ديوان "بين القصيدة والمسدّس" لأحمد شنه: قراءة سيميائيّة

Diwan "from the poem to the pistol" By Ahmed Channa; semiotic study

د. علي طرش

قسم اللغة والأدب العربي- جامعة 8 ماي 1945 – قالمة (الجزائر)

alias12370@yahoo.fr

تاريخ الإيداع: 2019/10/02 تاريخ القبول: 2020/02/25

ملخص:

يهدف البحث إلى وضع جملة من التصورات النظرية عن دلالة علامات الترقيم وسيميائة البياض والسواد بشكل عام، ورصد أهم تلك الدلالات ومقاربتها ضمن مدونة شعرية جزائرية معاصرة، وذلك لمحاولة تسليط الضوء على الأدب الجزائري لرصد تلك التطورات التي مست بنية النص بشكل عام وكيفية تقديم النص للقارئ.

وقد وصل البحث إلى جملة من النتائج، لعل أبرزها محاولة الشعراء التملص من أساليب القديم شكلا ومضمونا، وكذا التأسيس لآليات كتابة جديدة فرضت نفسها على كل جزئيات النص الشعري من النقطة إلى الجملة والنص، فأصبح النص مكثفا دلاليا ويحتاج إلى قارئ متمكن للاطلاع على خفايا النص، هذه الخفايا التي أصبحت تقال شكلا ولم تعد محصورة في اللغة.

الكلمات المفتاحية: سيمياء الألوان، بين القصيدة والمسدس، جماليات الخلاف، الشعرية، الأدب الجزائري.

Abstract:
The research aims to develop a set of the oretical perceptions about the significance of colors in culture in general, and to monitor the most important of these semantics and approach them within a contemporary Algerian poetry blog, in an attempt to highlight the Algerian literature to monitor the most important developments in the field of artistic creativity in particular.
The research has reached a number of results; the most notable of which is to highlight the issue of the link between the aesthetic of the cover as an artistic advertisement, and its close relationship with the poetic text that accompanies it.
Keywords: semiotics of colors, between the poem and the pistol, cover aesthetics, poetic, Algerian literature.

1- مقدمة:

لقد أصبحت معانقة المعنى الشعري في الشعر العربي المعاصر عملية معقدة لما تميز به هذا الأخير عن سلفه من حيث غموض المعنى الذي أصبح يعتمد على كسر الصورة النمطية في الكتابة الشعرية من حيث البناء اللغوي، أو من حيث الاعتماد على الرصيد المعرفي للشاعر في بناء قصيدة مثقلة ثقافيا بالمحمولات المستوردة من ثقافات مغرقة في القدم كالأساطير مثلا، أو من حيث أخذها من روافد إنسانية تتجاوز الجغرافي والتاريخي على حدّ سواء. وليس هذا وحسب، بل أصبح الشاعر يكسر عمدا نمط الكتابة المألوفة في رسم الكلمات أو حتى العبارات، بالإضافة إلى ما يسمى عادة بلعبة البياض والسواد، وأيضا في طرق استخدام علامات الترقيم في القصيدة، أو استثمار الإمكانات الطباعية في تصميم المجموعات والدواوين الشعرية.

من أجل ذلك سنحاول في هذه الورقة رصد هذه الظواهر في الشعر الجزائري المعاصر من خلال المجموعة الشعرية الموسومة بـ" بين القصيدة والمسدس" للشاعر أحمد شنة. وننبه في البداية أن حديثنا سيدور حول الشكل الطباعي بشكل عام مع الاهتمام بمختلف التفاصيل التي تتبعها ضمن المجموعة الشعرية المذكورة مهملين الأشكال التي تخص دار النشر، لأنها في نظرنا موجودة بشكل عام في كل أنواع الكتابات التي تنشرها تلك الدر، بالإضافة إلى عدم دخولها ضمن الإبداع الشعري.

تسعى هذه الورقة البحثية إلى استقراء مختلف النواحي الشكلية المتعلقة بفنيات الطباعة التي تهدف إلى جذب القارئ ولها علاقة وطيدة بدلالات المتن في أبعاده السياسية والتاريخية وغيرها. وتكمن أهمية البحث في محاولة الاهتمام بالجانب الشكلي الذي يقدَّم من خلاله الشّعر، وذلك لوضع تصورات أولية من شأنها خدمة الأدب كسلعة يحتاجها الإنسان لتغذية الجانب الفكري والروحي من جهة، وكونها تمثل أيضا بعدا فنيّا إبداعيّا من جهة ثانية.

