

ملخص البحث

حمل التجريب على عاتقه خاصية تجاوز كل قديم محنط يمجد البلاغة الكلاسيكية، ويدين بحتمية المقولب الجاهز، فراح بفك المألوف مشكلا رؤى شعرية مغايرة تعصف بهيكل القصيدة المعاصرة: محدثة شرخا عميقا في مبناها ومعناها، لتولد نظاما لغويا وثقافيا جديدا يحتفي بالإيقاع البصري والفضاء الشعري، ويمنح القارئ شرعية التلقي والتأويل.

عمد الشاعر الجزائري "ناصر اسطمبول" في منجزه الشعري "قصص التناهي والتجلي" على كسر النمطية الشعرية المألوفة، منطلقا من فكرة مؤداها أن الشعر لغة كشف وتجاوز، فحملت أشكالا فنية جديدة تعجز اللغة العادية عن استيعابها. ونحن في هذا البحث بصدد دراسة فعالية التجريب التي مست ثنائيي الشكل والرؤيا في هذا الديوان، وذلك انطلاقا من الإجابة على التساؤلات التالية: ما هي إشكالية التجريب؟ كيف تظاهرات آلياته في الديوان؟ وهل أحدث إضافة نوعية لواقع القصيدة المعاصرة؟

وقد توصل البحث إلى القول أن الديوان قد احتضن قضية التجريب شكلا ومضمونا.

كلمات مفتاحية: التجريب، التجاوز الرؤيا، القصيدة المعاصرة.

ABSTRACT:

Experimentation took on the task of transcending all that was old and mummified, glorifying classical rhetoric and condemning the inevitability of ready-made clichés. He dismantled the familiar, forming alternative poetic visions that shook the structure of contemporary poetry, creating a deep rift in its form and meaning, and generating a new linguistic and cultural system that celebrates visual rhythm and poetic space, granting the reader the legitimacy of reception and interpretation.

In his poetic work "Fusou al-Tanahi wa al-Tajali" (Fragments of Infinity and Manifestation), Algerian poet Nasser Istamboul deliberately broke with familiar poetic conventions, starting from the idea that poetry is a language of revelation and transcendence, thus introducing new artistic forms that ordinary language cannot accommodate. In this study, we examine the effectiveness of experimentation that touched on the duality of form and vision in this collection, based on the answers to the following questions: What is the problem with experimentation? How did its mechanisms manifest themselves in the collection? Did it make a qualitative addition to the reality of contemporary poetry?

The research concluded that the Diwan embraced experimentation in both form and substance.

Keywords: experimentation, transgression, vision, contemporary poetry.

1. مقدمة:

يشكل التجريب نشاطا تحوّلًا حثيثا في السّاحة الأدبيّة بشقيها النّثري والشّعري على وجه الخصوص، حيث أفضى إلى خلخلة الأنماط الموروثة في الكتابة، واستحدث رؤى وأنساقا مميّزة تتجاوز السّائد والجاهز المقولّب، كما عدّ مواجهة للمتغيّرات والحساسيات الجديدة التي فجّرتها التوتّرات التاريخيّة والثّقافيّة التي شهدتها الجزائر غداة الاستقلال، أين وجد الشّاعر نفسه في مغامرة فنيّة شعوريّة يحكمها منطق الصدمة والغربة واختبار حدود اللّغة والمعنى، مما جعل النّص ورشة مفتوحة لا تدين بدين النّمودج والمحاكاة، بقدر ما تستند على منطق الكشف والانزياح، وكسر الخطاب الأحادي واللاأجناسية وخلخلة النمطية الإيقاعية الخليليّة.

تأسيسا على التسييجات السابقة، أضى الشعر الجزائري المعاصر مساءلة وجوديّة، تعبّر عن ذات ممزّقة وهويّة متشظيّة ولغة مأزومة، حيث أدرك الجيل الجديد من الشّعراء-خاصّة منذ السّبعينيّات- أنّ تحرير الوطن لا يكتمل دون تحرير الكلمة من قيود الشّكل والمضمون الجاهزين، ذلك أنّ القالب التقليدي المتوارث، أصبح لا يستجيب لمتطلّبات الحياة المعاصرة بقلقها وصخبها وعبثها، ما أدى إلى زعزعة ثوابت الشّاعر الجزائريّ المعاصر حيث تملّكت حساسيّة جديدة أعادت تشكيل وعيه الجمالي، وجعلته يفتح على آفاق معرفيّة مغايرة ديدنها التّعدد والتّأويل (شيبان، 2019، صفحة 133). وكان لزاما على شعرائنا تكسير صنميّة القوالب الموروثة، وإعادة تأثيث عوالم النّص البلاغيّة والجماليّة، لتتماشى ومستجدات الحياة المعاصرة.

خطى مصطلح التجريب خطوته الفعلية على السّاحة الأدبيّة، واحتضنه الشّعري احتضان المرّحب لأنّه ينسجم مع قلق الإنسان المعاصر وأسئلته الوجوديّة. وهذا ما جعلنا نتعرض لهذا الديوان بالدراسة والتحليل قصد إبراز المستجدات التي أملت بالقصيدة الجزائرية المعاصرة مخرجة إيّاها من التبعية المشرقيّة، ورتابة النمطيّة إلى الخصوصيّة الفرديّة والوعي الذاتي محاولين الإجابة عن التساؤلات التالية: ما المقصود بإشكالية التجريب؟ وكيف وظف اسطمبول هذا العنصر في ديوانه موازيا بين جمالية الشّكل وعمق الرؤيا؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات اخترنا البحث وفق عناوين رئيسيّة تبحث عن ماهية التجريب وعن آلياته التي عصفت بمبنى ومعنى قصائد الديوان متكئين على المنهج الوصفي التفسيري الذي يسهل لنا الوصول لفحوى المعنى وجمالية المبنى.

2. إشكاليّة مصطلح التجريب:

ارتبط مفهوم التجريب بالإبداع لأنّه يتخطى المألوف بحثا عن تقنيّات جديدة تستجيب لمتطلّبات الحياة المعاصرة، يقول صلاح فضل في هذا الصدد: "التّجريب قرين الإبداع، لأنّه يتمثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر

في قلب المستقبل" (فضل، 2005، صفحة 3). فلا تخلو تجربة حقيقية من الإبداع الذي يحرّر صاحبه من سلطة النمطيّة ويجدّد ذائقته الفنية.

وإذا أردنا أن نضبط تعريفاً معيّناً للتجريب، بات لزاماً علينا الإقرار بأنّ القبض على مفهوم دقيق ومحدد ليس بالأمر الهين، لكونه مصطلحاً أنطولوجياً متعدّد الزّوايا، فهو لا يثبت على قالب ولا يركن لمهية، بل هو وعي مطلق شامل متحرّر من كلّ القيود الزّمانية، منزّه عن الحدود الجغرافية، مترفع عن الانتماء لمدرسة ما أو اتجاه معيّن (عدناني، 2006، صفحة 16).

فالتجريب إذن، ناتج عن وعي الشاعر بحاجيات عصره ومكونات ذاته وهو أساس خياله الإبداعي، إذ يحتضن أسئلته الوجوديّة، ويخرجه من متاهات وجموديّة القوالب الجاهزة، فهو يسعى دائماً للبحث عن بديل أوسع وأعمق محدثاً شرخاً وتجاوزاً للواقع الراهن (أدونيس، 2005، صفحة 287)، فقاعدته الاختلاف والتّمرد، وديدنه التّعبير عن الانكسار، الذاتيّة، الفوضى، بلغة مشحونة بالرمزيّة.

عرفت القصيدة الجزائرية المعاصرة تحولات مفصليّة نتيجة المثاقفة والانفتاح على الآخر، فقد كان لتأثير المركز الشرقي على المخزون الإبداعي للشّعراء الجزائريين في خمسينات وسبعينات القرن العشرين دوراً فعّالاً في ميلاد القصيدة الحداثيّة المجرّدة من الوشاح الكلاسيكي وسلطة الأوزان والبحور الخليليّة. إذ ساهمت ثلّة من الشعراء في إحداث نقلة نوعيّة على مستوى البنى الشكليّة واللّغويّة والبلاغيّة للقصيدة؛ فالشاعر السّبعيني الذي ربط آليات التّغيير في بنية القصيدة بموجة التّحرر التي مسّت المجتمع الجزائري وأحالت عنه ستار الاستعمار، أعلن تمرّده على الشّكل العمودي للقصيدة وانتصاره للشّعر الحرّ، فقد أثار هؤلاء الشعراء على رأسهم -رمضان حمّود ومفدي زكريّا- إشكاليّات التّجريب الشعري التي أسّست لمسار القصيدة الجزائرية المعاصرة، وسار على نهجهم العديد من الشعراء أمثال: حمري بحري، عبد الله رزاق، زينب الأعوج، محمّد زيتلي، مصطفى الغماري.

