 : شعرية اللغة من المبدع إلى القارئ :

منذ أن بدأ توجه الاهتمام نحو شكل النص و بنيته الدلالية ، عرف النقد طروحات جديدة ؛ تُصوّر عملية الإبداع نشاطا لا يتوقف بين المبدع والنص ، وأن هناك عناصر أخرى فاعلة في انجازه ، فتم التنبه إلى المحمول الدلالي للغة ، ومن خلالها تساءل النقد عن المتلقي ، وإسهامه في البناء الفني الحدائي، فتغيرت عناصر هذا التشكيل ، وأعيد النظر في ترتيب أهميتها.

(1).حسين الواد : القراءة و الكتابة ، ص 189.

(2).محمد محمد أبو موسى : خصائص التراكيب ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، ط4 ، 1996 ، ص 153.

(3).المرجع نفسه ، ص160.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

و من ذلك انطلق البنيويون في تشكيل رؤية التغيير تلك ، بتقديم القارئ من خلال اللغة ، التي لم تعد وسيلة في يد الكاتب ، إنما اعتبروها كيانا مستقلا لا يعبر عن أحد ، إنما مدلول الألفاظ فيها لا تكتسبه من خارج وسط اللغة ، ولذلك فهي ليست وسيلة مستقلة عن ذات الأشياء ، إنما هي جزء من موجودات الكون البشري ، و ما معانيها إلا جزء من صورة وجودها ، يعطيها القارئ بُعد تعدد الدلالة ، و ليس المؤلف من يحكمها بالمدلول المسبق الأوحده .

لقد ابتعد النص عن الكاتب بمستوى اقترابه من القارئ وأكثر ، حينها صُنّف محور عملية الإبداع ، و بات مع التفكيكيين « الموقّع الحقيقي على شهادة حياة النص ، لأنه هو الذي يحكم على ما يتلقاه من أي أديب بأنه أدب ، فهو الذي يضفي عليه بالتالي السمة الإبداعية ، أو قل هو الذي يُقرُّ له بها »⁽¹⁾ ، ما يمنحه من فسحة الحرية للغة ، فأصبحت « نفسها تطلب أن تحيل إلى الوجود ، بما أنها وسطٌ دالٌّ »⁽²⁾ ، و تريد أن تمتلك قوة التعبير ، لـ « تنطق و تتحدث من خلاله »⁽³⁾ دون وصاية من أحد ، لأنها كما يعتقد سوسير « سابقة في وجودها ، ففي البدء كانت الكلمة والكلمة هي التي خلقت النص »⁽⁴⁾ . ولأن النص فضاء تتنازعه الأفكار و مشاربها ، و تزاوجت فيه رؤى و « أقوالٍ ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة »⁽⁵⁾ ، فإن المتلقي مطالب بالتسلح لخوض غمار هذا المعترك الإبداعي ، و تفسير مجاهيله بالاستناد إلى إمكانياته القبلية، التي يدرك المؤلف أنها جزء من الممارسة التذوقية الضرورية والتي يعتبرها فولفجانج إيزر « فراغات لا يملؤها إلا القارئ »⁽⁶⁾ ، ولا يُعجزه تأويلها دون العودة إلى متن النص ، و معرفة ملابسات حالة المبدع خلال عملية إنتاج النص، ولا يخال القارئ نفسه خارج تصور الشاعر عقاب بلخير، وهو يتنفس محاسن المحبوب، ويقطف من بستان جمالية تعبيره

- (1) عبد السلام المسدي : في آليات النقد الأدبي ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ط 1994 ، ص 39.
- (2) بول ريكور : صراع التأويلات دراسة هرمينوطيقية ، ترجمة منذر عياشي ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ط 1 ، 2005 ، ص 48.
- (3) توفيق سعيد: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2002، ص 130.
- (4) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص 109.
- (5) رولان بارت : النقد و الحقيقة ، ترجمة منذر العياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط 1 ، 1994 ، ص 21.
- (6) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 168.

أبعد الصور إثارة وتداخلا، وما ذلك إلا إنطاقا لكل من يريد استِراق النظر إلى سره فيقول:

زَهْرَاتُ الْفَلِّ وَ التُّفَّاحِ فِي الخَدِّ وَ فِي العَيْنِ حَوْرُ
شَعْرُهَا الطَّائِرُ وَ الرَّمْشُ المُوَارَى بَحْرُ عَيْنَيْهَا وَ دَقَّاتُ الفَرَحِ
سَوْفَ تَأْتِي
مِثْلَمَا غَابَتْ بِأَقْوَاسِ قُزَحِ
وَ نُغَيِّ الشَّمْسُ أَحْلَامَ القَمَرِ
هَكَذَا قَالَ عَنَاءُ الجِرَاحِ تَأْتِي
مَعَ تَلَاوِيحِ السَّفَرِ
وَ جُهِهَا العَيْمَةُ وَ البَسْمَةُ مِنْ بَحْرِ الذَّهَبِ (1)

لم تعد القصيدة في ضوء النقد الجديد عملا بسيطا ، بل تحولت إلى نسيج متشابك من العناصر، يعبر بواسطتها الشاعر عن سره ، ويضمّن بوحه قيما «روحية و ذهنية بعيدة المدى ، و لكن هذه القيم جميعا تتولد من لغة القصيدة ، والقارئ الذي يستنتج من الشعر شيئا لا تنشئه لغة هذا الشعر، لا يقرأ الشعر وإنما يقرأ أفكاره الخاصة» (2) ، وبذلك فهو ملزم باستكشاف سكون المؤلف ، و العثور على ما ينوي نقله ؛ فيكون مكتشفا لا فاعلا ، يبحث داخل اللغة عن مفاتيح القصيدة موزعة هنا وهناك ، و لا يهدف من ذلك بلوغ تصور الشاعر ، إنما يريد استبطان الدلالة و استجواب المفردات ، فعلاقته مع اللغة لم تعد تُحلّ بتحصيل ثروة كافية من ألفاظ معجم لسان العرب، و الحصول على مخزونها الدلالي ، الذي لا يجليه صاحب النص ظاهرا في قصيدته ، « و لا يبرز للوجود إلا موصولا بالقراءة ؛ إذ القارئ هو الذي يخرج بالأثر ، من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل ، ولكن القراءة لا تتم إلا مع الكتابة ؛ إنها في آخر المطاف فعل مستحدث ، يستحدثه النص المكتوب ، إن النص نداء و أن القراءة تلبية للنداء» (3) .

(1). عقاب بلخير : السفر في الكلمات ، ص 9.

(2). محمود الربيعي : قراءة الشعر ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، ط 1997 ، ص 161.

(3). حسين الواد : في مناهج الدراسة الأدبية ، دار شراس للنشر و التوزيع ، تونس ، 1985 ، ص 70.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

لقد منحت جهود التجريب الحدائثة القارئ ، الرغبة الجادة في مواكبة المناهج النقدية المعاصرة ، ما أدى ذلك إلى الاختلاف الحاصل بين متلقي مرحلتي الثمانينيات والتسعينيات ، و قارئ الحدائثة الحالي في حقل النقد الجزائري ، كأثرابه العرب عموما ، حينما منحت النظريات حيزا من الحرية في القراءة ، ما أعطاه مزيدا من الجرأة على تأويلية النصوص ، إلى حد الإحساس بامتلاكها ، و بذلك تشریحها انطلاقا من تصور مفهوم الإبداع ، بأنه تفاعل جدلي بين النص بطاقاته الفنية، والقارئ بخبراته الجمالية، وعليه استشراف الألفاظ ومحاورة جوهر محمولاتها، وذلك لأن لها « أرواحا يجب أن تُدرك»⁽¹⁾ ، و أمام لوحتها عليه أن لا تستهويه الدلالة اللغوية، فما لتلك والمعنى الذي يحمله زاد الشاعرة نواراة لحرش ، في قولها:

يَجُوبُنِي الْجَلِيدُ
تَرْتَشِفُنِي غُصَصُ النَّشِيدِ
تَرْتَشِفُنِي عَلَى طَاوِلَةِ الْغُرُوبِ
قَهْوَةٌ شَارِدَةٌ
أَنَا مُذْ هَوَتْ الْعَصَافِيرُ مِنْ مَوَاوِيلِي
فَقَدْتُ بَكَارَةَ الْمَسَارَاتِ
نَسِيتُ مَلَامِحِي
عَلَى مِشْجَبِ النَّوَافِذِ الْعَائِمَةِ
فَقَدْتُ شَجْرًا أَهْلًا بِالْغَمْغَمَةِ⁽²⁾

لقد فقدت كليّات الشاعرة صورتها اللغوية ، و محمولها الدلالي الوضعي ، فما بين " ترتشفتني على طاولة الغروب قهوة شاردة ، فقدت بكارة المسارات ، فغدت شجرا أهلا بالغمغمة " ، و بين ما تحمله من شيفرات غير مستقرة ، تدفع الناقد عبد المالك مرتاض إلى وصفها بقوله : « هي لغة قلقة متحولة متغيرة متحفزة زئبقية الدلالة ، بحكم تعامل المبدعين معها تعاملًا انزياحيا في كثير من الأطوار، يعلو شأن الكاتب ويعظم قدره على

(1) محمد مندور : في الأدب و النقد ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1988 ، ص 19.
(2) نواراة لحرش : و حملن القلم (مقالات و نصوص شعرية منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني الثاني للشعر النسوي وزارة الثقافة) ، مطبعة الأهرام ، قسنطينة ، ط 1 ، 2008 ، ص 72 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

مدى تحكمه في لغته، وبناءً على قدرته على تحميلها بالمعاني الجديدة، التي لم تكن فيها»⁽¹⁾ ، و التي أسماها الناقد كمال أبو ديب الفجوة أو مسافة التوتر⁽²⁾ ، ونعتها إيزر بمواقع اللا تحديد ، لتجعل بلوغ دلالة واحدة أو المعنى كاملاً ضرباً من المستحيل ، وإنما بلوغ ما يمكن وصفه بجوهر النصوص الأدبية ؛ نتيجة أخرى تتمثل في تعدد صور المعنى ، و دلالاته الموسومة بالتشظي والتعدد ، « و ربما يكون مفهوم " درجة صفر الكتابة " ، هو محرر الكلمة من أعباء تاريخها الأليف وبيئتها الحميمية ، حين ينبغي مواجهتها - في النص - حرة ، تحفل بإمكانياتها اللا محدودة »⁽³⁾.

إن مفهوم الجمالية الذي يسعى القارئ إلى بلوغه في رحاب النص، إنما هو حال من أحوال الجمال، وإدراكه كله ليس بالأمر المتاح ، لأن جمالية النص تتوزع على القراء؛ فيتوصلون إلى أجزائها مع أنها صورة غير منتهية ، بقراءات غير منتهية كذلك، وبلوغ جماليات الشعرية متجدد في كل قراءة لكل ذات في كل جيل .

لقد توسع من خلال ما بعد البنيوية و التفكيكية مفهوم القارئ ، و تحول بواسطة النظرة الفلسفية التي تسيطر على روح هذه النظريات إلى مفهوم قيمي تعدد من خلاله مصطلح القارئ إلى قارئ حقيقي يخلقه النص ؛ و هو مستوى الصورة التقريبي، أو الذي تحمله الدلالة القرائية الأقرب مضمونا، دون الخوض في مساورات التأويل البعيدة، وقارئ وهمي يُخلق داخل النص ، وتظهر ملامحه في تعرجات دلالية وتفسير رؤى تأويلية ، وبلوغ أعمق مشارف النص ومحمولاتها التقديرية ، وزاد توسع المصطلح مع جملة الوظائف التقديرية النسبية ، إلى القارئ الضمني والقارئ المُجَرَّد والقارئ النموذجي...⁽⁴⁾.

هكذا شيئاً فشيئاً حسم نقاد الحداثة صراع النص لصالح القارئ ، وحولوا جوهر الإبداع والخلق الفني إلى جانبه ، بعد أن كانت الغلبة فيه للمؤلف ، فقد حكم بارت « بين

(1).عبد المالك مرتاض : نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة ، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1990 ، ص 180.

(2).كمال أبو ديب : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط1 ، 1987 ، ص21.

(3).حسين ناظم : مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج و المفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994 ، ص 134.

(4).حسن مصطفى سحلول : نظريات القراءة و التأويل الأدبي وقضاياها ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص47.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

العاشقين المتنافسين على محبوب واحد ، فيقتل منافسه ليستأثر هو بحب معشوقته النص»⁽¹⁾ ، فبات النص بذلك واقع القارئ وزمانه ، و خرج إذاك من قبضة المؤلف ، ليتواصل النص مع رحلة جديدة لاكتشاف المعنى ، و استحلاب الدلالة من صناديق الكاتب المحمولة على ظهر القصيدة.

ولذلك لا بد على القارئ من إدراك ذاك التواصل بين مختلف البنى النصية ، التي يحتوي عليها العمل الإبداعي⁽²⁾ ، و أولها أهمية « إزاحة الدلالة الأمامية المكشوفة للحس النظري ، واستحضار الدلالة الخلفية ، التي هي نتاج علاقة وموقع و سياق ، لأن الدلالة الصريحة ليست هدفا للشعر ، بينما تكون الدلالة الضمنية عماد الشعر وأصله، لقبضها على حرية الانفتاح والتوالد والتلون و التحول والحركة»⁽³⁾ ، ونرى من خلال قول عثمان لوصيف ، توهج انفتاح الدلالة في وصف ما يختزنه الفؤاد من عجائب الإحساس بالجمال ، فيقول :

أَنْتِ أُسْطُورَةٌ
تَنْشَرِبُهَا الْأَبْجَدِيَّاتُ
مَلْحَمَةُ اللَّهِ تَسْطَعُ فِي الْأَرْضِ
بِالْأَغْنِيَاتِ النَّدِيَّةِ
أَنْتِ سِرُّ الْعَمَامَاتِ
أَنْتِ لَعْوِ الْعَصَافِيرِ غَاوِيَةٌ
أَنْتِ هَمْسُ الْأَثِيرِ
و هَمْسُ الْحَرِيرِ
و هَمْسُ الْعُطُورِ الذَّكِيَّةِ⁽⁴⁾

قد لا يمنح الكاتب لقارئه مفاتيح نضه، فينطلق من تلك الحرية الممنوحة في التفسير، دون النظر في مدى توفيقه و مرجعيته و ما يملكه من رؤية استعدادية، ينفذ

(1). عبد الله الغدامي : الخطيئة و التكفير ، ص 71.
(2). روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار ، دمشق ، سوريا، 1992، ص175.
(3). أسيمة درويش: مسار التحولات قراءة في شعر ادونيس ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1992 ، ص228.
(4). عثمان لوصيف : قالت الوردة ، مطبعة دار هومة ، الجزائر ، 2000، ص 51 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

بواسطتها إلى عمق فكرة النص ، ليمارس بها « قراءة تستبطن النص ، وتحاول تجاوز قشرته الخارجية ، و تسعى إلى فهمه فهما عميقا ، وتؤوله اعتمادا على قدرات المتلقي ، وأسلحته العلمية والنقدية والثقافية »⁽¹⁾ ، فمنطق دراسة القارئ اتخذ أسلوب المحاوراة لا الاستكشاف في سياق نص « سعى مؤلفه إلى تمثيل دور القارئ أثناء عملية بناء النص ، وبالتالي فهو نص يبيح التأويل والتفسير »⁽²⁾ ، ويفرض عليه معارفه وتصوراته ، فكيف إذن نقف مثلا أمام تراكيب لوصيف الفنية " تتشربها الأبجديات ، ملحمة الله تسطع في الأرض ، أنت ومض الينابيع ، وهمس الحرير ، وهمس العطور الذكية "؟.

وهكذا نصّبت النظريات المعاصرة المتلقي سيّدا على النص ، و قلّدت سلّطة قراءة الأعمال وتقييمها ، و بات رضاه على الأعمال شهادة نجاح لها، فقد يبدأ بسيطا في محيطه ليتسع مجال القارئ الراضي عن العمل ، فيتحول من حكم ذاتي إلى اقتناع واسع بصدق هذه المقروئية العامة ، وبلوغ ذوق جماهيري شامل، وما زالت رؤى تلك النظريات تستكشف أهمية القارئ الناقد المتذوق.

2 - 1 : الإيقاع (Rythm)

إنطلاقاً من الرؤى التي تجعل النص في المقام العام حساسية انفعالية إنسانية رقيقة، يُطوّع بفعل تجدد أدواته إلى انزياحية اللغة ، ودفعها إلى بلوغ الوظيفة المرجوة منها باستثمار دلالاتها الغائبة ، والاعتماد عليها في كشف جماليات التصوير ، و إحداث الدهشة و الإثارة في المتلقي ، تبقى من بين أهم الطاقات الكامنة التي يدفعها السياق إلى الظهور، ما تحدّثه من وقع صوتي وما تنتجه من إيقاع ، بما أن أول عناصر الحواس تلقيا للشعر هي حاسة السمع ، لتكون بذلك قناة التواصل و دليل التذوق مع بقية الحواس. والنص الشعري عند كافة الباحثين منظومة أوزان تختص بالظاهر ، وإيقاع ينشأ من انسجام بين مختلف أدواته البنائية ، فيُحدِث التشاكلات المتنوعة في الظاهر والباطن،

(1).سامح الرواشدة : إشكالية التلقي و التأويل ، منشورات أمانة عمان الكبرى ، عمّان ، 2001 ، ص 17.

(2).ميجان الرويلي سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2002 ، ص

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

بمستويات سياقية دلالية تميز النص الشعري وتعرفه ، وتيسر تقبله على بقية أنواع الكتابة الفنية لقدرته التطور بتطور الفكر والإنسان فهو « أشبه بالأحياء في إتباعه سنة النشوء و الارتقاء»⁽¹⁾.

و كان لموسيقى الشعر أهمية بوضع علم كامل عرف بالعروض ؛ الذي وضع أسسه و فصل قوانينه ، و سمي مصطلحاته العالم اللغوي الشهير الخليل بن احمد الفراهيدي ، و أتم ما شاكله من ثغرات و نقائص من جاء بعده من تلاميذه ، منطلقا من نغم الغناء و الإيقاع الذي تعود الشعراء ، و تمرنوا على تقاسيمه ، فنظموا كلامهم من أخبار و صور شعرية على نمط و شكل خاص ، تحدده عناصر الإنشاء الفني ولازم ذلك النمط التشكيل الشعري ظاهرا وباطنا، حتى بات من مقاييس الشعرية التي لا تجافيه ، مهما بالغ الناقدون على الشكل و البناء في محاولاتهم الرامية إلى تغييره في عصور متعددة ، غير أن قوة رسوخ هذه المقومات كانت أقوى من رغبة المحاولات ، فزاد ذلك من رسوخ صورة و آليات الشعر بشكله العام حتى العصر الحديث والمعاصر، أين تحقق التغيير و لكن ليس بصورة الرفض للأوزان و الأنغام التي يبنني عليها ، ما اعترفت به نازك الملائكة في أن الشعر الحر مستمد من عروض الخليل الفراهيدي قائم على أساسه⁽²⁾، إنما وجوده كان لرغبة أنصار الحداثة في إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير⁽³⁾، لا إلغاء الوزن ورفضه ، ولكن مع ثورة الشعر الغربي في رفض الأوزان ، و اعتبار الكلمات هي أصل البناء الشعري دون الوزن ، جرأ مبدعي الشعر العربي على خوض التجربة ، و خلق صورة جديدة مختلفة له .

فالإيقاع و الوزن حكايتان أوقعتا الجدل الكبير ، و أراقنا المداد الغزير حول شمولية أيهما على الآخر ، و ولاية أي الطرفين على الثاني ؛ فمن قال بتبعية الإيقاع للوزن بحكم غلبة ودلالية الظاهر على الباطن و شهرته ، و له في شأن هذه الأقاويل تبريراته حاضرا ، و استرجع النقيض حكاية الشعر ووجوده قبل خلق الخليل ، وبلوغه في إحداث أمر العروض ؛ أن الشعر كان يبنني على الإيقاع متمظها في الغناء الذي أوجده و نشره .

(1).جميل صدقي الزهاوي : الديوان ، ج1 ، دار العودة ، بيروت ، 1972 ، ص3.

(2).ينظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 146.

(3).المرجع نفسه ، ص 54 .

هكذا كان لكل فئة تصور مختلف ؛ لا يمكن للدارسين الوقوف على صواب طائفة على حساب نظيراتها ، و بات الوزن و الإيقاع مصطلحين هامين في بنية التشكيل الشعري، تتراوح أهمية كل منهما استنادا لطاقت كل شاعر الفنية، ما جعل المفهوم العام لهما يتنوع بعدد المبدعين ، وزاد الميل إلى الإيقاع الداخلي وتكثيفه أمام الانصراف عن الوزن، على عكس ما أقرته نازك الملائكة بأن الوزن ضرورة شعرية لا يمكن تجاوزها.

تعريف الإيقاع :

الإيقاع مصطلح فني ارتبط بالصوت والموسيقى ، يتوافقان لتوقيع نغم غنائي، يستخدمه الملحنون في بناء ألحانهم على مواقع وموازين خاصة، يذكره ابن منظور مُعرِّفاً فيقول : « الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء ، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع»⁽¹⁾ ، كما ورد ذكره في مجموع القواميس و المعاجم انطلاقا من مرجعية هذا التصور ؛ فيذكر الفيروزآبادي: أنه « إيقاع ألحان الغناء ، وهو أن يوقع الألحان ويبينها »⁽²⁾، ومن منطلق تصوره يصبح الإيقاع عنصراً أساساً في كل فن، ينبثق باستخدام الحواس مجتمعة، في حين ينبثق كل عنصر غيره من حاسة خاصة، فكل المعاني من دونه تصبح شيئاً من الأشياء ؛ من لغة و رموز ، موسيقى وصور، أخيلة وكلمات و حروف ، إشارات وأصوات ، محسوسات ومجردة...⁽³⁾.

أما في المفهوم الغربي ؛ فكلمة إيقاع Rythme : « مأخوذة من اليونانية Ruthmos»⁽⁴⁾ ؛ و تشرحها قواميس اللغة عندهم بمعنى الجريان ، و التواتر على حال من التوازي و الانسيابية و مجاله الموسيقى و الغناء .

(1).ابن منظور : لسان العرب ، ص 263.

(2).الفيروز آبادي : القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ص 127.

(3) علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص17.

(4)Joëlle Garde Tamine : Dictionnaire de Critique Littéraire , Ceres édition , Tunis , 1998 , p.274 .

فالإيقاع مفهوم شامل للهندسة الصوتية ، فيما يتعلق بفنون الخلق والإبداع في حياة الإنسان ، يسمع أصواته و يرى سحره في الصوت و اللون والموسيقى، والطبيعة والغناء والشعر و المعمار ، و ما سوى ذلك من علامات الجمال التي ترتبط بالعصب الأول ، ألا وهو إيقاع الكون مطلقاً وتنظيم خالقه.

2-1 : مدلول الإيقاع (رأي القدامى)

لقد تعددت مجهود علمائنا المسلمين ورؤاهم حول مدلوله و مجالات تقديرات الإيقاع ، فيرى ابن طباطبا أن « للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ، و يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه ، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى و عذوبة اللفظ ، فصفا مسموعه و معقوله من الكدر، تم قبوله له »⁽¹⁾، و هو بذلك يلتمس الفوارق بين الوزن و الإيقاع ، مشترطاً الأول لتحقيق الثاني ، معتبراً أن الإيقاع تناغم بين عناصر الإنشاء الشعري ؛ من صحة الدلالة و إصابة المعنى ، وجمال اللفظ في مدلوله و وقع الصوت فيه ، رغم اعتباره جزءاً من الوزن ، و بقي يشغل ذهنه مدلول تأثير الوزن عموماً في بناء القصيدة ؛ فيقول « وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كفيئتها... كالإيقاع المطرب المختلف التأليف ، وكالملاص اللذيذة الشهية الحس ، فهي تلائمه إذا وردت عليه - أعني الأشعار الحسنة للفهم - ، فيلتذها و يقبلها »⁽²⁾ ، فابن طباطبا و إن كان مفهومه للإيقاع يتمثل في تصور الإمتاع أو الإحساس به فحسب، دون تصوره في حكم مستقل، مقدماً الأمثلة في ذلك بحواس اللذة الإنسانية؛ كالذوق و الحس ، إنما يمكن أن نرى تلك الإشارة شعوراً بوجود مدلول آخر للإحساس بالمتاع الموسيقي ، غير الوزن الخارجي اسماء صراحة الإيقاع المطرب ، و يذكر الفيلسوف أبو حامد الغزالي « أنه لا سبيل إلى استثارة خفايا القلوب إلا بقوادح السماع ، و لا منفذ إليها إلا من دهاليز الأسماع ، فالنغمات الموزونة تُخرج ما فيها

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح و تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتاب العلمية، بيروت ، ط1 ، 1982 ، ص 21.

(2). المرجع نفسه ، و الصفحة نفسها .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

وتُظهر محاسنها أو مساوئها»⁽¹⁾ ، و يشير الإمام إلى أمرين : دلالة و وقع الألفاظ ، ثم النغم الموسيقي الذي تبرزه بارتباطها بالشكل العام الظاهر ، و يبقى الإيقاع حبيس التعريف المجموع دون الانتباه إلى خصوصية مدلوله، رغم الشعور بوجوده، وتبقى جهود حازم القرطاجني - رغم عديد التعاريف التي تتقاطع في فهمها للمصطلح ، و إن اختلفت في الكلمات - ، تتسم بالإشارة إلى وجود الاختلاف بين الوزن والإيقاع منذ بدء دراسات أسلافنا القدامى، فيقول أن الشعر المبدع يتألف من «التخايل الضرورية ، وهي تخايل المعاني من جهة الألفاظ ، و تخايل اللفظ في نفسه وتخايل الأسلوب ، و تخايل الأوزان والنظم»⁽²⁾، فهو يقسم جمالية الإبداع الشعري انطلاقاً من الاستعذاب الذي جَزَّاهُ إلى متكاملة ؛ تتمثل في المعنى واللفظ والتركيب الأسلوبي ، مؤكداً على الأوزان والنظم وهو ما يقصد به الإيقاع ، مجسداً في الهندسة الظاهرية والترتيب الموسيقي، الذي يَعُدُّه جزئية هامة في التركيب الفني للشعر .

لقد تنبه العربي إلى حضور الإيقاع ، وراح يبحث عن علائق في تحديد تعريفه بين تصورات علمائنا القدامى ، وبين الطرح الغربي لمفهوم هذه القوة الكامنة والمحركة للشعر ؛ فوقفوا على رؤية هردير⁽³⁾ التي تنطلق من أن الإحساس الذي يلمسه من عذوبة الصورة الصوتية في الشعر الغنائي ، أو القوة المغناطيسية للشعر كما وصفته مايا كوفسكي⁽⁴⁾ ، لا يمكن أن يكون ملاكاً إلا المستوى الصوتي، فكل «تعبير غنائي عاطفي هو بالضرورة تعبيرٌ إيقاعي»⁽⁵⁾.

لقد انطلقت الرؤية الغربية من توازي مصطلح الوزن و الإيقاع⁽⁶⁾، رغم محاولات البحث في فوارق التشكيل الفني في اللغة أو الصورة ، أو الصوت أو الدلالة ، فقد اعتبر

(1).صابر عبد الدايم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، ص15

(2). حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدياء ، ص 89.

(3).شفيق البقاعي و سامي هاشم : المدارس والأنواع الأدبية ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، 1979 ، ص53.

(4).ينظر:

Zumthor Paul: Introduction à la poésie orale , Collection poétique , Ed. du Seuil , Paris , 1983, p.157.

(5).روز غريب : تمهيد في النقد الأدبي ، دار المكشوف ، بيروت ، ط 1 ، 1971 ، ص177..

(6).ينظر:

Scholes Robert : Elements of poetry , poetry university press , London , Toronto , Fifth printing , 1977 , p.60

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

فنت داندي « أن الإيقاع هو تنسيق النسب ، في المكان والزمان تنسيقاً منظماً، إذ نجد فيها إيقاعاً ندركه بالسمع في بعضها، وبالبصر في بعضها الآخر»⁽¹⁾ ، معتبراً التناسق المكاني و الاشتراك الحسي مصدر الإيقاع ، ويضيف ريد شاردن إلى التناسق الصوري والتتابع التركيبي في تحيد المصطلح ؛ أنه « ذلك النسيج من التوقعات والاشباع والاختلافات والمفاجآت، التي يحدثها تتابع المقاطع»⁽²⁾، فالأثر المراد وضع المتلقي فيه بما يحمله النص من تشويق ، يجعل تحقق الإمتاع جزءاً هاماً في تحديد المفهوم ، لي طرح آخر مفهوم التوازي و التتالي في الدلالة و التكرار، و يجعل من الإيقاع «مبدأً بنيويّ في كل الفنون ، سواء أ كان تأثيرها الرئيس زمانياً أو مكانيّاً»⁽³⁾، و هكذا يأخذ التعريف تشعباً مذهيباً ، ليجد في تعدد مدارس الباحثين وجهةً تكون أرضاً خصبةً لنموه و رُعاةً يسهرون على حمايته و رعايته .

ثم تنتقل عدوى التنوع و الاختلاف الفكري إلى ساحات التفكير العربي مشرقاً ومغرباً ، وتلاققت الأفهام مستوى تلك الطروحات حول الإيقاع ؛ فشذت الأقسام في تجسيد صورة تفكيرها حيال المصطلح ، وتنوعت رؤى مبدعينا في استنباط تصور لمفهومه ، في سباق التحولات العامة لمفهوم مصطلحات الحداثة ، فنقدت أدونيس للتعبير الشعري بأنه « تعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية والموسيقية »⁽⁴⁾ ، لأن علاقة المتلقي بالنص لا بد أن تكون «عقلية حسية ، و لا تكفي الحواس لإدراكها بل تحتاج كذلك إلى الفكر ، و لذلك يتفاوت الناس في فهمها و تذوقها و تقديرها ، و لا بد أن تتوافر في متلقيها درجة من النضج العقلي و الثقافي »⁽⁵⁾ .

إن اللغة و الموسيقى عنصران متكاملان ؛ يُظهر أحدهما الآخر فلا يقوم الشعر إلا بهما ، لي طرح كمال بوديب من خلال فاعلية التواصل بينهما ، ما ينشأ من « حركة داخلية ذات حيوية متنامية ، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة ، عن طريق إضفاء

(1).حسين نصار : القافية في العروض و الأدب ، المكتبة الثقافية الدينية ، القاهرة ، ط1 ، 2001 ، ص 34.

(2)ثامر سلوم: نظرية الأصوات اللغوية والجمال في النقد العربي، منشورات دار الحوار، اللاذقية، ط1983، ص2.

(3).نورثروب فراي : تشريح النقد ، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، ط1991 ، ص324.

(4). أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 115.

(5)علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1993، ص18.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة»⁽¹⁾ ، هكذا يمكن الاستئناس بأن الإيقاع تنشئه الكلمات ، وطريقة ترصيفها في سياق التعبير لوحدها، دون غيرها من بقية عناصر التشكيل الفني للنص ، وذلك لأن استبدال لفظة مكان أخرى مواتية لها في الوزن لا يفسد الوزن العام ، و إن كان يؤثر على المعنى .

ويشترط تحقيق إثارة نغم الإيقاع إلى استدعاء « قدرات شعرية خلاقية، معززة بوعي شمولي قادر على تنشيط قوة الإيحاء في الإيقاع ، و قد يصل الشاعر إلى إتباع طريقة تشبه التأليف الموسيقي، التي تجعل من القصيدة موسيقى أفكار»⁽²⁾، تقاس كما ترى الباحثة خيرة حمر العين بوحدة قياس نفسي ، تشمل كونية المبدع بما تحمله من شحنات العاطفة ، و ما تثيره كثافتها الشعورية من تردد وإثارة في الذات النفسية للفرد⁽³⁾، يمكن إطلاق تسمية الإيقاع عليها .

و باعتبار الموسيقى أهم عناصر الإنشاء الشعري و الجمال ، و أنفذها للنفس بما تملكه من جرس سحري ، يحمل المتعة و يثير جو التراسل الشعوري بين أطراف العمل الإبداعي ، بما يحوله من جمل شعورية و يحققه من إطراب نفسي ، يصبح الإيقاع آلية جمالية يتحدد مفهومه العام ، بأنه « التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام ، أو الحركة والسكون أو القوة والضعف ، أو الضغط واللين أو القصر والطول ، أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء إلخ... ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر ، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي»⁽⁴⁾ .

وبالاختلاف في جوهر مفهوم الإيقاع ، تعددت تعاريف الباحثين انطلاقا من أثره على عناصر البناء الفني ، من كلمات و أصوات و دلالة و صورة ، و من خلال المبدع و القارئ ، متوجين تلك الرؤى بالحكم أنه قوة غيبية يظهر وجودها دون القدرة على إبصارها ، مقدرين بأنه « الصوت الذي فقد شخصيته الاصطلاحية المستقلة ، و اكتسب

(1) كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1974 ، ص 231
(2) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد و الستينات ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص 52.
(3) خيرة حمر العين : شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر والتوزيع ، عمان ، ط 1 ، 2001 ، ص 237.
(4) مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط 2 ، 1984 ، ص 71.

ظلاله و أبعاده الجديدة في تركيب القصيدة»⁽¹⁾ ، لهذا كان إقرارهم أن الإيقاع « ما يزال يفتقد في طروحات الكثير من النقاد إلى الدقة والشمول والتحديد ، ويبدو أنه لن يكتسب وضوحاً مرموقاً في القريب العاجل، لما يحيطه من غموض مفهومي ناتج عن اختلاف وتباين النظر النقدي فيه »⁽²⁾ .

2- 2: صوتية اللغة :

لقد كان للغة أثر في الشعرية بحكم ما اكتسبته من خصائص جديدة ، جعلت التناغم الموجود بين الحروف ، و منها الانسجام الحاصل بتلازم وتجاذب الكلمات ، ثم تجاذب أكبر تحدثه الصورة الشعرية عموماً ، فترسم بذلك حالة الشاعر بعد أن كانت وسيلة لتحقيق ذلك ، فما نلمحه في لغة الشاعر عبد الكريم قذيفة المترددة وغير المستقرة في حبه لذكرى الوفاء للمكان، ما قال في باتنة وقلبه يرجف وكلماته يبيلها صدى التوجس وهو يبحث في عينيها عن حب فائن ، و يقين شامل لا يفسح المجال لغير محبوب واحد :

أَدْخَلِي مَمْلَكَاتِ فُؤَادِي الَّتِي لَمْ يَطَأَهَا أَحَدٌ
سَافِرِي ...

رُبَّمَا قَدَّرُ أَنْ نَمُوتَ مَعًا ذَاتَ يَوْمٍ

و فِي عُمُقِنَا حُزْنُ هَذَا الْبَلَدِ ..

مُؤْمِنٌ بِكَ .. وَ اللهُ يَشْهَدُ أَنَا مَعًا عَاشِقَانُ

أُتْرَانِي أَحِبُّ النِّسَاءَ جَمِيعًا

بِعَيْنِيكَ يَا فَاتِنَةَ ! !

إِيهِ يَا " بَاتِنَةُ " (3)

لقد أتعب التعلق بالذكرى مفردات الشاعر ، فجاءت تنهادى في توأدة تلتفت ذات اليمين و ذات الشمال ، ليتوقف هنيهة مد الإيقاع البطيء من خلال التكرار في الجملة

(1) مصطفى السعدني : التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، منشأة المعارف الإسكندرية ، 1987 ، ص181.

(2) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، ص15.

(3) عبد الكريم قذيفة : لو أنت قدرتي كم أحبك ، مطابع مؤسسة أشغال الطبع للجنوب ، ورقلة ، ط1 ، 1993 ، ص25.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

الشعرية السابعة ، ثم تواصل إيقاع الحنين في استرساله وكأنه يُستل من عمق الروح ، فمسافة الدلالة التي ينقلها الإيقاع بصوت الألم ، ما بين ربما - لما تحمله من شك - وصولاً إلى الاستفهام أتراني ، و الذي يمكن اعتباره ارتداد نفسي و إحساس بالانتهام والتقصير ، و كأنها مسافة طويلة جدا رغم أن الفاصل فيها مجموعة قليلة من الأسطر والجمال الشعرية ، بما تحمله من تناقض في العواطف والأحاسيس ، و هكذا يتأكد أن الإيقاع لن يهب نفسه للمبدع و لا للقارئ ، إنما يتطلب منهما قمة التوتر و الإثارة حتى يكون لهما.

فالإيقاع في القصيدة بنية نصية لا يظهر فيها بذاته ، إنما يمكن وصفه بطاقة الحياة والحركية في النص ، فقد نتصوره في وقع أصوات الحروف مفرقة، أو في تواصلها محرّجمة ، أو بتواتر المفردات وانسجامها البنائي ، وقد تظهر من خلال علامات الإعراب و أوزانها ، و ما كان من زوائد الحروف المتصلة أو المنفصلة والتموضعة قبل اللفظة أو بعدها ، كلها « قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس ، ولل كلمات أصوات ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية، قبل أن تكون تعبيرية وصفية، والشاعر الحق هو من يستطيع أن يرتوي من نبع هذه الدلالات الموسيقية الأصلية في اللغة المتغيرة»⁽¹⁾، ويتابع الشاعر في وقع تشكيل صورته الشعرية بتحسس ترانيم حروف كلماتها، فيستعذب تناغم حروف المد العالية لكونها « أطول من الأصوات الساكنة »⁽²⁾ .

