عنوان المحاضرة :التجريب في القصيدة الجزائرية المعاصرة

(فضاء النص الشعري الجديد)

مدخل:إن الحديث عن التجربة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر ، يلزمنا بإجراء مسح شامل للمتن الشعري الجزائري ، حتى يكون الحديث مؤسسا على أدلة وبراهين نصية،وإن كان ذلك يتعذر الآن : أولا،لطبيعة المحاضرة التي تقتضي الإشارة والتلميح و الاختصار ، وثانيا ، لعدم التمكن من الاطلاع على المتن الشعري كله .و سنعتبر أن ما توفر بين أيدينا من أعمال شعرية سيسمح لنا بالقياس – بالتعبير الفقهي- لأجل إبراز بعض سمات التجربة الفنية في النص الشعري الجزائري المعاصر.وأؤكد من البدء أنني لن أبحث في مصطلح التجريب ، بل سوف أبرز سمات التجريب وهل ساير شعراء الجزائر السائد الشعري في الوطن العربي ؟وهل تميزوا بخصوصيات معينة ، وهل التجريب الفني عندهم يعني التخلص من كل قيد وشرط ، والولوج في عالم الغموض وإحداث القطيعة مع الموروث والقارئ ، وهل لدينا شعراء فعلا مارسوا التجريب الفني عن وعي ودراية لا مواكبة للموضة والموجات الفنية ؟.

كما يجب الإقرار أولا أن التجريب المقصود هنا هو التجريب المؤسس المبني على خلفية معرفية ورؤى فكرية واضحة لا خروج عن السائد الشعري ومخالفة الذائقة الفنية فقط، وإحداث المغايرة لأجل تحطيم النموذج لا غير كما يجب الإقرار أيضا أن النص الشعري العربي، قد شهد منذ القديم إلى اليوم محاولات عدة للخروج عن السائد والنمط الفني المتعارف عليه ، بدء بنص الصعلكة ، إلى نص الخمر ، إلى نص الموشح ، إلى نص التفعيلة .. وفي كل مرحلة يدور الخلاف والصراع ويظهر أنصار القديم وأنصار الحداثة والتجريب.

ولم تكن الساحة الأدبية في الجزائر منذ العشرينيات من القرن الماضي بمنأى عن هذه الصراعات والخلافات ودعوات التجديد والحداثة ، مع الشاعر الناقد رمضان حمود وتجربته في نص "يا قلبي" ومقالاته النقدية .. وفي الخمسينيات من القرن نفسه مع أبي القاسم سعد الله ، وأبي القاسم خمار ومحمد الصالح باوية ،و أحمد الغوالمي، و محمد الأخضر السائحي، وغيرهم .. بفعل تأثيرات موجة شعر التفعيلة .

وأول تغيير طرأ على النص الشعري الجزائري كان في البنية العامة له – الشكل الفني – فمن الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة الذي وجد الصدى في السبعينيات من القرن الماضي في الجزائر بشكل ملحوظ ، بل إن بعضا ممن أشرفوا على المنابر الثقافية حاولوا إلغاء أو إقصاء القصيدة العمودية بشكل أو بآخر-بقصد أو بغير قصد، فمثلا مجلة آمال في سلسلتها الأولى ،في الفترة الممتدة بين ١٩٦٩ و١٩٨٥، نشرت تسعة عشر وأربعمائة نص شعري (٤١٩)؛ منها خمسين ومائة قصيدة عمودية (١٥٠)، وتسعة وستين ومائتي قصيدة حرة (٢٦٩)، وقد ظهر هذا التوجه إلى شعر التفعيلة في المرحلة الثالثة من عمر المجلة عندما تولى الإشراف عليها : عبد العالي رزاقي ، محمد الصالح حرز الله إسماعيل غموقات ، حمري بحري ، سليمان جوادي ، محمد زتيلي ، وعبد الحميد شكيل ، بحكم الرؤيا الذاتية والممارسة الإبداعية لهؤلاء .