اتّسمت فترة السّبعينات - على الرّغم من أهميّتها في التّأسيس للنّص الحداثي - بالتّلقائيّة في الصّيغة والتّعبير، والتّركيز على الجانب الشكلي المرتبط بالإيقاع والأوزان، كما أنّها كانت صدى للقصيدة المشرقيّة في ملامحها البنائية، حيث يصحّ بذلك "محمد زيتلي قائلاً: "يبدو لي أنّنا منذ السّبعينيّات على وجه الخصوص كتبنا شعراً عربياً مشرقياً، ولم نكتب شعراً جزائرياً عربياً" (هيمّة، 1998، صفحة 97)، حيث أضحى الشعراء المشاركة أمثال السيّاب، صلاح عبد الصّبور، نزار قباني القالب والمثل الأعلى الذي ينسج على منواله شعراؤنا ما جعلهم يغرقون في الإيديولوجية والتقليد.

لم تنمو هذه التجربة وتنضج إلّا بعد انقضاء فترة السّبعينات - التي تعتبر مراهقة الشعر المعاصر - أين تعمّق وعي الشّاعر بممارسة الكتابة الشعريّة من خلال استيعاب هذا اللون الجديد بمرجعياته

الفكرية والجمالية، وانفتح على الدرس النقدي من خلال التركيز على العلاقة الثلاثية بين الشاعر والناقد والقارئ، وبذلك لم يعد التجريب مجرد سير مع القطيع فقط ولا خروج عن السائد ومخالفة للذائقة الفنية لأجل تحطيم النموذج لا غير، بل أضى تجريبا مؤسسا تحكمه خلفيات معرفية ومرجعيات ثقافية ورؤى فكرية واضحة، حيث تحرر شعراء هذه المرحلة من الهيمنة الإيديولوجية التي طبعت تجارب من سبقوهم؛ لأنهم انطلقوا من الإبداع وليس من التبعية لنظرائهم المشرقيين.

بدأت ملامح النضج تلوح في أفق القصيدة الجزائرية، وأضى الشعراء يكتبون بروح العصر انطلاقا من ذواتهم لا من تجارب الآخر، فبرزت نخبة من الشعراء الذين ساروا بالقصيدة الجزائرية نحو النضج أمثال: عبد الله العشي، علي ملاحي، العربي عميش، ناصر اسطنبول وغيرهم. حاول هؤلاء الشعراء أن يكتبوا قصائد تخدم توجهات وتطلعات المتلقي والمبدع على حد سواء، عن طريق إنتاج نص شعري لا يرفض التقليد، بل يجعل من خبرات وتجارب الآخرين مرتكزا لتشكيل قصائد مميزة تكللها عناصر الحداث الشعرية (بوقرورة، 2004، صفحة 88)، فهو لم يحدث قطيعة مع الشعر التقليدي وإنما اتخذ منه مرجعا لنهل ما يخدم الحس المعاصر، حيث عمل على الانخراط الجاد في مشروع التجريب بمختلف أشكاله ومستوياته تزامنا مع التحولات السياسية العميقة التي عرفها المجتمع الجزائري، فراح يتخلص تباعا من النزعة الخطابية ومحدودية النص، ويحدث شرخا في نسيجه الثقافي ونسقه البنائي.

تصاعدت نسائم النضج الفعلي للقصيدة الجزائرية المعاصرة مع جيل التسعينات الذي أظهر تحكمه في الأدوات الفنية للتعبير، وانفتح خطابه الشعري على العديد من الميادين الدينية والتاريخية والتراثية، كما عمل على استنطاق الخلفيات المسكوت عنها، حيث قاده شعراء أمثال: عاشور فيني، عبد الله حمادي، مصطفى الغماري، عز الدين ميهوبي، عبد الحميد شكيل، يوسف وغليسي، متجاوزين صفاء الأنواع الأدبية وضاربين بها عرض الحائط؛ فظهرت تيارات جديدة كسرت قواعد الشعر العروضية لتواكب الواقع المعيش، مسيرة لسرعة الأحداث التي مثلها هذا العصر كقصيدة النثر التي لم تكن وليدة اللحظة، بل عرفت ظهورا عند جيل السبعينات كما هو الحال في ديوان "أرواح شاغرة" لعبد الحميد بن هدوقة، وإن كانت محاولة فردية للخروج عن المألوف، إذ تجرأت قصيدة النثر على نقاوة هذا الجنس الأدبي -الشعر- معلنة عن انطلاقها التحولية الانقلابية التي تسعى لزعزعة الثوابت بغية تقويض الأشكال الكلاسيكية (الناصر، 2007، صفحة 3). فتملصت من الالتزامات العروضية، وأغرقت في الذاتية والتأمل والاقتصاد اللغوي الذي يعتمد على الرموز والانزياحات الدلالية لإبراز الكثافة الشعرية.

لقيت قصيدة النثر جدلا واسعا في الساحة الأدبية العربية بين معارض -أمثال عبد المالك مرتاض ومحمد ناصر- يرى فيها انقطاعا عن التراث الشعري وتهجينا وانهاكا وتمزيقا لأواصر الجملة العربية تحت مبرر التجديد، فاتهموا أصحابها بالضعف والتقليد غير الواعي، وبين مؤيد أمثال محمد بنيس الذي

يراها تطوّرًا طبيعيًا يواكب تحولات الحساسيات الجمالية والفنية في عصرنا، بل يعتبر الفصل بين الشعر والنثر انتصارًا للمتعاليات التي يدّعي النقاد تجاوزها.

تعزّز مصطلح التجريب بظهور "قصيدة الومضة" التي دخلت المدونة النقدية حديثًا، والتي تعدّ "إحدى التجارب الحديثة للقصيدة العمودية والحرّة على حدّ سواء" (كعوان، 2003، صفحة 60). حيث تقوم على الإيجاز والكثافة اللغوية والتشويق والدهشة، كما أنّها تمتاز بقصرها الشديد لدرجة أنّها تشبه الومضة الضوئية، إذ تعبّر عن الحالات الانفعالية المباشرة وتعتمد على التلميح لا التصريح، فلغتها لغة إيحائية بعيدة عن المباشرة، وكان عزّ الدين ميهوبي ويوسف وغليسي من السّباقين لاستجلاب هذا الجنس للسّاحة الأدبية الجزائرية تأثّرًا بالشعراء المشارقة، فعبّدوا الطّريق لثلة من الشعراء أمثال: الأخضر فلّوس، عبد القادر رابحي، فيصل الأحمر وغيرهم، وقد أدرك شاعر الومضة حاجة المتلقّي العصري إلى خطاب جديد على المستويين الشكلي والموضوعي يتجاوز النمطية الخطابية واللغة الإسهابية، ويناسب طبيعة عصره- عصر السرعة والمؤثرات البصريّة- لهذا كان اهتمامه بالمشاهدة البصريّة جليًا (استخدام علامات التّرقيم، الرّسومات) لجذب الجمهور الذي لا يملك الوقت للنصوص الطويلة.

يتميّز ديوان "قصص التناهي والتجلي" للشاعر والنّاقد الأكاديمي "ناصر اسطمبول" بكثافته الأسلوبية واتّساع آفاقه الدلالية، فنزعت صوفيّة استشراقيّة تتأمّل العالم الآخر من منظور يخاصم المألوف، ولغته انسيابية بلاغية تفضي إلى إنتاج نصّ مثقل بالإيحاءات بروح صوفيّة يغذيها وهج المعاناة الإنسانية، فالشاعر يمنح نصّه حياة مغايرة، حيث يخرج اللفظ من موضعه التّراثي ويفجّر معانيه الكامنة إلى دلالات متميزة تغوص في الإيحائية والرّمزية.

3. تمظهرات التجريب في ديوان قصص التناهي والتجلي:

1.3 بلاغة التشكيل اللّغوي:

تعدّ اللغة عنصرا أساسيًا في بنية النصّ الشعري عند "ناصر اسطمبول" حيث يقدّمها للمتلقّي مثقلة بالإيحاءات والدلالات الروحية، وهي أداة طيّعة في يده يشكّلها ويقولها بما يناسب حاجيات ذاته الفردية وقضايا أمته الجماعية، فتراه يتلاعب بالألفاظ والمصطلحات، فيلبسها تارة لباس الغموض والإيحاء، ويقحمها تارة أخرى في المعجم التّراثي مخرجًا إيّاها من رتابة المعنى ومحدودية الاستعمال اليومي، ليكسبها روحا جديدة تجعل منها أفقا مفتوحا متعدّد القراءة، عصيّ المعاني، يتباين يتطوّر يتولّد يتحوّل بحسب السياق الذي وضع فيه. فالكلمة لا معنى لها في ذاتها، لأنّها تحمل تغيّرات دلالية بحسب السياق الذي ترد فيه، فيأتي دور السياق ليحدّد الدلالة المقصودة منها، ويزيل الغموض عنها (بيير، 2016، صفحة 34)، لذلك فهو أمام مفردات صمّاء لا تستنطق إلّا ضمن مناسباتها، ولا يزول غموضها

إلا عندما توضع في سياقها المناسب بطريقة مخالفة مغايرة صادمة لما هو متداول وجاهز، إذ تحدث تجاوزا وتناغما مع النصوص الشعرية الحبلى بأسئلة الوجود (شيبان، 2019، صفحة 134)، فيكشف لنا إبداع الشاعر عن نصوص مثقلة بالشعرية تحمل لنا لوحات تنبض بالحياة.

