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

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

المرجع: .....

دلالات التشكيل الخطي المغربي
ضمن ديوان "في اتجاه صوتك العمودي"
لمحمد بنيس - أنموذجا-

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: لغـــة و أدب عـــربي

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
- حسينة بن ساعد
- نوال بن ساعد

إشراف الدكتورة:
وفاء مناصري

السنة الجامعية: **2019/2018**

بسم الله الرحمن الرحيم

شـــكر وعرفـــــــان

الحمد لله الذي بعزّته وجلاله تتم الصالحات.

الحمد لله حمدًا كثيرًا الذي ألهمنا بالقوة والقدرة على إتمام هذا البحث.

وبعد:

إلى صاحبة الإشراف "الدكتورة وفاء مناصري" تتسابق الكلمات وتتزاحم العبارات لتنظم عقد الشكر الذي لا يستحقه إلا أنت، إليك يا من كانت لها قدم السّبق في ركب العلم والتعليم إليك يا من بذلت ولم تنتظر العطاء.

إليك نهدي عبارات الشكر والتقدير.

فمهما نطقت الألسن بأفضالها

ومهما خطت الأيدي بوصفها، ومهما جسّدت الروح معانيها

تظل مقصرة أمام روعتك وعلو همتك.

نشكرك. غاليتنا على تحمّل مشقة هذا البحث

وعلى توجيهيك لنا ودعمنا.

كما نشكر كل من ساهم في إعداد

هذا البحث ولو بكلمة طيبة.

مقدمة

تعد القصيدة كيانا مرنا يتجاوب والحركات الحداثية، لهذا فقد كثيرا ما حاولت الانعتاق من أسر الرجعية وثبوتية القالب نحو التحرر لتساير الحراك الحداثي الشعري، وكانت أولى هذه الحركات، الشعر الحر، الذي تأتت بدايته مع كل من "بدر شاكر السّياب" و"نازك الملائكة" وقد كانت كل من قصيدة "**الكوليرا**" لنازك، و"**هل كان حبا**" للسيّاب باكورة التحديث الشكلي في الشعر العربي، إلا أنه كانت هناك محاولات تأسيسية قبلهما لكنهما أخذا فضل الأسبقية والريادة، لتتوالى الحركات وتظهر حركية شعرية أخرى نقضا لحركة الشعر الحر ألا وهي قصيدة النثر، وهي موجة حداثية غربية مستجلبة، ومن أبرز روادها في الساحة الشعرية العربية "أدونيس" و"يوسف الخال" و"محمد الماغوط" وغيرهم كثر، حيث حاولوا المزج بين الشعر واللاشعر، لأنهم رأوا أنّ الشعر الحر قاصر على استيعاب واحتواء الحس الإنساني وما يستوعبه إلا ما يسمى بقصيدة النثر التي عدّها كثيرون جنسا دخيلا يحمل متضادين منهم: على فرج داخل فأسماها القصيدة الخنثى، فحاول روادها تخطي صرامة العروض والإعلاء من شأن الإيقاع وبخاصة المنعطف الذي أحدثه الشعراء المغاربة في وضع آفاق مغايرة للقصيدة المعاصرة ومن هؤلاء "محمد بنيس"، "عبد الله راجع" و"أحمد بلبداوي".

وتبعا لذلك اكتسبت القصيدة المغربية التفرد الشكلي عبر استخدامها للمفاهيم المتعلقة بالتمثيل البصري في الشعر العربي عموما والمغربي خصوصا، حيث حاول الشعراء استثمار كل التقنيات وفق ما تقتضيه هذه الكتابة الجديدة التي تعد كسرا لنظام الكتابة المألوف وعليه كان دور البحث استقصاء وتجلي الجهود المغربية التي ترفض قيد التبعية والسير على المنوال الشعري القديم وذلك من أجل الخروج بشكل قصيدة مغربية متفردة، ولهذا فقد انطوى البحث على إشكالات عدّة منها:

1 -كيف استطاع الشعر الخروج عن عباءة السمعي والأنموذج التقليدي نحو رحاب التمثيل البصري؟.

2 -ماهو الجديد الذي قدمه التحديث البصري للشعر العربي؟

3 -ماهي الأدوات والإجراءات التي اعتمدها هذا التمثيل للتأصيل لكتابة جديدة تتخطى حدود السمعي إلى أفق البصري؟

وعلى هذا الأساس استند البحث على عدة أطروحات مرجعية نحو:

1/ الشكل والخطاب لمحمد الماكري.

2/ قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا هذا لسوزان برنار.

3/ الخط المغربي تاريخ وواقع وآفاق لعمر آفا ومحمد المغراوي.

كما أن هذا البحث لا يدعى لنفسه أسبقية الخوض في موضوع التمثيل البصري بل قد كانت هناك دراسات عدة نحو ما قدمه محمد الماكري والباحث جيلالي كويرات.

وللإجابة على ما تم طرحه من تساؤلات تمَ وضع خطة ممنهجة موزعة على النحو التالي: مقدمة، مدخل، فصلين وخاتمة، حيث ورد عنوان المدخل: **قراءة في سيرورة التطور الخطي العربي والمغربي** محاولا استقصاء مسار التحولات القصيدة العربية قديما منذ العصر الجاهلي حتى العباسي وتلك التغيرات الشكلية التي حدثت في هذا العصر على يد: أبي تمام، المتنبي، أبي نواس، بالإضافة إلى هذا تم التطرق إلى الخط العربي وأهم أنواعه، كما تطرقنا إلى الخط المغربي الذي حاول أن يضم لنفسه خصوصية داخل النص الشعري وذلك بتعدد أشكاله التي ترسم لنا دوال أيقونية متعددة ومختلفة المعنى.

ومن ثمة تمَ عنونة الفصل الأول بـ: **الشعر المعاصر ورهانات الإبدال** وقد ورد مكونا من ثلاثة مباحث أولها: **الشعر الحر وانتهاء أزمة العمود** إذ درس هذا المبحث تجاوز الشعر الحر الإرتهان إلى تقليد النموذج الأعلى والامتثال لضوابطه حيث كانت المحاولة للإعلاء من الحس الشعوري التجديدي بدل الحس العروضي على شاكلة ما قدمته نازك الملائكة من أساسيات مهَدت بها للثورة على الشكل الشعري القديم.

ومن ناحية أخرى تم تسمية المبحث الثاني بـ: **قصيدة النثر وانفتاح الشكل** أين أثرنا إشكال تهجين الأجناس الأدبية هناك فأصبحنا لا نجد شعرا مستقلا ولا نثرا مستقلا بل شعر

ونثر تحت شكل واحد ألا وهو قصيدة النثر، وذلك لمسايرة الحراك الحداثي العربي وللتخلص من نظام الشطرين والتمثيل العروضي.

أما المبحث الثالث ورد معنونا بـ: **حركة الكتابة وإبدالاتها لدى المغاربة** وفيه تم التطرق إلى ثلاث كتب نقدية وهي: بيان الكتابة لمحمد بنيس، وحاشية على بيان الكتابة لأحمد بلبداوي والجنون المعقلن "لعبد الله راجع" أين أثرنا قضية الكتابة الجديدة.

أمّا الفصل الثاني وسمناه بـ: **دلالات التشكيل الخطي المغربي في ديوان في اتجاه صوتك العمودي لمحمد بنيس** يضم مبحثين أولهما **شعرية التشكيل الأيقوني وسيرورة التأويل**، وقد ضم هذا المبحث أبرز التشكيلات الأيقونية التي تضمنتها بعض قصائد الديوان، أمّا البحث الثاني عنوناه بـ: **التشكيل الخطي ولانهائية الفراغ** تطرقنا فيه إلى مفهوم الفراغ وحاولنا استثمار دلالة لانهائية الفراغ والتشكيل الخطي.

وتلبية لهذا المقتضى، اعتمد البحث بعض آليات المنهج السيميائي بوصفه الأنسب لمعالجة التغييرات والإبدالات البصرية في النص الشعري المعاصر حيث تغير من حدود السمعي إلى أفق البصري.

ومما تجدر الإشارة إليه أن بحثنا ككل بحث لم يخلو من الصعوبات حيث تكمن صعوبته في التعامل مع الجهاز المفاهيمي لسميائيات.

وفي الختام نقول إن التشكيل البصري ممارسة وتقنية تجريبية ما جعلها تتميز بالحركية والصعوبة مما يصعب الإمساك بها، وعقب هذا التقديم نتقدم بجزيل الشكر والعرفان وخالص الثناء والامتنان إلى أساتذتنا الدكتورة " **وفاء مناصري** " على تحملها مشقة وتعب متابعة ومراقبة هذا البحث بالتصحيح والتوجيه.

وبهذا نحمد الله حمدا كثيرا، فإذا أصبنا فمن الله تعالى وإن أخطأنا فمن أنفسنا.

مدخل

الفصل الأول:

الشعر المعاصر ورهانات الإبدال

1- الشعر الحر وانتهاء أزمة العمود (نازك الملائكة، بدر شاكر السيّاب، عبد الوهاب البيّاتي)

مرت حياة الشعر العربي بـ«محاولات وتجارب عديدة أثمرت عدة ظواهر تجديدية كان لها الدور الفعال في تحرير الشعر العربي من قيود التقليد والتبعية للموروث القديم الذي لم يعد يواكب تطور العصر الجديد »[1]، وهاته الظواهر التجديدية تمثلت في ظهور نوع جديد من الشعر عُرف باسم الشعر الحر وهو «شعر يعتمد على التفعيلة الخليلية كأساس عروضي للقصيدة، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة مثلما يتحرر من الروي الثابت»[2].

هذا التجديد الذي برز على الساحة الأدبية مثّل منعرجا حاسما في تاريخ الأدب العربي وكان له غرض واحد ألا وهو فك القصيدة العربية من عقالها وجعلها أكثر حيوية وذلك من أجل مواكبة روح العصر أولا، وللعدول عن القالب الشعري المعروف ثانيا، ولتعبير الشاعر بكل حرية عن تجربته الشعورية ثالثا.

وقد كانت الانطلاقة الحقيقية لهذا النوع الشعري الجديد من العراق، حيث ترى "نازك الملائكة" في كتابها قضايا الشعر المعاصر أن «بداية حركة الشعر الحر سنة 1947، في العراق، ومن العراق، بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله... »[3] كما ترى الكاتبة أن بداية إبداع هذا اللون الشعري الجديد قصيدتها "**لكوليرا**" بالإضافة إلى قصيدة " **هل كان حباً** " لمواطنها "بدر شاكر السّياب" وكلتاهما نشرتا عام 1947.

---

[1]- نجاة علوان الكناني، في الشعر العربي الحديث، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية جامعة البصرة، كلية التربية للعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية، العدد 5، مج42، ص589.

[2]- عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث) الهيئة المصرية العامة للكتاب، د-ط، 1987، ص11.

[3]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط1، 1962، ص23.

غير أن تاريخ الشعر العربي شهد محاولات عديدة استهدفت الخروج على قيود الشعر التقليدية، ومن أبرز هاته المحاولات تلك التي بدأ بها "أبو العتاهية" فنظم بأوزان لم تعرف من قبله، كما حاول هو وآخرون الخروج على القافية الموحدة والتحرر من عمود الشعر [1]. إلا أن "نازك الملائكة" كانت تزعم أن قصيدة "**الكوليرا**" هي باكورة الشعر، لكنها تراجعت عن هذا القرار بعد ذلك، وأقرت بأن البدايات الأولية لهذا الجنس الأدبي كانت قبل عام 1947 في قولها: «في عام 1962 صدر كتابي هذا وفيه حكمت بأن الشعر الحر قد طلع من العراق ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي، ولم أكن يوم قررت هذا الحكم أدري أن هناك شعرا حرًّا قد نُظّم في العالم العربي قبل سنة 1947 سوى نظمي لقصيدة الكوليرا »[2] وقولها أيضا «ففوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة، قد ظهرت في المجالات الأدبية والكتب منذ سنة 1932، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلقين... وإذا بأسماء غير قليلة ترد في هذا المجال، منها اسم على أحمد باكتير، ومحمد فريد أبي حديد، ومحمد حسن إسماعيل...»[3].

يتضح من خلل هذين القولين أنه كانت هناك محاولات جادة لكسر النمطية المعتادة في نظم الشعر، فالشعراء في تلك الفترة أيقنوا أن القالب الشعري القديم غير قادر على احتواء الأفكار الجديدة التي تتماشى وروح العصر، فتخطوا الركود المعروف في نظم الشعر وذلك بتغيير في الأوزان والقوافي وتجاوز الشكل المألوف للقصيدة «فقد كانت أولى محاولات كتابة هذا اللون على يد شاعر القطرين اليمني المصري على أحمد باكتير الذي ترجم مسرحية

[1]– ينظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص11.

[2]– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، ص 22، ط: دار الكاتب العربي القاهرة، 1967، نقلا عن : سليمان علي عبد الحق ، إرهاصات الشعر الحر عند علي أحمد با كثير (دراسة فنية) كلية الآداب جامعة الإسكندرية، ص399.

[3]– المرجع نفسه، ص400.

روميو وجولييت لشكسبير إلى العربية على شعر التفعيلة، وكان وقتها طالبا في السنة الثانية بقسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة (1936م)»[1].

هذه الترجمة جاءت ردا على أستاذ الإنجليزية الذي يرى أن اللغة الانجليزية هي اللغة الوحيدة التي تضم وتتسع للأشكال الجديدة، وأنها قادرة على التعبير على طريقة الشعر الحر أو المرسل وهذه الميزة تنعدم في اللغات الأخرى منها اللغة العربية.[2]

فرد عليه باكتير معترضا بقوله «ولكن ليس هناك ما يحول دون إيجاده في اللغة العربية فهي لغة طيعة تتسع لكل شكل من أشكال الأدب والشعر »[3] بعد هاته السخرية عكف "علي أحمد باكتير" على ترجمة مسرحية "روميو وجولييت" والتي كانت بحق البداية الأولى للشعر الحر يقول باكتير «كنا في تلك السنة ندرس مسرحية روميو وجولييت فلا غرو أن وقع اختياري عليها فاخترت مشهدا من مشاهدها وبدأت أفكر في ترجمة فاتفق أن جاء الوزن في بحر المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن) دون أن أعي ما ينطوي عليه ذلك من دلالة »[4] ويقول أيضا: «ثم مضيت في عملي مرسلا نفسي على سجيتها في اختيار ما يناسب المقام من البحور والأوزان فاكتشفت بعد لأي أن البحور التي تصلح لهذا الضرب الجديد من الشعر هي تلك التي تتكون من تفعيلة واحدة مكررة كالكامل والرجز... لا تلك التي تتألف من تفعيلين مختلفتين كالسريع والخفيف.. فإنها لا تصلح »[5].

وعليه فإن "علي أحمد باكتير" هو الرائد الأول للشعر الحر، ومسرحية "روميو وجولييت" المترجمة للعربية هي التي أدخلت هذا النوع الشعري الجديد إلى الوطن العربي، وقد اعترف الشاعر العراقي بدر شاكر السيّاب بريادة "علي أحمد باكتير" في الشعر الحر يقول: «وإذا تحرينا الواقع وجدنا أن الأستاذ علي "أحمد باكتير"، هو أول من كتب على طريقة الشعر

---

[1]– سليمان علي عبد الحق، إرهاصات الشعر الحر عند علي أحمد باكثير (دراسة فنية) ، ص400.

[2]– ينظر، علي أحمد باكتير، فن المسرحية من خلال تجاربي المسرحية، مكتبة مصر، د– ط، د– ت، ص8.

[3]– المرجع نفسه، ص8.

[4]– المرجع نفسه، ص8.

[5]– المرجع نفسه، ص9.

حر، في ترجمته لرواية روميو وجولييت– لشكسبير التي صدرت في الكانون الثاني عام 1947م، بعد أن ظلت تنتظر النشر عشر سنوات»[1].

إن جلّ الأبحاث الأدبية والنقدية التي تدور حول مفهوم الشعر أكدت أن ظهور هذا النوع الشعري الجديد لم يأتي من فراغ بل تأتّى نتيجة لظروف وعوامل اجتماعية نذكر منها:

1- النزوع إلى الواقع:

تتيح الأوزان الحرة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا وعليه فإن الشاعر المعاصر دائما ما يتطلع إلى الشّكل الأفضل الذي يعطيه الحرية في النظم[2].

2- الحنين إلى الاستقلال:

إن الشاعر المعاصر دائما ما يتطلع إلى خلق شخصية مميزة له تختلف من شخصية الشاعر القديم إنه « يريد أن يكف عن أن يكون تابعاً لامرئ القيس والمتنبي والمعري »[3].

فحرقة الاستقلال هاته تسهم إلى حد ما في دفع الشاعر المعاصر إلى الغور في أعماق نفسه والبحث فيها عن مواهب كامنة وخصائص التي من شأنها أن تفرّده عن أسلافه، فوجد في الثورة على القوالب الشعرية التقليدية متنفسا له فثار عليها[4].

3- النفور من النموذج المعتمد سلفاً:

والمقصود بالنموذج هو النفور من الشكل الهندسي الذي كان يحكم القصيدة العربية القديمة، ولذلك ثار الشاعر المعاصر على أسلوب الشطرين، وبات يقف حيث يشاء المعنى والتعبير.

---

[1]- مجلة الآداب البيروتية– عدد يونيو عام 1954، ص69، مقال للشاعر بدر شاكر السياب، نقلا عن : سليمان علي عبد الحق، إرهاصات الشعر الحر عند علي أحمد باكتير: دراسة فنية ص401.

[2]- ينظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص43.

[3]- المصدر نفسه، ص44.

[4]- ينظر، المصدر نفسه، ص45.

وعليه فإن حركة الشعر الحر لم تكن إلاّ استجابة لهذا الميل في العصر إلى الخروج على فكرة النموذج المتّسق اتساقاً تاماً[1].

4- إيثار المضمون على الشكل:

الشعر الحر في جوهره ثورة على الشكل الهندسي المعتمد في القصيدة العربية القديمة فالشاعر المعاصر يرفض تقسيم عباراته تقسيما يراعي نظام الشطرين، بل أراد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها[2].

هاته العوامل كانت السبب الرئيس في سطوع نجم الشعر الحر، وبالتالي فقد هيأت الجو المناسب للشاعر المعاصر الذي تفاعل مع هذه الظاهرة الشعرية الجديدة.

بعد أن ذاع صيت هاته الحركة الشعرية الجديدة في الوطن العربي وأصبح لها رواد ومناصرون، ظهر إشكال آخر ألا وهو قضية الريادة، وقضية السبق هاته نالت حظًّا وافرًا من الدراسة من قبل النقاد والدراسيين ردحًا من الزمن حيث أن «القصيدتان اللتان وصفتا بأنهما بداية الانطلاقة الجديدة في الشعر الحر، وهما قصيدة "الكوليرا" لنازك، وقصيدة هل كان حبّا للسياب»[3].

إلا أن "نازك الملائكة" كانت السبّاقة في نشر قصيدتها المعنونة ب " **الكوليرا**" والتي نظمتها في 1947/10/27 وتم نشرها في مجلة العروبة في العدد الذي صدر في أول كانون الأول 1947.[4] والتي تقول في مطلعها:

سكن الليلُ

أصغ إلى وقع صدى الأنّات

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات

---

[1]- ينظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص46 47.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص48

[3]- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص29.

[4]- ينظر، المصدر السابق، ص23.

صرخات تعلو، تضطربُ

حزن يتدفقُ، يلتهبُ

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل فواد غليانُ

في الكوخ الساكن أحزانُ

في كل مكان يبكي صوت

هذا ما قد مزّقه الموت

الموتُ الموتُ الموتْ[1]

وعلى نفس الوتيرة، وفي نفس السنة برز الرائد الثاني للشعر الحر، ألا وهو "بدر شاكر السياب" وقصيدته المعنونة ب " **هل كان حبا** " من ديوان" **أزهار ذابلة** " والتي يقول في مطلعها:

هل تسمين الذي ألقى هياماً؟

أم جنونا بالأماني؟ أم غراما

ما يكون الحب؟ نوحاً و ابتساما؟

أم خفوق الأضلع الحرّى ،إذا حان التلاقي

بين عينينا،. فأطرقتُ، فراراً باشتياقي

عن سماء ليس تسقيني إذا ما؟

جئتها مستسقياً إلا أواما[2]

[1]– نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، د– ط ،1997،المجلد الثاني، ص138– 139.

[2]– بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 2016، المجلد الأول، ص230.

بعد محاولة كل من "نازك الملائكة" و"بدر شاكر السّياب"، برز شاعر عراقي آخر اقتفى أثر سابقيه ألا وهو عبد الوهاب البياتي الذي أصدر ديوانا في آذار 1950 بعنوان "**ملائكة وشياطين**"، ضم هذا الديوان مجموعة من القصائد حرة الوزن، يقول في مطلعه:

كطلاسم الكهان ألواني

وعرائس الغابات ألحاني

ألبستها من زهر أوديتي

لوناً ومن أوراق بستاني

وغمستها في النبع عارية

وغسلتها في دمعي القاني

ورفعتها عقدا لفاتنتي

حبلته أبيات ديواني[1]

بعد ديوان "**ملائكة وشياطين**" توالت الدواوين، وراحت الحركة الشعرية الحرة تتخذ مظهراً أقوى حتى أن بعض منظّمي الشعر هجروا الأسلوب التقليدي هجراً قاطعاً، ونظّموا في الأسلوب الشعري الجديد.

ومن بين تلك الدواوين التي نسجت على منوال الشعر الحر نذكر: ديوان "**المساء الأخير**" "لشاذل طاقة" والذي صدر في صيف 1950، ثم صدر ديوان " **أساطير**" "لبدر شاكر السياب" في أيلول 1950، وغيرها من الدواوين التي تجاوبت والحركة الشعرية الجديدة[2].

بعد أن تطرقنا إلى الانطلاقة الفعلية للشعر الحر وأهم رواده، نتطرق الآن إلى خصائص ومميزات هذا النوع الشعري –حسب نازك الملائكة– الذي يحمل سمات مختلفة كل الاختلاف على القصيدة القديمة القائمة على وحدة الوزن والقافية. فالشعر الحر برأي نازك

[1]– عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، د– ط، 1995، ص7.

[2]– ينظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص25.

الملائكة هو «شعر ذو شطر واحد ليس له ثابت وإنما يصحّ أن يتغير عدد التفعيلات من شطر واحد إلى شطر، ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه».[1]

أما الوزن في الشعر الحر فإنه يقوم أساساً "على وحدة التفعيلة والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنوع عدد التفعيلات أو طوال الأشطر تشترط بدءا أن تكون التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه"[2].

وتضيف قائلة: "فيكتب الشاعر، من بحر الرمل ذي التفعيلات الواحدة المكررة أشطر تجري على هذا النسق" مثلا:[3]

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

نستنتج إذا: أن "نازك الملائكة" تؤكد على أن نمط الشعر الحر يعتمد أساسا على بحر واحد مع اختلاف أطوال البيت وعدد التفعيلات، كما أشارت الكاتبة إلى تلك البحور التي يجوز نظم الشعر الحر على منوالها وهي كالتالي:

أ- **البحور الصافية:** وهي تلك البحور التي يتكون شطرها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات وهذه هي:

الكامل: وشطره متفاعلن متفاعلن متفاعلن

الرمل: وشطره فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

---

[1]- ينظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص60.

