الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

شعرية التجريب في ديوان أخيراً ... أحدثكم عن سماواته لـــــــــ عاشور فني

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصص دراسات أدبية

إعداد الطالبة:

صبرينة حمادو

إشراف الدكتور:

عبد القادر لباشي

اعضاء اللجنة المناقشة:

الدكتور : عبد القادر لباشي ..... مشرفا و مقررا

الدكتور: يحيى سعدوني ..... رئيسا

الدكتور: بوعلام العوفي ..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018/2017

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿٣٤﴾ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٖ مُّبَٰرَكَةٖ زَيۡتُونَةٖ لَّا شَرۡقِيَّةٖ وَلَا غَرۡبِيَّةٖ يَكَادُ زَيۡتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوۡ لَمۡ تَمۡسَسۡهُ نَارٞۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٖۗ يَهۡدِي ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُۚ وَيَضۡرِبُ ٱللَّهُ ٱلۡأَمۡثَٰلَ لِلنَّاسِۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَيۡءٍ عَلِيمُۢ ﴿٣٥﴾

سورة النور الآية 35.

الإهـــداء

إلى التي منحتني الحياة والحنان

إلى التي رسمت لي طريق الصواب عبر الزمن

إلى "أمي الغالية"

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار

إلى "والدي العزيز"

إلى من أشد بهم أزري

إخوتي وأخواتي الأعزاء

صبرينة

قائمة المختصرات:

تر: ترجمة.

ط: الطبعة.

د ط: دون طبعة.

ص: الصفحة.

ج: الجزء

مقدمة

إن الشـعر منـد الأزل، سـابح فـي ملكـوت الفـن، فهـو تشـويق لكمـال لا ينتهـي، باعتبـار أن الكتابة الشعرية هي ذلك الخلق الفني الجمالي الذي لا يكف عن الإبداع، مواكبا متغيرات العصر.

عد الشعر مرآة لأحوال أمته، يعبر عن قضاياها واهتماماتها، حيث ارتبطت تحولاته بمختلف تحولاتها الحضارية.

فمن هذا المنطلق كان لابد على الشاعر أن يفتح بوابة **التجريب** في الشعر، الذي يمنح للشاعر لذة المغامرة وفرصة المغايرة والإبداع ، فأخذ النص الشعري يغير حلته في كل عصر ليكتشف عوالم و فضاءات لم يرتدها من قبل.

والإنتاج الشعري الجزائري عاش هذه المغامرة من خلال الأعمال الشعرية التي جسدت التجريب بكل أبعاده الفنية والجمالية، الأمر الذي يجعل الباحث يلج إلى أعماق النص الشعري الجزائري للوقوف على مناطق ومساحات التجريب فيه.

وبناءً على ما سبق ذكره تم اختيار هدا البحث الموسوم بشعرية التجريب في ديوان **أخيرا ... أحدثكم عن سماواته لعاشور فني.**

لقد كان اهتمامي بالتجريب، الذي يولد المختلف الإبداعي، دافعاً لاختيار هذا الموضوع الذي لم يعرف إليه الدرس النقدي حضورا كثيرا من طرف الدارسين.

أما عن انتخاب المدونة فكان لدواع موضوعية، تجلت في أمرين:

1- التجريب حضر بقوة في جل قصائد شكلا ومضمونا.

2- إن عاشر فني دائما ما يشتغل على الممارسة والتجريب، في دواوينه .

وباعتبار أن دراسة شعرية التجريب في ديوان عاشور فني، هو طرح منهجي، سعيت للإجابة عن عدة تساؤلات، يتصدرها السؤال الجوهري: **ما هي أهم مظاهر التجريب التي احتواها الديوان والتي ميزت عاشور فني عن غيره؟ وكيف ساهم هذا التجريب في خلق الشعرية، التي لاطالما بحث**

عنها المتلقي في النصوص الشعرية؟ هل التجريب عند عاشور فني قائم على خلفية معرفية ورؤى فكرية معينة أم هو طريقة للخروج عن السائد وكسر النموذج؟.

للإجابة عن هذه التساؤلات، تم تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول.

وقف الفصل التمهيدي على الشعرية والتجريب، في حدود المفهوم و المصطلح المفهوم والمصطلح، فتضمن الشعرية عند الغرب وعند العرب، أما فيما يخص التجريب، حاول بحثنا تتبع مسار التجريب في الشعر العربي عموما والجزائري خصوصا.

وخصصنا الفصل الثاني المعنون بشعرية التجريب في التشكيل البصري، في إبراز التجريب الذي مارسه عاشور فني في الشكل الخارجي للمدونة، فتطرق للتجريب في عتبات النص؛ منها العناوين الرئيسة و الفرعية، والغلاف الخارجي للمدونة، وبعدها عرضنا لعبة البياض والسواد التي تضمنها الديوان، وختمنا هذا الفصل بالكلام عن أللفتة البصرية التي أضفتها علامات الترقيم الواردة في الديوان.

أما الفصل الثالث فخصصناه لشعرية التجريب في اللغة الشعرية، بينا من خلاله مظاهر التجريب التي احتواها الديوان من غموض وانزياح، إضافة إلى الصورة الشعرية، لنتطرق في الأخير إلى شعرية التجريب في التسريد الشعري.

وفيما يخص المنهج المتبع في البحث، فاعتمد البحث على منهجين رئيسين؛ هما المنهج السيميائي والمنهج الأسلوبي، استعنت بإجراء الإحصاء والتحليل الذي قومت مسار البحث أكثر وكما نعلم لا يخلو أي بحث من معيقات تعثر خطواته، منها ضيق الوقت، و وفرت المادة العملية التي تشتت الباحث أثناء عملية الفرز والاختيار، وبقدر ما كانت صعوبة اعتبرت تسهيلا فائدة لصالح البحث، باعتبار المادة العلمية أساس قيام البحث وسند الباحث.

واستندت في هذا البحث، إلى مجموعة من المراجع، التي كانت لي خير أنيس طيلة مسار البحث أهمها حسن ناظم "مفاهيم الشعرية" عند أثناء حديثي عن الشعرية، ومجموعة من كتب أدونيس منها "الثابت والمتحول" الجزأين الثاني والثالث في رصد مسار "التجريب في الشعر العربي أما أهم المراجع التي وجهتني وأنا بصدد التطبيق، نجد كتاب محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر"، وكتاب علي المتقي "القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجريب".

ولا يسعني في الأخير، إلا أن أتوجه بخالص الشكر والتقدير، لكل من مد لي يد العون والمساعدة، من قريب أو من بعيد، وأخص بالذكر أستاذي الفاضل المشرف: الدكتور عبد القادر الباشي الذي تتبع خطوات البحث من مرحلته الجنينية إلى أن وصل إلي صورته الحالية، بوابل نصائحه وتوجيهاته التي كانت لي مشكاة أضاءت لي مسار البحث وأنارته.

فصل تمهيدي

الشعرية والتجريب المفهوم والمصطلح

I الشعرية

1. لغة
2. اصطلاحا
3. الشعرية عند الغرب
4. الشعرية عند العرب

II التجريب

1. لغة
2. اصطلاحا
3. تقصي مراحل التجريب
4. التجريب في الشعر الجزائري

توطئة:

تعد الشعرية من بين القضايا المتأصلة في الجذور من جهة، كما تعتبر إشكالية حديثة من جهة أخرى، فبدأت مع الفلاسفة اليونانيين على الترتيب بدءا بـ "هوميروس وهيراقليطس وأفلاطون[1] غير أن أرسطو الابن الخامس للسلالة اليونانية هو أول من داعب الشعرية من خلال كتابه فن الشعر، " و وضع أرسطو قواعد الشعرية متمثلة في المحاكاة والحكاية والعرض والتعبير والنشيد وتحديده للأنواع الأدبية التراجيديا والكوميديا" [2]، واعتبر مؤلفه مرجعا هاما وجب على دراسي الشعرية العودة إليه.

تأثر الفلاسفة العرب بأفكار أرسطو على رأسهم الفرابي، ابن سينا وابن رشد، الذين فسروا الشعرية بالخيال، منطلقين من فكرة أرسطو حين ربط الشعرية بالمحاكاة.

حيث ظهرت من خلال مؤلفاتهم بداية بابن سلام الجمحي في مؤلفه طبقات فحول الشعراء عندما صنف الشعراء حسب معايير معينة للشعر، والجاحظ في البيان والتبيين، وكذلك المرزوقي عندما صاغ عمود الشعر " وتعد نظرية عمود الشعر أول صياغة للشعرية العربية ممثلة في المبادئ السبعة التي اتفق عليها النقاد العرب (الآمدي، القاضي الجرجاني والمرزوقي)، وقد اعتبر الكثير من النقاد العرب المعاصرين أن نظرية عمود الشعر تمثل النموذج الأكمل أو الصياغة

---

[1] لقد عرف أفلاطون الجمال " بأنه الشيء الذي تكون به الأشياء الجميلة جميلة"، ويمثل هذا التعريف نقطة الارتكاز الأولى التي قامت عليها ماهيات الشعرية في أطروحات النقاد العرب و الأجانب، وحتى الشعراء النقاد تأثروا بهذا التعريف في تحديدهم لماهية الشعر...فعدا حديثهم عن الشهرية حديثا مغايرا لأطروحات الفلاسفة...، ظل الشمعة المضيئة التي أضاءت ليل الشعرية بمفهومها الحداثي، نقلا عن: بشير تاوريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد وأفق النظرية الشعرية، دار أرسلان للطباعة والنشر، سوريا، دمشق، ط 1، 2008، ص 12.

[2] مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط 1، 2011، ص 27.

النهائية للشعرية العربية القديمة" [1]، نجد أيضا القاضي عبد القاهر الجرجاني، جاء بنظرية النظم لاكتشاف قوانين الشعرية العربية، كذلك نجد أبو الحسن حازم القرطجني صاحب مؤلف "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" الذي أعطى فيه صورة مكتملة نموذجية للنظرية الشعرية، باعتماده على كتاب فن الشعر لأرسطو فغدا مؤلف القرطجني نموذجا يحتذي به الأدباء العرب والغرب[2] على حد سواء، وهذا ما سيوضحه تأثر ياكبسون بوظائف اللغة التي جاء بها القرطجني قبله بسبعمائة سنة.

إذن الشعرية العربية عند العرب وجدت كمفهوم من خلال المؤلفات المذكورة آنفا بصور ونظريات اختلفت من ناقد لآخر، في حين غاب عليهم المصطلح الجامع، حيث يقول حسن ناظم في هذا السياق في كتابه "مفاهيم الشعرية " يبدو أننا نواجه من جهة أولى، مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، ويبدو بارزا هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية و يظهر هذا في التراث النقدي الغربي أكثر جلاءً" [3].

عندما وقفت البلاغة عاجزةً للإتيان بتفسير علمي موضوعي لدراسة النصوص الأدبية وكذا فقدان الصورة الشعرية هيمنتها على الشعر، فرضت الحاجة للبحث عن نظريات علمية تستند لها

---

[1] بشير تاوريت، الشعرية و الحداثة بين أفق النقد و أفق النظرية الشعرية، ص 18.

[2] القرطجني اكتشف أربعة وظائف للغة من تلك التي وجدناها عند ياكبسون وسبقه إليها مئة سنة و هي:

أ/ ما يرجع إلى القول نفسه تقابلها الرسالة عند ياكبسون.

ب/ ما يرجع إلى القائل و تقابلها المرسل إليه عند ياكبسون.

ت/ ما يرجع إلى المقول فيه و تقابلها السياق عند ياكبسون.

ث/ ما يرجع إلى المقول فيه و تقابلها المرسل إليه عند ياكبسون و هذا ما يؤكد اعتماد النقاد الغرب على النتاج العربي، ينظر عبد الله الغذامي الخطيئة و التكفير من النبوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1998، ص 17.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الحمراء، بيروت، ط 1، 1994، ص 11.

الدراسات الأدبية و تحتمي بسقفها، فكانت الانطلاقة الواعية مع الشكلانيين الروس ببلورة مفاهيم كلية تنطوي على قوانين الأعمال الأدبية، وقد أجملت هذه المفاهيم بمصطلح واحد وهو الشعرية" [1].

أما فيما يخص ترجمة هذا المصطلح إلى اللغة العربية، فعرف اختلافا بين النقاد العرب حيث نجد حسن ناظم عدد عشر ترجمات [2] ، كان قد اجتهد فيها مجموعة من النقاد العرب.

I- الشعرية:

1. لغة:

شَعَرَ، شَعَر به، و شَعُرَ، يشعُرُ، شِعْرًا ... و ليت شعري أي ليت علمي، أو ليتني علمت.

وفي الحديث ليت شعري ... وأشعر الأمر أشعره به أعلمه إياه [3] وفي التنزيل " وما يشعركم

---

[1] ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 11.

يعتبر هذا المصطلح من المصطلحات النقدية التي أسالت الكثير من الحبر وأحدثت تضاربا في الآراء بين النقاد الغرب من ناحية المفهوم والنقاد العرب على مستوى المصطلح أي الترجمة.

الشعرية " كلمة يونانية potikas ومعناها كل مبتكر خلاق" ، يقابل هذا المصطلح باللغة الإنجليزية Poetics تنقسم إلى ثلاث وحدات:

1- Poeim وهي وحد معجمية، وتعني باللغة اللاتينية الشعر.

2- Ic وهي وحدة مورفولوجية تدل على النسبية وتشير إلى الجانب العلمي.

3- S الدالة للجمع ، ينظر: هنري مشونيك، راهن الشعرية، تر: عبد الرحيم حزل، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط 2، 2003، ص 23 و رابح بوحوش، الشعرية والمناهج اللسانية، مجلة الموقف العربي، عدد 414، جامعة باجي مختار، عنابه، 2005، ص 38.

[2]- الترجمات العشر التي ذكرها حسن ناظم هي: الشعرية، الشاعرية، الإنشائية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، بويطيقا، بوتيك، نظرية الشعر، فن الشعر، ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 18.

[3] ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم بن منظور)، لسان العرب، المجلد 8، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 4، 2005، ص 88.

أنها إذا جاءت لا يؤمنون" [1] أي ما يدريكم، والشعر منظـوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية ويقال شعر لفلان أي قلت له شعرا و أنشد: شعرت لكم لما تبينت فضلكم على غيركم ما سائر الناس يشعر[2].

ونلاحظ في هذا التعريف اللغوي أن ابن منظور في بداية هذا التعريف ربط الفعل شعر بالعلم؛ أي علم وأدرك، ثم نجده بعدها ربط الشعر بالقصيد أو النظم وهو الكلام الموزون المقفى وهذه الصفة لا نجدها عند كل الناس، بل أصحاب الموهبة فقط، وهذا ما تبيناه من البيت الشعري الذي جاء في التعريف ' والشعر هو ما تختص به الشعرية على العموم، فهي النظرية التي يستند إليها الشعر ويجد قواعده فيها.

2. إصطلاحا:

يعرفها " رومان ياكبسون" بأنها: " الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية"[3]، فاعتبرها جزء من اللسانيات، باعتبار اللسانيات حسبه " قضايا الشعرية العلم الأشمل للبنيات اللسانية" [4] حيث يقول: " لكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات" [5].

وعرفها "تودوروف" في كتابه الشعرية بأنها: " معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل أدبي... تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذا مقربة للأدب مجـــردة وباطنية في

---

[1] سورة الأنعام، الآية 109.

[2] ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم بن منظور)، لسان العرب، المجلد 8، ص 89.

[3] عز الدين مناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجد لاوي، عمان، الأردن، ط 1، 2006، ص 294.

[4] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي،ومبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، ط 1، 1988، ص 24.

[5] المرجع نفسه، ص 24.

الآن نفسه" [1] فاعتبرها نظرية ضمنة للأدب تأخذه بيده و تقومه.

أما الناقد العربي "كمال أبو ديب" فيعتبر " الشعرية خصيصة علائقية أي إنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كل منها يمكن أن يقع في سياق آخر وأن يكون شعريا" [2] اعتبرها المكون الرئيسي الذي يربط بين أفكار النص ليكون بنية متكاملة، و الناقد عبد العزيز إبراهيم يرى بان الشعرية عند أبو ديب هي: " نزوع الإنسان الدائب إلى خلق بعد الممكن، الحلم الأسمى في عالميته وفي ذاته، وهي قدرة عميقة قادرة على استبطان الإنسان والعالم والطبيعة و آلهتها" [3] أعطى للشعرية أبعادا فلسفية تتميز بالعمق والشمولية لأنه مزج بين المفهومين العربي والغربي معا.

إضافة إلى هدا يعرفها رشيد يحياوي بأنها: " مجموعة المبادئ التي أسست عند العرب تصورهم للنمط الشعري في علاقته الداخلية والخارجية ... ولا تحصر الشعرية في ذلك العلم الذي تحدد بدقة غير متناهية عند الشعريين الأوروبيين منذ إثارته عند ياكبسون (أدبية الأدب، وشعرية الشعر) بتحديد دقيق أنواعه وتصنيفاته" [4] فهي القوانين والأسس التي ينطلق منها الأديب أو المتلقي لفهم العمل الأدبي.

فمحاولتنا لتقصي مفهوم الشعرية، فيه من التشويق قدر ما فيه من الصعوبة، نظرا لطبيعتها الزئبقية، رغم أن جذورها ضاربة في عمق التاريخ الأدبي والنقدي – كما ذكرنا سالفا - فهي لم ترسو

---

[1] تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، للنشر والتوزيع، المغرب، ط 2، 1990، ص 23.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1 ،1987، ص 14.

[3] عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2005، ص11.

[4] المرجع نفسه، ص11.

على بر منذ أرسطو، فشغلت الفكر النقدي بخصوبة مجالها للبحث [1] ولهذا سنحاول جمع شتات الآراء النظرية التي جاء بها مجموعة من النقاد المحدثين الغرب والعرب وستكون البداية مع الغرب، مراعاة للترتيب التاريخي أو بالأحرى نستهل بمن كانت لهلم الأسبقية في بلورة المفهوم ووضع المصطلح.

3. الشعرية عند الغرب:

1.1- الشعرية عند ياكبسون:

يصطلح "ياكبسون" على الشعرية بالبويطيقا– علم الأدبية – ويرى أنها ارتبطت بجهوده اللسانية ارتباطا وثيقا، وتفرز هذه الفكرة عبارة ياكبسون الشهيرة في تعريفه للأدبية فيقول: " إنها هي التي تجعل من إنتاجا ما إنتاجا أدبيا" [2].

يقول هذا الناقد " أن موضوع الشعرية قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ إن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى، وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية" [3]، فمن خلالها نفهم أن الشعرية تبحث في خصائص الخطاب الأدبي التي تكسبه صفة الفنية والأدبية، لكن لم يتوقف ياكبسون هنا بل تابع قائلا: " إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية و بما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات" [4].

---

[1] ينظر: كراد موسى، شعرية المقدمة، الطللية عند عيسى لحيلح، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012، ص 1.

[2] جون كوهن، النظرية الشعرية، ص 259.

[3] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 24.

[4] المرجع نفسه، ص 24.

أكسب ياكبسون الشعرية صفة العلمية، من خلال ربطها باللسانيات، فهو يصنفها بأنها جزء لا يتجزأ من اللسانيات، وخاصة عندما تعلق الأمر بحديثه عن وظائف اللغة في نطاق نظرية التبليغ والتواصل حيث يقول: " يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات التي تعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك علم حساب الوظيفة الشعرية" [1] يقصد ياكبسون من خلال ما قيل يتلخص في ثلاث نقاط أساسية تتمثل في:

1- الشعرية فرع من فروع اللسانيات.

2- الشعرية تعالج الوظيفة وعلاقتها بالوظائف الأخرى للغة، بمعنى أن الشعرية لها علاقة بالبنيوية و الأسلوبية و السيميائية –المناهج النقدية- وغيرها من علوم اللغة.

3- تهتم بالوظيفة الشعرية ليس في الشعر فقط بل حتى في النثر وفنون الأدب الأخرى.

2.3- الشعرية عند تزفيطان تودوروف:

يعتبر تودوروف من المهتمين بكتاب الشعرية لأرسطو، حيث عده دعامة أساسية في تأسيسه لعالم الشعرية،فحسب تودوروف الشعرية تبدو عالما متموجا لايمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة [2] فالشعرية عنده هو ذلك العلم الذي يبحث عن السمات الخاصة التي تحقق تميُّز النص الأدبي شعرا ونثرا، فهي لا تفصل بينهما كون هذين النمطين يجمعهما رابط الأدبية، حيث " جاءت الشعرية فوضعت حدا لتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي

[1] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 35.

[2] ينظر: بشير تاوريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط 1، 2008، ص 34.

بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ... فالشعرية إذن مقاربة لأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه" [1]، اعتبر الشعرية نظرية تهتم بتأويل الأعمال الأدبية تأويلا علميا محكما يستند لأسس ومعايير محكمة فعالة تقوِّم العمل الأدبي وتبحث في أصوله.

إن تأسيس تودوروف لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية، ينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته البنيوية الجمالية، وقد اعتمد في تحليله للخطاب الأدبي على عطاءات المنهج البنيوي [2]، وهذا ما يؤكده تودوروف من خلال قوله: " نستطيع إذًا تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاث أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي وهذا التفريع موجود منذ أمدٍ بعيد في ميدان بحثنا رغم أنه يسمى بأسماء مختلفة، وصاغ في جزئياته طبقا لوجهات نظر متنوعة" [3].

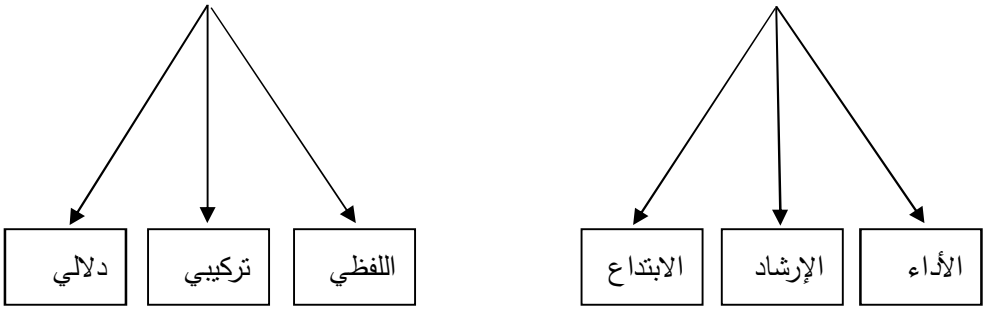
أشار تودوروف إلى أن تقسيم قضايا التحليل الأدبي كانت موجودة سابقا مع البلاغة القديمة بأسماء وألفاظ أخرى رغم أن المعنى واحد، فالمعنى واحد واللفظة تغيرت وليس هو السباق لهذه القضايا التي تنظم التحليل الأدبي، وانطلاقا من قوله سنوضع مقابل كل عنصر من عناصر التحليل الأدبي من قرينه في البلاغة القديمة وللإيضاح أكثر وضعنا الترسيمة الآتية:

[1] تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 23.

[2] بشير تاوريت ، الشعرية و الحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص 34.

[3] تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 31.

البلاغة القديمة **تقسيم تودوروف**



نلاحظ أن عناصر التحليل التي ذكرها تودوروف تهتم ببنية النص الأدبي، فالشعرية تعبر عن البنيات الكامنة داخل النص، ولا تعير اهتماما لوظيفة الأدب حيث يقول حسن البنا إسماعيل" عن شعرية تودوروف في كتابه الشعرية والثقافة " أما مفهوم تودوروف نفسه للشعرية فيركز فيه على البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي؛ أي شرح جوهر الأدبية أكثر من شرح مغزى النصوص الأدبية، وفي هذا يختلف عن ياكبسون" [1] مقصد تودوروف هي أن تبحث الشعرية في مكنونات النص الأدبي، وتحاول اختراقه ولتحدد فرادته وخصوصيته التي اعتبرها نظرية للأدب أي " شعرية تودوروف تتأسس في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الأعمال الموجودة" [2].

إضافة إلى كل الزوايا التي درس تودوروف من منظورها الشعرية، وجدنا زاوية أخرى وهي عندما ربط الشعرية بتأويل حيث يقول: " إن العلاقة بين الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل، فكل تأمل نظري في الشعرية لم يعد بملاحظات حول الأعمال الموجودة، لابد له أن يكون عميقا وغير إجرائي، وهذا الأمر يعرفه اللسانيون معرفة جيدة، فبنفنيست أعلن – وهو محق في

[1] حسن البنا إسماعيل، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار، البيضاء، المغرب، ط 1، 2000، ص43.

[2] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، في النظرية والتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط6، 2006 ص 23.

ذلك- أن التفكير في اللغة لا يكون مثيرا إذا تناول في البداية الألسنية الحقيقة، إن التأويل يسبق الشعرية ويليها في الآن نفسه " [1] ربط تودوروف الشعرية بالتأويل وكأنه يريد القول أن وظيفة الشعرية هي التأويل، من خلال فك رموز النص الأدبي.

إذن حسب ما سبق ذكره نرى أن شعرية تودوروف ذات طبيعة زئبقية ، ربطها بعدة زوايا متعددة الرؤى، فغدت تتصف بالتكامل والاتساع، إضافة إلى هدا اعتبرها نظرية داخلية للأدب تسعى لاكتشاف الخصائص الداخلية للنص الأدبي.

3.3- الشعرية عند جون كوهن:

تحدث جون كوهن عن الشعرية من خلال كتابه "النظرية الشعرية" الذي استعرض فيه أفكاره حولها، حيث نجدها عنده مقتصرة على الشعر فقط حيث قال "الشعرية علم موضوعه الشعر" [2] وهذه الفكرة بالتحديد جعلته يتقاطع مع الشعرية العربية، من خلال نظرية عمود الشعر إذ حصر المجال الشعرية في الشعر فقط، لكن فيما بعد نجد كوهن أدخل وجهة نظر "فاليري" عن الشعرية من خلال قول هذا الأخير: " نحن نقول عن مشهد طبيعي أنه شعري" [3]، وهنا أخرج كوهن الشعرية من دراستها لشعر، إلى ما هو أوسع و أعم؛ أي تشمل أنواع أخرى من الفنون، فأصبحت كلمة الشعر تعني التأثير الجمالي الخاص، وأصبح شائعا أن تتحدث عن المشاعر والانفعالات الشعرية فاتسعت الشعرية لتشمل كل الأصناف الأدبية شعرا ونثرا من جهة والإبداع الفني من موسيقى ورسم...من جهة أخرى [4]

---

[1] تزيفطان تودوروف، الشعرية، ص 24.

[2] جون كوهن، النظرية الشعرية، ص 29.

[3] المرجع نفسه، ص 29.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 29.

إضافة إلى ذلك، نجد أن جون كوهن ربط الشعرية بالأسلوب، فهي صنف وخطاب ، وهو لا يكتمل من طرف المبدع وحده –أي الأسلوب- بل للقارئ دور مهم في ذلك، فالعلاقة الأدبية كما يراها رفاتير تكمن في العلاقة بين النص والقارئ وليس بين النص والمؤلف، أو بين النص والواقع"[1]، فيقول كوهن في هذا الصدد " سوف نعتبر إذن اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح القاعدة الأساسية التي سيبنى عليها هذا التحليل هو أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس وأن اللغة "غير عادية"، إن الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى "الشعرية" وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري""[3] ولعل الملمح الأساسي الذي تقوم عليه شعرية جون كوهن هو مبدأ "الانزياح اللغوي" وهو يقوم عنه على ثلاث مستويات كبرى: المستوى التركيبي، الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر إلا من خلال تضافر هذين المستويين" [4].

وللتوضيح أكثر استندنا للجدول الذي أورده جون كوهن في كتابه المذكور سالفا [2].

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	-	+
النثر الموزون	+	-
الشعر التام	+	+
النثر التام	-	-

[1] جون كوهن، النظرية الشعرية ، ص 15.

[2] المرجع نفسه، ص 32.

[4] أوبيرة هدى، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة 2012، ص 25.

من خلال الجدول نلاحظ أن الشعر التام اشتمل على عنصري المستوى الصوتي والدلالي وبالتالي توفرت فيه الشعرية، غير أن كل من قصيدة النثر والنثر الموزون تحققت فيهم الشعرية جزئيا، بخلاف النثر التام الذي يخلو تماما من الشعرية؛ لأنه لم يتوفر فيه أي مستوى سواءًا الدلالي أو الصوتي.

" فإذا كان ياكبسون عرّف بالوظيفة الشعرية، فكوهين عرف بفكرة الانزياح" [1]، فاللغة المعرفة عند كوهن هي الانزياح عن اللغة النثر، فلغة النثر هي لغة السالب أو لغة الصفر.

4. الشعرية عند العرب:

1.4- الشعرية عند أدونيس:

يعتبر أدونيس من أهم أقطاب النقد العربي الذين خاضوا في الشعرية العربية -في العديد من مؤلفاته- [2]، فنجده حاول التأصيل لها من خلال كتابه " الشعرية العربية"، حيث ارتدى فيه ثوب المؤرخ عندما تحدث عن الشعرية ، فاشتمل كتابه على أربع محطات لها، إنطلاقا من الشعرية الشفوية الجاهلية، مرورا بالشعرية والفضاء القرآني، ثم الشعرية والفكر، وصولا إلى آخر محطة وهي الشعرية والحداثة.

أولا ربط الطبيعة الشفوية للشعر الجاهلي بالشعرية حين قال: " استخدم عبارة الشفوية ليشير من ناحية إلى أن الأصل الشعري العربي نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية"[1] أي ميزة الشفوية في الشعر الجاهلي جعلته ينفرد بعدة خصائص؛ مثل الغنائية التي أعطته الشعرية، أما المحطة الثانية، فتكلم فيها عن الحركة العلمية التي أضفاها هذا المعجز بين العلماء فـــي تلك الفترة

[1] جميلة قويجل، الشعرية في النقد العربي المعاصر تحليل الخطاب الشعري – محمد مفتاح أنموذجا-، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، 2001/2002، ص 25.

[2] تناول أدونيس الشعرية في العديد من مؤلفاته منها: الشعرية العربية، زمن الشعر، كلام البدايات.

فبادروا إلى كتابة المؤلفات التي باينت بين القرآن الكريم والشعر، وبحثوا عن سر إعجازه؛ مثل مؤلف دلائل الإعجاز للجرجاني، وقضية اللفظ والمعنى التي خاض فيها العديد من النقاد، " هكذا كان النص القرآني تحولا جذريا وشاملا له وفيه تأسست النقلة النوعية من الشفوية إلى الكتابة من ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الرؤيا والتأمل" [1].

فاعتبر القرآن الكريم نقطة تحول التي شهدها العرب من الشفاهية إلى الكتابة " إنها القراءة التي أسست لما يمكن تسميته بشعرية الكتابية" [2] فمن هذا المنطلق أعتبر النص القرآني أساس حركية الإبداع في المجتمع العربي.

