الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة

معهد الآداب و اللغات : قسم اللغة و الأدب العربي

المرجع :.....

دلالات الكتابة البصرية في ديوان "هذا الأزرق" لمحمد بنيس
ـ أنموذجا ـ

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: لغة وأدب عربي التخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة: إشراف الدكتور(ة):

* آسية محروق * وفاء مناصري

السنة الجامعية: **2020/2019**

بسم الله الرحمن الرحيم

دعـــــــاء

اللهم إني أعوذ بك من علم لا ينفع

ومن قلب لا يخشع

ومن نفس لا تشبع

ومن عين لا تدمع

ومن دعوة لا يستجاب لها

والحمد لله رب العالمين

شكر وعرفان

عندما يكون الإعتراف بالجميل دينا في أعناق الاوفياء، وحلة في ظلال الأصفياء، أرفع شكرا خالصًا لله عزّ وجلّ، أن حباني بعنايته وعطفه، وبعد حمد الله وشكره

أتقدّم بجزيل الشكر وخالص العرفان إلى:

صاحبة الإشراف

الأستاذة الفاضلة

"وفاء مناصري"

التي استطاعت بجدارة أن تحقق المعادلة الصّعبة بين العلم والتواضع، فلها منّي كل الوفاء والتقدير.

ثمّ للأساتذة لجنة المناقشة لما تجشموه من عناء قراءة البحث، وتقويم ما فاتني، فالكمال لله جل ثناؤه، وإن أضع بحثي هذا بين أيديكم الكريمة، وأكون شاكرة لكم سلفا لما تبدونه من ملاحظات وتوجيهات سديدة، وأسترشد بما توجهونه من أراء وأفكار وتقويم تجربتي البكر.

كما أشكر كل من ساهم في إعداد هذا البحث ولو بكلمة طيبة.

إهـــداء

آثرت سفرًا يختلف عن كل الأسفار، فكان سفري هذا على ورق أبيض لأرسم بكلمات برزخية تفاصيل رحلة أدبية.

أهدي من عمق القلب والجوارح توهجات هذا الجهد المضني إلى التي كانت لي في الحياة سندا، ورافقتني في درب كله أشواك... تدمي قدميها...وتترك الطريق المعبدة لأسير عليها... أتعبتها الأيّام، أعطتني مشعلا وشجعتني على السير وحدي... فكانت تضحيتها نصرًا لي...

أهدي هذا العمل إلى الرجل المعطاء سفير الأمل والخير والإصرار "أبي الغالي"إلى الذين تألّموا لآلامي فكانوا سندا لي: إخوتي وأخواتي.

إلى كل من جمعتني بهم الأقدار وكانوا لي فيضا من الحب والإحترام، فتمنوا لي النجاح، وإلى الرافعين أكفّهم إبريق ماء للوضوء، إلى هؤلاء جميعا أهدي هذا الجهد.

مقدمـــــة

مقدّمة:

تأتّى للقصيدة العربية المعاصرة مكنة الولوج لمعالم الخلق والتجديد من خلل الإنعتاق عن أسر الرجعية وثبوتية القالب لتساير بذلك الحراك الحداثي الشعري، وتنفتح على مغامرة الحداثة الشعرية، وعلى إثرها انفلتت من الإنشادية إلى البصرية، التي اتّضحت معالمها مع أوّل موجة تجديدية وهو "الشعر الحر" الذي فتح ومهّد سبيل الثورة والتجديد، وقد مثّلت قصيدة "الكوليرا" ل"نازك الملائكة" وقصيدة "هل كان حبّا" "للسيّاب" باكورة هذا التحديث الشكلي الذي غمر أسطر القصيدة العربية، وتمكن من أن يكسر جمود الكلاسيكية وتراتبية البحور الخليلية. هذه الحركة وما سبقها من محاولات تأسيسية محتشمة هو ما أسفر عن ميلاد قصيدة أخرى أكثر جرأة ومحدودية وذو أصول غربية، هي ما اصطلح عليها عندنا ب"قصيدة النثر" التي على الرّغم من غرابتها والرفض اللاذع الذي تلقّته، إلاّ أنّها أثبتت أحقّيتها وشرعيتها كجنس أدبي تخطّى صرامة العروض، وكذا الإعلاء من شأن الإيقاع، ما أدّى إلى الخروج بكتابة جديدة هجينة لا بداية ولا نهاية لها، وقد كان للشعراء المغاربة الدّور الكبير في خلق هاته الآفاق المغايرة للقصيدة المعاصرة، ومنهم "محمد بنيس"، و"عبد الله راجع" و"أحمد بلبداوي"... الذين جعلوا من نصوصهم ما هي إلاّ علامات خرساء في تبْنين النّص بشعرية المحو الحداثية، وكذا استثمار كل التقنيات البصرية التي كسرت قيود التبعية وحطّمت نظام كتابة المألوف.

إنّ هذا الكلام العام يحتاج إلى التدليل بتجارب شعرية أخلصت نيّتها في استثمار هذه الأبعاد الجمالية. وبذلك انفرد البحث هاهنا في سعي منه استقصاء هاته الجهود التي حملت على عاتقها كل معاني الرفض والثورة من أجل إحداث المفارقة في النص الشعري المعاصر، والتي آثر البحث عرضها مستتبعا إياها بإحدى إبداعات "محمد بنيس" لنلتقي مع عمله الشعري "هذا الأزرق" الذي أتقن فيه المراوغة بين الصمت والكلام، بين الكتابة والإمّحاء ، فأصبح شعره فسحة يجول فيها فكر القارئ بين تأويلات عديدة يتقبّلها البياض الخالي من الدوال اللسانية.

بذلك كانت انطلاقة هذه القراءة من مجمل الإشكالات التي أثارت فضول البحث، ودفعته للإجابة والكشف عن الخفي في هذا النص الذي يأبى أن يقول شيئا، من هذه الإشكالات:

ـ كيف تأتّى للقصيدة المعاصرة تفجير سكونية القصيدة العربية والإنفلات من قيد التبعية، وبالتالي الإنفتاح على مغامرة التشكيل البصري والإنصات إلى بوح الصمت؟

ـ ما هو الجديد الذي أقدمت عليه القصيدة البصرية؟ وما هي الإبدالات التي اقترحتها لتحقيق الميز والمغايرة؟

ـ كيف تأتى للقصيدة المعاصرة مكنة تعرية اللغة والولوج إلى بواطن الممكن منها؟

ـ ما التحول الذي صنعه "وضع الجسد" كمعادل للتغيير من خلل الإنصات إلى رغباته؟

ـ إلى أي مدى استطاعت القصيدة المعاصرة أن تحقّق تميّزها وتحدث الفارق بينها وبين ما سبقتها؟

وبمقتضى هذه التساؤلات تم وسم البحث ب: **دلالات الكتابة البصرية في ديوان "هذا الأزرق لمحمد بنيس.**

على هذا الأساس استند البحث على عدّة دراسات وأطروحات مرجعية قاربت الموضوع نجد:

ـ قضايا الشعر المعاصر "لنازك الملائكة".

ـ قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا هذا "لسوزان برنار".

ـ الشكل والخطاب ل"محمد الماكري".

ـ كلام الجسد "لمحمد بنيس".

كما أنّ هذا البحث لا دّعي لنفسه أسبقية الخوض في موضوع الكتابة البصرية، بل كانت هناك دراسات عديدة سابقة ثمّنت تلك الجهود، وأثرت خزينة الأدب، نحو ما قدمه، محمد الماكري والباحث جيلالي كويرات وغيرهم.

وإجابة على ما خلا طرحه من إشكالات، تمّ وضع خطة ممنهجة موزعة على النحو الآتي: مقدمة، فصلين، وخاتمة.

حيث ورد الفصل الأوّل الموسوم ب: "تحوّلات القصيدة المعاصرة وإبدالاتها"، وفيه تمّ الوقوف على ثلاثة مباحث.

أوّلهم "الشعر الحر" أين تم دراسة الإنطلاقة الأولى التي بشرت بظهور قصيدة تجاوزت قيد الخليل والإرتهان لتلك المتعاليات التقعيدية، وبالتالي النزوع نحو الحرية التي امتثلت لها "نازك الملائكة" وأتباعها بناءا على ما قدّموه من أساسيات ومسالك مهّدوا بها للثورة على الشكل الشعري القديم.

أمّا المبحث الثاني الذي كان تحت عنوان "قصيدة النثر" فقد طرح إشكال تهجين الأجناس الأدبية، الذي قضى بدوره على نظام التبعية، فشكل قفزة نوعية في تاريخ الأدب، أين زالت الحدود وتماهي الشعر بالنثر، وهو ما أسفر عن انبثاق شعرية جديدة انطبعت بقيم الرّفض والخرق.

في حين انفرد المبحث الثالث بالبحث في "شعرية الكتابة" ذلك بالحديث عن معالمها الجديدة التي خلخلت بها فكر المبدع والمتلقي على حدّ سواء، بقصر عباراتها، واتساع فوهة الصمت فيها بما يستثمره من معطيات بصرية، كل هذا كان من شأنه أن يحدث الفارق، ومن ثم التفرد بتشكيلات جديدة يتمرّسها المبدع ويبحر في عالمها اللا نهائي المتلقي.

أفضى الفصل الثاني المسوم ب: "دلالات الكتابة البصرية ورهانات اللا شكل في ديوان "هذا الأزرق" لمحمد بنيس" إلى تبيّن سمات هاته التجربة الشعرية المعاصرة، ومحاولة الكشف عن أبعادها وقد تمت هذه القراءة تحت ثلاثة مباحث.

أوّلها ما خصّص بدراسة أولية "للعتبات النصية" التي لا ننكر أهمّيتها في الخطاب الشعري المعاصر، كونها أولى العتبات التي تصافح بصر المتلقي فتكون مؤشّرا دالا لما يختبء داخل النّص.

أمّا المبحث الثاني والمعنون ب: "الفراغ وجدل الدلالة" فقد تم التطرق لماهية الفراغ الذي شكّل لبنة أساسية في النّص المعاصر، لذلك تعيّن علينا الإنصات لبوح الصّمت،

ومحاولة استكناه دلالاته، انطلاقا مما تم اختياره من قصائد كان فيها هذا الأخير مشكلا ومتمّما.

في ختام الفصل تم وسم آخر مبحث ب: "لا نهائية الكتابة المتأيقنة" حيث كان من الضروري فيها الوقوف على سيميائيات "ساندرس بيرس" لقراءة الشكل المختلف الذي ينضخ بعديد العلامات البصرية والذي تمرّسه "محمد بنيس" في ثنايا ديوانه.

وتلبية لهذا المقتضى اعتمد البحث بعض أليات المنهج السيميائي بوصفه الأنسب لمعالجة مختلف الإبدالات البصرية التي جادت بها المكتبة العربية المعاصرة.

وككل الدراسات الأكاديمية لا يمكن أن يفلت بحثنا من الصعوبات التي واجهتنا ونحن بصدد إنجازه والتي تكمن في:

صعوبة التعامل مع الجهاز المفاهيمي للسيميائيات، وكذا كتابة "محمد بنيس الجد صعبة، خصوصا مع قصائد الديوان المشتغل عليها التي لا تعرف بذاتها إلا بعد شوط وجهد كبير من القراءة.

في ختام الحديث لا بدّ من أن نقف أمام حق الشكر الذي نرسله ممتنين إلى كل من رافقنا في إنجاز هذا الجهد من أساتذة وزملاء ونخصّ بالذّكر الأستاذة المشرفة "وفاء مناصري" التي لم تبخل علينا بكتبها وتوجيهاتها القيّمة ما حفّزنا على العمل الجاد قراءة وبحثا، فنعم الأستاذة المشرفة كانت.

نتمنى في الأخير أن نكون قد وفقنا في تقديم لبنة في دراسة هذا الضرب من الكتابة، التي عنتت بالكتابة البصرية.

الله الموفق ولا حول ولا قوّة إلا بالله العلي العظيم.

الفصل الأوّل:

تحوّلات القصيدة العربية

و

إبدالاتها

الفصل الأوّل: تحولات القصيدة العربية وإبدالاتها

المبحث الأوّل: الشعر الحر ورهانات التجديد

المبحث الثاني: قصيدة النثر

المبحث الثالث: شعرية الكتابة وإبدالاتها

تمهيـــــد:

عرفت القصيدة العربية عبر مسار تاريخها الطويل مراحل انتقالية متنوعة، مسّت جانب الشكل والمضمون معا؛ فبعد أن كان الشعر العربي منصاعاً إلى وثوقية المتعاليات التقعيدية إذْ هيمنتْ عليه الدال العروضي ركحا من الزمن، فلم تتأتاه مكنة الإنعتاق عن أسره، الأمر الذي رسم له هندسية ثابتة قوامها نظام الشطرين تتخللهما فجوة من الصمت المنتشر شاقوليا تبعا لتوقف الإيقاع ضمن كل شطر.

"هكذا تعوّد المؤلفون على العلم خلال إحدى عشر قرونا من الزمان، ليس فيهم من حاول التجديد فيه"[1]، باستثناء تلك المحاولات التي ثارت على الذاكرة نحو ما نتوسّم وجوده لدى أبي نوّاس وأبي تمّام وكذا ما تعقّبهم في الموشّحات، وشعر الدوّل المتتابعة علما أنّ هذه المحاولات لم يكتب لها الدوام على صعيد أوسع إلاّ ما تمّ على يد الشعراء الحديثين وكذا المحدثين ممّن رفضوا التقاليد الشعرية القديمة، التي حدت من قدراتهم التعبيرية وقيّدت إبداعاتهم الفنية، فكان "توجه الشعرية العربية الحديثة نحو حسم قضية حداثة الشعر العربي من خلال إحداث الشرّخ والقطيعة على مستوى النموذج الشعري ذي البنية الإيقاعية الخليلية".[2]

فالقافية الموحدة، والمعاني الضيقة، والألفاظ الرتيبة... كلها دفعت بالشاعر الحديث إلى إبداع طرق حداثية تتماشى وروح العصر فكما **قال يوسف الخال:** "القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها، الوزن الخليلي مات بفعل تشابك حياتنا وتشعّبها، وتغيّر سيرها، وكما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته".[3]

---

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

[2] سعيد أراق، قصيدة النثر في ضوء الحداثة نحو اللا نمط أو مسار إلغاء التغاير، مجلة علامات، جدة، نوفمبر، 2010، العدد 71، مج 18، ص107.

[3] أخبار وقضايا، شعر ع 3، 1957، ص144، نقلا عن، فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص61.

من هنا نفهم أنّ الشاعر العربي تخطّى الأنموذج من منطلق المغايرة الفارقة في دعوة منه لتجاوز الطرح الخليلي والإنفلات من إسار القصيدة السمترية " التي صدئت لطول مالامستها الأقلام، وألفتها أسماعنا ولاكتها أقلامنا حتى مجتها وتقيأتها...".[1]

أدّت هذه الدعوة إلى ميلاد قصيدة عربية قصيدة التفعيلة/ قصيدة النثر، زعزعت صرح سكونية القصيدة التقليدية لغة وصورة وموسيقى، لترسم في مكانها ملامح قصيدة جديدة تتماشى والذوق المستجد.

أتاحت القصيدة العربية الحديثة للمبدع إمكانات كبيرة للتعبير عن رؤاه، حيث أصبحت القصيدة تخضع لطوعيّة الشاعر، وهو ما أتاح للشاعر الحداثي انفتاحه على آفاق جديدة تجريبية في ممارسته للكتابة، وابتكار أساليب انحرفت عن السائد المألوف، فكانت قمة تلك التجربة مغامرة الشاعر من خلل موقف "انفصاله عن العالم المعلوم المرئي، المتناهي الأبعاد والحدود إلى عالم لا مرئي، لا متناهي الرؤى والمعالم، إنه عالم
اللا وعي والمجهول"[2]... عالم الخلق والإبتكار... وهو ما أعطى للقصيدة مفهوما هجينا تتداخل فيه جل الفنون، وبذلك كان انتقال القصيدة من مرحلة التلقي السمعي إلى مرحلة التلقي البصري.

فكما "كنا نقول (إن المعنى في بطن الشاعر) غير أن زمامنا هذا سرق المعنى من بطن الشاعر ووضعه نارا حارقة في بطن القارئ"[3] وهو قول يصلح لأن نسقطه في هذا المقام.

[1] يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص54.

[2] إلياس مستاري، حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2014/2013، ص41.

[3] عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة العربية والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005، ص103.

هذه التحولات التي عرفتها القصيدة العربية على مدار عصورها المختلفة من خلل انطلاقتها التي كانت "ضد ثبات الشكل وانفلتت بحرية كاملة في لا نهائية الخلق الفني من خلال استيلاد رؤى جديدة وطرائق غنيّة غير مسبوقة".[1]

هو ما سعى البحث إلى تقديمها في هذا الفصل، ذلك في تعاملها المباشر للمفارقات التي خلخلت صرح سكونية الشعر العربي.

[1] أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء، القاهرة، 2000، ص99.

المبحث الأول: الشعر الحر ورهانات التجديد.

تخطّى الشعر الحر معاقل الطرح التقليدي ومعايير السموقة الخاضع لسلطة الذاكرة الأحادية التوجّه علما أنّ الفنون جميعها "تتعرض على اختلافها إلى هزات تطورية عنيفة، مثلما تخضع الأمم وسائر الأجناس إلى تطورات تقدمية حاسمة".[1]هو ذا حال الشعر العربي، الذي أحدث خلخلة لنسق الطرح الخليلي ـ الذي كان في يوم ما عمود الشعر ولا يمكن تجاوزه في أي حال من الأحوال ـ.

حيث شهد تاريخ الشعر العربي محاولات عديدة استهدفت الخروج على قيود الشعر التقليدية، ولقد كانت هذه المحاولات ترتبط بالتطورات العامة التي عاشها المجتمع العربي[2] ومن ثمة كانت ثورة الشاعر في العصر العباسي، "الذي يعدّ مرحلة انتقل فيها العرب من ظروف الحياة البدوية إلى ظروف الحياة الحضرية"[3]، أن تحدث الفارق بعد أن امتدّت "أيدي الشعراء ـ بفعل التحرير ـ إلى محاولات الخروج على الشكل التقليدي الموسوم بالبيت الشعري بشطريه المتساويين في بناء أفق متواز، ولكنها محاولات فردية جاءت حرجة".[4]

ويمكن للباحث أن يشير مثلا إلى محاولات "بدأ بها أبو العتاهية فنظم بأوزان لم تعرف قبله، كما حاول هو وآخرون الخروج على القافية الموحّدة (...)".[5]

كما لا يمكن للباحث هنا أن يتحدث عن هكذا محاولات دون الإلتفات إلى ذلك الدّور الذي مثّله شعراء الأندلس، والتي أعطت الشرارة الأولى للخروج على "جغرافية النص عندما استحدثوا الموشح... وذهب بعضهم إلى بناء موشحته على شكل شجرة أو وردة، فكانت

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، تقديم عبد الهادي محبوبة، مكتبة النهضة، بغداد، ط3، ص8.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص11.

[3] عامر بن أمحمد، الخطاب الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2016/2015، ص8.

[4] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2006، ص69.

[5] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص11.

الموشحة عالما يعج بحضور الطبيعة، وبالكائن الإنساني... وكأن المبدع الأندلسي أراد الإرتماء في أحضان الطبيعة ودخول النص الشعري في إهاب شجرة أو وردة".[1]

إضافة إلى الدور الذي أدّاه شعراء الأندلس نجد محاولة الرائد الفذ "الشاعر اليمني علي **أحمد باكتير**الذي قام بترجمة مسرحية (روميو وجوليت)، إلى اللغة العربية بأسلوب شعري، يقول في هذا الصدد:"إننا إذا أردنا أن نوجد المسرحية الشعرية عندنا فإن الأصلح لذلك هو الشعر المرسل على الوضع الذي وصفناه من قبل وهو المستند على التفعيلة لا البيت كوحدة نغمية تتلاحق التفعيلات في الجملة المسرحية الواحدة متصلة مترابطة دون النظر إلى الحيز الذي نشغله، فقد نشغل ما كان يشغله بيت واحد أو أكثر أو أقل، شأنها في ذلك شأن الجمل النثرية".[2]

من هنا تتبين تلك الجهود التي أبداها **علي أحمد باكتير** للخروج من سلطة البيت، ذي الصدر والعجز، إلى نظام الأسطر الذي لا تحده قافية. وطبعا لا زالت هناك محاولات عديدة للخروج عن هذا النسق التقليدي، وإن كانت محاولات محتشمة في أغلبها خرج بها أصحابها عن السنن الشعري التقليدي، فكان التنوع وزنا وقافية في القصيدة الواحدة... وإن كان **أبو شادي** رائد المحاولة في مصر في قصيدته (الفنان) قد انطلق من مزج ومراوحة الأبيات فإن **شيبوب** خطا بعده خطوة كانت بالأخذ بالتفعيلة الواحدة في بعض الأبيات في قصيدته (الشراع).

أما في لبنان فإن **سلمى خضراء الجيوسي** تذكر أن انجح محاولة حديثة لكتابة الشعر الحر كانت قد نشرت في مجلة الأديب اللبنانية في شهر أكتوبر سنة 1946 وكانت على بحر الرمل، كانت القصيدة **لفؤاد الخشن** بعنوان أنا لولاك ومنها قوله:

أنا لولاك لما كنت وما كان غنائي

[1] طراد الكبيسي، القصيدة البصرية، بحوث المربد، 1986، ص5، نقلا عن، محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص38.

[2] علي أحمد باكتير، فن المسرحية من خلال تجاربي، وانظر، مقدمة إخناتون ونفرتيتي، مسرحية شعرية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 1967، ص5، نقلا عن، مصطفى العراقي، تجدد موسيقى الشعر الحديث بين التفعيلة والإيقاع، مجلة علامات، جدّة، نوفمبر، 2010، العدد 71، مج 18، ص95.

يرقص الكون على لحن السّناء

أنا لولاك لما كنت على الأرض سوى ظل فناء

يتمطّى تحت قبولات ذكاء

فإذا جاء المساء

يتوارى ويذاب

با ضطراب

خفقه خفق سراب

يتلاشى فوق سمراء الرمال

أنت حوّلت فنائي أزلا

وسكبت فوق يأسي أملا ....[1]

والملاحظ هاهنا أن الشاعر قد راوح في عدد التفعيلات من واحدة إلى خمسة في البيت، واختلف تنسيق الأبيات بين مقطع وآخر طولا وقصرا ."انقطعت هذه المحاولات خلال قرون، كان فيها المجتمع العربي يعاني وطأة الفترة المظلمة حتى إذا طل القرن العشرين، وصحا العرب على تقدّم الحضارة في العالم، وتحرّكت إرادة التطوّر والتغير في مجالات شتّى، عادت محاولات الخروج على قيود الشعر العربي تتواصل مع ما سبقها وتزداد جرأة وتطورا، فكان قمّة تلك التجربة التي سمّيت بالشعر الحر" الذي يعد باكورة التحول، إذ مثّل التغيير الجوهري للقصيدة العربية هذا التغيير الذي كان "كبيرا ومفاجئاً لم تستطع الأذن العربية تقبله في حينه، وهي أذن تعوّدت على موسيقية القصيدة العمودية الثابتة بطولها الزمني، والمستمرة في إيقاعها إلى نهاية القصيدة فكان أن فوجئت بقصيدة اختلّ فيها الوقع الموسيقي بين بيت وآخر".[2]

[1] ينظر، سلمى الخضراء الجيوسي، Tnends dans movememtsim modern Arobicpoetrg، نقلا عن، عبد الله الغدامي، الشعر الحر والموقف النقدي، "حول آراء نازك الملائكة"، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة الملك عبد العزيز، ص14،15.

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

وهذا إن دل على شيء إنما يدل على فطرة الإنسان المتحفظة التي لا تسمح له بتقبل أي تجديد يناقض ما كان يؤمن به. وبالرغم من هذا فإن الأمر لم يدم طويلا حتى صرّح المتلقي العربي قبوله فيما بعد لهذا النوع الشعري الجديد رغم حداثته وغرابته على البيئة العربية.

كانت الثورة التي أحدثتها التجربة الشعرية العربية صوب أوزان الخليل الصارمة، معانيه الضيقة، وألفاظه الرتيبة، وكانت **نازك الملائكة** رائدة هذا التوجه تصرح عزوفها عن تلك التقاليد الشعرية التي أفرزها القدماء فجعلت من محددات الأوزان وأقيستها كوابح قيّدت الشاعر الحديث وحدّت من إطلاقية قدراته، تقول: "ومن المؤكد أن القافية الموحّدة قد خنقت أحاسيس كثيرة ووأدت معاني لا حصر لها".[1]

في هذا الصدد تضرب لنا **نازك الملائكة** مثالا يوضح مدى قصور الطرح الخليلي في التعبير عن مختلف الرؤى، إذ جاء في كتابها **شظايا ورماد** قولها:

يداك للمس النجوم الوضاء ونسيج الغمائم ملء السماء

أضافت الشاعرة هنا لفظة "الوضاء" للنجوم، وهي إضافة لا يقتضيها المعنى سوى لإتمام الشطر بتفعيلاته الأربع، كما انقلبت لفظة الغيوم إلى اللفظة المرادفة الثقيلة "الغمائم" التي لم تؤدي المعنى بشكل دقيق إلى جانب العبارة الطائشة كما وسمتها الشاعرة "ملء السماء" التي رقعت بها المعنى.[2] ولعل هذا ما أشارت إليه في قولها: "أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل، كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة؟ ـ ألف ـ لا. فأنا إذْ ذاك مضطرّة إلى أن أُتمّ بيتا له شطران؛ فأتكلّف معاني أخرى غير هذه أملأ بها المكان".[3]

[1] نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط1، 1997، مج 2، ص18.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص13، 14، 15.

[3] المرجع نفسه، ص14.

انطلاقا من هذا الاستعراض السريع لطبيعة بناء الشكل الموسيقي للقصيدة الموروثة تبين مدى ما في هذا الشكل من صرامة ودقة وهو ما دفع بالشاعرة إلى التمرّد على صرامة هذه الإلتزامات وقوّتها، فأحدثت بذلك طفرة نوعية في تاريخ الشعرية العربية.

وللباحث أن يتساءل عن بدايات وحيثيات هذه الحركة الشعرية أو كما تسمّى بحركة الشعر الحر؟

يمكن للباحث أن يحدد لبداية حركة الشعر الحر من سنة 1947 في العراق، ومن العراق، بل من بغداد نفسها، حيث أوجدت الظروف التي عاشها العراق تربة صالحة لنمو هذه التجربة، إذ ابتدأ الأمر بواسطة تهشيم النسق التقليدي وتكسير عمود الشعر، ولقد مثل لنا النقاد بالقصيدتين اللتين وصفتا بأنهما بداية الإنطلاقة الجديدة في الشعر الحر وهما: قصيدة "الكوليرا" 1947 لنازك الملائكة، التي نظمتها على بحر المتدارك (الخبب) ومطلعها.[1]

سكن الليل

أصغ إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات

صرخات، تعلو، تضطرب

حزن يتدفق يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان[2]

[1] ينظر، عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص44.

[2] نازك الملائكة، شظايا ورماد، ص138.

"نشرت هذه القصيدة في بيروت وواصلت نسخها في بغداد في أول كانون الأول 1947".[1]

وبالمقابل قصيدة "هل كان حبّاً" لبدر شاكر السيّاب التي يقول فيها:

هل تسمين الذي ألقى هياما
أم جنونا بالأماني؟ أم غراما
ما يكون الحب؟ نوحا وابتساما؟
أم خفوق الأضلع الحرى إذا حان التلاقي
بين عينيا فأطرقت فرارا باشتياقي
عن سماء ليس تسقيني إذا ما
جئتها مستسقيا إلا أواما[2]

كانتا هاتان القصيدتان مشروعا لتأنيث القصيدة عبر اختراق النسق من جهة، وتكسير النموذج من جهة أخرى بوصف عمود الشعر علامة ذكورية ترمز إلى الفحولة وتتسمى بها[3] إلا أنه وبالرغم من هاته النقلة النوعية التي حمل لواءها كل من **نازك والسياب** إلاّ أنها "لم تلتفت نظر الجمهور، ومضت سنتان صامتتان لم تنشر خلالهما الصحف شعرا حرا على الإطلاق".[4]

بعد هذه الفترة تحرّكت جهود المبدعين شرقا وغربا حاملة معها إرادة التطور والتجديد، ففي صيف سنة 1949 صدر ديوان "شظايا ورماد" لنازك الملائكة، وقد ضمّنته مجموعة من القصائد الحرّة كما أنه في آذار 1950 صدر في بيروت ديوان أول لشاعر عراقي جديد هو عبد الوهاب البياتي وكان عنوانه "ملائكة وشياطين"، وفيه قصائد حرة الوزن، تلا ذلك ديوان "المساء الأخير" لشادل طاقة في صيف 1950، ثم صدر "أساطير" لبد شاكر السياب

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص24.
[2] بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 2016، مج1، ص347.
[3] ينظر، عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص58.
[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص25.

في أيلول 1950، وتوالت بعد ذلك الدواوين، وراحت دعوة الشعر الحر تتخذ مظهرا أقوى حتّى راح بعض الشعراء يهجرون أسلوب الشطرين هجرا قاطعا.[1]

هي إذا دعوة صريحة من **نازك الملائكة** تدعو من خللها إلى تبني أساليب وطرق جديدة تتماشى والواقع بحركيته وأيديولوجيته بعيدا عن تلك السكونية والرتابة، ثارت **نازك الملائكة** "وحطمت أهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة".[2]

فعمدت إلى "قتل الأب"[3]، ومن ثمة "ظهرت القصيدة المؤنثة، وظهرت معها حيرة ثقافية حرجة حول تسمية هذه الوليدة الشاذة، فهي مولد مؤنّث ولا شك، غير أن الثقافة لم تزل تفكر حسب النسق الذكوري، ولذا جاءت كلها مذكرة"[4]، ما يعني أن حداثة هذه التجربة الشعرية التي كانت من خلل تحطيم صرح القصيدة السمترية من جهة، والذي كان أنثويا من جهة ثانية، هو ما أنتج حيرة ثقافية في أوساط الساحة الأدبية حول تسمية هذه الوليدة، فتعددت مسمياتها كل حسب أيديولوجيته.

