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 الفراغ وإبدالا ته في ديوان "أخيرا... أحدثكم عن سماواته" لعاشور فني ـ أنموذجا ـ

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: لغة وأدب عربي التخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة: **إشراف الدكتور(ة):**

* بشرى العيون * 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

(ولئن شكرتم لأزيدنّكم) إبراهيم: 7

الحمد لله الذي سدّد وأنار لي طريق العلم والمعرفة،

والذي أعانني على إتمام هذا العمل ليكون شمعة مضيئة

بين آلاف الشموع المنيرة لدهاليز الجهل والظلام فالحمد لله

حتى يبلغ الحمد منتهاه

إلى مرشدتي وأستاذتي المشرفة التي تحمّلت مشقة متابعة

هذا البحث إشرافا وتوجيها، منذ أن سار في طريق إنارته

لغياهب الموضوع فأسمى عبارات الشكر والتقدير موصولة

لأستاذتي الفاضلة "وفاء مناصري" متمنية أن يبقيها المولى

عزّ وجلّ فخراً للعلم وأهله وطبت وطاب ممشاك وتبوأت من

الجنة مقعدا.

إهـــــداء

اهدي هذا العمل إلى من قال فيهم الرحمن

﴿ واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما

كما ربياني صغيرا ﴾

الاسراء: الآية24.

إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله وأطال في عمرهما

إلى اخوتي وأخواتي إلى كل من عرفته عن قريب أو بعيد

إلى من رفعوا راية العلم والتعليم

إلى كل من سقط سوها من قلمي ولم يسقط من قلبي

مقدمة

مقدّمة:

تأتّى للقصيدة المعاصرة مكنة الإنفلات من إسّار عمود الشعر والإنعتاق من جموده في التعامل مع الذائقة الشعرية والشعورية للشاعر، لتنفتح القصيدة على عوالم التشكيلات البصريّة وفق ما يسمّى بالمغامرة أو التجريب الفني الذي انزاح بالشعر من عالمه السماعي إلى عالم التلقي البصري.

كما انّه لا يمكن إغفال الحديث عن قسرية القواعد النمطية التي وأدت معاني وأفكار لا حصر لها جرّاء ما نحته الخليل تحت تسمية القواعد العروضية التي تشدّ الشاعر وتحدّ من حريّته، تبعاً لهذا الظلم الممارس عليه كان لا بدّ من الإلتحاق بحركات الإحداثة الشعرية، ذلك بإحداث المغايرة في جسد الأنموذج الأعلى بهدمه وإعادة بناءه وفق مرتكزات حداثوية.

الأمر الذي ولّد في أنفس الرّافضين للشعر التقليدي ثورات ضدّ جموده بينما الراهن لا يتوافق والجماد؛ لتكون تجربة الشعر الحر أولى الثورات التي ناهضت أو ربّما شنّت هجوما على القواعد الخليلية محاولة الخروج عنها باستحداثها ذلك بتعديلها إلى ما يتماشى والذّوق الشعوري، نفسه ما أنبتته تجارب **نازك الملائكة** و**بدر شاكر السيّاب** اللذان اعتبرا من أوائل الروّاد لهذا الأسلوب الجديد من الكتابة.

تبعًا لذلك توالت التجارب الإبداعية والمغامرات الفنّية منبتةً أسلوباً مغايراً لما سبقه شكلاً ومضموناً، بحيث أنّه يتعالق سرديًّا مع الأجناس الأدبية الأخرى، لتكون **قصيدة النثر** المسمّى الذي زاوج بين قطبي الأدب شعره ونثره، جاعلاً من خصائص كل منهما ركيزة له.

لينفتح الشعر المعاصر على آخر صيحات الموضة الشعرية ليكون **المحو أو البياض الشعري** الذي يدخل ضمن التشكيل البصري ثالث مغامرة شعرية تتعدّى بالشعر إلى اللا شكل، اللا مضمون، اللا لغة بحيث تسرح القصيدة في عوالم لا متناهية من السياقات والدلالات الموجهولة.

الإنتاج الشعري الجزائري هو الآخر لم يكن بمنأى عن هذه التجارب الشعرية بحيث عايشها هو الآخر من خلال الأعمال الشعرية التي جسّدت المغامرة والتجريب الجزائري في الساحة الأدبية عامة والشعرية بخاصة بأبعاده الفنّية والجمالية.

هذا الكلام العام يحتاج إلى التدليل بتجارب إبداعية أخلصت نيّتها في إحداث الشرخ في جسد القصيدة واستحداثها شكلا ومضمونا، لذلك وجب على البحث في **دلالات الفراغ وإبدالاته** أن يدخل متعمّقاً في سدّ فجوات الموضوع بعد أن أفرز بعض الإشكالات التي تتيح للبحث فرصة التغلغل في متنه ومنها:

ـ كيف تأتّى للشعر المعاصر مكنة تجاوز قدسية الأنموذج الأعلى؟

ـ هل كانت هناك البدائل النصيّة التي استوجبت الخروج عن السائد وكسر الأنموذج؟

ـ إن كانت الكتابة البصرية المعاصرة آخر التجارب الإبداعية، فما كانت دلالاتها داخل المتن النصي للخطاب المعاصر؟ أو بصيغة أخرى. هل تمكّنت من إحداث الشرخ في شكل القصيدة ومضمونها؟

ـ هل استطاعت النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة من الإستجابة لشعرية التمثيل البصري؟.

ـ ما هي أهم الإمتدادات الدلالية للفراغ في ديوان "أخيرا أحدّثكم عن سماواته؟.

وبمقتضى هذه التساؤلات تمّ وسم البحث ب:

"دلالات الفراغ وإبدالاته في ديوان أخيرا... أحدثكم عن سماواته ل ـ عاشور فنّي ـ أنموذجا"

على هذا الأساس توخّى البحث تلك المرجعيات التصورية التي قاربت الموضوع نحو **"كتاب قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة" وديوان "شظايا ورماد"، وكتاب "قصيدة النثر العربية لإيمان الناصر"، و"الثابت المتحوّل بأجزائه الأربعة وديوان أغاني مهيار**

الدمشقي ومفرد بصيغة الجمع ومقدّمة للشعر العربي لأدونيس"، و"مدخل إلى عتبات النّص لبلال عبد رزاق"، و"التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث لمحمد الصفراني"، و"كتابة المحو ومقدمة للشعر العربي الحديث لمحمد بنيس"، جلّها مرجعيات اعتمدها البحث في طرحه **لدلالات الفراغ وابدالاته.**

كأي بحث لجأ في تنقيبه عن الأعمال الأدبية التي تضمّنت موضوع بحثه من رسائل دكتوراه ومن ذلك ما أثارته الباحثة وفاء مناصري في رسالتها حول **شعرية التمثيل في البصري في الشعر العربي المعاصر**، وكذلك ما أفرزته رسالة **فريدة آيت حمدوش** والباحث **ميداني بن عمر** وغيرهما.

وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ البحث اختار أن يسم ذاته ب**دلالات الفراغ وإبدالاته في ديوان أخيرا أحدثكم عن سماواته لعاشور فنّي أنموذجا**" رغبة منه في التعرّض لبعض الإشكالات التي طرحت حوله، محاولاً التعرّض لها دراسةً، أمّا عن متطلّبات البحث وعدم اكتفائه بالجانب النظري فقط وجب عليه أن يكون معضوداً بالجانب التطبيقي تحليلاً وتأويلاً لأجل الإلمام بموضوع البحث.

إجابة على ما خلا البحث من إشكالات كان لا بدّ من رسم خارطة منهجيّة موزّعة على النحو الآتي: مقدّمة وفصلين وخاتمة، أمّا المقدّمة فجاءت افتتاحاً للموضوع واختصاراً لما جاء في المتن النّصي حول الفراغ وإبدالاته، ومن ثمة تم وسم الفصل الأوّل ب: " **التحوّلات البصريّة للقصيدة العربية المعاصرة**" ليحتويه أوّل مبحث يقف عنده الموسوم ب: "**الشعر الحر ورهانات التحديد**" الذي يعدّ أولى عتبات التحديث في الشعر العربي الحديث عبر خروجه عن وثوقية العمود والإنفلات من إسّار القصيدة السمترية وذلك بإعطاء السطوة للدفقة الشعورية لكل شاعر.

من جهة أخرى تمّ وسم المبحث الثاني ب: "**قصيدة النثر وإبدالاتها**" باعتبارها ثاني عتبات التجديد في تاريخ الشعر العربي الحديث متمثّلة في التعالق السردي بين النثر والشعر

ومنه جاءت تسميتها بقصيدة النثر جامعة في عتبتها النصية بين خصائص كل من قطبي الأدب شعره ونثره.

أمّا المبحث الثالث فقد تناول في بحثه "**الكتابة الشعرية الحداثية**" التي تعدّ نقلة نوعية في جسد ومتن القصيدة العربية لتتحوّل من كونها قصيدة إلى كونها كتابة تتجاوز المألوف متخطّية إياه إلى غياهب بصرية مجهولة الدلالة، يحدّها الصمت الشعري شمالا ويمينا وبهذا يكون الشعر العربي قد تجاوز النمطية الثابتة في الكتابة.

أما الفصل التطبيقي فقد تمّ وسمه ب: "**جماليات الفراغ في ديوان "أخيرا أحدّثكم عن سماواته لعاشور فنّي** " متبنّياً مبحثين رئيسيّين أوّلهما "**سيمياء العتبات النصيّة**" الذي تبنّى تحليل وتأويل العتبات النصّية التي احتوى عليها الديوان المدروس باعتبارها دوال ناطقة رغم صمتها تضافرت مع المتن النّصي من أجل الوصول إلى المقصود من تلاحمهما في تشكيل وإتمام المعنى المقصود.

أمّا المبحث الثاني " **الفراغ وتشكلات الدلالة**" جاء في محاولة الإقتراب من أكثر شعراء الجزائر الذين التحقوا بحركات التجديد السارية في الوطن العربي للشعر، إذ وقف هذا المبحث على تحليل ما تيسّر له من قصائد الديوان التي تلاحمت بين المنطوق والمسكوت عنه، بين الثبت لعلامات الترقيم والمحو لها باعتبارهما تقنيات بصرية معاصرة عمد الشاعر إلى استغلالها في توصيل رسالته المرجوة.

تلبية لهذا الطرح، اعتمد البحث المنهج السيميائي بوصفه الأنسب لرصد التحولات البصرية التي مسّت جسد وروح القصيدة المعاصرة من كونها كانت قصيدة العمود إلى شعر متحرّر من عمود الشعر إلى قصيدة التعالق السردي فالكتابة البصرية.

ممّا تجدر الإشارة إليه أيضا ما واجه البحث من عقبات عرقلت الوصول إلى غياهب التمثيل البصري في الشعر المعاصر وبخاصة ما تجلّى في الديوان في محاولة الوصول إلى ما يقوله الصمت من دلالات تم محوها وتجريدها من دوالها اللسانية.

أخيرا يأمل البحث أن يكون قد أحاط بجوهر الموضوع ولو بالشيء القليل وهذا إن تمّ فبعون الله، فحمدا كثيرا وشكرا عظيما.

الفصل الأول:

التحولات البصرية

في القصيدة

العربية المعاصرة

الفصل الأوّل: التّحوّلات البصرية للقصيدة العربية المعاصرة

المبحث الأوّل: الشعر الحر ورهانات التجديد

المبحث الثاني: قصيدة النثر وإبدالاتها

المبحث الثالث: الكتابة الشعرية الحداثية

تمهيـــــد:

من المعروف أنّه هناك ثمّة تداخل وتشابك كبير بين أية أمة وما تنتجه من فنون بمختلف أجناسها، فالهزات التطورية التي تخضع لها هذه الأمة في شتى جوانبها يصحب ذلك بالضرورة ثورة عنيفة أيضا في إنتاجها الفني والأدبي من أجل تحقيق التوازي بين الواقع المعاش وما يكتب عنه، فالفنون "تتعرض على اختلافها إلى هزات تطورية عنيفة، مثلما تخضع الأمم وسائر الأجناس إلى تطورات تقدمية حاسمة."[1]

ضف إلى ذلك أيضا ما يشهده الراهن من حركية لا تخضع للثبات أبدا، إذ بداخله حركية لا متناهية من التغيرات والمستجدات المتسارعة في وتيرة وقوعها؛ وتماشيا مع مجريات العصر اللا محدودة وجب إعادة النظر في الطرق المعبر عنها ومحاولة استحداثها برفض السائد وخلق تقنيات حداثية تواكب متطلبات العصر وتمكنه من الإلتحاق بالركب الحضاري.

وللتدليل على الثورات التي حملت على عاتقها لواء التجديد، لا بد للبحث أن يمثل لها بتجارب حية، ولعل خير مثال يجسدها ما عرفه الشعر العربي منذ قديم زمانه من هزات انتفاضية خلقت خلخلة في قوانينه الثابتة عن طريق هدمها وإعادة بنائها وفق مرتكزات حداثوية مدخلة إياه غمار التجريب الشعري.

فكان ميلاد أول لون شعري جديد حاول الإنتفاضة على النمطية الثابتة هو الشعر الذي عدل من الوزن والقافية. ثم توالت التجارب الشعرية منبتة لأسلوب شعري جديد ملغيا للحدود الفاصلة بين جنس النثر والشعر وسم ب"قصيدة النثر" لتنفتح الإبداعات الشعرية بعدها إلى تجارب احتفت بالتشكيل البصري في الكتابة الشعرية.

هذا ما سيطرحه البحث في هذا الفصل بمباحثه الثلاثة: الشعر الحر، قصيدة النثر، الكتابة الشعرية.

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، المقدمة، مكتبة النهضة، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1967.

المبحث الأول:الشعر الحر ورهانات التأويل.

الشعر فن كغيره من الفنون التي تجاري التجارب الحية مسايرة إياها بشكل شعري جديد ولغة أكثر مرونة من سابقتها فالشعر خطاب يتماشى والتغيرات الطارئة لأنه يأتي في "مقدمة الفنون التي تصور لنا وجدان الأمة وألوان حياتها".[1]

وتاريخ الشعر العربي يشهد على تلك المحاولات التي استهدفت الخروج عن كنف الأوزان الخليلية التي لم تعد قادرة على احتضان مجريات العصر لجمودها من "هنا تتبدى إرهاصات الحداثة الشعرية وانعطافتها على تلك التقاليد الشعرية التي أفرزها القدماء ومن ثمة تجعل من محددات الأوزان وأقيستها كوابح قيدت الشاعر الحديث وحدت من إطلاقية قدراته الإبداعية"[2].

ويمكن للباحث أن يشير مثلا إلى محاولات "بدأ بها أبو العتاهية فنظم بأوزان لم تعرف قبله، كما حاول هو وآخرون الخروج على القافية الموحّدة (...)".[3]

كما لا يمكن إغفال الحديث عن محاولات الشاعر المصري 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 الأوضع 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".[4]

---

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

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

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

[4] علي أحمد باكتير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، ص5.

والظاهر أنّ هذه المحاولات انقطعت "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 والتغيير في مجالات شتّى، عادت محاولات الخروج على قيود الشعر العربي تتواصل مع ما سبقها تزداد جرأة وتطورا، فكان قمّة تلك التجربة التي سمّيت بالشعر الحر" الذي يعد تغييرا "كبيرا ومفاجئاً لم تستطع الأذن العربية تقبله في حينه، وهي أذن تعوّذت على موسيقية القصيدة العمودية الثابتة بطولها الزمني، والمستمرة في إيقاعها إلى نهاية القصيدة فكان أن فوجئت بقصيدة اختلّ فيها الوقع الموسيقي بين بيت وآخر".[1]

من هنا كانت انطلاقة الشاعر العربي في دعوة منه لتجاوز الطرح الخليلي والإنفلات من إسر القصيدة السمترية "التي صدئت لطول ملامستها الأقلام، وألفتها أسماعنا ولاكتها أقلامنا حتى مجتها وتقيآتها...".[2]

هو شعر مجد حرية الذات الشاعرة في اتخاذها الشكل الشعري الذي يتناسب وتجربتها الشعورية، إضافة إلى تحرره من اللغة التقليدية الصارمة، ما يبرهن ذلك التجربة الشعورية التي مرّت بها نازك بعد أن تبين لها عجز العروض الخليلي عن احتواء تجربتها الحسية المفعمة بمشاعر علت القالب الخليلي الصارم إذ تقول: "وفي يوم الجمعة 1947/10/27 أفقت من النوم أستمع إلى المذياع وهو يذكر عدد الموتى بلغ ألفا فاستولى علي حزن بالغ وانفعال شديد ، فذهبت بعيدا وبدأت أنظم قصيدتي المعروفة الآن "الكوليرا" وكنت قد سمعت في الإذاعة أن جثث الموتى كانت تحمل في الريف المصري مكدسة في عربات تجرها الخيل، فرحت أكتب وأنا أتحسس صوت أقدام الخيل".[3]

سكن الليل

أصغ إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات

[1] يوسف الصايغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1957، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص82.

[2] المرجع نفسه، ص54.

[3] نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998، ص10.

صرخات، تعلو، تضطرب

حزن يتدفق يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان[1]

بعد حديثها عن مناسبة قصيدتها "الكوليرا" تجدها تتابع سرد انبهارها العجيب بما كتبته "ولاحظت بسعادة بالغة أنني أعبر عن إحساسي أروع تعبر بهذه الأشطر غير المتساوية الطول بعد أن تثبت لي عجز الشطرين عن التعبير عن مأساة الكوليرا، وجدتني أروي ظمأ النطق في كياني وأنا أهتف.

الموت، الموت، الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت".[2]

يمكن القول من خلال هذا أن الشاعر لم تعد قريحته الشعرية تتماشى وأسلوب الخليل العروضي الذي يستوجب الإطالة والإسترسال في الوصف ليكتمل شطري البيت بهذا لم "تعد أوزان الخليل تتماشى والسيولة الشعرية من حيث الاستغراق في التشكيل البنائي لدى الشاعر الحديث، مما دفع (نازك الملائكة) إلى العزوف عن طريقة الخليل متعدية تلك النحوية الموصدة عبر صرامة الأوزان الشعرية التي لا تساير انفتاح الخطاب الشعري المعاصر".[3]

فالقصيدة الشطرية تقدس قانون الطول الثابت لشطري البيت وفق قانون عروضي يتحكم فيه "فما يكاد الشاعر ينفعل وتعتريه الحالة الشعورية ويشرع إلى مطلق الكتابة حتى

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

[2] نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر، ص11.

[3] فريدة ايت حمدوش، الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب اللغات الفنون، جامعة وهران، 2012/2011، ص16.

يلفي نزوعه موزعا بين التعبير عن انفعالاته وإحساسه والإذعان إلى إلزامية القافية فيهدأ انفعاله ويهمد إلى تلك الجاهزية في إحداث الكابح لإطلاقية الكتابة الشعرية".[1]

ثمة ما يشير إليه البحث انطلاقا مما سبق ذكره أن حركات التجديد هذه إنما هي حركات استجابت لحاجات روحية أرهقت الذات الكاتبة فأرادت أن تجنح إلى سد الفراغ الذي تحسه وخير مثال يجسد هذا القول دعوة نازك الملائكة الصريحة "للخروج عن مألوف القصيدة العربية وكذا وثوقية عمود الشعر عبر مجمل الأعصر الأدبية السالفة التي صنعت موضوعاتها من أحداث عصرها التي تختلف عن الأحداث المعاصرة". [2]

كانت مؤمنة بمستقبل الشعر العربي إذ تقول في مقدمة ديوانها **شظايا ورماد** بضرورة بث الروح في الشعر من جديد "آخر ما أود أن أقوله في هذه المقدمة أنني أؤمن بمستقبل الشعر العربي إيمانا حرا عميقا، أؤمن أنه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى وهواجس وإمكانيات ليتبوأ مكانا رفيعا في أدب العالم".[3]

بما أن البحث انفتح حديثه على مقدمة **شظايا ورماد** لا يمكن له أن يتجاوز الحديث عن أهميّتها إذ تسجل لها الريادة "من خلال مجموعتها "شظايا ورماد" (1947) إذ قادت الشاعرة الشعر العربي نحو بوابة الشعر الحر بإحداث قطيعة ناقصة مع الموروث الشعري، أما على المستوى التنظيري لحركة الشعر الحر فكان كتاب قضايا الشعر المعاصر (1962) محاولة جريئة لتقعيد الشعر الحر".[4]

ولعل أهمية ديوان شظايا ورماد تتبدى عبر مقدمتها التي تبوأت مكانة رفيعة في تاريخ التحديث في الشعر المعاصر "لهذه الاعتبارات يحتل شظايا رماد ومصاحبه النصي متمثلا في مقدمته النظرية مكانة أساسية ليس فقط في التجربة الشعرية والتنظيرية لنازك

[1] فريدة ايت حمدوش، الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب اللغات الفنون، جامعة وهران، 2012/2011، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص37.

[3] نازك الملائكة، شظايا ورماد، ص29.

[4] رياض عباس الطفيلي، تجربة نازك الشعرية، رسالة دكتوراه، كلية اللغات والترجمة، الجامعة الإسلامية، لبنان، 2003/2002، ص12.

الملائكة بل في تاريخ تجربة التحديث في الشعر المعاصر بشكل عام".[1] وفقا لهذا الطرح تعد المقدمة أول بيان للحداثة في تاريخ التحديث في الشعر العربي

في المقابل كانت هناك قصيدة حرة لشاعر عراقي عنوانها **هل كان حبّا** التي خرج فيها صاحبها بدر شاكر السيّاب عن الأوزان الخليلية إلى شعر التفعيلة متصرفا فيها بما تمليه عليه تجربته الشعورية والتي 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 عيني فأطرقت فرارا باشتياقي
عن سماء ليس تسقيني إذا ما
جئتها مستسقيا إلا أوا ما[2]

وصفتا هاتان القصيدتان بأنّهما البداية أو الانطلاقة الفعلية للشعر الحر في الوطن العربي، باعتبارهما مشروعا تجديديا في شكل ومضمون القصيدة العربية عبر كسر النسق والنمط التقليدي لما يتلائم العصر وموضوعاته؛ لكن وبالرغم من هاته النقلة النوعية التي حمل لواءها كل من "نازك والسياب" إلاّ أنها "لم تلتفت نظر الجمهور، ومضت سنتان صامتتان لم تنشر من خلالهما الصف شعرا حرا على الإطلاق".[3]

هذا إن دلّ على شيء إنّما يدل على فطرة الإنسان المتحفظة لموروثها اتجاه أي حركة تجديدية تنافي السائد، نفسه ما عبّرت عنه نازك بقولها: "سرعان ما يصبح التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضا، فما على تلك الأمة إلا أن تلبي طائعة وتستسلم لهذا الزائر الذي يطرق الباب ملحا. ولقد ألفت المجتمعات الإنسانية عبر التاريخ أن تقابل التجديد في

[1] منصر نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص258،259.

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

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص25.

كثير من الريبة والتحفظ فلا تتقبله إلا بعد رفض طويل ومقاومة تبدو فيها الجماعات وكأن حافزا أقوى منها يدفعها إلى أن تحمي نفسها من هذا الطارق المريب".[1]

نلتمس من هذا أن حركة الشعر الحر لاقت الصد المنيع والرفض التام في بادئ أمرها من قبل المجتمع لكن فيما بعد تم قبوله من قبل الشعراء الشباب بخاصة الذين انبهروا وأعجبوا به فراحوا ينظمون دواوين احتفوا فيها بالشعر الحر ومن ثمة داع صيته في الأوساط الأدبية العربية رغم حداثته وغرابته عن البيئة العربية.

لكن وبالرغم من هاته الإرهاصات التجديدية إلا أن ظهوره كفن مستقل له رواده وخصائصه الفنية إلا في سنة 1947 ف"الشعر الحر كانت له إرهاصات وبدايات غير مستقلة قبل عام 1947م بكثير إلا أنه حصل على كيان مستقل في عام 1947 عندما نشرت نازك الملائكة قصيدتها الشهيرة "الكوليرا" (...) وفي هذه الفترة رفع بعض الشعراء المتميزين راية الشعر الحر ودافعوا عنه بأقصى ما يمكن ومنهم الشاعر العراقي بدر شاكر السياب والشاذل طاقة والشاعر عبد الوهاب البياتي وهؤلاء الأربعة سجلوا في اللوائح بوصفهم رواد الشعر الحديث في العراق".[2]

إضافة إلى أنه لم يعرف تاريخ الشعر العربي مؤلفات شعرية احتفت بهذا الشعر الجديد إلا الدواوين التي عرفتها العراق "وفي آذار 1950 صدر في بيروت أول ديوان لشاعر عراقي جديد هو عبد الوهاب البياتي وكان عنوانه "ملائكة وشياطين" وفيه قصائد حرة الوزن، تلا ذلك ديوان المساء الأخير لشاذل طاقة في صيف 1950 ثم صدر "أساطير" لبدر شاكر السياب في أيلول 1950 وتتالت بعد ذلك الدواوين وراحت دعوة الشعر الحر تتخذ مظهرا أقوى حتى راح بعض الشعراء يهجرون لأسلوب الشطرين هجرا قاطعا ليستعملوا الأسلوب الجديد".[3]

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص37.

[2] محمد نوشاد عالم النوري القاسمي، حركة الشعر الحر في الأدب العربي الحديث، ص170.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص25.

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

إنه ومهما يكن من هذا التباين والتشاطر في الآراء الأدبية والنقدية الواضحة حول الإنطلاقة الفعلية للشعر الحر وقضية الريادة فيه إلا أنه من المفيد جدا أن الساحة الأدبية في العالم العربي قد شهدت ميلاد هذا الأسلوب الفني الجديد في الكتابة الشعرية التي كانت له القدرة على احتواء التجربة الشعرية لكل شاعر تعقد واقعه من أحداثه وقضاياه ولعل تجربة نازك الروحية مع وباء الكوليرا برهنت للعديد ممن رفضوا الشعر الحر أن الطرح الخليلي أصبح عاجز عن معالجة قضايا العصر الملتوية والمستعجلة .

الدافع الذي جعل نازك تنتزع من "سواد القصيدة العربية بياضا شعريا جديدا لامعا في أفق التنظير الشعري لتضيف بذلك إلى رصيد الشعرية العربية واقعا نقديا جديدا ارتوى من واقع شعري جديد يسوده التغيير والاضطراب".[2]

فالشعر الحر ولد متحرّرا من عبودية وتحجر الأوزان والقوافي الخليلية، جاء خدمة واستجابة لسلطان الحس الشعوري متنازلا عن نظام توازي الصدور والإعجاز، فأصبح بذلك الشعر ذو شطر واحد يصح للشاعر أن يغير في عدد تفعيلاته من شطر لآخر طولا وقصرا،

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

[2] تاوريت بشير، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص352، نقلا عن، فريدة آيت حمدوش، الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب اللغات الفنون، جامعة وهران، 2012/2011، ص37.

وهذا التواتر بين الطول والقصر "لا يمكن لأحد ان يحدده سوى الشاعر نفسه، وذلك وفقا لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة".[1]

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

كان يوما تافها كان غريبا
أن تدقّ الساعة الكسلى 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...[2]

فهاته الأبيات الشعرية التي استشهد بها البحث دليلا قاطعاً على المسلك التجديدي الذي سلكته الشاعرة في خرقها لنظام التفعيلات والبحور الخليلية، فيجد القارئ أن تجربتها الشعورية هي التي أملت عليها طول وقصر هاته الأبيات التي لم تجعلها رهينة لإسار القافية الموحدة وعدد التفعيلات في كل سطر.

لكن هذا لا يعني أن هذا الأسلوب الجديد يشكل خروجا قاطعا عمّا أطلعنا به الخليل، وهو ما أكدت عليه بقوله: "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

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

التفاعيل الستة الثابتة يضطر الشاعر أن يختم الكلام عن 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 بتنصّله عن قيد الروي الواحد، والإيقاع المتكرر، وهو ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه.

وهذا لا يمكن باعتماد الشاعر على الأبحر ذات التفعيلة الكاملة ليتصرف فيها أو في عددها كيف ما شاء في أبياته. والشعر الحر عند السياب "أكثر من اختلاف عدد التفعيلات من سطر إلى آخر وإلا كانت الثورة على المقاييس القديمة ثورة عروضية تتمثل في الانتقال من البحر إلى التفعيلة ومن البيت إلى السطر".[2]

هذه هي الشعرية الجديدة التي حثت عنها نازك الملائكة بإلغاء نظام الشطرين الذي وأد العديد من المعاني على حد تعبيرها ثم إن الشاعر الحديث "يرفض أن يقسم عباراته تقسيما يراعي نظام الشطر، وإنما يريد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها".[3]

والواقع أن "ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال".[4]

وأما عن الوزن فانه يقوم أساسا على "وحدة التفعيلة والمعنى البسيط الواضح لهذا أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات أو أطوال الأشطر تشترك أن تكون التفعيلات في الأشطر

---

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

[2] أحمد فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص60.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ص48.