فتح الشاعر ديوانه "قصص التناهي والتجلي" على باب التأويلات والقراءات المتعددة، ونسج قصائده عبر النسق اللغوي والبصري مستخدما مختلف التقنيات المعاصرة والفضاءات الحديثة، حيث راح يشخص الحرف ويخرجه من قاموس المباشرة مغرقا إيّاه في بحر من التأويلات، يقول في قصيدته "الحرف المضاء":

"الحرف محنة الغريب..."

ألفيته تاجا يهزّ الحرّ نشوة...

ويسكن القروح في الحجي...

تأوّه في قوافي الشعر ليلا...

يشرق الحرف البعيد" (اسطمبول، 2016، الصفحات 80-81)

فإذا كان الحرف في حقيقته وأبجديته أساس الكلمة، فهو عند اسطمبول يمثل الذات الشاعرة بهمّها ومعاناتها الوجودية وهويتها الفردية الجماعية، وصراعها مع اغترابها الثقافي الوجودي، فمن رحم المحنة تولد المنحة التي بها يسمو حرف وكيان الشاعر وبها تضمّد جراح العقل والقلب، فالشاعر يؤكّد أنّ التجربة الشعرية بلسم لآهات النفس والفكر وهذا ما يعمّق ثقل التجربة الوجودية في الكتابة، كما يقوم بالربط بين جملة من المتناقضات (القروح، الحجي)، (يشرق، الحرف)، وهو لا يجعل من الحرف مجرد أداة كتابة، بل رمز وجودي يمنحه كينونة بشرية (يشخصه) بحيث يشعر ويتفاعل: يهزّ، يسكن الجراح، يتأوّه، يشرق، بحيث ينزاح به عن نظام اللغة الفصحى ويوغله في شعرية النص؛ فهو مرآة تعكس تقلّبات الذات الشاعرة وتعيد تشكيل واقعها.

يغرق الشاعر في توظيف الغموض الشعري وفتح باب التأويلات على مصراعها ليلبس قصيدته "مات من عاش بوجه واحد" لبوس المفارقات التي تحكم الوجود الإنساني:

"يصطلي الكفّ بوجه الامتداد..."

عاش من مات بوجه واحد

مات من عاش بوجه واحد

يتغرب وجهي بعيدا...

خيمتي فوق رأسي ترمق العري وأحراش الطريق

عاش من مات بوجه واحد

مات من عاش بوجه واحد" (اسطمبول، 2016، الصفحات 50-51)

يطرح الشّاعر تأملاً حاداً في هويّة الإنسان المعاصر ومأزقه الوجودي، فتكرار الجملة "عاش من مات بوجه واحد" يمنح النصّ هزّة فلسفيّة وإيقاعاً داخلياً يحكمه الصّراع الإنساني الأزلي بين الثّبات والتّعدّد أمام هويّة متشظيّة وواقع يفرض التبدّل والتلوّن كشرط للبقاء؛ لدرجة أنّ ملامح الذات لم تعد مألوفة حتى لصاحبها "يتغرّب وجهي"، ما جعل الاستمرار ذاته نوع من الاحتراق؛ فالطريق موحلة وعرة ولا ملاذ للشّاعر إلّا "خيمته" التي هي في الواقع هويّته، فكره، شعره، فاسطمبول يوغلنا في حالة تأملية تنبئ عن تساؤل صامت صادم: هل الثّبات فضيلة أم عبء؟ وهل التّعدّد خلاص أم موت آخر؟

2.3 سلطة الكتابة البصريّة للقصيدة:

يدرك المتنبّع لمسار القصيدة الجزائرية المعاصرة التدرّج الحاصل في الانتقال من "الشعر التقليدي" إلى "النص المفتوح"، حيث أطلّت القصيدة التقليدية النمطية الإنشادية على فنون وثقافات أخرى أضحت التشكيل البصري والشعري فيها جزءاً من تجربة الكتابة، لأنّ الحداثة نادت بكسر القيود بين مختلف الأجناس الأدبية، فبناء المعنى أصبح يعتمد على ثنائيتي "اللفظ والمعنى" ما جعل "القصيدة الشعرية قصيدة مرئية، وحدث التّمازج بين اللغة والصّورة، واختلطت العلامات اللّغوية بالرّسوم والأشكال، وأصبحت القراءة تذهب من الصّورة إلى النصّ، وتعود من النصّ إلى الصّورة لإحداث التّواصل.

انتقلت القصيدة من الإيقاع الصّوتي إلى الإيقاع البصري، وأصبحت بحق قصيدة بصرية أو قصيدة تشكيليّة" (خرفي، 2008، صفحة 541)، فالشّاعر لم يعد يرضيه الجانب الصّوتي أو الإيقاعي للنص بل أصبح يعتمد على العناصر البصريّة المختلفة، حيث قام باستثمار علامات التّرقيم، الفراغات، توزيع الأسطر، البياض، الرّسومات، حجم الخطّ إلى غير ذلك، لخلق معنى بصري يتزاوج مع نظيره اللّغوي، فشكل القصيدة على الورق أضحت جزءاً لا يتجزأ من معناها وفحواها، بل جزءاً من بنيتها الدلاليّة والجماليّة، فالتطور الطباعي أعطى اسطمبول كغيره من الشعراء المعاصرين فسحة من الحرّيّة لتفعيل العلاقة بين السّواد والبياض والتي تصنّف ضمن العلامات غير اللّغوية تتبعها علامات التّرقيم المختلفة والرّسوم والأشكال الهندسيّة، فهو لا يقدّم شعره على طبق من ذهب ليلتهمه القارئ، بل يدفعه لقراءة النصّ بعدّة طرق، ليجعل من عمليّة التلقّي مغامرة بصرية شيّقة محمّلة بالدلالات العميقة لا مجرد قراءة خطيّة واضحة المعالم، ولعلّ أنّ الميزة التي تطبع كلّ نصوصه الشعريّة في الديوان هي الاستئناس باللّوحات التشكيليّة في أغلب قصائده. فكل من الرّسومات والتشكيلات الخطيّة والهندسيّة

وطريقة تقديم النص على الورقة ومكانه فيها لها دلالاتها العميقة التي تساهم في إثراء النص (خرفي، 2008، الصفحات 541-542)، وتفجير فحواه إلى دلالات عميقة غير مألوفة، إضافة إلى إعطائه بعدا جمالياً متفردا.

تكاد لا تخلو قصيدة من قصائد الشاعر في ديوانه "قصص التناهي والتجلي" من اللوحات التشكيلية، كما أنه أتقن ممارسة التقنيات سالفه الذكر في قصيدته "أشجان المريد العابر"، يقول:

"كان كالمجلّي في غبش الفجر

يرود في فلق الصّبح بتلك الرّؤى...

قال وهو يحاوره:

"أنت كلّ الصّيد في جوف الفرا"

وذكرته بكلّ خير حين غاب

قال بعض من حضر الحضور:

"مرّ من هنا.... ليتنا بلوى الشّوق

رأيناه"...." (اسطمبول، 2016، الصفحات 101-102)

تتوزّع القصيدة على هيئة مقاطع غير متجانسة الطّول، حيث ينقطع السّرد الخطّي في كلمة "رأيناه" التي رسمت كسطر منفرد مقتضب- وهلمّ جرّاً بكلمات أخرى تماثلها في بقية القصيدة- هذا التّفاوت مع الأسطر السابقة يقودنا إلى شذرة تأملية مستقلة توحى بالتشظّي الوجداني للذّات الشّاعرة، حيث جاء كومضة أو شذرة تأملية تقفز بالدّفقة الشعورية من موضع إلى آخر لتستوعب كمّية الشّوق واللّهفة والدّهشة التي كانت تكتنف قلب الشّاعر، فتموضع هذه اللفظة كسطر منفرد تابع للمقطع ضمنياً خارج عنه شكلياً مع نقاط متتالية (...). وعلامة تنصيص غير مغلقة بصرياً يعبر عن تلاشي المعنى داخل الشّكل؛ فهو يريد أن يقرّ بفعل الرّؤية والانكشاف لكنّه متردّد حائر مشتّت.