أما في المحاضرة الثالثة – الشعرية والفكر - ركز أدونيس على ثلاث ظواهر" تتصل الأولى بالنقد الشعري العربي، والثانية بالنظام المعرفي القائم على علوم النقد العربية الإسلامية ...، أما الثالثة فتتصل بالنظام المعرفي الفلسفي" [3].

وختم أدونيس بعنصر الشعرية والحداثة وحاول من خلال هذا العنصر البحث في العلاقة بين الشعرية و الحداثة.

وركز في حديثه عن " خاصية اللغة ففي هذه الخاصية ينصهر الفكر والشعر في وحدة الوعي، بحيث يبدو الفكر كأنه يتصاعد من الشعر كما تتصاعد من الوردة رائحتها" [4]، وهذا ما تحققه اللغة الشاعرية التي اتصفت –اصطبغت- بالمجاز لأنه من أهم الآليات التي تحقق الشعرية في النصوص الأدبية، فالبلاغة هي المكنون الذي يخبئ جواهر و درر الشعرية.

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص 35.

[2] المرجع نفسه، ص 41، 42.

[3] المرجع نفسه، ص 56.

[4] المرجع نفسه، ص 74.

وللإحاطة أكثر بشعرية أدونيس أطلعت على مؤلف آخر له والذي تناول فيه الشعرية من ناحية أخرى، وهو كتاب "كلام البدايات"، طرح فيه قضية قراءة الشعر بطريقة شعرية فعندما لاحظ أدونيس أن القراء عند قراءتهم لنص شعري يهتمون بالمضامين أولا ويهملون الجانب الفني، يبحثون عن المنفعة من الشعر أكثر من التذوق والاستمتاع، **فمن هنا تساءل كيف نقرأ الشعر شعريا؟** [1]

النص الشعري " لا يقدم اليقين بل الاحتمال، إنه نص يتجدد مع كل قراءة، لا ينتهي لا يستنفذ" [2]، وهذا ما يؤكد أنه لا يمكن للقارئ أن يقرأ الشعر قراءة نفعية جامدة مباشرة لأن طبيعة النص الشعري هي الحياة الجديدة، التي تولد مع كل قراءة فلا تمنحه المنفعة التي يجدها في المضمون دفعة واحدة؛ لأن أساس النص الشعري هي الاستمتاع والشاعرية، فالشعر لا يلقي بحمولته دفعة واحدة و يختلف تأويله من قارئ لآخر حسب ثقافة القارئ وشخصيته.

2.4- شعرية عند عبد الله الغذامي:

خاض الغذامي في الشعرية من خلال كتابه " المعنون " بألخطيئة و التفكير"، حيث حاول الإلمام بها من عدة نواحي، بداية تكلم عن مجال انتقال الشعرية معتمدا وظائف الاتصال اللغوي عند ياكبسون و كذا وظائف الاتصال الأربعة التي ابتدعها القرطجني[3] قبل سبعمائة (700) سنة

---

[1] أدو نيس، كلام البدايات، دار الآداب ، بيروت لبنان، ط1، 1989، ص 25.

[2] المرجع نفسه، ص 27.

[3] القرطجني: وظائف الاتصال اللغوي للقرطجني و هي:

1/ ما يرجع إلى القول نفسه (الرسالة)

2/ ما يرجع إلى القائل (المرسل).

3/ ما يرجع إلى المقول فيه (السياق).

4/ ما يرجع إلى المقول له (المرسل إليه)،عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 17،18.

من ياكبسون، وكيف أن كل منهما اعتبرا أن الرسالة والسياق هما أساس الوظيفة الأدبية، أما المرسل والمرسل إليه هما عامتان لتحقيق منه الوظيفة الأدبية [1].

وهذا ما يسوقنا للقول أن الغذامي حد مجال عمل الشعرية في "اللغة" باستناده للنموذجيين السابقين، حيث يقول القرطجني " اللغة هي لب الشعرية الأدبية وهي حقيقتها وعلى أن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف" [2].

فالشعرية تكمن في تلك الملفوظات الغوية، التي يترجم بها الأديب مكبوتا ته وأحاسيسه وكيف يتفنن عند البوح بدرر تأسر السامع، وتجلب انتباهه، هذا من جهة، أما من جهة الأخرى نلاحظ أن الغذامي خاض في إشكالية المصطلح، حين اصطلح على الشعرية بمصطلح "الشاعرية" وقد حان الوقت لهذه الكلمة بأن تمنح حقها في تأسيس مفهوم نقدي متطور في "نظرية البيان"، تؤهلنا لمجاراة نقاد الغرب في تقديم مصطلح محمل بالمد الدلالي المفعم، وهذا هو مصدر المصطلح "شعري" وهو ذو تصدر لغوي ذو تصدر تراثي" [3]، وهنا تتضح نظرة الغذامي المرفوضة نوعا ما من مصطلح الشعرية التي وصفه بالضيق والقدم.

3.4- الشعرية عند كمال أبو ديب:

يعتبر كمال أبو ديب من أهم النقاد العرب الذين خاضوا في الشعرية، من خلال كتابه الموسوم "في الشعرية"، فتميزت شعريته بالشمولية والاتساع؛ لأنه اعتمد في تأسيسها " على المفاهيم القيمة لـ "عبد القادر الجرجاني" في حديثه عن نظرية النظم" [4].

---

[1] أدونيس، كلام البدايات، ص 17.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 18.

[3] المرجع نفسه، ص 21.

[4] بشير تاوريت، الشعرية والحداثة، ص 39.

وكذا تأثره بالشعرية الغربية من خلال جان كوهن، ياكبسون، وريفاتير، وايزرا وغيرهم فولدت الشعرية عنده من تمازج عربي أصيل، فقام بـ " إعادة بناء الشعرية العربية في أفق مفتوح؛ يعني اللقاء مجددا بقديم الشعرية العربية، (المكبوت) وبحديث النظريات والمناهج الأوروبية والأمريكية" [1] ينطلق أبو ديب في شعريته من مفهومين نظريين أساسيين هما العلائقية والكلية أي "ينظر... إلى الشعرية من حيث تبلورها في بنية كلية ذات خصيصة علائقية" [2]، يضمها جسد النص " أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منهما يمكن أن يقع في آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر وجودها" [3].

انطلاقا من المفهومين السابقين يضع أبو ديب الشعرية ضمن وظائف ما يسميه الفجوة أو مسافة التوتر.

يعرف -الفجوة: مسافة التوتر- " بأنها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون " نظام الترميز code " في سياق تقوم فيما بينها علاقات ذات بعدين متميزين ... فهي لا متجانسة لكنهما في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس" [4] فلكي تتوفر الشعرية في النص لابد أن يتحقق ما اصطلح عليه أبو ديب الفجوة: مسافة التوتر.

---

[1] محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وبدالاته، التقليدية، ج 1، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 1989، ص 57.

[2] حسن البنا إسماعيل، الشعرية والثقافة، ص 62.

[3] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 14.

[4] المرجع نفسه، ص 31.

ويقودنا مفهوم الشعرية، وكذا مفهوم الفجوة مسافة التوتر لأبو ديب، إلى مفهوم الانزياح عند جان كوهن؛ الذي يعتبر الانزياح أساس خلق اللغة الشعرية " غير أن أبا ديب من خلال مفهوم الفجوة مسافة التوتر يلغي الامتياز الذي يحضى به الشعر من النثر ... إنهما أصلاً متوازيان ... وإن ما يلغي هنا ليس فقط المفاضلة القيمية بين الشعر و النثر، وإنما يلغي مفهوم " الأصل، الانحراف" النثر بما هو أصل والشعر بما هو انحراف عن هذا الأصل" [1].

وكما سبق وذكرنا شعرية كوهن رأينا كيف اعتبر هذا الأخير أن الانحراف هو الذي يولد الانزياح الذي نجده في الشعر فقط، ونفى صفة الشعرية عن النثر، باعتبار النثر النموذج القويم، أما الشعر فهو ملتقى الانحراف والخروج عن المألوف، وبالتالي مستودع الانزياحات التي تخلق الشعرية، وأغفل معايير المقارنة بين الشعر واللاشعر.

وهنا يتمثل التقاء أبو ديب مع تودوروف في نقد الأخير لجان كوهن الذي يميز بين الشعر والنثر طبقا لمفهوم الانحراف ولم يميز بين الشعر واللاشعر، " ذلك أن كل من الشعر والنثر ينطويان تحت خيمة الأدب" [2].

لكن ما نستنتجه هو أن مفهوم الانزياح تقريبا هو نفس مفهوم الفجوة: مسافة التوتر، غير أن هذا المصطلح الأخير لأبو ديب جاء أوسع من الانزياح عند كوهن لان أبو ديب شمل النثر والشعر معًا، لكن " الانزياح بمفهومه العام هو الذي يخلق الفجوة: مسافة التوتر" [3]، وهذا ما يوضحه أبو ديب في قوله " إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 124.

[2] المرجع نفسه، ص 124.

[3] المرجع نفسه، ص 124.

سميته الفجوة: مسافة التوتر" [1]، فالخروج عن المألوف في لغة النص الأدبي هو الذي يخلق الرؤيا ويضفي الفنية التي ولدتها الشعرية التي أنتجها الفجوة: مسافة التوتر وهذا " ما يميز الشعرية تميزًا موضوعيا أي القدرة على خلق بيانات فكرية و رؤى مميزة" [2]، حسب أبو ديب فالخروج عن المألوف هو الذي أوحد شعر الرؤيا الذي يستدعي بعد الرؤيا عند المتلقي.

وما يمكن أن نستنتجه من شعرية أبو ديب هو أنه أعطاها صفة العمق والشمولية "فأصبحت بموجبه نهجا في التفكير وطريقة ورؤية في معاينة العالم بكل أوجاعه"، فجاءت شعريته متميزة ذات بعد منطقي.

II- التجريب

توطئة:

إن الكتابة الشعرية المعاصرة، تستدعي حضور الظواهر المتجددة واللافتة، التي تتمرد عن الأشكال المألوفة، سعيا للتخلص من أغلال الماضي، وهذا ما يحققه التجريب؛ الذي يعتبر "أفق كتابة صادرة عن هاجس التجديد، الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من أشكال تكريس حرية المبدع... من خلال تورثه على الأشكال النمطية في الكتابة" [3]، ويدفع الأديب أو الشاعر لاكتشاف العوالم المجهولة، مثيرا رغبة شديدة في نفوسهم لكسر كل ما هو موروث ومتداول، للخروج بالنص الأدبي عموما والنص الشعري خصوصا بفعل التجريب إلى الحداثة، فهو يدعو " لخلخلة كل ما هو ثابت" [4].

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 125.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 38.

[3] صورية جيجح، التجريب في روايات عز الدين جلاوجي، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 19، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان 2016، ص 235.

[4] جابر عصفور، الخيال، الأسلوب، الحداثة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط 2، 2009، ص 273.

يمنح التجريب للنص الشعري الحيوية والبعث من جديد، فيجعله دائم الحركية ليواكب تطورات العصر ويستوعبها " فالأدب يموت بدون التجريب المستمر" وهذا حسب شاعر تجريب تجريب الأقنعة والرموز الأيقونية عزرا باوند Ezera paund [1]، الذي دعا إلى " تجاوز الأنماط المألوفة لكي تتوسع حقول معرفة الشعر وطرحاته المعرفية ورؤيته للعالم المحيط" [2]

يعد الشعر مرآة عاكسة لأحوال عصره، فلابد أن يرتبط الشعر الحداثي، بالفكر الحداثي "لأن الحداثي "لأن التعامل مع الأشكال غير المتحولة، يقضي إلى جمود في لغة الشعر، وطريقته التركيبية ومضامينه التعبيرية، وهذا ما يصاحبه بالضرورة جمود في ذاكرة الشاعر، وأنساقه تعبيراته ورؤاه، فينعكس كل هذا على المتلقي أي القارئ" [3]، فلا يجب على الأدب –الشعر- أن يستقر على عرف أو نمط معين ويغيب فيه عنصر التجريب، بحيث يفقد سمة الإبداع و تصطبغ به صفة القانون الذي ينافي التجديد.

إن التجريب سليل الإبداع وآلية الابتكار يسعى دائما لابتكار الجديد و تحقيق اللامألوف بالجمع بين المناقضات، فهو روح الابتكار، وهنا السؤال المطروح: **هل التجريب في القصيدة العربية جاء بعد تأثر الشعراء العرب بالنتاج الغربي، أو كان قد عرفه الشعر العربي من قبل عبر مسيرته الطويلة؟، هل جاء التجريب بصفة واعية من قبل الشعراء العرب، من منطلقات وأراء واعية؟ وباعتبار البحث سيدرس مدونة شعر جزائرية هل حقيقة مارس الشاعر الجزائري التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر؟**

---

[1] عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، العدد 279، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2002، ص 141.

[2] أحمد ياسين السليماني، شعرية التجريب والمجاوزة قراءة في ديوان من أغاني ما أحزن الأصفهاني للشاعر عبد الرحمان فخري، مجلة الدراسات اليمنية، العدد 93، أفريل 2009، ص 2.

[3] ينظر: أحمد ياسين السليماني، شعرية التجريب والمجاوزة، ص2.

1. لغة:

ورد التجريب بمعجم لسان العرب " جرّب الرجل تجربة: اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة"، " ورجل مُجرَّب: قد بُلِي ما عنده، مُجرَّب: قد عرف الأمور وجربها، فهو بالفتح مُضرَّسٌ قد جرّبته الأمور وأحكمته، والمُجرَّب، مثل المجرّس والمضرَّسُ، الذي جرسته الأمور وأحكمته، فانكسرت الرّاء جعلته فاعلا، إلا أن العرب تكلمت به بالفتح" [1] معني التجرب في التعريف السابق ربط بالحكمة في الحياة والعلم والتيقن بالأمور بسبب كثرة ممارستها.

أما المفهوم اللغوي الذي جاء به الفيومي، للتجريب في معجمه المصباح المنير " جربت الشيء تجريبا، اخترته مرة بعد أخرى والاسم التجربة والجمع التجارب" [2] وهذا المفهوم ربط التجربة بالدّربة والممارسة أي التعدد في اختيار الأمور ولعل أن كثرة الممارسة هي خاصية من خواص التجريب.

وجاء في الوجيز " يقولون: التجربة، بضم الراء، ويجمعونها كذلك على تجارب، والصواب تجربة وتجارب بكسر الراء فيها" [3] ويعد هذا المفهوم الشكل الصحيح لكلمة جرِّب وهو بكسر الراء بدلا من ضمها للاختلاف الشائع بين كسر أو ضم أو فتح عين الفعل "جرَّب".

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلد الأول، ص 399.

[2] أحمد محمد بن علي الفيمومي المقرئ، المصباح المنير، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، د ط، 1987، ص 37.

[3] جودة مبروك محمد، المعجم الوجيز في الأخطاء الشائعة والإجازات، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2005، ص 28.

وما يمكن أن نستنتجه من خلال المفاهيم اللغوية لتجريب هو أنه يتلخص في الإختبار والممارسة والاكتشاف [1]، فهذه العناصر الثلاثة السالفة الذكر هي أساس نجاح التجربة سواء في حقل العلوم التجريبية أو حقل العلوم الإنسانية الذي انتقلت إليه حديثا.

2. اصطلاحا:

ظهر هذا المصطلح بصفة واعية مع الفلسفة اليونانية، في مذهبها التجريبي، الذي ينافي وجود مبادئ عقلية فطرية تولد مع الإنسان، ويعتبر أن أساس المعرفة هي التجربة التي يكتسبها الفرد من خلال مراحل حياته، وبعدها ارتبط هذا المصطلح بحقل العلوم التجريبية، التي استعانت بالتجربة العلمية، لتأكد من الفرضيا، والوصول إلى نتائج تفسير الظواهر الطبيعية، ثم تسلل هذا المصطلح إلى العلوم الإنسانية وبالأخص الأدب ليزكيه وينعشه.

"إميل زولا Emile Zola" عبر كتابه الرواية التجريبية 1881، ويعترف هذا الأخير أنه استعار المصطلح من كتاب "مقدمة في دراسة الطب التجريبي لكلود برنارد Claude Bernard" لجعل أفكاره أكثر وضوحا وموضوعية كحقيقة علمية [2].

لهذا يصعب تحديد مفهوم دقيق لمصطلح التجريب، لأنه لا ينتمي إلى مرجعية واحدة، لكن "مع ذلك توجد محددات عامة يتحرك في إطارها مفهوم التجريب، سيتم من خلالها الإمساك بالخطوط الرئيسية لمصطلح التجريب، بما يعطيه ضبطا للمفهوم من جهة وإمكانية لمعرفة مظاهره

[1] ينظر: محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 21.

[2] فطيمة فرحي، التجريب والتجاوز الورقي في الكتابة الروائية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2014، ص 13، 14. نقلا عن: Emile Zola, le roman Escpériment, gharpentier, éditeur paris, 1881,p 2.

وأبعاده المتعددة والمتجددة، التي هي سمة الإبداع من جهة ثانية" [1] حيث سعى نخبة من النقاد والشعراء العرب لضبط هدا المصطلح حال دخوله مجال الدراسات الأدبية.

بداية سنحاول الإشارة إلى علاقة الحداثة الشعرية بالتجريب الشعري، وبعد الإطلاع على عدة مراجع تناولت الحداثة الشعرية، اتضح لنا أن التجريب هو من أهم الوسائل التي تحقق الحداثة الشعرية، حيث أن التجارب الشعرية غير المألوفة التي تحقق الحداثة في الشعر، التي بدورها تفتح المجـــال لتجريب والابتكـــــار والخلق، حيـــث تطمـح لافتتاح آفاق تجريبية وفي هذا الصدد نجد صلاح فضل عرف التجريب بأنه: " ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير المختلفة ... والفن التجريبي يخترق مسار ضد التيارات السائدة"[3] أي التجربة الشعرية هي ترجمة لتجارب الإنسان الواقعية، وباعتبار أن الحياة الإنسانية في تجريب مستمر، وجب على الشعر أن يستوعب هذه التجارب ويعبر عنها " بقدر ما تتعدد التجارب الإنسانية بقدر ما تتعدد الأشكال التي تجلى فيها، فالشعر كما الحياة في أشكاله التجريبية المعيشية، غير قابل لتقنين أو العلمنة أو النموذجية" [4]، مادام الشاعر ينقل تجارب الحياة فلا سبيل للشعر، إلا أن يساير التجريب وينقاد له، فهو يضمن الانتقال من حالة سابقة إلى حالة لاحقة، وهذه التجربة لا يطالها إلا من يمتلك فهما عميقا لما سبق ووعيا لما هو لاحق.

---

[1] محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 22.

[2] ينظر: علي المتقي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجربة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، ط 1، 2005، ص 78.

[3] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس لنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط 1، 2005، ص 3.

[4] علي المتقي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير و هاجس التجربة، ص 75.

التجريب بصفة عامة " اختبار مستمر للكتابة، وبحث دائم عن صياغة متجددة للإبداع تشتمل أشكال التعبير وقضايا التفكير، كما تتعلق بنمط العلاقة بين المبدع والمتلقي، وهي علاقة يجب أن تكون متغيرة مفتوحة على مغامرة البحث وصدمة التلقي" [1].

التعريف المذكور أعلاه تضمن عنصر مهم يقوم به "التجريب" لربط العلاقة بين المبدع والمتلقي، فهو أساس خلق الصدمة والمفاجأة عند المتلقي، فالتجريب هو الذي يضمن للشاعر أو المبدع الاحتفاظ بالمفاجآت ويضمن له الخلق والإبداع المستمر، ويترك للقارئ دائما في شوق ولهفة لاكتشاف خبايا المبدع و مفجآته.

3. تقصي مراحل التجريب في الشعر العربي:

إن المتتبع لمراحل الشعر العربي، يدرك كيف راح يغير حلته كل مرة، تماشيا مع روح ومتغيرات كل العصر، لأن كل شاعر في تصوره إنه ابن عصره، ولكن صدق هذا التصور مرتبط إلى حد بعيد بمدى انهماكه في عصره، وتفهمه لروحه، ومن ثم يتفاوت الشعراء في مدى تعبيرهم عن عصرهم، وفقا لمدى فهمهم لمعنى العصرية.

يعمل التجريب على اكتشاف خصائص وسمات هذا العصر، الذي لم تكن في العصر الذي سبقه، " فلم تكف أنظمة الشعر العربي الحديث عن تجديد خلاياها على أيدي كبار الشعراء المبدعون في كل مرة، فالشعر العربي طيلة مساره الإبداعي لم يخلو من التجريب" [2] وهذا ما نوضحه في ما يلي:

1.3- التجريب في القصيدة العمودية:

إن التجريب لا يتحقق فقط عند الهدم الكامل للأنماط السائدة، وهذا ما سنكتشفه عندما سنبين روتوشات التجريب، التي طالت القصيدة العمودية، رغم صرامة النظام الشعري، فحتى عندما كانت

[1] محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 24.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الغنية والمعنوية، ص 10.

القصيدة خاضعة لنظامها الصارم، وجدنا بعض الشعراء الذين حاولوا التحرر في إطار القواعد التي حكمته، حيث شهد تاريخ الشعر العربي صراعا بين مفاهيم قديمة وأخرى حديثة منذ وقت مبكر، وما موقف أبو نواس من شعر الأقدمين،وأبي تمام أو المتنبي وغيرهم ... إلا نماذج لحالة وعي جديد[1].

وسنحاول تسليط الضوء على النماذج الأبرز –من الشعراء- الذين حققوا هذه الحرية من خلال تجريبهم في الشعر، وهو داخل القواعد التي تحكمه، لأن الإنسان جبل على حب التجديد والإبداع، حيث سنبدأ " بأبي نواس" الذي دعا إلى خرق الطلل، والانصراف عن عقلية البداوة وناشد التمدن " حين تدرس شعر أبي نواس يبدو أنه يكشف بشكل عام عن قضايا أربع متلازمة ومترابطة: عن محسوس جديد أي نمط معين من الأشياء، وعن حدث جديد أي نمط معين من الوقائع، وعن تجربة جديدة أي نمط معين من الحياة، وعن لغة شعرية جديدة أي نمط معين من التعبير" [2].

دعا أبو نواس إلى التحرر من العقلية البدوية وتحرير العقل من التفكير الجاهلي، فلكل عصر أشيائه الجديدة التي لم تكن في العصر الذي سبقه من خلال العقلية التي يكتسبها الشاعر والتجارب التي يعيشها وصولا إلى اللغة الشعرية التي يجب أن تصاحب هذا التطور الحاصل في المجتمع الجديد، لغة تختلف عن اللغة الجاهلية.

---

[1] ينظر: عبد الله أحد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، ضمن الحداثة والتحديث في الشعر، مجلة عالم الفكر، المجلد 19، العدد 3، ديسمبر، 1988، ص 11.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ج 2، تأصيل الأصول، ط 2، دار العودة، بيروت، 1979، ص 109.

وفي نفس السياق نجد أبو تمام، الذي يناشد عذرية اللغة الشعرية، و يرفض أن يسبقوه إليها " انطلق من أولية اللغة الشعرية، كان يريد أن يبدأ من كلمة أولى ... كلمة أولى يبدأ بها الشعر"[1].

تكمن بؤرة التجريب في شعر أبو تمام في سعيه لابتداع لغة عذراء، فالشاعر ليس بأحاسيسه، لأن الأحاسيس يشترك فيها كل الناس، بل الشاعر بلغته المتميزة، التي يترجم بها هذه هذه الأحاسيس، "التحول الأساسي الذي حققه أبو نواس وأبو تمام في اللغة الشعرية، يكمن في في الخروج عن التعبير الطبيعي، إلى التعبير الفني، أي الخروج من الحقيقة الواقعية إلى التخييل المجازي" [2]، فهما ابتعدا عن لغة النص الشعري الجاهلي ، التي تميزت بالمباشرة، واتجهوا نحو اللغة الشاعرية، التي تجعل القارئ يستمتع بالقصيدة، وكذلك منحوا صفة الغموض التي تولد الرؤية وتستدعي آليات التأويل، فحين تدخل ذات الشاعر في شعره هنا يدخل نطاق التجريب لأنه يحاول أن ينفصل أو لا ينقاد لغيره.

ويجب الإشارة إلى النتاج الشعري الذي خلقه عصر الضعف، أو كما أصطلح عليه " الفقرة المظلمة"، حيث أتصف هذا الشعر بخصائص لم يعرفها شعر الحقب التي سبقته، ولم يخلوا من التجريب الشعري الذي يتماشى مع روح تلك الفترة، حيث جاء ذو طابع مديني حضري يعبر عن مظاهر اللهو والترف عاكسا التألق اللفظي الملائم لذلك المجتمع.

تطورت بنية القصيدة سواءا من حيث بنيتها الشكلية، أو من حيث استخدام اللغة العامة وأنواع التعبير أخرى؛ كالموشح و الدوبين والزجل والمواليا، حيث أخذت القصيدة تتحول إلى

[1] المرجع نفسه، ص 115.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ج 2، ص 118.

مقطوعة تدور حول فكرة واحدة أو موضوع محدد، وبالتالي مهدت للوحدة الموضوعية للقصيدة وهذا ما لم نجده في نماذج الشعر السابقة أو القديمة [1].

وواصل التجريب الشعري مسيره حتى مع شعراء الأحياء، الذين قدسوا النموذج فرغم أنهم اعتبروا أن لا سبيل لنهوض بالشعر العربي إلى العودة إلى أصله، والإقتداء به لرد الاعتبار للشعر العربي، غير أن المتمعن في شعرهم، وعلى سبيل الشاعر "محمود سامي الذي قال فيه مطران " شعر البارودي هو بجملته صناعة لا تنافس بقديم ولا حديث مع ابتكار قليل" [2]، فهو بثورته على شعر الصنعة والاحتذاء بشعر القدامى يدل على روحه التجريبية الرافضة لما سبق.

ولا يمكننا أن نتكلم عن التجريب في الشعر دون أن نعرج على المدارس الأدبية الحديثة التي ساهمت في تطور الشعر العربي، من خلال بعثها فيه روح الإبداع و التحديث، بمنحه رؤى جديدة، تتماشى و حركية العصر؛ منها مدرسة الديوان و جماعة أبولو.

وعموما مارس جماعة الديوان التجريب بكل ما للكلمة من معنى ؛ ومارسوه من عدة جوانب على القصيدة العربية قلبا وقالبا، فتمردوا على ضيق المعاني ومحدوديتها، فدعوا للتخلص من القافية التي تقيد الاسترسال الغوي، ورفضوا شعر المناسبات، ونادوا إلى جوهر الشعر، والتعبير عن هموم وانشغالات الإنسان والاهتمام بأحاسيسه و التعبير عنها، وبالتالي مهدوا لخلق الرومانسية "فالعقاد يؤسس للرؤية ومفهوم جديدين للشعر ويطرح مفهوما مغايرا للشاعر، وهذا من منطلق رومانسي، يدعوا إلى التغلغل الداخلي، والكشف عن الحقيقة التي

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، ج 3، صدمة الحداثة، ص 54.

[2] أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ج 2، ص 46.

تنتجها الذات" [1]، فبعث جذور الرومانسية في الشعر العربي، كانت تجربته الأولى على يد رواد مدرسة الديوان الذين اعتبروا أساس الإبداع الشعري.

وكنتاج لجهود خليل مطران وجماعة الديوان تشكلت جماعة أبولو، والمطلع على النتاج النتاج الشعري لهذه المدرسة، يكتشف نقاط التجريب فيه، نذكر منها: " الاتجاه لطبيعة لا من حيث حيث هي مناظر ومشاهد، بل من حيث أنها تخترت الأسرار أو المجهول، ومن هنا انحيازهم للخيال والتأمل هذا من ناحية المضمون، إضافة إلى هذا ثاروا على الأوزان والقوافي، فازدوجت القافية في القصيدة من بحر واحد والتنويع في القافية والبحور في القصيدة الواحدة، فابتدعوا الشعر المرسل الذي لا قافية له ولا وزن، وكتكملة لما بدأه خليل مطران نجدهم خاضوا في الشعر القصصي والمسرحي وما سموه شعر الخواطر [2].

و من خلال ما عرضناه عن التجريب في القصيدة العمودية، نكتشف كيف أن النتاج الشعري لا يخلوا من التجريب، بل هو خليله الدائم، حيث أخذ الشعر العربي يمشي رويدا رويدا ليغير حلته تماشيا مع تطور العصر.

3.2- التجريب في الشعر الحر:

إن كل ما أشرنا إليه من حركات تجديدية، التي حاولت تحريك عجلت الإبداع، منذ فجر النهضة، والصرخات التي تعالت من المدارس الأدبية، مطالبين بالتجديد في المضمون والشكل، ما هي إلا مخاض نشأ عنه ولادة شعر الحر.

أعظم إنجاز تجريبي جسدته هذه القصيدة يكمن في الأوزان، حيث فتت أسس الموسيقية و حصرت تفاعيل الشعر في البحور الصافية الثمانية، بحيث كشفت زاوية أخرى لموسيقى الشعر

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النصية، ص 120.

[2] ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، ص 114.

غير النموذج المعروف تبعا لما يتماشى مع مقتضيات العصر " و لعل في تسمية الأوزان بالبحور ما يوحي لنا بالسطح الواسع، والعمق الهائل، لمن يدرك كيف يعوم فيستخرج منه الجديد والغريب فضلا عن المعنى المعروف" [1]، وهذا ما قامت به هي لأنها ضمن التصدع والانشقاق تنبعث تجربة شعرية جديدة تتميز بالتوتر والغموض في بدايتها لأن مفهوم التجربة مرتبط بتأسيس لشيء جديد.

3.3- تجارب شعرية خارج حركة التفعيلة:

باعتبار أن الكتابة الشعرية أو الإبداع الشعري فعل تجريبي، أخذت القصيدة العربية مع نهاية القرن 19 وبداية القرن 20 تتجه نحو كسر القيود بين الأجناس الأدبية، وهذا لم يحدث دفعة واحدة بل مر بعدة مراحل – والتي تم ذكرها سابقا- وصولا إلى النموذج الشعري الذي أبدعته التجارب الشعرية المتأخرة، وهو ما أصطلح عليه قصيدة النثر أو نص الأنواع – وتفسر هي الثورة الثانية بعد قصيدة التفصيلية-، ولعنا نلاحظ المفارقة بين جزئيها أي مصطلحي " قصيدة" و"النثر" وإن دل هذا على شيء إنما يدل على عمق التجربة أو الإبداع الفني، لدى الشاعر، حيث أنه ألقى كل تلك الفوارق واختزل المساحة بين كل من النظم والنثر، فعدت من أهم مراحل تطور الشعر العربي " وهي القصيدة التي يكسر فيها الأديب عقلا فيه النثر بتأويلات فلسفية شعرية" [2]، حيث عبروا شعراء المفاجأة والرفض، من خلال الجمع بين الجنسيين، الولوج إلى عالم متميز غامض متناقض حيث أبدعوا أسلوب جديد ينزاح عن سواه.

