

مقدمة:

ما فنتت الحركة الشعرية تنقلب على ذاتها، محدثة رجّة في كلّ تحوّل، عبر منعرجات التاريخ. وقد ظلّت -رغم حركيتها الدائمة، وما حدث فيها من خروقات- وفيّة لبعض الروابط الإسنادية التي تبقّيها على صلة بالماضي، ولو بخيط رفيع من الإيقاع، ولم تحدّث القطيعة بوعي تام إلا مع حركة التجريب التي تأسست على فلسفة الهدم والتقويض، معلنةً عداؤها لكل تقاليد الماضي ومظاهره.

وقد مهّدت الحداثة التي حملت لواءها جماعة "مجلة شعر" الطريق إلى هذه القطيعة، بما أسّست له من مساءلة للتراث، وتمرد على إكراهاته الشكلية، لتُحدث الرجّة الثانية والأقوى بعد الإرهاصات التي حملتها رجّة حركة الشعر الحر. وبانفتاح العالم والاحتكاك بالنظريات الحديثة التي تجاوزت الحداثة ذاتها إلى ما بعدها، حدثت الرجّة الثالثة وتسرّبت من خلالها إلى الساحة الشعرية المغاربية عدوى التقويض والثورة على السائد والمألوف، خاصة لدى من يمثّلون "الحساسية الجديدة" من الشعراء الشباب الذين يتناول هذا البحث بعضهم في مقاربتهم للنصوص الممثلة لهذه الحساسية.

وقد ركز البحث على مقارنة سبعة دواوين شعرية لثمانية شعراء كلهم شباب، من ثلاثة أقطار مغاربية، الجزائر وتونس والمغرب، ينتمون بوعي إلى هذه الحساسية الجديدة القائمة على إعلان القطيعة مع التوجّهات السابقة للقصيدة العربية.

يؤكد أمبرتو إيكو، في كتابه "كيف تعدّ أطروحة دكتوراه"، أن الأطروحة ليست أكثر من الإجابة عن فرضيات مسبقة، وليست برهنة على أننا نعرف كل شيء. وبناءً عليه، فقد تأسس هذا البحث على فرضية أن الشعر المغاربي، في حساسيته الجديدة، خاصة لدى الشعراء الشباب يقوم على التجريب، بما هو خرق للسائد وتمرد على قواعد القصيدة القديمة، محاولاً الاستثمار في ما تتيحه الفنون؛ كالتشكيل والسينما، والأجناس الأدبية الأخرى؛ كالسرود والدراما، مع تعالقه مع الفلسفة، بما هي تسمية للأشياء لامتلاكها.

ولذلك ركّز هذا البحث -معتداً على المنهج الوصفي- على التجريب، بما هو تجاوز وخرق، ومحاولة مستمرة لهدم اليقينيّات، وتدمير البنى التقليدية، منطلقاً من النصوص ذاتها، إذ أن المعرفة بالنصوص الشعرية كانت سابقة على الظواهر، لذلك لم يحاول البحث ليّ أعناق النصوص بما يخدم الظواهر بشكل تعسفي، وهذا ما جعله يكتفي، في كل مبحث، بتتبّع الظواهر الأكثر بروزاً في النصوص الشعرية، دون محاولة المسح، لتعدّر الدراسة المسحية من جهة، ولدخولها في غالب الأحيان في التعسف من جهة أخرى. كما تحاشى البحثُ الإغراقَ في الجزئيات ضمن مباحث الشعرية، لكثرة الدراسات الأسلوبية والسيميولوجية للجماليات، ولم يشر كثيراً إلى المفاهيم الإجرائية

التأويلية والسيميوسلوبية التي اتكأ عليها في حفر النصوص، تقاديا لتشويش القراءة، وتحاشيا لإغراق الدراسة بالمصطلحات الإشكالية التي أزمّت الدرس النقدي المعاصر، وجعلته ثقيلًا وعصيا على الفهم.

لقد حدا بنا إلى البحث في الشعرية المغربية، شغفنا بالشعر من جهة، وقلة الدراسات حول الشعر الجديد، وعزوف البحث الأكاديمي في كثير من الأحيان عن مقارنة الشعر، الذي توزّع دمه على قبائل الأجناس الأدبية وغير الأدبية، ما جعله مستعصيا في كثير من الأحيان على الذائقة الكسولة، كما شكّلت قلة الدراسات للشعر المغربي، والجزائري على وجه الخصوص، دافعا لتسليط الضوء على تجربة الشباب الشعراء، من الذين تهملهم الدراسات الأكاديمية التي تنزع في غالبها إلى تكريس المكرّس.

وقد انطلق هذا البحث في مقارنة التجريب في الشعر الشبابي المعاصر من إشكالية محورية هي: كيف تجلّى التجريب في الشعر الشبابي المغربي المعاصر؟ وما دلالاته الأيديولوجية والفكرية والفلسفية؟

وقد تفرّعت عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات حول الخلفيات والأسس الفلسفية للتجريب، وتجليات التضاييف بين الفنون والآداب، وعلاقة الشعر بالفلسفة، وغير ذلك من التساؤلات التي حاولت هذه المقاربة رصدها، دون ادعاء تقديم الإجابات، فالإجابات عمياء، ووحدها الأسئلة تبصر الطريق.

وقد كان في نيتنا أن تكون دراستنا شبه ميدانية، فقد عمدنا في بدايات البحث توزيع استمارات تضم بعض الأسئلة المتعلقة بالتجريب على الشعراء. غير أنها لم تلق صدًى لدى هؤلاء الذين تماطلوا في الإجابة على تساؤلاتنا، ما جعلنا نكتفي بمساءلة النصوص، اتكاءً على التأويل غير المفرد، محاولين تفكيك النصوص تأويلًا، استنادًا إلى القرائن النصية.

وضم هذا البحث أربعة فصول حاول من خلالها رصد أبرز الملامح في الحساسية الشعرية المغربية المعاصرة، التي تتكى على التجريب.

فاحتوى الفصل الأول، الموسوم بـ "مرايا التجريب"، مطارحةً نظرية لمسألة التجريب وخلفياته الفكرية والفلسفية، التي تجاوزت الحداثة إلى ما بعدها، باعتماد المطرقة الانتشوية لهدم اليقينيّات، وتقويض مركزية العقل الغربي التي أنتجت التمرد على السائد، ومحاولات تقويض بناه، ضمن النزوع إلى التفكير في اللامفكر فيه، وإعادة الاعتبار إلى اللاحقيقة، على حساب مركزية الحقيقة، وتجريب طرائق جديدة في الشعر كما في الفلسفة.

وضم الفصل الثاني، الذي حمل عنوان "مرايا الجنس الأدبي"، مبحثًا نظريًا حول تداخل الأجناس الأدبية، رادا النزوع إلى تهديم حدود الأجناس الأدبية إلى خلفياته الفلسفية، ناظرًا إليه في مرآة العولمة التي أزلت الحدود الجغرافية، وفي مرآة الخلفيات العالمية للمساواة بين الجنسين، التي تسربت إلى الحقل الأدبي، وتجلّت في تحطيم وخرق للحدود، ليس بين الأجناس الأدبية فقط، بل تجاوزها إلى اختراق الحدود بين الشعر

والفنون الأخرى كالسينما والفن التشكيلي، راصدا في كل ذلك أبرز تجليات هذا الاختراق عبر ثلاثة مباحث تطبيقية ترصد علاقة الشعر بالسرد وبالسينما والتشكيل على التوالي.

فيما حاول الفصل الثالث، الذي حمل عنوان "مرايا الهامش: تهشيم المركز"، رصد النزوع إلى الهامش، وإعلائه على حساب المركز، مقدّما مدخلا نظريا لفلسفة الهامش، وتاريخ الأدب الهامشي، ليتلو المطارحة النظرية بمبحثين تطبيقيين؛ حاول أحدهما تتبّع تيمات الهامش وفلسفته في نصوص شعراء الحساسية الجديدة، فيما رصد الثاني بروز الهامش الشعبي على حساب الرسمي في التجربة الزجلية التي تنتصر لهامش اللغة الشعبية على مركزية الفصحى.

وقد تأخّر الفصل المتعلق بعلاقة الفكر بالشعر، كي لا يحدّث تشويش وخطأ للمتلقي، بين الخلفيات الفلسفية والفكرية للشعر، وبين الشعر بما هو نوع من التفكير والتفلسف؛ إذ حاول الفصل الرابع، الذي حمل عنوان شظايا التجريب"، القبض على العلاقة المتوتّرة بين الشعر والفلسفة من جهة، وبين الشعر والفكر الشرقي، مفترضا أن الدعوة الهايدغرية إلى العودة إلى منابع الفكر الأولى آتت أكلها مع الشعراء، وأن الزرادشتية في نسختها النيتشوية وجّهت الأنظار إلى الإمكانيات الشعرية والفكرية الهائلة في منابع الشرقية. وقد حاول البحث مقارنة التوجّه الأول ضمن قراءة في النزوع الفلسفي لتجربة الشعر المغاربي المعاصر، فيما حاولت القبض على منابع الشرقية ضمن تجربة الهايكو التي مثّلت عودة إلى منابع الشرقية للتفكير والشعر معا.

إن كثرة الدراسات في موضوع ما تجعل مواصلة البحث فيه نوعا من المخاطرة، تؤدي إلى الوقوع في التكرار. لهذا فإن هذا البحث يتكئ على فكرة أن كثرة الدراسات، وبقدر ما تفتح أعيننا على رؤية زوايا متعدّدة له، فهي تبقينا أسرى لرؤيتها، وتحجبنا عن رؤية الإمكانيات الأخرى لتحقيق الموضوع، وهذا ما حدا بنا لعدم التعويل كثيرا على الدراسات التطبيقية السابقة إلا بغرض الاستئناس بها، دون اعتمادها، لكثرة وقوعها في مطب محاولة إثبات نجاعة المنهج، على حساب النص.

ولم يمنعنا هذا الاحتراز والتحفظ من الاستفادة من دراسات كثيرة مهمّة؛ كأطروحة محمد الكرد حول الشعر والوجود لدى هايدغر، وكتابات كل من محمد عروس وزهيرة فلوس حول التجريب في الشعر الجزائري المعاصر. وقد تحاشينا المدونات الشعرية المدروسة من قبل، كما لم نركز كثيرا على المباحث التي قُتلت بحثا، كالسرد والشعر والفضاء الطباعي، التي لم تخل منها دراسة من الدراسات التي تناولت الشعرية المغربية والجزائرية المعاصرة، كما أفدنا من كتابات سيد فيلد حول السينما؛ خاصة كتاب "الذهاب إلى السينما" وكتابتا سيد بحرّوي وهويدا صالح حول المهمّش.

ولم يخل هذا البحث من صعوبات في التوصل إلى دراسات حول بعض القضايا الجديدة في الساحة الشعرية المغربية، كتداخل الفلسفة بالشعر، وحضور السينما وتقنياتها في النص المغاربي المعاصر، إضافة إلى ندرة الدراسات حول شعر الهايكو الطارئ على الساحة الشعرية العربية بوجه عام. كما تعذّر علينا الحصول على النصوص الشبابية

الخاصة بالشعراء الليبيين بسبب الأوضاع الأمنية وتدهور حركة النشر منذ سنوات بهذا البلد. يضاف إليه في ما وصلنا من دواوين الشعراء الموريتانيين الشباب ما يخدم طرحنا حول التجريب، وهو ما جعلنا نكتفي ببعض الشعراء من تونس والمغرب والجزائر، مركّزين، بشكل أكبر، على النصوص الجزائرية، جاعلين هذا البحث ورشة مفتوحة على أسئلته وإشكالياته التي لا تنتهي.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نرفع أسمى معاني الإجلال والتقدير لكل من ساعد في إنجاز هذا البحث؛ وعلى رأسهم الأستاذ المشرف الدكتور شعباني الوناس.

الفصل الأول

مرايا التجريب

مصطلح التجريب: الجذور والخلفيات

المصطلح وإشكالياته:

أخذت النزعة التجريبية -المنبثقة عن الرؤية الحداثية- في الأدب، منحى تصاعديا في الساحة الأدبية المغاربية، انطلاقا من الرغبة في التمايز والاختلاف، ومضت بتسارع باتجاه الخرق والتجاوز، وتحطيم كل الأنظمة القديمة مع سبق الإصرار والترصد، ما جعلها تصبح الظاهرة الأبرز في مسار التحولات العميقة أحيانا والمتخبطة في أحيين أخرى، نتيجة الاحتكاك العميق بروح الحداثة أحيانا والملامسة السطحية في كثير من الأحيان.

ولم تقتصر الحداثة والتجريب مثلما بدأت مع إميل زولا¹ على الرواية، بل سرعان ما تلقفها الشعر، وأصبحت الهاجس الأكبر لدى الشعراء الذين سئموا من تلك القوالب الجاهزة، والصور المبتذلة في القصيدة العربية، ولم يعد يقنعهم الخروج عن الأوزان والقوافي، بل حتى تدوير التفاعيل لم يعد كافيا، فحطموا كل الأسس الأولى للقصيدة العربية، واتجهوا إلى سبر أغوار لم يصلها الشعر بعد، وارتياذ أفاق جديد كل الجدة مع قصيدة النثر والنص المفتوح.

ولم يعد النزوع الحداثي للتجريب حكرا على الرواد، بل أصبح هاجس الجيل الجديد من الشعراء في الأقطار المغاربية، خاصة جيل الشباب الذي اقترب من روح الحداثة،

¹ إميل زولا من أشهر روائيين القرن التاسع عشر الفرنسيين، عزّاب التجريب في فن الرواية.

نتيجة التحولات العميقة التي عرفها الشعر من جهة وترجمة الآداب العالمية من جهة ثانية، والانفتاح على العالم، بفعل الثورة التكنولوجية من جهة أخرى.

ونتيجة لهذا النزوع نحو التجريب في الكتابة الشعرية المعاصرة، وهذه التحولات الجذرية التي نحا إليها النص الشعري، صار لزاماً على الدارس لهذه التحولات البحث عن آليات جديدة للقبض على روح النص الشعري المغاربي، وهو ما تجلى في المقاربات الكثيرة التي تبحث الحداثة والتجريب.

ولعل مصطلح التجريب هو أحد أكثر المصطلحات الفضفاضة التي مازال يتلبسها الكثير من الغموض، ولا يزال النقاد والدارسون يقفون أمام مفاهيمه العائمة محللين ومؤولين دون الوصول إلى نتيجة واضحة. وعلى الرغم من ذلك، فقد أسهم المصطلح في محاولة القبض على التحولات المتسارعة في النص الشعري المغاربي وتقديم قراءة مغايرة للكثير من المفاهيم.

1- التجريب لغةً:

للاقتراب من التجريب وإبانة بعض معانيه وتبديد الغموض الذي يكتنفه، سنحاول العودة إلى المعاجم؛ فقد ورد التجريب في "لسان العرب" بمعاني متنوعة ف«جرب يجرب، تجربة وتجريباً: الشيء حاوله أو اختبره مرة أخرى...»¹، فالتجريب يحمل هنا معنى

¹ ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، لبنان ط11410 هـ،

1990م، ص261

المحاولة والاختبار، فيما نجده بمعنى الممارسة والاكتشاف: «ورجل مجرّب: قد بُلي ما عنده، ومجرّب قد عرف الأمور وجربها... والمجرّب: الذي جُرّب في الأمور وعرف ما عنده... ودرهم مجرّب موزونة»¹. كما يحمل التجريب في صيغ أخرى معنى التعدد والتنوع: «رماه بالجريب أي بالحصى الذي فيه التراب»، و«الجريب والجربة المزرعة»، ففيه معنى التعدد في الأولى لاختلاط الحصى بالتراب، وفي الثاني المعنى ذاته لتعدد وتنوع ما تنبت وما يزرع في "الجربة".

كما يحمل الجذر اللغوي للفعل جرب معنى القحط والعيب: «فالجرب معروف، بثر يعلو أبدان الناس والإبل... وأرض جرباء: ممحلة مقحوظة لاشيء فيها... والجرب العيب... والجرب الصدا يركب السيف»². ولعل هذا التنوع والتعدد الدلالي الذي يتضمنه الجذر اللغوي "جرّب" هو ما سيحيل إلى تعدد أبعاد التجريب وانفتاح آفاقه.

ولعل معنى المحاولة والاختبار الذين وجدناه في "لسان العرب" هو أقرب المعاني للتجريب باللغات الأجنبية ففي الفرنسية "Expérimentation" تعود أصولها إلى الكلمة

¹ المرجع نفسه الصفحة نفسها.

² ابن منظور، لسان العرب، ص398.

اللاتينية Experimentum وتعني البروفة أو المحاولة¹. أما في المعجم الفرنسي لاروس La Rousse، فتحمل معنى الدربة والمران قصد الإفادة².

وفي معجم أكسفورد Oxford الإنجليزي، تدل الكلمة على التجربة والخبرة ومدى الإفادة منهما³. وهو معنى يقترب من معنى المحاولة والاختبار، وهو على الأرجح ما جعل محمد عروس يلخص معاني التجريب في الاختبار والممارسة والاكتشاف لعوالم قد تتسم بالتنوع والتعدد، وقد تتسم بالقحط والجذب والعيب⁴. فيما اختصرتها الباحثة زهيرة فلوس في «الاختبار من أجل المعرفة والإفادة منها باكتساب الخبرة»⁵، وهو تلخيص مقتضب لا يتسع لمعاني التعدد وحتى النقصان والعيب التي يحملها جذر الكلمة في اللغة العربية.

التجريب وتداخل الحقول/المشكلة والاختلاف

¹ هناء عبدالفتاح، أصول التجريب في المسرح العالمي، نظرية والتطبيق، مجلة فصول، عدد خاص بالمسرح والتجريب، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ج2، مج14ع1، ربيع 1995م، ص36.

² *la rousse : Dictionnaire de français ,Maury euro livres Manche court ,juin2002,p : 164.*

³ *Oxford advanced learners dictionary of english ;a.s hornby ; seventh editon ;oxford university press ;2006 ;p513 .*

⁴ ينظر: محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، نصوص من دس خف سيوييه في الرمل؟ لعبدالرزاق بوكبة، الألمعية، الجزائر، 2012. ص21.

⁵ زهيرة فلوس، التجريب في الخطاب الشعري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2010/2009، ص 06.

مصطلح التجريب الذي يبدو بسيطاً وواضحاً للوهلة الأولى، يبدو أكثر تعقيداً وغموضاً حين تتبع مساره في مختلف الحقول المعرفية التي تعتمد، فهو مصطلح يكتنفه الكثير من الغموض، وتتجاذبه حقول عدة، تجعلنا نترث في تقديم تعريف اصطلاحى قبل تتبع مساره من العلوم الطبيعية التجريبية، إلى حقل العلوم الإنسانية، والتوقف عند خلفياته الفكرية والفلسفية.

2- التجريب والفلسفة

إذا كان التجريب معجمياً يحيل إلى التنوع والتعدد والممارسة والاختبار، فإنه في الفلسفة يأخذ منحى آخر، إذ «يستخدم بطريقة مختلفة في مجال الفلسفة، فهو يشير إلى النظرية الفلسفية التي ترى أن كل معرفة مشتقة من التجربة»¹، فالتجريبية في حقل الفلسفة تحيل إلى اتجاه ومدرسة فلسفية تقوم على ردّ "كلّ معرفة" الإنسانية إلى التجربة الحسية، والتي تقابلها النزعة العقلية من حيث فهم ماهية المعرفة. وتتفرع عن هذا الاتجاه الفلسفي مدرستان هما التجريبية المادية والتجريبية المثالية، فالأولى تنكئ على رؤيتها القائمة على أن الأشياء الخارجية للعالم، وظواهره، هي التي تنتج عنها تجربة الإنسان، وبالتالي هي مصدر المعرفة الحقيقية، فيما تنفي المثالية أن يكون العالم مصدراً للتجربة، بل تقتصر فيها التجربة على جملة الأحاسيس والتصورات.

¹ ابراهيم مصطفى، الفلسفة الحديثة من ديكرت إلى هيوم، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2000، ص 248.

ولعل المذهب التجريبي الحسي من أقدم المذاهب في تاريخ الفكر الفلسفي؛ حيث ظهر عند اليونان مع "لوقيبوس" و"ديمقريطس" و"أبيقور" الذين فسروا العالم تفسيراً ميكانيكياً، متحاشين التفسير الغائي، كما أنهم ردوا المعرفة إلى الحس، مركزين على أن الأحاسيس الصادقة بذاتها هي الأحاسيس التي تنطلق من الواقع الموضوعي، ومنشأ الخطأ هو تفسير الأحاسيس، وقد عرّفوا الإحساس بأنه تدفق مستمر للجزئيات الدقيقة يزاح من سطح الجسم ويخترق الحواس فيحدث الصور والأشياء¹.

وقد تطورت التجريبية بعد توماس هوبز وجون لوك وتلميذه الفرنسي كوندياك على أرضية مثالية لدى بركلي وهيوم، لتصل إلى نتيجة مؤداها أن الإنسان ليس كائناً فعالاً، ومحوراً للكون، وإنما اعتبرته موضوعاً سلبياً للتأثيرات الخارجية، أو كائناً متقوقعا في عالم أحاسيسه الشخصية والذاتية.

وانبثق هذا التوجه رداً على المذهب العقلي الذي يلغي الحواس، رافضاً التسليم بالأفكار الفطرية الموروثة، والمبادئ العقلية البديهية، والقواعد الخلقية الأولى التي لا تجيء إلا اكتساباً، كما أنكر رواده الحدس الذي يدرك الأوليات الرياضية، والبديهيات المنطقية، معنيين أن هناك حدوساً متعددة، تختلف باختلاف أصحابها، وبالتالي ردوا المعرفة في كل صورها إلى التجربة. وحين استقرت النزعة التجريبية، وأخذت مكانتها في تاريخ الفكر الفلسفي الحديث نظر فلاسفتها، أمثال لوك وبركلي وهيوم، إلى الفلسفة على

¹ ينظر: ابراهيم مصطفى، الفلسفة التجريبية من ديكارت الى هيوم ص 247248.

أنها طريقة في التحليل، "ولو استبعد ما كتبه هؤلاء في علم النفس، نجد بقية آرائهم عبارة عن تحليلات لطائفة من المعاني كما يقول ألفريد جيلز إير في كتابه الفلاسفة التجريبيون الإنجليز"¹. وبذلك فإن النزوع الحسي والاعتماد على الحواس في التجربة الشعرية، ينبثق بطريقة ما. مما خلفته الفلسفة التجريبية التي رهنت الحقيقة في الشيء المادي المحسوس، مما جعل الشعر يتجه إلى عالم الحواس في القصيدة، مشاهدة، ولمسا، وسمعا، إلى أن تداخلت وتراسلت الحواس في الشعر الحديث.

وقد رسخت الفلسفة الوضعية -التي هي امتداد للتجريبية- فكرة التجريب بعد انفتاحها على قضايا المجتمع، حيث قامت على «القول بأن المعرفة الصحيحة هي المعرفة المبنية على الواقع والتجربة، وأن العلوم التجريبية هي التي تحقق المثل الأعلى لليقين، وأن الفكر البشري لا يستطيع أن يتجنب اللفظية والخطأ في العلم والفلسفة، إلا إذا اتصل بالتجربة، وأعرض عن كل قبلية، وأن الشيء في ذاته لا يدرك»².

ولقد قامت التجريبية المادية بدور هام في التصدي للاهوت، والنزعة المدرسية، اللذين كانا عائقا أمام العلوم التجريبية، وفتحت الطريق واسعا أمام التجريب العلمي.

¹ ينظر: ابراهيم مصطفى، الفلسفة الحديثة، ص248

² عبدالكريم الرمراق وآخرون: معجم الفلسفة، المركز القومي للبيداغوجي، تونس، 1977م، ص210، نقلا عن محمد عروس، التجريب ص47.

3- التجريب من الطبيعة إلى الإنسان:

لقد ساهمت الفلسفة التجريبية في فتح الآفاق للعلوم الطبيعية بتخليصها من سلطة الكنيسة، الكهنوتية التي ظلت لردح من الزمن تقف حائلاً -بوثوقيتها و يقينها- أمام تقدم العلوم.

ويعد التجريب في العلوم الركيزة الأساسية التي قامت عليها الثورة العلمية الحديثة، والتجربة في العلم هي «اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة علمية دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما، أو تحقيق غرض معين»¹، فالتجريب يتأسس في جوهره على القياس والاختبار، بإخضاع الأشياء والظواهر للتجربة والبحث عن قوانينها، لدراستها كما أنها تعني أيضاً «المعرفة أو المهارة، والخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة»²، بما يتيح اكتشاف أنساقها وقوانينها.

¹ ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ص114.

² مجدي وهبة كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1979م، ص51.

وقد ارتبط "التجريب" ومصطلح التجريبية بنظرية التحول عند "تشارلز داروين" الذي استخدمه بمعنى التحرر من النظريات القديمة، وهو المعنى ذاته الذي ذهب إليه "كلود بيرنارد" في دراسته حول الطب التجريبي¹.

وتتطلب التجريبية العلمية -بكونها اختبارا من أجل المعرفة- حسب "بيرنارد" وعيا تاما وقصدية وإرادة للقيام بالفعل، ورغبة في إنجازها، و«القائم بالتجربة هو الذي يستطيع -بفضل تأويل محتمل قليلا أو كثيرا لكنه استباقي للظواهر الملاحظة- تأسيس التجربة بطريقة يستطيع بها في الإطار المنطقي للتوقعات، أن يقدم نتيجة تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المصورة سلفا»² فالتجريب علميا ينطلق من فرضيات مسبقة، ويعمل من خلال التجريب على إثبات حقيقتها وفق مقاييس محددة، تضبط ماهية المجرب أيضا؛ ف«المجرب كل من استخدم أساليب البحث -بسيطة كانت أم مركبة- لتنويع الظواهر الطبيعية وتعديلها لغرض ما، ثم إظهارها بعد ذلك في ظروف وأحوال لم تكن مصاحبة لها في حالتها الطبيعية»³. وهذه المقاييس التي يذهب إليها بيرنارد، تحيل إلى فعل التجاوز في التجريب بالإضافة والتعديل.

¹ ينظر أحمد سخسوخ، التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، 1989، ص10.

² كلود بيرنارد، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبدالكريم الشراوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص151.

³ كلود بيرنارد، الطب التجريبي، ص14.

وتأخذ التجربة المباشرة في هذا المنحى مكانة بارزة فهي أصل كل معرفة مؤكدة على «فكرة صدور المعرفة من ينبوع التجربة»¹، فلا معرفة -حقيقية- وموثوقة دون ملاحظة من خلال الحواس وتجربة مباشرة.

وانتقل التجريب مع العلوم إلى الفنون وبدأ «ملتصقا بالعلوم الإنسانية، ثم انتشر على الفور داخل بنية الفنون ونسيجها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وارتبط التجريب- بهذا المفهوم - بالتطور السريع والديناميكي للعلوم الطبيعية، فأسايب البحث والنظرة العلمية للاكتشاف والوجود قد انتقلت من منطقة إلى منطقة أخرى من الحدث والإنتاج الإنساني دون معارضة كبيرة»².

وكان للروائي الفرنسي إميل زولا -الذي أطلق مصطلح "الرواية التجريبية" Le roman Expérimental- الفضل الأكبر في انتقال التجريب من حقول العلوم التجريبية العلمية البحتة إلى الحقل الأدبي، ويوضح الأمر بقوله: «غالبا ما كنت أعرض لقضايا غريبة وأهمها الشكل وجريمتي أنه كان لديّ فضول أدبي جعلني أجمع اللغة الشعبية الحكائية، وأوظفها في أعمالتي، إذ الشكل-هنا- هو الجريمة الكبرى، حيث درس هذه اللغة، الطلبة والنحويون والمعجميون وكلهم بينوا أهميتها، وحداثتها»³. ولا يخفي "زولا" -

¹ بن ناصر البغراتي، الاستدلال والبناء، بحث في خصائص العقلية العلمية، دار الأمان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص165.

² هناك عبدالفتاح، أصول التجريب، ص36 58.

³ .3 Emile Zola : L'assommoir, Imprime en Cee, paris,1993 ,p:09

الذي رسخ الاتجاه التجريبي الطبيعي في الرواية- تأثره بـ "داروين" وكلود بيرنار، موضحاً أن الأسلوب التجريبي «في الفن يقترب من الإبداع العلمي، ويسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية، وقبل كل شيء يتسبب في بعث الرابطة التي انقطعت منذ أمد بعيد ما بين الفن والطبيعة»¹.

4- التجريب بين القبول والرفض:

إن التراوح في المواقف من التجريب وتضارب الآراء في شكل سجلات في الدرس النقدي، بين موقف مندفع تبشيري بالتجريب، وموقف رافض بشكل راديكالي، ومحاولات توفيقية بين الموقفين ما هو إلا انعكاس واضح للموقف من الحداثة بشكل عام، والتخبط حيال المشروع الحداثي الداعي إلى تجاوز كل قداسة -ضمن ما يسميه المسيري بالعلمانية الشاملة، ويقف متحفظاً إزاءه-، وبين الموقف التقليدي المحافظ، الداعي إلى إحياء التراث والتصدي لكل محاولات الغزو الثقافي، وهي رؤية تنكئ صراحة أو ضمناً إلى الرؤية الدينية للعالم.

إن المنتصرين للتجريب يعتقدون أن التجريب الحقيقي في الشعر هو التجريب النابع من رؤية واضحة وشاملة وعميقة للكون تركز على خبرة إنسانية فـ«النمط الإبداعي الذي تتحول فيه الظواهر والأحداث والوقائع إلى رؤى تكتسي أبعادها صفات تحمل طابع العمق والشمولية، ولن يكون أي شعر كذلك، إلا إذا كانت وراءه خبرة إنسانية، أو تجربة عظيمة

¹ هناء عبدالفتاح، أصول التجريب، ص 36 58.

خاضعة للإدراك الشعري، في كل ملح من ملامحه المعرفية»¹، غير أن التجريب ليس حكراً على الرؤية الحداثية الطارئة، بل هو «قيمة عالية من قيم الحياة والمستقبل اصطحبت الإنسان في كل مراحلها، وكانت جوهر كل نهضة، لا غنى عنها، إن أردنا الانتساب لعصرنا، ولم تكن الأسماء الفذة التي تألقت في سماء الإبداع منذ هوميروس Homeros الذي أنشد أشعاره في اسبرطة حوالي القرن السابع قبل الميلاد إلا نماذج لمعنى التجريب وللخروج على التقليدي والثورة على الجمود»². إن الحداثة والإبداع ما فتئا صنوين، وكل إبداع هو تجريب باعتباره خرقاً وتجاوزاً للمألوف.