[4] المرجع نفسه، ص39.

متشابهة تمام التشابه فيكتب الشاعر من بحر الرمل ذو التفعيلة الواحدة المكررة أشطر 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 الشطر الواحد غير خارج عن القانون العروضي لبحر الرمل".[1]

أما فيما يخص بحور الشعر الحر فإنه يجوز نظمه عى 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.[2]

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

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص39.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص67،68.

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".[1]

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 سمة 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".[2]

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 محنّطة في حدود المعنى الشائع.

✓تقديم البديل ممثلا بتجربة الشعر الحر.

✓التأكيد على ظاهرة الإبهام والرّمز والإيحاء في الشعر.[3]

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

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص74.

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

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

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 الخلق الشعري (...) لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت بين المتناهي واللا متناهي.[1]

البياتي هو الآخر كان له حضورا بمساهماته في إخراج الشعر العربي من قوقعة التقليد والرتابة إلى عالم الخلق والتجديد، عالم ذابت فيه وانصهرت المفاهيم والحدود إذ "تنفتح 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"".[2]

من جهة أخرى لا يمكن للبحث أن يتناسى التجديد الذي أحدثه رواد الشعر الحر بجانب الشكل الشعري، هذا ما أكدته تجربة نازك في قصيدتها الكوليرا التي دعت فيها نازك إلى شعرية جديدة "شعرية تلغي نظام الشطرين لتؤسس لنفسها إيقاعا يعبر عن عوالم الذات في تخطيها للقصيدة النمودج شعرية تطالب بتعدد القوافي في روح اللغة الشعرية من خلال حقن ألفاظها بدلالات جديدة وذلك عن طريق إحياء الموروث اللفظي والمعجمي بنفخ الروح في هيكله الجديد".[3]

من جهة أخرى يتضح للبحث أن التحديث الشعري لم يشمل الشكل فقط بل تسلّل إلى اللغة لأن التحديث في الشكل بالضرورة تحديث على مستوى الألفاظ فلا يمكن لأي شاعر معاصر أن يتحدث بلغة القدماء. إذ تعد قضية اللغة القضية الثانية التي انتقدتها

---

[1] 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.

[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، ص69.

[3] تاوريت بشير، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص457، نقلا عن، فريدة آيت حمدوش، الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، ص40.

الشاعرة نازك الملائكة بعد انتقادها للطرح الخليل فهي لا تعترف بأي شاعر يلبس قصيدته اللغة الجاهزة باعتبارها قوالب جامدة ليصب فيها تجربته مع عصره التي تختلف وجاهزية اللغة محاولا بل ومتكلفا في محاولته لخلق الانسجام والإتساق بين معانيه وكوابح القالب اللغوي الجاهز فاللغة عند الشاعر المعاصر"كنز الشاعر وثروته... إنها جنيته الملهمة".[1]

فلا بد من بث الحياة في المعجم اللفظي من جديد فالألفاظ تخلق وتموت كغيرها ممن تنسب إليهم صفة التغير في هذه الحياة المتغيرة وهي "تكسب بمرور السنين، جمودا يسبغه عليها التكرار، فتفقد معانيه الفرعية شيئا فشيا، فيصبح لها معنى واحد محدود، يشل عاطفة الأديب ويحول دون حرية التعبير".[2]

ففي الشعر بحث لا متناهي لا يعرف التوقف عند محطة أو أخرى لان مستجدات العصر دائمة، الحال نفسه مع اللغة التي هي أداة الشاعر وشاعريته فثمة علاقة بين الذات الكاتبة واللغة في إطار التجربة الروحية التي تملي على الشاعر لغة ما كان يتوقع نفسه أن يكتبها "وكثيرا ما يجد الشاعر المعاصر الموهوب في قصيدته صيغا وألفاظا مبتكرة، ما كان يخطر له يوما أن يستعملها، وإنما ولدت في نفسه لحظات الثورة الشعرية والزخم الإبداعي".[3]

وكأن هذا القول يرمي في باطنه إن صح التمثيل إلى الإلهام الشعري الذي يتأتى أبو نواس عندما يشرع في وصفه لمحبوبته الخمرة ، فهو في سكرة عن أمره وكأنه يبدع في تلك السكرة كحال ذلك المتصوف الذي يغرق في هيامه ولا وعي منه في وصفه للذات الإلاهية، هكذا حال الشاعر المعاصر الذي أصبح يعشق التفرد حتى في لغته الشعرية التي أصبحت ملاذه الوحيد ووليدة لسكرته مع تجربته الروحية المنفتحة على عالم فوضوي مضطرب إذا " فاللغة إن لم تركض مع الحياة ماتت".[4]

---

[1] نازك الملائكة، سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير، 2000، ص10.

[2] نازك الملائكة، شظايا ورماد، ص11.

[3] نازك الملائكة، سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى، ص31.

[4] نازك الملائكة، شظايا ورماد، ص6،7.

فالحديث عن التجديد في القاموس اللفظي في الشعر العربي لا بد للبحث أن لا ينكر لغة القدماء وما تمكنت منه في وصفها لحال عصرهم، هذا ما تقول عنه نازك الملائكة بضرورة تحديث الألفاظ دون "إنكار لعبقرية القدماء، فإن أجدادنا إنما كانوا مبدعين لأنهم مثلوا الحياة الفكرية لعصرهم".[1]

وفي هذا المقام من الطرح لا بد للبحث أن لا يغفل حديثه عن الأدب الجزائري الذي انفتح بدوره على ثقافة المحدث بمختلف أجناسه الأدبية.

وبما أن الجزائر جزأ لا يتجزأ من العالم العربي متأثرة به ومؤثرة فيه، فإن التطورات الحاصلة في الحياة الإنسانية قد أدت بالضرورة إلى إحداث ثورات تدعو إلى التغيير وإعادة بعث الحياة الأدبية والشعرية من جديد.

وهكذا أدرك الشعراء الجزائريون "ضرورة التجديد في الشكل الفني للقصيدة لما تمليه الظروف الراهنة، فتمكنوا بموهبتهم الشعرية الفنية أن يتخطوا مرحلة الأتباع وأن يتجاوزوا الأحادية الشعرية مثلما ضيق على الأحادية في المجالات الإجتماعية".[2]

متأثرين بحركات التحديث الشعري في الوطن العربي لتتعرف الجزائر أيضا على هذا اللون الشعري الجديد "رغم الظروف القاهرة التي كانت ملمة بحياة الشعب الجزائري، وهذا ما انعكس على الأدب فظهرت حركة الشعر الحر".[3]

إذا فالشاعر الجزائري وجد في نفسه عواصف شعورية تعلو من أن تصاغ وفق جمود الأوزان الخليلية، "بداية القرن العشرين وجد الشاعر العربي البحور الخليلية تقصر على أداء ما يدور في نفسية الشاعر من أفكار وما تمر به ظروفه من أحداث وتقلبات وما يؤول إليه من مسؤولية".[4]

---

[1] نازك الملائكة، سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى، ص114.

[2] نوارة ولد علي، أشكال القصيدة العربية في ضوء نظرية الأجناس الأدبية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2017/2016، ص65.

[3] أمينة بلهاشمي، الرمز في الأدب الجزائري الحديث، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة أبي بكر بلقايد، 2011/2010، ص10.

[4] محمد نوشاد عالم النوري القاسمي، حركة الشعر الحر في الأدب العربي الحديث، مجلة بحثية، المجلد8، ص168.

الشاعر الجزائري لم ينفتح على التجديد الشعري من ناحية الوزن والقافية فقط، بل راح يعبر عن تجربته الروحية وفيضه الشعوري بلغة حماسية صادقة احتفى بها كل شاعر جزائري.

حركة الشعر الحر في الجزائر أيضا عرفت تباين واضح بين الأدباء والنقاد حول رائده إذ يتفق "معظم الدارسين على أن أول نص شعري حر ظهر في الجزائر كان لأبي القاسم سعد الله حين نشر قصيدته "طريقي" سنة 1955م. إلا أنه هناك من يعود إلى أواخر العقد الثالث من هذا القرن أين طالعنا الشاعر رمضان حمود بثورته على الشعر الإتباعي وقدم لنا فهما جديدا للشعر(...)، فإن أول بذرة للتجديد كانت على يد رمضان حمود (1906،1929م) بقصيدته "يا قلبي" التي نشرت في العدد 96 من وادي ميزاب في العاشر من أوت 1928م".[1]

والرأي الثابت "أن الشاعر الجزائري الوحيد الذي اتجه إلى هذا الشعر عن وعي واقتدار وحاول التجديد في الإشكالية الموسيقية للقصيدة وفي بنيتها التعبيرية هو "أبو القاسم سعد الله" في حين ظلت محاولات الشعراء الآخرون من أمثال محمد الأخضر السائحي والطاهر بوشوشي والغوالمي وأبو القاسم خمار، متسمة بالتدبدب والتردد".[2]

إذن فالريادة تحسب له، في قصيدته المشهورة "طريقي" التي يقول في مطلعها:

يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

فقد اخترت طريقي[3]

[1] أمينة بلهاشمي، الرمز في الأدب الجزائري الحديث، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة أبي بكر بلقايد، 2011/2010، ص10.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1975/1925)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، ص151.

[3] أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، عالم المعرفة، الجزائر، ط1، 2010، ص40، نقلا عن: خلف الله حليمة: أسلوبية الخطاب الشعري في قصيدة طريقي لأبي القاسم سعد الله، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، 2017/2016، ص108.

أبو القاسم أول شاعر جزائري كان له تطلع ومتابعة لحركات التحديث الشعري في الوطن العربي فيقول: " كنت أتابع الشعر الجزائري منذ 1947م باحثا فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، ولكنني لم أجد صنما يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد وصلاة واحدة غير أن اتصالي القادم مع الشرق ولاسيما لبنان واطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية حملني على تغيير اتجاهاتي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر".[1]

كلها محاولات جادت بها قرائح الشعراء في صبوهم إلى محاولة خرق المألوف، ضف إلى ذلك ما كانت تصبو إليه الذات الكاتبة إلى خلق أنموذج شعري تنفرد به، فالشاعر الحديث يحب أن "يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر، يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم، إنه يرغب في أن يستقل ويبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات العصر يريد أن يكف عن أن يكون تابعا لإمرئ القيس والمتنبي والمعري، وهو في هذا أشبه بصبي يتحرق إلى أن يثبت استقلاله عن أبويه فيبدأ بمقاومتهما".[2]

وفي ختام هذه القراءة وما يرمي إليه البحث مما سبق ذكره أن حركة الشعر الحر لم تهدف لإلغاء جهود الخليل في صياغته لعمود الشعر. "وانه ليهمنا أن نشير إلى أن حركة الشعر الحر، بصورتها الحقة الصافية ليست دعوة لنبذ الأبحر الشطرية نبذا تاما، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها، وإنما كان كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوبا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة".[3]

ومسايرة للتساؤلات البحثية غير المتناهية في طبيعتها التي تقود البحث من سؤال إلى سؤال، وجب عليه أن يتساءل مرة أخرى: **هل تلت حركات التحديث والمعاصرة في انباتها لألوان شعرية جديدة فاقت حركة الشعر الحر. أم أنها لبثت عنده ؟**

---

[1] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الاداب، بيروت، ط 1، 1977، ص51،52.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص44،45.

[3] المرجع نفسه، ص49.

المبحث الثاني: قصيدة النثر وإبدالاتها.

لقد استعار الشعر من فن العمارة والهندسة قاعدته التخطيطية التي تستهدف بناءا يوافق ذوق الإنسان المعاصر الذي ألهمه البناء الغربي من ديكور وأزياء. الحال نفسه مع الشعر المعاصر الذي أغرم بمسألة الهدم وإعادة البناء، فالشعر فن تفاعلي آمن الشاعر فيه بضرورة إخضاعه للمغامرة، الذي يفضي إلى رفض تقاليد القالب والمعيار.

للأبحاث التجريبية لا متناهية، ليدخل غماراً تجريبياً آخر يفضي في نتيجته إلى رفض كل ما له صلة بالموروث بما في ذلك الشعر الحر.

إذ انفتح الشاعر العربي المعاصر على ثقافة المحدث، وعلى إثر هذا تتالت التجارب الشعرية منبتةً شكلاً شعرياً مغايراً لشكل الشعر الحر تماماً خرقاً بذلك "للألفة الخطية التي ترسخت في خيال المتلقي بنمطية ثابتة".[1]

فبعد التحول الذي أفرزته تجارب نازك الملائكة والشاعر بدر شاكر السياب وغيرهم في شكل القصيدة العربية القديمة، جاء جيل آخر انتهك حرمة الشعر الحر وعظمته فقد شهدت "القصيدة العربية المعاصرة ولادة عسيرة أخرى، تجاوزت حتى قصيدة التفعيلة (الحرة)".[2]

لتلتحق بعد ذلك القصيدة العربية بمستجدات الحداثة الشعرية التي استقاها الشعراء العرب من الثقافة الغربية؛ إذ أصبح الدرس الحداثوي اليوم بمثابة ملعب شعري خاض فيه الكثير من الشعراء دون عارض أو تيار يحد من حريتهم الفكرية التي صبغت بصبغة غربية بامتياز لتكون **قصيدة النثر** من أهم أطروحات الحرية الفكرية والإنفتاح على الآخر الغربي.

تعد قصيدة النثر "واحدة من أبرز سمات التحول في تاريخ الأدب الحديث، فقد استطاعت أن تحدث قطيعة ذوقية تحولت بفضلها وظيفة النص من الإنشادية والحماسية إلى

---

[1] إياد عبد الودود عثمان وإسراء إبراهيم محمد، سميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة دايلي، العدد63، 2014، ص100.

[2] رضا عامر، قصيدة النصر الرقمية من إشكالية القراءة وجدلية التلقي، مجلة إشكالات، المركز الجامعي لتمنغست، الجزائر، ع 12، 2017، ص8.

فاعلية الخلق والإبتكار؛ وهي وإن عدت تاريخيا تعبيرا عن السخط والتبرم من الأشكال والقيم الإبداعية الراسخة، فإن جوهريا خلاصة ما يتطلع إليه الحس حين يرفض الواقع وينفر من المألوف".[1]

ثمة ما يدل بل ويؤكد أن قصيدة النثر العربية جاءت انقلابا على الأسس الشعرية المألوفة، من القوالب والأوزان والقوافي... والتي لم يعد الشاعر المعاصر يتذوقها بأي شكل من أشكالها، فوجد لنفسه قوالب شعرية أخرى استهوته، لقد "سعت قصيدة النثر إلى إيجاد طريقة مختلفة ليس لرؤية العالم فحسب وإنما لرفضه وتجاوزه وإعادة بنائه".[2]

وكأنها إذا خلقت متمردة رافضة لكل موجود ومألوف لدى الشعوب العربية، أرادت بذلك أن تحدث قطيعة مع الموروث متجاوزة إياه، إلى شكل شعري لم يتعوده المتلقي العربي الذي اعتاد القصائد الخليلية في أعتى تألقها ثم وبعد ركح من الزمن بدأ يألف التغير فكانت القصيدة الحرة عنوانه إلى أن صدم بـ قصيدة النثر التي نشأت نشأة متمردة حرة في طبيعتها.. "مبدأ فوضوي وهدام، لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض وأحيانا على القوانين المعتادة للغة".[3]

بالتالي تطور شكل القصيدة من شكل لآخر وجب بالضرورة إخضاع اللغة المعبر عنها إلى مخبر التجريب لتخضع إلى عملية التوليد، ليتم الكشف عن لغة جديدة موحية، تميل إلى الغموض الذي يجعل المتلقي تائها بين الشكل الفني الجديد ولغته المبهمة؛ فلا بد للغة الشعرية أن تتصف "بشيئ من الغموض، فتأتي القصيدة مفعمة بالإبهام بعيدة المنال. إن الشعر لا بد له من مسحة من الغموض تجعل المعاني مثيرة للتعطش في نفس القارئ فيحس وهو يقرأ أنه يلمس المعاني ولا يلمسها وفي الوقت نفسه فالأفكار تزوغ ولا تثبت، وفي

[1] إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، الإنتشار العربي، 2003، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] سوزان برنار، قصيدة النثر، من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهر مجيد مغامس، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ط1، 1993، ص16.

القصيدة إيماء إلى المعنى يبقى الذهن متطلعا ويريد ولا يلمس ما يريد وينال شيئا وتفوته أشياء".[1]

فعلى الرغم من أن قصيدة النثر تجاوزت حركة الشعر الحر، متعدية إياه إلى شكل شعري آخر، إلا أن آراء نازك الملائكة النقدية الرافضة لقصيدة النثر لم تعق سبل مناداتها بالتحديث اللغوي، والسبب في ذلك نظرتها الإستشرافية لمستقبل اللغة العربية التي دعت وبكل ما لديها من طاقة نقدية وأدبية إلى ضرورة تحديث المعجم الشعري. إضافة إلى ذلك إشارتها أنه ثمة "وجود رابطة خاصة بين الشاعر واللغة التي ينماز بها عن غيره بسب (السكرة اللغوية)، والتي سمتها ب (لا وعي اللغوي)".[2]

هذا حال الشاعر المعاصر الذي يدخل في سكرة لغوية ينفلت فيها من كل المعتقدات والمسلمات التي أرهقت حسه الشعري في حالة الوعي منه، فيريد أن يخلق لذاته أسلوبا جديدا في التعبير بلغة جديدة حتى وإن لم يتقبله المجتمع إلا بالرفض والإنكار له، ذلك أن الشعر "معاناة روحية يعيش فيها الشاعر مع ذاته، والخلوة مع الذات لا تكون في الضجيج، بل لا بد من الإنعزال لأنه يعيش في حالة صراع دائمة تزلزل أعماقه، وتوتره وترفض بعض قيم مجتمعه، وهي شرط أساسي في حركة الفن واستمراره".[3]

ثمة ما يدل أن روح الشاعر المعاصر الملتوية التي يعيش فيها على وتيرة متسارعة من الصراع الداخلي بكونه إنسان ذو حس مرهف يعشق العزلة أثناء تحريره لهواجس ذاته، أصبح لا يبالي حتى في إذابته للحدود الفاصلة بين مختلف الأجناس الأدبية، وهذا ما تحققه قصيدة النثر بحرفيته التي جعلت من الشعر والنثر فن أدبي واحد وبهذا دعت "قصيدة النثر إلى اعتناق شكل جديد يستمد حركيته من الإنصهار (شعرا / نثرا) بغض النظر عن طبيعة

[1] نازك الملائكة، سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى، ص48.

[2] جبار أهليل زغير محمد الزيدي المياحي، أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة، رسالة دكتوراه، كلية التربية، جامعة بابل، 2012/2011، ص31.

[3] علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1975، ص93، نقلا عن، جبار أهليل زغير محمد الزيدي المياحي، أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة، ص33.

كل منهما مركزة على اللغة التي تصنع لنفسها ما تشاء".[1] أي خلق لغة مغايرة تشاكل بين المغلق والمطلق ضمن نسق شعري متوازن.. إنها الشعرية في فيضان كينونتها.

عرفت الساحة الأدبية العربية قصيدة النثر تأثرا بالفكر الغربي الذي استقى منه الشعراء العرب هذا الفن بخصائصه ومرتكزاته الغربية كبضاعة مستوردة من الغرب بكل أمانة وحرفية ولعل هذا القول الذي صرح به أدونيس دليل كافي "في الأساس أخدنا قصيدة النثر من النص الغربي، وجب أن نعلن هذا ونعرفه".[2]

حتى أن مصطلح قصيدة النثر لم يكن شائعا في ساحة النقد العربي، لكنه كان شائعا في "فرنسا منذ القرن الثامن عشر أول من استعمله "اليميرث" 1777م، كما تشير "مونيك باران" في دراستها عن الإيقاع في شعر "جون بيرس" وظهر في دراسة أخرى "لغارا" في مقال بعنوان: "خرائب فوتلي" 1998م، ثم ظهر المصطلح في دراسة عنوانها: "قصيدة النثر" في آداب القرن الثامن عشر الفرنسية، وكان ظهوره في هذه الدراسة لا يشكل ظاهرة جمالية متفردة، ولكنه كان يحمل ملامح جنس ادبي جديد". [3]

أي أنه كانت هناك ملامح لجنس أدبي جديد إلا أنه لا يمكن اعتبارها البدايات الفعلية لهذا الفن أو بالأحرى مصطلح قصيدة النثر. لكنها تبقى محاولات اجتهد فيها الفكر الغربي والفرنسي بخاصة معبرا بها عن حالة رفضه للموروث التقليدي فقد "انصب جهد الشعر الفرنسي كله منذ الرومانتيكية على تحطيم أغلال الأعراف والمفهومات التي كانت الروح الشعرية تختنق فيها كالقافية وعلم العروض وقواعد الشعر الكلاسيكي جميعها".[4]

وبالعودة إلى قضية الظهور الفعلي لمصطلح قصيدة النثر فقد كان الاختلاف واضحا بين النقاد والادباء الغربيين فهناك من يقول أن مصطلح قصيدة النثر "أخد توطئة

---

[1] إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والإختلاف، ص49،50.

[2] ميداني بن عمر، قصيدة النثر العربية المعاصرة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2017/2016، ص74.

[3] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، الإنتشار العربي، ص125.

[4] سوزان برنار، قصيدة النثر، من بودلير إلى أيامنا، ص12.

المعرفي والنقدي التداولي وأصبح يشير إلى ظاهرة فنية تحدد شكل جنس أدبي مستقل عن الأجناس الأخرى عند الشاعر "بودلير" الذي يعتبر أول من أخرج المصطلح من حيز النثر الشعري".[1]

لكن هناك من النقاد من يرى أن أول من استعمل هذا المصطلح في الفكر الغربي "وعلى الرغم من الإشارات التاريخية إلى وجود "قصيدة النثر" في الأدب الفرنسي منذ نهايات القرن الثامن عشر فإن وجوده وتداوله في المجال النقدي لم يتحقق إلا على يد "سوزان برنار" الناقدة الفرنسية عندما أعلنت عنه في دراستها لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب عام 1947م ونشرتها في مكتبة نيريه عام 1968م في كتابها الشهير.قصيدة النثر من بودلير إل أيامنا".[2]

ثم إن خارطة الشعر العربي هي الأخرى عرفت هذا النوع الجديد من الكتابة الشعرية بفضل تجارب أدلت بظهوره في الساحة الأدبية بفضل مجموعة من المحاولات من قبل الشعراء العرب في خروجهم عن النمط التقليدي ومنه الشعر الحر إلى أسلوب جديد في الكتابة أكثر معاصرة.

ليكون الظهور الفعلي لقصيدة النثر في الساحة الأدبية العربية سنة 1960 فيقول أحد الباحثين: "تعود بداية هذا اللون الأدبي الجديد إلى عام 1960، حيث عرف هذا المصطلح وكان أدونيس أول من استخدمه ومن ثمة تبعه أنسي الحاج".[3]

فالشعرية العربية أيضا عرفت تحولات عدة أفضت في حركيتها إلى خلق أنموذج شعري جديد متأثرا بالنزعة الغربية وهو ما "تمظهر في (مجلة شعر) التي صدرت في بيروت عام 1907، كانت غايتها الأساسية ترسيخ هذه القصيدة على المستوى الشعري العربي والدفاع عن مشروعيتها التي أخذت تتأكد يوما بعد يوم وسط صيحات الإستنكار ضدها".[4]

---

[1] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص125.

[2] المرجع نفسه، ص126.

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

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

إذ تشكل "مجلة شعر" اللبنانية حضورا بارزا في تاريخ تحديث الشعر العربي وما أحدثته من إسهامات بفضل روادها من أجل تحرير الفكر العربي من القيود والأغلال وجعله يتجاوز المحلة إلى العالمية.

وفي معرض الحديث عن مجلة شعر اللبنانية لا بد من الحديث عن تأسيسها المرتفد من الثقافة الغربية بمختلف مشاربها، ويعد الأديب يوسف الخال مؤسس هذه المجلة فبعد "عودته إلى بيروت 1955م من الو.م.أ، مدينة نيويورك كانت (بيروت) عاصمة للأدب العربي ومتنفسا لشعراء ومفكرين، حتى أن الخال في هذه الفترة عرف بنشاطه على الساحة الأدبية في شتى مجالات الإبداع في مجموعته الشعرية "الحرية" 1945، ومسرحيته الشعرية "هيروديا) 1954م (...)، ومع كل هذا كان متشبعا بالثقافة الغربية مطلعا على أوجه النشاط الشعري الأمريكي (آزرا باوند)".[1]

وقد قام مجموعة من الشعراء العرب الذين كانت لهم آراء تنظيرية ونقدية بالنهوض بهذه المجلة إلى جانب يوسف الخال ومن هؤلاء "جبرا خليل جبرا، توفيق الصايغ، أنسي الحاج، أدونيس، محمد الماغوط، وغيرهم".[2]

هي مجلة أسست لمرحلة جديدة في الشعرية العربية رافضة في دعوتها للمقدس والنمطي الثابت، وتعد "أكثر المنابر العربية التي مهدت السبيل إلى قصيدة النثر لتشق طريقها فيما بعد إلى مختلف جغرافيا الوطن العربي".[3]

فكانت تنقد الشعر العربي بما فيه من نقائص مؤمنة بمستقبله وضرورة تحديثه بإكسابه صفة التحرر وعدم الخضوع، فهي وجدت لخدمة الشعر وكامل قضاياه.

---

[1] مليكي العيد، أثر مجلة (شعر) اللبنانية في حداثة الكتابة الشعرية، رسالة لدكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة وهران، 2015/2014، ص5.

[2] يوسف حامد جابر، الإبداع في قصيدة النثر، ص48.

[3] فائزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016، ص30،31.

استفادت مجلة شعر أيضا بالكم الكبير من الكتاب التنظيري قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا للناقدة الفرنسية سوزان برنار، الذي اعتمدوه الشعراء العرب الرواد لهذا الفن بوصفه مرجعية غربية قاموا بترجمتها ونقلها للأدب العربي عن الأدب الفرنسي فإننا نجد أن "التنظير لقصيدة النثر في مجلة شعر بدأ يشيع بشكل كثيف بعد صدور كتاب سوزان برنار الذي فتح الأذهان على تحديد مفهوم قصيدة النثر، وقد تبنى أدونيس وأنسي الحاج معظم تحديدات برنار للقصيدة الجديدة".[1]

من هنا يتوصل البحث إلى أن رواد قصيدة النثر كما تذكر مجلة شعر أن طموحاتهم كانت تصبو إلى بلورة التجربة الشعرية العربية وصقلها عن طريق اصطباغها بألوان الثقافة الغربية وأشكالها الرائجة عند الآخر الغربي.

التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة هي الأخرى لم تخرج عن النسق التاريخي للتجريب الشعري الذي عرفه الوطن العربي، إذ أنه كانت هناك محاولات تجديدية ميزت المشهد الشعري الجزائري، فمن القصيدة الحرة إلى تجارب شعرية أخرى واكبت مستجدات الحداثة الشعرية، لتعرف بنية النص الشعري الجزائري على مستوى التجربة والشكل ثورة حقيقية منبتة قصيدة النثر الجزائرية ملبية لدعوى شعرائها في بحثهم الحثيث عن بدائل نصية حداثية تستثمر الآليات البصرية من خلال التجديد في اللغة والإيقاع والشكل الشعري.

الآن،

بلغت المرتقى

واستويت في الصفوف[2]

فالشاعر الجزائري عبد الحميد شكيل يقول ببلوغه المرتقى عندما التحق بحركات الحداثة ما يدل أن التجارب الشعرية الجزائرية استوت في صفوف الحداثة.

---

[1] أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد، ط1، ص60، نقلا عن، المرجع نفسه، ص31.

[2] عبد الحميد شكيل، يقين المتاهة، مقام الشوق، منشورات وزارة الثقافة، ط1، الجزئر، 2005، ص23، نقلا عن، نوارة ولد علي أحمد، أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2017/2016، ص84.

المتتبع لتاريخ ظهور قصيدة النثر في الجزائر يمكن القول أنها ظهرت تاريخيا في "الستينيات وبداية السبعينيات حيث تأثر بعض الشعراء بتجارب مشرقية لقصيدة النثر خصوصا التجربة اللبنانية متمثلة في نصوص أنسي الحاج ويوسف الخال وغيرهما".[1]

وبهذا تمكن الشاعر الجزائري من إنشاده لقصيدة النثر التي غدت تعتبر وجه من أوجه الكتابة المعاصرة التي تجعل من الفضاء النصي سلطانا يتربع على عرش الكتابة الشعرية وذلك عبر تحويلها "للشعرية العربية من سياقها الشفاهي الممعن في الإيقاعية إلى شعرية الكتابة، فأسست مشروعية تلقيها وإنتاج شعريتها من خلال آليات بصرية لم تكن تعرفها الشعرية العربية من قبل، فاستثمرت تقنيات الطباعة وبدأت تنتج ما يعرف بشعرية البياض والسواد في محاولة لاصطياد الصمت والضجيج في لحظة واحدة لإيجاد حالة من اللعب والعفوية على بياض الورق".[2]

فالشاعر الجزائري المعاصر استثمر كل أبعاد وفضاءات النص جاعلا إياه ملعبا للمراوغة الشعرية ينثر فيه شعره من ضجيج متسارع يكسوه سواد تتوالى أسطره إلى صمت وانسحاب للعلامات اللغوية معبرا عنه بفراغات بيضاء.