أما عن طريقة كتابة المتن، والخط وعلامات الترقيم فكلها تساهم في رسم لوحة فنية إبداعية ترسخ في ذهن القارئ، رغم أن بعضهم قد لا يعير هذه الجوانب الشكلية اهتماما إلا أنها من صميم العملية الإبداعية في وقتنا الحاضر، فهذا العمل يهدف إلى تبيان قيمة الجوانب الشكلية في إخراج الديوان للقراء بشكل عام، ويحفز الشعراء على تحسين أساليب الإخراج أثناء عملية الطباعة لأعمالهم الإبداعية فالشكل الجيد أسلوب في الحياة أيضا. ولا يفهم من قولنا إنّنا نسعى لجعل الشّعر سلعة كغيره من السلع الاستهلاكية، بل هو إبداع متجدد في مضامينه وأشكاله كما يرى **أدونيس** في قوله:

" الشعر هو فن الإنتاج لا فن الاستهلاك، هو فن الرغبة لا فن الامتلاك: الرغبة ازدهار، وكلّ امتلاك ذبول"[1] فلو صار الشعر سلعة استهلاكية لفقد قيمته الفنية، بل يجب أن يظل الشعر رغبة فنية تكمل الحاجة الروحية، لا القيمة المادية النفعية، لذلك وجب أن يصير شكله أيضا أسلوبا راقيا، فالشكل في الشعر أيضا قيمة إلى جانب القيمة الجمالية للفكرة. إنه كما يراه **أدونيس**:

" من الطبيعي، إذا، أن يخلخل صيغها الموروثة، أن يحدث في طرق التعبير كما استقرت تقليديا الحدث التفجيري المغيِّر – أن يتخطى جسد اللغة القديم."[2] فهو إذا تغيير على كل المستويات، أو تفجير كما يقول، ولما كان الغلاف الخارجي هو أولى العتبات، أو العتبة الجامعة لكليات المتن، وجب أن يراعى فيه الجانب الإبداعي الفني قبل كل شيء، وقد درست الغلاف دراسة سيميائية في مقال خاص*، لذلك سأتجاوز الحديث إلى المتن.

2- المنهج

إن الخلاف حول المنهج، هل هو السيميوطيقي أو السيميولوجي، لا يمكن تجاوزه ببساطة، ما دام هناك من يقيم بينهما فروقا جوهرية، وأولها أن السيميوطيقا sémiotique نشأ على يد الأمريكي **ش. س. بيرس** Charles Sanders Peirce منذ سنة 1867 أو 1868، أما الثانية فنشأت في أوروبة مرتكزة على ما قدمه اللساني السويسري **ف. دي سوسير** Ferdinand

de Saussure حوالي سنة 1908 أو 1909، إضافة إلى فرق آخر، والذي يبدو محل خلاف أو محل سوء فهم لدى بعضهم حيث إنّ سيميوطيقا بيرس تعنى بدراسة كل العلامات لغوية أكانت أم غير لغوية، بينما تعنى السيميولوجيا بالعلامات ذات المظهر غير اللساني، وأشهر أعلام الأولى: Thomas Sebeok, Gérard Deledalle, David Savan, Eliseo Veron et Claudine Tiercelin أما أشهر أعلام السيميولوجيا فهم Roman Jakobson, Louis Hjelmslev, Rolan Barthes, Umberto Eco, et Algirdas Julien Greimas وقريماس وهو مؤسس مدرسة باريس السيميائية.[3]

رغم ذلك فوجود أمبرتو إيكو ضمن المجموعة الثانية لا أجد له واقعا، وهو نفسه في كتابه Le signe أو العلامة يلخص متسائلا:

