التجريب في لغة الشعر الجزائري المعاصر

د. زهيرة بولفوس

تسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على تجليات التجريب في لغة الشعر الجزائري المعاصر من أجل معرفة البعد التجريبي فيها والبعد التخريبي أيضا، وبالتالي الوصول إلى تحديد موقف نقدي منها يوضح ما إذا كانت هذه الظاهرة فتحا لغويا جديدا على مستوى الإبداع الشعري العربي؟، أم أنها مجرد تخريب للأصل وتشويه له؟.

يجدر بنا قبل الإجابة عن مجمل هذه التساؤلات الوقوف بداية عند دلالات مصطلح التجريب في اللغة والاصطلاح وخصائص النص التجريبي وصولا إلى عرض مظاهر التجريب في لغة الجزائري المعاصر وتحليلها والكشف عن جمالياتها وأبعادها.

١- ماهية التجريب - قراءة في حدود المصطلح:

يقتضي البحث في ماهية المصطلح تقصي الدلالة المعجمية للكلمة، وكذا مفهومها الاصطلاحي الذي سجلته عديد الدراسات النقدية التي وقفت عند أبعادها الدلالية ؛ الخاصة منها بالأدب تحديدا.

فكلمة (تجريب) في اللغة مشتقة من الفعل " جَرَّبَ "، وتتأسس دلالتها المعجمية استنادا إلى ما ورد في عديد المعاجم العربية على معنيين اثنين هما : الاختبار والمعرفة.

فقد جاء في معجم "لسان العرب" لابن منظور (ت ٧١١هـ/١٢٦٨م) قوله: «جَرَّبَ يُجَرِّبُ، تَجْرِبَة وتَجْرِيبًا : الشيء حاوله واختبره مرة بعد أخرى...ورجل مُجَرِّب : قد عرف الأمور وجَرَّبَها... والمُجَرَّبُ : الذي جُرِّب في الأمور وعُرِفَ ما عنده...ودراهم مُجَرَّبة : موزونة »١.

وبعد تتبعنا حضور الكلمة في المعاجم العربية الحديثة تبين احتفاظها بالدلالة ذاتها٢، إضافة إلى تقاطعها مع ما جاء في المعاجم الغربية؛ خاصة في تركيز هذه الأخيرة على العنصرين السابقين واشتراط توفرهما عند تحديدها لمعنى كلمة(Expérimentation) التي تعود أصولها إلى« الكلمة اللاتينية " Expérimentum" وتعني البروفة أوالمحاولة»٣؛ حيث جاءت الكلمة في المعجم الفرنسي " لاروس"(La Rousse) بمعنى الدربة والمران قصد الإفادة وهو المعنى ذاته المسجل في معجم " أكسفورد "(Oxford) الانجليزي ؛ حيث تدل الكلمة على التجربة والخبرة ومدى الإفادة منهما٤.

بناء على ما تقدم يمكن القول إنَّ الدلالة اللغوية للكلمة تكاد تكون واحدة في المعاجم العربية والغربية على حد سواء؛ فالتجريب لغة هو: الاختبار من أجل المعرفة والإفادة منها باكتساب الخبرة.

يفضي بنا تأمل الطرح اللغوي السابق إلى الإقرار بأنَّ التجريب عملية تتأسس على المعرفة والقدرة على القياس والاختبار، تصدر عن ذات مجرِّبة واعية بما تفعل ومقبلة عليه حتى تمتلك الخبرة والدراية بالأمور المجرَّبة أي أنَّها عملية إخضاع (الشيء) أو(الظاهرة) للتجربة ومتابعتها من أجل دراستها و تقنينها، والتجربة - في العلم - « اختبار منظم لظاهرة أوظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة علمية دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما، أوتحقيق غرض معين »٥، وهي أيضا «المعرفة أوالمهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أوملاحظته لها ملاحظة مباشرة»٦.

ونؤكد في هذا السياق أن الكلمة قد تم تداولها في المجالات العلمية قبل استثمار مفهومها في مجالات الفن والأدب؛ حيث ارتبط مصطلح (التجريبية) (expérimental) بنظرية "التحوُّل" عند "تشارلز داروين" (Charles Robert Darwin) (١٨٠٩- ١٨٨٣م) الذي استخدمه بمعنى التحرر من النظريات القديمة ٧، كما استخدمه "كلود برنارد"Claude Bernard (١٨١٣ -١٨٨٧م) ٨ في دراسته حول " علم الطب التجريبي " بالمعنى ذاته٩.

وقد أكد الناقد " مارتن إسلن " (Martin Esslin) هذا الطرح في قوله: « كلمة (تجريب) مأخوذة في الأساس من العلوم...علوم الطبيعة وحينما يريد المرء

أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب...»١٠.

وإذا كان التجريب هو الاختبار من أجل المعرفة فإنَّ هذا يعني أنّه عملية تتطلب الوعي التام والقصدية أوإرادة القيام بالفعل والرغبة في إنجازه أيضا؛ ولعل هذا ما أكده "كلود برنارد" بقوله: «القائم بالتجربة هو الذي يستطيع - بفضل تأويل محتمل قليلا أو كثيرا لكنه استباقي للظواهر الملاحظة - تأسيس التجربة بطريقة يستطيع بها في الإطار المنطقي للتوقعات، أن يقدِّم نتيجة تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المصوَّرة سلفا » ١١؛ فالمجرِّب يفرض فرضية يؤسسها على الصحة، ثم يعمل على إثباتها جراء تثبيت بعض العناصر للوصول إلى ما يرجوه، وإن لم يتحقق ذلك في المرة الأولى، أما الذي يفتقد المعرفة والدراية و القدرة على القياس والاختبار فما بإمكانه أن يجرِّب !..

وهنا نشير إلى أن "برنارد" قد حدد مقاييس معينة تضبط ماهية المُجرِّب في تعريفه له بقوله: «المُجرِّب كل من استخدم أساليب البحث بسيطة كانت أم مركبة لتنويع الظواهر الطبيعية أو تعديلها لغرض ما، ثم إظهارها بعد ذلك في ظروف أو أحوال لم تكن مصاحبة [لها] في حالتها الطبيعية» ١٢ ؛ هذا يعني أن التجريب يقتضي فعل التجاوز بالإضافة أوالتعديل، الأمر الذي سيؤدي حتما إلى التغيير على عكس الملاحظة (Lobservation) التي تكتفي بالوصف التقريري المباشر للظاهرة دون أدنى تعديل أو إضافة ١٣.

يجسِّد هذا الطرح المفهوم العلمي للتجريب؛ القائم على «فكرة صدور المعرفة من ينبوع التجربة»١٤ ؛ فهي منبع المعارف التي تنشأ من الملاحظة وذلك باستخدام الحواس؛ وهي نشاط فكري أولاً، إذ لا وجود للتجريب بدون إعمال الفكر١٥ ، كما يجسِّد أيضا جوهر المنهج التجريبي في العلوم وفي الفنون على حد سواء ١٦.

وعن تداول مفهوم التجريب في مجال الفن يستوقفنا الطرح الذي قدمته الناقدتان" ماري إلياس" و" حنان قصاب "في تأصيلهما لعلاقة التجريب بالمسرح١٧ ؛ حيث أقرَّتا بأنه ظهر «في الفنون أولا وعلى الأخص الرسم والنحت، بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن السائد والمألوف » ١٨.

والتجريب في الفنون «هو عمل إبداعي في المقام الأول، يحقق معرفة أرقى ومتجددة، قد تتأسس على بعض جذور المعرفة التقليدية، لكنها غالبا ما تحمل صفات وخصائص متباينة عن المعرفة السابقة عليها صفات المغامرة الإنسانية وخصائصها الجسارة والقدرة على فض المجهول واستيعاب الجديد، والمعرفة الخلاقة على هذا النحو هي أرقى مستويات التجريب الإبداعي »١٩ بمعنى أنَّه فعل ناتج عن ذات فاعلة "مُجرِّبة" واعية بما تفعل؛ وقوام هذا الفعل التجاوز المؤدي إلى تقديم المختلف الإبداعي بامتياز.