بينما يتحفظ آخرون تجاه هذا المصطلح المريب، ويرون أنه مثلما يحمل معنى البراعة فهو يحمل معنى انعدام القدرة وضعف التصور، فقد «شاع فاستبد وصار سلطة نقدية تمارس نفوذها بوجهين مختلفين، فقد يستعمل للتهجين والهجاء ويصبح التجريب رديفاً لانعدام القدرة على التحكم في مكونات الخلق وضعف التصور، وهشاشة الخلفية الجمالية التي يصدر عنها المجرّب. وقد يستعمل التجريب للدلالة على البراعة في البناء، والحرص على التجويد، والسعي إلى مخالفة السائد، مخالفةً حبليةً بالإضافة الجمالية، تؤكد السابق الرفيع، وتوصله فتلغي المتهافت الضعيف وتمحوه من الذاكرة، وتبشر

¹ أحمد الطريسي، النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية، دراسة نظرية وتطبيقية، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1 1423 هـ، ص10.

² سيد أحمد الإمام، حول التجريب في المسرح، قراءة الوعي الجمالي العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص29، 30.

بالطريف، والنبيل، فتضييق السبل على من يستسهلون الكتابة»¹. وإذا كان التجريب ليس دالا على البراعة دائما، فما هو في جوهره إلا جزء من السيرورة ولن يكون -أبدا- خلقا من العدم، ولا...» يمكن أن يكون قفزة خارج المفاهيم السائدة أو ابتكارا خلاقا من عدم: إنه جزء من حركة ترسم أفقها كلما تكثف مداها وتأصلت جذورها في تربة المعرفة والتجربة مسنودة إلى موهبة صريحة ورؤية فصيحة للنص والعالم»²، وهو ما يؤكد أن كل حركة تجريبية لا تستند إلى عمق التجربة والموهبة لا يمكن الركون إليها؛ إذ يضيف الغريبي أيضا «ليس كل تجريب فعل تجاوز بالضرورة، فقد يكون التجريب قفزة في المجهول دون تحقق التجاوز المأمول في حركة الإبداع»³، وهذا المعنى قريب مما دعا إليه أدونيس في قوله: «التجريبية لا تنهض وفقا لما هو راهن، وإنما تنهض كتجاوز له من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى»⁴. فرغم تأكيده الدائم على الخرق والتجاوز، إلا أنه يشترط في التجريبية الكشف عما هو أغنى وأعمق وإلا فلن تكون تجريبا. ولم يشذ محمد عزام في ربط التجريب بالتجاوز «... إننا لا نرغب في أدب تجريبي يرصد الحيرة أمام الأشكال الإبداعية، فأدب التجاوز هو رؤيا متكاملة، لا تستند إلى خلفية

¹ عمر حفيظ، التجريب في كتابات ابراهيم درغوني القصصية والروائية، المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، دار صامد للنشر والتوزيع صفاقس، تونس، ط1، 1999م، ص09.

² خالد الغريبي، الشعر التونسي بين التجريب والتشكيل، كلية الآداب والعلوم الانسانية، صفاقس، تونس، ط1، جويلية 2005، ص13.

³ خالد الغريبي، الشعر التونسي بين التجريب والتشكيل، ص21.

⁴ أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص287.

واحدة، ولا تستقي مادتها من الواقع المرصود، ومن الواقع المتوقع ، وإنما عنصر التكامل ضروري»¹.

ويذهب أغلب الدارسين إلى أن النزوع إلى التجريب ليس شرطاً كافياً، فهاهو جاكوب كورغ Jacob Korg يقول: «لعل التجريب لم يكن شرطاً كافياً للفن، ولكنه غالباً ما عد حالة ضرورية من قبل المحدثين»². وهو الكلام ذاته لعزرا باوند Ezra Pound الذي يؤكد أن «الرغبة في التجريب غير كافية، ولكن عدم الرغبة فيه هو الموت بعينه»³، مضيفاً جانباً مهماً إلى السجال حول التجريب، وهو نفي أي صلة لأي إنتاج بالابداع ما لم يكن فيها التجريب، معتبراً إياه شرطاً أساسياً في العملية الإبداعية، وإن كان لا يكفي وحده. كما لا تكفي الثورة على القديم إذ يبقى الجديد في حاجة إلى الاتكاء عليه؛ ف«لا يمكن للقديم والجديد الاستغناء عن بعضهما، إذ تكاد تكون ثورات الأدب دائماً ردود فعل ضد الماضي القريب، بحثاً عن التقاليد المفقودة»⁴، ولن يكون هذا النزوع الباحث عن التجديد دون أدوات رصينة إلا وهما أجوف، مثلما يذهب إلى ذلك الغربي الذي يؤكد أن «الانخراط في وهم التجديد الصارخ والابتداع الأجوف الخالي من المعرفة، دون وعي بسبل الإضافة، والتجاوز، ورؤية مؤسسة للعملية الإبداعية في سياقها التاريخي، وشروطها

¹ محمد عزام، اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، سوريا، 1987م، ص401.

² جاكوب كورغ، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، تر: ليون يوسف عزيز عموايل، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد، 1989. ص17.

³ عزرا باوند، نقلا عن: جاكوب كورغ، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب. ص17.

⁴ جاكوب كورغ، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب. ص18.

الإبستيمية بمنظور الذات الخالقة، وهاجس الجماعة المتحفزة للتغيير»¹. ولتحاشي السقوط في التجاوز الأجوف يقدم الغربي تعريفاً للتجريب واصفاً إياه بأنه «حركة وعي الجماعة بما تؤسسه الذات المبدعة، بانخراطها في حركة تغيير النص بوصفه خطاباً متعددًا، ينهض على مقومات جمالية متنامية، وفن تغيير العالم بما هو تمثل لحركة التاريخ، واستشراف لأفقها خارج التتميط الإيديولوجي السهل»². ورغم محاولة الغربي القبض على ماهية التجريب إلا أنه يبدو متعسفاً في ربط حركة فردانية -ارتبطت بتمجيد الفرد-بوعي جمعي، إذ يحاول تأطير حركة -متمردة عن كل الأطر، وباحثة عن الحرية- ضمن سياق إيديولوجي لتغيير العالم، وإن نفى عنها الأيدولوجيا.

كما نجد أدونيس -في محاولته تحديد ماهية التجريبية- يربطها بالسؤال الدائم والخروج الواعي عن كل الأنماط السائدة «أعني بالتجريبية: المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة، أو التي أصبحت قوالب، وأنماطًا، وابتكار طرق جديدة. وتعني هذه المحاولة: إعطاء الواقع طابعاً إبداعياً حركياً»³. ولعل هذا التعريف الصادر عن عراب الحداثة، هو أقرب إلى روح التجريب الذي نحن بصددده في النصوص المغاربية، فأطروحته وفق ما يقول النجار هي الأكثر رواجاً: «بيد أن الأطروحة الأدونيسية كانت الغالبة، والأكثر رواجاً، وكانت لها أصدائها وتفاعلاتها. إنه ليس من المغامرة أن يقال:

¹ خالد الغربي، الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، ص 13.

² المرجع نفسه، ص 17.

³ أدونيس، زمن الشعر، ص 287.

إن الحداثة الشعرية العربية، بشكلها الحالي قد خرجت من معطف أدونيس الذي تربع على سدة الحداثة لما يقترب من نصف قرن»¹.

غير أن النزوع التخريبي والقفز على الإبداع التراثي بدعوى الثورة على التقاليد، ليس إلا تطرفاً لا يوصل إلى حالة الإبداع، بل إن مصطفى السعدني يذهب في حديثه عن سببوا أزمة القصيدة العربية إلى جعل التجريب آفة الإبداع، معددا نمطين: «مجرب وهو على وعي بما يفعل مدفوعاً في ذلك بضرورة تطور الأشكال الفنية للقصيدة، وهذا النوع من الشعراء يسلم نفسه للمغامرة والمغامرة بذاتها تسلمه إلى الاهتمام بالحيلية الشكلية، الحذقة التقنية، والهوس في بناء الكلام، تحت دعوى التجريب، والمجازفة، والبحث عن الجديد في عالم الشكل لتغطية جهل، بعضهم بالواقع، أو لرفضه، أو لستر الانهزامية أمام همومه ومشاكله»²، وهو مثلما هو واضح من أوصاف الحذقة التي يطلقها عليه، يشكل عبئاً على الإبداع. أما النمط الثاني وهو ليس أقل سوءاً، فهو «جاهل بطبيعة الشعر وبطبيعة الأدوات التي يجب أن تتوفر لدى أي شاعر، دون أن يكون في ذلك تمييز بين الشاعر الذي يكتب القصيدة العمودية، وغيره ممن يكتبون القصيدة الحرة المعاصرة»³، فالسعدني يرفض كل نزوع إلى التجريب انطلاقاً من الحجج المألوفة، تجاه كل حركة

¹ مصلح النجار، السراب والنبع، رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص74.

² مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجريب والمغامرة - قراءة في النص، منشأة المعارف الاسكندرية، مصر، ص10، ص11.

³ المرجع نفسه، ص11

جديدة والتي تنطلق في أساسها من منطلقات إيديولوجية، تدافع عن "الأمة ضد الغزو"، فهو يصف النزوع إلى التجريب في موضع آخر -بما يوضح منطلقاته الأيديولوجية- إذ يؤدي حسبه هذا النزوع «إلى التكرير الميكانيكي فتشوه اللغة، وتدمر بإيراد التعابير المقطعة الأوصال، والدلالات غير المرتبطة بفكر الأمة ولغتها، وقد يؤدي هذا إلى عزل القراء عن واقعهم، ووضعهم في سراديب، وغيبيات النفس المظلمة، والتشبث بمثل هذه المحاولات من التجريب، هدم للروابط التي تصلنا بتراثنا العريق وقيمه وتقاليده، والعبرة دائما ليست في استخدام التقنية، وإنما العبرة كل العبرة بالطريقة التي يستخدم بها الشاعر هذه التقنية»¹. وإذا كان رأي السعدني وموقفه من التجريب، حمل رفضا واضحا غير قابل للنقاش، فإن أحمد يوسف في حديث عما يسميه الشعر المختلف في الجزائر يفرق بين نوعين من التجريب: المذموم والمحمود، ف«... إذا كانت ظاهرة التجريب حقا مشروعا لكل نص شعري، يريد أن يحقق فرادته ويؤكد أصالته ضمن منطلق الاختلاف، فلا ينبغي أن يتحول إلى حدلقة تنطلق من الفراغ وتبني صرحا هشاً يذهب في مهب الريح وتلبس الغموض الذي تجاوز الإيحاء إلى الإلغاز دون معرفة أبسط أبجديات الشعر»². وموقف أحمد يوسف أكثر قربا من الإنصاف ومعرفة بالشعر، -لاستثنائه المؤسس- للحدلقة والغموض الذي يصل إلى الإلغاز، وفي الوقت ذاته جعل التجريب حقا مشروعا لتحقيق

¹ المرجع السابق، ص 11.

² أحمد يوسف، يتم النص والجنالوجيا الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص282.

الفردة ضمن منطق الاختلاف. أما موقف حسين فقريب من موقف السعدني تجاه التجريب، مستكراً جهل ممارسيه بواقع مجتمعاتهم: «إن عدداً كبيراً من الكتاب يلجأ إلى بعض الحيل الشكلية والحذقة، والهوس الكلامي، تحت ستار التجريب والمجازفة في البحث عن جديد في عالم الشكل، وفي عالم الأدب لذاته، لتغطية جهل هؤلاء الكتاب التام بواقع الأمة وحياة الناس، وتبرير انهزاميتهم وابتعادهم عن هموم الشعب ومشاكله، وهذه المواقف... تطرح نفسها تحت مختلف الشعارات الطلائعية والتقدمية»¹. وليس حسين جمعة -الذي ينطلق من وجهة نظر اجتماعية للأدب- وحده من يعيب انهزامية المبدعين الذين يركبون التجريب، فنجيب عوفي أيضاً في حديثه عن منطلقات التجريب يصف إيديولوجية التجريب والحادثة بالباعثة على اليأس والعجز عن الصمود: «إن الإيديولوجية الضمنية الكامنة في عمق التجريب الحداثي-في المغرب كما في بعض الأقطار العربية- هي إيديولوجية القلق واليأس... نتيجة العجز عن المواجهة والجلد والصمود»².

وينطلق هؤلاء من رؤية إيديولوجية تعادي نزعة الفن للفن، في الشعر وتبحث عن شعر يقترب من الواقع، ويستعيد القضايا الكبيرة. ولكنه الواقع الرؤيوي الشامل الذي تدعو إلى الحداثة ف«الشعر الذي يزوق، شعر الفسيفساء والترصيع، إلى الشعر الذي يغير، شعر الثورة والحركة، شعر الواقع الشامل، شعر الكشف والرؤيا»³، وهذه الرؤية الأدونيسية

¹ حسين جمعة، قضايا الإبداع الفني، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص86.

² نجيب العوفي، جدل القراءة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1983، ص149.

³ أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص142.

التي تربط التجريب بالثورية والكشف هي ما جعلت أحمد يوسف لا يتهاون مع الضعف بحجة التجريب «لا تتعامل مع النص الذي يجهل أبجديات الفن ولا يستسيغ تبرير الضعف بحجة التجريب والتخطي والتجاوز»¹. وهذا التهاون والمجاملة مع النصوص الهشة التي تتخفى خلف التجريب، هو ما أدى إلى ما يصفه كثير من الدارسين بالتجريب «إن التجريب، وهو يمارس كثيرا ما آل إلى التجريب، وأعطى نصوصا هجينة في أحيان كثيرة كانت تبدو كالمترجمة أو المستعارة أو نصوصا جديدة كالقديمة، ولم تُجدِ الجعجعة البيانية، ولا نفع الضجيج التبشيري النظري، أمام قلة الطحين الإبداعي الفعلي»²، ولم يؤدِّ هذا المنحى إلا إلى انفصال عن القارئ، وانفصال المبدع والمتلقي، عن التراث الشعري ف«القصيدة العربية قد خضعت للتجريب أكثر من أي قصيدة أخرى على خارطة الشعر العربي، ولقد احتك هذا التجريب بشتى أنواع البناء الشعري وعناصره، مما أدى بدوره إلى اتساع الهوة بين القارئ والقصيدة من ناحية وأبعدها عن «الشعرية» المتوارثة من ناحية أخرى»³. ويبدو اتساع الهوة بسبب التجريب - مع التراث من أهم الأسباب التي زرعت الغرابة في النصوص الحديثة حسب السعدني الذي يحمل الشاعر المعاصر مسؤوليتها «على الشاعر المعاصر تقع مسؤولية ما شاع في شعره من غرابة البناء وغموض المضمون... فهو مطالب بتجاوز كل ما ليس شعريا، وهو بصدد الارتياح والكشف عن

¹ أحمد يوسف، يتم النص وجينالوجيا الضائعة، ص284.

² الطاهر الهمامي، حفيف الكتابة فحيح القراءة، قضايا ونصوص تونسية، مطبعة فن الطباعة، تونس، ط1، 2006، ص39.

³ مصطفى السعدني، التجريب في الشعر العربي المعاصر، ص15.

رؤياه الجديدة، ذات المعنى والشعور المصاحبين الجديدين، شريطة أن يتفرد بحيث تصبح لإبداعه الخصوصية، في الرؤيا والبناء، دون أن تلمح إغرابا وتكلفا واعتسافا، وهو مطالب كذلك بأن يحيا عصره مطعما عالمه الشعري بثتى الروافد الثقافية من تراثية ومعاصرة بشرط ألا يكون سابقة على شعرية الأداء، وإنما تأتي موظفة لأداء دور شعري، في قصيدته»¹.

فيما يرد طراد الكبيسي ظاهرة "التجريب" إلى غياب الفنون التعبيرية، وإغراق النصوص الشعرية الحديثة في التجريد«إن الشعر الذي يكشف عن مرجعيته، جغرافيته، وعيه التاريخي، حسه الإنساني، فضلا عن بعد اللغة...شعر مغرّب مغيبّ الوعي والدلالة، أو أنه من الكلام الذي يمكن أن يقال، في كل زمان ومكان، والنظرة العامة تبين أن الهيمنة إن جاز القول تمثل اليوم، في التقلص المتزايد للأساليب التعبيرية والتكاثر الواضح للأساليب التجريدية، الأمر الذي يؤدي أودى إلى لون من «تجريب الشعر»². ويبرز هذا التجريب في أحد أكثر ملامح التجريب أصالة وخصوصية من تشظي الأشكال، وذوبان الحدود بين الأجناس الأدبية، وهو ما جعل عمر حفيظ يحذر من إهدار المعنى في قوله «إن سؤال التجريب سؤال جمالي بالأساس متعلق بطرفي التواصل، نعني المبدع والمتلقي لأن وعيهما به يساهم بالضرورة في تدريب الذائقة على مخالفة السائد وما

¹ المرجع نفسه، ص 11 12

² طراد الكبيسي، الاختلاف والائتلاف في جدل الاشكال والأعراف، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص12.

لم يعد متناغما مع حاجات الإنسان في التعبير والتفكير، ولا شك أن ذلك التجريب المتواصل سيفضي إلى تحولات نوعية يمكن أن نذكر ما شاع منها اليوم: كتشطي الأشكال وتنازع الأنواع بعضها بعضا وتداخل الأجناس على نحو لافت، ولكن لابد من التحذير والتنبيه إلى أن التجريب لا يعني العبث وإهدار المعنى». وإذا كان الغموض والغرابة لدى من سبق يأخذ موضع المذموم في التجريب، فإن أدونيس يرى في التنافر، البعد الأكثر تميزا وأصاله في الحركة الشعرية الجديدة: «ولّد رفضُ الرؤى الشعرية القديمة للعالم عند الشاعر الجديد واقعا سديميا، غامضا من جهة، وولد من جهة أخرى ذاتية تحيد عن "الواقع" وحاول الانفصال عنه، وهذا يعني بكلام آخر فقدان اللغة المشتركة، والثقافة الشعرية المشتركة، هناك إذن تنافر بين الشاعر و"الواقع" يوازيه تنافر بين الشاعر والقارئ، فقد صار الشعر الجديد الشخص الشاعر نفسه، أو كاد. ولعل هذا التنافر هو أبرز خصائص الشعر الجديد وأكثرها أصالة وعمقا»¹، فهذا التنافر هو شعريا الغرابة. و"الجميل غريب دائما"، كما يقول بودلير إذ أن الغرابة هنا هي الجدة، والغريب لا يمكن فهمه بسهولة.

ولعل الغرابة وصعوبة الفهم ظلت ملازمة لكل الحركات العبقرية في الفن والأدب، فهناك أمثلة على الغرابة وصعوبة الفهم حتى في العلم والفلسفة والفن التشكيلي. لم يفهم أينشتاين رياضيو عصره، واستخف الكثيرون بعالم نيتشه. ولم يكن أحد يقيم أي وزن

¹ أدونيس، زمن الشعر، ص 18.

للوحات فان غوغ. هنا على وجه الدقة يكمن وجه التجديد، إذ ليس التجديد أن نجعل الماضي يتناول ويمتد، بل أن نحيد بطرائقنا ورؤانا الشعرية عن طرائق الماضي ورؤاه. وعلامة ذلك هذا التنافر مثل ما يؤكد موريس بلانشو في وصف التجربة الأدبية «التجربة الأدبية هي من صميم اختيار التبعر، هي مقارنة ما انفلتت عن الوحدة، هي تجربة ما يخرج عن نطاق التفاهم والاتفاق والقانون - هي الخطأ والخارج، هي ما يستعصي إدراكه، هي الشاذ»¹.

ولعل من نافلة القول، التأكيد على أن «التجريب لا يعني الخروج على المؤلف بطريقة اعتباطية، ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير. إن التجريب يقتضي الوعي بالتجربة، أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغاً فنياً يستجيب لسياقه الثقافي، ورؤيته للعالم»². ولا تتم هذه الأسئلة والرؤى الخاصة، إلا بالتفاعل مع النصوص الأخرى، فليس التجريب انطلاقاً من العدم: «إن محاورة النصوص الأخرى والتفاعل معها بل الاستفادة من منجزاتها الفنية تصبح مختصة ومولدة لأشكال جديدة أو قديمة أو حديثة في صوغ مضامين ورؤيات مغايرة»³، بينما يربط صلاح بوسريف بين التجريب

¹ موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبدالعالي وعبدالسلام بنعبدالعالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2004، ص35، 36.

² محمد برادة، نقلا عن محمد امنصور خرائط التجريب الروائي، مطبعة انفوبرانت، فاس، المغرب، ط1، 1999م، ص24.

³ محمد برادة خرائط التجريب الروائي، ص24.

وفعل الكتابة، مؤكداً أن خوض التجريب دون أسس لن يفضي إلى شيء، مضيفاً أن التجريب يحدث داخل الكتابة وليس نية مسبقة: «التجريب هو ما يأتي ممارسة تقتضي خوض طرق الكتابة ومطباتها، أي مزاولة المعرفة كشرط، لا يمكن للكتابة أن تحدث دونها»، والتجريب... هو ما يأتي بعد الكتابة لا قبلها و « ليس ممكناً خوض التجريب دون معرفة أولاً ما تقتضيه الكتابة كحك ومواجهة في خضمها يحدث التعلم، وتحدث التجربة التي تكون أول منعرجات طريق التجريب»¹.

5- التجربة والتجريب: المشاكلة والاختلاف

يقول الطاهر الهامي: «التجربة والتجريب صيغتان مصدريتان لفعل واحد هو جَرَّبَ، كقولك تكرمة وتكريماً من كَرَّم وتقدمة وتقديماً من قدم. بيد أنهما لئن اشتركا في الأصل اللغوي، فقد باعدت بينهما الدلالة التي اكتسبها مع الزمن، فأضحى مفهوم التجربة غير مفهوم التجريب، دون أن تتقطع صلة كل منهما بالآخر ودون أن تنتفي حاجة كل منهما إلى الآخر»². من خلال هذه المنحى الذي يؤكد الهامي يمكننا البحث في علاقة التجريب بالتجربة رغم حاجة كل منهما للآخر، فالتجريب هو المحاولة الدائبة لتجاوز السائد، ولتجاوز المبدع ذاته أيضاً كي لا يكرر نفسه، وهو في ذلك المسار للخرق المستمر، يراكم تجربته التي لا تتوقف بل تستمر في

¹ ينظر: بوسريف صلاح، الشعر وأفق الكتابة، طبعة مشتركة بين منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف دار الامان، بيروت الجزائر، المغرب، ط1، 2014، ص 46.

² الطاهر الهامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث أفكار ورؤوس أفكار، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع411، تموز 2005م.

شكل مغامرة دائمة فـ«المقصود بكلمة تجربة في هذا البحث الرؤية الفنية التي على أساسها يتشكل النص الشعري وفق معايير تختلف جزئياً أو كلياً، عن تجربة سابقة ممتدة، أو محصورة في الزمان والمكان. فهي شكل من أشكال المغامرة ووجه من وجوه الدخول في المجهول بحثاً عن بدائل تختلف عما تواضع عليه القوم في السنة الشعرية»¹. فالتجربة هي الطريق المتواصل ودخول إلى غابات المجهول لتتبع وارتداد آفاق جديدة، والصدود المقصود عن الأرض التقليدية وما تواضع عليه الشعر، فهي كسر للسنن السائدة وابتداع لسنن جديدة تخرج عن السنة القديم التي «ليست السنة الشعرية سوى خلاصة لمجموعة من التجارب السابقة لها في الزمن، تتشكل في ضوئها ملامح التجربة العامة»². ويلخص سعيد علوش التجربة في أربعة عناصر: «1- مهارة وخبرة تكتسب من المشاركة في أحداث أو ملاحظتها. 2- يميز بين مصدرين للتجربة -المعاينة- التقصي. 3- التجربة الأولى هي أول مواجهة تتم مع النص الأدبي الذي يتمنع فيها عن التجربة. 4- يكسب تراكم التجارب مهارة خاصة في الحقل الأدبي. هذا يعني أن التجربة تتبع منهاجاً علمياً، يتقصى البحث في تاريخ موضوع معين من بداياته إلى نتائجها الأخيرة، أما التجريب فيتقصى نهج البحث في موضوع ما مرتبط بالوعي الجمالي والاجتماعي الذي أنتج هذا الموضوع ومن أهم

¹ حسين العروي، تجربة الشعر الحر في تونس حتى نهاية 1968م، دراسة نقدية في الأشكال والمضامين،

منشورات كلية الآداب جامعة منوبة، تونس، السلسلة: آداب، مج41، 200م ص09، 10.

² المرجع نفسه، ص10

شروطه: امتلاك العقل الواعي لعملية التجريب 2- امتلاك أدوات معرفية ومنهجية. 3- تجاوز معنى التجربة الذي يحتمل الخطأ والصواب¹. ويؤكد هذا الشاهد أن التجربة وإن لم تكن هي التجريب فإن التجريب يحتاج إلى مراكمة التجربة لامتلاك العقل الواعي والأدوات المعرفية ليصبح تجريباً.

بينما يربط عزالدين المدني بين التجربة والتقليد لوجود نموذج مسبق يبني عليه الكاتب تجربته الإبداعية: «غالبا ما يقال إن كاتباً من الكتاب يقوم بتجربة قصصية أو روائية أو شعرية، أو مسرحية، أو نقدية أي أنه يقوم بمحاولة فنية في أحد الأنواع الأدبية... لكن الذي يظهر في هذه النظرة النقدية والخافي في مفهوم التجربة والمستتر في معنى المحاولة هو أن الكاتب يعتمد في سعيه الفني على قواعد جمالية مضبوطة في أحد الأنواع الأدبية المعروفة، فيكون هذا المسعى بذلك مرتكزا على عمل سبق، في أغلب الأحيان، يعد بمثابة النموذج أو المثال أو المنوال الذي يجب أن ينسج عليه هذا الكاتب تجربته الفنية»².

غير أن البعض يرى أن التجربة ليست إلا نتاج تراكمات إبداعية لا تتأتى إلا بالخبرة الطويلة، لذلك هي أرفع شأناً من التجريب «أما التجربة فننتاج المعيش وحاصل الخبرة والاحتكاك، وبالتالي فهي لا تتأتى للشاعر إلا متى حقق كماً شعرياً، وأضحى ذا رؤية يعرف بها وأسلوب يشير إليه، فيما التجريب اختبار، فله دلالة البحث والامتحان الدائبين،

¹ ينظر : سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ص 35 36.

¹ عزالدين المدني، الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط1، 1972 ص27.

ومن ثمة استوى نهجا فنيا وألفت في شأنه الكتب ووضعت البيانات وقامت الحركات الأدبية، والفنية منذ ما يزيد على القرن»¹. وهو الرأي ذاته الذي يذهب إليه خالد الغريبي؛ فالتجربة «هي حصيلة تراكم تجربة شعرية إبداعية عمادها الموهبة، وقوامها المعرفة، وجوهرها جدل البناء والهدم»². لذلك فتجربة الشاعر لا تقاس «عموماً بالكم أو بالقدرة على التنظير وإنما بالوعي بما نكتب وكيف نكتب دون أن تسيج هذه الأسئلة لوعي الكتابة، وتمنع الكاتب من الخرق المستمر لكل تنظيم مسبق لفن الكتابة لا تنشأ إلا داخل الفوضى التي تنتظم»³. هذه الفوضى التي هي الأساس التي يقوم عليه التجريب كله ف«التجريب هو خروج عن كل قاعدة»⁴ وهدم لكل المسبقات، إنه الخرق والتجاوز الدائم... وهو ما يلتقي فيه التجريب بالحادثة.

6- التجريب والحادثة: 5

إن انشغالنا بالشعر المغاربي الشبابي يجعلنا نعود إلى مساءلة الحادثة الشعرية على وجه التحديد؛ لأن مفهوم التجريب يكاد يكون مرادفاً لمفهوم الحادثة الذي لا يكاد يستقر على حد واضح، ومنه سنتناول مفهوم التجريب والحادثة ضمن هذا السياق بما تقتضيه

² الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث ص

² خالد الغريبي الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، ص 52.

³ خالد الغريبي، الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، ص 52 53.

⁴ احمد سخوخ، التجريب المسرحي في اطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، اصدارات المهرجان التجريبي،

وزارة الثقافة القاهرة، ص 1.

⁵ اعتمدنا في هذا المبحث على ما جاء في رسالتنا للماجيستير، تجليات الحادثة في شعر عاشور فني، مخطوط، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013.

الدراسة. ولعلنا ننطلق من أدونيس باعتباره أول المنظرين للحادثة الشعرية التي يعرفها بكونها: «تساؤلاً جذرياً يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرائق جديدة للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون»¹. بينما نجد عبدالسلام المسدي يصفها بقوله: «الحادثة في مضمون الأدب تعني سعي الأديب إلى معالجة الأغراض الفنية التي تحرره من تبعية التواتر المألوف، وهذا الركن من أركان الحادثة كان محور المساجلات النقدية عندما انبنت عليها قضية الالتزام في الأدب، أما الحادثة في الصياغة فتحدد بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدائي مما لا يتقيد بأنماط سائدة ولا معايير مطردة»². أما يوسف الخال فيرى أن الحادثة ليست إلا خروجاً عن المألوف وارتداداً لآفاق جديدة «إبداع وخروج على ما سلف وهي لا ترتبط بزمن فما نعتبره اليوم حديثاً يصبح في يوم من الأيام قديماً، وكل ما في الأمر أن جديداً ما طرأ على نظرنا إلى الأشياء فانعكس في تعبير غير مألوف، والحادثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة على القدامة فيه، ولكنها تفترض بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة، وهذه التجربة فريدة تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معاً»³. ولعل أكثر من اقترب من

¹ أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحادثة، ص 161، 165. وينظر: الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحادثة، صالح جواد طعمة، فصول، ج2، مج4، ع4، 1984م ص 15.

² عبد السلام المسدي، النقد والحادثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1983م، ص 14، 15.

³ يوسف الخال، الحادثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1978م، ص 15.

تلخيص مفهوم التجريب متحدثاً عن الحداثة هو حاتم الصكر الذي يرى بأنها: «مصطلح فني لا زمني يُعنى به تحديداً الانتقال بالقصيدة إلى مواقع جديدة في الرؤية والأسلوب»¹.

فمن خلال تعريف أدونيس أن الحداثة الشعرية تعني التساؤل الذي يستكشف اللغة الشعرية ويستقصي معالمها انطلاقاً من نظرة لا تخرج عن أصالة المبدع ولا غيريته، ولعله التعريف الأقرب إجرائياً لتناول ظاهرة والتجريب وفهمها في دراستنا ومقارنتنا لتشكله في مدونة الشعر المغاربي الشبابي النزاعة نحو الخرق والتجاوز.

التأسيس:

لا شك أن سؤال التأسيس من أهم الأسئلة التي أخذت حيزاً هاماً في الدراسات النقدية العربية المعاصرة، متخذاً شكل بحث حثيث عن ملامح البدايات التي تشكلت من خلالها الحداثة العربية، وقد تضاربت وجهات النظر حول هذه الأشكالية، فاتخذت شكل سجال بين المبشرين بالحداثة باعتبارها جزءاً من التراث الشعري وباحثين لها عن تأصيل في الثقافة العربية وبين منكر لها معتبراً إياها مجرد مفاهيم غربية دخيلة، وأن الحداثة العربية مجرد معيارية تستمد وعيها من لحظة الآخر اجتماعياً وتاريخياً وتستحضر سياقه الثقافي والحضاري، فهي لا تعدو أن تكون نسخة مشوهة ومسخاً دخيلاً، ويمكن تلخيص بعض هذه الوجهات فيما يلي:

¹ حاتم الصكر، مرايا نرسييس؛ الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1999م، ص 8.