[2]- المصدر نفسه، ص63.

[3]- المصدر نفسه، ص63.

الهزج: وشطره مفاعيلن مفاعيلن.

الرجز: وشطره مستفعلن مستفعلن مستفعلن.

المتقارب: وشطره فعولن فعولن فعولن فعولن.

الخبب: وشطره فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن أو فعلن فعلن فعلن فعلن.[1]

ب- البحور الممزوجة: والتي يتكون الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة، على أن تتكرر إحدى التفعيلات وهما بحران:

السريع: وشطره مستفعلن مستفعلن فاعلن

الوافر: وشطره مفاعلتن مفاعلتن فعولن.[2]

لقد أشارت "نازك الملائكة" إلى عدداً من القضايا المماثلة يمكن إجمالها في ما يلي:

- التأكيد على حقيقة تخلف الشعر العربي، لأنه ظلّ ردحاً من الزمن يسير على قواعد وضعها القدماء فالأوزان القديمة سلاسل، والقوافي الموحدة رتيبة تعترض الفورة الشعرية عند الشاعر، والألفاظ ميتة محنّطة في حدود المعنى الشائع[3].
- تقديم البديل والذي تمثل في تجربة الشعر الحر.
- التأكيد على ظاهرة الإبهام و الرمز والإيحاء في الشعر.

وقد حاولت تطبيق هاته القضايا على النماذج الشعرية والتي تضمنتها بعض القصائد في مجموعة "شظايا ورماد"[4].

بعد هذا التجديد الذي جاءت به "نازك الملائكة" وكان الغرض منه هو كسر النمطية المعتادة في نظم الشعر من أجل التعبير بكل حرية ومواكبة العصر، ذلك أن "الحياة الجديدة تتطلب أن يخلق الشاعر لنفسه أسلوباً أكثر حرية يتلاءم والوضع الراهن، والشعر الحر

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص67.

[2]- المصدر نفسه، ص67.

[3]- ينظر، يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1657 دراسة نقدية، منشورات دار كتاب العرب، د- ط دمشق، 2006، ص49.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص49.

يصلح للتعبير عن الحياة والإطلالة على الواقع العربي الحديث بصورة جريئة كما أن غايته هو التعبير وليس الجمالية الظاهرية"[1].

من خلال كل ما تطرقنا إليه نخلص إلى أن حركة الشعر الحر حركة حداثية استطاعت أن تصنع لنفسها مكانة في الأدب العربي وذلك بالثورة على العروض الخليلية ولتخطي نمطية نظم الشعر التقليدية.

ينعطف البحث إلى تساؤل آخر مفاده: ماهي تبعات هذا التحديث وما حيثيات ذلك؟

[1]– هيام عبد الكاظم إبراهيم، بواكير حركة الشعر عند الرواد بين التأثر والتأثير (نازك الملائكة والسياب أنموذجا)، مجلة كلية التربية، كلية الإدارة والاقتصاد، جامعة القادسية، العدد عشرون، تموز2015، ص226.

2/ قصيدة النثر وانفتاح الشكل:

لقد عرفت القصيدة العربية تغيرات وتحولات بارزة مع منتصف القرن العشرين، فما لبثت قصيدة التفعيلة أن تنتهي حتى برزت قصيدة النثر كحركية شعرية متمردة على القيود الخليلية من وزن وقافية.

يعرفها "حاتم الصكر": «إنها الانتقالة الملموسة باتجاه ملامح الشعرية العربية الحديثة وإنها الخطوة الثانية في مجال بناء شعرية عربية معاصرة بقيامها على شرط التحديث الشامل بعد الشعر الحر الذي يغدو تجديدا تدريجيا عن التقليد المألوف»[1].

من خلال هذا الاستدلال نجد أن قصيدة النثر تحتل الموقع الثاني كنقلة حداثية بعد الشعر الحر في الشعرية العربية الحديثة، حيث لا ينكر ناكر على أن البداية الفعلية لقصيدة النثر كانت في الغرب، فوُجدت قصيدة النثر وفرضت نفسها ككيان شعري قائم بذاته، لأنه كان مطمحها الرغبة في الخلاص والتحرر من الثوابت العروضية والتقاليد اللغوية، كما تسعى إلى إيجاد إيقاع نثري تستلهم منه قصيدة النثر نتائج شعرية مختلفة عن تلك التي سادت في الشعرية الغربية[2].

ويتضح لنا من خلل ما ورد في القول أن قصيدة النثر لم تخلق من عدم بل كانت هناك أجواء وعوامل ساعدت على ولادتها في الساحة الشعرية الغربية.

تضيف "سوزان برنار" قائلة أن: «الحقيقة أن قصيدة النثر لم تتفتح فجأة في روضة الآداب الفرنسية فقد كان يلزمها لذلك أرض صالحة، أود أن أقول أذهاننا تؤرقها شعوريا أو لا شعوريا بالرغبة في إيجاد شكل جديد للشعر، وكان يلزم أيضا الفكرة الخصبة التي مفادها

---

[1]– فرحان بدري الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة بابل العراق العدد03-04، مج07، 2008، ص 44.

[2]– ينظر، سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، العراق ط 1 1993، ص 23.

أن النثر قابل للشعر والنثر الشعري هو الذي هيأ لمجيء قصيدة النثر باعتباره أول طابع للتمرد على القوانين والطغيان الشكلي»[1].

إن العامل الأول والرئيسي الذي أدى إلى ظهور قصيدة النثر هو النثر الشعري بصفته أول طابع تمردي على الشعر الكلاسيكي في الشعرية الغربية، حيث كانت قصيدة تسعى جاهدة للبحث عن حركة فنية تشبع المتعة واللذة النصية المفقودة[2].

«وتذهب برنار في تحديدها لولادة جنس قصيدة النثر في الأدب الغربي إلى الشاعر الفرنسي ألويسيوس برتراند **(1807- 1841)** على أنه أول مبدع لقصيدة النثر كنوع أدبي قبل بودلير الذي أبرز طرق وقوانين النوع الجديد»[3].

إن المنشأ الأول لقصيدة النثر يعود إلى الشاعر الفرنسي "ألويسيوس برتراند" حيث كان له الفضل في اكتشاف هذا النوع الأدبي الجديد، لكن المؤسس الحقيقي له وواضع قوانينه وطرقه هو "بودلير".

ويؤكد "أدونيس" على أن "ألوازيس" أول من كتب قصيدة نثر وترك مجموعة باسم «**غاسبار الليل**» وهو شكل تبناه فيما بعد "بودلير" لكن "أدونيس" يمنح الريادة والأولوية لولادة هذا النموذج الشعري الجديد "لبرتراند" ويذكر آخرون منهم بيار "ريفييردي" و "رنيه شار"[4].

ولكن "براتراند" مؤسس قصيدة النثر في اللغة الفرنسية لم تكن له أهمية شعريا بالمقارنة مع "بودلير" الذي جاء بعده وكتب قصيدته النثرية محاكاة له[5].

---

[1]- ينظر، سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 23.

[2]- ينظر، إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية (التغاير والاختلاف)، الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2007، ص 30.

[3]- أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، لبنان، ط1، 1992، ص81.

[4]- ينظر، أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق" الهوية، الكتابة، العنف"، دار الآداب، لبنان، ط1، د- ت، ص 112- 113.

[5]- ينظر، المرجع نفسه، ص 114.

«وإذا كانت برنار اعتبرت بودلير المحطة الأولى في قصيدة النثر، فهي لا تعدم المحاولات السابقة التي كانت تشكل إشارات مهمة في طريق الوصول، إلى تجربة بودلير نفسه وتجربة كتابة شعرية جديدة، إذ تعود مثلا إلى السؤال الذي طرحه جان جاك روسو في أحد دفاتره:

كيف تكون شاعرًا في النثر، كما تستبق تجربة براتراند بشاتوبريان الذي ساهم أكثر من سواه من خلال إلتماعاته العبقرية، في تطوير القصيدة أو بالأحرى "الأغنية النثرية"»[1].

هناك محاولات لكتابة قصيدة النثر منها المحاولة التي قام بها "بودلير" حيث كانت هذه المحاولات عقبات مهمة للوصول إلى تجربة منها سؤال روسو عن كيفية أن يصبح شاعر في النثر وكذلك تجربة "شاتوبريان" وإسهاماته في تطوير القصيدة.

ونجد أصل ظهور قصيدة النثر يعود إلى "بودلير" الذي نُشرت له أول مجموعة شعرية تحت عنوان "**قصائد نثرية صغيرة**" وبتحديد ديوانه "**أزهار الشر**"Petits poèmes en prose و"بودلير" وإن لم يكتب الشعر المنثور أو قصيدة النثر كما عرف بعده، إلاّ أنه كان واعيا من الناحية الفنية بذلك، فوضع بذلك "**المحراث قبل الثورين**"...ذلك أنه كان يحلم بمعجزة ظهور نثر شعري Prose Poetique، موسيقى دون إيقاع ودون قافية...[2]

وبهذا يكون "بودلير" هو العامل الحداثي الأول الداعي إلى حركية تغييرية ملموسة من أجل الثورة والتمرد على الموازين الشعرية الغربية الثابتة.

إنّ قصيدة النثر ظهرت عند الغرب وبالضبط في فرنسا ثمّ توسعت لتشمل أنحاء العالم ككل.

بعدما رأينا نشأة قصيدة النثر في الدرس الشعري الغربي، نأتي الآن لرصد أهم مفاهيمها:

---

[1]– أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، ص 81.

[2]– ينظر، عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، دار القدس العربي، ط1، 2009، ص 361– 362.

«قصيدة النثر قد أنكرت على نحو تام قوانين علم العروض، ورفضت بإصرار أن تنقاد للتقنين ... لم يتجرأ منظّر بعد على أن يصوغ قوانينه... قصيدة النثر لا يمكن تعريفها. إنها موجودة... هي قصيدة حقا وأن امتثال حساسية كل واحد منا يمكنها فحسب أن تقدم الدليل على ذلك»[1].

وكل هذه التعاريف تدلي بأنه لا يوجد تعريف إزاء قصيدة النثر يذكر... فالقضية فردية صرفة، فليس من الغريب أن نجد رأي يقول بأنها عمل روائي ،وآخر يصرّح بأنها الشكل الطبيعي للإلهام... كما يصدر رأي ثالث أنها تكوين من اللغة والشعرية والوصف والإيقاع في حين يصدر رأي رابع أنها شكل دون إيقاع[2].

تعرف "برنار" قصيدة النثر بقولها : «قطعة نثر موجزة من غير إخلال، موحدة ومضغوطة كقطعة من بلور تتراءى فيها مائة من الانعكاسات المختلفة وخلق حر، ليس له من ضرورة أخرى غير رغبة المؤلف في البناء خارجا عن كل تحديد وشيء مضطرب إيحاءاته لا نهائية...»[3].

قصيدة النثر هي تشكيل نثري يتميز بالوحدة والتكثيف وتنطوي على عدة انعكاسات وبذلك هي ابتكار وإبداع حر كما تكون إيحاءاته مضطربة وغير نهائية.

وتحدد "برنار" مواصفات قصيدة النثر كالتالي:

«قصيدة النثر نوع متلون يحيّرنا بتعدد أشكاله»[4].

«فها نحن أولاء نجد أنفسنا وقد ضعنا في مجال غائم، غير معروف جيدا، وحدوده غير متمايزة»[5].

---

[1]– سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 12– 13.

[2]– المرجع نفسه، ص 13.

[3]- المرجع نفسه، ص12–13 .

[4]- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية (التغاير والاختلاف)، ص65.

[5]- المرجع نفسه، ص65.

«يصبح من الضروري العثور على شكل آخر أكثر حرية ومرونة»[1]

«اصطلاح قصيدة النثر في ذاته معرض لمواقف متعددة من القبول به»[2].

بعد أن شاهدنا موطن قصيدة النثر وأبرز روادها ومفهومها عند الغرب ننتقل، إلى موقعها في الساحة الأدبية العربية، حيث كان الفضل للشاعر الناقد "أدونيس"، الذي كان أول من استعمل قصيدة النثر، نقلا عن المصطلح الفرنسي " poéme en prose "وذلك في مقالة له معنونة بـ "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، والجدير بالذكر أن هذا المصطلح الذي صدر في هذه المقالة لم يحدد مفهوما يبين خصائصه، حيث كان له حضور آخر أكثر تحديد في مقال ثانية بعنوان في قصيدة النثر في مجلة شعر[3].

تعد "مجلة الشعر" المؤسسة من قبل "يوسف الخال" لبنانية المنشأ، وقد صدرت هذه المجلة لأول مرة عام 1957، وكانت الحلقة الأهم في التأسيس لقصيدة النثر في الأدب العربي وكان شعراؤها ومنهم "أدونيس" و"يوسف الخال" و"أنسي الحاج" و"الماغوط" وعلى قدر كبير من الوعي في تبني الأنموذج الشعري الجديد سعي منهم لترسيخه في الأدب العربي، وقبل أن نتطرق لأهم جهودها عند أحد أهم روادها وهم "أدونيس" و"الماغوط"، وجب علينا الوقوف على تلك الإرهاصات التي سبقت «مجلة شعر» فنذكر محاولة "نقولا فياض" بنصه الشعري "**التقوى**" الذي كتبه عام 1890[4]، ولكن المتتبع لتجربة "نقولا فياض" يلاحظ أن تأثيرها كان محدودا ولم يكن لها صدى في الساحة الأدبية والسبب كانت محاولة فردية بالإضافة إلى تخلي صاحبها عنها جراء أسباب ثقافية[5].

---

[1]- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية (التغاير والاختلاف)، ص65.

[2]– المرجع نفسه، ص65.

[3] – ينظر، رابح سعيد ملوك، قصيدة النثر العربية (بحث في المفهوم والبنى)، دار الأسامة ، الأردن، ط 1، 2015 ص60.

[4]– ينظر، علي داخل فرج ، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي (دراسة ما وراء نقدية)، دار الفراهيدي ط1، بغداد، 2011، ص 24.

[5]– ينظر، المرجع نفسه، ص25.

فقد كانت هناك محاولات للشعر المنثور متحرر من الوزن القافية، ولقد سماه العرب شعرا منثورا محاكاة لما يعرف بالفرنسية " Vers Libre" كما يستفاد من تعريفات الريحاني وآخرين[1]، ويقول الريحاني: «يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالفرنسية Vers Libre وبالإنجليزية Free Vers، وهو آخر ما تصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الإنجليز من قيود القافية و"ولت وتمن" أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية»[2].

إن "الريحاني" يرى ضرورة منح الموهبة الشعرية الحرية المطلوبة وذلك بالتخلي عن الوزن التقليدي، واستخدام وسيلة وسط بين النثر والشعر[3].

وبعد كل هذه الإرهاصات والتقديمات نسلم بالقول بأن قصيدة النثر تعتبر إحدى محصّلات وإفرازات الموجة الحداثية في بحثها الموصوف بالتوتر نُحول التحول والتغيير[4].

هنا نتطرق للحديث عن قصيدة النثر عند أحد أهم أعلامها وهو "أدونيس" إذ يقول في هذا الصدد: «لعلنا نعرف جميعا أن قصيدة النثر، وهو مصطلح أطلقناه في مجلة "شعر" إنما هي كنوع أدبي شعري، نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأمريكية الأوروبية ولهذا فإن كتابة قصيدة نثر عربية، أصلية يفترض، بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي واستيعابه بشكل عميق شامل...»[5].

يُعرّف "أدونيس" بمصطلح قصيدة النثر على أنه نوع شعري تم إطلاقه في "مجلة شعر" وذلك نتيجة لتطورات كتابية حدثت في الثقافة الشعرية الأمريكية والأوربية، ويصرح بأنه عند

---

[1]– ينظر، رابح سعيد ملوك، قصيدة النثر العربية (بحث في المفهوم والبنى) ص 45.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص45.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص 45.

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص 20.

[5]– إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية (التغاير والاختلاف)، ص 75.

كتابة قصيدة نثر عربية لابد من الرجوع إلى التراث وفهمه بشكل واسع وعميق حتى تتأتى بعده مكنة كتابة قصيدة نثر عربية المنطلق.

ويصرّح "أدونيس" بأن قصيدة عندما أطلقت لأول وهلة كانت حلًّا وذلك في أواخر الخمسينات في مجلة شعر فكان يقول (النثر– الشعر)، إذ يرى بأنه من النادر أن نجد قصيدة نثر عند كتابنا العرب ويبقى هذا رأيه يخلق مشكلات عل المستوى التقني والنظري معًا[1].

يذهب "أدونيس" إلى « الشاعر، لا يستطيع أن يبني مفهوما شعريا جديدا إلا إذا كابد انهيار المفاهيم القديمة، فعليه، إذن، أن يصفو من التقليدية لكي يستطيع الدخول في العالم الآخر الكامن وراء العالم الذي يثور وهو دخول لا يتم "دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والنفي"»[2].

إن بناء مفهوم شعري جديد يستلزم من الشاعر أن يتجرع انهيار وتحطم ذلك الجهاز المفاهيمي الشعري القديم، فالدخول إلى عالم الحداثة الشعرية يتوجب الصفاء بتاتا من جذور كل ما هو قديم، ولكن هذا ينتج عنه فوضى وتصدع، ومن الواضح أن متاهات هذه الفوضى التي تفرز عنها هذه الحداثة الشعرية يتمخض عنها متاهات منها تعدد المصطلح لقصيدة النثر حيث نجده يختلف من شاعر إلى آخر ومن ناقد إلى آخر، كما نجدها تقترب من مفاهيم عدة منها النثر الشعري وكان أول تمييز بين قصيدة النثر والنثر الشعري في الحقل الثقافي العربي (بين جبران والريحاني ومي زيادة وبين أنسي الحاج والماغوط) ... ما أقرته "**مجلة شعر**" وقد صرح "أدونيس" أن قصيدة النثر تختلف عن النثر الشعري...واحتدم هذا الجدل إثر قراءة أطروحة سوزان برنار حول قصيدة النثر[3].

---

[1]– ينظر، أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، (الهوية ، الكتابة ، العنف) ، ص 112– 113– 114.

[2]– رابح سعيد، ملوك قصيدة النثر العربية (بحث في المفهوم والبنى)، ص 21.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص 36.

«واعتمادا على أطروحة برنار، يفرق أدونيس بين النثر الشعري وقصيدة النثر في نقاط محددة يجملها الباحث محمد جمال باروت فيما يأتي:»[1]

النثر الشعري	قصيدة النثر
– ليس له شكل فهو استرسال واستسلام للشعور دون منهج شكلي أو بنائي. – هو إذن سير في خط مستقيم ليس له نهاية. – لذلك فهو روائي أو وصفي، يتجه غالبا إلى التأمل الأخلاقي، أو المناجاة الغنائية أو السرد الانفعالي. – وبسبب من ذلك يمتلئ بالاستطرادات والتفاصيل وتنفسخ فيه وحدة التناغم والانسجام.	– شكل قبل كل شيء، ذات وحدة مغلقة. – هي دائرة أو شبه دائرة لا خط مستقيم. – هي مجموعة علائق تنظم في شبكة ذات تقنية محددة، وبناء تركيبي موحد منتظم الأجزاء ومتوازن. – هي نوع متميز قائم بذاته، وليست خليطا هي شعر خاص يستخدم النثر ويتسم بالعضوية.

ويذهب "باروت" إلى أن الحدود الفاصلة بين النثر الشعري وقصيدة النثر ماهي في الحقيقة إلاّ حدود بين موقفين ورؤيتين من الحياة...

الموقف الرومانسي المرتبط بعصرية النهضة والموقف الجديد للنخبة الحداثية[2].

إن غاية ما تطمح إليه قصيدة النثر، هو اكتشاف بنية وليس زيادة وإضافة معنى ...ذلك ما أدى بها إلى السعي نحو النقيض (النثر) لتمتح أو تأخذ منه عناصر لم يكن لها وجود في بنية القصيدة العربية وهي عناصر التي روجت لها "برنار" ضمن قوانين تتبع من القصيدة في حد ذاتها ولا تفرض عليها خارجيا... وقد وجد شعراء "مجلة شعر" ما يبرر أطروحاتهم نظريا ومحاولاتهم لكتابة قصيدة النثر.

[1]– رابح سعيد ملوك، قصيدة النثر العربية (بحث في المفهوم والبنى)، ص 37.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص 37.

فنقلوا هذه العناصر منها الكثافة والإيجاز، والتوهج والمجانية، ونذكر منهم الشاعر"أنسي الحاج" الذي حرص حرصا شديدا على تبنيها كما هي [1]، في حين أن "أدونيس" كان شديد التوخي والحذر في أن يكون مُقلّدًا أعمى للعناصر التي طرحتهم "سوزان برنار" لكتابة قصيدة النثر وقد ترك الفسحة لما يسمى برؤيا الشاعر، حيث يقول إن طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي في التفرقة بين الشعر والنثر، فتنزاح اللغة عن طريقتها العادية في التعبير وإنتاج المعنى، ونضيف إلى طاقتها عناصر وخصائص الإثارة والدهشة والمفاجأة حينها يكون ما نكتبه شعرًا[2].

وهنا يتبين لنا أن "أدونيس" كان همه إنتاج مشروع شعري حداثي، كمشروع علمي وأدبي لا لتكريس غايات انتمائية، حيث إن الانفتاح على الثقافة الغربية من أجل الحداثة كان من بنات أفكار "أنطون سعادة" وقد أوردها "أدونيس" في مجلة شعر، 18،1981،ص 179... وقد أكد تأثره "بأنطون" وهو صاحب الأثر الأول في أفكاره وتوجهه الشعري[3].

وقد عرّفت "جلة شعر" قصيدة النثر بقولها:

«قصيدة النثر شعر، لا نثر جميل، إنها قصيدة مكتملة، كائن حي مستقل، مادتها النثر وغايتها الشعر، النثر فيها مادة تكوينية، ألحق بها النثر لتبيان منشئها، وسميت قصيدة للقول بأن النثر يمكن أن يصير شعرًا دون نظمه بالأوزان التقليدية»[4].

قصيدة النثر سميت بهذا الاسم لتبيان إمكانية أن يصير النثر شعرًا، وبالتالي هي شعر وليست نثرا لأنها ألحقت به، فإن كان تكوينها النثر فغايتها الشعر.

---

[1]- ينظر، إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية (التغاير والإختلاف)، ص 61.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص62.

[3]- ينظر، أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، ص 90- 97.

[4]- ينظر، المرجع السابق، ص 59- 60.