أما إذا أردنا أن نؤصِّل لتداول هذا المفهوم في مجال الأدب، فعلينا أن نؤكد إجماع أغلب الدراسات النقدية على أن لإميل زولا(Emile Zola) (١٨٤٠م – ١٩٠٢م) الفضل في إدخاله إلى مجال الإبداع الأدبي من خلال روايته "الرواية التجريبية" (Le roman Expérimental)؛ حيث رسَّخ فيها مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في مجال الرواية، كما لخَّص أغلب فرضياته التي تأثر فيها بـ "داروين" و"كلود برنار" مؤكدا أن " الأسلوب التجريبي " « في الفن يقترب من «الإبداع العلمي» ويسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية، وقبل كل شيء يتسبب في بعث الرابطة التي انقطعت مند أمد بعيد ما بين الفن والطبيعة »٢٠ .

إضافة إلى ذلك فقد اشتغل " زولا " على المختلف والغريب، كما اشتغل أيضا على الشكل الروائي وجدد فيه؛ وهو ما يؤكده قوله: « غالبا ما كنت أعرض لقضايا غريبة وأهمها الشكل(La forme)، وجريمتي أنّه كان لدي فضول أدبي جعلني أجمع اللغة الشعبية الحكائية وأوظفها في أعمالي، إذ الشكل – هنا- هو الجريمة الكبرى، حيث درس هذه اللغة الطلبة والنحويون والمعجميون وكلهم بينوا أهميتها وحداثتها»٢١.

ولعل السر في تميُّزه واختلافه عن سابقيه يكمن في اشتغاله على الواقع واحتفائه بالهامشي والمهمل فيه، وهو ما أوضحه " محمد مفيد الشوباشي" في قوله : « لم يغن انتساب الطبيعة للواقعية وادعائها وراثتها(...) لأنها لم تقدم سوى صورة قاتمة عن الإنسان الشقي الذي قضى على هامش فطرتها فتنسب الشقاء إلى عيوب وعاهات (فيزيولوجية موروثة) ليس للفرد فكاك منها، ولم ينته "زولا" أخيرا إلى الصورة الصادقة الكاملة للواقع، والتي انتدب نفسه لتصويره ولكنه عكس رذائل العصر وخزاياه (...)

لم يصّور حياة، وإنّما صوّر مستشفى تجمعت فيه العاهات والنواقص البشرية المتدنية»٢٢.

وللإشارة فإنّ فعل الكتابة الروائية التجريبية عند "زولا" لم يكن وليد التفاعل الحميمي العميق مع الواقع فقط؛ لأنّه استقى مادته من مجالات متعددة كانت بمثابة الروافد المعرفية التي ساهمت في تطوير الممارسة الروائية لديه؛ حيث كان مولعا بالعلوم الطبيعية، وبالفلسفة المادية التي تؤمن بقوانين الطبيعة وترفض الغيبيات، إضافة إلى الفنون المجسدة لمظاهر الخصب والثراء المادي والأعمال الأدبية ذات الطابع الواقعي٢٣.

يدفعنا تأمُّل هذا التأصيل لمفهوم التجريب وتداوله في المجالات المعرفية المختلفة إلى تسجيل النتائج الآتية:

١- صفة " العلمية " التي التصقت بمفهوم (التجريب) - باعتباره أسلوبا في البحث يؤدي إلى استنتاجات تصاغ في شكل نظريات - لم تنف عنه حق الفنون في الاستفادة منه؛ وهو ما تمَّ بالفعل، حيث ارتبط هذا المفهوم في نشأته – بالثورات الفنية المتعاقبة التي شهدتها مدارس الفن التشكيلي٢٤.

٢- الإقرار بأن التجريب قد ولج باب الفنون قبل باب المسرح والأدب بوجه عام ؛ وهذا ما أكده أيضا "هناء عبد الفتاح " في دراسته الموسومة بـ : « أصول التجريب في المسرح المعاصر – النظرية والتطبيق»٢٥ ؛ حيث بين فيها مسار انتقال التجريب من العلوم الإنسانية إلى الفنون، فقد ظهر « بداية ملتصقا بالعلوم الإنسانية، ثم انتشر على الفور داخل بنية الفنون ونسيجها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وارتبط التجريب – بهذا المفهوم – بالتطور السريع والديناميكي للعلوم الطبيعية، فأساليب البحث والنظرة العلمية للاكتشاف والوجود قد انتقلت من منطقة إلى منطقة أخرى من الحدث والإنتاج الإنساني دون معارضة كبيرة »٢٦.

٣- اقترن مفهوم " التجريب "، في بعض الآراء والمواقف سالفة الذكر، بـ : "الاختبار" و"الانحراف " و"الخروج " و"التخطي " و"التجدد " و" التفرد "؛ فهو مزيج مركب من هذه المفاهيم جميعها، ولا يمكن حصره في واحدة منها فقط.

وعليه فإنّ ما يمكن الركون إليه بعد تتبع امتدادات تداول هذا المفهوم في المجالات المعرفية المتعددة هو الجزم بأنَّ التجريب ليس نزعة شكلانية عابثة تسعى وراء تخريب الأشكال وتقويضها لكنه في الأصل منهج في التفكير، وفي الحياة أيضا، يتمثل في الاجتهاد ضد المسلمات والزيف؛ فهو « قيمة عالية من قيم الحياة والمستقبل اصطحبت الإنسان في كل مراحله، وكانت جوهر كل نهضة، ولا غنى عنها إن أردنا الانتساب لعصرنا. ولم تكن الأسماء الفذة التي تألقت في سماء الإبداع منذ هوميروس[Homeros]الذي أنشد أشعاره في إسبرطة حوالي القرن السابع قبل الميلاد، إلاَّ نماذج لمعنى التجريب وللخروج على التقليدي والثورة على الجمود »٢٧ ؛ وهذه قناعة ستعرف طريقها إلى التأكيد والشرح والتوضيح في العناصر اللاحقة من هذه الدراسة.

ولهذا، لا بد لنا قبل مقاربة المدونة موضوع الدراسة التأكيد على عدد من المواقف الفكرية والجمالية تكون منطلقا أساسيا إليها نلخصها في النقاط الآتية:

١- الأدب مجموعة من الانزياحات، تهدف إلى الارتقاء بوعي المتلقي، و تطوير إدراكه.

٢- لا يوجد نموذج أدبي مثالي، فالنماذج تتغير بتغير ظروف إنتاجها وتغير كل من المرسل والمتلقي.

٣- هناك اختلاف في فهم التجريب واستيعابه والحكم عليه، و في هذا السياق نشير إلى وجود عائقين يتسببان في ذلك؛ أولهما خارجي يتمثل في المجتمع ورفضه للمختلف والخاضع لهيمنة سلطة الأشكال التقليدية المعروفة، أما الآخر فداخلي يرتبط بالمبدع في كيفية تمثله للتجريب وفي تطبيقه إيَّاه ٢٨.

لعل الباحث/ القارئ المتأمل في هذه الطروحات النظرية لن يتردد في التساؤل عن تجليات هذه الظاهرة في النص الشعري الجزائري المعاصر، ومعرفة كيف جرّب الشاعر الجزائري في لغة الشعر، وإلى أي مدى أجاد في ذلك؟.

٢- تجليات التجريب في لغة الشعر الجزائري المعاصر:

توصلت القراءة التأملية في شعر الحداثة العربية المعاصرة – والجزائري منه تحديدا- إلى رصد جملة من الظواهر يمكن من خلالها الوقوف على تحولات اللغة في هذه المدونة الإبداعية ؛ تتمثل في توظيف لغة الحديث اليومي، والنزوع نحو

التجريد باعتماد البياض والنبر البصري وغيرهما من العلامات غير اللغوية كبدائل عن اللغة التي ألفنها في شعرنا العربي منذ القديم؛ وهي في مجموعها استجابة صريحة لصرخات " أدونيس " التنظيرية المتكررة بضرورة إخراج الكلمات من ليلها العتيق وإضاءتها وتغيير علائقها والعلو بأبعادها ٢٩.

سنحاول في هذا السياق تسليط الضوء على هذه الظواهر تباعا من أجل معرفة البعد التجريبي فيها والبعد التخريبي أيضا، وبالتالي الوصول إلى تحديد موقف نقدي منها يوضح ما إذا كانت هذه الظواهر فتحا لغويا جديدا على مستوى الإبداع الشعري العربي، أم أنها مجرد تخريب للأصل وتشويه له ؟.

