رزيقة بوشليقة – جامعة تيزي وزو – الجزائر

شعريّة التّجريب والتحوّل في الشّعر الجزائري المعاصر
ديوان " محاريث الكناية " للأخضر بركة – أنموذجا –

« أستنفرُ الكلمات ...
أحشدها أمامي في العبور إلى البياض الفظّ،
يهزمني الوضوحُ ».

ديوان " محاريث الكناية "، قصيدة قهوةٌ مع
صديقي ....الضجر، ص 198.

ملخص

لم يعدْ الإبداع الأدبي في الوقت الرّاهن يستند على النّمطيّة الجماليّة، التّي سار عليها النّص الأدبي في القديم، والمتمثّلة في الجماليّة الشّكليّة، ونخصّ بالذّكر " عمود الشّعر "، الذّي يعدّ أيّ خروج عن بنيته الشّكليّة والمضمونيّة على حدّ سواء كسرا لوحدته البيتيّة وتجاوزا وهدماً لقواعد الشّعر وأسسه العربيّة، لذا راح النّص المعاصر يُراهن على فكرة المغامرة والتّجاوز والمغايرة، من خلال خلق نصّ جديد بكر، ينفتح على تعدّد القراءات واختلاف التّأويلات، وقد عمل الشّاعر الجزائري " الأخضر بركة " في منجزه الشّعري " محاريث الكناية" على الخروج عن السّائد وخلق المغاير، فجاء مقالنا هذا حفرا في بنيته الدّلاليّة العميقة وتجلياته الجماليّة الفنيّة، واشتغالاته الصوريّة الرؤيويّة، من خلال الإجابة على سؤال مركزيّ يتمثّل في: ما هي مظاهر التّجريب في ديوان " محاريث الكناية " للأخضر بركة ؟ وفيما تتجلى تمظهراته الفنيّة الجماليّة وأنساقه التّصوريّة، التّي ميّزت نصوصه الشّعريّة ؟

Abstract

The ladder of literary creativity at the moment is based on the aesthetic stereotypes, Which walked out of the literary text in the Old, Of aesthetic formalism, and singled out "the hair shaft), Which is a departure from the structure of formal and substantive alike breach of unity of home and encroachment and demolition of the rules of poetry in Arabic and founded, If claimed the contemporary text is betting on the idea of adventure and overtaking and adversity, By creating a new text Bakr, open to multiple readings and differing interpretations, The Algerian poet "green work pool" in the unfinished poetic "plows metonymy" out of the mainstream and create a variant, This came to our article holes in the structure Remember the deep and manifestations artistic aesthetic, and Achtgalath apocalyptic image, by answering a central question is, What are the manifestations of experimentation in the office of "plows metonymy" for Green Pond? As reflected technical Tmzarath Onsagah aesthetic and conceptual, which marked the poetic texts?

إضاءة مدخليّة

تسعى الكتابة الشّعريّة المعاصرة إلى التّجاوز وخلق المغاير، وتحطيم فكرة " الفحل الشّعري " الذّي سارت على نهجه القصيدة العربيّة لسنوات طويلة، واصطباغ عناصرها بالمألوف والثبوت، فجاء التّجريب كآلية جديدة لتجاوز كلّ نمط جاهز أو قالب ثابت، ومحاولة استنطاق القصيدة من زوايا جديدة ومتعدّدة، وذلك لينفتح على فضاء مغاير، ويدشّن تجربته الشّعريّة على أرضٍ بكر، فالمتتبّع لتحوّلات القصيدة الجزائريّة المعاصرة من التّقليد إلى التّجريب، يقرأ التّغيّر والتّجاوز الحاصل في البنيّة التّشكيليّة للّغة الشّعريّة.

وقبل الولوج في الكشف عن العناصر الجماليّة التّي ترتكز عليها القصيدة التّجريبيّة عند الشّاعر الأخضر بركة، نقف أوّلا عند مساءلة المفاهيم: فمصطلح الشّعريّة يرتبط باللّسانيات، التّي تعدّ علما رائدا لجلّ العلوم الإنسانيّة، لذا حاولت الشّعريّة أن تستنبط بعضا من مفاهيمها منها، و يعتبر " رومان جاكبسون/ roman Jakobson " أحد المتزعمين الكبار لهذا التوجّه، وقد اعتمد في دراسته لعمليّة

