تجليات الحداثة الشعرية في القصيدة النسوية الجزائرية
"قصيدة الصورة " أنموذجا

أ/سعاد طبوش
جامعة جيجل

كان من بين الأشكال الشعرية التي أملتها الحداثة ما يسمى بالقصيدة البصرية أو القصيدة التشكيلية، ويعتمد هذا النوع من القصائد على التشكيل البصري الذي يساير بدوره واقع الحياة المعاصرة، المأخوذة بالجوانب المادية والمدركات الحسية، فيما يؤكد على أهمية المبصرات في إنتاج دلالة النص الشعري. والتشكيل البصري ينسحب على مفهوم اصطلاحي واسع يشمل « كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/العين المجردة، أو على مستوى البصيرة/عين الخيال » (1).

يقودنا الحفر الأعمق في أبعد الطبقات في تاريخ الكتابة الشعرية البصرية إلى غاية العهد الإغريقي؛ « فالشعر البصري لم يكن ابتكارا من ابتكارات فترة الحداثة، بل نجد أن جذوره القديمة تمتد لدى الشاعر الإغريقي "سيمياس" (330ق.م)، وقد ازدهر هذا الشعر بعد ذلك عندما كانت المشجرات –كما في تلك القصائد التي يمكن أن تكون قراءتها أفقيا– شكلا منفصلا وشائعا لدى الشعراء ذوو التوجهات الدينية المعادية للأيقونات، ثم عاد هذا الشعر خلال عصور النهضة والباروك(*)، عندما لعب شعراء وكتاب أمثال فيلون ورابليه بإمكاناته الإبداعية، أما خلال القرن الثامن عشر فقد تراجعت مكانته بوصفه نوعا من العبث إذا قورن بالفن الراقي أو العالي القيمة، لكنه لم يختف تماما، ثم عاد بشكل قوي مع مالارميه في نهاية القرن التاسع عشر » (3)، في ظل الظروف الحضارية التي عاشتها أروبا والعالم، وظهور مجموعة من المذاهب والاتجاهات الفلسفية والفكرية التي تعطي الأولوية لكل ما هو مادي صوري.

« إن مظهر التمثل الصوري، ومحاولات خلق بلاغة بصرية مجاورة للشعر كانت مثار قضايا مختلفة للدور الذي لعبته في خرق زمانية الشعر وفرض قراءة مكانية. نجد أن النقد لم يولها العناية الكافية، ذلك أن النقاد كانوا يدرسون في كل مناسبة سوسيولوجية المضمون، ولم يفكروا لحظة واحدة في رسم –ولو أولي– لسوسيولوجية الشكل » (4)، واستمرت هذه العناية بالمضمون زمنا

طويلا رافقت الكتابة الشعرية في مراحلها المختلفة، خاصة في ظل الثقافة الشفوية التي سيطرت زمنا على الشعر.

« والحق أن سوسيولوجية المضمون هي مجموع أغراض الشعر ومعانيه التي تمت مدارستها والبحث عن الأنساق الثقافية والنفسية والأنثربولوجية وغيرها التي أطرتها منذ القديم، أما عن سوسيولوجية الشكل، أي البحث في روافد التمظهر البصري للفضاء الشعري وعلاقتها بالتغير الحاصل على مستوى نظام التلقي البصري للشعر في الوقت الراهن بفضل الانفتاح على عوالم الفنون المجاورة، كالفنون التشكيلية مثلا، وكذلك بفعل التطور الحاصل في أدوات الاتصال والتواصل، فهو أمر أهمله النقد ولم يوله العناية الكافية، رغم مرور مائة سنة تقريبا على ذلك الإنجاز التاريخي الحاصل في النقد الألسني للأدب، الذي اضطلعت به الشكلانية الروسية (مطلع القرن العشرين) في ربطها الجسر بين الدرسين اللساني والأدبي، وخلق إجراءات جديدة لمقاربة الظاهرة الأدبية. بالإضافة إلى تمهيد الطريق للبحث في الأدبية باعتبارها رصدا للقوانين المجردة التي بموجبها يتحقق كشف الوجه المتغير من الأثر الأدبي الذي هو الشكل » (5).

لقد أولت الشعريات المعاصرة –الغربية منها والعربية– المكونات البصرية في النص الشعري اهتماما يكاد يكون استثنائيا، تعود جذور ذلك بالتحديد إلى اهتمام "فرديناند دي سوسير" بالدلالات غير اللغوية، حيث تنبأ بميلاد علم جديد يهتم بالعلامة غير اللغوية (السيميولوجيا)، ليأتي بعده "غريماس" في حديثه عن الشكل الخطي لفضاء الصفحة وطريقة ترك وترتيب المساحات.

كما « اعتبر "تودوروف" التنظيم الفضائي عنصرا أساسيا مكونا لبنية النص الشعري، استنادا إلى مقاربته لبعض النماذج الشعرية مثل الرسوم المشكلة بالحروف في قصيدة "ضربة نرد" (un coup de dés) لملارميه، وفي خطيات أبولينير (calligrammes d'apollinaire) حيث عرفه بأنه تنظيم منظم لوحدات النص، إذ العلاقات الفضائية بين العناصر هي التي تكون التنظيم النصي. وهو يتحقق عندما تكون العلاقة بين القضايا لا منطقية ولا زمانية، لأن مثل هذا النمط من العلاقة يشكل نوعا معينا من الفضاء»(6)، مما يضع المبدع والقارئ معا في حالة من القلق والحيرة إزاء أبعاد هذه العلاقات وامتداداتها، وطرق تجليها، وهو ما يفتح أبواب التخييل، أي محاولة فهم بنية هذا الفضاء وكيفية تشكله.

كما استطاع "هنري ميشونيك" أن يرى في بلاغة التنظيم الطباعي للنصوص بلاغة جديدة مضادة، تأخذ فيها الدوال غير اللغوية أهميتها في تشكيل المعنى الكلي للخطاب، فقد وجد أن « حذف الفواصل في ديوان (alcool) لأبولينير مثلا يعد تقليدا مضادا في اتجاه الإيقاع وفي اتجاه خصوصيته لصيغة الدلالة. كما عمل على توضيح أن البصري لا ينفصل عن الشفوي، ذلك برصد انحرافات البياض عند (مالارميه)، وأكد أن المغامرات الطباعية للشعراء لا يمكن فصلها عن شعرهم. على الرغم من أن بيانات بعضهم من "الشعراء الفضائيين" وإنجازاتهم النصية، قد مالت فجعلت البصري ينحرف إلى اللااجتماعي في لا دلاليته » (7).

وبهذا يمكن القول أن البصري ارتبط بالاجتماعي في تصور "ميشونيك" النقدي؛ لأن « فضاء الصفحة وفضاء القصيدة، والفضاء الثقافي لا يمكن أن تنفصل عن بعضها، لأننا لا نلمس اللغة دون أن نمس فضاءها ونظريتها »(8)، والفضاء الثقافي والاجتماعي هما اللذان يحددان كيفية تجلي فضاء الصفحة، واللغة مؤسسة اجتماعية ولا يمكن لها أن تكف عن كونها كذلك، لذلك تتلاقى كل الأفضية أثناء انكتاب القصيدة، وتفرض على بعضها البعض معايير تتباين بتباين بنية النص وشروطه.

لقد بدأ الاهتمام بالدلالة غير اللغوية في إطار التجريب الشعري، وما ساعد على تطور القصيدة التشكيلية هو وجود خلفيات فلسفية تتبنى الدلالات غير اللغوية، فاحتمى بها الشعراء، وانزووا تحت لوائها مثل: الدادائية، والسيريالية، والتجريدية، والحركة المستقبلية، والتي لها صلة بالتشكيل الشعري، حيث نتج عن هذه الأخيرة ما يسمى بقصيدة الضجيج، والقصيدة التشكيلية، هذه المحاولات التي جاءت كرد فعل للتطور التقني، وحاولت مواكبته شكليا، إلا أنها ابتعدت عن المناطق الشاعرية في القصيدة، وتعتبر المرحلة الفعلية الحديثة للتشكيل البصري هي الفترة الدادائية مع "أبولينير" الذي مزج بين الشعر والرسم، أما السيريالية فتبنت التشكيل لتحقيق أهدافها التي تسعى إلى تحقيقها، خاصة الخروج على الواقع (الغموض)، والخروج عن الواقع (اللاشعور)، فاعتمدت الرمز والتجريد والانزياح بالكلمة عن معناها الأصلي على نحو واسع(9).

