بلاغة الغموض في القصيدة الجزائرية المعاصرة بين إيحائية اللّغة الشّعرية وتحطيم العلاقات الدّلالية

قراءة في نماذج مختارة

The eloquence of ambiguity in the contemporary Algerian poem between the suggestiveness of poetic language and the destruction of semantic relations

Read in selected models

د. رابح محمد حساين*

جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس

rabah.hassaine@univ-sba.dz

تاريخ الاستلام: 2021/09/20 تاريخ القبول 2021/12/22 تاريخ النشر 2021/12/31

ملخص: تعدّ ظاهرة الغموض أو الاكتناز الدّلالي من أبرز الظواهر الفنية الّتي تميّز فكر الكثير من المبدعين المعاصرين، ولا سيما الشّعراء الجزائريين على صعيد الكثير من إنتاجاتهم الشّعرية، ولكنَ الأمر اللّافت للنظر أنهم يعتبرون أنّ حياة الحداثة في غموضها وموتها في ظهور حقيقتها ووضوحها.

وتأتي هذه الدّراسة لبحث مسألة الغموض وبلاغته في القصيدة الجزائرية المعاصرة بين إيحائية اللّغة الشّعرية وتحطيم العلاقات الدّلالية، من خلال انتقاء نماذج لشعراء جزائريين، والوقوف عندها بالدّراسة والتّحليل من أجل إبراز جمالية هذا الغموض فيها.

الكلمات المفتاحية: غموض؛ قصيدة جزائرية؛ الأخضر فلوس؛ بلاغة؛ جمالية.

* المؤلف المراسل

Abstract:

The phenomenon of ambiguity or semantic hoarding is one of the most prominent artistic phenomena ,that characterize the thought of many contemporary creators, especially algerian poets at the level of many of their poetic productions, but the remarkable thing is that they consider the life of modernity in its ambiguity and death in the emergence of its truth and clarity.

This study comes to examine the issue of ambiguity and its eloquence in the contemporary algerian poem between the suggestiveness of the poetic language and the destruction of semantic relations, by selecting models for Algerian poets, as well as studying and analyzing them in order to highlight the beauty of this ambiguity in it.

key words: ambiguity; Algerian poem; El Akhder Fellous; rethoric; aesthetic.

مقدّمة:

على إثر الحركة الحداثية الّتي حظيت بها السّاحة الأدبية والنّقدية وكذا مع ظهور الشّعرية فقد اتّسمت هذه الأخيرة بقضايا فنّية تجديدية، شملت الشّكل والمضمون، وتولّدت عنها قضايا إبداعية جعلت من الشّعر فنّا رؤياويًا يُخضِع اللّغة لمنطق التّنافر والتّضاد والتّقابل اللّامنطقي، فبات تجاوزا للمألوف وبلوغا لعالم الغرابة الّذي أكسب الشّعر قضيةً إبداعيةً أخرى وهي قضية الغموض الّذي اتُّخذ كظاهرة حديثة سيقت على أساس شعرية قائمة على الرّؤيا الكاشفة كونها نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه، بحيث إنّ هذا "الغموض قد نتج عن اتّجاه القصيدة الجديدة إلى العمق الّذي يكسب القصيدة مقدرة رمزية إيحائية"[1]*.

ومن أجل ذلك، فإنّنا نسعى من وراء هذه الدّراسة للإجابة عن التّساؤلات المطروحة بهذا الشّأن –موضوع البحث– ألا وهي: أين تكمن بلاغة الغموض؟ أو متى يكون الغموض بلاغة؟ وكيف يتحقّق الغموض على مستوى القصيدة الجزائرية؟ وما هي الآليات والطّرائق التي اتّبعها الشّاعر الجزائري في ذلك؟.

فبناء الخطاب الشّعري على الرّمز والإيحاء بدءا من العنوان، يجعل القارئ في توتّر مستمر لفكّ طلاسمه، ومن ثم تنهال في ذهنه جملة من التّصورات والتأويلات للقبض على السّر الخفي وهو ما يحقق للنّص شعريته. وفي نفس الوقت يمثّل الغموض طبيعة أي خطاب لغوي أو أيّ

نظام دال يملك عند متلقيه أكثر من معنى ويستحيل عليه تأويله بدقة. فلم تعد القصيدة المعاصرة سواء العربية أو الجزائرية إجابة جاهزة أو أفكارا ومعاني تقدّم بشكل سافر شأن القصيدة القديمة، و"إنّما أصبحت تقدّم له حالة أو فضاء من الأخيلة والصور والانفعالات وتداعياتها ولم يعدْ الشّاعر ينطلق من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهز وإنّما أخذ ينطلق من مناخ انفعالي نسميه تجربة أو رؤيا"[2].

المبحث الأول: الغموض معيارا دلاليا

تعدّ ظاهرة الغموض أو الاكتناز الدّلالي كما أسماه الحداثيون من أبرز الظواهر التي تميز فكر الكثير من المبدعين الحداثيين المعاصرين على صعيد الكثير من إنتاجاتهم شعرية كانت أم نثرية، أمّا بشأن بلاغة الغموض فهي "ناتجة عن انفجار لغة النص، وخروجها على القوانين المقيدة للّغة اليومية العادية"[3]، والعجيب أنّهم يعتبرون أنّ حياة الحداثة في غموضها وموتها في ظهور حقيقتها. وإذا ما تطلّعنا إلى كيفية تناسل وبروز الغموض في القصيدة الجزائرية المعاصرة، لوجدناه نتاجًا بلغه الشّعراء إثر دفعهم عجلة الشّعر إلى صورة فنّية أسمى وأعظم، تتداخل فيها الألفاظ والمعاني والتّراكيب، فتفيض بدلالات عميقة تبرهن عن قدراتهم الإبداعية، وهذا الشّعر بات يتميز بالغرابة واللّاوضوح واللّامنطق بحثا عن قوانين شعرية جديدة تضفي على سماته نوعا من اللّاانسجام في تأسيس أبعاده الفنّية المؤسّسة بدورها لبلاغة الغموض المنبثقة عن خرق قوانين اللّغة وكسر قيودها الاعتيادية وتفجير اللّاعتيادي فيها وخرقها تحقيقا لمبدإ اللّاتآلف الّذي يصبو من خلاله الشّاعر إلى توليد جديد للنّص ناجم عن طريقة جديدة في التّلقي.

لأنّ ما تعرّضت له قوانين بلاغة النّص الشّعري المعاصر من تغييرات كان السبب الذي نبّه النّاس إلى هذه الظّاهرة على حدّ تعبير محمد بنيس[4]، فـ"الغموض وتحديد المعاني كانا دوما صفتيْن متلازمتيْن لعملية خلق الشّعر، لأنّ كلّ شاعر يحسّ برغبة حادّة في أن يخلق لغة جديدة تماما، لغة لها قوة سحرية"[5]، يستند إليها في عمله الإبداعي، مضافة إلى رؤاه وقدراته التّخييلية الفرادية، حتّى يبلغ من نتاجه الفني أبعادا رؤياوية يجلي الأفكار ويعبّر عن الأحاسيس ويجسّد الوقائع.