" المشكل الذي يواجه السيميوطيقا هو: كيف نضع تعريفا عاما يصلح في الوقت ذاته للأنماط اللسانية، ولجميع أنواع العلامات"[4] فها هو يتحدث عن جميع أنماط العلامات لا العلامات غير اللسانية وحسب، ومهما يكن من خلاف حول التسمية أو حول المضامين التي تعالجها السيميولوجيا أو السيميوطيقا، فإننا سنعتمد مصطلح سيميائية دليلا على علم يعالج العلامات اللسانية وغير اللسانية، معالجة دلالية ضمن أصلها وانزياحاتها المختلفة، فكل علامة لها بعد مرجعي أولي، وهي الدلالة في بعدها المباشر والبسيط، وقد تتغير تلك الدلالة بحسب الظروف السوسيوثقافية، لذلك نرصد كل تحول للدلالة ضمن سياقه أو ضمن النظام الجديد الذي تتموضع فيه العلامة فتأخذ دلالة مختلفة، سواء مقتربة أو متباعدة عن الدلالة المرجعية، وبالتالي فنحن أمام ثلاثة مستويات: مستوى أول متعلق بالعلامة كونها مجموعة من الأصوات معزولة عن أي دلالة كقولك للرجل الذي لا يعرف من العربية شيئا: (قف)، فإن هذه العلامة لا تمثل أي دلالة لديه، أما المستوى الثاني فهو الدلالة المرجعية أو العامة للعلامة، فحين تقول: (قف) يفهم مجموع الحضور أمرا بالوقوف، أما إن دخلت هذه العلامة في قصيدة فتخرج في الغالب عن معناها المرجعي لتتخذ معنى خاصا جديدا يتناسب مع السياق وقد يحافظ على الدلالة الأولى.

3- علامات الترقيم:

تجاوزت علامات الترقيم اليوم بعدها البراغماتي النفعي لتأخذ إلى جانبه أبعادا جمالية تتجاوز المألوف، فأعطت للنص الشعري اليومي قيمة الغموض، إذ أصبح لها دور التلاعب بالقارئ في إلغاز المعاني، لأنها تدخل القارئ في حالة قلق إيجابي يدفعه إلى محاولة

مجاراة الشاعر لفهم الفراغات وسدها في حالات الحذف أو التعجب والاستفهام وغيرها، فانظر في قول الشّاعر:

ظَهْرِي إلى الحَائِطْ

الحَائِطِ/ السَّاقِطْ !

وطني حقيبةْ

وحقيبتي وطن الغجرْ

شعبٌ يخيّمُ في الأغاني والدّخانْ

شعبٌ يفتِّشُ عنْ مكانْ

بين الشّظايا والمطرْ

وجْهِي على الزَّهْرَهْ

الزَّهْرَةِ / الجَمْرَهْ[5]

نلاحظ في نهاية السطر الثاني وجود علامة تعجّب، فأين محل التعجّب هنا؟ وهل يظهر على مستوى اللغة المكتوبة أو المنطوقة بخلاف ظهور العلامة؟ صحيح أنّ ما يقوله الشاعر هنا غريب عن القارئ العادي، ويتطلّب التوقّف والتَّفَكُّرَ فيه، ولكن ارتباك المعنى يفرض علينا التوقّف من جديد، فالخطّ المائل الذي يفصل بين كلمتي: الحائط والساقط، يعني في بعض المعارف: **أو** الاختيارية أو **على** بمعنى فوق، فإذا قرأناها بمعنى **أو** الاختيارية، فإن المعنى يصير ظهري على الحائط الحائط الساقط، يصبح الشاعر ساقطا لأنه استند على حائط بل استند إلى ساقط، كذلك الأمر بالنسبة للزهرة/ الجمرة، فإن وجه الشّاعر موضوع على جمرة، فقط سقط على الجمر، فالجمرة بدلا من الزهرة والساقط بدلا من الحائط وهو ما يعني سقوط الشاعر، فحالة التذبذب التي يعيشها الشاعر لحظة الكتابة تجلت بشكل صريح، ليخرج لنا كلاما متناسبا مع تلك الحالة من عدم اليقين، ونقل لنا تلك الحالة ليضعنا أمام خياراته، لذلك كانت علامة التعجب ظاهرة في النص رغم عدم وجود مسوغ طبيعي لها عدا حالة الحيرة التي يقع فيها القارئ متماهيا مع حيرة الشاعر ذاته أو المقاوم الفلسطيني.

من جديد يمكن الوقوف في حيرة أمام كلمة (السّاقط)، فما معناها هنا؟ هل يقصد بها أن فعل السقوط مستمر في الزمان، أم أن الحائط سقط وكان السقوط ماضيا صرفا؟ وإن كنا نرجّح أن السقوط لم ينته بعد، والحائط لم يصل إلى الأرض، فالوطن أو الحائط الذي يسند عليه ظهره مازال يقاوم السقوط.

