مجلة آفاق علمية ISSN: 1112-9336
المجلد: 13 العدد: 01 السنة 2021 ص 361 - 380

تاريخ الإرسال: 2020/01/12 تاريخ القبول: 2020/10/25
تاريخ النشر: 2021/01/30

تقنيات التّشكيل البصري في النّصّ الشّعري الجزائري المعاصر
Techniques of visual composition in the contemporary Algerian poetic text

بومدين ذباح [1]
[1] جامعة الجزائر2، dabah1616@gmail.com

الملخص:

ليس ثمّة أصعب من الحديث عن النّصّ الشّعري الجزائري المعاصر، ذلك أنّه لم يعدّ مجرد كلمات وأفكار فحسب، بل أصبح بشكل أو بآخر، يمثّل عناصر أخرى لم يتّم التّعرف عليها من قَبل في أدبنا العربي القديم؛ وهذه العناصر هي التي يمكن الوصول إليها عن طريق البصر، وذلك بغية فهم مقصود النّص ليس غير. ويكون هذا وفق تشكيل خطي ينتقيه الشّاعر للقصيدة. ومن هنا، بالضبط، حدث التّحول في طريقة تلقي القصيدة المعاصرة التي أصبحت تؤثّر في القراءة الصّامتة أكثر من وقت مضى. ممّا أوجد مجالًا خصباً لتوليد هوّية بصرية للنّصوصّ، وبهذا الشّكل، أصبحت كتابة القصّيدة الشّعرية تدخل في معناها وتأطير مسارها، وقد تبيّن لنا ذلك جلياً من خلال تقنيات بصرية اعتمدَها الشّعراء المعاصرون في كتابة نصوصهم الشّعريّة بأشكال مختلفة؛ كتقنية السّواد والبياض، تقطيع الكلمات، استخدام الفراغات، علامات التّرقيم، وإلى غير ذلك من هذا القبيل.

الكلمات المفتاحية: تقنيات، التّشكيل البصري، شعر، الجزائري، النّصّ

Abstract:

There is no more difficult to talk about contemporary Algerian poetic text because it is no longer just words and ideas, but in one form or another it represents other elements not previously recognized in our ancient Arabic literature; these elements are accessible by sight, it is not meant to understand the intent of the text. This is according to a linear form chosen by the poet for the poem. Hence, there has been a shift in the way of receiving the contemporary poem that has become more influential in silent reading than ever before. Which has created a fertile ground to generate a visual identity of the texts, and in this way the writing of the poetic poem has become in its meaning and the framing of its path. This has been clearly demonstrated by visual techniques adopted by contemporary poets in the writing of their poetic texts in various forms, such as the technique of black and white, Punctuation marks, and so on.
Keywords: Techniques, visual composition, poetry, Algerian, text

المؤلف المرسل: ذباح بومدين، الإيميل: DABAH1616@GMAIL.COM

1.مقدمة:

لقد أخذ الفضاء البصري للقصيدة المعاصرة يحتل مكانة لم تكن مهيّأة له بتاتا في أدبنا العربي القديم، وقد تأتّى ذلك ممّا أتيح للشّاعر المعاصر من حرية التّصرف بنصه الشّعري، وهي حرية سمحت له بأن يستثمر الطّاقة الفنيّة المتاحة كلّها، ومن ضمنها نجد التّشكيل الطّباعي للقصيدة؛ إنّ الفضاء البصري لقد زاد أهمية في الشّعر المعاصر، ذلك أنّ تقنيات الكتابة قد تطّورت عمّا كانت عليه من قبل، ولما يهيئه شعر التّفعيلة من فرصة لاستغلال شكل النّصّ. وقد شاعت هذه

الظّاهرة في منتصف القرّن الماضي، وقد بالغ بعض الشّعراء في الانسياق وراءها، إلى الحدّ الذي جعل بعضهم يعدّ القصيدة الحدّيثة شكلًا قبل كل شيء[1].

هذا، وقد عزَا بعض الدّارسين هذه الظّاهرة في شعرنا إلى تقليد النّماذج الغربية ولا سيما الدّادائية، والسّوريالية، الأمر الذي ساعدهم على تحطيم العبارة الشّعرية التي كانت سائدة في أدبنا العربي القديم[2]. فراحوا بذاك في تقليد الغربيين على المضمون ليحاكوهم على مستوى الشّكل وتوزيع الكلمات وطباعة النّصّ[3].

ومهما يكن من توضيح فإنّ الفضاء البصري أصبح مهارة ذات معانٍ متعدّدة، وأداة مهمّة من أدوات الشّاعر، وقد أخذ النّقد الحديث يوليها اهتمامه، لأنّ الشّكل البصري للنّصّ لم يبق عنصراً معزولًا يمكننا أن نحيله إلى صورة أخرى، وذلك من دون أن يتغيّر المعنى تماماً[4]، وسبب ذلك هو أنّ الشّعر قد تحول من مستوى الشّفوية التي تعلي من شأن الملامح الغنائية كالمباشرة والإيقاع إلى مستوى الرّؤية البصرية التي تجعل من العناصر الفضائية والطّباعية من مثل السّواد والبياض، والحذف، والحواشي، وتقطيع الكلمات ذات دور مهم في تلقي النّصّ[5]. ولا ننكر تماما من أنّ هذا الأمر أسهم بشكل من الأشكال في منح القصيدة ما هيتها المتحركة، وملّكها أدواتها الذّاتية لتقديم التّجربة على النّحو المناسب من حيث الشّكل واللّغة والصّورة والفضاء البصري التي تصبح متناغمة مع الرّؤية دون زيادة أو نقصان وفق منظور صاحب النّصّ ليس غير.