ولكن مع نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات ، والتحولات التي طرأت على البنى الفكرية والثقافية والسياسية والاقتصادية وما ترتب عنها ، عرف المشهد الشعري الجزائري – خاصة – عدة تحولات في البنية والشكل ، وظهر خطاب شعري يواكب التغيرات والتحولات في الجزائر والعالم العربي ، مع جيل جديد أظهر تحكما في الأداة الفنية وبعدا عن الشعاراتية والتبعية للآخر – السياسي – مستفيدا من الموروث الشعري السابق ، ومحاولا التأسيس لنص شعري جزائري يحمل الخصوصية الذاتية والوطنية ، ويمكن حصر هذه التحولات فيما يلي :

١ / في بنية النص :١ – ١ / في البنية الشكلية :لقد تغير البناء الشعري الجزائري ، إذ أصبح للبناء الشعري قيمة كبيرة عند شعرائنا فتنوعت أشكال القصيدة تبعا لتنوع التجارب الشعرية وتعددها ، فبنية النص تتداخل مع مضمونه ولا يمكن الفصل بينهما ، وإن كان للبعض رؤيا مضادة للقصيدة العمودية ، فإن الكثير من الشعراء كتبوا على الشكلين ، ويتجه البعض الآخر إلى كتابة قصيدة النثر على اعتبار أن التجريب الفني لا حد له ، وأن ذائقة الجمهور الأدبي يصنعها الشعراء مع الوقت ، ومع التراكم الكمي والكيفي وفي كل هذا لم يخرج شعراء الجزائر عن السائد الشعري في الوطن العربي . ويمكن حصر البنية الفنية في الأشكال الشعرية التالية :

أ – القصيدة الحرة : لم أشأ الحديث عن القصيدة العمودية لأنها متجذرة في الموروث الشعري العربي وأفردنا القصيدة الحرة بهذا الحديث لأنها شكل من أشكال التجريب والحداثة في الشعر العربي ، وقد شهد المتن الشعري الجزائري تحولا إليها لأجل التخلص من قيود الوزن والقافية من طرف البعض، ولسهولتها ويسرها في اعتقاد طرف آخر ، على أن الكثير ممن كتبوا القصيدة الحرة كانت بداياتهم عمودية ، وتمكنوا من عروض الشعر العربي ، وكان تحولهم عن قناعة فكرية ورؤية فنية ناضجة ، ولنا في محمد مصطفى الغماري وعز الدين ميهوبي وعياش يحياوي وعثمان لوصيف ولخضر فلوس .. وغيرهم الكثير خير مثال على ذلك .

أما من كانت بداياتهم بشعر التفعيلة فقلما جرب أحدهم القصيدة العمودية ، لأنها رمز الجمود والقيود في رأيهم ، ناسين أو متناسين أن الشكل تفرضه التجربة الشعرية والنص الجميل لا يرتبط بدء بشكله ؛ فجمالية النص تنبع من تكامل عناصره الفنية جميعها. والإصدارات الشعرية الأخيرة الصادرة عن اتحاد الكتاب الجزائريين ، ورابطة إبداع ورابطة الاختلاف وجمعية الجاحظية – المدعمة من طرف الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها التابع لوزارة الاتصال والثقافة – أو الصادرة على حساب الشعراء معظمها من الشعر الحر ، وهي ظاهرة ملفتة للانتباه . بل إن رابطة الاختلاف ترفض نشر الشعر التقليدي ، ولا تنشر إلا الشعر الحداثي؟!– مثل غوارب أبي بكر زمال – في زعم المشرفين عليها ، لأن التجريب عندهم مرادف لإحداث القطيعة مع الماضي ومع الموروث الشعري والاقتراب من العوالم الغريبة.