التّخاطب على ما جاء " فرديناند دي سوسير/ ferdinand de saussure "، حول دائرة الكلام التّي تشترط توفّر شخصيتين على الأقل وهما: المرسِل/ destinateur والمرسَل إليه/ destinataire، ويُقصد بالشّعريّة – حسب تحديد جاكبسون لها - « ذلك الفرع من اللّسانيات، الذّي يعالج الوظيفة الشّعريّة في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للّغة، وتهتم الشّعريّة بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشّعريّة لا في الشّعر فحسب، حيث تهيّمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للّغة، وإنّما تهتم بها أيضا خارج الشّعر، حيث تعطي الأولويّة لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعريّة » (01)، ويطرح " جاكبسون " تعريفا أكثر إيجازا، وذلك بوصف الشّعريّة على أنّها «الدّراسة اللّسانيّة للوظيفة الشّعريّة، في سياق الرّسائل اللّفظيّة عموماً وفي الشّعر على وجه الخصوص » (02)، وبهذا نقول أنّ " الوظيفة الشّعريّة " عند جاكبسون لا تنحصر في حدود الشّعر فقط، بل يتعداه إلى سائر أشكال الفنّ الأدبي، حيث أنّ الوظيفة الشّعريّة المرتبطة بجماليات النّص الشّعري تستهدف اللّغة لذاتها ومن أجل ذاتها.

أمّا إذا عدنا إلى مصطلح " التّجريب " فقد جاء في لسان العرب لابن منظور قوله: « وجرّب الرّجل تَجْرِبة: اختبرَهُ، والتّجربَة من المصادر المجموعة، قال النّابغة: إلى اليوم قد جُرِّبْنَ كُلَّ التَّجَارِبِ.

وقال الأعشى:

كَمْ جَرَّبُوهُ، فَمَا زَادَتْ تَجَارِبُهُم ❖❖❖ أبا قُدَامة، إلاّ المَجْدَ والفَنَعَا» (03).

والتّجريب في هذا الموضع بمعنى: الاختبار والممارسة.

ويضيف ابن منظور في معجمه: « ورجل مُجرَّبٌ: قد بُلِيَ ما عنده، ومُجرِّبٌ: قد عرف الأمور وجرّبها؛ فهو بالفتح، مضرّسٌ قد جرّبته الأمور وأحكمته، والمجرِّبُ، مثل المجرّس والمضرَّسُ، الذّي جرّسته الأمور وأحكمته، فإن كسرت الرّاء جعلته فاعلاً، إلاّ أنّ العرب تكلّمت به بالفتح، والمجرّب: الذي قد جرب في الأمور وعرف ما عنده » (04)، ويأتي هنا بمعنى معرفة حقيقة الأمور واكتشافها، وورد في لسان العرب أيضا قول الشّاعر:

« وفينا، وإن قيل اصطلَحنا تَضَاغُنٌ ❖❖❖ كما طَرَّ أَوْبَارُ الجِرَابِ على النَّشْرِ.

يقول: ظاهرنا عند الصلح حسن، وقلوبنا متضاغنة، كما تنبت أوبار الجربى على النّشر، وتحته داء في أجوافها، والنّشر: نبت يَخْضَرُّ بعْدَ يُبْسِه في دُبر الصيف، وذلك لمطر يصيبه، وهو مؤذٍ للماشية إذا رَعَتْهُ » (05)، فما تحمله الدّلالة السطحيّة عكس ما هو كامن في الأعماق، لذا علينا تجاوز الظّاهر إلى الباطن، وتجاوز السّائد إلى المغاير.

تتعدّد الدّلالات اللّغويّة للفظة " التّجريب " وتختلف بحسب سياق ورودها، لذا جاء التّحديد اللّغوي الأخير لها يخدم فكر الشّاعر المعاصر وبناء نصّه وفق أبعاد تجريبيّة مختلفة، تُخلخل القوالب الفنيّة السّائدة، وتبحث عن الشّروخ الكامنة في نسيجها الثّقافي ونسقها البنائي، فيأتي التّجريب بمعنى الاختراق والتّجاوز للبنيّة النّصيّة الموروثة وقوالبها الإبداعيّة الثّابتة.

أمّا تحديد مصطلح التّجريب اصطلاحا فإنّه يصعب إيجاد تعريف دقيق له، نظرا لتعدّد زوايا النّظر إليه، ولكونه نشأ في رحم طبيعيّة هي العلوم التّجريبيّة المرتكزة على ثوابت الفيزياء ومنطق الرّياضيات، ويُحاول استنباته في رحم اصطناعيّة، يطبعها الإبداع، ويميّزها اختلاف أشكال الممارسة، وطبيعة التّجريب ذاته؛ الذّي يرفض القَوْلبَة ويسعى إلى التّجدّد وإلى كسر رَتابة المألوف، إضافة إلى ارتباطه بالفكر والوجدان، وتباين المقصد منه، كلّ ذلك يجعل من الصعوبة بمكان تحديد المفهوم بدّقة (06)، إلاّ أنّه يمكن تحديد مصطلح التّجريب بالنّظر إلى الفضاء الذّي يتحرّك فيه، ونحاول الإمساك بالنّقاط العرضيّة له.

