مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 09 عدد: 5 السنة: 2020
ص: 505 - 520 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الأشكال الفنية الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر
قصيدة النثر وقصيدة الومضة أنموذجا

New art Forms in Contemporary Algerian Poetry
The Prose Poem and The Flash Poem as an Example

* محمد الأخضر سعداوي [1]، العيد جلولي [2]

Sadaoui mohammed lakhdar [1], Djellouli laid [2]

جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)

University of Kasdi Merbah_ Ouargla_Algeria

medlakhdarsadaoui@gmail.com

تاريخ الإرسال:2020/04/17	تاريخ القبول:2020/06/25	تاريخ النشر : 2020/12/25

ملخص البحث

يعد تعدد الأشكال الفنية في الشعر عموما أبرز معالم التجريب، والسعيِ الحثيث نحو نص مبتكَر يكون قادرا على مسايرة عصره، ومستجيبا لتطلعات واهتمامات الكاتب والقارئ على حد سواء، ولقد كان الشاعر الجزائري الحديث دائم التطلع للممارسات الشعرية المستحدثة، مستلهما من الثقافتين العربية والغربية ما أمكنه ذلك، وعليه فقد عرفت الساحة الشعرية الجزائرية أشكالا فنية جديدة للقصيدة منذ دخول الشعر الحر إليها إلى يومنا هذا، وسنركز في هذا البحث على قصيدة النثر، وقصيدة الومضة في الجزائر، للوقوف على معالم التجريب فيهما، ولاكتشاف مدى نجاح الشاعر الجزائري في إنتاج نص حديث بروح جزائرية القضايا والمضامين. وقد أثرنا في بحثنا هذه الأسئلة:

1- ما هي مفاهيم وخصائص هذين الشكلين؟

2- ما مدى حضورهما في الشعر الجزائري؟

3- ما مدى نجاح الشعراء الجزائريين في تجريبهما؟

وسنسعى إلى تقديم إجابات كافية عليها خدمةً للنص الجزائري.

الكلمات المفتاح : شعر، أشكال فنية، تجريب، تجديد، نقد.

* محمد الأخضر سعداوي: Medlakhdarsadaoui@gmail.com

Abstract : Generally the diversity of the artistic forms in poetry showed the most prominent features of experimentation, and the relentless pursuit of an innovative text that is able to keep pace with his era, and responds to the of all. the Contemporary Algerian poet always looking for the innovative poetic versions inspired from the arab and western cultures as he could. Therefore, the poetic scene in Algeria has knows new art forms of poem since the entry of free poetry into it up to date, and we will focus on prose poem and the flash poem in Algeria, to find out the features of experimentation in them. so: 1- What are the concepts and characteristics of these two forms? 2- What is the extent of their presence in Algerian poetry? 3- How successful are Algerian poets in trying them.

Keywords: poet, art forms, experimentation, renewal, critic.

مقدمة:

لقد كان ظهور قصيدة التفعيلة منتصف القرن الماضي الخطوة الأولى في سبيل انفتاح المدونة الشعرية العربية على أشكال فنية جديدة، وأشكال يمكن أن تنفتح عليها لاحقا، فقد كانت تلك الخطوة " كفيلة بإعادة صياغة تعريف جديد للشعر يفتح الباب واسعا لتجنيس الأشكال الإبداعية ضمن دائرة الممكن الإبداعي، وإتاحة الفرصة من ثمة لِمساحة الخلخلة التي حققتها قصيدة التفعيلة لتوليد احتمالات كتابية لم تكن في المتصور الممكن بالنسبة للمتلقي، والتي كانت قصيدة النثر أحد احتمالاتها، ومن ضمن إنجازاتها الهامة "[1]ومن هنا يتبين لنا فضل قصيدة التفعيلة في ظهور قصيدة عدة أشكال إبداعية منها قصيدة النثر ، وقصيدة الومضة، هذان الشكلان كانا إذن وليديْ مسار كامل نحو التحول واختراق السائد الذي هيمن قرونا على أجناسية القصيدة.

1– قصيدة النثر:

هناك سؤال مُلح يطرح نفسه بقوة، ولا يمكنه تجاوزه، وهو: "كيف يمكن للشعر أن يتحول إلى نثر؟ أو بصورة أخرى: كيف يمكن للنثر أن يصبح شعرا مع الحفاظ على المميزات المرتبطة بخصائصه الشكلية والبنيوية"[2] . إن قصيدة النثر جاءت لتعلن اختلافها الجذري عن الممارسات الشعرية السابقة، فقد " قدمت نفسها منذ البداية كرؤيا تحولية، انقلابية، تدميرية، غايتها كسر القوالب، وتحطيم الأشكال"[3]، وهي تتميز على كل الأشكال الشعرية المستحدثة بكونها "تجرأت"

على مفهوم الشعر نفسه، وسعت إلى التغيير فيه، فهي " ترتكز في بروزها هذا – لا على الخروج التلقائي من الشكل الشعري الذي سيطر على القصيدة العمودية في كل الحضارات، وخاصة الحضارة العربية – وإنما على وعي تنظيري عميق تأسست من خلاله الرؤية الجمالية الخطيرة التي حملتها قصيدة النثر في وجه التصورات التقليدية التي كان يحملها الغرب عن الشعر، ذلك أن ما يجعل قصيدة النثر شائكة و(مثيرة أيضا) ربما يرجع إلى أن أي شكل شعري من تلك الأشكال التي حاولت منذ قرون من الزمان أن تُخضع اللغة لمتطلبات جديدة، لم يخاطر بمفهوم الشعر نفسه بنفس القدر من الحدة"[4].

