آليات التجريب في إيقاع الشعر الجزائري المعاصر-نماذج مختارة-

Mechanisms of experimentation in contemporary Algerian poetry rhythm - selected samples -

د(ة). سهام عماد *

تاريخ الإرسال: 2023/06/26	تاريخ القبول: 2023/08/16	تاريخ النشر: 2023/12/31

الملخص:

انفتحت القصيدة الجزائرية المعاصرة على التجريب الذي ولّد تنويعا في كتابة القصيدة التقليدية، كما ولّد تجاوزا لهذه القصيدة من خلال ابتداع أشكال شعرية جديدة ومختلفة –القصيدة الحرّة، قصيدة التوقيعة، القصيدة النثرية والقصيدة البصرية- التي اختلفت في إيقاعاتها بين الاحتكام للوزن الخليلي، والتمرّد عليه بخلق إيقاعات بديلة، حاولتمن خلالها ضمان مشروعية الانتماء لعالم الشعر.

تهدف هذه الدراسة إلى تتبع آليات التجريب في إيقاع الشعر الجزائري المعاصر من خلال وصف، وتحليل بعض التجارب الشعرية الجزائرية.

الكلمات المفتاحية: تجريب، إيقاع خارجي، إيقاع داخلي، قالب هجين، تدوير.

Abstract:

The contemporary Algerian poem has opened up to experimentation, which has led to a diversification in the writing of the traditional poem, as well as an overcoming of this poem by the creation of new and different poetic forms - the free poem, the signature poem, the prose poem, the visual poem - which differed in their rhythms between invoking the Khalili's meter and working against it by creating alternative rhythms, through which I tried to ensure the legitimacy of belonging to the world of poetry.

*جامعة يحي فارس المدية– الجزائر ammadsih@gmail.com

This study aims to trace the mechanisms of experimentation in the rhythm of contemporary Algerian poetry by describing and analyzing some Algerian poetic experiences.

***Key words**:* experimentation, external rhythm, internal rhythm, hybrid -template, rotation.

*** *** ***

المؤلف المرسل: سهام عماد ammadsih@gmail.com

1. مقدمة:

يعدّ التجريب أداة جديدة لتخطي كل قالب ثابت أو نمط جاهز، ومحاولة استقراء القصيدة من زوايا جديدة ومتعددة، وذلك لينفتح على فضاء مغاير، ويقعّد تجربته الشعرية على أرض بكر، فالمتتبع لتحوّلات القصيدة الجزائرية المعاصرة من التقليد إلى التجريب، يلحظ التغيّر والتجاوز الحاصل في بنيتها الفنية والإيقاعية.

سنحاول في هذا البحث التطرق لعناصر التجريب على مستوى البنية الإيقاعية في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة، محاولين الإجابة عن إشكالية رئيسة يتمثل مُفادها فيما يلي: ما أبرز آليات التجريب في إيقاع الشعر الجزائري المعاصر؟ وما أبعادها الدلالية؟

تهدف هذه الدراسة إلى تتبع آليات التجريب في إيقاع الشعر الجزائري المعاصر من خلال وصف وتحليل بعض التجارب الشعرية الجزائرية، والوقوف على أبعادها الفنية والجمالية.

2. بحث في الماهيات:

1.2مفهوم التجريب:

اشتقت كلمة "تجريب" لغة: من الفعل "جرّب" حيث ورد في معجم "لسان العرب" «جرّب، يجرّب، تجربة وتجريبا، الشيء حاوله واختبره مرة بعد أخرى... ورجل مجرّب قد عرف الأمور وعرف ما عنده ... ودراهم مجرّبة موزونة».[1]

واحتفظت كلمة "تجريب" في المعاجم العربية الحديثة بالدلالة ذاتها.

كما أنها تتقاطع مع ما جاء في المعاجم الغربية، خاصة في تركيز هذه الأخيرة على عنصري الاختبار والمعرفة.

فكلمة تجريب تعود أصولها إلى الكلمة اللاتينية "Expérimentum" وتعني البروفة أو المحاولة [2]؛ حيث جاءت الكلمة في المعجم الفرنسي" لاروس" بمعنى الدربة والمران قصد الإفادة منهما[3].