تلعب الفراغات التي تفصل بين المقاطع دوراً جوهرياً في خلق مساحات صمت، حيث يؤدّي تداخل البياض مع السّواد إلى تباين تماثل اختلاف الدّفقات الشعورية التي تنتاب اسطمبول، فإذا كانت القصيدة العمودية تعتمد في تشكيلها على توزيع متجانس وثابت لأبياتها الشعريّة وفق قوانين الوزن والقافية، فإنّ النّص المعاصر لا يعتدّ بهذا الثّبات ولا يركن لتلك الهندسة، فديده كسر صنميّة هذا التّوازن، والاعتماد على أسطر موجزة متفاوتة الطّول، والتركيز على الحذف لتمرير دلالات ملغزة.

تبرز لعبة البياض والسّواد كلغة جديدة قوامها الصّمت فاتحة المجال للقارئ للمشاركة في العملية الإبداعية من خلال البحث عن المسكوت عنه، ففي الحذف امتداد لدفقات شعورية تعصف بالذّات المبدعة يعجز السّواد عن تمثّل حملتها الدّلالية ف"يأتي الغموض والغياب والبياض في القصيدة جناحا يحلّق به الشّاعر إلى ما وراء اللّغة، إلى لغة اللّغة، هكذا يجابه الشّاعر شيطان اللّغة ويغالب سلطته وهيمنته بتعاويز يكتبها في بقع البياض بحبر مفرّغ من اللّون، وتمائم تحملها كلّ العناصر الغائبة عن النّص" (بنيس، 1985، الصفحات 207-208)، حينها يصبح الحذف حبرا يتلقّفه القارئ ليعيد خطّ ما غيّبه السّواد، فنقاط الحذف التي ضمّنها اسطمبول في قصيدته والتي تفصل بين مقاطعها تلعب دورا جوهريّا في خلق مساحات صمت يمكن ترجمتها كحظات تأمل لا تقلّ أهميّة عن المفردات المكتوبة، فهذه الهوامش البيضاء تحيل إلى الغياب والتردد. ونلاحظ أنّه تظهر علامة النجوم الخماسية بين سطرين من أسطر القصيدة (*****)، وهي ليست مجرد زخرفة أو تنسيق طباعيّ، بل فاصلة بصرية بين السّطرين الأوّل تأملي متعدّد الأصوات والثاني مقتضب مختزل، فهي تومئ إلى توقّف زماني روعي داخل النّص يفصل بين الواقع والرؤيا وبين التّجلي والغياب.

تؤدي علامات التّقييم والوقف دورا كبيرا في تشكيل النّص البصري، وهي ليست فضلى في النّص ولا يمكن النّظر إليها بوصفها شكلا من أشكال التّرف الكتابي، بل تعدّ وسائل بصرية متكامل وظيفيّاً مع الأدوات اللّغوية، لتسهم في استكمال المعنى وإنتاج الدّلالة، وتنظيم البنى المفصليّة في الخطاب الشعري؛ التوقف، النّبر، التّنغيم، الإيقاع وغيرها من العناصر الإيقاعية والدّلالية، وهي تتموضع عبر محورين يتمثّل أولهما في علامات الوقف التي وضعت لضبط معاني الجمل كالنّقاط والفواصل، ونقاط الحذف، أمّا ثانيهما فيتمثّل في علامات الحصر التي تعمل على تنظيم النّص وتسهيل فهمه كالعارضتان، المزدوجتان، وقد اشتغل شاعرنا في هذا النّص على نقاط الحذف، ووظّفها توظيفا واسعا، حيث كشفت لنا عن استمرار تدقّق التجربة الشعرية وغازتها، فدوالّها لا تنضب وحبرها لا يجفّ.

يترك الشّاعر لقارئه عالما موازيا ليكشف دلالاته المختلفة، مشاركا إيّاه آماله وآلامه، ممّا يجعل النّص أفقا رحبا متعدّد القراءات، منفتح الرّؤى والتّأويلات. لتغدو نقاط الحذف دوال بصرية تتفاعل مع الدّوال اللّغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدّلالة، وتنظيم المفاصل المهمّة في الخطاب الشعري مثل الوقف والنّبر والتّنغيم والإيقاع وغيرها (الصّفراني، 2008، صفحة 200)، ولا نستغرب من التوظيف المطنّب لنقاط الحذف، لأنّ لغة الشّاعر حبل بالشّطحات الصوفيّة (المتجلى، غاب، حضر، الشّوق) التي لم يخلو منها عنوان القصيدة (أشجان، المريد، العابر)، حيث ارتقت الذات الشاعرة إلى مقام الكشف والتجليّ، متجاوزة حدود الإدراك الحسيّ، فهي تشهد عوالم لا يمكن الإمساك بها وتتنبأ بما لم يولد بعد، لهذا أصبحت اللّغة عاجزة عن حمل هذه الشّحنة الصّوفيّة الغارقة في تخوم الغيب، فبلغت أقصى توّرها ودنت من نهايتها معلنة عن بداية تفكّكها وانكسارها، لتحلّ نقاط الحذف محلّها لا كعلامة غياب،

وإنما كإستراتيجية نصية تتيح للغة الصمت أمام دلالات تنبثق من البياض لا السواد لتنتج المعنى عبر الغياب لا الحضور وعبر المختلف لا المتكرر.

كما وظّف اسطمبول "النبر البصري" في قصيدته والذي يقصد به "كتابة جزء من النص أو كلمة أو عبارة أو مقطع ببنط أغلظ من سواه لتسجيل دلالة الصوت بصرياً" (الصفراني، 2008، صفحة 193)، فالتغيير في حجم الخط أو نوعه يسمح بخلق تباين بصري في النص ومن ثمة التمييز بين فقراته الشعرية، كونه من الظواهر الصوتية التي تلعب دوراً كبيراً في تشكيل الدلالة وانفتاح النص اللامحدود على مختلف التأويلات (بوفلوس، 2015، صفحة 206)، حيث جاءت عبارة "أنت كل الصيد في جوف الفرا" بحجم غليظ ما جعلها بارزة بصرياً، محورية دلالية، لأن إبراز الشيء يفضي إلى أهميته ومركزيته، فالشاعر لم يكتف بتسليط الضوء على مريده لفظياً؛ فهو يقر بصريح العبارة أنّ صاحبنا هو الأكثر نفعا وفائدة من بين كل الناس وهذا ما يشير إليه المعنى اللغوي لعبارة "أنت كل الصيد في جوف الفرا"، بل عمل على إبراز العبارة بصرياً، ليعكس ذروة معرفية وجودية تدلّ على الكشف والتجلي الصوفيّين، فالخط السميك يعمل على إعادة ترتيب القصيدة ليبيّن أنّ الأهم هو الأبرز وإن لم يحتلّ الصدارة، كما يساهم في كسر رتبة اللون الواحد في النص الشعري ما يضفي عليها طابعاً من الحيوية ويخرجها من رتبة المتكرر المعتاد.

3.3 البعد العرفاني والتماس مع التصوف:

انفتح الشعر المعاصر على الخطاب الصوفي محدثاً تلاقحاً وتقاطعا بينهما، ما سمح باتحاد بعض طرق التعبير الخاصة بهما والتي تقوم على الإيحاء والغموض، فإذا كان دافع الصوفيين لتجاوز اللغة التقليدية هو عجز هذه الأخيرة عن استيعاب معانيهم ودلالاتهم الغارقة في معارج الكشف والتجلي، التي تتجاوز حدود العالم الحسي وتسبح في الروحانية والغيبية، فإن حجة الحدائين هي عجز تلك اللغة المنمطة المحنطة عن استيعاب متطلبات العصر وتدايحاته، لهذا كان شعار كلي الطرفين-الشعر والتصوف- تجاوز كل ما له علاقة بالمنطق والعقل والتقاليد، وعليه فقد وجد الشعر في التصوف ضالته المنشودة ونشأ بينهما تفاعل سواء على مستوى التجربة أم على مستوى الكتابة، فأصبحت التجربة الشعرية تتناغم وتتقاطع مع التجربة الصوفية، وتلازمها في رحلة الكشف والتجلي.