أما التجريدية فترى أن للأشكال إيحاءات وظلال نفسية يمكن قراءتها وتأويلها نفسيا، لذلك سعت إلى رسم انطباع من خلال شكل معين يتميز بفعالية مزاياه التأويلية، فيفهم الشعر من خلال تأويل أشكاله الهندسية لا من خلال لغته الخطية(10).

وأما الشعرية العربية المعاصرة فقد اختلفت في تبني مصطلح واحد يحدد هذا الشكل التجريبي ويقنن خصائصه، حيث وضع الباحث والناقد "عبد العزيز المقالح" مصطلح "التشكيل المكاني" ليدل به على الاشتغال الفضائي، مبينا أن « المكانية في الشعر تعني –في هذا المجال– الحيز المكاني الذي تأخذه البحور في الصفحة أو في أية مساحة أو أرضية تعد لذلك » (11). وهو بذلك يركز على البعد المادي المرئي في الصفحة، والذي تتجلى من خلاله مجمل التشكيلات البصرية التي تساهم في خلق مقصدية النص، وملأ مختلف المساحات بالسواد والبياض، ذلك أن التشكيل المكاني هو الحيز الجغرافي الذي يمارس فوقه الشاعر –أو المبدع عموما– لعبة السواد والبياض، والنص لا يتشكل إلا بوجوده.

كما اهتم الباحث والناقد "محمد الماكري" بظاهرة التشكيل البصري، وبحث فيها تحت مصطلح "الاشتغال الفضائي"، الذي يقصد به المعطيات الناتجة عن الهيئة الطباعية للنص، وهو يقسمه إلى فضاءين؛ فضاء نصي: « وهو الذي يسجل فيه الدال الخطي بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام التخاطبي، وهذا الفضاء لا يتطلب من المتلقي موقعا محددا (...)، وفضاء صوري: وهو الذي ترسم فيه الأسطر والعلامات البصرية كأشكال للرؤية، أي الفضاء المتضمن لعلامات تشكيلية بصرية»(12) ؛ أي الرسوم والأشكال، حيث يعتبر في حالة الفضاء النصي كتابة، وفي حالة الفضاء الصوري عنصر تشكيل.

ومنه فالتشكيل البصري عند "محمد الماكري" يخص الجانب الصوري فقط بما يحتويه من رسوم وأشكال هندسية، دون أن يشمل الكتابة وما تحتويه من علامات ترقيم، وأسطر شعرية وغيرها، ويجعلها في جزء آخر من الاشتغال الفضائي، والجزء الآخر هو الفضاء النصي (اللغة)، في حين يشكل لنا التقاؤهما تشكيلا خطيا، حيث يصوغ الشاعر المادة اللغوية أشكالا بصرية، فالتشكيل البصري عند "الماكري" هو الموجه للبصر (العين المجردة)، فهو جزء من كل في إطار الاشتغال الفضائي، في حين أنه عند "محمد الصفراني" يمثل الكل، دون أن يقصي من ذلك الرؤية الخيالية والذهنية، فهو يجمع بين النص الخطي والنص الصوري، والتشكيل البصري قد يكون بأحدهما أو كلاهما، وإضافة إلى ذلك فهو يجمع أيضا بين العلامات الموجهة للقراءة أو التلقي الحسي بالعين المجردة (البصر)، والتلقي البصري الذهني بعين الخيال (البصيرة) (13).

والتشكيل البصري عند "محمد الصفراني" مع ما تقدم ذكره لا يكتفي بالإخراج الطباعي والهيئة الطباعية للقصيدة، بل يضم الرسم أيضا والأشكال الهندسية، والصور المرافقة، بالإضافة إلى التقنيات السينيمائية التي لا يكون مأخذها وتلقيها بصريا، لكن بصيريا عن طريق قراءة المضمون وتخيله في شكل مشاهد متحركة، عن طريق توظيف تقنيات السينما التي تسمح بذلك، مما ينتج مشاهد بصرية، وإن لم يتلقاها القارئ بعينه المجردة، ومن هنا تتأتى كلية التشكيل البصري عند "الصفراني"، هو كلٌ لأنه لا يقصي أي عنصر من العناصر، ولا أي معطى من المعطيات التي تحمل جانبا بصريا، سواء كان حسيا يعتمد العين، أم ذهنيا يعتمد الخيال.

كما أولى "محمد بنيس" بنية المكان في المتن الشعري أهمية بالغة، عن قناعة راسخة لديه بأن « النص الشعري ككل، هو كتابة زمان غير منفصل عن مكان، ومن ثم كان عنصرا أساسيا من عناصر اللغة، وإذا كانت الكتابة النثرية سوادا محدد الطول والحجم فوق بياض الصفحة، أو سواد يحاصره بياض، فإن النص الشعري يدخل في تركيب السواد على البياض، وفق قوانين لا يخضع لها النثر، كما أن النص الشعري لا يملأ البياض بالسواد فقط ولكنه يفرغ البياض من السواد أيضا» (14) .

وقد عرفت هذه الرؤيا التنظيرية طرقها نحو النضج في "بيان الكتابة"، الذي- طرح فيه مفهوم الكتابة الشعرية الحداثية المعاصرة، مبينا أنها « دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان وإخضاعه لبنية مغايرة، وهذا لا يتم بالخط وحده، إذ يصحب الخط الفراغ، وهو ما لم ينتبه له بعض من يخطون نصوصهم بدل اعتماد نصوص الطباعة»(15).

والتشكيل البصري في القصيدة يختلف عن شكلها، فهذا الأخير قالب نمطي سابق على النص ومفروض عليه، أما التشكيل البصري فطارئ ومبتكر؛ فهو « ينتمي إلى ما يميز الثقافة الكونية الراهنة باعتبارها ثقافة صور وأشكال تقوم التقنية بتوليدها وتنويعها، ويتضمن معاني الصوغ والتحويل والتركيب أو التأليف بحثا عن ذلك الشكل الذي لم ير من قبل، ويحيل أساسا إلى الوعي الحديث بأهمية المظهر البصري للعمل الإبداعي باعتباره "شكلا"، وباعتبار أن الإدراك أو التلقي الأولي إنما يتجه إلى "التشكل العام" لا إلى الجزئيات»(16).

إن القصيدة البصرية هي نتاج الاشتغال المادي لهذا النص، باعتباره جسدا له خصوصية التجلي على صفحة الكتابة؛ حيث « استثمرت جميع آليات التشكيل البصري، وفي مقدمتها

الرسم بجميع أشكاله: الهندسي والفني والخطي وكذلك الإخراج الطباعي: عتبات النص، والسطر الشعري، وتقسيم الصفحة وعلامات الترقيم، إضافة إلى التقنيات السينمائية مثل: تقنية اللقطة، وتقنيتي المونتاج والسيناريو في تضييق النص وإعادة كتابته، لأنها تجاوزت الشفاهية التي لازمت الشعر العربي إلى توظيف الثقافة البصرية في خلق مفاهيم جديدة للشعر ووظيفته» (17).

والتشكيل البصري في الشعر يتمثل في كل ما تمنحه القصيدة للرؤية من علامات بصرية يمكن تأويلها، سواء كانت هذه العلامات البصرية موجهة للبصر مثل: الرسم، علامات الترقيم، أم موجهة للبصيرة (الخيال)، مثل الصورة الفنية الحسية، الصورة اللقطة، الصورة المشهد سواء أكانت العلامات تكوينية ذات بعد تكويني في النص تخدم المعنى، أم علامات تجميلية ذات بعد فني جمالي تسعى لإحداث أثر فني لدى القارئ، أم اجتماعهما معا، فهذه العلامات البصرية تخدم النص الشعري، وتسعى إلى إرضاء القارئ. « فالخطاب البصري ليس نصا يضاف إلى رسم، كما أن البيت الشعري ليس مقطعا صوتيا ينظم إلى سطر من الحروف، بل هو جسد كلي متكامل يسهم في ضخ المعنى، إننا أمام لون جديد يفيد من الهندسة المعمارية والرسم والفنون التشكيلية وغيرها. حتى لكأن النص الشعري لوحة تشكيلية ترسلها الأشكال والخطوط والألوان، أو لنقل هو صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدال ومركزية العلامة » (18).

