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: .....

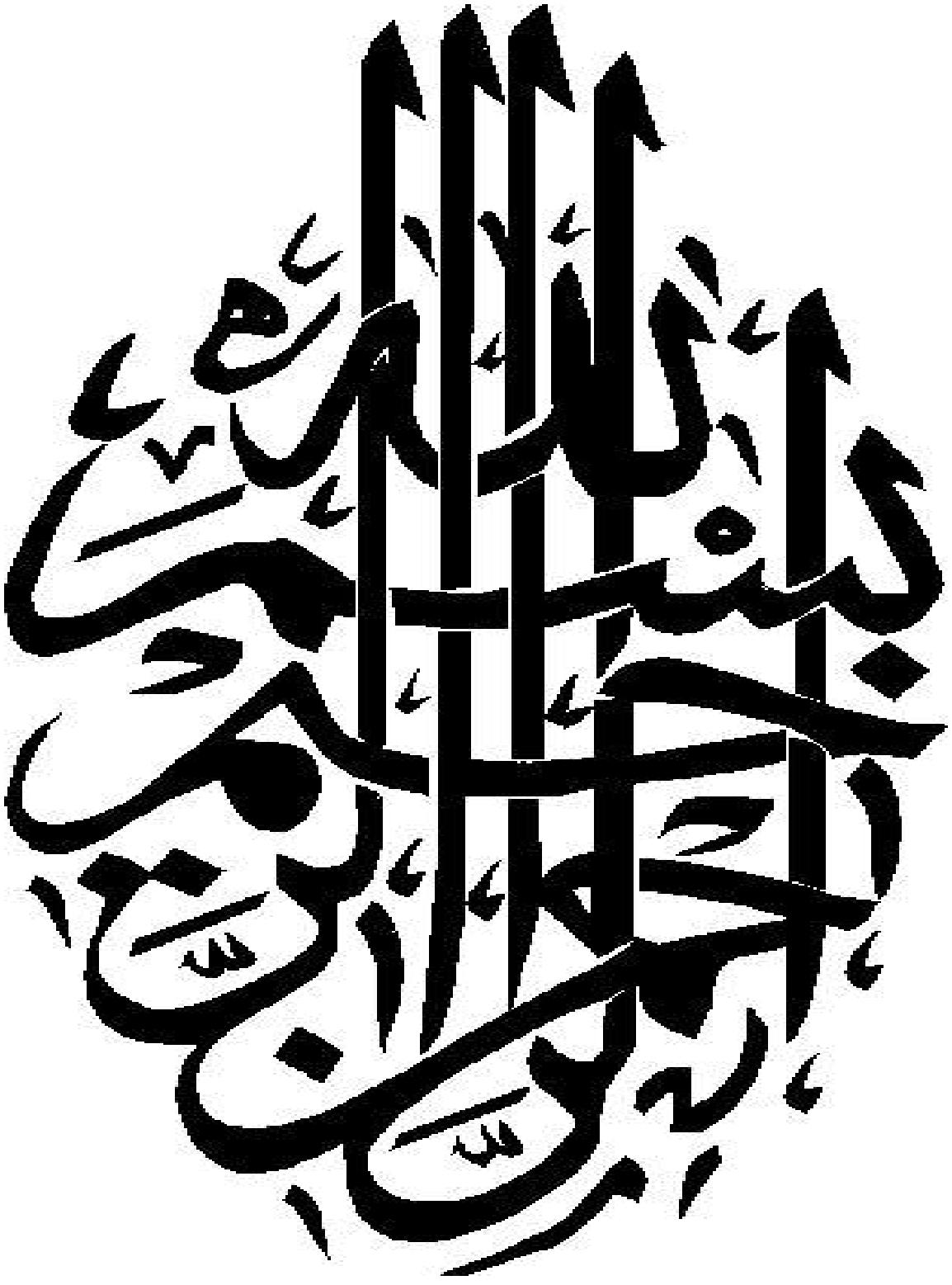
شعرية المحو في ديوان هبة الفراغ

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

إعداد الطالبات :
*- العيون ابتسام
*-محروق آسية
*-العيون بشرى

إشراف الأستاذة:
وفاء مناصري

السنة الجامعية: 2018/2017



إهداء :

الحمد لله الذي هدانا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين.

نهدي ثمرة جهدنا إلى من قال الله فيهما (وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسانا).

إلى من جعلهم الله لدروبنا أنوار ولجروحنا بلسما فكان سعينا لهم برا وإخلاصا، أدامكم الله لنا ولحياتنا نبراسا ومن علينا برضاكم.

إلى كل من تحملهم قلوبنا ولم تكتبهم أقلامنا

وأحبونا في الله فأحببناهم فيه.

شكر وعرفان:

الحمد لله والشكر لله وحده.

في البداية نشكر الله عز وجل الذي وفقنا لإتمام هذا العمل المتواضع، كما يسعدنا أن نتقدم بأسمى التقدير وجزيل الشكر إلى موجهتنا ومرشدتنا أستاذتنا المشرفة في هذا البحث "وفاء مناصري" على قبولها الإشراف على هذا العمل، وعلى جميع النصائح والإرشادات التي قدمتها لنا فلمسنا فيها من خلال أفضالها العلمية، وفاءها وخلقها العلمي الرصين، وهو ما سنظل له ذاكرين.

مقدمة

الواقع المعاش لا يتوافق والثبات، في باطنه حركية لا تعرف السكون، وما كان على جل الفنون الإبداعية التي خلقت في كنفه إلا أن تلتحق هي الأخرى بحركات التحديث والمعاصرة لتتماشى والذوق المستجد.

والشعر العربي خير مثال على ذلك، فقد شهدت القصيدة العربية المعاصرة تطورات بشكل ملحوظ، حتى أنها لم تعد بالشكل الذي عرفت به من قبل ذلك عبر انفتاحها على مغامرة الحداثة الشعرية، وعلى إثرها انتقلت القصيدة العربية من الإنشادية إلى البصرية باستثمارها كل أبعاد التشكيل البصري بغية تفجير النص الشعري والخروج به إلى دلالات غير مألوفة، فلا حرج إذن على الشعراء الذين جعلوا من نصوصهم ما هي إلا علامات خرساء في تبنين النص بشعرية المحو الحداثية.

وهذا الكلام العام يحتاج إلى التدليل بتجارب شعرية أخلصت نيتها لاستثمار هذه الأبعاد الجمالية من أجل إحداث المفارقة في النص الشعري المعاصر.

ولعل التجربة البنيسية خير مثال على ذلك، فمحمد بنيس أتقن المراوغة بين الصمت والكلام وبين الكتابة وإمّحاء الحروف، فأصبح شعره فسحة يجول فيه فكر القارئ بين تأويلات عديدة يتقبلها البياض الخالي من الدوال اللسانية في مجملها.

وفي خضم الحديث على هذه المسألة لا بد للبحث أن يطرح إشكالات جوهرية كانت كالآتي:

فيما تمثلت حركة التحديث بعد الشعر الحر؟

ما هي الأسس التي تحكمت في صياغة تجربة الحداثة و تجربة الكتابة الجديدة لدى محمد بنيس في ديوانه "هبة الفراغ"؟

وللإجابة على هذا الطرح وسمنا البحث بعنوان: **شعرية المحو في ديوان "هبة الفراغ" لمحمد بنيس أنموذجا.**

متبعين في ذلك خطة بحث قوامها مقدمة وفصلين وخاتمة؛ فالمقدمة عبارة عن لمحة عامة للموضوع، أما الفصل الأول (النظري) الذي يحمل عنوان: الشعر المعاصر ورهان الكتابة، تناولنا فيه ثلاثة مباحث.

فالأول كان حول الشعر الحر وتراجع كثافة السواد.

والثاني فقد كان بعنوان قصيدة النثر وانتهاء أزمة الشكل.

أما المبحث الثالث فكان بعنوان شعرية الصمت.

والفصل الثاني (التطبيقي) المعنون ب: تجربة المحو ورهان التأويل لدى محمد بنيس ديوان هبة الفراغ أنموذجا.

تناولنا في المبحث الأول علامات الترقيم بين الثبت والمحو.

والمبحث الثاني درسنا فيه هندسة الشكل مغامرة المحو.

أما الخاتمة فقد حاولنا من خلالها بلورت وتلخيص النتائج المرجوة من هذا البحث.

وقد اقتضت طبيعة البحث الإستعانة بالمنهج السميائي لأنه الأنسب لاحتضان وقراءة النص.

فكان فضولنا المعرفي التطلع على الإبداعات الشعرية المعاصرة والتحولات المتسارعة في خريطة الإبداع الشعري سببا وراء اختيارنا لهذا الموضوع، وبخاصة عند الشعراء المغاربة أمثال محمد بنيس.

وككل الدراسات الأكاديمية لا يمكن أن يفلت بحثنا من الصعوبات التي واجهتنا ونحن بصدد إنجازه وعلى رأسها:

- لغة محمد بنيس كانت جد صعبة، خصوصا مع قصائد الديوان المشتغل عليها التي لا تعرف بذاتها إلا بعد شوط وجهد كبير من القراءة.
- صعوبة التعامل مع المنهج السميائي.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على جملة من المصادر والمراجع نذكر أهمها:

- محمد بنيس: ديوان هبة الفراغ.
- محمد بنيس: كتابة المحو.
- سوزان برنار: قصيدة النثر(من بودلير إلى أيامنا).
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر وكثير الثناء لكل من وقف مساندا لنا في إنجاز هذا البحث ونخص بالذكر الدكتورة **وفاء مناصري** التي لم تبخل علينا بكتبها وتوجيهاتها القيمة، فنعم الأستاذة المشرفة كانت.

الفصل الأول:

الشعر المعاصر ورهان الكتابة

راح الشاعر المعاصر يبحث عن سبل تمكنه من الارتقاء بالقصيدة العربية، متجاوزا بذلك ما ألفه الشعراء القدماء من قوانين تحد من إبداعاتهم الشعرية.

ومن ثم "حاول الشعراء المعاصرون استثمار كل الأدوات الفنية حتى يحققوا لنصوصهم قدرا من الإبداع وقد أثرت طرائق الكتابة الشعرية المعاصرة على بنى النص الشعري بما اقترحته هذه الكتابة من إمكانية جديدة على المستويات الدلالية والنوعية والشكلية، فكان الشكل الكتابي الحديث عبارة عن كسر نظام كتابة المألوف، وهذه الظاهرة تعد من الظواهر المهمة في النص الشعري"[1].

ومن هذا يتضح أن الشاعر المعاصر لم يجد في الشكل التقليدي للقصيدة الحرية الكافية للتعبير، كونه لم يعد يستوعب في كثير من الأحيان للموضوعات الجديدة.

"وهذا ما جعل الشعر الحداثي في شكله الجديد خرقا للألفة الخطية التي ترسخت في خيال المتلقي بنمطية ثابتة"[2]، ومعنى ذلك أن الشعر المعاصر تخطى نحوية الشكل الواحد، وهو يهفو إلى التغيير والتحديث.

[1] إياد عبد الودود عثمان وإسراء إبراهيم محمد: سميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية (شعر محمود درويش أنموذجا)، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة دايلي، العدد 63، 2014، ص99.

[2] المرجع نفسه، ص100.

المبحث الأول: الشعر الحر وتراجع كثافة السواد.

انصاع الشعر العربي إلى وثوقية المتعاليات التعقيدية إذ هيمنت عليه الدال العروضي ركحا من الزمن، فلم تتأتاه مكنة الإنعتاق عن أسره، الأمر الذي رسم له هندسية ثابتة قوامها نظام الشطرين تتخللهما فجوة من الصمت المنتشر شاقوليا تبعا لتوقف الوزن ضمن كل شطر، "وهكذا تعود المؤلفون على العلم خلال إحدى عشر قرونا من الزمان، ليس فيهم من حاول التجديد فيه"[1]، إلا أنه وبعد هذه الفترة بدأت محاولات للخروج عن هاته القيود، "حيث شهد تاريخ الشعر العربي محاولات عديدة استهدفت الخروج على قيود الشعر التقليدية، ولقد كانت هذه المحاولات ترتبط بالتطورات العامة التي عاشها المجتمع العربي. ويمكن للباحث أن يشير مثلا إلى محاولات بدأ بها أبو العتاهية، فنظم بأوزان لم تعرف قبله، كما حاول هو وآخرون الخروج على القافية الموحدة . . . بينما حدثت حركة في الشكل دفعت إليها الآفاق الحضارية الجديدة، قام بها شعراء الموشحات في الأندلس، فنزعوا الأوزان والقوافي في القصيدة الواحدة"[2].

يتضح لنا من خلال هذا القول أنه كانت هنالك محاولات جادة حاولت أن تنفلت من إسار وقيود الطرح الخليلي، فغيروا في الأوزان والقوافي بما يخدم تجربتهم وكان ذلك إيذانا بظهور حركات جديدة جاءت بعدها، فهذا السياب يقول في معرض حديثه عن ذلك: "إننا فعلنا شيئا شبيها إلى حد ما بما فعله لشعراء الأندلسيون حيث كتبوا الموشحات. كانت الموشحات الخطوة الأولى إلى الأمام وقمنا نحن بالخطوة الثانية بعد أن مهد الطريق لنا إليها شعراء المهجر"[3].

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص50.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص9، نقلا عن: يوسف الصائغ الشعر الحر في العراق مند نشأته حتى عام 1957، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص32.

[3] كتاب السياب النثري: جمع وتقديم حسن الغرفي، ص105، نقلا عن: فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص101.

كما تجدر الإشارة إلى المحاولات التي قدمها علي أحمد باكتير في هذا المضمار، وذلك "في مقدمة ترجمته ل(روميو وجوليت) ولكنه سماها مزيجا من النظم المرسل والنظم الحر، فهو مرسل من القافية وهو منطلق لانسيابه بين السطور"[1].