وبالنظر إلى هذا التعريف نجد أن "أدونيس" يشير إلى أن هناك طريقتين في التعبير الأدبي: الوزن والنثر، من الناحية الحجمية أو الكمية، أما من الناحية النوعية هناك أربع طرق: التعبير نثريا بالنثر، التعبير نثريا بالوزن، التعبير شعريا بالنثر، التعبير شعريا بالشعر[1].

وعموما هذه الميزات والطرق تدخل في إطار تعريفي لقصيدة النثر حيث يقول "أحمد بزون": «فمعظم السمات التي أعطيت لهذه القصيدة من قبل مُعرّفي هذه القصيدة تدخل في إطار التعريف بالقصيدة الجديدة عامة بما في ذلك القصيدة الحرة أو الشعر الحر»[2].

هناك شعراء لا يؤكدون على الشعر بقدر ما يؤكدون على الأداة، النثر كالوزن، أداة، ولا يحقق استخدامه، بذاته الشعر... هذا ما جعل "أدونيس" يكون على حذر من خوض تجربة قصيدة النثر لكنه لا يكف عن فعل البحث التجريبي والتحديثي إذ ظل يدعو إلى التأصيل ورفض التقليد[3].

وقد صرح "أدونيس " في نص نقدي له أنه من الذين تأثروا بالثقافة الغربية وخصوصا الفرنسية حيث اتكأ على قراءة "بودلير" و" رامبو" و "نرفال" و "بريتون" وغيرهم نجده يقول يقول: «في هذا الأفق من العلاقة بين الذات والآخر دخلتُ إلى عالم الشعر العربي وبخاصة الفرنسي لم يكن الشعر الغربي بالنسبة إليّ نموذجًا يُحتذى، إنما هو مقاربة خاصة بالإنسان والعالم وإنما كان صدمة معرفية. ومن هذا قد يكون الأصح أن أقول إن تأثري بالإبداعية الغربية ككل فكري، كان أقوى وأغنى من تأثري بجانبها الشعري الجزئي»[4].

---

[1]– ينظر، أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، ص 60.

[2]– المرجع نفسه ص 60.

[3]– ينظر، إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية (التغاير والإختلاف)، ص 75.

[4]– أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 72.

يؤكد "أدونيس" على تأثره بالنموذج الشعري الغربي وبالأخص الفرنسي وقال بأن تأثره بالنموذج لم يكن إلا جزئيا من حيث هو مقاربة للإنسان والعالم بل بالعكس كان صدمة معرفية لهذا كان تأثره أكثر بالفكر الغربي.

يردف قائلاً لقد أتاحت لي هذه الصدمة فرصة الاهتمام بتطوير الشعرية العربية وذلك من خلال أمرين يتمثل الأول في التشكيل والثاني في التجريب والاستقصاء حيث يرى بأن الوزنية الخليلية لم تعد مقياسا لتحديد البعد الشعري، ولكن النظر إلى مقياس آخر غير الخليلي يجب أن يكون أصوله مستمدة منه، ومن هنا ينفتح الباب أمام تشكيلات شعرية جديدة تمكن الشاعر أن يتجاوز ضيق العبارة، حين تتسع رؤياه[1].

«هكذا عملت على أن أدخل إلى الشعرية العربية مفهومات جديدة، أوجز أهمها في ثلاثة»[2].

الأول: هو مفهوم قصيدة النثر، وحين أطلقت هذه التسمية (1960)، التي كانت عنوان دراسة حول هذا المفهوم، هُوجمت هجومًا حادًّا اتخذ طابعا سياسيا إذ رأى فيها الذين هاجموها خرقًا لمبدأ الشعر العربي، لكن على الرغم من ذلك تكاد اليوم قصيدة النثر أن تكون الطريقة التعبيرية الغالبة، خصوصا لدى الشعراء الشبان.

الثاني: هو مفهوم القصيدة الشبكية المركبة، التي هي نص مزيج تتألف فيه الوزنية على تنوعها، مع النثرية على تنوعها، وفي هذا النوع من البناء التأليفي إغناء كبير للشعرية العربية.

الثالث: هو المفهوم المتصل بما سميته لأحقية الشكل، فلم يعد الشكل الشعري بالنسبة إليَّ قاعدة جاهزة، وإنما أصبح نموذجًا يتبع الحركة النفسية، لم يعد هناك من شكل في المطلق وإنما أصبح لكل قصيدة شكلها الخاص، أما من الناحية النوعية لما سميته بقول المجهول

[1]– ينظر، أدونيس، سياسة الشعر ص 72– 73.

[2]– المرجع نفسه، ص 73– 74.

مقابل التقليدية التي تنظر لقول المعلوم، وفي هذا ما أتاح تفجير كثير من الحدود في النظرة الموروثة إلى الأنا، والجسد، واللغة وأتاح الدخول إلى عالم المكبوت وفي هذا كله أكدت على أن الشعرية العربية تقوم على التجريب المفتتح وعلى أن الخصوصية الإبداعية هي خصوصية الذات الشاعرة وأن الشعر سير في قضاء الحرية، وهذا ما يجعل الكتابة الشعرية استقصائية خارج المعطى المحدد والمحدود[1].

يعد الجهاز المفاهيمي والتصوري السالف الذكر اجتهاداً أدونيسيا، يستشرف أفق حداثة عربية في حياض نسق ثقافي عالمي.

وهذه قصيدة نثرية لـ "أدونيس" وردت تحت عنوان "**فصل الحجر**"[2]:

«سلامٌ. ألكَ رفيقٌ يؤنسُكَ؟

«نعم.

«أين هو؟

«أمامي وخلفي، عن يميني وشمالي.

«ومن أين تأكل؟

«حين أحتاج إلى الطعام، أسمع فوق رأسي صلصلة، أنظر فأرى كأسا تتدلى

وشخصا في الهواء يناولني رغيفا.

«ومن يزورك ويخدمك؟

«الدنيا تجيء. إليَّ في شكل امرأة ضيّقة الخاصرة.

[1]– أدونيس، سياسة الشعر، ص74.

[2]– أدونيس، التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988، ص 113.

«هل ترافقني؟

«إذا رأيتني مرة ثانية، لا تكلمني»

وبعد ما رأينا مفهوم قصيدة النثر لدى "أدونيس" كمشروع حداثي وكيف أسس لكتابة جديدة ذات ضوابط وشروط غير تلك التي سادت الشعرية العربية التقليدية، وهذا ما جعل منه رائد الحداثة في الوطن العربي وأحد أهم مؤسس قصيدة النثر، ننعطف بإيجاز إلى تجربة "محمد الماغوط" في القصيدة النثرية الذي لا يقل أهمية عن سابقه، حيث يعد «محمد الماغوط من رواد قصيدة النثر، ومن قصائده (رسالة إلى القرية) التي نجد فيها براعة التصوير واستخدام التشبيهات التصويرية... وهي مبنية على حسّ رومانسي وواقع حلمي يستعرض فيه موقفه من الحزن... بشاعريته المبدعة وله قصائد مهمة منها «حزن في ضوء القمر» و«أغنية لباب توما»[1] وقدم اختيار ديوان "**حزن في ضوء القمر**" لـ"الماغوط" من قبل مجلة شعر، لحسن أدائه الشعري وإقبال القراء عليه وذلك عندما كان في الخامسة والعشرين من عمره، كما تميزت قصائده النثرية بالفرادة و النبوغة وفي ظل كل هذه الامتيازات إلا أنه كان محدود الثقافة فلم يكن يتقن لغة أجنبية تحسب له في قراءة الشعر[2].

«إن الماغوط تكفل بنقل موضوعات قصيدة النثر العربية الخمسينية من الذهني والميتافيزيقي والتأملي...، إلى شؤون الصعلكة والتسكع والحرمان والحزن والرعب... ولسنا نعرف شاعر قصيدة نثر غاص إلى قاع الشارع ونقل هواجس وأحلام، ومواطن الشارع، كما فعل الماغوط في ذلك العهد»[3].

---

[1]– فرحان بدري الحربي، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة بابل، العراق العدد03-04، مج07، 2008، ص 47..

[2]– ينظر، صبحي حديدي، محمد الماغوط، (وسيط النثر، أداء الشاعر، وجدل القصيدة)، مقالات ودراسات، د– ت ص 19.

[3]–المرجع نفسه، ص 33.

وعليه فـ "الماغوط " لم يكن متأثرًا بقصيدة النثر الغربية وخاصة الفرنسية التي تميزت بالذهنية والميتافيزيقية فقد نأى عنها ونزل إلى الواقع والشارع المليء بالجنون والصعلكة وتعددت هواجسه وأحلامه حيث اصطبغت قصائده بصبغة مأساوية غلب عليها الحزن.

ورغم ما أثارته مجموعته الشعرية أو ديوانه "**حزن في ضوء القمر**" من نقاش وجدال حول طبيعة انتمائه فنسب إلى الشعر الحر من طرف مجلة شعر إلا انه ظل يكتب على نفس الوتيرة[1].

يقول "محمود شريح" «إن قضية قصيدة النثر لم تعالج إلا مع وصول الشاعر السوري محمد الماعوظ إلى بيروت وانضمامه إلى "شعر"»[2].

وبالتالي فالريادة الحقيقية والمعالجة الفعالة لموضوع قصيدة النثر لم تعرف في الساحة الشعرية العربية إلا بمجيء "الماغوط" إلى بيروت والتحاقه بمجلة شعر.

«ويعد الماغوط من الشعراء الذين أبدعوا في رسم معالم الصورة الشعرية وتكثيف دلالتها وهو شاعر الكلمات الحزينة حيث يقول في قصيدته النثرية "القتل"»[3]

ضع قدمك الحجرية على قلبي يا سيّدي

الجريمة تضرب باب القفص

والخوف يصدح كالكروان

هاهي عربة الطاغية تدفعها الرياح

وها نحن نتقدم

---

[1]– ينظر، أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، ص 87.

[2]– المرجع نفسه، ص 89.

[3]– صالح سُنية، مقدمة، محمد الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة (حزن في ضوء القمر، غرفة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي)، دار الهدى، سوريا، ط2، 2006، ص 10.

كالسيف الذي يخترق الجمجمة

أيها الجراد المتناسل على رخام القصور والكنائس

أيتها السهول المنحدرة كمؤخرة الفرس

هذه النثرية الماغوطية كانت فاتحة التحديث الشكلي في الخمسينات من القرن الماضي وبعد أن لمع نجمه الشعري مع مجلة شعر نجد أن "الماغوط" قد انسحب منها في أواخر 1921 وقد صرّح بسبب انسحابه في مقال له بعنوان " **نخبة مجلة شعر** " حيث كان السبب في عدم مقدرة هذه النخبة على حد قوله العودة إلى التراث العربي الأصيل والانطلاق منه من أجل الحداثة الشعرية وكذلك تقديسهم لكل ما هو غريب ويصف الحداثة بأنها "بخصوص قصيدة النثر" مغامرة خارج ميداننا وقال: لو ناديت أحد من أعضاء مجلة شعر باسم المتنبي لفر هاربا وسقط مغشيا عليه في حين لو ناديته بجاك بريفير لاستقام شامخا [1].

وهذا ما يؤكد تفاعل الثقافة العربية بالثقافة الغربية بكل مستجداتها، حيث تم تغييب عنصر الغربلة في استجلاب هذه الثقافة فكان من أكبر مشكلات هذا الاستجلاب الشعري أولا مشكلة المصطلح كما رأينا سابقا وثانيا تعرضه لعدة انتقادات فكانت الشاعرة الناقدة "نازك الملائكة" أول الرافضين والمنتقدين إذ تقول: «ولسوف يجد دعاة "قصيدة النثر" أنفسهم حيث بدأوا، فلقد استحال معنى كلمة (شعر) إلى التعبير عن النثر كما أرادوا غير أن الشعر وجد لنفسه اسما آخر صادقا ينص على الوزن الذي حاولوا قتله، ولسوف يبقى الناثرون حيث كانوا مع الناثرين» [2].

ويعد رفض "نازك الملائكة" لشكل قصيدة النثر مبادرة منها لثبوتها على الشكل الوزني ودفاعها عليه [3].

---

[1]– ينظر، صبحي حديدي، محمد الماغوط (وسيط النثر، أداء الشاعر، وجدل القصيدة)، ص 22– 23.

[2]– أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، ص 107.

[3]– ينظر، إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية (التغاير والاختلاف)، ص 109.

وفي مسار الرفض «يسير عبد العزيز المقالح مقررا خطأ هذه التسمية... إن إطلاق صفة النثرية على هذا الشكل الشعري يقيم حالة من التضاد، فالنثر نثر والشعر شعر ولا يلتقيان».[1]

إن النثر والشعر متضادان لا يجتمعان في صفة واحدة فما للشعر وما للنثر نثر.

وفي خضم هذه الانتقادات نجد أن هناك أطروحات كثيرة تدافع عن قصيدة النثر نذكر منها:

«نجيب العوفي فيرى أن مصطلح "قصيدة النثر" هو الأنسب لهذه الظاهرة الشعرية، فهو يجمع في صيغته الإضافية... بين أهم خاصيتين لهذه الظاهرة الخاصية الأولى أنها ضرب من الشعر (قصيدة)، والثانية أنها مصوغة بلغة شعرية متحررة في الآن نفسه (نثر)،...قصيدة النثر جامعة بين "وهج الشعر وسيولة النثر"»[2].

إنها تسميته جامعة لأطرافها، فإذا كان الشعر ذا حسّ وهاج ومتدفق فالنثر يحتويه بسيولته لتأتي قصيدة النثر مكوّنة من تدفق الشعر وانسياب النثر.

كما نجد أن حام الصكر يتقبل هذا النموذج الشعري، بل ويدعوا القراء لتلقيه، وبشرة احتفائه به يصنفه بأنه نموذج المستقبل والخيال الأمثل والأنسب في الكتابة الشعرية[3].

[1]– رابح سعيد ملوك، قصيدة النثر العربية (بحث في المفهوم والبنى)، ص 62– 63.

[2] - المرجع نفسه، ص65– 66.

[3]– ينظر، علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي (دراسة ما وراء نقدية)، ص 206.

3- حركة الكتابة وإبدالاتها لدى المغاربة:

أ/ بيان الكتابة لمحمد بنيس:

يتأتى البيان كونه مشروعا حداثيا للشعرية المغاربية، حبا في الاستقلال، ومحاولة لإعادة استرجاع الذات المغاربية في غمار النسق الثقافي العربي، وعليه ينشد توضيح «مفهوم الكتابة فإن ما يطمح إليه بيان وجهة نظر تستند إلى الخصوصية المغربية التي لا يمكن في حال إلغائها، نشدان أي ممكن من ممكنات تحول النص الشعري في المغرب»[1].

يتغيأ هذا البيان توضيح مفهوم الكتابة من منظار خصوصية مغربية ههنا يمكن أن تنشد أزر وقدرات التحول في النص الشعري في المغاربي.

إن الكتابة تنشد لدى "محمد بنيس" « مغادرة الإطار الضيق وتسافر بعيدًا بخصوصيتها»[2].

يحاول "محمد بنيس" من خلل بيانه عتق الكتابة من أسر المفهوم المركزي، ومن ثم تفعيلها ضمن خصوصية مغربية حيث تصبح متنوعة فلا تلغي المركز ولكن تسعى إلى تحقيق شعرية مغاربية مغايرة.

«وفي هذا السياق يستشكل الناقد عدة قضايا منها:

كيف نغير؟ من أين يبدأ التغيير وإلى أين يفضي؟»[3]

وللإجابة على هذه التساؤلات يضع صاحب البيان خطاطة رؤيوية وفق الأسس الآتية:

-لا بداية ولا نهاية للمغامرة:

---

[1]- محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981، المغرب، ص 39.

[2]- المصدر نفسه، ص 39.

[3]- المصدر نفسه، ص 39.

ضمن هذا المنطلق يذهب صاحب البيان إلى أنه «لا بداية ولا نهاية الكتابة نفي لكل سلطة وبهذا لا يبدأ النص لينتهي، ولكنه ينتهي ليبدأ ومن ثم يتجلى النص فعلا خلاقا، دام البحث عن سؤاله وانفتاحه، لا يخضع ولا يستسلم ولا يقمع – توق إلى اللانهائي واللامحدود يعشق فوضاه وينجذب لشهوتها، كل إبداع خارج على زمن الإرهاب مهما كانت صيغته وأدواته»[1].

وبهذا أمكن للنص تجاوز التحديد الزمكاني بوصفه حركية فعلية تأبى الثبات والانغلاق في طوق النمطية.

و«هذا الفعل الخلاق نمو محتمل الوحدة، الوحدات الأساسية التي تقود النص نحو التجلي... ولا معنى للنمو خارج التحول، أي نفي كل نمطية قبلية أو نموذج مسبق الذي يمس النص... هذا التحول خاضع حتما لجدلية باطنية للنص ليس من الضروري أن نكون واعين بكل إواليتها، لأن الإبداع حين يخضع للوعي، للتعقيد يعلن موته، إن الإبداع مراوحة بين الوعي واللاوعي، بين التذكر والتجربة والحلم بين الإثبات والنفي... »[2] وبهذا ينحا النص منحاً مغايرا لما اعتدنا عليه في العرف الإبداعي عبر تحطيمه لوثن النموذج والمثال الموصول بسكونية التسنين الانتقالي للإبداع دون الخوض في التحول وعليه فهو يتعدى حدود التصنيف إلى إحراز واحتواء الممارسة الكاملة لفعل التهجين لمراحل التسنين الإبداعي.

-النقد أساس الإبداع:

يعد هذا الأساس ثانيا في مسار التحول لأن «النقد محاصر للذاكرة كمرتكز لكل كلام وأصل آن لنا أن نخرب الذاكرة كآلة متسلطة تفصل الممكن على قياس الكائن، تمنهج الرؤية

[1]– محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981، المغرب، ص 40.

[2]– المصدر نفسه، ص 40.

من خلال محو العين التي هي تاريخ كل نص، تستبعد الحلم ،الممارسة، التجربة، تبطل النقصان والانشقاق».[1]

وتسعى الكمال فلذا كان «أول ما يجب أن يتجه إليه النقد هو المتعاليات بمختلف تجلياتها، ليس الغائب هو الذي يخلق الحاضر والمستقبل، بل الإنسان هو خالق حاضره ومستقبله، لا تستصغروا المتعاليات، إنما المتحكمة في وعينا ولاوعينا من قبل أهملها التقدميون حين ارتبطوا بالتقنية مؤلهين لها وهاهم الآن يضيفون متعاليا محدثا للمتعالي القديم».[2]

ومن خلال هذا التوصيف الجديد لدور النقد يتأتى التغير المؤسس لحركية حداثية جديدة عبر كسر طابو المتعالي المثبت في الوعي الإبداعي، حيث تعد محاولة تحطيمه وكسره هتك لعرض النموذج الأول والتعدي على حدود البراديغم المقدس، وعليه فإن النقد يعي بخطورة سيطرة المتعاليات، يضمن تجاوز ضغط المتعالي ويفتح الوعي على مغامرة الحدود والتيه في غياهب المجهول تفكيكا لسردية المتعالي المعلوم.

وينتهي صاحب البيان في نقد المتعاليات إلى أنه لا يوجد «في كل من الأصالة العمياء والتقنية المطلقة مدخلا لإعادة قراءة جسمنا بوعي جديد يستنهض المعيش والمكبوت والمنسي، يفتح عين مغايرة لإدراك منطوق النخل والماء »[3] وهنا يُسهم في مخالفة التمثيل السابق عبر استحداث تمثيل حداثي يستغني عن الثابت الجاهز ويعيد للمنسي والمكبوت المنفي من الذاكرة كونه انزياح عن تقاليد الكتابة قديما.

---

[1]– محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981، المغرب، ص 40.

[2]– المصدر نفسه، ص 41.

[3]– المصدر نفسه، ص 41.

-لا كتابة خارج التجربة والممارسة:

ويعد هذا الأساس ثالثا في الحركة الشعرية الجديدة، مفاده أن «الكتابة وهي تعمد إلى نقد اللغة والذات والمجتمع تتأسس من خلال التجربة والممارسة، قبل أي بعد آخر أبعاد الإبداع والتجربة والممارسة اختراق الجسد للزمن، فعل أول لكل تجاوز »[1] وعليه فإن المخاطرة لا متناهية في نقد المتعاليات لا تؤتي حركية حداثية ما إن لم يوجد برهان على كسر بنود المرجعية القبلية، وعلى إثر ذلك تتأتى كتابة الاختلاف «حين تختلف عن قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم، تلتصق بالملموس والمحسوس، تدمر استبداد الذاكر، تحاور الحلم دون أن تستسلم للانغلاق الذاتي للفرد»[2] إنها الكتابة تضمن للجسد حضوره المكاني والديناميكي الذي لا يعرف التأني في تغيير أشكاله وحالاته وتمظهراته إلغاءا لاستبداد الذاكرة الرافضة لفعل التجريب والإبداع.

-لا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن هي لم تكن متجهة نحو التحرر:

يعد هذا الأساس المكمل لترسيمة الحركة الحداثية، ويذهب صاحب هذا البيان إلى أنه «لا علاقة للكتابة بكل نقد عدمي أو فوضوي، ولا بأي تجربة أو ممارسة تعوق تحويل الواقع وتغييره من وضعه الإنساني إلى احتفال جماعي وليس النقد العلمي المناهض للإيديولوجيا إلاّ طريق لتحرر الإنسان فردًا وجماعة، داخلا وخارجا »[3] ومعنى هذا أن سمو الكتابة متوقف على مدى ما تحققه من تحطيم وثاق المرجعية المركزية المتحكمة فيها وفق ما تنص عليه المرجعية الإيديولوجية.

ويؤكد "محمد بنيس" أنه لا يوجد «تحرير خارج رؤية متغايرة للأشياء والإنسان حساسية مغايرة فمن يأخذ على المبدع الخروج على قالب الرؤية والحساسية يمارس قمعا ممنهجا

---

[1]- محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981، المغرب، ص42.

[2]- المصدر نفسه، ص 42.

[3]- المصدر نفسه، ص 42.

لتحرر هو متعته... إن التحرر كالنقد إما أن يكون فعلا شموليا في نموه أو لا يكون »[1] وعليه تظل الكتابة غمارا مفتوحا لتمازج المختلفات وميلاد المتعددات كما يُنوّه الناقد إلى لزوم تفعيل ذائقة المتلقي وفك أسرها من الارتهان التقليدي.

ويذهب صاحب البيان إلى وضع قواعد أربعة المتحكمة في مسار التطور وهي: اللغة والذات والمجتمع، وعودة الخط المغربي:

أ/ **اللغة:** حيث يعيد صاحب البيان في هذا البند توضيح ما وُجد من مفاهيم معقدة «... النص زمانا، ومكانا، ونحو، وبلاغة »[2] وتحت هذا المعنى يُوضح الناقد مفهوم المصطلحات السالفة وما يندرج تحتها من أزر وقدرات الإثارة على النحو التالي:

ب/ الزمان: يكشف صاحب البيان في ثنايا هذا القسم عن مجازف وتلوينات الزمان الشعري «أزمنة التاريخ والنحو والتقنية، زمان الشعر متشكل من منظومة الدواخل، إنه النفس، بكل تواتراته، وانبساطاته، لا يستسلم حتما لتقعيد مسبق يتبع نسق الذات والمجتمع من ناحية ولعبة الكتابة من ناحية ثانية، إنه إيقاع الوعي واللاوعي في تجلياته التي لا ضابط لها عند القراءة الأولى »[3] وعليه إن الزمان لا يخضع لقالب جاهز يُشكله بل إنه نابع من النفس والكوامن الذاتية ولعبة الكتابة، فالزمن النفسي أهم من الزمن التاريخي.

