

تاريخ الاستلام: 2025/01/14 تاريخ القبول: 2025/11/22 تاريخ النشر: 2025/12/25

رشيد سكوم^{*1}

جامعة عمار ثليجي الأغواط (الجزائر)

مخبر علوم اللسان

Email: r.sekkoum.ar@lagh-univ.dz

هامل بن عيسى²

جامعة عمار ثليجي الأغواط (الجزائر)

مخبر علوم اللسان

Email: com.hbnssa@yahoo

الملخص :

تهدف هذه الدراسة إلى التقديم الموجز لمفهوم الصورة قديما وحديثا وتطورها ، و الجمع بين الداخل والخارج بين الرؤيا النظرية والتحقق النصي ، ، وكذا إيجاد المعادل النظري للتحقق النصية ، حيث نجد القصيدة ذات الصور المتشظية والقصيدة ذات الصورة الكلية المتنامية ، وتقسيم آخر يخضع لطبيعة الصورة ، فهذه الدراسة إبراز لمجالات الصورة الشعرية في القصيدة الجزائرية المعاصرة ،، والنتائج المتوصل إليها أن الصورة سمة بارزة في الشعر الجزائري المعاصر ومكون مهم في بناؤه ، فقد قدم الشاعر الجزائري معانيه في مشاهد مشحونة بالانفعال الذي يعبر عن تجرباه في الحياة و دعمه بركييات فنية و آليات تصويرية ، و ملامح جمالية تستمد طاقاتها من الواقع المعيش.

الكلمات المفتاحية : الصورة ، الشعر ، المعاصر ، المتشظية ، الشكيلية.

Abstract:

The purpose of this study is to briefly introduce the concepts of ancient and modern images and their development, combine internal and external theoretical visions with text verification, and find the theoretical equivalent of text verification. We find that poetry has macro images, poetry has a growing overall image, and the other part is influenced by the nature of images. This study emphasizes the field of poetic images in contemporary Algerian poetry. As a result, images have remarkable characteristics in contemporary Algerian poetry and are an important part of its construction. Algerian poets provide its meaning through description and description.

Keywords: Image , Poetry , Contemporary, Fragments, Formation

المقدمة

لا نجانب الصواب إن قلنا إن الجمالية الشعرية منذ بدايات الشعر إلى عصورنا الحالية تقوم على التصوير، فالتصوير أو ما يسمى في اصطلاح النقاد بالصورة ظل حاضرا في الشعر، وحضوره ليس حضورا ثانويا، حتى أنه يمكننا أن نتخيل شعرا خاليا من الوزن والقافية، لكن يصعب أن نتخيله خاليا من التصوير، لقد تفتن القدماء لهذا العنصر الفعال منذ أرسطو قديما مروراً بالشعريات العربية التي سمته أحيانا تخيلا ومرة تشبيها وأخرى استعارة ومجازا، ووضعت له بابا سمته "بعلم البيان" جمعت فيه كل الصور البيانية، وصولا إلى الجماليات الحديثة غربا وشرقا، حيث تطور مفهوم التصوير وانتقل ليشمل أشكالا مختلفة لم تعد قاصرة على ما كان سابقا من تشبيه واستعارة ومجاز. والذي يهمننا هنا هو بيان فاعلية الصورة جماليا، وكيف تعاملت الشعرية الجزائرية المعاصرة مع هذا العنصر، لنكشف مظهرات الصورة وأنماطها المختلفة، وعليه ما حظ الشاعر الجزائري المعاصر من الصور الشعرية ؟ وكيف استعمل تلك الوسيلة الفنية في شعره، وهل وفق في استعمالها بما يتطلبه هذا الفن الجميل من تحقيق المتعة لدى المتلقي؟، و تهدف هذه الدراسة إبراز مجالات الصورة الشعرية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، و قد فرضت الإشكالية استعمال المنهج التحليلي الوصفي للوقوف على الحدود الجمالية و الفنية للشعر الجزائري المعاصر.

الصورة في الشعر الجزائري المعاصر

2. الصورة الشعرية

أصبحت الصورة الشعرية من القضايا المهمة في النقد العربي لأنها متصلة اتصالا وثيقا و مباشرا بنظرية المعرفة الإنسانية ، بجانبها الأدبي و الفلسفي بيد أن الصورة على الرغم من أهميتها في الدراسات الحديثة ، وخطورتها في الوقت نفسه ، إلا أنها ما

زالت مصطلحا غامضا و معقدا، ينظر إليها كل ناقد ، من خلال مذهبه الأدبي و رؤيته المعرفية .

1.2 الصورة الشعرية في النقد العربي

بداية يجدر بنا الحديث عن مفهوم الصورة في الشعرية القديمة، إذ لم تغفل الدراسات النقدية العربية السابقة الصورة، وتناولتها وفق ما أتاحته الإمكانيات المعرفية وكذلك تبعا للرؤية الشعرية السائدة وقتها، وإذا أردنا أن نشير إلى أول من تناول الصورة فسنجد كل الدراسات تشير إلى الجاحظ عندما عرف الشعر عندما عرف الشعر بأنه: «صناعة، وضرب من الفج، و جنس من التصوير» (أبو عثمان الجاحظ، 1424، ص 67)، فلعل هذه تكون أول إشارة إلى الصورة .

