الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

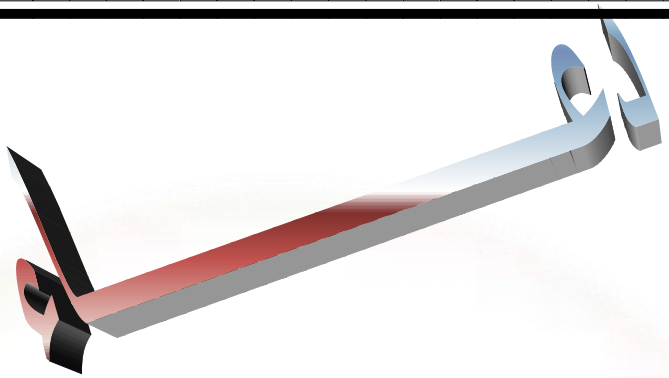
شعرية الكتابة و بلاغة المحو في الشعر المغربي
المعاصر ديوان تمتع المحو المهدي أخريف "أنموذجا"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي/ لغة عربية

إعداد الطالبتان:
*- فضيلة بن حمادة
*- عليمة بن حمادة

إشراف الأستاذ(ة):
وفاء مناصري

السنة الجامعية: **2018/2017**



يا رب لا تدعنا نصاب بالغرور إذا نجحنا

و لا باليأس إذا فشلنا، بل ذكرنا دائما بأن

الفشل هو التجربة التي تسبق النجاح.

يا رب إذا أعطيتنا نجاحا فلا تفقدنا تواضعنا

وإذا أعطيتنا تواضعا فلا تفقرنا اعتزازنا

بكرامتنا.

آميـــن.

شكر وعرفان

يقول عز وجل « **وإذ تأذن رَبُكُمْ لئِنْ شَكَرْتُمْ لَأزِيْدَنَكُمْ** »

وعليه لا يسعنا إلا التقدم بالشكر والثناء لله تعالى على هذا البحث، كما لا يفوتنا التبجيل بالشكر والامتنان لعظيم مجهود أستاذتنا القديرة بتوجيهاتها القيمة طوال فترة البحث، وصبرها المتجلد رغم كثرة هفواتنا، ونسأل الله أن يوفقها في كل درب تسلكه.

كما نتقدم بالشكر لكل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث سواء من قريب أو من بعيد.

إهداء

الحمد لله الذي وفقنا لهذا ولم نكن

لنصل إليه لولا فضل الله علينا.

أما بعد نهدي هذا العمل المتواضع إلى **الأم والأب**

العزيزين حفظهما لله لنا اللّذان سهرا وتعبا على تعليمنا.

إلى كل الأصدقاء والأحباب من دون استثناء

إلى أستاذتي الكرام وكل رفقاء الدراسة.

إلى كل هؤلاء اهدي باكورة هذا العمل المتواضع

راجيا من الله عز وجل أن يكون لنا ذخرا يوم القيامة.

مقدمة

مقدمة:

إنّ المحو هو أسس التركيب الشّعري آلما بعد حداثي الذي أنتقل بالقصيدة من حال المجيب إلى حال الراحل في غَيَاهِبِ المجهول لا بحثا عن الحقيقة إنما مساءلته للامعلوم تساوقا وبنية المتناقضات.

ها هنا إشتكل المبحث عدة إشكالات منها:

– ما الذي قدّمه المحو للقصيدة العربية بعامة؟ والمغربية بخاصة؟

– كيف نحاور المسكوت عنه؟

– كيف وظّف المهدي أخريف المحو؟

إن الإجابة على هذه الإشكالات اقتضى عنونة هذا البحث بـ " **شعرية الكتابة وبلاغة المحو في الشعر المغربي المعاصر، ديوان تمتع بالمحو للمهدي أخريف أنموذجا**"، وقسمنا هذا البحث إلى مقدمة وفصلين عنونا الفصل الأول بـ " **الشعر المعاصر والاحتفاء بشعرية الكتابة**" والذي بدوره قسمناه إلى ثلاث مباحث فتناولنا في المبحث الأول الذي حمل عنوان " **الشعر الحر تفجر أزمة البيت**" وفي المبحث الثاني المعنون بـ:" **قصيدة النثر ورهانات اللاشكل**" والمبحث الثالث عنوناه بـ " **مغامرات الكتابة وإبدالاتها**" أما الفصل الثاني وهو تطبيقي فعنوناه بـ " **شعرية المحو لدى المهدي أخريف**" وقسمناه إلى مبحثين المبحث الأول بعنوان"**الكتابة بين المحو والامتلاء**" والثاني **"تشكيلات القصيدة في رحاب لا نهاية البياض"**.

أما فيما يخص الخاتمة فأجملنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها.
وقد اخترنا هذا الموضوع رغبة منها في كشف ما وراء المحو ومعرفة أهميته في القصيدة.

ولكل موضوع صعوباته وقد صادفتنا صعوبات عديدة منها:

– صعوبة قراءة النص الشعري وتأويله الأمر الذي أسهم في جعل البحث لا يصل إلى أقصى أهدافه.

– انعدام الدراسات الأكاديمية حول هذا الشاعر (المهدي أخريف)، وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على قائمة من المصادر والمراجع أما عن "المصادر" اعتمدنا على مجموعة من المصادر منها ديوان **تمتع بالمحو للمهدي أخريف، الأعمال الشعرية الكاملة لأدونيس وقضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، والأعمال الكاملة**

للماغوط أما المراجع فيها: **قصيدة النثر العربية لأحمد بزون، الشكل والخطاب لمحمد الماكري، الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها (الشعر المعاصر) لمحمد بنيس.**

أما فيما يخص المنهج المتبع فهو **المنهج السميائي.**

وفي الأخير إذا كان هذا البحث قد أكتمل على هذه الصورة فإن الفضل في ذلك لله أولا ثم للأستاذة المشرفة التي أرشدتنا ووجهتنا وصبرت على هفواتنا.

الفصل الأول

الفصل الأول: الشعر المعاصر والاحتفاء بشعرية الكتابة.

أولا: الشعر الحر وتفجر أزمة البيت.

ثانيا: قصيدة النثر ورهانات اللاشكل.

ثالثا:مغامرات الكتابة وابدالاتها.

أولا- الشعر الحر و تفجر أزمة البيت.

تأتى للشعر الحر مكنة الإنعتاق من أسر هيمنة الشكل الواحد متمثلا في عمود الشعر بما يحمله من خصيصات بانية له في أول من أطلق هذه التسمية **نازك الملائكة** التي نشرت قصيدة حرة الوزن المعنونة بـ "**الكوليرا**" تصور فيها ألامها و حزنها بسبب ما أصاب الشعب من وباء الكوليرا[1].

من هنا يأتي هذا النمط المبسط" إنه الشعر الحر الذي لا يتقيد بقافية واحدة و بحر تام، بل يقيم القصيدة على التفعيلة بدلا من السطر محطما استقلال البيت العمودي، قاضيا على عزلته من أجل دمجه مع الأبيات الأخرى في بناء فني متماسك"[2]، أي أن الشعر الحر يعفي التقيد بقافية واحدة و وزن واحد فيختلف عن شعر الشطرين الذي يقوم على استقلالية البيت لأنه يقوم على التفعيلة.

من هنا يتحدد أسلوبه "بأنه شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت و إنما يصح أن يتخير فيه عدد التفعيلات من شطر إلى شطر و يكون التخيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه"[3]، أي أن الشعر الحر هو ذو شطر واحد ليس له طول محدد بل تتحكم فيه عدد التفعيلات و النقاد و الشعراء بهذه التسمية التي أطلقتها **نازك الملائكة** يقولون " إن الشعر الحر هو الشعر الذي لا يتقيد بقافية واحدة و لا بحر تام و يقيم القصيدة الجديدة على التفعيلة بدلا من الشطر الشعري محطما استقلال البيت العمودي"[4]، و من هذا التعريف يتبين **أن نانزك الملائكة** في تعريفها للشعر الحر ركزت على الشكل دون المضمون.

قد قام **السياب** بوضع العلامات المميزة للشعر الحر لكنه لم يكتف بالتعريف الشكلي السابق الذي حددته **نازك الملائكة** من قبل حيث قال:"إن الشعر الحر بناء فني جديد و اتجاه واقعي جديد جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية و أدب الأبراج العاجية و جمود الكلاسيكية، كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد الشعراء السياسيون و الاجتماعيون الكتابة به"[5].و معنى ذلك أن القصيدة الحرة تختلف عن القصيدة القديمة من حيث الشكل و المضمون فهي بناء متماسك يقوم على التفعيلة لا استقلالية البيت.

و يرى **السياب** أيضا:" أنه لابد لكل ثورة ناضجة من أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل، فالشكل تابع يخدم المضمون و الجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد و يحطم الإطار القديم كما تحطم البذور

---

[1] – ينظر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة للنشر، بيروت، ط1، 1962م، ص 23.

[2] – أحمد صالح محمود عبد ربه: شاعر الرافدين بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراه، كلية اللغة، جامعة الأزهر، 1996–1997، ص 215.

[3] – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 60.

[4] – أحمد صالح محمود عبد ربه: شاعر الرافدين، بدر شاكر السباب، مذكرة رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، 1996–1997، ص 215.

[5] – فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص 110.

قشورها"[1]. بمعنى أن الشعر الحر هو ليس مجرد ثورة عروضية بل ثورة على المضمون بالدرجة الأولى ذلك أن المضمون هو الذي يحدد الشكل.

و هناك عدة تسميات لهذا الشكل الجديد، **فنازك** حاضنته الوليدة تبادر إلى منح طفلتها اسما ذكوريا فتسميها الشعر الحر[2].و جاءت خالدة سعيد فأطلقت مسمى حركة الشعر[3]، كذلك نجد النويهي يتردد بين عدد من الأسماء كالمرسل و المطلق[4]، و غالي شكري يسميه بحركة الشعر الحديث و سماه صلاح عبد الصبور بشعر التفعيلة و هو بهذا يستجيب لدواعي القصيدة[5].

إلا أن تسمية الشعر الحر هي الأصح لأنها أقرب إلى الواقع.

1- عوامل انبثاق حركة الشعر الحر:

لقد ساهمت عدة عوامل في انبثاق حركة الشعر الحر منها العوامل الاجتماعية و تمثلت فيما يلي:

أ- النـزوع إلـى الواقـع: "تتيح الأوزان الحرة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل و الجد غايتها"[6]، بمعنى أن الأوزان الحرة تمنح الفرد المعاصر إعمال ذهنه في موضوعات العصر و الحرية.

ب- الحنـين إلـى الاستقلال: يحب الشاعر الحديث أن يتميز عن الشاعر القديم، إنه يحب أن يبدع شيئا يستوحيه من حاجات العصر، فحرقة الاستقلال هذه تساهم في دفع الشاعر الحديث إلى البحث في أعماق نفسه عن قدرات و خصائص تميزه عن أسلافه[7].

جـ- النفور من النموذج: " من طبيعة الفكر المعاصر عموما أنه يجنح إلى النفور مما أسميه بالنموذج، في الفن و الحياة و يقصد بالنموذج اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة و تكرارها بدلا من تغييرها و تنويعها"[8]، بمعنى أن الشاعر الحديث يبحث عن الحرية و يريد أن يحطم القيود و يعيش وفق مجالاته الفكرية و الروحية.

---

[1] – حسن الغرفي: كتاب السياب النثري، منشورات مجلة الجواهر، فاس، أكتوبر 1986، ص 86.

[2] – ينظر عبد الله الغدامي: تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي للنشر، ط2، 2008، ص 19.

[3] – المرجع نفسه، ص19.

[4] – المرجع نفسه، ص 20.

[5] – المرجع نفسه، ص 22.

[6] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة للنشر، بيروت، ط1، 1962، ص 43.

[7] – ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 45.

[8] – نازك الملائكة:قضايا الشعر المعاصر، ص 45.

د- **إيثار المضمون:** " إن الشعر الحر في جوهره ثورة على تحكيم الشكل في الشعر، إن الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيما يراعي فيها الشطر و إنما يريد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها[1].

و هذه العوامل الأربعة هي العوامل الأساسية أو الرئيسية التي أحاطت في انبثاق حركة الشعر الحر و نجعل ما خلا في الخطاطة الآتية:

عوامل انبثاق حركة الشعر الحر

مخطط يوضح عوامل انبثاق حركة الشعر الحر

2- الثورة على المقاييس القديمة:

أ- الثورة على اللغة التقليدية:

"لقد أيقن رواد الشعر الحر أن لكل تجربة لها لغتها و أن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة أو منهاجا جديدا في التعامل مع اللغة"[2]، بمعنى أن اللغة التقليدية جامدة و عاجزة عن مواكبة حركة الحياة الجديدة لهذا لابد من تجديد اللغة على ضوء تجربة جديدة و فهم جديد للحياة.

" و على هذا الأساس قامت ثورة **نازك الملائكة** على اللغة التقليدية التي جمدت بفعل التكرار وبليت بكثرة الاستعمال حتى فقدت معناها و تأثيرها و علاقتها بالحياة"[3]، معنى ذلك أن اللغة التقليدية أصبحت عاجزة عن مواكبة الحياة إن اللغة في نظر **نازك**، كائن حي يحيا و يتطور و يصاب بالفقر والموت إذا لم يجد المناخ المناسب للحياة.

و تذكر **نازك** في مقدمة " **شظايا و رماد**" أن طائفة من الألفاظ التي كثر استعمالها ملتها الأسماع مثل: (عمبر، كافور، غصن، هلال، صدع)،مع أنها كانت معبرة في العصور السابقة على الذوق و التجديد لكن

[1] - المرجع نفسه، ص 48.

[2] - عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار الفكر العربي للطبع و النشر، ط3، (د.ت)، ص 174.

[3] - فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، اتحاد الكتاب العرب للنشر، دمشق، 2005، ص 209.

الاستعمال الكثير جردها من معناها"[1]، أي أن الألفاظ التي كثر استعمالها لم يعد لها معنى كما أن الشاعرة ترى "أن أمر التجديد في لغة الشعر منوط بالشاعر، لأن شاعرا واحد قد يصنع للغة ما لا يصنعه ألف نحوي و لغوي مجتمعين"[2].

أي أن الشاعر بإحساسه المرهف و سمعه اللغوي الدقيق يمد الألفاظ معاني جديدة لم تكن لها فالشاعر إذن هو الذي تتطور على يديه اللغة و لا شأن للنحوي و اللغوي في ذلك.