لقد لجأ الشاعر العربي المعاصر في سياق اهتمامه بمكانية النص إلى توظيف الأشكال الهندسية كالدوائر والمثلثات والمربعات والخطوط المنحنية، وغيرها من الأشكال التي تنتمي إلى علمي الهندسة والرياضيات، وهو في هذا قد أعاد بعث أشكال شعرية تراثية شكلت تلاحما عميقا بين التشكيل البصري والرسم الهندسي(19).

وفي بحث "عبد الرحمن تبرماسين" عن أسباب انتشار هذا الفعل التجريبي في شعرنا المعاصر أكد أن الشاعر المعاصر لم يكتف بجمال اللغة، « ولم يشبع نهمه الإبداعي فراح يبحث عن شيء يتمم النقص الذي يشعر به فوجده في السمت الخطي وفي الشكل الزخرفي، وفي اللوحة المناسبة للقصيدة ليحدث تجاوبا عاطفيا سحريا بين المتأمل والعمل الإبداعي، والزخرفة والقصيدة، ليمنح قصيدته بعدا فنيا وروحا تثير الدهشة وتهبها هالة من الفخامة والخلود » (20).

يكشف التتبع المرحلي لمسار تطور الممارسة الشعرية المعاصرة في الجزائر، عن تدرج في الانتقال من الإنشادية إلى البصرية، واستثمار كل أبعاد التشكيل البصري في تفجير النص الشعري

والخروج به إلى دلالات غير مألوفة. وقد تجسدت القصيدة البصرية بامتياز في مرحلة الاختلاف، خلال العشريتين الأخيرتين، حيث أتيحت أمام الشعراء إمكانية النشر، التي دعمت بالرقمنة وبأحدث تقنيات الكتابة، إضافة إلى نزوع بعض الشعراء إلى تأكيد حضورهم الفاعل والمؤسس لنصوصهم الشعرية من خلال كتابتها يدويا بخطوطهم.

« شعراء هذه المرحلة تحديدا أظهروا وعيا كبيرا في استثمار آليات التشكيل البصري، ولم يدخروا جهدا في توظيف كل التقنيات التي سادت في النصوص الشعرية المعاصرة، الغربية والعربية على حد سواء، حيث نلمس في نصوصهم تنويعا للخطوط، واختلافا في التلاعب البصري بين البياض والسواد، واستئناسا جماليا بالرسم واللوحة التشكيلية والأشكال الهندسية، وقدرة على تقديم نصوص ذات نفس واحد ينسحب على ديوان كامل، ونصوص أخرى متقطعة إلى سلسة نقلات تصب الواحدة في الأخرى مجسدة مقطعية النص وانشطاراته » (21).

والشاعرات الجزائريات كغيرهن من الشعراء رأين ضرورة الاتكاء على معطيات التشكيل البصري في أعمالهن الشعرية التي كانت توصف في كل مرة من قبل النقاد والباحثين –وفي مقدمتهم الباحث والناقد "يوسف وغليسي" في كتابه "خطاب التأنيث- بالقلة، خاصة إذا ما قورنت بعدد إنتاجات الشعراء الذكور، وقد أثبتن مقدرتهن على التجريب وخوض مغامرة الحداثة الشعرية التي كان شعارها الأساسي "الثورة والتغيير".

استطاعت الشاعرات الجزائريات في كثير من أعمالهن الشعرية استثمار آليات التشكيل البصري، وكانت هذه الأعمال تعكس عمق الوعي بالتجربة الجديدة، تجلى ذلك في أعمال عدد كبير من الشاعرات خاصة دواوين الشاعرة: "ربيعة جلطي" "النبية تتجلى في وضح الليل"، و"من التي في المرآة"، و"كيف الحال"، و"شجر الكلام"، وديوان الشاعرة "زينب الأعوج" "مرثية لقارئ بغداد"، وديوان "سليمى رحال" "البدء"، وكذا ديوان الشاعرة "صليحة نعيجة" "لماذا يحن الغروب إليّ"، وديوان الشاعرة "شهرزاد حرز الله" "إشراق"، وديوان "أسماء الحب المستعارة" و"لا ارتباك ليد الاحتمال" للشاعرة "منيرة سعدة خلخال"، وديوان الشاعرة "حبيبة محمدي" "الخلخال"، وديوان "حكاية الدم" للشاعرة "أم سهام" (عمارية بلال)، وديوان "إن للحب وإن إليه راجعون" للشاعرة "عفاف فنوح"، و"ممرات الغياب" لـ "خيرة بغاديد"...

تباينت الشاعرات الجزائريات في توظيف آليات التشكيل البصري في دواويهن الشعرية، بين التشكيل البصري على مستوى البصر (التشكيل)، الذي يتجلى خاصة في الرسم (الهندسي، الفني، الخطي)، والطباعة (العتبات النصية، تقسيم الصفحة، السطر الشعري، علامات الترقيم)، والتشكيل البصري على مستوى البصيرة (الرؤيا) من خلال استغلال التقنيات السينيمائية كاللقطة والمونتاج والسيناريو.

لجأت بعض الشاعرات إلى تشكيل أشعارهن بكتابتها وفق شكل هندسي معين (مثلث، خط منكسر، مربع...)، أو التشكيل بالرسم الهندسي في حد ذاته؛ أي أن ترسم شكلا هندسيا ضمن النص الشعري من أجل توليد دلالة بصرية، وهذا النمط قليل جدا في الشعر النسوي الجزائري.

أما من نماذج النمط الأول فمجموع القصائد التي كتبت أو شكلت على هيئة خط مضلع، وهذا النوع كثير في الشعر الجزائري عموما، والشعر النسوي الجزائري تحديدا، ويعتمد على سطور شعرية متفاوتة الطول مما ينتج عنه خط مضلع عند النظر إلى نهاية السطور الشعرية. مثال ذلك قول الشاعرة "خيرة حمر العين" في قصيدتها "ما استطعنا من حجر":

حتى بذرة الحب الصغيرة
حاصروها
ورموها برصاص
يا عمر
فجروا كل القوافي والبحور والشجر
أطلقوا العنان
للحجر
ومشى الطفل ملاكا(22).

أما شكل المثلث فتوجد له نماذج كثيرة أيضا في دواوين الشعر النسوي الجزائري، كالمثلث المتساوي الساقين بقاعدته إلى الأسفل، كما في ديوان الشاعرة "حبيبة محمدي" "وقت في العراء" الذي تقول فيه:

طنين في أذني

كلما صرخ الشوق

كأنه صوت الأحبة(23)

أو المثلث بقاعدته إلى الأعلى، كما في قولها أيضا:

الذباب الذي يحط على رأسي كل لحظة

كل ليلة، هو أزيز الأحزان

التي لم تصغر(24)

أو المثلث القائم بقاعدته إلى الأسفل، كما في قول الشاعرة "صليحة نعيجة" في مقطع من قصيدتها "تباً ..أيا لعنة الحب الأبدي":

تباً لها

تلك الحكايات التي

عانقتها الوصايا

وامّحت في غضون الشتاءْ(25).

أو المثلث القائم بقاعدته إلى الأعلى، كما في قول الشاعرة "خيرة بغاديد" في قصيدتها "صحوة":

هذا المشتعل في دمي..

يوقظ شهوة الصحوة،

والتمني !(26)

أما التشكيل بالرباعيات سواء كانت مربعات أم مستطيلات أم متوازيات أضلاع، فقد كان متفاوتا بين الشاعرات، إلا أن شكل المستطيل قد أخذ حيزا كبيرا من الدواوين الشعرية النسوية، من أمثلته نذكر نص للشاعرة "غيوم مسعودة لعريط" الذي تقول فيه:

قال: أدخلي في معطفي

قلت: أدخلي في جبتي

قال: أدخلي في رحمتي

قلت: أدخلي في جنتي

وانغلقت السماء بعدنا

وانخطف الجسد(27)

وفيما يتعلق بالتشكيل البصري بالرسم الفني، فإن الدواوين الشعرية للشاعرة "ربيعة جلطي" تعد نماذج مباشرة للقصيدة الصورة أو القصيدة البصرية في الشعر النسوي الجزائري، إذ تحفل هذه النماذج بتشكيلات بصرية استندت عليها الشاعرة في تكثيف دلالة النصوص الشعرية وتمرير مقصدياتها المختلفة.

جمعت الشاعرة "ربيعة جلطي" في ديوانها "من التي في المرآة" بين الدوال الخطية والصور والرسوم الهندسية التي تساهم في تدعيم دلالة النصوص الشعرية، كما أولت طريقة الإخراج عناية فائقة، جعلت هذا الديوان يتميز عن غيره من دواوينها ودواوين غيرها من الشعراء.