إذا كان للوضوح* في الشعر جماليات خاصة به، فلابد من أن يكون للغموض جمالياته الخاصة به أيضا، وهذا ما جعلنا نطرح التّساؤل سابقا: أين تكمن بلاغة الغموض؟ أو متى يكون الغموض بلاغة؟ ومع هذا جعلنا نعتد بالفرضية التي تقول بتحقق بلاغة الغموض من خلال الأبعاد الآتية: "أولا: **البعد الدلالي** الذي يختص بعلاقات المدلولات فيما بينها، وهو ما يحدد قوانين تحطيم البنية الدلالية في المتن الشّعري، ثانيا: **البعد النحوي** الذي يحدد ثلاثة مظاهر لتحطيم قوانين اللغة، وهي استعمال الضمير وتحولاته وتسكين حرف الروي والتقديم والتأخير، ثالثا: **البعد الإيقاعي** القائم على تجاوز نظام البيت أو الشّطرين إلى الجملة الشّعرية، ورابعا: **البعد المعرفي** المتعلق بما يحيط بالمتن الشعري من حكايات وخرافات وأحداث تاريخية ونصوص دينية وشعرية"[6]، ولذلك سنتوقف عند أهم جماليات القراءة والتلقي في القصيدة الجزائرية المعاصرة التي تتسم بالغموض، خاصة إذا عرفنا أنّ هذه الجمالية في ذاتها ناتجة عن تعدد القراءات واختلاف التأويلات وتبيان في المقاصد. فالتّقرب من القارئ واستقدام الغرابة والغموض يعدّ مستوى أعلى للكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة التي أسّست ظاهرة بلاغية تدخل ضمن كيمياء الفعل، فرضت على النقد المعاصر أن يقف موقفا حداثيا تجديديا في استيعابه لهذه الإشكالية.

المبحث الثّاني: شعرية الغموض في القصيدة الجزائرية المعاصرة

إنّ للغموض في القصيدة الجزائرية المعاصرة جماليات فريدة، وبخاصة بعد أن كان القارئ منفعلا بالنص صار فاعلا، وتحول النص ذاته إلى وسيلة اختبار نفسية، بعد أن كان صاحب النص الطرف الأول ما قبل النص الشعري يحسن نصّه، فإنّ الطرف الثاني (القارئ–المتلقي) يحتاج إلى أن يبذل جهدا مضاعفا للوصول إلى غرضه، وهذا ما يميز قارئا من آخر، فإذا كان القارئ صبورا خبيرا استطاع بعد أي عدد القراءات أن يفتح النص الصعب ومغاليقه، فتتكشف له أسرار بنيته شيئا فشيئا، وتحدث له حينئذ لذة الاكتشاف التي تبعث المتعة النفسية، والراحة بعد التعب، والوصول إلى الغاية بعد الجهد، وهذه أولى جماليات الغموض في الشّعر الجزائري المعاصر، فنقرأ مثلا للشّاعر الأخضر فلوس:

فَيَا أنْتِ...

يَا رعْشَةً في الرّياحينْ

يَا نخلةَ البَالِ

يَا امْرأةً تتسلّلُ رَقْرَاقَة بِالحَنَانْ

تُوزِعُ أَشْيَاءَهَا في الفضاء[7]

يبوح الشّاعر من خلال هذا المقطع ليعبر بكلام اتجاه الآخر، وتختلف القراءات من هذا الجانب، فمنهم من يرى أنّه يخاطب امرأة (محبوبته) كما جرى الأمر في الشّعر الكلاسيكي، ولكن وفق التجربة الحداثية، هذا خطاب مفعم بلغة الغموض الفني، فالشّاعر اتجه إلى الحبيبة والتي هي الوطن الأم، في مناجاة تأخذ معنى الحسرة والضياع لهذا الوطن مستعينا بالنداء (**يا أنت، يا نخلة، يا امرأة...**) المؤسّس لمعنى الحسرة والضياع والبعد والغربة.

وثمة جماليات أخرى وهي جمالية الحركة، فالغموض يحرّك النفس ويهيجها للبحث عن الدلالات الهاربة، فـ"مهمة بلاغة الغموض كعنصر جمالي يدخل ضمن صميم العمل الإبداعي، ويفتح للقارئ المتذوّق فنيا هذه الجمالية رغبة الاقتحام والاستكشاف إلى درجة التّأمل الروحي والفكري في القيم البعيدة عن الوعي الإنساني، التي برهن الشعر العربي المعاصر عن إمكانية تصورها من حيث كونها تجليات لا ندركها إلا بالعقل الباطن ولا نعيها إلّا بالوجدان"[8]، ولذلك كانت اللغة قاصرة عن الوصول إليها والقبض على دلالاتها في تحولاتها السريعة، فاستجد الشعراء بالموسيقا للقبض على أكبر كمية من الدّلالات، خاصة وأنّ الإيقاع يترجم تلك الحالة النفسية المعبّر عنها، فمثلا في تجربة عبد الحميد شكيل نجده يستثمر حروفا وأصواتا خاصة لتوليد إيقاع جديد بقوله:

يتشكَّلُ، شَكْلٌ، شَيْءٌ، يشيءُ بالفُرَادَة،

يملَؤُنِي بِالشّفاعة، الشّواهِدْ[9]

يظهر حرف الشين من الحروف الشّجرية الرخو في ألفاظ (**يتشكَّلُ، شَكْل، شَيء، يَشِي، الشَفَاعَة، الشَوَاهِدْ..**) بحيث أنّ دلالات هذا الحرف في النص هو إحداث توتر واضطراب

دلالي في النص، فالخلق الشّعري الجديد هو محور النص، يتشكل ويوحي بالفرادة والتميز، ولهذا جاء إيقاع حرف الشين ليزيد النص عمقا في الاختلاف وقدرة المتلقي على توليد التعالق بالبعد الإيحائي.

ويخرج النّص الشعري بغموضه من المتشابه إلى المختلف، فتخرج جماليته من السائد إلى المجهول، ويؤسّس لجمالية الاختلاف والتعدّد، وإذا كانت بلاغة الوضوح تسعى إلى توحيد الأذواق ضمن جماليات مرسومة سلفا، فإن بلاغة الغموض تسعى إلى تعدّد الأذواق، واختلاف الفهم، واستقلال شخصية المتلقي عن شخصية الشاعر، وانفصاله عنه، وحرية حركته في البحث عن الدلالات الهاربة والمختفية وراء الدلالات الظاهرة في الرمز والأسطورة* وسواهما مما يمنح القصيدة غموضا شفافا ودلالات عدة، وينقله إلى من ماض سحيق للتعبير عن تجربة شعرية معاصرة.

المبحث الثّالث: إيحائية اللّغة الشّعرية والبنية الرّمزية

كان من الأوجب لنا أنْ نتكلّم عن البدايات الأولى التي شكّلت المنطلق الرّئيس لنصوص الشّاعر الجزائري المعاصر ألا وهي إشعاعات اللغة الإيحائية الّتي شكّلت مضامين نصوصه وسياقاته وبناء ذاته، وأدت به إلى فتح تلك النصوص نحو الحركة والحيوية لتأدية المعنى البلاغي المقصود. والنص قبل كلّ شيء بنية لغوية تعتمد فيه لغته الشّعرية "على الدلالة الشعرية التي تمثل طاقة إبداعية متولدة عن اضطراب في نظام اللغة لتأسيس نظام جديد يضحى سمة فنية في حصيلة المفارقات بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الشعري وغيره من الأنظمة اللغوية، هذه المفارقات الّتي تعطي للّغة الشّعرية إشعاعاتها الدلالية في مفاجأتها للقارئ غير المنتظر لها"[10]، لأنّ من خصائص جمالية اللّفظة الشّعرية في النّقد الحديث أنها تصدم القارئ فتدهشه وتفاجئه فتحيره، وأنْ تولّد فيه من المعاني ما قد لا يذهب إليه، أو ما قد لا يتجاسر على توليده، تلك هي المعاني التي يعبر عنها بالخصب الجديد في رحم الشعر كما قال بذلك أدونيس[11].

