



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العقيد الحاج لخضر - باتنة -
كلية اللغة والأدب العربي والفنون



قسم اللغة والأدب العربي

الكتابة الجديدة

في الشعر الجزائري المعاصر

مُدْرَكة مُقَدِّمة لِنَيْلِ شَهَادَةِ المَاجِسْتِيرِ فِي الأَدَبِ العَرَبِيِّ.

تخصص: نَظْرِيَّةُ الشَّعْرِ.

إشراف:

أ/ د. عبد الله العشي

إعداد الطالب:

عيسى خليفي

لجنة المناقشة:

رئيسا

جامعة باتنة

أ/ د. اسماعيل زردومي

مشرفا ومقررا

جامعة باتنة

أ/ د. عبد الله العشي

عضوا مناقشا

جامعة باتنة

د. وداد بن عافية

عضوا مناقشا

جامعة باتنة

أ/ د. متقدم الجابري

السنة الجامعية: 2017/2016.

تاريخ المناقشة: 08 .05 .2018



مقدمة

أُنجزت حداثّة الشعر العربي المعاصر، عبْر إبدالات **الكتابة الجديدة**-بمصطلح أدونيس- ممارسة نصيّة مغايرة اشتغلت على تجاوز الفهم العربي، السائد، للشعر، كما اشتغلت أيضا، على هدم مركزيات الثقافة العربية، وأنصتت إلى التجريب الدائم في بحثها عن أفق إبداعي جديد ينأى بالشعر، وينأى عن اختزاله ضمن أطر القصيدة التي كرّستها الثقافة الماضوية/ التقليدية/ الشفاهية. لتجعل هـ ذه الإبدالات، الشعر العربيّ، تبعًا ل ذلك، ممارسة في الإبداع لا تطمئن إلى الثابت، والجاهز الوثوقي، بقدر ما تنجح إلى المتعدد فنيا ورؤبويا ضمن نظام احتفائها بالكتابي.

لقد أُحدت مفهوم الكتابة الجديدة قطيعة أخرى داخل مسار الشعر العربي المعاصر نفسه، الذي مثل ردّة إلى الأصول التقليدية/ الشفاهية للشعر؛ أي للقصيدة. من هنا، كانت حداثّة الشعر العربي المتأخّرة- التي بدأت مع **الملائكة**- حداثّة للقصيدة، لا للشعر. هكذا ستحاول الكتابة الجديدة تحرير الشعر من سلطة القصيدة بوصفها سلطة للرسمي، والمؤسسيّ.

لا يخرج الشعر الجزائري المعاصر عن هذا الحوار السّجالي الدائر بين ثقافتين متميزتين من حيث المرجعيات وطرائق الرؤية: الشفاهية والكتابة. ويحاول هذا البحث الاقتراب من هذه القضايا بوصفها وضعيات إشكالية مُشَبَّعة بالأسئلة، وسيسعى في الإجابة عن بعض منها.

ونظرا لطبيعة موضوع البحث- **الكتابة الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر**- التي تفيد العموم، فلا شك أن إشكاليته الرئيسية، هي، في تمظّهرات مفاهيم الكتابة الجديدة في النصوص الشعرية، الحداثيّة، الجزائرية، وكيف شملت هـ ذه المفاهيم قضايا اللغة، والإيقاع، والفضاء المكاني/ البصري، وقضيّة تفويض نظرية النوع الأدبي. أي، كيف أصبحت الممارسة النصية الجزائرية، الحداثيّة، ممارسة في الكتابة وانقلابا في فهم للظاهرة الشعرية؟

يتوزّع البحث على **فصلين وخاتمة؛ فالفصل الأول** هو بمثابة مهاد نظري يعود إلى مفهوم **الكتابة** نفسه كما تبلور في النظرية الأدبية الغربية المعاصرة، ذلك أن الكتابة الجديدة،

العربية، ترتدّ، في جانب هام منها، إلى منجزات الشعرية الغربية. وقد تحتمّ هنا، العودُ إلى المرجعيات المؤسسة للمفهوم- ضمن حاضنته الغربية- من خلال إجلاء ذلك الجدل القائم بين **الحدثاثة وما بعد الحدثاثة**، تتبّعه مناقشة لطبيعة الحساسية الشعرية الغربية المعاصرة، الجديدة، التي يُسوِّغها السياق الحضاري الغربي وما ميّزه من انقلاب على مستويات متعددة. ثم يصل هذا الفصل، بعد ذلك، إلى قضية المفهوم بما هو مفهوم إشكالي.

وقد حاولنا أيضا، في هذا الفصل، أن نفق عند مفهوم الكتابة في النقد الأدبي العربي القديم ومفهوم الكتابة الجديدة كما تقترحها الشعرية العربية المعاصرة. وقد استدعى ذلك، الرجوع أولا، إلى تحولات الوعي الشعري العربي، ثم مناقشة مفهوم كل من القصيدة والكتابة في النقد القديم. بعد ذلك عرضنا لمأزق الشعرية العربية المعاصرة الموزّعة بين حدثاثة القصيدة وحدثاثة الكتابة.

ويروم **الفصل الثاني**-بوصفه فصلا تطبيقيا- إسقاط تلك المفاهيم التي تم عرّضها في الفصل الأول، على مدوّنة البحث التي شملت بعض النصوص الحدثائية لشعراء جزائريين استوعبوا وعيا جديدا، متمردا، يكرس لحضور إبدالات الكتابة وحضور نظامها المغاير عن نظام القصيدة الشفاهي.

وقد عرض الفصل الثاني لبدائيات **التجريب الحدثائي** وللإبدالات النصية الحدثائية التي لحقت الشعر الجزائري من ذمّرة الخمسينيات إلى التسعينيات. ثم ناقش هذا الفصل، قضية انتقال الشعر الجزائري من وعي القصيدة إلى وعي الكتابة؛ وقد تمّظهر هـ ذا الانتقال على مستويات عدة، هي: **اللغة** التي شكّلت هاجسا رئيسيا في الكتابة الجديدة وشمل هذا الهاجس **قصيدة النثر** بخاصة. **والإيقاع**؛ إذ سعى الشعر الجزائري المعاصر إلى البحث عن إيقاع بديل مفتوح لا يلتزم اشتراطات الإيقاع العربي التقليدي المميز للقصيدة. وانتقل البحث إلى مناقشة قضية أخرى هي ما تعلق **بالتشكيل البصري** -أو **المكاني**- للكتابة وقد شمل هـ ذا التشكيل-بحسب ما أفصحت عنه المدونة- استراتيجيات عدة، منها: استراتيجية توزيع السواد والبياض، وعلامات الترقيم، واستراتيجية تعالق الشعر مع **الفنون البصرية**.

في قسم آخر من هذا الفصل تلوح قضية الكتابة الجديدة وهي تحاول جاهدة خرق قانون النوع الأدبي بسعيها إلى تحطيم تلك الثنائية الضدية التي تمنع حوار الشعر مع النثر. وقد آثرنا أن نعود، أولاً، إلى القول النظري، الغربي، له ذه المسألة إضافة إلى عودته إلى أشكال خرق قانون النوع الأدبي التي أحدثتها الممارسات النصية العربية، القديمة، وعضّ دها النقد الأدبي عند العرب المحدثين. ليصل البحث إلى تبرير أشكال ه ذا الخرق من خلال دراسته لبعض نصوص المدونة التي تأكّدت معها نزعة اللاشكل ونزعة البحث عن نوع بديل، ثالث، يختار مكاناً ما بين الشعر واللاشعر.

في آخر الفصل الثاني، اجتهدنا، في مناقشة قضية ممارسة نصية طارئة في الشعر العربي، ومنه الجزائري، هي قصيدة الهايكو، التي تلوح، هي الأخرى، بوصفها ممارسة جديدة وتجربة عالمية في الكتابة الشعرية. ترتد أصولها إلى الثقافة اليابانية. وقد وقفنا عند بعض المرجعيات التاريخية والثقافية للهايكو كما وقفنا، أيضاً، عند الهايكو العربي في محاولة لرصد آلياته ونظامه الفني من خلال نماذج من الهايكو الجزائري.

لقد حاولت هذه الدراسة الجمع بين المفاهيم النظرية وتحققها النصّي. تبعا ل ذلك، تحتمّ علينا إتباع مناهج تخدم البحث في الدراسة النظرية وأخرى في التطبيق أي؛ دراسة النصوص: أما عن الدراسة النظرية فقد خدم المنهج التاريخي البحث كثيرا. وأحيانا عمدنا إلى منهج استقرائي ينطلق من النصوص أولاً ليصل إلى حاضنتها النظرية. إضافة إلى اعتماده المنهج المقارن الذي يمكن معه الوقوف عند طروحات نظرية متباينة.

دراسة النصوص وكشف جمالياتها توجبّ معه الأخذ بمبادئ الأسلوبية في التحليل، وكذلك البنيوية في قدرتها على الإمساك بمنطق نظام العلاقات التي تربط أجزاء النص. كما اعتمدت الدراسة، أيضاً، مبادئ نظرية القراءة في احتفائها بعملية التدليل انطلاقاً من ترسبات الخبرة القرائية.

ككل دراسة تحاول أن تتوخّى شروط العلمية، فقد استعنا، بجملة من المراجع، أهمها: كتبٌ لأدونيس، بخاصة، كتاب الثابت والمتحول، الجزء الثالث. إضافة إلى كتاب الشعر

مقدمة

العربي الحديث، الجزء الثالث، لمحمد بنيس، وكتاب **حادثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر** لصلاح بوسريف، وكتاب **الشعر الجزائري الحديث** لمحمد ناصر، وكتاب **حركة الشعر الحر في الجزائر** لشلتاغ عبود شراد.

واختارنا الرجوع إلى بعض الدواوين الشعرية الجزائرية التي هي موضوع الدراسة التطبيقية. ولعل أهم الدواوين، ديوانا عبد الحميد شكيل: **فجوات الماء، وتحولات فاجعة الماء، وديوان أزرق حد البياض** لميلود خيزار، وديوان **ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف، وديوان هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي لعاشور فني، وديوان حجر يسقط الآن في الماء للأخضر بركة.** واختار البحث أيضا، بعض دواوين الشعراء الشباب، وأهم هـ ذه الدواوين، ديوان: **كأني...به لنعيمة نقري.**

ويمكن القول، أننا قد واجهنا جملة من الصعوبات، لعل أهمها، أن الباحث لا يزال في بداية مدارج الدراسة الأكاديمية، إضافة إلى تشعب الموضوع، وعائق غياب الدراسات النقدية التي تعنى بالشعر الجزائري المعاصر.

رحلة هذا البحث، وَجِبَ أن تشكر كُلاً من أسهم في إنجازها، بخاصة **الأستاذ المشرف: أ/د عبد الله العشي** الذي كان موجّها وملاحظا بلغة حيادية نزيهة. والله الموقِّع وهو المستعان.

الفصل الأول: مصطلح الكتابة وإشكالية المفهوم

أولاً: مفهوم الكتابة في النظرية الأدبية الغربية المعاصرة:

1. جدل الحداثة وما بعد الحداثة.

2. الشعر الغربي المعاصر والمتغير الجديد.

3. الكتابة بما هي مصطلح إشكالي.

ثانياً: الشعر العربي من القصيدة إلى الكتابة:

1. تحولات الوعي الشعري العربي.

2. سمات القصيدة و سمات الكتابة.

3. الشعرية العربية المعاصرة بين حداثة القصيدة و حداثة الكتابة.

أولاً: مفهوم الكتابة في النظرية الأدبية الغربية المعاصرة:

1. جدل الحداثة وما بعد الحداثة:

تَبَلُّورَ مُصْطَلَحِ الْكِتَابَةِ (L'écriture) فِي التَّفْكِيرِ النَّقْدِيِّ الْغَرْبِيِّ ضَمَّنَ سِيَاقٍ تَارِيخِيٍّ مَيَّزُهُ ذَلِكَ السَّجَالُ الْفِكْرِيُّ بَيْنَ الْحَدَاثَةِ وَمَا بَعْدَهَا. وَيَتَوَقَّفُ فَهْمُ مَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ (Post-modernisme) وَأَصُولُهَا الْمَعْرِفِيَّةَ وَمَرْجِعَاتُهَا الْمَوْسَّسَةَ لَهَا، عِبْرَ مُسْأَلَةِ مَشْرُوعِ الْحَدَاثَةِ نَفْسِهِ، وَمُنَاقَشَةِ مَقُولَاتِهِ وَأَطْرُوحَاتِهِ، الَّتِي تُحَاوَلُ مَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ نَفِيهَا وَتَجَاوُزُهَا، بِوَصْفِهَا وَضْعِيَّةً إِسْتِمُولُوجِيَّةً جَدِيدَةً مَقْوُضَةً لِمَرْكَزِيَّةِ الْعَقْلِ (اللوغوس Logos) الَّذِي هَيَّمَنَ عَلَى التَّفْكِيرِ الْغَرْبِيِّ مُنْذُ وِلَادَةِ مَشْرُوعِ التَّنْوِيرِ.

جاء مشروع الحداثة، في السياق الحضاري الغربي، ليُخَلِّصَ الْإِنْسَانَ مِنْ أَيْةِ سُلْطَةِ مَفَارِقَةِ لَوْجُودِهِ، أَوْ مَتَعَالِيَةِ عَلَى حُضُورِهِ الطَّبِيعِيِّ/الْمَادِّيِّ، عِبْرَ تَفْكِيكِ بِنِيَاتِ الْهَيْمَنَةِ الرَّمْزِيَّةِ الْكِلَاسِيكِيَّةِ، بِتَكْرِيسِ مَرْكَزِيَّتِهِ وَمَسْئُولِيَّتِهِ الْفَرْدِيَّةِ وَاعْتِبَارِهِ مُحَرِّكًا وَحِيدًا لِلتَّارِيخِ، وَمَعْيَارًا مُطْلَقًا لِكُلِّ الْقِيَمِ . « لَقَدْ أَطَاحَتِ الْحَدَاثَةُ بِوَحْدَةِ عَالَمِ خَلْقَتُهُ الْوَحْدَةَ الْإِلَهِيَّةَ، أَوْ الْعَقْلَ، أَوْ التَّارِيخَ، وَحَلَّتْ مَحَلَّهُ الْعَقْلَانَةَ وَتَحْقِيقَ الذَّاتِ »⁽¹⁾، وَشَكَّلَتْ مَقُولَاتُ : الْعَقْلُ، الْعِلْمُ، الْإِنْسَانُ، عُنْوَانًا جَدِيدًا مُمَيِّزًا لِهَوِيَّةِ الْحَضَارَةِ الْغَرْبِيَّةِ. وَمِنْ ثَمَّ، « فَظَهَرَ مُصْطَلَحُ الْحَدَاثَةِ ارْتِبَطًا، فِي أَصُولِهِ الْغَرْبِيَّةِ، بِمَشْرُوعِ الْفِكْرِ الْغَرْبِيِّ فِي الثَّوْرَةِ وَالتَّمَرُّدِ عَلَى كُلِّ سُلْطَةٍ يَقِينِيَّةٍ وَثُوقِيَّةٍ تَجْعَلُ الْإِنْسَانَ حَبِيسَ نَمَطِ تَفْكِيرِهَا؛ فَمِنْ الثَّوْرَةِ عَلَى سُلْطَةِ الْكَنِيسَةِ (الْفِكْرِ الْمِيْتَاْفِيزِيْقِيِّ) إِلَى الثَّوْرَةِ عَلَى الْعَقْلِ الْأَدَاتِيِّ »⁽²⁾. تَأْسِيسًا عَلَى هَذَا، تُصَبِّحُ الْحَدَاثَةُ مَشْرُوعًا فِكْرِيًّا وَثُورَةً عَلَى مُخْتَلَفِ أَنْظِمَةِ الْمَعْرِفَةِ، هَدَفُهُ « تَفْسِيرَ الْكُونِ تَفْسِيرًا عَقْلَانِيًّا وَاعِيًّا... وَمِثْلُ هَذَا لَا يَنْتَمِ مَا لَمْ يَقْطَعِ الْإِنْسَانُ صِلَتَهُ بِالْمَاضِي وَبِهْتَمَّ بِاللَّحْظَةِ الرَّاهِنَةِ: أَيِ بِالتَّجْرِبَةِ الْإِنْسَانِيَّةِ كَمَا هِيَ فِي لِحْظَتِهَا

(1) أَلَانَ تَوْرِين: نَقْدُ الْحَدَاثَةِ، تَرْجَمَةُ أَنْوَرِ مَغِيثَ، الْمَجْلِسُ الْأَعْلَى لِلتَّقَاةِ، الْقَاهِرَةُ، مِصْرَ، (دط)، 1997، ص 23.

(2) عَبْدُ الْغَنِيِّ بَارَةَ: إِشْكَالِيَّةُ تَأْصِيلِ الْحَدَاثَةِ فِي الْخَطَابِ النَّقْدِيِّ الْمَعَاوِرِ، مَقَارِبَةُ حَوَارِيَّةٍ فِي الْأَصُولِ الْمَعْرِفِيَّةِ، الْهَيْئَةُ الْمِصْرِيَّةُ الْعَامَّةُ لِلْكِتَابِ، مِصْرَ، (دط)، 2005، ص 29.

الآنيّة»⁽¹⁾؛ بمعنى ما، يتّجه مشروع الحداثة، الأساسي، إلى تأسيس مشروعية الإبداع الإنساني خارج معيارية السّلطة الماضوية التي كَبَلت الإنسان على امتداد المرحلة القروسطيّة، وكانت عائقًا أمام تحرير طاقاته، فكان لزامًا أن «تتشأ حركاتٌ ونظريّات وأفكارٌ جديد، ومؤسّسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البنى التقلّيدية في المجتمع وقيام بُنى جديدة». (2)

تمحورت شعارات الحداثة، في مستواها الاجتماعي والسياسي، حول العدالة والمساواة والحرية - وهي الشعارات التي بشرت بها الثورة الفرنسيّة 1789م -، والرّفاه الإنساني والإيمان بإمكانية تحقّق السعادة الإنسانية.

هكذا كانت شعارات الحداثة ممثّلةً في خطاب مشروع التنوير، الذي ما لبث أن اصطدم بالحياة الواقعيّة وبتجربتها المريرة التي عايشتها الإنسانية الغربية من خلال حربين عالميتين. فيكون مشروع التنوير «قد حُكم عليه أن يتحوّل إلى عكس ما يُعلنه، وأن يُحيل مطلب التحرّر الإنساني إلى نظام اضطهاد عالميّ باسم تحرير البشر». (3)

لقد رافق الحداثة الغربيّة تحوّلٌ مُذهلٌ في نظام المعرفة، وثورةٌ صناعيّةٌ سريعةٌ ازدهرت مع صعود البرجوازيّة. ورافقها أيضًا، صعود مفهوم الإنسان، بوصفه مركز الكون ومرّوض الطبيعة كما ترى عقلانيّة التنوير. غير أنّ المنطق الذي يقبع خلفها هو منطق هيمنة واضطهاد، و«التلّهّف إلى السّيطرة على الطبيعة جلب معه السيطرة على البشر»⁽⁴⁾؛ فمع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وقف الإنسان الغربي على عتبة الاستلاب القيمي ناعياً الأرض اليباب التي خلّفتها أبنية الحداثة العلمانية وثورة النظام التكنولوجي،

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارًا ومصطلحًا نقديًا معاصرًا، المركز الثقافي

العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص 139 - 140.

(2) أدونيس (علي أحمد سعيد): فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 321.

(3) ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة . توزيع

مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. لبنان. ط1، 2005، ص 31.

(4) المرجع نفسه: ص 31.

« ممّا جعل الإنسانية الغربية تُعلن احتجاجها ضدّ هذا العلم القاتل، وراح الغرب يحمل شعار الحلم لا الواقع، الروح لا المادّة، الفوضى لا النّظام، التحوّل لا الثّبات، المغايرة لا الهويّة »⁽¹⁾. وأمام تآكل مشروع الحداثة ظهرت فلسفة **العدميّة** بإعلان **فريدريك نيتشه (Wilhelm Fridrich Nietzsche)** (1844 - 1900) عن موت الإله، عبر مهاجمة الوعي المسيحي؛ ما يعني قطع الطريق أمام فلسفة الذات. وموت الإله « يعني أيضاً نهاية الميتافيزيقا، التي تتحدّد باعتبارها البحث عن الصّلة بين الوجود والفكر، وعن وحدتهما. هذا البحث الذي استمرّ من بارمنيدس وأفلاطون إلى ديكارت وسبينوزا »⁽²⁾. ويمكن اعتبار نيتشه أصلاً أولاً لما بعد الحداثة حين يضع الصّيرورة محل الوجود، والفعل محل الجوهر. وهذه الصيرورة « لا غاية تنتهي إليها، بل هي غاية نفسها، وهي كل شيء ولا شيء وراءها »⁽³⁾. وفلسفة نيتشه هنا - كنموذج بارزٍ يشهد على قلق المرحلة - هي نتاج صلته بعصره الذي وقف عاجزاً أمام العلامات المأساويّة لحقبة الحداثة، ونهاية القرن التاسع عشر هي إرهابٌ لمرحلةٍ ستتوجّه إلى الحداثة بالنّقد؛ ف « القرن التاسع عشر أكثر القرون حيوانيّةً وجهنميّةً وقُبْحاً وواقعيّةً وشعبيّةً. وهو من أجل هذا بالذات " أحسنّها " وأعظمّها شرفاً وإخلاصاً وصراحةً " وأشدّها إذعاناً " للواقع أيّما كان و أقربها إلى الحقيقة. لكنّه ضعيف الإرادة، حزينٌ ميّالٌ للظلمة، جبّري. »⁽⁴⁾؛ إنه عصر باعث على فكر المراجعة.

تمهيداً للخلاص من أوهام الحداثة ومنظومتها المفاهيميّة، فُتِح الباب أمام تغيير الأسس المعرفيّة ومحاربة المركز ومفاهيمه القمعيّة، فكان الانتقال إلى ما بعد الحداثة، وهو انتقال « متدرّج بطيء حريصٌ على رفض كل طوباويّات الحداثة (الطوباويات القوميّة، أو

(1) إبراهيم رماني: الغموض في الشّعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعية، الجزائر، (دط)، 2007، ص 21.

(2) آلان تورين: نقد الحداثة، ص 151.

(3) عبد الرحمن بدوي: نيتشه، خلاصة الفكر البشري، وكالة المطبوعات، الكويت، ط5، 1975، ص 238.

(4) المرجع نفسه، ص 121.

الثوريّة، أو الجماليّة) «⁽¹⁾. هذا التغيير سيّشمل أوجه النشاط الإنساني الغربي المختلف سواء في مجالات العلوم أو الفنون أو الأخلاق أو غيرها من المجالات الفكرية والعلمية.

والمقابلة بين طروحات الحداثة وما بعدها، تشي بنوع من العدائية بينهما، وفي الوقت ذاته، يُعبّر كلّ منهما عن قاسمٍ مشتركٍ، هو، تحرير العقل الغربي، وكذا تحرير عملية الإبداع، والدخول في أتون المغامرة الحضارية؛ فالحداثة - بتعبير **يورغن هابرماس (Jurgen Habermas)** - «مشروعٌ لم يُنجز بعد»⁽²⁾، ووعي لم يبلغ مداه أمام أسئلة واقع لا يعرف الثبات، و «هذا ما جعل نُقاد الحداثة والعقلانية يُحدثون قلقاً في أسس المعرفة، وكسر قوالب الفهم أو تفجير أنساق التفكير. فثمة أسئلةٌ فتحتها الفلسفة المعاصرة تحمل على إعادة التفكير في كل عناوين الحداثة ومصطلحاتها».⁽³⁾

تصاعد الموقف النقدي من الحداثة، بما أنّها خطابٌ متمركزٌ حول العقل/اللوعوس و "الأنا" الأوربية وعقلانيتها المتطرّفة، التي راهنت على العلوم الحديثة والعلوم التجريبية، مهملّة الانطباعات البشرية وما هو وجداني ميتافيزيقي. وفي عرضٍ قدّمته **بولين ماري روزينو (P.M.Rosenau)**، عن حالة الخطاب المركزي ورفضه تعددية الثقافات غير الأوربية ودعاوى المساواة والحرية التي لم تتحقق، وضعت مجموعة من الأسباب تشرح الانكسار المعرفي الذي أدى إلى التحول لما بعد الحداثة، وهي: «عجز العلوم الحديثة عن إحداث النتائج المرجوة منها، وإساءة تسخير هذه العلوم وتسترّها على أخطاء الحكومات الديمقراطية، إضافةً إلى التناقض الذي ظهر بين العلوم الحديثة وما يُفترض أنّها ستحقّقه فعلياً. كما أنّ العلم الحديث أظهر اهتماماً ضئيلاً بالأبعاد الروحية والميتافيزيقية للوجود

(1) بيير. ق. زيمّا: النص والمجتمع، آفاق علم اجتماع النقد، ترجمة أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2013، ص 208.

(2) يورغن هابرماس: القول الفلسفي للحداثة، ترجمة فاطمة الجبوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (دط)، 1995، ص 05.

(3) علي حرب: الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 47.

البشري. وعدم صلاحية الرّؤى العلميّة لممارسة الحياة أو إدارة المجتمع لجعله الأشياء تبدو في حالة من الحسيّة الصّارخة»⁽¹⁾.

هذه الأسباب، وغيرها، جعلت الإنسانية الغربية تعبر - في الأخير - إلى قطيعة معرفيّة ثلاثية في مسار التاريخ الغربي، إلى عالم يتّسم بالسيولة بتعبير عبد الوهاب المسيري⁽²⁾، عالم متعدد المراكز، متحرّر من سلطة المطلق (اللوغوس)، جانح إلى المادة إذعائاً منه لوتيرة التسليع واللذّة، وغابت معه القيمة/المعنى، وفقد الإنسان مركزيّته الكونيّة التي أكّد مُطلقيّتها في السياق الحداثي.

رافق هذا القلق الحضاري الجديد مأزقٌ شمل الخطاب الفلسفي والأدبي معا؛ فمما يميّز حركة ما بعد الحداثة « التناقض والاختلاف، وهما عاملا تحرير في إعادة تعريف الخطاب الثقافي. وهكذا، فالتشظّي وغياب التحديد والشك العميق في كل الخطابات الشموليّة و"الكلّيّة" (كما باتت تُستعمل) هي العلامة الفارقة للتفكير ما بعد الحداثي»⁽³⁾.

لقد جهد التفكير الغربي الحداثي في تقديم أبنية تحاول أن تُماثل الواقع، وبدا كلٌّ من الخطاب الفلسفي والخطاب الأدبي على أنه امتدادٌ للواقع. وظل تمثيل الواقع مبدأً يجب أن تراعيه الذات العارفة إزاء موضوعها. أمّا ما بعد الحداثيين، أمثال فرونسوا ليوتارد (Jean-Fracois-Lyotard) و جون بارث (John Barthe) فقد وضعوا « الواقع والحقيقة في مصاف المفاهيم الماورائيّة»⁽⁴⁾. ويترتب - عن هذا - ضياع المعنى وأفوله أمام سيطرة كاملة لمبدإ الاختلاف؛ فلا وجود للتطابق والتماثل بين اللغة والواقع، ليس في الخطاب الأدبي وحسب، بل حتّى في الخطاب الفلسفي. وقد برّر نيتشه هذا التصور الذي

(1) ينظر: عبد الله الغدّامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 37 - 38.

(2) يُنظر: عبد الوهاب المسيري: دراسات معرفيّة في الحضارة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط 1، 2006، ص 102.

(3) ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة، ص 24.

(4) بيير. ق. زيمّا: النص والمجتمع، ص 217.

يبين مازق الظواهر اللغوية والأدبية والفلسفية حين ذهب إلى أن « الفكر الإنساني، الذي لا ينفصل عن اللغة وخصوصياتها، يرتبط بطريقة معقدة جداً إذا بالصورة، بالاستعارة. إنه بلاغي بصورة نهائية »⁽¹⁾.

إن ارتباط الفكر الإنساني بالصورة، بالأنماط البلاغية، يعني - في نهاية الأمر - أنه لا يمتلك المعنى/الحقيقة. ووفق هذا التصور، سعت إستراتيجية التفكير إلى زحزحة كل فكر ميتافيزيقي كليّ مُتمركز حول ذاته. « من هنا، يُشكّل التفكير إستراتيجية الذين يريدون التحرر من سلطة النصوص وإمبريالية المعنى أو دكتاتورية الحقيقة، وكل الذين يمارسون علاقاتهم بهويتهم وانتماءاتهم بطريقة مفتوحة تضعهم خارج أي تصنيف جاهز أو إطار جامد، ومأزقه أن منطوقه يقول لنا بأن الخطاب ليس بمنطوقه، بل بالمسكوت عنه »⁽²⁾.

تبعاً لذلك، اتجهت إستراتيجية التفكير إلى تقويض ميتافيزيقا الحضور التي جسدها التمرکز حول الكلام/الصوت في المنظومة الفكرية والفلسفية الغربية الحديثة، وطرحت مفهوماً بديلاً هو الكتابة التي يقول عنها جاك دريدا (Jacques Derrida) (1930-2004): « مفهوم الكتابة يتجاوز مفهوم اللغة، وينطوي عليه في ثناياه؛ فهذا يفترض بالطبع تقديم تحديد أو تعريف لكل من اللغة والكتابة »⁽³⁾. ويقرّر دريدا أن الكتابة تستغرق اللغة بكلّ حمولاتها ومفاهيمها، يقول: « نلاحظ أنّ تسمية " لغة " كانت تُطلق على كل من الفعل والحركة والفكر والتفكير والوعي واللوعي والتجربة والعاطفة إلخ...، وها نحن اليوم نواجه نزوعاً لإطلاق تسمية " كتابة " على هذه الأشياء جميعها وسواها »⁽⁴⁾؛ فالمكتوب مقترن بالاختلاف والإرجاء بخلاف المنطوق الذي يرجع إلى الحضور التواصلية. هكذا أصبحت الكتابة، لا الصوت، معياراً يحدّد قدرة الكلمة المكتوبة في مقارنة المعنى، لأجل حماية المعنى نفسه من أي سلطة معيارية-جوهرانية، ومن أي نموذج متمركز حول ذاته، وهو ما

(1) بيري. ق. زيماء: التفكيكية، دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات، والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص 42.

(2) علي حرب: الممنوع والممتنع، ص 22.

(3) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص 107.

(4) المرجع نفسه، ص 107.

يصفه دريدا " بتمركز الثقافة الأوربية حول الصّوت" (Phono Centrisme) ¹ الذي يحيل إلى ميتافيزيقا الحضور.

ويظهر دور الكتابة - وفق رؤية دريدا - بقدرتها على الاختلاف المتواصل للدلالات نظرا لارتباطها بفعالية القراءة ، « فالقراءة لاتنفك تدور في فلك الكتابة بل هي كتابة لكن بطريقة أخرى » ² ، هكذا تتحول القراءة إلى ممارسة في الكتابة ، وكل من الفعّاليتين : الكتابة والقراءة ،هما، نتاج أنساق أخرى سابقة أُعيد إدماجها لدى كل من الكاتب والقارئ . فالقراءة التفكيكية إنما « تبحث عن اللبنة القلقة غير المستقرة وتحركها حتى ينهار البناء من أساسه ويعاد تركيبه من جديد وفي كل هدم وإعادة بناء يتغير مركز النص وتكسب العناصر المقهورة أهمية جديدة يحددها بالطبع أفق القارئ الجديد وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزيا وما هو غير جوهري جوهريا» ⁽³⁾.

النص كتابة ، هو فضاء معرفي يستجيب لصراع التأويلات وهو ما لا يمكن أن يؤدّيه الكلام. لأنّ الكتابة تستدعي، إذن، إستراتيجية أخرى هي القراءة، إذ يمنحها تعدّد آفاق القراء مقدرة على تفجير طاقة الكلام المكتوبة. وحسب دريدا، أنّ « حقبة اللوغوس تحطّ من الكتابة المنظور إليها باعتبارها وساطة للوساطة، وسقوطاً في برانيّة المعنى أو خارجيّة، وربما كان يعود إلى هذه الحقبة التفريق بين المدلول والدال، أو -على الأقل- الانزياح الغريب الكامن في " توازيهما " وبرانية أحدهما على الآخر مهما كانت ضالّتها « ⁽⁴⁾؛ فمع الكتابة تخفي الحقيقة وتفتح النصوص على التأويلات، وتتركّس سلطة القارئ بوصفه مُنتجاً جديداً للنص. فمفهوم الكتابة، وفق هذا المنحى، من شأنه حماية المعنى/الحقيقة من أيّة سلطة ميتافيزيقية جوهريّة تحتكر المعنى وتضطّعه.

¹ ينظر : المرجع السابق : ص 112.

² مندر عياشي: الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط 1، 1998، ص 5

⁽³⁾ عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية الى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، أبريل ، 1998، ص 389.

⁽⁴⁾ جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ص 112.

الكتابة مفهومٌ يطرحه دريدا من منظور فلسفي نقدي، أراد به، أن يهدم معمار الفكر الغربي الماورائي، هو مفهومٌ، يؤطره فضاء تداولي ما بعد حدثي، يحتفي بالتشظي والتشتيت والفوضى التخريبية، رداً على نموذج الحداثة القائم على النظام والتمركز المنطقي.

في هذا الصدد، يُلخّص إيهاب حسن (ناقد أمريكي من أصل مصري) جملة المصطلحات المتقابلة بين الحداثة وما بعدها؛ فمصطلحات كُلاً منهما تشير إلى نوع من الضدّية والتقابل العدائي بينهما. ويرى أنّ اهتمام ما بعد الحداثة اتّجه إلى « الدّادية، ومناهضة الشكل المنتهي عبر الشكل المفتوح، والصيرورة أو الأدائية الفردية، والمشاركة، ومُعاداة الإبداع، والدعوة إلى التقويض، واللاتألفية، والغياب، والتشتيت، والنص أو النصّوصية المتداخلة، والبعد الأفقي، والكنائية، والإدماج، والسطحية، ومُعاداة التأويل أو تبني القراءة الخاطئة، وسيادة الدال، وأهميّة المكتوب... »⁽¹⁾. كل هذه المصطلحات يتركز اهتمامها في تجاوز الميتافيزيقا الغربية، إن هـ ذا التجاوز هو مشروع مميز لحقبة ما بعد الحداثة وتسعى استراتيجية التفكيك إلى قيادته.

بالإضافة إلى هذه النزعة الفلسفية، التي تسعى إلى محاصرة فرضيات الحداثة، وتخريبها، و تقويض ما ينتج عنها من مواقف ونتائج فني، كان هنالك وعيٌ جمالي، أيضاً، يتأسس مناهضاً علم الجمال الحدثي؛ فإذا كان العمل الفني الحدثي يسعى واعياً إلى تحديد هويته بتجاوز النتائج الفني الماضي لأجل اكتشاف نسقه الفني الذي يؤسس شرعيته الإبداعية، فإنّ العمل الفني الما بعد الحدثي يسعى إلى تجاوز مبدأ التصنيف والهوية؛ إذ هنالك قدرٌ من الإجماع - حسب تيري إيغلتن (Terry Eagleton) - « على أنّ العمل الفني بعد (الحدثي)، هو عملٌ لعبٌ سافرٌ حتّى من الذات، بل انفصامي، ومضاد لمزاعم الاستقلالية في المظاهر العليا للحدثية، التي تظهرُ جليّةً في اللغة الوقحة للتجارة وتبادل السلع... وما ظاهرة المبعثر غير تعبير عن الرفض لكل أشكال الوقار الميتافيزيقي، وعبر جماليةً بريّة

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 142.

أحياناً لا تتورّع عن إظهار ما هو قبيحٌ ونافر «⁽¹⁾، ما يعني ، أن العمل الفني لما بعد الحداثي، فرار من جمالية النظام إلى جمالية القبح.

2. الشعر الغربي المعاصر والمتغير الجديد:

بات الولوج إلى فهم الكتابة الجديدة، في الشعر العربي المعاصر، مرتبطاً بأصلٍ هام هو الشعر الغربي، بخاصّة، في مراحلها المتأخرة؛ فهذا أدونيس (علي أحمد سعيد)، صاحب المنجز النظري المتعلّق بالكتابة الجديدة، التي قدّم بيّانها في بحثه الضخم الموسوم بـ "الثابت والمتحوّل" في جزئه الثالث "صدمة الحداثة"⁽²⁾، يُظهر استيعاباً نقدياً خاصاً إزاء الحساسية الجمالية الجديدة التي رافقت الشعريّة الغربية؛ فمنطوق البيان، يُعلن، عن مفهوم جديد للشعر أعلن عنه أدونيس، أيضاً، على مستوى الممارسة النصّية في كتابه "الكتاب أمس المكان الآن"⁽³⁾، إذ يُشكّل الشعر الغربي مرجعاً مهمّاً لفهم الإبدالات النصّية التي يقترحها أدونيس، ممثّلةً في الاشتغال اللغوي الجديد والرؤية الشعريّة المتمرّدة.

كما أن الشعر الغربي يمثّل مدخلاً مهمّاً لفهم القيم الثوريّة التي يكرّسها المنجز الأدونيسي: كخلخلة بنية الثقافة العربية اليقينيّة، و ترتيب علاقة جديدة بين الإنسان والكون، تمجيد الفوضى، اللانظام، هدم المركزيّة الدينيّة، وتمجيد الخطيئة... إلخ. ولا شك أنّ هذه القيم هي نتاج اتّصال أدونيس بالفلسفات الغربية، ونتاج تصوّره للظاهرة الشعريّة على أنّها ظاهرة إنسانيّة النزوع، شموليّة الطابع، بخلاف السائد في الوسط الثقافي العربي، الذي يتّهم الشاعر العربي الحديث أنّه واقعٌ في دائرة الاستلاب الإبداعي والفكري و « بتقليد الحداثة الشعريّة الغربية، وتقليد شعرائها، وبنقل مفهوماتها، والحكم -تبعاً لذلك- على الحداثة الشعريّة

(1) ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة، ص 24.

(2) يُنظر: أدونيس (علي أحمد سعيد): الثابت والمتحوّل، ج 3 (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983.

(3) يُنظر: أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن، ج 1 و 2 و 3، دار الساقي، بيروت لبنان، ط2، 2006.

العربية بأنها غير "أصيلة"، وليست لها قيمة شعرية أو فنية. وغالبًا ما يكون هذا الحكم قائمًا على الاجتراء، وعلى الجهل بالشعر الغربي، والشعر العربي معًا»⁽¹⁾.

ويستشهد أدونيس، هنا، بطائفة من الشعراء الغربيين الذين أفادوا من آراء، وأفكار، ومفاهيم غيرهم من أدبهم القومي: «بودلير، مالارمييه: إنهما، نظريًا وشعريًا، أساس الحداثة في الشعر الفرنسي، لكنهما لم يأخذا مفهوم الحداثة من "التراث" الفرنسي، وإنما أخذه من الولايات المتحدة - من إدغار ألان بو. أكثر من ذلك: إن مدار آرائهما في الشعر هو نفسه مدار آرائه، حتى أنهما يتبنيان أفكاره نفسها»⁽²⁾. والأمر نفسه بالنسبة لشعراء آخرين، تحضر في نتاجاتهم آراء وأفكار غيرهم؛ رامبو، دانتي، شكسبير، غوته، هولديرلن، ونرفال وشار وميشو وجوف وسان جون بيرس...⁽³⁾.

يستدعي أدونيس مصطلح الحداثة في كل كتاباته النظرية، غير أن تبني مصطلح الكتابة، كبديل فني عن مصطلح الشعر، يجعله يقترب من أفكار ما بعد الحداثيين أمثال رولان بارث (Roland Barthes) وجاك دريدا. إن مفهوم الكتابة يحدث قطيعةً جديدة مع الشعر العربي المعاصر/الحداثي الذي ظل نموذج القصيدة وتقاليد مهيمنا عليه. ويسعى أدونيس، هنا-باقتراحه أسس الكتابة الثلاثة⁽⁴⁾: (محو الحدود بين الأجناس الأدبية - النص كفضاء - القارئ منتج لا مستهلك) - أن يقوِّض مفهوم القصيدة، هذا المفهوم الذي ظل الثابت النقدي الكبير في التصور النقدي العربي الذي ينظر إلى القصيدة باعتبارها كيانًا فنيًا نهائيًا و منمّطًا خاضعًا لمبدأ التصنيف والنمذجة.

من هنا، يُطرح سؤال هذا المبحث - قبل مناقشة مفهوم الكتابة في تصور الشعرية العربية المعاصرة-: كيف تبلور مفهوم الكتابة في الثقافة الأدبية الغربية؟ وما هي طبيعة السياق الحضاري الغربي الجديد الذي مارس تأثيره في صناعة هذا الوعي الكتابي؟

(1) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 317.

(2) المرجع نفسه: ص 317.

(3) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) أدونيس: الثابت والمتحوّل، ج 3 (صدمة الحداثة)، ص 312 - 313.

حاولت الحساسية الشعرية الغربية، الحداثية، أن تُقدّم وعياً عقلانياً للعالم وللحقيقة عبر مبدأ التمثيل **Représentation**، والمحاكاة **Mimésis**، وفي الوقت ذاته، جنحت إلى الفكر الرؤيوي المحتكم إلى مبدأ الوحي والإلهام، « وكما ظلت التقاليد الأرسطية العقلانية مستمرة، في مدى تاريخ نظرية الشعر الأوربي، ظلت التقاليد الأفلاطونية غير منقطعة، حتى في استخدام الأفلاطونية المحدثة ضد أفلاطون كما فعل شيللي الشاعر الرومنتيكي، الذي جعل من الشعراء كُهَّاناً يتلقون وحيًا مبهمًا، وأنبياء العالم غير المعترف بهم، القادرين على رؤية المستقبل في الحاضر »⁽¹⁾.

وكلٌّ من النظريتين: العقلانية الأرسطية والمثالية الأفلاطونية - بوصفهما قطبي الحداثة الغربية-، تسعيان إلى فهم العالم ومقارنته مقارنةً جمالية، وهذه المقاربة لا شك أنها ستتوخى تطويع العمل الفني إلى مبادئ التآلف والنقاء والهوية، وتقف جماليات ما بعد الحداثة على خلافها، لأنها، مرتبطة بظهور « نمط جديد من الحياة الاجتماعية والنظام الاقتصادي الجديد، وهذا ما يُشار إليه، مجازياً، بالتحديث، ومجتمع الاستهلاك أو المجتمع الما بعد الصناعي، ومجتمع وسائل الإعلام أو المشهد أو الرأسمالية متعددة الجنسيات »⁽²⁾.

هذا أمر أدى إلى ظهور نوع من التعددية الثقافية واللغوية، أرادت أن تكسر احتكار المعرفة الجمالية من طرف النخبة/الطليعة . وتبعاً لذلك، إتجهت ثقافة ما بعد الحداثة إلى التهجين والمزج واللاهوية. وهذه المبادئ، هي نقيض نزوع الحداثة إلى النظام والعقل والوعي بالهوية. ودافع الثقافة الما بعد حداثية في ذلك هو « فك الاستقلال الذاتي المؤسسي للفن،

⁽¹⁾ جابر عصفور: رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 09.

⁽²⁾ محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: ما بعد الحداثة، تجلياتها وانتقاداتها، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2007، ص 27.

ومحو الحدود بين الثقافة والمجتمع السياسي، وإعادة الإنتاج الجمالي إلى مكانه المتواضع غير المتميز ضمن الممارسات الاجتماعية ككل». (1)

إذن، فكل إنتاج جماليّ تحوّل إلى مجرد سلعة. أمّا الأدب، فقد فقدَ بدوره، كيانه المميّز واستقلاليّته ضمن ثقافة ترفض مبدأ التصنيف ومبدأ الهوية؛ « فالعمل الأدبي أو الفني يفقد وضعه التقليدي (أو شذاه) تحت تأثير الإنتاج الصناعي الآلي، فينتقل الفن -بذلك- من نطاق القداسة إلى نطاق السياسة، ويتم حشد جمهور جديد مشتت الانتباه، لكنّه قادر على النقد وتوجيهه نحو ديمقراطية أعظم من خلال الفنون الجماهيرية الجديدة». (2)

وتحدّدت مهمة الشاعر - ضمن هذا السياق - في تجاوز عقلانية التتوير ورفض الهيمنة المطلقة والشمولية، «لأنّ التتوير الذي قاد مشعل الحرية الاجتماعية، انطلاقاً من حرية الفكر هو نفسه الذي يحمل بذور التدهور الحاصل اليوم» (3). هذا ما يقرّره أدورنو (T.W.Adorno) وهوركهايمر (M.Horkheimer) المنتميان إلى مدرسة فرانكفورت النقدية، التي تتبنّى فكراً نقدياً تقويضياً للحدائثة الغربية؛ فنجد موقف أدورنو من الظاهرة الشعريّة منسجماً مع أطروحاته الفكرية، إذ يلتبس، في الشعر، تحرراً من التناهي العقلي الذي فرضته ميتافيزيقا الحدائثة المعوّقة لحرية الإبداع، وعدم جدواها في اختبار طاقات الوجود الكامنة؛ فعلى الشاعر -حسبه- « أن يكتب وهو ممتلئ بالواقع التاريخي، وأن يتحسّس الصوت الذي يتزواج فيه العذاب والحلم الذي يضعه نصب عينيه، ولا بدّ أن يغوص في ذاتيته الفردية ليتمكن من تجاوز هذه الذاتية، ويشارك مشاركة موضوعية في لغة المجموع، وفيما هو إنساني ولم يُشوّه بعد» (4).

(1) المرجع السابق: ص 07.

(2) بيتر بروكر: الحدائثة وما بعد الحدائثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1995، ص 82.

(3) سعد البازعي: المكوّن اليهودي في الحضارة الغربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط 1، 2007، ص 318.

(4) عبد العزيز بومسهولي: الشعر، الوجود والزمان، رؤية فلسفية للشعر، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت لبنان، (د ط)، 2002، ص 09.

فالحداثة، بنظامها العقلاني، أفضت إلى مجتمع ممزق، كما أفضت إلى منطقي يرفض الخصوصيات، والهويات، والاختلاف. أما فكرتها في شكلها « الأكثر صلابةً والأشد تواضعاً، عندما تحدّدت بتدمير النظم القديمة، وبانتصار العقلانية فقدت قوتها في التحرر وفي الإبداع، ولا تستطيع الصمود أمام القوى المتعارضة مثل الدعوة الكريمة لحقوق الإنسان، وصعود الاختلافيّة والعنصريّة» (1).

إنّ أكبر ملمحٍ يؤدّي فردانيّة الذات الإنسانيّة داخل العمل الشعري - وفق التصور النقدي الغربي - هو اللغة الشعريّة (التعبير)؛ فقد سعى المنجز الشعري الغربي المعاصر إلى خلق لغة شعرية جديدة، لتصبح هذه اللغة أداةً للمعرفة والخلق معاً.

كان سؤال معرفية الشعر هاجس الممثلين الكبار للشعر الغربي، وربما كان هذا دافعاً لهؤلاء في ابتكار أشكال شعرية جديدة تتحرّر من أسر المعيارية، وتستوعب القلق الحضاريّ الذي ميّز أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ فاتّجاه الشعرية الغربية المعاصرة إلى الأشكال المتمرّدة على الشعر النّظامي - في صورة قصيدة النثر **Poém En Prose** مثلاً - هو رغبةٌ في الاتصال بالعالم السّري والغامض الذي يحتجب خلف الواضح والمادّي، وهذه الرّغبة « اتخذت، تحت تأثير بعض الشعراء الكبار، طابع المطالبة الميتافيزيقية، وفي عصرٍ يُخشى فيه على الروح الإنسانيّة من الاختناق في مفهوم موضوعي وعل م يّ بحثٍ للعالم» (2).