ويمكن أن نلاحظ أن الشّاعر لم يضع علامة التعجب في قوله:" الزَّهْرَةِ / الجَمْرَةْ"[6]، رغم أننا أمام قولين متجانسين من حيث النسق الكلامي ومن حيث الدلالة الكلية، وبالتالي فإن التلاعب بعلامات الترقيم مع الحذف يخلق فجوة دلالية وارتباكا نصيا يسحب ظلاله على المتلقي الذي يجب عليه الارتقاء ليعانق مدارج الفهم والتأويل. فمن الضروري إذا فهم الدور العلمي الذي تؤديه علامات الترقيم في المرجعية المعرفية التي أسست لهذه العلامات، ثم البحث في المنظور الدلالي الجديد ضمن السياق النصي الإبداعي، دون أن ننسى التوزيع الطباعي للكلام لأن القصيدة تعتمد على القطع والتجزيء وبتر الأسطر في البداية والوسط والنهاية، بواسطة فراغات أو فواصل أو بواسطة علامات الترقيم: "حتى أنك لا تحسب نفسك بإزاء توزيع "أوركسترالي" حقيقي للآثار الثانوية للقصيدة، وبإزاء عملية وضع زيان "ديكور" فعلي للسيناريو الشعري"[7]

إن هذه العلامات عند إبراهيم رماني هي جزء من هندسة النص وهي ،مع اللغة، تشكل عناصر متكاملة تساهم في تكوين الدلالة الشعرية، وهذا ما اصطلح عليه بالحيز المكاني الذي تشغله الكتابة الشعرية. هذا البناء الجديد أسس لنسق جديد مغاير للنسق الكلاسيكي الذي كان يعتمد على الإنشاد، بينما النسق الجديد يعتمد أساسا على فعل القراءة.[8]

إن هذه العلامات ليست دراسة الأسلوب اللغوي كما يعتقد البعض، فليس الغرض مثلا في حالة استفهام ، الحديث عن الاستفهام ذاته، بل الهدف هو البحث عن الدلالات الحداثية والقيم السيميائية العليا الناتجة عن الانزياحات والخروج عن بنية النسق المألوف، بالإضافة إلى مقارنتها مع الدلالة المرجعية وكل سياق له قراءته الخاصة وله ذبذباته التي تؤثر ضمن إطاره الفريد أو ضمن إطار الجملة في علاقتها بمحذوف لأن الغرض من الحذف غير ثابت فكل فكرة وكل سياق له مستواه الدلالي الخاص فلننظر مثلا في قول محمود درويش:

بحر لأيلول الجديد. خريفنا يدنو من الأبواب..

بحر للنشيد المر. هيأنا لبيروت القصيدة كلها.

بحر لمنتصف النهار.

بحر لرايات الحمام، لظلنا، لسلاحنا الفردي

بحر، للزمان المستعار

ليديك، كم من موجة سرقت يديك

من الإشارة وانتظار[9]

لاحظ معي علامات التنقيط (النقطة، والنقطتين، والفاصلة، وعياب النقطة حيث يجب أن تكون)ولنقارن بين السطر الأول والسطر الخامس، ففي الأول نقطة نهاية أما في الخامس فلا نجدها، بل إن الفاصلة في السطر الخامس بعد كلمة بحر لا تظهر في غيرها من الأسطر رغم تشابه السياقات، فليس هناك نسق ظاهر يحكم هذه العلامات، بل إن توزيعها يبدو في قراءة سطحية وكأنه توزيع عشوائي لها ولكن من يقرأ وفق هذه العلامات قراءة شعرية سيحس بأن لتوزيعها موسيقى خاصة تنتج عن مراعاتها، فأحيانا يسكت وأحيانا يأتي بسلسة كلامية مترابطة كما في السطر الثالث (بحر لمنصف النهار) أما كلمة بحر في السطر الخامس تبدو وكأنها جزء أو تتمة للسطر الرابع، فنقرأ: (لسلاحنا الفردي بحر) هكذا موصولة، ثم نتوقف ونقرأ: (للزمان المستعار) ما يمكننا من إعادة كتابة الأسطر بشكل جديد نراعي فيه التعانق اللغوي الموجود بين الجمل والكلمات.