أما قدامة بن جعفر والذي لم يختط لنفسه طريقا خاصا في هذا المجال، بل سار على خطى الجاحظ فيقول: « وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه ال بد فيها من شيء بموضوع يقبل تأثير الصور منها مثل: الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعفة، والرفث والنزاهة، والبزخ والقناعة، والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة، أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة» (قدامة بن جعفر، 1302، ص 24)، وكما هو ملاحظ فإن ما فعله قدامة هو أن شرح عبارة الجاحظ الموجزة ومثل لها، كما أن هذا الشرح لا يخرج عن مفهوم الشيء السائد في العصور الوسطى، الشيء الذي يجمع بين الصورة والمادة، حيث تكون الصورة الماهية المتحققة للمادة التي تكون بدون ماهية فنية أو وظيفية استعمالية قبلها.

ونلفي استنارة متقدمة عند عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن الصورة، فهو وإن كان يستند على رؤى من سبقه وخاصة الجاحظ في الصورة والاستعارة، إلا أنه

يطورها وذلك حينما «يرد روعة الشعر إلى براعة التصوير ويقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام، على أساس أن الاحتفال والصنعة في التصويرات والتخيلات الشعرية تفعل فعال شبيهها بما يقع في نفس الناظر إلى "التصاوير" التي يشكلها الرسام» (كلود عبيد، 2010، ص 15). إن هذه الإشارات إلى الصورة والمقارنات التي كانت تعقدها النظريات الشعرية التقليدية العربية أوصلت إلى ذلك التقعيد البياني الذي تجلى في الصور البلاغية، وهكذا ظلت الصورة تعني «اللفظ أو الشكل، والأسلوب والصياغة، والعبارة والتركيب، والنظم أو التأليف، إلى غير ذلك بما تسمح به ظروف التعبير والحياة» (علي علي صبح، د.ت)، ص 9. وقد غلب على مفهوم الصورة النظرة الجزئية التي تتناولها في تجليها الخارجي من خلال الجمع بين الأطراف التي ترتبط بعالقة ما، وهكذا لم تخرج الصورة عن المجال البلاغي من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز.

أما في العصر الحديث فقد تحولت النظرة إلى الصورة، حيث لم تعد هذه الأخيرة مجرد عنصر تزييني يضاف إلى الكلام ليلبسه حلة جمالية ما، بل أصبحت تجسد الرؤيا الكلية للشاعر، حيث «يشكل الشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطره في شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود و للعلاقات الخفية بين عناصره» (علي عشري زايد، 2002، ص 65)، وهكذا أصبحت الصورة نتاج التفاعل بين داخل وخارج؛ بين الذات والواقع، حيث يستغل الشاعر معطيات العالم الخارجي للتعبير عن عامله الداخلي، وعن إحساسه، وبهذا ال تكون الصورة مجرد نقل حرفي عن الواقع، بل هي قبل كل شيء «تركيبية وجدانية تنتهي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع» (عز الدين إسماعيل، 1973، ص 127)، ويمكن أن نستحضر هنا القراءة التي تناول بها العقاد شعر أحمد شوقي، حينما خاطبه: «أعلم أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء ال من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول عن الشيء

ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول لك ما هو ويكشف عن لبه وصلة الحياة به» (عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني، (د ت)، ص 20). وأكثر من هذا تعترضنا رؤية عند أدونيس المنتقدة للخلط الحاصل بين الصورة والتشبيه، حيث يجمع التشبيه بين طرفين محسوسين، لكنه يبقي مسافة بينهما، وبهذا يبقى شعر التشبيه مسافة بينه وبين الأشياء بخالف الصورة التي تتوحد مع الأشياء، وبالتالي امتلاكها والنفوذ إلى حقيقتها، وهكذا تكون الصورة مفاجأة ودهشا، تكون رؤيا، بما تغيره من نظرة في رؤية الأشياء (أدونيس، 2005، ص 261).

والملاحظ للصورة الشعرية في العصر الحديث ينتبه للتطور الحاصل فيها، فبينما كانت مع الرومانسية وسيلة للتعبير عن الداخل الإنساني، وتجلت وظيفتها في التقرير والتوصيل، انتقلت إلى المستوى النفسي، وهذا ما نلمسه عند عز الدين اسماعيل وكمال أبو ديب، حيث ينتقد هذا الأخير التصور الذي يحجز الصورة في المستوى الدلالي ويعطيها بعدا آخر هو البعد النفسي، بحيث يصبح للصورة «مستويين من الفاعلية هما المستوى النفس ي والمستوى الدلالي» (كمال أبو ديب، 1984، ص 22)، وتبعا لذلك تحقق الصورة وظيفتين؛ وظيفة نفسية وأخرى دلالية. في حين ارتبطت الصورة سابقا بالذات الإنسانية فقط، في تحول للمراكز من التعبير عن العالم الخارجي الحسي (في البالغة القديمة) إلى الداخل خاصة مع الاتجاه النفسي الذي يمثله أصدق تمثيل عز الدين اسماعيل، إذ يعطي أولوية الإحساس والشعور، وهكذا تصبح الكلمات الحسية تمثيلا لتصور ذهني معين له دلالة وقيمتها الشعورية، وكل ما الألفاظ الحسية من قيمة لا يعدو أن يكون وسيلة لتنشيط الحواس (عز الدين إسماعيل، 1973، ص 132). أما المحطة الأخيرة للصورة فهي التي قرنتها بالرؤيا، حيث تمثل الصورة الرؤيا الكلية للشاعر أو للقاصيدة، وأفضل من يمثل هذا الطرح أدونيس وجماعة مجلة شعر بتأثير من المدارس الغربية وعلى

رأسها مدرسة التصويرين بزعامة عزرا باوند، وقد حاول يوسف الخال مؤسس مجلة شعر الانتقال بهذا الأخير من الخط التشكيلي (التفعيلة) إلى إطار الرؤيا. وبهذا تتحول الصورة بما تملكه من طاقة للكشف إلى عالم مستقل يعكس رؤية الشاعر.