يتضح من هذا أن علي أحمد باكتير سبق نازك الملائكة والسياب من خلال ترجمته ل(روميو وجوليت) التي رسخ فيها هذا الضرب من الشعر وهو ما يطلعنا عليه السياب ويؤكد عليه في قوله: "وإذا تحرينا الواقع وجدنا الأستاذ علي أحمد باكتير هو أول من كتب على طريقة الشعر الحر في ترجمته لرواية شكسبير ل(روميو وجوليت) التي صدرت في كانون الثاني سنة 1947 بعد أن ظلت تنتظر النشر عشر سنوات كما يقول المترجم"[2].

فعلى إثر هذا انقطعت هذه المحاولات خلال قرون، حتى إذا أطل القرن العشرين صحا العرب على تقدم الحضارة في العالم حاملين معهم إرادة التطور والتغير، فعادت محاولات الخروج على قيود الشعر العربي تتواصل مع ما سبقها وتزداد جرأة، فكانت قمت تلك التجربة التي سميت بالشعر الحر[3]؛ الذي يعد "انعطافة شعرية لم يعرف الشعر العربي مثيلا لها في مسيرته من قبل. ذلك أنه لم يتغير على مستوى المضمون فحسب، بل على مستوى الشكل أيضا"[4].

حيث أصبح الشعر الحر ظاهرة بارزة في حياتنا الأدبية، سواء في العراق أم في البلدان العربية، وقد برهن على فاعليته وأصالته كونه لم يعد ظاهرة طارئة ومؤقتة، وهناك دلائل تشير إلى أن الشعر الحر أثر ومازال يؤثر في أجيال متعاقبة من الأدباء وأنه تطور وترسخ وتوسع في وقت أصبحنا نلاحظ فيه تقلص نماذج الشعر التقليدي وعجزها عن مسايرة التطور، والاستجابة إلى دواعي حياتنا الجديدة[5].

---

[1] وليام شكسبير: روميو وجوليت، ترجمة علي أحمد باكتير، ص03، نقلا عن: فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص109.

[2] المرجع نفسه، ص110.

[3] ينظر: يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1957، ص82.

[4] فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص09.

[5] ينظر: يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1957، ص06.

وكثيرا ما تساءل الدارسون من هو الرائد الأول في هذا المضمار، إذ كانت الأسبقية للاهتداء إلى الشكل الجديد متنازعة بين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري، ومن المعروف أن هؤلاء الشعراء كانوا "هم رسل هذه الثورة بالتأثير من الشعر الإنجليزي، وكانت ثورتهم في شكلها الأولي تمثل تخلصا من رتابة القافية الواحدة (دون الاستغناء عن القافية تماما) وتنويعا في عدد التفعيلات في السطر الواحد (دون مبارحة الإيقاع المنظم)"[1]، وعلى هذا النحو يتبدى لنا أن الشعر العربي المعاصر تأثر بالشعر الغربي عامة، والإنجليزي خاصة، متمردا في ذات الوقت على الأساليب التقليدية القديمة.

ومن هنا يتساءل البحث عن بدايات وحيثيات الشعر الحر؟

يمكن للباحث أن يحدد لنشأة الشعر الحر في العراق الحقبة الممتدة بين(1947- 1950) حيث أوجدت الظروف التي عاشها العراق، تربة صالحة لنمو هذه التجربة وينبغي التأكد لهذا أن لمجموع الرواد فضلا في غرس هذه البثرة ورعايتها[2].

وفي ضوء ما نلحظه أن قضية الريادة بين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب تعد من أهم القضايا التي شغلت عددا من مؤرخي الشعر الحر بمناقشة قضية السبق هذه، يشغل بها الشعراء الرواد أنفسهم ردحا من الزمن.

حيث مثل لنا النقاد بالقصيدتين اللتين وصفتا بأنهما بداية الانطلاقة الجديدة في الشعر الحر وهما: قصيدة "الكوليرا" 1947، التي نظمتها على بحر المتدارك (الخنب) ومطلعها:

سكن الليل

أصغ إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات

صرخات، تعلو، تضطرب

[1] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص14، 15.

[2] ينظر: يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام، 1957،ص48.

حزن يتدفق يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان[1]

نشرت هذه القصيدة في بيروت وواصلت نسخها بغداد في أول كانون الأول 1947[2].

وبالمقابل قصيدة "هل كان حبا" لبدر شاكر السياب التي يقول فيها:

هل تسمين الذي ألقى هياما

أم جنونا بالأماني؟ أم غراما

ما يكون الحب؟ نوحا وابتساما؟

أم خفوق الأضلع الحرى إذا حان التلاقي

بين عينيا فأطرقت فرارا باشتياقي

عن سماء ليس تسقيني إذا ما

جئتها مستسقيا إلا أواما[3]

يتراءى أن صدى هذا التجديد في "هاتين القصيدتين لم يلفت نظر الجمهور، حيث مضت سنتان صامتتان لم تنشر خلالهما الصحف شعرا حرا على الإطلاق"[4].

[1] نازك الملائكة: شظايا ورماد، المجلد الثاني، دار العودة بيروت، 1997، ص138.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص24.

[3] بدر شاكر السياب: الديوان، المجلد1، دار العودة، بيروت، ط1، 2016، ص347.

[4] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص25.

وهذا إن ذل على شيء إنما يدل على فطرة الإنسان المتحفظة التي لا تسمح له بتقبل أي تجديد يناقض ما كان يؤمن به، ذلك "أن كل رأي جديد يعرض للأمة يتضمن هزة كاملة لكيانها العقلي والنفسي، فلا تستطيع تقبله فورا، وإنما لابد لها أن تعدل في مضموناتها السابقة وتعيد تنظيمها حتى تلتئم مع الحالة الجديدة"[1].

نلتمس من هذا أنه كان من نصيب حركة الشعر الحر في أول أمرها أن لقيت رفضا ومعارضة من قبل شعراء الاتجاه المحافظ الذي اعتبروه ما هو إلا بدعة جاءت لتسيء لجوهر الشعر العربي.

وبالرغم من هذا فإن الأمر لم يدم طويلا حتى صرح المتلقي العربي قبوله فيما بعد لهذا النوع الشعري الجديد رغم حداثته وغرابته عن البيئة العربية.

وفي معرض الحديث عن هذا النوع الشعري الجديد لابد لنا وأن نحيط بجوانبه التي تميزه عن القصيدة الخليلية القائمة على وحدة الوزن والقافية.

فالشعر الحر هو "شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن تتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه"[2].

وأما عن الوزن فإنه يقوم أساسا على "وحدة التفعيلة والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات أو أطوال الأشطر تشترط أن تكون التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه فيكتب الشاعر من بحر الرمل دو التفعيلة الواحدة المكررة أشطر تجري على هذا النسق مثلا:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

[1] المرجع نفسه: ص38.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط1، 1962، ص65.

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

ويمضي على هذا النسق حرا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد غير خارج عن القانون العروضي لبحر الرمل"[1].

يتضح من هذا الطرح أن الشعر الحر ينفرد بأسلوبه وطريقة استخدامه للتفعيلات المعهودة التي تعطي الحرية للشاعر في استعمالها عكس ما عهدناه في الشعر الخليلي.

أما فيما يخص بحور الشعر الحر فإنه يجوز نظمه على نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربي هما:

أ. **البحور الصافية:** وهي التي يتألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات وهذه هي: الكامل، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، الخبب.

ب. **البحور الممزوجة:** وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تكرر إحدى التفعيلات وهما بحران اثنان: السريع والوافر.

أما البحور الأخرى كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها، وإنما يصح الشعر الحر في البحور التي كان تكرار قياسا في تفعيلاتها كلها أو بعضها[2].

ومما يبدو فإن نازك الملائكة قد حددت لنا مجموع القضايا المهمة في مقدمتها "شظايا ورماد" في حديثها عن هذا النوع الشعري الجديد والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

[1] المرجع نفسه: ص63.

[2] ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص27، 28.

التأكيد على حقيقة تخلق الشعر العربي، لأنه ظل يرزخ عدة قرون لقواعد وضعها أسلافنا، فالأوزان القديمة سلاسل، والقوافي الموحدة رتيبة تتعرض القدرة الشعرية عند الشاعر والألفاظ ميتة محنطة في حدود المعنى الشائع.

تقديم البديل، متمثلا بتجربة الشعر الحر.

التأكيد على ظاهرة الإبهام والرمز والإيحاء في الشعر[1].

"من هنا تتبدى إرهاصات الحداثة الشعرية انعطافها على تلك التقاليد الشعرية التي أفرزها القدماء ومن ثم تجعل من محددات الأوزان وأقيستها كوابح قيدت الشاعر الحديث وحدت إطلاقية قدراته الإبداعية . . . ويبدو واضحا بأن "نازك الملائكة" أرهصت إلى فعل التخطي فقادت ثورة تزامنت وتلك الإرهاصات لتدافع القديم بالمحدث[2].

وانطلاقا من هذا التأسيس يتضح أن نازك الملائكة صريحة في دعوتها لتبني أساليب شعرية حداثية بغية تحرير القصيدة العربية من القيود التقليدية إلى اكتسابها تنوعا إيقاعيا من جهة وفي الوزن واللغة من جهة أخرى.

ولقد توحدت الرؤيا بين نازك الملائكة والبياتي الذي "ثار على التقليد الذي ترسخه مختلف المذاهب والاتجاهات.فهو يقف ضد أسلوب المحاكاة والتقليد . . . فالقيود والقوانين إنما تقتل الشعر لأنه يتحول إلى صناعة لا إبداع والشعر إنما ينمو في الحرية . . . ومن هنا لابد للبياتي وجيله من البحث على مفهوم جديد للشعر ضمن رؤيا جديدة للعالم لا تخضع لمدرسة أو اتجاه"[3].

يبدو أن رأي عبد الوهاب البياتي يتضمن ثورة على الأوزان والقيود الفنية الموروثة، التي تبناها الخليل والدعوة للخروج به إلى الحرية واقتراح بديل جديد يتماشى وروح العصر.

---

[1] ينظر: يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1957، ص49.

[2] فريدة آيت حمدوش: الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه، كلية الآداب اللغات الفنون، جامعة وهران، 2012/2011، ص14،13.

[3] نبيل فراج: مملكة الشعراء ص104، نقلا عن: فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص102.

"ويستعمل يوسف الخال مصطلح التمرد في التعبير عن الضيق بالمقاييس التقليدية التي لم تعد تستطيع التعبير عن الروح الجديدة، ذلك أن لكل عصر طريقة تفكيره"[1]، ذلك لأن "القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها. الوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتشبعها وتغير سيرها وكما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته"[2].

ومؤدى ذلك أن حركة التجديد هذه لم تمس شاعر دون آخر، وإنما شغلت بال الشعراء باختلاف انتماءاتهم وتوجهاتهم، يوسف الخال واحد منهم حيث وضح لنا توجهه من خلال هذا الطرح الذي دعا فيه إلى التحرر من القافية التقليدية والوزن الرتيب.

تأتى الشعر الحر لدى السياب ثورة على النسق الخليلي تمثل في انتقاله من الشطر إلى السطر ومن البحر إلى التفعيلة، فهو في نظره "بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد جاء ليسحق ميوع الروماتيكية وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية"[3].

في ضوء ما سلف ذكره يتضح أن الشعراء الرواد أرادوا التمرد على النظام العروضي فكان الشعر الحر انطلاقة واعية وحالة جديدة، في التعامل مع شكل القصيدة، ومنهم نازك الملائكة التي "أرادت أن تطرح سراح الشعر من معيارية الوزن والقافية والمعنى، فانتزعت من سواد القصيدة العربية بياضا شعريا جديدا لامعا في أفق التنظير الشعري لتضيف بذلك إلى رصيد الشعرية العربية واقعا نقديا جديدا ارتوى من واقع شعري جديد يسوده التغيير والاضطراب"[4].

---

[1] المرجع نفسه، ص102.

[2] المرجع نفسه، ص103.

[3] بدر شاكر السياب: تعليقان، ص69، نقلا عن: فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص110.

[4] فريدة آيت حمدوش: الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، كلية الآداب اللغات الفنون، جامعة وهران، 2012/2011، ص37.

من ضمن ما يعنيه هذا أن القصيدة العربية المعاصرة تخلقت ضمن نمط شعري تجاوزي يتعدى كثافة السواد التي تعتمد أساسا على التوازي والتقابل في عدد التفعيلات مانحة القصيدة المعاصرة بياضا الذي يعد سمة من سمات التشكيل البصري.

"هي دعوة صريحة من الشاعرة للخروج عن مألوف القصيدة العربية وكذا وثوقية عمود الشعر عبر مجمل الأعصر الأدبية السالفة التي صنعت موضوعاتها من أحداث عصرها التي تختلف عن الأحداث المعاصرة"[1]

إذ كانت لغة الكتابة سعيا حثيثا لإثبات وجودها وتثبيت دوالها، عن طريق التدوين على البياض، "فالعودة إلى البياض باعتباره فضاء للممارسة الكتابية أو النصية، يفجر البنية التقليدية للقصيدة إلى أشكال بصرية، وتغير طبيعة العلاقة بين النص والقارئ، فيتبدى لنا التحول الشكلي من خلال تلك البياضات أو المساحات الفارغة، ونقط الحذف"[2].

ومن خلال ما سبق نستنتج أن الشعر الحر بوصفه حركة حدثاوية أدبية انتقلت لتفتق الحركة الشكلية للقصيدة دون الابتعاد عن الدائرة الموسيقية التي طرحها "الخليل ابن أحمد الفراهيدي" الأمر الذي قبله المتلقي على الرغم من حداثته وغرابته عن البيئة العربية، فالشاعر المعاصر لم يدعو إلى تحطيم العروض العربي بل دعا إلى حداثة شعرية تقوم على العروض العربي ببحوره وأشطره وقوافيه، وحركته في الشعر الحر جاءت كنظرة متأملة في علم العروض القديم[3].