إنّ الشّعر في أساسه يتعرض أثناء تشكيله لعملية التحطيم من أجل البناء، وهذا البناء ليس من ورائه إلّا وظيفة الخلق والإيحاء، وبالتالي يصير كل نص أدبي يمثّل إيحاءً، فالشاعر يصبح

هدفه الوحيد توفير الإيحاء لهذا النص الذي يريده أن يكون شعرا[12]. ويعرّف الإيحاء على أنّه "معنى ثان، ودال مؤسّس هو نفسه من دليل أو نظام للدلالة الأولى التي هي التقرير"[13] أي من خلال هذا التعريف تحطم التقريرية وتجاوزها إلى تحقيق الإيحائية التي تعمد إلى استخدام وسائل أكثر عصرنة وحداثة من أجل تكثيف الدّلالة وتعميق المعاني وهذا لا يحدث إلى باللجوء إلى اللغة الرمزية.

فاللّغة الرّمزية الّتي تنبع من الأعمال الأدبية وتتوغّل داخلها إنّما هي نظرا لبنيتها نفسها، فهي لغة جمعية متعدّدة الدّلالة لا تكفّ عن توليد المعاني المختلفة في كلّ استعمال خاص[14]، ويعتمد الرّمزيون في سبيل إنتاج لغة رمزية عنصر الإيحاء كخاصية جمالية فعّالة، ويحاولون تحقيقها على طريقتين:

الأولى: وهي أن يعمل الرّمز على تجسيد إحساسات الشّاعر و أفكاره في أشكال مادية، لا يلبث أن يجرّدها فيتعامل معها كقوة أثيرية تعتصر في آنيتها دلالات الرّمز ومختزناته، وما يحوطه من هالات تهوم فوق تلك المحسّات وتنطلق من أسرها، فتتمكّن من الانزلاق من مساحات شعورية إلى أخرى، وتتجرّد أحيانا من صفاتها الّتي ألفها النّاس على أن يكون ذلك التّجريد تدريجيا يظلّ يتقدّم نحو تذويب الأشكال المادية حتى تغدو شفّافة، وقادرة على بثّ ما تختزنه تجربة الشّاعر، ولا يتحقّق ذلك إلّا في بناء رمزي متكامل[15].

ثانيا: أنّها تمثل عاملا من عوامل الإيحاء، فهو القيم الصّوتية الّتي تتميّز بها الوحدة الصّوتية واللّفظية، والتّركيب الشّعري، وتلك القيم هي الّتي تجعل البناء الموسيقي قادرا على استثارة ذلك الدّفين الّذي أنتجته التّجربة الشعورية، وخمرته الأيام وطوته في ظلام الظّل. إنّ موسيقى الشّعر عند الرّمزيين مشروطة بمدى حساسيتها وقدرتها على نقل اهتزازات الحياة الباطنة ورعشاتها، وليس بمدى موافقتها لقواعد العروض التّقليدي، ولهذا فالموسيقى صورة نفسية قبل أن تكون نظاما من الإيقاع والنّغم[16]. وقد سلك الرّمزيون طرقا مختلفة يتمّ عن طريقها تصوير تلك المشاعر في مناطقها المظلّلة مثل:

الاتّكاء على الإيحاءات: الّتي تبثها الكلمات ذات الدّلالات المعينة مثل: الطّوفان، الريح، الطاعون، أو الاستعانة بالشّخصيات، وبأسماء الوقائع والأيام والأماكن كيوم حليمة ويوم بدر وهذا كلبنة من لبنات البناء الكلّي للنّص الشّعري.

الموقف الرّمزي: ويتجلى في تلك الجمل والعبارات الّتي اقترنت بمواقف تاريخية معيّنة كأقوال عمر بن الخطاب، وطارق بن زياد، أو أبيات شعرية ذات شهرة ذائعة كأبيات المتنبي ودرويش وجرير..إلخ.

الإيحاء بالألوان: إنّ الارتباطات اللّونية تستحضر في القلب والعقل طاقة الأحاسيس الّتي اقترنت بالتّجربة الشّعورية، لكن تلك الارتباطات اتّخذت سمة فردية محضة، تتصّل بذكريات وأحداث ومواقف خاصة، لا تمثّل قاعدة موضوعية صالحة للتّطبيق في كلّ الحالات. وقد يلوّن الشّاعر الأشياء بغير ألوانها الحقيقية، بل يكسبها ألوان انفعالاته النّاتجة عن تجاربه الشّعورية[17].

اقتران المتضادات: أن يقرن الشّاعر في السّياق الرّمزي الّذي يبتدعه بين أشياء تبدو في مظاهرها من مجالين متناقضين، لا يجتمعان في التّعبيرات اللّغوية العادية، من أمثلتها: **القمر المظلم، النار الباردة، جنة البؤس، عواء الصّمت**[18] وما إلى ذلك.

تقول الشّاعرة نادية نواصر في قصيدتها "**أوجاع**":

عامٌ مَضَى

عَامٌ أتَى

عَامٌ سَيأتِي أَو يَجِيءْ[19].

يظهر لنا من خلال هذا المقطع تضاد إيحائي من خلال عامل الزمن بين الآتي والذاهب، فالشاعرة في موقف حيرة يعكس تجربتها التي ربما كانت مفعمة بالهمّ وقساوة التجربة في الآن نفسه، فهي تعاني النأي والفراق، أو الحب الذي يصارعه الرحيل كما أقرت بذلك، وهذا التضاد ساهم في إبراز إيقاع دلالي ذي إيحاء خاص، فهو أفضل مترجم لحال التجربة عبر دفعها لأقصى حدودها لكلّ الزمن وربطه بالماضي وبالمستقبل وبسطه الألم والفراق، كما تستمر

الشاعر في التعبير بلغة إيحائية لإنتاج مسارات نصية خاصة، ومثال ذلك قولها في قصيدة "**امرأة في العراء**":

أُطْفِ..
اغْرَقْ..
اصْعدْ..
انْزِلْ..
مَارِسْ فَنَ العَومْ..
واشْهِرْ صَبْرَكْ
فِي وَجْه الأَزْمَانْ
وَأُدركْ أنه مَا أَكْثَرَهُمْ
لَكِنَّكَ وَحْدَكْ[20].

إنّ الشّاعرة بهذا التعبير تكشف عن اضطراب التجربة وانتقالها بين فضاءات متنافرة حاملة لقيم متناقضة ومتضاربة، فبين الطفو والغرق والصعود والنزول حركة متناوبة شكلت منحى دلاليا ذا إيحاء خاص، وإنْ كان الإيحاء الرمزي ذو التكثيف الدلالي غير وارد هنا، ولكن من خلال هذا التضاد الذي نتج عنه إيقاع دلالي ذو قيمة فنية فإنّه قد ساهم في دفع النص والتجربة نحو توتر معين لزيادة تجربتها جمالية من جهة، ومن جهة أخرى الكشف عن ذاتية الشاعرة نفسها بما تحمله من انكسارات وحيرة لانهائية. يقول الأخضر فلوس في قصيدة "**بوح**":

وَأنَا الذِي أَعْطَى المَوَاقِفَ كُلّها
وَأعُودُ مُنْفَرِدًا إِلَى قِمَمِ الرُؤَى
وَالثلْجُ تُدَفِئُهُ يَدَايْ
هَا أنَا نَجمٌ أمرّ على السَمَاوَاتِ الَتِي كَانَتْ سَماءَ حُرَة..
لَما تشَظتْ لَحْظةُ المِيلَادْ حوَلَتْ الجُروحَ إِلَى فَمِي

طُقُوسُها حُلم..وَنَايْ[21].