ب – المزج بين العمودي والحر : الشاعر الجزائري في تجريبه للمزج بين الشكلين يساير بذلك ما هو واقع في العالم العربي وهو واقع تفرضه التجربة الشعرية للشاعر ، فيجد نفسه بين شكلين في عالم نفسي واحد لا يستطيع إلا التعبير بالشكلين معا ، وهذا يبرز مقدرة الشاعر في التعامل مع البناء وفي إخراج دواخله بأي طريقة كانت ، المهم أن تصل القارئ في شكل جميل . وقد يتفاجأ متلقي النص الشعري بهذا التجاور لكنه سرعان ما يكتشف أن النص لحمة واحدة فهذا التوجه نحو المزج بين القصيدة العمودية و القصيدة الحرة نابع من رؤية بعض الشعراء " من أن هناك مواقف أو تجارب شعرية أو إيقاع معين يحتاج إلى ذلك الموروث ، فيتحول في القصيدة الواحدة من الشعر الحر إلى الشعر المقفى و خاصة القصائد التي يكون فيها نوع من الحوار الداخلي و بالتالي يشعر القارئ أن هناك أكثر من صوت داخل النص الشعري "

وخير مثال على هذا المزج– في رأيي – هو قصيدة "فجيعة اللقاء" للشاعر يوسف وغليسي المضمنة في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" ، إذ تميزت بانسيابية شعرية متفردة خاصة في المقطعين السادس والسابع :

لماذا كصبح وليل ، كموج ورمل ،، تعانقنا ثم افترقنا؟!

لماذا بدأنا؟! وكيف انتهينا؟!

لماذا قبيل الفراق افترقنا؟!

لماذا؟! لماذا؟! .. محال .. محال

وتشتد جذوة تلك اللماذا

ويجرفني سيل ذاك السؤال

تمزقني حيرة الأنبياء
يحاصرني لغز ذاك المحال
ومن حيرتي :
يشيب الغراب يذوب الحجر
تنوح العنادل ينوح الوتر
يضج الأنين يئن الضجر
تفيض البحار فيبكي المطر
وعرافة الحي تقرأ في كفي المرتعش
سطور "القضا والقدر" !!
...
يدغدغني السر يا وردتي
ويلفحني الصيف يا نسمتي ..
فأعلن للعالمين بأنا :
فررنا من النار كي نحترق!
وأنا التقينا لكي نفترق!
لكي نفترق ..
لكي نفترق ..

كما تكرس قصيدة "إراقة الرمل والأحجار" من ديوان الشاعر خليفة بوجادي "قصائد محمومة" هذه المزاوجة الشكلية ، حيث تبدأ القصيدة بمقطع عمودي وتنتهي بمقطع عمودي وحر في الآن نفسه في المقطع العاشر وكأن النص حلقة دائرية ، لا يمكنك الخروج منها إلا بنشوة عارمة :

أنت التي أنشدتني شعرا تخالط بالأسى
لما تنادوا للرحيل :
يا فرحة ملأت عيوني بالمسا
واستكثرت دنياي أن نستأنسا
أنت التي ..
العين بعدك لا تنام .. والنفس أسكنها الذهول .
...
وخلدت للهجر المباح بصبوة تركت لقانا في خيال الحالمين
ورأيتها دما هتونا هـادرا في محجر كحتله نخب الرافضين
دمعا يعانقه السواد كأنما لبست أساها في الثياب وفي الدفين
دمعا تغالبه فيصرخ فاضحا روحا تمزق في وداع الراحلين

بل إن البعض من الشعراء الجزائريين، زاوجوا بين القصيدة الحرة و القصيدة العمودية،في الكثير من تجاربهم الشعرية و البعض منهم كتب نصوصه على طريقة النثر ، ليس على المستوى الإبداعي فحسب ،بل على المستوى النصي، حيث يتداخل الحر مع العمودي في النص الواحد ،و هي تجربة متميزة لدى الكثير من الشعراء .