احتضن الشعر التجربة الصوفية في قلبه وعبر عنها بلغة حبل بالرموز والغموض، لاسيما أنّ "الشعراء الصوفيّين هم أول من مارس إعادة التشفير اللغوي في الشعر قديماً عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسية والدنيوية لكلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر وحالات النفس، لإدراجها في أنساق رمزية جديدة" (صلاح فضل، 1995، صفحة 192)، فقد نجحوا في الارتقاء بلغة الشعر إلى عوالم الغموض، لهذا راح شاعرنا كغيره من شعراء عصره ينهل من هذا المعين الخصب، فتراه يغوص حدّ

الغرق في قاع التجربة الصوفيّة تارة، ويلامس سطحها دون التوغّل في مسالكها تارة أخرى، وكل ذلك عن وعي وإدراك بتخوم اللّغة، ففي موطن الإيجاز والتلميح يقف قاب قوسين أو أدنى من الكلمة ويحملها جبلا من المعاني والتأويلات مبعدا إياها عن الرتبة ومحدوديّة الأفق، وهذا ما يؤثقه ديوانه "قصص التناهي والتجلي" الذي يتيّم فيه بـ"ابن عربي" في كتابه "قصص الحكم"، فكلّ مفردة من عنوان الديوان تمثّل شطحة صوفيّة مقتصدة العبارة عميقة الدلالة؛ تستدعي ثنائيات متناقضة تفضي إلى الفناء والمطلق، التجلي والخفاء، الكشف والغموض، فجوهر التجارب عند اسطمبول هي تلك التي تخرج الإنسان من فناء المادة إلى التماهي الروحي الأزلي :

"لو خلق الناس سكرى في عروج التجليّ

ما تواجد قلب أو تحسّر

أطفأ الإنسان أحداقنا...

"قتل الإنسان ما أكفره"

يتمطى ليله الأفئدة...

ويسود المسا...

ويحور الظلام عصيبا دون شمس أو نجوم" (اسطمبول، 2016، الصفحات 13-14)

تكشف هذه الأبيات عن كثافة شعريّة عميقة تنمّ عن تداخل التجربة الصوفيّة والنص الشعري المتخّن بالرموز والإيحاءات؛ فيظهر حنين الشاعر إلى التجلي والفناء في حضرة المحبوب (الله) وبالمقابل ينبذ الواقع الإنساني المظلم الفاني، فمن عمق التصوّف (سكرى، عروج التجليّ) تتأجج قريحة اسطمبول التي تشبه ما جاء به ابن عربي والحلاج وابن الفارض في نفحاتهم الصوفيّة، حيث يؤكّد ارتباط النشوة والصّفاء بفعل التجليّ "ما تواجد قلب أو تحسّر"، ولا يلبث أن ينتقل فجأة من مقام العرفان إلى موضع الانكسار والخذلان وموت البصيرة "أطفأ، قتل، ليل، يسود، مسا، ظلام"، ويعزّز الشاعر هذه المعاني باقتباسه لعبارة "قتل الإنسان ما أكفره" من القرآن الكريم، لتكشف القصيدة عن قلق وجوديّ وصراع أزليّ بين نداء الروح وواقع البشريّة.

ونعرج لقصيدته "أيّتها البارقة" التي زواج فيها اسطمبول بين أفقين أحدهما لغوي-رمزي والآخر

روحي-صوفي:

"أيّتها البارقة

في حجب ما غمّ علينا

حين أفردتنا المتالف إلى كلّ طامس
وكننت المعنى الشّغوف بما شقّ من المسائل
من كلّ اليواقيت
حزت الأحمر المتجليّ
كالجمر
كالخمر مما لا تعتقه بابل
تنزّهت عن دنس الرّؤى
وعبرت

وعرّجت إلى مشارف البوارق" (اسطمبول، 2016، الصفحات 137-138)

تجسّد لنا هذه القصيدة تناغم التّجربة الصّوفيّة بالشّعر الجزائري الغارق في الرّمزيّة والتّكثيف اللّغوي، حيث لجأ الشّاعر فيها إلى استخدام الصّور والإيحاءات الدّلاليّة بدل المباشرة، فصور "البارقة" التي تمثّل الحقيقة المطلقة أو لحظة الكشف الإلهي بنور يخترق الحجب ويصل للسّلك في لحظة من العسر الرّوحي بعد تيهه في ظلمات الجهل، ف: "أفردتنا، الأحمر، المتجلي، الخمر، تعتقه، تنزّهت، عرّجت كلّها مصطلحات صوفيّة تلخّص تجربة الشّاعر الروحيّة، التي تبدأ بالحجب والغفلة والفقد والتهيه لتظهر البارقة حاملة الإشراق الإلهي، فتنبثق لحظة السّكر والفناء وصولاً إلى المعراج أين ترتقي الروح إلى مشارف الحضرة الإلهية؛ فالتّجربة الصّوفيّة تتخطّى حدود العالم المادّي ساعية إلى بلوغ عالم يتعدّى على العقل البشري إدراكه، ويعجز الوصف الأدبي عن الإحاطة به لأنّ منبعها خلجات النّفس العميقة التي يصعب فهمها أو التّعبير عنها، وهي سعي دؤوب نحو الكمال الرّوحي والغوص في الأسرار الإلهيّة، وبما أنّ هذه التّجربة تفوق الإدراك الحسيّ والعقلي فالتّعبير عنها لا يكون ممكناً إلّا من خلال الرّمز الذي يستخدم للإيحاء والتّلميح بدل التّوضيح المباشر. فالتّجربة الصّوفيّة هي الفلسفة الألف بروج الشّعر لأنّها سعي دؤوب لرفع حجاب الغموض والإبهام واستنطاق المجهول والتّعبير عن خبايا النّفس بأساليب رمزية تتجاوز حدود العقل، وهذا ما يشكّل غاية وجوهر الفن" (محمّد كعوان، 2009، صفحة 175)، لهذا نجحت في كسب تأييد الشّعر المعاصر لها.

4.3 التداخل النصي واستلهاهم الموروث:

لم يولد النّص الأدبي من جذور مجتثّة، وإنّما له امتدادات وخلفيات فكريّة وثقافيّة وتاريخيّة أفرزته تلاقي وتلاحم مجموعة من النّصوص وتواشعها ضمن بناء لغوي وأدبي مميّز يعرف بـ "التناص"

الذي "هو بمثابة حضور متزامن بين نصّين أو عدّة نصوص، أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة السرقة أو الاستشهاد أو التلميح" (بقشي، 2007، صفحة 22)، فهذه الوسائط تسمح بتشرب النصوص السابقة وإعادة إخراج نصوص أخرى موازية لها باعتبار التناسك كما أشار إليه عبد المالك مرتاض "تبادل التأثير. تأثر مبدع بآخر. وهو تشرب... وهو تأثير... وهو تضاد... وهو تشابه... وهو إن شئت تلاقي أفكار، وانضمام أطراف، أو توارد خواطر" (مرتاض، 1996، صفحة 187)، فالنصوص لا يمكن فهمها دون العودة إلى سياقاتها التي خلقت فيها. فهي بمثابة أحفاد نصوص سابقة لها (المعداوي، 1993، صفحة 88)، اجتثت منها وأعيد بناؤها لتناسب حاجيات الكاتب ومتطلبات عصره.

يسمح لنا النصّ الغائب بمعرفة ثقافة الشاعر التي هي عبارة عن تراكمية معرفية متشابكة ويفتح لنا الباب لمعرفة انتماءاته الفكرية واتجاهاته الأدبية، وهذا ما لمسناه في ديوان ناصر اسطمبول، فهناك حضور واسع للنصّ القرآني في نصوصه الشعرية، ما يدلّ على ثقافته الدينية الواسعة وتشبّعه بالانتماء الإسلامي، حيث عمل في قصيدته "قصص التناهي" على استنصاح بعض من النصوص الدينية:

"خلق الإنسان من هلع أودعته الأجنة..

وتهوى رتاج الكون في اليباب حطاما

يلتحفه الغروب...

لا يحلّ لكم أن تراثوا الغبن زمانا واليبوار

ودياجير الكدر أنشأت غبنكم عبثا" (اسطمبول، 2016، الصفحات 15-16)

يدرك المطلّع على هذه القصيدة مباشرة أنّ سطرها الأوّل مجتث من الآية الكريمة: «إِنَّ الْإِنْسَانَ خُلِقَ هَلُوعًا» (سورة المعارج: الآية: 19)، حيث ينقل الشاعر القارئ مباشرة إلى المرجعية القرآنية بما تحمله من وزن دلالي وأخلاقي، إذ يعيد تشكيل فحواها دون الخروج عن مقصودها الذي وضعت له، فهو يؤكّد أنّ الهلع ليس طبعا في الإنسان فقط بل هو ملازم له ومغروس في داخله مع بداية تكوّنه مذ كان جنينا، حيث يؤسّس لصورة الإنسان ككائن هشّ ضعيف منذ النشأة. وهو لا يجعل من القرآن موردا لجمال لغته وعمق دلالتها (بن عمارة، 2001، صفحة 161) فقط، بل يولّد من النصّ امتدادا جديدا "أودعته الأجنة" في محاولة لإزاحة المعنى عن سياقه الأصلي إلى سياق مغاير يصبّ في قالب واحد.

