دراميـة الحوار في الشعر الجزائري المعاصر –الأخضر بركة أنموذجا

Dramatic dialogue in contemporary Algerian poetry - Lakhdar Baraka as a model

شناوي علي

جامعة ابن خلدون/ تيارت / الجزائر

alich142013@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 2019/10/10 تاريخ القبول: 2019/11/02 تاريخ النشر: 2019/12/31

الملخص:

تروم هذه الدراسة استقصاء بعض النصوص الشعرية للشاعر الجزائري الأخضر بركة، التي تضمّنت الحوار الدرامي كنوع من بدائل الكتابة، ولعلّ سبب هذا النزوع، هو اتجاه الشّاعر إلى استخدام هذه التقنية، من أجل تعزيز وإغناء رؤاه وتجاربه الشّعرية، كما يمكنه ذلك من التعبير عن رؤاه بطرق عديدة. وهنا يكون من الضروري اصطناع آليات جديدة ومغايرة من أجل خرق الضوابط الشّعرية الصارمة التي تكرسها الشعرية التقليدية، وفي هذا الصدد، تتيح الأشكال الدرامية المختلفة إمكانات فنية للشّاعر، من أجل فتح آفاق جديدة .

على هذا الأساس، سأحاول تحديد تجليات دراميـة الحوار في شعر الأخضر بركة ومدى فاعلية توسل الشّعر بمجموعة من التقنيات من أجل النّهوض بالتجربة الشّعرية الجديدة المختلفة، التي فتحت فضاء للعديد من الأسئلة جعلت القارئ أمام دلالات مفتوحة بما انطوت عليه من احتمالات، للكشف عن الخصائص الفنّية، على أنّ استثمار خصائص الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر كان تجلّيا لاستراتيجية الكتابة نفسها، التي كان من طموحاتها تجاوز الشعرية العربية التقليدية وهذه نتيجة طبيعية لذلك التّلاحم الذي سطّره الشّاعر في بوتقة القصيدة المعاصرة، حيث تعالقت وتفاعلت العناصر الشعرية والدرامية، إذ يغدو هذا التداخل أكثر عمقا على صعيدي البناء والدلالة؛ ممّا يعني أنّ هذه السمات الحداثية تنم عن خطاب شعري يضع سؤال الكتابة من استحقاقاته وأولوياته.

الكلمات المفتاحية: الحوار الدرامي، الشعري، الخرق، التجربة الشعرية، الابداع الشعري.

Abstract:

This study aims to investigate some of the poetic texts of the Algerian poet Lakhdar Baraka, which included dramatic dialogue as a kind of alternative to writing. Perhaps the reason for this tendency is the poet's tendency to use this technique, in order to enhance and enrich his poetic visions and experiences, as well as enabling him to express his views in different ways. many. Here it is necessary to fabricate new and different mechanisms in order to violate the strict poetic controls established by traditional poetry, and in this regard, the various dramatic forms provide artistic possibilities for the poet, in order to open new horizons.

On this basis, I will try to determine the dramatic manifestations of the dialogue in Shagar Al-Akhdar Baraka and the extent of the effectiveness of poetry's use of a set of techniques in order to advance the different new poetic experience, which opened a space for many questions that made the reader open to open connotations with its possibilities, to reveal the artistic characteristics, However, investing the characteristics of literary genres in contemporary Algerian poetry was a manifestation of the writing strategy itself, whose ambitions were to transcend traditional Arabic poetry and this is a natural result of that cohesion that the poet wrote in the crucible of the contemporary poem, where poetic and dramatic elements intertwined and interacted, as this overlap becomes more profound. In terms of construction and significance; Which means that these modernist features reflect a poetic discourse that places the question of writing among its entitlements and priorities.

Keywords: Dramatic dialogue, poetic, breaking, poetic experience, poetic creativity .