احتوى هذا الديوان الشعري على سبعة (07) صور خيالية شبيهة بصور قصص "ألف ليلة وليلة" التي تحكي عن الأبطال الخرافيين والأحداث الخارقة، والمغامرات الخيالية. رافق كل صورة من هذه الصور نص لغوي هو بمثابة عنوان أو فاتحة لمجموعة من النصوص التي يمكن لها أن تدخل تحت لواء هذه الصورة الإطار أو المدخل العام لكل مجموعة نصوص، حاولت الشاعرة "ربيعة جلطي" من خلال هذه الصور أو الأيقونات تدعيم الدلالات اللغوية للنصوص المتضمنة في ديوانها الشعري "من التي في المرآة"، ونقل القارئ من المستوى الشفوي إلى الفضاء البصري الذي يتطلب الوعي الكافي من المبدع والقارئ معا لفهم مقصديات العلامات وفك شفراتها، لأنه متى « اختلطت العلامات اللغوية بالرسوم والأشكال أصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص، وتعود من النص إلى الصورة»(28)، مما يساهم في إيضاح الرسم بالنص، وإيضاح النص بالرسم.

تقول الشاعرة في قصيدتها "من ساكن المساء":

يتحايل النعاس عليهم.
أراهم..
من على شرفة الليل.
ينام الناس نوم الهناء الكبير،
يصبّحون على خير،
ولتصبح أيها الصباح
على أفراحهم(29)

وقد أرفقت الشاعرة هذه القصيدة بالشكل الآتي(30) :

من ساكن المساء

عكست الشاعرة من خلال هذه الصورة المعنى المتضمن في القصيدة الشعرية، وحاولت من خلالها أيضا توزيع فهم القارئ للمعنى على معطيين، أحدهما لغوي والآخر بصري، فالأفراح التي تحدثت عنها الشاعرة تجسدت بوضوح في الصورة المرفقة، وذلك من خلال اللعبة التي تحملها المرأة التي في الصورة، وكذا من خلال لباسها والنخيل المحيط بها، فرغم المتاعب والآلام إلا أن الصباح هو موسم الأفراح التي ننتظرها بشغف كبير.

كما يحفل ديوان الشاعرة "ربيعة جلطي" "شجر الكلام" بتشكيلات بصرية تعتبر فاتحة للمعاني والدلالات التي تشير إليها القصائد التي تنضوي تحتها، فالشاعرة تجعل كل صورة تمهيدا ومفتتحا لما سيأتي من دلالات، وتستخدمها باعتبارها مدخلا يهيء القارئ لتلقي أفكارها التي تأتي تابعة لكل صورة.ومن التشكيلات البصرية التي تضمنها ديوان "شجر الكلام" الشكل التالي(31):

يبين هذا الرسم المرفق بدوال خطية لغوية (قامة النزيف) أنه حتى مع الألم والحزن والأسى نظل شامخين، وتظل قاماتنا مرفوعة، ويظل الأمل رغم الجراح ورغم النزيف، فشرارة الحزن لا يمكنها أن

تخمد جذوة الحياة، وتعكس الشاعرة بوضوح من خلال هذا الرسم المعاني المتضمنة في قصيدتها "قامة النزيف"، تعكس الانكسار والذل والخيبة، والضعف، والقهر، وكل المعاني العقيمة التي تعيشها، وهو ما أعادت التعبير عنه لغويا في القصيدة بقولها:

ضياع في الأفق

ضياع في المرايا

ظلال تتدحرج في الأزقة

تلتقي في افتراق اللغة

وتفترق في التقاء السراب(32)

فالنزيف والانكسار، والضياع الذي عبرت عنه اللوحة أو الصورة أعادت الشاعرة بعثه مع الكلمات، حتى يصل المعنى أكثر إلى القارئ، وحتى تؤكد إيمانها بفكرتها، وقوة رسالتها.

«لا فاصلة في القصيدة الصورة، ولا استقلالية لوحدة (الشيء) المؤلف، بل استقلالية شمولية لوحدة (الأشياء) الممتزجة داخل كيان صوري تشتغل مراياه الشعرية بروح تشكيلية واحدة في مقصورة التخييل. إن هذا الاقتصاد الشديد في عناصر التشكيل يستدعي خلق علاقة من نوع جديد بين النص والرمز؛ إذ إن الرمز في القصيدة الصورة يفقد استقلاليته ويصبح جزء منها، على النحو الذي تتحول فيه الصورة نفسها إلى رمز في شكل ما من أشكال نموها التشكيل درامي، فهي تحرر الرمز من وظيفته التعبيرية الثانوية، وتنقله إلى الخط الأول من خطوط الفعل الشعري. وبهذا تعطي للرمز مفهوما جديدا خارجا عن دوره المقتصر على التوظيف بوصفه عاملا مساعدا في تحقيق صورة المعنى المتجلية في شبكة علامات وإشارات، وهي تمارس لعبها التشكيلي الحر في مرايا القصيدة وتتلامع في انعكاساتها. إن حساسية الرمز في القصيدة الصورة تمثل روح المعنى، وتنبثق في فضاء القصيدة بوصفها جوهر المتن النصي فيها » (33).

إن تداخل الفضاء الخطي (النص) مع الفضاء الصوري يحقق «بلاغة إضافية (مضاعفة) تنقل القصيدة كأثر جمالي من مستوى التلقي الذي تنتبه عنده الحواس من أجل إدراك العلاقات النصية التخييلية إلى مستوى آخر من التلقي، تشتغل بموجبه القصيدة في سياق تعالقها مع الشكل البصري المستعار بمثابة نص بليغ من الدرجة الثانية، لا يكتفي بأن يحقق شعريته من خلال إنزياحات لغوية تركيبية، وإنما يراهن على شعرية بصرية، تتخذ بموجبها الدوال والمداليل المتموضعة

في فضاء الشكل علاقات عبر لغوية، يجتاح فيها الدال السيميائي فضاء النص الشعري ليرفده بدلالة مختلفة، لا تدرك إلا من خلال البحث في أنماط الاستبدال والتركيب(SYNTAGME ET PARADIGME) البصرية» (34).

لقد تضمنت معظم قصائد الشاعرة "ربيعة جلطي" توظيفا بطرق عديدة للرسم والألوان، حتى تكاد قصائدها تكون أقرب إلى لغة الرسم منه إلى الشعر، وهذه ميزة امتازت بها "ربيعة جلطي" عن غيرها من الشعراء الجزائريين.

لاشك في أن الشعر فن مثير كباقي الفنون؛ وفن الشعر لا يعتمد فقط إيقاع التشكيل الجمالي؛ وإنما إيقاع الشعور الحسي التأملي في صناعة ذلك الدفق الروحاني، أو الومضة الروحية التي تعتصر مكنون الذات؛ وتبث ألقها بشرارة الإبداع؛ والشاعر المبدع ليس خلاقا للغة فقط؛ وإنما خلاق لعالم آخر يسعى إلى الدخول في أتونه ألا وهو (عالم الرؤية) أو(عالم الحلم)؛ والقصيدة اللوحة هي قصيدة الحلم أو قصيدة الولادة الجديدة؛ بحس جديد، وشعور جديد؛ ومن لا يملك هذا الشعور المتجدد لن يصل في شعره إلى مرتبة الفن.