٢-٢-١- لغة الحديث اليومي :

يقف الباحث/ القارئ المتتبع للمدونة الشعرية العربية المعاصرة على توظيف لغة الحديث اليومي بشكل لافت خاصة في أشعار الرواد منهم، "يوسف الخال"، و"أنسي الحاج" و"صلاح عبد الصبور"، وحتى "أدونيس" رغم مواقفه المعادية - في مجملها- لاتخاذها نمطا وحيدا في الكتابة.

وإذا كان مِن الدارسين مَن يذهب إلى القول بأن هذه الظاهرة متأصلة في موروثنا الشعري العربي؛ حيث شاعت في العصر العباسي« على يد بعض الشعراء البارزين أمثال بشار بن برد، وأبي العتاهية الذي كان مغرما بتضمين قصائده كلمات الباعة الجائلين، واعتبرت هذه الظاهرة آنئذ ظاهرة شعوبية تقصد إلى هدم اللغة العربية والسخرية من رصانتها ووقارها، كما أنها لم تأخذ الحيز الكافي من النقد والمؤاخذات، لأنها لم تشع الشيوع الذي يمثل الخطر على الشعر العربي وقتها واعتبرت مبادرات فردية غير ذات أثر»٣٠.

فإن الأمر يختلف بالنسبة لشعرنا المعاصر، الذي عمد شعراؤه إلى التكثيف في استخدام العامية حتى أصبحت معلم تحول بارز فيه، نقل متلقي هذا الشعر- منذ مطلع خمسينيات القرن الماضي- من مفردات المعجم الرومانسي إلى معجم آخر جديد يستقي مادته من لغة الحياة اليومية.

وقد اكتسب الشعراء المعاصرون جرأة الخوض في هذا التجريب اللغوي - بعيدا عن المقياس النوعي التقليدي الذي كان يقيس اللغة بفخامتها وجدتها - من تأثرهم المباشر بجسارة "ت- س- إليوث"(T-S-Eliot) الذي استقطب إلى مملكة الشعر كلمات من مثل :"علب الصفيح"،و"الغسيل المنشور"،و"الجوارب"،...وغيرها٣١.

حيث حملت جماعة " شعر "، وعلى رأسهم يوسف الخال، لواء الدعوة إلى خلق لغة جديدة تتماشى وطبيعة العصر باستبدال التعابير التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب٣٢ فهو يرى أن العرب قد استنفدوا تقريبا إمكانية تطويع لغتهم الفصحى لحاجة التعبير الحي النابض عن خلجات نفوسهم وتأملات عقولهم٣٣، ولذلك اعتبر أن اللغة المحكية أولغة الحديث اليومي هي السبيل الجذري والوحيد لتفجير اللغة والخروج بها عن محدودية اللغة الفصحى.

ولعل في ما تقدم ما يحفزنا على البحث في تجليات هذا النوع من التجريب في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة حيث يستوقفنا الخطاب الشعري السبعيني معلنا بروز هذه الظاهرة فيه بشكل لافت.

ولا بد أن نشير إلى طبيعة المرحلة التي فرضت على الشاعر التوحد بالواقع، والتغني بتحوله صوب المشروع الاشتراكي وتسجيل هموم الطبقة الكادحة فيه، والتحدث بلسانها عن آلامها وآمالها، وعن تفاصيل حياتها اليومية، هذا العامل إضافة إلى تأثير المركز المشرقي - خاصة تيار مجلة "شعر "("أنسي الحاج" و"يوسف الخال" تحديدا) الذي يدعو صراحة إلى توظيف العامية في النصوص الشعرية - زيادة على كون بعض الشعراء الذين وظفوا العامية ومقاطع من الشعر الشعبي هم، في الأصل، من فحول "الشعر الملحون"؛ ومنهم خاصة الشاعرة "زينب الأعوج" والشاعر "أحمد حمدي"٣٤.

هذه العوامل مجتمعة كانت كافية لفتح قصائد السبعينيات على قاموس لغة الحياة اليومية؛ حيث نسجل تسرب كلمات : الشيكات٣٥ ، "الآسيد" ٣٦، "الويسكي" ٣٧، "الطوموبيل"٣٨...وغيرها إلى المتن الشعري الجزائري المعاصر.

هذا الحضور الطاغي للكلمات العامية عرف تراجعا في شعر الثمانينيات، الذي عاد إلى تقمص مفردات المعجم الوجداني الرومانسي،كما سنبين في سياق لاحق، ماعدا بعض التجارب الشعرية القليلة التي اشتغلت على توظيف الموروث الشعبي، الذي يستدعي في جانب من جوانبه اللغة الشعبية (العامية) ٣٩.

ومع بداية التسعينيات عادت الظاهرة إلى التجلي في المنجزات النصية لشعراء المرحلة، من خلال توظيفهم لكلمات

عامية مفردة، أو تراكيب مقتطعة من المواويل، أو الأمثال أوالحكايات الشعبية، التي تم توظيفها باعتبارها وسيلة تضفي على النص بعدا واقعيا، يساهم في رسم ملامح "جزائريته"؛ حيث نلمس في هذه المنجزات وعيا بأبعاد فتح اللغة الشعرية على الواقع بمختلف تحولاته، ومعايشة تفاصيله وتجسيد تناقضاته، فأصبحت العامية وسيلة مساعدة على إثراء النص لا غاية في حد ذاتها.

ونمثل في هذا السياق بما ورد في ديوان "شجر الكلام " للشاعرة "ربيعة جلطي"، حيث وظفت كلمات عامية مفردة، نذكر منها كلمتيّ "الكابوس"(المسدس) و"خويا" (أخي) في قولها ٤٠: "كابوس خويا ريحة العرعار فيه".

ورد هذا الشاهد في قصيدة "سيد المقام" ٤١، حيث يلاحظ القارئ لها أنه قد جاء مندمجا في البناء العام للقصيدة، خادما لموضوعها، الذي يبث في قضايا الواقع ومشكلاته وتناقضاته أيضا، مما أضفى على القصيدة جوا واقعيا، يظهر نضجا في توظيف هذا المستوى من التعامل مع اللغة خاصة إذا تمت موازنته بتجارب الشاعرة السابقة في هذا المجال، حيث جاء، في هذا النص تحديدا، استجابة لما تقتضيه التجربة، فكانت "العامية" مجرد وسيلة من جملة وسائل متعددة تساهم في تجديد مياه النص وإعطائها قوة دفع تفتحه على قابلية القراءة المتعددة.

والمسجل على هذه التجربة لجوءها إلى توظيف كلمات فيها شيء من الغرابة الناتجة عن اشتقاقات من غير المعهود توظيفها في النصوص الشعرية، ومن ذلك قولها في قصيدة "البديل" ٤٢ :

أيُّها "المتَطوبر" أمَام الخَبَاز/البَقَال
والمُعلق لسد شَرخ في سَقْف القَلْب
أيُّها العَاشق المُتَيم التَائه في الطُرقَات المُغبَرة
للأُغنية الرُومَانسية طُعم الحَلوى.

تستوقفنا كلمة "المُتَطوبر" في هذا النص، التي جسدت خروجا عن المتداول اللغوي، وقد استخدمتها الشاعرة للدلالة على شدة التصاق الفرد الجزائري البسيط بالطابور، حتى أضحى صفة ملازمة له، يأخذ اسمه منها، وهي محاولة غاصت في تفاصيل الحياة اليومية لهذا الفرد المحروم، والمغيب تماما عن الاستفادة من خيرات وطنه، التي تباع وتنهب في غفلة منه أوجهل والقانع بذلك في الآن ذاته.

كما نقف في "ملصقات " الشاعر "عز الدين ميهوبي" على توظيف مكثف للغة الحديث اليومي التي جاءت فيها الكلمات العامية في سياق تعرية الواقع الجزائري، والسخرية من تناقضاته؛ فكانت عاملا مساعدا في إعطاء النصوص مصداقيتها الواقعية، حيث استعمل الكلمات الآتية :(حومة)٤٣ (حيطيست)٤٤ و(الميكرفون)٤٥ ،والـ (دوفيز)٤٦ و"التراباندو"٤٧.