مقدمة

يحفل النص الشعري الجزائري المعاصر بجملة من الأجناس الأدبية سواء تعلق الأمر بسماتها الشكلية أو بخصائصها المضمونية التي تعزز تكثيف السمات الفنية داخل هذا النص؛ الذي يتضمن جمعًا أجناسيًا تتناوب فيه صيغ التعبير ووسائله التصويرية والتخييلية والحجاجية الإقناعية، لكنّه تناوب في غاية الإحكام . ممّا يمكننا من تلقي هذا النص بصورته المتنوعة، الجديدة، التي تجلّي دينامية التواشج الأجناسي داخل النص الشعري.

وفي خضم هذا الطرح تراءت لنا الإشكالات الآتية:

هل تمكّن الأخضر بركة من إبراز التلازم الجمالي في النّص الشعري؟ لماذا يلجأ الشاعر الأخضر بركة إلى الحوار الدرامي في قصيدته؟ وهل في هذا النزوع الفني شكل من أشكال الهروب من الغنائية نحو آفاق الدراما الشعرية التي تتيح تعدد الأصوات والخطابات؟

نحاول الإجابة على هذه الإشكالات في ثنايا هذا المقال، ومن أهداف البحث التي يمكن تحديدها على سبيل الإيجاز لا الحصر فهي كالآتي:

أ-الوقوف على أدبية النص الشعري الجزائري المعاصر.

ب- استكناه التحولات في الشعر الجزائري.

ج- تبين استراتيجية الحوار الدرامي في شعر الأخضر بركة.

أما المنهجية التي اتبعتها في إنجاز هذا المقال تركزت حول نقاط هامة:

أولا: سجلت مُلخصا لأهم المحطات التي وقف عليها المقال، ومقدمة تضمنت توطئة مناسبة للموضوع وأهم التساؤلات التي قد تتبادر للقارئ، مُسجلا في الوقت ذاته أهداف البحث بإيجاز.

ثانيا: تطرقت إلى تجلية شعرية **الشعر وأفق الكتابة**، ثم **درامية الحوار من** خلال تتبع بعض النصوص الشعرية للشاعر الأخضر بركة، وأخيرا خاتمة تتناول أبرز النتائج المتوصل إليها.

1- الشعر وأفق الكتابة:

لقد تضمّنت معظم النصوص الشعرية المعاصرة الأشكال السّردية والدرامية المختلفة، ولعلّ سبب هذا النزوع، هو اتجاه الشّعر العربي المعاصر إلى استخدام هذه التقنيات، فمجمل الشّعراء المعاصرين قد انتهجوا هذا النهج؛ من أجل تعزيز وإغناء رؤاهم وتجاربهم الشّعرية، كما تمكنهم من التعبير عن رؤاهم بطرق عديدة. " ولذلك لم تعد الأساليب الشّعرية المألوفة تستوعب وجدان الكاتب العربي المعاصر، ولا اللّعبة الغنائية التقليدية تستهويه كثيراً، اللّهم إلا إذا أتى بها شاعر ذو موهبة عالية، فحاسّة الشّاعر الكبير يمكن أنْ تهديه إلى الموقف الدرامي المناسب حتى إذا اصطدم بالقيود التي تضعها الأساليب التقليدية الثقيلة في طريقه."(خضير، 2004، ص. 99) وهنا يكون من الضروري اصطناع آليات جديدة ومغايرة من أجل خرق الضوابط الشّعرية الصارمة التي تكرسها الشعرية التقليدية، وفي هذا الصدد، تتيح الأشكال الدرامية المختلفة إمكانات فنية للشّاعر، من أجل فتح آفاق جديدة للشّعر العربي المعاصر.

وفي هذا السياق، توسل الشّعر العربي المعاصر بمجموعة من التقنيات من أجل النّهوض بالتجربة الشّعرية الجديدة المختلفة، فكان فضاء للعديد من الأسئلة جعلت القارئ أمام دلالات مفتوحة بما انطوت عليه من احتمالات إذ إنّ الشّاعر المعاصر اعتمد في البناء الشّعري على عنصري الحدث المتوتر والصراع الدرامي المبني على التضاد، وعلى "وسائل التعبير الدرامي، من حوار وحوار داخلي وسرد وما إلى ذلك لكي يجسِّم التجربة الذاتية الصرف في إطار موضوعي حسِّي وملموس."(اسماعيل، 1983، ص. 282) فنجح إلى حد بعيد لمّا أثبت أنّ لغة الشّعر قادرة على استيعاب الاتجاه الدرامي بارتباط جديد بين الشّكل والمضمون.