أ - التأصيل:

هذا الاتجاه وعلى رأسه أدونيس يحاول أن يرجع الحداثة إلى أصول عربية في بعض مظاهرها الشعرية على وجه الخصوص متمسكاً بداياتها في التراث العربي بحثاً عن جذور تسوغ شرعيتها في صيغتها المعاصرة، لذلك نجد أدونيس يصف الحداثة بأنها إشكالية عربية لا تقيّم إلا بمقاييس مستمدة من إشكالية القديم المحدث في التراث العربي¹. ولعل أدونيس يذهب إلى أبعد من ذلك حين يعتبر بداية الحداثة في النص القرآني إذ يرى "أن الحداثة الشعرية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة كامنة في النص القرآني من حيث إن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القَدَمَ الشعري وأن الدراسات القرآنية وضعت أسساً نقدية جديدة لدراسة النص بل ابتكرت علماً للجمال جديداً..."². كما اشتهر أدونيس بتتبع ملامح الحداثة في حركة الشعر القديم لدى أبي تمام وأبي نواس وغيرهما كما تتبع مقولات النقد العربي القديم التي تعزز مذهبه، ويرى محمد بنيس أن أدونيس - بلا ريب - مكتشف التنظيرات العربية للحداثة في ثقافتنا القديمة³. وقد تابع أدونيس في هذا الرأي جملة من النقاد أمثال محمد عبدالمطلب، بيد أنه يقترب من المصطلح القديم إذ يعادل مصطلح الحداثة مصطلحي المحدث والمولد، ويرى أن رصدنا للحداثة في التراث عنصر

¹ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن؛ بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط 1، 1980م، ص 320.

² جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية؛ تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة: مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار تويقال، الدار البيضاء، ط 1، 1996م، ص 50، 55.

³ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج 2 الرومانسية العربية، ط 2، 2001م، ص 159.

مفيد في معالجة القضية¹. وترى خالدة سعيد أن الحداثة الأولى تتمثل في الحداثة العباسية لدى بشار وأبي نواس وابن الرومي ونضجت على يد أبي تمام². ويبدو أن هؤلاء النقاد استندوا إلى المقولات النقدية المبتوثة في ثنايا النقد القديم التي تشير إلى الحداثة، مدللين بها على شرعية توجههم ومؤكدين على أصول الحداثة العربية من خلالها. ألم يحقق أبو نواس حدائته فنياً وأيديولوجياً، بمحاولته هدم المقدس والثورة عليه، باستحداث طرائق جديدة وخروجه عن قداثة عمود الشعر انطلاقاً مما كان يوصف بالشعبوية أو الثقافة الفارسية؟

ب- التأسيس حديثاً:

إن ما يميز هذا التوجه هو البحث عن منابع الحداثة ليس في أصول تراثية بل انطلاقاً من لحظة وعي جديد، انبثقت مع عصر النهضة غير أن الباحثين والنقاد مازالوا مختلفين في تحديد هذه اللحظة وانطلاقها، فمنهم من يرد هذه اللحظة إلى مرحلة محمد علي باشا، مع بداية النهضة والانفتاح على الغرب كما يرى شكري عزيز ماضي، إذ يقول: "إن نقطة البدء أو البذرة الأولى للحداثة تكمن في اللقاء الاستعماري مع الغرب، فقد دخل الغرب مستعمراً ومن النافذة نفسها تدفقت منجزاته الحضارية وهو ما أدى إلى انشطار الذات زمانياً نحو الماضي ومكانياً نحو الغرب هذا الاحتكاك خلخل القيم المحلية

¹ محمد عبد المطلب، تجليات الحداثة في التراث العربي، مجلة فصول، القاهرة الهيئة العامة للكتاب، مج 4، العدد الثالث، أبريل يونيو، 1984 ص 65 ص 64.

² خالدة سعيد، الحداثة أو عقدة جلامش، قضايا وشهادات 2، مؤسسة عيبال، 1991م، ص 68.

وجعل الشخصية المحلية تهتز لأول مرة وتبحث عن الذات¹. وهي اللحظة ذاتها يعتقد برهان غليون أنها أنتجت الحداثة ومفكرها: عصر محمد علي أنتج بشكل ما فكر الحداثة ومفكرها دون أن يكون هو نفسه لا في سلوكه ولا في قيمه عصرياً أو حديثاً بل كان مثلاً للاستبدادية والسلطة المطلقة للأبوية².

ويرى محمد الأسعد أن بداية الحداثة تكمن في الرؤية الإحيائية، بيد أنها تقوم على قاعدة الماضي الأنموذج واستعادة الذهنية لأشكال القصيدة التراثية، مما أحدث فصاماً بين الشعر والحياة³. ويرى أدونيس أن الرؤية الإحيائية لم تكن وليدة رؤية إبداعية منسجمة مع روح العصر، لاقتصارها على إعادة منطق الأوائل وأحكامهم⁴. وترى خيرة حُمر العين أن عدّ البارودي - عند عدد من السلفيين - فاتحةً لعصر النهضة على صعيد الحركة الشعرية راجع إلى طبيعة المدة التي استعادت أنفاسها بعد مرحلة الانحطاط بدافع القومية من جهة ومن جهة أخرى احتقاءً بإحياء التراث بدافع الرغبة في مضاهاة

¹ شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م، ص 180، 181.

² برهان غليون، اغتيال العقل، دار التنوير، بيروت، ط1، 1987م، ص 95.

³ محمد الأسعد، بحثاً عن الحداثة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986م، ص 11.

⁴ أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص 50، 51.

العرب بامتلاكنا ذاكرة خاصة بنا من ثمة بدأ السعي إلى استعادة النماذج التقليدية لغة وأسلوباً وتَمَثَّل هذه الذاكرة بكل مقوماتها وقيمها ومواقفها¹.

ومن النقد من يجعل الريحاني الرائد الأول لمفاهيم الحداثة في الشعر وأول من فتح معركة الحداثة والتجديد بمفهوم كفي، يخالف المفهوم الحكمي الساري في الشعر العربي².

ولا يختلف كثير من النقد في القول بأن جماعات الديوان وأبوللو والمهجر تمثل المواقف الممهدة لحركة الحداثة في الشرق ويذهب إلى ذلك مثلاً محمد بنيس³ وصالح طعمة⁴ وديزيرة سقال⁵ وفاضل ثامر⁶ وغيرهم.

إن ظهور مجلة "شعر"، التي رأس تحريرها يوسف الخال، في مطلع 1957م، يمكن اعتباره الانعطاف الحقيقية للحداثة الشعرية والتأسيس لها في العالم العربي، إذ يعتبرها محمد بنيس اللحظة الثانية، ويرى أن الإحساس بالتصدع كان فيها أوسع وأشمل إذ الشعر العربي يتأصل في اختيار العالم الحديث ... واستبدت شمولية الحضاري والكوني بالرؤية

¹ خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر، اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996م، ص 43.

² محمد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1995م، ص 13.

³ محمد بنيس، حداثة السؤال، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985م، ص 143، 144.

⁴ صالح جواد طعمة، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مج 4، ع 4، 1984م، ص 15.

⁵ ديزيرة سقال، نشوء الحداثة في الشرق، مجلة الباحث، بيروت، ع38، السنة السابعة، 1985م، ص 61.

⁶ فاضل ثامر، مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987م، ص 187، 188.

الشعرية وأكدت هذه الرؤية الكونية مسلمات اللحظة الأولى ... وفي هذه اللحظة الثانية نلاحظ نقد يوسف الخال للمرحلة الرومانسية في لبنان، ونقد أدونيس للشعر العربي قديمه وحديثه¹.

ويرجع الكثير من النقاد جذور الحداثة إلى ما يسميه فاضل ثامر بالرؤيوية الأدونيسية²، وتعدّها ديزيرة سقال مرحلة ترسيخ حركة الحداثة الشعرية، وترى أن أطروحة الحداثة وحركتها ليستا بطارتين على الفكر العربي بصورة عامة، والأدب العربي بصورة خاصة بل نتيجة حتمية لما خلفه الواقع المعاصر وهي ليست حركة غريبة الجذور بل لها مقوماتها الخاصة، وأبعادها المركزية، ولا يمكن العودة بها بوصفها حركة وتياراً إلى أبعد من المدة التي أرخت لها بـ 1967م وعليه فهي حركة أفادت من الغرب كثيراً ومن رؤياه ولكنها عبرت عن موقف الحضارة الشرقية وعن أزمته المعاصرة³.

ورغم ما أخذته الحداثة الأدونيسية من صيت ومن أتباع مؤمنين بها يدافعون عنها ويرافعون لصالحها في كل محفل باعتبارها طريق الخلاص للعالم العربي، من التقليد والجمود الذي كسا الحياة العربية، إلا أنها لم تخلُ من معارضين يجدون فيها ثغرات كثيرة، يوجهون من خلالها سهام النقد والاعتراض، فنجد محمد الأسعد يعتقد أن العنصر الأولي في بنية هذه الصيغة التي طرحتها قولاً وممارسة مجلة شعر هو التشارك الثقافي

¹ محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 144 147.

² فاضل ثامر، مدارات نقدية، ص 187، 188.

³ ديزيرة سقال، نشوء الحداثة في الشرق، ص 72.

الزائف ويستهدف تغييب المشكلة الأساسية للمجتمعات العربية ... ونشر ثقافة الضباب، لأنه تشارك مبني على تغييب الخصوصيات ... كما يتهمها بأنها فنياً اشتقت مضموناً للفعالية الشعرية بعد أن أفرغت من محتواها الواقعي وجاءت الأسطورة لتلعب هذا الدور¹. كما نجد فوزي كريم يرى أن أدونيس انتصر "لخبرة التقنية" على حساب "الخبرة الروحية" ويرى أن أدونيس في الجوهر صوت ارتدادي معزز للنزعة الشكلية وللغرض خارج الخبرة الداخلية الفريدة للشاعر، وأن حدثته ليست هي حادثة الأدب الغربي بل هي ما بعد حدثته².

فيما يحمل عبدالعزيز حمودة الحادثة التي طغت على هذه المرحلة (مرحلة مجلة شعر) مسؤولية الشرخ الثقافي الذي عم الساحة الثقافية العربية واصفا إياها بثقافة الشرخ، كما يرى أنه فضلاً عن تأكيدها التبعية الثقافية - التي أفرغت الثورة أو التمرد الحداثي المبدئي من مضمونه بعد أن حولتنا إلى قطع من الشطرنج تحركها مصالح الإمبريالية الجديدة تحت عباءة الكونية والعولمة - يضيف الحداثيون وما بعد الحداثيين العرب إلى خطاياهم خطيئة جديدة وهي العبث بالعقل العربي³. أما سامي مهدي فعلى الرغم من اعترافه بعدد من الإيجابيات لهذه الحركة يعدّها حادثة غريبة ليست مولودة في رحم الواقع

¹ محمد الأسعد، بحثاً عن الحادثة، ص 42.

² فوزي كريم، ثياب الإمبراطور، الشعر ومرايا الحادثة الخادعة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2000م، ص 231، 255.

³ عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 2001م، ص 98.

وإنما أريد زرعها فيه زرعاً وأن أدونيس- أراد أم لم يُرد- فإنه سعى إلى تضيق أفق الحادثة وتتميطها حين أراد أن يوهمنا بأن الحادثة تيار واحد، أفق واحد هو السريالية¹.

وهو المنحى ذاته الناقد للحادثة الذي أخذه مشروع عبدالوهاب المسيري في تحذيره من مغبة الانسياق وراء ما يسميه العلمانية الجزئية التي تقود إلى العلمانية الشاملة، التي تقوم إلى تسليع وتشييء الإنسان، وقتل القيم الروحية فيه.²

إن الحادثة من حيث طبيعتها مرتبطة بالقيمة لا بالزمن وبصفتها تساؤلاً يستكشف اللغة الشعرية ويبتكر طرائق جديدة في التعبير وتجاوزاً للمألوف قد تحققت بوضوح في المنجز الشعري العربي منذ اللحظة الأولى في العصر العباسي، وقد حفل الخطاب النقدي بمصطلحات معادلة لمصطلح الحادثة كالـ "المحدث" و"المولد" كما يرى سامي مهدي .

ومن هذه المساءلة للحادثة ضمن جذورها ومقولاتها المؤسسة، نصل إلى أن التجريب يكاد يكون هو التطبيق النصي على مستوى الخطاب للحادثة التي هي رؤية تقوم على الخرق والتجاوز واللايقين، وتدعو إلى تجاوز كل المقدسات وتحطيم الأصنام بمطرفة الشك والتجريب النيئتشوية.

7- مطارق التجريب وأقول المعنى: نيتشه وما بعد الحادثة

¹ سامي مهدي، أفق الحادثة وحادثة النمط، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1988م، ص 174.

² ينظر: عبدالوهاب المسيري، العلمانية الجزئية والعلمانية الشاملة، دار الشرق، مج1، ط1، مصر، 2002

بقتل الإله، والركض سريعا إلى ما وراء الأخلاق، وانهيال المطرقة النيتشوية على الأصنام، انبثق معنى آخر للحرية التي لم تعد تنتهي عندما تبدأ حرية الآخرين بل أصبحت حرية الأقوياء -وفق المبدأ الدارويني البقاء للأقوى- هي ما يسود، وقد انعكست ضلال الرؤية النيتشوية على الحقل الأدبي بشكل واضح مع حرية التجريب في النص وحرية التفكيك في التلقي.

لقد أثرت فلسفة نيتشه أيما تأثير في التوجهات الفكرية والمدارس الأدبية المعاصرة المنبثقة عنها حتى أطلق على "مابعد الحداثة" الفكر النيتشوي «..إن الصلة بين نيتشه وما بعد الحداثة تجاوز ذلك كله يشير إلى تأثيره في الفكر المعاصر بشكل مباشر إلى ما هو أعمق وأبعد، وهي تكمن تحديدا في المقطع "ما بعد" post... فمابعد ليس في واقع الأمر سوى الموقف الذي بحث عنه واعتنقه نيتشه تجاه التراث الفلسفي الغربي»¹.

وإذا كانت الحداثة قد قامت على أسس تمثل أصولا مكتملة، ليس التجاوز فيها - رغم مكانته العالية- إلا مجرى ومسارا ضمن التطور التدريجي، حيث يمثل الجديد القيمة بإعادة الاستحواذ على الأصل، فإن فلسفة نيتشه تقوم على تقويض المركزية، والمقولات التي قامت عليها الفلسفة الغربية قاطبة منذ اليونانيين إلى حركة التنوير وامتداداتها في عصره.

¹ عصام عبدالله، صن كتاب نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، تحرير: أحمد عبدالحليم، الفارابي، لبنان، ط1، 2010، ص124.

وقد كان نيتشه أحد ثلاثة مفكرين كبار دشنوا النقد الجذري للحدائثة في الغرب وهم ماركس ونيتشه وفرويد، ونيتشه كان الأكثر جذرية وراдикаلية في تقويضه لأسس الفلسفة الغربية والإنسانية قاطبة، وقد شكل نقده الأثر الأعظم في الفلسفات المعاصرة.

وقد اعترف بول ريكور بأن نيتشه هو الفيلسوف الذي هزه تماما، وأن قسما كبيرا من كتاباته الفلسفية، كان للرد على نيتشه، في حين أن تفكيك جاك دريدا يلتقي في نهاية المطاف مع جينالوجيا نيتشه منظر العصر الحديث¹، و«المرء لن يجد خيرا منه في ثوريتته، ولن يجد كذلك مطرقة أفضل من مطرقة التي هدم بها أصنام عصره»². وهي النزعة ذاتها التي سادت الحركة الشعرية المغاربية، التي جعلت من التجريب طريقا للخروج من قيود الماضوية، محاولة الاستعانة بالمطرقة النيتشوية لتهديم السائد والنمطي، وارتداد مواضع جديدة ظلت تحرسها اليقينيّات والقواعد البالية.

¹ عصام عبدالله، نيتشه وجذور ما بعد الحدائثة، ص132.

² فؤاد زكريا، نيتشه، سلسلة نوابع الفكر الغربي 1، دار المعارف، 1956، ص11، نقلا عن: نيتشه وجذور ما بعد الحدائثة، ص122.

الفصل الثاني

مرايا الجنس الأدبي

التجريب واختراق حدود الجنس

التجريب واختراق حدود الجنس الأدبي:

على الرغم من أنه لا يمكننا الجزم، في مسألة الأسبقية بين التجريب وإذابة الحدود بين الأجناس الأدبية، وفيما إذا كان التجريب -كنزوع وميل متأصل نحو الخروج عن السائد والمألوف- هو ما أدى إلى تهديم الحدود بين الأجناس الأدبية، أم العكس، إلا أن كلا الممارستين تلتقيان في كونهما تجاوزا وخرقا، كما تتشدان معا إحدى مظاهر الحرية، ونحن نميل إلى اعتبار التجريب والنزوع إليه هو الأصل، لأن ذوبان الحدود بين الأجناس يندرج ضمن التجريب، الذي ينطلق من رؤية فلسفية تقوم على تقويض المسلمات القديمة، باعتبارها عائقا أمام ارتياد آفاق جديدة في الكتابة.

لقد ظل النظر إلى الأدب، والفنون بشكل عام على مدار قرون لا يكاد يخرج عن تلك القوالب التجنيسية الجاهزة، من عصر أرسطو الذي قسم الأنواع الأدبية إلى ثلاثة أنواع أو أجناس (ملحمي ودرامي وغنائي)، وهو ما ظل مسيطرا على الرؤية الغربية حتى العصر الحديث، وهو الأمر يكاد يكون ذاته في التراث العربي، الذي ظل ينظر إلى الكتابة الأدبية ضمن جنسين اثنين بينهما برزخ لا يبغيان: الشعر، والنثر، وهو ما جعل مبحث الأجناس والأنواع الأدبية يأخذ حيزا واسعا في الدراسات الأدبية قديما وحديثا. فما الجنس الأدبي؟ وما مدى وجاهة التجنيس، وما علاقة التجنيس بالتجريب؟

1- الجنس/ النوع لغة واصطلاحاً:

تلتقي لفظتا "النوع والجنس" في كونهما تدلان على الضرب من الشيء، فقد وردتا لدى أغلب الباحثين مترادفتين، مع اختلافات طفيفة أحياناً توسع أحدهما ليشمل الآخر، ففي لسان العرب «الجنس: الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة، ... والجنس أعم من النوع»¹، كما وردت بالمعنى ذاته في مقاييس اللغة «الجنس هو: الضرب من الشيء، ..والجمع أجناس»²، أما النوع فقد ورد في اللسان أخص من الجنس «النوع أخص من الجنس وهو أيضا الضرب من الشيء، .. والجمع أنواع»³. أما في المقاييس فـ«النوع كلمتان، إحداهما تدل على طائفة من الشيء مماثلة له، والثانية ضرب من الحركة، الأول النوع من الشيء، والضرب منه...»⁴. ومن مساءلة الجنس والنوع في المعاجم يتضح اقتراب معناه في عمومهما ويختص الجنس بأنه أعم من النوع.

¹ابن منظور، لسان العرب مادة جنس، دار المعارف

²ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح عبدالسلام هارون، مركز النشر، مكتب الاعلام الاسلامي، ج1، مادة

جنس ص.486

³مادة نوع. لسان العرب،

⁴ابن فارس، المقاييس، مادة نوع.

ولم يختلف المناطقة والفلاسفة في عدّ الجنس أعمّ من النوع، إذ يعدّ الجنس احدى المقولات الجوهرية في علم المنطق، وقد عرفه الجرجاني بأنه «اسم دال على كثيرين مختلفين بأنواع»¹، «وقد رتب المناطقة والفلاسفة الماهيات إلى جنس ونوع وفصل وخاصة وعرض على شكل قائمة يتصدر أعلاها جنس الأجناس الذي لا جنس أعلى منه، ويتوضع على قاعدتها نوع الأنواع وهو ما لا نوع أخص منه»²، فيما اختلف نحاة والفقهاء والأصوليون عن الفلاسفة في اعتبار النوع أعم من الجنس³.

إلا أن هذا الوضوح الدلالي في المعاجم لمصطلح الجنس، لم يعفه من أن يصبح ساحة للسجال ضمن نظرية الأجناس الأدبية.

2- نظرية الأجناس:

لقد حاولت نظرية الأجناس الأدبية، إيجاد النُظْم العامة التي تحكم أي جنس أدبي، من خلال البحث عن خصائصه وسماته، مستميتة في الدفاع عن التقاليد الأساسية في كل فن من الفنون، بجعله مؤسسة قائمة بذاته لا ينبغي الخروج عن ثوابتها، «فالنوع الأدبي له وجود يشبه المؤسسة، يستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة، وأن يعبر عن نفسها من خلالها، وإن يخلق مؤسسات جديدة.. كما يستطيع أن يلتحق بها

¹ الجرجاني، علي بن محمد، كتاب التعريفات، تح: إبراهيم الانباري، بيروت، دار الكتاب العربي، ط2، 1992، ص107.

² ينظر: شبيل، عبدالعزيز، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، دار محمد على الحامي، تونس، ط1،

2001 ص147

³ ينظر: المرجع السابق، ص147

ثم يطورها، والأنواع الأدبية تقاليد استيطيقة في الأساليب والأنواع»¹، فالجنس الأدبي حسب ويليك مؤسسة، ينبغي احترام قوانينها، ويحرم الخروج عن تقاليدھا الإستيطيقيّة، وليس للداخل إليها إلا أن يسعى لتطورها، وهو شرط أساسي ليلقى القبول².

إن الهدف الأساسي لنظرية الأجناس الأدبية هو تصنيف الأعمال الأدبية، والمنجزات الإبداعية، وفق أبنيتها ونظمها التي تحكمها، فهي «مبدأ تنظيمي: فهي لا تصنف الأدب بحسب الزمان والمكان المرحلة أو اللغة القومية، وإنما بحسب أنماط أدبية نوعية للبنية والتنظيم»³، فنظرية الأجناس - بما هي بحث عن خصائص كل جنس أدبي وتصنيفه- كان أول غاياتها تعريف الجنس الأدبي، و لعل أقرب التعريفات هو أن «الجنس الأدبي مفهوم مجرد يتبوأ منزلة مخصوصة، بين النص والأدب، انه مرتبة وسطى نستطيع من خلالها أن نربط الصلة بين عدد من النصوص التي تتوفر فيها سمات واحدة»⁴، وهذه الطبيعة التجريدية للتجنيس أو للجنس الأدبي تجعله شيئاً هلامياً، رغم كل محاولات التعريف، فيما يبقى النص الأدبي ذا طبيعة محسوسة، وهو ما يطرح جدلية الأسبقية بين النص والتنظير، فما يحدد الجنس ليس إلا ما يستخلص من

¹رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فيفري، 1987ص312

² ينظر، محمد عبدالعظيم، الفصول والغايات، خصائص النصوص سؤال النوع، ضمن تداخل الأنواع الأدبية، مج 2، ص437

³ رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ص238.

⁴ محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، ط1، دار العرب الإسلامية، لبنان، ص27.

النصوص ذاتها، ويتكئ عليها، ومادام الأمر كذلك فلن يعود هناك معنى لبقاء النوع في حالة اكتمال، مثلما يدعو بعض المنتصرين لنقاء الجنس الأدبي. ولعل هذه الجدلية بين النص الأدبي وجنسه هي ما فتحت الباب أمام الأدب ليفني جنسه «فالجنس من جهة يساهم في وضع إطار الأثر، وفي اتسامه ببعض المقومات، لكنه-من جهة أخرى- لا يستخلص إلا من جملة النصوص، وكذلك الأثر فهو من جهة انجاز مخصوص للجنس، لكنه من جهة أخرى يوسع رحاب الجنس، ويساهم في تطويره أو تبديله تبديلا قد يبلغ حد الإفناء»¹، وهذا التبديل الذي يبلغ درجة الإفناء والتقويض للجنس الأدبي هو تماما ما قامت عليه حركة التجريب.

ولئن كانت نظرية الأجناس مجرد تصنيف للأنواع، إلا أنها بوضعها لتلك الحدود الصلبة للجنس الأدبي، لم تخلُ من وضع عوائق في سبيل تطور الأجناس الأدبية تحت ذريعة نقاء الجنس الأدبي.

أ- الصراع ونقاء الأجناس

لقد بدأ سؤال الأجناس الأدبية مع البدايات التنظيرية الأولى مع أفلاطون، الذي استبعد الشعر، وطرد الشعراء من مدينته الفاضلة، بناءً على تقريظه بين الشعر والنثر، ثم استوت هذه التقسيمات على يد أرسطو في كتابه فن الشعر الذي قسم الأجناس الأدبية إلى ثلاثة أنواع ملحمي ودرامي، وغنائي كرسست فكرة نقاء الجنس الأدبي، وقد بقيت هذه

¹ الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق، ص118.

التقسيمات سائدة ومؤثرة إلى القرن التاسع عشر وتحديدا مع نشوء ما يعرف بتيار الرومنسية الذي ثار على التقسيمات الكلاسيكية.

وإن كان أفلاطون لم يتعمق في تعريف الأنواع إلا أنه قسم الشعر إلى ثلاثة أنواع من ناحية الشكل، الأول سردي صرف والثاني يقوم على المحاكاة والثالث يجمع السرد والمحاكاة.¹ ولم يعرف أفلاطون هذه الأنواع بل اكتفى بالتمييز بينها، على أساس الشكل اللغوي، وأسلوب العرض² وهو ما جعل جيرار جينيت يتنبه إلى إغفال أفلاطون للشعر اللاتمثيلي الغنائي بشكل متعمد «فأفلاطون قد أهمل عن قصد كل الشعر اللاتمثيلي، أي الذي نعتبره نحن، الشعر الغنائي الحقيقي...». ورغم هذا الإهمال الأفلاطوني، والاكتفاء الشكلي دون تعريف واضح لهذه الأجناس إلا أن رؤية أفلاطون بقيت ظلها ممتدة إلى العصر الحديث.

وقد حاول أرسطو من خلال تناوله الأنواع الأدبية السائدة في عصره، استخلاص المفاهيم النظرية المرتبطة بهذه الأجناس، والقبض على ماهيتها وغاياتها، رابطا كل الفنون بالمحاكاة ف«هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: أنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب

¹ ينظر: عبدالمعطي شعراوي، النقد الأدبي عن الإغريق والرومان، المكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة،

مصدرت، ص103

² ينظر: عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2005،

ص29.

متمايز»¹. والشعر عند أرسطو أنواع محددة حسب ماهيتها وغايتها التأثيرية، وهي (المأساة، الملهاة، والملحمة) وقد حول أرسطو ثلاثية أفلاطون إلى ثنائية وذلك «لم يحصل بإسقاط المزدوج المشترك، وإنما بتلاشي السردى النقي لأنه غير موجود، وانقلاب المزدوج إلى سردى، لأنه السردى الوحيد المزدوج» حسب جيرار جينيت الذي أضاف إليها المحاكاة الساخرة لتصبح: المأساة tragédie، الملهاة comédie، الملحمة épopée، المحاكاة الساخرة parodie»².

وظلت هذه التقسيمات ضمن التصور الأفلاطوني الأرسطي إلى العصور المتأخرة تشكل التصور تجاه الأجناس الأدبية حيث نجد "غوته Goethe" يعتبر الملحمة والشعر الغنائي والمأساة أشكالاً حقيقية، ضمن طبيعة الشعر: شكل يحكي بوضوح وآخر يهيج ويتحمس، والثالث يؤثر فردياً. وهذه الصيغ قد تعمل معاً أو متفرقة. وهي على ثلاثة مواقف جوهرية للشاعر»³.

أما في التراث النقدي العربي الذي ساد فيه الشعر -الذي طالما عدّ ديوان العرب- فقد بدأ بعد القرن الرابع هجري في اللحظة التاريخية التي استوت فيها الدولة وشاع التدوين الذي وفر مدونة ضخمة من الأخبار، والمرويات، التي أخرجت الثقافة العربية من

¹ أرسطو طالس، فن الشعر، تر: عبدالرحمن بدوي، د. طدار الثقافة بيروت، لبنان، د.ت، ص 4.

² جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص 35.

³ ينظر: كارل فييتور، تاريخ الجنس الأدبية، ضمن كارل فييتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبدالعزيز شبيل، ط 1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1994، ص 16.

هشاشة المشافهة إلى عمق الكتابة، بدأت تظهر بوادر التجنيس وبدأ النثر يأخذ مكانه، بدءاً من لحظة ما يعرف بصدر الإسلام الذي شاعت فيها الخطابة ودخل النص القرآني كنص عصي على التجنيس، إذ لم يقد على قواعد الشعر المعروفة سابقاً، ولا على قواعد السجع التي عُرف بها الكهان، ولا على قواعد الخطابة التي كان لها حضور لدى العرب قبل الإسلام، ورغم أن الظاهرة القرآنية استحوذت على الدرس الأدبي القديم، وكانت محوره، إلا أن فهمها واستيعابها اقتضى جمع كلام العرب وشعرهم لقراءة هذا النص، في ضوء القواعد الجمالية، واللغوية للذائقة العربية، فعُرفت قضايا نقدية كثيرة، على رأسها المفاضلة بين الشعر والنثر، التي أخذت حيزاً مهماً من الدرس النقدي القديم الذي انتصر في معظمه للشعر باعتباره ديوان العرب، كالرقاشي، وابن قتيبة، وأبو هلال العسكري، والنهشلي، وابن رشيق القيرواني وغير هؤلاء،¹ غير إن هذا الانتصار لم يكن يشكل إجماعاً، لدى المشتغلين بالنقد فنجد ابن جني يعود إلى ما يسميه حكمة اللغة بحيث يربط الخاصية الإبداعية باللغة في ذاتها، التي تحمل خصائص إبداعية تجعلها أكثر قدرة على الإبداع منقصة إلى حد ما من دور-المبدع أو المنتج للنص- فيما نجد المرزوقي ينتصر للغة النثر على لغة الشعر، مفضلاً النثر على الشعر، مبرهنًا على هذه الأفضلية بثلاثة أدلة؛ الأول: أن ملوك العرب قبل الإسلام وبعده كانوا يتبجحون بالخطابة والافتتان فيها، وكانوا يأنفون من الاشتهار بقرض الشعر، ويعده ملوكهم دناءة، الثاني: أنهم اتخذوا الشعر

¹ ينظر: نورالدين باكرية، العولمة وتداخل الأجناس، مجلة جسور المعرفة،

مكسبةً وتجارةً، والثالث: أنّ الإعجاز القرآني والحديث النبوي وقعاً في النثر دون النظم¹. ويقدم ثلاثة براهين على أفضلية النثر، أولهما أن الملوك والأشراف في الجاهلية كانوا يستتكفون ويأنفون أن يُعرفوا بالشعر، وثانيهما أن الشعراء حطّوا من الشعر بتعرضهم للسوق، وثالث البراهين أن القرآن الذي هو أعلى النصوص مرتبةً وقداً وبلاغةً، لم ينزل منظوماً وإنما جاء منثوراً، وربما هذه هي الجذور الأولى التي تناولت لغتي الإبداع والإفهام، في الثقافة العربية، أو لغة الشعر الجمالية المبدعة، التي تقوم على الخرق والتجاوز، ولغة النثر التي تتغيا التوصيل والإبلاغ، والإفهام، لذلك نجد المرزوقي يشير إلى وظيفتي منتجي النص النثري والشعري، فالشاعر لا يتكبد عناءً لأنه ينطلق من ذاته ومشاعره فقط، فهو يكتفي بالتشبيب، والمدح، والهجاء، وهي معطيات وانطباعات ذاتية بحتة، بينما منتج النص النثري الخطيب والكاتب وغير هؤلاء ممن يتصدون للشؤون الدينية أو الدنيوية، وقضايا الحكم والسلطة فهو مطالب بمراعاة حال من يكتب عنه ومنزلته الاجتماعية، وأحوال الزمان ومواضع الإيجاز والإطناب وأحكام الشريعة، ومجال "ترسل" الكاتب يتناول العهود والإصلاح والتحريض على الجهاد والاحتجاج والمجادلة والنهي عن الفرقة والتهنئة والتعزية. ولم يتوقف الانحياز للنثر عند ابن جني والمرزوقي فوجد أبا عابد الكرخي، وابن كعب الأنصاري، وضياء الدين ابن الاثير، وابن طرطارة.