و الشاعر الجزائري في تجريبه للمزج بين الشكلين، يساير بذلك ما هو واقع في العالم العربي،وهو واقع تفرضه التجربة الشعرية للشاعر ، فيجد نفسه بين شكلين في عالم نفسي واحد و نص واحد، و لا يستطيع إلا التعبير بالشكلين معا،وهذا يبرز مقدرة الشاعر في التعامل مع البناء وفي إخراج دواخله بأي طريقة كانت ، المهم أن تصل القارئ في شكل جميل . وقد يتفاجأ متلقي النص الشعري بهذا التجاور لكنه سرعان ما يكتشف أن النص لحمة واحدة وحلقة دائرية ، لا يمكنه الخروج منها إلا بنشوة عارمة.

كما أن بعض الشعراء الجزائريين ، يكتبون النصوص التي هي في الأصل عمودية على طريقة شعر التفعيلة ، ولجوء الشاعر إلى كتابة البيت العمودي على طريقة شعر التفعيلة،وسيلة لجذب القارئ الذي له موقف من القصيدة العمودية،وعند البعض من الشعراء ،لا يعدو الأمر إلا أن يكون مسايرة للسائد لا غير، و هذا ما يجعل التجربة النصية خالية من الأهمية، فالذين رسخوا هذا التقليد هم عموديو الخمسينيات و على رأسهم الشاعر نزار قباني، لذا يغلب الاعتقاد أنها كانت حيلة انتقالية من السائد العمودي إلى السائد الحر ..طريقة ذكية لجعل عين القارئ آنذاك تتعود على كسر العمودين المتوازيين.

جـ – قصيدة النثر : بالرغم مما قيل عن هذا التجريب في تشكيل النص الشعري ، من المناصرين أو من الرافضين ، فلن أناقش تلك الآراء ، وأكتفي بإبراز هذا الشكل الفني في الجزائر.ومن أوائل الذين كتبوا القصيدة النثرية مقتفين آثار أنسي الحاج وسعيد عقل ويوسف الخال .. عبد الحميد بن هدوقة في ديوان!؟ "أرواح شاغرة" وجروة علاوة وهبي في ديوان؟! "الوقوف بباب القنطرة"،ومحمد زتيلي،وربيعة جلطي ، وزينب الأعوج هذه الأخيرة حاولت التنظير أيضا للقصيدة النثرية في مقال لها بمجلة آمال بعنوان جماليات القصيدة النثرية(٠٤). واليوم يجنح الكثير من المتشاعرين وأدعياء الشعر إلى القصيدة النثرية ، وخاصة بعض الأسماء النسوية التي تكتب خواطر حالمة وتسميها هكذا "نص"؟! . لكن الشاعر عبد الرحمن بوزربة يصنع الاستثناء بتحوله الأخير نحو القصيدة النثرية وهو الذي كتب القصيدة العمودية والقصيدة الحرة . فبعد أن جرب الشكلين هاهو يجرب الشكل الثالث معتمدا على دهشة اللغة في ديوانه النثري "ممكن الشعر ومستحيل العشق" وهو في نصه هذا وإن سلمنا جدلا بشعريته أحسن بكثير ممن كتبوا هذا الشكل وتخصصوا فيه :

هل كنت امرأة في شكل حلم
أم كنت خيبة في شكل امرأة؟
هل كنت مرآة بألف وجه
أم كنت وجها بدون مرايا
هل كنت عاصمة ضيعت أنوثتها
أم كنت غرناطة أخرى
لم تسعها رجولتي؟!
أريد أن أعرف دفعة واحدة
لأموت طلقة واحدة
أن تكوني هزيمتي الأخرى
ليكون الموت أندلسي الأخيرة!

والقصيدة النثرية –بغض النظر عن هذا النص أو ذاك – لا تزال تصنع الجدل النقدي في العالم العربي كافة منذ الستينيات من القرن الماضي إلى اليوم .