فما موقع هذا الجنس الشعري الجديد من الخارطة الشعرية الجزائرية ؟ وهل هناك تجارب ناجحة له في بلادنا ؟

أ– حضورها في النص الجزائري:

إن " قصيدة النثر أصبحت مكرسة في المتن الشعري الجزائري كممارسة منذ السبعينيات"[5]، وبمتابعة لما كُتب ونُشر نستطيع القول بأن " ديوان عبد الحميد بن هدوقة (الأرواح الشاغرة)[6] أول محاولة لكتابة ما يطلق عليه بـ (قصيدة النثر)، إذ يعده بعض الدارسين رائد قصيدة النثر في الجزائر التي وجدت شيوعها عند شعراء جيل اليتم"[7].هذا العمل وإن كان مُفتتح الإصدارات (الشعر نثرية) في الجزائر، إلا أنه لم يكن أكثر من نزعة فردية من الكاتب بن هدوقة نحو الخروج من السائد، ومحاولة الانفتاح على آفاق نصية جديدة، دون التمكن الكافي من ناصية هذا الفن الجديد، وكذلك الحال بالنسبة لديوان (الوقوف بباب القنطرة) لعلاوة جروة وهبي، هذه المحاولات" لا تحمل أي عمق شعري حتى تنتسب إلى الثورة الثانية التي تلت مرحلة شعر التفعيلة في تاريخ الحركة الشعرية العربية المعاصرة"[8].

ولقد مرّتْ قصيدة النثر في الجزائر بـ " فترات متعاقبات تتأرجح بين علو شأن قصيدة النثر تارة مدعومة بظروف تاريخية ترفدها، وعلو شأن الكتابة التقليدية تارة أخرى، يكون فيها الانتصار للأشكال القديمة بدعم من الرؤية الأجناسيّة المرسخة في الوعي الجمعي للمتلقي"[9] ، فقد ظهرت أسماء أخرى كانت تجاربها متفاوتة القيمة فنيا كأحلام مستغانمي، وربيعة جلطي، وزينب الأعوج، وميلود خيزار...

أ- خصائصها:

إن قصيدة النثر" تستمد قوتها من اللغة، ومن عناصر الإيجاز، والكثافة، والتوهج، والرؤيا، والإشراق، ومن بعض الخصائص الأسلوبية مثل: الانزياح والتكرار والتماثل والتقابل والتوازي... كما أنها تتسم بالسرد والتناص، وتنمو بالتساؤل والتكثيف، وتتدفق بتنوع إيقاعاتها وموسيقاها الداخلية"[10] و يمكن أن " تضيف أبعادا جمالية للتلقي الشعري الذي عانى كثيرا في الجزائر من المسْبقات الإلزامية التي طالما تبنّتْ أوّلية الوزن على الفكرة، وأولية الموضوع على الأسلوب ، وأوّلية الشكل على اللغة، وأوّلية البلاغة على التخييل"[11]، وهي " تعتمد على جمال الصورة، ورشاقة الألفاظ، وجرس الكلمات، ويبرز فيها عمق العاطفة، ورقة الإحساس، وجمال الجرس"[12].

إن أسبقية الجزائر إلى الحداثة الشعرية مقارنة بأشقائها الجيران لم تنعكس على تلقف مبدعيها لقصيدة النثر مبكرا، إذْ أنه بإمكان الدارس أن يلاحظ التأخر الكبير على مستوى الوعي الفكري والجمالي الذي شاب تجربة كتابة قصيدة النثر في الجزائر منذ بداية حركة التجديد الشعري"[13]، ويبدو أن الشاعر الجزائري قد علِق بقصد أو دون قصد في رحلة التحول من العمودي إلى الحر، ولم ينفتح نصه على قصيدة النثر، " ذلك أن الشاعر الجزائري قد انشغل بالاشتغال على تحقيق الخروج من القصيدة العمودية والدخول في قصيدة التفعيلة، ونسي أو تناسى، من ثمة، تحقيق المرور إلى الاحتمال الجديد الذي صاحب قصيدة التفعيلة، وهو قصيدة النثر"[14].

ويذهب الدكتور رابحي إلى ما هو أعمق حين يشير إلى أن المجددين الأوائل في الشعر الجزائري لم تكن لهم الجرأة التجريبية الكافية للخروج من البنية الموسيقية العامة للعمودي حين اكتفوا بالتغيير في الشكل فقط " وكأنّ المكاسب التي حققها الجيل الأول من الشعراء المجددين كأبي القاسم سعد الله، وأبي القاسم خمار على مستوى قصيدة التفعيلة لم تكن لتتعدى الانتقال الشكلي داخل البنية الموسيقية العامة للقصيدة العمودية، ولم يكن في نية هذا الجيل أن يتجرأ على التجريب في كتابة قصيدة النثر"[15].