يذهب اسطمبول في السطر الرابع من القصيدة إلى الانزياح بالتناسك من مورده الديني الشرعي إلى مساءلة أخلاقية اجتماعية سياسية، حيث يستحضر أسلوب التحريم من الخطاب القرآني «لَا يَحِلُّ لَكُمْ أَنْ تَرِثُوا النِّسَاءَ كَرِهًا» (سورة النساء: الآية: 19)، فالظلم صار يورث من جيل إلى جيل وكأنه ملكية

ثمينة تهافت عليها الأجيال وتحافظ على نقلها وتدعمها الأحكام السياسيّة، فهو يبتّ مساءلة أخلاقيّة للأجيال والقادة.

أعاد الشاعر تشكيل النصّ المقتبس وتحويره لكن بطريقة اجترائيّة جعلت النص الذي بين أيدينا يفقد خصوصيته وتفردّه (شيبان، 2019، صفحة 150)؛ فالنصّ الوافد احتفظ بدوال نظيره السّابق مع الانتقال من الإسناد المادّي إلى الإسناد المعنوي للفظه "الورث" أين استبدل النساء بالغبن ليربط بين الماضي الجاهلي والحاضر المتخاذل.

لا يقتصر ديوان شاعرنا على التناس الديني فحسب بل يجوب في أفضية أنواعه المختلفة مخلّفا تواشحات لغويّة ودينيّة وأسطوريّة أعادت تأنيث مجموعة من النصوص الغائبة، ففي قصيدته: "تجليات المضمهر والبادي" يستدعي اسطمبول "باخوس" رمز النشوة والسكر والسّرور الذي يمثّل مسعى التحرّر من القيود والعقل والمنطق والانطلاق في اللاوعي:

"حين المسا...

باخوس" يأكل الكؤوس..."

لست الأمير للعباد...

الليل أضحي في جفوني يخلع الصّحو

المضيء...

والشعر يحرق الجروح والمداد" (اسطمبول، 2016، صفحة 24)

يلبس الشاعر هذا الرّمز الأسطوري لبوس الحزن بدل الفرح والشقاء بدل النشوة، فيقحمه في حقل دلاليّ الاغتراب ديدنه؛ فالمساء يوحى بالسكون والخفوت الباهت الذي يكشف خبايا وحوايا النفس، أين تتحوّل نشوة الكتابة إلى رفض لكلّ الوسائط التي تجعل القلم سلطة سياسيّة ترفع صاحبها لمقام الأمر والنهي، وتمردّ على كلّ الأنظمة التقليديّة المحنّطة. ف"باخوس" يكسر قواعد السكر كما يكسر الشاعر قواعد النظم؛ فالكأس وسيلة الشرب لكنّ باخوس يأكلها، والمداد وسيلة الخطّ لكنّ الشعر يحرقها، والليل سبيل النّوم لكنّ الصّحو يخلعه، فالرّمز الأسطوري "باخوس" أحدث خرقا وتجاوزا لكلّ التقاليد، حيث تحرّر من كلّ القواعد والبدهيّات فأحالنا إلى كل ما يخالف العادة والنظام؛ فهو الخرق وتجاوز النواميس البشريّة والكونيّة للغوص في اللاوعي، كما قد يشير إلى مدلول آخر يتمثّل في فناء الذات في اللذة وتوحيدها معها لدرجة الهوس والاندماج الكلي، ليغدو إشارة صوفيّة تسليخ وثنية الرّمز وتلبسه لباس الحبّ الإلهي الذي يلتهم الروح والذات (الكأس) ويتوحد معها. فالشاعر وجد في باخوس سبيلا لبثّ ما عجزت اللّغة اليوميّة عن حمله لأنّها في استعمالها المتداول يضعف بريقها وتغرق في الرتابة، ليكون

الرمز الأسطوري بمثابة المخلص الذي يمنحها إمكانية التجاوز وخلق رؤى تتعدى السائد المتداول (مباركي، 2003، صفحة 207). فحين تتسع الأفكار تضيق العبارة لهذا كانت الأسطورة الرمز بمثابة المنجي والمنقذ من محدودية اللغة العادية، والمجأ والمأوى لكل الأفكار المتنافرة المتناثرة.

5.3 البنية الإيقاعية وأثرها في تشكيل التجربة الشعرية في قصيدة "يا قدس":

ارتبط الشعر منذ نشأته الأولى بالإيقاع الذي يقصد به "انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية، تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيا، يتصل بغيره من بني النص الأساسية والجزئية، ويعبر عنها كما يتجلى فيها" (الهاشمي، 2006، صفحة 53)، ويعتبر من أهم الخصائص الفنية التي تميز الشعر ومن أصعب الآليات المتحكمة فيه، خاصة في ظل التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية التي عرفها المجتمع الجزائري أين مس الإيقاع تطوّر كبير في شكله ومضمونه، كما تأثر الشاعر الجزائري بالموروث الشعري العربي من جهة وبالحدثة الشعرية من جهة أخرى؛ فراح يتخلص تباعا من النموذج التقليدي الذي يقوم على الثبات الإيقاعي ووحدة القافية وصفاء الوزن ليتركز إلى السطر الشعري الذي لا يتقيد بسنة ولا تقليد ولا قانون، فتفصيلاته متعددة لا تخضع لعدد معين، ولا طول محدد،

تمكن الشاعر المعاصر من بناء إيقاعه الشعري المتفرد الذي تمخضت عنه أنماط شعرية حديثة على رأسها شعر التفعيلة وقصيدة الومضة ونظيرتها الثرية، وقد سار شاعرنا في هذا المدّ التجديدي كغيره من الشعراء، فراح ينظم قصائده على هذا المنوال مركّزا على البحور الصافية بأوزانها البسيطة التي تناسب حاجيات الإنسان المعاصر. فنظم الشعر الحرّ على البحور الصافية يمنح الشاعر حرية أفسح من نظمه على البحور المزدوجة التي تتعب الشاعر في الالتفات لتفعيلة محددة تأتي منفردة نهاية كل شطر شعري (الملائكة، 1962، صفحة 64)، ويتضح ذلك في قصيدته "يا قدس" التي يقول في مطلعها:

"أيها النائح البائح

تمازجنا بلا منج

"وحصل ما في الصدور"

واشرأبت غصص الحزن وأنسوك ودائع

البحور

وبماذا يتناجى من دحر.....

وبمن يتحاجز.....

من يراعي لفظ من زجر العي زمانه" (اسطمبول، 2016، الصفحات 55-56)

لجأ الشاعر إلى التنوع العروضي في قصيدته؛ حيث اعتمد على البحور الصافية كما ذكرنا آنفا، نظرا لبساطة تفعيلاتها التي تعتمد على تفعيلية واحدة في الغالب تتكرر في البيت الشعري على اختلاف طوله وبعدد متفاوت، فلكل سطر شعري بحره الخاص؛ فالسطر الأول (أيها النَّائح البائح: فاعلن فاعلن فاعلن) نظمه على "مجزوء المتدارك" وهو من البحور المعروفة بخفتها وسرعتها، حيث أسالت حبر النقاد والعروضيين لمرونتها القادرة على احتواء مختلف التجارب الشعرية، حيث تناسب موسيقاه قضايا العصر وحاجيات الشاعر، فيناسب وقعه السريع القوي الحالة العاطفية المتوترة للنائح، لهذا كثر استخدامه لدى الشعراء المعاصرين، على عكس نظرائهم القدامى الذين أهملوه، بل وصفه بعضهم بالدناءة والجلبة والفوضى (الطيب، 1989، صفحة 103)، فلم يطرقوا بابه إلا نادرا.

يليه "بحر الهزج" (تمازجنا بلا مزج: مفاعيلن مفاعيلن) وهو كذلك من البحور الخفيفة التي كان العرب قديما يتغنون بها، فتفعيلاته عذبة مناسبة لسلسلة هادئة وإيقاعه خفيف، يوازي الفكرة السطحية أو الشكلية للمزج ويعبر عن وحدة شكلية دون جوهر، فهذه البحور الصافية يسيرة النظم كونها تعتمد على تكرار تفعيلية واحدة فقط عددا من المرات (الملائكة، 1962، صفحة 68).