وقد تعددت مفاهيم الصورة الشعرية وتنوعت مزاياها في العصر الحديث، فقد عرفها علي البطل بأنها: «تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقلمتها» (علي البطل، 1981، ص 30)، و نرى هذا التعريف قريبا من الرؤيا الثانية للصورة التي ترى فيها جمعا بين الواقع والخيال الفني، أو ربما انعكاسا لعالم الحس في وعي الشاعر.

و في نظر عبد القادر القط هي: «الشكل الفني الذي تتخذها الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة و إمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والمضاد، والمقابلة، والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني و الألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأوليات يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسمها صوره الشعرية» (عبد القادر القط، 1978، ص 391). و نلاحظ في هذا المفهوم غيابا لعالم الحس والواقع، والاقتصار على عالم القصيدة، لكن يبقى هذا التعريف في حدود التقنية والتوصيف السطحي للصورة لا يرقى بها إلى مصاف الرؤيا والكشف، كما أنه يجند كل العناصر الشعرية في سبيل الصورة، وكأن الصورة في الأخير هي القصيدة.

ويحاول أن يقرأ محمد غنيمي هلال الصورة من منظور جمالي فيقول: «نرى أن ندرس الصور الأدبية في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، و لا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة، والموقف الشاعر في تجربته، و في هذه الحالة تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، و مظهره في الصور النابعة

من داخل العمل الأدبي و المتآزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري» (محمد غنيمي هلال، (د ت)، ص 387). وهذا من المهمة التي تربط الصورة بوظيفتها الجمالية كما أنه ال يتناسى وظيفة الكشف والخلق، كل هذا ينبت من أصالة التجربة وعمقها، وقدرتها على تقديم الرؤيا وفق منظور جمالي يخاطب الفكر ويستثير الإحساس.

2.2 الصورة في الشعر الجرائي المعاصر:

القصيدة ذات الصور المتشظية و المتنامية:

القصيدة ذات الصور المتشظية:

إن هذا التقسيم دعت إليه ضرورات نصية، في حين غابت عنه التنظيرات ويمكن أن يكون هذا فاتحة للدراسات تؤسس له نظريا وتمنحه ما يستحق من الاهتمام المعرفي، أما الدراسات التي نراها قريبة من هذا الطرح فهي ما وجدناه عند عز الدين اسماعيل في "الصورة التوقيعية"، وهو يستعيرها عن "هولي" الذي أراد بها التفريق بين الصورة الأدبية وغيرها من الصور لخصوصية الصورة الأدبية وتعقيدها، فأراد أن يمنح هذه الخصوصية اسما خاصا ليست image، وإنما كلمة يشتقها اشتقاقا جديدا هي sone، وقد ترجمها عز الدين اسماعيل بالتوقيعية (عز الدين اسماعيل، 1973، ص 140) ليدل بها على « مجموعة الألفاظ التي تختار وتنسق بحيث تتجاوب أصداؤها في عملية استعارية، فالتوقيعية هي الوحدة الحيوية في الشعر التي لا تقبل الاختصار» (عز الدين اسماعيل، 1973، ص 140)، ولقد وجدنا في المدونة الشعرية مجموعة من القصائد تقوم على بناء من الصور المترابطة التي هي بمثابة التمثلات المختلفة للمعنى الكلي والرؤيا المركزية للقصيدة، والذي جعلنا نفرق بين هذا الشكل من التصوير عن نموذج الصورة الكلية النامية، فهو في نظرنا غياب البناء العضوي، فإذا كانت الصورة المتنامية تشبه في التحام أجزائها البناء الجسدي، فإن القصيدة ذات الصور المتشظية تشبه في بنائها التشكلات الدالية المختلفة لجوهر واحد. وهذا

النوع من التصوير يشكل ظاهرة عند جملة من الشعراء من جهة وفي القصائد النثرية والهايكو من جهة أخرى بمعنى قد نجدها سمة أسلوبية لشاعر ما أو لنوع من الأنواع الشعرية. وكما أشرنا فإن هذه الصور تختلف في بنائها عن بناء القصيدة الحديثة ذات الوحدة

العضوية، حتى يبدو للناظر أول وهلة أن في هذه القصيدة عودة إلى الشعرية التقليدية التي كانت تقوم على وحدة البيت، لكن بالتعمق في القراءة وبالانتباه إلى جملة من العناصر الجمالية المختلفة مثل الإيقاع الداخلي وكذا عناصر الانسجام نكتشف الخيط الدقيق الذي يصل الصور بعضها ببعض ليصنع بناء كاملاً للنص في إطار الرؤيا الكلية. ومن الشعراء الجزائريين الذين تميزت قصائدهم بالصور المتشظية نجد الشاعرة "رزيقة بوسواليم" بالخصوص في ديوان "حداثك تشتعل بفواكهي"، وهو ديوان ينتهي كله إلى بناء قصيدة النثر. ولقد اخترنا قصيدة "جنتك أيها الشعر عارية"، قصيدة تحمل رؤيا تتعلق بالشعر وبالمعنى الشعري، اختارت فيها الشاعرة مجموعة من الصور كلها تصب في هذا المعنى، وسنترك للقصيدة الحديث:

الصورة 01:

ليس في ذاكرتي شيء من الشعر
أزرع بذور اللغة
جسدي تربة داكنة
والماء ذلك الخيال الساقط

الصورة هنا تتكون من ثالث صور جزئية: (بذور اللغة/ جسدي تربة/ الماء هو الخيال)، هذه الصور الجزئية تمثل العناصر الأساسية التي يتخلق منها الشعر، فقبل الشعر تكون اللغة والشاعر والخيال كيانات مستقلة، وكأن الشاعرة تقول أنه لا يمكن أن يحدث الشعر بدون عملية تفاعل معقدة بين هذه الكيانات الأساسية. ولقد استطاعت الشاعرة أن تكون من هذه الصور الجزئية صورة كلية،

من خلال مزج الواقعي مع الخيالي فاللغة غدت بذورا تزرع في الجسد الشاعر يسقيها
بخياله فيكون الشعر، المعنى الأخير للصورة هو ميلاد الشعر.
ونواصل المسار مع صورة أخرى تعضد الرؤيا المركزية لكنها صورة ذات شكل آخر.

الصورة 02:

قال لي الشعر:

أنت نبتة الغابة المتوحشة

وفي المطر آيات الغيب السائل فيك

تتعانق صورتان جزئيتان؛ (أنت نبتة/ في المطر آيات الغيب) لإنتاج صورة كلية هي
تطور للصورة الأولى فبذور اللغة التي زرعت في جسد الشاعر صارت نبتة، لكنها
ليست نبتة مسالمة، بل متوحشة، نبتة الغابة وللغابة

قانونها الذي أساسه الحرية والصراع من أجل البقاء، لكن ما الذي صير من البذرة
نبتة متوحشة، إنه الشاعر الذي يوقظ اللغة من سباتها، يغير نظامها ويعبث بعالقة
الكلمات داخلها، فتصير اللغة متوحشة تفزع من يقربها، وهذه حقيقة تحدث مع
الشعر الذي يحمل رؤيا ثورية، تصعب قراءته و تعد مقاربتة مغامرة ،لأننا لا نتلقى
اللغة فيه بالصورة التي اعتدناها. وهذا التحول الذي يصيب اللغة ليس مرده إلى
أسلوب جمالي يتبعه الشاعر، بل مرده إلى الحقيقة الجديدة و المعنى البكر الذي
يصارعه ليخرجه من العتمة ويجلبه إلى النور. هذا المعنى البكر والحقيقة
الجديدة تنتهي إلى المقدس لأنها آيات الغيب، والصورة تعضد الرؤيا المركزية
للقصيدة حول الخلق الشعري.

الصورة 03:

وقال:

اذهي أيتها المبشرة بالحرائق الخضراء،

ثم عودي جمرة ذكية تحت رماد الكون.

ثالث صور جزئية (الحرائق الخضراء/ عودي جمرة ذكية/ رماد الكون) كلها تتواشج في بناء واحد لتقدم صورة كلية. توحى بدلالة مركبة، فالرؤيا الشعرية رؤيا مقلقة، تمتطي الرفض وتشتعل بالثورة، لذلك فهي الحارقة، إلا أنه إحراق يكون منه البعث والنماء (الحرائق الخضراء) ووصفت الحرائق بالخضرة حتى لا يحمل الشعر معنى الهالك والدمار أو الهدم من أجل الهدم، بل هو هدم لإعادة البناء الشعر يشعل الكون بالمعنى، لذلك يعود الشاعر من رحلته في دنيا الشعر بالكلمة-الجمرة، جمرة هي بذرة الحياة. ومثلت الشاعرة للمعنى المتداول بالرماد لاستهلاك طاقاته الحيوية، فهو ينتظر الشعر ليجدد فيه الحياة، وفي هذا إشارة رمزية يتداولها الشعراء كثيرا لطائر الفينيق الذي يعث من رماده جذوة مشتعلة. والدلالة النهائية للصورة تبقى متسقة مع الرؤيا المركزية ضمن الخلق الشعري.

الصورة 04:

ملي جذور كفي العمق

وتدلي

من تحتك البلبل ومن فوق جسدك الأهوال المذكرة.

الشعر في هذه الصورة مدفون في الأعماق، أعماق اللغة أو أعماق الوجود، والشعر بما هو أساس الفنون جميعها مثلما يرى هيدغر، بما يخترنه من طاقات الخلق والكشف، لن يكون مبسوطا على السطوح، بل البد من معاناة للشاعر، معاناة الغوص في الأعماق حتى يرجع بالجوهر، إلا أن الرحلة إلى الأعماق ليست آمنة بل كثيرا ما تحفها المخاطر وتعرضها العوائق، عوائق السطوح، فإذا كان في الأعماق

البلبل الذي تورق منه أوراق الشعر وتفتتح أزهار معانيه فإن على السطوح أعداء المعنى، ولقد مثلت الشاعرة برمزية دوما كانت تمثل الكبت والمنع والسلطة ضد الحرية، حرية الأنثى-الشعر، وحرية الجسد، رمزت لذلك بالذكورة، والذكورة هنا نسق مهيمن يقف دوما عائقا أمام الأنثى، التي تحمل في القصيدة رمزية الخصوبة والخلق

الشعري، فما يمنع الخلق الشعري ليس الذكر البيولوجي وإنما بنية جنديرية تحمل نسقا مهيمننا يريد لنوع من المعنى أن يسود ويقمع كل الأصوات الأخرى. وهنا تتركز الرؤيا الشعرية حين تستحضر معيقات الخلق متمثلة في الأنساق المضادة للأنثى كرمز للخلق الشعري.