د – القصيدة الأحادية والثنائية :وهو تجريب فني ينفرد به في الجزائر الشاعر "فيصل الأحمر" ؛ وإن كانت القصيدة الأحادية قد جربها السرياليون من قبله ، وعلى رأسهم "بول ايلوار" فإن القصيدة الثنائية من تجريبه ،حيث يتم الاستغناء عن الزوائد اللغوية والحروف والاكتفاء بالمسند والمسند إليه ، وبما هو ضروري قدر المستطاع ، والاتجاه باللغة نحو التكثيف والاختصار والحذف ، مع الالتزام بالإيقاع العروضي المتعارف عليه ، وهذا النوع هو إعادة لتشكيل البناء الفني لكسر البناء النمطي ، وإعادة لتوزيع السواد – النص– على البياض،– الورقة –. وهذا نموذج عن كل شكل :

د/أ– القصيدة الأحادية : بداية (إيقاع المتدارك):

فلنقل/أول/الكلمات/ولتعد/سبلنا/البسمات/وليكن/موتنا/مدهشا/للجميع/لعل/يقولون/شيئا/سوى/مات/مات/فلنقل/ما تيسر/من/كلمات.

د/ب – القصيدة الثنائية : العائدون من الحرب (إيقاع الكامل)

وغدا يجيء
الفجر .. يشدو
أغنياته في الغد
...
وتهب ريح
حية .. جذلانة
لتجفف العينين
عيني زوجتي
لتعيد خصبا
غائبا عن مرقدي

فهذا التشكيل الشعري اختصار للغة المتعارف عليها ، وتكريس لتقنية التدوير ، وإشراك للقارئ للمساهمة في بناء النص الشعري من خلال تصوره للكلام المحذوف .و محاولة من الشاعر لإحداث دهشة القارئ.

١ – ٢ / في البنية العامة والتقنيات الفنية : لقد أدخل الشاعر العربي المعاصر الحداثي تقنيات على القصيدة العربية وطعمها بعناصر فنية زادتها غناء وثراء ، ولم يكن الشاعر الجزائري المعاصر الأحادي الثقافة أو مزدوج الثقافة في غنى عنها ، لذلك فقد استخدمها ، ومن هذه التقنيات :

أ – القصيدة الومضة:و القصيدة الومضة أو اللمحة أو التلكس الشعري هي القصيدة المبالغة في القصر ، حتى لتكون الجملة الواحدة قصيدة ، و هذا النوع فرضته الحياة الجديدة المتسمة بالسرعة و التكثيف اللغوي و الاقتصاد في التعبير لتوصيل الرسالة الشعرية بأقل عدد ممكن من الكلمات . مثلما هي عند الشاعر عز الدين ميهوبي في ديوانيه "ملصقات" و"اللعنة والغفران"، ومن أقصر ومضاته في الديوان الأخير ومضة "أخيرا" :

دمي نبض لكل الناس
وجذري في ذرى الأوراس
وروحي آية تتلى
وتطلع في المدى أعراس.

وكذلك نجد قصيدة الومضة بكثرة لدى الشاعر يوسف وغليسي في ديوانه "تغريبة جعفر الطيار" عبر ومضات متنوعة مثل ومضة "خوف":

أنا والحبيبة والعواصف

والغمام ..
الليل يسكن مقلتيك
حبيبتي ..
وأنا أخاف من الظلام! .

ونلمس التوجه إلى قصيدة الومضة أيضا عند الشاعر أحمد بوذية في ديوانه "تسابيح لعيون ليلى" في العديد من النصوص : لمسة ، يا حقلها ، خير البشر ، إذا جردت ، مبلجة الحواجب ، أين مني ، حمام .. ومعظمها لا يتجاوز الخمسة أسطر وبالرغم من بساطة الكثير من هذه الومضات عند بوذية أو غيره ، فإن التوجه إلى كتابة الومضة باد في المتن الشعري الجزائري المعاصر و قد شهد الرواج خاصة في التسعينيات من القرن الماضي و هذا التوجه إلى كتابة القصيدة الومضة مرتبط إلى حد كبير بالتغيرات التي حدثت في البنية السياسية و الثقافية و الفكرية في الجزائر .