ففي هذا المقطع يظهر البعد الإنساني لإيحاءاته فهي لم تعد مرتبطة بالشاعر ومعاناته بقدر ما هي مرتبطة بمعاناة الإنسان في صراعه الأبدي مع البقاء الذي تقوم الكلمة بإحيائه.يقول عبد الله حمادي في قصيدته "**يا امرأة من ورق التوت**":

أَرْحَلُ فِي فجّ الكَلِمَــاتْ
وأعيدُ إلَى الشَوقِ رُجُولَتَهْ
وأردّ إلى الليلِ مــظالِمَهْ
بركانُ مَفَاتِنِهَا يَخْذِلُـــنِي
ويعيدُ إليّ الصّبرُ هَزائِمَه
وأمَنّي النّفسَ بطلْعَـــتهْ...[22]

فالهدف من هذا المقطع هو تجاوز الشاعر للقواعد السائدة وتحطيمه العلاقات القائمة بين الألفاظ ومعانيها المعتادة وتجاوزها إلى لغة مفعمة بإيحاءات متجدّدة وجعل الألفاظ وكذا الحروف حبلى بالمعاني الحيوية المتجددة، فـ(**الرحيل عبر الكلمات، وعودة الرجولة للشوق، ورد مظالم الليل، وعودة هزائم الصبر أمام مفاتن المرأة**...) كل هذا في سبيل تجربة المعاناة أمام طيف الحب الذي ملك الشّاعر خصوصا وأنه سما بالتغني بهذه المرأة نظرا لشخصيته الصوفية، فللحرف والكلمة عند الصوفيين مثلا خواص وتقنيات ومقامات لتتحرر بذلك اللغة ويتحرر الشاعر أيضا في الوقت نفسه من قيود الزمان والمكان والثبات.

وبهذا فإنّ كينونة النّص الشّعري موسومة بالتنامي الشعري، وتكثيف الدّلالة، كذلك أنّ الممازجة المعرفية فيه تدعو إلى التّعاطي مع مجسّداته لمزيد من الموضوعية والواقعية، وهو إفضاء يسعى إلى إنتاج المعنى بتفصيلاته المتعدّدة من أجل تعزيز الدّينامية وتحقيق فاعلية القراءات التّأويلية، ليكون النّص الشّعري أكثر رصانة، والّذي –من دون شكّ– سيأخذ مجالا في العالمين الإبداعي والإنساني.

فالنّص الشّعري له خصوصية تصنع هويته، لتجعل منه عملا لغويا من جهة وعملا جماليا من جهة ثانية، أي أنّه طريقة نوعية في استخدام اللّغة، وطريقة نوعية في الاستكشاف والمعرفة. ويتجلّى لنا ذلك في صوت الشّاعر مصطفى الغماري مؤكّدا فاعلية الشّعرية، إذ منح قصائده جرعا زائدة من حرارة عاطفته وصدق لهجته لإيقاد الأمل الموءود، فأجاد الانتماء لمملكته الشّاعرة ولجذوره وامتداداته، وبهذا تتضح رسالته الجمالية، يقول في قصيدته "**مسافر في الشوق**":

أَنَا المُسَافِرُ...يَا شَوْقِي...وَيَا أَمَلِي
زَادِي شَرِيعَتِي الخَضْرَاءُ..تُطْعِمُنِي
وَمِنْ كُرُومِكَ...يَا رَبَّاه تَسْقِينِي
لَوْلَاكِ–يَا أمّ– ما غنيت فِي عُمْرِي
وَفِي دَمِي مِنْ أَغَانِي العِشْقِ أَمْطَارُ
وَكَمْ حَلُمْتُ..وَبَعْضُ الحُلْمِ غَدَّارُ[23]

فالملاحظ في هذه الأبيات على الرغم من قوة نسج لغتها الشّعرية هو أنّ التصوير الفني يندر فيها، وهذا ما أثبته عبد الملك مرتاض بشأن لغة الغماري، وعلّل ذلك لانشغال الشاعر بقضايا وطنه والعروبة وقضايا إسلامية تحررية وإنسانية أخرى[24]، فلقد مال الشّاعر كثيرا إلى الانتقائية في اختيار المفردات الشّعرية (**الغناء، الكروم، الدم، الحلم، الخضراء..**) لتكون هي المتجدّدة ذاتيا في دائرة الإبداع، وبهذا فهي تجدّد ذاتها بذاتها عبر كفاءة شعرية وحركة فاعلية بين الشّاعر والمعنى، وبين النّص وطروحات الشّاعر، وبين المعنى والفكرة، وبهذا نتج الصّراع بين اللّحظة والذّاكرة، فأنتج النّص احتماليته وتعدّديته وظلّ مسكونا بسؤال المعنى، ذلك أنّ النّص الشّعري يخاطب وعي القارئ عبر علاقات متعدّدة، وإنّما هي رؤية تتوافق مع طرح كمال أبي ديب لمصطلحه الدّال (الفجوة) أو (مسافة التّوتّر) الّتي تنشأ بين الأشياء وعلاقاتها اللّامتجانسة في سياق القصيدة حيث تمنح وجودا شعريا جديدا[25]. يقول مشري بن خليفة في قصيدته"**شتات**":

مِنْ سفَرٍ آتٍ
يغْتَسِلُ رَجلٌ بالشَّمْسِ فِي جَوف الرِيحْ
وَيفتَحُ فِي البَحْر بَابًا ونافذَة
خَلفَه يَتْرُكُ القُبُور فِي الظّلَامْ[26]

ويقول أيضا في قصيدة "**عطش**":

وَاقفٌ بَيْنَ الرِيحِ والمِرآة
أَرْسُمُ عَلَى المَاء طِفلًا يَحْتَرِقْ
أَفْتَحُ بابًا فِي الغيابْ
وَأَدْعُو طَائِرَ الوَرَقْ[27].

فالشّاعر يطرز هذا المقطع بتقديمه مثالا حيا عن البعد الإنساني وإن اشترك في التعبير عنه جلّ الشّعراء الجزائريين من خلال قصائدهم، إلا أنّ طريقة الإفصاح والتوصيل تختلف من شاعر لآخر، فتأدية المعنى هنا مرهونة بمأساة الإنسان في صراعه الأبدي مع الوجود وشقه الآخر، فهو واقف بين الريح والمرآة، بين الحياة والموت، بين السفر واللاسفر، فلم تكتف القصيدة بعالمها الخاص، وإنّما استعانت بالمشهد المجاور لواقع الشّاعر، ليطفو فيها واقعه وتجربته على أنْ لا تنأى القصيدة بنفسها عن الواقع الفني الدّال على النّضج والارتقاء، ومع وجود التّحوّل في عمله الشّعري، لكنّنا لا نفقد حميمية اللّحظة الدّافئة، وهو يغرس فيها دفء الكلمة بإيحاءاتها ومجازاتها (**يغتسل رجل بالشمس، يفتح في البحر نافذة، أفتح بابا في الغياب..الخ**) والّتي كلّها تمنح سمة قرائية إلى الواقع المحير للشّاعر بين الألم تارة وبين الأمل تارة أخرى.

