Annals of letters and languages حوليات الآداب واللغات
ISSN 2335-1969 E.ISSN 506X - 2602
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/312

مجلة علمية دولية محكمة . كلية الآداب واللغات . جامعة محمد بوضياف .المسيلة الجزائر

المجلد 10 عدد 03 رقم 22 . ديسمبر 2022 صفحة من : 09 إلى 27

التشكيل البصري في شعر عقاب بلخير–قراءة سيميائية في مختارات شعرية–

The Visual Formation in the Poetry of OGAB Belkheir
-A semiotic reading in an anthology of poetry –

المؤلف الأول[1]* د.أسماء غجاتي

asma.ghedjati@univ-msila.dz . كلية الأدب واللغات جامعة محمد بوضياف المسيلة – الجزائر –

معلومات المقال Article info

تاريخ الاستلام: 2022/03/13.
تاريخ القبول: 2022/03/26.
تاريخ النشر: 2022/12/15.

الكلمات المفتاحية
التشكيل البصري، الشعر؛ عقاب بلخير؛ التصوير؛ سيميائية

ملخص Abstract

احتل التشكيل البصري مكانة بارزة في بناء القصيدة العربية الحديثة، بوصفها جزءا هاما لبناء المعنى وإنتاج الدلالة. وقد اجتهد الشعراء في تنويع أساليبه فظهرت خصوصياته تبعا لتمايز الخيال بين شاعر وآخر، ثمّ إنّ كل شاعر يملك رؤيته الفنية الخاصة التي ينطلق منها ليؤسس وجودا جديدا، هذه الرؤيا التي تتأسس على الخلفيات المعرفية والفكرية تُنتج لا محالة صورا (بنيات) شعرية مغايرة (ومعقدة). وإنّ اختيارنا لهذا الموضوع قائم على إدراكنا لقيمته العلمية والفنية، ذلك أنّه جزء أساسي من انْشغالات النقاد الدارسين.

وتأتي هذه الورقة البحثية لتتعقب هذه الظاهرة (التشكيل البصري) في شعر الشاعر الجزائري عقاب بلخير ، والسؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف تتجلى هذه الظاهرة في أسلوب شعره؟ وأيّ دور اتخذته لترجمة أهدافه؟

The Visual formation occupied a prominent place in constructing the modern Arabic poem, as a meaning-building and as a semantic production. Each poet has worked hard to diversify his own methods, where his characteristics have emerged depending on the imagination's differences of one poet and another. Moreover, every poet has his own artistic vision from which he proceeds to establish a new existence. This vision, which is based on cognitive and intellectual backgrounds, inevitably produces different (structures) poetic images (and complex). Our choice of this topic is based on our awareness of its scientific and artistic value, as it is an essential part of the concerns of scholarly critics.

This research paper comes to trace this phenomenon (visual formation) in the poetry of the Algerian poet Okab Belkheir, and the question that arises is: How is this phenomenon reflected/manifested in the style of his poetry? And which role did it take to interpret his goals?

Key words)

visual formation, poetry; Okab Belkheir; Photography; semiotics

[1] المؤلف المرسل : د. أسماء غجاتي

مقدمة:

واكب الشعر العربي الحداثة التي نتجت عن مستجدات العصر ومتطلباته، فبرزت تيارات فكرية ومذاهب أدبية ترتكز على خلفيات فكرية متعددة. وقد تغير البناء التقليدي للقصيدة العربية تغييرا كبيرا، فتحرر من ضوابط النظم القديمة، وانزاح عن الطرق الفنية الشائعة، واخترق القوانين السائدة ليستعين بوسائل تعبيرية جديدة، وقوالب فنية مغايرة اعتنى من خلالها الشعراء بجوانب حياتية كثيرة. وهذا ما أدى إلى تسجيل عهد جديد لمسار الشعر العربي بما يحمله من أنماط جديدة بأشكالها المتعددة.

وظلت القصيدة العربية تتطور باستمرار والشعراء يحاولون ممارسة التجديد والتفكيك على شكل النص- وعلى لغته – في إطار الإبداع والتميز وأيضا تغيير عادات التلقي عند القارئ. فاستثمروا في الشكل الكتابي للقصيدة الشعرية والتي صيّروها (تشكيلية) [1] <<فبتنا "نبصر" القصيدة قبل أن نقرأها>> [2]، حيث يكون التمازج بين العلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية، ويكون ذلك على مستويات مختلفة فيمكن أن << نجد الرسم بمختلف أشكاله: الهندسي، والفني، والخطي، والاخراج الطباعي، مثل: عتبات النص، والسطر الشعري، وتقسيم الصفحة، وعلامات الترقيم، والتقنيات السينمائية مثل: تقنية اللقطة وتقنيتي المونتاج والسيناريو>> [3].

وهذا يعني أن الوصول إلى معاني النص وتأطير مساره لن يكون إلا من خلال قراءة هذه التشكيلات المرافقة للكلمات والتي لا محالة أصبحت حاملة لدلالات عميقة، تولدها عاطفة الشاعر، وفي الوقت نفسه تعكس أفكاره ونظرته إلى محيطه بمكوناته المختلفة، <<ومن ثم تستحق أن تقرأ بأناة وأن تعاد قراءتها مرات ومرات وقد تكون هذه الاشارات علامات يهتدي بها المسافرون في ليل القصيدة أو السابحون في بحرها غير أن الذي لا شك فيه كذلك أن البحر مع كثرة العلامات والحواجز لم يعد بحرا... وأن كثرة العلامات يمكن أن تشكل عوائق خاصة إذا غمضت دلالة الإشارة وكثيرا ما تكون كذلك، وقد تتحول الاشارات في مثل هذه الحالة وتؤدي عكس ما يراد منها>> [4]

فبعض الشعراء قد بالغوا في استثمار هذه التقنيات البصرية فصارت قصائدهم زخارف على ورق نزعت عنها عمق الشاعرية ومتعة قراءتها.

والجدير بالذكر أن هذه الإبدالات الجديدة التي تضفي على بنية القصيدة الشعرية ثراء وتحقق التكثيف الدلالي غير المحدود تستدعي قارئا ملما بمختلف المعارف والنظريات التي يمكن أن تساعد على إضاءة النص وإعادة بناء الدلالة بين داخله وخارجه.

وذلك على اعتداد أن الشعرية تحرص على استجلاء خصوصية النص وفرادته بأن تصف الكيفيات البنيوية والدلالية التي تشكله داخليا ويتم استنتاج جمالياته على جميع المستويات.

مع العلم أن هذه العملية لا تعني القبض نهائيا على الدلالة المرجوة من المبدع مالك الرؤية الفنية ذلك أن دلالات القصيدة متعددة.

هواجس عقاب بلخير:

إن قراءة متأنية لكتابات عقاب بلخير لتضع القارئ أمام نصوص شعرية تعبر ببساطة وعمق عن الوطن والذات والوجود والزمن والمكان وحتى الشعر، وقد تبينت قسمات هذا الشعر وتنوعت صياغته بل وتعددت زوايا تناوله لقضايا معينة.