وليس ثمّة شك من أنّ النّقد الحديث قد نظر إلى الشّكل الطّباعي، وذلك بعدّه "بنية أساسية من بنى الخطاب الشّعري الحديث، ودلًا ثريًا يوجّه فعل المتلقي، استناداً إلى أدوات مفهومية تمكّن من دراسة شكل العلاقات، ليس بوصفه معطى ثابتاً، بل بوصفه صيغا متحوّلة تنتظم وتشتغل على نحو يسهم في إنتاج الدّلالة"[6]، وهكذا، إذن، لم تعد اللّغة لوحدها ببعديها اللّفظي والرّمزي محور الاهتمام، بل "باتت

أشكالها وتجلياتها المختلفة، وكيفية عرضها وعلاقتها بمعمار الصّفحة محط اهتمام الباحثين"[7]. أضف إلى ذلك، فإنّ كان النّص الشّعري بمستواه الشّفوي هو من يحدّد القيمة الصّوتية ودلالاتها الرّمزية، فإنّه على مستوى التّشكيل البصري–الطّباعي– يحقق رمزيتها المتأتيّة من فضائها البصري[8].

2. **تقنية الفضاء البصري في الشّعر الجزائري المعاصر:**

لعلّ المتأمل لمسار تطور الحركة الشّعرية في الجزائر، سيلحظ –من غير شك–من أنّ النّصّ الشّعري المعاصر قد خرج على الشّكل الظّاهر لنمط الكتابة الكلاسيكية؛ أي التّدرج في الانتقال من الإنشادية إلى البصرية، وزيادة إلى ذلك هو استثمار لكلّ أبعاد التّشكيل البصري في تفجير القصيدة الشّعرية والخروج بها إلى دلالات غير مألوفة تماما؛ وزيادة إلى ذلك، أيضا، فإنّ الشّعر الجزائري قد أخذت فيه مهارة استثمار الفضاء البصري مداها كاملا، وبخاصّة، في العشريتين الأخيرتين (من بداية الخمسينيات إلى نهاية السّتينيات)، حيثُ كان للحركة الشّعرية دور واضح في مثل هذا التّوجه، ولا سيما لما أتيحت أمام الشّعراء إمكانات النشّر، التي دعمت بالرّقمنة وبأحدث تقنيات الكتابة، وهذا من دون النّظر إلى نزوع بعض الشّعراء إلى تأكيد حضورهم والفاعل والمؤسّس لنصوصهم الشّعرية من خلال كتابتها يدويا بخطوطهم.

بهذا المعنى، إذن، فإنّ شعراء هذه المرحلة، راحوا يظهرون الوعي الكبير في استثمار آليات التّشكيل البصري لقصائدهم الشّعرية، إذ نلمس في نصوصهم الشّعرية تنويعاً للخطوط، واختلافاً في التّلاعب البصري، ولا سيما جانب التّنقيط والسّواد والبياض، وتقطيع الكلمات واستخدام علامات التّرقيم والتّموج الشّعري. ولعلّ هذا راجع إلى أهمية الكتابة الشّعرية الجزائرية القادرة على إحداث التّميز فقط لو تستثمر التجارب اللّاحقة من هذه المنجزات لتبني عليها مستقبل الشّعر في الجزائر؛

ووفق هذا التّصور المبين أعلاه، فإنّ هذه الدّراسة ستصب كامل جهدها على محاولة تأطير أبرز التّقنيات الفضائية التي اصطنعها بعض شعرائنا الجزائريين، وتفسير هذه التّقنيات وفق وظيفتها في مواقعها، وستعالج هذه الظّاهرة من الجوانب التّالية:

1.2.السّواد والبياض :

إنّها واحدة من بين التّقنيات البصرية التي يحفل بها النّص الشّعري المعاصر، والتي لم تكن موجودة تماماً في العصر القديم، فالسّواد والبياض هو نص موازي داخل النّص المكتوب، إذ تجد المتلقي نفسه وفق هذه التّقنية أمام نصيّن اثنين هما: نص حاضر في الكتابة ونص غائب في البياض، ومن خلال هذا الفضاء البصري المشكّل في القصيدة بين السّواد والبياض تتحدد كفاءة المتلقي في ملاحظة دلالة النّص الموزع بين الكلام والصّمت؛ فإن كان السّواد يعبّر بالكلمات في الخطاب، فإنّ البياض يعبّر بالصّمت، وعليه فالبياض لم يعد فراغاً عفوياً كما عهدناه في القصيدة العربية القديمة، وإنّما أصبح في تجربة الكتابة الشّعرية المعاصرة يعدّ عنصراً من عناصر النّص البصري لإنتاج الدّلالة، لأنّ البياض بهذا المعنى، يعدّ لغة تتكلم وتثير في ذهن المتلقي بعض الإشكالات التي تجعله يسعى للبحث في دلالة ذلك الصّمت النّاطق؛ إذ إنّ مساحة البياض هي "إعلان عن تفاعل الصّمت مع الكلام(...)في بناء إيقاع النّص"[9].