وكما يتحمل الشاعر الجزائري المعاصر مسؤولية تأخر هذا القصيدة النثرية في الجزائر، فإن الناقد له نصيب في ذلك أيضا، على اعتبار أن النقد رافد من الروافد التي تغذي الحركة الأدبية وترافقها وتأخذ بيدها إلى سبل التميز والنجاح، لذلك فقد " وجب القول إن المدونة النقدية

الجزائرية لم تتعرض، حسب علمي، إلى الآن إلى قصيدة النثر بوصفها مجالا محكما للدراسة الأكاديمية التي تتطرق إلى المرجعية والتأسيس، كما هو الحال بالنسبة لقصيدة التفعيلة، ولعل هذا ما يعكس الصورة السلبية التي تحملها مساحة التلقي في الجزائر عن قصيدة النثر"[16]. ففي دراسة مهمة ككتاب (الشعر الجزائري الحديث) للدكتور محمد ناصر لا نكاد نعثر على اهتمام كاف بهذا الجنس الشعري، كشكل شعري جديد مستقل، إلا ما ذكره كمرحلة من مراحل تطور الإيقاع في قصيدة التفعيلة، حيث وصف الدكتور محمد ناصر ظهور ما سماه بـ (النثر الشعري) بالخروج عن الإطار الشعري، وبالمفرغ من اللغة الشعرية، فيقول: "والمرحلة الخامسة التي نحسبها خروجا عن الإطار الشعري إلى ما يطلق عليه النثر الشعري، لأن هذه الأعمال لا تراعي الإيقاع الموسيقي، ولا تهتم به أي اهتمام، وإنما هي تهتم بالكلمة، والصورة، والفكرة، فأفرغت اللغة الشعرية من أهم مميزاتها "[17]. ولم يكتف الدكتور ناصر بهذا الحكم النقدي، بل تعداه إلى التنبؤ لهذا الجنس الشعري بالزوال لأن هذا الاتجاه كما أضاف: " ضعيف، قليل الأنصار ، ولا نحسبه يستطيع أن يفرض وجوده"[18]. ويرجع الدكتور رابحي مثل هذا الموقف " إلى الشرعية التاريخية التي تتحصن وراءها الممارسة الشعرية ذات الأشكال التقليدية كالشعر العمودي، وشعر التفعيلة"[19].

ويضيف بعض الباحثين كالدكتورة زهيرة بلفوس عوامل أخرى لاتزال تضع العصيّ في عجلة القصيدة النثرية في الجزائر، منها عدم اهتمام المؤسسات الثقافية بهذه القصيدة في ما يشبه رفض الاعتراف بها، باستثناء رابطة كتاب الاختلاف التي كان لها نشاط مميز في التسعينيات وبداية القرن الجديد، ومنها أيضا —كما تضيف– تجاهل المنظومة التربوية والجامعية لهذا اللون الشعري، وهو ما فسرته الباحثة ببقاء الذائقة الجزائرية تقليديةً، لا ترى الشعر إلا في الأطر العروضية المألوفة[20].

إن هذا الرأي وإن كنا نتفق معه في بعض الجوانب، إلا أننا نتساءل عن دقة الحكم بـ" تقليدية الذائقة الجزائرية" بسبب غياب القصيدة النثرية في المنظومة التربوية، فمتى كانت نصوص المنظومة التربوية مسايرة للحركة الأدبية في بلادنا؟ ألم تظل لسنوات تقدم لنا نصوصا قديمة مكررة، ثم في عهد ما سمي بالإصلاحات، ظهرت كتب مدرسية لا يحتوي بعضها على أكثر من نص شعري جزائري واحد، يخدم مقاربة نصية معينة، بغض النظر عن قيمته الفنية، وحداثته، والكثير منها يحمل أخطاء مخِلة بالمعنى، والوزن[21]. وهو ما تسبب في نفور المتعلمين من النص الأدبي

عموما والشعري منه على الخصوص. إن النص الشعري – عموما- المدرج في الكتب المدرسية لا يخدم الذائقة الشعرية، ولا يمكنه بمستواه الحالي أن يرتقي بها، بغض النظر عن قِدَمِه أو حداثته.

ولئن كانت قصيدة النثر في الجزائر متأخرة الظهور، ولم تجد الاهتمام –كما حدث في بقية الأقطار العربية- من لدن الكتاب المؤسسين خصوصا للانتقال من القصيدة العمودية، ولدى النقاد كذلك، فقد كانت لها في بلادنا خصوصية يجدر بنا الوقوف عندها، وهي: علاقتها بالكتابة النسوية، حيث إن هذه القصيدة وجدت إقبالا لدى الكاتبات الجزائريات بشكل لافت للنظر، فقد " ارتبطت الكتابة الشعرية النسوية في الجزائر أكثر ما ارتبطت بقصيدة النثر، لا بوصفها تجربة متولدة عن شجرة الشعر العربي بمختلف أشكالها المتطورة عبر الأزمنة والعصور، وإنما بوصفها نقيضا للكتابة الرجولية التي ما انفكت تتمسك بالأسس التقليدية للكتابة الشعرية المرتبطة بالعمود الشعري كأساس لكل كتابة تتخطى عقدة التجنيس، وتتجاوز الفكرة الأيديولوجية التي يحملها المبدع عن الكتابة الشعرية عامة "[22].