ونجد أن هناك عدة هواجس ساهمت في تشكيل الرؤية الفنية للشاعر عقاب بلخير منها مرجعياته الفكرية والفلسفية، كالصوفية التي تشبع بها، فراح يخلق خياله الشعري وفق رؤيته وموقفه من الوجود، << ثم إن الكتابة الصوفية عنده هي تجربة الوصول إلى المطلق (...) والتوحد عنده هو توحد فني بما هو انعزال إيجابي ومعالجة ذاتية للتكيف مع الأوضاع، ليكون شعره تعبيرا عن الحالة (الوجدية العالية)>> [5].

ومعلوم أن الدخول إلى عوالم مثل هذه النصوص التي تتغذى من الجذور الصوفية يستدعي البحث عن دلالات الألفاظ في المعجم الصوفي << باعتبار أن اللغة الصوفية لغة شعرية رمزية، ورمزيتها تكمن في أن كل لفظة تكتسب محمولات جديدة بمجرد توظيفها في التجربة الصوفية، وهي بذلك تخلق عالمها الخاص... الذي يتوغل بالوعي الانساني نحو أعمق معاني السمو على تفاهة الحياة وماديتها وحطتها، ويحلق به في سماوات المطلق واللانهاية>> [6].

ولشاعرنا عقاب بالخير في هذا قصائد كثيرة تستدعي التفات النقاد إليها.

وعبر النماذج الشعرية لعقاب بالخير نتأكد أن لا إعلان له عن قطيعته مع التراث، وهذا يعكس وعي الذات بمتابعة الماضي الشعري والمعرفي والاشتغال الدائم عليه، ولكن أيضا نلاحظ محاولته عرض أساليب جديدة وخلق إبدالات أخرى، تتجاوز (بعض) هذا الماضي، ويمكن أن تلحق الحداثة العالمية.

وأظن أن للشاعر قراءات مستمرة للتقاليد الشعرية في الثقافات المختلفة، بل إنه أكد [7] تأثره بالشاعر والمسرحي والروائي البنغالي روبندرونات طاغور Robindranath tagore (1801 – 1941)، إلى جانب تأثره بشعر الهايكو الياباني[8]، والأمر هنا يتعلق بمجرد اقتراب من بعض عوالم وتقنيات هذه التجارب الشعرية وهي إضافة نوعية تثري شعر أي شاعر وتسهم في فتح آفاق جمالية أمامه، خاصة ما تعلق بشعر الهايكو، حيث إنه في شعر عقاب بلخير لا نجد قصائد وفق هذا اللون الشعري (الخاص جدا) أو أنه كان بديلا للنوع الشعري الذي يكتب ضمنه، فهو يتعلق بثقافه لها خصوصياتها ومقوماتها الروحية والمعرفية، ولا يمكن أن تكرر حتى ممن نحا نحوه من كتاب الهايكو العربي، ولكن – كما سبق الذكر – يمكن أن يضمن أشعاره بعضا من روح الهايكو << المتمثلة في البساطة والآنية، والتنحي المرهف لذات الهايكيست (شاعر الهايكو) والتحلل من زخارف البديع، دون إهمال روح البلاغة المتجددة>> [9].

ولا ننسى أيضا الخلفية الفكرية الميثولوجية التي تشبع بها عقاب بالخير بما تحمله من تفاصيل ومظاهر حياة وطرائق تصرف وتفكير تعكس المجتمع الذي خرجت منه. ناهيك عن تأثره بكثير من الشعراء العرب كإيليا الحاوي وخليل الحاوي وصلاح عبد الصبور [10] على اختلاف ما استلهمه من كل واحد منهم.

وإن مثل هذه المعارف (وغيرها) ساهم في بناء الصور في شعر عقاب بالخير وفي بنية التكثيف، ذلك أن النص << تفاعل معرفي قبل أن يكون بنية لغوية>> [11]

وإن من مظاهر الحداثة الشعرية أن << استفاد الشاعر المعاصر في تشكيل صوره المركبة من أدوات فنية استعارها من الفنون الأخرى كالمسرح والرواية والسينما >> [12]، فنجد (محاولات) لشاعرنا لاستشراف آفاق جديدة تستفيد من إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية والفنون المختلفة، مما ساعد على إغناء الخطاب الشعري عنده، مع استيعاب الواقع بجميع تفاصيله.

عود على بدء:

استنادا إلى ما تم التطرق إليه عن التشكيل سنحاول أن نقف على مظاهره في نماذج من شعر عقاب بلخير، محاولين كشف ما تضمره من دلالات، وسيكون العمل بطريقة شاملة لكل نموذج مختار، أي بغير طريقة التفصيل في مستويات التشكيل البصري.

في قصيدة << الشهيد والدرس >> [13] من ديوان: بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، الذي اشتمل على تسع وعشرين (29) قصيدة بين طوال وقصار، نجد أنه حتى وإن (ظهر) الشاعر راويا للحدث – فالأمر هنا يتعلق بالمونولوغ في صورته التقليدية المعروفة في الشعر– إلا أنه ساهم في خلق الحدث من جديد وكأنه يحصل فعلا في زمن حاضر مستمر بكل ما يحمله من ألم ومعاناة.

بل إنه نص يشكل مشهدا تصويريا يتجسد من خلاله موقف واضح للشاعر إزاء الحدث الواقعي الذي هو بصدد تشكيله فنيا، انطلاقا من صور متراكمة متلاحقة تبدأ من بداية القصيدة إلى نهايتها وهذا ما يعرف بالكتابة المشهدية << التي تساق فيها الصور تباعا وكأنها تعرض شريطا متحركا حافلا بالخلفيات التي تتحرك فيها الرموز>> [14]، وضمن هذا النوع من الكتابة يمكن أن نتحدث عن البناء الدرامي والقصصي الذي يميز نص "الشهيد والدرس" بما يحمله من عناصر الزمان والمكان والصراع والحوار، وحتى الحس المأساوي.