ب— القصيدة البصرية :انتقلت القصيدة العربية في الجزائر من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري فنص" أخر الملصقات "لميهوبي الذي يعتمد فيه الشاعر على الروي المقيد (الذي ينتهي بسكون) لا يمكن تلقية كاملا إلا عن طريق البصر و التشكيل المكاني على الورقة :

لأني رأيت البلاد بأوجاعها مرهقهْ
و رأيت الحقيقة رغم مرارتها مطبقهْ
و رأيت الشعارات في وطني زندقهْ
و رأيت ثلاثين حزبا..
و أخرى ستطلع من شرنقهْ
....
و رأيت الجزائر ما بين مئدنة و يد
تحمل المطرقهْ
لأني رأيت الذي لا يرى ..
لم أجد أي شيء سوى ملصقهْ

فالتلقي المعاصر للشعر العربي أصبح يعتمد على العين المجردة لا على السمع ، لأن الخطاب الشعري لم يعد كلمات و أفكار فقط ، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر لفهم النص و فهم التشكيل الخطي المرافق ، الذي أصبح ذو دلالات عميقة لأن المكان الذي يكتب فيه النص و طريقة كتابته على البياض أصبحت تدخل في تحديد معناه. و القراءة أصبحت بهذا الشكل قراءات و الحقيقة أن الشاعر الجزائري المعاصر قد أهمل هذا الجانب الشكلي من تضاريس الفضاء النصي و الحيز الجغرافي الذي يشغله النص ،و لم نجد من الدواوين الشعرية المكتوبة بخط اليد إلا القليل ، لأن الخط له بعد جمالي و رمزي و"قبل أن يكون شكلا ، يعتبر كالأسلوب معطى سيكولوجيا ذاتيا لا ينفصل عن صاحبه ، هذا الأخير يضمنه عن وعي أو بدونه بلاغته الخاصة و إمكاناته الفنية الذاتية ، لهذا فإن عمل الخطاط في النص ليس عملا محايدا، إنه يمنح النص من شخصيته ، من نفسيته، و ثقافته، يمنحه أسلوبه الخاص .

ج — القصيدة الصوتية : تسيطر مجموعة من الأصوات والحروف على أجواء النص ، جاذبة إليها القارئ والسامع صوتيا ، قبل الاهتمام بمعناها ودلالاتها ، وقد لاحظت أن الشاعر عبد المالك بوسنة يولي عناية خاصة للقصيدة الصوتية في ديوانه "بين صار وكان خاصة في نصوص : وس..وس ، دف..دف ، عو..عو وع .. وع . ومنها قوله :

باسم وع .. وع .. وما جرع
بسم ما .. ما .. وما وقع
باسم با .. با .. وما ابتلع
ذكروه بفعل جع
عاقبوه بما وجع
اجعلوه يقول وع
فالظلام قد انقشع.

د – توظيف الرموز والأساطير:حيث تنوع توظيفها في المتن الشعري الجزائري المعاصر،وتوزعت الرموز بين الأسطورة ، والتاريخ ، والدين ، ولا يخلو أي ديوان من توظيفها فعاشور بوكلوة وظف "زرقاء اليمامة" ، وأحمد بوذيبة "ليلى" ونصير معماش "مريم" وخليفة بوجادي "بوغنجة" وعبد المالك بوسنة "شهريار وشهرزاد وسندباد" محاولا ربط الماضي بالحاضر ، ومسقطا شجون اليوم على عذابات الماضي ، فالسندباد الأسطورة عاد مع بوسنة – ليكشف زيفنا ويبرز تيهنا :

سندباد
ركب الطوف حزينا ثم عاد
سندباد
أو أنخت الطوف يوما في العراق
لرأيت العرب جمعا في طلاق
ورأيت العجم زهو في تلاق
بل رأيت الجمع طرا في عناق.