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط 3، دار التضامن، مصر، 1967، ص 10.

[2] عز الدين مناصرة، تجارب شعرية خارج حركة التفعيلة، قصيدة النثر 1970-2001، ندوة أفاق التجريب في القصيدة العربية المعاصرة في الربع الأخير من القرن 20، الكويت، 2001، ص 73.

تعتبر مدرسة المهجر، المنبع الأصلي لهذا الفن الشعري ، ويصرح أدونيس بهذا في قوله " ويعتبر جبران خليل جبران ممثل هذا النوع الشعري، فهو الممثل العمق و الأغنى لهذا الشعر باعتباره مؤسسا لرؤيا الحداثة" [1]، ويمكن لها التجريب في هذا النوع الشعري، أنه قام بفضل الشعر عن النظم، وألغى تبعيته للإيقاع والعروض فصلا شبه كاملا.

وشكلت قصيدة الثر لنفسها فضاء جديدا تظهر فيه خصوصيتها الفارقة فاشتملت " على أنواع متعددة سردية وشعرية ومسرحية، لأن قصيدة النثر تطورت نحو الاستقلالية بفعل نظرية تقارب الأنواع في الأدب والفنون" [2]، فهذا التداخل الأجناس الذي عرفته الممارسة الشعرية حيث ألقت كل حد جعلها تناشد الكلية لأنها استفادت و وظفت كل الأشكال التعبيرية، لتغدوا القصيدة المعاصرة عملا متكاملا، حيث يقول أدونيس في كتابه مقدمة الشعر العربي في هذا الصدد " وهكذا تتجه القصيدة العربية لكي تصبح ما أسميه "القصيدة الكلية" [3] ومن هذا المنطلق يمكن أن نتوقف عند أربعة أنواع من القصائد التي عرضت الجديد الذي جاء به النص الشعري حسب "خليل موسى" وهي: القصيدة السردية، القصيدة الحوارية، قصيدة المونولوج الدرامي والقناع، القصيدة الحوارية [4] لكن الأمثلة لا تتوقف عند هذه الأنواع الأربعة فقط بل تعددت أوجه قصيدة النثر واختلفت حسب العناصر الفنية التي احتضنتها القصيدة.

4. تجليات التجريب في الشعر الجزائري المعاصر:

[1] أدونيس، الثابت و المتحول، ص 163.

[2] عز الدين مناصرة، تجارب شعرية خارج حركة التفعيلة، قصيدة النثر 1970-2001، ص 71.

[3] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 117.

[4] ينظر: خليل موسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، دار منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، مكتبة الأسد، عدد 89، دمشق، أيلول 2010، ص 101- 115.

إن الحديث عن التجربة الفنية في الشعر الجزائري، يلزمنا بإجراء مسح شامل للمتن الشعري الجزائري، لكن لا يمكننا الإحاطة بمساره التاريخي لأن وقتنا وبحثنا لا يسعنا لذلك، فقط يجب أن نشير إلى أن مسار الشعر الجزائري كان موازيا لسليله المشرقي، متأثرا به ومستلهما منه كل جديد ومبتدع، " كما كانت القصيدة الجزائرية في أغلبها تابعة لأختها المشرقية نابعة منها ومستلهمة الخصب و النماء من فنها" [1].

سنكتفي إذن بالحديث عن تجليات التجريب في الشعر الجزائري المعاصرة، بإعتبار الديوان الذي سنتناوله في بحثنا هو ديوان معاصر، وسنحاول من خلال هذا رصد تحولات الممارسة الشعرية الجزائرية في العشرين الأخيرتين، وقد شهدت هذه الفترة مسارا حافلا بالتجارب الشعرية التي ابتدعتها أقلام جزائرية، حيث بحث المبدعون عن منطلقات جديدة واعية لكتابة أعارهم بفتح نوافذ لتلقي نسيم الحداثة ويقول مشري بن خليفة في هذا الصدد " إذا أمعنا النظر في المتن الشعري الجزائري الحديث، نلاحظ أنه يتطور باستمرار" [2]، حيث سعى الشعراء المحدثين الجزائريين إلى خلق تجارب شعرية بناءة تميزها عن التجارب الشعرية العربية.

[1] صديقة معمر، شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة 1988-2007، ص 24، نقلا عن: عمر بو قرورة، في علاقة الشعر الجزائري بالتاريخ أو الوجه الأخر للبطولة، ط 1، 1998، ص 119.

[2] زهيرة بو فلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 129.

ينقسم مسار الشعر الجزائري حسب أحمد يوسف إلى ثلاث مراحل؛ تتمثل المرحلة الأولى في مرحلة ما قبل الثورة، أما الثانية فهي المرحلة التي زامنت الثورة، و تليها مرحلة ما بعد الثورة [1].

ظهرت بوادر التجريب الجادة في شعر التفعيلة، "مع الدكتور أبو القاسم سعد الله أول شاعر شاعر كتب شعرا حرا في الجزائر"[2]، ويعود الفضل في ذلك لتتبعه النتاج الشعري المشرقي وانفتاحه على

المدارس الأدبية التي تطرقنا إليها سابقا، ولكن هذا لا يعني أن توجه الشعراء الجزائريين لشعر الحر هو وليد التقليد الغير الواعي، بل أن الظروف الاجتماعية والسياسية التي عايشها الأديب، دفعته للبحث عن نموذج يجد فيه نفسه منطلقا وحرا ليحسن تصوير واقعه، فهده الحرية ل اتستطيع القصيدة القديمة أن توفرها له، باعتبارها تكبح جماح الأديب وتكبله بفعل الوزن والقافية.

اتسم شعر هذه المرحلة بتحطيم كل سائد، فطال التجريب قلب وقالب القصيدة، واكتسب ملامح فنية جديدة جسدت الفعل التجريبي للقارئ، وجعلته يلمح الجديد والمستحدث الذي جاءت به القصيدة المعاصرة، ومن أهم هذه الملامح الفنية ،هي تلك التي عرضها الدكتور "خرفي محمد صالح" في مقاله التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، وهي قصيدة الديوان التي يتكون فيها كل الديوان من قصيدة واحدة، تنقسم إلى مقاطع شعرية تحددها علامات الترقيم تطول أو تقصر، حسب رؤية كل شاعر، وكذلك نجد قصيدة المقطع التي كثر تداولها بين الشعراء المعاصرين الجزائريين وهي النموذج المقسم إلى أجزاء معنونة أو مرقمة، إضافة إلى

[1] ينظر: أحمد يوسف، يتم النص والجيولوجيا الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2002، ص 15.

[2] ينظر: يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب، ج 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط 1، ص 31.

علامات الترقيم، التي تأخذ هندسة البياض أو علامات غير اللغوية، حيث أصبحت هذه الأخيرة أيقونات دلالية لها وظيفتها و دلالتها في النص [1].

ونصادف كذلك أنواع أخرى من الشعر التجريبي المتميز ومثالها: قصيدة الهايكو، قصيدة الومضة ... ومن أهم وأبرز رواد الشعر التجريبي في هذه الفترة نجد الشاعر عاشور فني الأخضر فلوس، ميلود حكيم وغيرهم .....

اعتبرت هذه التجارب قفزات جريئة على صعيد الشكل والمضمون هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تأسس بداية جديدة للشعر في الجزائر، قاده نخبة من المبدعين الجزائريين، من خلال الخوض في عمق التجريب من فترة الثمانينيات وما تلاها.

[1] ينظر: محمد صالح خرفي، التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 28، المجلد ب، 28 ديسمبر 2007، ص 78- 80- 86.

الفصل الأول

شعرية التشكيل البصري في ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته

I شعرية التجريب في العتبات النصية
1. عتبة العنوان
2. عتبة الغلاف
II لعبة البياض والسواد
1. البياض
2. السواد
III علامات الترقيم
1. محور علامات الترقيم
2. محور علامات الحصر

توطئة:

إن من أهم ما طرأ على النص الشعري العربي من تغيير هو تخريب بنية القصيدة الشعرية على مستوى الشكل، فبعد ما قدس الشعراء القالب العمودي ونظام البيت لقرون جاء التجريب ليقضي على كل نموذج قديم ويحل محله قوالب جديدة، تناسب وعيه الجمالي من خلال استثمار الشعراء المعاصرون كل الأدوات الفنية، كما تقول الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي: " كان واضحا أن أصحاب التجريب من الشعراء أنفسهم كانوا مدفوعين إلى التجريب في الشكل بعضويتهم المبدعة من أي معرفة ناجمة عن تملكهم قوانين العروض وإمكاناته" [1]، من خلال استثمار الشعراء المعاصرون كل الأدوات الفنية، ومن أبرز هذه التقنيات هو ابتكار طرائق الكتابة الشعرية المعاصرة " خصوصا في ظل دخول الطباعة وتطور تقنياتها ... فاتجه الشعر إلى استغلال طاقات الطباعة وما ينتج عنه من أشكال متغيرة ومتنوعة تسهم في خلق دلالة ما عبر اعتمادها على الشفرة الأيقونية مما جعل النص الشعري يتسم بالثراء والعمق" [2].

ويمكننا أن نسمي هذه التقنية **بالانزياح الكتابي**، لأنها انزاحت وخرجت عن الشكل المألوف وأفضى هذا الانزياح بعدا دلاليا على النص الشعري منحه زيادة في الثراء والتميز، فبعد أن كان المتلقي يصب كل تركيزه على مضمون النص أصبح يهتم بالشكل الكتابي أولا ثم ينتقل إلى مضمون النص.

والانتقال من الاهتمام بالمضمون الذهني الداخلي إلى الاهتمام بالبصري الظاهر، يقول شربل

[1] سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ص 662.

[2] عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة، دار العلم والإنماء للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2009، ص 132.

داغر: " بتنا نبصر القصيدة قبل أن نقرأها" [1].

فلعب الشاعر المعاصر بالأسطر والكلمات الشعرية على الصفحة البيضاء، ولَّد المفاجأة لدى المتلقي، والإبداع البصري الذي مارسه الشعراء المعاصرون، لم يأتي بين ليلة وضحاها دون وعي، بل جاء نتيجة " استيعاب الشاعر معطيات الفنون الأخرى واستغل إمكاناتها لصالح التجربة الشعرية، لاسيما الرسم والموسيقى، كان من الطبيعي ... أن تتولد للقصيدة الشعرية معمارية بنائية جديدة ... بمنظور جمالي جديد قد فرضت أهمية التشكيل الشعري بقدر لا يقل عن المضمون" [2] اعتبر هذا التشكيل الشعري الذي جسده استعراض الأسود والأبيض على جسد القصيدة من أهم مظاهر التجريب وتختلف من شاعر لآخر.

إذا كان شكل القصيدة القديم –العمودية- يبنى عن مضمون النص وتصب كل المواضيع رغم اختلاف أحاسيس الشعراء في قالب واحد مشترك، فهذا يؤكد فصل الشكل عن المضمون لكن التقنية التي مارسها الشعراء المعاصرون جعل الظاهر والمخفي في علاقة أخذ وعطاء وتكامل "فأصبحت القصيدة الشعرية قصيدة مرئية وحدث التمازج بين اللغة والصورة واختلطت العلامات اللغوية بالرسوم والأشكال وأصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص وتعود من النص إلى الصورة لإحداث التواصل" [3].

فتداخل الشكل النصي مع مضمونه التشكيل دلالة عامة للنص، ووجوب على المتلقي فهم

---

[1] شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص 62.

[2] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2006، ص 262.

[3] محمد خرفي صالح، التلقي البصري للشعر نماذج شعرية جزائرية معاصرة، الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، نوفمبر 2008، ص 467.

الجانبين معا لاستيعاب متكامل للنص، يقول محمد الماكري في هذا الصدد: " القصيدة البصرية تحاول أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المعروض نصا فقط بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلوا من دلالة الصورة... تحكمها مقصدية منتج الخطاب" [1].

فلم يعد المضمون وحده هو الذي يتحكم في معنـــى النص أو يدل القارئ إلى دلالات النص، بل يجب فك شفرات الشكل الكتابي للخروج بقراءة شاملة عن النص، وهذا يستدعي تركيز المتلقي وربطه للعلاقات التي تحكم طرفي أو جانبي النص –الشكل والمضمون- " إشراك البصر مع السمع مع العقل للفهم المتكامل للنص الشعري" [2].

جسدت هذه الظاهرة الفنية فلسفة الشاعر المعاصر وكيف أنه أتقن طريقة الربط بين الأشياء بفنية عالية، ووضع بين يدي المتلقي شعر حداثي يتم فهمه بتقنيات جديدة غير التقنية المعهودة.

وجسد ديوان عاشور فني هذه الظاهرة الفنية عبر قصائده التي كسرت الشكل المألوف لما احتوته من آليات بصرية، منها لعبة البياض والسواد، وعلامات الترقيم ....

سنحاول عرض آليات التشكيل البصري التي احتواها الديوان وشرح الأبعاد الدلالية التي أضفت جمالية للديوان جراء تضافر، الشكل والمضمون.

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل تحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1991، ص 172.

[2] محمد خرفي صالح، التلقي البصري للشعر نماذج شعرية جزائرية معاصرة، ص 541.

I- شعرية التجريب في العتبات النصية:

لقد أولت الدراسات النقدية المعاصرة أهمية بالغة للعتبات النصية، من أجل فهم فحوى النصوص واستنباط خصوصيتها واستيعاب دلالتها إذ يقول عبد الرزاق بلال: " قراءة المتن مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما لا نلج إلى الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم من بين ما تقوم به دور الوشاية والبوح " [1]، فهذه التقنيات تجعل القارئ يخوض في النص أو ينأى عن الخوض فيه "ومن المهام الأساسية في دراسة النص هو تحليل العلامات الشكلية والبنيوية التي تميزه عن غيره" [2].

فيجب أن نتناول دراسة عتبات النص باعتبارها جزء لا يتجزأ من النص الأدبي.

1- عتبة العنوان:

يعتبر العنوان نقطة الانطلاق في تأويل أي نص، باعتباره النص الموازي للمتن ذو بنية مثقلة بدلالات النص وبهذا يشكل أهمية لا تقل عن المتن، بوصفه أوَّل لقاء بين المبدع والمتلقي حسب النظريات النقدية كنظرية المتلقي والتأويل والسيمياء وخصوصا بعد النصف الثاني من القرن العشرين، إذ " يمثل العنوان في الدراسة النصية المعاصرة مفتاحا سيميائيا ومنطلقا علميا دالا، يقرب البعيد، ويفتح المستغلق ويضيء المبهم، لأن العناوين عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما يؤدي وظيفة تناصية إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي يتناسل

[1] زهيرة بوفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، زهيرة بوفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دكتوراه مخطوطة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010، ص 425.

[2] حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 1، 2007، ص 115.

ويتلاقح شكلا وفكرا ... وهو إذا أول عتبة يطؤها الباحث السيميولوجي." [1]

للعنوان عدة وظائف أهمها الوظيفة الاغرائية؛ أي إغراء المتلقي وجذبه، فإما تمنحه التأشيرة للولوج لعالم النص أو عكس ذلك لذا أصبح الشعراء المعاصرين يعطون أهمية بالغة للعنونة " إن المؤسس الأول والفعلي لعلم العنونة هو (ليو هويك) الذي قام برصد العنونة رصدا سيميوطيقيا من خلال التركيز على بنائها ودلالاتها ووظائفها" [2] وقد منح التجريب الشعري للعنوان صياغات جديدة فلا يكون مباشرا يتكون من العلامات اللسانية فقط بل غدى علامة صوتية أو بصرية أو يضم العلامات اللسانية والبصرية معا.

ويجب أن نشير بأن التجريب الفني الذي مارسه الشعراء الجزائريون، تجلى وبوضوح في العنونة وأثناء قراءتنا لمدونتنا الشعرية الموسومة بـ "**أخيرا أحدثكم...عن سماواته**" للشاعر الجزائري عاشور فني وجدنا عدة مظاهر للتجريب على مستوى عناوين قصائد الديوان.

1.1- يأخذ الشاعر من الديوان عنوان قصيدة معينة ويجعله عنوانا رئيسا للمدونة و"تكشف القراءة المتأملة في الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة الصادرة خلال العشريتين الأخيرتين خاصة، بروز ظاهرة تكاد غالبة ومسيطرة على فعل العنونة ... حيث نلاحظ انسحاب العنوان الفرعي (عنوان قصيدة معينة) على عنوان العمل كله" [3].

ونلاحظ هذا جليا في الديوان محل الدراسة لأن العنوان العام **أخيرا ... أحدثكم عن سماواته** هو عنوان القصيدة الأولى من الديوان، وكأن الشاعر توج هذه القصيدة لتكون عروسا

---

[1] عصام خلف الله، كامل الاتجاه السيميولوجي، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، ط 1، 2003، ص 92.

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 1، 2010، ص 226.

[3] زهيرة بوفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 249.

لديوانه وهنا يمكن أن نطرح عدة تساؤلات:

لماذا اختار الشاعر عنوان القصيدة الأولى ليسم بها ديوانه؟، هل يمكن أن تغطي دلالة هذا العنوان كل قصائد الديوان؟، وهل هناك رابط يربط بين دلالة هذا العنوان وبقية القصائد الأخرى؟.

لأن الشاعر لم يختره من بين تسعة عناوين اعتباطا بل هناك مؤشرات وأسباب ودواعي دفعته إلى ذلك وهذا ما سنحاول أن نتوصل إليه فيما هو آت في بحثنا.

2.1- وهناك ظاهرة أخرى أكسبت ديوان عاشور فني بعدا حداثيا هو استخدامه عشرة عناوين فرعية تندرج كلها تحت عنوان القصيدة الأولى أي العنوان الرئيسي للمدونة تبدأ هذه العناوين من الصفحة 18 إلى الصفحة 50، وهي كالتالي:

1. سماء أولى.
2. سـ(ماء).
3. سماء بعيدة.
4. سماء القصيدة.
5. سماء موازية.
6. سماء هنالك.
7. سماء تحط على حجر.
8. سماء تطير.
9. أخيراً ...

لذلك اعتبر العنوان الرئيس " نص ... مكثف مخبوء في دلالاته بما يحمله النص المطول بشكل موحي" [1].

لقد عدد الشاعر تسع سماوات وأتممها بعنوان أخيرا والواقع أن السماوات سبع لا تسع، **فلماذا جعلها تسع؟، وما دلالة رقم تسعة عند الشاعر؟، ولماذا لم يجعلها أقل أو أكثر من تسع؟.**

جاءت هذه القصيدة متضمنة للقصائد الفرعية فتحدثت عن التفناغ [2] وعرفت سماوات التسعة حسب رؤيا الشاعر.

3.1- والظاهرة الأخرى التي فعلا تلفت النظر هي أن عنوان الديوان بقي حاضرا، ومتصدرا كل الصفحات اليمنى للديوان، لكن غابت نقاط الحذف بين كلمة "أخيرا" وأحدثكم عن سماوات وحلّت محلها فاصلة بينما عناوين القصائد الأخرى اكتفت بكتابة عناوينها على الصفحات اليسرى للديوان، وهذه ظاهرة جديدة في الشعر المعاصر اتبعها عديد من الشعراء المعاصرين.

ووفقا لهذا يمكننا أن نسأل التساؤل التالي:

---

[1] خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2000، ص 73.

2 التفناغ: والتي تعرف بالكتابة الأمازيغية واحدة من أقدم الأبجديات التي عرفها التاريخ، استخدمها الأمازيغ في منطقة شمال إفريقيا في عصور ما قبل الميلاد، وبالضبط يرجع تاريخها قبل ثلاث آلاف سنة، قبل الميلاد، شهد على وجودها الكتابات والنقوش الموجودة في الصحراء الكبرى.

والتفناغ الذي وجدنا عاشور فني يتكلم عنه في القصيدة الأولى من الديوان: هو الصخرة الموجودة بين الجزائر والمغرب في نهاية جبال الأطلس التي تتضمن رسم جداري لرجل موشم بالتفناغ وعثر بقربه رمح برونزي.

وهذا ما ينفي الفكرة الذي تبناه كثير من الباحثين الأجانب، الذي زعموا أن التفناغ أصل فينيقي ويؤكد أنه موروث أمازيغي أصلي وهذا ما حاول عاشور فني إيصاله لنا عن طريق قصيدته " أخيرا أحدثكم عن سماواته".

ما علاقة العنوان العام أو عنوان الديوان بالتداخل الأجناسي في القصيدة؟.

تداخل الأجناس هو وجه من أوجه التجريب المتداولة بين الشعراء المعاصرين كما أسلفنا سابقا.

فبعد قراءتنا لقصائد الديوان التسع لا عشر وجدنا غلبة السرد على هذه القصائد، ولهذا سنحاول ربط علاقة العنوان الرئيس للديوان **أخيرا ... أحدثكم عن سماوات** بكل القصائد، فالفعل أحدث يظهر للقارئ بأن الشاعر بصدد الحديث أو القص أو الإخبار، فبمجرد قراءة العنوان يرمي بنا إلى فهم أن فحوى هذا الديوان سردا أو ما يقارب التسريد وليس شعرا، ولكن سرعان ما يتأكد القارئ من هذا الأمر أو تحدث له خيبة انتظار -على حد تعبير ياوس- بمجرد تصفح المدونة، ولو بالنظرة العامة إلى كيفية توزيع النصوص على صفحات الديوان أو المدونة، فيتلاشى كون المدونة رواية أو مقالا أو قصة، من خلال معمارية هذه النصوص ومفارقتها لنموذج الرواية أو القصة أو المقال ....[1]

رغم أن محتوى الديوان هي قصائد شعرية لكن غلب عليها السرد بدرجة عالية، ونستطيع القول بأن الشاعر اختار هذا العنوان دون غيره ليسم به ديوانه، لأنه اشتمل على مؤشر يقودنا إلى أن النص مكسو بالسرد، وهي الفعل "أُحَدِّثُكُم" فغطى العنوان كل القصائد، واستوعب الصفة السردية التي اتسمت بها معظم قصائد الديوان إذ لم نقل الكل، فثبت التعالق بينه وبين محتوى الديوان إلى حد ما، لكن هذا لا يزيحنا على أن لكل عنوان علاقته الخاصة بقصيدته.

على سبيل المثال القصيدة الثالثة في الديوان **حورية** لها دلالة مباشرة بالقصيدة فموضوع القصيدة يتحدث عن ذات مؤنثة رمزية اختار أن يطلق عليها الشاعر اسم حورية.

[1] محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 194.

وكذلك القصيدة الخامسة **ضفتان لغزة**، يتكلم في هذه القصيدة عن فلسطين الجريحة فهاذين النموذجين يجسدان العلاقة الخاصة بين العنوان ونص القصيدة.

يقول محمد فكري الجزار في هذا الصدد " أن القصيدة داخل الديوان عبارة عن بنية دلالية مكتملة لكن هذا الاكتمال لا يمنع أنها مهيأة للدخول في بنية دلالية أكبر تخص الديوان، فهنا يمثل عنوان القصيدة على اكتمالها دلاليا، أما عنـــوان الديوان يعد علامة علـــى تلك البنية الأكبر التي تنتظم فيها البنيات الدلالية لكافة القصائد،ومن ثم لابد أن يختزل عنوان الديوان كافة القصائد "[1].

العنوان العام للديوان باختصار لا يحمل بين ثناياه مواضيع قصائد الديوان لكنه اشتمل على إشارة جعلته يستوعب كل قصائد الديوان من ناحية فنية أخرى وهي قضية اشتمال الديوان على السرد إذا " إن عنوان الديوان يتردد، بهذا الشكل أو ذاك داخل جميع القصائد، الأمر الذي يخلق نواة أولية للبنية الدلالية الأكبر". [2]

والبنية الدلالية الأكبر التي عبر عنها عنوان الديوان كما أسلفنا القول دلالة على توفر السرد وبقوة داخل قصائد الديوان من خلال اشتماله أي العنوان على الفعل **أحدثكم**.

فجاء عنوان الديوان " مرآة مصغرة لكل هذا النسيج النصي" [3]، ابتداءً من كونه ضم قصائد فرعية كان لب مضمونها وعصارة فكرها وصولا إلى استيعابه الظاهرة الفنية، توظف السرد التي اكتست كل الديوان.

---

[1] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، دار النشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998، ص 55.

[2] المرجع نفسه، ص 55.

[3] علي رحماني، العنوان في روايات محمد جبريل، محاضرات الملتقى الخامس للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، بسكرة، 2008، ص 275.

4.1- استوقفتنا ظاهرة أخرى عند بعض عناوين هذا الديوان هي الخروج عن المألوف في صيغة العنونة، فلم تعد عناوين دواوين وقصائد الشعر المعاصر ذات صيغة مباشرة وصريحة تقود القارئ بسهولة إلى معنى المتن، بل غدت تحمل دلالات مختلفة تتصف بالغموض والتشفير "فهي مليئة بالفراغات التي تتطلب إشراك القارئ في إعادة بنائها إذ يلجأ إلى استعمال صيغ تشع بالغموض مثل الاستفهام ..." [1].

فالشاعر لا يُزَيِّنُ بها جبهات قصائده أو دواوينه اعتباطا بل لها معاني غامضة يبوح بها النص أحيانا أو يكتشفها القارئ من الدلالات التي يعرضها السياق العام للنص، وأولت الدراسات السيميائية اهتماما بالغا لدراسة علامات الترقيم من خلال تأويلها واستنطاقها فلم تعد علامات غير لغوية جامدة مهملة من طرف الدارسين.

وبالنظر إلى عنوان المدونة **أخيرا ... أحدثكم من سماواته** نلاحظ نقاط الحذف التي تخللت العنوان وبالضبط جاءت بعد كلمته (أخيرا) " ليعوض الصوت كلية بالعين" [2] عوضت هذه النقاط كلمة أو جملة أو حتى مجموع جمل، وقد اختار الشاعر السكوت عنها وترك المجال إلى القارئ لكي يؤولها.

نجد العنوان الفرعي الثاني الموسوم بـ (سماء) كتب بهذا الشكل (سـ(ماء)) ففصل الشاعر حرف "السين" عن "ماء" بواسطة "القوسين" الأقواس التي تستعمل غالبا للشرح والتحليل فأصبح العنوان كلمتين أو جزأين بدل من كلمة واحدة، مما "حرف السين" وكلمة "ماء" ويفصل حرف السين عن كلمة سماء يصبح لدينا، "ماء" وعلى الكلمتين أن "سماء" و"ماء" لها دلالتها فكلمة سماء دلت

[1] زهيرة بوفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 429.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث الشعر المعاصر، ج 3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، ص 12.

على السماء الثانية التي تحدث عليها الشاعر والمفردة أو الكلمة الثانية هي "ماء" و " للماء دلالته الحيوية التي لا تفارقه أي كان النمط الجمالي الذي ينتمي إليه التركيب اللّغوي" [1]، فوظيفة القوسين هنا هي فصل أو تقسيم الكلمة إلى قسمين لتغدوا كلمين ومعنيين بدلا من كلمة واحدة ومعنى واحد.

هذه التقنية أشبه بتقنية الألغاز التي يستعمل فيها عدة أفخاخ أو رموز، أو مغالطات التي تجعل المتلقي تائها، وتدفعه إلى المحاولة والتأويل وربط المدلولات بعضها ببعض من أجل الوصول إلى حل منطقي.

إضافة إلى هذا وجدنا القصيدة ما قبل الأخيرة في الديوان **أبو نواس كيف أصبحتُ شاعرا** غير أن الشاعر أغفل في نهاية هذا السؤال علامة الاستفهام أي جاء بصيغة إنشائية نوعه استفهام غير طلبي.

الشاعر عاشور فني هنا يسأل أبا نواس: لماذا أصبح (عاشور فني) شاعرا؟ والشاعر العباسي أبو نواس، بطبيعة الحال لا يستطيع أن يجيب عاشور فني عن السؤال، لكن الإجابة نجدها في القصيدة.

والسؤال المطروح هنا لماذا استدعى الشاعر عاشور فني شخصية أبي نواس دون غيرها؟ لماذا لم يسأل أو يستدعي شخصية أخرى من الشعراء الجاهلين أمثال "عنترة بن شداد" أو "أمرئ القيس" وغيرهما أو حتى شعراء الشعر الحديث "شوقي" أو "البارودي"، فالشاعر لم يختر أبا نواس اعتباطا فهذا يفتح الباب لعدة استفسارات ، ربما لأن أبا نواس أوَّل شاعر تجريبي حداثي تيقن للتجديد ومارسه بكل جرأة، مبتكرا أشياء لم تكن في عصر من سبقه والبعد الدلالي أو الدلالة الأخرى التي نستشفها، هل أخفى الشاعر عاشور فني كيف أصبحتُ شاعرا، لأنه شبه نفسه بأبي نواس أو اعتبر نفسه أبي نواس عصره، هذه أسئلة وأخرى تتناسل كلما تعمقنا في التحليل أكثر في

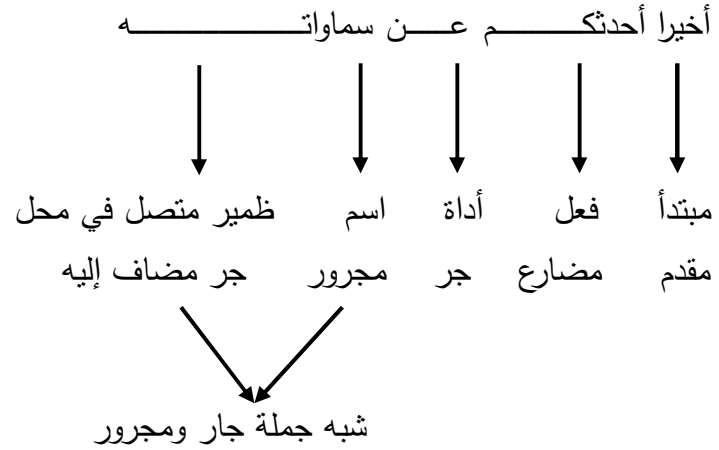
[1] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 90.

محاولتنا معرفة حسب استدعاء هذه الشخصية دون غيرها، وسيبقى المجال مفتوحا للاستفسار من قارئ إلى آخر.

وآخر ظاهرة جسدت التجريب على مستوى العنونة في ديوان عاشور فني " تنويع البنية التركيبية للقصائد" فلم يعد العنوان يتكون من اسم أو فعل أو اسم وفعل فقط بل غدا الشعراء المعاصرين أو شعراء التجريب يتفننون في زخرفة البنية التركيبية للعناوين.

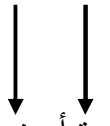
وسنحاول أن نقوم بدراسة نحوية بسيطة نفكك فيها البنية التركيبية لعناوين الديوان محل الدراسة لنبرز أن عاشور فني نوع في البنية التركيبية لعناوين قصائده.