وهكذا، تكون هذه التجربة الشّعرية التي تروم المغايرة والجدة، قد سمحت للشّاعر أن يختبر أساليب جديدة بغية بلورة مساره الدرامي، وإن كان ليس من أولويات القصيدة المعاصرة بعث المسرحية الشّعرية، فـ" الشّعر العربي قد أخذ يتطور في القرن العشرين تطوراً ملحوظا نحو المنهج الدرامي ولست أعني بذلك كتابة أعمال درامية شعرية كمسرحيات شوقي مثلا، فالمسرحية عمل درامي بالضرورة، سواءً أكُتبت شعراً أم نثراً، وإنّما أعني تطور القصيدة العربية ذاتها من الغنائية الصرف ومن خاصة التجريد إلى الغنائية الفكرية التي تتمثل في القصيدة الدرامية."(اسماعيل،1983، ص.282) فالقصيدة المعاصرة تجنح إلى استثمار المقومات الدرامية في إطار الحساسية الشّعريّة نفسها؛ ولكن بروح باحثة عن المختلف الذي يخرق السنن الجاهز.

لاشك أنّ خلق حالة درامية في النص الشّعري يستدعي مراعاة شروط فنية مرتبطة أساسا بالنص نفسه؛ من حيث الانتباه إلى طريقة الأداء والعرض في آن واحد، ذلك أنّ هناك اختلافا كبيرا بين الشعر والمسرح من حيث تمثل النزوع

الدرامي؛ إذ في هذا المقام نحن إزاء نص شعري يستدعي تقنيات المسرح وخصائصه الفنية. والمهم في هذا المضمار أنّ المستخلص هو وجود عناصر تقاطع بين الشعر والمسرح.

وبناء على ذلك أصبح للحوار أهمية خاصة في العمل الشّعري من أجل الخروج عن طوق الغنائية، وتأتي هذه الأهمية بوصفه وسيلة للتحرر من أحادية الصوت، إذ هو الأداة الفنّية التي تتواصل من خلالها الشّخصيات، ويتنامى الحدث ويتصاعد الصراع، إذ ينبني "الأسلوب المسرحي على إحدى المعطيات الفنّية الّتي يجب التسليم بها سلفاً، وهي رؤية الكاتب المسرحي لشخصياته وللحياة التي يحيونها، والحقائق التي تتكشف عنها الحياة وراء تصويره لها من خلالهم؛ وكيف يرى هو هذه الشّخصيات في عالمها الذي تحيا فيه رؤية موضوعية."(هلال، 1975، ص. 49) وهنا يستند الحوار إلى شعرية الموقف الدرامي، لأنّ التعبير الشّعري هو الذي يحدد طبيعة الحوار، ويكثف البعد الانفعالي لدى الشخصية، كما تكمن قيمته الجمالية أيضا في قدرة عباراته على نقل المعاني والأفكار انطلاقا من دينامية التواصل.