فالإيحاء الشّعري يوحي إلى رمز يشكّل وطنا صامدا، وهذا يتجلى في النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة من خلال استخدام رمز المرأة معادلا موضوعيا للوطن، حيث يصبح هذا الأخير كالأم التي تعتني بصغيرها ولذا لمسنا الحضور الكثيف لهذا النوع من الرمز بكثرة في الشّعر الجزائري، إذ يمنح المعاني الشّعرية بعدًا تتعدّد دلالته ليروي الخلود، يقول مشري بن خليفة في قصيدة "**أغنية المنفى**":

بِي شوقٌ إِلى عَيْنَيْك
يَا امْرَأَةً تَنْمُو فِي ذَاكِرَتِي نَخْلًا
يَنْأَى فِي جَسَدِي[28].

إنّ معظم التّعبيرات قد استغرقت أبعادا متنوّعة من الثّراء المعرفي الزّاخر بالتّنوّع الفكري والتّأمّلات الرّوحية، خاصة إذا كانت الوظيفة الأساس للغّة تتمثّل في أنّها "أداة تحقيق الحاجات العملية لتبادل الأفكار"[29]، الّتي من خلالها يتمّ توجيه الشّعرية التي هي "في الأساس لا تستهدف النّص الأدبي تأويلا بقدر ما يعني استجلاء القوانين الّتي تولِد تلك الشّعرية"[30]. يقول الشاعر حكيم ميلود في هذا الصدد من قصيدته "**فاتحة الحزن**":

وتغيبُ عنِ الوَطنِ المتعبْ
تَشحَذُ الحُب عِندَ مَداخلِ كُلِ المدُنْ
وَتَمُوتُ وحيدًا
لأنَّ الأَحِبَةَ ضَاعُوا
ولمْ يبقَ غيرُ الدّمنْ
وَجِراَحُ المواجِعِ فِي القَلبْ
والأبْجَدِيةُ تعْطِي الجِهاتِ نزيفَك تذرُوكَ فَوقَ بَقَايا الوَطنْ[31].

فقد أدرك الشّاعر خطوب المرحلة وعاش هواجسها بإحساسه المرهف، ووشمه للمعاني وسعيه لجدّتها، من أجل إتاحة فرصة أخرى للمتلقّي، فقد أشار الشاعر إلى الجسد المنهك التي وقف في حيرة لحظة سقوط الوطن أمام عينيه، وإحساسه بمنتهى الضياع، لأنّ الوطن تاه وضاع ولم يبق منه إلا الأطلال متخذا لغة إيحائية مشفوعة بخروجات عن المتوقع محدثة لدى المتلقي الغرابة والدهشة من خلال تعابير: (**تشحذ الحب، الأبجدية تعطي نزيفك تذروك**...)، وبهذا فقد حرصت التّفكيكية على "دور القارئ فأتاحت له حرّية دخول النّص من أيّ زاوية يرتئيها، كما أنّ للقارئ الحريّة إزاء لا نهائية الدّلالة"[32]، فقد كانت الدّلالة الإيحائية مغروسة في هذا النّص الشّعري، وموزّعة على متنه بطريقة متفرّقة، تجتمع دلالتها عند فكر يقظ، ورجولة فذّة.

فإيحائية اللّغة تذهب بالمعنى الشّعري إلى حدود أبعد محقّقة بذلك صفة الشّعرية الفنية في النّص الشّعري، وما يمكن رصده في القصيدة الجزائرية هو أنّ القارئ يجد انهماما ذاتيا بالشّعرية الّتي تكاد تكون ثيمة الاشتغال المعرفي لهذه النصوص، فكانت جلّ النّصوص الشّعرية موسومة بين الاتّساع الدّلالي وبلاغة القصيدة، فـ "التّحول الدّلالي يعدّ بحق إحدى الطّاقات المحرّكة للأدبية"[33]، وهذا ما يجعلنا نجزم أنّ الإيحاء ينقل النّص من صيغة المباشرة والتقريرية إلى أفق أرحب وأوسع، بحيث يمكن من حفر خندق سري معرفي داخل الذات القارئة المستهلكة للنّص بجميع ما تحمله هذه الذّات من مستويات الوعي واللاوعي، وبالتالي تحول النّص الشّعري من الانغلاق إلى الانفتاح.

المبحث الرابع: تحطيم العلاقات الدّلالية

لعلّ ما تعرّض إليه الشّعر الجزائري المعاصر هو تغيير قوانين بلاغة النص الذي أدّى إلى إحداث انفصام في العلاقة بين المبدع والمتلقي، وبالتالي تجلت بلاغة الغموض كمكوّن فني في بناء النّص الشعري، وليس معنى هذا أنّ الانتقال من قوانين شعرية مألوفة إلى اللاقانون اللغوي هو الاستحداث الفني للغموض، بل لقد استحدث الشاعر الجزائري المعاصر قوانين بلاغته وبناءات نصه وخلق لغة وفق شروط معقّدة أدبية واجتماعية وتاريخية.

ولغة الشعر خير مثال على ما نرمي إليه، فغموضها من أهم أسباب خلودها وحيويتها فصورها، وألفاظها الموحية بما تثيره من خيالات في نفس المتلقي، تجعل من المستحيل فهمها فهما كاملا، يقول طه حسين في هذا الشّأن: "فالشّعر باق، لأنّه أقوى وأشدّ امتناعا من أن يُفهم، ومن أجل ذلك فهو أقوى، وأشدّ امتناعا من أن يدركه الفناء"[34]، هذا البقاء يجعل من الشّاعر مبدعا يعيش في كلّ زمان ومكان وكأنّه يتكلّم لغة رمزية لكل الأجيال، وهذا ما قرّره القدماء حين قالوا: إنّ المعنى في قلب الشّاعر. يقول عبد الحميد شكيل:

كانَ يَأتِينِي كُلّ صَبَاحْ
مَفجوعًا بالفجْرِ والعتماتْ،
يُومضُ كَالبَرقِ،

مَمْهُورا بِصَهدِ المَاءْ
ثُم يَخْبُو فِي مُنْحَدَرِ الرّدهاتْ[35]

إنّ الشّاعر يخلق لغته الخاصة النابعة من تجربته الشّعورية الداخلية ومن رؤيته للعلاقات بين الذات والواقع، فيسعى بهذا الخلق إلى تحطيم العلاقة المألوفة بين الأدلة اللغوية المستهلكة في الخطابات العادية، فـ"كل لفظ يحمل ظلالا وارفة بعضها من قبيل المعاني والأفكار وبعضها من قبيل الإثارة والإدهاش"[36]، وهذا التحطيم يتم بوعي من أجل البناء وذلك لإعطاء لغة الشعر عمقها وتعدّد أبعادها في الإيحاء والانفتاح والجدل والتشاكل في مستوياته المتعددة، والملاحظ في مقطع الشاعر اقتران (**الفجر بالفجيعة**) حيث نقرأ الفجر في هذا المقطع محطما لدلالته المعروفة بالمعنى المضاد في كونه سبب الفجيعة، وهذا ما أحدث توترا يلفه غموض فني وخلخلة دلالية، في حين لو كان الأمر عكس ذلك في قولنا: "الطّيور المفجوعة" لكان الأمر أقرب إلى العادي المألوف.