واستناداً إلى ما سبق، فإنّ البياضات في النّص الشّعري الجزائري المعاصر أصبحت لغة لها دلالاتها في سياق النّص، ووجودها بداخل هذا الأخير يشير إلى سكوته عن ارتباطات أو علاقات دلالية معينة يمكن أن تقوم بين مختلف أجزائه وخطاطاته ويجب على القارئ أن يتمثلها بطريقة من الطرق[10]، وهكذا، فإنّ الشّاعر أصبح يعبّر، وبكل فعالية، من خلال ذلك الصّمت أو الفراغ حساسية حداثته، مانحا بذلك لنصيّة البعد البصري، ويكون وفق هندسة طباعية متعددة الأشكال، وربما ما

جعل النّصوص الشّعرية المنجزة على هذه الأنماط من التّشكيلات البصرية تكون مفتوحة ومتعدّدة الدلالات. ومن أمثلة ذلك نأخذ مقطعا شعريا للشّاعر (فاتح علاق) الذي يقول فيه:

وتلفتت عيني فمذ خفيت غرناطة عني تلتفت قدس

عدت من جبل الآس منكسرا

أسحب يمناي: قوسي وظلي

وبعض عظامي

وكأسا من الدم يغلي[11].

هذا النّص جاء مقتبسا من قصيدة تحمل عنوان (عودة التتر) والتي أراد الشّاعر من خلالها أن يعبّر عن ماضٍ قد تم نسيانه، وهذا في شكل بياضات تُمثل النسيان الذي اقترفته الأمة العربية نتيجة فقدان غرناطة، فغرناطة نُسيت فتم التّعبير عنها بتلك البياضات، بينماَ القدس حاليا هي تحت الاستعمار الصهيوني، فأراد أن يُذكّر العرب بالقومية فإن لم يدعموا القدس فإنّها ستزول كما زالت غرناطة.

وكما هو واضح من خلال هذا المقطع، فإنّ الشّاعر قد غيّب جزء من الكلام في السّطر الشّعري الرابع، ومعوضا إيّاه بالبياض، وهنا، ربما كان الشّاعر يفكر بالغياب ويفكر في اختراق الواقع عن طريق هذا الشّكل الصّامت، إذ أنّ الكلمات لديه لم تعد قادرة عن المعنى المراد وعن الكشف عن فحوى مكنوناته، هذا الأمر، هو الذي دفعه إلى ابتكار نسق يوازي حبر الكلمات، والشّاعر بتوظيفه هذه التّقنية التي تجمع بين السّواد والبياض على السّواء، وكأنه يبدو أن ينزع الإيحاء أكثر منه إلى التصريح، ولعلّ الشّاعر كان يريد من المتلقي من خلال هذا الإنجاز المغاير أن يطور من وسائطه التّواصلية، وأن يجعل تلقيه وفهمه في آن واحد متماشيا مع كل المتغيرات عبر الزّمكان، والشّاعر (علاق) باختياره كلمة أسحب في

السّطر الشّعري الثالث وتوظيفها في هذا المقطع ما هو إلّا دليل على محاولة الكشف عن رفضه للقيود وتشبثه بفكرة التّحرر من قيود اللغة المعيارية وبإفراغ النّص من السّواد إلى البياض هو فكرة أراد أن يوصلها إلينا. ولنقف عند نموذج آخر للشّاعر الجزائري عزالدين ميهوبي في قصيدة (المقبرة) إذ يقول فيها:

دمهم شجرة

واحد

خمسة

عشرة

مائة

مائتان

مئات

هنا وردة

وهنا مقبرة12.

في هذا المقطع الشّعري؛ ثمة تشكيل بصري مخصوص يتناغم فيه البياض مع السّواد، حيث تبث صورته بحسب الصّورة التي يقدمها السّطر الشّعري، ومتعة المشاهدة تغري بالتأويل، وهذا التوزيع يحيل إلى مدلولات عدة، ولعل المبدع من خلال هذا الشكل أراد أن يقول لنا بأن الصراع المحتدم بين الثنائيتين؛ ثنائية الموت والحياة. كلما زاد عدد الضحايا نزولا اتسعت المقبرة واستيقظ الموت، وكلما نقص عدد الضحايا صعودا كانت الشجرة وكانت الحياة.

ومن الوضوح مما تقدم أعلاه، أن هذه القصّيدة تريد من رسمها التّجريدي أن تقول للموت نصنع الحياة مثلها مثل الشّجرة التي تمتد فروعها إلى السّماء،

وأصلها ثابت في الأرض تستمد منها الغذاء (السماد) الذي تكون من أجساد الموتى المتحللة.