نلاحظ من خلال ما سبق أنّ الدلالة اللغوية لكلمة تجريب تكاد تكون واحدة في المعاجم العربية والغربية على حد سواء؛ فالتجريب لغة هو الاختبار من أجل المعرفة والإفادة منها باكتساب الخبرة.

أما اصطلاحا فالتجريب هو موقف متكامل من الحياة والفنّ ينطلق من حاجة ماسة للتجديد ورغبة في التخطي والاستمرارية، وهو ضرورة يمليها نضج المبدع الفكري تتجسد في تطور أدواته وتنوع أساليبه، إنّه مشروع يحتكم إلى رؤية لا تؤمن إلا بالتجاوز وهذا ما توصل إليه " الغريبي" في تعريفه للتجريب بقوله: «هو حركة وعي الجماعة بما تؤسسه الذات المبدعة بانخراطها في حركة فن تغيير النص بوصفه خطابا متعددا ينهض على مقومات متناهية وفن تغيير العالم بما هو تمثل لحركة التاريخ واستشراف لأفقها خارج التنميط الإيديولوجي السهل»[4].

يحيلنا هذا الطرح مباشرة على المفهوم "الأدونيسي" للتجريب الذي جاء فيه قوله: «أعني بالتجريبية: المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة أو التي

أصبحت قوالب وأنماطا، وابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا»[5].

نلاحظ من خلال ما سبق أنّ تحقق التجريب يستدعي توفر جملة من الأسس، والقواعد لعلّ أهمها الذات المجرّبة التي يشترط فيها الوعي أو احتكامها إلى رؤية تسعى إلى تجسيدها في العمل التجريبي الذي تقوم به، إضافة إلى الخبرة التي تكتسبها من عمق التجربة وطول الممارسة والمران.

2.2 مفهوم الإيقاع:

في البداية يجدر بنا في هذا المقام أن نقف عند دلالة مصطلح الإيقاع اللغوية لعلّنا نستطيع الإمساك بخيط يجعلنا نقترب من كنه هذا الحقل المعرفي الشائك والزئبقي.

ورد في لسان العرب في مادة وقع «الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها»[6].

وهذا ما ذهب إليه الفيروز آبادي قائلا: «إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها»[7].

يتضح لنا من خلال هذين التعريفين أنّ دلالة مصطلح الإيقاع دلالة موسيقية بامتياز؛ بحيث إذا ما عدنا إلى كتب الموسيقى العربية القديمة نجد أنّ الإيقاع قد أستأثر بالبحث والاهتمام.

أما اصطلاحا فالإيقاع يعدّ من أصعب الآليات المتحكمة في النص الشعري، لأنه يقوم عل دعامة تواز بين المحورين: الصوتي والدلالي في هذا النص، كما يؤدي مهمة تنظيمية تعتمد على التنسيق والانسجام بين بنياته، يجعلها كلا متماسكا، الأمر الذي يسم البحث فيه بسمة التشعب والاختلاف.

فالإيقاع هو «النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما، أو جو ما وهو نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية»[8].

إذن النظام والمؤثر هما جوهر الإيقاع حسب وجهة نظر خالدة سعيد؛ لأن النظام ينشأ عن التتالي والتناوب، وهما يسمحان للإيقاع بالجريان، وعلى إحداث الحركة أما المؤثر فيستفز القارئ ويشعره بالوقع الصوتي.

ومن أبرز الدارسين الذين أعطوا تعريفا دقيقا للإيقاع محمد العياشي فقال: «وأما الإيقاع فهو ما توحي به حركة الفرس في سيره وعدوه وخطوة الناقة وما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها هي: النسبية في الكميات والتناسب في الكيفيات والنظام والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع»[9].

إذن ينبني الإيقاع على جملة من الأسس والقوانين تتمثل في الحركة والنسبة والتناسب والنظام والمعاودة الدورية أو التكرار لاسيما هذا الأخير فلا إيقاع بلا تكرار ومعاودة.

3. التجريب في الشعر الجزائري المعاصر:

1.3التجريب على المستوى الإيقاع الخارجي:

اجتهد الشعراء المعاصرون في تمثل الخصائص الفنية للقصيدة التقليدية، كما تفننوا في تجسيد الموسيقى الخارجية عبر عناصر إيقاعية متنوعة.

