

لغة النص الشعري الجزائري ما بعد الحداثيين، من تشظي البنية إلى تشظي الدلالة  
-الأخضر بركة أنموذجا-

Post-modern Algerian Poetic Language .. From Structure  
Fragmentation to Significance Fragmentation - l'Akhhdhar  
Barka as a Model -

\* فرج الله يعقوب<sup>1</sup>، أ.د راوية يحيوي<sup>2</sup>

Ferdjallah yaakoub<sup>1</sup>, raouia yahiaoui<sup>2</sup>

مخبر تحليل الخطاب / جامعة مولود معمري / تيزي وزو (الجزائر)

University of Tizi ousou- Algeria

yaakoubferdjallah@yahoo.com :

تاريخ النشر: 2021/03/30	تاريخ القبول: 2020/08/27	تاريخ الإرسال: 2020/04/20
-------------------------	--------------------------	---------------------------

### مُلخَصُ البَحْثِ

إنّ التشظي من السمات التي ظهرت على النص الشعري الجزائري ما بعد الحداثي، نتيجة ثورة الشعراء الجزائري المعاصر على أعراف الكتابة الكلاسيكية، حيث ساهم في ميلاد نوع جديد من الكتابة؛ يتميز بالتنافر والتضاد والاختلاف مما يوجب الصراع بين الكاتب والنص والقارئ؛ لذلك تأتي هذه الدراسة لتسلط الضوء على هذه الظاهرة، من خلال إبراز التشظي الحاصل على مستوى اللغة الشعرية وفاعليته في تشظي الدلالة، مستهلين هذه الورقة بإشكالية توحيها مفادها: كيف يتمظهر التشظي داخل اللغة الشعرية؟ وما هي آليات اشتغاله داخل النسيج النصي ليساهم في إنتاج الدلالة؟  
الكلمات المفتاح : ما بعد حداثة؛ تشظي؛ قصيدة ما بعد حداثة؛ لغة شعرية.

### ABSTRACT :

Fragmentation is a feature of the post-modern Algerian poetic text, as a result of the revolution of the contemporary Algerian poet against the customs of classical writing, as it contributed to the birth of a new type of writing; It is characterized by repulsion, contradictions and differences, which fuel the conflict between the writer, the text and the reader; Therefore, this study comes to shed light on this phenomenon, by highlighting fragmentation at the level of poetic language and its effectiveness in significance fragmentation. We will start this study

\* فرج الله يعقوب : yaakoubferdjallah@yahoo.com

with the following questions: how is fragmentation formed in poetic language? Then how does fragmentation work within the text to contribute to the production of meaning?

**Keywords:** Postmodernism; Fragmentation; Postmodernist poem; Poetic language



#### مقدمة:

يعتبر التشطّي سمة من السمات التي تميّزت بها ما بعد الحداثة، إن لم نقل بؤرة غموضها لأنّ ما بعد الحداثة كما جاء في دليل الناقد الأدبي "مظلة عامة تشطّي داخل نفسها لتكوّن ذاتها، فتتعدّد وتنقسم إلى ما بعد حداثات مختلفة، مجموعها العام يشكّل ما بعد الحداثة العامة، ويكون هذا الانقسام والتشطّي سمتها القارّة"<sup>1</sup> التي انعكست على المبدع فصار يبحث في شظاياه وانقساماته عن ذاته المبعثرة في هذا العالم المشتّت، كما يرى فاضل ثامر أن التشطّي هو سمة متولّدة عن حالة ما بعد الحداثة تجسّد حالات "الهدم لما هو قديم وفيه يسقط التسق ويسقط التمرکز الأحادي وتُخلّق بدلا من ذلك سلسلة من البؤر الشعريّة المتشظيّة التي تخلخلت فيها ثوابت الأجناس الأدبيّة من خلال تداخل اللغات والتؤوى والأساليب"<sup>2</sup>، وعمت الفوضى داخل الجسد الشعري.

غير أن هذه الفوضى أنتجت لنا جيلا مُجدّداً من الشعراء الجزائريين؛ الذين برزوا منذ مطلع الألفيّة الثالثة، حيث تأثروا بطروحات ما بعد الحداثة، فصاروا يبحثون عن لغتهم الشعريّة الخاصّة بهم، ويسعون دائما إلى تجاوز مقوّمات اللّغة الشعريّة الكلاسيكيّة، وهذا كلّ من أجل خوض غمار اللحظة الزاهنة، ومسيرة وتيرة التحوّلات الاجتماعيّة المعاصرة، التي تستوجب أدوات كتابة مغايرة، وذائقة جماليّة تختلف أيّما اختلاف عن سابقتها.

وبما أنّ النّص الشعري عامّة والجزائري خاصّة، ذو ارتباط وثيق بالعصر وبجالة ما بعد الحداثة فقد قفز هذا المصطلح إليه، بعد أن تمثّل الشعراء الجزائريون المعاصرون هذه السّمة ما بعد الحداثيّة، التي تعبّر وتجسّد حالتهم المتلبّسة بجدل الذات والعالم والأشياء، الرّغبة في الانعتاق من كل ما يساورها من شك وحيرة وقلق تسببت فيه السّلطة، العولمة، ثقافة الاستهلاك ... إلخ فصيّرت المجتمع الجزائري إلى واقع قاس ومشوّه، وأحالت وجود الشعب الجزائري في هذا العالم إلى

حاضر "بممتاز بكونه حاضرا مبعثرا متشظيًا، وممّزق الأوصال، ومشحونا بالتناقضات والمفارقات"<sup>3</sup> كون هذه السرديات الكبرى، أصبحت عاجزة عن استمالة أفراد المجتمع الذين تشبعوا بأكاذيبها، وثاروا ضد هذه السلطات المركزية يفضحونها، ويكشفون كل نفاق يتخفى وراء الحلول المقترحة لعلاج هذا المجتمع.

كل هذا جعل المبدع يطمح إلى السكينة ويمنح إلى الهدوء في ظل التشظي، والبحث عن ذاته في بواطن الأشياء البسيطة البعيدة عن التعقيد الذي هو لغة السلطة، ما انعكس على شعره واتضح في لغته، التي اتسمت بطابع التشظي هي الأخرى الذي لا نقصد به ذلك المؤدي إلى الفرقة دون الوصول إلى وحدة أو التمام، بل هو ذلك التشظي الذي يساهم في إنتاج النص الشعري، وبعث الحياة فيه، وتوليد آفاق جديدة من الدلالات، وفتح عوالم من المعاني، مما يجعل من ذلك النص متشظيًا كحياة الشاعر الجزائري المتكوّنة من سلاسل متشظية.

وكبداية لورقتنا البحثية هذه سنستهلها بإشكالية توجّهنا وتوطّر مجهودنا أثناء الدراسة مفادها: كيف يتمظهر التشظي داخل اللغة الشعرية؟ وما هي آليات اشتغاله داخل التسيح النصي ليساهم في إنتاج وتوليد الدلالة؟

لكن قبل الانطلاق في عملية البحث، وسبر أغوار هذه الظاهرة في عمران النص الشعري الجزائري ما بعد الحدائي، لابد من وضع جملة من الفرضيات التي سنستعين بها في هذه الدراسة لإضاءة بعض الجوانب الممتمة فيها، ومنها: ما المقصود بما بعد الحداثة؟ ما هو واقع اللغة الشعرية في النصوص الإبداعية ما بعد الحداثة؟ وما هي المكاسب التي حققتها في ظل هيمنة التشظي على النصوص الشعرية؟ ثم كيف تساهم المفارقة باعتبارها آلية من آليات التشظي في تطوير اللغة؟ وعلى ضوء ما سلف ذكره تستهدف الدراسة تسليط الضوء على هذه الظاهرة، من خلال إبراز التشظي الحاصل على مستوى اللغة الشعرية وفاعليته في تشظي الدلالة، معتمدين في ذلك على آليات التحليل التي تستبطن اللغة الشعرية وتستنطق المناطق التي عرفت توظيف هذه الظاهرة، بالإضافة إلى الكشف عن آلياتها، وكيفية إنتاج اللغة للدلالة في ظل هذه الظاهرة.