2. 2. تقطيع الكلمات:

إنّ تقطيع الكلمات تعدّ تقنية من تقنيات التّشكيل البصري في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر، ذلك أنّها تقنية فنية تعد بمثابة عدول بصري في طريقة الرسم الكتابي للمفردات الموظفة في الشّعر. وقد وظفها الشّعراء المعاصرون في كتاباتهم الشّعرية بغية إعطاء القارئ صورة حقيقية واقعية للأحداث اليومية، وزيادة إلى ذلك فإنّ هذه التقنية تعدّ بشكل أو بآخر تعبيرا عن البعد النفسي لدلالة الكلمة الممزّقة–إن صحّ التّعبير بذلك–في النص الشّعري.

وعلى كلّ حال، فإنّ ظاهرة تقطيع الكلمات في النّص الشّعري المعاصرة تبين وبوضوح عن الشّكل الصياغي الجديد للنّص الشّعري، أضف إلى ذلك على أنّها تقنية إبداعية فارقة للمألوف مثيرة للدهشة والحيرة في آن معاً؛ إذ أنّها تحاول تجسيد قدراتها التّأثيرية بصريا في ذهن القارئ، وذلك بإبراز قيمتها البصرية في صورة شعرية دالة من حيث المظهر والملامح هذا من جهة، ومن حيث المضمون والدّلالة من جهة أخرى.

ومهما يكن من توضيح فإنّ هذه التّقنية تعدّ بأي حال من الأحوال ملحما تعبيريا "يكشف عن فعل داخلي حيّ يتجه نحو التّعبير عن حركة تتصف ببعض الانسجام والتّشكيل في اتجاه حركي واحد على صعيد الدّلالة والأسلوب"[13].

إنّ هذه التّقنية الكتابية تعكس–إلى حدّ ما–مدى الانسجام الحاصل بين الحركة النّفسية للذّات المبدعة والصّورة الكتابية؛ أي أنّ تقطيع الكلمة في الخطاب الشّعري له دلالة على تعذب الذّات الشّاعرة، ولتوضيح هذه الحالة نجد كثير من المبدعين الجزائريين يعمدون، وبكل بساطة، إلى تجسيد هذه المعاناة شكلاً ومضموناً

في آن، وذلك حتى يتسنّى للقارئ من استيعاب فكرة الموضوع ودلالته بصورة واقعية، كأنّها يعايشها في يومياته. ولنتوقف عند نموذج من شعر الجزائري (يوسف وغليسي)، إذ يقول:

ورفرف في "الأبيض المتوسط" ذاك الشراع

عسى أن يشير اشتياق الرفاق إلى..

ولكنهم (.....) !

فأطرقت مثنى..ثلاث..رباع....

وأعلنت بدأ الوداع:

وداعا..و..دا.و..د..ا...ع [14]!!

من خلال السّطر الشّعري الأخير، يتبين لنا، وبكل وضوح، بأنّ الكلمة المقطّعة أفقياً منسجمة مع اللّحظة التي أعلنَ فيها الوداع، إذ إنّها أسهمت بهذا التّقطيع في توهج الصّورة، إضافة إلى أنّ الشّاعر بهذا التّقطيع، دائما، يكون قد أسهم في وضع الجانب الشّعري من البعد البصري لنص الخطاب. وزيادة إلى ذلك فإنّ تقطيع الكلمات بهذا الشكل على فضاء الورقة، ينبئ بكيفية أو بأخرى، عن الحالة النّفسية التي يعيشها المبدع/الشّاعر.

وهنا، نجد الشّاعر يوسف وغليسي وكأنّه لم يستوعب الفراق، ولم يستطيع التّوديع، هذا الأمر الذي جعله يتلفظ بها مقطّعة إلى أحرف هجائية، وهذا التّقطيع يعبّر عن الحالة النّفسية للشّاعر وقت الرّحيل ثمّ يوحي أنّ الدّموع كانت تفرق بين حروف الكلمة: وصورة الكلمة أصدق وتشكيلها بصريا يوازي مضمون تبعثرها وتناثرها على السّواء.

وعلى أية حال، فإنّ ما تحققه صورة تقطيع الحاصل للكلمة (و..د..ا...ع)، فإنّها قد احتلت فضاء أفقيا باعد على العناصر المكانية على سطح المستوي، وهو

ظهور مكاني يعبّر عن الهوّة أفقيا على سطح الأرض الذي يقف عليها–هو ورفاقه– فيكون بذلك وجه الورقة وبياضها صورة أخرى لسطح المكان التي تُباعد بينه وبين الرفاق ليس غير. ولنتوقف عند مثال آخر من شعر فاتح علاق، الذي يقول في قصيدته المعنونة بـ (رقابة):

ف ي أوّل الكلمات حساب

وفي وسط الكلمات عقاب

وفي آخر الكلمات مدى للذّهاب[15].