لقد كان إيقاع الأفكار من أغور أنواع الإيقاع ، لأنها قادرة على تنشيط المحمولات الدلالية ، و منحها طاقة أكبر على إحداث الأصوات داخل الألفاظ الجامدة؛ أي خلق أفكار تجعل المتلقي أمام محاولة بناء رؤيا جديدة من خلفية قديمة، و يتم ذلك بربط الشعر بتصور انبثاق شعوري مسبق ، يفتح المعنى أمام المتلقي ليمسك طرف الدلالة الأول ، و يتشكل من تتالي الحروف الرامزة إلى الحالة الشعورية، بما تتسم به من إيقاع أصوات قد يكون الباعث فيها المد، فإيقاع الأفكار ينبعث « أساسا من طبيعة فاعلية القيم الرمزية، التي تحويها المفردات المكونة لنسيج القصيدة ، و هو عادة إيقاع خفي يتشكل في النفس

(1) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص 473.

(2) إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط4 ، د . ت ، ص 154 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

من خلال التأمل ، والاستغراق في عالم النص و أجوائه الخاصة «⁽¹⁾ ، فعندما نقرأ عملا إبداعيا نتحرى فيه الواقع النفسي الذي يُعتبر إفساءً للأسرار ، ما يدفع يوسف و غليسي إلى العناية في إختيار مفرداته ، حتى و هو يؤرّج بلغةٍ بوحه إيقاع قصيدته ، في صراع الحال الشعوري بين العين والفؤاد فيقول :

عَيْنَاكِ مَقْبَرَةٌ لِلْحُزْنِ وَ الْوَجَعِ
فِي عُمُقِ عَيْنَيْكِ يَفْنَى الْأَفْ وَالْآهُ..
فِي عُمُقِ عَيْنَيْكِ يَرْمِي اللَّهُ رَوْضَتَهُ
وَ تَمَّ يَدْفِنُ قَيْسُ هَمَّ لَيْلَاهُ
تَلَوْنَ الْبَحْرُ فِي عَيْنَيْكِ وَ اضْطَرَبَا
فِي بَحْرِ عَيْنَيْكِ ، أَنْسَى الْبَحْرَ ، أَنْسَاهُ
أَهْوَى الْهَوَى فِيكِ ، فِي عَيْنَيْكِ أُعْلِنُهُ
أَهْوَاكِ .. أَهْوَاهُمَا .. أَهْوَاهُ...⁽²⁾

إن بلوغ قمة الاستمتاع في الإيقاع، بتناسب التناغم الصوتي ذو الدلالات الانفعالية، يتطلب كبير معرفة و واسع دراية بأنواع و أقسام الحروف صوتيا ودلاليا ، و بلوغ شأو كبير في الاستماع و الإنصات الذهني لمخارج أصوات الحروف و مواقعها، ف « حركة الوزن حركة أنيئة لا تنفصل عن حركة المعنى أو تعقبها»⁽³⁾ ، و إن تأتّى ذلك للمؤلف لم يكن حال القارئ ، و إن حُظي النص بقارئ على صورة المعرفة المذكورة صُدم بقليل إدراك المؤلف ، و إن حصل التوافق كان التناغم بكل الجوارح و الحواس ، و بلغ العمل كمال صورته انجازاً و قراءة ، وهذا من نادر الحدوث و الوقوع .

هكذا تكتسب اللغة طابع النغمية كونها آلية سماعية ، و زاد الاشتقاق بخضوع أغلبها إلى أوزان متساوية مطردة ، و حتى ما كان منها سماعيا انشغفت به الأفهام ؛ فالعربي يعتز بلغته و يراها جزءاً هاماً من شخصيته ، لذلك ربطها بلفظ اللسان؛ و ما تعريفهم

(1) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، ص53.

(2) يوسف و غليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع ، الجزائر، ط1، 1995، ص58

(3) جابر عصفور : مفهوم الشعر ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، ط 1 ، 2003 ، ص 264.

للجملة الخاضعة للنغم المتواتر " الشعر كلام موزون مقفى " ، إلا دليلا على التميز الأوحى للغة الشعر ، و أقصوا منه ما فقد هذا الإيقاع المتواصل في كل الكلام .

3-2 - تنوع الأوزان

لقد فتح المعاصرون بكسر الوزن الظاهر للقصيدة العربية ، بابا جديدا للإبداع والانطلاق و مفهوما نكيا للتجديد ، و فصلوا لها ثوبا موسيقيا جديدا ، أقرته نازك الملائكة حين أحلت التفعيلة الواحدة من الأبحر الخليلية الصافية مقياسا لنغمتها، و أباحت للسطر الواحد عددا من نموذج تلك تفعيلة المنفردة ، و جاز للمبدع مزاجتها بقربية لها في الإيقاع ، و بهذا أحلت للوزن التعدد والتنوع من خلال سياقه العام الظاهر ، و المجانسة بين وزنين في سطر واحد بارتباطه بتفعيلتين متنوعتين ، لكن حددت لذلك ضوابطا دقيقة .

و لأن شعور هؤلاء المبدعين بالحرية بات حقا و وسيلة للإبداع ، اعتبروا تلك الضوابط ذاتها قيما يكبل انطلاقات خلقهم الإبداعي ، فتجاوزوها طلبا للحرية ، و بنوا على محور الإيقاع معانيهم انطلاقا من لفيف غير محدود من التفعيلات ، التي تتناسب وتحولات الانفعال ، بتعداد يخضع للحال النفسية المتوهجة في عالم الخيال ، و تفاعلت عواطفهم مع نبرات إيقاع أنفسهم الداخلي ، و ما يستطيع باطن القصيدة تحمله من أحاسيسهم العارمة ، فأرسلوا تفعيلاتهم لا يحكم بناءها إلا ما يشعرون به من اضطراب شعوري ، شكّل مظهر تلك التفعيلات طولا و قصرا سرعة و بطءا ، فتحكمت في الوزن وأصبغت الإيقاع بصبغتها العامة ، فكان تعدد الأوزان الصورة الثانية لحدث الإيقاع ، وأجاز الشعراء هذا المزج و برروه بصورة الصراع الباطني، الذي يريدون من القصيدة أن تخفف من حدة ، فلو نتأمل البناء العروضي لتجربة من تجارب الشاعرة نادية نواصر، في حال تأملها وانتظارها لحلم تملكها خلاله الشك ، نشعر بنبرة الاستسلام وعاطفة الذبول ، تتحكم بوقع استنطاقها لحركية الدلالة التي يحتويها قولها حين تعترف :

وَهَجُ الشَّكِّ بِكُلِّي [0/0/// 0/0/// فعلان فعلان]

كُلُّهُ كَذِبٌ جَمِيلٌ [0//0/// 0//0/ 0/ فاعلن فعلاتن فا]

إِنْ دَخَلْتَ قَلْبِي يَوْمًا [0/ 0/0/0/ /0//0/ 0/ فاعلات فعلاتن فا]

و رَأَيْتَ الْوَرْدَ يَصْحُو [0/0//0/ 0/0/// 0/ فاعلاتن فعلاتن]

و تَهَادَتْ [0/0/// 0/ فاعلاتن]

فَوْقَ أَشْعَارِي الْحُقُولُ⁽¹⁾ [0/0//0/ 0/0//0/ 0/ فاعلاتن فاعلاتن]

لقد لعب الشاعر المعاصر بالتفعيلات ، فبدل أن تحكمه بنظامها الحازم استطاع التحكم فيها ، و إخضاعها لسلطة أحاسيسه ، وتشكيلها حسب ما يقتضيه الحال النفسي ، و نذببات و تموجات الشعور خلال بناء القصيدة ؛ إذ بات أهم عامل متحكم في بنائها ، ولذلك ألحق به كل عناصر التشكيل الفني ، « فالتلون الموسيقي يستطيع أن يلائم بين المواقف ، أو يجعل تجسيده للشعور ينطلق بواسطة النغمة الموسيقية نفسها ، بالإضافة إلى أن الموسيقى في الشعر لديها القدرة ، في تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري نفسه ، مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري متلبسا ببنائه الموسيقي»⁽²⁾ .

لقد انفرط عقد قدسية القصيدة الخليلية ، و باتت الأوزان فيها عنصراً من عناصر البناء لا أهمها ، فأخذ الشعر المستغرق في حرية البناء ، و تعددية الرؤى والأدوات والوسائل تصورا جديدا عن إيقاع الوزن ، و بات عمق الشاعر ينير أفقها ، وأصبحت تقتبس من سويداء التمزق الشعوري الذي يعيشه نبرة موسيقاها ؛ ما بين يأس و أمل يعطي القصيدة مجالا لاكتشاف واقع هذه المشاعر الحارة ، فاستعذب ركوب ضرورات الإيقاع الشعري ، من خلال تلوين التفعيلات و قطعها ، بل و حتى تغيير صورتها تجسيديا لظاهر الارتداد النفسي الداخلي ، الذي ما زال يبحث عن ذاته في تردد وعدم استقرار ، لتطول تلك الوحدات الموسيقية في حالات تدفق الانفعال المتردد والمتألم ، وتشارك بتمزق أجزائها واقع حال صاحبها ؛ فلا يسعنا ونحن نتابع باديس سرار إلا أن نلملم أوصال إيقاع قصيدة تفتت تفعيلاتها ، ما جعل التغيرات الحادثة تندفع مبتعدة ، و هو يدفع المسافة بينها إلى التقلص بمعاناة يكابد جهدها قولاً و واقعا:

(1).زهرة بلعالية : ما لم أقله لك ، ص 62

(2).صابر عبد الدايم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور ، ص20.

بوح عَيْنِيكَ [0/0//0/ / فاعلاتن ف]

كُحْلُ عَيْنِيكَ [0/0//0/ / فاعلاتن ف]

يَفِيضُ الآنَ بَوْحًا [0/0//0/ 0/0// فاعلاتن فاعلاتن]

فَاعْبُرِي فِكْرِي [0/ 0/0//0/ فاعلاتن فا]

وَ اقْطِعي كُلَّ شَرَّابِينِ [0/0//0/ 0//0/ / فاعلن فاعلاتن ف]

فُؤَادِي ... (1) [0/0// فاعلاتن]

لقد جسدت الشعرية العربية القصيدة في صورة مختلفة عما كانت عليه؛ حين جعلتها تهتم بتمثيل التجربة الشعورية على حساب الوزن الظاهر ، و منحت الإيقاع الباطن قيمة أكبر ، فجندت بذلك كل أدوات القصيدة إلى تحقيق المغامرة الإبداعية ، وتحويلها من جسد جامد إلى حالة شعورية ، تُكْتَب على نوتة موسيقية ، فتستغل الحرف و الصورة و المعنى إلى مغامرة الإيقاع المشحون ، القادر على احتواء الحالات الشعورية الانفعالية ، و إسعاف المبدع في تحقيق التناغم العام .

و في تأمل بسيط للنموذجين المذكورين ؛ نشعر بمدى ما تَمَتَّع به الشاعر من مساحة الحرية ، التي اكتسبها من خلال التنوع في التفعيلة أو التفعيلات المعتمدة ، ومدى ما يمكن أن يحكم تأليف هذه الوحدات ، وما تجاوز فيه من أمر التغيرات الشكلية لها ، و يمكن اعتبار هذه الأعمال الشعرية نموذجا عن وحدات نغمية قياسية ، قد تأخذ من مستوى التنوع في التفعيلة حيز تراكمية المعنى فيها ، واستنابات الإيقاع الداخلي حتى أصبح كل القول متاح يمكن أن يتحول إلى تركيب شعري ، مع التماس مساعدة بعض العُكازات الفنية ، و ما تقدمه تلك الحرية من بنية صوتية ، يستعويض بها في انشغاله الموسيقي المؤثر في بنائية القصيدة .

2 - 4 . تعدد القوافي

لا يبلغ الاستحسان الإبداعي للقافية إلا بحسن توظيفها ، يتخذها الشاعر واسطة التأثير في المتلقي ، بالتأم نقراتها الصوتية و واقع الحال النفسية له ، بذلك فكل مقطع

(1) باديس سرار : نحت على الأمواج ، ص ص 45 . 46

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

صوتي موسيقي يلتزمه الشاعر خلال عملية إبداعه ، إلا ويسمع من خلاله المتلقي؛ «أصوات عدة تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة»⁽¹⁾، و ما تلك الأصوات إلا ترجمة لمستوى إحساس الأعماق .

والقافية عالم قائم بذاته لم تُذكَر تابعةً لغيرها أو وسيلة مرتبطة بما سواها ، بل هي صورة تُضَاف إلى غيرها ، لأن الشعر في أساسه يقوم على « أربعة أشياء هي: اللفظ و الوزن و المعنى و القافية »⁽²⁾ ، ليمنحها التشكيل الفني دورًا محددًا في السياق الظاهر للقصيدة ، و يمتد إلى أن يبلغ جانبها الباطن ، ويبرز دورها في تكرارها ؛ و من ذلك اشتق اسمها « وَقْفَاه قَفُوءًا وَقْفُوءًا وَقْفَاه وَتَقْفَاه: تَبِعَهُ »⁽³⁾ ، أما اصطلاحاً فيرى الخليل تشكيلها يتم من جمع « آخر ساكنين في البيت ، وما بينهما والمتحرك قبل أولهما ، وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت »⁽⁴⁾ ، فإن اختلف في تحديد شكلها و منطوقها فإنه اتَّفَقَ على الالتزام بوضعها في نهاية كل شطر، شرطًا لإحداث النغمة المطلوبة، فيتحقق معها جلاء المعنى ، وتنشأ عنها كذلك لذة موسيقية تطرب لها الروح .

لكن لب ثورة المجددين كان ينصب بعد الوزن على القافية ، التي يعتبرونها جداراً من الاسمنت في طريق إبداعهم ؛ يوقف تدفق التعبير في نقطة غير مناسبة ، فراح المبدع في التماس مساحة أوسع للحرية ، يستعويض «عن البيت المؤلف من عدة تفعيلات بالتفعيلة كوحدة أساسية في بناء القصيدة، ووضع مقابل القافية الواحدة في القصيدة عدة قواف ، تتحرر معها القصيدة من روتينية النغم، وتنطلق مع التموجات الإيقاعية الداخلية، في سياق المغامرة الفنية المتحررة البعيدة»⁽⁵⁾، وهكذا أصبحت القافية كغيرها لا تخضع لمقاييس قديمة ، بل اتخذت مساراً مستقلاً وفق رؤية مستقلة غير خاضعة لبقية العناصر

(1).السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، ص166.

(2).أبو علي الحسن بن رشيق : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ج1 ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة ، بيروت ، لبنان ، ط 5 ، 1981، ص 119.

(3).ابن منظور : لسان العرب ، مادة ق ف و .

(4).مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب ، ص 282 .

(5).ميخائيل أمطانيوس : دراسات في الشعر العربي الحديث ، المكتبة العصرية ، صيدا ، ط1 ، 1968 ، ص10.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

العامة في التشكيل⁽¹⁾، و قد أزم نفسه «مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة؛ تلك التي لا تربطه بسابقتها أو لاحقاتها إلا ارتباط توافق وتآلف ، دون اشتراك ملزم في حرف الروي، وبذلك صارت النهاية التي تنتهي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري هي القافية، من حيث أنها النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضوع، ومن هنا كانت صعوبة القافية»⁽²⁾.

لقد كانت صورة التجديد في تصور القافية عند المحدثين ، التخلص من المزيد من قيود التشكيل الشعري ، الذي بات من يكبح جماح خلقهم و إبداعهم، جراء سيطرة تلك الثوابت المتوارثة ، فانتزعوا لأنفسهم منها حرية « إعادة توزيع موسيقى البحر ، أو تعديلها بكيفية تمكنهم من التعبير عن مشاعرهم دون أن تلغي النظام الموسيقي ، و في أن ينوعوا القافية ، و يعدلوا موقعها بكيفية تمكنهم من إفراغ شحناتهم العاطفية في الوقت المناسب ، دون أن يتخلوا عنها بشكل نهائي إلا في القليل النادر من الحالات»⁽³⁾.

لقد بدأ الوزن الخارجي يفقد كثيراً من أهميته ، و لم يعد الشعر ذاك الكلام الموزون فحسب ، بعد أن جرده المجددون من أهم صورته الخارجية ، إلا أنه بقي يحافظ على إيقاع بدأ يغوص إلى الداخل ، و يتخذ صورة مختلفة عما كان عليه ، لأنه لم يعد مطلباً ظاهراً ، بل أصبح وظيفة شعورية يتلقاها المستمع مع ما يتلقى من مثيرات ، عبر تلك الرسائل المشفرة ، و راح في سياق الأثر الحاصل يقدم المفهوم الهلامي للقافية، والذي تشكل في اختلاف العديد من التوجهات في التصور، انطلاقاً من مشمولها الدلالي ومحمولها الإيقاعي الصوتي ، وعرفت قيمتها في المشاركة في البناء المعماري الإبداعي تصورات متنوعة ، كون « التعبير الشعري الجديد تعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية أو الموسيقية، والقافية جزء من هذه الخصائص لا كلها»⁽⁴⁾ فميل الانتباه في الشعرية إلى جانب ما تثيره الكلمات داخل التركيب العام من أصوات ، تتحول بالتواصل إلى كتل من الدلالة الإيحائية ، و فقد الشعر بذلك الوصلات الموسيقية الطويلة التي

(1).محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، ج3 الشعر المعاصر ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2001، ص 140.

(2).عزالدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 59.

(3).الربيعي بن سلامة : تطور البناء الفني للقصيد العربية ، مطبعة دار الهدى ، عين امليلة ، 2006 ، ص90.

(4). ادونيس : مقدمة للشعر العربي ، ص 114.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

يخلقها الوزن ، و تمضي على وثيقتها القافية التي باتت تقوم بتحقيق «وظيفة ذات مستويين ، المستوى الأول (الإيقاعي) و هو مستوى "خارجي" ، والمستوى الثاني (الدلالي) وهو مستوى " داخلي" ، وبالتحام هذين المستويين في مهمة مشتركة يتعزز دور القافية في بناء القصيدة»⁽¹⁾.

و أخذت صورة تعريفها خاصة من خلال التخلي عن تلك النمطية المتشددة، وأصبحت في صورة الانفتاح على مقومات الدلالة بالإيحاء لا بضرورة الوجود ، فالقافية « في الشعر الحر يستدعيها السياق النفسي والموسيقي للقصيدة »⁽²⁾ ، ويعتبرها آخر انطلاقا من دورها « نظاما قافويا أوسع و أكثر تعقيدا ؛ يقوم بوظيفة بنائية على مستوى القصيدة »⁽³⁾ ، و قد اكتسبت في الشعر الحديث « وظيفة جديدة؛ فهي بذلك عنصر يضاف إلى العناصر التي تنضبط للقواعد القبلية وتخرج منها»⁽⁴⁾ و تتمثل تلك الوظيفة في التركيز على « العنصر الإيقاعي ، الذي وظيفته أن يكون معلما وعلامة على ما يحدث في سيلان الكلام من منقطعات زمانية ، تجزئته إلى أجزاء أعدادها وكمياتها الصوتية خاضعة لأحكام الإيقاع العددي»⁽⁵⁾؛ فالإيقاع شغل التصور العام لفنية الشعر، وباتت كل عناصر التشكيل خادمة له وأهمها القافية.

و القصيدة الحديثة « لا تجعل من القافية هدفاً في حد ذاته ، إنما تنمو فيها نمواً طبيعياً حال اقتضاء الضرورة لوجودها ، إذ طالما أن بالإمكان الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة الشعرية بذلك ، فإن هذه الحرية فكت الكثير من قيود الاضطرار إلى القافية، مما وفر للقصيدة هامشاً كبيراً من حرية الاختيار»⁽⁶⁾.

لقد أصبح القبض على مفهوم جامع للقافية ؛ كالقبض عليها في القصيدة الشعرية المعاصرة ، من أصعب المسائل خاصة مع ما باتت تعرفه من حرية مطلقة ، تبيح لها عدم الاعتراف بموضعٍ محددٍ بنهاية السطر ، معزولة هناك كنقطة انتهاء المد الشعوري،

(1) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، ص88.

(2) رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ط1 ، 2002 ، ص 181.

(3) سيد البحراوي : في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دار شوقيات للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ، ص96.

(4) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ج3 الشعر المعاصر ، ص 144.

(5) محمد المسعدي: الإيقاع في السجع العربي ، نشر وتوزيع مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله ، تونس، 1996 ، ص45.

(6) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، ص91.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

وخاصة إذا توزعت على أسطر القصيدة ، ولم تُراع مسافات الإيقاع التي يستصيغها المتلقي ، خاصة في ظل حرية التعدد للمقطع الصوتي ، فأصبح « الشاعر ينوع القوافي على غير نظام محدد يأخذ به نفسه ، وإنما يغير القافية فجأة حين يشاء من دون التزام بشكل معين »⁽¹⁾ .

وإذا ما حولنا الرؤية إلى مجمل القصائد الحدائثية الجزائرية المعاصرة، يُلاحظ عليها اعتمادها على أسطر شعرية قصيرة ، قد لا تتجاوز تفعيلتين طويلتين (سباعية) ، أو ثلاث إلى أربع قصيرة (خماسية أو أقل) ، و بذلك فنفسُ الأفق الشعري صغير جدا رغم طول بعض الأعمال شاقوليا ، وذلك ما يبرز سعة النفسية وطول النسق النفسي والشعوري ، ولذلك يكون العمل مركّزًا ويكون أمر القافية في مد وجزر، فتتلاحق الأسطر ما يجعلها في تسارعها المتواتر لا يتطلب حضورها في كل سطر، فتغدو بذلك ثقلا إيقاعيا على القصيدة ، لقرب نهاية السطر ببدايته وقرب الأسطر فيما بينها، فيكون الفصل بين تلك الأسطر ضربًا من فقدان التنسيق، و الامتداد الشعوري الموضوع أصلا كفاصل بين الأسطر ، لذلك قد يتجاوز نصنا الشعري الإطار الطبيعي للقافية فتظهر في بعض الأسطر المتباعدة متناقلةً ، ترعى الإيقاع بصورة خافتة ، « وقد نتج عن ذلك أن الشاعر كان يتحرك نفسيا وموسيقيا ، وفق مدى الحركة التي تُموج بها نفسه ، فقد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهي ، و عندئذ ينتهي الكلام أو ينتهي السطر ، و قد تكون نذبذة بطيئة متماوجة وممتدة وعندئذ يتم الكلام ، أو يمتد السطر بها إلى غايتها ، و في كلتا الحالتين ما يزال الكلام يحمل الخاصة المميزة لتشكيل اللغة تشكيلا شعريا ؛ و أعني بذلك خاصة الوزن ، فالسطر الشعري مازال خاضعا للتنسيق الجزئي للأصوات والحركات المتمثلة في التفعيلة ، أما عدد هذه التفعيلات في كل سطر فغير محدود و غير خاضع لنظام معين ثابت»⁽²⁾ .

وبذلك حدد النقاد الحدائثيون أنماطا خاصة للتشكيل القافوي في الشعر الحر، واعتبروا أن الاكتفاء بقافية موحدة ضرب من مواصلة الخطاب الشعري التراثي ،

(1). نازك الملائكة : سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط1993 ، ص46.

(2). عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 57.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

واعتقدوا أن تعدد القوافي في القصيدة الواحدة ، هو الشكل الصحيح للممارسة الشعرية الحرة و الإبداعية ، لما في ذلك التنوع من تعدد أشكال الملامسة الحسية للصورة الفنية ، و تشكيل منافذ أخرى متعددة لتذوق جمالية النص ، و انفتاح الإحساس بأفق التصور والسمو بمستوى الخطاب إلى حدود ملامسة الذات ، والحلول بها في عوالم الجمال الرحبة ، لذلك فإن ما تُحدِثه القافية في صورتها الموحدة من أثر إيقاعي ، سيكون في حال تعددها ذاك الأثر مضاعفا ، لهذا كان وجودها من مستحسّنات البناء الفني ، لتأتي أنماطها على هذا التقسيم :

1 - **القافية المتواصلة** : و هي القافية التي يظهر فيها مقطع صوتي واحد متكرر ، في صورة مسترسلة يتمثل فيها صوت الحروف ، و خاصة المتقاربة في المخرج ، فيضعه الشاعر في نهاية كل سطر شعوري متكامل ، قد يمتد أبعد من سطر واحد ، وبتأمل رسم قافية ما قاله ميلود خيزار في هذا المقطع :

دَهَشُ
الماءُ يَشْرَبُهَا فَيَنْتَعِشُ
عَطْشًا ...
و فَرَخُ النَّهْدِ يَرْتَعِشُ
و الضَّوْءُ ... سَكْرَانًا يُسَافِرُ
في الحمى
و حَقْلُ اللُّوزِ يُفْتَرِشُ (1)

لقد هندس الشاعر قافية القصيدة وفق رسم خاص ، لم يتعدد فيه لفظها بل لقد حافظ على إيقاع وصلتها الصوتية ، التي تعتمد على حرف الشين مقطوع الصدى أو التردد ، و اختيار حرف لين فكان عين و مرة راء ، وبوجود التاء قبلها تجعل نبر الحروف جميعا متناسقا ، و تسمعه الأذن الإيقاعية بوقع موحد ، و حتى إذا ما لاحظنا مقام

(1) ميلود خيزار : شرق الجسد ، ص7

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

الفواصل بينها ، سنجده منعدما أولا ثم سطر واحد ، ليكون بعد ذلك سطرين على هذا النحو :

دَهَشُ

المَاءُ يَشْرَبُهَا فَيَنْتَعِشُ

وَفَرُخُ النَّهْدِ يَرْتَعِشُ

وَحَقْلُ اللُّوزِ يُفْتَرِشُ

وعلى هذا المنوال أو ما يقاربه ، جرى استخدام القافية في الشعر الجزائري المعاصر ، من صورة الوحدة الصوتية المعتمدة على الإيقاع المتقارب ، و خاصة بتسكين حرف الروي ، ليتوازن نبر الإيقاع الموسيقي في معظم مجموع الإنتاج الشعري الحر ، لا في صورته الثانية الشعر المنثور ، وبذلك كان تقارب إيقاع القافية يسيرا على نمط متجانس مثل قول الشاعرة:

أَنَا طَيْرٌ مِنْ هَبَّاتِ رِيَاكِ وَحَدَّهَا

جَنَاحَاهُ تَكْسَرُ ...

الآنَ أَشُدُّ حِرَامَ الأَمْنِ

أَدْخُلُ مِحْرَابَكَ

أَتَوَحَّدُ ...

أَرْغَبُ ...

أَرْهَبُ ...

وَ بَعْدَ اللهِ أُوْمِنُ أَنَّكَ أَكْبَرُ

أَكْبَرُ ... (1)

(1).زهرة بوسكين : إفضاءات من زمن الدهشة ، ص20 .

2- القافية المستوية المتتالية : وهي التي تعتمد في تنوعها الصوتي على التزام مقاطع متتالية، تعتمد على حرف روي متغير بعد أن يُذكر مرتين فأكثر، ليكون بعدها مقطع آخر مختلف في تشكيله الحرفي ، يمتد على مساحة الشعور السطري ، موازيا في الغالب للتشكيل الأول ، ليتلوه مقطع زوجي جديد ثالث ؛ « و الأساس الذي يقوم عليه كل زوج هو التماثل الصوتي و المقطعي »⁽¹⁾ ، وهكذا فيكون التركيب القافوي على النظام التالي (أ . أ ، ب . ب ، ج . ج) ، و قد يتعدد حضور القافية أكثر من مرتين لتبلغ الوحدة المحورية في البناء ، إلى تكرارها عددا غير محدد ، و إنما كان ذلك ترجمة لحال شعورية جزئية ، تتلخص على امتداد ذلك المقطع ، ونلمح مثلا لذلك في قول نور الدين درويش:

هَيَّأْتُهَا فِي غَفْلَةِ الْعُيُونِ

هَيَّأْتُ فِيهَا تُرْبَةً

وَ بَذْرَةَ زَكِيَّةَ

هَيَّأْتُ فِيهَا عَلَمًا وَ عَالِمًا لِحُلْمِي الْمَكْنُونِ

وَ سِرَّتْ وَ الظُّنُونِ

وَ تَلَا حُقِ الْمَكْنُونِ

مَدِينَتِي مُدَانَةٌ فِي السِّرِّ وَ الْعَلْنِ

لَا تَمْلِكُ الْفُلُوسُ

لَكِنَّهَا

تُوقِّرُ الزُّهُورَ وَ الْعُطُورَ وَ الطُّقُوسَ

فِي رَحْبَةِ الْهَوَى

وَ تَخْنِقُ الْعُرُوسَ

مَدِينَةَ الْجُسُورِ وَ الْعُلُومِ وَ الْفُنُونِ⁽²⁾

لقد وظف الشاعر مجموعة من المقاطع الموسيقية ، معتمدا على روي مختلف ونبر إيقاع متنوعة ، ارتباطا بواقع الحال النفسية المعتمدة ، فكان تشكيل القافية يعتمد على

(1). شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1988 ، ص49.

(2). نور الدين درويش : البذرة و اللهب ، ص48 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

الحروف المتنوعة ؛ فكانت (تربة، زكية ، ثم المكنون الظنون المكنون) ، لتتحول بعد ذلك إلى (الفلوس الطقوس العروس) ، وكانت القافية المحورية (العيون والفون) ، التي ظهرت في أول وآخر المقطع المعتمد.

إن في تعدد القافية دلالة على أن كل سطر شعري يخاطبنا بلغة مختلفة، ودلالة مستقلة تتطلب التدبر في محمولها الدلالي على انفراد ، وهذا اعتزاز من كل سطر بما يحمل في الظاهر ، وما يشير إليه في الباطن ، وما تطاير فيه من عنفوان المعنى ، الذي يريد أن يستبقه للأجيال اللاحقة ، تحقيقاً لخلود الأعمال الذي بات يمارسه المحدثون في حواراتهم الجديدة لأعمال أعلام العصور الخالية.

كما أنها قد تتعدد القافية بصورة تحمل عبء القصيدة كلها ، فتكون بؤرتها الدلالية؛ فتشغل اهتمام الشاعر فيطاردها في صورته المتعددة ، فتبلغ حد الانفلات من قبضة يديه فيظهر ، و يختفي المعنى حسب ما يرتضي و لو على حساب الإيقاع العام ، الذي يرسمه النبر في ذهن المتلقي ، و هذه الحال كثيرة في تجربة الإبداع الشعري العربي عموماً ، فلو نتابع مستوى الإيقاع في قصيدة " كيف ادعوك " للشاعر عمار بن زايد ، يمكن اكتشاف ما يمارسه التعدد القافوي في التحكم في المبدع حين يقول :

2	1
فِيهِ عَزْفٌ ...	كَيْفَ أَدْعُوكِ ؟
فِيهِ مَوَالُ السَّعَادَةِ ...	أَجِيبِي
فِيهِ حُلْمٌ ، يَنْتَقِي النَّجْمَ لِخَدِّكَ وَسَادَهُ	كَيْفَ أَدْعُوكِ ؟
يَجْعَلُ الْجَيْدَ صَبَاحًا حَوْلَهُ الشَّمْسَ قِلَادَهُ	نُسَيْمَهُ ؟
فَأَسْكُنِي مَيْدَانَ قَلْبِي	أَمْ أُنَادِيكِ رِيَاضَ الْأُمْنِيَّاتِ
فَهُوَ مَيْدَانُ عِبَادَهُ	أَمْ أَنَاجِيكِ : فَتَاتِي ؟
وَاسْمَعِي الطَّيْرَ الَّذِي يَشْدُو قَصِيدًا فِي هَوَاهُ	يَا حَيَاتِي
لَمْ يَشَأْ لَفْظًا سِوَاهُ	أَسْكُنِي مَيْدَانَ قَلْبِي، فَهُوَ رَوْضٌ فِيهِ دَفءٌ
مَا سَعَى لِقَوْلٍ مِثْلٍ : آه (1)	زَاخِرٌ بِالصَّدَفَاتِ

(1). عمار بن زايد : رصاص و زنايق ، ص 55 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

لم يعط الشاعر لمساحة الإيقاع بُعداً الارتياحي في تحقيق التوافق والانسجام ؛ فلو ضبط مستوى الإيقاع في القصيدة ، لو جدنا أن النبر بطيء في قافيته الأولى (أدعوك ، أدعوك) إذ يتخلله سطر واحد ، إلا أنه يتسارع بعد ذلك في المقطع القافوي الثاني ؛ فبين (الأمنيات ، فتاتي ، حياتي) لم يكن هناك من متسع ، حين توالت القوافي بطريقة مفاجئة في حركيتها المتسارعة ، ثم بالانتقال إلى المقطع الثالث و تشكيله المقطعي ، تمثله لفظتي (دفء وعزف) ، يعود تسارع التركيب الإيقاعي إلى البطء بعض الشيء ، فالفاصل الشعوري سطر واحد فقط ، ثم يأتي المقطع الموالي ليعود التسارع الإيقاعي الذي تحدثه القافية إلى الحدة مرة أخرى ، بنتالي ثلاثي يحمل قافية موحدة ، أما اللفظ الرابع فيتأخر بعض الشيء في الكلمات (السعادة ، وساده ، قلاده وعباده) ليختتم البناء النصي بمقطع قافوي مقصود ، يحمل فيه الشاعر من خلال نبرة الحال الشعورية النهائية التي يريدها لفظاً وإيحاءً ، و تتمثل في اختيار حرف الروي الهاء مسبوق بمد ، و هذا ما يؤكد مدى المعاناة النفسية و الشعرية ، والإحساس المطلق بالألم ، و تجسده ألفاظ قافية الختام (هواه ، سواه و آه) .

3- القافية المتشابهة : و هي التي يتقاطع فيها إيقاع السطر الأول ، في تشكيل قافيته مع سطر القصيدة الثالث ، في حين يتقاطع تشكيل ثانٍ بإيقاعه و مقطعه الصوتي مع سطر بعد ذلك، ويختلف الترتيب وتتشابه القوافي في عملية تكرار واسعة ، فيتقارب الزوج الإيقاعي رغم فواصل الأسطر بينها ، فينشأ النبر بالصورة الإيقاعية ، بالرتابة التي يهدف المبدع إلى إحداثها ، و خلال هذا النمط المعتمد في هذا النوع (أ ب أ ب)⁽¹⁾ لا نلاحظ اختلاف صوت الإيقاع ، إنما في غالبه يخضع إلى مستوى إيقاعي متوازن ، لا يشمل التسارع الشعوري ، إنما يحكم تسارع الصوت فيه شعوراً متجانس يخضع له ، وذلك ما نلمسه في تجانس التصوير الإبداعي في قول الشاعر عثمان لوصيف :

أَتَمَسُ فِيكَ الْحَقِيقَةَ الْبَيْضَاءَ

مِثْلَ الْبَرَاءَةِ

(1). محمد عوني عبد الرؤوف : القافية و الأصوات اللغوية ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي مكتبة دار المعرفة ، القاهرة ، ط2 ، 2006 ، ص10.

إِسْرَاقَةُ الرُّوحِ وَ الرَّعْشَةِ السَّارِيَةِ

أَلْتَمِسُ نَبْضَ الْهَبَاءِ

وَ أَقْرَأُ فِي فَجْرِ عَيْنَيْكَ

أَيُّفُونَةَ اللَّهِ تَعَبَقُ بِالذُّنْدَنَاتِ

وَ تَنْضَحُ بِالْعِشْقِ

وَ النَّشْوَةَ الضَّارِيَةَ

أِهَ ... يَا امْرَأَةً يُزْهِرُ الْكَوْنُ

فِي فَيْضِهَا اللَّذْنِي

وَ يَخْضُو ضِلُّ اللَّوْنِ

فِي نَارِهَا الصَّافِيَةِ (1)

لقد اعتمد الشاعر مقطعا صوتيا محوريا ، تكرر في مساحة خارطة القصيدة بصورة تواترية ؛ في السطر الثالث و السابع و الأخير (الساريه ، الضاريه ، الصافية) ، محققا من خلال هذا التواتر القياسي توازنا في الإيقاع ، غير أن بقية القوافي أحدثت إيقاعا أقل أهمية من تلك المحورية ، و ببعض الملاحظة نجد أن هناك مقطعان قافويان؛ كان عملهما وصل تلك القوافي ، والتقليل من أمد التباعد الصوتي الذي يحدثه الافتراق في السطر الشعري ، فإيقاعية القافيتين (البيضاء الهباء) ، و إن تشاكلا نغميا مع القافية المحورية ، فإنهما منحا المساعدة لها في تحقيق إطالة أمد إيقاع القصيدة عموما .