وينتهي البحث بعد هذا الطرح إلى التساؤل عن حركة التحديث بعد الشعر الحر.

---

[1] المرجع نفسه: ص37.

[2] محمد بلعباسي: شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015/2014، ص94.

[3] ينظر: أيسر محمد فاضل الدبو: قراءة في مفهوم الحداثة عند أدونيس، آداب الرافدين، العدد64، ص13.

المبحث الثاني: قصيدة النثر وانتهاء أزمة الشكل:

بعد التحول الذي أحرزته نازك الملائكة والشاعران بدر الشاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وآخرون في شكل القصيدة القديمة التي أنهت وانتهكت العروض العربي الخليلي (الخليل ابن أحمد الفراهيدي).

"الذي كان في العصور القديمة من المقدسات ولا يمكن تجاوزه بكل الأحوال، وقد شهدت القصيدة العربية المعاصرة ولادة عسيرة أخرى، تجاوزت حتى قصيدة التفعيلة (الحرة)" [1]؛ لتلتحق بعد ذلك بمستجدات الحداثة الشعرية التي استقاها الشعراء العرب من الثقافة الغربية.

أصبح الدرس الحداثوي اليوم يشكل فسحة تجول فيها الكثير من الشعراء دون أي عارض أو تيار يحد من حريتهم وأفكارهم، فالحداثة التي حملت طبعة غربية بامتياز، سمح لكثير من شعراء اليوم الدخول في عباءة الحداثة، والتي كان من أهم أطروحاتها "قصيدة النثر"[2]؛ إذ تعد هذه الأخيرة "واحدة من أعظم سمات التحول في تاريخ الأدب الحديث، فقد استطاعت أن تحدث قطيعة دوقية تحولت بفضلها وضيفة النص من الإنشادية والحماسية إلى فاعلية الخلق والابتكار؛ وهي وإن عدت _تاريخيا_ تعبيرا عن السخط والتبرم من الأشكال الثابتة والقيم الإبداعية الراسخة، فإنها_جوهريا_ خلاصة ما يتطلع إليه الحس حين يرفض الواقع وينفر من المألوف[3].

يتضح من هذا التصور أن قصيدة النثر جاءت انقلابا على الأسس الشعرية المألوفة، من القوالب الموسيقية والأوزان والقوافي . . . والتي لم يعد الشاعر المعاصر يتذوقها بأي شكل من أشكالها فوجد لنفسه قوالب شعرية أخرى تتناسب وتجربته الشعرية والشعورية؛ حتى أصبح من اليسير جدا أن يفرد لكل موضوع استهوته ذاته شكله الخاص به. بعيدا

---

[1] رضا عامر: قصيدة النثر الرقمية من إشكالية القراءة وجدلية التلقي، مجلة إشكالات، المركز الجامعي لتمنغست، الجزائر، العدد الثاني عشر، 2017، ص8.

[2] ينظر: أيسر محمد فاضل الدبو: قراءة في مفهوم الحداثة عند أدونيس، ص11.

[3] إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، الانتشار العربي، 2003، ص13.

بذلك عن تلك الأوهام والقيود التي لا ننكر أنها كانت في زمن ما "عمود النظم" ولا شعر صالح من غيرها.

"وإذا كانت قصيدة النثر قد انبثقت _في مرحلة أولى_ من رحم التمرد لتصد للأشكال الطاغية، فمن المؤكد أنها "تحتوي على مبدأ فوضوي وهدام، لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض، وأحيانا على القوانين المعتادة للغة"[1].

هذا ما أومأنا إليه سابقا. فقصيدة النثر اعتنقت شكلا أدبيا معبر عنها، خاص بها، جمعت فيه بين النثر والشعر. متجاوزة بذلك النسق المعرفي القديم.

تعود بداية هذا اللون الأدبي الجديد إلى عام 1960، حيث عرف هذا المصطلح وكان أدونيس أول من استخدمه ثم تبعه أسي الحاج[2] "وهو ما تمظهر في (مجلة شعر) التي صدرت في بيروت عام 1907، كانت غايتها الأساسية ترسيخ هذه القصيدة على المستوى الشعري العربي والدفاع عن مشروعيتها التي أخدت تتأكد يوما بعد يوم وسط صيحات الاستنكار ضدها"[3].

قد قام على النهوض بهذه المجلة مجموعة من الشعراء والنقاد الذين كان شعر الغرب ونقده يمثل لهم مرجعا أساسيا وغاية يسعون لإثباتها، ومن هؤلاء يوسف الخال، جبرا إبراهيم جبرا، توفيق الصايغ، أنسي الحاج، أدونيس، محمد الماغوط، وغيرهم.

ولا نغفل أن مجلة شعر الأمريكية الصادرة عام1912 بزعامة الشاعر_إزراباوند_ الحاملة للواء التجديد الأمريكي، كانت مثلا يقتدي به أعضاء مجلة _شعر_ المذكورين سابقا، حيث بدأ هؤلاء ينقلون إلينا تجارب الشعراء الغربيين بشكل لم يعرف له مثيل، فنجد في صفحات المجلة ترجمات لرامبو وبيتس ووليم بليك . . . وغيرهم كثر[4].

---

[1] سوزان بيرناد: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص20 نقلا عن: إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، ص32.

[2] ينظر: نعمان عبد السميع متولي: إيقاع الشعر العربي، دار العلم والإيمان، ط1، 2013، ص169.

[3] يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ص47.

[4] ينظر: يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص48.

كما نجد يوسف الخال ينقل للعربية ديوان الشاعر الأمريكي ويصدره عن دار المجلة عام 1958 ومثله يفعل توفيق الصايغ فيترجم 50 قصيدة من الشعر الأمريكي المعاصر ويصدرها عام 1963 ويبقى رواد قصيدة النثر هم الفاتحون الحقيقيون في هذا المضمار آخذين بعين الاعتبار أن الشعر لا خصوصية مقدسة له[1].

"ومن هنا فقد غدت "مجلة شعر" مجلة عالمية شاملة تصدر في هذا الجزء من العالم الذي هو الوطن العربي، همها الأول نقل التجارب الشعرية العالمية، وما تستتبع من مساجلات استهدفت بلورة التجربة الحداثية الجديدة وصقلها، فأصبحت العلاقة بين شعرائنا والشعراء الغربيين أكثر صميمية بشكل يصعب معه التمييز بين تجربة كل منهم"[2].

ومن هنا يتوصل البحث إلى أن رواد قصيدة النثر كما تذكر مجلة شعر أن طموحاتهم كانت تصبو إلى بلورة التجربة الشعرية العربية وصقلها عن طريق تلونها واصطباغها بألوان الحداثة الجديدة، متأثرة بالثقافة الغربية متمثلة في مجلة شعر الأمريكية التي كتبها (إزراباوند) كما سبق وذكرنا، كما لا ننسى الدور الكبير الذي لعبته (سوزان برنار) حيث صرح أدباء مجلة شعر "إلى اعتمادهم أنموذجا غربيا (فرنسا)في كتاباتهم التنظيرية الرائدة لقصيدة النثر العربية. وقد أشرنا من قبل إلى إقرار كل من أدونيس وأنسي الحاج بأن الأفكار الأساسية التي وردت في مقالة الأول (في قصيدة النثر) ومقدمة ديوان (لن) إنما كانت مستمدة بمجملها من أطروحة الناقدة الفرنسية سوزان برنار"[3]، وما يعضد هذه الرؤيا قول أدونيس: "في الأساس أخذنا قصيدة النثر من النص الغربي، ويجب أن نعلن هذا ونعرفه"[4].

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص48.

[2] المرجع نفسه، ص48.

[3] في قصيدة النثر، مجلة (الشعر)، ص75، نقلا عن: علي داخل فراج، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دار الفراهيدي، بغداد، 2011،ص148.

[4] ميداني بن عمر: قصيدة النثر العربية المعاصرة–دراسة في الأنساق الثقافية– رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2017/2016، ص74.

ويطلعنا أدونيس في هذا القول اعترافه الصريح بأن قصيدة النثر التي كتبها هو وجماعته، كانت نتاجا عن تفاعل ثقافتهم بثقافة الآخر هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن تركيز هؤلاء الأدباء في كتاباتهم التنظيرية الأولى للقصيدة على المرجعية الغربية، نجدهم يتحدثون –فيما بعد– عن مرجعيات أخرى لا تقل أهمية من سابقتها متمثلة في الكتابات الصوفية العربية، فقد اكتشفوا في هذه الكتابات وبشكل خاص كتابات "النيفري" (المواقف والمخاطبات) وأبي حيان (الإشارات الإلهية) والبسطامي (الشطحات) والكثير من كتابات محي الدين ابن عربي والسهروردي، أن الشعر لا ينحصر في الوزن، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات وطرق استخدام اللغة هي جوهريا شعرية، وإن كانت غير موزونة[1].

ومن ثم فالكتابات الصوفية كانت جدرا عربيا لقصيدة النثر كما اصطلح عليها أدونيس الذي قال إننا كنا نجهله ونجهل قيمته في مرحلة التنظير الأولى ويبدو أن ثقافة أدونيس هذه فتحت أفقا واسعا أمام كتاب قصيدة النثر العرب للاتجاه صوب التراث في محاولة منه إنتاج نصوص شعرية يضمنون فيها على الأقل، إسكات الأصوات التي اتهمتهم بالتبعية للغرب، والجهل بتراث العرب.[2]

وعلى هذا الأساس نفهم أن قصيدة النثر العربية انبثقت أساسا من مرجعيتين أساسيتين، أولها غربية (فرنسية خاصة) وثانيها عربية متمثلة في تأثرهم بالنثر والشعر الصوفي.

بعد الحديث عن قصيدة النثر العربية بروادها، والمرجعيات التي نهلت منها، لابد أن نتطرق إلى الإلمام ببعض خصائصها ومرتكزاتها "فإذا كانت قصيدة النثر قد انبثقت من سياق أدبي مغاير، أفرزته الحضارة الغربية، فإن دعاتها ومؤيديها من العرب لم ينفوا عنها خصائصها التي حملتها معها، ونمت في أحضانها، وهي بالدرجة الأولى: الحرية والتمرد، والاستقلالية عن الأنماط والأشكال التقليدية"[3].

---

[1] ينظر علي داخل فراج، محاكمة الخنثى"قصيدة النثر في الخطاب العراقي"، دار الفراهيدي، ط1، 2011، ص155.

[2] المرجع نفسه: ص155.

[3] إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، ص60.

ما يؤكد هذا القول أن الرواد العرب تبنوا هذا اللون الأدبي الجديد، كما هو موجود في بلاد الغرب، حيث تطرح سوزان برنار ركائز هذا الجنس الشعري متمثل في قصيدة النثر، عبر ثلاثيتها الشهيرة، التي اختصرها واقتبسها أسي الحاج في الإيجاز، التوهج، المجانية"[1].

إذ "إن عناصر الإيجاز والتوهج والمجانية ليست قوانين سلبية . . . بمعنى أنها ليست للإعجاز، ولا قوالب جاهزية . . . إنها الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسي: موهبة الشاعر، تجربته الداخلية، موقفه من العالم والإنسان وهذه القوانين كما يخيل إليه نابعة من نفس الشاعر ذاته"[2].

يضع أسي الحاج تركيزه على هذه النقاط الثلاثة التي يعتبرها قوالب أساسية عميقة نابعة من ذات الشاعر وتجربته الشعرية المكثفة. وهو ما أكد عليه باقي شعراء مجلة شعر وركزوا عليه، ونجمل خصائصها بحسب ما أبانت عنه سوزان برنار:

- ❖ قصيدة النثر نوع متلون بتعدد أشكاله.
- ❖ يصبح من الضروري العثور على شكل آخر أكثر حرية ومرونة.
- ❖ يقودنا هذان الشرطان الوحدة والمجانية إلى شرط ثالث أكثر خصوصية لقصيدة وهو الإيجاز.[3]

وقد اختصرتهم في العناصر التالية:

"(الوحدة العضوية، الإيجاز، الحرية، المرونة، التمرد، الكثافة، المجهولية، الغموض)"[4].

وعليه تأتت هذه القصيدة ثائرة على قوانين الشعر، "إذ من الواضح أن الجيل الأخير لشعرية الحداثة لم يعطي اهتماما كافيا لموسيقى العروض لأنه يرى فيها قيدا على شعريته،

---

[1] ميداني بن عمر: قصيدة النثر العربية المعاصرة، ص107.

[2] إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، ص61.

[3] ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص31، 32، 34، نقلا عن: إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية، ص64.

[4] المرجع نفسه، ص33.

يحاصر طاقته الإبداعية"[1]، ومؤدى ذلك أن قصيدة النثر قد تحررت من قيد العروض لتنفتح على رحابة الإيقاع.

"قد كان أنسي الحاج في تجربة ديوانه الصدامي (لن) في مواجهة "الصنمين (النسقيين): ضم اللغة المحنطة، وضم الوزن التقليدي" اللذين يكبلان صوت الشاعر عموما، وصوت الطبقات المهمشة في الأنساق الثقافية القديمة."[2]، مما يدلي أن قصيدة النثر قد تجاوزت أزمة الشكل القديم.