إذ كانت " (خالدة سعيد) غافلة عن أنثوية الحركة فأطلقت مسمى (حركة الشعر الجديد) على هذا النوع الشعري، كما ونجد (النويهي) يتردّد بين عدد من الأسماء كالمرسل والمنطلق، ويفضل الأخير، هذا وسمّاه (غالي شكري) بحركة الشعر الجديد، وأطلق (عز الدين إسماعيل) الإقتراح الإستلهامي فسماها شعر التفعيلة".[5]

ولكن "هؤلاء الشعراء عادوا فاستعملوا تسمية (الشعر الحر) بعد أن شاعت في الوسط الأدبي ولا يبعد أن يكون صفة "الحر" التي تضمنتها التسمية أثر في إنتشارها فقد كانت كلمة الحرية والتحرر في تلك الظروف تجد لها وقعا في النفوس، عبر أكثر من مجال".[6]

---

[1] ينظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص25.

[2] عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص12.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، "الشعر المعاصر"، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 2001، مج 3، ص30.

[4] عبد الله الغدامي، تأنثيت القصيدة والقارئ المختلف، ص19.

[5] المرجع نفسه، ص19،20.

[6] يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1957، ص32.

وطبيعي أن يتساءل البحث في خضم استعراضه لمثل هذه الإنتقالة النوعية في مسار تاريخ الشعر العربي عن أوجه الميز والمغايرة بين هذا النوع الشعري والقصيدة الخليلية، ذلك من خلل الولوج إلى معالم هذا الخلق الجديد واستكناه طبيعته وأسسه.

هو إذا "شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه"[1]

فالشعر الحر تنازل عن نظام توازي الصدور والأعجاز، فأصبح بذلك شعر ذو شطر واحد تختلف تفعيلاته من سطر لآخر طولا وقصرا، وهذا السطر الشعري الذي ميّز القصيدة الجديدة "فشيء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه، وذلك وفقا لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة".[2]

يوضح هذا الطرح قصيدة للشاعرة **نازك الملائكة**، من ديوانها "شظايا ورماد"، القصيدة عنوانها "مرثية يوم تافه" نقرأ قولها:

كان يوما تافها كان غريبا
أن تدقّ الساعة الكَسْلى وتحصي لحظاتي
أنه لم يك يوما من حياتي
إنه قد كان تحقيقا رهيبا
لبقايا لعنة الذكرى التي مزقتها
هي والكأس التي حطّمتها
عند قبر الأمل الميت، خلف السنوات،
خلف ذاتي...[3]

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص60.
[2] المرجع نفسه، ص67.
[3] نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، ص96.

فهاته الأسطر ولا نقول الأبيات، تختلف عن بعضها طولا وقصرا، وهذا الإختلاف ينساب منصاعا لنداء الدفقة الشعورية والحالة النفسية للشاعرة، كما أنها لم تتقيد بنظام ثابت في نهاية هاته الأسطر، ودون الإلتزام بحرف روي.

لكن هذا لا يعني أن هذا الأسلوب الجديد يشكل خروجا قاطعا عمّا أطلعنا به الخليل، وهو ما أكدت عليه بقولها: "وينبغي أن لا ننسى أن هذا الأسلوب ليس "خروجا" على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها، يتطلّبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل، ومزيّة هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين: فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكن الأسلوب الجديد الوقوف حيث يشاء".[1]

إن هاته السكونية والرتابة التي أوقعت الشاعر الحديث في سلك التقليد هي ما دفعته إلى تبني أسلوب جديد، أقل محدودية، يكون أقدر على خلق نوع من الحركة والدينامية في فضاء النص الشعري، من خلل انصياعه لنداء الدفقة الشعورية، واحتضان صوت الشاعر بحرية ذلك بتنصّله عن قيد الروي الواحد، والإيقاع المتكرر، وهو ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه.

ولقد أفصحت **نازك الملائكة** عن أسباب دفعتها إلى إشهار تمرّدها على هذا النموذج وحدّدت أربعة أسباب:

أ.النزوع إلى الواقع.

ب.الحنين إلى الإستقلال.

ج.النفور من النموذج.

د.إيثار المضمون.[2]

هي أسباب تحمل في طياتها تعبيرا عن مدى قصور نظام الخليل الذي يتميز بكونه نظاما مقيدا، رتيبا لا يتناسب والواقع بحركيته، وهو ما شكل في الآن نفسه عقدة لدى

[1] نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، ص15.

[2] ينظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص44.

الشاعر الحديث أدت به إلى تخطي هذا النموذج، والإنفلات من أسره، وتحقيق الإستقلالية عنه، فكان هدم **نازك الملائكة** وأتباعها لنظام الخليل الصارم هدما بناءا، ذلك باقتراح البديل الذي تضمّن مختلف القواعد والأساسيات التي أدلت بها **نازك الملائكة** في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، ومن ضمن القضايا التي تحدثت عنها هذه الشاعرة قضية الوزن والقافية والإيقاع.

أما الوزن فإنه يقوم أساسا على وحدة التفعيلة و"المعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات أو طول الأسطر تشترط بدءاً أن تكون التفعيلات في الأسطر متشابهة تمام التشابه، يكتب الشاعر من بحر الرمل ذي التفعيلة الواحدة المكررة أسطرا تجري على هذا النسق مثلا:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

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

هذا ما يوضح خروج الشعر الحر عن النسق العمودي وذلك بتنويع التفعيلة في كل سطر، وللشاعر الحرية في استخدامها، شرط أن يبقى في فضاء الوزن ذاته.

في هذا الصدد يقول بدر شاكر السياب: "إن الشعر الحر هو أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة من بيت وآخر، وأنه بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد، جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العاجية، وجمود الكلاسيكية".[2]

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص65.

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

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

1. **البحور الصافية:** وهي التي يتألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات وهي: الكامل، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، الخبب.
2. **البحور الممزوجة:** وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تكرر إحدى التفعيلات وهما بحران إثنان: السريع والوافر.

أما البحور الأخرى كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق.[1]

ومن ثمة **فنازك الملائكة** تفضل النظم بالبحور الصافية تقول في هذا الصدد: "والواقع أن نظم الشعر الحر بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر فضلا عن أنها لا تتعب الشاعر في الإلتفات إلى تفعيلة معينة لا بد من مجيئها منفردة في خاتمة كل سطر".[2]

إن هذه الإنتقالية التي عرفتها القصيدة العربية من نظام الأشطر إلى نظام الأسطر، والتعامل مع تفعيلاتها بحرية، يقتضي بطبيعة الحال تنوعا وتغيّرا في القافية، إذ تعرّضت هاته الأخيرة "بوصفها تاج الإيقاع الشعري إلى صدمة قوية على يد شعراء الحداثة الذين وجدوا فيها قيدا يمنع من تذوق السيولة الشعرية، ولذلك ارتبط حضورها في القصيدة بما يخدم التماسك البنائي والدلالي للنص".[3]

من خلل هذا الطرح يتبدّى لنا أن **نازك الملائكة** لم تلغ الوزن ولا القافية كونهما إيقاع لا يريد دعاة الشعر الحر فقدانه، فكان التغيير بأن أصبحت التفعيلة أساسا للوزن، وخففت من استعمال القافية وأعطت الحرية في تنويعها في القصيدة نفسها، وهذا تحدّده الدفقة

[1] ينظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص67،68.

[2] المرجع نفسه، ص64.

[3] رياض عباس الطفيلي، تجربة نازك الملائكة الشعرية، "دراسة بنيوية سيميائية"، رسالة دكتوراه، المعهد العالي للغات والترجمة، الجامعة الإسلامية، لبنان، 2003/2002، ص303.

الشعورية والحالة النفسية للشاعر التي شكّلت في ذات الوقت حافزا ودافعا للخروج عن النمط السائد، وهذا ما تنبّه إليه ورصده **بلّند الحيدري** الذي يرى أنّ "الإهتمام بموسيقى القصيدة الحديثة باعتبارها ظاهرة شكلية خرجت عن أسْر الإيقاعية المكرورة، ونزعت عن عنقها ربقة قوافيها باعتبارها ظاهرة شكلية، وفي الحقيقة ما كان لهذه الظاهرة أن تقوم لولا تلك العوامل النفسية التي شكّلت حوافز دفعت بشاعرنا الرائد إلى أن يميل عن المفردة التقريرية إلى المفردة الإيحائية".[1]

وممّا يبدو أن **نازك الملائكة** قد حدّدت لنا مجموع القضايا المهمة في مقدّمتها "شظايا ورماد" في حديثها عن هذا النوع الشعري، والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

- ✓ التأكيد على حقيقة تخلف الشعر العربي لأنه ظل يرزخ عدّة قرون لقواعد وضعها أسلافنا، فالأوزان القديمة سلاسل، والقوافي الموّحدة رتيبة تعترض القدرة الشعرية عند الشاعر، والألفاظ ميتة محنّطة في حدود المعنى الشائع.
- ✓ تقديم البديل ممثلا بتجربة الشعر الحر.
- ✓ التأكيد على ظاهرة الإبهام والرّمز والإيحاء في الشعر.[2]

لقد توحّدت الرؤيا بين **نازك الملائكة والبيّاتي** الذي ثار على الأوزان والقيود الفنيّة الموروثة، التي تبناها الخليل والدّعوة للخروج به إلى الحرية.

وهو ما يؤكّده بقوله: "لقد أدركت من خلال تجربتي إنه ليس من المعقول أن أتجمّد وأتوقّف عند أشكال فنيّة من التعبير، وإنّما عليّ أن أتجدّد باستمرار من خلال عملية الخلق الشعري (...) لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت بين المتناهي واللا متناهي".[3]

---

[1] مجلّة أقلام، العدد12، ص27، نقلا عن، عبد الكريم عبّاس، القصيدة الحرة عند شعراء العراق الروّاد في الخطاب النقدي العراقي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة بغداد، 2004، ص160.

[2] ينظر، يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشاته حى عام 1957، ص49.

[3] ينظر، محمد عزام، الحداثة الشعرية، ص136، نقلا عن، إلياس مستاري، حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البيّاتي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013/ 2014، ص41.

لقد شكل **البياتي** حظورا مميّزا بمساهماته في إخراج الشعر من قوقعة التقليد والرتابة إلى عالم الخلق والتجديد، أين انفتح على معالم انصهارية الشعر بالنثر، إذ نلفيه "يفتتح القصيدة على تشكّلات مختلفة، ناهضتها (نازك الملائكة)، عبر تفعيل المنحى السردي في الشعري بمنأى عن الإكراهات الشكلية، ممّا يجعل أسطر القصيدة تتحرّك في فضاء يفصح عيانيا عن حوارية الأبنية وتعالق الشعري بالسردي مضمونيا وبصريا، نحو ما تؤذيه قصيدة "الموت والقنديل"".[1]

في ضوء ما سلف ذكره يتضح أن الشعر العربي عرف تطوّرات ومحطات عدة استهدفت الخروج عن قواعد الخليل بدءا بشعراء العصر العباسي مرورا بالموشّح الأندلسي واجتهادات البعض من مثل **علي أحمد باكثير** وغيره من شعراء سوريا ولبنان، وصولا إلى المحطة الكبرى والتحوّل الفارق الذي أحدثه رواد الشعر الحر، الذين أرادوا التمرّد على النظام العروضي فكانت بذلك انطلاقتهم انطلاقة واعية جريئة في التعامل مع شكل القصيدة، ومنهم **نازك الملائكة** التي أرادت "أن تطرح سراح الشعر من معيارية الوزن والقافية والمعنى، فانتزعت من سواد القصيدة بياضا شعريا جديدا لامعا في أفق التنظير الشعري لتضيف بذلك إلى رصيد الشعرية العربية واقعا نقديا جديدا ارتوى من واقع شعري جديد يسوده التغيير والإضطراب".[2]

ما يعني أن القصيدة العربية المعاصرة تخلّقت ضمن نمط شعري تجاوزي يتعدّى كثافة السواد التي تعتمد أساسا على التوازي والتقابل في عدد التفعيلات مانحة القصيدة المعاصرة بياضا والذي يعد سمة من سمات التشكيل البصري "فالعودة إلى البياض باعتباره فضاء للممارسة الكتابية أو النصية، يفجر البنية التقليدية للقصيدة إلى أشكال بصرية، وتغير طبيعة

[1] وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر "محمد بنيس أنموذجا"، رسالة دكتوراه، كلية الأدب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2013/2012، ص69.

[2] فريدة آيت حمدوش، الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2012/2011، ص37.

العلاقة بين النص والقارئ، فيتبدّى لنا التحوّل الشكلي من خلال تلك البياضات أو المساحات الفارغة ونقط الحذف".[1]

توصل البحث في الأخير إلى أن الشعر الحر بوصفه حركة حدثاوية أدبية انتقلت لتفتق الحركة الشكلية للقصيدة دون الإبتعاد عن الدائرة الموسيقية التي طرحها (الخليل بن أحمد الفراهيدي)، الأمر الذي قبله المتلقي على الرغم من حداثته وغرابته عن البيئة العربية، فالشاعر الحديث لم يدع إلى تحطيم العروض العربي بل دعا إلى حداثة شعرية تقوم على العروض العربي ببحوره وأشطره وقوافيه، وحركته في الشعر الحر جاءت كنظرة متأملة في علم العروض القديم.[2]

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

[1] محمد بلعباسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015/2014، ص94.

[2] ينظر، أيسر محمد فاضل الدبو، قراءة في مفهوم الحداثة عند أدونيس، أدب الرافدين، العدد 64، ص13.

المبحث الثاني: قصيدة النثر.

بعد التحول الذي أحرزته **نازك الملائكة** والشاعران **بدر شاكر السياب**، وعبد الوهاب **البيّاتي**، وآخرون في شكل القصيدة القديمة التي أنهت وانتهكت العروض الخليلي، "الذي كان في العصور القديمة من المقدسات (...)، شهدت القصيدة العربية المعاصرة ولادة عسيرة أخرى، تجاوزت حتى قصيدة التفعيلة".[1]

هي رؤيا جديدة، أشدّ انفتاحا واستقلالية، أفرزتها لنا الحداثة الشعرية الغربية فكان من أهم أطروحاتها **قصيدة النثر**، والتي "تعدّ واحدة من أعظم سمات التحول في تاريخ الأدب الحديث، فقد استطاعت أن تحدث قطيعة ذوقية تحولت بفضلها وظيفة النص من الإنشادية والحماسة إلى فاعلية الخلق والإبتكار؛ وهي وإن عدت ـ تاريخيا ـ تعبير عن السخط والتبرم من الأشكال الثابتة والقيم الإبداعية الراسخة فإنها ـ جوهريا ـ خلاصة ما يتطلع إليه الحس حين يرفض الواقع، وينفر من المألوف".[2]

إنها قصيدة تمجد الفراغ وتنتصر له، قصيدة انفتحت على عوالم أشدّ جرأة وخطورة، متحرّرة تمام التحرّر من جبرية قواعد الخليل، حتمية البحور، ووثنية القافية الموّحدة، فكانت بذلك إبداعا بكرأ، وكيانا فنّيا متفرّدا لا يرتبط إلى سواه من تقاليد قديمة، فتحت أعين الشاعر على جوانب وأبعاد خفيّة، فإذا كانت الثورة الأولى نعني "شعر التفعيلة" التي انطلقت في تأسيس عوالمها من خلل هدم سلطة الموروث (هدم فيه نوع من المحافظة) تحمل خصائص الشعر نفسها، فإن "قصيدة النثر" ـ باعتبارها ثورة كبرى ـ، تجمع بين خصائص الشعر والنثر معاً هي إذن لون أدبي جديد انبثق من رحم التمرد، معلنا رغبته في تفجير نموذج شعري

[1] رضا عامر، قصيدة النثر الرقمية من إشكالية القراءة وجدلية التلقي، مجلّة إشكالات، المركز الجامعي لتمنغست، الجزائر، العدد12، 2017، ص8.

[2] إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والإختلاف، الإنتشار العربي، 2003، ص13.

جديد، يرفض الثابت، ويأخذ صفة الفرادة من كل شاعر، فهي كما يقول **أدونيس:** "قفزة خارج الحواجز كلها وتمرّدا أعلى".[1]

وإذا ما نحن بحثنا في حيثيات وبدايات هذا النوع الفني الجديد فسنلفي أن جل الباحثين يتّفقون على أن **ألوز يوس بيرتران** هو أول من كان وراء ظهور قصيدة النثر، وذلك بعد أن صدر ديوان "غاسبار الليل" عام 1842، الذي تولّى نشره **فيكتور باقي**، حيث ضمّنه مجموعة من الأعمال الفنّية عمد من خلالها إلى ضغط القصيدة، وتركيزها على العناصر الإيحائية الجوهرية، فكانت فنّيته في التجزئة، وتقنيّته في التقطيع والقيمة الإيحائية التي يمحنها للصمت، دافعا قويًّا في إعطائه مكانة متميّزة في الفلك الشعري.[2]

لم تكن نهاية هذه التجربة هاهنا، إذ كانت هناك محاولات أخرى لقصائد النثر، فلو تمعّنا أكثر في تاريخ هذا الفن فإن ملاحقة البوادر الأولى لظهور قصيدة النثر تقودنا إلى الحديث عن مجموعة من الشعراء الآخرين الذين خصّصوا حيّزا مهما لقصيدة النثر في دواوينهم أمثال (شارل بودلير)، الذي كانت له قابلية القيام بفعل سحري وخلاّق في الوقت نفسه، يغامر بتفجير الأطر الجاهزة والقضاء على الأشكال المستخدمة للغة وفن نظم الشعر، كان ذلك من خلل ديوانيه "أزهار الشّر" و"ضجر باريس".[3]

وقد صرّح هذا الأخير بعظيم تأثّره **بألوزيوس** قائلا: "وأنا أتصفح "غاسبار الليل" الشهير لألوزيوس بيرتران للمرّة العشرين في الأقل... راودتني فكرة كتابة شيء مماثل، وتطبيق الطريقة التي استعملها في رسم الحياة القديمة، الخلابة على نحو غريب، على وصف الحياة الحديثة".[4]

---

[1] أدونيس، قصيدة النثر، مجلة شعر البيروتية، العدد 14، ربيع، 1962، نقلا عن، محمد عوض وعبد الحميد أحمد، لغة الشعر الحديث، مطبعة الجيزة، الإسكندرية، 272ص.

[2] ينظر، سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة مغامس زهير مجيد، مراجعة الطاهر علي جواد، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999،ص42...47.

[3] المرجع نفسه، ص58...60.

[4] المرجع نفسه، ص64.

إنه اعتراف يفصح لنا عن مكانة **بيرتران** في التجربة الحداثية من جهة، ومن جهة أخرى فإنّه يوحي بمدى تأثر **بودلير** بإبداعات هذا الأخير، فأراد أن يفعل لباريس زمانه، "ما قام به بيرتران لباريس وديجون القديمتين".[1]

وإلى جانب **بودلير** نجد **ملارميه** و**رامبو**، وحتى **لوتريامون**، الذين كان لهم فضل في إرساء نوع فنّي جديد بفوضوته وإيحائيته ولا نهائيته.

إنها كتابة منحت "قصيدة النثر" أجنحة لتحلق بها في أعالي الجو، في العصر الذي كان الشعراء الشبّان يبحثون فيه عن التحرّر من ظلم الأشكال الكلاسيكية.[2]

من هنا أخذ الشعر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يخطو خطوة حاسمة في اتجاه تثبيت "قصيدة النثر"كنوع شعري قائم بالذات، بعد أن أصدرت (سوزان برنار) أول دراسة تأصيلية وأكاديمية "لقصيدة النثر" في فرنسا، وقد نشرت هذه الدراسة في كتابها الموسوم ب"قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا".[3]

اتضحت معالم هذا النوع الجديد الذي تمخّض من خلل ثنائية التجاوز والتخطي، وذاع صيته في مختلف بلدان الغرب، ثمّ ما لبثت هذه التجربة، حتى مدّت أدرعها إلى الشعر العربي المعاصر فلاقت الإحتضان والقبول، إذ شكّلت لبنان مساحة مهمة لولادة قصيدة النثر العربية، التي تمثل المنشأ الحقيقي لها، من خلل "مجلة شعر" التي كانت منبرها الرئيس. "صدرت هذه المجلة في بيروت عام 1907"[4]، ومن هنا كانت انطلاقتها حيث شرعت في "توجيه ضربات لقلعة العروض، فتبنّت دعوتهم إلى ضرورة رفع القداسة عن الأوزان التقليد، وتطوير الإيقاع العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة"[5]، وهو ما صرّح به **أدونيس**

---

[1] سوزان برنار، قصيدة النثر العربية من بودلير إلى أيامنا، ص65.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص96،97.

[3] ينظر، سعيد أراق، قصيدة النثر في ضوء الحداثة نحو اللا نمط أو مسار إلغاء التغاير، مجلة علامات، جدّة، نوفمبر، 2020، العدد 71، مج 18، ص101.

[4] يوسف حامد جابر، قضايا الابداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ص 47.

[5] الحداثة في الشعر، ص80، نقلا عن، نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص186.

الذي يعدّ أبكر منظر لقصيدة النثر العربية، بقوله: "إن في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل دفعة واحدة، فتجبر الشاعر على أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية، في سبيل مواضعات وزنية".[1]

ثار شعراء (مجلة شعر) عن كل ما هو جاهز، وأبانوا عن رغبتهم الجامحة في كسر نظام المألوف، وتجاوز التقليد المرجّع والتبعيّة للقالب القديم، وبالتالي الخروج بالشعر إلى ميادين أوسع وأرحب، فقصيدة النثر أتاحت لهم الحرية في التعبير، باعتبارها أوسع و

أقدر على تفريغ المكبوت من خلل تقنياتها البعيدة عن الأوزان الصارمة التي سطّرها الخليل.

توحّدت الرؤيا بين **أدونيس** و**أنسي الحاج** الذي يقول أن قصيدة النثر ترفض قوانين الشعر الكلاسيكي، وأن الشاعر الحقيقي في نظره هو الذي يرفض القوالب الجاهزة، ويحاول خلق شكل شعري جديد للتعبير ولعل هذا ما أدّى به إلى الكتابة بأسلوب النثر وحده.[2]

هذا ما أكده، وعمل على ترسيخه باقي أعضاء مجلة شعر، منهم **يوسف الخال، جبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق الصايغ، محمد الماغوط** وغيرهم.

وفي الحقيقة فإن ميلاد "قصيدة النثر" في وطننا العربي، لم يكن وليد الصدفة كما سبق وذكرنا وإنما أطلعتنا عليه حركة المثاقفة، والتي كانت تشكل أهم المنابع التي نهل منه شعراؤنا العرب، ممثلة في كتاب **سوزان برنار**، إضافة إلى مجلة شعر الأمريكية، الصادرة عام 1912 بزعامة الشاعر (إزرباوند) الحاملة للواء التجديد الأمريكي، كانت مثلا يقتدي به أعضاء (مجلة شعر) المذكورين سابقا، حيث بدأ هؤلاء ينقلون إلينا تجارب الشعراء الغربين بشكل لم يعرف له مثيل، فنجد في صفحات المجلة ترجمات ل(رامبو) و(ويتيس) و(وليم بليك) ... وغيرهم كثر، كما نجد (يوسف الخال) ينقل للعربية ديوان الشاعر الأمريكي

[1] في قصيدة النثر، مجلة شعر، العدد 14، ص76، نقلا عن، نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص186.

[2] ينظر، رابح ملوك، بنية قصيدة النثر وابدالاتها الفنية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2008/2007، ص144.

ويصدره عن دار المجلّة عام 1958، ومثله يفعل (توفيق الصائغ) فيترجم 50 قصيدة من الشعر الأمريكي المعاصر ويصدرها عام 1963.[1]

من هنا تتضح لنا معالم تأثر شعراؤنا العرب بالحداثة الغربية، التي مثلت رافدا من الروافد فأغنت شعرنا العربي، ورسمت له مسار حداثة جديدة، وهو ما سلّم به **أدونيس** في قوله: "أحب أن أعترف أيضا أنّني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيّرت معرفتي بأبي نوّاس، وكشفت لي عن شعرته وحداثته، وقراءة ملارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو، ونرفال، وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها... ".[2]

إنه اعتراف صريح من **أدونيس** يؤكد من خلاله دور الغرب في بلورة التجربة الحداثية العربية وصقلها، حتى إن مكنوز ثقافتنا العربية لم يكن ليتعرف عليها، لو أنه لم يتطلع على روح **بودلي**ر و**ملارميه** وغيرهم... لكن هذا لا ينف بتاتا وجود رافد آخر والذي لا يقل أهمية عن سابقه فإذا كان لواقع الشعر الفرنسي قوة تأثيرية عميقة جدا في تشكيل قصيدة النثر العربية، فإن الزخم الفكر والأدبي والتراث الصوفي كان من أهم الروافد والجذور التي غذّت "قصيدة النثر"، وهو ما أبان عنه **أدونيس** بقوله: "من لا تراث له لا جذور له، ومن لاجذور له، غصن يابس"[3]، كما أن الشاعر مشدود بتراثه فهو الذي يعبر عن أصالته، حتى ولو رفض أشكال معينة، ويعتبر **أدونيس** هذا الرفض من شروط التقدم يقول في هذا الصدد: "الشاعر مملوء بتراثه كما هو مملوء بدمه، وكل ما يستطيع أن يفعله هو أن يرفض أشكالا معيّنة وقيّما معينة في هذا التراث، وهذا الرفض من شروط التقدم ليس في الثقافة وحسب، وإنما في السياسية والإجتماع والأخلاق أيضا".[4]

[1] ينظر، يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص47.

[2] أدونيس،الشعرية العربية، دار الآداب، بروت، ط1، 1985، ص86..

[3] أدونيس، الحوارات الشعرية الكاملة، بدايات للنشر والتوزيع، ج1، سوريا، ط2، 2010، ص13.

[4] أدونيس، الحوارات الكاملة، ص14.

إن الحديث عن التراث يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن الكتابة الصوفية التي أغنت المكتبة العربية، وشكلت مصدرا ينهل منه أعضاء مجلة شعر وممن حذا حذوهم، فقد اكتشفوا في هذه الكتابات وبشكل خاص كتابات (النيفري) "المواقف والمخاطبات" و(أبي حيان) "الإشارات الإلاهية"، و(البسطامي) "الشطحات"، والكثير من كتابات (محي الدين ابن عربي) و(السهروردي)، أن الشعر لا ينحصر في الوزن، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات وطرق استخدام اللغة هي جوهريا شعرية وأن كانت غير موزونة.[1]

ومن ثمة فكتابات الصوفية كانت جدرا عربيا ل"قصيدة النثر"، كما اصطلح عليها **أدونيس**، الذي قال إننا كنّا نجهله ونجهل قيمته في مرحلة التنظير الأولى ويبدو أن ثقافة **أدونيس** هذه فتحت أفقا واسعا أمام كتاب "قصيدة النثر" العرب للإتجاه صوب التراث في محاولة منه إنتاج نصوص شعرية يضمنون فيها على الأقل إسكات الأصوات التي اتهمتهم بالتبعية للغرب، والجهل بالتراث.[2]

ومن جهة أخرى فإن أصول "قصيدة النثر" كانت حاضرة حية في الكتب المقدسة، ما يعني أن "القصيدة النثرية" ليس وجها غربيا عن ميراث اللغة العربية.[3]

من خلل ما سبق يتضح أن التجربة الحداثية الجديدة مدّت أذرعها إلى كل اتجاه فغرفت من تجربة التصوف، وغرفت من الحداثة الغربية، واستفادت من أسطورة الشرق، وعقلانية الغرب ودفئ التواصل التاريخي المحلي، وغير ذلك من معطيات غزيرة أثرت الحياة الأدبية والثقافية.[4]

بعد حديثنا عن هذا الخلق الجديد، الذي ثبتت كينونته في واقعنا العربي، ومحاولة إستكناه أصوله ورواده الذين حملوا راية التمرد معبرين عن رفضهم وسأمهم لكل ما هو جاهز ... تجدر بنا الإشارة إلى ذكر بعض الخصائص ومرتكزات هذه القصيدة، فإن كانت هذه

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

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص155.

[3] ينظر، جهاد فضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984، ص243.

[4] ينظر، أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، ص101.