فهناك مناطق من الوجود لا تدركها الفلسفات والعلوم؛ فهي بحاجة إلى الكشف، وهو ما يستدعي تجديد التعبير الشعري أيضاً، « فالتعبير هو الأداة الشعريّة للغاية، أداة المعرفة والخلق في آنٍ واحد. ولا يمكن فصل الحقيقة الشعريّة عن تعبيرها. كان نرفال ثم أولئك الذين يرى الناس أنّهم "منارات" الشعر الجديد وهم: بودليير ورامبو وملارمييه (الذين نستطيع أن

(1) ألان تورين: نقد الحداثة، ص 22 .

(2) سوزان برنار: قصيدة النثر (من بودليير إلى أيامنا)، ترجمة زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط2، (د ت)، ص 57.

نضيف إليهم لوتريامون)؛ فقد أدركوا بعمق أنّ المشكلة الشعرية مرتبطة بمشكلة اتجاه اللغة ارتباطاً وثيقاً « (1)

فالعالم اللامرئي لا يمكن بلوغه إلا عبر لغة الخيال التي تُترجمُ التجربة الشعرية، وتسعى إلى التوحد مع المطلق. ويمكن القول أنّ تركيز الشعر الغربي المعاصر على اللامرئي والغيبى والمجهول يجعله شعراً روحياً؛ يقول الناقد الفرنسي ألبيريس (Albiris) - مؤكداً هذا الرأي - : « هذا الشعر لا يستطيع أن يوجد حيث تكون هناك عقيدة دارجة تلبي الحاجة الدنيئة...، وعلى العكس عندما لا تجد الرغبة في المطلق تلبيةً لها عن طريق لاهوت وتصوّف عامين، يصبح الشعر من جديد الوسيلة الوحيدة للنفاذ إلى عالم سحري. وكلّ من يشعر بالحنين إلى هذا العالم يتعلّق بأذياله ويتمسّك به وكأنّه طوق النجاة « (2) : الشعر تخلص للعالم من التناهي العقلي.

- هذا النزوع الميتافيزيقي، الذي أراده الشعراء الغربيون مع نهاية القرن التاسع عشر - خاصة في فرنسا - استدعى منهم اللجوء إلى شكلٍ شعري أكثر تحرراً وفوضويةً، يتمّ معه رفض العالم القائم. وسيجد هذا الشعر نفسه مطالباً بالبحث عن لغةٍ تتوجّه إلى المجهول والمطلق ، و « سوف يقول رامبو (Rimbaud) : (إنّ اختراعات المجهول تطالب بأشكال جديدة) . سوف تكون قصيدة النثر شكل الشعر الجديد، ذا الطموحات الميتافيزيقية، ومن تلك الطموحات سوف تأتيه حيويته وثباته الغضوب أحياناً وبعض الإخفاقات أيضاً وعظّمته « (3)

و التوجّه إلى قصيدة النثر هو، بمعنى ما، رغبة في اقتحام مجالات الصّوفيّة، وتطلّعات السوربالية التي تُعدّ رافداً مهماً من روافد قصيدة النثر بتركيزها على اختراق ما وراء الواقع المحسوس وأدائها، في ذلك، المراسلات الكشفيّة التي « لا يستطيع قراءتها إلا العارفون

(1) المرجع السابق: ص 57.

(2) إبراهيم رمانى: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 26.

(3) سوزان برنار: قصيدة النثر، ص 59.

(الشعراء والمتصوفة) «⁽¹⁾، ويُعبّر عن هذه القراءة بلعبة الرموز، وبتفجير طاقات اللغة، وإخراجها عن المألوف والمتداول.

مقاربة العالم شعريا، وفق هذه النزعة الميتافيزيقية، هو مبدأ عام مشترك بين المذاهب الأدبية الحدائية. ويتأكد هذا المبدأ مع الرمزية والسوريالية؛ فالرمزية «محاولة لاخترق ما وراء الواقع وصولاً إلى عالم من الأفكار، سواء كانت أفكاراً تعتمل في داخل الشاعر أم أفكاراً بالمعنى الأفلاطوني بما يشتمل عليه من عالم مثالي يتوق إليه الإنسان»⁽²⁾، إنّه المنطق العرفاني أو الإشراقي الذي يربط الشعر بالمقدس وبالعالم السحر، ومن أعمق ما في الرومنطيقية، مما أثر في السوريالية هو قولها «أنّ الشاعر نبي، يقرأ نصّ العالم، ويدرك قوانين الكون الخفية بطريقة حدسية»⁽³⁾. وتستجيب قصيدة النثر لهذه المفاهيم؛ فاللافت في أعمال شارل بودلير (Charles Baudelaire) الشعريّة - كمثل بارز هنا - هو ديونيسييتها⁴ الصارخة وميلها إلى اللانظام، والإرادة الفوضوية المتمردة على أشكال النمطية الشعرية الكلاسيكية الصارمة، وبودلير هنا، بتعبير "فيكتور هيجو" (Victor Hugo) - «يخلق رعشة جديدة في الشعر الفرنسي»⁵ بإنشائه لعلاقة جديدة بين اللغة والعالم. هذا ما تفصح عنه نصوصه في "أزهار الشر" و "سأم باريس" يقول في قصيدة "ربة الشعر العليّة" من مجموعة أزهار الشر:

يا ربة الشعر العليّة . وأسفاه! ماذا جرى لك هذا الصباح؟

عيناك الغائرتان مفعمتان بالرؤى الليلية،

(1) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 24.

(2) إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، (دط)، (دت)، ص 92.

(3) أدونيس: الصوفية و السوريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، (د.ت)، ص 28.

(4) الديونيسية طرف من ثنائية أقامها الفيلسوف فريديريك نيتشه، هي ثنائية العناصر المتميزة في التخيل الشعري: (الديونيسية/ والأبولونية)؛ الديونيسية وتعني العريدة والقلق والغموض، في حين أن الأبولونية، ما ارتبط بالانظام والهدوء والعقل. ينظر مثلاً: جابر عصفور: رؤى العالم، مرجع سابق، ص 83.

(5) شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة رفعت سلام، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص 45.

وعلى سحنتك ينتشر واحدًا وراء الآخر،

الجنون والرعب، والبرودة والسكوت⁽¹⁾

تسعى قصيدة النثر إلى قراءة العالم من منظور مختلف، يمليه العالم الداخلي للمبدع، « لأنها وُلدت من تمرّد على الاستعبادات الشكلية، التي تحول دون أن يخلق الشاعر لنفسه لغةً فرديةً، والتي تضطرّه إلى أن يصبّ مادّة جُمليه اللدنة في قوالب جاهزة² »² وطبيعة هذا التمرّد تمثله قضية تجاوز الشكّل والتصنيف، إلى اللاشكّل وتجاوز الشعر الذي يماثل الواقع، والتأكيد على تداخل الأجناس الأدبية، باستبعاد إكراهات الحدود بين الشعري والسردى والحواري.

بناءً على ذلك، تريد قصيدة النثر « الذهاب إلى ما وراء اللغة وهي تستخدم اللغة، وتريد أن تحطّم الأشكال وهي تخلق أشكالاً، وتريد أن تهرب من الأدب وها هي ذي تصبح نوعاً أدبياً مصنفاً ». (3)

تتناقش سوزان برنار (Suzanne Bernard) قضية قصيدة النثر باعتبارها قضيةً إشكاليةً؛ إذ تتحدّث عن صعوبة تمييزها عن الأشكال النثرية الأخرى، إلا باستدعاء شروطٍ تحديديّة يجب فرضها، وقد عرضتها في مقدّمة كتابها " قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" ، وهي: "الوحدة العضويّة"، و "المجانبيّة"، و "التوهج"⁽⁴⁾. وربطت إسهامات بودلير الشعريّة بالبداية الفعلية لقصيدة النثر رغم محاولة سابقةٍ للويس برتراند (Louis Pert rand).

ويظهر أن كتاب برنار محاولة تأصيليّة نظريّة، ومتابعة لأصول قصيدة النثر من حيث النشأة، والتصنيف الفنّي، وطبيعة الشكّل، ووظيفة النص، والمرجعيات الفنّية. وهذا الكتاب شكّل مرجعيّة أولى في قصيدة النثر العربية، وخاصّة لدى شعراء مجلة "شعر"، التي تأسست

(1) المرجع السابق، ص 139.

(2) سوزان برنار. قصيدة النثر ص12.

(3) المرجع نفسه، ص16 .

(4) يُنظر: المرجع نفسه، ص 18 - 19.

في لبنان سنة 1957. وهذا يحيل إلى هيمنة النموذج الفرنسي على نتاج شعراء قصيدة النثر العرب، بخلاف المرحلة الرومنسية؛ إذ كانت جذور الثقافة الشعريّة العربية -حينها- ممتدّة إلى الشعر الأنجلوسكسوني، فمع كلّ مراحل التجديد الشعري العربي كان للثقافة الشعريّة الغربيّة أثرٌ حاسم، بدءاً من التجديد الشعري الرومنسي، وصولاً إلى قصيدة النثر والأشكال الشعريّة الأخرى.

3. الكتابة بما هي مصطلح إشكالي:

يعود مصطلح الكتابة -في أصوله- إلى نظريات في اللغة والنقد الأدبي والفلسفة الغربية المعاصرة. وكلّها بشرت بانتهاء العقلانيّة الدوغمائيّة، ودعت إلى فهم الأدب، بوصفه ظاهرة لغوية جمالية، بعيداً عن « النزعة المنطقيّة الصوريّة التي كانت تعتمدها البلاغة الكلاسيكيّة »⁽¹⁾، وإعادة النظر في قوانين الظاهرة الأدبيّة، وتقييمها بإنشاء مفهوم جديد بديل عن الأدب، هو مفهوم الكتابة. يظهر هذا التصور عند رولان بارث (Roland Parthe) من خلال مجمل كتبه ومُنجزه النقدي، بدءاً من كتابه " الكتابة في درجة الصفر " عام 1957؛ إذ يعتبر الكتابة مؤسسة اجتماعيّة، والنصّ الأدبي مندرجٌ ضمن هذه المؤسسة، لأنه « يشاركها في سماتها العامّة، ويتميّز عنها بخصائص مقنّنة هي الأعراف والشفرات الأدبيّة والتقاليد المتعارف عليها، فتجعله فرعاً من فروع المؤسسة الاجتماعيّة الأم (الكتابة عموماً) ».⁽²⁾

كما يقترح بارث -أيضاً- مصطلحاً آخر هو " نص اللذة"، إحالةً إلى الممارسة الفرديّة للقراءة، لتحرير النصّ من أيّ سلطةٍ تدّعي امتلاك المعنى. ونصّ اللذة، بهذا المعنى، هو الذي « يُرضي، فيملاً، فيهب الغبطة. إنّه النصّ الذي ينحدر من الثقافة فلا يُحدثُ قطيعةً معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة »⁽³⁾. والتركيز على عمليّة القراءة، بإفساح المجال للقارئ/المستهلك، أساسه "موت المؤلّف" بوصفه مؤسسة. فقد « اختفى شخصه المدنيّ

(1) عبد العزيز بومسهولي: الشعر، الوجود والزمان، ص 65.

(2) ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 172.

(3) رولان بارث: لذّة النص، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، (د ب)، ط1، 1992، ص 39.

والانفعالي، والمكون للسيرة، كما أن ملكيته قد انتهت. ولذا، فإنه لم يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك الأبوّة الرائعة التي أخذها على عاتقه كلُّ من التاريخ الأدبي والتعليم والرأي العام، ليقيموا قصّتها ويجدّدوها» (1).

إن النص كيانٌ مفتوحٌ على جملة نصوص سابقة عليه، وهو، في الوقت ذاته، جملة أنساقٍ أُعيد تكتيفُها من جديد، ما يشرع سؤال نقاء الجنس الأدبي، ومدى حضور الانزياح على مستوى قوانينه؛ فمصطلح "التناص" (*Intertextualité*) «الذي ظهر على يد جماعة "تيل كيل" *Tel quel* الأدبية/النقدية في فرنسا، كان بمثابة زعزعة في بناء الجنس الأدبي» (2) الذي كرّسته النظرية الأدبية الكلاسيكية، وأحاطته بقوانينها المعيارية، لأجل عدم تشويه مبدأ النقاء الذي هيمن على النتاج الأدبي الغربي على امتداد الحقب التاريخية المختلفة. أما النظرية الما بعد حداثة، في الأدب، فإنها تناقش موضوع الظواهر الأدبية ومدى التزامها بقوانين جنس أدبي معين، من منظور مختلف.

وتعود ولادة النظريات ما بعد الحداثة، في النقد وفي الأدب، إلى المنظور الفكري النيئتشيوي، المتّجه إلى زعزعة اليقينيّات الحداثيّة الغربيّة، المرتكزة على العقل/الحقيقة. ومنه، فالعمل الفني يُدرك ككيان فردي مستقل هو ذاته مصدر نمو الإحساس الجمالي؛ ف« القصيدة - من منظور نيئتشيوي - هي حسٌّ إستطقي - جسّداني لا ينقطع عن العودة الدائمة، وإستطقيتها تتجلّى في ظهورها كشبه يتكرّر أبداً، شبه يعود كما الجسد ما يفتأ يتلاشى ليعود من جديد» (3).

والذي يتوخاه نيئتشه - أيضاً - هو إعادة النظر في مفهوم الشاعر، وإيقاظ الشعراء من سباتهم الدوغمائي؛ فالشاعر، في الثقافة الأدبية القديمة، متمركزٌ حول ذاته، يدّعي امتلاك الحقيقة وصناعتها بوصفه مركزاً للوجود، وبمقدوره، تبعاً لذلك، اكتشاف الأسرار الكونية.

(1) المرجع السابق: ص 56.

(2) أحمد السنّوي: نظرية الأجناس الأدبية، مجلة (عالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 40،

مارس 2012، ص 220.

(3) عبد العزيز بومسهولي: الشعر، الوجود والزمان، ص 85.

إنّ الرؤية النيتشويّة الجديدة للإنسان، ترافقها رؤيةٌ أخرى، خاصة، للكائن الشعري، أي الشاعر، وهذا الأخير « منذورٌ للتحوّل وللمجازة لتحقيق الانفتاح على المستقبل. إنّ الشاعر هو العبور؛ فهو يكون في اليومي، في الحضور. هو أيضاً نتاجٌ للماضي، لكن في ذاته شيءٌ من الغد، وممّا بعد الغد، ومن الأبد»⁽¹⁾. هذه الرؤية للكائن الشعري المبدع هي - حتمًا - لا تلغي الآخرية في الإبداع. وهو مطلبٌ ألحّ عليه ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine)؛ فالفنّ يُولد لحظة القراءة، وهي لحظةٌ تتجلّى فيها العلاقة القائمة بين وعيٍ ووعيٍ آخر. « الآخر، فقط وكما هو، يمكن أن يكون المركز القيمي للرؤية الفنّية»⁽²⁾.

يقترح باختين مصطلحًا إجرائيًا هو " الحوارية Dialogisme " الرفض لمبدأ الثقافة الفردية المثالية التي تعتمد الرؤية الوحدانية/المونولوجية. كما تعتمد الوعي المتفرد الذي يختزل تصور العالم وفق سلطة الذات، ف « في النهاية، ترفض المونولوجية - Monologism - أنّ هناك وعياً آخر يوجد خارجها، له الحقوق نفسها، وهو قادرٌ على الاستجابة على قدم المساواة، أنّ هناك آخر مساوياً لأننا (هو أنت) »⁽³⁾ بخلاف الحوارية المنفتحة على أشكال الوعي المختلفة.

إنّ أعمال ميخائيل باختين النقدية تقدّم إستراتيجيات جديدة في فهم الإبداع والنقد معاً، لأجل تطويع النصوص الأدبية للقراءة المنتجة، والفهم الواعي لجدلّية النص والعالم.

لقد طرأ انقلابٌ كبيرٌ شهدته النظرية الأدبية المعاصرة، في رؤيتها، لطبيعة النص الأدبي ووظيفته، فالشكلائية الروسية، ارتبط ظهورها، أول الأمر، برفض النقد الإيديولوجي ال ذي خضع له الأدب الروسي، وبالإهتمام بالقوانين الداخلية التي تحكم الأدب وتعمل على تفعيل أدبيته؛ إن المبدأ ال ذي تبناه الشكلائيون « منذ البداية هو وضع العمل الأدبي في مركز

² المرجع السابق: ص 156.

³ تريفيتيان تودوروف : ميخائيل باختين ، المبدأ الحوارية ، ترجمة فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن ، ط2، 1996، ص 184.

³ المرجع نفسه : ص 197 .

اهتمامهم، رافضين المقاربات السيكلوجية، أو الفلسفية، أو السوسولوجية التي كانت، في ذلك الوقت تسير النقد الأدبي الروسي. ففي هذه النقطة بالضبط يتميز الشكلاونيون الروس عن أسلافهم¹.

كما أصبح الشعر -وفق رؤية النظريات المعاصرة- انخراطاً في المجهول واللامرئي، عبر إعادة الاعتبار لملكات الإنسان الذوقية، ومنها الخيال؛ « فالخيال ليس -كما يوحي علم أصول الألفاظ- ملكة تشكيل صور من الواقع، بل هو ملكة تشكيل صور تُجاوز الواقع، صورٍ تغني الواقع، إنّه ملكةٌ فوق بشرية. فالإنسان إنسانٌ بقدر ما يكون فوق بشري. علينا، إذن، أن نعرف الإنسان من خلال مجموع النزعات التي تدفعه لمجاوزة الشرط البشري²، ومجاوزة الشرط البشري، تعني مجاوزة المعنى العقلي. ما يستدعي ترتيب علاقة جديدة بين الإبداع الشعري و الواقع.

ستواجه النظرية الأدبية المعاصرة -أيضاً- موضوعاً جديداً فرضه السياق الحضاري الغربي، الذي يشهد أشكالاً من العدمية، ونزاعاً عنيفاً بين قوتي الحضارة: المادية والروحية، واختلالاً في التوازن بينهما؛ هو موضوع اللامعنى، لأن الإنسان « في مستهل القرن العشرين، يجد أنّ تطوره الروحي بعيدٌ كلّ البعد عن أن يكون ناضجاً لهذا التطور المادي الهائل، فكان لا بدّ من وقوع كارثة هائلة بسبب هذا الاختلال الشنيع³». إنّ أقول المعنى وضياعه في النصوص الأدبية، هو إحالة إلى إدراك الإنسان للاضطراب والفوضوية التي تقوم عليهما حياته المعاصرة؛ فالفوضوية أعمق تجذراً من النظام عكس ما يرى عقل التنوير، ويعبر كولن ولسون (Colin Wilson)، عن هذا الإنسان، الذي يزرع تحت وطأة هذا الإدراك، باللامنتمي الذي يميل « إلى التعبير عن نفسه بمصطلحات وجودية ولا يهتمه

¹ تزيفيتيان تودوروف : ضمن كتاب : نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 16

² غاستون باشلار : الماء والأحلام ، دراسة عن الخيال والمادة ، المنظمة العربية للترجمة ، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية ، لبنان ، ط 1 ، 2007 ، ص 34

³ عبد الرحمن بدوي : نيتشه ، خلاصة الفكر البشري ، ص143.

التمييز بين الروح والجسد، أو الإنسان والطبيعة، ذلك أنّ مثل هذه الأفكار تنتج تفكيراً دينياً وفلسفةً، في حين أنّه يرفضهما معاً. إنّ التمييز الوحيد الذي يهّمهُ ؛ بين الوجود والعدم». (1)

أكبر ملمح من ملامح أقول المعنى وضياعه في النتاج الأدبي الغربي المعاصر، ضياع مبدأ الهوية، وقد تجسّد هذا الضياع في ظهور النصّ الجمعي - بمصطلح جيرار جينيت - Gérard Genette-، هذا النص، يتحقّق معه معيار الشعريّة بعيداً عن معيار الجنس الأدبي؛ فالسرد -مثلاً- « لا يشكّل جنساً أدبياً بالمعنى الدقيق للكلمة، لأنّه يتوزّع على أجناسٍ عديدة مثل (الملحمة، والتاريخ، والرواية، والحكاية الخرافية، والقصة... » (2). كما أنّ وضع حدّ للشعر واجه التباسات عدّة في التاريخ الأدبي؛ فهناك سماتٌ شعريّة يشترك فيها الشعر مع غيره من الأنواع الأدبيّة التي أقام أرسطو فصلاً أجناسياً بينها.

لقد انقضت مرحلة التّجنيس الأدبي وانقضت، أيضاً، مرحلة سلطة المؤلف، هذا ما تعبّر عنه الطّروحات النّقديّة المعاصرة، باقتراحها لمفهوم الكتابة كمفهوم جامع لكل أنواع الكتابة. وما يُنشئ الكتابة ليس القول الفردي، وإنّما هي حتميّة اللّغة والأسلوب. لتصبح علاقة الكاتب باللّغة علاقة غريبة، وذات الكاتب، هنا، هي موضوع ذاتٍ أخرى؛ فالكتابة الأدبيّة، حسب موريس بلانشو (Maurise Blanchot)، ممارسة للغريبة « ولعل بلانشو يقصد بذلك اتصاف ما هو جوّاني ذاتي بالبرانية؛ تحول الداخل إلى خارج وانتشاره. الغريبة منفي في غير محل أو مكان، بينما الإغتراب، في معناه الهيجلي على الخصوص، هو الخروج من ال ذات في انتظار العودة إليها ثانية، أي أنه مرحلة من مراحل اكتمال وعي الذات بذاتها وامتلائها» (3)؛ منه، فالكتابة تلازم بين الذات والآخر أو الغير، ما يعني أن الهوية قائمة على ه ذا الغير، والكلمة المكتوبة تكثيف لهويات و ذوات متعددة و معيار في تفجير المعنى بوصفها تجاوزا لسلطة المتكلم.

(1) كولن ولسون: اللامنتمي، (د. مترجم)، دار الآداب، بيروت، لبنان، 5، 2004، ص 69.

(2) رولان بارت وجيرار جينيت: من البنيويّة إلى الشعريّة، ترجمة غسان السّيد، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1، 2001، ص 69.

(3) سالم يافوت: المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1، 1999، ص 62-63.

كما يكشف جاك دريدا عن ما يسميه "مركز الثقافة الأوربية حول الصوت - Phono Centrisim"، الذي يحيل على تأكيد ميتافيزيقا الحضور. وهو ما لا « يلائم الأدب، الذي يتضمن غياباً ما بالضرورة، سواء غياب العاطفة، التي يُعاد تجميعها في السكون وتستدعيها القصيدة، باعتبارها غياباً. أو غياب "الفكرة ذاتها"... إن اللغة المنطوقة قد ترجع بنا إلى الحضور التواصلي. أما اللغة المكتوبة، فتتطوي على "اختلاف" لا يمكن اختزاله». (1)

ويظهر دور الكتابة، وفق رؤية دريدا، بقدرتها على الاختلاف المتواصل للدلالات، وتجاوز المعنى السياقي وقابليتها للتكرار. وحسب رمان سيلدن (Raman Selden)، هناك جملة من الخصائص أدت بدريدا إلى تمسكه بالعلامة المكتوبة، هي أنها « أولاً بوصفها علامة مكتوبة، يمكن أن تتكرر رغم غياب سياقها، وأنها، ثانياً، قادرة على تحطيم سياقها الحقيقي وتقرأ ضمن أنظمة سياقية جديدة بوصفها علامات في خطابات أخرى. وأنها، ثالثاً، تكون فضاءً للمعنى بوجهين؛ الأول قابليتها الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات، والثاني قدرتها على الانتقال من مرجع حاضِر إلى آخر...». (2)

سمات الكتابة لا يمكن أن يؤدّيها الكلام، لأنها تستدعي تعدد آفاق القراء، هذا ما يمنحها مقدرةً في تفجير طاقاتها، فهي فضاء لا نهائي لانتقال العلامات، ولها قابلية في أن تفتح على عوالم متجددة باستمرار؛ ف « ملامسة النص، ليس بالعينين، ولكن بالكتابة التي تحفر بين النقد والقراءة جرفاً، وهو نفس ما تقيمه الدلالة بين حافة الدال وحافة المدلول، وذلك لأنه ما أجد في العالم يعرف شيئاً عن المعنى الذي تضيفه القراءة على العمل، وربما لأنّ هذا المعنى، باعتباره يمثل الرغبة، فهو ينشأ خارج نظام اللغة » (3)، فاعلية القراءة هي هذه الغيرية، في المختلف المفارق للذات. هي - بحسب بارث - في القابلية اللانهائية للمعاني.

(1) جوناثان كلر: نحو نظرية لأدب اللانوع، ضمن كتاب: القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيري دوما، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص 195.

(2) عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب وبيروت لبنان ط2، 1996، ص 136.

(3) رولان بارث: نقد وحقيقة، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، (د ب)، ط1، 1994، ص 118.

ثانياً: الشعر العربي من القصيدة إلى الكتابة:

1. تحولات الوعي الشعري العربي:

ارتبط الوعي الشعري، في الثقافة العربية، بالحياة العربية نفسها، وبالملاح الحضارية التي عرفها التاريخ العربي، بدءاً بالمرحلة الجاهلية؛ إذ كان الشعر معبراً عن الثقافة الشفاهية المميزة لنظام القبيلة، وكانت ولادة القصيدة استجابة لحاجة الجاهلي في فهم بيئته التي يعيش ضمن إطارها، إذ رأى نفسه عاجزاً أمام سلطانها؛ فالقصيدة، عند الجاهلي، مواجهةً انفعالية للعالم، تبعاً لذلك، سيعوزها التنظيم والتأليف. كما أنها خاضعة للتقاليد التي رسمتها القبيلة ورؤيتها لطبيعة الإبداع الشعري.

نُظِرَ إلى الشعر، وقتذاك، على أنه لون من ألوان التواصل الجمالي مع المتلقين الذين كانوا على شيءٍ بسيطٍ من المعرفة. وأساس الشعر، عند الجاهليين؛ الإنشاد، الذي هو شكلٌ من أشكال الغناء. بمعنى ما، يصبح الصوت وجماله معياراً شعرياً لدى الجاهليين. الشعر الجاهلي يقدّم عالماً جمالياً دون أن ينفذ إلى مفهومه، إنه « شعر شهادة، لم تكن غاية الشاعر العربي أن يغيّر العالم أو يخلق عالماً آخر، كانت غايته أن يتحدث مع الواقع، ويصفه، ويشهد له، يحبّ الأشياء لذاتها ولما تمثّله، ويضع كلّ شيءٍ حيث يفرح به ويفيد منه. لا يحاول أن يرى في الواقع أكثر ممّا فيه، وإتّما يحاول أن يراه بكلّ ما فيه ». (1)

بعد مجيء الإسلام، تتحدّد وظيفة جديدة للشعر أساسها الدّعوة لقيم الدّين الجديد، ونزول القرآن الكريم أحدث قطيعة معرفية مع الجاهلية، وثقافتها، ومع القيم الشعريّة التي مجّدها القبيلة. كما أنّ القرآن الكريم أنزل الشعر من تلك الرتبة المقدّسة التي حظي بها في الجاهلية وأعادته إلى فضائه الدنيوي، لأنّ العرب كانت تربط الشعر بالرئي من الجن، وكانت ترى أنّ « مع كلّ فحل من الشعراء شيطاناً يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر » (2)، ما يجعل

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد): مقدّمة للشعر العربي، دار الساقي، بيروت، لبنان، (دط)، 2009، ص 20 - 21.

(2) الجاحظ (عمرو بن بحر): كتاب الحيوان، ج6، تحقيق عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، 1967، ص225.

الشعر مرتبطاً بعالمٍ خارقٍ، علوي، ميتافيزيقي. لكن، برغم ذلك، ظلّ النموذج الجاهلي - في بناء القصيدة - قائماً، تحرُّسه الثقافة السائدة، و يرافقه الذوق والحس اللغوي السليقي.

أسّس النصّ القرآني رؤيةً جديدةً لمفهوم الإنسان والكون، كما استطاع أن يُحدث رؤيةً جديدةً في اللغة والممارسة النصّية، فهو نقطة تحوّلٍ كبيرة بين مرحلتين؛ الشفوية والكتابة. ويذهب أدونيس إلى أنّ النصّ القرآني « **كتابةٌ جديدة** »⁽¹⁾؛ فكما أنّ القرآن قطيعةً مع الجاهلية، على مستوى المعرفة، هو -أيضاً- قطيعةٌ معها على مستوى الشكّل التعبيري، « هكذا كان النصّ القرآني تحوُّلاً جذرياً وشاملاً: به وفيه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، من ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الرؤية والتأمّل ».⁽²⁾

فتحت **البنية الكتابية** للنصّ القرآني أفقاً جديداً في مسار تاريخ الشعر العربي؛ إذ كانت، إلى جانب الدّراسات القرآنية، دراساتٌ خاصّة بالشعر، لأجل اكتناه جانب إعجاز البيان القرآني، بدءاً من منتصف القرن الثاني الهجري. كما أنّ قيمةً جديدة طرأت على الدّائقة والحساسية الشعرية، وانتقل الوعي الشعري العربي من « **القبول إلى التساؤل** »⁽³⁾. وتغيّر - بذلك - النظر إلى الشعر بوصفه وضوحاً وتمثيلاً للواقع، إلى النظر إليه باعتبار بنائه التخيلي القائم على الغموض والمتشابه المفتوح على التّأويل؛ أي النظر إلى الشعر بوصفه رؤياً تخترق عالم الحسّ وتحاول أن تقارب المطلق، ووسيلتها، في ذلك، كثافة اللغة. وتجلّى هذا لدى شعراء تُفصّح تجاربهم على رؤيةٍ جديدة لمكونات النصّ الفكرية والفنية، إذعانا منهم لسياقهم الحضاري الجديد وحساسيته، أمثال **مسلم بن الوليد** (208هـ)، و**بشار بن برد** (168هـ)، و**أبو نواس** (231هـ)، و**أبو تمام** (228هـ). فهؤلاء حاولوا التخلّص من أسر المعيارية ومن سلطة النموذج؛ أي "عمود الشعر".

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد): الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص 35.

(2) المرجع نفسه، ص 35.

(3) أدونيس: مقدّمة للشعر العربي، ص 31.

إذن، فهذا الانقلاب، الذي شمل المبادئ الجمالية والنقدية، نشأ بتأثير من الدراسات القرآنية، وأسهم في الانتقال من « شعرية الشفوية إلى شعرية الكتابة »⁽¹⁾، ولهذه الدراسات القرآنية فضلٌ توجيه الذوق إلى طاقات اللغة الفنية، كما أنها مصدرٌ لممارسة كتابية جديدة.

يوجز أدونيس، في كتابه " الشعرية العربية "، هذه الأسس الجمالية الجديدة في مبادئ خمسة؛ المبدأ الأول هو « مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج مسبق »⁽²⁾؛ فالشعر خرقٌ للعادة وبحثٌ دائمٌ لكشف طاقات الوجود الكامنة، يستهدف تفجير طاقات اللغة، وسبيل الشعراء، في ذلك، هو الخروج عن النمطية والمعيارية القديمة ممثلةً في الشعر الجاهلي المتجه إلى الشكل التعبيري الذي يقوم على نمطية الرؤية إلى العالم و اللغة و إلى التماثل الحسي على مستوى الصورة. فالنمذجة أسرٌ للإبداع.

والمبدأ الثاني مرتبطٌ بالأول، وهو « اشتراط الثقافة العميقة الواسعة لكل من الشاعر والناقد؛ فكتابة الشعر وقراءته تستلزمان معرفةً وخبرةً ومراساً، ولا تكفي البداهة والارتجال ومجرد المعرفة اللغوية »⁽³⁾؛ فالمعول عليه، في الشعر، طاقته التخيلية وقدرته على الإيحاء، وثقافة الشاعر هي التي تنهض بهذا كله. أما ثقافة الناقد، فهي لأجل التخلص من الأحكام الانطباعية التي قد تُعنف النص ولا تخلص إلى كنهه.

والمبدأ الثالث الذي يشير إليه أدونيس هو مبدأ « النظر إلى كل من النص الشعري القديم والنص الشعري المحدث، في معزلٍ عن السبق الزمني أو التأخر، وتقويم كل منهما بحسب جودته الفنية في ذاته »⁽⁴⁾؛ و أدونيس - بهذا المبدأ - يحيل إلى بعض النقاد القدامى الذين رأوا أن قيمة الشعر لا يحددها سياقه التاريخي أو الزمني، كابن قتيبة الذي سلك هذا الرأي واستدرك على غيره من النقاد، الذين أعابوا كل محدث ورأوه مستهجنًا، لكونه لا يستجيب لذائقة القدامى وحساسيتهم الجمالية. وهنا، يقول ابن قتيبة: « ولا نَظَرْتُ إلى المتقدم

(1) أدونيس: الشعرية العربية، ص 52.

(2) المرجع نفسه، ص 53.

(3) المرجع نفسه، ص 53.

(4) المرجع نفسه، ص 54.

منهم بعين الجلالة لتقدّمه، وإلى المتأخّر منهم بعين الاحتقار لتأخّره، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيت كلاً حظّه ووفرت عليه حقّه». (1)

ابن قتيبة، هنا، يبرز موقفه من قضية الشعراء القدامى والمحدثين، وأنّ الفضل بينهم هو في خصائص نسجهم للمفردات والعلاقات الفنيّة والمعنوية التي يقيّمها هذا النسج.

ويشير أدونيس، في المبدأ الرابع، إلى النظرة الجمالية التي نشأت « فلم يعد الوضوح الشفوي الجاهلي معياراً للجمال والتأثير، بل صار هذا الوضوح يُعدّ على العكس، نقيضاً للشعريّة، كما يراها الجرجاني، بالأحرى، في النص الغامض، المتشابه، الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعدّدة » (2)، وهذه النظرة قوامها أنّ الشعر بحثٌ في المجهول والمدهش، الذي يتجنب الخطابية.

أمّا المبدأ الجمالي الخامس، فيذهب إلى « إعطاء الأولويّة لحركية الإبداع والتجربة، بحيث يبدو الشعر تجاوزاً دائماً للعادي، المشترك، الموروث، " لا يهاب أن يخرق الإجماع"، كما يعبر الجرجاني ». (3)

للنص القرآني - أيضاً - تأثير في شعريّة النص الصوفي/العرفاني، ولئن جهدت العلوم الدينية الشرعيّة في مقارنة المطلق، فكذلك حاولت التجربة الصوفية ذلك، غير أنّها سلكت سبيل المجاز، والرمز، والإشارة إيماناً منها أنّ المطلق، بوصفه خارجاً عن حدود الإدراك العقلي، يظلّ التعبير عنه ناقصاً، وتظلّ اللغة المنطقيّة قاصرة في الإفصاح عنه، « وإنّها لمفارقةٌ أن تلجأ الصوفيّة، بوصفها تجربة في البحث عن المطلق، لكي تعبر عن أعمق ما فيها، إلى الشعر - وهو المقصى تقليدياً، عن مقارنة المطلق، ومعرفته، أليس في ذلك ما

(1) ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، (د ت)، ص 62.

(2) أدونيس: الشعريّة العربية، ص 54.

(3) المرجع نفسه، ص 55.

يدل على رفضها طرق التعبير الديني-الشرعي، التي ترفض الشعر، وتضع حدًا فاصلاً
نقيضاً بينه وبين الدين. خصوصاً على الصّعيد المعرفي؟» (1)

جهدت الكتابة الصوفية، في تبرير تصوّرها للشعر، عبر تفعيل دور الخيال الذي حاول
التصوّر البياني الموروث إقصاءه، بفصل اللفظ عن المعنى، وتغليب أحد الطرفين على
الأخر؛ فهذه النزعة البيانية المنطقية لا تكفي لتكون مدخلاً في فهم الشعر، فضلاً عن كونها
تعنّف الظاهرة الشعرية حين تخضعها للمقاييس العقلية. من هنا، رأّت الصّوفية في الخيال
مصدرًا للمعرفة، بعيداً عن سلطة العقل الذي هيمن على التفكير العربي، و « سيتعرض
العقل، في تجربة الكتابة الصوفية، لانتقادات واسعة. ونقد العلم لديهم، هو نقد لأساس
معرفي ». (2)

المعرفة الدّوقية. هي إذن، ما تقترحه التجربة الصوفية؛ فيها يحقّق العارف ذاته بمجازة
الشرط العقلي، كذلك التجربة الشعرية الصوفية سيتحوّل الشعر معها إلى نموذج يؤوّل العالم
عبر اللامعقول، بعد أن كانت مهمة الشعر قبولاً وتسويغاً يقف عند حدود الوصف.

قطيعةً أخرى مع عمود الشعر العربي، ومع نظامه العروضي الخليلي، تمثّلت في
الموشّحات التي رافقت الأغنية الشعبية واقتربت من الكلام الدّارج؛ إذ يتجنّب الموشّح نظام
الإعراب وعلاقاته. كما أنّ الموشّح هو « أول ثورة حقّقتها الشعر العربي في إثارة الإيقاع
الخفيف الذي يقرب الشّقة بين الشعر والنثر، فأضعف من أجل ذلك العلاقات الإعرابية
كثيراً » (3)؛ فقد اعتمد الموشّح الإسكان بالوقف، وعمد - لأجل ذلك - إلى المفردة المألوفة
البعيدة عن الجزالة التي ظلت سمةً أساسيةً في المعجم الشعري العربي. ومرجع ثورة الموشّح
على الفهم العربي للشعر، في موسيقاه وبنيته اللغوية: هو أنّه يتحرّك ضمن نمط جديد من
الحياة، بخاصة من حيث البيئة الاجتماعية والثقافية، سيما وأنّ للموشّح صلةً بالشعر
الإسباني.

(1) أدونيس: الصوفية والسورالية، ص 22.

(2) صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2012، ص 49

(3) إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1978، ص 244.

خلال مرحلة النهضة، حاول الشعر الإحيائي أن يستعيد النموذج التقليدي، ممثلاً في عمود الشعر العربي الذي أقامه المرزوقي (421هـ). ويثبت عمود الشعر خصائص شعرية النص القديم، هذا ما توضحه مبادئ عمود الشعر السبعة:

1. « شرف المعنى وصحته
2. جزالة اللفظ واستقامته
3. إصابة الوصف
4. المقاربة في التشبيه
5. التحام أجزاء النظم والتتامها على تخير من لذيذ الوزن
6. مناسبة المستعار منه للمستعار له
7. مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما» (1)

إن عودة الإحيائيين إلى الفهم القديم للشعر، هي لأجل الحفاظ على الروح العربية التي يمثلها، وخشية على الهوية من الضياع. كما أن القديم، في تصور الإحيائيين، نموذج نهائي وجبت إعادة تمثله وإنتاجه؛ فهذا محمود سامي البارودي (1838 - 1904) نُظِرَ إليه على أنه رائد "النهضة"، باعتباره يمثل « جلال القديم وفطرته، والروح العربية واليقين الكامل باستمرار المجد العربي القديم، والدليل الكامل على أن الحاضر سيتبدد أمام نور الماضي التليد، والثقة الكاملة بالتراث العربي والشخصية العربية» (2)، والبارودي - وفق هذه الرؤية - استطاع أن يحافظ على الأصول الثابتة في الشعر التي يقرأها الذوق العربي من حيث بناء القصيدة والأغراض والتصوير الفني والموسيقى.

(1) المرزوقي، أبو علي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، مج 1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1، 1991، ص 09.

(2) أدونيس: الثابت والمتحول، ج 3 (صدمة الحداثة)، ص 48.

واجهت المدرسة الإحيائية هجوماً عنيفاً من بعض الحركات، التي استطاعت أن تستوعب المعطيات الحضارية الجديدة، كمدرسة الديوان ومدرسة الشعر المهجري، أو من بعض الشخصيات النقدية كطه حسين ومارون عبود. وتشارك كل الحركات الجديدة، في النظر إلى الشعر الإحيائي، على أنه شعرُ الصنعة، كما أنه لا يساير العصر، ومن ذلك تلك الحملة النقدية التي شنّها عباس محمود العقاد ضدّ أحمد شوقي؛ إذ يرى العقاد، هنا، أنّ في شعر شوقي « ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تتبين لمحة من الملامح، ولا قسمة من القسمة التي يميّز بها إنسانٌ بين سائر الناس »⁽¹⁾. هكذا حاولت جهود التجديد العربي الحديث - التي استوعبت وعياً جمالياً رومانسياً في الأغلب - أن تفرض ممارسةً نصّيةً تخرج عن سلطة النمذجة.

من هذه الجهود يطلع جبران خليل جبران (1883-1931) بنصوصه ذات الشكل المفتوح، هذا الشكل الذي يحاول رسم أفق جديد للشعر سيزيح الحدود بين الأنواع الأدبية، و يرى أدونيس في جبران، مُمثلاً حقيقياً للحدّثة/الرؤيا؛ فأعماله تنزع إلى التجديد والابتكار وخلق لغةٍ جديدة. وضمن نظرة جبران، يتغيّر معنى الشاعر أيضاً؛ « فلم يعد الشاعر ذلك الشخص الذي يكتب القصيدة كنوعٍ كتابي، اصطُح عليه في التقليد الكتابي، بل أصبح الشاعر " كلُّ مُخترعٍ مُكتشفٍ ". ولم يعد الشعرُ، تبعاً لذلك، منحصرًا في القصيدة الموزونة المقفاة، وإنما أصبح رؤيا شاملة جديدة للعالم والإنسان، وشكلاً كتابياً، موزوناً أو منثوراً، يحتضن هذه الرؤيا، يتطابق معها وينقلها إلى الآخر »⁽²⁾. من هنا، سيخلخل جبران التصوّر الماضوي للشعر، القائم على نظام القصيدة وإكراهاتها.

وجبران، أيضاً، يمثّل استثناءً ضمن مرحلة النهضة، التي لم تستطع مجاوزة نظام الثقافة القديمة. هكذا يذهب أدونيس في وصف عصر النهضة بالارتداد والتتميط، لأنّه لم يطرح « أيّ سؤال جديد حول مشكلية الإبداع الفنّي، وإنما كرّر الأسئلة القديمة. لذلك، لم يعد

(1) محمد مندور وآخرون: أعلام الشعر العربي الحديث، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1970، ص 77.

(2) أدونيس: الثابت والمتحوّل، ج3 (صدمة الحدّثة)، ص107.

النظر في الموروث، ولم يفهم معنى الحداثة. ومن هنا، لم يترك وراءه ما يمكن التأسيس عليه، أدبياً، اليوم، بل إنه " أحيأ " ما كان يجب أن يظلّ ميتاً «⁽¹⁾.

ولعلّ تجربة الشعراء الرومنسيين، خلال الفترة الممتدة بين الحربين، تشير إلى أنّ مشروع النهضة لم يكتمل، وها هو المجتمع العربي لا يزال محاصراً بأشكال القهر المتعددة؛ فجنوح الرومنسيين إلى الخيال والفردية، وتوقّفهم إلى عالم آخر مُفارقٍ للواقع، تعبيرٌ عن رغبةٍ ما في التّمرد والثّورة. « فالنظر المدقّق في الحركة الرومنسيّة، بوجهٍ عامّ، يبيّن أنّ الرومنسيّة في أيّ قطرٍ عربيّ كانت ترتبط بالوعي المتنامي بالأوضاع الثقافيّة والاجتماعيّة الخاصّة، التي تدور حول حياة الفرد الشّخصيّة، وشوقه إلى الحرّيّة الذاتيّة. لقد رأى الشعراء العرب، في أمريكا الشماليّة بوضوح، الفرق الشّاسع بين الحياة التي عرفوها في الوطن العربي، وبين التّقدم الذي شهدوه في أمريكا، بحيث أنّ استجابتهم كانت ذات أبعادٍ واسعةٍ جدّاً «⁽²⁾. كانت الرومنسيّة العربيّة إرهاباً للاندفاع لمرحلة تجديديّة أخرى، تمثّلت في مدرسة الشعر الحرّ، التي رأت الشعر التّفعلّيّ بديلاً حتمياً عن العموديّة التقليديّة.

هكذا، نظرت نازك الملائكة إلى الشعر الحرّ على أنّه اندفاعٌ اجتماعيٌّ، لأنّ « الأفراد الذين يبدأون حركات التجديد في الأمّة، ويخلقون الأنماط الجديدة، إنّما يفعلون ذلك تلبيةً لحاجةٍ روحيّة تبهظ كيانهم وتناديهم إلى سدّ الفراغ الذي يُحسّونه. ولا ينشأ هذا الفراغ إلاّ من وقوع تصدّعٍ خطيرٍ في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمّة. ويغلبُ أن يكون الفرد المبدع غير واعٍ وعياً حقّاً لهذا التّصدّع. غير أنّه، مع ذلك، يندفع إلى التجديد الذي يعوّض عمّا تصدّع «⁽³⁾. كما أنّ الشعر، في نظرها، ظاهرةٌ عروضيّةٌ تُراعي قانون الأذن العربيّة. وحرصت الملائكة على اقتراح نموذجٍ عروضيّ يميّز القصيدة عن النثر الشعري، بخاصة وقد ظهر شكلاً شعريّ جديد هو قصيدة النثر؛ « فالشعر الحر ظاهرةٌ عروضيّة قبل كلّ

(1) المرجع السابق، ص 215.

(2) سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة

العربيّة، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص 377.

(3) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، ط3، 1967، ص 41 - 42.

شيء. ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعني بترتيب الأَشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد، وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة» (1).

إن حرص الملائكة، في تقديم ظاهرة الشعر الحر على أنها ظاهرة عروضية، يعني عودة إلى الأصول القديمة، الثابتة، في الشعر العربي. هكذا يرى كثير من النقاد في المقترح الحدائي للملائكة، من أنه استمرار في فرض الإكراهات التي تحول دون الانطلاق الشعري؛ فوحدة التفعيلة، كما يرى غالي شكري، تحولت « إلى قالب حديدي جديد لا يرحم الشعر من " اللجام " الموسيقي في إطار الوزن الخليلي. ومن ثم، كان المضمون العام المجفّف، يلتقي -بصورة عفوية- مع القدر الموسيقي المحنّط في صورة التفعيلة» (2). ووفق هذا التصوّر، فإنّ هـذا النموذج العروضي يقدّم رؤية عقلية رياضية للشعر لا تخرج عن أسر التقليد والتراث الشعري القديم.

حاول أدونيس أن يحرّر الفهم العربي، العقلي، للشعر، بطرحه مقترح الرؤيا. فما يميّز الشعر الجديد « هو أنه رؤيا، والرؤيا، بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الجديد، أول ما يبدو، تمرّداً على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها» (3). يتحوّل الشعر هنا، في تصوّر أدونيس، إلى كشف عن عالم يتجدّد باستمرار، كشف يتجاوز الواضح، لذلك كانت سمة الرؤيا: الغموض؛ فالشعر الجديد ضرب من المعرفة « التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم، إنّه إحساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر، من جديد، موضع البحث والشك» (4).

(1) المرجع السابق، ص 53.

(2) غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1991، ص 23.

(3) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 09.

(4) المرجع نفسه، ص 10.

وتصبح حداثة الشعر، تبعاً لذلك، خلخلةً في أسس الثقافة العربية ككلّ، بتجاوزها الشرط العقلي التراثي الذي هيمن على فهم الشعر وتوجيه الذائقة للانخراط ضمن حدود هذا الفهم.

توطّد مجلّة " شعر " البيروتية هذا المسعى نحو الرّؤيا، بعد ولادة ممارسة نصيّة جديدة تحرّر الشعر من سلطة القصيدة، ومن أسر النظام الخليلي التقليدي. هذه الممارسة النصيّة الجديدة تمثلت في قصيدة النثر، التي أحلت شعريّة الإيقاع بديلاً عن شعريّة الوزن، واقترحت إبدالات نصية جديدة هي من صميم أساسيات الكتابة في سعيها إلى التجريب واستثمار طاقات الممكنات الإبداعية المتعددة.