كما سننتهج في ذلك خطة نبدوها بمقدمة، نشير بعدها إلى تعريف موجز لما بعد الحداثة حتى يدرك القارئ الفترة الزمنية التي يغطيها البحث، لنستعرض في العنصر الموالي تطور اللغة الشعرية داخل المدونة الجزائرية المعاصرة، وكيفية اتسامها بظاهرة التشظي، لننتقل بعد ذلك إلى رصد هذه

الظاهرة الحاصلة على مستوى اللغة الشعرية، بحيث ينتقل معها ذلك التشطّي في البنية إلى التشطّي في الدلالة، ثم نقف بعدها على كيفية اشتغال المفارقة داخل اللغة الشعرية، باعتبارها وجها خفياً لهذه الظاهرة، حيث تلعب دورا بارزا في مخاتلة القارئ، لنصل في الأخير إلى خاتمة نحمل من خلالها أهم ما توصلنا إليه في هذه الدراسة التي قمنا بها.

#### أولاً: ما بعد الحداثة.. نظرة عامة حول المفهوم:

يجمع الدارسون على أن الفترة الزمنية التي شهدت بداية التحوّل نحو مرحلة ما بعد الحداثة - وإن كان هذا التقسيم المرحلي نظرياً فقط - كانت منذ منتصف القرن الماضي، وهي فترة لم تشهد جدلاً كبيراً بالقدر الذي شهده مصطلحها ومفهومها. جدل نحاول تجنّبه نظراً لأنّ المجال لا يتسع للخوض فيه، لذلك سنكتفي بالإشارة إلى منطلقات هذه المرحلة وبداية إرهاصاتها، حيث يتمثّل منطلقها الرئيسي بفقدان الثقة في العقل الذي ظلّ مهيمناً طوال مرحلة الحداثة، ومنذ ذلك الحين بدأت تسود جملة من التّعيرات الفكرية والفلسفية والثقافية التي تسعى "للقويض الميتافيزيقا الغربية، وتحطيم المقولات المركزية التي هيمنت قديماً وحديثاً على الفكر الغربي، كاللغة، والهوية، والأصل، والصوت، والعقل... وقد استخدمت في ذلك آليات التشتيت والتشكيك والاختلاف والتغريب. وتقرن ما بعد الحداثة بفلسفة الفوضى والعدمية والتفكيك واللامعنى واللائظام"<sup>4</sup> وكذا تحطيم النسق المغلق، عكس ما كان سائداً في مرحلة الحداثة.

#### ثانياً: تطوّر لغة الشعر الجزائري المعاصر:

ربّما لا يتطلّب النظر في لغة الشعر الجزائري ما بعد الحداثي عينا بصيرة أو نظرة خبير ليرى التطور الحاصل على صعيدها، وهذا ما أكّده التقاد والدارسون لها، حيث أجمعوا على أنّها أصبحت لغة مشاغبة تغري القارئ بالتكشّف وإجلاء ما خفي من المعنى له، عندما تبدأ بمغازلته، وتبيّن له بأنّها ترغب فيه كما يقول عن ذلك رولان بارت في كتابه لذة النص، لكن ما إن تورّطه حتى تتوارى محتجبة عنه، تطلب محاولة أخرى في عملية رفع الحجب عن المعنى.

هي هكذا لغة النصّ الشعري الجزائري ما بعد الحداثي، لغة مبهمّة وغامضة كونها تتميز "ببنية مخلخلة متشظية متشذّرة بفرغاتها وغياب روابطها"<sup>5</sup> التي تجمع بين الدوال المكوّنة للبيان النصّي، الأمر الذي ينقلها من الدلالة الأحادية إلى تعدّدية الدلالة، وإذا تعدّدت الدلالة فهذا يعني تعدّد القراءات وانفتاح النصّ على التأويل.

### ثالثا: من تشظي البنية إلى تشظي الدلالة:

وقد جاءت لغة بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين متشظية في بنائها اللغوي؛ الأمر الذي أثار على متوجها الدلالي فحاء هو الآخر متشظيا، وهذا الذي يبدو عليه نص "عتبات البياض" للأخضر بركة، المشحون بالدلالة المتشظية؛ حيث يعتبر "عملا حفريا تناسق فيه شعرية الذات مع منطقيّة الرؤيا الباحثة عن موضوعات جديدة غير ملموسة، وتناسب فيه حمولات المعنى المكتشف مع موازين اللغة الأخاذة في توصيف الشيء"<sup>6</sup> الذي هو البياض الرمزي المشير إلى التقاء الروحي للشاعر "الأخضر بركة".

حيث يتجسد هذا البياض في دلالاته العامة عبر عتبات متشظية، ودوال منتشرة، مبعثرة، متفرقة عبر الحسد النصي تجمع بينها رغم تباعدها علاقات موضوعية ودلالة مركزية واحدة، تحتم على هذه الدوال السفر في مناطق البياض القصية، ثم العودة مجددا إلى تلك الدلالة المركزية التي أصبحت هي الأخرى متشظية إثر تشظي عناصرها وجزئياتها، بحيث تثير كل مجموعة من هذه الدوال أو الجمل النصية، العديد من الأسئلة الوجودية، الفكرية، والفلسفية، وتسافر بالمتلقي في عوالم التخيل لاكتشاف دلالات البياض المتشظية، المحركة لسلاسل الدوال تلك وفق تركيبة فنية، المنتشرة بداية بالدوال التي تفرض على القارئ استعمال مخيلته وهي:

#### 1- البحث عن البياض عبر ذاكرة الحنين:

يمتطي الشاعر صهوة الكتابة للسفر في عوالم الحنين، مفتشا بين ثنايا ذاكرته عن تلك اللحظات التي مازلت تعازل وجدانه، وهذا كله حتى يستطيع امتصاص رحيق الطهر والبراءة منها، التي يرغب من خلالها الشاعر في تغذية النص بصور سرالية وتعابير مجازية تفتح شهية القارئ "فتجعله يتقدم في قراءة النص، ومعه صوب المعنى"<sup>7</sup> المنتشر عبر توالي المدلولات وتناسقها وأتصالها المتين بالدوال الأخرى المشكّلة للدلالة العامة، يقول الشاعر:

نباح كلب الرّيح أبيض، مثل جملة شاعر منسية في النصّ،  
بيضاء احتمالات السّواد،

إوزة بيضاء تعبر لوحة الرّسّام سهوا في الجدار،

فراشة بيضاء، يرسمها دخان النّار فوق الفرن،

ماء الحزن أبيض، مثل وشم في ذراع الجدّة،

الصباح أبيض، غيمة بيضاء تجلس في كتاب قراءة،  
بيضاء أسنان الهواء تعضّ أنفاسي أمام البحر،<sup>8</sup>

يظهر التشظي في هذا المقطع واضحاً، وذلك عبر تقنيّة التكرار التي يسعى "الأخضر بركة" من خلالها إلى التوكيد على حضور ذاته في كلّ لحظة شعريّة يرتحلّ إليها، حيث تكرّرت كلمة «أبيض» أو «بيضاء» في كل سطر من أسطر النصّ مرّة واحدة أو مرتين، ويأتي هذا التكرار التوكيديّ ليحدّد من حالة النفي والاعتراب الذي أصبح يشعر به الشّاعر على أرض الواقع، لكنّه في الوقت ذاته يعمل على تشظّي الذات في الكون الشعري، ومنه إلى تشظّي الدلالة التي يسعى القارئ للقبض عليها.