القصيدة الأولى:



العناوين الفرعية المتضمنة في القصيدة الأولى:

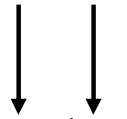
1- سماء أولى



2- سـ (ماء)

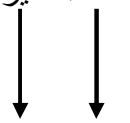
جملة ابتدائية لا محل لها من الإعراب

3- سماء بعيد



مبتدأ خبر

4- سماء أخيرة

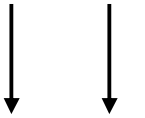


مبتدأ خبر

5- سمـــــاء القصيدة

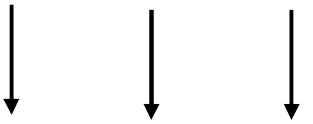
مبتدأ مضاف إليه

6- سمـــاء موازية



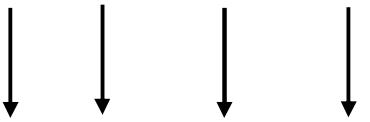
مبتدأ خبــر

7- سمـــــاء هنـــــا لـــــــك



مبتدأ اسم إشارة جار ومجرور

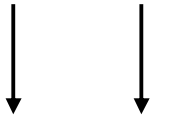
8- سمـــاء تحـــط علـــى حجر



مبتدأ فعل أداة اسم

مضارع جر مجرور

9- سمـــاء تطيـــــر



مبتدأ فعل مضارع

هذا بالنسبة للقصائد الفرعية سنعود الآن إلى القصائد الأساسية في الديوان:

أ- شـــيء تكســـــــــر فـــــــي مكـــــــان

مبتدأ فعل ماض أداة جر اسم مجرور

ب- حوريـــــة

مبتدأ خبره محذوف وجوبا

ت- قلبـي يـحـدث النون الياء

مبتدأ فعل مضارع مرفوع للوقاية لا محل لها من الإعراب مفعول به

ث- ضفتـــان لـــــــــــغـــزة

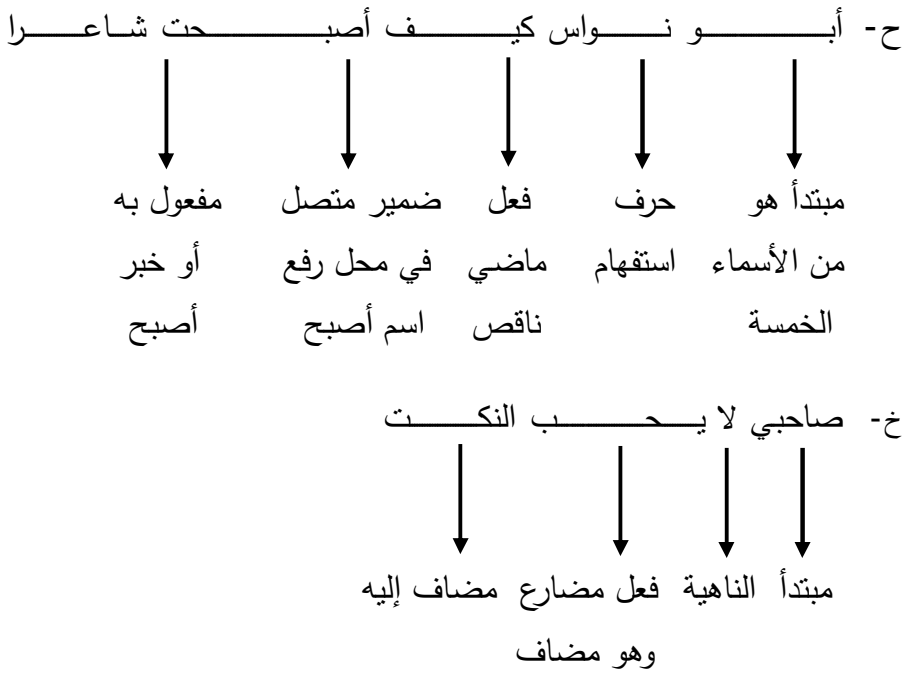
مبتدأ أداة جر اسم مجرور

ج- المـرايا تخـــــــون

مبتدأ فعل مضارع

القطرة

مبتدأ خبره محذوف وجوبا



فبعد إعرابنا لعناوين القصائد وتفكيكنا لبنيتها التركيبية، نلاحظ أن الشاعر اعتمد على جمل مركبة من مبتدأ، خبر، شبه جملة، فعل، مفعول به، وغير ذلك فارتأى التنويع بين عناوين تطول وتقصر، والشائع أن العناوين الطويلة تساعد القارئ على فهم فكرة النص بسهولة في حين تترك للعناوين (ذات البنية التركيبية الواحدة) القصيرة أو ذات المفردة الواحدة علامات استفهام عند القارئ لا يجيب عنها إلا النص، أو القراءة المتفحصة للنص يقول محمد مفتاح: "إما أن يكون طويلا مساعدا على توقع المضمون الذي يتلوه وإما أن يكون قصيرا، حينئذ لا بد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعُهُ" [1]، لكن لا يمكننا أن نسلم بهذه الفكرة تسليما قاطعا، لأن هناك عناوين مختزلة تكون من كلمة واحدة، لكنها تشير وبوضوح إلى محتوى النص، وعلى سبيل المثال عنوان القصيدة الثالثة في الديوان (حورية) هو اسم علم –معرفة- تقودنا مباشرة إلى أن الشاعر يتحدث عن ذات مؤنثة، أو حتى ترميز لأشياء أخرى يرمي إليها النص.

[1] محمد مفتاح، ديناميكية النص، دار النشر المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط 3، 1990، ص 72.

وعلى عكس هذا المثال نجد عنوان (القطرة) التي تحمله القصيدة ذات الترتيب السابع في الديوان، يجعل القارئ لا يستوعب من العنوان شيء ويدخله في تساؤلات لا يسدها إلا النص.

من جهة أخرى وظف الشاعر عناوين طويلة تضيء المعنى للقارئ ، ويتمم معنى النص مثل العنوان الأول: (أخيرا ... أحدثكم عن سماواته)، والعنوان الثاني في الديوان (فني تكسر في مكان)، والقصيدة الرابعة (قلبي يحدثني) وصولا إلى العنوان الأخير (صاحبي لا يحب النكت)، وهكذا نخرج إلى أن عاشور فني استعمل العناوين الطويلة والقصيرة لكنه توجه إلى العناوين الطويلة أو ذات البنية المركبة أكثر من القصيرة.

فحمل الديوان سبع (07) قصائد طويلة العنوان، وقصيدتين (02) ذات عنوان مختزل، وبذلك ساهمت عناوين الديوان في تحقيق الشعرية، والجمالية في الديوان ابتداء من العنوان الرئيس وصولا إلى آخر عنوان في القصيدة، باعتبارها اشتملت على عدة فنيات كسرت الرتابة من خلال كل العناصر التجريبية التي ذكرناها.

2- عتبة الغلاف:

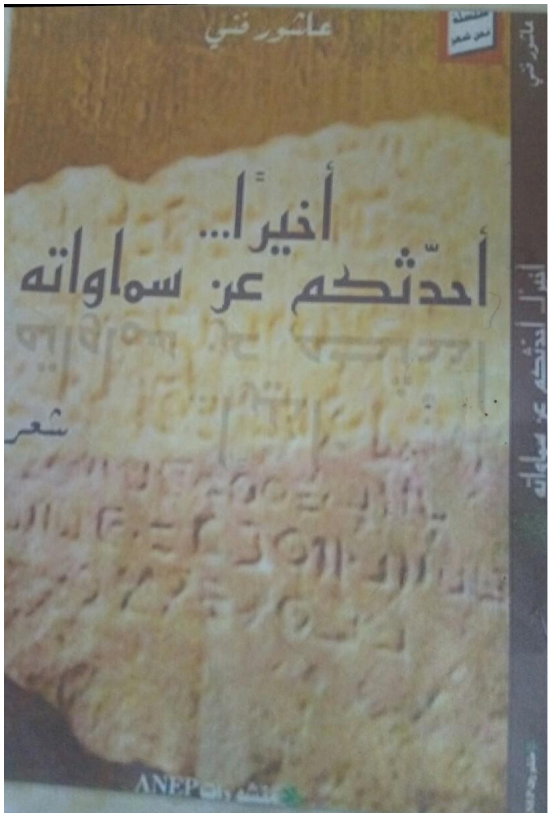
إن أوَّل ما يصادفه القارئ في أي مُؤَلَف سواء كان رواية أو ديوانا هو الغلاف الخارجي الذي يتكون من واجهتين، الواجهة الأولى التي تعرض اسم المؤلف وعنوان المؤلف ورمز دار النشر، أما الواجهة الخلقية فتحمل صورة المؤلف وكلمة موجزة له في شكل لمحة عن كتابه "وبالتالي فإن قراءة هذا النوع من الفنيات جهد ضائع لا طائل منه" [1] ، لأنها جزئيات مجترة يشترك فيها كل مؤلف، لكن التجريب الفني لم يترك أي جانب إلا وخاض فيه وحاول أن يعطيه صبغة حداثية " تتبع أهمية الغلاف من كونه الفضاء الأول الذي يصافح بصر المتلقي، وقد اشتغل

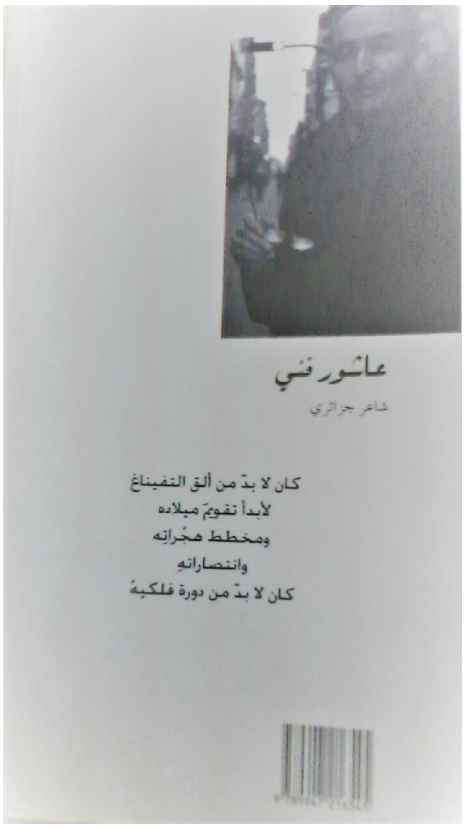
[1] زهيرة بوفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 433.

الشعراء العرب المعاصرون على هذا الفضاء، استنادا لوعيهم بهذه الأهمية حيث حولوه من مجرد وسيلة تقنية معدة لحفظ العلامات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجات الفنية للمساعدة على تلقي نصوصهم" [1].

لقد أصبح الغلاف فضاء للرموز والدلالات التي تنبئ المتلقي عما يحمله النص، وخاصة اللوحات التشكيلية والرسومات التي أصبحت تتصدر واجهات الدواوين الشعرية.

وبالنظر إلى غلاف الديوان:





نلاحظ مبدئيا أنه كغيره كتب في أعلى الغلاف اسم الشاعر عاشور فني " باللون الأبيض" ثم كتب تحته عنوان الديوان "باللون البني الداكن" بخط بارز، وفي أسفل الغلاف كتب رمز دار النشر، وزين الغلاف أو بالأحرى الواجهة الأساسية للغلاف في ثلاث ألوان من نفس الدرجة أي

[1] زهيرة بوفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 433.

متقاربة في اللون يعلوهم اللون البني الداكن ثم يتوسطهم "اللون الأصفر" ثم "اللون البني الفاتح" وهذه الألوان تعبر عن لون الرمل أو التراب أو الصخور والكهوف.

نلاحظ انعكاس العنوان الذي يظهر على واجهة الغلاف باللون الرمادي وهذا أسهم في رسم صورة فنية رمزية أسهمت في إعطاء الغلاف تميزا وبعدا دلاليا.

لكن الشيء الذي يشد انتباه أي متأمل لهذا الغلاف هو الحروف المنقوشة على جدار الغلاف وبالضبط في اللون السفلي –اللون البني الفاتح- الذي غطى حوالي 2/4 من مساحة الديوان وهي حروف التفناغ التي سنحاول بدراسة موجزة أن نربط علاقتها مع عنوان الديوان.

1.2- علاقة التفناغ مع الديوان:

بالنظر أو بالعودة إلى عنوان الديوان نلاحظ الضمير المتصل وهو الهاء، الذي جاء متصل بكلمة سماوات أي جاء على هذا الشكل "سماواته" هذا الضمير يجعل المتلقي يبحث عن دلالته وعن ماذا يعود، وبعد ولوجنا إلى عالم المتن وبالضبط إلى القصيدة الأولى التي تحمل عنوان الديوان، عرفنا أن هذا الضمير يعود على التفناغ، **هنا ماذا نلاحظ؟**

نلاحظ أن التساؤلات التي تراود المتلقي عن دلالة هذا الحرف توجد إجابتها في الغلاف، أي حضور حروف التفناغ على عتبة الغلاف، وهنا نستنتج العلاقة التكاملية التي تربط بين العتبتين "عتبة العنوان" و"عتبة الغلاف" فرسوم التفناغ كملت ما نقص من العنوان ولم يكن الغلاف بمنأى عن العنوان، وطبعا هذا التناغم والتكامل بينهما لم يوضع عبثا بل كلا العتبتين تضافرتا لتشكل فكرة واحدة تقدمها إلى المتلقي.

فساهما " على تحديد هوية الخطاب الشعري ... ومعادلاته الاتصالية الخارجية من أجل أن تشترك في النهاية في خلق نظم النص وقوانينه العامة، على النحو الذي تتمظهر مرايا النص فيه

بوصفها محطات جذب وانعكاس ...." [1] التفناغ لمَّح إلى هوية النص الأمازيغي الخاصة التي تميز بها الديوان، وهذا ما أكدته الواجهة الخلفية لعتبة الغلاف التي عرضت صورة عاشور فني وعرضت خمس أسطر يتراوح بين الطول والقصر تكلم فيها الشاعر عن التفناغ وهذا ما يجعل القارئ يتأكد بأن الديوان سيعرض قصائد من التفناغ وكيف تحدثت عن عاشور فني.

في الكلام عن العلاقة بين العنوان والتفناغ تكلمنا عن علاقة التكامل بين الغلاف والعنـــوان، أما الآن سنحاول اللعب بعلاقاتهما وسنعرض لكم علامة الجدل والمقارنة والاختلاط بينهما، ونحاول أن نتمتع ونمتع القارئ بهذه الدراسة، فإذا اتفق العنوان والغلاف في جانب سنجِدُ اختلافهما في جانب آخر.

2.2- العلاقة بين العنوان الرئيس والغلاف:

الشيء الذي يثير التساؤل هو المفارقة بين الغلاف والعنوان، ما نلاحظه أن العنوان اشتمل على كلمة سماوات؛ ولون السماء أزرق فالمناسب أن يعبر الغلاف من مدلول العنوان فيأتي لون الزرقة أو ألوان بدرجة الأزرق لكن وجدنا العكس تماما، لأنه اشتمل على ألوان الأرض لون الرمل في الصحراء، أو لون درجات التربة أو لون الجبال والكهوف الحجرية الموجودة في الصحراء.

هذا ما يجعل المتلقي يعيش هذه المفارقة ويتساءل عن سببها، فالعادة أو المعتاد أن يترجم الغلاف أو يعبر الغلاف عن دلالة العنوان ولا يناقضه، في حين هنا ذكر العنوان السماء فعبر الغلاف عن الأرض فنجده " من الشعراء الذين يمنحون طريق الصور التناقضية ليحققوا على الخصوص الصورة التي تجسد صراعا ..." [2].

---

[1] محمد صابر عبيد، تجليات النص الشعري: اللغة الدلالية، الصورة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2014، ص 223.

[2] المرجع نفسه، ص 226.

تجسد الصراع على لوحة الغلاف أولا لينتقل إلى القارئ ويجعله يعيش هذا الصراع ويبحث عن سببه، لأن الاختلاف بين السماء والأرض لا يمكن فعلا في لونيها بل يختلفان ويتفارقان في عدة أمور ترتفع السماء وتسموا في حين تنخفض الأرض، تحمل السماوات السبع خلق الله الذي لا يعصونه في شيء، حين يعمر الأرض أسوء خلق الله العاصي والآثم والكافر، إذ تحمل السماء الطهارة والسمو بالخير، في حين تحمل الأرض الشر، فتجسد الأولى الموجب وتجسد الثانية السالب فكل هذا الصراع والاختلاف عبر عنه الغلاف عند مفارقته لدلالة العنوان.

التجريب هنا يكمن في أن الشاعر عاشور فني استعمل الغلاف ليكون كأداة تدفع المتلقي للولوج إلى عالم المتن، ليصرف عنه كل التساؤلات التي صادفها في الغلاف أو بتعبير آخر هذا الاختلاف بين العنوان والغلاف يجعل القارئ يغوص في دلالات النص، ليفهم سبب هذه المفارقة التي حملها الغلاف، وهنا يقول محمد الصفراني الذي ذكرناه آنفا أن شعراء العصر المعاصر استعملوا الغلاف ليكون محفزا للمتلقي كي يقرأ المتن الشعري ويغوص فيه كي يرضي فضوله الذي تركه الغلاف في نفسه.

ساهمت هذه المشاكسة التي مارسها كل من العنوان والغلاف في ترجمة فحوى الديوان بقوة من خلال تضافر رموز ودلالات كل منهما، سواء بالتكامل أو المفارقة " في إيقاظ حس المتلقي وجعله يشارك بإيجابية في استقبال النص الشعري" [1]، فتناغمها شوق المتلقي كي يقرأ نصوص الديوان ويكتشف خباياها، وهذا كله يدل على الصبغة التجريبية التي اتصف بها الديوان منذ البداية، فعاشور فني عمل على إعطاء ديوانه بعدا حداثيا تجريبيا ابتدأه بالشكل لينتهي به إلى المضمون وهذا ما سنحاول استنباطه خلال دراستنا له.

[1] محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 208.

II- لعبة البياض و السواد:

إن الكتابة الشعرية المعاصرة تتخذ عدة أشكال تترجم أفكار الشاعر، فيجد المتلقي نفسه "أمام الصفحة المتعددة" [1] التي عرضت لعبة البياض والسواد بعد ما حول الشاعر الصفحة البيضاء "إلى مكان خاص يمارس فيه شبقه ... فأصبحت الورقة البيضاء جسدا بكرا يشكل فيها الشاعر عالمه المزدحم .... ويشعل بين كفيها نارا ... فيترك للكلمات أن تتبوأ مكانتها كما تشير عليها تموجاته الشعورية والنفسية" [2].

ومن أهداف هذه الكتابة الذي يمكن أن نطلق عليها اسم " **الكتابة التخريبية**" عرضها لخلفية الشاعر الثقافية وتصوير مكنونات خياله وأفكاره، وجسدت هذه الكتابة الرؤية الحداثية تخريب وكسر البنية المألوفة، وبناء قوالب تشكيلية جديدة تناشد التجريب والتغيير، فأفصحوا عن دلالات جمالية لطالما كتموها في مكنوناتهم الجياشة.

أول ما يبصره المتلقي هو الشكل الطباعي للقصيدة أي طريقة توزيع الكلمات والأسطر الشعرية على راحة الورقة البيضاء، ليعود هذا التمازج بين طول الأسطر تارة وقصرها تارة أخرى إلى " استخدام عدد متغير من التفعيلات في كل سطر" [3]، وتناولنا سابقا التقنيات التي ابتكرها الشعراء المعاصرون بفضل التجريب، واصطبغت قصائد الديوان بعدة آليات للتجريب في هذا الجانب.

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 11.

[2] عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص 131.

[3] ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 73.

1- البياض:

تخلى الشعراء المعاصرون عن عقلية ملئهم للفضاء النصي للقصيدة، وبمجرد تصفحنا أو لمحنا لقصائد الديوان نبصر اكتساح البياض على الورقة، أي ما يعادل تقريبا ثلاثة أرباع الورقة وهذه التقنية الكتابية شملت كل قصائد الديوان تقريبا وبالضبط خمسة قصائد من أصل تسعة وهي كالتالي:

- القصيدة الأولى: المعنونة بـ أخيرا ... أحدثكم عن سماواته.
- القصيدة الثالثة: حورية.
- القصيدة الرابعة: قلبي يحدثني.
- القصيدة السادسة: المرايا تخون
- القصيدة السابعة: القطرة.

يعرف محمد فكري الجزار الصمت بأنه: " طقس عقائدي وشعيرة اجتماعية ولغة العالم وأشياؤه ... فإن ما لا يمكن قوله ... هو ذلك الشيء الذي لا حد له" [1]، فواقع الصمت ليس نفسه مع حضوره في الورقة" فإذا كان الصمت المنطقة الأكثر سوادا أو تعتيما" [2] في حياتنا وواقعنا فهو المنطقة الأكثر بياضا على الورقة فجسدت أو ترجمت المساحة الفارغة البيضاء ما نصمت عنه أو نجهله في ذواتنا إلى صفاء واتساع، و" الصمت -كذلك- أول الصوت ضمنه يبدأ وإليه يصير، وبفضل صمت البداية والنهاية يمتلك الصمت لحظة وجوده" [3].

---

[1] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 86.

[2] إبراهيم محمود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري للنشر والتوزيع، دمشق، 2002، ط 1، ص 14.

[3] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 86.

فأصل الصوت هو الصمت والكلام يسبقه التفكير في صمت وإذا كان السواد هو حضور الكلمة التي يعبر بها الشاعر عن خلجاته فالبياض " هو انحباس للكلام واختفاء للعلامة وهو خلو النص من الدوال" [1].

إن حضور الدوال اللفظية على الورقة يجعل القارئ يحس بنوع من الاطمئنان، لأن الشاعر أو الأديب وضع أفكارا بين يديه لكن الصفحة الخالية توقعه في حيرة وتترك لديه علامات استفهام كما يقول رولان بارت " لاشيء أخوف الكتابة البيضاء" [2] التي تجبر المتلقي على التَّعمق والاستفسار.

يقول حسن لشقر " البياض (الفراغ) ليس ضرورة مادية معروفة حتما على القصيدة من الخارج بل هو في الحقيقة شرط وجودها وشرط تنفسها أي له وظيفة دلالية إيحائية في الخطاب لذلك فهو جزء لا يتجزأ من البنية التكوينية للنص الشعري المعاصر حيث يسهم بشكل فعال في إنتاج دلالة الخطاب" [3].

استبدل الشاعر التعبير بالكلام، التعبير بالصمت فما على المتلقي إلا أن يخرج الصوت والدلالة من الصمت، شكل هذان الضدان –الكلام والصمت أو السواد والبياض على الصفحة- بفعل التجريب طرائق غير مألوفة في كتابة الشعر فزاوج بين الكلام والصمت وبين الكتابة وإمحاء الحروف [4] لفترة زمنية تطول أو تقصر حسب المتلقي وأفكاره، باعتباره أي الصمت " الأكثر إغراء

[1] أحمد الجوة، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، ص 114.

[2] رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر، تر محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2002، ص 103.

[3] زهيرة بوفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 444.

[4] أحمد الجوة، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، ص 114.

وتشويقا وامتلاكا للمفاهيم" [1]، وكما نعلم أن كل مخفي ساتر لمفاتنه هو الأكثر إغراء يزرع في النفس التشويق من خلال الرغبة في كشف عن خباياه لإشباع فضوله، وهذا ما أراد عاشور فني أن يصل إليه عندما ترك " حقائق لم يتم بعد رفع الستار عنها" [2] واستعملها كمصدر أو كأداة لجذب اهتمام القارئ.

نعود ونتكلم على القدرة التخيلية للشاعر عندما قلص العناصر الكونية الأرض والسماء، وألقى بهما في جسد الصفحة البيضاء، لتغدوا هذه الصفحة منظرا طبيعيا عكس أفكار وتصورات الشاعر فهو هيكل أو بنى إطار القصيدة بهذا الشكل أولا ثم زرع كلماته أو كلمات شعره على أرض الصفحة " أصبح المضمون مجرد سائل منشط لشرايين التشكيل الشعري ... قد رأى أن الشكل المحض يمكن أن يحقق بذاته مقدرة جمالية ... ويأتي المضمون الشعري ليعزز الجمالية للتشكيل الشعري" [3]، وهذا اتبعه عاشور فني في قصيدته الموسومة بعنوان **أخيرا ... أحدثكم عن سماواته** فالصورة التي رسمها في خياله ونقلها على الورقة حملت كماً جماليا بدون الأسطر الشعرية.

وعاشور فني مارس هذه التقنية في ثمانية قصائد من أصل تسعة، استهلالا بالقصيدة الأولى التي تحمل عنوان "**أخيرا ... أحدثكم عن سماواته**"، تعمد فيهم كتابة سطر واحد أو سطرين وكأقصى حد ستة أسطر.

إذا أقصينا بعض الصفحات التي شذ فيها الشاعر عن هذه التقنية، مخصصا الجزء السفلي للورقة لكتابة هذه الأسطر، وبالنظر إلى العنوان أو إلى دلالة العنوان نلاحظ " **أخيرا ... أحدثكم**

---

[1] إبراهيم محمود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

[3] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 262.

عن سماواته" نجده قسم جسد الصفحة إلى قسمين جزء علوي يقابل السماء وجزء سفلي يقابله الأرض، هذا بربطنا المعنوي بالمحسوس فعاشور فني ترك مساحة السماء فارغة بيضاء، في حين رصف دواله اللغوية على مساحة الأرض يبدوا أنه أخبرنا في العنوان أنه سيحدثنا عن سماواته لكنه خصص الجزء السفلي –مساحة الأرض- ليحدثنا منها عن سماواته وترك المتلقي يسبح في فضائه العلوي الفارغ أو بالأحرى في سمائه التي اختار أن يبقيها بكرا وترك المجال للمتلقي كي يناجيها ويستنطقها بعد نظرة تعاشق تجمعهما –أي المجال الأبيض والمتلقي-.

شرح محمد نجيب التلاوي هذه الظاهرة الفنية بقوله: " يبدوا أن التشكيلات التجريبية كانت تسعى أساسا إلى التعبير عن الحقائق الكونية، ومن ثم فالعمل الشعري في القصيدة التشكيلية هو تصميم قبل أن يكون وصفا، ولذلك يسعى إلى رسم انطباع قبل أن يسعى للإفهام التفصيلي ... أم المباشر للمتلقي" [1]، وهذا من أهم مظاهر التجريب التي استعرضتها القصيدة الأولى.

نلاحظ في القصيدة الأولى التي تناولناها بالشرح لم يكتب عاشور فني سوى سطرين شديدا القصر:

لا يعود إلى نقطة أبدًا

هو يمضي فقط. [2]

ويقول أيضا في الصفحة الإثنتا عشر:

جوهر خالص هو

بل حالة أولية.

[1] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 263.

[2] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، منشورات ANEP، الجزائر، 2013، ص 10.

أما السطر 28 من نفس القصيدة كتب فيها سطرا واحدا يتكون من كلمتين:

كان أعلى

فإذا كان للكلام دلالة، فإن للصمت دلالة أيضا وقد تكون دلالته أصلح [1]، فطغيان الصمت على قصائد عاشور فني يدلي دلالة بقناعته " بأن الكلام أحيانا يدل على الثرثرة فالكلام يشف ويفضح صاحبه، فالشخصية المسرحية الفنية التي نعرفها من خلال الحوار والحركة ... أما الشخصية الصامتة فهي الغامضة المبهمة والملغزة" [2] .

الشاعر آمن بأن الكلام ما هو إلا "غياب واضمحلال" [3] فجاءت الغلبة في قصائده للفضاء الفارغ ليجعل القارئ "يتوغل نحو الأعماق" [4] ليكشف عن الحوار الذي دار بين الشاعر وورقته البيضاء في سرية وصمت، وواصل الشاعر بهذا النموذج وبهذا القالب الشعري في القصائد الأخرى سواء القصائد الفرعية التي جاءت متضمنة في القصيدة الأولى أو القصائد الثمانية الأساسية الأخرى فنجد قصائد (حورية، قلبي يحدثني، المرايا تخون والقطرة) متسمة بهذا القالب أي الكتابة من سطر إلى خمسة أسطر قصيرة في أقصى الورقة.

مثلا في القصيدة السادسة المعنونة بـ "المرايا تخون" والقصيدة السابعة المعنونة بـ "القطرة" لم تتعدى الأسطر الشعرية في كل صفحات القصيدتين ثلاث أسطر شديدة القصر لنجد أن السطر الشعري لا يتعدى الأربع كلمات، ومثال ذلك من قصيدة "المرايا تخون":

---

[1] ينظر: خليل موسى، قراءات في الشعر العربي المعاصر، ص 36.

[2] المرجع نفسه، ص 36.

[3] إبراهيم محمود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، ص 17.

[4] المرجع نفسه، ص 17.

المرايا تخون تنحني

تنحني حين ننظر فيها

ترى نفسها في العيون [1]

ومثال من سطرين:

المرايا تخون المرايا

والوجوه شضايا [2]

ونفس الشيء في القصيدة الموسومة بـ "القطرة":

قطرة

تهطل منذ البارحة.

أمطار نسيان [3]

ونجد كذلك أنه كتب كلمة واحدة في كل سطر في أكثر من موقع مثلا قوله:

الماء

السماء

المساء [4]

نجد الشاعر استبدل الكتابة بالإمحاء، والسواد بالبياض أو بالأحرى أنه أهمل العناصر السماعية فاشتملت قصائده على مركز الكلام فقط التي سيستعين بها المتلقي فيما بعد في ملئ

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 149.

[2] المصدر نفسه، ص 151.

[3] المصدر نفسه، ص 157.

[4] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 167.

الجزء الفارغ واهتم بخلق شعرية بصرية، أي " حجّم الدلالة اللغـــوية وهمشها وجعلـها ثانوية قياسا بالدلالات الأخرى في القصيدة التشكيلية" [1].

ويمكننا أن نطلق علـى هذا الشكل الكتابي اسم "قصيدة الومضة" وهي "حد التعبير الشعـري المكثف عن تجربـة شديدة للالتصاق بـالواقع عـادة، بلغـة تختزل التجربـة فـي أقل عدد ممكن من الكلمات" [2] والواضح أن عاشور فني بنى معظم قصائد هذا الديوان على هذا الإبداع الفني الجديد.

فعاشور فنـي لـم يترك المساحات البيضـاء اعتباطـا دون أي مقصـدية، فإذا كـان السواد يـدل على مكنونات الشاعر صراحة فالبياض أوسع منه لأن دلالاته غائبة غبر مسرح بها ويكمن ثراؤها في ترك القارئ يؤول ويملئ هذه البياض حسب أفكاره ومقترحاته الخاصة، فتختلف التأويلات وكثرة المعاني وكذلك "أصبحت الصفحة البيضاء كالشاطئ الذي يربع عليه الشعراء جوانحهم المتعبة فهو يكشف التوتر والقلق الداخلي والصراع النفسي وتموجات الداخل" [3].