2. سمات القصيدة وسمات الكتابة:

ظلت القصيدة مفهوماً مهيمناً في الشعريّة العربية على امتداد التاريخ الشعري العربي، بخلاف مفهوم الكتابة، الذي هو مفهوم طارئ تمّ، على إثره، الانتقال من الشفويّة والغرض والتصنيف، إلى الممارسة النصيّة الجديدة بوصفها بحثاً في المجهول، وسعيًا لاهناً إلى تأسيس مشروع الإبداع عبر إبدالات جديدة تخرج عن حدود النّمذجة والمعياريّة الماضويّة، التي تحتكم إلى سلطة الإنشاد وتمنع حوار الشعر مع الأشكال الأدبيّة الأخرى.

ينصرف الوجه اللغويّ لمصطلح "القصيدة"، كما يورده ابن منظور في لسان العرب، إلى دلالات عدّة: « القصدُ في الشيء خلاف الإفراط، وهو ما بين الإسراف والتقتير... والقصد من الشعر ما تمّ شطر أبياته، وفي التهذيب: شطر بنيته، سُمّي بذلك لكمالهِ وصحّة وزنه. وقال ابن جنّي: سُمّي قصيداً لأنّ قائله احتفل له فنقّحه باللفظ الجيد والمعنى المختار... وقالوا: فُصِدَ إذا نُقِّحَ وجوّد وهُدِّبَ » (1).

فارتباط القصد بالشعر، هو في علاقة التجويد والصحّة والتهذيب، والاكتمال والتنقيح. وللقصيدة دلالة على الشكل الأصولي للشعر العربي من حيث التزامه بجملة من الخصائص

(1) يُنظر: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مادة قصد، مج 3، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ط.ت)، ص 354.

الفنيّة، التي أقرّها الدّوق، أولاً، في مرحلة الجاهليّة، لتتسرّخ نظرياً باستقراء النّقاد، خاصّة نقّاد القرن الرابع الهجري. يظهر هذا عند قدامة بن جعفر، في تقديمه حدّ الشعر الذي هو: « قولٌ موزون مقفَى يدلّ على معنى؛ فقولنا "قولٌ" دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشّعر. وقولنا "موزون" بفصله ممّا ليس بموزون، إذا كان من القول موزون وغير موزون. وقولنا "مقفَى" فصلٌ بين ما له من الكلام الموزون قوافٍ وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع. وقولنا "يدل على معنى" بفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى ممّا جرى على ذلك من غير دلالة على معنى، فإنّه لو أراد مريدٌ أن يعمل من ذلك شيئاً على هذه الجهة لأمكنه وما تعذّر عليه» (1).

بهذا التّصوّر المنطقي، يسعى قدامة بن جعفر في وضع المعايير التي من شأنها تمييز جيّد الشعر من رديئه؛ فلا يُتصوّر شعرٌ يخرج عن هذه القسمة المنطقيّة. فالشعرُ هذه معاييرها: اللفظ والوزن والقافية والمعنى. إنّ مسعى قدامة يُصدر عن ثقافة عصره المتأثّرة بالنزعة المنطقيّة الأرسطيّة. ومن ثمّ، نُظِرَ إلى الشعر من خلال مادّته وشكله وفصله عن قيمه، لذلك، « فأول خطوةٍ لتمييز جيّد الشعر من رديئه، على المستوى المنطقي الذي يفكّر به قدامة، هي تحديد المادّة الشعريّة التي يمكن أن يتعاورها الحكم بالجودة أو الرداءة. ويتمّ ذلك عن طريق "الحدّ" أو "التعريف"، الذي يقوم على "الجنس" ثمّ "الفصل"، فيصبح التعريف جامعاً مانعاً للمادّة، وبذلك يصبح الشعر هو "القول الموزون المقفَى الدال على معنى". هذا التعريف جامعٌ مانعٌ للمادّة فحسب؛ بمعنى أنّه لا ينطوي على أيّ تحديدٍ للقيمة، ولا يميّز الشعرَ عن مجرد النّظم الوزني» (2).

وحركة النقد العربي القديم -على غرار جهود قدامة- ناقشت حدّ الشعر، لكنّها ظلّت تنظر إليه ضمن إطار القصيدة. ولا يخرج ابن رشيق (456هـ) عن هذا المنحى إذ يقول: «الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصيّة، وهو مشتملٌ على القافية وجالبٌ لها

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، (د.ط. ت)، ص

(2) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، 5، ط 1995، ص 93.

ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن. وقد لا يكون عيباً نحو المخمّسات وما شاكلها «(1)». هذه أصول راسخة في الشعر الذي حظي بجلّ اهتمام النقد القديم، يقرّها ابن رشيق مرّة أخرى: « الشعر يقوم، بعد النية، من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية. فهذا هو حدّ الشعر؛ لأنّ من الكلام موزوناً مقفياً وليس بشعر، لعدم القصد والنية »(2)؛ فأفضلية الشعر على غيره من سائر فنون القول جعلت له هذه القوانين المخصوصة التي تُظهرُ مزيّته، وفي الوقت ذاته، تنزيهاً للقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف من أن يلتبس بالشعر، لذلك يتحدّث ابن رشيق عن القصد والنية.

أمّا دلالة مصطلح "الكتابة" في النقد الأدبي القديم، فعادةً ما تقترب بالنتج، وقد يُذكر النتج لأجل عقد المقارنة بينه وبين الشعر، على أساس المفاضلة، وتبيان أفضلية الشعر على النتج. في هذا الصّد، يقول ابن رشيق في باب " فضل الشعر " : « ألا ترى كيف نسبوا النبيّ صلى الله عليه وسلّم إلى الشعر لما غلبوا وتبيّن عجزهم؟ فقالوا: هو شاعرٌ، لما في قلوبهم من هيبه الشعر وفخامته، وأتّه يقع منه ما لا يلحق، والمنثور ليس كذلك »(3).

جعل ابن رشيق إحقاقهم الشعر بالنبوة، أي المشركون، برهاناً على مكانة الشعر في نفوسهم بعدما أعجزهم القرآن الكريم؛ فالشعر عنوان ثقافة القوم وآية تفوّقهم.

إذا رجعنا إلى الأصل اللغوي لمصطلح "الكتابة"، نجد ابن منظور يورد معاني عدّة لمادة (كتب) في لسان العرب، ويجعل الكتابة قرينة التدوين والصناعة والحرفة. كما يجعلها، أيضاً، قرينة المقدّس: « الكتابة لمن تكون له صناعة، مثل الصياغة والخياطة... »(4)، وتحيل كلمة "الكتاب" إلى الدين السماوي: « الكتاب: مطلق: التوراة، وبه فسّر الرّجاج قوله تعالى: " نَبَذَ فَرِيقٌ مِنَ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ ". وقوله كتاب الله جائزٌ أن يكون القرآن، وأن

(1) ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن الأزدي): العدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ص 134.

(2) المرجع نفسه، ص 119.

(3) المرجع نفسه، ص 21.

(4) يُنظر: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم): لسان العرب، مادة كتب، مج 1، ص 698.

يكون التوراة، لأنّ الذين كفروا بالنبى صلى الله عليه وسلّم قد نبذوا التوراة، وقوله تعالى: " والطُورِ وَكِتَابٍ مَسْطُورٍ " (1).

وللكتابة دلالاتٌ أخرى؛ كإحالتها على أفعال بني آدم، « قيل: الكتاب ما أُثبت على بني آدم من أعمالهم»، كما أنّ معرفة الكتابة أمرٌ دالٌّ على العلم والمعرفة: «... الكاتب عندهم العالم. وفي كتابه إلى اليمن: قد بعثت إليكم كاتباً من أصحابي، أراد عالماً سمي به على ما كان يعرف الكتابة، أنّه عنده العلم والمعرفة...» (2).

إذن، تتحدّد الكتابة لغويّاً بالتدوين، والصناعة، والمعرفة. كما تذهب لتحيل على الأفعال والقيم، أو إلى ما هو مقدّس. وهذا ما تعبّر عنه الحمولة الدلالية لكلمة "الكتاب"، التي تذهب -بدورها- إلى معنى « الفرض والحكم والقدّر» (3).

اتّجه مصطلح الكتابة، في الإطار المرجعيّ التراثي، ليُحيل إلى النثر الذي يقف في مواجهةٍ ضديّةٍ مع القول الشعري، واتّجه حرص النقاد القدامى، تبعاً لذلك، إلى تبيين أوجه التمايز بينهما، ومن أمثلة ذلك ما يراه ابن طباطبا (322هـ) من تميّز الشعر على النثر بالنّظم وصحة الطبع، يقول: « الشعْرُ -أسعدك الله- كلامٌ منظومٌ بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصّ به من النّظم الذي إن عدل به عن جهته مجّته الأسماع وفسد على الدّوق. ونظمه معلومٌ محدودٌ، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الدّوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق بها، حتّى تصير معرفته المستفادة كالطّبع الذي لا تكلف معه» (4).

(1) يُنظر: المرجع السابق، ص 699.

(2) يُنظر: المرجع نفسه، ص 699.

(3) يُنظر: المرجع نفسه، ص 699.

(4) ابن طباطبا العلوي (أبو الحسن محمد بن أحمد): عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، (دط)، 1985، ص 05 - 06.

وقد يأخذ الأمر طابعاً سجالياً بين من ينتصر للشعر ومن ينتصر للنثر؛ فهذا أبو حيان التّوحّيدي بفرق بين الشعر، والنثر -الذي هو صفة الكتابة- « فيُشَبِّه النثر بالسيدة الحرّة، بينما الشعرُ أمةٌ مملوكة، ويجعل مصدر النثر العقل، بينما الشعر مصدره الحسّ، ولذا دخلت إلى الشعر الآفة، وجمال الشعر لا يشفع له لدى أبي حيان الذي يرى أنّه جمالٌ معيبٌ ». (1)

ويُفرّق عبد القاهر الجرجاني بين المنظوم والمنثور، ويجعل قيمة الشعر في مدى التزامه بالمعيار الأخلاقي، وفي رتبته البيانية، يقول: « وإن زعم أنّه ذمّ الشعر من حيث هو موزون مقفّى حتّى كان الوزن عيباً، وحتّى كان الكلام إذا نُظِمَ نَظْمَ الشعر اتّضع في نفسه وتغيّرت حاله، فقد أبعد وقال قولاً لا يعرف له معنى، وخالف العلماء في قولهم: " إنّما الشعر كلامٌ، فحسُّه حسنٌ وقبيحُه قبيحٌ " (2). ويركّز الجرجاني على الشعر من حيث طبيعته التخيلية وطاقته الجمالية، «... وإنّما دعونا إلى اللفظ الجزل، والقول الفصل، والكلام البيّن، وإلى حُسن التمثيل والاستعارة، وإلى التلوّيح والإشارة، وإلى صنعةٍ تَعَمَدُ إلى المعنى الحسيس فنُشْرِفُه، وإلى الضئيل فنُفَخِّمُه، وإلى النازل فترفعه، وإلى الخامل فنتوّه به، وإلى العاطل فثُجِّلِيه، وإلى المُشكَل فثُجِّلِيه » (3).

هكذا، يدافع الجرجاني عن المنظوم/الشعر، بعد أن تكرر، لدى المشتغلين باللغة أو بالدراسات الإعجازية، الانتصار للنثر. وهذا النزوع إلى ترجيح كفة النثر راجعٌ إلى فهم بعضهم أنّ موقف القرآن من الشعر تأسّس على المنحى العدائي المميّز للخطابين: (القرآني والشعري).

تحفل كتب التراث النقدي العربي القديم بذكر النثر وإحاقه بالكتابة، وتتموضع هذه الأخيرة ضمن طرفٍ نقيضٍ للنظم. وللشعر ارتباطٌ بالخطابة يُميّزه الطابع الشفاهي الذي

(1) عبد الله الغدّامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 105.

(2) عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر بن محمد): دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 20.

(3) المرجع نفسه، ص 20.

سَمَّته وضوح القول وبلاغته. في هذا السياق، ينظر أدونيس إلى المُحدَث من شعر القُدَامى على أنه قطيعةٌ مع الخطابة ووضوحها العقلي؛ حيث انتقلت « البنية اللغوية-الأدبية في المجتمع العربي من بنية الخطابة إلى بنية الكتابة. وبدلاً من السؤال: كيف أُخطب؟ نشأ السؤال الجديد: كيف أكتب؟»⁽¹⁾.

يكشف مصطلح الكتابة -تبعاً لتصوّر أدونيس- حمولاتٍ دلاليةً شتى تقوّض فهم النقاد القُدَامى للشعر، ولارتباط مفهومه بإكراهات بناء القصيدة؛ فالشاعر العربي في طريقة بنائه القصيدة « يُعدُّ المعنى في فكره نثرًا بادئ الأمر، ثم ينقل النثر إلى لغةٍ أخرى موزونة مُقفاة حتى يصبح شعراً. فقد كان من الطبيعي أن يترتب على هذا الفهم أن القصيدة من الشعر تُنثر (أي تُترجم من لغة الشعر إلى لغة النثر كما يقول بول فاليري) وتُفهم من خلال هذا النثر، ويُحكّم عليها بناءً على هذا الفهم»⁽²⁾.

فندقُ الشعر ، عند القدامى، يتكئ على تلك المحاكمة العقلية التي تُرهق الشعر المحدث، هذا المحدث، الذي يتّجه، خلافاً للسائد، إلى ترتيب علاقة جديدة بين اللغة والعالم، بخروجه عن مألوف النظم ، الذي يُعنى أكثر بالمطابقة الحسية بينهما. فما يهمُّ الناقد القديم، تبعاً لذلك، هو مدى إخلاص الشعر للمعاني العقلية بفصله عن طريقة نسجه، « ولعلنا نذكر، هنا، كيف أنّ ابن قتيبة نثر أبيات: ولما قضينا من منى كلّ حاجةٍ... إلخ، وراح يبحث عن جمالها من خلال نثره، فكان طبيعياً أن يخيب رجاؤه بعد أن راح يفتش في هذا النثر فلم يجد شيئاً »⁽³⁾. يُفهم من منحى ابن قتيبة، في رؤيته للشعر، أنّ الشعر متعلّق بالمعنى الجيد، أولاً، ليُنقل بعد ذلك إلى قوالب بلاغية تعاهدها الشعراء، سلفاً، وطوّعوها، في الأخير، لنظام موسيقي مُنمّط.

(1) أدونيس: الثابت والمتحوّل، ج3 (صدمة الحداثة)، ص 309.

(2) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (دط)،

2005، ص 311.

(3) المرجع نفسه، ص 311.

من هنا، يميّز أدونيس بين " القصيدة " التي تُخاطبُ جمهورًا و سامعا يعرف ما سيقوله الشاعر مسبقًا، و " الكتابة " « التي لا تخاطبُ السّامع، عبر أذنه، وإنما تطرح أمام الآخر، نصًّا يُشاهده، ويتأمّل فيه. إنّها، بتعبيرٍ آخر، لا تخاطب الجمهور -"العام" شأن الخطابة، وإنما تتوجّه إلى القارئ-"الخاص". ("العام" و "الخاص" هنا لا للتفصيل، بل لتحديد النوع) والقارئ، هنا، لا يقف أمام النصّ المكتوب، وقفة السّامع أمام الخطبة: يقتنع ويؤمن، أو يرفض ويبقى على رأيه. وإنما يدخل في النصّ ويتأمّله «⁽¹⁾. ويُدْرَج أدونيس علاقة القارئ بالنص الذي « يدخله ويتأمّله، ولا تخرج توقعاته، فيما يدخل النص، عن ثلاثة:

1. يقرأ هذا النصّ ليذكره بما عرفه، بشكلٍ أو آخر.

2. يقرأ هذا النص ليرى ما عرفه معروضًا بشكلٍ جميل، لا يقدر أن يعرضه في شكل مماثل.

3. يقرأ هذا النص ليعرف ما لا يعرفه «⁽²⁾.

ضمن خطاطة أدونيس، حول الكتابة، يمكن أن نقرأ تجربة الكتابة الصّوفيّة على أنّها تجريبٌ جديدٌ، على مستوى الممارسة النصّيّة التي تحتكم إلى المعرفة الذوقيّة، وعلى الفهم العرفاني للعالم الذي ينقل مركز المعرفة إلى الحدس والخيال؛ فكما أنّ طبيعة الإدراك لدى الصوفي مغايرة للإدراك السّائد، فكذلك طريقتة في التعبير، هذا ما يعبر عنه النّفري بقوله: «كلّما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة «⁽³⁾؛ فتصبح الكتابة الصّوفيّة، تبعًا لذلك، اشتغالاً جديدًا على اللغة، وتحاول هذه اللغة جاهدةً طرح سؤال التأويل بدل الفهم. هذا، فضلًا عن كون التجربة الصّوفيّة بناءً معرفيًا جديدًا يرمي إلى الخروج عن سلطة الفهم المؤسّسي للعالم، الذي جعل الخيال ضمن دائرة المقصّي معرفيًا.

(1) أدونيس: الثابت والمتحوّل، ج3 (صدمة الحداثة)، ص 310.

(2) المرجع نفسه: ص 310.

(3) النّفري (محمد بن عبد الجبار): المواقف والمخاطبات، تحقيق آرثر أريبي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، (دط).

وتقترب رؤية التجربة الصوفية من رؤية السوربالية (Surrealism)، التي يحاول أدونيس أن يعقد مماثلة معرفية/جمالية بينها وبين التصوف الإسلامي، رغم ما بينهما من فروق؛ يتمثل في كون السوربالية لا دينية النزوع في حين أن التصوف الإسلامي يترد إلى القدسي و الإلهي. هذه المقارنة ضمّتها في كتابه "الصوفية والسوربالية". وقد تعرّضت السوربالية إلى القرح، لما تمثله من خروج عن نظام الحقيقة؛ فالسورباليون يأملون أن ينكشف العالم كلّه عن تناقض. ويرى جون بول سارتر (J.P.Sartre) أن جهودهم تمثّلت في « المساعدة على تهوين ما لعالم الحقيقة من شأن. وقد حاول الأدب السوربالي جهد طاقته أن يُعرّض اللغة لنفس المصير، فيهدمها بمداخلة الكلمات بعضها في بعض »⁽¹⁾.

وإذا عدنا إلى التجربة الصوفية، ألفيناها لا تهدم الحقيقة بقدر ما تؤسس لها بالذوق، بعد أن وقف العقل يرصدها دون أن ينفذ إلى كنهها. هكذا، تصبح اللغة، بدورها، مجاوزة للعقل، للمنطق. كما تحاول الكتابة الصوفية، هنا، مقارنة المطلق/الغامض، ولا بدّ لهذه المقاربة أن تشتقّ لنفسها لغةً جديدة.

من هنا، كانت فرادة الكتابة الصوفية التي تأسست على « ما تُمليه التجربة الذاتية، داخل ثقافة تُمليه معرفة دينية مؤسسية، عامة. غير أنها ظلّت كتابةً على هامش التاريخ الثقافي العربي. كتابة لا مكان لها، كأن أصحابها لم يكونوا يعيشون في المكان، بل في نصوصهم، كأن النصّ بالنسبة إليهم الوطن والواقع. وكأنّ الصوفي يتحرّك داخل هذا النصّ، ويخلق به وفيه العالم الذي يحلم به. وكانت الكلمات مخابئ لدروبه، وآفاقه، ورموزه »⁽²⁾، إن مقارنة المطلق غاية الكتابة الصوفية، يُعبّر عنه نص "الرؤيا"؛ فالرؤيا مبدأً شعريّة النصّ الصوفي الأول. وهو، في الوقت نفسه، مبدأ يميّزه عن الأشكال النصّية التراثية الأخرى.

(1) جون بول سارتر: ما الأدب؟، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (دط)، (دت)، ص

(2) أدونيس: الصوفية والسوربالية، ص 115.

3. الشعرية العربية المعاصرة بين حداثة القصيدة وحداثة الكتابة:

ترتدُّ الحداثة الشعرية المرتبطة بمفهوم القصيدة، زمنياً، إلى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، بصدر قصيدة نازك الملائكة التي عنونها بـ " الكوليرا". واقترحت، من خلال هذه القصيدة، بديلاً نصياً جديداً يؤسس نظامه العروضي الخاص. وفي الوقت ذاته، يظلّ مرتبطاً بنظام الخليل المميز لثقافة الأذن ضمن فضاء الشعرية العربية. وهنا، تلجّ الملائكة على ارتباط قصيدتها بهذا النظام: « كانت أول قصيدة حرّة الوزن تُنشرُ قصيدتي المعنونة "الكوليرا"... وهي من وزن المتدارك (الخبب) »⁽¹⁾. وتعقب هذه القصيدة قصيدة أخرى لبدر شاكر السيّاب، علّق عليها في الحاشية بأنّها من الشعر المختلف الأوزان والقوافي، هي قصيدة "هل كان حُباً"، من ديوانه "أزهار ذابلة"، وهي من بحر الرمل.⁽²⁾

تقترح الملائكة تسمية الشعر الحر على هذا الفهم الجديد في أسلوب القصيدة، اعتباراً لوحدة التفعيلة -باعتبارها وحدة موسيقية- و لإختلاف الروي والقوافي. وبجانب تسمية الشعر الحر، تظهر تسميات أخرى، في سياق حداثة الشعر العربي، تعكس مأزق تصوّر البدائل النصية الجديدة المميّزة عن النص التراثي؛ إذ تطلع تسمية "الشعر العربي المعاصر" *، التي تبنتها جماعة مجلة شعر، لأجل تأكيد ضرورة تجديد الشعر العربي، في محاولة لجعله امتداداً لروح العصر. ويمضي أدونيس إلى اقتراح تسمية أخرى جديدة، تعمق إشكال فهم حداثة الشعر، وهي "الكتابة الجديدة"، وقد أطلقها أدونيس بعد انفصاله عن مجلة شعر وتأسيسه لمجلة "مواقف" سنة 1963. يقول أدونيس، في هذا الصدد: « ما نحاوله اليوم في مواقف، يتجاوز ما بدأته شعر ويكمله في آن، فلم تعد المسألة في أن نغيّر في الدرجة، بل أصبحت المسألة هي أن نغيّر في النوع، أو في المعنى. لم تعد المسألة اليوم، مسألة

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 23.

(2) يُنظر: المرجع نفسه: ص 24.

القصيدة، بل مسألة الكتابة. كنتُ، في شعر، أطمح إلى تأسيس قصيدة جديدة، لكنّي، في مواقف، أطمح إلى تأسيس كتابة جديدة» (1).

ومصطلح الكتابة، عند أدونيس، يحيل إلى تواشج الشعر مع الفكر، ضمن أفقٍ إبداعيٍّ موسّعٍ يلغي فكرة الحدِّ والنّموذج؛ فالشعر تجاوزَ دائمً، والقصيدة تمرّدٌ على القوانين القائمة. هكذا يرى أدونيس أنّ القصيدة تتّجه لكي تصبح فيما يسميه بـ «القصيدة الكليّة»، القصيدة التي تبطل أن تكون لحظةً انفعاليّة، لكي تصبح لحظةً كونيّة تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيريّة، نثرًا ووزنًا، بنأً وحوارًا، غناءً وملحمةً وقصّة، والتي تتعانق فيها بالتالي، حدوس الفلسفة والعلم والدين. فليست القصيدة الجديدة شكلاً من أشكال التعبير وحسب، وإنّما هي كذلك شكلاً من أشكال الوجود» (2).

إنّ اقتران مصطلح الكتابة الجديدة، بالمنجز الأدونيسي، هو -في جوهره- تعبير عن قطيعةٍ مع الشعر المعاصر نفسه، وتعبيرٌ عن ضرورة الانتقال إلى مرحلة نقد الحداثة لما شابها من نزعةٍ وثوقيّة، لا تخرج عن حدود النموذج الذي فرضته على نفسها. ويعرض أدونيس، في "بيان الحداثة"، أوهاّم الحداثة التي ربطت الشعر بسياق عصره الحديث ربطاً تعسفيّاً، وهي: "الزمنيّة"، و"المغايرة"، و"المماثلة"، و"التشكيل النثري"، و"الاستحداث المضموني" (3). إنّ حداثة النص الشعري، لا تتعلّق بكتابة الشعر وزناً أو نثراً، ولا تتعلّق، أيضاً، باستحداث المضمون بقدر ما هي خروجٌ عن التتميط، الذي هو «إعادة إنتاج العلاقات نفسها: علاقة نظرة الشاعر بالعالم والأشياء، وعلاقة لغته بها» (4). فالذي يخلق الإبداع هو ابتكار الشاعر نفسه، الذي يبدع لغته حين يضيف عليها نظرتَه

* استعمل أدونيس -قبل خروجه من مجلة شعر- تسمية الشعر المعاصر، ودرسته في الشعر العربي المعاصر: الشاعر العربي المعاصر أمام أمام ثلاثة أسئلة شاهدٌ هنا. وقد نشرها للمرّة الأولى في مجلة "الأداب"، العدد الرابع، السنة الخامسة عشرة، نيسان (أبريل) سنة 1967، في مجلة الأدب الإفريقي الآسيوي سنة 1968. يُنظر: أدونيس: زمن الشعر، مرجع سابق، ص 108.

(1) أدونيس: مجلة مواقف، ع 15، ص 3، نقلاً عن: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (3)، الشعر المعاصر، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص 18.

(2) أدونيس: مقدّمة للشعر العربي، ص 106.

(3) يُنظر: أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 313 - 315.

(4) المرجع نفسه: ص 319.

الخاصة للعالم؛ « ويعني ذلك أن "العناصر" (النثر، الوزن، الأفكار... إلخ) ليست ابتكارًا لشاعرٍ محدّدٍ، وإنما هي موجودةٌ، موضوعيًا، وجود الأشياء. ولهذا فإنّ استخدامها لا يكون سرقةً أو تقليدًا، لكنّه، بالمقابل، لا يكون إبداعيًا، إلاّ إذا خلق بنيةً جديدةً، ونظامًا جديدًا من العلاقات» (1).

تسعى حادثة الكتابة، التي يحاول أدونيس أن يرسخها في كتاباته النظرية، إلى هدم النموذج الجمالي الذي كرّسه حادثة القصيدة؛ « ففي تجربة الشعر الحر، ظلّت القصيدة مركزًا ولم تستطع، برغم ما حقّقه من اختراق، أن تتأى بنفسها عن مركزية التّدوين، أو عن القصيدة القديمة كمدوّنةٍ ومرجع. فمنجزها ظلّ يراوح منجز القصيدة، رغم ما أقدمت عليه هذه " الحادثة الأولى " من اختراق في بعض مستويات الشّكل الشعري العمودي، كاستبدال البحر بالتفعيلة، أو التتويج في القوافي؛ بكسر رتبة القافية الواحدة التي كانت تشغل حيّز القصيدة كاملةً، واختلاف أطوال الأسطر وعدد تفاعيلها...» (2).

إنّ حادثة القصيدة أرادت أن تحطّم النموذج التقليدي، في حين أنّها أقامت نموذجًا جديدًا، وفي الوقت نفسه، لم تستطع التخلّص من سلطة النمط القديم الذي يحرص على "صفاء النوع"؛ « فالشعر شعْرٌ والنثر نثرٌ، هذا ما عملت قصيدة الحادثة على تأكيده، أو اعتباره القانون الأكبر الذي تتحدّد به المسافة الجمالية للقصيدة، وبه تتبدّى الحدود بين الشعر وما لا يجوز أن يكون شعرًا» (3).

يقدم بيان الكتابة (1978)، عند أدونيس، وعيًا متمردًا على سلطة القصيدة في الشعر العربي، كما يقترح وضعًا أجناسيًا بديلًا مقوضًا لمبدأ صفاء النوع؛ هذا الوعي أساسه رؤيا المجهول لا المعلوم. وقد عرض أدونيس ملامح الكتابة على النحو الآتي:

(1) المرجع السابق، ص 320.

(2) صلاح بوسريف: حادثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 101 - 102.

(3) المرجع نفسه: ص 102.

1. « الإبداع دخولٌ في المجهول لا في المعلوم؛ فالكتابة تفكيرٌ بشكلٍ مغايرٍ لما نعرفه.
 2. يجب أن تتغير الكتابة تغيرًا نوعيًا؛ فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواعٍ يجب أن تزول لكي يكون هناك نوعٌ واحدٌ هو الكتابة. لا نعود نلتزم معيار التمييز في نوعيّة المكتوب هل هو قصيدةٌ أم قصةٌ؟ مسرحيةٌ أم روايةٌ؟ وإنما نلتزمه في درجة حضوره الإبداعي.
 3. لم يعد كافيًا أن نخلق زمنًا شعريًا متحرّكًا، وإنما يجب أن نخلق زمنًا ثقافيًا متحرّكًا. أساس هذا التغيير، في الإبداع، تغييرٌ علاقة الخلاق بتراث سابق، لتصبح العلاقة بينه وبين حركة الخلق.
 4. يجب أن نكتب ونقرأ، لا بروح التوكيد على النتائج بحدّ ذاته، بل بروح التوكيد على فعل الخلق.
 5. الثقافة ابتكارٌ وليست مُعطىً جاهزًا؛ هي في الذي نبتكره ونؤسس له.
 6. القصيدة سؤالٌ لا جواب. أمّا المعنى، فهو نتاج الكتابة.
 7. الكتابة الجديدة تجريبٌ، يمحو حدود الأنواع، وينزع نحو اللاشكل. تبعًا لذلك، فالشعرُ كفاخٌ من شأنه أن يعيد النظر في علاقتنا المنطقية مع اللغة.» (1)
- الخروج من مظلة القصيدة إلى فضاء الكتابة كان سؤالاً جوهرياً لدى محمد بنيس أيضاً، أعلن عنه في بيان الكتابة (1981)*؛ حيث أراد، بهذا البيان، التأسيس لممارسة نصية تخرج عن سلطة المقدس الشعري التقليدي، وعن سلطة المتعاليات بتجلياتها المختلفة، التي ارتبطت بالتفكير الأصولي الماضوي. وتغيير مسار الشعر يمرّ عبر قوانين تخرج عن النظام

(1) ينظر أدونيس: الثابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة)، ص 312 - 315.

الذي كرّسه الشعر المعاصر؛ يتجلى ذلك في قواعد أربعة: النصّ انفتاحٌ على السؤال، وبحثٌ دائمٌ، فلا بداية ولا نهاية لمغامرته. هو، أيضاً، خروجٌ على النمطية السلفية والنماذج المسبقة، وشرطٌ إبداعيته مراوحته بين الوعي واللاوعي، بين التذكّر والتجربة والحلم⁽¹⁾.

وتتجه القاعدة الثانية إلى استدعاء طاقة النقد، كضرورةٍ ملحةٍ تحرّر الذاكرة من أطر الانغلاق والتعالي والتكلس؛ فالنقد أساس الإبداع، والقول بالنقد يُلغي الفناعة، ويحاصر الذاكرة كمتركزٍ لكلّ كلامٍ وأصل، كما أنّه تفكيكٌ للمتعاليات التي تقف عائفاً أمام الإنسان وتحرير طاقاته⁽²⁾.

الكتابة تجاوزٌ للموجود سلفاً، المتراكم في نظام الذاكرة، لأنها تتأسس على العينيّ ومشروطية الواقع. هكذا تتحدّد القاعدة الثالثة؛ « لا كتابة خارج التجربة والممارسة، وهكذا تبتعد الكتابة عن قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم، وتلتصق باللموس والمحسوس، تدمر استبداد الذاكرة، تحاور الحلم دون أن تستسلم للانغلاق الذاتي للفرد⁽³⁾».

هذه التجربة والممارسة ترتبطان بحضورهما الفاعل المثور « المتجه نحو التحرر؛ فالكتابة ليست نقداً عديمياً أو فوضوياً، أو ممارسةً تعوق تحويل الواقع وتغييره من وضعه اللاإنساني إلى احتفالٍ جماعيٍّ⁽⁴⁾»: الكتابة اتّجاهٌ إلى ترميم الوعي البشري على صعيد التجربة والمخيلة.

* نُشر هذا البيان، أول الأمر، في مجلّة "الثقافة الجديدة" المغربية، العدد 19، سنة 1981. يُنظر: محمد بنيس: حداثّة السؤال، بخصوص الحداثّة العربيّة في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الغرب، وبيروت، لبنان، ط 2، 1988، ص

11.

(1) يُنظر: محمد بنيس: حداثّة السؤال، ص 18.

(2) يُنظر: المرجع نفسه: ص 19.

(3) المرجع نفسه: ص 20 - 21.

(4) المرجع نفسه: ص 21.

ويربط بنيس هذه القواعد، التي تقوم على أساسها الكتابة، بمجالات ثلاثة تمسّها، هي: **اللغة والذات والمجتمع** ⁽¹⁾؛ فالشعر تجربة وجودية وممارسة للذات تؤطّرهما اللغة. هذه اللغة الإبداعية التي تسعى إلى تحطيم أشكال الربط العقلي بين الأشياء والأسماء، غير أنها ظلّت، ضمن التفكير الماضوي المؤسسي، خاضعة للرؤية المتعالية التي أنهكت الإبداع، ووحدهم « الشعراء المبدعون من اخترقوا كونيتها، وهم يوهمون بالرضوخ لها، بعد أن نقلوها إلى مجال الغواية والمتعة. فكّوا مغالقتها وانتهكوا علّيتها، على أنّ الكتابة الصوفيّة هي التجاوز الممكن لصناعة اللغة، بعد أن مزجت بين الصناعة والحلم، محطمة بذلك القواعد المتعارف عليها في بنية الأنساق...» ⁽²⁾.

وينظر بنيس إلى الكتابة في كونها إعادة نظرٍ تتوجّه إلى **بنية المكان معتمدة الخط الكتابي** بوصفه سمة مميزة لبلاغة النص الجديد؛ ف « ليس الخط حليّةً تتضاف إلى الكلام، إلى الصوت، إلى الزمان، من يقول بمثل هذا الحكم يظل مستسلماً لنتيجه، لأنه لا يخرج على الدائرة الميتافيزيقية التي تعطي الأولوية للصوت ... عندما نخضع الخط للوعي النقدي ننتبين أنّه بعيدٌ عن أن يكون قناعاً، بل هو نسق مغاير يخترق اللغة، يعيد تكوينها وتأسيسها، ومن ثمّ يتّضح لنا كيف أنّ البحث عن بلاغة جديدة للنص يستلزم اختراق الكلام، الصوت، بالخط الذي يملك سرّه الخاص لقلب المفهوم السائد للشعر. هو فعلٌ يجذّر مادّية الكتابة وجدليتها.» ⁽³⁾

الكتابة، من منظور بنيس أيضاً، احتفال **بالذات** وإنصات إلى فاعليتها الإبداعية المتحرّرة من الأطر البلاغية الجاهزة التي تثبتّها التفكير الماضوي المسلّح بالمتعاليات، إنّ الكتابة تفاعل الوعي باللاوعي، والعقل بالجنون بالحلم؛ فمعادلة الإبداع لا يمكن أن تتم إلا في وجود الذات وتحريرها، لأن تحرير « الفعل والتخييل لا يمكن تصوّرهما في ظل قمع الذات، لا يمكن أن نفتح حواراً مع المستقبل ونحن رهائن للماضي والحاضر، لا يمكن لفاعلية

(1) المرجع السابق، ص 22.

(2) المرجع نفسه، ص 26.

(3) المرجع نفسه، ص 26.

الإبداع أن تتفجّر ونحن مطمئنون لحيادية الذات. وها هي الكتابة تهيء للجسد حضرته، لا تتوجه الكتابة لحضارة القمع بل لحضارة الجسد، مندفعةً في حالها وتجلياتها، تختار النفس وحشياً، موحدًا ومتصارعًا في آنٍ مع لحظات الغناء الشاردة، كلُّ يأخذ الآخر نحو تحرره، نشوته، والكلُّ للكلِّ يصوغ حضور الذات العلني، إنها المُبعدُ الذي يستردّ خصيسته...» (1).

الكتابة خروجٌ عن التتميط والنموذج الجاهز وممارسة رؤيوية أساسها إنصاتٌ إلى الذات، وإنصاتٌ، أيضًا، إلى المجتمع وصوت الشعب.

الإبداع أداةٌ للتحرير ومواجهةٌ ضدّية رافضة لمنظومة القمع، ونجاحه مرتبطٌ بدوره الفاعل والتثويري. ومن ثمّ، تصبح إبداعية الكتابة مشروطة بعلاقتها مع الواقع الاجتماعي، لأنها « فعلٌ تحرّري، وهي أبعد ما تری إلى النص كذرة مغلقة، يوجد من باطن أدلة لم ينحتها تاريخ اللغة والذات والمجتمع. ومن ثم فإن الكتابة نزوعٌ لعالمٍ مغايرٍ في النص وبالنص. هذا ليس كافيًا أيضًا » (2).

هكذا تغدو الكتابة، عند محمد بنيس، نزوعًا إلى بلورة رؤية مغايرة للعالم، مجالاتها: اللغة، والذات، والمجتمع.

ويلجّ بنيس، أيضًا، على مفهومة فعل الكتابة في ضوء منجز أدونيس النقدي، ويناقش مصطلح الكتابة وصفاتها. يقول: « استعمل أدونيس مفهوم الكتابة ملتصقًا بصفاتٍ؛ أولها، " الجديدة "، ثم " الإبداعية " و " الشعرية ". وهذه الصفات تطرح علينا أسئلة. ولربما كانت صفة " الجديدة " أسبق من غيرها. إنّ الكتابة الجديدة تفرض وجود " كتابة قديمة "، ذلك هو حالها عند أدونيس، الذي يجعل الانتقال من الشفوية إلى التدوين، في الثقافة العربية القديمة، انتقالًا من الخطابية إلى الكتابة... » (3). فأدونيس يفترض وجود أشكال من الكتابة، نثرًا وشعرًا، في التاريخ الأدبي العربي القديم. فصفة الكتابة نقيض الشفاهية، كما أن وصفها

(1) المرجع السابق، ص 32.

(2) المرجع نفسه، ص 33.

(3) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها -3- الشعر المعاصر، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3،

بالإبداعية هو إحالة إلى تمايزها عن الخطابة، أي هي في ذلك التمايز بين المعاني العقلية والمعاني الشعرية. أما وصف أدونيس للكتابة، بالشعرية، فيعني أسلوبيتها المتمردة على النموذج السائد، فالكتابة تستمد شعريتها من هذا التجاوز الذي يحقق فردية الإبداع.

هكذا يشكل منجز أدونيس النظري والإبداعي مرجعيةً يتكئ عليها محمد بنيس وغيره من النقاد، فلا شك أن أدونيس « ليس مجرد شاعر، بل هو أيضاً منظرٌ للشعر، إن لم يكن أهمّ منظرٍ للشعر بين ظهرانينا، وهو أيضاً صاحب فكرٍ وصاحب نظرةٍ إلى الحياة، والعالم، نجد آثارهما الواضحة في نثره لدى معالجته لشتى القضايا، سواء ما تعلّق منها بالشعر أو بغيره، ولا شك أن في معالجته لهذه القضايا يثير أحياناً شتى الأسئلة الفلسفية ويبيدي آراء حولها تتم عن بصيرة فلسفية نافذة» (1).

ورؤية أدونيس الجديدة للشعر، تتطرق مع ديوانه " أغاني مهيار الدمشقي " (2)؛ إذ يحاول، في هذا الديوان، التأسيس لملاح كتابه جديدة تدعم مسعاه النظري، والقصيدة التي يؤسسها منذ هذا الديوان « ترتقي إلى ذرى تعبيرية مُمعنة في التجريبية بشكل يجعل المتلقي العادي عاجزاً عن الإحاطة بأبعادها من ناحية. ويجعلها توهم، ظاهرياً على الأقل، بأنها قد تجاوزت مجرد البحث عن شكلٍ جديد ومضت بعيداً على درب الاستلاب الثقافي من ناحية أخرى.» (3) ومنه، فإن الكتابة - كما تمثلت في هذا الديوان - نزوعٌ إلى رفض الشكل، وزعزعةً لمبدأ النموجية، ومثاقفةً دائمة مع تجارب الآخر الإبداعية التي تتجه إلى هدم الفكر القائم على المركزيات.

تتضح ملاح الكتابة الجديدة عند أدونيس، أكثر، مع ديوانه " الكتاب .. أمس المكان الآن " بأجزائه الثلاثة؛ إذ يتعالق الشعري بالسرد والدرامي مع صنوف المعرفة الأخرى. كما تقترح نصوص الكتاب إستراتيجيةً بديلةً في فضاء النص، من ذلك هذا النص:

(1) عادل ضاهر: الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص 15.

(2) أدونيس (علي أحمد سعيد): أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1996.

(3) محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، دط، 1985، ص 97.

» - ث -

في ذاكرتي أصواتٌ

" الناس جميعاً أكلوا لما جاعوا

آلهةً عبدها. "

أصوات: " نحن جِيعٌ لكن لا نحيا

لا نعرف أن نحيا إلا كي يأكلنا

من جوعنا. "

في ذاكرتي رحالون رعايا

كشِفَ لا يروى

يترشَّفُ سرَّ الدهرِ

من آلامِ الشَّعرِ

* ثمة رُعبٌ

يَسْتَعْمِرُ فينا

قَلَقَ الكلمات. « (1)

فبالإضافة إلى التكتيف الدلالي الذي يسلكه النص، ثمة اشتغالٌ خاصٌ على هندسة النص أو فضاء الكتابة تميزه علامات الترقيم ولجوء الشاعر إلى وضع هامشٍ داخل المتن الشعري نفسه.

(1) أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن، ج1، ص 31.

إنّ نصوص هذا الديوان تستثمر **البعد البصري**، وتجعل منه مرتكزا هاما وعنصرا بانيا في التشكيل الفني، ولا شك أنّ لهذا، وظيفة بنائية في تشكيل النص الموازي، الذي يسهم بدوره في ترميم المعنى؛ **فالبياض** - في النص السابق - صمتٌ مُتكلّمٌ، **والهامش** الذي يُدرجه الشاعر ضمن فضاء النص يغدو مزاحمًا للمتن وحواراً معه.

إذن، مع نصوص هذا الديوان بأجزائه الثلاثة، ستظهر أمامنا صورةٌ من صور التحوّل المميّز لمسار الشعرية العربية، هي الانتقال من **الشفاهية** إلى **البعد البصري**.

تجتهد حداثة الكتابة في تحطيم الثنائية الضديّة شعر/نثر، ما يجعلنا في مواجهة مع النص المفتوح المجاوز لإكراهات مفهوم **الجنس (Genre)**، الذي يكرّس للتعارض بين الشعر والنثر، لأنّ الإبداع، في الشعر، نزوعٌ إلى **اللاشكل** الذي بمقدوره استيعاب الرؤيا، و« إذا كانت مشكلات التصنيف الأجناسي قائمة في الثقافة الغربية ذاتها، باعتبارها إحدى المشكلات المزمّنة، فإن الأمر سيصبح مضاعفاً في ثقافتنا العربية، لأنّ التقسيم القائم بين الشعر والنثر، كان في أساسه تقسيماً يقوم على المعارضة، أي على وجود حدود فاصلة بين الشعر والنثر كحديّين لا يلتقيان، أو ما يعني، تحديداً، تخصيص الشعر في مقابلته بالنثر، كـنقيضٍ وخصمٍ له.»⁽¹⁾

إنّ هذه الرؤية التصنيفيّة تحدّ من حرّية القصيدة؛ إذ تجعلها حبيسةً غرضيّتها التي رسمت حدودها الشعرية العربية القديمة لأجل أن تستجيب لمشروطيّتها التاريخية آنذاك. وهذا هو مأزق حداثة القصيدة التي لم تخرج عن نسق النص القديم، وكان خروجها - خروجاً جزئياً - على النظام العروضي الخليلي لا يسمح « على استيعاب التشعبات التي أصبحت الحضارة الجديدة تضع الذات في مواجهتها. وهو ما سيدفع الشعراء إلى البحث عن بدائل نصيّة قادرة على تمثّل هذه التشعبات؛ أي توسيع النصّ، بتوسيع مفهوم النوع، وإعادة دمج بعض الأنواع

(1) صلاح بوسريف: حداثة الكتابة، مرجع سابق، ص 218.

والأشكال ببعضها، ببلورتها ضمن إطار مفهوم " جامع النص "، كما في المقترح النظري لجينيت «⁽¹⁾. من هنا، فحادثة الكتابة هي حادثة الاختراق.

يكتمل شرط الكتابة بحضور إمكانات إبداعية متعددة تكرس لسؤال التجديد، المتجه إلى الإيقاع، و إلى بنية المكان. والمتجه أيضا، إلى اللغة وفاعليتها بتعريضها إلى أقصى طاقات التجريب، وإلى خلخلة مبدأ التجنيس الأدبي ما يمنح ال ذات المبدعة قدرا أكبر من الحرية لأجل مضاعفة شعرية النص؛ فالكتابة « حقيقة مزدوجة: فهي تنشأ لا ريب من المجابهة بين الكاتب ومجمعه، هذا من جهة. ومن جهة ثانية: تنشأ الكتابة من غائبة اجتماعية ترمي بالكاتب - كنوع من الترحيل (الترانسفير) المأساوي - إلى منابع الصناعية لإبداعه، فالتاريخ العاجز عن توفير لغة يستهلكها الكاتب بحررية يضطره إلى وجوب البحث عن لغة ينتجها بحررية «⁽²⁾: الكتابة شكل من أشكال الحرية، وهي استيعاب دائم للحظات التاريخ، وإنصات واع لقلق مساراته.

إن عملية استقراء للمنجز النقدي العربي حول إشكاليات حادثة الشعر، تخلص إلى وجود أشكال من السجال النقدي/ الفكري الذي له مسوغاته المحتكمة إلى تعدد المنظورات حول قضية الإنسان العربي في علاقته بالتفكير الشعري. لكن، هل اقترب الشعر الجزائري المعاصر، ومعه منجزه النقدي الذي رافقه، من هذا السجال؟ كيف يمكننا توصيف حادثة الشعر الجزائري وتوصيف إبدالات الكتابة التي تمنحها ه ذه الحادثة؟ وهل حادثة الشعر الجزائري استجابة لحاجات فنية موضوعية؟ أم هي انخراط ضمن رجع الصدى للوافد الجديد من المشرق؟

(1) المرجع السابق، ص 221.

(2) رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002، ص

الفصل الثاني: الكتابة الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر

أولاً: تجربة الحداثة الشعرية الجزائرية:

1. بدايات التجريب الحداثي في الشعر الجزائري المعاصر.
2. البحث عن إبدالات نصية جديدة.

ثانياً: وعي الكتابة و إبدالاتها في الشعر الجزائري المعاصر:

1. هاجس اللغة.

1.1. اللغة العادية.

2.1. اللغة التصويرية.

2. إبدالات الإيقاع.

1.2. الوضعية الإشكالية للإيقاع .

2.2. البدائل الإيقاعية وأنساق التوازي.

3. الكتابة والتشكيل البصري:

1.3. دلالة البياض و علامات الترقيم.

2.3. الكتابة تقاطع مع الفنون البصرية.

ثالثاً: الكتابة الجديدة؛ تجاوزاً لقانون الأنواع الأدبية:

1. مسألة خرق قانون النوع في النقد الغربي.

2. أشكال خرق قانون النوع في الممارسات النصية العربية القديمة.

3. نزعة اللاشكل في حداثة الشعر الجزائري المعاصر.

رابعاً: قصيدة الهايكو بما هي كتابة جديدة:

1. قصيدة الهايكو مرجعياتها وحضورها في الشعر العربي:

1.1. المرجعيات التاريخية والثقافية للهايكو.

2.1. الهايكو العربي

3.1. قصيدة الهايكو في الجزائر

2. التشكيل و آليات الكتابة:

1.2. شعرية العنونة.