بدأ الشّاعر فاتح علاق القصيدة بحرف جر مقطّع إلى جزأين على نحو أفقي فوق بياض الورقة، ويتجلّى لنا ذلك في السّطر الأوّل (**"ف ي**" أول الكلمات حساب) فالشّاعر انحاز إلى هذا النّوع من الكتابة لموقف معيّن، فالحرف المقطّع إلى جزأين "**ف ي**" يُمثّل مكاناً واسعاً فوق الصّفحة البيضاء حين قطعها إلى أحرف، ممّا يجعل زمن الحساب في الحرف الأوّل أطول؛ فهو يحتاج إلى زمن يوازيه في القراءة. ومن هنا، بالذّات، يمكننا القول إنّ قراءة الحرف في السّطر الشّعري الأوّل "**ف ي**"، وقراءته في السّطر الشّعري الثّاني غير مقطّع يختلف زمنياً وصوتياً؛ فالأوّل أطول من الثّاني والثّالث في زمن القراءة، والدّلالة التّي يفضي إليها تقطيع الحرف هي تمزق ذات الشّاعر من حال الأزمات التي يعيشها في كفنها، إضافة إلى أنّه جسّد بصرياً طول زمن الحساب؛ ليبيّن لنا أنّ الصّورة البصرية تتشابه مع الأبعاد الذّهنية إلى حدّ ما بمستواها الطّباعي، حيث عبّر الشّاعر عن ذلك بالتّقطيع الأفقي للحرف مما يجعل هذه التّقنية منسجمة مع الدّلالة نسبياً.

2. 3.الحذف:

يعدّ الحذف تقنية من تقنيات الشّكل الطّباعي، حيث إنّه ينتشر بشكل مكثّف في النّماذج الشّعرية المعاصرة، ويتّخذ أشكالًا عدّة في القصيدة "فقد يشمل

حرفا واحدا من الكلمة، أو كلمة أو يترك الشّاعر فراغا للقارئ الذّي يسعى إلى تأويله"[16]، وصورة الحذف البصرية هي ثلاث نقاط متتالية "..." أو نقطتان ".."، يتركها المبدع في نصّه لغاية هي تعويض المحذوف وغرضها ترك فراغٍ للقارئ ليقوم بعملية تأويله، وهذا هروبا من الرّقابة أو لسبب من الأسباب، ولغرض دلالي، فالقارئ يصبح مشاركا في إنتاج معنى النّص "فحينما يقرأ فيه ما لم يكن ممكنا قوله، وعندها تغدو القراءة فعلا معرفيا لا يخلو من الابتكار التّجديد فتصبح التّجربة عندئذ رغبة حميمة في الالتحام بالمتلقي على مستوى الإبداعية"[17]، فهذا الأخير "الحذف" تتشكل منه عدّة معان تقفز إلى ذهن المتلقي وذلك بفضل إشارة نقط الحذف التّي تُفسح الطّريق أمام القارئ في استنطاق النّصّ وسير أغوار المسكوت عنه.

وربّما تعدّ تقنية الحذف–في أقل ما يقال عنها–من أوّل وأشهر التّقنيات البصرية التّي وظّفها الشّعراء في الشّعر المعاصر؛ وقد عبّر عن هذه التّقنية الشّاعر فاتح علاق من قصيدته التي حملت عنوان (إلى أبي في الخالدين)، فيقول:

...وغادرتنا دونما ضجة أو كلام

دونما بسمة

دونما ضحكة أو سلام[18].

ترك الشّاعر في هذا النّصّ فراغا يتبدّى على صورة النّصّ المحذوف، وترك للمتلقين حق تقديره؛ فمن الذي غادر دون ضجة أو كلام أو بسمة؟ ولا شكّ أنّ الإجابة ستكون لا شيء، كما قد نملأ الفراغ بغير هذه الإجابة، لكن في اعتقادنا لن نختلف على شكلها الطّباعي ولو اختلفنا في إعطائها بعدا تأويلياً، فالإجابة تبدو واضحة تماما، وبما أنّ الإجابة هي لا شيء (تكاد منعدمة) وشبه الفراغ في الواقع حقيقي فإنّ المبدع قد أنزله على الفضاء الورقي في صورة الحذف "..." في بداية السّطر الشّعري الأوّل الذي يعلن أمام القارئ خواء الفضاء البصري للنّصّ من سواده

الذي يدلّ على الحزن والكآبة وصفات المغادرة التي لا تمثل إلّا الجانب السّلبي، وشبه البياض نقط الحذف دال على الشّخص (الذي مات وضاع. دون أن ينظر أحد. دون بسمة. دون ضجة نحو الثرى "وغادرتنا دون ضجة أو كلام").

هذا، ولنتوقف عند نموذج آخر من شعر الشّاعر عبد الله حمادي في ديوانه البرزخ والسّكين، من خلال قصيدة تحمل عنوان (مدينتي):

مدينتي...

رواية

...مدبرة

طويلة

((معتقل))

مسيرة...

مبرمجه

مثيره

ونشرة الأخبار

يخرجها المسدس

و(كورس)

التجار...[19].