وتعد القصيدة اللوحة قصيدة بصرية ذات تجسيد بصري مرئي في تشكيل الصورة؛ لتبدو أمام القارئ بتشكيلات تصويرية حسية مرئية؛ تخط إيقاعها بتأسيسها على شعرنة الرؤية، بأبعاد ومقاييس محددة رغم انطلاقها التأملي، وانفتاحها الدلالي؛ يقوم التشكيل الهيكلي لقصيدة اللوحة على أسس تقنية مستمدة من الفنون التشكيلية البصرية المعتمدة على العناصر المرئية والمقاييس الشكلية؛ فالشاعر يقدم فكرته الشعرية في صورة تجسد المعاني الشعرية والمواقف الوجدانية في تشكيل محسوس؛ يهدف إلى تحقيق الانسجام والتآلف، وعلى هذا فإن الشعر يستعير تنويعاته التشكيلية من الفنون الأخرى. والشاعر المعاصر يستحضر إيحاءات الألوان ليشكلها ضمن نسق شعري خاص يكون – من خلاله الشاعر– مسؤولا عن رسم لوحته الناطقة بإضفاء شكل بصري مُكتنز؛ يهدف إلى منح القارئ دلالة واسعة بأقل وسيلة ممكنة؛ وفي أقصر مدة زمنية بحيث تَنْطَبع القصيدة في ذاكرة المتلقي كما تنطبع الصورة العادية الفوتوغرافية في الذاكرة لحظة رؤيتها، وهاهنا يتبدى دور المتلقي في وضع اللمسات الأخيرة على اللوحة الشعرية، وعلى هذا الأساس، ترسم بعض القصائد الشعرية لوحات خالصة تقوم على وجود المشاهد الصامتة المجَسَّمة التي تميل إلى البساطة والتكثيف والاختزال، فتكون قابلة للرؤية دفعة واحدة، ويتسلمها المتلقي بيسر وسهولة،

ودون إعمال ذهني؛ وذلك حين يشي العنوان وأسلوب التناول بتلقي لوحة شعرية يعرض الشاعر مباشرة عناصرها التكوينية؛ ويحدد هيئاتها وألوانها وتشكيلاتها التي توحي بدلالات يتم تجسيدها بطريقة محددة ومكثفة لتكون قابلة للرؤية دفعة واحدة.

تجلت أيضا القصيدة الصورة، أو القصيدة التشكيلية، أو القصيدة اللوحة في الشعر النسوي الجزائري من خلال التجربة الشعرية للشاعرة "زينب الأعوج" في ديوانها "مرثية لقارئ بغداد"، الذي رسمت من خلاله لوحات شعرية ملحمية في رثاء بغداد تجعل قراءة قصائده بصريا حتمية لابد منها، نظرا للتشكيلات البصرية التي يحفل بها.

تمثلت الشاعرة في ديوانها "مرثية لقارئ بغداد" مفهوم القصيدة الصورة/ اللوحة باعتبارها « نمطا جديدا من أنماط الصورة الكلية، ففي الوقت الذي تتكون فيه الصورة الكلية من مجموعة من الصور الصغيرة المستقلة، التي تشتبك فيما بينها اشتباكا نسيجيا لتكون في النهاية صورة النص الكلية، فإن القصيدة الصورة هي صورة واحدة تؤلف نصا شعريا متكاملا وتشتغل مراياها بفاعلية مركزة داخل حدود هذه الصورة. لذلك فإن القصيدة الصورة تعتمد في تشكيلها الفني على أنموذج "البناء التوقيعي" المعتمد على الضربة الشعرية الخاطفة، التي تستحضر في فعلها أكبر طاقة ممكنة من الإيحاء والتركيز والتكثيف والإشعاع، والضغط على نقطة التشكيل المركزية... وهي على هذا الأساس ليست صورة أولية (مواجهة) فحسب، إنها علاقة ذات صفة مركبة تطرح مقترحها الجمالي الأول عبر العناصر المؤلفة للصورة المرئية المباشرة، في حين ترتبط بنسيج خفي، يؤلف صورتها غير المرئية وهي تمثل عادة (البعد الجمالي) المقصود في تشكيل الصورة؛ إذ تكتسب طاقات تشعيرها من رؤيتها التخييلية في هذا الإطار. لهذا فإن الضربة التصويرية الخاطفة في القصيدة، الصورة تستلزم توافر إمكانات شعرية استثنائية غاية في الدقة والعمق والسيطرة، وإلا سقطت الصورة في شباك المباشرة وانقطعت فيها خيوط التخييل المشعة، وتمزق نسيجها الداخلي وفقدت بالتالي عمقها الفني والجمالي الحر » (35).

وهو المفهوم ذاته الذي استعانت به الشاعرة "زينب الأعوج" أثناء تشكيلها لديوانها "مرثية لقارئ بغداد" الذي يعد قصيدة واحدة موزعة على أزيد من مائة (100) مقطع شعري، أرادت من خلاله فضح النظرة العنصرية تجاه الشعوب، لتكون هذه المجموعة الشعرية صرخة في وجه الاعتداءات المسلطة على البلدان العربية.

وحاولت الشاعرة من خلال هذا الديوان الشعري أيضا رصد واقع الشعوب العربية الإسلامية في المجالين الاجتماعي والثقافي، إضافة إلى الجانب السياسي، كما تطرقت إلى موضوع معاناة المرأة العربية، وحقوق الإنسان بصفة عامة.

تكتب "زينب الأعوج" في ديوانها "مرثية لقارئ بغداد" كل ما فينا من عراق، وكل العراق الذي فينا. بنصوص تشترك كلها بالعنوان ذاته: "يا قارئ بغداد"، الذي يختلف اختلاف طفيفا عن عنوان الديوان، كما الظل عن صاحبه. فتكرار لفظ القارئ في العنوانين، يبطن قصد الشاعرة الجزائرية بتوسيع قولها الشعري؛ فصاحب المكان هو العراقي، أما ظله فأخوه العربي، على نحو تبدو فيه القصائد، عند وهلتها الأولى، موجهة للعراقي رثاء وحبا سريا. ثم تبدو ثانية، موجهة لأخيه العربي رثاء ولوما علنيا.

ويكمن القصد وراء ذلك في رغبة الشاعرة بتعرية التكاذب تجاه العراق، وهو ما ينسجم أصلا مع إدخالها القارئ إلى دائرة المأساة العراقية عبر انتقال الضمير من "أنت" إلى "نحن"، فضلا عن اللعب على مفردة القارئ ذاتها في العناوين التي تدمج العراقي والعربي في ضمير المخاطب أنت.

من وراء كلمات الشاعرة "زينب الأعوج"، يطل المكان – العراق عبر مفرداته الخاصة، لكنها تفارق هنا صورته كما حفظها خيالنا وذاكرتنا المترعيْن بمفردات الخصب لبلاد الرافدين: برج بابل، الفرات ، دجلة ..

فلا يبقى من العراق الذي نعرفه إلا امتزاج الخصب بالمقدس.

والأهم إن موضوع ديوانها هذا "مرثية لقارئ بغداد" مسكوب بقالب يجمع الشكل إلى التشكيل البصري، وإن كان من المتعذر هنا البحث في الأول، فإن الثاني يستحق الانتباه، لكأن القصيدة لوحة بصرية، وكل ما فيها بعيد من المعطى والجاهز؛ توزيع السطور، استعمال مختلف لعلامات الترقيم، استعمال الفراغ، وضع رموز بسيطة، التنويع في حجم الخط وشكله، حيث تؤدي كلها دورا رئيسا في إيقاع القصائد، لكأن الشاعرة تملي على قارئها نغمات عراقية حزينة يحف بها المقدس من زمن الأساطير إلى زمننا، زمن العراق الذي فينا.

لا يخلو ديوان الشاعرة "زينب الأعوج" "مرثية لقارئ بغداد"من التشكيلات البصرية التي سيطرت بشكل واسع على صفحاته، وقد انتهجت الشاعرة في إخراجه أسلوبا مغايرا تماما لما هو

معتاد عليه في دواوين الشعر النسوي الجزائري، مجاراة منها لأنماط الكتابة الشعرية الحداثية التي أدخلت على الشعر ما لم يكن في بابه، أو من أساليبه بحثا عن أنماط جديدة للتدليل والمغايرة.

استعانت الشاعرة في أغلب مقاطع هذه القصيدة برسومات ورموز، وأشكال هندسية، وأيقونات، وعلامات غير لغوية إلى جانب العلامات اللغوية من أجل تشكيل الدلالات الشعرية، وتمرير خطابها الإيحائي السياسي والاجتماعي والحضاري، وتصوير واقع العراق الحزين، وواقع الوطن العربي والأمة الإسلامية، ذلك أن القصيدة الصورة «تعتمد في أفق مهم من آفاقها التشكيلية على فتح دارة الإيحاء وتعميق صلة الخارج المباشر الحاد الحضور بالداخل اللامباشر العمي الخفاء والتجوهر. إن هذا الفتح الكلي للإيحاء على القنوات التخييلية المتعددة لمستقبلات المتلقي، يأتي بهدف الامتزاج بالنص والتفاعل الصميمي معه، من أجل القدرة على الوصول إلى فضاءاته الخفية عبر هذه الأوامر التشكيلية التي تمتد من أبعد مناطق النص عمقا وغموضا وتمظهرا، إلى أقصى شجرة جمالية مثيرة في غابة المتلقي الذهنية والتخييلية. وبغير هذا الحبل السري الذي يجب أن يمتد بينهما تبقى العلاقة بين النص ومتلقيه مؤجلة حتى ساعة تساوي أطوال موجتيهما، للوعي في بدء الحوار المتعدد الطبقات بينهما. وبهذا يمكن القول إن القصيدة الصورة على هذا الأساس كتلة تامة التماسك وكاملة الامتزاج، لذلك فهي خالية خلوا نهائيا من الزوائد والاستطالات وكل ما يمكن أن يسيئ إلى التناسق الجمالي المدهش فيها » (36).