2.2. شعرية اللغة.

3.2. الإيقاع.

أولاً: تجربة الحداثة الشعرية الجزائرية:

1. بدايات التجريب الحداثي في الشعر الجزائري المعاصر:

هيمن النموذج التقليدي على الشعر الجزائري على امتداد تاريخه حتى مرحلة الثورة التحريرية 1954. وبداية الثورة كانت، بدورها، إعلاناً عن بداية مرحلة جديدة في تاريخ الشعر الجزائري، وإيداناً بميلاد حركة شعرية حداثيّة ستخرق مسلمات الفهم التقليدي/المعياري للشعر، وستتوجّه إلى القصيدة العمودية بالمساءلة والمحاكمة؛ فكما أنّ التجربة الشعرية الحداثيّة، الجزائريّة، رفضٌ للنظام الهندسي للقصيدة العمودية القائم على التعادل الصوتي بين شطري البيت، هي أيضاً، رفضٌ لطريقة التشكيل الفنّي الذي تعتمده، فهذا التشكيل التقليدي من شأنه تكبيل الإبداع وإعاقة الرؤيا.

ويمكن القول، أنّ حداثة الشعر الجزائري، تفتتح، على الأغلب، بقصيدة " طريقي " لأبي القاسم سعد الله، التي نشرها في مجلّة البصائر العدد 311، في 25 مارس 1955⁽¹⁾. في هذه القصيدة يعتمد سعد الله تفعيله الرمل (فاعلاتن) كوحدة موسيقية في بنائها العروضي:

يا رفيقي

لا تلمني عن مُروقي

فقد اخترتُ طريقي

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف، مجهول السمات

عاصف الأرياح، وحشيّ النضال

صاحب الشكوى، وعربيد الخيال...⁽²⁾

(1) ينظر: شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1985، ص 70.

(2) أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985، ص 41.

تفصح هذه القصيدة عن وعي شعري مغاير، كما تفصح أيضاً، عن إعجاب سعد الله بالشكل الجديد للقصيدة العربية الذي تبناه بعض شعراء المشرق.

غير أنّ هذا، لا ينفى وجود محاولات تجديدية سابقة، ميّزت المشهد الشعري الجزائري قبل الثورة التحريرية، إذ كانت هنالك محاولات، من قِبَل شعراء يُصدرون عن نزعة وجدانية؛ فهذا رمضان حمود نجده يقف عند منجزات التجديد الرومانسي لدى شعراء المشرق، ونعثر على ما يشبه التتابع بين تصوّره للشعر وتصور شعراء المشرق، كشعراء مدرسة الديوان مثلاً.

أضف إلى ذلك أن السياق الذي عاش رمضان حمود، ضمن إطاره، ولّد رومانسيةً حزينةً ومتمردةً أحياناً؛ فقد «كان الوضع السياسي وتدخل الاستعمار في كلّ شيء وتجريد الشعب من مقوماته الروحية والقومية، وعزل الأديباء والشعراء عن الحياة العامة بكلّ ما فيها من صخبٍ وضجيجٍ وصراع. كان لهذا كلّ دافعٍ قويٍّ وجّه بعض الأديباء إلى اتّجاه فيه كثيرٌ من الهروب والتّقمة والأحلام»⁽¹⁾. هذا الوضع ميّز، بصفة خاصّة، مرحلة ما بين الحربين العالميتين، وهي مرحلة صعود التيار الرومانسي في شعر المشرق وفي الشعر الجزائري أيضاً.

كما أنّ هناك عوامل أخرى أدّت بالشعر الجزائري إلى الاتجاه الوجداني التجديدي، هي ما تعلق بسياسة الاحتلال نحو التعليم « وتأثر الجيل الدارس للثقافة الفرنسية بتلك المبادئ وما تحمله من بذورٍ ثورية وأنغامٍ حزينة، وصور بيانية حاملة جديدة »⁽²⁾. إضافةً إلى عامل التأثير بالتفكير الشعري الجديد الذي ينخرط ضمنه شعراء الرومانسية العربية في المشرق؛ « ذلك أنّ أدباء الجزائر لم يكونوا مفصولين عن تطوّر الحركة الشعرية في الأدب العربي، فقد كانوا دائماً يرقبون ما يحدث فيها من صور وأوزان، وما يطرأ عليها من تغييرات، حتّى إذا أعجبوا بها أو ببعض قاداتها تبعوهم ومارسوا اتّجاههم في سرور واعتداد »⁽³⁾، ما

(1) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص 27.

(2) المرجع نفسه، ص 27.

(3) المرجع نفسه: ص 28.

يعني أن شعر مدرسة الديوان ومدرسة أبوللو ومدرسة المهجر كانت تتردد أصدائه داخل المشهد الشعري الجزائري.

والواقع، تاريخياً، أنّ كلّ الشعراء الذين تبنوا الاتجاه الجديد في الشعر - أي الشعر الحر - كانوا شعراء وجدانيين، ما يؤكّد حقيقة الدافع النفسي وقدرة الشعر الحر على استيعاب الأبعاد النفسية التي يصدر عنها الشعراء. إضافةً إلى أنّ هؤلاء الشعراء لهم محاولات رائدة في تاريخ الشعر الجزائري، تتّجه إلى تحطيم أحد أسس صناعة الشعر ممثلةً في أحادية الروي والقافية؛ فقد عرف عن هؤلاء الشعراء أنهم كتبوا « القصيدة المتراوحة القوافي ذات المقاطع المتعدّدة »⁽¹⁾. ويشير محمد ناصر إلى طائفة من الشعراء عرفوا بهذا المنزع؛ فيذكر: « رمضان حمود، أبو القاسم سعد الله، أحمد الغوالي، محمد الأخضر عبد القادر السائي، أبو القاسم خمار، محمد الصالح باوية، وغيرهم »⁽²⁾.

إن الحديث عن بدايات الشعر الحر في الجزائر، يستدعي وضع هذا الشعر ضمن إطاره المرجعي. هذا الإطار، إنّما يستغرقه عنوان الثورة التحريرية الكبرى وانعكاساتها، ولعل هذه الثورة هي أكبر مسوّج لتلك الخلطة العنيفة وذلك الإيقاع الثوري الذي ميّز القصيدة الجزائرية الجديدة.

في هذا الصدد، يتحدّث أبو القاسم سعد الله عن نماذجه الشعريّة الجديدة بعد عام 1955؛ إذ يعقد مقارنةً بينها وبين نماذجه القديمة، مبرّراً الجِدّة في شعره بأنّ أساسها هو اطلاع على تجارب التجديد التي عرفها الشرق، إضافةً إلى رغبته في كسر رتابة موسيقى الشعر التقليدي، يقول: « غير أنّ اتّصالي بالإنتاج القادم من الشرق، ولا سيما لبنان، واطّلاعي على المذاهب الأدبيّة، والمدارس الفكرية، والنظريات النقدية، حملني على تغيير اتّجاهي، ومحاولة التخلّص من الطريقة التقليديّة في الشعر، وتماشياً مع هذا الخط، نشرت بعض القصائد التي كانت رتيبة التفاعيل ولكنّها حرّة القوافي (مثل احتراق، أطياف، خميلة

(1) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1،

1979، ص 153.

(2) المرجع نفسه، ص 153.

وربيع)، ثم لم ألبث أن تحرّرت من التفاعيل أيضاً. وقد نُشرت أوّل قصيدة متحرّرة في الشعر الجزائري (البصائر 331 سنة 1955)، بعنوان طريقي...»⁽¹⁾. هكذا وجد أبو القاسم سعد الله وغيره من الشعراء، في الشكل الجديد، ما يلائم مسعاهم في إيجاد نموذج يمكن الخلوص معه إلى تمثيل التجربة الشعورية تمثيلاً صادقاً.

لكن المفارقة تظل قائمة بين السياق الذي عاش ضمن إطاره الشاعر الجزائري وغيره من شعراء المشرق؛ فالرغبة في التمرد على الشكل الثابت كانت تقف وراءها ظروف اجتماعية سياسية، لكن ظروف الشاعر الجزائري تختلف « عن تلك الظروف التي مرّ بها الشاعر العربي في المشرق، في أواخر الأربعينيات. فبينما كان الشعراء في المشرق يعانون أزمة نفسية حادة على إثر الحرب العالمية الثانية، ومأساة تقسيم فلسطين، وعدم التوافق والانسجام مع قيم مجتمعاتهم، وجد الشاعر الجزائري نفسه بعد عام 1954 ثائراً على الاستعمار الذي يحتلّ أرضه، ومدفوعاً إلى الثورة على واقع الثقافة والشعر أيضاً»⁽²⁾. منه، فموضوع الثورة، بوصفه حدثاً مفصلياً في التاريخ الجزائري المعاصر، هو مدخل لفهم الإبدالات النصية الجديدة في القصيدة الجزائرية المعاصرة.

2. البحث عن إبدالات نصية جديدة :

إنّ التحول الذي لحق القصيدة الجزائرية المعاصرة وقف وراءه جملة من الشعراء، كان معظمهم - في الأغلب - خارج القطر الجزائري، وهؤلاء ممن تشكّلت عندهم ثقافة عربية؛ «فبحكم تواجد أغلب الشعراء الشباب للدراسة بتونس والمشرق العربي، تهيأت لهم الفرصة الكافية للاطلاع على هذه التجارب الأدبية، والاحتكاك بالمدارس النقدية عن قرب، خصوصاً وأنّ هذه التجارب الجديدة من الشعر الحر كانت تثير نقاشاً حاداً ومعارك أدبية ساخنة على ظهر الصّحف والمجلات، أو في الندوات والأمسيات. إنّ ذلك المناخ الثقافي النشط كان، ولا شك، يستثير اهتمام الأدباء والشعراء والنقاد الجزائريين، ويجعلهم يتابعون تطورات هذه

(1) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 51.

(2) شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 72.

الحركة ويفكّرون في قضاياها»⁽¹⁾. يطلع من هؤلاء الشعراء محمد أبو القاسم خمّار الذي درس بسوريا⁽²⁾، ونصّه المعنون بـ " الموتورة³ الذي كتبه سنة 1954، يُظهر هواجس الشعر الجزائري في الثورة والتّمرد على الوضع السياسي القائم . كما يُظهر مشاعر السّخط على هزائم العرب الحضاريّة. والنص، في جملة، تحريضٌ على مقاومة العقم السياسي والشّلل الفكري، العربي. ولا شكّ أنّ هذا صادرٌ عن نزعةٍ قوميةٍ عُرِفَ بها الشاعر:

وثار القدر

وقامت زوابعه الهائجه

تصارعُ أيّامنا الهاجعه

وفتحت عيني .. فكان الظلام

ولم أرَ غيرَ الضباب الكثيف..

فما الداهيه؟

وما الضربة العاتيه

ولوح برق رهيبٍ عنيف

فأبصرتُ حذوي أبي يحتضر

ومات شهيداً.. ولم ينتظر

وغاب القمر

وخيم دم.. (4)

ما يميّز النصّ، لغته التي تتكئ إلى التّصوّر الحداثي ، هذا التّصوّر يريد أن يجعل العناصر الشعريّة أداةً في مقارنة العالم وهي ممثلة بروح العصر. وهكذا كانت لغة النص

(1) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 156 - 157.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 674.

(3) محمد أبو القاسم خمّار: اوراق ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2. 1982.

(4) المصدر نفسه، ص 119 - 120.

مستمدة من الحياة اليومية ؛ إذ استطاع الشاعر - إلى حدّ ما - استثمار اللّغة العادية وتفجير طاقاتها الشعريّة، ، ولعلّ هذا يُفصّح عن وعي الشاعر بقدرة اللّغة في اشتغالها على صناعة المكوّن الجمالي. ويمكن القول، أيضاً، أنّ الشّاعر على وعي بقدرة النص الشعري على الحوار مع الأشكال الأدبية الأخرى: يظهر هذا في حضور البنيات السردية والحوارية في تضاعيف النّص؛ إذ استطاعت هذه البنيات نقل ذلك الجو المأساوي بتصوير حجم الفجيرة:

وداعاً فتاتي

ولا تجزعي.. ثم.. لا تجزعي

أخوك سيغدو رفيقاً معي

لقد خاضها ثورة كالجحيم

إلى أن رمته سِهَامُ اليهود

فلا تجزعي

وقولي لعينيك: لا تدّمي

ولكن إذا صاح داعي الخلود

وأشرق في الحيّ يوم الجهاد

فقومي لتأركِ تار البلاد

وفكي الحداد

وحيي الذّم (1)

تمّ إبدالات جديدة تقترحها قصيدة " الموتورة "، وهي نموذج بارزٌ لبدايات الشعر الحر في الجزائر، غير أنّها لم تفلح في الهروب من الطابع التّسجيلي، فأحياناً يكتفي النّص بتصوير الحركة الانفعالية لدى الشاعر دونما استعانة بالوسائط الرمزية.

(1) المصدر السابق، ص 121 - 122.

إنّ النصّ السابق لأبي القاسم خمار، هو إحدى التجارب الأولى في الشعر الحر، الجزائري، وهي تجربة تكشف أنّ لجوء الشاعر الجزائري إلى الشكل الجديد في الشعر هو استجابة فنيّة لحاجات نفسية/موضوعية فرضتها استحقاقات تلك المرحلة؛ فأهم عامل أدى في الاتجاه إلى القصيدة الحرّة في التجربة الشعريّة الجزائريّة « نبع قبل كلّ شيء من حاجات نفسية ذاتية، دفعت الشعراء الشباب إلى البحث عن قالب جديد يتماشى مع ما يحسّون به داخل أعماقهم من إرادة التطوير والتغيير، وقد ارتبط كلّ ذلك بطبيعة الحال بالحياة الجزائرية العامّة التي أخذت تشهد تحوّلاً هاماً وجزرياً بعد أحداث الحرب العالميّة الثانية، وكانت الثورة التحريرية نتيجة حتمية لها». (1)

كانت الثورة التحريرية 1954 أهمّ عامل من عوامل التحوّل في بنية القصيدة الجزائرية ونزوعها إلى التجدد. ومع عهد الاستقلال، سيغيب هذا العامل بوصفه دافعاً قوياً إلى التجديد. كما سينسحب الكثير من الشعراء الرواد من المشهد الشعري لأسباب متعدّدة لعلّ أهمّها انصرافهم « إلى استكمال دراساتهم العليا، وتوجّههم إلى الأبحاث الأكاديمية، والانشغال بعدهما بالتدريس في الجامعة وتحملّ أمانة تكوين الأجيال الصاعدة» (2). إذا أضفنا، إلى ذلك، حالة اللغة العربية آنذاك وقلة الجمهور المثقف بها.

ثمّ عاملٌ آخرٌ معيقٌ أمام تقدّم حركة الشعر الحر/ الحداثي في الجزائر عبر مراحلها المختلفة، بدءاً بمرحلة الثورة ووصولاً إلى بداية الألفية الثالثة. هو عامل الجمهور المتذوّق للشعر الحر/ الحداثي؛ فإذا كانت القصيدة الجديدة في المشرق تسعى جاهدةً - منذ بواكيرها الأولى - في اتجاه إقامة مشروعية جماهيرية أساسها الاستجابة المنتجة للذائقة العامة من خلال القارئ الخلاق، إلاّ أنّها أخفقت في ذلك لسبب متعلّق بثقافة القارئ العربي وأدواته القرائية. فكيف بالقصيدة الجديدة الجزائرية التي تفتقر لقراء باللغة العربية، فضلاً عن المتذوّقين للشعر الحرّ خلال المرحلة الأولى للاستقلال.

(1) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 161.

(2) المرجع نفسه: ص 161.

عرف الشكل الجديد، مع سنوات السبعينيات، شيئاً من التطور « فظهرت أسماء جديدة لم تكن معروفةً من قبل، برز من بينها اتجاهان اثنان: اتجاه يكتب الشعر العمودي والحر، ويحاول التجديد في إطاره، مثل مصطفى الغماري، ومحمد بن رقطان، وجمال الطاهري، وعمر بو الدهان، ومحمد ناصر، ومبروك بوساحة، وعبد الله حمادي، ورشيد أوزاني، وجميلة زنير، وغيرهم »⁽¹⁾. أمّا الاتجاه الثاني، وهو اتجاه هيمن عليه - في الأغلب - الهاجس الإيديولوجي، فاختر - تبعاً لذلك - الشكل الجديد « وأعلن القطيعة بينه وبين الشعر العمودي، مثل أحمد حمدي، وعبد العالي رزاق، وأزراج عمر، وحمري بحري، وأحلام مستغانمي، وجروة علاوة وهبي، ومحمد زيتلي، وغيرهم.»⁽²⁾

كان للتجربة الحداثية في المشرق أثرٌ كبير على بعض الشعراء الجزائريين؛ فهذا " أزراج عمر " تتردد في أعماله الشعرية مفرداتٌ تتكئ إلى المعجم الشعري لكبار أعلام الحداثة الشعرية العربية، بخاصة أدونيس. يقول أزراج من قصيدة " قصيدة الحزنون ":

بكيْتُ الضياع

الضياع

الضياع؟

وقُلْتُ: غداً يستحي الدهرُ من بخله فيمدُّ الشعاع

وأقرع طبلَ الوداع

لأرضِ الضياع

الضياع

وخبَّأتُ إسمي

تسلَّقتُ حلمي

(1) المرجع السابق، ص 167.

(2) المرجع نفسه، ص 167.

و حين سقطت رأيتُ دمي سائلاً باتجاه الأمومه

فهومتُ في طرقات المدينة (1)

تمحورت القصيدة، كغيرها من قصائد السبعينيات، حول أسئلة الذات، وكيف تمارس هذه الذات وجودها، واجتهدت القصيدة، في ترميم المعنى، اجتهاداً كشافياً، ما جعلها ممارسة إبداعية نوعية، اشتغلت على اللغة (خبأت إسمي، تسلقت حلمي، رأيت دمي سائلاً...). وتحضر في هذه القصيدة إرادة الرفض كما يحضر فائض القلق والسعي نحو تجاوزه. وقد أسعفت كثرة الأفعال داخل القصيدة على ظهور هذا المسعى، وهو البحث عن يقين بديل، هذه الأفعال من مثل: (بكيتُ، قلتُ، أقرعُ، خبأتُ، تسلقتُ، هومتُ...). كما جسدت - أيضاً - الانشغال بالذات والاستغراق في الفردية.

تبدأ القصيدة الجديدة، الجزائرية، في محاولة تشكيل ملامحها المحلية خلال هذه المرحلة؛ أي مرحلة السبعينيات. فبالرغم من أن كتابات شعراء المشرق شكّلت مرجعية وأصلاً هاماً لدى الشعراء الجزائريين، إلا أن الوعي بالخصوصية، والشعور بحساسية الظروف، في أبعادها القطرية، جعلت الشعراء الجزائريين يهجون « في البحث عن شخصية شعرية مستقلة عن بصمات الآخرين، فتشم أحياناً رائحة الأرض الجزائرية، كما تعيش مع رموزهم أبعاد الكفاح الجزائري والظروف الخاصة بالمجتمع الجزائري، ومع أنك تجد - من حين إلى آخر - ظلالاً للبياتي، أو أدونيس، أو نزار قباني، على نتاج بعضهم. ولكنها تذوب تدريجياً كلما تقدّمتنا مع السنوات السبعينية » (2).

و يبرز اليومي بشكلٍ لافتٍ خلال هذه المرحلة، وقد يصل حدّ الإسفاف والخطابية. ولا شك أن السياق السياسي والاجتماعي للشاعر الجزائري وثقافته المؤدلجة يساريًا - في الغالب

(1) أزراج عمر: الأعمال الشعرية 1969 - 2007، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، (دط)، 2007، ص

197 - 198.

(2) شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 87.

هي عوامل أدت به إلى هذا الاتجاه. وديوان " يوميات متسكع محظوظ " (1) لسليمان جوادى، يأتي كمثال بارز يعبر عن هذا المنزع الجديد:

مَحْرُوقًا عُدْتُ إِلَى الدَّارِ:

صَبْرِي زَادِي

أَكْلِي جُوعِي

أَحْبَابِي أَطْفَالِي،

أَعْدَائِي أَقْدَارِي،

مَحْرُوقٌ عُدْتُ لِأَطْفَى نَارِي بِإِصْرَارِي

لِأَعَزِّزَ حِقْدًا فِي نَبْضَاتِ الْجُوعِ يَنْنُ

لِأَسْدِلَ سِتْرًا عَنِ أَيَّامِ

كَانَتْ فِي تَارِيخِي،

عُنْوَانًا مَقْرُونًا بِالْعَازِ (2)

هو منزع هدفه تجاوز النبذة الوعظية التي ميّزت الخطاب الشعري الجزائري إبان مرحلة الاحتلال الفرنسي؛ إذ كان الشعر امتدادًا للطبيعة النفسية للشعراء الجزائريين، وامتدادًا لوقار شخصية الشاعر الجزائري بخاصة أصحاب الاتجاه الإصلاحى.

إن قضية الشعر المعبر عن اليومي، ومعها قضية هدم السلطة الاعتبارية للمقدس عرفتنا لدى شعراء المشرق أيضًا، « لَقَدْ فَقدَ الشَّاعِرُ الحَدِيثُ اليَقِينِ، وَأَيًّا مَا كَانَتْ الأَسْبَابُ وَرَاءَ فِقدَانِ اليَقِينِ، فَإِنَّ الشَّاعِرِ الحَدِيثُ قَدْ تَأَلَّمَ كَثِيرًا مِنْ جَرَاءِ ذَلِكَ، وَذَهَبَ فِي بَحْثِهِ عَنِ بَدِيلِ لِمَا فَقدَ مَدَاهِبَ شَتَّى، وَفِي أَتْنَاءِ ذَلِكَ كَانَ قَدْ أَهْمَلَ أَشْيَاءَ كَثِيرَةً ظَنَّ أَنَّهُ لَيْسَ بِحَاجَةٍ إِلَيْهَا، أَهْمَلَ الإِيمَانَ، وَأَهْمَلَ الحَدِيثَ فِي المَوْتِ وَالخُلُودِ، وَرُبَّمَا أَهْمَلَ الحُبَّ أَيْضًا، وَذَهَبَ الشَّاعِرُ

(1) ينظر: سليمان جوادى: يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981.

(2) المصدر نفسه، ص 52.

الْحَدِيثُ إِلَى الْمَارْكِسِيَّةِ حِينًا، وَالْيَ الْوَجُودِيَّةِ حِينًا، وَالْيَ النَّزْعَةَ الْإِنْسَانِيَّةَ الْإِلْحَادِيَّةَ حِينًا
آخِر...»⁽¹⁾.

وربما تعسف هذا الشاعر الحديث أكثر، وأدى به تعسفه إلى **تمجيد الخطيئة** بحثاً عن الاستقلالية في الرؤية، وهروباً من جحيم الواقع وسوداويته. وينطبق هذا الحكم على بعض شعراء المشرق، المنخرطين فكرياً وفنياً ضمن تيار الحداثة. كما ينطبق على بعض الشعراء الجزائريين؛ هكذا يمكن أن يُقرأ ديوان "يوميات متسكع محظوظ" * بوصفه أنموذجاً عن هذه المرحلة السبعينية، إنه يعكس أزمة الشاعر الجزائري الروحية والفكرية، ويقدم خطاباً إيديولوجياً يمكن تسميته بخطاب الرفض.

تبدأ الحداثة الشعرية الجزائرية - مع **الثمانينيات والتسعينيات** - في ملامسة رؤى فنية جديدة. كما أنها ستسعى إلى التحرر من **برائث الإيديولوجيا** التي كبلت القصيدة السبعينية وهيمنت عليها، فهناك « أعمال مغايرة ومخالفة للسائد - ولو بشكل جزئي - إن على المستوى النصي أو على مستوى الفضاء النصي، ونقل القصيدة من القراءة إلى السماع في حركة مضادة »⁽²⁾؛ بمعنى ما، القصيدة الجزائرية الحداثية ستتجه - خلال هذه المرحلة - إلى ترميم سماتها النوعية وجمالياتها، كما أنها ستتشتغل على التشكيل البصري في بنائها، وستقيم صلاتها بالتراث ضمن أفق الرؤيا الشعرية.

وتحضر تقنيات الحداثة، بشكل لافت، في قصيدة الثمانينيات؛ كتوظيف الرمز والقناع، والإيغال في الغموض وتعمد الانزياحات وأنظمة المفارقة، وكذلك تعمد استدعاء بنية السرد والحوار داخل المتن الشعري، إضافة إلى لجوء هذه القصيدة إلى "التناصت" التي تتيح الإنفتاح الدلالي على نصوص أخرى. من ذلك قصيدة "صفحة ضائعة من سفر أيوب" - إلى بدر شاكر السياب "للأخضر فلوس"، التي تحضر معها بعض من هذه التقنيات:

(1) إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، ص 88.

* كمثل على ذلك، ينظر: ديوان يوميات متسكع محظوظ، ص: 21، 23، 42، 59، 71.

(2) محمد صالح خرفي: التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، مج ب، ع

28، قسنطينة، الجزائر، 2007، ص 78.

أيوب مُنطرحُ أمام الباب يسفحُه الحنين:

" يا ربُّ قد ذوت الشَّفاه

البابُ موصدٌ يجرحُه الأنين

فيردُ آهاتي صداه

"منطرحًا أصيحُ أنهش الحجار

أريدُ أن أموتَ يا إله "

فرت من العينين أطيّار الهوى

وتلفعت أعشاشُها - الصمتُ في الليل الحزين

ياربِّ ضع كفيك بين خطاي والدرب المروع .. ينته

يخضرُ كالعشب الجبين

تمتدُّ أوجاعي إلى ضوء النجوم .. فتتظفي

" إنِّي أريدُ أموت " .. يغسلني السكون

فلقد تعبت وما أنت (أمي) ولا همست

(وريقة) في الظلام لتحمل

الطير المعلق بين أنياب الثواني .. والشجون

ماذا أريدُ أليس في الصحراء غير صدّى وطين (1) (...)

يؤكد هذا النص تعالقه مع نصوص بدر شاكر السياب، من خلال اعتماده علامات التنصيص الدالة على إحالات إلى شعره، ولعل هذه الإحالات (منطرحًا، أصيح، أنهش الحجار، أريد أن أموت يا إله، وريقة) تريد أن تنقل الجو الشعري الدرامي المصاحب لها، إلى جو النص الجديد. إنّه حرص النص على توجيهه الدرامي، إذ يعلن عنه من البداية؛ أي

(1) الأخضر فلوس: حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990، ص 41 - 42.

من العنوان بوصفه عتبة نصية ، فالعنوان يُعطف بهذا التذييل: " إلى بدر شاكر السيّاب " ، ولا شك أنّ لهذه الشخصية الأدبية أصداء رمزية تحمل دلالات متعدّدة، متعلّقة بهموم الشاعر العربي المعاصر .

والرمز الديني " أيوب " ، أيضاً، يُعضّد هذه الدلالة:

أيوبُ يا قلباً ترحلّ في العواصف والرياح ؟!

الهمسُ يجرحُ صدره

ويذّيبه وجعُ المسا

ودموعُ زنبقةٍ على جفن الصّباح ... (1)

يشتغل المقطع على تجسيد الأبعاد النفسية للتجربة الشعرية، وتتكاثر الرموز مع كثرة الإنزياحات (الهمس يجرح نبضه، يذّيبه وجع المسا...) في صناعة ذلك: لقد استطاعت هذه الإنزياحات الدلالية أن تنشئ صوراً في نُرى الحزن والمأساة.

إذن، تتعدّد التقنيات الفنيّة الحداثيّة التي تومئ برغبة النص الشعري الجزائري في الانفتاح على آليات التشكيل الجديدة، من ذلك تقنية " العنونة "؛ فالعنوان أول مكونٍ من مكونات النص التي يواجهها القارئ، فمن شأن العنوان توجيه القراء إلى مدارات التأويل والتدليل. من هنا، يمكن النظر إلى العنوان « باعتبارهِ مصطلحاً إجرائياً ناجحاً في مقارنة النص الأدبي، ومفتاحاً أساسياً يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها ». (2)

من بين الدواوين التي تشتغل على جماليات تقنية العنونة ، ديوان: " إحدائيات الصمت " (3) للأخضر بركة، وقد كتبت قصائد هذا الديوان بين عامي 1987 و 1999.

(1) المصدر السابق، ص 44.

(2) جميل الحمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع4، المجلد25، 1997، ص 96.

(3) الأخضر بركة: الأعمال الشعرية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013.

وتُسهّم عناوين قصائد هذا الديوان في توجيه عمليّة القراءة نحو مستويات النصوص الدلالية والإيحائيّة والشعرية: فوت ، بيت ، مقبرة ، كتابة ، مقهى ، هزال ، سياج ...؛ وأغلب عناوين الديوان جاءت وفق بنية إفرادية، شبيهة بتلك العناوين التي نعثر عليها في الأعمال القصصية، كأن هذه العناوين توحى بالطابع السردّي الذي يميّز النصوص. كما أنّ بعض العناوين يجسّد رؤيا جمالية للمكان؛ إذ تُمكن فاعليّة العنوان، هنا، من تكثيف هذه الرؤيا:

جدار

ربما.. بعد يومٍ يدقّ البريد

على بابه في الصّباح البسيط

لينسلّ جسمُ الرسالة من أسفل

والهواء يخفّ..

لينسلّ أغنيةً في الشريط

لتتسعَ الحجرة العسكريّة في دمعةٍ

ثمّ يهتزّ هذا السّتار ... (1)

تتصرف دلالات العنوان " جدار "، على المستوى الرمزي، إلى احتمالات قرائيّة متعدّدة، منها: ذلك الكيان المادّي الثابت، إنه كيانٌ له القدرة على الإيحاء بقيمة الذّكرى أو بقيم اليأس والسّخط والهزيمة...؛ فقد استطاع العنوان أن يجمع بين متناقضات دلالية، وهي متناقضات تنتقل العنوان من مستواه الدلالي/المعجمي، إلى المستوى الرمزي/ الشعري.

كما أنّ عناوين الديوان تقيم وشائج بينها وبين دلالات النصوص نفسها؛ إذ يصبح العنوان مفتاحًا يُكتفّ رؤى النصّ. من ذلك، تلك الدلالات المتعلّقة باليومي والعابر والمألوف. وقصيدة " حياة " نموذج يقترب من هذا المسعى:

(1) المصدر السابق، ص 44.

حياة

مقهى صغير،

شرطة يقفون عند المدخل البلدي

في الأفق البعيد صنوبر الأحرار

مقبرة على سفح

قطار غاب في نفق الجبل

درب يضيق وينحني

وسط المدينة، نسوة يهبطن نحو السوق

في الأيدي القفاف (1)

إن من سمات الحداثة الرئيسية اعتمادها اللغة المألوفة، ثم اكتشاف مستوياتها التعبيرية والجمالية بعد ذلك، عبر استخدامها استخداماً شعرياً لتصبح مجاوزة لدلالاتها العقلية والمنطقية القائمة على الوضوح. وهو شأن هذا النص، الذي يحاول التأسيس لبلاغة جديدة مرجعيتها الواقع الجديد والحياة اليومية؛ فمفردات: **مقهى، شرطة، مقبرة، قطار، القفاف...** تحيل إلى تفاصيل حياة المدينة. ووعي المدينة هو الذي أدى بالشاعر إلى هذا المنحى الجديد في التشكيل اللغوي، ولعل لهذا المنحى امتداداً إلى فترة الخمسينات لدى شعراء المشرق؛ فما نقرأه في كتاباتهم « ليس بالكلام النثري العادي، وإنما هو شعر يسعى إلى تقويض أسطورة الشعر، وبلاغة مدينية جديدة تهدف إلى قصف رقبة البلاغة التقليدية، والعودة بالشعر إلى ما كان عليه في أصل بداياته تشكيلاً للكلمات المستخدمة المألوفة والمتداولة. وكان الهدف توسيع دائرة تلقي الشعر من ناحية، واستعادة علاقته الحميمة بواقع الحياة في المدينة من ناحية ثانية، وامتداداً بأفق المفردات اللغوية وفتحها على متغيرات اللغة المدينية وتحولاتها

(1) المصدر السابق، ص 50.

عبر الزمن من ناحيةٍ أخيرةٍ «(1) والراجح، أنّ بساطة البناء الفني عموماً، سواء لدى الشعراء الجزائريين أو لدى غيرهم من شعراء المشرق، هي لأجل إعادة الشعر إلى فضائه الجماهيري، وانتشاله من قوقعته النخبويّة التي أبعده عن قضايا الحياة العامة.

اتّجهت القصيدة الحدائيّة الجزائريّة، في بحثها عن إبدالات نصيّة جديدة-تحديداً في مرحلة التسعينيات-، إلى استثمار الفضاء النصي في التشكيل؛ « فالصوت لم يعد هو المسيطر على النصّ الشعري الجزائري المعاصر، بل أصبح البياض، أو بالأحرى، الصمتُ هو الذي يشكّل الجزء الأكبر من النص «(2). وتتبع قيمة التشكيل المكاني/البصري* في طاقاته الدلالية التي يولّدها، ونعثر على مثل هذا الاتجاه، مثلاً، في ديوان " البرنخ والسكّين " لعبد الله حمادي". تعبر عن ذلك قصيدة " مدينتي ":

مدينتي...

رواية

... مدبرة

طويلة

"مُعْتَقَل"

مسيرة...

مبرمجه

مثيره

ونشرة الأخبار

(1) جابر عصفور، رؤى العالم، عن تأسيس الحدائفة العربية في الشعر، مرجع سابق، ص103.

(2) صالح خرفي: التحولات النصيّة والمتغيّرات الشكليّة في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص86.

* يستخدم محمد بنيس مصطلح المكان النصي، ينظر كتابه: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 3(الشعر المعاصر)، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص 113 وما يليها. كما أن صلاح بوسريف يستخدم مصطلحي: الفضاء البصري، والفضاء المكاني(ينظر كتابه: حدائفة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 191 وما يليها).

يخرجها المسدّس

و (كورس)

التّجّار... (1)

يُصدّر النص عن حسّ بالمأساة، وعن رفضٍ لجملة قيم المدينة، وهو رفضٌ جسّدته طريقة توزيع السّواد، وهي طريقةٌ خالفت التوزيع التقليدي الذي يجنح في الكتابة ابتداءً من يمين المكان النصّي. والنص يفسح مساحةً أكبر للبياض، وفي ذلك دلالة تشير إلى قيم الإيجاب المفقودة التي تقف على نقيض قيم المدينة التي يحيل عليها السّواد.

وضمن التشكيل البصري تتدرج ظاهرة علامات الترقيم، التي يُنظر إليها، ضمن تصوّر الشعريّة البنيوية، باعتبارها « دوالّ متفاعلة مع الدوال الأخرى في بناء دلالية الخطاب. وهذا يعني أن علامات الترقيم مؤرّخة بدورها للنصّ والذات الكاتبة معاً، ووجودها أو غيابها يتموضع ضمن الإبدالات النصّيّة التي تلحق الحداثة الشعريّة في مختلف متونها وبنياتها النصّيّة»⁽²⁾. كما أنّ حضور علامات الترقيم ضمن الفضاء البصري للنصّ يعني حضوراً آخر لترميم المعنى ستزاوله عمليّة القراءة.

تحظى علامات الترقيم باهتمام نصوص الشعراء الجزائريّين*، من بينها نصوص ديوان "مقام البوح"⁽³⁾ لعبد الله العشيّ؛ ففي مقطعٍ من قصيدة "السرّ"، يلجأ النصّ إلى استعمال نقاط الحذف، وعلامة الاستفهام، ونقطتي جملة القول، لتتكاتف هذه العلامات -بوصفها دوالاً- مع الدوال الأخرى في بناء الدلالة:

مرةً...

في إثر مرّه؟

(1) عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، منشورات وزارة الثقافة السورية، سوريا، دط، 1998، ص 109.

(2) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ص 123.

* كمثل على ذلك، يُنظر: عز الدين ميهوبي: ملصقات، شيء كالشعر، دار أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997،

و: ميلود خيزار: إنّي أرى، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

(3) عبد الله العشي: مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، دط، 2007.

ما الذي أيقظني يا ربُّ حتى...
صرتُ:

روحي روحها...
ثمَّ صارت:

روحها روعي، حتى

كشفَ المخبوءِ سرّه؟

آه.. لكن...

نجمة...

في ظلِّ

أنوار

مجرّه (1)

يتضح أنّ هذا المقطع، يلجأ إلى إستراتيجية علامات الترقيم، ليبحث عن عملية حوارية مع القارئ لأجل اكتشاف النص الغائب، المضمّر، ال ذي تعبّر عنه نقاط الح ذف. كما أنّ علامتي الاستفهام تفسحان المجال للبحث عن معالم ه ذا النص الغائب الذي سيتوخاه هذا القارئ. تبعا ل ذلك، تصبح علامات الترقيم مُحركًا باعثًا على التفاعل الجدلي بين النص والقارئ . ويساعد تعلق النص مع معاني الصوفية (صرت: روعي روحها...، ثم صارت روحها روعي) في توجيه كل ذلك. إذن فمع عملية القراءة، سنكون بإزاء قطبين هما: « القطب الفنّي والقطب الجمالي؛ الأول هو نصّ المؤلّف، والثاني هو التحقّق الذي ينجزه القارئ. وفي ضوء هذا التقاطب يتّضح أنّ العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقًا لا للنص ولا لتحققه، بل لا بد أن يكون واقعًا في مكانٍ ما بينهما »⁽²⁾، وعبر هذا التفاعل الجدلي

(1) المصدر السابق، ص 89.

(2) فولفجانج أيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة

المناهل، دط، 1995، ص 12.

بين النص والقارئ ستتطلق عملية التدليل في كل الاتجاهات لأجل مقارنة مثل هـ ذه النصوص.

يبدو أنّ تجربة الحداثة، في الشعر الجزائري المعاصر، قد قطعت أشواطاً مهمة في تشكيل ملامح منظوماتها الفنيّة من خلال ممارسات نصيّة خلّلت الأطر الإبداعية التقليدية. ويمكن القول أنّ مسار هذه التجربة استطاع، أخيراً، أن يطرح إشكاليةً مركزيةً متعلّقةً بالشعر هي تحريره من إطاره الخطابي الـ ذي كرّسه الفهم الإيديولوجي للإبداع، ومجاوزه ذلك إلى فهم الظاهرة الشعريّة بوصفها ممارسةً في الكتابة.

ثانياً: وعي الكتابة و إبدالاتها في الشعر الجزائري المعاصر:

أكدت الممارسات النصيّة الجديدة - بخاصّة في سنوات التسعينيات وما بعدها - حقيقة انتقال الحداثة الشعريّة الجزائريّة من وعي القصيدة إلى وعي الكتابة، وأظهرت هـ ذه الممارسات قدرتها على التجريب واستيعاب المعطيات الفنيّة الحداثيّة. تجسّد هـ ذا الانتقال في فرار النصّ الشعريّ الجزائري من سلطة القصيدة، بوصفها كياناً يختزل الشعر ضمن أطر الوزن والقافية والمعنى، إلى فضاء الكتابة الـ ذي يفسح المجال لتجاوز حدود النوع الأدبيّ، كما يفسح المجال، أيضاً، لحضور الفضاء البصريّ على الصّفحة، وتكريس دور هـ ذا الفضاء في هندسة المكان وتوليد الدلالة، ليصبح النصّ منحرفاً ضمن آفاق المحتمل والمتعدّد.

هذا الإشتغال النصي الجديد رافق قلق المرحلة التسعينية؛ لقد شكلت هذه المرحلة نقطة تحول هامة اكتسى فيها هـ ذا التحول حالة من الحزن فرضها راهن ممزق ووضع مأساوي عايشه العرب، بعمامة، وعاشته الجزائر، بخاصة، حيث راح الشاعر العربي، وهو في أوج موته وانكساره، يرقب تارة ويجاري تارة أخرى، عالماً يخطو بخطى ثابتة نحو التحديث والتجديد¹.

¹ ينظر: موسى كراد: تجليات الواقع السياسي في ملصقات عز الدين ميهوبي، مجلة الأثر، ع23، ديسمبر، 2015، ص 38.

أفضى هـ ذا السياق إلى استدعاء لغة شعرية ذات حمولة سوداوية، تشاؤمية، تحتفل بالغامض والمجهول، ويغلب عليها الحس التراجيدي وحس الفجعية. وقد جنحت كثير من نصوص هذه المرحلة ونصوص الألفية الثالثة، إلى ممارسة النقد السياسي والإجتماعي، حيث تستعين لأجل ذلك، بتقنيات من شأنها اختراق مبدأ صفاء النوع، كتقنيات السرد والدراما، إضافة إلى استثمار بنية المكان، واعتماد أسلوب التهكم والسخرية. وهـ ذا النص من ديوان: ملصقات لعز الدين ميهوبي يُعبّر عن بعض إبدالات الكتابة:

لائكية

في لقاء بالصحافه..

سألوا الحزبي؟.. ما موقفكم من أمر تجديد

الخلافة؟

قال في خبث: خرافه

حزبنا يسعى لتسييس الثقافه

وهو لا يخلط بين الدال والسين

فبين الدال والسين إذا قسنا... مسافه

ترفضون الدين.. قالوا؟

قال لا نرفضه.. لكنه في رأينا الحزبي آفه

قلت في نفسي... ولكن

آفة الآفات تسييس الثقافه¹.

أسعفت تقنية السرد ظهور النص به ذا الطابع التهكمي؛ فهناك حدثٌ هو موضوع التهكم (السلوك السياسي الاستبدادي)، وهناك شخصية تتحرك ضمن حدود هـ ذا الحدث السياسي، أما صوت الشاعر، داخل النص، فيتجه إلى رواية هـ ذا الحدث بطريقة كوميدية،

¹ عز الدين ميهوبي: ملصقات، شيء كالشعر، ص 40.

هزلية. فقبالة مثل هذه النصوص، نجد تجسداً جلياً، لرغبة الشاعر الجزائري في تطويع الفن الشعري ليؤدي وظائف متعددة تتلاءم مع استحقاقات المرحلة التسعينية.

إذن، عرفت بنية النص الشعري الجزائري، على صعيد التجربة و الشكل والرؤيا، انقلاباً حقيقياً؛ فقد ظهرت **قصيدة النثر**، هي الأخرى، استجابةً لدعوى البحث عن بدائل نصية جديدة لممارسة الإبداع، وبحثاً عن آليات تشكيل جديدة، خاصة، ما تعلق باللغة والإيقاع. إنَّ لقصيدة النثر اقتراناً مباشراً بوعي الكتابة أو بوعي **اللاشكل**¹ -بتعبير أدونيس-، لأنها « تأسيس نوع جديد من التعبير، بحيث تصبح القصيدة مثلاً كتابة جديدة ليست وزناً بالضرورة وليست لا وزناً بالضرورة، تصبح إيقاعاً وزنياً نثرياً أو نثرياً وزنياً يمكن أن تمتزج فيها الأنواع كلها»²؛ إذن، فقصيدية النثر، عند أدونيس، تعني كتابة الشعر نثراً، كما تعني أيضاً، كتابة النثر شعراً، لأنها اهتمام دائم بما هو مبدع وحديث ينفي رتابة الشكل ويتخلص من أسر العادة.

تبحث قصيدة النثر، لأجل إقامة مشروعيتها شعرياً، عن بدائل لإشكالية الإيقاع العروضي، فهي، تنظرُ إلى نظام الإيقاع العروضي، الخليط، بوصفه إكراهاً سلطوياً، لا يقدم تلك الفاعلية المنتجة للمكون الجمالي و المعنوي للشعر؛ له ذا، فهي تقترح استدعاء خاصية الشعر الوزنية الإيقاعية، لا العروضية، لأن خاصية الوزن الإيقاعية « هي ما يميز الشعر من اللاشعر، إنها العتبة التي تحول نوبان ذلك في هذا، وهي التي تتكفل بجعل الوزن جزءاً من معنى النص، وال شعر بإعتباره ك ذلك يخبر بكل مكوناته وتمفصلاته، فنذكر، مستمعين أو قارئين، صفة السمعية واللفظية، وهو ما يفرضه التركيب، وتشكيل الصورة الصوتية، التي تنهض على الدلالة العامة للنص الشعري والعكس. »³، هكذا تصبح مسألة الوزن الإيقاعي مسوَّغاً في انتماء قصيدة النثر إلى الشعر؛ فالهوية الموسيقية لقصيدة النثر تنهض لأجلها التوازيات الصوتية التي تلحق ببنيتها.

¹ ينظر : أدونيس: الثابت والمتحول: ج3، صدمة الحداثة، ص 314.

² أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 246.

³ محمد الصالحي: شيخوخة الخليل، بحث في شكل قصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط 1، 2003،

1. هاجس اللغة:

إن ما يخلق الشعرَ، إضافة إلى الإيقاع، إشتغاله على اللغة واكتشافه لطاقتها في صناعة الدهشة. إن قانون اللغة الشعرية مُسَوِّغٌ أساسي، هو الآخر، لتميُّز قصيدة النثر عن النثر العادي، كما أن مكوّن اللغة الشعرية محدّدٌ لمدى بلاغة قصيدة النثر بوصفها كتابة جديدة «إن لغة الشعر هي اللغةُ الاشارةُ في حين أن اللغة العادية هي اللغةُ الإيضاحُ، فالشعر هو، بمعنى ما، جعل اللغة تقولُ ما لم تتعود أن تقوله، إن الأثر الشعري مخاطرة: مخاطرة في التعبير بلغة إنسانية عن انفعال أو حقيقة قد لا تستطيع اللغة الإنسانية أن تعبّرَ عنهما»¹ ، ضمن هذا التصور، يُفهم أن الشعر، يظل شعراً من خلال طريقة استعماله للغة، فحيث تخلق اللغة طريقتها، في التعبير والدلالة، بإقامتها لوضع جديدٍ يسمُّ علاقتها بالعالم والأشياء، و أساس هذا الوضع نزع الألفة، تصبح وقتئذٍ، كيانا شعرياً. إذن، لا تلحق قصيدة النثر بالشعر، إلا عبر اللغة الشعرية.

غير أن قصيدة النثر، وبسبب **الخلفية العقائدية لأنصارها**، والتي كانت إشتراكية، في الأغلب، توسلت **باللغة العادية المباشرة**، وتكرّس معها **المضمون العقائدي والنبرة الهتافية**، فمع السبعينيات ومطلع الثمانينيات ظهرت « حالات من الكتابة النثرية السهلة التي تصل إلى أقصى حدٍ لها من فجاجة الوضوح والمباشرة اليومية، بحجة التوجه إلى قارئٍ من قاع شعبي كادح إشتراكي، لا يهتم بالبيان والبديع و الإستعارة ، ولا تقنيات اللغة، ولا يولي اهتماماً للرؤيا ولا للمؤسسة...فذلك كله مرتبط بمرحلة البورجوازية الأنيقة التي تتناقض مع احتياجات اللحظة البروليتارية من حيث المبدأ والغاية »² .

ومما يجعل من قضية اللغة العادية، أو لغة الكلام العادي، قضية إشكالية، هو انخراط بعض الرؤى النقدية المعاصرة في تكريسها. هو ما نجده عند ناقد **محمد النويهي** في سياق قراءته لبعض نصوص ديوان **الناس في بلادي لصلاح عبد الصبور**، و يقترح هنا،

¹ أدونيس: مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص 114.

² محمد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجاً، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2006، ص 286-287.