ج/ المكان: إن مفهوم المكان على حسب ماورد في البيان غير المفهوم المعاصر فهو يقارب مفهوم «الشعراء والنقاد الأندلسيين والمغاربة وبعض الشعراء الأوروبيين والأمريكيين المعاصرين، وكذلك بعض الشعراء الأسيويين، يابانيين وصينيين الذين جعلوا من التركيب الخطي بُعدًا بلاغيا يفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمنا طويلا»[4] ومعنى ذلك

---

[1]– محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981، المغرب، ص 43.

[2]– المصدر نفسه، ص 45.

[3]– المصدر نفسه، ص 45.

[4]– المصدر نفسه، ص 45.

انفغار الدربة الشعرية على انفساح التمثل الخطي ذي الوسم المكاني المتفرد، ويجب أن يبتعد «المكان في الكتابة عن مفهومه كحيز من الفضاءات المتعددة الموجودة خارج الورقة إنه منحصر في علاقة الخط بالصفحة البيضاء، فاللغة من حيث هي منطوق زمان ومن حيث هي خط مكان »[1] وذلك لما يزخر به الخط المغربي من أزر لشحن البناء الجسدي بسعة نابضة من المعاني والدلالات، إن توظيف المكان في النص الشعري له بعد دلالي وليس مجرد موتيف تم على ترف وبذخ فكر صاحبه وبالتالي لا يمكن أن نعده جانبا وحدًّا هامشيا[2].

إن الكتابة تتأسس «في لحظة فراغ وهنا تمارس الذات تكوينها، ومن ينكر على الكتابة إعادة بنينة المكان يمنع كتابة الجسد ينتشي بموسيقية الخط، موسيقية تمنح النص سلالم من الأنغام والألحان واختزال الكتابة إلى مجرد فضاء بصري تلصق به تسمية القصيدة البصرية يتخفى وراء الظاهر مادامت الكتابة تقوم على البياض والسواد وحدهما، وإنما هي كوكب لغوي متعدد الفضاءات كل قوانينه مشكلة لوحدته »[3] وعليه فإن هذا يكون مسعى إلى جلاء وتبيان دور الكتابة في استلهام واستثمار الفراغ جذل لعمق الأشكال الذي يسطره البياض والصمت وكذا ما يمكن أن تدلي عنه في هذا المحجور في تمازجه بالخط من عدد لا نهائي ولذلك ترسم للخط صورة أعمق مما عرفها القارئ في القديم عبر قدرته من حلقة الكلام المنغلقة[4] و «تدخل الكتابة حضرتها أجساد بمجموعتها تلتقي تعيد رؤية الأشياء والإنسان... تغير الحساسية، جسد الكاتب، جسد النص، جسد القارئ، إلغاء لأحادية الكلام... استقدام

---

[1]– محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981، المغرب، ، ص 45.

[2]– ينظر، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب "مقاربة بنيوية تكوينية"، دار التنوير، ط 2، بيروت، 1985 ص 97.

[3]– المصدر السابق، ص 46.

[4]– ينظر، فريدريك نيتشه، هذا الإنسان، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار التنوير، ط 1، 2005، ص 26، نقلا عن: محمد بنيس، بيان الكتابة، ص 46.

لجدلية الكتابة وإقراراتها، كل جسد يكتب الآخر، يجدده، لا الكتابة مبشر بحقيقة مطلقة ولا النص حامل محايد للمعنى ولا القارئ مقموع مُبعد »[1].

وعليه يتحرر الشعر في تفسخ الكتابة فضاءا وجسدا سعيا نحو المجهول.

-عودة الخط المغربي:

تحت هذا العنوان يكتشف صاحب البيان في عنصر الخط ما يضمن الميز والخصوصية له إذ إن الشاعر يدعو إلى تحقيق تفرده داخل القطر والفضاء الثقافي والقومي[2].

1/ «بتوظيف الخط لردع المتعاليات، من أصولية وانغلاق واستهلال، لتحطيم استبدادية اليمين أصولية الشرق ومآلية الغرب »[3] وهكذا كان توظيف الخط في النص الشعري تحطيما لسردية المتعاليات.

2 / كسر المركز الشرقي الذي يعد مصدر الحقيقة و الصواب[4].

وإن الخط المغربي من منظار البيان يتيح هذه القدرة «وفي بعثه مجددا بعث للآثار التي نومناها باسم الوحدة... ولم تدرك أن الوحدة الحقيقية هي التي تنبثق عن فروقنا المتعددة ... غير أن البيان كما هو سنته لا يلبث على الدعوة ليلغي ما أقرَّه ويُنفي ما أثبته، يقول عودة الخط المغربي تتنصل من كل قطيعة مع الأنواع الأخرى من الخطوط العربية... لأن الكتابة تأبى الانغلاق مهما كانت صيغته فيما لا تستسلم لمحو الفرق، إنها مغربية عربية إنسانية »[5].

---

[1]-ينظر، محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981، المغرب، ص 47.

[2]- ينظر، محمد الماكري، الشكل، والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1991 ص224.

[3]- المرجع نفسه، ص 224.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص 224.

[5]-المصدر السابق، ص 48.

نجد أن الكتابة تأبى الانغلاق كما تثبت عودة الخط المغربي قطيعتها مع أنواع الخطوط العربية الأخرى.

-التركيب النحوي:

إذا كان الكلام المألوف خاضعا لتسنينات عامة التي تبين لغة التواصل بين الناس فإن الشعر يخترق هذه التسنينات ويخرج عليها[1].

وهذا النأي عن هذه القوانين من العامة إلى الخاصة لا يأتي محض صدفة ولكنه بحث وتقصي في سؤال الإبداع [2] و «إن التفاعل الجدلي بين النص من ناحية واللغة والذات والمجتمع من ناحية ثانية، يعطي للقراءة خصيصتها، فالكتابة كقراءة تسعى لتدمير التراتب المانوي، وتصدع الترابط والتوارد الصوريين، لتشبك الخبر بالإنشاء، النفي بالإثبات تعيد صوغ توزيع الأزمنة، تدفع بالضمائر لمحو حدودها... »[3]، وإن هذا الفعل التفويضي يهيئ للقارئ مُكنة إعادة تركيب وتكوين النص بنفسه ومن هنا تكون القراءة إبداعًا[4].

النص واللعبة الأسلوبية:

يذهب صاحب البيان إلى أن النص لا يتكوّن من أدلة فقط، وإن الكتابة هي بحث عن أسلوب بحروف منتقاة وأدلة قوية وهكذا تصبح البلاغة صناعة، فهي مغامرة تستهوي الاستنطاق وبالتالي تدمير المركزية[5].

إن مجازفة لعبة بلاغة النص تنأى عن إبانة المبدع وكأنه شذى علوية حلّت فيه أو مسًّا شيطانيا مازجه، أو أن هنا المبدع برع في تحريك الكراكيز هذه المفاهيم ساقطة لأن مغامرة

---

[1]- ينظر، محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981، المغرب، ص 48.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص 48.

[3]- المصدر نفسه، ص 48.

[4]- ينظر، المصدر نفسه، ص 48 – 49.

[5]- ينظر، المصدر نفسه، ص 49.

لعبة الكتابة ترحال بين الجسد وبياض الورقة [1]، وكل نص يبحث عن أسلوبه في فترة من الفترات التاريخية هو نتيجة تغيرات في وشائج الإنسان بالكائنات، تغيرات في أبعاد التي تُعقّد النص وبلاغته وبهذا تُقلب الوشائج اللغوية [2] فـ«إذا كانت الكتابة تمارس لعبة إغماض النص لأنها ترى إلى الأشياء بعين ثالثة فإن التغميض والتعميم غريبان عنها ومع ذلك تتشبث الكتابة بلا أخلاقية بلاغتها فهي معزولة عن حدود الحسن والقبيح، الجيّد والرديء، بلاغته تتحاشى اجترار أو تصريف قيم الذوق والجمال... كمبدأ أساس لكل بلاغة »[3] وضمن هذه البلاغة الجديدة ينتهي زمن البلاغة الممعيرة والجاهزة وحدودها قائمة على الحسن والجمال ليبدأ عصر بلاغة أساسها لا أخلاقي وبالتالي هدم صرح البلاغي القديم.

الذات:

وتحت هذا القسم يذهب "محمد بنيس" إلى أن هذه الذات ليست عاقلة وواعية دوما إنها اللاوعي المنصهر في الوعي، الجنون الذي يسالمه العقل، الفوضى التي يُشكلها ويُقولبُها الانضباط المستميت لعوالم لا متناهية... غالبها الكبت باسم المتعاليات والقيم والأخلاق... وما الكتابة إلا مجال لاستعادة الذات لحريتها[4].

والكتابة وهي تسترجع الاحتفاء الرومنسي بالذات تعلن عن فرقها الذات في الكتابة التاريخية لا ميتافيزيقية، ومستوياتها الواقع والرمز لا الإلهام والارتجال [5] وعليه فإن الذات المكبّلة بإصر الأمر وجاهزية القالب وصيغ الردع هي التي تريد أن تفوّضها الكتابة وتسائلها[6].

---

[1]– محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981، المغرب، ص50.

[2]– ينظر، المصدر نفسه، ص 50.

[3]– المصدر نفسه، ص 50.

[4]– ينظر، المصدر نفسه، ص 50.

[5]– ينظر، المصدر نفسه، ص 51.

[6]– ينظر، المصدر نفسه، ص 51.

وعلى إثر ذلك يذهب صاحب البيان إلى إبانة هذه الذات بصفتها «ذاتا لا نهاية ولا بداية لها، خط حياتها متعرّج، متقطع، لا مستقيم ولا معلوم... تتكون بالكتابة وفي الكتابة فيها تكون الكتابة نفسا يولد في لحظة بياض، إيقاع حضارة التحرر »[1] إنها ذات تقبع في اللانهائي بحثا عن سبل الوصول للمجهول.

المجتمع:

يعيد صاحب البيان للمجتمع صوغه الوجودي داخل صرح الكتابة فيقول: «لا يطمح هذا البيان إلى تصنيف الأشكال والرؤى، والبحث عن أصولها وأهدافها الاجتماعية، عبر التاريخ العربي بقدر ما يريد التوكيد على العُلقة بين النتاج الأدبي والواقع الاجتماعي من ناحية وعلى نسبية النتاج ضمن نسبية المجتمع والقيم»[2].

ويأتي هذا التمازج بين النتاج الأدبي والمجتمع في ظل وجود الوحدة المتعددة.

ب/ حاشية على بيان الكتابة لمحمد بنيس لأحمد بلبداوي:

تعد حاشية على بيان الكتابة قراءة ثانية لبيان الكتابة لبنيس وتُقدم موزعة في أربعة محاور:

المحور الأول: الخط مرة أخرى:

حيث يعد الخط أسُكفَّة أولية لتفكيك عينية التشكيل المطبعي، حيث يذهب صاحب الحاشية بقوله عندما أكتب القصيدة بخط يدي فأنا لا أنقل للقارئ مأساتي فحسب، بل أنقل له نبضي مباشرة وأدعو عينيه للاحتفاء بحركية جسدي على الورق، ويصبح الحبر الذي يرتعش على البياض كما لو أنه يرتعش من أناملي مباشرة، لا من القلم ويصبح للنص إيقاع

[1]– ينظر، محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981، المغرب، ص 51.

[2]– المصدر نفسه، ص 52.

آخر يُعرف بالعين إضافة إلى إيقاع الكلمات التي تدركها الأذن [1]، وعليه تصبح القصيدة خلال التشكيل الخطي مبعث لإثارة جميع الحواس لدى المتلقي.

المحور الثاني: هل للخط ذاكرة؟:

وتحت هذا البند يثبت صاحب الحاشية انوجاد ذاكرة للخط ومن هنا «لا يكون الخط مجرد زخرف وديكور خارجي بقدر ما هو منغرس في بنية اللغة »[2] وعليه ليس الخط مجرد موتيف كتابي أو زينة خارجية بقدر ما هو متجذر في البناء اللغوي.

غير أن هذه الذاكرة في نظر صاحب الحاشية ليست بثابتة كما لو كانت قانونا متصلة به اتصال الوريد تنتقل عدواها إلى فحوى النص ذاته وتحتاج من الكاتب وعي خاص وبذل في تفجير هذه الذاكرة ،وإن الخط حامل لذاكرة نص الذي يكتب به[3].

وعليه فإن «الخط أنثى عاشقة تستقبل بكل لذة العاشقين ما ينضح به النص في روحها »[4] .

إذا: يعكس هذا الطرح تلاحم الخط والنص كتلاحم العاشقين وبهذا يقدم صاحب الحاشية الخط كونه جزء منحاز لا يستمد دلالاته إلا من النص المكتوب[5].

المحور الثالث: الخط والحرية

وتحت هذا القسم يقدم صاحب الحاشية معرفته بحدود حريته كمبدع في التعامل مع الخط فيصرح «لكنني أعرف حدود القابلية التي يختزنها العربي عندما يكون جزءا من أقاليم الكتابة، فيما أعي أن الخط منغرس في بنية اللغة، أعي أيضا أنه يشكل قانونا ثانيا بالنسبة

---

[1]– ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص 226.

[2]– المرجع نفسه، ص 226.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص 226.

[4]– المرجع نفسه، ص 226.

[5]– ينظر، المرجع نفسه، ص 226.

للغة مؤسسا على قواعد هندسية وزخرفية، أعرف أنه شكل هندسي لابد أن يقمعني، إذ أنا تجاوزت حدود المسموح بها في شغل البياض...»[1].

وعليه تتعين جوانب الحرية التي يمكن للخط مزاولتها مع وجوب مراعاة ما يشغل القارئ بالمحيط السياقي للخط.

وأن «حرية القارئ مشروطة بالمناخ السائد في النص وهذا المناخ أنا الذي أغزل خيوطه الرفيعة بأكبر قدر من العناية والمسؤولية»[2].

وبالتالي فالكاتب أو المبدع هو المتحكم في قراءة المتلقي للنص وذلك بتقييد حريته بمناخ النص.

المحور الرابع: هل انتهى عهد الانشاد؟:

وتحت هذا البند يبين صاحب الحاشية موقفه الإعتدالي ووعيه بحدود المغامرة حيث يبين القطيعة التي يحملها البيان مع البعد الإنشادي ويأتي رد صاحب الحاشية معترضا: «وأعتقد أن المسألة لا تخلو من تطرف فالإنشاد كتابة القصيدة بالصوت والنغم، نعم نحن محتاجون إلى إعادة النظر في طرق الإلقاء والإنشاد على أسس جديدة... إن الاستغناء عن الإنشاد في تصوري يغتال مرة أخرى التواصل الإنساني المباشر بين الشاعر والمتلقي... فإذا كنا نسعى لخلق قارئ جديد، هل نخلقه قارئا أصم يسعى إلى النص بعضو واحد... »[3] إن فحوى هذا الطرح جلها تساؤلات منها ما يخص في قضية خلق قارئ جديد ضمن نقلة حداثية تتجاوز السمع والإنشاد إلى القراءة وهذا بحاسة واحدة فهل هذا يمكن؟ ويؤكد في طي حديثه عن عدم إمكانية تخطي الذاكرة من أجل إحداث حركية شعرية معاصرة.

---

[1]– أحمد بلبداوي ، حاشية على بيان الكتابة، المحرر الثقافي، 19 أفريل 1981، نقلا عن: محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص 226.

[2]– المرجع نفسه، ص 227.

[3]– المرجع نفسه، ص 227.

وإن الكتابة فعل تحرري وهي أقصى ما ترى إلى النص كذرة مغلقة، يوجد من باطن البراهين لم ينحتها تاريخ اللغة والذات والمجتمع وبالتالي فالكتابة نزوع لعالم مخالف في النص وبالنص[1].

وفي الختام خلُص البيان إلى مجمل ما أن تكون عليه الكتابة الحداثية بعيدًا عن أي عائق يعيق مسار تغييرها، ومن ناحية أخرى أثار هذا البيان جدلًا في أواسط النقد المغربي مما أغنى الساحة النقدية ببيانات أخرى كالجنون المعقلن لـ"عبد الله" راجع وحاشية على بيان الكتابة لأحمد بلبداوي.

ج/ الجنون المعقلن لعبد الله راجع:

هذا المقال الثاني الذي نعتمده في حركية الكتابة المغربية ما هو إلا امتداد للكتاب المذكور سلفا، وقد تقدم هذا الكتاب «نحو قارئه كمشروع يقترن بالدعوة إلى بلاغة المكان وعقد تجاوبات فنية بين النص الشعري والفنون التشكيلية .وهو حتى وإن كان لا يسمى ذاته بيانا، فإنه يصدر عن استراتيجيات خطابية وسياقية ووظيفية تقرنه بالبيان كجنس خطابي مخصوص، فهو من هذه الناحية يتضمن الدعوة إلى مشروع شعري، ضاما بذلك صوته إلى بيان الكتابة لمحمد بنيس...»[2].

يتراءى لنا من خلل ما سلف أن "عبد الله راجع" قد ضم صوته إلى صوت صاحب البيان، فكلاهما له وجهة واحدة ألا وهي التجديد في الكتابة، وفي هذا السياق نتطرق إلى مجمل ما جاء به صاحب كتاب الجنون المعقلن في النقاط الآتية:

[1]– ينظر، محمد بنيس ، بيان الكتابة ، مجلة الثقافة الجديدة ،عدد 19، 1981، المغرب ، ص 52.

[2]– نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2007 ص246.

القسم الأول:

دعا "عبد الله راجع" في هذا القسم إلى الثورة على كل ما هو مألوف ودارج في الكتابة لأن هذه الأخيرة «ربيت على المألوف القمعي فصار المألوف قاعدة، وكل مشية للحواس خارج مدار القاعدة شذوذًا، كل الحواس مدجنة، وحاسة الجنون المعقلن وحدها تملك القدرة على النسف»[1] وهذا لأن الكتابة على حد قول "عبد الله راجع" هي «عرس للعين والأذن والباطن»[2] وفي غمار هذا العرس «تخترق الحواس وظائفها الحقيقية وتدخل عالم الحضور المكثف، مفجرة بقلق الاكتشاف سيدة الحواس، هذه المسكونة باحتمالات الولادة المفتوحة على الجهات الخمس، تعلن الآن عن حضرتها، تترجل عارية، إلا من الرغبة في وضع هندسة جديدة للكلام...»[3] وهذا الأمر ما هو إلا إجلال بانوجاد جسد الكتابة والقراءة.

وفي سياق هذا الحديث نلاحظ مرة أخرى أن صاحب الجنون المعقلن لم يخرج عن عباءة صاحب البيان، فكلاهما يسعان لنفس المسعى.

القسم الثاني:

خصّ هذا القسم بالحديث عن المبدأ الكلاسيكي للانزياح وهذا لأن «لغة النص الشعري تقوم على انزياح دلالي يستند أساسا على التنافر وانعدام التراتب والانسجام، وكان لهذا الانزياح منطقه الخاص وهندسته المتميزة، فليس من الغريب أن يكون لدخول التشكيل الخطي إلى جانب الخط العادي في نص شعري ما، ما يبرره على مستوى الواقع، وعلى المستوى الفني ثانيا، باعتبار أن التشكيل هنا إنما ينظر إليه على أنه أحد قطبي هذا

[1]– عبد الله راجع، الجنون المعقلن، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981، المغرب، ص 55.

[2]– المصدر نفسه، ص 55.

[3]– المصدر نفسه، ص 55.

وليس المقطع الخاضع للتشكيل هو المقطع الإيجابي في النص الشعري فالقطبان يتبادلان معا سمة الإيجابية والسلبية، وسياق التنافر إنما ينظر إليه على أنه متكامل...»[1].

وهذا التشكيل ما هو إلاّ منبه أسلوبي يؤدي إلى «اكتشاف التضاد، هذا يعني أن كلا القطبين يجعل من الآخر القاعدة التي يغتصبها فيما هو يحتويها، وعلينا أن نجعل من عملية الاغتصاب هذه عملا مشروعا...»[2].

وهذا المشروع يعمل على الولوج إلى عالم الصفحات من أجل الوشم على البياض ولكسر النمطية المألوفة لعين المتلقي.

القسم الثالث:

ذهب صاحب "الجنون المعقلن " في هذا القسم إلى الدعوة من أجل استرجاع تاريخ لأنماط التفضية المعروفة في الشعر العربي القديم والتي تجسّدت في تفضية التوازي المرتبطة بنظام الشطرين، وتفضية التوشح المرتبطة بالموشحة الأندلسية[3] ومن هاته الفرضية يثير "عبد الله راجع" مجموعة من الأسئلة فيقول: «هل يمكن أن نضع صورا يأخذ بعين الاعتبار كون النص الشعري العربي القديم، والموسوم كتابة بتوازي الشطرين مع سموق خط أبيض في الوسط، كان تحققا لحياة الجاهلي القائمة على الترحال والسفر؟ و أن البياض الذي يفصل بين شطري البيت والممتد من أعلى الصفحة إلى أسفلها لم يكن إلا فراغا يتكلم؟...»[4] هذه الأسئلة التي طرحها الكاتب مؤداها التنويه إلى وجود فضاء نصي وجب علينا استغلاله وفي هذا الصدد نجده يقول: «نريد هنا أن نمتلك هذا الكائن الصامت – الناطق الذي يدعى المكان، نريد أن نسخره ليدخل بدوره مملكة الدلالة وليصبح من ثمة بعدًا

[1]– عبد الله راجع ، الجنون المعقلن، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981، المغرب ، ص 56.

[2]– المصدر نفسه، ص 56.

[3]– ينظر، نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، ص 246.

[4]– المصدر السابق، ص 56.

من أبعاد النص المقروء المرئي ليس الأمر صعبًا على عين تعودت ألا ترى في الصفحة مجرد بياض ينتظر الحبر »[1].

في هذا القول يشير الكاتب إلى الرغبة في الاستحواذ على الرقعة الصامتة رغبة في استنطاقها أولا، ولكي تصبح لها دلالة في النص ثانيا، وهذا كله من أجل تجاوز النمطية التي اعتادتها العين من أشكال مألوفة في الكتابة.

ومن أجل هذا الأمر يتبين «كم نحن في أمس الحاجة إلى عين غير مدجنة لتكتشف داخل الصفحة حقلًا قابلًا للتوزيع والتشكيل بحيث يمكن للأرضية البياض أن تصبح في بعض الأحيان بديلا عن الشكل الحبر... إن في الأمر محاولة لعقد زواج شرعي بين النص الشعري والفنون التشكيلية، مما سيرفع المحنة عن حاسة السمع التي لا تستطيع بمفردها أن تستوعب كل معطيات النص الشعري وأبعاده، ويحول القصيدة من دلالاتها الزمنية لتصبح زمنًا ومكانًا في الوقت نفسه »[2] وهذا الأمر يسمح للقصيدة العربية الخروج من التنظيم المألوف والانفتاح على مختلف التشكيلات البصرية، تثبيتا لمبادئ الكتابة الجديدة.