بل إن الرمز يتحول إلى قناع للشاعر يبلغ من خلاله رسالة ما إلى القارئ مثلما فعل عبد العالي رزاقي مع الحسن بن الصباح في ديوانه "يوميات الحسن بن الصباح" ويوسف وغليسي مع جعفر الطيار في ديوانه "تغريبة جعفر الطيار" أو أن يتقنع الشاعر بصوت امرأة مثلما فعل عبد الرحمن بوزربة في نص "قالت خارج الصمت" :

رسائلك التي أرسلت
كنت قرأتها
وقرأت ما بين السطور
قرأت ما بين النقاط
قرأت ما بين الجمل
كانت رصيفا من قطا
كانت نداء للخطى
كانت ..
ولم يعد من عادتي
أبكي الطلل..
إني أعيد لك الرسائل
والهدايا ..
والحلي إن شئتها
أو شئت ..

هـ– شيوع الجانب الحكائي والسردي :حيث شاعت هذه التقنية ، المستعارة من الخطاب الروائي والقصصي وأضحى النص الشعري قصة شعرية ، يتداخل فيها الإيقاع مع السرد ، القصة مع الصورة ، وقد تكون القصة الشعرية قصيرة ، كما في الومضة ، وقد تكون طويلة كما في القصائد المطولة وتتجلى هذه التقنية بكثرة عند الشاعر عبد الرحمن بوزربة :

إن سألتم مراياي عني
فقولوا لها
داس في المنحنى وردة
فانكسر ..

حيث ترد صيغة الحكي بصراحة مع فعل القول : قال ، قلت . الذي تواتر في نص " شفاه السوسنة" فقط ست مرات ، أو بصيغة : تبتدئ الحكاية تقول الحكاية وأكمل نص سردي شعري عنده هو نص "وردة الغبار" في ديوان وشايات ناي :

هو يشرب قهوته
ويدخن سيجارة
في الصباح المؤدي
إلى زحمة من دخان المواعيد
داهمه الحزن
ليلا من الناي والصمت
والأصدقاء القريبين جدا
من الموت والأغنيات
وأنثى تعطر بالقلب فنجانه
ثم تترك تفاحها
في يديه
رصيفا من الشوك والانتظار
وتخرج ..
عابرة دمه
ويدخن سيجارة في الصباح المؤدي
إلى موعد من غبار.

٢ – في الإيقاع الشعري: لا يمكن فصل الجانب الموسيقي عن البنى العامة للنص، والذي أشرنا إلى بعض منه في الفقرات السابقة ، إذ أنه حد من حدود الشعر ، لذلك لم يغفله شعراء الجزائر الذين كتبوا القصيدة العمودية ، أو قصيدة شعر التفعيلة ، وقد تجلى التجريب الإيقاعي في النص الشعري الجزائري فيما يلي :

٢ – ١ / المزج بين الأوزان في النص الواحد : وذلك في العمودي والحر على السواء ، فالظاهرة لا تقتصر على شكل بنائي معين ولا على شاعر معين ، بل هي ظاهرة عامة في الكثير من الدواوين فإذا أخذنا الشاعر فيصل الأحمر كنموذج للتدليل ، وجدنا في ديوانه "منمنمات شرقية" هذا المزج في نصين اثنين :

الأول هو "أغنيات مختصرة جدا" المتشكل من ستة مقاطع يتواتر فيها إيقاع المتدارك والكامل بالتناوب :
الكامل/المتدارك/الكامل/المتدارك/الكامل/المتدارك.