وتشكّل العودة بالذاكرة إلى المواطن التي بقيت راسخة في ذهن الشّاعر أولى محطات الانعتاق من اللحظة الزمانيّة الآتية، التي تعاني من التدنيس الواقعي، صوب النقاء الوجودي الخالص الذي تبحث عنه الذات الشاعرة، كون هذه العودة كما يقول عبد الحميد هيمة "تحمّل دلالة التحرّر من كلّ نظام والهروب من كلّ قانون .. الهروب من اللحظة الآتية لمعانقة المطلق"<sup>9</sup> والخالص في عالم الشّاعر الخاص، بعد انتفت في العالم الواقعي الرّاهن أساسيات الكينونة الفعلية، وهو ما يؤيّدّه محمّد زكي العشماوي، بعد أن شبّه الشّاعر الذي يرجع من خلال ذاكرته إلى محطات تاريخيّة معيّنة يحنّ إليها بذلك "الإنسان المذعور الذي يخاف أن يدنّسه الواقع إن هو لمسّه، والذي يرى فيه عدوّاً خطراً فيهرب ما وسعه الهروب إلى الخيال الطّفوليّ إلى عالم الأحلام والوهم محاولاً ما استطاع أن يتجنّب الخوض في المجتمع الحديث"<sup>10</sup>، حيث يقول الشّاعر في مقدّمة نصّه:

بيضاء في الصّبح السّماء

كصوف خرفان المراعي، أم كقمصان الضّباب فويق

سهل..؟

لا نعوت ولا صفات للبياض،

مذاق خبز الأم أبيض،

ريشة العصفور في خيط النّسيم،

بخار إبريق الحليب

ورغوة الصّابون تقطر من لباس اللّيل في حبل النّهار<sup>11</sup>

يمزج الشاعر في هذا المقطع العديد من التراكيب التي تصل حدّ التناقض، حيث يجمع في هذه البنية اللغوية التوكيد والتّفي معاً، وهذا ما يباغت القارئ، ويؤدّي حسب أماني فؤاد إلى "تصادم الحضور مع الغياب، وتصادم الملفوظ مع المفهوم، والحياة مع الموت، تصادم البوح الإبداعي باليأس من البوح، تشكيل المفردة هنا هادئ ولكنّه قاتل، مفردة تमित مفردة بكاتم الصّوت، فليس هناك مواجهات ساخنة أو معارك ضارية، فبعد قراءة المشهد ينسرب إليك شعور بالعدم، اللّغة تمحو ذاتها لأنّها ذات ممحوّة"<sup>12</sup>، وعلى هذا الأساس فإنّ هذا التّشظّي اللّغوي يساهم في بعثرة الدّلالة التي ظنّ القارئ أنّه قريب من الوصول إليها من خلال الجملة التّالية: «بيضاء في الصّبح السّماء»، لكنّه يتفاجأ بحالة من التّقي تكتنف عملية القبض على دلالة البياض، وذلك من خلال عبارة «لا نعوت ولا صفات للبياض»، ليعود الشّاعر مجدّداً إلى سياق التّوكيد ممارساً لعبته في ملاعبة القارئ عبر أسطر النّص اللاحقة.

كما نلاحظ اعتماد الأخضر بركة على آليّة أخرى من آليات التّشظّي وهي الاستفهام أو لغة السّؤال كما تسمّيها أماني فؤاد حيث ورد السطر الثّاني من المقطع في "صيغة سؤال كامل لا ينطلق من قاعدة ولا يأمل أن يصل إلى قاعدة إيمانيّة، بل هو تساؤل اللّجاج والتّأرجح بين طريقي المعادلة الجدليّة المستمّرة القائمة بين توازنات الأضداد، وفي مناطق حائرة وقلقة بين حدود الأشياء والمعاني والأفكار"<sup>13</sup>، ويقول الشّاعر أيضاً في مقطع آخر:

الإيقاع في تنهيدة الأمواج أبيض،

إصبع التلميذ مصبوغاً بطبشور الخيال الحرّ،

جرح في لحاء شجيرة التّين،

انكسار بداية الأمطار فوق زجاج نظّارات أعمى.<sup>14</sup>

يعكس هذا المقطع حركيّة كثيفة للدّوال التي جعلها الأخضر بركة تصطّف في علاقات مختلفة، مثل تركيب السّطر الثّاني من المقطع «إصبع الطّفّل - الصباغة - الطبشور - الخيال الحرّ»، بحيث تبرز من خلال هذه التّوليفة ظاهرة التّشظّي اللّغوي، المؤدّية إلى التّعذّد الدّلالي، بالإضافة إلى عنصر التشويق والدهشة التي تستطيع بفضلها تأدية دورها في رسم الصّور ونحت المجازات التي تعبّر بقوة عن المعنى المراد إبرازه من طرف الشّاعر، هذا على إثر الخاصيّة الأولى، أمّا الخاصيّة الثّانية فهي كون هذا الاتّلاف اللّغوي المتشظّي يصدم المتلقّي فيفرض عليه الخوض مع

الشاعر في عوالم الحنين في تداخلها المعقد، مستفيدا في ذلك من قدرة الشاعر على التحكم في اللغة الشعرية، وما يدعم قولنا هذا؛ هو إنه إذا تأملنا جيدا الصور الشعرية التي أوردها الأخضر بركة، يلوح ببساطة أنها تنفر من السرد الطويل الذي يسلب النص شعرته فيغدو على إثره باهتا، ويقترّب "من السرد الشعري الذي يهمل كثيرا من التفاصيل منتصرا للمجاز، ويبيّن حكايته على شراكة بين الأشياء المعلومة في العالم وبين انبعاثها من جديد داخل العالم الشعري"<sup>15</sup>، وعلى ضوء كل هذا يتحقّق هدف الشاعر من هذا المقطع وهو إبراز العتبة الأولى من عتبات البياض من خلال دلالات الحنين إلى النقاء والصفاء النفسي الخالص، وذلك بحلة لغوية متشظية.

## 2- الصّمت عتبة أخرى للبياض:

يَعْبُرُ الأخضر بركة عبر البنى اللغوية المتشظية للمقطع الثاني، إلى دلالة جزئية أخرى، مستعملا آلية مهمة من آليات التشظي اللغوي وهي اللغة البسيطة الحاضرة للتناقض والتعدد. هذه الدلالة الجزئية تمثل عتبة مهمة من عتبات البياض يخوض خلالها غمرات الصّمت، منتشيا بحالة تأملية ترفع الغطاء عن هذا الواقع، وتزيد من وضوح رؤية الشاعر، ليمرّ عبره إلى عوالم الإبداع، بعد أن امتلك الأداة الفاحصة للقيام بذلك، فالصمت هو الفعل المرادف لعملية التأمل، أو كما يقول محمد بنيس "من رحم الصّمت يولد هذا التأمل، وفيه يقيم. سنة بعد سنة، يتعاضم الصّمت"<sup>16</sup> فيكسب الذات الشاعرة قوة في البصر والبصيرة؛ التي لا تلبث أن تتحوّل إلى معول لهدم هذا العالم بمختلف عناصره المكوّنة له، وإعادة بعثه من جديد في عالم الشعر، حيث يتخلّص هناك من الشوائب التي علقّت به فدنته، ثم يتطهّر بعد ذلك، ويظهر في ثياب الصفاء والنقاء الخالصين، يقول الشاعر:

الصّمت بيت أبيض الجدران

قبل إدارة المفتاح في قفل الكلام،

وبعد أن يتوقّف المفتاح في قفل الكلام،

الصّمت كرسيّ البياض<sup>17</sup>

إنّ الصّمت أو العملية التأملية التي يمارسها الشاعر، هي التي تحرك عمليته الإبداعية والبيت الأبيض الجدران الذي تقيم فيه، لذلك جنح الشاعر إلى التشظي اللغوي المبني على التّضاد، (قبل إدارة المفتاح في قفل الكلام، / وبعد أن يتوقّف المفتاح في قفل الكلام)، حتّى يفتح أفق التأمل،

ويكسر حدوده، فيصبح الصمت متشظياً في كل شيء، وهذا بفضل الثنائيات الصدى قبل وبعد التي تساهم العلاقة التي تجمعهما في الهروب من تحديد حيز دلالي معين، نحو خلق دلالة أعمق وأوسع من الدلالة السطحية، فلم يعد للصمت/التأمل بداية أو نهاية، وإنما حالة استثنائية يعيشها الأخضر بركة حتى تستدعي فعل الكتابة، حيث يقول أيضا:

أبيض ديغوره

هذا التأمل في ثقب الوقت<sup>18</sup>

هذه الحالة الاستثنائية يعتبرها محمد بنيس شرطا من شروط الكتابة، تستولي على الشاعر حتى يبلغها، لتعطيه منظارا جديدا يبصر عبره اتساع الحياة والموت. إنها تُكسبه حياة أقوى مما تعود عليه، كونها ساهمت في تشظيه، خالقة ذاتا أخرى غريبة عنه، تساهم في تفعيل العلاقة التكاملية بين تشظي اللغة وتشظي الدلالة، حيث يقول: "الصمت، إذن، ضرورة. لا بد منه للكتابة (...)", لأنه الطريق إلى ميلاد إنسان غريب عتي، لا أعرثر عليه إلا في العزلة. وهي التي تدلني على المكان الأصلي، الكتابة. أي أنّ ما يعيدني إلى الصمت هو الرغبة نفسها في الكتابة، بل هي الكتابة. لذلك يلزمني أن أذكر، بالمناسبة، أنّ هذا الصمت متعدّد. ولا يمكن اختزاله. صمت يمتدّ من ما قبل الكتابة إلى الكتابة. يقع بين خارج الكتابة وداخلها. في الصمت تنشأ الكتابة مثلما الصمت في الكتابة يدوم، ذلك هو صمت الكتابة. إنّه المابين. أو هو إن شئت، البرزخ الموجود بين اللامكتوب والمكتوب"<sup>19</sup>، هناك حيث يقبع البياض.

ذلك البياض الذي يسعى الشاعر الأخضر بركة إلى أن يعيشه ويلزم المتلقي أن يعيشه هو الآخر عبر آليات فنيّة لغويّة تساهم في تشظي الدلالة وتغييبها، لأنها تركز على اقتناص اللحظة الزمنية المتأتملة في تفلّتها، ثم الاعتماد على التعبير المقتضب، والجمل القصيرة، واللغة البسيطة (الصمت بيت أبيض الجدران، أبيض صمت الجبال، بدهة فيها تنام عواصف المعنى...) لتشابه تماما تلك اللحظة الهاربة الاستثنائية في حياة الشاعر الخالية من التعقيد، المفعم بروح وجودية تصدح بالحياة، وبهذا يصبح هذا "التصّ على قصر عباراته واقتضاب التعبير فيها يكون مثقلا بمعان عميقة"<sup>20</sup>، متشظية عبر توالي الدوال، تحتاج بعد ذلك فقط إلى فعل الصمت/التأمل العميق من قبل القارئ الذي يدخل طرفا ثانيا -إلى جانب الشاعر- يساهم في تفعيل العلاقة التكاملية بين تشظي اللغة وتشظي الدلالة، حتى يلامس من خلالها هو أيضا ذلك البياض، لأنّ قصر

العبارة يعني فسح المجال أمام المتلقي ليعاين لحظة زمنية توجد في شظايا الكلمات، وكونا "في المادة يتحرك. ثم كأنك في صفاء الصمت تنصت إلى هذا الكون بالحواس كلها، بحثا عن الاستثنائي"<sup>21</sup> كما يقول عن ذلك محمد بنيس.

لقد سعى "الأخضر بركة" من خلال عملية الصمت هذه أو العملية التأملية في دلالتها أو ممارستها من قبل القارئ والتي يستوي من خلالها العالم خلقا آخر، إلى بلوغ الدلالة الكبرى المؤطرة لجملة الدوال الجزئية المنشطية وهي البياض، لذلك جعل الصمت في إحدى الأسطر الشعريّة (الصمت كرسيّ البياض) بمثابة عرش يعتليه البياض، أو هدفا ساميا يصبو إليه الشاعر والقارئ على حدّ سواء، كمثل الذي يبحث عن مجد أو عظيم إنجاز، هذا هو الصمت الذي "يعيد الجسد إلى لحظة الارتطام بالعالم، أشياء وإنسانا وكونا، ذلك هو الإحساس الذي يعنيه العرب القدماء بكلمة الشعر"<sup>22</sup>، وسعوا إلى بناء تعريفاتهم حوله.

### 3- السّفَر عبر الماء في ثنايا الأنا للقبض على البياض:

سنركّز في هذا العنصر على تشظّي اللّغة الشعريّة بعد أن أصبحت لغة متشظّية؛ حيث عمد الأخضر بركة إلى أشياء هذا العالم، ينسج بها لغته الخاصة، مع ما تتيحه هذه الأشياء من خصائص فيزيولوجية كالتحوّل، الانشطار، التمدّد، التصاعد، ... تساهم حسب أماني فؤاد في خلق لغة قادرة على التقاط معنى مبتكر في لحظة تكوّنه نفسها، وهذا الخلق في النصّ الذي بين أيدينا، أساسه عنصر الماء الذي وظّفه الشاعر بكثرة، ولذلك سنرى فيما يلي كيف أن هذه المادة بخصائصها، وتحوّلاتها وتظاهراتها المختلفة، ولجت ثم تماهت في اللّغة الشعريّة فأدّت إلى تشظّيها، لتؤثّر بعد ذلك في تشظّي الدلالة.

يفرض الماء نفسه في قصيدة عتبات البياض دالا طاغيا ومسيطرًا على سيرورة النصّ الشعري، موجّها للعملية الإبداعية، حيث تسرّب في انسيابية وسلاسة إلى أعماق التسيج اللغوي للنصّ، محدثا فيه نوعا من الخلخلة المفضية إلى إعادة هيكلة للدوال، وهذا بفضل الدلالات العميقة التي يحملها عنصر الماء، ثمّ من الهيكلة البنّوية تغلغل بعد ذلك إلى الفضاء الدلاليّ العام متحكّما فيه ومؤطّرا له، بحيث أصبح ظاهرا أنّ الأخضر بركة "يمجد الماء بوصفه أصلا ورمزا للنقاء والظّهارة، هو الذي يمسح كلّ متّسخ وينزع عن الوجود ما يعكّره، لذلك تحنّ الكائنات إلى التمرّغ في أمواجه

والتستّر بردائه، فعطر الماء فوّاح، وقطرته تبعث الحياة في كلّ شيء<sup>23</sup> كان قد شهد الموت في هذا العصر.