القسم الرابع:

ينفي "عبد الله راجع" في هذا القسم أي علاقة بين مشروع الكتابة والاتجاه السريالي لهذا نجده يقول «لا مجال هنا لعقد مقارنة بين هذا المشروع، والاتجاه السريالي في الشعر فالمشروع المقترح هنا لا يهدف إلى استكناه مسافات اللاوعي المغناطيسية، ولا يتوسل إلى هدفه بالهلوسات الإرادية، وانفلات الحواس... إن السريالية ليست سوى ابتداع عرافي لصيغ جديدة في السحر والسيمياء، أعدت للتعبير عن تبدل في الإنسان...»[3] لكن يؤكد في المقابل أن هذا المشروع له علاقة بمفهوم التجريد الذي طرحه "نوفاليس" بالإضافة إلى مفهوم الأرابسيك لدى "بودلير"[4].

---

[1]– عبد الله راجع، الجنون المعقلن، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، 1981، المغرب، ص 57.

[2]– المصدر نفسه، ص 57.

[3]– المصدر نفسه، ص 57.

[4]– ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص 225.

الفصل الثاني

دلالات تشكيل الخطي المغربي ضمن ديوان في اتجاه صوتك العمودي

شعرية التشكيل الأيقوني وسيرورة التأويل:

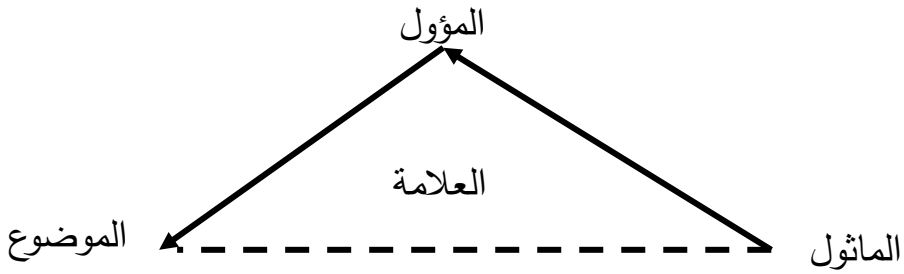
استطاعت حركة الحداثة البصرية للشعر العربي المعاصر أن تكسر النمطية المعتادة لعين المتلقي، وتجاوز المألوف في نظم الشعر، وتلبية لمشروع الكتابة الحداثية انفتحت القصيدة العربية على مختلف التشكيلات البصرية، وعلى إثر هذا التحديث أضحى النص العربي المعاصر علامة أيقونية شغل الشعراء المعاصرين فأبدعوا فيه.

وبناءًا على ما سبق يتبادر إلينا السؤال الآتي:

ما مفهوم النص الأيقوني؟

وفي خضم الإجابة على ما تم طرحه يتوجب علينا الحديث عن العلامة حسب الطرح البورسي.

والعلامة حسب بيرس هي: «شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، من وجهة ما وبصفة ما»[1] ووفقا لهذا التعريف يمكننا أن نمثل للعلامة بالمفهوم البورسي وفق الترسيمة الآتية:[2]



يشير ذلك الخط المتقطع الذي يقع أسفل المثلث إلى عدم وجود رابط مباشر بين الماثول والموضوع.[3]

وقد تطرق بيرس إلى تعريف كل مكون من مكونات العلامة على الحذو الآتي:

---

[1]– سيزا قاسم نصر حامد أبو زيد ، أنظمة العلامات في اللغة الأدب والثقاف ة، المدخل السيميوطيقا،(مقالات مترجمة ودراسات)، دار العالم العربي، القاهرة، د– ط، د – ت، ص26.

[2]– ينظر، وداد بن عافية ، السيمياء التأويلية(مدخل إلى سيميوطيقا شارل سندرس بيرس)، مجلة الأث، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد68، 2009، ص229.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص229.

1/ الماثول: هو الحد الأول لعناصر العلامة وقد عرفه بيرس بأنه «الأداة التي نستعملها للتمثيل لشيء آخر، أو هو شيء يحل محل شيء آخر »[1] ويفهم من خلال هذا التعريف أن الماثول هو تلك الصورة التي تعنى بتمثيل لشيء ما.

2/ المؤول: هو العنصر الذي يتوسط الماثول والموضوع و «يشكل التوسط الإلزامي الذي يسمح للماثول بالإحالة على موضوع وفق شروط مُعينة »[2] وعليه فلا يمكن الحديث عن العلامة إلا من خلال وجود المؤول الذي يعد همزة وصل بين الماثول والموضوع.

3/ الموضوع: هو ما تجسده العلامة، سواء أكان الشيء المجسّد واقعي أو متخيل أو قابل للتخييل[3]، والموضوع عند بيرس هو « المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخص هذا الموضوع»[4].

يتراءى لنا من خلال ما سلف أن العلامة في النظرية البيرسية هي « كون مصغر، إذ تشمل الأشياء والأشخاص، والمواضيع، وروابط التأويل، وأسس التمثيل ووجهات الانتقاء التي تحكم مسارات التواشج فيما بينها »[5] الأمر الذي أدّى إلى اتّسام العلامة بالشمولية هو كونها «بنية مركوزة على خلفية فلسفية، وحضوراً ممشتقاً من بنية الوجود عينه »[6] وهذا الأمر أدى ببيرس إلى أن يحيط مفهوم العلامة بالمقولات الوجودية الثلاث.

---

[1]– إمبرتو إيكو، بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2004 ص140.

[2]– سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط3، 2012، ص101.

[3]– ينظر، سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل (مدخل إل سيميائيات ش–س–بورس)، المركز الثقافي العربي، المغرب ، د–ط، د– ت، ص81.

[4]– المرجع نفسه، ص81.

[5]– محمد عدلان بن جيلالي، سينيمائية الخطاب الفيلمي (مقاربة سيميو شعرية)، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، قسم الفنون الدراسية، 2009–2010، ص216.

[6]– المرجع نفسه، ص216.

والعلامة «ككل تشكل نموذجاً حقيقياً للعالم، إذ أنها تتضمن كل الكائنات الممكنة التي تتصور تحت المقولات الثلاث، فالعلامة من حيث الوسيلة تعد جزءًا من العالم المادي، ومن حيث كونها موضوعاً تعد جزءًا من العالم الأشياء والأحداث، ومن حيث كونها تعبيرا تنتمي إلى مجال القواعد والأشكال الذهنية»[1] إذن من خلال هذا القول نستخلص أن العلامة تشكل حيزاً واسعا يمكن الاشتغال عليه سيميائيا.

وبناءاً على ما سبق نستنتج أن العلامة هي وحدة ثلاثية المبنى، لهذا فهي تتأبى الاختزال في عنصرين[2] هذا الأمر جعل بيرس يستند إلى ثلاث مقولات جوهرية في بناء دلالته وهاته المقولات هي:

- **الأولانية:** يعرفها "بيرس" بقوله «نمط في الوجود يتحدد في كون شي ما هو كما هو إيجابيا دون اعتبار لشيء آخر، ولا يمكن أن يكون هذا الشيء إلا إمكاناً »[3] أي وجود هذا الشيء (العلامة) لا يرتبط بأي شيء آخر.

- **الثانيانية:** وهي تلك التي تمثل «نمط الوجود الواقعي الفعلي المتجسد... والوجود المتجسد يربط ويتعلق بعالم الموجودات»[4] أي أنها تمثل عالم الوقائع والموضوعات.

- **الثالثانية:** يرى بيرس أنها «التعبير الكلي عن الوجود الثالث، أي عما يشير إلى القانون والضرورة»[5]، وعليه فإن الثالثانية هي تلك التي تقيم نسيج مترابط بين الأول والثاني.

---

[1]- عادل الفاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990، ص54.

[2]- ينظر، سعيد بنكراد، السيمائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص92.

[3]- فيصل الأحمر، معجم السيمائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص52.

[4]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص 43.

[5]- سعيد بنكراد، السيمائيات والتأويل(مدخل إلى سيميائيات ش-س بورس)، ص47.

نستخلص في الأخير أن هاته المقولات الجوهرية الثلاث قد صاغها "بيرس" وفق الصيغ التالية: أول يحيل على ثان عبر ثالث [1] فالأول «إمكان فقط أما الثاني فهو وجود خالص والربط بينهما لا يمكن أن يؤدي إلى إنتاج إدراك أو خلق تواصل دائم –إن الإدراك والتواصل ممكنات فقط من خلال إدخال عنصر ثالث يحول العلاقة بين الأول والثاني من الطبيعة العرضية واللحظية إلى ما يشد هذه العناصر بعضها ببعض من خلال قانون لا فكاك منه»[2].

سيرورة التأويل:

عمل "بيرس" على تطوير «نظريته حول المؤول الذي يعد الأساس في سيرورة الدلالات ذلك لأنه هو الذي يرسخ العلامة ويحدد صحتها »[3] وتبعا لهذا نجد أن المؤول ينقسم إلى ثلاثة فروع وهي على النحو الآتي:

– **المؤول المباشر:** وهو "المؤول الممثل والمدلول في العلامة الممثل" [4] و «يعتبر نقطة انطلاق التأويل، فهو الذي يسمح ببداية العمل السيميوطيقي وتجدر الإشارة هنا أنه لا يقدم معرفة بل يكتفي فقط بإدماج الممثل في حركة التأويل...»[5].

يتضح لنا من خلال هذا التعريف أن المؤول المباشر هو نقطة انطلاق لكل مدلول بالإضافة إلى أنه المعنى المباشر الذي يفهم من الدلالة.

---

[1]– ينظر، سعيد بنكراد، السيمائيات والتأويل(مدخل إلى سيميائيات ش–س بورس)، ص48.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص48.

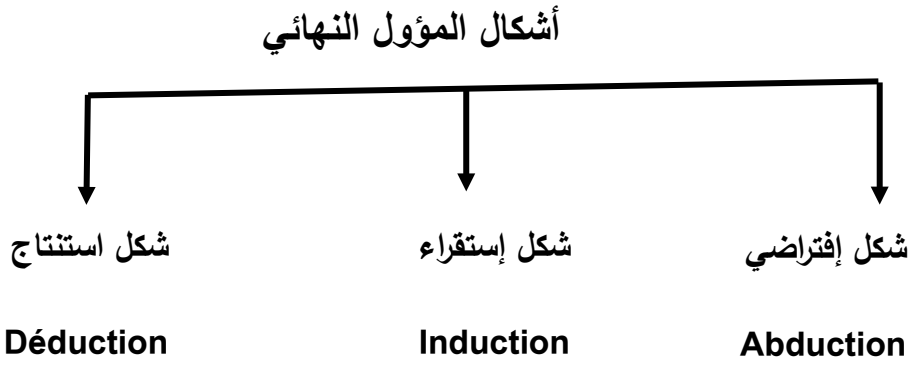
[3]– شاطو جميلة ، النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة ، مذكرة الماجيستير، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2012،2013، ص40.

[4]– محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل التحليل ظاهراتي)، ص54.

[5]– المرجع نفسه، ص55.

- **المؤول الدينامي:** وهو «العنصر الذي يدل على أن معنى العلامة ليس استجابة لحاجة أولية أو مباشرة »[1] وهذا الأمر جعل "بيرس" يرى فيه «الأثر الذي تنتجه العلامة فعلياً في الذهن أو هو كل تأويل يعطيه الذهن فعلياً للعلامة»[2].

- **المؤول النهائي:** أو الصورة الذهنية النهائية وهي «النتيجة النادرة نسبياً للعلامة التي تعمل بصورة كاملة في أية حالة من حالات استخدامها... »[3] والمؤول النهائي ينقسم إلى ثلاثة أشكال نوضحها في الترسيمة التالية:[4]



ترسيمة توضيحية لأشكال المؤول النهائي

بالإضافة إلى هذا صنف بيرس المؤولات من قبل وجهة نظر المؤول الذات على النحو الآتي:[5]

---

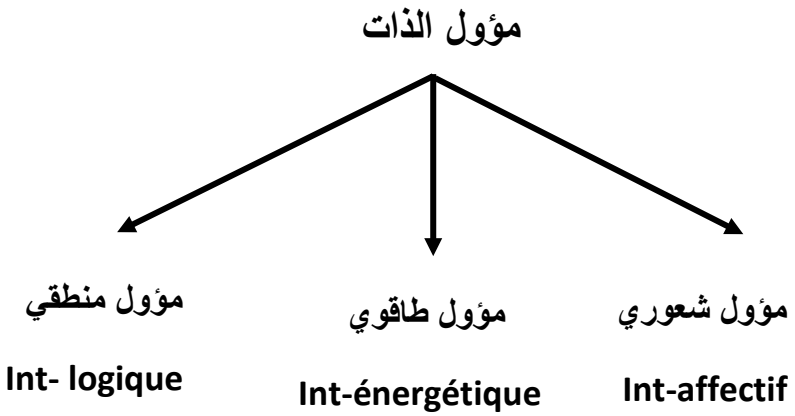
[1]- سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل(مدخل لسيميائيات ش.س.بورس)، ص148.

[2]- المرجع نفسه، ص148.

[3]- بول كوبلي وليستاجانز، علم العلامات، تر: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص30.

[4]- ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص55.

[5]- ينظر، المرجع نفسه، ص56.



يرى بيرس أن العلامة «هي تعبير ناتج عن تفاعل العلاقات الثلاثية المشار إليها آنفاً بل إن عنصر المؤول يظل في إنتاج النشاط التأويلي إلى ما لا نهاية، ولعل ذلك يعد مكمن السيميوزيس إن لم يكن روحها»[1].

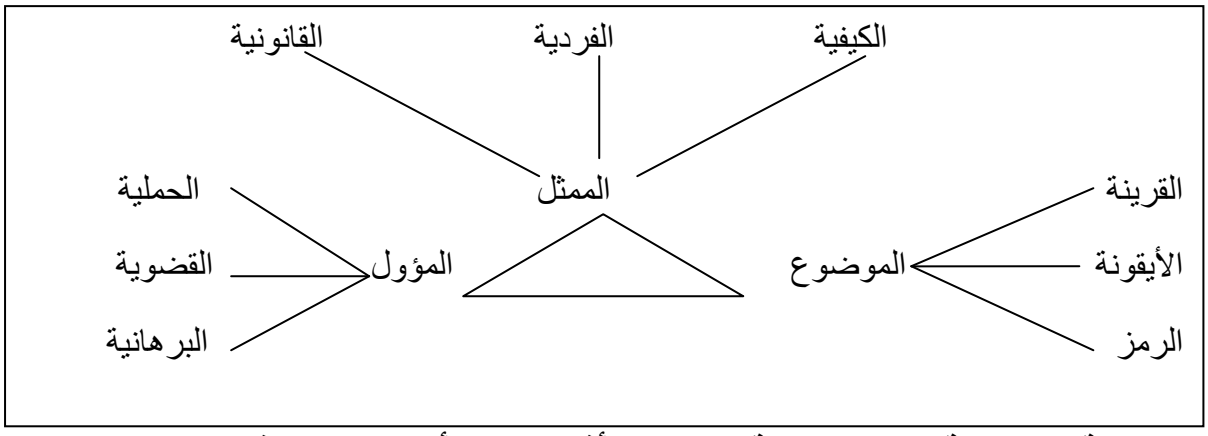
هذا الأمر جعل بيرس يطور نظريته حول «المؤول فيميز بين المباشر، الحركي، النهائي العاطفي والطاقوي، دون تجاهل حقيقة الحد النهائي للتأويل السيميائي التي أختلف بفضلها بيرس عن التفكيكيين الذين جعلوا من لا نهائية التأويل ضربا جنونياً لا بداية له ولا نهاية»[2].

ومما يتوجب علينا الإشارة إليه في هذا المقام هو تلك التصنيفات المرتبطة برتب الوجود الثلاث (الأولانية، الثانيانية، الثالثانية)، نوردها ضمن الشكل الآتي:[3]

[1]– أحمد يوسف ، الدلالات المفتوحة (مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2005 ص153

[2]– شاطو جميلة ، النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة ، مذكرة الماجيستير، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2012،2013، ص41.

[3]– المرجع السابق، ص39. وينظر ، عادل الفاخوري ، علم الدلالة عند العرب، دار الطبيعة، بيروت، ط 1، 1985 ص15.



خطاطة توضيحية لفروع العلامة حسب ما أفصح عنه أحمد يوسف في كتابه الدلالات المفتوحة، ص139.

وتتفرع هذه الأشكال الرمزية إلى فروع متعددة ومتسعة ويمكن تحديدها على الشكل التالي:[1]

الممثل Représentamen	العلامة Qualisigne	العلامة المفرد Sin Signe	العلامة النمط Legisigne
الموضوع Objet	الأيقونة Icone	الإشارة Indice	الرمز Symbole
المؤول Interprétant	المسند إليه Rhème	الإفتراض Déceigne	البرهان Argument

تجدر الإشارة في هذا السياق «الأخذ بما أفرزه المنطق الثلاثي لرتب الوجود –لدى بورس من تقسيمات للعلامات، ضمن ثلاثة مجموعات ثلاثية باعتبار قانون العلاقات »[2]على الحذو التالي:

[1]– جميل حمداوي ، الإتجاهات السيموطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية)، مؤسسة المثقف العربي ط1، 2005، ص18.

[2]– وفاء مناصري ، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجاً، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران1، 2017–2018، ص381.

1/ باعتبار العلامة في ذاتها:

- **العلامة النوعية:** وهي «نوعية تشتغل كعلامة، ولا يمكنها أن تشتغل كعلامة قبل أن تتجسد في واقعة ما، ولكن تجسدها لا علاقة له بطابعها كعلامة »[1] أي أن هذا النوع من العلامات لا يمكن أن نعده علامة إلا بعد أن يتحقق ومثال ذلك: نبرة الصوت.

- **العلامة المفردة:** هي شيء ملموس يؤدى بشكل فردي [2] ومثالها الأنصاب التذكارية الرسم...

- **العلامة القانون (العرفية):** وهي «عرف يشكل علامة، وينشئ البشر هذا العرف على العموم، و كل علامة متواضع عليها فهي علامة عرفية (و ليس العكس)، وليس العلامة العرفية موضوعاً واحداً بل نمطاً عاماً قد تواضع الناس على اعتباره دالاً»[3].

يتراءى لنا من خلال هذا القول أن العلامة القانون هي كل علامة تم التواضع عليها من طرف جماعة من الناس نحو علامات السير.

2/ باعتبار علاقة العلامة بالموضوع:

+**الأيقونة \ الأيقوني:** تعرف الأيقونة بأنها «صيغة يعتبر فيها الدال شبيهاً بالمدلول أو مقلداً له، (يمكن التعرف على شبيه في المنظر أو الصوت أو الاحساس أو المذاق أو الرائحة) يشبه في امتلاكه بعض صفاته ومثال الأيقونة لوحة لوجه والكاريكاتور والمجسم والكلمات المحاكية والإستعارات... »[4]، نستخلص من هذا التعريف أن الأيقون هو علامة

---

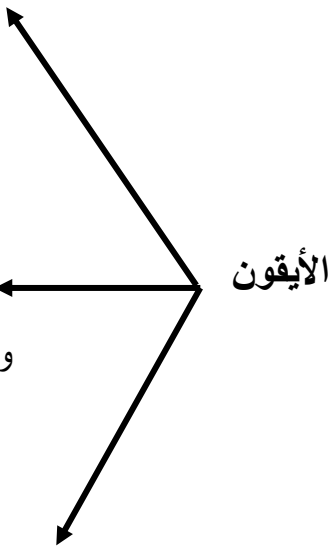
[1]- سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل(مدخل لسيميائيات ش.س.بورس)، ص110.

[2]- ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص47.

[3]- عبد الله ابراهيم وآخرون ، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط2، 1996، ص81.

[4]- دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2008، ص81.

تدل على موضوعها وقد ميز بيرس بين ثلاثة أنواع من الأيقونات نبينها ضمن المشجر الآتي:[1]



الصورة هي تلك التي«تشارك المدلول بالصفات البسيطة»[2]

الرسم البياني في هذا السياق «العلاقة بين الماثول وموضوعه تحكمها التناظر كالرسم البياني لعمارة مثلا » [3]

الاستعارة وهي ما تمثله«الخاصية التمثيلية لممثل ما عن طريق تمثيل توازي شيء آخر»[4]

ترسيمة توضيحية لأصناف الأيقون

الشاهد: أو القرينة وهو تلك العلامة التي ترتبط بموضوعها عن طريق السببية [5]، نحو الأعراض المرضية التي تشير إلى وجود المرض، والآثار الموجودة على الرمال والتي تشير حتما إلى وجود أشخاص مروا من هذا المكان[6].

[1]– ينظر، سيزا قاسم نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)، ص252.

[2]– عادل الفاخوري، تيارات في السيمياء، ص26.

[3]– وداد بن عافية، السيمياء التأويلية (مدخل إلى سيميوطبقا شارل سندرس بيرس)، مجلة الأثر جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد 8، 2009، ص231.

[4]– محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل التحليل ظاهراتي)، ص49.

[5]– ينظر بول كوبلي وليستاجانز، علم العلامات، ص39.

[6]– ينظر، سيزا قاسم نصر حمد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)، ص33.

– **الرمز:** هو «علامة اعتباطية، تستند في ارتباطها مع موضوعها إلى عرف »[1] أي هو تلك التي علاقتها بالواقع غير ضرورية نحو ارتباط الحمام بالسلام، والميزان بالعدل.

3/ باعتبار علاقة العلامة بالمؤول(التعبير):

– **العلامة الخبرية:** وهي تلك «العلامة التي تكون بالنسبة لمؤولها علامة وجود واقعي، إنها تقدم إعلاماً يتعلق بموضوعه»[2].

يتضح لنا من خلال هذا القول أن الخبر "العلامة الخبرية" هو بمثابة مؤشر إلى تلك العناصر الأولية التي تحتويها العلامة.

– **العلامة التفصيلية / القضوية (إفتراض):** وهي «علامة وجود واقعي لا يمكنها أن تكون أيقوناً لا يمنح أية قاعدة تمكن من تأويله كمحيل على وجود واقعي، وهي مؤولة لا مشيرة خبرية تصف الواقع»[3] فعلى المؤول هنا أن تكون له علاقة بالوجود الواقعي.

– **العلاقة البرهانية "البرهان"**: وهي تلك العلامة التي «تعتبر بالنسبة لمؤولها علامة قانون بعبارة أخرى: العلامة الخبرية (Rhéme)تفهم كممثلة لموضوعها في خاصيته كعلامة »[4] والعلامة البرهانية قابلة للحكم وبالتالي فهي تحتمل الصدق أو الكذب[5].