والثاني هو "ترجمة شعرية لحياة السدى" المتكون من عشرة مقاطع تواتر إيقاع المتدارك في ستة منها ، وإيقاع الكامل في الباقي . بهذا الشكل :

المتدارك/المتدارك/الكامل/الكامل/المتدارك/المتدارك/المتدارك/المتدارك/المتدارك/الكامل/الكامل

فتنوع الإيقاع يؤدي إلى تنوع الاستجابة من قارئ إلى آخر ، ومن مقطع إلى آخر داخل النص الواحد . وإن كان لهذا التنوع مبرراته النفسية والفنية بالنسبة للشاعر ، فإنه بلا شك سوف يؤدي إلى تنوع التقبل . وإلى الفهم إذا أحاط القارئ بعوالم النص والشاعر، أما إذا كان التقبل سلبيا فإن النص يبقى في دائرة مغلقة ينتظر من يفك قيده ويحرر فهمه .

٢ – ٢ / شيوع المتقارب والمتدارك :

وهي ميزة عروضية عامة وشاملة في الجزائر والعالم العربي ، لا يسمح المقام هنا لإثبات جداول تفصيلية ، وسأكتفي بهذا الجدول الإحصائي الخاص بالمتن الشعري للشاعر عبد الرحمن بوزربة الذي مكنني من الاطلاع على معظم نصوصه:

الديوان	المتدارك	المتقارب	الكامل	الرمل
قصائد للشمس وأخرى للمطر	٦	٣	٢	٢
عرس الصهيل	٩	٣	٤	/
وشايات ناي	٥	٣	١	/
فردوس التوت	٩	٧	٤	٤
المجموع	٢٩	١٦	١١	٦

فالميل واضح للبحور الصافية التي تحمل سمات الأنوثة ، كونها قابلة للتمدد والتقلص كشأن الجسد الأنثوي – على حسب رأي الناقد عبد الله الغدامي في كتابه "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" – والخوف كل الخوف أن يحصر الإيقاع العروضي العربي في ايقاعين اثنين ثم بعدها يتخلى عن الإيقاع وعندها على الشعر السلام .

فالابتعاد عن الأوزان المركبة والجنوح إلى الأوزان الصافية جاء مواكبة للتطورات التي شهدناها وطلبا للبساطة واليسر والسهولة ، زيادة على الطاقة التي تعطيها البحور الصافية لشعر التفعيلة وجعله قريبا من جمهور القراء ، لغة وصورة وإيقاعا.

فهذا التوجه نحو الكامل و المتقارب ظاهرة عامة في الشعر العربي ككل و ليست خاصة بالشعر الجزائري فقط.

٢ – ٣ / انتقال القصيدة من الشطرين إلى السطر إلى الجملة الشعرية :وشيوع التدوير التي أصبحت معه القصيدة جملة شعرية واحدة بفضل تطويعها وتحميلها بجملة من المعارف ، وتنويع أشكالها . وكل ذلك لأجل دفع الحركة الشعرية وعدم الجمود ، والتغيير الذائب ، ومواكبة الجديد ، والتجريب لتقريب الشعر من الآخر . و التدوير وظف بكثرة مع القصيدة الحرة التي استثمرت التقنية بشكل فعال و أمدت النص بروح جديدة .

خاتمة: هذه أهم المجالات التي كان فيها التجريب الشعري في الجزائر ؛ الأكيد فيها أننا لم نصنع الاستثناء، كما أننا لم نكن متخلفين عما هو واقع في الشعر العربي المعاصر ، وإن كنا نشيد ببعض التجارب الشعرية الجزائرية التي أثبتت قدرتها على التجريب وتطويع الشعر ، ودليلنا في ذلك ما ينشر في العديد من المنابر الأدبية العربية لشعراء من الجزائر والجوائز الأدبية العربية التي تحصل عليها بعض من شعرائنا أيضا .

ملاحظة :للمحاضرة مصادر و مراجع