"وعن إيقاع قصيدة النثر يرى أدونيس أنه 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 والديول التي تجرها الإيحاءات ورائها من الأصداء المتلونة"[3] يرى أدونيس هنا أن الإيقاع الخليلي لا يعدو إلا أن يكون طريقة من طرائق فن القريض، ومن ثمة يتجاوزه وبشكل كلي عن قصيدة النثر فإيقاعها يتمثل في علائق الأصوات والمعاني والكلمات الإيحائية اللامألوفة، في هذا الصدد يقول: ". . . هكذا تبدو كلماتنا مجنونة، نعريها في الشمس والريح، حارقين ثيابها القديمة نكسرها ونمحو تداعياتها الأليفة. نقرنها ونملؤها بالرعب والبراءة والدهشة"[4] وكأن أدونيس يطلعنا عن كسره لنظام المألوف متجاوزا ذلك الجمود والاجترار السائد الذي عرفته القصيدة العربية التقليدية، فهو يطمح بشكل تلقائي للوصول إلى اللامألوف دون وعي لما يمكن أن يحدث من مخاطر، مما سبق يتوصل البحث إلى أن قصيدة النثر شكل شعري حر ومفتوح، استطاع

[1] محمد عبد المطلب: تحولات اللغة في شعرية الحداثة، قصيدة النثر بلغت شيخوختها في شبابها، ص2.

[2] ميداني بن عمر: قصيدة النثر العربية المعاصرة –دراسة في الأنساق الثقافية– رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2017/2016، ص108.

[3] محمد السيد الاسماعيل: مجلة الشعر، ص74، نقلا عن: نعمان عبد السميع متولي: إيقاع الشعر العربي، ط1، 2013، ص169، 170.

[4] مجلة شعر خريف، ص150، نقلا عن: يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص 49.

أن يتجاوز المفهوم العروضي إلى شتى الآليات التي ارتبطت بشعرية الوزن وشكلت بنوع شعري مغاير، فجاء إيقاعها استجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة مخترقة البحور الخليلية ومستبدلة الأوزان بالإيقاع.

يتراءى أن تجربة قصيدة النثر عرفت نجاحا كبيرا ورواجا عظيما وسط الساحة الأدبية. لكن هذا لا ينكر ما تعرضت إليه من سخط ورفض واتهام على أنها نصوص بسيطة تخلو في باطنها من قوام الشعر.

والآراء في ذلك كثيرة ومثالهم نازك الملائكة التي رأت في قصيدة النثر خطرا على الأدب العربي بل وخيانة للغة العربية والأمة العربية، بل وخيانة اللغة العربية وللعرب، واتهم أحمد سليمان الأحمد شعراءها "بالتشويه والتآمر على التراث" بينما رأى صبري حافظ أن هذه الحركة "حركة هدم وتدمير"[1].

ولعل هذا التصدي راجع في أصله إلى جملة الإشكاليات التي تعرضت لها قصيدة النثر، والتي ساعدت كثيرا على عدم تقبلها والتشكيك في شعريتها، ومن ذلك نذكر.

أ. إشكال المصطلح:

"من بين العوامل التي ساعدت على عدم اعتراف كثير من القراء والكتاب بانتماء هذه التجربة الجديدة إلى فن الشعر مصطلح "قصيدة النثر" الذي شاع وراج بشكل واسع برغم ما يحمله من مفارقات وعدم صلاحيته للدلالة على طبيعة هذه التجربة وتنوع مساراتها"[2].

مما يبدو أو بالأحرى صيغة "قصيدة النثر" لم تلقى الإعناق والقبول من قبل الشعراء والأدباء والنقاد كافة. الذين لم تكن لديهم قدم في هذه التجربة الشعرية الجديدة، وحجتهم في ذلك أنه لا يمكن بل يستحيل الجمع بين متناقضين (الشعر– النثر) تحت

[1] ينظر: شريف رزق: آفاق الشعرية العربية الجديدة، دار الكفاح، الدمام، ط1، 2015، ص 32.

[2] عبد الله شريف: في شعرية قصيدة النثر، ص14.

مسمى واحد بيد أن الأول قوامه الوزن والقافية والثاني بعيد كل البعد عن ذلك، ضف إلى ذالك دهشتهم أمام هذا الإبداع الراقي الذي تمكن من خلاله الشاعر المعاصر إن يجعل من النقيض (النثر) مصدرا لانبثاق الشعر.

ب.إشكال الانتماء الأجناسي:

" ينطلق كثير من الشعراء و النقاد العرب المعاصرين في رفض اعتبار نصوص قصيدة النثر نصوص شعرية، من عدم خضوعها للشروط المتوارثة في كتابة الشعر العربي... فالبعض يعتبرها كتابة نثرية تحمل بعض ملامح الشعر و البعض الأخر يعتبرها جنسا أدبيا جديدا مازالت لم تتبلور ملامحه و مميزاته، و هناك من يعتبرها جنسا كتابيا خنثى كما وصفها الشاعر و الباحث الفلسطيني عز الدين المناصرة[1] و مما يتضح لنا من هذا التصور إن مجمل الآراء التي ذكرناها و تلك التي لازالت تحتضنها الكتب تصب في مجرى واحد. وهو رفضهم لانتماء قصيدة النثر إلى جنس الشعر وخير دليل على ذلك قول عز الدين المناصرة:" قصيدة النثر جنس كتابي ثالث يحمل صفات الشعر و النثر و لا مسوغ لتسميته شعرا أو نثرا بل كتابة خنثى ولا معنى للإعتراض على كلمة خنثى لأن هذه القصيدة النثرية أو الشعر بالنثر أو الشعر المنثور لها إيقاع نثري...."[2] .

ج.إشكال الوزن و الإيقاع:

يقول عز الدين المناصرة : " قصيدة النثر خاطرة شعرية ذات لغة شعرية أو هي جنس كتابي خنثى تنقصها الدلالة الصوتية و ينقصها الإيقاع الشعري "[3]

[1] المرجع نفسه: ص15.

[2] عبد الله شريف : في شعرية قصيدة النثر، ص 15.

[3] المرجع نفسه : ص 16 .

من هنا يتبين و حسب رأي هذا الناقد فإن قصيدة النثر تفتقد للدال العروضي والذي خاصيته النظام التكراري و بالرغم من كل هذا النقد اللاذع الذي وجهه الناقد صوب قصيدة النثر. إنها ليست جنسا أدبيا. ولكنها حتما من صميم الشعر و إنها شكل من أشكال التحول في الشعر العربي. وفي هذا الصدد يقول نزار قباني: "إني لا أجد قصيدة النثر غريبة عن ميراثها، و لا عن ديناميكية اللغة العربية التي تتفجر ملايين الاحتمالات، وفي هذا العصر المتطرف بليبراليته ، وغضبه و تطرفه، وملله، وتحولانه تبدو قصيدة النثر و كأنها الجواب المناسب لما يريد العصر إن يقوله و مع كل التحولات و الخضات و الزلازل التي يتعرض لها الفكر العربي في هذه الحقبة، أتوقع أن تكون قصيدة النثر هي قصيدة المستقبل لأنها الأشجع و الأكثر حرية."[1]

وما لا يمكننا إغفاله في هذا المقام، الحديث عن الأشكال المعاصرة التي ارتدتها قصيدة النثر، إثر رفضها لتلك الأشكال التقليدية الثابتة. " فكان ظهور هذا الشكل الجديد من الكتابة الشعرية في العالم العربي، استجابة لمجموعة من التصورات و الآراء الداعية إلى تأسيس كتابة شعرية جديدة و متحررة من وصاية التجارية و الأشكال السابقة و القيم الفنية و الدلالية التي خضعت لها، وفي ارتباط ما شهده العالم من تحولات سياسية و ثقافية و حضارية جديدة."[2]

على إثر هذا التحول الملحوظ تجاوز الشعراء النموذج القديم الذي يستدعي تلقي النص الشعري بالأذن إلى مرحلة جديدة يمكن القول عنها أنها مرحلة التلقي البصري، إذ أصبح القارئ يبصر القصيدة قبل قراءتها. لأنها قصيدة بصرية تشكيلية بامتياز[3].

[1] ميداني بن عمر: قصيدة النثر العربية المعاصرة– دراسة في الأنساق الثقافية – رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه، كلية الآداب و اللغات، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، الجزائر، 2016،2017، ص 204.

[2] عبد الله شريف: في شعرية قصيدة النثر ص 28.

[3] ينظر: إياد عبد الودود عثمان و إسراء إبراهيم محمد: سميائية الشكل الكتابي و أثره في تكوين الصورة البصرية(شعر محمود درويش نموذجا)، ص21.

من الشعراء الذين كانت لهم قدم في هذه التجربة كثر و على سبيل المثال لا الحصر نذكر:

أ. أدونيس(علي أحمد سعيد):

قبل أي حديث عن أدونيس ينبغي لنا أن نورد مصدر حداثة شعره وهذا ما تجلى في قول له معترفا فيه بإلهامه من الثقافة الغربية إذ يقول في ذلك: "أحب أن أعترف... أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي. السائد و أجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، و كشفت لي عن شعريته و حداثيته، و قراءة مالارميه هي التي أوضعت لي أسرار اللغة الشعرية و أبعادها الحديثة عند أبي تمام، و قراءة رامبوا و نرفال و بريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها و بهاءها."[1]

و القارئ لأدونيس و لأعماله الشعرية الحداثية لابد له أن يعي أمرا جديرا بالمعرفة، وهو أن الشاعر المعاصر لم يعد يعطي اهتماما للشكل الخارجي الذي تتخده قصيدته ، أو بالأحرى، الهيكل البنائي الذي يجسد أفكاره، لأنه وكما ذكرت سوزان برنار في كتابها قول مفاده:

" و الشعر في الحقيقة " ليس في شكل الأفكار ولكن في الأفكار نفسها كما يقول هيغو في عام 1822 و نصل لعام 1929 إلى المقدمة الشهيرة لنتاجه الموسوم "الشرقيات" حيث يقول :" ليذهب الشاعر إذن حيث ما يشاء، ويعمل ما يحلو له، هذا هو قانونه...وسواء أكتب نثرا أم شعرا، سواء أنحث في المرمر* أم صب تماثيله من البرونز*... فهذا رائع و الشاعر حر."[2]

---

[1] أدونيس. الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص86.

*المرمر: نوع من الرخام، صلب شديد الصفاء.

*البرونز: معدن خليط من القصدير و النحاس و الرصاص و يستخدم في صنع التماثيل الغنية.

من هذا وجد الشاعر المعاصر لنفسه أشكالا شعرية جديدة، تتداخل مع كثير من الفنون الأخرى فنجده أحيانا يلبس لقصيدته أشكال رياضية هرمية كانت أم دائرية، ضف إلى ذلك ما نلحظه بكثرة في الكتب التي يتداخل فيها فن الرسم مع الشعر وشبيه ذلك أن تجد صور فوتوغرافية داخل النصوص الشعرية و التي غالبا ما يكون الهدف منها السخرية ، و تقنيات التشكيل البصري كثيرة و التي أضحى الشاعر المعاصر يجد فيها تلك الأداة التي تمكنه من خلق التفاعل بينه و بين متلقي خطابه الشعري" و عليه فإن توظيف الظاهرة البصرية في نسيج النص الشعري قد يضفي أبعادا جمالية و دلالية في جسد القصيدة"[1] .

لهذا تحولت القصيدة العربية من قصيدة سمعية إلى قصيدة بصرية." فالإهتمام بالتشكيل البصري يعود إلى محاولة سد الفراغ الذي أحدثه ضعف الصلة بين الكاتب و المتلقي باندثار الوظيفة الإنشادية"[2]

في هذا السياق يوضح البحث أنه لابد من الاستشهاد بأحد الشعراء الذين قاموا بمحاورة الأشكال و استنطاقها، فلم نجد في ذلك غير مثال عن أدونيس، الذي ارتبط اسمه بأول عرض نظري لما سمي بقصيدة النثر كونه من كبار رؤوس الحداثة في وطننا العربي، فهو زعيم الحداثة العربية و شيخ من شيوخها، إذ يعد من أبرز شعراء العرب الذين كانت لهم بصمة في الارتقاء بالنموذج الشعري، فاستثمر تقنياتها وكان فارس الساحة الأشهر في القرن العشرين و حتى وقتنا الحاضر"[3]

---

[2] سوزان برنار: قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، تر: زهير مجيد مغامس مؤسسة الأهرام، القاهرة، ط1، 1993، ص 40،41

[1] إياد عبد الودود عثمان و إسراء إبراهيم محمد: سميائية الشكل الكتابي و أثره في تكوين الصورة البصرية(شعر محمود درويش نموذجا)، ص100.

[2] المرجع نفسه، ص102.

[3] أيسر محمد فاضل الدبو: قراءة في مفهوم الحداثة عند أدونيس، ص11.

تتضح المسألة هاهنا أكثر، بيد أن قصيدة النثر نفسها تعتبر من بين الأشكال الحداثية التي عرفتها القصيدة العربية، و لأدونيس مؤلفات عديدة تحت هذا اللون الأدبي الجديد، وله مالا يعد من تجارب شعرية فيها.

" إذ تكشف التجارب الشعرية لشعراء قصيدة النثر عن تحول في الأشكال التعبيرية، لم يتمثل في الخروج عن نظام العروض و حسب ، وإنما استطاع فريق كبير منهم إنتاج دلالية جديدة، وتوليد بنيات مغايرة، و لذلك فقد اعتمدوا على البناء اللغوي منقلبين من "المجاز البلاغي" إلى أفق "المجاز البنائي" [1]

ولقد أضفى أدونيس تحولات عديدة تمثلت في قصيدة النثر وما عالجه فيها، وسنتحدث الآن عن أسلوبية السرد و المجاز البلاغي التي اعتمدها؛ إذ أنه يستعيد وجها آخر من أسلوبية السرد تظهر في ما يشبه البنية المغلقة، حيث اللغة انصهار في المبهم و تدفق في الأعماق:

كنت الصحراء حيث أسرت الثلج فيك انشطرت مثلك رملا

و ضبابا صرخت أنت إله لأرى وجهه لأمحو ما يجمع بيني

وبينه قلت جاسدتك أنت الشق المليء بأمواجي أنا الليل

حافيا حين أدخلتك في سرّتي تناسلت في خطوى طريق

دخلت في مائي الطفل استضيء تأصلي في متاهي

خذر مثمر يعرش حول الرأس حلم تحت الوسادة أيامي[2]

...

