

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique



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

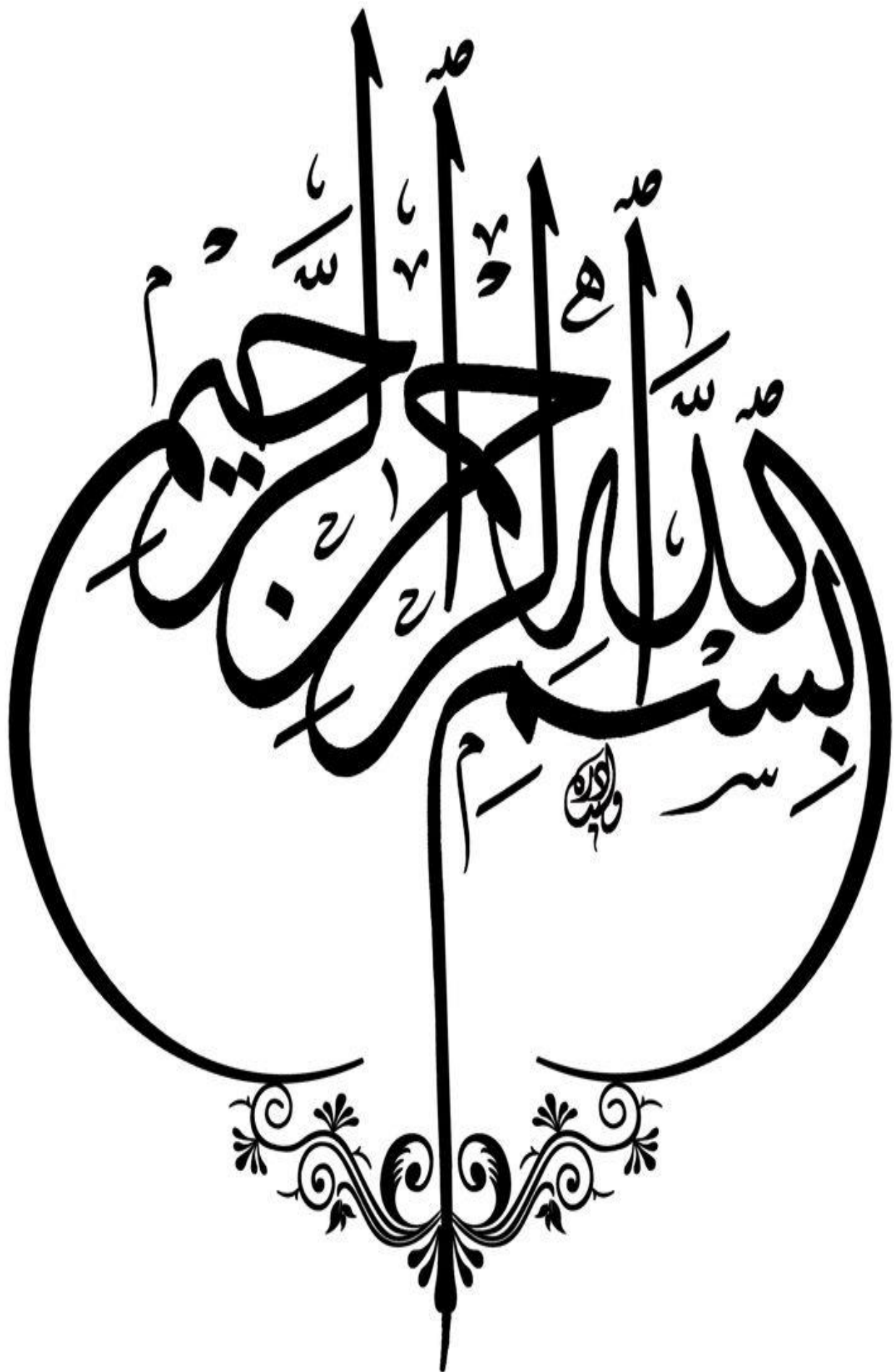
سيمائية التشكيل البصري لدى يوسف سعدي

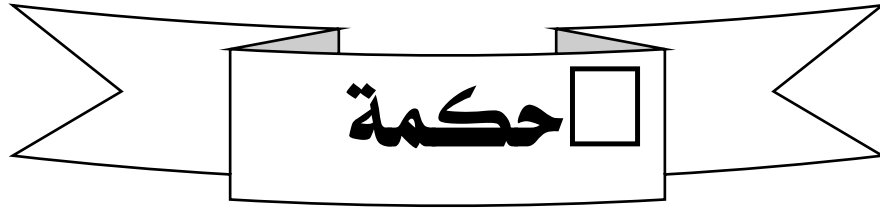
مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: دراسات أدبية

إشراف الأستاذ(ة):
وفاء مناصري

إعداد الطالب(ة):
* - بوشيجة خديجة

السنة الجامعية: 2018/2017





قَالَ تَعَالَى: ﴿ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ﴾ ١ القلم: ١

دعاء

اللهم إني أسألك علما نافعا ورزقا طيبا وعملا متقبلا

اللهم إنفعني بما علمتني وعلمني ما ينفعني وزدني علما،

اللهم لا سهل إلا ما جعلته سهلا

وأنت تجعل الحزن إذا شئت سهلا

اللهم لا تجعلني أصاب بالغرور إذا نجحت

ولا باليأس إذا أخفقت

اللهم ذكرني دائماً أن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح

اللهم إذا أعطيتني نجاحا فلا تأخذ تواضعي

وإذا أعطيتني تواضعا فلا تأخذ اعتزازي بنفسي

اللهم إذا أسأت فامنحني شجاعة الاعتذار وإذا

أساء إلي الناس فامنحني شجاعة العفو

آمين

شكر وتقدير

في مثل هذه اللحظات يتوقف اليراع ليفكر قبل أن يحط الحروف
ليجمعها في كلمات ...

تتبعثر الحروف ليحاول أن يجمعها في سطور
سطور كثيرة تمر في الخيال ولا يبقى لنا سوى في نهاية المطاف
إلا قليل من ذكريات وصور تجمعنا برفاق كانوا إلى جانبنا
فواحب شكرهم ووداعهم

ونخص بحزير الشكر والعرفان إلى أن أشعل شمعة
في درب عملي وإلى من وقف على المنابر وأعطى
فكرة دربنا إلى أساتذة

المركز عبد الحفيظ بوالصوف وأتقدم بحزير الشكر
إلى الأستاذة وفاء مناصري التي تفضلت بالإشراف
على هذا البحث جزاها الله خيرا

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

قَالَ تَعَالَى: ﴿وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ

وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَيَرْدُونَ إِلَىٰ عِلْمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴿١٥٠﴾﴾

التوبة: ١٥٥ صدق الله العظيم

إلهي لا تطيب الليل إلا بشرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات

إلا بشرك ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برؤية وجهك الجليل

إلهي من بلغ الأمانة وأدى الأمة ...

إلى الله الرحمن الرحيم وتقر العالمين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم

إلى من علمني الله بالهبة والوقر إلى من علمني العطاء بدون انتظار

إلى من علمني بكل افتخار أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمار

قد حان قطافها بعد طول انتظار

"إلى والدي العزيز"

إلى من علمني في الحياة، إلى معنى الحنان والتفاني

إلى بسمه الحياة وسر الوجود، إلى من دعائها سر نجاحي إلى

"أمي الحبيبة"

إلى من أرى التفاؤل بأعينهم والسعادة في ضحكاتهم

إلى رفيق دربي "شراف"، وإلى "عرافة، ومريم"

إلى كل من ساندني ووقف جنبي الأستاذ عبد الغاني بوجزة والأستاذ بواربو عبد الحفيظ

إلى الأخوات التي لم تلدهم أمي "مروة، ووسام، وصليحة ونسرين ورقية كانوا مع على طريق

النجاح

* خديجة *

المقدمة

الأدب هو المرآة العاكسة للمجتمع حيث أنه عن مشاعر الجماعة والأخلاق والنزعات الجمالية الفردية لكل هؤلاء الناس الذين فيهم مؤثرين ومتأثرين وأن هذه النزعات الأدبية والفكرية وغيرها. لم تظهر هكذا بشكل عفوي وإن كانت تبدو لنا كذلك فهي لها جذور تنطلق لم تظهر من عصر النهضة نذكر أن حركة الأحياء الثقافي بدأت في منتصف القرن التاسع عشر ونتج عنها ظهور النخبة المثقفة العربية التي كانت تصر على إصلاح المجتمع وعلى تأكيد الهوية العربية اللغة - الدين ولقد كان الأدب هي وسيلة الوحيدة الأولية لعكس هذه الصورة ولانعكاس هذه النهضة، وفيما يعد أخذ الأدب العربي يخطو تدريجيا خطوات جريئة وصامدة في تجريب أشكال جديدة وإبداع أعمال أصيلة ذات مستوى عال وراقي. وقد أنتج عدد الكتاب والشعراء المتحررين والمحدثين أعمالا غنية ومتنوعة في الرواية / المسرح / المقالة / أدب السيرة وفي أدب الرحلات مما جعل العالم العربي أسهل في الظهور والتجلي في خارطة العالم.

شهدت فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية عملية سريعة للتغيرات الأساسية في البنية الشكل والمضمون واللغة، وذلك بين للدخول في أساليب وأنواع جدد، تقنيات جديدة بعيدة عن الأسلوب القديم التقليدي لاعتبار هذه فترة منفردة مستقلة عن الفترة السابقة على الرغم من أن لها امتداد. لقد استطاعت الأجيال الشابة من الكتاب والشعراء خاصة في لبنان أن تضاهي في إنتاجها ما أنتجه المدارس الغربية الانطباعية الرمزية والسريرية رغم امتلاكها أساس وقوام ثابت تستند عليه، وفي بعض الأوقات كان النقد القاسي ينصب من التقليديين مما يرفع التوتر، فكانوا يعتقدون أن الأمة العربية قد بلغت أعلى مراتبها الفكرية والأدبية وأن الأشكال العربية قد بلغت مرتبة ممتازة لا يعلى عليها، ولذلك كانوا يرون أنه لا داعي للخروج من الأشكال الموروثة.

يعتبر الشعر هو أكثر الفنون خطوة العرب، وهذه الخطوة تأتي من أنه الفرع الوحيد للتغيير الكلامي الذي ازدهر منذ عصور سابقة، فالشعر بما له من موقع راسخ وثابت في الثقافة العربية وبما له من جذور تاريخية تدل على غنى في التقاليد والقناعات كان بالتالي الأداة التي عبّر العرب من خلالها عن تجاربهم العاطفية وكثير من تجاربهم التاريخية، فالشاعر العربي قصته قصة ذات نزعتين متعارضتين نزعة تجره نحو الماضي ونزعة تدفعه نحو التحديث، ومن المهم أن نذكر أن الشعراء المجددين والمبدعين استطاعوا التخلص من سيطرة التقاليد الغير مرغوب فيها وبذلك بحكم تضلعهم في الشعر القديم، وأفضل ما يمثلهم هؤلاء الشعراء بدر شاكر السياب، خليل الحاي، أدونيس (علي أحمد سعيد) نازك الملائكة وأن إنجاز الشعر الحر في العربية قد كان انفجارا قدم بنجاح، البديل الفعال لأسلوب الشطرين والقافية والقافية الواحدة في

القصيدة العربية، فهذه القصيدة هي التي ظلت المنهج الوحيد لفترة قربت حوالي أكثر من خمسة وعشرون قرن.

ولقد انطلقت في هذه القراءة من إشكالات محددة أثارت فضول البحث ودفعني إلى الكشف عن الخفي، في هذا النص الذي يأبى القول فجاءت الإشكالية الرئيسية مرتبطة بالقصيدة وتشكيلاتها جاءت كآلاتي: - ما هي آليات البناء الفني للقصيدة. وكيف طورت نفسها ونصها عبر مختلف مراجعها بناءا وجماليًا. وانطلاقا من هذه الإشكالية الرئيسية تفرعت عدة إشكالات فرعية تقيم جدران الإشكال الرئيسي وتسمح لنا بتتبع فروعه الرئيسية

- كيف تم استحداث الشعر الحر نقض للقديم؟

- هل بقي الشعر الحر مرتكزا لرهانات الدال الخليلي؟

- كيف تم تلقيه؟

- كيف ظهرت قصيدة النثر (النثيرة)

- ما هي أهم ملامح هذه الجمالية؟

- ما هي أهم البدائل الإيقاعية في القصيدة؟

- كيف استثمرت القصيدة الفضاء النصي؟

وغير هذه الإشكالات قد حاولت القراءة للإجابة على مختلف الإشكالات في هذه الدراسة وهي دراسة موضوع سيميائية التشكيل البصري لدى يوسف سعدي في ديوان الليالي كلها أنموذجا، ويعد هذا البحث دراسة حلقة من حلقات النص الأدبي في تاريخ الآداب العربية فهي تكشف النقاب عن شاعر من أشهر شعراء العصر الحداثي وما أنتجه من إرث شعري، وعلى الرغم من أهمية الشاعر ومكانته وشعره فلا توجد دراسات وغيرها حوله وحول شعره وحول ديوان الليالي كلها، وقد تتبعت في هذه الدراسة على مقدمة وفصلين وخاتمة.

أما الفصل الأول فقد أدمجت فيه جزء الحديث على الشعر العمودي. تمهيد وتعريفه عند العرب والغرب ونشأته ورواده وخصائصه وملامحه الفنية، من حيث البنية الإيقاعية والمفهوم والشكل والإيقاع وغيرها من النقاط وكذلك قصيدة النثر ومفهومها وآليات البناء وجمالياتها وظهورها وأهم روادها

أما الفصل الثاني فهو الفصل التطبيقي الذي أدرجت فيه ظاهرة المحو عند سعدي يوسف وكذلك علامات الترقيم ودورهم، ظاهرة البياض والسواد وشعرية العتبات من عنوان وغلاف واسم المؤلف وكذلك الشكول الهندسية في شعرة وخاتمة متضمنة للاستنتاجات لكل ما هو في الدراسة، وانطلاقا من أهمية

الموضوع وأهدافه المرجوة، وإجابة على إشكالاته وتحقيقاً لخطة المرسومة، فقد انطلقت في القراءة معتمدة على عدة مصادر ومراجع بعضها خاص بالدواوين الليالي كلها لسعدي يوسف وآخرون لنازك الملائكة وأنسي الحاج والماغوط وغيرهم ومن أهم المصادر في الأدب العربي الحديث لعز الدين يوسف الشعر العربي المعاصر، الطاهر أحمد المعاصر، قضايا الشعر لنازك الملائكة الشعر العربي المعاصر، البنية الإيقاعية كمال أبو ديب وشرح ديوان الحماسة للمرزوقي عتبات ج . جنين من النص إلى المناص عبد الحق بلعابد ومدخل إلى عتباب النص إدريس نقوري وقد سارت القراءة على تحديد مرحلتي لطبيعة التجارب متبعة المنهج الوصفي التحليلي.

وأخيراً ولسبب أخير نشكر الأستاذة وفاء مناصري على جهدها المبذول معي، وعلى مساندتها الجميلة ووقوفها معي ومساندتها فإن أصبت من شيء فمن فضل الله، وإن أخطئت فمن نفسي، آمل تجاوز ذلك في دراساتي القادمة والحمد لله على توفيقه وأتمنى في الأخير أن أكون قد وفقت في تقديمي وأسأل الله أن يفيد هذا العمل الموالين والله الموفق.

الجانبة النظري

الفصل الأول

الشعر الحر وتعدّي

نحوية الأنموذج الأعلى

المبحث الأول: الشعر الحر وتحطّي هيمنة الشعر العمودي

الشعر ضرب من ضروب القول يتسع لكل غرض يتناول كل مطلب والسابق فيه من يذهب به فنونا ويتشعب له القول فيه شعوبا، وقد سبق لفحول الشعراء المتقدمين أنهم لم يتركوا سبيلا من المقاصد إلا سلكوا ولا بابا من أبواب المعاني إلا طرقوه ولا منفذ لنوره إلا دخلوا منه، وتوغلوا فيه واستفسروا عنه فجليا ترى الشاعر منهم يتنزل في شعره فيضع قصيدته في وصف الفرس والبعير والحمير، إذ هو يعلو حمدا في تقرير الحقيقة وتمجيد الفضيلة وتدوين الحكمة وضرب المثل ويعد الشعر من أهم فنون العربية وهو ديوان يدور حول الحكمة وتدوينها.

ويعد كذلك ديوان العرب وسجل تاريخهم وسجل وقائعهم وبطولاتهم الخالدة، كما هو الحال بالنسبة إلى أجهزة الإعلام والصحافة.

وتبعاً لذلك ورد الشعر حاملا لأخبار العرب وقبائلهم وأنسابهم وأيامهم، ويذكر مواقف فخرهم التي سجلت على ألسنتهم ويعتبر خير كلام العرب وأشرفه، فالشعر انبعاث الكلام وتطوره مسيرة للغة وهو الأسلوب الجميل ذو الخيال الرائع والتصوير الدقيق يظهر المعنوي في صورة المحسوس، والمحسوس في صورة المعنوي وهو سار مسيرة طويلة حتى وصل إلينا وطريقا متعرجا سلكها.

«الشعر هو مجمل عواطف النفس ونزواتها يبدو تارة زفرات حرى يصدها صدر هائج وطور إبتسامات عذبة تعلو ثغرا جميلا وقد تتسع دائرته بعض الأحيان فيعبر عن عواطف أمة بأسرها»⁽¹⁾ ويبقى الشعر إبداعا لغويا أدواته الرئيسية ومادته المعنى ولما كان الشاعر يسعى إلى الأصالة وكان لابد له من أن يطور في لغته ومعانيه، إذ تعد الأولى وعاء المعنى مؤطرة لسبيل التشافع بين النص وقابليته. فالشعر عند العرب فطرة تكشف فنيا عن طبع أصيل في إمتلاك ناصية القول الشعري وحس مرهف في إقامة بنائه الفني، وذوق رفيع في لمس نفسية المتلقى كما تكشف عن وعي وعقل راجح في التعبير عن حضور الفرد الشاعر في لغة الجماعة انطلاقا من لغته وفي وعي الوعي الجماعي صدورا عن حدس فني صادق، وقد اهتم الإنسان العربي بالشعر بوصفه جزءا من بنيته ووعيه ورافدا رئيسيا من روافد تفكيره وباعثا لافتا للنظر من بواعث حضوره الوجداني يصدر عنه في التعبير عن مكنون ذاته أو إلتمائه العاطفي أو الإنساني لأن الشعر يعد قولاً لازماً لفعلاً.

«وما الشعر في جوهره إلا أمواجاً منظمة معنى ومبنى، وصلة الحنان بينه وبين العقل الإنساني مثبتة، وفي هذه الوجهة وما يقال عن الشعر يقال إنه صورة الفنون الجميلة وما هو إلا صورة مثبتة من

(1) فؤاد أفرام البستاني: الشعر الجاهلي نشأته، فنونه، صفاته، بيروت، 1938، ص: 4.

الحياة لها لحن نعجب له ونحبه»⁽¹⁾ فالشعر هنا يؤكد على انه المرآة العاكسة للحياة وله لحن ونغم مثبت. فعمل ما ضمّر ما يمكن أن يؤول إليه هذا الطرح هو الإنابة عن البعد الإنساني للشعر وعلى إثر ذلك يتأتى الإشكال الآتي ما الشعر؟

1/ الشعر

يعد الشعر في الاستثناء اللغوي الإيقاعي الذي يهدف إلى تحقيق متعة خاصة المعاني الجمالية الرفيعة المجنحة الخيال أو ذات العمق ومن الصعب العسير تعريف الشعر لأنه يتضمن الكثير من الأوجه المتباينة في المادة المتناولة والشكل والتأثير وتقدم في الشهور السطور الآتية عدد صغيراً من بين آلاف المحاولات لشرح ما هو الشعر وما هو تأثيره وإجابة على الإشكال السالف الذكر نعمل إلى تقصي الإجابة على حسب ما أبان عنه قدامة فيقول «أن أول ما يحتاج إليه في العبارة عن هذا الفن معرفة حد الشعر الحائز له كما ليس بشعر وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز سمع تمام الدلالة- من أن يقال فيه انه قول موزون مقفى يدل على معنى⁽²⁾ وقدامة يثير انتباه الآخرين في الإهتمام والعناية بما سيقدمه حدا معرفيا واضحا للشعر قلما يوجد للشعر مثله وذلك حينما عرفه بقوله "أنه قول موزون مقفى"، "يدل على معنى" ثم شرح هذا التعريف: فقولنا "قول" دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر.

وقولنا "موزون" يفصله مما ليس موزون إذ كان من القول موزون وغير موزون
وقولنا "مقفى" فصل بين ما له من الكلام الموزون قوافٍ وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع.
وقولنا يدل على معنى يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى فإنه لو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئاً على هذه الجهة لا مكنه وما تعذر عليه.⁽³⁾

ومفهوم الشعر عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر يقول: «الشعر - أسعدك الله - كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعملهم في مخاطبتهم بما خص بهم النظم الذي عدل على جهته محجة الإستماع وفسد على الذوق⁽⁴⁾، فهو يرى أنه غير الكلام المنثور المستعمل أواسط الناس والجماعات وقد تعددت كذلك التعاريف من واحد إلى آخر*.

(1): صالح الحداوي: الأدب الجديد وكلمات في الشعر والشاعر، مصر، 1962، ص: 5، 6.

(2): قدمي بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص: 64.

(3): المرجع نفسه، ص: 64.

(4): أين طباطبا: عيار الشعر، المحقق عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص: 216.

*يقول شيللي: "الشعر هو سجل لأفضل اللحظات وأكثرها سعادة عند أفضل الأذهان وأكثرها سعادة"⁽¹⁾ حيث يرى فيه تدوين لكل ما يمر به المرء من فرح وسعادة.

ويقول وردزورث: «الشعر هو التعبير الخيالي عن وجدان عارم إيقاعي في المعتاد وهو التدفق التلقائي لمشاعر قوية يتم ذكرها عند الهدوء»⁽²⁾ فهو يرى فيه أنه التعبير المجنح الحافل بالوجدان فيه تتجسد المشاعر والأحاسيس.

ويقول كذلك أدجار آلان بو: «شعر الكلمات هو الحلق الإيقاعي للجمال والضمير الوحيد الذي يعترف به هو الذوق باستثناء بعض الحالات العرضية فهو لا يأبه على الإطلاق بالواجب أو الحقيقة»⁽³⁾ أن الذوق هو أساس الشعر وقوامه.

وعلى أثر ذلك يتأتى الشعر بوصفه تعبيراً جميلاً بشفرة لغوية فنية منعمة بين مرسل معلوم ومتلق مجهول⁽⁴⁾ ومؤري ذلك أن الشعر الدلالة وجمال المبنى، فالشعر هو المرأة الشقراء الخرساء التي كلها كلام وأن الشعر مستمر ومتطور، وأن الحرص على صناعة الشعر «لا يعيب الشعر القديم بل أنه على العكس يؤكد صدقه في التعبير عن ذاته والتكيف مع ظروف البيئة المحيطة التي تتسم بالتكرار والرقابة»⁽⁵⁾، وهذا ما جعل الشعراء يولون الوزن والقافية أهمية بالغة لأنها وسيلة للتحفيز السمعي ومرد ذلك إلى الشفوية بالدرجة الأولى فأما حزم القرطاجي فلم يقصر تعريفه للشعر على عناصر العروض (الوزن والقافية) وإنما أعطى أهمية كبيرة للتأثير في السامع لما يحدثه من غرابة فيقول «فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه أو خفى كذبه وقامت غرابته»⁽⁶⁾ فأحسن الشعر عنده هو الذي يحسن المحاكاة ويلقى شهرة كبيرة من طرف المتلقى ويخلق من الغرابة عنده.

وأما حسين مروة فيذهب إلى أنه ينبغي أن نطلق كلمة الشعر على كل كلام فيه إحياء جمالي سواء كان موزوناً أم غير موزون فيقول: «فنصطلح إذن على الشعر الذي له بنص جمالي سواء كان مكتوباً بوزن أو بغير وزن والنثر الكلام العادي أو التقريري التسجيلي المباشر هذا نثر يمكن أن أكتب مقالة جميلة وأسميها شعراً، وأكتب مقالة أخرى، بحث مثلاً أو دراسة أسميها نثراً»⁽⁷⁾ ومن خلال تعريف حازم القرطاجي وحسين مروة نقف أن الكاتبان هما لم يعطيا الوزن والقافية أهمية في الشعر فهم عرفوه على أنه محاكاة وتجسيد وفكرة تختلج قلب المتلقي يعتمد الجمال، الشعر هو من الأعمال الأدبية التي لقت انتشاراً واسعاً في

(1): إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعااضدية العمالية للنشر، تونس، 1986، ص: 216.

(2): المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3): المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4): نذير العظمة: قضايا وإشكالات في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي ثقافي، السعودية، ط1، 2001، ص: 373.

(5): كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة دراسة تحليلية، مطبوعات جامعية، مصر، 2007، ص: 611.

(6): جابر عصفور: مفهوم الشعر، مؤسسة فرح للصحافة وثقافة، القاهرة، ط1، 1990، ص: 201.

(7): ابن رشيق: العمد في محاسن الشعر أدبه ونقده، تحقيق محي الدين الحميد، ط5، ص: 981.

العالم والعالم العربي خاصة حيث أحدثت ضجة كبيرة وهو متعدد ومتنوع. وهو يعتبر سندا قويا لإضاءة الطريق العسير الذي يسلكه الإنسان وسط المخاوف والوحشة والعدوان والظلم والظما إلى الحب والتعاطف.

2/ الشعر العمودي

تعريف الشعر العمودي

الشعر العمودي هو مصطلح يطلق على الشعر العربي القديم الموزون وهو أساس الشعر العربي وجذوره وأصل كل أنواع الشعر التي أتت بعده

يتميز الشعر العربي بكونه من مجموعة أبيات يتألف كل منها من مقطعين يدعى أولها الصدر والثاني العجز، الشعر العمودي يخضع في كتابته لقواعد الخليل بن أحمد الفراهيدي وهذه القواعد تدعى علم العروض، وهو علم يهتم بوزن يحببه إلى الأذن ويحافظ له على أصالته، وهو نوع من الشعر، وهو عبارة عن القول الجميل المقفى يعبر عن (اللغة، الوزن، القافية، المعنى) ⁽¹⁾ والعمود عمود البيت فهو الخشبة القائمة وسط الخباء والجمع أعمدة وعمد وعمود الأمر قوامه الذي لا يستقيم إلا به والعميد السيد المعتمد عليه.

وهو الطريقة التي يعتمدها العربي في نظم القصيدة وله قواعده التي يجب على أن يأخذ بها وقد عدد المرزوقي هذه المعايير في سبعة.

1: شرف المعنى وصحته

يشترط أن تتوفر في المعنى صفتان هما الشرف والصحة يقول المرزوقي في عيار هذا العنصر «وعيار المعنى على العقل الصحيح والفهم، فإذا انعطف عليه جنبنا القول والإصطفاء مستأنسا بقرائته حرج دافيا وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشيته» ⁽²⁾ وفيها يجب توفر المعنى على سلامة صحته وشرفه.