ومن هذه الزاوية، يمكّن الحوار المتحاورين من تصعيد الحالة الدرامية عبر مشاعرهم وأفكارهم ومواقفهم المتضاربة حد المفارقة. وهذا يجعل المتلقي أمام حوار درامي متلون ومتعدد. " وبما أنّ الوظيفة الدرامية للحوار تتمثل في كونه أداة تعبير واتصال فيجب أنْ يكون مركّبا من عبارات وجمل وفقرات تتضمن إيقاعات واتزانات درامية. تتماشى مع ماله من دور فنّي في تركيب وتطور الأحداث وتدرج الصّراع كما أنّ ذلك يستدعي بالضرورة دراسة الأوضاع والحالات والأزمات والمواقف التي يراد التعبير عنها من خلال الحوار" (جدري، 2002، ص. 52) فهو الأداة الرئيسية التي يكشف بها الشّاعر عن شخصياته ويمضي بها الصّراع، فالتعبير الدرامي في هذه العلاقة الجدلية سيكون وسيطا في نقل آليات المسرح وتألّقها، وتحقيق الانسجام فيما بينها، بحيث يغدو ملائما للسياق التاريخي، ومحققا لدينامية الشّخصيات (خضير، 2004، ص. 89) وكاشفا ما يربط بينها من علاقات ووشائج ثقافية.

فالشّاعر بهذه الطريقة يلتقط ذبذبات التوتر، ويسبر أغوار الواقع الطافح بالتوترات، ولا يتاح له ذلك إلاّ بواسطة لغة شّعرية تقوض الجاهز؛ وتتمرد على المألوف، فتشحن الكلمات بتوهجات دلالية تشي برؤيا الشاعر وتجربته الشعرية.

وإذا كانت الغنائية سمة بارزة في الشعر العربي؛ فإنّ ذلك لا يلغي النزعة الدرامية عن هذا الموروث الشعري. إذ لا بد " للقصيدة أنْ تقترب من الروح الدرامية وأنْ تعبّر عن الصراع والتأزم الذي وقع تحت وطأته الشّاعر المحدث بتشابك حياته الفكرية القائمة."(الخياط، 1982، ص. 6) وهذا ما تحقق في كثير من النّصوص الشّعرية العربية المعاصرة، لاسيّما أنّ هذه الدرامية تتحدد بالتجربة الشعرية للشاعر.

2- الحوار الدرامي في شعر الأخضر بركة:

حفلت القصيدة الجزائرية المعاصرة بهذه الرؤى الفنية الجديدة في أعمال الشعراء الجزائريين المعاصرين من خلال مواكبتهم الحركة الشعرية التجديدية استجابة لتلك المتغيرات، وانفتاحها على تلك التطورات نلاحظ في هذا السياق أنّ الضمائر ترتبط أيضا بالحوار الدرامي، حيث إنّها تحدد أشكال الحوار، وغالبا ما يتم ذلك من خلال ثلاثة ضمائر، هي: ضمير الغائب، ضمير المتكلم وضمير المخاطب؛ فالأوّل يتوارى وراءه السارد ليسرب ما يشاء من أفكاره، في حين

يجعل الضمير الثاني السارد مصاحبا للشخصية، بينما يقع الضمير الثالث بينهما، غير أنّه يشرك المتلقي في إنتاج النص الدرامي. لذلك، لم يكن توظيف الضمائر اعتباطيا في الشعر الجزائري المعاصر.

وفي هذا الإطار، نرصد تنويعا في توظيف الضمائر في قصيدة " **الأوراد** " للشاعر الأخضر بركة؛ حيث نعاين في "**ورد لأمّي**" تداخلا بين الضمائر الثلاثة وإن كان الحضور الأكبر لضميري المتكلم والغائب:

أشاهد أمّي مطأطأة

تفتل الكسكس الرّطب تحت سماء يديها

تدورّه حبّة حبّة،

ثمّ تجمعه في الإناء المثقّب كي يستوي بالبخار

أشاهد ضوء النّهار

يطلّ عليها من الباب،

يفضح ملح ابتسامتها،

وهي تسألني: كيف حال الصّغار

أشاهدني

أسرق الآن منها طريقتها

في كتابة نصّ على ركبتي

قرب موقد نار." (بركة، 2016، ص. 113)

نستطيع أن نتبيّن من المقطع السابق توظيف الضمائر على النحو التالي:

أ_ استعمال ضمير المتكلم، ويتجسد في: **أشاهد، أشاهدني، أسرق، ركبتي.**

ب_ اصطناع ضمير الغائب، ومن مؤشراته: **تفتل، يديها، تدورّه، تجمعه، يستوي، يطلّ، عليها، يفضح، ابتسامتها، هي، منها، طريقتها.**