[1] إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والإختلاف، ص87.

[2] أدونيس: الأعمال الشعرية / هذا هو اسمي و قصائد أخرى، دار المدى للثقافة و النشر، سوريا، دمشق، 1996، ص 230.

أمشي على جليدي.

" يفتح أدونيس فوهة اللغة على كل منحدراتها، و يفتك منها دلالة الانشطار، فتخرج الألفاظ من معانيها، و الأسماء عن وظيفتها، و تنحرف الأشياء عن مألوفيتها"[1]

و القائل أن أدونيس أحدث قطيعة تامة مع التراث كلام لا محل له من الصحة لأن " هناك علاقة وطيدة بين الحداثة الشعرية و التراث فكثير من تجارب و رموز التراث شكلت و مازالت تشكل مصدرا خصبا من مصادر الإبداع في الشعر الحداثي المغربي و العربي"[2]

" وقد قدمت لنا تجارب أدونيس صورة للتعامل مع التراث، تخفي كثيرا من أسباب التذمر و المقت لواقع عربي لا يتزحزح ولا يهتم، كأنه جبل غلى الثبات و التكرار و الإبتدال – ولعله يرنو – من خلال توظيف شخصية " زرياب" إلى القسوة على هذا الواقع اللامتغير، الساكن أبدا يقول:

كل شيء بغني كزرياب

سيف الإمارة

وحذاء الأميرة، و النفط. (عصر الأغاني

عربي)،

وتعويذة الجحيم

والصلاة،

ومقصورة الحريم

ودم يسدل الستارة

[1] إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغاير و والإختلاف، ص 87.

[2] عبد الله شريف: في شعرية قصيدة النثر، ص 11.

فشخصية "زرياب" كما هو معلوم هي الشخصية الموسيقية العربية الأولى التي جددت، وأضافت، و ابتكرت في حقل الموسيقى العربية، ومع ذلك فهي المرآة التي تعكس تدهور الواقع العربي"[1]

ورغم ما ذكرناه عن أدونيس الأسطورة الشعرية العربية، وتمرده الكامل على الأشكال القديمة و تجاربه الحداثية في خلق آفاق رؤى جديدة في الشعر العربي، فيستحيل علينا الإلمام و الإحاطة بكامل إسهاماته في هذا المجال.

ب.عند محمد الماغوط:

وتعد تجربة الماغوط فاعلة في جعل قصيدة النثر العربية على بر التميز و الارتقاء المتواصل في الخروج بها من أسلوبها الكلاسيكي الجامد إلى أسلوب غاية في المرونة.

و لقد" احتضنت مجلة شعر فيمن احتضنت من شعراء التحديث في سنين عطاءها الأولى شاعرا شابا يتقد ثورة و تمردا، يكتب نصا شعريا يقطع مع السائد، ويوقع حضورا مختلفا في الساحة الشعرية و الثقافية منتصف القرن الماضي، إنه الشاعر السوري محمد الماغوط(1934–3ابريل 2006) الذي ظهر للعالم الشرقي بديوانه(حزن في ضوء القمر) عام 1959"[2]

إذ يعد هذا الشاعر من الأوائل الذين حرروا الشعر العربي من فيود و أغلال القافية و العروض و الوزن، و هذا ما تؤكده لنا الشاعرة سينية صالح –زوجته– في مقدمة له قائلة في إحدى فقراتها: " يعتبر الماغوط من أبرز الثوار الذين حرروا الشعر من

[1] إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والإختلاف، ص126، 127، نقلا عن: أدونيس: مرآة لزرياب، الآثار الكاملة، ص 78.

[2] ميداني بن عمر: قصيدة النثر العربية المعاصرة– دراسة في الأنساق الثقافية– رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، كلية الآداب و اللغات، قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2017/2016، ص 124.

عبودية الشكل، حاملا في مخيلته و دفاتره الأنيقة بوادر قصيدة النثر كشكل مبتكر و جديد"[1]

فمحمد الماغوط لم يكن لديه اقتناع كافي لكتابة شعرا في ظل النظام العمودي بيد أن التجربة الشعرية العربية صارت بالنسبة إليه مصدر قرف لا غير ويقول في ذلك:

سئمتك أيها الشعر، أيتها الجيفة الخالدة[2]

" إن سأم الماغوط من الشعر العربي سأم سيزيفي مؤلم و مكرر يعتري أي شاعر مبدع يحاول أن يفضي و يجدد فتغاليه و تنازعه أنساق العمود المستحكمة.[3] ثم إنه ومن خلال السطرين الشعريين للماغوط نلاحظ مقته الشديد اتجاه الشعر التقليدي، وما هو في نظره إلا تلك الجيفة التي تنبعث منها رائحة قوية حتى و إن ابتعدت المسافة بينهما.[4]

وكما ذكرنا آنفا أن محمد الماغوط كانت لديه تجربة شعرية حداثية تتقاطع و المألوف السائد، "فيرى كثير من النقاد و الباحثين أن الماغوط هو أول شاعر أحدث تطورات وتغييرات تصويرية شكلية كثيرة وواسعة من الإشارات البعيدة عن الوزن و القافية".[5]

ولا يخفى على دارس أحاط علمه بالمؤلفات الشعرية للماغوط، أنه جعل من واقعه المرير الفقير، مصدر إلهام ينطلق منه في سرد وقائع الحياة اليومية في ظل ما يسمى بأسلوب السرد؛ وهي تقنية جديدة اعتمدها الشاعر في هذا اللون الأدبي الجديد–قصيدة النثر– فيقول:

---

[1] ينظر: ميداني بن عمر: قصيدة النثر العربية المعاصرة–دراسة في الأنساق الثقافية– دراسة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، كلية الآداب و اللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2016–2017، ص 124.

[2] محمد الماغوط: الأعمال الشعرية، دار المدى، ط1، 1998، ص50.

[3] ميداني بن عمر :قصيدة النثر العربية المعاصرة، ص 127.

[4] ينظر: ميداني بن عمر: قصيدة النثر العربية المعاصرة–دراسة في الأنساق الثقافية– دراسة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، كلية الآداب و اللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2016–2017، ص 127.

[5] على كنجيان و فاطمة جغتايي: قصيدة النثر عند محمد الماغوط وأحمد شاملو، السنة الثالثة، العدد العاشر، ص87.

يا أهلي.... يا شعبي

يا من أطلقتموني كالرصاصة خارج العالم

الجوع ينبض في أحشائي كالجنين

إنني أقرض حدودي من الداخل

ما أكتبه في الصباح

أشمئز منه في المساء

من أصافحه في التاسعة

أشتهي قتله في العاشرة.[1]

وما يمكن أن نلحظه غربة الشاعر و شعوره بالوحدة وتعبيره عن الفقر و الضياع عبر كلمات تامة الدلالة على معانيها.

لكن هذا لا ينفي بتاتا أن الشاعر محمد الماغوط كان شاعرا رمزيا أسطوريا في شعره، إذ تعد هذه الخاصية ميزة الشاعر المعاصر الذي بات يرى في استعماله للأسطورة وسيلة للكشف عن مبهمات الكون، وفي هذا المقام لابد لنا من الاستشهاد بشعر للماغوط يقول فيه:

أيها العرب، يا جبالا من الطحين و اللذة

يا حقول الرصاص الأعمى

تريدون قصيدة عن فلسطين

عن الفتح و الدماء

أنا رجل غريب لي نهدان من المطر

[1] محمد الماغوط : الأعمال الشعرية، ص 76.

وفي عيني البليدتين

أربعة شعوب جريحة. تبحث عن موتاها

كنت جائعا

و أسمع موسيقى حزينة

وأتقلب في فراشي كدودة القز

عندما اندلعت الشرارة الأولى.[1]

ومن خلال هذا نستنتج أن الأساطير شكلت عنده خلفية فكرية وجمالية مليئة بالإيحاءات و الغموض، وهذا راجع إلى صعوبة التجربة التي خاضها أنصار قصيدة النثر.

فمحمد الماغوط ليس بذلك الشاعر البسيط في شعره، ومؤلفاته العظيمة تثبت ذلك؛ خاصة في تلك التي احتضنت قصيدة النثر الماغوطية التي عرفت بحزنه الدائم النابع عن ماضيه الفقير، وخيبته من الواقع وما يستشفه البحث مما ذكر سابقا أن:

" قصيدة النثر ترجمة حرفية لمصطلح غربي poem.en.prose [2]، وهي دعوة حقيقة من أصحابها لأجل تحقيق واقع شعري أرقى و أحدث، جاءت نتيجة لفقدان الشعر الكلاسيكي سيطرته على الذائقة التي انتهت بانتهاء زمانه فلا هي بالنثر الشعري و لا بالشعر المنثور و لا حتى بالشعر الذي تخلى عن القافية و الوزن، وإنما هي لون شعري قائم بذاته له خصائصه و مميزاته و حتى رواده الذين أبدعوا وتألقوا في أشعارهم الحداثية، تمردا بذلك عن تلك القوانين الخليلية التي تحد من إبداع الشاعر.

[1] محمد الماغوط: الأعمال الشعرية، ص 51.

[2] على كنجيان خناري و فاطمة جغتايي: قصيدة النثر عند محمد الماغوط و أحمد شاملو، ص 78.

ولهذا اتخذوا لأنفسهم أشكالا غريبة عن تلك الأشكال التقليدية محررين القصيدة العربية من تلك الأغلال و القيود .

المبحث الثالث: شعرية الصمت.

بعد حديثنا عن قصيدة النثر و الخوض في كنفها و معرفة حيثياتها باعتبارها نوعا أدبيا حداثيا استطاع أن يدخل الساحة الأدبية بثوب جديد كاسرا بذلك كل الأعراف الشعرية السائدة و مشكلا لنوع شعري مغاير تماما بآلياته الجديدة ووعيه الجديد و تمظهر هذا التجديد أساسا في بناء القصيدة و تشكلها الجسدي على الورق فانفردت بخصائص ميزتها عما سبقها(القصيدة العمودية، الشعر الحر) وكان من أبرز سمات هذه الأخيرة ما يسمى بالتشكيل البصري الذي يعطي الأولوية للبصر متجاوزا بذلك العنصر السماعي الذي ألفناه عادة في القصيدة التقليدية وهي تقترح السطر بدل البيت، وتشيع ما يسميه "خير بيك" .

" النمط الفوضوي للتنقيط و التوزيع و تمزيق الجملة " حيث يتم توزيع النص بطريقة عبثية، كتوازي الفقرات بجانب بعضها أو تبدأ من يسار الصفحة نزولا إلى أسفلها أو تنقطع بالصور و الإشارات و الإيحاءات مما يوقع المتلقي في حيرة و ارتباك أمام قصيدة تتقشف في اقتحام البياض الموحي بالصمت فإذا كانت قصيدة العمود هي نص الإمتلاء و الإكتمال قصيدة النثر هي نص الإرتياب و الشك و المحو.[1]

" إنها كتابة جديدة تؤهل الفراغ و الصمت كي يأخذ شكله يقول شعره حين يدخل نسق البصر في لعبة الإيحالات المتعددة".[2]

إنها لغة الصمت التي تطفح بمعاني ذات طاقة دلالية إيحائية عن طريق التفتيت أو التشذير أو بعثرة الكلمات على الصفحة[3] إذ إن " الألفاظ تحمل دلالات كل واحدة منها

---

[1] ينظر: ميداني بن عمر: قصيدة النثر العربية المعاصرة–دراسة في الأنساق الثقافية– دراسة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، كلية الآداب و اللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2016–2017، ص243،242.

[2] المرجع نفسه، ص 243.

[3] ينظر: محمد بلعباسي: شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب و الفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015/2014، ص 97.

في سطر يتبعها نقاط الحذف لتترك لكل قارئ المجال للإضافة و الفهم و إعادة الإنتاج لأن المكان النصي ببياضه الصمت متكلما و يحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثفه كل من المكتوب المثبت و المكتوب الممحى[1]

و من هنا يتضح لنا أن الشاعر المعاصر استخدم هذه التقنيات المختلفة (اللامكتوب ، التنقيط، الصمت...) ليترك للمتلقي المجال في إعادة إنتاج النص.

لكن هذا لا يعني أن هدف الشاعر المعاصر من توظيف مختلف تقنيات التشكيل البصري في القصيدة الحداثية ينحصر فقط في خلق التفاعل بين منتج الخطاب الشعري و ألقارئ بل إن بنية التشكيل البصري في النص سلاح فني يحاول من خلاله الشاعر تحقيق وظيفتين:

الأولى منها دلالية: وتتلخص في تفجير المكبوت السياسي و الإجتماعي والإيديولوجي؛ فالبياض أو الفراغ الذي يتعمد الشاعر المعاصر الحوار معه، ليس مجرد لعبة شكلية بل إنه قناع شعري يفجر من خلاله المسكوت عنه في زمن كهذا تكمم فيه الأفواه.[2]

أما الثانية فهي وظيفة جمالية، تتحقق في النص من خلال جملة عناصر أهمها الإقتصاد في لغة الشعر و ذلك بتكثيف البياض(اللامكتوب) فضلا عن استقطاب القارئ إلى أرضية النص أو جمرته[3].

فالشاعر الحداثي أستثمر الإيقاع البصري في أشكال مختلفة تؤدي دورا مهما و جليا في إبراز الإيحاءات و الدلالات للنص الشعري. لأن الإيقاع كما يقول الناقد "محمد

[1] ينظر: محمد بلعباسي: شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب و الفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015/2014، ص 105.