ولعلّ ما يؤكّد قولنا هذا هو سعي "غاستون باشلار" من خلال الدّراسة التي قام بها عن الماء إلى إثبات أنّ هذا العنصر، قد تحوّل إلى أداة فنيّة فاعلة في النّصوص الشعريّة، فهو يساهم في تشظّي لغتها، من خلال حضوره المكثّف داخلها، وأثناء ذلك الحضور يحدث التفاعل بين جزئيات الماء في شتى تحولاته وتمظهراته وبين بنية اللّغة الشعريّة، لتفرز هذه العلاقة في الأخير رمزا طبيعيا غنيا بالدلالات المتشظّية، المتناثرة، المتحوّلة، المتفجّرة... قادرا على قول ما يختلج العالم الداخلي العميق للإنسان، كما أنّه يعبر تعبيرا قويا صادقا، عن أحلام الشّاعر التي يسعى إلى ملامستها، وإفضاءاته التي يصبو إلى البوح بها، لذلك "الماء له ارتباط بالشّعر؛ إذ الشّاعر هو الإنسان الوحيد الذي يتقن جيّدا فنّ الإصغاء للماء وللأسرار التي لا يبوح بها إلا لعاشقه. وهذا ما جعل باشلار يصوّر الماء على أنّه كائن حيّ"<sup>24</sup> يتواصل مع الشّاعر، في لحظة تأمل ومكاشفة، يسمح خلالها الماء للشّاعر إلى الدخول إلى أعماقه، ليكافئه بعدها بأن تحوّل إلى وسيلة تساعد الشّاعر على الكتابة، لهذا يقول غاستون باشلار في هذا الصّدّد: "هكذا سيبدو لنا الماء مثل كائن شامل، له جسد، وروح، وصوت وقد يكون للماء، أكثر من أيّ عنصر آخر، واقع شعريّ كامل، ويمكن أن تضمن وحدة ما شعرية الماء، على الرّغم من تنوّع مشاهدته، إذ يجب أن يوحي الماء إلى المشاعر بواجب جديد"<sup>25</sup> عليه أن يؤدّيه، وعليها أن تنصاع -أي المشاعر- لهذا الطّلب.

ويبدو أن هذا التأثير والتشظّي الذي أحدثه الماء على النّص بنويها بما ساهم في تشظّيه الدّلالي، قد أضفى عليه -النّص- مسحة صوفيّة، أتاحت للشّاعر الانتقال عبر لحظة مكاشفة في سفر روحي يتبسّر من خلاله أسرار الكون والعوالم الدّاخلية العميقة للإنسان لملامسة البياض فيهما، وهذا الذي نلحظه من خلال الأسطر الشعريّة التّالية المتشظّية عبر النّص الشعري:

ماء الحزن أبيض/بيضاء أسنان الهواء تعظ أنفاسي أمام البحر/ دمة السّكير/الإيقاع في  
تنهيدة الأمواج أبيض/انكسار بداية الأمطار فوق زجاج نظّارات أعمى/ التّوم أبيض مثل ماء  
مشيمة كوتية/أبيض موتي كماعون تقطر فيه صوت الماء من حنفيّة الأرق/ سليقة الماء الممزّق فوق  
أحجار/دموع النّاي في البريّة، السّحب البعيدة.

فالأخضر بركة يستعين بالماء في شتى مظهراته المادية (ماء، بحر، دمة، أمواج، مطر) ليكون بؤابة الولوج إلى عوالم الأشياء، فيفتح مغاليقها ويعين بفضل انسيابته على الوصول إلى المناطق القصية فيها، وعلى هذا الأساس انتقل الماء من هيأته الفيزيولوجية إلى أداة فنية تساهم في العملية الإبداعية، حيث أصبح بمثابة "المداد الذي يكتب به الشاعر تجربته"<sup>26</sup> عندما يكون في حالة مخاطبة للحياة أو الافتراب من شراستها على حدّ تعبير صلاح بوسريف، كما أنه تخلص -أي الماء- من الدلالات الطبيعية التي تصاحب هذا اللفظة في سياقاتها الاعتيادية، مرتقيا إلى دلالات صوفية أخرى خفية تتموقع خلف الدلالة الظاهرية لهذا الماء، وهي دلالات ناضحة بالحياة، معانقة للمطلق في محاولة لتحقيق ذلك التماهي بين الذات وهذا الوجود، لأنّ الشاعر في غمرة ذلك التسامي الروحي تتلاشى ذاته في سبيل الاتحاد مع الكون الذي يعيش فيه، فتنشأ من هذا الاتحاد ذات أخرى متشظية، تعيش حرارة التمرّد، عصية على الخضوع، رافضة لنمطية الواقع المعيش؛ الذي أصبحت تراه بشفافية واستجلاء لا يستطيع أي إنسان آخر أن يراه كما تراه هي، حيث يقول الأخضر بركة:

كلّما اسودّ البياض، ابيضّت الكلمات في حمى القصيدة،

كلّما قمر تكسّر في تجاعيد المياه، ارتجت الأجراس

في روح البحيرة،

كلّما ثلج تهاطل،

قام ثلج آخر من نومه فينا إليه،

القلب عاصمة البياض،

ولو تقلّب مثل معدن فضّة في النار،<sup>27</sup>

فكما نلاحظ من خلال الأسطر الأولى تحقّق ذلك الاتحاد بين الشاعر والوجود، بحيث استطاع رسم لوحتين تجسّدان ذلك التماهي بين الكون والأنا، ثم انطلاقا من هذا التماهي يحدث تفاعل آخر بين العالم الداخلي للشاعر بمختلف مكوناته النفسية، والعالم الخارجي، وهذا التفاعل يبرز في قوله (كلّما قمر تكسّر في تجاعيد المياه، ارتجت الأجراس/ في روح البحيرة)، لكن الشيء الخفي في هذا التفاعل هو وجود طرف ثالث يتسبّب في نزوع الشاعر نحو هذه الاتحاد والذي يكون في الطبيعة هو الريح في العادة التي تتسبّب في تحريك المياه، حتّى تنكسر صورة القمر

المرتسمة فوق سطح البحيرة الرّامزة إلى البياض، غير أنّ هذه الرّيح لم تدرك بأنّها عندما كسرت صورة القمر بأنّها ستحرّك أيضا الأجراس المعلقة بمحاذاة البحيرة وفي روح الشّاعر أيضا لأن العالم الدّاخلي للشّاعر والواقع متجاوران.

ولا يتوقّف الشّاعر عند هذا البوح الشّعري المفعم بالشّعف الرّوحي بل يسترسل بانسيابية وشفافية مرة أخرى في فضاء هذا الكون الفسيح، وفي لحظة مكاشفة أخرى متحرّبا عن الحقيقة التي يودّ بلوغها، راسما مشهدا على شاكلة المشهد الأوّل، لكنّه يزيد من اتّساع الرّؤية الصّوفية التي تعلن عن ميلاد ذات متشظّية جديدة سندها في ذلك هو الماء، في هيئة فيزيولوجية مختلفة هي التّلج وهذا من خلال قوله (كلّما تلج تهاطل/ قام تلج آخر من نومه فينا إليه)، لكنّ الملاحظ على قول الشّاعر هنا هو تأجج الاتحاد بين ذاته والكون لتصل إلى أسمی مقامات الارتباط تجسدها الثنائيّة الفعلية (تهاطل وقام) التي تحيل إلى التلاقي المادّي والتلاقح الرّوحي، الذي يحقّق الطّهر النّفسي والتّقاء الوجداني بعد أن سيطرت على الشّاعر هواجس مجتمع فاسد، يعاني من برودة العلاقات الإنسانيّة، ما جعله يستعين بالتّلج الذي يرمز إلى التّطهير.

لقد كافأ الماء الأخضر بركة - بعد أن شبّع نصّه به- بأن وهب لغته أكسير الحياة الأبديّة من خلال مساهمته في تشظّيها المؤدّي إلى تشظّي دلالتها، كما أنّه أكسب "النّص قوّة البحّر، وانسيابية أمواجه، وخصائصه الصّوتية. لقد اهتمّ الشّاعر بعنصر الماء جاعلا منه أكبر العناصر خصبا في خطاب القصيدة، وليهيمن عليها، وليخصّب عناصرها، فيظهر لنا توقّ الشّاعر إلى تمّوج الماء، إلى حركته وتحوّله وعبورته، وبما يزخر من أبعاد رمزيّة وإجاءات أسطوريّة"<sup>28</sup>، أطرت مختلف فضاءات النّص الشّعري وساهمت في نقل رؤية الشّاعر إلى المتلقّي.