الأخيرة قد "انبثقت من سياق أدبي مغاير، أفرزته الحضارة الغربية فإن دعاتها ومؤيديها من العرب لم ينفوا عنها خصائصها التي حملتها معها، ونمت في أحضانها، وهي بالدرجة الأولى الحرية والتمرد، والإستقلالية عن الأنماط والأشكال التقليدية"[1]، فالرواد العرب تبنوا هذا اللون الأدبي الجديد، كما هو موجود في بلاد الغرب، حيث "تطرح سوزان برنار ركائز هذا الجنس الشعري، عبر ثلاثيتها الشهيرة: الإيجاز، التوهج، المجانية".[2]

وهي خصائص اجتهد "أدونيس" في تأويلها وتعريبها ويمكن صياغتها كالآتي:

- ✓ **الوحدة العضوية:** والتي يعتبرها خاصية جوهرية في قصيدة النثر، إذ تشكل كلاً عضويا، مستقلاً، وعالما مغلقاً، وهو شرط ضروري فيها وإلا ضاعت خاصيتها كقصيدة.
- ✓ **المجانية:** قصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها... ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللا زمنية بمعنى أن "قصيدة النثر" لا تتقدم نحو غاية أو هدف... بل تعرض نفسها كشيء، ككتلة زمنية.
- ✓ **الكثافة:** فقصيدة النثر تتجنّب الإستطرادات والإيضاح والشروح فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها لا في استطراداتها.[3]

ويمكن لنا أن نستنبط هذه الخصائص التي عرج **أدونيس** على ذكرها من خلل تعريفه لها: "إن قصيدة النثر، شمولية مركّزة، جنونية، مكثفة مجازية، عالم مغلق على نفسه، مكثف بذاته، كتلة مشعّة مشرقة، مثقلة بالإيحاء، لا تتقدم نحو غاية أو هدف، ولا غاية لها خارج ذاتها".[4]

---

[1] إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والإختلاف، ص60.

[2] ميداني بن عمر، قصيدة النثر العربية المعاصرة، "درسة في الأنساق الثقافية"، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016، ص74.

[3] ينظر، بنيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص192.

[4] سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، ص41، نقلا عن، شدّاد حكيمة، إشكالية قصيدة النثر في النقد العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2019/2018، ص12.

إنّ قصيدة النثر كسرت كل الطابوهات، واستطاعت أن تكوّن لنفسها عالمها الخاص من خلل تلك الخصائص التي لا نجد فيها قيداً يحدّ من إطلاقية الشاعر.

وفي نفس الإتجاه الذي سلكه **أدونيس** نجد **أنسي الحاج** يضع تركيزه على النقاط نفسها، وهو ما أكد عليه كذلك باقي شعراء مجلّة شعر وركّزوا عليه. متأثرين بأقوال **سوزان برنار** التي اختصرتهم في العناصر التالية: "(الوحدة العضوية، الإيجاز، الحرية، المرونة، التمرد، الكثافة، المجهولية، الغموض)".[1]

كما ويمكن أن نستحضر هاهنا قولها في تعريف هذا النوع الأدبي، الذي يختصر وبدقّة مجمل الخصائص التي تحدّثت عنها، تقول "قطعة نثرية موجزة بما فيه الكفاية، موحدة، مضغوطة، كقطعة بلور... خلق حر ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء، خارجا عن كل تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهاية".[2]

ولكي تتضح الرؤيا، سوف نسوق هذه الخصائص، مجاورة لأصلها الفرنسي ولترجمة **أدونيس** و**أنسي الحاج**:

أدونيس ⟵	سوزان برنار	⟶ أنسي الحاج
الوحدة العضوية	Intemsite	التوهّج
المجانية	Gratuite	المجّانية
الكثافة (البعد الإستشرافي)	Brievete	الإيجاز

خصائص قصيدة النثر[3]

من خلل استعراضنا لهاته الخصائص يتبيّن أن "قصيدة النثر" جاءت كمغامرة ثائرة، في محاولة منها لخلق نظرة جديدة، وتقديم جمالية مختلفة، فكان أن ركّزت على الغموض و الإيحاء الذي يعمل على تفسّخ الدلالة، وخلق فضاءات متنوعة، وبالتالي خلق لغة يختلف بعدها في النص على البعد التداولي الذي يعرفة القارئ، إذ صّرح الشاعر المعاصر

[1] سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص33.

[2] علي جعفر العلاّق، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص119.

[3] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص193.

عزوفه عن تلك الألفاظ الميتة، المبتذلة والجامدة، ومثله **محمد الماغوط** الذي لم يكن له الإقتناع الكافي لصب تجربته الشعرية في ظل النظام العمودي والذي صار بالنسبة إليه مصدر قرف لا غير، يقول في ذلك:

سئمتك أيّها الشعر، أيّتها الجيفة الخالدة[1]

إذ نلاحظ من خلل هذا السطر الشعري مقته الشديد اتجاه الشعر التقليدي، وما هو في نظره إلا تلك الجيفة التي تنبعث منها رائحة قوية حتّى وإن ابتعدت المسافة بينها.[2]

وإلى جانب (محمد الماغوط) نجد (أنسي الحاج) في تجربة ديوانه الصدامي "لن" في مواجهة الصنمين النسقيين: صنم اللغة المحنطة، وصنم الوزن التقليدي.[3]

إن هذه الثورة والضربات القوية التي وجّهها أعضاء "مجلة شعر" صوب اللغة، والأوزان الرتيبة والإيقاعات المبتذلة، ورغبتهم في كسر الطابوهات هو ما نسجّل له حضورا في ثنايا إبداعات **أدونيس**، والتي قدّمت البرهان التطبيقي لأطروحاتهم النظرية. يقول في قصيدته "شجرة الشرق":

شجرة الشرق

صِرْتُ أنا المِرآة:
عَكَسْتُ كُلَّ شَيْء
غيَّرْتُ في نارِك طقسَ الماء والنَّباتْ
غيَّرْتُ شكْلَ الصَّوْتِ والنِّداءْ[4]

إنّ أوّل ما يلفت انتباه المتلقي هاهنا هو طريقة تشكّل هاته القصيدة، ذلك من خلل توزيع كلماتها على سطح الورقة، توزيعا لم يألفه المتلقي من قبل هذا على مستوى الشكل،

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

[2] ينظر، ميداني بن عمر، قصيدة النثر العربية المعاصرة، "درسة في الأنساق الثقافية"، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016، ص127.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص108.

[4] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى، دمشق، 1996، ص321.

أما على مستوى المضمون فإننا سنقف أمام رغبة **أدونيس** الدّفينة في إحداث التغيير على مستوى اللغة، والشعر بشكل عام، ولكي يزيد من رغبته هاته استلهم رمز "المرآة" والذي عدُّ رمزاً مادياً يعكس ويغيّر كل شيء، من أجل تصوير أقوى، وبالتالي تأثير أشد.

إنّ هذا التغيير الجذري الذي مسّ جانبي الشكل والمضمون، كان من شأنه أن يمسّ جانب الإيقاع أيضا، الذي أصبح إيقاعاً داخليا ينبع من عمق النّص، لا يمتُّ بصلة لإيقاع الشكل الخارجي في النموذج القديم، من هنا يرفع **أدونيس** شاعر النثر فوق شاعر النظم بكثير إذ يقول: "فشاعر الوزن... منسجم يقبل بقواعد السلف ويتبنّاها، بينما شاعر النثر متمرّد ورافض، فهو ليس تلميذا، بل خالق وسيّد".[1]

أعلى **أدونيس** من شأن الشاعر المعاصر أو شاعر النثر كما اصطلح عليه، واعتبره خالق وسيّد، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلُّ على قدرة الشاعر المعاصر الفائقة في خلق عالمه السحري الخاص به، بعد أن تجاوز تلك النمطية التي كان قوامها "وزن وقافية"، فأخذ اللغة إلى مراتب أعلى وأسمى، أكثر طواعية ومرونة، بعد أن أفرغها من دلالاتها المرصودة المتداولة، يقول **أدونيس:** "هكذا تبدو كلماتنا مجنونة، نعرّيها في الشمس والريح، حارقين ثيابها القديمة، نكسرها ونمحو تداعياتها الأليفة، نقرنها ونملؤها بالرعب والبراءة والدّهشة"[2]، فالشاعر المعاصر في سكرته مع اللّغة لا يأبه بنوع الجمل التي يوّظفها، ولا يترصّد للكلمات التي يعبر بها، فقد حان الوقت لأن تأخذ اللّغة مساراً آخر، فتخلع عنها ثوبها الرّث الذي دام سنين طويلة لترتدي ثوبا آخر يعلي مقامها ويسمو بها إلى عوالم أوسع وأرحب.

إذ كان "لا بد للكلمة أيضا في الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر ممّا تعد به. وأن تشير إلى أكثر مما تقول... علينا في الشعر أن نخرج الكلمات من ليلها العتيق، أن نضيئها، فنغيِّر علائقها ونعلو بأبعادها".[3]

---

[1] علي كنجيان خناري وفاطة جغتايي، قصيدة النثر عند محمد الماغوط وأحمد شاملو، السنة الثالثة، العدد 10، ص2.

[2] مجلّة شعر خريف، ص150، نقلا عن، يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ص49.

[3] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1993، ص157، نقلا عن، كلفالي سميحة، طبيعة الشعر وأسس الكتابة الجديدة عند أدونيس، جامعة بسكرة، ص7.

فاللّغة المعاصرة سافرت من عالمها الضيّق المحدود، المألوف، لتحطّ رحالها في أحضان عالم أوسع، هو عالم الدّهشة والمغامرة، أين أتاحت للشاعر سكب إبداعاته في فضاء حرّ، متجدّد بعيدا عن كابوس الوزن الصارم، ليبحر في عالمه اللا نهائي، ويخلق إيقاعه المتنوع الذي تنتجه اللّغة من خلل تلك الظواهر الفنّية من تكرار وتصوير، وتوازي وتقابل وتماثل... فينتج لنا تجربة متفرّدة تثبت براعته وقدرته في تقديم تجربته الشعرية، فقصيدة النثر أطلقت سراح الشاعر بعد أن كان سجينا في بوتقة أوزان الخليل، فأصبح حرّاً طليقا في فضاء العالم اللا نهائي إذ "يرى الدّاعون إلى استعمال النثر في الشعر، أن لدى الشاعر حرّية أكبر في مراوحة الإيقاع في الشعر المنثور. يصف جبرا هذه الإيقاعات بأنها أوركاسترالية، سيمفونية، أو موسيقية، وأن الشاعر باعتماده على إيقاع الفكرة والصّورة يتجنّب تماما رتابة أوزان التفعيلات".[1]

لنتوصّل في الأخير بالقول أن قصيدة النّثر شكل شعري حر ومفتوح، استطاع أن يتجاوز المفهموم العروضي بأوزانه وقوافيه، ليشكّل بعد ذلك نوع شعري مغاير، فجاء إيقاعه استجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، ذلك "بِاجتراح إيقاع جديد قائم على التناغم بين الصيّاغات والقوالب والصوّر والحروف مع استثمار واع، أو غير واع لأقصى شحنات الإيقاع البصري".[2]

إنّ هاته الثورة التي تمخّضت عنها هذه الوليدة الثائرة التي تدعى "قصيدة النثر"، فكانت ثورتها مغامرة كبرى، وتكسير وإسقاط لما كان مقدّس، بعد أن خلقت لنفسها لغة جديدة، وإيقاع جديد... قد أضحت اليوم من المشكلات السّاخنة في هذه السنوات الأخيرة فانقسم بصددها القرّاء ما بين مؤيِّد متحمّس يرى فيها الخلاص من الطنطنة الخطابية والغنائية المسرفة للشعر الشفاهي، ومعارض عنيد رافضاً لكل ما جادت به.[3]

---

[1] سلمى الجيوسي، الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص393، نقلا عن، إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والإختلاف، ص80.

[2] عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، بياض اليقين لأمين أسبر أنموذجا، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999، ص33.

[3] ينظر، صلاح فضل، قراءة الصورة وصوّر القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997، ص107.

لقد كانت أولى آراء الرفض أو لنقل الصدمات التي "جوبهت قصيدة النثر بالتجاهل والإعتراض والنفي خارج الذاكرة الإبداعية والثقافية"[1]، من قبل روّاد "قصيدة التفعيلة" وأولهم (نازك الملائكة) التي رأت في "قصيدة النثر" خطراً على الأدب العربي بل وخيانة للغة العربية والأمة العربية وللعرب، كما اتهم (أحمد سليمان) شعراؤها بالتشويه و"التآمر عل التراث"، بينما رأى (صبري حافظ)، أن هذه الحركة "حركة هدم وتدمير"، وهناك من اعتبرها "بدعة" أو "تقليعة" أو "شكل طارئ وهجين"...".[2]

ولعلّ هذا التصدّي والنقد اللاذع راجع في أصله إلى جملة الإشكالات التي تعرّضت لها "قصيدة النثر"، والتي ساعدت كثيرا على عدم تقبلها والتشكيك في شعريتها، ومن ذلك نذكر:

1. إشكال المصطلح:

نحن نعرف أن "قصيدة النثر" لم تكن لتظهر عند العرب لو لم نقتفي أثر الغرب، الذين مثّلوا نقطة الإنطلاقة نحو حداثة شعرية تجاوزت حدود المألوف والمعيرة، فكان أن سمّتها "Pome en prose"[3] ـ القصيدة النثرية ـ والتي دخلت الساحة الأدبية العربية فتعدّدت مسمّياتها، ولكن يبقى مصطلح "قصيدة النثر" الذي "أطلق لأول مرّة من خلل دراسة كتبها (أدونيس) لمجلّة شعر (صيف 1959)، بعنوان محاولة تعريف الشعر الحديث".[4] الأكثر شيوعاً ورواجا، والذي عرف هجمة شرسة من قبل معارضيه باعتباره "ينهل من نقيضين متعارضين في الوجود الأدبي، يتأسس أحدهما على شعرية الفكر "النثر"، بينما يعتمد الآخر على شعرية القلب "الشعر"[5]، فكل الرافعين أكفّهم يجمعون على هذا التناقض الفادح في الجمع بين كلمتين متضادين (شعر ـ نثر)، فكيف لهذين النقيضين أن يجتمعا تحت مسمّى واحد ونوع أدبي واحد؟ حيث الأول قوامه "وزن وقافية" بينما الثاني بعيد كل البعد عن ذلك،

[1] إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والإختلاف، ص14.

[2] ينظر، شريف رزق، آفاق الشعرية العربية الجديدة، دار الكفاح، الدمام، ط1، 2015، ص32.

[3] إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والإختلاف، ص40.

[4] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، لبنان، ط1، 1992، ص96.

[5] إيمان ناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والإختلاف، ص33.

إضافة إلى دهشتهم أمام هذا الإبداع الرّاقي الذي تمكن من خلاله الشاعر المعاصر أن يجعل من النقيض "النثر" مصدراً لانبثاق "الشعر".

ولعلّ **حاتم الصكر** أحد هؤلاء الذين تمرّدوا وعبّروا عن مقتهم الشديد لما يحمله هذا الإسم من تناقض وتعارض، إذ "يرى أن إشكالية "قصيدة النثر" تبدأ في التسمية، فيما يعرف ب"القصيدة النثرية" يصبح عربيّا قصيدة النثر، وهذا برأيه يستفزّ المألوف الشعري لأنه يواشج بين فنّين مختلفين".[1]

لقد تلقى أصحاب قصيدة النثر هذا النقد اللاذع، وكان ردّهم قويّا ومنهم **محمد الماغوط** الذي أبدى استخفافه بإشكالية التّسمية وتبرّمه بالقضايا الناجمة عنها، فلم يلتفت إليها التفاتة المنشغل بالبحث عن المصطلح، الأوفى بقدر ميله إلى الإحتفاء بمنجزه الإبداعي أفلم يقل الماغوط لاحقا: "كنت أكتب فقط لأنجو، وكذلك كنت ولا أزال لا تعنيني التسمية التي تطلق على ما أكتب، شعراً أم نثراً، أم نحتاً أم رقصا".[2]

2. إشكال الإنتماء الأجناسي:

لقد اعترضت "قصيدة النثر" إشكالية انتمائها كجنس، أهي شعر؟ أم نثر؟ أم ماذا...؟ إذ اختلفت أقوال الشعراء والنقاد العرب المعاصرين في تحديد طبيعتها... فالبعض يعتبرها كتابة نثرية تحمل بعض ملامح الشعر والبعض يعتبرها جنسا أدبيا جديدا مازالت لم تتبلور ملامحه ومميزاته، وهناك من يعتبرها جنسا كتابيا خنثى كما وصفها الشاعر والباحث الفلسطيني عز الدين المناصرة [3]، وممّا يتّضح لنا أن مجمل الآراء التي ذكرناها والتي لازالت تحتضنها الكتب تصب في مجرى واحد وهو رفضهم لانتماء قصيدة النثر إلى جنس الشعر، وهو طرح أكد عليه **عز الدين المناصرة** في قوله: "قصيدة النثر جنس كتابي ثالث يحمل صفات الشعر والنثر، ولا مسوغ لتسميّته شعراً أو

[1] ينظر، حاتم الصكر، مالا تؤذيه الصفة، منشورات مهرجان المربد الشعري، العاشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1989، ص33، نقلا عن، شداد حليمة، إشكالية قصيدة النثر في النقد العربي المعاصر، ص14.

[2] ينظر، محمد الماغوط، إغتصاب كان وأخواتها، حوارات حرّرها خليل صويلح، دار البلد، ط1، 2002، ص50.

[3] ينظر، عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2003، ص15.

نثراً، بل كتابة خنثى ولا معنى للإعتراض على كلمة خنثى لأن هذه القصيدة النثرية أو الشعر بالنثر أو الشعر المنثور لها إيقاعها النثري".[1]

3. إشكال الوزن والإيقاع:

إن الإيقاع الجديد الذي تبنّته قصيدة النثر، قد أودى بها إلى الدّخول في متاهات كبرى، وزاد من ارتفاع صيحات الإستنكار ضدها، من طرف معارضيها، ومنهم **عز الدين المناصرة**، فقصيدة النثر حسبه "خاطرة شعرية ذات لغة شعرية أو هي جنس كتابي خنثى تنقصها الدلالة الصوتية وينقصها الإيقاع الشعري"[2]، من هنا يتبيّن وحسب رأي هذا الناقد أنّ قصيدة النثر تفتقد الدّال العروضي الذي خاصيته النظام التكراري.

لكنّه وبالرغم من هذا النقد اللاذع الذي تعرّضت له قصيدة النثر إلاّ أنها أثبتت شرعيّتها وأحقيّتها كجنس أدبي شعري مستقل بذاته، فكان لها مناصرين ومؤيدين دافعوا عنها، فانتشر صداها وارتفع وقعها في الساحة الأدبية العربية.

و يعد **نزار قباني** أحد هؤلاء المدافعين عنها حيث أكّد على أنّ قصيدة النثر من صميم واقعنا وأنها ليست غريبة عنّا ولا عن ميراثنا، بل جاءت إجابة لما يريد العصر أن يقوله يقول: "إني لا أجد قصيدة النثر غريبة عن ميراثنا، ولا عن ديناميكية اللغة العربية التي تفجّر ملايين الإحتمالات، وفي هذا العصر المتطرّف بليبراليته، وغضبه وتطرّفه، ومللله وتحوّلاته تبدو قصيدة النثر وكأنها الجواب المناسب لما يريد العصر أن يقوله، ومع كل التحولات والخضات والزلازل التي يتعرّض إليها الفكر العربي في هذه الحقبة، أتوقّع أن تكون قصيدة النثر هي قصيدة المستقبل لأنها الأشجع والأكثر حرّية".[3]

بعد هذا العرض سيلفي المتتبع لمسار هاته القصيدة أنها عرفت انشقاقات وانتقادات حادة من قبل معارضيها كما سبق وذكرنا، ومن جهة أخرى فإنها لاقت مناصرين دافعوا

---

[1] المرجع نفسه، ص22.

[2] عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص16.

[3] ميداني بن عمر، قصيدة النثر العربية المعاصرة، دراسة في الأنساق الثقافية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016، ص204.

عنها، وأثبتوا شرعيتها، وفي الحقيقة فإنه سواء أكانت قصيدة النثر غربية أم عربية، شعرا أم نثرا، فستبقى تجربة فريدة، وانتقالة نوعية، كشفت عن قواعد متزمتة، ومغاليق شتى، فما كان منها إلا أن خلعت ثوب القداسة هذا الذي لم يكن نعرف الشعر إلا به، وارتدت ثوبا آخر أكثر انفتاحا، بعيدا عن النمطية والشكلية القبلية.

حملت قصيدة النثر "أفق انتظار مغاير لما استدعته حركية التحول في انتقالها من الحسّي إلى الحدسي، فصار الشعر "تفكير بواسطة الصوّر"، وصار الشاعر "خالق كلمات"، وأصبح الشعر "فن يصور الممكن"، معنى يتجدّد بتجدّد قارئه".[1]

هي إذن دعوة حقيقية من أصحابها لأجل تحقيق واقع شعري أرقى، وأحدث، جاءت نتيجة لفقدان الشعر الكلاسيكي سيطرته على الذائقة التي انتهت بانتهاء زمانه، لها خصائصها ومميزاتها وروادها الذين أبدعوا وتألّقوا في التأسيس لمعالم كتابة جديدة تحمل في كنهها بريق حداثة ألهبت فكر معاصريها، ودفعت بهم إلى الإبحار في فضاءات لا نهائية، أكثر فاعلية.

لينتهي البحث بعد هذا الطرح إلى التساؤل عن أسرار وعوالم هذه الكتابة الجديدة.

المبحث الثالث: شعرية الكتابة وإبدالاتها.

لقد استطاعت قصيدة النثر عبر مخاض ولادتها العسيرة أن تحدث الفارق بينها وبين ما سبقها من تجارب شعرية كانت أقل جرأة ومحدودية (القصيدة العمودية، الشعر الحر)، وهو ما لمسناه في المبحثين السابقين، وبعد الخوض في كنفها ومعرفة حيثياتها، نبحر في

[1] إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والإختلاف، ص16.

فضائها هاهنا لنكتشف تفاصيل عالمها من جانب آخر، هو جانب نظرتها الجديدة للكتابة، وما أسفر وتمخض عنها.

"لقد مارست القصيدة العربية المعاصرة رياضة التحولات الشكلية، بعد ثبات عميق مع الشكل التقليدي لعمود الشعر، والذي انطلق من جمالية فطرية تعلن عن جمالية مبدأ التماثل الثنائي بين الشطرين بشكل أفقي، يحتفظ بمساحة تمثل النسق الواجب بين الشطرين لإجادة الإلقاء، ولإبراز الموسيقى الشعرية".[1]

فكان أن تمكنت القصيدة المعاصرة من أن تكسر قداسة أو عظمة القصيدة التقليدية التي كانت جماليتها نابعة من شكلها ذي الأشطر المتساوية الممتلئة، لتتجه صوب عالم لا نهائي لا تحده حدود، عالم الخلق والإبتكار عالم أتاح للشاعر التعبير عن مكبوته بطلاقة، وهو مالم تسعف القصيدة القديمة على تحقيقه أين حاد مفهوم الشعر عن أصله، مبتعدا عن عاداته وتقاليده، فاتخذ لنفسه هوية أخرى وجنسية أخرى. إذ أصبح الشعر بمفهومه المعاصر هو ذلك الشعر الذي "لا يبدأ هنا وينتهي هناك، ليس للشعر تخوم، لذلك ليست المسألة أن نفهمه، بل أن نتأمل في أبعاده، ليس أن نستوعبه، بل أن نواكبه، وهكذا لم يعد جائزا أن نقرأ القصيدة خطياً سطرا سطراً، وإنما يجب أن نقرأها كأننا نقرأ فضاء".[2]

من خلل هذا الطرح الذي تفرّدت به القصيدة المعاصرة لمفهوم الشعر، والتي اتخذت بُعداً آخر، نلحظ مدى الخرق الذي تعرّضت له القصيدة التقليدية، فلا الشكل ظلّ على حاله، ولا اللغة التي باتت مثقلة بدلالات جديدة وإيحائية، تتطلّب تأملا دقيقاً، إذ غيَّبت القصيدة المعاصرة تلك القراءة البسيطة التي لا تتجاوز حدود المألوف، وأسّست لمعالم كتابة جديدة مغايرة، فألغت الحدود الأجناسية وتماهت فيها، وبذلك اتسعت دائرتها، وتنوّع شكلها تبعا لتنوع كل تجربة وكل شاعر، وقد تحدث **أدونيس** عن مستقبل هذه القصيدة فقال: "ستكون

[1] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص20.

[2] أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص314.

القصيدة أشبه بنهر تجري فيه أنهار كثيرة، وسوف تكون بوصفها رغبة ومتعة، اختراقا وإباحة، وتشكيلا خلاّقا متواصلا لما لم يتشكّل، ولما لا يشكل، وربّما لما شكّل حتى الآن".[1]

إنّ تشعُّب القصيدة المعاصرة، جرّاء تشابكها وتداخلها مع مختلف الفنون، هو ما يضفي عليها صفة المتعة والحيوية، فهي خلق وإبداع، تتجدّد، ترفض الإنحباس والسكون، ثمّ إن هذه المتعة وهذا التجدّد لا يتأتى إلا حين نتقن اللعب بالكلمات، وباللغة التي تشترط أصحاب هاته التجربة بأن تكون إيحائية، أين تخلق جوا من الحماسة والمنافسة.

من هنا يعبر **أدونيس** عن تشبثه وحبّه للغة يقول: "أنا شاعر أنام مع اللغة، أشعر بأن اللغة هي حبّي، أشعر بأن كل كلمة هي امرأة، هي اشتهاء جنسي، هي حب".[2]

إنه قول يوحي بمدى ارتباط **أدونيس** باللغة للحد الذي جعله يستحضر رمز المرأة والجنس على حد سواء، إنّه يشتهيها كما لو أنها امرأته، ذلك لأن اللغة هي التي تمنحه جواز سفر للإبحار في عوالم لا نهائية، لكنّها ليست أي لغة، وإنما اللغة الإيحائية البعيدة عن المألوف "التي نفسرها برمزيتها لا بحرفيتها، هذه اللغة التي تتيح للشاعر أن يسمّي القبلة ناقة، وجسد حبيبته ساحة، وأن يقول إن هذه الساحة أضيق من أن تتسع لقبلاته"[3]، فلا بد للشاعر المعاصر أن يخلق لغته الخاصّة، أن يملكها ويتصرّف فيها، ويبعدها عن عالمها الحقيقي، يقول **أدونيس:**

عندما تتوهّج فينا الحقيقة

[1] أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص122.

[2] أدونيس، الهوية غير المكتملة، "الإبداع، الدين، السياسة، والجنس"، تعريب، حسن عودة، وشانتال شواف، بدايات للطباعة والتوزيع، دمشق، ط1، 2005، ص81.

[3] ينظر، أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والإتباع عن العرب، ج4، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت، ص247.

لا نتكلّم إلا مجازاً[1]

فلغة الشعر يجب أن تسمو عن اللغة العادية، عليه أن يخلق لغة لا عهد لنا بها، لغة غريبة، ولعلّ هذا ما شدّد عليه **أدونيس** وأطلعنا عليه، وتعدّ قصيدته "إشارة" نموذجا يجسّد فيه دعائم لغة جديدة تفرّد بها الشعر المعاصر، يقول:

مزجت بين النّار والثلوج

لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج

وسوف أبقى غامضا أليفا

أسكن في الأزهار والحجارة

أغيب

أستقصي

أرى

أموج

كالضوء بين السحر والإشارة[2]

فأدونيس هنا يرسي دعائم لغة جديدة، تنهي الجاهز المعروف، ويبدو أنّ العنوان الذي انتقاه يعبّر عمّا يودُّ إخبارنا به، فاللغة عند **أدونيس** وعند كل شاعر معاصر، تشير، تلمح،لا تبوح ولا تصرّح، لغة عميقة تتعدّى حدود الأصل، فهو يقول: "مزجت بن النار والثلوج"، وهنا يجمع أدونيس بما لا يجتمع، ويشكل بما لا يمكن أن يتشكّل.

"إنّها لغة التفردن الكيركيغوري بكل ما تحمله من رفض، لغة السخرية، والنفي، والنبوة النتشوية بكل ما ينطوي فيها من معاني السلبية، إنها لغة متحرّرة من اللغة ـ أي من المفهومات والمعاني التي تجوهرت ـ ، ومنفتحة على السرّي والمحيّر والمذهل والذي لا

[1] أدونيس، الكتاب، ـ أمس المكان الآن ـ 1، دار الساقي، بيروت، ص165، نقلا عن، كلفالي سميحة، طبيعة الشعر وأسسه الكتابة الجديدة عند أدونيس، ص6.

[2] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ص322.

يوصف أو يسمى، إنها لغة هيراقليطسية خالصة، لغة اللعب الحر، اللعب الميثافيزيقي،حيث لا قواعد سوى التي تنشأ في سيرورة اللعب".[1]

وممّا يبدو من خلل استعراضنا لهاته المقولة، فإنها تثبت بعمق كمية السخط والتبرّم التي مسّت كل ما هو ثابت، جاهز، من قبل شعرائنا المعاصرين، الذين أبوا إلاّ أن يجدوا لأنفسهم لغة ثابتة تأخذهم إلى عوالم أكثر اتساعاً وحرية، تغنيهم عن تلك القوالب الجاهزة، مستنجدين في ذلك بروح **كيركغارد** و**نيتشه** و**هيجل** و**هيراقليطس** وغيرهم.

لقد كانت بداية هاته الثورة التي احتلّ صفوفها الأولى **أدونيس**، والذي كان له الفضل الكبير في إرساء معالم كتابة جديدة متفرّدة، إذْ بدأ هو وأتباعه بالخروج عن أصول الشعر، فهدموا وأبدلوا حيث خلص في هاته المرحلة إلى هدم وتأسيس بنيّت على ثلاثة مواقف وهي:

أ. "الشعر فن يتطلّع ويتخطّى.

ب. يجب أن تنشأ مع كل شاعر طريقته التي تعبّر عن تجربته وحياته، لا أن يرث طريقة جاهزة، فلا طريقة عامة نهائية للشعر.