[2] ينظر: زهيرة بولفوس: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، كلية الآداب و اللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد 40، 2015، ص 200.

[3] .المرجع نفسه، ص 200،201.

صابر عبيد" " لا يتحدد مطلقا بالأصوات بشكلها المجرد فقط بل تشمل كل ما يحيط بها و ما يحيل عليها من عناصر مكتملة فالصوت لا تعرف خواصه ولا يعرف شكله إلا من خلال الصمت المحيط به الذي يسهم أيضا بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع"[1].

وعلى هذا الأساس يتضح لنا أن الإيقاع في القصيدة المعاصرة لا يتشكل من خلال الأصوات بل إن الإيقاع لا يتحدد إلا من خلال الصمت. فالصمت هو الذي يمنح للإيقاع الشكل و الحياة، وبه تكتمل البنية الإيقاعية .

ومن هنا يؤدي "البياض" دورا استراتيجيا في البنية الإيقاعية و عن طريق استغلال البياض ينشئ الإيقاع البصري أو إيقاع السواد و البياض لأن البياض تقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يجليه السواد، متخليا في ذلك عن مساحة معينة للبياض، و يعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء و توصيل الدلالة للقارئ عن طريق الصراع الحاد القائم بين الخط و الفراغ".[2]

" و من النصوص الشعرية التي استباحت بياض الصفحة، و انتهكت أعراف الكاتبة فيها، خالقة إيقاعا بصريا هو نتاج علاقة حميمية بين البياض و السواد على جسد الصفحة، نذكر قصيدة " المقبرة" للشاعر " عز الدين ميهوبي " التي يقول فيها:

دمهم شجرة

واحدة

خمسة

عشرة

[1] رياض عباس الطفيلي: تجربة نازك الملائكة الشعرية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، المعهد العالي للغات و الترجمة، الجامعة الإسلامية في لبنان، 2002، 2003، ص 338، 336.

[2] المرجع نفسه، ص 339.

مائة

مائتان

مئات

هنا وردة

و هنا مقبرة".[1]

و يبدو جليا أن التشكيل البصري القائم في هاته القصيدة على التناغم و التفاعل بين السواد البياض، يجعل القارئ نفسه يتخيل الشاعر يقوم بفعل إحصاء تدريجي للقبور مؤكدا بذلك في النهاية صعوبة الحصر من خلال نقاط التتابع المرفقة بكلمة " مئات" .

و الملاحظ أيضا احتكام هذه القصيدة إلى الضدية؛ الحياة(شجرة، وردة) و الموت (مقبرة) عنصرا فعالا في خلق إيقاع التشكيل البصري المتتابع للكلمات على بياض الصفحة.[2]

فلكل إبداع أنصاره، الحال نفسه مع تلك الأشكال الشعرية الحداثية التي فجرت النص الشعري و جعلت منه فضاء تتلاعب فيه شتى تقنيات التشكيل البصري، خروجا بذلك عن الدلالات و التقاليد البصرية التي ألفها القارئ.

وهذا الكلام يحتاج إلى التدليل بتجارب شعرية أخلصت بنيتها لاستثمار هذه الأبعاد الجمالية في النص الشعري.

وعلى سبيل المثال لا الحصر نستشهد ببعض عظماء الأمة الشعرية العربية الذين كان لهم الدور الفعال في الإرتقاء بالذوق الشعري أمثال:

[1] زهيرة بولفوس: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، ص 205.

[2] المرجع نفسه، ص 205.

أ- نازك الملائكة: من امتلاء الشطر إلى الإقتصاد السطري:

لقد عملت الشاعرة نازك الملائكة إلى انتهاك شكل القصيدة القديمة بما استحدثته من تقنيات بصرية، التي أكسبت القصيدة الحرة جماليات دالة في قصائدها، فثمة محاولات جادة لدى الشاعرة للإستفادة من لعبة السواد و البياض، وكذلك في نصوص عديدة منها: مرثية يوم تافه، نهاية السلم، جامعة الضلال...الخ.[1]

إذ تعمد الشاعرة إلى تقسيم النص إلى مقاطع، الأمر الذي يتيح بروز إيقاع بصري نتيجة الكتل الطباعية السوداء ولدى فضاء البياض، فإذا كانت القصيدة التقليدية لا ترحم البياض باغتياله دون شفقة، تأتي القصيدة الحديثة لتستثمر من لعبة السواد و البياض. كما تبرز ظاهرة الإيقاع البصري وفق لعبة السواد و البياض في قصيدة الكوليرا، التي تعد من أولى قصائد الشعر الحر في نظر بعض النقاد، والتي ترقى إلى فضاء الكتابة الشعرية الحديثة إلى مستوى التشكيل البصري، قد جاء فيها[2] :

الكوليرا

سكن الليل

أصغ إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات

صرخات تعلو، تضطرب

حزن يتدفق، يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

[1] ينظر: رياض عباس الطفيلي: تجربة نازك الملائكة الشعرية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، المعهد العالي للغات و الترجمة، الجامعة الإسلامية في لبنان، 2003/2002، ص 340.

[2] المرجع نفسه،ص340.

في كل فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات

في كل مكان يبكي صوت

الموت الموت الموت

يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت.[1]

وفي نحو هذا النموذج يتبدى لنا أن الشاعرة على علم و دراية بالوظيفة الجمالية و الدلالية التي يضفيها الفراغ و الكتابة داخل النص الشعري، ففي أعماق قصيدة الكوليرا نلمس اللاإستقرار في الحالة الشعورية لنازك الملائكة، وشبيه ذلك منحى بياني لا يعرف الثبات وفق خط مستقيم، وهذا ما نبصره حقا في هاته الأبيات بيد أن لعبة السواد و البياض بدأت من العنوان لتدخل بعد ذلك مقاطع القصيدة.

فنلحظ أن حركة الكتابة انطلقت بتفعيل البياض على نحو تدريجي من الصمت(الفراغ) إلى الصوت (السواد) و تنطلق الشاعرة بهدوء و صمت في السطر الأول–سكن الليل– لكن هذا لم يبق على حاله فالصمت بدأ بالتمزق ليصل صدى الكتابة (السواد) ذروته في السطرين(2–3) ثم يأخذ الصوت بالتقلص ليتساوى مع الصمت في السطرين(4–5) .[2]

لكن سرعان ما ينكسر ببروز فجوة بياض بين الأسطر(5–6–7) والتي تدل على مساحة الحزن التي تسيطر على الناس، لكن في السطرين(7–8) فيتحقق فيهما التوازن الإيقاعي بين السواد و البياض. وفي السطر (9) يعود الصوت إلى الإمتداد ليعبر عن الصرخة– في كل مكان روح تصرخ في الظلمات–

[1] نازك الملائكة: شظايا ورماد، ص 138، 139.

[2] ينظر: رياض عباس الطفيلي: تجربة نازك الملائكة الشعرية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، المعهد العالي للغات و الترجمة، الجامعة الإسلامية في لبنان، 2003/2002، ص 340.

إذ تلتهم الكتابة البياض تعبيرا عن قوة ألألم غير أن الإيقاع البصري يتوازن في ثلاثة أسطر(10-11-12) بين السواد و البياض غير أننا نلحظ بياض ينهض من وراء تكرار كلمة الموت، إذ أنها تشكل نهاية للصمت، وفي السطر الأخير يمتد الصوت تعبيرا عن "الصرخة" فالصرخة تفتك بالصمت كذلك نجد الكتابة تغتال البياض هنا، وهذا التوزيع الهندسي للصوت و الصمت يسيطر على المقاطع الأربعة[1] .

ب- أدونيس(علي أحمد سعيد):

تأتى للقصيدة العربية طورا من الحداثة يغاير كل التجارب السابقة على يد أدونيس، إذ خطى بها خطوات تهفو إلى ما بعد الحداثة عبر استحداث مشهديات و آليات جديدة، سواء على مستوى الشكل أو المضمون أو اللغة، الأمر الذي يعسر الخوض في مكنونات دواوينه، ولعل مما يأتي للقارئ الوقوف عنده هو استثمار مغامرة المحو بوصفه اللامنكتب الذي يأمل إلفاء قارئ تعاضدي* يجيد التيه بين مزالقه؛ إذ يعد أدونيس واحد من هؤلاء الذين ساهموا في خلق لعبة للنص الشعري خارقا بذلك أفق توقع القارئ، فباتت قصائده لا تخلو من توظيف الأشكال البصرية داخل الفضاء النصي و المتمثلة في" الفراغات التي استغلها في مختلف الفضاءات النصية، وهي محاولة خلق بلاغة الفراغ أو البياض حيث يقف القارئ و يتأمل ذلك البياض، في علاقته مع دلالة النص ككل، فيدرك أن الفراغ هو أيضا استعارة دلالية لابد من تأويلها، فيشرك الشاعر مع القارئ في المشاركة الخطيرة التي يتيحها البياض و يقيمها الصمت."[2]

---

[1] ينظر: رياض عباس الطفيلي: تجربة نازك الملائكة الشعرية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، المعهد العالي للغات و الترجمة، الجامعة الإسلامية في لبنان، 2003/2002، ص 343.

* يقصد بالتعاضدي القارئ المتنوع ذو المرجعيات الفكرية المختلفة، أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية؛ التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1996، ص 67.

[2] راوية يحياوي: شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتابI-II-III نماذج، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ص 245.

نلتمس من هذا أن أدونيس منح لقصائده أشكالا بصرية تمثلت أساسا في الفراغ و الصمت الذي بدوره يشكل بلاغة و دلالة تمنح للمتلقي فرصة المشاركة في إنتاج النص مرة أخرى.

وقد"نوع أدونيس في كتاباته من الفضاءات النصية ولم يلتزم بنموذج واحد و جرب ممكنات الخط المتنوعة، لتعزيز الدلالة، و فتح المجال للبصر، حتى يتأمل الموجود النصي وكيف يعمد إلى تكبير الخط و تصغيره، و كيف يسخر من الفراغات، لتنسجم مع دلالة النص، فيعضد ما يقال بما يرى، و يكمل الصمت ما لم يقله الكلام".[1]

ومن هنا يتضح لنا أن لأدونيس نهج خاص في بناء القصيدة فاستطاع أن ينقلها من الإنشاد إلى البعد البصري، بتقنيات مختلفة تتعدد بين الفراغ، الحذف، الصمت الذي يعبر عن دلالات يعجز الكلام نفسه في التعبير عنها.

ومن ثمة فإن " لعبة البناء على مستوى الورق، ليست سهلة كما قد يعتقد البعض، فهي مغامرة تخترق كلية الأشكال السائدة، وتقدم كتابة هي جزء من لذة اكتشاف النص".[2]

و يمكن أن تمثل في هذا المقام بنموذجين شعريين تتجلى فيهما هذه الظاهرة الحداثية(شعرية الصمت) التي ساهمت في توضيح البنية الدلالية للنص الشعري المعاصر.

يقول:

-1

جرس

ينوس

في

[1] المرجع نفسه، ص 457.

[2] راوية يحياوي: شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتابI-II-III نماذج، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ص 257.

عنق...

الأرض

ترافقه نجمة

تدخل في جسد الغبار و يدخل في جسد الريح... قرنا[1]

-2

كان لي أن أتشمل الزمن و أرسمه

بأهداب

تتدلى

منها

أيامي

أجراسا

أجراسا[2]

يتضح لنا من خلال المقطعين الشعريين أعلاه أن القصيدة المعاصرة تفرض الإلتفات إلى الناحية البصرية، ففي المقطع الأول تحاول الكلمات/الأسطر الخمس الأولى المتتالية عموديا و بشكل مفرد تحاكي وضعية الجرس التدلي، ثم نجد قبل السطرين الأخيرين بياض فاصل ليكون بمثابة الهوة الفاصلة للجرس المتدلي عن الأرض لكنه لم يبق وحيدا بل وجد لنفسه رفيقا إنها النجمة.[3]

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، 1988، ص 50، 51.

[2] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، 1988، ص 29،30.

[3] ينظر: رابح ملوك: سميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر، الملتقى الدولي الخامس ، السمياء و النص الأدبي، جامعة تيزي وزو، ص 9.

أما المقطع الثاني فيرسم حالة من التفكيك يآزرها الشكل الكتابي و هذا ما نلحظه في تفكيك الجملة إلى كلمات منفردة تشغل كل منها سطرا لوحدها، و هو ما يجعلها معزولة عن بعضها البعض، ثم نجد مسافة من البياض تلي السطر الأخير وهي مسافة يمكن اعتبارها أيقونا للهوة التي تفصل الشيء المتدلي عن الأرض.[1]

وفي نموذج آخر له يقول فيه:

كان لي جارة جميلة أحببتها كثيرا وراودتها

عن نفسها مرارا عديدة لكنها كانت ترفض جاءت

سنة قحط و جذب و عم الجوع فبينا أنا جالس،

ذات يوم، في بيتي وإذا بشخص يقرع الباب قمت

لأرى من هو فإذا بها واقفة بالباب قالت:

يا أخي إنني جائعة فهل تطعمني لله؟ [2]

أورد الشاعر هاهنا الفراغ في كل سطر من أسطر هذا المقطع لينبه إلى دلالة يقصدها، فعند كل وقفة بياض دلالة يحاول القارئ الوصول إليها و من ثم فإن وقفة البياض سواء في نهاية سطر الصفحة أو في وسطهاّ إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، فهذه الفراغات و هذا البياض يحيل إلى الوقف ليعي القارئ دلالة كل جملة وبهذا يحقق هذا الفراغ هدما لبنية البيت في القصيدة الشعرية التقليدية، و نفتح ممكنات بنائية جديدة فنعثر في السطر الشعري على أكثر من فراغ و ندرك أن الفراغ هي لغة الصمت التي تعضد[3] " بلاغة المحو التي

[1] ينظر: رابح ملوك: سميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر، ص 10.