والملاحَظ أن كثيرا من تلك الكلمات العامية فرنسي الأصل، لكنها اكتسبت عاميتها الجزائرية وشعبيتها من توظيفها المكثف في لغة الحديث اليومي من قبل شريحة عريضة من الشعب الجزائري، واعتبارنا إياها عامية لا أجنبية، إنما كان نتيجة لذلك الشيوع والتداول، والشعراء أنفسهم عندما وظفوها كانت في منظورهم ألفاظا عامية دارجة جزائرية، أما ما وظف باعتباره أجنبيا، فسنقف عنده في مبحث لاحق من هذه الدراسة.

والحقيقة نقول إن التوحد بالمعيشي واليومي لا يتعارض مع مقولات الحداثة، ذلك أن من أبرز وجوه شعرية الحداثة «التوحد بالاجتماعي في حركته اليومية العادية دون تكلف» ٤٨،ولعل شعراء تسعينيات القرن الماضي قد أدركوا جيدا أبعاد هذا الطرح؛ حيث عمدوا إلى شحن نصوصهم الشعرية بفيض من الدلالات المقتطعة من مرجعيات معرفية متعددة؛ من أبرزها الموروث الشعبي، الذي يستلزم توظيف لغة الحديث اليومي، حيث أدخلوا عليها مقاطع مأخوذة من مواويل غنائية شعبية أفاضت عليها من نكهتها الخاصة الشيء الكثير، ومن ذلك مثلا بنية "الاستهلال" أو التوطئة التي افتتح بها الشاعر "يوسف وغليسي" قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا "، والمقتطعة من نص أغنية شعبية عراقية تقول ٤٩ :

اللي مْضَيع ذَهَب
بسُوق الذَهَب يَلْقَاه
واللي مْضَيع حَبيب
يمْكَن سَنَة ويَلْقَاه
بَسْ المضَيع وَطَن
وينْ الوَطن يَلْقَاه

تعد هذه العتبة النصية مفتاحا إضافيا يساعد القارئ على فتح مغاليق هذا النص، إذ توجهه صوب مأساة الجزائر/وطن الشاعر، خلال العشرية الدموية السوداء ؛ حيث ضاعت ملامحه في زحمة الصراع متعدد الأوجه، وقد استرسل الشاعر في عرض مظاهر ضياع هذا الوطن، والأسباب التي أدت إلى ذلك.

وفي السياق نفسه تستوقفنا بعض الأهازيج التي وظفتها الشاعرة "ربيعة جلطي"، والمرتبطة بعادات وتقاليد في منطقة الغرب الجزائري، مسقط رأس الشاعرة،حيث أوردتها لإضفاء طابع التنوع على مستويات لغة النص خدمة لموضوعه المقتطع من عمق المجتمع الجزائري؛ ومنها قولها ٥٠ :" آه الزيتون عالي فلعريش نفيلوا آه الله يهديك خليني نفوت أنا وخويا" وأيضا في قولها ٥١:"آ الجدارمي الله يهديك خليني نفوت أنا وخويا"،إضافة إلى اعتمادها على المثل الشعبي أيضا في قولها٥٢ : " تحكم لالة ما كانش القاضي".

هذه التراكيب الضاجة بالحياة اليومية الجزائرية تجسد معلم تحول بارز على مسار تطور اللغة الشعرية الجزائرية المعاصرة تدفعنا إلى الإقرار بأن اشتغال شعراء مرحلة التسعينيات على توظيف لغة الحديث اليومي فيه شيء من سمة الاختلاف عن المراحل الشعرية السابقة، التي زادت العامية من تقريرية لغتها ووضوحها، في حين ساهمت هذه اللغة ذاتها في فتح المتن الشعري التسعيني على الغموض الذي يستفز القارئ من أجل الغوص في أبعاد هذا التوظيف وجمالياته، وعلاقته بالموضوع المطروح فيه، والذي لم يخرج، في العموم، من بوتقة الأزمة السياسية التي عصفت بالحياة الجزائرية في تلك المرحلة تحديدا.

٢-٢-٢- تفجير اللغة :

يحيلنا هذا المصطلح مباشرة على الطرح النقدي الأدونيسي الداعي إلى ضرورة ابتكار لغة جديدة من خلال تفجير اللغة السابقة والخروج بكلماتها الشعرية من ليلها العتيق عبر إضاءتها وتغيير علائقها والعلو بأبعادها.

وقد تأتى لأدونيس بلوغ ذلك من خلال الخطوات الإجرائية التي حددها في قوله:« أول ما أعمله أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها عن معناها الأصلي ثانيا: أبدل علاقاتها بجاراتها. ثالثا : أغيِّر جذريا النسق الموضوعة فيه..وبهذه الأفعال الثلاثة يخيَّل إليَّ أنه يمكن أن نبتكر لغة جديدة » ٥٣.

هذه الطريقة الأدونيسية التي تهدف إلى تحضير لغة منفصلة عن ماضيها الجماعي، أثمرت أسلوبه التجريدي الخاص المتحرر من جملة الأنساق الأيديولوجية، سواء كانت تاريخية أومعاصرة هذه الأنساق التي تميز الشعراء التعبيريين عن الشعراء التجريديين، ولعل هذا ما أوضحه "صلاح فضل " بقوله:«إن الفارق الأساسي بين التعبيريين والتجريديين يكمن في طبيعة الشفرة الثانية، فهي ملائمة للأعراف الشعرية والتجارب الحيوية عند التعبيريين، بينما نجدها خارقة لهذه الأعراف وملغية للواقع النفسي والاجتماعي المعبَّر عنه عند التجريديين»٥٤.

ولعل الجدير بالطرح في هذا السياق هو التأكيد على أن توازن الشعر يعتمد على وجه التحديد على عدم تغييب الجانب الحسي عند تكوين الجانب المفهومي، وبالتالي فإن الإغراق في التجريد العقلي قد يؤدي إلى تبديد معطيات الحواس المتآزرة في تكوين صورة العالم، وهذا ما نلمسه في كثير من نصوص أدونيس الشعرية، وفي بعض نصوص المدونة الشعرية موضوع الدراسة.

تستوقفنا في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر بعض النصوص الشعرية التي تستجيب إلى هذا الطرح الحداثي الأدونيسي، الذي يجنح باللغة صوب الأقاصي، ومن ذلك مثلا ما جاء في قصيدة " جنازات الخروج "٥٥ من ديوان "سين" للشاعر " مشري بن خليفة "، التي وظف فيها جملة من التقنيات المنقولة عن تلك العوالم الأدونيسية الغارقة في التجريد، حيث يقول ٥٦:

مِنْ ثَلْجِ الدَمِ القَادِمِ بلاَ حُدود؛ يَنْهَضُ الصُرَاخ الأَخْرَس

في جَسَدي.

من عَتَبَات الحُزن المُنْبَعِث، يجيء الطفْلُ المَشْكُونُ بالغَد.

أَسْكُن الآن بينَ لحْظَتَين : دَمي وَغَدي

أُلَمِلم شَتَات المَوْت ؛ أُسَجل في مُذَكرَتي :

أنيٌ مُهَدَدٌ بالفَرَح الذي لاَ يَنْتَهي...

يجسد هذا المقطع أسلوبا مغايرا في الكتابة الشعرية يحتكم إلى الضديَّة النابعة من شبكة العلاقات غير المألوفة التي أقامتها الكلمات فيما بينها، حيث اجتمع(الدم والثلج، الخرس والصراخ الشتات والموت، التهديد والفرح)، في متتالية لغوية وحدت مكونات لا يمكن لها أن توحد أوتلتقي في لغة العرف من مثل (ثلج الدم، الصراخ الأخرس، السكن بين لحظتين "الدم" و"الغد"، شتات الموت، مهدد بالفرح).

وهذا الجمع بين المتنافرات يأتي ليمثل خطوة تجريبية أكثر عمقا في الانتقال بالتفكير الشعري الجزائري من الإدراك الحسي العام للعالم إلى الإدراك المفهومي.