"يعد عبد الحميد بن هدوقة من أوائل الذين كتبوا في قصيدة النثر ويظهر ذلك في ديوانه الأرواح الشاغرة وقد صدر في الجزائر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1967. وممن كتب أيضا هذا الشكل الشعري الجديد في وقت مبكر جروة علاوة وهبي في ديوانه "الوقوف بباب القنطرة" وزينب الأعوج، وربيعة جلطي وغيرهم". [3]

فهذه النصوص هي محاولات أنبأت بظهور جنس شعري جديد غير خاضع للقافية والإيقاع العروضي، إلا أنها تعتبر فاتحة الباب لقصيدة النثر في الجزائر لتتوالى التجارب

[1] فائزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016، ص73.

[2] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص139.

[3] فائزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016، ص73،74.

الإبداعية في بنية النص الشعري الجزائري ليشهد نصوصا احتفت بقصيدة النثر باعتبارها أسلوب العصر المعبر عنه فبرزت على إثرها أسماء عديدة في هذا الميدان يقول عبد القادر رابحي في ديوانه "حالات الإستثناء القصوى":

كانت تلك اللؤلؤة العامرة

على ضفافها

تستحم الجهات

وتستيقظ مفاتن الريح[1]

وغيرهم من الشعراء الذين اشتغلوا على هذا النوع الشعري الجديد المتمثل في قصيدة النثر أمثال "الأمجد مكاوي، الطيب لسلوس، رابح ظريف، علي مغازي، أزراج عمر، بشير ضيف الله، مليكة بومدين، بوزيد حرز الله، يوسف شقرة، عبد الحميد شكيل، فاتح علاق(...)".[2]

من هذا يستنتج القارئ أن الشاعر الجزائري مارس لعبة البياض والسواد في شعره كغيره من الشعراء العرب، وهذه الحركية والتغير الطارئ في بنية النص الشعري الجزائري دليل على انفتاحه واستعداده لتلقي هذا التجديد المستمر للأشكال الجديدة.

صحيح أن قصيدة النثر قد عرفت رواجا كبيرا وسط الساحة الأدبية العربية إلا أن هذا الأمر لا ينفي تعرضها للرفض الكبير والسخط والتبرم الذي قابلها بالصد المنيع باعتبارها إساءة لجوهر الأدب العربي بل وحتى اللغة العربية والآراء في ذلك كثيرة منهم آراء نازك الملائكة التي أفردت في كتابها قضايا الشعر المعاصر جزءا خاصا منتقدة فيه لقصيدة النثر مستاءة منها رافضة لها أن تكون شعرا فيقول أحد الباحثين مستنتجا رأيها من كتابها

[1] عبد القادر رابحي، حالات الإستثناء القصوى، منشورات ليجوند، ط1، الجزائر، 2010، ص74، نقلا عن، نوارة ولد علي، أشكال القصيدة الجزائرية في ضوء نظرية الأجناس الأدبية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2017/2016، ص87.

[2] نوارة ولد علي، أشكال القصيدة الجزائرية في ضوء نظرية الأجناس الأدبية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2017/2016، ص87.

هذا فيقول: "لا ترى قصيدة النثر جنسا من أجناس الشعر؛ لخلوها مما يميز الشعر عن غيره، عندما أشارت للوزن والإيقاع والقافية وللبيت والشطر، ثم تعيب على من دعوا لها عدم إفصاحهم عن الداعي والمبرر الذي دفعهم لاستحداثها، كما استغربت من عدم تمييزهم بين النثر والشعر وأنهم ليسوا على دراية كافية بالشعر".[1]

فنازك من خلال ما سبق لا ترى أن قصيدة النثر جنسا من أجناس الشعر لخلوها مما يميز الشعر عن غيره، والذي اعتاده المتلقي العربي، وبهذا سيصدم عندما يصطدم بنماذج شعرية خرقت القانون العروضي المقدس في الثقافة العربية قديما.

ولعل هذا الرفض التام لقصيدة النثر يمكن للبحث أن يوضحه من خلال طرحه القصير هذا عن أهم الإشكالات التي واجهتها وهي:

1. إشكال المصطلح: يعد مصطلح قصيدة النثر من أبرز الإشكالات التي وقفت حاجزا أمام هذا اللون الشعري الجديد باعتباره جامعا لقطبي الأدب شعره ونثره رغم تنافر خصائص وركائز كل منهما وتباعدهما في أن ينسجما داخل دائرة واحدة.

فالقصيدة تعني الإيجاز والإيقاع والوزن واللغة الشعرية، أما النثر فيعني الإسترسال بخلوه من العناصر الإيقاعية بلغته النثرية الواضحة المباشرة في طرحها.

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

[1] أحمد بن محمد إبليه، شعرية الحداثة عند أدونيس، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2014/2013، ص23.

[2] عبد الله الشريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، ط1، 2003، ص14.

2. إشكال الإنتماء الأجناسي:

لقيت قصيدة النثر العربية إشكالا آخر غير إشكال المصطلح، فينطلق كثير من الباحثين والنقاد في رفضهم لانتماء قصيدة النثر إلى جنس الشعر لخلوه التام من مقومات الشعر العربي وخير مثال على هذا قول عز الدين مناصرة "قصيدة النثر جنس كتابي ثالث يحمل صفات الشعر والنثر ولا مسوغ لتسميته شعرا أو نثرا بل كتابة خنثى ولا معنى للإعتراض على كلمة خنثى لأن هذه القصيدة النثرية أو الشعر بالنثر أو الشعر المنثور لها إيقاع نثري".[1]

عز الدين المناصرة مثال النقاد الرافضين لانتماء قصيدة النثر لجنس الشعر فلا يسميها شعرا ولا نثرا، بل هي جنس كتابي ثالث أخد من الشعر بعض خصائصه ومن النثر كذلك ليكون كتابة خنثى ليس له كينونة بل هو مزيج من نوعين أدبيين مختلفين.

3. إشكال الوزن والقافية:

قصيدة النثر وبثورتها على القوانين العروضية أفقدتها خاصية الدال العروضي الذي يميز الشعر عن غيره من الأجناس الأدبية، هذا دليل قاطع تسلح به رواد الرفض بقولهم أنها ليست جنسا أدبيا تحررت من الإيقاع العروضي الذي هو أساس الشعر العربي. فما قصيدة النثر إلا أنموذجا شعريا لم يستطع النظم على الأوزان والبحور الخليلية لتعقدها وصرامتها المثلى في قول فن الشعر.

يقول عز الدين مناصرة: "قصيدة النثر خاطرة شعرية ذات لغة شعرية أو هي جنس كتابي خنثى تنقصها الدلالة الصوتية وينقصها الإيقاع الشعري".[2]

لكن وبالرغم من الرد اللاذع الذي تعرضت إليه قصيدة النثر إلا أنه لا يمكن إنكار أنها أضحت تمثل حتما شكلا من أشكال التحول في خارطة الشعر العربي وقد تقبلها الكثير من الشعراء أصحاب الذوق الراقي في النظم الشعري فنزار قباني مثلا يقول على سبيل

[1] عبد الله الشريق، في شعرية قصيدة النثر ، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص16.

المثال: "إني لا أجد قصيدة النثر غريبة عن ميراثنا، ولا عن ديناميكية اللغة العربية التي تنفجر فيه ملايين الإحتمالات، وفي هذا العصر المتطرف بليبراليته، وغضبه وتطرفه، ومللله، وتحولاته، تبدو قصيدة النثر وكأنها الجواب المناسب لما يريد العصر أن يقوله ومع كل التحولات والزلازل التي يتعرض لها الفكر العربي في هذه الحقبة، أتوقع أن تكون قصيدة النثر هي قصيدة المستقبل لأنها الأشجع والأكثر حرية".[1]

فقصيدة النثر هي الأنموذج العصري بكل تحرياته المستمرة في بحثه المتواصل عن المسايرة الحقة لمجريات الواقع، فقد استطاعت أن تحقق لنفسها كينونتها بخصائصها المستقلة بذاتها رغم كل ما واجهته من رفض واتهام.

ويمكن للبحث أن يجمل الخصائص الفنية لقصيدة النثر ما أوردته سوزان برنار في كتابها "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا".

- ينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة.
- فكرة المجانية.
- وهذان الشرطان الوحدة العضوية والمجانية يقودان إلى شرط ثالث وهو الإيجاز.[2]

ليكون التجديد في اللغة أولى المحطات التي وقفت عندها قصيدة النثر جاعلة إياها سلطان الكتابة وحركيتها التي لا تلبث. فمن بين الشعراء الذين عرفوا بثورتهم على القواعد الخليلية إلى اللغة الشعرية الشاعر الحداثي أدونيس الذي يفتح "فوهة اللغة على كل منحدراتها، ويفتك منها دلالة الإنشطار، فتخرج الألفاظ من معانيها، والأسماء عن وظيفتها، وتنحرف الأشياء عن مألوفيتها".[3]

[1] ميداني بن عمر، قصيدة النثر العربية المعاصرة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016، ص204.

[2] سوزان برنار، قصيدة النثر العربية، من بودلير إلى أيامن، ص18،19.

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

إن المتتبع للحداثة الأدونيسية لا يخف عنه أن الشاعر جعل اللغة عارية من ألفاظها ومعانيها، ليس لها ما ترتديه من معتقدات وحدود تحرم على الشاعر الخوض فيها، في هذا الصدد يقول أدونيس في مقطع شعري ورد له في كتابه "مفرد بصيغة الجمع":

استلقي، أيتها الجميلة،
فوق هذا العشب الجميل
ضعي بين فخديك زهرة جميلة
وقولي لعشيقك الجميل
أن يزيحها بعضوه الأجمل.[1]

فأدونيس كشاعر معاصر خاض في لا مألوف متجاوزا فكرة الطابوهات، جاعلا منها محور شعره، ثم إن التجديد في المعجم اللفظي ضرورة ملحة فرضتها المضامين الحداثية التي لم يألفها المتلقي العربي فلا بد من لغة متحررة لها القدرة الكافية على صفع المتلقي النمطي الذي اعتاد على دستور معين من اللغة.

فقصيدة النثر جاءت "هروبا مقصودا من الجلجلة والتنميق والنسب والتراكم والتتابع، هجرت كل ما هو خارجي وجاهز، واعتنقت كل ما هو تلقائي وبسيط في بنيتها".[2]

ثم إن التأويل لهذا المقطع الشعري الذي استشهد به البحث لا يعني بالضرورة أن أدونيس يقصد ما قد يفهمه المتلقي، وهذا حال الشعر بل اللغة المعاصرة التي تجعل القارئ في حيرة وتوتر دائم وشك متواصل فيما أراد الشاعر إيصاله. فربما لفظة "الجميلة" هي اللغة طالبا منها أن تجعل من نفسها بساطا تستلقي عليه بكل حرية لتثير هذا العاشق الجميل "الشاعر المعاصر" الذي يستجيب لنداء تلك الجميلة بعضوه الأجمل "القلم". فهذه ما هي إلا قراءة اجتهد البحث في استخلاصها ليترك المجال لأي باحث أيضا أن يؤول ما قد تبادر لذهنه، لتكون مجمل الإحتمالات صحيحة هذا ما تفرضه طبيعة النص المعاصر الذي يتقبل أكثر من إحتمال.

[1] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، 1988، ص152،153.

[2] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص30.

وبعد معرض الحديث هذا عن التجديد على مستوى اللغة في قصيدة النثر في قولها بعلية اللغة على القوالب الجاهزة يتجاوز ذلك إلى تجديد آخر على مستوى الإيقاع وطريقة تشكيلاته وما يحدثه من جماليات إيقاعية داخل القصيدة المعاصرة. فقصيدة النثر حاولت خلق إيقاع يخص تجربتها فهو "خلق واستجابة، قضية فطرية، فالتجربة الوجدانية تصدر عن الشاعر، وهي تحمل إيقاعها الصوتي الملائم لها، والمتلقي يستقبل الإيقاع ولو لم يفهم معنى ما يقال."[1]

فإذا كان الوزن والتفاعيل هما المكون الأساسي لموسيقى القصيدة التقليدية؛ فإن قصيدة النثر لم تهمل دور الإيقاع في بنية النص الداخلية، وإنما جددت في مفهومه فلا الوزن ولا البحور الخليلية من تحدده فهو إيقاع "ينبع من عمق النص عبر مختلف المستويات اللغوية والدلالية والبصرية، هو إيقاع تابع للتجربة غير منفصل عنها".[2]

والإيقاع في القصيدة النثرية نابع من التجربة الشعورية كما يقول أدونيس عن موسيقاها: "لكنها موسيقى ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الإستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة".[3]

وبهذا ارتبط الإيقاع في قصيدة النثر بأشكال متعددة "بعضها لديه ارتباط صوتي موسيقى كالتكرار بمختلف أنواعه، وبعضها دلالي إيحائي كالتضاد وإيقاع الصورة، وأخرى مرتبطة بالفضاء النصي وما يقدمه من إيقاعات بصرية".[4]

ومن عينات النمط في التكرار ما جاء في قصيدة أدونيس "الحيرة".

(أصوات)

لأنه بحار

[1] احمد علوان سالمان، لإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2012، ص28، نقلا عن، فائزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016، ص57.

[2] المرجع نفسه، ص57.

[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979، ص116.

[4] فائزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر، ص59.

علمنا أن نقرأ الغبار

لأنه بحار

مرت على بحارنا سحابهْ

من ناره من عطش الأجيال

لأنه بحار[1]

نلحظ من هذا المقطع أن الإيقاع الشعري تجلى فيه من وراء خاصية التكرار، في جملة "لأنه بحار" جاعلا منها محور تدور حولها جميع معاني وكلمات القصيدة. وغيرها من التشكيلات الإيقاعية في القصيدة النثرية، أما جماليته فيحددها المتلقي المتمكن الذي تفرض عليه حالة الشاعر التي بعثرت إيقاعاتها تماشيا وتواترها، ما يجعل المتلقي في توتر وحيرة أثناء فكه لشفرات النص واستخراج إيقاعاته.

ولعل أبرز المحطات التجديدية التي وقفت عندها قصيدة النثر، هي التجديد على مستوى الشكل الشعري الذي أرهق فكر الشاعر المعاصر حتى وجدته وتمكن منه، وبذلك أصبحت القوالب الشعرية ليس لها مفهوما معينا يحد من حريتها التي تتأتاها على صفحة الورقة الشعرية. فالفن أعلى من أن يصاغ أو تحدد له قواعد صارمة ليس لها قابلية التغيير فيقول أدونيس ملغيا فكرة المفهوم للشعر: "إننا لا نحصر الفن بأشكال معينة، الفن أمامه لا نهائية من التشكيلات ومن التغيرات".[2]

فالحداثة الأدونيسية دعت إلى اعتناق للأشكال الشعرية انطلاقا من حركية الواقع المرهونة بتجربة الشاعر ولغته لا غير ليكون شكل القصيدة النثرية "أول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي، تلك الضربة التي تلقتها عيناه، إذ اعتاد أن يرى

[1] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، دار المدى للثقافة والنشر، 1996، ص159.

[2] صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، المؤسسة العربية للدراسات والنضر، بيروت، ط1، 2000، ص73.

القصيدة بشكل ثابت، فما تكاد تقع عيناه على الصفحة إلا وتستحضر ذاكرته الشكل التقليدي الجاهز".[1]

وبهذا أرهقت القصيدة المعاصرة فكر المتلقي العربي الذي اعتاد نمطية ثابتة في تلقي القصائد الشعرية.

وكختام موجز لما جاء في هذا البحث يمكن القول: أن قصيدة النثر ورغم الرفض المنيع الذي تلقته واتهامها بأنها قصيدة خنثى، لاهي من الشعر ولا من النثر، إلا أنها تمكنت من إثبات نفسها وتقبلها باعتبارها حالة من تحولات الفكر و تبدل الذوق العربي في تلقي القصيدة.

[1] روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمداوي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007/2006، ص200.

المبحث الثالث: الكتابة الشعرية.

بعد أن خاض البحث في كنف قصيدة النثر ومعرفة حيثياتها، باعتبارها جنسا أدبيا جديدا استطاع أن يثبت فرادته وسط الساحة الأدبية، عبر كسره لثقافة الجاهز واختراقه للنمطية الثابتة في التلقي الشعري التي اعتادها القارئ العربي جاءت قصيدة النثر ثائرة بمبتغاها التهديمي للمفاصل الجسدية للقصيدة التقليدية وإعادة رسكلتها وبعثها من جديد وفق بناء الكتابة الشعرية الجديدة التي تنفتح على التعددية والحركية في تعالقها مع مختلف الأجناس الأدبية الأخرى.

هذا ما حققته قصيدة النثر بانفتاحها على جنس النثر الذي اتخدته بساطا تبعثر عليه شعرها كيف ما كان، موزون أو غير موزون، فالشعر عندها هو ما يكتبه الشاعر بلغته الناطقة عن تجربته الروحية، بهذا أصبح الشاعر المعاصر يقدم لنا نصوصا شعرية خارقة لما ألفته الأذن العربية من موسيقى الأوزان والبحور الخليلية، إلى إيقاع شعري ساحر نابع من ذات الشاعر لا غير ذلك.

فقصيدة النثر "استبدلت الموسيقى بالإيقاع ورأت فيه مساحة أكثر اتساعا للشعرية التي حددها الخطاب النقدي في أدوات بعينها، وخروج قصيدة النثر من الموسيقى إلى الإيقاع يؤكد خصوصية الإبداع، وتفرد الشاعر وانفراج حريته، وتأكيد على أن نص الحداثة قابل لاستيعاب معطيات جمالية أوسع وأعمق".[1]

فإذا كان الوزن والقافية هما المنتج الرئيسي لموسيقى الشعر العربي القديم، فإن نص الحداثة قدم بديلا أكثر اتساعا وتعاملا مع الراهن، فأصبح الإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي، فيهما تكمن فرادة الشاعر المعاصر لا غير.

[1] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص209.

من هذا القمع الممارس على الذات الشاعرة اجتهدت حداثة الكتابة في بحثها عن فضاء نصي حداثي "إنها كتابة جديدة تؤهل الفراغ والصمت كي يأخذ شكله ويقول شعره حين يدخل نسق البصر في لعبة الإيحاءات المتعددة".[1]

فإذا كانت القصيدة النمطية قد استثمرت الدوال اللغوية داخل المتن النصي، فإن النص المعاصر قد عمل على إلغائها ومحوهما من المتن النصي تاركا مكانها فراغات بيضاء متعددة الدلالات لخلوها من السواد الخطي الذي يفصح مراد الشاعر. أما الفراغات تلك التي جنح إليها الشاعر المعاصر فتعتبر من التقنيات البصرية التي يستعملها الشاعر في "مختلف الفضاءات النصية، وهي محاولة خلق بلاغة الفراغ أو البياض حيث يقف القارئ ويتأمل ذلك البياض في علاقته مع دلالة النص ككل، فيدرك أن الفراغ هو أيضا استعارة دلالية لا بد من تأويلها، فيشرك الشاعر مع القارئ في المشاركة الخطيرة التي يتيحها البياض ويقيمها الصمت".[2]

بهذا يكون المتلقي مشاركا فعالا في بناء الدلالة التي أرادها الشاعر أن تكون في فسحة البياض تلك. كما يعتبر البياض من الإجراءات التي تسهم في خدمة الإيقاع في النص الشعري المعاصر الذي جاء بديلا لصرامة وجمود موسيقى الأوزان إلى إيقاعات متعددة كإيقاع اللغة وإيقاع البصر وإيقاع التكرار.

إذ ينفجر الإيقاع الداخلي في النص المعاصر من مكنونات النص الشعري وذلك عبر "لعب الشاعر مع نصّه وفضائه المكاني، وتشكيله بصريا بما يحقق بعدا دلاليا وشعوريا، فيقع اللعب في تشكيل الصفحة وهندستها واستثمار طاقاتها الإيحائية من خلال جدل البياض والسواد على صدرها ويقع الإيقاع في ترسل الحواس التي تؤكد دهشة التلقي".[3]

---

[1] ميداني بن عمر، قصيدة النثر العربية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016، ص243.

[2] راوية يحياوي، شعر أدزنيس من القصيدة إلى الكتابة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ص245.

[3] عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص221.

فالنص الشعري استثمر كل أبعاد الصفحة الشعرية بهندستها، بطاقاتها الإيحائية المعبرة في سبيل خلق قواعد جديدة لكتابة شعرية جديدة. في هذا الصدد نستشهد بمقطع شعري بصري يقول:

حين

أراك ...

.....

.....

.....

كم برعم يشهق ؟[1]

ضمن هذا السياق تنفتح عين القارئ لأول لقاء لها مع هذا المقطع الشعري على تلك البياضات الصامتة التي تقول ما لم تستطع اللغة قوله هنا يكمن الإيقاع البصري في تراسل الحواس بين النص والمتلقي، ما تجعله هذه الفراغات في حيرة من أمره متسائلا عن مراد الشاعر المسكوت عنه.

فالإيقاع الداخلي يعتمد على وعي القارئ وثقافته بإيقاع النص الشعري المعاصر الذي ليس له ملامح واضحة تجسدها اللغة من نبر وتنغيم ووقفة فكان على الشاعر المعاصر أن يبعثر شمل القواعد الكلاسيكية للمتلقي في تحديده للإيقاع الذي يمكن في الجدل القائم بين البياض والسواد والتشكيل البصري الممارس على جسد القصيدة.

أصبح الشاعر المعاصر حرا في كتابته الشعرية سواء أكتب في المألوف أم تجاوزه إلى الصمت، في هذا الوضع يقول محمد بنيس: "مهمتي أن أكتب، والكتابة بالنسبة لي فعل لا يقين له ولا إثبات، إنه فعل المحو ذاته، أكتب بغاية السكن في جليل المحو، حيث تنعدم الحدود، وينتفي الأصل والنموذج".[2]

[1] ميداني بن عمر، قصيدة النثر العربية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016، ص221.

[2] محمد بنيس، كتابة المحو، ص76.

محمد بنيس من شعراء الحداثة الذين كان لهم بليغ الأثر في بناء شعرية عربية جديدة ذلك عبر اختراقهم للنمطية الثابتة في الكتابة الشعرية؛ خاض في تجربة المحو إلى أبعد حدودها، تجاوز ذلك إلى محوه لعلامات الترقيم كما أنها لم تكن يوما من القواعد النصية من هذا التجريب إلى رهان جديد في التأويل يعتمد الجسد باعتباره الناطق الرسمي للنص الشعري المعاصر بل ولغته التي تقول بلا نهائية التأويلات.

"تتشكل لغة الجسد النصية، وتفيض شعريته، حين يتم تمثيله شعريا، فتمتزج الفاعلية الجسدية لتتماهى مع الفاعلية اللغوية الشعرية، حتى يتم تحريك الجسد تحريكا لغويا شعريا ويصبح الجسد، اللّسان المتحكم في الكتابة الشعرية".[1]

بهذا أصبح الخطاب الشعري ظاهرة تتحرك وفق آليات كتابية بصرية معاصرة جاعلة من الصور الجسدية محركا باعثا في خلق لغة تقول ولا تفصح ما تريد، لتنفتح على إثرها مغامرة البحث عن جوهر القصيدة الجسدية، التي يقول الشاعر فيها أبياتا ويصمت تاركا المجال للجسد المرسوم على صفحة الورقة الشعرية ليقول ما عجزت عن قوله اللغة.

ثم إن "تفجير مكامن الجسد، واستيقاد كبريته الرغبوي الفوار داخل صهاريج الخطابات الشعرية بهذا الشكل الجامح"[2] يومئ إلى استعانة الخطاب الشعري بالجسد داخل القصيدة ليسد ثغرات الإيقاع.

محمد بنيس شاعر الحداثة احتفى بالذات كثيرا في الكتابة الشعرية، ولعل ديوانه "كتابة الحب" خير مثال على ذلك، استنطق فيه المكامن الجسدية بكل طاقاتها لأن الكتابة عنده "احتفاء بالذات وإنصات إلى فاعليتها الإبداعية المتحررة من الأطر البلاغية الجاهزة التي

[1] رزيقة بوشليقة، التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2016/2015، ص242.

[2] ميداني بن عمر، قصيدة النثر العربية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016، ص235.

ثبتها التفكير الماضوي المسلح بالمتعاليات، إن الكتابة تفاعل الوعي بالا وعي، والعقل بالجنون والحلم، فمعادلة الإبداع لا يمكن أن تتم إلا في وجود الذات وتحريرها".[1]

الفكر الأدونيسي أيضا لم يغفل عن هذه التجربة المعاصرة التي تنطلق مع ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي" الذي هرب فيه إلى لا شكل في الكتابة مؤسسا بذلك ملامح كتابة جديدة التي تعتبر "نزوع إلى رفض الشكل، وزعزعة لمبدأ النموذجية، ومثاقفة دائمة مع تجارب الآخر الإبداعية التي تتجه إلى هدم الفكر القائم على المركزيات".[2]

أدونيس شاعر آمن بفكرة إلغاء التعريفات للشعر فهو أعلى عنده من أن يصاغ في قوالب تعريفية جامدة "ليس الشعر ماهية، ليس هناك شعر في المطلق(...) ويحدد الشعري بديئا وموضوعيا، لغته لا بفكرته"[3] فالشعر لغة خلقت من التحرر وعدم الخضوع لأسر نظام معين، بل الشعر لغة بمفهوم متطور هدّام متمرد له الحرية في أي شكل يتخذه.

وأنه لما يلفت الإنتباه في ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" أن الشاعر طبَّق ما كان ينظر إليه في أن الشعر ليست ماهية بل هو لغة لها الحرية في قول ما تشاء متخذة أي شكل أرادت، فليحظ الباحث في هذا الديوان أن اللغة اتخذت أشكالا شعرية مختلفة، بل تجدها تقول سطرين شعريين في صفحة واحدة يملؤها بياض هوامشها فيقول في قصيدته سفر:

مسافر دونما حراك:

يا شمس، من أين لي خطاك؟[4]

تاركا في زوايا الصفحة الشعرية بياضا شعريا ناطقا رغم صمته كأنه يحيل إلى صمت هذا المسافر الذي لا يصدر ضجيجا.

---

[1] عيسى خليفي، الكتابة الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتورته، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2017/2016، ص50.

[2] المرجع نفسه، 52.

[3]: أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، ج4، دار الساقي، بيروت ص243.

[4] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص292.

يقول في مقطع آخر متخذا فيه شكلا مغايرا للنمطية الثابتة في الكتابة الشعرية يجسده هذا المقطع الشعري.

الغائب قبل الوقت

أسألتني؟ مُتْ أوَّلاً، أو فاشتعلْ كالجرحْ

واهبطْ في رمادي

واسألْ...أتسألُ عن بلادي؟

جسدي بلادي.

من أنت؟ هل واكبت هرولة الكواكبِ

وانحدرتَ مع السيولِ

طلعْتَ في شفتيَّ جدار

زهرةٌ[1]

أظهرت هذه الممارسات قدرتها على التجريب الفني في القصيدة، واستيعابها للمعطيات الفنية الحداثية التي أدهشت المتلقي النمطي عندما يصطدم بصره بهذا التشكيل الفني لقصيدة غاب فيها الإمتلاء تاركا مكانه بياضا كبديلا شعريا له.

لأول وهلة تصطدم عين المتلقي بهذا التشكل البصري يحسب أنها لعبة سهلة يتمكن منها أي شاعر في توزيعه للفراغات وتحكمه في طول الأسطر بعبثية، إلا أن الأمر ليس بتلك البساطة فلعبة "البناء على مستوى الورق، ليس سهلة كما يعتقد البعض، فهي مغامرة تخترق كلية الأشكال السائدة، وتقدم كتابة هي جزء من لذة اكتشاف النص".[2]

[1] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي ، ص408.

[2] راوية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزار، ص257.

في موضع آخر من نفس الديوان لا يخف على الباحث أن أدونيس كان ميالا بعض الشيء إلى نزعة التساؤل التي تستدعي التأمل لما وراء ذلك الإستفهام المعلق على كلمات قصائده فيقول في إحداها:

امرأة ورجل

ـ من أنت؟

ـ بهلولٌ بلا مكان

من حجر الفضاء من سلالة الفضاء

ـ من أنت؟

هل سافرت في جسدي؟

ـ مرارا

ـ ما رأيتِ؟

ـ رأيتُ موتي

ـ ألبستِ وجهي؟[1]

يكتشف الباحث في النصوص الشعرية أن الشاعر المعاصر تمكن من تحقيق فرادته داخل معمارية قصيدته الهندسية التي لا تحدها قاعدة شكلية ولا عروضية ولا حتى قوالب لغوية جاهزة بانفتاحها على ثقافة المحدث التي تلغي الموروث متجاوزة للمفهوم الشعري الذي يحد من طاقة التعبير الشاعرية.