يحدّد صلاح فضل مصطلح التّجريب في كتابه " لذّة التّجريب الرّوائي " بقوله: « إنّ التّجريب يمثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة، في أنماط التّعبير المختلفة » (07)، فعلى المبدع أن يتجاوز الانسداد واستهلاك نفس الأدوات، والاشتغال برتابة ما يفقد النّص تجدّده وحركيته.

فلا يُعترف بالنّص الشّعري إلاّ في إطار تجاوزه للقديم، وكسبه لمعالم جغرافية جديدة، تمكّنه من التّموقع من جديد ضمن خريطة الإبداع، ومنحه إضافة جديدة والمغامرة في أرضه البكر، لكون الإبداع هو « فنّ المغامرة الجماليّة، والتّي تتجلى في

أعنف صوّره في العمليّة الشّعريّة، التّي تعبّر عن فعل اختراقيّ من طراز رفيع » (08)، وهكذا فإنّ التّجريب يتأسس على التّجاوز والمغامرة الجماليّة.

ومن الشّعراء الذّين اشتغلوا في نصوصهم على "التّجريب" نجد الشّاعر الجزائري " الأخضر بركة " في ديوانه " محاريث الكناية ".

وسنحاول الولوج إلى عالمه النّصي والكشف عن جماليات الاشتغال اللّغوي، وكيف حاول الشّاعر المراوغة بمحراث " الكناية الماديّة " والحفر في تربته الشّعريّة وقلب موازين اللّغة، والبحث عن مداخل للمعنى ومخارج للذّات.

1. مِحْرَاثيّة اللّغة الرّميم وشعريّة العنونة في ديوان " محاريث الكناية " للأخضر بركة

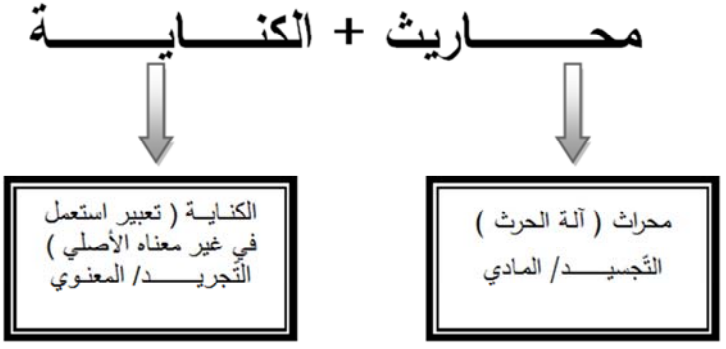
يركّز الشّاعر الجزائري " الأخضر بركة " على المسار التّجريبي، باحثا عن المعنى الجديد، وعن الجملة الجديدة، وعن الرؤيا الشّعريّة المختلفة، التّي تنهل ملامح تشكّلها من خصوصيات الإنسان الجزائري وتراكماته المعرفيّة والحياتيّة والتّاريخيّة (09)، وفي محاولتنا الولوج إلى عالم النّص ونسيجه الدّلالي والكشف عن مكنوناته الصّوريّة، نعبُر أوّلا من عتبة العنوان التّي تعدّ الجسر الرّابط بين ظاهر النّص وباطنه، فيأتي عنوان " محاريث الكناية " لينقلنا إلى أرض تخييليّة لم تطأها تصاوير شعريّة سابقة.

يحاول الأخضر بركة من خلال ديوانه أن يخلق تجربة شعريّة جديدة، يتجاوز فيها الرّاهن الشّعري، ويرحل بالذّات الشّاعرة عبر المغامرة الجماليّة التّخييليّة، التّي تستمّد طاقاتها الإبداعيّة من التّفاصيل اليوميّة، والحاضر، ويوميات الإنسان الجزائري.