هذا الثبات الإيقاعي لم يسلم من هزات كسرت نظاميته، كما خلخلت تسلسله الرتيب عبر محاولات أثمرت – لو بعد حين- خروجا عن سلطة النموذج التقليدي إلى نظام إيقاعي يعتمد التفيعلة بديلا عن البحر.

رسمت تفاصيل هذا المسار سيلا من التجارب الشعرية الممتدة من محاولات "حمود رمضان" في عشرينيات القرن الماضي، مرورا بتجارب شعراء حركة الشعر الحر في الخمسينيات؛ أبو القاسم سعد الله وأبو القاسم خمار، وصالح باوية وأحمد الغوالمي، وصولا إلى تجارب شعراء السبعينيات ومنهم نذكر "أحمد حمدي" و"حمري بحري" و"عبد العالي رزاقي"، ومن شعراء الثمانينات نذكر" عبد الله بوخالفة" و"عثمان لوصيف" و"عز الدين ميهوبي" إضافة إلى العشريتين الأخيرتين، اللتين عرفت فيهما هذه الحركة نضجا

فنيا، وخصوصية إبداعية من خلال كم التجارب التي أخلصت لهذا الشكل الشعري الجديد[10].

هذا الفعل التغيري لم يكن وليد الصدفة، بل هو نتاج تفاعل جملة من العوامل في مقدمتها تأثير المركز المشرقي، وهيمنته على مرجعية الشعراء الجزائريين الإبداعية في الخمسينيات والسبعينيات على وجه التحديد، في حين كان للتغيرات الاجتماعية، والسياسية التي شهدتها الجزائر في المراحل اللاحقة دورها في ترسيخ هذه التغيرات الإيقاعية الجديدة في شعرنا الجزائري، حيث جسدت العديد من التجارب الشعرية في هذه المرحلة تحديدا صدق التلاحم بين هيئة التجربة الشعرية وقلبها.[11]

1.1.3 القالب الهجين (العمودي/ الحرّ):

يندرج هذا الشكل الإيقاعي ضمن ما يسمى بظاهرة "التنوع الإيقاعي"، وهي «من بين أبرز التقنيات الأسلوبية التي وظفها الشاعر العربي المعاصر في سعيه إلى تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير»[12].

تتحقق هذه الآلية في النص الشعري على نمطين: الأول منها يقوم على المزج بين الشكلين الحرّ والقديم في النص الواحد، وأما الثاني فيقوم على تعدد الأوزان من مقطع إلى آخر.[13]

أما بالنسبة لشعرنا الجزائري فقد أصبح من المعلوم لدى الباحث فيه أن الثابت بالنسبة لمسار تطور هذا الشعر هو بدايته التقليدية المرسخة للنظام العمودي للقصيدة العربية، كما أصبح من الثابت لديه أيضا أنّ بداية التحول كانت بالجنوح نحو كسر نمطية هذا الشكل الشعري بإدخال أشكال أخرى مختلفة عنه ومزجها معه، وهو الجنوح الذي تعود بدايته إلى ثورة حمود رمضان في العشرينيات من القرن العشرين، وتحديدا في قصيدته "يا قلبي".

وفيما بعد أصبح هذا التواشج بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة سمة مميزة، وبارزة في الشعر الجزائري المعاصر، ولعلّ من أهم القصائد التي مثلت هذا اللون من

النمط الشعري الهجين قصيدة "همّ الحنين" "لناصر لوحيشي" في ديوانه "فجر الندى" إذ نجده يقول: [14]

ربما كانت الشمس في زمني طالعه

ربما..

غير أنّي أحنّ إلى الظلمات الثلاث

حنيني إلى البدء يشتد - أماه -

إنّي سئمت النهاية،،

أرسلت ميعادي جوى متنصلا وهممت أشرب لحظتي كي أرحلا

ورحلت في حلمي ولم يدر الندى همّ الحنين وكان دمعي أثقلا

وشارفت سرّي إذ تهاوت أنجم صفر، وودّعت السّحاب الأسفلا

نلاحظ في هذه القصيدة اعتماد الشاعر على نظام التناوب بين الشكلين "الحرّ" و"العمودي"؛ حيث جمع الشاعر بين بحر المتدارك (فاعلن ×8) وبحر الكامل (متفاعلن ×6).