#### رابعا: المفارقة أو الوجه الخفي للتشظّي:

تعتبر المفارقة ظاهرة أسلوبية وآلية من آليات التشظّي اللّغوي، أدرجها التّقاد ضمن خانة الشّعب اللّغوي الذي يمارسه الشّاعر في نصّه الشّعري ليعمل على تشظّي بُناه، بدءا بأفلاطون الذي يعدّ أوّل من استعمل المصطلح في مملكته المثاليّة، حيث جعل مفهومه مقترنا بالتلاعب اللّغويّ وهذا عندما "صوّر لنا التلاعب والاستعمال المراوغ للغة عند سقراط"<sup>29</sup>، وصولا إلى العصر الحديث حيث بقيت محافظة على صفات المخاتلة والمراوغة "وعلى جمع التقيض بالتقيض، والمؤتلف بالمختلف في بوتقة واحدة وفي زمن بيولوجي ونفسيّ واحد أيضا"<sup>30</sup> فيعرفها خالد

سليمان بقوله هي عبارة عن "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين الطرفين، صانع المفارقة وقارئها على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي"<sup>31</sup> المجهيل إلى عالم المتناقضات الذي أصبح يلف الإنسان من كل جانب، حتى إن الشاعر من خلالها يحاول تلمس جوانب حياته المتشظية بمختلف تناقضاتها ضمن هذا الزايم الاجتماعي والثقافي بمكانه وزمانه، لأنه يشكل وجوده وكيونته، فكيف تساهم يا ترى هذه المفارقة في تشظي بنية النص الشعري، وكيف تؤثر على الدلالة فتشظيها؟

لنا بذلك عينة هو ديوان الأخضر بركة الأخير الموسوم بـ"لا أحد يريّ الرّيح في الأفقاص" حيث يشتمل على مفارقات وجودية صارخة، كونه يسترسل في طرح أسئلة وأفكار حول وجوده في الواقع الاجتماعي والثقافي، "ويتحقّق هذا النوع من المفارقة حين تدخل الذات في مراقبة ما حولها بحساسية شديدة، وتبدأ في اكتشاف كون التناقضات التي تملأ العالم، وتؤثر على عالمها الخاص. وهي بهذا مفارقة ذات طبيعة تأملية فلسفية تترك الإنسان مفعماً بالشك والحيرة أمام مواضيع مرتبطة بهويته وماهية وجوده، بالذات والآخر، بالحياة والموت، الحب والكراهية، وغيرها من الثنائيات المتعارضة التي قد تتحوّل في لحظة مفارقة إلى أشياء متساوية وبالقيمة نفسها"<sup>32</sup> التي تحدّد بها جواهر الأشياء.

هذه الأسئلة والأفكار الوجودية تتراحم منذ العتبات الأولى للديوان، وذلك عبر عنوانه «لا أحد يريّ الرّيح في الأفقاص»؛ المحتفي فيه بالمفارقة المنبئية على أساس دلالات السّجن والتقييد وهو المعنى الظاهريّ الذي يدهش القارئ ويستثيره لاستمالاته بغية توريطه لاستكشاف مكوناته، وفي مقابل ذلك هناك دلالات التّحرّر والانعقاد المميّلة للمعنى الخفيّ.

وقد تجسّدت هذه المفارقة العنوانية على مستوى الصياغة والتشكيل اللغوي وكذا على مستوى الدلالة، حيث أراد الشاعر من خلال التشكيل اللغوي للعنوان أن يتوسّط الدال (كلمة الرّيح) دالّين آخرين هما (يريّ) و(الأفقاص)، فلم يجعل عنوانه على سبيل المثال: الرّيح لا تريّ في أفقاص، أو الأفقاص ليس أمكنة تريّ فيه الرّيح، وذلك أن هذا النوع من التشكيل اللغوي، والترتيب الخاص لدوال العنوان يوحي بمعاناة هذه الرّيح - التي من خصائصها الحرّية والانفلات - من حاجزين يمنعانها من الحركة والتّرحال ويحدّان من حرّيتها، أولهما التّربية (يريّ) التي تحمل دلالات التطويع والإخضاع لمبادئ معينة وإيديولوجيات خاصة، والثاني هو القفص (الأفقاص)

الذي يحمل معاني السّجن والتقييد، وذلك بعد أن جرّد الأخضر بركة هذه الرّيح من طبيعتها المادّية الفيزيائية وألبسها ثياب التّدوّت الإنساني ثمّ أجبرها على الخضوع والخنوع والسّجن لتعادل بذلك ذات الشّاعر وما تعانیه أثناء كتابتها للنّص؛ لأنّها لم تعد تمثّل نفسها - هذه الرّيح - بل أصبحت تمثّل الشّاعر، وتنطق بلسانه لتعبّر عن حاله وهمومه، و"التجريد هنا ليس مجرد آلية تشكيليّة، بل هو فلسفة عميقة، ترى أبعد من حدود البصر، وتستشعر أعماق ممّا خلف السّطوح من الأشياء. هذه الفلسفة لا تنبري عن موقف إيديولوجي ضيق ومحدود، بل عن موقف أنطولوجي أكثر عمقا وامتدادا، يُحسن كيف يرصد مشاهد الصّورة بانعكاساتها على مرآيا الدّات بدقة عالية المستوى، والعكس صحيح أيضا، كيف تنعكس الدّات رؤية، ومعاناة واقعيّة، وتفاصيل يومية على أجزاء الصّورة المشهد، لتمنحها الحياة، وواقعيّة الموقف"<sup>33</sup> الذي يعانِي فيه الشّاعر حالة التّشظّي على إثر السّجن الوجودي.

وبهذه المفارقة في مستواها التشكيلي يؤكّد الأخضر بركة على مغايته في توظيف ظاهرة المفارقة بعد أن اعتمد كما تقول راوية بجاوي: "آليات مغايرة لآليات الشّعراء الآخرين، ومن بينها الدّخول مع الطّبيعة والأشياء في تبادل الممارسات، فتؤنسن الأشياء ويشيئا الإنسان؛ إنّه يحاول أن يتقمّص الوجود وأن يكون صوته مشبعا بفلسفة وحدة الوجود"<sup>34</sup> بحيث يظهران كتلة واحدة، بعد أن تماهت بينهما الحواجز، فلم يعد يفصل بينهما أي فاصل.