¹ المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل ط1، 1991م ص1/16، 17.

ويلاحظ في المنتصرين للنثر كما المنتصرين للشعر أن أغلبهم ممن احترفوا كتابة الجنس الذي ينتصرون له، أو داروا في فلكه.

وهذا الانتقال المبكر إلى المفاضلة بين الأجناس النثرية وجنس الشعر، شكل اللبنة الأولى للتجنيس، في الدرس النقدي العربي القديم، حتى وأن أخذ شكل خصومة، ومماحكات بدائية شبيهة بالخصومات والمفاضلات الساذجة التي تثيرها وسائل الإعلام في عصرنا حول حلول الرواية محل الشعر، وإن كان لهذه الرؤية ما يؤسسها من خلفيات فكرية وفلسفية¹.

ورغم الجذور الأولى في سجلات الأفضلية بين الشعر والنثر، إلا النقد العربي في العصر الحديث لم يتناول - حسب محمد بنيس - مسألة الأجناس الأدبية، إلا مع بدايات اللحظة التي تم فيها تداخل النص الأدبي العربي - في القرن التاسع عشر - مع النصوص الأدبية الأوروبية، من الأجناس المختلفة، وخاصة القصة والرواية والمسرح، بالتفاعل أيضا مع الترجمة وجهود المستشرقين في إعادة قراءة الأدب العربي القديم، وتصنيفه من خلال اللغة الواصفة²، ولم يجرؤ الدرس النقدي المعاصر في بداياته على خوض قضية الأجناس إلا اماما، بسبب جدة موضوع الأجناس الأدبية، وقلّة مضائّه في التراث النقدي

¹ ينظر: جابر عصفور، زمن الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، سوريا، 1999. أدونيس، زمن الشعر.

² ينظر: بنيس محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص9.

العربي، حسب ما يذهب إليه عبدالعزيز شبيل، متهما -ضمنيا- النقاد والدارسين العرب بالتقصير في هذا الجانب¹ وعدم إيلائه المكانة المستحقة.

3- الأجناس الأدبية: بين المحافظة والتجريب

شكلت نظرية الأجناس الأدبية -بحق- الحقل الأكثر شراسة في الصراع بين دعاة التجريب القائم على الخرق والتجاوز، والمحافظين الداعين إلى احترام حدود الأجناس وقواعدها، حيث انقسمت ساحة الدارسين بين مدافع عن مقولة الأجناس باعتبارها المعيار الأول، وداع إلى إحراق تصنيفات التجنيس التي لا طائل من ورائها.

ولعل ابرز ممثلي الاتجاه المدافع عن الحدود بين الأجناس "هانس"، واوستن وارين، وجان ماري شيفر" و ورينيه ويليك، وهذا الأخير يشبه الجنس الأدبي بالمؤسسة.² أما "جان ماري شيفر" فيقول: "توجد أجناسية بمجرد كون مواجهة نص بسياقه الأدبي بالمعنى الواسع يبرز، بين السطور، هذا الضرب من النسيج الذي يشد طبقة نصية يكتب النصي بالنسبة إليها: فإما أنه يضمحل بدوره في نسيج، وإما أنه يحرفه أو يفككه، و لكن دوما إما بالاندماج فيه أو إدماجه".³ ويتفق "هانس روبرت ياوز" مع "جان ماري شيفر" في استحالة إطراح مقولة الأجناس الأدبية، فذهب إلى أن "كل أثر يفترض أفق انتظار، أي

¹ينظر: شبيل، عبدالعزيز، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص7، 8.

²ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص312

³جان ماري شيفر، من النص إلى الجنس ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، ضمن: كارل فيتور و آخرون،

جملة من القواعد السابقة له في الوجود توجه فهم القارئ أو الجمهور له . و تساعد على تلقي الأثر "وتقويمه"¹ ولئن كانت هذه الدعاوى حريصة على نقاء الجنس الأدبي، إلا أنها لم تخل من مرونة وانفتاح على الإضافة في الجنس الواحد أو حتى على تهديمه. و قد اقترن الإقرار بمقولة الأجناس الأدبية بضرورة مرونة الحدود بينها، حيث بدأت الحدود تتلاشى شيئاً فشيئاً ليس بين الأجناس الأدبية بل حتى بين البشر وفي الخرائط الجغرافية بسبب العولمة.

العولمة وإذابة الحدود بين الأجناس:

قد يبدو ربط العولمة بقضية الأجناس الأدبية، مقحماً حين نتحدث عن النقد الأدبي، بسبب النظرة التجزيئية التي تتسم بها، -غالبا- الدراسات النقدية، لارتباط الأولى العولمة بالقضايا السياسية والاقتصادية والثقافية بشكل عام، وارتباط النقد بالقضايا الجزئية، بسبب تشظيه وتوزعه على قبائل المناهج النقدية، ذات المشارب المتنوعة، والمختلفة، في غاياتها، وأهدافها، اختلافها في أدواتها، والياتها، ومفاهيمها الإجرائية، غير أن التخصص بعمق في تاريخ الحركة النقدية، وفي فلسفة العولمة وآثارها على شتى المجالات، يكشف الروابط الظاهرة والخفية.

¹ هانس روبرت يآوس، أدب العصور الوسطى و نظرية الأجناس، ضمن: كارل فيتور و آخرون، نظرية

ولعل أولى المحاولات التي اهتمت بإزالة الحدود بين الأجناس -وان لم تكن حركة أدبية- إلا أن أثرها كان كبيراً، في التطور الذي عرفته، البشرية والذي ألقى بلا شك ظلاله على الحقل الأدبي واعني بها ما عرف بحركة الشاكرز وهي "مجموعة إنجيلية من المتبتلين تأسست في أمريكا في عام 1774، قبل رفع شعار المساواة في الثورة الفرنسية بممارسة المساواة بين الجنسين بعد بدئهم تنظيم جماعتهم المذهبية المنشقة عن الكنيسة. فلقد راودت رئيس كهنوت الشاكرز المركزي في عام 1788، جوزيف مياكام، رؤية مفادها وجوب المساواة بين الجنسين، ولذلك أتى بـ **لوسي رايت** في الكهنوت بصفتها **نظيرته** من الجنس الآخر، أي النساء، وقاما معاً بإعادة هيكلة مجتمع الشاكرز، من أجل تحقيق **المساواة في الحقوق بين الجنسين**"¹. وقد مثلت هذه الحركة المحاولة الأولى لرحضة الحدود بين الجنسين الذكر والأنثى، برفعها لشعار المساواة بما تحمله من إلغاء للحدود والتمييزات، و لم تتجح هذه الجهود وتدخل حيز التقنين إلا مع الإعلان العالمي لحقوق الإنسان 10ديسمبر 1948، الذي أسس لمبدأ المساواة بمواده الثلاثين التي ركزت في مجملها على فكرة تساوي الحقوق والواجبات بين أفراد البشرية وهي نظرة فلسفية تبدأ من الكليات لتصل إلى الجزئيات، محاولة إزالة الفروق بين الإنسانية في معناها العام ، وهو بذلك يحاول تحطيم الحدود الجنسية، بدءاً بالحدود بين الجنسين المرأة والرجل، مروراً

¹ نقلا عن موسوعة ويكيبيديا

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B3%D8%A7%D9%88%D8%A7%D8%A9_%D8%A8%D9%8A%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%86%D8%B3%D9%8A%D9%86

بالأجناس المختلفة المشكلة للبشرية، وإذابة الحدود الجغرافية، لتمتد شظايا تفكيك وهم الحواجز، إلى حقل الأدب والفن، فتبدأ إزالة وتذويب الحدود بين الأجناس الأدبية، وحتى غير الأدبية، ويتخلخل مفهوم الجنس الأدبي، باقتلاع متاريس التتميط اليقينية المرتبطة بخصائص كل جنس، ويصبح التداخل بين الأجناس الأدبية، وحتى بينها وبين الفنون إحدى سمات العصر الميال إلى الخرق والتجاوز والتجريب كـ"ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير المختلفة"¹ وقد أدى هذا النزوع المعولم نحو تهديم الحواجز، وإذابة الحدود، إلى رؤية جديدة، ترفض فكرة نقاء الجنس، وتحاول تلمس طرائق جديدة للتعبير، بحثاً عن جنس حمالي للجمالية دون تجنيس، ولأن "العالمية والعولمة هما البيان الدارويني لبقاء الأصلح"². كما يقول أليسون جاغار، فإن الجنس الأقدر على البقاء، هو الجنس المنفتح على كل الأجناس. وهو ما جعل المتحمسين للرواية يعتقدون أن الرواية أصبحت "ديوان العرب المحدثين الذي ينطق المسكوت عنه من هواجسهم، ويحرر المقموع من رغباتهم ويفتح أمامهم أبواب المستقبل التي يغلقها تقليد الماضي الذي يأخذ بخناق الحاضر"³، ذلك أن الرواية هي الجنس الأكثر قدرة على استيعاب الأجناس الأخرى " باعتبارها جنسا أدبيا عابرا للأجناس بما يتيحها شكلها الفني من قدرة فائقة على

¹ صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، 2005م، ص 03.

² أليسون جاغار، راداكريشان، ليندا كينتز تاني مارلو، الدرجة صفر للتاريخ أو نهاية العولمة، ترجمة عدنان حسن، ط1، 2004، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ص 57، نقلا عن العولمة فلسفتها،

مظاهرها، تأثيراتها، عبدالقادر تومي، كنوز الحكمة، 2009، ص 133

³ جابر عصفور، زمن الرواية، ص 261.

الاحتواء والتبدل"¹. في المقابل نجد المتحمسين للشعر، يحملون التصور ذاته للتداخل مع فارق في تبني الشعر، ك لحظة كونية، قادرة على احتواء العالم، فالقصيدة لدى أدونيس الذي يرى بأننا في " زمن الشعر " لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثرا ووزنا، بثا، وحوارا، وغناء، وملحمة، وقصة، والتي تتعاقب فيها بالتالي، حدوس الفلسفة والعلم والدين"². وحتى أدونيس والجابري في انتصار الأول للشعر، والثاني للرواية لم يخرجوا في رؤيتهما، -على ما فيها من عمق وتأسيس- عن سياق المفاضلة القديمة بين النثر والشعر، رغم ما في رؤيتهما من تأكيد على انفتاح كلا الجنسين على بعضهما وعلى سواهما.

من التجنيس إلى الكتابة:

لقد ظل تقسيم أرسطو الذي حدد فيه الخصائص المميزة لكل جنس أدبي سائدا إلى أن غدت بمنزلة القوانين التشريعية الملزمة بناء على مبدأ نقاء الأجناس بكونها كائنات مستقلة عن بعضها البعض بما ينفرد به كل جنس من خصائص لا يحق لجنس آخر استعارتها، ولم تتهاو هذه النظرة، إلا مع ثورة الرومانسية على الكلاسيكية، حين نفى موريس بلانشو فكرة الأجناس الأدبية، ليبلغ هذا التوجه أوجه مع " بنديتو كروتشه " الذي

² ينظر علقمة، صبحة أحمد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، المقدمة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006.

ص17.

² أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص117.

أعلن موت الأجناس الأدبية، وبشر بعصر جديد لأثر أدبي متحرر من كل قيد أجناسي، يقول موريس بلانشو إن "جوهر الأدب هو الهروب من كل تحديد جوهري، من كل تأكيد يجعله ثابتاً"¹.

فلم يعد الجنس الأدبي معطى ثابتاً، ولا ذا أهمية بل أصبح متغيراً بتغير الأنساق المكونة للجنس، "إن مبدأ الأجناس لم يعد ذا أهمية منذ سيادة الرومانسية، التي رأت في المزج بين الأجناس الأدبية قانوناً طبيعياً في أي تحول أدبي"²، وهو التحول الذي أصبح من أهم سمات النص المغاربي المعاصر.

وضمن هذا المسعى لإذابة الحدود لم يعد تصنيف الأدب إلى جنسين (شعر ونثر) كما ساد لروح طويل من الزمن، بل تلاشت الحدود إلى الحد الذي لم تعد مرئية بسبب التداخل، يقول أوستن وارين «تميل معظم النظريات الأدبية الحديثة إلى طمس التمييز بين النثر و الشعر»³.

¹ يحيى رشيد، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، المغرب، أفريقيا الشرق، ط2، 1994، ص19.

² ينظر، علقم صبحة محمد، تداخل الجنس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجاً، ص17.

³ رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ص238

وقد جمعت الدعوة إلى رفض الأجناس الأدبية بين عدد من الفلاسفة و النقاد و إن
"اختلفوا في مبدأ هذه الدعوة أمثال كروتشه من مبدأ الحدس و استقلالية الأثر، و بلانشو
من مبدأ تلاشي الأدب، و تفرد الأثر، و بارت من مبدأ الكتابة و استقلالية النص»¹.

و قد ظل " كورتشه " من بين هؤلاء "ينظر إليه على أنه البطل الذي حطم أسطورة
الأنواع الأدبية، وأنه الإمام الذي بشر بعهد جديد أزيحت فيه نظرية الأنواع الأدبية من
مكان الصدارة²، حيث ضمن في كتابه "المجمل في فلسفة الفن دعوة صريحة للتخلي
عن تقسيم الفن، فقال...": هذه ملحمة و هذه غنائي، أو هذه درامة و هذه غنائية، فتلك
تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه.³ وبرهانه على صحة ما ذهب إليه أن النقاد
بدلاً من أن يعمدوا إلى إبراز جمال الأثر أو قبحه، انصرفوا إلى تتبع مدى التزام المبدع
بقواعد النوع الأدبي الذي يندرج عمله ضمنه. إذ يقول: "إن النقاد الذين يحكمون على
الآثار الفنية يقيسونها بالنسبة إلى النوع الفني أو لفن الخاص الذي تنتسب في رأيهم إليه .

¹ هدى أبو غنيم، تمرد النص على الشكل و " شرفة الهذيان " لإبراهيم نصر الله نموذجاً، ضمن: تداخل الأنواع
الأدبية، مج 2 ، ص 826.

² عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 19.

³ بندتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، ط 2 ، دار الأوابد، دمشق سوريا، 1964،
ص 55 .

و بدلا من أن يبرزوا جمال الأثر أو قبحة، يفكرون في تأثيراتهم، فيقولون أن هذا الأثر قد التزم قواعد الدراما أو اخترقها، و أخذ بقوانين التصوير أو خرج عليها".¹

هذا فضلا عن أن النوع الأدبي قابل للتغيير والتطور بحيث قد يخرج بعض المبدعين العباقرة عن نوع من الأنواع الأدبية فيضطر إلى توسيع نطاق النوع أو قبول إلى جانبه نوعا جديدا، فيقول: "التاريخ الأدبي مملوء بالحالات التي يخرج فيها فنان عبقرى على نوع من الأنواع الفنية المقررة...فما يسع الحريصين على نظرية الأنواع إلا أن يعمدوا إلى شيء من التساهل، فيوسعوا نطاق النوع أو يقبلوا إلى جانبه نوعا جديدا"²...

وحتى وان رأى بعض الباحثين في هذه الدعوة مغالاة «لقد غالى» كروتشيه كثيرا في هجومه على الأجناس الأدبية و بالغ في الثورة عليها أو على الأقل هذا ما يلاحظ من كلامه السابق. و لعل الشيء الذي كان أحق بهجومه" هو ذلك الجانب التقويمي في نظرية الأنواع"³. إلا أن دعوة كروتشه إلى تهديم الحدود لاقت رواجا كبيرا كان السبب وراءه تزامنها مع " شيوع الاتجاه الرومانسي"⁴ ، كما تزامن مع هذه الحركة المتمردة" اهتمام

¹ ينظر: فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد انطونيوس، ط2 ، منشورات عويدات، 70 .بيروت لبنان، 1975، ص 64.

²رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ص238.

³ فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ج2 ، دار المعرفة، دط، الجزائر، . 2008 ص264 .

⁴ عبد الرحيم الكردي، المرجع السابق، ص25.

متزايد بالنص باعتباره مناط الفن ووحدة التعبير، فيما عرف لدى النقاد و الأدباء بظاهرة

التجريب.¹

وقد انتقلت عدوى التجريب بالثورة على الأجناس الأدبية والدعوة إلى إلغاء الحدود بينها إلى الدارسين العرب من أمثال "إدوارد الخراط" حيث دعا إلى نوع جديد من الكتابة أسماه "الكتابة عبر النوعية، ثم تجسدت الكتابة كجنس عصي على الأسر في قوالب التجنيس بشكل أكثر وضوحا في تجربة أدونيس التي أثرت بشكل قوي في حركة التجريب في الشعر المغاربي الذي اتكأ على التداخل الأجناسي متخذيا إياه آلية من آليات التجريب؟

فهل التجريب والنزوع إليه هو ما أدى إلى تداخل الأجناس وذوبان الحدود بين الأجناس الأدبية وحتى غير الأدبية أحيانا؟ وكيف تحضر الأجناس الأدبية والفنون الأخرى في الشعر المغاربي المعاصر؟

¹ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الأول:

1- الشعر والسرد: إذابة الحدود بين النثر والشعر

يمثل حضور السرد والتصوير المشهدي، ملمحا بارزا في الحساسية الجديدة في الشعر المغاربي التي حاولت خرق الحدود بين الأجناس الأدبية، متكئة على الدعوات النقدية الثائرة على نقاء الجنس الأدبي، وسنحاول من خلال هذا المبحث تتبع مداخل خرق الذي حدث بين الشعر، والنثر، عبر استعانه بتقنيات السرد كالحوار، والحدث والقصة، والمشهد والبناء الدرامي والسيرة الذاتية، ومدى حضور هذه التقنيات في النصوص المغاربية التي تنتمي إلى الحساسية، الجديدة التي تتكى على التجريب، محاولة خرق الحدود بين الأجناس الأدبية وحتى غير الأدبية، فيما سنرجئ المشهدة إلى المبحث اللاحق الخاص بالشعر والسينما.

شكل مفهوم البنية السردية أحد أهم ركائز العمل القصصي والروائي، وهو حاضر في الدراسات النقدية بشكل غزير بمصطلحاته، ومفاهيمه، ولم يعد السرد مقتصرا على الأعمال السردية بل امتد إلى النص الشعري"، وهذه العناصر السردية " فتحت أفقا واسعا لسردنة الخطاب الشعري، وتذويب الحدود بين النثر والشعر، كما "كسرت قدسية البنية

الواحدة انطلاقاً إلى التحقق الإنساني والجمالي في آن¹، فالتجريب في الشعر لم يعد يقيم أي اعتبار لدعوات التجنيس، ولا أي قداسة لنقاء الجنس.

والسرد كما يعرف جيرار جينيت هو "عرض لحدث أو متوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة وبصفة خاصة عرض بواسطة لغة مكتوبة"² فالسرد مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكتابة والنثر على وجه الخصوص.

والسرد هو الطريقة التي تحكى بها القصة، ولا يمكن الحديث عن السرد دون الحديث عن الحكاية، ويعتمد النص الشعري على تقنيات سرد الحكاية، على وجه الخصوص، لتصبح جزءاً من بيئة النص المغاربي المتمرد على نظام القصيدة العربية القديمة، والذي راح يفتش عن بنى جديدة، وقد وجد ضالته في الإمكانيات التي يقترحها عالم السرد باستراتيجياته وتقنياته، إذ يقوم البناء السردى للشعر على الاستعانة بالعناصر السردية كالشخصية، والحدث المتنامي، الذي يقود إلى تحول ونهاية، وقد تكتمل عناصر القصة فيه، وقد يحضر بعضها ويغيب البعض الآخر.

وتمتاز البنية السردية في النص الشعري بوجود صوت الراوي، الذي يعرض الأحداث ويصور المواقف وفق رؤية ومنظور خاص، إذ تكون القصيدة فضاء للحكي،

¹ عبد الناصر هلال، تداخل الأنواع الأدبية، وشعرية النوع الهجين، جدل الشرعي والسردى، ط1، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة السعودية، 2012، ص29.

² جيرار جينيت، حدود السرد، تر: بنعيسى بوحمامة، ضمن كتاب: طرائق السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 1992، ص71.

ولرصد حركات الشخصيات، وتصوير الأحداث، والأمكنة والانفعالات وتتبع سيرورة الزمن وكل ذلك، دون التخلي عن شعريته، لحساب تقريرية السرد.

ويعرف فتحي النصري القصيدة السردية بكونها "القصيدة التي تبنى على السرد بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر وهو ما يقتضي توفر النص الشعري على حكاية، أي على أحداث حقيقية، أو متخيلة تتعاقب وتشكل موضوع الخطاب، ومادته الأساسية"¹، وهذا يعني أن الحكاية تصبح عنصرا رئيسيا في السرد ليضاف إليها الشخصية والحدث المتنامي الذي يتطور ويقود إلى تحول ونهاية² فالسرد هو الطريقة التي تحكى بها القصة ولا يمكن الحديث عن السرد دون الحديث عن الحكاية.

إن محاولة البحث عن تداخل السرد بما هو أحد آليات التجريب وظواهره الأكثر حضورا في النص الشعري، تقودنا إلى البحث عن تجليات الحدث والحوار والزمان والمكان والراوي، والشخصيات، وذلك دون فقدان الشعر لشعريته التي تتوالد من خلال الانزياح، ومحاولة تحطيم الحدود بين جنسي الشعر والأجناس النثرية وذلك ضمن مفهوم الكتابة الذي يتجاوز مفهوم التجنيس ويلغي نظرية الأجناس الأدبية.

¹ فتحي البصري، السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، دط، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2006، ص118.

² أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2007، ص43.

البنية السردية في الشعر المغاربي

لاشك أن البحث عن البنية السردية هو بحث عن معالم الحكاية وعناصرها البنائية من حدث وشخصيات وحوار وغير ذلك من عناصر السرد وسنقدم هذه العناصر مختصرة، تحاشيا لإثقال القسم التطبيقي بالتنظير الذي يشوش على القارئ:

الحدث: ويمثل مركز البنية السردية ومن خلاله تتولد العناصر والحدث هو موضوع الحكاية أو القصة التي يدور حولها الصراع، ويتعلق الحدث بالرواية والقصة والمسرح، ولا تكمن أهمية الحدث الا في كيفية بنائه"، فليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهتم وإنما الكيفية التي اطلعنا السارد على تلك الأحداث"¹.

الحوار: ويتميز بإعطائه تعددا صوتيا للنص الشعري، مما يخفف الذاتية التي تتسم به القصيدة العربية، وينفتح على التعدد والكثرة، ويوجد نوعان من الحوار: الحوار الداخلي والحوار الخارجي (ديالوغ ومونولوج) فالحوار الداخلي يؤثث النص بلامح السيرة الذاتية أما الحوار الخارجي فيتيح" وجود أكثر من صوت في القصيدة"².

¹ تيزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص41.

² علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5، مكتبة الآداب، مصر، 2008، ص198.

الشخصيات: تميز الشعر المغربي بغناه بالشخصيات والشخصية مفهوم سردي

يتعلق أساسا بالرواية والقصة والمسرح وتوسع مفهوم الشخصية إلى أن تحولت إلى "دور

ما يؤدي في الحكي بغض النظر عن يؤديه"¹.

والشخصيات نوعان فاعلة وغير فاعلة و"يتعرف على الشخصيات انطلاقا مما يقوله

السارد عنها، ومما تقوله هي عن نفسها، وكذا مما تقوله عنها باقي الشخصيات الأخرى،

كما ان الشخصية تتميز -أيضا- بما تقوم به من أفعال وأحداث، وبما يقع عليها من

أعمال الشخصيات المشاركة الأخرى"².

التفضية: تمثل التفضية جملة العلامات التي تؤثت المشاهد من خلال وصف

الأماكن والشخصيات بما يحول النص إلى مشاهد.

الزمان: كل حركة في الوجود لا يمكن أن تحدث خارج الإطار الزمني، وكل سرد

يتخذ مسارا زمنيا لإعادة تصوير ما وقع، والإخبار عنه، لذلك وجدت في الشعر البنية

الزمانية ومن خلالها تتشكل معالم الحكاية، وقد أغنت بنية الزمن السردية النص الشعري،

بما توفره من إمكانات الاسترجاع "الفلاش باك" أو الاستباق أو الوقفة.

³حميد لحماي، بنية السرد من منظور النقد الأدبي،، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،
المغربي، ط1991، ص 52.

² عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، ط1، مطبعة الامنية، الرباط، المغرب،
1999، ص 55.

وسنحاول تتبع بنى السرد وتقنياته في خمسة نصوص لخمس شعراء مغاربة شباب،
مثبتين النصوص كاملة في متن هذه القراءة، لقصر هذه النصوص التي تقترب، من
جنس القصة القصيرة جدا، مع احتفاظها بخيط الشعر الرفيع.

النص الأول: ميتافيزيقا لشكري بوترة

ميتافيزيقا : "وهو يعبر الشارع صدمته سيارة الإسعاف... كان ينزف... اقتربت منه
قليلا كان شبيها تماما.. حزنه ملامح غريبته... حبه للغيب كان يحاول أن
يموت... أشعلت سيجارة ومضيت إلى غرفتي... وحين دخلت لم أجدني هناك... يقال
إنني لم أعد"¹.

يستعين شكري بوترة في هذا النص بتقنيات السرد وهو يحكي لنا قصة "ميتافيزيقية"
عن الموت والحياة، وهو يلعب على المفارقة، والعجائبي، إذ تنقلب الأدوار فتأخذ سيارة
الإسعاف -التي يفترض أن تكون وظيفتها إنقاذ الأشخاص، - وظيفة القاتل، وتتحول إلى
وظيفة مناقضة وتصبح جالبة للموت، ويشكل الموت أهم السمات المعجمية البارزة في
شعر شكري، كما سنرى في الفصل الرابع وتتوفر أغلب التقنيات السردية في هذا النص
من حدث درامي ينمو ويتطور وشخصيات، وحوار داخلي.

الشخصيات:

¹ شكري بوترة، ثمة موتى يستدرجون القيامة، دار إنانا، تونس، ط1، 2011، ص 27.

يضم هذا النص شخصيتين بطل القصة وراوي القصة، ولكنهما سرعان ما يتمازجان في الموت، إذ يقدم الراوي ملامح هذا الشخص، الذي يتصف بالحزن، والاعتراب، وحب الغيب، كما أنه يبدو في حالة متقدمة من اليأس التي تجعله يحاول الموت، ثم نكتشف أن هذه الصفات جميعها تنطبق على الراوي أيضا (كان شبيهي تماما).

الحوار الداخلي: رغم ما في هذا النص من روح السرد إلا أنه يشكل حوارا داخليا، او مونولوجا شعريا، وما يؤكد ذلك هو التماهي بين الراوي وبطل القصة الذي تشير إليه قرينة التشبيه (كان يشبهني تماما) وقرينة عدم وجوده في الغرفة بعد تلك الحادثة .. حادثة أو حدث الموت اصطداما بسيارة، هل كان حدثا سيئا؟

الحدث: يتنامى الحدث السرد في تطوره الدرامي، حيث يبدأ من محاولة عبور البطل الشارع، ويبلغ ذروته مع اصطدامه بسيارة الإسعاف، ويبدأ في التنازل باتجاه الحل، حيث يطالعنا البطل وهو ينزف، وهو ما يجعلنا نتوقع الصراع بين الحياة والموت.

الصراع: يخرق شكري في نصه أفق التوقع لدى المتلقي، من خلال توقف التصعيد الدرامي تجاه الموت، وتلك الحيادية المريبة للراوي، الذي يكتفي بالاعتراب من الضحية، ويتواصل الخرق باكتشاف ملامحه في الشخص المصاب أو الميت، كما نكتشف أيضا عبر تكثيف لغوي، انه كان يرغب في الموت بطريقة ما، ويواصل حيادته بإشعال سيجارة بلا مبالاة مريبة والانصراف.

ولا يتجدد هذا الصراع إلا عبر المقطع الأخير الذي يعيد العقدة من جديد عبر ربط الراوي بالبطل، ليصيرا واحدا، ويجعلنا نتساءل هل مات البطل/الراوي حقا؟ وما هو هذا الموت الذي يبقى فيه البطل قادرا أن يحدثنا عن ما وراء الطبيعة الميتافيزيقا؟

ومثلما يتجلى النزوع نحو التجريب في نصوص شكري، يتجلى أيضا الصراع الخفي بين الرغبة في التماهي مع المطلق، وصعوبة حدوث ذلك دون موت، فيصبح النص كأنه حلم، ونستحضر رؤية المتصوفة للموت الذي هو اتحاد بالله، ويتضح ذلك في حبه للغيب ومحاولته الموت، التي تشي بأن الحادث لم يكن مجرد حادث، بل هو محاولة انتحار، ثم يفاجئنا الخرق بتلك اللامبالاة للراوي الذي يشعل سيجارة ويمضي إلى غرفته ضمن برنامج سردي يمتزج فيها ذات البطل مع الرواي ويصبح موضوعه هو الغيب، الذي لا طريق إليه سوى الموت، التي تصبح بدورها موضوعا أو غاية في ذاتها، فالميتافيزيقا -التي هي عنوان النص- يعرفها عبدالرحمن بدوي بأنها علم الماورائيات أو الفلسفة الأولى المتعلقة بالإلهيات¹، مما يحيل إلى تلك الرغبة الصوفية، لاكتشاف ما هو مخبوء وراء المرئي، وهذا ما يجعل هذه القصة، بحثا عن الوجود، ومحاولة لتسميته بهدف امتلاكه، كما سنرى في الفصل الرابع حول الفلسفة والشعر.