ج. على الشاعر أن يرقى إلى مستوى الشاعر، وليس على الشاعر أن يقدّم للقارئ أفكار بأسلوب يعرفه الجميع.[2]

ولعل هاته المواقف الثلاثة السابق ذكرها تدفعنا إلى البحث عن أسس الكتابة الجديدة أو عن البديل، إذْ يقوم هذا العهد الجديد على الأسس الآتية ذكرها:

1. **الكتابة صناعة:** أي أنها تجسد بالحروف للصوّر الباطنة، والكتابة بهذا المعنى رؤيا، ومن ثمّ فهي تناقض المثال الشعري العربي السائد آنذاك، من أن الشعر احتذاء مثال سابق، الشاعر لا يرى، وإنما ينوع في رؤيا المثال السابق، فهو محكوم بالتكرار، بينما الكتابة لا تكون إلا برؤيا شخصية متميزة.[3]

---

[1] ينظر، عادل ضاهر، الشعر والوجود، "دراسة فلسفية في شعر أدونيس"، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2000، ص154.

[2] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص43.

[3] ينظر، أدونيس، الثابت والمتحول، "بحث في الإتباع والإبداع عند العرب"، "صدمة الحداثة"، ص30.

ما يعني أن للشاعر رؤيته المتفردة الخاصة التي تميزه عن غيره من الشعراء ففي كتابته لا يقتدي بمثال أو تجربة سابقة، الكتابة عند الشاعر المعاصر رؤيا تخلقها ذاتيه.

2. **الكتابة إنشاء:** أي أنّها اختراع على غير مثال، وهي تؤكد الفرق بين الكتابة الناشئة التي لم تتم على غير مثال، والشعر قبلها، الذي لا قيمة له، إلاّ إذا قيل احتذاء على غير مثال سابق، والإنشاء يلغي مفهوم الكمال الموجود فيما سبق.[1]

وهنا يتبيّن الفرق الجوهري بين الكتابة التي هي ابتكار وإنشاء وخلق متجدّد، والشعر الذي ما هو إلا تقليد ومحاكاة لنموذج ما سابق عليه، ممّا يبقيه في سلك الإجترار والإنحباس.

3. **الكتابة عمل شاق لا يعرفه إلا من مارسه:** وهي عمل شاق لأنها إنشاء مستمر، خارج القوالب السابقة، ومن ثمة فهي نقيض الشعر في الماضي، الذي لم يتناول إلا الحوادث التي وقعت، والحوادث التي تماثلت وتكرّرت، ولهذا كان يصف ولا يبتكر، وكان يعلّم ولا يوحي.[2]

4. **الكتابة لا متناهية شكلا وموضوعا:**لأنها تواجه عالما لا نهائي، والشعر في الماضي كان محدود لأنه كان يدور في عالم محدود، لا من حيث موضوعاته وحسب، بل من حيث أشكاله وإيقاعاته كذلك، كما أن الكلام المنثور لا يحتاج فيه إلى شيء، خلق حر، غير ثابت، معانيه لا متناهية، لأنه نابع من تجربة لا متناهية.[3]

هي إذن كتابة تشطّب على النموذج الذي تشبّع منه شاعرنا العربي، لتنتقل إلى فضاء آخر، بكل ما يحمله من رفض وتمرّد وصراخ، صمت وخرق، أين أتاحت هاته الكتابة لصاحبها حق التعبير عبر أي شكل كان، وعبر أي طريقة كانت، وفق رؤيا متفرّدة متميّزة، هذا التغيير صاحبه بطبيعة الحال التعامل مع المكان كفضاء الكتابة أو للممارسة النصيّة، حيث تلاشى مفهوم البيت، وتشافع الشعري بالنثري، وأصبح التعامل

[1] ينظر، أدونيس، الثابت والمتحول، "بحث في الإتباع والإبداع عند العرب"، "صدمة الحداثة"، ص30.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص30،31.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص32،31.

مع اللغة كأداة، فكان اهتمام الشاعر منصبّاً حول الصفحة وكيفيّة هندستها وتشكّلها وبالتالي انتقلنا من مرحلة التلقي السمعي إلى مرحلة التلقي البصري.

يقول **محمد بنيس:** "مهمّتي أن أكتب، والكتابة بالنسبة لي فعل لا يقين له ولا إثبات إنّه فعل المحو ذاته أكتب بغاية السكن في جليل المحو، حيث تنعدم الحدود وينتفي الأصل والنموذج، كتابة يتيمة لها الفراغ والحلزون والهذيان والهاوية...".[1]

من هذا القول يتوصّل البحث إلى أن **محمد بنيس من كبار الشعراء الذين** انتصروا للفراغ، واستثمروا مغامرة المحو بوصفه اللا منكتب؛ إذ باتت قصائده لا تخلو من توظيف الأشكال البصرية داخل الفضاء النّصي، ويمكن لنا أن نستعرض هنا إحدى إبداعاته من ديوانه "هبة الفراغ"، وهو ديوان يمجد المحو جاعلاً إيّاه أساس الكتابة وجوهرها، يقول في قصيدته "كتابة":

كتابة

سمّها قطرة أولى

تتخثّر في لحظات ارتياب

سمّها هبة

نبذت برد معبرها

واكتفت بإنحفار الغيّاب

قل لها

أن تكون لهم خيمة

قل لهم

إنّها

نفس لاتقاد السحاب[2]

[1] محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص67.

[2] محمد بنيس، هبة الفراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2007، ص57.

إنّ المتتبّع لبصرية القصيدة يقف على تغييب علامات الترقيم، خدمة لتفسخ الدلالة وانتصاراً لمحو الكتابة، فهو بذلك يجسدن واقعا الفراغ، عبر تسلّل هذا الأخير إلى تركيب القصيدة فيؤثر على عتباتها النصيّة، فيغيّب لها حروف التعريف، والقارئ تتأتاه مكنة الوقوف على وشائج التفاعل بين متن القصيدة وعتبتها، "كتابة" والعتبة الكبرى "هبة الفراغ"، وبما أن الشاعر جعل الفراغ هبة فلا حرج عليه أن يغرق القصيدة في غياب المجهول، فنحن أما أيقون الفراغ وإذا ما أفردنا تحليل ذلك ألفينا هذا التغييب علامة نوعيّة مكوّنة لأيقون الفراغ.

من ثمّة فهذه "القصيدة تعد الكتابة هبة غياب وقطرة تنتعش بالشك، ما يعني أن قصيدة "كتابة" وسْم للكتابة التي جاءنا بها محمد بنيس.[1]

هي ذي نظرة **محمد بنيس** للكتابة التي تبنّت علّيّة المحو على النسيج الخطي الذي استعمر قصائد السلف، كتابة عرفت بها التجربة البنيسية التي لم تعد تترك صنفاً من أصناف الفراغ إلاّ واستثمرتها، بغية بناء دلالات معمّقة داخل المتن الشعري، ليس **بنيس** فقط وإنما هي تجربة ومغامرة اشتهاها كل شاعر معاصر ثائر، عرف كيف يستثمر هذه اللعبة، ويمحو حدودا كانت تمنعه من السفر نحو هذا العالم الإستثنائي.

والملاحظ أن الكتابة تغيّرت تغيّرا جذريا، وأصبحت نوعا هجيناً، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة انتهى وقتها، و"أصبح هناك نوع واحد هو الكتابة، إذ لا نعود لنلتمس معيارا للتمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتمس في درجة حضوره الإبداعي، ولئن كانت الكتابة في الماضي، خريطة رسمت عليها حدود الأنواع، وعيّنت رفوفها وأدراجها وكان على كل من يدخل إليها، أن يقدم كالزائر أوراق اعتماده النوعية الخاصة، فأن هذه الخريطة اليوم بيضاء دون أدراج ولا رفوف، والداخل إليها هو وحده، الغازي المخلخل الذي رمى علامة الزيارة ورفع علامة الغزو.[2]

[1] جماعة من الباحثين، محمد بنيس، الكتابة والجسد، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب، ص20.

[2] ينظر، أدونيس، الثابت والمتحول، "بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، "صدمة الحداثة"، ص311.

فهاته القصيدة الحداثية استثمرت كل أنواع الفنون وتماهت فيها، إذ استطاعت أن تهدم تلك الجدارن المهترئة التي قيدت إبداع الشاعر سنين طويلة، فوأنت تقرأ قصيدة لمبدع معاصر، فأول ما تقع عيناك عليها هو تشكّلها الجسدي على الورق، وبذلك أصبحنا نقرأ القصيدة بصريا، وذلك من خلل ما استحدثته من موجات بصرية من مثل: استغلال مساحة البياض، محو علامات الترقيم، تشكيلات رياضية "مربع، مستطيل، ..."،

يقول الشاعر **بول كلوديل:** "إنّ العين تسمع"[1]، إذ أن شعرنا الحداثي يحاور الفن التشكيلي ويتجاوب مع مختلف الفنون الأدبية الأخرى من قصّة ومسرحية... الخ، وهنا يمكن أن نستحضر إحدى نماذج الشاعر **أدونيس**، يقول:

كان لي جارة جميلة أحببتها كثيراً وراودتها
عن نفسها مراراً عديدة لكنها كانت ترفض جاءت
سنة قحط وجذب وعمّ الجوع بينما أنا جالس،
ذات يوم؛ في بيتي وإذا بشخص يقرع الباب فقمت
لأرى من هو فإذا بها واقفة بالباب قالت:
يا أخي إنّني جائعة فهل تطعمني لله؟[2]

في هذا المقطع الشعري تم تهجير وردم البيت الشعري، فجاءت جملها مبتورة كلماتها مبعثرة، إضافة إلى استغلاله لمساحات البياض إذ أورد الفراغ في كل سطر من أسطر هذا المقطع لينبه إلى دلالة يقصدها، فعند كل وقفة بياض دلالة يحاول القارئ الوصول إليها، وكأنها شكل صامت تطالب من يكلمها ويفك شفراتها، يقول **أدونيس:**

[1] جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ترجمة علي سعيد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2003، ص5.

[2] راوية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة 1،2،3 نماذج، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ص245.

"القصيدة هي التي تكتبني، أعني أنها تجيئني من الجهة التي لا أنتظرها في المكان الذي لا أقصده، وفي اللحظة التي لا أنتظرها ، وفي اللحظة التي لا أتوقعها".[1]

إنّه نمط جديد في الكتابة، "النمط الفوضوي للتنقيط والتوزيع وتمزيق الجملة حيث يتم توزيع النص بطريقة عبثية، كتوازي الفقرات بجانب بعضها، أو تبدأ من يسار الصفحة نزولا إلى أسفلها أو تنقطع بالصور والإشارات والإيحاءات مما يوقع المتلقي في حيرة وارتباك أمام قصيدة تتقشف في اقتحام البياض الموحي بالصمت، فإذا كانت قصيدة العمود هي نص الإمتلاء والإكتمال، فإن قصيدة النثر هي نص الإرتياب والشك والمحو".[2]

وبذلك فإنّها "كتابة جديدة تؤهل الفراغ والصمت كي يأخذ شكله ويقول شعره حين يدخل نسق البصر في لعبة الإيحاءات المتعدّدة".[3]

من هنا مثل الصمت جسرا لعبور الشاعر نحو عالم لا نهائي، ذلك لما في الصمت من تأويلات ودلالات يصعب الإمساك بها وحصرها في معاني ضيقة محدودة، ولعل هذا ما تنبّه له الشاعر الصيني **لوتشي** وهو شاعر قديم في تحديده لمهمة الشاعر إذ يقول: "نحن الشعراء نصارع اللا وجود لنجبره على أن يمنحنا وجودا، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى، إننا نأسر المساحات التي لا حدّ لها في قدم مربع من الورق، ونسكب طوفان من القلب الصغير بقدر بوصة".[4]

فإذا كان هذا القول ينطبق على عمل الشاعر بصفة عامة، فهو أشد انطباقا على الشاعر المعاصر الذي اتّخد من الصمت ملاذا له، ومسكنا يلجأ إليه، ولم يكن تفضيل الشاعر للصمت على الكلام هذا اعتباطا، فقديما قيل: "الصمت أبلغ من الكلام"، إذ "إن

---

[1] أسامة إسبر، الحوارات الكاملة، بدايات للنشر والتوزيع، مج 2، سوريا، ط1، 2010، ص13.

[2] ينظر، ميداني بن عمر، قصيدة النثر العربية المعاصرة، دراسة في الأنساق الثقافية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016،ص242،243.

[3] المرجع نفسه، ص243.

[4] أرشيبالد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة، سلمى خضراء الجيوسي، دار اليقضة العربية ومؤسسة فنكلين، بيروت، 1963، ص17،18، نقلا عن، علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002، ص11،12.

السمة الكبرى للصمت، تكمن في نرجسيته المثيرة والمتفتحة، خلاف الكلام الذي يكون مكشوفا، فالصمت كلام الذّات للذات وبالذّات... إنه أيضا توغل نحو الأعماق، فله ملاجئه وسراديبه العصية على سلطة الكلام".[1]

ولعلّ من أهم الشعراء الذين قدّسوا الفراغ، وانتصروا للصمت **محمد بنيس** الذي يقول: "يترك المكان النصي بياضه للصمت متكلما، ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحى".[2]

إنّ هذه الفسحة التي منحت الشاعر المعاصر إمكانية صبّ تجاربه الإبداعية وفق أي شكل كان، واستثمار مختلف الفنون والتقنيات في العمل الكتابي مما جعل عمله متجددا، فريدا، لا يشوبه تكرار أو اجترار، "فقد كان هم الشاعر المعاصر المحدث هو الرغبة الجامحة في خلق أسس إبداعية جديدة، سمتها الفرادة، ولا تخضع لسلطة التقعيد المسبقة ولا لإملاءات شكلية وجمالية لا تنبع من الذات الشاعرة نفسها، لأن الإنتقال من القبول إلى التساؤل هو الخط الذي ترسمه الحساسية الشعرية (...)، ففي القبول رضى وطمأنينة ويقين، وفي التساؤل تمرد ورفض وشك، القبول فرح بالأصل والنبع، والتساؤل قلق عليهما (...)، القبول علامة الثبات، والتساؤل علامة التحول".[3]

وبذلك كان التساؤل يشكل علامة فارقة عند الشاعر المعاصر كونه يتيح للذات الشاعرة إمكانية خلق تجارب إبداعية جديدة، وبهذا فالكتابة سؤال لا جواب، خلق لا تعبير "من هنا أضحت مرحلة التساؤل هي مرحلة إعلاء الأنا وتمجيد الذات الشاعرة وتجسيد التجربة الشعرية تجسيدا مغاير للمألوف".[4]

إنها رؤية احترافية فريدة تعززها إمكانيات الكاتب، من خلل الطرح المغاير في كلّ مرة "إنها مغامرة تصاحب التشظي، رحم تتكون فيه العين الأخرى، هذا الممكن الذي به

---

[1] إبراهيم حمّود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2002، ص16.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1996، ص143.

[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص37.

[4] نظرية الأصول في المتشكل الإبداعي عن أدونيس، ألقي هذا البحث من خلال أشغال المؤتمر الدوّلي "الأدب منصة للتفاعل الحضاري"، جامعة مؤتة، الأردن، 23-25 مارس 2007، ص56.

نكتب، نتعلّم كيف تكون الطرق، وكيف ينشق المسار"[1]، إذ من السؤال ينبثق الإبداع ويتجدّد، "إنّه متكأ الوعي الإنساني، دليله الوحيد الذي يثبت حضوره الفاعل في الكون، وتكمن أهميته في كونه يقلق النص، أو يلغي طمأنينته، وهذا القلق ليس وجوديا، وإنما قلق فاعل، قلق بنّاء...".[2]

إنّ هذا التساؤل الذي ينتج رؤية استثنائية متفرّدة، تميّز بها شاعرنا المعاصر، أودت إلى كسر المألوف المعروف، والقفز به إلى العوالم الغريبة البعيدة، واستطاعت بذلك أن تحدث الفارق، فكان أن وقع تأثيرها على جهتين نقول: فمن جهة أولى تأثيرها الكبير على المتلقي، بعد أن زحزحته من متلقي كان يتلقى النص سمعاً (زمن الإنشاد)، إلى متلقي أصبح يتلقى النص بصريا، وهي تجربة أتاحت للقارئ حق ممارسة النص بأن أصبح قارئا منتجا، وذلك لا يتأتى إلا من قارئ يجيد التيه بين مزالق القصيدة ومغالقها، يتأمل النص، ويتعمّق في دلالاته، بهتك الحجب التي تستره، والكشف عم تكتم الشاعر قوله إنها مهمة ليست بالسهلة على القارئ إذ إن الوقوف على أسرار النص مهمة تستدعي في المتلقي خبرة فنية، ومعرفة واسعة بأسرار اللغة وتداعياتها، ولعل هذا ما أشار إليه **عبد القاهر الجرجاني** بقوله: "إن النص لا يكشف أسراره ما لم يتهيأ له متلقّ كالغوّاص الماهر"[3]، إنه جهد مضني، يبذله القارئ في سبيل الخلاص إلى عديد التأويلات والدلالات النابعة من القصيدة بما تحمله من تضاد وغموض،... الذي يعد إحدى سماتها، "إذ تنتزع القصيدة المعاصرة بناء دلاليتها من الضدية، إنها نفي للمعلوم، والرحيل من المجهول إلى المجهول"[4]، تدفعه في كل مرة إلى قراءة جديدة تكشف له عن مفاتن النص وأسراره، ممسكا بغوايته ومستمتعا بلذائذه، إنه نص "المتعة: ذلك الذي

[1] محمد بنيس، حداثة السؤال "بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص7.

[2] ينظر، إبراهيم حمّود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ص183.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق، محمد محمد شكري، دار المدني، جدّة، ص141.

[4] محمد بنيس، كتابة المحو، ص84.

يضعك في حالة ضياع... الذي يتعب... يجعل القاعدة التاريخية، والثقافية، والسيكولوجية للقارئ تترنّح، ويتزعزع كذلك ثبات أذواقه، وذكرياته، ويؤزم علاقته باللغة".[1]

هذا من الجهة الأولى، أما لو أخدنا هذه التجربة من جهة ثانية فإننا سنلحظ مدى تأثيرها على شعرنا العربي ككل الذي أخذته إلى عالم لا عهد له به، وبذلك كانت انتقالة الشعر من عالمه المعلوم نحو عالم مجهول، من الثبات إلى التحوّل ومن الشكل إلى اللا شكل، هو تحول كان منذ شأنه أن يغني مكتبة الشعر العربي، فلكل شاعر طريقته، ورؤيته، وكذا مرجعيته الخاصة التي تبلور عمله الإبداعي.

انفلت الشعر المعاصر من النسخ المتكرر، وبذلك أنفى النموذج، الذي أصبح تجربة ناقلة، مبتذلة، فتبنى عالما آخر "سقوط نحو اللا نهائي"، وهو ما أتاح له التنوع والإختلاف، إنّ "الشعر العربي المعاصر ليس واحداً، ضمن الشعر العربي المعاصر نجد مختبرا شعريا له، الأفق الأوسع لمفهوم الشعر والشاعر والقارئ، (...) يكفينا أن نذكر الإختلافات الشعرية بين السياب وأدونيس والبياتي وعبد الصبور وخليل حاوي ومحمود درويش لنتبيّن كم هو غني هذا المختبر الشعري".[2]

إنها دعوة هزت صرح سكونية الشعر، واستطاعت أن تحدث ثقبا فجّر معالم قصيدة جديدة مثل ما اصطلح عليها "الكتابة" التي عدّت مرتعا ومعينا هجينا، انصهرت بداخله جل الفنون والأجناس، كتابة أذكتها تلك الخطابات الصوفية التي مارست "التشفير اللغوي عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسية والدنيوية، وإدراجها في مناخات رمزية جديدة".[3]

إضافة إلى ثقافة الرمزيين والسرياليين، وعليه فإن اكتشاف هذه الثقافات ذات اللغة الرّامزة والكاشفة جعل شعراء الحداثة يتمثلون تجربة الآخر ليس من باب إنتاج المماثل، ولكن من باب أنتاج المختلف المغاير.[4]

---

[1] رولان بارت، لذّة النص، ترجمة صفا فؤاد وسحبان الحسين، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص22.

[2] محمد بنيس، كتابة المحو، ص59.

[3] أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، ص113.

[4] ينظر، عامر بن أمحمد، الخطاب الشعري العربي المعاصر "من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري"، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2017/2016، ص19.

فأدونيس مثلا يعترف بأسبقية وجود قصيدة النثر عند الآخر، لكن هذا لا يعني أنه استلهمها ونقلها بحذافرها، إذ أنه يؤكد على لزومية إنتاج شيء مغاير لم يسبق لأحد وأن أنتجه، باعتماد سمته الخاصة، ورؤيته ولغته الخاصة كذلك وهذا يسلمنا إلى قول مفاده أن **أدونيس** لم يحدث قطيعة مع التراث، وإنما اعتمد ثنائية التجاوز والتخطي، يقول: "وحين كنا نقول بالرفض أو التجاوز أو التخطي كنّا نعني على الأخص رفض القراءات التي فهمت الأصول بطرق لم تؤدّ إلى الكشف عن حيويّتها وغناها بقدر ما أدت إلى قولبتها وتجميدها".[1]

فالتراث شيء منّا وفينا، نحيا به فيحيينا، فلا يمكن الإنفصال عنه فكما علمنا **ميخائيل بختين** من أن الجنس الأدبي "يحيا في الحاضر، ولكنه يتذكر ماضيه وبدايته"[2]، ومن ثمة كانت الإنطلاقة بالرجوع إلى الأصول، وإعادة إحيائها وتوليدها من جديد وفق رؤية جديدة، وبآليات وطرق مختلفة، يقول **أدونيس:** "ليس التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي، وعلينا العودة إليه "والإرتباط" به، وإنما هو حياتنا نفسها، ونمونا نفسه، وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه، واندفاعنا نفسه نحو المجهول".[3]

إن الشاعر المعاصر لم يلغ الأصل، وإنما كان شديد الحرص على اقتفاء آثار السلف فكانت انطلاقته مع امرئ القيس، وأبو نواس والنيفري، وأبو تمام والمتنبي والمعري، ومحي الدين ابن عربي... وغيرهم ففي معنى قول أدونيس: صحيح أنهم ماتوا بأشخاصهم أما نتاجهم وما يكتنز من حدوس واستبصارات تداخل في حركة وعينا وشعورنا وتطلعاتنا، إنه في بؤرة حضورنا الإبداعي وها أنا أتحاور معهم، ونفكر معا، لكن هذا لا يعني أن أكتب بالطريقة التي كتبوا، وإنما عليا ان أتفرّد، تجربة وتعبيرا،

[1] أدونيس، ها انت أيها الوقت "سيرة شعرية ثقافية"، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص56.

[2] محمد بنيس، كتابة المحو، ص84.

[3] أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، ط1، 1989، ص145.

فأكون بذلك مختلفا عنهم، هذا الإختلاف هو الذي يعطي لحركية الإبداع تألقها وتنوعها وغناها.[1]

إن هاته المعادلة التي تبنّاها **أدونيس**، بخصوص العلاقة بين الأصل والتقليد، هو ما اتخده بعين الإعتبار، فعدَّ "جوهرا من جواهر التنظير للمشروع الثقافي الأدونيسي الذي جعل من هذا الأصل شهوة من شهوات الفكر التحديثي ودعوة من دعوات الشعرية العربية".[2]

في ضوء ما سلف ذكره نخلص إلى أن هذه الكتابة الجديدة التي وقف على تحديد نظرياتها وأسسها **أدونيس** ـ الذي يعد من أوائل المنظرين لها ــ فكان تأسيسه لها قائم على شقين أو منهلين أساسين تمثلهما الثورة الشعرية في أروبا، والكتابة الشعرية القديمة اللتين عدّتا مبعثا لظهور تجربة المختبر في الكتابة الشعرية العربية الحديثة، وهما معا يدمّران نموذج شعر الخطابة، وينزعان شيئا فشيئا نحو نهش الغنائية الرتيبة".[3]

وكختام لما تم طرحه في هذا الفصل، نتوصل إلى أن التجربة الشعرية قد عرفت محطات وعتبات، وقف عندها البحث وتعايش معها، بداية بالمحاولات الأولى التي شكّلت خروجا عن الأطر الخليلية، فأفرزت لنا العتبة الأولى "الشعر الحر"، والعتبة الثانية الكبرى "قصيدة النثر" التي شكلت هدما كليا وثورة عظيمة، فكان قمة هذه التجربة الجديدة، ظهور كتابة فتحت أعين الشاعر على عوالم أكثر جرأة، حيث تخطت الآلة الكاتبة إلى استخدام اليد في الكتابة، إنها الكتابة البصرية بكل ما تحمله من خرق وفوضى بانية، "كتابة تنتهي لتبدأ و لا تبدأ لتنتهي"[4]، إنها كما قال **أدونيس** متحدثا عنها وعن مستقبل الشعر: "لن يكون الشعر، بعبارة ثانية، أدبا، سيكون لهبا".[5]

---

[1] ينظر، كلام البدايات ، ص146.

[2] نظرية الأصول في المتشكل الإبداعي عند أدونيس، ص47.

[3] ينظر، محمد بنيس، كتابة المحو، ص69،70.

[4] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها "الشعر المعاصر"، ص130.

[5] أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص122.

وبالفعل فإن هاته التجربة كانت لهبا، فألهبت فكر مبدعيها وقارئيها على حد سواء، "فأن تكتب هو أن تنذر الأبجدية لارتجال فضاء آخر"[1]، وأن تتلقّى فمعناه أن تكون قارئاً نموذجيا يجيد التيه بين مزالق القصيدة "إنها نهاية الكتابة ونهاية المؤلف، ومن ثم فهي انعطاف النّص باتجاه مصيره المجهول، حيث يفرغ الكاتب وينصرف مبتعداً عن النّص، ويدخل النص بعد ذلك في رحلة التحوّل والإغتراب بعيداً عن أبيه، وعن عالمه الذي ترعرع فيه".[2]

هكذا استطاع الشاعر المعاصر أن يتصرّف ببراعته في كسر جمود الكلاسيكية بما استحدثه من أساليب وتكنيكات غيّرت مسار الشعرية العربية ذلك في إطار تعانقها وتعالقها مع مختلف الفنون، حيث تشكّل في كلّ مرة شيئا جديدا مختلفا بذلك كان هذا التداخل الأجناسي مجالا خصبا، وأرضا بكرا لتحقيق الحريّة المنشودة في مستوياتها المختلفة، مستثمرة ممكنات نصيّة جديدة.

[1] أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة ، ص132.

[2] عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص150.

الفصل الثاني:

دلالات الكتابة

البصرية ورهانات اللا

شكل في ديوان "هذا

الأزرق" لمحمد بنيس

الفصل الثاني: دلالات الكتابة البصرية ورهانات اللا شكل في ديوان "هذا الأزرق" لمحمد بنيس.

المبحث الأوّل: سيمياء العتبات النّصيّة

المبحث الثاني: الفراغ وجدل الدلالة

المبحث الثالث: لا نهائية الكتابة المتأيقنة

تمهيـــد:

عرف الشعر بأنّه فنّ زماني، يتخطّى، يتغيّر، ويتجدّد، من زمن إلى زمن، ومن عصرٍ إلى عصر ليتماشى والواقع بحركيّته الدائمة، وقد كانت أجرأ محاولة وأقواها تلك التي انفلتت بكليّة عن طاعة القوانين والقواعد، التي ترسّخت في كيان الشاعر العربي سنيناً طويلة، ذلك بالإنفتاح على مغامرة الحداثة الشعرية، فمثّلت متنفّساً يلوذ به شاعرنا العربي، ومن ثمّة كانت إقامته في كنف هاته المغامرة التي وجد فيها عالمه وحريّته.

إنّها تجارب إبداعيّة نادت بضرورة إحداث الخلخلة في جسد القصيدة ومتنها؛ تدشيناً بذلك لعهد جديد، والتخلي عن كل المسبقات والمتعاليات بالخوض في ثقافة المغامرة التي تنهي الجاهز، ذلك من خلال السفر في تلك الأشكال الطباعية التي اكتستها القصيدة المعاصرة متفتّحة على آفاق الإبدال والمغايرة الذي يأخذ بفاعليّة تلاقح بين مختلف الأجناس والفنون الأدبية وغير الأدبية، اللغويّة وغير اللغويّة، الأمر الذي أسهم في ولادة قصيدة تحتفي باللا ثبات/ اللا قرار/ اللا ذاكرة... إنّها لوحات تنتشي بصلاحية الجسد فيها وكأنها تتناص مع لوحة ضمن لوحات (إيف كلاين).

في هذا السياق نجد **عبد الله راجع** يعتبر هذه المحاولة بمثابة "زواج شرعي بين النّص الشعري والفنون التشكيلية... ممّا سيرفع المحنة عن حاسّة السمع التي لا تستطيع بمفردها أن تستوعب كل معطيات النّص الشعري... ويحوّل القصيدة من دلالاتها الزمنية لتصبح زماناً ومكاناً في الوقت نفسه"[1]، وعلى هذا الأساس وانطلاقاً من هذه الرؤيا "ما عادت القصيدة اليوم، تصنع نهرها الخاص من لغة نضاحة بالشجن أو البهجة أو التأمّل، إنّها مفتوحة الآن على أفق مزحوم بالأجناس والفنون وأنماط التعبير".[2]

[1] عبد الله راجع، الجنون المعقلن، مجلّة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1، يناير، سنة 1981، المغرب، ص58.

[2] سعيد بن كرّاد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية ، ص2، 2005، ص113.