ج_ توظيف ضمير المخاطب بصيغة تندمج فيها الضمائر الثلاثة: هي، أنا، أنت، هم. " **وهي تسألني: كيف حال الصّغار**". ونسجل في هذه القصيدة أنّ ضمير الغائب العائد على الأم هو المهيمن، وفي ذلك إشارة واضحة إلى حضورها البهي لدى الشاعر/السارد؛ وفضلا على ذلك هذا الاصطناع ينسجم مع العنوان "**ورد لأمّي**"، الذي يعد بورد للأم، التي ألحقت بها "ياء الانتماء" المرتبطة بضمير المتكلم المفرد المذكر "**أنا**".

وبالتساوق مع ما تقدم يُعد الحوار عنصرا مهما في العمل الدرامي، حيث هو أداة الشاعر للتعبير عن أفكاره وعن الأحداث الراهنة والمستقبلية، وعن الشّخصيات وهي تعمل، بحوار مؤثر حريص على القيم الجمالية والتكثيف الدلالي، فلغة الدراما الشعريّة كما يرى جلال الخياط ليست هي لغة محادثاتنا العادية، وإنّما هي لغة مركّزة تقترب من لغة الشّعر من حيث الانتقاء، ومهمّتها الأساسية ليست تقديم المعلومات، بل دفع الحركة المسرحية من خلال شخصياتها، ونقل التّجربة إلى القارئ أو المشاهد نقلا فنيّا، يصبح من خلاله مشاركا في العملية الإبداعية.(الخياط، 1982، ص. 6)

وبهذا الصدد، يقوم بسد البياض، المرتبط تحركه "بدينامية البناء الذي يتحكم فيه القارئ بعينه،"(Iser, 1976 p351,) والذي ينهض كما سلف الذكر بملء الفجوات النصية.

لقد وظف الشاعر الحوار في قصيدته بوصفه حوارا عاديا حينا، وبوصفه حوارا داخليا حينا آخر؛ وهذا ما ذهب إليه عز الدين إسماعيل حين عدّه من عناصر التعبير الدرامي في الشّعر العربي المعاصر، إذ تأخذ شكلين:

"الشّكل الأول يتمثل فيما نسميه أسلوب الحوار (الديالوج).

والشّكل الثّاني يتمثل فيما نسميه بالحوار الداخلي (المونولوج). "(اسماعيل، 1983، ص. 293)

تأسيسا على ما سبق، استلهم الشّاعر المعاصر الحوار الدرامي في بناء النّص الشّعري بغية الارتقاء بالقصيدة بنائيا من جهة، وبحثا عن مستويات تعبيرية تتيح له التعبير عن أفكاره ومواقفه ورؤاه. وفي هذا الصّدد، نجد الشّاعر الأخضر بركة يتخذ من الجسد في مجموعة (كيمياء الصلصال) مدخلا للعروج إلى مقاماته الشعرية، عبر استشفاف أحوال الصلصال نظرا للحضور الباذخ لموضوعه انطلاقا من العنوان، وباعتبار أنّ نص الأخضر بركة يمحص الواقع، ويحيل الممكن والعادي إلى رفارف كونيّة حلمية مسحورة، ففي قصيدة **(يا ... أرض فوق النوم)** نلفي أنّه في النوم تعرج الذات عن باطنها لتتحيّز إلى أشياء أخرى في اللاشعور:

ها أنت ذا

في عتمة بيضاء تبصر جسمك الموصول بالغيب

انبعاثك فوق أرض النوم

أمشاج احتمال كتابة أخرى

يطير هنيهة مثل الفراشة ثقلك الطيني

ماء..."(بركة، 2013، ص. 97)