ورغم أنه ظاهريا اعتبر البياض فترة راحة بالنسبة للشاعر، وهذا رأي نسبي لأن الشاعر ربما نـاجى صفحته البيضـاء فـي صمت بملحوظات وكلمات لـم يرد أن يكتشفها المتلقي أو تعكس كما ذكرنا سابقا التوتر والقلق الداخلي للشاعر فهي مصدر للبحث والتعمق بالنسبة للمتلقي.

وبالتالي يساهم البياض فـي إثراء دلالـة النص الشعري بنسبة يمكن أن تفوق أو تعادل دلالـة السواد بطريقة تقنية جمالية منحت نصوص الديوان شعرية وتميز ظاهرين.

---

[1] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في العصر العربي الحديث، ص 263.

[2] محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري، ص 166.

[3] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 142.

2- السواد:

المعروف أن الشعر والسرد جنسين مختلفين لكل منهما خصائصه وأساليبه التعبيرية، لكن وبفعل التجريب غاب التمييز بينهما أو بعبارة أخرى تبنى التجريب مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية وإلغاء قانون النقاء والاستقلالية أو الفصل بين الأجناس.

استغل الشاعر هذا التلاقح بين الأجناس لتغدوا القصيدة الشعرية فسيفساء تأسر المتلقي بجمال تمازج العناصر الفنية للجنسين راح الشاعر " ينشد التجربة الإبداعية التي تناسب وعيه الجمالي الجديد الذي يؤكد وحدة الفنون وتداخلها، فاستطاع أن يمارس اللعب على الورقة البيضاء متخذا من البنية الخطية أقنوما خاصا يعتمد على علاقة خاصة مع السطر الكتابي سواء أكانت هذه العلاقة أفقية أم رأسية" [1] إن ثنائية الأبيض والأسود هي صراع أبدي قائم بين اللونين ما دام في الحياة خصوبة وجدب حياة وموت، " انتشرت الكتابة السردية التي تخلق شكلا سرديا، ونعني به التتابع الكتابي وتواصل السياق وامتداده عبر سطور أفقية" [2].

فالأسطر الطويلة كانت حاضرة بقوة في الديوان وبالضبط في القصائد الثلاثة: " ضفتان لغزة وأبو نواس كيف أصبحت شاعرا وصاحبي لا يحب النكت" واعتمد الشاعر فيها طول الأسطر (السواد) يقول الشاعر في قصيدة "أبو نواس كيف أصبحت شاعرا":

ومضى شاعر الحب والخمر بين القبائل

يروي القصائد

عشرة آلاف بحر ونجم ووجه

وعاد إلى الشيخ يسأل

[1] عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة، ص 198.

[2] المرجع نفسه، ص 199.

هل لي أن أكون

حين تنسى [1]

ونفس التجربة الفنية تكررت في قصيدة "صاحبي لا يحب النكت"، غذ لاحظنا القصيدة مكتظة بالأسطر الأفقية اي المساحات السوداء من أعلى الورقة إلى أسفلها بدت أشبه بالسرد أي تنحاز عن الشعر لتقرب السرد.

يقول عاشور فني:

لم لا تتزوج يا ولدي؟

لم أجد من يقاسمني غربتي

أفأبحث عمن تقاسمني غرفتي؟

ثم هب أنني قد وجدت فدائية من بقايا الأمازيغ

نربط أنفسنا ونسير معا [2].

تتولى الأسطر بهذا الشكل " وتتنامى من غير تقطيع أو فصل بمساحات بيضاء بحيث تشكل صياغة بصرية تتماثل مع النسق النثري" [3].

وجدنا السواد والبياض في الديوان بثلاث أوجه، قصائد وظف فيها السواد فقط، وأخرى اعتمدت على البياض فقط، وأخرى مزجتهما معا مثل القصيدة الموسومة بـ "ضفتان لغزة" اشتملت عليهما معا.

---

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 178.

[2] المصدر نفسه، ص 184.

[3] عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص 198.

يقول عاشور فني:

منذ ستين عام

لم يمر على حافة البئر طير

ولا مر في صورة الماء طيف غزال

منذ ستين عام

تتجافى القوافل على بئر يوسف

ذات اليمين وذات الشمال [1]

يقول كذلك:

مثل كل نساء المخيم

تلبس نظارتين و تنهض في الليل

تمضي إلى السوق

تدخل كيس الدقيق

وكيس الحليب

وتعلن عن نفسها في الإذاعة والتلفزيون [2].

عرضت القصيدة أوراق ملئ بالأسطر الشعرية التي تتمازج بين الطول والقصر، من أول أعلى الورقة إلى أسفلها.

فاستخدم الشاعر " الشكلين معا فيحدث عبر تناوبهما وتجاذبهما وتجادلهما إلتفات بصري" [3].

---

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 148.

[2] المصدر نفسه، ص147.

[3] عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص 199

هذا التمازج فتح آفاق جديدة للدراسة والتحليل وفتح الباب لأبحاث جديدة وأفكار حداثية تتماشى والتجريب.

استطاع الشاعر الحداثي المجرب من خلال تناوب السواد والبياض أن يكسر الفضاء الجامد ويمنحه الحيوية والتنوع الذي يلفت نظر المستلقي واهتمامه.

III- شعرية التجريب في علامات الترقيم:

علامات الترقيم أو علامات التنقيط (Les ponduation) هي علامات إصلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات، "توضع لإيضاح مواقف الوقف وتيسير عملية الفهم والإفهام"[1]، والمعروف أن علامات الترقيم توجد في النثر، لا الشعر لكن شعراء التجريب " جعلوا "علامات الترقيم تسري من جسد النص وكأنها بذور الجمال السرية" [2] فهي لم تكن موجودة في الشعر الجاهلي ولا حتى الشعر المعاصر ويؤكد محمد بنيس ذلك بقوله: " إن علامات الترقيم عنصر حديث لم يكن معهودا في الثقافة الإنسانية لأنه مرتبط بضبط نبرة الصوت في الكتابة" [3].

فغدت هذه الأخيرة في الشعر المعاصر أيقونات سيميائية تساهم في خلق وضبط دلالة النص الشعري، من خلال احتوائها على مقاصد الشاعر وكذا تسهم في تنظيم النص وضبط نغماته وتتحد مع النص المكتوب في إنتاج دلالة النص باعتبارها تساعد المتلقي على فهم ما عجزت الكلمات عن نقله " وهي دوال بصرية تتعادل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإتباع الدلالة" [4].

---

[1] زهيرة بوفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 452.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 120.

[3] المرجع نفسه، ص 120.

[4] زهيرة بوفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 452.

وفكرة إدراجها في سطور النص الشعري المعاصر تدل على أن الشعراء المعاصرين أرادوا منح نصوصهم فنيات جديدة تساهم في إثراء النص، حيث أضفت علامات الترقيم على النص الشعري نوعا من الحيوية والتنوع كما يقول يوري لوتمان " ولعل ظاهرة ترقيم المقطوعات الشعرية...من أبرز الأمثلة على كيفية استغلال طرائق الكتابة الشعرية كوسائل للتعبير الفني" [1].

وكشف تتبعنا للمدونة حضور لافت لمختلف علامات الترقيم، التي اختار الشاعر أن يزرع قصائد الديوان بها دون أن يسرف فيها أو يبالغ، وفي محاولتنا اعتماد التنظيم في عرض وتحليل ما احتواه الديوان من مظاهر التجريب ارتأينا أن نقسم علامات الترقيم الواردة فيه إلى محورين.

1- محور علامات الوقف:

هي العلامات التي تمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة وتظم: النقطة، الفاصلة، النقطة الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير، نقط الحذف.

اشتمل ديوان عاشور فني على خمس (05) علامات من العلامات المذكورة أعلاه والتي سنبينها فيما يلي:

1.1- علامة الاستفهام:

بدأنا بها كلامنا لأنها الدالة البصرية أو العلامة الأكثر تكرارا في الديوان بواحد وخمسين (51) مرة في كل المدونة، واستوقفنا حضورها بغزارة في قصيدتين من أصل تسعة قصائد وهما قصيدة شيء تكسر في مكان والقصيدة الأخرى صاحبي لا يحب النكت.

[1] يوري لوتسان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1995، ص 108.

يقول الشاعر عاشور فني في قصيدته شيء تكسر في مكان:

قلبان مرتعشان قرب القبر؟

أم قبران مشتبكان حول القلب؟

أم عينان تنفتحان عبر المستحيل؟ [1]

فإذا عدنا للسطر الأول الذي يقول فيه الشاعر: "قلبان مرتعشان قرب القبر" فبدون حضور علامة الاستفهام في أخره لن يتمكن المتلقي من معرفة أنه سطر استفهامي.

لأن صيغته لا تدل أو لا تحتوي على أدوات الاستفهام؛ أي عند قراءتنا له لا يتبين لنا أن القارئ يتساءل من خلاله، لكن علامة الاستفهام أزالت اللبس و وضحت للمتلقي قصد الشاعر والمعروف أن أدوات الاستفهام المختلفة غالبا هي التي توضح للمتلقي الاستفهام أو السؤال حال قراءته للجملة قبل أن يبصر علامة الاستفهام في آخرها فتتحد كل من أداة الاستفهام في بداية الكلام وعلامة الاستفهام في آخره في توضيح قصد المتكلم في حين غابت هنا الأداة وكلفت أداة الاستفهام لوحدها في توضيح المقصدية.

وكما ذكرنا في بداية التقديم لعلامات الترقيم، أن هذه الأخيرة بالأساس تستعمل في النثر لا الشعر والقصيدة الأخيرة في الديوان ذات الطابع القصصي النثري تكررت فيها أداة الاستفهام أربع وثلاثين مرة (34) مرة من أصل واحد وخمسين (51) مرة أي أكثر من 80% من النسبة الإجمالية، يقول الشاعر:

لم لا تتزوج يا ولدي؟

لم أجد من يقاسمني غربتي

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 53.

أفأبحث عمن تقاسمني غرفتي؟ [1]

ويقول كذلك:

كيف ننظم جدول أعمالنا؟

كيف ندخل من كوة الباب؟

ومن يتربع فوق السرير؟

ومن يضع الملح في القدر؟

ومن يضع الزهر في الآنية؟

ومن يشتري الخبز؟ [2]

وتسترسل الأسئلة بهذه الوتيرة على امتداد 9 أسطر في الصفحة نفسها لتتواصل في الصفحة الموالية:

من سينام على جهة؟

من سينام على الجهة الثانية؟

ثم من يبدا الهمس؟ واللمس؟ والقبلة الحانية؟ [3]

وهذه الأمثلة حال ما يبصرها المتلقي يوقن الاستعمال الغزير لعلامات الاستفهام والمثال الثالث عرض لنا استعمال ثلاث علامات استفهام في سطر واحد.

---

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 184.

[2] المصدر نفسه، ص 184.

[3] المصدر نفسه، ص 185.

2.1- نقاط الحذف:

تكررت في الديوان خمس وأربعين (45) مرة وهذه الكثرة في تكرارها تدل على أن للشاعر مكبوتات لم يصرح المتلقي بها، اختار أن يسكن عنها ويعوضها بجملة نقاط الحذف التي اشتملتها قصائد الديوان التي " تمثل فواصل بين الأسطر الشعرية وهي بمثابة توقف خطي مفاجئ ليحتم على القارئ إعادة النظر فيما قرأه" [1].

استوقفتنا أيضا ظاهرة تكررت في عدة مواضع في الديوان؛ هي أن الشاعر يرسم نقاط الحذف الثلاثة في آخر السطر الأول من بعض صفحات القصائد؛ أي تأتي نقاط الحذف في أول سطر شعري ومثالها قصيدة "شيء تكسر في مكان" أخذ الكلمة الأولى من العنوان وهي "شيء" وتبعها بنقاط الحذف في صفحتين متتاليتين (54 و 55) ليستعرض تحتهم أسطرا عدة فيقول:

شيء ... [2]

وفي نفس القصيدة وبنفس الطريقة يقول الشاعر:

شيء تكسر ... [3]

وتكررت هذه العبارة بنفس التقنية ثلاث مرات في الصفحات 59، 63 و66.

وبنفس الطريقة اختار الشاعر أن يتبعها في القصيدة التي تليها والموسومة بـ "حورية" إذ بدأ الشاعر كتابة العنوان كسطر شعري أي –حورية- ويتبعه بنقاط حذف مثال:

تلك حورية ... [4]

---

[1] محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 237.

[2] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 54.

[3] المصدر نفسه، ص 59.

[4] المصدر نفسه، ص 54.

ويقول كذلك في موضع آخر:

حورية ...

وكأن الشاعر يترك للقارئ مهمة ملء هذا الفراغ الخطي وكل يصف ويتكلم عن حورية المنفى أو ربما الوطن، كما يريد فكل يعبر عن رؤيته أو حتى إحساسه نحو الذات المؤنثة التي وصفها الشاعر أو أطلق عليها الشاعر اسم حورية.

لم يدرج الشاعر علامات الحذف بطريقة المذكورة فقط، بل تخللت نقاط الفراغ جسد الأسطر الشعرية أي تخلل الفراغ ثنايا النص، يقول الشاعر في قصيدة أبو نواس كيف أصبحت شاعرا:

أضيع وراء الجفون.

هكذا ...

حين أبصر وجهك أنسى الذي قد حفظت

هكذا ... [1]

لكن وبتجسيد أقوى وأعمق للتجريب في هذا الجانب استوقفنا مثال يبن لنا أن نقاط الحذف لا نجدها فقط في نهاية الكلام بل قد تتصدره او تتوسطه بقول عاشور فني في القصيدة التي مثلنا بها في البداية:

... ربما أعلو ... قليلا

نحو نبع دائم

أدنو قليلا ... [2]

---

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 180.

[2] المصدر نفسه، ص 62.

هذا المثال عرض الحذف في ثلاث أوجه مختلفة في بداية السطر، وسطه وصولا إلى آخره.

فتمثل هذه النقاط جزءا لا يتجزأ من النص الشعري " تركه الناص، وتوخى في المتلقي القدرة على تكملة المحذوف اعتمادا على المذكور" [1] فالشاعر هنا صرح بطريقة غير مباشرة بأن الشاعر المعاصر يدعوا المتلقي لمشاركته في القول الشعري ويفسح أمامه المجال للإبداع وإبداء رأيه فيغدوا النص ملكا لكل قارئ لكن أين يكمن ذكاء الشاعر هنا؟.

الشاعر المعاصر وباهتمامه على هذه الظاهرة الفنية يطلب من المتلقي التعمق في نصه كي يتمكن من ملئ الفراغات وهكذا يتم إقصاء القراءة السطحية العابرة التي لن تمكن القارئ من صبر أغوار النص المعاصر الذي لا يسلم نفسه بسهولة إلى أي كان.

3.1- نقطتا التفسير:

تسميان أيضا بنقطتا الشرح التي تأتي بعد أفعال القول والشرح والتفسير، اُستعملت في الديوان سبعة عشر (17) موضعا يقول الشاعر في السطرين الأخيرين من قصيدة "قلبي يحدثني":

قلبي يحدثني ويختصر الكلام

ويقول: ضاعت.

والسلام [2]

ويقول كذلك بنفس الصيغة في القصيدة الأخيرة من الديوان:

يصمت دهرا ويسألني: لم لا تتزوج يا ولدي؟ [3]

---

[1] محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 237.

[2] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 125.

[3] المصدر نفسه، ص 182.

هذه الطريقة المعروفة والمعهودة لنا وهي وجوب مصاحبة نقطتا التفسير لأفعال القول مثل قال، سأل، صرخ، نادى، ... الخ

نظيف مثال عن قصيدة " شيء تكسر في مكان" عرض متتالي لنقاط التفسير يجسد حوار ثلاث شخصيات:

ثم يصوب الرشاش نحوى:

من يبيت هنا؟

و تهشه امرأة وتصرخ: نو

ويترجم هذا الخنزير: قالت لا أحد [1]

عرض هذا المثال حوار مباشر إن صح التعبير يلامس النثر لا الشعر، وعرض حضور غزير لعلامات الترقيم، وفي بعض الأحيان ترد نقطتا التفسير في مواضع لا يصرح القائل أنه بصدد القول أو الشرح أو التفسير؛ أي لا يستعمل أفعال القول بل يفهم المتلقي ذلك من سياق الكلام وهذا ما صادفناه في قول الشاعر في قصيدة "ضفتان لغزة":

تلك آياتها في البلاد:

لا حدود على الأرض ترسمها

غير صوتها مثلما وقرت في الفؤاد

متألقة في القتال [2]

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 55.

[2] المصدر نفسه، ص 136.

عرض الشاعر آيات فلسطين كما اصطلح هو أو أشعارها كما أولناها دون تصريح مباشر منه، إنه في صدد الإخبار أو القول، وهذا وإن دل على شيء إنما يدل على أن الشاعر حاول توظيف هذه العلامات من عدة أوجه وطرق كي يكسر الروتين ويتجاوز المألوف لخلق المفاجأة وصنع التجديد.

4.1- علامات التعجب:

تسمى كذلك علامة الانفعال كما اصطلح عليها عمر أوكان، تعبر علامة التعجب على حالة المتكلم الإنفعالية أو الإستغرابية إن صح التعبير، كان حضورها في الديوان حضورا طفيفا في خمسة (05) مواضع فقط، وهنا نلاحظ قلة حضورها مقارنة بعلامات الترقيم المذكورة آنفا وبالخصوص علامة الإستفهام ووردت فقط في قصيدة **حورية** دون غيرها، ومن أمثلة ذلك:

فاشتبكنا بأعيننا ساعة

وبداخلنا يتكسر قوس قزح ! [1]

الشيء الملفت للبصر أو الظاهرة البصرية التي رسمتها هذه العلامات بتكراراتها الخمسة، هي أنها وردت كلها في موضع واحد وهو آخر سطر من كل صفحة أبصرناها فيها، ففي المثال السابق جاءت في آخر الصفحة سبع وثمانين (87) وتكررت بنفس الطريقة على التوالي في الصفحتين ثمان وثمانين (88) وتسع وثمانين (89) وعاودت الحضور في الصفحات خمس وتسعين (95) و مئة وخمسة (105)، من نفس القصيدة.

نلاحظ أن الشاعر وظف علامة التعجب كدالة بصرية، ولم يكتفي بذلك بل اختار أن يصفها في صورة بصرية تلفت المتلقي ليضاعف المشهد الصوري ويثريه، فوضعها في خط مستقيم جاء

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 86.

متصل عبر الصفحات سبع وثمانين (87)، ثمان وثمانين (88) وتسع وثمانين (89)، ومتقطع من الصفحة خمس وتسعين (95) إلى الصفحة مئة وخمسة (105) وهنا أصبح الدال البصري الواحد يعبر على دالين بصريين هما علامة التعجب، وكيفية وضع هذه العلامات على جسد القصيدة، مما يؤدي إلى تساؤل المتلقي **هل حضورهما في ذلك الموقع المحدد جاء مقصودا من طرف الشاعر أو عشوائي اعتباطي؟.**

ولكن هذا لا يهمنا بقدر اهتمامنا بالنص الشعري وشعريته، وقصد الشاعر ذلك أم لا المهم أن هذه اللفتة البصرية ساهمت في جمالية النص وتميزه ومنحته بعدا بصريا فنيا، ساهم ولو بالقليل في إضافة الجديد إلى النص الشعري أو إلى القصيدة خاصة وإلى الديوان عامة.

5.1- الفاصلة:

أضعف حضور لعلامات الوقف جسدته الفاصلة بحضورها في ثلاث مواضع فقط في كل الديوان؛ وردت بداية في القصيدة الأولى من الديوان وبالضبط في عنوانها الفرعي الأخير: "أخيرا".

من الأرض والوقت، أو من ظنون النساء

بوسعي أن أتأمل مرآتك الصافية [1]

ولمحناها بعد ذلك في قصيدة " شيء تكسر في مكان" من ذلك قول الشاعر:

ويداهم التبن، الدقيق [2]

وقوانين الكتابة تمنع أن تأتي الفاصلة في آخر السطر، لكن وبما أن الشعر ملاذ يستعرض المتناقضات وبالاستناد إلى القول الذي يقول: " يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره" صادفنا أن عاشور

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 50.

[2] المصدر نفسه، ص 55.

فني وضع الفاصلة في آخر السطر الشعري من خلال قوله:

في الشمس تعلو،

والسلالم مقبرة [1]

فنجده كسر القاعدة وتمـــرد عليها، وهذا قد يسهم في تغير الدلالة أو حتـــى ينذر باستعماله العشوائي للفاصلة، أو علامات الترقيم ككل، كما يقول محمد الماكري " تغير الترقيم غالبا ما يكون سببا في اتساع الدلالة أو إنتاج معنى نقيض" [2].

2- محور علامات الحصر:

وهي العلامات التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعده على فهمه، وتشتمل على العلامات التالية: العارضتان، المزدوجتان، الهلالان...." [3]

وهذا ما يبرر تنوع علامات الترقيم التي احتوتها المدونة، لكن صادفنا علامة ساهمت في تنظيم الأسطر الشعرية ومنح صور بصرية ودلالات للنص.

1.2- شلطة البداية:

وردت في قصائد الديوان تسع وعشرين (29) مرة أكثر من كل علامات الحصر الأخرى المحتواة في الديوان لهذا افتتحنا بها الكلام عن علامات الحصر.

وكان الحضور اللافت لهذه العلامة في القصيدة قبل الأخيرة في الديوان " أبو نواس كيف أصبحت شاعرا" والقصيدة الأخيرة " صاحبي لا يحب النكت".

---

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 67.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 109.

[3] زهيرة بوفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 109.

وباعتبارها قصائد شعرية ذات طابع سردي ففي القصيدة الأولى بنيت القصيدة على حوار بين شخصيتين، الأولى شخصية الشاعر والأخرى شخصية أبو نواس وعند طرح السؤال والإجابة عليه يضع الشاعر شلطة عند كل سؤال وجواب، ومثالها قول الشاعر:

- **كيف لي أن أكون**

سيد القصائد

أو سيد للجنون

كيف أدخل خدر القصيدة

تحفظ عشرة آلاف بيت من الشعر [1]

وفي نفس القصيدة يواصل الشاعر قائلا:

- **هل أن لي أن أكون**
- **حين تنسى** [2]

لاحظنا أن الشاعر توخى التنظيم حين وسم السؤال ومن بعده الإجابة بالترقيم ولم يجعلها شبيهة بالأسطر الأخرى كي يتضح القصد عند المتلقي ويستوعب مدلول الشاعر.

ونفس الطريقة اتبعها في القصيدة الموالية التي تكررت فيها هذه العلامة أربع وعشرين (24) مرة باعتبارها أطول من سابقتها بأربعة أضعاف، حيث بنيت على الحوار هي الأخرى بين الشاعر وشخصية أخرى طال بينهما الكلام بقول الشاعر:

- **لم لا تتزوج يا ولدي؟**

---

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 177.

[2] المصدر نفسه، ص 178.

- **سأفكر في المسألة** [1]

ويقول كذلك:

- **لم لا تتزوج يا ولدي؟**

- **الزواج قدر** [2]

وفي كل بداية صفحة يتكرر هذا السؤال بنفس الصيغة ليلقى الإجابة المختلفة.

هذه العلامة ساهمت في إثراء التشكيل البصري للقصيدة هذا من الناحية السطحية -البصرية- أما من ناحية أعمق ساهمت في تنظيم دلالات النص وبنائها.

2.2- المزدوجتان:

ترد المزدوجتان لتحتوي الكلام المقتبس، وردت في الديوان تسع عشر (19) مرة لكن الشاعر لم يقتبس كلام بلفظه وبمعناه، بل اختار كلمات أو أسطر أو حتى مقاطع شعرية، اعتبرها ذات أهمية دلالية أراد أن ينتبه لها المتلقي كي يحيطها بالاهتمام والتأويل ويطرح تساؤلات لماذا وضعها هي بين مزدوجتين دون غيرها.

وكانت حصة الأسد لهذه العلامة من حظ قصيدة " **ضفتان لغزة**" حيث تكرر فيها ست عشر (16) مرة من أصل تسع عشر (19) مرة.

مثال من هذه القصيدة:

- **لم يقولوا "فلسطين"**

- **يقولون "غزة"** [3]

---

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 183.

[2] المصدر نفسه، ص 186.

[3] المصدر نفسه، ص 129.

نلاحظ أن الشاعر وضع بين المزدوجتان اسم "فلسطين" و "غزة" كي يبرز بريق هاتين الكلمتين اسم موقع القبلة الثانية ومسرى الرسول صلى الله عليه وسلم فما كان عليه سوى أن يتوجها بين أسطر قصائده.

فكان كلما كرر كلمة "غزة" وضع على جانبيها المزدوجتين، واستوقفتنا نماذج أو مقاطع شعرية اعتمد فيها الشاعر تقنيات كتابية حال ما يبصرها المتلقي يخالها سردا.

يقول الشاعر في نفس القصيدة:

قال قائلها:

" منذ أرسلنا سيد الماء "نوح" إلى اليابسة

لم نر مثلهم بشرا

يصلون على عجل ثم يمضون

لا يعرفون اللغات

ولا يشربون حليب النذل

لا يجلسون ولا يقعدون

ولكن قامتهم عالية

غزة ولدت في الأعالي

وفي القلب ندفنهم غزة الثانية" [1]

ويقول الشاعر في نموذج مماثل لما سبقه في التشكيل:

" تلك آيتهم:

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 144.

لبشر مثلكم

يحملون كما تحملون

يأملون كما تأملون

ولكن أكثرهم في المقابر

أو في السجون" [1]

حال ما نلمح هذين المثالين أي من الناحية البصرية نلاحظ أن الشاعر اعتمد عدة تقنيات مغايرة للشعر أشبه للسرد أضفتها عليها علامات الترقيم.

أولا: زاوج الشاعر بين علامتي ترقيم في النموذج الأول، استعمل نقطتي التفسير ثم المزدوجتين وهذا هو المتداول، في حين في النموذج الثاني سبق في استخدام المزدوجتين التي احتضنت نقطتا التفسير وهذا ما حمل نوعا من التغيير.

تسبق نقطتا التفسير أساسا المزدوجتين عندما يكون القاص أو الكاتب في صدد كتابة قول ليس له أو اقتباس وهذه التقنية تتوفر في السرد إذا هي ظاهرة دخيلة و جديدة على الشعر فأظهرت هذه التقنية التجريب أو ملامح التجريب، التي اعتمدها الشاعر وأضفت نوعا من الحداثة والجمالية على القصيدة، كما جسدت التداخل الأجناسي الحاصل بين الشعر والنثر الذي شاع في الشعر المعاصر وافتحل.

ثانيا: لاحظنا في المثال الأول أن الشاعر وضع كلمة **فقط** بين مزدوجتين "فلسطين" أو "غزة" في حين هاتين الكلمتين اتسعت باحة المزدوجتين لتستوعب أكثر من ستة (06) أسطر.

وما لاحظناه أيضا أن الشاعر مشغوف بالحيوية والتجديد فلا يثبت على نموذج واحد.

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 145.

وأوهم المتلقي كأن هذه الأسطر الشعرية ليست له وبالإنزياح قليلا عن التشكيل البصري القارئ لهذه السطور يلمس فيها المعنى الديني المقتبس من القرآن وهذا ما جسدته الألفاظ العينية الواردة في السطر الآتي:

أرسلنا، نوحا، آيتهم [1]

فإذا كان اللفظ له فالدلالة ليست ملكه، فتعمد وضع المزدوجتين كي ينبه المتلقي بمحتوى مقتبس دلاليا.

فاستخدم الشاعر هذه العلامة بأوجه متعددة حققت التجريب الفني الذي احتواه الديوان وساهمت هي الأخرى في بناء دلالة النص.

3.2- العارضتان:

ظهرت العارضتان مرة واحدة في كل الديوان من خلال قصيدة قلبي يحدثني، قال الشاعر:

- وأنا هنا - والشعر -

في الخط الأخير [2]

هذا المثال الذي لا يكاد أن يكون ملحوظا جسد رغبة الشاعر في التنوع وأضفى بعدا بصريا على الديوان ككل، لا يمكن للقارئ أن يمر عليها مرور الكرام.

وظف الشاعر هاتين العارضتين توظيفا ذكيا، فذالك هو موضعهما بالضبط دون مغالطة حين وضع حرف العطف والمعطوف عليه "فالشعر" بين العارضتان فاختار أن يضع كذلك ليجوز الأخذ بها أو تجاوزها من طرف المتلقي.

---

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 144.

[2] المصدر نفسه، ص 111.

لاحظنا أن عاشور فني زين قصائد المدونة بفسيفساء من علامات الترقيم التي صرحت بحضورها في صمت " أننا نتكلم بشيء غير الكلمات، برؤيتنا ... وجسدنا كله" [1]، من خلال هذه العلامات عبر عاشور فني بطريقة أخرى غير الكلمات وهي الرموز التي احتوتها هذه العلامات فبدل الصراحة اختار الشاعر التشفير ونقل لنا انفعالاته وردود أفعاله عبر جملة علامات الترقيم التي ضمنها في ديوانه.

ساهمت في رسم تشكيل بصري متميز ميز هذا الديوان عن غيره، وعبرت عن التجريب الذي احتوته المدونة مضيفة جمالية وشاعرية على الديوان.

بعد عرضنا لأهم مظاهر التشكيل البصري التي احتواها الديوان من العتبات النصية ولعبة البياض والسواد وعلامات الترقيم.

لا حظنا كيف تمازجت هذه التقنيات في خلق صورة بصرية متميزة، فأضفت البعد التجريبي الذي حاولنا ابرازه من خلال قراءتنا لهذا الديوان من الناحية البصرية.

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 121.

الفصل الثاني

شعرية التجريب في اللغة الشعرية

I الغموض
1. الإنزياح
2. الصورة الشعرية

II شعرية التسريد الشعري
1. التكرار
2. الحوار
3. خاصية الحكي
4. الخروج عن الإيقاع

توطئة:

إن اللغة هي مادة الشعر الأولى وأداة الشاعر، بها يترجم مكنوناته إذا "هي هاجس العمل الفني وظاهرته الأولى" [1] فإذا كانت لغة التواصل أو اللغة الأكاديمية تتميز بالوضوح والمباشرة، فلغة الشعر هي لغة الفن والجمال التي توقض الأحاسيس، " فظهر التعامل الجديد والخاص مع اللغة، وتوجه التجريب يتخذ مسالكه بحثا عن لغة جديدة تتماشى مع الظواهر الحياتية الجديدة" [2]، فهم الشاعر التجريبي يطور لغته الشعرية يزيحها عن المألوف " يغير علاقته بها لذا لم تعد اللغة وسيلة لإقامة العلاقات اليومية بينه وبين الآخر، وإنما تصبح وسيلة لإقامة علاقة بين فضاء أعماقه وفضاء الأبعاد التي يتطلع إليها" [3].