مصطلحاً توصيفياً، هو، اللغة الحية¹ التي بمقدورها الإفصاح عن التفاصيل اليومية والحركة الإنفعالية المرافقة له ذه التفاصيل. ويرى الناقد، رداً على المعارضين للغة الكلام العادي، أن نبرة الكلام العادي « هي سبب آخر في تنفير الأذواق المقلدة عن هذا الشعر الجديد، فإنهم يرونها إرخاصاً للغة الشعر التي يجب في نظرهم أن تظل عزيزةً عاليةً مترفعة عن لغة الكلام العادي. لا يدرون أن من أعظم مزايا الشعر لا أنه لا يترفع عن لغة الكلام بل أنه يرتفع بها، فهو يبدأ منها-مما سمعته أذنا الشاعر فعلا من التراكيب والنبرات والأنغام والإيقاعات في لغة الكلام- ثم يزيدها شحاً ذا وصقلاً ويزيدها تركيزاً وشحنا². إن شعرية لغة الكلام العادي، إنما، يحددها سياق النص، المجاوز في لغته، ل ذلك التواضع التواصلية العادي.

في ضوء ه ذه المفاهيم، يمكن أن نقرأ بلاغة قصيدة النثر الجزائرية، التي تمتلك حساسية جمالية مغايرة عن تلك التي رسم حدودها التصور البياني التقليدي، ولعل أهم اختراقٍ توجهت به قصيدة النثر في صناعة رؤاها هو الإختراق ال ذي يمس اللغة نظراً لفاعليتها في تأسيس هوية الخطاب الشعري ودورها في صياغة كيان الأشياء من جديد ف«دراسة الخطاب الشعري لا يمكن أن تتم بمعزل عن دراسة لغته لأن شعريته تنبع من بنائه اللغوي أساساً، ويمكن أن نسلم، تبعاً لذلك، بأن طاقاته الجمالية وجميع إمكاناته الدلالية تتولد، بدورها، من بنائه اللغوي³».

1.1. اللغة العادية:

يظهر الإشتغال على اللغة في قصيدة النثر بمستوياتٍ متعددة، منها اللغة العادية التي تفسح المجال لبروز التفاصيل اليومية، وأحياناً تتهدم تلك الحدود التي تفصل بين الفصيح والعامي. واللغة العادية تحضر، بشكل خاص، في قصيدة النثر القصيرة جداً، أو ما يعرف بالومضة الشعرية. و قد تتخلى اللغة-داخل قصيدة النثر عموماً- عن عنصر التصوير، لكنها، في الوقت ذاته، تعتمد إلى التكثيف وتتجنب المعنى المباشر:

¹ ينظر: محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة، مصر، د ط، 1964، ص 109.

² المرجع نفسه: ص 115.

³ محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 25.

لم يعد يعنني شيء

لم يعد يعنني شيء

لا الهرة

ولا ذيلها المنتصب

لا السنجاب

ولا تمثيله السخيف

لا العصفورة

ولا مزاجها الدوري...¹

النص، في مجمله، يبقى على رؤيته الفنية حاضرة، لكنه يتوسل ذلك بلغة عادية-باستثناء صورتين بسيطتين-؛ فالمعنى الشعوري العام تساهم في صناعته المعاني الجزئية، التي تشكلها اللغة العادية، لكن برغم ذلك، تحتفظ هـ ذه اللغة العادية بإيحائيتها: (ذيل الهرة المنتصب، تمثيل السنجاب السخيف، مزاج العصفورة الدوري). ترافق هـ ذه اللغة هاجس النص وتحيل إليه، إنه هاجس رفض اللاجدوى من النظام الرتيب الذي يُقيمه العالم، ومسعى الرفض هذا يحققه، نصيا، تكرار (لا) النافية مع كل سطر.

فقصيدة النثر تحاول أن تعوّض عن الصورة والخيال، بإيغالها في التكتيف، والإيجاز. فممنف عرض الأفكار الجزئية، أو تقرير المعاني ذات المنحى الحكمي، يمر عبر اللغة العادية، وتعمل المفردة / الرمز على توليد المعنى المفرد أو الخاطرة الحكمية كما هو الحال في هذه الومضة الشعرية:

إثنان

قال كما الزاهد:

-أحبهما معاً-

¹ جمال الدين طالب: نوست ALGERIA، فصوص الحاء والباء، دار ميم للنشر، الجزائر، ط 2015، ص 46 .

ثم تبسم

فنتكرت...إيه يا بلقيس

إثنان في واحد

وتساءلت:

تري من منهما البلسم

لهكذا ممسوس¹ ؟

فالرمز الديني (بلقيس) يستحضر معنى المرأة في علاقتها بالحكم ، وستتوالد من ثنائية المرأة والحكم دلالات أخرى. فشعرية الرمز هنا، تحدّدت بكونه وجهاً مقنعاً للتعبير، إذ يتمثل التجربة، ويوجه الدلالة. فسبيل هـ ذا النص، في توجيه الدلالة، اعتماده على توهج الكلمة: الزاهد، بلقيس، بلسم، و ممسوس.

كما تلجأ كثيرٌ من النصوص الشعرية الجزائرية، ذات الشكل النثري، إلى التقرير والخطابية نتيجة لكونها صادرةً عن لحظة انفعالية بسيطة، ورؤيةٍ يغلب عليها المنطق العقلي، لا التخيلي، تبعاً لذلك، يأتي النص عارياً من التصوير ، ويفقد الكثير من شعريته:

عذراً يا قُدس

تناثرت أوراق

ولا مفر

من كلمات من نار

أين الأبطال

وفينا أين الأخيار؟

أين الشهم و أين الصنديد المغوار؟

¹ نعيمة نقري: كأي...به، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص 57.

أين الأحرار و أين قد (كن) الثوار؟

أدمننا الذل

وأدمننا الدمع على القدس

عذراً يا قدس

فإنك أعظم من دمع الأشرار

نحن الأشرار (...) ¹

رغم نثرية النص المفرطة-في وجود خطأ لغوي/ تركيبى في السطر السابع-، إلا أنه يحاول الفرار من خطابيته عبر نظام الإيقاع ال ذي ينشئه التوازي الصوتي و الدلالي في: (الأخيار/ المغوار/ الثوار/ الأشرار) سعياً منه في رسم صورة نفسية جماعية تتعلق بموضوع (القدس).

وقد تلجأ قصيدة النثر - سيما القصيرة جدا - إلى اعتماد الكلمة المفردة بديلاً للسطر الشعري:

دفتر مفتوح

متعبٌ جداً وفقط

متعب

كدفتر مفتوح

مفتوح! ²

فالكلمة/ السطر: متعب، ومفتوح، تكثف كل منهما دلالة حالة إنسانية مرتبطة بالآني والمألوف، حتى أن الجدار الفاصل بين الشعري والنثري ينهار ويهدم أساسه أمام ه ذا النص

¹ فتيحة زغوان: ضفاف البوح، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، جيجل، الجزائر، ط1، 2015، ص 35.

² محمد بن جلول: الليل كله على طاولتي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015، ص 97.

القصير، لأن هاجس مثل هذه النصوص، هو، رصد لحظة شعورية، مفردة، وتصويرها بغا الإيجاز والختام السريع والمفاجئ.

2.1. اللغة التصويرية:

إِنَّ اعْتِمَادَ قَصِيدَةِ النَّثْرِ كَطَرِيقَةٍ فِي التَّعْبِيرِ، لَدَى الشُّعْرَاءِ الْجَزَائِرِيِّينَ - بِخَاصَّةِ شُعْرَاءِ الأَلْفِيَّةِ الثَّالِثَةِ النَّاشِئُونَ - له دلالاته النفسية والسوسيو-ثقافية على المبدع الجزائري. فنحن أمام ظاهرة شعرية جديدة تخرق كل مسلمات الفهم التقليدي للشعر كما تخرق كل الأطر التي من شأنها صناعة القصيدة، قد يُفسَّر ذلك، بضعف المَلَكَةِ الشعرية لدى الشعراء الناشئين، كما قد يفسر أيضا، بأنه نتيجة لتراكمات مرحلة الأزمة التسعينية، أضف إلى ذلك، إيقاع الظروف الحضارية الجديدة، القائم على الاستهلاك. ولا شك أن له ذه الظروف، تأثيراً على منسوب الوعي الجمالي للمبدعين، وأيضاً، على الذائقة الشعرية الجزائرية.

لكن هذا، لا يعدم وجود نصوص في قصيدة النثر تكتمل معها الشروط الفنية، بخاصة، شرط اللغة في بعده الشعري التصويري؛ إذ نعثر على كثير من النصوص تتجه إلى اللغة التصويرية حتى في مواجهتها للموضوعات المستمدة من اليومي ومن القضايا العامة.

فلغة التصوير مبدأً ثابتاً في الشعر لأن الشعر: «استكشاف دائم لعالم الكلمة، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة، وهو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة وغنى الحياة على السواء، والشعر الذي لا يحقق هذه الغاية الحيوية لا يمكن ان يسمى شعراً بحق»¹، والشعر الحق هو الذي ينأى باللغة عن مواضعها المنطقية والمعجمية، ومجازة ذلك إلى استحضر فاعليتها الجمالية.

وهذا نصّ، لعبد الحميد شكيل، يحشد جملة من الصور البلاغية، سعياً منه في ترجمة التجربة وما تعلق بها من موقف شعوري:

تَنُويَعَاتٌ عَلَى بَحْرِ النُّورِ

شَاهِدُكَ تَشَاكُسُ المَوْجِ

¹ عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، د ب، ط3، د ت، ص 174.

والزبد الرذاذ،!

كنت منتشياً بلذة الطلق

الموزع في المدى

كانت مزق السحاب

تلملم ما تبقى من مياه الذاكرة!!

ما تفرق من دبق الرفاق، الذين عذبتهم تجارب

هذي البلاد (...) ¹

تتحقق حركة المقطع الغنائية مع هـ ذه الصور التي تتضمن انفعالات شتى ومتباينة: (مشاكسة الموج، نشوة لذة الطلق، ومياه الذاكرة) : إنها معادلات موضوعية تسعى في تكثيف أبعاد حالة نفسية، فالذي « يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس ». ²

ولا تتعد نصوص عثمان لوصيف عن المقطع السابق في مبدئها التصويري ففي ديوان: ولعينيك هذا الفيض - يجعل الشاعر الأرقام في هذا الديوان بمثابة عناوين للقوائد - تتجسد التجربة في انطباعاتها حول الأشخاص والأماكن والأشياء:

17

كنت وصاحبي في المدينة المزدهمة

ومررت بين اثنتين من أتراكك

مررت كما تمر السحابة

كما تمر القطاة

¹ عبد الحميد شكيل: فجوات الماء، نصوص إبداعية، وزارة الثقافة الجزائرية، الطباعة الشعبية للجيش، د ط، الجزائر، 2007، ص 62.

² رينيه ويليك و أستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1987، ص 194.

كما تمر الفراشة

الأرصفة تتطرز بالأزرار

أشجار الطريق تتبع عبيرك (...) ¹

تستمد قصيدة النثر شعريتها من عناصر عدة، ككثافة اللغة، و هو ما نجده في هـ ذا المقطع، فعن طريق التكثيف اللغوي يتم رصد مختلف الرؤى المتعلقة بمفارقات الحياة اليومية، أو المتعلقة بما هو وجداني فردي، وهـ ذا المقطع يستحضر موقفا بسيطا يندرج ضمن دائرة الهامشي، لكن التصوير الحسي ال ذي اعتمده نجح في إشاعة الموقف الغنائي: (كما تمر القطة، كما تمر السحابة، الأرصفة تتطرز بالأزرار...)، كما عمل هـ ذا التكرار: (كما تمر) على انسجام السرد وعلى الإرتباط الدلالي بين الأسطر.

وتمنح قصيدة النثر قدرة على توليد المعاني الوجدانية وتوجيه حركة النص إلى الإستغراق حول هموم الذات الفردية، اذ يحضر مع القصيدة النثرية، قانون تداعي المعاني:

ملاك لا يخترقه الرصاص

المساء يدوي صوته في صومعتي

يترقب حضوراً

خلف أكام اللحظة

وحدك تعرف معنى

هذا القفز فوق حبل الموت

هذا المساء مرآة تعكس صورتي على وجه البحيرة

لأراني...

مازلت طفلة اتعلم القفز فوق حبلك

¹ عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، مطبعة هومة، الجزائر، د ط، 1999، ص 52.

أنت من زرعت الورود في عيون الفجر ثم رحلت (...) ¹

تهيمن على هذا المقطع فردية و غنائية مفرطة، تفصح عنها مفردات هي بمثابة بؤر دلالية، من ذلك مفردتي (المساء) و (الفجر) فهما عنصرا زمان يتلازمان مع حركات نفسية ومن خلال ظلاليهما تتخرط الذات ضمن حالة من التوتر الرومنسي، فالمقطع يفتح بفكر المساء، والمساء بدوره، يولد معاني أخرى:

تاركا صورتني معلقة فوق الجدار

هل هناك موعد.

تاركاً مواعيد أخرى مع القدر

ليعيد لنا الحب..و اللهو..والقفز

كنت طفلا

دقت على قلبي دقا خفيفا

يقرع أبواب الصمت (...) ²

إن ظهور ضمير المتكلم تكريس لهذا الإستغراق في الفردية، وتعبير عن قلق الذات في ترقبها لهذا المجهول الذي لا يخلص معه وجود (موعد) ،هذا المجهول، يحيل إليه ضمير المُخاطَب، في: (كنت ، دقت)؛ فهو طفل يدق على القلب دقا خفيفا، إشارة إلى حنوه ورفقه، غير أن حنوه هو بمثابة سلطة تخلق هموما ذاتية تزعج الصمت، وتوقظ الذاكرة : إن لغة التصوير القائمة على كثرة الإنزياحات الدلالية أنشأت نسيجا من المفارقات، و أسعفت توجه هذا المقطع نحو حركة غنائية.

كما يمكن للمفردة العامية أن تلج فضاء النص وتلتحم مع نسيجه اللغوي الفصيح، مخترقةً بذلك أفق انتظار الذائقة الشعرية التقليدية، هكذا يحاول بعض أنصار قصيدة النثر، في الجزائر، خلخلة قانون شعرية اللغة؛ عبر بناء نموذج لغوي جديد يهدم بنية الشعر العربي

¹ ليندة كامل: ويصحو الصبح أحيانا، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، جيجل، الجزائر، ط1، 2014، ص 110.

² المصدر نفسه: ص 110.

في نظامه اللغوي ، من حيث هو ، احتكام إلى المفردة الفصيحة. ويقترح ه ذا النموذج نظاما بديلا، ولغة تُنصت إلى تفاصيل الهامشي واليومي والمبتذل، سعيا منه في أن يجاري الذوق الشعبي وثرثرتة، كأن ه ذه اللغة البديلة، المتواضع عليها شعبيا، أي لغة الحياة اليومية، يمكنها أن تتقل التجربة!!، كما في هذا المقطع:

NOST-ANTINA

لقسنــــ(م)طينة

(.....)

لقسنطينة

ياء اليمام المؤنس لقسنطينين

لقسنطينة

نون النسوة الفاتنات في «قندورة القطيفة»

لقسنطينة تاء «معجزة» بـ«عجار»

لقسنطينة ميم أيضا...!

ميم ملحفة بـ«ملاية»!

قسطنطينة..آه قسطنطينة..! ¹

تقتحم المفردات الدالة على الثقافة الشعبية بناء ه ذا المقطع، وتزاحم المفردة العامية المفردة الفصيحة في صناعة المعنى، فمع بعض قصائد النثر، لم يعد للمعجم الشعري العربي، التقليدي، تلك الرتبة المقدسة التي حظي بها لدى الشعراء الجزائريين، وقد أشار محمد ناصر إلى هذه الظاهرة التي عُرِفَت لدى شعراء جيل السبعينيات، الذين كان حرصهم شديدا على توظيف لغة مألوفة تصدر عن معجم الناس المتداول و عن واقعهم اليومي ، وهذا الحرص، جر أغلبهم، إلى الوقوع في بعض السلبيات التي أثرت في لغتهم الشعرية

¹ جمال الدين طالب: نوست ALGERIA، فصوص الحاء والباء، ص 11.

فجرّدتها من الجمالية الفنية التي لا تسمو لغة الشعر إلا بها¹ ، وقد عمد أغلب شعراء السبعينيات، إلى إدخال المفردات العامية إلى القصيدة، وقد شابها، أحيانا، حشو واضح، فقط، ليعبر بها الشاعر عن التزامه بخطه الإشتراكي، ولإظهار ثقافته التي يحظى بها، وه ذه المفردات، هي أحيانا، « ذات أصل فرنسي من ذلك ، مثلا: الشيك، والبنك، والديالكتيك، والتكنولوجيا، والفواتير، والموضة، وغيرها من الكلمات التي دخلت العامية الجزائرية من طول احتكاك الشعب الجزائري باللغة الفرنسية»² .

غير أن ظاهرة لجوء الشعر الجزائري (الحداثي) إلى توظيف العامية ، خلال التسعينيات وما بعد التسعينيات نقل نسبيا قياسا إلى ما كان في السابق، وتظل مقتصرة على بعض الممارسات الفردية إذ ليست بالظاهرة المهيمنة قياسا إلى المشهد الشعري العام. إذن، احتكمت هذه النصوص- وهي عينة من ظاهرة قصيدة النثر- إلى الفاعلية الجمالية للغة الشعرية و إلى الإنزياحات الدلالية، بخاصة. وبما أن أكثر النصوص، جمعتها خصيصة الغنائية، التي تدور حول ال ذات ورسم أبعاد رؤاها المختلفة، فقد حرصت في اللجوء إلى الكلمة ذات التوهج الدلالي القادر على صناعة الإيحاء، وإلى الإفراط في اعتماد التصوير- الحسي غالبا- كمبدأ فني في مقاربة العالم وأشياءه.

2. إبدالات الإيقاع :

1.2.الوضعية الإشكالية للإيقاع:

لا يمكن إغفال مُكونِ الإيقاعِ ودوره في بناء شعرية قصيدة النثر وفي بناء المعنى، فالإيقاع مساهم في بناء المعنى كما تساهم المكونات الأخرى في بنائه، فـ « الاعتبار الجمالية الصوتية مثل التنغيم و الترخيم ليست بالتأكيد غريبة على الشاعر، فهناك موسيقى

¹ ينظر: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 372.

² المرجع نفسه: ص 372-373.

للشعر تثير الإعجاب في نفسها، كما يؤكد ذلك المتعة التي يمكن حدوثها عند سماع شعر من لغة غير معروفة»¹.

إن ما تَخْتَصُّ به الْقَصِيدَةُ الْعَرَبِيَّةُ، تاريخياً، أَنَّهَا ظَلَّتْ تَحْتَكُمُ، في بناء إيقاعيتها، إلى النظام الوزني الخليلي، وه ذا ما تسعى قصيدة النثر، في توجيهها الإيقاعي، إلى تقويضه. فقصيدة النثر، بوصفها كتابة جديدة، مخالفة للعرف العربي-الشعري- السائد، تحاول زعزعة هذا المبدأ المنكئ إلى قيم اليقيني والثابت الماضي؛ «إن في قوانين العروض الخليلي إلزاماتٌ كيفيةٌ تقتل دفعة الخلق، أو تعرقلها، فهي تجبر الشاعر أحياناً أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضعات وزنية، كعدد التفعيلات أو القافية»².

وحسب أدونيس، فإن حصر الظاهرة الشعرية ضمن أطر الأوزان والقوافي إساءة لفهمها، هي إساءة لفهم طبيعتها وتعتها؛ يوضح أدونيس ذلك، بقوله أن الشعر: «يفقد كثيراً بالقافية. يفقد اختيار الكلمة- وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم. فكثيراً ما تنحصر القافية في أداء مهمة تكرارية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة. و ربما جاءت القافية زائدة يمكن الإستغناء عنها دون الإساءة إلى القصيدة. بل ربما اضطر الشاعر إلى وضع قافية غريبة عن القصيدة ودفعتها الشعورية الصميمة. وهك ذا تكثر في القصيدة الزوائد وتمتلئ بالحشو»³.

و يبدو أن قصيدة النثر، بمحاولتها قلب مفاهيم الإيقاع، قد توجهت بالسؤال إلى العناصر التي من شأنها صناعة موسيقى الشعر، و هو سؤال يمتدّ، تاريخياً، إلى ما قبل ظهور حركة الشعر الحر بسنوات. لقد رأت الحركة النقدية المرافقة لمساعي التجديد الرومنسي في الشعر العربي، أنه من الضرورة القصوى «أن يُدرس العروض العربي من جديد على أسسٍ من علمي الأصوات والموسيقى. ولكن ه ذا ليس كل شيء في تجديد العروض، فإن المادة التي أقام عليها علماء العروض علمهم تحتاج أيضاً إلى إعادة

¹ جون كوهن: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4س، 2000، ص52.

² أدونيس، مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص 104.

³ المرجع نفسه: ص 104-105.

النظر. إن البناء النظري للعروض الخليلي قد أدى إلى مخالفة الواقع من نواحي كثيرة. فالدوائر التي ابتكرها الخليل قد أدت إلى فروضٍ نظرية عن الأوزان يخالف الواقع من حيث عدد التفاعيل في أحد عشر بحراً من ستة عشر»¹.

الرغبة في تطوير العروض العربي كان مسعىً للملائكة أيضاً، لأجل تطويع الشعر لحالات تدفق المعاني، ففي كتابها قضايا الشعر المعاصر، نجد أن الملائكة قد انتبهت إلى عائق صرامة عدد التفعيلات في القصيدة العربية التقليدية، وه ذه الصرامة، ينحصر هدفها في إقامة نوع من التعادل الموسيقي بين شطري البيت، دونما مراعاة لقضية بناء المعنى. لكن التطوير الذي تنشده الملائكة، سيظل مرتبطاً بالإطار النظري للعروض العربي، هو مبدأً تقرره وهي بصدد التنظير للشعر الحر: « أول ما ينبغي لنا أن نفعل ونحن نضع عروضاً للشعر الحر أن نحدد مكانه العام في كتاب العروض العربي. وسوف نقرر بدءاً أن الشعر الحر ليس وزناً معيناً أو أوزاناً - كما يتوهم أناس - وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحوراً عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة.»².

إن نموذج الملائكة، يميل إلى اعتبار العروض العربي معطىً قبلها جاهزاً لا يجب على الشاعر أن يتحرك خارج حدوده، لأن خرق قوانين العروض العربي يعني خروجاً على قواعد الأذن العربية³. لذلك كان نموذجها «أحد تمثيلات النموذج النظري، القديم الذي حصر الشعر في لحظة التدوين، وأسر أفق رؤيته في النموذج البياني، المتسم بانغلاق الشكل و اكتماله. وهو بالتالي، أحد أبرز تداعيات القصيدة، في الشعر العربي المعاصر. فهو محاولة لفرض نموذج مثالي، يتخذ من التفعيلة، حجر الزاوية»⁴.

هَذَا يَعْنِي أَنْ مُفْتَرِحَ الشِّعْرِ الحُرِّ الَّذِي قَدَّمْتُهُ المَلَائِكَةُ هُوَ، فِي حَقِيقَتِهِ، اسْتِعَادَةٌ لِنَمُو دَجٍ قَدِيمٍ، وَنُكُوصٌ عَلَى تِلْكَ المَحَاوَلَاتِ التَّجْدِيدِيَّةِ لِلرُّومَنْسِيِّينَ العَرَبِ، الَّذِينَ جَرَّبُوا بِاسْمِ "الشِّعْرِ المُنْتَوِرِ"، إِعَادَةَ بِنَاءِ الإيقَاعِ بِرَمْتِهِ فِي الخَطَابِ وَبِالخَطَابِ بالخروج على العروض أيضاً،

¹ شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط2، 1978، ص 12.

² نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 58.

³ ينظر المرجع نفسه: ص 65.

⁴ صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 126-127.

وأصبحت هذه الممارسة النصية الجديدة "الشعر المنثور"، توصف منذ الستينيات، بـ"قصيدة النثر"¹؛ إن هذه الممارسة النصية الجديدة التي تشتغل بطريقةٍ مُعَايِرَةٍ، في تشكيل الإيقاع، تُريدُ الذهابَ إلى لحظةِ الكتابةِ التي لا تضيقُ بالنثرِ بقدرِ ما تنفُزُ من القوالبِ الوزنيّةِ الثابتةِ التي رسّخها التقليديون. هذه القوالبُ، هي علامةٌ على القصيدةِ، لا على الشعرِ، من ثمّ، فقَصيدةُ النثرِ تجاوزتْ للنظمِ، لا الشعرِ.

النقد الغربي، أيضاً، - ومنه مدرسة الشكلانيين الروس - أشار إلى مشكلة الإيقاع الشعري، إذ نظر إلى ذلك التعارض، القديم، بين الوزن والإيقاع، ليخلص إلى أن « مفهوم الإيقاع اتسع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تساهم في بناء البيت الشعري: فإلى جانب الإيقاع الذي ينتج من المد في الكلمات، يظهر الإيقاع الذي يأتي من نبرات الجمل، بالإضافة إلى الإيقاع الهارموني (الجناسات إلخ). وهكذا يغدو مفهوم الشعر ذاته، مفهوم خطاب نوعي، تساهم كل عناصره في خاصيته الشعرية »²، فالتصميم الإيقاعي من شأنه بناء اللغة الشعرية، ومن ثم، خلق الإنطباع الجمالي الذي عليه مدار الشعر. ومن الخطأ أن يتعرض الشعر للتقنين الصوتي، فإلى جوار الوزن هنالك الإيقاع، والخطاب يمكن أن يبقى شعرياً حتى مع عدم المحافظة على الوزن³.

كَمَا يُمَكِّنُ أَنْ نَجِدَ فِي التَّرَاثِ النَّقْدِيِّ الْعَرَبِيِّ، أَشْكَالاً مِنْ نُضْجِ التَّصَوُّرِ عَنِ قَضِيَّةِ الإِيْقَاعِ. يَرَى جَابِرُ عَصْفُورٌ، أَنَّ هَذَا النُّضْجَ فِي تَصَوُّرِ الإِيْقَاعِ، وَجِدَ عِنْدَ نَاقِدِ كَحَازِمِ الْقُرْطَاجِنِيِّ؛ فَالوزن عند القرطاجني هو « في ذاته صورة مجردة لا قيمة لها منفصلة عن المعنى، والتناسب الذي يمكن أن يتميز به الوزن لا يمكن أن يفهم بعيداً عن التجربة. ذلك لأن لغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى، مجرد عناصر صوتية مجردة، بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال »⁴.

¹ ينظر محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3، الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 109.

² بوريس إخنباوم، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مرجع سابق، ص 55.

³ المرجع نفسه: ص 56.

⁴ جابر عصفور: مفهوم الشعر، مرجع سابق، ص 333.

إن الوزن الشعري هو من جملة العناصر التي تنشئ الإيقاع ، ويظهر دوره في استيعاب أبعاد التجربة وبلورة ما يشوبها من رغبة أو رهبة، ولا يمكن للشاعر أن يوائم بين التجربة وطاقة الإيقاع إلا بتجاوز التقنين العروضي التقليدي، بوصفه إكراها يحدّ من انطلاق الشاعر، لأن « الشاعر، هكذا، يمتلك حرية مطلقة لأن يبدع إيقاعه الذاتي، الخلاق عنصرا تابعا من تواشج أبعاد تجربته الفنية الكلية، بتشكيل التتابعات التي ترضيه هو لا أي مقياس خارجي، وتظل تشكلات إيقاعه وجها من وجوه الإيقاع العربي. كل تشكيل جديد يصبح، هكذا، تحقّق طاقة كامنة على يد شاعر خلاق، لا خروجا على أسس الإيقاع العربي-كما يمكن أن يوصف إذا أصررنا على أن نظام الخليل هو الوصف الأصدق لمكونات الإيقاع في الشعر العربي »¹ . لذلك، تؤكد حداثة الشعر العربي على حرية الشاعر في إبداع الإيقاع.

مَا يُمَيِّزُ النَّوْعَ الْإِيقَاعِيَّ لِقَصِيدَةِ النَّثْرِ، إِذْ نَنْ، هُوَ تَجَاوُزُهَا لِلْعُرُوضِ التَّقْلِيدِيِّ لِأَنَّهُ مُرْتَبَطٌ بِالْأُصُولِ الشَّفَاهِيَّةِ لِلشَّعْرِ؛ لِلْقَصِيدَةِ، فِي حِينِ أَنَّهَا، أَيَّ قَصِيدَةِ النَّثْرِ، تَنْظُرُ إِلَى الْإِيقَاعِ، ضِمْنَ نِظَامِ احْتِفَائِهَا بِالْكِتَابِيِّ. تَبَعًا لِذَلِكَ، سَنُؤَسِّسُ قَصِيدَةَ النَّثْرِ أَلْيَاتِهَا الْخَاصَّةَ فِي تَشْكِيلِ الْإِيقَاعِ، مِنْ بَيْنِ هَذِهِ الْأَلْيَاتِ «1. تَكَرَّرَ الْأَصْوَاتُ-الصَّوَانْتُ الْقَصِيرَةَ وَالطَّوِيلَةَ- بِمَرَاكِمَتِهَا وَتَوَزِيعِهَا بِطَرِيقَةٍ مَعِينَةٍ.

1. تَكَرَّرَ الْأَلْفَاظُ الْمُتَجَانِسَةُ صَوْتِيًا كَلِيًّا أَوْ جَزئِيًّا عَنْ طَرِيقِ الْإِشْتِقَاقِ أَوْ الْجِنَاسِ أَوْ التَّرِيدِ أَوْ الْقَافِيَةِ.

2. تَرِيدُ أَلْفَاظٌ مِمَّا تَلَّةُ صَوْتِيًا وَدَلَالِيًا أَوْ عِلَامَاتٌ وَتِيمَاتٌ مِمَّا تَلَّةُ دَلَالِيًا، أَوْ رَمَازِيًا عَنْ طَرِيقِ التَّرَادُفِ وَالتَّدَاعِي... وَهَذَا مَا يَدْخُلُ ضِمْنَ مَا يُمْكِنُ تَسْمِيَتِهِ بِالْإِيقَاعِ الدَّلَالِيِّ.

3. التَّوَازِي: وَهُوَ ذُو طَبِيعَةٍ مَوْرُفُو تَرْكِيبِيَّةٍ يَتَحَقَّقُ بِتَكَرَّرِ صَيْغٍ وَتَرَكَيبٍ مِمَّا تَلَّةُ فِي الْبُنْيَةِ النَّحْوِيَّةِ وَالصَّرْفِيَّةِ»²

¹ كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1974، ص 93-94.

² عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 2003، ص 17-18.

بالإضافة إلى آلية أخرى، لها ارتباط بالبعد الكتابي الـ ذي تلح عليه قصيدة النثر هو « التشكيل الهندسي لفضاء النص، وهو يدخل ضمن الإيقاع البصري الـ ذي يتحقق بالتماثل و الاختلاف بين أشكال خطية أو هندسية بصرية...»¹.

2.2. البدائل الإيقاعية وأنساق التوازي:

لا تخرج قصيدة النثر في الجزائر عن تلك المفاهيم الجديدة حول الإيقاع، ويمكن أن نرصد جملة من البدائل الإيقاعية تظهر في نصوص جزائرية معاصرة، و تحاول هـ ذه النصوص، الخروج على أنظمة الإيقاع التقليدي بخلقها إيقاعها الخاص الذي يتجاوز خاصية الإنتظام التكراري أو التماثل الإيقاعي الكمي² الذي تعرف به بنية القصيدة التقليدية.

لقد استطاع الشاعر الجزائري المعاصر، أن يخلق إيقاعه الخاص، المتجاوب مع حركة المعنى، وهو ما يعرف بالإيقاع الداخلي بوصفه نوعا من الإيقاع يختلف عن إيقاع البحر الشعري لأنه يرتبط بتموجات المعنى لا باهتزازات الصوت³. ويمكن القول، أن أغلب نصوص قصيدة النثر، في الجزائر، تلجأ إلى استثمار خاصية التكرار الإيقاعية؛ كتكرار الأصوات، وتكرار المفردات المتجانسة صوتيا، وتكرار بني تركيبية معينة. إضافة إلى اعتمادها أنساق التوازي المختلفة.

وضمن آلية التكرار، بوصفها آلية صوتية بمقدورها ضبط التوازن النفسي للمبدع، والمواعمة بينه وبين العالم الخارجي، يمكن أن نُدرج تحته هذا المقطع:

طقوس غير متزنة

نشتهي أن نؤجج للريح شهوتها، وللماء براءته النادرة !

وللوطن حلمه المشنتت في متون الألسنة !

وللزمان بهاءه الملتصق بتجاعيد الذاكرة ،

¹ المرجع السابق: ص 18.

² ينظر: كمال أبو ديب في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 195 و ما بعدها.

³ ينظر: عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من المرجعية إلى التأسيس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص

نشتهي أن نبوح بالسر، وبما تضرره الشهقات التي أدمنت
 حزنها، مارست عشقها في التماعات المرايا، التي عودت
 نفسها على الشهوة الكاذبة
 نشتهي أن نفاجئ الفجر يتعري محتضنا وردة عاشقة،
 كاشفا ألق الرؤيا في صهد قبلة مستعجلة ضامئة!
 نشتهي أن نكاشف البحر، أن نخاصر النهر، الوردية
 الذابذة!! (...)¹.

يحقّق تكرار الفعل (نشتهي) تجانسا صوتيا سينشئ تلاحما موسيقيا بين الأسطر الشعرية، كما سيساعد في إنشاء الإيقاع الداخلي. وقد أفاد هذا التكرار، الرغبة في الإفصاح عن الذرى الحاملة التي تنتشدها الذات المنشئة للخطاب والتوحد مع هـ ذه الذرى ضمن الأفق الجمالي. هذه الآات، هي ذات جماعية أيضا، تعبر عن ذلك نون الجماعة التي تلحق أول الفعل (نشتهي). تبعا لذلك، سيكون مدار النص: التعبير عن هواجس جماعية، إذ تتكرر أفعال أخرى على وزن (نفع) هي: نؤجج، نبوح، نفاجئ، نكاشف، نخاصر لتدلّ على السمة الجماعية، و التشاركية له ذه الهواجس، ما يعني، أننا بإزاء ذات جماعية تطمح إلى قيم معينة، وهو طموح ملح ومستمر عبّرت عنه صيغة الأفعال المضارعة.

كما ينهض التكرار الصرفي في هذه الأفعال بصناعة إيقاع النص، فبفضل هذا التكرار، الناشئ من تماثل الأفعال المضارعة، صرفيا، تتحول معه صيغة (نفع) إلى وحدة إيقاعية، ما يعني، أيضا، أن هذا التكرار، قد أدى وظيفة إيقاعية كما ساهم في بناء اللغة الشعرية.

إذن، فبالإضافة إلى اعتماد قصيدة النثر ظاهرة التكرار، هي أيضا تعتمد آلية التوازي بأنساقه المختلفة (الصوتي، الصرفي، الدلالي، ...)، ويمكن النظر إلى التوازي على أنه، بدوره، مبدأ ثابت يحتكم إليه نظام الشعر فـ « هناك نسق من التناسبات المستمرة على

¹ عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء (مقام المحبة)، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، 2002، ص10-

مستوياتٍ متعددة: في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية و في مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. وفي الأخير، في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهيكل التطريزية . وهذا النسق يكسب الأبيات المرتبطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه»¹ . ويمكن أن نُمثل لتمظهرات التوازي في قصيدة النثر الجزائرية بهذه المقاطع:

.....

أيا هذي الأضاحي التي هوت باتجاه الهبوب

أم من زمان نمازجه بالقلوب؟

أما من زمان يئوب؟ أما من عبير يللم عمق هذي الندوب؟

أما من سبيل يدرجنا صوب نخيل الجنوب؟

أيا هذي الرعود التي أوغلت أباريقها في دمي،

أما من جحيم يخلصني من فتون المراثي الكثار؟

أما من سحاب يبرعمني ببهاء الحضور؟ (...)²

يهيمن التوازي بأنساقه المتعددة (الصوتي، الصرفي، التركيبي،...) على هذا المقطع، ويسهم انتشاره بين الأسطر الشعرية في حسم الدلالة، من ذلك؛ التوازي التركيبي في صيغتي (أيا هذي) و (أما من)، فالصيغة الأولى صيغة نداء تتكرر ضمن سطرين شعريين، إذ ينطلق النداء من الذات متجها إلى المنادى المعبر عنه بلغة رمزية؛ (الأضاحي التي هوت باتجاه الهبوب) و (الرعود التي أوغلت أباريقها في دمي)، فكون المنادى كيانا مقنعا يتوارى خلف لغة رمزية هذا يعني ثقل غموضه وقدرة سطوته على الذات، لقد اختارت الذات سبيل النداء،

¹ رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1،

1988، ص 106

² عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 46.

واستخدمت جانبه الإنشائي لتجسد ما تعانیه من فائض الحيرة والقلق، و ك ذلك الحال مع صيغة النداء الثانية التي عمّقت دلالة يأس الذات من تحقق أشواقها التي تريد.

ثمّ نسق آخر من التوازي يسم هذا المقطع؛ هو التوازي الصرفي فمن خلاله تم نسج نظام التقفية، ويظهر في: (الهبوب، القلوب، الندوب، الجنوب)، هذه المفردات المتماثلة صرفياً، تتكاتف دلالياً أيضاً، لترسيخ قيم المأساة التي تصدر عنها تجربة النص الشعرية من خلال هذا المقطع .

أما التوازي الصوتي، فتمظهره مرتبط بتكرار أصوات بأعيانها، فهناك أصوات تهيمن على النص هي: النون، والميم، والراء، والباء، وكلها أصوات مجهورة، وهي إذ تغطي على النص، تعمل على إضفاء جانبه الإيقاعي، وه ذه الأصوات ارتبطت أكثر بالأسماء لا الأفعال، ما يعني، تكريسا لقيم الثبات واليأس وهو ما يتفق مع رؤية النص العامة الجانحة إلى قيم الفجيعة والسوداوية المفرطة.

لا شك أن هذه الأنساق من التوازي من شأنها أن تتأى بالنص عن دائرة النثرية الفجّة، لتودّع داخل الإطار الشعري، ووعي الشعراء-شعراء قصيدة النثر- بأهمية الوظيفة الإيقاعية، وقدرتها في بناء اللغة الشعرية، وفي بناء المعنى، جعلهم يبحثون عن بدائل للعروض التقليدي سعياً منهم في ترتيب نظام إيقاعي جديد يستجيب لخصوصية تجاربهم. وهذا مثلاً آخر، يظهر إلحاح قصيدة النثر في استثمار طاقات التوازي الإيقاعية:

.....

أجمع قواي

أشد على خيط الضوء

وأركض باتجاه الأعاصير

أسقط في العتمة

أصرخ بكل أصوات البشر¹

يستفيد هذا المقطع في بناء إيقاعه من التماثل الصرفي، ال ذي يظهر في تكرار الأفعال التي تتفق مع الوزن الصرفي أفعال: (أجمع، أشد، أركض، أسقط، أصرخ)، وهذا الوزن أحدث وحدة إيقاعية و مشتركا صوتيا بين الأسطر الشعرية يتناغم مع إيقاع الفكرة وطبيعتها؛ فالأفعال تجسد حركة نفسية تعيشها الذات، و تُنتج بدورها حركة أخرى:

فتهتزّ عنك الأرض

ينتنفض عنك التراب

وتبرز خباياك الحميمة

بلورية

رقراقة (...) ²

جسد التماثل الصرفي القائم على تكرار الوزن الصرفي يفعل وتفعل: (تهتز، ينتفض، تبرز) حركة نفسية أخرى و ردة فعل هي بمثابة استجابة للأولى ونتيجة لها، ما يعني، تحقق رغبة الذات، التي أعلنت عنها، مع الحركة النفسية الأولى.

وأحيانا يقوم التكرار بوظيفة جمالية أخرى، هي ضبط الإيقاع على مستوى مجمل النص ، والربط بين أجزائه، من خلال التوازي الصرفي والتركيبى، إذ يتكرر سطر شعري، بعينه، بين مفتتح مقاطع النص:

فراشات الماء!!

-1-

أجنح نحو الظل

¹ عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، مصدر سابق، ص 106.

² المصدر نفسه، ص 107.

أتفياً شجراً يصاعد كفراشات الماء،

.....

-2-

أجنح نحو الظل،

أتصدر باحات الماء، فضيات الأنهار، شتاءات الوطن

.....

-3-

أجنح نحو الظل، أتفقد فوضى بلد ينهار،

أتوسد رأساً مقطوعاً بالمنشار

.....

-4-

أجنح نحو الظل، يأتي العسس الليلي، متشحا

بعليق الغابات الكبرى

1

ينشئ التكرار الموزع بين مفتتح كل مقطع شعري من النص، من خلال تكرار هـ
السطر (أجنح نحو الظل) لازمة موسيقية توطر بناء النص إيقاعياً وترتبط بين تقسيماته
للمعاني الموزعة على المقاطع الشعرية.

¹ عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، 89-93.

وترتكز معاني النص على رصد أبعاد زمانية حاضرة حين تتوسل بأفعال مشتقة من صيغة (أفعل)؛ إذ يتم عبرها بناء عملية السرد و توجيه هذا السرد بعد ذلك إلى الاقتراب من الحركة الدلالية المتولدة من اللازمة (أجرح نحو الظل) مع كل مقطع.

إن تكرار اللازمة أنشأ تقاربا معنويا بين المقاطع ، كأن النص يراكم دلالاتها حين يكررها، وينهض نظام الصور الشعرية بتفسير أبعادها المختلفة، أي اللازمة. وكلها معاني مرتبطة بإرادة الحياة برغم وجود ما يعيق ذلك، لأن دلالات النص يكتفها و يستغرقها العنوان من ذ البداية؛ فاجتماع مفردة فراشات، بالماء، يؤكد ذلك ، فالماء رمز للحياة ضمن قانون الطبيعة، وضمن الأطر الدينية لذلك¹.

إذن، يبدو أن ه ذا النص، يحاول أن يجسد أبعاد التجربة، إيقاعيا، بعيدا عن إكراهات الوزن التقليدي؛ أي بعيدا عن نظام "نظم الشعر". وفي الوقت ذاته، يحاول أن ينأى عن السقوط في دائرة النثر؛ لأن النثر العادي يمتنع معه ترتيب نظام إيقاعي.

فقصيدة النثر، تريد عبر ه ذا التمرد على أنظمة كل الأشكال وقوانينها، أن ترسم هوية أجناسية محايدة، فهي « مبنية على اتحاد المتناقضات ليس في شكلها فحسب، وإنما في جوهرها كذلك: نثر وشعر، حرية و قيد، فوضوية مدمرة وفن منظم...ومن هنا يبرز تباينها الداخلي، وتتبع تناقضاتها العميقة الخطرة-والغنية؛ ومن هنا ينجم توترها الدائم وحيويتها»².

فشعرية قصيدة النثر مستمدة من خصائص النثر، ال ذي يرفض القوالب الإيقاعية الجاهزة والمنظمة كميًا. وأيضا من خصائص الشعر، في احتفائه بربط الإيقاع ببناء اللغة الشعرية. إن الشاعر النثري بخلاف الشاعر التقليدي؛ فالتقليدي يترجم تجاربه من خلال أبنية منتظمة تحتكم إلى قوانين عروضية/ صوتية جاهزة ومسبقة هدفها التناغم مع النظام الكوني، في حين أن « الشاعر المتمرد على كيان الأشياء والقوانين الاجتماعية والظرف الإنساني فإنه على العكس يمقت هذه "القيود" هذه "الفتن" المخدرة؛ إنه يرمي نفسه بعنف نحو أكثر الأشياء

¹ يعبر القرآن الكريم عن هذا المعنى، كما في هذه الآية الكريمة: ﴿أولم ير الذين كفروا أن السموات والأرض كانتا رتقا ففتقناهما وجعلنا من الماء كل شئ حي أفلا يؤمنون﴾، سورة الأنبياء: الآية: 30.

² سوزان برنار: قصيدة النثر، ص 129.

فوضوية، وأقل الأشياء "وزنا" للنثر. وحينذاك يتخلى الشعر على أن يصبح وسيلة اتصال بين البشر وعملا اجتماعيا و "توافقا" مع النظام الكوني»¹.

أشكال النفور من هذه القيود والخروج عن نظام الشعر التقليدي، في مستواه الإيقاعي، تظهر أيضا، مع ما يعرف بقصيدة النثر القصيرة جدا أو الومضة الشعرية، إذ تؤسس الومضة الشعرية نظاما إيقاعيا خاصا، متناغما مع نزوعها في التصوير السريع والختام المفاجئ.

لذلك ندعن الومضة الشعرية لأقصى إمكانات التجريب الإيقاعية، نظرا إلى قصرها ال ذي يتطلب تركيزا موسيقيا، يستفيد بخاصة، من فعالية الأصوات ومن فعالية الأجزاء الأخرى التي يتم بها توقيع الموسيقى، وتوضّح **يمنى العيد** بعضاً من هذه الأجزاء، وهي:

«- التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازات والتقطيع.

-التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها.

-التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة وبهدف دلالي محدد.

-التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها...»².

فالإهتمام بفعالية الإيقاع، والبحث عن أجزاء أخرى في بنائه، بخاصة ما تعلق بالموسيقى الداخلية، يظل هاجس أشكال الكتابة الجديدة التي تريد خلق نظام إيقاعي مفتوح، و بديل، على أنقاض الإيقاع التقليدي ال ذي تهدمه، إذ يكون هذا البديل، ذي الطبيعة المجاوزة لما أقرته أعراف الشعرية العربية، قادرا على استيعاب أعباء التعبير الجمالي. والومضة الشعرية شكل في الكتابة يتموضع ضمن هذا المسعى.

يتعامل شعراء قصيدة الومضة الجزائريون، مع آليات الإيقاع البديلة من منطلق البحث عن جمالية مغايرة. من ذلك هذه القصيدة من شعر الومضة:

قلت..وقال

¹ المرجع السابق: ص 144.

² يمى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص 98.

قلت: إرحلْ

قال: يا حظي العاثر

قلت: انس

قال: لست بالكافر

قلت له: أكتبنا...

فقال: أضعتني في صمتك الجائر¹.

يحاول هذا النص القصير، أن ينشئ إيقاعه الداخلي اعتماداً على تكرار بنية صوتية متجانسة بين (العاثر الكافر والجائر)، وتكرارها عند نهاية بعض الأسطر، بشكل متناوب، يجعل منها قافية تامة يخضع لها الإيقاع العام. كما تتكرر صيغة (قلت، وقال) بحثاً عن انسجام صوتي، وعن خلق أفق حوار، أيضاً، بين الذات وموضوعها، على مستوى الدلالة. وظاهرة اعتماد الحوار بناءً على صيغة (قال) ومشتقاتها اللغوية عرفت، بخاصة، في نصوص كتاب "المواقف والمخاطبات" للنفري. ويظهر الديوان ال ذي ينتمي إليه النص السابق، تأثراً بتجربة الكتابة الصوفية من خلال العتبات النصية².

لا تستغني قصيدة الومضة، عادة، في اشتغالها الإيقاعي، عن آلية التكرار، وأنساق التوازي، غير أنها قد تلجأ، أحياناً، عن وعي أو عن غير وعي، إلى استحضر نظام الأوزان العروضي، متخللاً بعض الأسطر:

سفر

ظلت عنا السبيل

¹ نعيمة نفري: كاني... به، ص 27.

² ينظر مثلاً عناوين القصائد في الصفحات: ص 06، 07، 08، 09، 10 من المصدر السابق، إذ يرافق عناوين القصائد تذييل بأقوال أعلام التصوف الإسلامي المشهورين، ولا شك أن لهذا أهميته في عملية القراءة.

= من ذلك، مثلاً: ما عابني "جملة اعتراضية"

«يا أيها العاشق الغريب أغلقت جميع الأبواب لكي لا تجد باباً آخر غير بابك»

-جلال الدين الرومي- (المصدر السابق: ص06).

ونام كتاب الحجر

لا ماء في عين الطريق

لا إشارات... لا أثر

قل لهم...

قل لهم...