هذا الشكل الشعري المتمرد على البنية الإيقاعية التقليدية، وعلى نظام التقفية الثابت يشكل نزعة تجريبية يعمد بها الشاعر إلى فتح النص على بنية درامية متعددة تنقل القارئ بين تشكيلات مختلفة لحالة نفسية واحدة؛ نفس مثقلة بالهموم كما يوحي عنوان القصيدة من جهة، ونفس تتوق إلى الحرية والتفاؤل بغد أفضل من جهة أخرى، فهذا الصراع بين التفاؤل والحزن والموت والحياة والحاضر والماضي في النص ألزم الشاعر المزاوجة الإيقاعية بين وزنين مختلفين فاسحا المجال أمام هذا التنوع الإيقاعي كي يجسد هذه الضدية التي تحكم منطق علاقته بالواقع.

فإذا كانت البنية ذات الطابع الدرامي القائم على الضدية والصراع أحد أبرز المبررات لنزوع الشاعر نحو الجمع بين اللونيين الحرّ والعمودي، فإن هناك من

الدارسين من يرى أنّ هذه البنية غير كافية لتبرير وجود الظاهرة في النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة لأنّ هناك صراعا أعمق من هذا يعتمل في نسيج النص وبنيته.

وفي هذا السياق نجد الباحث "عبد الرحمن تبرماسين" يؤكد أنّ الحاجة إلى تعدد الإيقاعات ليست هي التي تدفع الشاعر إلى الجمع بين اللونيين "الحر والعمودي"، وإنما النزعة المحافظة المترسبة هي التي تتصارع روحيا مع الروح المجددة، وتعيش في وضع متناقض الرغبة في الجديد والمحافظة على القديم لتبدع في الجديد؛ فتعمل على المزج بين اللونين لتعلن عن مقدرتها الإبداعية[15].

ونماذج هذا القالب الهجين من الشعر موجودة وحاضرة بقوة في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

2.1.3 التدوير:

يعّد التدوير من أبرز الظواهر العروضية التي ميزت الشعر الجزائري المعاصر، الأمر الذي يدفعنا إلى رصد جماليات حضوره التجريبي في المدونة الشعرية الجزائرية.

التدوير مصطلح عربي أصيل يطلق عند اتصال الشطرين في البيت التراثي القديم، ويندمجان معا بحيث يشتركان في لفظة واحدة يكون بعضها في "الصدر"، وبعضها الآخر في " العجز"[16].

يبدو للقارئ المتتبع لظاهرة التدوير أنّ الربط بينها وبين التجريب غير وارد كون هذه الظاهرة متأصلة في تراثنا العروضي، وفي فكرنا الديني الإسلامي على حد سواء.

بداية تعامل الشعراء الجزائريين المعاصرين مع ظاهرة التدوير لم يخرج عن الأطر التقليدية المعروفة؛ حيث تستتوقفنا تجربة " مصطفى الغماري" في قصيدته "سراب" التي لم يستطع فيها تجاوز رواسب الماضي؛ ذلك أنها قصيدة عمودية وزعت أشطرها على نظام الأسطر، وقد ابتدأ إيقاعها "بالهزج" – ظاهريا - ثم لم يلبث أن أرجعها إلى أصلها، وهو بحر "الوافر" كما سعى فيها أيضا إلى الاستفادة من تدوير الكلمة على الطريقة التقليدية بأن يكتب جزءا منها في السطر، والبقية في السطر الموالي كالآتي[17]:

يقول مصطفى الغماري في قصيدته "سراب":

1- سراب كل ما في الكو

2- ن .. يا مولاي يغرينا

3- فنلهث تلهث الأبعا

4- د..نهواها مساكينا.

أو يقوم بتدوير الكلمة والتفعيلة معا كما في:

5- وتوقظنا فيصحو الر

6- عب..يسخر من مآقينا.