الصورة 05-06:

قال الشعر:

روحك الغيب تسيل في عروق الحياة الميتة

فتحيها

وقال:

النص له أظافر فهيئي جلدك للهرش العنيف.

في هذه الصورة نلتقي بالوحدة المعجمية "الغيب" مرة أخرى، وفي تكرار الغيب دلالة، ربما نستحضرها من ارتباط الشعر بالمقدس عند هيدغر، وماذا يفعل الغيب والمقدس، إنه ما يعيد للحياة حيويتها المفقودة. والشعر بمعنى الوحي والغيب له عذاباته، وربما هذا يفسر دمجنا للصورة الخامسة مع السادسة، لإحسانا بوجود وحدة عضوية بينهما، حيث تشكل الصورة السادسة نتيجة أو أثرا للصورة الخامسة، لأن الشعر مرتبط بالغيب، بالوحي، بالمقدس، فنحن نعلم طبيعة المعاناة التي يكابدها من يتلقون هذا النوع من المعنى ويحملون هذا الجنس الرؤيوي، الشعر

هنا يحذر الشاعر ويجهزه لتحمل هم النص، فهو بمثابة النبي الذي يلقي عليه الوحي مثل "صلصلة الجرس"1، هذا بالنسبة لجانب من المعاناة، وهي المعاناة النفسية، وهناك جانب آخر يتعلق بمعاناة التلقي، فالمعنى الشعري عندما يخرج للناس، ال يخرج في ثوب الوداعة والاستسلام، بل هو ثورة ورفض وتمرد، رفض لكل أشكال السلطة، رفض لكل أنساق الهيمنة، وبما هو كذلك يستجلب أعداء كثير، تقف في وجهه السلطة الدينية والسياسية والاجتماعية، فهو بما يورثه من تسائل وحيرة وثورة يجلب لصاحبه "الهرش العنيف".

الصورة 07-08:

وقال:

للصوت، للمعنى،

كوني الواصله حقول الرؤية القصوى

وقال:

تنورك ينادي

الكلمة المقدس اعجني خبزك بالحزن واغمس ي لحمك في نهر

في تعانق الصورة السابعة مع الثامنة يتكثف المعنى الشعري، وإن كنا نرى أن في الأولى نوعا من المباشرة، وهذا لا ينقص من قيمة القصيدة، فليس هناك من معيار مسبق يقول أنه ينبغي على القصيدة أن تتوسل الخيال من بدايتها إلى نهايتها، بل لربما كان هذا الرجوع إلى الأسلوب المباشر وسيلة من الشاعر للعودة بالمتلقي إلى محيطه المعتاد حتى يسترد نفسه ليعود أكثر نشاطا وقدرة على الغوص في عالم الصور من جديد، وهذه العودة تربطنا بالرؤيا التي يتركز عليها النص، المتعلقة بالصوت والمعنى الشعريين، والعالقة بينهما، ففي الصوت والمعنى دلالة على الثنائية القديمة/الحديثة المتعلقة باللفظ والمعنى، هل الشعر لفظ أم معنى، شكل أم مضمون؟ وإذا كان من عادة الفيلسوف «يعمل على توسيع الفكرة، فإن الشاعر

يعمل على الإيحاء بالشرارة التي تشير إليها «، وهذا نجده واقعا في رؤية الشاعرة لقضية تأفيتها أحمال من الكتب والمجلدات مكثفا في عبارة واحدة كالشرارة: (كوني الواصلة حقول الرؤيا)، فالشعر ليس شكال وال مضمونا، صوتا أو معنى، بل هو رؤيا تصل بين حقوله المترامية. تأتي الصورة الثامنة كاستجابة للصورة السابعة، وهذا النمط من التلاحق نلاحظه في هذا التشكيل النصي، دوما تقدم الشاعرة رؤية للوالدة والخلق الشعري، ثم تلحقها بمعاناة المخاض، حيث "يولد الشعر من رحم الشقاء"، وهو ما يشكل توازيا دلاليا. فعملية الخلق الشعري المتمثلة في الرؤيا الناتجة عن الوصل بين حقل الصوت وحق المعنى تشبه التنور الذي ينضج فيه الشاعر التجربة، وكل إنضاج وطهو يحتاج إلى نار وحرارة، فتثور الشاعر يشتعل حزنا ولوعة، الشاعر في تجربته يحقق المعاناة الإنسانية في أقصى درجاتها من أجل الوصول إلى "نهر الكلمة المقدس" وفي استعمال الشاعرة "النهار" مفارقة جميلة، حيث يشتعل الشاعر ويعاني ليقدم لنا رضاب التجربة عذبا باردا صائغا للشاربين.

القصيدة ذات الصورة النامية:

بخالف النوع السابق فهذا النوع شائع ولربما كان شرطا للصورة، حيث «تنسق الصورة عبر مشاهدتها المتوالية النامية مع تصاعد خطوات التجربة وتركبها الكمي والكيفي، فالصورة النامية هي الصورة المتدفقة العناصر والتفاصيل، والإيقاع الحركي في هيئة نامية تبدأ مع بداية التجربة وتكتمل باكتمالها، بل هي صورة متتابعة الجريان» (كاميليا عبد الفتاح، 2007، ص 176) ولقد قام الشعر العربي الحديث في بنائه المخالف للبناء التقليدي على نوع التصوير هذا، فيما بات يعرف بالوحدة العضوية، وهذا شرط تؤكد عليه الشعرية الحديثة، حين تقوم الصورة فيها على الوحدة الكلية، وقد كان للشعر الحر دور في منح الصورة كينونة ذاتية، ولربما