"عودوا... فليس للعاشق غير السفر"¹

يحتفظ النص بما يشبه الروي من خلال تكرار صوت الراء الملحقة بالسكون ، أما التوازي الصرفي بين (الحجر، لا أثر، والسفر) فينشئ قافية تامة. و مفردة (سفر)، وهي مفردة العنوان، حين تتكرر في آخر النص، ه ذا يعني، أن الختام قد وصل ، أخيراً، إلى مقارنة المعنى وهو، أن السفر قد ارتبط بالعاشق لا غير. فالنص قد التزم بخاصية من خصائص تشكيل الومضة الشعرية، فنيا، وهي أن ختام النص مرتبط بمقدمته.

كما أن هنالك تقاطعا مع الوزن العروضي يظهر في:

تفعيلة الرمل؛ لا إشارات(0/0//0، فاعلاتن).

وتفعيلة المتدارك؛ لا أثر(0//0، فاعلن)

قل لهم(0//0، فاعلن).

إن حضور النظام الوزني العروضي هنا، يثبت، تغليب النص للرؤيا. فقد يخدم هذه الرؤيا إيقاع الوزن العروضي حتى وإن كان النص قد اختار خطأ إبداعياً يرفض الوزن العروضي.

وأحيانا نجد تقاطعا تاماً بين الومضة الشعرية والنظام الوزني العروضي، كما في هـ ذه
النص:

إستعجال

¹ المصدر السابق: ص63.

يا أيها المجهول من عجل
 لا تقطف التفاح قبل النضج... لا
 لا تشعل القبل
 أراك... كلما...
 فاض بك اليقين
 ضيعت السبل
 وتاه بي دليلك الأعمى
 فحسبي أن أكون امرأة
 تدعوك... "يا رجل".¹

يتضح اشتغال هذا النص- ما يميز قصيدة الومضة في الجزائر، أنها أصبحت ظاهرة شعرية نسوية بامتياز!!- الإيقاعي، على الرؤية التقليدية، فهو يعتمد بحر الرجز قانونا موسيقيا يسري على كل الأسطر:

يا أيها المجهول من عجل
 0// 0//0/0/ 0//0/0/
 مستفعلن مستفعلن فعو
 لا تقطف التفاح قبل النضج... لا
 0// 0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
 مستفعلن مستفعلن مستفعلن
 لا تشعل القبل
 0// 0//0/0/

¹ المصدر السابق: ص 21.

مستفعلن فعو

.....

يقوم النص بإستدعاء بحر الرجز في صناعة موسيقاه الخارجية ويستعمله مشطورا ومنهوكا، و هذا البحر، هو من أسهل بحور الشعر العربي، لأنه أكثرها تقبلا¹ ، وأقدرها على الوصف، والذي يميز وظيفته داخل النص، هو صناعته لنسق من النغم يتلاءم مع المقام الوجداني ومقام الحكمة في آن واحد، ولعل استقراء وظيفة بحر الرجز في تاريخ الشعر العربي يثبت ذلك، فكما أنه يخلق مسارب تتفد من خلالها أقصى حالات الإنفعال، هو أيضا، ملائم لحالات الإتزان الفكري والنظر العقلي.

اللجوء إلى اعتماد الوزن العروضي/ المعياري في هذا النص له ما يبرره فنيا، كأن الذات، تقف هنا، موقف العليم الملقن للحقيقة و للحكمة، وما تبوح به داخل النص، إنما يحتكم إلى معرفة يقينية معيارية.

وقد تقصر بعض قصائد الومضة لتشتمل على ثلاثة أسطر، إذ تُركّز حينها على إيقاع الفكرة:

رماية

ما الذي أبقيته لي فأرميه كي يبتعدَ عني كلبك.

أكاد أكون عارياً

حتى من عظامي²

تركيز النص الشديد على التصوير السريع وعلى الإقتصاد اللغوي في نقل المعنى، جعله يعتمد على طاقة دلالة الأصوات، وأصوات هذا النص جاء أغلبها مجهورا ومنفتحا، فالإنفتاح يعني انفتاحا للمعنى واتساعه. فالنص محاولة في الهروب من ثقل هزيمة نفسية، هـ ذه

¹ ينظر: الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة ، مصر، ط 3، 1994، ص 80.

² محمد بن جلول: الليل كله على طاولتي، ص 89.

الهزيمة تكتفها مفردات قادرة على الإيحاء إلى جدار الفشل الذي تصدر عنه تجربة النص: (عاريا، عضامي).

كما قد تقصر نصوص أخرى من شعر الومضة إلى سطرين إثنين، ومع قصرها تحافظ على بناء الإيقاع، ويسعفها التوازي في ذلك:

رهان

هو الحب محض جنون..

فإما نكون وإما... نكون..¹

فهناك شيء من الإيقاع يحتفظ به النص من خلال هـ ذا التوازي الصرفي بين (جنون ونكون)، إن مورفولوجية التوازي لا تنفصل عن بعد الدلالة، فتكرار (نكون) تأكيد لرغبة الذات في الوجود بمعنية موضوعها، أي (الحب) الذي يتحدد بكونه (محض جنون)، والتماثل بين (جنون، ونكون) يعني أن تحقيق الكينونة لا يحصل إلا بالشعر؛ لأنَّ الشعر انعتاق من أسر العادة، وانعتاق من التناهي العقلي في رؤية العالم، ما يجعل، غير الشاعر، يرى الشعر جنونا، لأنَّ غير الشاعر أسير العادة والناس أسارى ما تعودوا. منه، يصبح الحب، معادلاً موضوعياً للشعر.

إن آليات الإشتغال الإيقاعية في نصوص تجربة قصيدة النثر، تؤكد أهمية الإيقاع - بوصفه دالاً مهماً من بين جملة الدوال الأخرى - في بناء النص وترميمه شعرياً وإقامة التلاحم بين تمفصلاته. وبدوره، ينحو التشكيل البصري - في بعض النصوص الحدائثية، سواءً في قصيدة النثر أو في النصوص الأخرى ذات الشكل الموزون عروضياً - في هـ ذا الإتجاه، إذ يتعاضد مع المكونات الجمالية الأخرى في تشكيل نسيج النص، دلالياً. فحضور الخط على الصفحة (أي البعد الكالغرافي) و طريقة هندسة البياض والإعتماد على علامات الترقيم والعبات النصية، هي أيضاً، تكريسٌ لممارسة فعل الكتابة، وتأسيسٌ لجمالية شعرية جديدة، هي جمالية المكان.

¹ نعيمة نقري: كاني... به، ص5.

3. الكتابة والتشكيل البصري:

يمكننا متابعة حداثة الكتابة، في الشعر الجزائري المعاصر، من خلال رصد طريقة استثمار النصوص الشعرية للبعد البصري في الكتابة، بوصفه إيقاعا خطيا ودالا كتابيا بديلا معبرا عن تجاوز الدال الشفاهي المتضمن لسيادة الصوت على الدوال الأخرى.

إن دعوى حداثة الكتابة إلى تحفيز الإدراك البصري المواجه لفضاء النص، يأتي ضمن مقترحاتها التي تتجاوز بها حداثة القصيدة التي أفصت الفضاء من مجال اهتمامها، « وبهذا المعنى نفهم «الفضاء» الذي تحدث عنه أدونيس بخصوص تعريفه للكتابة. فالمكان المحلوم به في الممارسة الدالة. الموقع على بياض الصفحة، هو المهيب للفضاء النصي، المنسوج من الدوال المكتوبة والممحوة في آن. وقوانين البيت المحددة بالوقفات تتوزع القصيدة برمتها، تسري في أعضاء النص فيما النص في مجموع حالاته يعيد بناءها. إن بنية المكان مأهولة بالإيقاع و التركيب و الدلالة، كل منها يستدعي شقيقه، والنص له الإمتلاء والفراغ »¹.

وضمن وضعية الكتابة تشكل استراتيجيات هندسة المكان وظيفية بنائية في توليد الدلالة، إذ تساهم الفنون البصرية في تأنيث النص وتعمل على تنسيق بنية المكان مع المكونات الجمالية الأخرى، فالكتابة « ليست تنظيما للأدلة على أسطر أفقية متوازية فقط إنها قبل كل شيء توزيع لبياض وسواد على مسند هو في عموم الحالات الورقة البيضاء. إننا عندما نكتب نتموضع داخل فضاءنا الخطي الذي أبعاده الحروف، وتنظيم الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات »².

فتنظيم الدلالة لا يتوقف على الصوت فقط، فالصوت، مرتبط بالإلقاء، وفاعليته الجمالية يحددها إطار المشافهة. أما الكتابة، فسبيل تواصلها مع المتلقي لا يمكن أن يتحقق في غياب النص المكتوب وفي غياب نبره البصري ال ذي يتحدد بوصفه « منبها أسلوبيا أو نبرا

¹ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، مرجع سابق، ص114.

² محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الغرب، ط1، 1991،

خطيا بصريا يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية، ومن هـ ذا المنظور فإن دوره يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي للنص «¹ .

ينتظم التشكيل البصري مع الممكنات الإبداعية الأخرى ضمن ممارسة الكتابة وتظهر فاعليته كما يرى صلاح بوسريف في جدلية المحو و الإثبات² الذي يبلوره صراع الدوال؛ فبياض الصفحة و امتلائها وبروز الخط وعلامات الترقيم هي دوال يعلن كل منها خطابه داخل النص ويجب أن يتم إدراكها بوصفها إيقاعات ل ذوات متحاورة يحاول كل منها تبرير غيريته عن الآخر « فمن الحرف الأبيض العادي إلى الحرف الأسود البارز، إلى البياض الذي يحفّ الصفحة من كل جوانبها، إلى كثافة الصفحة، إلى تشظية الجمل وتفتتت الكلمة... كل هذه الطبقات أصبحت العين أمامها ملزمة بإدراكها كإيقاعات ناتئة بعضها يحمو بعض، وبعضها يسعى لإثبات وجوده عبر تأكيد اختلافه عن الآخر. احتدام وجدلية تعكس فيها العناصر دينامية التجاوز، حين يتم بهذا المستوى من البناء «³ .

1.3. دلالات البياض وعلامات الترقيم:

تشتغل النصوص الشعرية الجزائرية ذات المنحى الحدائي على ممكنات التجريب المتعلقة بتأثير بنية المكان؛ ذلك الحضور المادي الموزع على فضاء الصفحة. ومن سمات هـ ذا التجريب، البارزة، لجوء أكثر النصوص، في ظل احتقائها بالكتابي، إلى استثمار دلالة البياض والفراغ النصي إحالة إلى النص الغائب أو المهمّش لغايات فنية متعددة تخضع لرؤيا المبدع، إذ يدخل هـ ذا البياض أو الفراغ- ال ذي له دلالات عدة فهو: المهمّش، والمقصى، والغامض أحيانا- في عملية حوار مع سواد الصفحة، بوصف هـ ذا السواد متنا ومركزا، ومنطوقا مهيمنا.

من بين الدواوين التي تستعيد إمكانيات الكتابة في بعدها المادي؛ ديوان **صحو الغيم، لعبد الله العشي**، فهذا الديوان يجعل عناوين القصائد أسفل الصفحة التي تسبق الصفحة

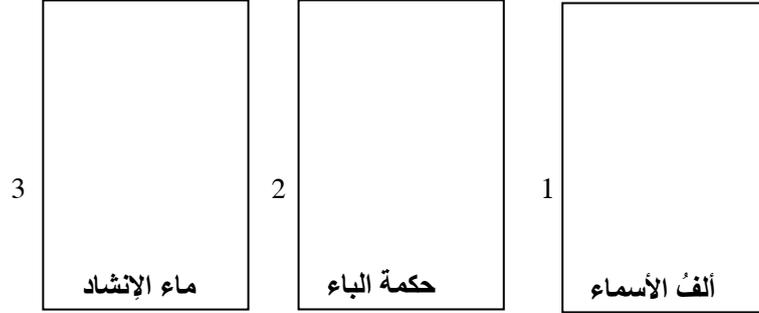
¹ المرجع السابق: ص 236

² ينظر: صلاح بوسريف: حداثة الكتابة، مرجع سابق، ص 188.

وينظر أيضا: محمد بنيس الشعر العربي الحديث، ج3، ص 122

³ صلاح بوسريف: حداثة الكتابة، ص 190-191

المتضمنة للقصيدة. و في الصفحة التي تتضمن العنوان، تُتْرَكُ الهيمنةُ كامتياز يحضى به البياض، ومجيئُ العنوان في الأسفل، وفي صفحة بمفرده، يجعله ينفصل عن جسم القصيدة المتبقي، فكانه سطر شعري لوحده، له دلالاته البؤرية التي تكثّف وتحسم دلالة النص:



إن وعي النصوص بأهمية الهيئة الطباعية في توزيع العناوين، وترتيب مواقع السواد والبياض على فضاء النص، يفصح عن تجاوزها للبنية الشفاهية في كتابة القصيدة، كما يؤكد فعالية الإشتغال المادي على الصفحة؛ «إننا إزاء اختراقات، لم يعد معها المكان خلاء كما لم يعد الإمتلاء، بل أصبح تبادلاً للمواقع والأراضي، بحسب ما تقتضيه حاجة النص»⁴.
فَمَعَ حَدَاثَةُ الْكِتَابَةِ سَيُصْبِحُ لِلْبَيَاضِ أَهْمِيَّتُهُ فِي بَنِيَّةِ النَّصِّ، وَ تَرْمِيمِهِ دَلَالِيًّا، وَضَبْطِ رُوَاهُ،
وَاسْتِيعَابِ تَوَثُّرِهِ النَّاجِمِ مِنْ طَبِيعَةِ تَجْرِبَةِ الْمُبْدِعِ:

فيما يشبهه

في ما يشبه الأمانى

بحر وأغانى

في ما يشبه الضجر

جرْدُ

¹ عبد الله العشي: صحوة الغيم، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط ت، ص 11.

² المصدر نفسه: ص 17.

³ المصدر نفسه: ص 107.

⁴ صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 205.

ومجارٍ

في ما يشبه الجحيم

الآخرون

الآخرون

الآخرون! ¹

ستترك هذه الفراغات انطباعاً نفسياً لدى القارئ ويساعد النبر البصري؛ (الآخرون)، في تفجير الاحتمالات القرائية التي تروم الإقتراب من أوجه هـ ذا الانطباع، فالذات المنشئة للخطاب شاخصاً بحالتها النفسية المثقلة بالأمانى والضجر والتوجس من الآخر/ الجحيم، وهذه الحالات النفسية، كما أنها تتوسل بالبدال اللساني، تتوسل، أيضاً، بالبعد الحسي/ المادي للصفحة حين توزع المكان مناصفة بين السواد والبياض بعيداً عن آليات الشفاهية المحكّمة إلى نبرة الصوت وملامح الوجه وحركة اليد.

وتقترب نقاط الحذف، من دلالات البياض، في نصوص شعراء الحداثة الجزائريين، إذ تترك هذه النقاط، هامشاً واسعاً أمام فاعلية القراءة للمشاركة في تدليل النص.

ففي بعض نصوص ديوان **إني أرى**، لميلود خيزار تتكرر نقاط الحذف، تقريباً، مع كل سطر شعري:

¹ جمال الدين طالب: نوست ALGERIA، ص 23-24.

وجه نيرين

إلى..... نون¹

.....

-8-

ريان أنا.....

بعطشي الأزلي إليك

وتائه.....من بلغتك

وصائم.....من خرجت

أنا فلتان...

أصغر إخوتي

تقطعت بي سبل الطفولة.....بين جنتين

قالت.....قالت ألم تقرأ رعدة الوردة

قلت..... بلى

سمعت هسهسة المفاتيح.....في قفل الرغبة

ولكني.....نسيت البيت (...)²

تنتشر علامات الحذف بشكل مهيمن على هذا المقطع، وتبدأ هيمنة الحذف منذ ذلك النبيل الذي لحق العنوان؛ فالتذييل جاء في شكل إهداء، وقد أُشير فيه إلى المهدي إليه بحرف من حروف المعجم: (إلى.....نون)، ما يوقر احتمالات قرائية بأن يكون المهدي إليه ذاتاً عاقلة، أو موضوعاً ذي طبيعة مجردة، أو حتى كيانا ماديا/ متشبيهاً، غير أن قراءة النص، في مجمله، تميل إلى احتمال أن المخاطب بالإهداء موضوع مجرد/ معنوي/ قيمّي،

¹ ميلود خيزار: إني أرى، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2011، ص 90.

² المصدر نفسه: ص 97.

لأن ضلال صفاته يحيل إليها هـ ذا المقطع، وهي صفات مجاوزة للشرط الإنساني ومتعالية عما هو مادي/ متشبيء، كما أن نقاط الحذف بين (إلى) و (نون) تمنح مسافة زمانية ومكانية إذ يصبح الرمز (نون) موضوعاً يتعذر الوصول إليه، وهـ ذه الدلالة تؤكدها نقاط الحذف حين فصلت بين (إلى) الصادرة من منشئ الخطاب و (نون) موضوع الرغبة.

كذلك ساهمت نقاط الحذف الأخرى- التي تمثل فراغاً منقطاً- في تأكيد دلالة الحيرة الناجمة عن قلق الذات من هذه الهوة التي فصلت بينها وبين موضوعها، وترتّب عن ذلك، حالاتٌ من التوتر الغامض تُعبّر عنه نقاط الحذف، إنه توتر يتعدّد إدراك معناه:

(ريان أنا...../ وتائه...../ وصائم...../ أنا فلتان....).

كما ساهمت نقاط الحذف في إنشاء عملية الحوار في: (قالت...../ قلت....)، فلا شك أن هذا الحوار هو بحاجة إلى حيّز زمني، والنقاط المتتابعة، تمنح، كلاً من الذات والموضوع حيّزاً زمنياً في إنشاء الخطاب.

2.3. الكتابة تقاطع مع الفنون البصرية:

تهتمّ بعض الدواوين الجزائرية في إخراج النصوص كتابياً باعتماد نوع معين من الخطوط مانحة بذلك حرية لليد في رسم الكلمة. من تلك الدواوين نعثر على ديوان اللؤلؤ المنشور لأحمد بزيو، وهو ديوان يتضمن بعضاً من النصوص في قصيدة الومضة الشعرية، وقد كتبت هذه النصوص بخط اليد العادي:

نحن بخير

مادام المطر،

مادام الهواء والضيء¹

مادام الشجر،

نحن بخير إخوتي

مادام فينا النبض

ومد البصر.¹

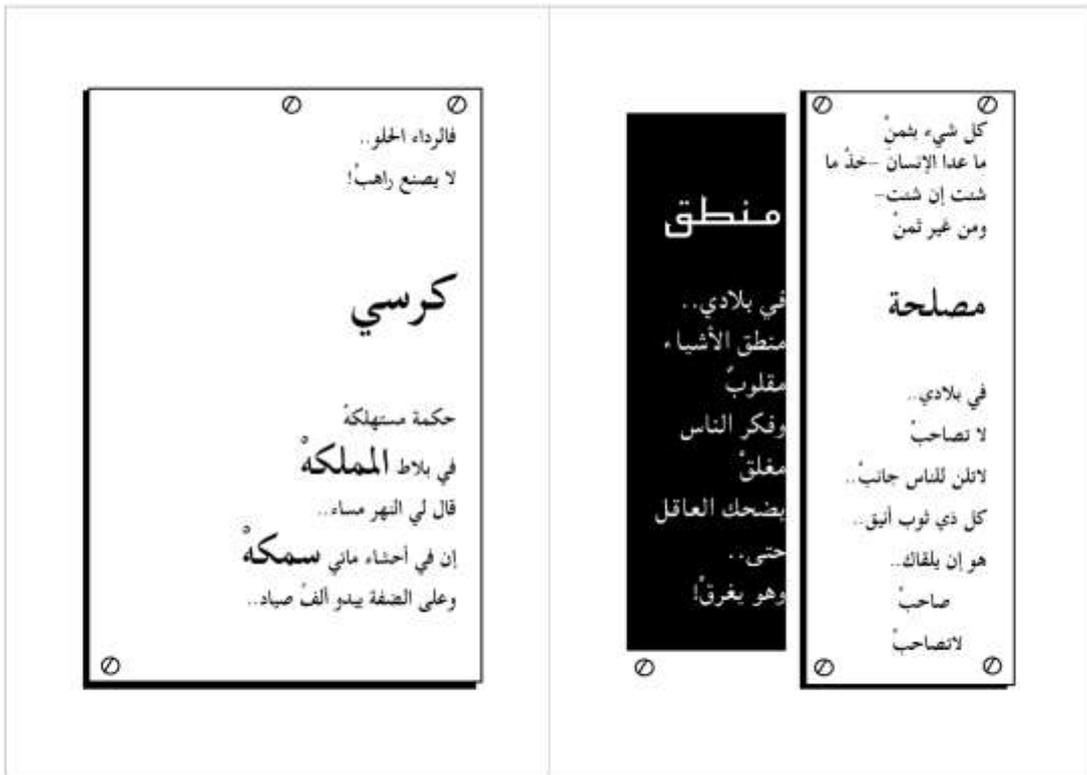
¹ أحمد بزيو: اللؤلؤ المنشور، شركة بلوتو للإشهار، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2009، ص 35.

إن لجوء الشعراء إلى استخدام طرائق فنية خاصة في رسم الكلمة (نوع الخط) مغايرةً للطرائق الطباعية العادية، له مسوغاته ودلالاته من وجهة نظر التلقي البصري، إن « النص يتضمن عموماً الخط في حجمه وكثافته المعتادين، وأي تغيير عليهما سيكون بهدف يريده مؤلف النص، ولا بد أن يبحث عنه القارئ، وأن يجد له تفسيراً ينطلق من قراءته هو للنص»¹ ، والنص الشعري، الأخير، (نحن بخير)، يُظهر أنه لصيق بشخص الشاعر؛ برواه وبسلوكه النفسي، فالشاعر مزاولٌ لنصه ويمارس أبوته عليه حين وقّعه بخط يده، وفي الوقت ذاته، يترك الشاعرُ القارئَ يُقيمُ عملية التأويل، لكنها عملية ستستحضر العلاقة التي تجمع النص بصاحبه، لأن النص يرفض الانفصال الكلي عن شخص مؤلفه، فهذا الأخير يؤثت بنية النص المكانية بنفسه. من هنا ستدخل القراءة النقدية، لمثل هـ هذه النصوص، ضمن عملية معقدة، تستدعي قيم **التعالي** وقيم **المحايدة** في آن واحد.

¹ فاطمة البريكي: من الشعر الهندسي إلى الشعر البصري، تداخل الأدب مع الفنون البصرية، ضمن المجلة الدورية: تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثامن عشر، مج2، عالم الكتاب الحديث، الأردن، و جدار للكتاب العالمي، الأردن، 2009، ص 34.

إذْن، تَحْضَى النُّصُوصُ الشَّعْرِيَّةُ الْجَزَائِرِيَّةُ مَعَ مَقْتَرَحَاتِ الْكِتَابَةِ، فِيمَا تَعْلُقُ بِالْبُعْدِ
الْبَصْرِيِّ، بِحُرِّيَّةٍ أَكْبَرَ لِمُضَاعَفَةِ شِعْرِيَّةِ النَّصِّ، وَتَوْجِيهِهِ بَعْدَ ذَلِكَ، لِيَنْفَتِحَ عَلَى الْمُتَعَدِّدِ رُؤْيُويَا
الرَّافِضِ لِسُلْطَةِ الصَّوْتِ الْوَاحِدِ. وَيَنْسَحِبُ هَذَا عَلَى نِصُوصِ دِيْوَانِ **مُلصقات لعز الدين**
ميهوبي: وهذان نسان يتحركان ضمن هذا التوجه: **(مصلحة)** ¹ و **(منطق)** ².

كُلٌّ مِنَ النَّصِّينِ (مصلحة) و (منطق) مِنَ الْوَمُضَةِ الشَّعْرِيَّةِ، وَكُلٌّ مِنْهُمَا، يَشْتَغَلُ عَلَى بِنْيَةِ
الْمَكَانِ وَعَلَى الْأَبْعَادِ الْبَصْرِيَّةِ، جَاعِلًا مِنْ هَذِهِ الْأَبْعَادِ، دَالًّا آخَرَ مَجَاوِزًا لِهَيْمَنَةِ الْلفْظِيِّ
وَسُلْطَةِ الصَّوْتِ. وَلَعَلَّ حَيْزًا كَبِيرًا مِنْ انْتِبَاهِ الْقَارِئِ، سَيَتَوَجَّهُ، إِلَى الشَّكْلِ الْبَصْرِيِّ لِلنَّصِّ الَّذِي
يَسْتَدْعِي طَرِيقَةً خَاصَّةً فِي تَوْزِيعِ أَنْوَاعِ الْخَطُوطِ وَكثَافَتِهَا؛ فَالْعُنَاوِينَ كَتَبْتَ بِخَطِ سَمِيكَ
مَغَايِرَةً فِي ذَلِكَ لِلْمَتْنِ، مِثْلَ كَلِمَةِ **(منطق)** فَكُنْتَ بِخَطِ "كُوفِي" لِأَجْلِ أَنْ تَشُدَّ اهْتِمَامَ
الْقَارِئِ، وَهُوَ، مَا سَيَجْعَلُ، هَذَا الْآخِرَ، يَبْحِثُ عَنِ الْعِلَاقَاتِ الَّتِي يَقِيمُهَا الْعُنَاوَانُ مَعَ مَتْنِ



¹ عز الدين ميهوبي: ملصقات، شيء كالشعر، ص15.

² المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

النص، ليقف هذا القارئ عند المفارقة الساخرة التي يريدها الشاعر: هي علاقة التناقض بين المنطق، في صورته المثالية التي يجب أن يكون عليها، وسلوك الناس ال ذي ينأى عن كل منطق، وكما أن المنطق يتم إقراره بوصفه قانونا يحكم نظام الأشياء وتفكير الناس، ك ذلك الأمر، مع هؤلاء الذين يشير إليهم الشاعر، فهم، بدورهم، لهم منطقهم الخاص في التفكير. غير أنه منطق عقيم، مشلول يرفض العقل، كما أنه يرفض الواقعية.

تؤكد هذه المفارقة، تلك الخلفية السوداء للكتابة. ما يعني أننا أمام سخريّة سوداء تطبع توجه النص. كما ينتظم ضمن الشكل البصري للنص، أيضا، وجود رسوم دالة على "مسامير" تمسك النص وتُعلِّقُهُ، كأن النص إعلانٌ مهمٌ موجّهٌ إلى فئات اجتماعية عامة، فالنص يحيل هنا، إلى موضوعه الاجتماعي الذي يعالجه ويحاول تقديم رؤية نقدية إزاءه.

إن النصين السابقين، ونصوصا أخرى، من هذا الديوان، تتَمَثَّلُ بدائلَ الكتابة، وتستوعبها، حين تجنح إلى وسائل تعبيرية متعددة، حيث تستعير أدوات تعبيرية موجودة في الفنون الأخرى، ومنها، ه ذه الأشكال البصرية، بالإضافة إلى علامات الترقيم : نقاط الحذف وعلامات الإستفهام و التعجب : هي أدوات تعبيرية تخدم رؤية هذه النصوص، كثيرا .

هذه اختراقات شملت بنية المكان، المقصى فنيا، ضمن وضعية القصيدة؛ لقد أصبح تصميم الصفحة طباعيا، والإهتمام بالأشكال البصرية، وك ذلك ترتيبُ وضع علامات الترقيم هاجسا تشكليا جديدا تكرسه حدائة الكتابة في سعيها لتأسيس شعرية المختلف، و المُجاوز لطور الشكل الجاهز، المنمّط، و المُجاوز، تبعال ذلك، للفهم المؤسساتي للشعر الذي يجعل الشعر حبيس رؤية واحدة مركزية، أي، حبيس رؤية القصيدة . إن ال ذي يجعل الكتابة «خطيرة ومقلقة فلأنها «بدئية» أو تدشينية بالمعنى الأكثر فتوة للكلمة. لا تعرف أين تمضي، لا تعقل يمنعها من هذا الاستعجال الجوهري في اتجاه المعنى ال ذي تؤسسه هي، والذي هو مستقبلها أولا»¹ ، إن معنى العالم، لا يولد، إلا مع لحظة الكتابة، وللكتابة، حيلها و استراتيجياتها في تأسيسه.

¹ جاك دريدا: الكتابة و الاختلاف، مرجع سابق، ص 143.

ثالثاً: الكتابة الجديدة تجاوزاً لقانون الأنواع الأدبية:

كما يندرج ضمن هذا التجاوز الذي يُروم تحطيم قوالب الفهم المؤسساتي للشعر المتمركز حول مفهوم القصيدة، تجاوزاً يشمل مبدأ نقاء النوع، هذا المبدأ، الذي رسمه التصور البياني العربي التقليدي، وسعى من خلاله، إلى إقامة حدود تفصل بين الشعر، أي القصيدة، والنثر. هي حدود من شأنها أن تمنع حوار الشعر مع غيره من الأشكال النثرية، حرصاً على قداسة أصول القصيدة من أن تطالها صفات النثر. في حين أن الكتابة اشتغال على تكريس هذا التجاوز لما يمنحه من استيعاب لفعاليات التعبير الجمالي لدى كل نوع.

1. مسألة تصنيف الأنواع في النقد الغربي:

إن مسألة التصنيف الأجناسي، الذي يرسم الحدود بين أشكال الممارسات النصية، والذي حرصت الشعرية العربية، القديمة، على تفعيله، قد أكدت عليه، أيضاً، الشعرية الغربية الكلاسيكية، « والحال أن الكل يعرف أن معنى أي نص أدبي يتعلق دائماً، وينسب متفاوتة، باندراجه في سلسلة نصوص على مدى زمني طويل، تحدد نوعه والرموز التي يستعين بها ليرفضها، كانت الشعرية الكلاسيكية تعتبر هذه الكليات بمثابة حقائق مقدسة؛ أما اختصاصيو الشعر الحديثون فيشددون، بالعكس على طبيعتها الإصطلاحية المرتبطة بحالة تاريخية معينة»¹.

ما يعني، أن الممكنات الإبداعية التي يلوذ بها الكُتّاب، إنما تفرضها حاجاتهم الذاتية والحقائق الاجتماعية المترتبة عن سياقهم التاريخي، هكذا، فـ «الأنواع تولد، في الحقيقة، وتعيش وتموت- أو على الأقل تسقط في الإهمال- مثل الحقائق الاجتماعية الأخرى»². هذا الحكم، يفسر كيف أن الأشكال الأدبية الجديدة، التي رافقت التنوير الأوروبي، مثلاً، كانت استجابة للرؤية التقدمية للتاريخ. وانحسار الأشكال القديمة يسوّغه منطقها الماضي الذي ظل حبيس الرؤية المعيارية الثابتة و اتكاؤها إلى التفكير الأرسطي في حرصه على استقلالية النوع ومنعه من أن يتماهى مع غيره على اعتبار أن كل الأنواع إنما تتمايز

¹ بول آرون و ألان فيالا: سوسولوجيا الأدب، ترجمة: محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 103.

² الرجوع السابق: الصفحة نفسها.

احتكاما إلى «المادة والموضوع المحاكى، ثم طريقة المحاكاة»¹ ، تبعا ل ذلك تباينت الأشكال الأدبية إلى أنواع ثلاثة هي: التراجميديا، الملحمة، والشعر الغنائي.

هذا التفكيرُ التَّنظيريُّ، الأرسطي، ال ذي حاول تَأطِيرَ الأدبِ واحتواءه ضِمْنَ مَقُولَاتٍ مُجَرَّدَةٍ، اعتمد استقراء النماذج التي تمثل وصول أدب اليونان إلى الشروط الفنية المثالية، وقد حاول أدب النهضة، الأوروبية، استعادة هذِهِ النمَاجِ، والتماس معايير صناعة الأدب و معايير الجودة، تبعا لذلك، في إعادة إنتاجها.

إن هذه الرؤية، التبجيلية، للنماذج العليا، الأدبية، الكلاسيكية، لم تكن لتصد أمام تشعبات الطارئ التاريخي الجديد ممثلاً في حقبة التنوير/ الحداثة؛ إنها الحقبة التي حررت الأدب من الوصاية اللاهوتية وأعادته إلى فضائه الدنيوي ال ذي يمكن معه الإنصات إلى الذات في تمزقها وأسئلتها التي ترتد إلى رغبتها في خلق انسجام بينها وبين العالم.

اتجهت الأشكال الأدبية الجديدة صوب هذِهِ الرغبة، فقد استطاعت الرواية الأوروبية المساعدة، مثلاً، أن تترجم « تحولات اجتماعية حاسمة، حررت الواقع المعيش من صورته اللاهوتية وحررت معه العقل الإنساني وأسئلته، ونقلت الإنسان ال ذي يقف بالمقدس ويقف بالمقدس به إلى وضع جديد يقاسم فيه المقدس قداسته، أو يكتفي بحياة دنيوية عارية من أطياف "الخطيئة الأولى" »² ، بذلك تكون الرواية موافقة لحساسية عصر الأنوار الذي يعتبر، في الثقافة الغربية، عصر الإنسان بامتياز.

إذن، مثلت الرواية اختراقاً لقانون الأنواع، الثلاثة، الأرسطي وك ذلك الأمر، مع قصيدة النثر، لقد مثلت اختراقاً آخر على الشعر النظامي، افتتحه كل من لويس براتراند وشارل بودلير. ويبدو أن قصيدة النثر هي آخر مرحلة في تطور الشعر الأوروبي فهي « اللحظة

¹ أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو أمريكية، د ط، 1983، ص 72.

² فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2004، ص 12.

الدرجة التي ترك فيها الشعر سماته الشكلية المميزة وتجاوز خطأ فاصلاً يُميزه من جنس منافس «¹ مزعزة بذلك لمبدأ المعيار الأجناسي.

ومن القرن التاسع عشر وفتت الأشكال الأدبية، الناشئة، أمام تآكل المنظومة الإبداعية المعيارية المعيقة لانطلاق الذات، ففي فجر هذا القرن « فرضت المدرسة الرومنسية تصورا عليه جل اعتمادنا إلى اليوم في الحكم الجمالي: العمل الناجح هو العمل ال ذي لا يعبأ بموافقة نموذج في الموضوع أو في البلاغة، فيوسع مجال الحساسية. فكان ذلك من رنخ كافيًا لكيلا تعد من التحف إلا الإبداعات التي تقاطع التقليد، وترفض المعيار، وتتفياً قمة الأصالة «² .

وازدادت الحاجة في الخروج على ثقافة الإبداع الجانحة إلى التنظيم المقنن التي كرسها تراث الكلاسيكيين، مع أواسط القرن العشرين إ « استيقظ الأوروبيون من كابوس الحرب العالمية الثانية، ووقفوا بين الأطلال والخراب ليتبينوا أن ما عاشوه خلال سنوات الحرب من أهوال لم يكن كابوسا. بل كان حقيقة وواقعا، ... والحق أن الحرب العالمية الأولى إ ذا كانت قد زعزت ثقة الأوروبيين واحترامهم لتراث الأجداد ، فإن الجائحة المرعبة التي نزلت العالم، بعد مضي عشرين عاما على تلك الحرب قد قضت نهائيا على كل احترام كان يكنّه الأوروبيون للقديم «³ .

وظهر رفض القديم، على مستوى الممارسة الأدبية، في تعمد صيغ التهجين، و الإنتهاك، وهما مصطلحان ينتميان إلى ثقافة ما بعد الحداثة التي تقلل من شأن نظرية الأنواع ف« نقاد ما بعد الحداثة يسعون إلى العمل من غير نظرية للنوع؛ فمصطلحات من قبيل "نص" و "كتابة" تتجنب التصنيفات النوعية عمدا، أما أسباب ذلك فهي القضاء على التراتبات التي تقدمها الأنواع، وتتجنب الثبات المزعوم للأنواع، و السلطة الاجتماعية-

¹ إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2014، ص 187.

² المرجع نفسه: ص 198.

³ رولاند ستروميرج: تاريخ الفكر الأوروبي الحديث، 1977-1601، ترجمة: أحمد الشيباني، دار القارئ العربي، القاهرة، مصر، والرياض، السعودية، ط 3، 1994، ص 621.

والأدبية أيضا- التي تمارسها تلك القيود، ورفض العناصر الاجتماعية و ال ذاتية في التصنيف «¹ .

إن هذا التصور المقوّض لنظرية الأنواع الأدبية من شأنه أن يقضي على ثنائية المركز و الهامش، النص و اللانص، و ستصبح الثقافة الشعبية، التي يجسده خطابها الأدبي، مزاحمة للرسمي والمركزي. ويمكن وصف الأعمال التي تنتمي إلى دائرة الثقافة الشعبية بكونها لانصا تحولت بعض بنياته إلى نص يتم قبوله وتسويغه ثقافيا لأن « التمييز بين النص واللانص نسبي وهو يتجسد بناء على أساس حيثيات و شروط تاريخية وثقافية محددة. و كلما تغيرت هذه الظروف تم تغير النظر، و انبنى التمييز على مقومات واعتبارات مختلفة »² .

تبعاً لذلك، سيتغير النظر إلى منظومة الأجناس الأدبية وسيُنظر إليها في تعدديتها منتظمة داخل نص واحد هو النص المتعدد أو الجمعي الذي يقول عنه جيرارد جينيت: «إن النص الجمعي هو نص ينزاح عن نص آخر من خلال سيرورة التغيير الشكلي أو الموضوعاتي »³ . فكل نص يستطيع تجاوز حدود الشكل من خلال شبكة الاستعارات المعقدة التي يقيمها مع الأشكال الأخرى.

2.3 أشكال خرق قانون النوع في الممارسات النصية العربية القديمة:

لقد عرفت الممارسة النصية العربية، القديمة، أشكالاً من الخروج على محددات الأشكال الأدبية وقوانينها، وربما اتضح ذلك أكثر، مع فن الموشحات، الذي يمتاز بكثرة الأدوار والقوافي، وبأوزانه الكثيرة التي تلائم الذوق و توائم الموسيقى والغناء⁴ ؛ إن الموشح لينفتح على النثر، بخلخلته لنظام الإيقاع ، باعتماده التنويع في توزيع الأوزان، مغايراً في ذلك،

¹ رالف كوهين: هل توجد أنواع ما بعد حدثية ؟ ، ضمن كتاب: القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص 219.

² سعيد يقطين: الكلام و الخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 77.

³ جيرارد جينيت: ضمن كتاب: من البنيوية إلى الشعرية، مرجع سابق، ص 72.

⁴ ينظر: عبد المنعم خفاجي، الأدب الأندلسي، التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص 398.

لوحة الوزن في الشعر العربي. وبخلخلته، أيضا، للنظام اللغوي، لما للموشح من خصائص تسمح له من اعتمادٍ للفظ الدارج، فهو لا ينضبط لقواعد اللغة، كما لا يخضع لقواعد الإيقاع المعياري، المنتظم، الذي أقره الخليل. ويمكن إدراج الأزجال، القوما، الكان كان، والدوبيت... ضمن الأشكال الشعرية التي تتبنى هذا الخرق الإيقاعي واللفظي، ولعل أخطر ما كانت تمثله هذه الأنواع الشعرية، هو أولا؛ انتهاكيتها، وثانيا؛ قابليتها لاستيعاب مقترحات جنس آخر، هو النثر ضمن منجزها النصي¹.

كما يمكن الحديث، هنا، عن أشكال أخرى لم تنضبط لقوانين النوع / الجنس الأدبي، متجاوزة بذلك ثنائية المنظوم/ والمنثور معا، فكثيرا ما التبس بعضهما بالآخر واكتسب صفة الشعرية عبر فاعلية اللغة والتخييل من ذلك النثر الصوفي الشعري الذي يشدد « على اللغة كدال له كيانه الفيزيقي والإيقاعي، وعلى فعل الكتابة؛ كخلق فني وتأسيس ابداعي خاص، معادل لحركة التجربة الصوفية، بكل ما تمور به من توق، وتوقد، وتوحد، واجتثاث، واكتواء، وإشارات، وحجب، وتلويحات، وتطوحات، فهي ليست-فقط- تجربة كتابة؛ وبالتالي فهي لا تنطلق من شكل محدد² ، لأن انطلاقتها من شكل محدد، سيعيق مغامرتها النصية ولن يقدر على ترجمة خصوصية تجربتها المفارقة لنظام المعرفة السائد.

تتجسد شعرية النص النثري، الصوفي، في استثماره طاقات الترميز الشعري الذي يستطيع الصوفي، من خلالها، الانفتاح على القدسي، فالرمز الشعري لا يقتصر على الشعر فحسب، لأن « الرموز التي دارت في بعض أنواع النثر يمكن أن ينظر إليها بوصفها رموزا شعرية، بشرط أن نتجاوز في هذا القول، الإختلاف النوعي من حيث الشكل والإيقاع، إلى الماهية العامة لفن القول من حيث إنه استعاري وتسمية مجازية للأشياء³ ». ويأتي الرمز الشعري، في النثر الصوفي، كضرورة لا يتم تصوير أسرار الكشف إلا بها. و يمكن أن نجد بجانب الرمز الشعري -داخل النثر الصوفي الشعري- نظاما إيقاعيا خاصا يعتمد على التوازي المتكرر « الشبيه - في دائريته- بنظام البيت، في الشعر البيتي الموزون

¹ ينظر: صلاح بوسريف: حداثة الكتابة، في الشعر العربي المعاصر، ص 220.

² شريف رزق: الأشكال النثرية في الأدب العربي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، ص 159.

³ عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ودار الكندي، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص 86.

المقفى «¹ ، بالإضافة إلى اعتماده أنظمة التجانس الصوتي، كالسجع مثلا، لكنه اعتماد خاص» لتشكيل مناخ مختلف عما ألح عليه كتاب النثر المبدعون، وهو ما سوف يبدو لدى الحلاج، و التوحيدي، وابن عربي «² .

ويشتغل النثر الصوفي الشعري، أيضا، على فاعلية السرد والحوار ما يجعله يفتتح على الأشكال التعبيرية الأخرى، وهو، ما يضع الكتابة الصوفية، أمام إمكانات إبداعية أوسع لا تلتزم شكلا معيناً « فاللاشكل هو قانون النص »³ ؛ قانون يجمع الأضداد كلها.

تكثر الممارسات النصية العربية القديمة التي لجأت إلى ظاهرة التهجين، بخاصة، حينما يتجاوز الشعر مع بنية السرد في النصوص القصصية. ففي رسالة الغفران للمعري، مثلا، تجاور الشعر مع السرد، فقد كان الشعر، في نص المعري، « مولدا للسرد داخل المشاهد التي قام عليها النص...لقد تجاور الشعر مع السرد في نص الغفران، وكان هـ ذا التجاور تجاوزا متفاعلا وليس مجرد حوار...»⁴ .

لكذلك يفتتح فن المقامة، هو الآخر، على عناصر الشعر، وقد يزاحم الشعر ليحد من مركزيته و ليخفف من سلطة وطأته على الثقافة العربية. ويشير عبد الملك مرتاض إلى هذه الحقيقة في قوله: « وإذا تأملت هذا الجنس الأدبي العربي القح، ألفيته هو الجنس النثري الوحيد الذي يمثل وجه الإبداع الراقى في العربية بحق، أو الإبداع المعترف بأدبيته أكثر بين أدباء العربية الغابرين على الأقل. فكأن ال ذي يصادي الشعر العربي، في رأينا على الأقل، إنما هو نثر المقامة، وليس مطلق النثر، فالمقامة هي الجنس الأدبي المعادل في ميزان تاريخ الأدب العربي، لجنس الشعر »⁵ .

¹ شريف رزق: الأشكال النثرية في الأدب العربي، ص 166.

² المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

³ صلاح بوسريف: حداثة الكتابة، في الشعر العربي المعاصر، ص 213 .

⁴ إلفت كمال الروبي: تحول الرسالة ويزوغ شكل قصصي في نص الغفران، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج 13، ع 3، 1994. أعيد نشره ضمن منتخبات المجلة في العدد 68، 2006، ص 2015.

⁵ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 240، ديسمبر 1998، ص 20.

إن فن المقامة منجز إبداعي استطاع التشويش على مبدأ الحدود النوعية بين الشعر والنثر. بمعنى ما، استطاعت المقامة أن تستوعب المناخ الإبداعي، آنذاك، أي؛ خلال القرن الرابع الهجري، فهي « الإطار الذي استوعب أنواعاً عديدة، لا الأغراض الشعرية التقليدية فحسب، بل أيضاً اللغز، والمأدبة، والمناظرة، والموازنة، إلخ. المقامة إطار للشعر والنثر في الآن ذاته. قبل القرن الرابع كان الشعر والنثر منفصلين تماماً، كان الكتاب ينظمون أبياتا على سبيل المصادفة، لكن الشعراء يظنون عموماً بمعزلٍ عن النثر. في القرن الرابع، ابتعد "النثر الفني" الخاضع لقواعد معلنة وصارمة، عن الأشكال الأخرى للنثر واقترب من الشعر»¹، يهدف اقتراب النثر من الشعر ومزاحمته إبداعياً-من خلال فن المقامة- إلى البحث أولاً؛ عن شعرية بديلة لشعرية النظم، وثانياً؛ يجتهد في اقتحام الموضوعات الجديدة التي ظلت هامشاً ترفضه غرضية الشعر العربي.

تقريب المسافة بين الشعر والنثر وتحطيم الحدود التي تفصل بينهما، هو مسعى، اجتهدت حداثة الشعر العربي المعاصر، على تكريسه أيضاً، نظراً لسياق الشاعر العربي نفسه، وتوقه إلى أن يعانق نصه أفق الكتابة بوصفها تعبيراً عن حالة إنسانية يُملئها عالم الشاعر الداخلي لا النماذج الجاهزة، لأن « مقتضيات الحياة الجديدة جعلت أشكال التعبير القديمة، وخاصة تلك التي رسمت حدودها البلاغة العربية، غير قادرة على تلبية العمق المعرفي والوجداني للإنسان العربي الحديث الذي تشعب بالفلسفات واستوعب التاريخ الإنساني والرصيد الثقافي والأدبي العالمي. فكان على الشعر أن يستجيب له ذا الأفق الجديد، بوسائل تعبيرية جديدة كالرمز و توظيف الأسطورة، و إدراج البنيات التمثيلية و السردية في تضاعيف التعبير الشعري »²، هذه الوسائل الجديدة هي من ضمن الإبدالات التي تقترحها الكتابة في نفورها من حدود الشكل.

¹ عبد الفتاح كيليطو: المقامات، السرد و الأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرفاوي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001، ص 73-74

² حميد لحداني: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص 10.

وتُحَقَّقُ قصيدة النثر، إبدالات الكتابة، في بحثها عن اللاشكل، ويعمل تعالق قصيدة النثر مع السرد ومع القصة القصيرة جدا في تكريس ذلك، تقول سوزان برنار-التي يُشكّل كتابها مرجعية رئيسية لقصيدة النثر العربية- في هـ ذا الصدد: « نرى أنه قد تم في أغلب الأحيان خلط قصيدة النثر بالأنواع الموجزة للرواية (الحكاية، الأصوصة والقصة القصيرة)، وهـ ذا الخلط قابل للتفسير لسببين: أولا لأنه إذا كانت الرواية صيرورة في جوهرها (أو أن هدفها إن شئت أن تروى قصة)، فإن قصيدة النثر هي ليست وصفية بالضرورة وعلى الدوام: إنها، على العكس، تستخدم في أغلب الأحيان عناصر حكائية. ومن جانب آخر، فإن "الرواية والشعر لا يظهران أبدا في الحالة الخام تماما " كم هو الشأن في الحقيقة »¹ لأن كلا من الشعر والرواية يحتكمان إلى التشكيل الزماني كما يحتكمان إلى عنصر التخيل أيضا، لذلك فـ« هنالك روايات شعرية ... كما أن هنالك على العكس قصائد شعرية تحاكي الرواية... »².