يزخر النص بدلالات السفر والعبور، إنّه الرّحيل فوق الزمكان إلى أرض النوم، إنه معراج الجسد ليلا على متن اللاوعي، بيد أنّ تظهير الهواجس والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور، يضيف بعدا جديدا في الصورة الشعرية انطلاقا من تقابل صورتين متجاورتين على سبيل المثال؛ فتعتمد الأولى في تكوينها على الخارج(الصورة الخارجية)، وتنهض الثانية في تشكلها على الداخل/الذات(الصورة الداخلية) في آن واحد، ويمتد هذا التقابل إلى الدلالة؛ فيصبح المتلقي بصدد صورة تجسد الطبيعة المعبرة عن الحب والاستقرار، بينما الصورة النابعة عن الذات، فإنّها تجلّي حالة التيه. و"لا شك أنّ التقابل بين الصورتين الطبيعية والذاتية قد عمق من دلالة الشعور بضياع الحب والبعد."(اسماعيل، 1983، ص. 288) ومن ثمّ، فإنّ هذه الحوارية تعزز الحضور الدرامي في النص الشعري.

وعلى صعيد آخر نعاين تشكّل البنية الدرامية عبر الحوار الدّاخلي، نجد الكل يشير ببنانه إلى الشاعر الطلائعي التنويري، وكأنّه (ديوجين) زمانه المعتم، وهو موضوع قصيدة "**رائحة**" إذ يقول الشاعر:

لأني امرؤ أخضر الرائحة

تكاثر حولي الجراد

لأني نفضت الرماد

عن الجمرة الواضحة

طُردت ... من المصلحة

لأني حملت على كتفي النّهار

ووزّعته قطعا من رغيف .. وضوء

على شجر متعب في الطريق

تلاحقني خطوات الظلام

ويرقبني .. قمر عسكري عتيق. (بركة، 2013، ص. 33)

نلفي أنّ ذات الشاعر في صراع مع الأشياء في القصيدة، حتى أنّها تتوعّده في الأسطر الأخيرة، ولأنّ الشاعر كان أخضر الرائحة، كان هدفا للجراد الذي يرمز للرقيب الذي لا يكف عن المطاردة، حين يؤانس الشاعر جمرة القصيدة وينفض الرماد، ثم تستمر المطاردة في المقطع الثاني من القمر العسكري العتيق يتوعد الشاعر بالظلام الحالك وهو يوزع النهار رغيفا وضوء على الشجر المتعب في الطرقات، على أنّ الأشياء هي التي تشكل الدلالة في القصيدة فهي الكائن الناطق المتحرك في النّص، هكذا، إذا يكون الشّاعر قد كسّر من خلال المقطع السابق أحادية الصّوت وغنائيته في حوار مباشر وصريح مع الذّات، ليفسح المجال للسرد الاستذكاري كاشفا الدفق النفسي المسترسل عبر الجدل والتساؤل، إذ تؤكد الذّات حضورها الحركي بالرغم من الانكسار، وبالتساوق مع ذلك يكون الشاعر قد اعتمد على الحوار والسّرد في آن واحد ليبرز جرحه الداخلي.

فالحوار هنا يحمل رؤية، وموقفا، وهدفا، إذ كان الغرض من توظيفه الكشف عن الجانب الإيجابي الذي يسعى الشّاعر إلى ترسيخه في ذهن المتلقي، وأنّ الأمل يظل قائما على الرغم من الإكرهات الكبيرة. وعلى هذا النحو، يتخذ الشاعر من الإبداع وسيلة مقاومة، وهذا معناه أنّ الكتابة سرّ وجوده، والتحاور سلاحه، ذلك أنّ الحوار يفتح له أفقا سرديا عبر بوح كلّ شخصية بما يخالجها من مشاعر، ويساورها من أفكار وهواجس، وهذا الانفتاح يقدّم إمكانات تأويلية متعددة، وفضلا عن ذلك يتيح للبنية السّردية تكسير غنائية الذّات وانفعالها الذي كثيرا ما يخنق أصوات النص الشعري.