لعلّ الحذف الذي تركه الشّاعر في السّطر الأوّل والثّالث والسّادس والأخير إضافة إلى بناء مساحة بياض في النّصّ الشّعري يدفع إلى التّساؤل ومحاولة تأويل الحذف النّصي. ومن جملة التّساؤلات الممكن طرحها هي لماذا توقف الشّاعر فجأة عن إظهار ما كان يدور في مدينته؟

إنّ الحذف، هنا، يدخل في باب ما يصطلح عليه بزمن المبدع/الشّاعر، وهو الزّمن المستغنى عنه في رواية الحدث الشّعري، غير أنّه يدخل ضمن متابعة التّفاصيل والعناصر الضّرورية، والمتلقي وجب عليه أن يدرك ذلك، وحين نتابع تفاصيل الحذف يتبين لنا أنّ المدينة على هذه الصّورة يرفضها الشّاعر، وكل شيء فيها يجعل العلاقة بين الشّاعر ومدينته تنفصم، فهي تبدو كالميت المكفن بطغيان البياض تعمها الفوضى، وفي المقابل نجد السّواد مقارنة بالبياض الطّاغي ما بقي من ألواح سفينة تحدث طوفانه الطّاغي. فالبياض بهذا الشكل يريد أن يغرق السّفينة، والمبدع/الشاعر يحاول جاهدا أن ينقذ القصيدة (المدينة). أو أنّ البياض–الحذف– هنا جاء ليطهر دنس السّواد. ذلك أنّ الحذف في الشّعر يؤتى به "لتطهير اللّغة من نجاسات الكتابة وتطهير للأرض من نجاسات البشر وتطهير للإنسان كذلك من الكفر والشرك"[20]، أو أنّ، هنا، أراد تشبيه القصيدة بحال المدينة التي يهجم البحر الهائج عليها فتنحسر وتستسلم أمامه ليس غير.

2. 4.علامات التّرقيم:

في الخطاب الشّعري المعاصر ترتبط علامات التّرقيم بسياق نصوصه من نواح عدّة؛ أي من النّاحية الذّهنية والنّاحية الوجدانية والحركية، وهكذا فإنّ وضع هذه العلامات تلزم المتلقي بالتّفاعل معها، فيتعجب عند علامة التّعجب ويستفهم عند علامة الاستفهام. أضف إلى ذلك فإنّ علامات التّرقيم تحوي على بعد بصري تجبر المتلقي على التّعاطي مع الخطابات الشّعرية بشيء من التّجارب والأداء الحسن للجمل والفقرات، ذلك أنّ هذه العلامات "توضع لضبط معاني الجمل، بفصل بعضها عن بعض، وتمكين القارئ من العلامات التّرقيمية إلى الوقوف عند بعض المحطات الدّلالية والتّزود بالنّفس الضّروري لمواصلة عملية القراءة، وعلامات التّرقيم هي:

النّقطة، الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التّفسير"[21] وغير ذلك من هذا القبيل.

وبهذا الشكل، فإنّ النّص الشّعري الجزائري المعاصر راح يتعامل مع علامات التّرقيم تعاملا وظيفيا يتساوق مع طبيعته التّشكيلية؛ أي أنّ علامات التّرقيم أصبحت تحوي في طياتها على دلالات جديدة تبعا للتراكيب الجديدة التي ابتكرها المبدع المعاصر مع تعامله مع اللّغة وطريقة تشكيلها في الخطاب الشّعري، فهذا الأخير هو من أعطاها تلك الغزارة في الإنتاجية الدّلالية–إن جاز التعبير بذلك–، وسنتطرق إلى نموذجين من علامات التّرقيم من خلال مقاربتها لنماذج شعرية جزائرية معاصرة.

2. 4. 1.نقطتا التّوتر:

انتبه الشّعراء المعاصرون إلى قيمة الفضاء البصري وما مدى مساهمته في إثراء الدّلالة العامة للنّصّ، فالحيّز النّصي في التّجربة الشّعرية كان له دور هام في إنتاج الدّلالة وأحياناً يعوّض الدّال اللّساني؛ كنقطتي التّوتر التي اعتمدت في الشّعر المعاصر.

تعدّ نقطتا التّوتر من بين أهم علامات التّرقيم–الوقف–فهما يعوّضان الدّال اللّساني كالرّوابط النّحوية، ويكونان بين عبارتين أو بين مفردتين على السّواء[22]. فصورتهما البصرية هي وضع نقطتين بين المفردات والعبارات ".."، ولقد ظهرتا في التّجربة الشّعرية كتقنية من تقنيات التّشكيل البصري، ومن الذين اشتغلوا على هذه التّقنية نجد الشّاعر فاتح علاق في قصيدته الموسومة بـ (شراره)، إذ يقول فيها:

لا تجادل كلمة تخرج من قوس

ولا تأمن حمامه

(...)

هذه الدنيا شباك

فاطم الطير عن الحب

وصم"‥"عن هواك

تنطف نار العباره،

يلمع نور سماك[23].