[2] راوية يحياوي: شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتابI–II–III نماذج، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ص 245.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص 245.

تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التقليدية، و يظل البياض تبعا لذلك رجما تتجمهر فيه احتمالات كتابية منذورة."[1]

في ضوء ما تقدم يمكننا القول أن ظاهرة الكتابة بالبياض من أبرز سمات النص الشعري الحداثي، فالشاعر المعاصر عمد بذلك إلى تحطيم و كسر التقليد البصري التي اعتادها القارئ، و التي زرعت في نفسه اطمئنانا و استقرارا بملئها بياض الصفحة سواد(الكتابة) بأن جنحوا إلى ما يسمى بالفراغ أو البياض الذي شحنوه بدلالات كثيرة شككت اللغة المكتوبة عن البوح بها.

و هذا ما أبانته النماذج الشعرية التي نظرنا فيها سابقا، إذ لاحظنا من خلالها سيطرة شعرية المحو على الكلام في إطار ما يسمى بلعبة السواد و البياض فكان الهدف المرجو منها الخروج بهيئة أخرى للنص الشعري لم يتعدها قراء الشعر.

[1] المرجع نفسه، ص 246.

الفصل الثاني:

تجربة المحو ورهانات التأويل لدى محمد بنيس ديوان "هبة الفراغ" أنموذجا

الشعر كغيره من الفنون الإبداعية، لابد له أن يغير ويجدد في هيئته بوجهيها (الشكل والمضمون)، ليتماشى والواقع بحركتيه الدائمة وذلك بانفتاحه على مغامرة الحداثة الشعرية، ليتخلص من أغلال الشكل التراثي والأغراض السائدة وحتى اللغة التي باتت غاية في حد ذاتها لدى الشاعر المعاصر.

إنها تجارب إبداعية نادت بضرورة إحداث خلخلة في جسد القصيدة ومتنها، تدشينا بذلك لعهد جديد، والتخلي عن كل المسبقات والمتعاليات بالخوض في ثقافة المغامرة التي تنهي الجاهز، ذلك من خلل السفر في فضاء تلك الأشكال الطباعية التي اكتستها القصيدة المعاصرة، إذ أصبحت بذلك ما هي إلا فنون تشكيلية تتداخل واللغة الشعرية.

فالقارئ على إثر هاته الصدمة البصرية، يجد نفسه عاجزا على تحليل شفرات ذلك النص الشعري المعاصر، الذي تستبده فضاءات طباعيه صامتة، تحيل في تبعثرها إلى قلق وحيرة لا يفارقان فكر المبدع وحتى المتلقي.

فكلما اتسعت مساحة الصمت على متن الورقة، كلما اتسعت دائرة البحث عن أبعاده المرجوة، بيد أن البحث عن وظيفة البياض يظل أمرا شائكا. الأمر نفسه الذي وقف عنده البحث أثناء دراسته لأحد دواوين الشاعر المغربي "محمد بنيس" المسمى ب "هبة الفراغ"؛ هو ديوان يمجد المحو، جاعلا إياه أساس الكتابة وجوهرها، وهذا ما نلحظه جليا "أول ما تجسد في الجهاز العنواني الذي اعتمده محمد بنيس في وسم قصائد المجموعة الشعرية بهبة الفراغ"[1]؛ هنا تكمن الأهمية التي أولاها بنيس للفراغ الذي هو سلطان يتربع على عرش الكتابة لديه؛ ولم يكتف بهذا حتى جعل من "الفراغ منتجا للكتابة بعد أن أسند الهبة إليه"[2]. ومن كان ديوان "هبة الفراغ" محور بحثه، ينبغي عليه العلم أن محمد بنيس ينفتح على اللانهائي ذلك أن

[1] جماعة من الباحثين: محمد بنيس: الكتابة والجسد، منشورات مجموعة الباحثين الشباب، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص 19.

"طروس الكتابة لا تنحفر على نحو نهائي، لأنها مشدودة إلى المستقبل"[1]، ما يعني أن كل نهاية لقصيدة تكون بداية لأخرى، ولا يقصد بالنهاية هنا نهاية المعنى لأنه غير منته.

وما يمكن قوله حول ديوان "هبة الفراغ" أنه "يشطب على الإمتلاء أو النهاية المعلومة، عبثا إذن نبحث عن المعنى في هبة الفراغ، فالديوان يشتغل ضد المعنى، أي ضد الإمتلاء ويحتفي التفسخ بديلا عن شعرية الإمتلاء"[2].

ومن هذا المنطلق يتساءل البحث: **ما هي الأسس التي تحكمت في صياغة تجربة الحداثة وتجربة الكتابة الجديدة لدى محمد بنيس في ديوانه "هبة الفراغ"؟**

[1] المرجع نفسه، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص 28

المبحث الأول: علامات الترقيم بين الثبت والمحو.

تعد علامات الترقيم من الأيقونات الدالة، التي اتخذها الشاعر المعاصر واعتبرها مفرا يلوذ بها في مغامرته التحريرية في بناء القصيدة المعاصرة، وتتأكد أهمية هذه العلامات من خلال التفسير الذي قدمه "جون كوهين" حيث يقول في معرض الحديث عن ذلك "رأت اللغة المكتوبة من المفيد أن تدعم البياض بعلامات خاصة دعيت بعلامات الترقيم"[1]، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذه العلامات "تعتبر من وجهة النظر اللسانية كتمية (discrité) أي صامتة لكنها ناطقة من جهة الدلالة لأنها تخبر في السلسلة المكتوبة عما يوافق المنطوق، إن علامات الترقيم بأدائها وظيفة دلالية تصبح عبارة عن ألفاظ بلا ألفاظ"[2]. على الرغم من طبيعتها الصامتة، إلا أنها تساهم في إثراء المعنى وبناء الدلالة داخل النص.

وعلى هذا الأساس فإن الإستعانة بعلامات الترقيم وثبتها تعد سمة من سمات القصيدة الحديثة، إذ كثر استخدامها بشكل واضح في شعر التفعيلة.

فعلامات الترقيم بتعدد أشكالها(الأقواس، الفواصل، النقطة، الفاصلة المنقوطة، علامات التنصيص، علامة الإستفهام، علامة التعجب، نقاط الحذف، النقطتان. . .)، وسيلة يستعين بها الشاعر في خدمة تجربته الشعرية.

وعلى عكس الحضور يتم الغياب، ومحو علامات الترقيم يمنح تفسيرا واحدا وهو أن إيقاعية النص تكفي لوحدها لضبط الدلالة وتوجيه المتلقي، ويعمل الغياب على توسع الدلالة وإن كان بشكل نسبي أو على توليد معنى نقيض، وقد يكون لعلامات الترقيم أهمية ثانوية في

[1] فريدة أيت حمدوش: الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب اللغات الفنون، جامعة وهران، 2012/2011، ص 66.

[2] روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمداوي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007/2006، ص94.

بناء النص، ذلك أنه بالإمكان قراءة نص مكتوب خالي من علامات الترقيم متخليا بذلك عن الوظيفة الأصلية[1].

إذا أخدنا على سبيل المثال التجربة الشعرية المعاصرة بالمغرب فإن محمد بنيس في ديوانه **(هبة الفراغ)** لا يوظف علامات الترقيم، بل يترك شعره مفتوحا، مما يجعله يدشن كتابة جديدة ماحيا بذلك الفواصل والنقاط . . . ما يجعل النص متحررا من كل القيود

في هذا المقام يقول بنيس: "وهاهي القصيدة تهجم علي بدون علامات ترقيم وبيت لا تحده وقفة عروضية أو دلالية، كتابة مأخوذة بجهل مصدرها تأتي من حيث لا أدري، تجربة حية أقول، الجسد والمعنى وجدا نفسيهما، من جديد يواجهان موانع وضعية شعرية شقية في المغرب"[2]

وفي معرض الحديث عن هذا لابد للباحث أن يتساءل: **لماذا انتفى محمد بنيس لعلامات الترقيم؟**، والإجابة على هذا الطرح توصلت إليها الدراسة بعد تحليل بعض القصائد المختارة من الديوان كنموذج للعمل عليها.

كتابة

سمها قطرة أولى

تتخثر في لحظات ارتياب

سمها هبة

نبذت برد معبرها

واكتفت بانحفار الغياب

قل لها

[1] ينظر: روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمداوي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007/2006، ص 195.

[2] محمد بنيس: كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، ص 1994، ص32.

أن تكون لهم خيمة

قل لهم

إنها

نفس لاتقاد السحاب[1]

إن المتتبع لبصرية القصيدة يقف على تغييب علامات الترقيم، خدمة لتفسخ الدلالة وانتصارا لمحو الكتابة، أي لشعرية الفراغ، فهو بذلك يجسدن واقعا الفراغ، عبر تسلل هذا الأخير إلى تركيب القصيدة فيأثر على عتباتها النصية. فيغيب لها حروف التعريف، وما يتسرب إلى السواد فينتفي علامات الترقيم إلى أن يحيل القصيدة إلى سواد تتخلله فجوات من الفراغ، والقارئ تتأتاه مكنة الوقوف على وشائج التفاعل بين متن القصيدة وعتبتها. كتابة والعتبة الكبرى هبة الفراغ، وبما أن الشاعر جعل الفراغ هبة فلا حرج عليه أن يغرق القصيدة في غياب المجهول؛ فنحن أمام أيقون الفراغ وإذا ما أفردنا تحليل ذلك ألفينا هذا التغييب علامة نوعية مكونة لأيقون الفراغ.

ومن ثم فهذه القصيدة التي عنونها الشاعر "كتابة" تعد الكتابة هبة غياب وقطرة تنتعش بالشك، ثم إن تنكير عنوان هذه الأخيرة وتغييب علامات الترقيم بين سطورها وعلاماتها ما هو إلا سمة للمجهول والفراغ كما سبق وذكرنا، ما يعني أن قصيدة "كتابة" وسم للكتابة التي جاءنا بها محمد بنيس، والحال نفسه مع باقي القصائد التي عج بها ديوانه "مستحيل" "ظنون، مكان، . . . "[2].

توصل المبحث في نهايته إلى أن تغييب علامات الترقيم ومحوها في جميع قصائد هذا الديوان له تفسير واحد ألا وهو انتصار محمد بنيس للمحو وخدمته للفراغ؛ هذا الفراغ في حد ذاته فسحة استثمرها بنيس ليبني من خلالها دلالات متعددة.

[1] محمد بنيس: هبة الفراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2007، ص 57.

[2] ينظر:جماعة من الباحثين: محمد بنيس، الكتابة والجسد، ص 20.

المبحث الثاني: هندسة الشكل ومغامرة المحو.

انفتح الشاعر المعاصر على فضاء التشكيل البصري المفتوح، الذي يعد انزياحا قصديا على الهيئة الطباعية للنص الشعري ومناقض لبلاغة الإمتلاء التي كانت سمة من سمات القصيدة المعمارية القديمة مؤسسا لحداثة جديدة أساسها المحو.

"فكانت أول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي، تلك الضربة التي تلقتها عيناه، إذ اعتاد أن يرى القصيدة بشكل ثابت، فما تكاد تقع عيناه على الصفحة إلا وتستحضر ذاكرته الشكل التقليدي الجاهز"[1].

مما يعني أن القصيدة المعاصرة أرهقت فكر قراء الشعر الذين ألفوا تلك النصوص الشعرية الملئ بالخطوط، وانفتاحهم على تجربة جديدة قوامها التشكيل البصري على جسد الصفحة.

ولعل أعظم من مثل هذه التجربة الإبداعية محمد بنيس الذي أرهص إلى فعل التخطي. فقاد ثورة تزامنت وتلك الإرهاصات ليدفع القديم بالمحدث، فكانت من أولى قواعده "اعتبار الشعر مغامرة، وذلك عبر الإنصياع لمقولة موت الشعر، ولن يتحقق هذا إلا بتخطي النموذج القديم للقصيدة العربية، وإرساء قواعد جديدة لشعر لا بداية ولا نهاية له"[2].

وتبعا لذلك فإنه إذا كانت الشعرية العربية القديمة خاضعة لميثافيزيقا البداية والنهاية، بعد أن قعدها قالب تتوحد فيه الوقفات الإيقاعية والنحوية والدلالية مما جعله يبني إيقاعه على النمطية والتكرار فإن الشعرية الحديثة هي تجربة تتملص من قوانين وتقاليد الشعر عند العرب، واتضح هذا الخروج بشكل يغاير الأنماط السابقة المعهودة لمحاولة تجاوز البنية

[1] روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمداوي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007/2006، ص 200.

[2] فغلول حورية: شعرية التجاوز والإنفتاح لدى محمد بنيس، مذكرة مقدمة لنيل درجة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2015/2014، ص 75.

الإيقاعية الموروثة متخذا طابع المواجهة العنيفة آنا، والصدمة المفجعة آنا آخر لاقتلاع جذور التعفن والرتابة والإجترار[1].

وهكذا تبدو "حرية تكسير توحيد الوقفات، يدفع بالوحدات الإيقاعية نحو متاه مغامرتها آنا، ويلعب بها التقطع أو المحو آنا آخر.

وليس هذا التشتيت من الأزمنة إلا تدميرا لاستبدادية القالب، وممارسة شرعية ملغاة في إعادة تبنين النص وفق اتجاهات النفس، وتماديه في خرق الجاهز وبالتالي تهجير الجسد من خطه الميثافيزيقي المستقيم المعلوم نحو أفق آخر يمنح لكل من الحياة والموت دلالة مغايرة"[2].