إنّه تحوّل يوحي بمدى عجز حاسّتنا السمعيّة في الوصول إلى دلالة القصيدة، والذي لا يتم إلاّ إذا أشركنا البصر، إن لم نقل بالبصر وحده في لعبة هاته الإيحاءات التي تغمر القصيدة، من خلل تلك الأشكال، فأصبحت جسداً تحرّكه اللغة والصورة واللّون على حدّ سواء... وكأنها أمواج متلاحقة تروح وتجيء، في فضاء متشظّي، عشوائي، وهو ما يفتح باب التأويل وتعدّد الدلالات عند متلقيها كل حسب خلفيته المعرفية والأيديولوجية، فقد سقط مفهومنا للقصيدة القديمة ذات الشكل الثابت، المحدود، سهل الفهم، وأصبحت القصيدة كما رأينا مضادة لحتمية البداية والنهاية، أما المكان فتخلقه عبقرية الشاعر في تحريك يده وصوغ تجربته بما يستحدثه من تقنيات فنيّة وتشكيلات رمزية ومؤشرية، تضلّل القارئ وتضعه في حيرة وارتباك لا متناهيين، خصوصا ما تعلّق فيها باستثمار الفراغ الذي يعمل على تفسّح الدلالة، في هذا الصدد يقول **أحمد بلبداوي:** "حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإنّي لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة، وأدعو عينيه للإحتفال بحركة جسدي على الورق، يصبح للمداد الذي يرتعش على البياض، كما لو كان ينبعُ من أصابعي مباشرة لا من القلم، ويغدو للنّص إيقاع آخر يدرك بالعين مضافا إلى إيقاع الكلمات المدرك بالأذن".[1]

هكذا تسجّل الكتابة خروجا عن البنية الإيقاعية التقليدية، وتخريبا لقدسية أبدية مزعومة، عبر دعوتها الملحة إلى تبني عالم آخر، فكان أن أصبحت كتابة زئبقيّة، هجينة يصعب تحديدها وتقعيدها، إنّها "حركة دائمة من اكتشاف ما لا ينتهي، تتضمّن هدماً مستمرا للأشكال فهي لا تستقر في شكل ـ ذلك أنّ الشكل هنا، كالصورة، ابتكار لا يتكرّر، لا يُصنع، ولا يؤخذ، ولا يقتبس، ليس لباساً أو غلافاً إو إناء، إنّه فضاء متموّج".[2]

[1] أحمد بلداوي، حاشية على بيان الكتابة، المحرر الثقافي، 19، أبريل، 1981، نقلا عن، محمد الماكري، الشكل والخطاب، "مدخل لتحليل ظاهرتي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص226.

[2] أدونيس، الشعرية العربية، ص78.

هي ذي تجربة الكتابة الجديدة التي تأتت من خلل اختراق هذه الذات الكاتبة لدوال النص، مبحرة في فضاء اللا شكل بما استثمرته من تقنيات وأوّلها الفراغ الذي يبني دلاليتها ويتمّمها، يمنح القصيدة قيمتها ويثمّنها، تحول أودى بالقصيدة إلى الدّخول في حالة الإغتراب، المجهول، المبهم والمعتم، وهذا ما أزّم علاقة القارئ بالقصيدة فتركته يتكبد عناء الكشف عن مدلولاتها وفك شفراتها، ثم إن البحث عن وظيفة هذا البياض، ودلالة هذا الفراغ، وبعثرة الكلمات على الصفحة بالكيفية التي تم تشكيلها ـ يظل أمرا شائكا ـ الأمر نفسه الذي وقف عنده البحث أثناء دراسته لأحد دواوين الشاعر المغربي **محمد بنيس** المسمّى ب: "**هذا الأزرق**"، وقبل الخوض في مسالك هذا الديوان لا بد وأن نعرف من هو **محمد بنيس؟**.

إنّ المعروف عن هذا الشاعر، أنّه أوّلا وقبل كل شي مؤسّسة ثقافية، إنّه شاعر المحو والفراغ، الذي استطاع أن يحوّل القصيدة فخرج بها عن النسيج الخطّي الذي استعمر قصائد السّلف، فكانت انتقالته وثورته من الخضوع إلى الحرية بيّنة في كتاباته، إذ يقول: "يظهر أن الخط المطبعي عادة ما يلغي النّص كجسد، حروف باردة تسقط على الأوراق البياض يتحكم فيها، سفر من اليمين إلى اليسار يختزل النّص في معنى، والمعنى في كلام، يمحو نشوة القراءة وتعدد الدلالة، اتجاه واحد يخضع لأمر المتعالي، ويستكين لنمطية الحرف وتكراريّته..."[1]، من هنا تخلّق الفعل التدميري الذي حمل **بنيس** نحو عالم آخر، أشدّ فتكاً بالقارئ، فتلك المتعاليات بما تحمله من ثبات ومحدوديّة لم تجذب نشوة **بنيس** إبداعاً ولا قراءة، وهو ما نلمسه في قوله: "تبّاً لمن علّمني ما يتعارض مع ذاتي، هكذا أقول اليوم، لا شماتة ولا استعلاء، أقوله فقط لأستطيع مرّة أخرى، تحمّل نصيب الحرية في كتابتي، من غير تعوّد على شنّ حروب أنأى عنها، أقصد حريّة أن أكتب، في الخلاء الحر، وحشيًّا وصديقاً للمجهول"[2].

[1] محمد بنيس، كلام الجسد، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص33.

إنّ هذا الطرح الإشكالي يفجّر رغبة **محمد بنيس** في تعدّي معاقل الشعر القديم، منشداً كتابة أخرى تبيح له الأخذ بمسالك التحرّر الذي يقوده إلى مساءلة المجهول، وبذلك كانت الكتابة البنيسية كتابة بصرية بامتياز يتواشج فيها اللغوي (الخط) وغير اللغوي (الفراغ)، إنّها لعبة أتقنها **بنيس** الذي يقول: "عندما يتعاظم الأمر وتكون النجاة مستحيلة يتغيّر لساني، يتحوّل عن مجراه الطبيعي، يختار حالة الإضراب، أن أضرب عن الكلام هذا حقي، ولو أنّي شرّعته لنفسي بدون استئذان، فيه أغامر بالصّعب، الوعر، الشديد النفور، جملة من المظاهر تكفي ليبدأ الصمت راقصا على جسدي".[1]

يفتح **محمد بنيس** هاهنا فوهة الصمت الذي اختاره بديلا عن الكلام، ومنه ينشق مسار دخول النّص في حالة من الذهول والإغتراب، أين تحدث الصدمة البصرية التي تتلقاها عيني القارئ فتجهده وتتعبه.

وبدون إطالة في الحديث عن شخص **بنيس** فما يكفي معرفته هو أنّه شاعر يمجّد المحو فاقترن اسمه بالفراغ، شاعر استطاع أن يجمع بين التنظير والممارسة فكانت تنظيراته التي أطلعنا عليها في كتبه مطابقة لممارساته إلى حدّ بعيد، وخير مثال على ذلك هو ديوانه هذا الذي بين أيدينا "هذا الأزرق"، وها قد انفرد البحث هاهنا بفصل كامل للسفر في إبداعه هذا، الذي تأتى وفق معمار مخصوص، وتشكيل جديد باذخ البناء متعدّد الرؤى والمسالك، متشعّب تتداخل فيه جل الأشكال والأنماط، تحث قارءها على سفر لا يتوقّف، هو رحيل نحو تخوم المجهول والمفاجئ أين تحرّر الفكر من كسل المألوف والمعروف ليعتنق فضاء المحيّر والإستثنائي.

لذلك فإن ما ينبغي العلم به قبل الدخول في متاه **هذا الأزرق**، هو أنّ **محمد بنيس** ينفتح على اللا نهائي الإستثنائي، ذلك بتكتيكاته الفنّية المعقدّة، فباتت قصائده فضاءاً مفتوحاً

[1] محمد بنيس، كلام الجسد،33.

لا بداية ولا نهاية له، يلعب به المحو آناً، والسواد آناً أخر، وهو ما يلفت إلى ظاهرة مغرية بالقراءة ليتأتّى لنا السؤال الذي سيسعى البحث إلى إيجاد إجابة له في هذا الفصل:

ما هو مسعى الشاعر من توقه الفراغ، بعد أن لبسته القصيدة وتوحّدت روحه مع ماء الكتابة؟

هكذا تتناسل الأسئلة من الإشكال المثبت أعلاه على النحو الآتي:

كيف يتأتى للفراغ مكنة خلق قصيدة آيلة للتلاشي؟ وعليه ما مصير القارئ أمام نص يتيه بين مزالق الدلالات الخفية في غياهب اللا نهائي؟

ومع الدور الذي مثّلته العتبات النصية في الخطاب الشعري المعاصر فإنّه لا يمكن لنا فتح أبواب هذا الديوان، والولوج إلى عالمه، وفض مغاليقه، واستكشاف رحلة **محمد بنيس** مع **الأزرق**، إلاّ قبل تقديم استقراء لمختلف العتبات التي ميّزت هذا الديوان، باعتبارها دالاً أكبر يحيلنا إلى كنه النّص، لنطرح السؤال:

ما هو الأثر الذي تحدثه التشكيلات البصرية للعتبات النصيّة في توجيه مسار التأويل وتوثيق أواصر الترابط بين الحاشية ومتنها؟.

المبحث الأول: دراسة في العتبات النصية.

لقد مثّلت العتبات في الدّرس الشعري الحديث أهميّة كبرى ذلك من خلال إشراكها في بناء دلاليات النّص، بما تحمله من إشارات وعلامات دالّة أضافت للمحمول اللغوي وعملت كبوّابة غير لغويّة للدخول في متن الديوان، وكذا التعرّف على الأجواء المحيطة به، ومعرفة مقاصد الشاعر، وهكذا أصبحت "قراءة المتن مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا لا نلج الدّار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدّخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح"[1]، إنّها مشعل لإضاءة دهاليزه المعتّمة، ومفتاح للدّخول إلى أعماقه، لذلك وظّف مصمّموا الدواوين الشعرية والشعراء في بعض الأحيان تقنيات مختلفة، وحرصوا على تقديم أفضل لأغلفة دواوينهم، من أجل ضرورات فنيّة ونفعيّة، حيث تعكس التقنيّات المرسومة على الأغلفة محتوى الديوان.

من هنا ينطلق البحث في رحلته بسعي منه للكشف عن أسرار ودلالات هذا التشكيل الفني لعتبات الديوان ـ هذا الأزرق ـ الذي تفرّد به والذي شكّلته أنفاس **بنيس**.

لا شكّ أن أوّل ما يثير شهيّتنا، ويفتح أعيننا فيدفعنا إلى اقتناء ديوان ما، أو قراءة نص ما هو ما يتجسّد في الجهاز العنواني الذي هو عين الكتاب "مكثّف الدلالة، متشعّب الإيحاءات، مركّز التركيب، ينتقيه الكاتب بعناية"[2]، كونه "علامة بارزة في تحديد النّص أوّلا والشكف عن مجموعة من الدلالات المركزّة المنبثقة منه ثانيا"[3] إذ انّه "يمدّنا بزاد ثمين لتفكيك النّص ودراسته ونقول هنا: أنّه يقدّم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النّص وفهم ما غمض

[1] بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، ط1، إفريقيا الشرق، 2000، ص21، نقلا عن، محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، ص133.

[2] وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجا، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة والأدب عربي، جامعة وهران 1، لأحمد بن بلّة، 2018/2017، ص192.

[3] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، دار نوبال، القاهرة، ط1، 1996، ص303.

منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد نفسه، وهو الذي يجدد هويّة القصيدة، فهو إن ـ صحّت المشابهة ـ بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي تبنى عليه".[1]

ولو نحن أسقطنا هذا على ديواننا فإنّنا سنجده يؤدّي بصريّاً دلالات العنوان الرئيسيّة، والذي أجاد الشاعر كتابته على أعلى الصفحة في الوسط ليفرده بخط غليظ أحمر بارز، فأوّل ما تقع عيناك في فضاء هذا الغلاف هو "هذا الأزرق"، وما كان اختياره للأحمر على خلاف الألوان الأخرى، إلاّ لأنّه "رمز للمزاج القوي، والثأر والغضب..."[2]، وهو من جهة أخرى من "الألوان الساخنة"[3]، وهو إذ ذاك يعبّر عن سأم هذه الذات الشاعرة ورغبتها في التحرّر والخروج من جوف قوقعة التقليد عبر ثورته التي تشقّ طريقها نحو السماء بما تحمله من رحابة وانطلاق.

يعلوه اسم الشاعر على فاتحة الصفحة بخط أسود سميك بيانا لملكيّة صاحبه، يتبعه في الأسفل بنفس الخطّ "أسود سميك" لفظة "شعر" بيانا لطبيعة وسمة هذ النّوع.

وإذا ما ألقينا نظرة على العتبة الثانية ـ عتبة الغلاف ـ والذي لا يقّل أهميّة عن سابقه، ذلك أن "تصميم الغلاف لم يعد حليّة شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحيانا يكون المؤشّر الدّال على الأبعاد الإيحائيّة للنّص"[4]، بما يفجّره من طاقات سيميائيّة وتوظيفها على نحو بالغ من التمييز في التشكيل، وهو بذلك يعتبر "الجزء الخفي الذي

---

[1] محمد مفتاح، "دينامية النص"، "تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2006، ص72.

[2] مختار عمر، اللغة واللّون، ص184، نقلا عن، فائزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر، "دراسة فنيّة جمالية"، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016، ص295.

[3] ينظر، شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، "دراسة في سيكلوجية التذوّق الفني، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، صدرت السلسلة فس يناير، 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني، العدد 267، مارس، 2001، ص270.

[4] مراد عبد الرحمان مبروك، جيويولوتيكا النّص الأدبي، "تضاريس الفضاء الروائي نموذجا"، ص124، نقلا عن، فائزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر، "دراسة فنيّة جمالية"، ص302.

يتماشى مع المضمون، ولذلك فإنّه بمثابة النص الموازي له"[1]وهنا نجد **محمد بنيس** يتيه فيّ أجواء من الغموض والضبابية، إذ أفرده لونا خاصّا يميل إلى الرّمادي، والذي تأتّى من خلل مزج ومراوحة الشاعر للونين هما الأبيض الذي نمثله "بالسحاب" وكذا الأزرق، لونان كثيرا ما يتمرّسهما بنيس في كتابته التي تعتنق فضاء اللا نهائي، يتوسّطه جدول أو لنقل مستطيل تقتحمه خطوط بيضاء وأخرى زرقاء، وهي تعبّر عن خلفيّة بنيس المتأثر برموز السحر التي تؤشّر هاهنا على التشفير المغلق الذي يستنجد بقارئ نموذجي يجيد فك مغالقه، إذ إنّ تمثيلها جاء وفق تشكيلات الطلسم بصريا وصوريا، كما ويحتضن هذا المستطيل نقاطا حمراء أو لنقل "نقط نارية اللون في شكل شظايا متناثرة عبر الدّوات تعبيرا عن غموض قصيدة "هذا الأزرق"، وممّا يدلّ على ذلك عنونة القصائد بما يخدم الحقول الدلالية للوحة من ذلك: لسعة، مطر، حدود، برد، دخان، ساحر، دواة، فجر، عتمة، نقطة... وعبر هذه التوليفة تتراءى الأبعاد الدّلالية لأيقون الغلاف وتعالقها بمتن الديوان".[2]

ولنا أن نفرد هاهنا ببعض عناوين القصائد بشيء من التفصيل حتى يتسنّى لنا توصي ذلك التعالق والإرتباط الجلي بين العتبات الخارجية "العنوان"، والعتبات الدّاخلية المتمثّلة في عناوين القصائد نبدأ بالقصيدة الأولى:

[1] لعلى سعادة، سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005/2004، ص72.

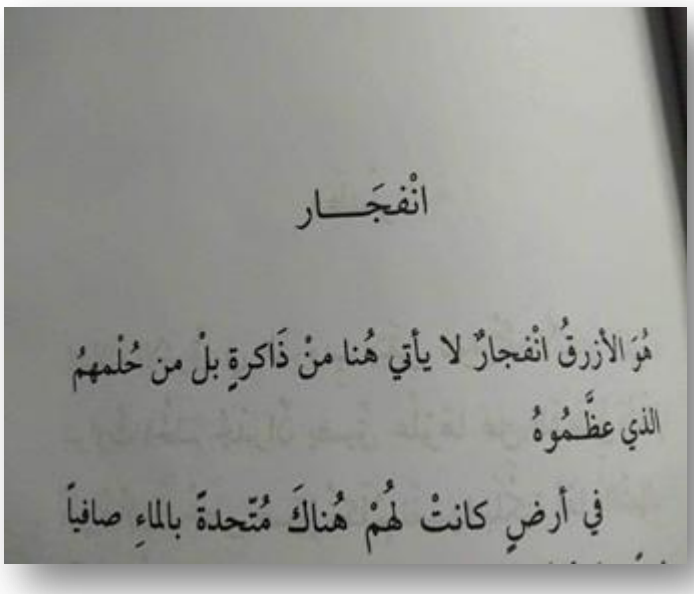
[2] وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر "محمد بنيس أنموذجا"، رسالة دكتوراه، كلية الأدب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2013/2012، ص215.

أزرَق

أزرقُ نبليٌّ يتجمّعُ في فَراغٍ
يتسلّقُ حائطاً حتّى يلْمسَ
القرميدْ

يأخذ هذا العنوان الشق الثاني من العتبة الكبرى للديوان "هذا الأزرق"، مع تغييبٍ لحروف التعريف وهو المعروف عن شخص **بنّيس** الذي ينتصر للفراغ، إنّه عنوان يُدلي عن تشابك أطرافه مع العتبة الكبرى "هذا الأزرق" الذي سيكون وصيفاً له ومعرّفا به.

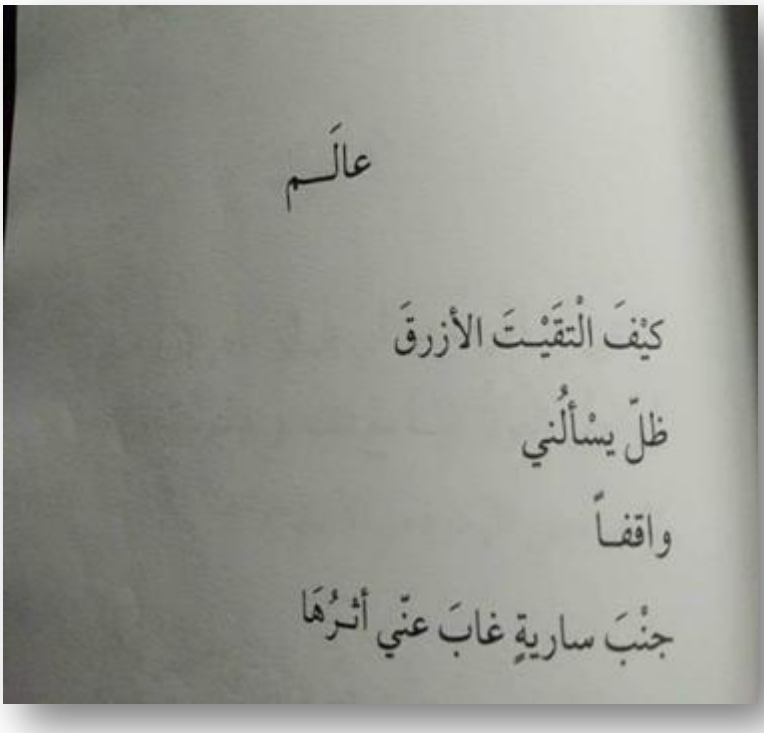
القصيدة الثانيّة:


انْفجَـــار

هُوَ الأزرقُ انْفجارٌ لا يأتي هُنا منْ ذَاكرةٍ بلْ من حُلْمهمُ
الذي عظَّمُوهُ
في أرضٍ كانتْ لهُمْ هُناكَ مُتّحدةً بالماءِ صافياً

تحمل كلمة انفجار بعدا دلاليا عميقا يفصح عن شدّة الهيجان، والغضب والثورة التي سيفجّرها الأزرق، ليكون دليلا على وضع هوية جديدة للقصيدة.

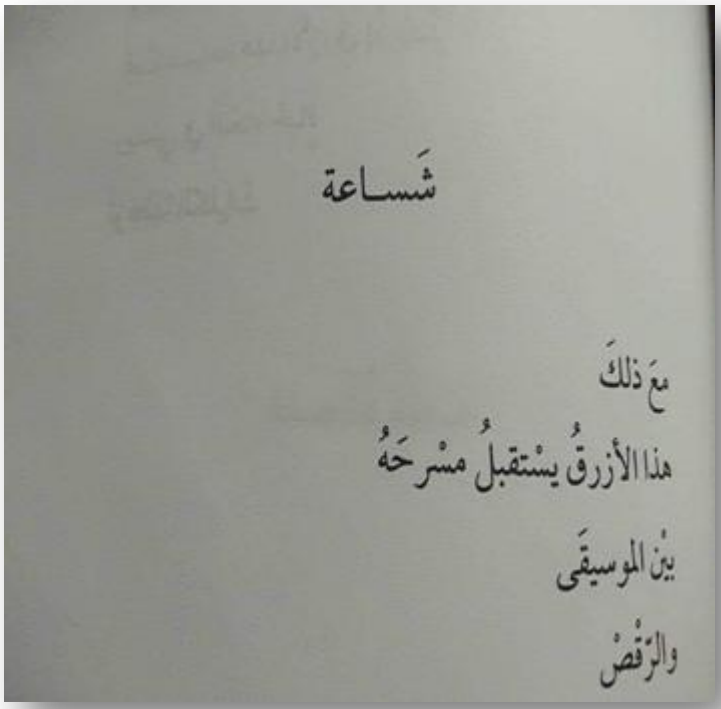
القصيدة الثالثة:


عالَـم

كيْفَ الْتقَيْـتَ الأزرقَ
ظلّ يسْألُني
واقفـاً
جنْبَ ساريةٍ غابَ عنّي أثـرُهَا

إنّ هذا الأزرق عالم بما يحويه من أسرار ومكنونات، سعى **بنّيس** إلى استكشافها واستثمار طاقاتها في خدمة مغامرته الكتابية.

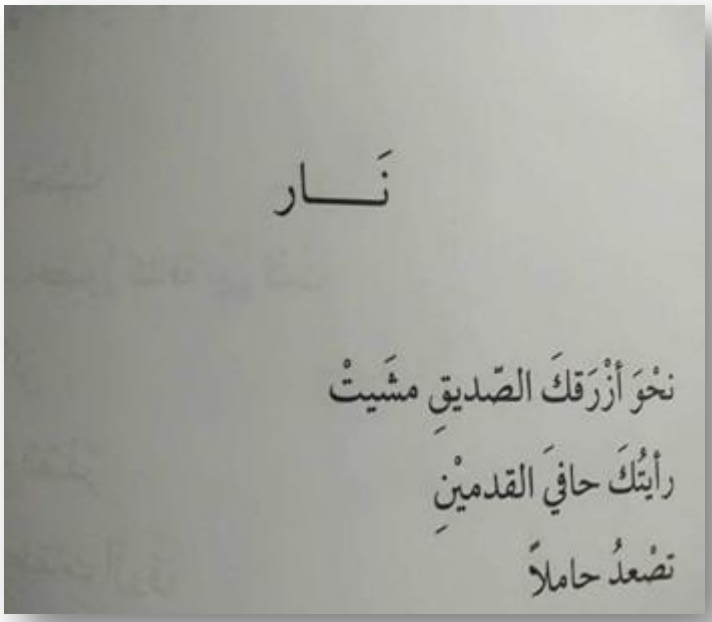
القصيدة الرّابعة:


شَسـاعة

مَعَ ذلكَ
هذا الأزرقُ يسْتقبلُ مسْرحَهُ
بيْنَ الموسيقَى
والرّقْصْ

إنّ أوّل ما يتبادر إلى ذهن المتلقي في ربطه للعلاقة بين عنوان الديوان "هذا الأزرق"، والعنوان الفرعي "شساعة"، أنّ بنيس قد أعطى توصيفا لهذا الأزرق الذي مثّل له بالسماء والبحر فكان له صفة اللا متناهي، وبالتالي فهاته الكلمة على قدر إيجازها قد عملت على تكثيف دلالة العنوان فأعطته صفة الشساعة، فهي مرتبطة به خادمة له.

القصيدة الخامسة:


نَـــار

نحْوَ أزْرَقكَ الصّديقِ مشَيتْ
رأيتُكَ حافيَ القدميْنِ
تصْعدُ حاملاً

إنّ هذا العنوان بما يحمله من معاني الهول، والخطر هو ما يعطي تأشيرا بمدى غموض وصعوبة "هذا الأزرق" الذي جاء ليسحق فكر المتلقي، ويلهبه بما يستحدثه من تشكيلات ومغامرات يصعب الوقوف عند دلالاتها.

من خلل استعراضنا السريع لبعض قصائد الديوان، ومن ضمن ما تأتّى الوقوف عليه نلحظ مدى تعالق عناوين القصائد بدالّها الأكبر "هذا الأزرق" الذي بالرغم من الإقتصاد اللغوي الشديد فيه إلا أنه لم يكن مغلقا البتّة بل كان مضغوطا ومكثف، إذ تركنا **بنيس** نهوم في أجواء ليست بعيدة عن الأزرق بل لصيقة به وبعوالمه، فكان "انفجار عالم أزرق شاسع أحرق به فكر المتلقي".

وللقارئ أن يدرك حجم الدّور الذي أدّته مختلف الطاقات اللونية الصامتة، التي فاعلها الشاعر بتلك التشكيلات التي غمرت قلب الغلاف، فكانت دليلا موحيا وسندا للدلالة المضمونية، إذ "يمعن اللون إمعانا سافرا في التدخل والتمثل والتأثّير والتغيّر والمشاركة حتى

يبلغ قلب الجوهر الشعري مسهما في تشكيل لغته وصوّره وبناء أنموذجه..."[1]، فمن منظور سيميائي يتّخذ اللون حضورا شعائريا غنيّا بالدلالات بوصفه علامة لها حياتها النشطة داخل المجتمعات اللغوية.

وذلك ليس ببعيد عمّا توطّن غلاف ديوان "هذا الأزرق"، إذ كان للونين الأحمر والأزرق مساهمة فاعلة في بناء الدلالية التي يستنطقها المتلقي تبعا لتقفي آثار **بنيس**، فكان اللون الأوّل يعبّر عن السخط والتبرّم وكذا الثورة عن كل المتعاليات والمسبقات، أمّا الثاني فهو "إشارة للحكمة والخلود، ويمكن ربطه بدلالات عدّة، وقد استعمله العرب في الوشم كما أكثر منه الصينيون في أوانيهم الشهيرة، وهو عنصر واسع الإنتشار في الفسيفساء والريّازة الإسلامية وزخارفها"[2]... فضلا عن أنّه لون البحر ولون السماء...

وإذا ما آثرنا ربط هذين اللونين فإنّ الباحث سيصل إلى ذلك العمق الذي تحمله عتبات الديوان، فبالأحمر عبّر **بنيس** عن ثورته ورفضه لكل ما هو قديم، لتهدأ نفسه مع الأزرق الذي هو مادّته وكذا الأبيض شريكه اللذين سيتم بموجبهما قولبة الموازين، عبر استحداث كتابة جديدة، وبذلك كانت وجهة **بنيس** نحو تبنّيه فضاءًا أزرقاً يستبطن حنين الروّح إلى المعرفة والكشف، ويعبّر عن هوس بالزرقة.

أمّا عن الصوّر الفتوغرافية التي يصحبها المؤلفون في عتبات أغلفة دواوينهم سواء في واجهة الغلاف أو خلفه، فإنّها تلعب دورا كبيرا في ظل الثقافة المعاصرة التي تنتصر لنسق البصر، إذ تعدّ "مكوّنا مهما من المكونات السيميائية في ظل تطوّر الثقافة البصرية المعاصرة، إذ ترسم خطابها في فضاء الغلاف (في وجه أو في قفاه)، ويسهم في إمداد القارئ بإشعاعات أولى ذات قدرات دلالية على حصر الخطاطة العامة لمحتويات عرش

[1] حنان بومالي، سيمولوجيا الألوان وحساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور، مجلة الأثر، معهد الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، المركز الجامعي ميلة (الجزائر)، العدد 23، ديسمبر، 2015، ص140.

[2] محي الدّين طالو، الرسم واللون، ص171، نقلا عن، سيمياء العالمة اللونية، "دراسة في توظيف اللون زدلالته في تشكيل المشهد الشعري في شعر مظفر النواب، المقال متوفّر عبر الموقع، http://www.pdffactorg.com

النص وذلك بناءا على أفق الوقع الذي كوّنه القارئ أو ذاك من قراءته السابقة للنصوص"[1]، فهي بمثابة الطعم الذي يجذب القارئ وهذا تبعا لخصائصها وتميزها، واستخدام هذه الصور الفتوغرافية تعدّد موضعها عند **بنيس** من ديوان لآخر، وهو هنا يميل إلى أيقون خاص به وضعه في خلفية الغلاف، الذي هو "العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي: إغلاق الفضاء الورقي"[2]، وما كان وضعه لهاته الصورة إلا لتربط الديوان به وتقرّب التجربة إليه، فضلا عن أنّها تكسبه الشهرة والمقروئية، وعليه تظل الصورة علامة أيقونية تعادل الملفوظات في عملية التواصل.

إلى جانب ما تم ذكره من عتبات، لا ننس دور بيانات النشر، والتي تلعب دورا مهمّا هي الأخرى في ارشاد القارئ وتوجيهه كونها "العتبة الثانية التي تصافح بصر المتلقي... ويفترض أن تتمثل قيمة عتبة بيانات النشر في تحديد مستوى أهمية الديوان..."[3]، وقد ظهرت هاته الأخيرة بظهور صناعة الطباعة وأنظمة تصنيف المكتبات وما تبعها من قوانين حقوق الملكية الفردية، أين نلفي جل المعلومات التي سطّرها بنّيس بالتعاون مع دور النشر، ومن ذلك رقم الطبعة وتاريخها بحيث تمثّل "مؤشر دالا على مدى انتشار ومقروئية الديوان ومكانة الشاعر بين الجمهور المتلقين... أمّا تاريخ الطبعة فإنّ له دلالات متعدّدة، فتاريخ طباعة العمل الشعري الأوّل يدلّ في الغالب على تاريخ بداية الكتابة الشعرية لدى الشاعر، وقد يدلّ على تزامن نصوص مع أحداث خارجية تفيد في توجيه دلالاتها الوجهة الصحيحة".[4]

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر (1950 ـ 2004)، ص140.