وعليه فقد وجدت الشاعرة الجزائرية في قصيدة النثر لسانا تقول به همومها الأنثوية، وتدرأ به ما تراه هيمنة ذكورية على النص الشعري، ولذلك برزت عدة أسماء أنثوية احتفت بهذا الجنس الشعري، ورافعت عنه، كربيعة جلطي، وزينب الأعوج، وسليمى رحال، ونصيرة محمدي، وعفاف فنوح...

وبالرجوع إلى التجارب الأولى في قصيدة النثر الجزائرية، نجد أنفسنا أمام لغة نثرية صرفة، تفتقر إلى الصورة الشعرية، والتكثيف في المعنى، الذي يفترض أن تشحن به هذه القصيدة لتحقق فرادتها الفنية، ومن ذلك نص (الفلاح) : لعبد الحميد بن هدوقة:

بالمقهَى
تحدثَ الناسُ عنْ أشياءَ جديدة
طرقٌ سوفَ تُشقّ
في النورِ
مَعاملُ تصنعُ الجراراتِ
والطائراتِ
وأجهزةٌ ثقيلةٌ

" أرشمْ خمسة"

يحيل النص على واقع الحياة القروية في السبعينيات، حيث انتعشت آمال الفلاحين البسطاء في العدالة الاجتماعية، والحق في التنمية الاقتصادية، والتعليم، والعلاج وغيرها، قدّم الكاتب كل هذا بتقريرية واضحة، ومعان مباشرة، بعيدة عن التخييل، والتصوير الفني.بالإضافة إلى استعماله لِلازمة (أرشمْ خمسة) وهي لفظة شعبية، استعارها الكاتب لتكون قفلة لكل مقطع من مقاطع نصه، في إشارة إلى عودة مرتادي المقهى إلى اهتمامهم الأول بعد أن قطع ذلك حديث عن الإنجازات الموعودة بها قريتهم.

غير أن هناك ما يبرر ما لمسناه من سطحية في هذه التجربة، إذ أن بن هدوقة بعد إصداره هذا الديوان الذي كان بيضة الديك في حياته الشعرية، انصرف إلى السرد، ليكتب القصة والرواية، كما أنه لم يدّع يوما أنه كان بهذه المحاولة يؤسس لقصيدة النثر في الجزائر[23].

أمّا جروة علاوة وهبي فيصف قصائده بقوله :" إنني لا ألتزم فيها بالتفعيلة، حيث أن ذلك لم يكن يهمني، بقدر ما كنت أهتم بالمضمون، وإيصال الفكرة بالدّرَجة الأولى، وكنتُ أُولي عنايةً خاصة للمفردة اللغوية المشحونة السليمة أكثر من أي شيء آخر"[24]. إن علاوة هنا يبدي اقتناعا صريحًا بما يكتب، ويُعلن أنه ينتصر للمضمون أكثر من أي شيء آخر، ما يقرب النص إلى الخطبة، حيث يكون المتحدث واعظا وموجّهًا، يهمّه توصيل فكرته بالدرجة الأولى. وبالتالي فهو يسْبَح خارجَ مياه القصيدة النثريّة .

فيما نجد بعض التجارب اللاحقة قد واصلت الخوض في مغامرة التجريب سعيا خلف قصيدة النثر ، ومنها: زينب الأعوج ، وربيعة جلطي، وعبد الحميد شكيل، ونجيب أنزار، وحكيم ميلود، وعبد الله الهامل، ونصيرة محمدي، وغيرهم، وللوقوف على بعض معالم هذه التجربة، رأينا التركيز على تجربة الشاعر عبد الحميد شكيّل، من خلال بعض نصوصه، يقول في قصيدة (تجليات 87):

وتـقـــــــول:

ما جـــدوى الكتـــابة يا رفـــيـــق؟

ما معنـى التطلـــع في حـروف المد،

والعـــمر قـــصير؟

ما معنى أن نكـــون أو لا نكـــون !؟
ما معنى الـموت على أعمـدة الكتابة ؟
والآخـــرون يشـيـدون القصـور في البـلـد البعـيـد !
وأنـــــا، وأنـت نكتـــــب الشـعـــر الـجـديـــد،
ونـزعـم أن البحـــــر لا يخـــون زرقتـه الشديدة،
ثم يفـجئـــــنا الخـــــبر:
مات بالأمـــس عشـــرون وليـــــدا!
عاد بالأمـــس مليـــــــون شهيـد!
كنت تبـــكي ..
ثم تبـــــكي ..
ثم تبـــــكي ..
وتقـــول: مطـــر وريـــــح!
قمـــر وريـح،
قبـض ريـــــح!
قبـض ريـــــح![25]