ونظن أن الحالة النفسية للشاعر ساهمت كليا في تشكل الصورة التي نراها هنا وجدانية أكثر منها لغوية، وقد قام بتقطيع عدة كلمات متتالية بصورة أفقية لتظهر بعدها إحداها (آخر واحدة منها) مرسومة بصورة مألوفة أو يكمل كلامه مباشرة كما في قوله: [15]

خ..ر..ج
ض..ح..ك
ص..ر..خ
صرخاته كانت تهدو قلبه
ما بين جنحيه كعصفور يصارع من خطر
والطفل ناء بالنداء وعينه حبلى
بألوان الزهر

ن..ط..ر

خ..و..ف

خوف يذيب القلب ... حلم ينقضي

والنار واثقة تجر ذيولها

وجدار كان يشرب من دماء

والنار قاطعة حبال الصوت

غائرة بأحشاء تئن من الرجاء

إلى أن يقول: (16)

ن..ز..ف

بحر من الدم سال ياقوتا عن حجر الرصيف

والطفل منهوك ووالده يغيبه النزيف

الدرس لم يبدأ، وذوي الأخبار تعلن

أن طفلا كان يحضنه أبوه

والطفل، مرتعدا يصيح كطائر قد أوقعوه

إن هذا النص غير ذا طول كبير فهو على مدى صفحتين فقط ولكن يتجسد فيه إخراج غير مألوف للكلام الشعري حيث تجتمع فيه الكلمات المألوفة والكلمات المقطعة، وبعض القرائن الطباعية كالنجمات (أو الزهيرات) الثلاث المرسومة أفقيا – التي نجدها في معظم قصائد الديوان – والتي تقسم هذا النص على قصره إلى خمسة مقاطع قد تطول أو تقصر أراها لوحات متلاحقة ومكثفة ترتسم على مستواها تطورات هذا الحدث، إلى جانب جملتين شعريتين بين شولتين: (17) "الدرس لم يبدأ.."

"غاب التلاميذ.."

وكأنهما يحملان حوارا بين طرفين يضم جوابا عن سؤال:

<< لماذا غاب التلاميذ؟>>، بل ويمتد إلى العنوان، حيث ترتبط الدلالة أيضا بالعلاقة بين مكونيه: الشهيد والدرس، وحيث تبدأ معالم هذا العنوان تتكشف تدريجيا عندما يلج القارئ إلى النص الموازي عن طريق عتبة الإهداء الذي يظهر أسفل العنوان على الجانب الأيسر كتب بغير نوع خط العنوان والنص وبغير حجمهما: << إلى الطفل الشهيد محمد الدرة>>(18)، واستدعى الأمر استكمال قراءة النص وذلك لاكتشاف الزاوية الخاصة التي نظر منها الشاعر لهذه الحادثة على اعتداد أن المتلقي قد علق بذهنه مشهد استشهاد هذا الطفل عندما تناقلته وسائل الإعلام في الثلاثين سبتمبر عام 2000، وفي اليوم الثاني من انتفاضة الأقصى عندما اشتعلت احتجاجات امتدت

على نطاق واسع في الأراضي الفلسطينية، حيث التقطت عدسات المصورين (ضمن فيديو مدته دقيقة) مشهد احتماء الأب وابنه ببرميل اسمنتي هربا من رصاص الاحتلال الإسرائيلي المستمر، وهي من أكثر الصور التي توضح ما أصبحت عليه الإنسانية وما معنى الاحتلال. وقد تبنى الشاعر عقاب بالخير هذه الصورة الملتقطة ونفخ فيها من روحانيته فتجاوز الكثير من التفاصيل والتقارير، حيث نقرأ بين تضاعيف نصه الشعري علامات لسانية وأخرى طباعية تعكس مرارة أن يخطف الاحتلال من الآباء فلذات أكبادهم.

ونلاحظ أن كلا من الإهداء والعبارتين الأخيرتين في القصيدة إلى جانب عبارة "الدرس لم يبدأ" التي تكررت عبر مقطعين – وتم إقحامها وسط السياق دون علامات–، وأيضا علامة الترقيم الفاصلة (،) يمكن رفعها من النص دون اختلال بالدلالة أو الوزن بل يمكن حتى رفع المقطع الأخير كليا، فهي من قبيل ما يعرف بالملصقات (تقنية الكولاج) [19] المعروفة في فن الرسم والتي انتقلت إلى الرواية والمسرح باعتبارها من التقنيات التي عكست كسر الحدود بين الفنون.

إذ يمكن قراءة النص من دون هذه الأجزاء ولكن يمكن أن نفقد أثرا مهما يتعلق بالجانب الانفعالي للنص حيث إنها عمقت الموقف الانفعالي للشاعر / الراوي، إلى جانب أنها عمقت الفعل الدرامي حيث أظهرت التناقض بين موقفين دراميين لصنع المفارقة بين بداية النص حين (خرج الطفل / ضحك) وبين نهايته (نزف / رحل).

وهذه قصيدة "رجعة أيوب" من ديوان: بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة" تصور الألم الذي تعيشه الأمة العربية والإسلامية جراء نكباتها المعروفة تاريخيا حيث سقطت عواصم حضارتها الأندلس والعراق وفلسطين... بوجعها المستمر.

ونلاحظ في هذا النص الحالة النفسية المتأزمة للشاعر باعتباره ذاتا تشارك الفلسطينيين همهم ومصيرهم (عن وعي) في مواجهة الاستعمار الصهيوني، فالأمر يتعلق بمحنة كبيرة لا يمكن تجاهلها أو تجاوزها بل إنها كانت ولازالت هاجسا انتقل للتأثير حتى على نفسية المتلقي مهما كان هذا المتلقي، لأن الهدف هو إسماع صوت أنين الآلام الدائمة التي تعيشها الذات العربية المسلمة جراء أساليب الظلم والانتهاكات اللاإنسانية التي مست المجتمع الفلسطيني على جميع المستويات من قبل بني صهيون بل وكل الأنظمة الإمبريالية المعادية للإسلام:

كأن شيئا في قرارتي يصيح دائما

من علق القمر

من أوثق الحجر

من أشعل النيران في القرار

ومن أثار الخوف والدمار

كأن وهما طالعا

من ثورة القدر

يقول لي:

مالك يا مسكين غير الصمت والإنكار

غير البقاء خارج التيار

فأنت يا مسكين كالظل الذي يمر

منزه عن عالم البشر

عن كل ما له من الانكسار

كأن شيئا يصيح بي (20)

وبحكم أن الشاعر يمثل ذاتا جماعية مشاركة للألم العربي فقد بدى في هذا النص أنه فعلا صاحب الألم ولم يبق مجرد واسطة بين الشخصيات التي يتحدث عنها وينقل أحاسيسها وبين المتلقي، بل إننا نشاهد مباشرة الحالة الداخلية للشخصية / الشاعر ممسرحة أمامنا: وبكل حيادية فنية، مما يسمح بإثراء منظور القصيدة: (21)

ورجرج الكلام في حلوقنا

كأنه انهمار

وما أكثر الدمار

في كل حفنة من التراب قطرة من الزهر

تخرج من فم الرضيع ترسم احمرار

تتضع القطرة في أسقفنا

ومن على الجدار نصيح يا جدار

من علم السكين أن يحضر في القرار

ونجد عدة قصائد من شعر عقاب بالخير تنتمي إلى هذه الدينامية.

ويأتي نص "رجعة أيوب" في ستة مقاطع تختلف من حيث الطول؛ حيث يتقلص الكلام في بعض منها ويطول في أخرى، وتفرق بينها نجيمات (زهيرات) ثلاث، ويمكن اعتبار كل مقطع قصيدة مصغرة، على أن كل الكلام في القصيدة منزاح إلى يمين الصفحة في صورة مألوفة ونجد بين تضاعيفها جملا مختلفة الطول بل إن منها ما يحمل كلمة واحدة.