[2] المرجع نفسه، ص137.

[3] المرجع نفسه، ص140.

[4] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر (1950 ـ 2004)، ص144،143.

ومن جهة أخرى فإن حضور وغياب رقم الإيداع في المكتبة الوطنية يجلي لدى المتلقي حظر أو حضور الشاعر في الساحة الأدبيّة في وطنه[1]، والذي أردفه **بنيس** هاهنا مجاورا لباقي معلومات النشر الأخرى.

كما ونجد حضورا للعبارة القانونية، وكذا بروز المكلف بتشكيل صورة الغلاف التي كانت من طرف الفنان **المهدي القطبي**، والصورة الفتوغرافية التي تكفّل بها **جيرالد زوْرنر**.

كما ويمكن للباحث كذلك أن يستشعر دور الفهارس التي تعدّ رديفا للديوان وصدى رجعي لمحتوياته، إذ تسهم في جلب القارئ ليقبل على العمل الأدبي لما يحمله من فضل وتسهيل وترغيب، فمهمّته تكمن في إمكانية الإختزال والإختصار للمعاني المفصلة التي تستغرق زمنا طويلا حتى يتسنى لنا استيفاء الغاية المنشودة من هذه المدوّنة التي يعرضها الفهرس وبشكل أيسر ويسهل علينا إجاد الصفحة دون استغراق وقت طويل، ولو نحن عدنا إلى الديوان سنلفي أنها أخذت المرتبة ما قبل الأخيرة من صفحاته، التي جاءت في صفحتين.

لينهي الشاعر ديوانه بعنوان "أعمال أخرى للمؤلف"، حيث احتضنت جل اصداراته، والتي كان عددها 35 إصدار.

وفقا لهذا الطرح تجدر الإشارة إلى أن هناك عتبات أخرى كالحواشي والهوامش[2].

إن هاته العتبات على اختلافها كان لها عظيم الأثر في الخطاب الشعري المعاصر، إذ ساقت أغلب شعرائنا أن لم نقل كلهم إلى إشهار اللعب على فضاء الغلاف من خلل تلك الصور التشكيلية والعلامات الرمزية التي يتداخل فيها اللغوي وغير اللغوي، فأصبح فضاءا يفصح عن دلالية المعنى وتمفصلاته، كما ويساهم في رسم مشهدية النص، وإمداد القارئ

[1] ينظر، محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر (1950 - 2004)، ص142.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، (من النص إلى المناص)، تقديم، سعيد يقطين، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص125،127.

بإشعاعات دلالية تساعده في الدخول إلى كنهه، وهو ما تمظهر في ديوان "هذا الأزرق"، والذي سعى فيه البحث مبدئيا إلى استنطاق أيقوناته هاته وفق المقاربة السيميائية، لتنتهي إشكالية الشاعر وتبدأ معاناة القارئ الذي سيعقد لقاءه في فضاء هذا الديوان بالعين، وبرحلته التي ستكون بحثا عن المعنى في خلجاته واكتشاف جوهره بالتأو

يل، والإفصاح عن نسيج العلاقات والوشائج التي جعلته يرتقي إلى مصاف الإبداع ويلامس أسرار عالم جديد رافض لكل وصاية قديمة، أين يكمن الذوق الحقيقي وتتحقق متعة القراءة.

المبحث الثاني: الفراغ وجدل الدلالة.

انفتح الشاعر المعاصر على فضاء التشكيل المفتوح، والذي يعدّ انزياحا قصديا عن الهيئة الطباعية للنّص الشعري، ومناقض لبلاغة الإمتلاء التي كانت سمة من سمات القصيدة المعمارية القديمة مؤسسا لحداثة جديدة أساسها المحو والفراغ الذي يعمل على تفسّخ الدلالة، إنّها لعبة الكتابة كما اصطلح عليها، والتي "تغرينا بالسفر في الخطوط اللا نهائية، فتترك أثرها (رسمها) على جسد النّص".

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

هو ذي اللعب الحر بأوسع معانيه الذي أرهق فكر قرّاء الشعر الذين ألفوا تلك النصوص الملئ بالخطوط، والتي انتهى زمانها بالإنفتاح على تجربة جديدة قوامها التشكيل البصري على جسد الصفحة.

ولعلّ أعظم من مثّل هذه التجربة الإبداعية **محمد بنيس** الذي أرهص إلى فعل التخطّي، فقاد ثورة تزامنت وتلك الإرهاصات ليدافع القديم بالمحدث، فكانت أولى قواعده تنصّ على كون الشعر مغامرة، ترحل بنا إلى عوالم نحن نجهلها، متملّصين في ذات الوقت من أعباء وترهات الماضي إذ إنّ "المسألة الشعرية في زماننا لم تعد تقاس بوفائها أوعدمه لنموذج سابق بمفرده، ولكنها تقاس بهذه القدرة على الإندراج في زمن موسّع للقصيدة في عصرها"[2]، فالقصيدة المعاصرة لا ترتهن ولا تتقيد بمثال سابق عنها، وإنّما هي قصيدة تستمد قيمتها من خلل تلك اللّمسات السحرية التي يخلقها الشاعر فتكون تجربة فريدة متحرّرة، وهو ما تجسّد في إبداعات **محمّد بنيس**، الذي أتقن بحرفية اللعب في فضاء الصفحة فجاءت

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، "بنياته وإبدالاته"، ا"الشعر المعاصر"، ج3، ص75.

[2] محمد بنيس، كلام الجسد، ص75.

قصائده مشبّعة بمختلف التشكيلات البصرية، وقد كان للفراغ نصيبه الأوفر في توصيل رسائله والتعبير عن مكبوته، بل نكاد نجزم أنّه ما من قصيدة له إلاّ وكان الفراغ سيّدها، كيف لا وهو شاعر المحو يقول:

وأنا الذي سافرت في ليل

القصيدة

وابتهاج المحو

أدعو الخطوط لمجد هاوية

لها الهذيان

والهذيان[1]

من هنا يتبين مدى الدّور الذي يؤدّيه الفراغ في قصائد **بنّيس** ومدى احتفائه به؛ وقد كان نداء **بنّيس** في هذا الصدد جليا حيث قال مستندا إلى تجربة **رامبو**: "أيا نفسي لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير، بل بما تبقى من البياض على الورق"[2]؛ فالقصيدة البنيسية ينسجها الفراغ، قصيدة تتشكّل في غمرة المحو "فتجعل القارئ في حالة الصدمة أمام لغة بلغة من التعقيد ما يجعلها هذيانا وشطحاً مسكونا بعتمة اللا مرئي الذي يقوّض المعنى، بهدف فتحه على سيرورة اللا متناهي، تمجيدا لنشوة كتابة مسكونة بالفراغ، ومن ثم تقويض التراكيب إنصاتا للصّمت"[3]، ولعلّ ما يعضّد هذه الرؤيا أكثر ويقرّبنا إلى روح **بنّيس** هو ما نجده يتجسّد بأحسن صورة في ديوانه "هذا الأزرق" الذي أبدع فيه بالإشتغال على المحو، جاعلا من اللون الأزرق مجالا للكتابة.

[1] محمد بنيس، ورقة البهاء، "شعر"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص15.

[2] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، "مقاربة بنيوية تكوينية"، دار التنوير للطباعة والنشر، المركز الثقافي العربي، ط2، 1985، ص100.

[3] وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر "محمد بنيس أنموذجا"، رسالة دكتوراه، كلية الأدب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2013/2012، ص303.

صحيح أن **محمد بنيس** كثيرا ما احتفى بهذا اللون في مراحل سابقة من دواوينه حيث كان الأزرق مصاحبا للقصيدة ولعوالمها المبتذلة "ديوان هبة الفراغ، ورقة البهاء، نهر بين جنازتين،..." فتوظيفه له ليس بغريب عنّا، ولكن ما يستدعي الطرح حقا هو: ما الدافع الذي كان وراء تبنّي **بنيس** اللون الأزرق على خلاف الألوان الأخرى؟ ثم ما علاقة الأزرق بالفراغ؟.

يخبرنا **محمد بنيس** عن عظيم تشبّثه وانصياعه للون الأزرق، وأنّه لون متجذر في كيانه، ساكن فيه، فعلاقة **محمد بنيس** بالأزرق علاقة عريقة، يقول في هذا الصدد: "جنوني بالأزرق قديم (...) أزرق يسكنني على غرار الأنفاس التي استقبلت بها العالم، وعلى مدى الأيّام تآلفنا، الأزرق وأنا، مهما بدا لي أن الأنفاس بدورها تتبدّل مع السنوات، أو لأقل مع تبدلات العمر، أحسّ بالأزرق مستترا تحت أنفاسي، فيها ومعها يتموّج".[1]

وبهذا يرسم **بنّيس** مسار شعره محتفيا باللون الأزرق الذي وجد فيه عالمه الرحب، الواسع، فكان رمزه الجامع للسماء والبحر، حيث اللا نهائي، اللا محدود، الواسع، العميق، المحال، الصعب، المغامرة... من هنا تأتّى عشق بنيس للأزرق الذي مدّه بالصمت نحو ما تهواه ذاته، فكان له ملاذا ومعينا لا ينضب، أليس هو القائل "أنا الذي أتيت من أجل الصمت في حضرة الأزرق، وجدت نفسي بين أزرقين"،[2] فتمجيده للأزرق وحبّه له كان جليا في ثنايا ديوانه، ولنا أن نمثل لذلك بقصيدة "نشيد" التي استباح فيها بياض الصفحة يقول:

لي هذا الأزرقُ من داخلِ نفسي

يَذهبُ نحوَ الشُّطآنِ

يَصيحُ

يتنفَّسُ أعْمقَ ما بينَ الكلماتِ

[1] محمد بنّيس، كلام الجسد، ص117.

[2] المرجع نفسه، ص122.

فلاةً

يقطعُهَا الرّاحلُ

لا أرْضَ لهُ غيْرُ المجهُولْ

وطَني

أوْ هذا الأزرقُ[1]

يرسم لنا **بنيس** هاهنا لوحة بصرية مغرقة في الفراغ، ذلك عبر استضافته للأزرق الذي به يتنفّس الحياة وحياته هي القصيدة، مستنطقا إيّاه بما استحدثه من أفعال أثبتت الحركية داخل النسيج الشعري، ففجّرت سكونيته، من ذلك قوله: "يذهب، يصيح، يتنفّس، يقطع..." ، وهي ذي مادية الكتابة التي تميّز بها **بنّيس** والتي "تعمل على ان تترك الأشياء تفكّر ذاتها، وتسمّي نفسها، وتتمتّع بنشاطها في التغيير والمحو"[2]، هو ما كان للأزرق في هاته القصيدة الذي سعى **بنيس** لأنْسنته، أزرق له ما للكلمات، هو العمق وهو المجهول.

قبل آخر سطرين يترك **بنيس** الفراغ متكلما، ولا يمكننا الوقوف على معناه وتحديد دلالاته لذلك يتعين علينا الإنصات لما يقوله هذا الأخير الذي يؤدي لا نهائية القراءة ليفجر مكبوته في آخر سطرين بقوله: "وطني، أو هذا الأزرق"، وهي إشارة منه لعظيم المكانة التي يحتلها الأزرق عند شخص **بنيس**.

فالكتابة بالبياض أو بالحبر السري كما اصطلحت عليه بعض الدراسات النقدية، يعد من ضروريات الخط البنيسي في عالم ينشد اللا نهائية وبلغة أبحرت في ثنايا الخلق الفني، ومنه تأتّى **لمحمد بنيس** الولوج إلى بواطن الفكر وممكن اللغة، فكانت إبداعاته عميقة، صعبة، يقول:"كنت وقفت على وضعية اللغة في القصيدة، شيئا فشيئا أخذت الكلمات

[1] محمد بنيس، هذا الأزرق، "شعر"، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2015، ص18.

[2] عز الدّين الشنتوف، محمد بنيس، محمد درويش في المقاومة المتعددة، سلسلة المعرفة الأدبية، 2014.

تغمض، والتراكيب تتغرّب، إيذانا باللا مسمّى (...)، معجما أنتقيه حينا وحينا يفاجئني، حذف أدوات الربط، تحريك أسماء باتجاهات متباعدة من الأبيات، ترك جمل مبتورة او الإستغناء كليا عن علامات الترقيم، حتى أصبحت وجها لوجه مع الحبسة اللغوية".[1]

إنّ هذا الطرح يعطي إشارة بمدى تأثّر **بنيس** بالتجربة الرامبوية وهنا نستحضر قوله: "لقد تعوّدت على الهذيان البسيط، كنت أرى في وضوح شديد مسجدا في مكان مصنع، ومجموعة من ضاربي الطبول مكوّنة من الملائكة، وعربات صغيرة تجرّها الخيول تسير في طرقات السماء، وغرفة استقبال في قاع بحيرة... وعقب ذلك كنت أعبّر عن ضلالاتي السحرية بهذيان من الكلمات".[2]

يعمد **رامبو** إلى خرق اللغة، وتغريبها، والخروج بها من منطق المألوف بتمزيق وحداتها، حيث جمع بين ما لا يجتمع، وشكل بما لا يمكن أن يتشكّل، وليس ببعيد عن **رامبو**، نلفي **بنيس** ينسج تجربته بالسير على خطى السرياليين الذين "تحرروا من كل منطق لغوي مألوف، أسقطوا الروابط وأدوات الوصل اللغوية من معظم شعرهم، كما أسقطوا من لغتهم علامات الترقيم، ممّا يقرّب هذه اللغة كثيرا من لغة الحلم، ومن هذيان السكارى".[3]

هكذا يشق **محمد بنيس** مسار شعره مقتفياً أثر سابقيه، مستصعبا كلماته، مغرّبا تراكيبه، في صفحة عائمة في البياض، هو التشظي، وهو الخرق، وهو التقطيع، وهو التفسّخ، وهو المحو، وبه تتحقّق لذّة النص، والتي لا يستشعرها المتلقي البسيط الذي لا يجيد التيه في هذا الخلق وهذا الفراغ الذي يمجده **محمد بنيس** ومن ثم فإن "القارئ الحقيقي هو الذي يفهم أن سر النّص هو فراغه"[4]، فالفراغ الذي يستبيحه **محمد بنيس** للصفحة هو ما

[1] محمد بنيس، كلام الجسد، ص145.

[2] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص54.

[3] المرجع نفسه، ص45.

[4] حسب الله يحي، أمبرتو إيكو، "الجنة"، المكتبة الفاتنة من الدرس السيميولوجي إلى إسم الوردة، البحرين الثقافية، عدد27، يناير، 2001، ص98.

يثير شهيتنا للقراءة، محاولين استكناه دلالاته، واستنطاق أبعاده الصامتة، ونحن في غمرة اللامنكتب الذي سار فيه جنبا إلى جنب مع الأزرق الذي منه وإليه وبه يتحقق النص البنيسي ويكسب جماليته في عالمه اللا نهائي، يقول **بنيس:** "والأزرق أحب إلى نفسي ـ هو السّماء والبحر في آن ـ هو الحجر الكريم هو الصدور عن الفرحة بما لا تدركه العين، ولي من الأزرق أهل وأحباب أسمّيهم به كما لو كنت أكتب قصيدة هي أجمل ما يمكن لِيدي أن تظفر به على ورقة، مصقولة ببياض اللوعة، في صباح سعيد بالكلمات وحدها، وأعلم أنني لا أنطق عن الهوى، عندما أمجّد الأزرق".[1]

وفي خضم حديثنا عن هذا، واستكمالا للكشف عن الخيوط المتقاطعة بين الأزرق والفراغ، نسوق مقطع من قصيدة "كل مرة" الذي استثمر فيها **بنيس** ويشكل كبير إمكانيات الكتابة عنده. يقول فيها:

تناحُرٌ لا يتوقّفُ
بينَ أضدادٍ
هي أنَا

وعند الأزرق
الفراغ
طريقي

كل الذي كان من قبل يتكلم
فجأة

[1] محمد بنيس، كلام الجسد، ص33.

ينحَسِرُ

معْبِرٌ يهوي

تاركًا جسَدي وحْدهُ

يتكلّمُ الأزْرَقَ

ماءٌ باردٌ خلْفَ الكلماتْ[1]

ينقلنا **بنيس** عبر هذا المقطع نحو عالم ثانٍ، أين تزول الحدود، وتتماهى وتمتزج، إنه نص دينامي، يلعب به الأزرق، الذي اتخذه **بنيس** ملاذا له ومسكناً يأوي إليه كلما اوشكت روحه على الكلام، فيتكلم أزرق البياض، لنجد أنفسنا أمام أيقون الفراغ، الذي يتراءى بصريا عبر جسد الصفحة، ذلك من خلال طريقة توزيع الدوال عل سطح الورقة، فجاءت جملها مبتورة، وكلماتها متفسّخة، وهو ما صرّح به **بنيس** سابقا "وظيفتي هي غواية الكلمات إلى متاهات، إلى عتمات، بدونها لا يشع الكلام "[2]، علاوة على ذلك نلحظ الإنتفاء الكامل لعلامات الترقيم التي لا نرى لها أثرا على جسد الصفحة، وهو ما زاد النص إرباكا دلاليا.

يستمر **محمد بنيس** في تشغيل الطاقات الدّلالية، وتوسيع المساحات البيضاء، بما يستثمره من ممكن اللغة التي جعلها نمط حياة، فكان أن انفتح على فضاء الإحتمال، ونبقى مع القضية نفسها في مقطع آخر يقول:

لا تدْري بأيّ يدٍ

تلْمسُ الأزرقَ

كلّ مرّة

[1] محمد بنيس، هذا الأزرق، "شعر"، ص38.

[2] محمد بنيس، كلام الجسد، ص17.

أتركُ عينيّ الكيلَتيْنِ
تشاهدانِ ما يتوارَى
بحرٌ بأمواجهِ
يأخذُ
شكله واسعاً
عميقًا
فيكْ

كأنّه شاسع هذا الأزرق
كأنّه مجرّد خطٌّ فوق دفاتر النّسيان[1]

يخترق **محمد بنيس** قواعد اللغة، وفي ذلك إلغاء للوسيط الطباعي، الذي ينهض على أحادية الشكل، فيستحضر نبضه وحركة جسده أمام المتلقي، عبر لقاء استكشافه بالأزرق، أزرق البحر بما يحمله من حمولة دلالية تؤدي معنى الرحابة والانطلاق والفسحة، ولو تتبع القارئ القصيدة إلى نهايتها " هنا لغة خارج اللغة... أوتار الحلق تتمزق،... وأنت تشاهد ما يستعصي"، سيلفي أن "صيغة عدم النظر لدى **بنيس** تأصيل للمحو الذي يتهيّأ لاختبار الممكن، واستضافته في التشكيل أيضا. بالشعر يقرأ الجسد اللوحة، بما تختاره الكتابة من ممكن اللغة، ولكن الأزرق، وفي هذه الحال، ينفصل عن الكلمات، إبدال بعيد لذاكرة الحواس مادية التسميّة".[2]

هي ذي الكتابة البيضاء عند **محمد بنيس** التي جعلها مغامرة تنفتح على اللا نهائي، لا بداية ولا نهاية لها، مغامرة تتشابك خيوطها إلى حدّ بعيد مع لوحات الفنان التشكيلي **إيف**

[1] محمد بنيس، هذا الأزرق، "شعر"، ص43.

[2] عز الدين الشنتوف، محمد بنيس، ـ محمود درويش في المقاومة المتعددة ـ سلسلة المعرفة الأدبية، 2014.

كلاين الموسومة بالفراغ، والذي كان مغرما هو الآخر باللون الأزرق، "أين يكون للجسد وحده فعل الخلق في غمرة المجهول"[1]، وهو ما تجسدن في ثنايا ديوان "هذا الأزرق"، وتأتى حظوره في قصيدته "أعمال" حيث جاء فيها:

ثمّ الأزرقُ انْفصلَ عن الكلماتِ

عندما عثرت عيناي على لوحاتِ فنّانين، واحدةً بعدَ
الأخرى، في كتب شرعت تنويعات الأزرق في الحدوث
لا تتوقف تشكّلاتها[2]

إنه لقاء مع الفن التشكيلي الذي فتح أعين **بنيس** على كتابة جديدة هي كتابة على الجسد أين تنفصل الكلمات، وتقصر العبارات، فاتحة المجال لأزرق بنيس كي يقول كلاما منبثقا من عالم مجهول بعظيم تشكلاته التي لا حدّ لها، أزرق يفوق الكلمات.

وككل مرة ينقلنا هذا الشاعر إلى عوالم متجدّدة، عميقة لنجد أنفسنا في حضرة الأزرق "أزرق **إيف كلاين وبنيس**"، وهو ما نجد له صدى في قصيدته "حضور" التي يقول فيها:

أزرق
مُغَطّى بعناية الصّمتِ
سرٌّ تَحْتَ سرٍّ
لا يد تملك مفتاحهُ

عينٌ ترى الأحجامَ تتغيّرُ

[1] وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر "محمد بنيس أنموذجا"، رسالة دكتوراه، كلية الأدب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران1، 2018/2017، ص301.
[2] محمد بنيس، هذا الأزرق، "شعر"، ص51.

حيطانٌ تتقاسم ظُلمةً وضوءين

درجات الأزرق

بشُعْلةِ الأنفاس تختلط أبدا

أوْ

ضرِبَةُ الفُرشاةِ تُوقظُ ترنّمَ اليدِ

عندمَا الزّرقَةُ تنْحرفُ

شيءٌ من العُرَي يسْري مُتبعْثرًا

في البلاطِ تُبصرُ انثناءَ

حركة لعلّكَ تُدركُ

الحضور الذي تركهُ وضْعُ جسدٍ

حملَ الفُرشاةَ

ماءٌ جيرٌ زرقةٌ

سطحٌ

نتوءاتٌ تندفع فوقهُ بانحناءاتِها

بُقَع من المعتمِ تنحلُّ في المضيء

أزرقُ فضاءٌ تنعكس العين عليه

ذهابا وغياباً

نشأً

منْ داخلِ حركةِ اليدِ

نفْسٌ بك يسعَى

في ارتعاشيةٍ يكلّمكَ الفراغْ[1]

من خلل هذا النص الشعري يظهر الحضور المكثّف الغني بالدلالات عبر استثمار مختلف التقنيات البصرية التي صنعت مسار الكتابة البنيسية، فشكّلت حضورًا استثنائيًا، قصيدة شكّلتها أو عكستها تلك الرعشة الإبداعية بخط اليد على جسد الصفحة، سرّه هو ذلك الأزرق المعتم، لطخة مجهول.

وقد كان لمولده فاس دور في بلورة هذه التجربة، وهو ما نجد له صدى في قصيدته، يقول: "ماء جير زرقة... سطح... نتواءت تندفع فوقهُ بانحناءاتها... بقع من المعتم تنحل في المضيء"، **فبنيس** من بين الكتاب الذين تركوا القصيدة تنصت إلى أصوات المدينة ـ مدينة الميلاد ـ حيث المسطحات الزّرقاء، عوالم سرية مدهشة للشاعر، ملأى بالكشوف والرؤى ،وهنا نستحضر قوله "بدون تردد هتفت في المجهول أن يحملني إلى المجهول فاس كانت كافية لأورد الماضي والحاضر والمستقبل ـ حيطان البيوت العالية ـ النقش على الجبص والخشب شموس الزليج بهندستها المنضبطة (...) هناك أحببت الماء والشمس وبياض الجير...".[2]

وفي الحقيقة فإن **بنيس** ههنا قد ألبس قصيدته دوالا عديدة ما جعلها تؤدي لا نهائية القراءة، ففي هاته القصيدة بالذات ما يفتح أعيننا على هذا العالم الكتابي، إذ تتراءى لنا شظايا متناثرة أو لطخات غير متّسقة، حيث تتمظهر التراكيب بأطوال متفاوتة القصر لأجل قصيدة لا نهائية محتشدة بطاقة التحوّل الغوري، كان الفراغ منفاها الرّحب، يبنينها من حيث ينقصها، ويحول دون تمامها، إنه فراغ عميق، تنتشي فيه مادية الجسد، وتنحل عبر صنافة التحديد والميز، فعبر هذه القصيدة الصموت البيضاء، تتجلّى أعمال التشكيلي **إيف كلاين**

[1] محمد بنيس، هذا الأزرق، "شعر"، ص59،94،93.

[2] محمد بنيس، كتابة المحو، ص18،31.

وكذا فلسفلة الزان اليابانية، الأمر الذي يعسر مكنة الخوض في البحث عن دلالة العدمي، المندلق من لا نهائية اللا مسمى، اللائذ إلى كتابة المحو تأصيلا وبناءًا.

إنها كتابة مفعمة بطاقة الرّقص الباني، تتأبى الشفوف والنهائي وتنشد المفتوح على رحابة اللا نهائي.[1]

ونحن في غمرة الأزرق الذي تكفل ببناء هذا الطّقس الكتابي لدى شخص **بنيس** متلذذين بما جادت به روحه، انفلتت أعيننا نحو مسار ثانٍ، غير خارج عن دائرة استعارة الألوان في بناء هاته المغامرة الكتابية، أين نجد أنفسنا في حضرة البياض الذي كان ظهوره وارتباطه بالأزرق جليا في ثنايا قصائد الديوان، وهو ما خلا بنا إلى طرح سؤال مؤدّاه: لماذا قرن بنيس بين البياض والأزرق في ديوانه هذا؟ لقد كانت كلمات **بنيس** التي قدّمها في كتابه التنظيري "كلام الجسد" إجابة كافية وافية عن هكذا سؤال، حيث يمثل البياض فيه أيقونا لبياض السحاب، وقد استعاره **بنيس** ليكون دليله في التعبير عن مغامرته الكتابية، ولما كان الأزرق يتسم بالمحال، الصعب، العميق، اللا نهائي، اللا محدود، فإنّ الأبيض يأخذ صفة التجدّد، التبدّد، الهدوء، اللا نهائي، الإختلاف، وبذلك حُقَّ له لأن يكون شريكا شرعيا للأزرق، يقول بنيس: يعيش السّحاب خارج الزمن، لا يشيخ، ولا يتقادم، يتكوّن كي يتلاشى، ثمّ يتكوّن من جديد، كما يشاء في لحظات لا زمن يسبقها ولا زمن يلحقها (...) يتكوّن السّحاب في لحظة ثم ينحل هادئًا بدون أيّ علامة من علامات الفجيعة ـ لا بكاء ولا ندب ـ لا طقوس للبداية أو النهائية".[2]

[1] ينظر، وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر، محمد بنيس أنموذجا، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة وهران 1، 2018/2017، ص301،300،

[2] محمد بنيس، كلام الجسد، ص126،127.

يعطي لنا بنيس ههنا توصيفا للسّحاب الذي يأخذ بعدا دلاليا عميقا في التجربة الشعرية البنيسية التي تتسم بالفرادة، ولنا أن نأخذ هذا المقطع من قصيدته "أثر" التي غمرها بعديد الدلالات المستوحاة من أزرق البياض، يقول فيها:

هذا الأزرق لم يكن عني غريبا
مع ذلك أحْسَسْتُ كما لو كنتُ أوَّلَ مرّةٍ أراهُ

ما بدأَ كانَ يحفر فضاءَهُ في القصيدةِ
خلف طبقاتِ السّحابِ من ذوات الرّماديِّ

كان مُنْعزلاً في الرّحيلِ وفي الإقامةِ
يرْفَعُ أكْمامهُ
يُلوّحُ بيدين نحيلتيْنِ
يرْميهِمَا
في هواءٍ قريبٍ منَ الأنْفاسِ
كانَ يبْحثُ
عنْ كلمةٍ أكْبر من الزّمنِ
أخْتِ السّماءِ
صديقةِ البحْرِ

كان كل شيء به يكون[1]

يضعنا **بنيس** في هذا المقطع أمام أيقون الفراغ الذي نلحظ أثره في فضاء هاته الصفحة التي كانت مزيجا من دوال تشترك في فيض لا نهائيّتها، والتي تخلّقت من خلل انبعاث ذلك العالم اللّوني الذي استثمره **بنّيس** في تشكيل القصيدة، بين الأزرق الذي يفجّر فضاء الكتابة، وبين طبقات السّحاب الرّمادية، القائمة خارج حدود الزمن، فكان طابعها التغيّر والتجدّد، ضمن قوالب لا نهائيّة التشكّل: ترحل في الهواء فتتفسّخ، أين ينشقّ مسار قصيدة تحفر فضاءها في حضرة الأزرق خلف تلك الطبقات، إنّه سرّ **بنيس** الذي ألقى به في غياهب المجهول، فكان نارا ألهب فكر متلقيه، بدلالاته المتفسّخة، اللا نهائية، العميقة، مثل ما نشهد مثيلتها في هذه القصيدة إذ إنّ "السحاب ضمن القصيدة يتعارض مع أي توصيف سطحي ينزع إلى شقوق التمثيل السّطحي، لأنه يأخذ بعدا دلاليا لا يكفّ عن مساءلة المجهول، من هنا يتخلق السحاب الأزرق بوصفه مؤشّرا دلاليا على تجربة القصيدة البيضاء.

- ✓ **عزلة:** إنّها سرّ من أسرار كتابة الخلوة لدى الشاعر، تمكّنه من الشطح بالكلمات".[2]

إنّ الملاحظ على مجموع قصائد الديوان التي مثّلت تجربة **بنيس** في الكتابة، بخصوص استثماره الواعي للفراغ، وللبياض الدّفين بين الأسطر والجمل الشعرية أو إلى اليمين أو إلى اليسار أو مهما كان موقعه نجده يعمل عمل نص موازٍ غائب يساهم في خلق جمالية خاصة بالنّص كما يخفي معالما موجّهة للنّص الحاضر، فتقدّم تلك البياضات إشارت غير لغويّة للمتلقي ليستنطقها فتجيب على قدر مرجعياته واستعداداته ـ وهو ما كان لنا بعد

[1] محمد بنيس، هذا الأزرق، "شعر"، ص11،12.