ينبني هذا المقطع على التضاد بين الثنائيات، إذ جمع الشاعر بين (المد/قصير) و (نكون/ لا نكون) و (أنا/أنت) و (مات/عاد) ، وكأننا بالنص يصرخ بالتناقضات التي تحيط بالشاعر، وتسود عالمه، حتى أن فعل الكتابة يفقد جدواه، مادام الموت للبعض، والعيش الرغيد للبعض الآخر، فـ"الصور تتحول بفعل التضاد الحاد إلى صور مبنية على المفارقة، بحيث تقدم لنا الصورة ذاتا أو ذواتٍ تكتسي صفات غير مألوفة، أو تتحرك في عوالم تبدو غريبة عنها، أو تربطها بغيرها من الذوات علاقات غير طبيعية، فينتج عن ذلك انشطار للذات الواحدة بين عالمين أو عوالم مختلفة"[26] ويستثمر الشاعر معجم الطبيعة (مطر، ريح، قمر) ليحمّل النص أعباء الحالة النفسية التي أثقلته، فيغدو البكاء ثم البكاء ثم البكاء – مكررا – ملاذ المواطن المحاصر بالهموم اليومية، هذا التكرار الذي يولد موسيقى داخلية في النص وهو من سمات قصيدة النثر الأساسية، فقد

افتتح هذا النص بتكرار اسم الاستفهام (ما)، في بداية كل سطر، مما يوجد جرسا موسيقيا يقوم على رتابة تتجدد مع كل استفهام جديد، في تعبير عن حالة الحيرة والشعور بالتيه واللاستقرار.

وقد حرصنا على إعادة كتابة النص بالشكل (الهندسي) الذي ورد في المصدر، لمحاولة الوقوف على أسرار هذا الشكل الكتابي، فقد "عمد كثير من كتاب هذه القصيدة إلى استثمار الشكل الكتابي فيها، وذلك بغاية ممارسة مزيد من التفكيك على شكل النص وعلى لغته"[27]، وبالتأمل في شكل النص الذي بين أيدينا نلحظ ورود الاستفهامات في شكل متدرج، ما يوحي بتوالد هذه الأسئلة وتداعي أحدها من الآخر، لتدحرج كالصخر إلى سفح الحقيقة المؤلمة، وتصطدم بواقع مفجع، وكذلك الأمر بالنسبة لتكرار فعل (تبكي)، فهو أيضا يجيء في شكل تنازلي مائل للدلالة على استمرار الفعل، وبالتالي استمرار المأساة والمعاناة، واشتدادها من سطر إلى سطر/من حال إلى حال.

2- قصيدة الومضة :

إن مصطلح (الومضة) شأنه شأن كل المصطلحات التي دخلت المدونة النقدية حديثا، يقع حوله خلاف كبير، ويتطلب الأمر زمنا كي يستقر على مصطلح محدد متفق عليه، فهو يتراوح بين (القصيدة الومضة)، و(القصيدة اللافتة)، و(القصيدة الدفقة)، و(القصيدة المركزة)، و(القصيدة المكثفة)، و(القصيدة المفارقة)[28]، وغيرها، ولكل مصطلح من هذه المصطلحات خاصية من خصائص هذا الشكل يستند إليها. وهي نتاج تطور النص الشعري عبر مراحل سابقة، فهي " إحدى التجارب الحديثة للقصيدة العمودية والحرة على حد سواء"[29]، هذا التطور الذي يساير المتغيرات التي تطرأ على عالمنا باستمرار، وجعلت سمة عصرنا السرعة، لذلك فالومضة هي أيضا " مجاراة عصر السرعة، لأن قيمة اللحظة في حياة الإنسان المعاصر أصبحت لا تقاس بشيء"[30]. وهي من حيث الشكل " القصيدة البالغة في القِصر، حتى لتكون الجملة الواحدة قصيدة "[31]، فالقصر ميزة أساسية فيها، لكنه قِصر يقوم على التكثيف في اللفظ والمعنى.

أ- علاقتها بالتراث العربي:

لقد كانت القصيدة التقليدية في الشعر العربي القديم – على طولها – تنبني على الوحدة العضوية للبيت الشعري، فيمكن انتقاء أي بيت من القصيدة لنجد أنفسنا أمام معنى مفيد شبه مستقل عن القصيدة الأم، وكان ذلك من مزايا القصيدة العربية، ولذلك كان العرب يسمون بعض

الأبيات بـ(بيت القصيد)، لأن صاحبه ضغط فيه المعنى وركزه. كما كانوا يقولون: أمْدح بيت، وأهجى بيت، وأغزل بيت، في المفاضلة الشعرية، ولم نسمع أنهم يقولون: أمدح قصيدة، وأهجى قصيدة، وأغزل قصيدة، مما يدل على كفاية البيت، واعتباره الشجرة التي تغطي غابة القصيدة، ولذلك –أيضا– كانت أبيات بعينها تُطل عبر أكثر من قصيدة لشعراء مختلفين تناصًّا، وفي أسوإ الأحوال سرقةً أدبية، نظرا لبريقها الذي يغري بمد الأيدي إليها . كما أن الشكل الذي ظهر في العصر العباسي مما يسمى الرباعيات والخماسيات "وهو قالب فارسي أخذه بعض الشعراء كبشار بن برد وأبي نواس...ثم سامي البارودي لاحقا وغيرهم "[32]، هذا الشكل ينبئ عن حضور الومضة في تراثنا العربي منذ القدم، ولكن بمسميات مفاهيم مختلفة عن الحالية.