2: جزالة اللفظ واستقامته

يقول المرزوقي «وعيار اللفظ الطبع والرواية والإستعمال فما سلم مما يحسنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم وهذا في مفرداته وجملته مراعى لأن اللفظة تستكرم بانفرادها فإذا ضمنها ما لا يوافقها عادات الجملة هجينا» ⁽³⁾ وهنا يشترطان في اللفظ الاستقامة معا.

3: الإصابة في القول:

وهو يقصد أن يحسن الشاعر التعبير عن الغرض الذي يتناوله وحسن التمييز ويحسن إختيار الألفاظ والمعاني الدقيقة في الوصف. ⁽⁴⁾

(1): عمود الشعر: الموسوعة العربية، 2017/11/28، رخصة حرة.

(2): المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين، مطبعة لجنة وتأليف للنشر، مصر، 1951، ص: 81.

(3): المصدر نفسه؛ الصفحة نفسها.

(4): المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين، مطبعة لجنة وتأليف للنشر، مصر، 1951، ص: 81.

4: المقاربة في التشبيه

ويقول «وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير فأصدقه مالا ينتفض عند العكس وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه الشبه بلا كلفة.....وقد قيل اقتسام الشعر سائر وتشبيه ناد وإستعارة قريبة»⁽¹⁾ ويعني ذلك قوة التشبيه والمشتبه به والمشبه.

5: التحام أجزاء النظم والتحامهما على تخير من لذيذ الوزن:

عيار هذا العنصر هو باختصار (الطبع واللسان) فالطبع هو الحصيلة المكونة من طول الخبرة، أما اللسان الذي يشعر الوزن بسهولة إنسيابه وتدفقه.

6: مناسبة المستعار منه للمستعار له:

يقول المرزوقي «الاستعارة الرهن والفطنة وملاك الأمر تقريب التشبيه»⁽²⁾ ويقصد بها أن تكون العلاقة بين طرفي التشبيه المشار لها سابقا واضحة بالتالي يكون وجه الشبه ظاهر جليا وإلا فلا تكون هذه الاستعارة مقبولة.

7: مشاكلة اللفظ للمعنى

حسب المرزوقي «طول الدربة ودوام المدارس قد جعل الأخص للأخص والأحسن للأحسن فهو البريء من العيب»⁽³⁾ فهو جعل كل عنصر لما يوافقه ويناسبه.

فهذه الخصال السبعة من لازمها بحقها وبنى شعره على أسسها فهو قد نظم شعرا حقيقيا يحوي جميع الصفات والخصال فهو يعتبر المغلق الأعظم والمحسن المقدم.

ويقصد بعمود الشعر العربي سيد الأوزان التي قالت عليها العرب القديم شعرهم منذ ظهور الشعر مرورا بالجاهلي والإسلامي والأموي، حتى جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت، 173) قام بوضع العروض حيث وضع 15 بحراً وأضاف تمليزه الأخف بحراً فقط.

لقد اختار الشاعر عدة مواضيع في قصيدته يجب أن يقف عندها وهي «الأطلال يناجي الحبيب ويصف رحلته وصفا دقيقا ويذكر أهم المواقف التي بقيت في مخيلته»⁽⁴⁾ ويجب في كل قسم من قصيدته يكون حسن التنقل بين ثنايا المواضيع وهو ما عرفه النقاد بحسن التخلص.

كما يؤول كونه المحافظة على وزن الشعر العربي التقليدي الذي جاء عند العرب ووضع أصوله الخليل لما عرف عنه بعلم العروض ومتابعة العرب في قول قصيدتهم⁽⁵⁾، وأنه أقدم استخدام لعبارة العمود (عمود الشعر)، ورد في كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري لأبي قاسم الحسن بن بشر الأمدى (370، 981) وقد استخدم ثلاث مرات فكانت الأولى: «وإن كثير من الناس قد جعلهما طبقة وأنهما

(1): المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(2): ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3): المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4): وليد قصاب: قضية العمود الشعر العربي، المكتبة الحديثة، ط2، ص: 146.

(5): أمل بديع يعقوب: المعجم الفصل في علم العروض والقافية، درا الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص: 339.

بمختلفان لأنّ البحتري أعرابي وما فارق عمود الشعر»⁽¹⁾ وقد استعملت في موضعين آخرين وأما من إستعمل مصطلح عمود الشعر للمرة الثانية هي القاضي على بن العزيز الجرجاني في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه بسلك الجرجاني مسلك الأمدى فقد ذكر في كتابه فقال: «كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه وقارب وجده فأعزز ولكن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ولم تكن بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والإستعارة. إذ حصل عمود الشعر ونظام القريض»⁽²⁾

وهذه الأقوال نستخلص منها أن مميزات وخصائص الشعر العمودي تستجمع في سبعة خصائص:

1: ترابط القصيدة المكتوبة من ناحية الأفكار والغرض والشعور.

2: صحة المعاني الواردة في القصيدة الشعرية.

3: استقامة اللفظ.

4: أن يكون الوصف في القصيدة مستخدماً بشكل صحيح.

5: التقارب في الأسلوب التشبيهي المستخدم.

6: استخدام الأمثال بشكل كبير.

7: أن تكون البديهة ظاهرة بكثرة في الأبيات الشعرية.

فالشطر العمودي كان يعتمد نوعاً من الخصائص الأخرى وأهمها اعتماد روي واحد لقصيدة كاملة أي انتهاء بنفس الروي (الحرف) وكذلك الإيقاع الذي يجسد دور الأذن في القصيدة وهي التي تحدث عند قراءة القصيدة وتترك رغبة المزيد من القراءة والتشويق، فالشعر العمودي أو العمود الخليلي عمد على فرض أشكاله جعلاً من الإيقاع السمة المميزة، وعند هذا الحد من الطرح نطرح إشكالا مؤداه: هل بقي الشعر مرتكزاً لرهانات الدال الخليلي؟

وإن المتعقب لحركة تطور الشعر الغربي لا يعدم الوقوف على بعض المحاولات التحديثية قدما لدى أبي تمام، أبي نواس نحو ما ينظر لعناية شعر العصر العباسي، وكذا تأتي استحداثه في العصر الأندلسي ضمن ما اصطلح عليه الموشح بحيث تمر بهذا الأخير على معاقل الدال الخليلي فأتى ببدائل على مستوى الهندسة البصرية والإيقاعية نحو ما يتهياً من هلال المشجر الآتي.

(1): الأمدى: الموازنة بين أبي تمام البحتري، تحقيق سيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1961، ص: 6

(2): القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط3، ص: 33.

وغير أن ذلك لا يشفع للشعر بالإنفتاح من أسر القاعدة بل إلا بعد محاولات عصر المماليك والرومانسيين فيما بعد وما تعقب هؤلاء في الفترة الموالية لدى الشعر الحر وعليه فيما هو الشعر الحر؟ وكيف تأتته مكنه الإنعتاق من آثار الدال الخليلي؟ وهل خرق المرجعية البصرية التقليدية وما مدى الأخذ بمصطلح الحرية ضمن عبارة الشعر الحر؟

إن التطور والتجديد من أبرز مظاهر الحياة فهما دلالة على وجودهما واستمرارها بالإضافة أنهما انعكاس لتطور الحياة الإنسانية العامة والأدب خاصة ومما لا شك في ومتيقن منه أن الشعر العربي تطور تطوراً كبيراً منذ بداية النهضة في مضمونه وشكله أول شيء يجب أن يلاحظ أن الشعر فن وأنه له آثاره العنقريّة الإنسانية.

وأن موجة الحداثة التي إجتازت الوطن العربي وتوغلت فيه كان لها أثر بالغ وواضح في شخصية الشاعر والتي بدورها تسعى دائما إلى خرق النمطية المألوفة مسايرة متطلبات العصر ومستجداته، كذلك فقد عبّر الشعر الحر أحسن تعبيراً عن كل ما يخص الإنسان ونفسيته ومجتمعه ولعل هذا ما دفع أبرز الشعراء لكتابته ونضم فيه وأسن الدعوة إلى التجديد فيه كانت نابعة من إيمان الشعراء بحيوية الشعر الحر وأصالته فنمط الحياة الجديدة وتطورات العصر تستدعي من الإنسان ان يعيد النظر في مدركاته العقلية ومكوناته النفسية وعوامله الروحية وظروفه الإجتماعية والاقتصادية والسياسية واضعا نفسه وجها لوجه مع هذا الشعر وهل يمكن معالجة أمرا جديدا بناءا على القديم؟ فكان أن بقي العديد من الشعراء على موقفهم الرامي إلى أن الحياة الأدبية إنما تستلزم فنا شعريا جديدا.

«وقد أيقن الشعراء كذلك أن للقصيدة القديمة دورا في الأخذ بيد القارئ، وحتى أن جلمهم أعجب بها ونظموا على منولها وربما جسرا رابطا بينه وبين الشعر الجديد إلا أنهم يرون في القصيدة المعاصرة سياقاً ثقافياً متسعاً ومتنوعاً وأنها جمع الحيرة واليقين وبين التهدئة والإثارة، وماضي إلا بتجديد بمثابة تطوير للموروث وإطاقة له وليس رفضاً له وأن المغامرة الفنية لا بد لأن يكون زمامها في يد الشاعر وليس العكس ولا بد أن تكون محكمة بغاية أنبل وهي إعادة كشف الكون والفهم الأعظم»⁽¹⁾، ويتأتى عن هذا أن الشعر

(¹) علي عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، القاهرة، 1998، ص: 6.

الحر ضرورة أيقنها الشعراء المعاصرون، وكذلك ان القصيدة القديمة ضرورة حتمية، وقد نالت إعجاب الشعراء فنظموا على منوالها.

وأن الشعر استجابة طبيعية لمرحلة إنسانية مأزومة الإشكالية من حيث أبعادها الفكرية والجمالية، فهو موجود يكشف الإنسان فيه عن قلقه وشقائه وعبثه وتمزقه وفوضويته وإنكساره وإحباطاته ولذا لم يصبح النص الجديد مسطح البنية.⁽¹⁾

«فقد عرف الشعر المعاصر هو الوجه الأكثر تطورا الذي حاول تجسيد المبادئ والمعايير التي جاءت بها الحداثة لأنها نتاج الحضارة، وقد نشأت الشعرية العربية مبهمة تحمل وتخيل قراءتها على تعدد مشاربها التي اشتقت منها أفكارها فالمتتبع لمسيرته نجد أن مصطلح الشعر قد حمل مفاهيم متعددة بتعدد الأمم التي اتخذت المصطلح منذ عهد أفلاطون وأرسطو، وإن كان الشاعر الذي يبدع العمل الفني»⁽²⁾ حيث وجدوا في الشعر الحر الوسيلة لتطبيق نتاج ومعايير الحداثة، ومن هنا نلجأ إلى تقديم تعريفا له ولمصطلحاته.

1/ الشعر الحر

هو ما تأتى استحداثه نقضا عن للقديم يقوم على التفعيلة مع تفاوت في عدد التفعيلات السطر الشعري دون التزام قافية إذ أن الشاعر مخير في الإتيان بها أو التحرر منها، من شعراء الدراسة من نظم القصيدة أو القصائد على الشكل التفعيلي ويبرز في هذا الإتجاه العديد من الشعراء المجددين. ويعد كذلك شكل من أشكال الشعر في العصر الحديث وهو موزون لكنه لا يلتزم بنظام القافية ويمتاز بأسلوب السرد في القصيدة ولحنه الموسيقي.

والشعر الحر Vers Liber تعبير فرنسي يعرف أيضا باسم النثر متعدد النغمات وهو متميز عن الشعر الموزون المقفى بأنه النسق الصوتي لا يعرف إنتظاما تقليدا في الأوزان وهو يعتمد على الإيقاع إعتادا على إطار التفعيلات في البحور المعروفة.*

وحررت نازك في تعريف الشعر الحرفي كونه « شعرا ذو شطرا واحد وليس له طول ثابت، وإنما يصح إلا بتغير عدد التفعيلات من شطر إلى آخر ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه».⁽³⁾ وهنا يتراءى إختراق الدال الخليلي في محاولة لإحياء نمط جديد قوامه الشطر الواحد أو السطر المتفاوت الطول.

تم تتابع نازك الملائكة قائلة: «أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات أو أطوال الأسطر بدأ أن تكون التفعيلات في

(1) عبد الناصر الهاللي: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، منتدى سو الأريكية، القاهرة، ص: 31.

* الشعر الحر شكل قديم من الأدب في المزامير ونشيد سليمان في العهد القديم كما أن الكثير والتي ويتمان وكارل سانبرج من الشعر الحر وهذا الشكل نوع من التجريب في تحرير الشعر من المواضع.

(2) فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، التعااضدية العمالية للنشر، تونس، 1986، ص: 216.

(3) نازك الملائكة: قضايا الشعر الحر المعاصر، دار العلم للملايين، ط2، 1965، ص: 60.

الأسطر متشابهة تمام التشابه فينظم الشاعر في البحر ذي التفعيلة الواحدة المكررة أسطر تجري على هذا النسق

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن ⁽¹⁾

ويمضي على هذا النسق حرا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد خارج القانون العروضي لبحر الرمل جاريا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر حتى يومنا هذا، ومن خلال التعريف السابق تؤكد نازك الملائكة ما توصل إليه موريه في النمط الخامس من أنماط الشعر الحر الذي أشار إليه سابقا الذي يعتمد على البحر الواحد في القصيدة مع إختلاف أطوال البيت وعدد التفعيلات مع تعديل يسير في تعريف موريه وهو أن كلمة شطر بدلا من كلمة بين ليستقيم التوافق مع مفهوم الشعر الحر بعد الأربعينات لأن كلمة بيت تعني شطرين المتساويين في عدد التفعيلات والروي الواحد الذي يعنيه النظام المتبع في القصيدة التقليدية بشكلها الخليلي والشعر الحر الذي يعنيه موريه ليس كذلك. ⁽²⁾

أما بالنسبة إلى نزار قباني سئل عن تعريف الشعر الحر لكنه لم يعطي تعريفا محددا حتى لا يقع في ما وقع فيه الشعراء لكنه قال:

«1: الشعر هو هذه اللغة ذات التوتر العالي التي تلغى كل لغة سابقة.

2: هو الكلام المجنون الذي يختصر على العقل والفوضى التي تختصر كل النظام.

3: هو ذلك الانقلاب الناجح التي تقوم به البشرية ضد نفسها.

4: ذلك الفن الخارج عن القانون.

5: هو مجموعة الأسئلة التي لا جواب لها ومجموعة الأحلام التي لا تفسير لها.» ⁽³⁾

وهنا نزار لم يضبط الشعر الحر بتعريف خاص وشامل إنما قدم عدة تعريفات، وأما بالنسبة إلى بدر شاكر السياب وصفه بأنه شعر متعدد الأوزان والقوافي فقال الشعر ليس ولا مطلقا من جميع القيود، فهنا يقصد أن الشعر الحر ليس متسلسلا كالنثر من جميع قوانين العروض الخليلي فهو يحوي بعض الخصائص والقوانين.

⁽¹⁾: ينظر نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر دار العلم للملايين ط2 1965 ص46.

⁽²⁾: المصدر نفسه، ص60.

⁽³⁾: نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، 2000، ص: 18

وإن مفهوم الشعر عند السياب يعتمد الرؤيا الجديدة التي تبني العالم الجديد وهو بذلك يمثل ولادة محتوى جديد وولادة تعبير جديد ومن دلائل هذا الشهادة رفض الفصل بين الحياة والتعبير والشكل والمحتوى.

2/ نشأته وتطوره

يعد الشعر حركة تصل إلى أوائل القرن العشرين لأن كل فكرة جديدة لا بد لها من جذورها التاريخية، وينبغي أن تقدم على أسس وقواعد تستمد حياتها منها ولم تصل الحركة إلى ما وصلت إليه أكثر من ثلاثين سنة وإذ لا يمكن للفكر أن يتطور دفعة واحدة ولا بد له من دوافع حضارية وإجتماعية⁽¹⁾ حيث اعتبر أن الشعر الحر حركة أصيلة ذات نظم وقواعد يستند عليها. وبدأت محاولة التجديد بالدعوة إلى التخلص من القافية ورتابتها ولكن دون تركها تماماً وتتويع التفعيلات دون التخلص من الإيقاع.

وقد أطلق على هذا الإتجاه إسم الشعر الحر ترجمة للمصطلح Vers libre وهي تسمية يرى الناقد الإنجليزي "اليوث" «إنها خاطئة فما من شعر حر لدى من يريد أن يحقق الإتقان فيه والحرية لا تعني الهروب من الوزن وإنما تعطى السيطرة عليه وإتقانه» أي أن اليوث في مقولته هذه يريد أن يقول لنا أن في الشعر لا يوجد ما هو حر فالشعر له أسس وقواعده وقوانينه التي يتمشى وفقها فالشاعر الذي يريد أن يحقق شيء أو مبتغى في قاموسه لا يوجد شعرا حرا وإن الحرية هنا لا تعني بها التخلص من القافية والوزن والإيقاع.

ومما يجدر اليه الإشارة في هذا السياق نقول أن نازك وتدي بذلك في معرض حديثها أن حركة الشعر الحر كانت سنة 1974 في العراق بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى عمّرت العالم العربي كله، وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر القصيدة المعنونة بـ الكوليرا نشرت هذه القصيدة في بيروت ووصلت نسخها إلى بغداد في أول كانون الأول 1947 والنصف الثاني من الشهر نفسه، صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب «أزهار ذابلة» وكان ظهور هاتين القصيدتين لم يلفت النظر ولم يحدث جدل في الجمهور ومضت سنتان ولم يحدث ولم ينشر خلالهما شيء في الصحف من الشعر الحر مطلقاً.

«وفي صيف 1949 صدر ديوان نازك الملائكة (شظايا ورماد) وقد ضمنته مجموعة من القصائد الحرة وفي آذار صدر في بيروت أول ديوان لشاعر عراقي جديد وهو عبد الوهاب البياتي وكان عنوانه (ملائكة وشياطين) وتلا ذلك ديوان (المساء الأخير) لشادل طاقة في صيف 1950 ثم (أساطير) لبدر شاكر السياب في أيلول 1950 ثم توالى الأعمال وراحت الدعوة إلى الشعر الحر تتخذ مظهراً قوياً حتى أصبح الشعراء يهجرون أسلوب الشطرين هجراً قاطعاً ليستعملوا الأسلوب الجديد».⁽²⁾ في فترة 1949-1950 توالى الأعمال وتعددت من شاعر إلى آخر حين هجروا الشعر العمودي دون رجعة.

(1) يوسف عز الدين: في الأدب العربي الحديث، دار العلوم، الرياض، 1981، ص: 213.

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، 2004، ص: 75.

وإن كان نازك والسياب قد إشتراكا في زيادة شكل جديد فإن البياتي كان أسبق المجددين إلى تغيير طبيعة المحتوى في ذلك الشكل فلقد ألقى الأولان حجرا في مادة الشعر وسرهما إلى حين، إنزياح الدوائر واتساع أقطاب وأقطارها في ذلك الماء وذهب الثالث يعمل على تحويل مجرى ذلك الماء ليسقي غرسا مختلفة (1) ونذكر من رواده نزار قباني / نازك الملائكة / محمود درويش / بدر شاكر السياب.

3/ ظروف نشأة الشعر الحر

لقد كانت لحركة الشعر ظروف عديدة ومتعددة ومعقدة واقفة في وجهه وتجعل سبيلها وعرا، حيث تتعدد الظروف بين ظروف خاصة وعامة.

أما بالنسبة إلى الظروف الخاصة فتكمن في «الشعر الحر حركة جديدة جابهها الجمهور العربي أول مرة في هذا العصر» (2) فهم لم يعهدوا شيء من هذا القبيل لأنه يبدو غريبا كما هو مألوف عندهم. أما السند المعروف أمه أسلوب مجهول لدى الجمهور العربي لم يكتبه إلا شعراء العراق وأن كبار الشعراء في عصور الأدب لم يمارسوا نظمه.

وأما بالنسبة إلى الظروف العامة « فتكمن في أن الشعر شأنه أية حركة جديدة في ميادين الفكر والحضارة وقد بدا له من ذلك صيبا مترددا في الظهور مدركا أنه لا بد أن تحتوي على فجاجة البداية أي يجبر وجود تمهيد ومقدمات له» لأنه على كل حال تجربة ولم يعفيه إخلاصه وتحمسه وإن يزل ويتخبط. وهو حاله حل الحركات الأدبية التي تتبع فجأة تقتضي ظروف زمنية ولا بد لها من سنين طويلة قبل أن ستكمل نضجها وتضع جذورا مستقلة وتتضح ثقافتها وتتسع ثقافتها.

ونتيجة لهذه الظروف الخاصة والعامة يسهل أن يسقط المبتدئون الشعراء في التكرار والتشابه الممل فينهج كل واحد منهم الآخرين وإنما بصورة لاواعية.

4/ خصائص الشعر الحر وملامحه الفنية

أ- البنية الإيقاعية

1- المفهوم والتشكيل

وإن كل ظاهرة كونية لها إيقاعها المؤثرة في غيره تأثير يجعل من تجاذب جزئيات الكون بعضها البعض الآخر حركة دافعة إلى التماسك، وتكتمل معالم الحركة الإيقاعية وتكون أكثر بروزا ووضوحا في الشعر الذي تتحدد ماهيته إلا من خلال الإيقاع لذلك فعلاقته به مصيرية، ولا يمكن الفصل بينهما مطلقا مما دفع بالعرب إلى تعريف الشعر هو كلام موزون مقفى الذي يحكمه هندسية موسيقية منتظمة لا تقبل الخل، ولكن مع عصر الحداثة تحطمت تلك العلاقة بين الموسيقى بمفهومها الخليلي والشعر والنقل مفهوم الشعراء إلى الإيقاع.

(1) المصدر نفسه، ص35-36.

(2) المصدر نفسه، ص35.

2-الإيقاع* : جاء في قاموس مفهوم الإيقاع هو إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها⁽¹⁾ ويؤكد ابن فارس أن أهل العروض يجمعون على أن لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع تقسم الزمن بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة⁽²⁾ حيث يعتبرون صناعة العروض والإيقاع لا فرق متساويان، وأما الإيقاع من وجهة نظر حديثة فهو مصطلح إنجليزي انشق أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق فيما بعد ليصبح مرادفاً لكلمة الفرنسية (mesure) المعبرة عن المسافة الجمالية⁽³⁾ ويرمي بصفة عامة إلى التواتر المتتابع بين الصمت والصوت الحركة والسكون، وقد أرجعه كوليردج في القرن 19 إلى عاملين أولهما الوتر الناشئ في تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي وثانيهما المفاجأة أو الخيبة الظن التي تنشأ على النغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى القارئ⁽⁴⁾، فنشأ عن ذلك التوقعات في ذهن المتلقي أو خيبة أمل والظن التي يوليها السياق.

3-من الدال الخليلي إلى البيئة الإيقاعية

إن الدال الخليلي القديم تجسد في البحور الشعرية والقوافي وكان يمثل أعلى مراتب النضج حتى أننا لا « نستطيع أن نقطع بشيء فيما يخص مراحل نشوءها وتطورها »⁽⁵⁾، ففيه لا يمكن إعطاء النتيجة المطلقة والحكم عليه وقد كان البيت الشعري في القصيدة العمودية هو الوحدة الأساسية (الموسيقية) بوزنه وقافيته إلى جانب بعض النغم الموسيقي الداخلي، وقد شهد الدال الخليلي ثورات منذ العصر العباسي تزعمها كل من بشار -أبو نواس- أبو تمام - أبو العتاهية، وقد كان بموجة الغناء التي انتشرت ذلك الوقت أثر كبير على بناء القصيدة العربية ودالها الخليلي ولكن ظل هو المسيطر على القصيدة العربية من حيث المبدأ التنظيمي محدداً سواء في العصر العباسي الأول أو الثاني، وحتى مع بداية العصر الحديث مع شعراء الأحياء والكلاسيكيين وعلى الرغم من المحاولات التي قام بها أصحاب الديوان وخلييل مطران والتي يتجسد أهميتها في كونها تبته عقول الشعراء إلى إمكانية التجديد في القصيدة العربية، ويمكن تقسيم المراحل إلى ثلاثة وذلك من دالها الخليلي إلى حلتها الحالية: مرحلة تمهيد ومرحلة التبنّي ومرحلة التجاوز.

ب-عناصر البنية الإيقاعية

لقد ازدادت أهمية الإيقاع في القصيدة الشعرية الحديثة فهو يمكن ألفاظ الشعر من تجاوز عالم الوعي والوصول إلى عالم الذي يتجاوز حدود الوعي المرتبطة بالألفاظ المنثور فهو يترك رغبة وحماس في القراءة عكس النثر المطلق فالإيقاع تعدد وتنوع يتنوع مهامه وتنوعها بحيث أخذ يفيد بأقصى إمكاناته وطاقاته التي

(1) محمد الدين أبادي: القاموس المحيط، ج3، شركة الفن والطباعة، مصر، ط5، (مادة وقع).

(2) ابن فارس الصاجني: في فقه اللغة وسنن العرب، تحقيق أحمد صقر، دار إحياء كتب العربية، بيروت، 1977، ص: 238.

(3) Paul Robert: Dictionnaire de la langue française, Paris, 1975, P :213.

(4) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط4، 1973، ص: 468.

(5) ابتسام أحمد حمدان الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي دار العلم العربي 1998 ص124.

أتاحتها له القصيدة، وانتفضت الشراكة الإرتھانية التقليدية بينه وبين الوزن الشعري، إذ تجاوز الإيقاع الحدود الآمنة للوزن وانفتح على فضاءات إيقاعية جديدة⁽¹⁾، تعلق معظمها ببنية النص الداخلية وتشبث الآخر ببنيته الخارجية ومن الخصائص الأساسية المميزة للقصيدة:

أولاً: بنية الإطار

1/ من البيت إلى الشطر

وهذا ما لا يختلف فيه اثنان أن التحول من البيت إلى الشطر هو أهم ميزات التجديد البارزة التي شرعت فيها حركة الحداثة ويتمثل في بنية القصيدة وهيئتها، أن أول من تبنى ووضع على عاتقه الكتابة وفق نظام التفعيلة هو نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، على هذا الأساس رفضت كل الصور العروضية القديمة الجاهز ذات الشطر. ولهذا الشعر حدوداً لتأكيد مفهوم التجديد في الإطار الموسيقي التقليدي فلم يتعد مفهوم التجديد في البيت الشعري كسر نمطية عدد التفعيلات ونظام الشطرين ومن قصائد المبتكرة لنازك. (جدران وظلال)⁽²⁾

وهناك في الأعماق شيء جامد ← متفاعلن متفاعلن متفاعلن

حجرت بلادته المساء عن النهار ← متفاعلن متفاعلن متفاعلن

شيء رهيب بارد ← متفاعلن متفاعلن

خلف الستار ← متفاعلن

يدعى جدار ← متفاعلن متفاعلن

وعدد التفعيلات في أسطرها على التوالي « 2.1.1.2.3.3 » فالشطر ليس هدماً للقاعدة وإنما إحلال

للقاعدة محل أخرى، وهنا من خلال قصيدة نازك يمكن تصوير مخطط الشعر الحر الشكل الهندسي



(1): محمد مفتاح: دينامية النص الشعري، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1987، ص: 63.