إلا ما تعلق بالمقطع الخامس فإن جملة طويلة نوعا ما حتى إن بعض جمله تكتمل في وسط السطر الذي يليها.

ومهما كانت طبيعة تفاوت أطوال الأسطر، فإنها لا محالة تعكس توترات تراود الذات الشاعرة، وربما هذا ما يعرف بالتفاوت الدرامي – الذي يمثل أحد أنماط أو أشكال (الأطوال السطرية المتفاوتة) – وهو يعني: << تفاوت أطوال الأسطر الشعرية الموظفة للدلالة على صوت معين، وتسجيله بصريا>> (22)

على أن أقصر المقاطع هو المقطع السادس الذي يضم امتدادات عدد من السطور بالنقاط المتتابعة (ثلاثة أو اثنين) بعد الفعل (احذر) حينما يتوعد الشاعر / المتحدث الاستعمار بخلق الحصار والثورة عليه لإحلال السلام.

مع أنه في المقطع الخامس يستكمل الجمل مباشرة بعد ذكر الفعل (احذر) الذي تبدأ به كل جمل هذا المقطع تقريبا.

وربما تمثل هذه النقاط المتتابعة – باعتبارها من العلامات الطباعية – وقفات تنفسية للشاعر وللقارئ حيث يسترجعا أنفاسهما خاصة وأنها تتموقع في المقطع الأخير للقصيدة التي أتت على تعداد الآلام والنكبات والخيانات والآمال أيضا.

على أن النقاط المتتابعة في نهاية القصيدة: ويهدر البحر ... ترسم في صمت – بعد تعبير مجازي قوي – ما يمكن أن يكون بعد التحذير بخلق الحصار من الثوار أصحاب الوعد، وهنا يتولد تفاعل بين الكلام والصمت، وللقارئ أن يملأ هذه الفجوة النصية، بل وأن يربطها بعنوان القصيدة "رجعة أيوب" وما يحمله من رمزية: (23)

إحذر ..

فليس بعد ذا

غير السيوف تخرق النحر

وغير رايات على الرماح والأكف والصدر

إحذر ..

من عرب مازال في عيونهم

منتجع لأول السير

ما زال تاريخ يثور كلما يثار

سنخرق الحصار

ونحمل السلام في أكفنا

ويهدر البحر ...

ومن الملاحظ وجود بعض علامات الترقيم كعلامة الاستفهام والتعجب التي لا علاقة لها بالمكان الذي وضعت فيه، كما أن بعض الجمل تستدعي علامات ترقيم ولا نجدها، ويبدو أن الأمر يتعلق بقصدية فنية من الشعر.

وإذا جئنا إلى ديوان: التحولات الذي يتضمن تسع قصائد على مدى تسع وثلاثين (39) صفحة، فلا نجد لكل قصيدة حيزها المكاني، ولكن بانتهاء النص الأول يكون البياض (الفراغ) – ضمن فضاء معين – وبعده نجد النص التالي بعنوان مكتوب بخط واضح ويستمر الديوان وفق هذا النسق.

وكأن الشاعر يشير إلى أنه رغم انفصال هذه القصائد عن بعضها بعناوين مستقلة إلا أنها تقبع جميعها تحت مظلة واحدة هي (التحول) وما تحمله من مقصدية أبعادها صوفية، بل إننا نراها متنا شعريا رئيسا تتتابع من خلاله دلالات التحول، ولعل عناوينها تشي بهذا الأمر: "التحول"، "المنتمي"، "العبور"، "الحكم"، "الإبحار"، "الولادة المستحيلة"، "الأحداث التالية للوباء"، "رحلة البحث"، "الموعظة".

فهذه القصائد تحمل أسئلة مصيرية بل ووجودية فلسفية، حيث إنها تبحث من خلالها عن الذات التي باتت هاجسا للشاعر حتى في دواوين أخرى غير هذا الديوان.

ففي قصيدة "المنتمي" التي تتكون من مقطعين يحضر ضمير (الأنا) ليشكل غنائية خاصة؛ فهو لا يمثل ذاته ولكن يتعداها ليصوغ أفقا جماعيا يتشارك فيه هذا الجزء مع الكل: (24)

أنا هذا الغريب الذي يسكن الأدعية
يتقوت زاد المرارة، يشرب ماء الحياء ويهرب من ظله
ذلك المنتمي في سكون إلى غيره
ذلك المتفرغ في وحل أخطائه
والمعلق في داليه
أنا ذلك المغامر في سترة الفقراء..
وفي ليل أوجاعنا
إلى أن يقول:
أنا أوسع من دائرة
أنا معضلة القرن .. لعنة هذا الوجود الذي
لا يرى للبداية من آخره
أنا مجتمع في حدود .. وحدي كل الحدود
أنا ..

نلاحظ هنا أن الشاعر استثمر بنية البياض وهي ميزة الشعر المعاصر — تقريبا – فمعظم الشعراء يعتمدونها، والبياض هنا يتعلق بنقاط التتابع (نقطتين) – وتسمى نقاط التوتر – التي جاءت وسط الكلام أو في نهاية بعض الأسطر الشعرية بعد كل توصيف جديد للأنا،

حيث يمكن أن تعكس تعطل النطق (الصمت) بسبب تجميع تعابير كثيرة متنوعة الصياغة ليقدم من خلاله الواقع النفسي لهذا الشاعر / المتحدث عن الذات المحبة للحياة والقادرة على المواجهة والتحدي رغم صور التشوه وأوضاع التراجع التي عمت الوجود، وألقت بثقلها على الشاعر الذي يعاني مرارتها.

ويمكن أن يشي بهذه الحالة أيضا نظام السطور الشعرية التي تطول وتقصر – رغم أنها تعكس أيضا التشاكل مع لغة النثر إلى حد ما –، كما أن في القصيدة نوع آخر من الفراغ يتمثل في بياض يساوي سطرين شعريين متتاليين: (25)

أنا ..

ذلك المتسول والمتصعلك والمنتمي

ذلك البائع المتجول والشاعر

المتكسب والعالم المدعي

وأنا في النهاية .. لست أنا ..

فهذان السطران الواردان بياضا في هذا الحيز من القصيدة وفي إطار الكلام السابق له ربما تعكس تردد المتحدث بأن يلحق بالشاعر / الأنا صفة التكسب وبالعالم صفة الإدعاء في صورة تعكس مظاهر التردد التي مست كل شيء جميل ورغم ذلك نجده يقول في نهاية القصيدة: (26)

وأبدأ مني .. أقول النهاية مبتدأ

والطريق أمد

وهذا من قبيل التمسك بالأصل وحب الحياة لتنعكس هنا دلالة العنوان (المنتمي)، على أن الأمر هنا يتعلق بمواقف يحملها الشاعر / الذات ليعكس أحوال الجماعة واستمرار الحالة)، ومادامت القصيدة منفتحة على بعد صوفي فإن لغتها تكون مجازية لا تحمل دلالة واحدة.