ومن النماذج الدّالة على درامية الحوار في شعر الأخضر بركة قصيدة "**ترنيم ثالث**" التي يرصد فيها صورة الليل التي تستدعي التأمل، لأنّ الليل هو الوقت الذي يناسب الخيال ويوافق تطلعات الشاعر من أجل التحرر من قيود الواقع الذي يحدّ من حريته:

صامتا كالثلج في الليل

يجيء الشجن المنكسر الرغبات،

يشتم نسيم التربة الأوّل،

استرسل هباء يستفز الحبر يا وحدي البعيد

خذ قليلا من العمر واصنع ما تريد

بي.. صُب لي الشاي، اتخذ قلبي هنيهات صديقا

قد أعود ذات نص لأرى ما فاتني منّي، استطال الليل..

سلّفني كلاما كي أقول الصمت

يا صمتا يصيد .. الخاطر في برج الفراغ الدّاخلي.(بركة، 2013، ص. 158)

لا غرو أنّ التوليفة التي وضعها الشاعر بين مشهد الثلج ليلا وحزنه المنكسر بلا رغبة يجمعهما قاسم مشترك وهو الصمت الذي لا لغة تقوله، إذ يطول ليل الشاعر ولا أنيس يطوي عنه ثقل الثواني وهي تمرّ حثيثة على الصّدر، ويطلب صداقة قلبه ويستعين به على الصمت " **سلفني كلاما كي أقول الصّمت**" وفي قوله " **خذ قليلا من العمر واصنع ما تريد**" إذ يوظّف الحوار بشكل إيحائي عَاكسا فيه أفكاره، ومشخصا أناه بما تتطلع إليه من رؤى؛ ذلك ما يمكن أن نستشفه ممّا تنطوي عليه العناصر اللّغوية والصّوتية والذّاتية والحواريّة، وكل ذلك حمّله الشاعر لشبكة معقدة من الإشارات والدلالات يتنازعها الحضور والغياب والتجلّي والخفاء، والظاهر والباطن، ويزداد ذلك مشهدية حين يلتبس ذلك بالليل، فتجنح اللغة إلى تكثيف الإشارة لكل ما تلتقطه البصيرة في فضاء الظلمة.

لا مناص أنّ تعدد الضمائر في القصيدة يكشف تعددا للأصوات: أنا/ هو/أنت. وبناء على ذلك يكون الحوار المتعدد الأطراف قد اتّخذ من اللّغة وسيلة لتشييد بناء زماني ومكاني امتلكت به الذّات الشّاعرة وجودها، وترجمت من خلاله تجربتها وصاغتها بطريقة إيحائية، "فتؤدي إلى انصهار الوصف والسّرد لإنجاز وظائف أهم داخل النسيج النصي، والفاعلية اللّغوية والتصويرية، وحركة التلفظات والشخصيات وضمائر السّرد والتسميات وتعيين الأزمنة والأمكنة."(الصكر،1999، ص.31) فالتوظيف الحواري الّذي اعتمده الشّاعر تأسيسا لذاته تجاوز حقائق الوجود وخرج به من إطاره الزمكاني الضّيق إلى رحابة الخلق والبعث الإبداعي بحثا عن وجوده الفعلي وحقيقته الحتمية في الحياة، فقد أدى ذلك إلى إحداث معرفة جسّدها الحضور والغياب في ثنايا القصيدة.

إنّ هذا الحوار بين الشاعر وذاته ساهم في تجلية رؤية تستشرف الأنا من خلالها واقعها وتطلعاتها لأشواق الحياة، وشدّة تّعلّقها بالتحرر والولع بها، الدّال في كنهه على الحضور الإنساني في هذه التجربة، إذ نجم عن صوت الشخصية المحاورة لذات الشّاعر صدى عميق إزاءها، بيد أنّه لا يمكننا أنْ نغفل عن الحوار الذي قام على تحقيق ذلك التجاوز الآني الّذي فرضته لحظات الحياة، وعلاوة على ذلك اضطلع بمهمّة مركزية تمثلت في ربط تلك الآمال والأحلام تقوية لحضور الذّات الإنسانية، ممّا جعل من الجوهر الإنساني الذي لامسنا تجلّيه في النص الشعري منطلقا للإبداعي، فحدّدت هذه الشروط أفق حياة السارد/الشاعر بعيدا عن تلك الضغوطات الذّاتية والوجودية.