تمثل هذه الطريقة في الكتابة ثورة على النسق الشعري القديم حيث السطر الشعري أو البيت يحمل دلالة منفصلة تامة ، وليس له علاقة تركيبية مع الذي قبلة ولا الذي يليه، بل كلن يعد التعانق التركيبي بين الأبيات المتجاورة من عيوب الشعر، أما اليوم فإننا نلاحظ ظاهرة التدوير موجودة بكثرة في الشعر، حتى إنّك تجد الارتباط التركيبي يشكل ظاهرة في الشعر العربي الحديث، فتجد الجملة موزعة على أكثر من سطر، دون، أو بتكرار لفظة مسندة كما في تكرار لفظة بحر في المقطع السابق، ولا يعد هذا اليوم لا في العروض ولا في البلاغة إلا عند قليل كنازك الملائكة التي "تعتمد الشطر مستقلا كالبيت، ولذلك تشترط أن يختم كل شطر بقافية مستقلة"[10]

إن هذه الثورة على البنية القديمة جاءت بفعل دافع التجريب وكسر النسق لجعل القارئ عنصرا مشاركا في بناء الدلالة لأن الدلالة لم تعد ضمنية في البنية التركيبية للقصيدة بل أخرجها الشعراء عن مألوف عربي في النظم وهو ما يشير له الربعي بن سلامة في قوله:

"ففي ظل التفكيكية لم يعد الشاعر يقنع باستخدام اللغة في حدود المتعارف عليه من دلالاتها الاصطلاحية أو الاحتمالية، وإنما أصبح يطمح، دائما، إلى استخدامها بدلالتها الجديدة مع كل تجربة جديدة، وأصبحت مهمته الأولى تكمن في تحرير اللغة من دلالاتها "الماقبلية" وذلك بفك الارتباطات القديمة التي كانت تربط الدوال فيها بالمدلولات، وتحويلها من علامات لها دلالة ثابتة، ومدلولات معينة إلى مجرد إشارات متحررة يمكنها أن تشير إلى عدد لا حصر له من المدلولات..."[11]

فانظر إلى أيّ مدى بلغت اللغة الشعرية، فالدوال لها علاقات اصطلاحية بمدلولاتها وهذه المدلولات الاصطلاحية تعرضت من جديد للتفكيك لتصبح سندا هشا لتحديد المعنى، هذا الذي لم يعد غاية عليا بل أصبح لكل قارئ فهمه الخاص، ولم يكتف الشعراء بكسر تلك البنى والعلاقات بل تجاوزوها إلى أساليب توزيع علامات الترقيم، وإلى طرق توزيع الكلام على الصفحة، فأصبحنا نرى أشكالا خطية وطباعية للنصوص غير محدودة ولا منتهية إذ أصبح توزيع الكلمات له رمزيته الخاصة فأصبحنا نتحدث عن الهيكل المسطح، والهرمي، والذهني، والدائري، وغيرها من الأشكال، بل إن قصيدة "بلقيس" لنزار القباني التي تتوزع على تسع وسبعين صفحة تبدو وكأنها فصل ثاني في كتاب من مائة وثلاثين صفحة ذلك أنّ الثامن وأربعون صفحة من الكتاب خصّصت لأربع وعشرين صورة فوتوغرافية لزوجته بلقيس وحدها أو مع نزار أو مع الأبناء، كما نجد بعض الدواوين تحمل لوحات كاريكاتورية إلى جانب النصوص وغيرها من الأساليب الطباعية التي لم تكن مألوفة في طبع الدواوين الشعرية.

إن صور بلقيس في الديوان هي قصائد، أو قصيدة تحكي ذكريات الشاعر وأحلامه التي اغتيلت إثر موت زوجته فأنه بهذه الصور يعبر عن حدّة المأساة فالذي يراها مع أولادها وزوجها تنطبع في ذهنه بداية صورة السعادة التي كان فيها، ثم ما إن يدخل إلى نص القصيدة حتى يتفاجأ بأن ما رآه من فرح في الصور قد صار من الماضي الذي لم يبق منه إلا ذكريات والقصيدة رثاء لتلك الذكريات، فرمزية الصورة تكمن في ما تحكيه وتصوره مثلها مثل الكتابة يمكن أن تقرأها غير أن الفارق في أن الثانية حروف وكلمات والأولى صور تعبر بالألوان.