إن حداثة **نازك** اللغوية تجلت في اللفظة فتراها تدعو الشاعر المعاصر إلى أن"يدخل تغييرا جوهريا على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة، ذلك لأن الألفاظ تخلق كما يخلق كل شيء يمر عليه أصبع الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة"[3] و مؤدى ذلك أن الشاعر الحر لم يعد رهان قاموس لغوي تتيح قدراته الإبداعية.

و قد رفضت **نازك** استعمال ألفاظ عامية في الشعر الفصيح لأسباب منها:

1- "إن استعمال العامي منفر للنفس العربية"[4]، و مؤدى ذلك أن الاستعمال العامي يعيد النفس العربية إلى الآفاق المختلفة و عهود الظلام و العذاب التي نشأت فيه اللهجات العامية.

2- " أن العامية لغة ساذجة تعكس العواطف البدائية و ضحالة الفكر"[5]، معنى ذلك أن العامية لغة فقيرة الدلالات في حين اللغة الفصحى أغنى.

3- " أن اللغة العامية قد أسقطت كل ما كان مترابطا في اللغة العربية"[6].

أما تطور اللغة عند **السياب** فكان نابعا من إيمان الشاعر "بأن اللفظة بلا شك هي اللبنة الأساسية في البناء الفني كله للقصيدة و لهذا وجب أن تكون شاعرية بكل ما في هذه الكلمة من معنى"[7].

و ليس معنى ذلك أن الشعراء القدامى لم يقدموا اللفظ العشري بل بالعكس إلا أن واجب الشاعر المعاصر هو إحياء هذه اللفظية و شق طرائق النمو أمامها حتى تصل إلى الكمال.

---

[1] – ينظر: نازك الملائكة: شظايا و رماد، ص 3.

[2] – المصدر نفسه، ص 2.

[3] – المصدر نفسه، ص2.

[4] – فائح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 228.

[5] – المرجع نفسه، ص 228.

[6] – المرجع نفسه، ص 228.

[7] – أحمد صالح محمود عبد ربه: شاعر الرافدين بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر 1996-1997، ص 452.

و يرى "**السياب**" أيضا " أن اللغة من الأسباب الأولى التي يجب أن يوضع عليها الأصبع فلقد كان الشاعر الجاهلي يتحدث بلغة أهله و قومه، أما الآن فإن الازدواج اللغوي"حدد التوسع الفكري بصورة عامة و الشعر بصورة خاصة"[1].

و عندما سئل **السياب** عن أسباب لجوئه للأسطورة و الرمز في الشعر و اتخاذها لغة و تعبيرا جديدا في شعره أجاب" الواقع أن الشاعر الآن يعيش أزمة كبرى، إنه يعيش في عالم لا يعطيه سوى علاقات متدهورة بين الإنسان و الإنسان، و سوى تفكير و تحطيم لوجوده و إنسانيته إن واقعنا لا شعري ولا يمكن التعبير عنه باللاشعور إن الأسطورة الآن هي ملجأ دافئ للشاعر"[2] و من هنا ننتهي إلى أن تجربة **السياب** كانت موغلة توفي حداثة قلبية لمضامين القصيدة و بذلك هو يغاير **نازك الملائكة** في كون هذه الأخيرة انتصرت إلى تعدي المتعاليات العروضية.

" إن اللغة عند **البياتي**" مرتبطة بالإنسان الشاعر في علاقته بالحياة و ليست مجرد خلق علاقات جديدة بين مفردات اللغة"[3].

فاللغة مرتبطة بتجربة الشاعر في الواقع و هو لا يستطيع أن يبدع ما لم يحط علما بشروط الحياة التي يعيشها.

" كما أن اللغة الشعرية مرتبطة بإحساس الشاعر و معاناته في الواقع"[4]، أي أن اللغة نابعة من تجربة الشاعر في الحياة.

إن اللغة الشعرية التي أرادها"**البياتي**" " هي ثورة على السلطة اللغوية التي تمثل الكلمة في معجمها اللغوي"[5] لذلك وجب تجاوز المعجم الأصلي و الدعوة إلى الدلالة الجديدة، و تبقى اللغة عند **البياتي** مرتبطة بتجربته في الواقع باعتبارها تعبير عن رؤيته للحياة بها يشخص رؤاه باعتبارها الوطن يقول:

وطني المنفى
منفاي الكلمات
صار وجودي شكلا

---

[1] – أحمد صالح محمود عبد ربه، شاعر الرافدين، بدر شاكر السياب، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه،كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، 1996–1997، ص 452.

[2] – المرجع نفسه، ص 454.

[3] – فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر، ص 235.

[4] – المرجع نفسه، ص 235.

[5] – بلخوجة عبد العزيز: الرؤيا الشعرية في بيانات عبد الوهاب البياتي، رسالة لنيل الماجستير كلية الآداب و الفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2014–2015، ص– ص 85–86.

و الشكل وجودا في اللغة العذراء[1].

فاللغة الشعرية أصبحت عنده النور و الشكل الذي يرى به الوجود في محاولة اكتشاف عوامل غامضة.

ب- التجديد في موسيقى الشعر الحر:

عمد الشعر الحر إلى تخطي إيقاع الشعر القديم بهدف إحداث حداثة التعديل و التغيير ببنية القصيدة بحيث تكون ملائمة لتطور مضمون الحياة.

"من التشكيلات التي نظرت لها **نازك الملائكة** داخل هذه الحركة بحور الشعر الحر إذ قسمت البحور إلى بحور صافية و أخرى ممزوجة"[2].

1- البحور الصافية: هي التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات و هي:

- **الكامل:** شطره (متفاعلن متفاعلن متفاعلن).
- **الرمل:** شطره (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن).
- **الهزج:** شطره (مفاعيلن مفاعيلن).
- **الرجز:** شطره (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)[3].

و هناك بحران اثنان يتألف كل شطر فيها من أربع تفعيلات هما:

- **المتقارب:** شطره (فعولن فعولن فعولن فعولن).
- **الخبب:** شطره (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) أو (فعلن فعلن فعلن فعلن)[4].

2- البحور الممزوجة: و هي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات، و هما بحران اثنان:

- **السريع:** شطره(مستفعلن مستفعلن فاعلن).
- **الوافر:** شطره (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)[5].

فنازك الملائكة ثارت على الأوزان الخليلية اعتقاد منها أنها لا تتماشى مع شروط الحياة الجديدة وعدتها قيودا تحد من قدرة الشاعر على التوغل في الواقع والتعبير عن مشكلات العصر[6].

---

[1] - عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية، ج1، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، (د.ط)، 1995، ص 448.

[2] - ينظر: نازك الملائكة: قضايا المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط1، 1962، ص 67.

[3] - المرجع نفسه، ص 67.

[4] - المرجع نفسه، ص 67.

[5] - المرجع نفسه، ص 68.

[6] - ينظر نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، 1976، ص 03.

فالأبيات التالية تنتمي إلى البحر الذي سماه الخليل "المتقارب" وهو يرتكز إلى تفعيلة واحدة هي "فعولن" من قصيدتها "يوتيوبيا الضائعة".

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

ونشيد يوتيوبيا في الرمال[1]

وحين ينعطف شكل هذا المقطع عبر نسق النحو الخليلي تقول **نـازك** " أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل، كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة ألف لا"[2]، معنى ذلك أن أسلوب الخليل يقيد حرية التعبير وتقول: " أنا إذن مضطرة إلى أن أتم بيتا له شطران فأتكلف معاني أخرى غير هذه وربما جاء البيت الأول بعد ذلك كما يلي:

" ونسيج الغمائم ملء السماء يداك للمس النجوم الوضاء"[3]

فالشاعرة أضافت لفظة الوضاء للنجوم وهي إضافة لا يقتضيها المعنى سوى لإتمام الشطر بتفعيلاته الأربع كما انقلبت لفظة "الغيوم" إلى اللفظة المرادفة "الغمائم" التي لم تؤدي المعنى بشكل دقيق إلى جانب العبارة "ملء السماء" التي رقعت بها الشاعرة المعنى[4].

" يتحدد مفهوم الشعر الحر عند **نـازك** بأنه ظاهرة عروضية قبل كل شيء ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ويعنى بترتيب الأسطر في القوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحته"[5]، مزية هذه الطريقة تحرير الشاعر من عبودية الشطرين فالبيت ذو التفاعيل الستة يضطر فيها الشاعر أن يختم كلامه عند التفعيلة السادسة " وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء"[6]، " وفي مقابل هذا النشارة **نـازك الملائكـة** أعلنت هذه الدعوة الجديدة في نصوص كثيرة منها قصيدة "جدران وظلال":

وهناك في الأمان شيء جامد

---

[1] – نازك الملائكة، شظايا ورماد، ص 03.

[2] – المصدر نفسه، ص– ص 4– 5.

[3] – المصدر نفسه، ص 04.

[4] – ينظر المصدر نفسه، ص 05.

[5] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، (دار العلم) منشورات مكتبة النهضة، ط1، 1962، ص 69.

[6] – نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة للنشر، بيروت، 1976، ص 05.

حجزت بلادته المساء عن النهار

شيء رهيب بارد

خلف الستار

يدعى الجدار"[1]

أما عن القافية ذلك الحجر الذي يضفي على القصيدة لونا رتيبا يمل السامع منه" ومن المؤكد أن القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة ووأدت معاني كثيرة لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها "[2] ،معنى ذلك أن الشاعر قادر على وضع قواعده الخاصة انطلاقا من عصره، ومن حقه الثورة على القواعد القديمة التي أصبحت تشكل عائقا أمام التعبير الحر.

أما **السياب** فيذهب إلى أن الثورة الحركة الشعرية ليست ثورة على القديم لأنه قديم بل تجاوز للفاسد وتطوير للصالح"[3]، ويرى في ثورة رواد الشعر العربي الحر على قيود البحر أو عدد التفعيلات أو القافية الموحدة امتدت للثورات السابقة"[4]، بمعنى أن ثورة الشعر العربي الحر ما هي إلا امتداد للثورات السابقة والخطوة الثانية بعدها.

فقد ثار على القافية الموحدة من خلال ثورته على نظام البيت لأن الشاعر الحديث يطمح إلى أن تكون القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء والقافية تحول دون ذلك"[5].

" أما الثورة على الوزن في نظر **السياب** فقد استدعتها أسباب أهمها تحطيم نظام البيت، وتحقيق وحدة القصيدة، فعدم التزام عدد محدد من التفعيلات وعدم التزام قافية موحدة وقاموس شعري محدد، كل ذلك من شأنه أن يدفع إلى إبداع شعر يواكب حركة الحياة الجديدة"[6].

" لقد ظهر تجديد "**البياتي**" في خرق النظام العمودي في الإيقاع بتحطيم نسقية البيت الشعري التقليدي المعتمد على تناظر الشطرين ووحدة القافية والروي فأعتمد على الأسطر الشعرية المختلفة المتنوعة القوافي".[7]

---

[1] – المصدر نفسه، ص 05.

[2] – المصدر نفسه، ص 06.

[3] – فاتح علائق:مفهوم الشعر عند رواد الشعر، ص 100.

[4] – المرجع نفسه، ص 100.

[5] – ينظر: حسن الغرفي: كتاب السياب النثري، منشورات مجلة الجواهر، فاس، 1986، ص 85.

[6] – ينظر: المرجع نفسه، ص– ص 86–87.

[7] – بلخوجة عبد العزيز، الرؤيا الشعرية في بيانات عبد الوهاب البياني، رسالة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2014م– 2015م، ص– ص 85– 86.

" يرى **البياتي** أن موسيقى القصيدة من حيث أنها إيقاع امتداد لإيقاع أكبر هو موسيقى الكون"[1]
ولهذا فالقصيدة من حيث أنها إيقاع أصغر علاقة الشاعر مع إيقاع العالم حوله، وهذا يعني أن الشعر كوني شامل في حركته ونظامه لهذا يقول **البياتي** " التفاعيل مرتبطة بحركة قلبي، وهذه مرتبطة بحركة الواقع، وهذا مرتبط بواقع أبعد منه"[2]، وهذا يعني أن الشعر لا ينعزل أبدا عن العالم سواء في مضمونه أو في إيقاعه.
" ويرى أيضا أن الموسيقى الجديدة تتجاوب مع نفس الشاعر الحديث"[3]، بمعنى أن لكل تجربة جديدة لها موسيقى خاصة بالقصيدة وليست خاصة بالبيت كما في التجربة القديمة.

ثانيا- قصيدة النثر ورهانات اللاشكل:

إن الرغبة في تأسيس أدب جديد وإظهاره بمظاهر جديدة متوافقة مع روح العصر والتقدم الحاصل فيه تقوم على الفهم الحي للنمط الكتابي أيا كان نوعه وهدفه ووظيفته.
" ولما كان **أدونيس** يرى الشعر على أنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة أو الصيغ التقليدية، لذا يبدو الشعر تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة"[4].
" وتعتبر قصيدة النثر نموذجا حيا لهذا التمرد على الأشكال والطرق الشعرية التقليدية حيث كانت هناك محاولات كثيرة قد جرت قبل بزوغ فجر قصيدة النثر تمثلت بالشعر الحر، القائم على التفعيلة"[5]،معنى هذا أن قصيدة النثر تمردت على الأشكال التقليدية كما أنها تختلف عن الشعر الحر" ولقد بدأ التأسيس لمفهوم جديد للشعر واضحا عند **أدونس** منذ البدايات الأولى في كتاباته وتنظيراته حين نشر في "مجلة شعر" دراسته المشهورة "محاولة في تعريف الشعر الحديث" والتي يمكن أن نعتبرها ملمحا أوليا في تشكيل قصيدة النثر إذا ما قورنت مضامين هذه الدراسة مع أفكار "سوزان بيرنار" في كتابها الذي يحمل عنوان" قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن"[6].

---

[1] – فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، إتحاد كتاب العرب للنشر، دمشق، 2005، ص 242.
[2] – المرجع نفسه، ص 242.
[3] – المرجع نفسه، ص 253.
[4] – ينظر: أدونيس: زمن الشعر، دار العودة بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 09.
[5] – أودنيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت، لبنان،ط1، 1971، ص 108.
[6] – رياض نويصر، موقف النقد المغاربي من قصيدة النثر، مذكرة لنيل درجة الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013م، ص 17.

1- عوامل ظهور قصيدة النثر:

لقد ظهرت قصيدة النثر نتيجة لعوامل كثيرة منها:

"- انعتاق اللغة العربية وتحررها.