وفي ديوان "سباخ" الذي يتكون من ثمان عشرة قصيدة – تم ثبتها في فهرس يتغاير فيه حجم كتابة القصائد الأولى (وهي عشرة) عن القصائد الأخيرة (وهي سبعة) – فنجد أوله إهداء إلى الأديب الطاهر يحياوي وآخره قصيدة له بعنوان: "الأوطان" وُضعت ضمن تعداد قصائد الديوان، هذه الأخيرة التي تتنوع بين الشعر الحر والشعر العمودي.

وقد كتبت العناوين بخط واضح وهي تتوسط الصفحات، كما أفرد الشاعر لكل قصيدة حيزها المكاني (صفحاتها الخاصة بها)، إلا ما تعلق بأول الكلام بعد الإهداء الذي عنونه سباخ، وجاء فيه: (27)

سباخ

حيث تكون الشطوط المالحة وحيث تكون الحياة فيها

وأظن الشاعر هنا أقرب لشعر (الهايكو)، ولا أقصد هنا الأسلوب التشكيلي والنمطية المألوفة لهذا الشعر بشروطه الإيقاعية المعقدة، ومواصفاته التقنية بل يمكن أن نجد صورة (مشوهة) له هنا؛ فقد بلغ النص أقصى التقلص حتى استحال سطرا شعريا واحدا، ثم إننا نجده عبر كلمات قليلة ومختزلة ولكنها أيضا مكثفة وحالمة وموحية يمدنا بتعريف للسباخ / الحياة، حيث يمكن أن نعتبرها قصيدة تأملية محضة، بل إنها وقفة صوفية أمام الطبيعة، تتضمن المفارقة وتكتنز لحظة جمالية ترتبط برؤية خاصة للشاعر، حيث يتشابك فيها الساكن والمتحرك، وحيث السباخ هي السباخ بالذات.

لتأتي قصائد الديوان الأولى (انكشاف، الولادة، احتواء، لقاء راقص، الكتابة بالملح، هدايا البعل، الفستان الأبيض، الاتحاد غاية العشق، قدوم البعل، دعوة للرقص) التي توخى فيها الشاعر طريقة تقسيم خاصة للوحدات (المقاطع) الشعرية التي تشكلها جاعلا لكل وحدة رقما فتطول حينا حتى يصل أقصاها في بعض القصائد ستة مقاطع، وتقصر أحيانا حتى تستحيل مقطعا واحدا يساوي قصيدة ويتم ترقيمه أيضا، وهذا على اختلاف السطور الشعرية المتكونة من العلامات اللسانية.

وإن هذه القصائد بشكلها السيميائي هذا تبدو متفرعة عن العنوان الأول سباخ، حيث تغدو مقاطع شعرية تشكل الصورة العامة له، مثل ما هو الحال في فن المسرح حيث يكون <<التقطيع هو الشكل الذي ينتظم فيه العمل المسرحي بحيث تتحدد المفاصل الرئيسية للحدث من خلال تقسيمه إلى وحدات مثل: الفصل Acte، والمشهد Scène، واللوحة Tableau، وغير ذلك من أنواع التقطيع المستخدمة في المسرح>> (28) على الاختلاف الذي يمكن أن يكون بين أنواع الوحدات هذه.

وما على المتلقي إلا أن يستحضر مرجعياته المعرفية ليجمع بين أجزاء كل قصيدة / مقطع ويدرك مقصدية الشاعر، خاصة وأنه استخدم معجما لغويا معظم دواله من حقل الطبيعة الملهمة للشاعر في إطار فلسفة خاصة تتأسس على التأمل والإيحائية.

فإذا أمعنا النظر في تشكيل نص "الاتحاد غاية العشاق" على سبيل المثال، فإننا نجده يتكون من ثلاثة مقاطع، ومعلوم ما للعدد من رمزية لدى المتصوفة، فالعدد ثلاثة (29) يحيل إلى << أعلى مراتب الأحوال>> (30)، وإن هذا ما منح النص خصوصية التميز بأن اتكأ على المحمول الرمزي لهذا العدد، مما يجعله منفتحا على دلالته الصوفية، فالشاعر في سعيه إلى تجاوز الأوضاع السائدة وحالة الاغتراب يجعل سفرا يفضي إلى الاتحاد الإلاهي إنه (غاية العشاق / أعلى مراتب الأحوال)، أي إنه وسيلته لتجاوز العالم الكائن إلى العالم الممكن:(31)

أقول لها ها أنا نازل

من ركام الحياة

لفجر الحياة الولود

أقول لها ها هنا

مولد للربيع الجديد

ليتنقل إلى حالة الإنتشاء بالمحبة الإلهية من خلال تلويحه إليها عن طريق رمز المرأة التي تعتبر << تجسيدا فيزيائيا لتجل إلاهي يتنوع ظهوره فيما لا يتناهى من الصور، وكلما تلاشت من المشاهدة الخيالية صورة، شخصت أخرى مقامها>> [32] وهذا ما نجده في المقطع الثاني: [33]

سباخ تملح هذا الكلام

وخيط سراب

يجر خيوطا

لتنسج هذا التواصل بين السماء وبين

التراب

فتيلة شعر على خصرها المستطاب

جدائل قمح ملوحتها

من هوى الانتساب

فالأمر يتعلق هنا بمونولوغ الذات الشاعرة – بما هو مسرحة للحالة الداخلية – التي تأخذ على عاتقها تصوير (حالها) الروحانية حيث يكون (التوحد) وحيث (الهوى واللقاء الذي لا يطول).

والجدير بالقول أن باقي قصائد الديوان: (قوافل، ديار الأحبة، بلاقع الزمن القادم، سقوط على صخرة حطين، دروب الشرق، أرجوزة الانتصار، قلبي يدميه سيده)، قد جاءت بغير طريقة كتابة وبغير طريقة تقسيم الجزء الأول من الديوان؛ ففي قصيدة قوافل نجد الشاعر يبين مقاطعها من خلال فراغ (بياض) بحجم سطر شعري بين مقطع وآخر وبين العنوان والنص، وكأني بها قصيدة لا تنتمي إلى ديوان سباخ، حتى إنها تظهر في الفهرس بحجم خط مغاير لحجم خط كتابة القصائد الأولى، والشيء نفسه بالنسبة للقصائد الأخرى، والتي نجد منها أيضا قصائد تنتمي إلى دواوين أخرى للشاعر، وقد ظهرت هنا بغير طريقة كتابة كما هو الحال مثلا في: "سقوط صخرة على حطين" و "قلبي يدميه سيده" فقد كسر الشاعر العمودين الشعريين المتوازيين وجعلهما عمودين متتاليين، مما أدى إلى طغيان السطور الشعرية

(الأشطر) المتكونة من العلامات اللسانية على صفحات الديوان، أي طغيان السواد على البياض، ولا نعرف إن كان الأمر يتعلق بقصدية من الشاعر حتى يغير طريقة التذوق الشعري للقارئ.