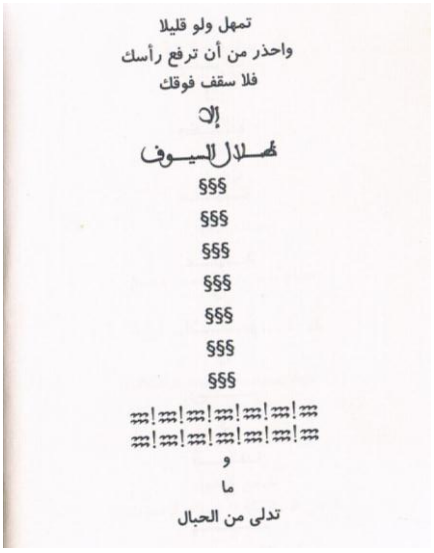
تقول الشاعرة في مقطع من قصيدتها الذي جاء بالشكل التالي(37):

ترفق الشاعرة الدوال اللغوية برموز بسيطة، فتحيط كلمة محرقة بفوهات مشتعلة، وتحيط كلمة مشنقة بأشكال تشبه تماما المشنقة الحديدية التي تقطع بها الرؤوس، والحرق والشنق هما الدلالتان الرئيسيتان اللتان تسيطران على هذا المقطع الشعري، إشارة من الشاعرة إلى أساليب التعذيب والقمع التي تتبع كسياسة للاضطهاد في العراق وفي غيرها من دول الوطن العربي، وهذا المقطع الشعري هو لوحة ناطقة عن كل الأساليب والطرق التي تستعمل للتعذيب والقتل.

تعرض الشاعرة أدوات القتل، ولأن الصورة لا تسعها، أضافت عبارة "وكل ما ابتدعوا"، لتشمل بها كل الوسائل والأدوات الأخرى الأشد بطشا، فالقتل واحد ولكن الأداة تختلف، ويختلف معها السرد.

ترسم الشاعرة بالكلمات أشكالا، توقد بها جذوة المعنى، وتدعو من خلالها القارئ والمتلقي إلى المشاهدة، لأن ما يثبت بالبصر أقوى مما يثبت بالسمع، لذلك ركزت على التشكيلات البصرية المختزنة بالدلالات المرئية التي تجعل النص الشعري فضاء للقراءة والتدليل.

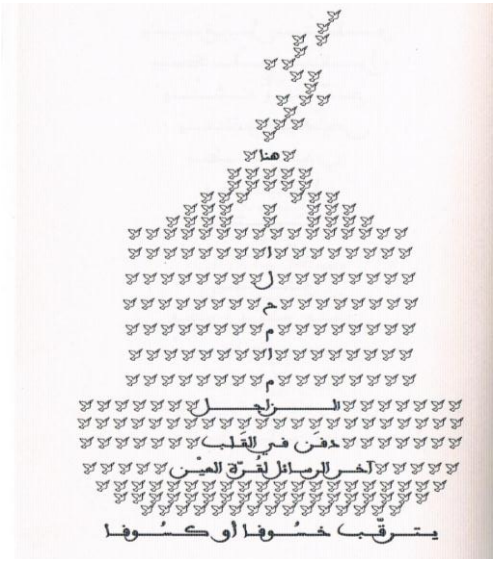
يجد القارئ لديوان "مرثية لقارئ بغداد" كما هائلا من الدلالات المرئية التي وظفتها الشاعرة لتدعيم نصوصها، سعيا منها إلى إبراز المخفي والمسكوت عنه في الثقافة العربية، وفي التفكير العربي الذي لا يؤمن إلا بالحقائق المادية، وبالمعطيات الحسية، تقول في مقطع من الديوان(38):


تمهل ولو قليلا
واحذر من أن ترفع رأسك
فلا سقف فوقك
إلا
نصـــلال الســـيـــوف
§§§
§§§
§§§
§§§
§§§
§§§
§§§
و
ما
تدلى من الحبال

تدعو الشاعرة في هذا المقطع إلى التمهل والتريث، والحذر من الشعور بالكبرياء والأنفة، لأن ذلك سيقود إلى الموت، وهو ما عبرت عنه بقولها (فلا سقف فوقك إلا ظلال السيوف وما تدلى من الحبال)، ودعمت مقصديتها بتشكيل صورة للسيف من الكلمات والرموز.

ففي العراق وفي الوطن العربي تكمم الأفواه وتقطع الرقاب، ولا مجال للحرية، ولا للسياسة، ولا للديمقراطية، وعلى كل شخص أن يكون حذرا مع كل خطوة يخطوها في هذه الحياة.

كما تشكل الشاعرة بواسطة الكلمات والحروف، صورة شعرية جميلة تعكس صورة القلب الحالم الذي تصل إليه آخر الرسائل، ثم ينطلق في رحلة انتظار المجهول الذي قد يكون معه خسوفا يحجب معه كل شيء، أو كسوفا تتجلى معه كل الحقائق والأحلام، تحيط الشاعرة هذا القلب بسرب من الحمام الزاجل الذي يتوق إلى ما يحمله الأفق من أحلام وآمال ومشاعر فياضة، تغاير الشاعرة بطريقة كتابتها للقصيدة الأساليب النمطية المعروفة، وتجمع بين كتابة القصائد أفقيا وعمودا، فالمعنى لا يسير في منحى واحد، وإنما يأخذ أبعادا واتجاهات مختلفة، تقول الشاعرة في هذا المقطع من القصيدة(39):



تشكل الرموز والدوال المكونة لهذه اللوحة صورة آنية فخارية موشاة بالحمام، قاعدتها الجملة الفعلية (يترقب خسوفا أو كسوفا)، وغطاؤها ظرف المكان المفعول فيه (هنا) الذي يعلو قلبا

شكله البياض الذي تركته الشاعرة بين الحمام، ثم ينطلق هذا الحمام من أعلى الغطاء ليشكل صورة للحلم المنطلق والمشاعر الجامحة التي تترقب الأفضل.

حيث اتخذ طائر الحمام الزاجل دلالات مشروعة وإيحائية عبر العصور، ولاقى اهتماما بالغا من طرف الشعراء، إلى أن وصل تجسيده كرمز شعري نابض بالحيوية علامة رمزية تشير إلى السلام والحب والخير « في العصر الحديث عند الشعراء المعاصرين حيث يمثل كل المعاني التي تتحقق بها سعادة الإنسان، فالقارئ الحديث ما إن يصطدم بهذا اللفظ حتى تتداعى إلى ذهنه مجموعة من الدلالات التي تصب كلها في بؤرة دلالية واحدة، لكنه يظل عاجزا عن حصر كل هذه الدلالات، وفي عجزه ذاك تتحقق النشوة الجمالية ليتشكل النص كشبح دلالي رافض لتقديم نفسه للقراء بسهولة ويسر » (40).

فالشاعرة كطائر الحمام تعشق التحليق وارتياد آفاق جديدة، والحمام له جذور تراثية قديمة منحته في كثير من الأحيان درجة التقديس، وثياب الحكمة، والورع، وروح الخصوبة والحياة الدائمة، والمعتقدات والخرافات والأساطير التي كانت تروي عن الطائر جعلته عنصرا مهما في الحياة والموت والحظ والمطر والحرب واستجلاء الغيب وغيرها، فدائما ما كانت رموز الطبيعة تشاطر الشاعر أحزانه وأحلامه وآلامه ومن هذه الرموز الطائر الذي شغل مساحة واسعة لدي الشاعر المعاصر . والطيور صغر حجمها أو كبر تمتلك القدرة علي التعبير وربما كانت أكثر من الإنسان في الحاجة للتعبير عما بداخلها لأن وسيلة الاتصال بينها وبين بني الإنسان ضعيفة لاختلاف اللغة، وربما كان لها حق تود أن تطالبنا به وعلينا أن نسمع لها ونتدبر ما تقول.