بعد أن حاولنا توخي الجانب النظري حول العلامة وما يتمشج عنها من مفاهيم لدى "بيرس" ينعطف البحث إلى استثمار ذلك الجهاز المفاهيمي ضمن تحليل إجرائي ينشد استكناه دلالات القصيدة لدى محمد بنيس بحسب ما تقتضيه بعض آليات المنهج السيميائي لدى بيرس وماتبعه بعض النقاد.

---

[1]–أمبرتو ايكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2010، ص91.

[2]–جيرار دولودال، السيميائيات أو نظريةالعلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سورية، ط1، 2004، ص28.

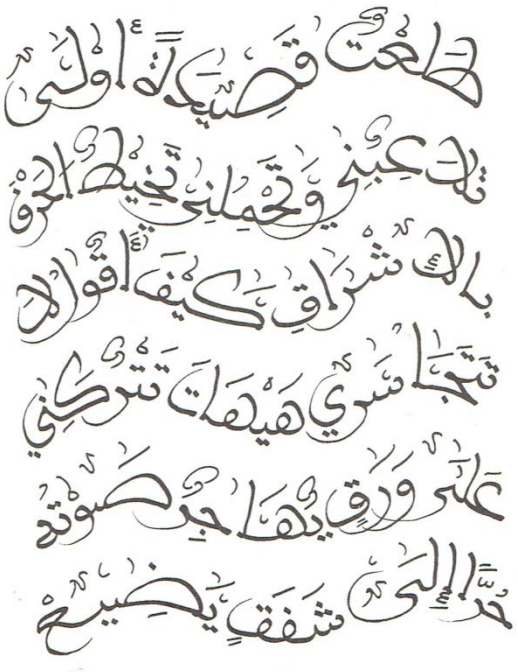
[3]– فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص56.

[4]– محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص52.

[5]– ينظر، عادل الفاخوري، تيارات في السيمياء، ص52.

وفي هذا الثبت نعمد إلى اختيار بعض النصوص الشعرية ذات التشكيل البصري من أجل محاولة مقاربتها ببعض آليات المنهج السيميائي ومن ذلك نختار مقطع ذا الشكل المتموج من قصيدة **شعرية**[1].

3



1/ باعتبار علاقة العلامة في ذاتها "النص كممثلات"

تعد القصيدة "علامة مفردة" [2] تتألف من عدة علامات نوعية مفردة، والخط يمثل أولى هذه العلامات لأن «المكوّن الخطي للنص يمنح للمتلقي إمكانية مباشرة قراءته كخطاب لغوي مكتوب استنادا إلى معرفة مفوضة باللغة وبرسم الخط المقدم»[3] ومن خلال هذا القول يتراءى لنا أن الخط المغربي الأندلسي هو علامة دالة على هذا النوع وفي هذا المقام نختار مقطعا من قصيدة شعرية ذات الأسطر المتموجة لنفصح عن العلامات النوعية التي تحملها هاته

[1]– محمد بنيس، الأعمال الشعرية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2002، ج1، ص245.

[2]– محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص256.

[3]– المرجع نفسه، ص 256.

الأسطر في طياتها، وقد اصطلح عليها "محمد الماكري "بما يعرف «بالفضاء النصي »[1] وأول ما يلحظه القارئ في هذه المقطوعة الشعرية هو الأسطر المتموجة التي كتبت بها هاته الأبيات وهو خرق عن النمطية المعتادة لعين المتلقي على فرار ما اعتادته في النصوص الشعرية العربية التي ألفناها مكتوبة في أسطر متسقة، وهنا يبرز التحديث البصري الذي قوامه خرق كل ما هو مألوف ومعتاد.

هذه الأسطر الشعرية جاءت على شكل متعرج من اليمين إلى اليسار ومن الأعلى الى الأسفل وهذا الشكل المتموج يعد «مكونا للفضاء النصي من زاوية تحكمها في توجيه حركة عين القارئ، وهي تتقدم ملتقطة العلامات الخطية»[2] والأمر الذي أدى بمحمد بنيس إلى نسج هذه المقطوعة الشعرية على الشكل المتموج هو تسجيله «للمتلقي دلالة تفاوت أحوال الموجات الشعورية المتدفقة عبر كل سطر تسجيلا بصريا»[3].

وبهذا التموج الشعري يعمد بنيس إلى استخلاص دلالة بصرية وما يلحظ في هذه المقطوعة الشعرية أيضا هو توزع سواد الأسطر الشعرية على بياض المسند، مع تسجيل غياب الكلي لعلامات الترقيم ثم إن توزيع السواد على بياض الصفحة سجل لنا علامة نوعية أسهمت في بناء فضاء النص للمقطوعة الشعرية، أما فيما يخص غياب علامات الترقيم فإن الشاعر هنا يكرس الشعرية البياض والمحو والصمت إضافة الى فتح باب التأويل أمام قارئ هذه الأسطر.

أما من باب التشكيل البصري أو بما وسمه "محمد الماكري" بـ «الفضاء الصوري»[4] فقد تجسدت في «الشكل البصري غير مركب »[5] والفضاء الصوري هنا هو اللغة فهي الفضاء

---

[1]– محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص256.

[2]–المرجع نفسه، ص259.

[3]– محمد الصفراني ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950– 2004)، النادي الأدبي بالرياض، ط 1 2004، ص174.

[4]– المرجع السابق، ص263.

[5]– المرجع نفسه، ص262.

التي بنيت عليه القصيدة من خلال التموجات السطرية التي جاءت على شاكلتها ومن مختلف الجهات أي من اليمين إلى اليسار ومن الأعلى إلى الأسفل.

2/ باعتبار علاقة العلامة بالموضوع "الدلالة":

ما يتم التطرق إليه في الفضاء النصي على مستوى الدلالة هو معطيان المعطى المقروء والمعطى الموجه للقراءة[1].

في الحالة الأولى يواجه القارئ كل ما هو قابل للقراءة من خط، وحدات معجمية جمل مقاطع، أصوات وهذا المقروء «يضعنا أمام نسق سيميوطيقي خاص هو نسق اللساني... »[2] هذا النسق اللساني الذي سبق طرحه بوصفه العلامة القانون بالنسبة للممثل.

وعلاقة العلامة هاته تتطلب من القارئ دراية واسعة باللغة في الشعر على وجه العموم والشعر المعاصر على وجه الخصوص لكي يتعرف على ما تحتويه اللغة البانية للنص الشعري وما تضمره من دلالات، وما يلفت النظر لهذه التموجات الشعرية هو حجم الخط الذي دونت به، فهو خط سميك لافت لنظر القارئ، وما يمكننا استخلاصه من هذا أن سمك الخط قد مثل لنا علامة قرينية ارتبطت بالموضوع.

أما فيما يخص حركة الأسطر المتموجة والمتجهة من اليمين إلى اليسار ومن الأعلى إلى الأسفل فقد شكلت لنا من خلال هاته المقطوعة الشعرية أيقونا على الجهة والموقع[3].

كما نوّهنا سابقا أن أول ما يلحظ على هذه الأسطر الشعرية هو الغياب الكلي لعلامات الترقيم وهذا الأمر يفتح باب التأويل أمام القارئ وبالتالي التعدد القراءة من قارئ لآخر فلكل منهم له تأويل خاص به وغياب علامات الترقيم في هذه الأسطر شكل لنا أيقونا فتح لنا التأويل من خلال "الانفتاح والتحرر" [4] والتخلص من كل قيد يقيد الإنسان أو يجبره على

---

[1]– ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص265.

[2]– المرجع نفسه، ص265.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص266.

[4]– المرجع نفسه، ص266.

التوقف أو الاستفهام، بل ساعدت على قراءة ما وراء الحرف، وغيابها هو أيقونا على شيء غائب عن الواقع "الفراغ".

أما التماسف الذي تخلل الأسطر الشعرية المتموجة فقد مثل لنا أيقونا عن الصمت والمحو والفراغ والغياب.

يؤول ما سلف طرحه إلى ما مفاده علاقة العلامة بالموضوع علاقة متنامية "قرينية أيقونية، رمزية".

وفيما يخص الفضاء الصوري فقد اتضح لنا من خلال الأسطر المتموجة، وقد مثلت هذه الأسطر دلالة أيقونية «وعلى المتلقي تركيب تلك الدلالة بامتلاك المواضيع التي تعتبر مكونات الفضاء الصوري ممثلات لها" [1] وهذا الامتلاك يستوجب توفر العنصر الثالث للعلامة والذي تمثل في المؤول وهذا ما سنتطرق إليه فيما يأتي[2]:

3/ باعتبار علاقة العلامة بالمؤول "التداول":

أول ما يتوجب علينا طرقه في هذا المستوى، هو الإفصاح عن طبيعة الموضوع من خلال توشجه مع الممثل عن طريق المؤول، ونوع المؤول هنا مرتبط بطبيعة الموضوع سواء أكان هذا الموضوع مباشرا أو ديناميا.

وعليه فإنّ أول ما تقع عليه عين القارئ للأسطر الشعرية هو البنية الخطية المكتوب بها فيجدها بنية خطية مغربية محظى جميلة بحروفها المخطاة على بياض الصفحة له ذاكرة مغربية متأصلة في الجذور نحو ما تحمله النصوص المغربية القديمة في طياتها مثل: خط المصحف، المخطوطات القديمة.... [3] وهذا على نحو المؤول الشعوري، الذي تربطه علاقة بالإحساسات المخزنة وبالتالي فإنّ المتلقي فور تلقيه مثير يثير ذاكرته المخزنة فيذهب مباشرة إلى ربط الموضوع الذي تلقاه بالموضوع المخزن لديه.

---

[1]– محمد الماكري ، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص270.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص270.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص270– 271.

إن المتأمل في هذه الأسطر الشعرية المتموجة يلحظ المفارقة والتغاير في نظمها ومعالم التغاير هاته تكمن في كيفية نسج هذه الأسطر في شكل متعرّج على غرار ما اعتادته عين المتلقي، فالشاعر هنا عمد إلى خرق حاسة النظر لدى القارئ عبر نسيج متموج من أجل بناء شعرية منفردة عن طريق الخط المغربي المتميز في تشكله، وهنا تتجلّى لنا حركة الموضوع المباشر عن طريق المؤول المباشر.

هذا فيما يخص المؤول المباشر أما فيما يخص المؤول الدينامي فإنه يرتكز على «السياق الخارجي للنص كعلامة »[1] ورصدا للسياق الخارجي للأبيات التي بين أيدينا نجد "محمد بنيس" يقول عن ديوان "يا اتجاه صوتك العمودي" «بعد هزيمة 1967، ظهرت في الثقافة العربية مقاومة الهزيمة، ولم يكن العالم العربي منفصلا عن العالم الرافض، العالم الثوري، العالم النقدي كما أن البحث عن الذات في الثقافة المغربية كان له في المرحلة ذاتها معنى يتخطى الاعتبار اليساري بمفرده وسؤال كيف أكتب القصيدة بتفاعل مع السؤال عن الذات وعن العالم، لم يعد يفارقني وهو ما منح القصيدة حماية من الإيديولوجيا »[2] يردف قائلا «...هناك تظهر التجربة وكأنها متناقضة مع كل قصيدة سابقة وهو تناقض من صلب منطق المغامرة (منطق مضاد للمنطق الصّوريّ) »[3] يتراءى لنا من خلال هذا القول أن "محمد بنيس" أراد أن يبني شعرية معاصرة وفق أسس مغربية محظى، مقتبسة أصولها من الخط المغربي، محاولا من هذا استحداث قالب شعري مغربي يهدف إلى بعث التراث المغربي من جديد، وإعادة إحياء القديم وفق نظرة حداثية ومعاصرة.

وعليه يتراءى لنا أن «البعد الإحالي لعنصر الخط يمكن أن يوسع ليتجاوز مجرد كون الخط مادة تعبيرية بصرية إلى رمزية ثقافية، يمكن أن تشمل بدورها الرمزية القومية أو

---

[1]– محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص276.

[2]– محمد بنيس، الأعمال الشعرية،ج1، ص19.

[3] – المصدر نفسه، ص19.

القطرية، حيث يرادف الخط دلالة التحرر من استبداد يعتبر المظهر الثقافي إحدى واجهاته فقط»[1].

وأما من ناحية لغة النص للمقطوعة الشعرية هاته فقد اقترح "محمد الماكري" التطرق إليها من خلال مستويين: المستوى الموضوعاتي، المستوى الإستعاري[2].

أ/ المستوى الموضوعاتي:

يمكننا من خلال النص الشعري الذي بين أيدينا جرد الموضوعات التالية:

-**موضوعة القراءة/الكتابة:** تتجسد في قول الشاعر: طلعت قصيدة، تخيط الحرف، على ورق.

-**موضوعة الضياع:** نلمس حضورها في قول الشاعر: تلاعبني، تحملني، هيهات تتركني يهاجر صوته، شفق يضيع.

ب/ المستوى الإستعاري:

نرصد الاستعارة في هذه المقطوعة الشعرية من خلل قول الشاعر

طلعت قصيدته أولى: في هذا البيت الشعري استعارة للقمر.

تلاعبني وتحملني تخيط الحرف: استعارة الإنسان.

تتركني على ورق يهاجر صوته حرًّا إلى شفق يضيع: هنا كذلك استعارة الانسان، الذي يهوى السفر والضياع.

تراءى لنا من هذا الموضوع المباشر الذي استنبطناه من الموضوعات المذكورة سلفا والأمر الذي مكننا من استنباطه هو المؤول المباشر، هذا التحليل كان من باب الموضوع المباشر أما من باب المؤول الدينامي فنرصده من خلال المؤول المعجمي، والمؤولات

[1]- محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، ص 277.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص277.

المعجمية هي «علامات مزدوجة»[1] وازدواجية العلامة هنا تكمن في عنوان القصيدة "شعرية" فهذا العنوان ينطوي على دلالات منها الضياع والذي سببه البحث عن الذات، وهنا يتقاطع مع عنوان الديوان "في اتجاه صوتك العمودي" الذي يضمر نفس الدلالات، ويبحث عن التغيير والاختلاف في البنية الخطية المغربية وبناء شعرية مغربية محظى بعيون المعاصرة وازدواجية العلامة في هذا المقطع الشعري مرتبطة بالقصيدة، الرحيل، الضياع... ومن هذا كله نُؤول أن الموضوع الدينامي قد ارتبط بإشراقة القصيدة وطلوعها وهذا كان سببا في الهجرة والضياع.

أول ما يلحظ في هاته المقطوعة هو الأسطر الشعرية المتموجة فهذه البصرية الشكلية المتجهة من اليمين إلى اليسار ومن الأعلى الى الأسفل تخلو تماما من قيد الترقيم مع فسحة البياض التي تتخلل فرج الأسطر، وتبعا لذلك نجد أن مضمون هاته الأسطر ماهي إلا استعارات مشحونة بدلالات البحر، والذي دل على ذلك هو المعجم اللغوي، والمفردات الدالة على ذلك هي:الإشراق، الشفق، الضياع، الهجرة،... هذا المعجم اللغوي قد حوله الشاعر إلى أيقون إستعاري.

نتطرق الآن إلى مظهر بلاغي آخر ألا وهو التشاكلات البصرية التي عمل عليها الشاعر وهي نوعين:

أ/ **تشاكل التعبير الأيقوني**[2]: يضم هذا التشاكل المعنى الذي تؤديه الاستعارات داخل التموج الشعري.

ب/ **تشاكل المحتوى الأيقوني** [3]: في تراكم الأشكال التموجية، نرصد موضوعة السفر والترحال: الهجرة، اللعب، الشفق، فقد ارتبطت بموضوعة البحر.

---

[1]– محمد الماكري، الشكل والخطاب ،(مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص285.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص312.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص313

ما يمكننا قوله إن هاته الأسطر الشعرية التموجية هي تشكيل أيقوني عن أمواج البحر والذي دلّ على ذلك هو المعجم اللساني.

وتبعا للتحديث البصري الذي استحدثه "محمد بنيس" إلى الشعر العربي نور مقطوعة شعرية من قصيدة "**وردة الوقت**" التي تجسد وتبين هذا التحديث[1].

2

أصبحت هذي الطرقات

كتبي
وعدواتي المشتعلة

مثلت هذه المقطوعة الشعرية أهمية التغيير الشكلي في ديوان "في اتجاه صوتك العمودي" حيث لجأ الشاعر هنا إلى تقنية الرسم بالشعر، وقد جاءت هذه القصيدة على شكل دائري تتوسط هذه الدائرة عبارة –كل الطرقات– فهذه القصيدة الدائرية جاءت وصفا وتعبيرا عن حالة انغلاق فأراد الشاعر هنا أن «يرسم حالة حصار الموت له من كل جانب، وبما أن المحاصرة حالة عدوانية فإنها لا تتوزع عن مد ذراعيها لالتفاف الشاعر ونزعه من محيط الحياة، ومن هنا تبزع دلالة المستقيمين بأنهما ذراعا الموت الممتدان تجاه الشاعر حال

[1]– محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ج1، ص266.

حصاره وأنهما ليس عقربي ساعة وقد جسد الرسم بالشعر دلالة الحصار للمتلقي تجسيدا بصريا»[1].

فقد أراد الشاعر أن يعبر عن حالة حصار بريشة رسم بدل الحرف وهذه الدائرة تتوسطها الوحدة المعجمية –كل الطرقات– مخطوطة على شكل مستقيم تحدها على الجهات الأربع وحدات معجمية في شكل دائري، يفصل بين الخط المستقيم ودائرة بياضا من كل الجهات، وما يلفت النظر في هذه الدائرة الشعرية هو خلوها من علامات الترقيم، مع عدم معرفة أين تكمن بداية النص ونهايته كما أنها تظهر للمتلقي سوى دائرة سوداء تتوسط بياض المسند.

ومن خلل هذا يمكننا الإبانة عن علاقة الممثل بموضوعه عبر تركيبين بصريين[2]:

– تركيب الفضاء النصي.

– تركيب الفضاء البصري.

أ/ تركيب الفضاء النصي

النص المكتوب: "المعجم اللساني" هو علامة رمزية تستند في ارتباطها بالموضوع إلى عرف.

حركة الأسطر: التي جاءت في القصيدة على شكل دائري، وقد مثلت لنا علامة أيقونية.

–**النبر البصري:** مثل لنا علامة أيقونية.

–**البياض والسواد:** علامة أيقونية.

[1]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950– 2004)، ص68.

[2]– ينظر، محمد الماكري الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص263.

أما فيما يخص العلامة النوعية التي تخص الفضاء الصوري "البصري" فإنها تحتوي على الأشكال البصرية الآتية: الشكل البصري المركب "التموج" مثلث، شكل بصري غير مركب "الخط السميك"[1].

ب/ الفضاء البصري: إن المتأمل للأسطر الشعرية هاته يلحظ شكل بصري متكون من دائرة، حيث تتوسط هاته الدائرة وحدة معجمية أفقية يفصل بينها وبين الدائرة البياض.

هذه الدائرة الشعرية تحيل إلى موضوع إشارة علامة المرور، وتعني هذه الإشارة المنع والوقف «فرسم علامة المرور المتطابقة مع البنية العميقة لمعاني نصه والتي تعني ممنوع الدخول في الطرقات التي توضع فيها، وقد جسّد الرسم بالشعر للمتلقي دلالة القمع بإغلاق الطرقات تجسيدًا بصريًا»[2].

وتمثيلا لذلك نورد الصورة الآتية:[3]

إن ما يمكننا الاشتغال عليه في هذه المقطوعة الشعرية هو مستوى الموضوع المباشر الذي يتكون من وحدات معجمية واستعارية التي تدل على الخروج والنفي والطرق نذكر منها: حواجز، سجناء، منفى، ضفاف لا موج لها، كل الطرقات، غير أنه لا يمكننا التعرف على المؤول المباشر في هذه الحالة إلا إذا حددنا ثلاث موضوعات التي أسهمت في بناء أعمق للدلالة، وهاته الموضوعات هي: الطرقات، الحجز، الكتابة.

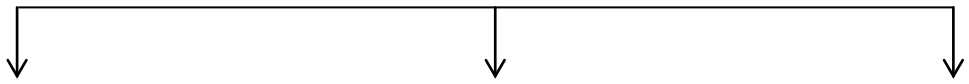
---

[1]– ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص263.

[2]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950– 2004)، ص69.

[3]- المرجع نفسه، ص69.

الطرقات + الحجز "الكبح"



كل الطرقات حواجز مستقبلنا | كل الطرقات سجناء | كل الطرقات يطلون على المنفى بضفاف لا موج لها

الكتابة: الموضوع الذي تجسّد في الكتابة هو عبارة «كتبي ودواتي المشتعلة».

أول ما يلفت النظر في هذه الأسطر الشعرية أول ما يلحظه مكتوب على بياض الصفحة هو عبارة "أصبحت هذه الطرقات" التي هي بمثابة البوابة الرئيسية للولوج إلى النص، ثم نلحظ وحدات معجمية دائرية تتوسطها عبارة كل الطرقات المدونة بخط سميك، ثم تأتي عبارة "كتبي ودواتي المشتعلة" في آخر الصفحة حيث يفصل ما بين ما يتقدم الصفحة ووسطها وآخرها بياض غير محدود، وبنية البياض هذه تعني «إدخال بياض الصفحة في بنية النص لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي أو تجسيد دلالة الفعل بصريا »[1] وعلى إثر هذا يتراءى لنا أن سواد هذه الوحدات المعجمية يستدعي بياضا الذي يسهم في تركيب دلالة النص وفق مؤولات المتلقي، وعبارة "أصبحت هذه الطرقات" جاءت على بياض المسند يحدها فراغا يصلها بعبارة "كتبي ودواتي المشتعلة".

نخلص في نهاية هذا التحليل إلى إشكالا يطرح نفسه:

إلى ما يرمي هذا الفراغ كله؟

أتت عبارة "أصبحت هذه الطرقات" وكأنها اختراقا للطرقات المحجوزة والمسجونة والمسيجة لهذا جاءت عبارة "كتبي ودواتي المشتعلة" خارج السياج فقد اخترقت الدائرة عن طريق كتب ودواة الشاعر، وعليه فعبارة "أصبحت هذه الطرقات" لا يحدها شيئا إلا فسحة

[1]– محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950– 2004)، ص101.

البياض والفراغ اللامنتهي فتتجاوزه وتتوحد مع البياض مرة أخرى لتتصل بعبارة "كتبي ودواتي المشتعلة"، وكل الطرقات جاءت «من ماء يقظ يتماسك في صدفات الحلم»[1].

وبما أن هذه الأسطر الشعرية هي تشكيل أيقوني فإننا نلحظ على مستوى تركيب الفضاء النصي تشكلات المحتوى وهي نوعان[2]:

أ/ **تشاكل التعبير الأيقوني:** يضم هذا التشاكل الاستعارات والتشبيهات، فيما يخص الاستعارة فقد تجسدت في قول الشاعر "كل الطرقات يطلون على المنفى بضفاف لا موج". أما التشبيه فجاء في قوله "كل الطرقات حواجز مستقبلنا".