4- **القافية المتعاقبة** : و هي التي تتوافق في نظام متداخل في نظام ثنائي أو أكثر ، حيث تكون (أ ب ب أ) ، وقد يتوسع التعانق القافوي فيجمع قوافي أكثر من العدد المحتمل ، فيكون تشاكلها في صورة من حسن المزهرية ، التي تتخذ من التنوع والتمازج آليات حسنها وجمالها ، وبذلك يمكن ملاحظة صورة توسع التعانق لقوافي القصيدة، ومدى قيمته الفنية من خلال الشاعر عقاب بلخير الذي يشكل بفعل أصوات قصيدته التماثل الإيقاعي لمستوى الإبداع الحدائي فيقول:

(1).عثمان لوصيف : قالت الوردة ، ص 55 .

سَوْفَ تَأْتِي

مِثْلَمَا غَابَتْ بِأَفْوَاسِ قُرْخٍ
و تُغْنِي الشَّمْسُ لِأَخْلَامِ الْقَمَرِ
هَكَذَا قَالَ عَنَاءُ الْجِرَاحِ تَأْتِي
مَعَ تَلَاوِيحِ السَّفَرِ
وَجْهَهَا الْغَيْمَةُ وَ الْبِسْمَةُ مِنْ بَحْرِ الذَّهَبِ
بَيْنَ رِيحِ تَنْهَاوَى وَ عُيُونِ تَنْفَجِرِ
سَوْفَ تَأْتِي كَوَرِيْقَاتِ الْقَصَبِ
فَوْقَ وَادٍ مِنْ دُمُوعِ الْعَيْنِ تَأْتِي (1)

لقد كان لرغبة الشاعر في إسماع أصوات أعماقه المتألّمة ، دافع هام في تشكيله الموسيقي لقصيدته ، فغلبة إحساس الألم جعله يحاول السيطرة على تلك الأصوات المنبعثة ، حتى لا يخرج إيقاعه عن تصوره العام لمدى الألم، فألفينا يعانق ألفاظ قوافيه، و يقارب في مساحة التنافر بينهما ، ليضيّق الإيقاع المفروض، ويتمثل في الانتقال من نبر إلى الثاني، فكانت ألفاظ القافية المحورية تمثل كلمة واحدة هي (تأتي ، تأتي ، تأتي) أما نبرات بقية القوافي جاءت بتجانس تشمل مفردات (القمر السفر تنفجر العمر) ، إضافة إلى وجود قافية أخرى، تمثلت حروف ألفاظها بمفردات (العنب الذهب القصب)، هكذا يصبح استخدام التعانق القافوي آلية إيقاعية مثالية ، للتحكم في مستوى النبر والإيقاع.

و من الوسائل أيضا أسلوب التدوير ، و ما يقدمه من شمولية الرؤية التجديدية ، وخاصة في الإيقاع العام ؛ فهو فسحة لغوية تجعل من تجربة التجديد تأخذ أبعادها بنفس طويل و لغة مكثفة ، حررت المبدع من تلك الأحكام الشرطية ، التي تفرض على الدلالة أن تصل نهايتها، ببلوغ ذروة ترددها نهاية كل شطر إلى آخر كل بيت ، وبذلك فإن الشعر الحر فضاء أوسع ، وسياق مفتوح على انصهار الدلالة بأريحية سياقية ، تمنحه متسعا من طاقة الإبداع .

(1). عقاب بلخير : السفر في الكلمات ، ص 9 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

والتدوير هو ما يعرف بترابط الشطر الأول مع الثاني ، بالاشتراك في كلمة واحدة ، وبحكم أن السطر الشعري لا بد أن ينتهي بانتهاء الشحنة النفسية، فقد رفضت مُنظرة الشعر الحر نازك الملائكة التدوير⁽¹⁾، غير أن المتطلعين للتغيير والتحرر من المقومات القديمة برمتها رفضوا الدعوة ، وجعلوا التدوير بؤرة المعنى فأصبح « امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفا في الشعر العمودي ، ... فقد يمتد حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاءً كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتا واحدا »⁽²⁾ .

ومن هذا كانت ممارسة شعرائنا للتدوير في سياق فني طبيعي ، و كان استخدامهم له إنما يعود لرغبتهم في اكتمال التجربة الحدائثية في إنتاجهم ، لذلك وباليسير من التأمل يمكن اكتشاف قدرتهم على تحميل أسطرهم الشعرية الكثافة الشعورية التامة والمطلوبة ، و لا يكون الفصل بين أسطر العمل أسلوبا افتعاليا ، بل هي فنية هندسة القصيدة ، و كان التدوير حاضرا في نوعي القصيدة الحديثة حرة و منثورة ، و ما ذلك إلا تأكيدا على قدرة التحكم في فنية البناء الشعري ، فوجد الشاعر محمد بلقاسم خمّار في جل قصائد الحرة الموزونة ، تظهر هذه الآلية الفنية، يوظفها باحترافية يمكن التماسها من خلال تأمل لهذا النموذج ، الذي يقول فيه :

لَطَى الشَّوْقِ [0/0// / فعولن فـ]

يَحْرُقْنِي ... يَا جَزَائِرُ .. [0///0/ ... /0//0/ / عول فعولن فعول فـ]

عَيْنَاكَ .. أَوْجَاعَنَا .. أَنْتِ [/0/0/ .. /0//0/0/ .. /0// .. عولن فعولن فعولن فـ]

يَأْنُظَفَةٌ مِنْ نُفْمَبِرُ ... كَانَتْ [/0/0//0/0/ //0// ... 0/0/ عولن فعولن فعول فعولن]

و يَا دَمْعَتِي الصَّافِيَهُ ... ⁽³⁾ [//0/0// 0//0/0 / فعولن فعولن فعول]

بقراءة عروضية فاحصة للنموذج السابق ندرك تأثير إيقاعية التدوير ، ومدى مشاركته في إبراز المحمول الشعوري و النفسي ، فما كان يشعره خمّار من امتزاج

(1) تقول نازك الملائكة : " ينبغي لنا أن نقرر في أول هذا القسم من بحثنا ، أن التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يُورد شطرا مُدَوِّرا، وهذا يحسم الموضوع" قضايا الشعر المعاصر، ص 95.

(2) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، ص 160.

(3) محمد بلقاسم خمّار : الأعمال الشعرية الكاملة ج 2 ، ديوان حالات للتأمل وأخرى للصرخ ، مطبعة المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الإشهار ، وحدة رويبة ، ط1 ، 2005 ، ص 15.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

العواطف المتناقضة في نفس عامة الجزائريين ؛ من اعتزاز، و افتخار بانتصار أعظم الأمهات الجزائر ، و أمام ما عايشه من جسامة الثمن، جعل من بوحه تخالطه نبرات الألم ، فتنقطت كلماته وتوزعت أشلاء الإحساس بين تفعيلات تتجاوب و واقع تلك الحال، فالقصيدة اعتمدت بحر المتقارب ، و هو من الأبحر الصافية التي ركبها الشعر الحر كثيرا ، و قد أصاب تفعيلته فعولن الكثير من التمزق (ف / فعولن و فعو/ لن).

لقد كان لهذا التلوين الموسيقي المساعد في إطالة الأسطر أو تقصيرها، يجعلنا نتيقظ للموضوع ، ولا يقل تيقظنا للإيقاع المماثل في تنوع الجرس الصوتي، و تغير النغمة التي يحدثها ، و التدوير إنما هو تصور خاص لحالة الشعور يستخدمه الشاعر لما يتنازع عمقه من مشاعر الاختلاف ، التي وجدت في آليات الحداثة الفنية سبيلها للإفصاح والتعبير ، بل و الإبداع عموما.

3 - التكرار :

على غرار مفاهيم الشعرية في عالم البناء الفني الحدائي انتبه الشعراء المحدثون إلى تأثيرها ، فحوروا طريقة استعمالها ، فانفتحت أيضا على مجال واسع من المفهوم والدلالة في التوظيف، فقدموا له تعاريف مختلفة في مصنفاتهم^(*) ، واجمعوا على ما في توظيفه من دوافع نفسية بحتة ، تكمن وراء شيوعه في الشعر العربي ، فهو بذلك ظاهرة أسلوبية مرتبطة بالذات ، وما توظيفها إلا إسقاط نفسي للحالة الشعورية التي تملك الإحساس ، وصبغت الكلام في لحظة الإبداع الفني، وقيمة التكرار - كما أقر البلاغيون - لا تكمن في ظاهر إعادة اللفظ لتشكيل بنية فنية خارجية ملفتة للانتباه ، بل إن قيمته فيما تخلفه هذه البنية الشكلية من أثر انفعالي، واللفظ المكرر يحمل حتما في ثناياه هذه الدلالة الانفعالية الخاصة ، فهو «فعالية مؤثرة في الأداء الشعري، سواء على المستوى الصوتي أم على المستوى الدلالي»⁽¹⁾.

(*) (فقد ذكره "ابن جني" في خصائصه ، و "البغدادي في خزانة الأدب" ، و "ابن سنان الخفاجي" في كتابه سر الفصاحة ، والبيان و التبيين "للجاحظ") عن فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ط1 ، 2004 ، ص 32.

(1) محمد بن احمد وآخرون : البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، القدس ، ط1 ، 1998 ، ص 70.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

لنتوصل إلى أثره الفعال في تنبيه مراكز الإحساس ، الخاصة بالشاعر أو حتى المتلقي ، وهذا يؤكد مدى ما بلغه الشاعر العربي في توظيف مشاعره، حتى طغت على إنتاجه ، فاستنفذ الدلالة من خلال هذه القيمة التعبيرية ، وشكل منطلقا للإيحاء يمتد حتى يصل إلى عمق القارئ ، إنها المشاركة التي لا تتطلب البوح والتصريح ، إنما الإشارة والدلالة الخفية التي تكون رسالة تصل من القلب إلى العقل ، و المشاركة التي تمتد بين الأحاسيس.

فالتكرار إسقاطات نوعية يوظفها الشاعر لتصوير حالته الخاصة ، أو ما يغزوه من إحساس جارف بالأمل أو الحزن ، و قد يكون تعبيراً جماعياً عن حالة عامة ، قد يعيشها وجدان الفرد ، فيتخذها لتخفيف حدة الصراع الذي يعيشه داخل بوتقة الجماعة ، و هو طاقة احتوائية خلّاقة يُعْغِي بواسطتها الشاعر المعنى ، ويرفع مستوى إيحائية الدلالة فيه، كما أنه اللمسة السحرية الفنية التي تراها نازك الملائكة⁽¹⁾، كسائر أساليب البنية الفنية لها دور تقوم به، وليست قيمتها فيها هي ، لأنها تزيد بإضافتها إلى القصيدة بهاءها ورونقها، وإنما التكرار كسائر الأساليب التعبيرية يحتاج أن يكون له موضع في العمل الإبداعي ، لتجسيد حالة شعورية ، و إن أخطأ مكانه أو تجاوز دلالة يصبح من الوسيلة المتصنعة ، ويفقد بذلك قيمته و تأثيره ، وإن توافرت له الأسباب وتحققت له الدلائل ، و نثره الشاعر على عبير فؤاده ورحيق خبرته و حذقه ، كان بؤرة القصيدة ومجلب الإعجاب والإبداع، و إضافة نوعية للقصيدة .

لقد توسعت غايات توظيف التكرار ، و لم يعد يكتفي بالجانب الجمالي البلاغي، الذي التزم جزءاً هام من سيرة الشعر العربي ، و بات على أقلام شعرائه وسيلة داعمة لسد النقص الذي يحدث في الإيقاع ، و ملء ثغراته خاصة عند الاستغناء عن القافية ، أو تدويرها أو غير ذلك مما يلجا إليه في مواكبة تجديد الشعرية ؛ فالبنية التكرارية تشكل في القصيدة المعاصرة نظاماً خاصاً ، يتفرع على جوانب متعددة داخل كيائها ، و يقوم على أساس نابع من تجربة الشاعر، التي تبحث من خلال إيقاعه ودلالته ، عن لمسات الجمال الفني على صعيد الصورة المقترحة و تخصيص شعريتها النصية ، و رفدها بالبواعث

(1). ينظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 263 و ما بعدها.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

الإيحائية و الجمالية ، كما بات يُستخدَم التكرار أيضا منطلقاً لقفزة جديدة بتيسيره الانتقال إلى الفكرة الموالية ، ما يوحي بدوره في تلاحم أجزاء القصيدة، ومقياساً لكثافة الشعور المتراكم زمنياً في نفس الشاعر، ونقطة ارتكاز في القصيدة يجنب مستخدمه «كثيراً من العبارات التي ما كانت لتختفي لولا وجوده الذي أغنى عنها، و عمل كرافد إيقاعي على المستوى الداخلي للقصيدة» (1) .

وقد يضطر الشاعر إلى استخدامه كآلية ، لتوقيف التدفق الشعوري حيال قيمة عظمى في نفسه، يُلزمه لا وعيه في إنهاء قصيدة فلتت من بين يديه، ليجد المعنى قد ترمد عليه و يأبى الانتهاء ، فتطول جثتها و تزيد في إحياء المعنى وإيقاظ الدلالة ، فيكون التكرار مقصداً لشريط حالها ؛ فهو « الممثل للبنية العميقة التي تحكم المعنى ، والكاشف لما يقف خلف الكلام ، و يتعلق بشخص المتكلم من تداعيات مختلفة» (2) .

هكذا أسهب الشعراء في تعداد أسباب ، وغايات استخدام ما أسماه «النقرات الإيقاعية المتناسقة، التي تُشيع في القصيدة لمسات عاطفية ووجدانية» (3)، و لعل ما ينشده من الدلالة بعيداً عن الثرثرة تُعد من أهمها ، خاصة وأن الشعر بات حالة شعورية، و حديث المشاعر لا يقوى على الإفصاح مهما كان طبيعته ، فتلك النقرات الإيقاعية حالة تأمل، وقد تصبح صورة للحوار الخاص المنبعث من إحساس الحرمان وجفاف المشاعر، ليتحول في مساره إلى صدى ينبعث من جدران ألم الوحدة و الوحشة ، ليطلع المتلقي على تلك الأنوار اللاشعورية ، التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر ، فيضيئها ليتحقق في استخدامه « مهمة التركيز على المتلقي ، أو تحقيق إيقاع موسيقي أو تحقيق ترابط معنوي و نفسي بين بعض الأجزاء في المجموعة» (4) الشعرية، وقد يكون لكل تكرار دلالة يستحسن إبرازها في موضعها .

غير أن هذا التوسع في تمطيط مفهومه يجعلنا حيال آلية غامضة وخطيرة يستوجب الحذر منها ، بل و الإسراع في ضبطها بقواعد دقيقة ، وضوابط في تحديد مفهومها

(1).فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش ، ص 124.

(2).محمد عبد المطلب : بناء الأسلوب في شعر الحدادة ، ص 109.

(3).عمران خضير الكبيسي : لغة الشعر العراقي المعاصر ، وكالة المطبوعات الكويت ، ط1 ، 1982 ، ص 181.

(4).محمد بن أحمد و آخرون : البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة ، ص 70.

ودورها و قيمة توظيفها ، لكبح جماح المتسارعين في إستخدامها ، حتى لا تُخرج القصيدة عن مسار نموها الطبيعي.

3 - 2 أنماط توظيف التكرار :

3 - 2 - 1 : التكرار الحرفي :

اختلفت رؤى النقاد العرب حول التكرار الحرفي؛ ففي حين عد القدامى تقارب الحروف في البناء الفني ، - و إن اختلفت وظيفتها ونوعها - عيبا و ضعفا في المبدع ، وأشارت بضرورة الفصل بينها، فقد انتبه المحدثون إلى وقع الأصوات المنبعثة منها ، ورغبوا في سماعها وما يحدثه تلازمها من وميض النبر والإيقاع ، و لم تشغلهم التركيبية اللغوية بمساحتها الضيقة، التي لا تتسع لتألف هذه الحروف ، و بما أن القصيدة الحرة فضاء في أساسه واسع، يسع مطلق أدوات التعبير اللغوي والدلالي ، نال الحرف فيها فسحة من الحرية ، تُخرجه من مجال الربط أو التعليل ، إلى ضرورة الانتباه لـ « صوت فائدته الأساسية هي الدلالة على معناه »⁽¹⁾ .

و بما أن للحرف محمول ثابت من الدلالة ، فقد يتحول ذاك المحمول في تكراره إلى بؤرة الدلالة و محورها الرئيس ، فحرف النفي " لا " قد يحمل موقف المبدع ، ووقع معناه يكون أكثر شدة إن تكرر مرة واحدة في سياق شعري ، فما بالنا و الشاعرة نادية نواصر تضعه في مواجهة المتلقي لافتة حمراء ، فتقول :

وَ لِأَنَّكَ نِصْفِي ، فَفَيِّدْنِي

لَا سَاحِلَ دُونَكَ ، لَا شَاطِئُ

لَا شَمْسَ تَشْرِقُ فِي كَوْنِي

لَا زَبَدَ يَطْفُو عَلَى بَحْرِي

لَا مَدَّ فِيهِ وَ لَا جَزْرُ

لَا نَوْرَسَ يَعْزِفُ لَحْنَ الْعِشْقِ

لَا لَيْلَ يَعْقُبُهُ صُبْحٌ⁽²⁾

(1). عز الدين علي السيد : التكرير بين المثير و التأثير ، عالم الكتب ، بيروت ، ط2 ، 1986 ، ص 39 .
(2). نادية نواصر : زمن بلا ذاكرة ، ص ص 8 . 9 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

لقد استطاع الشاعر أن تمزج وظيفة حرف الجواب " لا " ، بدلالات نفسية وإيحائية و إيقاعية مختلفة ، راحت تؤدي وظيفة التوسعة لحيز الصورة المقترحة ، فتنحول اللفظة إلى بذرة ترميها الشاعرة في حقل القصيدة ، لتتبعها بشقيقتها و ثالثة، حتى يضيق حيز الصورة بالمدلول المشهور ، فيعطيه التكرار توسعة في الدلالة قد يكتسبها أنيا ، و بذلك تفتح " لا " المكررة في مطلع سبعة أسطر واثنتين داخله ، لترسم حالة الانتفاء المطلق من كل علامات الأنوثة النفسية و الحقيقية ، دون أن يمتد إليها اهتمام من تحب ، لقد تعطلت لغة الشعر لديها و انحسرت لغة الأمل ، لتعلو القصيدة صدى الثكل الأنثوي واليتم النفسي ، الذي تعالى صوته و تعاود الأم حنينه فضاء الشاعرة ، ليتملاً حلقها المبحوح بنبرة حرف جواب واحد لا يتغير .

وفي نموذج آخر يظهر حرف الجر " في " ، على عتبات أسطر قصيدة الشاعر عمار بن زايد ، ليرسم في صورة من التناقض و التناطح الشعوري بينه وبين طرفه الآخر، مغرباً حبيبته بقلب تملؤه المسرات والملاذات، و يحييه أن يكون مسكناً يضمها ليستسلم إلى الحلم الجميل ، فيقول :

أُسْكُنِي مَيْدَانَ قَلْبِي ، فَهَوَ رَوْضٌ فِيهِ دِفْءٌ

فِيهِ عَزْفٌ ...

فِيهِ مَوَالُ السَّعَادَةِ ...

فِيهِ حُلْمٌ ، يَنْتَقِي النَّجْمَ لِخَدَّيْكَ وَسَادَهُ

يَجْعَلُ الْجِيدَ صَبَاحًا حَوْلَهُ الشَّمْسَ قِلَادَهُ (1)

إن إصرار الشاعر على تكرار لفظة " فيه " تستجلي حالته الشعورية المطلوبة ، فكثافة الدلالة تجتمع في حرف الجر "في" من خلال هذا الإلحاح على الدلالة والمعنى، والشاعر « يلتجئ إلى مثل هذا التكرار اللاشعوري» (2) ، ليتحول المكرر إلى إيقاع خاص، تفتقد حضوره الأذن إذا أبطأ في استخدامه الشاعر.

(1). عمار بن زايد : رصاص و زنايق ، ص 55 .

(2). محمد زغينة : شعر السجون و المعتقلات في الجزائر (54-62) رسالة ماجستير مخطوط ، قسم الأدب العربي ، جامعة باتنة (89-90) ، ص 205.

لقد عدّ النقاد التكرار الحرفي من أكثر أنواع التكرار بساطة ، وانتشارا في أعمال الشعراء ، لما يملكه من تأثير في المعنى وتحقيق للإيقاع الموسيقي ، من خلال إسهامه في فضح مكونات النفس ، ليتحول نفسه إلى معادل دلالي ، وبؤرة يتمركز فيها المعنى و يجتمع فيها الشعور ، و تنفجر من خلالها الدلالة، وخاصة إذا تموضع في باحة أسطر القصيدة ، حتى و إن كان عدد تكراراته قليلا، إلا أن وجوده يلفت الانتباه إليه ، «فالشاعر المعاصر يعمد عمدا إيراديا، إلى انتخاب حروف تتكرر بعينها في كل بيت ، يحدث تكرارها أصواتا وإيقاعات موسيقية معينة ، ... يتخيرها تخيرا موسيقيا خاصا ، ليؤدي بجانب دورها في بناء الصورة الشعرية إلى توفير إيقاع موسيقي خاص»⁽¹⁾ .

3- 2- 2 : التكرار اللفظي :

لا نكاد نعثر على واحد منها لم يأخذه الحنين إلى ارتياد عوالم لقد تشكل التكرار و هذا لما شعروا من قيمته و تأثيره ؛ ف « تكرار اللفظة في المعنى اللغوي لا يمنح النغم فقط، بل يمنح امتدادا أو تناميا للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد»⁽²⁾، يجعل القاريء والمستمع يعيش الحدث الشعري المكرر، و ينقله إلى أجواء الشاعر النفسية ، فيكون بمثابة لوحات اسقاطية ، يتخذها وسيلة للتخفيف من حدة الصراع الذي كان يعيشه، أو حدة الإرهاصات التي واجهها في حياته ، سواء ما تعلق بوعيه الخاص أو العام ، ليجد في التكرار غايته وطموحه ، وجعل نبرة الأصوات فيه قوة فاعلة في إيقاظ الحس الجمالي.

فتكرار اللفظة يُحوّلها إلى بؤرة توتر عام للقصيدة ، و لحظة تتجمع فيها كل أشياء التعبير ، مهما ابتعد عنها منطلقا نحو فضاءات أوسع ، يأخذه الحنين إلى العودة إليها ، منشئا في كل عودة بؤرة توتر جديدة ، وباعثا حياة ثانية في القصيدة ، لتتحول إلى « سلسلة من التداعيات ، التي تلحق بالشاعر في أثناء عملية الإبداع ، فتنقله من حدث إلى حدث ... ، و يتحول إلى كتلة من الانفعالات والمؤثرات التي يستجيب لها النص

(1). إبراهيم عبد الرحمن : قضايا الشعر في النقد الأدبي ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1981 ، ص 132.

(2). عبد الرحمن تيرماسين : البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، ص 211.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

بظاهرة التكرار»⁽¹⁾ ، فتنمو الصورة في وسطٍ نقي بوسائلٍ طبيعية لا تخرجها عن وسطها الخاص ، وحينما كانت العين رسول القلب تحولت من وسيلة إلى محور ، باتت الشفاه تهمس إليه بمكونات الروح ، و تتلقف من حسنه جميل المعاني ، فيقول يوسف و غليسي :

عَيْنَاكِ مَقْبَرَةٌ لِلْحُزْنِ وَ الْوَجَعِ

فِي عُمُقِ عَيْنَيْكِ يَفْنَى الْأَفُّ وَالْآهُ..

فِي عُمُقِ عَيْنَيْكِ يَرْمِي اللَّهُ رَوْضَتَهُ

وَ تَمَّ يَدْفِنُ قَيْسٌ هَمَّ لَيْلَاهُ

تَلَوْنَ الْبَحْرُ فِي عَيْنَيْكِ وَ اضْطَرَبَا

فِي بَحْرِ عَيْنَيْكِ ، أَنْسَى الْبَحْرَ ، أَنْسَاهُ⁽²⁾

لقد كان من قصدية تكرار لفظة "عينيك" محور القصيدة منذ العنوان، ثم تموضعت في مطلع العمل تحمل راية الدلالة تبدو للعيان أهميتها ، والملاحظ أنها كانت في ذلك الموضع مرفوعة الحركة ، فلا تصلح لحالتها تلك وإحساسها بنفسها ، إلا أن تكون بتلك العلامة الكريمة الحاملة للدلالة و الإيقاع ، غير أنها في بقية الاعتراف تحولت على لسان الشاعر مطأطئة بالكسرة ، وذلك بما تحمله عين الشاعر أمام عيني حبيبته من خجل الاعتراف و الإحساس بالألم ، لنسمع بعد ذلك هذا النغم الخافت الذي راحت تضمّر نقراته ، و قد أتعبها الألم وأضناها الاعتراف، الذي انفجر فجأة في آخر المقطع في تكرار جديد يمكن اعتباره امتدادا للأول ، ليسهم في تغذية الإيقاع المحرك للخطاب الشعري ؛ فاللفظة المكررة تكسب النص طاقة إيقاعية يتحكم في إشاعتها الإحساس حركةً ودلالةً ، ما «يجعل نقطة الارتكاز شيئاً ذا كثافة عالية من حيث الإيقاع، أو من حيث الإلحاح على دال بعينه يشد المتلقي إليه ، و يقوي عنده حاسة التوقع»⁽³⁾،

(1).أحمد العياضي : التكرار عند جبران خليل جبران ، مجلة كلية الآداب و اللغات ، كلية الآداب و اللغات ، مطبعة جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، العددان 14 و 15 جانفي ، جوان 2014 ، ص 136.

(2).يوسف و غليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص 58 .

(3). محمد عبد المطلب : بناء الأسلوب في شعر الحدائث ، ص 436 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

فيساعد « على طبع هذه الصورة في الأذهان، ولفت الأنظار إلى ضرورة تأويل وتقليب معانيها على وجوه عدة»⁽¹⁾.

لقد اعتنى النقاد في أسلوب التكرار باللفظ المكرر ، غير أنهم لم يجعلوه كل القصيدة ، فقد اشترطوا لنجاح الأسلوب في صورته الكاملة ؛ أن يواصل الاهتمام أيضا بما يلي اللفظ المكرر ، و بذلك قاسوا الأسلوب بالمعنى العام ، إذ لا يمكن التفريط في أحد الجانبين ؛ فالإبداع الشعري إنتاج للدلالة بانتقاء واع ، فالتكرار حال شعورية إبداعية إيحائية توقف المبدع على عتبات الفكرة ودليلها.

إن تركيز الشاعر في إعادة لفظه بذاتها ، أو حتى ما يدل عليها ترفع من وتيرة التوقع المتناظر عند الشاعر والقارئ على حد سواء، فيتحول التكرار إلى تطور دلالي فني يساعد في اكتشاف أبعاده بتسمُّع إيقاعه وتبين دلالاته ، فيكون الشاعر طبيياً يفحص سمع وتوقع متلقيه بالنبر على مواطن الجمال.

3 - 2 - 3 : التكرار الصياغي :

هو من أيسر أنواع التكرار وأهدئها في التداول، لأن الشاعر فيه لا تشغله لفظة أو حرف، إنما إلحاحه يكون على نقطة هامة في سياق الجملة يوليها عنايته المطلقة ،«يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة، تفيد الناقد الأدبي»⁽²⁾.

فلاستخدام الأمثل للجملة كمقطع صوتي يمنح العمل متسعا من الإيقاع المثير، لتكون مصدر الإشعاع الدلالي و الشعوري في القصيدة ، و ذلك يتطلب ذوقا رفيعا لا يتيسر لكل مبدع ، هكذا يمكن التأكد من أن التكرار الصياغي لم يكن ناجح التوظيف في كل حالاته ، إنما يتطلب التوفيق فيه حسن اختيار الجملة من خلال تركيبية حروفها ، ونبرها الإيقاعي في القصيدة ، فمن صفاتها عموما ليونة نطقها ، و عدم تنافر حروفها

(1).عمران خضير الكبيسي : لغة الشعر العراقي المعاصر ، ص 180.

(2).نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 242.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

وسرعة النطق بها ، ويشترط فيه قياس الفضاء اللفظي و مساحة التوظيف بين الأجزاء المكررة ، تكون متزنة الأبعاد لا يحدث التلازم فيها إنما التواتر .

فلاستخدام الأمتل للجملة كمقطع صوتي يمنح العمل متسعا من الإيقاع المثير، لتكون مصدر الإشعاع الدلالي و الشعوري في القصيدة ، و ذلك يتطلب ذوقا رفيعا لا يتيسر لكل مبدع ، هكذا يمكن التأكد من أن التكرار الصياغي لم يكن ناجح التوظيف في كل حالاته ، إنما يتطلب التوفيق فيه حسن اختيار الجملة من خلال تركيبية حروفها ، ونبرها الإيقاعي في القصيدة ، فمن صفاتها عموما ليونة نطقها ، وعدم تنافر حروفها وسرعة النطق بها ، ويشترط فيه قياس الفضاء اللفظي ومساحة التوظيف بين الأجزاء المكررة ، تكون متزنة الأبعاد لا يحدث التلازم فيها إنما التواتر .

و هذا النوع من التكرار يكون في أغلبه عمل واع ، لأنه يشكل نقطة ارتكاز فرضتها حالة اللا حضور للشاعر ، حينما يستسلم لهذا الأسلوب ، ويتغلب عليه عجزه في مواكبة الحركة المتنامية في القصيدة ، فيتوقف ليطلب كثافة الشعور مستجديا العبارة الرسالة ، فيجعلها نقطة ارتكازه في معاودة التحليق ثانية بالمعنى ؛ كما يفعل العصفور الذي بلل الطل جناحاه ، فيترنح كالمذبوح من عجز، ولكن حين يتمالك نفسه بعد هنيهة الصدمة ترفرف جناحاه، وما حال الشاعر إدريس بوذبية بأبعد من حال ذاك العصفور وهو ينشد :

كُونِي لِي حَبْلَ نَجَاةٍ

و كُونِي لِي نَبْضَ حَيَاةٍ

كُونِي حَقْلَ أَمَانُ

قَبْلَمَا يَمْضِي الْأَوَانُ !

فِي ارْتِمَائِكَ ...

فِي انْتِنَائِكَ ...

فِي انْتِشَارِكَ ... (1)

(1). إدريس بوذبية : أحزان العشب و الكلمات ، ص 58 .

لقد احتبس الكلام في حلق الشاعر، فكان رجع الصدى أقوى من صوت استعطافه ، فتدفق فعل الأمر " كوني " رقة وحنانا ، و ملاً القصيدة عذوبة و تحنانا حين تخرى عن دلالاته البلاغية ، ليفتح للشاعر فسحة أمل ويكون له طوق نجاة ، ومن شدة تعلق الشاعر بالفعل كرره على رأس السطر عموديا، كرسالة رجاء مازال ينتظر أن يبعثها، يرسم صورة الحبيبة فيها مؤكداً دوام الوفاء ، ولا يمكن أن نغفل ذلك اللحن الشجي الذي أحدثته التوافقات الإيقاعية ، التي أحدثتها الأفعال التالية لتكرار المقطع ، وكأنها رسالة نصفها كتابة و نصفها الآخر موسيقى، ولا تكون إلا في حفل الشاعر لحظة لقاء ملامح يجب مشاهدتها .

هكذا تتحول آليات الإبداع الشعري في مدارج الحداثة ، فتجعل مثلا العلاقة في التكرار صراع دلالة بين المبدع و المتلقي ، ليتحول إلى حال واحدة في مستوى التلقي ، و التكرار ظاهرا حالة شعورية يعيشها الشاعر ، فباتت إحساسا لا بد أن يسعى القارئ ليصل إلى منتهاه ، و هو بذلك يجب عليه معاشته ليقبس تأثيره على نفسه ، حتى يتوصل إلى نتائج الدلالات الاستدعائية المطلوبة ، التي تنبثق منها الدلالة الوجدانية ، وما تثيره في سياقها المليء بالحركة و الرائحة

و بهذا نخلص إلى أن مفهوم التكرار في الشعر المعاصر قد توسع ، و بات لا يكفي بمفهوم الإعادة الذاتية أو الاشتقاقية ، بل امتد لمشمول الدلالة النوعي فاحتوى زمن الأفعال و الصيغ الصرفية للمفردات ، مع التدقيق في أبنية و أوزان الكلمات فيكون بهذا قد ابتعد عن المفهوم الخاص لبلاغة التكرار، و مفهومه الذي تصطفيه العقول التي تشبعت بالالتزام بالمدلول العام للخاصية، و بذلك فتح نافذة جديدة استقطبت علاقات أخرى توسعت لتشمل العديد من أنواع البديع ، الذي عرف من خلال هذا الاندماج الانصياعي للتكرار ، صورة ومظهرا فنيا جديدا و دلالة حدائية مختلفة ، و من أهم أنواع البديع الترصيع والتصریح و المعازلة و تشابه الأطراف و رد العجز على الصدر و المماثلة و الترديد و الارصاد و المشاكلة و المجاورة و الترجيح و المحاورة و التطريز...

المبحث الثاني : البنية التصويرية و إنتاج الدلالة :

1 - الصورة الشعرية و التركيب البياني :

لقد حول النقد المعاصر تأثير الصورة الشعرية إلى جملة من الآليات الوظيفية ، وأكسبها إضافات فنية تُعلي سياق إبداعها، من خلال تجسيد الصور الذهنية عبر التصور الشعوري ، بالانطلاق من أدوات قياسية مساعدة، تتسارع بالتشكيل الفني وترسم أبعاده ، جعلت الصورة البيانية تمنح الروح للصورة الأم وهكذا أضحى «للصورة مستويان .. هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي»⁽¹⁾.

فالصورة الشعرية - في ضوء ما تقدم- هي سمة الشعر المعاصر، من خلالها يكون التواصل بين عناصر الإبداع الفني، فيجسد الشاعر تعبيرية صورته، لاستقطاب المتلقي وصهره في خضم التجربة الشعورية ، فهي عملٌ مجموع الحواس ، وخلقٌ لمدلول ما هو كائن في الوجود ، بمواصفاته التي أبدعها الفنان يتذوقها و يتفاعل معها و يتتبع بناءها ، بل ونموها بين بقايا مدلول المعاني التي تتوالى في انبعاثها من عقيدة أديب ، تضمخت بالجمال في كوامن شعوره ، واستنشق القارئ نسماتها المعبرة، فحركت فيه سواكن الشعور ولتثير الخيال في استقطاب هذه الإشارات التي تجتمع متوحدة، تنبض بالحياة والتواصل حتى تسكن عمق السامع ، فيكون العمل بذلك «الجهاز الذي يستطيع أن يستخدمه كل فرد ، بأسلوبه و طريقته ، فتكون القصيدة جزءاً من الوجود الحي المتكامل، الذي يحقق فيه كل منا وجوده الخاص»⁽²⁾.

1 - 1 : آليات التشبيه و بعده النفس التصويري :

آلية التشبيه جزء فني من عناصر الصورة الشعرية، لما يحققه من فاعلية علاقة الفن بالإحساس ، وما ينقله من قدرة على التوافق بين العناصر المتباعدة رغم بساطة

(1).كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص22 .

(2).عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ص 356 . 357.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

تركيبه الصوري، فاكتمب على يد المعاصرين بُعداً فنياً تفجرت بواسطته المعاني، ومنحهم شعوراً بالحرية في تركيب التصورات المتنوعة .

و كان التشبيه - ولا خلاف في ذلك - ، أسبق آليات التصوير الفنية حضوراً في النص الشعري ، وأيسرها طريقاً إلى أفهام الشعراء ، فأنشأوا بواسطته صورهم المستوحاة من المصدر الأساس الطبيعية ، وإن كانت نظرتهم إليها « بسيطة إزاء هذه ، مهما بلغت من العمق و الشعور»⁽¹⁾ .

ولم يختلف تعريف هذا اللون البياني عند أغلب الأقدمين ، إلا ما كان من تغيير في تركيب الجمل من ألفاظ ، ومجموع هذه الرؤى ما قاله قدامة بن جعفر: في أن التشبيه «إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معاني تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها ، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه ما أوقع بين شيئين؛ اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدني بها إلى حال الاتحاد»⁽²⁾ .

ويحدد ابن رشيق علاقات الاشتراك في جهة أو جهات ، « لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه مناسبة كلية كان إياه »⁽³⁾؛ فالعلاقة بين الطرفين سواء أكانا حسيين أو معنويين، لا تتجاوز كونها موازنة بينهما لا تُحدث جراً ذلك أي تفاعل ؛ « بمعنى أنه لا يحدث - داخل التشبيه - تجاوز مفرط في دلالة الكلمات ، بحيث يصبح هذا الطرف ذلك الأخر»⁽⁴⁾، وهو لا يعدو كونه تنبيه للمتلقي على وجود عوامل الشبه بين الطرفين ، مع محافظة كل طرف على خصوصيته، فلا يقوم الواحد مقام الثاني ، إلا في ما أراد الشاعر من دلالة قد تقرب بينهما ، فالتشبيه «من أشرف أنواع البلاغة ، وأنه ينهض برهانا على مقدرة الشاعر الإبداعية، وفطنته العقلية»⁽⁵⁾ .