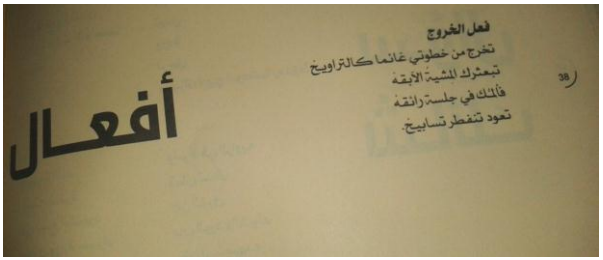
فالحمام الذي يطير ويحط.. ثم يطير ويحط.. وهكذا.. هو حلم السلام الذي يراود الشاعرة، أو الذي يضيء وينطفئ في حياة شعبها الذي ينتظر هذا السلام المتأرجح ما بين الأرض والسماء حتى يعود الوطن كما كان، وينتهي كابوس الاحتلال.

أولت الشاعرات الجزئيات الفضاء المكاني في الدواوين الشعرية –أو ما يصطلح عليه بالفضاء البصري– (بشقيه المرئي والتخييلي) مكانة ذات أهمية كبرى، يتجلى ذلك بوضوح في استخدام الصور والرسوم، وطريقة استغلال الصفحة وزاوية الكتابة، ونوعية الخط وحجمه، والتصرف في البياض والسواد، وعلامات الترقيم، وشكل النصوص وغيرها من الأدوات

والإجراءات التي تجعل قراءة النص بصريا أنجع في الوصول إلى البؤر الدلالية للنصوص، واستبطان مقصدياتها.

يمكن ملاحظة ذلك أيضا على ديوان الشاعرة "سليمى رحال" "البدء" الذي فارقت من خلاله الأنماط التقليدية المعروفة في ترقيم الصفحات من الأسفل، حيث جعلت ترقيم صفحات هذا الديوان تأتي في حافة الجهة اليسرى وسط الورقة، وهي طريقة غير معهودة في إخراج الدواوين الشعرية، كما جعلت العناوين موازية للقصائد وفي نفس مستواها، لكن بخط أكثر غلاظة، مع عنايتها بضبط بعض الكلمات بالشكل.

تقول مثلا في قصيدتها أفعال(41):



فعنوان القصيدة لم يأت في رأس الصفحة كما هو معتاد في عنونة النصوص والقصائد، والترقيم لم يأتي أيضا أسفل الصفحة، إذ يعتبر هذا الديوان الشعري خرقا لما جرت عليه الذائقة العربية والتقاليد الشعرية المتوارثة، فكأنما هو بدء جديد في أسلوب الكتابة وفي طرح الموضوعات وتقسيمها، وفي الحساسية الشعرية التي صارت تنشد المختلف والمغاير والعجائبي واللامألوف جريا وراء مقولات الحداثة التي غيرت وقلبت موازين الفكر والثقافة والأدب، وارتكزت أكثر على الأشكال باعتبارها المعطى الأولي للحقيقة والشعور والعالم.

« إن القصيدة الصورة تستلزم اقتصادا شديدا في عناصر التشكيل، ويجب أن يكون هذا الاقتصاد على قدر كبير من التوازن النسبي، بحيث لا يتفوق عنصر على آخر في المساحة العامة للتشكيل؛ لأن أي إخلال من هذا النوع من شأنه أن يسقط عن القصيدة شرطا مهما من شروطها الإبداعية الخلاقة. وهذا لا يتوافر للشاعر إذا لم تكن مخيلته على درجة كافية ومستقلة من الخصب والنشاط والشمول والتنوع، بوصف أن الصورة في هذا النوع من النصوص الحديثة لا تبنى بناء تقليديا مرحليا، بل تبنى بناء مزجيا تتضافر فيه العناصر وتتجادل وتتصادى وتتحاور؛ بمعنى أن

وحدات الأشياء المكونة للنص ومنظوماتها تمتزج فيها امتزاجا كليا، إلى الدرجة التي تغيب فيها أضيق أنواع الفواصل التي يمكن أن تحيل على المرجعية التأليفية على حساب الاتحاد الجمالي المنتج » (42).

وأما التشكيل البصري على مستوى البصيرة (الرؤيا) من خلال استغلال التقنيات السينيمائية كاللقطة والمونتاج والسيناريو. فيركز فيه الشعراء على الجانب الداخلي، أي على اللغة بعد تلقيها مكتوبة وتحويلها إلى شكلها المسموع، والصورة هنا ليست ثابتة مثلما كانت عليه في المستوى البصري الخارجي، ولكن متحركة وديناميكية مشابهة تماما لصورة الفيديو والفيلم السينيمائي. وبذلك يكون مفهوم التشكيل على مستوى البصيرة يتمثل في كل ما يمنحه النص للرؤية الشعرية البصيرية (الداخلية/الذهنية)، وهذا المعطى ما هو إلا تقنيات سينيمائية من لقطات ومشاهد تمت صياغتها لغويا لتناسب طبيعة الشعر، وتختلف حسب مقام الكلام من حوار ووصف (سرد)، وسيناريو ومونتاج (تركيب الصور)، وتقنيات درامية... وهذه التقنيات المصطلح عليها بـ "التقنيات السينمائية هي في الحقيقة روائية"(43)، نظرا للتقاطع الكبير بين فني السينما والرواية.

نجد الكثير من القصائد الشعرية النسوية في الجزائر قد وظفت التقنيات الروائية من سرد ووصف وحوار وشخصيات وغيرها من التقنيات المتعلقة خاصة بالصور الديناميكية المتخيلة والتي تحمل في في عمق لغتها السمعية تشكيلا بصريا يرجع ذلك إلى تأثر الشعر بتقنيات السينما ومحاكاتها؛ فقد« تعلم الشاعر العربي المعاصر (ومعه الشاعرات الجزائريات) الكثير من تجارب الإماجيين ولكنه ولا ريب تعلم الكثير كذلك من الأسلوب السينمائي، إنه يستخدم ما يسمى في الأفلام بالمونتاج إذ يلحق الصورة بالصورة أحيانا على نهج سيريالي، والسيرياليون تعلموا الكثير من المونتاج السينيمائي»(44).

إن كلا من الشعر والسينما يسعيان إلى التميز والاختلاف، وكلاهما يسعى إلى كسر النمطية التي فرضتها الأشكال المهيمنة، ولعل أهم ما يميز العلاقة بين الفنين هو الشعرية؛ فكلاهما ينشد شعريته ويسعى إلى بلوغها، وهما يشتركان في بعض الصفات، حيث أن «اللغة في السينما تعتمد بدورها صفات قد نجدها في اللغة عامة، واللغة الشعرية بخاصة، ومنها الاقتصاد، الكثافة، الإيحاء، الانزياح، وهذا ما يوحد أفق التفكير في السينما في علاقتها بالشعر والعكس وارد»(45).

أما الجانب الثاني المشكل لشعرية السينما فهو "الصورة"، حيث أن مفهوم الشعرية هنا يتحول إلى لحظة من لحظات تمفصل الفيلم، واستعماله للصور السينمائية من خلال لقطة واحدة، أو عدة لقطات متتالية استعمالا مجازيا...» (46).

وهذا ما نجده تماما في الشعر المشكل بصريا، فلم يعد من الغرابة أن يستمد الشعر تقنيات سينمائية ويكيفها وفق ما يناسبه، خاصة وأن كلا من الشعر والسينما يعتمدان على عنصر الخيال ويشتركان فيه، وإذا قلنا الخيال نقول الصورة الفنية، والصورة لا يمكن استشعارها بتأمل بنائها الخاص بالعين المجردة، ولكن باستكشاف علاقاتها وإيحاءاتها عن طريق تخيل هذه الصور في الذهن ومشاهدتها الذهنية، « فخيال الشاعر هو الذي يفرض سلطته الفنية وسحره الإبداعي على تلك الأطياف والأشكال والألوان ويصبغها بأحاسيسه ومشاعره، فكأنما نراها أو نسمعها أو نتذوقها أو نشمها... فالخيال أداة والصورة مصدرها، بفضله تتشكل وتظهر للعين في هيئتها وحركتها بألوانها وأصواتها، ناطقة تنبض بالحياة»(47).