حيث يتشكّل عنوان " محاريث الكناية " من المنطق نفسه الذّي سارت عليه مجموع قصائد الدّيوان، إذ ينسل عن هذا العنوان الكلّي عنوانا فرعيّا وهو قصيدة " محاريث الكناية "، ص 73. والتّي تأتي على شكل صورة تشكيليّة أي أنّها " القصيدة الصّورة "، كما هو موضّح في الشّكل الآتي:

تمكّن الشّاعر الأخضر بركة من رسم قصيدته وتشكيلها تشكيلاً بصريّا، فهو يحاول أن يمنح نصّه الشّعري " محاريث الكناية " فرصة أكبر لاحتلال رقعة البياض، التّي تتناسب مع الاشتغال الرؤيوي للكناية، حيث يعدُّ التّشكيل البصري للقصيدة « بنية أساسيّة من بنى الخطاب الشّعري الحديث ودالا ثريّا يوجّه فعل التّلقي، استناداً إلى أدوات مفهوميّة تمكّن من دراسة شكل العلاقات » (10)، ولعلنا نؤكّد هنا أنّ هذه القصيدة جاءت بهذا الشّكل الفضائي المكاني، لتدّل على وعي الشّاعر بضرورة تجاوز العُرف اللّغوي القديم، وتقديم نص " محاريث الكناية " بطريقة تليق بتجاوزه للسّائد والمتعارف.

كما حاول الأخضر بركة في ديوانه أن يجمع جلّ عناوين القصائد بين المجرّد والمجسّد، وبين المادي والمعنوي، وقد جاءت العنونة الكليّة للديوان كيمياء شعريّ تتصهر في بوتقته المادة والمجرّد، كما هو مبيّن في المخطّط الآتي:



استطاع الشّاعر الأخضر بركة أنْ يخلق تركيبا مغايرا للسّائد، ويؤسّس من خلاله لعلائق نصيّة جديدة، ويخرق العرف اللّغوي ويتجاوزه، وذلك من خلال بناء تشكيلة نصيّة مغايرة بتراكيب جديدة في سياقات متعدّدة، فيكتنز نصّه بفيوضات المعنى، ويمنح للغته الشّعريّة إمكانية التّجدّد والحركة والاختلاف.

ويضعنا من خلال تركيبه العنواني « محاريثُ الكناية » ضمن تُربة شعريّة يَحرُثُ فيها الشّاعر للكشف عن التّركّمات الدّلاليّة الجديدة والحفر في مواطن الخفاء والغياهب، فإضافة لفظة " الكناية " للمحاريث يدلّ على قلب وتجريف تربة اللّغة لاستنبات الصّور والدّلالة من رميـمها.

فتتجلى منحنيات التّجريب عنده بدءا من عتبة عنوانه، خاصّة في المكوّن التّركيبي للجملة العنوانيّة، إذ جاء العنوان مغايرا للمعتاد والسّائد، يجمع بين متنافرين، فالشّاعر الأخضر بركة يحاول أن يمنح الأشياء هويّة جديدة مغايرة تجمع بين الشّائع المألوف.

2. شعريّة تحوّل المرايا في المكتنز النّصي

لقد اختار الأخضر بركة في ديوانه " محاريث الكناية " رهان التّجريب، وحطّم فكرة هويّة التّجنيس، فغدت نصوصه الشّعريّة دون هويّة تجنيسيّة، حيث جمع في بعض قصائده بين خصائص الشّعر وآليات السّرد، فنتج عن ذلك انفتاح المحكي الشّعري لديه.

كما انطلق " الأخضر بركة " في تأثيث عالمه وتربته الشّعريّة من الواقع المعيش، والإنسان والوجود، فجعل من الحياة والوجود سبيلا لخلق المعنى، فالشّاعر ينهل مادته الشّعريّة من التّفاصيل اليوميّة، حيث تتلبّس الأشياء الماديّة بمعان تجريديّة، وذلك بغية تغيير النّسق المرجعي للّغة وترحيل الأشياء من عالمها الأصلي الذّي وُجدت فيه، إلى عالم أكثر اشتغالا ألا وهو الشّعر، وإعادة تعريف مسميات الأشياء لمنحها معانٍ جديدة تتناسب مع الجغرافيا الشّعريّة المغايرة للشّاعر، يقول في قصيدة " شخص ":

لا شيء في أشيائه
مرّت أسابيعٌ وشهر ثالثٌ، أو مرّ عام

خلف المدينة شارع لا ينتهي إلاّ بما خور
زقاقٍ ضيّق،
في فندق وسخ أقامْ. (11)

ينقلنا الشّاعر عبر قصيدته إلى واقع الأفراد المزريّة، فيصوّر لنا مشاهد الحياة اليوميّة مع أبطالها بعدسته الخاصّة، حيث يحاول من خلال قصيدته " شخص " التّي جاءت نكرة، والتّي تندرج ضمن العناوين اليتيمة كونها وردت لفظة " شخص " لفظة مفردة، أن يشكّل ويصوّر المشاهد الدّراميّة التّي تنقل لنا صراعات الأنا مع العالم والوجود، واستند المقطع عنده على الوصف، فشرع في تقديم هذا الشّخص المجهول للقارئ، ومن يكون هذا الإنســـان ؟، فقال: « لا شيء في أشيائه/ في فندق ضيّق أقام »، كما راح يصوّر لنا المكان المغلق، الذّي نزل فيه هذا الشّخص المجهول، ألا وهو: « الفندق، والحُجْرة »، يضيف:

في فندق وسخ أقام
جدرانهُ حجرته،
العناكب،
عضّة العفن الخبيث على الطّلاء،
مداخنُ الأنفاس في اللّيل،
الخزانةُ
عششت فيها الصراصير،
الثياب: قميصُه.
والمعطف الصيفيُّ خلف الباب
سقف الرّماد،
حقيبة سوداء، صورة أمّه،
وجهٌ يطلّ على البلاط،
حذاؤه المثقوب، أعواد الثّقاب. (12)

لا شيء في المكان يوحي بالحياة، ومضى الرّاوي الشّاعر يصوّر لنا بؤس حياة هذا الشّخص وعيشه، حيث «التبس الشّعر بتوترات الحياة وصراعاتها اليومية والكونية، ولم يعد من الممكن العودة الخالصة للبوح الرائق المفعم باليقين..» (13)، لذا كانت تتنامى النّزعة التأليميّة كلّما اقتربنا من نهاية النّص، يقول:

فتح النوافذ لم يجد غيماً
على الآفاق، ردّ حديدة المزلاج،
عاد إلى فراش النوم يحلم لم يجد حلماً
تشظّت كتلةُ الأشياء:
ظهرُ المقعدِ المكسور،
تبغٌ، ثمّ مذياع صغير
نزل الشّوارعَ لم يجد أحداً
ليصحبه إلى مقهى يحدّثه
كان الرّصيف أمامه
يمشي
مشى معه وحدّثه. (14)

يتحرّك الحكي في قصيدته من خلال استعمال الرّاوي لفعل الماضي " فتح " للبحث عن منفذٍ للخلاص من وهم الحياة وقسوتها، وفي طريقه للبحث حكمت عليه الحياة بالشقاء الأبدي، يفتش عن الحياة في الحياة وكلّما أتاها لم يجد شيئا، فورد الفعل المضارع المجزوم " لم يجد " للدّلالة عن العدم والإغراق في التيهِ، وكأنّ بالشّاعر يقول:

فتح النّوافذ ..... علّه يجد غيمـــــاً ..... لمْ يجد غيــماً.
عاد لفراشه ليحلم..... علّه يجد حلماً ..... لمْ يجدْ حلماً.
نزل الشّوارع ..... علّه يجد شخصاً .....لمْ يجدْ أحـــداً.

فيستسلم الشّخص في الأخير ويقرّر أن يحدّث الرّصيف، « كان الرّصيف أمامه/ يمشي/ مشى معه وحدّثه »، فتتحوّل دائرة الكلام عند الأخضر بركة، بعدما كان المرسِل يوجّه كلامه للمرسَل إليه/ المتلقي (أي الأشخاص)، تجاوز

النّص ما بعد الحداثي السّائد في عُرف اللّغة، وأصبح المتلقي شيء جامد مادي لا يتحرك، ولقد مثّل له بالرّصيف هذا " الشّخص الجامد " يسمع " الشّخص المجهول " دون كلل طوال مسافة الطّريق، وماذا لو انتهى الطّريق وانقطع الرّصيف ؟ أكلّما مشى إليه لم يجدْ شيئا ؟.

رغم أنّ الرّاوي لم يمنح للشّخص صوتا داخل النّص، ولم يتحدّث عبر جلّ مسار القصّة، إلاّ أنّنا نراقب تحرّكه عبر الأفعال التّي أسندها الرّاوي إليه. فلم يعد الشّاعر يمنح للأشياء غايتها التّي وُجدت لها في الحياة اليوميّة، بل أصبح يُبدع في أشيائه بطريقة تتجاوز فيه الواقع وتحوّله، ويمنحها دلالة وقراءة أخرى تُناسب الموقف والمقام الجديد الذّي وُضعت فيه.