أما على المستوى الثّاني فتزداد من خلاله المفارقة وضوحا وتجليا لأنّ هذه الرّيح وإن كانت مقيدة في العنوان وسجينة مثل الشّاعر، فهذا يعني أنّها أظهرت المعنى الرّائف وأضمرت المعنى الخفيّ، ذلك أن الشّاعر يتّخذ من هذا التّقييد مرتكزا للوقوف، وسبيلا نحو التحرّر الذي يمارسه عبر نصوص الدّيوان عامّة ونصّ "الرّيح" خاصّة الذي يتغيّر فيه تركيب عناصر الجمل الشّعريّة، ويعاد فيه تشكيل الدّوال، بحيث يعود فيها الدّال (كلمة الرّيح) إلى صدارة الجمل الشّعريّة، وهذا لأنّها صارت ذاتا فاعلة مقرّرة لمصيرها ومتحرّرة من كل الإيديولوجيات المفروضة عليها وأصبحت هي التي تأخذ زمام المبادرة، تسافر، ترتحل، وتمارس أفعال التّحرّر وهذه أمثلة عن ذلك من قصيدة "الرّيح":

الرّيح معماريّة الهذيان / الرّيح فوق الرّمْل تكتب ثمّ تمحو، / الرّيح فوق الماء تسكر ثمّ تصحو، /  
تمبّ الرّيح كي تتكلّم الأشجار، / الرّيح لا ترتاح في مقهى / الرّيح انكسار قناعة الفولاذ / عطر

الريّح موسيقى الرّذاذ على التّراب/ الريّح غربال الفصول/ الريّح امرأة تزغرد في تلايب المكان/  
الريّح أرض ليس يجرّثها سوى المخيال/ لا تحمل الريّح الحقائق حين ترحل/ الريّح مئذنة الخريف  
وصولجان البحر،/ الريّح متكأ القصيدة/ تفتح الريّح الرّسائل حين ينبثق الحنين من الحجارة،/ الريّح  
في الصّفصاف يتهوّن مصاب/ الريّح فوق بحيرة البطّ المرابط في مساء السّهو/ بعد الريّح يمكن أن  
يدق الصّمّت مسمارا/ الريّح تشهد: لا إله لها هنا في الأرض إلا الله،<sup>35</sup>

وتستمرّ لذة المفارقة في نصوص الديوان باستمرار مفارقة الذات لذاتها عبر التأمّلات الفكرية  
الفلسفيّة الوجوديّة التي يقوم بها "الأخضر بركة" للواقع، وكذا رصد مختلف التناقضات التي تعيش  
حوله حيث يقول في مقطع "ورد اليوم الثّاني" من قصيدة "الأورد" والتي هي عبارة عن قصيدة  
شذرية/مقطعيّة تتألف من عدّة مقاطع لكل مقطع منها عنوان:

تستمرّ الحياة

على عجل في التّدرج فوق الرّصيف

دكاكين سلعتها واحدة

تستمرّ الحياة

على مهل في التّبوّل بين جدارين فوقهما

كتب العابرون شتائمهم ومضوا

تستمرّ الحياة

هلاميّة

في التّسوّل بين نهارين بينهما

عظمة سقطت من فم المائدة<sup>36</sup>

من خلال هذا المقطع نلاحظ أن نيران المفارقة الوجوديّة تتأجج أكثر، وذلك بفضل القدرة  
التي يتمتع بها الشّاعر على ابتكار تشكيلات جديدة للكلمات ومهارته في الصّياعة الغذة للدّوال،  
بحيث جعلها تستفيد من شتى أنواع العلاقات التي تجمع بينها سواء كان تضادا أو تنافرا، فتحقّق  
لنلك المفارقة الوجوديّة التي صاغها الشّاعر أبعادها البلاغيّة، وتعبيرها الإيجائي، بعد أن هيأ نفسه  
جيّدا "للانفتاح على حركة الجدل التي تدير الوجود وتملأ بالصّراع حياة الإنسان (...)"، ومن ثمّة

يصغي إلى نداء الوجود، وينفذ إلى التناغم الكوني العام الذي يحجبه التناثر الظاهر<sup>37</sup> بين الأشياء الموجودة في العالم والرؤية الخاصة للشاعر الأخضر بركة.

وعلى هذا الأساس نقل الشاعر بفضل هذه المفارقة الوجودية المتلقي إلى داخل الواقع ليلا مس حجم المتناقضات والمفارقات الموجودة فيه ويعاين عن كتب ما يتخبط فيه، لكن ليس ذلك عبر المعنى الظاهري المخادع والمراوغ الذي تؤدّيه دلالة العبارة (تستمر الحياة)، بل عن طريق شعريّة المفارقة التي تصبح "هنا وجهها من وجوه تظهر المعنى المختلف بطرائق تعبيرية مختلفة"<sup>38</sup> يبدو فيها للمتلقي أن الدلالة السطحية لتلك العبارة (تستمر الحياة) صحيحة، بالرغم من المفارقات الثلاث التي تنضوي تحت عبارة (تستمر الحياة) في النص، في حين أن المعنى الخفي الذي يقبع في ثناياها هو عرقلة سيروية الحياة بسبب هذه التناقضات التي تشكل أبرز الأزمات والمشاكل التي يتخبط فيها المجتمع، وهذه المفارقات هي:

- المفارقة الأولى: مفارقة الزمن الضدية التي تؤدّيها العبارات (على عجل في التدرج فوق الرصيف/ ذكاكين سلعتها واحدة/ على مهل في التبول بين جدارين فوقهما/ كتب العابرون شئائهم ومضوا)، فبين العجلة الكبيرة التي تميّز حياة أصحاب المال وطمعهم لكسب الثروة مستولين في ذلك على أرصفة الطريق التي هي حق للمارة، حتى أصبح هذا المشهد بفعل تكرره مظهرا من مظاهر الرتابة والنمطية، تأتي الصورة الأخرى المضادة لها وهي تباطؤ سير الزمن عند أولئك الذين لا شأن لهم بالحياة ولا قيمة لهم فيها؛ كونهم يعانون من وطأة الشقاء والحرمان، فلا اهتمام ينالونه، ولا حق يأخذونه فهم مجرد عابرين فقط في هذه الحياة.

- المفارقة الثانية: المفارقة المكانية التي تنبني على أساس الثنائية الدلالية (فوق الأرصفة/ بين جدارين) حيث أنّ الأرصفة التي هي أماكن للمارة وحق من حقوقهم المدنية، غير أنّ هذا الحق سلب منهم بفعل تنامي ثقافة الاستهلاك وطمعهم الرأسمالي وهو ما جعلها تعيش حركة ذات وتيرة متسارعة، وعلى الضد من ذلك هناك الطرقات التي يكتب على جدرانها فتكون عادة مهجورة ولا تعرف حركة سير كثيفة كما الحال مع الأرصفة وهناك تبدو وتيرة الحياة بطيئة.

- المفارقة الثالثة: المفارقة الطبقيّة التي يشهدها هذا الواقع إذ أصبح متشظيا إلى فريقين فريق يضم أصحاب رؤوس الأموال والاقتصاديين في هذا العصر الرأسمالي الاستهلاكي، وفريق آخر يضم الطبقة الكادحة ممن يعيشون الشقاء ويعانون الحرمان بمختلف أشكالهما، ويخضعون لنظرة

دويّة من طرف المجتمع، فيحاولون الخروج من خناق التهميش والحصار والطّبقية، إلى فضاء البوح والتّعبير المفتوح عبر هذه الجدران.

وأمام هذا التناقضات التي أصبح يشهدها الزّاهن الاجتماعي والثّقافي، يستمرّ الشّاعر الأخضر بركة من خلال هذه المفارقات التي هي أساس التّشظّي اللّغوي، في البوح بما "يعتمل في دواخل الدّات الشّاعرة وهي تؤسّس لرؤيتها الخاصّة بها، وتبحث في الآن نفسه عن احتمالات للتّعبير تكسر بها نمطيّة الكلام السّائد وتفتح بواسطتها نافذة على المعنى المبتكر والتّعبير المغاير، وإذا كان هذا ما يتأتّى لبعض الشّعراء تحقيقه"<sup>39</sup>، فلأنّ شعريّة النّصّ هنا كما يقول صلاح بوسريف، هي "إنصات لنبض الدّات وهي توقّع نموذجها، وتقيض عن حدود اللفظ والمعنى، لتتكاثر وتتشظّي"<sup>40</sup> داخل بنيانها اللّغوي، كما تستمرّ اللّغة أيضا في عمليّة المخاتلة والمراوغة عبر المفارقات التي يقوم بها الأخضر بركة في تفعيل تشظّي الدّلالة، وذلك كلّ بغية وضع الفارئ في دوامة استفهامات كبيرة حول حقيقة استمراريّة هذه الحياة في ظلّ هذه الإشكاليّات والأزمات التي يشهدها المجتمع الجزائري المعاصر.