"القصيدة هي التي تكتبني، أعني أنها تجيئني من الجهة التي لا أنتظرها، في المكان الذي لا أقصده، في اللحظة التي لا أتوقعها".[2]

فالشعر حسبه إلهام لا يعرف له تحديد زمني محدد، وإنما هو آت من أي جهة أثارت فيض شعوره فأيقظت جوارحه في أي مكان قصده ، إنما الشعر وليد لحظة غير

[1] أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص341.

[2] أدونيس، الحوارات الكاملة، بدايات النشر والتوزيع، ج2، سوريا، ط1، 2010، ص13.

منتظرة لتثير الشاعر إثارة مفعمة بالإحساس لينفعل لها انفعالا شعريا وهكذا تكون القصيدة هي التي تكتبه؛ أي أنها تفرض نفسها عليه مستجيبة لمثير فعال من العالم الخارجي.

أدونيس شاعر الحداثة خاض في مسائلها تنظيرا وتطبيقا، عرف بمحاولته لبلورة رؤية مغايرة للعالم ذلك عبر نزوعه إلى لا شكل، وبحثه المتواصل عن إبدالات نصية جديدة تتكئ إلى التصور الحداثي الذي تحدثه اللغة الخلاقة، كان لفكره الأثر الإيجابي في ساحة الحداثة الشعرية العربية، باعثا بذلك لأسس شعرية جديدة ترتقي إلى مصاف الكتابة المعاصرة.

يمكن للبحث أن يوجز هذه الأسس الكتابية الجديدة التي صاغها الفكر الأدونيسي في الجزء الأول من كتابه "بحث في الإتباع والإبداع عند العرب" في أربع نقاط وهي:

- **الكتابة صناعة ورؤيا:** أي أنها ليست إتباعا للسائد المألوف بل هي رؤيا لبواطن الذات مجسدة إياها في صناعة شعرية جديدة.
- **الكتابة إنشاء:** أي أنها خلق وإبداع دون الإحتذاء بنموذج شعري معين نابعة من التجربة الشعرية والشعورية للشاعر لا غير.
- **الكتابة عمل شاق:** لأنها لا تسكن إلى الموجود فقط؛ بل تتجاوزه إلى لا موجود، فهي بحث مستمر لا متناهي في حركية إنتاجاته مسايرةً لحركية الواقع التي لا تلبث أبدا.
- **الكتابة لا متناهية شكلا ومضموناً:** لأنها تواجه عالما متسارعا في وتيرة أحداثه اليومية، فكيف تلبث الكتابة وهي تجري ساعية إلى تحقيق السير الموازي بينها وبين لا نهائية من المجريات. على عكس الشعر القديم الذي كان محدودا لأنه كان يدور حول عالم محدود، لا من حيث موضوعاته وحسب، بل من حيث أشكاله وإيقاعاته كذلك.[1]

هكذا تركض الكتابة مجارية لعالم أصبح مرتبطا أكثر من أي وقت مضى، فهي لا تتوقف والعالم ينام على حدث يستيقظ على أحداثٍ مربكة؛ من أخبار عالمية تنبئ بمستقبل

[1] ينظر، أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ص30،31.

معقد وصعب لتكون أعصاب الإنسان المعاصر قلعة تلم بكل قضايا العصر الملتوية من صراعات سياسية وإيديولوجية إلى ما يشهده الراهن من التفشي لا معقول لسلسلة الفيروسات وغيرها من الأمراض التي لم يعرف لها سببٌ، فالعالم والكتابة لا متناهيين والكتابة.

بهذا أصبح الشعر لا متناهي في بحثه لمعالجة الراهن وفق آليات حداثية تلغي الأصل والنموذج. فالشعر اليوم هو شعر لا يحدّه وزن ولا قافية، متحررا من البحور الخليلية معتبرا إياها قاعدة كلاسيكية صاغها الشعر العربي قديما لا أكثر من ذلك الشعر اليوم بلا شكل، بلا معجم شعري محدد له، بل هو خلق وابتكار بلا هوية وإنما هويته تكمن في لغة الكتابة التي تصور فكر الشاعر بخلجاته، بإحساسه، بتوتر أعصابه..

وأسير في شوارع
تعلفني على كتفها

م

ب

ع

ث

ر

ة[1]

القصيدة تمحورت كغيرها من القصائد البصرية حول تقنية التشكيل البصري التي ميزت النص الشعري المعاصر، فالشاعرة هنا انتزعت من جسد قصيدتها الألفة الخطية التي اعتادها المتلقي النمطي مستبدلة إياها ببياض شعري مبعثر على صفحة الورقة الشعرية، اختارت أن تصور للقارئ حالتها المبعثرة بتوزيعها لأحرف الكلمة "مبعثرة" بشكل مبعثر يحيل

[1] سعدية مفرح، يقول إتبعيني يا غزالة، منشورات البيت، سلسلة المكتوب العربي، الجزائر، ط1، 2010، ص53، نقلا عن، ميداني بن عمر، قصيدة النثر العربية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016، ص249.

إلى عدم الإستقرار والثبات. هذه ميزة الخطاب المعاصر الذي يمنح للذات الكاتبة حريتها التعبيرية في التجاوز والكتابة.

ثم إن الشاعر المعاصر "اتجه إلى العناية بالمضمون ويحاول التخلص من القشور الخارجية".[1]

يفصح هذا القول عن وعي شعري مغاير، نزع إلى الإهتمام بالمتن النصي الذي له السطوة الكاملة في تشكيل البناء الخارجي للقصيدة إذ يشكله التواتر الحسي لتجربة مفعمة بمشاعر متضاربة من حيرة وضياع إلى هنيهة يشعر فيها الشاعر بالراحة والأمان، فتكون الأسطر الشعرية تبعا لذلك متنافرة فيما بينها، لتترجم في سواد خطي يتواتر طوله وقصره تبعا لما تمليه الحالة النفسية للشاعر، بهذا تكون التجربة الشاعرة المعاصرة متحكمة في الشكل الهندسي للقصيدة.

فالشاعر "الذي يكتب اليوم بالطرق الشعرية القديمة، لا يكون مغتربا عن ذاته وعصره وحسب، وإنما يكون أيضا في تغريب الإنسان".[2]

بهذا تكون الحداثة الشعرية قد اخترقت النمطية الثابتة في مجمل قواعد الكتابة والتلقي من الوزن الخليلي إلى الشعر الحر، ومنه إلى قصيدة النثر التي أضحت تمثل كتابة العصر باحتذائها الأنموذج الحر في لا شكل ولا وزن ولا تبعية.

لكن بالرغم من انتقال الشعر من القصيدة إلى الكتابة وإتيانه بإبدالات نصية جديدة إلا أنه لا يمكن القول أن الكتابة الشعرية الجديدة أحدثت قطيعة مع التراث العربي بشكل كلي وإنما أعادت النظر فيه وأعادت صياغته وفق آليات الكتابة الحداثية لأنه ثمة علاقة "وطيدة بين الحداثة الشعرية والتراث فكثير من تجارب ورموز التراث شكلت ومازالت تشكل مصدرا خصبا من مصادر الإبداع في الشعر الحداثي".[3]

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص48.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص31.

[3] عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، ص11.

فالشخصيات الصوفية مثلا التي عرفها العالم العربي أضحت تمثل اليوم مرجعية يعود إليها الشاعر المعاصر ليزود تجربته بصفات المتصوف الهائم في العشق والبوح دونما حرج ، فالكتابات الصوفية العربية استندت إلى جانب المرجعية الغربية في بناء الشعر العربي من جديد فقد اكتشف الشاعر المعاصر "في هذه الكتابات وبشكل خاص كتابات النيفري "المواقف والمخاطبات" وأبي حيان "الإشارات الإلاهية" والبسطامي "الشطحات" والكثير من كتابات محي الدين ابن عربي والسهروردي ، أن الشعر لا ينحصر في الوزن، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات وطرق استخدام اللغة هي جوهريا شعرية، وإن كانت غير موزونة".

بهذا لم يجهل الشاعر العربي المعاصر التراث الصوفي بل احتذى به في تجربته الشعرية، إضافة إلى احتذائه بالشخصيات التاريخية التراثية كشخصية "شهر زاد" والشخصية العربية الموسيقية "زرياب" والتي يقول فيها أدونيس:

كل شيء يغني كزرياب

سيف الإمارة

وحذاء الأميرة، والنفط. (عصر الأغاني

عربي)،[1]

هكذا جعل الشاعر من الشخصية الموسيقية "زرياب" عمود تقف عليه قصيدته بل متمركزة عليها ما ينفي جهل الشاعر العربي بتراثه ومقته له.

أدونيس مثال الشاعر العربي المعاصر الذي تعددت المشارب الفكرية التي استقى منها حداثته الشعرية فقدم لنا الأنموذج المثالي في الكتابة الجامعة بين الحداثة الغربية والأصالة العربية فيقول: "من لا تراث له لا جذور له؛ ومن لا جذور له غصن يابس".[2]

[1] أدونيس، مرآة لزرياب، الآثار الكاملة، ص78، نقلا عن، إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والإختلاف، ص126،127.

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

ثم إن الشاعر لا يمكن له أن يرفض تراثه "حتى لو شاء ذلك، فالشاعر مملوء بتراثه كما هو مملوء بذمه، وكل ما يستطيع أن يفعله هو أن يرفض أشكال معينة، وقيم معينة من التراث، وهذا الرفض من شروط التقدم".[1]

من ثمة زاوج الشاعر المعاصر بين الحداثة الشعرية الرائجة في الغرب وبين تراثه الذي يمثل أصله وجذوره محاولا إدخاله حيز المغامرة والتجريب الفني بما يناسب التجربة المعاصرة.

وكختام موجز لما جاء في الفصل النظري يمكن للبحث أن يخلص إلى استنتاج مفاده:

- ✓ الشعر كغيره من الفنون التي تواكب الراهن بتغيراته.
- ✓ الخروج عن النظام العروضي والأبحر الخليلة كان أول حركات التحديث في الشعر العربي.
- ✓ قصيدة النثر ثاني خطوات التجريب الشعري، جاءت منفلتة من أسر الأجناسية ملغية للحدود الفاصلة بين فني الشعر والنثر.
- ✓ لتتوالى التجارب الشعرية بعد أن فتحت لها قصيدة النثر المجال متجاوزة إياها إلى مغامرات فنية لا تقول بالقصيدة بل بالكتابة الشعرية البصرية.

[1] أدونيس، الحوارات الكاملة، بدايات للنشر والتوزيع ، ص14.

الفصل الثاني:

جماليات الفراغ في ديوان "أخيرا أحدثكم عن سماواته"

لعاشور فني

الفصل الثاني: جماليات الفراغ في ديوان "أخيرا احدّثكم عن سماواته لعاشور فنّي"

المبحث الأوّل: سيمياء العتبات النّصيّة

- العتبات الخارجية
- العتبات الداخلية

المبحث الثاني: الفراغ وتشكلات الدلالة

- لعبة السواد والبياض
- علامات الترقيم بين الثبت والمحو

تمهيـــد:

إن أهم ما طرأ على النص الشعري العربي بعامة هو ما انفتح عليه من تجريب فني عمد إلى تخريب وهدم البنية الجسدية المتكاملة للقصيدة من خلال استثمار الشعراء المعاصرون كل الأدوات والتقنيات الفنية في سبيل خلق كتابة جديدة تجعل من شكل القصيدة مضمونها ومن مضمونها شكل لها.

القصيدة الجزائرية شأنها شأن القصائد العربية الأخرى، مرت بمغامرات تجريبية أظهرت نية شعرائها في الخروج عن القوالب الشعرية النمطية إلى نوع جديد في الكتابة عكست أصداء الواقع الجزائري وما مر به من ظروف.

فالإنتاج الشعري الجزائري أيضا عايش المغامرة الفنية جاءت متمثلة في الأعمال الشعرية التي جسدت التجريب بكل أبعاده الفنية والجمالية، لتنتهج القصيدة الجزائرية مجموعة الأساليب الشعرية التي توحي إلى عمق مناحي الإبداع في رسمه لملامح شعرية جزائرية جديدة تراوحت بين ممارستها لمختلف آليات التجديد الشعري، وبالرغم ما لجميع هذه الآليات من أهمية إلا أن البحث سيركز على ما يحمله ديوان "أخيرا... أحدثكم عن سماواته" للشاعر الجزائري المعاصر عاشور فني من أساليب الكتابة الشعرية الجديدة التي اتخذ منها الشاعر طريقا مكنه من السير صوب الإختلاف والمنشود.

ثم إن الحديث عن التجربة الفنية في الشعر الجزائري يلزم إعادة قراءة تاريخ التجريب الفني في الجزائر من قديم زمانه إلى عصرنا هذا، لكن وبالنظر إلى نطاق البحث المحدود لا يمكن من الإحاطة بمساره التاريخي. سيكتفي البحث إذا باستنطاق ديوان عاشور فني مستخرجا تجليات التجريب في الشعر الجزائري المعاصر باعتباره ديوان معاصر رصد كل تحولات الممارسة الشعرية الجزائرية التي اتسمت هي الأخرى بتكسير السائد والنمطي عبر إلباسه ثوب الحداثة الشعرية التي تجعل من سطر شعري سيد يتآمر على كامل الصفحة.

الشعرية احتفاءا بالبياض الشعري متعديا إياه إلى خرقه لقانون علامات الترقيم بنثرها نثرا عشوائيا لا يحتكم إلى نظام نصي، فلا حرج إذا أن تجد دواوين احتفت بعلامات الترقيم باعتبارها دوالا ناطقة تسهم في بناء الدلالة، لكن على عكس حضورها يتم تغييبها ومحوها من جسد القصيدة كأنها لم تكن يوما باعتبار محوها أيضا له بليغ الأثر في تكوين الدلالة المقصودة.

اعتبرت تجربة عاشور فني على صعيد الشكل والمضمون قفزة جريئة في تاريخ التجريب الشعري الجزائري من أجل تأسيس لانطلاقة جديدة في الكتابة الجزائرية، فهو من هؤلاء الشعراء الذين خطو بالتجربة الشعرية الجزائرية خطوات كبيرة إذ يتمظهر ذلك جليا في ديوانه "أخيرا... أحدثكم عن سماواته" الذي عرف فيه بحبه الجامح إلى اختراق السائد في الكتابة وذلك بدا ظاهر في عتبته النصية التي تجلت فيها ملامح المغامرة الفنية التي اتجهت بالعناية إلى العنوان الرئيسي للديوان، هذا ما سيتطرق إليه البحث في هذا الفصل التطبيقي الموسوم ب: **جماليات الفراغ في ديوان أخيرا أحدّثكم عن سماواته لعاشور فنّي.**

انطلاقا من سؤال مفاده: **فيما تجلت مواطن المغامرة الفنية لدى الشاعر في ديوانه هذا؟**

المبحث الأوّل: سيمياء العتبات النصيّة.

تماشياً وتطوّر الطباعة الإلكترونية التي أضحى يشهدها العصر وما تمدّه من تقنيات معاصرة في شتّى العلوم، كان لا بدّ للأدب أيضاً أن يلتفت إليه مستفيداً منه في سبيل خلق نصٍ موازي للنّص الأصلي مسهما بجانبه في تلاحم بينهما وبين المتلقي الذي يبحر في أعماقهما، مؤولا العلاقة الجامعة بينهما.

لتتعرف الساحة الأدبية على مصطلح جديد سمّي ب "العتبات النصيّة" التي أضحت "بمثابة رسائل مشفّرة، مضمّنة بعلامات دالّة ومعبّرة، ومشبّعة برؤى الكاتب، يغلب عليها الطابع الإيحائي، ومسنّنة بشفرةٍ لغويّة، يفكّكها المستقبِل، ويؤوّلها بلغته الواصفة"،[1] فلا يمكن للباحث أن يتجاوزها متناسيا إياها لما تزوّده من معلومات يستأنس بها في تحليله للمتن النصي، إضافة في إسهامها في تبنين العوالم الداخلية للنصوص سواء كانت أدبية أم غيرها.

في هذا المقام من الحديث عن العتبات النصية لا يمكن للبحث أن يتجاهل الحديث عن مهدها الأوّل بقوله أنها سلعة مستوردة من الغرب بحرفيّتها، أفرزتها الدراسات الغربية إذ "أولت الأبحاث والدراسات الغربيّة اهتماماً بالغاً بدراسة النّص الموازي، أو ما أسماه الناقد الفرنسي "جيرار جينات" بالعتبات".[2]

إذ يعدّ جيرار جينيت " من كبار النقّاد الذين ظهروا في العقود الأخيرة من القرن العشرين، وأوّل من خصّص كتاباً كاملاً حول العتبات النصيّة/ النصوص الموازيّة في كتابه (عتبات 1987م)".[3]

إذ ارتأى هذا الناقد الفرنسي أن "يوسّع منطقة الحفر والتأويل إلى مناطق حافة ومتاخمة للنّص، لأنّه رأى بانّ النّص/ الكتاب قلّما يظهر عارياً من مصاحبات لفظية أو أيقونيّة تعمل

[1] ياسمين فايز الدرديسي، العتبات النصيّة في شعر ابراهيم عبد الله "دراسة سيميائية"، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص26.

على إنتاج معناه ودلالته، كاسم الكاتب والعناوين، والإهداء".[1]

لتتمكّن الدراسة النقدية التي أجراها هذا الناقد تمنح للقارئ التجوال بين النّص ومناصه؛

فالمناص هو "كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جذار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منّا دخوله أو الرجوع منه...".[2]

أو هو "مجموع الإفتتاحات الخطابية المصاحبة للنص او الكتاب، من اسم الكاتب، والعنوان، والجلادة (jaquette)، كلمة االناشر، الإشهار، وحتى قائمة المنشورات، المكلّف بالإعلام، دار النشر...".[3]

وهكذا "أصبحت قراءة المتن مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما 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"[4]،

كأنها بمثابة عتبة الدّار التي لا يمكن لأحدٍ أن يدخل المنزل قبل اجتيازها، كما أنّها توحي إليه بل وتمدّه بصورة مصغّرة حول صاحب المنزل، الحال نفسه مع المتعاليات النصيّة التي أضحت تمثّل وجه المبدع وصورته الفنيّة.

---

[1] Gerard Genette, Seuils, p 7 نقلا عن، عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، (من النص إلى المناص)، تقديم، سعيد يقطين، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص27، 28.

[2] Phllipe Lane, la peripherie du texte, p9 نقلا عن، عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، (من النص إلى المناص)، ص44.

[3] Gerard Genette, Seuils, p10 نقلا عن، المرجع نفسه، ص44.

[4] بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، ط1، إفريقيا الشرق، 2000، ص21.

إضافة إلى ذلك أنها تفرض نفسها على الباحث الذي لا يمكن له تجاوزها باعتبارها "منظومة فكريّة أو ثقافيّة أو إيديولوجيّة أو دينيّة أو فلسفيّة، عتبة لا يمكن تجاوزها أو تهميشها، فحضورها مثقل بالمضمر والجلي، بالمعلن والمسكوت عنه".[1]

إضافة إلى ما تمدّه من معطيات أوّلية حول المتن النصي فقد انتهت "إلى تبنين يغاير كل تشكّل قبلي، عبر انفتاحها على لعبة الكتابة، وشعرية التمثيل البصري، كسرا لأفق التلقي ومن ثمّة سموق المعنى إلى اللا محدود".[2]

لتنفتح التأمّلات النصية على اللا نهائي من التأويلات التي يغوص فيها الباحث تائها بين العتبات الخارجية وعلاقتها بعتباتها الداخلية.

هكذا أضحت دراسة المناص بأنواعه شرطا ضروريا لا بد منه في دراسة الخطاب الشعري المعاصر، الذي قسّمه جينيت إلى قسمين: "النص المحيط والنّص الفوقي"،[3] وللتوضيح أكثر حول هاذين المفهومين لا بد من تعريفهما.

- النّص المحيط Peritexte: "كل ما يتعلّق بالمظهر الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف، كلمة الناشر...".[4]
- النّص الفوقي Epitexte: "ويندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج الكتاب، فتكون متعلّقة في فلكه كالإستجوابات، المراسلات الخاصة، والتعليقات، والمؤتمرات، والندوات...".[5]

---

[1] روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمّادي، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007/2006، دص.

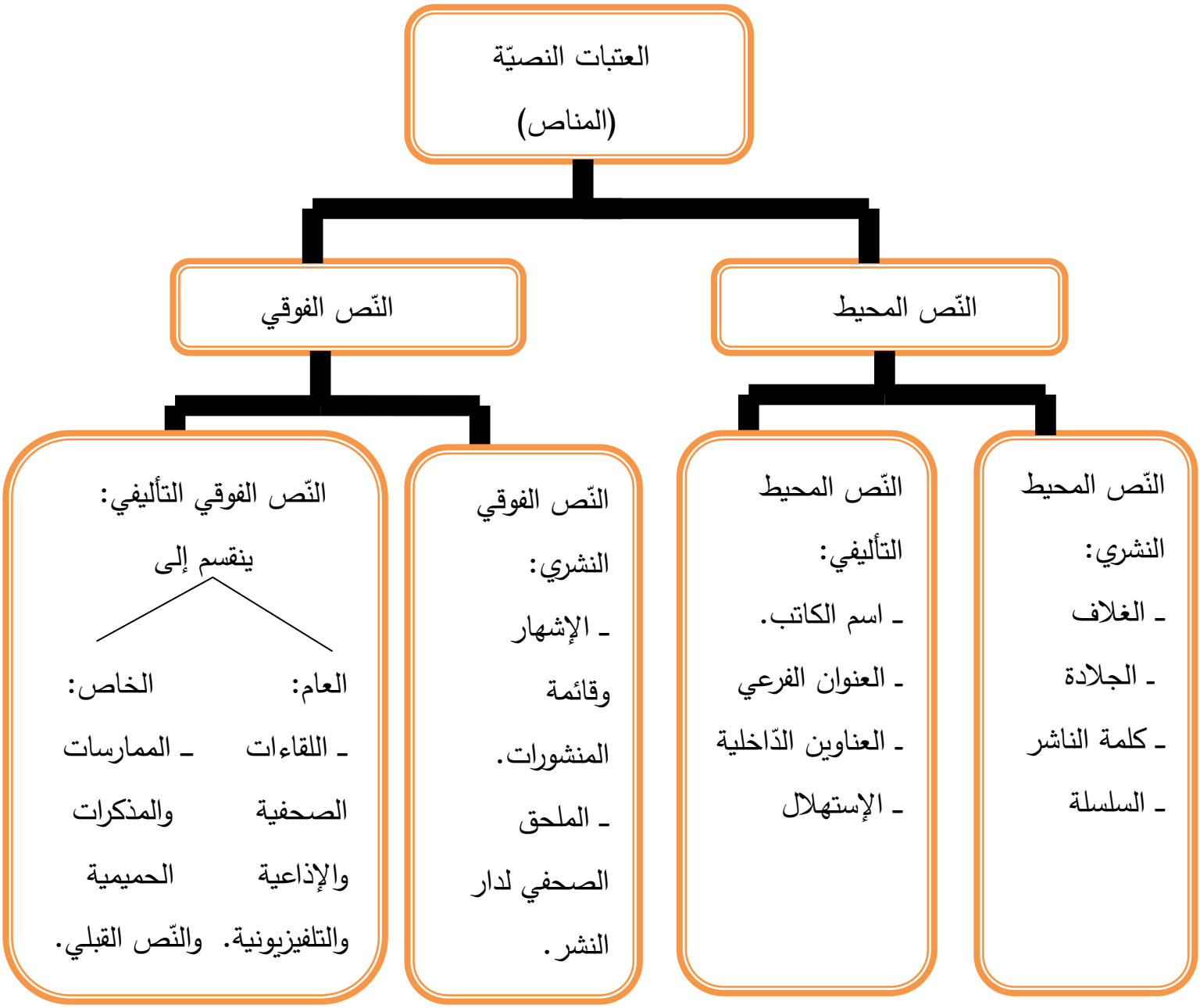
[2] وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر "محمد بنيس أنموذجا"، رسالة دكتوراه، كلية الأدب والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2013/2012 ، ص189.

[3] المرجع نفسه، ص49،50.

[4] المرجع نفسه، ص49.

[5] Gerard Genette, Seuils, p346,398 نقلا عن، الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، (من النص إلى المناص)، ص50.

وللتوضيح أكثر لا بدّ للبحث أن يختصر الأنواع والتقسيمات المناص بحسب ما وردت في كتاب عتبات لعبد الحق بلعابد في مخطّط يوضّح كالآتي:



مخطط توضيحي لتقسيمات المناص حسب جيرار جينيت حسب ما جاء في كتاب "عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص".[1]

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، "جيرار جينيت من النص إلى المناص".

بعد هذه الإلتفاتة القصيرة من البحث حول الأنواع والتقسيمات التي أفردها جيرار جينيت للعتبات النصيّة، يذهب البحث في قوله أن الخطابات المعاصرة احتفت كثيرا بهذه المغامرة الفنية، وبخاصة الخطابات الأدبية التي أضحى الباحث يشاهد لافتات إشهارية على عتباتها الرئيسية، التي تمثل أهمية كبرى بما تخزّنه من حمولات معرفة ودلالية.

ومن بين الدواوين التي تشتغل على جماليات العتبات النصيّة ما نجده في ديوان **أخيرا أحدثكم عن سماواته**، إضافة إلى أن أغلب العناوين التي نعثر عليها في هذا الديوان هي عناوين جسدت الرؤيا الفنية والجمالية للشاعر باعتباره شاعر التجريب والمغامرة ذلك ظاهر في عتبته النصية الأولى التي اختارها أن تكون أول لقاء بينه وبين المتلقي له، وليس أي تلقي وإنما هو تلقي بصري برع فيه الشاعر من وراء تشويقه للمبصر له، ما يجعله يوقن أن الشاعر سيخوض في ديوانه هذا لآليات التشكيل البصري.

من هنا تعطي دلالات العتبات النصية للديوان التأشيرة للبحث أن يبحر في أعماقها، ساعياً للكشف عن أسرارها الفنّية التي تفرّد بها الشاعر في مدوّنته هاته جاعلاً منها شهيّة تثير حواس المتلقي لتذوّقها، وتماشياً مع المعطيات والمؤشرات التي تمدّها لا بدّ للبحث ان يقف عندها دارسا إياها، محلّلا العلائق ومؤولا إياها بطريقة تشدّ انتباه القارئ لها، عبر عتبتين، أولهما: العتبات الخارجية، وثانيهما: العتبات الداخلية.

1. العتبات الخارجية:

إنّ أوّل ما يبصره القارئ في أي عمل كان عتبته الخارجية، متجسدة في عتبة الغلاف إذ هي من العتبات التي تصافح بصر المتلقي وأول ما ينتبه له، لتكون همزة وصل أو جسر تواصل وتلاقي بين القارئ وما يتضمّنه الديوان من العناصر الأساسية المكونة له.

والمتطلّع عبر عصور التأليف يلحظ انه لم يكن الكتّاب يهتمّون له وعن دور الغلاف في العمل لكن وبالتطور الذي شهده العصر ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطباعة الصناعية، والطباعة الإلكترونية والرقمية أبعاداً وآفاقاً أخرى".[1]

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينات من النّص إلى المناص، ص46.

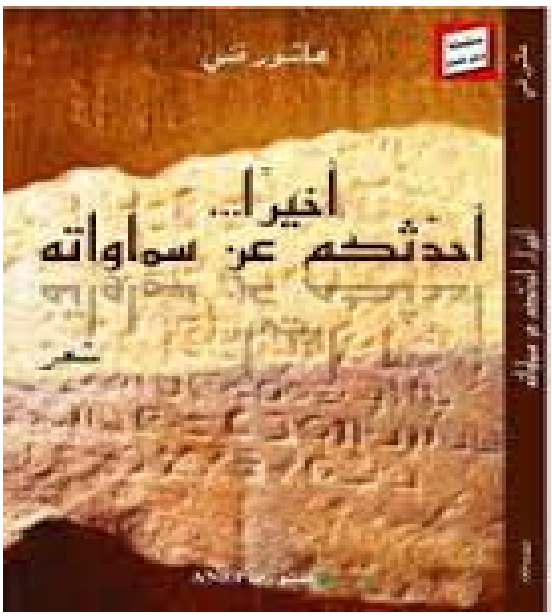
فلا يخفى عن القارئ أن علماء وأدباء العصر القديم أنّهم كانوا في غنا عن مزيّة العتبات النصيّة ودورها في إثراء المتن النصي، وذلك راجع إلى الركود التكنولوجي آنذاك، لكن و"مع التطور الملحوظ والتقدّم الذي شهدته الأشكال الطباعية في العصر الحديث، احتلّت جماليات صورة الغلاف ودلالتها جل اهتمام الكتّاب وعنايتهم، فالغلاف البوابة الأولى التي يحاول القارئ فتحها وقراءتها قراءة تحليليّة سيميائيّة، ليمتلك جسد النّص".[1]

هكذا أصبحت الدراسات الحديثة تهتم بالغلاف أيّما اهتمام فعدّته عنصراً هاماً من العناصر المكونة للنّص، باعتباره أول عتبة بصرية تضمن اللقاء التأملي والتأويلي بين طرفي العملية التواصلية المكونة من كاتب/قارئ، لما في ذلك من الفضول المعرفي الذي يبعثه الغلاف لقراءة متنه انطلاقا من رسوماته وتشكيلاته الفنيّة.