والملاحظ أن الشاعر قد تدرج في هذا التجريب، حتى بلغ الأمر أقصى مداه عند لجوئه إلى تفجير الكلمة الشعرية في حد ذاتها، وهي الكلمة الدالة على اسمه، في قوله ٥٧ :

هَذَا، أنَا، أَصل البلاَد بالمَطر.
وَهَذا اسمي : ميم
شين
راء،
ياء.
تَقَمَص الطفْل الذي عَبر.

لا يتردد القارئ لهذا المقطع في الإقرار بتجلي الأثر الأدونيسي فيه، لأن هذا الأسلوب في تفجير اسم الشاعر إلى الحروف المشكلة له عبر المقطع الشعري يكاد يكون علامة مميزة للنص الأدونيسي المفتوح، ينفرد بها دون غيره من شعراء الحداثة ٥٨ ، وقد نوع الشاعر "مشري بن خليفة" في استخدام هذه التقنية في القصيدة الواحدة، حيث يقول أيضا ٥٩ :

وَطَني يَأتي من غُروبه وَحيدًا
يَرتَدي أجْرَاس البَحْر المُشتَعل بدمَاء : ال
ش
هـ
د
ا
ء.

لا نلمس في هذا التوظيف أصالة الطرح، وعمق الرؤيا، على الرغم من تفرُّد الديوان باللجوء إلى هذه التقنية، حيث لا يتردد القارئ لهذه القصيدة في التساؤل عن الإضافة التي قد حققها هذا النوع من التجريب للغة النص؟!، فلن نحمل النص ما لا يحتمل ونقول إن الحروف المشكلة لكلمة "الشهداء" تحولت إلى مصدر إشعاع هذا البحر، تتدرج راسمة تموجات اللون الأحمر النابع من دماء أولئك الشهداء؛ فهو- في الحقيقة - لم يزد عن كونه تنويعا في شكل الكتابة يمارس به الشاعر فعل الإغراء على المتلقي، ليشدَّ انتباهه حتى يقبل على النص ويتأمل أبعاد هذا التشكيل اللغوي المختلف.

في المقابل نلمس خصوصية هذا النزوع التجريبي عند الشاعر في القصيدة التي يحمل الدايون اسمها "سين"٦٠ ؛ حيث تنقسم إلى خمسة (٥) مقاطع، كل مقطع معنون بحرف مستقل كالآتي (س، ا، م، ي، ة)، تساهم مجتمعة في تشكيل كلمة(سامية)، وهي اسم امرأة تحتل مكانة خاصة لدى الشاعر، لونت بحضورها المميز عتبة العنوان، وعتبة الإهداء أيضا، كما اتسعت في دلالتها لتشمل وطن الشاعر ومملكة بوحه الشعري الجميل أيضا، حيث يقول ٦١ :

سرُ الأسْرَار هيَ
وَفي عَينَيهَا أُولَد مَرَتَين
أفْتَح نَوافذ الوَجَع
عَلى أغَاريد الطُفُولَة،
فَتَجيء صَفْصَافة مُعبَقَة
بالحَنين
أفْرش القَلْب عَلى رَاحَتي
وَأُشرع أبْوَاب الشَرايين
أفَلاَ تَدْخُلين ؟.

إلى أن يقول٦٢ :

أعْتَرفُ الآنَ
أنَك انتمَائي.

وبين البوح والاعتراف تتلون هذه "السين" بألوان عدة، تأخذ من المرأة الحبيبة، ومن الذات الشاعرة، ومن القصيدة ومن حلم الوطن المفجوع، لترسم ملامح هذا السر المفتوح على المجهول، والمقترن دوما بالسؤال(س).

ولعل في هذا ما يدفعنا إلى القول إن الشاعر إذا نبع في تجريبه من ذاته، ومن عوالمه الخاصة فسوف يصل إلى تحقيق التميز الذي يمنح لتجربته أصالة الانتماء إلى عالم الشعر، والشعراء الجزائريون بتوظيفهم لهذه التقنيات الحداثية لن يستطيعوا بلوغ التميّز ما لم يتحرروا من أسر المركز المشرقي، ويطلقوا العنان لذواتهم الإبداعية لتعيد تفجير طاقاتها، وتعيد بالتالي ترتيب علاقتها مع الواقع وأشيائه.

٢-٢-٣- توظيف الكلمات الأجنبية:

ترددت ظاهرة توظيف الكلمات الأجنبية أو "التضمين من غير اللغة الأم " في الشعر العربي المعاصر بشكل لافت حيث استفحلت حتى أضحت من أبرز الظواهر التجريبية المميزة للغة الشعرية المعاصرة.

وقد ظهرت هذه الظاهرة نتاج تأثر شعرائنا المعاصرين بالشعر الغربي، الذي جنح شعراؤه إلى التأكيد على امتداد التجربة التي تعبر عنها قصائدهم إلى خارج حدود المحلية، لأنها تجربة إنسانية مشتركة وصادقة على المستوى الإنساني العام٦٣.

وإذا كان الشاعر الغربي يمتلك المبررات التاريخية والفنية التي تخول له التوجه إلى اللغة اللاتينية ليعبر بها عن اتساع تجربته باعتبارها اللغة الأم، أوالتوجه إلى غيرها من اللغات التي تناسلت عنها، لأن سيبقى دون شك ضمن

حدوده اللغوية، أما الشاعر العربي المعاصر فلا يمتلك المبررات التي تشفع له تلك النقلات المفاجئة من لغته إلى لغات أخرى لا تضيف إلى تجربته بعدا تاريخيا أو فنيا معينا، ولعل « من أبرز العوامل التي تفقد الثقة بين الشاعر والمتلقي أن يلجأ الشاعر إلى مثل هذه التضمينات التي توهم أنها تفي بغرضه الفني مجاراة للتكنيك الأجنبي في التضمين، وهذا وحده لا يكفي للبرهنة على صحة ما يذهب إليه الشعراء في مثل هذا التكنيك بل قد لا يصلح على الإطلاق لأن لكل لغة أنساقها الموسيقية وخصائصها الفيزيقية مما يجعل لغتنا لا تقبل مثل هذه العناصر الدخيلة كعناصر فعالة في بنيتها»٦٤.

ولهذا أقرت أغلب الدراسات التي أشارت إلى الظاهرة بفشلها فنيا، وبأنها مقحمة في بنية القصيدة العربية، ولا يمكن أن تقنع القارئ العربي بأصالتها وبضرورة اللجوء إليها، خاصة إذا تأملنا شعر الرواد – أدونيس، ويوسف الخال، والبياتي وصلاح عبدالصبور- الذي لم يوفق في استعماله المتكرر للكلمات الأجنبية٦٥ .

يقف القارئ المتتبع للمدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة، خاصة منها شعر العشريتين الأخيرتين- على انتشار هذه الظاهرة فيها بشكل لافت، حيث أراد الشعراء مواكبة السائد الإبداعي العربي من جهة، وإظهار ثقافتهم المزدوجة من جهة ثانية.

سنحاول في هذا المقام الإشارة إلى بعض التجارب الشعرية التي رسخت هذه الظاهرة في شعرنا الجزائري المعاصر، في محاولة لملامسة مواضع الإضافة، إن وجدت، التي يكون قد منحتها لنصوصهم الشعرية.

يستوقفنا في هذا السياق ديوان "بلاغات الماء "٦٦ للشاعر "مصطفى دحية "، الذي أعلن فيه لجوءه إلى هذا التضمين من اللغات الأخرى، منذ عتبة الإهداء، التي آثر فيها أن يكون مختلفا، حيث عمد إلى كتابته باللغة الفرنسية على غير عادة الشعراء الجزائريين في كتابتهم لهذا النوع من العتبات؛ حيث يقول ٦٧ :

A ma sœur Khadidja
Dans sa tombe
A Mayssoun
ATouhami
que Jai pu aimés Et a tous ceux
Mostefa

أراد الشاعر بهذا أن يؤكد لقارئ النص مرجعيته اللغوية الفرنسية، لكنه بهذا الإجراء لم يحقق البعد الجمالي الحميمي للإهداء، لأنه أعلن به اختلافه عن المتلقي منذ البداية، بل وقطيعته معه أيضا، وهو بهذا قد تجاوز تجربته الشعرية الأولى في ديوانه " اصطلاح الوهم "، التي حاول أن يظهر فيها اطلاعه بالموروث العربي، وخاصة الصوفي منه.