(2): نازك الملائكة: شظايا ورماد، دار العودة للنشر، لبنان، بيروت، ط1، 1949، ص: 98.

ومن خلال تتبع شكل القصيدة هندسي تم الحصول على الشكل الآتي، إذا يمكننا أن نلمح التحول في

شكل القصيدة العمودية:

القصيدة المعاصرة (شعر حر)	القصيدة العمودية

2/ من السطر إلى الجملة الشعرية.

يرى عز الدين إسماعيل أنه مر الشعر العربي بثلاث مراحل في بنيته العروضية مرحلة البيت الشجري تتمثل في الشكلية التقليدية التي عرفها من البداية ثم مرحلة السطر الشعري التي تفننت فيها البنية العروضية للبيت القديم، واكتفت بالتفعيلة أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الجملة الشعرية ويعرفها بأنها « بنية موسيقية أكبر من السطر وأن ظلت محتفظة بكل خصائصه، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر....ولكنها تظل بنية موسيقية مكثفة بذاتها»⁽¹⁾، وهنا يجمل الدكتور العديد من الإعتبارات أهمها الدقة الشعورية لا يكفيها أحيانا سطر شعري واحد، وإن إمتد إلى تسع تفعيلات، وكذلك فإن الجملة الشعرية قد حلت مشكلة عويصة كان يعاني منها الشاعر العربي هي مشكلة الدقة الشعرية.

3/ من الجملة الشعرية إلى الجملة الاستغرافية

هي تلك الجملة التي تستغرق القصيدة كلها إيقاعيا والأمر لينها وبين الجملة الشعرية ملتبس بينهما، وأن الفرق يكمن في أن الجملة الشعرية الطويلة يجب أن تتكرر عدة مرات في القصيدة، والجملة الاستغرافية هي القصيدة نفسها ويعود ظهورها إلى بداية.

ثانيا/ التكوين الداخلي من الوزن إلى الإيقاع

إن الوزن غير الإيقاع فرغم التدخلات والتقاطعات الكثيرة بين الوزن والإيقاع فرغم أن القصيدة العربية قد حملت بالوزن، واعتمدته قد حفلت بالوزن، واعتمدته كثيرا بينما القصيدة الحديثة، لم تعتمد على الوزن بقدر اعتمادها على الإيقاع الذي يتموضع في عناصر ومساحات متعددة في النص، فالإيقاع يقوم على الإرتفاع والإنخفاض والصعود والهبوط والشدة واللين والبساطة والتركيب، فالإيقاع أشمل من الوزن وقد يتعد

(1): عز الدين إسماعيل: الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص: 108.

إلا إلى على النثر فهو يبعث الحياة في الشعر، والإيقاع ثمة إيقاع خفي دفين وثمة إيقاع صاخب وهو يختلف حسب من قصيدة إلى أخرى وعن عمل أدبي إلى آخر وإن كان متفقين في الوزن والقافية.⁽¹⁾

ثالثاً: النظام التقفوي

لقد كانت القافية ركن أساسي من أركان الشعر العربي القديم فقد ورد تعريف الشعر أنه كلام موزون مقفى، والقافية كما يحددها الخليل بن أحمد الفراهيدي تبدأ من الحركة السابقة للسكون ما قبل الآخر وما بعدها.⁽²⁾ وهناك من القدماء من يذهب أنها حرف الروي⁽³⁾ ولقد كانت أول حملات نازك الملائكة حول القافية لأنها (تضفي على القصيدة لونا رتibia يمل السامع فضلا عما يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصديه للقافية)⁽⁴⁾ كما أنها خنقت أحاسيس في صدور الشعراء وأخدمت مشاعر شعورية فياضة ولقد تحررت الشاعرة تحرراً تاماً من القافية في قصائدها « نهاية السلم » / « مر القطار » / « خرافات » وهي وسيلة لخلق الوحدة في القصيدة كما أنها وسيلة إستقرار وهي تيار كهربائي في القصيدة وهي تكشف عن الأفكار الداخلية في لاوعي الشاعر وهي نوعان:

- القافية المركبة: التنويع في القوافي الإستخدام التقفوي.
- القافية الموحدة: تلتزم من بداية القصيدة حتى نهايتها.
- القافية المرسلّة: تقوم على التحرر من أي التزام لقافية خارجية.

نقاط إختلاف

الشعر العمودي	الشعر الحر
1-يلتزم بيت الشعر العمودي شطرين	1-الشعر يتكون من شطر أو شطر واحد
2-وحدة القافية والبحر والشعر والشكل والمضمون	2-يبتعد عن الشكل التقليدي الذي يلتزم به الشعر العمودي
3-عدم إختزال الأشر في الشعر لأنه يعتمد الوحدة الموضوعية.	3-يجوز إختزال بعض أبيات القصيدة من الشعر الحر دون أن يؤثر ذلك على المعنى والذوق الأدبي
4-تميز بجزالة وكتابته على يد شعراء إستوحوا كتابته من البيئة التي تحيط بهم.	4-ظهوره مع فترات التحرر والإفتتاح على الغرب فالعديد من القصائد نجد فيها مصطلحات دخيلة.

(1) خليل الموسى: قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 2001، ص: 37.

(2) ابن رشيف القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محي الدين، ط5، ص: 100.

(3) المصدر نفسه، ص: 101.

(4) نازك الملائكة: شظايا ورماد، ص: 18.

وقد توصل الدكتور محمد صابر عبيد بعد إستقراء فاحص لأكثر أنماط القافية استخداما في الشعر العربي الحديث، إلى تقسيم القافية على النحو التالي: ⁽¹⁾

أنماط القافية في القصيدة الحديثة

القافية المركبة المتنوعة

التقفية الحرة المقطعية
التقفية الحرة المتقاطعة
التقفية الحرة المتغيرة

القافية البسيطة الموحدة

التقفية السطرية
تقفية الجملة الشعرية
التقفية المختلطة

وهنا في الأخير نقوم بعرض عدة نقاط إختلاف بين القصيدة العربية التقليدية والحديثة الجديدة، ومن هنا قد ذهب أدونيس إلى تفصيل الأسس التي تستند إليها حركة الشعر الجديد في كتابه زمن الشعر أعرضها بإيجاز في هذا الجدول. ⁽²⁾

القصيدة الجديدة		القصيدة التقليدية
	من الناحية الفنية	
-وحدة متماسكة حية متنوعة تنقد كل لا يتجزأ شكلا ومضمونا. -لغة شخصية الفرادة والحدّة والرؤيا من أهم عناصرها. -تقوم على الإيقاع والإيقاع نابع من الداخل. -لكل قصيدة جديدة شكلها الخاص يتطلب إدراك الشكل في القصيدة وعيا شعريا كبيرا.		-مجموعة أبيات أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخلي. -جماليتها هي جمالية البيت المفرد -صناعة ومعان -قائمة على الوزن السهل المحدد المفروض من الخارج. -لها شكل واحد. -يتطلب إدراك الشكل في القصيدة التقليدية جهدا.
	من الناحية اللغوية	
-للقصيدة الحديثة لها لغة حية متجددة		-لها مرتكزات لغوية ونحوية جاهزة ومتوارثة

⁽¹⁾: عبيد محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 200، ص: 96.

⁽²⁾ وللتنفصيل في النقاط المدرجة في الجدول يرجع إلى كتب أدونيس زمن الشعر ص175...182.

لا تحيد عنها. -تعمد على مدى إرتباطها بالقاعدة النحوية. -لغتها لغة ذوق عام مشترك -قصيدة تتبنى الكلمة لدلالاتها المتوارثة.		مع كل تجربة شعرية شعورية. -تولد جمالياتها اللغوية من نظام المفردات وعلاقاتها أي من الإنفعال لغة إحياءات وإيماءات. -تفرغ الكلمة من شحنتها الدلالية وشحنات بدلالات تخرجها من إطارها
	من الناحية الحضارية	
-بنيت على أساس ثقافة دينية ذات بعد سياسي إجتماعي. -طاعة لا حرية وتلقن لا اكتشاف الثقافة العربية عالم مغلق والعربي من الناحية الثقافية مرتبط بقيم ثابتة تعد صالحة لكل زمان ومكان ثمرها كان سلبيا اكتفى بأن يبقى الدين بمعزل عن الشعر.		-مدعوة لتخطي قيم الثبات في التراث الشعري القديم - إذن من طبيعة الشعر الذي هو نبوة ورؤيا وخلق لا يقبل أي عالم مغلق نهائي وإلا ينحصر فيه بل يفجره ويتخطاه والشعر هو هذا البحث الذي لا يحتوي على نهاية له مطلقا.

المبحث الثاني: قصيدة النثر وتفجير أزمة الإيقاع

شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتباً تضم بين دفتريها نثراً شعرياً، يسمى بالقصيدة النثرية التي انفلتت من كل الموازين والتوقعات لأنه نوع أدبي أعلن ثورته على الإيقاع الخليلي ويسمى نفسه قصيدة شعرية وتخلّى على الأسس الفنية، القارة في صميم النثر، وهنا لم تعد القصيدة تلك ذلك الفعل الخارق الذي يتطلب إنجازاً امتلاك شواهد البلاغة والبيان فقط بل رؤية مغايرة شخصية للعالم وثقافة عالية للحواس.

إن قصيدة النثر، جاءت لتلغي الحدود الوهمية، التي وضعت بين الشعر والنثر، فهي خالفت الشعر في الأوزان والقوافي فالنثيرة وإن كانت تعاند الشعر، لا يمل من البحث عن مؤسسة لدواعي وجودها من رحم اللغة وجوهر الشعر ثانياً والنثر ثالثاً، فالشاعر فيها ينظم قصيدته حسب منظومته الفكرية، الخاصة لذا فهي تبدو غامضة ومعتمدة مطلقاً فهي صعبة الفهم والتفسير حتى على شاعرها نفسه.

إن النثيرة نوع من شعر الرفض أو الثورة على النماذج الثابتة، التي من شأنها تحنط العمل الإبداعي في قوالب سابقة عليه، وأن القصيدة تستخدم وتشغل كل الطاقات الممكنة سواء نثراً أو شعراً بشكل عشوائي وبنسب متفاوتة وهذا مصدر قوتها.

تعريف قصيدة النثر

1. القصيدة لغة

القصد استقامة الطريق قصد يقصد قصداً، فهو قاصداً (...) والقصد هو إتيان الشيء⁽¹⁾، كما ورد الخبر (قصد) في القرآن الكريم بمعنى التبيين.

النثر لغة:

«نثر الشيء بيدك ترمى به متفرق مثل نثر الجوز واللوز وقد نثره ينثره نثراً والنثارة ما تنثر منه»⁽²⁾

اصطلاحاً

أ- القصيدة: يعرف ابن منظور القصيدة بقوله (القصيدة من الشعر ما تم شطر أبياته وقال ابن جني سمي قصيداً لأنه قصد وقيل سمي قصيداً لأنه قائله احتفل له، فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار وليس القصيد إلا ثلاث أبيات أو عشرة أو خمسة عشر فاما من زاد عن ذلك فتسميه العرب قصيدة)⁽³⁾.

فقد اختلف النقاد وغيرهم في تحديد مصطلح القصيدة فقد ارتبط البعض بعدد معين من الأوزان يقيّمون عليه، والآخرين أدرجوا مجموعة من الخصائص اللغوية والقواعد الفنية التي ينبغي توفرها في عمل أدبي، حتى يصلح ليطلق عليه مصطلح القصيدة، بينما ارتبط عند ابن منظور بالرغبة والقصد في الكتابة، وهذا كذلك ما أشار إليه رشيد يحيائي على أن مصطلح القصد يطلق على الإكتمال وكثرة كم الأبيات والوعي بعملية الكتابة الشعرية.⁽⁴⁾

ب/ النثر: وهو الكلام العادي المستعمل بين الناس في مخاطبتهم ومعاملتهم، فالنثر في الإصطلاح هو ذلك الكلام الذي لا يتقيد بوزن وقافية وهو أساس الكلام، ومنه انطلقت الفنون فهو أساس العرب. ومنه انطلق ويعتبر النثر أسبق وجوداً على الشعر، فالنثر هو ما ظهر مضمونه ووضح معناه من أول مرة وهو ما تحقق له درجة الوضوح والبساطة، وهو مرتبط أكثر بالعامية. ومن نثر العرب لم يصلنا إلى القليل لأنه كان مستعملاً كثيراً لذلك لا يُدَوَّن ولا يُكْتَب.

(1): ابن منظور: لسان العرب. م. 5. دار صادر، بيروت، ط 1، 1997، ص: 264. (مادة قص)

(2): ابن منظور: لسان العرب، م. 6، دار صادر، بيروت، ط 1، 1997، ص: 136. (مادة نثر).

(3): المصدر نفسه. م. 5. ص: 264 (مادة قص)

(4): رشيد يحيائي: الشعرية العربية- الأنواع والأعراض- الدار البيضاء، ط 1. 1991. ص. 20.

ج/ قصيدة النثر

لقد شهدت القصيدة العربية تحولات عديدة في القرن العشرين لم تشهدها طيلة مسارها التاريخي، فما أن لاحت قصيدة "التفعيلة" حتى تلتها قصيدة النثر بفترة وجيزة بشكلها الصارخ النافي والمتمرد على كل القيود الخليلية من الوزن والقافية وغيرها.

يعتبر الممثل الرئيسي للقصيدة النثرية هم اللبنانيان أنسي الحاج ويوسف الخال والسوري أدونيس، وهنا يمكن ملاحظة تأثير الشعر الغربي وخاصة قصيدة النثر هي قصيدة تتميز بوحدة أو أكثر من خصائص الشعر الغنائي غير أنها تعرض في المطبوعات على هيئة النثر، وهي تختلف عن الشعر النثري، وبما فيها القصر وتركيز وتختلف عن الشعر الحر، لأنها لا تهتم بنظام المنواليات وإنها ذات خاصية غنائية التي لا نكاد نلمحها في قصيدة الشعر الحر ولها إيقاعها الصوتي الخاص، ويقدم يوسف الخال تعريفاً مبسطاً لقصيدة النثر أو ما يسمى *poème de prose* والإنجليزية *Poème prose* وهي شكل يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم. بأنه يستند إلى النثر ويسمو به إلى مصاف الشعر، قديماً يستند الشعر إلى الشعر التقليدي وهي إلزامه الشطر شكلاً مكتسباً من النثر العادي عفويته وبساطته وحرية في الأداء والتعبير، وبعده عن الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانية⁽¹⁾ وقوله يريد أن يعطي فكرة السمات التي يجب أن تتوفر في قصيدة النثر البساطة/ الحرية / البعد عن الهزل.

وتذهب سوزان برنار إلى أن قصيدة النثر قطعة موجزة لما فيه الكفاية موحدة مضغوطة كقطعة من بلور ولها إيقاعها الخاص وموسيقاها الداخلية والتي تعتمد على الألفاظ وتتابعها والصور وتكاملها والحالة العامة للقصيدة.

ويقول نزار قباني « إنني لا أستطيع أن أدين قصيدة النثر لأنها ليس ما يشبهها في الأدب العربي الإبداع هو الخروج عن التشابه، وإن قصيدة النثر هي قصيدة رفضت المرور عن الآلة الناسخة وأن أحترمها من أجل ذلك، وأن نبوءتي عن مستقبل قصيدة النثر ينسجم مع الطموحات الثورية للإنسان العربي»⁽²⁾، وفي هذا قد تتبأ نزار قباني لمستقبل واعد لقصيدة النثر لأنها القصيدة العربية التي انفردت بنوعها من الشكل والمضمون فلم يحصل التشابه بينها وبين غيرها من القصائد، وظلت تتجدد حيث أنها أصبحت قادرة على إستيعاب الكثير من الطموحات الثورية للإنسان العربي. وقد توزعت القصيدة النثرية في

(1): أبا الحسن حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. محمد الحسين بن الخوجة. بيروت. ط3. 1986. ص: 329.

(2): نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، الجزء السابع، لبنان، بيروت، ط1، 1981، ص: 122.

العديد من دواوين شعره خاصة ديوانه مائة رسالة حب 1970، إلى بيروت الأنثي 1978 وأنت حبيبتي 1978، ونمثل لقصيدة النثر عند نزار بهذا المقطع:

عندما قلت لك

أحبك

كنت أعرف

أنني أقود إنقلاباً على شعرية القبيلة

وأقرع أجراس الفضيحة

كنت أريد أن أسنلم السلطة

لأجل غابات العالم أكثر ورق

وبحار العالم أكثر زرقة⁽¹⁾

وهنا نلاحظ أن لقصيدة النثر قيمة جوهرية وسط الشعراء، فأخذت تاخذ مكانتها شيئاً فشيئاً وسط العالم العربي بعد الشعر الحر، حتى أنها كانت تصوّر الإنسان العربي وغيرها من الموضوعات، وبالرغم من شعبيتها حتى أنها لقيت العديد من النقد.

نشر أدونيس مقالة في تعريف قصيدة النثر ولم يكتف عنها بالدفاع عن شرعية قصيدة النثر، بل هاجم المقاييس والشروط المفروضة في شكل قبلي أي نظام القصيدة العمودية، فقد تواصلت فترة الدفاع عن الجديد والحق في التجديد وتبرئة المبادرات الجديدة والأشكال الجديدة من تهديم التراث ودفاعه عن قصيدة النثر قد داخله الغلو في البداية وألخص لكم هنا أهم الأحكام التي جاءت في مقالة أدونيس حول قصيدة النثر.

1/ الشعر لا يخضع لمقاييس مفروضة بشكل قبلي أو نهائي، انه كائن متحرك مفاجئ.

2/ تتضمن قصيدة النثر مبدأ مزدوجاً، الهدم لأنها وليدة التمرد والبناء لأن كل تمرد صد القوانين القائمة والتحرر من القوالب الجاهزة والقوانين المفروضة يفرض على الشاعر خلق قوانينه الفنية الملائمة.

قصيدة النثر عالم شخصي خاص

قصيدة النثر نوع متميز قائم بذاته

الوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر.

تتميز بالوحدة والكثافة.

(1): نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء السابع، لبنان، بيروت، ط1، 1981، ص: 387-389.

« فقصيدة النثر فرضت منطقتها على مشهد الشعرية العربية واستقطبت جيوشا من الشعراء اندمجوا في مسيرتها وحملوا لواءها وعرضهم السياسي هو اكتشاف ثغرات جديدة تدعم الشعرية العربية وتسهل مهمة اكتسابها هوية قصيدة.⁽¹⁾ بينما هناك من رفض مصطلح قصيدة النثر وذلك أمثال نازك الملائكة، إذ ذهبت إلى أن اللغة لا تجبر بإطلاق الشيء وهذه على مسمى واحد قصيدة (النثر) فلكل جنس تعبيرى خصائصه⁽²⁾ ولا شك أن نازك ترفض الجمع بيت متناقضين وهما الشعر والنثر فقد تتوفر على بعض عناصر الشعر من لغة شعرية وغيرها لكنها تفقد أهم ميزة الإيقاع.⁽³⁾ »

وقد جعل عز الدين مناصرة من قصيدة النثر نمطا كتابيا مخنثا، نصا مفتوحا فهي حسن تعبيره لا ذكر ولا أنثى وإنما مزيج من الصور الشعرية الباردة فتكون القصيدة خالية من الإيقاع، وهذا ما يجعلها نوعا كتابيا جديدا أقرب إلى النثر، لأنه يخلو من الدلالة الصوتية والإيقاعية⁽⁴⁾ فهي ضف ذلك النوع العربي إلى النثر أكثر منه الشعر.

نشأة قصيدة النثر

يكاد يجمع الدراسون والنقاد أن مصطلح قصيدة النثر أو ظهور له في الأدب العربي كان في مجلة شعر سنة 1960 وكان أدونيس أول من استعمل هذا المصطلح نقلا عن مصطلح فرنسي كما أشرنا سابقا Le poème en prose عن سوزان برنارد Suzanne bernard، حيث نشر له مقالا بعنوان في قصيدة النثر ويعتبر هذا المقال أيضا يحمل نوعا من الثورة والتمرد ضد عمود الشعر نفسه نفس الشعر الحر. وهي نوع من الأنواع الكتابية الشعرية ذات الأصل اللبناني والشعراء الإنسانيين الذين شكلوا نواة تجمع شعرا في البداية هم أدونيس / يوسف الخال / خليل الحاوي / نذير عظمة ولحقهم انضمام عدد آخر أسعد زروق / أنسي الحاج / خالد سعيد كنقاد شباب لهذه المجموعة الأدبية، ثم استطاعات المجموعة في أوقات مفرقة جمع عدد آخر من الشباب في التجمع الأدبي وأبرزهم فؤاد رفقة محمد الماغوط / شوقي أبو شقرا / عصام محمود، وبعدها توالى الكتابات في المجالات اللبنانية من طرف المؤسسين لتعريف بالنوع الأدبي الجديد وكان أول مقال من أدونيس يحمل عنوان في قصيدة النثر ثم الثاني من أسى الحاج بعنوان لن.

(1): محمد صابر عبيد: مرايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2006، ص: 13.

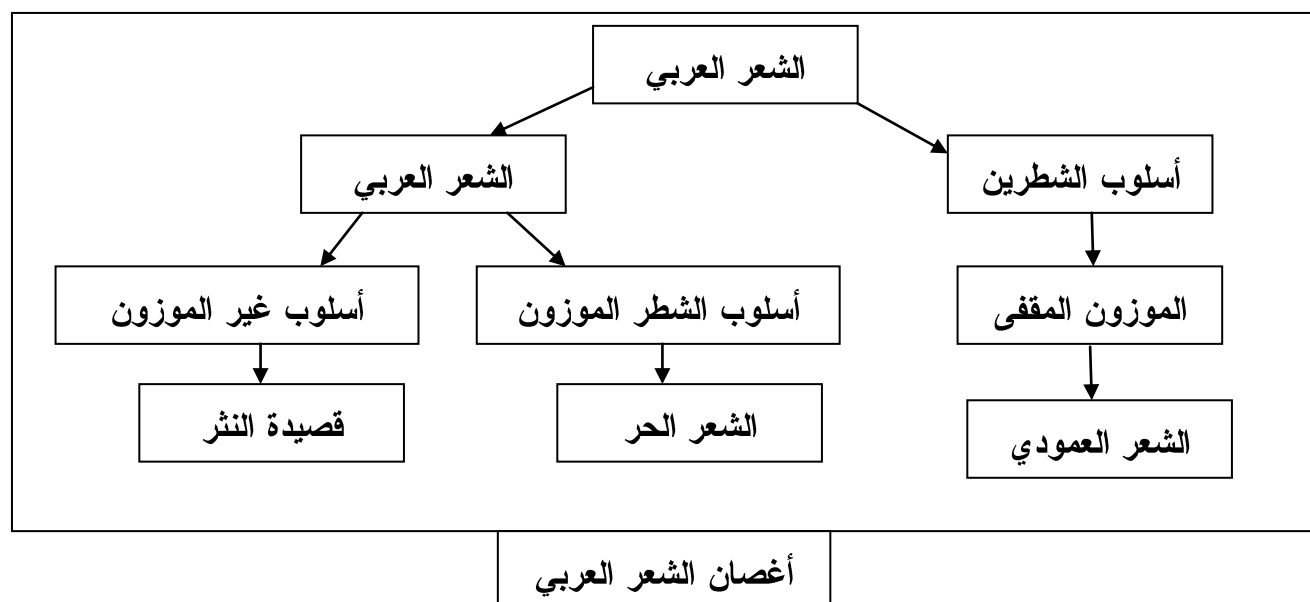
(2): صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بن ثابت ومنظور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، ص: 233.

(3): نازك الملائكة: قضايا شعر معاصر، دار العلم للملايين، بيروت، 2004، ص: 184.

(4): ينظر: عز الدين مناصرة: إلى أين تسير القصيدة العربية، السعودية، 6695، 1997، نقلا عن محمد العباس: ضد الذاكرة شعرية

قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، ط1، ص: 126.

وقد بيّن أدونيس أن نشأة هذا النمط الشعري وإن صح التعبير قد بدأ غربيا وهو لا ينكر هذا تماما ولكنه في نفس الوقت يدعو إلى تلوين هذا اللون بالخصوصية العربية، لأنه في اعتقاده أنه لا يعتبر عيب في ذلك ليقاد الآخرين لتنمية المعرفة والتعرف على الحدود الأخرى للأخذ بها والتزود بها وينتج المختلف يقول: «إن معرفة إبداع الآخر (الغربي) ما هو إلا معرفة ولوصفه ذاته فهو مشارك له في عمله وفي معرفته فهو ليس عيبا»⁽¹⁾ والقصد هو من ذلك تعميق تجربته الخاصة وزيادة معرفته وتوسيع حدودها، ولكن ليس بنفس المواصفات التي يقدمها الآخر لكن وفق أسلوبه الخاص، ويكون النموذج الثاني نسخ عنه مجددة وصورة منه لا توسيع وإبداع فيه وما هو مؤكد أن قصيدة النثر تشكل عبئا على صاحبها لأنه يتحرك دون الإنكاد على شيء مسبقا مصوغ أو مطبوع، إنها إبداع شاعرها وهنا نقف على موقع قصيدة النثر من أنواع والدها العظيم (الشعر).



البنية الإيقاعية

وان شاعر القصيدة النثرية له لغة خاصة ينحرف بها عن العادي، وهو يلجأ إلى استعمال عبارات وتراكيب غير مألوفة تخرج عن النمط المتداول إذ تأتي لغة القصيدة مغايرة مختلفة رافضة للمألوف، وهي تحمل كلمات تفجر طاقات وإيحاء ودلالات تفيض من عمق التجربة الإنسانية، فالبنية الإيقاعية للقصيدة النثرية تعتبر من القصائد الحديثة التي ابتعدت على نظام الموازن الخليلية، وكان ذلك نتيجة دوافع سياسية وإجتماعية وثقافية، وفي هذا يقول الدكتور صالح بلعيد «(كانت مرحلة الخمسينات مرتبطة تاريخيا بحلم

(1): أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط1، 1985، ص: 142.