ب–الومضة في الشعر العربي المعاصر:

شكلت نكسة حزيران 1967 وانهزام العرب الصارخ فيها، ومن قبلها نكبة 1948 صدمة في الوجدان العربي، انعكست على كل مظاهر الحياة، وكذلك كان أثرهما على الشعراء الذين أُسقط في أيديهم، واكتشفوا —دون مقدمات– أن ما بنتْه الأمة من أحلام وآمال في كسب القضية الأم قضية فلسطين، ومن ثمة بناء وحدتهم، لم يعد غير حلم شوّهتْه فاجعة الهزيمة، وخنقت أنفاسه، " وقد شكّل هذان التاريخان معلميْن أساسيين تغيرتْ – بموجب انعكاس وقعهما على الخطاب الفكري والثقافي– نظرة المثقفين والشعراء إلى النص الشعري، وإلى مدى ما يمكن لهذا النص أن يقدمه من تجاوز للأنساق الفكرية والجمالية السائدة من خلال تجريب أنساق جديدة، وأشكال جديدة لم تعهدها المخيلة العربية المتعلقة بالقراءة والتلقي"[33]. إن بركان الرفض والاستنكار للواقع المرير– الذي صارت الأمة تتجرعه بعد الهزيمة– جعل الشاعر العربي يعلن تمرده على الأطر والتقاليد الإبداعية التي لم يعد يرى فيها غير قيود تعيق انطلاقه نحو آفاق النص المواكب للعصر والمتغيرات التي طرأت عليه، " وذلك بعد أن أدرك الشعراء المجددون الذين ارتبطت أشعارهم بصفة جذرية بالمقاومة أن الحديث عن تحرير الأرض والإنسان في القصيدة لا يكتمل إلا بتحرير القصيدة ذاتها، وأن شعر المقاومة لا يكتسب فعاليته إلا بالمقاومة الشعرية"[34]، فأخذ الرواد ينهلون من التجارب الغربية التي سبقت إلى بعض الأشكال الحديثة، ومنهم عز الدين المناصرة، وأدونيس، هذا الأخير الذي صرّح بأنه ابتداء من كتابه (أغاني مهيار الدمشقي)" تأسست القصيدة القصيرة المكثفة التي تحتضن عناصر فكرية بالإضافة إلى عناصر تخييلية"[35]، أما نزار قباني

فيقول عن تجربته التي يصفها بالمحاولة الخطيرة: " ثم قمت بمحاولة خطيرة في (كتاب الحب) و(قاموس العاشقين)، حيث ألغيت الثرثرة، واكتفيت ببيت القصيد، والقلة الشعرية"[36]، يصرح نزار قباني هنا بالدخول في تجربة كتابة النص القصير جدا، واصفا ما سبق من نصوص طويلة ب (الثرثرة). ثم نحا العديد من الشعراء العرب هذا المنحى، ودخلت قصيدة الومضة المشهد الشعري العربي المعاصر إلى جانب بقية الأشكال المعروفة.

– الومضة في الشعر الجزائري:

كان عامل التأثر بالرافد الثقافي المشرقي مهمّا في دخول قصيدة الومضة الساحةَ الشعرية الجزائرية، فقد سار الشعراء الجزائريون على نهج نظرائهم المشارقة – ممن كتبوا القصيدة القصيرة كعز الدين المناصرة وأدونيس وغيرهما– " بدءًا بالشاعر عبد الله حمادي الذي كانت له الجرأة في إدخال التوقيعة ضمن قائمة الأشكال الشعرية المعاصرة، وسار على دربه عز الدين ميهوبي بمجموعته (ملصقات)"[37]. وعدد كبير من الشعراء منهم : أحمد عبد الكريم في (معراج السنونو)[38]، والأخضر فلوس في (مرثية الرجل الذي رأى)[39]، وعبد القادر رابحي في (حالات الاستقصاء القصوى)[40]...هؤلاء الشعراء كانت "ومضاتهم" الشعرية نابضة بالحياة، تضحك وتبكي مع الإنسان، تلامس همومه، وتشاركه آماله وتطلعاته، فهي " نصوصُ تلاحقاتٍ معنوية متآلفة، تحمل دلالات وعلاقات بالبشر والأرض والذات وأحوالها وعواطفها تجاه الآخرين"[41].