فأوّل تحليل ينطلق منه الباحث هي عتبة الغلاف مؤولا اللوحات الفنية التي رسمت عليه، والألوان والصوّر، كما يكمن ذلك في ديوان عاشور فنّي، الذي يعدّ شاعر التجريب إذ يكمن تجريبه الفني في مدوّنته المدروسة التي استعمل الغلاف فيها ليكون آداة تدفع بالمتلقي للولوج إلى عالم متنه النصي، ليصرف عنه كل التساؤلات التي صادفها في الغلاف أو بتعبير آخر هذا الإختلاف بين العنوان والغلاف يجعل القارئ يغوص في دلالات النص، ليفهم سبب هذه المفارقة التي حملها الغلاف.

للغوص أكثر في سبر أغوار عتبة الغلاف للديوان لا بدّ للبحث أن يعلّق عليها بعد أن يستشهد بها:

[1] ياسمين فايز الدرديسي، العتبات النصيّة في شعر ابراهيم عبد الله "دراسة سيميائية"، ص186.



ويمكن للباحث أن يمثّل للتصميم الخارجي للمدوّنة المدروسة بالجدول الآتي:

اسم المؤلف	عنوان الديوان	دار النشر	سنة النشر	المؤشر التجنيسي
عاشور فنّي	أخيرا... أحدّثكم عن سماواته	طبع المؤسّسة الوطنية للإتّصال الرويبة	2013	شعر

وبعد أن نظر الباحث متأملا في مدلولات الغلاف لا يخفى عنه أن الشاعر اهتم كغيره من الشعراء بعتبة الغلاف، إذ أنّ "تصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحياناً يكون المؤشّر الدّال على الأبحاث الإيحائية للنص".[1]

[1] مراد عبد الرحمان مبروك، جيويولوتيكا النص الأدبي، "تضاريس الفضاء الجزائري أنموذجا"، ص124، نقلا عن، فائزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة،2017/2016، ص302.

وكأي غلاف نجد اسم الكاتب ولقبه "عاشور فني" يترأس أعلى الصفحة، إذ ورد بخط أقل سمكا من العنوان لوّن باللون الأبيض، لكن كانت له الصدارة أن ورد في أعلى صفحة الغلاف متربّعاً على موقع استراتيجي له الصدارة في ذلك، وكأنه أراد أن يقول اسمي لا يليق به إلا العلو والرفعة، فلا يجيء أن يتوسّط الصفحة أو يأتي أسفلها، ذلك "للدلالة على الملكية، والإشهار لهذا الكاتب".[1]

إذ يعد إسم المؤلف عتبة من عتبات النص الموازي لا يمكن تجاوزه "لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيع تثبت هوّية الكتاب لصاحبه، ويحقّق ملكيّته الأدبية والفكرية على عمله".[2]

الشيء الملفت للنظر في الغلاف ما نجده من رسومات زيّنت الواجهة الأمامية للغلاف بصورة فنّية اكتست اللون الواحد "الأصفر" لكن بدرجات متفاوتة في الطبقات اللونية، يعلوهم اللون البني الداكن ثم يتوسّطهم اللون البني الفاتح الذي تضمّن رموز كتابية للغات أثرية غابرة، رسمت بدقّة لما لها من دلالة توحي أو تنبأ القارئ أنها لون الصحاري وما يجاورها في اللون من والرمال أو الصخور أو الأتربة الصخرية والكهوف، تكشف عن دلالة جمالية وإغرائية بهدف لفت انتباه القارئ، حيث تستوقفه محاولا تأويل العلاقة بينها وبين المتن النصي.

فلقد أثبتت الدراسات الحديثة وبخاصة الدراسات النفسية ما لألوان من أثر على بصر القارئ ونفسيّته، حيث "انزاح الشاعر الجزائري في تعاطه مع الألوان انزياحاً غير محدود وفقاً لتفاعلاته الرؤيوية معها؛ حيث تشكّلت كمحرّك لبنية نصّه الشعري، فجاءت كإشارة وتضمين في مرادفات تدلّ على معانيه في بلورة منطلقاته الفكرية، من خلال محاوراته التشكيلية والدلالية".[3]

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص61.

[2] Gerard Genette, Seuils, p41,42 نقلا عن، المرجع نفسه، ص63.

[3] محمد بلعباسي،، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015/2014، ص112.

نفسه ما استثمره عاشور فني لما للغة اللونية من دوراً هاماً في تجسيد تجربة الشاعر الرؤيوية ممّا يجعلها احد المفاتيح الهامة في فهم التجربة الشعرية والوصول إلى المغزى الكامن وراء النصوص.

أمّا في الواجهة الخلفية من لوحة الغلاف نجد صورة الشاعر مصحوبة باسمه، مرفقة أيضا بمقطع شعري مأخوذا من أوّل قصيدة له كانت بعنوان "أخيراً أحدّثكم عن سماواته" كما هي موضحة في الصورة أعلاه، ويمكن للبحث أن يدرس العلائق بينهما في عنصر كالآتي:

علاقة التفناغ مع الديوان:

ويمكن للباحث هاهنا أن يدرس العلاقة التكاملية أو الترابطية بين التفناغ*والديوان، فالشاعر أراد من خلل توظيفه للمقطع الشعري المرسوم في الواجهة الخلفية لعتبة الغلاف التي عرضت صورة عاشور فني وعرضت خمس أسطر تتراوح بين الطول والقصر تكلّم فيها الشاعر عن التفناغ وهذا ما يجعل القارئ يتأكّد بأنّ الديوان سيعرض قصائد عن التفناغ.

معطياً إياه هويّته البربرية ذلك بإمعان النظر والتأويل لمدلولات العنوان الذي ورد فيه حرف الهاء كضمير متصل، جاء تعبيراً عن أشياء غائبة متّصلة بكلمة سماوات، ما يجعل الباحث يسفر في البحث عن دلالات الضمير المتصل هذا، لتتسلّل مجموع التساؤلات فكر المتلقي إثر تلقيه عنوان المدوّنة، لكن كلّها تساؤلات يجيب عنها الغلاف الذي تضمّن رسومات التفناغ والعنوان الذي تحدّث عن سماواته، بتضافرهما الدلالي كعتبتين توحّدتا في سبيل خلق فنيّة وجمالية للديوان، إضافة إلى إسهامهما في بعث شرارة إيحائية تنبيها للقارئ، وهنا نستنتج العلاقة التكاملية بين العتبتين "عتبة العنوان" باعتباره "نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب وأول أعمال القارئ"[1]، و"عتبة الغلاف"، فرسوم التفناغ كمّلت ما

[1] الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذّامي، منشورات النادي الثقافي، جدّة، السعودية، ط1، 1985، ص236، نقلا عن، ياسمين فايز الدرديسي، العتبات النصيّة في شعر ابراهيم عبد الله "دراسة سيميائية"، ص51.

*التفناغ: واحدة من أقدم الأبجديات البربرية التي عرفها التاريخ، ويرجع ظهورها إلى ثلاثة آلاف سنة قبل ميلاد المسيح عليه السلام، كانت تستخدم في شمال إفريقيا، شهد على وجودها النقوش والكتابات الموجودة في الصحراء الكبرى.

نقص من العنوان ولم يكن الغلاف بمنأى عن العنوان، وطبقاً لهذا التناغم والتكامل بينهما لم يوضع عبثاً بل كلا العتبتين تضافرتا لتشكلان فكرة واحدة تقدّمها إلى المتلقي.

لكن الملفت للنّظر في رصد العلاقة التكاملية التي تربط بين التفناغ والديوان، لا يخفى على الباحث في هذه المقام من البحث أنّ الشاعر إن جمع وآلف بين المفهومين السابقين، جعل من بوابة أخرى في الغلاف جسّدت الجدل والتناقض بينهما، إذ يتفق العنوان والغلاف في جانب ويختلفان في جانب آخرهذا ما سيرصده البحث في العنصر الموالي.

علاقة العنوان بالغلاف:

وقبل الخوض في اسكناه مزالق التناقض والتباين بين العنوان والغلاف الرئيسي للبحث فرصة الإطلالة على أهمّية العنونة في الخطاب الشعري المعاصر، إذ "يعد العنوان من بين أهم عناصر المناص (النص الموازي)".[1]

إذ "أصبح العنوان عتبة مهمة من عتبات النّص، يولج منه إلى عالمه النّصي، فهو الرسالة الأولى أو العلاقة الأولى التي تصلنا ونتلقاها من ذلك العالم بصفته آلة لقراءة النّص الشعري، باعتبار النّص الشعري آلة لقراءة العنوان والنّص وعلاقة تكاملية".[2]

عاشور فنّي شاعر معاصر هو الآخر، لم يغفل الدور الفعّال الذي تتيحه النونة النصيّة لعمله الإبداعي، لتأتي عتبة العنوان متصدّرة هي الأخرى لعتبة الغلاف ـ بعد عتبة اسم الكاتب ـ بهيبتها اللغوية والإيحائية لما تمدّه للقارئ من تأويلات أوّلية تساعده في سبر أغوار النص، إذ يعد "العنوان من أبرز العتبات النصيّة الموازية لأي عمل أدبي، فهو عتبة نصيّة خاصة، كثرت الدراسات حوله".[3]

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص65.

[2] رضا عامر، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلّة الواحات للبحوث الدراسات، جامعة ميلة، المجلد7، العدد2، 2014، ص125.

[3] حبيبي بلعيدة، شعرية العتبات في ديوان "أسفار الملائكة" لعز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير، كليّة الآداب واللغات، جامعة ممّد خيضر، بسكرة، 2014/2013، ص62.

فحداثة الكتابة لم تجتهد في الشكل البنائي للقصيدة وما يلحق به من إيقاع ودلالة فحسب؛ بل تجاوزت ذلك إلى حداثة العنونة باعتبارها إحدى الدوال الناطقة من أجل سبر أغوار النص باعتباره رسالة دالّة موحية ومعبرة بل هي هوية النص ولوحته الفنية التي يشتهيها القارئ كأول عتبة نصية يقف عندها في تحليله.

فالعنونة النصية هي أولى العتبات التي يقف عندها القارئ مصطدما بصره بتلك الرسالة المصغرة التي اختزل فيها الشاعر مكنونات ديوانه محاولا الولوج إلى العالم النصي انطلاقا من فك شفراته فهو "رأس العتبات وعليه مدار التحليل، إذ لا ولوج إلى النص إلا من خلاله، فهو أشبه بعتبة المنزل التي تربط الداخل بالخارج".[1]

لتأكد الممارسات الحداثية أن الشاعر أفرد للعنونة النصية اهتماما بالغا يلحظه المتلقي في الدواوين المعاصرة، باعتبار أن العنوان وجه الكاتب وثمرة جهده التي تكون أول محطة لقاء بين عمله والمتلقي له إذ يعتبر أكبر "ما في القصيدة، إذ له الصدارة ويبرز متميزا بشكله وحجمه، وهو أول لقاء بين القارئ والنّص".[2]

ويمكن للبحث أن يستعين "في تحقيق العملية التواصلية للعنوان بالخطاطة التي وضعها "ياكبسن" للعملية التواصلية عامة".[3]، التي تتكون من عناصر ثلاث أساسية من: مرسل، مرسل إليه، والرسالة.

إذ يمكن وضع "خطاطة تواصلية عنوانية مماثلة لسابقتها، لتكون اطرافها: المعنون (المرسل/الكاتب)، والعنوان (الرسالة)، والمعنون له (المرسل إليه/القارئ)".[4]

---

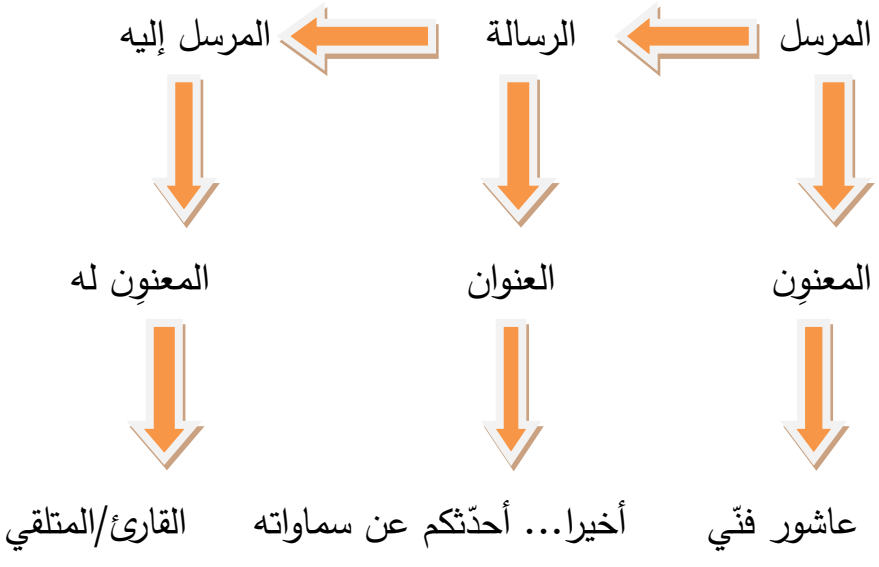
[1] حبيبي بلعيدة، شعرية العتبات في ديوان "أسفار الملائكة" لعز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير، كليّة الآداب واللغات، جامعة ممّد خيضر، بسكرة، 2014/2013، ص12.

[2] عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، جانفي، 2008، ص11.

[3] R, Jakobson, Essais de Linguistique, P214 نقلا عن، عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص13.

[4] المرجع نفسه، ص72.

ويمكن للبحث ان يطبق على عنوان أخيرا أحدثكم ع سماواته للعناصر الفاعلة في العملية التواصلية له استنادا لهذا القول كالآتي:



مخطّط توضيحي لعناصر العمليّة التواصليّة للعنوان.

بعد هذه الإلتفاتة من البحث حول أهميّة العنونة في الخطاب الشعري المعاصر ووضعه خطاطة تبيّن الأطراف الفاعلية في العملية التواصلية للعنوان، يلج مباشرة في سبره لأغوار المفارقة بين الغلاف والعنوان، فالعنوان وكما استشهد البحث بصورته سابقا، وانطلاقاً من تحليل وتأويل دوالّه اللسانيّة التي انتقاها الشاعر لتكوّن صورة حسنة عن إبداعه الفنّي **أخيراً أحدّثكم عن سماواته**، يمضي البحث مؤوّلاً للتناقض والتنافر بين العنوان والغلاف؛ لكن قبل ذلك للبحث فرصة التأمّل في مدلولات العنونة النصيّة للديوان، بما تحمله من إيحاءات تصدّرتها كلمة "أخيرا" التي شاء الشاعر أن جعلها فسحة تأمّل وتأويل، يستشعر منها الباحث التنهّد والألم بعد صراع طويل من الكبت، لتتأتّاه مكنة البوح أخيرا في مدوّنته هاته، لكنه يعود مرّة أخرى إلى قوقعة الإنغلاق والصّمت تاركاً مكانهما نقاط حذف جسدنت انفتاحه على مغامرة المحو والبياض الشعري، صمت لأنّ ذاته الشاعرة أيقنت بعد أن راودها بعض الشّك أنّ الكلام لن يشفي غليل روحه ولا يعطي حقّ حسّه من الوصف، ثم تتوالى الدوّال اللسانية إلى كلمة أحدّثكم التي أصلها من الفعل "أحدّث"، فالشاعر في موقف من السرد القص لما يحمله الفعل من دلالة السرد، سيحدّثنا إذا عن أشياء لم يسبق لأي شاعر وأن خاض فيها، سيحدّثنا عن سماواته، فأيّ قصّ سيقصّها علينا الشاعر؟ عن سماواته، إذا لربّما الشاعر ذو

نزعة صوفية سيحدّثنا عن السماوات التي هي ملك للمولى عزّ وجلّ دون غيره، هذا ما يأمله القارئ بل وينتظره عندما تنفتح شهيّته على قراءة العوالم النصية للمدوّنة، لكن سرعان ما تتلاشى تأمّلاته وتأويلاته إذا ما أمعن النظر في صورة الغلاف التي اتخدت من صورة الصحراء قاعدة لها؛ فالسماء زرقاء والمناسب أن يعبّر الغلاف من مدلول العنوان فيأتي لون الزرقة أو ألوان بدرجة الأزرق لكن وجدنا العكس تماماً، لأنه اشتمل على ألوان الأرض لون الرمل في الصحراء في صورة فنّية موحيّة، متّخذة من التشكيل البصري ركيزة لها، وفي هذا السيّاق 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]

فالتشكيلات البصرية التي جسدنها عاشور فنّي على غلافه تجعل المتلقي يعيش هذه المفارقة ويتساءل عن سببها، فالعادة أو المعتاد أن يترجم الغلاف أو يعبّر عن دلالة العنوان وما يناقضه؛ في حين هنا ذكر العنوان السماء فعبّر الغلاف عن الأرض.

وتكمن المفارقة في تجسّد الصراع عن لوحة الغلاف أولاً لينتقل إلى القارئ ويجعله يعيش هذا الصراع ويبحث عن سببه، لأن الإختلاف بين السماء والأرض لا يمكن فعلاً في لونيهما بل يختلفان ويتفارقان في عّدّة أمور ترتفع السماء وتسموا في حين تنخفض الأرض، فالماء ملك للمولى عزّ وجلّ دون غيره، إذ تمثّل النقاء والصفاء والعالم المثالي، أمّا الأرض فعكس ذلك تماماً، فهي أرض الرذيلة والشّر والمعاصي ولو لم تكن كذلك لما عوقب آدم وزوجته حوّاء عليهما السلام تكفيراً عن خطيئتهما، أن أنزلهما المولى عزّ وجلّ إلى أرض الصراع والنزوات والشهوات الدنيوية.

لكن إن أمعن الباحث التأويل في الإيحاءات التي يمدّها الغلاف والعنوان لن يخفى عنه أن الشاعر أراد من هذا التباين أن يكوّن صورة أوّلية عن الإنسان الأمازيعي القديم

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

والحياة التي كان يحياها والمتمثّلة في طبيعة كانت أرضه صحراء قاحلة تتمادى في اللا محدودية من الإمتداد شأنها شأن الكون بل والسماء التي كانت فضاءا لهذا الإنسان، فمن تحته صحراء ومن فوقه سماء لا يتنهياء، جاعلاً من رموز التفناغ تلك دلالة على أنّ الهاء الموصولة بكلمة سماواته تعود عليها.

فصحيح هي مساكشة من الشاعر لكنّها جسدنت وبقوة فحوى الديوان بقوّة من خلل تضافر دواله اللسانية مع رموزه ودلالات كل منهما، سواء بالتكامل أو بالمفارقة.

2. **العتبات الداخلية:** وأرى أنّه يتحتّم على البحث الوقوف على العتبات الداخلية للديوان لدراسة العلاقة بينهما، ف"العناوين الداخلية، عناوين داخل النّص كعناوين مرافقة أو مصاحبة للنّص".[1]

نفسه ما يتوصّل إليه الباحث المتطلع على الديوان وبخاصة القصيدة الأولى لا يخفى عنه أن سماوات عاشور فني أفرد لها تسع قصائد تندرج ضمن القصيدة الأم **أخيرا أحدثكم عن سماواته** التي اختار أن يجعل عنوانها عنوان الديوان بذاته "**أخيرا أحدثكم عن سماواته**" التي ابتدأها من صفحة 5 إلى الصفحة 28 من الديوان ويقول في مطلعها:

كان لا بد من مبتدأ

كان يلزمني لغة من نثار الكواكب

يلزمني متكأ

خارج الأرض كي أستطيع استراق اللغات

وآتيكم بالنبأ[2]

ثمة ما يشير أن الشاعر دائم البحث والتنقيب عن لغة أكثر حداثة وحمولة لما تحمله روحه باعتباره شاعر معاصر واكب الراهن بتقلباته وتعقد قضاياه، فهو يناشد المستحيل بصبوه نحو وجود متكأ له خارج الأرض كي يجد فيه لغة ليس لها وجود أصلا،

[1] Gerard Genette, Seuils, P312 نقلا عن، عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النّص إلى المناص، ص125.

[2] عاشور فني، أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، المؤسّسة الوطنيّة للإتّصال، الرويبة، 2013، ص5.

وما يؤكد إلحاح الشاعر عن ضرورة بحثه عن لغة جديدة تعبيره بكلمة ***يكفطى*** التي تحيل إلى الحتمية في وجود لغة خيالية.

ولإزالة بعض الغموض والالتباس حول سماوات عاشور فني ينبغي للبحث استدعاء حديثه عن فحوى قصيدته الأولى التي تبنت عشرة قصائد كما سبق الذكر لها مستشهدا بمقطع شعري لربما له الفضل في إزالة الضبابية حول الموضوع فيقول:

كان لا بد من ألق التفناغْ

لأبدأ تقويم ميلاده

ومخطط هجراته

وانتصاراته

كان لا بد من دورة فلكية[1]

فهذا المقطع الشعري لأهميته البالغة في تكوين الصورة جعله الشاعر على لوحة غلافه الخلفية، فالشاعر في هذه القصيدة يحدثنا عن التفناغ وهي الكتابة الأمازيغية القديمة باعتبارها أداة مهمة عبّر عنها بتكراره لكلمة ***إلك*** التي تحيل إلى تأزم حالته وهو يتحدث عن سماوات رجل التفناغ طالبا إعادة قراءة تاريخه بفهم تقويم ميلاده ومخطط هجراته وانتصاراته. ثم يواصل الشاعر في وصفه لرجل التفناغ في صورة خيالية ملحمية فيقول:

كان يمشي فيتقد الصخر

يجري فتتسع الأرض

يغرز رايته في الأفقْ

ثم يمضي

فتمضي الطرقْ[2]

فكأن هذا الرجل البربري القديم رجل ملحمي فطموحه واسع كاتساع الأرض، خالد في تاريخ البشرية بهامته الممشوقة التي تغرز رايته في أفق كل مكان قصده، ليمضي

[1] عاشور فني، أخيرا ... أحدثكم عن سماواته ، ص7.

[2] المصدر نفسه، ص9.

فتمضي الطرق أمامه فهو رجل مكافح لا يعود إلى نقطة أبدا قبل تحقيقه لانتصاراته وطموحاته.

لا يعود إلى نقطة أبدا

هو يمضي فقط[1]

فرجل التفناغ رجل يمضي قدما نحو المجهول لسبر أغواره لا يعود إلى نقطة أبدا بل يمضي فقط نحو الجديد وكأنه شبيه بالشاعر المعاصر الذي لا يكتفي بما أنجزه بل هو دائم البحث والتنقيب عن آليات أكثر حداثة من تلك التي خاض فيها وكتب بها.

ثم يمضي الشاعر في وصفه لرجل الصحراء بتدقيق غير متقشف فيه فيقول عنه:

كان يخرج من صخرة الوقت

ممتشقا وردة الرمل

سيماؤه الزرقة الأبديه

بحره الوهم في حرقة الفلوات

وأنثاه سيدة الأبجديه

هو لا مشرقي ولا مغربي

ولا بين هذا وذاكْ[2]

فرجل الصحراء هو حالة الإنسان الأولية والبدائية خارج من دائرة الوقت والتأريخ فهو متجدر متأصل عبر العصور، معروف بزرقة سمائه الأبدية، هويته ثابتة لا تتغير فهو لا مشرقي ولا مغربي ولا بين هذا وذاك، ما يميزه كونه رجل مغوار وباسل فكان يغطي الكواكب تحت عباءته، فتمر القرون وتنتصر البشرية.

كان يحمل سيف الرؤى

ويغطي الكواكب تحت عباءته

فتمر القرون

[1] عاشور فني، أخيرا ... أحدثكم عن سماواته ، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص15،14،13.

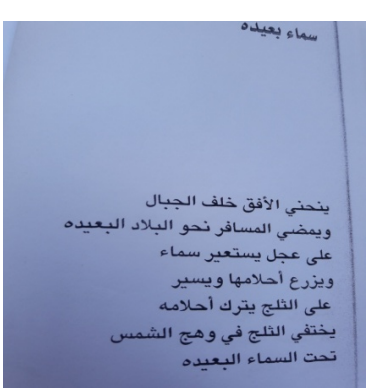
وتنتصر البشرية[1]

ليكمل الشاعر وصفه لرجل الصحراء برصد بطولاته وصفاته الشجاعة في قصائد ديوانه التي أتقن فيها المراوغة بين المكتوب ولا مكتوب بجدلية جمالية تقول للصمت ها هنا نصيبك من الصفحة الشعرية فقل ما شئت دون توقف وأفصح دون تردد ولك لغة تفصح بها إن مللت من السكوت.

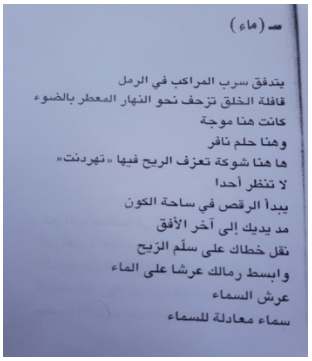
كما أنّه لا يخفى على قارئ الديوان أنّ هناك ظاهرة أخرى أكسبت الديوان بعداً حداثياً هو استخدامه عشرة عناوين فرعية تتدرج تحت العنوان العام "أخيرا أحدّثكم عن سماواته" فلقد عدّد الشاعر تسع سماوات والواقع أن السماوات سبع لا تسع فلماذا جعلها تسع؟ وما دلالة رقم تسعة عند الشاعر؟ ولماذا لم يجعلها أقل أو أكثر من تسع؟ وأتممها بعنوان أخيرا وكأنّه أتمم المنجز الموكل إليه في حديثه عن سماوات رجل التفناغ، فجعل من كلمة "أخيرا" التي ابتدئ بها العنوان العام خاتمة آخر قصيدة من سلسلة قصائد سماواته، لينبّه القارئ أن الشاعر قد سينتقل إلى سرد مغاير غير السماوات.

وللتدليل أكثر كان لا بدّ أن يستشهد البحث بعناوين القصائد التسع التي أفردها الشاعر للحديث عن سماواته كالآتي:

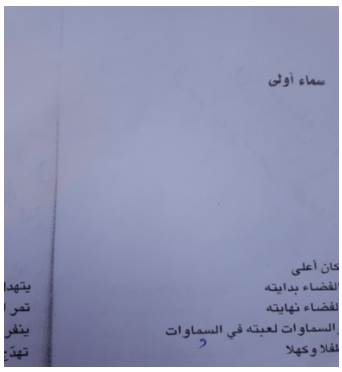
[1] عاشور فني، أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص16.