[2] وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر، محمد بنيس أنموذجا، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة وهران 1، 2018/2017، ص314.

ان وقفنا على بعض النماذج التي تعايشنا معها، وتلذذنا بعذابات كلماتها، واستنشقنا هواء الأزرق في فضاء هاته الكتابة البنيسية التي أخذتنا بعيدا عن دنيا الشعر القديم، بما استثمرته من تقنيات بصرية دغدغت فضاء الصفحة بحركاتها وتشكلاتها اللا نهائية غير الثابتة وبذلك كان بنيس احد الشعراء الذين أخلصوا نيتهم في التجريب واستثمروا حقيقة لعبة الكتابة، التي تبنّاها الشعر المعاصر، فكانت لبنيس ولغيره مشعلا فتح لهم آفاقا تجريبية رحبة، وهو اعتراف يصرّح به **بنيس** فيقول: "مع الشعر المعاصر تعرّفت على صفحة الشعر التي تفقد أختها، هذه صفحة لا نهائية، مجهولها هو حتم الإستمرار والحبسة التي قادت التركيب إلى هذيانه، هي نفسها التي فعلت على بياض الصفحة فعلها، الفراغ يضاعف من جمالية الإنشقاق والنقصان، والمسار مأهولة بالمتاه والزوغان".[1]

عبر هذا الأخذ يتأتّى للقارئ مدى الخرق والتجاوز والإنفلات عن تلك الأسنن الشعرية، ذلك بإتّخاذ بعدٍ آخر، وإرتجال فضاء متفرّد، وتبنّي عالم ثاني، هو عالم تحكمه تلك الجدلية بين الأبيض والأسود، فكان أن اتخذوا الأبيض عالمهم الرّحب، وميدانهم الأسمى، أين يتم تفريغ المكبوت بطلاقة، وهو ما كان لبنيس في ديوانه "هذا الأزرق" الذي عمد فيه إلى استضافة أقصى ممكنات التشكيل البصري، ما جعلها عصيّة على الإدراك والتفسير، فكان هذا ما اعترض سبيل البحث إثر معايشته لبعض قصائد الديوان التي كانت مغرقة في البياض تاركة المجال للفراغ لكي يقول كلامه وللأزرق الذي جعله شريكا لهذا الفراغ، الذي احتضن الديوان بأكمله، بما يحمله من دلالات متفسخة عميقة أرهقت فكر المتلقي، وهذا ليس بغريب عن شخص **بنيس** الذي كثيرا ما يهوم في الأنساق المبهمة والكتابة في الظل وخلف الظل حيث تخضر الحروف الزرقاء وترتدي البحر، وما ذلك إلا خدمة لتفسّخ الدلالة وانتصارا لمحو الكتابة "محو كل ما يمكن أن يؤوّل به نهاية معلومة عند الكتابة والقراءة،

[1] محمد بنيس، كتابة المحو، ص23.

وليست استضافة اللون الأزرق بعيدة عن هذه التسمية نفسها، بل هي قائمة في شقوقها المتّصلة بالشخصي وغير الشخصي، فالأزرق فضي، ولطخة مجهول، و مسرح، ووقت، وانحناء، وصوت،... ليس عرضا بل هو جوهر يسمّى ذاته مع الأشياء، فلا نقطة معلومة يتهيّأ بها، كي ترتسم معالم تشكّله مسبقا، وأثناء الكتابة تلتقي الحدود وتتجاوز المسافات ومواقع النظر".[1]

على إثر هذا الطرح يتوصّل البحث في الأخير إلى كون الأزرق عالما فوضويّا مجهولا، معتّما، هو ذلك الرمز الجامع للسّماء و البحر، للحبر والحرف، للجرح والألم، الأزرق هو ذلك الجسم الذي يحتل البياض ويجاوره ويحمله، الأزرق هو ذلك العالم الذي صبّ فيه بنيس عُصارة فكره، مستلهما فيه ممكنات كتابته، فكان الفراغ سيّده ومرتعه، مادّته هي تلك العوالم التي ترفض الإنحباس والسكون، عبر إبحارها في كل ما هو حاضر، متجدّد، لا ينتهي، من ماء وهواء، سماء وبحر، سحاب، فضاء،... التي زخرت بها صفحات الديوان، تواشجت، تشكلت، فكانت ثمة اللا نهائية، ومنها تخلّقت الكتابة البنيسية.

ونختم هذا المبحث بقول **بنيس** في هذا الصدد: "الكتابة هي ذاتها الهواء، السّحاب، الماء، حاضر مستمر هي الكتابة، نفسٌ، وعلى الصفحات لا تتعرّف على ماض ما، مهما علت أوصاف الزمن فأنت في حضرة ما لا يستسلم للماضي، الأزمنة كلها في السحاب، كما في الماء والهواء، ثم الكتابة رحيل في الأزمنة التي هي حاضر لا تنتهي استمراريته".[2]

[1] عز الدين الشنتوف، محمد بنيس ـ محمود درويش ـ في المقاومة المتعدّدة، سلسلة المعرفة الأدبية، 2014.

[2] محمد بنيس، كلام الجسد، ص128.

المبحث الثالث: لا نهائية الكتابة المتأيقنة.

يواصل الشعر العربي رحلته التجديدية التي كانت ضدّ ثبات الشكل ليمضي نحو الخلود والأبديّة، نحو لذّة المجازفة ونشوة الإكتشاف والإختلاف، أين يكون له حق ممارسة مغامراته، وسكب إبداعاته في فضاء اللا نهائي منفلتا عن إسر النموذج الواحد، إنّه يتجدّد باستمرار عبر الزمان والمكان، وبهذا التجدّد تتخلّق هاته القصيدة، وتبرز قوّة الإبداع وقوّة الممارسة الشعرية المعاصرة التي "تنفتح على لا نهائية التشكيل الإبدالي، المنتفي لأسبقية الذاكرة على النّص؛ ومن هنا كان النحت بالكلمات على لا نهائية المسند الأبيض سبيلا لولج العين معترك التلقي بدل الأذن، وكذا الإنتقال من طور المشافهة إلى طور البصريات، بما له من حمولة مفاهيمية معقّدة يؤدّيها التحافل الحاصل بين الاشتغال الفضائي للقصيدة في جانبه الإبداعي، وما تتضخ به السميائيات البصرية في جانبها المعرفي".[1]

وقد تأتّى هذا التحوّل في سياق اهتمام الشاعر المعاصر بأبسط الوحدات إذ بدأ بالنّظر "لشكل الحرف نفسه ومدى إسهامه في تلقي القصيدة وقراءتها والإنفعال بها، لأنّه لم يعد مجرّد صوت أجوف، بل أصبح رمزا جزيئا ولبنة في تشكيل كلّي".[2]

فمّا تنبه إليه الشاعر المعاصر بخصوص استثمار إمكانيات الخط والفراغ في الكتابة، هو ما خلق قصيدة تتفرّد رؤية وتشكيلا، قصيدة تشكّلها أنفاس الشاعر، وما تعيشه النفس من أحوال وجدانية متغيّرة، فيتحوّل في ذلك المكان في صورة فيها أنسنة للأشياء، ذلك بتلاعبه بالعلاقات اللغويّة، واستثمار البياضات، وكذا استضافته لمختلف الأشكال الهندسية، حيث عدّها الشاعر المعاصر جزءا من نسيج النّص، من خلل إسهامها في تحقيق الدلالة البصرية والمتعة الجمالية في آن واحد، فكان أن أصبح شعرا أيقونيا ملحوظاً، ويمكن تفسير

[1] وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر "محمد بنيس أنموذجا"، رسالة دكتوراه، كلية الأدب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2013/2012، ص376.

[2] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية، ص517.

هذه الأيقونة بتحوّل العناصر المهيمنة في هذا الشعر من عناصر سمعية إلى عناصر بصرية مرئية، وقد عبّر **محمد بنّيس** نفسه الذي يعدّ أوّل تجربة مغربية فجّرت الإهتمام بهذا البعد بوصفه جسارة على المعتاد والمتواضع،عن بناء هذا الطقس الجديد، الفوضوي، المعتم، الذي تشكّله ذاتيته، فقال: "كلمات تتكفل بذلك الطقس العزيز على النفس، لا تستشيرني في الطريقة التي بها تنكتب على صفحة، ولي رغبة في عدم منعها من الانكشاف بما هي عليه، متيقّنا من صداقات بعيدة بدورها تشتاق للوشوشات، نجاة من ضجيج وزحام".[1]

من هنا كانت القصيدة البنيسية خلق حر، وبناء متفرّد، خرق وفوضى، لا تجد فيها للسكون مكانا، وكان سرّه هو ذاك التزاوج بين التخطيط الكتابي والرسم بأشكاله المختلفة، يقول **بنيس:** "عندما المكان يتعدّد، يختلف، يتفرّع، يدور، يستطيل، يصبح مكانا للسّفر- تلك تجربة الجسد مع المكان - هي العين التي ترى المكان أو الأذن التي تسمعه، وبالحواس نحدّد طبيعة المكان كما بالمعرفة".[2]

فالمعروف عن شخص بنيس أنّه من كبار الشعراء الذين أولوا أهمّية كبيرة للمكان الذي استثمر فيه أقصى ممكنات التشكيل البصري الأيقوني، فجاءت قصائده مشبعة بالمختلف، تحثّ قارءها على التعيير بالمختلف.

وتتمّة لتتبّع شعرية التمثيل البصري لدى **محمّد بنيس،** ينعطف البحث إلى تبيّن قراءة الشكل المختلف في ديوانه "هذا الأزرق" إلى اعتماد لتمثيل الأيقوني، الذي سعى فيه لمشاكسة عين المتلقي وصدم ذائقته البصرية، وهنا يتساءل البحث:

إلى أي حد تصل حدود إذابة اللغة في أنماط الأساليب والأشكال البصرية المستخدمة لدى الشاعر في ديوانه هذا؟.

---

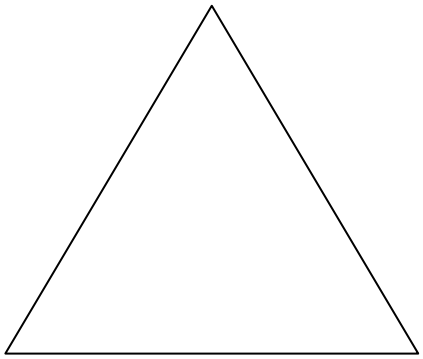
[1] محمد بنيس، كلام الجسد، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص95.

إنّ الأشكال المتأيقنة التي نلحظ وجودها في ثنايا الديوان قد أثبتت شرعيتها وولادتها في حضن السيميائيات البصرية، وهو ما دفعنا مبدئيا لأن نستعير أرجل السيميائية لنستطيع الإقتراب من أيقونية القصيدة البنيسية في هذا الديوان، ونتمكن من أن نقدّر أبعاد التجربة من داخلها والتي سنصبّها تحديدا ـ في عجالة ـ وفق الإشتغال السيميائي للعلامة البصريّة في الطرح البورسي التي تعتبر من هذا المنظور أنسب نموذج يرجع إليه للإشتغال على الخطابات البصرية، على هذا الأساس يمكن فهم التصور البورسي للعلامة بحسب ما أبان عنها هذا الأخير أنها "شيئا ينوب/ يحيل عن/ إلى شيء آخر عبر عنصرا ثالث مسؤول عن خلق علامة معادلة تضاهيها، وأكثر تطوّرا، يطلق عليه المؤول".[1]

وعلى مسلك هذا الطرح يضرب لنا "Gpeledalle" تمثيلا بمخطط يوضح لنا آلية إِشتغال هذه العلامة باعتبارها وحدة ثلاثية المبنى.[2]

الموضوع (الشيء الموجود)

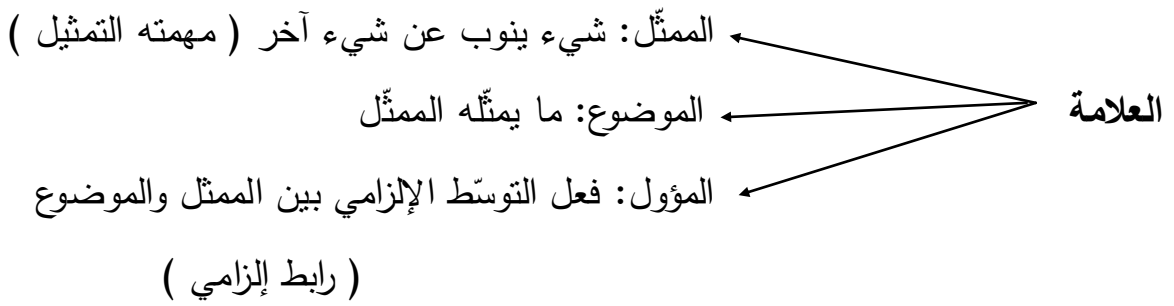


(المدلول) المؤول **الممثل (الدّال)**

[1] Chanles. S.peirce, Ecrits sur le signe , ressembles traduis et commemtes par G, Deledalle, ed, Seuil,1978, p121، نقلا عن، وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران1، 2012/2011، ص243.

[2] ينظر، بن يخلف نفيسة، السيميائيات التداولية، قراءة في سيميائيات ش ـ س ـ بورس، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2009/2008، ص109.

وبناءا على هذا التصنيف الثلاثي الذي خصّ به بيرس حدود العلامة وتقسيماتها، يمكن أن نعرّف كل طرف على حدة، كما وردت في المخطّط الآتي:[1]



مشجّر توضيحي لأركان العلامة لدى بورس

وعليه فإن هذا التعالق الثلاثي "يعكس تفاعل ثلاثة عناصر"[2]، تتأبّى الإختزال إلى عنصرين، ضمن سيرورة مفتوحة تتيح توالد المعنى وتناسله[3] والتي وسمها بورس ب"الدلالات المفتوحة (Semiosis) وهو ذلك النشاط الذي تمارسه العلامة أثناء عملية التأويل[4] أو ما يطلق عليه بنشاط حركة سلسلة الإحالات الذي يقود عبر فعله الترميزي إلى إنتاج الدلالة وتداولها[5]، وبذلك تكون "العلامة أنموذجا لمقولة الثالثانيّة"[6]، ذلك "لأنّ الوجود الإنساني برمّته مبنى على ثلاثة"[7] مقولات: الأولانية (عالم الممكنات)، والثانيانية (عالم المحسوسات

[1] بن يخلف نفيسة، السيميائيات التداولية، قراءة في سيميائيات ش ـ س ـ بورس، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2009/2008، ص11.1

[2] بن يخلف نفيسة، السيميائيات التداولية، قراءة في سيميائيات ش ـ س ـ بورس، ص110.

[3] وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر "محمد بنيس أنموذجا"، رسالة دكتوراه، كلية الأدب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2013/2012، ص

[4] سعيد بتكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص110.

[5] المرجع نفسه، ص110.

[6] المرجع نفسه، ص110.

[7] عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية، "قضايا العالمة والرسالة البصرية"، دار المحاكاة، سوريا، ط1، 2013، ص42.

"الموجودات" ـ أشياء تجسد تلك المحسوسات ـ)، والثالثلانية (وهي القواعد التي تحكم تلك الموجودات).

ويؤكّد **بورس** أنّ هذه المقولات قادرة على تزويدنا بكل الوسائل الممكنة للإمساك يالتجربة الإنسانية في كليتها، بل يمكن القول إن التجربة الإنسانية في تشعباتها وتنوّعاتها وغناها لا يمكن أن تدرك إلا باعتبارها تداخلا لمستويات ثلاثة، وهي ما تعبّر عنه المقولات السابقة"[1].

ونتيجة لهذا التحليل "البورسي" يتراءى هذا الأخير بوصفه تطوّريا إذ كان يؤمن بأنّ العالم يتغيّر تغيّرا مستمّرا، وأنّ الممارسة الإنسانيّة ثريّة، ومن ثمّ فإنّ التمثيل لا يمكن أن يكون ثابتا، بل سيخضع للتغيير، وذلك ما جعله يفكّر في طريقة دقيقة لوصف الظواهر فلجأ إلى تصنيف الموضوعات إلى نوعين: أحدهما نعته بالموضوع المباشر Immediat) object) وهو الموضوع المعطى داخل العلامة بطريقة مباشرة، أما الموضوع غير المباشر (object Mediat) فهو تلك المعرفة الحركية التي تدرك من خلل ما هو مفترض على المدى البعيد (in the long run) ويسمى هذا النوع من المعرفة أيضا بالموضوع الدينامي أو الحركي (Dynamic object) وهو يعد نتاج سيرورة تأويلية سابقة يتعتها "بورس" بالتجربة السالفة (expérience collateral)[2]، وتبعا لذلك يتفرّع المؤول إلى ثلاثة حقول:

1. **المؤول المباشر:** "هو المؤول والمدلول في العالمة الممثل"[3]، يعد نقطة انطلاق التأويل، فهو الذي يسمح ببداية العمل السيميوطيقي، وتجدر الإشارة هنا أنّه لا يقدّم معرفة بل يكتفي فقط بإدماج الممثل في حركة التأويل.[4]

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، "مدخل لسيميائيات ش ـ س ـ بورس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ص48،47.

[2] ينظر، وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر "محمد بنيس أنموذجا"، رسالة دكتوراه، كلية الأدب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2013/2012، ص70.

[3] محمد الماكري، الشكل والخطاب، (مدخل لتحليل ظاهرتي)، ص55.

[4] المرجع نفسه، ص55.

2. المؤول الدينامي: إليه ترجع مسؤولية توفير "المعلومات الضرورية لتأويل العلامات، الفعل الواقعي الذي تمارسه العالمة على الفكر"[1]، ومما لا يتوجب إغفاله ضمن هذا المؤدّى أن "العلاقة التي يمكن منها هذا المؤول بين الممثل والموضوع فهي تختلف بحسب طبيعة الموضوع (ما إذا كان ديناميا أو مباشرا).

إذا كان الموضوع ديناميا، في هذه الحالة يستقي المؤول الدينامي معلوماته من سياق الموضوع أيا كان بعده أي من مجموع المعارف والمعلومات المتّصلة بالموضوع"[2]

3. المؤول النهائي: ويأخذ ثلاثة أشكال نجملها في المخطط الآتي"[3].

أشكال المؤول النهائي.
- **شكل إفتراضي**
- **شكل استقرائي**
- **شكل استنباطي**

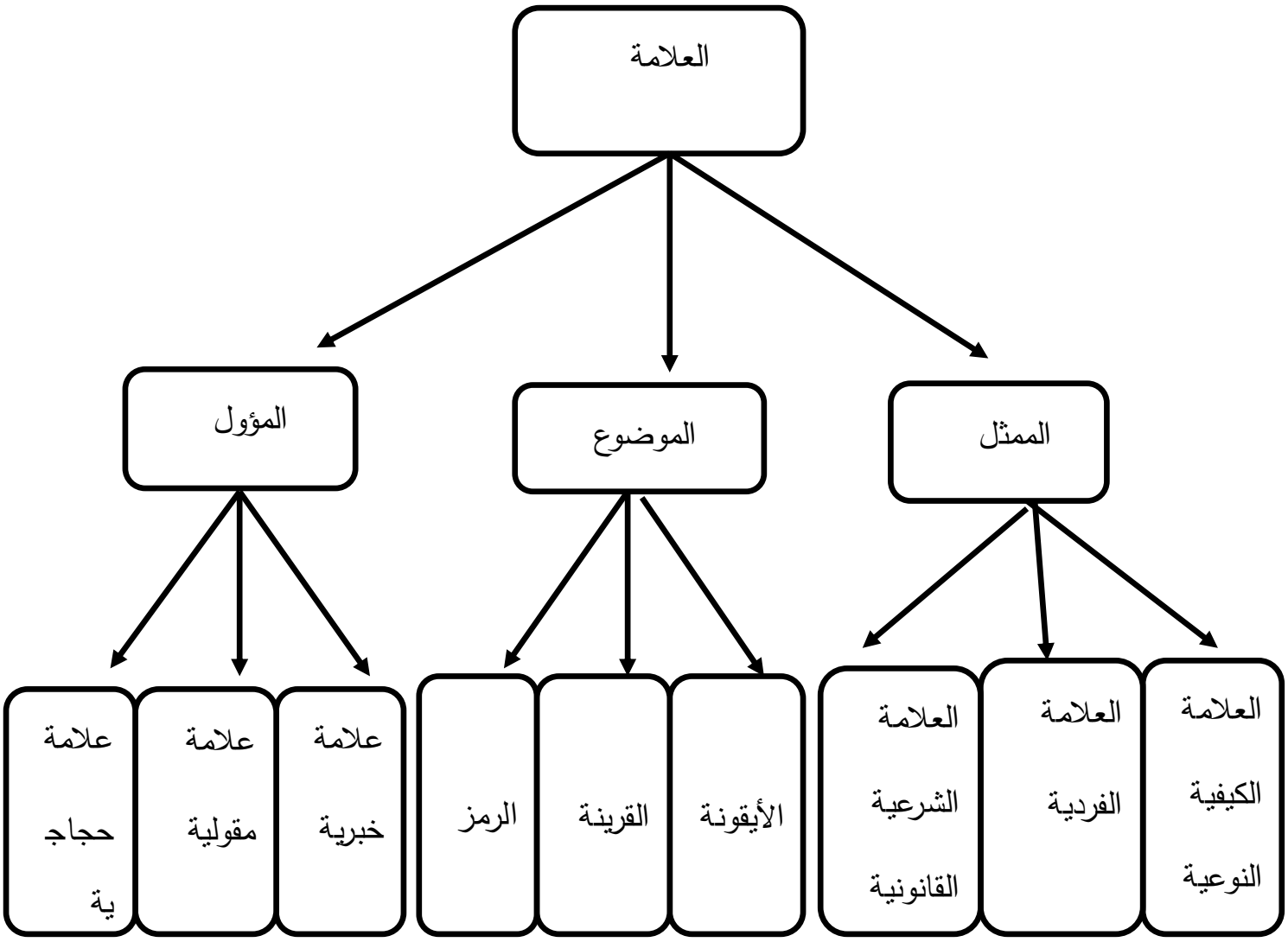
ومما لا يتوجب إغفاله في معرض هذا الطرح، هو ضرورة الأخذ بما أفرزه المنطق الثلاثي لرتب الوجود ـ لدى بورس ـ من تقسيمات للعلامات، ضمن ثلاثة مجموعات ثلاثية، والتي سنأتي لذكرها مختصرة في هذا المخطّط على النحو الآتي:[4]

[1] وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر "محمد بنيس أنموذجا"، رسالة دكتوراه، كلية الأدب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2013/2012، ص55.

[2] محمد الماكري، الشكل ولاخطاب، "مدخل لتحليل ظاهراتي"، ص55.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص56.

[4] ينظر، وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر "محمد بنيس أنموذجا"، ص381...384.



ومع هذا التشعب والتفريع الثلاثي الذي عرف به الطرح البورسي والنابع من مرجعياته وميوله الفلسفية، تعمّد البحث تجاوز الخوض في تفاصيل هذا العلم، إذ ما يكفينا معرفته في هذا الصدد هو أن التصور السيميائي البورسي يعتبر النص مفتوحا وغير تام، وما يجب على القارئ السيميائي إلاّ ان يفك شفراته ويحلّلها مؤولا المعاني المختزلة في غياهب النص مطلعا بذلك على مقاصد المبدع، ربّما يذهب بعيدا إلى معاني لا يقصدها، وبالتالي وجب على هذا القارئ أن يكون ذا اطّلاع واسع، فهو المسؤول عن تفجير معنى النّص بقراءة دواله باعتباره علامات وإشارات تحيل إلى دلالات متعدّدة، فيتحوّل بذلك إلى كاتب ثاني، كون

القراءة السيميولوجية تعتبر النّص يحمل أسرار كثيرة والدال يستفز القارئ ويدعوه إلى البحث عنها وفك رموزها انطلاقا من فهم العلاقة الموجودة بين الدال والمدلول.

وفي سياق هذا الإهتمام الذي أولاه الشاعر المعاصر لمكانية النص من خلل توظيفه مختلف الأشكال التي فاعلها الشاعر مع مضمونه اللغوي فتحوّلت إلى عناصر دالة تشير إلى ما تشير إليه اللغة، ينطلق البحث في سعي منه إلى استكمال تجليات الكتابة المتأيقنة لدى شخص **بنيس**، وذلك بانتقاء بعض النصوص الشعرية ذات التشكيل المتأيقن.

لنبدأ مع أول قصيدته "أَمْرٌ" والتي جاء فيها[1]:

تَجَرَّد من كُلّ امتلاءٍ
قبلَ
أنْ يُدُركَ
الموتُ
أرْضَ
منَ السّهولِ
أبدًا لنْ
تغَادرها اللا نهاَيةُ

[1] محمد بنيس، هذا الأزرق، ص250،249.

إذا ما أمعن القارئ النظر في هذه اللوحة، فإنّه سيحرك بصره صوب رسم أيقونين مبنيين لمثلثين قائمين، الأوّل قاعدته في الأعلى، والثاني قاعدته في الأسفل، تبني حوافهما المادّة اللغوية ضمن أسطر متفاوتة الطول والقصر في تتابع متوالي منزاحين اتجاه اليمين.

إنّ هذا التشكّل والتنوّع الذي ألبسه **بنّيس** للقصيدة لم يكن من وحي الصدفة وإنّما وظّفه خدمة لدلالة هو يقصدها، إذْ إن هذه المعطيات التشكيلية أوجدت لتشاهد كعلامات بصرية، و"للمثلث كشكل زخرفي دلالات متعدّدة إذ يكون تعبيرا عن الأرض عندما يكون رأس المثلث إلى الأعلى أو يمثل السماء عندما يكون رأس المثلث إلى الأدنى"[1].

وبهذا فإذا ما نحن أحذنا الشكل الأوّل "مثلث قائم الزاوية قاعدته في الأعلى" فإننا سنلفي أن **بنيس** قد انطلق من بنية كبرى في سطر واحد ثم عمد إلى اختزالها شيئا فشيئا حتى وصل إلى أصغر بنية فيها مجسّدا دلالة التناقص للمتلقي تجسيدا بصريا ذلك بحبره السرّي المفرغ من اللون، مع تسجيل غياب كامل لعلامات الترقيم، كما أن غياب هذه الأخيرة "يؤطّر لموضعتها بوصفها أيقونا على التوسع، الإنفتاح والتحرر، والفراغ والصمت والمجهول"[2].

هذا وتعد عبارة "تجرد من كل امتلاء" عبارة محورية في النص وقد عمد الشاعر إلى توظيف تقنية المثلث قائم الزاوية ذي القاعدة العلوية في بناء نصّه من أجل إنقاص العبارة المحورية بتضييق نطاق "التجرّد من الإمتلاء"، وصولا إلى أصغر وحدة وهي الموت، لتكون القصيدة لديه هي تلك التي تنشد الفراغ، وتطير به نحو تلك الأبدية البيضاء، فيحلّق في سماء المطلق، ليمضي إلى حيث كأنه لم يكن، إلى كل الأزمان، كأنّه وحيد في سماء اللا

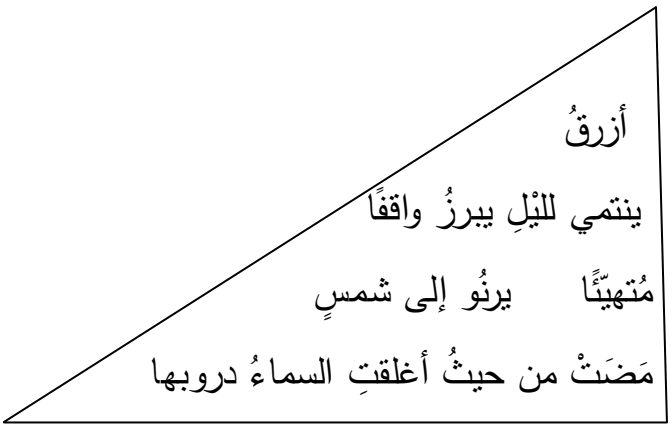
[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر (1950-2004)، ص44.

[2] وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر "محمد بنيس أنموذجا"، رسالة دكتوراه، كلية الأدب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2013/2012، ص393.

نهاية، في اللا زمان، وهنا يتراءى لنا الموضوع الدينامي ممثلا في محاولة الشاعر تأسيس عالم متفرّد، بخصّيصات مائزة، فتحا لأفق قصيدة مغربية[1].

أمّا في الشكل الثاني "مثلث قائم الزاوية قاعدته في الأسفل" حيث تنطلق رغبته الشعرية من رأس الهرم الأقل اتّساعا ومعها يتحرّك النّص فيتبعها الإتّساع الفضائي نحو عبارة "تغادرها اللا نهائيّة" وهو ما يوحي بلا نهائية الكتابة البنيسية عبر ربطها بالدّال (الأرض) لتكون القصيدة لديه أرضا عالية، لا مكان فيها، إلاّ للتأمّل بها تكون الأرض الممكنة التجديد، والأرض الممكنة لاستيعاب الممكن وغير الممكن، فيتحول الخطاب إلى صور بها يتشكل ويتعدد، وهنا يظهر من جديد الإتفاق بين البعد الهندسي والدلالي والتأويلي للنّص، فالشاعر أدرك طبيعة المعادلة وكيف تستثمر فنّيا وجماليا.