هذا التّحطيم البنائي في جسد القصيدة الجزائرية هو سر الغرابة الناتجة عن الانزياح وعن التضاد في سمات النّص الأسلو-بلاغية، فالقصيدة الشّعرية الجزائرية أضحت تمارس استفزازا دلاليا على القارئ يدفعه لإنتاج الدلالة النصية بعد أن يجمع شظايا الدوال المنكسرة ويقوم بإيجاد التواصل بين إشاراتها المتعددة، ليحقّق فاعلية اللغة من خلال التشويش الحاصل في العلاقات الموجودة بين الدّوال، يقول عبد الحميد شكيل:

وَجِئْتُ المَدِينَةَ تَسْعَى،
كُنتُ مُبْتَهِجًا، مستَفِيظًا بِنَشْوَة هَذَا الصَّبَاحِ المُضِيءْ
مُمتطِيًا شَهْوَةَ المَاءِ، الزّنْجَبِيلِ المُحَابِثْ[37]

تبدو المعاكسة هنا جلية في الدعوة إلى تغيير طريقة استخدام اللغة، عبر تمرد الأنا في حداثتها التي لا تحقق إلّا في هذا التمرد المستمر والمتعدّد في المستويات، تمرّد على لغة الماضي والحاضر، فالوعي المقصود من الشاعر بضرورة خلق صياغة جديدة للغة بارز في نصوص الشعر الجزائري، فلفظة (**المدينة والصباح**) تؤسس لانفتاح على عالم التأويلات، فينتج عن ذلك الانفلات من

الراهن والتعلق بتناص جميل من التراث الديني من الآية القرآنية "وَجَاء مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَى قَالَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ"[38]، وفي ذلك إشارة إلى معنى السلام والحب والأمان والأمل الذي جاء به رجل المدينة لإنذار سيدنا موسى.

وهذا الغموض يكون بمثابة التّعبير الأمثل والتّصوير الأشمل لمختلف المكنونات الذّاتية والانفعالية البارزة في التّجربة الشّعرية، وأمّا"درجة الغموض تختلف من شاعر لآخر، وهي تُردّ إلى تكاثر المعرفة، وتداخل المفاهيم في الذّات الشّاعرة، فالشّاعر المعاصر هو اليوم على قسط كبير من الثّقافة، وكلّما اتّضحت رؤيته للأشياء والظّواهر تكشّفَتْ أداة تعبيره، ولهذا تبدو الصّعوبة في القصيدة المعاصرة وكأنّها ضرب من الغموض"[39].

إنّ التعبير غير المباشر في الشعر لم يكن ظاهرة حداثية، بل عرِف من القدم، فاتسم بشيء من الغموض الذي نتج عن ألفاظ ومعان مستغلقة، وإن كان مصطلح الغموض بمعناه الحداثي المعاصر يختلف عن معناه القديم "فالغموض إذن ليس خاصية يتفرد بها الشّعر الجديد، وإنما هو خاصية مشتركة بين القديم والجديد على السواء، وكل ما في الأمر هو أن الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشعر الجديد"[40]، ولقد لمسنا في دراسات أرسطو كيف راح يؤكد على أن أهم مقومات الشعرية تقوم على الغموض وإثارة الدهشة من خلال اختلاف لغة الشعر عن لغة النثر وتميزها عنه بكثرة المجازات، فالشعر عنده لابد أن يتميز بالتمويه الذي لا يدرك إلا بعد إمعان وتفكير.

والغموض "في الشّعر ليس بذاته نقصا، وإنّ الوضوح ليس بذاته كمالا، الغموض على العكس دليل غنى وعمق، وهذا ما تنبّه إليه ناقد عربي قديم أورده أدونيس ضمن دراساته فقال: "أفخر الشّعر ما غمض"[41]. فالمغمض هو قوام الرّغبة بالمعرفة، وبالتالي هو قوام الشّعر ومن مستلزماته، فهناك من يرى أنّه مقوّم وجودي للشّعر بل هو نفسه من خلال تعبيره عن تجارب وانفعالات ومعاناة الشّاعر.

وترجع بلاغة الغموض في القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء النقد الحديث إلى ذلك الانتقال النوعي الذي يحدث في أبعاد النص المتلاحمة في علاقة جدلية التي هي أساس "خلق

شروط الإيحاء الذي هو أساس وجود النّص الشّعري كلغة داخل لغة"[42]، إذ تتكشف هذه الأبعاد بنوع من التفصيل من خلال إبراز الاستحداث الفني الذي أصاب هذه الأبعاد وأخرجها عن مألوفها المعتاد في لاوعي القارئ، حيث أجملت في البعد الدلالي والبعد النحوي والبعد الإيقاعي وأخيرا البعد المعرفي كما أشرنا سابقا.

وعلى هذا، فالغموض من هذا المنطلق بات يمثل طبيعة خاصة لخطاب لغوي أو أيّ نظام دال، يملك عند متلقّيه أكثر من معنى ويستحيل عليه تأويله بدقّة. فضلا عن هذا يتجلى الأثر النّفسي الّذي يتركه الغموض على المتلقي من خلال دعوته للمشاركة والتّأمل، وإعمال الذهن ويدعه ينطلق في أودية الحدس والخيال، ويذهب فيها كل مذهب، وكأنّ اللغة العالية لا تكون إلا غامضة بعيدة المنال، فهي كما يقول الجرجاني "كالجوهر في الصّدف، لا يجوز لك إلّا أن تشقّه عنه، وكالعزيز المحتجب، لا يريك وجهه حتّى تستأذن عليه، ثمّ ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عمّا اشتمل عليه، ولا كلّ خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شقّ الصّدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة"[43].

فضلا عن ذلك، تكمن بلاغة الغموض أساسا من طريقة الرّبط المفاجئ بين المدلولات المتنافرة وابتعاد الشاعر عن المعاجم القديمة التي اعتاد القارئ على لغتها وصورها مما جعل الهوة تتسع بين الشاعر المعاصر والقارئ تزداد كلما أوغل الشاعر في مجاهل اللغة بتجربة داخلية تدخل في صميم المعاناة مع اللغة، فنقرأ من أمثلة ذلك ليوسف وغليسي:

لِمَاذَا كَصَفْصَافَتَيْن بوادي الرمال الْتَقَيْنَا؟

لِمَاذَا كَصُبْحٍ وليلٍ، كموجٍ وَرَمْلٍ....تَعَانَقْنَا ثُمَ افْتَرَقْنَا؟

لِمَاذَا بفجِ الوَدَاعِ التقينَا؟

لِمَاذَا بَدأنَا وكَيْفَ انتهيْنَا؟

لِمَاذَا قُبيلَ الفِرَاقِ افْتَرَقْنَا؟[44]

هذه التّساؤلات تركت الشاعر في حيرة من أمره، وكذلك القارئ الذي سيصطدم بواقع هذه الأسئلة (**لماذا؟..**) فالشاعر وغليسي عمد إلى الربط المفاجئ بين المتناقضات (**صبح وليل،**

موج ورمل، التقينا وافترقنا، بدأنا وانتهينا) في لغة جديدة يعيد من ورائها النظر في الصلة التي تربط بين أدوات إنتاج القصيدة وعلاقات إنتاجها، فجاءت قصيدة وغليسي فعلا لغويا فيه من الكثافة والإيحاء والغنى خاصة بطرح السؤال وتكراره (**لماذا؟**) ما يتجاوز التسطيح والاستهلاك المباشر، وهذا ما جعلها تنأى عن الوضوح المنطقي وأحادية الدلالة التي تقود قارئها إلى صدمة التلقي.