4- الإهداء:

قبل الحديث عن الإهداء يمكن أن نشير إلى أن دراسة الديوان تنطلق من الغلاف، تلك العتبة الأولى التي تواجه القارئ بألوانها الملفتة خاصة بالنسبة للجزائري الذي يرى للوهلة الأولى في غلاف هذا الديوان ألوان الراية الوطنية، مما يوحي بالبعد الوطني للديوان، فاللون الأبيض والأخضر والأحمر تمثل السلام والازدهار من ناحية والكفاح من ناحية ثانية بالإضافة إلى دلالة العنوان التي توحي بشكل مباشر لمضمون مغاير، وهو انتقال البلاد من حقل القصيدة إلى حقل المسدس أو الفتنة التي كادت أن تهلك الحرث والنسل، هذه هي مضامين الغلاف بشكل عام ومقتضب، وقد درسناه كما أسلفنا في مقال آخر، لذلك سنتجاوز الغلاف إلى المتن. ومتن الديوان هو إجمالا إحدى عشرة قصيدة مسبوقة بإهداء وهو إهداء خاص جدا يتجاوز الفرد إلى الجماعة ويحمل بعدا قوميا سنراه لاحقا من خلال مضامين القصائد. ولقد جاء الإهداء مفصلا يحمل جملة من المعاني أرادها الشاعر من خلال قوله:

"إلى الذين رفضوا أن يغادروا الجزائر في عز المحنة، وفضلوا أن يموتوا برصاصة غادرة في وطنهم، على أن يشاركوا الآخرين كرنفال الانحناء في مطارات وموانئ العالم...

إلى الذين سقطوا لتظلّ الجزائر واقفة، وتركوا للأجيال صفحات تزخر بالعبقرية والبطولة والشرف..."[12]

نقاط الحذف في المقتطف السابق أصلية، والإهداء فيه أربع فقرات، الثلاثة الأولى منها تنتهي كل واحدة منها بثلاث نقاط حذف، أما الأخيرة فتنتهي بنقطة نهاية، ونحن حين نطالع هذه النقاط لنقرأ ما وراءها فإننا نقرأ فيها أن الذين يهدى لهم هذا الديوان أكثر من أن يحصوا، أو أن الكلام يطول في هؤلاء الذين ضحوا من أجل كرامة الوطن، لذلك لا يمكن للكلام أن يفيهم حقهم من التعظيم فترك المجال لنا مفتوحا لنتخيل ذلك. لذلك يمكن أن نرى تناغما كبيرا بين ألوان الغلاف والإهداء، إذْ لم يكن اللون في النهاية سوى تعبير صامت عن رؤية خاصة يتميز بها الديوان بشكل عام، فلم يكن اختيارها لمجرد لفت انتباه القارئ أو لغاية إشهارية، ولا اختيارا عشوائيا، لأن ما نقرؤه من خلال اللون منسجم، كما سنرى تاليا، مع مضامين القصائد، التي لا يتوقف دفاعها عن النزعة الوطنية بل يتعداها إلى النزعة العربية الإسلامية، وهو ما يظهر جليا في قوله:

هذه بغداد... تسقينا حضورا واغترابا بعد أن ضــاع النشيدْ

هذه بغــداد... لا تكتبْ رثــاءً لم تمت بغداد في الزمن البيليدْ

إلى أن يقول:

حدِّثينا كيف أصبحنا يهودا كيف بعنا حرمة القدس العنيدْ[13]

فالشّاعر يتحدّث عن عاصمة العراق، وكأنّها جزء صادق سيجيبه على سؤاله ويحكي له تفاصيل المأساة، ونلاحظ في القصيدة عموما، وهي من بحر الوافر على النسق الخليلي، وقد تضمنت نقطتي التوتر في بعض أبياتها، ونقاط الحذف الثلاث كما نلاحظ من خلال الأبيات المختارة سابقا، وهي علامات لم تكن شائعة في كتابة الشعر العربي الخليلي بل ظهرت مع شعر التفعيلة ومع ما يسمى بقصيدة النثر، هذا من ناحية الشكل، أما من ناحية المضمون فنجد لفظة (يهودا) مثلا، وهي في الثّقافة الجزائريّة بشكل عام قد تجاوزت معناها الأوّل لتدلّ على كلّ رجل شرّير ولو كان على غير شريعة اليهود.

فالإهداء كان عتبة دالة على معناه الظاهر، ومعان متخفية خلف الحذف، والتكثيف اللغوي، منسجمة مع الغلاف بشكل كبير، ومع متون القصائد التي تدل على حس وطني، يلمسه كلّ قارئ من خلال كل جزئية في الكتاب.