- ضعف الشعر التقليدي الموزون وانحطاطه.

- التحرر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة الخليلية، وقد زاد هذا في تقريب الشعر من النثر.

- نمو الروح الحديثة التي ترفض القواعد الصارمة النهائية والأشكال المسبقة.

- أثر الثورات والتراث الأدنى القديم في مصر وبلدان ما كان يسميها أنطوان سعادة بالهلال الخصيب.

- أثر ترجمة الشعر العربي على الثقافة العربية الحديثة.

- ارتفاع مستوى النثر الشعري، وهو من حيث الناحية الشكلية يمثل الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر"[1]، وهذه العوامل توحي بالرغبة في التحرر والاتفاق والتمرد على التقاليد المسامات شعرية وعروضية وعلى تقاليد اللغة.

" وصرح **أدونيس** ولأكثر من مرة بأن أصل القصيدة "قصيدة النثر" يرجع إلى الأدب العربي فقد ظهرت في فرنسا إبان النطق الأول من القرن التاسع عشر على يد شاعر فرنسي "لويس برتدارند" وترك مجموعة باسم "غاسبار الليل" وهو شكل تبناه، فيما بعد"بودلير" محييا ريادة "برتراند" في هذا المجال وتبعه آخرون كثيرون"[2]، معنى ذلك أن **أدونيس** يرى في أصل قصيدة النثر أصل عربي.

" لقد سارع أعضاء من جامعة "متفر" إلى ترجمة كتاب "سوزان برنار" وتبيين المبادئ الواردة فيه وكان أول من سعى إلى ذلك **أدونيس** في مقالته التي كتبها(في قصيدة النثر)، تلاها إصدار **لأنسي الحاج** تحت عنوان "لن"[3] ولهذا تكون للترجمة دور في ظهور هذا النمط الشعري".

2- نقد قصيدة النثر:

" إن من أبرز الإشكالات التي أثارتها قصيدة النثر بالموازاة مع إشكاليات المصطلح والنشأة، فقد لاقت الكثير من مظاهر النقد اللاذع الموجه إلى دعاتها وشعرائها الذين اتهموا بشتى الاتهامات"[4].

---

[1] - أحمد بزون: قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار القدر الجديد، بيروت، ط1، 1996، ص 67.

[2] - أدونيس:موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط1، 1993م، ص- ص، 112- 113.

[3] - رياض نويصر: موقف النقد المغاربي من قصيدة النثر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013م، ص 28.

[4] - ينظر: علي داخل فرج، محاكمة الخنثى في الخطاب النقدي العراقي (دراسة ما وراء نقدية)، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2011م، ص 170.

" يرى "غالي شكري" أن تسمية "قصيدة النثر" تسمية خاطئة معتبرا إطلاق هذه التسمية أخر رواسب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي"[1]، معنى ذلك أن غالي شكري يرى في تسمية قصيدة النثر تسمية خاطئة كونها أخر رواسب الكلاسيكية.

" ويذهب أيضا أن تسمية قصيدة النثر مسيئة إلى دعاتها وهي مسيئة للناقد الحديث" أما "عبد العزيز المقالح" " يرى أن تسمية "قصيدة النثر" خاطئة وأقر بديلا لها "القصيدة الأجد""[2].

ويذهب "عبد الكريم الناعم" " حين يعلن أن تسمية "قصيدة النثر" لا تخلو من تضاد " قصيدة ≠ نثر""[3]، أي أن الاسم فيه تناقض بين القصيدة والنثر.

كما أيضا **نازك الملائكة** التي انتقدت تيار"قصيدة النثر" انتقادا شديدا تميز بالانفعالية وقد ذهبت إلى أن "قصيدة النثر" ليست إلا نثرا عاديا حيث تقول " شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غربية في السنوات العشر الماضية فأصبحت بعض المطابع تصدر كتب تضم بين دفاتها نثرا طبيعيا مثل أي نثر أخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة "شعر" ويفتح" القارئ تلك الكتب متوهما لأنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير انه لا يجد من ذلك شيئا".[4]

ومعنى ذلك أن **نازك** ترى في " قصيدة النثر" مجرد نثر عادي فليس فيه لا بيت ولا شطر.

" كما اعتبرت تسمية هذا الشكل "قصيدة النثر" خطأ كبير لما أحدثته من فوضى في المصطلحات وذلك بضم مصطلح النثر والشعر"[5]، ورغم هذه الانتقادات التي وجهت لقصيدة النثر إلا أنها قد تمظهرت في الشعر العربي المعاصر و من آخر منجزات الحداثة الشعرية.

3- تعريف قصيدة النثر:

"قصيدة تتميز بواحدة أو أكثر" من خصائص الشعر الغنائي غير أنها تعرض في المطبوعات على هيئة النثر وهي تختلف عن الشعر النثري بقصرها وبما فيها من تركيز، وتختلف عن الشعر الحر لأنها لا تهتم بنظام المتواليات البيتية، وعن فقرة النثر بأنها ذات إيقاع ومؤثرات صوتية"[6]، ومعنى هذا التعريف أن قصيدة

[1] – رابح سعيد ملوك: قصيدة النثر العربية (بحث في المفهوم والبنى)، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2012م، ص 62.

[2] – المرجع نفسه، ص– ص62– 63.

[3] – المرجع نفسه، ص 63.

[4] – ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 186

[5] – ينظر: المرجع نفسه، ص 183.

[6] – رياض نويصر: موقف النقد المغاربي من قصيدة النثر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013، ص 38.

النثر تتميز بخاصية الغنائية وهي تختلف عن الشعر النثري وعن الشعر الحر كما أن لها إيقاعها الصوتي الخاص.

ويقدم **يوسف الخال** تعريفا مبسطا "لقصيدة النثر" فيقول:" هي شكل يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم بأنه يستند إلى النثر ويسمو به إلى مصاف الشعر، فيما يسند الشعر الحر إلى الشعر التقليدي، ومن هنا التزامه الأشطر شكلا"[1]، ومعنى ذلك أن قصيدة النثر تختلف عن الشعر الحر فقصيدة النثر تستند إلى النثر والشعر الحر يسند إلى الشعر التقليدي.

ويرى "**أنسي الحاج**" أن " قصيدة النثر هي اللغة الأخيرة في سلم طموحه لكنها ليست باثة سوف يظل يخترعها"[2].

أما **أدونيس** فيعرفها أنها " كلمات عادية مشحونة بطاقة غامضة شكل يجري فيه الشعر كتيار كهربائي عبر جمل وتراكيب لا وزن لها ظاهريا ولا عروض وعالم متشابك كثيف مجهول غير واضح المعالم"[3]، بمعنى أن قصيدة النثر كلمات عادية يجري فيها الشعر كتيار كهربائي.

4- خصائص قصيدة النثر:

وفي الوقت الذي تحرر هؤلاء الكتاب من الوزن أو الشكل أو القافية كان عليهما أن يلتفتوا إلى جملة عناصر، افترضتها "سوزان بيرنار" في تحليلها لقصيدة النثر الغربية وهكذا نجدها قد حددت ثلاثة شروطها منها:

- **الوحدة العضوية:** " أن قصيدة النثر تفرض إرادة واعية للانتظام في قصيدة وينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة، مما يتيح تمييزها من الشعر المنثور أو النثر الشعري"[4] بمعنى أن قصيدة النثر تمتاز بالوحدة العضوية المستقلة.

- **المجانية:** " ليس لقصيدة النثر أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها ويحدد فكرة المجانية فكرة اللازمنية في الحد الذي لا تتطور فيه القصيدة نحو هدف ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار".[5]

- **الإيجاز:** تبتعد عن الاستطراد في الوعظ الخلقي وغيره، كما تبتعد عن التفاصيل التفسيرية وكل ما قد يؤول بها إلى عناصر النثر الأخرى.[6]

---

[1] - أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، ص 59.

[2] - إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 78.

[3] - المهدي عثمان: إطلالة على قصيدة النثر العربية، مجلة جامعة ابن رشد، هولندا، ديسمبر ، 2011م، ع 4، ص 36.

[4] - محمد علاء الدين عبد المولي، وهم الحداثة، (مفهومات قصيدة النثر نموذجا)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م، ص 42.

[5] - المرجع نفسه، ص 42.

[6] - المرجع نفسه، ص 42.

" فهذا "**أنسي الحاج**" يتبنى الإطار النظري بكليته، كما دعت إليه "برنار" ويحرص حرصا شديدا على ضرورة احتوائه من خلال قوله: " إن عناصر الإيجاز والتوهج والمجانية ليست قوانين سلبية بمعنى أنها ليست للإعجاز ولا قوالب جاهزة إنها الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسي موهبة الشاعر، تجربته الداخلية"[1]، معنى ذلك أن عناصر مثل " الإيجار" و"التوهج" والمجانية يعدها **أنسي الحاج** أدوات معينة لنجاح قصيدة النثر وليست لازمة وهي موهبة الشعر.

وكذلك يحدد "**أدونيس**" خصائص قصيدة النثر حيث يقول " قصيدة النثر شاملة، متمركزة مجانية كثيفة ذات إطار هي عالم مغلق، مقفل على نفسه، كاف بنفسه"[2]، ومؤدى هذا القول **أدونيس** قد بين خصائص لقصيدة النثر منها الشمولية والمجانية والكثافة.

5- إيقاع قصيدة النثر:

انتقت قصيدة النثر لثبوتية القاعدة في الشعر العمودي وما تعقبها من تحديدات في الشعر الحر بوصفها شكلا جديدا يتأبى قيود المتعاليات النصية.

" لقد وصل الأمر بالبعض في رفض الإيقاع الخليلي (العروضي) إلى حد نفي أن يكون الوزن والقافية من أصول الشعر وقواعده على حد تعبير يوسف الخال"[3]، بمعنى أن الوزن والقافية لا يضمن الشعرية للقصيدة.

أما "**أنسي الحاج**" فكان أكثر تماديا في هذه المسألة حين يصرح قائلا: " إن شروط العروض هي أمر اعتبره موجها إلى سواي منذ أن كتبت نثر و لم أحد عنه ولا أزال"[4]، بمعنى أن العروض ليست من ضروريات قصيدة النثر.

كما أن "خالدة سعيد" عند تعليقها على مجموعة (حزن في ضوء القمر) **لمحمد الماغوط** تخلص بأن" عناصر الشعر القديم الرئيسية هي الوزن و القافية فهي الآنية التي تمسك بالمادة الشعرية جاء بعض الشعراء ليتخلوا عنها، فكسروا الآنية واندلق الشعر حيا بين أيديهم"[5]، معنى ذلك أن الوزن والقافية من العناصر الرئيسية في الشعر القديم في حين قصيدة النثر كسرت هذه القاعدة وتخلى الشعراء عنها.

" إن الموقف من العروض الخليلي الذي سقنا بعض ملامحه كان دافعا لأن يعرف مفهوم الإيقاع ضمن حركة الحداثة الشعرية العربية تحولا جذريا، فلم يعد الإيقاع نابع من الوزن والقافية بل أصبح نابعا من الصور

[1] – إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، ص 61.

[2] – رابح سعيد ملوك: قصيدة النثر العربية، (بحث في المفهوم والبنى)، ص 70.

[3] – المرجع نفسه، ص 242.

[4] – المرجع نفسه ، ص 243.

[5] – رابح سعيد ملوك: قصيدة النثر، (بحث في المفهوم والبنى)، ص 243.

والمعاني والأفكار"[1]، ويرى "**أدونيس**" أن الإيقاع في "قصيدة النثر" غير مرتبط بالعروض الخليلي" فالشعر لا يحدد بالعروض وهو أشمل منه بل إن العروض ليس إلا طريقة من طرائق النظم، أما إيقاع "قصيدة النثر" فإيقاع مختلف عن الإيقاع الخليلي فهو يكمن في إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية"[2]، معنى ذلك أن هناك فرق بين إيقاع قصيدة النثر والإيقاع الخليلي فإيقاع قصيدة النثر يكمن في الجمل والأصوات وغيرها في حين الإيقاع الخليلي خاص فقط بالوزن والقافية.

ويقول واصفا موسيقى " قصيدة النثر" " أنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة"[3]، بمعنى أن موسيقى "قصيدة النثر" نابع من التجارب في الحياة على عكس الموسيقى في القديم التي تخضع للإيقاعات.

" وبما أن قصيدة النثر تتخلى عن التفعيلة فهي تحاول تكثيف الموسيقى ومن العناصر التي يجري شحنها بالموسيقى.

- علاقة الكلمات ببعضها البعض
- علاقة الحروف (الترجيع الصوتي)
- الدلالات"[4]

لهذا الإتلاف بين تلك العناصر جميعا (علاقة الكلمات، علاقة الحروف الدلالات) يشكل لنا الإيقاع الداخلي. "إن إيقاع قصيدة النثر كامن في حركتها الداخلية بالقدر الذي يظهر في حركتها الخارجية، وهو قائم على التناغم الذي تخلقه ردود الفعل تجاه الواقع والذي يكون مصدره نفس الشاعر المنفعلة أو الفاعلة"[5]، بمعنى أن الإيقاع قصيدة النثر يكمن في العلاقات الداخلية للقصيدة المرتبطة بالنشاط النفسي للشاعر.

" ويميز "**يوسف الخال**" بين المفهوم القديم للإيقاع والمفهوم الحديث للإيقاع الشعري فيسمى الإيقاع أولا بالنغم والموسيقى ويقول" فللشاعر ملء الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص وهذا ما يميز المفهوم الحديث في الشعر عن المفهوم القديم الذي كان يصر على نوع معين من قواعد الوزن" ويميز "**يوسف الخال**" بين المفهوم القديم للإيقاع والمفهوم الحديث للإيقاع الشعري فيسمى الإيقاع أولا بالنغم والموسيقى ويقول" فللشاعر ملء الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص وهذا ما يميز المفهوم الحديث في الشعر عن المفهوم القديم الذي كان يصدر على

[1] – ينظر: رابح سعيد ملوك: قصيدة النثر (بحث في المفهوم و البنى)، ص 250.

[2] – نعمان عبد السميع متولي: إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013، ص 169.

[3] – المرجع نفسه، ص 170.

[4] – نعمان عبد السميع متولي: إيقاع الشعر الحر، إيقاع البيتى، قصيدة النثر، ص 173.

[5] – رابح سعيد ملوك: قصيدة النثر العربية (بحث في المفهوم والبنى)، ص 289.