لجأ "مصطفى دحية " إلى تنويع مصادر توظيفه للكلمات الأجنبية بين الإنجليزية، والفرنسية واللاتينية، حيث يقول في قصيدة " رؤية " ٦٨ :

وَفيمَا تَستَحم الأَرضُ...
تُسفر الغُيوم عَن غُودو الجَديد
مُلتَحفا أَسْمَالَه..
يَبيع الأَزَل...
وَالذَاكرة
وَرأسمَاله :
عَواطف من الكَرتُون
مُدَون علَى صَفحَتها :
Made in USA

في المقطع إشارة إلى خضوع الحياة المعاصرة إلى الهيمنة الأمريكية،وهي حياة مادية تفتقد إلى الروحانيات، لا تزرع إلا الفراغ، ولا تولد إلا الجمود والموت، وهو ما نستشفه من توظيفه لرمزي "غوتو" و" الكرتون" على التوالي؛ حيث يوحي الأول باللاجدوى والفراغ اللذان يميزان حياة الإنسان المعاصر، كما يوحي الثاني بالبرود والموت، وبالمادية التي تسعى العولمة الأمريكية إلى ترسيخها في سبيل تحقيق سيادتها المطلقة على العالم، فمعطيات الحياة المعاصرة صناعة أمريكية محضة اختصرها الشاعرة في العبارة التي يختم بها المنتج عادة.

كما أن القارئ للديوان لن يتردد في ملاحظة فشل الشاعر في تحقيق التلاحم والانسجام بين لغتين مختلفتين ومتنافرتين، خاصة في قصيدته "حديث النشأة "٦٩ ، حيث عمد إلى التعتيم من خلال توظيفه لسلسلة كلمات أجنبية (Homo algerianus- Homo habilis Homo sapiens-)مقحمة على بنية النص غايته في ذلك هي مخالفة السائد والقطيعة معه لا أكثر ولا أقل، ومن هذا التعتيم قوله في مطلع النص ٧٠ :

وَجْهُ Homo sapiens
مُكدَر بمُلُوحة تَلوينات الوَقْت
مجْلو بأَمَارات التَفَسُخ
يقْعي علَى ذَاكرة من ذُبَال الأَحَاجي
تَناوب المَاء والحَمَأ مهد تتَخلَق فيه رَغْوَة النَشْوَة
وَالمُتعَة:

أنْ تَبقَى مُعَلقًا بيْن جسمكَ وَجَسَدك.

فالقارئ لهذا المقطع لن يتردد في التساؤل عن مكمن الجمالية فيه ؟ وعن الإضافة التي حققها الشاعر لتجربته بلجوئه إلى هذا النوع من التغريب الذي تجنح نحو تخريب الأصل وتشويهه.

ومن بين التجارب الشعرية الجزائرية الجديدة التي جنحت صوب هذا النوع من التجريب في اللغة، تستوقفنا قصيدة "ردة ردها فارس وبكى" ٧١ للشاعر "جمال بلعربي"، التي عمد فيها الشاعر إلى كتابة مقاطع شعرية كاملة باللغة الفرنسية في محاولة لتنويع مستويات لغة القصيدة دون المساس بتماسك بنيتها العامة ؛ حيث أظهر قدرة على التعبير الشعري عن حالة شعورية واحدة بلغتين مختلفتين، إذ يقول ٧٢ :

فَتَشْتُ في ألبُوم وُعودي
لم أجد غَير مَرمَدة للعتَاب
وَعطْر لمَآتم التَّاريخ
وَكَثير منَ التَّذَاكر المُستَعمَلَة
للحَافلاَت المكْتَضة بالشَبق المَكبُوت
كانَت قُبلتَك سَاعتَها بشَهْوَة المَلائكَة
anges Tristes
Vous n avez aucune chance
Les bras des retrouvailles
Vous sont interdits

جاء المقطع المكتوب باللغة الفرنسية ليعمق شعور الحزن الذي يسكن دواخل الذات الشاعرة، والذي وجدت أن الجمل الشعرية المكتوبة باللغة العربية لا تكفي لاحتوائه، فراحت تمارس البوح بأسلوب لغوي مختلف لا يخلو من النبرة الرومانسية الحزينة، محافظة على ثبات الدفقة الشعورية الواحدة في المقطعين ؛ ولعل هذا ما يجعل القارئ لهما لا يشعر بأي اختلاف في مسار القصيدة إلا اختلاف اللغة.

والملاحظ أن الشاعر قد عمد إلى صياغة الفكرة الوحدة بلغتين مختلفتين ليؤكد للقارئ تعدد مرجعيته اللغوية، وقدرته على الكتابة الشعرية بأسلوبين مختلفين تماما بالآن ذاته، حيث يقول ٧٣ :

Chante encore ،chante !
Les perles de mon enfance
Eternelle
Les aires de ma joie
Vibrent a tes rythme
La joie de mon silence
Le silence de mes nuits
Vivront de tes souvenirs
Sois courageuse،
Encore une fois
Juste une fois
La dernière ،
Et vis !

عَن لي يَا حَبيب
قَليلاً من البَهجَة العَسْجَدية
وامْنَح لهَندَسَة الرُوح ريشَة
كَي تُحَرر أشْكَالَها
خُذ بَقية عُمري المشَتَت
بيْن ذَاكرتي وَحَنيني
وَعش !
عَن لي مَقْطَعًا من مُنَاك
من مُعَانَاة قَلبكَ إنْ شئت
حين يُهدِدُني بالسُكُوت النهَائي...

كما تستوقفنا في "ملصقات" الشاعر "عز الدين ميهوبي" نماذج موفقة أيضا من هذا التوظيف المزدوج للغة الشعرية حيث جاءت وسيلة لتدعيم الموقف أو الفكرة، وإعطائها مشروعية التصاقها بعمق الواقع الجزائري؛ فالقارئ مثلا لقصيدته (Mandela) ٧٤ لا يستهجن لجوء الشاعر إلى كتابة العنوان بصيغته الأجنبية، لأنه يجد في المتن ما ارتقى بالكلمة إلى مستوى الرمز، حيث تحول اسم هذه الشخصية التحررية الصامدة إلى رمز لكل ثابت على مبادئه مؤمن بصحتها وبفاعليتها أيضا ولو بعد حين، وهذا ما يتجلى في قوله ٧٥ :

ثَلاثُون عَاماً..
بَقايا ملامح وَجْهك تَرسم شَكْل الطَريق
وَحين طَلَعتَ كَما الشَمس
من سجْنك الأبَدي
رَأَوْكَ الطَريق.

وكذلك الشأن بالنسبة لقصيدته (TRABENDO)٧٦، وقد كتبت الكلمة مقلوبة للدلالة على المنطق المقلوب الذي تحتكم إليه طبيعة الحياة الاجتماعية في الجزائر، والمفارقات الناتجة عن بعض الظواهر التي استفحلت في مجتمعنا خاصة في العشريتين الأخيرتين، ومنها ظاهرة "الترابندو" أوالمتاجرة في السوق السوداء، تهربا من الضرائب والمتابعة القانونية، وقد شملت الظاهرة العديد من أبناء الجزائر اللذين كانوا يعانون البطالة، وقد عادت عليهم بأموال طائلة غيرت من مستواهم المعيشي، وقد وفق الشاعر عند واحد من أولئك الشباب، محاولا عرض الظاهرة والوقوف على أسبابها وتحولاتها، وهو في ذلك وظف الكلمة المقتطعة من العرف الجزائري في اصطلاحه عليه، كما أنه لا يتكلف في ذكر الكلمة الأجنبية، حيث تأتي معمقة للموقف، الأمر الذي أضفى على نصه خصوصية جمالية، ومصداقية نابعة من عمق معايشته للواقع ؛ حيث يقول

٧٧ :

أنَا لمْ أسئ لبلاَدي..
وَلكنني كُنْت أعْلَم أني إذا مَا بَقيتُ
عَلى حَالتي هَكَذا دُون تَأمين قُوت
..فَعُمري يَفُوت
ثُم إنّي رَأيْت بعَيني –هُنا-
الحُوت يَأكل الحُوت
ضَحكت وَقُلت : صَدَقتَ..
أيَحْتَاج وَاقعَنا –يَا صَديقي-
لتَأكيد هَذا الثُبُوت
فَودَّعني..
ثُم أرْدَف مُستَهزئًا بيَدَيه :
أ.تُوت A TOUTE .