في ديوان "إن للحب وإن إليه راجعون" يقع القارئ على معطيات بصرية جديدة حفلت بها قريحة الشاعرة "عفاف فنوح"، التي رسمت بكلماتها الشعرية الجريئة لقطات فنية للفرح والسعادة وأخرى للحزن والأسى، حاولت من خلال هذين البرزخين تشكيل عالم شعري جديد/حداثي يعج بالكائنات الشعرية التي تتحول عنقاء تنفث السحر بين السطور الشعرية. عكست الشاعرة من خلال ديوانها الشعري ألوان الواقع المتشظي، ونوازع الذات المتقلبة، وشكلت بكلماتها لوحات للداخل الذي يعج بالحركة والانفعال. إذ نقع مثلا من خلال قصيدتها "ما الحب..؟؟" على صور شعرية متحركة موشاة بالوجع والأنين والانكسار والحلم، تقول:

أرْنُو إلى عينٍ حَمِئَةٍ في قلبِ بركَانِي
ما الحُبُّ إذاً،،
حينَ أقولُ له أنتَ،،
ولا يقولُ لي أنتِ،،
بعينٍ فيها رمحٌ صائبٌ
لا يَهْوَانِي؟؟
ما العذابُ إذ روحي فيه تبتسمُ شهوة باردةً،،

لعلَّ الأمسَ لها،
واليوم لعلَّهُ كالغدِ
ينساني..
غيمةٌ غلَّفَتْ حضْرتي،
والوجدُ ساكبٌ لي جمرَهُ...
والرُّمَّانُ أورقَ على صدري زهراً
ليسَ يشبهُ لونَ الرُّمّانِ؟؟؟(48)

فالشاعرة ترسم صورة لذاتها التي تترقب إشراقا وأملا جديدا ينقشع من داخلها المشتعل كبركان ثائر، تبحث عن حب لا يعرف قيمتها، وعيون تتطاير منها الأحقاد، ثم ترسم داخل هذه اللوحة صورة أخرى في الزاوية للعذاب الذي يقتل روحها كأنما هو شهوة باردة، تحول الأمس واليوم والغد بلا ألوان، فالغيوم والأحزان وحدها تملأ فضاء قلبها، وتنثر ظلالها على الوجود.

كما ترسم الشاعرة صورة فريدة للوجد الذي يسكب الشوق الحارق كالجمر، وللرمان الذي لم يزهر جلنارا وإنما ألما أبديا يطعن قلبها، ويبعث فيه أصداء للحزن العقيم.

راوحت الشاعرات الجزائريات في إطار تجريبهن لهذا النمط الحداثي من القصائد –أي قصائد اللوحة أو الصورة– بين الصور الشعرية الخيالية، وبين الصور المرئية التي تجلت في الرسومات، والرموز والأيقونات وفي الجانب الطباعي وكل ما يتعلق بإخراج الدواوين، سعيا منهن لخلق جغرافيا جديدة للدواوين الشعرية لشد القارئ، مستفيدات من تحررها من قيود الوزن والشكل الأنموذج في ظل تجريبيتها، في حين أن العنصر البصري يتجسد في صورتها الفنية، وفي قدرتها على التشكل للرؤية الخيالية وعلى الاستحضار في ذهن المتلقي، بتفاصيل وجزئيات فائقة الدقة، توحي بواقعيتها، إذ غدت الصورة الشعرية كالصورة السينيمائية، ذات قدرة تصويرية عالية.

اتجه الشعراء المعاصرون –والشاعرات الجزائريات على وجه الخصوص– نحو القصيدة البصرية ليؤسسوا بناء حرا تستطيع الذات من خلاله المرور إلى منطقة الظل في اللغة من غير حواجز قسرية قبلية، وتمرير الخطابات المسكوت عنها، وتكثيف المعنى، وخلق خطاب مغاير للخطابات الشعرية التقليدية التي أولت البنية الزمانية عناية فائقة، وأهملت إلى حد بعيد البنية المكانية.

الهوامش:

1. ينظر محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، بحث في سمات الأداء الشفاهي "علم تجويد الشعر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص18.

(*) – الباروك مصطلح يطلق على أشكال كثيرة من الفن الذي ساد غربي أوروبا وأمريكا اللاتينية. والعصر الباروكي بشكل عام هو الفترة الممتدة من أواخر القرن السادس عشر وحتى أوائل القرن الثامن عشر في تاريخ أوروبا. باروك هو اصطلاح مستعمل في فن العمارة والتصوير معناه الحرفي شكل غريب، غير متناسق، معوج. وقد ظهر هذا الفن أول مرة في روما في السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر الميلادي. ويتميز الأسلوب الباروكي بالضخامة ويمتلئ بالتفاصيل المثيرة. وفي القرن الثامن عشر تطور الفن الباروكي إلى أسلوب أكثر سلاسة وخصوصية ويسمى بفن الروكوكو. وكان فنانو الباروك يغرمون بالجانب الحسى للاشياء ويعتنون في وصفها بتفصيل وتنميق وكانت إيطاليا وعا صمتها روما في القرن السابع عشر هي المركز الرئيسى للنشاط الفنى الكبير كما كانت أهم مصدر للفنون في أوروبا(الموسوعة الحرة ويكيبيديا– https://ar.wikipedia.org/wiki

2. عبد الحميد شاكر، الصورة في الأدب ضمن كتاب: عصر الصورة السلبيات والإيجابيات عالم المعرفة، العدد 311، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير، 2005، ص175.
3. شغيدل كريم، الشعر والفنون، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1، 2002، ص14.
4. (4) – وسيلة بوسيس، دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر، ص8.
5. t.todorov : qu'est-ce que le structuralisme, coll , points, ed seuil, 1968, p75
6. الجيلالي كورات، الشعرية والتواصل البصري، مجلة عمان، الأردن، ع127، كانون الثاني2006، ص20-21.
7. المرجع نفسه، ص21.
8. ينظر محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية، ص191-210.
9. ينظر المرجع نفسه، ص107، 210.
10. عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، ط1، 1981، ص111.
11. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص242.
12. ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص18.
13. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص97.

14. محمد بنيس، سؤال الحداثة (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص12.
15. معجب الزهراني، لغة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، مج16، ع1، صيف1997، ص229.
16. ينظر محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص18.
17. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004، ص178.
18. زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص461.
19. عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص171.
20. زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص261.
21. خيرة حمر العين، لم نشته القمر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2001، ص5.
22. حبيبة محمدي، وقت في العراء، ص134.
23. المرجع نفسه، 155.
24. صليحة نعيجة، لماذا يحنّ الغروب إليَّ؟، منشورات فيسكرا، الجزائر، دط، دت، ص10.
25. خيرة بغاديد، ممرات الغياب، ص19.
26. غيوم مسعودة لعريط، مرايا الجسد، دار هومة، دط، 2004، ص6.
27. توفيق الشريف، الصورة والتواصل، المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، سبتمبر، 1990، ص27.
28. ربيعة جلطي، من التي في المرآة، دار الغرب للنشر، وهران، الجزائر، د ط، 2003، ص93.
29. المرجع نفسه، ص91.
30. ربيعة جلطي، شجر الكلام، مطابع الأنباء، الرباط، المغرب، ط1، 1991، ص85.
31. ربيعة جلطي، شجر الكلام، ص87.
32. المرجع نفسه، ص93.
33. ربيعة جلطي، كيف الحال، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 1996، ص123
34. وسيلة بوسيس، دلالة الفضاء الشكلي في الشعر الجزائري المعاصر، ص80.
35. محمد صابر عبيد مرايا التخييل الشعري، ص194.
36. محمد صابر عبيد مرايا التخييل الشعري، ص196.
37. زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2010، ص23.
38. زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، ص26.

39. زينب الأعوج، مرثية لقارئ بغداد، ص97.
40. مختار ملاس، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، -عبد الله البردوني- نموذجا، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2002، ص117.

41. سليمى رحال، البدء، ص38.
42. محمد صابر عبيد مرايا التخييل الشعري، ص195.

43. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص228.
44. محمد كامل الخطيب، قضايا وحوارات النهضة العربية: نظرية الشعر، ط1، القسم الأول "المقالات"، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص229.
45. بشير القمري، السينما والشعر، علامات، ج46، م12، جدة، ديسمبر، 2002، ص128.
46. بشير القمري، السينما والشعر، ص131.
47. علي بولنوار، تفعيل الخيال في القصيدة الشعرية الجزائرية، دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، ع1، جامعة المسيلة، مارس، 2009، ص63.
48. عفاف فنوح، إن للحب وإن إليه راجعون، منشورات (ANEP)، الجزائر، دط، 2013، ص ص11، 12.