القصيدة من مجزوء الوافر، وقع التدوير على الكلمة النواة، التي لا تقبل الفصل، وقد اعتبر الباحث "عبد الرحمن تبرماسين" هذا الإجراء جهدا عبثيا لم يخرج القصيدة عن بنيتها التقليدية الموروثة، حيث يقول: «لا يتوانى الشاعر في استخدام التدوير بالكلمة والتفعيلة ليحقق الغرض الإيقاعي الذي لم يرتق إلى ما يجب أن يكون عليه وهو إحداث لحمة في القصيدة بكاملها تجعل القارئ يطلب المزيد، وهو أن يشعر بنهاية البيت وكأنّ الإيقاع عند الغماري هو ما تحدثه الكلمة من رنين»[18].

وهكذا توالت التجارب في محاولة الشعراء الجزائريين كتابة قصيدة مدورة بكاملها ملتحمة الأجزاء تحاكي قصائد كبار الشعراء في المشرق العربي أمثال" أدونيس"، والشاعر العراقي "حسب الشيخ جعفر" ... لكن في الواقع لا جدة في المسألة كما يرى عبد الرحمن تبرماسين رغم بروز شعراء كثيرين ودواوين عديدة.

بيد أنّ قصيدة "تحولات في مرآة الانكسار" من ديوان "أعراس الملح" "عثمان لوصيف" تعدّ الأقرب تجسيدا للقصيدة المدورة كما عرفنا في نصوص "أدونيس" الشعرية إذ نجده يقول[19]:

كلما داهمنا سيل الردى واجتاحنا الطاعون قدمنا

القرابين، ركبنا الريح، قاومنا المنايا، كلما خيم هذا الليل

حاصرنا الدياجي. كلما راوضنا الطاغوت ثرنا ونفرنا. كلما

جلجل هذا الرعد قمنا وانخرطنا في الأعاصير وفي حمى الصراع.

يبدو شكل هذه القصيدة أقرب إلى النص النثري، لكنه نص موزون تواتر فيه تفعيلة بحر" الرمل" " فاعلاتن"، وهو نص مدور أيضا اعتمد على «كلمة مركزية مكررة نابت عن التدوير العروضي في الفقرة، ومنحت حركة إيقاعية متوالية جسدت حالة الصراع القائم، والتحولات التي تحدث وتتعاقب بعد فعل مفاجئ، وما يتلوه من رد فعل»[20].

ومنه تحول التدوير في النص إلى حركة فعل ورد فعل، ولو عدنا إلى نص القصيدة الكامل لوقفنا على تواتر حركة من الانفصال والانقطاع حالت دون بقاء النص كتلة واحدة، وحالت بالتالي بلوغه درجة التدوير الكلي؛ حيث جسدت هذه البنية قلق الذات الشاعرة، وعدم قدرتها على التواصل التام مع واقعها، أو حتى الانفصال التام عنه، وهو شعور متعد إلى القارئ الذي يصاب بالتوتر نتاج هذه البنية الشعرية غير الثابتة.

إذن شهد الإيقاع الخارجي في الشعر الجزائري المعاصر انفتاحا على ظاهرة التجريب، كما لم يقتصر هذا الأخير على ظاهرة التدوير والقالب الهجين (العمودي/ الحرّ) فقط محل الدراسة لكنهما يعدان من أبرزها على الاطلاق، إضافة إلى شيوع توظيف بحري المتقارب والمتدارك بشكل لافت، وتواتر تعدد البحور في القصيدة الواحدة.

2.3 التجريب على مستوى الإيقاع الداخلي:

في البدء يجب التنويه إلى أنّ الإيقاع الداخلي مفهوم لا يزال مثار خلاف ومصدر اجتهادات بلغت أحيانا حدّ التعارض؛ حيث انشطر الدارسون بين منكر له، ومعترض على تسميته، وبين مؤيد له ومدافع على أهميته، بل إنّ هؤلاء أيضا قد اختلفوا حول مكوناته والقوانين المتحكمة في آلياته[21].

نتتبع حركية الإيقاع الداخلي في الشعر الجزائري المعاصر من خلال حركة الصوت بصفاته وجرسه الموسيقي.