سماء بعيده

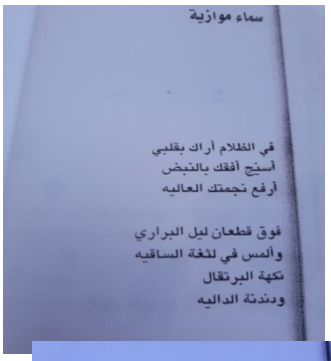
ينحني الأفق خلف الجبال
ويمضي المسافر نحو البلاد البعيده
على عجل يستعير سماء
ويزرع أحلامها ويسير
على الثلج يترك أحلامه
يختفي الثلج في وهج الشمس
تحت السماء البعيده


س (ماء)

يتدفق سرب المراكب في الرمل
قافلة الخلق تزحف نحو النهار المعطر بالضوء
كانت هنا موجة
وهنا حلم نافر
ها هنا شوكة تعزف الريح فيها «تهردنت»
لا تنظر أحدا
يبدأ الرقص في ساحة الكون
مد يديك إلى آخر الأفق
نقل خطاك على سلّم الرّيح
وابسط رمالك عرشا على الماء
عرش السماء
سماء معادلة للسماء

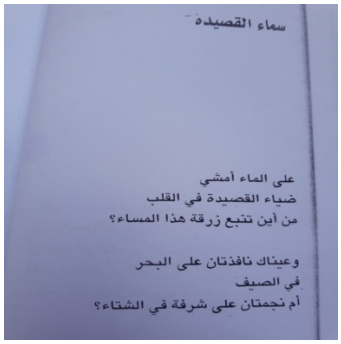

سماء أولى

كان أعلى
الفضاء بدايته
الفضاء نهايته
السماوات لعبته في السماوات
ثقلا وكهلا


سماء موازية

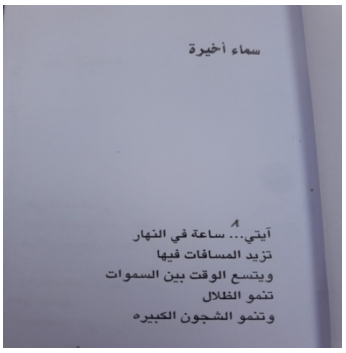
في الظلام أراك بقلبي
أسيّج أفقك بالنبض
أرفع نجمتك العاليه

فوق قطعان ليل البراري
وألمس في لثغة الساقيه
نكهة البرتقال
ودندنة الداليه

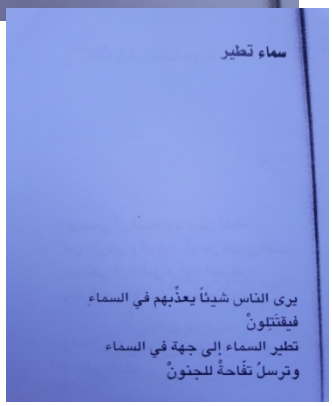

سماء القصيدة

على الماء أمشي
ضياء القصيدة في القلب
من أين تنبع زرقة هذا المساء؟

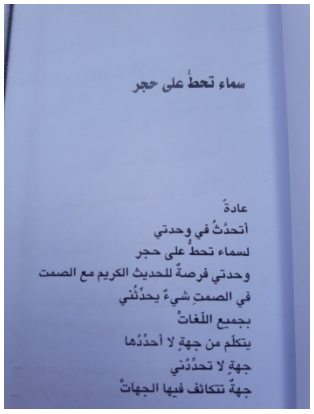
وعيناك نافذتان على البحر
في الصيف
أم نجمتان على شرفة في الشتاء؟


سماء أخيرة

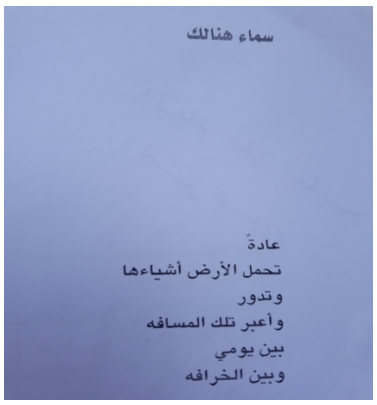
آتي... ساعة في النهار
تزيد المسافات فيها
ويتسع الوقت بين السموات
تنمو الظلال
وتنمو الشجون الكبيره


سماء تطير

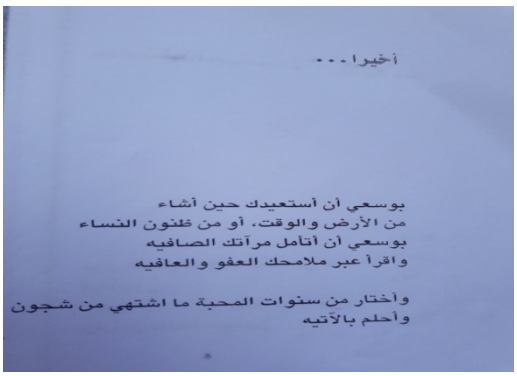
يرى الناس شيئاً يعذّبهم في السماء
فيقتتلونْ
تطير السماء إلى جهة في السماء
وترسلُ نَفّاحةً للجنونْ


سماء تحطُ على حجر

عادةً
أتحدّثُ في وحدتي
لسماء تحطُ على حجر
وحدتي فرصةٌ للحديثِ الكريم مع الصمت
في الصمتِ شيءٌ يحدّثُني
بجميع اللّغاتْ
يتكلّم من جهةٍ لا أحدّدُها
جهةٍ لا تحدّدُني
جهةٌ تتكاثف فيها الجهاتْ


سماء هنالك

عادةً
تحمل الأرض أشياءها
وتدور
وأعبر تلك المسافه
بين يومي
وبين الخرافه


أخيرا ...

بوسعي أن أستعيدك حين أشاء
من الأرض والوقت، أو من فتون النساء
بوسعي أن أتأمل مرآتك الصافيه
واقرأ عبر ملامحك العفو والعافيه

واختار من سنوات المحبة ما اشتهي من شجون
وأحلم بالآتيه

1

الملفت للنظر أن الشاعر كسر الهيئة الخطية فكانت له تسع سماوات على غير المعتاد ما تجعل المتلقي النمطي في حيرة وارتباك بسبب تجاوز الشاعر للمألوف، عبر

[1] عاشور فنّي، أخيرا... أحدّثكم عن سماواته، 18...50.

انفتاحه على ثقافة العتبات النصية جاعلا من العناوين الفرعية لقصائد الديوان عناوين تأملية، مضمرة في بنيتها تستدعي الوقوف عندها تأملا وتفسيرا وربطا بينها وبين متنها النصي ونلاحظ ذلك في في مجمل عناوين قصائد ديوانه فأغلبها جسدت الرؤيا الجمالية له: **شيء تكسر في مكان، قلبي يحدثني، ضفتان لغزة، المرايا تخون، القطرة، حوريّة، أبو نواس كيف أصبحت شاعرا، صاحبي لا يحب النكت.**

فنوّع في تركيبتهم من حيث الطول والقصر، على سبيل التمثيل قصيدة "حورية" التي اكتفى فيها الشاعر بأن يجعل من اسم علم مؤنث عنوان القصيدة دلالة على أنّه سيحدّثنا على ذات مؤنّثة واصفاً إيّاها بصورة ملحميّة بطوليّة.

"إنها 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".[1]

هكذا يمضي الباحث في سبره لأغوار العتبات الداخليّة دون الأخذ باعتبارات المؤلف إلى أن يصل إلى قصيدة "القطرة" خارقاً بذلك أفق انتظار هذا القارئ النمطي الذي خيّل له أن الشاعر سيتحدّث فقط عن سماواته، فما محلّ القطرة إذا من هذه السماوات؟

فلا يخف على القارئ أن الشاعر جعل من عناوين ديوانه فسحة للتأمل الدلالي بطول دوالها اللسانية على عكس سابقتها فمثلا لو أخذ البحث قصيدة "شيء تكسر في مكان" لسافر الباحث في قطار من التساؤلات حول فعل الكسر والمنسوب إليه، نفسه لو تحدّث البحث عن قصيدة "قلبي يحدثني" عن ماذا سيحدث هذا القلب صاحبه؟ وصولاً إلى العتبة النصية الأخيرة "صاحبي لا يحب النكت" التي تحرّض الفكر التأملي للباحث ليقول: من ذا لا يحب النكت؟ أم أن هذا الصاحب لا تروق له النكت...؟.

هكذا قد يكون الشاعر قد جعل من العتبات النصية الداخلية عناوين تأملة تثير التشويق والفضول المعرفي.

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

والمتأمل بعين واعية في العنونة الداخلية للديوان لا يخف عنه أن الشاعر لجأ إلى تقنية أخرى جعلت من العنوان العام للديوان يتصدر جميع قصائد في أعلى يمين الصفحة، إذ "تكشف القراءة المتأملة في الدواوين الشعرية الجزائريّة المعاصرة الصادرة خلال العشريتين الأخيرتين خاصة، بروز ظاهرة تكاذ غالبة ومسيطرة على فعل العنونة... حيث نلاحظ انسحاب العنوان الفرعي (عنوان قصيدة معيّنة) على عنوان العمل كلّه".[1]

لكن الملفت للنظر غيات نقاط الحذف لتحلّ محلّها فاصلة، وكأنه أراد أن يقول: أنا الآن أتكلّم، أصف، فلا حاجة لي بنقاط الحذف التي تصدّرها العنوان وكأن كل قصائد ديوانه أجملها في نقاط الحذف، لكنه في المتن النصي لا حاجة له بها فهو في دائرة من البوح التي حاجتها بالفاصلة لاكمال السرد لا بنقاط الحذف،

وإذا ما أبحر القارئ في أعماق المدوّنة وخاصة العلاقة بين البياض الشعري الذي عمد إليه الشاعر في عتبة العنوان التي تنبّه القارئ أنّه يخوض في مغامرة المحو الشعري، لكن سرعان ما يتأكد القارئ من هذا الأمر أو تحدث له خيبة انتظار بمجرّد تصفّحه المدوّنة بكيفيّة توزيع النصوص على صفحات الديوان (فراغ/سواد) متّخذا من هذه التقنية البصرية وسيلة للتعبير عن التفناغ.

هذا ما سيفرد له البحث عنصراً حول جماليات البياض الشعري في الخطاب الشعري المعاصر المجسدن في هذه المدوّنة المدروسة، التي شاء صاحبها أن جعلها مسرحاً للمغامرة الشعرية.

المبحث الثاني: الفراغ و تشكل الدلالة.

الكتابة الشعرية هي ذلك الخلق الفني الجمالي، الذي لا يكف عن مواكبة متغيرات الراهن بتفصيلاته، فهي مغامرة تجريبية تمنح للشاعر المعاصر فرصة المغايرة والإبداع،

[1] زهيرة بوفلوس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة سر من رأى، المجلد 21، العدد40، 11 شباط، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2015، ص249.

نفسه ما منحته للشاعر الجزائري عاشور فني الذي حضر التجريب في جل قصائده شكلا ومضمونا فهو شاعر دائم الإشتغال على التجريب في دواوينه خاصة ما تجلى في الديوان المدروس **أخيرا... أحدثكم عن سماواته** الذي عرف فيه بتلاعبه بالأسطر والكلمات الشعرية على فضاء الورقة وفق جدلية البياض الشعري والسواد، متبنّية هذه الجدلية أيضا تقنية بصرية أخرى تندرج ضمن التشكيل البصري التي تعرف بلعبة الثبت والمحو لعلامات الترقيم في القصيدة المعاصرة، ليكون القالب الشعري نتاجا لملامح تجربته الشعورية.

فالتجربة الفنية لعاشور فني جسدت فلسفته الشعرية كشاعر معاصر التفت إلى تقنيات جديدة في الكتابة منتفيا بذلك لكل تهيئ مألوف، إذ جسد ديوانه هذا ظاهرة حداثية كسرت الشكل النمطي في تلقي القصيدة لما احتواه من آليات بصرية وظفها بفنية عالية.

إن هذا الأمر هو ما تصبو إليه هذه الدراسة بتقفي أثر التجلّي الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر متمثلاً في الديوان المدروس باعتباره من بين الدواوين الجزائرية المعاصرة التي رصدت التحولات الفنية في تلقي القصيدة إذ يعد "التحول الأول الذي وقع في التلقي المعاصر للشعر هو اشتراك البصر مع السمع مع العقل في الفهم المتكامل للنص الشعري والداخل النصي مع الخارج النصي".[1]

استثمر الشاعر الجزائري تجربة الاشتغال على الفضاء البصري في مختبر القصيدة، محققا فرادة داخل المعمار الهندسي، الذي حطم قلاع البناء التقليدي الذي فرضته النمطية التقليدية فالصوت "لم يعد المسيطر على النص الشعري الجزائري المعاصر، بل أصبح البياض أو بالأحرى الصمت هو الذي يشكل الجزء الأكبر من النص".[2]

---

[1] محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر، نماذج شعرية جزائرية معاصرة، الملتقى الدولي الخامس، السمياء والنص الأدبي، جيجل، ص541.

[2] محمد الصالح خرفي، التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، ص86، نقلا عن،عيسى خليفي، الكتابة الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2017/2016، ص71.

وللتدليل أكثر حول ما ذكر كان لابد للبحث أن يقسّم لعنصرين أساسيين لدراسة تقنية التشكيل البصري الممارسة على الديوان كالآتي:

1. لعبة البياض والسواد.

إن المتتبع لديوان الشاعر سيكون أول تلقي بينه وبين القارئ ابتداء مجمل القصائد بصمت الشاعر تاركا بياضا منتشرا شاقوليا بين عنوان القصيدة وبداية سطرها الأول، ما يجعل القارئ يصغي إليه بعينيه متسائلا عن الدافع الذي أحال به أن يترك مسافات بيضاء وكأن الديوان يؤثث لهبة الفراغ. "إن التلقي المعاصر للشعر العربي أصبح يعتمد على العين المجردة، لا على السمع، لأن الخطاب الشعري لم يعد كلمات وأفكار فقط، بل أصبح يشمل عناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر لفهم النص وفهم التشكيل الخطي المرافق الذي أصبح ذا دلالات عميقة لأن المكان الذي يكتب فيه النص وطريقة كتابته على البياض أصبحت تدخل في تحديد معناه وتأطير مساره".[1] الأمر نفسه ما سعى إليه الشاعر وهو يعمد إلى تخريب رتابة المشهد لقواعد الكتابة المألوفة التي تقضي بامتلاء القصيدة لا إفراغها، مصورا من ورائها مكنوناته وقدرته في خرق السائد والإتيان بالبديل النصي له، إذ إن أول ما يبصره القارئ صمت الشاعر الأبيض المؤطر ضمن فضاء خال من الدوال اللسانية مستبدلا الكلام بالصمت وما على المتلقي إلا أن يستنطق فوهة الفراغ تلك لربما يصل إلى فحواها المقصود، ثم إن الشاعر عرف في ديوانه هذا بتخصيصه الجزء العلوي من الصفحة الشعرية للصمت أما الجزء السفلي للسواد الذي يتراوح بين كثافة الأسطر الشعرية وقلّتها؛ وكأن الشاعر بتقنيته هذه أراد أن يقول لنا أن الفضاء العلوي هو فضاء لا نهائي لأن الصمت غير مختوم بأسطر تجعله نصا مغلقا، على عكس الفراغ الذي تنفتح فيه الدلالة على اللامحدود، فهو نص يمتد بامتداد الفضاء نحو لا مجهول.

[1] محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر، ص550.

وبالرغم من البياض النصي الذي احتل ديوان عاشور فني لا بد للبحث أن يستشهد بأسطر شعرية احتفى فيها الشاعر بثقافة الفراغ، ينبغي للبحث أن ينتقي أبلغها في التمثيل ابتداء من قصيدته الأولى "أخيرا أحدثكم عن سماواته".

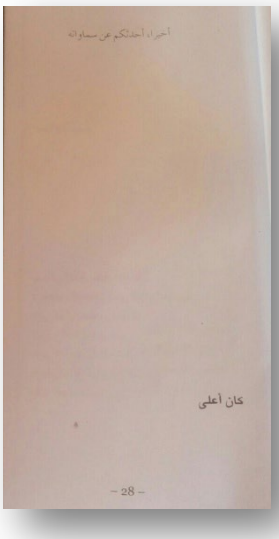
> يأخذ البياض الشعري نصف مساحة الورقة الشعرية وكأنها صورة بكماء خالية من الدوال اللسانية التي سيطر عليها المحو في معظم قصائد الديوان التي تبدأ بصمت الشاعر.

جوهر خالص هو
بل حالة أولية[1]

إن نصوص هذا الديوان تستثمر البعد البصري، وتجعل منه مرتكزا هاما، فالسطران الشعريان اشتغلا على هندسة الفراغ إذ أنهما تربعا على كامل الصفحة الشعرية مبتلعة السواد بصمت فارغ مفرزة من صمتها خمس كلمات فقط في سطرين لا أكثر.

ويقول أيضا في موضع آخر في سطرين شديدي القصر:

في انتظار بدايته
يتشكل ماء وظلا[2]



هذا دليل على اعتناء الشاعر بالمضمون على مستوى الصفحة التي طرحها في شكل بياض، فالبياض بتجليه واختفائه يسهم في بناء الدلالة وتحديد مسار النص.

ليبلغ الصمت ذروته في آخر قصيدة "أخيرا أحدثكم عن سماواته" جاعلاً من كلمتين سيدتين على كامل الفضاء الطباعي للصفحة الشعرية مثلما هو واضح في الصفحة.

[1] عاشور فني، أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص24.

فالشاعر قد غيب في قصيدته هذه وبالضبط آخر مقطع منها الذي طرحه في شكل بياض، ففي الكلام تغيب الدلالة المرجوة بحرارتها وتواترها وتأزم حالتها، هذا ما آمن به الشاعر في ديوانه هذا ليمنح السلطة للصمت قول ما عجزت الدوال اللسانية عن البوح به، إنها لغة الصمت دالة رغم صمتها، متكلمة رغم فراغها. إذ ربما "كان قول الصوت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط الروح".[1]

يتوضح للبحث بعد تأمله في المعجم اللفظي للديوان أن الشاعر شديد التأثر بهبات الصمت والفراغ اللا محدودة فعمد إلى الإستعانة بالألفاظ التي لها الدلالة على اللا محدودية الفضاء ومن ذلك نجد هذه الألفاظ تبرهن ذلك: **الزرقة، السماء، الفضاء، الكون، الأفق، الكون، البحر، الأرض، الماء، الشاطئ** التي تكررت في الديوان بكثرة والتي أعطت رونقا بارزا للمعنى، فكلها تحيل إلى التمادي في الوجود فزرقة البحر والسماء تمتدان إلى مالا نهاية بسعة امتداد الفضاء والبحر والأفق والشاطئ والأرض إلى الإغراق في الإمتداد الكوني لها، لكنه اعتمد وبالشكل الكبير على لفظة **السماء** التي تكررت في كامل الديوان 39 مرة إضافة إلى تصدرها للعنوان الرئيسي للديوان، ما يدل ذلك على أهميتها وقدرتها في تعميق الدلالة المرجوة من قبل الشاعر وفرض حالته الشعورية على المتلقي الذي يجنح إلى نوع من الهلوسة في البحث عن دلالات اللفظة هذه التي لا يخف عن أحد أن السماء لا متناهية حالها حال الفراغ الشعري، لا متناهي مثال ذلك ما ورد في المقاطع الشعرية الآتية.

كان أعلى

الفضاء نهايته

الفضاء نهايته

والسماوات لعبته في السماوات[2]

يقول في أسطر أخرى:

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001، ص153، نقلا عن، محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر، ص552،553.

[2] عاشور فني: أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص18.

وابسط رمالك عرشا على الماء

عرش السماء

سماء معادلة للسماء[1]

في مقطع شعري آخر يقول:

يرى الناس شيئا يعذّبهم في السماء

فيقتتلون

تطير السماء إلى جهة في السماء

وترسل تفاحة للجنون[2]

فالسماء بلونها الأزرق السابح في فضاء لا المحدود عكس بأشعته الزرقاء على الماء والشواطئ ليصبح الماء أيضا بلون السماء فيغوص الاثنين في أفق اللا نهائي من الإمتداد والإتساع.

بين مائين أمضي

بين مائين أحمل وقتي وأرضي

وأطوي السماوات

نحو السماء الأخيرة[3]

الشاعر مولع بفنية اللانهائي والفضاء غير المحدود في الكتابة الشعرية فكأنه يكتب في سماء وعلى ماء ينتفيان لسلطة المتناهي المحدود لتلونهما باللون الأزرق الذي يحيل في باطنه هو أيضا إلى دلالة الإتساع والشمولية ولا محدودية.

فالشاعر ما وجد من طريقة في الكتابة الشعرية إلاّ هبة الفراغ التي أعطته الحريّة والإمكانيّة الكاملة لوصف هذا الإنسان البربري القديم، الذي كان الفضاء نهايته وبدايته، أرضه صحراء وفضاؤه سماء زرقاء لا ينتهيان، فكأن الدوال اللسانية عجزت في نفس

[1] المصدر نفسه، ص29.

[2] عاشور فني: أخيرا... أحدثكم عن سماواته ، ص49.

[3] المصدر نفسه، ص38.

الشاعر أن تعطي هذا الإنسان الملحمي حقّه من الوصف بل من التأصل له على حرفيته، فعمد الشاعر إلى البياض الذي لا يقول أنه بطولي مثلاً فيجعل صفته البطولية تنتهي بالإفصاح عنها، نقيضه ما منحه الصمت للشاعر أن جعل من دلالات لا متناهية تعطي الصفة لموصوفها.

الشاعر في قصيدته هذه أراد أن يقول أن الشعر لامتناهي بلا متناهية الفضاء والسماء والأرض والكون بمجمله، ليؤكد ذلك في قوله من نفس القصيدة جاعلا من كل كلمة سيدة لسطرها مستبدلا الكتابة بالبياض الشعر إذ يقول:

الماء

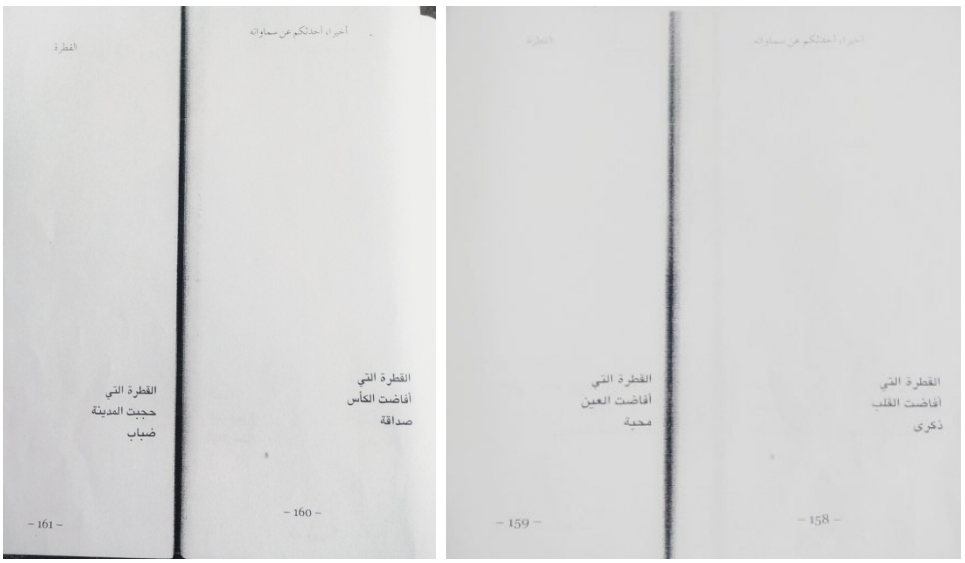
السماء

المساء[1]

هكذا يختزل الشاعر الكلام إلى حد الإمحاء مستبدلا إياه بالدّال الصامت لأنه كلما اتسعت مساحة الصمت على متن الورقة الشعرية كلما اتسعت دائرة البحث عن أبعاده المرجوة.

ما يحسب للشاعر أيضا في مراوغته لتقنية البياض والسواد، تلك اللفتة البصرية التي وفق في جذب النظر إليها، التي ميزت خطابه الشعري يمكن للبحث أن يوضح أن الشاعر في ديوانه هذا أعطى السلطة للصمت، ليقول ما يشاء في عدد كبير من قصائده فيقول: في قصيدته "قطرة" التي احتوت على 57 سطرا شعريا موزعة في 19 صفحة ابتداء من الصفحة 157 إلى الصفحة 175 في كل صفحة ثلاثة أسطر لا أكثر ولا أقل فيقول في بدايتها:

[1] عاشور فني، أخير... أحدثكم عن سماواته، ص167.



فالشاعر قسم كل صفحة شعرية من ديوانه إلى قسمين، فعندما يفتح القارئ على صفحة معينة فإنه يجد صفحتين في صفحة اليمين وصفحتين في جهة الشمال كما هو موضح في الشكل أعلاه، هذا ما منح للشاعر قدرته على تحقيق آلية بصرية احتوت عليها هذه القصيدة متمثلة في تكراره لنفس الكلمتين "القطرة التي" في بداية كل سطر شعري على شكل خط أفقي مستقيم، ليبتدأ السطر الثاني بكلمتين "أفاضت القلب" على خط أفقي أيضا خاتما كل الأسطر الشعرية تلك بكلمة واحدة في كل صفحة.

"هكذا أصبحت القصيدة الشعرية قصيدة مرئية؛ وحدث التمازج بين اللغة والصورة واختلطت العلامات اللغوية بالرسوم والأشكال وأصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص، وتعود من النص إلى الصورة لإحداث التواصل، فالقصيدة انتقلت من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري وأصبحت بحق قصيدة بصرية أو قصيدة تشكيلية. بل إن الكثير من النصوص الشعرية المعاصرة لا يمكن تلقيها كاملة إلا عن طريق البصر".[1]

دليل ذلك تشظي الكلام في هذا الديوان الذي يبعث الحيرة والقلق في الدافع الذي أدى بالشاعر إلى ترك نصف المساحة من الصفحة الشعرية خاوية، وبذلك يحاول الباحث تأويل الكلام والصمت معا للخروج بتأويلات يحتملها الإثنين.

[1] محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر، ص541.

ففي الأسطر الفارغة "تتعطل دلالة القول وينحبس الصوت الناطق ويجد القارئ نفسه مجبرا على فك مغالق الصمت".[1]

بعد هذا التجلي لغلبة البياض على السواد وبراعة الشاعر في محوه للعلامات اللسانية كان للبحث أن يستدير في حديثه ليقول أن الصمت بدأ في التشظي والإندثار بعد أن أعاد الشاعر السطوة للتقلص والتقشّف في مساحات البياض، في عدد من قصائده مثاله قصيدة "سماء تحط على حجر" معطيا التأشيرة للسواد.

عادة

أتحدث في وحدتي

لسماء تحط على حجر

وحدتي فرصة للحديث الكريم مع الصمت

في الصمت شيئ يحدثني

بجميع اللغات

يتكلم من جهة لا أحددها

جهة لا تحددني

جهة تتكاثف فيها الجهات[2]

هي قصيدة تخرج عن جغرافية النص الشعري، لتفصح عن وعي شعري آخر، فإذا كان الشاعر قد أعطى السطوة للسواد الخطي في هذا المقطع الشعري فإنه لم ينتزع لسلطة الصمت من ذاته متحدثا عنه واصفا إياه، مغروما به وبلغاته التي تأتيه من حيث لا يحتسب.

الديوان في مجمله صراع بين ثبت الدوال اللسانية وامّحائها، فالمراوغة بينهما لم تهدئ في تواترها من حالة تعلن البوح إلى حالة أخرى تنغلق في صمتها، لكن لا يخف على قارئ الديوان أن الشاعر احتفى كثيرا بآلية السرد الخطي في مجموعة من القصائد تصدرتها

[1] الجوة أحمد، سميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، ص2.

[2] عاشور فني، أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص48.

الدوال اللسانية في هيئة سواد متوالي لم يبعثر من شمله بياض بين أسطره، ومن ذلك يقول مقطع من قصيدته "ضفتان لغزة":

خدعتنا اللغات

ولم تترفق بنا القنوات

وكادت ملامح أحبابنا تختفي

لم يقولوا "فلسطين"

يقولون "غزة"

يزعجهم أن تكون فلسطين كاملة

تحت شمس النهار

ويزعجهم أن تكون موحدة في الدمار

ويزعجهم أن تقاتل واضحة القسمات

وتزعجهم في الشتات

وتزعجهم في السجون

ويزعجهم أن تكون

وألاّ تكون[1]

لعل الشاعر باعتماد هذه التقنية يكون قد وظف، بل أكد على خوضه في مغامرة الجمع بين الخصائص الفنية لكل من الشعر والسرد فأضحت بذلك الصفحة الشعرية عنده حيزا مكانيا جاهزا للتجريب الشعري إذ تمحورت القصيدة كغيرها من قصائد الديوان التي توجهت بالعناية إلى السواد الخطي الذي لا يبتعد عن السرد بخاصية الحكي في سرد الأحداث، فالشاعر لجأ إلى السرد لأنه في صميم حديثه عن المخططات الصهيونية التي تهدف في باطنها إلى تقسيم فلسطين إلى وحدات مستقلة غير مترابطة فيما بينها لا عرفا ولا دينا ولا من جهة العادات والتقاليد، فيقولون غزة بدل فلسطين وكأن غزة جزءا يتجزأ من

[1] عاشور فني، أخيرا... أخدثكمعن سماواته، ص129.

فلسطين فلا يعجبهم أن تكون وحدة متكاملة تواجه العدو وتقاتل في صف واحد، ثم يواصل الشاعر سرده للأحداث بدوال لسانية فيقول في نفس القصيدة:

منذ ستين عام

لم يمرّ على حافلة البئر طير

ولا مرّ في صورة الماء طيف غزال

منذ ستين عام

تتجافى القوافل على بئر يوسف

ذات اليمين وذات الشمال

منذ ستين عام

سار تدبير إخوته مثلما رسموه

وضيّعت العير وجهتها

فاستعانت "بخارطة الطريق"

وفي العير هرول أخوة يوسف

باعوا قميص أخيهم

وباعوا دموع أبيهم

وحاشوا بضاعتهم من لصوص القوافل والسابلهْ

وفي آخر العير شيخ يعطل فرض القتال

ويشتد في النافلهْ

والصبيّ يذوق الشهادة في المهد

منتفضا في يد القافلة[1]

نظام السطور الشعرية كما يلحظ البحث تطول حينا وتقصر حينا أخرى، تعبيرا عن الحالة الشعورية غير المستقرة التي كابدت الذات الكاتبة إثر استحضارها لهذا المقام من

[1] عاشور فني، أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص148.