نوع معين من قواعد الوزن"[1]، بمعنى أن المفهوم الحديث يمنح للشاعر الحرية في إيجاد إيقاعه في حين أن المفهوم القديم يحد من حرية الشاعر وذلك بإلزامه قواعد الوزن.

" وإذا كانت قصيدة النثر قد تخلت عن عروض الخليل وأوزانه فإنها اتخذت لها عروض تتمثل في تنوع الإيقاع وهذا التنوع يسري مستويين تناغم شكلي وأخر دلالي"[2].

أ- **التناغم الشكلي:** يختص بمعرفة الهيئة التي تظهر النسبة وتبيان التناغم الذي تحدثه الظواهر الصوتية في بعض مفرداته"[3]، وهذا التناغم الشكلي ينقسم إلى:

1- **الإيقاع الصوتي:** " يعتبر أكثر أنماط الإيقاع بساطة، يقوم على مجموعة العناصر الصوتية " الفونيمات" التي تولدها المفردات "[4]، فمثلا نجد في قصيدة " **يوسف الخال**" " يا قمر":

لا تسلْ عني، فماضي طَلَلْ

وغدي أنقاضُهُ، لا، لا تسلْ

أنت في جوك دنيا أمل

أه لو تمنحني بعض أمل

هاته من كبد الدهر غداً

باسماً أعذب من رشف القبل

وإذا بي يقظة تطوي الأزَلْ[5]

وفي هذه القصيدة تكرار صوت اللام.

2- إيقاع المفردة: " تعتبر المفردة اللغوية هي النواة الأولى التي ينبني عليها النص ومن خلال حضورها تحقق الإيقاع"[6]، ومن أمثلة ذلك قصيدة "**أدونيس**" " أرودا يا أميرة الوهم".

إنها ساعة الصمتْ

ساعة أن أصير شجرة أو نبْعا

إنها ساعة الغيطة

---

[1] – أحمد بزون: قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، ص 139.

[2] – ينظر: يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991، ص 244.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 245.

[4] – ينظر:رياض نويصر: موقف للنقد المغاربي من قصيدة النثر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013م، ص 135.

[5] – يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة. دار العودة للصحافة، والنشر، بيروت، ط1، 01- 01-1979م، ص 56.

[6] – رابح سعيد ملوك: قصيدة النثر العربية، ص 290.

ساعة أن أصير عاشقا أو قصيدةً

للأرواد،أزرع الهاوية وأفرح

إنها ساعة الولادة[1]

وهذه القصيدة تكرار لمفردات "ساعة"

3- إيقاع العبارة:

حركة الإيقاع في الجمل تنتج عن الخصائص التي تكتنفها في إطار موقعها داخل النص إضافة إلى طبيعة الذاتية للجمل ممثلة في البنى المقطعية والنبر والفعاليات الصوتية والدلالية، مما يشكل مجموع الخصائص الحركية التي تعمل على تعميق مفهوم الإيقاع"[2]، بمعنى أن إيقاع العبارة يكمن في البنى المقطعية والفعاليات الصوتية والدلالية، ومثال ذلك قصيدة "**محمد الماغوط**" " الرجل الميت".

يا قلبي الجريح الخائن

في أظفاري تبكي نواقيس الغبار

هنا أريد أن أضع بندقيتي وحدائي

هنا أريد أن أحرق هشيم الحبر والضحكات

لن نرى شوارع الوطن بعد اليوم

البواخر التي أحبها تجذب سلاسلها وتمضي

يا قلبي الجريح الخائن[3]

في هذه القصيدة تكرار العبارة " يا قلبي الجريح الخائن":

ب- التنـاغم الـدلالي: " لا ينفصل عن الشكلي بأية حال من الأحوال سوى بالنظر إلى حركة العناصر وينقسم التناغم الدلالي إلى":

1- إيقاع التواصل: " يتحقيق من خلال مسار خاص على توليد حركة إيقاعية ذات خصائص متشابهة.[4]

2- إيقاع التمايز: هو إيقاع قائم على تعدد المستويات، داخل البناء الشعري فينشأ عن هذا التعدد حركات متمايزة محكومة بالتضاد والتناقض[5].

---

[1] - أدونيس:الأعمال الشعرية، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط1، 1996، ص 18.

[2] – رابح سعيد ملوك: قصيدة النثر العربية (بحث في المفهوم والبنى)، ص 292.

[3] – محمد الماغوط: الأعمال الشعرية، حزن في ضوء القمر، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 1998، سوريا، دمشق، ص 46.

[4] – رابح سعيد ملوك: قصيدة النثر العربية، (بحث في المفهوم والبنى)، ص 292.

[5] – المرجع نفسه، ص 293.

6- أشكال قصيدة النثر:

" لعل ابرز ظاهرة في قصيدة النثر هي الإيجاز والتكثيف فالإيقاع السريع للعصر وتراكم المشكلات اقتضت من بعض الشعر أن تكون القصيدة قصيرة كما صخب العصر تعددت مشكلاته أقتضى من بعض الشعر أن تكون القصيدة طويلة".[1]

أ- قصيدة الومضة (القصيرة):

" هي قصيدة قصيرة لا بعدد أسطرها وقلة كلماتها إنما قصيدة ومضة بفكرتها التي تلمع في النهاية كوميض البرق"[2]، بمعنى قصيدة الومضة ليست قصيدة قصيرة من حيث الحجم بل بفكرتها ومن أمثلة ذلك، "قصيدة **الماغوط**" القتل:

ضع قدمك الحجرية على قلبي يا سيدي

الجريمة تضرب باب القفص

والخوف يصدع كالكروان

هاهي عربة الطاغية تدفعها الرياح

وها نحن نتقدم

كالسيف الذي يخترق الجمجمة[3]

" كما يمكن تمييز أنواع في قصيدة الومضة منها:

1- التناقض بين حالتين وجدانيتين

2- النهاية المتآلفة

3- النهاية غير المتوقعة

4- طرافة الفكرة

5- طرافة الصورة

6- طرافة التناقض"[4]

[1] - ينظر :أحمد زيادة محبك:قصيدة النثر، لإتحاد الكتاب العرب للنشر، دمشق،ط1، 2007، ص 15.

[2] - المرجع نفسه، ص 16.

[3] - محمد الماغوط: الأعمال الشعرية، حزن في ضوء قمر، دار المدى للثقافة والنشر، سورية،دمشق، ط1، 1998، ص 58.

[4] - ينظر: أحمد زياد محبك: قصيدة النثر، ص ص 16- 17- 18- 19- 20.

ب- قصيدة النثر الطويلة:

" فليس المقصود بقصيدة النثر الطويلة الطول القائم على التكرار والشرح والاسترسال إنما المقصود المعاناة الكبيرة التي تستغرق تجربة مرة طويلة فتأخذ عندئذ أسطر مشحونة كلها بالتجربة والانفعال"[1]، معنى ذلك أن قصيدة النثر الطويل لا نقصد بها الطول المتعلق بالحجم بل طول التجربة.

"كما يشير" **أنسي الحاج**" إلى أن قصيدة النثر ليست شكلا واحدا فهناك ثلاثة أشكال:

1- قصيدة النثر الغنائية التي تعتمد على النثر الموقع

2- قصيدة النثر التي تشبه الحكاية

3- قصيدة النثر العادية"[2]

7- اللغة الشعرية في قصيدة النثر:

" لقصيدة النثر شأن خاص مع اللغة إذ أنها تحاول تحطيم البنية التقليدية للغة الشعر وتحاول إعادة بنائها لتصنع لغتها الشعرية الخاصة"[3]، كما اعتبر **أدونيس** أن المجاز هو الذي يحول اللغة وبغيتها ويفصل بين الشعر والنثر يقول" المجاز يشحن اللغة بطاقة جديدة، ويضفي أسماء على أشياء ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية وانه يسمى إلى ذلك أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية"[4]، بمعنى أن المجاز يطبع اللغة بطابع جديد، وفي هذا المجال أيضا ميز **أدونيس** الشعر من النثر بقوله:" إن طريقة استعمال اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر"[5] بمعنى اللغة مقياس أساسي في التمييز بين الشعر والنثر.

أما **يوسف الخال** فنجده يدعو إلى حلول "اللغة الدارجة محل اللغة الفصحى" وذلك من خلال تعديلات في قواعد النحو"[6].

" إن علاقة الشاعر باللغة كما يؤكد الخال تختلف عن علاقتها بالناثر فهي عند الشاعر رمز أكثر منها معنى".[7]

---

[1] – المرجع نفسه، ص 25.

[2] – رابح سعيد ملوك: قصيدة النثر العربية (بحث في المفهوم والبنى)، ص 77.

[3] – ينظر: فرحان بدري الحربي: الشعر الحدي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1437هـ، 2016م، ص 193.

[4] – أحمد بزون: قصيدة النثر العربية(الإطار العربي)، ص 154.

[5] – المرجع نفسه، ص 157.

[6] – أحمد بزون: قصيدة النثر العربية(الإطار العربي)، ص 160.

[7] – رابح سعيد ملوك: قصيدة النثر العربية (بحث في المفهوم والبنى)، ص 114.

ولكي يكون الشعر حديثا، لابد كما يضيف **الخال:**" أن ينطلق من تحرير اللغة ونبد القواعد والتسليم بمبدأ التطور"[1] فالشعر يكون حديثا وذلك بتحديث اللغة.

ثالثا- مغامرات الكتابة و ابدالاتها:

إن الكتابة مشروع لتغيير مسار الشعر وتغيير مسار الشعر معناه أن تبيين النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار.

" وإذا كان بيان الكتابة **لمحمد بنيس** يسعى لتوضيح مفهوم الكتابة فإن ما يطمح إليه هو تبيان وجهة نظر تستند إلى الخصوصية المغربية".[2]

إن مفهوم الكتابة كمحتمل شعري حداثي له تجاوباته النظرية مع تصورات **أدونيس،** عبر التنظير لأربعة قواعد كبرى:

1- **القاعدة الأولى:** " هي انه **لا بداية لتجربة الكتابة ولا نهاية للمغامرة** في النص المؤسس ولهذا المعنى لا يبدأ لينتهي ولكنه ينتهي ليبدأ، ثم يتجلى النص فعلا خلافا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه"[3].

2- **القاعدة الثانية: " النقد أساس الإبداع:** هذه القاعدة الثانية للكتابة، بهدف النقد إلى تفكيك المفاهيم والقيم والتصورات داخل الشعر وخارجه، انطلاقا من التحليل العلمي للواقع والمعطيات"[4] بمعنى أن النقد أساس الإبداع وذلك باعتماده على التحليل العلمي.

3- **القاعدة الثالثة: لا كتابة خارج التجربة والممارسة:** " تتأسس من خلال التجربة والممارسة قبل أي بعد أخر من أبعاد الإبداع ويكونه الكتابة تجديرا مادامت كل المعارف ناجحة عن التجربة"[5].

4- **القاعدة الرابعة: " لا معنى للنقد والتجربة والممارسة:** إن هي لم تكن متجهة نحو التحرر ولا علاقة للكتابة بكل نقد ولا بأي تجربة أو ممارسة إذ لم يكن هناك تحرر"[6].

هي إذن القواعد الأربعة، مغامرة، نقد، تجربة وممارسة، تحرر هذه تمس ثلاث مجالات، اللغة الذات المجتمع ويصعب أن تنفصل الكتابة عن مجالاتها.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 114.

[2] - ينظر: محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافية)، دار المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، لبنان،ط2، 1988، ص 17.

[3] - المرجع نفسه، ص 18.

[4] - محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافية)، ص 18.

[5] - المرجع نفسه، ص 19.

[6] - ينظر: المرجع نفسه، ص 21.

أ- **اللغة:**" يتأسس مفهوم البيان للغة عبر تصور يتخذ من الشعر صناعة وتجربة، ليصبح الشعر تركيبا لأنساق لغوية مقتطعة من الكلام اليومي وكلام الفكر، وهذا التجديد يريد أن يكون مضاد للشعرية البيانية ويستند في الوقت ذاته إلى بعض ملامح الكتابة التي انبثقت من خلال تجارب بعض الشعراء.[1]

" ولذلك فإن "بنيس" يتجه نحو اعتبار الكتابة مجالا لتضافر ثلاث بنيات بنية الزمان وبنية المكان وبنية التناظر".[2]

ب- الذات:

" في الذات لا في القواميس تتجمهر اللغة، تتعلم كيف تنهض تعاود التكوين والتأسيس، لا تغيير يفاجئ اللغة دونما تغيير في الوعي والحساسية للذات سلطة الانتهاك والاختراق من خلال شرودها إنها الجسد"[3] إن الكتابة وهي تستعيد احتفال الرومانسيين بالذات، تعلن عن خرقها الذات في محتمل الكتابة هي تاريخية لا ميتافيزيقية، مستوياتها الواقع والرمز والتخيل لا الإلهام والارتجال"[4].

ج- المجتمع:

" تهدف الكتابة إلى بلورة رؤية مغايرة العالم والمجتمع فاعل في وجود العالم وصيرورته إن المجتمع معلول في ماضيه وحاضره بالأمر والردع والاستعباد مبعد عن الابتكار والتحرر"[5].

لا يطمح هذا البيان إلى تصنيف الأشكال الرؤى والبحث في أصولها وأهدافها الاجتماعية عبر التاريخ العربي بقدر ما يريد التوكيد على العلاقة بين النتاج الأدبي والواقع الاجتماعي من ناحية"[6].

"كما أن **بنيس**" يدعو إلى تمييز وتفرد الخط المغربي الذي له مقومات أساسة داخل الفضاء الثقافي القومي وكان ينطلق من فكرتين أساسيتين:

- توظيف الخط لردع المتعاليات لتحطيم استبدادية اليمين وأصولية الشرق ومالية الغرب.
- إلغاء استبداد مركز بعينه كمصدر للحقيقة.[7]

---

[1] - المرجع نفسه، ص 23.

[2] - المرجع نفسه، ص 25.

[3] - محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافية)، ص 31.

[4] - المرجع نفسه، ص 31.

[5] - ينظر:المرجع نفسه، ص 32.

[6] - المرجع نفسه، ص 33.

[7] - ناصر السيابي: الفضاء النصي في الشم الحديث، "أحمد بلبداوي أنموذجا"، مجلة نزوى، ع 88، 27-11-2016.