و لهذه الدلائل كان التشبيه أداة المحدثين المفضلة على غرار أسلافهم ، فاستخدموها بصور وأشكال مختلفة ، يكون في الغالب الطرف الأساس (المشبه) منطلق التصوير ، و العامل المشترك في التركيب الصوري ، فيأتي مركبا مكررا ينتشر في

(1) أبو القاسم الشابي : الخيال الشعري عند العرب ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ط 3 ، أوت 1985 ، ص 67.

(2) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص 124.

(3) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ص 286 .

(4) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ص 172.

(5) سمير أبو حمدان : البلاغية في البلاغة العربية ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط 1 ، 1991 ، ص 151.

مطلع كل سطر ، ليدفع الطرف الثاني (المشبه به) إلى التعدد و التنوع، و من ذلك ما استخدمه الشاعر عثمان لوصيف في قوله :

جِسْمُكَ فَكَهْةُ الْبَحْرِ
جِسْمُكَ عِيدُ الْمَرَايَا
و جِسْمُكَ مَجْرَى الْمَجْرَاتِ ..
أَنْتِ النَّبِيذُ الْإِلَهِيُّ
يَا نَحْلَةَ الضَّوِّءِ وَ النَّوِّءِ
يَا زَهْرَةَ الثَّلْجِ عِنْدَ الْخَلِيحِ
و يَا امْرَأَةً تَنْنَمِي فَيُقَالُ الْجَزَائِرُ⁽¹⁾

لقد طوحت تجربة الشاعر بالآلية ، و انتقلت من التصريح إلى الإيحاء وصولا إلى الإخفاء الرمزي ، فقد شهد مطلع القصيدة التصوير الصريح ، من خلال تركيز التشبيه على الجسد كطرف للعلاقة ، و إن أُريدَ به المرأة كلها ، وإثارة التركيب تستشري دلالتها من خلال المشبه به ، و ما يحمله من غموض في واقعية العلاقة (فاكهة البحر ، عيد المرايا ، مجرى المجرات) ، و لا أخال الشاعر يريد من تشبيهه إلا توزع الحواس ؛ من لذة الطعم ، و جمال المظهر ، و الاتساع ، و قد تحول التشبيه بعد ذلك إلى رمزية المشبه ؛ فاستخدم الضمير أنت معادلا للأنثى المخاطبة و مقابل الطرف الثاني الصريح (النبيذ الإلهي ، الحقيقة ، البراءة) ، ليرمز إلى تغييب المشبه مطلقا ، ولتحول الآلية إلى واقع آخر ، قد يشفع لها ما احتواه ختام السياق في قوله : (و يا امرأة) .

إن الممارسة الفعلية لصياغة التشبيه جعلت الشاعر المعاصر يكتشف ما فيه من قوة الأداء في بناء الصورة ، ليحرص على استيفاء وظيفته في البناء العام للقصيدة ، فبات يشغله اكتشاف علاقات جديدة لم يسبق إليها ، وإجادة الروابط غير المتاحة قبل المتاحة، حتى تكون معينا في نقل المعنى و تقريبه إلى ذهن المتلقي ، و أوجد الشعراء لتلك العلاقات أسبابا و دوافع و أنواعا متعددة ، حتى باتت لفظة التشبيه و الاستعارة مبحث

(1).عثمان لوصيف : اللؤلؤة ، ص 31.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

الباحثين و موضوع النقد، فانفتح لهم حيز الاجتهاد واسعا ، حتى تضاربت الرؤى في قيمتها الظاهرة والباطنة ، غير أن غلبة الظاهر فيها كان الأقرب إلى نتائج الأبحاث .
و من فسحة المصطلح غامر الشاعر بالمعنى ؛ فتحول التشبيه إلى صورة أوسع قد يتخلى فيها عن عوالق المشابهة ، ويرسم ملامح لا تحقق منطلق الصورة، فيتشاكل المظهر العام على غير ما انطلق منه توظيف التشبيه ، فنجد الشاعر أحمد عاشوري في التعبير عن حبه لمدينة بسكرة ، ينطلق من الربط الطبيعي بينها و بين إحدى رموزها النخلة ، فيقول :

أَصَلِّي لِقَامَتِكَ الْفَارِعَهُ
كَنْخَلَةٍ وَجِدِّ ،
تَسَامَتْ عَلَى رَبْوَةٍ عَالِيَةٍ
و رُغَمَ سَوَادٍ عَلَى جَبْهَتِكَ
أَعْنِي لِحُلُوِّ التَّأْمُلِ فِي نَظْرَتِكَ
لِشَعْرِ .. تَطَاوَلَ مِثْلَ الْحَرِيرِ ..
تُدَاعِبُهُ الرِّيحُ .. (1)

لقد بدأت المقاربة طبيعيا في تصوير المكان و تجسيده ، في رمز من رموزه الذي عُرف به هو النخلة ، غير أن انزياح الصورة قد اقلق طرفها الثاني (المشبه به) وأربكه، حين خصه الشاعر ببعض الملامح التي تتجاوزها ، و إن أمكن اعتبار التشبيه قد تم ، إلا أن اشتباك المعنى بفعل العناصر المذكورة (جبهتك ، شعر، وجنتك) قد قطع عنفوانه وأبطل توهجه ، فأين حقيقة النخلة من الجبهة و الشعر والوجنة تلك الملامح المستخدمة ؟ إن مسألة التذوق و الإمتاع في ذلك ، هي التي حولت التشبيه من مجرد صورة بيانية قد تخدم المفهوم العام ، أو تشارك في تشكيله ، إلى عالم جمالي متميز، وتتخلص من دور المقارنة والمساعدة في تقريب المعنى، « ويكون فعلا حين يكون قادرا على أن يتوالد بنفسه ، خالقا بين كلماته أو بين عناصره شبكة غنية من العلاقات» (2) ، فالتشبيه

(1) أحمد عاشوري : أزهار البرواق ، ص ص 35 . 36 .
(2) أدونيس : صدمة الحداثة ، دار العودة بيروت ، 1978 ، ص 98.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

جذبٌ لدلالة التصوير و زعزعة لنظام البيان ، الذي بُني على التوضيح والتبسيط ، وخلقٌ لعلاقات و دلالات جديدة بين أطراف مختلفة.

ومال الشعراء المعاصرون في توظيف التشبيه إلى إشاعة عامل الغموض ، في ملامح المقاربة بين الطرفين ، لإحداث مزيد من الإثارة في عمق المتلقي ، لينجذب من خلال ذلك لما يحدثه السياق من إيقاع ، يساعد في ابتكار عوامل التقارب بين الطرفين ، والتي انفتحت على مجالات أبعد من الظاهر ، وحين نتأمل هذا التوظيف في قول الشاعر إدريس بوذبية ، وكيف تحول المشبه طرفا يختلف عن المشبه به في تركيب الصورة، ندرك أي مبلغ قد وصله في تساؤله:

أَنْتِ احْتِمَالَاتُ أَنْبَاسِ الدَّمْعِ فِي قُلُوبِ الْبَهَاءِ
أَنْتِ حِصَانُ الْقَلْبِ يَرْكُضُ فِي مَسَاحَاتِ الْبَيَاضِ
أَنْتِ انْتِظَارُ مَنْ لَا يَجِيءُ
مَاذَا نُسَمِّي هَذِهِ الدَّمْعَةَ مِنْ عَيْنِ الْبَحْرِ
إِذْ رَكِبْتَ أَجْنَحَةَ الرَّغْبَةِ وَ انْحَازْتَ لِصِفَافِ أُخْرَى؟(1)

لقد تحوّل وجه الشبه في هذه التوظيفات إلى حالة من انفتاح الدلالة على احتمالات، لا تقف على معنى قد تتقاطع عنده الصورة ، بعد أن تجسد في دلالة نفسية لا يقوى الشاعر على تقدير مظهرها فيصفه ، فإن كان الموظفون للتشبيه يرتجون منه الإيضاح وتقريب الصورة، فإن هذا التوظيف يبتعد عن سياق المعنى الجلي، و يغوص في غموض الإيحاء ، ويميل إلى إحداث الإيقاع الشعوري .

لقد ابتعدت هذه السياقات اللغوية في صناعة الشعر بالتشبيه ، من حدود علاقة المقاربة و المجاورة ، إلى البحث عن علاقات قد تتغافل عنها الأعين والبصائر، فاستحضار الصور التي خزنتها الذاكرة ، قد تكون تفعيلا للمشهد الحاضر لا رسما لملامحه ، ويكون دور التشبيه أن « يُبقي على الجسر الممدود فيما بين الأشياء ، فهو بذلك ابتعاد عن العالم »(2) .

(1). إدريس بوذبية : أحزان العشب و الكلمات ، ص 46 .
(2). أدونيس : زمن الشعر ، ص 154 .

1- 2 - الاستعارة و بعدها التصويري النفسي :

لقد أحس العربي بقوة الاستعارة فنيا ، فكانت بعد ذلك في مؤلفات الدارسين أهم مباحث علم البيان ، وأكثرها حضوراً و أوسعها تأثيراً في البنية الفنية ؛ لكونها أكثر الأدوات ارتباطاً بالعوامل النفسية في بعدها الفني ، فهي تنطلق من كونها حالة توتر تنتاب المبدع لحظة الإثمار ، وقدرة كبيرة لإمكانية تقريب المعنى و ربطه بالشعور ، بل و تحويل الجامد الثابت من الدلالات إلى طاقة حيوية بارعة في التأثير على المتلقي ، وجعله يتفاعل و ينسجم مع الصورة المقابلة عليه ، و كأنها جزء من تفكيره وقناعاته ، حتى باتت « أمدُّ ميدانا وأشدُّ افتنانا ، و أكثر جريانا وأعجب حسنا وإحسانا ، و أوسع سعة و أبعد غورا وأذهب نجدا في الصناعة »⁽¹⁾.

وزاد حيز دلالتها و أهميتها في الدراسات الحديثة ، إنطلاقاً من أنها تنصدر و«بشكل كبير بنية الكلام الإنساني ؛ إذ تُعدُّ عاملاً رئيسياً في الحفز والحث ، وأداة تعبيرية ومصدراً للترادف وتعدد المعنى ، ومتنفساً للعواطف والمشاعر الانفعالية»⁽²⁾ ، و تعددت الرؤى حولها و تنازعت النظريات قيمتها ودورها ؛ فبينما تراها النظرية الاستبدالية « علاقة لغوية تقوم على المقارنة ، شأنها في ذلك شأن التشبيه ، و لكنها تتميز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال...؛ أي أن المعنى لا يُقدم فيها بطريقة مباشرة ، بل يُقارَن أو يُستبدَل بغيره على أساس التشابه»⁽³⁾، تتطلع النظرية السياقية بعمق الرؤية والدلالة والفائدة ؛ فتُعرِّفها على أنها «عملية خلق جديد في اللغة ، ولغة داخل اللغة ، فيما تُقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، و بها تحدث إذابة لعناصر الواقع لميعاد تركيبها من جديد ، وهي في هذا التركيب الجديد كأنها مُنحت جانسا كانت تفقده»⁽⁴⁾ ، وتزيد النظرية التفاعلية في إبراز قيمة ودور الاستعارة ، فيما يتجاوز المدلول اللفظي ؛ فهي « تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة ، وهي تحصل من التفاعل والتوتر بين بؤرة

(1). عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ، ط2 ، 1981 ، ص 36.

(2). يوسف أبو العدوس : الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية و الجمالية ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمّان ، ط1 ، 1997 ، ص 07.

(3). المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

(4). المرجع نفسه ، ص 08.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

المجاز ، والإطار المحيط بها»⁽¹⁾ ، وهي كذلك تؤكد على الدور المعنوي التفاعلي الذي تلعبه ، حين تصنفه إلى أهداف جمالية و تشخيصية وتخيلية وعاطفية.

لقد توسعت رؤية الاهتمام بالعناصر المشاركة في عملية إنتاجها ، فقد اهتم النقاد المحدثون بالمسافة بين الطرفين في المشابهة ؛ التي أسماها « سايس sayce زاوية الخيال »⁽²⁾ ، فكلما كان التباعد و الاختلاف قويت الرغبة في الصورة ، وشُغِف الإحساس بقراءة واكتشاف عناصر أخرى تقرب الطرفين ، بل و زادت وفرة المعاني المستنتجة و زاد بفضلها توتر النفس .

فالاستعارة اختيار يضمن الانفتاح العام للدلالة ، و يُشكل منسوبها المتسارع في الإيحاء، فاستخدامها يمنح السياق الدلالي بين طرفي التقبل الإبداعي (الأديب والقارئ)، مزيدا من حرية التشكيل و التصور ؛ فلو نلاحظ التركيب الاستعاري في قول الشاعرة زهرة بلعالية ، نلتمس مستوى تراكم المعني الذي يبرزه توظيفها وهي تغني حالها :

و تَهَادَتْ

فَوْقَ أَشْعَارِي الْحُقُولِ

و نَقَّحْتُ حَنِينًا

فَلِأَنَّ الدَّوْرَ شَاءَ

أَنْ أَكُونَ

زَهْرَةً حَمَقَاءَ تَهْوَى

الدُّبُونِ⁽³⁾

لقد تحمّل المعنى التحول النفسي الذي تريد الشاعرة الإيحاء به ، فحرّكتها المتألّمة قد طغت على حدود مدخل القصيدة ، وجعلت من مستوى إحساسها بالفرح يبرز في حال من البطء، فكانت لفظة " تهادت " التي تحمل مدلول البهجة و التقبل و الانتظار بارتباطها بلفظ " الحقول " ، فتمت استعارة التهادي و توظيفها للحقول ، لبلوغ ما يحمله هذا الربط بين مسند و مسند إليه مختلفين في السياق ، ليعرج المدلول إلى تشكيل صورة

(1).المرجع السابق، ص 10.

(2).المرجع نفسه ، ص 11.

(3).زهرة بلعالية : ما لم أقله لك ، ص 62 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

أخرى في قولها " وتفتحت حنينا " ، لامتطي غمار المعنى إلى أبعاد تصويرية ، تتجاوز الدلالة القريبة ، فيقبل المحمول الدلالي التحول فيصير الحنين أزهارًا يقرب بينهما فعل التفتح ، وتحقق من خلالها متعة الاستعارة التصويرية ؛ حين يشق المعنى طريقًا أخرى يسير من خلاله موازيا للمعنى الظاهر لكن لا يناقضه .

وتستدعي الشاعرة هذا المنحى كي تستجيب لتطلعات خيال اللغة ، وهي تطمح إلى التمرد على تضرعات الإيحاء وحده ، و الذي أصبح حالا موحدة تتطلب من المبدع رسم خطوط جديدة لها ، لتوسيع طريقه التي باتت تألف هذه الصور التي لا تتغير ، فاللغة الشعرية عروس مدللة يصعب إرضائها بتلك الوسائط المبتذلة ، إنما الإثارة فيها تنبعث من التحولات النفسية التي تنشطها الحركة الداخلية ، و من أبرز صورها الابتكار البياني في الاستعارة ، الذي يجعل التداخل الصوري فيها يبلغ أبعد من المشابهة ، فتغدو صورة هجينة لا تستقر على حال من التشكيل ، وحيثما وجهتها تلقى هوى في تجسيدها الدلالي بلاغيا و تصويريا ، كالذي قد نستأنس به في قول الشاعر :

يَدَايِ تَخْرُجُ مِنْ جَيْبِي مُضْمَخَتَيْنِ

بِذِكْرَاكِ

أَنْظُرُ لِلْبَحْرِ فَأَرَى عَلَى صَفْحَتِهِ

شِفَاهَاكِ تَرْكُضُ فَوْقَ الزَّبْدِ

و تَنْحَطُّ أَمَامَ نَظْرَاتِي الصَّامِتَةِ⁽¹⁾

لقد ألقى الشاعر التركيب الصوري توقعي ، و أن الإبداع إثارة و لا يتم ذلك إلا بكسر مستوى التوقع ، و فتح آفاق جديدة له حتى ينتعش الإيحاء ، فحينما نقف على مجموع الجمل التصويرية بما تحمل من رسم استعاري ، نجد أفق التوقع قد أوهنته التعابير ، و لم يعد بمقدوره السيطرة على الصورة ، وباستنتاج مدى الاستعارة المركبة في كل قوله ، بدءًا من (اليدين المضمختين بذكرها من جيبه ، وشفاهها التي تركض فوق الزبد ، والوطن الذي ترقد الأتعاب في حيرته ، وقصائد الحب الدافئة التي تُخَطُّ) ، نكتشف نرجسية اللغة التي يبدو أن الشاعر المعاصر مرتاح إلى مستوى تعبيرها ؛

(1). عبد الله حمادي : قصائد عجزية ، ص 51 ، 53 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

يستدقُّ بما تحمله من مدلول، يثق بأنه أيسر السبل إلى مستويات الدلالة المرجوة ، يعاينها من زوايا مختلفة ، ليتمكن في نهاية المطاف من فتح نافذة أو أكثر ، ليطل منها على تقديرات القارئ ، ليزيد إحاحه كلما اقتربت مستويات الدلالة إلى الانتهاء ، يملؤها بمزيد من العناية حتى لا تتعثر بانتهاء المد الإيحاء، لتبقى الإثارة حاضرة في خلد الإبداع متجددة ، ولو كان ذلك باستخدام تقنيات الهدوء الإيحائي، الذي يضيف على الصورة ما قد تكون في أمس الحاجة إليه.

ويبهرنا في سياق توظيف الاستعارة المتنامي ، في إطار التخلص من رواسب الاحتمال التقليدي ، ما يمكن التماسه في إبداع الشاعرة نادية نواصر ، حين تقول :

عَيْنَاكَ نُغْرِينِي

لِلشَّاطِئِ الْمَجْنُونِ تُدْنِينِي ، وَ تُبْعِدُنِي

عَيْنَاكَ تَيَّارٌ مَعَ الْهَوَى يَسْرِي فَيَجْمَعُنِي

سِحْرٌ يَكْسِرُنِي ، يُرْمَمُنِي

يُبْعَثِرُ الْآهَاتِ فِي صَدْرِي ، يُمْلِمُنِي (1)

أو صورة الاستخدام المتحرر من سلطة اللغة في مدلولها الوضعي ، الذي نشعر به

في قول الشاعر محمود بن حمودة :

لِعَيْنَيْكَ أَحْيَا وَ أُبْجِرُ فِي مُقَلَّتَيْكَ زَمَانًا

وَ أَشْعُرُ أَنَّكَ لِيَلِي

.....

تَدُوبُ الشَّقَاءِ احْتِرَافًا

وَ تَهْوَى الرُّمُوشُ امْتِطَاءَ الدُّمُوعِ

تُرَى هَلْ تُصَانُ الْجُفُونُ ؟ (2)

لقد أدرك الشاعران كلاهما ، أن محورية الإثارة في الاستعارة لا تكمن في استبدال تركيب صوري بآخر ، أو استبدال علاقة فيه بأخرى ، بل جوهرية العمل تكمن في

(1) نادية نواصر : زمن بلا ذاكرة ، ص 15.

(2) محمود بن حمودة : رياح العودة ، مطبعة الفيبيق ، العلية ، ط 1 ، 1991 ، ص 49.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

تحويل الصورة من حالة الوضوح إلى حال الإشارة ، ومن مستوى العلاقة العامة إلى مستوى الغموض فيها ، فلم يتوقف التركيب الفني في وحدة بنائية ، فكل استعارة هي تركيب مستمر لغيرها ، تشكل جزئية ثم تتماهى بالتواصل التركيبي مع أجزاء تنتزع من الصفات النفسية ، خاصة وأنه لا يمكن استنتاج تلك الصفات لبعدها من المعنى المجسم ، لتتكون الاستعارة في وسط هلامي لا تحكمه ضوابط التركيب الشعوري ، كالذي نلمسه في (يسري فيجمعني ، سحر يكسرنى يرممني ، يبعثر الآهات في صدري ... لعينيك أحياء، وأبحر في مقتلتيك زمانا ، تذوب الشفاه احتراقا ، وتهوى الرموش امتطاء الدموع)، فكل وحدة منها تبحر بالمعنى إلى فسحة من الدلالة ، لا يمكن بلوغ مداها ، بل تستوجب من القارئ فتح رصيده المعرفي على مصراعيه عله يظفر بطرف من الصور المرئية، في عالم اللغة الشعري الذي لا حد لبعده الدلالي .

هكذا يتسع عالم الخلق و الإبداع في فضاء النص الشعري المعاصر ، بواسطة محمول الحركة الذي تبعثه الاستعارات النشطة ، و الحيوية في تفعيل مستوى الإثارة الدلالية خارج التصور المعنوي البسيط ، الذي قد تنطلق منه ، كون الصورة تتزايد في الانفتاح ، من خلال اكتشاف العلاقات غير المعلنة في السياق الدلالي القريب ، لتنتفتح النوافذ عن عمق القصيدة ؛ فتنتشر بنسمااتها قراءات تذوقية متنوعة ، تجد الواحدة فسحة من الرؤية الفنية فتتسارع بالمعنى، ووجهة التصورات التي تطالب بموت القصة الوضعية، في سبيل إحياء قصص أخرى تحمل الزاد الأكبر من الإثارة ، و من هذا المفهوم تتحول صور الشاعر ضربا من الجدل بين المدلول اللغوي والصورة ، إذ لا يمكن تصور المحمول فيها ينشط تصور القارئ ، فلا يمكنه الاستناد في تصوراته على بوح الألفاظ .

فنظرا للتقارب الشديد القائم بين الطرف المحذوف في الاستعارة ، سواء كان المشبه أو المشبه به ، و بين الصفة المراد منها المشابهة ، جعلت فنية التركيب الاستعاري في التوظيف المعاصر ، لا تنتبه كثيرا للفارق الذاتي وصفته ، بل قد يعتمد إلى وضعهما في مستوى دلالي واحد ، فتنتشط الإنسياقات التخمينية في توسع مسافات الدلالة، لخلق مستويات توتر تفتح هوة في المعنى، و شرخا في السياق العام ، قد يتجاوز في أحوال كثيرة المحمول الوضعي للفظة اللغوية ، و تنتشظى الصورة في مساحتها

الجمالية على فضاءات ، لا يمكن إغلاق باب الاجتهاد التذوقي أمامها ، فكلما اكتملت في صورة انفتحت على أخرى أشد و أوسع .

1 - 3 - الكناية :

من بين آليات التصوير الفني التي كانت ريشةً جمالٍ في جناح إبداع الشعراء قديما الكناية ، و التي تنبه لها الذوق الفني و استطاع التوصل إلى مدى ما تحققه من لذة إيحائية ، بما توفره من حال كانت أقرب إلى ما يرتجيه العربي في بنائه للقصيدة ، من إحياء المعنى دون التصريح به ، و إيجاز الدلالة دون الإطالة في حيثياتها ، فيكون التفسير والشرح و إثارة المعنى ، حتى لا تبقى الدلالة جافة ، فهي في واقع حالها إشارة ، و العرب دوما تريد مستمعا لبيبا بالإشارة يفهم .

فالكناية إذا لغة الإخفاء ؛ أي ما قام في تعبيره تلميح دون التصريح بالمعنى ، يشرح الجرجاني « ليس المعنى إذا قلنا : (إن الكناية أبلغ من التصريح) ، أنك بما كُنيت عن المعنى زدت في ذاته ، بل المعنى أنك زدت في إثباته لها ، فجعلته أبلغ وأكد وأشد، فليست المزية في قولهم : "جم الرماد" أنه دل على قرى أكثر ، بل إنك أثبتت له القرى الكثير من وجه هو أبلغ ، وأوجبته إيجابا هو أشد ، وإدعيته دعوى أنت بها أنطق ، وبصحتها أوثق»⁽¹⁾.

و كان لزاما على الجهود الحديثة و المعاصرة ، الانتباه إلى الأثر الذي تخلفه في السياق البنائي الفني ، ورأت من الواجب تطوير توظيفها ، من خلال توسيع مفهومها وجمالية توظيفها ، لذلك حاول الدارسون وضع تصاميم فنية ؛ ترسم ملامح التوجه الحديث للكناية ، وتحيط بقيم التأثير المقصودة ، أو تأويل إحياءاتها لتجسيد التجربة الخاصة لهؤلاء المبدعين، فيما يقصدونه من معنى وما يعملون على تجسيده من دلالة ، انطلاقا من ربط هذه الآليات بجوانبها المؤثرة في بنيتها الفنية، وخاصة الجانب النفسي والحسي الشعوري؛ ف «الصورة تركيبية وجدانية تنتمي إلى عالم الوجدان ، أكثر من

(1). عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص 117.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

انتمائها إلى عالم الواقع ... ، و ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الواقع ، وأن يكون الذاتي تكراراً للموضوعي»⁽¹⁾.

و بزينة لآلئ الكناية البراقة ، ازينت العديد من قصائد المبدعين في سيرة الإنتاج الجزائري المعاصر ؛ فنجدها تكتنف مجموع ما تخيل صورته الشاعر عمار بن زايد ، وجوهر ذلك التصوير حين يقول :

كَيْفَ أَدْعُوكِ ؟

مَلَاكًا ؟

أَمْ أَنَا جِيكَ حَيَاتِي ؟⁽²⁾

أول ما يمكن ملاحظته من أثر الكناية في البناء الفني ، ما تحمله من أحاسيس ومشاعر ، تساعد المبدع في رسم مستوى تأثره النفسي ، فمحمولها في هذا المجال يتجاوز ما تحمله من المعنى ، لذلك باتت ناقلا هاما للمواقف الشعورية، التي تمكنت من التجربة الفنية ، و ارتقت بالدلالة إلى مستوى البوح ، و بالإبداع إلى تغليب الحس ، فانتشرت في مدونة الشعر رسول اعتراف العشاق ؛ لذلك يهمس شاعرنا بن زايد في أذن القصيدة ؛ يوشوش من يسميها " حياتي " ، و لا يختلف اثنان في عدوثة إبحاء الكناية ، و رقة لمستها على المعنى .

و قد وجد الشعراء باستخدام الكناية مناسبتها وظيفيا لموضوع المرأة ، فبوحهم يتطلب مزيدا من الإخفاء والإيحاء ، وهي تمنح تلك الإمكانية بعدم الإعلان والتصريح، وبذلك عرف مجال توظيفها اتساعا في المفهوم ، ومستوى أدائها الجمالي مساعي حثيثة للتطوير ؛ فوجدت مكانها بين فنية وموضوع ، ومن تلك التوظيفات ما كان أشجى به الشاعر محمد الطاهر مسلم، و هو لا يدري من يسائل عن محبوبه الذي تواري عن ناظريه ، يقول :

يُسَائِلُهَا عَنْ هَدِيلِ الْحَمَامِ

... مَتَى يَنْبُتُ الزَّرْعُ دُونَ غَمَامٍ ...؟

(1). عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 127.

(2). عمار بن زايد : رصاص و زنايق ، ص 53

مَتَى يَشْتَرِي الضَّرْعُ قَبْرًا ...

و يَخْتَارُ مَوْتِي قُبَيْلَ الْفِطَامِ

و تَمْشِي الضَّفَائِرُ وَ النَّخْلُ يُصْبِحُ أَبْتَرُ (1)

لقد توجست كنايات النموذج من واقع صامت ، يرسمه الشاعر بلون من السواد والفناء ، و تنبعث في فضائه تساؤلات كبرى ، يحملها سياق البوح الباطن عن دلائل الحياة ، لينطلق من كناية الصوت "هديل الحمام " للدلالة على السلام والوجود ، ليعود إلى ذاته المتألّمة من خلال المؤامرة عليه ، في عبارة "موتي قبيل الفطام " كناية عن الطفولة و البراءة ، لتتوسع دلائل الفناء حتى براءة الأنثى التي لا تستطيع مقاومة الواقع ، ليقول " و تمشي الضفائر " ليبلغ بها أعلى مستوى العدائية و الفناء ؛ ظلم الطبيعة و خرابها ؛ حينما يغتال النخل و يصبح أبتَر ، لا يستطيع إثبات الحياة و دفعها للمقاومة ، فيكون الاستسلام ، هكذا يتفاعل عش الكنايات وتعضد بما تملكه من قوة حضور المعنى ، و ترسم ملامح الدلالة ومستوى الإحساس بالضياع و الألم .

و تسترشد الكناية الدلالة فتفعل القراءة الفنية ، التي تتطلب استحضار مستويات البحث ، و استقطاب الدلالة من نص يرميه المؤلف في خلد المتلقي ، يختبر به مدى قدرته على الربط بين الظاهر و الباطن ، و يتركه بين السطح والعمق يتخبط في استحلاب المعنى ، واستقطاب الدلالة باستشعار صورتها النفسية، التي أضحت حال المبدع يطلق منها نواةً لتكبر أمام ناظريه ، وتتوسع ملامحها حتى تغدو اعترافا بما يُسره الباطن من إحساس و شعور ، فما يكنه من حب لقيمة مطلقة هي محور تصويره ، لا يختلف عما يشعره من سيام البوح و الألم ، فالعشق أعلى مستوى التوحد مع الآخر مهما كانت نتائجه ، وما يقره الشاعر حمري بحري من حضور لإحساس التناقض ، ما يعترف به في قوله :

فَأَنْتِ الَّتِي لَا تَخُونِينَ

جَرَحْتُكَ فِي الصَّدْرِ مَلِيُونَ مَرَّةً

فَكُنْتِ الْعَطَاءَ

(1) محمد الطاهر مسلم : دروب الانكسار ، ص 14.

هَجَرْتُكَ مِليُونَ مَرَّةً

فَكُنْتُ النَّدَاءَ

... لِأَنَّكَ أُمُّ الْجَمِيعِ (1)

لقد كنى الشاعر عن وطنه الجزائر التي أدمن حبها ، و يعلن فيه التوبة والإخلاص والالتزام ، رغم الخطأ المتكرر في حقها ، و ما يلقاه من مُقَابِلِ إِتْجَاهِ تقصيره وإثمه، ورغم ذلك يلقى من (أم الجميع) الحنون العطوف، التي تتجاوز عن زلات أبنائها تمنحهم الأمان كلما يمموا وجهتها ، راجعين طالبين الصفح والإحسان.

و لا يتوقف انفتاح الدلالة في عمل الكناية عند مجال واحد ، فهي أم الانزياح ومجاله لأنها تبيحه إلى أقصى مداه ، بل و تنبني على فرضيته ، كونها تجسيد لمعنى غائب بواسطة اللغة ، فهي تَنْصِبُ أكثر من عَلمٍ في جسد القصيدة الإيحائية ، لتتجاذب الدلالة ابتكاراتها الجمالية حتى تتمزق ، فيأخذ كل طرف جزءا منها ، و يشيع من جزئيتها اكتمال الصورة النفسية ، لأن عمق الكناية الدلالي إنما يرتد رأسا إلى مستوى الباطن ، و هكذا تبرق الشاعرة نادية نواصر :

و نُعَلِنُ كُلَّ شَوَاطِئِ بَحْرِي

عُرْسَ الْحِدَادِ

إِذَا مَرَّ يَوْمٌ

و مَا قُلْتُ لِي : بِأَنَّكَ أُنْثَى

تَمُوتُ جَمِيعُ النِّسَاءِ بِقَلْبِي (2)

لقد استغلت الشاعرة قدرة الكناية على إحداث العلاقات الدلالية ، لتتربص في قصيدتها بالقارئ ، و تختبر قدرته على تنظيم مستوى منظومة علاقاتها المقصودة فيما صرحت به أو أخفته ، لتحل به عند مقام الحس المرهف ويتملى بالتأمل في الجمال كيف يتجلى ، ويستعصي تجسيده بالصورة اللغوية الصريحة ، لتتحول الكناية خطابا تواصليا مباشر و عنفوانا يفجر الدلالة الأم ، لتدور في فلكها دلالات نسقية بانية للمعنى ، و قد

(1). حمري بحري: ما ذنب المسمار يا خشية ، ص ص 13 . 14.

(2). نادية نواصر : زمن بلا ذاكرة ، ص ص 6 . 7

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

تتغلب هذه الآلية فتنتطق في فسحة الدلالة ، وقد حملت على عاتقها مسؤولية الإيماء للآخر لأنها أقدر وسائل التصوير تلبية لحاجة المبدع والقارئ، فهي واسطة تسعى لإرضاء الأول بما تحمله من معنى وضعي ، والثاني بما تمنحه من اتساع التصور .

إن كناية المشاعر تحمل معها توسعا في الدلالة ، يجعل من الصورة المرجوة تتحول في سياق تصور المتلقي كالسراب ، ما أن يعتقد أنه قريب ، يجده قد زاد في الابتعاد ، فكيف نستطيع الإحاطة بمدلول قول الشاعرة " تموت جميع النساء بقلبي " ، الذي إن واجهناه بمدلول الإحساس انقاد ، و إن بمدلول الكرامة انقاد ، أو بمدلول الرقة والضعف توجه ، فالكناية إذن مصنع الدلالة و الخلق والإيحاء ، و وجد الشاعر فيها الوسيلة المناسبة التي تساعده في تحقيق مفهوم الشعرية الحدائي ، الذي ينبني على عدم الإيضاح ، فما تفعله من إشاعة الغموض يجعلها لغزا فنيا ؛ ترتجيه التجارب التعبيرية الحديثة ، بل ترى فيه أنسب الوسائط لإحداث الدهشة " تموت جميع النساء بقلبي " وتحقيق الإثارة في المتلقي التي تتطلبها الشعرية المعاصرة .

2- شعرية البياض

لقد راحت مقومات الحدائث الشعرية تتمدد ؛ حتى باتت أوسع من أن تعد آلياتها الفنية ، أو تحدد وجهتها على ظاهر القصيدة المعاصرة أو في بطنها ، ومنها لغة التعبير الإيحائي بين السواد والبياض ، الكلام و الصمت ، و ما يتبَدَّى من تناقض التوظيف فيها، و أيهما حامل لهوية الآخر التدلالية ؟ و أيهما يمثل شرارة النور للآخر في ذهن المتلقي ؟ و كيف يتحول الأول ليحل محل الآخر ؟ فيتمثل النقيض في صورة نقيضه ، وما حظ الإبداع الجزائري المعاصر من زاد هذه الآليات الحدائية، انتصارا لهوية العولمة الفنية النمطية؟.

فأمر المفارقة في هذه الآلية قد أطلق عنان التساؤل منذ البدء ، إذ كيف يمكن أن تتحول الدلالة إلى انطواء في المعنى ، انطلاقا من الحيز المكاني الذي تشغله أيقونة الكلام (اللفظة) ؟ و كيف يمكن إحالة عملية الإفصاح إلى أيقونة الصمت ، التي لم تكن أصلا جزئية هامة في البنية الفنية للعمل ؟ فقد كانت أيقونة الكلام في شعرنا القديم تنطلق

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

من ملفوظ التعبير لا من مسكوته ، وكانت زنة اللفظة ودلالاتها في تركيب القصيدة هي الرسالة التي تحمل الدلالة، غير أن حال الإنتاج الإبداعي في عصرنا هذا يحدده هدف العمل ، ومادام « الشعر ليس عملا عاديا ولكنه شعر ، والتعامل معه لا بد أن يكون شعريا ، و لن يكون بوسع القارئ إلا أن يتحول إلى شاعر ، كي يستطيع النفاذ إلى عالم النص الشعري»⁽¹⁾ ، فالتذوق الشعري بمفهومه الحاضر يتطلب قارئاً مميزاً ، منتجاً للإبداع لا مستهلكاً لمستوياته التعبيرية ، يستهويه بناؤها وتتجذب إلى عذوبتها متعته وذوقه ، ويملك من قدرة التفاعل و آليات القراءة ، ما يجعله يتفاعل مع لغة الصمت أو آلية المحو و النسيان.

وهكذا فبعد أن كان يملأ ناظره بصفحة لا تحوزه من مداد الكلمات فيها نقطة البياض من بدئها إلى منتهاها ، يتحول إلى باحث عن نقاط السواد ؛ معددا ما دل على بقايا الحبر الذي تناقص عدده ، و فر من لغة الشاعر ، و قد تغلبت مساحة الفراغ الأبيض ودلائله ، وباتت القصيدة تتنفس برئة أخرى غير التي تعودها زمانا داخل إطار مقفل ، «أما الشاعر الحديث فإنه يواجه الخطوط (اللون الأسود)، بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض) ، وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاساً مباشراً ، أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانیه»⁽²⁾.

فالمفارقة في أمر الدلالة وإيحائية الحداثة الشعرية ، يُؤخذ من البياض والسواد في البناء الظاهر للقصيدة ، باعتبارهما طرفا الدلالة البنائية للمحتوى الشعوري الذي ينبض به النص ، فلا يمكن - على عكس ما كانت رؤية البنية الفنية للقصيدة قديما - أخذ الدلالة من منطوق الشاعر، ممثلة في أيقونات الرسالة المركبة فحسب ، بل إن هناك نبض آخر للقصيدة لا يراه المتلقي رغم أنه يشعر بوجوده ، إنها لغة البياض و قول الصمت المنتشر في أجزاء القصيدة و الذي يعتبره الدارسون جزءاً هاماً في بنائية الصوت ، و ذلك من ضمن جزئيات رسالة التلقي التي ينشط المتلقي للوصول إليها وهذا ما أسماها أمبرتو إيكو " الأثر المفتوح " ويسميه يابوس أفق التوقعات.