تظافرت مجموعة من الصور الجزئية لتشكل في النهاية صورة موحدة جامعة، وهكذا تصبح مساحة الصورة هي مساحة الرؤيا ، ومساحة الرؤيا هي مساحة النص. إضافة إلى أن قيمة العالم الموضوعي البنائية وقدرته على التأثير داخل العمل الفني تتوقف على الوحدة العضوية، فمن اتحاد الصور الجزئية واندماجها تتكون بفضل الوحدة العضوية الصورة الكلية التي تتميز في الأعمال الإبداعية بشروط داخلية متماسكة ومتميزة، وعالم متكامل وحياة مستقلة (كلود عبيد، 2010، ص 94)، نسميه كون القصيدة.

والقصائد ذات الصورة المتنامية في الشعر الجزائري المعاصر كثيرة يمكن أن نأخذ قصيدة "موعظة الجندب" لأحمد عبد الكريم ونرى كيف تنمو الصورة لتشكل بناء النص العام ورؤيته الكلية (أحمد عبد الكريم، 2008، ص 11_13):

هكذا سكنتني الكآبة، صار أمثولة للخطايا

كنت في الابتدائي، في كتاب القراءة، كم كان يفجعني ذلك المشهد
أبكي على جندب ظلّمته الحكايا جندب أسود،

تعنّفه نملة فطة تحت نوء العواصف مرتعش،

كلما جاء يسألها من حنطة الناس شيئا ظهره مثقل بالربابة
وكم شرّده الحكايا، والمدى مظلم كالغيابه

هكذا ضيعتني الكتابة مؤونتها للشتاء

راجفا في العراء البهيم ولم تنتبه للشقائق مزهوة،

يابس يداي على وتر أو لسونيتي في المساء..

أحاول ترنيمه ال تحيء لا تقل لي

وأغنية كالسعال سأضرم قيثارتي

تذكرت صيفا من الأنس والشمس والأغنيات نخب هذا الشقاء.

العذاب أيها الجندب المتنبي

فهل يذكر الناس جندبهم؟ أنت أنا
إذ يغني على شرفات البيوت مساء... يتوسد قيثاره في خراب الدنا شاعر
يهدهد لباليها تتببس أوصاله في الصقيع
عاصرا فرح الناس في روحه البائس ولا يستكين إلى شظف أو ضنى
أيها الجندب اليتضور غبنا يا أيها الجندب المتغطرس في جبني
وتقتله المسغبة أنت يا عنفوان الصبا
لا تقل أنا لا شأن لي بالبيادر والسنبلة
ليتني نملة سرقت من حقول الرجال يا أمير الغناء
أكونك أو لا أكون تلك هي المسألة.
في هذه القصيدة نقف على رؤية كلية للكاتب تقف في مقابل الرؤيا الثقافية السائدة، رؤية ترى أن العمل والكدح الذي يحقق ربحا وفائدة مادية هو ما ينبغي أن يحرص عليه الفرد، أما الفن فهو ثانوي ومضيعة للوقت، ونحن نعلم أن قصة النملة والجندب من السرديات التي كانت تعتمد على المؤسسة الرسمية سابقا من أجل ترسيخ نسق ثقافي أو إيديولوجي خاص، يقوم على فلسفة العامل، وليس عيبا أن تقوم ثقافة أمة ما على العمل ألن العمل هو أساس قيام المجتمعات، لكن ما ترفضه رؤيا الشاعر هو مركزية العمل في مقابل تهميش الفن، مركزية العمل حتى ولو كان غير شرعي "سرقت من حقول الرجال". هذا كان بالنسبة للرؤيا الكلية وسنحاول أن نقف على الصور الجزئية التي تعتبر لبنات تتعانق في وحدة موضوعية لتشكّل البنية الكلية للقصيدة.
المقطع الأول يحمل صورتين مركبتين نستطيع أن ندمجهما في صورة واحدة؛ النملة الفضلة وهي تعنف الجندب الخاطئ، والصورة الثانية صورة تقوم على المشهدية يمكن أن نعتبرها صورة تشكيلية، جندب أسود/ الجو عاصف/ الظهر مثقل

بالربابة/ الدنيا ليل والجو مظلّم. صورة تشكيلية ربما نكون قد شاهدناها سابقا-
مثلما قال الشاعر- في كتاب القراءة.

المقطع الثاني يحمل صورة مشابهة للصورة الأولى لكن الفواعل والشخصيات تتبدل،
فالجندب يصبح الشاعر، هكذا ضيعتني الكتابة/ راجفا في العراء الهيم. فالشاعر
يشارك الجندب محنته، كالهما منبوذ ومهمش، واستطاع الشاعر أن يصور هذا
النبد بطريقة فظيعة جدا "في العراء الهيم" في مقابل صورة أخرى للشاعر/الجندب
في ليالي الصيف العذاب بالأغنيات ينشر الفرح والسرور من روحه المعذب.

المقطع الرابع وفيه تظهر الرؤيا الشعرية، من خلال استبدال المواقع،
فالنملة/العامل التي كانت في الثقافة السائدة تحتل المركز تهمش من خلال تقديم
صورتها الحقيقية وهي تسرق من حقول الرجال، في مقابل مركزية الجندب الذي لم
يسرق شيئا وكان يغني، لكن المقطع ينتهي بصورة مأساوية تعبر عن الخضوع
والاستسلام "سأضرم قيثارتني/ نخب هذا الشقاء المر."