البعث والخلص، وفيها بحجم التراكم الثقافي العربي بكل أبعاده»⁽¹⁾، حيث أنه اعتبر فترة الخمسينات هي فترة تجديدية تتسم بالخلص من القواعد والقيم التي مفروضة من قبل وهذا بداية من الشعر الحر، وصولاً إلى أنماط أخرى أمثال قصيدة النثر وغيرها، فهنا كانت قصيدة النثر رافضة ثائرة متجاوزة الأشكال القديمة، حيث تخلت عن أقدم مقدمات القصيدة التقليدية وهذا ما تطلب منها تقديم البدائل الموسيقية الإيقاعية فتولد إيقاعاً جديداً ينبض بالحركة. فواء الموسيقى الخارجية التي تكمن في السجع قديماً، والوزن والقافية توجد موسيقى داخلية تكون من اختيار الشاعر في حد نفسه للكلمات والحروف والحركات، وهذه الموسيقى مختلفة عن موسيقى القافية والوزن وغيرهم، وإن محاولة قصيدة النثر تحطيم الهندسة الموسيقية المفروضة على الشعر لا تعني أبداً قطع الصلة بين الشعر والموسيقى، وهذا ما يؤكد أدونيس في المجلة عندما نشر في قصيدة النثر⁽²⁾

إن التوجه الجديد في القصيدة كان يهدف إلى تحرير الشكل الشعري من القوالب القديمة التي ورثت عن العرب عن الخليل، وجدوا إيقاعاً مبني على علاقات الصور والألفاظ وأنواع الأصوات فالموسيقى هنا تتولد من غير الوزن، وإن ما يولد الموسيقى ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها في الشعر فقصيد النثر تتخلى عن التفعيلة فهي تحاول تكثيف الموسيقى من العناصر التالية:

1/ علاقة الكلمات ببعضها البعض.

2/ علاقة الحروف الترجيع الصوتي.

3/ الدلالات.

لقد حرصوا الشعراء على القيمة الصوتية للمفردات وتراكيبها في النص، لذا ينبغي الإمام بخصائص الأصوات، بالإضافة إلى الوعي بوظيفة الكلمة داخل التركيب، وبهذا يصبح مفهوم البنية أكثر عمقا وشمولية فالإتفاق بين كل من العناصر الثلاثة المذكورة سابقا يحقق لنا الإيقاع الداخلي، وهنا تبين قصيدة النثر إيقاعها متنوع ومختلف عن القديم وقد حدد بالتوازي التكرار النبرة الصوت وحروف المد وتزواج الحروف وغيرها.⁽³⁾

(1): صالح بلعيد: محاضرات في قضايا اللغة العربية، دار الهدى، ص: 13.

(2): أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة، دار مجلة الشعر، بيروت، ع4، 1960، ص: 78.

(3): محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة من بنية إيقاعية، ص52.

كما نجد أن رواد القصيدة ركزوا كذلك وهي ضرورة وحتمية الفصل بين العروض والإيقاع، فأعطوا الأولوية للإيقاع في بناء القصيدة، وكان شعارهم الشعر إيقاع لا عروض⁽¹⁾، ويقول نزار قباني: «(العروض ليس سوى قطرة صغيرة من المحيط الأكبر الذي هو الموسيقى)»⁽²⁾ وهذا قبل تجربته.

ثمة نصوص في القصيدة يقال عليها أن قوامها التكرار ولا يكاد تضيف شيئاً جديداً وبنفس الشعور من أول قصيدة حتى الأخير ولا نمو فيها ولا تطور، وهنا إن صح القول أن نقول أن هذه التقنية أو هذا البناء يسمى بالبناء الغنائي والتكرار أنواع:

التكرار الصوتي / التكرار اللفظي / التكرار العبارة / تكرار البداية / تكرار التجاوز.

1: التكرار الصوتي: هو من أنماط التكرار المنتشرة والشائعة ويتمثل في تكرار حرف يهيمن على بنية القصيدة⁽³⁾ يقول أنسي الحاج:

«كنت تصرخين بين الصنوبرات، تحمل السكون رياح
صوتك إلى أحشائي

كنت تصرخين بين الصنوبرات، تعالي يا حبيتي

كنت أختبئ خلف الصنوبرات لئلا تراني، فاجئ

إليك فتهربي».

مقطع نثر أنسي الحاج في مقالة في مجلة اللبنانية عام 1960 بعد مقالة أدونيس والملاحظ فيها أن صوت التاء قد هيمن على القصيدة وتكرر عشرين 20 مرة وأن حرف الصاد تكرر ثمانية مرات في القصيدة.

2: التكرار اللفظي: هو نمط إعتدله شعراء قصيدة النثر وهو تكرار كلمة تستغرق مقطع أو القصيدة⁽⁴⁾ فتكرار اللفظ هو تكرار أصوات نفسها بعينها يقول أدونيس (أرواد يا أميرة الوهم):

بلا حديلة ولا عطر لوح حبيبي

بلا وسادة رقدت حبيبي

حافية رقصت حبيبي وعتت

وحبيبي شاطئ لا رواد

(1): المرجع نفسه ص: 61-62

(2): نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ج8، لبنان، بيروت، ط1، 1999، ص: 517

(3): حسين الغرني: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار البيضاء، ط1، ص: 82.

(4): المصدر نفسه، ص: 264.

وحبيبتني غيوم للبحر».

وهنا كرر كلمة حبيبتني في كل أسطر المقطع سمحت بتولد الصور والأحداث.

3: تكرار العبارة: وهو تكرار العبارة كاملة في جسد القصيدة، وإن جاء هذا النمط في أول القصيدة وآخرها فإنه يساعد على تقوية الإحساس فهو يعمل على الرجوع إلى نقطة البداية، فهي تمكّن القصيدة من العودة إلى لحظة البداية ومثال نجد محمد الماغوط:

يا قلبي الجريح الخائن

هنا أريد أن أضع بندقيتي وحذائي

هنا أريد أن أحرق هشيم البحر والضحكات

أورب الفانية تنزف دما على سريري

تهول في أحشائي كنسر من الصقيع

لن نرى شوارع الوطن من اليوم

البواخر التي أحبها دما وحضارات

البواخر التي أحبها تجذب السلاسل وتمضي

با قلبي الجريح الخائن.

لقد كرّر فعل أفكر في كل سطر القصيدة تعبيرا عن الحالة النفسية القلقة التي يعيها.

5: تكرار التجاوز: يطلق عند تجاوز الأفكار المكررة كما أن النطق فيها ملازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية أو الفكرية ويقول أنسي الحاج:

« البيت والدخان يتعانقان والظل غائب، أنبسط قامتي

على الشمس فأصبح من أشعتها، لا حاجة للزرع والنجدة

لا حاجة لعرق الهارب لا حاجة للقرع للقرع»⁽¹⁾

وهو يقوم على تكرار بنفس الصبغة (للقرع، للقرع) وهو يتمتع إيقاع الصدى وقد لعب الإيقاع البصري هنا دورا بارزا في تكثيف الإيقاع الداخلي عن طريق ثنائية السواد والبياض، فجاءت القصيدة في بنية معمارية جميلة حيث شغلت حيزا من فضاء الصفحة حاصره البياض من اليمين عكس القصيدة التقليدية، كان البياض لا يظهر إلا من بين الشطرين، وكذلك التوازي له دور والذي يعتبر عنصر من عناصر التكرار البنيوي في بيت شعري، أو في مجموعة أبيات شعرية وهو يكسبها انسجاما واضحا، وتنوعا كبيرا فهو يشمل

(1): أنسي الحاج: البيت العميق، ديوان ما هي الأيام الآتية، ط1، 1965، ص: 61.

مستويات متعددة كالبنى التركيبية والمقولات النحوية من المفاهيم التي تدرس ضمنه نجد الترجيع / التطريز / التشطير / وتشابه الأطراف وردا لعجز على الصدر المقابلة الطباق وهو من العناصر التي تحقق الشعرية للنص، يعطي للمعنى قولا كبيرة يحمل في طياته نبرة التأكد، ويصبح التأثير أشمل وأعم في المتلقي، لأنه علاقة وطيدة بالمبدع وذاته وهو أنواع: توازي التطابق وتوازي السلسلة/ التوازن العمودي / توازن المماثلة/ شبه التوازن الخفي.

وكذلك يوجد نوع آخر يزيد من قوة الإيقاع في القصيدة هو إيقاع الأصوات، أي أن تردد الأصوات المماثلة أو المتقاربة في مواضع مختلفة، وهو كذلك إحدى نماذج إهتمامها بها النقاد القدامى، وكذلك استعانتها بقوة الإيقاع.

وبعد هذه المرحلة في فضاء قصيدة النثر والتي توقفت في محطات متنوعة، نستخلص أن قصيدة النثر من التحديثات العروضية شجع الشعراء إستسهال الكتابة الشعرية فيها، ولها صدى كبير داخل الشعراء أمثال أدونيس / أنسي الحاج / محمد الماغوط، وكذلك كان لها مهاجمين أمثال نازك الملائكة، وهي تمثل مسار التحولات التي شهدتها القصيدة العربية حيث جمعت بين جنسين أدبيين الشعر والنثر، وقد أخذت بجدارة حق الإقامة في مدينة الشعر، فهي تزخر بالإمكانات الموسيقية التي تحملها المفردات والعبارات، وأنها وظفت إيقاعها الخاص المتميز بالفردية والخضوع للتجربة على إختلاف أشكال تجليه. أما جماليته فتمكن في ثقليه الخاص والحالة التي لا يفرضها على المتلقي من الحيرة والتوتر ليقدم الهدف العام من وراء الشعرية التي تصل إلى المتلقي، والتي يتم بعثها من رمادها وفق أفق خاص به، للتولد مرة أخرى دون نهاية شأنها شأن اللغة التي لا تستقر عند معان وحدود.

المبحث الثالث: الكتابة القصيدة (بنيس - أونيس الخال)

الكتابة تجربة تسعى إلى تاريخ ندوب الجروح وكرامتها، وفتح ثقب في مسامات الشاعر حتى تعزف بالأمل والألم والكتابة الشعرية تكون شاهدة على الوجدان بمعناه الذاتي والموضوعي، والكاتب الحق هو القادر على التعبير عن أوجاع الناس وهمومهم وأفراحهم وأملهم، ويكون اللسان الناطق بعذابات الكائن وأفراحهم، ويكون يغمره الشر ويحيط به نوع من الخبر وقليلة هي الكتابات التي رسخت في الوجدان البشري، وتمكنت من الإقامة في الذاكرة الإنسانية لأنها تبتعد عن الإبهام أو السقوط في التعبير النرجسي للمبدع، هكذا تكون ناجحة لكونها تنتصر للبعد السامي والقيم الفاصلة، فالكتابة الإبداعية هي التي اخترت سبيلها بحبة وعشق ورغبة دفينية لمرادة الماضي ومحاكاة الحاضر من أجل الإنتصار للمستقبل، والعمل الأدبي الموجه من

طرف المبدع يكون محل دراسات في فنته الإجتماعية وتاريخه، ويرجع تمايز هذه الدراسات إلى فردية الكاتب وعبقريته، ومن هنا يمكن فهم العمل الأدبي دون اللجوء إلى سيرة الكاتب.

لم تزعم العرب قديماً أنهم كلهم علماء وفقهاء، لكنهم عرفوا الكتابة والخط والقراءة وأبو حية (النميري الذي لم يعرف الكاف) -الكتابة- كان أمياً وقد كان قبله بالزمن الأطول من يعرف الكتابة من يعرف الكتابة والخط والقراءة، وكان في أصحاب رسول الله صلى عليه وسلم كاتبون.....أفيكون جهل أبي حية بالكتابة حجة على هؤلاء الأئمة، حيث أن الكتابة أشبه بنزوة المراهقة، التي لا يلبث عنها أصحابها الشاعر المغربي محمد بنيس يعتبر صوت متميز في هذه الكوكبة من المبدعين⁽¹⁾، حيث أنه صنف من ألمع وأحسن الكتاب.

وما أشبه البحر بالكتابة! محمد بنيس يقف أمام البحر قرب بيته ويقول: "مسكني الوحيد" أي العزلة والأقدام في آن واحد أي القصيدة⁽²⁾، فهنا محمد بنيس يجد أن القصيدة وكتاباتهما هي الملجأ الوحيد الذي يذهب إليه وقت فراغه ووقت إنشغاله، فهو يجدها أنيسه الوحيد في الفزع والقلق في الفرح والسعادة، فالكاتب لا يبين عن شعلته إلا من خلال تجسيد داخله وخارجه في الكتابة وكذلك الكتابة عن تجريد وإحساس وعاطفة.

لا تخاطب الكتابة السامع، عبر أذنه، وإنما تطرح نصاً يشاهده ويتأمل فيه أنها بتعبير عام لا تخاطب الجمهور شأن الخطابة، وإنما توجه إلى القارئ، فالقارئ لا يقف أمام النص المكتوب وقفة السامع أمام الخطبة يقتنع ويؤمن أو يرفض ويبقي على رأيه، إنما يدخل في النص ويتأمل، ولا تخرج توقعاته فيما يدخل النص من ثلاثة.

- 1: يقرأ هذا النص ليذكره لما يعرفه أو بما عرفه بشكل أو بآخر.
- 2: يقرأ هذا النص ليرى ما عرفه معروضا بشكل جميل لا يقدر أن يعرضه في شكل مماثل.
- 3: يقرأ هذا النص ليعرف ما لا يعرفه.

وبما أن الكتابة ليست محاكاة، وإنما هي إختلاف وإبداع، فإن التوقعتين الأولين يسقطان تلقائياً. لأن معرفة المعروف مسألة نافلة. عدا لأنها تكرارية، ولهذا كان التوقع الثالث هو ما ينبغي أن توجه به النص الكتابي،⁽³⁾ فالركيزتين الأولى والثانية أسقطوا، فاعتبروا الثالثة هي العمدة التي أخذوا بها اعتبرت الأساس فهم يكتبوا ليكتبوا القارئ معلومات جديدة غير مألوفة بالنسبة له أي يعطيه مكتسبات جديدة.

(1): محمد بنيس: حادثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ص: 215.

(2): محمد بنيس: حادثة السؤال بخصوص العربية في الشعر والثقافة، مركز ثقافي العربي، لبنان، بيروت، ص: 215.

(3): أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، لبنان، بيروت، ط1، 1978، ص: 315.

1/ الكتابة

في البداية يمكننا متابعة المعاني اللغوية لكلمة الكتابة يقول فيورد ابن منظور من معانيها (كتب الشيء يكتبه كتباً وكتابة وكتبه: خطه)⁽¹⁾، فقد ربط الكتابة بالتدوين والخط والكتابة لمن له صناعة مثل الصياغة الخياطة فربط الكتابة بالحرفة ويواصل في المعاني اللغوية ورجل كاتب والجمع كتاب لإبن الأعرابي، والكاتب عندهم العالم، في كتابه إلى أهل اليمن قد بعثت إليكم كاتباً من أصحابي أراد عالماً سمي به لأن الغالب على من كان يعرف الكتابة أنه عنده العلم والمعرفة⁽²⁾ فهو هنا يقيس العالم ومعرفته على سمة الكتابة فإن كان كاتباً يورد معاني أخرى للكتابة قال ابن الأثير الكتابة أن يكتب الرجل عبده على مال يؤديه إليه منجماً فإذا أداه صار حراً، وقال سميت الكتابة بمصدر كتابة لأنه يكتب على نفسه لمولاه ثمنه⁽³⁾، فهذا في قوله يريد أن يقول على العبد أن يعطي ثمنه إلى مالكه أي المال الذي إشتراه به، يرجعه إليه حين يصل المبلغ فهو في ذلك الوقت حر طليق، ومن هذه المعاني اللغوية لكلمة كتابة قد وجهت نظرة النقاد إلى خصائص الكتابة المتمثلة في أنها صناعة، وأنها علم ومعرفة في حين هذه الكتابة تحرص على معاكسة المتلقي وهو يسعى في فك رموزها وشفراتها المضمرة.

وبالمعنى الثاني فهي نظام يتمثل في مجموعة الرموز المرئية أو المحسوسة، والتي تستخدم لتمثيل وحدات لغوية بشكل منظم لعرض حفظ أو إيصال معلومات يمكن إسترجاعها بواسطة أي شخص يعرف هذه اللغة والقواعد المنظمة لعملية الترميز وهي عبارة عن فعل أو حركة تقوم بها اليد ويتحكم الدماغ بها لما تحتويه عن حصيلة معرفية، بحيث تتطلب هذه العملية التدريب والممارسة للوصول إلى درجة الإتقان، ويجب أن يحاذيها إتقان مهارات الفهم والتفكير وهي تتضمن عدداً كبيراً من المهارات اللازمة لجودة ووضوح التعبير والتعلم والتواصل، وهي عبارة عن وسيط يوظفه الكاتب لنقل رؤياه وأفكاره ومشاعره إلى الآخرين وهي وسيلة تواصل واتصال مع الآخرين، مهما بعدت المسافة ويعتبر النص المكتوب وسيلة تفاعل غاية في الأهمية وإن حسن الاستغلال والتوظيف الجيد.

وتعني كذلك إعادة ترميز اللغة المنطوقة في شكل خطي على الورق من خلال أشكال ترتبط ببعضها البعض وفق نظام معروف أصطلح عليه أصحاب اللغة في وقت ما، ويستمد التعريف الإصطلاحي للكتابة من خلال الإتصال بالكلمة المكتوبة المتطلبة بـ

– الدقة في التعبير.

(1): ابن منظور: لسان العرب، م13، ط1، 2000، ص: 17 (مادة كتب)

(2): المرجع نفسه، ص: 18.

(3): المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- الغرض الجيد للفكرة.

- الكفاءة اللغوية التي تكون كتابته ذات تأثير وأهمية وهي نوعان من حيث الوظيفة المؤدية إجرائية أو إبداعية.⁽¹⁾

2/ نشأة الكتابة وتطورها

اختلف آراء المؤرخين في نشأة الكتابة فمنهم من كان رأيّه لا يستند إلى دليل ملموس مما تعارف عليه العلماء المعاصرون كأداة ضرورية لدراسة أي ظاهرة، فمن هذه الأقوال قول القلقشندي بتوقيفيه الكتابة حين أورد في صح الأعشى قبل أن أو من وضع الخطوط والكتب، كلها آدم عليه السلام كتبها في طين وطبخه وذلك قبل موته بثلاثمائة سنة، فلما أظّل الأرض الغرق أصاب كل قوم كتباتهم وقيل توقيفية علمها الله تعالى بالوحي وهما محتملتان لأن تكون توقيفية، وأن تكون إصطلاحية وضعها آدم وإدريس عليهما السلام، على أنه يحتمل أن يكون بعض ذلك توقيفياً علمه الله تعالى بالوحي وبعضه إصطلاحياً وضعه البشر.⁽²⁾

أما بالنسبة إلى الكتابة العربية فجمعوا أن أصلها عائد إلى سيدنا إسماعيل عليه السلام، فقد حكى عن ابن عباس إن أول من كتبها بالعربية ووضعها سيدنا إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام ويتفق مع هذه الرواية جملة مصادر ومراجع أدبية وتاريخية⁽³⁾، تلك الأخيرة هي التي ترجع الكتابة إلى سيدنا إسماعيل عليه السلام فالباحث في نشأة وتطور الكتابة يواجه على المستوى البحثي مشكلة الحصول على الدليل الملموس لتحديد أصل كتابة ما ففي تقفي أثر نظام الكتابة في البحث يتضمن إعادة المحاولة، وبحث على أقدم استخدام وفق تبعية الحصول على الأصل واللب. فهنا الباحث يبقى في بحث مستمر حتى يصل اللب والأقدم الأصلي.

3/ ملامح علم جمال الكتابة

أ- أفكر فيما اعرفه وأكتب حول ما أعرفه هذا هو جوهر نظريتين الموروثة إلى التفكير وإلى الكتابة، فالعربي يفكر فيما يتضح له من ذاته، لا فيما يغمض يفكر فيما كتب من قبل فيما لم يكتب، الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم فإن يبدع إذن أن يكتب، هو أن يخرج مما كتبناه من مسافة لحظة مضت لكي ندخل في مسافة لحظة تأتي بحيث تكون كتابته وفكرة نقطة لقاء بين نفي المعلوم وإيجاد المجهول

ب- يجب أن تتغير الكتابة تغيراً نوعياً فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول لكي يكون هناك نوع واحد في الكتابة لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب هل هو قصيدة أم قصة؟ أم

(1): موسوعة الألوكة الحرة، تاريخ الإطلاع، 2018/01/29، رخصة حرة.

(2): أحمد علي قلقشندي: صح الأعشى في صناعة الإنشاء، وزارة الثقافة والإرشاد القومي المصرية العامة، مصورة عن الطبعة الأميرية، ص: 6-7.

(3): رياض صالح جنزلي ومحمد حامد سليمان: المرجع في الكتابة العربية، معهد اللغة العربية، مكة المكرمة، 1985، ص: 28-30.

مسرحية أم رواية؟ وإنما نلمسه في درجة حضوره الإبداعي لم يعد كافياً أن تخلق زمناً شعرياً متحركاً وإنما يجب أن تخلق زمناً ثقافياً متحركاً، وفي هذا تتغير العلاقة في فعل الإبداع لا تعود بين الخلاق وتراث سابق بل تصبح بين الخلاق وحركة الخلق، وذلك يتضمن ثلاث حلقات

1: ليس التراث ما يضعك بل ما تضعه التراث لا ينقل بل يخلق.

2: ليس الماضي هو كل ما مضى هو حلقة ونقطة مضيئة شاسعة فإن يرتبط كمبدع بالماضي هو أن تبحث عن هذه النقطة المضيئة. الوفاء لغير هذا البحث وفاء سقوط مسبق.

3: جوهر القصيدة في إختلافها لأن في إختلافها أنه في الفرق الذي يعدد العالم بكثرة وإن كان الجوهر في الفرق أي الإختلاف فلا شيء يعوّض عن الشعر أو يحل محله المادة واحدة والإنسان الكثير.

ج: « ليست الثقافة استعداد وإنما ابتكار يجب أن يكتب ونقرأ فيما نعي وعياً أصيلاً أن الثقافة مجموعة من الآثار والقيم والمقاييس والمنجزات المحققة.

د: البداية المطلقة مستحيلة.

هـ- الشاعر لا ينقل أفكار واضحة في شعره أي أنه كاشف مبتكر لا كاتب»⁽¹⁾ يعتمد إلى تعميق والكشف عن جديد فهو مبدع مكتشف مبتكر لا كاتباً ناقلاً.

الكتابة عند أدونيس وبنيس ويوسف الخال:

أولاً: أدونيس

إن شعر أدونيس يشكل نقضا كاملاً لكل خصائص التي عرفها التاريخ والشعر العربي طيلة تاريخية فهو لا يحدد ما هو موجود، إنما يحاول إزالته تماماً، وليأتي محله بناءً جديداً⁽²⁾ وشعره وكل ما كتبت يمتاز بلغة عربية معقولة، وقد ظلت لغته الوحيدة التي يتقنها حتى بعد كبره⁽³⁾ وتجربته الشعرية تميزت بديوانه الأغاني مهيّار الدمشقي، هذا الديوان الذي صدرت طبعته الأولى عن دار مجلة شعر عام 1921 وكان ديوانه تحولاً عميقاً من منهج كتابته الشعرية وقد اتخذ هذا التحول مظهره الواضح في القناع التاريخي والذي ارتداه الشاعر مهيّار نسبة إلى الشاعر مهيّار الدبلمي شاعر فارسي وفي هذا الديوان اشتق عن رؤية الواقعية، وكذلك اتجه إلى الطبقيّة مظهر الوجود حاول أن يشحن ألفاظه بكهرباء جديدة⁽⁴⁾، واعتمد السمة الجدلية وتبدأ جدليته بمواجهة الذات للعالم الحلم الواقع والحاضر للماضي

(1): ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، لبنان، بيروت، ط1، 1978، ص: 212-215.

(2): جهاد فاضل: أدباء عرب معاصرون، دار الشرق، القاهرة، ط1، ص: 178.

(3): مصدر نفسه، ص: 179.

(4): محمد إبراهيم أبو شه: دراسات في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص: 129.

والعابر للخالد⁽¹⁾، فهو كان يعمل على تجسيد الثنائيات الضدية للخروج بنتيجة في قصيدته تلقى القارئ وتجعله يضع الفروق ويعمل على إلقاء فكرة جديدة.

أكد أدونيس في قصائده على تجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح فهو يعتمد فيها التوازيات والشرارات والنمط الصوفي، والسجع والجناس وقد رفع أفنعة عديدة في شعره كما فعل ذلك الشعراء التغيير لون وتفرّد عنهم برفع بيارق المتصوفة على طول مسيرته بطريقته التي سنعرض بها، لكن أسلوبه في توظيف هذه الأفنعة يجعلها تدرج في مشروعه الحدائي المتميز يسقط ملامحها التاريخية والأسطورية ويحيلها إلى أصداء بعيدة يضع منها سمات دلالية دالة⁽²⁾ فهو عمل على توظيف الرمز لكن ليس بتوظيف الدلالي نفسه سواء تاريخياً أو أسطورياً فهو يعطيه دلالات جديدة غير تلك القديمة التي كانت تحملها وسيلة لاستشارة القارئ وحفرة على تأمل بدل من الرجوع إلى القديم والتحقق منه، وأحياناً يستعمل الغموض فقد لاحظ بعض أعماله السابقة غموض يعرّينا بالسماع والتأمل ويحمل القدرة على أن يوهنا على الأقل بما فيما يقول الشاعر ما يستحق أن نقرأه بامعان، إما في تجربته فإن شعره على سبيل المثال في ديوانه المفرد في صيغة الجمع فقد يستعصي فهمه لغموض الضرورة⁽³⁾ حيث كان له تأثير على طائفة كبيرة من الشعراء الشباب، وذلك من خلال أسلوبه الغامض الذي يستعصي فهمه من القراءة الأولى فهو يترك المتلقي بين فضاءات عديدة وشروحات كثيرة لفهم ما يولده من معاني وما يريد إيصاله علي أحمد سعيد الأسطورة.

ويعتبر أدونيس شاعراً معاصراً له خطره ودوره وأهميته في حركة الشعر، نرى ذلك واضحاً في إنتاجه الغزير شعراً ونثراً ونقداً على السواء.

الشعر عند أدونيس لا ينفصل عن الفكر والفلسفة فهو يعتبر الشعر شكلاً من أشكال الفلسفة وهو موقف كان متوقفاً بالإرتباط الفلسفي الميتافيزيقي، الشعر بمعنى آخر أنه فلسفة من حيث يحاول اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، والوجه الآخر من الأشياء بمعنى الميتافيزيقي كما يعتبر فسلفياً كل شعر عظيم لا يمكن أن يكون ميتافيزيقياً⁽⁴⁾ أن الشعر والفلسفة يشتركان في كشف الحقائق الباطنية التي تسير العلوم العقلية في الوصول إليها، ويذهب أدونيس أن كل شعر عظيم يتضمن رؤية فلسفية أي أن هناك دقة الصلة بين الفلسفة والشعر.

(1): مصدر نفسه، ص: 130.

(2): صلاح عبد الصبور: أساليب شعرية معاصرة، دار الآداب، لبنان، بيروت، ط1، 1995، ص: 173.

(3): محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث وإتجاهاتهم الفنية، دار العارف الجامعية، 2000، ص:

(4): أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، لبنان، بيروت، ط1، 1993، ص: 174.