يستمر **محمد بنيس** في لعبة الأشكال الهندسيّة التي توحي بمدى الخرق والتجاوز والإنفلات عن الأسنن الشعريّة في نحو هذا المقطع الموالي من قصيدته "نشيد" وفقا للشكل البصري التالي:[2]



[1] ينظر، وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر "محمد بنيس أنموذجا"، رسالة دكتوراه، كلية الأدب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2013/2012، ص395.

[2] محمد بنيس، هذا الأزرق، ص291.

في هذه اللوحة يتحد المثلث ذي القاعدة السفلية باللغة، ليقدّم حظورا متميّزا معبّرا عن التجربة البنيسية المثيرة، وكانت انطلاقته من مفردة واحدة فيفرد لها سطرا شعريا واحدا (أزرق)، ليأخذ في التنامي والتوليد حتّى يصل إلى أقصاها في البنية الكبرى (مضت من حيث أغلقت السماء دروبها).

وقد كان في تشغيله لمختلف الطاقات البصرية من طول وقصر هذه الاسطر وحركيتها التي "تعتبر مكونا للفضاء النّصي، من زاوية تحكمها في توجيه حركة عين القارئ، وهي تتقدّم ملتقطة العلامات الخطّية"[1]، وكذا غياب علامات الترقيم والفراغات المدهشة بفجائيّتها بيانا أضفى مفاهيم كثيرة على هذا النّص الشعري وفد عمد الشاعر إلى توظيف تقنية المثلّث ذي القاعدة السفليّة في بناء نصّه من أجل تنمية الكلمة الرئيسيّة "أزرق" بتوسيع محيطها المكاني من خلل توظيفه للكلمات ذات الدلالة من "ليل، شمس، سماء..." التي تجسّد دلالة السعة والرحابة والإنطلاق للمتلقي تجسيدا بصريا.

إنّ هاته الأشكال التي تمكنت من أن تحتضن صوت الشاعر المعاصر وتشارك في بناء الدلالية، ذلك بإضفائها مفاهيم كثيرة على النّص الشعري، عبر رسم لوحات مختلفة الضلوع والأشكال والتي تثبت شرعيتها عند شخص **بنيس** الذي نراه يتجه في أنواع الهندسة الشكلية، ليتخطّى بذلك الآلة الكاتبة إلى استخدام اليد في الكتابة يقول: "فأنا غير متعجّل ، أريد أن يطول هذا الحديث مع يدي، ويتبع شكل الحلزون يدور ويدور، دون أن ينتهي أبدا..."[2].

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص259.

[2] محمد بنيس، كلام الجسد، ص11.

واستكمالا لهذا النوع من الكتابة المتأيقنة التي احتلّ صفوفها الأولى **بنّيس** نرصد أشكالا أخرى لا تقلّ أهميّة عمّا تقدّم في تمرير أبعاد توجيهية وجمالية خاصة بالنّص، ومن عيّنات ذلك ما نقرأه في قوله:[1]

صخورٌ ينشَأُ منهَا العُلُوّ
أزرقٌ بين البحْرِ
والسّماءِ
يسير نحو ما لستُ أدْري

إنّ المتأمّل في هذا النّص يوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه الأربع، أين يكون المتلقي إزاء شكل المربّع، و"يتميّز هذا الشكل بتساوي أطوال أضلاعه الأربعة وانتظام شكله العام"[2]، وككلّ مرة يسجّل بنيس غيابا كلّيا لعلامات الترقيم، مغرقا نصّه في غياهب الفراغ الباني، ملبسا قصيدته شكل المربّع، وقد عمد إلى توظيفه في النّص ليجسّد للمتلقي انتظام وتساوي درجة الأزرق مع العلو المصاحب لعوالمه، أزرق السماء الذي لا حدّ له ولا نهاية تحكمه والذي تشكّله صخور فاس تجسيدا بصريا.

على مسلك هذا الطرح يتبيّن لنا أنّ هذه الأيقنة التي غمرت قصائد الديوان "ليست مجرّد حلية شكلية، وإنّما هي أنساق بنيوية تتحرّك تشكيليا لإثراء الدلالة اللغوية والإيقاعية وكلما حدث انسجام (هارموني) بين الشكل والمضمون، كلّما تزايدت البؤر الدّلالية المؤثّرة، وكذلك الأبعاد الجمالية"[3]، وهو ما نلمس حضوره في ثنايا "هذا الأزرق" الذي عمد فيه

[1] محمد بنيس، هذا الأزرق، ص131.
[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، (1950-2004)، ص49.
[3] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية، ص286.

صاحبه إلى التنوع في الأيقنة في القصيدة الواحدة وما ذاك إلاّ لتحقيق دلالة معيّنة.ولعل من ضمن ما رصده البحث من تشكيلات إضافة لما خلا عرضه هو ما تجسدن في قصيدته "نار" التي يقول فيها: [1]

نحْوَ أزْرقكَ الصّديقِ مَشيْت
رأيْتك حافيَ القدمينِ
تصْعُدُ حاملاً
نفَسًا
تحّدر من نهارٍ

نُقطةٌ
تعْلُو بشُعلَتِهَا إلى أقصَى بعيدٍ
ليسَ تَبْلُغُ حدّهُ الكلماتُ
نارٌ
في عُلوًّ واسعٍ يبدُو
لأزرق مالكًا
أرْضًا بفكرةِ ما يَجِيء
منَ الحياةِ
إلى الحياةِ

[1] محمد بنيس، هذا الأزرق، ص106،107.

إنّ هذا التشكيل الذي جسدنه **بنيس** لهذا المقطع من القصيدة يجبر العين المبصرة على إضافة خطوط وهمية يتراءى وفقها شكل "المستطيل" والذي "يتميّز بزيادة طول ضلعين من أضلاعه ممّا يمنحه صفة الطول أو الاستطالة التي اشتق منها اسمه".[1]

وقد كان ولعه بالطاقة التفجيرية الخلاقة التي يمنحها البياض للغة النّص الشعري بيّن ههنا ذلك لأن سواد الكتابة قد يضيق عن استيعاب كل هذا الوهج التحولي المنبعث من عوالمه الدّاخلية، هذه العوالم التي تستعصي على الوصف أو التحديد، ولذلك فاللغة تصل إلى تخومها ولا تستطيع الإقتراب أكثر لأنّها ستحرق وتعجز وتموت، وهو ما يفسّر حظور البياض فاسحًا المجال أمام لغة الصّمت لتبوح بالمختلف عن المختلف.[2]

وبذلك كان تضافر هذا الفضاء النّصي يشكّل دلالة يستقرؤها القارئ في لقاء عينه مع الفضاء الآخر الصوري.

وهنا عمد الشاعر إلى توظيف تقنية الشكل المستطيل في النّص كونه يمثل خطابا شعريا طويلا حول أزرقه الذي يمثل اللا نهائية، اللا زمان، واللا استقرار وبهذا جسّد لشكل مستطيل هذه الدلالة تجسيدا بصريّا.

تنوّع حظور هذا الشكل في الديوان، وهو ما كان جليّا في قصيدته "أثر" يقول:[3]

هذا الأزرقُ لم يكنْ عنّي غريبًا
مَعَ ذلكَ أحْسَسْتُ كما لو كنتُ أوّلَ مرّةٍ أراهُ.

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، (1950-2004)، ص50.

[2] ينظر، زهيرة بوفلوس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، سنة 2015، العدد 40، مج 11، ص40.

[3] محمد بنيس، هذا الأزرق، ص 11.

إنّ هذا التشكيل يفصح عيانيّا عن تشكّل أيقون المستطيل، وقد عمد الشاعر إلى توظيف هذه التقنية في النص لأنه في طريق إفصاحه عن علاقته بالأزرق، وعظم تشبّثه به، وأنّ لقاءه به قديم وسيطول وبهذا جسّد شكل المستطيل هذه الدلالة للمتلقي تجسيدا بصريا.

إنّ هذا التجريب الذي مسّ شكل القصيدة وبات أيقونا يعبّر عمّا تعبّر عنه اللغة،لم يتوقف في حدّ هذه الأشكال الهندسية، وإنّما تعدّاها إلى مستوى تشكيلي ثاني، أين تزداد هذه الحيّل الطباعية في توسيع نطاق التجريب على جسد الصفحة، أين يتم تمزيق مبنى السطر الشعري، فتتناثر الكلمات وتتناغم الأسطر من الشمال باتجاه اليمين أو من الأسفل باتجاه الأعلى والعكس، مثل ما شهد مثيلتها في قصيدته "لَحْن":[1]

ماردٌ شأنُ يد تُحيّي الأزرق

في قَعْرِ سفينَةِ

نافذَتُها

تعْلُو

قليلا

تسفلُ

لَحْن قديمٌ يستوي

يهُبُّ

من حيثُ لا أدْري ينتظمُ في جملةٍ

ثمّ يتناثرُ

من الواضح هاهنا أنّنا إزاء كتابة غير آبهة بروابط الإيصال والتسلسل خارجة عن أي وصاية سلطوية مسبقة، حيث شكّل الشّاعر أسطر القصيدة بطريقة فوضويّة، ذلك بتحريكها

[1] محمد بنيس، هذا الأزرق، ص235.

من موضعها إلى الطرف الأيسر من الصفحة، ورتبها بصورة مائلة، فكانت أيقونا بصريا للإستقراء، اللا ثبات، اللا نمطية، والحركية.

بهذه العينات من النماذج نقول أن القصيدة العربية المعاصرة قصيدة أيقونية بالدرجة الاولى، كون الشاعر يتعنّت ويلوي عنق نصّه كي يأتي متّسقا مع شكل ما يريد أن يخرجه، غير آبه بقيود وترهات الماضي، شاعر يخلق ذاته بالقصيدة وفي القصيدة ومع القصيدة، إنّها قصيدة تغامر نحو المجهول، وتبحث عن لذّتها باستمرار في اكتشاف أشكال جديدة لها تفرّدها.

وهو ما كان ل**بنيس** الذي أبحر في فضاء اللا نهائي، بصمته المتكلّم، وتأيقنه المتنوّع، ليحدث ذلك التجاوب العاطفي، الرّمزي، والخلاّق بين المتأمّل والعمل الإبداعي، مستندا في ذلك إلى تجارب الفحول في إشارته إلى ضربة نرد **لملارميه** وخطيات **أبو لينير** وغيرها من النماذج التي انعطفت بكثير من الأبنية الشعرية إلى جهة الإلتفات إلى التراكيب غير التلفظية، أين تعود السلطة لتلك البصرية بمختلف هيئاتها، إضافة إلى ما أصّلته بصريّات الموشّحات من الشعر الأندلسي.[1]

وقد كان لقاؤنا بأزرقه الذي كثيرا ما احتفى به، مثالا لذلك، بتنوّعه الفيّاض، وبنائه القزحي، وأشكاله البصرية المتعدّدة.

هي ذي قصائد **بنيس** الزرقاء التي فجّرت موقع اليقين، بعديد التأويلات التي شحن بها صاحبها لونه الصّعب هذا الذي ينبثق من الشّك واللا يقين، فالأزرق ليست تلك النّمطية الدّائمة للبحر والسماء، فلا السّماء زرقاء دائما ولا البحر كذلك، وبهذا المعنى فإنّ الأزرق

[1] فريدة آيت حمدوش، الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب اللغات الفنون، جامعة وهران، 2012/2011، 13،14. فريدة آيت حمدوش، الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب اللغات الفنون، جامعة وهران، 2012/2011، ص144.

أحد الأمزجة المتنوّعة لكل من السماء والبحر هو التحّول وليس الثبات، هو لون قلق وليس نهائي.[1]

بذلك كان الأزرق عند صاحب هبة الفراغ عالمه الرّحب، ميدانه الأسمى، ووطنه الذي منه أتى البدء، ومنه تفجّر ينبوع أشعاره الأبقى والأنقى.

لنخلص في الأخير إلى القول بأنّ صاحب ورقة البهاء أحد أهم وأعظم الشعراء الذين اعتلوا هرم التجريب الحداثي المعاصر، وكان ذلك عبر تمرّسه، وكذا تشغيله لمختلف الطاقات البصرية التي لا تعرف الثبات أو القرار لا تحكمه قاعدة، ولا تضبطه لازمة فتشكّلت بذلك رؤياه، رؤيا المطلق، رؤيا اللا نهائية، رؤيا اللا زمان التي توجت قصائد هذا الأزرق هالة من الفخامة والخلود.

[1] ينظر، عز الدين الشنتوف، محمد بنيس ـ محمود درويش في المقاومة المتعدّدة ، سلسلة المعرفة الأدبية، 2014.

خـــاتمة

خـــاتمة:

بعد هذا الطرح البحثي، الذي كشف عن جانب من جوانب الكتابة في مراحلها الأخيرة، نصل إلى آخر المحطّات، وننهي آخر الأوراق التي خصّصت لدراسة "هذا الأزرق"، بمجمل النتائج المتوصّل إليها:

- ✓ تفجير سكونية القصيدة العربية، وتخطي القالب التقليدي الجاهز ممثلا في تلك المحاولات التي ثارت على الذّاكرة، ذلك عن طريق اهتمام الذّات الشاعرة بمصاحبات النّص الشعري ممثّلة في الموشّح الأندلسي الذي خرج فيه أصحابه عن السنن الشعري، وكذا ما تعقبه في عهد الدوّل المتتابعة، والتي أعطت الشرارة الأولى، وكانت عاملا مهما في ولادة قصيدة عربيّة تنتصر لنسق البصر.
- ✓ تعدّ القصيدة الحرّة التي حمل لواءها كل من "نازك والسيّاب" محطّة أولى، مثلت بداية حداثة شعرية عربية معاصرة، ذلك بانفتاحها على عالم الممكنات، هذا العالم الذي أتاح للشاعر رخصة التعبير عن مكبوته بحرية، دون الإرتكاس بجدار القافية وقيود الطرح الخليلي، وهو ما أفرز لنا قصيدة هجينة يتشابك فيها الشعري بالسّردي.
- ✓ القصيدة الحرّة التي خرجت عن حدود المعيرة وتخطّت جمود الكلاسيكية قد انبثقت من صلبها قصيدة أخرى أكثر جرأة وحرية، إنّها قصيدة النثر التي احتلّ صفوفها الأولى أدونيس الذي يعدّ أكبر منظّر عربي لها، حيث تمّ اسقاط مركزية الآخر وتعويضها بالأنا/الذات، التي اتخدت من اللغة الشعرية مركبا تسافر به في مجاهل جمالية غريبة عن المألوف المعروف، حيث تتجدّد كلّ مرة مبحرة في عالمها اللا نهائي، فتخلق ذلك التوتّر الدلالي داخل هذا النسيج، الذي يستدعي قارئا نموذجيا يجيد قراءة النّص قراءة سليمة بما هو متوفّر لديه من مرجعيات وثقافة عميقة.
- ✓ "الكتابة" هي ملخّص ما أسفرت عنه عتبتي (القصيدة الحرة، وقصيدة النثر)، فكانت ملجأ كل شاعر ثائر يعبر فيها بالمختلف عن المختلف بتلك الرموز المثقلة والتي شطبت عن القراءة الجاهزة المباشرة، إلى النبش والحفر العميق في المعنى.

- ✓ تخلّقت القصيدة البصرية المعاصرة أو قصيدة العين كما اصطلح عليها، وكانت إقامتها في حضرة الصمت والفراغ الباني، الذي عدّ مرتكزا مهما وضرورة تقتضيها حاجة العصر، وتستدعيها حركية التطوّر التي تتوق للتجديد والمغايرة فكان الصّمت حاضنا لصوت الشاعر، وسبيلا لولوج العين معترك التلقي البصري.
- ✓ تعدّ العتبات النصيّة مكوّن مهم في الدّرس الشعري المعاصر، وقد تمرّسها "**محمد بنّيس**" لتوصيل رؤياه وإبراز خصوصيته، فجعل منها ممرّا يؤطّر جسر العبور من الخارج إلى الدّاخل، أين تجلّت رؤياه مخصبة بالإختلاف وهدم السائد، كونه يشتغل على الفرادة والتميز.
- ✓ أتقن "**بنيس**" تجربة الفراغ في كتابته الشعرية تأصيلا لمفهوم كتابة جديدة، حيث كان احتفاؤه به جليا في ثنايا أعماله، ما أزّم علاقة القارئ بنصه الذي يتطلّب جهازًا معرفيًّا وثقافة عميقة من أجل فهم القصيدة البنّيسية المثقلة بالدّوال البصرية.
- ✓ مثّل "هذا الأزرق" معالم كتابة جديدة أضيفت إلى رصيد الشعرية، بتشكّله الباذخ، وتشعبه الفنّي، امتلائه الجمالي، وكذا ارتوائه السيميائي، إذ كانت جاذبية النزعة الأيقونيّة بيّنة في ثناياه.
- ✓ إنّ الكتابة البصرية كمشروع حداثي لاقت نجاحا عند "**محمد بنيس**" الذي انفلت عن أسر الأنموذج الواحد، من خلل خروجه بالقصيدة العربية من عباءة المركز المتعالي إلى رحابة التشكيل البصري، وبذلك تأسيسه لقصيدة مغربية متميّزة.

على إثر ذلك ينتهي البحث الذي أفضى بنا إلى طرح سؤال غير خارج عن إطار التشكيل البصري مؤدّاه.

هل ستنتصر الكتابة البصرية وتحقّق الخلود والصمود في الخطاب الشعري في المستقبل وإن كان لا. فما هي البدائل النصيّة الجديدة المستشرفة لأفق شعري مغاير؟.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع.

فهرس المصادر والمراجع العربية:

1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.
2) إبراهيم حمّود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2002.
3) أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، لبنان، ط1، 1992.
4) أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والإتباع عن العرب، ج4، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت.
5) الثابت والمتحوّل، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.
6) الحوارات الشعرية الكاملة، بدايات للنشر والتوزيع، ج1، سوريا، ط2، 2010.
7) النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
8) الهوية غير المكتملة، "الإبداع، الدين، السياسة، والجنس"، تعريب، حسن عودة، وشانتال شواف، بدايات للطباعة والتوزيع، دمشق، ط1، 2005.
9) كلام البدايات، دار الآداب، ط1، 1989.
10) مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
11) ها انت أيها الوقت "سيرة شعرية ثقافية"، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
12) الشعرية العربية، دار الآداب، بروت، ط1، 1985.
13) أسامة إسبر، الحوارات الكاملة، بدايات للنشر والتوزيع، مج 2، سوريا، ط1، 2010.
14) أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء، القاهرة، 2000.
15) إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والإختلاف، الإنتشار العربي، 2003.
16) بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، ط1، إفريقيا الشرق، 2000، ص21 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، دار نوبال، القاهرة، ط1، 1996.
17) جماعة من الباحثين، محمد بنيس، الكتابة والجسد، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب.
18) جهاد فضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984.
19) سعيد أراق، قصيدة النثر في ضوء الحداثة نحو اللا نمط أو مسار إلغاء التغاير.

20) سعيد بن كرّاد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية، 2005.
21) شريف رزق، آفاق الشعرية العربية الجديدة، دار الكفاح، الدمام، ط1، 2015.
22) صلاح فضل، قراءة الصورة وصوّر القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997.
23) عادل ضاهر، الشعر والوجود، "دراسة فلسفية في شعر أدونيس"، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2000.
24) عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر، بياض اليقين لأمين أسبر أنموذجا، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999.
25) عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، (من النص إلى المناص)، تقديم، سعيد يقطين، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
26) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق، محمد محمد شكري، دار المدني، جدّة.
27) عبد الله الغدامي، الشعر الحر والموقف النقدي، "حول آراء نازك الملائكة"، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة الملك عبد العزيز.
28) عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة العربية والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005.
29) عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2003.
30) عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية، "قضايا العالمة والرسالة البصرية"، دار المحاكاة، سوريا، ط1، 2013.
31) عز الدّين الشنتوف، محمد بنيس، محمد درويش في المقاومة المتعددة، سلسلة المعرفة الأدبية، 2014.
32) علي جعفر العلاّق، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.
33) علي داخل فرّاج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب العراقي، دار الفراهيدي، بغداد، ط1، 2011.

34) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002.
35) فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005.
36) محمد الماكري، الشكل والخطاب، "مدخل لتحليل ظاهرتي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.
37) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، "بنياته وإبدالاته"، ا"الشعر المعاصر"، ج3.
38) الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، "الشعر المعاصر"، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 2001، مج 3.
39) الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1996.
40) حداثة السؤال "بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.
41) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، "مقاربة بنيوية تكوينية"، دار التنوير للطباعة والنشر، المركز الثقافي العربي، ط2، 1985.
42) كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.
43) محمد جمال باروت، الشعر يكتب نفسه، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1981.
44) محمد عوض وعبد الحميد أحمد، لغة الشعر الحديث، مطبعة الجيزة، الإسكندرية.
45) محمد مفتاح، "دينامية النص"، "تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2006.
46) محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2006.
47) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، تقديم عبد الهادي محبوبة، مكتبة النهضة، بغداد، ط3.
48) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2007.

49) نظرية الأصول في المتشكل الإبداعي عن أدونيس، ألقي هذا البحث من خلال أشغال المؤتمر الدوّلي "الأدب منصة للتفاعل الحضاري"، جامعة مؤتة، الأردن، 23-25 مارس 2007.

50) يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.

51) يوسف حامد جابر، قضايا الابداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق.

فهرس المصادر والمراجع المترجمة:

1) جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ترجمة علي سعيد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2003.

2) رولان بارت، لذّة النص، ترجمة صفا فؤاد وسحبان الحسين، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001.

3) سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة مغامس زهير مجيد، مراجعة الطاهر علي جواد، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999.

فهرس المجلات والدوريات

1) حسب الله يحي، أمبرتو إيكو، "الجنة"، المكتبة الفاتنة من الدرس السيميولوجي إلى إسم الوردة، البحرين الثقافية، عدد27، يناير، 2001.

2) رضا عامر، قصيدة النثر الرقمية من إشكالية القراءة وجدلية التلقي، مجلّة إشكالات، المركز الجامعي لتمنغست، الجزائر، العدد12، 2017.

3) زهيرة بوفلوس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، سنة 2015، العدد 40، مج 11.

4) سعيد أراق، قصيدة النثر في ضوء الحداثة نحو اللا نمط أو مسار إلغاء التغاير، مجلة علامات، جدّة، نوفمبر، 2020، العدد 71، مج 18.

5) سيمياء العالمة اللونية، "دراسة في توظيف اللون زدلالته في تشكيل المشهد الشعري في شعر مظفر النواب، المقال متوفّر عبر الموقع، http://www.pdffactorg.co

6) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، "دراسة في سيكلوجية التذوّق الفني، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، صدرت السلسلة فس يناير، 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني، العدد 267، مارس، 2001.

7) عبد الله راجع، الجنون المعقلن، مجلّة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1، يناير، سنة 1981، المغرب.
8) علي كنجيان خناري وفاطة جغتايي، قصيدة النثر عند محمد الماغوط وأحمد شاملو، السنة الثالثة، العدد 10.
9) مصطفى العراقي، تجدد موسيقى الشعر الحديث بين التفعيلة والإيقاع، مجلة علامات، جدّة، نوفمبر، 2010، العدد 71، مج 18.

فهرس الدواوين

1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى، دمشق، 1996.
2) بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 2016، مج1.
3) محمد الماغوط، إغتصاب كان وأخواتها، حوارات حرّرها خليل صويلح، دار البلد، ط1، 2002.
4) محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، دار المدى، ط1، 1998.
5) محمد بنيس، هبة الفراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2007.
6) هذا الأزرق، "شعر"، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2015.
7) ورقة البهاء، "شعر"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.
8) نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط1، 1997، مج 2.

فهرس المذكرات

1) إلياس مستاري، حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2014/2013.
2) أيسر محمد فاضل الدبو، قراءة في مفهوم الحداثة عند أدونيس، أدب الرافدين، العدد 64.
3) بن يخلف نفيسة، السيميائيات التداولية، قراءة في سيميائيات ش ـ س ـ بورس، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2009/2008.

4) حنان بومالي، سيمولوجيا الألوان وحساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور، مجلة الأثر، معهد الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، المركز الجامعي ميلة (الجزائر)، العدد 23، ديسمبر، 2015.

5) رابح ملوك، بنية قصيدة النثر وابدالاتها الفنية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2008/2007.

6) راوية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة 3،2،1 نماذج، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر.

7) رياض عباس الطفيلي، تجربة نازك الملائكة الشعرية، "دراسة بنيوية سيميائية"، رسالة دكتوراه، المعهد العالي للغات والترجمة، الجامعة الإسلامية، لبنان، 2003/2002.

8) شدّاد حكيمة، إشكالية قصيدة النثر في النقد العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2019/2018.

9) عامر بن أمحمد، الخطاب الشعري العربي المعاصر "من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري"، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2017/2016.

10) عامر بن أمحمد، الخطاب الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2016/2015.

11) عبد الكريم عبّاس، القصيدة الحرة عند شعراء العراق الروّاد في الخطاب النقدي العراقي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة بغداد، 2004.

12) فائزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر، "دراسة فنيّة جمالية"، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016.

13) فريدة آيت حمدوش، الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2012/2011.

14) لعلى سعادة، سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005/2004.

15) محمد بلعباسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015/2014.

16) ميداني بن عمر، قصيدة النثر العربية المعاصرة، "درسة في الأنساق الثقافية"، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016.

17) وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر "محمد بنيس أنموذجا"، رسالة دكتوراه، كلية الأدب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2013/2012.

فهرس

الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

إهداء .....

شكر وعرفان.....

مقدّمـــــــــة.....(أ)

الفصل الأوّل: تحولات القصيدة العربية وإبدالاتها.....(7- 53)

المبحث الأوّل: الشعر الحر ورهانات التجديد..... (10-23)

المبحث الثاني: قصيدة النثر.....(24-38)

المبحث الثالث: شعرية الكتابة وإبدالاتها..... . (53-59)

الفصل الثاني: دلالات الكتابة البصرية ورهانات اللا شكل في ديوان "هذا الأزرق" لمحمد بنيس..... (56 -104)

المبحث الأوّل: سيمياء العتبات النّصيّة..... (61-71)

المبحث الثاني: الفراغ وجدل الدلالة..... (72-87)

المبحث الثالث: لا نهائية الكتابة المتأيقنة.....(88-104)

خاتمة:

قائمة المصادر والمراجع:

فهرس الموضوعات

الملخـــــص

افتكّ الشعر المعاصر ورقة العبور لأفق شعري مغاير، من خلل تفجير سلطوية الشعرية الكلاسيكية، وتجاوز عتبة التقليد المُرجّع، والتبعية للقالب القديم، وبالتالي الإنفتاح على شعرية عربية جديدة تنشد اللا نهائي، فقد عبّر الشعراء العرب المعاصرين عن عظيم رغبتهم الجامحة في بناء أفق شعري مغاير لا يحتكم إلى ماضي الشعر في شيئ، متأثرين بتجربة الآخر الغربي في ميدان الشعرية وما أنتجه التحديث الأدبي عند "رامبو، ملارميه، إليوث،... وغيرهم فكانت أولى المحاولات التي بشرت بها نازك والسيّاب وأتباعهم تحت مسمّى الشعر الحر الذي يبتعد نسبيا عن نسق الخليل، ثم ظهرت قصيدة النثر كعتبة ثانية والتي كانت أكثر جرأة مع أبكر منظريها "أدونيس" ومن معه الذين ثاروا وهدموا أسلوب الخليل هدما كليا وهجروه هجرا قاطعا، لتتوالى الحركات التحديثية عقب هذا التجديد في المشرق وصولا إلى المغرب مع "محمد بنيس" و"عبد الله راجع" و"أحمد بلبداوي" الذين أسهموا في ميلاد كتابة جديدة تتخطّى الآلة الكاتبة إلى استخدام اليد في الكتابة، وانفتاحهم على تجربة الكتابة البصرية، من ذلك ما وظّفه "محمد بنيس" من تشكيلات وأيقونات، فضلا عن تقنية الفراغ الذي استعمر كتاباته، مما جعل القصيدة جسدا بصريا دالا وفريدا بما يحمله من تشكيلات علاماتية عديدة، تتجدّد بتجدّد قارئيها، وبهذا اكتسبت القصيدة المغربية شرف التميز والفرادة بما استثمرته من تقنيات ضمنت خصوصيتها المغربية.

الكلمات المفتاحية: الشعر العربي المعاصر، محمد بنيس، الكتابة البصرية، العلامة، الفراغ، التشكيل، الأيقونة.

Summary

Contemporary poetry reaped the card of crossing a different poetic horizon, through the explosion of classical poetic authoritarianism, transcending the threshold of the referent tradition, and subservience to the old template, thus opening up a new Arabic poetry that seeks the infinite.

ملخـــــــص

Contemporary Arab poets have expressed their great desire to build a different poetic horizon that does not relate to the past of poetry in anything, influenced by the experience of the Western other in the field of poetry and the literary modernization produced by "Rambo, Mallarme, Elliot" And others…, The first attempts preached by Nazik al-Mala'a al-Malaika and al-Sayyab and their followers were under the name of free poetry, which departs relatively from the line of Hebron, Then the prose poem appeared as a second threshold, which was more daring with its earliest theorist, "Adonis" and those with him who revolted and completely demolished the Hebron style and abandoned it categorically.

After this renewal, there were successive modernization movements in the Mashreq, reaching Morocco, with "Mohamed Bennis", "Abdullah Raja" and "Ahmed Belbadawi" who contributed to the birth of a new writing that goes beyond the typewriter to the use of the hand in writing, And their openness to the experience of Visual writing, including the formations and icons employed by "Mohamed Bennis", as well as the vacuum technique that colonized his writings, This made the poem a visually significant and unique body with its numerous sign formations, renewed by the renewal of its readers, and thus the Moroccan poem gained the honor of distinction and uniqueness with the techniques it invested in ensuring its Moroccan specificity.