5- لعبة البياض والسواد:

لم يعد توزيع النص على الورق مجرد كتابة تبدأ من بداية السطر، وتنتهي حيث انتهى السطر الشّعريُّ، بل، لقد صارت أشكالا تعبيرية تكسر المألوف، وتتجاوز العادي لدرجة تصير معها الكتابة تصويرا فنيا بالأشكال، تصبح أسلوبا في توزيع الكتابة يشبه توزيع الموسيقى، مراوحا بين صمت وانطلاق وتجزيء وتسريع وإبطاء. فترى بعض النصوص الشعرية مكتوبة بأساليب فريدة ومبتكرة، وفيها تلاعب بالكتابة يخلق فراغات جمالية وربما دلالية تفتح أمام القارئ آفاق التأويل والقراءة العميقة تحقيقا لمبدأ (**إذا كان الكلام من فضة فالسكوت**

من ذهب)، فيتساءل عما يوحي به الفراغ، وهل له معنى أم مجرد محاكاة لأساليب خطية حداثية لدواعي جمالية صرفة أو لمجرد ملء الصفحات والإسراف في استخدام الورق.

إن البياض في الورق عموما هو الأصل، إلا أنه يتحوّل إلى صمت حين يكون المقام مقام حذف، حيث يترك فراغا غير معهود، ثم تبدأ الكتابة من الوسط أو في آخر السطر أو شيء من ذلك، كما سنرى، فيتحول البياض إلى لغة صامتة من ذهب، وإلى لغة تحتمل التأويل كما يحتمله الكلام المكتوب فعلا، أما السّواد، فهو الحبر الناطق الصريح، والقابل للجدل في الوقت ذاته. والبياض في رأي أحد النقاد يشير إلى وظيفة المجال الحيوي لها هو الكلمات الشعرية، إذ لا يرتبط بأي ضرورة إيقاعية أو نحوية، الأمر الذي يجعله الوعاء غير المنظور الذي تتبيّن فيه الجملة الشعرية، وتتضح مفارقتها للجملة اللغوية، وهو الذي يكشف بوضوح عن المناطق المفصلية التي تتجمع عندها كثافة الشعر، بحيث يجبر القارئ على التوقّف لحظة في سكتة لطيفة دون انتهاء المعنى كي يسمح باستكمال الدلالة الأثيرية السابحة في النص.[14]

وهنا معنى لطيف، إذ البياض عنده جملة غير لغوية، وهو جزء من النص الشعري، بكونه سكتة تجبر القارئ على تدبّر المعاني الشعريّة غير المكشوفة، فسماها أثيرية، والأثير في الفيزياء هو فرضية، افترض وجوده العلماء حين عجزوا عن فهم كيفية انتقال الضوء في الفراغ، بينما الأمواج الصوتية لا تنتقل في الفراغ، بل في الوسط الطبيعي فقط، بينما الضوء فبلى.[15] والمعنى هنا أنّ الدلالة هي ذلك الأثير غير المرئي، بل ذلك الفرض القابل للدحض والنقض، غير أنّ الضوء يستمر دون توقف، والدلالات تتالى على الذهن في شكل كشف صوفي نحس نتائجه ولا ندرك كنهه يقينا، نتماهى معه ولا ندرك حدوده، وهل هو وهم أم خيال.فانظر إلى قول الشاعر:

بين القصيدة والمسدس خطوة أو خطوتان

بين الرصاصة والجريدة دولة..

أو ربّما قمرٌ يحطُّ على خرائبه الدّخانْ[16]

فالنقطتان هنا، فاصل قصير يتوقف الإيقاع عنده (متفاعلن) تامة، بينما المعنى ما يزال غير مكتمل، إذ يكتمل المعنى في قوله: (أو ربّما قمرٌ يحطُّ على خرائبه الدّخانْ)، إذ يمكن

للقارئ أن لا يتوقف، ويستمر في القراءة، رابطا بين السطر الثاني والثالث صوتيا ودلاليا، ولكن بهذه الطريقة في الكتابة يجبرك على التوقف لتنظر في المعنى وتتأمله قبل أن يفاجئك في بداية السطر الثالث بـ أو التي تأتي للاختيار بين شيئين. والحقيقة أنه لم نرصد في هذه القصيدة لعبة في توزيع الكلمات على الصفحات، إذ يبدو التوزيع طبيعيا ومنسجما مع الإيقاع لولا أنه في بعض الأحيان يقسِمُ الجملة الواحدة بين سطرين كما لاحظنا في السطرين الثاني والثالث السابقين، وربما قسم التفعيلة الأخيرة في السطر مع السطر الذي يليه، كما في قوله:

لا فرقَ بينَ مَلامحِ الحُزْنِ الجَدِيدِ

ولا خِلافَ مع اللَّظَى[17]

فالثّاني معطوف على الأوّل، ولكن الأوّل ينتهي بالفاء من **فَعِلاتُنْ**، ويبدأ السّطر الثّاني بـ **عِلاتُنْ**، وكثيرا ما كانت التفعيلة تقسم بين سطرين في هذه القصيدة، فالشاعر يجزّئ الكلام عمدا ليكسر بذلك الأسلوب القديم في الكتابة، إذ إنّ قصيدته لا تبتعد كثيرا عن النظام الخليلي في بنيتها بشكل عام، لولا أنّه يلجأ إلى تفكيك الجملة ليوزّعها على أسطر عدة تاركا بياضات كان من الممكن أن يسوّدها، كما في قوله:

سأعود من رَهَجٍ

وطوفانٍ

وأحصنةٍ عطاشْ

سأعود من حَدَقِ الجياعِ

ومن قبور الأنبياءْ

سأعود في وضح النّهارِ..

فلا الرّياحُ تصدُّني إن غصت في مدن الظّلام ولا الجراحُ..[18]

وكأني به يحاول أن يفرض على القارئ طريقة ما في قراءة النصّ، فيقرأ الموصول مفصولا، ويزداد البياض اتساعا والسواد انكماشا، والفراغ أفصح، والصمت أبلغ للتفكّر والتماهي مع النصّ. إنّ الشعر المعاصر يتلاعب بالنصّ والقارئ على حدّ سواء في لعبة دلالية مفتوحة يحرّك أجزاءها الشّاعر لفرض تصوراته.

6- خاتمة:

شاعرنا **أحمد شنه** من أولئك الشعراء الذين خاضوا غمار التجريب وقد أثبت من خلال المجموعة التي بين أيدينا رغبة في التجديد والتطوير في أساليب الكتابة الشعرية، إنْ على مستوى الشكل أو المضمون، ولقد استطاع الشاعر الجزائري مواكبة الأساليب الحداثية، والخروج من هيمنة الأساليب القديمة دون الإساءة لأصالة الكتابة الشعرية العربية، فقدم نموذجا تجريبيا شعريا يتخطى المألوف ويؤسس لرؤية حداثية جزائرية.

الهوامش:

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط 7، 2012، ص 117.

[2] المرجع نفسه، ص 212.

- علي طرش، مخطوط مقال بعنوان: دراسة سيميائية لغلاف ديوان "بين القصيدة والمسدس" لأحمد شنة، في انتظار النشر.

[3] Dalila Abadi, sémiologie de l'image, polycopiés des cours en ligne, univercité Kasdi Merbah Ourgla, pp. 6-7.

[4] Umberto Eco, le signe, tr. Jean-Marie Klinkenberg, Ed Labor, Bruxelles, 1988, p 172.

[5] محمود درويش، مديح الظل العالي ، دار العودة، بيروت، ط 4، 1993، ص 55-56.

[6] المرجع نفسه، ص 56.

[7] كمال خير بك، بناء القصيدة الحديثة، مجلة مواقف، ع41، 42، بيروت، 1981، ص51. نقلا عن إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007، ص371.

[8] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص369.

[9] محمود درويش، مديح الظل العالي، ص5.

[10] الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، د ط، 2006، ص143.

[11] المرجع نفسه، ص188.

[12] أحمد شنه، بين القصيدة والمسدس، منشورات هديل، الجزائر، ط1، 2000، ص 7.

[13] المصدر نفسه، ص 81-82.

[14] الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص123.

[15] قد يظن البعض أن الفراغ هو انعدام وجود الأشياء المرئية للعين المجرّدة وحسب، ولكن الفراغ فيزيائيا يشمل عدم وجود الهواء والجزيئات غير المرئية أيضا، ففي الفراغ لا ينتقل الصوت ولكن الضوء ينتقل في الفراغ بشكل طبيعي، فافترض العلماء وجود شيء اسمه الأثير يساعد الضوء على الانتقال في الفراغ.

[16] أحمد شنه، بين القصيدة والمسدس، ص 23.

[17] المصدر نفسه، ص ن.

[18] المصدر نفسه، ص 26.