تجلت نقطتا التّوتر في السّطر الشّعري الثّامن من هذا النّموذج، ففي هذه القصيدة يتحدث الشّاعر عن مدى عمق الجراح التي تخلفها الكلمة التي ننطق بها، أو حتى تلك التي نكتبها، وقد تكون العباره سببا في الحرب، ونقطتا التّوتر جاءتا بعد فعل أمر "صم" قبل لفظة "عن هواك"، فالشّاعر حذف لفظة بعد، وكأنّه أراد أن يقول (صم لسانك عن هواك)، وبالتّالي فنقطتا التّوتر تُدخل القارئ في اضطراب، فيشعر بمدى مرارة وقع الكلمة وخطورتها، فيتوقف قليلا عند فعل الأمر "صم" ليشعر بذلك، وبعدها يواصل القراءة. ومن ثمّ بيّن لنا الشّاعر بصرياً أنّ نقطتا التّوتر من بين أهم التّقنيات البصرية التي اعتمد عليها الشّاعر في ديوانه، وبذلك جسّد للقارئ بصريا التّوتر الذي يشعر به في تلقي النّصّ الشّعري بصرياً.

2 . 4. 2.علامات التّعجب:

إنّ علامة التّعجب في الخطاب الشّعري المعاصر –بالخصوص–توظف عند التّأثر الانفعالي عن موقف ما يكون–غالباً–دالًا على الحيرة والّتعجب والنّداء والتّحذير ونحو ذلك من هذا القبيل[24].

وممّا تقدم يتبين لنا أنّ علاقة التّعجب تعكس حالة من الانفعال تعتري المبدع بشكل عام عند القول أو الكتابة؛ أي أنّه في حالة المشافهة تصدر هذه العلامة وفق نبرة صوتية وإيقاعية يفهم منها انفعال الحيرة أو القسم أو النّداء أو التّحذير هذا من جهة، أمّا من جهة أخرى فإنّ المكاتبة فتوضع هذه العلامة (!)

تحت مؤشر أيقوني يفسّر هذا الانفعال في صورة بصرية، تلاحظ بالعين قبل أن تحلّل قراءة، وعليه فهذه التّقنية الكتابية قد سجلت حضورها في الخطاب الشّعري المعاصر بشكل جلي، ومن النّصوص على ذلك نجد نصوص الشّاعر عزالدّين ميهوبي، إذ يقول في قصيدته المعنونة بـ (قناعة):

في بلادي..

طالت الحاجة..

لا يقنع–طبعا باثنتين

أنت إن أعطيت عينين لأعمى

قال:

هات.....

.....الحاجبين [25]!

انطلاقا من المقطع الشّعري السّابق، يتبين لنا، وبكل وضوح، أنّ الشّاعر عزالدين ميهوبي وظف دلالة تعجب ندائية في السّطر الشّعري الأخير، وهي دلالة على حالة انفعال ندائية التي تحيل على حالة نفسية الشّاعر المتأثرة بهذا الموقف؛ إذ أنّ الذّات الشّاعرة استغربت حالة طالب الحاجة الذي لا يقبل باثنتين فقط، بل بطلب المستحيل. وبهذا الشكل، فقد استطاع أن يشكّل علامة من علامات الأداء الشّفوي الذي يستدعي التّلون والتّكيف مع هذا الموقف عبر الأداء الصّوتي والحركي، وهذا ما يمكن موازنته بالتّمثيل الكتابي والاستعاضة عنه بالمؤشّر الأيقوني المتمثّل في الصّورة البصرية لعلامة التّعجب (!)، وذلك حتى يتم إدراكه في فضاء سيمولوجي إدراكاً بصرياً؛ أي أنّ هذه التّقنية جمعت بين نسقين هما: نسق الكتابة ونسق التّشكيل الأيقوني، وعليه فإنّ المتلقي يمكنه إدراك هذه الحالة التي تمّ تجسيدها كخطاب بصري يعوّل على المشاهدة والقراءة في آن معاً.

2. 5.علامة استفهام:

ويقصد بها تلك العلامات السّيميولوجية والأيقونية التي تحيل عن التّساؤل ومحاولة كشف الحقائق، أضف إلى ذلك، هو أنّ هذه العلامة هي إحالة عن سؤال الدّهشة الفلسفية؛ إذ يحاول الشّاعر من لدنها الوصول إلى المعرفة، وهذا باعتبار أنّها تمثّل رمز لطلب الحقيقة، وقد شاع توظيفها في النّص الشّعري الجزائري بشكل واضح، ولنقف عند نموذج شعري للشّاعر الجزائري (مصطفى الغماري) الذي يقول فيه:

ليت هذي المسافة مطوية

ليتها لم تكن

قالها صاحبي..

وامتطى صهوة الحلم

والريح مقبلة بجيوش التتار

من يرد التتار؟

من يد السيول التي جرفت بيتنا

آه"..."تيساننا غاله الانحسار

هومت كالقنابل مجنونة هذه الريح

مثقلة بالليالي الكبار

.....