وعليه نخلص إلى تأكيد نتيجة مفادها أن التجريب الذي يثري التجربة ويضيف إليها، وإلى الشعر عموما، يكون نابعا من عمقها، لا منسلخا من تجارب الآخرين؛ وعليه فإن توظيف هذه التقنية قد يكون جماليا إذا كان مدعما للموقف أوالفكرة، ويفقد كل جمالياته إذا تحول إلى مجرد مخالفة لما هو سائد، والقارئ برأينا قادر على التمييز بين هذا وذاك.

مقترحات الدراسة :

في ظل هذا الانفتاح – غير الواعي- على التجريب، الذي ولد نصوصا شعرية أعلنت تمردها على العرف اللغوي باتت اللغة العربية الفصحى تواجه تحديات صعبة، الأمر الذي ألزم النقد بأن يمارس دوره الفاعل في التمييز بين التجريب بوصفه مطلبا ضروريا لفتح النص الشعري على عوالم إبداعية غير مسبوقة، وبين التخريب الذي يشوه الأصل ويحط من قيمة الإبداع ويخدش جمالياته.

وعليه فإن ما يجب التأكيد عليه في هذا المقام هو الدعوة إلى ضرورة تكاثف جهود النقاد والمجامع اللغوية، والهيئات الأكاديمية لضرورة ردع الممارسات الشعرية التخريبية، وانتقاء التجارب الشعرية الراقية، الكفيلة بالنهوض باللغة وتطويرها.

واستنادا للقراءة الاستقصائية لتحولات اللغة في الشعر الجزائري المعاصر توصلنا إلى رصد جملة من التحديات تواجه لغة الشعر في الجزائر نلخصها في النقاط الآتية :

١- وجود فئة من الشعراء لا تمتلك مرجعية تراثية، الأمر الذي أثر سلبا على واقع الممارسة الشعرية المعاصرة في الجزائر؛ حيث انسحب بعض الشعراء الشباب إلى كسر قواعد اللغة وتوظيف لغة الحديث اليومي والجنوح نحو التعتيم بحجة الحداثة والتجريب وبحجة مجارات مقتضيات العصر.

٢- الاستعمال غير الواعي لوسائل التكنولوجيا، والتبعية الثقافية للآخر، الأمر الذي جعل بعض الشعراء يبحثون عن البديل في ما يمكن تسميته بظاهرة التهجين اللغوي، أي استعمال لغة مزيج بين العربية والأجنبية، خاصة الفرنسية منها، على اعتبار أنها اللغة الثانية بالنسبة للجزائريين عامة والشعراء منهم على وجه التحديد.

٣- المفارقة الرهيبة بين الممارسة الإبداعية والنقد المواكب لها في الجزائر؛ حيث نشهد شبه انعدام للحركة النقدية في مقابل تزايد كم الإصدارات الشعرية الجديدة سواء المطبوعة منها على حساب هيئات رسمية أو خاصة.

وعليه فإن ما يمكن لهذه الدراسة الإقرار به في ضوء تتبع تجليات ظاهرة التجريب في لغة شعر الحداثة المعاصرة -والجزائري منه تحديدا- بوصفها واقعا ملازما للإبداع الشعري هو التأكيد على مبدأ أساس على أي قارئ للشعر أن يلتزم به وهو ضرورة التفريق بين التجريب في لغة الشعر الذي يساهم في إثرائها وتطوير معجمها وبين التخريب الذي يدنس قداستها ويشوه جمالياتها؛ فإذا كان التجريب يتضمن معنى "المحاولة " فإنَّ هذه الأخيرة لا تعني العبثية أوالبدايات الأولى للشروع في الكتابة، لأنّه مرتبط في الأساس بوعي المبدع ونضج أدواته وتطور رؤاه، فهو حاجة تمليها الرغبة في التجاوز والاستمرارية وليس فعلا عبثيا تخريبيا لا يستند إلى أي خلفية معرفية.

إن توحد الجهود من أجل الالتزام بهذا المبدأ سوف يحارب لا محالة كل محاولة تخريبية من شأنها المساس بقدسية اللغة العربية، كما سيسهم في تطوير هذه اللغة والإعلاء من شأنها، وإعادة بعث الصورة الراقية التي كانت عليها قديما بوصفها لغة العلم والحضارة والأدب، وبهذا فإن المسؤولية ملقاة على الهيئات الرسمية ومجامع اللغة العربية من جهة، وعلى أبناء هذه اللغة والمبدعين منهم تحديدا، لأن مهمتهم الحفاظ على بريقها وخصوصيتها، وتطعيمها بما يليق بمقامها الرفيع.

الإحالات والهوامش:

١ – ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم) : لسان العرب، ج١، دار صادر، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م ص٢٦١.

٢ – للتوسع ينظر: الشيخ أحمد رضا: معجم "متن اللغة "– موسوعة لغوية حديثة، مج ١، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ١٣٧٧هـ – ١٩٥٨م ص٥٠٠.

– مجموعة من المؤلفين : المنجد الإعدادي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٦٩م، ص ١٧٤.

– إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط، ج١، المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع، إسطنبول – تركيا ط٢، ١٩٧٢م، ص ١١٤.

٣ – وهو ما تؤكده ترجمة العبارة الآتية : «Instruit par Expérience»، للتوسع ينظر :

La rousse : Dictionnaire de français ،Maury- euro livres- Manche court ،juin٢٠٠٢،p : ١٦٤

٤ – وهذا ما تؤكده ترجمة العبارة الآتية :

«The acivity or process of experimenting :expererimentationwith new teachingmehods »، ينظر :

Oxford advancedlearnersdictionary of english ;a.shornby ; seventhediton ;oxford universitypress ;٢٠٠٦ ;p٥١٣

٥ – إبراهيم مصطفى و آخرون : المعجم الوسيط، ص ١١٤.

٦ – مجدي وهبة كامل : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ١٩٧٩م، ص ٥١.

٧ – جعل داروين وتلاميذه التطور أهم الحقائق الأساسية في نظريات العلم والتفكير الحديثين ومناهجهما، وقد طبق هذا الطرح في دراسته للكائنات الحية حيث أكد أن الأنواع الحالية المتطورة لم تحل محل الأنواع المنقرضة، وإنما هي امتداد راق لها وفقا لقانون بقاء الأصلح والانتخاب الطبيعي. ينظر: عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م،ص١٢.

٨ – جسد كلود برنارد حركية العلم من خلال «عدائه للتفسيرات القائمة على القوة الحيوية و عدائه لفكرتي العلة الأولى و العلة الغائبة [كما] يؤمن بعدم قابلي الظواهر الحيوية للرد إلى ظواهر أخرى (...) [فهو] يؤكد في علم المناهج دور الفرضيات hypothèse». ينظر :- جان قال :الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، تر : فؤاد كامل، دار الثقافة، القاهرة، مصر.(دط)، (دت)، ص ١٠٤.

٩ – ينظر : أحمد سخسوخ : التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، ١٩٨٩م، ص٠١.

١٠ – مارتن إسلن، عن : ليلى بن عائشة : التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٥م ص٤٦.

١١ – كلود برنارد، عن : بيير شارتييه : مدخل إلى نظريات الرواية، تر : عبدالكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط١،٢٠٠١م، ص ١٥١.

١٢ – كلود برنارد : الطب التجريبي، تر : يوسف مراد وحمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر، ط١ ٢٠٠٥م، ص١٤.

١٣ – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

١٤ – بناصر البغراتي : الاستدلال و البناء – بحث في خصائص العقلية العلمية، دار الأمان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط١، ١٩٩٩م، ص ١٦٥.

١٥ – المرجع نفسه، ص ١٦.