(1). عبد الله الغدامي : الخطيئة و التكفير ، ص 62.

(2). محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، ص 47.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

و سيظل الشعراء المعاصرون لزمن ممتد في المستقبل يصمتون داخل قصائدهم ،
مدركين أن وراء هذا الصمت من يفهم تأويله مدركين بأن اللغة «ستفقد وظيفتها
التعبيرية و المجازية لتكون مادة تشكيلية»⁽¹⁾ ؛ تجعل بعض تأويل المتلقين يصل إلى
مكامن أعماق المبدعين ، وأنهم يعبرون من خلال رؤاهم القارئة الهادئة الخصبة ، عن
صمتهم بأحسن حال من الإفصاح عنها ، فقد يُشفي غليل آلامهم المتعاضمة داخل
الصمت، تلك اللمسات التأويلية للقراءة الضمنية التي يمارسها المتلقي ، و بما أن اللغة
قصيدة داخل القصيدة الأم ، فإن الصمت في أصله مجمع تلك القصيدتين ، بل هو منتهى
وجودهما معا ، والعجز عن التصوير بناءً جديد لقراءة تمعنية تأويلية ، ينتجها البياض ،
الذي اعتبره الناقد محمد بنيس متمما للقصيدة ؛ لكونه «رحم تتجمهر فيه احتمالات
مندورة لاسترسال المحو ؛ حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كل مرة يقرأ فيها
النص ، و بتعدد القراءة يتعدد فعل الكتابة»⁽²⁾ .

و لقد كان الشاعر الجزائري المعاصر مواكبا نشيطا ، وملاحظا حاذقا لتلك
التطورات ، التي أحدثت متغيرات فنية في بنائية شكل وإيحائية القصيدة، وعمل على
بلورة إنتاجه بما يزيد في جماليات الإبداع ، فتوسع مفهوم الشعر بها ، ما منح المبدع
إمكانية ترصيف أسطوره الشعرية بحرية حسب ما يريد ، كما يفعل الشاعر:

أَلْمَحُ الْحُبِّ بِعَيْنَيْكَ مَرَايَا

و سَمَاوَاتٍ جَمِيلَةً

أَلْمَحُ الْأَغْصَانَ تَزْهُو بَيْنَ أَنْسَامٍ عَلِيلَةٍ

تَحْمِلُ التَّاجَ زُهُورًا وُورُودًا

و أَرَى الْمَاءَ لَجِينًا

و الْأَحَاسِيْسَ سَفِينَةً

كَيْفَ أَدْعُوكِ ؟

(1).أدهام حنش : الخط العربي و إشكالية النقد الفني ، مراجعة نزار منصور ، دار المناهج ، عمّان ، ط1، 1998 ، ص 121.

(2).محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته ، الشعر المعاصر ج3 ، ص129.

إن تميز التوظيف للتقنية في الشعر ، يعطي لها الاستطاعة على الانتشار الواسع في مجموع مظهر الشعر المعاصر ، ويمنحها القدرة على إغراء المبدعين بالإفراط في توظيفها ، فلم تغب آلية المحو و إشارات الصمت عن مدونة الشعر المعاصر ، بل لقد تفنن شعراؤنا في توظيف هذه التقنية ، فارتسمت أقوالهم بالتلميح و انحباس الصوت في الحلق ، معلنا العجز عن تصوير الدلالة ، فعوضت كلماتهم تلك الإشارات المتقطعة في ثنايا أو حتى آخر الأسطر الشعرية ، فتناثرت المعاني و بح صوت الصوت الناطق في السياق ، و علا صوت الصمت الذي تربع على مساحة البياض ، في شكل نقاط توزعتها أسطر متعددة و قد شملتها الدواوين ؛ فكانت تلك النقط أكثر توظيفا إذا اعتمدنا عملية الإحصاء ، وبتأمل قول الشاعر نور الدين لعراجي ، ندرك كيف اكتسبت النقط مكانة هامة تفوق قيمة الكلمات ، فيقول :

تَعْلَمِينَ جَيِّدًا أَنِّي أُحِبُّكَ
و تَخْشِينَ دَوْمًا / كَيْفَ أُحِبُّكَ
لَكِنِّي أَعْرِفُ أَنَّكَ مَسْغُولَةٌ بِهَوَسٍ لِلْمَى ...
و أَنَّكَ مُهْمَلَةٌ لِنَوَاقِضِ الْوُضُوءِ و الصَّلَاةِ
أَعْرِفُ أَنَّكَ و أَنَّكَ ...
لا تَدْرِينَ مَا الْحِكَايَةُ / حِينَمَا تَصِيرُ الْأَغْنِيَاتُ
انْقِلَابًا عَلَى الْقَبِيلَةِ (2)

إن قراءة النص تدفع إلى تأمل صورته الظاهرة قبل الباطنة ، ليتشكل الانطباع الأول حول ملمح صاحبه ، فصورة المثلث القائم الذي يبدو في صورة علوية للقصيد ، قد تعطي في كثير من الأعمال انطبعا أوليا بموقف الشاعر الصلب ، و خاصة تدييب أواخر أسطره بالمد أو الحذف ، لذلك بات وضع النقاط مظهرا من مظاهر مشاركة البياض في بناء القصيدة ، لتتحول من علامة حذف بسيطة إلى « نقطة "بؤرية" ، تلتقي

(1).عمار بن زايد : رصاص و زنايق ، ص53 .

(2).نور الدين لعراجي : زمن العشق الآتي ، ص 15.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

فيها بؤرة المعنى مع بؤرة الصوت ، ويتم الاتحاد بينهما في منطقة الشعر الغامضة ، وباكتساب هذا الاتحاد قوته الشعرية ، تندفع بؤرة المعنى نحو التخلق الكامل بالتجربة ، ومن ثم تقديم مستويات دلالية جديدة مشبعة بالتعدد والاحتمال ، يصاحبها تطور وتعقيد وعمق في البنية الإيقاعية، بالقدر الذي يستوعب انفجار الدلالة ، ويحقق تماسكاً نصياً يستحيل فصله»⁽¹⁾.

ورغبةً في البحث عن الشكل المناسب لواقع الحال النفسي ، و انصياعاً لغلبة الإحساس ، منحت الشعرية فسحة البناء الفني في تركيب القصيدة ، فراح الشاعر يصف أسطره الشعرية ، في سياقٍ و تركيبيةٍ لا تُرى من عجيب الأمر أن تنتثر الكلمات على الأسطر ، هكذا دونما تناسق في جرمها أو حجمها أو حيزها التركيبي ، لتقدم للقارئ وجبة شهية يتخلل تشكيلها التجديد دائماً ، و بذلك اتخذت القصيدة أشكالاً و بناءات نصية لا تلتزم صورة متقاربة ، بل تخضع جميعاً إلى « تفاصيل اللعبة القائمة بين البياض والسواد ، فطالما أن المساحة المكانية للكتابة غير محددة بإطار مسبق ، كما هو الحال في القصيدة العمودية ، فللشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض لقصيدته ، ويخضع هذا ضرورةً لطبيعة التجربة وخواصها ، وما يترتب على ذلك من تدفق أو إجمام في المشاعر، ومن احتدام أو هدوء في الحال الشعرية»⁽²⁾ ، فلنتأمل مستوى النثر الحاصل للكلمات في قصيدة الشاعر إدريس بوزنية ، لنقارب مستوى الابتكار الفني في قوله :

و بَقَايَا وَجْهِ شَهْرِيَّارِي ذَابِلْ

إِلْتَصَفَتْ عَيْنَاهُ

فَوْقَ ضَرِيحٍ مَنَسِي

نَخْتَفِي فِي الْبَرَارِي

نَخْتَفِي فِي الزَّمْنِ

نَكْتَسِي بِالْكَلامِ

(1) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، ص5.

(2) المرجع نفسه ، ص47.

بِالْأَسَاطِيرِ ...

وَأَعْشَاشِ الْعَصَافِيرِ ...

نُغْطِي وَجْهَهَا... (1)

لقد باتت هندسة شكل القصيد احتفالاً كرنفالياً ، يرسم مدلولها لمسات الإبداع فيها ؛ و يفاعلها الشاعر من إحساسه المفعم فيحدث تناسقاً شكلياً في ظاهر الجُمْل ، يجعل توزيع البياض و السواد في صورة من الرغبة الخاصة، لتصور المكان « المحلوم به في الممارسة الدالة ، الموقع على بياض الصفحة، المهياً للفضاء النصي المنسوج من الدوال المكتوبة و المحووة في آن » (2) ، وتتأثر «حركة الوزن طبقاً لهذا المفهوم ، متماهية مع حركة المعنى ومحددة لها في بعض الأحيان» (3) ، فمستوى الصوت المراد إشاعته بالسكوت أو الكلام ، لا يمكن سماعه من امتلاء الورقة فحسب ، ليغدو صمت البياض لحظة من لحظات الكلام ، يساعد القارئ على توليد مزيد من إمكانيات القراءة؛ فالنص الشعري المعاصر يستثمر حرب الألوان ؛ ما بين سواد يندفع حاملاً الدلالة ، وبياض في ذات السياق يثير مزيداً من الأسئلة المبهمة ، تأكيداً على وجوده في المكان .

إن الصمت وانحباس الصوت ، كان في كثير من قصائد الشعراء رُبْتَةً حنين على أسطر قصائدهم ، مواساة لما بلغته حالهم من الغربة و الألم ، يوظفونها في إيحائية الحالة النفسية ، التي تستوقف استرسالهم في الكلام ، و تستدعي صمتهم من خلال البياض المتروك في جزئيات البنية الواحدة للقصيدة ، إنها لحظات استرجاع لاستنفاد وقع الألم ، و هم يدركون أن ما هُوَ آتٍ ليس بأقل شدة في الوقع من المنتهي ، فوجود الفراغات إذاً ليست عملية قصدية أو « ضرورة مفروضة على القصيدة من الخارج ، بل شرط وجود القصيدة و شرط حياتها و تنفسها » (4) ، و ما تخلقه « حركة السواد على البياض ، هو حركة الصوت على الصمت ، فصدى السواد يتردد في البياض ، مثلما

(1). إدريس بوزبية : أحزان العشب و الكلمات ، ص 9.

(2). محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاته ، ص112.

(3). محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، ص6.

(4). محمد الماكري : الشكل و الخطاب نحو تحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1995 ، ص 239.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

يتردد صدى الصوت في الصمت»⁽¹⁾ ، فيوزع أسطره يمنة و يسرى ؛ في تركيب يرسم به صورة توزع حاله النفسية ، متحكماً في منسوب السواد ومستوى البياض ؛ فكلما طال السطر الشعري "السواد" ، دل على شدة إيغاله في مساحة البياض انتصاراً ، و صعد صوت الإيقاع ابتهاجاً ، و إن توسع إيقاع البياض في الأسطر الشعرية القصيرة " قليلة السواد " ، كان الأمر على عكسه ، وكان بذاك الكر والفر في المعنى والدلالة والإيحاء لقد غامر الشاعر بالدلالة حينما عانق البياض بالسواد ، و جعل للعبة الخفاء والظهور مطلق حق التواجد ، ليمنح المتلقي مزيداً من الحرية في قراءة النص ، مستنداً على مرجعية ثقافية راهنت على موروث الإنسان في فكره الشامل و يقينه العميق ، لتتجول من خلال هذا الموروث بين أبرز دققاته الشعورية ، لا بالتركيز على أحداثه العامة ، فتجعل فيه القيمة الإنسانية ، غير أن هذه النقط التي تصيد بها المبدع حالات نفسية ، توضحت في يقينها الشعوري ، على أنها دموع القصيدة المترددة تسح هنا وهناك ، كالتي ذرفها الشاعر الشاعر إدريس بوزيية في بكائه :

إِعْصَارٌ مِنْ حُزْنِ الدَّاتِ ...

يُوصِلُ مَا بَيْنَ الرُّمْحِ وَ بَيْنَ الجُرْحِ

- مَنْ أَنْتِ ؟

أَنْتِ اِحْتِمَالَاتٌ اُنْبِجَاسِ الدَّمْعِ فِي فَلَكِ البِهَاءِ

أَنْتِ حِصَانُ القَلْبِ يَرْكُضُ فِي مِسَاحَاتِ البَيَاضِ

أَنْتِ اَنْتِظَارُ مَنْ لَا يَجِيئُ ...

- مَاذَا نُسَمِّي هَذِي الدَّمْعَةَ تَنْزِفُ مِنْ عَيْنِ البَحْرِ؟⁽²⁾

فحالة التوزع النفسي التي كان يعيشها الشاعر من خلال انحباس الصوت ، والدال على تردد الإحساس العام ، و يمكن إدراك صورة ذاك اللااستقرار من خلال تعاقبية طول الأسطر، التي تواتر فيها الطول والقصر، رغم ما كان من عدم التوازن في المنطلق ؛ فمرة من رأس الصفحة و ثانية من متقدمها وصولاً إلى وسطها ، وهذا يدل

(1).محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، ص50.

(2).إدريس بوزيية : أحزان العشب و الكلمات ، ص 46.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

على الاضطراب وعدم التوازن ، ومن ذلك يمكن إدراك الدور التكاملي للفضاء النصي (المعنى الذي يحمل السطر الشعري داخل القصيدة) ، مع الفضاء الصوري (إيحائية الشكل المعتمد في القصيدة من خلال تقسيمه إلى سواد وبياض) .

و شيئاً فشيئاً يكتسب النص جرأة بما يحمله من بياض يغالب السواد ، حين ينطلق محموله من الرغبة في إعادة ترتيب المكان ، و العمل على صياغته بصورة مغايرة ، تأخذ من تغالب اللونين مظهراً لصورة بصرية أفقية و أخرى عمودية ، فنكتشف قدرة القصيدة المعاصرة على تقديم الإحاطة البصرية إلى جانب الدلالة ، وندرك أن لكل تنوع للونين بنية دلالية تتناسب معه .

هكذا يدفع البياض و السواد القراءة إلى مستويات واسعة ، تصل من خلال تعدد واختلاف أدوات القارئ حدود الخلق الجديد ، و المشاركة الإبداعية الفنية الممكنة ، فما بين محو الكتابة و كتابة المحو عالم من الإبداع ، بالرسم و الصوت والتذوق يرسل المبدع الإشارات الظاهرة و غيرها المخفية ، ليتلقفها القارئ متذوقاً لا مفسراً ، فهو يدرك أن تفسيرها لا يعد غاية في حد ذاته ، و لا هدف الشاعر من إشاراته بلوغ حالة التفسير ، فالشعر بات حالة تأثير و تأثر لا تحفظ المحنى ، و لا تحتفي بالبحث عن الدلالة الدقيقة التي تحملها الإشارات المرسله ، و لا يحرص المتلقي على البحث عنها، إنما يكفيه من التأثر و الانطلاق في حالة التذوق ، ما سمعته أذنه من أصوات ، و ما بقي من أثر الإمتاع في خلدته .

وهكذا يمارس الخارج نصي على القارئ ، في تعامله مع الداخل الدلالي في استقطاب المعاني ، انكاءً على ذات الموروث المذكور ، إلا أن تحقيق هذه الأهداف من خلال البنية اللغوية المتواضع عليها ، - إن اعتمدت آلية وحيدة للدراسة - ، باتت من أيسر آليات القراءة الفنية للمتن الشعري ، و إن أبدى العمل ذلك في ظاهره ، لتتحول آلية الدلالة إلى وسائل متعددة ، فتصبح أكثر أهمية وقيمة و إثارة مارستها القراءات المعاصرة على متن النص المستهدف ، وأولتها مساحة أوسع في تجريب نسقية آلياتها النقدية التذوقية .

3 - الانزياح :

لقد أحدثت الشعرية المعاصرة ثورة عارمة في المفاهيم والآليات ، التي بات يتسع مفهومها شيئاً فشيئاً ، فأصبح استخدام مسميات النقد المترجمة عن الثقافة الغربية ، يجري على لسان الجهود الحثيثة التي يبذلها نقادنا المعاصرون ، لمواكبة هذا النقد النوعي ومفهوم هذه المصطلحات ، وفي خضم هذه التعاملات برز مصطلح الانزياح ، الذي راح يلون فقرات سيرة الدراسات الأسلوبية و النقدية على نطاق متسع ، لما يلقاه من اقتبال توظيفي ، و من انطلاق يحققه المصطلح من تقارب إبداعى بين الباحث والمتلقي ، وتواصلٍ في التشكيل بين التراث و الحداثة .

و مع ما يحدثه من هذا الجدل المتصاعد في تحديد أبعاده و صورته الكاملة، وما يثيره من تساؤلات حول روح الآلية و عمرها الافتراضي والحقيقي ؟ هل تجسد مدلولها في بلاغتنا القديمة؟ و إن كان فما هي الأشكال التقاربية التي اتخذتها فيها؟ و ما حظ تواجدها ومستوى التعامل معها في منظومة التعبير الجمالي المنجز قديماً وخاصة حديثاً؟ فالانزياح *déviacion* مصطلح حدائي ؛ كان ثمرة الترجمات العربية للأبحاث والدراسات الحداثية الغربية ، وما كانت تقترحه من أسماء لآليات الفنية التعبيرية في الإنتاج الشعري خاصة ، و يعتبرها نقادنا العرب المحدثون تحويرات عن تلك التي عرفها تراثنا اللغوي و البلاغي النقدي ، و التي تتمثل في الحذف والزيادة و التقديم والتأخير ، و الاعتراض و الالتفات ...

و يمكن اعتبار ميل ابن جني في تأكيد ارتباط فنية التعبير إلى المجاز ، من روح معنى الانزياح ، وجعل جمالية التوظيف تتحقق بالاتساع والتوكيد والتشبيه⁽¹⁾، واسطة في دلالتها ، و ربط الجرجاني بين التوسع المعنوي للانزياح مفهوماً بالاستعارة، وأوكل إليها قدرة التصرف في الكلام ، والتوسع بما يضمن للفظ الشاعرية و الإجابة⁽²⁾ ، أما ابن الأثير فيجسده أي الانزياح مفهوماً فيما يعتبره توسعاً جمالياً في الدلالة ، ومهارة غير محدودة الأبعاد⁽³⁾ تُستخدم في الكلام ، ويكتسب بواسطتها المعنى انساقاً جديدة .

(1). ابن جني : الخصائص ج 2 ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الهدى ، بيروت ، د ت ، ص 292 .

(2). عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 107.

(3). ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ج2 ، قدمه و علق عليه أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، دار النهضة للطباعة و النشر ، القاهرة ، 1977 ، ص 78.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

لقد تنبه اللغويون القدامى في مصنفاتهم إلى ما يحدثه هذا التغيير في المدلول، حينما يعمد المبدع إلى تغيير تركيب الجملة ، وما تفعله تلك الظواهر المستحدثة على مستوى سياق الكلام عموماً ، ليلمسوا الاختلاف بين نمطي التعبيرين ويصلون إلى أن ما يحدثه السياق من جمال صوري ، و ما يجده المتلقي من لذة فنية ، إنما يعود أساساً إلى أعمال تلك الطاقات الفنية التي باتت وجهة الشعر ، تستعذب انسيابه « و لا تزال ترى شعرا يروك سَمْعُهُ و يُلْطَفُ لديك موقعه ، ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قُدِّم فيه شيءٌ و حوّل اللفظ عن مكان إلى مكان » (1) .

إن الانتهاك الفني الذي يمارسه المبدع في حق اللغة ، إنما يجسد مدى ما تحققه هي ذاتها ، في واقعها من تلون دلالي ، قد يرسم معاني أبداع و أحسن في سياق مختلف ، يساير رغبة المبدع في رحلة استكشافه عن صدفات الإبداع داخله، ليستعين بقدرة اللغة في الابتعاد بالصورة إلى حدود أبعد ، مما يتصوره الاعتقاد الضيق لأفق التعبير ومستويات الدلالة ، بل قدرة البناء اللغوي القار في امتلاك السياقية دون حركية كبيرة وجهد مضني ، قد يجر التحول في مواضع الكلمات إلى خلق فضاء جديد غني بالإيحاء . فالخروج عن الحدود المعيارية لبنية الجملة السياقي لا يكون اعتباطاً ، إنما يكون لهدف جمالي محدد ، و طلباً لرقعة تحدث في البناء التركيبي للجملة ، و سياقاً جديداً يمنح الدلالة توسعاً و ثراءً ، و هذا ما يمكن وصفه بالشعرية .

لقد تأثر التنظير العربي في مواكبه للممارسات النقدية الحداثية ، بالمصطلحات الوافدة من الأدب الغربي ، و المترجمة في بعضها بمجهود فردي قد يشوبه النقص والخطأ ، و بذلك راحت هذه الجهود تلوك هذه المصطلحات ، وتوسع استخدامها من منظور واقع الحال ، حتى باتت أسس تنظيرنا الفكري تنتظر ما يخطه مهوسو التصور الحداثي الغربي المتحرر ، الذي لا يقف عند حد ، فظهر مفهوم اللفظ بأشكال متنوعة وتناقضاته الترجمات بتسميات متنوعة لفظاً متقاربة مدلولاً ، لتقاربها في اللغة الأم .

و يثني الدرس النقدي على أسبقية و قيمة الجهود غير اليسيرة ، التي بذلها الحداثي الغربي "جان كوهن" في تحديد مفهوم الانزياح ، وأن دراساته في مدلول المصطلح

(1). عبد القاهر الجرجاني : دلالات الإعجاز ، ص 117.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

عرفت موضوعية و دقة أكبر ، اعتبرت لبنة لغيره من النقاد غربا و عربا ، ثم توالى مجهودات معتبرة لكل من ميشال ريفاتير وشارل بالي و ليو سبيتزر و بيار جيرو و هنريش بليت وغيرهم ، قد اجتمعت في منطلقها على ارتباط اللغة بالأسلوبية ، و أن القانون المعياري الذي يحكم أي لغة في مدلولها التواضعي ، إذا غلب عليه الجمود كان موتا للعنصرين ، وكلما كان التجاهل في اللسان لهذا القانون، وانفتحت اللغة بذلك على فضاءات دلالية غير محدودة، صُلحت اللغة للشعرية، فلا « يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة و إعادة خلق اللغة مع كل خطوة ، و هذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة ، وقواعد النحو وقوانين الخطاب»⁽¹⁾.

و تحديدا من هذا المفهوم المتجدد للشعرية الذي يشمل التوجه الغربي الحدائي، ومن علاقة اللغة بالدلالة، ينطلق تقبل الجهود العربية لمفاهيم المصطلحات الغربية ؛ فعرف مدلول الانزياح كغيره من مفاهيم الحداثة اجتهاد منظرينا المعاصرين ، في إحكام تعريف ينبج من ترجمة مفهومه ، انطلاقا من كتب أولئك اللغويين الغربيين الدارسين ، مع تضمين تلك الرؤى بعض التفسيرات ، فظهر المصطلح في إنتاج عديد رواد ومبشري الحداثة بشكلها الغربي و روحها العربي ، من أمثال الناقد كمال بو نيب ومحمد بنيس و الغدامي ، و صلاح فضل و أدونيس ، و عبد السلام المسدي و نور الدين السد وغيرهم ، لتكون أعمالهم فاتحة على جهد كبير، أصبح و سيظل يلحق الإبداع العربي بالروح الجديدة، ويلبسه حل الحداثة بعد تقشيبها بروحه الخصوصية، التي لم يتخل عنها على مسار إنتاجه حديثا ومعاصرا.

وتُوّجت هذه المجهودات بوضع مفاهيم متنوعة لمدلول مصطلح الانزياح ، تتقارب في مجملها في المعنى ، و تختلف في اختيار الكلمات التي تشكل متن التعريف ، ويمكن جمعها فيما وضعه الناقد نور الدين السد في تركيبه اللغوي قائلا: أنه «انحراف عن المؤلف من أجل تشكيل جمالية الخطاب المشحون بطاقات تأثرية»⁽²⁾ ، و هو لب ما بينه كوهين عن إبداعية اللغة الشعرية ؛ حين يرى « أن الشعر يتشكل بالانزياح المستمر

(1).جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1986 ، ص 176.

(2).نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب ج1 ، دار هومة ، الجزائر ، 1997 ، ص 179.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

عن اللغة الشائعة»⁽¹⁾ ، أو ما يسوقه الناقد عبد السلام المسدي من تعريف تودوروف للمصطلح ؛ من أنه « لحن ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى»⁽²⁾ .

ومن هنا عرف استخدام الانزياح ميلا إلى استساغة المصطلح القديم العدول، فلازم قرائن الدارسين الحدائين ، وقد يكون ذلك التأكيد محاولة للاستقلال بالمصطلح عن السياق الغربي ، والتماس دقة توصيفه فيما كان قد وضعه الأسلاف ، في ظل ما عُرف عن لغة العرب من دقة وطواعية ، تنقاد إلى الرغائب و تحقيق الأهداف المرجوة ، وتساعد المبدع في نقل ما يريد بالصورة التي يراها مناسبة ، فالانزياح لا يعني كسر عمود اللغة بـ « مخالفة القواعد ، وإنما يعني العدول عن الأصل»⁽³⁾ ، و ما تقتضيه الفطرة اللغوية في سياق التركيب بدلالته الوضعية ، من تحول في إنسياقية المحمول تحقيقا لغاية شاعرية اللغة و الإبداع .

فالانزياح إذا اجتهد من اللغة بأن ثمة تراكيب متعددة ، يمكن أن تحملها الصياغة النحوية الواحدة ، و أنها تستطيع خلق علاقات جديدة ، يمكن أن يسلمها التوظيف من التعبير التركيبي الواحد ، قد يزيد من الانتباه إلى عديد الدلالات التي يكتنزها النص ، ويصمت عن الإفصاح عنها ، و يمكن قراءتها انطلاقا من التطويح بتلك الآليات البيانية المتعددة ، و التي توصل الذوق بقيادة المعنى إلى حال جديدة ، و السياق إلى الانعطاف بالدلالة جهة نبع من التصورات لا يمكن حصره .

أما عن تمظهره في الإنتاج الشعري الجزائري المعاصر ؛ فيمكن إبرازه انطلاقا من تمظهراتها التي أقرها بلاغيونا القدامى ، و يثبتها المحدثون و زادوا في توسيع تلك التمظهرات المحددة ، و من أبرز صورها ما يمكن ملاحظته من خلال ما يقوله الشاعر عبد الله حمادي في قوله :

سَادِنَةُ الْأَفْلَاكِ وَغَاشِيَةُ الْغُفْرَانِ

(1).جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 182.

(2).عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، دار الصباح ، القاهرة ، 1993 ، ص ص 102 . 103.

(3).سامح الرواشدة : فضاءات الشعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل ، المركز القومي للنشر ، أربد ، ط1 ، 1999 ، ص 53.

تَمْشِي فِي وَلِهِ الْمَجْدُوبِ
نُسْرِجُ بِالْيُمْنَى جَذْوَةَ نَارٍ
تَحْمَلُ بِالْيُسْرَى شَرْبَةَ مَاءٍ
تُشْعَلُ بِالنَّارِ الْجَنَّةَ
تُطْفِئُ بِالمَاءِ النَّارُ... (1)

يعد التصرف في ترتيب عناصر الجملة الواحدة من أشد مظاهر الانزياح شيوعاً؛ حين يتقدم في السياق ما حقه التأخير ، فترتيب الجملة يبني على نمط صوري ، يعطي الوحدات البنائية للسياق حق التقدم و البروز ، ممثلة في المسند والمسند إليه ، وما كان من لواحق التركيب يمنحه السياق اللغوي واجب التبعية ، وحينما نقارن في تلك الجمل المكونة للنص ، نجد شبه الجملة قد فصلت بين الفعل ومفعوله في السياق (تسرج ... جذوة نار ، تحمل ... شربة ماء ، تشعل ... الجنة، تطفئ ... النار) ، ليعود السياق لطبيعته في الأخير حين يقول " يسكنها التلويح لغايات".

إن استغناء الشاعر عن حروف الربط بين سياقاته التعبيرية ، يُعد آلية فنية يهدف من ورائها إلى إشاعة التساؤل ، و بتكرارها يصبح المحذوف هدف البناء الفني للمبدع ، يطارده من خلاله المعنى و يحاول محاصرة الدلالة ، عليها تستقيم الصورة في ذهنه حتى تتمكن من تقدير المتلقي ، فنلاحظ ابتداء الجمل بأفعال توحى في سياقها بالترتيب والفور أو التراخي ورغم ذلك استغني معها التوظيف عن حرف العطف ، تقديراً من الشاعر ورغبة منه في توسيع حيز الدلالة، وتركه حراً منفتحاً على ما قبله وما بعد من تراكيب ولكن دون ركيزة حقيقية للعطف، تمنحه صفة المعطوف فتحدد حرите ، بل يريد له المبدع أن يظل محلقاً على نحوٍ مستقل .

لقد توسع توظيف آلية الحذف و تنوعت مظاهره ؛ من حذف امتد من مكملات الجملة ، و عديد أنواع عناصرها التي تسمى بالزوائد ، إلى أن بلغ الاستغناء في السياق عن بعض أركان الجملة ، و زاد مدلول الحذف أن حلق إلى آفاق أخرى ، أوكل إليها الشاعر المعاصر أمر الإيحاء بالدلالة ؛ من علامة الحذف إلى صمت الكلام و البياض

(1). عبد الله حمادي : قصيدة جوهرة الماء ، ص ص 192 193

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

المتكلم ، و بات النص نهشا لهذه الآليات التي راحت تسافر بالمعنى إلى أبعد مظاهر الإيحاء ، حتى بلغت عوالم الغموض الذي يراه المبدع أفضل وسيلة للخطاب و الإيحاء . وتحول الحذف خطابًا خفيًا يصل المبدع بالمتلقي ، و يفتح بينهما قناة للتواصل خارج سياق النص ، و حينما يتحول جسد القصيدة إلى علامات متعددة للحذف ، يمكننا تصور عدد القنوات المفتوحة سرىا بين الطرفين ، إذا تأملنا قصيدة الشاعر محمد مصطفى الغماري التي يقول في بعضها :

لَيْلَى الْأَسِيرَةَ .. يَا أَحْبَابُ تُنْشِدُكُمْ

هُنَاكَ .. حَيْثُ تَوَارَى ضَوْءُ كَلِمَاتِي

اللَّهِ اللَّهُ فِي لَيْلَى ... أَ تَصَلُّبُهَا

رِيحُ الصَّلِيبِ ؟ ... وَ مَا تَصْحُو بُطُولَاتِي

هُنَاكَ لَوْ كُنْتُ يَا لَيْلَى .. جَعَلْتُ فَمِي

هُدْبِي .. لَجَرَحِكِ بَعْضًا مِنْ ضَمَادَاتِي (1)

تمثل كل وقفة في هذا المقطع انعطافة همس من الشاعر ، و لو نحصي عددها في القصيدة ، ندرك مستوى الهمس الممارس في الإبداع المعاصر ، و كيف أن التعبير عن التحول النفسي قد أوكله إلى هذه الآليات ، فباتت القصيدة زماننا توحى و لا تبوح ، و أن إصرار الشاعر على الحذف من أكثر وسائل الإيحاء المستخدمة ، التي تيسر تصوير ما تعجز عنه الكلمات .

ومن مظاهر الانزياح الشائعة أيضا في مدونة الشعر المعاصر، ما يمكن وصفه بكسر الشاعر لسياقية اللغة ، وعمده للربط بينها بروابط لا يسهل اكتشاف ماهيتها أو الغاية المرجوة من هذا الترابط ، فكثيرا ما يبحث القارئ ويجتهد في تصور المعاني التي تقارب الصورة المطلوبة ، لكن المسكين يعود من الدلالة بخفي حنين ، و خاصة إذا وقف أمام صمت الإيحاء؛ كحال إدريس بوزبية:

لَمْ نَكُ نَذْكُرُ غَيْرَ خُطَانَا

تَحْفَقُ فِي غَابَاتِ الْحُلْمِ

(1) مصطفى الغماري : أسرار الغربية ، ص ص 27 . 28

كَأَفْنِدَةَ الْعُشْبِ الْمَذْبُوحِ

و بَقَايَا وَجْهِ شَهْرِيَّارِي دَابِلْ

إِلْتَصَقَتْ عَيْنَاهُ

فَوْقَ ضَرِيحِ مَنْسِيٍّ (1)

و يؤكد النقاد المحدثون على أن الانزياح من أهم الآليات البنائية للشعر المعاصر عموما ، بل و ملح طعمه لذلك كثر في متون الإنتاج الإبداعي ، وخاصة الانزياح التركيبي ، الذي يتعلق بأهم العناصر المكونة للشعرية ألا وهي تركيب اللغة ، و من صور مظهره أسننة الأشياء ، أو ما يقابلها من مدلول تشبيء الروح ، بما يتجاوز مدلول الاستعارة البيانية ، فقد تتحول القيم في سياق الاقتراب من الشعرية المتماهية في الدلالة، إلى خلع حلل الحياة على جميع الكائنات الجامدة ، والدفع بها في مجتمع الكيان الروحي تمتلك ما تريد من إحساس ، و إذا ما أردنا بلوغ حالة التماهي للشاعر ، مع مستويات الكلمات دلاليا في تركيبها السياقي، لا نعثر إلا على سراب قد يدلج بنا في سماء القصيدة، لَتَحْفَقُ فِي غَابَاتِ الْحُلْمِ عَلَى حَالَةٍ مِنَ التردد الشعوري ، الذي يغوص في أعماق المفردات فرادى ، و لا يتجاوز المجال السياقي و الذي أعتقد أن الشاعر لا يريد من المتلقي بلوغ حدوده الهلامية ، حينما أصبح للعُشْبِ أَفْنِدَةَ تَذْبَحُ عَلَى مَرَأَى ضَرِيحِ مَنْسِيٍّ إِلْتَصَقَتْ بِهِ أَعْيُنَ الْحِيَارَى ، حتى اختلطت المسافة على الإيحاء فتكومت المعاني في الأخير ، لينفض الجمع على قصيدة لا تترجي من القارئ أن يعيد في فضائها أي تساؤل غير واحد فقط ، ماذا تريد الشاعرة أن تبوح ؟ في ظل هذا التصاعد الانزياحي الدلالي ، الذي كبل سماء القصيدة بحجب لا تنفع معها كل الطقوس في بلوغ صوته وصورته.

إن تحريك الكلمات عن أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى جديدة ، يعطي السياق مزيدا من الإيحاء ، و رغبةً أوسع في تحريك الدلالة في كل اتجاهات الإحساس التدوقي للمتلقي ، و يمنحه فسحة من التأويل و القراءة ، ليتحول بين يده عجينة يشكلها كما شاء، فليس الشاعر بذلك هو مبدع النص وإن كَتَبَ اسْمَهُ عَلَيْهِ، بل القارئ هو بطل الظل، ويحقق في قراءته تلك ما ذهب إليه "بَارْتُ" من قتل لوجود المؤلف ، و ينتصر لحياة

(1). إدريس بوزبية : أحزان العشب و الكلمات ، ص 9 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

القارئ بمدى ما يبذله من جهد في فك تلك الرموز، فيما ترى كيف نقف أمام ما ينقشه الشاعر يوسف و غليسي في هذا المقطع الذي يقول فيه:

قَرِيْبِيْنَ فِي الْبُعْدِ كُنَّا ..

بَعِيْدِيْنَ فِي الْقُرْبِ صِرْنَا .. !!

لِمَاذَا كَصَفْصَافَتَيْنِ بَوَادِي الرَّمَالِ التَّقِيْنَا ؟!

لِمَاذَا كَصَبْحٍ وَ لَيْلٍ ، كَمَوْجٍ وَ رَمَلٍ تَعَانَقْنَا ثُمَّ افْتَرَقْنَا ؟!

لِمَاذَا قُبَيْلَ الْفِرَاقِ افْتَرَقْنَا ؟!

فَأَعْلُنُ لِلْعَالَمِيْنَ بِأَنَا :

فَرَرْنَا مِنَ النَّارِ كَيْ نَحْتَرِقَ !⁽¹⁾

إن مفارقة الانزياح التركيبي تُطل في هذه القصيدة من قَبَل استوائها، ليجمع الشاعر في أسطرها الشعرية هذه من المفاجآت، ما يجعله ما إن يخرج من حفرة التضارب السياقي المقصود في مطلعها، حتى يسقط في هوة التساؤل الغامض في ملامحه " لماذا قبيل الفراق افترقنا؟! " ليجر قارئه إلى بيداء التأويل الخالية، ثم يفاجئه بالرد يحمل ذات المستوى من غموض السؤال أو يزيد؛ مضمونه " فررنا من النار كي نحترق! "، لينتبه إلى أن التعالق اللغوي الذي يريد المبدع إثارته، سر نفسي ينبني على ردة شعورية سياقية، تجعل من الاختلاف تآلفا و من الوصال تناقرا، و نلاحظ في النموذج كذلك انزياح التقديم و التأخير؛ يتمثل في تقديم المشبه به كطرف أساس للمماثلة على حساب المشبه، حين يقول: " كصفصافتين بوادي الرمال التقينا؟! "، و " كصبح و ليل، كموج و رمل تعانقنا"، و ما يحدثه التغيير في مواضع الطرفين من رغبة الإسراع في حمل الدلالة (وجه الشبه)، بذكر الطرف الذي يستوجب التأخير، فينتج عن كسر سياق الترتيب للعناصر البانية للصورة، ما يولد فيها رسماً جديدا للجمال والإمتاع الشعري .