" ويرى **بنيس** أنه لا يجب إغفال أهمية المكاني النصوص التي تعتمد على البعد البصري باعتباره أهمية المكان ذات دلالة لا يمكن اعتبارها جانبا هامشيا أو ترفا فكريا أو لعبة مجانية".[1]

ونجده يعتمد على أكثر من صيغة فضائية في عرض النص الواحد، فضاء نصي ومن علاماته (الخط، حركة الأسطر، النبر البصري، البياض والسواد علامات الترقيم)[2]، وفضاء صوري، فهو مخالف للفضاء الأول لكنه يعتبر مكملا له من منظور إن ما نتلقاه لنقرأه بصريا ومن علاماته (شكل بصري متموج، شكل دائري، مثلث)[3]، ويمكن أن نستدل قصيدة.

أيقونة علامة مرور تعين الأسطر حافتها (بنيس)

المتوج (بنيس)

[4]

" وعلى الرغم من هذا فإن التركيز الذي اتسم به البيان يظل بحاجة إلى المزيد من الشرح والتحليل في نحو ما ورد على هيئة من الحواشي لدينا "أحمد بلبداوي" و "عبد الله راجع" ".

2- حاشية على بيان الكتابة (أحمد بلبداوي): فقد توزعت وفق أربع محاور:

اشتغال الخط وإلغاء الوسيط الطباعي، وذلك باستحضار نبض الكاتب وحركة جسده، يقول (حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإني لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب بل أنقل إليه نبضي مباشرة وأدعو عينيه للاحتفال بحركة جسدي على الورق، يصبح للمداد الذي يرتعش على البياض كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم)[5]، معنى ذلك أن الحضور الجسدي يلغي جميع وسائط الآلة و أن الكتابة باليد تنقل جميع الأحاسيس على عكس الآلة.

[1] – ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، ط1، 1991، ص 216.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص 263.

[3] – ينظر، المرجع نفسه، ص 263.

[4] - محمد الماكري: الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، ص 244.

[5] – المرجع نفسه، ص 225.

ويصرح **بلبداوي** أيضا: أن **للخط ذاكرة** " ممثلة في تاريخه المتصل بتاريخ اللغة التي تكتب به"[1] بمعنى أن الخط يعمل ذاكرة النص الذي يكتب به.

وأيضا يوضح **بلبداوي** " حدود حريته كمبدع في التعامل مع الخط لاعتبارات يعاد بها إلى الخط نفسه في بعديه الهندسي والزخرفي وإلى وضعية القارئ الذي لا ينبغي حمله على الانخراط في مغايرة متطرفة"[2] بمعنى أن الخط شكل مؤسس على قواعد هندسية ويجب على المبدع ألا يتجاوز الحدود المسموحة في اشتغال البياض وكذلك تهيئة القارئ وعدم الهروب به بعيدا إلى الأمام.

" كما أن **بلبداوي** لم ير في تجربة الكتابة قطيعة مع الإنشاد الذي التزم بالإنجاز العقلي لتشغيل النص فضائيا، كما أنهض وفيا للدال الخطي انطلاقا من إصراره على الاستمرار في خط مجاميعه الشعرية بيده"[3].

3- **الجنون المعقلن: عبد الله راجع:**" هذا النص لم يخص في عموميات الكتابة كمشروع بل فصل في نقطتين تهمان الاشتغال الفضائي للنص فقط"[4] و يعتمد على محاور منها:

أ- " تقديم للمشروع على أنه ثورة ضد المألوف القمعي المدجن للحواس"[5] و كل" كتابة عرس للعين و الأذن و الباطن، القاتلون وحدهم يكتشفون الرعب في الأعراس كل الحواس مدجنة و حاسة الجنون المعقلن وحدها تملك القدرة على النسق"[6].

ب- " السمة الطاغية على الشعر هي قيامه على التضاد و التنافر الدلاليين، بدءا بتنافر فاعلية الكلام مع اللغة و انتهاء بتحقق هذه الفعالية على شكل أخطاء مقصودة"[7].

ج- لغة النص الشعري تقوم على انزياح دلالي يستند أساسا على التنافر و انعدام التراتب و الانسجام و كان لهذا الانزياح منطقه الخاص و هندسته المتميزة"[8].

- " إن دخول التشكيل إلى جانب الخط العادي ليس سوى منبه أسلوبي و كل منبه أسلوبي ينير مسألة إعادة القراءة لاكتشاف التضاد"[9]، المعنى أن الشكل مجرد منبه أسلوبي في دخوله إلى جانب الخط و اكتشاف التضاد.

---

[1] - ناصر السيابي: الفضاء النصي في الشعر الحديث أحمد بلبداوي أنموذجا، مجلة نزوى، ع 88 ،27- 11- 2016.

[2] - محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل التحليل ظاهرتي)، ص 226.

[3] - ناصر السيابي، الفضاء النصي في الشعر أحمد بلبداوي أنموذجا، مجلة تروى، ع 88، 27- 11- 2016.

[4] - ينظر: محمد الماكري، الشكل و الخطاب(مدخل التحليل لظاهرتي)، ص 224.

[5] - المرجع نفسه، ص 224.

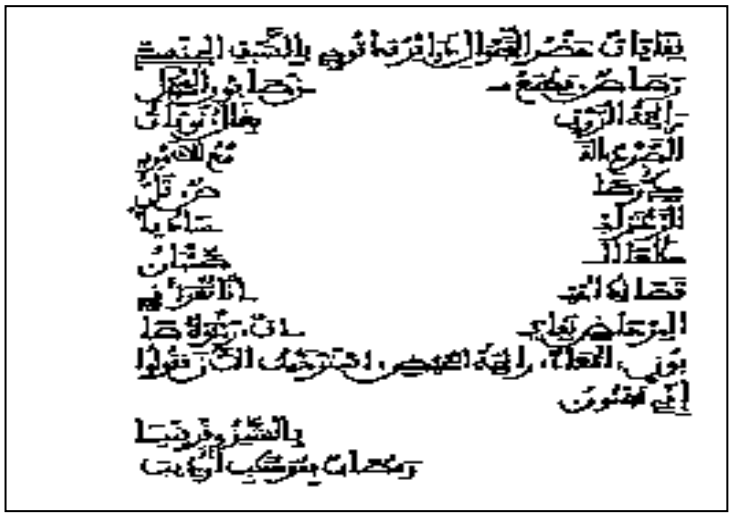
[6] -عبد الله راجع: الجنون المعقلن، مجلة الثقافة، ع19، المحمدية، المغرب، 1981، ص 56.

[7] - المرجع نفسه، ص 56.

[8] - المرجع نفسه، ص 57.

[9] - محمد الماكري: الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، ص 225.

د- يبحث في إمكانية تاريخ للاشتغال الفضائي للنص الشعري العربي من متوازي الشطرين إلى الموشح"[1] بمعنى أن للمكان بعدا دلاليا في النص و من أمثلة ذلك:



2

دائرة جسمها البياض وتعين الأسطر حوافها (ع. راجع)

[1] – محمد الماكري: الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، ص 225.

[2] – المرجع نفسه، ص 243.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: شعرية المحو لدى المهدي أخريف.

أولا:الكتابة بين الامتلاء و المحو.

ثانيا: علامات الترقيم بين الثبت و المحو.

ثالثا: لغة البياض.

رابعا: تشكلات القصيدة في رحاب لا نهائية البياض.

أولا: الكتابة بين الامتلاء والمحو:

كانت الكتابة بصفة عامة والكتابة الأدبية والشعرية بصفة خاصة تتميز بالتجريد لا ترقى إلى الفهم المناسب ولا لإحداث ذلك الأثر الذي تحدثه الشفاهية عند المتلقي، غير أن التشكيل البصري محبول الفراغ وسد الكثير من الثغرات وبذلك أصبح النص يتشكل بصريا وفق مقتضى اللامنطق وقد عرف هذا الأخير « بأنه كل ما يمنحه النص للرؤية سواء كانت الرؤية على مستوى البصر (العين المجردة)، أو على مستوى البصيرة (عين الخيال)»[1]، وعليه فإن التشكيل البصري يتمثل في كل ما تمنحه القصيدة للرؤية من علامات بصرية سواء كانت موجهة للبصر مثل علامات الترقيم أو موجهة للبصيرة مثل الصورة الفنية والحسية أو الصورة اللقطة والصورة المشهد وتكمن أهميته « في تزويد الكلمات بتوضيح معين يضفي رموزا على مفهومها الدلالي ويساعد على إبراز معنى القصيدة ويهدف إلى تعيين علامات الترقيم وتوجيه القارئ لقراءة صحيحة كما يعمل على تفعيل خياله»[2]، ومن بين تقنيات التشكيل البصري:

- **المحو (البياض):** يعد من أهم التقنيات حيث تعد "الكتابة به من أبرز سمات النص الشعري الحداثي المنفتح على لا محدودية الشكل، وقد عمد الشعراء المعاصرون إلى تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ وخلخلة الاطمئنان الذي زرعته القصيدة التقليدية القائمة على ملء بياض الصفحة بأن جنحوا نحو الصمت وتوظيف البياض بتحميله دلالات إضافية سكتت اللغة المكتوبة عن البوح بها"[3]، أي أنّ الشعراء المعاصرين خرجوا عن معايير القصيدة القديمة الممتلئة ولجئوا إلي تقنية البياض وفي هذا الصدد يذهب **محمد بنيس** إلى أنّ" الشعراء القدامى ملأوا بياض الصفحات، بينما يبدل الشعراء المعاصرون مجهوداتهم كي يفرغوها"[4]ومن الشعراء المعاصرين الذين وظفوا تقنية البياض في شعرهم نجد الشاعر المغربي **المهدي أخريف** ويظهر ذلك جليا في ديوانه **"تمتع بالمحو"** فأول ما يجلب انتباهك عند تصفحك له تلك الصفحات البيضاء الكثيرة أو التي قام فيها بالمزاوجة بين البياض والسوداء، أو بين الخواء والامتلاء.

---

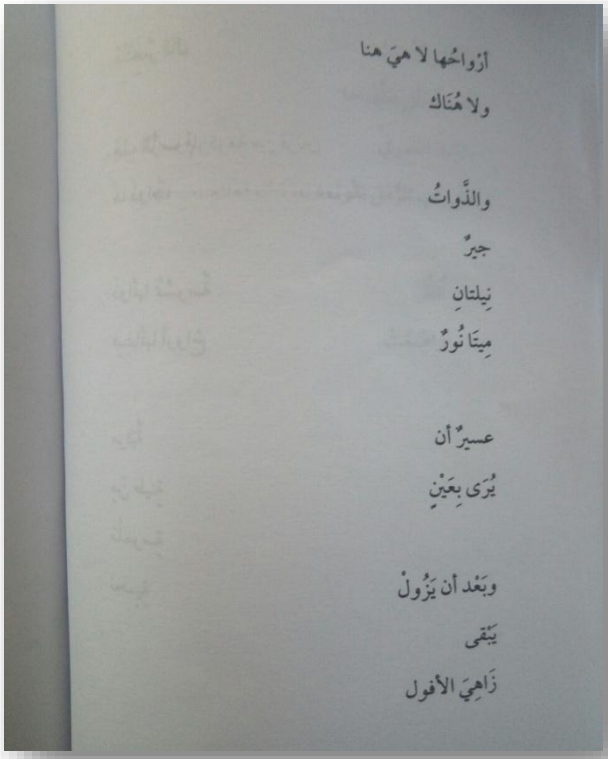
[1] – محمد الصفراني: فضاءات التشكيل البصري، جريدة الرياض، ع 14276، 26 جويلة 2007.

[2] – ينظر، ريما أبو جابر برانسي، القصيدة البصرية في الشعر العربي الحديث اصطلاحا وتمثيلا، الكرمل، أبحاث في اللغة، ع 32– 33، ص 20.

[3] – زهيرة بولفوس: التشكيل البصري في لا شعر الجزائري المعاصر، مجلة سر من رأي،العراق، م11، ع40، السنة الحادية عشر 2015، ص 202.

[4] – فتيحة كحلوش: الخطاب الشعري العربي المعاصر من استبدادية السلطة إلى حركة الإبداع، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه علوم، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005– 2006، ص 121.

ومن أمثلة ذلك قصيدة "وفق التقويم"[1].


أزواجُها لا هيَ هنا
ولا هُنَاك

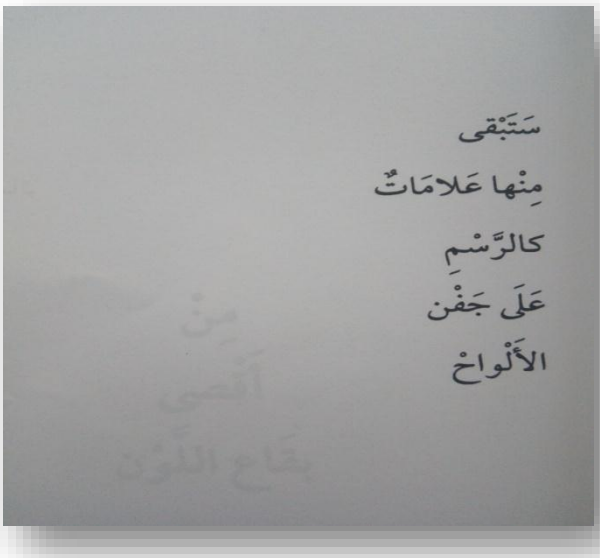
والذَّواتُ
جيرٌ
نِيلتانِ
مِيتَا نُورٌ

عسيرٌ أن
يُرَى بِعَيْنٍ

وبَعْد أن يَزُولْ
يَبْقى
زَاهِيَ الأفول

نلحظ هنا انتشار السطور البيضاء بين السطور الملأى وهذا يدعو إلى توقف القارئ قبل متابعة سلسلة الكلام المنطوق وإلى ملء الفراغ.

قصيدة " يا دارة مي"[2]


سَتَبْقى
مِنْها عَلامَاتٌ
كالرَّسْمِ
عَلَى جَفْنِ
الأَلْواحْ

[1] - المهدي أخريف: ديوان تمتع بالمحو (شعر وحي أعمال خليل الغريب)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2005م، ص 84.

[2] - المصدر نفسه، ص 43.

نلحظ أن الشاعر ترك فراغا في بداية المقطع (أعلى الصفحة) وفي نهايتها وذلك ليترك القارئ حرية ملء هذه الفراغات وإشراكه في إنتاج الدلالة مرة أخرى.