يأتي بعده "بحر المتقارب" (فعول فعولن فعول) الذي نظم عليه الشاعر سطره الثالث، ويتميز بإيقاعه المنتظم الواضح، المتقارب الأجزاء، القريب من النفس؛ ويستخدم عادة في الموضوعات الجليلة والقضايا الحماسية العظيمة القوية الثابتة، حيث يترجم في هذا المقام صورة التحول من الكتمان إلى التصريح والانفجار العاطفي، وهي صورة عميقة تربط بين موسيقى البيت ودلالته؛ حيث أصبحت حركة الوزن متماهية مع حركة المعنى ومساهمة في البناء النسيجي لفحوى النص (عبيد، 2001، صفحة 10)، ولا يخفى أن هذا السطر تناص مباشر من القرآن الكريم الذي تطبعه القداسة والعظمة، بيد أن تفعيلته دخلت عليها مجموعة من التغييرات التي تعرف في علم العروض بالزحافات والعلل وهي "تغييرات تعتري التفاعيل الشعرية فتغير صورتها المثالية إلى صورة أخرى بالحذف أو التوسكين أو الزيادة" (أبو شوارب، 2006، صفحة 42)؛ فالتفعيلية الأولى أصابها زحاف القبض (سقوط الحرف الخامس الساكن (النون) من التفعيلية لتصبح (فعول)، أما التفعيلية الثالثة فدخلت عليها علّة القصر (سقوط آخر السبب الخفيف الأخير من التفعيلية وتسكين ما قبله؛ والسبب الخفيف الأخير هو (لن) وآخره (النون)، لتصبح التفعيلية (فعول) بتسكين اللام.

يواصل الشاعر في تنوع البحور الشعرية بين سطر وآخر، حيث استدعى "مجزوء بحر الرمل" في السطر الرابع (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن) وهو من البحور الجميلة خفيفة الإيقاع، التي تناسب الأشعار الغنائية الرومانسية والتأملات الوجدانية بفرحها وقرحها، لهذا أطنب الشعراء المعاصرون في استخدامه بعدما كان خاملا كامنا في الشعر القديم، فهو يناسب حالة الشاعر الحزينة (غصص الحزن)، حيث يخدم الحالات الوجدانية الدقيقة والمتأملة الحاملة، وقد أصاب "الخبث" تفعيلاته

(فاعلتن)، ويعتبر السطر الموالي الذي يحمل تفعيلية واحدة ملحق بسابقه: الحبور(فاعلن) أين حذف ضربه.

لا يستقر الشاعر على بحر واحد فالتناغم شعاره، إذ ينقلنا من خفة الرمل وغنائيته إلى سلاسة "الكامل" وقوته، الذي يعتبر من أكثر البحور الشاسعة الاستعمال في الشعر القديم والمعاصر على حد سواء، كما أنه من أوسع البحور من حيث التفعيلات (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) حيث يمنح الشاعر حرية التعبير والنظم، وله وقع متتابع يناسب الموضوعات الحماسية والانفعالية القوية، والخطابات الجادة والأسئلة المصيرية، حيث يناسب سؤال الشاعر الوجودي "بمن يتناجى من دحر؟، وقد دخلت عليه "علة القطع"(متفاعل) بتسكين اللام. أمّا السطر الموالي "وبمن يتحاجز؟" أصابت تفعيلته الأولى نفس العلة، أما الثانية فدخلت عليها "علة الحذف"، فهذا البحر يضحّم أثر السؤال ويمنحه بعدا فلسفيا.

جاء السطر الأخير مغايرا تماما؛ حيث نظمه شاعرنا على بحر المديد (فاعلتن فاعلن فاعلاتن) وهو من البحور المهجورة التي قلّ من ينظم عليها لثقلها على السمع، وقد أصابت تفعيلته الثانية "علة الخبن"(فاعلتن)، والبحر يوازن بين التأمل والاحتجاج، فأيقاعه بطيء ممتدّ يناسب التأملات والأسئلة النقدية والتوجهات الذهنية الهادئة.

6.3 شعرية العتبات النصية:

وجد الشاعر الجزائري ضالته وهو يشتغل على خطاب العتبات النصية -التي أولها النقد المعاصر أهمية بالغة منذ "جيرار جينيت"- إذ فتحت له مجالا للتجريب الجمالي والتعبير عن هواجس المرحلة؛ فالعناوين الشعرية كثيرا ما تكشف عن انشغالات الهوية والذاكرة، فيما تعبّر الأغلفة عن حسّ تشكيليّ يزواج بين الفن البصري والشعري، بينما تحيلنا الإهداءات-في أحيان كثيرة- إلى فضاءات حوارية تكشف علاقة الشاعر بمن حوله.

1.6.3 العنوان:

يعتبر العنوان الواجهة الأولى التي تصادف المتلقي، حيث يربط بين عالم المؤلف وعالم القارئ، فهو "أول ما يقع عليه المتلقي في العمل الحداثي تحديدا، إذ لم يعد مجرد إشارة إلى المحتوى الداخلي للنص، وإنما أصبح علامة ضمن نظام، أصبحت له إستراتيجيته الخاصة وأهميته السيميائية، فهو المفتاح الأهم بين المفاتيح، وهو المحور الذي تدور حوله الدلالات وتتعلق به، وهو بمثابة الرأس من الجسد" (موسى، 2000، صفحة 133)، فالعنوان جزء من الباراطكست (المناص) الذي يثير شفف المتلقي ويستثير ملكته التدوئية، فعنوان ديوان "قصص التناهي والتجلي" يحيلنا إلى ثنائيات رمزية تجمع بين التماهي والتضاد؛ فالتناهي يشير إلى الفناء، الانقطاع، إلى محدودية فكر ورؤى الإنسان وتشتته أمام

المطلق، بينما التجلي ديدنه والكشف والانكشاف والانفتاح على الحقيقة المطلقة. أما مصطلح "قصص" الذي يجمع بين المتضادين فهو في معجمه اللغوي جمع لكلمة (فص) التي تعني الجزء أو القطعة أو الأحجار الكريمة المرصعة في الخواتم، فيحيلنا إلى تراثنا الصوفي العريق الذي هدّبه ابن عربي في كتابه "قصص الحكم" لتلقّفه اسطمبول مجرياً تناصاً صريحاً معه، بيد أنه أعاد توظيفه في سياق شعري معاصر يزاوج بين الرؤية الصوفيّة والفلسفيّة الجماليّة؛ فإذا كان ابن عربي قد شبّه حكم وعلم وفكر الأنبياء بالقصص المرصعة في الخواتم، فإنّ اسطمبول جعل ديوان نصوصه الشعريّة جواهر ثمينة تحمل كلّ واحدة منها تجارب روحيّة متفرّدة تنطلق من محدوديّة الإنسان وفنائه إلى شموليّة المطلق وامتداده. يؤسّس العنوان لنوع من التوتّر الدلالي الذي يجمع متناقضين (التناهي- التجلي) وبين عراقية الماضي وأصاله الحاضر، كما يضيف على النص إشعاعاً صوفيّاً يقوده غموض الرّمز وجزالته.

2.6.3 الغلاف الخارجي:

يعتبر الغلاف الخارجي خطاباً موازياً للعمل الشعريّ، فهو ليس مجرد لوحة زخرفيّة أو امتداد مادي له، وإنّما العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي، لذلك أصبح محلّ عناية واهتمام الشعراء الذين حوّلوه من وسيلة تقنيّة معدّة لحفظ الحاملات الطباعيّة إلى فضاء من المحفّزات الخارجيّة والموجّهات الفنيّة المساعدة على تلقي المتون الشعريّة (منصر، 2007، صفحة 165)، فهو جزء من إستراتيجية الكتابة الشعريّة التي تهدي المتلقي مفاتيح ملغمة بالكثافة والإيحاء والاختزال للولوج إلى عالم النصّ؛ فاختيار عنوان محدّد يوجّه القارئ إلى دلالة معيّنة، كما أنّ الألوان والرّسومات تعكس الجوّ النفسي والفلسفيّ العامّ للقصيدة وتسحبها إلى بحر التأويلات والقراءة المفتوحة.

يحمل غلاف ديوان شاعرنا الكثير من الرّموز المقتصدة التي تترك القارئ وتصدّم أفق تأويلاته؛ حيث يتصدّر اسمه واجهة الغلاف بخطّ بارز "ناصر اسطمبول" توقيعاً عن انتمائه إلى النصّ، فمنه وفيه تتماهى ذاته وتجربته الروحيّة الصوفيّة، معلنة عن خطاب شعريّ متميّز. يليه عنوان الديوان "قصص التناهي والتجلي" بخطّ أغلظ وأبرز يحيلنا مباشرة إلى بعد صوفيّ-فلسفيّ، يعلو بأفق المتلقي إلى استبصار تجربة مميّزة تتقاطع مع فكر ابن عربي لتتجاوزها؛ فيعيد شاعرنا تأنيث الموروث المستدعي والباسه رؤية مغايرة تحمل تجليات وجوديّة وإنسانيّة تنمّ عن محدوديّة الإنسان (التناهي) وانفتاحه على المطلق (التجلي). كما يحمل وظيفة إغرائيّة تستفزّ المتلقي المطلّع على التّراث الصوفيّ، داعية إيّاه إلى البحث عن أصداء هذا الموروث في مناسبات نصيّة مغايرة. تضاف إلى أسفل العنوان كلمة "شعر" التي تعتبر إعلان جمالي للمتلقي عن خصوصيّة الخطاب الذي بين يديه ما يسمح له بإجراء مسح تأويلي للجنس الأدبي محل الدّراسة، وتجاوز ذلك إلى بناء استراتيجية تواصلية تستهدف القارئ، وتفتح أمامه أفق انتظار خصب يثير تساؤلات حول مقاصد هذا الإلحاح التّجنيسي² لتحقيق المزاجية بين الالتزام بقانون النوع وبين توجيه القراءة نحو أفق تأويلي محدّد.