على أنّ الانتقال من صوت المتكلّم إلى صوت المخاطب خلق مساحة سردية معبأة برغبة الذّات في اكتشاف كنهها المهدّم، وحقيقة اغترابها في ظلّ الشّعور بالضّياع الّذي يمارسه الزمان (الليل) بوصفه مسرحا للوجود.

يمكن القول في هذا الأفق، أنّ الشّاعر قد استخدم تقنيتي الحوار الدرامي بشكل سمح له أنْ يحرر نصه الشعري من الرتابة الصوتية؛ من خلال استثمار الممكنات الحوارية التي كانت وصلا بين جنس المسرحية والنّص الشّعري، بوصفه "وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف ((في الرواية)) في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات."(القط، 1978، ص.33) لأنّ التفات الشّاعر المعاصر إلى هذه الإمكانية التعبيرية جاء وفق الضرورة الفنّية التي دعته إلى استخدام أسلوب الحوار الخارجي أو الحوار الدّاخلي

الذي يسميه عبد القادر القط "**تجوى النفس**"(القط، 1978، ص.35) وفي هذه الحالة يفسح الشاعر للشخصية بأن تتحدث إلى نفسها، فتكشف أحاسيسها وأفكارها.

خاتمة:

انطلاقا ممّا تقدم يمكن القول أنّ تقنية الحوار ساهمت في بناء النّص الشّعري بغية فتح آفاق تأويلية من خلال حوار الأصوات وصراعها، إذ إنّ هذا التماهي يؤكّد فاعلية البنية الدرامية التي تكسر غنائية الذّات وانفعالها، والّتي جعلت الشّعر الجزائري المعاصر يخرج من دائرة التّقليد إلى رحابة الخلق والتجديد، بالانفتاح على المنجزات الحداثية والفتوحات الابداعية التي سبرت أسرار الذات وتفاصيل الواقع محمّلة بالرؤى الشّعريّة الجوهرية المتطلعة إلى التغيير، من خلال جماليات جديدة تبناها الشّعر الجزائري المعاصر، لاسيّما حوارية الكتابة والأجناس، فغدا شعر الأخضر بركة من النماذج الشعرية التي جعلت القصيدة العربية المعاصرة تتفاوت ما بين الإقناع والامتاع؛ إذ يتمثل الإقناع في قدرة الأخضر بركة في النفاذ إلى ذائقة القارئ ووجدانه في صورة تجبر مخيلة القارئ أنْ تعبرها مرات ومرات، إنّها تجسيد حي لطاقات شعرية جديدة ونموذج راقي للفاعلية الكبيرة التي تتسم بها القصيدة الجزائرية المعاصرة.

المراجع:

1- إسماعيل عز الدين (1983)، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1.

2- بركة الأخضر (2013)، الأعمال الشعرية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1.

3- بركة الأخضر (2016)، لا أحد يربّي الرّيح في الأقفاص، منشورات الوطن اليوم، الجزائر.

4- جدري عبد الكريم (2002) التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر.

5- خضير ضياء (2004) ثنائيات مقارنة (أبحاث ودراسات في الأدب المقارن)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1.

6- الخياط جلال (1982)، الأصول الدرامية في الشّعر العربي، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق.

7- الصكر حاتم (1999)، مرايا نرسيس، الأنماط النّوعية والّتشكلات البنائية لقصيدة السّرد الحديثة، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والّنشر والّتوزيع، ط1، لبنان.

8- القط عبد القادر (1978)، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

9- هلال محمد غنيمي (1975)، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، لبنان.

المراجع الأجنبية:

10- Iser Wolfgang (1976), L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, trad .Evelyne Sznycer, Bruxelles, Ed.Pierre Mardaga.