المقطع الأخير يصور حالة الانصهار والحلول، الجندب هو الشاعر "أنت أنا/ شاعر
يتوسد

غيثاره في خراب الدنا/ تتيبس أوصاله في الصقيع/ وال يستكين إلى شظف أو ضنى"
ورغم النهاية المأساوية للجندب-الشاعر، لكنه لم يستسلم للواقع وإكراهاته.
وما يهمنا هنا هو البناء المتماسك والمتسلسل للصورة في القصيدة بطريقة جمالية،
استطاع الشاعر فيها أن يستعين بعناصر مختلفة وبصور عدة متعاضدة، ليكشف
عن رؤيته الثائرة ضد نسق من الثقافة مهيم.

الصورة التشكيلية:

الصورة التشكيلية هي الصورة التي تخلق لوحة فنية، حيث يستعير الشعر تقنيات
الرسم؛ الألوان والأشكال، وتوزيعها«فالشعر إذن ينبت ويتربع في أحضان الأشكال
والألوان، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن، وهو بالنسبة للقارئ وسيلة

الاستحضار هذه الأشكال والألوان في نسق خاص» (عز الدين إسماعيل، 1973، ص 130) ورغم الصلة التي يمكن أن تكون بين الصورة الحسية: تشكيلية أو واقعية والصورة الشعرية، إلا أن لهذه الأخيرة عمقا لا يمكن أن تصل إليه الأولى، حيث يمكن أن تصور لنا مثال الحركة الداخلية للكائنات، أو للإنسان في حين نجد الصورة الحسية متوقفة تغيب عنها الحركة، وهكذا حتى عندما تتقاطع الصورة الشعرية مع الصورة الحسية تتجاوزها في الكشف. وهذا ال يعني أن الصورة الشعرية لا تكون حسية؛ واقعية أو تشكيلية.

وترى روز غريب أن الصورة: "تعبّر عن حالة، أو حدث بأجزائها أو مظاهرها المحسوسة، فهي لوحة مؤلفة من كلمات، وهي ذات جمال ذاتي تستمد من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من

العناصر الحسية، وهي ذات قوة إيجابية تفوق قوة الإيقاع ألها توحى بالفكرة كما توحى بالجودة» (روز غريب، 1971، ص 191) وهكذا نرى كيف يتعانق الفن التشكيلي مع الشعر ألهمهما مظهران من مظاهر النشاط الإنساني يصدران عن الملكة الإدراكية نفسها، يلتقي الشاعر مع الرسام في نقاط كثيرة، يأتي على رأسها المجال النفسي الذي يصدران عنه ويؤثران به، والقدرات النفسية الأساسية التي تمنحهما النضج والتألق في العمل الفني، كما يلتقيان في إعادة تشكيل الواقع من جديد، ومحاولة تجاوزه، كل هذا يتم في صياغة جمالية للكائن أو للشيء (كلود عبيد، 2010، ص 9)، تكون هذه الصياغة لوحة بالألوان وأخرى بالكلمات.

و الشعر الجزائري المعاصر زاخر بالصور التشكيلية، بالألوان والأشكال المتنوعة، ويمكن أن تفتح أي ديوان حتى تبهرك الصور المختلفة، على اختلاف درجاتها قوة وضعفها، حيث نجد صورا باهرة تفتح أمامنا دنيا الخيال لتصل بنا إلى سدرة الرؤيا دون أن تعمينا أضواؤها القوية، ونحن هنا نشير إلى تلك الرؤى التي

تحاول معانقة المطلق والكشف عن الألغاز التي مازال الإنسان يصارع أحجياتها يحاول إيجاد طريق للولوج إلى متاهتها والخروج منها دون احتراق. ويمكن أن نأخذ على سبيل المثال ديوانا من الدواوين التي تجرأت على الولوج في عوالم تقف الفلسفات والأفكار والتأملات عاجزة عن صبر أغوارها والعودة بلؤلؤة المعنى دون الغرق. نحن نقصد ديوان "مكاشفات من مشهد الموت" لعثمان لوصيف، هذا الديوان الذي يعالج تيمة الموت، هذا الديوان الذي لم يقسمه الكاتب إلى قصائد وإنما محطات في رحلة طويلة أعطى لكل محطة رقما، حتى وصل إلى المحطة السادسة عشر (16) في رحلة هي شبيهة بالرؤيا نصادف فيها مع الشاعر صورا تشكيلية مرعبة توحى كلها بالموت والهالك، وسنضع بعضا منها لنرى الفاجعة مصورة في لوحات مختلفة:

الصورة 01:

جراحات الأرض تدخن
والغابات كلها تنوء بالحروقات..

الصورة 02:

في الجفاف سآبحر
في الملح الأسود ألجاج الزبد،
سأوغل في السديم الأغبر
لعظام نخرتها سوسة الزمن

الصورة 03:

الخطوة تاهت في المنافي،
كثبان تغطيها كثبان
ورياح تكنسها رياح.
في القipzig أنياب الأفاعي تتناثر
والحفيف المرقط يقرع أجراس السراب.

الصورة 04:

أتطلع بلهفة الشهيد إلى السماء
أرى

خيولا من الظلمات مفكوكة اللجم

سنابكها تمزق المدى

بالصهيل الأخرس.

مرايا سوداء تفحمت فيها زهراتي

التي ربيتها في حديقتي

ذات طفولة.