القصص القرآني المؤثر، وقد لجأ أيضا إلى إنقاص حجم الأسطر الشعرية بعد كل سطرين أو ثلاثة تعمدا منه للتأثير على بصر القارئ.

ما يحسب للشاعر في هذا المقطع الشعري أيضا حسن تناصّه مع القصص القرآني بخاصة "قصة النبي يوسف عليه الصلاة والسلام" مع إخوته الذين تآمروا عليه مدبرين له مكيدة، فالشاعر استعان بالسرد في هذه القصيدة إلى حد بعيد، وكأن ذلك يحيل إلى أن هذه المسألة لا تحتمل الصمت بتعدد دلالاته بل الشاعر أراد أن يجعلها مختومة بإفصاحه لها، مشبها إياها بحال الفلسطينين وإخوانهم العرب الذين تخلو عنهم، فما القصص القرآني هنا إلا رمزا للخيانة.

وفي موضع آخر تناصّ الديوان مع قصة سيد الماء نوح عليه السلام فيقول:

منذ أرسلنا سيد الماء "نوح" إلى اليابسة

لم نر مثلهم بشر [1]

ثم "نجد الشاعر يعلن زهده تاركا هذه الدنيا الفانية فيقول في قصيدة "أخيرا":

بوسعي أن أصطفي لحظة للبقاء

وأترك دنياكم الفانية...[2]

في مقطع شعري آخر تجد الشاعر يستشعر عظمة قرآن الفجر لأنه كان مشهودا فيقول في قصيدة "شيء تكسر في مكان":

تحضن القرآن عند الفجر

ثم ترجع نازفا عند الغروب[3]

في قصيدة أخرى يصطدم بصر الباحث فيها بكثرة الدوال اللسانية، لتتصدرها قصيدة "صاحبي لا يحب النكت" في المرتبة الأولى إذ تعتبر حوارا وسردا في آن واحد عن

[1] عاشور فني، أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص144.

[2] المصدر نفسه، ص51.

[3] المصدر نفسه، ص59.

قضية إجتماعية رصدها الشاعر في قضية الزواج والعراقيل التي تواجه الإنسان أمام هذه الخطوة المهمة في حياته فيقول:

–لما لا تتزوج يا ولدي؟

–رغبتي مطلقه

غير أن الظروف المحيطةَ غيرُ ملائمة للولائم...

كيف تقيم الوليمة والأزمةُ العالمية تحتكر

والزيتَ والصحنَ والملعقهْ

ثم إن الفناجين من خزف

والكؤوس زجاجية

والبناديرُ سيئة الصنع

والسكّرُ اليوم أبيض كالملح

والناسُ كالنمل في الأروقهْ

فلمن نصنع العرس؟

بارود دولتنا الوطنية يستقطب الناسَ

من سوف يهتمُّ بالمحرقهْ

من تغنّي وترقصُ والقلب في كمدِ؟

من تزغردُ للدمِ والسهم في الكبدِ؟[1]

يستثمر الشاعر تقنية السرد في القصيدة ، إذ عمد إلى البوح بكلامه مخرجا لآهات ذاته مما تعانيه.

لكن المتأمل في قصائد هذا الديوان بعين ثاقبة النظر لا يخف عليه أن الشاعر مارس جدلية البياض والسواد في جسد قصائد معينة بعينها. إذ أنك تجده يتكلم ثم يترك

[1] عاشور فني، أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص187.

سطرين شعريين فارغين يتخللهما بياض شعري فيقول في قصيدة **ضفتان لغزة** من الصفحة 134:

يرى القلب ما لا يرى

ويسمع ما لا تقول اللغات

وما لا تسجله الكاميرا[1]

يلحظ الباحث في هذه الصفحة أن الشاعر استعان بالبياض تبعا لحالته الشعورية لأن "مقاطع القصيدة تنوع الصياغات على أحوال الذات المتكلمة".[2] ليعطي الغلبة للسواد في الصفحة الموالية فيقول:

فلسطين ليست بلادا نصادقها أو نساندها

فلم نتعود على أن تكون بلادا صديقه

ولن نتعوّد على أن تكون بلادا شقيقه

فلسطين كل الحقيقه

{ صمت }

فلسطين تربية في الطفوله

ومدرسة في البطولة

فلسطين في المعتقد

كل حبة رمل بلدْ[3]

فالكلام والصمت يتعاقبان تعاقب الليل والنهار في جل قصائد الديوان وخاصة ما تجلى في هذه القصيدة التي تفاعل الإمتلاء فيها مع الفراغ يظهر ذلك جليا في الصمت الذي

[1] عاشور فني، أخيرا... أحدثكم عن سماواته ، ص134.

[2] الجوة احمد، سميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، ص3.

[3] عاشور فني، أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص135.

تبصره العين المتمثل في السطرين الشعريين اللذين وظفهما الشاعر داخل النص نفسه ليقف المتلقي على إثرها بين نصين "نص حاضر في المكتوب، ونص مغيب في البياض".[1]

ثم إن المتتبع بعين متأمل في عمق الديوان لا يخفى عليه، أن الشاعر انتهج نهجا فنيا متمثلا في الجدل والمراوغة القائمة بين إثبات الدال والمدلول الذي يظهر في شكل لغة سوداء، وبين الفضاء النصي الذي يحتفي بالصمت الشعري الذي يحيل في باطنه إلى حالة من الخواء والفراغ الذي يعاني منها الشاعر وكأن "الصورتين تتناطقان فيما بينهما لتقولا لا معقول في نصين متوازيين".[2]

لذا يمكن القول إن القصيدة المعاصرة سعت وراء توظيف الآليات البصرية مجسدة إياها في التناغم اللفظي المرئي والبياض البصري لا مرئي في جسد النص الشعري بحركية تثير القارئ إلى بحثه عن أسرار لا مكتوب هذا ما تتيحه اللغة الصامتة في الشعر المعاصر من إخلاء سبيل الأحرف تاركة إياها تسبح في فضاء لا متناهي من حروف جميع اللغات لتقول ما عجزت عن ترجمته الدوال اللسانية.

2. علامات الترقيم بين الثبت والمحو:

تعد علامات الترقيم من الأيقونات البصرية الدالة والموحية التي تدخل ضمن دائرة التشكيل البصري بعامة، إذ تسهم في بناء الدلالة المرجوة من قبل الشاعر باعتبارها دوالا لسانية ناطقة رغم صمتها.

إذ لا "يكاد يخلو نص شعري معاصر من علامات الترقيم، لكونها من العناصر المشكلة للنص والمسهمة في هندسيّته. أصبح الشاعر يتفنّن في استغلالها، يربط أهميتها بأهمية دور اللغة في التركيب داخل العملية الإبداعية (...) في كونها علامات إضافية للتشكيل البصري".[3]

---

[1] عبد القادر فيدوح، بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر، جامعة البحرين، ص1.

[2] عبد القادر فيدوح، بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر ، ص4.

[3] نوّارة ولد علي، أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبيّة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2018/2017، ص189.

بهذا أصبحت علامات الترقيم "تحتجز دورا بارزا في الشعر المعاصر، وأصبح استخدامها متمّماً للمعنى والشكل الشعري، وأصبح عدم استخدامها موّظّفاً لغاية شعريّة أيضاً".[1]

فالشاعر المعاصر لم تخف عن تجربته استغلالها لعلامات الترقيم بين محوها وثبتها؛ إذ أضحت تمثل أيقونة من أيقونات التلقي البصري في النص الشعري المعاصر الذي أصبح "ضرورة تفرض بعض المعطيات الدلالية الواجبة الوجود لتنظيم القراءة، ولزيادة التأثير بسياقات غير لغوية تحدّد طريقة القراءة التذوّق إلى حد ما".[2]

إضافة إلى النمطية الثابتة التي ألفها المتلقي العربي كان لا بد من استحداث الكتابة الشعرية بخرقها للسائد المألوف محاولة صفع هذا القارئ الذي أصبح فكره يتكاسل لا يفكر أمام المادة التقليدية التي تقدم إليه، فما عليه إلا أن يصدم أمام قصائد معاصرة تقدم إليه لا تحترم قواعد علامات الترقيم بل أصبحت تبعثرها بشكل عشوائي مقصود من قبل الشاعر الذي لبس ثوب الفنان.

إذ تعدُّ "الكتابة الحديثة خطوة جريئة في توزيع النّص، وهي عملية واعية ومن بين المظاهر الإبداعية الجديدة لاسيّما إذا علم أنّ البياض من أهم العناصر الدّالة بصرياً في تحديد معاني السطور الشعرية التي بها تبنى القصيدة وتشكّل هندسيتها".[3]

فالتحوّل الشكلي الذي فرضته الكتابة المعاصرة على المتلقي، أيقظته من خموله الفكري المعتاد على السواد الخطي، الذي يترجم من خلله الشاعر مراده من أسطره الشعرية لتتأتاه مكنة الإنعتاق من سجن النمطية إلى لغة بصرية تتطلب منه أن يكون حدقاً في فك شيفرات المكتوب واللا مكتوب معاً.

---

[1] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، ط2، 2006، ص499.

[2] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص508.

[3] نوارّة ولد علي، أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبيّة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2018/2017، ص189.

زيادة على ذلك فالقارئ النمطي مستهدف من قبل الشاعر المعاصر الذي أصبح يبحر في قصيدته جاعلاً من المرئي واللا مرئي جسدا واحدا، بين اللغّة والشكل الخارجي للقصيدة نافذة تنفتح على اللا محدودية من الدلالات التي تقول ولا تفصح ما تريد، جاعلاً إياها قصيدة تشكيلية بامتياز تشدُّ نظر الباحث فيها من خلل تلك العلامات التي أصبحت أيقون بصري كغيرها من الأيقونات البصرية التي تدخل ضمن التشكيل البصري.

وبهذا "أدّت علامات الترقيم في الخطاب الشعري المعاصر إلى تمثيل المنطوق بصريّاً، ومن ثمّة شحن النسق الشعري بطاقة انفعالية، احتمالية تفتح البناء الشعري على رهانات التأويل المتعدّد، المنتفي لسطحية التمثيل النثري، لتنبثق نتيجة لذلك علامات ترقيم مكثّفة الدلالة، أفقية الرسم، عموديّة المعنى، تساوقاً وتعقيدات التجربة الشعورية لدى الشاعر".[1]

تلاشى التباين بين الشاعر والفنّان ،إذ إنّهما يعيشان اشتراك في حالة لا وعي منهما وهما يرسمان لوحتهما الفنيّة التي تمثّل ذوقيهما الحسي في ساحة الفن، فالشاعر المعاصر أصبحت لديه أدوات تشكيلية تقول الصمت والحركة في آن واحد، يجسدانهما التبعثر العشوائي لعلامات الترقيم على جسد قصيدته الفنّية.

فالشاعر المعاصر "فنّان ينهل تمثيلاته من عمق الدفقة الشعورية ليهيئ ما يكتب ضمن تمثيل بصري يجيد انتهاك الثابت بغية التيه بين مزالق المتغيّر الا محدود، بعد تسخير ممكنات الخرق سواء من حيث توزيع علامات الترقيم وتطويعها لخدمة الجانب الإيقاعي أو الوزني أو التأويلي ومن ثمة البصري".[2]

ثم إن الشعر المعاصر أعطى السطوة الكاملة للدفقة الشعورية للشاعر لتقول ما شاءت بالطريقة التي أرادت، دون تكلف أو توقف عند محطة تقليدية، هكذا يصبح الشاعر يرسم قصيدته رسما يماثل لوحة الفنان التي تخرج من مألوفيتها خارقة أفق التوقع.

---

[1] وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجا، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1، لأحمد بن بلّة، 2018/2017، ص105.

[2] المرجع نفسه، ص105.

وعلامات الترقيم هي "وضع علامات اصطلاحية معيّنة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات، لإيضاح مواضع الوقف، وتيسير الفهم والإفهام".[1]

لكن ومع الأهمية البالغة لعلامات الترقيم في تحديد مسار ومعنى جمل النص إلا أنه اختلف الشعراء حول قضية الثبت لها على مستوى المتن النصي وإلغائها باعتبار محوها يسهم في إثراء رصيد البياض ودلالاته، على عكس ثبتها إذ تسهم بذلك في تكثيف الدلالة وتعميقها.

فالشاعر المعاصر حاول الإنتفلات من كل القيود المرسومة، إما بتجاوزها كأنها لم تكن يوما أو بإعادة النظر فيها ومحاولة خلقها من جديد تماشيا مع ما يريده هو وما يخدم تجربته الشعورية، كما أن "طبيعة الشعر العربي الحديث تنشد الإنفلات من القيود المؤسّسية ممّا يعني أنّه لا يرغب في تحميل المزيد من القيود والمعايير مثل علامات الترقيم".[2]

لكن الشاعر المعاصر لم يلغ عن علامات الترقيم بريقها في خدمة جوهر النص، وما قام به أنه قد رجع إليها وجعل منها تقنية من التقنيات البصرية الحداثية التي تسهم بجانب الدوال اللسانية أو البصرية الأخرى في تحقيق المعنى المنشود من قبل الشاعر المعاصر.

ف"الشعر العربي الحديث استدرج علامات الترقيم لخدمة منحاه الإبداعي التجاوزي وعاملها معاملة الدوال اللغوية وذلك بشحنها بدلالات ووظائف جديدة تحيد عن المألوف من دلالاتها ووظائفها".[3]

الشاعر الجزائري هو الآخر من شعراء الحداثة الشعرية، احتفى بتقنية التشكيل البصري في الكتابة، راوح بين شعرية السواد والبياض معاً واعياً بالفنّية التي يمنحها الفراغ

---

[1] أوكان عمر، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ط1، أفريقيا الشرق، طرابلس، 2002، ص103، نقلا عن، محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص199.

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص201.

[3] المرجع نفسه، ص201.

الشعري للقصيدة، فالمدوّنة "الشعرية الجزائرية على غرار سواها من المدوّنات التي دخلت غمار التجريب من أجل حداثة شعرية".[1]

إذ لا نعدم أن نجد الشاعر **عاشور فني** في ديوانه المدروس يتمرس أبرز التقنيات البصرية الحداثية ليجعلها عمود كتاباته، التي أتقن فيها لعبة المكتوب واللامكتوب، بين الثبت لعلامات الترقيم ومحوها إذ إنك تجده يوظفها بغزارة فائقة في بعض قصائده وكأنها لغة ناطقة تقف إلى جانب لغته، لكن ذلك لا ينفي عنه أنه ألغاها في عدد لا بأس به من قصائد ديوانه.

ذلك أن علامات الترقيم "تعتبر من وجهة النظر اللسانية كتمية أي صامتة لكنها ناطقة من جهة الدلالة لأنها تخبر في السلسلة المكتوبة عما يوافق المنطوق، إن علامات الترقيم بآدائها وظيفة دلالية تصبح عبارة عن ألفاظ بلا ألفاظ".[2]

يمكن القول من خلال هذا إن علامات الترقيم أيضا من بين الأدوات التي تسهم في بناء الإيقاع الشعري الذي جاء بديلا للتتابع الصارم لموسيقى الأوزان الكلاسيكية، كما أن علامات الترقيم تندرج ضمن التشكيل البصري باعتبارها "دوال متفاعلة مع الدّوال الأخرى في بناء دلالية الخطاب، وهذا يعني أن علامات الترقيم مؤرخة بدورها للنص والذات الكاتبة معا، ووجودها وغيابها يتموضع ضمن الإبدالات النصية التي تلحق الحداثة الشعرية في مختلف متونها وبنياتها النصية".[3]

بهذا قد انفتح النص المعاصر على بوابة تأخذ بأهمية علامات الترقيم في بنائها للدلالة المرجوة، إذ أصبحت على إثرها محركاً باعثاً على خلق جو التفاعل والتشارك بين النص والقارئ؛ باعتبارها تسهم في بناء النص كغيرها من الدوال اللغوية.

---

[1] نوارّة ولد علي، أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبيّة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2018/2017، ص191.

[2] روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمداوي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007/2006، ص94.

[3] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص123.

ويمكن للبحث أن يفصل أكثر في هذه المسألة في عنصرين أساسين هما:

أ.الثبت لعلامات الترقيم:

لقد حظيت علامات الترقيم باهتمام بالغ في نصوص الشعراء الجزائريين باعتبارها ظاهرة تندرج ضمن التشكيل البصري من بينها نصوص ديوان **أخيرا أحدثكم عن سماواته** للشاعر عاشور فني التي عدّها "دوال متفاعلة مع الدوال الأخرى في بناء دلالية الخطاب".[1]

تراوحت علامات الترقيم الموظفة في الديوان بين **علامة الإستفهام، علامة التعجب، نقاط الحذف، شلطة البداية، المزدوجتان، الفاصلة،** وغيرهما من العلامات التي تضافرت فيما بينها باعتبارها علامات غير لغوية مشاركة في بناء الشكل الهندسي للقصيدة.

- **علامة الإستفهام (؟):**

من المعروف أن علامة الإستفهام تثير الشك، فهي سؤال القلق الذي يعد من "الظواهر

المؤثرة في التشكيل الشعري، يقوم بدور لفت انتباه القارئ، يدعوه إلى محاورة النص وإثارة فضوله".[2]

ثم إن الباحث في استحضار الشاعر عاشور فني لعلامات الإستفهام في ديوانه المدروس محصياً إياها لا يخفى عنه أنه قد تكاثفت بكثرة، إذ تكررت 43 مرة في مجمل الديوان، باعتبارها أداة تسهم في بعث التأمل في النص الغائب والبحث عن معالمه المغلقة إضافة إلى توضيحهما للسطر الشعري الذي يحتمل إستفهاما من غيره، يقول الشاعر في مطلع قصيدته "شيئ تكسر في مكان":

شي تكسر في مكان ما

وتلك بداية...

قلبان مرتعشان قرب القبر؟

---

[1] عيسى خليفي: الكتابة الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر، ص123.

[2] نوارّة ولد علي، أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبيّة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2018/2017، ص207.

أم قبران مشتبكان حول القلب؟

أم عينان تنفتحان عبر المستحيل؟[1]

يتضح أن هذا المقطع لجأ إلى إستراتيجية علامات الترقيم لتتكاثف بوصفها دوالا ناطقة في بناء الدلالة إلى جانب الدوال اللغوية الأخرى. كما أنها تفسح المجال للبحث عن مغالق النص ما يجعله أكثر لذة وحيوية، إذ يشتغل المقطع الشعري على تجسيد الأبعاد الفنية وما تحققه علامات الإستفهام في إثراء الرصيد المعرفي للقصيدة، فالشاعر جعل علامة الإستفهام خاتمة كل سطر شعري ليزيل الإلتباس والغموض لدى القارئ فيما إذا كان هذا السطر إنشائي إستفهامي أم هو خبري.

لتتصدر قصيدة "صاحبي لا يحب النكت" لأكبر عدد من علامات الإستفهام في القصيدة الواحدة إذ وردت 29 مرة من أصل 43 مرة من كامل الديوان إذ يقول في مقطع منها:

كيف ننظم جدول أعمالنا؟

كيف ندخل من كوة الباب؟

من يتربع فوق السرير؟

ومن يضع الملح في القدر؟

من يضع الزهر في الآنية؟

ومن يشتري الخبز؟

ها نشتري جارة وندللها لتبيض لنا ولدا؟

أم ترى نطفئ النور؟[2]

يتضح أن هذا المقطع لجأ إلى إستراتيجية علامات الاستفهام إذ تصبح محركا باعثا في خلق التفاعل والجدل القائم بين المتلقي والنص، فهو استفهام غرضه الحيرة من المجتمع

[1] عاشور فني: أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص53.

[2] المصدر نفسه، ص184.

اليائس من الزواج الذي لا يرى فيه الشاعر لذة والمجتمع قد فقد كل قيمه، الاستفهام هنا قد يدخل المتلقي في مركز الصورة التي أرادها الشاعر.

ممّا يبدو أن الشاعر لجأ إلى تقنية استحضار علامات الترقيم وجعلها محورا مهما ترتكز عليه قصيدته هاته وغيرها من القصائد التي برع فيها بثبته لها، هذا إن دلّ على شيء إنما يدل على أن الشعر المعاصر اسثمر كل أبعاد التشكيل البصري، فما تكاد العين أن ينزاح نظرها إلا وشدّته تلك العلامات التي تلوّنت بها الأسطر في نهايتها بصفة متتالية.

إذ " تعدُّ اللّغة البصرية أيقونة دالّة وفعّالة للإنزياح الكتابي الجديد أي: كسر لنظام الكتابة المألوفة، بهدف زيادة النص بنى عميقة التي من شأنها أن تمنح النص نسبة فعاليته وحضوره".[1]

فالقارئ عندما تقع عيناه على علامة الاستفهام المرسومة في نهاية هذا السطر الشعري الذي أراد أن يجعلها خاتمة له كلّما تكرّر في القصيدة فيقول:

لِمَ لا تتزوّج يا ولدي؟[2]

ثم يواصل رحلة استفهامه إلى أن يصل لمرحلة حرجة فيقول فيها:

فلمن نصنع العرس؟

(...)

من تغنّي وترقص والقلب في كَمَدِ؟

من تزغردُ للدمِ والسهم في الكبدِ؟[3]

بهذا تمكن الشاعر أن يفرض على الباحث في ديوانه هذا حالته الشعورية التي تثير في نفسيته البحث والحيرة وبالتالي تقفي مختلف الدلالات التي تحتملها علامات الاستفهام تلك، فالسائل دائم الإلحاح على المسؤول طالبا منه إجابة مقنعة عن رفضه لفكرة الزواج

[1] محمد بلعبّاسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015/2014، ص96.

[2] عاشور فني، أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص186.

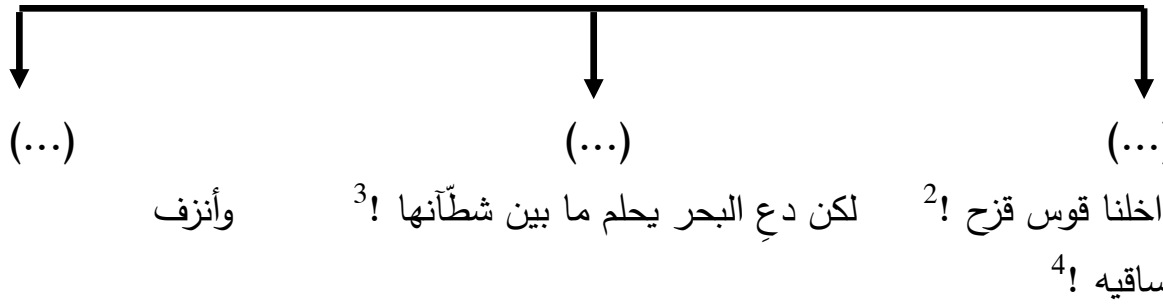
[3] المصدر نفسه، ص187.

ليجيبه وبكل برود: لمن نصنع العرس؟ وكأن هيبة العرس لم يعد لها بريقها القديم، فمن ذا تغني وترقص في العرس وكبدها يسكنه سهما ينزفها دما، وهكذا تتوالد الدلالات انطلاقا من تلك العلامات التي زادت المعنى اتساعا.

- **علامة التعجب (!) :**

"يعد هذا النوع من العلامات مرآة لأحاسيس الشاعر في موقف التوتّر وحالة اكتظاظ التناقضات المحيطة بالمعيش. إنّها المنبّه، الذي حرّك تجربته الشعرية التي يتخبط في أهوالها تملأ نفسه حيرة وقلقا واندهاشا، لما آلت إليه الأوضاع الكثيفة بالتضاد".[1]

أما على مستوى الديوان فلم تتجل إلا في قصيدة **حورية** متكررة ثلاث مرات إذ ساهمت هذه اللفتة في إثراء النص بجمالية بصرية فنية في نهاية كل سطر من المقاطع الشعرية الثلاثة الموزعة على الصفحات 86،87،88.



مخطط توضيحي للتشكيل البصري المتمثل في علامة التعجب من قصيدة "حورية".

- **نقاط الحذف (...):**

[1] نوارّة ولد علي، أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبيّة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2018/2017، ص208.

[2] عاشور فني: أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص86.

[3] المصدر نفسه، ص87.

[4] المصدر نفسه، ص88.

كانت التفاتة الشاعر إلى استغلال نقاط الحذف داخل النص قد فاقت توظيفه لعلامات الترقيم، إذ تكررت 47 مرة في كامل الديوان، وهذه النقاط "هي مساحات مقصودة أيضا لدعوة القارئ إلى إتمام التفصيلات"[1]، وبهذا يكون المتلقي مشاركا فعالا في إنتاج الدلالة النصية التي أرادها الشاعر أن تكون من خلل تركه لنقاط الحذف تلك.

فمرة ترد بعد الكلمة مثل قوله في بداية قصيدة "شيء تكسر في مكان":

شيء...[2]

لجأ الشاعر إلى الإستعانة بلغة الحذف التي لها دلالات لا متناهية، إضافة إلى ما تمنحه للقصيدة من لفتة بصرية يستعين بها الباحث محاولا الكشف عن المسكوت عنه في تلك النقاط، ويرد ذلك في قصيدة "حورية" أيضا قوله:

تلك حورية...[3]

فنقاط الحذف تسهم في تكثيف الدلالة رغم بترها واختصارها في نقاط الحذف بحيث أن الحذف لا يفسد ترتيب الأفكار وتسلسلها، بل الشاعر يحذف تماشيا مع حالته الشعورية فهو يصمت عندما يجد أن الصمت أبلغ من الكلام.

"يحاول الشاعر من خلال هذه الأيقونة اللغوية التواصل مع القارئ الذي يمار فعل التلقي من خلال تلك الفضاءات النصية للشكل الشعري".[4]

فنقاط الحذف في النص الشعري المعاصر هي لغة رامزة، تتجلى من خللها قدرة الشاعر في الربط بين اللغة ولا لغة، تاركا السطوة لتأويلات القارئ النموذجي الذي تتأتاه القدرة اللغوية والذوقية والثقافية وحتى النقدية على سبر أغوار المسكوت، مثاله في ذلك ما تذهب إليه قدراته التأويلية عندما يقول الشاعر:

فإذا كان قُدِّر لي ... أتزوّجُ

---

[1] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلة في الشعر العربي، ص502.

[2] عاشور فني: أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص54.

[3] المصدر نفسه، 81.

[4] محمد بلعباسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلّة، وهران، 2015/2014، ص107.

سيّدةٍ ...[1]

تماشيا وتأويلات الراهن اللا محدودة بتقلباته ومجرياته، أضحى الشاعر لا يجد متنفسا إلا في صمته، الحال كذلك مع المتلقي النموذجي الذي أصبح يميل إلى البياض الشعري المجسد في نقاط الحذف التي توحي بشمولية وحرية كامنة في صوتها لا في بوحها، لأن الدوال اللسانية تجعل البحث فيها مملّا فقط لأن الشاعر أفصح وأبان، تبعاً لذلك فإن القارئ المعاصر أصبح يمتلك حرية أوسع في التأمل والتأويل للمحو الخطي.

فالشاعر في المقطع المذكور أعلاه يتبيّن من صمته أن ما أراد قوله يفوق الكلام، لربّما اضطربت حالته الشعورية ونمّت فيها قلق وحيرة، فلجأ إلى تغطيتها بنقاط الحذف تلك التي تعتبر نافذة على التأويل الذي يذهب في تأمله للدلالة المرجوة من فسحة الصمت تلك.

ومرة أخرى لا يخفى على الباحث أن يجد نقاط الحذف تصدّرت بداية الكلام أيضا ووسطه كقوله من نفس القصيدة:

... ربما أعلو... قليلا[2]

فالسطر الشعري جاء متجاوزا للنمطية الكلاسيكية، صافعا بها القارئ النمطي إذ أن الشاعر تعمّد بدأ سطره الشعري بنقاط حذف تجسد الصمت "يؤطر الشاعر إلى تفضئة القصيدة بصريّاً عبر استهلالها بنقط الحذف على غير ما ألفته العين العربية شعريا".[3]

و"الجدير بالذكر أنّ النقاط الأفقية هي أكثر علامات الترقيم استخداماً عند الشعراء المعاصرين، وهي تشير إلى رغبة التركيز والبعد عن التقرير والتسجيلية،(...) بالإضافة إلى إشراك القارئ مع الشاعر في تكوين النص الشعري".[4]

ذلك أنها تتيح لهم فرصة الصمت عندما يجتاحهم الحس الشعوري الذي تعجز الأبجدية عن ترجمته، فيترك بياضا شعريا دالاّ على ذلك.

---

[1] عاشور فني، أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص186.

[2] عاشور فني، أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص62.

[3] وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجا، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1، لأحمد بن بلّة، 2018/2017، ص112.

[4] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلة في الشعر العربي، ص504.