إن طبيعة البياض في الشعر المعاصر انه عنصر أساسي في إنتاج دلالية الخطاب كما انه يعزز بلاغة المحو التي تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التقليدية " وأنه رحم تتجمهر فيه احتمالات كتابة منذورة لاسترسال المحو حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كل مرة يقرأ فيها النص"[1] أي أن القراءات تتعدد بتعدد القراء فكل واحد يفهم النص بشكل مختلف عن الأخر.

ثانيا: علامات الترقيم بين الثبت والمحو:

كثيرا من الشعراء المعاصرين وظفوا علامات الترقيم كونها جزء من القصيدة وذلك بما تحمله من دلالات ومعاني إذ تعد إحدى العناصر المكونة للخطاب الشعري والهدف منها ضبط نبرة الصوت كتابيا أو بصريا " فالترقيم قوامه مجموعة علاقات لا أثر لها أصلا في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع أي أنها لا تبرز كأدلة صوتية، ولكن أثرها يبرز كأدلة ضابطة للنبر فقط غير أنها تكون دالة من هذا المنظور بالذات، فغيابها أو تغيير مواقعها غالبا ما يكون سببا في اتساع الدلالة أو إنتاج معنى نقيض"[2]، ومن هنا فإن أهميتها تكمن في مساعدة القارئ على القراءة وفق نبر معين، هذا في الاستعمال العادي، أما بالنسبة للجانب البصري فهي تساهم في إثراء النص بدلالات جديدة.

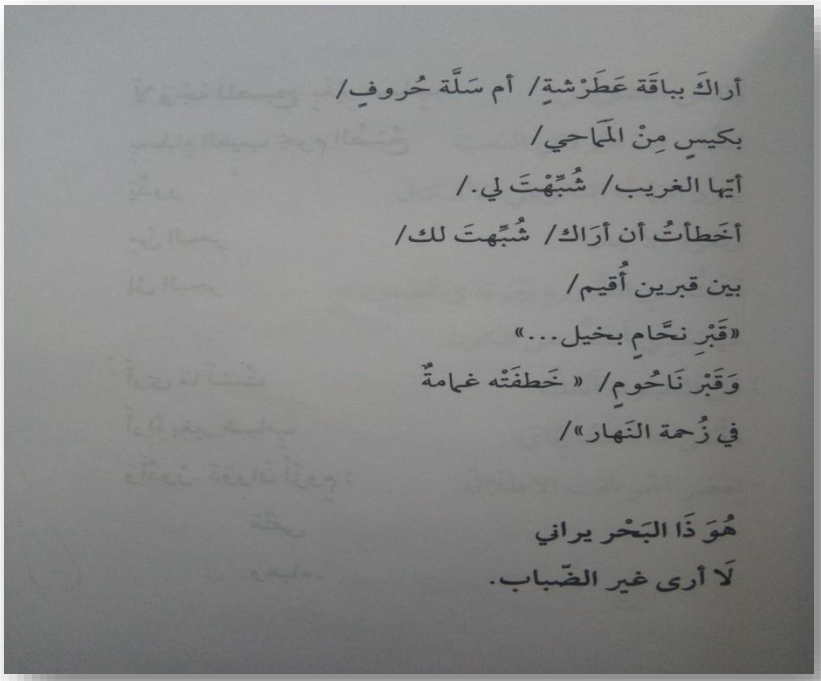
وقد لجأ الشعراء المعاصرون لاستخدامها من اجل التعبير عما عجزت عنه اللغة " فهي قادرة على حمل ما عجزت لغة الحديث عن نقله إلى القارئ من نبرة الصوت وإشارات المتحدث حيث كان الاهتداء إليها من اجل تجسيد هذا الجانب المسكوت عنه في اللغة المنطوقة لأن هذه الرموز تقوم بضبط نبرة الصوت في الكتابة وتعوض الصوت كله بالعين، فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء أخر غير الكلمات برؤيتنا ويدينا وجسدنا كله"[3]، وعليه فعلامات الترقيم أيقونة يلجأ إليها الشاعر المعاصر لتعويض نبرة الصوت بالصورة وتتمثل علامات الترقيم في: (النقطة، الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير العارضتان المزدوجتان، الهلالان)

[1] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها (الشعر المعاصر)،ج3، دار توبقال للنشر، ط2، 1996، ص 129.

[2] – محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي) المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، ط1، 1991، ص 240.

[3] – ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها (الشعر المعاصر)، ص – ص 122– 123.

وقد قام الشاعر **المهدي أخريف** بتوظيف علامات الترقيم في شعره نحو ما تبينه قصيدة " للضباب السبق"[1].



أراكَ بباقَة عَطَرْشةٍ/ أم سَلَّة حُروفٍ/
بكيسٍ مِنْ المَاحي/
أيّها الغريب/ شُبِّهْتَ لي./
أخطأتُ أن أرَاك/ شُبِّهتَ لك/
بين قبرين أُقيم/
«قَبْرِ نحَّامٍ بخيل...»
وَقَبْرِ نَاحُومٍ/ « خَطفَتْه غمامةٌ
في زُحمة النَهار»/

هُوَ ذَا البَحْر يراني
لَا أرى غير الضّباب.

يكشف النص عن تجل واضح لعلامات الترقيم العارضة المائلة (/)، النقطة (.) ونقاط الحذف (...) والمزدوجتين« ».

حيث نلحظ استعمال العارضة المائلة بكثرة للفت انتباه نظر القارئ كما أن توظيفها دال على المحافظة على إيقاع الوزن.

– استعمال النقطة التي تشير إلى نهاية الكلام.

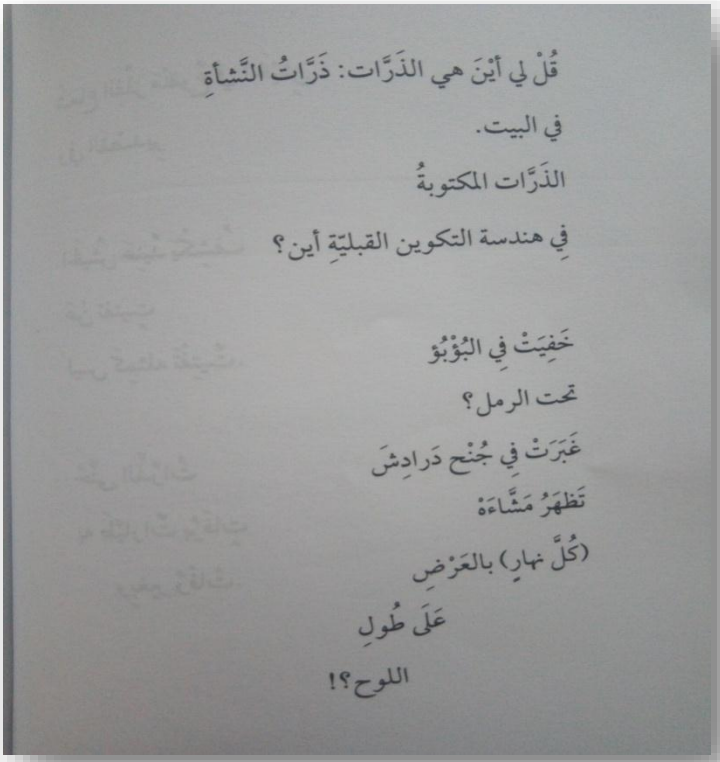
كما تقوم بتجسيد بصره لنهاية الكلام بمجرد أن يلمحها القارئ يُدْرِكُ انتهاء الكلام وانه ملزم بالتوقف.

– كما قام بتوظيف الأقواس من اجل تبيين الاقتباس أو الإيحاء إلى المتكلم بأن الكلام مقتبس وهو ليس كذلك.

وقد سعى الشاعر من خلال توظيف نقاط الحذف إلى إشراك القارئ مع النص وجدبه للتفاعل معه من خلال ملء الفراغ الذي تحدثه هذه النقاط.

[1] - المهدي أخريف: ديوان تمتع بالمحو (شعر من وحي أعمال، خليل الغريب)، ص 61.

قصيدة « من الجهتين»[1]



قُلْ لي أيْنَ هي الذَرَّات: ذَرَّاتُ النَّشأةِ
في البيت.
الذَرَّات المكتوبةُ
فِي هندسة التكوين القبليّةِ أين؟

خَفِيَتْ فِي البُؤْبُؤ
تحت الرمل؟
غَبَرَتْ فِي جُنْح دَرادِشَ
تَظهَرُ مَشَّاءَهْ
(كُلَّ نهارٍ) بالعَرْضِ
عَلَى طُولِ
اللوح؟!

نلحظ في هذه القصيدة أنّ الشعر وظّف علامات الترقيم والمتمثلة في علامة الاستفهام، علامة التعجب والهلالان.

لقد قام الشاعر بتوظيف علامة الاستفهام والتي تجسد نبرة الاستفهام والتساؤل، كما نلحظ فراغا من اجل إشراك القارئ.

كما حاول الشاعر استخدام نمط الحصر وذلك باستخدام القوسان اللذان يفيدان الاحتراس عند قراءة البياض الممتد بينهما لأن الشّاعر يرمي إلى أمر محدد له من الخصوصية ما يجعله متميزا بهذه العلامة.

ثالثا: لغة البياض:

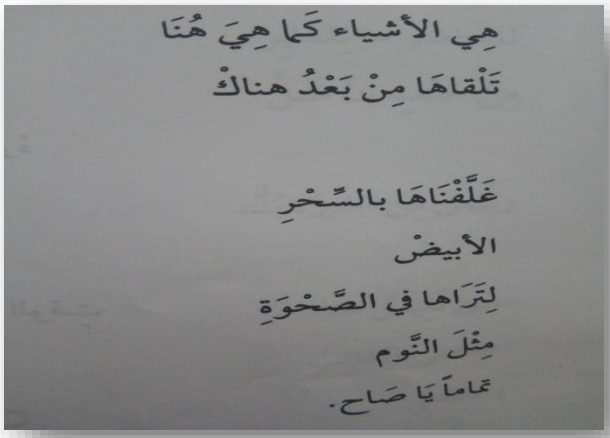
كثير من الشعراء المعاصرين الدين تخطوا عجز اللغة باللالغة، فخرجوا من القول بالصوت إلى القول بالصمت وعليه " تعد لغة البياض أيقونة مساعدة دالة وفعالة لكسر نظام الكتابة المألوفة بهدف زيادة النص بنى عميقة ودلالات بعيدة"[2]، فقد تجلت مظاهرها في أنماط متباينة.

[1] - المهدي أخريف: ديوان تمتع بالمحو، ص 96.

[2] – زهيرة بولفوس: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، م 1، ع4، 11 شباط 2015، ص 93.

- شعرية لغة اللون:

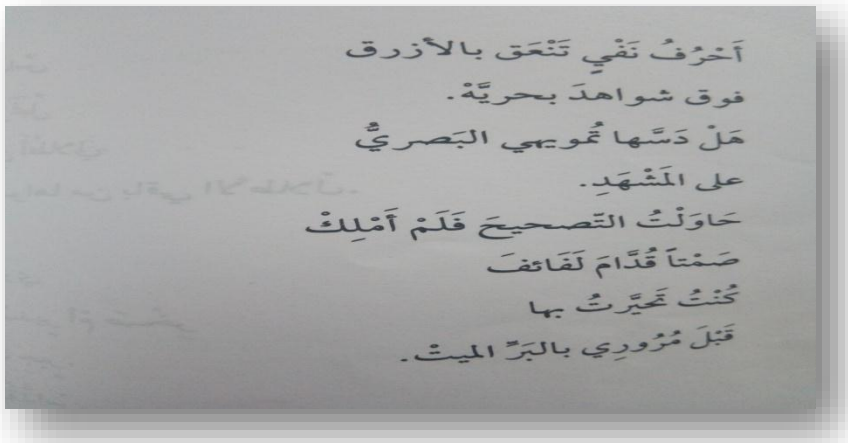
" تتجرد الألفاظ من دلالتها المعجمية أحيانا، لتدخل في عالم جديد من الدلالات بالاعتماد على قانون الابتكار والاستثمار ولعل من بين استثماراتها اللون"[1]، لهذا تشكل اللغة اللونية دورها في تجسيد تجربة الشاعر الرؤيوية مما يجعلها " أحد المفاتيح الهامة في فهم التجربة الشعرية والوصول إلى المغزى الكامن وراء النصوص"[2]، ومن أمثلة ذلك توظيف الشاعر **المهدي أخريف** اللون الأبيض في قصيدة " يا دارة ميّ"[3].


هِي الأشياء كَما هِيَ هُنَا
تَلْقاهَا مِنْ بَعْدُ هناكْ

غَلَّفْنَاهَا بالسِّحْرِ
الأبيضْ
لِتَرَاها في الصَّحْوَةِ
مِثْلَ النَّوم
تماماً يَا صَاح.

نلحظ من خلال هذا المقطع توظيف اللون الأبيض للدلالة على المحو والغموض.

كذلك نجد توظيف اللون الأزرق الذي يدل على لون البحر والسماء ومثال ذلك: قصيدة " من أقصى بقاع اللون"[4]


أَخرُفُ نَفْيِي تَنْعَق بالأزرق
فوق شواهدَ بحريَّة.
هَلْ دَسَّها تُمويهي البَصريُّ
على المَشْهَدِ.
حَاوَلْتُ التصحيحَ فَلَمْ أَمْلِكْ
صَمْتاً قُدَّامَ لَفَائفَ
كُنْتُ تَحيَّرْتُ بها
قَبلَ مُرُورِي بالبَرِّ الميتْ.

[1] – محمد بلعباس: شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي كلية الأدب والفنون، جامعة احمد بن بلة وهران، 2014م، 2015م، ص 107.

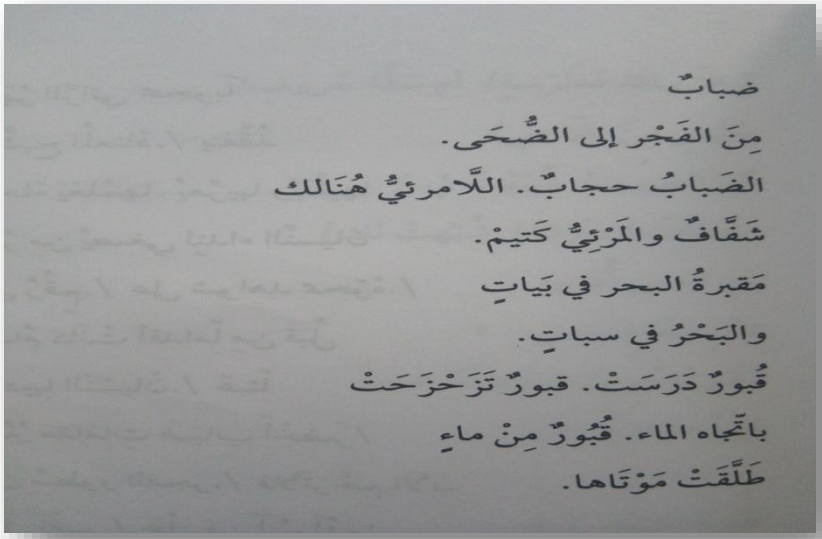
[2] – المرجع نفسه، ص 112.