وهو من دعاة الفن للفن يعني أن يرفض الشاعر أي رسالة إيديولوجية أو سياسية أو أخلاقية، وتبقى الرسالة الوحيدة التي يحملها الشعر هي الشعر نفسه، فالشعر إذا طغت عليه الوظيفة مات وتبدد وطغيان الوظيفة يؤدي إلى أخذ بتحويل القصيدة إلى مقالة تتضمن كل شيء إلا شعر.⁽¹⁾

وليست الكتابة في تجربة أدونيس مفهوما متعاليا أو تصورا نظريا مجردا، وإنما تجربة يستند فيها القلم بحمولته الأسطورية الجسد، بما انفتح عليه من تأويلات حدائية وتتداخل فيها الأبجدية التي تقوم البدء بإيقاع ذات أسس لنفسها طرائق في بناء القصيدة، وأن الكتابة في تصوره قراءة مستمرة وبحث دائم تناعما مع ما تقتضيه الحداثة من تحولات في التصور والتمثل والفهم والإنخراط في التاريخ، من باب الوعي لا من باب الوهم. وهو يعتمد على ثلاث أسس وهي:

- إلغاء الحدود بين الأجناس البشرية.

- النص كفضاء.

- القارئ منتج لا مستهلك.

وكذلك مفهوم الكتابة عنده ارتبط بثلاث صفات الكتابة الجديدة / الكتابة الإبداعية / الكتابة الشعرية، كما كان به نظرة لا تختلف عن محمد بنيس أن الكتابة تتأسس من خلال التجربة والممارسة قبل أي بعد من الأبعاد الإبداعية.

فقد احتل مكانة مرموقة داخل الوسط الأدبي أو وسط جيله الذي عاشه، حيث يصعب أن نجد شعرا ا منظرا من غيره، حيث يحدد لنا أدونيس في بيانه الثاني الذي يحمل عنوان تأسيس كتابة جديدة ما سماه ملامح الحداثة الشعرية انطلاقا من مصطلح الكتابة الجديدة وهذه الملامح هي:

1: نفي المعلوم وإيجاد المجهول: حيث يسعى أدونيس منذ البدء الهدم أحد المعايير الأساسية والرئيسية في

الرؤية القديمة إلى الشعر والتفكير والكتابة فالإنحباس في المعلوم تجعلنا لا نفكر في الواقع ولا نكتب.

2: إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية: إذ أن الكتابة عليها أن تتغير تغيرا نوعيا حتى تصبح الخريطة التي

كانت عليها حدود الأنواع....بيضاء دون إدراج أو رفوف ويظل المعيار الأساسي في تمييز نوعية المكتوب.

3: الزمن الثقافي بدل الزمن الكتابي الشعري: واتساع الزمن طوق إلى تغيير نوعي في العلاقة في فعل

الإبداع، لا تعود بين الخلاق وتراث سابق بل تصبح بين الخلاق وحركة الخلق، ويعني أن التراث عنده لا ينقل إنما يخلق.

(1): أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، لبنان، بيروت، ط2، 1996، ص: 177-178.

4: الإنتاج حركة خلاقة.

5: الثقافة ابتكار.

6: الكتابة سؤال لا جواب.

فهذه هي مجموعة الملامح التي أدرجها أدونيس في الكتابة.

ثانياً: يوسف الخال

يحب الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة المتميزة والتي تميز وتختلف عن شخصية القديم إنه يرغب في أن يستقل ويبدع لنفسه شيئاً يستوحيه من حاجات عصره، يريد أن يكف عن أن يكون تابعاً لأمرئ القيس والمعري⁽¹⁾، وهذا من طبيعة الفكر المعاصر هو النفور والخروج عما هو متبع الأتمودج، والإتيان بالجديد والرغبة في تحصيل حاصل مغاير ومختلف عما هو مألوف، وقد اتخذ شعراء تجميع شعر من البيانات طريقة أخرى لبث آرائهم الجديدة، والواعية ولعل بيان يوسف الخال هو الأول من نوعه في تلك المرحلة وكان بيانه على هيئة محاضرة بعنوان مستقبل الشعر العربي، ويمكن أن نعهه بياناً في حادثة قصيدة النثر لأنه ينطوي على وجهات نظر واضحة المعالم لتجمع ثقافي بدأ يعلن آراءه الحدثوية التي تتجاوز التيارات السائدة آنذاك.

وتناول الخال في بيانه هذا حالة الشعر العربي ولا سيما في لبنان، وأخذ يرصد السلبيات الشائعة في الشعر العربي والنقد العربي المصاحب له من خلال عرضه لتلك المساوئ، جاءت الدعوة للكتابة التي يتجاوز بها الشاعر النقاط السلبية التي كان عليها الشعر والنقد العربي واقتراح مجموعة بدائل أهمها:

1: التعبير عن التجربة الحياتية.

2: الإهتمام بالصورة الحية وصفية كانت أم ذهنية.

3: ابتكار لغة جديدة مستمدة من الواقع.

4: النهوض بالإيقاع العربي وتطويره بابتكارات وإضافات جديدة له.

5: الأخذ بالحسبان أهمية الإنسان بوصفه مركزاً للعالم وجعل الإنسان محور القصيدة.

6: الأخذ بالحسبان الجو العاطفي للقصيدة وتجاوز التسلسل العاطفي.

7: إعادة النظر بقراءة التراث.

الإفادة من التراث العقلي والروحي الأوروبي.

الإفادة من الادب العالمي

(1): نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، 1981، ص: 57-58.

الإهتمام بروح الشعب

وإن مثل هذه البدائل التي اقترحها يوسف الخال تشكل في وقتها تجاوزا أو نقضا واضحا لكثير من المعطيات التقليدية المتداولة في الشعر والنقد على حد سواء فيوسف الخال يعتبر الشعر لغة فلو لا تجدد اللغة ولا تنمو لا ترتقي فهو دائما يحقلها كتابيا ويحقلوهم المتكلمون كتابيا.

وقد ضرب يوسف الخال مثالا لتوضيح ما ذهب إليه في بعض أسس التحديث الشعري المطروح سابقا (رندلى) لسعيد عقل التي كانت آنذاك تعد نقديا من أكمل المجموعات الشعرية فنيا وأوفرها حقا بالحدث، وانتهى إلى وصفها بعد تحليلها بأنها تسبح في زمن تجريدي، خارج التاريخ الحي وخارج العصر وهذا ما يشير إلى انشقاق كياني في شخص صاحبها. يعيش جسديا في زمن الحاضر وروحيا عقليا في زمن آخر الماضي مما يؤكد البنية التقليدية لفكرة وقته على السواء، ويعقب أدونيس في كتاب له على هذه المحاضرة. البيان⁽¹⁾، فيقول إنها تنقل البحث في قضية التجديد الشعري أو الحدث في الإطار التشكيلي.

إطار التغير في نسق التفاعل إلى ما هو أشمل: إطار النظرة الجديدة إلى الحياة والإنسان التي يتولى عنها بالضرورة نسق تعبيرى جديد. ويتابع أدونيس تعقيبه على أن الإطار الأول حديثا إلا في المظهر. أي أنه يعنى قد يخبئ وراءه نظرة قديمة فهو في جوهره متابعة لسياق الفهم القديم التقليدي لشعر أقوال والكلام ما زال لأدونيس. لكي يميز بينه وبين النظرة التجريدية التي كانت تعارضه، أما الإطار الثاني فحديث كليا لأنه يطرح قضية الشعر من حيث هو فكرة وتعبير في آن واحد، أي من حيث المضمون والشكل بحسب هذين المصطلحين الذين أصبحا هما كذلك تقليديين، ينبغي تخطيها والبحث عن مصطلحين أكثر جدية.

ثالثا: بنيس

تمتع الشاعر المغربي محمد بنيس بمكانة مهمة ومتميزة في الثقافة العربية وساهم في الحدث الشعري وقد بلور ما يزيد عن ثلاثة عقود بطريقة تمكن أن نطلق عليها شعرية الكتابة، وترتكز هذه الشعرية على مفهوم الكتابة والذي عاد في صياغته على اللغتين الفرنسية والعربية، وقد عمل بنيس على ترسيخ هذا المفهوم في سائر أعماله والكتابة ممارسة نصية مفتوحة يتحرك فيها ويترك العبور من الواحد نحو الآخر والواحد مع الآخر أي أن تتعدد الممارسة الكتابية لديه يعود إلى حيوية المفهوم الكتابي الذي يتحرك بين الممارسات المتعددة.

حيث يؤكد محمد بنيس أنه ليس هناك فرق بين النثر والشعر إلا بدرجة توغل النفس والذات في كتابتها، ولخصائص الأشكال التي يجعلها الشاعر ويقول في هذه الحدود أن «الإخلال بالحدود بين الشعري وغير

(1): أدونيس: ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، 1993، ص: 56.

الشعري في النص أصبح غرض من أغراض الكتابة. الشعر لا يوجد خارج الممارسة النصية بما يتعرف على سماته وما له وكل التقييدات التي تناهض السكن في البيت الحر تتحول إلى عقال، يكف به الشعر عن أن لا يكون بلا شبيهه، نسق الحدود أو اختلاطها بحث له الإختيار والمخاطرة وله أيضا مغامرة بلا سطح أملس ننسجه متاهات الكتابة⁽¹⁾، ومن هنا فإن المصدر الأساسي للكتابة هو الذات المادية تولد في لحظة ممارسة لا قبلها ولا بعدها وفي القصيدة وحدها يحضر عالم حسي يؤالف بين المتناقضات، وهكذا تتحقق الكتابة باعتبارها فعلا جسديا في نقل اللغة من وظيفة التعبير إلى إعادة إنتاج الكلمات، وأن الكتابة لا تنحصر في وظيفتها الأولية عندما تطبق في الحقل الشعري والعروض والبلاغة وغيرها فهذا الأول المدرسي وفي هذا الخصوص يكتب محمد «أن بناء القصيدة مستقلة باللانهائي والذاتية والمشوب تتعرض لإبدالات مفاجئة، فاللغة الشعرية المكتوبة على هامش الأدب لا تتوقف على عن تفويض التركيب (النحوي) تباغت الصورة تفتت العروض وتشوّه النظام الذي يدعي الخصوصية الصفاء طريق القصيدة هو المشوب، حيث المرئي والمحبوب يتألفان وفي القصيدة يتجسدن هذا العبور إلى بذرة السكر، ثم ها هو المشوب يحمل صفة الصافي المجهول⁽²⁾ فهي لا تلغي الفصل بين الأنا والآخر فهي تعطي الفرصة لتداخل الذاتيات.

إن شعرية الكتابة عند محمد بنيس طريقة لا تتفرع في إتجاهات مفاجئة وصادمة لمن ينتظر من القصيدة أن يبعث فيه الإطمئنان أو كما يكتب. وفي الصدمة تبدأ القصيدة بالكلام هو الشعر لا فصل فيه بين الشعري والنثري بين الصوتي والخطي بين المتن والهامش والشعر الذي تصبح فيه القصيدة كتابة أي محو إنما هو خارجها ونقصانا يدل على الاستئناف الذي لا يتوقف أبدا، وذلك الحسي الذي تصاحبه القصيدة ينفصل عن مظهره الأولي مستقبلا بذاته في الكتابة، كتابة لغة، وكتابة معرفة لها منطق لأنه يظل بعيدا عن الإدراك⁽³⁾ والكتابة لدى محمد بنيس حيث أنه يلخص إستراتيجية الكتابة في وجهان الأول: نقد التصور التقليدي هو نقد مطلوب ومستعجل، والثاني خطاب حديث بعيد المدى⁽⁴⁾.

محمد بنيس يكتب تجربة تامة تجيز له مزج الأنواع تكسير البنى التقليدية، ويضع النثر في النظام الإيقاعي الحر، فالقصيدة كما تبنى لديه حقل اختيار مفعم بالعناصر الشعرية وغير الشعرية والتعابير والمفردات المختلفة النابعة من غير ذاكرة ومن غير مرجع.

(1): ويكيبيديا حرة، تاريخ الإطلاع: 2018/01/29، رخصة حرة.

(2): محمد بنيس: ضيافة الآخر في القصيدة، الحق في الشعر، دار توبقال، ص: 31-32.

(3): محمد بنيس: القصيدة والصمت، الحق في الشعر، دار توبقال، ص: 204.

(4): عبد الجليل ناظم: الكتابة والجسد في أعمال محمد بنيس الكتابة والجسد، مكانس، 2007، ص: 11.

ونجده أيضا يورد في بعض الأحيان مصطلحات متشابهة والتي تحوي لسنا في إستخدامها بين الكتاب والنقاد، فيحاول توضيح الفرق بينها لكنه في نفس الوقت يحاول الإتيان بالجديد والبديل عنها مثل مصطلحات التطور التغير التجاوز تكتسب مفاهيم كفرضيات لانتقال الشعر العربي دلالات قوية في سياق قراءة الشعر العربي فالتطور يناقض الجمود، أما تغير فيكون في حالة الشكل الشعري الذي انفصل عنه مضمون اجتماعي أما التجاوز فهو إعادة النظر إلى الإنسان والأشياء والكون⁽¹⁾.

ولكن بنيس يأتي بفرضية إلا بدال كبديل لجميع هذه المصطلحات كونه نواتها تحتفظ على نظرتها التقديسية للقديم، ومن ثم فإن انتقال الشعر العربي الحديث لا يتضمن تطورا ولا تغيرا ولا تجاوزا وإنما يحقق الإبدال لهذه النتيجة الأولية تلغى كل فكرة الأصل والأساس وبالتالي الحقيقة والغنائية⁽²⁾.

بيان الكتابة عند محمد بنيس

الحد الأول

-1

هناك من يعترض لن يقرأ أما سيشغل البياض بقوله لسنا بحاجة إلى التنظير، نحن بحاجة إلى الشعر يقول أيضا تقديم الشعر إصدار بيانات، تعيين الحدود، خارجه على عادتنا وإن سنة الشعر في المغرب هي الإنشاد وتلك سنته في عموم العالم العربي ومن عاداها لبس إلا تبريرا أجنبيا من يستأنس به الباحثون عن شرعية وهمية، لك الحرية أيها المتعرض، أما الشعر فما زالت تواجهه حالة ضاقت بصمتنا هنا في المغرب على الأقل لم توجد بيتنا صناعة شعرية تتجدر ممارستها إذن، كيف ننسى، كيف نستمر في تجريب خارج اللغة والجسد والتاريخ؟ نحن في حاجة في إلى البداية، إنها السلطة التي لا تقوم الكتابة بدونها من يدعي هذه البداية يؤسسها، يشرعها تلك أسئلة أخرى⁽³⁾ هو يؤكد على ضرورة التنظير.

2- لم يستطع الشعر المغربي المكتوب باللغة العربية الفصحى، طوال تاريخه ان يمتلك فاعلية الإبداع أي القدرة على تركيب نص مغاير يخترق الجاهز المغلق المستبد، إلا في حدود مساحة مغلقة إلى الآن، تمت في زمن مختصر مما عرض غيرها، وهو الأغلب السائد للمحو الدائم لتعطيل الإنتاج وها هو الآن مبعد عن القراءة منسي بين رفوف بعض المكتبات العامة والخاصة وقد تحول إلى مادة متخفية يستشيرها في أحسن الأحوال لا كإبداع ولكن كوثائق شبه رسمية تساعد على تجلية غوامض مرحلة من المراحل، أو ملابسة، وهو عند الآخرين سبب للكسب يقف عند رغبة ملء الصفحات البيضاء وتدنيس قراءتها بما يدعونه من

(1): محمد بنيس: التقليدية، دار توبقال، المغرب، ط2، 2001، ص: 198.

(2): ينظر محمد بنيس: مسالة الحداثة، دار توبقال، المغرب، ط2، 2001، ص: 69.

(3): ينظر: محمد بنيس: مجلة الثقافة الجديدة، العدد، 19، السنة الخامسة، 1981، ص: 24.

أنحات ودراسات تكرر تخلفه كمقدمة ضرورية لتكريس سلطة سياسية لا علاقة لها بالابتكار والانعقاد.⁽¹⁾ الدعوة إلى تجاوز الجاهز.

هذا المجال الغالب من الممارسة الشعرية في المغرب نقض الثقافة الشعبية أكانت لغوية أم إيقاعية أم بصرية.

لا داعي للحزن على ما ضاع منه حتى الباقي ضائع ما دام لا يقرأ، لا يعيد إنتاج نفسه لأن ما يبقى ويستمر في التاريخ هو ما يكون فاعلا في مصير الإنسان وعاملا رئيسيا في تحوّلته وتحرّره غربة متجذرة تقوم بيننا وبينه، تختار القناعة والرضى، وتختار الغي والطغيان يستكين للنمطية والإجترار، وتقدم المفاجئ والمعيش والمنسي يستهدي بالذاكرة وتصدع الذاكرة بالحلم والتجربة و الممارسة، هذا الشعر المقدس في الكتب والمقررات الرسمية يتكفى على موته الدائم يختلي ببرودته وتكلسه لا سؤال لديه ولا جواب لا حنين ولا كشف ولا مغامرة ركام من البلادة والعفن، صكوك الإدانة، هذه وظيفته محق تكريس، فهو قهر ونفاية. هل نسميه بعد كل هذا شعر؟ من تخاصم حوله؟ من التجأ إليه، من خلّله، من حن إليه حبسه دائمة بقايا فتن ومذابح وإستسلام⁽²⁾، العمل المستقل وإنتاج النفس.

-3

«الشعر شهادة هذا ما استيقظ عليه الشعر المغربي الحديث منذ العشرينيات إلى السبعينات لم يكن غريبا أن تتحول وظيفة الشعر المكتوب بالعربية الفصحى في المغرب مع انبثاق العمل الوطني. كانت هذه الوظيفة في القرن التاسع عشر مجرد نزوة، أما مع الحركة الوطنية فقد أصبحت قانون غير مكتوب ولكن الوطنيين شعراء وقراء ارتبطوا به، وهذا ما سمي بالإنبعاث في الشعر المغربي مع حركة التحرر الوطني في الخريف بقيادة الأمير محمد بن عبد الكريم الخطابي، بدأ تفجير بنية الشعر المغربي التقليدي وظهور مضادة في آن التحرر بدل الاستسلام، الجموع بدل المفرد الوطن بدل السلطة»⁽³⁾، يجب التحرر كائن الشبيبة الوطنية في المقدمة. بعض نصوص الإنبعاث في كل من مصر، والشام، والعراق. توالف بين القصيدة والنشيد بين النثر والإنشاد بين الإدانة والتحريض. تخلت هذه الشبيبة إذن عن الوظيفة الإخوانية للشعر وعن مجاله المنظومي أحسن بما تتطرق به قيعان الأنهار مساحة العيون حركات أيدي نشر الإعلام تفسير صوت الشعب إنها الشهادة فسميناه الشعر الوطني.

(1): المصدر نفسه، ص: 24.

(2): ينظر محمد بنيس: مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، السنة الخامسة، 1981، ص: 24.

(3): المصدر نفسه، ص: 24.

كانت هذه المرحلة أساسا لأن المستقبل ربح علامات تحوله وكلّ لا ينصب لهذه النثيرة المفضوحة في الشعر المغربي الحديث، يلغي كلامه فما عاشه هذا الشعر من ضروب القهر أكبر مما يمكن تصوّره عند القراءة الأولى.

لا مثالية ولا ميتافيزيقية لم يكن لهذا الشعر إلا أن يخضع لتطور تاريخي معقد مشروط لما فيه هو موضوعي خارج ذوات الأفراد، كانت الشهادة انتقالاتا نوعيا له أهميته.

لذا بدأ ارتباط القارئ بهذا الشعر من ينسى من بيننا جملة من القصائد والأناشيد التي رددناها على حب الحرية والوطن والإنسان؟

ولا علفة بين النشيد والشعر صحيح كان هذا الشعر برجوازيا صحيح ولكن نماذج من هذه القصائد والأناشيد اتجهت إلى الأمة واختارت الذات والوطن، وهو مكسب لا يستهان به في هذه المرحلة فهذه الطبقة التي أنتجت شعر الوطنية هي نفسها التي ستتراجع عنه بعد وستكشف لعبتها ولكن فورة هذه المرحلة أصبحت مكسبا شعبيا قبل أن تكون تملكا طبقيا⁽¹⁾ هنا طرح الفصل بين نشيد وشعر لأنه لا علاقة بينهما.

-4

«واستمرت الشهادة كوظيفة أساس لشعر التحرر بعد 1956 لم تعد هناك إمكانية العودة إلى الوراء تراجع ثلثة من الشعراء اما المبدأ فلم يقدر أحد على دحره، اتخذ طريقا آخر من الخارج إلى الداخل كان خطة وهنا ابتداء إمتحان آخر للشهادة كان المتساقطون النكوصون المتخاذلون ولكن قوة تاريخه مغايرة انطلقت تصاعدت علامات الاختيار طيلة الستينات وتعمقت وظيفة الشهادة حتى أصبح الإبتعاد عنها، منهما كان أسلوب الإبتعاد فتات البرجوازية الصغيرة هي تلك تشبّثت بالشهادة واحتمت بها»⁽²⁾.

-5

لم يتكامل مبدأ الشهادة في الشعر المغربي الحديث مع مبدأ ثان هو البحث عن ماهية الشعر من هنا كان إقصاء الشعر إلغائه، وها نحن مرة أخرى نضع تقاليد الشعر المغربي القديم وعلى هذا المستوى لم يتغير الشعر في جوهره، إنما الإشكالية الكبرى لماذا لم يتأسس الشعر العربي في المغرب ظلت الأسبقية في الشعر المغربي الحديث للشهادة الموقف السياسي المضاد ومن ثم ظلت الأسبقية للحديث السياسي كحقيقة مطلقة.

كان الشعراء المغاربة المتقدمون منذ العشرينات حتى السبعينات يحسون بأنه الشهادة المضادة لشرائط القهر والتغريب لا يمكن أن تخضع لسلطة النص الشعري التقليدي وطنيا عربيا.

(1): ينظر محمد بنيس: مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، السنة الخامسة، 1981، ص: 25.

(2): المصدر نفسه، ص: 25.

وطنيا: كان لهم موقف شعري واحد نسيان هذا الموروث سواء أكانوا من الباحثين فيعه أم عربيا: توجهوا إلى متن آخر استبق يقطتنا. أنه الحركات الشعرية العربية في المشرق منذ الإنبعث إلى المعاصرة، رابطين وبين المتن الشعري العربي القديم في حدود ترميم الذاكرة. متن هذه الذاكرة الحديثة أصبح مقدسا. هو المبتدأ والمنتهى وكل تحول في الوعي الشعري الإجتماعي في المشرق تبعا لإعادة كتابة قوانين النص -الأصل- في التحول الشعري الإجتماعي في المغرب.

خضع مفهوم الشهادة للتطور كما خضع الوعي الشعري نفسه للتطور على أن الانقطاع من ناحية وتأثر السابق باللاحق من ناحية ثانية وغياب مبادرة التساؤل وتأسيس من ناحية ثالثة كلها ألحت فاعلية البحث في ماهية الشعر وفاعلية المشاركة في تنوير الشعر العربي⁽¹⁾ إعتادا مبدأ الشهادة كمبدأ أساسي في الشعر حيث يعتبر منطق التطور

-6

مع أوساط السبعينات وجد الشعر المغربي نفسه من جديد أمام مفترق الطرق، جيل الخمسينات يتجه في أغلبه نحو الصمت وكأن القصيدة المعاصرة قد شاخت بعيد ولادتها فاجأ الشباب المطبعة فاجأوا الصمت أخذوا ينزلون دواوينهم إلى الأسواق بعد أن دفعوا ثمن طبعتها من فقرهم وحملوها على أكتافهم إلى القارئ محمومين بالشعر كانوا تجاربهم تتكاثر تتنوع والأصوات تتمايز.

هكذا كان قانون قانون الشعر المغربي الحديث في كل مرحلة تجنح إلى الصمت أصوات من بدأوا يمارسون الشعر، ويطلع جيل آخر شباب لا عهد له بالشعر فلا يجد صعوبة كبيرة في تشغيل صفحات الجرائد الفارغة من الأصوات التي نفترض فيها الإستمرار إذن، لم يكن هناك صراع ملموس وعميق حول التحولات الشعرية في المغرب، منذ العشرينات إلى الآن ما عدا استثناءات محصورة مما يدل على أن الممارسة الشعرية ليست بعد هنا هما ومكايده ليست تقاليدها واضحة نسحب الألوان بهدوء ويملاً فراغهم اللاحقون بقليل من المجاهدة اللاحقون عادة، ما يطلعون من اتساع الغضب وحب الإنخراط في التحول وإثبات الشهادة. هل هذا الوضع عفوي أو نتيجة قناعة؟ وفي الحالة الأخيرة ما هذه القناعة؟ هل يعتقد الجيل

السابق بأنه متجاوز أمام لا جدوى من الشعر في المغرب أم أن الشعر لعبة مجانية يمارسها الأطفال ثم توالى آراءه حول الشعر والشعراء ونقاط الاتفاق والإختلاف بين القديم والجديد والتحولات الشعرية في المغرب إلا أن وصل إلى الكتابة فيقول:

(1) ينظر محمد بنيس: مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، السنة الخامسة، 1981.

إن مفهوم الكتابة معارض أساسا للشعر المعاصر كروية للعالم لها بنية السقوط والإنتظار هذا الشعر هو الذي يواجه هنا كروية برهان التاريخ على تخاذلها وتجاوزها، وليس البيان فرض رؤية ما بقدر ما هو دفع صريح للآخرين إلى الإرتباط بالقلق وتبني السؤال. لقد حان الوقت للتأمل في ما تم إنجازته على بساطته، خاصة إذا كنا نبتعد عن السقوط في التجريب المجالي وعن اعتبار الخلل شيئا عابرا أو تقليديا ملتصقا بجلودنا كاللعة الدائمة.

إنها الكتابة، ليست التسمية بدعة منتحلة إنها بالتأكيد تسبح على مستوى اللاوعي بالنسبة لمن يجهلها يقومون بتصعيد خطاب سياسي لكبتها وتكريس لما يعتقد انه الأصل، وإذا كانت الكتابة تعتمد أساسا على جدلية النص والممارسة التنظيرية فإنها من جهة أخرى مؤشرا لرؤية مغايرة تجهد الطليعة العربية لبورتها لم تجتمع في لجنة سرية أو علنية لوضع قوانينها المسبقة، ولكن كلامنا كان يحس ثم يدرك أنه يتجه نحو الأكثر ويكمله.

إن الكتابة بهذا المعنى ليست منعزلة في المغرب تخشى الإنفتاح على الآخرين، إنها مشروع جماعي تتوحد فيه تعيد النظر في الجماعي الإجتماعي التاريخي، السياسي، ثورة محتملة ضمن الثورة الإجتماعية المحتملة أيضا لا بد الكتابة في المغرب من مغادرة الإطار الضيق وتسافر بعيدا بخصوصيتها علاقتها وفرقها.

وإن كان هذا البيان يسعى إلى توضيح مفهوم الكتابة فإن ما يطمح إليه هو تبيان وجهة نظر تستند إلى الخصوصية المغربية التي لا يمكن في حال من الأحوال الغاءها نشدان اي ممكن من ممكنات تحول النص الشعري في المغرب.

الحد الثاني: 1:

علينا الآن نغير مسار الشعر هذا ما كانت تعلنه الدواخل وهي تواجه جملة من النماذج التي كانت تنشرها في الصحف والمجلات العربية.

لم تكن الرؤية صافية ولا عميقة ولكن خلخلة ما كانت حاضرة لمعانا محترقا تخترق الأصابع ترى إلى البياض وكأنه كلام لاشية الكلام⁽¹⁾، حيث حسد البياض كلام موجه لكنه مخالف للكلام العادي.