إن استعانة شكري بطرائق السرد، وهو يقدم لنا محاورا بين الموت والحياة، التي تتمازج فيها وسائل الحياة، بوظيفة الموت والإسعاف/الصدمة، ويتحدث فيها الموتى بلغة

¹ عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص493.

الأحياء، ما هو إلا إحدى تقنيات التجريب التي تعتمد على تذيب الحدود بين الأجناس الأدبية.

النص الثاني: خطأ شائع لخالد بن صالح

خطأ شائع

"تسألك التي تجلس بجانبك في لحافلة، وأنت تقرأ "قطار باتاغونيا السريع" لسبولفيدا، حيث المقاعد تهدد الركاب: "لماذا تكتب؟" تفكر في وليمة كاملة من المآسي، في مدينتك المحترقة، كما لو أن أحدهم أشعلها منذ مئة عام. تفكر في العالم كخطأ شائع، في القدرة على الاختفاء، فجأة، بين كل هذه التوابيت. وفي جملتك التي تخرج كفراشة ثملة: "أكتب بدافع الضجر"، طبعاً: "أنتصر بلا تردد للعادي، للأشياء التي تتأخر في أن تصير عادية لأسباب واهية"¹.

يقدم خالد بن صالح في هذا النص المكثف، فلسفته في الكتابة ورؤيته للعالم في أبسط الكلمات و أقربها للغة العادية، مستعينا، في كل ذلك بطرائق السرد وتقنياته، التي تعطيه فسحة، عبر تعدد الأصوات، ليعلن انتماءه للهامشي والمهمل، دون أن يخفي نظرتة التشاؤمية، تجاه الوجود والعالم.

¹ خالد بن صالح، الرقص بأطراف مستعارة، منشورات المتوسط، إيطاليا، ط1، 2016، ص09.

ويتجلى هاجس الكتابة والتجريب بشكل أوضح في نصوص المجموعة، التي تتكئ على التصوير والمشهدي/ والاستعانة بتقنيات السينما، كما سنرى في المبحث اللاحق الخاص بالشعر والسينما كما تتكئ على تقنيات السرد من حوار وشخصيات وبينة زمن، وصراع، وسيرة ذاتية، وذلك بغية القبض على التفاصيل اليومية الصغيرة في شكل سيناريوهات، ومشاهد، وكأن بن صالح يحاول أن يراوغ النص المكتمل الذي يتغياه كل شاعر، ليقدم رؤيته الوجودية، وفلسفته في العالم ودوافعه للكتابة.

البنية السردية: يتداخل الشعر مع السرد وتتماهى العناصر السردية في الشعر دون ان يفقد الشعر هويته، في هذا النص، اذ يطالعنا المقطع الأول في شكل، استعادة عن طريق الحوار الداخلي، لقصة/حكاية دارت أحداثها داخل حافلة، كما لم تهمل عنصرا آخر من عناصر السرد، عنصر الحوار، وهي في كل ذلك تمثل مشهدا أقرب ما يكون إلى الفيلم القصير جدا.

فالنص يضم **حكاية** واضحة ملخصها: كاتب معدم يستقل الحافلة، وبينما هو يقرأ كتابا، أثناء سير الحافلة، تسأله امرأة تجلس إلى جانبه، سؤالا معقدا وشائكا لماذا تكتب؟ فيجيبها بأنه يكتب بدافع الضجر، ويستطرد محمدا بسخاء مواضيع الكتابة التي تستهويه والتي هي الأشياء العادية.

فالنص يضم شخصيتين اثنتين مرئيتين فاعلتين هما بطل القصة الكاتب، والمرأة القارئة التي تسأله، إضافة إلى الشخصيات الثانوية التي لا صوت لها، كسائق الحافلة وبقية الركاب الذين تهددهم المقاعد، كما يعتمد تقنية الحوار الداخلي والخارجي معا إذ يحضر الحوار الداخلي في صيغة التفكير بما هو حديث نفسي او مونولوج في الفقرة التي يصور فيها فداحة العالم: تفكر في وليمة كاملة من المآسي، في مدينتك المحترقة، كما لو أن أحدهم أشعلها منذ مئة عام. تفكر في العالم كخطأ شائع، في القدرة على الاختفاء، فجأة، بين كل هذه التوابيت كما يتضح الحوار الداخلي في النص كله بما هو خطاب الرواي البطل لذاته حسب ما تشي به صيغته الافتتاحية (تسألك التي بجانبك الخ ..) أما الحوار الخارجي فيتجلى في المحاوراة التي حدثت بين البطل الرواي وبين المرأة التي تجلس بجانبه في الحافلة التي تمثل الفضاء المكاني الذي حدثت فيه القصة.

- "لماذا تكتب؟"

- اكتب بدافع الضجر.

أما الصراع في هذا النص فهو صراع خفي، بين الكاتب والكتابة ذاتها، من جهة وبينه وبين العالم الذي ليس أكثر من خطأ شائع، انه صراع أيضا بين المركز والهامش.

فمن خلال النص، يتضح البطل مهزوما أمام فداحة العالم، فهو حتى وإن كان كاتباً معروفاً، والدليل على ذلك أن المرأة التي تجلس قربه كانت تعلم ذلك، ولذلك سألته عن دوافع الكتابة لديه، رغم ذلك يبدو معذوماً وفي وضع سيء، وإلا ما الذي يدفع كاتباً كبيراً

إلى استقلال وسيلة نقل عمومية، إلا إذا كان بغرض اكتشاف العادي، وهو ما يشير إليه استطراده في الإجابة وتأكيد أنه ما يستهويه هو الأشياء العادية بتصريحه "أنتصر بلا تردد للعادي، للأشياء التي تتأخر في أن تصير عادية لأسباب واهية".

وهذه الخاتمة هي ما يعطي النص شعرية عالية وتخرجه من إخبارية السرد، إلى دهشة الشعر، فما الأشياء التي تتأخر أن تكون عادية لأسباب واهية؟

يعلن خالد بن صالح من خلال المونولوج السابق تأفقه وحنقه من الوجود الذي ليس أكثر من وليمة من المآسي، تجعل العالم مجرد خطأ شائع تفكر في وليمة كاملة من المآسي، في مدينتك المحترقة، كما لو أن أحدهم أشعلها منذ مئة عام. تفكر في العالم كخطأ شائع، في القدرة على الاختفاء، فجأة، بين كل هذه التوايبت. وهذا العالم سيء السمعة، هو تماما ما يجعل الوجود مضجرا، إلى الحد الذي يحاول التداوي منه بالكتابة، وهو مختبئ في ركن قصي وهو ما يحيل إليه فعل الاختفاء فهو يحاول التخفي باللغة الكتابة عن فداحة الوجود، مفضلا في اختفائه أن يظل قريبا من الأشياء العادية، والأشياء التي تأخرت أن تكون عادية، فكل شيء يصبح مضجرا وعاديا.

النص الثالث: كاستينغ للميس سعدي

" كاستينغ "

"مبتدئ، غير موهوب، لم يمثل في أي فيلم من قبل، لم يمر من بلاتوه أي فيلم من قبل، لم يشاهد أي فيلم من قبل، لا يحب الكاميرا، ولا هي تحبه، بالكاد يحفظ اسمه خلال التصوير، وغير مستعد لاتباع تعليمات المخرج، يبحث عن الدور، الذي من أجله علق في هذا الفيلم"¹.

تتخذ لميس، من السينما قناعا للحياة، وهي تتكئ في تجربتها في كتابة الشعر، على تقنيات غير مألوفة في الكتابة الشعرية العربية، وهذا النص لا يختلف عن تجربتها التي سنقاربه في المبحث القادم، ومثلما تحاول لميس الاستعانة بالمعجم السينمائي، تكتف من استعمال تقنية السرد في نصوصها، وهذا النص يشي بذلك النزوع التجريبي الذي يحاول إزالة الحدود بين الأجناس الأدبية وحتى بين الآداب والفنون.

ويضم هذا النص في بنية السردية شخصيتان تقوم عليهما الحكاية وهما الراوي، والبطل الذي يرغب في دخول عالم التمثيل، دون أن يكون مؤهلا لذلك، ودون خبرات سابقة في هذا المجال.

وتطالعنا عتبة العنوان، بعلامة تنتمي إلى حقل السينما وقد جاءت في صيغة أفراد دخيل، مما يجعل العنوان غامضا، نتيجة استعمال الدخيل من جهة وعدم توظيفه تركيبيا بما يسهل فهمه من السياق.

¹ لميس سعدي، الى السينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015، ص 20/19.

فالكاستينغ في لغة السينما هو المسابقة التي تجرى لاختيار الممثلين، للمشاركة في ادوار سينمائية، سواءً تعلق الأمر بدور البطولة أم بالأدوار الثانوية، وعتبة الكاستينغ بما لحقها من حذف في الجملة العنوانية، تستدعي على الأرجح الإشارة إلى مسابقة تجرى لاختيار ممثل لدور ما، يبقى دورا غامضا حتى بعودتنا إلى متن النص.

ويضم هذا النص ما يشبه الحكاية، لممثل هاوٍ يرغب في المشاركة في مسابقة لاختيار ممثلين، ورغم أنه "مبتديء"، وغير موهوب، لم يمثل في أي فيلم من قبل، لم يمر من بلاتوه أي فيلم، ولم يشاهد أي فيلم، ولا يحب الكاميرا، ولا يحفظ اسمه خلال التصوير، وغير مستعد لإتباع تعليمات المخرج، "إلا أنه يبحث عن الدور،" ¹ فأى دور هذا الذي من أجله علق في هذا الفيلم، وما زال يصارع من أجله رغم عدم أهليته؟ وسنرجو الكشف عن هذا البطل وقناع السينما إلى المبحث اللاحق.

النص الرابع: عبث لأمال رقايق

عبث

رجل الضوء .. مازال يحتفظ بأول ولاعة، مرة.. يشعل مصباحا بين كتفيه..

مرات يفكك الكون...²

¹ لميس سعدي، الى السينما، ص 20/19.

² أمال رقايق، الزر الهارب من بزة الجنرال، دار النقطة، الجزائر، ط1، 2011، ص 62.

يطالعا في هذا النص الومضة، على قصره، قصة مكتملة لبطل دونكيشوتي، في صورة سوريالية، يصارع طواحين الضوء والكون ويشعل العالم بولاعته.

فالنص يقدم سيرة مقتضبة أو قصة لرجل له ملامح الإله بإلحاق صفة الضوء به وبقدرته على تفكيك الكون، وهي صورة سوريالية تحيل إلى ما يشير إليه العنوان "العبث".

يأخذ التجريب في نصوص آمال رقايق شكلا تكثيفيا، يتعذر القبض على عوالمه دون العودة إلى الفلسفة، فالشعر لحظة يقظة ومحاولة للقبض على سر الوجود.

ويبدو هذا النص "الحكاية" محاولة ديوجينية، لاكتشاف بقايا الإنسان في هذا العالم، إنه البحث عن الإنسان في الإنسان، فالنص يحمل إشارة خفية إلى ديوجين الأعمى الذي كان يحمل مصباحا، وحين سئل عم تفتش؟ أجاب أفتش عن الإنسان.

غير أن مصباح رقايق محمول على كتفين، والأكتاف لا تحمل إلا الموتى، إنه الضوء الميت، ضوء الإنسانية التي ضيعت الإنسان.

النص الخامس "يحاول أن يحاول" لرمزي نايلي

"ستأتي امرأة النضوج عما قريب، ستأتي طفولتك السانحة، معها سيسهم الضوء في إكمال ملامحك التي نسيته في الأقبية، أنت الطفل الطاعن في الركض وفي اختيار نجاعة الحفر التي ستسقط فيها، أنت الفادح في تفخيخ الطائرات الورقية إذ تجري حين

تجري باتجاه غربة الريح بنصف نفس، وتعبت خارق ومفرقة ترميها في ملابس الهدوء الداخلية"¹.

يحضر السرد السيري في نص رمزي بشكل واضح، وهو لا يخلو من توظيف -إلى جانب تقنيات السرد- تقنيات السينما من مزج وكولاج بين لقطات من الطفولة الساحقة، ولقطات من الماضي، في هيئة استعادة عبر "الFLASH باك" لسيرة الطفولة وهو ينتظر المرأة والقصيدة الناضجتين.

فالنص سيرة ذاتية وفي الوقت ذاته حوار داخلي، يحاول من خلاله البطل الراوي استعادة، ماضيه، وهو ينتظر المرأة/النص الناضج.

ويتأسس نص رمزي منذ العتبة الأولى على لعبة المحاولة، والتجريب فالبطل "يحاول أن يحاول" فما الذي يحاوله الشاعر/الطفل.

يحاول البطل - في هذا النص- خلخلة اليقين والسائد، بالتجريب المستمر، والمحاولة المستمرة للوصول إلى النضج والاكتمال الذي تطلبه الكتابة، وما يؤكد هذا النزوع لخلخلة وتهديم السائد، تلك الإشارة الواضحة التي وردت في خاتمة النص، لتعلن الحرب مع الهدوء والطمأنينة الوثوقية، لذلك نجد البطل الذي يتمازج فيه الراوي والطفل المشاغب والشاعر يرمي "مفرقة في ملابس الهدوء الداخلية"، إنها مفرقة اللغة الشعرية

¹ رمزي نايلي، مثل جدار يطل من النافذة، منشورات القرن 21، ط1، 2016، ص100.

التي تحاول تهديم الحدود بين الأجناس الأدبية، هذه الحدود الوهمية التي ليست أكثر من ملابس داخلية مهترئة، تكفي مفرقة لتقضى هدوءها.

ونخلص مما سبق أن حركة الشعر المغربي، اتجهت - عن وعي عميق - باتجاه الثورة على الحدود بين الأجناس الأدبية، وتهديمها، بغية الإفادة من الإمكانيات التي تمنحها تقنيات السرد المتنوعة، فتأثنت نصوص الشعراء الشباب، بأغلب مكونات السرد من حكاية وحوار، وشخصيات، وحدث وصراع، مما ساهم في إزالة الحدود، وتقويض قداسة نقاء الجنس.

المبحث الثاني:

الشعر والسينما:

لقد أصبحت السينما، جزءاً من حياة الإنسان، فلم يعد أحد في هذا العالم، يستطيع الفكاك من هذا الساحر المدهش، وقد امتد تأثير السينما إلى حد أنها أصبحت تتدخل حتى في تشكيل وعينا، وهو ما حدا بعالم الاجتماع الروسي إيليا، هرنبورغ، إلى وصفها بمصنع الأحلام¹، وبالموازاة مع اكتساح السينما، انفلت عقال الشعر، وتوزع دمه على قبائل الأجناس الأدبية وغير الأدبية فحدث ذلك التمازج في الحقلين، فلا السينما استطاعت تجاوز الشعر، ولا استطاع الشعر أن يتحاشى النظر باتجاه الشاشة الكبيرة.

إن هذا الانتشار الواسع للسينما هو ما جعل الشاعر لوي أراغون يقول: «وحدها السينما، التي تتكلم مباشرة إلى الناس، قادرة أن تفرض هذه المنابع الجديدة من الإشراق الإنساني على البشرية المتمردة، على الإنسان الباحث عن قلبه»²، فالبحث عن الذات والوجود الذي كان سابقاً يقوم به الشعر والفلسفة أوشك ان يكون من وظائف السينما اليس «المستقبل هو السينما»³ كما يحلو لسيد فيلد أن يردد مع رينوار؟

¹ ينظر: إيليا، هرنبورغ، مصنع الأحلام، تر: فجر يعقوب، دار كنعان، ط1، دمشق، سوريا، 20

² نقلًا عن: عزالدين الوافي، في الصورة والجسد، ص 65.

³ جان رينوار، ضمن، سيد فيلد، الذهاب إلى السينما، ص19.

إن قوة السينما تستمدّها من ذلك السحر والغموض «مليئة بالسحر والغموض تلك هي

قوة السينما»¹، فهل أخذت السينما روح الشعر؟

تنقسم الفنون حسب بعض الدارسين إلى فنون زمنية وفنون مكانية «إذا استدعى الأمر تقسيما ما بين الفنون، فسيكون ذلك بواسطة الزمن والمكان، كقولنا الشعر والموسيقى والكوريفيا فنون الزمن، فيما المسرح وفن التشكيل والنحت فنون المكان. هناك تقسيم آخر قد نطلق عليه فنون السطح وفنون العمق. تقسيم هيجل : فن المعمار، النحت، الصباغة، الموسيقى، الرقص، الشعر، ليضيف إلى تقسيمات هيجل الايطالي روتشي كانودو السينما كفن سابع وهناك من يضيف التلفزة كفن ثامن، والرسوم المتحركة كفن تاسع»².

يقول الوافي متحدّثان عن السينما « هذا الفن الفتى جاء نتيجة التطور التقني الذي شهدته الحداثة، ... يتداخل فيها ما هو فلسفي كقيمة الفن الوجودية، ومدى قدرته على التعبير عن هواجس الإنسان الحقيقية، وعما هو اجتماعي وثقافي..، وأيضا عما هو مادي من بنى تحتية اقتصادية»³، لعل السينما بقدرتها المدهشة على تقريب ما هو فلسفي ووجودي، وتعبيرها عن الإنسان وهواجسه، إضافة إلى تقنياتها السلسة، تجعلها في مقدمة الفنون «إن السينما بقدرتها على التركيب والكولاج، ثم الجمع بين ما هو سمعي

¹ سيد فيلد، الصفحة ذاتها.

² ينظر: عزالدين الوافي، في الصورة والجسد جماليات العمل لفيلمي ص 60.

³ المرجع السابق، ص 64.

وبصري، بين الزمان والمكان بين الثابت والمتحرك فقد شكلت ثورة حقيقية في طرق إدراك

الإنسان لنفسه وللعالم متجاوزة حسب البعض، الفنون التشخيصية والأدبية»¹. ورغم قوة

السينما إلا أنها لا تستمد طاقتها الحقيقية إلا من عالم التخيل، عالم الشعر؟

يقول سيد فيلد في معرض حديثه عن تجربته مع السينما: «إن مشاهدة تلك الصور

التي تنعكس خلال الشاشة يمكن لها أن تدل على مجال واسع من التجربة الإنسانية،

ويمكن لها أن تكون لحظة من السحر والشعر»²، فتجربة السينما هي تجربة تحمل شعيرية

عالية لذلك «بامكاننا أن نعيش التجربة السينمائية كما تعاش التجربة الشعرية أو

التشكيلية»³.

ولئن كانت «...السينما هي الحقل الملائم للجمال الحديث»⁴، فإن «أصل الفن واحد

لكن طرق التعبير عنه متنوعة»⁵، فالفن كما يقول عز الدين الوافي «يهتم بذلك الانشغال

الروحاني الذي يروم خلق عوالم إبداعية تشابه الواقع، لكنها قد تنقله بنسب متفاوتة بقدر

من المباشرة، والوفاء حسب طبيعة العمل ومدى انصهاره في الواقع أو تجاوزه»⁶، فالفنون

تلتقي في اتكائها على التخيل، وانشغالها على الجانب الروحاني، فنجد انغمار بيرغمان

¹ المرجع السابق، ص 65.

² سيد فيلد، الذهاب إلى السينما، تر: أحمد الجمل، مراجعة قيس الزبيدي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة

العامة للسينما، سوريا ط1، 2011، ص 9.

³ : عزالدين الوافي، في الصورة والجسد جماليات العمل لفيلمي، ص 68.

⁴ نقلا عن : عزالدين الوافي، في الصورة والجسد، ص 65.

⁵ عزالدين الوافي، في الصورة والجسد جماليات العمل لفيلمي 60

⁶ المرجع السابق ص 59.

يقدم ملاحظة شبه فيها الفيلم بالشعر: فهو مثل القصيدة يتحاشى الطريق إلى العقل ويذهب مباشرة إلى القلب ثم يصعد إلى العقل، وعند هذه النقطة نستطيع أن نبدأ في تحليل مضمونه ومعناه وصلته الوثيقة بموضوعه¹، وهذه الإضافة التي يضيفها بيرغمان، تؤكد أن الشعر والسينما لا يلتقيان في التخيل فحسب ، بل إن غايتهما واحدة فكلاهما يخاطب المشاعر والأحاسيس.

وتقوم السينما، على قصة تتم عبر الصور المتحركة ف«السينما ببساطة متناهية هي صور تتحرك. لا بد أن تنفذ بصريا، وعلى القصة إلا تتحرك باندفاع إلى الأمام فقط بل من مكان لمكان»²، أما علاقة السينما بالتلقي، فهي شبيهة بعلاقة تلقي الشعر الذي يفتح على القراءات المتعددة، إذ لا نقرأ في الشعر ولا نشاهد في السينما إلا ما هو موجود داخلنا. ألم تقل الحكمة السينيسكريتية القديمة "إن العالم هو ما تراه أنت" هذا يعني أن ما في رؤوسنا من أفكار ومشاعر وعواطف- تنعكس على مظهر تجاربنا اليومية. وبكلمات أخرى إن الفيلم الذي يعرض داخل رؤوسنا هو الفيلم الذي نسميه حياتنا، لأن ما نؤمن به حقيقة هو في الواقع مصادفات لا تحدث لمجرد الحدوث"³، والأمر ذاته ينطبق على الشعر، ولعله يمس الفنون والآداب جميعها.

1 سيد فيلد، الذهاب إلى السينما، ص 68.

2 المرجع نفسه، ص 145.

3 المرجع نفسه، ص 16.

تقنيات السينما في الشعر:

ومثلما اتكأت السينما على الشعر، نجد الشعر المغربي النزاع إلى التجريب، يوظف تقنيات السينما فتحضر فيه البنية الدرامية التي "ما هي إلا تركيب خطي لحوادث ووقائع وأحداث متصلة، وانها تلك الحوادث، التي تقود طبعاً إلى النهاية، إلى حل خط القصة، ولا يهم إن كان خط القصة خطياً أو غير خطي، المهم أن البنية هي خيط، يبقى على القصة في مكانها، مثل خيط يمسك بحبات اللؤلؤ"¹. وتعتمد هذه التقنية شعرياً في النصوص التي تنتشبه بالسيناريو، وإذا كانت «بنية السيناريو الدرامية هي الترتيب الخطي لحوادث ووقائع وأحداث مترابطة تؤدي إلى حل درامي»² فإن السيناريو: هو «قصة تروى بالصور، بالحوار والأوصاف، منظمة في سياق البنية الدرامية»، لذلك يقول سيد فيلد «نحن ككتاب سيناريو علينا أن نحدد أفكارنا وأن نجد الصور لعرض تلك الأفكار التي تبني قصة حولها»³، وهذا البحث عن الصور لبناء قصة يشكل ملمحاً بارزاً في الشعر المغربي المعاصر.

كما يحضر في الشعر المغربي البناء السينمائي للزمن ضمن تقنيات العودة إلى الماضي والقفز إلى المستقبل وطالما شكل الزمن قضية إشكالية «إن الثابت الوحيدة في

¹ سيد فيلد، الذهاب إلى السينما ص 246

² المرجع السابق، ص 246.

³ المرجع نفسه، ص 293

العالم هي الزمان والمكان والجادبية»¹ «إنك تستطيع أن تهزم الزمن فقط في الأفلام»²، وفي الأحلام أيضا. هذا الصراع مع الزمن هو ما جعل "فيلد" يقول في موضع آخر «من الممكن أن نقطع الصلة بالماضي، لكن الماضي كما يبدو لن يقطع صلته بنا»³.

أما تقنية الارتداد "الFLASH باك" فتعني «قطع التسلسل الزمني للأحداث، والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي»⁴.

فيما يحيل المونتاج السينمائي إلى «ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطي هذه اللقطات-من خلال الترتيب- معنى خاصا لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة، أو قدمت منفردة»⁵.

ولعل مفهوم اللقطة السينمائية هو الأقرب إلى روح الشعر «اللقطة السينمائية يطابق مفهوم الصورة الشعرية المفردة التي تعرف بأنها "أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تتكون منها الصورة شعرية ممثلة لقطعة فنية تصويرية خاطفة»⁶.

¹ المرجع نفسه، ص 294.

² المرجع نفسه، ص 321.

³ المرجع نفسه، ص 323.

⁴ علي عشري زايدي، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط 04، 2002، نقلا عن: فيروز رشام، شعرية الاجناس الأدبية في الادب العربي، دراسة اجناسية في شعر نزار قباني، فضاءات، الأردن 2017، ص 269.

⁵ زايدي، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، المرجع السابق، ص 270

⁶ محمد الصفرائي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950-2004، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2001، ص 231

هاجس الكتابة واستعارة السينما:

إذا كان هاجس الكتابة أو لحظة الانكتاب، -بطقوسها وفضاءاتها ومخاضها العسير- يسيطر، كتيمة على المجموعة الشعرية للشاعر الجزائري خالد بن صالح «الرقص بأطراف مستعارة، لا كموضوع للكتابة فقط، بل كسؤال ومأزق وجودي يزعزع يقين الشاعر، فيزعزع بدوره اللغة، لتقض اللغة -التي تجيء في هيئة رقصة بأطراف مستعارة- مسلمات ويقينيات المتلقي فإن الآليات والتقنيات التي اعتمدها تتكى أساسا على تقنيات السينما بشكل يكاد يكون مطردا ضمن نصوص هذه المجموعة الشعرية.

فمنذ عتبة العنوان التي تأتي في شكل لقطة سينمائية "الرقص بأطراف مستعارة" والتي تحيل مباشرة إلى عالمين:الأول عالم تواصل يمتثل في لغة الجسد التي يوحي بها الرقص وهي لغة -تصبح مع المحمولات الدلالية لكلمة الرقص - ذات أبعاد فنية، فلغة الجسد هي هنا لغة راقصة، أي ليست لغة للجسد فقط وإنما هي لغة شعرية، تتماهى مع الكائن وترتفع به في حالة من الوجد الصوفي حين تقترن بأطراف مستعارة، وهو ما يوحي بذلك الانفصال بين الاندفاع الروحي وعجز الجسد عن الانسجام، مما يعتل في داخل الإنسان من مقدرة على الخلق تخيلا، وبما يعجز الجسد -بما أوتي من مواهب- على «تجسيده» ما يدفعنا إلى استحضار ذلك المثل الشعبي "الراس حافظ رقصة والقوايم ما جابوهاش" أي أن الجسد عاجز عن أداء الرقصة التي في البال، رقصة الشعر، رقصة

«القصيدة» أو النص الذي لم يكتب بعد وهو الهاجس الذي يطغى بشكل لافت على هذه المجموعة.

ثم تأتي عتبة الإهداء والشاعر يتهيأ للرقص فيهمس في أذن ابنه في هيئة اعتذار أو تملص من رقصته «إلى إياد هي مأساة أبيك وملهاته» فالشعر لعنة ومأساة في مخاضه، ولعبة يتلهى بها الشاعر في أوقاته الأخرى.. إنها رقصة الديك المذبوح.

ريثما يستعيد خالد بن صالح أطرافه المنتظرة يواصل التدلي في رقصته العجيبة، وهو يركض خلف إيقاع المعنى/ إيقاع النص الضائع، والزمن المفقود، الزمن الذي يرتبط بهاجس الانتظار»» ويعبر عنه تصريحاً باستعارة طرف من أطراف «إيميليو باتشيكو»» في شكل تصدير، معلنا عن دوامة الزمن المخيف زمن المستقبل: «سلفا نحن أغرقنا المستقبل في هاوية تتفتح كلّ يوم». ولذلك يرجع إلى تقنيات السينما اليس "المستقبل هو السينما" كما يقول "سيد فليد"¹.

ويتجلى هاجس الكتابة والتجريب بشكل أوضح في نصوص المجموعة، التي تتكئ على توليد المجازات بشعرية عالية من التفاصيل اليومية الصغيرة في شكل سيناريوهات ومشاهد. ففي نص «كيف تكتب قصيدة» ينطلق من صحن السلطة ومن مائدة رغم أنه لا فواكه فيها إلا أنها تطالعنا بمشهد «العشاء الأخير» كأنه يحاول أن يراوغ النص المكتمل، الذي يتغياه كل شاعر، ليقدم لنا وصفة لوجبة شعرية دسمة، رافعا صوته بكل

¹جان رينوار، ضمن: سيد فليد، الذهاب إلى السينما، ص19.

ثقة، ومستهنأ بكل الوصايا الوثيرة الباذخة بدءا من وصية أبي تمام للبحثري، الذي أوصاه بحفظ عيون الشعر، وليس انتهاءً بوصية درويش لكاتب ناشئ، ليختصر وصفة كتابة الشعر في أبسط التفاصيل، ضمن سيناريو شعري مصور بشكل دقيق، إذ ينشد:

«تبحث عن الكلمات في صحن السلطة، تزيح الرز جانبا بالملعقة التي تمسكها كأداة للنتقيب عن الآثار. تلقي في كأسك الفارغة مربعات الثلج، ثمة ما يشبه الأهرام الفرعونية هنا، ونهر نيل صغير يتسلل بين الأطباق، تبدو الدجاجة ضخمة جدا، حتى من دون رأس وبعجل محمر يقطر بالزيت. وبصبر قائد هزمته أحلامه الكبيرة تصنع أسطولا بحريا بقطع الخبز وحببات الزبيب، ثم تنتظر إشارة بدء المعركة، من الأم، باسم الرب". وخاتمة "باسم الرب" تحمل شعرية عالية وهي تحيل إلى حروب المعنى باسم الدين، ولا يسعنا إلا الاندهاش ونحن نشاهد بكل حواسنا كيف تتحول وجبة عشاء بتفاصيلها الهامشية المصورة بدقة متناهية حتى كأننا أمام فيلم - إلى ركام لغوي متفجر.

كما يطالعنا هاجس الكتابة أيضا في نص «دليل الهاتف»، ويجعلنا نتساءل هل كان خالد ينتظر القصيدة التي لا تجيء حين كان يدخل أنواع السجائر الرديئة ويمزق دليل الهاتف؟ حتى يصل إلى الاختلال في مواجهة الشعر، وسؤال الجدوى الحارق، ففي نص بيت العنكبوت: يعترف بأن أوهى البيوت هو بيت الشعر لذلك يصرخ «حين قرأت قصائدي أول مرة لم أتخيل أن عبور الكلام إليك سيجرحني» ليكتشف أنه لا شيء تغير في هذا العالم الزائف حتى طريقته في ملاحقة النساء، لم تنزل هي هي، لم يتغير سوى

شيء واحد، «شكل الكلمات فقط» تغير شكل الكلمات الذي يفتح أفق التلقي على طرائق التشكل، والبناء الشعري، منذ الانتصار القديم للمقاربة في التشبيه التي انبنى عليها عمود الشعر، وليس انتهاءً إلى آخر صيحات دعاة التفكيك، التي ترى المعنى في اللامعنى، بل استعار أدوات السينما أيضا كما سنرى في هذا المبحث، ليصل في آخر النص إلى قفزة فوق الجدار «ونعترف في اللحظة ذاتها أنه من غير المجدي، أن يتمسك بأي شيء». ويضيف مستسلما: «هذا ما كانت آلهة الشعر تردده كعنكبوت تنسج بيتها باطمئنان» وهو ما يستدعي النص القرآني «إن اوهن البيوت لبيت العنكبوت¹»، لكنه يستدعيه لا ليققل من قيمته، بل ليظهر هشاشته رغم تلك الدقة اللامتناهية من الإلتقان الذي يبعث الدهشة والانبهار.