[3] - المهدي أخريف، ديوان تمتع بالمحو (شعر من وحي خليل الغريب)، ص 38.

[4] - المهدي أخريف، ديوان تمتع بالمحو (شعر من وحي خليل الغريب)، ص 50.

نلحظ أن الشعر وظف اللون الأزرق كون هذا اللون يدل على التلاشي لماله علاقة بالمحو أو الانتشار.

كما نجد بعض الكلمات التي ترتبط بالمحو وتدل على الغموض ومن أمثلة ذلك قصيدة " للضباب السبق"[1]


ضبابٌ
مِنَ الفَجْر إلى الضُّحَى.
الضَبابُ حجابٌ. اللَّامرئيُّ هُنَالك
شَفَّافٌ والمَرْئِيُّ كَتيمْ.
مَقبرةُ البحر في بَياتٍ
والبَحْرُ في سباتٍ.
قُبورٌ دَرَسَتْ. قبورٌ تَزَحْزَحَتْ
باتّجاه الماء. قُبُورٌ مِنْ ماءٍ
طَلَّقَتْ مَوْتَاها.

رابعا: تشكلات القصيدة في رحاب لانهاية البياض:

يرتبط التشكيل البصري أساسا بالرؤية التي تحيلنا للنص المطبوع إذ نتعامل مع الخطاب الشعري التشكيلي، باستقراء العلامات الممنوحة للبصر والتبصر (العين والخيال)، وهذا الممنوح للتلقي البصري منه ما يتعلق بالرسم ومنه ما يتعلق بالخط ومنه ما يتعلق بالطباعة.

1- تجليات التشكيل البصري بالرسم:

يعتمد الرسم أساسا على الأشكال والعلامات الرياضية، وبالتالي يقصد به " الشكول أو الرموز التي تنتمي إلى علمي الهندسة والرياضيات"[2]، وتوظيفها في الشعر يكون وفق شكل معين (دائرة، مربع خط، منحنى)، فهو يتمثل في " أن يرسم الشاعر مفردات النص الشعري شكلا هندسيا معينا من اجل توليد دلالة بصرية"[3].

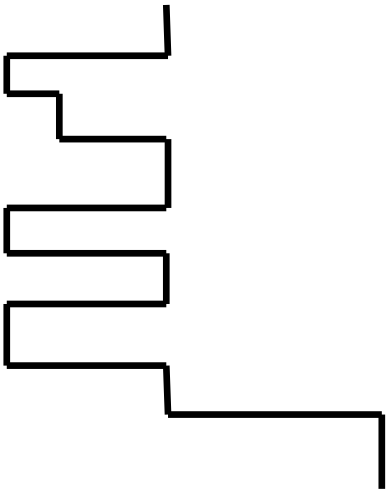
[1] - المهدي أخريف: ديوان تمتع بالمحو (شعر من وحي خليل الغريب)، ص 59.

[2] – محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، ط1، 2008م، ص 33.

[3] – المرجع نفسه، ص 39.

ومن الأشكال الهندسية نجد التشكيل بالخط المنكسر في قصيدة " للضباب السبق" **للمهدي أخريف:**

طقس التشويش



ينشّف مَاءَ هيولاتي النصّية

يَعْروا لبَهْتُ التكويني الأشكال

وعرُو الآجال

أنفكُ عن الصُورة بين يَديَ تصاويري

35عما بعدي أنفك عن الكون

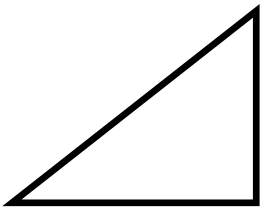
عن الكينونة انفكٌ

وأبقى ما لست إيايَّ

لعصر أخر تحت الإطلاْل[1].

نلحظ من خلال هذا المقطع أن التشكيل بالخط المنكسر يعبر عن نفسية الشاعر و حالته الشعورية و ذلك من خلال اختلاف الأسطر في الطول و القصر أي حسب نفسيته.

أما شكل المثلث فقد ودنا له عدة نماذج منها: المثلث القائم في قصيدة " من أقصى بقاع اللون":



ثمة قداس

ليلى مر تجعل

لكوائن أطلالي

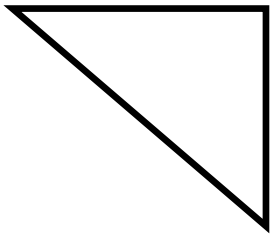
دون سواها من باقي الأطلال[2].

نلحظ أن المقطع على شكل مثلث قائم ذو قاعدة سفلية مما يعبر عن نفسية الشاعر المنشرحة.

[1] – المهدي أخريف: ديوان تمتع بالمحو (شعر من وحي خليل الغريب)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2015، ص 63.

[2] – المهدي أخريف: ديوان تمتع بالمحو (شعر من وحي خليل الغريب)، ص 49.

وهناك مثلث قائم بقاعدة علوية قصيدة " يا دارة ميَّ"



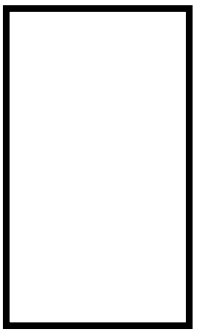
وبجدر ألا تشغل صمتك

بالفقاعات الجبرية

إن مادت[1].

أم الشكول الرباعية والتي تتمثل في " كل شكل هندسي يتكون من أربع أضلاع مثل المربع والمستطيل ومتوازي الأضلاع"[2]، ومن أمثلة المستطيل نذكر قصيدة" وفق التقويم":

أقواس



في هيأة

هالات

معتمة

شاب بها

التعتم.[3]

2- التشكيل البصري بالسطر الشعري:

يقصد به " كمية القول الشعري المكتوب في سطر واحد، سواء كان القول تام من الناحية التركيبية والدلالية أم غير تام"[4] والذي يتحكم فيه قانونان رئيسان:

أ- قانون المسافة السطرية: الذي يقصد به " المسافة التي يقطعها السطر الشعري من نقطة انطلاقه إلى نقطة توقفه"[5]، وعليه نجد الأطوال السطرية المتفاوتة وأخرى الأطوال السطرية المتساوية وذلك للتأثير في نظر المتلقي وإحداث تأثير شعوري يؤدي إلى ملاحظته وتأمله.

1- الأطوال السطرية المتفاوتة: ويقصد بها" تفاوت طول سطرين شعر بين متواليين أو أكثر تفاوتا كميا من حيث عدد الكلمات"[6] ونجد في ذلك:

---

[1] – المصدر نفسه، ص 39.

[2] – محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 48.

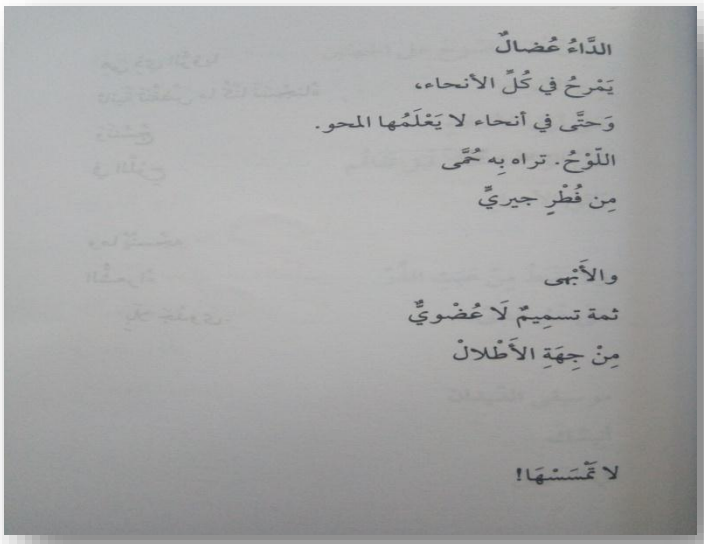
[3] – المهدي أخريف: ديوان تمتع بالمحو (شعر من وحي أعمال خليل الغريب)، ص 77.

[4] – محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 171.

[5] – المرجع نفسه، ص 171.

[6] – المرجع نفسه، ص 172.

– **التفاوت الموجي:** والذي يقصد به " تفاوت الأسطر الشعرية تبعا لتفاوت الموجة الشعورية المتدفقة عبر كل سطر"[1]، وتمثل بذلك قصيدة " للضباب السبق"[2].



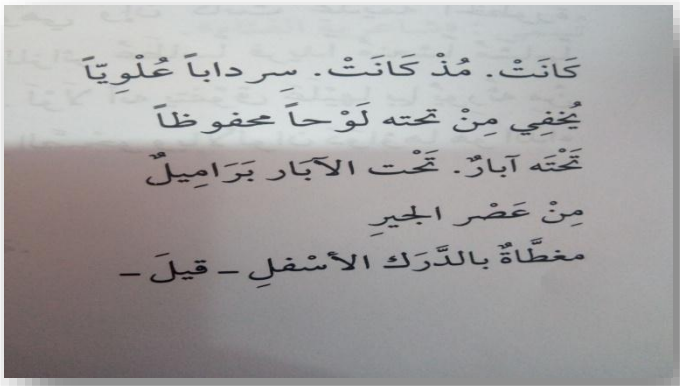
الدَّاءُ عُضالٌ
يَمْرحُ في كُلِّ الأنحاء،
وَحتَّى في أنحاء لا يَعْلَمُها المحو.
اللَّوْحُ. تراه بِهِ حُمَّى
مِن فُطْرِ جيريٍّ

والأَبْهى
ثمة تسمِيمٌ لَا عُضْويٌّ
مِنْ جِهَةِ الأَطْلالْ

لا تَمْسَسْهَا!

نلحظ تفاوت أطوال الأسطر وهذا بحسب الحالة الشعورية للشاعر.

2– **الأطوال السطرية المتساوية:** ويقصد بها " تساوي طول سطرين شعريين متواليين وأكثر ترغيبا وإيقاعيا"[3]، وتمثل بذلك بقصيدة " يادَارَة مَيَّ"[4]



كَانَتْ. مُذْ كَانَتْ. سِرداباً عُلْوِيّاً
يُخفِي مِنْ تحته لَوْحاً محفوظاً
تَحْتَه آبارٌ. تَحْت الآبار بَرَامِيلٌ
مِنْ عَصْر الجيرِ
مغطَّاةٌ بالدَّرَك الأَسْفلِ – قيلَ –

نلاحظ من خلال هذا المقطع تساوي الأسطر في الطول.

[1] – المرجع نفسه، ص 172.

[2] - المهدي أخريف،:ديوان تمتع بالمحو (شعر من وحي أعمال خليل الغريب)، ص 65.

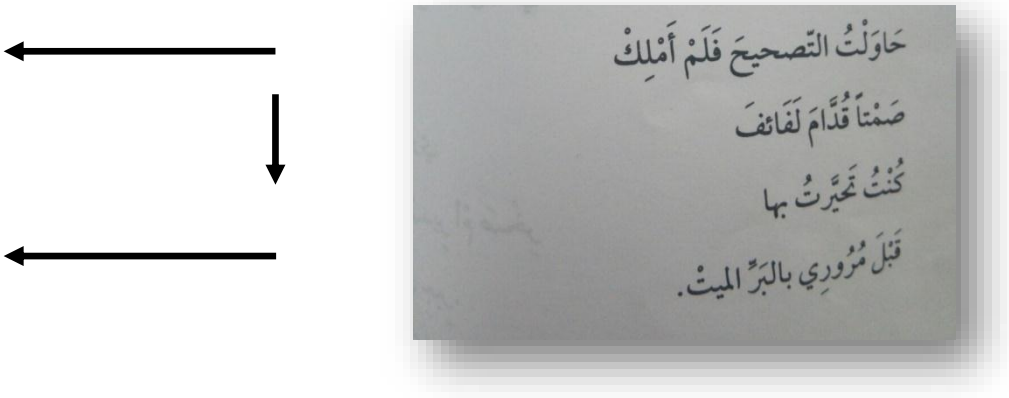
[3] – محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 176.

[4] - المهدي أخريف: ديوان تمتع بالمحور (شعر من وحي أعمال الخليل الغريب)، ص 300.

3- قانون الاتجاه السطري: ويقصد به " تغيير اتجاه السطر الشعري، بتوجيه إلى اتجاهات مختلفة لتوليد دلالات بصرية معينة"[1]، وهو يتضمن تقنيتين أساسيتين هما:

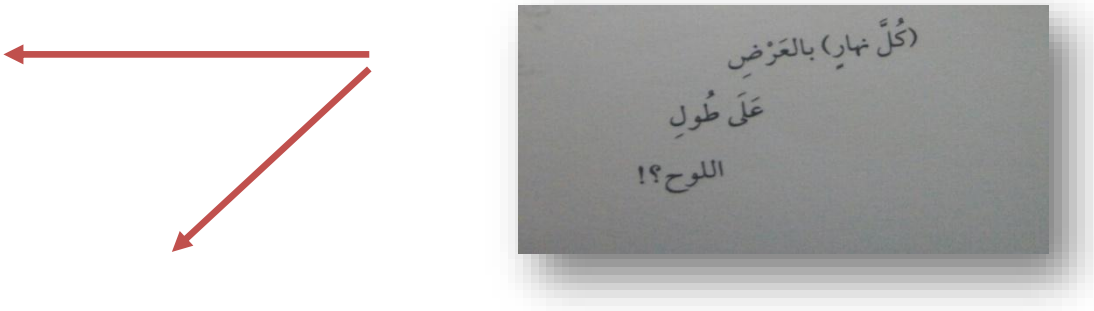
أ- اتجاه الكتابة: والتي يقصد بها" تغيير اتجاه الكتابة من اليمين إلى الشمال، بإدخال مفردات بلغات تبدأ كتابتها من اتجاه مغاير لاتجاه الكتابة العربية"[2]، لكن هذا النوع لم نجد له مثال في الديوان.