من يرد التتار؟[26]

إنّ المتأمّل للأسطر الشّعرية السّابقة يلحظ أنّ الشّاعر استحضر صورة من صور البطولات العربية وقد اختار لذلك سيرة (سيف بن ذي يزن) بصورة من صور الهزائم أمام جيش التّتار، وبهذا فالشّاعر قد حاول أيّما محاولة في استبدال النّبرة

الصّوتية الدّالة على الاستفهام الموظف في السّطرين السّادس والحادي عشر، وهذا بعدما غيّبَتها الكتابة، بيد أنّ المبدع/الشّاعر، هنا، استطاع تمثيل تلك النّبرة الصّوتية التي رافقت الثّقافة الشّفوية بأحرف كتابية وأشكال أيقونية، وهكذا تمّ تسجيل علامات الأداء الشّفوي تسجيلًا بصريًا، ومن خلاله يمكن للمتلقي أن يستظهر تلك الانفعالات النّفسية والصّوتية التي غيبتها الكتابة.

3. خاتمة:

إنّ النّصّ الشّعري الجزائري المعاصر لم يعد، كما كان من قبل، مقتصراً على العلامات اللّغوية فحسب، بل العكس، والعكس من ذلك هو أنّه أصبح يختبر تقنيات ووسائل جديدة في التّعبير، وأشكال طباعية مستحدثة، ولم يكن ذلك إلّا من خلال هيمنة الفنون البصرية واتساع حضورها إلى درجة أصبحت فيها تقنية التّشكيل البصري تنافس–إلى حدّ ما–اللّغة، لتشكّل بذلك النّص الشّعري تشكيلًا جماليًا جديداً يؤدّي بنا إلى فن مخصوص من التّلقي الّذي يقوم على تجاوز جماليات النّصّ الشّعري القديم.

لقد أسهمت تقنيات التّشكيل البصري من "الحذف" و"تقطيع الكلمات" و" البياض والسّواد" في اكتشاف دلالات الموجودة بالنّصّ، فمثلًا البياض أسهم في الحّد من طول الأسطر الشّعرية، فكان امتداد السّواد الذي يمثّل النّطق هو انحصار بشكل أو بآخر للبياض الذي يمثل بدوره حالة الصّمت، وامتداد البياض هو انحصار للسّواد في الفضاء الورقي، ولهذه التّقنية دور مهم في تبيين حالة الشّعراء النّفسية التي تحكّمت بشكل كبير في توزيع الأسطر الشّعرية على مستوى النّص الشّعري الّذي ورد إلينا بكيفيات مختلفة، ومنه جاءت الأسطر متراوحة بين الطّول والقصر صانعة البعد التّشكيلي الكاليغرافي للنّص الشّعري الجزائري المعاصر.

إنّ التّوظيف المكّثف لعلامات التّرقيم من "نقطتا التوتر، علامات الاستفهام، علامات التّعجب..." في النّص الشّعري يُساهم بدرجة كبيرة في تجسيد دلالة القصيدة، ومن ثمّة يمنحها بعداً تأويلياً ومتعة جمالية للبصر الذي يملأ فراغاتها وفجواتها لاستكناه ما شحنت به تلك النّصوص من دلالات مستترة، وكل هذه العلامات وظّفها الشّعراء توظيفاً مقصوداً.

4.الهوامش:

[1] عبد الستار جواد، التحديات التي تواجه القصيدة العربية الحديثة، المحوران الثاني والثالث من الشعر العربي عند نهاية القرن العشرين، عائد خصباك، بغداد، 1989، ص: 303.

[2] كمال خير بيك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، ط2، بيروت، 1986، ص: 150.

[3] جواد عبد الستار، التحديات التي تواجه القصيدة العربية الحديثة، ص: 301.

[4] شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص: 27.

[5] المرجع نفسه، ص: 33.

[6] رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مجلد 15، العدد 2، 1996، ص: 90.

[7] المرجع نفسه، ص: 99.

[8] ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1986، بغداد، ص: 124، 125.

[9] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ج1، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص: 127.

[10] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص: 225.

[11] فاتح علاق، الجرح والكلمات، (شعر)، دار التنوير، حسين داي، الجزائر، 2008.ص: 89.

[12] عزالدين ميهوبي، ملصقات، شيء كالشّعر، منشورات أصالة، 1997، ص: 43.

[13] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2006، ص: 37.

[14] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات إبداع، ط1، 1995، ص: 136.

[15] فاتح علاق، الجرح والكلمات، ص: 105، 106.

[16] موسى ربابعة، جمالية الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2008 ص114.

[17] سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل في الشعر الحديث، جمعية عمال المطابع التعاونية، ط1، عمان، الأردن، 2001، ص: 110.

[18] فاتح علاق، الجرح والكلمات، ص: 59.

[19] عبد الله حمادي البرزخ والسكين، وزارة الثقافة، ط1، دمشق، سوريا، 1998، ص: 109.

[20] مالك بودبية، الكتابة إلى البياض، ما بعد الحداثة والنص الأخير، مجلة الكتابة، تصدرها مديرية الثقافة لولاية سكيكدة، عدد1، مجلة فصلية، 1998، ص: 43.

[21] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 2008، ص: 201.

[22] المرجع نفسه، ص: 204.

[23] فاتح علاق، الجرح والكلمات، ص: 107،108.

[24] عبد الستار محمد العوني، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس والعشرون، العدد 2، أكتوبر/ديسمبر، 1997، ص: 281.

[25] عزالدين ميهوبي، ملصقات، ص: 59.

[26] مصطفى الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 77.