هذه الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر تلزم عليه البحث عن لغة عميقة تستطيع استيعاب أحاسيسه العميقة المتناقضة ليصبح الشعر المعاصر معرضا التغيرات الحاصلة في طبيعة اللغة حيث تقول سلمى الخضراء الجيوسي في هذا الصدد: " فيه من تغييرات في الأسلوب والمزاج إنما يصور الاتجاهات المتغيرة في الاستعمالات التي تطرأ على اللغة" [4].

اللغة أول من مورس عليه التجريب والتجديد أي فكرة التجديد في الشعر يجب أن تصاحبها تغير في اللغة فكما قال أدونيس: " إذا كان الشعر تجاوز الظواهر ... فإن على اللغة أن تجيد في معناها العادي" [5] لتغدو لغة خاصة لا تتوقف وظيفتها علـى نقل أفكار وأحاسيس الشاعر بل إلى

---

[1] راوية يحياوي، البنية الدلالية في شعر أدونيس، ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 2014، ص 15.

[2] المرجع نفسه، ص 15.

[3] أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1979، ص 125.

[4] سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 726.

[5] أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص 126.

إعادة " خلق الأشياء بنظرة فكرية جديدة" [1].

فأحدث هذا التحول في طبيعة اللغة ثراء في بنياتها لتصبح مكمن الخلق والإبداع بفضل خاصية الغموض التي أصطبغت بها لغة الشعر المعاصر، وهي الخاصية التي استحسنها الشعراء وخاضوا فيها للمحافظة على سر قصائدهم، ومنحها انفتاح على عدة رؤى وتأويلات.

إذن ماذا نقصد بالغموض؟ وكيف استغل الشاعر عاشور فني هذه الخاصية الحداثية التجريبية؟.

ا- الغموض:

الغموض هو الإبهام والانغلاق وحجب الرؤية لكن هذا المضمون يعكس صورته التي في أذهاننا يمنح للنص الشعري الرؤيا والتجدد والانفتاح و اللامحدودية يمنح للقصيدة كبريائها الذي تحققه من خلال صمتها فالقوة في الصمت، حيث لا تلقي بمدلولاتها دفعة واحدة لتكون سهلة المنال – وهذا ما يرفضه التجريب الشعري- يوضح أدونيس ذلك بقوله: " الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحا بلا عمق" [2] ويضرب لنا مثالا عن ذلك بقوله: " إن الزهرة أكملت تفتحها تبهج لكنها لا تغري، الشيء الذي توضع، أي لا يعد يخفي إلا الوضوح، ولم تعد له طاقة إلا طاقة الوضوح" [3].

ترفع النص وكبرياءه يضمن له الاحتفاظ بمفاتنه فلا يشبع فضول المتلقي ورغبته وبالتالي يحاول هذا الأخير التقرب والتعمق في النص وملامسته أو مداعبته بذكاء وحنكة، محاولا الظفر

[1] راوية يحياوي، البنية الدلالية في شعر أدونيس، ص 15.

[2] أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص 124.

[3] المرجع نفسه، ص 124.

ببعض مفاتحه الدلالية، ويسوقنا هذا الشرح إلى ما أصطلح عليه رولان بارت " لذة النص" [1].

فالغموض هو الذي يمنح الجاذبية للنص الشعري ويوفر اللذة والإستمتاع للقارئ وتكون العلاقة بينهما كالتالي:

النص ← (محاولة جذب القارئ) القارئ

القارئ ← (هدفه الإستمتاع بالنص) النص

القارئ ↔ (علاقة تبادلية) النص

يقول رولان بارت: " إذا كنت أقرأ هذه الجملة بلذة وهذه القصة أو تلك الكلمة فلأنها كتبت ضمن اللذة ... يجب على النص الذي تكتبوه لي أن يعطيني الدليل بأنه يرغبني" [2].

وبعد إطلاعنا على الديوان، تبين لنا أنه مكسو بالغموض من أول قصيدة فيه وصولا لآخرها والقراءة الأولى تجعل المتلقي يحس بالضياع وهو لا يستوعب شيئا من أسطر القصائد.

على سبيل المثال في القصيدة الأولى نجده يقول مستهلا:

كان لابد من مبتدأ

كان يلزمني لغة من نثار الكواكب

يلزمني متكأ

خارج الأرض كي أستطيع استراق اللغات

وآتيكم بالنبأ [3]

---

[1] رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، القاهرة، ط 1، 1992، ص 25- 27.

[2] المرجع نفسه، ص 25- 27.

[3] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 05.

فنحن لا نقرأ إلا أسطرا لا نفهم منها شيئا –في با-دئ الأمر- وهذا المقطع الشعري بالذات لو أمعنا فيه جيدا، نلاحظ أن الشاعر ذكر كلمة "لغة" مرتين بمعنى غريب هو أقرب إلى الهذيان فعندما قال: " **كان يلزمني لغة من نثار الكواكب**" فهذا يعني المستحيل، يعني السراب، ليس للكواكب نثار كي تكون لها لغة، وليس بإمكان الشاعر أن يطال الكواكب كي يجد نثارها، ونفس الشيء في قوله: " **يلزمني متكأ خارج الأرض كي أستطيع استراق اللغات**" فهو يناشد المستحيل بطلبه متكأ خارج الأرض كي يجد لغة غير موجودة أصلا " إنه يستعين بالخيال والحلم والرؤيا كي يعانق واقعه الآخر" [1].

فكان حديثه على اللغة بهذه الطريقة ينذر أو يخبر أو تلميح للمتلقي بأن الشاعر سيكتب قصائد ديوانه بلغة المستحيل بالغة مبهمة غامضة.

ولكي نعزز رأينا أكثر ونوضح أن ديوان عاشور فني مسرح للمضمون سنظيف مثالا آخر من قصيدة " شيء تكسر في مكان" يقول في أولها:

شيء تكسر في مكان ما

وتلك بداية ...

قلبان مرتعشان قرب القبر؟

أم قبران مشتبكان حول القلب؟

أم عينان تنفتحان عبر المستحيل؟ [2]

استعمل الشاعر في عنوان القصيدة لفظة " شيء" وعاود واستهل قصيدته باللفظة ذاتها، هذا يقودنا لعدة أشياء، جاءت مبهمة دلاليا. لا تغني المتلقي في شيء.

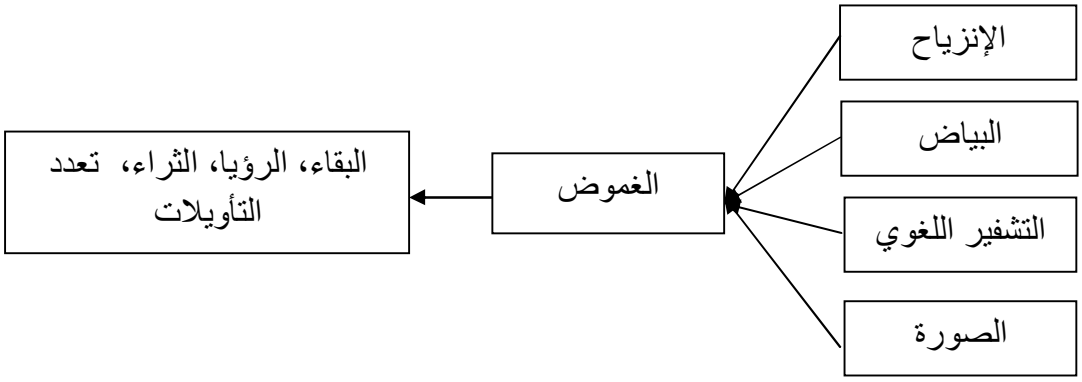
[1] أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص 120.

[2] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 53.

هذه الكلمة بالأساس تلقي الرداء الأسود على كل القصيدة، **ما هو الشيء الذي يقصده الشاعر؟** هذا أول سؤال يتبادر إلى أذهاننا فكما يقول أدونيس: " الشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة، بل من حالة لا يعرفها هو نفسه معرفة دقيقة، ذلك أنه لا يخضع في تجربته للموضوع ... أو المنطق، إن حدسه، كرؤيا وفعالية وحركة هو الذي يوجهه ويأخذ بيده" [1]، إنهما مؤشران ونموذجان عبرا عن الغموض الذي يحوم حول الديوان.

ويجب أن نشير إلى كيفية ولادة الغموض، فهو ينشأ من تظافر مجموعة من الظواهر الفنية مثل الإنزياح، التجريد –الخلق- التشفير اللغوي والصورة، فتتعالق وتتظافر هذه الظواهر لتخلق ما يسمى الغموض، الذي بطبعه يولّد -كما اصطلح أدونيس- الرؤيا والثراء وتنوع الدلالات.

" وبهذا لا تمثل القصيدة الحداثية أمام القارئ كالرغيف أو كأس الماء ... بل هي عالم متموج متداخل كثيف بشفافيته عميق يتلاشى" [2].



فغدا الإبهام إحدى سمات الشعر الحداثي ومن أهم مظاهر التجريب، وسنحاول أن نغوص في الديوان لنخرج منه مظاهر التجريب من إنزياح وتجريد وصورة.

[1] أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص 125.

[2] المرجع نفسه، ص 159.

1. الإنزياح.

هو الخروج عن المألوف والعدول عنه في استخدام اللغة، حين يحاول الشاعر أن يجردها من هيئتها الأولية المألوفة، ليلبسها دلالات جديدة ويعيد بعثها من جديد، فيطوعها لتقول ما لم تعتد قوله، ويعرفه حسن خيري" هو لجوء الشاعر إلى كسر القرائن المنطقية بين المسند والمسند إليه والابتعاد فنيا عن الأنماط اللغوية الجاهزة المألوفة ويتأتى ذلك من خلال انتقاء كلمات بعينها ثم غسلها من دلالاتها السابقة وإلباسها دلالات جديدة تكتسبها من علاقتها بسلسلة الكلمات المترابطة معها على محور التوزيع L aux distribution" [1].

وتتم هذه العملية وفق تفاعل بين الدلالات أشبه بالتفاعل الكيميائي بين اللغة والمعنى؛ أي الدوال اللغوية والمعاني، فينطلق الشاعر من المادة الأولية وهي اللغة في استخدامها العادي –أي معانيها المألوفة- ثم يفصل الدال اللغوي ويجرده من معناه ثم يعطيه معنى آخر لتنشأ صيغة دلالية جديدة، لم تكن مألوفة تماما كخلط المحاليل الكيميائية للحصول على محاليل أخرى، ونتائج جديدة وسنمثل ما شرحناه بالمعادلة التالية:

اللغة (بمعناها الأصلي) + معنى مقابل (آخر)⟸ لغة إنزياحية (إنزياح)

ويؤكد شاعر الغموض أدونيس هذا بقوله: " أصبحت القصيدة كيمياء شعورية، وهي حالة كيميائية يتوحد فيها الإنفعال بالفكر" [2].

وهذا الانغلاق الذي حصل للغة ما هو إلا ترجمان لأغوار النفس الشاغرة يعبر عن تناقضها

[1] حسن خمري، نظرية النص من بنية المتلقي إلى سيميائية الدال، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، 2007، ص 317.

[2] ينظر: أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ص 126.

–الشاعر كتلة من التناقضات- حيث قرر الشاعر مواجهة مكامن نفسه لكن اللغة المباشرة بطبيعتها المنطقية الموضوعية، ليس بإمكانها التعبير عن مكنوناته وأحاسيسه الشاذة إن صح التعبير أو الفلسفية فقرر خلق لغة تتميز بالخبوت والإنغلاق تستطيع أن تعبر -ولو بإبهام وغموض- عن أفكاره " لأن الشعر ليس كلاما طبيعيا بل تحطيم لهذه الطبيعة وتجاوز لها" [1] وكما أشرنا في المدخل أن أول من أشار للإنزياح هو جان كوهن واعتبره أساس توفر الشعرية حيث هو الذي يضفي الفنية والجمالية على النص الأدبي.

والمتتبع للمدونة يلاحظ –تجلي هذه الظاهرة في قصائدها- أو يلمس الاستخدام والحضور الواسع للإنزياح اللغوي.

بني الديوان على الإنزياحات، فإنزاح عاشور فني المنطق وأخذ يتلاعب باللغة ليجعل القارئ يعيش المفاجأة والدهشة.

يقول الشاعر في قصيدة "أخيرا أحدثكم عن سماواته":

شاطئ يستغيث بزرقته

قمر يتفتت

والشمس تسقط في ذهب الرمل رملا [2]

من يقرأ هذه الصورة الفنية التي صور لنا فيها الطبيعة من خلال الشاطئ والقمر والشمس يجد أنه لم يوظفها موضوعيا، وأعطى لها دلالات غير دلالاتها وجعل الشاطئ يستفيض بلون مياهه وجعل القمر يتفتت وصور الشمس جزئيات ذهبية تسقط على الرمل هذا من الناحية الدلالية.

[1] محمد صابر عبيد، تجليات النص الشعري اللغة الدلالة والصورة، ص 59.

[2] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 20.

وفي مثال آخر:

يتدفق سرب المراكب في الرمل

قافلة الخلق تزحف نحو النهار المعطر بالضوء

كانت هنا موجة

وهنا حلم يباشر

ها هنا شوكة تعزف الريح فيها .....

لا تنظر أحدا

يبدأ الرقص في مساحة الكون

مد يداك إلى أخر الأفق

نقل فضاء على سليم الريح

وابسط رمالك عرشا على الماء

عرس السماء

سماء معادلة للسماء [1]

تتوالد مجموعة من الجمل الإنزياحية، وإذا كان المثال السابق عبارة عن بنية إنزياحية صغرى مداها ثلاث (03) أسطر فهذا النموذج عرض بنية كبرى تشترك فيها عدة جمل اشتملت على إنزياح لتشكل بنية إنزياحية واسعة، وكما سبق وأن أشرنا -في التقديم للإنزياح- إن الإنزياح هو مثل معادلات رياضية، فتتالي هذه الجمل الإنزياحية يشكل متتالية رياضية لا نتوصل إلى حل السطر الأخير دون العبور عن ما سبقها.

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 23.

استهل الشاعر هذه المقطوعة بإنزياح حين قال: **يتدفق سرب المراكب في الرمل**، جعل المراكب تتدفق، وهي صفة السائل لا الجامد فانزاح بمعنى التدفق ووظفه في غير موضعه فكان من الممكن أن نستبدل الفعل "يتدفق" بـ "يمشي، يتحرك، يتوافد ... إلخ".

ونفس الشيء للسطر الذي يليه، حيث منح للنهار صفة العطر حين قال: " **النهار المعطر بالضوء**"، فالمنطقي أن العطر نعرفه بالرائحة لا بالنظر فبدل أن يصيف الضوء بالنور والوضوح وصفه بالعطر وهنا نسب العطر الذي يعرفه بحاسة الشم إلى الضوء الذي نعرفه بحاسة الرؤيا.

وفي السطر الذي تلاهم، جعل الشاعر الشوكة تعزف نغمة الريح، متعنا الشاعر بمتتالية إنزياحية دلاليا يقتنع المتلقي بالقوة الإبداعية لدى الشاعر، ويواصل الشاعر بطرح المتناقضات ويعرض اللامألوف مجافيا للمنطق بمتتالياته الإنزياحية ليقول في قصيدة شيء تكسر في مكان:

شيء ...

ومر الصبح منكسر الجبين

على رصيف بارد

مر القتيل

ملتفتا كاللص

يحذر أن يراه قاتلا منا

فيفسد موته

موت جميل

يوم ثقيل مر [1]

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 54.

تواجهنا لوحة جمعت بين المتناقضات شخّص الصبح وجعله يمشي ويتحرك حين نسب إليه الفعل "مر" ووصفه بمنكسر الجبين حالة تدل على اليأس والحزن، وأخذ بعد ذلك يجمع بين الدلالات والكلمات المتناقضة من خلال قوله: مر القتيل، ملتفتا كاللص، يحذر أن يراه أحد، **فهل القتيل الميت بإمكانه المرور والتلفت؟.** طبعا هذا غير ممكن.

منح الشاعر الجثة صفات الحي من خلال أفعال (المرور، التلفت والحذر) هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نجده صور الموت الذي يتصف بالمرارة والحزن والبشاعة بالجميل، ربما لأن الموت راحة للإنسان بعد شقاء الحياة، حين قال: " **فيفسد موته، موت جميل**"

إذ جرد الموت من معانيه الحقيقية وألبسه معاني منافية له تماما وهي الجمال، كما أن الحضور الملفت للإنزياح لم يجعلنا نكتفي بمثالين أو ثلاثة أمثلة فقط، بل ارتأينا أن نستشهد بأمثلة أكثر كي نبين غنى هذا الديوان بهذه الظاهرة الفنية، يقول الشاعر عاشور فني في موضع آخر:

من شد خيط الأفق في منقار قبره؟

وحط الصخرة الصماء فوق البئر؟

من مد الطريق وعرج الأعشاب عند حوافه؟

من شد هذا الدرب في قدمي؟

أتبعه فيستضي

وأسبقه فيتبعني

سأطرد هذه الطرقات من قدام منزلنا

وأغلق زرقة الأفق البعيد [1]

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 70.

بالموازاة مع الملاحظات التي قدمناها في الأمثلة السابقة نجد الشاعر جعل من اللغة "لغة مجنونة" وجعل الدلالات تختلط فيما بينها حين صور الأفق خيطا، وجعل للقبر شعار، ربط الأفق بالقبر والقبر يعني الموت والفناء ونفس الشيء في السطر الذي يليه نجده يقول: " **وحط الصخرة الصماء فوق البئر؟**"، فالبئر رمز الحياة والارتواء والنماء، لكن وضعوا على فوهته صخرة منعت عطاءه، إذا السطرين الشعريين معا لهما نفس الدلالة هي إحلال التشاؤم محل التفاؤل.

رغم أن الشاعر عبّر عن فكرته بصيغة إنزياحية أضفت الغموض في فحوى النص، فالمتمعن يتمكن من فك شفرات النص، رغم أن دلالات النص المعاصر لا تفنى ولا تنتهي، وهي مفتوحة دوما على التجدد والمفاجأة، فالقارئ ذو الخلفية الثقافية والمعرفية له القدرة في صبر أغوار النص.

الإنزياح يجعل المعاني منزلقة تفلت من يد المتلقي وليتمكن من القبض عليها بسهولة يقول ملارميه: " إن تسمية الشيء باسمه يعني ذلك حذف ثلاث أرباع المتعة، التي تقوم على غبطة الاكتشاف شيئا، فشيئا والإيحاء وهذا هو العلم" [1]، فاللغة الشعرية المعاصرة تنفر من المباشرة والتقريرية، التي تقتل النص قبل أن يولد، وهذا طبعا ما جعل النص الذي بين أيدينا يتمتع بالشعرية التي منحت له بريق الجمال.

2. الصورة الشعرية:

كما سبق وأن أشرنا بأن الشعر عالم فني وملتقى للجماليات التي تمنحه صفة الشعرية، ومن أهم هذه الجماليات هي الصورة الشعرية التي تعتبر " خاصية فنية من خصائص الفن الشعري ولازمة من لوازمه الفنية" [2].

---

[1] يوسف تعزاوي، ظاهرة المضمون في الشعر الحداثي التجليات والمظاهر الفنية، ص 17 www.ta5alub.com

[2] الطاهر يحياوي، تشكيلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، دراسة نقدية، دار الوفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2013، ص 83.

الصورة سليلة الشعر ومكمن دلالاته وأسراره تعكس خيال المبدع وفلسفته، وكذا علاقته مع نفسه ومع العالم الخارجي، إذا هي " جوهر التجربة الفنية بحيث أنه أصبح من الممكن القول أنه لا يوجد باحث يتصدى لدرس الشعر ونقده ... دون أن تكون الصورة ذروة عمله وجوهر بحثه ولبابه"[1] باعتبار روح النص الشعري ومكمن دلالاته حيث يقول فيها عبد الحميد هيمة " أنها القوة الخالقة التي يسجل بها الشاعر رؤية وموقفا موحدا من جزئيات الوجود" [2]

وكأي مصطلح في العلوم الإنسانية عامة، والأدب العربي خاصة تعرف الصورة تضاربا في آراء النقاد والمنظرين من حيث ضبط المصطلح لسعة دلالاته، وانفتاحها وسنعرض بعض مفاهيمها كي تتضح لنا أكثر ويزول اللبس.

يعرفها ميشيل لوكيرن " الصورة عنصر محسوس يقتنصه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه، ويستخدم ذلك العنصر لأجل توضيح قوله، أو لأجل التمكن من حساسية القارئ بواسطة الخيال" [3] لأن أساس الصورة هو الخيال فيهيم الشاعر في الخيال ليخلق دررا فنية يزاوج بينها وبين الواقع ليقوي المعنى أكثر بجمالية تجذب المتلقي أما نعيم اليافي يقول فيها: " الصورة هي رمز حسيا واحدا يكشف عن أشياء كثيرة جوهرية في حياة الفنان وشخصيته وطبيعة ذهنه إنها خلق يعادل به الشاعر حدسه أو يقدم رؤيته [4].

---

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومه للنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، د ط، 2005، ص 56.

[2] المرجع نفسه، ص 56.

[3] علي المتقي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجريب، ص 191.

[4] نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د ط، 1982، ص 45.

وباعتبار أن الشعر المعاصر يقوم على الغموض فإن أساس توليد هذه الخاصية هو توخي التعقيد والعمق في روح القصيدة وهي الصورة فغدت " تركيبا معقدا أو مسرحا بتناقضات تقوم على تراسل الدلالات والأشياء وانصهار العلاقات البنيوية العضوية في بوثقة التجربة الكلية التي تمتد في كل جانب وتتفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع" [1] وهذا يعود للخلفية الثقافية للشاعر واتساع خيالهم، إذ يعتبر الرابط المشترك الذي اتفقت فيه كل المفاهيم باعتباره أساس قيام الصورة الفنية بكل أشكالها وكذلك هي تناشد التميز لأنها من خلق الشاعر نفسه وفقا لأحاسيسه ورؤياه فأساسها "التجربة الإنسانية الذاتية" [2].

والشيء الذي يجب أن نشير إليه أن طبيعة الصورة في الشعر المعاصر تركيبتها تختلف عن الصورة القديمة، إذ لم تبق على حالها، وإنما لقيت التغيير بعد أن خاض فيها التجريب وثار على الصور الشعرية المستهلكة التي غدت مبتذلة تميل إلى الوضوح والجمود، التي يتمكن القارئ من صبر أغوارها من اللقاء الأول بينه وبين النص قبل التشبيه والإستعارة والكناية ويوضح الدكتور الطاهر يحياوي قائلا: " تطور مفهومها واستعمالها بتطور الفن الشعري وارتقاء العقل والخيال، فقد كانت قديما تتلخص في معنى الصورة البلاغية التي تقوم عنصري التشبيه والمجاز" [3].

في حين اتجهت الصورة في الشعر المعاصر إلى العمق والإيحاء " فقد تطورت لتأخذ مفهوما أعمق وأدق" [4].

---

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1991، ص 258.

[2] الطاهر يحياوي، تشكيلات الشعر الجزائري الحديث، ص 64.

[3] المرجع نفسه، ص 83.

[4] المرجع نفسه، ص 83.

عاشور فني مارس التجريب في أوسع أبوابه على الصورة الشعرية، إذ عرض الديوان الاستعمال الواسع لها بتنوع أشكالها وهذا ما عكس رأيه –عاشور فني- هو " أن الشعر ليس شيئا آخر سوى الاستعمال المنظم للصورة" [1] إذ جاءت قصائده مسرحا عوض المشاهدة المتتالية والمنظمة لفسيفساء الصور الشعرية.

1.2- الصورة الإستعارية:

هي تشبيه حذف أحد طرفيه سواء المكنية أو التصريحية الصورة التي طالما زرعت الجمالية في الشعر العمودي أو التقديم وواصل الشعراء الحداثيون زرعها في أشعارهم لكن لم تعد عند هؤلاء جميعا كما يراها القاضي الجرجاني ... أداة بها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنشر" [2] بل أصبح لها دور في بناء المعنى والانتقال به من المستوى المفهومي إلى المستوى الإنفعالي" [3].

فبعد أن غدت الاستعارة القديمة المبتذلة أقرب إلى الوضوح إنزاح الشاعر المعاصر عن استعمالها كما جاءت في الشعر القديم باعتباره يميل نحو العمق والغموض والانفتاح الدلالي والفرق بين الاستعارة القديمة والصور الاستعارية كبير الأولى صورة " لا تخرج من دائرة المشابهة" في حين الصورة الاستعارية أوسع من ذلك تكون من الصور الاستعارية أو الاستعارات.

يقول الشاعر في قصيدة ضفتان لغزة:

ضفتان لغزة

في الفجر

في ساعة من نعاس الكواكب

---

[1] علي المتقي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجريب، ص 230.

[2] المرجع نفسه، ص 194.

[3] المرجع نفسه، ص 194.

حين تكون فلسطين صاعدة في الشرايين

كاملة غير منقوصة من الوريد

حين ينطلق النهر

يحضر مجرى يسير بلا ضفة

نحو قمة أحبابه في البعيد البعيد [1]

اشتمل هذا المثال على كلمة النعاس التي نسبها الشاعر للكواكب، والنعاس من صفات الإنسان، وبنفس الطريقة اشتمل النموذج على أفعال (ينطلق، يحفر، يسير) نسبها الشاعر للنهر وبهذا منحه العقل الذي يملي عليه الحركة، والحياة، تضافرت هذه المتتالية من الصور الجزئية لتشكل مجموعة من الاستعارات بنت بنية دلالية متراصة، وفي نفس الفكرة يقول الشاعر:

المرايا تخون

تنحني حيث ننظر فيها

ترى نفسها في العيون [2]

المسند: تخون، المرايا: المسند إليه نلاحظ إنزياح في المثال الذي بين أيدينا نحن ننتظر أن يقول المرأة تخون، الإنسان يخون لكنه أسند فعل الخيانة للمرآة وأتبعها بجملة من الأفعال التي بنت الصورة الاستعارية وعززتها (تنحني، ترى) المرايا لا ترى ولا تنحني جرّد الشاعر المرآة من دلالاتها الأصلية وأسند إليها دلالات أخرى من أجل أن يصنع ذلك التجاوب والمقاربة بين الحي والجامد ليولد دلالات جديدة تصنع الاستغراب لدى المتلقي.

وتعددت الأمثلة في الديوان وتضافرت لتأكد شعرية التجريب الفني الذي زين القصائد.

---

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 127.

[2] المصدر نفسه، ص 149.

2.2- القصيدة صورة شعرية واسعة:

الشعر المعاصر يختار التصوير الشعري من بداية القصيدة إلى نهايتها، هروبا من الوضوح والمباشرة، باعتبار أن قصيدة المعاصرة هي قصيدة الرؤيا، ولهذا جاءت القصيدة صورة شعرية واسعة، تتضمن صور شعرية جزئية وكلية تتداخل فيما بينها دلاليا، باعتبارها تتظافر لتبني الدلالة الكلية لنص أو الموضوع الواحد الذي يتناوله النص " إن الصور في النص لا تنفصل عن بعضها بل تدخل في علاقات متجددة فيما بينها، فقد تتمحور حول صورة رحمية مركزية تؤطر القصيدة بكاملها وباقي الصور فروع لها" [1] تبدأ القصيدة بفكرة محورية يعبر الشاعر عنها بصورة ثم يشرع في توسيعها بصور أخرى تغذي الصورة الأولى بنفس الدلالة " ويعتبر مخائيل ريفاتير من أبرز المهتمين بهذه الظاهرة إذ يرى أن النص الشعري يتولد بواسطة التمطيط ... فبواسطة التقنية الأولى يتحول الرحم والجملة الرحمية إلى مقطوعة كلامية مطولة، وكل تركيب وصفي إستعاري من هذه المقطوعة يرتبط بمفهوم من مقومات الرحم الدلالية" [2]، أي يطلق الشاعر الفكرة الأساسية يحيطها بغلاف يبهمها ثم يتبعها بصورة أخرى منظمة دلاليا تحاول أن تشرح الصورة التي حملت الفكرة الأساسية.

المتتبع للديوان يكتشف أن هذه الظاهرة الفنية تغزوا قصائده، لكننا سنبدأ بذكر القصيدة الأولى من الديوان، لأنها اشتملت على خاصية جعلت منها **القصيدة الصورة** بامتياز وهذا ما سنحاول عرضه وتحليله.

كما أسلفنا العنوان هو النص الموازي الذي يعبر عن دلالة النص في بنيته الدلالية المقلصة، هذه القصيدة على خلاف القصائد الأخرى من الديوان اشتملت على خاصية فنية وهي العناوين الفرعية

[1] علي المتقي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجريب، ص 230.

[2] المرجع نفسه، ص 230، 231.

التي أشتقت من العنوان الرئيس وشتته" هذه العناوين الفرعية ذات قيمة دلالية كبرى، فالعنوان دائما هو مبتدأ النص وخلاصته المكثفة وعتبة عالمه الداخلي، وأول ما يمكن القيام به هو مراكمة هذه العناوين والبحث عن علاقات مشتركة تجمع بينها ما دامت تشكل فروعا تنتمي إلى أصل واحد" [1].

إذا كان العنوان الرئيس قد ضم الصورة التي عبرت عن الدلالة الرئيسية للنص، جاءت هذه العناوين الفرعية لتوسع هذه الصورة وتعممها في كل القصيدة.

العنوان **أخيرا أحدثكم عن سماواته** بعد كلمة أحدثكم ينتظر المتلقي كلمة مثلا: عن مغامراته، عن حكاياته ... إلخ، لكن كلمة عن سماواته أوجدت المفاجأة **فهل بإمكانه أن يتكلم عن شيء من المستحيل أن يطاله؟** لكن هو لا يتكلم عن السماوات التي نراها في الطبيعة بل عن سماوات التفناغ التي خلقها خياله.

إن هذا العنوان اشتمل على صورة شعرية مكثفة، تطرح الخلق والإبداع تجسد الغموض وتجعل المتلقي يقف متأملا في معانيه المبهمة التي طرحت علامات إستفهام وتعجب.

يلج المتلقي إلى النص يجد مقاطع شعرية تتكلم عن الحزن برموز مبهمة تنافي المنطق، لكن بعد هذا يصادف العناوين الفرعية التي تصب كلها في العنوان الرئيس، يجد الشاعر يعدد تلك السماوات التي وعد المتلقي أنه سيحدثه عنها (سماء أولا، سماء، سماء بعيدة، سماء أخيرة، سماء القصيدة، سماء موازية، سماء هنالك، سماء تحط على حجر، سماء تطير) كل هذه العناوين اشتملت على صور جزئية ترتبط بالعنوان الرئيس دلاليا.

تندرج تحت هذه القصائد الفرعية مقاطع شعرية تحمل صور فرعية وكلية تصب كلها في الصورة الشعرية الواسعة، فصورت هذه الصور سماوات التفناغ.

[1] علي المتقي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجريب، ص 231.