وتمثل مجموعة الرقص بأطراف مستعارة للشاعر خالد بن صالح لعبا مدهش باللغة وتكثيفا عميقا للمعنى، إضافة إلى كونها حقلا تجريبيا لتقنيات السينما وكتابة السيناريو السينمائي بشكل شعري:

وتطالعنا ضمن نصوص هذه المجموعة تقنيات السينما بشكل مثير للانتباه فبدءا من نص "آدم صغير يقضم تفاحة" تتوالى اللوحات والمشاهد السينمائية، إذ يقدم في هذا النص المتكون من تسعة مشاهد ما يشبه "السيناريو"، متكئا على تقنيات المشاهد السينمائية، مكثفا في هذا النص، الخيبات البشرية، منذ آدم، وابنيه القاتل والمقتول، إلى

الاية..من سورة¹

حروب المعنى واللامعنى التي تنتجها، البشرية كما يستعيد بن صالح في هذا النص أزمة العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر، كبؤس بشري فادح دون السقوط في التقديرية والمباشرة، رغم الإيحاءات، والإحالات -التي تبدو مباشرة أحيانا-، وما يعزز فرضيتنا، في تداخل الشعري بالسنمائي، استعانتها، بمعجم السينما، فنجد الموسيقى التصويرية حاضرة ضمن إيقاعات المشهد الأول، كما تحضر إحالة إلى شخصية "حديدوان" المهرج الذي ارتبط بالطفولة، وبالحنن الملون في المشهد الثاني، ويتخلل المشاهد مشهد مقتضب من الحوار، ويتداخل الزمن في هيئة "فلاش باك" بين الحاضر، واستعادة الماضي، فيما يبدو المستقبل غامضا في هيئة خيبة.

في اللوحة الأولى يطالعنا إيقاع يصفه بالمختلف ورقصة، سريلية، لبشر، ليسو أكثر من دمي، وقارقوزات، تحركها أيادي القدر الغامضة، دمي وإن بدت راقصة في المشهد على إيقاعات مختلفة، إلا أنها في حقيقتها لا تمتلك من مصيرها إلا ما تمتلكه الدمي المعلقة، في خيوط، بين أصابع ماهرة تصنع بها فرجة، أو حتى عبثا بلا معنى.

«مختلف إيقاع اليوم.

رقصنا

كدمى تمسكها خيوط من السقف»¹.

ويَرِدُ الرقصُ في هذا المشهد، ضمن صيغة الماضي "رقصنا" رغم أن الجملة الأولى تحيل إلى سرد ما يحدث اليوم» فالإيقاع اليوم مختلف، وهذا ما يحيل إلى التذكر عبر تقنية الفلاش باك، فالرقصة مضت، رغم أن عدم امتلاك المصير والعلوق بسقف، غامض لا يزال مستمرا في هذه التمثيلية المحبوكة للإنسان.. الإنسان الجزائري على وجه الخصوص الذي مازالت يلحق جراحه العميقة، التي خلفتها العشرية السوداء، ولم ينج منها من نجا، إلا مصادفة:

«كنا نحب في حديدوان نعمة الكسل، لكننا كالأشرار الصغار نسينا النوم لسنوات، لم نشهد انفجار عبوة ناسفة. لم نتناثر أجسادنا أشلاء في سماء المدينة، أو وجد أحدنا رأسه معلقا بباب المدرسة»² ومن بقي برأس من تلك الحقبة فإنه بقي بعاهات خفية فاقدًا شغف الحياة، مشردا خلف امرأة أو كتاب، كما يصور المشهد الثالث من هذا الفيلم القصير، رغم هذه التشرذ والضياع، وفقدان طعم الحياة إلا أن هذا الجيل لم يتخلَّ عن نسج أحلامه:

«تعلمنا التدخين تحت نوافذ البيوت

¹خالد بن صالح، الرقص بأطراف مستعارة، خالد بن صالح، الرقص بأطراف مستعارة، منشورات المتوسط،

إيطاليا، 2016، ص 11

²المصدر السابق، ص 11

الكتب كما الشفاه الحمر، شردتنا

لم نتخل عن نسج الأحلام

لكننا فقدنا إيقاع الحياة وعشنا بعاهات خفية.¹»

ويمضي التداعي الحر، متراجعا باتجاه الخلف بالأفعال والصيغ المحيلة على الماضي (نسينا، لم نشهد، لم نتأثر تعلمنا، لم نتخل، الخ) وفجأة-وتماما كمخرج بارع- يكسر بن صالح في لوحته الرابعة السرد الخطي المتجه للماضي بالعودة إلى الزمن الحاضر، بإدخال صديق من أصدقاء الخيبة مستعينا بتقنية سينمائية أخرى، الحوار في حوارية استنكارية، تظهر استعصاء العاهات «المستديمة» والاعطاب الفادحة، عن أي محاولة ترميم أو إصلاح:

« يتساءل أحد الاصدقاء:

بماذا نصلح العطب الذي أصابنا؟»²

ويعود بن صالح ضمن هذا السيناريو الشعري، إلى الحاضر البائس الذي تتشابه أيامه، التي ورثت الخوف المزمّن لذلك ظلت المدينة تنام باكرا، وأيامها متشابهة، ضاع فيها الزمن «واليوم وقد فات الأوان لا نملك من الزمن غير أشياءه الضائعة. نعد الأيام في تشابهها حينما تنفذ السجائر، قبل اكتمال السهرة. وكالعادة تنام المدينة باكرا»، وحين

¹المصدر نفسه، ص11

²خالد بن صالح، الرقص بأطراف مستعارة، ص11

تنتهي السجائر وتنام المدينة وتعلق أكشاكها وتنطفئ أضواؤها الباهتة، يطالعنا مشهد جديد لكائن بشري «ضئيل» صغير كآدم، تتمازج فيه خيبات البشرية منذ آدم وتقاحته التي أخرجته من الجنان، إلى الشاعر الذي يكتب النص، خارجا من الدفيء إلى شارع يبحث عن سيجارة، مضافا إليه بطل هذا السيناريو، بما يحيل إلى ما يشبه السيرة الذاتية المكتفة، إنها ليست سيرة شخص، بقدر ما هي سيرة الإنسانية في خوائها وخيباتها، إن هذا الإنسان الخارج إلى الشارع من أجل سيجارة، ورغم ضآلته إلا أنه أيضا -وهنا المفارقة- يحفر عميقا بقدميه الإسفلت

«أخرج إلى الشارع أقدامي تحفر عميقا في الإسفلت

منحدرا ببطيء كآدم صغير يقضم تقاحة»¹.

إنه الحاضر الآن لحظة الخيبة المرة، والواقع الأسود في يوم صيفي قانض حيث المدينة محاصرة بالخبية والجنود الضجرين، والأسلاك الشائكة، التي تؤرخ للرعب، وتذكر الحواس، بأشباحه ولم يبق لهذا الكائن المنبّت في الظهيرة إلا العلوق في أوهامه وأحلامه مستحضرا مرة أخرى عبر فلاش باك تلك الحقبة الدموية:

«المدينة محاصرة بخبية الأمل مربعات إسمنتية وأسلاك شائكة وجنود يلعنون شمس الظهيرة. عادةً ما التقى بأشباح الذين قتلوا أو فقدوا أو انتهت حكايتهم في مطلعها. أحييهم

¹المصدر نفسه، ص 12

بأسماهم وكأنني أعرفهم. هنا تبتلعني الشوارع. يتربص بي تاريخ من الاغتيالات. أمشي قلعا على صديق تركته وحيدا يجمع فتات الخبز ليطعم عصافير المساء»¹.

وسط هذا الخراب -وفي اللوحتين الأخيرتين- يمتد مشهد للأطفال يلعبون ضمن صورة تكاد تُرى عبر اللغة، وصورة باهتة لامرأة تشبه الحياة تسقي زهرة أوركيد في شرفة بعيدة، وينتهي الفيلم الاستذكاري نهاية مفتوحة على الاحتمالات كلها رغم الفشل الذي يقر به البطل الممثل، وانهزامه أمام التاريخ وأمام الرعب.. انهزامه أمام الحياة بشكل يكاد يحيل إلى ما يشبه العدم، لولا ذلك البصيص الخجل، الذي يفتح كزهرة الأوركيد.

«الأولاد لا يغادرون الحارات الضيقة. يتعاركون متقمصين مثلنا أدوار أشرار صغار. الشرفات هنا امتداد لوجع قديم. من مشهد خلفي لحياة ناقصة تمتد يد السمراء لتسقي زهرة الأوركيد.

كممثل فاشل في فيلم طويل، أمضي مقلبا الصور في رأسي غير آبه بنزيف الذكريات. أفكر في صديق يتدلى من شرفة لا تطل على شيء»²، إن هذا الحضور الكثيف لتقنيات السينما، من تصوير واستعادة وتلاعب بالزمن، وتأريخ للحظة، وتركيز على الصورة وتحويل المشاهد، إضافة إلى الاتكاء على المعجم المستخدم في حقل السينما، يؤكد هذا

¹ خالد بن صالح، الرقص بأطراف مستعارة، ص 12

² المصدر نفسه، ص 12.

النزوع نحو التجريب ومحاولة خرق كل الحدود بين الفنون، ويؤكد توزع دم الشعر على قبائل الأجناس الأدبية وغير الأدبية.

وتأخذ أغلب نصوص خالد بن صالح في مجموعته الرقص بأطراف مستعارة التي شكل سيناريوهات، ومشاهد سينمائية، ضمن مونتاج شعري، يكتسي مهارته من التقطيع والمزج السينمائي الذي يفتح على الشعر، او بالأحرى المزج الشعري المنفتح على السينما.

وفي نص «أزرق قاتم» تطالعنا مشاهد سريرية، من فيلم غامض ضمن ثلاثة مشاهد يتمزج الحب المضمن في الإحالات إلى امرأة ورجل والفن الذي ينتصر على الواقع عبر صورة «مادونا» لكن الواقع في هذا الفيلم اللوحة، ينتصر بسواده ولا عقلانيته على روح الحياة في نبرة وجودية تشاؤمية واضحة، إذ تختلط بشكل شعري صورة حبيبة بسروال جينز، مع الرقم 90 على كاسيت فارغ، مع لوحة شارع ستصبح عنوان كتاب، كل ذلك في رحلة قصيرة

«الرحلة دائما قصيرة

أحب تكرار الرقم 90 على الكاسيت الفارغ

أعلى ركبتك المطلة من الجينز

في لوحة الشارع

الذي يسمى لاحقاً كتابي»¹

وفي المشهد الثاني الذي تبدو الصورة أقرب إلى الواقع بين حبيبين يخرجان من كشك،

تحت وابل من الرصاص

«في طريق العودة

تركنا صاحب الكشك يلصق صورة "مادونا"

فوق إعلان انتخابي

بدأ الرصاص يعزف الحانة

لم نفرع

واصلنا المشي

لعقت لساني دون مقدمات».

إن هذا الانتصار الفني على الواقع الرديء والمرعب برصاصه وهذه الطمأنينة،

لعاشقين يبصران انتصار صورة مادونا على الإعلان الانتخابي، ويمضيان في قبلة

يصبح صوت الرصاص - لشدة - استغراقهما - لحنا غير مفرع، ولكن سرعان ما يتبدد هذا

الاطمئنان أمام كلب الواقع الأسود وغربانه التي تقترس الأشياء الجميلة، ويبدو تصويرا

¹خالد بن صالح، الرقص بأطراف مستعارة، 14

سينمائياً ضمن السينما الرمزية التي لا تقول الاشياء إلا إيحاء، او بشكل سريري، حيث يمتزج القبح بالجمال، بدءاً من عنوان النص الذي يجمع بين الزرقة المحيلة على الصفاء والهدوء في أصلها وبين القتامة بارتباطها بالسواد، إنها ثنائية القبح والجمال، أو حين يصدر الجمال من القبح والقبح من الجمال ويتعانقا تمازجاً في لحظة الحياة المكدرة بالقبح المتأصل في الإنسان.

ويتكون نص "كحول" من ثلاث لوحات سينمائية، تكاد تكون صوراً مرئية، ويبدأ المشهد لسكير في حانة، وسط الخواء، مصوراً أجواء، الحانة بشكل، يوحي أكثر مما يفصل، حتى يتعتعه السكر، ويتلعثم في ترجمة الكؤوس، ويتعثر في الوصول إلى باب الحمام الأزرق الذي يتحول إلى مزحة قاتلة:

«مستسلماً كرهينة لهذا الخواء، اتلعثم في ترجمة بضع كؤوس من كحول ابولينبير.
مراوحاً مكاني، أكتشف متأخراً ان الساعات ليست هي الساعات.

والباب الأزرق المفضي إلى الحمام قد يكون مزحة قاتلة. لا أدري لماذا ألمح اسمي
محلقة في الهواء ومكنسة صغيرة تطارده»¹.

ثم تتصاعد العقدة الدرامية لهذا النص، بأن ينتهي الأمر ببطله مستأجراً غرفة ضيقة
في نزل حقير، وهو مصمم على الانتحار، يحدث نفسه بمنولوج الممكنات، متسائلاً –

¹ خالد بن صالح، الرقص بأطراف مستعارة، ص19.

بشيء من اللامبالاة- او الكوميديا السوداء- عن ماذا يمكن أن يسببه موته لصاحب النزل
أو لعاملة التنظيف، بل حتى ان كان السقف سيتألم من شد الحبل:

«مستأجرا غرفة ضيقة في نزل بارد، أجرب طريقة أخرى للعيش. هناك أمر أريد أن
أختبر فداحته، إن كان خشب السقف سيتألم لشد الحبل المعقود برقبتني. هل سيظهر ذلك
كندبة أو شرخ صارخ أم سيكون مجرد خط خفيف بالكاد يرى. ماذا عن مالك هذه الجدران
القديمة عندما يجدني معلقا بابتسامة تختصر سعادتني. هل سيعكر المشهد نصف الدرامي
هذا مزاجه. أم انه في أسوأ الأحوال سيغمى على عاملة التنظيف. وتمر علينا كغريبين
معا، دقائق أخرى دون مبالاة»¹.

وينتهي النص "السيناريو" على نهاية مفتوحة «لا أنكر أن سيناريو الموت وحيدا
يرعبني، سبق وتدربت على الموت كبودا في مقهى شعبي. لكنني كنت هشا على
النهاية»².

وبالتصوير البطيء الموحى بالرغبة دون أن يقولها يصور لنا نص "أنمو مع الأشياء
في غرفتك" شيئا يشبه الرغبة بتقنيات سينمائية في لوحتين لجلسة حشيش توشك أن
تشتعل حرائقها:

« شفتاك تعصران سيجارة الحشيش

¹ خالد بن صالح، الرقص بأطراف مستعارة، ص 19.

² المصدر نفسه، ص 19.

تنفق غيمة من فمك

تغطي وجهك السعيد

ما من كدمات هنا، تظهر وتختفي

.

.

بطيء

هلامي

أنمو مع الأشياء في غرفتك كشيء

لا أرى أبعد من سرتك،

متلاشياً مع دخانك الصاعد»¹.

في لوحة أخرى بعنوان "أغنية واحدة" يستعيد بن صالح لحظة هاربة بنوسالجية عالية،

لعلها قصة حب ممزوجة بأحلام كبيرة لكنها انتهت بشكل استعجالي:

.. »

الورود البلاستيكية لن تذبل الشهر القادم

¹ خالد بن صالح، الرقص بأطراف مستعارة، ص28

الرسائل التي كتبت بيد ترتعش سيغفلها دائما ساعي البريد

المرأة الممتلئة من خلف الزجاج، لن تغير فستانها الأخضر الزيتي

وهي تلقي بنظراتها الجوفاء إلى الرصيف

كانت تكفي أغنية واحدة لنقضي شتاء كاملا بلا وعي

لا استغرب أن الطفل الذي يطارد"مالينا فوق الدراجة كان أنا

وبطل رواية "أغمات" الذي هشم وجه حبيبته بحجر

وذاك الذي انتحر على رصيف الأزهار..."

ثم لماذا أذكر أشياء كهذه

بينما طريقة ارتدائك لثيابك بهذه السرعة

تؤلمني حقا»¹

وفي المشهد الأخير، يعود إلى تقنية الفلاش باك بالعودة إلى الزمن الحاضر، وفي

النص الذي يليه " فراشة جبران" يتواصل حضور الأنثى المفقودة حبيبته لشهر « كان شهرا

ما يقابل حياة يصعب نسيانها

حين عدت أمًا لبنتين وكتاب مذكرات جبران

¹ خالد بن صالح، الرقص بأطراف مستعارة ص26.

من خلفك على السرير

هناك حيث تتشربن حتى الصباح

بينما أقضي الليل كله في تلوين أجنحتك

وغرس أزهار في الحديقة

التي بدأت تنمو حول قدميك الحافيتين

شهر واحد

ثم اندثر كل شيء»¹. والظاهرة مطردة في ديوان خالد بن صالح فهي تكاد تستقصي كل نصوص هذه المجموعة، التي تستعين ليس بتقنيات السينما فحسب بل تستعير أيضا مصطلحات هذا الحقل وهو ما لاحظناه في (الممثل والسيناريو والفيلم والدراما إلخ..)، وما يتأكد في نص "ككاتب سيناريو فاشل"، الذي يعلن اختراقه الحدود بين الشعر الذي يجنس به هذه المجموعة بدءا من الغلاف، ويصور هذه المشهد القصير، البطل تراوده هواجس بقتل حبيبته، وراثتها ثم سرعان ما يركض في الشوارع بحثا عنها.

«تراودني فكرة أراها غبية إلى حد ما، أن اقتلك مثلا. ثم أكتب فيك مرثية قصيرة جدا

كي احفظها بكثافة الحزن في صوتي واختمها بعبارة:

ماتت والسلام.

¹ المصدر ذاته، ص29.

ثم في صبيحة ما، بعد أيام من جنازتك التي احضرها كأني قاتل محترف

استيقظ متأخرا يقودني كسل لذيذ إلى المطبخ، آكل قطعة حلوى بالكراميل، ثم انزل

الشارع لأبحث عنك وسط الزحام»¹.

وتتكون هذه النصوص من 39 مشهدا مكثفا، تتراوح فيها مكونات السينما، بين

حضور جلي في أغلب الأحيان، وباحتشام في مواضع قليلة وتنتهي بما يشبه البورتريه أو

فيلم قصير لسيرة ذاتية لبطل هذه الرقصة التي بأطراف مستعارة، في هيئة شاعر يقاتل

باللغة والمرأة ليبقى على قيد الوجود «أنت في مكان ما تشبه بيسوا

بحقيبتك الخشبية

بقبعتك

وبجلوسك المنقطع، وحيدا، كمن يكتب حقا

لوهلة، تكون قد أقنعت رصيف المحطة

بأنك المسافر في قطار لا يأتي

"وأرى ملامحي

على قمة التلة"

¹خالد بن صالح الرقص بأطراف مستعارة، ص 33.

تردها في مواجهة مرآة عائمة

بينما تطفو جثتك على سطح أملس

كبطن امرأة.

بالقسوة ذاتها

ستكتب

وبالرقعة كلها ستموت

كشاعر»¹

إن هذه الأسئلة الوجودية والمشاهد المنفصلة تمثل فيلما كاملا لفنان بوهيمي شاعر يستعيد حياته مرة، وينتظر حبيبته مرات أخرى موزعا بين الحانات، والكتب والنساء، وفي فراغه يكتب قصائد، متوجسا ان تغادره قدرته على الكتابة أو على الحياة إلى الحد أنه يفكر أحيانا أن يختار، موته مادام عاجزا عن اختيار حياته وكتابتها في قصيدة.

السينما قناع شعري للحياة:

إذا كانت السينما تظهر، في الكثير من النصوص التجريبية المغربية، في هيئة تجريب واستعانة، بمعجم وتقنيات الحقل السينمائي، فإنها تقاجئنا عند لميس سعدي، فنا قائما مكتملا لا يوحى بمصادره ويخفيها، بل تصرخ لميس بمليء صوتها "إلى

1خالد بن صالح الرقص بأطراف مستعارة ص 25.

السينما"محاولة إضفاء صبغة شعرية على كل مكونات السينما، وعوالمها المدهشة. بل مستعيرة السينما كمعادل موضوعي، وقناع للحياة ذاتها.

وتتكون مجموعة لميس "إلى السينما" من 31 نصا، تتخذ من تيمة السينما -التي هي مصنع الأحلام بحق وفق ما يصفها إيليا هومبرغ¹- قناعا للحياة، ويتضح هذا العالم الشعرو-سينمائي للميس بدءا من العنوان إلى السينما الذي يتشكل في بنيته من جار ومجرور، بما يحمل دلالة الجر أو الانجرار إلى السينما، وهو عنوان يقوم على جمالية الحذف، إذ يكتفي بشبه الجملة، مضمرا الدعوة إلى السينما وهو ما يتأكد من عناوين النصوص التي تشبه قائمة طويلة لمعجم سينمائي (أبيض/ أسود، ألوان، فيلم صامت بالألوان، أفيش، كاستينغ، كواليس، بلاتوه، ديكور، مكياج، زي الممثل، إضاءة، موسيقى تصويرية، مطر على الكاميرا، كادر، أكشن، زووم، كليشيه، مشهد الأفلام الرديئة، رومانس، فلاش باك، لقطة نقية جدا، كلاكيت آخر مرة، نهاية معلقة، مونتاج، سيناريو: قراءة متأخرة، دور رئيسي، كمبارس، دوبلير، سيرة ذاتية لتمثيل دور النقطة، تصوير داخلي، جينيريك).

تتقن لميس سعدي جيدا لغة السينما، ف«قبل كل شيء - السينما هي الحب»² كما يقول هرنبورغ- تتقنها إلى الحد الذي يجعلها تبني عالما استعاريا للحياة ذاتها التي ليست أكثر من فيلم سينمائي، طويل، ممل، لمخرج محترف لا يشاهد أفلامه أحد، ولا يمل

¹ إيليا، هرنبورغ، مصنع الأحلام، تر: فجر يعقوب، دار كنعان، ط1، دمشق، سوريا، 2008.

² إيليا، هرنبورغ، مصنع الأحلام، تر: فجر يعقوب، دار كنعان، ط1، دمشق، سوريا، 2008، ص 89.

الممثلون من تكرر مشاهدتها الباهتة. وهذا ما يعلن عليه جنيريك فيلم الخيبة المسماة حياة، الحياة التي ليست في الأخير سوى « فيلم طويل تكتشف في نهايته أنك نسيت وضع شريط الكاميرا»¹. إن لميس تقوم بمهمة واحدة انها تجعلنا نشاهد أنفسنا في هذا الفيلم الذي لم نختر ان نكون فيه أنها تجعل الامر يبدو وكأننا أمضينا معظم حياتنا جالسين في صالات سينما مظلمة، نحمل كيسا من الفوشار، سابحين في الخيال، محققين بالصور التي تعرض، من الأضواء المتدفقة من الشاشة العملاقة².

تستهل لميس هذه المجموعة، بحوارية، تعتمد على تكرر السؤال عن المكان إلى أين يذهب... منتقية في كل مقطع فئة من الناس: النائمون، الحالمون، النادمون، العاشقون، المذنبون، التائبون، التعساء، الواهمون، المؤمنون، الخائفون، المحاربون، الخائفون كل هؤلاء يذهبون إلى السينما

«- إلى أين يذهب النائمون؟»

- إلى السينما» إلخ ثم بعد 11 سؤالا بجواب واحد هو -إلى السينما هذا

المكان المشع الذي يقصده الجميع، « -ليشاهدوا أفلاما

¹ لميس سعدي، إلى السينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015، ص 110

² ينظر: سيد فيلد، الذهاب إلى السينما، ص 7.

- ليمثلوا أفلاما يشاهدونها، ... ليشاهدوا أفلاما يمثلونها»¹. إن السينما في هذا المقطع ليست الصالة فقط التي يؤمها الناس ليشاهدوا الأفلام، بل ليأخذوا أدوارهم للتمثيل، إن السينما هي الحياة ذاتها في تعقيداتها وأدوارها، الكوميديّة والتراجيدية، وما الإنسان، إلا "كومبارس"^{2*}، نسي دوره، أو ضاع شريط حياته، وهذا، الاتجاه يأخذ شكلا تقريريا مباشرة في آخر المجموعة، إذ تقدم لميس نصا بعنوان "جينيريك"³ يفسر هذا الفيلم الذي لا يشاهده أحد فالحياة «تصوير فيلم طويل تكتشف في نهايته أنك نسيت وضع شريط الكاميرا» والزمن «شريط طويل لا يتسع سوى للقطّة واحدة» أما حالات الإنسان فهي كالتالي الولادة «الأشرطة الفارغة» والسعادة «الأشرطة المنتقاة» والتعاسة «ضياح الاشرطة» أما الإنسان فهو «مضيّع الأشرطة». أما الحب فهو «اتساع الشريط دائما إلى لقطة قادمة» فيما الانتحار هو «التخلي عن جميع الأشرطة»، أما الموت ف«لا حاجة للأشرطة» إنها هذه التعريفات المقتضبة التي ضمها نص "جينيريك" تكتف معنى عبثية الحياة وتطرح، سؤال الوجود فلسفيا، وما يسمى -فقهيا- مسائل القضاء والقدر، كما تحاول القبض على الزمن المفقود، أو "الوقت" الذي تعودنا في الدارجة الجزائرية، ان نزع

¹لميس سعدي، إلى السينما، ص 110/109.

* الكومبارس: الممثل الذي يلعب دورا ثانويا.

³لميس سعدي، إلى السينما، ص 08.

أننا "نقتله" لكن لميس تنبهننا إلى زاوية أخرى، حيث يتحول الوقت إلى شرير «في

نهاية الفيلم

يدخل البطل الطيب قاعة السينما

ليقتل بمفرده الوقت

شرير جميع الأفلام» وهو في نص ألوان قاتل محترف

«قبل بداية أي فيلم

حين يقتل الوقت البطل

يتمكن الجميع من دخول قاعة السينما

ليشاهد كل على حدة فيلمه

ليقتل كل على حدة الوقت»¹.

إن هذا الصراع، الدائم بين الوقت والإنسان، الذي يتآكله الزمن، هو ما يتجلى في

الحياة بكونها تمثيلية، وتبادل أدوار، يحكمها حيز زمني موشك على الهرب من

قبضتنا.

¹ لميس سعدي، إلى السينما، ص 11.

وقد تبدو الحياة في كثير من الأحيان، "كفيلم صامت بالألوان" فالأفلام الصامتة ارتبطت في مجملها، بالأبيض والأسود، أما أن يكون فيلماً بالألوان ومع ذلك صامتاً، ففي الأمر خلل "تقني"، لعله الخجل، لعله الشعور باللاجدوى الذي يجعل الحياة بلا معنى، أو لعله القمع، وغياب حرية التعبير: «فيلم صامت بالألوان

كل ما في الأمر، أن هناك خللاً قديماً

لم يتمكن أحد من إصلاحه». إنه الصمت الذي يطالعنا أيضاً في نص "كواليس" ضمن حلم متكرر ينتهي بأن «يخرج من حلمه وقد تدرب تماماً على الوقوف الطويل، على الصمت الطويل»¹، هذا الصمت النابع من مبدأ الاختلاف و النسبية، الذي يجعل الحقيقة مرجأة إلى وقت آخر أو إلى حياة أخرى،

«يخرج كل متفرج من قاعة السينما

وقد شاهد فيلماً مختلفاً

ومشاهد مختلفة

زوايا مختلفة

وممثلين مختلفين

¹ لميس سعدي، إلى السينما، ص 22.

على الشاشة القديمة نفسها»¹.

ويتواصل الرابط السينمائي في نصوص لميس بحيث تستعير في كل مرة، علامة من الحقل المعجمي للسينما،+ لتفسر بها الحياة، أحيانا بشكل تهكمي من الحياة ذاتها، ومن احكامنا المسبقة والجاهزة " ككلشيات " ففي نص الكليشيه تقدم لميس جملة من المفارقات، في نبرة تهكمية على اليقينيات «طويل كتفاحة

اسمر كجريدة

نحيف كمرآة

شقراء كأرض

قصيرة كسماء

ممتلئة كورقة»²

أما في "مشهد الأفلام الرديئة" فتعتمد تكرار مشاهد كاملة، على طريقة التمثيل

واعادة التمثيل فالمشهد الأول «مشهد الأفلام الرديئة أول مرة

يجب الافلام الرديئة

يشاهدها في الصباح الباكر

¹ لميس سعدي، إلى السينما، ص 28.

² لميس سعدي، إلى السينما، ص 54.

ليشم رائحة فم البطل

ويتأكد أنها تماما كرائحة فمه

كريحة في الصباح

الصباح الباكر»¹

وفي المشهد الثاني "مشهد الافلام الرديئة ثاني مرة" تعيد تكرار المقطع ذاته دون تغيير وكأننا نعيد مقطعا في شريط فيديو، لم يتغير إلى استبدال أول مرة بثاني مرة في العنوان، اما في المشهد الثالث فيحدث تحوير على مستوى تركيب العبارات، مع بقاء المعنى ذاته "مشهد الافلام الرديئة ثالث مرة" «يحب الأفلام الرديئة التي يشاهدها عادة

في الصباح

ليشم رائحة فم البطل الكريحة التي تشبه رائحة فمه في الصباح

الصباح الباكر»²

ويعاد المشهد مرة رابعة مع تحوير طفيف «يحب الأفلام الرديئة

يشاهدها في الصباح الباكر

ليشم رائحة فم البطل

¹لميس سعدي، إلى السينما، ص 49.

²لميس سعدي، إلى السينما، ص 51.

ويتأكد أنها كريهة

كرائحة فمه في الصباح

الصباح الباكر»

وفي المرة الخامسة يصبح المشهد لا يحب وتبقى رائحة فمه كريهة كرائحة فم
البطل كريهة ولكن هذه المرة في الصباح فقط. وفي المشهد السادس يتكرر بالمعنى
الذي ورد المشهد الخامس ويتبقى الرائحة كريهة فقط في الصباح، ليعود في المشهد
السابع دون حصر الرائحة في الصباح وتعود إلى المطلق، بينما يحدث التحول في
اعادة المشهد في المرة الثامنة اذ «لا يحب الافلام الرديئة

لكنه يشاهدها في الصباح

ليتأكد أن رائحة فمه

ليست كريهة

كرائحة فم البطل»¹.

«في المشهد للمرة التاسعة «لا يحب الافلام الرديئة لكنه يشاهدها ليتأكد أن رائحة

فمه ليست كريهة» لينتهي في المرة العاشرة، «لا يحب الأفلام

¹الميس سعيدي، إلى السينما، ص56.