ويمكن القول: "إن وضع مجموعة من النقاط السود بجوار الكلمات سواء قبلها أو بعدها، أو بين كلمة وأخرى داخل السطر الواحد، أو بين السطور كفاصل بصري، والتنقيط كناية بصرية عن دال (كلمة أو جملة) مغيّب بنحو مقصود من قبل الشاعر، تجنّبا للحساسية الدلالية التي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر علنياً في القصيدة التي حذف منها ووضعت مكانه مجموعة من النقاط كعلامة على الحذف، أو بمعنى آخر كعلامة على الصمت".[1]

• مطّة (عارضة) البداية (_):

يقول في مقطع شعري من قصيدة "صاحبي لا يحب النكت":

–لمَ لا تتزوج يا ولدي؟

– الزواج قدرْ

فإذا كان قُدِّر لي... أتزوّجُ

سيدة...[2]

"تنهض القصيدة على تمثيل بصري مغاير لعلامات الترقيم، إذ ترد في حال من الخرق الذي يتعدّى سلطة المعيار النحوي والإملائي إلى لا سلطة الخلق، الذي يتقصّد إرباك العين وحملها على إعادة إنتاج دلالي".[3]

فالمقطع الشعري وظف نقاط الحذف للدلالة على المتطلبات الكثيرة وعوائق الزواج في المجتمعات العربية، فلكثرتها اختار الشاعر أن يحذفها بدلا من أن يقلص اتساع دائرتها بالكلام، فهذه السيدة لها دلالات كبيرة أكبر من أن تختزل في بضع كلمات هكذا تكون للمتلقي فرصة في التأويل والتخمين في دلالات الفراغ ذلك.

---

[1] محمد بلعباسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلّة، وهران، 2015/2014، ص103،143، نقلا عن، أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، المجلد2، العدد4، 2005، ص172.

[2] عاشور فني، أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص186.

[3] وفاء مناصري، شعرية التمثيل في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجا، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1، لأحمد بن بلّة، 2018/2017، ص108.

وإلى جانب اشتمال المقطع الشعري على نقاط الحذف يلحظ البحث توظيفه لمطة البداية أيضا باعتبارها من بين علامات الترقيم التي تسهم في إثراء الفائقة الجمالية للتشكيل الفني والبصري للقصيدة، "إذا فتوزيع علامات الترقيم قد يكون مقصودا، أو هو مجرّد لعبة سيميائية".[1]

- **الفاصلة (،):**

"وتدل على الوقوف القليل في الجملة الواحدة"[2]، على الرغم من أنها أصبحت علامة بصرية في الشعر المعاصر، فلا يوظفها الشاعر على حسب وظيفتها في الجملة بل يعمد إلى توظيفها توظيفاً خارقً للنمطية الثابتة، كسراً لأفق توقف القارئ الكلاسيكي.

خدني إلى شجر بعيد يا أبي

خدني إلى حجر بعيد

لأطل منه على مباني حيدره

في الشمس تعلو،

والسلالم مقبره[3]

من هذا المقطع الذي تأتى للشاعر فيه التجريب والتجاوز الفني، وحتّى المغامرة الشعرية التي أفضت في نتيجتها أن جعلت من الفاصلة التي من قواعدها أن توضع وسط الجملة لا في آخرها، وهذا التجاوز لا حرج على الشاعر فيه لأنه يجوز له ما لا يجوز لغيره، إذ تعدّ الفاصلة المرسومة بصريا في آخر سطر ما قبل الأخيرة جرأة من الشاعر الذي أراد بعض الريبة والشك في نفسية القارئ الذي لم يزل يعي أن الشاعر المعاصر تمرّد على

[1] وفاء مناصري، شعرية التمثيل في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجا، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1، لأحمد بن بلّة، 2018/2017، ص504.

[2] العوني عبد الستار، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، ص231، نقلا عن، محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص215.

[3] عاشور فني، أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص67.

كل القواعد المنسوبة إليه، وبالتالي فهي تسهم في تغيير الدلالة المرجوة من قبل الذات الشاعرة

- **العارضتان (--):**

من الشائع أن العارضتين يتبناهما الناثر الذي يكتب نثرا للدلالة على أهمية الكلمة أو الجملة التي تحتضنهما، الشاعر المعاصر أيضا وانطلاقاً ممّا قيل سابقاً أنه يجوز له مالا يجوز لغيره، وبانفتاحه على ثقافة المحدث التي تسمح له باستغلال كل ما لذّ له من علامات وأيقونات تخدم حسّه الشاعري، حتى ما لبث أن استقى من فن النثر علاماته وراح يبدع في توظيفها بصورة بصرية فائقة، وفي ذلك نجد الشاعر عاشور فني في قوله:

أسرفت في وهمي
وضيّعت الكثير
وأنا هنا -الشعر-
في الخط الأخير[1]

قولب الشاعر قصيدته بتشكيل يثير البصر مشدودا إلى كلمة "الشعر" التي أراد الشاعر أن يجعلها كلمة مفتاحية يهتدي بها الباحث في بحثه عن أهميتها وربما دلالتها النصية.

- **المزدوجتان (" "):**

شذّ الشاعر على القاعدة المنهجية التي تجعل من المزدوجتين علامتي الإقتباس، ليوظفهما في ديوانه هذا كصورة بصرية لكلمات أراد لها أن تكون في مرتبة دون الأخريات، ومن ذلك نجد في قوله:

وكادت ملامح أحبابنا تختفي
لم يقولوا "فلسطين"

[1] عاشور فنّي، أخيرا... أحدّثكم عن سماواته، ص111.

يقولون "غزّة"[1]

فهذه اللفتة البصرية الشاذّة عن القاعدة المألوفة لدى القارئ يثير في فكره الفضول المعرفي لتأويل الدلالة النصية وصولا إلى هدف الشاعر من استغلال علامتي الإقتباس داخل المتن النصي ولكلمتي "فلسطين، غزة" دون غيرهما.

"تبعاً لذلك تغدو مجمل علامات الترقيم المستحدثة في الخطاب الشعري المعاصر، تمثيلا أيقونياً ينتهي بالقصيدة إلى تمثيل بصري معقّد، ينهد تعرّجاته الدلالية إنطلاقا من قصديات متداخلة".[2]

هكذا يكون الشاعر قد انتهك حرمة علامات الترقيم في البعض من قصائد ديوانه التي وظّفها توظيفا عشوائيا مبعثراً إياها على جسد قصائده وكأنها في مستوى الدوال اللسانية اللذان يسهمان في بناء المتن النصي بتكامل وشمولية فنية فائقة.

ب. محو علامات الترقيم:

يعمد الشعر في مقال الثبت إلى الانتفاء لعلامات الترقيم إذ ".. نجد شاعراً يتعمّد عدم استخدام علامات الترقيم، على الرّغم من حاجة البناء الشعري إليها".[3]على عكس حضور علامات الترقيم في النص الشعري المعاصر يتم غيابها وإلغائها، أدونيس نفسه تراوحت الكتابة الشعرية عنده بين الثبت والمحو لهذه العلامات النصية. الأيقونة المغربي محمد بنيس من شعراء الحداثة أيضا الذين تفننوا في محو هذه العلامات بتصريح منه ويقول: "وهاهي القصيدة تهجم عليا بدون علامات ترقيم وبيت لا تحده وقفة عروضية أو دلالية، كتابة مأخوذة بجهل مصدرها تأتي من حيث لا ادري، تجربة حية أقول، الجسد والمعنى وجدا نفسيهما من جديد".[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص129.

[2] وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجا، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1، لأحمد بن بلّة، 2018/2017، ص115.

[3] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلة في الشعر العربي، ص503.

[4] محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص32.

ما يثبت هذا القول ديوانه "هبة الفراغ" الذي احتفي فيه بما يهبه الفراغ والصمت في الكتابة الشعرية ويقول في أحد قصائده:

دعوة

حَرّر نفسكَ من نفْسكَ

واهجمْ

في ردهات اللّيل

على

ضوئكَ

وحَلُ الطاّعة

هدّدْهُ

بعاصفة واسكنْ[1]

هكذا أصبحت القصيدة المعاصرة مغامرة تجريبية لا تحدها وقفة عروضية أو دلالية، إنما الكتابة إلهام بجهل مصدره، ويحق له أن يتجاوز الثابت باعتباره فنان يتماشى فنُّه مع الذوق المستجد حتى وإن شمل هذا التجاوز علامات الترقيم التي اعتبرت عمود النص.

وعلى عكس حضور علامات الترقيم في الديوان تم تغييبها عمدا من قبل الشاعر لأن ذلك يزيد من اتساع مساحة الصمت والبياض، كما يعمل الغياب لها على توسيع الدلالة هذا ما لاحظه البحث جليا في العديد من قصائد الديوان التي اختار لها الشاعر أن تكون مفتوحة لا تحدها علامة تدشينا بذلك للكتابة الجديدة التي تجعل النص متحررا من كل القيود.

عاشور فني أراد للفراغ أن تنتصر حتى في محوه لعلامات الترقيم من جسد البعض من قصائده، فالرائج عنده أنه استعان بها لكن ليس بالقدر الذي انتفاها.

[1] محمد بنيس، هبة الفراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص85.

من بين القصائد التي ألغى فيها عاشور فني علامات الترقيم بشكل جذري نذكر"أخيرا أحدثكم عن سماواته، **سـ (ماء)، سماء القصيدة، سماء موازية، سماء هنالك، سماء تحط على حجر، سماء تطير**، وغيرهما من القصائد التي تجاوز عدد استعماله لعلامات الترقيم إثنتين لا أكثر مثال ذلك قصيدة "قلبي يحدثني" التي اشتملت على عارضتين ونقاط تفسير فقط، علاوة على ذلك وكما تلفظ البحث آنفا أن قصيدة "صاحبي لا يحب النكت" هي التي كانت لها الصدارة في احتلال المرتبة الاولى في توظيفها لعلامات الترقيم، إلا أن المقطع الأول منها انتفى فيه الشاعر لهذه العلامات إذ يقول:

صاحبي لا يحب النكتْ

مرّةً كان يشرب قهوته مرةً

فرويت له نكتةً

ذاقها وسكتْ

ثم أعطيته سكّراً فبكى

فرويت الحكاية لامراة كان يعرفها

فبكتْ

فلذلك

فضّلتُ أن أحتسي قهوتي صامتا

خشيتُ أن تكون المرارة في سكّري

وتزيدُ النكتْ

صاحبي لا يحب النكتْ[1]

يلحظ البحث أن القصيدة مكتظة بالسواد الخطي من أعلاها لأسفلها، فأسطرها توالت من غير تقاطع مع علامات الترقيم التي شهدتها في المقاطع الأخرى منها ما يدل أن الشاعر كان حكيما في بعثرته لهذه العلامات وفق حالته الشعورية والتدفق الشعوري لها.

[1] عاشور فني، أخيرا... أحدثكم عن سماواته، ص181.

يقول في مقطع شعري آخر من قصيدة "شي تكسر في مكان":

مرّت سنونو كالرصاصة

صوّب الجندي طلقته إلى قلب الربيعْ

شيء تكسّر في الهزيجْ[1]

إن المتتبع لبصرية القصيدة تقف عند تغييب علامات الترقيم خدمة بذلك لانفتاح الدلالة وانتصارا لمحو الكتابة.فالإضافة إلى التكثيف الدلالي الذي يزخر به النص، ثمة اشتغال ملفت للنظر على هندسة النص التي ميزها الحذف الكلي لعلامات الترقيم.

إن نصوص هذا الديوان استثمرت البعد البصري جاعلة منه مرتكزا هاما أظهرت للبحث أن الشعرية الجزائرية انتقلت هي الأخرى من الشفاهية إلى البصرية مستثمرة بذلك للآليات الحداثية في الكتابة الشعرية خلقا بذلك لهندسة جديدة لمعمار القصيدة مغايرة للنمطية السائدة لثنائيتي الصمت والسواد، وعلامات الترقيم بين الثبت والمحو.

إضافة إلى ما ذكر عن محو عاشور فني لعلامات الترقيم في عدد لا بأس به من قصائده لا يخفى على الباحث في ديوانه هذا أن الشاعر كان حدقا في استقطاب الفضول المعرفي الذي أثاره عنوان إحدى قصائده التي جاءت في صيغة استفهام دون علامة تدل عليه، وذلك ما يصوّره عنوان قصيدة **أبو نوّاس كيف أصبحت شاعرا.**

من لا يعرف أن أبا نواس شاعر من الزمن القديم، مات فظلّت أعماله الشعرية خالدةً ما أتاح للشاعر هنا أن يحاوره رغم تواجده بل تواجد جثته الغابرة في زمن ماض، فهذه اللفتة تحسب للشاعر في أنه يحاور أبو نوّاس محاورة الذّات مع ذاتها التي تجيبها كما أرادت، الشاعر من هذا العنوان لا يطلب إجابة لأنه استفهام مجازي غرضه لفت الغنتباه والتيه بين مزالق العنوان وما جاء في متنه.

[1] عاشور فنّي، أخيرا... أحدّثكم عن سماواته، ص56.

ونتيجة لما سلف ذكره من تراوح بين المحو والإثبات لعلامات الترقيم يمكن القول أن "علامات الترقيم حضوراً أو تغييباً، ساهمت عبر تفاعلها مع حركة الحداثة الشعرية المعاصرة، في مشهدية نص ينتفي لسلطة المثال التقليدي، وإثر ذلك الإنتقال به إلى تمثيلات بصرية مختلفة تنهد حضورها المغاير، من مدى استجابة الوقف لفاعلية التجاوز مع كل تمثيل جديد متعدّد، كما ساعدت في بعث شعرية الصمت عبر خلق فرج البياض داخل المبنى الشعري".[1]

هي إذن شعرية التغاير والإختلاف التي سعت إليها الشعرية العربية من أجل تخطي الأنموذج عبر تحطيم أسسه الثابتة وإعادة بنائها وفق ما يتماشى والذوق المستجد، هكذا قد يكون الشعر المعاصر قد حقّق لنفسه فرادة الكتابة عبر مجمل المحطات التجريبية التي عايشها ابتداءا من حركة الشعر الحر مرورا لقصيدة النثر وصولا إل الكتابة الشعرية البصرية.

[1] وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجا، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1، لأحمد بن بلّة، 2018/2017، ص128،127.

خاتمة

خاتمة:

يخلص البحث في "**دلالات الفراغ وإبدالاته**" عبر خطواته المحدّدة سلفاً، إلى مجموعة من النتائج الملخّصة حول أهم ما ورد عبر الفصلين المدرجين ضمنه، والمتمثّلة فيما يلي:

- إنّ المتتبّع للتحوّلات التي مسّت جسد الشعر العربي ومتنه عبر تاريخ الشعر العربي، لا يخفى عنه أنّ الشعر مسّته جملة تغيرات نادت بها تلك المحاولات الجادّة التي استهدفت الخروج عن النمط الكلاسيكي في كتابة الشعر، ومنه تغيّر منحى القصيدة العربية من حقل التلقي السماعي إلى التلقي البصري؛ لتكون أولى المحاولات تلك ما نظمه شعراء الأندلس من الموشّح الذي خرج عن الشكل النمطي للشعر.
- يعد الشعر الحر أولى عتبات الحداثة الشعرية العربية المعاصرة؛ ولد متحرّراً من قيد الأوزان والبحور الخليلية معدّلا إياها بما يلاءم الدفقة الشعورية للشاعر، نفسه ما أطلعتنا عليه **نازك الملائكة** في قصيدها "الكوليرا" و**بدر شاكر السياب** في قصيدته "هل كان حبًّا"، إذ عدّتا هاتان القصيدتان الإنطلاقة الفعلية للشعر الحر في الساحة الأدبية العربية، وبخاصة ما قدّمته مقدّمة "شظايا ورماد" **لنازك** التي عدّت بيانا لهذا الأسلوب الجديد في الكتابة، ثم ما ورد في الكتاب التقعيدي "قضايا الشعر المعاصر" للناقدة نفسها، لتتمكن هي وروّاد الشعر الحر من خرق وتجاوز التلقي النمطي للشعر.
- الساحة الأدبية الجزائرية هي الأخرى، لم يتغافل شعراؤها عن هذا الأسلوب الشعري الجديد في الكتابة، والباحث بخاصة في تاريخ التحديث الشعري في الجزائر يوقن أنّه كانت ثمّة محاولات عديدة استهدفت الخروج أيضا عن إسار القصيدة السمترية، لكن والإنطلاقة الفعلية للشعر الحر في الجزائر لم تحسب لأحد، بل الريادة كانت للرائد الفذ **أبو القاسم سعد الله** في قصيده "طريقي" التي كتبها سنه 1955 بوعي منه لحركات التحديث السارية في الوطن العربي آنذاك، لتعلو صيحة الشعر الحر على ألسنة روّادها وتكون لها راية الإلتحاق بالمغامرات التجديدية.
- بعد أن خرج الشعر عن نظام الشطرين والقافية الموحّدة، يتعرّف على ثاني محطّة تجديدية كبرى مسّته شكلاً ومضموناً، بعد أن ذاع صيت المغامرة والتجريب الفنّي الذي أضحى يمجّد

التشكيلات البصرية وما تمدّه من تقنيات معاصرة، لتتلاشى الحدود وتذوب بين فنّي "الشعر والنثر" ويجتمعان تحت مسمّى واحد يلمّ بخصائص كلّ منها "قصيدة النثر"، متّخذة من المفهومين السابقين نافذة للإنفتاح على ثقافة التعالق السردي في الخطاب الشعري المعاصر.

- الحديث عن "قصيدة النثر" لا يتسنّى له الإكتمال إلاّ بالحديث تحديدا عن الملجأ الذي احتضنها متمثلا في "مجلة شعر" اللبنانية التي تكفّلت بالتقعيد والتعريف بها، منظّرة ومطبقة لها، إضافة إلى مشروع أدونيس ومحمد الماغوط ويوسف الخال... اللذين كان لهم الدّور الفعّال في تعريب هذا الجنس من الكتابة.
- لتنفتح القصيدة على آخر صيحات الموضة الشعرية المعاصرة، لتنتقل من كونها "قصيدة" إلى مفهوم "الكتابة" لتنفض عنها غبار التقعيدات والقوانين الثابتة، منفتحة على ثقافة المحدث الذي يتملّص من سكونية ورتابة السواد الخطّي إلى مغامرة المحو والفراغ الشعري متمثلا في التشكيل البصري الممارس على جسد القصيدة المعاصرة، ممّا ولّد هذا التغاير والإختلاف في تلقيها إلى توليد قارئ متمكّن من تحليل شيفرات الخطاب المعاصر.
- من بين الدواوين التي تشتغل لى شعرية المحو في الخطاب المعاصر ما نجده عند الشاعر الجزائري **عاشور فنّي** في مدوّنته المدروسة "أخيرا أحدّثكم عن سماواته"، التي جعل من الفراغ الشعري فيها سيّدا على الصفحة الشعرية، مختزلاً إياها في أسطر تفصح بالشيء القليل لتترك المجال للصمت متحدّثاً دون توقّف من دلالات لا متناهية، هذا ما تبيّن للباحث إثر تفحّصه للوهلة الأولى لمتن الديوان الذي احتفى بشعرية الصمت.
- ديوان أخيرا أحدّثكم عن سماواته، ديوان جسذن فيه صاحبه لمختلف التشكيلات المعاصرة التي قوامها المحو إلى جانب التلاعب بالتوزيع لعلامات الترقيم على متن القصيدة، ممّا يشكّل ذلك صورة بصرية تثير الإرتباك والريبة في نفس القارئ النمطي الذي اعتاد من صورة نمطية في توزيع علامات الترقيم، بينما يصطدم بصره في نصوص الديوان حدث وأنّ الشاعر تجاوز القاعدة التقليدية خارقاً إيّاها إلى شكل شعري جديد يقول الإختلاف والتباين.
- عاشور فنّي من طينة شعراء الجزائر الذين توحّدت رؤيتهم إلى الأخذ بالتأصيل للكيان البربري وأنّ أصلنا أمازيغي محض يعود إلى سلالات غابرة في الأزمان الغابرة، متّخذاً في

تبريره هذا منهجاً شعرياً حداثيّاً يتراوح بين اللعب بالدوّال اللسانية أمّحاءاً وتثبيتاً لها تحت إطار ما يسمّى بالمحو أو الصمت، وممّا يندرج تحته من تشكيلات بصرية تتلاعب بالتوزيع لعلامات الترقيم بين ثبتها ومحوها أيضا هي الأخرى، إضافة إلى ما اشتغل عليه عاشور فنّي من ثقافة العتبات النصّية التي احتفى بها شعراء الحداثة الشعرية.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

فهرس المصادر والمراجع العربية:

1) أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الاداب، بيروت، ط 1، 1977.

2) أحمد فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

3) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، ج4، دار الساقي، بيروت.

4) مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، 1988.

5) مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979.

6) إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، الإنتشار العربي، 2003، ص13.

7) بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، ط1، إفريقيا الشرق، 2000.

8) الحوارات الكاملة، بدايات النشر والتوزيع، ج2، سوريا، ط1، 2010.

9) سوزان برنار، قصيدة النثر، من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهر مجيد مغامس، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ط1، 1993.

10) صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، المؤسسة العربية للدراسات والنضر، بيروت، ط1، 2000.

11) عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، (من النص إلى المناص)، تقديم، سعيد يقطين، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

12) عبد القادر فيدوح، بلاغة التوازي في الشعر العربي المعاصر، جامعة البحرين.

13) عبد الله الشريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، ط1، 2003.

14) عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، الإنتشار العربي.

15) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008.

16) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

17) الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001.

18) كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

19) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصها الفنية (1975/1925)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، ص151.

20) محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، ط2، 2006.

21) مصطفى العراقي، تجدد موسيقى الشعر الحديث بين التفعيلة والإيقاع، مجلة علامات، جدّة، نوفمبر، 2010، العدد 71، مج 18.

22) نازك الملائكة، سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير، 2000.

23) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، المقدمة، مكتبة النهضة، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1967.

24) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2007.

25) نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي، دار العلم والإيمان، ط1، 2013.

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

27) يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق.

الدواوين:

1) أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، دار المدى للثقافة والنشر، 1996.

2) بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد1، دار العودة، بيروت، ط1، 2016.

3) عاشور فنّي، أخيرا... أحدّثكم عن سماواته، طبع المؤسسة الوطنية للإتّصال، وحدة الطباعة الرويبة، 2013.

4) محمد بنيس، هبة الفراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2007.

5) نازك الملائكة، شظايا ورماد، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، 1997.

الرسائل الجامعيّة:

1) أحمد بن محمد إبليه، شعرية الحداثة عند أدونيس، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2014/2013.

2) إلياس مستاري، حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البيّاتي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنةن 2013، 2014.

3) أمينة بلهاشمي، الرمز في الأدب الجزائري الحديث، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة أبي بكر بلقايد، 2011/2010.

4) جبار أهليل زغير محمد الزيدي المياحي، أسلوبية اللغة عند نازك الملائكة، رسالة دكتوراه، كلية التربية، جامعة بابل، 2012/2011.

5) حبيبي بلعيدة، شعرية العتبات في ديوان "أسفار الملائكة" لعز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير، كليّة الآداب واللغات، جامعة ممّد خيضر، بسكرة، 2014/2013.

6) خلف الله حليمة: أسلوبية الخطاب الشعري في قصيدة طريقي لأبي القاسم سعد الله، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، 2017/2016.

7) راوية يحياوي، شعر أدزنيس من القصيدة إلى الكتابة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر.

8) رزيقة بوشليقة، التشكيل الفني في الشعر النسائي الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2016/2015.

9) روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمداوي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007/2006.

10) رياض عباس الطفيلي، تجربة نازك الشعرية، رسالة دكتوراه، كلية اللغات والترجمة، الجامعة الإسلامية، لبنان، 2003/2002.

11) عيسى خليفي، الكتابة الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتورته، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2017/2016.

12) فائزة خمقاني، قصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2017/2016.

13) 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.

14) محمد بلعبّاسي، شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015/2014.

15) مليكي العيد، أثر مجلة (شعر) اللبنانية في حداثة الكتابة الشعرية، رسالة لدكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة وهران، 2015/2014.

16) ميداني بن عمر، قصيدة النثر العربية المعاصرة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 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.

المجلاّت والدوريات:

1) إياد عبد الودود عثمان وإسراء إبراهيم محمد: سميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة دايلي، العدد63، 2014.

2) رضا عامر: قصيدة النثر الرقمية من إشكالية القراءة وجدلية التلقي، مجلة إشكالات، المركز الجامعي لتمنغست، الجزائر، ع 12، 2017.

3) رضا عامر، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلّة الواحات للبحوث الدراسات، جامعة ميلة، المجلد7، العدد2، 2014.

4) زهيرة بوفلوس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة سر من رأى، المجلد 21، العدد40، 11 شباط، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2015.

5) عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، جانفي، 2008.

6) عبد الله الغدامي، الشعر الحر والموقف النقدي "حول آراء نازك الملائكة"، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة اللملك عبد العزيز.

7) عبد الله راجع، الجنون المعقلن، مجلّة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1، يناير، سنة 1981، المغرب.

8) محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر، نماذج شعرية جزائرية معاصرة، الملتقى الدولي الخامس، السمياء والنص الأدبي، جيجل.

9) محمد نوشاد عالم النوري القاسمي، حركة الشعر الحر في الأدب العربي الحديث، مجلة بحثية،المجلد8

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

مقدّمـــــــــة..... (أ)

الفصل الأوّل: التّحوّلات البصرية للقصيدة العربية المعاصرة (7-51)

المبحث الأوّل: الشعر الحر ورهانات التجديد.....(8)

المبحث الثاني: قصيدة النثر وإبدالاتها ..... (24)

المبحث الثالث: الكتابة الشعرية الحداثية..... (40)

الفصل الثاني: جماليات الفراغ في ديوان "أخيرا احدّثكم عن سماواته لعاشور فنّي" ..... (54 - 105)

المبحث الأوّل: سيمياء العتبات النّصيّة..... (56)

العتبات الخارجية..... (60)

العتبات الداخلية..... (69)

المبحث الثاني: الفراغ وتشكل الدلالة..... (76)

لعبة السواد والبياض..... (77)

علامات الترقيم بين الثبت والمحو..... (88)

خاتمة:

قائمة المصادر والمراجع:

فهرس الموضوعات

الملخـــــص

ينتهي البحث في **دلالات الفراغ وإبدالاته** إلى ما تأتّى الشعر العربي المعاصر من مكنة الإنعتاق من هيمنة العمود الذي عدّ الأنموذج الأعلى للكتابة الشعرية في زمن مضى، فقد حقّ له أن يتخطّاه إلى أفق مغاير أكثر حداثة ومرونة من سابقيها عبر تجاوز النمطي والثابت إلى عوالم الانفتاح على حركات التحديث السارية في العالم.

من هنا نشأت حركة تجديدية أولى بمسعاها التهديمي لقواعد العمود وإعادة رسكلتها من جديد وفق ما يتماشى والذوق المستجد ليكون تيار الشعر الحر الذي حمل لوائه كل من "نازك الملائكة" و"بدر شاكر السياب" ومجموعة من الشباب الذين ألفوا هذا النوع الجديد من الكتابة الذي يقوم متحررا من نظام الوزن والقافية ونظام الشطرين غلى نظام السطر الواحد الذي لا تحدّه وقفة عروضية ولا قانون عروضي يتحكم فيه، معطيا بذلك السطوة إلى الشاعر ودفقتها الشعورية.

وتبعاً للتطورات التي شهدها العصر لم يتوقف التجديد الشعري عند الشعر الحر فقط بل تعدّى ذلك إلى أسلوب أكثر حداثة عبر انفتاحها على ثقافة التعالق السردي بين قطبي الأدب شعره ونثره متمثّلة في "قصيدة النثر" التي كانت بدورها نافذة على حركة تجديدية أخرى كانت لها القدرة على إحداث الشرخ العظيم في جسد ومتن القصيدة ذلك عبر تحويلها إلى كونها كتابة المحو والتخطي والتجاوز.

الكلمات المفتاحية: عاشور فني، الشعر العربي المعاصر، التجريب، المغامرة، إمّحاء الدوال اللسانية، الصمت، السواد، علامات الرقيم، الثبت، المحو.

Summary:

The study ends with the semantics of emptiness and its replacement with what contemporary Arabic poetry comes from the ambush of emancipation from the prestige of the column, which was considered the supreme model for poetic writing in a past time.

It has the right to move beyond it to a different horizon, more modern and flexible than its predecessors, by going beyond the typical and constant to a globalization of openness to the modernization blockages in force in the world.

Hence the emergence of the renewal movement first in its effort to destroy the rules of the column and to recycle it again according to what is in line with the new duke to be the free poetry current whose banner was carried by both Nazik al-Malika and Badr Shar al-Sayyab, And a group of young people who wrote this new type of writing, which is based, liberated from the weight system, rhyme, and the two-fold system on the one-line system that is not limited by a presentation pause or a show law that controls it Giving this power to the poet and his emotional flow.

According to the developments in the era, the poetic renewal did not stop at free verse only, but went beyond that to a more modern method through his openness to the culture of narrative interactions between the two poles of literature. In the body and body of the poem this is by transforming it into a writing of erasure, transcendence and transcendence.