ب- اتجاه السطر: ويقصد به" تغيير الاتجاه الأفقي للسطر الشعري لتكوين بنية تشكيلية تسجل سمات الأداء الشفهي أو تجسيد دلالة الفعل بصريا"[3]، وقد تم التلاعب باتجاه السطر بكثرة في الديوان ويمكن التمثيل بقصيدة "من أقصى بقاع اللون"[4].



نلاحظ تغيير اتجاه السطر من الأفقي إلى الأسفل إلى الأفقي ودلالة ذلك هي لفت انتباه القارئ.

وهناك أيضا تغيير اتجاه السطر من الأفقي العادي إلى المائل إلى الأسفل ومثال ذلك قصيدة " من الجهتين"[5]



[1] – محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 179.

[2] – المرجع نفسه، ص 179.

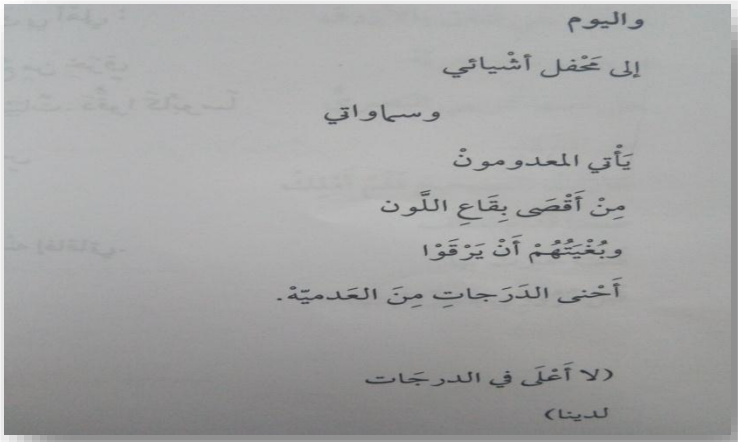
[3] – المرجع نفسه، ص 180.

[4] - المهدي أخريف، ديوان تمتع بالمحور (شعر من وحي أعمال الخليل الغريب)، ص 50.

[5] - المهدي أخريف: ديوان تمتع بالمحور (شعر من وحي أعمال الخليل الغريب)، ص 96.

4- مجال تشكيل النبر البصري:

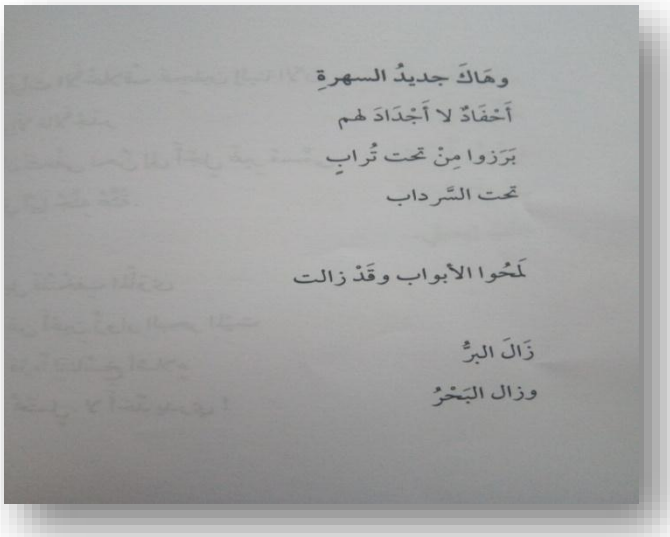
ويقصد بالنبر بالبصري " كتابة جزء من النص، كلمة أو عبارة أو مقطع ببنط أغلظ من سواه لتسجيل دلالة الصوت بصريا"[1]، ويكون النبر على مستوى الكلمة أو المقطع أو العبارة والمراد منه التنبيه إلى الشيء وإبرازه ونمثل بقصيدة " من أقصى بقاع اللون"[2]:


واليوم
إلى مَحْفل أشْيائي
وسماواتي
يَأْتي المعدومونْ
مِنْ أَقْصَى بِقَاعِ اللَّون
وبُغْيَتُهُمْ أَنْ يَرْقَوْا
أَحْنى الدَرَجاتِ مِنَ العَدميّة.

(لا أعْلَى في الدرجات
لدينا)

نلحظ النبر على مستوى الكلمة (اليوم).

أما النبر على مستوى العبارة، فمثاله قصيدة "العلماء"[3]


وهَاكَ جديدُ السهرةِ
أَحْفَادٌ لا أَجْدَادَ لهم
بَرَزوا مِنْ تحت تُرابِ
تحت السَّرداب

لَمْحُوا الأبواب وقَدْ زالت

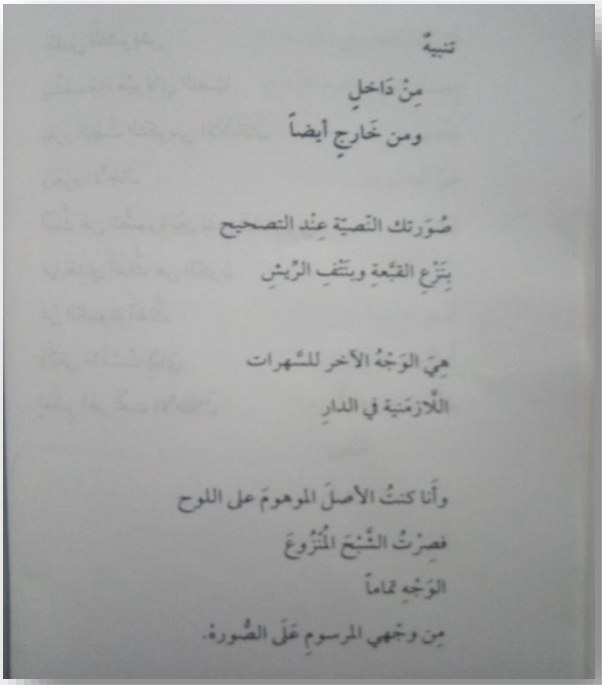
زَالَ البرُّ
وزال البَحْرُ

[1] – محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 193.

[2] - المهدي أخريف: ديوان تمتع بالمحور (شعر من وحي أعمال الخليل الغريب)، ص 52.

[3] - المصدر نفسه، ص 114.

نلحـظ أن عبـارة " وهـاك جديـد السـهرة" وردت بتقنيـة النبـر البصـري، للفـت انتبـاه المتلقـي وتركيـزه. أمـــا النبـــر البصـــري علـــى مســـتوى المقطـــع فمثالـــه قصـــيدة " للضـــباب الســـب"[1]



تنبيهٌ
مِنْ دَاخلٍ
ومن خَارجٍ أيضاً

صُوَرتك النّصيّة عِنْد التصحيح
بِنَزْعِ القبّعةِ وبنَتْفِ الرّيش

هِيَ الوَجْهُ الآخر للشّهرات
اللّازمَنية في الدارِ

وأنا كنتُ الأصلَ الموهومَ على اللوح
فصِرْتُ الشّبَحَ المُنْزوعَ
الوَجْهِ تماماً
مِن وجْهي المرسومِ عَلَى الصُّورة.

نلحظ أن النبر على مستوى المقطع للفت انتباه القارئ.

[1] - المهدي أخريف، ديوان تمتع بالمحور (شعر من وحي أعمال الخليل الغريب)، ص 64.

خاتمة

خاتمة:

من خلال بحثنا الموسوم " **بشعرية الكتابة وبلاغة المحو في الشعر المغربي المعاصر ديوان تمتع بالمحو المهدي أخريف أنموذجا**" ومن خلال مجمل فصوله التي سعينا من خلالها للإجابة عن مختلف اشكالياته توصلنا للنتائج التالية:

– أن الشعر الحر بأسسه وقواعده استطاع أن يتخطى العرف العادي الذي لطالما كان متعارفا عليه، منذ القدم بما في ذلك نظام الشطر دون نظام البيت وتفعيلات غير منتظمة.

– لم تقتصر القافية في الشعر الحر على شكل واحد بل تعددت إلى عدة أشكال وذلك بحسب ما تقتضيه الدفقه الشعورية للشاعر.

– تعتبر قصيدة النثر نتيجة سلسلة طويلة من التحولات في بناء الشعر.

– اختلاف قصيدة النثر عن سابقيها وذلك بطرحها بدائل إيقاعية ومن بينها الإيقاع الداخلي.

– تطور الممارسة الشعرية وذلك بالانتقال من الشفهية إلى البصرية المعتمدة على تقنيات مختلفة (البياض، المحو، علامات الترقيم...).

– وعي ذات الشاعرة بأهمية التشكيل البصري وذلك بفتح دلالات عديدة للنص، ومنح القارئ فرصة الاشتراك في إنتاج النص وتأويله.

– المهدي أخريف وظف المحو بمختلف تقنيات التشكيل البصري (علامات الترقيم، الألوان، الرسم ترك الفراغات...).

– استطاع المهدي أخريف من خلال ديوانه الموسوم (تمتع بالمحو)، أن يبرز مدى أهمية المحو وما وراءه وما يحمله من دلالات وتأويلات للقصيدة.

ومع هذا لا يخلوا البحث من نقائص و هانات كغيره من البحوث، وفيه كانت الطموحات والهمم كبيرة إلا أنها اقتصرت على جوانب معينة حاولنا من خلالها أن نحصر الموضوع في زاوية ويبقى هذا البحث مجرد جهد واجتهاد ونرجو من الله أن يؤتي ثماره كل حين.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر:

1- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1996م.

2- المهدي أخريف: ديوان تمتع بالمحو شعر من وحي أعمال خليل الغريب، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2015م.

3- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الكاملة، ج1، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 1976م.

4- محمد الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى للثقافة والنشر،ط1، 1998م.

5- نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة للنشر، بيروت، 1976م.

6- يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة للصحافة والنشر، بيروت، ط3، 1979م.

ب- المراجع:

1- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية الإطار النظري، دار الفكر الحديث، بيروت، ط1، 1995م.

2- أحمد زياد محبك، قصيدة الثر، إتحاد الكتاب العربي للنشر، ط1، 2007م.

3- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة للنشر، بيروت، ط1، 1985م.

- زمن الشعر دار العودة، بيروت، ط1، 1985م.

4- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان ط1، 2007م.

5- حسن الغرفي، كتاب السياب النثري، منشورات مجلة الجواهر، فاس،المغرب، د ط، أكتوبر 1986م.

6- رابح سعيد ملوك، قصيدة النثر العربية (بحث في المفهوم والبنى)، دار أسامة للنشر والتوزيع الأردن، عمان، ط1، 2012م.

7- عبد الله محمد الغدامي، تأنيث قصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي للنشر، ط2، 2005م.

8- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر للطبع والنشر، ط3، د- ت.

9- علي داخل فرج، محاكمة الخنثى في الخطاب النقدي العراقي دراسة ما وراء نقدية، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2011م.

10- فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،د ط، 2005م.

11- فرحان بدران الحربي، الشعر الحديث، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016م.

12- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008م.

13- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، ط1، 1991م.

14- محمد بنيس الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها الشعر المعاصر ج3، دار توبقال الدار البيضاء، ط1، 1999م.

15- محمد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، دار المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت لبنان، ط2، 1988م.

16- محمد علاء عبد المولى، وهم الحداثة (مفهومات قصيدة النثر نموذجا)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2006م.

17- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة للنشر، بيروت، ط1، 1962م.

18- نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، دار الإيمان للنشر والتوزيع، دمشق،ط1، 2013م.

19- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991م.

ج- المجلات والمقالات:

1- المهدي عثمان، إطلالة على قصيدة النثر العربية، مجلة جامعة ابن رشد، هولندا، ع4، ديسمبر 2011م.

2- ريما أبو جابر برانسي، القصيدة البصرية في الشعر العربي الحديث اصطلاحا وتمثيلا، الكرمل، أبحاث في اللغة والآداب ع، ع 32- 33، 2011- 2015م.

3- زهيرة بولفوس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر مجلة سر من رأى، م11، ع 40، جامعة سامراء العراق، السنة الحادية عشر 2015م.

4- عبد الله راجع، الجنون المعقلن ،مجلة الثقافة، ع 119،المحمدية، المغرب، 1981.

5- محمد الصفراني، فضاءات التشكيل البصري، جريدة الرياض، ع14276، 28 جويلية 2007م.

6- ناصر السيابي، البصري في الشعر الحديث، أحمد بلبداوي أنموذجا، مجلة نزوى، ع 88، 27- 11- 2016.

د- الرسائل الجامعية:

1- أحمد صالح محمود عبد ربه، شاعر الرافدين بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، 1396- 1397هـ.

2- رياض نويصر، موقف النقد المغاربي من قصيدة النشر مذكرة لنيل درجة الماجستير، كلية الأدب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013م.

3- عبد العزيز بلخوجة، الرؤيا الشعرية في بيانات عبد الوهاب البياتي، رسالة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والفنون جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2014، 2015م.

4- فتيحة كحلوش، الخطاب الشعري العربي المعاصر من استبدادية السلطة إلى حركية الإبداع، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، جامعة منتوري قسنطينة،2005-2006.

5- فريدة أيت حمدوش، الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات جامعة وهران، 2014- 2015م.

6- محمد بلعباس، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، كلية الآداب والفنون، جامعة احمد بن بلة، وهران 2014- 2015م.

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: الشعر المعاصر والاحتفاء بشعرية الكتابة

أولا– الشعر الحر وتفجر أزمة البيت 4

1– عوامل انبثاق حركة الشعر الحر 5

2– الثورة على المقاييس القديمة 6

أ– الثورة على اللغة التقليدية 6

ب– التجديد في موسيقى الشعر الحر 9

ثانيا– قصيدة النثر ورهانات اللاشكل 12

1– عوامل ظهور قصيدة النثر 13

2– نقد قصيدة النثر 13

3– تعريف قصيدة النثر 13

4– خصائص قصيدة النثر 15

5– إيقاع قصيدة النثر 16

6– أشكال قصيدة النثر 20

7– اللغة الشعرية في قصيدة النثر 21

ثالثا– مغامرات الكتابة وابدالاتها 22

– بيان الكتابة لمحمد بنيس 22

– حاشية على بيان الكتابة (أحمد بلبداوي) 24

– الجنون المعقلن: عبد الله راجع 26

الفصل الثاني: شعرية المحو لدى المهدي أخريف

أولا: الكتابة بين الامتلاء والمحو 28

ثانيا: علامات الترقيم بين الثبت والمحو 30

ثالثا: لغة البياض 32

رابعا: تشكلات القصيدة في رحاب لانهاية البياض 34

خاتمة 42

فهرس المصادر والمراجع