لكنه يشاهدها

ليشم رائحة فمه»

إن هذا التكرار الذي أوشك أن يكون مملا، والملل غاية في هذا النص الذي يجمع بين "الرداءة ورائحة الفم الكريهة"، كأنه يحيل إلى الشتائم التي تستدعيها الرداءة لكن لميس تصر في كل اللوحات على حالة المشاهدة، فما يجمع هذه المشاهد للأفلام الرديئة هو الالزامية، أنها الحياة بإكراهاتها، سواء تحبها أو لا، وسواءً كانت كريهة كرائحة فم، أو محببة كفيلم إلا أنك مجبر على "مشاهدتها".

وتتوالى مشاهد لميس السينمائية بالتقاط جزئية من حياة الإنسان، وربطها بإحدى تقنيات، أو قواعد أو أركان السينما بدءا من "رومانس" وانتهاءً جينيريك مروراً بـ "فلاش باك، لقطة نقية جدا، كلاكيت آخر مرة، نهاية معلقة، مونتاج، سيناريو: قراءة متأخرة، دور رئيسي، كمبارس، دوبلير، سيرة ذاتية لتمثيل دور النقطة، تصوير داخلي". وكلها تشكل قناعا للحياة أو لإحدى جوانبها المخيبة غالبا، إذ لا تخفي لميس حنقها تجاه هذه الحياة، وهذه القوالب التي تضعنا فيها، داعية في "كلاكيت آخر مرة" إلى التمرد على الأدوار وارتجال الحياة بدل التزام إرشادات المخرج ووصاياه، «أيها المخرج المحترف

حان موعد مغادرة البلاتوه

للمرة الأولى

سيرتجل الممثلون المشهد

بحرفية عالية»¹. وفي النص محاولة لإعادة الاعتبار للإنسان ليصنع مصيره، بعيدا عن أي وصاية بشرية أو ميتافيزيقية.

ومن خلال المبحث نخلص إلى أن الخرق الأجناسي، وتذويب الحدود بين الشعر والفنون البصرية، اخذ منحى تصاعديا في الشعر المغربي، الذي استعان بالسينما لتأثير الكتابة بمشاهد مرئية، وانفتح على إمكانات جعلته يرتاد آفاقا جديدة.

¹ لميس سعدي، إلى السينما، ص 86.

المبحث الرابع: الشعر والتشكيل

الإيقاع البصري بديلا عن الإيقاع الصوتي

إن النزوع التجريبي في الشعر المغاربي المعاصر، أدى إلى اختراق الحدود بين الأجناس الأدبية، والفنون البصرية، فاستعان بالسينما كما لاحظنا في المبحث السابق، ولم يتوقف غزوه للأجناس عند هذا الحد، فنجد الشعراء انتبهوا مبكرا إلى ما يتيح التشكيل، من روافد للتجربة الشعرية، بتكثيف الدلالة، عبر الفضاء البصري، فاتكأت التجربة الشعرية المغاربية على فنون التشكيل، متضايفة ومحاورة للفن التشكيلي، مستعيضة عن الإيقاع العروضي بالإيقاع البصري.

وقد ساهم انتشار الطباعة وتقنياتها الحديثة، وتحول الشعر من الشفاهة إلى الكتابة، في جعل الشعرية تفتح على الفنون البصرية، كالتصوير والتشكيل، وتوظف أدواتها عبر البناء الفضائي باللعب على الفراغات والبياض، إضافة إلى التصوير عبر اللغة.

وعلى الرغم من قدم العلاقة بين الشعر والرسم، والتي تمثلها عبارة "سيمونيدس" "الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت"¹، فإن طبيعة العلاقة بينهما لم تأخذ شكل تمازج، وتماهٍ إلا في العصر الحديث.

¹ عبدالغفار مكاي، قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 119، نوفمبر، 1987م. ص 13

وقد عرف الثقافات القديمة منذ قرون طويلة، ما يسمى قصيدة الصورة، فنجدها عند الإغريق والرومان، مما يجعل القصيدة الصورة أقدم من النقد الأدبي ذاته¹ حسب ما يرى مكاوي الذي ينقل عن هوراس قوله «كما يكون الرسم يكون الشعر»²، مما يؤكد التشابه بين الفنون، وخاصة بين الرسم والشعر وهو ما يذهب اليه سيموندس الكيوسي بقوله: «إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق وإن الرسم أو التصوير شعر صامت»³، وهذه الآراء على قدمها إلا أنها انتبعت إلى العلاقة الوثيقة بين الرسم والشعر، بما هما تصوير، وإن اختلفت أدوات هذا التصوير، التي تتخذ في الشعر شكل "رسم بالكلمات".

وقد ظهر الشعر المجسد في الآداب الغربية في عصر النهضة، ويرجح مكاوي تأثر أدباء عصر النهضة الغربيين بالظاهرة في الشعر العربي، مفندا ما ذهب إليه أو نج من تأثرهم بالأدب الفارسي، الذي وجدت فيه الظاهرة في القرن الخامس الميلادي، فكتب الشاعر الغربي رابليه أغنية على شكل زجاجة، أهداها لـ"باخوس" إله الخمر لا شك يفضله «باخوس» أكثر من زجاجة النبيذ، كما كتب قصيدة حزينة أحرفها مناسبة كالدموع، ولأصحاب الشعر المجسد طريقتهم في تشكيل أبياتهم بصور هندسية أو

¹ ينظر: المرجع السابق، ص10.

² المرجع السابق، ص15.

³ عبدالغفار مكاوي، قصيدة وصورة، ص 15.

رياضية.. بحيث يشارك أسلوب طباعتها في الإيحاء بدلالاتها، ومن أشهر ممثلي الشعر
المجسد الأيقونة الشعرية "أرنست باندا" بقصيدته القُبلة، التي كتبها على شكل قُبلة¹.

ومهما يكن من أمر الأسبقية فيما يتعلق بالتداخل بين الشعر والرسم فإن مستويات
التلقي البصري تشكلا عاملا حاسما في توجيه الدلالة، لذلك "اعتبرت عوامل تحقيق
مستويات التلقي البصري عاملا أساسيا، في تسويق بلاغات النص الظاهرة والباطنة
وتسويق أحداث جمالياته للقارئ"²، وقد أدى هذا النزوع إلى التوزيع البصري واستبدال
الإيقاعات العروضية بالإيقاعات البصرية إلى الانفتاح وتشظي الآداب والفنون بحيث
«أن العمل الفني المثمر حقا هو ذلك الذي يحتاج تفسيره إلى مئة عمل من جنس أدبي
آخر. والعمل الذي يضم مجموعة مختارة من الصور والرسوم هو نواة مئة قصيدة³» كما
يؤكد ذلك عزرا باوند، لذلك نجد ذلك النزوع لدى الشعراء في الاستثمار في الفنون ف«..
نجد من استلهم أعمال الفن التشكيلي في الرسم والتصوير والنحت والعمارة بل والموسيقى
وسجلها في قصائد. كما سنجد بدرجة أقل رسوما ولوحات وآثارا فنية أخرى يمكن أن
نصفها تجاوزا بأنها قصائد شعرية مصورة أو مجسمة أو منغمة⁴، وقد أصبح هذا
التفاعل بين الفنون حافزا على المزيد من الإبداع في الفن وفي نظرية الفن على حد سواء.

¹ ينظر: السابق، ص121

² عبدالقادر رابحي، المقولة والعراف، منشورات القدس العربي، الجزائر، 2016، ص 130.

³ عزرا باوند نقلا عن مكاوي، قصيدة وصورة، ص 11

⁴ مكاوي عبدالغفار، قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، 1987، الكويت، ص10

إن العلامة اللغوية في الشعرية الجديدة، لم تعد وحدها القائمة بالدلالة، فقد أخذ حجمها يتضاءل مع توسع طرائق الشعر، ودخول البياض والتشكيل، إلى دائرة المعنى إذ "لم تعد العلامة اللغوية كافية، لكشف علاقات الذات وتوتراتها وحيرتها فأصبحت مسكونة بالتجريب، ... اندفعت نحو الكتابة مخلفة الشفاهية لذلك اتجهت إلى الجماليات التي تترك بصريا¹.

ولعل هذه الموجة التي اكتسحت الأجناس، مذوية اياها هي ما جعل "شافتسبري" يحذر من المقارنات بين الرسم والشعر ويصفها بأنها محاولات عقيمة وباطلة، وهو الرأي ذاته الذي عمقه "السينج" الذي نظر إلى الشعر والرسم من حيث علاقتهما بالزمان والمكان على الترتيب، وميز الأشكال الزمانية في الفن تمييزا حادا عن الأشكال المكانية، وبين عواقب الخلط بينهما في العمل الفني الواحد والتأثيرات الناجمة عن البنية الداخلية المختلفة في الشعر والرسم. .. كانت النظريات الفنية التي استندت إلى مبدأ هوراس هي في رأيه السبب الرئيس للاضطراب والخلط المؤسف بين الفنون في عصره² ولا يعدو رأي شافتسبري ولسينج، أن يكون حراسة لمعبد الأجناس المقدس الذي ثارت عليه الحركة الشعرية، فالشعر لم يعد يركن للمشاهدة، إذ بدخوله إلى فضاء الكتابة أصبح فنا مكانيا، لذلك نجد الشعرية الحدائية "قد انتصرت للعين.. فاندفعت إلى كسر الحدود بين

¹ ينظر: عبدالناصر هلال، قصيدة النثر العربية، بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص329.

² ينظر: مكاي، صورة وقصيدة، ص17.

الأنواع. كما رأيت أن علامات غير لغوية -تحقق جماليات أكثر عمقا، ودلالية تستوعب علاقة الذات المتشظية والمتراكمة -تتجسد في التشكيل البصري للنص"¹، وهذا النزوع باتجاه البصري هو ما يجعل "كورسون" يقرر أن الرسم والكتابة فن واحد وأن الشاعر يستطيع أن يرسم كما يستطيع الرسام أن يكتب قصائد بلا صوت «²، فالشعر ليس فقط رسم بالكلمات، بل إن توزعه على الفضاء المكاني للورقة يشكل بذاته لوحة فنية تقرأ بصريا، ولئن " اعتبرت اللغة كسائر المواد قابلة لأن تتحول إلى طاقة، وهي المرحلة التي أنتجت ما يعرف اليوم بالشعر الفضائي"³ فإن الصورة الفنية والتعبير اللفظي عزز كل منها الآخر⁴، حيث أصبح التشكيل البصري مكانا آخر للموازي الأدبي، يتبادل مع الشعر التأثير والإضاءة⁵.

وقد تجلّى التجريب على الفضاء البصري للكتابة الشعرية، وخرق الحدود بين الشعر والتصوير، في النصوص المغاربية، أحيانا في شكل توزيع بصري للنصوص، وأحيانا في شكل محاورة بين الشعر والتشكيل.

الفضاء البصري وبلاغة الحذف:

¹ عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية، ص 330.

² ينظر: مكاي، صورة وقصيدة، ص 19.

³ محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 184.

⁴ ينظر: الشفاهية والكتابية، والتر ج. أو نج، ترجمة د. حسن البنا عزالدين، عالم المعرفة عدد 182 الكويت السنة 1994، ص 231.

⁵ ينظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، المغرب، ط1، 2007، ص 92.

نص نبذة عن الروح "من كراسة إفريقية" لأمال رقايق

يشكل البياض والتوزيع البصري، أحد أهم التقنيات التي اعتمدها النص المغاربي المعاصر الذي خرج من المشافهة والإنشاد إلى الكتابة، ولم تعد اللغة وحدها تنتج الدلالة، وأول ما يطالعنا في هذا النص للشاعرة أمال رقايق هو التوزيع البصري، الذي يجعل البياض والمسكوت عنه داخل النص، أكثر مما تقوله اللغة، ويجعل النص بفراغاته تلك، لوحة فنية، تتمازج فيها العلامات اللغوية والعلامات البصرية.

ويأخذ البياض ونقاط الحذف، منحى دلاليا في نص رقايق الذي ينطلق بمقطع تتبرا فيه الشاعرة من البدو، وتعلن هوية جديدة، بانتمائها لحبيبتها الإفريقي، وتشتغل نصوص رقايق بشكل معن على الهامشي والمهمل، الذي يشكل مركزا في نصوصها الشعرية.

وتمارس رقايق الخرق والتجاوز في هذا النص ليس على مستوى اللغة والمضامين فحسب، بل حتى على البياض والفضاء البصري فتأتي نقطتا التوتر .. في شكل عمودي متباعدتان عن بعضهما، وفاصلتان بينها وبين الحبيب المخاطب (أنت) وأيضا بينه وبين الأولياء الصالحين، وهؤلاء الثلاثة هم المستثنون من البداوة والخيبة. وهو ما يشي بالتوتر في العلاقة بين الشاعرة والإنسان الجزائري بشكل عام والبعد الإفريقي المغيب من أبعاد الهوية، إضافة إلى توتر العلاقة بينها وبين العالم في بعده الأفقي (الناس) والعمودي (السماء).

الزر الهارب من بزة الجنرال

قارب نجاة

والصلاة الوافدة إلى الزيتون،

ونحن الوشم الحار،

والشفق الواقف قرب سلالة..

وأنت

.

.

.

الفرح الموزون،

وخلود الألعاب النارية

في كراسية إفريقيًا..

الشيء اللامع بعد الطلقة،

.

.

وزهور!

..

75 ||

أمال رقابيو

نبذة عن الروع «من كراسية إفريقيًا»

كثبان الخيبة،

والبدو العالقون بنا،

لسنا هم.

أنا

وأنت

والأولياء الصالحون.

|| 74

وتتطرد النقاط المتتابعة، -سواء نقاط التوتر أو نقاط الحذف- متخذة اتجاهها عموديا، يشي، بالانقطاع في التواصل، وفترات الصمت، فهل للأمر علاقة بشبكات الاتصال وانقطاعاتها المستمرة؟

مهما يكن من أمر هذا البياض الذي يطغى على نص رقايق، إلا أنه أصبح جزءا لا يتجزأ من دلالة النص، فلم يعد على هامش عملية القراءة، بل أصبح عنصرا ضروريا لا يستغنى عنه في إنتاج المعنى الكلي للنص فالقارئ "يبحث عما لم يقله النص صراحة، يفك رموزه المتناثرة في ثنايا النص أو الخطاب ويبحث عن الفجوات أو الثغرات ليملاها"¹ بما خفي من دلالات، يشي بها البياض.

ولم يعد النص المغاربي ضمن الحساسية الجديدة يستمد إيقاعيته من العروض الذي تجاوزه إلى لغة النثر، ولا من إيقاعات الصوت اللغوي فقط، بل تحول التشكيل البصري إلى إيقاع، يستشعر بحاسة أخرى هي حاسة البصر، التي ظلت مغيبة عن تلقي الشعر، الذي ما فتئ معتمدا على اللعبة الصوتية ضمن الثقافة الشفاهية التي امتازت بها الثقافة العربية.

الهايكو: تداخل الفنون البصرية بالشعر

إذا كانت الشعر، المغاربي اتكأ على جملة من التقنيات التفضية، دون أن يذوب في الفن التصويري، بشكل تام، فإن الهايكو، مثل بحق التمازج التام بين الصورة، والشعر، إذ

¹ بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006، ص175.

تُشكّل أسطر الهايكو الثلاث، تكثيفا وتصويرا للحظة، تصويرا يكاد يكون فوتوغرافيا، مما يجعل الهايكو يشكل قطيعة مع نظام القصيدة العربية القديمة، ويمثل نزوعا تجريبيا، يخرق الحدود بين الفنون البصرية والشعر.

وهذا ما يؤكد معاشو قرور في بيانه الذي ضمنه ديوانه "هايكو القيقب" إذ يلح على التضايف بين الفنون البصرية وشعر الهايكو، مؤكداً أن "الهايكو هو مسطرة أسر المشهدية، وترويض دهشتها، " فنصوص الهايكو، التي تتطلق من المشاهدة تقتنص العابر في لوحة مكثفة فـ"المشهدية أن تلتقط جمالية تلك الهدنة الآمنة التي سنتعم بها دودة الحرث، اثر جلبة الطائر الأبيض، لمجرد فرقة السوط في الهواء الطلق، ثم عودته مجدداً لالتقاطها: "أثر فرقة السوط-جلبة الطائر الأبيض، تتعم دودة الحرث"¹ فالهايكو اقتنص تصويري للحظة الهامشية، التي كانت تمر دون لفت الانتباه أمام البلاغة العربية القديمة، التي تستكف التقاط سقط المتاع، كما تربأ بإنشاديتها عن رؤية العناكب والديدان وسائر الأشياء المهملّة في العالم، الم تقم البلاغة العربية، على وصف المعاني والألفاظ بالشرف؟، فهي لا تنزل من عليائها إلى الأشياء العادية. لذلك يؤكد قرور ان العقبة الكأداء أمام الهايكو العربي هو الانتقال من الإنشادية إلى التصوير "إن زمن الانتقال من الإنشادي إلى التصويري، هو العقبة الكأداء، التي ستواجه الهايكو العربي."² فعلى الهايكويست أن يمتلك حواس الفنان التشكيلي، ليتمكن من رصد اللحظة" بمنطق الناسك

1

² معاشو قرور، هايكو القيقب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016، ص79.

المتأمل يمكن للهايكيسيت أن يحوز فلتة لسان الشاعر، كما أن التجربة اثبتت أحقية الهايكيسيت في امتلاك منظور الرسام للموجودات من حوله¹، وسنرجئ التوسع حول الهايكو كفن شعري يقوم على فلسفة ورؤية مختلفة للعالم إلى الفصل الرابع، محاولين التوقف في هذا المبحث عند بعض نصوص الهايكو للشاعرة الجزائرية عفراء طالبي، متتبعين التعالق بين الشعر والتصوير في هذه النصوص:

في الهايكو يطالعنا التعالق بين الشعر والتصوير، ليس في طريقة بناء النص فقط بل أيضا في تأسس اللغة الشعرية على التصوير والمشاهدة، إذ يتحول النص إلى لوحة ماثلة أمام أعيننا ببياضه عبر اللغة أيضا، تقول عفراء في النص الذي حمل رقم 27:

27 يطير الحمام عن النافذة

بريشتين

أكمل حشو الوسادة²

فالنص تكثيف تصويري للحظة عابرة وتجربة مباشرة، تجعلنا نبصر النافذة والحمام وهو يطير مخلفا ريشتين، تستعملهم الشاعرة في حشو الوسادة، وخلف هذه الصورة المباشرة، والبسيطة التي تطالعنا من خلال النص، تختفي صورة أعمق تحيل إلى الوجه الثاني، الوجه المشرق للفقدان، فليس الفقد دائما سيئا، فحتى الحمام وهو يغادر النافذة، لا

¹ معاشو قرور، هايكو القيقب، ص79.

² طالبي عفراء قمير، لا أثر على الرمل لأعود، درا فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 35.

يخلف لنا الفقد، بسبب الألفة بل إنه أيضا يخلف لنا ما يكفي، من الريش لنحشو الفراغات، في وسادة الحياة ووسادة اللغة. وظاهرة المعنى الخفي والصورة الملتبسة ظاهرة مطردة في الهايكو كما سنلاحظ في القسم الأخير من هذه الأطروحة.

أما في النص الذي حمل الرقم 30 فنكاد نبصر الورقة التي تهزها الريح:

30 الورقة

في غمرة الهبة

ترسم دوائر!¹

إذ يتجلى في هذا النص ذلك النزوع نحو رسم مشاهد، من خلال مشهد الورقة وهي تهتز في الريح راسمة دوائر، وهو تنبيه إلى نظام العلامات في الطبيعة، فلا شيء موكول للمصادفة، فالمعنى موجود في أكثر الأشياء بساطة وهامشية، حتى في أوراق الخريف المتطايرة، وهذا النزوع هو ما تقوم عليه فلسفة الزن التي ترى في كل شيء عمقا ما، حتى وإن بدا لنا هامشيا.

وهذا الانتباه للهامشي وتصويره بدقة، وهو ما يجعلها في نص آخر تنتبه إلى رعشة

السمة الأخيرة:

92 رعشة أخيرة

¹طالب عفراء قمير، لا أثر على الرمل لأعود، ص41

السمكة في قعر الدلو

مغطة بالطحالب¹

إذ يجعلنا النص وكأننا على ميناء صيد، حيث تصبح السمكة التي تصارع آخر لحظات البقاء، ماثلة أمامنا بشكل واضح حتى أننا نبصر الدلو المغطى بالطحالب، وتحرك زعانف السمكة، وكأننا نشاهد لوحة مرسومة بدقة بأصابع فنان.

وهذه السمكة ذاتها نبصرها في مشهد آخر، متعلقة بالشبكة قبل أن تصل إلى الدلو:

93 يائسة

في ذيل الشبكة

تتعلق السمكة بالبحر²

وينطلق هذا النص في تصويره، للسمكة العالقة بالشبكة والتي تواصل التشبث بالبحر، من اليأس الذي يقود إلى دلالة الاستحالة، استحالة بقاء السمكة في البحر بعد علوقها بالشبكة، حتى وان تشبثت بالبحر، وفي معناها العميق تشير إلى تلك الرغبة الجامحة في التشبث بالحياة، حتى حين تنعدم أسبابها، والأمر سيان بالنسبة للسمكة كما بالنسبة للإنسان.

¹طالبى عفراء قمير، لا أثر على الرمل لأعود، ص122.

²طالبى عفراء قمير، لا أثر على الرمل لأعود ص123.

وتأخذ نصوص الهايكو أحيانا بعدا آخر، إذ لا تكتفي بالتصوير، كرغبة في خرق الحدود بين الفنون، بل تتخذ من الفنون ذاتها تيمة للهايكو، إذ تصبح النصوص محاورة للفن التشكيلي وللنحت لاستخراج معاني أعمق في هذه الفنون، وللتنبية إلى التعالق والتضاييف بين الفنون تقول الشاعرة في النص رقم: 91

91 منحوتة العذراء

والنهد في يد النحات

لم تعد عذراء¹.

ففي هذا النص رصد طريف لمعنى عميق، فلم تكتف الشاعر بتصوير منحوتة العذراء الشهيرة، بل أضافت إليها معنى هيراقليديا، بالتنبيه إلى التحول الذي يحدث للأشياء في كل حين، فلا شيء يبقى على حاله في هذا العالم.

الشعر في محاورة الفن التشكيلي:

إذا كانت النصوص السابقة تبين التصوير المشهدي، الذي تقوم عليه شعرية القصيدة المغاربية المتمثلة في الهايكو، فإننا سنرى في هذا المطب، كيف تتحول النصوص إلى تعليقات على لوحات، بما يشبه القراءة المكثفة التي تحاول تنبيهنا لهذه العلاقة الوطيدة بين الشعر، والفن التشكيلي.

¹ طالبى عفراء قمير، لا أثر على الرمل لأعود ص122.

ويضم نص جداريات¹ الذي حمل الرقم 124 ضمن مجموعة لا أثر على الرمل لأعود، ثماني لوحات تتعالق فيها الذات باللوحة عبر الهايكو، ففي اللوحة الأولى لهذه الجدارية يصبح المتأمل مستغرقا في اللوحة حتى كأنه جزء منها:

1جدارية الصحراء

أقف متأملا

وسط الزوبعة²

يتحول التصوير، هنا إلى محاولة للذوبان وسط الصورة، إلى درجة أنه يصبح

جزءا من اللوحة وهو الزوبعة.

أما في اللوحة الثانية:

2جدارية القافلة

أتساءل

إلى أين المسير؟³

¹ طالبى عفراء قمير، لا أثر على الرمل لأعود ص160

² طالبى عفراء قمير، لا أثر على الرمل لأعود ص16.

³ طالبى عفراء قمير، لا أثر على الرمل لأعود ص162.

فهي لا تكتفي بالتأمل والاستغراق في العمل الفني بل إن زوال الحدود بين الفن والواقع إلى الحد الذي يجعلها تتساءل، عن الموضع التي تقصده القافلة، وكأنها قد خرجت للتو من الفن إلى الواقع على الطريقة البجماليونية.

وهذا التماهي مع اللوحات إلى الحد الذي تزول فيه الحدود بين الأجناس الأدبية، من جهة وبين التأمل للوحة يجعلها الشاعرة، تستشعر أيدي النشالات وهي تحدق إلى جدارية النشالات:

3 جدارية النشالات 3D

تكاد أيديهن

تلامس جيبي¹

فتقنية الأبعاد الثلاثة 3D تجعل من الفن حقيقة، تستشعر من خلال الملامح التعبيرية الدقيقة، كيف يتحول الفن إلى حقيقة وحتى إن لم يصبح واقعا.

والأمر ذاته ينطبق على بقية اللوحات المشكلة للجدارية، فالمطر في اللوحة الرابعة، لا يتوقف إلا عند نهاية رواق المعرض، وليس ذلك إلا جراء التماهي مع جدارية المطر

4 جدارية المطر

إلى آخر الرواق

¹طالب عفراء قمير، لا أثر على الرمل لأعود ص163.

ويتوقف الهطول¹

وما يكشف ذلك الخرق المتعمد لحدود الأجناس، والمحاولة الدائبة للتبنيه إلى

التصوير، بدل الإنشاد هو أن هذه التجربة مع الفن تختتم بمشاركة الشاعرة في

الجدارية بهايكو:

8تعبير حر

أشارك في الجدارية

بهايكو²

إن هذا الهايكو

إن الحضور المكثف للتوزيع البصري، والتصوير عبر اللغة، ومحاوره الشعر للفن

التشكيلي، تمثل أبرز المظاهر التجريبية لخرق الحدود بين الأجناس، والقفز على السائد

والمألوف.

¹طالب عفرأ قمير، لا أثر على الرمل لأعود ص164

²طالب عفرأ قمير، لا أثر على الرمل لأعود، ص169.

الفصل الثالث

مرأيا الهامش

تهشيم المركز

فلسفة الهامش

من المركزية إلى الهوامش:

لا يزال مصطلح الهامش والمركز من أكثر المصطلحات التي يشوبها الكثير من الغموض، وتثير الجدل لارتباطها بمجالات فلسفية ومفاهيمية من جهة ولانتمائها لحقوق معرفية مختلفة، تأخذ شكل كل منها في كل مرة وتتلون، بألوان الحقول التي تنتمي إليها سواءً السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو الثقافية، وهو ما يجعل القبض على محمولاته الدلالية، متعذرا ومرتبطا بشكل وثيق بتوظيفاته ضمن سياقات هذه الحقول التي -رغم تزامي أطرافها- إلا أنها تلتقي جميعا في الاتكاء على اللغة، في تحديد مفاهيمها وأدواتها.

الهامش واللغة:

مما ورد في لسان العرب لابن منظور: "الهمشة. الكلام والحركة ، وهَمَشَ وهَمَشَ القوم فهم يهْمَشون ويهْمَشون وتهامشوا والمرأة همش الحديث بالتحريك تكثر الكلام وتجلب، يقول ابن الاعرابي: الهمش كثرة الكلام في غير صواب وأنشد:

وهمِشوا بكلام غير حسن"¹

فالهامش وفق ابن منظور في تعريفه يصب في مجمله في معنى الكلام غير المجدي والذي لا طائل ولا فائدة ترتجى منه، فهو ثرثرة المرأة التي تحدث بها جلبلة

¹ابن منظور، لسان العرب مجلد 15، ص92.

مستتكرة، وكل ما يهملُ به فهو كلام غير حسن وفق تعبير ابن الأعرابي فيما أنشده من شعر.

أما الفيروزآبادي فيضيف إلى ما أورده ابن منظور معنى مولدا ارتبط بالهامش: "... الهامش حاشية الكتابمولد"¹.

ويؤكد الباحث المغربي أحمد شراك في ملف أعدته مجلة آفاق، بناءً على المعجم الفرنسي أن الهامش يأخذ دلالات متعددة حسب السياق والاستعمال وزاوية النظر، فهو المساحة البيضاء في محيط النص المخطوط أو المطبوع، كما يعني فارقا في الفضاء كما في الوقت، ويعني كذلك المجال المتروك بين حدود معينة، كالهامش الديمقراطي، أي ذلك المجال أو الحيز ما بين حدي الاستبداد والديمقراطية، كما نقول على هامش الشيء أو الحدث، أي خارج عنه غائب عن معطياته، ونقول يعيش في الهامش أي يعيش بدون مراعاة المجتمع، أو أن يكون مقبولا من المجتمع، كما أن الهامش يرادف الحاشية أو الإحالة في الكتابة، وقد يعني أيضا مجالا للسلطة كما هو الشأن بالنسبة لهامش الورقة أو الدفتر المدرسي² إذن فالهامش هو ما كتب من حواشٍ على متن الكتاب، وهو أيضا يحيل إلى كلام " هامشي" يأتي في مرتبة ثانوية عن المتن الذي هو مركز الكتاب، فالتعريفات

¹ الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ج2، ص450.

² ينظر: احمد شراك، الهامش، الهامشي والأدب مجلة آفاق، المغرب، 2010 ص53، نقلا عن: هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2015، ص28-39.

التي توردها كتب اللغة والقواميس القديمة لا تخرج عن حصر معنى الهامش في الشيء الثانوي الذي لا جدوى منه.

الهامش والتاريخ

يرد شراك نشوء الحركات الهامشية إلى العقد الثالث من القرن العشرين في المجتمع الأمريكي 1920-1930 حيث استقطبت اهتمامات السوسولوجيين الأمريكيين مع مدرسة شيكاغو. التي شكلت المرحلة التاريخية، التي كثرت فيها الأدبيات والأحاديث حول مجموعات كيدس والكانج، هذه المجموعات التي كانت تنحدر من حركة الهجرة إلى أمريكا، هم أطفال المهاجرين الذين يعيشون في الشارع لأن المجتمع، والمراقبة التقليدية، تتوارى إنهم ايطاليون ويهود وألمان وبولونيون وأيرلنديون ومكسيكيون وسود ومنحدرون من الجنوب. وقد انتعشت هذه الحركة لتعم بلدان غربية أخرى كبريطانيا التي ظهرت فيها مجموعة "تيدي بويس" وفرنسا التي ظهرت فيها حركة "أصحاب الياقات السوداء"¹.

وإذا كان شراك يتحدث عن تاريخ الحركات فإن ايريك هوفر يذهب إلى أعماق من ذلك، إذ يرد حركة التاريخ بمجملها إلى الصراع بين النخب والمنبوذين إذ يرى أن مسرحية التاريخ يصنعها طرفان الصفوة من جهة والغوغاء من المنبوذين والعاجزين والمجرمين من

¹ المرجع السابق، ص48.

جهة ثانية، ويؤكد أن المنبوذين في بلاد أوربا هم الذين عبروا المحيط لبناء مجتمع جديد في القارة الأمريكية¹.

وما يثبت ما ذهب إليه هوفر في حديثه عن الحركات الجماهيرية، هو أن التاريخ في سيرورته، يقلب الأدوار بتحويل الهامشي إلى مركز، ويهمش ما كان مركزيا، بعد أن تتمرد الهوامش على السلطة المركزية.