#### خاتمة:

وفي ختام هذه الدّراسة نصل إلى أن ظاهرة التّشظّي قد أمّدت اللّغة الشعريّة بطاقات إبداعية، بحيث أصبح بإمكانها معانقة اللحظة الزمنية المعاصرة، وسبر أغوار الحدث الاجتماعي الرّاهن، بما يساعد الشّاعر الجزائري المعاصر على صنع عالمه الخاص المنبني وفق رؤيته الخاصّة للكون، وهذا بفضل طريقتة الخاصّة في صناعة لغته الشعريّة الخاصّة ذات الدلالات الحيوية الدائمة، والمنفلتة من كلّ القواعد والأعراف اللّغوية الكلاسيكية، وحتىّ نجمل ما توصّلنا إليه من خلال هذه الورقة البحثية نورد أهمّ النتائج المتوصّل إليها:

- إنّ النّصوص الشعريّة الجزائرية لجيل الشّعراء الجزائريين ما بعد الألفية الثالثة هي نصوص ما بعد حدائية وذلك لتبنيها تقنيّات وآليات وطروحات هي من صميم ما بعد الحدائة كالتشظّي، انفتاح النّص على التّأويل ...

- انفتاح النّصّ الشعري الجزائري ما بعد الحدائي على آفاق تجريبية جديدة لم يعهدها في المراحل التّاريخية السّابقة التي مرّ عبرها وحتى في مرحلة الحدائة، فكما لاحظنا أنه غامر في لغة

جديدة لها خصائص وميزات مغايرة وتبني تقنيات وآليات جديدة، في محاولة للخروج بهذه اللغة من بوتقة الحداثة وانغلاقها إلى فضاء ما بعد الحداثة ورحابها.

- رغم التغيرات التي مر بها النص الشعري في رحلته التاريخية إلى أنه يبقى ملامسا للواقع الاجتماعي والثقافي الذي يعيش فيه الشاعر، وفضاءً للروح وفضاءاته التي تعترى ذاته، ولهذا جاء النص مشتظياً بمجرد أن عايش الشاعر تجربة التشظي على أرض الواقع.
- إن التشظي هو سمة تأخذ حيزاً معتبراً من جسد النص الشعري، كما أنه يتمظهر وفق العديد من الآليات منها ما درسناها في هذا البحث، ومنها ما لم نتناوله بالدراسة، ليبقى الباب مفتوحاً أمام محاولات أخرى لإثراء هذا المجال وتبسيط الضوء أكثر على هذه السمة.

### هوامش:

- 1- سعد البازعي وميجان التويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي (المغرب)، الطبعة الثالثة، 2002، ص 223.
- 2- فاضل ثامر: شعرية الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، دار المدى للثقافة والنشر (دمشق/سوريا)، 2012، ص 10 - 11.
- 3- ناصر حسن يعقوب: أشكال التعبير عن دلالات التشظي في شعر محمود درويش، مجلة جامعة دمشق، (سوريا)، المجلد 29، العدد الأول والثاني، 2013، ص 468.
- 4- جميل حمداوي: نظريات النقد في مرحلة ما بعد الحداثة، مؤسسة المنقّف العربي (أستراليا)، 2010، ص 15.
- 5- عبد الرحمن محمد القعود: الإجماع في شعر الحداثة -العوامل والمظاهر وآليات التأويل-، المجلس الوطني للثقافة والآداب (الكويت)، 2002، ص 298.
- 6- عبد القادر راجحي: شعرية التحولات.. الأخصر بركة بعيدا، في عمق الغاب، موقع ثقافات، 20 جوان 2016، تاريخ الدخول: 20 مارس 2020، <http://thaqafat.com/2016/06/31810>
- 7- محمد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا (الجزائر)، 2013، ص 162.
- 8- الأخصر بركة: لا أحد يربّي الرّيح في الأفقاص، منشورات الوطن اليوم (سطيف)، 2016، ص 105.
- 9- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة هومة (الجزائر)، 1998، ص 58.

- 10- محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب (الإسكندرية/مصر)، الطبعة الثانية، 1984، ص 176.
- 11- الأخضر بركة: لا أحد يرثي الريح في الأفق، ص 104.
- 12- أماني فؤاد: تحولات الصورة الشعرية في قصيدة ما بعد الحداثة، مجلة علامات في النقد (جدة)، العدد 70، المجلد، 18، شعبان 1430 هـ/أغسطس 2009، ص 109.
- 13- المرجع نفسه، ص 109.
- 14- الأخضر بركة: لا أحد يرثي الريح في الأفق، ص 105.
- 15- محمد الأمين سعدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 161.
- 16- محمد بنيس: الحداثة المعطوية، دار توبقال (الدار البيضاء/المغرب)، الطبعة الثانية، 2012، ص 20.
- 17- الأخضر بركة: لا أحد يرثي الريح في الأفق، ص 104.
- 18- المصدر نفسه، ص 106.
- 19- محمد بنيس: كلام الجسد، دار توبقال (الدار البيضاء/المغرب)، 2010، ص 113.
- 20- محمد عروس: التحريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الأملية (قسنطينة)، 2012، ص 171.
- 21- محمد بنيس: كلام الجسد، ص 113.
- 22- محمد بنيس: الحق في الشعر، دار توبقال (الدار البيضاء/المغرب)، 2007، ص 203.
- 23- صفية دريس: بنية الخطاب الشعري عند عبد الحميد شكيل، دار الأملية (قسنطينة)، 2014، ص 130.
- 24- أحمد قيطون: حضور الماء في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة مقاليد، جامعة ورقلة/الجزائر، العدد 03، ديسمبر 2012، ص 141.
- 25- غاستون باشلار: الماء والأحلام، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، مركز دراسات الوحدة العربية (بيروت)، 2007، ص 05.
- 26- صفية دريس: بنية الخطاب الشعري عند عبد الحميد شكيل، ص 133.
- 27- الأخضر بركة، لا أحد يرثي الريح في الأفق، ص 107.
- 28- عبد الغني حشّة: إيضاعات في النص الشعري الجزائري، دار الأملية (قسنطينة)، 2013، ص 65.
- 29- رزيقة بوشلقيّة: التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، دار ميم (الجزائر)، 2015، ص 95.
- 30- المرجع نفسه، ص 95-96.
- 31- خالد سليمان: المفارقة والأدب، دار الشرق (عمان)، 1999، ص 46.
- 32- محمد الأمين سعدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 43.

- 33- سليمة مسعودي: جدلية الصراع في نصّ التّبتة التي تنام فوق الثّلاجة لعبد القادر راجحي، موقع فني دي زد، تاريخ النّشر: 2018/07/20، تاريخ التّصحيح: 2019/08/05، عنوان الموقع: <https://www.fenni-dz.net/>جدلية-الصراع-في-نص-النتبة-التي-تنام-فوق/
- 34- راوية مجاوي: البنية والدّلالة في شعر أدونيس، دار ميم (الجزائر)، الطّبعة الثّانية، 2014، ص39.
- 35- الأخصر بركة: لا أحد يرّي الرّيح في الأفقاص، ص ص 5-12.
- 36- المصدر نفسه، ص 110.
- 37- محمّد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعريّة -إطالة على مدار الرّعب-، سراس للنّشر (تونس)، الطّبعة الثّانية، 1998، ص 25.
- 38- محمّد الأمين سعدي: شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص68.
- 39- المرجع نفسه، ص79.
- 40- صلاح بوسريف: المغايرة والاختلاف في الشّعر المغربيّ المعاصر، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع (المغرب)، 1998، ص 08.