د– خصائص قصيدة الومضة:

تعبر قصيدة الومضة –بالنظر إلى قصرها وتركيز لغتها– عن الحالات الانفعالية المباشرة، إنها بعبارة أدق استجابة سريعة من الشاعر اتجاه موقف معين، أو حالة مفاجئة تمثل استفزازا للحساسية الشعرية التي تنتج ردا شعريا سريعا وحاسما ومفاجئا في الوقت نفسه"[42]، كما أنها تقوم على الجمع بين أشياء متباعدة بواسطة الأحاسيس المركزة ، أما عن لغة الومضة فهي تعتمد الإيحاء وتبتعد عن المباشرة، هذا الإيحاء الذي يجعل الطريق إلى المعنى يفرض على المتلقي عدة قراءات وتأويلات، إنها تتميز بالتفرد والخصوصية، فهي تتعدى الأغراض المعروفة في القصيدة النمطية من مدح ووصف، لأنها خلق وإبداع يسعى من خلالها الشاعر لأن لا يكون نسخة عمن سبقه، أما من ناحية الشكل، فتجدر الإشارة إلى أن قصيدة الومضة تتجول بين شكل التفعيلة، وشكل النثر أحيانا أخرى، وقد تجمع بينهما[43].

وستكون تجربة الأخضر فلوس في ديوانه (مرثية الرجل الذي رأى) موضع دراستنا، يقول في نص (العراف):

قال لي: ستحبّ ...

وتجرحُكَ المرأة الصامتةْ...

فلبست الحذرْ

حين مرّ العمر..

فجأة في الطريقْ

شقّتِ القلب نصفين إيماءة صامته.[44]

يشحن الشاعر منذ البداية نصه بحمولة عرفانية، حين ينسب القول إلى العراف، هذا الأخير الذي تنبأ له بالدخول في تجربة حب قاسية، يقف الشاعر في السطر الأول عند كلمة : "ستحب" مفتتحا الفعل بحرف الاستقبال الدال على المستقبل القريب، ومُنْهِيًا السطر بالنقاط الاستمرارية، ليخبر السطر الثاني عن المتوقّع المحزن، في تكثيف بيّن للمعنى، فالدخول في تجربة الحب في الواقع، والاصطدام بالجانب القاسي منها، أكبر من أن تقوله كلمات: ستحب..وتجرحك المرأة الصامتة، غير أن الجملة الشعرية التي اختارها الشاعر بذكاء كانت مفعمة بالدلالات العميقة، ومحملة بالكثير مما لم يُصرَّحْ به في النص، ليفجر الشاعر بعد ذلك فتيل الصدمة والمفاجأة في وجدان المتلقي الذي استسلم خياله للهدوء بعد أن لبس بطل النص الحذر، فينتبه على مشهد القلب الذي شُقَّ نصفين، وإيغالا في المفارقة، واعتماد الصدمة، فقد كان ما شق القلب هو (إيماءة)، وهي تعني حركة دون كلام، غير أن الشاعر يضفي على الإيماءة معنى جديدا حين يصفها في الختام بأنها (صامتة)!، فيثبت الشاعر في الأخير بأن الصمت أبلغ اللغات، وأشد الكلام وقعا وتأثيرا. هكذا تهيمن المفارقة، ولعبة المباغتة لكسر أفق التوقع لدى المتلقي على النص، في اختزال كبير للمعاني والألفاظ، فيصبح القارئ جزءا من النص حين ينبري خياله يمارس لعبة تركيب المشاهد، وتصور المختزل للقبض على المعنى الزئبقي المتفلت من يده.

وفي نص : (تبادل) من نفس الديوان يقول شاعرنا :

دائما نلتقي صدفةً في الطريقْ

نتبادلُ أشياءَنا:

هي تأخذ اسمي لتلبَسَهُ
وأنا أرتدي غابةً من حريقْ[45].

يوحي هذا النص كذلك بمأساة العاشق، وتحضر المفارقة أيضا في تكرر اللقاء الصدفة، فتكرار حدوث الفعل مرات عديدة ينزع عنه صفة الصدفة – في المعتاد– ولعل الشاعر قصد الإيحاء بلعبة المحبين حيث يتصنعون اللقاء، ويتظاهرون بحدوثه صدفة، أما المفارقة الثانية فهي تبادل الأشياء، إذ يُتوقع أن يتبادل المحبون الهدايا مثلا، غير أن النص يصدمنا بأن المحبوبة كان حظها اسم (ترتديه) ! بينما يكون حظ المحب ارتداء (غابة من حريق)، فبدل الغابة المحترقة، نقرأ : غابة من حريق، ليغدو الحريق مكونا أساسيا لهذه الغابة التي أحرقتها نيران الصد والهجران.

إن تجربة الشاعر الأخضر فلوس في كتابة الومضة هي تجربة — حسب رأينا– ناضجة إلى حد بعيد، إذ أنها تمثلت خصائص هذا اللون الشعري، واستحضرته لتقدم لنا نصا (وامضة) على طبقة من الدهشة والكثافة والجمال الفني.