اعتنى الشّاعر الرّاوي بالتّفاصيل اليوميّة الصّغيرة، وهو ينقل لنا معاناة الأفراد وواقعيّة فوضى الذّات، يَحْكي لنا قصّة شخص عاد من الغُربة، ويصوّر لنا أحداثها منذ أنْ وقف أمام الباب، في قصيدته المعنونة ب « عاد »، يقول:

ها هنا عتبة الدّار، هرّت كلابُ المدى
في البعيد، الصدى
وصل البيتَ، ذاكرة اليدّ لا تُخطئ الباب، طرقٌ يَرجُّ
فراغ السّكينة، هبّ النّساء
فزعن طيوراً، خرجن إلى الحوش شبه عرايا،
بياضٌ تفتّح في ظلمة، جدّة بسْملت،
من يدق على الباب، ضوضاءُ، ضوءٌ، وناس
خطوةٌ، ثمّ شيخ مشى إلى العتبة، استيقظت طفلة، (15)

يشرع الشّاعر الرّاوي في رواية أحداث السّرد، حيث توقّف ليقدم لنا الإطار الذّي ستدور فيه الأحداث، وتنطلق منه عمليّة وصف المكان، « ها هنا عتبة الدّار، هرّت كلاب المدى/ في البعيد، الصدى » يستهل وصفه بالوقوف على عتبة الباب حيث يكون الزّمن في درجة الصفر، ثمّ يبدأ في سرد الأحداث وحركيّة الأفعال حين يقول: « وصل البيت، ذاكرة اليدّ لا تُخطئ الباب، طرقٌ يرجُّ/ فراغ السّكينة، هبّ النّساء/ فزعن طيورا، خرجن إلى الحوش شبه عرايا،/ بياضٌ تفتّح في ظلمة، جدّة

بسملت، »، يعود الشّاعر الرّاوي في وصفه هذا ليقدّم لنا وقفة تأمّليّة للنّساء وهنّ يسمعنّ (طرق الباب)، وتتجلى ردّة فعلهنّ من خلال قوله: « هبَّ النّساء/ خرجن إلى الحوش شبه عرايا، جدّة بسْملَتْ، استيقظت طفلة، ... »، يقدّم لنا الشّاعر الرّاوي وصفا دقيقا لفوضى المكان الذّي تسبب فيه الذّي عاد، حين قال: « من يدق على الباب، ضوضاءُ، ضوءٌ، وناس »، ولقد جاء العنوان فعلا ماضيا (عاد)، حيث لم يكن اختيار الشّاعر الرّاوي (الفعل عاد) عبثا، وإنّما نظرا للحركيّة التّي أضفاها في المكان، وكأنّ قبل عودته كان العالم في حالة سكون أي اللا حركة « فراغ السّكينة »، كانت الأحداث في حالة " توقّف " لتسترسل في الحركة بعد فعل " العودة "، كما يأتي:

فزعن طيوراً، خرجن إلى الحوش شبه عرايا،/ بياضٌ تفتّح في ظلمة، جدّة بسْملت،/ من يدق على الباب، ضوضاءُ، ضوءٌ، وناس/ خطوةٌ، ثمّ شيخ مشى إلى العتبة، استيقظت طفلة،/ ركضتْ نحوهنّ، الرضيع بكى/ شاكس الديك إحدى دجاجاته في الخباء.

تتولّد أفعال كثيرة بعد الفعل (عاد): فزعن، خرجن، بسملت، مشى، استيقظت، ركضت، بكى، شاكس، وذلك نظرا للحدث المهمّ الذّي ورد دخل المبنى الحكائي الشّعري ألا وهو " عودة شخص مغترب ".

تزداد الأحداث تأزماً وتشتدّ حدّة توتّر القارئ والحاضرين في نصّ الرّاوي، يظهر ذلك من خلال قول الرّاوي: « منْ يدقّ الباب، لم يعرفوه، العيون تطلّ عليه، » (16)، ثمّ يمضي الشّاعر ليقدّم لنا بطاقة تعريفيّة موجزة لهذا الشّخص الغريب الذّي أفزع العائلة، وأثار المكان:

« فتحن له، واقفٌ شخصهُ، رجلٌ فارعُ الطّول، ظلٌّ يميل/ على الحائط، قامته نفسُها، ارتعشت أمّه » (17)، ثمّ ينتقل الشّاعر الرّاوي ويسلّط عدسته على لحظة اللّقاء، وكيف عمّت الفرحة وأزهر المكان وحرارة اللّقيا، فيواصل في سرد الأحداث:

« ارتعشت أمّه/ سقطت في لهيب العناق، انطوى على ظلّه الظّل،/ سال السواد على نفسه قُبلا من دموع تكسّرن فوق الملامح،/ فوق الأصابع، مالتْ به يُمنة