نقرأ للشاعر الأخضر فلوس:

جَرَى مَا جرى لما رأيْت جَبِينَهَا
كنَار عَلى ماءِ الغَدِيرِ تَطُوفُ
ورجَتْ عِظامُ الرّوح ألفَا قَصِيدَةٍ
على كتفِي اليُسْرَى تَمُوجُ وَتَهْتِفُ[45]

إنّ لغة الشّاعر تـمثّل العمود الفقري التي ترتكز عليه قصائده، وكل تعبير عن إحساس وانفعال خاص بالشاعر يفرض عليه استخدام نمط معين من اللغة، ويؤكّد الناقد محمد الربيعي بقوله" أمّا في الشعر فاللغة على وجه اليقين ليست وسيلة لأداء شيء ما بمقدار ما هي غاية في حد ذاتها"[46]، وبهذه اللغة يتم خلق جديد لعلاقات جمالية تدل على طاقة إبداعية وتعبيرية وتشكيلية كل هذا في سبيل أداء وتبليغ المعنى وإحداث التأثير المطلوب، وهذا ما برز في مقطع الشاعر من خلاله تقديمه ألفاظ (**على ماء، على كتفي، عظام الروح**..) بدافع إحداث إثارة الحقيقة النفسية، وهذا ما يصطلح عليه بالتقديم والتأخير عند البلاغيين والأسلوبيين باعتباره الصيغة الخاصة بالعاطفة، وبذاك تحقق فعل الغموض الذي أثار المفاجأة لدى المتلقي، عكس الموقعية النمطية التي تمثل درجة من درجات الوضوح في العبارة.

إنّ تجاوز المألوف في عملية الإبداع مرهون بتحقيق أسبقية إبراز الرّموز الفنية، وأولوية إظهارها أسطورية كانت أم تاريخية في القصيدة الشّعرية، والّتي كانت "غرابتها ومخالفتها لمعتقد الجمهور أحد أسباب غموض الشّعر المعاصر ونفور الجمهور منه"[47]، إذْ أصبح من الصّعب ولوج عالمه الفنّي الغامض والكشف عن أبعاده الغريبة. ولمّا صار الغموض متوغّلا داخل

القصيدة المعاصرة، مع صعوبة النفاذ إلى عالمها دون جهد، فإنّها تبدو في نظر القارئ طلسما لا يمكن أن يفكّ رموزه إلّا واضعه، فهنا يكون الغموض أمرا حاصلا فعلا، وهو يرجع إلى عدّة عوامل منها ما هو موجود في صلب النّص الشّعري، وبعضها الآخر راجع إلى قضية التّلقي وما تطرحه من إشكالات[48]. ومن هذا المنطلق يعزى الغموض إلى تعدّد القراءات والتّأويلات والمقاصد، كما يعزى إلى تعدّد المعاني القاموسية، ممّا يدفع إلى التّأمل الجيّد والبحث في المفردات والمعاني الّتي ينتقيها الشّاعر، بدافع فتح أبواب شتى للخلق الفني الإبداعي، فنقرأ مثلا للشاعر عبد الحميد شكيل:

يُخْرِج الطّفلَ "نوفمبروت"
يُبدعُ المدنَ الجديدة،
يَشرَع للماءِ بَابًا مِنْ قُتُون،
وَيجِيء الوطن المُرْتَجَى:
سمَاءً صَافيَة
نَبع ماءٍ منْ حَلِيب[49]

نلاحظ هنا أنّ التعتيم والغموض ينسرب لكلام الشاعر، ذلك أنّ الصّور المتصلة بأحشاء المعنى طافحة بالغموض، إذ يغرق كلام الشاعر في تلاوين التجربة، وتؤدي به نحو الخلق الشعري الباهر. فلفظة "**نوفمبروت**" إحالة صارخة على أبعاد دلالية يمتزج فيها بدء الولادة والعهد الجديد والأمان، وهو ما يلائم حقيقة نوفمبر لكونه لحنا تمرّس بالكفاح والثّورة.

ولا يكتفي الشاعر بتداعيات اللفظة وحسب، وإنما يعززها بالكثافة والحركة، فنوفمبر رمز تاريخي جعله الشاعر مرتكزا للديمومة والتّجذر بهدف إقناع القارئ بذلك، وهذا ما يفسر الحضور الملتهب للمفردة للدلالة على القوة والصمود والإصرار، مقابلا بذلك مصدر جبروت المشبع بكل معاني السلطة والتجبر والعظمة.

بدع المدن الجديدة

نوفمبر ← شرع للماء بابا من فتون

← يجئ الوطن المرتجى

فلا مناص إذن أمام الامتياز الشّعري للكلمات، وفي أن تبقى في حوار مستمر مع النص المنصهر المثير لمجالات دلالية، فنوفمبر يغذي ذاكرة أيّ قارئ، وتشحذ همه، وتهيّئ أفقه لاحتمالات عديدة تفجرها المفردة من خلال ما تدعو إليه وتبشر به، وهذا يجعل النّص يتصاعد إلى مدى فسيح من العمق منذ لحظة التأريخ لبداية استرجاع الوطن، وهذا تمثله النتائج المذكورة: "**سماء صافية، نبع من حليب، حدائق من ياقوت، جنّات من سطوع...**".

ومن أسباب حضور الغموض في القصيدة الجزائرية فمرجع ذلك إلى لامحدودية الموضوع الّذي تعالجه القصيدة، ولنا في ذلك أمثلة كثيرة في شعر وغليسي الّذي يعالج موضوعات ميتافيزقية مثل: (**الله، والروح**..الخ)، ومثل هذه الموضوعات مجال للرّؤية السّديمية الّتي لا تستطيع التّعبير الحقيقي الخالص، يقول من الشعر العمودي:

أنا المُهَاجرُ نَحْوَ الله فِي صَلَوَا تِي رُحْتُ أَسْأَلُهُ كَيمَا يُنْجِينِي

محجّل غرّةٌ في جَبْهَتِي ظَمئٌ وَا...حَوْضَ أَحْمَدَ إنَّ الظَمَأَ يفْنِينِي[50]

ومن أسباب الغموض أيضا متابعة الشّاعر للصّورة الجزئية في المشهد حتّى نهايتها، ومحاولة تحليل الأجزاء الصّغيرة في المعنى العام، والإحاطة المفرطة في تصور النّواحي المعنوية كما في بعض القصائد الشّعرية الجزائرية التي سنقف عند بعض منها بالشرح والتحليل. والغموض أحد ما دعت إليه المدرسة الرّمزية في الشّعر العربي الحديث، حين انصرافها من قاعدة فهم المعنى أوّلا إلى ولوج عالم الإيحاء، وهو إيحاء لا يقف عند حدود الامتثال لها[51]، الّتي تنكر التّصريح بالمعنى وتميل إلى هذا الغموض، وإلى حد الاستغلاق دون اهتمام بالعلاقات بين صور القصيدة والواقع الخارجي.