2:

إن تغير مسار الشعر معناه أن نبين النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار بين التأسيس والمواجهة.

(1) ينظر محمد بنيس: مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، السنة الخامسة، 1981، ص: 27.

ثم الإرتباط بالتأمل والممارسة بداخل النص وخارجه بالذات والواقع كل هذه الثنائيات إنحلت على وحدتها الجدلية الباطنية تمازجت فيما بينها. كل طرف يضيء الآخر ويشعله بنقله من اليقين إلى القلق ومن الرضى إلى السؤال ولم يكن الدواخل والإحتراق حجاب كيف تغير من أين التغير وإلى أين تقضى أسئلة أولية وبسيطة تخنق، ترمي بالسائل والسؤال إلى مسافات بعيدة عن التألف ومع النمطية، بقي اختيار واحد الحقيقة أو الخيانة، الإستمرار أو النكوص التغيير أو التزييف كان القرار فكانت الكتابة كانت المغامرة.⁽¹⁾

3: لا بداية ولا نهاية للمغامرة، هذه القاعدة الأولى لكل نص يؤسس ويواجه لا بداية ولا نهاية الكتابة نفى لكل سلطة وبهذا المعنى لا يبدأ النص لينتهي ولكنه ينتهي ليبدأ ومن ثم يتجلى النص فعلا خلافا، دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه، لا يخضع ولا يستسلم ولا يقيم إلى اللانهائي واللامحدود يعشق فوضاه وينجذب لشهوتها كل إبداع خارج على زمن الإرهاب مهما كانت صيغته وأدواته.⁽²⁾

وهذا الفعل الخلاق نمو محتمل للوحدة. الوحدات الأساسية التي تقود النص نحو التجلي وحين يربط النمو بالإحتمال، فذلك راجع لتعدد الإبداع والخلق حيث ينتقي الخط المستقيم الصاعد دوما هناك انحدارات التواءات تحول دون إحداث النمو بسرعة مطردة غير أن الإنطلاق لا يعرف التراجع إن لم يكن على مستوى الفرد فعلى مستوى الجماعة وإن لم يكن على مستوى الحاضر فعلى مستوى المستقبل.

حيث يقول ان كل ما يبدأ لينتهي مناف التحول مناف للإبداع. إنه المطمئن للأصل كل شيء واضح معلوم لديه هذه نقطة الإنطلاق وتلك نقطة النهاية وبينهما شتية كلام يرسخ الوهم ويستنسخ السابق استمرار سلبي لصوت الموتى بدل ان يكون إستقاما لما لم يوجد بعد للمبهم المنسي الممنوع الغريب.

4: النقد أساس الإبداع وهذه هي حين نقول بالنقد القناعة تسييد الكائن وللنقد أكثر من وشيعة بالتحول النقد محاصرة للذاكرة كمرتکز لكل كلام وأصل وأن لنا ان نخرج الذاكرة كآلة مسلطة.

النقد هو ما لم نتعلمه في حياتنا نرتجف حين نسمعه أو ننعف حسن نمارسه هيأوا كلامنا وجسدنا للطاعة والخضوع.

أولا ما يجب أن يتجه إليه النقد هو المتعاليات بمختلف تجلياتها ليس الغائب هو الذي يخلق الحاضر والمستقبل بل الإنسان هو خالق حاضره ومستقبله.

لا تستغروا المتعاليات أنها المتحكمة في وعينا ولا وعينا.

(1):المصدر نفسه، ص: 27.

(2):المصدر نفسه، ص: 27.

يهدف النقد إلى تفكيك المفاهيم والقيم والعبارات والتصورات داخل الشعر وخارجه محيا لكل المتعلّيات التي تسلب منه قدرته على الفعل وتسلب منه قدرته على الفعل وتنسب لذاتها الكتابة لكتابة مصير الكون على جباهنا العارية.⁽¹⁾

5: لا توجد كتابة خارج التجربة والممارسة هذه هي القاعدة الثالثة وهي تعمد إلى نقد اللغة والذات والمجتمع من خلال التجربة والممارسة قبل أي بعد آخر من أبعاد الإبداع وتشمل هذه القاعدة كل شعر إنساني خلاق وأن الكتابة حيث تختلف عن قصيدة الذاكرة، وقصيدة الحلم تلتصق باللموس والمحسوس تدمر استبداد الذاكرة تحاور الحلم دون أن نستلم للانغلاق الذاتي للفرد، وبالرغم من أن الكتابة مشغلة بالتححرر، يؤدي بآلية مباشرة إلى إحداث تحول في الواقع العلني وهي مغالطة نتجت عن عدم معرفتنا لشرائط التحول في المجالين. وإن كان هناك تحرر وليس هناك حرية مطلقة وكان هذا مطبقا على الواقع والنص معا فإن تعقيد وخصوصية تحقق الفعل التحرري لا يدعان مجالا للثورة اللفظية.⁽²⁾

6: هي أربع قواعد نقد تجربة وممارسة، تحرر، التقرب قليلا.

هذه القواعد تمس ثلاثة مجالات اللغة، الذات، والمجتمع يصعب أن تنفصل قواعد الكتابة عن مجالاتها، وهي التي تريد المفاجأة وتركيب المغاير والانتقال من بنية السقوط والانتظار إلى بنية التأسيس والمواجهة⁽³⁾ دمج القواعد في أربعة فهذا البيان حسد برأينا حضورا تأسيسيا في الثقافة المغاربية التي عاشت نظير شقيقتها المشرقية ذات الروح والثقافة الماضوية التقليدية وذات التملل نحو الخروج من الزمن الثقافي الراكد إلى آفاق التحرر من وصايا الماضي والمعيّار المتعالي وهذا البيان فتح الثقافة العربية في جناحها المغربي على سؤال للخروج من أسيجة الموروث الأدبي الذي ظل أسير الذاكرة.

قبل بنيس كان أدونيس قد نبه إلى ضرورة إقتراح قارة الكتابة في الثقافة العربية وهذا منذ دمج بيان من اجل كتابة جديدة أواسط القرن الماضي الثابت والمتجول ج4 دار الساقى -بيروت إلى زمن الكتابة يتطلب قلبا للكثير من القيم المكرسة وانقذا في آفاق الحداثة بوصفها خروجا عن نظام الفكر القائم على أسبقية المعنى إلى النظام القائم على عذرية العالم: عالم الخارج. عالم الدخلاء السفر في بياض العالم وبياض اللغة. ينطلق محمد بنيس في بيانه من التأكد على أن المكتبة تمثل عهدا جديدا في الإبداع المغربي والعربي بعامة نظرا لكونها تهجم على بقايا العالم المحنط في أدبيات الثقافة السائدة بنارها المطهرة التي تعلن القيامة، أي نهاية إستبداد المرجعية والمتعاليات وهنا تأكّيده على الإبداع مغامرة ويجد كذلك إحداثيات زمن الكتابة لما

(1) بنظر محمد بنيس: مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، السنة الخامسة، 1981، ص: 28.

(2) بنظر محمد بنيس: مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، السنة الخامسة، 1981، ص: 28.

(3) المصدر نفسه.

هو زمن ثقافي يعلن نهاية نظام الحقيقة الواحدة المحتكرة في الفضاء السوسيوثقافي، كما يعتبر الفن ذاته سؤال مطروح على الكتابة بوصفها ممارسة لتجسيد علاقة بالعالم متحررة من الجاهر المعرفي.

يقول بنيس مشروع بلاغة الكتابة مشبك بشرط التحرر الإنساني الشامل من ضغوطات والمتعاليات قديمها وحديثها أي أنها تأسس لنحو جديد يدمر مركزية المقاصد وبناء الدلالي المرجعي، وهذا ما جعل بنيس يؤكد على أهمية تحرر الذات فيما كان يتحدث عن تحرير المجتمع.

الجنون المعقلن

1/ شكل الإنشغال الفضائي موضع إهتمام عدد النقاد العرب خصوصا المغاربة فمنهم محمد بنيس في مؤلفه بيان الكتابة يوطر نظريا لهذا المعطى البصري ويسعى إلى تغييره إلى مسار الشعر بأن تبين النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتصار أن يؤلف بين التأسيس والمواجهة⁽¹⁾، وهذه الدعوة صريحة إلى أن يتبنى أنماط جديدة في الكتابة الشعرية مخالفة لما هو مألوف من ثم البناء بلغة جديدة جوهرها الإستغلال الفضائي المكاني فهو يرى أن إغفال هذا المجال في قراءة النصوص يعبر بوضوح على تحكم التصور التقليدي في قراءة النص الشعري وخاصة أن أهمية المكان ذات دلالة لا يمكن اعتبارها جانبها هشا أو ترف فكريا أو لغة مجانية.⁽²⁾

2- فهو بذلك يطرح مفهوم الكتابة كبيان للدعوة للتجديد ولصياغة مشروع جديد راجع للشعر وحدة خروجا عن مأزق التقليد والنمذجة المتوارثة

ويمثل مؤلف الجنون لعبد الله راجح امتداد نظريا لكتابات بنيس حيث سعى صاحبه إلى تبني مشروع الإستغلال الفضائي للكتابة فالكتابة عرس للعين والأذن والباطن⁽³⁾ فهي تطرب العين والأذن بالنغمة والباطن في المشاعر والأحاسيس فهو يشير إلى مؤلفه التشكيلي الخطي الذي استمدته من تجريد توفاليس وبودلير وهذا النص الجنون المعقلن سيحمل نبوته الممتحنة وفيه نظام العين والأذن والحساسية من أجل أن تخترق الحواس بعضها وتدخل عالم الحضور المكثف وورد فيه كذلك⁽⁴⁾ إن السمة الطاغية على الشعر هي قيامه على التضاد والتنافر الدالين بدءا بتنافر فاعلية الكلام مع اللغة وانتهاء بتحقيق هذه الفاعلية على شكل أخطاء مقصودة ويقول تودروق: "لا مجال لنشوء التضاد إلا حين تجعل المفردة من المفردة القاعدة التي تخترقها ويتحول السياق الشعري بإخفاقه لبعض العناصر وإبرازه لآخرى مولدا وخالق لهندسيته، اللفظة المتضادة

(1): محمد بنيس: بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، السنة الخامسة، 1981، ص: 39.

(2): محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ممارسة تكوينية، دار العودة، بيروت، ص: 95.

(3): محمد بنيس: المكون البصري في القصيدة الحديثة، ظل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد 3، ص: 157.

(4): عبد الله راجح: مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، السنة الخامسة، 1981، ص: 56.

للفظة مجنونة تحملت أكثر ما تطبق لذلك تدخل السياق معلنة زمن الجنون مختصبة دلالات السياق رافضة ان تفهم انطلاقا من قاموس»⁽¹⁾ فسمة التنافر من أوضاع تقوم عليها سمة التضاد وذلك على مستوى الفاعلية الشعرية مع السائد في كل الميادين وأن سمة التنافر داخل السياق ليس الا سمة او صورة تنافر على مستوى علاقة المبدع بالمجال.

وإن دخول التشكيل إلى جانب الخط العادي ليس سوى إلا وخزة وتنبيه يثير ويشير إلى إعادة القراءة ليكشف التضاد وهذا يوضح أن كل من القطبين يجعل من الآخر القاعدة التي يقوم عليها ومنه فهو هنا عبد الله راجح يجعل من عملية الإغتصاب عملية مشروعة وحيث ذكر ونبّه إلى مشروعية الإغتصاب في قيام واحد على آخر حيث يقول: « من أن القطبين قابلين للإختراق شريطة ان يتموضع المخترق المجال المحدد له داخل الصفحة فيصبح النص شهادة واستشهاد، داخل الصفحة تعلن عن إفلاسها الحواس المدمجة وحدها حاسة الجنون المعقل تملك على النسق»⁽²⁾

3/ إن وقوف الشاعر على الأطلال عودة إلى ديار الأحبة والأخلة فكان الشاعر يقف على الأطلال لما كشف المعاناة إنها من الماضي إلى الحاضر من زمن النعمة والحياة الرفيعة إلى زمن الصعوبة والمشاكسة من مكان كان عامر إلى مجرد خلاء ورسوم حيث كانت القصيدة تتضمن من الولادة والطفولة إلى لحظة ولادة القصيدة وقد يضمنها أخيرا بعض الحكمة حيث كان تشكيل الموشحة تخضع إلى نوع من هذا التطور، والنوع فكان ينظم قصيدته على شكل الشجرة أو الوردة، فكان يدمج عنصر الطبيعة داخل القصيدة فيقول: « بنى المبدع الأندلسي موشحته على شكل شجرة أو وردة وكانت الموشحة عالما يعج بحضور الطبيعة»⁽³⁾

وهنا يراوده تساؤل حول علاقة بيت ارتماء الأندلسي المبدع في أحضان الطبيعة ودخول النص الشعري في أهاب الشجرة أو الوردة؟ وهذا ما لا يمكننا التوصل إليه وقد يكون هذا يحمل كنوزا في طياته وما هو مأكّد منه أن الشاعر آنذاك كان لا يراعي المكان في قصيدته وهو يسجل نصه، بيد أن النص باعتباره تشكيلا بصريا.

ومن هنا يريد عبد الله رادع أن يعوض ويملك عنصر المكان الذي سماه هو بالعنصر الصامت الناطق فيقول: «نريد هنا أن نمثل هذا الكاتب الصامت الناطق الذي يدعى المكان نريد أن نسخره، ليدخل مملكة الدلالة وليصبح من ثمة بعدا من أبعاد النص المقروء المرئي وليس الأمر صعبا على عين تعودت ألا نرى

(1): عبد الله راجح: مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، السنة الخامسة، 1981، ص: 56.

(2): المصدر نفسه، ص: 57.

(3): المصدر نفسه، ص: 58.

في الصفحة مجرد بياض ينتظر الحبر»⁽¹⁾، فهو يريد أن يضمّنه عنصر أساسي داخل القصيدة، فهو يريد أنس يعقد قران بين النص الشعري والفنون التشكيلية المجسدة مهما هذا سوف يرفع الضغط على حاسة السمع التي لا نستطيع بمفردها إستوعاب كل معطيات النص وأبعاده ودلالته سواء يمكن اعتبار المكان بياضا صامتا يتحدد بتخلّصه من سواد المتكلم.

(1): عبد الله راجع: مجلة الثقافية الجديدة، العدد 19، السنة الخامسة، 1981، ص: 58.

الجانبة التطبيقية

الفصل الثاني

التشكيل البصري

ويوسف سعد

الكتابة عبر المحو ودينامية التأويل

لا ريب أن لغة الشاعر غير قابلة للتجديد والضبط فيها لكونها مشتقة خلاقية ومتحركة وليست مرتبطة بمعنى واحد مخططاً ومضبوطاً لأن الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أن شاؤوا فيقربون البعيد ويبعدون القريب⁽¹⁾ فتوظيف المحو له دلالاته الخاصة في بنية القصيدة ويحاول الشاعر من خلاله التواصل مع القارئ الذي يمارس فعل التلقي من خلال تلك الفضاءات الشعرية، بل قد يضيف القارئ أشياء كثيرة وبهذا يصبح النص لإعادة الإنتاج والصياغة مع كل قراءة جديدة.

يقول سعي يوسف:

أنت تسأل زيتونة

..... وأنا نخلة

يأتي الصمت المنقوت بين ثنايا السطر الشعري متساوياً ودلالة الدوال اللسانية لنسق الحوار، ونجد في النقاط وسيلة تجريبية تخفف من سطوة الكلمة وتترك مجالا واضحا لظهور الانفعالات ففي قوله ترغيباً فهو يرمز للنخلة هي وطنه الذي أبى أن يشير إليه مباشرة حتى لا يخلق جدال لنفسه مع سلطان وغيرها فهو هنا أدرج نفسه في محو الصمت.

ويقول كذلك

لو تهمس الأذن

أنى تذكرت أياما كنا نمر بتاريخنا.

فيغادر منهم من يغادر ويقتل من يقتل ويسقط من يسقط من يسقط تحت الجدار، ولكنهم يبقون على حبهم للوطن وولائهم لزمان الجذور وإصرارهم على بناء المدينة كلما خربها المخربون وهذا كله اختزله سعي في طيات قصيدته فترك التأويل للمتلقي الذي أراد سعي إدماجه كعنصر أساسي داخل قصيدته، فهو هنا في محو وهم الأصل في محو الفطنة وتنبيهه. فهو هنا اختزل ما يمكن كتابته شعرياً وتركه للمتلقي.

(1) الحصري القيرواني: أبو إسحاق إبراهيم بن علي (ت د 453)، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط1، القاهرة، 1953، ج1، ص: 633، نقلا عن: إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ص:

علامات الترقيم

علامات الترقيم أو علامات التنقيط la ponctuation وهي علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام والجمل أو الكلمات توضع لإيضاح مواضع الوقف وتيسير عملية الفهم والإفهام، فهي عنصر أساسي في النص وليس من الزوائد كما يعتقد البعض ولأنها تحمل دلالات ذات أهمية كبيرة «إذ تشير إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة، أو بين جملة مؤلفة لنص ما وتدل أيضا على علامات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة»⁽¹⁾، فهذا من الناحية التركيبية، أما من الناحية الصوتية «فهي تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت»⁽²⁾ فهي تحمل دلالات من الناحية من التركيبية والصوتية وما يمكن قوله أن علامات الترقيم دوال بصرية بتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري مثل الوقف والنبر (تنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري) وقد تجلت هذه العلامات في شعرنا المعاصر عبر مجالين⁽³⁾ هما:

- **مجال علامات الوقف:** وهي العلامات التي «توضع لضبط معاني الجمل بفصل بعضها على بعض وتمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة وتضم النقطة، الفاصلة، النقطة الفاصلة، علامات الاستفهام، علامة الانفعال نقطتا التفسير، نقط الحذف».
- **مجال علامات الحصر:** وهي العلامات التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه وتشتمل على العلامات التالية العارضان المزدوجتان الهلالان⁽⁴⁾ هذه هي العلامات الثلاثة المدرجة للحصر.
- تكشف علامات الترقيم عن الكثير من المنعرجات الشعرية في بناء القصيدة الحداثيّة، إذ تفعل علامات ترقيم دلالة بعض الصور فتكثف إحياءاتها ودلالاتها وتنمي درجة شعريتها لا سيما المواقف الدرامية أو المشهدية فهي لا تفعل رؤانا فحسب ومداركنا، وإنما تفعل أحاسيسنا الداخلية حيال تلقي النصوص الشعرية بفعالية فنية وإحساس جمالي فهي ليست لها دورا بصريا فحسب وإنما هي قيم بلاغية تساعد المتلقي على رصد منعرجات الذات الشعرية عبر تتابع الفواصل والفراغات وما تخلفه من دلالات بالغة الغنى والثراء وإذا ما استطاع المتلقي فهم كنهها وإدراك أبعادها الفنية الموحية، وهذا يتطلب خبرة فنية وقدرة تأولية عالية لدى المتلقي فهي تكشف عن منعرجات شعرية داخل القصيدة الحداثيّة، وبما أن

(1) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص: 24.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، رابطة الإبداع، الجزائر، ط3، ص: 200.

(4) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص: 58.

الشعر العربي العام يركز على المثيرات البصرية في تحفيز لغته، فهذا يعني أنه يعتمد علامات الترقيم اعتماداً رئيسياً في تفعيل الجملة الشعرية ووفق هذا فإن مؤثراتها تختلف من جملة إلى جملة حسب سياقاتها الجديدة التي تدخل في تركيبها وبالنظر إلى فاعلية توظيف هذه التقنية في الشعر العربي الحديث، سنسعى خلال هذا المبحث إلى الكشف عن الحضور اللافت لعلامات الترقيم بأنواعها عند سعي يوسف وعن بعض الخطى التي خطاها في استثمار البعد البصري لهذه العلامات ويندرج تحت هذا المبحث مختلف الاستخدامات الفاعلة التي تحرك طاقة القصيدة الشعرية فنياً وجمالياً من حيث الفاعلية والإيحاء والتأثير وهنا تتجاوز علامات الترقيم بشكلها البصري لتدخل في صلب تكوينها وإنتاجها الشعري وللتدليل على ذلك نأخذ المقطع الشعري التالي: قصيدة مديح إلى مؤرخ مغربي

هكذا نغرق

بين السفن اللائي ترائين، ورمل الأنظمة

ربما، في لحظة مستحكمة

يولد الضباب، أو يهجرنا نسر إلى الريف

ولكننا سنبقى دائرين

في زجاج، البلد المخزن، نحن المائين

-كلما استنفذ بيت المال، أوراق الدواوين

وأوراق مرور الجند.

قالت في الحريق الشجرة.

هذه النار التي امتدت إلى البذرة

هل تنبت منها شجرة؟

كان في «سبته» هذا الطفل

وكذلك مقطع ثاني زاحر بعلامات الترقيم

زجاج السموم المظلل في آخر الصيدلية....

هذا الزجاج، الكوابيس

هذا الزجاج الذي ظل منذ الطفولة ينمو على رملة /

يتكور / يشند / يقتات سر الصبي / ارتعاشاته

في البلوغ المبكر / أسفاره / خطوة المتوجس/

أوهامه في الوصول.

هنا تظهر علامات الترقيم في المقطعين تشكيلا بصريا لحركة الذات والإحساس الداخلي الذي تضع به الذات والحلم باستعادة الحيوية والنشاط والقوة كما كان من قبل فالشاعر إذ يرسم لوحة تشكيلية لبانوراما الأحاسيس، وهذه الأحاسيس استعدت رقعتها في خلق التوتر المائل في حركة التوترات التالية يتكور / يشتد / يقات بسر الصبي، ومن هنا جاءت علامات الترقيم فاعلة فنيا، بوصفها علامات أيقونية بصرية فاعلة ترسم مسار اللوحة التشكيلية لبانوراما الداخل والأحاسيس المتوترة المصاحبة لها. وكذلك اتبع فعل قالت الشجرة: أردف فعل القول بنقطتين أراد أن يترك هذا الفاصل ليصوب البصر للفعل القول كأنما أراد أن يبرز تدخل الشجرة في الحريق الذي امتد إلى البذرة وأحرقها، وكذلك أدرج علامة الاستفهام في قوله هل تبنت منها شجرة؟ وهناك ترك مجال للمتلقي أو القارئ للاندماج في القصيدة فهو لم يجيب عن التساؤل المطروح هل تلك البذرة التي امتد إليها الحريق سوف تنتج أم لا فبقي المجال مفتوح.

جاءت القصيدتان بعلاماتها البصرية بانوراما إصطرية لحركة الذات الداخلية وتوترها وحركة النص البصرية وأيقوناتها الفاعلة في تحريك موجاتها الشعرية. فيتوقف امام كلمات معينة أو يتحرك في مواضع أخرى فتتمازج اللغة الشعرية بفكر الشاعر فالنصان يكشفان عن تجلي واضح لعلامات الترقيم (نقطتي التوتر ..) وعلامة الاستفهام ونقاط الحذف (....) فضلا عن استعمال الخط المائل بحيث تحمل جملة من الدلالات يمكن توضيحها على النقاط التالية:

ستكشف دلالة الفصل بين الكلمات من خلال استعماله الخط المائل (/) وقد استطاع من خلاله أن يحافظ على إيقاع الوزن، وأن يحدث نوعا من الرجوع والصدع بين الكلمات وأسهم أيضا في تعميق الموسيقى الداخلية للمقطع.

وإن الصمت الختامي عند يوسف سعي في قصائده يفتح أفقا لتخييل عند القارئ ويدعوه إلى سد فجوات الكلام والمثال على ذلك نقاط الاسترسال الثلاث في هذه السطور من قصيدة تلمس يرتدي في المساء المخطط ثوبا من الخوض والقطن

كان الطريق إلى القصر يمتد ...

يمتد ...

يمتد ...

حتى تضيق⁽¹⁾

تمثل هذه النقاط فراغات ومساحات بيضاء تتخلل جريان الكلام الشعري وتقطع استرسال السارد المعين للتجربة وهي وقفات تعدل توقع القارئ الذي تعود ملاقة القافية صوتاً ختامياً وأداء الكلام الشعري في استرسال وفي نسق خطي. إن وقفة الصمت في آخر السطر الشعري الثاني تجسم حركة امتداد طول الطريق نحو القصر وتفتح في مخيلة القارئ بصورة هذا المشهد دون أن تقوم برسمه وترد وقفة في السطر الموالي، كذلك يوحى على امتداد الطريق وما قد يواجهه فيها، وهكذا تتولى طول الطريق وامتدادها حتى تضيق وهي دلالة على قرابة القصر ووصول الهدف.

ففي هذه القصيدة انكسار يفتح باب التأويل مشرعاً وخرق واسع لبنية الشعر المؤلف

ولنطلع كذلك على هذه المقاطع من قصيدة وائل زعير: ⁽²⁾

«مرت العجلات بطلاء على الرمل

مرت يداك على الرمل

مرت يداك على الرمل

ها نحن تسأل أشجارنا...

أنت تسأل زيتونة

وأنا... نحلة ...

هل تركنا على الرمل غصاً؟

مرت العجلات بطلاء على الرمل ...

هل مرت العجلات بطلاء على الرمل؟»

نلاحظ في هذه المقاطع أنها زاخرة بعلامات الترقيم من مزدوجتين - وعلامات استفهام - ونقاط استرسال التي توحى باسترسال الصوت السارد في نسق خطي وكذلك استخدام التكرار حيث يعتبر من أهم المكونات الجمالية لدى سعي لانعدامه في نصوص شعرية أخرى أنه يخدم الرؤيا الأشمل في القصيدة.

والملاحظ في القصيدة أن «مرت» تتكرر خمسة مرات ويشكل إحدى الثوابت الإيقاعية إلى يده في

النص في السطر الشعري الأول، ترى الفاعلية لصيغة بالعجلات ثم تتغير إلى يده.. فإلى يد الشاعر لتعود

(1) سعي يوسف: الأعمال الشعرية، الليالي كلها، دار الهدى، دمشق، ط4، 1995، ص: 100.

(2) يوسف سعي: الأعمال الشعرية، الليالي كلها، دمشق، ط4، 1995، ص: 64.

الفاعلية إلى حقيقتها ففي جسد القصيدة يترك الشاعر فراغات غنية تملأ الجسد الشعري ثم يعود إلى الإيقاع التكراري.

وهذه الخاصية خاصة التكرار لا تأتي دلالة العجز عنه وإنه يستخدمه كقيمة جمالية يدرك أنها تحقق لقصائده فدياته، وتحقق لها بالتالي قدرا من المرونة والتكثيف ليثبت إحساسا معيناً ولو زمن في نفس القارئ.

ومن القيم الجمالية في قصائده أيضا التنقيط والفراغات كما أشرنا إليه سابقا، وإنما نحب الآن أن نؤكد أن التنقيط والفراغات كعناصر جمالية لا يتوصلها الشاعر لأنه غير قادر على تأنيث وتثبيث النص بالألفاظ والمفردات المناسبة بل لأن وجودها يعطي الانطباع بالدلالات الزمنية وموحياتها النفسية والفنية.