كما إننا نلاحظ اشتغال الشاعر على التشكيل البصري من خلال تقسيمه للصفحة الشعرية إلى متن وهامش وهو ما يعرف بالتفريع النصي [34]، فنجده يضع أرقاما أمام بعض الكلمات – مهما كانت طبيعتها – في النص الشعري ثم يشرحها في الهامش وهذا لإزالة كل غموض وتسهيل القراءة واستيعاب الدلالة. وكأن الشاعر يختصر على القارئ عناء البحث عن معاني هذه الكلمات من خلال وضع هذا النص الثاني (الفرعي)، ونجد ذلك في قصائد: بلاقع الزمن القادم، وسقوط على صخرة حطين، ودروب الشرق، وأرجوزة الانتصار.

على أنها ليست بالظاهرة التي تندرج ضمن الكتابة الشعرية الحديثة المنفتحة على التجريب من خلال استثمار سمة نصوص الحواشي التي ترتبط أكثر بتقنيات الكتابة النثرية.

وإن كل ما سبق نماذج قد تتكرر بالشكل ذاته كما قد نتفاجأ بأشكال أخرى كما هو الحال مثلا في قصيدة << وبكت عين أبي >> من ديوان الفرحة والميلاد، حيث يجتمع الشعر والسرد والمادة التوثيقية والمرجعيات – المتمثلة في النصوص التي استند عليها الشاعر وأعاد استحضارها – كما نلاحظ تنوعا في الأشكال والأساليب، إذ لا يمكن تحديدها بدقة، ولا يمكن أن نتوهم بإمكانية إضاءتها بطريقة منتهية – خاصة وأن القصيدة طويلة فهي تضم واحد وثلاثون صفحة، فرغم أن لغتها تظهر واضحة قريبة إلا أنها غامضة وبعيدة بعد ما تحمله من دلالات، خاصة وأن الشاعر عقاب بلخير قد استلهم الصوفية ومكنها بصورة كبيرة في قصيدته (وفي أكثر شعره).

وقد استهلها الشاعر بشعر لجلال الدين الرومي: [35]

من ذا الذي قال أن شمس الروح الخالدة قد ماتت
ومن الذي تجرأ على القول بأن شمس الأمل قد ولت
إن هذا إلا عدوا للشمس وقد وقفت تحت سقف
وعصّب كلتا عينيه ثم صاح: ها هي الشمس تموت.

وقد قالها في رثاء صديقه الروحي شمس الدين التبريزي الشاعر الصوفي المتجول، حتى أنه سمى ديوانا شعريا له بشمس تبريز بقي خالدا في الذاكرة الإنسانية، ويمكن اعتبار هذه الأبيات (الملصقة) من قبيل الاستهلال حيث تعيدنا إلى الروايات التي تناولت مسار العلاقة بين الصديقين، وما تتضمنه بين تضاعيفها من حالة حزن جلال الدين الرومي حين اعتزل الناس وبقي وحيدا لافتقاده شمس الدين التبريزي،

سواء عندما رحل أول مرة لما ضيق عليه المقام، أو حينما عرف بمقتله بعد عودته – التي كانت بعد أن سافر إليه (سلطان ولد) ابن جلال الدين الرومي متوسلا وحاملا رسائل أبيه الحزينة التي تقطر بدموع (اللوعة واللهفة) وقد اشتعلت نار فتنة كبرى لهذه الرجعة.

كما يعيدنا هذا الاستهلال الحامل لتجربة فريدة في العشق الإلهي إلى الروايات التي تتحدث عن اللقاء بين الرجلين ومدى تأثير كل واحد منهما في الآخر، وما تعكسه علاقتهما من قيم التسامح والإنسانية.

فإلصاق مثل هذا المقطع الشعري الحامل لحادثة يعرفها القارئ يعكس الموقف الانفعالي للشاعر فعمقه، كما أنه يبني منذ البداية الانطباع النفسي للقارئ.

فتماما مثلما افتتح جلال الدين عمله الخالد بأنّاته الحزينة افتتح عقاب بلخير قصيدته هذه خاصة وأن في العنوان تشكيل بصري آخر يعكس الصراع بين البياض (الفراغ) والسواد وهو نقطتي التوتر (..) << وهما نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري>> [36]، وهما تعكسان عجز الشاعر عن البوح مؤقتا.

لنجدهما مرة أخرى في المقطع الأول للقصيدة بعد مقولة الرومي: [37]

وبكت عين أبي ..

يا عينُ عبنُ وجودي

كان الله ولا شيء معه

وأظن أن وضع نقطتي التردد هنا جاء ليؤكد أن توقف الشاعر عن البوح فعلا كان مؤقتا، فقد استعان بكلام من القصيدة الشهيرة "تلبية الحلاج" للشاعر الصوفي المشهور أبو منصور الحلاج، (يا عينُ عينُ وجودي) المعروف بتجربته الصوفية المغايرة لتجربة الذين عاصروه << فهم كتموا، وهو أعلن وصرح بكل ما أحس به، خاطب ربه، بما في نفسه من شوق ورغبة، لكن الناس لم يفهموا قصده.>>[38]

ليستكمل عقاب بلخير كلامه بالحديث: كان الله ولا شيء معه، على اختلاف حول نسبته للرسول محمد – صلى الله عليه وسلم – وعلى اختلاف أيضا حول الكلمات التي تكونه، فإنه يرتبط بابتداء الخلق مهما كان الخلق الأول وذلك بحسب القراءات التي انبنت حول مقاصد هذا (الحديث)، فإن مجموع هذه العبارات (الملصقة) في بداية القصيدة يمكن أن يكون وسيلة الشاعر للتعبير عن الانسان المغترب عن أصله في هذه الحياة، والذي يتأمل العودة من جديد إلى الأصل.

وفي هذا النص تختبر المرجعية الثقافية للقارئ منذ بدايته، ومهما كانت القراءات التي قد تضيئه إلا أنها تبقى غير منتهية لأنه يحمل تجربة صوفية وهي وقف على صاحبها.

ومثلما سبقت الإشارة إليه فقد تعددت السياقات داخل هذا النص الشعري وتعددت معها التشكيلات الصورية، ويبقى عملنا استخراج بعض النماذج فقط.