ب/ تشاكل المحتوى الأيقوني: في تراكم الشكل التمنعي نرصد موضوعة الردع "المنع" والوحدات المعجمية الدالة على ذلك هي: حجز، سجناء، منفى، خوف.

هذه التشكيلات البصرية للأسطر الشعرية التي أوردناها في بحثنا هذا أراد بها صاحبها تبيان كيفية الاشتغال على جانب البصري للشعر وذلك لخلق نمطية شعرية حديثة لعين المتلقي كان قوامها التشكيل البصري.

وتبعا لهذا نورد مقطوعة شعرية أيقونية، والتي يقول محمد بنيس في مطلعها [3]:

[1]– محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ج1، ص267.

[2]– ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص312– 313.

[3]– المصدر السابق، ص291.

إن المتأمل البصرية هذه المقطوعة الشعرية يلحظ أنها وردت ضمن تشكيل مغاير لما ألفته عين المتلقي، فقد اعتمد فيها على تقنية الرسم أي الرسم بالشعر والذي يعني «أن يرسم الشاعر بمفردات النص رسوما معينة من أجل توليد دلالة بصرية»[1].

ومما لا شك فيه أن "محمد بنيس" قد استخدم هذه التقنية في المقطوعة الشعرية "وردة الوقت" وأول ما يلحظه القارئ عند رؤيته لهذه الأسطر هو تناثرها على بياض المسند في شكل أغصان متموجة على غير ما ألفناه في القصائد العربية، إذ تتوسط هذه الأغصان عبارة "والدم" والتي جاءت منبورة بخط سميك، وإذا أردنا تفكيك هذه الأسطر وجدناها مكونة من عنصرين اثنين:

-**النبر البصري:** تجسّد النبر البصري في عبارة "والدم" التي تتوسط الشكل البصري، وهنا تكمن علاقة الموضوع بالعلامة وهي علاقة أيقونية.

-**حركة الأسطر:** وتمثلت في انتشار الأسطر المتموجة على بياض الصفحة، وقد تفرعت هذه الأسطر المتموجة من النبر البصري في اتجاهات مختلفة، وهذه الأسطر المتموجة ارتبطت بموضوعها عن طريق المشابهة.

لقد جسّدت لنا هذه التمثيلة البصرية أيقونا عن انبساط وانبثاث الدم على الأرض لهذا يمكننا أن نقول عن العلامة أنها ارتبطت بموضوعها عبر المشابهة.

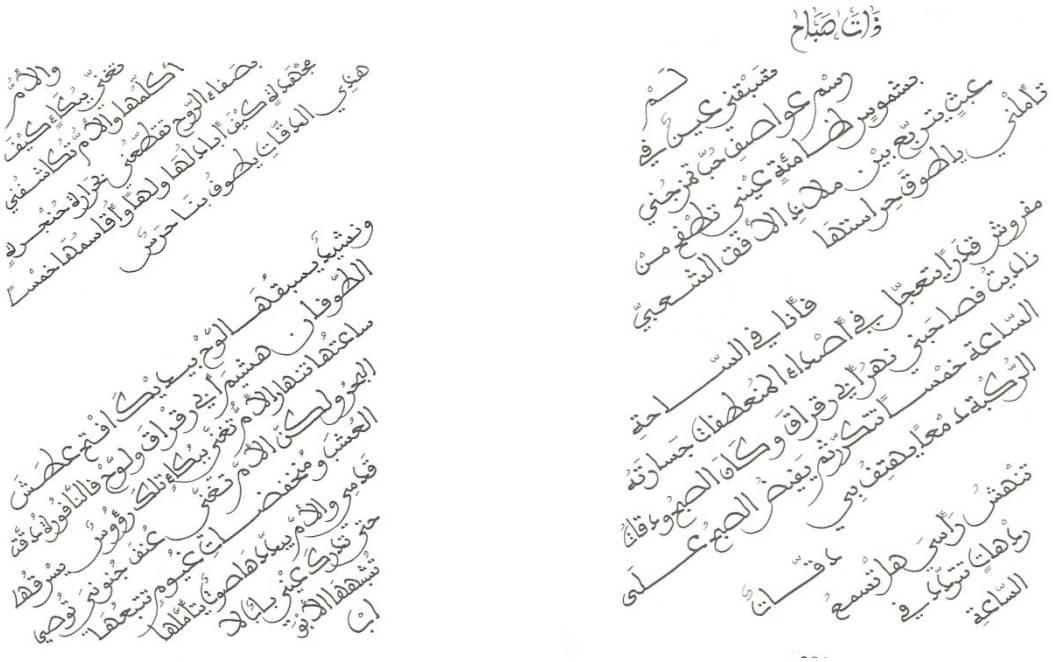
اتخذت القصيدة المغربية أشكالا بصرية عدة، هذه الأشكال منحت للقصيدة بعدًا أيقونيا أو ما اصطلح عليه "محمد الماكري" بـ "الأيقونات المبنية"[2] التي يقصد بها «الأشكال البصرية التي تقدمها النصوص، معتمدة على المادة اللغوية في صورتها البصرية من أجل

[1]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004)، ص65.

[2]- ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص242.

تشكيلها وهذه الأشكال تعتبر مجردة لأنها لا تتلبس طابعا أيقونيا صرفا »[1] ومن ذلك نذكر: الأشكال المثلثة، الأشكال المربعة، الأشكال الدائرية،...

وتمثيلا للتشكيل الخطي الذي يشتغل على التمثيلات الهندسية نورد مقطعين شعريين من قصيدة "**ذات صباح**"[2].



وما نلحظه على مستوى هاتين المقطوعتين الشعريتين أنهما بُنِيَتَا على شكل أهرام هندسية يتخللها بياض إذ يتراءى للقارئ في المقطع الأول أن تلك الأسطر الشعرية هي مثلثين قائمين يفرج بينهما البياض اللامتناهي، وما يلفت النظر هنا هو انزياح الأسطر الشعرية إلى اليسار، مع تسجيل الغياب التام لعلامات الترقيم وهذا لترك باب التأويل مفتوحا أمام القارئ دون أن تعترض طريقة نقطة أو فاصلة.

كذلك الأمر بالنسبة للمقطع الثاني الذي ورد على هيئة مثلثين قائمين يفصلهما بياض المسند مع التغييب الكلي لعلامات الترقيم.

---

[1]– محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص242– 243.

[2]– محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ج1، ص 281– 282.

ما يتوجب علينا قوله عن هذه التشكيلات البصرية أنها ليست تشكيل للخط وإنما هي فضاء نصي "طباعي" لأنه «يتم فيه تسجيل الدال الخطي»[1] والأمر الذي أدى بنا القول عن هاتين المقطوعتين الشعريتين أنهما فضاءا طباعيا هو شكلهما الهندسي الذي بنيتا عليه.

عمل "محمد بنيس" على إقامة علاقة بين الجانب البصري والخط المغربي لا لشيء سوى لرد الاعتبار ونفض الغبار عن جمالية الخط المغربية التي اندثرت، فراح يبدع في كتاباته الشعرية، ومن بين هاته الكتابات التي وظفت نوعية الخط المغربي من أجل دلالة بصرية ما نستحضر المقطوعة الشعرية "**أمواج**" والتي يقول فيها[2]:

3

أقوامٌ ترفعُهَا
ريحٌ
بمعَاديفِها
المجهُولةِ حتّى تنْفرِدَ العتماتُ بهَا

أُممٌ وخلائِقُ من عهْدِكَ
يَمْشونَ إلى عَرَصاتٍ تشْغلُهَا الكلماتُ
وعلَى أرْضٍ أُخْرى
يقفُونْ
في دَائِرةٍ من رَمْلٍ تحْملُنَا
وبنَا يمْضِي
معَنا تمْضِي الأعشابُ وهذا النّخلُ
الشارعُ يا عَيْنِي اقْتربي ولصِقًا
لا يكْتبُهُ غيْرُ الضوْءِ العابرِ منْ
جهةٍ تشْعرُ معكُمْ في هذا اليوْمْ

وظف الشاعر الخط المغربي في هذه الأبيات الشعرية من أجل دلالة واحدة ألا وهي التباهي بالثقافة المغربية وبجمالية الخط المغربي، وتسجيله لبعض القصائد من ديوان في

[1]– محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص106.

[2]– محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ج1، ص276.

اتجاه صوتك العمودي بالخط المغربي ما هو إلا دلالة عن رغبته في إحياء التراث الخطي المغربي القديم.

- التشكيل الخطي ولا نهائية الفراغ:

وتكملة لتبيين التشكلات الخطية لدى "محمد بنيس" نواصل الحديث عن أهم التحديثات البصرية التي طرأت على القصيدة العربية، ومن ضمن هذه التحديثات الصمت والبياض والفراغ في الشعر وعلى إثر ذلك أوردنا مبحثا آخرا يشتغل على سيميائية الصمت والبياض ولا نهائية الفراغ عنوناه بـ: التشكيل الخطي ولا نهائية الفراغ.

يعد الفراغ تقنية شعرية يلجأ إليها الكثير من الشعراء المعاصرون إذ هو انحباس الكلام واختفاء العلامة[1]، والفراغ لا يعني في القصيدة اسمه بل يحمل دلالات ومعاني قرائية أخرى منها ما يسعى إليها الشاعر نفسه ومنها ما يستخرجها المتلقي من خلال قراءاته لهذا النص الشعري وبهذا يصبح للفراغ قراءة لانهائية، وأضحت صلة الشعر بالصمت والفراغ في نصوص الشعراء المعاصرون صلة متينة حيث أن كتابة المحو و سيميائية البياض أضحت لافتة للانتباه ومعقدة لفعل القراءة لدى المتلقي وبناء المسار السيميائي [2] وعليه «يتحدد الفراغ، في شعر محمد بنيس، بوصفه موقعا كتابيا وينطوي في الآن ذاته، على تصور متشعب للفعل الكتابي، وبذلك فإنّ الفراغ في البناء النصي وفي تدمير المعنى يؤرخ لإبدال في مسار هذا الشعر».[3]

إن الفراغ له محل كتابي ويقوم على تصورات عديدة ومختلفة لفعل الكتابة ويسعى هذا الفراغ لتدمير المعنى ويؤرخ لتغيير مسار وحركية الشعر.

---

[1]– ينظر، الجوة أحمد، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، د.ط، جامعة تونس، ص01.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص01.

[3]– خالد بلقاسم ، الكتابة عند محمد بنيس بين الفراغ والجسد، ضمن جماعة من الباحثين، محمد بنيس: الكتابة والجسد مطبعة أنفو برانت فاس، د.ط، 2007، ص16.

ولتبيان شعرية التشكيل الخطي ولا نهائية الفراغ قمنا باختيار بعض المقطوعات الشعرية التي ترتكز إلى الفراغ اللانهائي منها: المقطع السابع من قصيدة "**شعرية**"[1]

حيث تتصدر هذه المقطوعة الشعرية كلمة "أتاني" مكتوبة بالبند العريض وبلون أسود قاتم وجاءت نكرة وليست معرفة بـ "ال" حيث أن هذا الصوغ كَثُرَ في أشعار "محمد بنيس" وبخاصة العناوين وذلك منذ ديوانه الأول "ما قبل الكلام" ويسعى من خلال هذا إلى تشغيل الفراغ في البناء النصي انسجاما وتساوقا مع تجربة الفراغ[2] وهذه الكلمة "أتاني" نحوها مباشرة ثلاثة أسطر شعرية منفرجة الاتجاهات يتخللها بياض متفاوت المسافة، حيث عبر الشاعر على مجيء اللون له في الميدان بوجه فرحا مغتبطا بصوت يتخلله الشوق والريحان، هنا يتجسّد الفراغ بتوظيف كلمة "صمت" ويتوسط المقطوعة فراغا وبياضا، ليأتي سواد الأسطر الشعرية كثيفا، كما قام الشاعر بتوظيف عبارة أرض الهجير حيث تجسّد في الهجر الفراغ

[1]– محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ج1، ص249.

[2]– ينظر، محمد بنيس، الكتابة والجسد، ص19– 20.

وما حرّك هذه الأرض الهجير وأحياها صوت منابع الماء، كما نجد له في سطر شعري آخر توظيف لكلمة "خوف" وهذه الأخيرة لها علاقة وطيدة بالصمت والفراغ فعند الخوف يسود الصمت، حيث لا ننسى وجود كلمة "فضاء" التي تدل على السعة والرحابة وكذلك الفراغ فكان هذا الفضاء مليء بالذئاب لهذا كان فراغ الشاعر مخيف جدًا حيث عمَّ فضاء الخوف والوحدة والصمت.

إذن فالصمت هو «ضرورة، لابد منه للكتابة... هو الرغبة نفسها في الكتابة...، إن هذا الصمت متعدد ولا يمكن اختزاله، صمت يمتد ما قبل الكتابة إلى الكتابة... ذلك هو صمت الكتابة إنه المابين، أو هو، إن شئت البرزخ الموجود بين اللامكتوب والمكتوب »[1] إن الصمت تقنية لازمة في الفعل الكتابي وهو متعدد اختصاره واختزاله يبدأ قبل الكتابة ويمتد إلى ما بعدها، فهو النور والبرزخ بين الكتابة واللا كتابة.

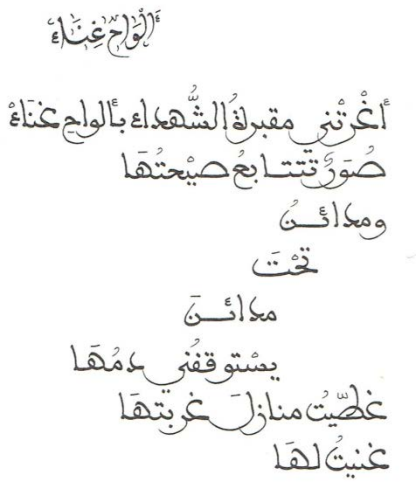
والجدير بالذكر أن الوحدات المعجمية في هذه المقطوعة الشعرية وردت نكرة حيث إن التنكير هو تأسيس لفعل كتابي مجهول وهذا ما يغرينا للإصغاء والإنصات لهذا الفراغ بعيدا عن كل الأوهام[2].

وتبعا للتشكيل البصري نورد مقطوعة شعرية أخرى بغية تقصي الدلالات البصرية التي اكتسحها البياض، والفراغ تحت عنوان كبير "**ذات صباح**"[3]

[1]– محمد بنيس، كلام الجسد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2010، ص113.

[2]– ينظر، محمد بنيس، الكتابة و الجسد، ص22.

[3]– محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ج1، ص286.



حيث وُجد عنوان آخر فرعي وُسم بـ «ألواح غناء» فقد جاء هذا العنوان نكرة تأسيسا لكتابة جديدة تقوم على الفراغ مكتوب بخط رفيع يعلوه فراغا واسعا وتتوسط الصفحة البيضاء أسطرا شعرية متفاوتة الطول والقصر حيث لفت انتباهنا السطر الأول طويل مقارنة بالأسطر الأخرى، وإن السطر يتصل بفعالية من جهة ومن جهة أخرى يتصل بالكتابة، ونحن نشتغل بالشكل الجيّد للحروف وطريقة تنظيمها على الصفحة ولكن إنتاج الشكل الجيد يضعنا في تقاطع متعارضين إلزاميين هما:

1- إلزام الدلالة أو المعنى المقول.

2- إلزام المعنى التشكيلي.

الأول يستوجب درجة عالية من المقروئية لاستخراج الدلالات الكامنة وراء القول الشعري، والثاني يبحث عن مكانة له في الطاقة المتراكمة والمعبر عنها في الشكل الخطي [1].

إن الإلزام الثاني حاضر وبقوة في هذه المقطوعة الشعرية حيث مكتوبة بشكل خطي مميز وسمه "ليونار" بالشكل التصوري [2]، بعدها تتقاطع الأسطر الشعرية وتتفسح لتأتي كلمة

[1]- ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص110.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص101.

مدائن تحت مدائن بشكل مائل تاركة الفضاء للفراغ والبياض ليشكل دالا بصريا، لتتشكل لا نهائية الفراغ عبر هذا التفسخ والتقطع للكلمات والتفسخ بناء للفراغ الذي يتعارض مع امتلاء المعنى... وهذا التركيب المشوش تبنته الذات الكاتبة بوعي [1]، كما لفت انتباهنا استخدام الشاعر كلمة "يستوقفني" قبلها بياض وكأنه مرّ بلحظة صمت احتار ماذا يفعل؟ ! وماذا يصنع أمام هذا الدم الذي استوقفه وبعد كل هذا يسبح شاعرنا في بياض رهيب وفراغ لا نهائي، حيث خصّصه من نصف الورقة إلى آخرها ليصمت وكأنه عجز عن التعبير والكلام أمام دمها، ليردف كلامه بأسطر شعرية كان البياض حاضرا فيها بقوة حيث يتذكر الشاعر أيام الخوالي بصمت وحرقة وأيام الزمن الجميل، ونجده يقول ما يأتي من الصمت لمعة أحتاج إليها من الفلسفة، الجسد، أو التاريخ كلها تكتسب مع الصمت وفيه حياة أقوى... ما ينهض، ما يشوش، ما ينطق، ما يصفو، ما يخاطب، ما يدل... كون في المادة يتحرك وكأنه في رونق وصفاء هذا الصمت يصغي إلى الكون بالحواس كلها بحثا عن ما هو إنساني [2].

واستكمالا لدراسة الفراغ ضمن التحديثات البصرية في الشعر سنورد قطعة شعرية بعنوان "**أقدام**"[3]

[1]– ينظر، محمد بنيس، الكتابة والجسد، ص 28–29.

[2]– ينظر، محمد بنيس، كلام الجسد، ص 113.

[3]–محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ج، ص329.

وبالتحديد الجزء الثاني من المقطع السابع، أسطر شعرية مكتوبة بخط اليد خفيفة السواد يعلوها بياض تبتدئ بسطرين الأول أطول من الثاني تكتمل متقطعة بكلمات كادت أن تتفسخ يتخللها بياض، حيث وظف الشاعر كلمة "مسكون" للتعبير عن الفراغ النفسي الذي يسوده كما وظف كلمة صمت يتجسد على شكل دالا بصريا، ففي هذا الصمت هناك كلاما أراد الشاعر أن يقوله حيث ينتسب شعر "محمد بنيس" إلى الفراغ الذي يعد بمثابة منتجا للكتابة له[1] وقد غلب على هذه القطعة الشعرية كلمات نكرة، إلا كلمتي "المسكون، الصمت" وكأن في حياة الشاعر إلى السكون والصمت، والتنكير يتجسد بوصفه سمة المجهول والفراغ وبه يتسنى تأويل الاقتضاب البيّن في التنكير بوصفه إدماجا للفراغ في البناء النصي[2].

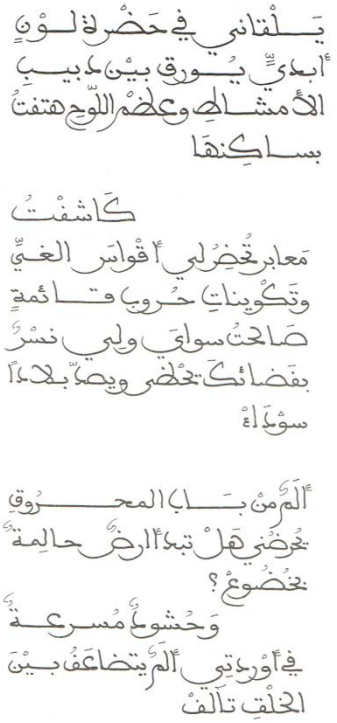
لتتوالى الأسطر الشعرية ممزوجة ببياض كمعادل للفعل الكتابي يحمل دلالات عدة حيث تكررت كلمة الصمت القمر، يخبأ للشاعر الصمت الذي يهذي به كل ليلة، ليكمل الشاعر المقطوعة بقوله: "رغبات تلهب ذاكرة الأقدام"، وتأتي الصفحة الموالية بيضاء تمام

[1]–ينظر، محمد بنيس، الكتابة والجسد، ص23.

[2]–ينظر، المرجع نفسه، ص21.

البياض فاسخا المجال بدلالات بصرية بيضاء مفتوحة الأفق ولا نهائية الفراغ ليترك للقارئ المجال للتأويل، في رأينا إنّها صمت من الذاكرة وترحما على المساحة البيضاء التي اغتالها سواد الذاكرة.

ولإبراز شعرية الفراغ لدى محمد بنيس نختار مقطوعة شعرية أخرى من قصيدة "**ذات صباح**"[1] .



ما يلفت الانتباه هنا هو انزياح القصيدة إلى اليسار تاركة بياضا أمامها ما جعلها تشكل دالا بصريا منقسم إلى البياض والسواد مشكلة بذلك تناظرًا يخدم الفراغ اللانهائي وهذا ما يلمحه المتلقي عند القراءة لأول وهلة، إذ أنَّ «الصفحة البيضاء بفضائها جزءا من التجربة التشكيلية لأن الشاعر لا يعتني بمجرد التنسيق لكلماته الشعرية وإنما يعتني بالتشكيل الذي يحدد إلى حد بعيد طريقة القراءة»[2].

---

[1]– محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ج1، ص284.

[2]– محمد نجيب التلاوي ، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 2، 2006 ص280.

إن بياض الصفحة جزء من الممارسة الشعرية التشكيلية الجديدة فالشاعر لا يهتم بتنظيم كلماته بقدر اهتمامه بالتشكيل الذي يحدد الفعل وما يتخللها من فراغ يدل على مهارة شكلية مؤججة بكلام مع وقف التنفيذ، إذ يبتدئ الشاعر بأربع أسطر شعرية ثلاثة منها متساوية الطول والرابع جاء قصيرا جدا حيث اكتفى بكلمة "ساكنها" ووراءها فراغا وكأنه تجسيدا لهذا السكون «ويمثل الفراغ بياض الذي يتلقى تحرير كلمات القصيدة ويصبح شريكا شرعيا في ترسيمها وتحريرها وإخراجها »[1] إن البياض يشارك القصيدة في كتابتها وإخراج شكلها النهائي وعليه أصبح البصري التشكيلي يوازي الكتابي المسموع، إذن «فالكتابة التحريرية للقصيدة الشعرية قد حرَّكت الكلمات المسموعة من عالم الصوت المجرد إلى عالم الرؤية البصرية...، ومن ثم بدأ القراء التعود على التقاط أحاسيسهم عبر التحرير الشكلي للنص»[2] لقد تم الانتقال بالكتابة من المسموع الى الشكلي البصري وعليه فقد تعوّد المتلقين على تلقي أحاسيسهم ومشاعرهم عبر هذا النص التشكيلي البصري، ويكمل الشاعر أسطر هذه المقطوعة بادئا بكلمة "كاشفت" تعقبها أربعة أسطر متساوية الطول، لينهي هذه الأسطر بكلمة سوداء كتبت بخط رفيع والهمزة جاء بخط صغير جدا تكاد لا ترى مقارنة بالأحرف الأخرى وجاءت ساكنة حيث كان لليد دورا في التلاعب بالحروف، وربما جاءت صغيرة دليلا على خوف الشاعر وكأنه يخبأ شيئا ما لهذا جاء هذا التشكيل بهذه الطريقة فاسحا المجال للبياض والفراغ، وإن «التشكيل بخط اليد فهو المجسّد لحقيقة الرعشة الإبداعية بكل أبعادها الشعورية وما تعكسه من إحساس صادق، وفي هذه الحالة فإن فراغ الصفحة يتفاعل مع خط اليد أكثر من تفاعله مع التنظيم الطباعي»[3].