مساحة البياض والسواد

إن مسألة البياض والسواد تخلق مجالا واسعا للنقاش، وهذا ما له من تأثير على النص الشعري في توجيه دلالات أو تعميق رؤيته بين مؤيد لأهمية هذا الجانب وناكر له فيرى البعض أن عجز الشعراء لغويا كان هو الدافع الرئيسي للبياض وإعطائه قيمة كبيرة وقد ارتكز على هذا الناقد محمد عدنان في تقليل هذه الظاهرة قائلا «خرج الشعراء مهمشين من صراعهم مع اللغة ودفعوا إلى الهامش لما لم يقتدروا على امتلاك ناصيتها ولم يكن الابتلاء ببله النظم كافيا ولا الإصرار على الكتابة شفيعا أمام ضحالة ثقافتهم وهزال مرجعهم اللغوي مع كل هذا الإنكار بد التوجه قويا نحو تمجيد البياض دليلا على العجز»⁽¹⁾ ويتحجج العدناني على كل مؤيد أو يمتدح هذه الظاهرة، في كونه لا يفقه الحقيقة الشعرية أو اللعبة الفنية في لغة الشعر مستغربا هذا التوجه قائلا «من المثير حقا أن ترتفع أصوات لتمتدح جهد اللوذ بالصمت والبياض معتبرة الاكتفاء بالحرف بدل الجملة البلاغية وهيمنة البياض وامتداح الفراغات بدل الامتلاء شعرية ناسين أو متناسين ان في كل قصيدة عظيمة قصة ثانية هي اللغة مضيقين من مجال تحرك على مناطق إبداعه»⁽²⁾، حيث أنه يكفي أن يحس ويفكر حتى إن لم يقل شيئا فالمهمة موكولة للقارئ.

ولكن من رغم إجماعه عن هذه الظاهرة والتقليل من شأنها فإن لهذه الظاهرة أثرها وحركها الجمالي في النص الشعري شريطة أن يدخل في صلب الموضوع والرؤيا والإنتاج وتكثيف المعنى، فلإيقاع البصري قيمة وأهمية في النص الشعري شأنها في ذلك شأن سواد الكتابة واللغة الشعرية ولا تتفصل عنها وأن أهمية لهذا الموضوع تختلف من شاعر إلى آخر، ونقصد بالبياض (البياض بوصفه مقوما بصريا بليغا) هو الذي

(1): عدنان محمد: بنية اللغة في المشهد المغربي الجديد، مجلة عالم الفكر، ط3، ص: 140.

(2): المرجع نفسه: ص: 104-105.

يؤدي دلالة ما، إما أن يوجه رؤية القصيدة، معضداً من إيقاعها (الصوتي / الحركي)، وإما أن يساهم في تكثيف المشهد الشعري مبرزاً ملامحه في السياقات الدرامية مفعلاً أجواء الصراع الدرامي بين الشخصيات والمشاهد المحتدمة في الموقف الدرامي، محورها الرؤية الشعرية صوب محرق القصيدة ومنبع ثقلها الدلالي أو موجهها الدلالة صوب مغزى القصيدة وكنهها الفني.

ففي هذا المقطع لسعي يقول:

لا مواجهة

كانت أمام السجن تبكي كانت امرأة صغيرة

محمرة العينين تلفحها الظهيرة

وعلى عباؤها تمر الريح ناعمة التراب

وتدور أوراقها على الإسفلت شاحبة كبيرة

... ..

اليوم قلنا «لا مواجهة ... ولا هم يحزنون

وتظل بباب السجن واقفة تبكي ...

كانت امرأة صغيرة⁽¹⁾

ففيها حيزات بياض وعلامات انقطاع خطابي بسبب إمحاء العلامات اللسانية، ونقاط الاسترسال بعد تبكي تقوم مقام نعت مضمر لفعل البكاء، وإن سواد هذه الأسطر وفراغها شبيه بمرآة عاكسة ما في باطن المرأة الصغيرة من مأساة خرساء ومكابدة غير معن عنها

وتختلف وظيفة سطر البياض العلامي اللاحق بالخطاب المنقول المشار إليه بمطة عن وظيفة سابقة وإن الصمت فيه يجسم اتخاذ القرار الذي اتخذته متكلم جماعي اليوم قلنا لا مواجهة لا هم يحزنون وهذا الصمت هو يمثل ما هو مرتقب حدوثه نهاية الحكاية وتوقع المصالحة ولكن هذا الصمت يمهد لمراوغة القارئ الذي توقع ما توقع حدوثه، أن هذا السطر أشبه ما يكون بالغرفة السوداء التي تخفي الأضواء قبل أن تركزها في المشهد ولعل هذا البياض احتجاج صامت من الصوت الشعري في هذه القصيدة لأنه ما مارس ضد المعتقلين من إيذائه.

وليست لعبة الامتلاء والفراغ في شعر سعي يوسف تقتصر على بياض صغير ظاهر على جسد السطر الشعري أو على بياض أكبر يمحي به السطر تماماً، فيقع في صمت القول وفراغ الشعر من علامات

(1) سعي يوسف، الأعمال الشعرية، الليالي لها، ص475.

اللسان ولقد وجدوا في مدونة هذا الشاعر مساحات صمت واسعة يغدو لها بياض الورقة مرئيا بصورة جليلة
مثما الحال في قصيدة «إلى عبد الرحمن خليفة»⁽¹⁾

وأن الصمت الختامي في عدد سطور من قصائد سعي يوسف يفتح أوق تخيل القارئ ويدعوه إلى
سد فجوات الكلام والمثال على ذلك نقاط الاسترسال في هذه القصيدة
البستاني

منذ أن كان طفلا، تعلم أن المطر

حين يأتي رذاذا ... فلا برق في آخر الأفق

لا رعد في القلب ... فلا موجة في نهر

... ..

تمثل هذه النقاط فرغات ومساحات بيضاء تتخلل جريان الكلام الشعري وتقطع استرسال الصوت
السارد، المعان للتجربة، وهي وقفات تخلخل توقع القارئ الذي تعود ملاقة القافية صوتا ختاما في السطر
حيث أن وقفة الصمت في آخر السطر الشعري الثاني تمثل حركة نزول المطر رذاذا وحببات متتالية
على مهل ففي لين وسكون، وفي هذا تفتح في مخيلة القارئ الصورة فيتوقعها لحظة نزولها فيقوم برسم
المشهد في مخيلته وكذلك ترد وقفة في السطر الرابع واصله بين حالتين هادئتين في عالم الطبيعة وعالم
الإنسان تعبيرا عن تفاعل المتكلم بما ينقله من أوضاع أما بالنسبة إلى السطر الخامس الذي يعد بياضا خطابيا
(un blanc discursif) وانقطاعات تاما للكلام بتغليب الصمت وإمحاء علامات لسانية فهو يفتح باب
التأويل وأنه دون شك خرق واسع لبنية الشعر المألوفة، هو استرسال للصمت الجزئي الذي يتخلل الكلام في
وسط السطور السابقة ودليل ممازجة بين الكلام والصمت، فهو هنا يحدث في اضطراب للنص وتفكك بنائه
وتشوّهه بالنقاط الصغيرة بما فيه من صمت، وهذا السكوت الذي امتد زمنه لما هو تمهيد لتغير ركح حركة
نفسية التي يتابعها سارد عليهم بالأحداث والتحويلات

وينحو القارئ انقطاع الخطاب الشعري منحى آخر في قصائد الشاعر وفي أرجاء الدلالة ودعوة
القارئ إلى أن يشارك في إنتاج المعنى، إن قصيدة الغابات التي يرصدها فيها المتكلم أوضاعا حياتية متقلبة
يقيم حيزا للصمت بعد كلمة غابة في آخر السطر:

(1) المصدر نفسه.

مرة انتهت إلى غابة ...

مرة أني انتهيت إلى غاية...⁽¹⁾

ففي هذا المقطع بنقاط الاسترسال لا نعني شيء بقدر ما تقوي البياض وصمت المتكلم يكتف انفعال الأنا الشاعرة وهي تستعيد صورتين وتبني مشهدين متقابلين حيث أنطق الصمت في آخر السطر الأول ومن ثم فورة المشاعر والأمل في بداية السطر الثاني وتفجير الصمت مرة أخرى في آخر السطر مرتكزا على التكرار.

وصورة البياض في نص سعي يوسف تقتحم منابع عدم وعي المتلقي وتدفعه إلى الكشف عن مراكز الرؤى الخفية فهو يخلق نوعا من السواد وهي مفرداته لا تبدو واضحة مادية إنما تتشكل مع الكتابة التي تكون مزروعة في أمكنة سرية جدا من الدماغ وغامضة جدا وفوضوية جدا. وكما أشرنا سابقا لا يعني أن حيز البياض جاء من أجل تحقيق معنى معين مضاف إلى ذاته بقدر ما يستدعي الوقوف على ما هو مجهول وكشف الأسرار والمعاني الدفينة.

1: عتبة العنوان

لقد أصبح العنوان عتبة هامة من عتبات النص يولج منه إلى العالم النصي فهو الرسالة الأولى التي تصلنا ونتلقاها من ذلك العالم بصفته آلة لقراءة النص الشعري، وباعتبار النص الشعري آلة لقراءة العنوان، فبين النص والعنوان علاقة تكاملية، فنص العنوان مكثف مخبوء في دلالة بما يحمله النص المطول بشكل موج إشاري وبظل العنوان على الرغم من دلالاته المعجمية الفقيرة في اللحظة الاستكشافية الأولى خاضعا لاحتمالات دلالية مختلفة فهو عتبة حقيقية تقضي إلى غياهب النص وتقود إلى فك الكثير من طلاسمه وألغازه، وقد يقود إلى متاهة حقيقية لا مهرب منها سوى إلى النص ذاته.

ويعد العنوان من بين أهم عناصر المناص (النص الموازي) لهذا فإن تعريفه يطرح بعض الأسئلة ويلج علينا في التحليل "فجهاز العنوان" كما عرّفه عصر النهضة أو قبل ذلك العصر الكلاسيكي كعنصر مهم، كونه مجموع معقد أحيانا أو مريبك وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مرده قدرتنا على تحليله وتأويله، لم توالى بعد ذلك الدراسات المختصة في "العنوانيات"⁽²⁾، (علم العنوانية) إلا أن (لوي هوبك) يعد أكبر المؤسسين المعاصرين للعنوانيات في كتابه "سمة العنوان" فقد قدم له تعريفا أكثر دقة وشمولا في كتابه جاعلا

(1) سعي يوسف: الأعمال الشعرية 1، الليالي كلها، دار الهدى، دمشق، ط4، 1995، ص: 70.

(2): قابلنا مصطلح Titrologie لمصطلح العنوانيات بمصطلح جريا على القياس المصطلحي لسانيات سيميائيات فالألف والتاء هي للجمع وهي العملية أيضا.

إياه مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، فقد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه وتشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف⁽¹⁾، فهو هنا يمثل الوجهة الأولى لحاسة البصر عند المتلقي

حيث أصبح المتلقي يتقمص أدوار عدة ويتركب بطريقة قد تجاوزت معنى العنوان الواضح الدال مضمونه مثله، إنما أصبح العنوان يوحي بدلالة ما تتعالق مع دلالات أكبر قد اختفت أو تعمد إخفاءها الكاتب الذي يرى ضرورة أن يكمل القارئ المعنى ويتوسع في الدلالات، ويبحث عن تشظي هذه الدلالات داخل النص فالعنوان يفصح عن قصدية وتوفر عنصر التفضيل والاختيار المتمظهر في جمالية البناء والأداء الشعريين.⁽²⁾ فهنا يبرز البنى والأداء المبذول من طرف الشاعر.

مفهوم العنوان *définition du titre*

لقد اهتم بالعنوان اهتماما واسعا في النصوص الأدبية لكونه نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغزي الباحث تشيع دلالاته ومحاولة فك شفرته الرامزة، إذ يعد العنوان رسالة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا، فتكون للنص بمثابة الركيزة والوتد لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية كبساطة العبارة وكثافة الدلالة وأخرى استراتيجيات إذ هو يحتل الصدارة في العمل الأدبي.

ولقد عد العنوان من أهم الأسس التي يركز عليها الإبداع الأدبي المعاصر، لذلك تناوله المؤلفون بالناية والاهتمام خاصة في الإنتاج الشعري القديم، كل هذا دفع إلى الإبداع في تقديمه للمتلقي حيث يكون حافزا للبحث في أغوار العمل الفكري مع مراعاة أذواق الجمهور في الوقت نفسه وحاجيات الساحة الأدبية التي سوق رائجة لهذه المادة الخام التي تحتاج إلى متلقي ذكي بفك شفراتها فكان المبدع ملزما بمراعاة معادلة فنية لإنتاجه الأدبي هي «(عنوان الإبداع + المتن الروائي + اسم المبدع) = العمل الإبداعي»

حيث أصبح علما قائما بذاته يسمى علم العنوان *titrologie* فهذا فطن المبدع العربي إلى أهمية العنوان وإدراك وظائفه من خلال طريقة إخراجها.

فهو إدراج الليالي لظلومات الليالي التي عاشها بين النفي والقهر والمر والتمرد وطرد.

ليالي الهروب من الوطن الحبيب.

ليالي الهروب من السلطة.

(1): عبد الحق بلعابد: عتبات ج جنيت من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، دار العربية للعلوم، ط1، 2008، ص: 96.

(2) إدريس نقوري، مدخل إلى عتبات النص، مكتبة الادب المغربي، ط2، 2000، ص: 10.

ليالي الظلم والبطش.

عتبة الغلاف

يعد الغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص قصد استكناه مضمونه وهو جزء من شبح القصة ولوحة ضمن معمار النص يحيط الغلاف بالنص ويغلفه ويحميه، ويترجم رموزه الدلالية وهو أكثر المصاحبات النصية تنويراً للنص يظهر على الغلاف الخارجي للنص اسم المؤلف، العنوان، جنس الإبداع، الطبع، النشر وغيرها.

إذ يمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين والعلامات التصويرية والتشكيلية موجودة على الغلاف الخارجي داخلة في التعبير عن الشكل الخارجي للنص ولا بد من اختيار مواقعها لأن لها دلالة فنية وجمالية. ويجب ويشترط على الغلاف أن يكون جاذباً للانتباه وإثارة الاهتمام ولتحقيق هذه الغاية يجب تحقيق خاصتي التناسب والمرونة، فقد تتجسد فكرة النص من خلال العتبات الأخرى من خلال العناوين الرئيسية والفرعية والمقدمات إلى غير ذلك يبقى استخدام العلامات الغير لغوية (صور + رسوم + رموز ...) فعال ومحفزاً أكثر شأنه أن يحقق الغاية أكثر من العلامات اللغوية.

ديوان الليالي كلها لسعي يوسف⁽¹⁾: هذه العبارة تفتح لنا عالم يساعد القارئ كي يخطو أولى الخطوات نحو عالم الديوان، ومن هنا كانت هذه العبارة بمثابة بوابة العبور التي تمنح القارئ اكتشاف النص وأغواره وأسراره

لذلك ما يغريني القول أن تصميم غلاف في الليالي كلها تعبر عن تشكيل لمجموعة ألوان منها أصفر - بنفسجي- وأحمر وأكثر الألوان بروزاً الأسود الظلي قد تكون له علاقة مباشرة بالمضمون الشعري وقد لا تكون إلا أنه يمتلك قدرة ملموسة وواضحة في اجتذاب وافتتان القارئ.

وأولى معطيات صورة هذا الغلاف في طبعته الرابعة أنه يشكل من لوحة تضم عديد الألوان أبدعتها يد الفنان وهي تمثل نصاً بصرياً تتداخل عبره العلامات، فهذه الألوان تحيل على موضوعات قابلة لأن يتعرف عليها فهي لغة ثانية بمثابة دالة وبشكل كثيف ولكن بمثابته كماهية بصرية تستدعي اقترانها برسالة لسانية تعضد دلالتها فإن رؤيتي لها تذهب إلى كونها اختزال للنص من دلالات مكثفة إذ هي تضم خمسة ألوان ثلاثة قاتمة واثنين عاتمين. فعلى الرغم من كل دلالات سطحية التي قد يدركها القارئ أو الناظر من الوهلة الأولى من ظلام وعمتة في الألوان فهو ربما يأوله إلى ظلام وعنف وقتل وتياهان وضياح وغيرها،

(1) سعي يوسف: ديوان الليالي كلها، دار الهدى، دمشق، ط4، 1995.

لكن يبقى نوع من الأمل تدل عليه تلك الألوان الفاتحة التي تبعث الراحة النفسية في قلب المتلقي في النظرة الأولى فمن خلال هذا الغلاف يتضح دلالة الألوان مثلا وصف التركيبة اللونية للبنفسجي.

حيث أنه اللون السابع من ألوان الطيف ويتركب من لونين أساسيين (الأحمر والازرق)، لذلك يعد من الألوان المشتقة والذي كتب له اسم المؤلف سعدي يوسف أعلى الغلاف فهو يرمز إلى بقاء وروحية المبدع كما هو متفق عليه في الكثير من الدراسات الرمزية، وكذلك يرمز إلى القدرات الفكرية العالية والخبرة من معاناة ووهم ووعي مما يجعل حل المشاكل بشكل حدسي، كما يشجع على التأمل وفهمه بشكل جيد لأنه في فكره منفتح جدا وفي لغته صعب الفهم والتأويل

اما بالنسبة الأسود المدرج من نص الغلاف حتى إلى أسفله فهو يعبر ويمد إحياءات مظلمة، قاتمة فهو يدل على الليالي المظلمة وعن الظلم والاضطهاد المعاش الذي لقيه في حياته، فالسواد كان يحب سعدي يوسف حيث أن السواد في الغلاف يكون قائم من الأسفل ويبدأ بالانفتاح والجزول شيئا فشيئا حتى أعلى الغلاف يصبح أصفرا يحمل الأمل والبهجة والغيرة وغيرها من الصفات الحسنة التي تكون مخالفة لما ذلك السواد المفزع.

وكذا كما عبر السواد ذاك عن السجن والفرع والمنفى والخطر وغيرهم وهذه الألوان لها دلالات تتفق مع مضمون الديوان وقصائده.

عتبة اسم المؤلف

يعد اسم المؤلف من أهم العتبات والعناصر فلا يمكن تجاوزه أو مجاوزته لانه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر (مبدع وغيره) فيه وبه يمكن تثبيت هوية الكتاب ونسبه إلى صاحبه ويحقق ملكيته الأدبية على عمله دون النظر للاسم إنه كان حقيقيا أو مستعار⁽¹⁾ به تتحقق الملكية أما عن مكان وجوده فغالبا ما يتموضع اسم الكاتب في صفحة الغلاف وصفحة العنوان مع باقي المصاحبات المناسية (قوائم النشر والملاحق الطبعة) ويكون في أعلى الصفحة مواليا العنوان ويكون بخط غليظ بارز للدلالة على الملكية والإشهار لهذا الكاتب.

1-عنوان الكتاب
2- اسم المؤلف
3-دار النشر
4-الطبعة

صفحة الغلاف

(¹)LoeHoek, la marque de titre disposifs sénoitique d'un pratique ed : la Mayemouton Paris, 1981. P60.

وهو يصدر في الطبعة الأولى ويبقى في الطباعات الموالية كما أن لاسم الكاتب عدة وظائف فنجد أهمها

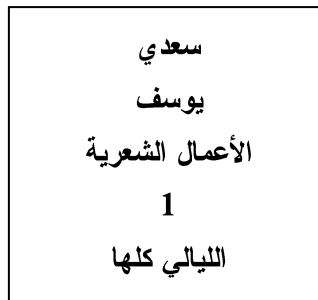
1-وظيفة التسمية: وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه ونسبه إليه دون كاتب آخر (غيره)

2-وظيفة الملكية: وهي الوظيفة التي تقف دون منازع على أحقية تملك الكتاب فاسمه هو العلامة على ملكيته والقانونية لعمله.

3-وظيفة إشهارية: وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للإشهارية للكتاب وصاحبه والذي يكون اسمه بارزا فيه يخاطب بلغة الشراء والأخذ خاصة إذا كان مبدع حق وأهل يستحق.

ففي ديوان الليالي كلها أنموذجا ليوسف سعي حيث نجد اسم المؤلف هو الثاني الذي يلي اسم الديوان عاليا بخط عريض غليظ يخاطب المتلقي بلغة بارزة لأخذ بها والتعرف بما يجوب داخله من أعمال أدبية فنية ذات قيمة جوهريّة.

ففي ديوان الليالي المنسب لسعي يوسف الذي نطبق عليه في فصلنا هذا حيث أدرج اسمه الأول بخط غليظ كبير بارزا ظاهرا في أول الصفحة من الأعلى لكي يكون واضحا للمتلقي ويأخذ فكرة عن صاحب الديوان ومالكه على عكس الدواوين الأخرى، حيث يكون العنوان الأول ثم يليه اسم المبدع حيث نوضح لهذا رسم تخطيطي لصفحة الغلاف ومكان اسم المؤلف



هندسة الكتابة ودينامية التأويل

لقد بات معروفا أن الخطاب الشعري الحديث لم يعد مجرد كلمات وأفكار فقط، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر لفهم النص وفق التشكيل الخطي الذي ينتقيه الشاعر لنصه ومن هنا حدث تحول في طريقة تلقي القصيدة المعاصرة التي تؤثر القراءة الصامتة، مما أوجد مجالا لتوليد هوية بصرية للنصوص، ومن ثم أصبحت طريقة كتابة النص تدخل في تحديد معناه وتأطير مساره وقد تجلى

التشكيل البصري للنص الشعري الحديث بأشكاله المختلفة كالسواد والبياض وعلامات الترقيم وغيرها وتفتيت الدوال.

التشكيل البصري الكتابي: ونقصد به توظيف الظاهرة البصرية في نسيج النص الشعري مما يضيف أبعاداً جمالية ودلالية في جسد القصيدة وهذا أتاح فرص أكبر للشاعر للتفنن في ممارسة التشكيل البصري على فضاء الصفحة الشعرية من ثم امتلكت الهيئة الطباعية للقصيدة بعداً كان ثانوياً حتى وقت قريب. أما اليوم أصبح مولداً للمعاني والدلالات للنص لأنه ليس بالعنصر المحايد للصمت وهذا ما سنتطرق إليه في فصلنا حيث نعمل عليه.

العالم الشعري عند سعي يوسف لا يفتح أبوابه بسهولة للقارئ والدارس معاً خاصة في المراحل المتأخرة من شعره يمكن أن تصد القارئ الذي ينشد المتعة الجمالية والدارس الذي يطلب الخفايا، إن شعره عالم ملتبس وملء بالمفارقات وهو أحياناً يخاطب ويفتح خطاباً إيديولوجياً صارخاً معتمراً بلغة البيان وأحياناً يكاد ينغلق داخل رموزه فيحيل على ذاته وكيف عن التعدي إلى مرجع خارجي.

فهو في شعره يوظف القيم والأشكال البصرية على الصفحة حتى تتداخل سيمياء الفنون التشكيلية وسيمياء الفن الشعري يفجع أصولي الواقعة الاشتراكية شكلانية منغلقة مثلاً يفجع أصولي الشكلانية النضومية بواقعية توشك أن تكون مبتذلة وبذلك وكله يستعصى البحث فيه والغور في مضماره.

ولعل هذا أيضاً ما جعل الباحثين ينصرفون عن دراسة شعره بالقدر الذي يتناسب مع غزارة إنتاجه. وبما أن النص الشعري الحداثي تشكيلي يراوغ فيه الأشكال البصرية كمراوغته للأشكال الإيقاعية والصوتية فإن تلاعبه بالتشكيلات البصرية يعد مقوماً بنائياً فنياً في تحفيز رؤية القصيدة، وخاصة حين يرمي الشاعر في هذا التشكيل مساراً رياضياً مخصوصاً كالمثلث والمربع والمستطيل والدائرة ويرمي من خلالها بلاغة بصرية أو رؤية بصرية ما تفرز مسار القصيدة وإيقاعها الصوتي والدلالي معاً ولعل أبرز الأشكال التي لاحظناها عند شعراء الحداثة هو

1- مثلث قائم الزاوية للأعلى

وقد أدرج تحت هذا الشكل العديد من القصائد نذكر منها:

قصيدة إلى وائل زعيتراً: ⁽¹⁾

كم يتظامن وجهك مع الوجوه التي كنت أعرفها

مرة إذا مررنا بتاريخنا

(1) سعي يوسف: الأعمال الشعرية، الليالي كلها، دار الهدى، دمشق، ط4، 1995، ص: 64.

بالموائى المفتوحة

بالقبائل .

وكذلك قصيدة وحدة:⁽¹⁾

لاحظت قليلا خطوات القطط اللائي هز بها التدريب

لماذا أحسست بأن اللوز يلاحقني

بأنى أعرف شيئاً عن أختين

تسيراً صباحاً مسرعتين

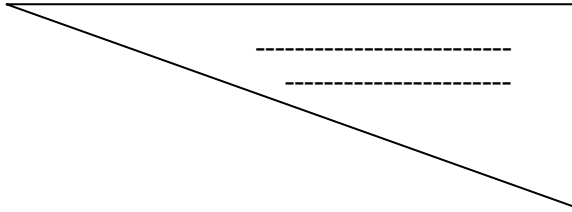
كل صباح

يتجه سعي في هذه الهندسة الشكلية إلى إبراز الأبعاد الصوتية للنص من خلال البنية الاختزالية التي أوردتها منطلقاً من البنية الكبرى في سطر واحد ثم عهد إلى اختزالها شيئاً فشيئاً حتى وصل إلى بنية صغيرة فيها تعبر عن الحالة النفسية للشاعر مشكلاً بذلك مثلثاً قائماً الزاوية من الأعلى.

وكذلك إحساس العجز الذي لازم الشاعر جعله ينزع إلى إبراز الانهيار الداخلي أو العجز الذاتي تدرج الأسطر وتلاشيها بالتدرج دلالة على الانطفاء والضعف أمام صعوبة الطريق ومساره والشاق الطويل وقد نجح الشاعر بوساطة تقنية الشكل المثلى القائم للأعلى في توجيه الزاوية صوب دلالة العجز وتجسيدها بصرياً عبر التلاشي البصري والضعف والانطفاء جسدهما نظرياً ولو تأمل القارئ الشكل الهندسي لتبدى له كما يلي:



(1) المصدر نفسه، ص96.



فمثلا في قصيدة: منزل المسرات

أكون في وسعي ألا أرى الموت

الذي أخشاه

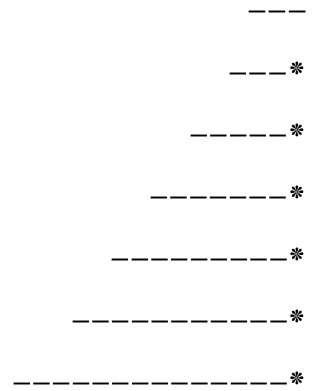
وأرهبه

وهنا في هذه القصيدة يسعى سعي يوسف الذي يروي كلكامش الذي يسعى إلى الخلود ورغبته في الحياة الخالدة ولكنه في المطاف يفشل بعد طول السهر والحرص والبحث والعمل على ما هو نافع ويجعله خالد لكن تتراجع الخطوات ويبدأ بالانزياح نحو الفشل.