وشمالاً/ تفتَّح في حجر الدّار عُشب الطّفولة،/ روحان في جسد، حوله شجرٌ من نساء/ بكينَ، ابتسمن الدّموع، تعاطفن ملء المكان، الهواء/ نباتٌ تنفّس في رئة الخيمة، الأسرة احتفلت./ لم يصدّق أحد/ أخته المرأة الأرمله/ عانقت أختها/ بكتْ الخالة،/ جارة خرجت،/خبّأت رأسها خجلاً، إخوة جلسوا/ حوله، الغرفة امتلأتْ/ عصّبتْ رأسها أمْهُ،/أشعلت زيت قنديلها، علّقت/ على الباب معطفه/ أشعل الابن كبريته،/ طائرٌ عاد من قفص الاغتراب/ إلى عُشه » (18)، اعتنى الشّاعر الرّاوي بالتّفاصيل الصّغيرة، ليشارك القارئ واقعية الأحداث والمروي، وذلك من خلال اعتماده على الأفعال الماضية « التّي تتميز بها الدراما باعتبارها لغة تصنع حدثا حركيّا بتموجاتها الصّوتية والدّلالية» (19)، فقد أورد لنا مجموعة من الأفعال نذكر بعضها على سبيل المثال لا الحصر: (ارتعشت، سقطت، انطوى، سال، مالت، بكين، تفتّح، تعاطفن، تنفّس، احتفلت، عانقت، بكت، خرجت، خبّأت، جلسوا، امتلأت، عصّبت، أشعلت، علّقت، أشعل، عاد)، ذكر هذه الأفعال حتى يتحرك الحكي في نصّه بكلّ طلاقة، حيث يلمح القارئ تكاثف الأحداث واسترسال الشّاعر الرّاوي في ذكرها دفعة واحدة، كما ينتبه أيضا إلى غياب الفواصل بين الكلمات والأحداث، كلّ شيء حدث دفعة واحدة: فراق + لقاء + فراق..... انتظار.

يواصل لنا السّارد الخارجي في وصف أحداث العودة، فيكون التّعبير عن التّفاصيل اليوميّة في شعر الأخضر بركة سبيلا لجعل الشّعر « القوّة الكونيّة العظمى التّي تستنقذ جوهر الحياة من الضياع (...) وتحفظ للإنسان فاعليّة ذاكرته، وتُبقي على معنى وجوده » (20)، هكذا التبس الشّعر عنده بتوترات الحياة وصراعاتها اليوميّة، لذا خلص النّص إلى نهاية مأساوية، تصاعدت خلالها الأحداث وتأزمت، يقول:

لم ينمْ قلقُ المرأة، الشّمعة انطفأت
لم يزل دفئه في الفراش، اختفى
من على الباب
مِعْطَفُهُ ..

من أنا في " تمنراست "
حصّتي من خمرة المعنى قليل
والوقت في قارورة الوقت الذّي عندي قليل
جبلٌ من عزلة يعلو،
غراب فوق باب الرّوح يعلو،
وجهي مكان ...
يتّمته الشمس، ماضيّ غبار قدمي في التيه
ماضي " هقارٌ " .. طاعنٌ في السّن،
والمستقبل الحافي خطاي
في رمال الحيرة الأولى، سمائي
غيمة حُبْلى تفيض
بدموع النّجم في الأفق الهلامي
قد تركتُ الباب مفتوحا ورائي
وتركتُ .. ولدي " ياسين " يمشي
في ضياء الرّغبة الأولى، تركتُ
مطرَ الفجر يئنّ
في عيون امرأة شدّت ردائي:
عدْ إلينا .. !! (21).

استطاع الشّاعر السّارد أن يبني نسيجه النّصي وفق تنامي الأحداث وتطوّرها، فالحبكة القصصيّة في نصّه عملت على نسج أحداث القصّة وتخريجها للقارئ بالطّريقة التّي عرض علينا الشّاعر السّارد نصّه السّردي الشّعري، حيث استطاع أن يجمع في منجزه النّصي بين السّرد والشّعر، إذ عمل على ترحيل بعض عناصر السّرد إلى الشّعر، لأنّ تقنيّة السّرد هي الأنسب لتصوير الواقع ونقل أحداثه وتفاصيله وتأزماته، فالجمع بين بينهما أي بين السّرد والشّعر « يقودنا إلى تأسيس مفهوم السّرد الشّعري، الذّي يتمثّل في تشكيل النّص بطريقة خاصّة كما أسلفنا، يستمد سماته من خصائص الشّعرية الغنائية والسّردية القصصية، مع أنّه لا ينتمي إلى أي من هذين

الجنسين أعني الشّعر الغنائي أو الشّعر القصصي، فهو نص تتمثل فيه الحكاية المسرودة من دون أن تظهر عيانا وتتمثل فيه القصيدة الغنائية دون أن تظهر عيانا أيضا» (22)، من هنا كانت قصيدة التّفاصيل اليوميّة نصّا تبحث في الجواهر عن العوارض، فهي تجربة جديدة يخوض الشّاعر المعاصر غمارها، ليولّد دلالات جديدة يغفل عنها الكثيرون.