خاتمة:

يمكن لنا في نهاية هذا البحث أن نخلص إلى أن الشاعر الجزائري كان ولايزال مجرِّبا، أو طامحا إلى ذلك، في كل ممارساته الشعرية، حريصا على المشاركة في كل الفتوحات الفنية التي عرفها النص الشعري، غير أن مستوى ما يقدمه يبقى متفاوتا، تتحكم في ذلك بالأساس استعدادات الشاعر لتمثُّل الجديد، ومدى اطلاعه واستيعابه للتجارب المختلفة، ويلاحظ أن هذه الدوافع كلها ذاتية تنبع من الشاعر نفسه، كون بلادنا تفتقر إلى الفضاءات النقدية والأدبية الفاعلة التي يمكن أن تؤطر هذه الثورات الفنية المتتالية في عالم النص الشعري، وتأخذ بيد الشاعر فيها إلى أفق الفرادة والتميز، خصوصا وأن الحركة النقدية –كما أشرنا في البحث– لم تواكب هذه التحولات، ومع ذلك ومن خلال ما وصلنا إليه يمكن القول بأن قصيدة النثر، وقصيدة الومضة في الجزائر تشقان طريقيهما ببطء إنما على هدى فني ، ووعي إبداعي لدى عدد مهم من الشعراء حاليا، وإن كانت الكثير من التجارب الأخرى لا تزال تدور في فلك التقليد، والنمطية، مدفوعة بوهم التجديد دون أن تصل إليه.

هوامش:

[1]- عبد القادر رابحي: المقولة والعراف،(دراسات في الشعر الجزائري المعاصر)، دار القدس العربي،وهران، دط، دس،ص 106.

[2]- المرجع نفسه،ص 109.

[3]- إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية (التغاير والاختلاف)، مؤسسة الانتشار العربي، وزارة الثقافة والتراث الوطني، البحرين،ط1، 2007، ص 30.

[4]- عبد القادر رابحي: مرجع سابق، ص 109.

[5]- المرجع نفسه، ص 102.

[6]- ينظر: عبد الحميد بن هدوقة: الأرواح الشاغرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،ط3، 1981.

[7]- أحمد يوسف: يتم النص والجينيالوجيا الضائعة(تأملات في الشعر الجزائري المختلف)،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 ، 2002، ص 65.

[8]- المرجع نفسه، ص 65.

[9]- عبد القادر رابحي: مرجع سابق، ص 102.

[10]- إيمان الناصر: مرجع سابق، ص 17

[11]- عبد القادر رابحي: شعرية التحولات، مقالات في القصيدة الجزائرية الحديثة، منشورات الوطن اليوم، الجزائر،دط،2019،ص 14.

[12]- يوسف عز الدين: التجديد في الشعر الحديث (بواعثه النفسية وجذوره الفكرية)، دار البلاد، جدة، ط1، 1986 ، ص 117.

[13]- عبد القادر رابحي: المقولة والعراف، ص 115.

[14]- المرجع نفسه، ص 115.

[15]- المرجع نفسه، ص 115.

[16]- المرجع نفسه، ص 111.

[17]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث(اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)،دار الغرب الإسلامي، لبنان،ط1، 1985، ص 243.

[18]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[19]- عبد القادر رابحي: المقولة والعراف، ص 103.

[20]- ينظر: زهيرة بلفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث،جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010، ص 267.

[21]- ينظر على سبيل المثال – لا الحصر- النصوص الشعرية الواردة في كتاب اللغة العربية للسنة الثانية متوسط.وكذا الثالثة متوسط، وقد كانت لنا مراجعة دقيقة فيهما، بلغناها للجهة الوصية.

[22]- عبد القادر رابحي: مرجع سابق، ص 101.

[23]- ينظر: زهيرة بلفوس، مرجع سابق، ص 268

[24]- ينظر: محمد ناصر: مرجع سابق، ص 240.

[25]- عبد الحميد شكيل: فجوات الماء،وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007، ص ص 32-33.

[26]- رابح سعيد ملوك: قصيدة النثر العربية(بحث في المفهوم والبنى)، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015، ص 187.

[27]- المرجع نفسه، ص 203.

[28]- ينظر: فيصل صالح القصيري: بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 2006،ص95 .

[29]- محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003، ص60.

[30]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[31]- محمد الصالح خرفي، التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر(الممكن والمستحيل)، مجلة الناص، جامعة جيجل، ع2- 3 ، أكتوبر- مارس، 2004- 2005، ص 22.

[32]- ينظر: نوارة ولد أحمد: أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2017، ص 15.

[33]- عبد القادر رابحي: مرجع سابق، ص 41.

[34]- المرجع نفسه، ص 50.

[35]- ينظر: كريمة رامول: قصيدة التوقيعة في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2013، ص ص 43-44

[36]- ينظر: أسماء بهتون و أوكسل إيمان: قصيدة الومضة في الشعر الجزائري المعاصر("ملصقات" لعز الدين ميهوبي)، مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر في ميدان اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2016-2017، ص37.

[37]- نوارة ولد أحمد: مرجع سابق، ص 93.

[38]- ينظر: أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

[39]- ينظر: الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

[40]- ينظر: عبد القادر رابحي: حالات الاستقصاء القصوى، منشورات ليجوند، الجزائر،ط1، 2010.

[41]- نوارة ولد أحمد: مرجع سابق، ص 98.

[42]- فيصل صالح القصيري: مرجع سابق، ص 170.

[43]- ينظر: نوارة ولد أحمد: مرجع سابق،ص ص 93-94.

[44]- الأخضر فلوس:مصدر سابق، ص 07.

[45]- المصدر نفسه، ص 08.