ما يعني أن الشعر ما هو إلا مغامرة خارجة عن سلطة المألوف واستبدادية القالب، يلعب بها التقطيع والمحو، يلعب بها التقطع والمحو، التشظي والصمت وفق اتجاهات النفس، ومن ثم فهو خرق لكل جاهز ومعلوم.

ولعل ما ذكرناه آنفا تجسد بأحسن صوره في ديوان "هبة الفراغ" لصاحبه الذي أبدع بالإشتغال على المحو في الكتابة.

وفي هذا المقام لابد من الإستشهاد ببعض القصائد من الديوان الذي خرج فيه محمد بنيس عن كل المسبقات والمتعاليات جاعلا من المحو سيد الكتابة.

يقول:

مكان

لطخة تأتي الكتابه

من جناح الموت

[1] ينظر: فغلول حورية: شعرية التجاوز والإنفتاح لدى محمد بنيس، مذكرة مقدمة لنيل درجة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2015/2014، ص 101.

[2] محمد بنيس: حداثة السؤال "بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط 2، 1988، ص 24.

من غور

متاه

من فراغ سيّد

يشطح بالضوء مداه

من سلالاتي النقيضه

بيننا اليوم نداءات وشوم

وسماوات خفيضة[1]

سيد الكتابة وسلطانها لدى محمد بنيس المحو لما فيه من بلاغة ومعان مشحونة بدلالات قابلة لعديد التأويلات وما الكتابة عنده إلا لطخة صغيرة في فضاء الورقة، فانتشار هذا الصمت دافع يؤدي بمتلقي الخطاب الشعري إلى محاولة تأويل هذا الفراغ النصي الذي هو تصوير غير مرئي، الحال نفسه مع وقفة البياض التي يقف عندها المتلقي في هاته القصيدة قبل آخر سطرين من انتهائها، وكأن بنيس ترك له فرصة لمشاركته في إعادة إنتاج نص آخر انطلاقا من سده لفجوات الكلام.

إنها "كتابة تشطب على الأصل لا تمجد الفراغ منطلقا لها فحسب بل إليه تتوجه أيضا لأنها تقوم على المحو الذي يجعل النقصان سمتها هي ذي وجهة الكتابة"[2].

كتابة تبنت عليّة المحو على النسيج الخطي الذي استعمر قصائد السلف، كتابة عرفت بها التجربة البنيسية التي لم تترك صنفا من أصناف الفراغ إلا واستثمرتها بغية بناء دلالات معمقة داخل المتن النصي.

[1] محمد بنيس: هبة الفراغ، ص 10.

[2] جماعة من الباحثين: محمد بنيس: الكتابة والجسد، ص 26.

فالصمت يمد ما تهواه ذات المبدع حتى من دون التصريح به علانية، هذا ما يؤدي بالضرورة إلى استبطان فكر القارئ في عمق القصيدة محاولا كشف ما بدا مستغلقا من المعاني التي ظلت حبيسة لدى الشاعر، معبرا عنها بتلك السطور الصامتة التي نلحظ مثيلها في قصيدة "مكان"، فهذا الصمت لم يكن تبعثره على فضاء الورقة عشوائيا، وإنما خدمة للمعنى، هذا ما تتطلبه الكتابة البيضاء عند محمد بنيس التي جعلها مغامرة لا تنفتح على النهائي، لا بداية ولا نهاية لها، إذن هي القاعدة الأولى والمنطلق الأساسي الذي أضفى جمالية للقصيدة المعاصرة. حيث "دعا إلى تحرر الشاعر من البيت القديم الذي تحول إلى حرج سيولة اللغة واستغراقها بالمعنى الجديد وهذا ما تضمنته النصوص النظرية الجديدة التي سعت إلى هدم هذا المسكن"[1].

يتراءى هنا أن محمد بنيس دعا إلى التخلي عن النمط الكتابي والشكل المعماري، داعيا بذلك إلى شكل فني جديد حيث يقول: "أيا نفسي لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير بل بما تبقي من البياض على الورق"[2].

ومن القصائد التي عززت هذه الرؤية قوله في قصيدة "غير هنا":

ورق أخضر ملقى من جنبات متباعدة

حجر منذور لرحيل محتمل

أسوار تبصر راحتها

شخص كان اليوم هنا

ليكون غدا في

غير هنا

[1] جماعة من الباحثين: محمد بنيس: الكتابة والجسد، ص 26.

[2] فريدة آيت حمدوش: الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب اللغات الفنون، جامعة وهران، 2012/2011، ص 66.

كتان علق من دمه

كلمات خارج هيئتها

غنباز

وهواء[1]

في هذه القصيدة أتقن محمد بنيس لعبة الأشكال الهندسية بما أوجده من تقنيات تتعدد بين المحو من جهة وتعدد فهم الدوال اللسانية من جهة أخرى، وقد عبر على ذلك بتلك البياضات التي نلحظها في الأسطر القصيرة لهاته القصيدة (ليكون غدا في، غير هنا، غنباز، وهواء)، التي تعد جانب من جوانب العالم الخفي وتفجير للمكبوت.

كما تبدو كلمات القصيدة (ورق، حجر، أسوار، كتان، كلمات، غنباز، هواء) متفسخة، ولا يمكننا الوقوف على معناها لذلك يتعين الإنصات لما يقوله الفراغ في القصيدة بانفصال عن هاجس بلوغ نهاية في القراءة، تبدو هذه القصيدة وكأنها لطخات تشكلية، فلا تكون اللطخة وفية إلا لهذا الفراغ، واليد التي تستقبل هذه اللطخة تآلف بين هذه الكلمات غير منشغلة بالمعنى إنها تنثر ما يهبه الفراغ[2].

ولعل ما يمكن رصده هنا ما توصل إليه البحث بعد تعايشه مع التجارب الحية والمغامرة الإبداعية التي سلكها محمد بنيس في سبيل خلق ترابط بين الأدب وباقي العلوم وبخاصة علم الرياضيات، ذلك من خلل تلك الأشكال الهندسية التي تعتبر أسمى قالب صب فيه محمد بنيس عصارة فكره، فوجد في النسق الهندسي ما لم يجده سابقوه، إذ أنه وبتلك التشكيلات البصرية التي اغتالت جسد الورقة حرمت على القارئ استحالة تحليله لمتن النص الشعري بعيدا عن النظر في جهازه الخارجي أو القالب الذي تشكل فيه المضمون، ولا يحسم الأمر هنا، بل راح محمد بنيس يترفع في قصائده على الكتابة وذلك بمحوها ومحو تلك المعاني الواسعة التي لا

[1] محمد بنيس: هبة الفراغ، ص 40.

[2] ينظر: جماعة من الباحثين: محمد بنيس: الكتابة والجسد، ص27.

تعبر عنها بضعة أسطر، وإنما اختار أن يكون البياض معبرا عنها وبشكل رفيع، ضف إلى ذلك أنه كلما اتسعت مساحة الصمت كلما اندفعت الدلالة من الضيق إلى الإتساع.

خاتمة

في ختام هذه الدراسة يمكن الخروج ببعض النتائج المتوصل إليها والمتمثلة فيما يلي:

- لقد آل الشعر العربي الحديث إلى درجة من السمو جعلته يرتقي عما كان عليه في قديم زمانه، ذلك عبر مروره بمحطات صوبته للأحسن، فكانت أولها حركة الشعر الحر، والتي كانت بدورها دافعا قويا لظهور نمط كتابي جديد (قصيدة النثر).
- إن تتبع مسار تطور الممارسة الشعرية المعاصرة لقصيدة النثر يكشف عن تدرج في الإنتقال من الإنشادية إلى البصرية، واستثمار كل أبعاد التشكل البصري في تفجير النص الشعري والخروج به إلى دلالات غير مألوفة.
- شاع في المتن الشعري المعاصر اللغة البصرية التي تؤدي صورة الفضاء النصي بأشكالها وعناصرها المختلفة وظيفة تأكيدية للدلالة المراد إيصالها، فكانت ممارسة شعرية حداثية نادت بالإنفتاح على الفنون التشكيلية البصرية بغية دفع متن النص الشعري من الضيق إلى الإتساع، واللانهائي في الكم الدلالي.
- سعى الشاعر الحداثي في محاولته لتحديث تقنياته الشعرية وإنجاز مشروعه الفني الجديد القائم على سميائية البياض والصمت.
- إن الفراغات الصامتة التي يتركها الشاعر لم تأت اعتباطا، إنما لتوحي بالتمايز وتدفع المتلقي إلى التوقف لما لها من دلالة، وهي محاولة لسبر أغوار الذات المبدعة واشتراك المتلقي.
- التجربة البنيسية واحدة من أعظم التجارب الحداثية التي انفتحت على ثقافة الفضاء النصي فاتحة المجال للبصر.
- يمكن القول أن مجمل هذه النتائج التي وصل البحث إليها، كانت مجسدة وواضحة في ديوان "هبة الفراغ" حيث وفق صاحبها من خلال استثماره لمغامرة شعرية جديدة فكانت كل قصائده تجسيدا لوضعية الكتابة الحديثة لديه انتصارا للفراغ فيعضض ما يقال بما يرى ويكمل صمت ما لم يقله الكلام.

قائمة المصادر والمراجع:

1) المصادر:

1. محمد بنيس: هبة الفراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 2007.

2) المراجع:

2. أدونيس: الشعرية العربة، دار الأدب، بيروت، ط 1، 1985.
3. أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، دار الأدب، بيروت، 1988
4. أدونيس: الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، 1996.
5. أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترد أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط 1، 1996.
6. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، 1952
7. إحسان عباس: إتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978.
8. إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والإختلاف، الإنتشار العربي، 2003.
9. بدر شاكر السياب: الديوان، المجلد 1، دار العودة، بيروت، ط 1، 2016.
10. جماعة من الباحثين: محمد بنيس، الكتابة والجسد، منشورات مجموعة الباحثين الشباب.
11. سوزان برنار: قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، ثر: زهير مجيد مغامسي، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ط 1، 1993.
12. شريف رزق: آفاق الشعرية العربية الجديدة، دار الكفاح، الدمام، ط 1، 2015.
13. علي داخل فراج: قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دار الفراهيدي، بغداد، 2011.
14. علي داخل فراج: محاكمة الخنثى "قصيدة النثر في الحطاب العراقي"، دار الفراهيدي، بغداد، ط 1، 2011.
15. فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

16. محمد بنيس: "حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1988.
17. محمد بنيس: كتابة المحو، دار توبقال للنش، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1994.
18. محمد الماغوط: الأعمال الشعرية، دار المدى، ط 1، 1998.
19. نازك الملائكة: شظايا ورماد، المجلد الثاني، دار العودة بيروت، 1997.
20. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط 1، 1962.
21. نعمان عبد السميع متولي: بقاع الشعر العربي، دار العلم والإيمان، ط 1، 2013.
22. يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق.
23. يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق مند نشأته حتى عام 1957، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.

3) الرسائل العلمية:

24. حورية فغلول: شعرية التجاوز والإنفتاح لدى محمد بنيس، مذكر مقدمة لنيل درجة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2015/2014.
25. راوية يحياوي: شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتاب 1، 2، 3 نماذج، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر.
26. روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمداوي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2007/2006.
27. رياض عباس طفيلي: تجربة نازك الملائكة الشعرية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، المعهد العالي للغات والترجمة، الجامعة الإسلامية في لبنان، 2003/2002.
28. فريدة آيت حمدوش: الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه، كلية الآداب، اللغات، الفنون، جامعة وهران، 2012/2011.
29. محمد بلعباسي: شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015/2014.

30. ميداني بن عمر: قصيدة النثر العربية المعاصرة_ دراسة في الأنساق الثقافية_ رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2017/2016.

1) المجلات والدوريات:

31. أيسر محمد فاضل الدبو: قراءة في مفهوم الحداثة عند أدونيس، آداب الرافدين، العدد 64.

32. إياد عبد الودود عثمان وإسراء إبراهيم محمد: سميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية (شعرية محمود درويش أنموذجا)، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ديالي، العدد 63، 2014.

33. رابح ملوك: سميائية الشكل الكتابي في قصيدة النثر، الملتقى الدولي الخامسة "السمياء والنص الأدبي، جامعة تيزي وزو.

34. رضا عامر: قصيدة النثر الرقمية بين إشكالية القراءة وجدلية التلقي، مجلة إشكالات، المركز الجامعي لتمنراست، الجزائر، العدد الثاني عشر.

35. زهيرة بولفوس: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، المجلد11، العدد 40.

36. علي كنجيان خناري وفاطمة جغتايي: قصيدة النثر عند محمد الماغوط وأحمد شاملو، السنة الثالثة، العدد العاشر.

37. محمد عبد المطلب: تحولات اللغة في شعرية الحداثة، قصيدة النثر بلغت شيخوختها في شبابها، جامعة عين الشمس، القاهرة.

مقدمة . . . . . أ-ج

الفصل الأول: الشعر المعاصر ورهان الكتابة

المبحث الأول: الشعر الحر وتراجع كتابة السواد. . . . . 06.

المبحث الثاني: قصيدة النثر وانتهاء أزمة الشكل . . . . . 15.

أ. أدونيس. . . . . 24.

ب. محمد الماغوط. . . . . 28.

المبحث الثالث: شعرية الصمت. . . . . 33.

أ. نازك الملائكة . . . . . 37.

ب. أدونيس. . . . . 39.

الفصل الثاني: تجربة المحو ورهانات التأويل لدى محمد بنيس ديوان "هبة الفراغ" أنموذجا

المبحث الأول: علامات الترقيم بين البث والمحو. . . . . 47.

المبحث الثاني: هندسة الشكل ومغامرة المحو. . . . . 50.

خاتمة . . . . . 57.

قائمة المصادر والمراجع . . . . . 58.

فهرس الموضوعات 61