وفي ختام مقالنا يمكن أن نرصد التحوّلات الحاصلة في الشّعر التّجريبي كما يأتي:

مساهمة العنونة عند الشاعر الجزائري الأخضر بركة في تجاوز السّائد من الصنم الشّعري، وخلق عتبة ولوج جديدة، وتأسيسها على جغرافية مغايرة ومختلفة.

استطاع الشّعر الجزائري المعاصر عامة وشعر الشّاعر " الأخضر بركة " خاصّة أن ينفتح على التّجريب الشّعري، الذّي تمكّن من خلاله تحقيق المغايرة والتّجاوز والاختلاف على مستوى البنية الشكليّة والمضمونيّة على حدّ سواء.

ترحيل بعض عناصر السّرد إلى الشّعر وخلق تضافر الشّعري بالسردي في كيمياء شعريّة التّشكيل اللّغوي والتّأسيس للغة مختلفة ومغايرة.

المصادر والمراجع

1. الأخضر بركة عياش، محاريث الكناية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن، 2014.
2. أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي، لسان العرب، المجلد الأوّل، دار صادر، بيروت – لبنان، 1997
3. حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة – دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم – المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
4. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995.
5. صلاح فضل، أشكال التخيّل، من فتات الأدب والنّقد، الشّركة المصريّة العالمية للنّشر لونجمان، ط 1، د ب، 1996.
6. صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، أطلس للنّشر والإنتاج العلمي، د ط، القاهرة – مصر، 2005.
7. فايز عارف القرعان، بلاغة تقاطع الخطابيين السّردي والشّعري، كتاب تداخل الأنواع الأدبية، أعمال مؤتمر النّقد الدّولي الثّاني عشر، المجلد الثاني، قسم اللّغة العربية، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد – الأردن، 2009، ص50.
8. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج 3، الهيئة المصريّة للكتاب، مصر، 1979.
9. محمد الأمين سعيدي، شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، دار فيسيرا، د ط، دون البلد، دون التاريخ.
10. محمد صابر عبيد، المغامرة الجماليّة للنّص الشّعري، عالم الكتب الحديث، د ط، عمان – الأردن، 2008.
11. محمد عروس، التّجريب في الشّعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنّشر والتّوزيع، ط 1، 2012.

الهوامش

1. حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة – دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم – المركز الثقافي العربي، ط1 ، 1994 ، بيروت، ص90.
2. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

❖ الفنع: تدل كلمة الفنع – حسب القاموس المحيط – على الخير والجود والكرم والزيادة (الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج 3، الهيئة المصريّة للكتاب، مصر، 1979 ، ص 62.

3. ينظر: أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي، لسان العرب، المجلد الأوّل، دار صادر، بيروت – لبنان، 1997 ، ص 398، 399.
4. ينظر: المرجع نفسه، ص 399.
5. المرجع نفسه، ص 398.
6. محمد عروس، التّجريب في الشّعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنّشر والتّوزيع، ط 1، 2012، د ب، ص 22.
7. صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، أطلس للنّشر والإنتاج العلمي، د ط، القاهرة – مصر، 2005، ص 03.
8. محمد صابر عبيد، المغامرة الجماليّة للنّص الشّعري، عالم الكتب الحديث، د ط، عمان – الأردن، 2008، ص 93.
9. ينظر: محمد الأمين سعيدي، شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائريّة المعاصرة، دار فيسيرا، د ط، دون البلد، دون التاريخ، ص 267.
10. بن حميد رضا، الخطاب الشّعري الحديث من اللّغوي إلى التّشكيل البصري، مجلة فصول، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، العدد 2، المجلد 15، ج1، صيف 1996، ص 99.
11. الأخضر بركة عياش، محاريث الكناية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن، 2014، ص 29.
12. المصدر نفسه، ص 62، 63.
13. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995، ص86.
14. المصدر نفسه، ص 63، 64.
15. المصدر نفسه، ص 66.
16. المصدر نفسه، ص 67.
17. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

18. المصدر نفسه، 67، 68.

19. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995، ص86.

20. صلاح فضل، أشكال التخيّل، من فتات الأدب والنّقد، الشّركة المصريّة العالمية للنّشر لونجمان، ط 1، د ب، 1996، ص 187.

21. المصدر نفسه، 69، 70، 71.

22. فايز عارف القرعان، بلاغة تقاطع الخطابيين السّردي والشّعري، كتاب تداخل الأنواع الأدبية، أعمال مؤتمر النّقد الدّولي الثّاني عشر، المجلد الثاني، قسم اللّغة العربية، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد – الأردن، 2009، ص50.