عالم من الصور كله رهبة ورعب، صور تتحدث بنفسها كلها تحمل دلالات الموت والنهاية، وهي صور خيالية ليس فيها من الواقع غير اجزاء متباعدة جمع بينها الكاتب ليصور فداحة الموت وأي حديث آخر بغير هذه الصور سيقصر في تأثيره وعمقه عما بلغته الصورة، الديوان يبدأ بأرض متشقة تنبعث منها أدخنة وغابات محترقة، في دلالة عميقة على الموت، ثم نسافر مع الشاعر إلى أرض أخرى ليرسم لنا عاملا مختلفا للموت يتكون من (الجفاف/ الملح الأسود/ سديم من العظام النخرة) صورة ليس فيها شيء حي ليس فيها إلا الموت. تتواصل رحلة الصور حتى تصل إلى (كثبان/ رياح/ أنياب أفاعي في القفيظ/ حفيف مرقط/ أجراس السراب)، هذا بالنسبة لمشهد الأرض، أما مشهد السماء فلم يختلف فهو ساحة لـ(خيول من الظلمات لا أعنة لها/ سنابكها تمزق/ صهيل أخرس) وحتى ذكريات الطفولة المزهرة تنعكس في (مرايا سوداء متفحمة)، كل هذه الصور وغيرها تسرح بنا في نهر الموت لتوصل بلغة التصوير ما تعجز عن إيصاله التعابير الأخرى، ويمكن استخراج المعجم الدلالي الذي أثث به الكاتب مشهد الموت.

المعجم الدلالي للموت: الجراحات، الأدخنة، الحروقات، الملح الأسود، العظام النخرة، سوسة، الكتبان، الرياح، أنياب الأفاعي، القيظ، السراب، التمزق، الخرّس.

النتائج ومناقشتها:

كان من جملة النتائج:

رأينا أشكالاً وأنماطاً وأنواعاً مختلفة، بداية بالقصيدة ذات الصور المتشظية التي تقوم على بناء الصور المتراسة هي بمثابة التمثلات المختلفة للمعنى الكلي والرؤيا المركزية للقصيدة، وهذا النوع من التصوير شكى ظاهرة عن جملة من الشعراء خاصة القصائد النثرية و الهايكو . ويقابل هذا النوع نوع آخر هو القصيدة ذات الصور الكلية المتنامية في إيقاع حركي متصاعد يبدأ من بداية التجربة ويكتمل باكتمالها، و شيوع هذا النوع في شعر الألفية الثالثة يعود إلى طبيعة الشعر الحديث والمعاصر القائم على الوحدة العضوية. ثم الصورة التشكيلية التي تخلق لوحة فنية، حيث يستعير الشعر تقنيات الرسم الألوان والأشكال، وتوزيعها، وقد زخر الشعر الجزائري بهذا النوع نظراً لانهيار الحدود بين الأنواع الفنية المختلفة.

الخاتمة:

و عليه فالصورة سمة بارزة في الشعر الجزائري المعاصر ومكونا مهما في بنائه، فقد قدم الشاعر الجزائري معانيه في مشاهد وصفية مشحونة بالانفعال الذي يعبر عن تجرباه في الحياة، وكذا تدعيمه بتركيبات فنية و آليات تصويرية ، و ملامح جمالية تستمد طاقاتها من الواقع المعيش. و لقد ساعد هذا التنوع في التصوير في نقل رؤيا الشاعر التخيلية المغايرة ليخلق جماليته الخاصة ، و من جملة التوصيات : لا بد من الزيادة في البحث و الغوص في ثنايا و أعماق الشعر الجزائري المعاصر لاستكناه الصور الفنية و الأدبية فهو زاهر بالكثير منها فوجب تكثيف الدراسات حوله.

الإحالات والمراجع:

- أبو عثمان الجاحظ. (1424). الحيوان. éd. ط2. بيروت لبنان: دار الكتب العلمية.
- أحمد عبد الكريم. (2008). موعظة الجندب. éd. ط1. الجزائر: دار أسامة للطباعة و النشر.
- أدونيس. (2005). زمن الشعر. éd. ط5. ، بيروت - لبنان: دار الساق.
- روز غريب. (1971). تمهيد في النقد الحديث. بيروت: دار المكشوف.
- عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني. ((د ت)). الديوان، في الأدب والنقد. éd. ط1. القاهرة: دار الشعب.
- عبد القادر القط. (1978). الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. بيروت : دار النهضة العربية.
- عز الدين إسماعيل. (1973). الشعر العربي المعاصر. éd. ط2. ، بيروت- لبنان: دار العودة-دار الثقافة.
- علي البطال. (1981). الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث هجري، دراسة في أصولها وتطورها. بيروت: دار الأندلس.
- علي عشري زايد. (2002). عن بناء القصيدة العربية الحديث. éd. ط4. القاهرة: مكتبة ابن سينا.
- علي علي صبح. ((د.ت)). الصورة الأدبية، تاريخ ونقد. دار إحياء الكتب العربية.
- قدامة بن جعفر. (1302). نقد الشعر. éd. ط1. ، قسطنطينية: مطبعة الجوائب.
- كاميليا عبد الفتاح. (2007). الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراني، دراسة تحليلية نقدية. الإسكندرية: دار المطبوعات الجامعية.
- كلود عبيد. (2010). جمالية الصورة، جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر. éd. ط1. بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للشر و التوزيع.
- كمال أبو ديب. (1984). جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية للشعر. éd. ط3. بيروت: دار العلم للمالين.
- محمد غنيمي هلال. ((د ت)). ، النقد الأدبي الحديث. القاهرة : دار نهضة مصر.