إن تداخل الأنواع الأدبية واحتكامها إلى المنطق الإستعاري، فيما بينها، حقيقة وواقع يفرضه تاريخ الممارسات النصية في الآداب المختلفة، لكن، هل يمكن مع هـ ذا، أن يتماهى فعلا، نوع أدبي مع نوع آخر تماهياً يجعله يفقد سماته النوعية التي تميزه وتصنع حدوده وهويته الأجناسية؟! وكيف سيكون الأمر مع فن الشعر، هل يعني انفتاحه على خطابات الأنواع الأخرى-كما تصرُّ حداثة الكتابة على تكريس ذلك- انتفاء هويته كشعر؟

3.3. نزعة اللاشكل في حداثة الشعر الجزائري:

ضمن الإبدالات التي تقترحها الكتابة الجديدة، تشتغل بعض النصوص الشعرية الجزائرية، الحدائية، على بلورة رؤيا الإبداع بعيدا عن منطق الشكل، ذي البعد الأحادي المتسلط، والمتفرد، الذي يطمئن إلى تقنياته الفنية الخاصة المميزة لهويته الأجناسية؛ إذ تستثمر هذه النصوص إمكانات إبداعية هي من صميم رؤى التشكيل ال ذي تتكئ إليه الأنواع الأخرى،

¹ سوزان برنار: قصيدة النثر، ص 138.

² المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

كالسرد والعرض الدرامي والنَّفَسُ الإيقاعي الطويل المميز لإيقاع النثر، لكن، برغم ذلك، وبرغم هذا المزج، تظل هذه النصوص تتحرك ضمن دائرة الشعر.

وتوضّح بعض النماذج الشعرية، لشعراء جزائريين يحاولون مراكمة المقترحات الجمالية التي تتضمنها إبدالات الكتابة، في نصوصهم. مثال ذلك، بعض النصوص التي يقوم بناؤها على مجاوزة بنية البيت الشعري وبنية السطر الشعري معاً. إنها تعتمد توزيعاً كتابياً/ خطياً يقترب من طريقة النثر الكتابية، وفي الوقت ذاته، لا تسقط هذه النصوص في دائرة النثر، لأنها تحتفظ ببنية وزنية عروضية تُميّز إيقاعها الخارجي، هذه البنية، قائمة على نفس إيقاعي طويل مغاير لما ألفناه من نصوص شعرية.

فتأتي مثلاً، أغلب نصوص ديوان أزرق حد البياض، لميلود خيزار مرسخة لهذه الرؤية؛ هي نصوص تختار لنفسها مكاناً بين الشعر واللاشعر:

عندي ما يبّرر أسئلتي

.....

ولأن لي حبا سأحلم عند نافذة تراودها ذراع الريح ... أعرف
أنه لا بد من حلم لنُفَلِتَ من صداع وجودنا العبثي ... أعرف
أنه لا بد من حجر لكي تتكلم الأنهار ... أعرف انه لا بد للنأي
الجريح من المبيت بجحر راعية ليشفى ... أنه لا بد من أسطورة
كبرى لإنقاذ الطبيعة من صغار "الأبيض الزكري" ... أعرف
أنني أهذي من الحمى ... سأسأل نجمتي عن سر نافذة تئنّ وقد

تمادي الليل ... هل في الحب ما يكفي ليغتسل الوجود؟ (...)¹

النص أشبه بمناجاة ابتهالية، تنصت إلى فيض من الهواجس يتبع بعضها بعضاً، وترصد حلماً ما، ولأن الحلم عصيّ المنال، فلا سبيل إلى الإتصال به، إلا أن تحمله الريح، لتخلّص

¹ ميلود خيزار: أزرق حد البياض، دار العين للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص 29.

هذه (الذات) من وجودها الممزق المفضي إلى الحيرة والعبث، كأن الحلم بمقدوره تنظيم الوجود من جديد، وتنظيم أشيائه: (أنه لا بد من حلم لنفلة من صداع وجودنا العبثي ...)، فلا بد من سلطان ما يوقظ الوجود من صمته: (أنه لا بد من حجر لكي تتكلم الأنهار ...)، ويُنطقَ (الناي)، و (الناي) رمز له دلالاته في هـ ذا المقطع فهو يحاكي ثقلب الوجدان، وهو جريح لا يشفى إلا بمعاقة مثال الإنسان في براءة ضميره (لا بد للناي الجريح من المبيت بحجر راعية ليشفى)، إن (الناي) رمز لصوت الشعر، لأن الشعر تخليص للطبيعة من رقة حضورها المادي وإعادتها، من ثم، إلى حاضنته، لأنه-أي الشعر-، أشبه بالأسطورة يقرأ الطبيعة بوصفها روحا تعادل روح الإنسان.

كل هذه الدلالات تتناسل من المفردة (أعرف)، فنحن أمام ذات واعية بالشعر عارفة بسحر أثره، فهو- أي الشعر- كيان مجهول يأتي من الأفاصي ليضبط إيقاع الوجود ويعيد للإنسان براءته الأولى لأنه مرتبط ب (الأسطورة الكبرى). والذات هنا، بقدر معرفتها بتخوم الشعر وأسراره، هي عارفة أيضا بطبيعة الحالة الناجمة عن اتصالها به: (أعرف أنني أهذي من الحمى...)، غموض الحالة يتعذر معه وصف ال ذات لما تترك، فالوصف أشبه بالهذيان، والحالة أشبه بالحمى، وفي ذلك متعتها، ومنتعة ال ذات أيضا، في أن تعرف باستمرار، والمعرفة شرطها السؤال: (سأسأل نجمتي عن سر نافذة تئن وقد تهادى الليل...)، فالمعرفة تُحَقِّق وجودها، والليل يجعلها تقترب من هذه المعرفة أكثر، وسؤاله يحقق ذلك كله.

لكذلك الأمر مع مفردة (الحب) فهي تظهر-في هـ ذا المقطع- لمرتين؛ تظهر أولا مع مفتتح المقطع ثم تعاود الظهور في آخره. وقد ارتبطت في بدايته بالحلم، و (الحلم) و (الحب) كلاهما علامتان، بؤريتان، دالتان؛ فكما اتجهت دلالة (الحلم) إلى قدرة البوح الشعري في تنظيم الوجود والانتقال به من ثقله الطاعني، الموحش، إلى شكله المؤنس ال ذي تتسجم معه الذات الشاعرة، كذلك (الحب)؛ فقد اتجهت دلالاته إلى قدرته على تغيير الوجود: (هل في الحب ما يكفي ليغتسل الوجود؟). هكذا سيصبح الحلم والأسطورة والحب، علامات دالة معادلة للشعر.

نحن بإزاء مقطع من نص، هو من قبيل **حديث الشعر عن الشعر**، هذا ما تكشف عنه عملية القراءة التي تعمل على تأويل حيل رموزه وقد انتظمت بإحكام مع شبكة البنيات الدالة الأخرى، فمما يميز النص طابعه الترميزي العالي، وهي ميزة تعرف بها النصوص الشعرية الحديثة.

غير أن الميزة التي لم يألُفها متلقي الشعر العربي، وستخرق أفق انتظاره، هي، هذا النفس الإيقاعي الطويل، القائم على الوزن العروضي؛ فهذا المقطع - كما هو الحال مع باقي النص -¹، لا تُشكّله مجموعة أبيات، أو حتى مجموعة أسطر على طريقة النصوص الحديثة، إنما يتشكل من **جمل موزونة عروضيا تحتكم إلى توزيع خطي/ كتابي شبيه بالتوزيع الكتابي للنثر**.

إن القارئ قد تعود على قراءة القصيدة منظورا إليها بوصفها نظاما تجميعيا للأبيات أو الأسطر، يصفُ بعضها بعضا، غير أن « تلك المواثيق (les Pactes) الضمنية التي كانت تتعدد بين الشاعر والقارئ في القصيدة، باعتبارها أفق انتظار، سترتج، وتلتبس، وما كان في وضع المتحقق والمنجز سيصبح في وضع الممكن والمحتمل »²، لأن اللامألوف والمغاير، هو، ما تحتفي به الكتابة، وهو، ما يحققه هذا المقطع.

إذن يرسخ هذا المقطع قيما إيقاعية جديدة، هي، في الأساس، ما كان من هـ ذه الجمل الموزونة القائمة على التدوير العروضي:

ولأن لي حبا سأحلم عند نافذة تراودها ذراع الريح ... أعرف
// 0// 0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0///

متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن مُتَّـ

أنه لا بد من حلم لنفالت من صداد وجودنا العبثي ... أعرف

// 0/ /0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/

فاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن مُتَّـ

¹ ينظر المصدر السابق: من الصفحة 27 إلى 31.

² صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 216.

أنه لا بد من حجر لكي تتكلم الأنهار... أعرف أنه لا بد للنأي

0/ 0//0/0/ 0//0/// 0/ /0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/

فاعلن مستفعلن متفاعلم متفاعلم متفاعلم مستفعلن متفاعلم مستفعلن مُسـ

الجريح من المبيت بحجر راعية ليشفى... أنه لا بد من أسطورة

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/

تفعلم متفاعلم متفاعلم متفاعلم مستفعلن مستفعلن مستفعلن.

هكذا فالمقطع تشكّله بنية وزنية عروضية واحدة متماسكة تتركز على **تفعيله بحر الكامل**

(متفاعلم) وأحيانا يعمد هـ ذا المقطع إلى استدعاء هـ ذه التفعيله وقد أصابها الإضمار

(مستفعلن). وترتبط نهاية كل جملة، عروضيا، ببداية الجملة التي تليها لكي يكتمل بناء

التفعيله فأغلب الجمل قائمة على التدوير العروضي فيما بينها.

إن هذا النص، يطلب قراءة تراعي هذا التدوير كي يكتمل بناؤه الموسيقي، **كأنه يطلب أن**

يقرأ في شموليته، ويحُثُّ قارئاً خلاقاً في أن يبحث عن العلاقات التي تجمع بين تشققاته

ورموزه.

لقد أمكن له ذا المقطع أن يخلق لنفسه بنية مغايرة على مستوى تشكيل الإيقاع. إضافة

إلى أنه استطاع أن يستثمر تقنيات القصة القصيرة، بما هي قائمة على واحديّة الرؤية

السردية، و واحديّة المنظور السردية. كما استثمر المقطع، تقنية الوصف المشفوعة باللغة

الشعرية، وهي خصيصة القصة القصيرة، أيضا. فضلا عن تشكيله الخطي القريب من خطة

النثر في الكتابة.

تبعا لذلك، سيغدو النص، **عصياً على معاييرنا في التصنيف**، وسنقول مع رينيه ويليك

أن نظرية الأنواع الأدبية لا تحتل « مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هـ ذا القرن،

والسبب الواضح لذلك هو التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم

كتاب عصرنا فالحدود بينها تُعبّر باستمرار، والأنواع تخط وتمزج، والقديم منها يُترك أو

يحور، وتُخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك واضح، وقد

شّن بنديتو كروتشه في الاستيطيقا 1902 هجوما على المفهوم لم تقم له بعده قائمة ¹ .
لعل هذا الرأي ينطبق على النموذج السابق، فهو لا ينضبط بالقانون الكمي للإيقاع الذي
يبني على أساسه الشعر العربي، ما يجعل القارئ يتوهم أنه بإزاء نص نثري الطابع أو بإزاء
نص ينهج استراتيجية سردية، نظرا لتوزيعه الخطي - النثري، وه ذا أول ملمح نصي سيثد
انتباهه.

إن هذا النموذج الشعري المغاير هو مقطع يختار أن يقيم في مكان ما بين الشعر والنثر.
وهو ينتمي إلى نص أكبر، تتناوب في بنائه، ثمانية مقاطع، تتشابه في نظامها الإيقاعي
المختلف، كما تتشابه في توزيعها النثري. ما يوحي أن النص بناء نثري طويل مؤلف من
فقرات ثمانية التي هي مقاطعه.

ومقاطع النص تتعاضد في نسج خيوط رؤاه العامة، ويأتي المقطع الأخير ليحسم ه ذه
الرؤى:

هنا سيرقص ماء ضحكنا ... غدا ... وهنا سيفي الياسمين
بياضه العالي ... لسيدتي .. هنا سيطيّل مسك الليل غفوته على
فستانك المنذور للحمى ... سيختلف البنفسج و البنفسج في
قراءة نصنا الليلي ... ثمة نار موسيقى تعدّ عشاء روحينا ...
سنأكل جوعنا إن لم نجد ونقول شكرا للبياض ... لطلّة
القمر المريض بسقف حجرتنا ... سنغسل ورديتنا في كلام
الصمت ... من صمت الكلام ... غدا ... فعندي ما يبرر بعض
أسئلتني ... كموت صبية قبل الوصول إلى حديقة قلبها ...
كتعفن الليمون في شجر الحياة ... كهجرة التاريخ من حُجرٍ إلى
حَجَرٍ ... وعندي ما يبرر حبي الوثني ما يكفي لأكتب ...

¹ رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة جابر عصفور، عالم المعرفة، العدد 110، 1987، ص 376.

"هذه أسطورتني".¹

يتابع هذا المقطع رصد تموجات التجربة في محاولتها القبض على سحر المعنى ال ذي يحوم حول لغز الشعر، لأجل ذلك يحشد تشكيلات رمزية مع نزوع إلى الإنزياحات التركيبية والدلالية ما يجعله فسيفساء من اللوحات التصويرية: (وهنا سيفشي الياسمين بياضه العالي ... لسيدتي ...، هنا سيطيل مسك الليل غفوته على فستانك المن نور للحمى ...، كهجرة التاريخ من حُجْرٍ إلى حَجْرٍ ...)، إذ تجسّد هذه الصور ما يشبه حالة الوجد أمام حضرة الكلمة/الشعر و رهبتها. فهي الياسمين، والبياض، والحب الوثني، والأسطورة.

مع هذا المقطع، يصل النص- أخيرا- إلى مقارنته "الشعرية" لأسئلة الذات. فما يبرر هذه الأسئلة، هو هذا الحب الوثني: (وعندي ما يبرر حبي الوثني)، إنها حالة تشبه الفناء؛ فناء الذات أمام الشعر/ الموضوع. ونفي الذات أمام سلطة الموضوع شبيهه بالسلوك الذي يقره الطقس الديني في تعظيمه لكل القوى الخارقة، ثم إن هذا السلوك، يمنح الحياة، ومن ثمة، فهو- في رؤية الذات الشاعرة- يغذي حياة الشعر: (...لأكتب هذه أسطورتني).

كما يراكم هذا المقطع تفعيله بحر الكامل على النحو ال ذي تجري عليه المقاطع الأخرى. وبما أن الكامل من البحور الصافية فه ذا دليل على أن النص يريد الارتكاز على وحدة موسيقية موحدة تصنع إيقاعه الخارجي. و يوفر بحر الكامل أيضا وفرة في الحركات ما يجعله يجاري النفس الطويل الذي هو قوام النص. تبعا لذلك، سيجاري نشاطا نفسيا واحدا:

هنا سيرقص ماء ضحككتنا ... غدا ... وهنا سيفشي الياسمين

/ 0//0/0/ 0//0/// 0// 0/// 0//0/// 0//0//

تفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن مُـ

بياضه العالي ... لسيدتي ... هنا سيطيل مسك الليل غفوته على

0// 0/// 0// 0 /0/ 0//0/// 0// 0/// 0// 0/0/ 0//0//

تفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن

¹ ميلود خيزار: أزرق حد البياض، ص 30-31.

يُظهر اشتغال الإيقاع الوزني، العروضي، في هذا المقطع، أن حداثة الكتابة هدمًا للمعيار العددي الذي اعتمده القصيدة العربية في تشكيل الإيقاع؛ إذ قوام البيت في القصيدة التقليدية تناظرٌ صوتي متكافئ بين شطريه لأن بناء البيت في القصيدة التقليدية يجب أن يراعي صرامة العدد، وتأتي القافية كقانون صارم آخر يجب أن يتكرر صوتيًا مع الأبيات كلها. هكذا يصبح همُّ القصيدة هو إظهار الخضوع للانتظام الرياضي لأوزان الشعر العربي ولقوانينه الصوتية بعيدا عن النظر إلى الإيقاع بما هو فاعلية حيوية وحركة في الشعر¹، وسيترتب عن هذه الصرامة الإيقاعية صرامة أخرى في الشكل الهندسي وما يمثله من توزيع خطي منمّط على الصفحة.

لذلك ستتوجه الكتابة، في سعيها لهدم هـ ذا المعيار، إلى جعل الإيقاع متجاوبا مع جماليات بنية المكان حيث يترك هامش الحرية للشاعر في أن يؤثته، أي المكان، بحسب ما تمليه عليه تجربته، فـ « في حداثة الكتابة إـ ذن، ستتجاوب كل المكونات، وستحوّل النص إلى طقس احتفالي، لم يعد الزمن فيه هو البلاغة التي تحدد مسارات إيقاعه، بل أصبح للمكان بُعدُه في تحديد، أو توجيه مسارات هذا الإيقاع »².

في ديوان آخر، هو ديوان "إحداثيات الصمت" للأخضر بركة يشتغل إيقاع بعض نصوصه على النفس الطويل الشبيه بإيقاع النثر المتجاوز للفواصل الصوتية الممثلة في الروي والقافية، كما يتجاوب اشتغال الإيقاع مع تأنيث المكان بجعله يقترب من البنية الخطية للنثر، حتى يُخيّل للقارئ أنه بصدد نصوص نثرية سيما وأن هـ ذه النصوص، تعتمد في الأغلب، إلى أسلوب السرد، من ذلك هذا المقطع من قصيدة الشيء:

.....

ما سواك الله، والدنيا عروشٌ لك فاجلس خائفاً من ثقل
قطمير جناح في بعوض الغيب، مما ليس شيئاً، خائفاً كل
اختلاف عنك، مفروش لك الصلصال أتباعاً ومدّاحين،

¹ ينظر: كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، مرجع سابق، ص 14.

² صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 169.

لم تترك بها شبراً عليه وردةً ترتاحُ مما أنت، فلاحُ الفراغ
 السهل، يكفي أن تكونَ خاطرَ المارِّ برأسِ الوقتِ كي
 يزدهرَ الشوكُ الذي يُرضيكَ في عُجْبِ اخضرارِ الباطل
 الممتلئِ الشّدقينِ بالريحِ التي من كيرك المنفوخِ تحت
 الثوبِ هبت، حين رن الهاتفُ المحمولُ في جيبِ التعالي
 فوق أوساخِ ترامتْ منك أثناءَ مرورِ شغلٍ شاغلٍ
 في شارعٍ غاصَّ بلا شيءٍ سواك الآن يا شيءٍ
 رقابٌ تلك أم بعضُ الدمى علقتها في خيطِ نزواتٍ
 وسرّبتِ الجسومَ الرقّ في قُمصِ الرنّالة، (...)¹

يعتمد هذا المقطع تفعيلة الرجز؛ مستفعلن، كوحدة موسيقية متكررة، مدارها ضبط الإيقاع الخارجي:

ما سواك الله، والدنيا عروش لك فاجلس خائفاً من ثقل
 0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/
 ...تفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مفعولن
 قطمير جناح في بعوض الغيب، مما ليس شيئاً، خائفاً كلّ
 /0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0///0/0/
 مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مُستفعلن
 اختلاف عنك، مفروش لك الصلصال أتباعاً و مداحين،
 /0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0/ /0/0/ 0//0/
 فُعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

¹ الأخضر بركة: إحدائيات الصمت، ضمن الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص 71-72.

تقوم أغلب الأسطر الشعرية- التي تُشاكل هندسة الجمل النثرية خطياً- على خاصية التدوير ما ينشئ تلاحماً موسيقياً بينها؛ إذ لا يمكن فصل سطر عن آخر، وهو ما سيجعل هذا المقطع، على غرار باقي النص¹، متسماً بهذا النفس الموسيقي الطويل. وسيجد القارئ نفسه، تبعاً لذلك، إزاء نص ينفر من التصنيفين معاً؛ الشعر و النثر. إنه نص يختار مكاناً ثالثاً بين الشعر والنثر عبر اختيار نظام الإيقاع العروضي وإخضاعه للتوزيع الخطي المميز للنثر حتى كأنه فقرة نثرية « فالتوجه الإيقاعي الذي أصبح يحكم بنية الكتابة، هو إيقاع النثر. ليس بما يعنيه ه ذا المفهوم من فصل بين الوزن والنثر، بل بما يعنيه من تفكيك للنظم، ووضع اللغة في مواجهة ليلها »².

ويمكن أن نعثر عل توزيع إيقاعي آخر يستوعب إمكانات الكتابة و إبدالاتها في جانب التباسه بالتوزيع الإيقاعي النثري، لكن بنظام آخر يختلف عن نظام المقطعين السابقين، هو ما نجده في بعض نصوص ديوان: بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، لعقاب بلخير، إذ تظهر الأسطر الشعرية في شكل جمل طويلة غير خاضعة للمعيار العددي الذي يجري عليه عدد التفعيلات في البيت التقليدي، أي أنها تلتمس، هي الأخرى، نفساً طويلاً لا يمكن أن نعثر عليه في القصيدة التقليدية أو حتى في القصيدة الجديدة/ الحداثية. وأحياناً قد تقصر بعض الأسطر إلى تفعيلية واحدة. وكسمة أخرى، مميزة له ذه النصوص، أننا نجد معها احتفاظاً بعنصرين موسيقيين هما القافية والروي.

من ذلك، هذا المقطع:

تحت ظل مقبرة

من خلال الأرض من أعماقها تفتح الزهرة من ساق ضعيف تحت الأرض وتصعد
من لغات لم تقل شيئاً ولكن تبدع الريح وتجري الغيم ، تثري بتساويح نظام الأرض
والكون الممدد.

من خلال العمق أستنطق نفسي من ذراري الرمل من أصغر جزء لا يرى تصنع

¹ ينظر: المصدر السابق: قصيدة الشيء، من: ص66 إلى: ص 76.

² صلاح بوسريف، حداثا الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 169.

أرض لا ترى، تكبر حتى لا ترى، ماذا بقي للغافلين إلا أن يثوروا أو يموتوا
حينما ينكشف العقل على هذا التعدد.

من خلال العمق، حيث البعث في أوج مداه، يعلن المهد لأثمار وأوراقٍ وعسجدٍ
هو جسم الأرض في كل حشاه روعة الوصف وإنكار التبدد
من هنا من نقطة سوداء في كهف التناسي تجثم الآن قبور صففت في شكل
ألواح قرأناها ودمع العين يرفد (...) ¹

يحقق هذا المقطع إبدالات الكتابة في بناء الإيقاع المفتوح، ويؤسس اشتغالا خاصا على
الوزن العروضي مجاوزا للمعيار العددي الذي يجب أن يلتزمه البيت أو السطر، فنظام الكم
يتضاءل ويتراجع أمام أفق الكتابة، لأن النظام الرياضي الصارم في توزيع الإيقاع مرتبط
بالقصيدة أما الكتابة فتستوعب سمات النوعين معا؛ الشعر والنثر:

من خلال الأرض من أعماقها تتفتح الزهرة من ساق ضعيف تحت الأرض وتصعدُ
0/ 0///0/ 0/0/0/ 0//0/0/ 0///0/ 0///0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/
تفعلن مستفعلن مستفعلن مستعلن مفعولن مستفعلن مستعلن مُسْتَعْلَنُ
من لغات لم تقل شيئا ولكن تبدع الريح وتجري الغيم، تثري بتساويح نظام الأرض
/0/0/ 0///0/ 0//0/0/ 0///0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/
تفعلن مستفعلن مستفعلن مستعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مُسْتَعْلَنُ
والكون الممدد
0//0/0/ 0/
لُنْ مستفعلن

¹ عقاب بلخير: بكانيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، مطبعة دار هومه، د ط، 2003، ص 113.

بلجئها إلى الإيقاع النثري المتصل، الذي لا يعبأ بالتنقيصات والفواصل الصوتية، إذ يصبح النص في شكله الكتابي/ الخطي شبيهاً بفقرات نثرية، كما في هـ ذا المقطع من نص وردة البحر عذرا، لعبد الحميد شكيل:

.....

• وردة البحر: يا صحتي، وصحتي، وصحاحي، وصحاحي، ومصحتي،
 وصحتي، ومصباحي، ومصباحي، وصحائفني، ويا بعثني
 ونشوري، وحنزي وحبوري، وشكي ويقىني، وسكرة روحي
 ويقظة وجداني، وانتباه ذاكرتي وحنق مخيالي، ولمع خيالي
 وصدق مخيالي، وبكور هيامي، وعلو مقامي، وحليب فطامي
 ودفء بياتي، وسر موتي، وبهاء حياتي، لك مني زهرة عمري،
 وفتن ولوهي، وصفاء جنوني،¹

تتوزع أغلب أسطر هذا المقطع على مسافات زمانية (موسيقية) ومكانية (كتابية/خطية) طويلة نسبياً ومتماثلة - عدا السطرين السادس والثامن - يطبعها تكرار بعض السمات التشكيلية مع كل سطر؛ وينشئ هذا التكرار توازيات صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية تساهم في إنشاء هذا التماثل الذي يشمل إيقاع كل سطر وحدوده المكانية على الصفحة، وهو ما أظهر بنية خطية تقترب من خطية النثر.

كما أن هذا المقطع يستدعي أسلوب النداء، فثمة مخاطب ومخاطب وموضوع النداء، وقد جاءت أغلب مفردات هذا المقطع نعوتاً لهذا المخاطب المتوجه إليه بالنداء الذي تعقده (يا)، وهكذا كانت مراكمة النعوت مرافقة لمراكمة أخرى شملت الأصوات كما شملت البنيات الصرفية والتركيبة والدلالية، وسيقوم النفس الطويل لإيقاع كل سطر بمرافقة توالد هذه النعوت كما سيقوم بمسايرة تداعي المعاني.

¹ عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص 100-101.

من هنا فالإيقاع، ووضعية المقطع، الكتابية، كل منهما يخدم دلالات النص المتصل بعضها ببعض؛ هذا الترابط بين دلالات النص، هو، ما يؤكد عليه تكرار حرف العطف الواو. ولا مناص للقارئ وهو يقوم بعملية تدليل النص إلا استحضار علاقة الوضعية الكتابية للنص مع بناء المعنى وتوليد الدلالة.

إذن، فمع إبدالات الكتابة سيتم هدم سلطة النوع بهدم الوضع التقليدي للإيقاع الذي عرفه الشعر العربي؛ فالجنوح إلى اللامألوف وتجاوز التقنين عاملان مهمان تقوم عليهما شعرية الكتابة، إنه توجه سلكه أدونيس من قبل، وهو ما تبيّنه **خالدة سعيد** في قراءتها لقصيدته "هذا هو اسمي" فهذه القصيدة «تبدو جديدة مخالفة للمألوف من حيث الطريقة التي صفت بها الكلمات. وعندما نبدأ القراءة يفاجئنا نظام الأصوات أي الوزن، خصوصا أن القصيدة تستغل تفعيلية معروفة لكنها لا توضح شكليا (متى تنتهي الوحدة الصوتية (أو ما يسمى الشطر أو البيت)، ومتى تبدأ وحدة صوتية تالية. هك ذا يترك للقارئ (إلا في المقاطع الغنائية) أن يكتشف ذلك «¹، فتوجه التشكيل، في هـ هـ القصيدة على مستوى الأصوات، والأوزان، واللغة، يأتي لبحث عن أفق إبداعي مغاير لأفق القصيدة.

إنه أفق الكتابة بما هو تجريب دائم لا يطمئن لقانون الشكل/ النوع وشروطه الجاهزة المسبقة؛ فالثابت الوحيد، هو، في هـ هـ الحاجة الإنسانية إلى التعبير الشعري، وتظل الأشكال، وقوالب التعبير، محتكمة إلى قانون التجاوز المستمر.

ثالثا: قصيدة الهايكو بما هي كتابة جديدة:

1. قصيدة الهايكو: مرجعياتها وحضورها في الشعر العربي:

1.1 المرجعيات التاريخية والثقافية للهايكو:

تأتي قصيدة الهايكو **Haiku**، بوصفها شكلا جديدا في الكتابة الشعرية، لتعلن، أن حداثة الكتابة إنما هي حداثة كونية باعتبار أن قصيدة الهايكو استطاعت أن تفيض على حدودها القومية المحلية- اليابانية- وأن تقتحم آفاق العالمية، شرقا وغربا، لما تمتاز به بنيتها من

¹ خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص 87.

قدرة على الإمساك بجوهر الأشياء في مسلك لغوي متسم بالإيجاز الشديد يعمد إلى النقاط الصور الحية، القريبة من المعاشة الإنسانية، وتقف غاية التصوير هنا، عند أنسنة الطبيعة ويغدو الإنسان جزءا من الطبيعة في تفاعل كوني معها لا متعاليا عليها.

فتجربة الهايكو قائمة على إيصال الطبيعة إلى مستوى الإنسانية. كما هي قائمة أيضا، «على اكتشاف ما يعتمل في ال ذات في علاقتها بالكون واستبصار اللحظة الفاصلة التي يلتقي فيها الكوني بال ذاتي والأبدي بالآني والمجرد باللموس والوعي بالطبيعة. تلك لحظة الهايكو. لحظة بسيطة عارية خالية من التعرر والوصف والتكلف اللغوي الفضفاض، لحظة الوعي الحاد بالعلاقة بين الذات والعالم من خلال تجلياته في الطبيعة»¹.

ويعود مصطلح الهايكو- وهو مصطلح مستحدث أنتجته الثقافة اليابانية- إلى القرن العشرين فقط والمقصود به تلك القصيدة القصيرة التي « هي في واقع الأمر تطور لشكل أدبي آخر سبقها زمنيا هو الرنغا (Renga)، والرنغا سلسلة من القصائد الطويلة المتصل بعضها ببعض، يقوم بتأليفها عادة مجموعة من الشعراء وليس شاعرا واحدا، بدأت في القرن الثاني عشر الميلادي، وكانت جزءا من تراث أدبي يدعى الهايكاي (Haikai)، وبحكم أن الهايكاي يكتب باللغة اليومية بحثا عن التأثير الكوميدي، فقد اكتسب شعبية كبيرة في الأوساط العامة»².

ومع القرن التاسع عشر تظهر شخصية أدبية يابانية ستطور فن الهايكاي وستؤسس للملاحم الأولى للهايكو هي شخصية ماتسو باشو (Matsu Basho) (1644-1694)؛ « إذ أصبح البيت الإفتتاحي أو المطلعي، أو مايسمى بالهوكو (Hokku) شكلا شعريا مستقلا بذاته»³، إن هذا البيت الإفتتاحي (الهوكو)، هو في الأصل عن الطبيعة « يتضمن كلمات فصلية (Kigo) ولا بد أن تكون من تجربة حياتية معينة»⁴.

¹ عاشور فني: من مقدمة ديوان: هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي (هايكو)، دار القصة للنشر، الجزائر، د ط، 2007، ص 7-6.

² حسن الصهلي: صوت الماء، مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، مجلة الفيصل، الكتاب 11، العددان (477-478)، دار الفيصل الثقافية، الرياض، السعودية، 1437هـ، ص 16.

³ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

⁴ المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

إذن، فالهوكو-البيت المطلعي في قصيدة الرنغا- أصبح مع نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن التاسع عشر يكتب منفردا معبراً عن شكل شعري تام، ومستقل « إلى أن أتى ماسوكا شيكي عام 1902م واستحدث مصطلح الهايكو »¹.

أما عن شكل قصيدة الهايكو، فهي، تتألف من ثلاثة أسطر، يشكل مجموعها الصوتي سبعة عشر مقطعاً صوتياً موزعة به ذا الترتيب: 5/7/5، و يجب أن يلتزم كل من السطر الأول والثاني الشرطية (-) والفاصلة (،) اللتين تفصلان بين السطر الأول والثاني، و بين الثاني والثالث: هذا هو الشكل الأخير الذي استقرت عنده قصيدة الهايكو.

وبالإضافة إلى الإلتزام بالأسطر الثلاثة وعدد الأصوات الموزعة على هـ ذه الأسطر يجب الإلتزام أيضاً بالمشهدية والمراوحة في التوجه نحو الطبيعة توجهها مباشراً وغير مباشر؛ وهـ ذه الإلتزامات تظل سمات تأسيسية للهايكو الأصلي². وإن كانت هـ ذه السمات التشكيلية قد أنتجت الثقافة اليابانية إلا أنها تسمح لمبدعين من جنسيات أخرى، في التعبير عما هو جوهري وإنساني، هذا الرأي، يؤكدّه محمود الرجبي-وهو أحد المؤسسين للهايكو العربي- بقوله: « إن النظرة الإنسانية للإنسان ولكل ما حولنا، لم تمنع أبداً، أن يكون الهايكو يابانياً أو من جنسية أخرى، وتظهر فيه كل خصائص اللغة اليابانية و العادات والتقاليد والخرافات ومبادئ الزن اليابانية، فالمحلية البيئية هي إنسانية كاملة لأي إنسان قد نختلف معه بالعادات والمبادئ والدين واللغة، فالحياة تجمعنا جميعاً، والأولى أن نكتب للحياة أولاً، للحياة التي نحياها، وليس للحياة التي يحياها غيرنا »³.

إن قصيدة الهايكو، وهي تقلل من شأن ارتباطات الأنا الشعرية، الأيديولوجية، بإفصاحها لظهور ما هو إنساني مشترك، فقط، بالإضافة إلى أنسنتها للطبيعة، تريد من خلال ذلك،

¹ المرجع السابق: ص 17.

² ينظر: بشرى البستاني: الهايكو العربي وفضية التشكيل، هايكو محمود الرجبي مثلاً، موضوع العدد: قصيدة الهايكو عند محمود الرجبي، قراءات نقدية، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، سلسلة دراسات وكتابت ثقافية (17)، ط1، أبريل، 2016، ص 47: <http://www.Facebook.com/groups/ketabat.jadidah.ebook.publis/hers>

³ محمود الرجبي: من وحي الهايكو، آراء في الهايكو، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، سلسلة دراسات وكتابت ثقافية (50)، ط1، أبريل، 2017، ص 05 :

إعادة ترتيب المراكز من جديد؛ فالإنسان-حسب فلسفة الهايكو- ليس مركزا إنما هو جزء يتناغم مع أجزاء الطبيعة الأخرى لأن روح الهايكو هي « الإيحاء وعدم تدخل الشاعر في الحكم، مع موضوعية صادقة في نقل التجربة... كما أن الظواهر الفيزيائية في التجربة تُقدّم كما هي بدون زخرفة »¹.

إذن، فالهايكو طريقة في رؤية العالم، له مسوغاته الفلسفية، التي تعود في جانب كبير منها، إلى الفلسفة الدينية البوذية التي شقت لنفسها طريقة أخرى مغايرة لأديان الشرق الأدنى « انطلاقا من رفض فكرة الإله. فهي نظام أخلاقي بدون مشرع، وإيمان بدون إله. إن البوذي غير معني إطلاقا بمن خلق العالم وكيف، وجل همه يتركز في الكدح من أجل التحرر وتخليص روحه من سلسلة التقمصات في عالم لا يحمل إلا الألم والشقاء، وهو في كدحه هذا، لا يستعين بأي كائن ماورائي من أي نوع، بل يعتمد على قواه ال ذاتية وحدها »².

تبعا لذلك، ستحل الطبيعة محل فكرة الإله، وما على الإنسان إلا أن يتواصل مع كائناتها وأشياءها ويقيم تجانسا معها عبر فاعلية قواه الذاتية، وهو ما يعكسه شعر الهايكو من خلال الكلمات الفصلية التي تُظهر هذه العلاقة بين الإنسان والطبيعة فمن السمات التأسيسية للهايكو أيضا، أنه يشترط « على كلمة فصلية، وهي إشارة مباشرة لشهر من الشهور، أو فصل من فصول السنة، وربما تشير أيضا إلى ظاهرة طبيعية مباشرة لشهر من الشهور، أو فصل من فصول السنة، وربما تشير أيضا طبيعية مرتبطة بفصل معين، كظهور نوع معين من الطيور والأزهار. وهي ليست محصورة في الإشارة للزمن، وإنما قد تتعد إلى ظواهر طبيعية وإنسانية واجتماعية وثقافية مرتبطة بفصل ما »³.

إن تركيز الهايكو على إشكالية الإنسان والطبيعة/ الحياة وعلى الخبرة الحياتية المباشرة بحيث تبدو هذه الخبرة، داخل النص، جديدة كل الجدة على المتلقي، هو ما جعله يلج آداب

¹ حسن الصهلي: صوت الماء، مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، مجلة الفيصل، مرجع سابق، ص 20.

² فراس السواح: دين الإنسان، بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط4، 2002، ص 26.

³ حسن الصهلي: صوت الماء، مجلة الفيصل، مرجع سابق، ص 26.

مجتمعات إنسانية مختلفة ويصبح ظاهرة شعرية عالمية مهمتها تخلص الشعر من غموض اللغة وانغلاقها وك ذلك تحريره من تضخم "الأنا" وتعاليتها على عالم الطبيعة والأشياء. فالهايكو يحاكي طفولة العالم الأدبية؛ الفراشة التي تطير والسمكة التي تلعب في الماء والقمر الذي ينعكس على البحيرة كلها كانت وستبقى، العالم ال ذي لا يهرم، يتجدد دائما ويتكرر دائما. إن الهايكو يروي هذا العالم يقوله من داخله وبصوته وليس من خارجه أو من فوقه، وهنا يدخل شاعر الهايكو في علاقته مع وبالعالم ال ذي هو أحد تجلياته عبر الكلمة، لكن الكلمة هنا، مهمتها قول العالم وليس قول الشاعر¹.

ما يعني أن شعرية الهايكو تتحدد بوصفها شعرية الإيجاز والإقتصاد اللغوي وتكمن فاعلية عناصر شعريتها في وصف العالم والنظام الجمالي ال ذي يقبع خلفه، بعيدا عن رؤى الشاعر وانطباعاته الخاصة.

2.1 الهايكو العربي:

وجد الشعراء العرب في خصائص الهايكو الرؤيوية والتشكيلية وفرادة اتجاهه في الكتابة المحنقية بالعيني، واليومي، والملموس، واشتغاله المغاير على اللغة باستدعائه جانبا المدهش، ما يلائم رغبتهم في تأسيس شكل جديد في الكتابة الشعرية موغل في الإيجاز معتمدا الومضة الشعرية سينأى بالشعر-تبع ل ذلك- عن دائرة التصوير ال ذي يختار سبيل الغموض، أو ال ذي قد يجنح، أحيانا، إلى اللامعنى ال ذي تكرسه الحداثة ف«غياب الدلالة أو المعنى في شعر الحداثة العربية المعاصرة واحد من أهم مظاهر الإبهام الدلالي فيه. ندرك هذا من نصوصه الشعرية التي تتحرك عباراتها وجملها ومفرداتها في مناطق تبدو مقفرة دلاليا بسبب غياب البؤرة الدلالية الشاملة التي تغ ذي النص دلاليا من ناحية، وتعين على تحديد مرجعياته الواقعية من ناحية أخرى»²، فلا تحقّق للحداثة إلا بقدر تحقّق غياب

¹ ينظر: أسامة أسعد: الكلمة في الشعر والكلمة في الهايكو، مجلة الهايكويست، مجلة ثقافية متخصصة بشعر الهايكو، نادي الهايكو العربي للنشر الإلكتروني، العدد(01)، أيار 2016، ص 10 :

<http://ar.facebook.com/arabichaicuclub/>

² عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 279، 2002، ص 183.

الدلالة والمعنى، هذا الغياب، بدوره، ناجم عن غياب آخر هو غياب الموضوع والغرض أمام سيطرة كلية للرؤيا.

من هنا تبدو قصيدة الهايكو، وكأنها تقدم نقدا ومراجعة للحدثة الشعرية العربية بتأسيسها للمختلف والمغاير، على مستوى الاقتصاد اللغوي وطريقة تشكيل اللغة بخاصة، فطريقة التشكيل الفني للهايكو جديدة كل الجدة على النظام التشكيلي للشعر العربي رغم تقاطع هذا التشكيل "الهايكوي" مع بعض الأشكال الشعرية العربية التقليدية؛ كالبيت المفرد اليتيم، والنتفة، والمقطعة، والتوقية- هذه الأشكال لم تدرج ضمن تسمية القصيدة لأنها دون سبعة أبيات- مما يدل أن الشعر العربي، بمقدوره اختزال المكابدة والأسئلة الوجودية للإنسان العربي ضمن إطار نصي يشتغل على الإيجاز الشديد وك ذلك الإيحاء، وهما خاصيتان أساسيتان للهايكو.

يمكن اعتبار النصف الثاني من القرن العشرين بداية انطلاق الهايكو العربي، تنظيرا وتطبيقا، «فالتنظير بدأ بالترجمة والدراسات عن الهايكو الياباني وكان لجهد الشاعر محمد الأسعد ونماذجه حضور في تلك المرحلة، كما كان لريادة ع ذاب الركابي سبق في نشر مجموعته الهايكوية وحواراته ذات الاهتمام بهذا الفن»¹.

بداية الإنطلاق نحو الهايكو يمكن اعتبارها مرحلة أولى. أما المرحلة الثانية للهايكو العربي، وهي التي نعابن نتاجها اليوم، فقد صار لها «مبدعون جادون اهتموا بطرح قضايا بنيويا ورؤيوبا وما زالوا يواصلون طروحاتهم بالرغم من الإرباك ال ذي تعيشه الحياة العربية، والثقافة والإبداع جزء منها. وفتحوا له ذا الفن أبوابا معاصرة على شبكات التواصل الاجتماعي، وعلى المواقع الثقافية الإلكترونية، ولعل المبدع محمود الرجبي واحد من الطلائع التي اهتمت بهذا الجانب التواصلي عبر أكثر من صفحة على الفيس...»². بالإضافة إلى محمود الرجبي (1964-...) الشاعر الأردني، هنالك علم بارز أيضا هو الشاعر العراقي

¹ بشرى البستاني: الهايكو العربي وقضية التشكيل، هايكو محمود الرجبي مثلا، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، مرجع سابق، ص 46.

² المرجع نفسه: ص 46-47.

عبد الستار البدراني، ومن دواوينه في شعر الهايكو: غيم المحطات مطر الذاكرة؛ من أمثلة قصائد هذا الديوان:

.....

وحدها،

غرفتي تستقبل الريح،

في الفراغ.

.....

شروخ،

في المرايا تتعدد،

الوجوه.

.....

القصيدة،

حبة ماء في،

طوفان نوح.

.....

طائر،

يحرس نومك بلحن،

هادئ.

.....

الحديقة،

كل البراعم نائمة،

بابها مفتوح (...).¹

تَسْلُكُ هذه القصائد "الهايكوية"، في طريقة بنائها، مسلكا مغايرا جدا لما ألفه المتلقي في ثقوه للشعر العربي؛ القصائد ترصد مشاهد آنية مباشرة في غياب تام لرؤى ال ذات أو انطباعاتها الوجدانية، ترتب عن ذلك أن جاءت وصفا مباشرا لمشاهد ملموسة بعيدة عن التجريد في شئ من الحيادية أو اللا ذاتية، فهي لم تلجأ، غالبا، إلى منطق الخيال، أو إلى الأنظمة التخيلية التي يمكن أن تختفي وراءها ال ذات، كالقناع مثلا، فالقصائد تركز على تأنيث المشاهد وإظهار نظام المفارقة المنطقية بينها.

إن تجنب الذاتية وتجنب البلاغة وأدواتها هي سمات أساسية في الهايكو الياباني، غير أن قصائد هذا الديوان تحاول، أحيانا، أن تخرق قواعد الهايكو الياباني لتخلق سمات أخرى جديدة تستجيب لأصول الشعر العربي كأن الديوان يسعى لبلورة ملامح هايكو عربي؛ يتضح ذلك في ظهور ضمير المتكلم في ه ذا السطر مثلا، (غرفتي تستقبل الريح-)، فياء المتكلم تحيل إلى حضور ال ذات ومشاركتها للمشهد ال ذي ينطوي على مفارقة: استقبال الريح في الفراغ؛ فمكان حركة الريح هو الفراغ، وشرط وجود الريح وجود الفراغ في أي مكان، والمفارقة هي أن الغرفة المنسوبة إلى المتكلم داخل النص، لوحدها تستقبل ه ذه الريح، فلا حركة للريح إلا داخل ه ذه الغرفة، أي أن الذات لوحدها تعيش حركة الريح، وهنا سيرتكز التأويل على دلالات الريح الرمزية كتلك الدلالات الموجودة في الكتب الدينية أو الموجودة في الثقافات الإنسانية.

يؤسس مجموع قصائد ه ذا الديوان لسمات هايكو عربي لا يلتزم بقواعد الهايكو الياباني من خلال اعتماده أيضا، بعض أنظمة البلاغة العربية كالتشبيه مثلا في، (القصيدة حبة ماء)، وهو تشبيه بليغ؛ فالماء-المشبه به- له دلالات عدة منها أنه رمز الحياة، ثم إن الماء أيضا، ارتبط- في هذه القصيدة- بطوفان نوح (حبة ماء-)، في طوفان نوح)، أي أن الماء له

¹ عبد الستار البدراني: غيم المحطات مطر الذاكرة، سلسلة شعراء الهايكو، سلسلة شعرية تصدر عن نادي الهايكو العربي، منشورات (نادي الهايكو العربي) الإلكترونية، تصميم محمود الرجبي، 2017، ص 13 :

قدرة على الإهلاك أيضا. هكذا ستتجه دلالة القصيدة إلى الشيء وضده، أي المفارقة، التي تحددت من خلال اجتماع المشهدين: الماء/ الحياة، وطوفان نوح/ الإهلاك .

سمة أخرى تخرج على قواعد الهايكو الأصلي في هـ ذا الديوان، هي ما تعلق بالنظام الصوتي التقطيعي، فالهايكو الأصلي يلحّ على سبعة عشر مقطعا موزعة على الأسطر الثلاثة وفق هذا الشكل 5/7/5، غير أن قصائد هذا الديوان-على غرار قصائد هايكو عربية أخرى- لا تلتزم هـ ذا النظام التقطيعي نظرا لخصائص اللغة العربية الصوتية والتركيبية المغاير لما هو موجود في اللغة اليابانية: (نرمز للمقطع بـ: مق)

.....

السطر 1: شروخ-

0/ 0/ /

مق 1 مق 2 مق 3

السطر 2: في المـرايا تـعدد-

/ / 0/ / / 0/ 0/ / 0/

مق 1 مق 2 مق 3 مق 4 مق 5 مق 6 مق 7 مق 8 مق 9

السطر 3: الوجوه

0/ 0/ / 0

مق 1 مق 2 مق 3 مق 4

إذن، فتوزيع المقاطع الصوتية على الأسطر الثلاثة كان وفق هذا الشكل: 4/9/3.

غير أن الديوان يلتزم اشتراطات الهايكو الأصلي في نظام العنونة، فهناك عنوان واحد فقط، هو عنوان الديوان، إذ يجمع كل القصائد؛ فالذي يطلبه الهايكو هو أن يمتنع حضور عنوان مميز لقصيدة بعينها، إنما يحضر بدلا من ذلك، عنوان واحد يستغرق، ويستوعب كل القصائد وهو الذي يمدّها بالدلالة.