هكذا هو الحال مع الشاعر فهو يبدأ القصيدة بقوة مفعمة، ولكنه يفشل فهو يعبر عن الانزياح النفسي له وعجزه وضعفه. فهنا طبقات تتلاشى تدريجيا شيئا فشيئا لتصل إلى ذروة التفريغ المائلة في تشطي الحروف وتلاشيها، وبذلك تنسجم الرؤية البصرية وإحساس الشاعر المتدفق بالألم والحرقة ولو تأمل القارئ النص لأدرك أن الشاعر اعتمد الشكل البصري هذا لتجسيد وتعميق إحساس التلاشي.

2/ مثلث قائم الزاوية للأسفل

لقد لجأ الشاعر إلى تقنية الشكل المثلثي ذي القاعدة السفلية لتجسيد المد البصري / الشعوري الذي تراكم شيئا فشيئا ليصل إلى قائمة الاحتراق والبوح الروحي والتلذذ بصدى صوت الشاعر فالمنعرجات بصرية تستطيع إيصال المبتغى الشعوري ولو حاول القارئ أن يرسم شكل المثلث بأبعاده لتبدى له هذا الشكل



وفي هذا الشكل ينطلق من مفردة واحدة فيفرد لها سطرا شعريا واحدا ثم تأخذ في التنامي والتوليد مستخدما البنية التكرارية لذلك حتى نصل إلى أقصاها في بنية كبرى كما تمثل ذلك في قصيدة تلمس⁽¹⁾ حتى يضيع

كان يرسم في جوفه سيدة

كان يرسم قبرا وعينين حوالتين

(1) يوسف سعي: الأعمال الشعرية، الليالي كلها، دار الهدى، دمشق، ط4، 1995، ص: 100.

وفي صوبه فجأة كان قلب يدق

إن قارئ هذه الأسطر يلحظ اعتماد الشاعر مثلث قائم زاوية إلى الأسفل، مؤسس على توجيه الخطاب نحو الآخر لمشاركته احساسه المولع بالفرحة وقد نجح الشاعر في ترسيم مشاعره وتجسيدها بصريا للقارئ، فهنا كان يتوقع ضياعه حيث كان يجسد ويرسم قبره ويصف عينيه التي تحومه الهالات الفرق والموت وإذا به فجأة إذ يستعيد فرحته فيه ويستعيد نشاطه ويحقق قلبه من جديد فيجيء.

وكذلك تشهد التقنية مثلث القائم إلى الأسفل في قصيدة إلى وائل زعيتر.

إن قارئ هذه الأسطر يلاحظ اعتماد سعي هذا الشكل الذي يوجه فيه مشاعره إلى وتجسيدها بصريا للقارئ فهو وجه خطابه إلى المتلقي الذي يريد أن يشاركه في مشاعره الفياضة في رغبة فلسطين وحبها لها هذا ما دفع به إلى نظم هذه الأسطر فهي مشاعر صريحة وفطرية تجاه بلد المقدس.

إن اعتماد الأشكال الرباعية عند شعراء الحداثة بكثافة عالية الدليل على الشكل الرباعي يمثل لهم القلب الفني الأكثر ألفة واعتيادا عليه لأن الكثير من مقطعاته أو رباعياته تعتمد القلب الشكلي البصري الرباعي وخير دليل على ذلك، (رباعيات الخيام) وغيرها كالموشحات الأندلسية مثلا، وتعد الأشكال الرباعية المعراج الفني للقصائد الحداثية في تحريض مقومها البصري خاصة في الدلالة على الحكمة الداخلية أو التحجر والعقم الوجودي أو ثبات الرؤية السوداوية القائمة في الكثير من السياقات في القصائد التي تتناول موضوعات جافة كالموت والسجن والوحدة، وهذا يعني أن الشكل البصري الرباعي يعد مقوما دلاليا لا غنى عنه في الإفشاء بدلالات القصائد والإفصاح عنها الشكل البصري وليس اللغوي فحسب مما يعني أن النص الحداثي مسكون بالتقنيات والايقاعات المختلفة التي تغني رؤيته وتحفز دلالاته النصية التي تتكشف دائما، وتفتح على الجديد يعتمد الشاعر على الشكل الرباعي بوصفه مدا بصريا يملك الفيتة الإعتيادية ومنطقه القفوي المتواتر مما يدل على أن الشاعر ما قصد بالشكل البصري دلالة ما، أو بلاغة معينة سوى خلق الايقاع التقفوي المنسجم مع الشكل البصري لتحقيق التلاحم ومن القصائد التي لجأت إلى تقنية الشكل الرباعي قصيدة انتهاءات⁽¹⁾ يقول فيها:

تركنا على رملة بين وهران والمغرب البربري

برانسناس وارتحلنا على زمن لائذ بالتخييل

الطيور ترافقنا والسفينة تندى من المطر

المتدافع والموج هذا الصباح الأخير وهذه

الصنوبرة المستقيمة، أعطيه النوم منثورة

وإذا المتلقي نظر إلى هذه القصيدة فإنه يلحظ الشكل الآتي



(¹) يوسف سعي: الأعمال الشعرية، الليالي كلها، دمشق، 1995، ص78.



وإن المتلقي حيال هذا الشكل الرباعي -هنا- يرى فيه أن الشاعر قد نجح في توظيف تقنية الشكل الرباعي ليجسد إحساسه الشعوري الراسخ بحبه لوهران وتعاطفه معها بصريا وليس شكلا لغويا فحسب. وهذا ما جعل المقتطف الشعري يتخذ شكله الرباعي المحكم تدليلا على احساسه الشعوري الثابت وتفعيل إحساسه بصريا تجاه وهران رغم أنها ليس وطنه لكنه أحبها وأغرم بها وأحب الطبيعة بها مدلا من خلال الشكل على إحساسه التعاطفي معه بكل ما فيها بالرغم ما فيها من سلبيات، لكنه يؤكد ويرسخ حبه وتعاطفه، وبما أن الشاعر لم يجد وسيلة إضافية مساعدة تدلل على هذا التوحد، والموقف الثابت حيالها سوى الشكل البصري لذا اعتمده مقوما بنائيا في إبراز هذا الإحساس الحبي الراسخ وكذلك الشكل الرباعي الثاني في الليالي كلها⁽¹⁾ يقول فيها:

يغادرني العمال

العمال الأموات

العمال القتلى

العمال الحريات

وحيال هذا الشكل نجده أيضا:



ففي هذا النموذج له دلالة على إحساسه المأزوم والمصير المؤلم الذي يقود العمال إلى الهاوية. وهو دلالة على الاختناق والتقرم الشعوري التي يقاسيها تجاه بلده فيجد نفسه منقادا إلى حافة الهاوية. هاوية الاختناق والتأسي الداخلي، وهكذا يأتي الشكل البصري الرباعي دالا على حالة الشاعر الحارقة والمستاءة تجاه وطنه الحبيب الذي يقاد نحو الهاوية، فالعمال لا يعملون لنموه إنما هم يتفانون ولا يعملون حتى وصفهم بالأموات القتلى.

(1) يوسف سعي: الأعمال الشعرية، الليالي كلها، دار الهدى، دمشق، ط4، 1995، ص: 78.

التصوير المشهدي

نجد هذه التقنية قد أدرجت كثيرا في القصيدة البصرية حيث أنها احتلت فضاء واسعا شاسعا كما لقيت القبول من طرف الشعراء المحدثين حيث أصبحت تقنية لا يمكن الاستغناء عنها في القصيدة، حيث أنها لقيت استحسانا من طرف الشاعر سعدي يوسف فهو عمل بها في ديوانه الليلي كلها في عدة مواضيع قبل الانطلاقة في الإشارة إلى مواضيع استعملها نعدم أولا إلى إعطاء ولو لمحة لكي تتضح الصورة حول التقنية، حيث يقوم الشاعر بتصوير وتقريب عدسة الكاميرا من المشهد الشعري المراد تصويره بدقة للمشاهد لا حسن منه قرب المشهد من إدراكه الذهني

وكذا هو الحال بالنسبة إلى شاعرنا يوسف الذي عمل دور المصور في قصائده ونذكر منها العديد وهذا عن طريق خطوات ولقطات تعددت تصوراتها من المشهد إلى آخر المشهد القريب جدا

وتنتظر امرأة في الحانة

كانت الحانة غريبة عن حانات "تورية مولينوس" التي

تبعد قليلا عن مدينة "مالقا" إنها في الواقع دكان صغير

ذو دكتين طويلتين وأربعة كراسي، دكان تدخله بعد أن

تصعد درجات أربعا من الشارع، أحد الكراسي الأربعة لعازف القيثارة

عبر الكوة تنتصب امرأة بملابس سوداء

تعد زجاجات البيرة واحدة واحدة

تمسد شعرا أبيض

عبر الكوة تمتد بملابس سوداء

وأكمام مشقوقة⁽¹⁾

هذا المقطع من قصيدة وقبل التحليل نشير إلى تعريف المشهد القريب جدا أي الإقتراب من

المشهد إلى حد الالتصاق تقريبا، لتركيز على جزء يسير منه دون أن تحيط بتمامه، أي تركيز على جزء محدد فقط⁽²⁾، وفيه تقترب من الكادر المراد تصويره بدرجة عالية جدا مركزة على كل جزء كأن تبين تفاصيل الرأس مثل العينين والفم والأنف جزء بجزء.

حيث في المقطع السابق يقترب الشاعر من المشهد المراد تجسيده بصريا، يجعل عدسة الكاميرا ملاصقة لترسم اللقطة بتمامها أمام عين القارئ وهي إبراز صورة المرأة في تلك الخانة، والتي تلبس ثياب سوداء ومكان تواجد الخانة والسوداء الذي سودها البيرة، فالشاعر لم يوجه عدسته نحو ملامح الوجه إنما اختار نقطة تفصيلية تركز على المرأة ولبسها الأسود داخل الخانة، وطريق اللجوء إلى الخانة حيث وصف المشهد

(1) يوسف سعدي: الأعمال الشعرية، الليلي كلها، دمشق، 1995، ص 68.

(2) المصدر نفسه، ص: 128.

بدقة واحترافية تشكل اللقطة داخل فكر الملتقى حتى تخيل نفسه أنه في المكان المراد تجسيده وجسد كذلك حركية المشهد.

المشهد المتوسط: وهو مشهد يتم فيه تصوير اللقطة من مسافة ليست بعيدة وليست بالقريبة أي من مسافة متوسطة تقع من منتصف لقطتين بعيدة وهذه اللقطة كل ملامح المشهد ⁽¹⁾ إن معظم جزيئات المشهد تحيط بنا فقط لكن تحيط بمعلمه دون أن تلم بكل عناصره

وفي هذا العنصر يقول سعي في قصيدة "تنويع على ثلاث أبيات"

بين منزله في المعزة والسوق درب يظله شجر مترب

وشناسيل بيضاء ببنية كل باب رتاج وكل الكوى

تستدق نهاياتها مغلقات عن النور، كلب وحيد

تكاد الرطوبة ان ترتى حجرا في الرئات

الظهيرة واقفة يعول الكلب يهدأ من عضة

سقطت كالورقة⁽²⁾

أرى الأشياء ليس لها تبات وما أجسادنا إلى نيات

وهنا يجري موقف الوصف فيوجه المشهد بعد سنة الكاميرا فيقوم بتوجيهه فهنا هو يقرب كاميرته من الشخصيات بقدر ما يرتكز على الأماكن، والممر من المنزل والسوق وكذا الكلب فهو جسد البيئة المحيطة به بدل الأجسام.

المشهد البعيد: هو يصور اللقطة عن بعد بحيث يلتقط المشهد ب كله دون توقف تفاصيل وهي لقطة مشهدية تامة يحيط بالمشهد من جوانبه كلها دون أن يغرق في تفاصيله الكلية الجزئية سمي بالمشهد البعيد⁽³⁾ حيث الشاعر فيه لا يرصد كل التفاصيل فهو يركز على المشاهد المجتمعة ولقطة البعيدة أكثر إماما من السابقة

وهنا يقول سعي بغداد الجديدة

تأثيني في الهاجرة المتغيرة

تأثيني كل مساء يخطفه

بنجم المساء

في المقهى تجلس حول الشاي المر

في السوق تتبع الجبن

وأكباد الجاموس⁽⁴⁾

(1) سان نيرس: الأعمال السينمائية، نقلا عن الصفرائي محمد، تشكيل البصري في الشعر، دمشق، ط3، 2008، ص23.

(2) سعي يوسف: الأعمال الشعرية، الليالي كلها، دمشق، ط4، 1995.

(3) صفرائي محمد: تشكيل البصري في الشعر، دمشق، 2008، ص: 236

(4) يوسف سعي: الأعمال الشعرية، الليالي كلها، دمشق، ط4، 1995.

وهنا الشاعر يقوم برصد المشهد الذي أراد تصويره فيرصد المشهد بكليته (المقهى، السوق) فهو لجأ إلى المشهد البعيد ليرصد المشهد بتمامه، دون انقطاع أو تشويش بصري وبهذا تحقق التفاعل الذي يريده مع لقطته البعيدة التي تجعل المشهد تاما وواضحا في الآن ذاته، وهذا دليل الشاعر يمنح الحياة لمشهده في تمثيله للواقع البغدادي دون أن يحايثه بتمامه في حين أن الصورة تعايش الواقع وهي حقيقة تغدو صورة مجتررة من الواقع.

وهكذا نجد أن التوظيف المعاصر للتقنيات الطباعية والكتابية والمختلفة لم يكن شكليا بل أسهم في إنتاج الدلالة الشعرية، وبذلك خرج عن الشكل الكتابي التقليدي ووضع القارئ في مواجهة مع النص الشعري الحديث، الذي أصبح في حيز الرؤية البصرية المباشرة به وهذا يؤكد على وجود علاقة واضحة في الشكل الكتابي للقصيدة والمضمون، لذلك عمد الشاعر على خلق أشكال شعرية كتابية مختلفة تتسق مع مضمون التجربة الشعرية التي يتم نقلها إلى المتلقي أو القارئ، ومن ثم كان التشكيل المعاصر لنصه الشعري وفق تشكيل خارجي محدد يقتضي من القارئ إجمال النص كله بنظرة شمولية، والربط بينه وبين المضمون مما أسهم أن تخرج المتلقي من سلبية بل أصبح دخلا في إنتاج الدلالة وخلق تفاعل إيجابي حركي مع النص مما دفع قارئ النص الشعري الحديث إلى الالتفات إلى جماليات الشكل وعلاقاتها بالتجربة الشعرية للشاعر.

لقد لعبت الأشكال الهندسية وعلامات الترقيم المختلفة على تغذية النص بدلالات متعددة ومختلفة ووظائف جديدة وخرجت في الغالب على نمطية الدلالات القديمة المألوفة فأدت إلى تقصي وظيفتين شكلية ودلالية وفي بعض الأحيان أدت وظيفة صوتية، من حيث كونها تساعد على قراءة المكتوب حسب نطقه شفويا، ومن هناك كان اهتمام المبدع المعاصر بالشكل التقليدي كبيرا على مستوى المفردة التي تم تحركها عبر فراغ الصفحة وعلى مستوى السطر الشعري، وكذلك عبر تفكيك المفردة إلى وحدات صوتية وانتهاء بشكل الهندسي الخارج للمقطع الشعري، وقد جاء ذلك متمما للمضمون الذي عبرت عنه القصائد كما أفاد النص الشعري الحديث من تقنية الفراغ والنقاط لإنتاج الدلالات وإيحاءات تشاكس المتلقي الذي يساهم على إنتاج النص عبر تأويله الخاص بعد تأمل النص الشعري بفضائله وبفصائله الشكلي التصوري.

وأخيرا وإجمالا لا نرى أن القصيدة المعاصرة تتقدم على خطى التعبير الفني الموصول بالبصر أولا، وأصبح ركنا أساسيا من أركانه شأنه شأن الفنون البصرية كلها، وهذا يساعد على إعادة إنتاج النص الشعري وفق معطيات بصرية مغايرة لكل ما ألفناه طوال التاريخ الشعري.

الختام

بعد الجهد الذي بذلته في إنجاز هذا البحث العلمي المتواضع المتعلق بسيميائية التشكيل البصري لدى يوسف سعدي الليلي كلها أنموذجا والذي حاولت من خلالها الوصول إلى الكيفية التي تعامل بها سعدي مع النص الأدبي وإن كان الحق تداول بعض النتائج التي كانت مرجوة وهي التي أحسب أنني أثبتتها خلال تداول الأفكار والمواضيع المسطرة في فصول بحث وقد تم حوصلتها في النقاط التالية

- الشعر عند العرب فطرة ابداعا لغويا أدواته الرئيسية اللفظ ومادته المعنى واهتم به العربي لأنه رافدا من روافد تفكيره.

- الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى وهو تعبير جميل بشفرة لغوية فنية منغمة بين مرسل معلوم ومتلقي مجهول وهو نوعان عمودي وحر.

- الشعر العمودي أو القالب الكلاسيكي الذي ابتدأ به الشعراء الأولين ذو الشطرين وقد حدد المرزوقي مميزاته وحصرها في سبعة مميزات

- الشعر الحر هو ما تأتي استحداثه نقضا للتقديم يقوم على التفعيلة ومن الذين أبدعوا فيه نزار قباني، نازك الملائكة

الشعر حركة تصل إلى أوائل القرن العشرين لأنه فكرة جديدة، وأول قصيدة فبه الكوليرا بيروت عام 1947م ثم ازهار ذابلة 1947

اعتبر الشعر الحر مجهول لدى العرب لأنه كتب به فقط العراق من خصائصه من حيث البنية الإيقاعية في المفهوم والشكل

في بنيته الإطارية الخروج عن البيت والانتقال إلى السطر الشعري ثم الجملة الشعرية ثم الجملة الاستغرافية، تنوع في القوافي ، وغيرها من مظاهر التجديد في القصيدة المعاصرة.

- ظهور القصيدة النثرية بشكلها الصارخ النافي والمتمرد على القيود الخليلية

- الممثلون الرئيسيون لها أنسي الحاج ، يوسف الخال، وأدونيس

- من الرافضين لقدموها لأنها ترفض الجمع بين متناقضين الشعر والنثر.

- هي نوع من الأنواع الكتابية ذات الأصل اللبناني وهي تحمل ثورة ضد عمود الشعر نفسه كانت رافضة ثائرة على الاشكال القديمة.

- عملت القصيدة على ايجاد إيقاع يتوافق والتطور الحادث الذي يشهده العصر لذا حرصوا أشعارها على القيمة الصوتية للمفردات وتراكيبها في النص.

- (الكتابة مسكني الوحيد) محمد بنيس

- الكتابة اختلاق وابداع.
- الكتابة مع أدونيس فصولاً يحدد ما هو موجود وإنما يحاول إزالته تماماً ليبنى محله بناءاً جديداً.
- الكتابة مع يوسف الخال الشاعر الذي ثبت فرديته وهو يعمل على الإتيان بالجديد والرغبة في تحصيل حاصل مغاير ومختلف.
- العتبات النصية هي بمثابة مفتاح للقارئ من الدخول إلى أغوار النص الرئيسي وذلك لما تحمله من دلالات ظاهرية وباطنية لتسهيل عملية التواصل بين القارئ والمبدع.
- لا يمكن لأي قارئ أن يتجاهل العتبات النصية فهي رسالة المتلقي من القارئ
- تكمن أهمية العتبات في إمكانية فهم النص والإحاطة به من جميع الجوانب
- غلاف الديوان عبارة عن فضاء من الدلالات لما يمارسه من وظيفة إغرائية وجاذبية الذات المتلقية.
- الأشكال الهندسية هي التي تستطيع أيضاً أن تضيف مفاهيم كثيرة إلى النص الشعري عبر لوحات مختلفة الضلوع والأشكال.
- يوسف سعدي نراه يتجه في أنواع الهندسة الشكلية للتعبير عن أغراضه وهي التعبير عن حالته النفسية ومشاركة القارئ، أو القارئ في وجهات نفسه وآلامها.
- نوع سعدي في استخدام التكرارات بأشكال متنوعة ويستعين به لبيان أحاسيسه الثقيلة فهو تكتيك يزيد قوة قصائده جمالاً.
- يعيد تشكيل الفراغ جز لا يتجزأ من إيقاع القصيدة التكويني.
- توظيف الظواهر البصرية يضيف أبعاداً جمالية ودلالية في جسد القصيدة
- وظف سعدي علامات الترقيم على أشعاره كي ينبه القارئ وتدعوه لتأمل في كلامه ومن المواقف التي يرسمها، متخذ الصمت في بعض هذه المواقف باستخدام الفراغ والتتقيط لما تسبب في ربط لسانه عن التكلم أما المشاهد المدهشة والمؤلمة، وقد وظف التتقيط والصمت لجسد آلامه، وعورات وطنه والمصائب التي حلت به ومنفاه لدى القارئ ويوقفه شغل باله فلا يتركه يمر هكذا أو لا يتركه بسرعة فتغيب عنه أغراض الشاعر.
- استخدم البياض في سبيل عرضه هو الكشف عما في ضميره من آمال وآلام ليست مجرد أشكال أتت اعتباطاً، ليساهم المشارك أي المخاطب في آلامه ويرسم نفسه المتبعثرة المتألمة، ويأتي بالأشكال الهندسية ليعبر عن حالته النفسية وبيان ما يؤذيه من الوحدة والغربة والبعد عن الأهل، وما يعانيه من عدم اهتمام الآخرين به وتركهم له.

قائمة المصادر

والمراجع

1-La Loe, la marque de titre disposifs sémiotique d'un pratique, Paris

- 2-إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار العلم العربي
- 3-إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي، دار العلم العربي
- 4-ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار المعارف
- 5-ابن فارس، الصاخبى في فقه اللغة وسنن العرب، تحقيق أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية
- 6-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر
- 7-إحسان عباس، إتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار علم المعرفة
- 8-أحمد بن علي قلقشندي، صح الأعشى في صناعة الأنثى
- 9-إدريس نقوري، مدخل إلى عتبات النص، مكتبة الآداب المغربي
- 10-أدونيس سياسة الشعر، دار الآداب
- 11-أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة
- 12-أدونيس، ها أنت أيها الوقت، دار الآداب
- 13-الأمدي، الموازنة بين أبي تمام، البحري، دار المعارف
- 14-اميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية، دار الكتب العلمية
- 15-جابر عصفور، مفهوم الشعر، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة
- 16-الجاحظ، ثلاث رسائل للجاحظ، رسالة القياس، المكتبة السلفية
- 17-جهاد فاضل، أدباء معاصرون، دار الشرق
- 18-حسين الغري، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دار البيضاء
- 19-الحصري القيرواني أبو إسحاق إبراهيم، زهر الآداب وثمر الألباب، دار إحياء الكتب العربية
- 20-دكتور الطاهر أحمد المعاصر، الشعر العربي المعاصر، دار المعارف
- 21-رياض صالح جنزلي ومحمد حامد سليمان، معهد اللغة العربية
- 22-السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة
- 23-شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال
- 24-صلاح عبد الصبور، أساليب شعرية معاصرة، دار الآداب
- 25-عبد آلاف بلعابد، عتبات ج جنيت من النص إلى المناص، دار العربية للعلوم
- 26-عبد الجليل ناظم، الكتابة والجسد في أعمال بنيس، مكناس

- 27- عبد الله راجح، مجلة الثقافة الجديدة
- 28- عبد الناصر الهلالي، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، منتدى سولاريكية
- 29- عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب
- 30- عدنان علي رضا، النحوي مع مصطلح العمود الشعري، دار إحياء الكتب العربية
- 31- عدنان محمد، بنية اللغة في المشهد المغربي الجديد، مجلة عالم الفكر
- 32- علي عشري زيد، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، القاهرة
- 33- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، دار النشر
- 34- فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للنشر
- 35- قارح المسرحي، الحداثة في فكر محمد أركون، الدار العربية للعلوم
- 36- القاضي جرجاني، الوساطة بين المشي وخصومه، دار إحياء الكتب العربية
- 37- كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم
- 38- كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين
- 39- محمد إبراهيم، بوشة دراسات في الشعر العربي، دار المعارف
- 40- محمد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط شركة في الطباعة
- 41- محمد الصفواني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، دار توبقال
- 42- محمد بنيس، القصيدة والصمت الحق في الشعر، دار توبقال
- 43- محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة
- 44- محمد بنيس، حادثة السؤال المركز الثقافي العربي
- 45- محمد بنيس، طيافة الآخر في القصيدة الحق في الشعر دار توبقال
- 46- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة
- 47- محمد بنيس، مساءلة الحداثة، درا توبقال
- 48- محمد حماسة، البناء العروضي للقصيدة، دار الفكر القاهرة
- 49- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ودار الثقافة
- 50- محمد محمد، المكون البصري في القصيدة الحديثة، دار توبقال
- 51- محمد مفتاح، دينامية النص الشعري، المركز الثقافي العربي
- 52- محمد منصور، الشعر والتصوف، دار الأمين للنشر والتوزيع.

- 53-المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مطبعة لجنة وتأليف للنشر
- 54-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين
- 55-نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني
- 56-وليد قصاب، قصبة العمود الشعري القديم، المكتبة الحديثة
- 57-يوسف سعدي، ديوان الليالي كلها أنموذجا، دمشق
- 58-يوسف عز الدين في الأدب العربي، دار العلوم

الفهرس

فهرس المحتويات

الرقم	العنوان	رقم الصفحة
مقدمة	أ-ب-ج	
الفصل الأول: الشعر المعاصر وتعدي نحوية الأنموذج الأعلى		
	المبحث الأول: الشعر الحر وتخطي هيمنة الشعر العمودي	4-3
1	الشعر	6-5-4
2	الشعر العمودي	10-6
3	الشعر الحر	12-10
	المبحث الثاني: قصيدة النثر وتفجير أزمة الإيقاع	19
1	تعريف قصيدة النثر (لغة - اصطلاح)	23-20
2	نشأة قصيدة النثر	24-23
3	البنية الإيقاعية	28-24
	المبحث الثالث: الكتابة وتفضة القصيدة (بنيس - الخال - أدونيس)	28
1	الكتابة	31-28
2	نشأة الكتابة وتطورها	31
3	ملاحم علم جمال الكتابة	32-31
4	الكتابة عند أدونيس ويوسف الخال وبنيس	38-32
5	الجنون المعقل	47-45
الجانب التطبيقي		
الفصل الثاني: التشكيل البصري ويوسفه سعي		
	المبحث الأول: الكتابة عبر المحو ورهانات تأويل	50
1	الكتابة عبر المحو ودينامية التأويل	50
2	علامات الترقيم	54-51
3	البياض والسواد	58-55
	المبحث الثاني: شعرية العتبات وجدل التمثيل	58
1	عتبة العنوان	59-58
2	عتبة اسم المؤلف	62-61
	المبحث الثالث: هندسة الكتابة ودينامية التأويل	62
1	مثلث قائم الزاوية للأعلى	65-63
2	مثلث قائم الزاوية للأسفل	65
3	الشكل الرباعي	67-66
4	التصوير المشهدي	70-67
	خاتمة	72-71
قائمة المصادر والمراجع		