ففيه نجد مقاطع شعرية ميزها الشاعر بتشكيل حروفها ومنها مقطع شعري لأبي مدين التلمساني وضعه عقاب بلخير وسط الصفحة بعيدا عن السطرين الشعريين السابقين بمسافة سطرين يمثلان بياضا ويكتبه على طريقة الرباعيات فلم يحفظ كتابته بالطريقة العمودية:(39)

وَتَلَوْا آيَةَ الْوَدَاعِ فَخَرُّوا
خِيفَةَ الْبَيْنِ سُجَّدًا وَبُكْيَا
وَلِذِكْرَاهُمْ تَسِيحُ دُمُوعِي
كُلَّمَا اِشْتَقْتُ بُكْرَةً وَعَشِيًّا

وربما يرجع هذا إلى أن << الرباعية تفترض (المشهد) أو اللوحة، كما تفترض درجة عالية جدا من التكثيف بغية التأثير في المتلقي >> (40)، ثم إنها من القصائد التي تم تحويلها إلى أناشيد دينية فهي من البحر الخفيف وربما هذا الأمر يعطي للشاعر مشروعية انتهاك بنائها التقليدي.

ويظهر معنا نموذج آخر لبيتين شعريين استلا من القصيدة الهمزية للإمام البوصيري التي ظهرت أيضا على بعد بيتين شعريين يمثلهما البياض: (41)

وَذُهِلْنَا عِنْدَ اللِّقَاءِ وَكَمْ أَذْ هَلَ، صَبًّا مِنَ الْحَبِيبِ لِقَاءُ
وَوَجِمْنَا مِنَ الْمَهَابَةِ حَتَّى لا كَلَامٌ مِنَّا وَلَا إِيمَاءُ

وربما يعكس هذا البياض / الفراغ في البيتين توقفا مؤقتا يستقدم من خلاله الشاعر النص / المرجع الذي يعكس الحالة التي يصفها، مهما كان هذا النص نثريا أو شعريا فيلصقه داخل نسيج القصيدة كخطاب قائم بالكامل – تقريبا – على التناص من دون أن يفصل بين كل هذه النصوص، وما يمكن ملاحظته على هذه النصوص الملصقة أنها متداولة وشهيرة وارتبط معظمها بالمدائح أو الأناشيد الدينية.

ولنأخذ نموذجا آخر تفاجأنا لطريقة استثماره من الشاعر عقاب بلخير فقد استل كلاما للنفري في عدة مواضع من القصيدة، هذا الكلام الذي ورد في كتاب (المواقف) بشكل نثري وبدون أي قيد يتعلق بالوزن أو القافية أو الشكل العمودي للقصيدة – بأن يقسم البيت فيها إلى شطرين (صدر وعجز)–، فنجده استلها وكتبها وفق طريقة الشعر الحديث: (42)

قد قال لي:
أدخل بثقب الإبرة
لا تبرح المكان

ولا تحاول مسك خيط الإبرة

لأنه مصان

ولا تمده لكي يخرج من مكانه

وافرح فإنني أحب أن أرى الفرحان.

ونجد النفري يقول: << وقال لي أقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح وإذا دخل الخيط في الإبرة فلا تمسكه، وإذا خرج فلا تمده، وافرح فإني لا أحب إلا الفرحان>> (43)

فهذا النص يحمل الفيوضات الروحية للنفري وأفكاره وآرائه، قد أعاد عقاب بلخير صياغته تناصيا بين تضاعيف قصيدته مما يعكس نيته في تقديم أفكاره بطريقة موجزة ورمزية ومجازية، من غير البوح كما عند النفري، ولكن بعيدا عن خطية القول التي تتماشى والفضاء الحضاري والثقافي للنفري، فتجلت عنده ومضة شعرية مكثفة.

وغيرها من النماذج التي تتعلق بالتشكيلات الصورية في هذه القصيدة كالعبارات الفرنسية، وأسلوب الحوار، وتوزيع الأسطر الشعرية في الصفحة، والصراع بين البياض والسواد...

وأظن أن الأمر يرجع إلى استجابة هذا النص وتناغمه مع الوهج العرفاني الصوفي فهو مثقل بالمعرفة الصوفية والفكرية.

خاتمة:

ومن خلال هذه العينات النصية نجد أن التشكيلات البصرية لم تكن الظاهرة الطاغية عليها فلم تشغل حيزا بارزا في نصوص الشاعر عقاب بلخير، وإن هذا الأمر لم يسقط جماليتها لأن هناك عوامل كثيرة تساندت لتكوينها وهي ترتبط بطبيعة التجربة التي يعيشها الشاعر، وهذا هو الأصل في الشعر، حيث تتظافر مستويات عديدة ومختلفة ليكتمل تشكيله ويصبح عندئذ قابل للتلقي وللممارسة النقدية.

وإن أغلب كتاباته جاءت بالطريقة المألوفة، وحتى وإن استثمر الشاعر في هذا الجانب الشكلي، فإنه لا يهيمن على البنية الكتابية، ولا يكون بديلا عنها، وإنما نجد تداخلا بين العلامات اللغوية والعلامات الطباعية وهي الدينامية التي سارت عليها معظم القصائد مواضيع البحث.

وإن استعمالها لم يكن اعتباطا بل إنها أمدت القصائد نفسا جديدا من خلال تشبعها بالدلالات والمعاني.

كما تشبعت دلالات هذه القصائد بفضل تقنيات عديدة مما يفتح مجال التأويلات أمام القراء خاصة إذ استكملت بقراءة أغلفة الدواوين التي تشي بدلالات عميقة ومضمرة.

الهوامش:

(1) تتعدد المصطلحات التي وضعت للقصيدة التي يتأسس بنائها على الجانب الشكلي أو الصوري في الدراسات العربية، فنجد: القصيدة البصرية، والقصيدة المرئية، وقصيدة البياض، والشكل الخطي، والشعر الهندسي، والتشكيل البصري وغيرها، وهي تسميات ترجع إلى زاوية النظر التي ينظر منها واضعو هذه المصطلحات حيث نجد منها التي تكتفي بالجوانب الطباعية ميدانا للتحليل، كما نجد التي تكتفي بالجانب البصري لتنظر في متخيل النص.

(2) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي)، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، 1988، ص 26.

(3) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ط 1، الدار البيضاء – المغرب، 2008، ص 18. (1950 – 2004) - بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر" –

(4) أحمد درويش: في نقد الشعر (الكلمة والمجهر)، ط 1، دار الشروق، مصر 1996، ص 118.

(5) حوار مع الشاعر بلخير عقاب على هامش الندوة الوطنية الثالثة (الافتراضية) حول: انتاج الصورة الشعرية من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري لدى الشاعر الجزائري بلخير عقاب، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 21 جوان 2021.

(6) عبد الحميد هيمة: علامات في الابداع الجزائري (دارسة نقدية)، ط 2، رابطة أهل القلم، سطيف – الجزائر، 2006، ص62.

(7) حوار مع الشاعر بلخير عقاب (21 جوان 2021).

(8) شعر الهايكو (وفي المعجم الهَيْكُو): قالب شعري ياباني تتألف القصيدة فيه من سبعة عشر مقطعا موزعة على ثلاثة أبيات: الأول والثالث بكل منهما خمسة مقاطع، وبالثاني سبعة.