لقد جاء عنوان الديوان مركبا: **غيم المحطات/ مطر الذاكرة**، وجاءت مفردات العنوان أسماءً كلها ما يعني حالة من الثبات تطبع حركة الزمن وحركة النص، كأن الديوان بصدده عملية استرجاع لزمن مضى، وهو ما تومئ إليه جملة (مطر الذاكرة) وهي مركب إضافي تخصيصي يعطي دلالة الكثرة واللاإنقطاع، وهـ ذه الزكريات المتصفة بالكثرة واللاإنقطاع اشتقت من (غيم المحطات)؛ إن الغيم جاء نكرة مفردا قد يكون معادلا موضوعيا للشاعر أو لحالة نفسية مع مصاحباتها الحزينة، بخلاف المحطات التي جاءت معرفة وجمعا، وللمحطات دلالة الوقفات والأحداث المتميزة زمنيا، فلعل دلالة العنوان الكلية تتجه إلى استرجاع ذكريات ماضية مرتبطة بحالات نفسية حزينة عايشتها ال ذات خلال فترات زمنية مختلفة. من هنا، فعنوان الديوان يختزل دلالة كل القصائد من حيث هي استرجاع ل ذكريات حزينة.

هكذا يلتزم هـ ذا الديوان بعض اشتراطات الهايكو الأصلي ويتجاوز أخرى، وهو حين يتجاوز بعض هذه الإشتراطات، إنما يسعى إلى بلورة هايكو عربي-ها التجاوز موجود أيضا في دواوين هايكو عربية أخرى¹ - من خلال تطويع الهايكو لأصول الشعر العربي ولخصائص اللغة العربية، ليستجيب، في الأخير، للذائقة الشعرية العربية.

3.1 قصيدة الهايكو في الجزائر:

لقد أصبح الهايكو ظاهرة شعرية لها حضورها المتنامي داخل المشهد الشعري لدى الشعراء المشاركة ولدى الشعراء الجزائريين، أيضا. فبعض الشعراء الجزائريين تمثلوا هـ الظاهرة لما تمتاز به من فرادة فنية ومن طريقة جديدة في الكتابة الشعرية. ويمكن أن نصف عاشور فني، والأخضر بركة، ومعاشو قرور، أنهم رواداً أوائل لقصيدة الهايكو في الجزائر.

يتحدث أحد هؤلاء الثلاثة وهو عاشور فني، في مقدمة ديوانه في الهايكو: **هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي، عن سبب انصرافه إلى قصيدة الهايكو قائلا: « في ما يتعلق**

¹ ينظر مثلا: الأخضر بركة: حجر يسقط الآن في الماء، سلسلة شعراء الهايكو، سلسلة شعرية تصدر عن نادي الهايكو، منشورات (نادي الهايكو العربي) الإلكترونية، تصميم محمود الرجبي، 2015 :

<http://ar.facebook.com/arabichaicuclub/>

بتجربتي في كتابة قصيدة الهايكو ينبغي أن أعترف بأنني اندهشت في البداية لبداية هـ ذه التجربة الثرية رغم أنني كنت في الحقيقة أتحرى شيئاً من قواعد الهايكو وفي كتابة قصائدي، دون أن أكون على علم بذلك: اقتصاد اللغة وبناء الصورة. فلم أجد صعوبة كبيرة في هضم التجربة والتمعن فيها باعتبارها كانت مصدر إلهام للعديد من كبار شعراء العالم ومنبعاً ثراً للحدائث الشعرية في الغرب ذاته...»¹.

فعاشور فني يرى أن ممارساته الشعرية السابقة تقترب، فنياً، من قواعد الهايكو. وهو ما يفسر ملاءمة الهايكو لذائقته الخاصة بعد أن عثر على نماذج منه فيما بعد، ومن ثم، سرعة إقباله على تمثّل الهايكو والكتابة على وفق قواعده.

ويشير عاشور فني إلى بدايات نشر الهايكو في تجربته الخاصة وفي الجزائر، إذ يقول في هذا الصدد: « وفي شهر أبريل من العام 2005 اقترحتُ لملاحق "الأحرار الثقافي" نشر نماذج من تجربة الهايكو، ولقيت التجربة بعض الاستحسان لدى قلة من المتذوقين والمتتبعين، ولكن صارحني بعض الأصدقاء بأنهم لم يفهموا سياق هـ ذا التطور في تجربتي الشعرية الخاصة. ولا أطمح إلى تقديم تفسير لذلك فحسبي أن أسجل هذه التجربة كما عشتها من الداخل »²؛ إن الذي يعنيه هذا القول: أن بداية النشر له ذه التجربة، قد رافقها شيء من النفور من بعض منتوقي الشعر.

غير أن هذا، لا يمنع القول، بأن الوسائط الإلكترونية ومواقع التواصل الاجتماعي قد ساهمت، لاحقاً، في اتساع دائرة تذوق الهايكو وإكسابه جمهوراً متلقياً أكبر، فكل من الأخضر بركة ومعاشو قرور ينشران أعمالهما في الهايكو ضمن موقع من مواقع التواصل الاجتماعي، ما يوفر سرعة أكبر في الوصول إلى القارئ العربي فضلاً عن القارئ الجزائري.

2. التشكيل وآليات الكتابة:

1.2 شعرية الغنونة:

¹ عاشور فني: هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي، هايكو، ص 09.

² المصدر نفسه: ص 10.

للعنونة أهمية كبرى في شعر الهايكو لأن من قواعد الهايكو، الأصلية، أن يقتصر ديوان الهايكو على عنوان واحد، هو عنوان الديوان نفسه، بمعنى، أن وظيفة العنوان، تكمن، في استيعاب وملامسة دلالات القصائد كلها، ومن هنا جاءت أهميته، فهو، أي العنوان، موجه قرائي هام تتخذ منه الذات رسالة إلى القارئ الذي سرعان ما يحولها إلى مفتاح قرائي به يلج أغوار النص¹.

ويقف عنوان ديواني الهايكو "هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي" لعاشور فني، و "حجر يسقط الآن في الماء" للأخضر بركة، مثالين دالين على أهمية العنوان في الهايكو وفعالتيه الجمالية والدلالية.

لقد جاء العنوان الأول لديوان عاشور فني مركبا-كما هو الأمر مع أغلب دواوين الهايكو العربي- مؤلفا من مفردات أغلبها إحالة إلى المكان: هنالك، بين، نلتقي. لكن ثمة غياب، فالحضور لا يتحقق في هذا المكان الذي هو مكان مخصوص بعينه دل عليه ظرف المكان (بين). ويأتي الفعل (يحدث) ليشير إلى إمكان اللقيا. فهذا العنوان يترك انطبعا لدى القارئ بأن هنالك رغبة ما في اللقاء، ولا سبيل إلى هـذا اللقاء، إلا عبر ذلك المكان الذي تعينه الذات بنفسها وهو أنه واقع بين (غيابين)، من ثم، ستتجه مقارنة القارئ التأويلية، أولا، إلى تحديد ملامح معنى (الغيابين)؛ إن هذه الكلمة الأخيرة هي التي تضطلع بصناعة البنية الرمزية للعنوان، وربما ستتعاقد كل قصائد الديوان لتقارب معنى الغياب.

فالظاهر أن لغة الهايكو، برغم بساطتها، إلا أنها تحتفظ بطاقة إيحائية كبيرة تفتح على مدارات التأويل، وعناية الهايكو باللغة تستوعب لغة العنوان أيضا، نظرا لأن العناية بالعنونة «تعمل على تماسك النص ومنحه هويته التداولية من خلال التسمية، وتبني شخصيته الإنجازية، كونه رسالة للمتلقى تعينه على الكشف عن الجزئيات البنيوية و ما تضره من دلالة، وتعمل على إضاءة الشفرات المتينة التي تمكن من الوصول لأقصى ما تنتجه معطياتها من قدرة على إضاءة الغموض وملء الثغرات التي تختفي بين طيات النص بدءا

¹ ينظر: محمد صابر عبيد: لذة القراءة، حساسية النص الشعري، مجلادوي للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 113.

من بنياته وتفاصيله الصغرى وصولاً إلى البنية الكبرى «¹ . فالبنية الرمزية للعنوان وللغة الهايكو، ككل، هي التي تَضْمَنُ له شعريته الخاصة.

ويقرب عنوان الديوان الثاني: **حجر يسقط الآن في الماء**² ، للأخضر بركة من استراتيجية الأول من حيث أنه يركز على كلمات مفتاحية تترك أثراً فنياً لدى القارئ. وتظهر فاعلية العنوان وفق مستويات متعددة؛ **فالمستوى اللغوي** في البنية العنوانية يحيل إلى مشهد له مرجعية حاضرة عضدها الفعل (يسقط) فالمشهد حاضر وشاخص أمام الذات التي تقف قبالته، إنه مشهد تصفه الذات بحيادية دون أن تقحم كيفية رؤيتها له، لأن الجملة الواقعة بعد مفردة (حجر)، على المستوى اللغوي أو التركيبي، هي جملة واصفة لا غير.

أما على مستوى **الفاعلية الدلالية**، فهي، تتوجه قبل كل شيء إلى القارئ الذي عليه أن يخمن في رمزية كل مفردة من مفردات العنوان: **حجر، يسقط، الآن، في الماء؛** لا شك أن لكل مفردة دلالة جزئية لا غنى عنها إذا أراد القارئ الوصول إلى الدلالة الكلية: الحجر جاء مفرداً نكرة، ما يعني، أن مفردة حجر تجنح نحو التعميم أي أن الحجر دال لمدلولات كثيرة متشابهة وربما هو معادل موضوعي للشاعر نفسه. هذا الحجر ارتبط بفعل السقوط وهو لا يختار طريقة سقوطه لغياب وجود الفاعل أو المسبب في السقوط كأنه مرغم على ذلك ثم إن هذا السقوط ارتبط بلحظة حاضرة مستمرة تؤكد مفردة (الآن) التي لها دلالة الاستمرارية، ليأتي ذكر الماء، أخيراً، بوصفه محتضناً هذا السقوط. وهناك دلالة للماء تجعل من فعل السقوط حدثاً إيجابياً للذات هو أن الماء يعني الليونة؛ فمن أهم نظريات **التأوية** من العصور القديمة في المجتمع الصيني أن الليونة هي مصدر قوة الإنسان فقوة الماء في ليونته وقوة الشجر والعشب في الليونة التي تجعلهما يصمدان في وجه الرياح العاصفة والمياه الجارفة³.
هكذا يضعنا هذا العنوان أمام زمكانية الحدث، كما يضعنا أيضاً، أمام أبعاده الإيجابية.

¹ بشرى البستاني: الهايكو العربي وقضية التشكيل، هايكو محمود الرجبى مثالا، ص 48-49.

² ينظر: ديوان الأخضر بركة: حجر يسقط الآن في الماء، مرجع سابق.

³ ينظر: حسن رفيقي: الحقيقة الخفية، قراءة في نص هايكو للشاعر معاشو قورور، مجلة الهايكو العربي، مجلة أدبية تهتم بقصائد الهايكو تصدر فصليا، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، العدد 06، السنة الثانية 2017، ص 48 :

2.2 شعرية اللغة:

يشقّ الهايكو لنفسه مسلكا جديدا في تشكيل اللغة قائما على البساطة والوضوح بعيدا عن كل ماله ارتباط بعمل الخيال، فكاتب الهايكو « عليه أن يفرغ ذهنه تماما من كل أنواع الخيالات والخواطر، وأن يراقب العالم متمثلا في اللحظة الراهنة فقط.. وأن يكون منتبها ومستعدا للتسجيل، فقط التسجيل، بمنتهى الهدوء والحيادية. الهايكو هنا مجرد التقاط وتسجيل لحدث بسيط جدا، ولكنه استثنائي جدا لأنه يخفي وراءه تلك الفكرة المركزة التي تمثل (الاستتارة) ¹ . فطريقة كتابة الهايكو تشبه، تماما، ذلك التأمل الذي يسلكه الراهب البوذي لأجل وصوله إلى الحقيقة وهو ما يتطلب تحررا كليا من أي نشاط للخيال لأنه مشوّش على رؤية الأشياء والظواهر.

إن هذا المسلك، اللغوي، لا يعني أن الهايكو ليس بمقدوره أن يلامس العمق الوجداني للإنسان بل على العكس، هو يريد أن يقارب، عن طريق بساطة اللغة، كل ماله علاقة بالإنسان من خلال مماثلته بمفردات وعناصر الطبيعة الأخرى، لأن الإنسان جزء من هـ ذه الطبيعة لا يختلف عنها. وهـ ذه المقاطع من ديوان هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي-هـ ذا الديوان يتمرد على اشتراطات الهايكو الأصلي حيث يجعل عنوانا لكل قصيدة-، توضح هـ ذه الحقيقة الفنية والرؤيوية :

أسراب

الزرايزر ترح

تحت الغمام

في أرجوان المساء

.....

في المساء

ما الذي حرك أشجار المساء؟

¹ محمد نسيم: الهايكو.. كائن بلا رأس!!، مجلة الهايكو العربي، مرجع سابق، ص 34.

هبت الريح
وهبت كل أسباب البكاء
.....

السمان

من أن طارت أواخر يونيو
لم تجد خضرة تحضنها
.....

غراب

وحده الغراب
يستقبل نذر الشتاء
على طرف المزبلة
.....

كتابة

تمر السحابة عالية
وظلها يمشي بطيئا
على الورقة البيضاء
.....

العصفورة

فاجأها الشراك
مازال ريشها يتساقط

منذ ثلاثين سنة¹

تركز هذه القصائد على تصوير مشاهد الطبيعة ثم إظهار المفارقة التي تتطوي عليها من بعد ذلك، وهي مشاهد مألوفة لأي فرد، غير أن الهايكو -وهذه من سماته-، يظهرها ويسجلها حتى كأنها تغدو جديدة كل الجدة بعد أن يتأملها القارئ، حين يجعلها كاتب الهايكو متفاعلة فيما بينها وقد أقامت مع بعضها علاقات جديدة.

تصوير المشاهد بحيادية-أو ما يعرف بالمشهدية في الهايكو- لا شك أنه سيتوسل بلغة ما، لغة تتأى عن أي ارتباط بالخيال-كما يشترط الهايكو الأصلي- غير أننا، أمام هذه القصائد، نجد ظلالات للخيال وقد امتدت إلى بعض المشاهد. وهنا، سنقف مرة أخرى، عند هذا التمايز بين الهايكو الأصلي-الياباني- والهايكو العربي إذ لم يستطع الشعر العربي برغم محاولته مجارة هذه التجربة العالمية أن يتخلى عن جانبه الإستعاري والمجازي؛ وفي هذه القصائد يظهر المجاز بصور متعددة، كالإستعارة في: (الزرزير تمرح) إذ تم إلحاق صفة المرح إلى هذا النوع من الطيور، و (طارت أواخر يونيو) ففعل الطيران يلحق كيانات مجردة، و (نثر الشتاء) الشتاء يتحول إلى من له نذره، و (تمر السحابة العالية وظلها يمشي بطيئا) فالظل مستقر بالأمكنة يتحرك ثقيلًا شبيها بكائنات عاقلة تمشي ببطء... إضافة إلى الكناية: (ما زال ريشها يتساقط من ذ ثلاثين سنة) كناية على الأسى الممتد زمنيا ضمن فترة طويلة.

إن هذا التصوير القائم على التشخيص، والقائم على إلحاق ما ليس بعاقل، بالكائنات العاقلة، الهدف منه أنسنة الطبيعة والحوار معها وعقد مماثلة بينها وبين الإنسان: إنها طريقة في قراءة الوجود تحسن الإنصات إلى الطبيعة بوصفها نظاما جماليا وبؤرة من بؤر تجليات علاقة الإنسان بالعالم.

3.2 الإيقاع:

للهايكو-كما تشير أصوله- طريقة خاصة في تشكيل الإيقاع قائمة على تنظيم عدد المقاطع الصوتية السبعة عشر على الأسطر الثلاثة وفق هـ ذا الشكل 5/7/5، غير أننا،

¹ عاشور فني: هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي، ص 24-25.

سنجد، تجاوزا لهذا التشكيل الصوتي في الهايكو العربي-كما مر بنا مثال هايكو عبد الستار البدراني- نظرا لخصوصية أصوات اللغة العربية.

وقصائد الهايكو الجزائرية، بدورها، لا تلتزم هـ ذا التوزيع غالبا، لأن تركيزها متّجه إلى تصوير المشاهد الطبيعية وإظهار ما يكتنفها من مفارقة. هـ ذه القضية توضحها أمثلة قصائد في الهايكو للأخضر بركة :

هذه القصائد، هي للأخضر بركة من ديوانه حجر يسقط الآن في الماء:

مثل قطرة الندى

تنعكس فيها السماء والأرض

يولد الهايكو¹

.....

يغطس في البحيرة

ولا يبتل،

ذلك القمر.²

.....

يجلس الفراغ وحيدا

في الحديقة فوق أرجوحة

تخلّت عن دفعها الريح³

.....

بنقّة العارف،

¹ الأخضر بركة: حجر يسقط الآن في الماء، مصدر سابق، ص 07.

² المصدر نفسه: ص 08.

³ المصدر نفسه: ص 47.

خارجا للتو من بيضته

يتجه البطل إلى البحيرة¹

وقد جاء توزيعها الصوتي - المقطعي - على النحو الآتي:

مثل قطرة الندى

0/ / 0/ / 0/ / 0/

1مق 2مق 3مق 4مق 5مق 6مق 7مق

تنعكس فيهما السماء و الأرض

/ 0/ 0/ / 0/ / 0/ 0/ / / / 0/

1مق 2مق 3مق 4مق 5مق 6مق 7مق 8مق 9مق 10مق 11مق 12مق

يولد الهياكو

0 / / 0 / 0 / / 0 /

1مق 2مق 3مق 4مق 5مق 6مق 7مق 8مق 9مق

يغطس في البحيرة (08 مقاطع صوتية)

ولا يبتل، (05 مقاطع صوتية)

ذلك القمر (06 مقاطع صوتية)

.....

يجلس الفراغ وحيدا (09 مقاطع صوتية)

في الحديقة فوق أرجوحة (11 مقطعا صوتيا)

تخلّت عن دفعها الريح (09 مقاطع صوتية)

¹ المصدر السابق: ص 49.

.....
 بثقة العارف، (07 مقاطع صوتية)

خارجا التوّ من بيضته (11 مقطعا صوتيا)

يتّجه البظ إلى البحيرة (13 مقطعا صوتيا)

يتضح أن إيقاع الهايكو مختلف كل الاختلاف عن تشكيلات الإيقاع المعروفة في الشعر العربي كلها بما في ذلك التشكيل الإيقاعي لقصيدة النثر المنكئ على التكرار والتجانس الصوتي وكثرة التوازيات. إن شعرية إيقاع الهايكو هي في قصر نفسه مع كل سطر، إذ يأتي السطر وقد تعادلت معه جملة الصوامت والصوائت التي تصنع موسيقاه، بمعنى أن تركيز الهايكو، يلح أكثر، على الموسيقى الداخلية التي تنهض بها الأصوات الصادرة عن كلمات كل سطر؛ فكاتب الهايكو يقوم بتشكيل المشهد عبر اللغة، تبعا لذلك، سنتحول للغة، بدورها، إلى حالة إيقاعية عفوية.

ما يصنع المغايرة الإيقاعية للهايكو أيضا، هو أن كتابة الهايكو، عموما، بخاصة في شكلها الأصلي، لا تدعن لأي معيار إيقاعي سواء الموزون منه أو النثري إنما تلتزم عدد المقاطع الصوتية. غير أن الهايكو بعد أن أصبح تجربة إبداعية عالمية، اضطره الأمر، أن يتأثر بالآداب الإنسانية المختلفة حين تتمثله وتتنوعه، وأن يتلبس ببعض خصائصها المحلية كما هو الشأن مع الشعر العربي. إن هـ ذه القضايا تقف مبررا للمغايرة الإيقاعية للهايكو وجدة اتجاهه في نظرتة إلى موسيقى الشعر.

خاتمة

لقد تأطّر البحث بجملة من الأسئلة وحاول تسويغها معرفياً، وأن يقترب من حدودها، كما سعى في تقديم إجابات لها، ليخلص إلى هذه النتائج، لعل أهمها:

- أن مفهوم **الكتابة**، في الثقافة الأدبية، الغربية، أنتجه سياق معرفي، مميّز للحضارة في مرحلتها المعاصرة، هو سياق ما بعد الحداثة الرافض لقيم العقل، والنظام، والهوية. والمحتفي بالتشظّي، والإخ (ت) لاف، والتعدد. وقد توزع المفهوم بين حقول معرفية شتى: **فرولان بارث**-من ميدان النقد الأدبي- يعتبره بديلاً عن مفهوم الأدب ومرادفاً لمفهوم النص. وقد ربط مفهوم الكتابة/ النص مع فاعلية القراءة. أما في ميدان التفكير الفلسفي فقد اقترحت **استراتيجية التفكير** مصطلح الكتابة بوصفه مصطلحاً قادراً على تقويض معمار **الميتافيزيقا الغربية** ومسلّماتها المتمركزة حول الصوت؛ فالكتابة تكريس للغياب ما يعني تكريساً للإخ (ت) لاف بما هو قابلية لانهائية للدلالات.

- الكتابة الجديدة مصطلح اقترحه **أدونيس** ضمن مشروعه النظري حول الشعر العربي المعاصر، وبدأ يشتغل على بلورته، نظرياً، من ذ كتابه الموسوم **بالتأثير والمتحول**، حين عرض في الجزء الثالث، من هذا الكتاب، لبيان الكتابة الذي يعد خطأً تقدم تصوراً عاماً لما يجب أن تكون عليه الظاهرة الشعرية العربية. أما إبداعياً، فتشمل أعماله الشعرية؛ بداية من ديوان **"أغاني مهيار الدمشقي"**.

- العودة إلى التراث الشعري العربي، القديم، تثبت وجود ممارسات في الكتابة تخرج عن صيغة التقليد وتتفياً قيم الإبداع الرافض **لسلطة الشفاهي**. لقد ارتبطت الشفاهية، بدءاً، بقيم الحياة الجاهلية **فالشعر الجاهلي** كالحياة الجاهلية لا يقدم فهماً للعالم بقدر ما يصفه. ارتبط الشعر الجاهلي أيضاً، بالإلقاء، والإنشاد، ما يعني، أن السامع كان يعرف ما يقوله الشاعر مسبقاً، فالشعر عندهم ظاهرة صوتية، والعبرة، عند الجاهلي، في حلاوة اللفظ وجمال الصوت.

خاتمة

-يبدأ انقلاب الحياة العربية، على الصعيدين: المعرفي والفني، مع نزول **القرآن الكريم**، إذ تترسخ قيمٌ جديدة في النظر إلى الوجود والإنسان، والإبداع أيضا: إن النص القرآني، استطاع، أن يؤسس لجماليات جديدة، فهو، بتعبير أدونيس، "كتابة جديدة".

-وتظهر مع المرحلة الإسلامية طائفة من الشعراء استطاعوا مجاوزة الشرط التقليدي ممثلاً في نمو ذج القصيدة الجاهلية، كما يظهر عندهم وعي شعري مغاير للمكونات النصية؛ الفكرية والفنية، وحساسية بديلة عن الحسيّ قوامها الرؤيا التي تخترق عالم الظواهر فتفتتح، تبعا لذلك، على **الغامض والمتشابه** ما جعل بعض اتجاهات الشعرية العربية، القديمة، تعيد النظر من جديد في عمود الشعر، وفي المكونات الجمالية التي بمقدورها استيعاب التجربة.

- القرآن الكريم كان أيضا، باعثة أمدَّ تاريخ الشعري العربي بممارسات نصية جديدة، منها، **النص الصوفي** بما هو نواة للكتابة وممارسة ذوقية واشتغال جديد على اللغة، ومحاولة في الفرار من أسر سلطة المؤسسة الدينية، الشرعية، في مقاربة المطلق. التصوف انفتاح على القدسي يعيد الاعتبار لملاكات الإنسان الذوقية والحدسية ولا يجعل من الخيال طرف نقيضا من العقل بل أداة من أدوات صناعة المعرفة.

-كما وُجِدَت أيضا، في التراث الشعري، العربي، ممارسات نصية أخرى تنفر من سلطة النموذج ولا تنزع للمبادئ التحديدية التي أقرتها الشعرية العربية القديمة **كالموشح** مثلا، الذي عمد إلى التهجين اللغوي وإلى الخروج عن غرضية الشعر العربي وموسيقاه.

-غير أن مرحلة **النهضة**، الحديثة، كانت بمثابة استعادة، وعودة، إلى تراث التقليديين وإلى عمود الشعر العربي المؤسسي. وداخل مرحلة النهضة نفسها وجدت تجارب شعرية استوعبت وعيا غربيا معاصرا -رومنسيا في الأغلب-. وتقف كتابات **جبران خليل جبران** كعلامات دالة على وعي الكتابة في الشعر العربي لما تمثله أعماله من نزوع إلى التجديد والابتكار وتحطيم النظام الذي تحتكم إليه الأنواع الأدبية.

-ليطُلع بعد ذلك نموذج **نازك الملائكة** الشعري ذو المنحى التجديدي، العروضي، بخاصة، وهو في الوقت ذاته، نموذجٌ يراعي قانون الأذن العربية وثقافة السماع التي تصنع ذائقة

خاتمة

المتلقي العربي. لقد عبّر هـ ذا النموذج عن رغبة في تطوير الشعر العربي ومعه نظامه العروضي ليستجيب للحاجة الاجتماعية والنفسية، العربية، الطارئة. غير أنه بقي متمسكا بأصول الشعر العربي الشفاهية، لأنه لم يستطع أن يفلت من سلطة التقنين والنظام الكمي العروضيين. ما جعل بعض النقاد ينظرون إلى مقترح الملائكة على أنه مقترح رجعي النزعة مقتصر على بعض الترميمات العروضية لا غير.

-مقترح الملائكة؛ أي الشعر الحر ، واجه ردّات فعل عنيفة لأنه مقترح لا يخدم المسار التقدّمي للشعر العربي. ويقف مقترح أدونيس، مثلا، كتصحيح لهذا المسار، فقد أفصح عنه، بدءا، من خلال التسمية؛ إذ عمد إلى تسميات مختلفة لظاهرة الشعر الحدائثي: **كالشعر المعاصر، والكتابة، والكتابة الشعرية، والكتابة الجديدة**. وكل هـ ذه التسميات، التي استعملها أدونيس، تومئ برغبته في تجاوز بنى التقليد التي لا تدفع بالشعر إلى أتون المغامرة والتجريب. فالشعر رؤيا ضمن المنظور الأدونيسي وتنخرط الكتابة الجديدة كتعبير عن هذه الرؤيا بما هي استثمار لطاقت الممكنات الإبداعية المتعددة.

-مشروع الكتابة ال ذي تطمح إليه البيانات الشعرية-البحث وقف عند نموذجين لأدونيس ولبنيس-، هو في مرتكزه ، الرئيسي، ثورة على أطيايف القصيدة. لذلك كان لزاما على البحث أن يقف عند ذلك التمايز القائم بين القصيدة والكتابة. فالأصول اللغوية والفنية للمفهومين تعلن عن وجود تقابل ضدي بينهما، يمتد هـ ذا التقابل الضدي أولا، إلى **المستوى اللغوي**: فالقصيدة تنصرف دلالاتها اللغوية المرتبطة بالشعر، إلى علاقة التجويد والتهديب والاكتمال في حين أن الكتابة تحدّدت لغويا بالتدوين، والصناعة، والمعرفة كما ارتبطت أيضا، بعض وجوهها اللغوية بالمقدس.

-أما التمايز الفني فيوضحه التباين في رؤية المكونات الجمالية للنص الشعري: القصيدة جنوح إلى الغرض، والتصنيف، والصوت الواحد، والرؤية المنطقية للأشياء. أما الكتابة فتعني عدم الخضوع إلى تحديدات القصيدة، العروضية، كما تعني، فردانية الإبداع والممارسة التي تتيح للذات البحث في المجهول والإنعتاق من حدود الشكل، والتوجه إلى فضاء النص أي **بنية المكان**.

خاتمة

-الشعر الجزائري المعاصر خضع لمراحل مختلفة وهو يَشُقُّ طريقه نحو الحداثة/ الكتابة. بدأ تجريبه الحداثي أولاً، مع بعض المحاولات التي استفادت من منجز الرومنسية العربية في المشرق، ثم كانت الثورة التحريرية إرهاباً لمرحلة جديدة تتجاوز الفهم التقليدي للشعر عبر بحثها عن إبدالات نصية جديدة تؤسس لشعرية مغايرة تمس اللغة والإيقاع وتؤكد على أولوية الرؤيا التي تلغي ثقافة الإتياع.

-حضور وعي الكتابة في الشعر الجزائري المعاصر أفصحت عنه بعض النصوص التي عمدت إلى طرائق تبتعد عن أنظمة القصيدة التقليدية: كالبحث عن لغة شعرية بديلة تراعي أبعاد التجربة، والبحث عن الإيقاع المفتوح. كما عمدت، ه ذه النصوص، إلى خلخلة قانون الشكل والإفلات من صرامته التحديدية.

-وتمثّل قصيدة النثر إحدى تجليات هذا الوعي الكتابي ومعه وعي اللاشكل أيضاً. إن تجربة الحداثة الشعرية، في الجزائر، لجأت إلى قصيدة النثر إ ذعانا منها لوتيرة إيقاع الظروف الحضارية الجديدة، هي ظروف ستمتدُّ ظلّاتها إلى ال ذائقة الشعرية وستطالب بإعادة النظر في طبيعة الشعر نفسه.

-وتمثّلت طرائق الإشتغال على اللغة فاعلياتٍ جماليةٍ احتكمت إليها نصوص قصيدة النثر التي اختارتها المدونة. فلا تستغني، ه ذه النصوص، عن خاصية الإنزياح المتلازم مع صناعة الصورة، لأن أغلبها، نصوص غنائية تقارب هواجس ال ذات وتستغرق في الفردية. وقد تلجأ بعض القصائد النثرية إلى اعتماد اللغة العادية أو العامية رغبة منها في مسايرة إيقاع الأفكار.

-ضمن مقترح حداثة الكتابة جسّد اشتغال الإيقاع، الجديد، شعرية مغايرة تتجاوز نظام الإيقاع التفعيلي، المرتبط، بالشكل القديم، أي بالقصيدة، الحريص على عدم تماهي الشعر بالنثر. تبعاً لذلك، أسست قصيدة النثر آلياتها الإيقاعية الخاصة التي تستعيد علاقة الصوت بتموجات المعنى أو ما يعرف بالإيقاع الداخلي. كما عمدت، غالباً، إلى استثمار طاقة التوازي وقدرته في خلق المعنى.

خاتمة

-كما ينخرط التشكيل البصري- المقصي فنيا من مجال القصيدة- للنص بدوره ضمن مقترحات الكتابة، فهو مكون جمالي مساهم مع المكونات الأخرى في بَيِّنَة النص. لقد أصبح للبياض دلالاته المهيمنة التي تترامح السواد وتتجاوز معه عبر فضاء الصفحة، ك ذلك الأمر مع علامات الترقيم التي تفسح المجال لحضور النص الغائب كما تفسح المجال للقارئ ليساهم في عملية التدليل.

-وتخلق الكتابة أيضا، نظاما استعاريا مع الفنون البصرية لتضاعف، من خلال ذلك، شعرية النص وتوجهه لينفتح على المتعدد رؤيوبا وفنيا. يظهر ذلك، في تقاطعها مع فن كتابة الخط العربي، ومع الفن التشكيلي: جماليات الكتابة هي في احتفائها بالبعد المادي للنص بخلاف الشفاهية التي تعني تكريسا لمركزية الصوت وهيمنته التي تحتكر المعنى.

- لا تمنع الكتابة الجديدة حوار الشعر مع النثر، فهي تؤكد على التجاوز الدائم لمنطق الشكل وقوانينه وتؤكد على حضور صفات النثر داخل النص الشعري. يظهر ذلك، في التوزيع النثري المميز لبعض النصوص الحدائية-الموزونة وغير الموزونة- التي اختارتها المدونة، وقد اعتمدت ه ذه النصوص، بخاصة، النفس الإيقاعي الطويل ال ذي يقترب من إيقاع النثر، كما اعتمدت إيقاعا بصريا يخرج عن نظام القصيدة الخطي.

-تترسخ مفهومات الكتابة الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر، أكثر، مع حضور قصيدة الهايكو ضمن المشهد الشعري العام. فهي، أي قصيدة الهايكو، طريقة جديدة في الكتابة الشعرية تحضى بمغايرة رؤيوية وتشكيلية تبتعد عن سمات الشعر العربي العامة، وعن سمات الشعر الحدائي نفسه. فقوام قصيدة الهايكو : الإيجاز، والتشكيل اللغوي القائم على البساطة والوضوح، والمشهدية، والحيادية في رؤية الأشياء، ونظام التقطيع الصوتي الخاص، إضافة إلى طريقتها الخاصة في رؤية العالم؛ فهي، بتركيزها على الحيادية، تمنع تضخم الذات وتعاليتها على الطبيعة. إذ تعيد ترتيب المراكز من جديد فتجعل الإنسان جزءا من الطبيعة في تناغم كوني، دائم، معها.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم. رواية ورش عن نافع.

أولاً: المصادر:

- 1) أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985.
- 2) أحمد بزيو: الولؤ المنثور، شركة بلوتو للإشهار، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2009.
- 3) الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013.
- 4) الأخضر فلوس: حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990.
- 5) أزراج عمر: الأعمال الشعريّة 1969 - 2007، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، (دط)، 2007.
- 6) جمال الدين طالب: نوست ALGERIA، فصوص الحاء والباء، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015.
- 7) سليمان جوادي: يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1981.
- 8) عاشور فني: هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي (هايكو)، دار القصبه للنشر، الجزائر، د ط، 2007.
- 9) عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء (مقام المحبة)، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، 2002.
- 10) عبد الحميد شكيل: فجوات الماء، نصوص إبداعية، وزارة الثقافة الجزائرية، الطباعة الشعبية للجيش، د ط، الجزائر، 2007.
- 11) عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، منشورات وزارة الثقافة السورية، سوريا، دط، 1998.
- 12) عبد الله العشي: صحوة الغيم، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط ت .
- 13) عبد الله العشي: مقام البوح، منشورات جمعيّة شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، دط، 2007.
- 14) عثمان لوصيف: ولعينيك هذا الفيض، مطبعة هومة، الجزائر، د ط، 1999.
- 15) عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات، شيء كالشعر، دار أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997.
- 16) عقاب بلخير: بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، مطبعة دار هومه، د ط، 2003.
- 17) فتيحة زغوان: ضفاف البوح، دار إبن الشاطئ للنشر والتوزيع، جيجل، الجزائر، ط1، 2015.
- 18) ليندة كامل: ويصحو الصبح أحيانا، دار إبن الشاطئ للنشر والتوزيع، جيجل، الجزائر، ط1، 2014.
- 19) محمد أبو القاسم خمار: أوراق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.

قائمة المصادر والمراجع

- 20) محمد بن جلول: الليل كله على طاولتي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015.
- 21) ميلود خيزار: إني أرى، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
- 22) ميلود خيزار: أزرق حد البياض، دار العين للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2013.
- 23) نعيمة نقري: كأي... به، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013.

ثانياً : المراجع :

I. المراجع بالعربية:

- 1) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (دط)، 2007.
- 2) إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، (دط)، (دت).
- 3) ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن الأزدي): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط 5، 1981.
- 4) ابن طباطبا العلوي (أبو الحسن محمد بن أحمد): عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، (دط)، 1985.
- 5) ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، (د ت).
- 6) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 5، 2007.
- 7) إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1978.
- 8) أدونيس (علي أحمد سعيد):
- أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1996.
- الثابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983.
- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

قائمة المصادر والمراجع

- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989.
- الصوفية و السورالية، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط3، (د.ت).
- فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980.
- الكتاب أمس المكان الآن، ج 1 و 2 و 3، دار الساقى، بيروت لبنان، ط2، 2006.
- مقدّمة للشعر العربي، دار الساقى، بيروت، لبنان، (دط)، 2009.
- 9) جابر عصفور:
- رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط1، 2008.
- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، **مصر**، ط5، 1995.
- 10) الجاحظ (عمرو بن بحر): كتاب الحيوان، ج6، تحقيق عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، 1967.
- 11) حميد لحداني: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 12) خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1982.
- 13) الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحرييق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1994.
- 14) سالم يافوت: المناحي الجديدة للفكر الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
- 15) سعد البازعي: المكوّن اليهودي في الحضارة الغربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط1، 2007.
- 16) سعيد يقطين: الكلام و الخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط1، 1994.
- 17) شريف رزق: الأشكال النثرية في الأدب العربي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2017.
- 18) شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط2، 1978.

قائمة المصادر والمراجع

- 19) شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1985.
- 20) صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 2012.
- 21) عادل ضاهر: الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2000.
- 22) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ودار الكندي، بيروت، لبنان، ط1، 1978.
- 23) عبد الرحمن بدوي: نيتشه، خلاصة الفكر البشري، وكالة المطبوعات، الكويت، ط5، 1975.
- 24) عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 279، 2002.
- 25) عبد العزيز بومسهولي: الشعر، الوجود والزمان، رؤية فلسفية للشعر، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت لبنان، (د ط)، 2002.
- 26) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل، 1998.
- 27) عبد العزيز موافي: قصيدة النثر من المرجعية إلى التأسيس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004.
- 28) عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر، مقارنة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (دط)، 2005.
- 29) عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر بن محمد): دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988.
- 30) عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب وبيروت لبنان، ط2، 1996.
- 31) عبد الله الغدّامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005.
- 32) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ع 240، ديسمبر 1998.

قائمة المصادر والمراجع

- 33) عبد المنعم خفاجي، الأدب الأندلسي، التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 2، 1992.
- 34) عبد الوهاب المسيري: دراسات معرفية في الحضارة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط1، 2006.
- 35) عز الدين إسماعيل: -الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (دط)، 2005
- 36) - الشعر العربي المعاصر، قضاياها و ظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، د ب، ط3، دت.
- 37) علي حرب: الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
- 38) غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1991.
- 39) فراس السواح: دين الإنسان، بحث في ماهية الدين ومنتشأ الدافع الديني، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط4، 2002.
- 40) فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2004.
- 41) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (دت).
- 42) كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1974.
- 43) محمد بنيس: - حداثه السؤال، بخصوص الحداثه العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان- الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.
- الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها - 3- الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.
- 44) محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: ما بعد الحداثه، تجلياتها وانتقاداتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.
- 45) محمد صابر عبيد: لذة القراءة، حساسية النص الشعري، مجدلوي للنشر، عمان، الأردن، ط 1، 2008.

قائمة المصادر والمراجع

- 46) محمد الصالحي: شيخوخة الخليل، بحث في شكل قصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 2003.
- 47) محمد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجاً، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2006 .
- 48) محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، دط، 1985.
- 49) محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الغرب، ط1، 1991.
- 50) محمد مندور وآخرون: أعلام الشعر العربي الحديث، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1970.
- 51) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، إتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1979.
- 52) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة، مصر، د ط، 1964.
- 53) المرزوقي، أبو علي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، مج 1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
- 54) منذر عياشي: الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1998.
- 55) ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2000.
- 56) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، ط3، 1967.
- 57) النقري (محمد بن عبد الجبار): المواقف والمخاطبات، تحقيق آرثر أريبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (دط)، 1985.
- 58) يمني العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، لبنان، ط3، 1985.

II . المراجع المترجمة :

- 1) أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة : إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو أمريكية، د ط، 1983.
- 2) ألان تورين: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (دط)، 1997.

قائمة المصادر والمراجع

- (3) إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2014.
- (4) بول آرون و ألان فيالا: سوسيلوجيا الأدب، ترجمة: محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
- (5) بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1995.
- (6) بيبير. ق. زيماء:
- النص والمجتمع، آفاق علم اجتماع النقد، ترجمة أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2013.
- التفكيكية، دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2006.
- (7) تزيفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحوارية، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط2، 1996.
- (8) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.
- (9) جوناثان كلر و رالف كوهين وآخرون، القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيرى دوما، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1997.
- (10) جون بول سارتر: ما الأدب؟، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).
- (11) جون كوهن: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، 2000.
- (12) ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة. توزيع مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. لبنان. ط1، 2005.
- (13) رولان بارت:
- لذة النص، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، (د ب)، ط1، 1992.
- نقد وحقيقة، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، (د ب)، ط1، 1994.
- الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002.

قائمة المصادر والمراجع

- 14) رولان بارت، جيرار جينيت: من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة غسان السيد، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001.
- 15) رينيه ويليك و أستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1987.
- 16) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة جابر عصفور، عالم المعرفة، العدد 110، 1987.
- 17) رولاند سترومبيرج: تاريخ الفكر الأوروبي الحديث، 1601-1977، ترجمة: أحمد الشيباني، دار القارئ العربي، القاهرة، مصر، والرياض، السعودية، ط 3، 1994.
- 18) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
- 19) رومان جاكبسون وتزيفيتان تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
- 20) سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 2007.
- 21) سوزان برنار، قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، ترجمة زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط2، (د ت).
- 22) شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة رفعت سلام، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 2009.
- 23) عبد الفتاح كيليطو: المقامات، السرد و الأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشراوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001.
- 24) غاستون باشلار: الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادة، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط 1، 2007.
- 25) فولفجانج أيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، دط، 1995.
- 26) كولن ولسون: اللامنتمي، (د.مترجم)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط5، 2004.
- 27) يورغن هابرماس: القول الفلسفي للحداثة، ترجمة فاطمة الجبوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (دط)، 1995.

قائمة المصادر والمراجع

III. المعاجم :

1) ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مادة كتب، مج 1، مادة قصد، مج3، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ط.)، (د.ت).

IV. المجلات والدوريات:

مجلة الأثر:

-موسى كراد: تجليات الواقع السياسي في ملصقات عز الدين ميهوبي، مجلة الأثر، ع23، ديسمبر، 2015.

مجلة تداخل الأنواع الأدبية (مؤتمر النقد الدولي الثامن عشر):

-فاطمة البريكي: من الشعر الهندسي إلى الشعر البصري، تداخل الأدب مع الفنون البصرية، ضمن المجلة الدورية: تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثامن عشر، مج2، عالم الكتاب الحديث، الأردن، و جدار للكتاب العالمي، الأردن، 2009.

مجلة عالم الفكر:

-جميل الحمدوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة (عالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع4، المجلد25، 1997

-أحمد المسناوي: نظرية الأجناس الأدبية، مجلة (عالم الفكر)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع3، المجلد40، مارس 2012.

مجلة فصول:

-إلفت كمال الروبي: تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصي في نص الغفران، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج13، ع3، 1994. أعيد نشره ضمن منتخبات المجلة في العدد 68، 2006.

مجلة الفيصل:

-حسن الصهلي: صوت الماء، مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، مجلة الفيصل، الكتاب 11، العددان(477-478)، دار الفيصل الثقافية، الرياض، السعودية، 1437هـ.

مجلة العلوم الإنسانية:

-محمد صالح خرفي: التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، مج ب، ع28، قسنطينة، الجزائر، 2007.

قائمة المصادر والمراجع

٧. المواقع الإلكترونية:

-الأخضر بركة: حجر يسقط الآن في الماء، سلسلة شعراء الهايكو، سلسلة شعرية تصدر عن نادي الهايكو، منشورات(نادي الهايكو العربي)الإلكترونية، تصميم محمود الرجبي، 2015 :
<http://ar.facebook.com/arabichaicuclub/>

-أسامة أسعد: الكلمة في الشعر والكلمة في الهايكو، مجلة الهايكويست، مجلة ثقافية متخصصة بشعر الهايكو، نادي الهايكو العربي للنشر الإلكتروني، العدد(01)، أيار 2016:
<http://ar.facebook.com/arabichaicuclub/>

-بشرى البستاني: الهايكو العربي وقضية التشكيل، هايكو محمود الرجبي مثلاً، موضوع العدد: قصيدة الهايكو عند محمود الرجبي، قراءات نقدية، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، سلسلة دراسات وكتابات ثقافية (17)، ط1، أبريل، 2016:

[http:// www. Facebook.com/groups/ketabat.jadidah.ebook.publis/hers](http://www.Facebook.com/groups/ketabat.jadidah.ebook.publis/hers)

حسن رفيقي: الحقيقة الخفية، قراءة في نص هايكو للشاعر معاشو قرور، مجلة الهايكو العربي، مجلة أدبية تهتم بقصائد الهايكو تصدر فصلياً، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، العدد 06، السنة الثانية 2017:

<http://ar.facebook.com/arabichaicuclub/>

عبد الستار البدراني: غيم المحطات مطر الذاكرة، سلسلة شعراء الهايكو، سلسلة شعرية تصدر عن نادي الهايكو العربي، منشورات(نادي الهايكو العربي) الإلكترونية، تصميم محمود الرجبي، 2017:
<http://ar.facebook.com/arabichaikuclub/>

-محمد نسيم: الهايكو..كائن بلا رأس!!، مجلة الهايكو العربي، مجلة أدبية تهتم بقصائد الهايكو تصدر فصلياً، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، العدد 06، السنة الثانية، 2017:

<http://ar.facebook.com/arabichaicuclub/>

محمود الرجبي: من وحي الهايكو، آراء في الهايكو، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، سلسلة دراسات وكتابات ثقافية (50)، ط1، أبريل 2017:

<http://www.facebook.com/groups/ktabat.jadidah.Ebook.publishers>

فهرس البحث

الموضوع	الصفحة
مقدمة.....	أ - د
الفصل الأول: مصطلح الكتابة وإشكالية المفهوم.....	06
أولاً: مفهوم الكتابة في النظرية الأدبية الغربية المعاصرة:.....	06
1. جدل الحداثة وما بعد الحداثة.....	06
2. الشعر الغربي المعاصر والمتغير الجديد.....	14
3. الكتابة بما هي مصطلح إشكالي.....	22
ثانياً: الشعر العربي من القصيدة إلى الكتابة:.....	28
1. تحولات الوعي الشعري العربي.....	28
2. سمات القصيدة و سمات الكتابة.....	37
3. الشعرية العربية المعاصرة بين حداثة القصيدة و حداثة الكتابة..	45
الفصل الثاني: الكتابة الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر..	57
أولاً: تجربة الحداثة الشعرية الجزائرية:.....	57
1. بدايات التجريب الحداثي في الشعر الجزائري المعاصر.....	57
2. البحث عن إبدالات نصية جديدة.....	59

فهرس البحث

74	ثانيا: وعى الكتابة و إبدالاتها في الشعر الجزائري المعاصر:.....
77	1. هاجس اللغة.....
78	1.1. اللغة العادية.....
82	2.1. اللغة التصويرية.....
87	2. إبدالات الإيقاع.....
87	1.2. الوضعية الإشكالية للإيقاع.....
92	2.2. البدائل الإيقاعية وأنساق التوازي.....
105	3. الكتابة والتشكيل البصري:.....
106	1.3. دلالة البياض و علامات الترقيم.....
110	2.3. الكتابة تقاطع مع الفنون البصرية.....
114	ثالثا: الكتابة الجديدة؛ تجاوزَ لقانون الأنواع الأدبية:.....
114	1. مسألة خرق قانون النوع في النقد الغربي.....
117	2. أشكال خرق قانون النوع في الممارسات النصية العربية القديمة... ..
121	3. نزعة اللاشكل في حداثة الشعر الجزائري المعاصر.....
134	رابعا: قصيدة الهايكو بما هي كتابة جديدة:.....
134	1. قصيدة الهايكو مرجعياتها وحضورها في الشعر العربي:.....
134	1.1. المرجعيات التاريخية والثقافية للهايكو.....

فهرس البعث

138 2.1. الهايكو العربي
143 3.1. قصيدة الهايكو في الجزائر
144 2. التشكيل و آليات الكتابة:.
144 1.2. شعرية العنونة..
147 2.2. شعرية اللغة.
149 3.2. الإيقاع
153 خاتمة
158 قائمة المصادر والمراجع.