تظهر الواجهة الأمامية للديوان وهي تكتسي اللون الأحمر الممزوج بالأصفر والأسود، فاللون الأسود يأتي أسفل الصفحة ويبدأ تدريجياً بالتداخل مع الأحمر ليظهر الأصفر صافياً في مطلع الواجهة، وكأنه يجسد حالة الروح الضعيفة المتناهية المتهاكة التائهة في ظلمات وصراعات الكون، ليتجلى نور الكشف والبرهان والتجلي صافياً بينا بعد ارتقاءها لعالم الصفاء واطلاعها على الحقيقة المطلقة.

يجسد لنا غلاف الديوان الصراعات التي ضمّتها الشاعر في نصوصه بغية تمثّل الحقيقة المطلقة وبلوغ لحظة الكشف والتجلي، ولا يخفى علينا أنّ الألوان الدافئة توحى بحرارة الروح وخفتها وحبورها على عكس اللون الأسود الذي تغذيه سنفونية الحزن والفناء، فالألوان لها تأثير بصري على العين والنفس والخيال.

تتضافر العناصر التشكيلية للواجهة معلنة عن الامتداد الحضاري للنص والهوية الثقافية لصاحبه من خلال النقوش والزخارف التراثية، أمّا الأشكال الدائرية والحلزونية فهي تماثل حركة السالك المريد في حضرة الذكر، بل هي في عمقها سعي دؤوب للركون للحقيقة والانفتاح على المطلق.

4. خاتمة:

استطاع ديوان قصص التناهي والتجلي بآلياته الحدائثية وطابعه التجريبي الواعي تفجير القوالب النمطية الجاهزة، وبناء خطاب شعري متجدد، ساهمت في إرسائه مجموعة من العناصر التي خلص إليها هذا البحث، حيث:

- وازن التشكيل اللغوي كأداة استبطان رمزي ومعرفي بين التراكيب المتشظية والمجازات الكثيفة التي تزعزع المعنى وتربك المتلقي.

- منح التشكيل البصري القصائد بعداً فنياً بصرياً يتماهى فيه البياض مع الصّمت، لتصبح الفراغات الطباعية وتوزيع السطور مكونات فاعلة لها بعدها الدلالي.

- أزاحت اللغة الصوفية الوشاح عن أفق روحي ومعرفي يعمّق تجربة التلقي ويمنحها طابعاً تأويلياً مفتوحاً.

- شكّل التناص نسيجاً معرفياً وفنياً مفعلاً آليات التلقي على مستويات متعددة حيث يربط الموروث بالحاضر ويساهم في إغناء التجربة الشعرية بمستويات دلالية متعددة تتداخل فيها الدوال وتتفتت المرجعيّات.

- ساهم الإيقاع في خلق موسيقى خفية تنسجم مع طاقة النص الروحية، حيث تعكس الحركة الداخلية للنص وتخدم توتراته الشعورية سواء في انسيابه أو انكساراته. كلّ هذه العناصر مجتمعة تشكّل صميم

المشروع الجمالي والمعرفي للديوان، وتؤكد أنّ التجريب ليس مجرد غاية شكلية بل زحما دلاليًا يهدف إلى إعادة صياغة العلاقة بين الشاعر والنص والمتلقي.

-شكل خطاب العتبات النصية رافدا تجريبيا جديدا في المتن الشعري الجزائري المعاصر، إذ يطرح قيما جديدة في مجال الكتابة الشعرية بما يتماشى ومستجدات الحداثة؛ فانخرط الشعراء في صلب الإشكالات الأدبية والفكرية التي تصدر الراهن.

-وجد الشاعر الجزائري المعاصر في النصوص الموازية فضاءات خصبة لتحقيق التفاعل النصي، ورسم استراتيجيات كتابية تمكن من سبر أغوار النصوص والوقوف على حفراتها وجزئياتها.

-لم تعد العناوين في المتن الشعري الجزائري المعاصر لافتات إشهارية أو إيديولوجية، بقدر ما حملت مساءلات جادة حول النصوص وما تختزله من دلالات، تسهم في الإلمام بمحيط النص قراءة وفهما وتأويلا.

المراجع

1. أحمد المعداوي. (1993). أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث (المجلد 1). المغرب: دار الآفاق.
2. أدونيس. (2005). زمن الشعر (المجلد 6). بيروت: دار الساقي.
3. إيمان الناصر. (2007). قصيدة النثر العربية التّغايير والاختلاف (المجلد 1). البحرين: مؤسسة الانتشار العربي، وزارة الثقافة والتّراث الوطني.
4. جمال مباركي. (2003). التّناص وجماليّاته في الشعر الجزائري المعاصر. الجزائر: إصدارات رابطة الإبداع الثقافيّة.
5. جيرو بيير. (2016). السّيميائيات دراسة الأنساق السّيميائيّة غير اللّغويّة، تر: منذر عياشي (المجلد 1). دمشق: دار نينوي للدراسات والنّشر والتّوزيع.
6. خليل موسى. (2000). قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
7. زهيرة بوفلوس. (2015). التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر. مجلة ديالي. (40)
8. سعيد شيبان. (2019). نسق التّجريب في الشعر الجزائري المعاصر. مجلّة الوفاق.
9. صلاح فضل. (1995). أساليب الشّعريّة المعاصرة (المجلد 1). لبنان، بيروت: دار الآداب.
10. صلاح فضل. (2005). لذّة التّجريب الرّوائي (المجلد 1). القاهرة: أطلس للنّشر.
11. عبد الحميد هيمة. (1998). البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعراء الشّباب أنموذجا (المجلد 1). الجزائر: مطبعة هومة.
12. عبد القادر بقشي. (2007). التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. المغرب، الدار البيضاء، افريقيا الشرق.
13. عبد الله الطيب. (1989). المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (المجلد 2). الكويت.
14. عبد المالك مرتاض. (1996). بين التناص والتكاتب: الماهية والتطور، مجلة قوافل، السعودية. (7)

15. علوي الهاشمي. (2006). فلسفة الإيقاع في الشعر العربي. لبنان، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
16. عمر أحمد بوقرورة. (2004). دراسات في الشعر الجزائري المعاصر الشعر وسياق المتغير. الجزائر: دار الهدى.
17. محمد الصفراني. (2008). التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950-2004 بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر" (المجلد 1). المغرب، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
18. محمد بن عمارة. (2001). الصوفيّة في الشعر المغربي المعاصر (المجلد 1). المغرب، الدار البيضاء، شركة نشر وتوزيع المدارس.
19. محمد الصّالح خرفي. (2008). التّلقّي البصري للشّعر نماذج شعريّة جزائريّة معاصرة. مجلة الملتقى، صفحة مجلة الملتقى الدولي الخامس، السّيمياء والنص الأدبي.
20. محمد بنيس. (1985). ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيويّة تكوينيّة (المجلد 2). المغرب، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
21. محمد صابر عبيد. (2001). القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
22. محمد عدنان. (2006). إشكاليّة التّجريب ومستويات الإبداع (المجلد 1). الرباط: جذور للنشر.
23. محمد كعوان. (2003). شعريّة الرّؤية وأفقيّة التّأويل (المجلد 1). اتّحاد الكتاب الجزائريين: الجزائر.
24. محمد كعوان. (2009). التّأويل وخطاب الرّمز قراءة في الخطاب الشعري الصّوفي العربي المعاصر (المجلد 1). الجزائر: دار بهاء الدّين.
25. محمد مصطفى أبو شوارب. (2006). علم العروض وتطبيقاته. الكويت: منشورات مؤسسة البابطين.
26. نازك الملائكة. (1962). قضايا الشعر المعاصر (المجلد 1). حلب: دار التضامن، منشورات مكتبة النهضة.
27. ناصر اسطمبول. (2016). ديوان قصص التناهي والتجلي (المجلد 1). الجزائر: دار المنتهى.
28. نبيل منصر. (2007). الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة (المجلد 1). المغرب، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.