والهيكو أقصر قالب شعري ياباني، والغرض منه أن يعطي بإيجاز تام انطباعا عن حالة نفسيه أو عن منظر طبيعي، وقد ظهرت هذه القصائد من أوائل القرن الثالث.

ينظر: مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب (إنكليزي – فرنسي – عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 202.

(9) صدام أبو مازن: شعر الومضة والتأمل... الهايكو العربي يفشل رهانات النقاد ويتجه من اليابان للمغرب والعالمية" الجزيرة net، 2019/10/30.

(10) حوار مع الشاعر بلخير عقاب (21 جوان 2021).

(11) أدونيس: الصوفية والسريالية ،ط 1، دار الساقي، لبنان، 1992، ص 115.

(12) خالدة سعيد: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، ط 2، دار العودة، بيروت، 1982، ص 101.

(13) وجدنا هذه القصيدة (وغيرها) في ديوان آخر هو الأرض والجدار، وقد لاحظنا اختلافا في كتابة القصائد هنا وهناك (مع ملاحظات أخرى)، ولا نعرف إن كان الأمر متعلقا بقصدية معينة من الشاعر أو ماذا؟! خاصة أن إخراج أي كتاب عموما يستدعي مراقبة وتصحيحا دقيقا، ونأمل إعادة نظر في كل الدواوين بحيث يتم تنقيحها وترتيبها من جديد، حتى تسهل دراستها خاصة وأن مشرحة النقد والتحليل صارت تتعاقب كل العلامات التي تشكل النصوص الشعرية.

(14) حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ط 1، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003، ص 9.

(15) عقاب بلخير: بكائنات الأوجاع وصمت الحيرة في زمن الحجارة، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص 15.

(16) المصدر نفسه، ص 16.

(17) المصدر نفسه، ص 16.

(18) المصدر نفسه، ص 15.

(19) الكولاج collage: في الأصل المصطلح ينتمي إلى فن الرسم ويعني إدماج مواد مختلفة من الواقع في اللوحة الفنية. فهو في جوهره عمل تركيبي يمزج بين ما ينتمي إلى المتخيل وما ينتمي إلى الواقع. وقد ظهر هذا المصطلح أول مرة سنة 1912 حين أقدم "بيكاسو" (picasso) و"براك" (braque) على إقحام أوراق ملصقة في صلب لوحاتهما. ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ط 1، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، 2010، ص 58.

(20) عقاب بلخير: بكائيات الأوجاع وصمت الحيرة في زمن الحجارة، ص 57.

(21) المصدر نفسه، ص 58.

(22) محمد الصفراوي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 175.

(23) عقاب بلخير: بكائيات الأوجاع في زمن الحجارة، ص 66.

(24) عقاب بلخير: ديوان التحولات، ط 1، منشورات الجزائر، 1999، ص15.

(25) المصدر نفسه، ص 15 – 16.

(26) المصدر نفسه، ص 16.

(27) عقاب بلخير: سباخ، ط 1، دار الأوطان، الجزائر، 2015، ص 5.

(28) ماري إلياس – حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط 1، مكتبة لبنان، 1997، ص 141.

(29) يمكن أن يكون الشاعر قد استلهم رمزية العدد ثلاثة من القرآن الكريم من خلال الآية 41 من سورة آل عمران: ((قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّيَ آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزًا وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ)).

(30) محمد بن عمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، ط1، شركة المدارس للنشر والتوزيع، المغرب، 2001، ص 226.

(31) عقاب بلخير: سباخ، ص 26.

(32) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1983، ص 202.

(33) عقاب بلخير: سباخ، ص 26 – 27.

(34) وجدنا للتفريع مصطلحات أخرى هي الإضافة والتفخيم، وهو: التوسع Amplification في شرح عبارة موجزة بأساليب بلاغية مختلفة وذلك كالإكثار من ضرب الأمثلة واستعمال المترادفات، ينظر: مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص 13.

(35) عقاب بلخير: الفرحة والميلاد، ط 1، دار الأوطان، الجزائر، 2012، ص 112.

(36) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 240.

(37) عقاب بلخير: الفرحة والميلاد، ص 113.

(38) أحمد ابراهيم الشريف: شهد الكلام .. الحلاج .. يا كلّ كلّي يا سمعي ويا بصري، اليوم السابع، القاهرة، الاثنين 29 ماي 2017.

(39) عقاب بلخير: الفرحة والميلاد، ص 114.

(40) عبد الحميد هيمة: علامات في الابداع الجزائري، ص 13.

(41) عقاب بلخير: الفرحة والميلاد، ص 141.

(42) المصدر نفسه، ص 116.

(43) النفري (محمد بن عبد الجبار بن الحسن): المواقف والمخاطبات، ط1، مكتبة المتنبي، القاهرة – مصر، ص 75.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

–عقاب بلخير: ديوان التحولات ط 1، منشورات التبيين الجاحظ، الجزائر، 1999.

–عقاب بلخير: بكائيات الأوجاع في زمن الحجارة، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003.

–عقاب بلخير: سباخ، ط 1، دار الأوطان، الجزائر، 2015.

–(محمد بن عبد الجبار بن الحسن) النفري: المواقف والمخاطبات، ط1، مكتبة المتنبي، القاهرة – مصر.

المراجع:

–أحمد ابراهيم الشريف: شهد الكلام .. الحلاج .. يا كلّ كلّي يا سمعي ويا بصري، اليوم السابع، القاهرة، الاثنين 29 ماي 2017.

–أحمد درويش: في نقد الشعر (الكلمة والمجهر)، ط 1، دار الشروق، مصر، 1996.

–أدونيس: الصوفية والسريالية، ط 1، دار الباقي، لبنان، 1992.

–حبيب مونسي: شعرية المشهد في الابداع الأدبي، ط 1، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.

–خالدة سعيد: حركية الابداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، ط 2، دار العودة، بيروت، 1982.

–شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي)، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

–عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1983.

– صدام أبو مازن: شعر الومضة والتأمل .. "الهايكو العربي يفشل رهانات النقاد ويتجه من اليابان للمغرب والعالمية"، الجزيرة net، 2019/10/30.

– عبد الحميد هيمة: علامات في الابداع الجزائري (دراسات نقدية)، ط 2، رابطة بهل القلم، سطيف – الجزائر، 2006.

– ماري إلياس – حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ط 1، مكتبة لبنان، 1997.

– مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب (إنكليزي – فرنسي – عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

– محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004) بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر"، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 2008.

– محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ط 1، الرابطة الدولية للناشئين المستقلين، 2010.

–محمد بن عمارة: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، ط1، شركة المدارس للنشر والتوزيع، المغرب، 2001.

– حوار مع الشاعر عقاب بلخير على هامش الندوة الوطنية الثالثة (الافتراضية) حول: انتاج الصورة الشعرية من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري لدى الشاعر الجزائري عقاب بلخير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 21 جوان 2021.