هذا بالنسبة للقصيدة الأولى، أما القصائد الأخرى جسدت هذه الخاصية الفنية بطريقة أخرى وهي تكرار عنوانها الرئيسي في بداية المقاطع الشعرية أي في مستهل كل صفحة، حافظ على هذا التكرار العنوان الرئيسي على المعنى العام للقصيدة وكأن الشاعر ينبه القارئ في كل مرة بالمعنى العام للنص كي لا يخرج عن إطاره.

على سبيل المثال قصيدة "المرايا تخون" لم يفارق العنوان بداية كل صفحة من مستهل القصيدة إلى نهايتها، يقول الشاعر:

- المرايا تخون

تنحني حين تنظر فيها

ترى نفسها في العيون

- المرايا تخون

مرة

ثم تنمو خيانتها في العيون

- المرايا تخون المرايا

والوجوه شظايا [1]

الثلاث مقاطع الأولى من القصيدة التي كتبت في ثلاث صفحات متتالية، تكرر فيها العنوان كل مرة، أي تكرر هذه الصورة ثلاث مرات ساهم في بناء الصورة الواسعة، وستتواصل بهذه الكيفية إلى غاية نهاية القصيدة، فإذا كان المقطع الأول عبارة عن صورة جزئية –تناولناه بالتحليل في الصورة الإستعارية- فحين نتقدم بمقطع آخر أو مقطعين تصبح صورة كلية، وبعد الوصول إلى

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 149، 150.

آخر القصيدة نصل إلى القصيدة الصورة أي أخذت هذه النواة –الصورة الجزئية- تنمو شيئا فشيئا إلى غاية بلوغها النضج، تربط بين هذه الصور شبكة من الدلالات تضع بنية كلية للنص ونفس الملاحظة نسقطها على القصيدة التي تليها، يقول فيها الشاعر:

قطرة

تهطل من البارحة

أمطار نسيان

القطرة التي

أفاضت القلب

ذكرى

القطرة التي أفاضت العين

محبة

القطرة التي

حجبت المدينة

ضباب [1]

القصيدة خصت كل مقاطعها للحديث عن كلمة "القطرة"، التي اختار الشاعر أن يسم به عنوانه، صور الشاعر القطرة لعدة صور: صورها مطرا عندما قال:

قطرة تهطل منذ البارحة

أمطار نسيان.

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 157- 161.

القطرة أصغر حجما من أن تهطل وتتساقط، وهذه المفارقة يجب أن نقول تهطل الأمطار حين تكون غزيرة وهنا نسب إليها صفة لا تناسبها وهي الغزارة.

بالإضافة إلى هذا استعمل الشاعر كلمة نسيان ونسبها للمطر فما علاقة المطر الملموس بالنسيان المجرد؟ كان الأجدر أن يقول: أمطار خير، أو رحمة أو بركة ليكون الربط منطقي فهو ربط الملموس مع المحسوس، وهذه هي الصورة الشعرية الجزئية.

وقال أيضا مصورا القطرة بصفات أخرى:

القطرة التي

أفاضت القلب

ذكرى

نلاحظ الكلمات التالية: القطرة، القلب، ذكرى هنا جرد القطرة الدال الملموس من دلالته الحقيقية وألبسه صفات الحسية، نسب القطرة للقلب وهو مكمن الأحاسيس والعواطف، ثم ختم المقطع بكلمة ذكرى فجعل هذه القطرة "مادة حسية" سواء حب أو اشتياق أو غير ذلك من المشاعر التي تفيض القلب "بالذكرى" وهذا هو الإنزياح الدلالي.

كل مقطع كان يرسم صورة جزئية تتظافر هذه الصورة لتغدو صورة كلية، وصولا إلى بناء القصيدة الصورة كما يقول علي المتقي: " تتشكل القصيدة من صور متعددة ومتنوعة ينظمها خيط رابط، فتمتد على شكل متغيرات لثابت بنيوي واحد" [1] وهذا ما جسدته هذه القصيدة خاصة والنماذج السابقة وكل قصائد الديوان عامة، باعتبار هذه الصورة تميزت بالاتساع ساهمت وبعمق في إضفاء الجمال والشعرية على النصوص الشعرية، فهي أكدت أن عاشور فني اعتمد التصوير الشعري بكثافة واتساع، مبتعدا عن الوضوح والمباشرة وعكست الحس الإبداعي لدى الشاعر.

[1] علي المتقي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظيم وهاجس التجريب، ص 230.

II- شعرية التجريب في التسريد الشعري (انفتاح الشعر على السرد):

آمن التجريب بأن النص الأدبي هو كتلة أو بنية واحدة، تتفاعل فيها الأنواع الأدبية وتتحد فبعد تحطيم القصيدة المعاصرة للإيقاع الخارجي وجدت نفسها تعتمد بشكل كبير على تقنيات السرد مثل: الحوار، الزمكان والتكرار.

سعى التجريب إلى البحث عن بنى وتقنيات تعبيرية جديدة، ينزاح بها عن ثوابت رأى فيها التكبيل والربط لقدراته التعبيرية الجياشة إلى عوالم أكثر رحابة وتنوع، وهذا ما جسده ميول القصيدة إلى الأنماط أو البنى السردية، وكان من اتجاهاته –أي التجريب- على مستوى المضمون دمج ما هو شعوري بما هو نثري، " ومن هنا يمكن أن نثبت ظاهرة الهيمنة السردية على النص الشعري ... تلك الهيمنة التي قد تأخذ أبعادا يظهر الغلو فيها لتشكيل نمطا شعريا خاصا يكون فيه السرد مهيمنا كاملا على النص الشعري" [1].

فهذا التمازج بين الجنسين خلق نوعا أدبيا جديدا أخذ من الشعر والنثر؛ أي بيني فرضته الحياة المعاصرة، فكان " من الضروري إيجاد شكل آخر أكثر مرونة وحرية" [2] وأطلق على هذا النوع عدة تسميات منها القصيدة النثرية " جاءت قصيدة النثر كالدلالة على التمرد ورغبة في الهدم والتجاوز ورفض للأوزان الجاهزة" [3].

---

[1] عبد الرزاق كريم خلف، الهيمنة السردية وتقنياتها الإجرائية في النص الشعري الحديث، ياسين طه أنموذجا، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، عدد 62، 2010، ص 01.

[2] سوزان برنار، جماليات قصيدة النثر، تر، زهير مجيد مغامس، كلية اللغات، جامعة بغداد، دار نيزيه، باريس، 1978، ص 04.

[3] حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس شعرية الإنفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، بيروت، ط 1، 2014، ص 68.

اعتبرت هذه التجربة الفنية التطور الحقيقي الذي لحق الأدب عامة؛ أي من أهم منجزات التجريب الشعري، تضمن الشعر خصائص النثر أو تقنيات السرد من حوار بنوعية وتكرار وقص وصف وخروج عن الإيقاع الشعري لـ " تبدأ المغامرة الكتابية في تشكيلها الفسيفسائي" [1] أي تمازج خصائص السرد والشعر معا.

والمتتبع لديوان أخيرا أحدثكم عن سماواته يكتشف الهيمنة السردية على قصائده، ليأتي هذا المبحث لينوه ويعمق الصيغة التجريبية التي أصطبغ بها هذا الديوان، ومن خصائص أو تقنيات السرد التي تضمنها هذا الأخير نذكر:

1- التكرار:

إن المتتبع للإنتاج الشعري الجزائري المعاصر يلاحظ الحضور الكثيف لظاهرة اللغوية ألا وهي "التكرار" يعرفه نازك الملائكة بأنه: " الإلحاح على جهة هامة في العبارة يعتني بها الشاعر أكثر من عناية سواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة يكشف عن اهتمام المتكلم بها" [2]، يعرف التكرار أيضا بأنه: " يأتي المتكلم باللفظ ثم يعيده بعينه سواء كان لفظا متفقا في المعنى أو مختلفا أو يأتي بمعنى ثم يعيده" [3]، حيث يساهم هذا الأخير في البناء الأسلوبي للقصيدة باعتباره " دعما للبنية الشكلية الإيقاعية من جهة، وتكثيفا للبنية الدلالية من جهة أخرى" [4]

---

[1] نهاد مسعي، شعرية النثرية الجزائرية عبد الحميد شكيل نموذجا، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2013، ص 67.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار التضامن للنشر والتوزيع، بغداد، ط 2، 1965، ص 230.

[3] أحمد جمال مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ج 1، ط 1، 1989، ص 320.

[4] خليل كربالي، ظاهرة التكرار في قصيدة عرش الملح لعاشور فني، أعمال اليوم الدراسي الأول 2015/04/19، قضايا الشعر الجزائري المعاصر، جامعة آكلي محند أولحاج، منشورات دار الخلدونية، 2016، ص 206.

نلاحظ أنه مزدوج الوظيفة أي الوظيفة الدلالية والإيقاعية معا، لهذا أصبح من " أكبر البنى التي تعامل معها الشعراء، ووظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة ... حيث يمكن القول إن بنية التكرار على اختلاف أنماطها تحل في كل نص شعري" [1] وهذا الاستدعاء المكثف له من طرف الشعراء لا يعتبر حشوا أو استخداما مملا مطنبا، بل وظفوه بخطوات مدروسة بغرض التكثيف والإثراء الدلالي، ويؤكد علي المتقي هذه الفكرة قائلا: " تعددت وظائفه وتشعبت في النقد المعاصر حتى أنه أصبح مرادفا للشعرية وملازما لها ... فتكرار كلمة في النص لا يكون تكرارا ميكانيكيا وإنما ينمو عن مضمون أكثر تعقيدا" [2].

هذا لا يعني أن التكرار ظاهرة ينفرد بها الشعر المعاصر بل هي ظاهرة عرفها الشعر القديم كذلك، غير أن طريقة استخدامه من طرف الشعراء المعاصرون تختلف عن سابقيهم، حين كان التكرار عندهم يتميز بالجمود والمحدودية، وهذا هو مكمن التجريب، ومن أهم الأسباب التي دفعت الشاعر المعاصر لاعتماد التكرار في قصائدهم هو أنه آلية من آليات السرد أي يساهم التكرار في التسريد الشعري، هو " عنصر فاعل من عناصر السرد كآلية لها إمكانات تتيح مجالات متعددة للتحرك وتهيئ مساحات يتمدد فيها السرد ليعطي إنثيالات بوح غير محدودة، وفيه إمكانات إسترسال وتوضيح وإجلاء للكثير من ... التفصيلات التي تتشابك في القصيدة السردية" [3].

وباعتبار أن من أهم سمات النص السردي الاتساق والانسجام، التي تجعل منه بنية موضوعية واحدة، " حمل التكرار على عاتقه هذه المهمة في الشعر المعاصر ... فمن شأنه أن

[1] محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1995، ص 351.

[2] علي المتقي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجريب، ص 174.

[3] عبد الرزاق كريم خلف، الهيمنة السردية وتقنياتها الإجرائية، ص 06.

يخلق قدرا كبيرا من الانسجام والتآلف بين عناصر النص ومكوناته ويسمح بالاستمرار في بنائه الأمر الذي يجعل من النص وحدة منسجمة ومتسقة" [1]، فكلما كثر التكرار في النص الشعري كثر الرابط الذي يخدمها في القصيدة بعضها ببعض.

ويعتبر عاشور فني من أكثر الشعراء الذين اشتهروا بهذه الظاهرة الفنية في قصائدهم، وما ديوانه "أحدثكم عن سماواته" إلا عينة من أعماله الشعرية، عكست هذه الظاهرة وأكدها، فلا تخلوا أي قصيدة من قصائده من التكرار بأنواعه باعتبار أن هذا الأخير " يتخذ أشكالا متعددة" [2] منها تكرار الحروف والكلمات والجمل وحتى تكرار المقاطع وغير ذلك.

1.1- تكرار الحرف:

بالإضافة إلى تكرار الكلمة نلاحظ أن الديوان اشتمل على شكل آخر من أشكال التكرار، وهو أن تتكرر أدوات الربط المنطقية مثل أدوات العطف أو الجر أو غير ذلك، حيث كان حضور هذا النوع من التكرار أكثر من غيره، فاق تكرار الكلمة وتكرار الجملة ومن هذه التكرارات تكرار حرف العطف الواو الذي لم يفارق مقاطع كل القصائد تقريبا، ومثال من قصيدة شيء تكسر في مكان:

وكان صباحنا يوما بأكمله

وكان الأفق يكفي الخلق

والأخبار تأتي كالخريف

وكالشتاء وكالربيع

ويجلب الصيف الكثير من الفواكه

والخضر

---

[1] عبد الناصر هلال، الإلتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص 72.

[2] علي المتقي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجريب، ص 178.

والحزن ينمو في القبور والخضر

والأرواح تنمو في الشجر [1]

نلاحظ أن حرف العطف (الواو) يتصدر الأسطر في كل مرة، جاءت لتربط بين الأسطر وعند قراءتها نجد نفسنا أمام أسطر سردية، فلو وضعها الشاعر على شكل نص سردي كانت لتغدو نصا نثريا، الشيء الوحيد الذي جعل الأسطر تبدو شعرا هو كتابتها على شكل القصيدة الحرة.

يعرف الديوان أيضا نوعا آخر من تكرار الحرف من خلال أداة الجر في:

يعرف القلب أحبابه قبل أسمائهم

في السواد

وفي الصمت

في لحظات التعب

وفي رقصة الوجد بالأرض

في خطوات الغضب

.....

في الدماء تسيل [2]

إضافة إلى **الواو** كحرف العطف و**في** كأداة جر استعمل الشاعر أدوات ربط أخرى مثل: من، ثم، وغير ذلك والمعروف أن أدوات الربط المنطقية يكثر استخدامها في النثر لا الشعر، لكن هنا نلاحظ كسر الشاعر للمألوف، حيث أدى هذا الاستخدام المفرط لها غنائية القصيدة وأضفى عليها الصبغة السردية وعززها.

---

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 65.

[2] المصدر نفسه، ص 133.

2.1- تكرار الكلمة:

وهو أن يكرر الشاعر كلمة عدة مرات في السطر الواحد، أو المقطع الواحد، أو حتى القصيدة الواحدة " فقد ترد هذه الكلمات المكررة متجاورة أو متباعدة، وفي أغلب الحالات يتبع الشاعر شكلا محددا يحول الظاهرة إلى تكرار نسقي يشغل بالإضافة إلى وظيفته البلاغية والتركيبية" [1]، وما أكثر هذا الشكل أو النوع من التكرار في مدونة البحث.

يقول الشاعر في القصيدة الأولى:

كان لابد من مبتدأ

كان يلزمني لغة من نثار الكواكب

يلزمني ملكا

.....

كان يلزمني مستتر

.....

كان لابد من ألف التفناغ

.....

كان يمشي فيتقد الصخر [2]

نلاحظ في هذا المثال تكرار الفعل الماضي الناقص في بداية معظم مقاطع تلك القصيدة، جاء ليربط بين دلالات القصيدة ويجعلها خطا واحدا لا ينقطع، وفي قصيدة أخرى نلاحظ تكرار آخر للكلمة يقول الشاعر:

---

[1] عبد الرزاق كريم خلف، الهيمنة السردية وتقنياتها الإجرائية، ص 178.

[2] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 05- 09.

تلك حورية

وحورية أثر في الرمال

وحورية صورة للمحال

وحورية

وحورية [1]

هذه التكرارات مأخوذة من بداية كل مقطع شعري حيث تتوالى كلمة "حورية" في مقاطع القصيدة لتمنح استرسال في الكلام، وكذلك جسدت فعل الوصف الذي يعد من مؤشرات التسريد في الشعر، من خلال أن الشاعر كان يدرج جملة من الأوصاف تحمل هذه الكلمة وهذا فعل السرد في هذه القصيدة.

وفي نموذج آخر لتكرار الكلمة في قصيدة "أخيرا أحدثكم عن سماواته" وظف الشاعر كلمة "السماء" بكثافة حيث كررها في أربعة أشكال:

- تكررت معرفة: من خلال كلمة "السماء".
- تكررت نكرة، "سماء".
- تكررت كذلك فعل من خلال الفعل المضارع "يسمو".
- تكررت جمع من خلال: كلمة "السماوات".

اعتمد الشاعر الإلحاح والتنوع في تكرار هذه الكلمة عندما كررها بعدة ألوان، تظافرت كلها لتشبك جسد القصيدة، ومن يقرأ هذه القصيدة يكتشف ميولها للسرد أكثر منه إلى الشعر لأن هذه التكرارات أزاحت القصيدة عن الغنائية لتقارب بها الحكي.

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 61- 63- 83- 85.

3.1- تكرار الجمل:

وهو أن يكرر الشاعر تراكيب لفظية، جمل اسمية أو فعلية " لأن الحالة الشعورية للشاعر قد لا تستوعبها كلمة واحدة، بل تتعداها جمل فلا يجد المشاعر سوى تكرار الجملة لتستوعب دفقته الشعورية الممتدة" [1]، وباعتبار أن المدونة كانت تنشد التعدد والاختلاف في كل ظاهرة أدبية، وجدنا قصائدها تزخر بهذا النوع التكراري، من خلال كل قصائد الديوان التي تكررت فيها الجملة الأولى.

على سبيل المثال نجد هذه الظاهرة في القصيدة الثالثة من الديوان، قد تكررت جملة " شيء تكسر في مكان" مرتين، وتكرر جزء منها أي عبارة " شيء تكسر" تسع (09) مرات وبنفس الطريقة في قصيدة "قلبي يحدثني" تكررت جملة " قلبي يحدثني" في بداية كل مقطع في القصيدة فتكررت تسع (09) مرات.

تكررت الجملة الاسمية "المرايا تخون" أيضا في القصيدة المعنونة بالعبارة ذاتها بنفس الطريقة التي تكررت فيها الجمل السابقة الذكر في القصائد السابقة.

فعلى امتداد أوراق القصيدة الثمانية لم تفارق هذه العبارة مقاطع القصيدة سوى مرة واحدة أي تكررت سبع (07) مرات.

في القصيدة الأخيرة من الديوان نهج عاشور فني نفس النهج الذي اعتمده في القصائد السابقة فتكررت عبارة " لم لا تتزوج يا ولدي" إحدى عشر (11) مرة، تضافرت هذه التكرارات لتبني نسيج كل قصيدة، وكأنها نصوص سردية تعتمد استرسال الكلام.

يهتم السارد في نصه بتركيب كلمات النص وجملها كل الاهتمام، لتغدو بناءا متناسقا متراسا فيعتمد استخدام أدوات الربط المنطقية بكثافة وتكرار جمل يقوم عليها النص كي تبقى دائما في الصورة باعتبار أن من أهم وظائف التكرار " هو الوظيفة التركيبية، إذ يربط بين تراكيب كلمات

[1] خليل كربالي، ظاهرة التكرار في قصيدة عرس الملح لعاشور فني، ص 226.

متباعدة دلاليا، ومستقلة عن بعضها" [1]، وهذا ما اعتمده عاشور فني في قصائد الديوان كي يصيغه بصيغة سردية لافتة كما " يؤدي الالتفات عبر التكرار المركب إلى تنامي النص وضع دلالته مع كل حالة التفات" [2].

2- **الحوار:**

مثَّل دخول الحوار في الشعر المعاصر أحد مظاهر التجريب الفني " وهي تقنية استعارها الشاعر من حقول أدبية عديدة كالرواية والمسرحية والحكاية والسينما" [3] وجعلها تقنية من تقنيات الشعر، لكن الحوار في الشعري ليس نفسه الحوار في السرد " إذ لم يعد الحوار ذلك التبادل لآراء واضحة المعالم ذات اتجاهات مباشرة، الحوار في القصيدة الحديثة حوار تقني يتم عن إبداع ورؤية عميقة في تقليب تصاريف النفس ورفض الانصياع لثوابت ومسلمات مقننة" [4].

حوار بعيد عن المنطقية ذات منطلقات فلسفية ليس الغرض منها الحوار المباشر، بل أعمق من ذلك يلج إلى مكنونات النفس ويستنطقها.

ينقسم الحوار إلى نوعين حوار داخلي **مونولوج** وحوار خارجي **ديالوج**، ومدونة البحث اشتملت على النوعين معا.

1.2- **الحوار الخارجي (ديالوج)**: هو حوار يتصف بالواقعية والمباشرة وهذا الأسلوب صيغة خاصة، إذ تستعمل ضمير المتكلم (أنا) للتعبير فضلا عن استخدام صيغة المضارع للدلالة

[1] علي المتقي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجريب، ص 174.

[2] عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، ص 77.

[3] عيسى قويدر العيادي، أنماط الحوار في شعر محمود درويش، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 41، عدد، 01، الأردن، 2014، ص 22.

[4] عبد الرزاق خلفة، الهيمنة السردية وتقنياتها الإجرائية في النص الشعري الحديث ياسين طه أنموذجا، ص 12، 13.

على كلام الشخصية في حاضر وقتها فـ (الكلام مخاطبة أو حوار) لا يمكن أن يكون إلا في زمن حاضر يستوجب صيغة المضارع له، وهو يدل على أن المتكلم ينطق بصوته [1]، جسد هذا النوع الحواري القصيدتين الأخيرتين في الديوان.

يقول الشاعر في قصيدة أبو نواس كيف أصبحت شاعرا:

كيف لي أن أكون

سيد للقصائد

أو سيد للجنون

كيف أدخل خدر القصيدة

تحفظ عشرة آلاف بيت من الشعر

نختار منها العيون

ومضى شاعر الحب والخمر بين القبائل

يروي القصائد

عشرة آلاف بحر ونجم ووجه

وعاد إلى الشيخ يسأل:

هل لي أن أكون

حين تنسى [2]

يظهر في هذه القصيدة صوتين، الأول هو صوت الشاعر وصوت الثاني المبتدع هو صوت

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي للنشر والتوزيع، بيروت، ط 3، 2010، ص 109.

[2] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 177، 178.

أبو نواس، تداخل الصوتين في بناء القصيدة دون التصريح بهما أي دون الكتابة مثلا: يقول الشاعر أو يقول أبو نواس بل ترك الشاعر ذلك ليفهم من سياق الكلام؛ أي من تأويل القارئ، لكن الحوار المباشر كان ظاهرًا للعيان وجاءت القصيدة الأخيرة في الديوان مبنية على الحوار، أكثر من سابقتها يقول الشاعر:

صاحبي لا يحب النكت

غاب شهرا وعاد بلى موعد

شارد الذهن

يصمت دهرا ويسألني: لم لا تتزوج يا ولدي

منعتني الفضائح في بلدي [1]

في هذا المقطع الشعري نلتمس صوتين الأول الذي يسأل والصوت الثاني الذي يجيب عن السؤال، وكما نعلم من أهم خصائص السرد هو الترتيب الزمني أو خط الحكي الذي يعد من أهم مكونات النصوص السردية؛ مثل الروايات والقصص باعتباره يعطي حركية للنص وتنوع لكونه لا يسير في خط زمني واحد، والشاعر اعتمد هذه التقنية في الحوار، وفي هذا المقطع الشعري استرجع الشاعر قضية الفضائح في بلده التي أثرت في حاضره أي استرجاع من الماضي إلى الحاضر "ضمن التقنيات الحوارية في قصيدة السرد ظاهرة الاسترجاع أو ما يدعوه بعض الباحثين (الفلاش باك) تماشيا مع نظرية التداخل الأجناسي" [2].

إضافة إلى هذا وفي الحوار دائما يقول الشاعر في مقطع آخر من نفس القصيدة:

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 181، 182.

[2] عبد الرزاق كريم خلف، الهيمنة السردية وتقنياتها الإجرائية في النص الشعري الحديث، ص 13.

قل بربك:

كيف ننظم جدول أعمالنا؟

كيف ندخل في كوة الباب؟

من تبرع فوق السرير؟

ومن يضع الملح في القدر؟

ومن يضع الزهر في الآنية؟ [1]

نجد نفس الصوتين الذان أشرنا لهما في المقطع الأول هما السائل والمجيب، لكن في هذين المثالين على عكس الذي سبقهما استعمل الشاعر تقنية الاستباق من الحاضر إلى المستقبل " أمل مسكوت عنه ← إستبـــاق " [2]، أو ما يمكن تسميته بنظرة إستشراقية للمستقبل تجعله يبوح أو يفصح ما يريد القيام به أو يتسنى حدوثه، ففي المقطع الأول من هذا المثال استبق حاضره بكلام من الحياة الذي يريد أو يتصور عيشها مع الأنثى التي سيتزوجها، وهذا ما لاحظناه كذلك في المقطع الثاني، وفي مقطع أخر من نفس القصيدة نجد الشاعر أدرج صوتا آخر غير الصوتين اللذان ألفناهما على امتداد القصيدة يقول الشاعر:

لم لا تتزوج يا ولدي؟

لم أعد صالحا للزواج؟ وأنت لم لا تتزوج يا ولدي؟

أنا

حاولت أن أتزوج ذات مساء

---

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 184.

[2] أحمد مداس، الفعل السردي في الخطاب الشعري قراءة في مطولة لبيد، مجلة كلية الآداب واللغات، عدد 10، 2012/01/11، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص 16.

واعتدلت قليلا

و أشرعت نافذتي للنساء [1]

تسمى هذه الظاهرة تعدد الأصوات وهي تقنية مستفادة من المسرح [2].

جاءت عبارة " وأنت" في السطر الثاني من هذا المقطع لتبين وجود شخصية أخرى أو صوت آخر دخل الحوار الذي كان بين الإثنين، ليسأل نفس السؤال هذا تأويل أو نقول أن الشخصيتان تبادلا الأدوار في المقطع ليسأل هذه المرة من كان يسأل طيلة القصيدة، ويعيد نفس السؤال الذي كان قد سئل له، " وتوصف بنية السرد في مثل هذه الحالة بأنها بنية درامية" [3].

جاء هذا الحوار ليسم القصيدة بسمات حقول أدبية أخرى كالرواية أو المسرحية، لتنزاح القصيدة عن الشعر لتدخل مجال السرد.

2.2- الحوار الخارجي " المونولوج":

هو وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية لشخصية بدون تدخل في جانب الكاتب عن طريق الشرح والتعميق وبأنه التعبير عن أخص الأفكار التي تكتمت في موضع اللاشعور [4] أي هو عبارة عن تحاور بين مكنونات ذات الفرد أي حوار صامت يناجي فيه الشاعر

---

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 135.

[2] ينظر: مسلم حسب حسين، جماليات النص الأدبي دراسات في البنية والدلالة، ص 260.

[3] المرجع نفسه، ص 260.

[4] رونيه ويك، وسن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، مجلد 01، ط 1، 1987، ص 129.

نفسه " وهو أحادي الإرسال تعبر فيه شخصية واحدة عن حركة وعيها الداخلي" [1] اعتمد عاشور فني هذه التقنية بنسبة كبيرة في ديوانه يقول الشاعر في قصيدة أخيرا أحدثكم عن سماواته:

على الماء أمشي

ضياء القصيدة في القلب

من أين تنبع زرقة هذا السماء؟

وعيناك نافذتان عل البحر

في الصيف

أم نجمتان على شرفة في الشتاء؟ [2]

يقول في قصيدة شيء تكسر في مكان:

شيء تكسر في مكان

وتلك بداية

ضفتان

قلبان مرتعشان قرب القبر؟

أم قبران مشتبكان حول القلب؟

أم عينان تنفتحان عبر المستحيل؟

في هاذين المثالين نلاحظ أن الشاعر يحاور نفسه، يطرح أسئلة ثم يدعمها بإجابة، يستنبط وعيه الداخلي ببوح خلجاته بخلق شخصية تتوحد مع الكاتب ليجسد الموقف الدرامي في القصيدة.

---

[1] محمد عبد الوهاب، الحوار في الخطاب المسرحي، مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، عدد 10، 1997، ص 52.

[2] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 39.

وفي مثال آخر:

المرايا تخون

تنحني حيث تنظر فيها

ترى نفسها في العيون

المرايا تخون

مرة

ثم تنمو خيانتها في العيون

المرايا تخون

تتشقق

مما ترى في العيون [1]

اعتمد الشاعر في هذه المقاطع فلسفة الحوار الداخلي، حيث حاول أن يقنع نفسه بفكرة خيانة المرايا، ثم يشرع يتكلم عن هذه الرؤية الفلسفية في حوار داخلي يتناقض مرة ويتوافق مرة أخرى.

الشيء الملاحظ في هذا الديوان أن الحوار فيه جاء خفيا في مجمله، حيث شكل من خلال رؤية سردية يمسك بزمامها الراوي الذي يهيكل الخطاب الشعري دون أن يفلته من يده إلا في لحظات قليلة"[2] وكأن الشاعر اختار أن يناقش رؤيا قصائده مع خلجات نفسه ليكون شعره " خطابا داخليا ذا طبيعة ذهنية غير مقترن بصوت مسموع ... مجسدا باللوحات والمشاهد ... خلجات نفسه ومعاناتها الداخلية" [3] وعيه الباطني رفيقه الدائم أو بالأحرى الشخص الذي يحاوره في صمت

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 149- 150.

[2] عيسى قويدر العبادي، أنماط الحوار في شعر محمود درويش، ص 29.

[3] مسلم حسب حسين، جماليات النص الأدبي دراسات في البنية والدلالة، ص 260.

ساهمت هذه التقنية وبعمق في تصوير الخلفية الفلسفية للشاعر وأضفت عنصر الشعرية والجمالية في قصائد الديوان.

اعتبر المزج بين الحوار الداخلي والخارجي إحدى تقنيات التجريب ليجد المتلقي نفسه يتنزه في حقول أدبية مختلفة (رواية، مسرحية، قصة، ... إلخ) من خلال قصيدة شعرية.

3- خاصية الحكي:

استعان الشاعر المعاصر بتقنية السرد أو الحكي من أجل تصوير الأحداث بكل تفصيل والسرد: " هـــو الطريقة التي يتم بها الحكي" [1] والمتتبـــع للديـــوان يلتمس الاستخدام الكثيف للسرد، فاستغرق الشاعر في تصويره للجزئيات في معظم القصائد.

يقول الشعر في قصيدة شيء تكسر في مكان:

شيء تكسر

كانت الأشياء واضحة

وكان الحقل أوسع من بلاد الناس

فيه الكائنات كثيرة جدا

وكان صباحنا يوما بكامله

وكان الأفق يكفي الخلق

والأخبار تأتي كالخريف

وكالشتاء وكالربيع ...

[1] محمد الحرز، السرد القصصي بين شعرية التجريب والواقع المتخيل المشهد السعودي أنموذجا، مجلة أخبار الخليج، العدد 12433، 2012/04/07، ص 01.

ويجيب الصيف الكثير من الفواكه

والخضر [1]

اعتمد الشاعر على توظيف الفعل الماضي الناقص كان في بداية كل سطر تقريبا وكأنه في صدد حكاية أو قصة، فجاء هذا المقطع أقرب إلى القص الذي يحمل طابع فلسفي رمزي، بعيد عن الوضوح أي نستطيع القول أنه استعان بخاصية السرد فاعتمد الحكي لكنه حافظ على السمة الشعرية بأنه توخى الترميز والفلسفية.