١٦ – تمخضت فكرة هذا المنهج في الفن عند الغرب على يد الفنان الإيطالي " ليوناردو دافنشي " الذي أشاد بالتجربة و أهميتها في اكتساب المعرفة لتترسخ أسسه أكثر مع طروحات الفيلسوف "فرنسيس بيكون" الذي أكد أهمية التجربة في البحث و التفسير فحواس الإنسان قاصرة وضعيفة وعرضة للخطأ ولا يمكن أن تكون للآلات نفع كبير في توسيع مجال حدتها، وكل تفسير للطبيعة يتم عن طريق الشواهد والتجارب الملائمة والمناسبة؛ حيث يكون الحكم على التجربة بموجب الحواس فقط، ويكون الحكم على الطبيعة والشيء ذاته بموجب التجربة. للتوسع ينظر: – محمد عابد الجابري : مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة وتطور الفكر العلمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط٢ ٢٠٠٢م، ص ٢٤٢.

– حبيب الشاروني : فلسفة فرنسيس بيكون، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨١م، ص ١٣٢.

١٧ – ينظر : ماري إلياس و حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان – ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧م، ص ص ١١٨– ١٢١.

١٨ – المرجع نفسه، ص ١١٨.

١٩ – مجدي فرح : تأملات نقدية في المسرح – دراسات، منشوات أمانة، عمان، الأردن، ٢٠٠٠م، ص ١٧.

٢٠ – فوزي فهمي أحمد : التجريب وتمايز الثقافات، ورد في : فرحان بلبل : المسرح التجريبي الحديث عالميا و عربيا، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر، ط١، ١٩٩٨م، ص أ.

٢١–.٠٩:p. ١٩٩٣،Emile Zola : Lassommoir، Imprime en Cee، paris.

٢٢ – محمد مفيد الشوباشي: الأدب و مذاهبه، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة، مصر، ١٩٧٠م، ص ١٣٠.

٢٣ – بيير شارتيه : مدخل إلى نظريات الرواية، ص ١٤٧.

٢٤ – في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر (١٩م) ظهرت الحركة الانطباعية في الفن التشكيلي على يد كل من " إدوارد مانيه " (Edouard Manet) و" كلود مونيه " (Claude Monet) بابتكارهما لأساليب جديدة حررتهما من الطريقة المتبعة في فن التصوير حيث كانت لها اكتشافات عديدة ساهمت في ظهور المدرسة الانطباعية و التكعيبية و التجريدية ثم المستقبلية فالتعبيرية..،وغيرها للتوسع ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن :المرجع السابق، ص ١١٨.

٢٥ – هناء عبد الفتاح : أصول التجريب في المسرح المعاصر – النظرية والتطبيق، مجلة فصول، ص ص ٣٦– ٥٨.

٢٦ – المرجع نفسه، ص ٣٨.

٢٧ – سيد أحمد الإمام : حول التجريب في المسرح – قراءة في الوعي الجمالي العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، مصر ط١ ١٩٩٢م، ص ٢٩–٣٠.

٢٨ – ينظر : منار عبد الوهاب : التجريب في القصة السورية (١٩٧٠– ٢٠٠٠)، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور : فؤاد المرعى، كلية الآداب، جامعة حلب، سوريا، ١٤٢٥هـ–٢٠٠٤م، ص ٠٨.

٢٩ – ينظر : أدونيس : زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م، ص ١٧.

٣٠ – كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة – دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، القاهرة،ط١، ٢٠٠٧م، ص ٢٧٨.

٣١ – ينظر : المرجع نفسه، ص ٢٧٩.

٣٢ – ينظر : كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط٢، ١٤٠٦ه، ١٩٨٦م، ص ٦٨.

٣٣ – ينظر : المرجع نفسه، ص ٨٨.

٣٤ – ينظر : يوسف وغليسي : في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٣٠هـ ٢٠٠٩م، ص ٦٤.

٣٥ – الكلمة مأخوذة من (Chèque)، وتعني صك، وقد وظفتها الشاعرة زينب الأعوج، ينظر : يا أنت من منا يكره الشمس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٧٩م، ص١٠، ص ٢٨.

٣٦ – وأصلها (L'acide) أي "الحمض"، وقد وظفتها الشاعرة " ربيعة جلطي"، ينظر :تضاريس لوجه غير باريسي، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٨٣م، ص ١٠، ص ٩٣.

٣٧ – مأخوذة من كلمة (Whisky) وهو نوع من المشروبات الكحولية المسكرة،وقد وظفها الشاعر "عبد العالي رزاقي"، ينظر : أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر (د ط)،(د ت).

٣٨ – وأصلها (Automobile)، أي سيارة، ينظر : حسن بوساحة : درب الوفاء، م وك، الجزائر، ١٩٨٦م، ص ٧٠.

٣٩ – ينظر : يوسف وغليسي : في ظلال النصوص، ص ص ٦٣– ٦٤.

٤٠ – ينظر : ربيعة جلطي : شجر الكلام – شعر، مشورات السفير، مكناس المغرب،ط١، ١٩٩١م، ص ١٤.

٤١ – ينظر : المصدر نفسه، ص ص ٠٥–١٧.

٤٢ – المصدر نفسه ، ص ٦٣.

٤٣ – كلمة تدل على الحارة الشعبية الضيقة، ينظر : عز الدين ميهوبي : الملصقات – شيء كالشعر، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، ١٩٩٧م، ص ٣٥.

٤٤ – نسبة عامية إلى الحائط، بصيغة فرنسية، تدل على فئة الشباب البطال الذي يمتهن يوميا إسناد ظهره للحائط، ينظر: المصدر نفسه ص ٦٦.

٤٥ – المصدر نفسه، ص ١٠٢، و ص ١١٣.

٤٦ – المصدر نفسه، ص ١٠٣.

٤٧ – المصدر نفسه، ص ١٢٦.

٤٨ – محمد فكري الجزار : لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع مصر، ٢٠٠٢م، ص ١٠٨.

٤٩ – يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط٢، ٢٠٠٣م، ص ٢٤.

٥٠ – ربيعة جلطي : شجر الكلام، ص ١١.

٥١ – المصدر نفسه ، ص ١٢.

٥٢ – المصدر نفسه، ص ١٧.

٥٣ – أدونيس: افتتاحية مواقف، بيروت، لبنان، ع١٣–١٤،١٩٧١م، ص٠٤.

٥٤ – صلاح فاضل: أساليب الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط١، ١٩٩٥م، ص١٨٧.

٥٥ – مشري بن خليفة: سين، إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٢م، ص ص ٣٤–٣٨.

٥٦ – المصدر نفسه، ص ٣٤.

٥٧ – المصدر نفسه، ص ٣٥.

٥٨ – للتوسع ينظر : أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة، مج٢، دار العودة، بيروت، ط٥، ١٩٨٨م، ص ٥١١.

٥٩ – مشري بن خليفة، المصدر السابق، ص ٣٦.

٦٠ – المصدر نفسه، ص ص ٤٩–٥١.

٦١ – المصدر نفسه، ص ٤٩.

٦٢ – المصدر نفسه، ص ٥٢.

٦٣ – ينظر : عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت لبنان،٢٠٠٧م، ص ٣١٢.

٦٤ – مصطفى السعدني : التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجريب والمغامرة – قراءة في النص منشأة المعارف، الإسكندرية مصر، (دط)، (دت)، ص ٣٧.

٦٥ – للتوسع ينظر : المرجع نفسه، ص ص ٢٩–٣٨.وينظر أيضا : كاميليا عبد الفتاح : المرجع السابق، ص ص ٣٠٢– ٣٠٤.

٦٦ – مصطفى دحية : بلاغات الماء – كتابات شعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط٢٠٠٢،١م.

٦٧ – المصدر نفسه، صفحة الإهداء.

٦٨ – المصدر نفسه، ص ١٤.

٦٩ – المصدر نفسه، ص ص ١٥–١٩.

٧٠ – المصدر نفسه، ص ١٥.

٧١ – ينظر : جمال بلعربي : الكتابة بالذات، منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م، ص ص ٣٧ – ٤٢.

٧٢ – المصدر نفسه، ص ٣٩.

٧٣ – المصدر نفسه، ص ص ٤١ – ٤٢.

٧٤ – عز الدين ميهوبي : الملصقات، ص ٨٨.

٧٥ – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٧٦ – المصدر نفسه، ص ص ١٢٦-١٢٩.

٧٧ – المصدر نفسه، ص ١٢٩.