يجب التنويه إلى أنّ المستوى الصوتي يعد المدخل الحقيقي لدراسة النص الأدبي، وكشف أبعاده ذلك أنّ أية دراسة على أي مستوى من مستويات البحث تعتمد في كل خطواتها على نتائج الدراسات الصوتية، وذلك بالطبع أمر يمكن إدراكه إذا عرفنا أنّ الأصوات هي المظاهر الأولى للأحداث اللغوية: وهي كذلك بمثابة اللبنات الأساسية التي يتكون منها البناء الكبير.[22]

كما يعدّ الصوت اللغوي المنطوق أصغر الوحدات اللغوية في النص الأدبي، فضلا عن أنه يعد المادة الخام للكلام الإنساني من ناحية، ولتراكيب النص اللغوية والسياقية، والدلالية من ناحية ثانية[23].

يرتبط الإيقاع الداخلي بالجرس الموسيقي الذي تحدثه الأصوات ووقعها على أذن المتلقي، ونعني بذلك سيطرة صفة صوتية بذاتها، لا تدرك إلا عن طريق السماع كالخفوت في حروف الهمس مثلا وهي: س، ش، ث، ن، هـ، ح، خ، ك، ت، والشّدة في الحروف الانفجارية (ط، ك، ق، ب، د)، والجلجلة في الحروف المجهورة منها (أ، ع، غ، ج، ل، م، ن)[24].

إذن للصوت إيقاعه الذي يولد حركية النص من جهة، ويستوعب انطباعات الذات الشاعرة وانفعالاتها اتجاه موقف بعينه، أو رؤيتها الشعرية الخاصة من جهة ثانية.

وقد تفطن الشاعر الجزائري المعاصر إلى دور الصوت فاتخذه بديلا إيقاعيا، إضافة إلى إيقاع الكلمة الشعرية، يحفظ للنص بهما أحقية انتمائه إلى عوالم الشعر، خاص بالنسبة للقصائد النثرية.

لكن هذا لا يعني أنّ الشعر التقليدي لم يحتكم إلى الجرس الموسيقي للصوت، لكنه يأتي في الدرجة الثانية بعد الإيقاع الخارجي النابع عن خضوع ثابت لوزن، وقافية محددين، ليدعم معنى النص ويضفي عليه شحنات دلالية.

تكشف القراءة المتتبعة للمسار التحويلي للممارسة الشعرية الجزائرية المعاصرة عن الحضور الفاعل لإيقاع الصوت في كثير من النصوص الشعرية لاسيما القصائد النثرية منها.

ومن أمثلة ذلك قصيدة " لعبة الحروف" من ديوان "فجر الندى" للشاعر"ناصر لوحيشي": [25]

جلست مرة..

أمام شاشتي الكبيرة،

أستلهم الإلهام،،

أشاهد الرسوم والأفلام،،

رأيت مسرحية قصيرة...

فصولها عجيبة،،

وسرّها إبهام،،

تشابهت أحداثها،،

فاختلط الإصباح بالظلام...

عنوانها: معركة..

بين الذي يدل عن...!!

وبين حرف اللّام...

كظمت غيظي حينها،

فصاح صاحبي: فهمتها.. وجدتها..

إنّ البقاء للقدم،

وليسقط القلم،

إنّ البقاء للقدم.

نلاحظ في هذه القصيدة عدولا في اللغة، وانزياحها عن المتدوال والمألوف،و هذا ما انعكس على الجانب الصوتي حيث يتمازج الهمس مع الجهر والشّدة مع الرخاوة في تواشج يجسد اختلاط الأمور على شخص الشاعر أمام هذه المعركة التي تمثل صراعا بين الخير والشر، وكأنه يعيش مسرحية بفصول عجيبة يتصارع فيها الخير والشر والظلام والنور والحق والباطل؛ إذ نلحظ حضور الأصوات المجهورة بقوة وعلى رأسها صوت "اللام" في كلمات (الإلهام، الأفلام، القلم، القدم...)، إضافة إلى "الميم" في كلمات (الرسوم، الأفلام، مسرحية، الظلام، معركة...) والراء في كلمات (مرة، الكبيره، الرسوم، قصيره، معركه، حرف...)، وكذلك حضور الهمس من خلال حرف "الهاء" في كلمات (الإلهام، إبهام، أستلهم، فهمتها...)، و" الشين" في كلمات (شاشتي، أشاهد، تشابهت...).