وعلى هذا، يمكننا القول بأنّ الغموض الفني لا يشكل إشكالية للمتلقي الجديد، وإنما هو على نقيض ذلك يدفعه إلى الإبداع والإنتاج، لأنّه يدرك أنّ الغموض نتيجة لانتقال نوعي من قوانين شعرية مألوفة إلى قوانين شعرية لا مألوفة، لأنّ الشّعر الحق هو على إشكال واختلاف

مطلق. كما أنّ الشاعر الجزائري قد أسّس بلاغته الخاصة بتحطيم العلاقات الدلالية المألوفة بين الأدّلة اللغوية وقوانين اللّغة العادية، وإنتاج صورة جديدة مكوّنة من صور متداخلة، إذ تعدّ كلّ صورة بنية جزئية للصورة الكبيرة، وذلك لتركيب عالم إيحائي ذي مضمون محدّد ممّا يعطي للنص الشّعري انفتاحا على تفسيرات متعدّدة بتعدّد القرّاء.

خاتمة:

تناولنا في هذه الدّراسة قضية بالغة التّعقيد، متعدّدة الاتجاهات، وهي قضية الغموض وبلاغته في القصيدة الجزائرية المعاصرة، وعليه استخلصنا أبرز النتائج نوردها كالآتي:

- يمثل الغموض شكلا من أشكال التأثير الشّعري، إذ هو وسيلة جمالية لشعرنة الخطاب عبر تجلياته في الكثافة الدّلالية والإيحائية، ليكون قادرا على إحداث الأثر الجمالي والإثارة والإمتاع.
- اللّغة الشّعرية تقوم على الغموض، وتفسير دلالاتها وقراءة تراكيبها يختلف باختلاف وعي متلقّيها وتجربته، نظرا لما تحتوي عليه من إيحاءات وبنى رمزية تستدعي قراءة عميقة من قارئ حصيف للوقوف على طبيعة العمل الفني وجوهره.
- تظهر بلاغة الغموض من خلال التّأثير في نفسية الملتقي حين يلبي رغباته النّفسية في التأمل والبحث عن المجهول، لأنّ النّفس لا تجد المتعة إلّا في البحث، كما يعظم الأثر عندما يتكشف المعنى بعد العناء والإلحاح عليه.
- الشّاعر الجزائري المعاصر له إطار ثقافي يضمن له الإبداع، والقصيدة الجزائرية خطاب لغوي له بنية معينة، والغموض فيها أضحى وسيلة لخلق اللّامتوقّع أو اللّامنتظر في صوره وجمالياته الفنية.

من التّوصيات: أنّه يجب الاطّلاع على دواوين شعراء معاصرين بتأمّل ورويّة لاستنباط ما فيها من بلاغة وتراكيب فريدة، وكلّما بَحثْنَا أكثر وجدنا المزيد من الأفكار وكشفنا عن الغامض من الأسرار.

– إلقاء الضّوء على دواوين الشّعراء الجزائريين المعاصرين بما تحتويه من جماليات لغوية وفنية مختلفة، ففيها من الفرادة والتّميز ما يروق السّامع ويُبهر المتلقي.

الهوامش:

[1] سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط2، 1983، ص163.

[*] الجدير بالذّكر أنّ ظاهرة الغموض مرتبطة بالشعر العربي في عمومه، وإن كانت أكثر ظهورا في شعر التّفعيلة الحديث، وهذا الغموض أصبح يمثل معيار تحديد شعرية النّص أو الخطاب، بحيث إنّه كلما زادت درجة الغموض الفني في النّص زاد ذلك من جمالية وشعرية ذلك النّص.

[2] أدونيس علي أبو سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، ص278.

[3] محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985، ص162.

[4] ينظر: ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، ص163.

[5] جهاد فاضل، قضايا الشّعر الحديث، دار الشّروق، بيروت، ط1، 1984، ص100.

[*] يعدّ أهمّ ميزة للأسلوب تكلّم عنها أرسطو، إذ يؤكد "أنّ الكلام إذا لم يجعل المعنى واضحا فإنه لا يؤدي وظيفته الخاصة،.....ويضيف:" ..أما الأخرى التي تكلمنا عنها في فن الشعر فإنها تسمو بالأسلوب وتزينه، ذلك لأنّ البعد عما هو معتاد من شأنه أن يجعل الأسلوب أرفع قدرا، ولهذا ينبغي أن نضفي على أسلوبنا طابع الغرابة لأنّ الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسرّ ويمتع" للمزيد، ينظر: كتابه الخطابة، تر/عبد الرحمان بدوي، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص196.

[6] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النّص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2، 1431هـ/2010، ص233.

[7] الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002ص30.

[8] عبد القادر عبو، أسئلة النقد في محاورة النص الشّعري المعاصر دراسة، منشورات ليجوند، 2013، ص181.

[9] عبد الحميد شكيل، مرايا الماء مقام بونة، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005، ص32.

[*] يمثلان مظهرا حداثيا وعنصرا أساسيا للصورة الشعرية الجديدة بهدف إيجاد أكثر من بعد وأكثر من موقف، وهذا مع اتحادهما مع الصّورة الدّاخلية الذاتية والنّفسية للشاعر التي تضرب في عالم ماوراء الحس كالحلم وماشابهه، للمزيد ينظر: السعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، ص ص162-164.

[10] عبد القادر عبو، أسئلة النقد في محاورة النص الشعري المعاصر، ص91.

[11] ينظر: منصور قيسومة، مدخل إلى جمالية الشعر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2013، ص27.

[12] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر، ص ص164-165.

[13] المرجع نفسه، ص165.

[14] صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشّروق، مصر، ط1، 1419هـ/1998، ص199.

[15] ينظر: عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدّار العربية للنّشر، مدينة نصر، 2000، ص ص184-185.

[16] ينظر: المرجع نفسه، ص188.

[17] ينظر: نفسه، ص ص223-224.

[18] ينظر: نفسه، ص227.

[19] أوجاع، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 2007، ص13.

[20] أوجاع، ص ص22-23.

[21] الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائري، 2002، ص64.

[22] ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة قسنطينة، 2000، ص ص 139-140.

[23] ديوان أسرار الغربة، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص ص55-56.

[24] ينظر: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2006، ص ص260-262

[25] ينظر: كمال أبو ديب، في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1، 1987، ص ص20-21.

[26] ديوان سين، ص20.

[27] الديوان، ص62.

[28] ديوان سين، ص59.

[29] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص181.

[30] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1994، ص38.

[31] جسد يكتب أنقاضه، منشورات التبيين الجاحظية، 1996، ص38.

[32] عبد النّاصر حسن محمّد، نظرية التّوصيل وقراءة النّص، ص56.

[33] توفيق الزّيدي، مفهوم الأدبية في التّراث النّقدي إلى نهاية القرن الرّابع، سراس للنّشر، تونس، ص117.

[34] خصام ونقد، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 1978، ص84.

[35] تحولات فاجعة الماء مقام المحبة، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص76.

[36] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص35

[37] تحولات فاجعة الماء، ص133.

[38] يس: 20.

[39] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص412.

[40] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، ص188.

[41] أدونيس، زمن الشّعر، ص151.

[42] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، ص167.

[43] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح/ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1403هـ/1983، ص128.

[44] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص ص38-39.

[45] مرثية الرجل الذي رأى، ص21.

[46] لغة الشّعر المعاصر، مجلة فصول النقد الأدبي، ع4، يوليو1984، ص62.

[47] عبد الله الغذامي، تشريح النّص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط2، 2006، ص146.

[48] ينظر: محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشّعر العربي المعاصر، سراس للنّشر، ط3، 1996، ص151.

[49] مرايا الماء، ص37.

[50] أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص83.

[51] ينظر: غنيمي محمد هلال، النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط6، 2005، ص395.