هكذا يمنح الانزياح قدرة الإبداع للمتلقي، و يضع بين يديه مزيدا من الآليات الفنية المساعدة بمفهوم توظيفها، و حداثة تأثيرها تتحول كالعصا السحرية، يدفعها في جسد

(1) يوسف و غليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 38 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

السياقات الحاملة للدلالة ، فتنحول إلى أشكال بديعة تجلي ناظري المتلقي وتبهج أفاقه التخيلي بالصور والمشاهد البانورامية ، ولكن إن أسيء استخدام الآلية انقلب السحر على الساحر ، و انفرط عقد جمالها.

4 - الرمز و الأسطورة :

الرمز من أوسع آليات المساعدة الفنية ، اكتسب تلك الالتفاتة من خلال ما يشيعه من خفاء المعنى، وما يثيره من عمق الإحساس حتى غدا من أهم الروافد، التي تقوم عليها الشعرية المعاصرة ، فمهما كانت صورته يستطيع لفت الانتباه لوجوده ، فتنكشف الدلالة من حوله حتى يتحول إلى بؤرة القصيدة كلها ، و كم من عمل فني أصبغه بالحيوية و الإثارة ، و فجر فيه الدلالة ، و ما تواجدت تلك الرموز إلا انفتاحا للقراءة على معاني يصعب التحكم في اتساعها، بل و تتحول في كثير من صورها إلى متراكم دلالي يتحكم في المعنى ، و لا تستطيع الفكاك من قبضته .

وقد حفلت الدواوين الشعرية بعديد الرموز العامة والرموز الأسطورية، وخاصة ما له علاقة بموروث هويتنا تاريخيا و دينيا و حضاريا ، حاول من خلال استنطاق إرث الشخصية الخاص ، الذي بات في منظوم الوقع العام نموذجًا جماعيًا ، يستوجب استجلاء ما يحمله من مشمول دلالي ، يتطلب استدعاءه دون غيره من الدوال الرمزية الأخرى ، و هكذا يلزم كل رمز واقع التجربة النفسية الشعورية ، التي يطلبها إطار الحال المرجوة في التوظيف .

وبذلك فاختيار الرموز الحضارية تخضع لمدى ملاءمتها للواقع ، يمتص منها المبدع الحدث و يستحلب منها المتلقي الدلالة المعنوية ، فمن دلائل قدرته تحويله الصورة من كينونتها الحديثة الواقعية ، إلى بؤرة حسية يتزايد نشاط الإثارة حولها ، ويصبح النزوع إليها إثباتًا للتحكم في مقاييس الشاعرية وآلياتها ، فالتحول الشامل لمفاهيم الشاعرية ، تجعل المبدع المعاصر في اختبار دائم لإثبات قدرته على تحقيق ذاته ، والرفع من نوعية إبداعه وتخصيب الدلالة و إنمائها ، بالاستناد إلى ما تستحوذ عليه الذاكرة من موروث بجميع أنواعه .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

و بما أنه من الآليات الفنية البديعة ، كان من الطبيعي لصورة المرأة أن تتمثله وتتبناه ، لما للرمز من شديد علاقة بالبوح و ما يتكى عليه من عدم الإفصاح، وما يحمله من طاقة الإيحاء وغموض الدلالة و فسحة التأويل ، وإذا رأينا حضور الرمز في الأدب الجزائري ، يمكن الاستئناس برؤية المرحوم عبد الله ركيبي الذي أكد لي⁽¹⁾ أن أدبنا المحلي الحديث ، لم يعرف الرمز بمفهومه الدقيق و مدلوله الواسع ، إنما عرف من خلال انطباعية التصوير و فنية تشكيل العام الرمزية ، و مرد رؤية الناقد تكمن في ذلك التوظيف النوعي و الكمي لهذه الآلية ، الذي كان بصورة غير واعية ، وكان من عفوية الشعراء إتباعاً للنماذج الوافدة من أدب الغرب و المشرق، غير أنه وفي بداية الثمانينيات بدأت الأقلام الجزائرية ينتابها شغف توظيف هذه التقنية التجديدية بأسلوب أكثر مرونة ، مما كان عليه الاستخدام قبل ذلك ، من خلال سعيها في التخلص من الرموز اللغوية ذات المصطلح الواحد و الدلالة المعرفية الثابتة ، و الذي كان توظيفه في إنتاج هذه المرحلة بطريقة آلية، جعلت أغلب مدونة توظيفه متقاربة في الاستخدام إلى حد التشابه⁽²⁾ ، و ما أن حل عقد التسعينيات حتى بات ذلك المفهوم الواسع في توظيف الرمز على قدم من الاستواء والإغناء ، و بات ذلك التوظيف يتسم بوعي شديد ، و دراية دقيقة بهذه الآلية الفنية و أساليب توظيفها.

و من بين الرموز التي جرت على لسان شعرائنا ، في سياق الدلالة ذات الارتباط بالأرض ؛ رمز النخلة تاريخاً حضارياً و إرثاً تليداً من بقايا عزة الأمة و شموخها ، ارتبط لفظها بالعروبة فترسخت في الأعماق ، خاصة و أن أرض الجزائر تحتفي بعدد لا يستهان به من شجرها ، فلازمت قداستها تاريخ هوية الأرض المجيدة ، و صبرها في صناعة مجدها ، فغلبت عليها برمزياتها أكثر من أي ثمر فيها رغم تنوعه ، فباتت تلازم الذات فطارت رمزا لها ، فيطالعنا الشاعر محمد زتيلي باحثاً من خلال رمزياتها عن ارث ضيعه الأجداد في الصحراء ، ليعترف في ثنايا الألم أن ما ضيعه مجدا و شرفا و

(1)سليم كرام : الطبيعة في الشعر الجزائري الحديث - أحمد سحنون أنموذجا - دار بوسعادة للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2014 ، ص 233 .
(2)محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث ، ص 555 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

تاريخاً تلك القامة التي تشق عنان السماء ، لتبقى حتى مع التضییع تقاوم و لا تعاتب لأنها رمز صفاء العشق ، و سمو الطبع و رفته ، فهي تبقى معشوقة الجميع يقول :

إِنِّي أَبْحَثُ عَنْ نَخْلَةٍ عَشِقَ بِأَسِقَّةٍ هَيْفَاءَ
ضَيَّعَهَا أَجْدَادِي فِي الصَّحْرَاءِ⁽¹⁾

إن كان محمد زتيلي قد توحد في شعوره الألم مع نخلته بغربتها و سقم حالها مع الأحفاد ، فإن المرحوم الشاعر عمر البرناوي ينتفض شاهراً سيف اليقين مدافعاً عن نخلة قلبه ، مؤكداً أنه لا مثيل لها ، امتلكت كل دلائل العظمة و الأنفة والشموخ ، فلا يدانيها اللؤم أو السوء أو ما يمكن أن يزري بحالها ، لكونها قريبة من الفؤاد صديقة ورقيقة الصفات ، شامخة عملاقة شذية رحيمة، و سيدة كريمة لا يصيبها الضيم ، يقول:

يَا نَخْلَةً مَا مِثْلَهَا أَحَدٌ
يَا نَخْلَةً بِأَسِقَّةٍ صَدِيقَةٌ حَمِيمَةٌ
شَامِخَةٌ عِمْلَاقَةٌ شَذِيَّةٌ رَحِيمَةٌ
فَأَنْتِ أَنْتِ دَائِمًا
سَيِّدَةٌ كَرِيمَةٌ⁽²⁾

و يُلح الشاعر على لفظ النخلة - حتى و هو يقبرها تحت الرماد - ، على صفة الحياة و البقاء والمقاومة والدوام ، فنخلة الشاعر عثمان لوصيف ما تزال تقاوم ، رغم الحرب و الظلم ، تنوء من واقع راح يطحن أمل شبابها ، لتحمل مواجعتها إلى شمس الحرية ، تصبو إليها رغم تعنت العدو في إطفاء شعلة الشمس ، فكانت إطلالة نخلته الرمزية موجعة ، فيقول :

فِي مَهَبِّ الْفَجِيعةِ
أَتَّبَعُ خَطْوَكِ عَيْرَ دُخَانِ الْمَدَائِنِ
و هِيَ تَمُوتُ ..
و أَسْأَلُ

(1) محمد زتيلي : انهيار مملكة الحوت ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1990 ، ص 28 .
(2) عمر البرناوي : من أجلك يا وطني ، ص 74 .

أَسْأَلُ سَاحِرَةَ اللَّيْلِ

عَنْ نَخْلَةٍ فِي الرَّمَادِ

حَمَلْتُ فِي مَوَاجِعِهَا شَمْسَنَا الْمُطْفَأَةَ (1)

لم تعد النخلة نبتة في صحراء الهجر و البداوة و التخلف ، بل باتت أصلا ثابتا ورمزا شامخا ، لا تقوى أهوال الزمن أو النسيان أن تمحو أثر وجوده ، و يبقى سبب استدعائها و توظيفها ، يعود إلى عوامل و أسباب يريد المبدع تحقيقها ، لأن « القوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه ، بمقدار ما تعتمد على السياق في صوغ علاماته ، بحيث ينبغي أن يكون أداة لنقل المشاعر بغية إضاءة الموقف المراد إيصاله » (2) ، و فضاءات التوظيف الدلالية تتجاوز قيمتها بمدى ما يحققه سياقها .

و الرمز ليس معنى جاهزا ينتظر من يستخدمه ، لدلالة صورة ثابتة مبتذلة مرجوة منه ، إنما هو « اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة ، أو هو القصيدة التي تكون في وعيك بعد قراءة القصيدة » (3) ، أو كما يسميه مصطفى ناصف شلال الدلالة تحملها الشيفرات الخفية ، بين الرمز و المبدع و بين المبدع و القارئ ، ففي الرحلة الأولى اغتناء الدلالة ، و التي تزداد عمقا في الرحلة الثانية ، فهو خلق جديد لا يكتفي بالمحمول المتواضع عليه ، « فتبدو تصوراته أكبر مما هو عليه في الواقع ، عانق غيره و أصبح بؤرة تبلور فيها قيمة كبيرة » (4).

و يعمد الشاعر يوسف و غليسي و من منطلق الواقع الممارس إلى تحويل صورة رمزه للوطن الحبيب ، و إن مازال ينطلق من النبات رمز النماء و الخصب و الزيادة ؛ ليختار رمزية الصفاة ، الصورة التي لازمت ناظره أينما التفت يبصرها أمامه ، ويرتبط وجودها بصورة ظليلة لها في مكن شعوره ، فتتحول إلى حب أزلي لا يكون دالا إلا على أرض الوطن ، فالصفاة مجمل المكان الذي لف فواده و ملأ ناظره ، فيقول :

(1). عثمان لوصيف : اللؤلؤة ، ص ص 5 . 6 .

(2). عبد القادر فيدوح : دلالية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران ، ط 1 ، 1993 ، ص 118 .

(3). أدونيس : زمن الشعر ، ص 160 .

(4). مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص 154 .

صَفَصَافَتِي تَجْتُو عَلَى نَهْرِ الْهَوَى
و هَوَايَ فِي حَقْلِ الْمَدَى صَفَصَافَةٌ ...
رِيحٌ تَهْزُ حُقُولَنَا وَ قُلُوعَنَا
فِي زَمَنِ الْجَوَى ...
أُهِدِيكَ .. مَا أُهِدِيكَ ... (يَا رِيحَ الصَّبَا) ...
صَفَصَافَةٌ مَهْمُومَةٌ تَتَلُو انْكِسَارَ الرِّيْحِ
فِي فَجْرِ الصَّبَا ... (1)

قد تعجز اللغة بما تملكه من عنفوان دلالي و دقة و اتساع في المعنى ، من الإحاطة بما تملك الشاعر من حال ، و لا يسعفه كم المفردات المقترحة من لسان العرب ، و ما احتواه من إضافات لغوية عبر توالي العصور ، فيكون ملاك الحال تلك أن تتجسد بواسطة الرمز ، فيرتاح المبدع بذلك من حال التشنج اللغوي الحادثة، بمصادفة تلك الصورة التعبيرية الصامتة؛ فالصفاة باخضرارها الدائم و صمودها في وجه النوائب، تمثل في يقين الشاعر و غليسي قداسة المكان الجزائر ، بقدرتها اللامتناهية على الصمود في وجه المواجه والآلام و الأعداء ، و لم يكتف بالانطلاق من لفظ رمزه مسندا إلي ياء النسب (صفاقتي) ، التي تدل على التماهي العام في صورتها ، و تصبح «مثيرا تجريديا للإشارة إلى عالم الأشياء»⁽²⁾، يستوجب تموضعه في مجموع القصيدة، بل تجاوزه بأن كانت الصفاة بؤرة الدلالة في عنوان الديوان كله .

و ما تبوح به تلك الرموز يدفع المتلقي إلى البحث في ذاكرته ، عن بقايا الدلالة التي تحملها ، فيجتهد في نخر عبابها ، و يندفع بالاجتهاد في قياس قراءة المحمولات التاريخية، و التماس عوامل التشابه لتلك القصص في حال الشاعر و مآل قصيدته، فتفجر الرؤية على علائق لا تخلو من حسن في التقدير، و إبداع في الإيحاء.

كما أن الرمز الأسطوري لا يعبر عن سذاجة التجربة التي أنتجته ، إنما هي تراث إنساني تأخذ التجربة الفنية من قصتها المفتاح لدلالة القصيدة ، و لذلك يتحول رمزية

(1). يوسف و غليسي : أوجاع صفاة في مواسم الإعصار ، ص 14.

(2). مجدي و هبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، ص 102.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

الأسطورة إلى معادل دلالي ، لا يخرج من أنه قصة يريد استكشافها مرة أخرى، و أن يعود بواسطتها إلى مستوى بساطة الحياة الشعورية المعاشة ، فالحلول في مستوى التصور الدلالي لشخصية الرمز ترفع من سياقية التوظيف ، فتؤول القصة القديمة إلى منطلق الصورة المرجوة ، ويصبح الإيحاء الشعوري هو نقطة القصيدة الجوهريّة ، كما تحولت في بؤرة الشاعر عز الدين ميهوبي فنية شخصية زليخة ، التي أثارها توحد الاسم بين شخصيتين ؛ الأولى حاضرة بواقع الوجود الأدبية زليخة السعودي ، و الثانية المستحضرة بواقع التشابه زوليخا يوسف امرأة العزيز ، ليثير الشاعر ما جمع بينهما ، ليكتشف من ذلك و يخلص إلى بعض ملامح التشابه ، يمكن بلوغ تصوره في قوله يؤبن وفاة المبدعة الجزائرية زليخة السعودي التي عاجلها الموت في قمة عطائها :

أَنْتِ الْقَصِيدَةُ يَا زُلَيْخَةَ

لَسْتُ يُوسُفَ

لا و لا حَتَّى الْعَزِيزِ

و لَسْتُ أَكْثَرَ مِنْ قَتْنِي

فِي صَدْرِهِ دِفْءُ الْحُرُوفِ

و مِنْ تَوَجُّعِهِ أَتَى (1)

إذا زوليخا يوسف تملك من الإحساس ما أوصلها إلى مرض العشق ، الذي كاد يودي بحياتها ، بعد أن أذرى ما ملكت من مجد و سيادة و رفعة شأن ، وزوليخة الواقع يذروها الموت ، و يحوّل طاقة ذاك القلم المبدع إلى هباء ، فكلتاها مورد سخي منح المبدع طاقة إضافية على الإبداع ، فامتص من واقع القصة القديمة والحديثة ، ما أمكنه أن يرسم عشق الجمال الذي برعت الاثنتان في تجسيده ، ليكون في الأولى جمال يوسف، وعند الثانية جمال الإبداع المنتج.

و يمكن اعتبار الرمز نشاطاً حسيّاً واعياً ، يقبسه الشاعر من أعماق حاله الذهني السيكلوجي ، للتأكيد على تلك الروابط الإنسانية التي تظهر من خلال الحضور الفعلي للرمز ، و شغله لحيز مهما كان حجمه في ذهن المبدع، يريد أن يختبر به مدى ذلك

(1).عز الدين ميهوبي : عولمة الحب عولمة النار و يليها كاليغولا يرسم غرينكا الرايس ، ص 31 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

الارتباط لدى المتلقي ، بالإشارة إليه و الإلغاز بمحتواه على واقع يريد إسقاطه عليه ، من باب وجود عوامل للتقارب بينهما ، لأنه « في إبحائه عما يحتويه لا يعتمد على مبدأ التناظر أو التماثل ، و لا يتوقف عند حدود المشابهة ، بل ينبثق من خلال أبنية العلاقات الباطنة ، و ما تفرزه من أنماط تناسبية و نظام لغوي مكتنز بالمحتمل ، و يدفع بالمتلقي لإعادة خلق ترابط فكري محتدم ، يتجاوز حد الالتقاط المباشر للأشياء» (1) .

و قد تضمنت توظيفات شعرائنا لمشمول التراث الحضاري العربي ، اسم معشوقات بني عذرى ؛ من " ليلي و عزة و بثينة " ، و من يصلح للإبحاء الدلالي على بلوغ ذرة العشق مع المرأة فكراً ، سواء كانت وطناً أم مدينة - كما سبقت الإشارة سلفاً - أو حبيبة حقا ، فقد ذكر و غليسي " عَزَّة " أما " ليلي العامرية " فكانت الوعاء الذي صب فيه عديد الشعراء تجاربهم النفسية الشعورية ، من مثل قول الشاعر ياسين بن عبيد، و ليلي تتشكل أمام ناظريه يرتجي منها الوفاء المعهود:

لَيْلَى شِعَارِي إِذَا أَحْبَبْتُ لَا النَّجْبُ لَمْ تُبْلِ عَهْدِي بِهَا الْأَحْدَاثُ وَالْحَقْبُ
سِرِّي إِذَا عَلِمْتُ سِرِّي وَ سَاوَرَهَا مِنْهُ ارْتِيَابٌ .. هَوَاهَا كُلُّهُ تَعَبُ
وَ طَاوَلَتْ كُلَّ نَخْلِ الْأَرْضِ ضَاوِيَةً مِنْهَا الْجَوَانِبُ وَالْأَفْلَاكُ وَالشُّهُبُ
... لَيْلَى .. وَ يَجْرَحُنِي عِطْرٌ عَلَى أَثَرٍ مِنْهَا يَدُلُّ عَلَيْهَا حِينَ تُحْتَجَبُ (2)

إن ليلي في نص بن عبيد ترسمها اليد الحالمة لا الواقع ، فهي حاضرة غائبة فهي شعار حبه ارتضته أو صدته ، و عَبَقَ عطر أنوثتها يملأ المكان ، ورسوله قبل أن تجتليها العيون ، فمهما كان موقفها يبقى الواقع يتطلب مراقبة تشكيلها ، رمزية ليلي بحبها الخالد على مر الدهور ، و إن أثبت الأثر على سلبيتها اتجاهه ، إلا أن إسقاط العشق و تشكله في اسمها ذاتاً و تاريخاً ، حولها إلى رمزه المقنع ، لذلك تطلب دفاعها جهوداً عدة من شعرائنا ، لتكون رسولها لمن يريدون وضع حبه على طبق ذهبي يحمل اسم ليلي ذاتها .

(1). رجاء عبيد : لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر ، ص 197.

(2). ياسين بن عبيد : معلقات على أستاذ الروح ، منشورات دار الكتب ، الجزائر ، 2003 ، ص 32 . 33.

و في صورة أخرى لليلى تجسدت معاناة جزء عزيز علينا ، ألا وهي فلسطين حينما يبعث الشاعر مصطفى الغماري رسالة شوق تُذَكِّر بالواجب المقدس، يقول :

لَيْلَى الْأَسِيرَةَ .. يَا أَحْبَابُ تَنْشُدُكُمْ

هُنَاكَ .. حَيْثُ تَوَارَى ضَوْءُ كَلِمَاتِي

اللَّهُ اللَّهُ فِي لَيْلَى ... أ تُصَلِّبُهَا

رِيحُ الصَّلِيبِ ... وَ مَا تَصْحُو بُطُولَاتِي

هُنَاكَ لَوْ كُنْتُ يَا لَيْلَى .. جَعَلْتُ فَمِي

هُدْبِي .. لِحُرْحِكِ بَعْضًا مِنْ ضِمَادَاتِي (1)

لم يلتزم الرمز الأسطوري بدلالة ثابتة قائمة على محدودية الإيحاء ، إنما باتت أوسع في التوظيف الحدائي ، فلم يبق من قصة ليلى في شعر الغماري هنا إلا صورة الحب ، الذي يطلبه الشاعر من المسلمين ، وفلسطين حبيبة لا بد أن يبذل المسلم في سبيل إسعادها كل غاليله قبل رخيصه ، و لذلك انعطف الرمز عن مدلوله ليحمل آخر موازيا، يريد من خلاله استثارة الهمة لحفظ العرض والدفاع عن الحرمات .

كما أنه المبدع الجزائري لم يبق مستوردًا ، داعيا لهذه الرموز من عصور بعيدة عنه ، بل أصبح يصنع الأساطير بصورتها الواقعية ، و يدفعها إلى الخلود بقصائد العرب، فقد كانت الثورة الجزائرية مصدر حياة تلك الرموز وعنوانها ، وكانت الأوراس و عديد مجاهديها رموزا خالدة في عمق الذاكرة الإنسانية ، و من تلك الرموز شخصية جميلة بوحيرد ، التي تغنى ببطولة نضالها عديد فحول الشعر العربي الحديث والمعاصر ما أغرى الشاعر محمد بلقاسم خمار أن يقول عنها:

يَا جَمِيلَةً وَ أَنْتِ حَقًّا جَمِيلَةٌ وَ نِضَالَ وَ عِزَّةً وَ بُطُولَةً
سَجَدَ الْمَجْدُ لِلرِّجَالِ وَ لَكِنْ سَجَدْتُ عِنْدَ رَاحَتَيْكَ الرَّجُولَةَ
كُلُّ حُرٍّ دَعَا بِصَوْتِكَ مُهْتَمًّا جَا مُعْتَمًى وَ كُلُّ عَيْنٍ بَلِيْلَةً
وَ أَبِي الصَّبْرُ يَا جَمِيلَةً إِلَّا وَ سَيْلَهُ أَنْ تَكُونِي عَلَى الدُّنْيَا أُمْتُولَةً

(1). مصطفى الغماري : أسرار الغربية ، ص ص 27 . 28.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

يَا جَمِيلَةَ مَا عَهْدُنَاكَ إِلَّا دَعَوَاتٍ إِلَى الْجِهَادِ جَلِيلَةٍ
لَمَلْمِي الْجُرْحَ فَالْنَهَارُ تَجَلَّى وَ الرَّبِيعُ النَّدِيُّ أُنْمَى الْخَمِيلَةَ⁽¹⁾

لقد صنعت بوحيرد مجد الجزائر ، وارتبط اسمها بقلعة الأحرار ، فكثيرا ما اختلط على الشعراء أمر التفريق بينها ، فاستعذبوا ذلك التمازج فعمدوا إلى توسيع بُعد الرمزين إنطلاقا من هذا التداخل ، و هذا ما يمكن لمسه في قول خَمَّار الذي ما استطعنا معرفة صورة جميلة الذات وتمييزها عن صورة جميلة الوطن، فتوحدا في أروع تصور يمكن تصورها ، وهذا على غرار ما كان من رؤية الشعارين سليمان العيسى ونزار قباني على سبيل المثال ، في توظيفهما لرمزية هذه الشخصية .

و من هذا فالرمز أسهم في جمالية التعبير ، و مكن الشاعر من تجسيد صورته بحلة يكتنفها الغموض نسبيا ، وتطلبت منه مزيدا من التأمل والإمتاع ، وهذا ما يفرضه التصور الحدائثي للشعر ، الذي يميل إلى فسحة الإيحاء و إحداث الإثارة الشعورية ، بذلك اتسعت طاقة الرمزية بأن انزاحت توظيفيا إلى احتواء الأسطورة، فشاع الميل إلى الرموز الأسطورية ، لما وجدته من هوى في عمق المتلقي ، وما تقبلته مداعبات الشعراء النفسية ، واحتوت بوحهم الشعوري صعودا و نزولا ، و ما وكلوه إلى هذه الآلية من مهمة الإيحاء و تحقيق التواصل مع المتلقي ، في تقريب الدلالة التي يرى بعضهم أنفسهم عاجزين عن إدراك مجمل صورتها ، لما تتلبس به من « حالة دلالية تعددية ، تتستر بحالة كثيفة من الغموض الذي لا يعود أحيانا إلى تعقيد البنية الشعرية فقط ، بل إلى خصوصية التجربة الحديثة »⁽²⁾ ، فاستدعاء الشخصية من عمق التاريخ يتحول مساعداً في ترجمة الأحاسيس ، و تقريب ما يصبح الصمت فيه أفضل من أي تصريح ، و أريح للنفس من كل تصوير .

وانطلاقا من هذه الواقع ، لم يكن شغف شعراء الجزائر المعاصرين في توظيف هذه الآلية ، و تهافتهم لاقتناص أوسع هذه الرموز الأسطورية دلالة ، وأشدها قربا من الحيز النفسي الإنساني ، « ليس إلا جزءاً من رسالة القصيدة الحديثة في هجر الغنائية ،

(1). عن أنيسة بركات درار : أدب النضال في الجزائر من 1945 حتى الاستقلال ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984 ، ص 111 .

(2). إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 341 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

والامتلاء بالدراما و استضافة عناصر السرد الممكنة ، كسبيل من سبل تخفيف الغنائية والمباشرة «⁽¹⁾ ، و يمكن توقع أن يكون ذلك التوظيف ببعده الفني و الإبداعي ، إنما هو توظيف غير كامل التصور ، و لا شامل التحقيق وفق هيكله فنية تقرر تبني مذهب مالارمييه و الآن بو الفني ، لتحقيق أهدافه بالتزام ضوابطه و خصائصه التي تقوم على « الخيال المطلق، نظرية التراسل ، فلسفة الحلم ، شمولية الرؤيا ، الجمالية الذاتية ، والامتداد الزمني الذي يبلغ العصر الأسطوري »⁽²⁾ ، و أمام هذا التقدير يمكن إسقاط حكم الدكتور عبد الله ركيبي في مجال الرمزية على هذا المجال ، فنقول أن في المنتج الجزائري رمزية أسطورية و ليس هناك أسطورة شعرية وصفا للتوجه الفني الموظف لهذه الآلية و ذلك بعد استثناء بعض الأعمال الرائدة طبعاً .

5 - التناص : L' INTERTEXTUALITè

من المصطلحات النقدية التي باتت زهو الحداثة ، و حلية لسانها الإجرائي التطبيقي؛ التناص و هو تسمية غربية لمصطلح تُرجم حرفياً ^(*) ليُدل عن الحقل الدلالي ، الخاص بكل مترجم ، و لذلك تعددت ألفاظ تلك الترجمات ، رغم تقاربها في المدلول المقصود في التصور الغربي .

و تعد جهود جوليا كريستيفا Julia Kristieva في تحديد هذا مفهوم المصطلح وتقديمه ، من أهم منجزات الأبحاث في علم النص تثمينا لرؤى أستاذها باختين ، فخصصت للتناص جهودها و قعدت له ، ثم تلتها جهود عديدة على غرار أبحاث جرار جينيث Gerard Genette ؛ الذي يرى النص فسيفساء من نصوص أخرى ، و فيما يؤكد

(1).حاتم الصكر : مرايا نرسيس الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ص 106 .

(2).إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 341 .
^(*) و لذلك أعتقد - من وجهة رأيي المتواضعة - أنه من خطأ الدراسات المتخصصة في تناول المصطلحات الحداثية ، اعتمادها في تعريف المصطلح على أصله اللغوي ، من بطون القواميس و المعاجم القديمة ، لكونه مفهوم لم يوجد بصورته في تلك المرحلة ، لذلك وجب على لغويينا وضع قاموس يضيف للغة و لسان العرب ما استجد من مفردات ، لها ارتباط بما نمارسه في عصرنا الحاضر من فكر و إبداع ، و ما سيكون عليه من مرتكز هام للأجيال اللاحقة .

ميشال فوكو Michel Foucault ، من أنه لا يمكن أن نعثر على نص يولد من ذهن مستقل عن حياة الناس، بل يتوجب أن تكون لولادته ظلال مكانية في نصوص أخرى .

و لم يرفض بلاغيونا القدامى التأثير الذي يشيعه التناس ، بدليل النصوص التي تقرأه ؛ فقد رأى ابن رشيق في العمدة صواب قول ابن قتيبة : «و جعل (الله) كل قديم حديثاً في عصره ،... وكلام علي رضي الله عنه لولا أن الكلام يُعاد لِنَفَدَ»⁽¹⁾، على أنهم استهجنوا الإغارة على أصيل الصور و المعاني و نهبها ، فمن البديهي أمر حلول معاني قديمة في متون نصوص حديثة ، و من ذلك لا يمكن اعتبار ما فيه من سوء ما بَشَّرَ به بعضهم ؛ من عظيم ما أطلقوا عليه من نعوت ، تبرز المبدع بأبشع وصف ؛ من سارق ومُضْمَنٌ مُقْتَبَس ، مفصلين في واقع فداحة المرتكَب ، وشناعة الجرم المُقْتَرَف⁽²⁾ حتى بات الأديب يتحرى أن لا يقع في دائرة المغضوب عليهم ، و عليه بذلك تحري نفاء لسانه من بقايا التصور المسبوق، وإلا أَتَاهُمَ بالسطو على مُلك غيره.

أما المفهوم الغربي لهذا التأثير بات أليّن و أيسر من ذاك المفهوم ؛ حينما اعتبر الدرس النقدي عندهم الأدب المنجَز من طرف الواحد هو ارث للجماعة ، وأن الأفكار إذا تحررت من ذهن المبدع تحولت مُلكاً عاماً ، يستطيع أيّاً كان الاستفادة منها دون موانع أو قوانين تجرم ذلك الفعل ، فحضور النصوص القديمة روحاً و دلالة تُعَدُّ من طبيعة النص الجديد ، و لذلك من جميل الفعل منح الأفكار فرصة أخرى للحياة ، و لو لبرهة بسيطة في نصوص جديدة ، بصورٍ وألوانٍ تعبير متعددة ، فذلك ما يؤكد على تواصل الحضارات ، و تكامل الأفكار و تلاقحها.

و أمام ما تفعله الحداثة في إقناع المبدع العربي بطروحاتها ، بدأ التهليل لانسياق التعبير إلى التناس ، باعتباره من طبيعيات مدونة اللغة الجمالية ، التي يكتسبها الفرد من الآخرين ، و لذلك تعددت الرؤى في إخراج تعريف وظيفي له ؛ يتوسع أفقياً أو عمودياً على ما كان من رؤية الغربيين له ، انطلاقاً من تصور جيرار جينيث ، حين يقول :

(1). ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ج 1 ، ص 91.
(2). وقد أولى أهل البلاغة اهتماماً في تقسيم السرقات و التمييز بينها ، فمن ما ذكره ابن رشيق من المصطلحات: الاضطراب ، والاستلحاق ، والانتحال ، والاسترفاد ، والاهتمام ، والملاحظة ، والإلمام ، والاختلاس ، والموازنة ، والعكس ، والمواردة ، والتلفيق ، ومنها ما تتعلق باعتبار اللفظ ، أو ما يتعلق بالمعنى : بنية القول ، وحجم المأخوذ ، والمعاشية بين الطرفين أو البعد و هلم جر.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

«يهمني النص حاليا من حيث تعاليه النصي ؛ أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية ، أو جدلية مع غيره من النصوص»⁽¹⁾ ، وإن تعددت الجهود في تعريفه ؛ فإنها لم تبعد عن السياق العام لجوهر هذا التعريف ؛ فيرى عبد الرحمن محمد القعود فيه أنه ؛ « لا يتحدد مفهومه في مجرد تضمين نص ، أو نصوص سابقة في نصوص حديثة ، أو الاقتباس من تلك النصوص ، لتصبح مجرد آثار لها ، و بخاصة في أحد مستوياته التي تسبب الغموض و تعيق القراءة ، يقترب من مفهوم الجدلية الفكرية ؛ جدلية فكرة مع أخرى و مناوشتها و حوارها معها»⁽²⁾ ، فالنص ساحة لحوار الأفكار و جدلها، و التناص وسيلة إثارة ذلك، و يراه الباحث الحدائي علي جعفر العلق « تلك الوشيجة الغائرة في النفس ، التي تربط النص الشعري بذاكرة صاحبه ، التي تموج بطبقة من القراءات المنسية، و النمو المعرفي و النفسي»⁽³⁾، و يطلعنا القعود كذلك على وجهه الآخر ؛ المتمثل «في شبكة معقدة من النصوص متنوعة في الوقت نفسه ، يتقاطع فيها العلمي بالأدبي، و الحديث بالقديم و التاريخي بالأسطوري، و الذاتي بالموضوعي»⁽⁴⁾ ، فهو وسيلة لا تربط المعنى بالمعنى ، بل الفكر بالفكر و التاريخ بالحضارة ، هكذا راح مفهوم هذه الآلية يتوسع من جوانبه المتعددة ، ليعيدنا الناقد أحمد الزغبي إلى تعريف وظيفي خالي من كل إثارة، حين يعتبر «التناص في أبسط صورته يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه ، عن طريق الاقتباس أو التضمين ، أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب ، بحيث تندمج النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي ، و تندغم فيه لتشكل نصا جديدا واحدا متكاملا»⁽⁵⁾.

و مع تعددت الأوساط اللغوية و التعبيرية الجمالية ، يبقى معين الشاعر الجزائري - على غرار شقيقه العربي - الذي لا ينضب أبدا القرآن الكريم ، بما تتمثله قصصه من إثارة ، و آياته من إحكام السياق ، و ما يمثله في عمق المتلقي ؛ لكونه فسحته التي تعود

(1).جيرار جينيث : مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1986 ، ص 26 .

(2).عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام في شعر الحدائث العوامل و المظاهر و آليات التأويل ، مطابع السياسة، الكويت، سلسلة عالم المعرفة ، رقم 279 ، 2002 ، ص 25.

(3).علي جعفر العلق : الدلالة المرئية لقراءات في شعرية القصيدة الحديثة ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، عمان ، ط1 ، 2002 ، ص 51.

(4).عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام في شعر الحدائث ، ص 26.

(5).أحمد الزغبي : التناص نظريا و تطبيقيا ، عمون للنشر ، عمان ، ط2 ، 2000 ، ص 11.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

على ارتيادها ، بما يستطيع استشعاره من روح المحتوى ، فمن خلاله تتقارب قناة التواصل بين المبدع و مخاطبه ، ومن بين الآيات التي يتخذها المبدعون في سياقاتهم على ما يدل على إحساسهم بالارتياح ، مما جاء في وصف نعيم الجنة ، من مثلِ توظيف الشاعر عبد الله حمادي صورة الإمتاع الصوري و الارتياح النفسي في قوله :

أَشْهَى مِنْ نَبَأِ مَوْعُودٍ

مِنْ شَرَفٍ ...

مِنْ ظِلِّ مَمْدُودٍ ...

مِنْ قِصَصِ الرَّدَّةِ

مِنْ زَمَنِ مَوْعُودٍ

مِنْ ذَنْبٍ يُفْتَرَفُ عَمْدًا (1)

و يظهر فيها الاعتماد على الصورة التي يرسمها قوله تعالى : ﴿ وَظِلٌّ مَمْدُودٌ * وَمَاءٌ

مَسْكُوبٌ ﴾ (2) ، تجسيدا للنعيم الذي ينتظر أهل الجنة جزاءً على حسن الأعمال ، ويشكل

هذا التوظيف تراسل صوريا ، و إيقاعا لتجسيد الأثر النفسي ، الذي يوحد الحالة الشعورية ، في إطار متماسك من التجربة المعاشة ، إضافة إلى ما يحدثه من إشباع سمعي في تصعيد ذلك الإحساس .

وفي مسرحية شعرية يقدم الشاعر مصطفى الغماري حواراً رقيقاً بين قيس وليلى،

يصل من خلاله إلى الوقوف على مشارف المعنى ، ليُسَلِّم أمر الدلالة إلى محمول الآية

في قوله تعالى: ﴿بَلِ الْإِنْسَانُ عَلَى نَفْسِهِ بَصِيرَةٌ * وَلَوْ أَلْقَى مَعَاذِيرَهُ ﴾ (3)، ويرى فيه محكم ما يريد

يريد من المعنى ، ليقول على لسان قيس :

لَيْلَى سَنَلْقَاهَا وَ لَا سِئْرُ

وَ يَا وَادِي الْقَرَى

سَيَرِفُضُ عُنْدَهَا الْعُنْدُ (4)

وَ لَوْ تُلْقَى مَعَاذِيرَهَا

(1).عبد الله حمادي : البرزخ و السكين ، ص161 .