وأكثر قصيدة اعتمد فيها الشاعر السرد بكثافة عالية هي قصيدة "ضفتان لغزة"، يقول الشاعر:

فلسطين ليست بلادا نصادقها أو نساندها

فلم نتعود على أن تكون بلادا صديقة

ولم نتعود على أن تكون بلادا شقيقة

فلسطين كل الحقيقة [2]

تلك آيتها في البلاد:

.....

لا يراها المصور حين " يسجل أحداث غزة"

تشغله المروحية وهي تطارد ناشط غزة

فهو يصوب من حيث تصوب

يضغط من حيث تضغط

ثم يصورها قائدها إذ يلوح مبتسما للجماهير

---

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 65.

[2] المصدر نفسه، ص 135.

من شاشة في الرياح [1]

نجد في هذه المقاطع الشعرية من القصيدة السالفة الذكر، النبرة الخطابية وهي أساسا من مؤشرات السرد والخطابية تنافي الشعرية لأننا نلتمس فيها الصرامة والمنطقية في المقطع الأول نجده أراد أن يدافع عن فكرة معينة "فلسطين أو مكانة فلسطين" فاختار النبرة القوية التي ترسخ الفكرة في ذهن المتلقي، أما في المقطع الثاني وضع الشاعر نقطتا الشرح في بداية السطر الأول منذرا بذلك المتلقي أنه بصدد القول أو الإخبار، وهذا ما لاحظناه عند عرضه جملة الأسطر الشعرية التي أمطرها على صفحة القصيدة في حين جاء المقطع الأخير ليصور لنا مشهدا تيلفيزيونيا كثيف الدلالات، فأصفح من خلاله الشاعر على حقائق واقعية في مقطوعة شعرية تسرد لنا فكرته.

يواصل السرد هيمنته على هذه القصيدة في قول الشاعر:

" منذ أرسلنا سيد الماء "نوح" إلى اليابسة

لم نرى مثلهم بشرا

يصلون على عجل ثم يمضون

لا يعرفون اللغات

ولا يشربون حليب التذلل

لا يجلسون ولا يقصدون

ولكن قاماتهم عالية

غزة ولدت في الأعالي

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته ، ص 136، 137.

وفي القلب تدقهم غزة الثانية" [1]

وفي مقطع آخر نجده يقول:

مثل كل نساء المخيم

تلبس نظارتين وتنهض في الليل

تمضي إلى السوق

تدخل كيس الدقيق

وكيس الحليب

وتأتي على ظهر دبابة

تجول في الطرقات

وتعلن عن نفسها في الإذاعة والتلفزيون

تبحث عمن سيشغلها

الحكومات لا تجتمع

والمعارك لا تندلع

والجيوش على جبهات الشوارع [2]

جسدت هذه النماذج الشعرية توظيف عاشور فني للسرد.

عرض المقطع الأول من هذا المثال استخدام علامات الوقف وهما النقطتان والمزدوجتان اللتان تكثران في السرد عادة وليس الشعر، ثم استهل المقطع بعبارة جسدت فعل الحكي " منذ

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 144.

[2] المصدر نفسه، ص 147.

أرسلنا سيد الماء "نوح" بدأ يصف بني البشر بعد نوح عليه السلام في استرسال وكأنه تلميح لحال بشر آخر الزمان.

جاء بعده المقطع الثاني تحدث الشاعر عن نموذج من نساء مخيم اللاجئين الفلسطينيين بنظرة فلسفية في شريط محكي يعالج أحداث خيالية في زمان معين.

لا يكفينا مجال بحثنا في عرض كل النماذج الشعرية التي هيمن عليها السرد وتقنياته لكن النماذج السابقة عكست هذا الجانب وأكدته.

يعتبر حضور السرد في ثنايا القصيدة المعاصرة من أبرز جمالياتها، حيث يطلق الشاعر العنان لكلماته لتكتسي قصائد الديوان فتجعل المتلقي يعيش هذا التمازج اللطيف بين الجنسين ويكتشف جماليته.

4. الخروج عن الإيقاع:

عمل التجريب على كسر قيود الوزن والقافية، التي لا طالما كبلت إحساس الشاعر ومنعته عن الإفصاح عما يدور في قريحته الجياشة، فبدل استعماله لبحور الخليل الستة عشر، اختار الصافية منها ليبني شعره على التفعيلة الواحدة كما يقول عز الدين إسماعيل: " إذن لم يكن أمام محاولة التجديد في الإطار الموسيقي للقصيدة إلا أن تسلم بنظام التفصيلة ... والحق أن نظام التفصيلة هو النظام الذي تفرضه طبيعة هذه اللغة" [1]، هذا من ناحية الوزن أما فيما يخص التقفية فارتأى الشعراء المعاصرين أن يكتبوا شعرا متنوع القوافي، أو شعرا مرسلا تغيب فيه القافية وحرف الروي.

وبعد هذا الهدم لنظام القصيدة القديمة، ولد شعر أقريب إلى النثر منه إلى الشعر، باعتبار أن الإيقاع هو أسلوب الشعر الذي يميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى؛ أي عمل التجريب " على

[1] عز الدين إسماعيل، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 85.

كسر الولاء والسيادة للوزن والقافية في أنهما أساس سمة الشعر الخالص" [1] وبالتالي صنع جسرا ليتصافح الجنسين –الشعر والنثر -.

ونؤكد أن عاشور فني كغيره من شعراء التجريب كسر الوزن، لتغدوا قصائد ديوانه، أقرب إلى النثر، إرتأينا أن نقطع بعض أبيات الديوان.

مثال من قصيدة ضفتان لغزة:

ضفتـان لـــــغـــــــزة

0//0/	0///	//
فاعلن	فعلن	فعـ

في الفجر

0/	/0/
لن	فاع

في ساعة من نعاس الكواكب

0/	0//0/	0//0/	0//0/	0/
لن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فا

حين تكون فلسطين صاعدة في الشرايين

0/	0///	0///	0//0/	0///	0//0/	/0/
عل	فعلن	فعلن	فاعلن	فعلن	فاعلن	فاع

كاملة غير منقوصة في الوريد

0/	0///	0//0/	0//0/	0//0/	/
لن	فعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فـ

[1] راوية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 206.

حين ينطلق النهر

/0	/0//	0//	/0/
عل	فعول	فعل	فاع

يحفز مجرى يسير بلا ضفة

0/	0///	0//0/	0///	0///
لن	فعلن	فاعلن	فعل	فعلن

نحو قمة أحبابه في البعيد البعيد

0//0/	0//	//0/	0//0/	00//0/
فاعلن	فعل	فاعل	فاعلن	فاعلات

وفي تقطيع مقطع شعري آخر:

صاحبي لا يحب النكت

0//0/	0//0/	0/0/
فاعلن	فاعلن	فاعل

مرة كان يشرب قهوته مرة

0/0//	0//0/	0///	//0//	/0
متفعل	فاعلن	فعلن	متفعل	فاع

فـــرويت له نكتة

/	//0//	/0/	0//
ل	متفعل	متفـــعلــن	

ذاقها وسكت

0//0/	0///
فاعلن	فعلن

ثم أعطيته سكرا فبكى

0///	0/0/	0//	0///0/
فعلن	مستفعلـــن		متفعلن

فرويت الحكاية لامرأة كان يعرفها

0///	0//0/	0///	0///	0///0/	0///	0//0/	0///
فعلن	فاعلن	فعلن	فعلن	فاعلن	فعلن	فاعلن	فعلن

فبكت

0///

فعلن

فلذلك

0///	//
فعل	فعـ

فضلت أن أحتسي قهوتي صامتا

0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/
لن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن

خشيتي أن تكون المرارة في سكري

0//0/	0//0/	0//0/	0///	0//	0/
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فعلن	فعل	فا

وتزيد النكت

//	0/0/	0/
عل	فاعل	فا

غاب شهرا وعاد بلا موعد

0/	0//	0//0/	0///	0/0/
عل	فعل	فاعلن	فعلن	فاعل

شارد الذهن

/0/	0//0/
فاع	فاعلن

يصمت دهرا و يسألني

0/	0///	0//0/	0///
لن	فعلن	فاعلن	فعلن

لم لا تتزوج يا ولدي [1]

0/0//	0///	0/0/	0///
متفعل	فعل	فاعل	فعلن

بعد تقطيعنا للنموذجين السابقين وجدنا عدة مظاهر عكست لنا كيف كسر الشاعر العروض الخليل، واستثمر منه فقط، ما يناسب قالب الشعر المعاصر من هذه الظاهرة نجد:

1.4- المزج بين تفاعيل من بحور مختلفة:

وهي من أهم ما توصل إليه التجريب في الشعر، ربما جاء جراء عجز الشعراء المعاصرون للإتيان بشعر موزون أو أنهم فضلوا التحرر من القديم باعتبار أن لكل شعر عصره وبالنظر إلى النموذجين اللذان تناولناهما وجدنا أن عاشور فني مزج أو استعمل تفاعيل من بحور مختلفة وهي:

* فاعلن: تفعيلة المتدارك.

* فعلن: تفعيلة الخبب.

* فعول: تفعيلة المتقارب وجوازتها

* فاعلاتن: تفعيلة الرمل وجوازاتها

مزج الشاعـــر بين تفاعيل أربعة بحـــــور " تداخل التفعيلات هي خاصية تكاد تضيع معها

[1] عاشور فني، ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، ص 181، 182.

موسيقى الشعر تماما" [1] وبالتالي يؤدي ضياع موسيقى الشعر إلى وقوع الشاعر في النثر، والشيء الذي عزز حضور النثر إضافة إلى المزج بين تفاعيل البحور المختلفة، هو أن الشاعر لم يعتمدها كاملة أصلية، بل إنزاح إلى الزحافات بعد ما كانت جوازات أو ضرورات قل ما نجدها في الشعر القديم.

لهذا يجب الإشارة أن عملية تقطيع قصائد الشعر الحر عملية صعبة، وعملية تنقيب مضنية لنتمكن من كشف التفعيلة المعتمدة في القصيدة في وسط يعج بأشباه التفعيلات من الزحافات والعلل " حيث تكاد حركية التفعيلات تختفي ويحل محلها الاسترسال" [2] والتسريد.

2.4- الدفقة الشعورية والتدوير:

في مختبر التجريب دائما تحت سقف الحداثة، بقي الشاعر المعاصر يضع لنفسه منوال شعري جديد تناسب أحاسيسه ورؤيته، فولدت ظاهرة شعرية في جسد القصيدة تدعى **التدوير** والتي كانت في القديم عيب من عيوب القافية، لأنها كانت تهدُّ وحدة البيت وتجعله يحتاج للبيت الذي يليه ليكتمل معناه، وهو " تتابع التفعيلات في عدة أسطر شعرية بلا قوافي فاصلة بينها، إلى أن ينتهي الشاعر إلى قافية بعد عدة أسطر، ثم ليبدأ مقطعا جديدا" [3]، والتدوير في الشعر ينشأ من الدفعة الشعورية التي تطول أو تقصر عند الشاعر، وبهذه الطريقة خرج الشاعر من السطر الشعري إلى الجملة الشعرية " التي تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر" [4].

---

[1] زهيرة بوفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 403.

[2] محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 323.

[3] صابر عبد الدائم، موسيقى الشعر العربي الثبات والتطور، مكتبة الخناجي، القاهرة، ط 3، 1993، ص 220.

[4] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 85.

هيمنت هذه الظاهرة على المدونة والمقطع الذي تناولناه بالتقطيع من قصيدة (ضفتان لغزة) عكس هذه الظاهرة الفنية من خلال الأسطر الأولى من المقطع، حيث كان يحتاج كل سطر إلى السطر الذي يليه ليكتمل معناه من ناحية المعنى ولتكتمل تفعيليته من ناحية الوزن.

ساهمت هذه الظاهرة في وسم النص الشعري بخاصية السرد، حيث عندما يكون المتلقي في صدد قراءة الجملة الشعرية الطويلة يخال نفسه أمام نص سردي، وخاصة حين تكثر الجمل الشعرية في القصيدة الواحدة فإنها تترابط لتشكل بنية سردية طويلة.

إضافة إلى ذلك نجد تعدد القوافي واختلاف حرف الروي، فكما نعلم تحافظ القافية وحرف الروي على الجرس الموسيقي الذي تستسيغه الأذن ويضمن النغم الموسيقي للقصيدة، فغياب هذه الخاصية من الشعر المعاصر منح النص الاسترسال مثله مثل النص النثري، تضافر كل من المزج بين التفاعيل المختلفة وزحافاتها وخاصية التدوير وتعدد القوافي واختلاف حرف الروي في ابتعاد الشعر عن طابعه الموسيقي الذي لطالما ضمن له تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية، إلى قصائد أشبه بالنثر.

بعد ما تحرر الشعر المعاصر من سلطة الوزن والقافية، ارتأى شعراء التجريب ابتكار بدائل إيقاعية تحفظ لشعر ماء وجهه كي يتميز عن الأجناس الدلالية الأخرى فعمل التجريب على توسيع دائرة الإيقاع الشعري وجعلته لا يقتصر على الوزن والقافية بل تعداها إلى طبيعة التراكيب اللغوية كالتقابل والتكرار والتنويع والتوازي ... فظهر ما يسمى بالموسيقى الداخلية [1] هذا يعني أن الإيقاع قد يتولد من عناصر أخرى غير الوزن والقافية، وأهمها اللغة التي تعامل معها الشاعر التجريبي بفنية ومهارة خولته أن يخرج منها موسيقى ونغم يعوض بها موسيقى البحور الخليلية.

[1] ينظر: راوية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 206، 207.

إذا عجز الشاعر المعاصر الإتيان بشعر موزون جعله يبحث عن البديل المتوفر في عصره فاختار المادة الأولية وهي اللغة التي ولد منها إيقاع كي يبرز ويؤكد مهارته وأنه وجد البديل الذي يناسب عصره ووعيه.

ومن أهم تقنيات الإيقاع الداخلي نجد التكرار بأنواعه " وهو أساس الإيقاع الداخلي أنه عنصر بنائي يساهم في تفاعله مع باقي العناصر الاجتماعية الأخرى في تحقيق شعرية النص" [1]

وكذلك نجد الحوار اللذان سبقا وتطرقنا إليهما بالأمثلة والشرح في بداية هذا المبحث، والسؤال المطروح الآن: **كيف لهاذين العنصرين أن يوفرا التسريد والإيقاع في القصيدة في نفس الوقت؟.**

وهنا يجب أن نستشف التجريب الذي توفر في هذا الديوان، حيث عمل كل من التكرار بأنواعه والحوار بأنواعه بوسم قصائد الديوان بالسمة السردية لكن من جهة أخرى وفرا الإيقاع الداخلي الذي منح النغمة والرنين للديوان.

والمعروف أن السرد والإيقاع لا يلتقيان، لكن الغريب أن هذه المفارقة توفرت في الديوان لتخلق الإتحاد، ساهمت هذه التقنية وبقوة في خلق شعرية هذا الديوان وأبرزت المفاجآت التي تكتنزها اللغة عموما والشعر خصوصا.

إن حضور السرد في هذا الديوان كا يجب الوقوف عنده وتناوله بالدراسة والتحليل وخاصة أن تسلل السرد لصفحات الشعر أعتبر من أبرز مظاهر التجريب الشعري.

تضافرت كل من الصورة بأنواعها ومظاهر السرد في الديوان في خلق جو خاص بهذا الديوان يبرز حضور التجريب فيه وكذا لتضفي تلك الجمالية التي طالما أحب المتلقي أن يجدها في الشعر.

[1] علي المتقي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجربة، ص 132.

بالإضافة إلى التجريب الشعري الذي مارسه عاشور فني في الشكل اعتمد كذلك نفس النهج في المضمون، فالمطلع على فحوى الديوان يكتشف كيف أدرج عاشور فني عناصر حداثية في ديوانه، فاعتمد التنوع في الصور الشعرية ويواصل التجريب الشعري في هذا الديوان من خلال اعتماده التسريد الشعري حيث لاحظنا كيف اعتمد الشاعر السرد بكثافة فانزاح عن الشعر باعتماده عدة آليات للسرد عززت حضور السرد. تظافرت كل هذه العناصر في ترجمة ما كان يريده الشاعر وكذا أضفت الجمالية الشعرية التي تتبعنا حضورها طيلة قراءتنا للديوان.

خاتمة

يمثل بحثنا المعنون بشعرية التجريب في ديوان **أخيرا ... أحدثكم عن سماواته** لعاشور فني، محاولة لاستنباط أهم مظاهر التجريب، التي احتواها الديوان، ونحن نسدل الستار على هذا البحث، سنعرض أهم النتائج التي توصلنا إليها:

1. رغم أن الشعرية كمصطلح، مستورده من اللغة اللاتينية، عن طريق الترجمة، غير أن المفهوم عرفه العرب مند القديم، مع مجموع المؤلفات التي خاضت في الشعرية كمفهوم، في حين غاب عليهم المصطلح الجامع، وهدا مايدحض إن مسقط رأس الشعرية هو غربي مفهوما ومصطلحا.

2. التجريب فعل إبداعي ميزته التجاوز و الخلق، متأصل في الشعر العربي مند القدم لأن الإنسان مفطور على التغير محبا للإبداع.

3. أعتبر التجريب من أهم التقنيات التي تحقق الشعرية في النص الشعري، لإضفائه الإبداع الذي يولد الدهشة ومتعة الاكتشاف لدى المتلقي .

4. من خلال ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته لعاشور فني، اتضح لنا أن الشاعر مارس التجريب في الشكل و المضمون، أي انه ناشد التجريب المتكامل، وهدا ما يعكس النزعة التجريبية لديه.

5. يعتبر اهتمام الشعراء المعاصرين بالتشكيل البصري في دواوين الشعر، من خلال الفنيات التي يمارسونها على كل من الغلاف، و العناوين، ولعبة البياض والسواد، وعلامات ترقيم، من أهم مظاهر التجريب، وهدا ما جسده عاشور فني في قالب ديوانه.

6. باعتبار أنّ التّجريب يشمل جوانب النص المختلفة، وجدنا عاشور فني بلاضافة إلى التجريب في الشكل، نجد عاشور فني جسد التغير في لغة ومضمون الديوان من خلال تضافر عدة عناصر عززت التجريب في الديوان وأكدته.

7. بعد ما كانت القصيدة القديمة تفصل الشكل عن المضمون، فتنفرد أبيات القصيدة في التعبير عن فحوى النص الشعري، جاء التجريب الشعري، لينفي هده القاعدة، فربط بينهما ليعبر كل منهما على الأخر، فأصبح الشاعر يبني قالب القصيدة أولا ليحشوه بكلمات واسطر شعرية، تناسب القالب الذي وضعت فيه، في تناغم و تعاشق لطيفين.

8. كشفت دراستنا لديوان عاشور فني من خلال البحث، نزعة الشاعر ورغبته في التغيير، وهدا ما جسده تضافر مجموع مظاهر التجريب الواردة في الديوان.

9. اعتبر التجريب، سلاح دو حدين، يبرز اجتهاد الشعراء المعاصرين، من خلال سعيهم الدائم للإبداع والتجديد والخلق، وفي نفس الوقت، جرد الشعر من أصوله، التي لطالما منحت لشعر خصوصيته وتميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

أخيرا وليس آخرا كلما تعمق الباحث في الدراسة زاد فضوله وأمطـر وابل الأسئلة التي يجب أن تتـوج بحلول، الشعر مثله مثل أي جانب في الحياة يحتاج للتطور والتغيير والخلق كي يعبر عن روح عصره، لكن هناك من اعتبر التجريب في الشعر ترجمة لضعف الشاعر المعاصر، لأنه عاجز على كتابة قصيدة موزونة.

فمن هنا نطرح التساؤل هل التجريب الشعري فعل إبداعي يمارسه أبرع _ أفداد_ الشعراء؟ أم هل جاء ليعكس ضعف الشاعر المعاصر وعجزه حين اختار الهروب من القصيدة الموزونة؟ هل خرب القصيدة النموذج، ليعيد بناءها بقواعد جديدة تضمن لشعر خصوصيته، أم تركها ملتقى تتداخل فيه الأجناس الأدبية بحجة التجريب ؟ تلك هي أسئلة تراود الباحث، في موضوع التجريب الذي يعد حقلا واسعا، يلزمه باحثين كثر.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أولا: المصادر

عاشور فني، أخيرا ... أحدثكم عن سماواته، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2013.

ثانيا: المراجع

1. **المراجع العربية**

1. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1991.
2. إبراهيم محمود، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبـوت، مركز الإنماء الحضاري للنشـر والتوزيـع، دمشق، ط 1، 2000.
3. أحمد جمال مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ج 1، ط 1، 1989.
4. أحمد يوسف، يتم النص والجيولوجيا الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2002.
5. أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ج 2، تأصيل الأصول، ط 2، دار العودة، بيروت، 1979.
6. أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب ، بيروت لبنان، ط1، 1989.
7. أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1979.
8. بشير تاوريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط 1، 2008.

9. بشير تاوريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد وأفق النظرية الشعرية، دار أرسلان للطباعة والنشر، سوريا، دمشق، ط 1، 2008.

10. جابر عصفور، الخيال، الأسلوب، الحداثة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط 2، 2009.

11. حسن البنا إسماعيل، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار، البيضاء، المغرب، ط 1، 2000.

12. حسن خمري، نظرية النص من بنية المتلقي إلى سيميائية الدال، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، 2007.

13. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الحمراء، بيروت، ط 1، 1994.

14. حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 1، 2007.

15. حورية الخمليشي، الكتابة والأجناس شعرية الإنفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، بيروت، ط 1، 2014.

16. خليل موسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، دار منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، مكتبة الأسد، عدد 89، دمشق، أيلول 2010.

17. خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2000.

18. راوية يحياوي، البنية الدلالية في شعر أدونيس، ميم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 2014.

19. رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر، تر محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2002.

20. صابر عبد الدائم، موسيقى الشعر العربي الثبات والتطور، مكتبة الخناجي، القاهرة، ط 3، 1993.

21. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس لنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط 1، 2005.

22. الطاهر يحياوي، تشكيلات الشعر الجزائري الحديث من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، دراسة نقدية، دار الوفاق للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2013.

23. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومـــه للنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائـــر، د ط، 2005.

24. عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2005.

25. عبد الله أحد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، ضمن الحداثة والتحديث في الشعر، مجلة عالم الفكر، المجلد 19، العدد 3، ديسمبر، 1988.

26. عبد الله الغذامي الخطيئة و التكفير من النبوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1998.

27. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية، في النظرية و التطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 6، 2006.

28. عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة، دار العلم والإنماء للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2009.

29. عز الدين مناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجد لاوي، عمان، الأردن، ط 1، 2006.

30. عصام خلف الله، كامل الاتجاه السيميولوجي، دار فرحة للنشر والتوزيع، مصر، ط 1، 2003.

31. علي المتقي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التنظير وهاجس التجربة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، ط 1، 2005.

32. عمر بو قرورة، في علاقة الشعر الجزائري بالتاريخ أو الوجه الأخر للبطولة، ط 1، 1998.

33. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1 ، 1987.

34. محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل تحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1991.

35. محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وبدالاته، التقليدية، ج 1، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 1989.

36. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث الشعر المعاصر، ج 3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2.

37. محمد صابر عبيد، تجليات النص الشعري: اللغة الدلالية، الصورة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2014.

38. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1995.

39. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، دار النشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998.

40. محمد مفتاح، ديناميكية النص، دار النشر المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، ط 3، 1990.

41. محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 2006.

42. مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2011.

43. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار التضامن للنشر والتوزيع، بغداد، ط 2، 1965.

44. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط 3، دار التضامن، مصر، 1967.

45. نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د ط، 1982.

46. نهاد مسعي، شعرية النثرية الجزائرية عبد الحميد شكيل نموذجا، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2013.

47. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي للنشر والتوزيع، بيروت، ط 3، 2010.

48. يوسف ناوري، الشعر الحديث في المغرب، ج 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط1، د س.

2. المراجع المترجمة:

1. تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، للنشر والتوزيع، المغرب، ط 2، 1990.

2. رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، القاهرة، ط 1، 1992.

3. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي،ومبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، ط 1، 1988.

4. رونيه ويك، وسن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، مجلد 01، ط 1، 1987.

5. سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 2001.

6. سوزان برنار، جماليات قصيدة النثر، تر، زهير مجيد مغامس، كلية اللغات، جامعة بغداد، دار نيزيه، باريس، 1978.

7. شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988.

8. هنري مشونيك، راهن الشعرية، تر: عبد الرحيم حزل، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط 2، 2003.

9. يوري لوتسان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، تر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1995.

3. المعاجم

1. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم بن منظور)، لسان العرب، المجلد 8، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 4، 2005.

2. أحمد محمد بن علي الفيمومي المقرئ، المصباح المنير، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، د ط، 1987.

3. جودة مبروك محمد، المعجم الوجيز في الأخطاء الشائعة والإجازات، دار مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2005.

4. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 1، 2010.

4. المجلات والدوريات والملتقيات:

1. رابح بوحوش، الشعرية والمناهج اللسانية، مجلة الموقف العربي، عدد 414، جامعة باجي مختار، عنابه، 2005.
2. صورية جيجح، التجريب في روايات عز الدين جلاوجي، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 19، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان 2016.
3. عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، العدد 279، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2002.
4. أحمد ياسين السليماني، شعرية التجريب والمجاوزة قراءة في ديوان من أغاني ما أحزن الأصفهاني للشاعر عبد الرحمان فخري، مجلة الدراسات اليمنية، العدد 93، أفريل 2009.
5. محمد صالح خرفي، التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 28، المجلد ب، 28 ديسمبر 2007.
6. محمد خرفي صالح، التلقي البصري للشعر نماذج شعرية جزائرية معاصرة، الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، نوفمبر 2008.
7. علي رحماني، العنوان في روايات محمد جبريل، محاضرات الملتقى الخامس للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، بسكرة، 2008.
8. عبد الرزاق كريم خلف، الهيمنة السردية وتقنياتها الإجرائية في النص الشعري الحديث، ياسين طه أنموذجا، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، عدد 62، 2010.

9. خليل كربالي، ظاهرة التكرار في قصيدة عرش الملح لعاشور فني، أعمال اليوم الدراسي الأول 2015/04/19، قضايا الشعر الجزائري المعاصر، جامعة آكلي محند أولحاج، منشورات دار الخلدونية، 2016.

10. عيسى قويدر العيادي، أنماط الحوار في شعر محمود درويش، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 41، عدد، 01، الأردن، 2014.

11. أحمد مداس، الفعل السردي في الخطاب الشعري قراءة في مطولة لبيد، مجلة كلية الآداب واللغات، عدد 10، ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2012/01/11.

12. محمد عبد الوهاب، الحوار في الخطاب المسرحي، مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، عدد 10، 1997.

13. محمد الحرز، السرد القصصي بين شعرية التجريب والواقع المتخيل المشهد السعودي أنموذجا، مجلة أخبار الخليج، العدد 12433، 2012/04/07.

14. عز الدين مناصرة، تجارب شعرية خارج حركة التفعيلة، قصيدة النثر 1970-2001، أفاق التجريب في القصيدة العربية المعاصرة في الربع الأخير من القرن 20، الكويت، 2001.

5. المذكرات والأطاريح الجامعية

1. أوبيرة هدى، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة 2012.

2. جميلة قويجل، الشعرية في النقد العربي المعاصر تحليل الخطاب الشعري – محمد مفتاح أنموذجا -، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، 2001.

3. زهيرة بوفلوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دكتوراه مخطوطة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010.

4. فطيمة فرحي، التجريب والتجاوز الورقي في الكتابة الروائية، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2014.

5. كراد موسى، شعرية المقدمة، الطللية عند عيسى لحيلح، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012.

6. **المواقع الإلكترونية:**

يوسف تعزاوي، ظاهرة الغموض في الشعر الحداثي التجليات والمظاهر الفنية، آخر زيارة 2018/04/11، سا 10.30 على الرابط الإلكتروني التالي: www.ta5alub.com

فهرس
البحث

فهرس البحث:

مقدمة أ

فصل تمهيدي: الشعرية والتجريب المفهوم والمصطلح 5

توطئة 5

I الشعرية. 7

1. لغة. 7

2. اصطلاحا. 8

3. الشعرية عند الغرب. 10

1.3- الشعرية عند ياكبسون. 10

2.3- الشعرية عند تزفيطان تودوروف. 11

3.3- الشعرية عند جون كوهن. 14

4. الشعرية عند العرب 16

1.4- الشعرية عند أدونيس 16

2.4- الشعرية عند الغذامي. 18

3.4- الشعرية عند كمال أبو ديب 19

II التجريب. 22

1. لغة. 22

2. اصطلاحا 24

3. تقصي مراحل التجريب في الشعر العربي 25

1.3 التجريب في القصيدة العمودية. 27

2.3- التجريب في الشعر الحر. 27

3.3- تجارب شعرية خارج حركة التفعيلة. 31

4. تجليات التجريب في الشعر الجزائري المعاصر. 33

الفصل الأول: شعرية التشكيل البصري في ديوان أخيرا ... أحدثكم عن سماواته 34

I شعرية التجريب في العتبات النصية. 39

1. عتبة العنوان. 39

2. عتبة الغلاف. 51

فهرس البحث:

1.2- علاقة التفناغ مع الديوان. 53

2.2- العلاقة بين العنوان الرئيس والغلاف 54

II لعبة البياض والسواد. 55

1. البياض. 56

2. السواد 57

III علامات الترقيم. 64

1. محور علامات الترقيم. 67

1.1- علامة الأستفهام. 68

2.1- نقاط الحذف. 68

3.1- نقاط التفسير. 71

4.1- علامات التعجب. 73

5.1- الفاصلة. 75

2. محور علامات الحصر. 76

1.2- المزدوجتان. 79

2.2- العارضتان. 82

الفصل الثاني: شعرية التجريب في المضمون. 85

توطئة 85

I الغموض 86

1. الإنزياح. 90

2. الصورة الشعرية. 95

1.2- الصورة الإستعارية. 98

2.2- القصيدة صورة شعرية واسعة. 100

II شعرية التسريد الشعري 105

1- التكرار. 106

1.1- تكرار الحرف. 108

2.1- تكرار الكلمة. 110

فهرس البحث:

3.1- تكرار الجملة. 112

2- الحوار. 113

1.2- الحوار الداخلي. 114

2.2- الحوار الخارجي. 117

3. خاصية الحكي 120

4. الخروج عن الإيقاع. 124

1.4- المزج بين تفاعيل من بحور مختلفة. 128

2.4- الدفقة الشعورية والتدوير. 129

الخاتمة 133

قائمة المصادر والمراجع 135

الفهرس 144