إن الكتابة بخط اليد تجسد بقوة الرعشة الإبداعية بكل جوانبها الشعورية وتعكس كل إحساس صادق، لهذا فبياض الصفحة يتفاعل مع خط اليد أكثر من تفاعله مع خط الآلة

---

[1]– محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص308.

[2]– المرجع نفسه، ص313.

[3]– المرجع نفسه، ص113.

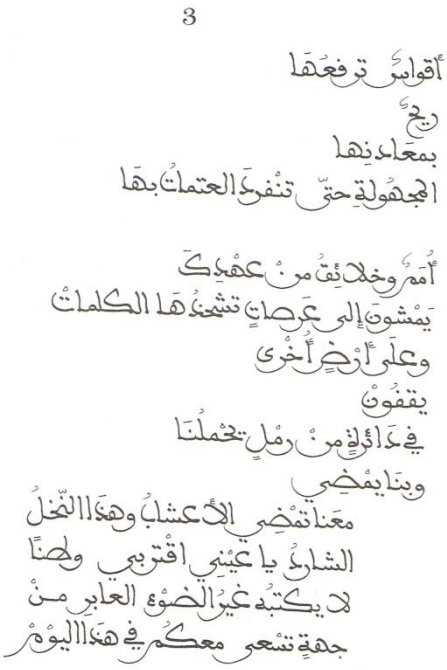
الطابعة، ويسترسل الشاعر "محمد بنيس" في خط اسطره الشعرية بثلاثة أسطر، سطرين متساويين الطول والآخر انحصر في كلمة وبعدها استفهام تقابلها الأسطر الأخيرة مكتوبة بخط رفيع حيث لاحظنا أن كلمة "بين" جاءت صغيرة مقارنة بالكلمات الشعرية الأخرى وجاءت هذه الأسطر مزخرفة بشكل متقن جسّد تشكيل خطي قد يصعب على بعض المتلقين فهمه «ومن هنا تأتي قيمة دعوة (محمد بنيس) ورفاقه بالمغرب حيث إن الخط المغربي لا يكتب إلا باليد، إلَّا أنَّ الكتابة باليد تجنح غالبا إلى الزخرف الزائد الذي قد يخرج المحاولة من نطاقها التلقائي إلى... الصنعة والتصنيع الذي قد يفسد المحاولة... التي تحوّل قراءة النص إلى مشكلة»[1].

كان مفاد دعوة بنيس ورفاقه أن الخط المغربي لا يكتب إلا يدويا لأن اليد غالبا ما تعمد إلى الزخرف، وهذا الأمر الذي يجعل الكتابة تخرج من نطاق الفعل الكتابي الشعري إلى الفعل الزخرفي حد الصنعة ما يولد مشكلة في العملية القرائية لهذا النص الشعري من قبل المتلقي.

وقبل أن نختم الحديث عن التشكيل الخطي ولا نهائية الفراغ سنورد مقطوعة شعرية أخرى لنتقصى فيها دلالة التشكيل الخطي ولا نهائية الفراغ كفعل شعري حديث يؤصل للكتابة البنيسية الجديدة، والمقطوعة من قصيدة "**أمواج**"[2]

[1]– محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص314.

[2]– محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ج1، ص 276.



حيث نجدها تبدأ من أول الصفحة لتنزاح يسارا مسجلة بناءا شعريا بصريا حافل بالبياض فقام الشاعر بتوظيف الكلمات الآتية: "المجهولة، العتمات" كلها تحمل دلالات الفراغ وتجسده ليكمل أسطره المتفاوتة الطول والحجم، ما جعل شعره كيانا بصريا ممزوج بالبياض والسواد و «إن ظاهرة التشكيل الشعري توثق دائما بين حدث الكتابة وفعل التلقي، لأن أكثر من حاسة تقوم بالاستقبال وكأنها تعيد البناء التأويلي للنسق الإبداعي الكائن في القصيدة التشكيلية»[1] إن التشكيل في الشعر يعزز الوثاق بين الحدث الكتابي والفعل القرائي لأنه يوجد أكثر من حاسة تسهم في إعادة البناء التأويلي للشعر الموجود في هذا التشكيل الشعري.

وإن وجود كلمة "يقفون" معزولة وبعدها فراغا لم يكن اعتياديا فـ «من حيث موقعها على بياض الورقة ووضعيتها، فالمكان النصي ببياضه يترك الصمت متكلما ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحى »[2]

[1]– محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص371.

[2]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2001، ج3 ص153.

إن البياض الموجود في الصفحة بدل على وجود كتابة أساسها المحو تأصيلا وتأسيسا لكتابة جديدة حيث يكون في الصمت متكلما.

ويكمل قوله بـ: "وبنا يمضي الشعر" ويترك ورائها فراغا لتأتي باقي الأسطر الشعرية مكثفة السواد مشكلة عمودا بصريا مزخرفا ثم بياضا في الأخير، فإن «البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها هو إعلان لتفاعل الصمت مع الكلام وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص»[1].

إن البياض في نهاية الأسطر الشعرية أو في وسطها دلالة على تفاعل الصمت مع الكلام والبصري مع السمعي في إطار تشكيل إيقاع النص.

«فالصمت هو البذخ الوحيد بعد القوافي »[2] فإذا كان بذخ الشعر القديم القوافي فإن بذخ الشعر التشكيلي هو الصمت لا محالة.

وعليه إن «البياض عنصرًا أساسيًا هو الآخر في إنتاج دلالية الخطاب، إن إيقاف البيت في نقطة ما من انطلاقه، أو انبثاقه في نقطة ما من فراغه، يعضدان بلاغة المحو التي تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التقليدية، ويظل البياض تبعا لذلك رحما تتجمهر فيه احتمالات كتابة منذورة لاسترسال المحو، حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ في كل مرة يقرأ فيها النص»[3].

إن البياض له دور هام في إنتاج دلالة الخطاب الشعري في بداية السطر من نقطة أو من نقطة من فراغه يعززان بلاغة المحو وبهذا يصبح البياض رحما تتجمع فيه كل إمكانيات الكاتبة المبنية على المحو وتبعا لذلك فالقارئ الذي لديه مرجعية شعرية لا بأس بها وحده فقط باستطاعته ملء الفراغ في كل مرة يقرا فيها النص الشعري.

---

[1]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، ص130.

[2]– المرجع نفسه، ص130.

[3]– المرجع نفسه، ص 131.

وأخيرا ينتهي البحث إلى أن ما تم طرحه من مقطوعات شعرية مختارة بمقاربة التشكيل الخطي ولا نهائية الفراغ في ديوان "في اتجاه صوتك العمودي" لـ "محمد بنيس" وأول ما لفتنا هو استغنائه عن الآلة الكاتبة واستخدام ريشة الرسم للكتابة باليد فاتحا الباب للحداثة في الكتابة الشعرية والانتقال من الشكل السمعي إلى رحابة الشكل البصري متعديا بذلك صرامة وسيميترية الشكل الشعري القديم وكذا التأسيس لقصيدة مغربية "مغاربية" متفردة تنعتق من صرامة التنميط والتحنيط المركزي.

إنها قصيدة تسترجع كيان الذات وتستحضر حركيتها وديمومة إنوجادها عبر العصور استرجاعًا واستقبالًا.

خاتمـــة

عقب ما خلا طرحه ينتهي البحث إلى جملة من النتائج نوردها في الآتي:

– مما لا يختلف فيه اثنان أن باكورة التحديث البصري في الخطاب الشعري عُرفت في كنف الثقافة الأندلسية "الموشحات" بوصفه تعديًا لخطية الشكل الشعري القديم وتجاوزا للقالب الجاهز إلى رحاب التمثيل البصري.

– إن ضرورة انوجاد شكل شعري يتخطى المنجز العروضي أدى إلى ثورة حداثية تحت مسمى "الشعر الحر" بريادة كل من "نارك الملائكة" و"بدر شاكر السيّاب" ، حيث أعلوا من شأن الدفقة الشعورية على حساب المعطى العروضي والشكل التقليدي، غير أن "نازك الملائكة" عَدِلت عن مشروعها في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" وتبعا لذلك يعد الشعر الحر منعرجا حاسما في المسار التحولي في الشعرية العربية.

– ميلاد جنس أدبي هجين يجمع ما بين النثر والشعر والدعوة إلى إذابة الأجناس والرفعة من قيمة الإيقاع تحت مسمى "قصيدة النثر" بزعامة كل من "أدونيس" و"الماغوط" حيث كانوا متأثرين بقصيدة النثر الغربية من أمثال "ملارميه" و"بول فاليري"، وضرورة حضور المعطى الإيقاعي بدل المعطى العروضي ضمن حركة شعرية جديدة.

– استثمار فضاء الصفحة وجعلها مساحة لميلاد تشكيلات وأيقونات بصرية واستخدام اليد في كتابة الخطاب الشعري بدل الآلة الطابعة حيث استحالت القصيدة إلى فضاء تشكيلي بصري.

– إن مفهوم الكتابة الجديدة وما تمخض عنها من تقنيات جاء بفضل تلك الدراسات النقدية التي تدعو إلى التحديث البصري غير ملتزمة بالأشكال الأخرى كونها حركة ثورية على المستوى البصري نحو ما شهدناه عند "محمد بنيس" في "بيان الكتابة" و"عبد الله راجع" في "الجنون المعلقن" و"أحمد بلبداوي" في "حاشية على بيان الكتابة" وذلك بتوظيف الخط المغربي من أجل إخراج قصيدة تشكيلية مغربية مستقلة عن القصيدة العربية المشرقية.

– ممارسة "محمد بنيس" تجربة الفراغ في كتاباته الشعرية تأصيلا لمفهوم الكتابة الجديدة لديه الذي يستلزم من المتلقي مرجعية كبيرة من أجل فهم هذه القصيدة المثقلة بالدوال البصرية البيضاء لفك شفراتها.

– إنّ التمثيل البصري كمشروع حداثي لاقى نجاحا عند "محمد بنيس" من خلال خروجه بالقصيدة العربية من عباءة المركز المتعالي إلى رحابة التشكيل البصري وبذلك تأسيسه لقصيدة مغربية متميزة ومتفردة.

– وعلى إثر ذلك ينتهي البحث إلى إشكال يطمح البحث فيه في قادم من البحوث تحت إطار التشكيل البصري، مؤداه: إلى أي مدى مظهر التشكيل البصري مساهما في تطوير القصيدة العربية؟.

– وهل ستصمد تقنية التشكيل البصري وترافق الخطاب الشعري في المستقبل في ظل مغريات الحياة الرقمية؟.

قائمة المصادر والمراجع

أ/ فهرس المصادر والمراجع العربية:

1.ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، لجنة البيان العربي، جامعة لندن، ط2، 1952.

2.ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، د.ط، د.ت.

3.ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عبد الستار عباس، مرا: زرزور نعيم دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.

4.أبو الفرج قدامى بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، ط1، 1302.

5.إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1978.

6.أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري) دار الفكر الجديد، لبنان، ط 1 1992.

7.أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند ... إلى الحديث، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001.

8. أحمد يوسف ، الدلالات المفتوحة (مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

9.أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف) دار الآداب، لبنان،ط1، د.ت.

* سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

10. إيمان ناصر، قصيدة النثر العربية (التغاير والاختلاف)، الانتشار العربي، ليبيا، ط 1 1992.

11. جميل حمداوي، الاتجاهات السيموطيقية (التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة العربية)، مؤسسة المثقف العربي، ط1، 2005.

12. حسين عطوان ، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، د.ط 1987.

13. خالد بلقاسم، الكتابة عند محمد بين الفراغ والجسد في كتاب، محمد بنيس الكتابة والجسد، مجموعة من الباحثين، مطبعة آنفوبرانت، فاس، د– ط، 2007.

14. الخطاط محمد المعلمين، الخط العربي الميسر، الكواسة الأولى (الخط المبسوط الخط المجوهر، خط الثلث المغربي)، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، د.ط، 2012.

15. خلوصي صفاء، فن تقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنى، بغداد،ط5، 1977.

16. رابح سعيد ملوك، قصيدة النثر العربية بحث في مفهوم والبنى، دار أسامة، الأردن ط1، 2015.

17. سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط 3، 2012.

* السيميائيات والتأويل (مدخلّ إلى سيميائيات ش.س.بورس)، المركز الثقافي العربي المغرب، د.ت.

18. سهيلة ياسين الجبوري، الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، مطبعة الزهراء، بغداد، د.ط، 1962.

19. سيزا قاسم نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى سيميوطيقا (مقالات مترجمة ودراسات)، دار العالم العربي القاهرة، د.ط، د.ت.

20. صبحي قصاب، الخط العربي، مديرية الكتب والمطبوعات، د.ط، 2013.

21. عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط1 2008.

22. عادل الفاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، ط 1 1990.

*علم الدلالة عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985.

23. عبد الفتاح عبادة، انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم العربي (هو كتاب علمي تاريخي، اجتماعي، مزيج بالخرط والرسوم) مطبعة هنية، مصر، د– ط، د– ت.

24. عبد الله ابراهيم وآخرون ، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1996.

25. عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1987.

26. عبد الله نصر ، في الشعرية العربية (من فضاء الذاكرة إلى أيقون العجيب) تقديم: بن شريفة محمد، آنفوبرانت، د- ط، فاس، 2014.

27. عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، دارالقدس العري، ط1، 2009.

28. علي أحمد باكثير ، فن المسرحية من خلال تجاري المسرحية، مكتبة مصر، د.ط د.ت.

29. علي داخل فرج، محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، (دراسة ما وراء نقدية)، دار الفراهيدي، بغداد، ط1، 2011.

30. عمرآفا ومحمد المغراوي ، الخط المغربي تاريخ وواقع وآفاق، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط1، 2007.

31. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مصر، القاهرة، د-ط، 1997.

32. فوزي سالم العفيفي ، خط الرقعة (تطوره وجمالياته ووسائل تجويده وتشريح الأبجدية بالكتابات الرقمية)، دار الكتب الرقمية، د- ط، 2000.

33. محمد الصفراني ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004) النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2004.

34. محمد الماكري ، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) المركز الثقافي العربي ط1 بيروت 1991.

35. محمد المنوني ، تاريخ الوراقة المغربية (صناعة المخطوط المغربي من العصر الوسيط إلى الفترة المعاصرة)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1991.

36. محمد الولي ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1996.

37. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير بيروت، ط2، 1985.

*كلام الجسد، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط2، 2010.

*الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط3، 2001.

38. محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، عالم المعرفة، الكويت، د–ط، 1980.

39.محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط ، تاريخ الخط العربي وآدابه (هو كتاب تاريخي اجتماعي أدبي مزين بالصور الخطية والرسوم الفوتوغرافية)، مكتبة الهلال مصر ط1، د– ت.

40. محمود شاكر الجبوري ، (قيم ومفاهيم) والزخرفة الإسلامية، دار الأمل للنشر والتوزيع الأردن، د–ط، د– ت.

41. المرزوقي أحمد بن محمد بن الحسن ، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: الشيخ غريد، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 2003.

42.معروف رزيق، كيف نعلم الخط العربي (دراسة تاريخية فنية تربوية) دار الفكر، دمشق ط1، 1985.

43. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط1، 1962.

44. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر والتوزيع الدار البيضاء، ط1، 2007.

45. يوسف الصراوغ، الشعر الحر في العراق (منذ نشأته حتى 1957 دراسة نقدية) منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د– ط، 2006.

ب/ فهرس المصادر والمراجع المترجمة:

1. أمبرتكو إيكو، بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط2، 2004.

* العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي المغرب ط 2 2010.

2.بول كوبلي وليستاجانز، علم العلامات، تر: جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1، 2005.

3.جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامة، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار سوريا، ط1، 2004.

4.حبيب الله فضائلي، أطلس الخط والخطوط، تر: محمد التونجي، دار الطلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط2، 2002.

5.دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهيبة، المنظمة العربية للترجمة، لبنان ط1، 2008.

6.سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، دار المأمون بغداد، ط1، 1993.

ج/ فهرس المجلات والدوريات:

1.عبد الله راجع، الجنون المعقلن، مجلة الثقافة الجديدة، عدد19، 1981، المغرب.

2.عمر محمد الدرمة، جمالية الخط العربي، مجلة العلوم والثقافة، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، جامعة السودان للعلوم التكنولوجية، مج9، 2008.

3.فرحان بدري الحربي، السيمياء الحداثة في قصيدة النثر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة بابل، العراق، العدد03-04، مج7، 2008.

4.نجاة علوان الكناني، في الشعر العربي الحديث، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية كلية التربية للعلوم الإنسانية البصرة، قسم اللغة العربية، العدد5، مج42.

5.هيام عبد الكاظم إبراهيم، بواكير الشعر الحر عند الرواد بين التأثر والتأثير"نازك الملائكة والسياب أنموذجا" مجلة كلية التربية، كلية الإدارة والاقتصاد، جامعة القادسية، العدد عشرون، تموز 2015.

6. وداد بن عافية، السيماء التأويلية (مدخلّ إلى سيميو طيقا شارل سندرس بيرس) مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد8، 2009.

د/ فهرس الموسوعات والملتقيات:

1.الجوة أحمد، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، الملتقى الدولي الخامس، "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة تونس.

2.كامل سلمان الجبوري، موسوعة الخط العربي (الخط الكوفي) دار ومكتبة الهلال، لبنان ط1، 1999.

3.هلال ناجي، موسوعة تراث الخط العربي، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، مصر ط1، 2002.

هـ/ فهرس المعاجم:

1. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010

و/ فهرس الدواوين الشعرية

1. أبونواس، ديوان أبونواس برواية الصولي: تح: بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث والفنون، د– ت، المجلد الثاني.

2. أدونيس، التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الأداب، بيروت، ط1، 1988.

3. بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 2016، المجلد الأول.

4. صالح سنية، مقدمة محمد الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة (حزن في ضوء القمر غرفة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي)، دار الهدى، سوريا، ط2، 2006.

5. عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، د–ط 1995.

6. محمد بنيس، الأعمال الشعرية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2002، ج1.

7. نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، د–ط، 1997، المجلد الثاني.

ز/ فهرس المقالات والدراسات

1. سلمان علي عبد الحق، إرهاصات الشعر الحر عند علي أحمد باكثير (دراسة فنية) كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

2. صبحي حديدي، محمد الماغوط، (وسيط النثر، أداء الشاعر، وجدل القصيدة)، مقالات ودراسات، د–ت.

ح/ فهرس الرسائل الجامعية

1. شاطو جميلة، النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة، مذكرة الماجستير جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2012–2013.

2.محمد عدلان بن جيلالي، سينيمائية الخطاب الفيلمي (مقاربة سيميو شعرية)، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، قسم الفنون الدراسية، 2009–2010.

3.وفاء مناصري، شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر محمد بنيس أنموذجاً أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 1، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة العربية والأدب العربي 2017–2018.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضـــــــوع	الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة:	أ-ج
مدخل: قراءة في سيرورة التطور الخطي العربي والمغربي	30-6
1- الخط العربي وأطوار تشكلاته.	6
2- مسار الخط العربي والمغربي	14
3- شعرية تشكيل القصيدة العربية والمغربية.	20
الفصل الأول: الشعر المعاصر ورهانات الإبدال.	73-32
1- الشعر الحر وانتهاء أزمة العمود.	32
2- قصيدة النثر وانفتاح الشكل.	42
3- حركة الكتابة وإبدالاتها لدى المغاربة.	58
الفصل الثاني: دلالات التشكيل الخطي المغربي في ديوان في اتجاه صوتك العمودي لمحمد بنيس.	112-75
1- شعرية التشكيل الأيقوني وسيرورة التأويل.	75
2- التشكيل الخطي ولا نهائية الفراغ.	100
خاتمة:	113
قائمة المصادر والمراجع.	116
فهرس الموضوعات.	124

ملخص البحث

الملخص:

تجاوز الشعر العربي المعاصر عتبة التقليد المرجّع والتبعية للقالب القديم والاحتكام المسيطر للشعرية الكلاسيكية العربية إلى رحابة التغيير والتجديد والانفتاح على تجربة الآخر الغربي في ميدان الشعرية وما أنتجه التحديث الأدبي عند "إليوت" و"بول فاليري" وغيرهم، وعليه قد ظهر ثُلّة من الشعراء ينادون إلى الحداثة وتجاوز الشكل الشعري القديم فظهر الشعر الحر مع نازك الملائكة والسيّاب، ثم ظهرت قصيدة النثر مع "أدونيس" و"محمد الماغوط"، وهكذا توالت الحركات التحديثية في المشرق وصولا إلى المغرب مع "محمد بنيس" و"عبد اللّه راجع" و"أحمد بلبداوي" الذين أسهموا في ميلاد كتابة جديدة تتخطّى الآلة الكاتبة إلى استخدام اليد في كتابة الشعر وانفتاحهم على التمثيل البصري ومن ذلك ما وظّفه "محمد بنيس" من تقنية الفراغ والتشكيل الخطي المغربي مما جعل من القصيدة جسدا بصريا دالا يحمل تشكيلات علاماتية وأيقونية عديدة، وبهذا اكتسبت القصيدة المغربية شرف التميز والفرادة في الشكل وذلك لاعتزازها بذاكرة الخط المغربي واستثمارها في النص الشعري ما يضمن خصوصيته وفرادته المغربية.

الكلمات المفتاحية:الشعر العربي المعاصر، بنيس، العلامة، التمثيل البصري، التشكيل الخطي المغربي

Abstract :

Modern Arab poetry transcended the threshold of the tradition of reference and subordination to the old mold and the dominant embrace of classical Arab poetry , To the spaciousness of change and renewal and openness to the experience of the other Western in the field of poetry and what produced by the literary modernization of Eliot and Paul Valery and others, Thus, a number of poets appeared to call for modernity and transcend the old poetic form, and free poetry appeared with Nazik Almalaika and Sayab, Then came the prose poem with Adonis and Mohammed Almaghout, and thus moved the modernist movements in the Mashreq to Morocco with Mohammed Bennis and Abdullah Radjia and Ahmed belbadaoui who contributed to the birth of a new writing beyond the typewriter to use the hand in writing

poetry and openness to visual representation, Bennis "of the technique of vacuum and linear configuration of Morocco, which made the poem a visual body Dala holds many formations and iconography, Thus, the Moroccan poem acquired the honor of excellence and reading in the form, because of its pride in the memory of the Moroccan calligraphy and its investment in the poetic text, which guarantees its privacy and Moroccan uniqueness.

Keywords: Contemporary Poetry, Mark, Bennis