(2).سورة الواقعة : الأيتان 30 ، 31.

(3).سورة القيامة الأيتان 14 و 15.

(4). مصطفى الغماري : أسرار الغربية ، ص 132.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

لقد ألقى الشاعر غلالة التعظيم على لقاء العاشقين ، و أكسب الموقف من المهابة وعلو القيمة ، ما جعله يستمد أحد عناصره من القرآن الكريم ، و لذلك فاخْتِيارُ النص الغائب لم يكن هكذا مفاجأة ؛ إنما هو رسالة مبطنة من معنى الوقار و تأكيد العفة ، و يغدو بهذا النص الحاضر واسطة دلالية و قناة تواصل.

و أخذت عروس القرآن حظها في قسمة شعرائنا ؛ فتوجهت لها أحوالهم في الاقتباس ، لما تحمله من صور جميلة تبرز صورة نعيم الجنة ، و ما تحفل به من حركة وانتشاء تغري أمثال عثمان لوصيف ؛ ليأخذ منها طرفا من صورته ، يقول:

إِهْ عَيْنَاكِ نَضَّاخَتَانُ
بِالرُّؤَى ... وَ الْأَلْوَانُ
فَيْرُوزَتَانِ نَنْدِيَانِ
وَ نَجْمَتَانِ تَتَّعَمَزَانُ (1)

و يحفل كذلك الشاعر عيسى لحيلج بعنفوان جمال حبيبته ، فيتمادى في استقطاب صور آيات السورة الحاملة ؛ حتى كاد يأتي على مجمل ما فيها من معالم الحسن والبهاء، وهو يقول :

فِي صَحْرَائِي هُمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانُ
تُسْقَى مِنْ فَيْرُوزِهِمَا الْمَسْكُوبِ
أَزْوَاجٌ وَ أَرْوَاجٌ شَتَّى مِنْ فَاكِهَةٍ وَ رُمَانُ
جَنَّتَانِ هُمَا ... يُفَجِّرُ خِلَالَهُمَا نَهْرَانُ (2)

هكذا يتحول النص الحاضر إلى فسيفساء ؛ يحفل بعلامات ما يحمله النص القرآني في قوله تعالى : ﴿ فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ * فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ * فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَانٌ ﴾ (3) يمتص دلالاته الجمالية و يبعثها في فضاء النص الجديد ، عبقا يستنشق القارئ عطره ويتجلى روحه ، في صورة من الحلول تبدو عليها جِدَّة الخلق بتطور استعمال النص الغائب ، فالتناص يمكن الذاكرة من العودة لاستحضار الصورة ، و يمنحها فسحة من

(1).عثمان لوصيف : و لعينيك هذا الفيض ، دار هومة ، الجزائر ، 1999 ، ص 29.

(2).عيسى لحيلج : غفا الحرفان ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص ص 44 . 45.

(3).سورة الرحمن : الآيات 66 ، 67 ، 68 .

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

انتعاشة تدفع فيها بعض المعنى المبتكر ، حتى تتذوقه الذاكرة الجماعية بصورتها الفنية لا الشرعية .

و كان من أمر لقاء نبي الله موسى مع ربه ، في باحة وادي طوى ، وما كان من مستوى الحوار الذي لخصه المولى عز و جل في قوله : ﴿ فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى * إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى ﴾⁽¹⁾ ، فقد استلذ عديد الشعراء بعض ما كان من أمر اللقاء ، كلٌ حسب ما يراه مناسباً ؛ فقد استأنس الشاعر عثمان لوصيف في خطابه لحبيته (قديسة الشعراء) ، ببعض ما جاء من شريف المعنى و قُديسيه ، فيقول :

أه ! يا قَدِيْسَةَ الشُّعْرَاءِ

أه ! ... يَا امْرَأَةً مِنْ نَوَافِحِ عَبَقَرٍ

أَخْلَعُ نَعْلِي وَ أَهْبِطُ وَادِيكَ⁽²⁾

و يتجه ياسين بن عبيد إلى توظيف فحوى رسالته لربة النور ، من خلال قداسة ذات الآية ، معرجاً بالحدث وجهةً أخرى ؛ فإن كان نبي الله موسى سيأتي بجذوة نار قد أنسها بعيداً ، ليستفيد منها و قومه ، فإن شاعرنا بانزياح جمالي أنس ناراً ليست ببعيد عنه ، بل لقد اصطلى بلهيبها جراء هجر حبيبته :

رَبَّةَ النَّوْرِ، قُلْ لَهَا كَيْفَ أَنْسَى كَيْفَ أَخْفِيَ الْهَوَى بِحُزْنِ سِمَاتِ

كَيْفَ أَنْسَى وَ كُنْتُ أَنْسْتُ نَارًا وَ اصْطَلَيْتُنَا وَ نَحْنُ وَاحِدٌ ذَاتِ

لَا حُلُولٍ .. وَ لَا اتِّحَادٍ .. وَ لَكِنْ لِلْهَوَى شِرْعَةٌ .. وَ لِي سَكَرَاتِي⁽³⁾

لقد باتت أي القرآن و مجموع أحداثه أداة الشاعر في معرجه الإبداعي ، يطوف بواسطتها عوالم القداسة و الطهر ، يقبس منها ما يراه دافعاً لقوة و عنفوان المعنى ، و من تلك القصص التي تكررت أحداثها كذلك على ألسنة الشعراء المعاصرين ؛ قصة مريم العذراء التي إنُفِقَ في توظيفها الإبداعي دلالةً على قداسة المكان ، فيقول الشاعر عقاب بلخير عن جزائر عشرية الدماء ، واصفاً ما كان من اختلال في واقعها المأمول :

(1)سورة طه : الأيتان 11 ، 12 .

(2)عثمان لوصيف : و لعينيك هذا الفيض ، ص 40 .

(3)ياسين بن عبيد : أهديك أحزاني ، المطبوعات الجميلة ، الجزائر ، ط 1 ، 1998 ، ص 13 .

و انتظرت طويلاً ... و بعلكِ سافرَ دونَ سببٍ

و حبلتِ أخيراً ... و لم تَصعي

فوضعتِ يديكِ على نخلةٍ

و هزرتِ بجذعِ الرطبِ

لم يكنِ ولداً

كانَ حُلماً ... و لما أفقتِ

انحدرتِ ... و بعلكِ عادَ بدونِ سببٍ (1)

وكان قوله تعالى: ﴿وَهَزِي إِلَيْكَ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رَطْبًا حَنِئًا﴾ (2) ، مثيراً كذلك

للشاعر في إبراز ألم غربته في وطنه ، و قد طعمها بإيحاء آخر حملته لفضة ليلا ، للدلالة

على آية و حدثٍ آخر ؛ إنها إشارة لإسرائه صلى الله عليه وسلم في قوله تعالى: ﴿سُبْحَانَ

الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى﴾ (3) فيقول :

أَعَادِرُ الْجَسَدِ الْمُضْنَى لِعُرْبِيَّةِ يَبْقَى و أَعْبُرُ أَحْلَامِي و قَافِيَتِي

لَيْلًا إِلَيْكَ أَهْزُ الْجِذْعَ مُخْتَرِقًا كَأَبْتِي فِي يَدِي خَيْلِي و ذَاكِرْتِي (4)

كما حملت شخصية يوسف من خلال القصة القرآنية قيما متعددة ، غير أن الشاعر

و لا اعتبار حاله النفسي ؛ يوظف منها دلالة الظلم الواقع عليه من أقرب الناس إليه إخوته،

لينشر التوظيف بين المتأقنين صورة فضاة الفعل أكثر من قصديته في حد ذاته ، فيقول

و فكره على محتوى الحدث يراجعه و يقارن وقعه :

لِمَاذَا كَذَّبْتَ عَلَى مَامَا

وَ جِئْتَ عَلَى قَمِيصِي بِدَمٍ كَذِبٍ عَلَامَه

وَ قُلْتَ : أَكَلَهُ الذُّنْبُ ... ؟

وَ عَلَّيْهَا بِالصَّبْرِ الْجَمِيلِ وَ بِالسُّلْوَانِ

وَ أَنْتِ الَّتِي أَلْقَيْتَنِي فِي جُبِّ الْجُبِّ

(1). عقاب بلخير : ديوان التحولات ، منشورات النيبين الجاحظية ، الجزائر ، ط1 ، 1998 ، ص 29.

(2). سورة مريم : الآية 25.

(3). سورة الإسراء : الآية 1.

(4). ياسين بن عبيد : معلقات على أستار الروح ، ص 37.

و تَرَكْتَنِي مِنَ الْمَوْتِ الْبَطِيءِ أَعَانِي (1)

والشاعر يصر في هذا التداخل النصي ، على دوال النص القرآني الأساسية (على قميصي بدم كذب ، وأكله الذئب)، رغم ما أجراه في سياقه الشعري من تغيير في ترتيب تلك الدوال ؛ و ما أسهم فعله ذلك في إحداث تداخل دلالي ؛ بين حمولة الأحداث تاريخيا، و وقعها على مستوى الدلالة الحاضرة في توظيف الشاعر .

فالتناص بالمختصر المفيد، يمثل فجوة الاطلاع على ثقافة الشاعر الجمالية، في تمييزه الإرث الإنساني ، و هو ينمو كما تتطور قدرته الإبداعية ، فهو ليس استخداما توظيفيا لقصة ؛ بامتصاص ما تملكه من روح إيحائية ، لتجسيدها في سياق المساعدة المرجوة في إنجاز العمل ، إنما هو روح تنبض في داخل المبدع ، لتيسر له طريق الدلالة بكثافة التشظي الإيحائي ، فهي فن توظيف الألفاظ في مكانها المناسب ، لتحقيق الإنتاجية النصية الإبداعية.

فالنص لا ينطلق من فكرة أو تصور خاص ، يحدثه مثير معين في الشاعر، إنما هو تحول تفاعلي كبير بين جملة من النصوص الغائبة ، التي تتعايش بفعل علاقات ينظمها المبدع ، ويحرص فيها على تجلي روحه المعاصرة ، ليتحول النص القديم بحضوره الروحي خادماً لتبسيط المعنى المراد ، و وعاءً يصب فيه المبدع موقفه الحاضر ، لما يجد فيه من ارتياح يراه يتحقق بواسطته ، والشاعر مصطفى الغماري يرى في بوح ابن زيدون ، في نونيته الشهيرة " أضحى التنائى بديلا من تدانينا"، أفضل وسيلة تعبير ، ليستحضر الحال و اللفظ الدال عليه ، يقول:

و تَدَانَيْنَا كَمَا الْهَمْسِ

تَنَاءَيْنَا كَمَا الْحُمِّ

أَتَحَدُّنَا

و شَرِبْنَا لَحَظَاتِ الْعُمْرِ

عَشْنَاهَا أَنْعَاقَاتِ حَبِيبِهِ (2)

(1). عيسى لحيلج : غفا الحرفان ، ص ص 15 16.

(2). مصطفى الغماري : قراءة في آية النسف ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1983 ، ص 73.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

و يذكرنا النص الغائب حال الشاعر ابن زيدون ، الذي انقطعت به سبل تحقيق هدفه الأكبر ؛ بنيل حبيبته ولادة بنت المستكفي ، فانصرف جسدا لكن روحه بقيت معلقة بالمكان تحوم حولها ، و لذلك كتب مستصرخا فؤاده المدمى الذي تركه هناك ، في قصيدة هي من عيون شعر الغزل الملتهب المشاعر ، حينما يبكي العاشق بإيقاعها المتوازن ، و هدوء عاطفتها التي تحترق على مهل ، و تداخلت مفاهيم الفراق والوصال، فراحت تبكي من الفراق المتواصل ، فعاش الغماري الحال في صورة من التعالق الشعوري ، الذي تعايشت في كنفه متغيرات التراكيب والأصوات المتباعدة زمانا ومكانا. وكان أن اجتمع شاعرنا عثمان لوصيف مع إمريء القيس على حافة الأرق والألم، الذي ألمَّ بليله ؛ فتكاثرت عليه الهموم فانفتحت أمامه نافذة ، يطل من خلالها نديمه في تلك الحال، يجر جُمله على حذاء جَمله ، و قد تهادت أصوات الآه إلى مرقد الشاعر ، فأهرعته على عجل تقدم المساعدة ، و قد أرخى سدول جَمله على ذات النفس ، لكن بوطء أثقل ، فجاء يجر الخطى خلف صاحبه ، يتقدمه كلعله باحثا عن جسد يكون مضربا جديداً، يُعبرُ به حدود عصره ومحيط " قفا نبك "، ليجد في قول لوصيف مستراحا جديداً:

كأن الليل الإردوازي

ينوء بكلعله على البيوتات (1)

ودخل الغماري تحت جبة الحلاج ؛ ليحل في فكره و يأخذ من علمه الوارف، ما استطاعت ذاكرته ، لذلك راح يجرب أفكار الحلول التي آمن الفيلسوف المتصوفة بها ، ودفع ثمنها باهضا في سجون بغداد حتى أودت بحياته ، فحلول الشاعر إنما يمثل حضورا في حطام ذات أراد استحضارها من زمن و مكان قاسيين ، فالتوحد الروحي الذي آمن به الحلاج، وأقنع الغماري بفعل التمثيل الشعوري الذي أراده ، إنما يمثل امتداد الأفكار وإحياءها بالذكر، كلما انطلق الزمان يعفو أثرها في ذاكرة الإنسان ، ليقول:

أنتَ أنا ... قَلْبًا و أهوَاءً و فِكْرًا و مَدَى تُحورُ ذاتي إن تَنَاءَيْتِ سَرَابًا بُدِّدَا
و يَرْتَوِي مِنِّي الجَوَى عَلَى نَوَاكٍ أَبَدَا أنتَ أنا.. رُوحَانِ فِي أَصْلِ الحَيَاةِ اتَّحَدَا(2)

(1).عثمان لوصيف : و لعينيك هذا الفيض ، ص 26.
(2).مصطفى الغماري : أسرار الغربية ، ص 141.

الفصل الثالث : — أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

فالتناص بات تقنية إجرائية هامة و نشطة في تبسيط مدلول الفكرة ، وتقريب مدلولها إلى المتلقي ، لما تنفخه من أرواح جديدة ، و ما تنشره من مستنسخات نصية ، تلقي بظلال أخبار أصحابها ، وتدفع المتلقي إلى استحضار الصورة كاملة، و ما تعلق بها من قصة أو أحداث ، تجعلها أرواحا و أفكارا خالدة لا يتأتى التعبير إلا باستدعائها ، و تحول النص الحداثي ملتقى تستقر عنده عديد الأفكار ، التي لم يُقدَّر لها التلاقي في أعمال قديمة ، فبات النص الحاضر مَصَبًا يستقطب كل النصوص الغائبة على مختلف عصورها ومثلها ، مما أذهب صورة صاحبه بعد تعدد مرجعياته الثقافية ، و أصول روافد فكره ، وبذلك يكون قد « استوعب كل ما قيل من شعر ، و أن شعره هو جماع الشعر العربي ، إذ تجسدت فيه خصائص القصيدة العربية ، مضيفا إلى ذلك كله قوة ثقافته وجدة معانيه ، وإسقاطاته الناتجة من تجاربه في الحياة »⁽¹⁾.

و يبقى القبض على كامل الدلالة في النص الإبداعي المعاصر من مستحيلات الأمور ، فإنه يمنحك أيها المتلقي طرفا منها ؛ يكون بقدر حظك وتوقد بداهتك ، وغيرها من الاستعدادات الفنية التي تمكنك من إشعال شمعة في طريق التواصل مع النص ، والتناص رغبة تلك الآليات ومنطلقها الأساس، تتعدى فيه علاقة الأديب المحدودة بالنص الغائب ؛ ليبرز مدى قدرته على استغلال سياقاته التوظيفية ، ورسم أبعاد جديدة بإحداث علاقات تكاملية أخرى، تحقق رؤية خاصة تبرز قدرة المبدع على التجديد ، وعدم تكرار الآخر.

(1). عقاب بلخير : الغائب في شعر خليل الحايي ، جامعة قسنطينة ، 1994 ، ص 165.

حائز

لقد كانت المرأة ولا ريب موضوع الشعر في أكثر من تصور فني ، و مجال معرفي، وخاصة حينما اكتنفتها الأدوات الفنية الحدائية ، و منحتها متسعا من الحضور وفسحة من الدلالة ، تجاوزت بها حدود صورة الظاهر و المتخيل الموحد و الدلالة المرسومة سلفا ، ما يجعلها معادلا قد تتقاطع حدوده في شعر الشعراء ، ما يضعنا أمام إلزامية تناولها موضوعا مستقلا في إنتاج كل واحد منهم ، ما يفتح الموضوع على كم تراكمي شديد التوسع ، يمكن أن يثري الساحة النقدية بالمزيد من الآثار الفنية ، التي تُعني المكتبة العربية بالرؤى المتنوعة و المتجددة دوما .

و الشاعر الجزائري كأترابه شرقا و غربا شاعر خلاق مبدع ، يستنفد مستوى اللفظة و دلالتها ، و تتسع بين يديه إحياءاتها عموديا و أفقيا ، كما أنه يُحسن تشكيل مظهر شعره باستغلال مستوى البياض و السواد ، في فضاء متناسب متناسق قد يُعطي القارئ الانطباع الأول ، بمدى ما يمتلكه من نوق فني في بناء معمار القصيدة ، سواء كانت موزونة أو من الشعر المنثور .

و بعد قراءتنا المتمعنة لسيرة مدونة الشعر الجزائري المعاصر ، و التفحص في صورة المرأة فيه ، من خلال التأمل في كم هائل من إنتاجه و قلب صفحات متعددة من منتوج مبدعيه المعاصرين من الجنسين، و ما واكبها من قراءات منفتحة على رؤى و مجالات متعددة، بروابط لمرجعيات غائرة في البعد التاريخي في ذاكرة وهوية، وروح التراث الإبداعي العربي قديما وحديثا، يمكن استخلاص النتائج التالية:

- المرأة موضوع الشعر ، و القصيدة مملكتها تموضعت في أدق جزئياتها ، دون معادل آخر ينافسها ، و لذلك حضيت مهما كانت صورتها بمجموع الدلالة ، و اتخذت القصيدة في بنائها الفني من ملامحها العامة أدوات تجميل لها .

- لقد تخلصت في كثير من إنتاج الشعراء الجزائريين المعاصرين، صورة المرأة من التجاوزات اللا أخلاقية التي أقرها غرض الغزل الشعري منذ القديم ، في نهش

أجزاء جسد المرأة لهوا وإمتاعا ، وتحولت فيه ثيمة المرأة رمزا إنسانيا للدلالة على طهارة الباطن، ورفعة لقيمة عاطفة الحب التي جعلت تصويرها يتخلل توصيفات روحية ، تتحول فيها معالم الجمال إلى أبعاد فنية لا تُستكشف إنما تُستشعر .

- لقد عرف الانفتاح الجزائري المعاصر على الإبداع الشعري العربي والغربي، مقومات فنية حديثة على وتيرة رتيبة لم تعرف سرعة التقبل ، بل لقد عرفت أشكال التجريب في مرحلة متقدمة على يد كل من رمضان حمود و أبو القاسم سعد الله ، ومحمد بلقاسم خمّار و محمد الصالح باوية ، ومحمد الأخضر السائحي و آخرين ، غير أنها لم تعرف التوسع والتأسيس ، إلا بعد مرحلة الانفلات من قبضة الاشتراكية ، و بذلك كان الانفتاح على الثقافات ، فكانت البدايات الفعلية لصورة الحداثة الشعرية ، و هذا يعود دوما إلى نقص العضدية النقدية ، التي كانت أعمالها و أفكارها التجديدية تُعد على الأصابع ، ومن هذا فحركة التأسيس الحداثي تُعتبر حركة أفراد ، لا بنية تنظيرية جماعية مرحلية ، تكون مرجعا ومنطلقا لملاحظة وتيرة عملية التحديث.

- أما الشعرية النسوية ففي أغلب تصوراتها الإبداعية تكون تصورا ذاتيا فرديا ، لا يتخلص من تأثير العاطفة ، فتكون القصيدة وسطا للاعترافات الشعورية ، وحيزا للبوح بالمشاعر و عرض الجسد ، لذلك كانت هي نفسها موضوع نفسها ، في قصيدة تراها وسيلة للتخلص من كبتها ، بالإعلان عن وجود ذاتها .

- أما فيما يخص إشكالية المصطلح ؛ فأعتقد أن هذا الخلاف و الشحناء القائمة في الأدب المشرقي و الغربي ، حول المصطلح و أهدافه الضمنية أو حتى المعلنة ، لم يكن ظاهرة بارزة في ساحة الإبداع الجزائري ، فلن تقع في ساحتنا الثقافية على جوهر هذا الخلاف بين الكاتبات ، و على عكس ذلك كانت المرأة والرجل لُحمة واحدة ، بل إن أغلب الرجال الكتاب يشجعون النساء و خاصة في إبداعهن ، غير أن حداثة تجاربهن يعطينهن انطباع الشعور بالنقص في حضرة

الإبداع الرجالي ، وبامتلاك بعضهن الإجادة الإبداعية ، تمكن من التخلص من هذا الشعر ، و ذاب روح الخلاف ، و لم يبق إلا سؤالا يطرحه الصحفيون في حواراتهم لغاية خفية ؛ لعلها قد تكون قياس ردة فعل المبدعات .

- معاناة المبدعين من وقفة الإبداع ، و التواصل الفكري لاستيراد ثقافة الغير ، خاصة خلال عشريني الدم و الخوف ، مما أثر على تلك النهضة الجميلة، التي بدأت تبدو ملامحها على الآثار المنتجة ، لكن بعودة الهدوء عادت عجلة الإبداع إلى الانطلاق لكن ليس من ذات النقطة ، إنما من نقطة متقدمة إذ لم يتوقف الذوق الفني على عتبة التصورات القديمة إنما كانت المواكبة آنية، فالتحول لم يكن مبنيا عن أسس توقعية إنما كانت نتاج تلاقح فكري ، و إبداع مع ما وصل إليه الفكر العام شرقا وغربا ، بعد حالة الانغلاق التي سادت الفكر المحلي ، إلى ما بعد مرحلة الانفتاح السياسي ، رغم الاختلاس الذي كان يمارسه أدباؤنا الفينة بعد الأخرى ، من خلال الاتصال المباشر بآليات الفن المعاصر في مصادره .

- ظهور حركة قرآنية متذوقة من خلال الدراسات - رغم قلتها - ، و التي تناولت الأدب خاصة بعد مرحلة سكون الإبداع ، منطلقة مع نهاية القرن الماضي ، وخلال ما جاء من زمن بعدها ، بواسطة أقلام متمرسة في النقد ، لتنتج بها نوافذ المثاقفة على كبير حد، ما جعل صدر نقدنا يتسع لاشتمال المناهج الحدائية، بمختلف توجهاتها ومتنوع طروحاتها خاصة في صورة رسائل جامعية.

- من الشعراء الجزائريين من حافظ على قوالب الفحولة في الشعر ، ممثلة في شكله العمودي ، فزواج بين المحافظة و الحدائية ؛ بين اتباعية الشكل و إبداعية المضمون والأدوات ، و منهم من كسر قالب و لازم التجديد شكلا و مضمونا ، بل و ارتاد ما عرفته الساحة من أشكال و قوالب تعبيرية جديد كقصيدة النثر ، و منهم من زواج في صور و قوالب و معاني الحدائية الشعرية .

- الرؤية التجديدية لعناصر بناء القصيدة شكلا و مضمونا و آليات حسب ما راج من تصورات حدائية مثل :

- لغة الشعراء : كانت للتحويلات السياسية الحادثة على الساحة الوطنية تأثيرها ، فرغم الفوارق الفردية في طبيعة الامتلاك اللغوي بين المبدعين ، إلا أن هناك مستويات من التعبير متقاربة ، وخاصة بعد مرحلة الصمت التي طالت عديد الشعراء، وعرفت توحدا بعد ذلك في تلك المستويات اللغوية، بظهور مصطلحات الألم والدم والشوق و فقدان الأمل ، معجم لغوي خاص أغنى التجربة و أمدّها بمخزون تام من الموضوعات الجديدة ، و الرموز الواقعية الإيحائية التي راحت تنشأ و تتسع في واقع الشاعر و خياله ، و تتكى على تجارب الشعراء بعد أن أصبحت واقع المبدع وحقيقته.

- التكرار لم يعد رسما هندسيا بل أصبح صوتا تحول إلى نقطة ارتكاز ، و باتت اللفظة المكررة محور القصيدة كلها ، بما تحمله من شحنة شعورية تشخص الألم والخوف .

- أما التناص و الانزياح و المفارقة ، فكانت معالم دلالية اتكأ عليها الشاعر الجزائري في استكشاف أهم ملامح التصور الحدائي ، وتمثيل قدرة على التفاعل مع عناصر الحدائة الشعرية و الإبداع عموما .

- أما توظيف الرموز التاريخية و الدينية ، فلشعرائنا كذلك القدرة على تجديد استخدامها ، بتخليصها من وفاض صورتها التقليدية و بقايا التصور القديم ، ما يجعلها تلبس حلة جديدة ، و تتحول إلى رموز حدائية .

و أخيرا لقد تحول الشعر من منجز واصف يهدف إلى تحقيق الإمتاع البياني ، والشغف المعلوماتي في سياق تراكم الدلالات ذات البعد الأفقي، الذي ينشأ عن حوار الشاعر لنفسه من جهة ، والقارئ لنفسه من جهة أخرى، فلا سلطة تصل بين الطرفين

إلا الحكم العام هذا " أشعر ما قالت العرب " ، و بات مشروعاً تكاملياً تتحول فيه الآليات والبناءات الفنية وعناصرها ، من القيمة الظاهرة إلى قيم أخرى مكتسبة ، قد تحولت معالمها تحولا مختلفا ، يمكّن الشاعر من الإبداع الحر غير المرتبط بدلالة ظاهرة، وتجعل القارئ سيد قراءته ، و ينفث من خلالها النص على وجهات متعددة متباعدة، تمنحه سلطة تامة على توجيه الصور والدلالات والإيحاء والإيقاع ، ولذلك فانفتاح القراءة يُعد من أهم ما توصلت إليه الفنية الحداثية في تبيين وبناء النص ، إذ تُمكن المبدع شاعرا أو قارئا من توظيف زاده المعرفي والاجتماعي والثقافي، وحتى أفق الكتابة في سياق من التوجه الحداثي الإبداعي ، الذي يتجرد من كل الضوابط المسبقة ، فيتحرر الإبداع من كل ما يحد من انتشاره ، و تحقُّقه في واقع النص .

هذا و إن كانت مجموع النتائج المتوصل إليها قد أشفت غليلنا من التساؤلات البسيطة ، حول مسار و مرجعيات الشعرية الجزائرية الحداثية المعاصرة ، فإنها فتحت أمامنا أسئلة أخرى أشد و أعمق في ذات المرجعيات ، تدفعنا إلى مزيد من التساؤل والبحث ، فإن وُفقنا في اجتهادنا هذا فقد نلنا الأجرين معا ، و إن أخطانا فعزأونا أننا وُعدنا بنيل أجر الاجتهاد ، متحملين إزاء ذلك عبء ما شابها من قصور و عجاف ، وما ذلك إلا من حسبنا أن نعتبرها محاولة جادة و صادقة ، سعيينا من خلالها إلى إثارة الانتباه صوب هذا الحقل البكر ، الذي ينتظر دوره في الحرث والبذر من أيادي نراها أقوى ، وعزائم نحتسبها أشد خبرة حتى يثمر ويطرح ، والله من وراء القصد وهو ولي التوفيق وصاحبه على الدوام .

مكتبة البحث

- القراءان الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا مصادر المدونة :

دواوين الشعر الجزائري :

أبو القاسم سعد الله : الزمن الأخضر ، عالم المعرفة للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط3 ، 2010.

أحمد سحنون : الديوان ، منشورات الحبر ، تعاونية عيسات إدير ، بني مسوس ، الجزائر ، ط2 ، 2007.

أحمد شنة : من القصيدة إلى المسدس ، منشورات هديل للنشر والتوزيع ، عنابة ، مطبعة هومة ، الجزائر ، ط1 ، 2000 .

أحمد عاشوري : أزهار البرواق ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984 .

أحمد عبد الكريم : معراج السنونو ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2002 .

أحلام مستغانمي : على مرفأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1972.

الأزهرى عجيرى الفيروزي : دموع النخلة العاشقة ، منشورات اليراع الأدبي ، مطبعة دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع ، عين امليلة ، الجزائر ، ط1 ، 2004 .

إدريس بوذبية : أحزان العشب والكلمات، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر، د.ت.

باديس سرار : نحت على الأمواج ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، مؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية ، الجزائر ، 2002 .

جميلة كلال : رياحين الروح، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط2009، 1.

حبيبة محمدي : وقت في العراق ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، 1999 .

حمري بحري : ما ذنب المسمار يا خشبة ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1982.

رجاء الصديق : الظلال الراقصة ، مطبعة الجيش ، الجزائر ، 2007 .

زهرة بلعالية : ما لم أقله لك ، منشورات أرتيستيك ، دار الأخبار للصحافة ، القبة ، الجزائر ، ط1 ، 2007 .

زهرة بوسكين : إفضاءات من زمن الدهشة ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، 2007 .
زهور ونيسى : على الشاطئ الآخر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1988.

زينب الأعوج : عطب الروح ، كتاب دبي الثقافية يصدر عن مجلة دبي الثقافية ، دار الصدى للصحافة و النشر و التوزيع ، دبي ، الإمارات العربية ، ط1 ، 2013 .

سامية بن عسو : إيقونات ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغاية ، الجزائر ، 2007 .

سليمي رحال : هذه المرة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2000 .

طلال ضيف : حديث الرمل ، منشورات ارتيستيك ، دار الأخبار للصحافة ، القبة ، الجزائر ، ط1 ، 2007 .

عامر شارف : إلياذة بسكرة ، لجنة الحفلات لمدينة بسكرة ، مطبعة القدس ، بسكرة ، الجزائر ، ط1 ، 2002 .

عامر شارف : تناهيد النهر ، مطبعة الفجر ، بسكرة ، الجزائر ، ط1 ، 2007 .

عبد الله حمادي : تحزب العشق يا ليلي ، دار البعث ، الجزائر ، 1982 .

عبد الله حمادي : قصائد غجرية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1 ، 1985 .

عبد الله حمادي : البرزخ و السكين ، مطبوعات جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، ط3 ، 2001 / 2002 .

عبد الله حمادي : قصيدة جوهرة الماء ، حولية مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2004 .

عبد الحميد شكيل : مدار الماء ، الطباعة الشعبية للجيش ، الجزائر ، 2007 .

عبدالقادر مكاري : أيتها الحمقاء ، منشورات أرتيستيك ، القبة ، الجزائر ، ط1 ، 2007 .

عبد الكريم قذيفة : لو أنت قدرتي كم احبك ، مطابع مؤسسة أشغال الطبع للجنوب ، ورقلة ، الجزائر ، ط1 ، 1993 .

عبد الكريم قذيفة : نهر الغوايات ، منشورات ارتيستيك دار الأخبار للصحافة ، القبة ، الجزائر ، ط1 ، 2007 .

عثمان لوصيف : أبجديات ، دار هومة ، الجزائر ، 1997 .

عثمان لوصيف : اللؤلؤة ، دار هومة للطباعة و النشر ، الجزائر ، 1997 .

عثمان لوصيف : غرداية ، دار هومة ، الجزائر ، 1997 .

عثمان لوصيف : نمش وهديل ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1997 .

عثمان لوصيف : براءة ، دار هومة ، الجزائر ، ط1 ، 1997 .

عثمان لوصيف : و لعينيك هذا الفيض ، دار هومة ، الجزائر ، 1999 .

عثمان لوصيف : قالت الوردة ، مطبعة دار هومة ، الجزائر ، 2000 .

عقاب بلخير : ديوان التحولات ، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر ، ط1 ، 1998 .

عقاب بلخير : السفر في الكلمات ، منشورات إبداع ، مطابع عمار قرفي ، باتنة ، الجزائر ، ط1 ، 1992 .

عمارية بلال أم سهام : حكاية الدم ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، مطبعة الفجر دار هومة ، الجزائر ، ط1 ، 2003 .

عزالدين ميهوبي : في البدء كان أوراس ، دار الشهاب ، باتنة ، الجزائر ، ط1 ، 1985 .

عزالدين ميهوبي : كاليغولا يرسم غرينكا الرايس ، منشورات أصالة للإنتاج الإعلامي و الفني ، مطبعة هومة ، الجزائر ، 2000 .

عزالدين ميهوبي : عولمة الحب عولمة النار و يليها كاليغولا يرسم غرينكا الرايس ، دار أصالة ، الجزائر ، 2002 .

عمار بن زايد : رصاص و زنايق ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1 ، 1983 .

عمر البرناوي : من أجلك يا وطني ، مطبعة الفجر ، وزارة المجاهدين ، الجزائر ، د.ت .

عيسى لحيلج : غفا الحرفان ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 .

لطيفة حرباوي : شمس على مقاسي ، دار علي بن زيد للطباعة و النشر ، بسكرة ، ط1 ، د ت .

محمد بلقاسم خمار : الأعمال الشعرية الكاملة ، ج2 ، ديوان حالات للتأمل و أخرى للصرخ ، مطبعة المؤسسة الوطنية للاتصال و النشر و الإشهار ، وحدة رويبة ، الجزائر ، ط1 ، 2005.

محمد زيتلي : انهيار مملكة الحوت ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1990.

محمد الطاهر مسلم : دروب الانكسار ، بسكرة ، فيفري 2002 .

محمد العيد آل خليفة : الديوان سلسلة شعراء الجزائر ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط 1979 .

محمود بن حمودة : رياح العودة ، مطبعة الفينيق ، العلمة ، الجزائر ، ط1 ، 1991 .

مصطفى الغماري : مقاطع من ديوان الرفض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989 .

مصطفى الغماري : قراءة في آية النسف ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1983.

مصطفى الغماري : أسرار الغربية ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، د ت .
مفدي زكريا : اللهب المقدس ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط 1983 .
منيرة سعدة خلخال: لا ارتباك ليد الاحتمال ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ط1 ، 2002.

منيرة سعدة خلخال : أسماء الحب المستعارة ، منشورات أصوات المدينة ، قسنطينة ، الجزائر ، 2004 .

ميلود خيزار : شرق الجسد ، منشورات الاختلاف ، مطبعة دار هومة ، الجزائر ، ط1 ، 2000

نادية نواصر : زمن بلا ذاكرة ، دار الهدى ، عين أمليلة ، الجزائر ، 2007 .

نور الدين درويش : البذرة و اللهب ، سلسلة الأمواج الأدبية 07 ، دار أمواج للنشر ، مطبعة nir ، سكيكدة ، الجزائر ، 2004 .

- نور الدين لعراجي : زمن العشق الآتي ، منشورات إبداع ، الجزائر ، ط1 ، 1996 .
- ياسين بن عبيد : أهديك أحزاني ، المطبوعات الجميلة ، الجزائر ، ط1 ، 1998 .
- ياسين بن عبيد : معلقات على أستار الروح ، منشورات دار الكتب ، الجزائر ، 2003 .
- ياسين بن عبيد : الوهج العذري ، المطبوعات الجميلة ، الجزائر ، 1995 .
- يوسف و غليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع ، الجزائر، ط1، 1995.
- يوسف و غليسي : تغريبة جعفر الطيار ، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ، ط3 ، 2003 .

ثانيا المراجع :

1 - الدراسات العربية :

- أبو القاسم سعدالله : دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1977 .
- أبو القاسم الشابي : الخيال الشعري عند العرب ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1975 .
- أبو القاسم محمد كرو: الشابي حياته وشعره ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، د.ت.
- أحلام مستغانمي : الكتابة في لحظة عري ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، فيفري 1976.
- أحمد بسام الساعي : حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه ، دار المأمون للتراث ، دمشق، سوريا ، ط1 ، 1978.
- أحمد حسن الزيات : دفاع عن البلاغة ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 1967 .
- أحمد حيدوش : شعرية المرأة وأنوثة القصيدة قراءة في شعر نزار قباني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2001 .
- أحمد درويش : في النقد التحليلي ، للقصيدة المعاصرة ، دار الشرق القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1996 .

أحمد دهمان : الصورة البلاغية عند عبد القاهر ، دار طلاس ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 1986 .

أحمد الزغبى : التناص نظريا و تطبيقيا ، عمون للنشر ، عمان الأردن ، ط 2 ، 2000 .
أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، مصر ، ط 10 ، 1994 .

أحمد عامر : من قضايا التراث العربي النقد و الناقد ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، د.ت.

أحمد مختار البرزة : الأسرُ و السجن في شعر العرب ، مؤسسة علوم القرآن ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 1985 .

أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني والبيان و البديع ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، د.ت

أحمد يوسف : يتم النص و الجينالوجية الضائعة تأملات في الشعر الجزائري المختلف ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2002 .

أسيمة درويش : مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1992 .

أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1989 .

أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1979 .

أدونيس : الثابت و المتحول ، ج 4 ، دار الساقى ، بيروت ، لبنان ، د . ت .

أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1978 .

أدونيس : صدمة الحداثة ، دار العودة بيروت ، لبنان ، 1978 .

أدونيس : الصوفية و السورالية ، دار الساقى ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 2006 .

ألفت كمال الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 2007 .

أنور الجندي : أضواء على الأدب العربي المعاصر، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، مصر ، 1968 .

- أنور الجندي: أدب المرأة العربية تطوره وأعلامه، مطبعة الرسالة، القاهرة، مصر، د.ت.
- أنيسة بركات درار : أدب النضال في الجزائر من 1945 حتى الاستقلال ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984 .
- إبتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، دار القلم العربي ، حلب ، سوريا ، ط1 ، 1997.
- إحسان عباس : اتجاهات الشعر المعاصر ، عالم المعرفة ، رقم 2 ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت ، فيفري 1978 .
- إحسان عباس : فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1955.
- إحسان عباس : عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقى من رسائله 29 ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، 1988 .
- إدهام حنش: الخط العربي وإشكالية النقد الفني ، مراجعة نصار منصور ، دار المناهج ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1998 .
- إبراهيم أمين الزرزموني : الصورة الفنية في شعر علي الجارم ، دار قباء للطباعة ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2000 .
- إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية : مكتبة الأنجلومصرية ، القاهرة ، مصر، ط4 ، د.ت.
- إبراهيم رمانى: الغموض في الشعر العربي الحديث، مطبعة دار هومة، الجزائر، 2003.
- إبراهيم عبد القادر المازني : الشعر غاياته و وسائله ، تحقيق فايز ترحيني ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1990
- إبراهيم عبد القادر المازني : حصاد الهشيم ، دار الشروق ، بيروت ، لبنان ، 1976.
- إبراهيم عبد الرحمن : قضايا الشعر في النقد الأدبي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط2، 1981.
- إيليا الحاوي : الرمزية والسريالية في الأدب الغربي والعربي ، دار الثقافة ، بيروت، لبنان ، ط2، 1993.
- بشرى موسى صالح : الصورة الفنية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1994 .

توفيق سعيد : في ماهية اللغة و فلسفة التأويل ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ، ط1 ، 2002 .

ثامر سلوم : نظرية الأصوات اللغوية والجمال في النقد العربي ، منشورات دار الحوار، اللاذقية ، سوريا ، ط1 ، 1983.

جابر عصفور : مفهوم الشعر دار الكتاب المصري ، القاهرة ، مصر ط 1، 2003 .
جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1992.

جورج طرابيشي : الأدب من الداخل ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان، 1981.
حاتم الصكر : مرايا نرسيس الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1999 .
حسن فتح الباب : شعر الشباب في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط1 ، 1985.

حسن مصطفى سحلول : نظريات القراءة و التأويل الأدبي وقضاياها ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2001 .

حسين ناظم : مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج و المفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1994.

حسين نصار : القافية في العروض و الأدب ، المكتبة الثقافية الدينية ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 2001 .

حسين الواد : في مناهج الدراسة الأدبية ، دار شراس للنشر و التوزيع ، تونس ، 1985.
حسين الواد : القراءة و الكتابة ، منشورات جامعة تونس ، تونس ، 1988 .

حمادي صمود : في نظرية الأدب عند العرب ، النادي الأدبي ، جدة ، السعودية ، د.ت.
حيدر بيضون : محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، دار الكتاب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1991 .

خالدة سعيد : المرأة ، التحرر، الإبداع ، نشر الفنك ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1991.

خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العودة بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1982.

خديجة العزيزي: الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي ، دار بيسان للنشر والتوزيع والإعلام ، بيروت ، لبنان ، 2005 .

خليل الموسى: قراءات نصية في الشعر العربي المعاصر في سورية ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، سوريا ، ط 2012 .

خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 1996 .

خيرة حمر العين: شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية و النشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2001 .

داليا أحمد موسى: الإحالة في شعر أدونيس ، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 2010 .

الربيعي بن سلامة: تطور البناء الفني للقصيدة العربية ، مطبعة دار الهدى ، عين أمليّة، الجزائر ، 2006 .

الربيعي بن سلامة و آخرون: موسوعة الشعر الجزائري ج1 ، دار الهدى ، عين أمليّة ، الجزائر ، ط1 ، 2002 .

رجاء عيد: لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر ، مطبعة رمضان و أولاده ، الإسكندرية ، مصر ، 1985 .

رضوان محمد: إبراهيم ناجي شاعر الأطلال وأحلى قصائده العاطفية ، دار الكتاب العربي ، دمشق القاهرة ، ط1 ، 2004.

رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، مصر ، ط1 ، 2002 .

روز غريب: تمهيد في النقد الأدبي ، دار المكشوف ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1971 .

ريتا عوض: أسطورة الموت والإنبعاث في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1978.

ريتا عوض : بنية القصيدة الجاهلية ، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1992.

زينب الأعوج : السمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 1985.

زين الدين المختاري : المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكلوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد أنموذجا ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 1998 .

ساسين عساف : الصورة الشعرية وجهات نظر عربية و غربية ، دار مارون عبود ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1985.

سامح الرواشدة : إشكالية التلقي و التأويل ، منشورات أمانة عمان الكبرى ، عمان ، الأردن ، 2001.

سامح الرواشدة : فضاءات الشعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل ، المركز القومي للنشر ، أربد ، الأردن ، ط1 ، 1999 .

سعيد بنگراد : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، منشورات سلسلة شرفات الزمن 11 ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2003.

السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث مقوماته الفنية وطاقاتها الإبداعية ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1984.

سليم كرام : الطبيعة في الشعر الجزائري الحديث - أحمد سحنون أنموذجا - دار بوسعادة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2014.

سمير أبو حمدان : الإبلاغية في البلاغة العربية ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1991.

سوسن ناجي رضوان : الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر ، دراسات نقدية، المجلس الأعلى ، القاهرة ، مصر ، 2004.

سيد البحراوي : في البحث عن لؤلؤة المستحيل ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1996.

سيد قطب : النقد الأدبي أصوله مناهجه ، دار الشروق بيروت ، لبنان ، ط4 ، 1980.

سيد قطب : التصوير الفني في القرآن الكريم ، دار الشروق ، بيروت ، لبنان ، ط 8 ، 1983.

شربل داغر : الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1988.

شفيق البقاعي وسامي هاشم : المدارس والأنواع الأدبية ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، 1979 .

شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1985 .

شوقي بزيغ : احتفالية الجسد و شاعرية الحواس ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط1998.
شوقي ضيف: في النقد الأدبي ، مكتبة الدراسات الأدبية ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط4، 1976 .

صابر عبد الدايم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، ط3 ، 1992.

صالح خرفي : الشعر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985.
صالح خرفي: المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983.

صبحي محي الدين : نزار قباني شاعرا وإنسانا ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، 1964.
صلاح الدين الهواري : المرأة في شعر نزار قباني ، دار البحار ، بيروت ، لبنان ، ط 2004.

صلاح فضل : النظرية البنائية في النقد ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1998.
صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 1969.
الطاهر مكي : الشعر العربي المعاصر روائعه و مدخل لقراءته ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط 2 ، 1983 .

طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط 1983.

عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1978 .

عامر النجار : التصوف النفسي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، مصر ، 2002 .

عباس الجراري : خطاب المنهج ، منشورات السفير ، مكناس ، المغرب ، ط1 ، 1990 .
عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر الشباب أنموذجاً ، مطبعة هومة ، الجزائر ، ط1 ، 1998 .

عبد الحميد هيمة : علامات في الإبداع الجزائري دراسات نقدية ج1 ، الناشر رابطة أهل القلم ، سطيف ، الجزائر ، ط2 ، 2006 .

عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر دار الفجر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2003 .

عبد الرحمن بدوي: في الشعر الأوروبي المعاصر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1980 .

عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل ، مطابع السياسة ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، رقم 279 ، 2002 .

عبد الرحمن نصرت : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، مكتبة الأقصى ، عمان ، الأردن ، ط2 ، 1982 .

عبد الرزاق بن السبع : الأمير عبد القادر الجزائري و أدبه ، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين ، السعودية ، 2000 .

عبد السلام المسدي : قراءات مع الشبابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط4 ، 1993 .

عبد السلام المسدي : في آليات النقد الأدبي ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ط1994 .

عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب ، دار الصباح ، القاهرة ، مصر ، 1993 .

عبد الفتاح الديدي : الخيال الحركي في النقد الأدبي ، سلسلة دراسات أدبية ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، 1990 .

- عبد القادر رابحي : النص و التععيد دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر ، ج 1 . ج 2 ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، الجزائر ، ط 1 ، 2003 .
- عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1999 .
- عبد القادر فيدوح : الرؤية و التأويل (مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة) ، دار الوصال ، الجزائر ، ط 1 ، 1994 .
- عبد القادر فيدوح : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، ط 2 ، 1992 .
- عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1981 .
- عبد القادر فيدوح : دلالية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران ، الجزائر ، ط 1 ، 1993 .
- عبد اللطيف محفوظ : وظيفة الوصف في الرواية ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2009 .
- عبد اللطيف شرارة : فلسفة الحب عند العرب ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، دت .
- عبد اللطيف شرارة : الرصافي ، سلسلة شعراؤنا 2 ، دار بيروت للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، 1982 .
- عبد الله الركيبي: قضايا عربية من الشعر الجزائري المعاصر ، معهد البحوث و الدراسات العربية ، القاهرة ، مصر ، 1970 .
- عبد الله الركيبي : الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1983 .
- عبد الله الغدامي : الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشرحية نظرية و تطبيق ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 6 ، 2006 .
- عبد الله الغدامي : المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 2006 .

- عبد الله الغدامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
- عبد الله الغدامي: تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005.
- عبد الناصر خلاف: أسفار الشاعر عبد الله بوخالفة، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الحامة، الجزائر، ط1، 2005.
- عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار القائدي، طرابلس، ليبيا، د.ت.
- عقاب بلخير: الغائب في شعر خليل الحاوي، جامعة قسنطينة، 1994.
- العقاد والمازني: الديوان في النقد والأدب، دار الشعب، القاهرة، مصر، ط4، 1997.
- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، مصر، 1995.
- عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب، مطبعة المقتطف و المقطم، القاهرة، مصر، 1929.
- عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1986.
- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1978.
- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1992.
- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1981.
- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1980.
- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار شروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002.
- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية لقراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.

على صبح : الصورة الأدبية تاريخ و نقد ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، مصر ، د. ت .

على يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ط 1993 .

عمران خضير الكبيسي : لغة الشعر العراقي المعاصر ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ط 1 ، 1982 .

عمر أزراج : الحضور مقالات في الأدب والحياة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط 1983 .

عمر بوقرورة : الغربية و الحنين في الشعر الجزائري الحديث (45-62) منشورات جامعة باتنة ، الجزائر ، 1997 .

علوي الهاشمي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2006 .

غادة السمان : القبيلة تستجوب القتيلة ، منشورات غادة السمان ، بيروت ، لبنان ، 1981 .
فاتح علاق : مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2005 .

فتحي أبو مراد : شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية ، عالم الكتاب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط 1 ، 2003 .

فدوى طوقان : الأعمال الشعرية الكاملة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1993 .

فريد الزاهي : النص والجسد والتأويل ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2003 .

فهد ناصر عاشور : التكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2004 .

كامل حسن البصير : بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، العراق ، 1987 .

- كاملي بلحاج : أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة قراءة في المكونات والأصول ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2004 .
- كمال أبو ديب : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1987 .
- كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، 1974 .
- كمال أبوديب : جدلية الخفاء و التجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1984 .
- مالك بن نبي : شروط النهضة ، ترجمة عبد الصابور شاهين و عمر كامل مسقاوي ، دار الفكر للطباعة و التوزيع و النشر ، دمشق ، سوريا ، 1986 .
- مجدي وهبة و كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1984 .
- محسن أطميش : دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، دار الرشدي بغداد ، العراق ، ط 1982 .
- محمد ابن أحمد و آخرون : البنية الإيقاعية في شعر عزالدين المناصرة ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، القدس ، فلسطين ، ط1 ، 1998 .
- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها ، ج2 الرومانسية العربية ، دار توبقال للنشر ، الدر البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2001 .
- محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ، 1985 .
- محمد حمود : الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها و مظاهرها ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1996 .
- محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1981 .
- محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1979 .
- محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1998 .

محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد و الستينات ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا ، ط1، 2001 .

محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 1995 .

محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، لبنان ، 1994.
محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، مصر ، 1995.

محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجتمان ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1995.

محمد عوني عبد الرؤوف: القافية و الأصوات اللغوية ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ، مكتبة دار المعرفة ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 2006 .

محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982.
محمد غنيمي هلال: دراسات في مذهب الشعر و نقده ، دار نهضة مصر للطباعة و النشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، د . ت .

محمد الماكري: الشكل و الخطاب نحو تحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 1995 .

محمد مندور: في الأدب و النقد ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، مصر ، 1988.

محمد محمد أبو موسى: خصائص التراكيب ، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط4، 1996.
محمد المسعدي: الإيقاع في السجع العربي ، نشر و توزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، 1996 .

محمد مصايف: دراسات في النقد و الأدب ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط1 ، 1981 .

محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2، 1986 .

محمد مفتاح : دينامية النص تنظير وانجاز ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1990 .

محمد ناصر : رمضان حمود حياته وآثاره ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط 2 ، 1985 .

محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث إتجاهاته و خصائصه الفنية (1925 - 1975) ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1985 .

محمد نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1988 .

محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، هليوبوليس ، غرب مصر الجديدة، مصر ، ط 1 ، 2001 .

محمد لطفي اليوسفي : تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر ، فراس للنشر ، تونس ، 1985 .

محمد الولي : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1990 .

محمود الربيعي : قراءة الشعر ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة، مصر، ط 1997 .
محمود الربيعي : الشاعر والمدينة ، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام والثقافة ، الكويت، 1988 .

محي الدين صبحي : الكون الشعري عند نزار قباني ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا - تونس ، ط 1982 .

مشري بن خليفة : سلطة النص ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2000 .
مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، د . ت .

مصطفى السعدني : التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، 1987 .

مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط4 ، 1981.

مصطفى عبده : فلسفة الجمال و دور العقل في الإبداع الفني ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، مصر ، ط 2 ، 1999 .

مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1983.

ميجان الرويلي سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2002.

ميخائيل أمطانيوس : دراسات في الشعر العربي الحديث، المكتبة العصرية ، صيدا ، لبنان ، ط1 ، 1968 .

ميخائيل نعيمة : الغربال ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، لبنان ، ط15 ، 1991 .

نازك الأعرجي : صوت الأنثى دراسات في الكتابة النسوية العربية ، الأهالي ، دمشق ، سورية ، ط1 ، 1997.

نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة ، بغداد ، العراق ، ط3 ، 1967.

نازك الملائكة : سيكولوجية الشعر و مقالات أخرى ، وزارة الثقافة و الإعلام ، بغداد ، العراق ، ط 1993 .

ناصر شبانه : المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسات العربية للدراسات والنشر، الأردن ، ط 1 ، 2002.

نزار قباني : الأعمال النثرية الكاملة ، ج7 ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان ، 1993 .

نزار قباني : المرأة في شعري وفي حياتي ، منشورات نزار قباني ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1981.

نعيم اليافي : مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، سوريا ، 1982 .

نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق سوريا ، 2008 .

نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب ج1 ، دار هومة ، الجزائر ، 1997 .
وليد مشيوخ : الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، 1996 .

الوناس شعباني : في تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1945 حتى سنة 1980 ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د.ت .

يوسف أبو العدوس : الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية و الجمالية ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 1997 .

يوسف حسن نوفل: أصوات النص الشعري ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة، مصر ، ط 1 ، 1995 .

يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1994 .

يوسف وغليسي: في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية ، الجزائر ، ط 1 ، 2009 .

يوسف وغليسي : خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه ، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي ، مطبعة الأهرام ، قسنطينة، الجزائر، ط 1 ، 2008 .

2 - دواوين الشعر العربي

أحمد شوقي : الأعمال الشعرية الكاملة الشوقيات ج2 ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 1988

جميل صدقي الزهاوي : الديوان ، ج1 ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1972 .

محمد مهدي الجواهري : الديوان ، مطبعة الغزى ، النجف ، العراق ، 1935 .

أبو القاسم الشابي : الديوان ، دراسة وتقديم عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 1972.

إبراهيم ناجي : الديوان ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 1980 .

نازك الملائكة : الديوان م2 ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1981

محمود درويش : الديوان ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 1993 .

نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة ، ج 2 ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1981.

نزار قباني : تنويعات نزارية على زمن العشق، منشورات نزار قباني، بيروت 1996

نزار قباني : قاموس العاشقين ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، 1988 .

نزار قباني : لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، 1990 .

نزار قباني : حبيبتي، منشورات نزار قباني ، بيروت ، (د.ت).

نزار قباني : لا غالب إلا الحب، منشورات نزار قباني، بيروت ، 1990 .

3 - المجلات و الجرائد و مواقع الانترنت :

أحمد العياضي : التكرار عند جبران خليل جبران ، مجلة كلية الآداب و اللغات ، كلية الآداب واللغات ، مطبعة جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، العددان 14 و 15 ، جانفي جوان 2014.

حنين عمر : موقع النور ، يوم 03/16 / 2008 <http://www.alnoor.se/author.asp>

حنين عمر : حاورها رامي الغف ، دنيا الرأي ، تاريخ النشر 17 - 06 - 2006

<http://www.alwatanvoice.com/articles>.

حكيم ميلود : الشعر المختلف في الجزائر الكتابة المتاه... انتصار يتم النص ، مجلة كتابات معاصرة ، بيروت ، لبنان ، ع30 مج 8 ، آذار- نيسان

خيرة حمر العين : مراحل تطور الشعر الجزائري تحت مجهر الصالون الثقافي في دولة

قطر ق ث الحياة العربية : 26 - 05 - 2010

ربيعة جطلي: قصيدة النثر إخلاص للعصر ، حاورها نور بدر، القدس العربي ، دمشق،
موقع الإمبراطور

سعيدة بن زيادة: لماذا الأدب النسوي ؟ ، جريدة المساء الجزائرية ، 01 - 03 - 1987
شفيفة وعيل: الجزائر نيوز حاورها يايوش الأحد ، 16 ماي 2010 .
الشروق الثقافي (أسبوعية جزائرية) العدد 35 الخميس 12 شوال 1414 الموافق 24
مارس 1994

جميلة زبير: حاورتها فوزية لارادي ، صوت الأحرار ، عدد 1368 ، 28 أوت 2002.
علي زغينة صالح مفقودة علي عالية: السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر ،
مجلة المخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري ، قسم الأدب العربي جامعة محمد
خضير بسكرة ، شركة دار الهدى للطباعة و النشر والتوزيع ، عين امليلة ،
الجزائر ، ع1 ، 2004

صبري حافظ: النظرية النقدية النسوية الحديثة في نقض بنية الفكر الأبوي ، مجلة
الكاتبة ، العدد الأول ، كانون الأول 1993

عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة إصدار
المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، 1990 .

عبد المالك مرتاض: مجلة آمال ، تصدرها وزارة الاتصال و الثقافة ، الجزائر ، عدد
55 ، 1982 .

أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر مجلة آمال ع 4 وزارة
الثقافة الجزائر.

عبد العالي رزاق: إتحاد الكتاب .. الفضيحة ، جريدة الشروق اليومي ، ع 906 ، السنة
3 ، 2003 .

عبد الكاظم العبودي: راهنية الجيل الشعري الجديد في الجزائر موجة أم امتداد متمرد؟،
مجلة الثقافة ، وزارة الثقافة ، منشورات المكتبة الوطنية ، الحامة ، الجزائر ، ع
9-8 2006 .

عفاف فنوح : أغنيةٌ لحجر قديم ، ضمن كتاب و اختبري تجلديك عند انكسار الروح (مقالات ونصوص شعرية منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني الأول للشعر النسوي)، وزارة الثقافة ، مطبعة الأهرام، قسنطينة ، الجزائر، ط1، 2009.
عائشة عبد الرحمن : الأدب النسوي العربي المعاصر ، مجلة الفكر ، السنة7 ، ع1 ، أكتوبر1961.

علواش مرزاق : جريدة النصر ، الثلاثاء 12 أكتوبر 2010 .. مهرجان الشعر النسوي.
بقسنطينة

عمار حلاسة : النص الغائب في النقد العربي القديم ، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ، دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب و اللغات جامعة الوادي ، ع4، مارس 2012.

عبد الحميد بن باديس : ذكرى الشاعرين شوقي و حافظ ، الشهاب ، ج4 ، مجلد 10 ، مارس 1934 .

رابح ظريف : حوار مع بو بكر سكيبي ، مجلة آمال ، عدد 5 ، وزارة الثقافة ، الجزائر، أكتوبر 2009 .

مبروكة بوساحة : معجم مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للابداع الشعري
<http://www.albaptainprize.org/Encyclopedia/poet/1364.htm>

مصطفى بلمشري : شعراء المحنة.. غربة و انكفاء على الذات ، مجلة الثقافة ، وزارة الثقافة ، الجزائر، ع 08 / 09 / 2006 .

مؤسسة معجم البابطين للشعراء العرب
<http://www.albaptainprize.org/Encyclopedia/poet/1364.htm>

نوارة لحرش : و حملن القلم (مقالات و نصوص شعرية منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني الثاني للشعر النسوي وزارة الثقافة) ، مطبعة الأهرام ، قسنطينة ، الجزائر ، ط 1 ، 2008 .

نوارة لحرش : انكسارات ، ضمن كتاب و حملن القلم (مقالات و نصوص شعرية منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي) ، وزارة الثقافة ، مطبعة الأهرام ، قسنطينة ، الجزائر ، ط1 2010 .

نوارة لحرش: حوار مع زينب الأعوج، جريدة النصر الجزائرية ، الثلاثاء 4ماي 2010.
نوارة لحرش : ما الذي يفعله الشعر في الحياة ؟ استطلاع ، جريدة النصر ، الاثنين 19 جويلية 2010 .

نوارة لحرش : حوار مع الشاعرة خيرة حمر العين ، جريدة النصر الجزائرية ، الثلاثاء 28 أوت 2007 .

4 - الرسائل الجامعية

محمد زغبنة : شعر السجون و المعتقلات في الجزائر (54-62) رسالة ماجستير مخطوط ، قسم الأدب العربي ، جامعة باتنة (89-90).

5 - المراجع المترجمة

اليكسي لوسيف : فلسفة الأسطورة ، ترجمة منذر بدر حلوم ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية، سورية ، ط 1 ، 2000 .

امبرتو ايكو : التأويل و التأويل المفرط ، ترجمة ناصر الحلواني ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، مصر ، 1996 .

امبرتو ايكو : التأويل بين السيميائية و التفكيكية ، ترجمة سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2004 .

بول ريكور : صراع التأويلات دراسة هرمنيوطيقية ، ترجمة منذر عياشي ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ط1 ، 2005 .

ت س اليوت : في الشعر و الشعراء ، ترجمة محمد جديد ، دار كنعان للدراسات و النشر ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 1991 .

توريل موي : النسوية والأنثى والأنوثة ، ترجمة كورنيليا الخالد ، الآداب الأجنبية ، العدد 76 ، السنة 19 ، 1993 .

جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1986 .

جَلِيْن بِيْر: موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان ، مجلد 2 ، ط 2 ، 1983.

جوليا كريستيفا : علم النص ، ترجمة فؤاد الزاهي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1986.

جون إيف تاديه : النقد في القرن العشرين ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، دمشق ، سوريا ، 1994 .

جيرار جينيث : مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1986.

رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع ، القاهرة، مصر، 1998 .

روبرت سي هولب : نظرية الاستقبال مقدمة نقدية ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار، دمشق ، سوريا ، 1992.

رولان بارت: النقد و الحقيقة ، ترجمة منذر العياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب سوريا ، ط1 ، 1994 .

موريس بورا : الخيال الرومانسي ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ط 1977 .

نورثروب فراي : تشريح النقد ، ترجمة محمد عصفور ، منشورات الجامعة الأردنية ، عمان ، الأردن ، ط1991 .

هربرت ريد : طبيعة الشعر ، ترجمة عيسى علي العاكوب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 1997.

ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ج2 ، قدمه و علق عليه أحمد الحوفي و بدوي طبانة ، دار النهضة للطباعة و النشر ، القاهرة ، مصر ، 1977

أبو الفتح عثمان بن جني : الخصائص ج2 ، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى ، بيروت ، لبنان ، د.ت .

أبو علي الحسين بن سيناء : كتاب الشفاء ، القاهرة ، مصر ، ط 1986 .

أبو الفضل جمال الدين بن منظور : لسان العرب ، م 8 ، دار صادر، بيروت ، لبنان ط3 ، 2004 .

أبو الفضل جمال الدين بن منظور : لسان العرب ج 2، دار لسان العرب، بيروت، مادة ص.و.ر. ، د.ت.

أبو زيد محمد القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية و الإسلام ، تحقيق علي محمد البجاوي ، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، مصر 1981 .

أبو عثمان الجاحظ : الحيوان ج3 ، تحقيق عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر، د.ت .

أبو علي الحسن بن رشيق : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ج1 ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة ، بيروت ، لبنان ، ط5 ، 1981.

أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، ط2 ، 1984 .

أحمد أبو الفضل الميداني : مجمع الأمثال ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج 1 ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، مصر ، د.ت .

جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة ، تحقيق علي أبو ملحم ، مكتبة الهلال، بيروت ، لبنان ، 2000 .

حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، ترجمة محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، 1986.

بدر الدين محمد الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، ج1 ، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، مصر ، 1957 .

أبو يعقوب يوسف السكاكي: مفتاح العلوم ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2000 .

فخر الدين الرازي : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، تحقيق بكري الشيخ أمين ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1985.

الفيروز أبادي : القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1999.
قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة ، مصر ، ط1، 1948م .

قدامة بن جعفر : جواهر الألفاظ ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1985 .

بهاء الدين العاملي العاملي: الكشكول ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1998 .
عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1981 .

عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز سلسلة الأنيس الأدبية ، موفم للنشر المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية ، الجزائر ، 1991 .

علي بن محمد الجرجاني : الإشارات و التنبيهات في علم البلاغة ، تحقيق عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، مصر ، 1982.

محمد أحمد بن طباطبا : عيار الشعر ، شرح و تحقيق عباس عبد الساتر ، دار الكتاب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982.

- 1) Joëlle Garde Tamine : Dictionnaire de critique littéraire , Ceres Edition, Tunis , 1998 .
- 2) Miriam Cooke : Wars other voices Women writers on the Lebanese civil war, Cambridge university press, Sydney Cambridge/ New Rochelle/ Melbourne, 1988.
- 3) Muriel Bradbrook : Women and Literature 1779-1982 , The Harvester press Limited Sussex. Barnes, Noble Books, New Jersey, 1982
- 4) Nathalie Etoke, Ecriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone Taxinomie , enjeux et défis , in code stria bulletin nos, 3 et 4, 2006
- 5) Scholes Robert : Elements of poetry , poetry university press , London , Toronto , Fifth printing , 1977
- 6) Zumthor Paul : Introduction à la poésie orale , Collection poétique , Seuil , Paris , 1983 .

الفهرس

أ د	مقدمة
	الفصل الأول : الصورة والمرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية
09	تقديم
10	المبحث الأول : الصورة الفنية (من المفهوم البلاغي إلى المفهوم الأسلوبي)
11	أ - المفهوم التقليدي للصورة الشعرية
20	ب - المفهوم الحديث و المعاصر للصورة الشعرية
	المبحث الثاني : رحلة المرأة في فضاء الشعر العربي الحديث
48	- صورة المرأة في الشعر العربي
48	تقديم
49	أولا : المرأة في أدب أعلام الشعر العربي الحديث
80	ثانيا : المرأة في مدونة شعر الشعر الجزائري الحديث
	الفصل الثاني : أصول الراهن الشعري الجزائري و روافد تطوره
94	المبحث الأول : تقابلية الكتابة الإبداعية في الشعر الجزائري المعاصر
94	تقديم
99	1 - مراحل مسار الشعر الجزائري الحديث (الأصول و الروافد)
99	1 - 1 - إنتاج مرحلة التواجد الاستعماري
102	1 - 2 - مرحلة الستينيات
104	1 - 3 - مرحلة السبعينيات
111	1 - 4 - مرحلة الإبداع الشعري المعاصر
	2 - التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر
120	2 - 1 - روافد الإبداع النسوي الجزائري
126	2 - 2 - الكتابة النسوية الجزائري بين الواقع و المتخيل
130	2 - 3 - مفهوم الشعرية في الإبداع النسوي
137	2 - 4 - لغة الإبداع الشعري النسوي بين الجسد و الألم
	المبحث الثاني : تجليات صورة المرأة في النص الشعري الجزائري المعاصر
143	تقديم :
144	1 - المرأة الجسد و الدلالة :
149	2 - المرأة في شعر التصوف :
155	3 - المرأة الوطن

162 4 - المرأة المدينة
168 5 - المرأة الدلالة الرمزية :
175 6 - المرأة الدلالة الأسطورية:
186 7 - المرأة القصيدة والجمال :

الفصل الثالث: أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

195 تقديم
	المبحث الأول : في التشكيل الفني :
197 1 - 1 - سياقية اللغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر
234 1 - 2 - شعرية اللغة من المبدع إلى القارئ
217 2 - الإيقاع :
243 1 - 2 - مدلول الإيقاع:
221 2 - 2 - صوتية اللغة :
224 2 - 3 - تنوع الأوزان :
226 2 - 4 - تعدد القوافي :
239 3 - التكرار
242 3 - 2 أنماط توظيف التكرار :

المبحث الثاني : البنية التصويرية و إنتاج الدلالة :

249 1 - الصورة الشعرية و التركيب البياني :
249 1 - 1 - آليات التشبيه و بعده التصويري :
254 1 - 2 - الاستعارة و بعدها التصويري النفسي :
259 1 - 3 - الكناية
263 2 - شعرية البياض
271 3 - الانزياح
279 4 - الرمز و الأسطورة
288 5 - التناص
299 خاتمة
305 مكتبة البحث
334 فهرس المصادر و المراجع

مَشَّ

يؤمن الشاعر العربي بأن المرأة بُرْعَمَ القصيدة يفلق صلابة دخيلائه ، ليطل على مساحات الجفاف التي تملكت باعا من مشاعره ، فقام لينصّبها ملكة قصيدته ونغمة إرواء إيحائه ، فأنطقته بالجمال فَنًا و واقعا ، حتى بات التساؤل؛ هل يمكننا أن نرى قصيدة عربية دون حضور المرأة تُطل عميقا في بنائها؟.

و لم يشذ المبدع الجزائري عن هذه القاعدة فأضحت المرأة حلية قصيدته وعمق إبداعه تتجلى لنا في السواد الأعظم من إنشاده فاتخذت صورا متعددة وتشكلت في دلالات رمزية يصعب حصر إحصائها .

و أمام شغفي الكبير بمدونة الشعر الجزائري حديثا و معاصرا كانت رغبتني أن أتلّمس درب الابداع الشعري محاولا التطبيق عليه لاستنباط أهم درره المخبوءة، و التي تنتظر الأقلام لفض غبار النسيان و التجاهل ، و من مجموع التساؤلات التي يطرحها الواقع الثقافي حول مستوى الاتخاذ بصورة المرأة ، تحركت في داخلي غيرة على الإنتاج المحلي الجزائري ، فشدتني الفكرة إلى طرح اكتمل سياقه بعنوان يشمل " صورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر دراسة أسلوبية مقارنة" ، الذي انطوى على خطة تتكون من ثلاثة فصول مجزأة إلى مبحثين في كل فصل ، مصدره بمقدمة ومنتهاة بخاتمة ، حوت جملة من النتائج المتوصل إليها في التحليل إنطلاقا من العموميات الكبرى التي كانت محور البداية في هذه الدراسة.

عنوت الفصل الأول بـ " الصورة والمرأة بين المفهوم والرؤية الجمالية الإبداعية"، فيه تمهيد حول الاشتقاق اللغوي لمدلول الصورة الشعرية ، ثم التطرق إلى جملة من الطروحات حول المفهوم التقليدي لبلاغيينا العرب حول الصورة الشعرية ، وصولا إلى الرؤية الحديثة و المعاصرة لها من خلال جملة من الحداثيين العرب .

و كان المبحث الثاني فيه جولة تاريخية تذوقية في رموزية صورة المرأة في إنتاج أعلام الشعر العربي قديما و حديثا رجالا ونساءً .

أما الفصل الثاني فكان مجال البحث في الآليات التي استفادها الشعر الجزائري المعاصر، و مناقشة بعض القضايا في التجربة الإبداعية النسائية ، و مناقشة مشكلة

المخلص : _____ صورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر

المصطلح و واقع الكتابة النسائية في الجزائر ، ثم تخصيص المبحث الثاني لمظاهر رمزية صورة المرأة في النص الشعري الجزائري المعاصر.

و كان الفصل الثالث قد خصص للتفصيل في أدوات التشكيل الجمالي لصورة المرأة في الشعر الجزائري المعاصر ، في جانبه السياقي للغة الشعرية ومن خلال البنية التصويرية و إنتاج الدلالة بإبراز جمالية التوظيف حسب آليات متعددة.

لنختم الأطروحة بخاتمة شملت ما تم رصده من نتائج كان نقاط الانشغال في دراستنا ومثار للعديد من التساؤلات خلال رحلة البحث الشاقة لعل من أهمها مستويات الإبداع الجمالي الذي يمتلكها المبدع الجزائري في مسار سيرته الإبداعية الشعرية ما أكسبه القدرة على مزاحمة فطاحل الإنشاد الشعري العربي عبر كل مراحل.

Résumé:

Poète arabe croit que les femmes bourgeonnent poème soustraire dureté de son profondeur , pour une vue sur les zones de sécheresse qui a acquis quelque sentiments , il se leva à des ensembles jusqu'à la reine de son poème et le ton étancher son allusion , il prononcer la beauté de l'art et comme un fait , même maintenant la question : peut- on voir un poème arabe sans la présence des femmes est profondément sur plombant la construit ?

Les créateurs algérienne fait pas , conception à cette règle , les femmes abandonnent de son poème et la profondeur de sa créativité manifeste à nous dans la grande majorité de chantier et ont pris plusieurs images formées dans des inventaires symboliques comptage difficile.

Face à la grande passion pour le code de poème algérienne nouvellement contemporaine était mon désir que tâtonner sentier créativité poétique , en essayant de lui demande de recevoir la valeur plus important caché , et parcs d'attente pour secouer la poussière de l'oubli et de la négligence, le total des questions posées par le fait que l'image culturelle de recombinaison au niveau des femmes déplacées dans la jalousie interne sur la production nationale algérienne , elle m'attire l'idée de proposé de mettre terminé son

contexte intitulé comprend "l'image des femmes dans l'étude de poème algérienne comparaison stylistique contemporaine " , qui impliquait un plan constitué de trois classes se ganté à deux sections dans chaque chapitre , l'exportateur avec une introductions et sa conclusion finale , qui comprenait un certain nombre d'atteinte à des résultats d'analyse partant de grande généralités qui était initialement l'accent dans cette étude .

Le titre de première chapitre de "l'image et les femmes entre le concept et la vision de la création esthétique " qui ouvrent la signification linguistique de dérivation de l'image poétique , ensuite aborde un certain nombre de proposition sur le concept traditionnel de créative arabes à propos de l'image poétique , à la vision moderne et contemporain à travers un certain nombre de modernistes arabes .

La deuxième chapitre est le domaine de la recherche dans les mécanismes apprises par la poésie algérienne contemporaine et de discuter de certaines des questions des femmes dans l'expérience de création et de discuter le problème de la durée et réalité de l'écriture des femmes en Algérie , puis la deuxième partie des aspects symbolique de l'image des femmes dans le texte poétique contemporaine algérienne.

La troisième chapitre à été consacré aux détails dans les outils de composition esthétique de l'image des femmes dans la langue de la poésie et à travers la structure picturale et la production en mettant en évidence l'importance de l'emploi esthétique par des mécanismes multiples .

Pour conclure la conclusion de la thèse inclus ce qui à été surveillent les résultats des points de contact dans notre étude et fait l'objet de nombreuses questions l'ors d'un voyage trouver ardue peut- être la plus importante des niveaux d'innovation beauté détenue par la création de son parcours poétique qui lui à valu la capacité de rivaliser avec les excellent chant arabe poétique à travers tout les étapes.