يبدو أنّ ناصر لوحيشي يحاول أن يولّد قصيدته من إيقاع الصوت من خلال سيمفونية من الأصوات المختلفة الصفات، والمتواشجة من أجل تجسيد النص الشعري المختلف، كما سعى إلى أن يولده من إيقاع الكلمة أيضا، حيث نوّع في توظيف صيغة الفعل في القصيدة بين الماضي والمضارع، وكان ينتقل من الأول إلى الثاني ثم يعود إلى الأول الأمر الذي ولّد حركة إيقاعية داخلية في النص يمكن استنباطها من خلال تتابع الأفعال كالآتي: (جلست، استلهم، أشاهد، رأيت، تشابهت، اختلط، يدل، كظمت، صاح، فهمت، وجد، يسقط).

نلاحظ هيمنة الجمل الفعلية على الجمل الاسمية هذا ما يعمق حركية القصيدة، ويولد إيقاعها لتميز الفعل بالحركة، والديناميكية نظير الاسم الذي يتسم بالثبات والاستقرار.

4.خاتمة:

في الأخير ما عسانا إلاّ أن نقول إنّ التجريب في إيقاع القصيدة الشعرية الجزائرية قد انضوى على مختلف العناصر التي يمكن لها أن تولده سواء أكانت داخلية أم خارجية، لكنه يبقى نتاج محاولات شعرية فردية ظلت تعاني بين الانقطاع وعدم تعميق

الفعل التجريبي من جهة، والقطيعة مع التجارب الشعرية الفاعلة من جهة ثانية، زد على ذلك تدريجية الفعل التجريبي التي أعلنت ولاءها للإيقاع الداخلي، وقطيعتها مع إيقاع الوزن والقافية، ونقصد بذلك التجارب التي جسدت القصيدة النثرية المكتملة فنيا؛ حيث نلاحظ أنها لا تزال تمشي على استحياء شديد، ولعلّ ذلك يعود إلى كونها لم تنل بعد مشروعية حضورها في الشعر الجزائري، بالإضافة إلى عزوف النقد الجزائري عن الإصغاء إلى هذه التجارب الشعرية المختلفة، والكشف عن جمالياتها الفنية.

*** *** ***

5. الهوامش:

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، ط3، بيروت، لبنان، 1999م، ج2، ص277.

[2] هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح العالمي-النظرية والتطبيق-، مجلة فصول، القاهرة، مصر، ج2، مجلد 14، عدد1، 1995م، ص36.

[3] Manche court, La rousse : Dictionnaire de français, Maury-euro livre, juin2002, p164.

[4] زهرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، أدب جزائري، إشراف: يحي الشيخ صالح، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة، 2009- 2010، ص17.

[5] أدونيس: زمن الشعر، ط3، دار الساقي، 2005، ص148.

[6] ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، ج51، مجلد6، ص4897.

[7] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تحقيق: مكتبة تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، ط8، 2005، ص773.

[8] خالدة سعيد: حركية الإبداع - دراسات في الأدب العربي الحديث-، دار الفكر، ط3، 1986، ص107.

[9] عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003، ص102.

[10] الرجع نفسه، ص293.

[11] المرجع نفسه، ص394.

[12] المرجع نفسه، ص400.

[13] المرجع نفسه، ص 400.

[14] ناصر لوحيشي: فجر الندى، منشورات أرتيستيك، ط1، القبة، الجزائر،2007، ص27-30.

[15] عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص127.

[16] المرجع نفسه، ص122-123.

[17] المرجع نفسه، ص129-130.

[18] المرجع نفسه، ص130-131.

[19] المرجع نفسه، ص139.

[20] المرجع نفسه، ص139.

[21] المرجع نفسه، ص411.

[22] كمال محمد بشر: الأصوات العربية، مكتبة الشباب، (د.ط)، مصر، 1987، ص184.

[23] مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري- عالم الكتب، (د.ط)، 1993، ص23.

[24] زهرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 413.

[25] ناصر لوحيشي: فجر الندى، مصدر سابق، ص73-74.