ولم يقتصر الاهتمام بالجماعات الهامشية ودورها في التمرد على سلطة المركز، على التاريخ الأوربي، فالأمر ذاته حدث في الثقافة العربية على مدار تاريخها، بدءا من حركة الصعاليك، التي شكلت منعرجا، حاسما في الخروج عن السائد، والانتصار للمقهورين، وقد فصل محمد إسماعيل في كتابه "المهمشون في التاريخ الإسلامي" القول في التمرد الذي حدث في شكل ثورات هي:

ثورة الزنج الأولى - ثورة الخشبية في العراق - ثورة الحدادين في الأندلس - ثورة الزنج الثانية - دولة القرامطة في العراق والبحرين ثورة عمر بن حفصون في الأندلس - ثورة حميم المفتري في المغرب الأقصى - ثورة العيارين في العراق - حركات الإحداث في الشام - حركات الحرافيش في مصر - حركات الفتاك في اسيا الوسطى - حركات الصقورة

¹ ينظر: إيريك هوفر، المؤمن الصادق، أفكار حول طبيعة الحركات الجماهيرية، هيئة أبحاث الثقافة والتراث، ط1، 2010، ص53

في المغرب- حركات الصقورة في الأندلس- دولة الحرفيين الصفارية في سجستان-
حرافيش مصر والمقاومة باللسان.

وكل هذه الثورات نحت منحى اجتماعيا دينيا، وهو ما يختلف عما نجاه المهمشون
في أوروبا، وهو ما يرجعه إسماعيل إلى كون الدين هو المكون الرئيسي في المجتمعات
العربية الإسلامية¹.

وفي التاريخ الحديث يربط مجدي توفيق التهميش بظهور الحركات الدينية في
منتصف السبعينيات نتيجة إخفاق الأنظمة السياسية وإهمال المجتمع وقلة الخدمات
الصحية والتعليمية والثقافية، والاجتماعية، والحرمان، إضافة إلى ظاهرة العولمة وما بعد
الحدثة التي عملت على مقاومة ظهور كيانات كبرى جديدة، وسعت إلى تقنيت الكيانات
القائمة إلى قوميات وشعوب صغيرة، مما زاد من مساحات التهميش².

وقد تأسست حركات الهامش في ثورتها على المركز، على أسس فلسفية، بدءا من
المطرقة النيتشوية التي ثارت على العقلانية الأوروبية والتي انتهت إلى تخوم التفكيك التي
مثلها دريدا حيث «انطلق دريدا ليفكك الهامش على صعيد الكتابة كعلم وعلى صعيد
هوامش الفلسفة لا وجود لهامش ابيض أو عذري أو فارغ وإنما هناك وجود نص آخر

¹ ينظر: هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، ص54.

² مجدي توفيق، الثقافة السائدة والاختلاف، مؤتمر أدباء مصر، أدب المهمشين، مصر، 2005، ص 67.

بدون أي مركزية للمرجعية»¹، كما شكلت دعوة هايدغر إلى العودة إلى الشعر وإلى منابع المهمشة في التفكير الإنساني، رافدا مهما وخلفية فلسفية تستند إليها دعوات التمرد على المركزيات، سواء في الحقل الفكري أو الأدبي كما سنرى في فصل لاحق حول الشعر والفلسفة.

الهامش والأدب

أما الأدب الهامشي فهو الأدب الذي تأنف المؤسسة الرسمية، من النظر إليه، فهو كل جنس أدبي مهمل ومنبوذ، يقول حسين بحراوي "ولما كانت الأجناس الأدبية هي نفسها صنعة المؤسسة الرسمية فإنها تعتبر هذا الأدب، كائنا مهما لعدم انضباطه لتوجيهاتها واختراقه لبنياتها الموجهة من طرف التقليد الأدبي المتعارف عليه.. تستوي في ذلك كل الأنماط المسماة "ماتحت الأدبي" من شعر الصعاليك الجاهلي والشعر المناوي للدعوة الإسلامية وأدب الخوارج الأموي والأدبي ذي النزعة الشعبوية والمقامات الشعبية والكتابات الشبقية والصوفية وغيرها".

فالأدب الهامشي يضم كل جنس لا يلتزم بالمعايير التي تقوم عليها المؤسسة الرسمية، وحتى ما هو معارض بمضامينه للسلطة القائمة، سواء كانت هذه السلطة سياسية أو دينية، أو ثقافية، ولعل الميزة الأساسية لهذا النوع من الإنتاج الأدبي هي أنه يخرق المألوف في التفكير والتعبير وينتهك الطابوهات الأخلاقية والاجتماعية ويتجاوز

¹ شارك، ص55، نقلا عن هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2015، ص44.

الحدود مع المقدس والمحظور ويخترق الردهات المحرمة والمسكوت عنها، لذلك نجده يتأبى على التجنيس ذاته حيث "أن الإمعان في إخضاعه للتجنيس أسوة بأي مفهوم متعال يناقض أصل طبيعته ومنشئه ويصطنع له وضعا اعتباريا يوجد في غنى عنه"¹.

ويعرف أدب الهامش بأنه الأدب المتجاوز للمألوف، المتمرد على التقاليد الفنية السائدة²، فهو تمرد عن السلطة المركزية السائدة، ولا تعني السلطة المركزية السلطة السياسية فقط، بل يمتد على الثورة على سلطة التقليد، كما يرى جابر عصفور إذ "ليست سلطة الدولة ولكنها سلطة الكتابة الكلاسيكية الرومنسية التقليدية، فكل كتابة إبداعية تخرج عن النسق المألوف تعتبر كتابة هامشية"³، فأدب الهامش هو الأدب الثائر على النزعات السائدة، والخارج عن مألوف الآداب والفنون، والمتمرد على الضوابط حتى الضوابط التي تحكم الأجناس الأدبية، فهو يمثل تلك الكتابة التي تتزاح عن أفق انتظار القارئ وتكسر ما يتوقعه منها من تكريس للقيم الأدبية السائدة، ومسايرة للانضباط الأخلاقي الذي تتداوله الآداب وتعلي من شأنه تقليدياً، فهو انزياح عما تقترحه البني والأشكال التقليدية، وهو أيضاً ثورة على هذه الأشكال وتقوض لها فهو "الانزياح الذي ينتج عنه استقطاب النخب الميالة إلى المناهضة والثورة على المكرس، واستثارة الرقابات الرسمية التي تمثلها الأسرة والمجتمع والدولة. وهو داخل الكتابة أيضاً «نوع من الانزياح المنفلت من قبضة الكتابة

¹حسن بحراوي، أدب محمد شكريمن الهامشية إلى المركزية، مجلة علامات، العدد 18. ص 09.

²خليل سليمة، مشقوق هنية، الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، مجلة مقاليد، العدد الثاني ديسمبر،

2011، ص 113

³تقلاعن المرجع السابق مقاليد ص 113

المركزية المؤسسية. إنها نوع من التمويه تمارسه الكتابة في هامشها بعيدا عن سلطة المتن والمركز. لذا قد تكون معبرة بشكل قوي عن المسكوت عنه أو ما لا يحتمله المتن في جوفه، وبعبارة أخرى قد تكون كتابة موازية للنص وغالبا ما يكون النص الروائي محاطا بسور فاصل بين نصين: نص أساسي ونص ملحق، فالأول يشكل مركزا بؤريا نوويا، والثاني يمثل نصا محيطا يأخذ وجوده الحقيقي بوجود الأول. والعلاقة بينهما جدلية واشعاعية تتمثل في الإضاءة التوضيحية والتفسيرية¹، فالهامش يطلق على كل أدب منبوذ متمرد ومتجاوز لسلطة.

ولا يقوم الأدب الهامشي على معاداة المركز خشية المنافسة ودفاعا عن وجوده فقط، بل يتجاوز المركز إلى فلسفة الاستقلالية والحرية التي يقوم عليها، ف"إذا كان هذا الأدب المسمى هامشيا مطالبًا بالدفاع عن نفسه، فليس لأن هناك أدبا مركزيا يتهدده أو ينافسه، ولكن تحديدا لكي يحافظ على وحدته، وكيانه، والاستمرار في اجترار الطريق الذي يقوده إلى مزيد من الاستقلالية والحرية في منازل واقع يمور بالتناقضات، ومناهضة ما هو عابر فيه وظرفي ومصطنع"²، ولعل هذه الاستقلالية عن النزعات المركزية التي تتأسس على رؤية فلسفية هي ما تتيح له، ان يستمر وتجعل مآله "هذا الأدب الهامشي أن يتحول إلى أدب مركزي"³.

¹ ينظر حسن بحراوي، أدب محمد شكري من الهامشية الى المركزية، ص 10.

² المرجع السابق، ص 13.

³ احسن بحراوي، أدب محمد شكريمين الهامشية الى المركزية لمرجع نفسه الصفحة نفسها.

ويتجلى الهامشي أيضا في الخطابات الموزائية والكتابات المنبوذة إذ «ثمة كتابة لا يمكن لمن يتحدث عن الهامش والكتابة الهامشية أن يغفلها، واعني بها الكتابة الجدارية أو ما سمي في الأدبيات بالجرافيتي، وغالبا ما تكون كتابة احتجاجية رافضة لما يفرضه المركز على الطبقات المهمشة»¹، فالاهتمام بالهوامش لا يقتصر على الكتابات الأدبية بل يمتد إلى كل الكتابات الرافضة للواقع، والتي لا تقل أهمية في رؤيتها الفلسفية الرافضة عن الخطابات الأدبية، وهذا ما يجعل الآداب الهامشية تنفر من أي أسر وسجن لها ضمن الأطر الأجناسية.

وتتأتى أهمية الخطابات الهامشية من نزوعها الدائم إلى النفور من الجاهز والمعلب من الأشكال، وثورتها على السائد من القيم والمعتقدات، مما يجعلها في حركية دائمة، وتجدد مستمر، وهذا التجدد هو ما يصنع رونق الأدب من جهة وما يصنع سيرورة التاريخ من جهة ثانية فالحركات المنبوذة هي التي تصنع التاريخ.

إن اتكاء الخطابات الهامشية على التمرد على السائد هو ما يدفعها إلى "خرق ميثاق النوع الأدبي بإنتاج كتابة تقف منتصف المسافة بين السيرة والتخييل الروائي، أي بين إنتاج نوع من الإبداع السردي لا يعترف سوى بالكتابة كمفهوم خام وخالٍ من التحديدات الأجناسية المقولبة"².

¹ المرجع السابق، ص 484951.

² ينظر: حسن بحراري، أدب محمد شكريمن الهامشية إلى المركزية ص 13

ولا تكتفي هذه الكتابة بخرق الأجناس الأدبية وتهديم الحدود فيما بينها بل تسعى الى خرق منظومة القيم بتهديم اليقينيّات، وتحطيم الطابوهات، وولوج أدغال المحرم، والممنوع، لتشكل تلك الكتابة العارية أو الكتابة البيضاء التي "هي تلك الكتابة الحيادية المبنية على التباعد واختراق المسافة الأخلاقية التي ظلت تسيج الأدب بتخوم غير أدبية.."¹.

لذلك ظلت المؤسسة الرسمية ترفض هذه الكتابة إذ "لما كانت الأجناس الأدبية هي نفسها صنيعة المؤسسة الرسمية فإنها تعتبر هذا الأدب كائنا منبوزا ومهمشا، لعدم انضباطه لتوجيهاتها واختراقه لبنياتها الموجهة من طرف التقليد الأدبي المتعارف عليه"².

ولعلنا "يمكن القول مع جيل دولوز إن الكتابة تلتحق من تلقاء ذاتها، عندما تكون رسمية" بالاقليات الهامشية" التي لا تكتب بالضرورة لنفسها.. لا توجد أقلية هامشية أبدا بشكل جاهز فهي لا تتشكل إلا فوق خطوط الهروب التي هي كذلك بالتأكيد طريقتها في التقدم والهجوم³ فعلى الكاتب أن يكون خائنا لهيئته الخاصة وخائنا لجنسه ولطبقتة، ولأغلبيته، وهل من سبب آخر للكتابة؟ لذلك عليه أن يكون خائنا للكتابة⁴، وهذه الخيانة هي تماما ما مارسه قصيدة النثر.

¹المرجع السابق، ص 13

²المرجع نفسه، ص 9.

³جيل دولوز، كليبر بارني، حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، تر: عبدالحى أزرقان أحمد العلمي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 1998.

⁴المرجع السابق، ص 61.

قصيدة النثر ومركزية الهوامش:

لقد مثل ما اصطلح عليه بقصيدة النثر نموذجاً لأدب الهامشي بخروجها عن السائد، فالنثر الشعري «هو أدب الهامش والظل، أدب مخاتل وغامض وربما معمي وممنوع ومطارد ومغضوب عليه من السلطة وحرسها أو حرس أدبها، وتمثل هذا الأنموذج بالجنوح السافر إلى كتابة الشعر بالنثر، وهو ما استقرت تسميته بقصيدة النثر الخارجة من جبة الحداثة ومعطياتها الأدبية التي جاءت على أنقاض الرومانتيكية¹.

وقد أدى تهميش بعض الأجناس الأدبية، في التاريخ إلى رد فعل، من قبل المهمشين، الذين وجدوا في الرومنسية، وفي الدعوات إلى الثورة على المركز، رافداً لتحطيم هذا التهميش بإعلاء شأن الهامشي الذي طالما وصف باللاأدب ف«هذا الأدب هو أدب اللاسلطة، أدب رفض السلطة، وهو في دوره هذا يصبح أيضاً الثقافة السائدة إلى حد بعيد. يتحوّل الخارجي إلى الشخصية التي تحتلّ المركز ضمن المجال الثقافي، وتنتقل الكتابة الخارجيّة من الهامش لتصبح الثقافة الأكثر مركزية وانتشاراً².

وقد أصبحت قصيدة النثر أداة، للثورة على سلطة الأشكال التقليدية، حيث اتخذ منها الشعراء المتمردون على سلطة الأبوة، ومركزية الأجناس الأدبية النقية، مطية لإعلان تمردهم عن كل قيد ف" قصيدة النثر هي نتاج الصراع بين المركز والهامش، بين السائد

¹ أحمد علي محمد، مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، الأصول والتحويلات، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة بغداد 2005.

²² الحداثة، السلطة، النص، كمال أبو ديب، مجلة فصول، مصدر سابق، ص 39.

والمتمرّد عليه. بل "يمكننا أن نحدّد قصيدة النثر طبقاً لوظائفها الأيديولوجية بوصفها قصيدة الهامش التي قامت بالصدّ من المركز الذي يضمن له حضوراً ميتافيزيقياً يعطيه في آن معاً قيمةً حضوريةً وكياناً مغلقاً على نفسه ويمنحه قيمةً يقينيةً ثابتةً لها القابلية على إبعاد كلّ شكل مغاير ومخالف"¹، فإذا كانت الفلسفة الغربية قد ثارت على الميتافيزيقا وسلطة العقلانية، فإن الحساسية الشعرية الجديدة التي تتكى على تلك الأسس الفلسفية ثارت بدورها على كل الأشكال القديمة وما تمثله من مركزية، معلنة انتماءها للقلق والشك واللايقين، محطة كل السرديات واليقينيات السابقة التي أخذت شكل المقدس.

إن الملاحظة الدقيقة لتاريخ قصيدة النثر تكشف تلك العلاقة المتوترة بين هذا الجنس الجديد، والرؤية التقليدية للشعر، فقصيدة النثر ما هي إلا نتاج الصراع بين المركز والهامش على الرغم من كل محاولات ايجاد روابط بينها وبين القصيدة القديمة، فقد حاول عبدالقادر رابحي في كتابه النص والتعديد، جعل قصيدة النثر مجرد مرحلة من تطور القصيدة العربية، إذ يؤكد رابحي في حديثه عن نشوء قصيدة النثر الجزائرية على السلسلة

¹تاريخ قصيدة النثر العربية، مقارنة أستمولوجية، علي بدر، مجلّة الطليعة الأدبية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ع1، 1999، ص13. نقلا عن أحمد علي محمد، مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، الأصول والتحويلات، رسالة ماجستير، كلية الآداب . جامعة بغداد 2005.

الاسنادية مفندا إي قطيعة مضيئا "إن وثوق إسنادية النص النثري بالنسبة لتواتر حلقات جزائرية النص سيؤدي بالرواية إلى المرور بالمراحل الانتقالية"¹.

ومهما يكن من أمر السجال حول قصيدة النثر، فإنها شكلت قطيعة مع الشعرية العربية، واجترحت لنفسها طريقا جديدا، وهي تحاول ارتياد آفاق التجريب، عن وعي بانتمائها للهامش الذي تنتصر اليها بشكل واضح، بل تجعله متكأها الفلسفي ومآلها الوجودي وفق ما سنرى في المبحث التطبيقي، من هذا الفصل الذي تحاشينا أن نذهب فيه بعيدا في التنظير لقصيدة النثر التي قتلت بحثا.

وقد خصص البحث المبحث التطبيقي بشكل أساس للمحتوى الهامشي، أو ما تهمشه البلاغة العربية من عوالم الهامش ليس فقط ما ارتبط منها بعوالم المهمشين سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا، بل أيضا ذلك النزوع نحو الكائنات المهمشة الأخرى.

المبحث الثاني:

مركزية الهوامش في النصوص المغاربية المعاصرة:

نحا النزوع التجريبي والتمرد على القوالب الجاهزة بالشعراء المغاربة، منحى تصاعديا، فلم تكتف الحساسية الشعرية الجديدة، بالثورة على القوالب الشكلية، وعلى نظام القصيدة القديمة، بل أعلنت عداها لكل مركزية، مؤكدة انتماءها للمهمل والهامشي،

¹رابحي، عبدالقادر، النص والتعديد، ص 150.

وجاءت هذه الموجة كرد فعل على القداسة التي اكتسبتها القصيدة العربية في أشكالها، قبل أن تتحطم أمام مد النصوص النثرية التي لا جنس لها.

ومثل حضور الهامشي ملمحا بارزا لدى الشعراء الشباب، وقد تلبس النصوص بشكل شعري جمالي، لم يسقط في الشعارات، إذ أخذ شكل تيمات، تقوم على فلسفة الهامشي محاولة تحطيم السلطة الذكورية تارة، كما هي عند رمزي نايلي، وتارة في شكل اعلان عن الانتماء إلى الهامشي، في نصوص آمال رقايق، وطورا ثورة على الأدب الرسمي وانتصار للأدب الشعبي على حسابه، كما في تجربة الشاعرين الجزائري عبدالرزاق بوكبة، والمغربي عادل لطفي.

الهامش الأنثوي وسلطة الذكورة:

في مجموعته الشعرية "مثل جدار يطل من النافذة" يخرق الشاعر رمزي نايلي تلك الصورة النمطية لتضخم الأنا التي طالما التصقت بالشعراء، ويعلن -بشكل عميق- نكرانه لذاته، وانتماءه لعالم البسطاء المقهورين، عالم المفلسين إلا من لغتهم المضيئة، وأحلامهم الشاهقة.

يأتي عنوان هذه المجموعة الشعرية كاسرا لأفق التوقع التقليدي الذي اعتاد على تمجيد المركز وتسليط الذكورة على الأنوثة الهشة الضعيفة، لتتحول النافذة المؤنثة التي كانت مجرد ثقب في الجدار، إلى بؤرة مركزية بالاستناد إلى وظيفتها، فمن أين سيطل

على العالم هذا الجدار المنغلق على ذاته، هذا الجدار الذي يوشك أن ينقض لولا أن تتداركه عناية النافذة بانفتاحها على الأفق الرحب.

ويشكل هذا الانتصار للهامشي ونكران الذات المذكورة - التي طالما مارست سطوتها وعنجهيتها، في العالم - مَلَمَحًا بارزا لدى رمزي، وهو ما يطالعنا بدءا من عتبة التصدير، التي جاءت في هيئة اقتباس لثلاثة مقولات، تشكل مرجعية وخلفية فكرية لرؤية العالم في هذه النصوص، وكل هذه الاقتباسات تصب في تيمة واحدة هي نكران الذات، والنظر إلى الإنسان ليس « كجرم انطوى فيه العالم الأكبر" بل مجرد ذرة صغيرة في هذا العالم اللامتناهي بدءا من مقولة علي البزاز « أحيانا يبدو لي العالم كثقب الإبرة لا يسع سوى خيط واحد وهذا الخيط، هو ليس أنا» فإذا كان هذا العالم مجرد سمّ خياط، فإن رمزي يرى أن غيره أحق منه بالخلاص والخروج من هذا الثقب الإبري، رغم أن المقولة تنفتح على معاني أخرى، كأن يكون القصد أنه أكبر من أن يدخل ثقب الإبرة، إلا أن الاقتباسات الأخرى وما يرد في المتن من انتماء للهامش هو ما يجعلنا نرجح معنى النكران وجدل الذات، الم يقل بول ايلوار في ثاني اقتباسات رمزي « من يمنحني الشجاعة كي أنظر إلى قلبي دون اشمئزاز»¹ وهو المعنى ذاته الذي يطالعنا في نصوص هذه المجموعة ويؤكدده الاستشهاد الأخير من الكتاب المقدس " فإن من أراد أن يخلص نفسه يهلكها" وهي دعوة

¹¹رمزي نايلي، مثل جدار يطل من النافذة، ص05..

واضحة وصريحة للتخلص من الأنانية رغم أنها تحمل أنانية مبطنة، فإذا كان دافع التخلص من الأنانية البحث عن الخلاص فقد تحولت إلى أنانية مضمرة.

وما يرسخ هذا النزوع نحو جلد الذات والانتصار للهامشي، ما نجده ماثلاً في ثنايا هذه النصوص التي تشتغل بشكل مغاير على بناء الصورة الشعرية المنقلبة من كل أفق متوقع، كقوله في النص الأول الذي حملت المجموعة اسمه:

«ما عدت أذكر. فلا شيء لي يدعو للمآثر سوى مشيئة الكأس. حين أسكبها فوق صلعة حياتي»¹

ويشتغل رمزي على العدول والانزياح مضمناً جلده لذاته بشكل انسيابي سلس يجعلك تشعر وكأن تلك الصور مألوفة، لما فيها من عبث ولعب بالمألوف

« بسبب الحرب سأحبك دائماً

و سأفعل مثل أي قتيل مأجور يختار بعناية الرصاصة التي سيطعنها بقلبه»²

ولا يخفي رمزي أنه لولا حكمة الشعر التي هي طريق إلى رؤية الذات على حقيقتها، ولا شبيئتها فهو مدين للشعر الذي هو طريق الذات إلى الذات

« وحدها حكمة الشعر من تسبقني فأصير اللاشيء الذي كنت»¹

¹ المصدر السابق، ص 09.

² رمزي نايلي، مثل جدار يطل من النافذة، ص 10.

الرهان على المرأة

يراهن رمزي في هذه النصوص بشكل لافت على الأنثوي لتحديد هذا الركام الهائل من الخراب والكرهية التي تحيط بالعالم، حتى أصبح مسكونا بالخوف والترقب رغم ما يوهمنا به من أن مراقبته " بحثا عن حبيبته

« كآنني سألمحك قربه أو فيه..»

أصحو ! لأمارس عادة السر: المراقبة ! يجب أن اعترف أنني بتُّ أراقب كل شيء..أراقب صوت الأذان وكأنه لأول مرة يشق الرعشة معلنا حروبنا مع السماء»²

وهذه الإشارة الأخيرة تكشف فلسفة هذه النصوص التي تنطلق من الانتصار للهامش الإنساني، على حساب مركزية الإلهة التي تخوض حروبها الطائفية بكرهية مطلقة الضغائن والأحقاد، وهو ما لا يمكن التصدي له إلا بقيم الشعر، والمحبة للذين صار قيمتين هامشيتين، الم تسيطر قيم الكراهية على الحب، والأجناس الأخرى على الشعر لذلك فهو يـ«أتي القصيدة محمولا بنشوة الكآبة أركان جفون تعبي على ما بدى من الموت، وأغمض الليل كي لا أنام...ثم إن وجهي موتٌ بملامح شاعر يخيظ تهويم المساءات بإبرة استحالت سكيننا مجروحا بدمي»³

¹ المصدر، السابق، ص 30.

² المصدر السابق، ص 20.

³ رمزي نايلي، مثل جدار يطل من النافذة، ص 29.

وهو أيضا ما يجعله يحاول مسح وجه العالم بمساحيق الشعر لعله يستعيد بعض

بهائه «أمسح وجه الشعر بكفي : قلت، هكذا سأجمل وجه العالم»¹

وإذا كان الشعر لا يكفي لتحسين هذا القبح الذي يغلف العالم فإن الخلاص قد

يصنعه الانتماء للمرأة «آتي الحبيبة منذورا لهباء ملتصق بسيرتي أعد رمل الغياب بسعف

لا يكتبني»²

ثم يصر مستعظفا الحبيبة/القصيدة الضرتين اللتين تسكنان شغفه وتبقياه على قيد

الكتابة

« وحدك لا ظل لك، ولا شريكة معك في الوجوم،

الباب موارد على الحكيم، مشرعة القوائد على جرحي.

نماء الأخيولة ذهابك في ذهابي»³²

ويطل رمزي في جدار المجاز، المطل من نافذة اللغة، محاولاً التوفيق بين

الحُسْنَيْن: المرأة والشعر « حاجتي إليك تشوه وجه الشعر وترهق بال الفراشة المرسومة

على قميصك وأنا أحبك ولا دخل لهذا بالقصيدة إطلاقاً»³

¹ نفسه، ص 23.

² نفسه، ص 30.

³ المصدر نفسه، ص 27.

« يقرئني الحنين الـ في منافي عينيها الضياع، فأستحفظ أسماءها علّ أنجو من

خدش الكتابة وأنا المتأذي باسمي»

ومن عوالم المهمشين تطل علينا من خلال البارات الحقيرة والخمرة التي تمثل المنطقة الوسطى بين المرأة والشعر، ومن العبث أن نحاول تحميل الخمرة التي تحضر في هيئة نبيذ وويسكي، وبارات وكؤوس وترنج، أكثر مما تحتمل وأن نحاول إيجاد معادل موضوعي صوفي، بلّي أعناق اللغة إلى ما لا يقوله النص، ويشير إليه بشكل عارٍ إلا من غلالة المجازات الشفيفة التي تجله يسقط من أعلى الويسكي إلى قاع السقف:

« غير أنني أكثرت وسقطت من أعلى الويسكي إلى قاع السقف»¹

ولعل هذه السقطة/الخبطة كانت في الرابع عشر من سبتمبر، وهو ما يشي به نص

حمل العنوان ذاته :

«كانت الحانة ملاذاً آمناً للحزن، والإفلاس أيضاً»²

وحين كان « الكأس ملح وكل العطش جرح ناغم... حتى صار كل العالم حائلاً

وصارت خرائبي رقصة وأغنيات»³.

¹ رمزي نايلي، مثل جدار يطل من النافذة ص34.

² المصدر نفسه ، ص56.

³المصدر نفسه، ص57.

إن الانتصار للشعر الذي أصبح فنا هامشيا -رغم تلك المقدره السردية الكبيرة التي يبثها رمزي في نصوص "مثل جدار يطل من النافذة"-، وللأنوثة على حساب الذكورة وللبارات الحقيرة، وأنواع النبيذ الرخيص، وللمهمشين والمسحوقين والمفلسين. كل هذه الإشارات والملاحم تدفعنا إلى التأكيد على أن الولوج إلى أعماق هذه النصوص، لا يمكن أن يكون عميقا ما لم يستطع القبض على العلائق بين التيمات الأكثر حضورا في هذه النصوص الكتابة/الشعر، المرأة والسكر.

وينتصر الهامشي في نصوص رمزي، بشكل شعري يتخفى ضمن رؤيته للعالم، دون ان يسقط في ضجيج المباشرة والتقرير.

بيان الإنتماء: قداسة الهامش

يتجلى الهامشي بشكل أكثر وضوحا في نصوص الشاعرة الجزائرية أمال رقايق، إذ يصبح مركزا، يعلن عن ذاته بداءً من عتبة العنوان "الزرُّ الهاربُ من بزة الجنرال"، إذ يمثل العنوان أولى العتبات التي تشي بالهروب والفرار من كل سلطة أو مركز، فالعنوان يضم، -فيما يحذفه- أننا بصدد الاطلاع على حكاية الزر الذي هرب من بزة الجنرال.

ويحيل الزر إلى الشيء الهامشي، وعلى هامشيته الا أنه يرفض البقاء في بزة الجنرال المدججة بالنياشين، وما يؤكد هذا الفرضية هو ما يطالعنا به الإهداء التالي الذي جاء في الصفحة الأولى:

" للأكورديون المهمل

للبحيرة

للمثلث المحرج بزوايته القائمة

لحلم طائش يرتعش في صندوق البريد"¹

ففي عتبة الإهداء يتضح هذا النفور من المركزيات، فالإهداء يعلن تضامنه مع آلة الأكورديون التي لا يستعملها أحد، ومع البحيرة نكاية في البحر، ومع شهر الكذب أفريل ذي السمعة السيئة، ومع الأحلام الطائشة، التي ترتعش في صندوق البريد، دون أن يربت عليها أحد.

ويقدم لنا النص الذي حمل عنوان "CV وما أهمل كلاوديو بوتساني" سيرة شعرية للشاعرة، ولما تنتصر له من أشياء الهامش حين تصرخ :

« أنا شلال موقوف

أنا مرج قاحل يحلم بقطرة ندى تونس

عشبتة الوحيدة

أنا زقاق بين غيمتين جائعتين

¹أمال رقايق، الزر الهارب من بزة الجنرال، ص5.

قريصاتٌ متسخةٌ في مقلمة الراسب

...

وهي أيضا في بقية النص لا تخرج عما اختارته من وقوف في صف المنبوذين
فهي الدم الصاعد لوجه المراهق، والثقب في جورب المحتال والقريصات المتسخة في
مقلبة الراسب وهي :

الثقب في جورب المحتال، الدم الذي يهبط مع الجنين، جبل مقلوب تؤلمه قمته، أنا
التلميذ الذي يكره المربية، الضيف الذي يبزغ في يوم، عائلي مدقع، والعاشقان المنهكان
في يوم قانض البدوي المحرج أما نادل مثقف، أنا ركلة الجزاء المصيرية ، أنا مأزق
الخادمة

الخاتم الرديء في يد أربعينية شبقة !

بل إنها أيضا:

"مدينة نائمة في خط زلزالي، الوريث المعاق ذهنيا ، شجرة البرتقال العقيمة في
بستان النخيل، أنا نصف دينار جزائري، الجرة الفاخرة التي بلا ذراع، السن الاصيلي الوحيد
في طقم السبعينية، الطرق القوي على باب مغلق خلف جسدين ملتحمين، الكنز المخبأ
تحت بيت الفقير، أنا غراب في سرب حمام، الصوت الناشز في معزوفة رسمية، حارس

المدرسة المصاب بالزهايمر، والأخت التي ترفض التوقيع على ورقة البيع، أنا الطيبة المغرمة بذئب، الجنازة في يوم عاصفة، النجم الذي تتكرت له الجماهير¹»

ورغم اتصافها بالأشياء الهامشية إلا أنها تشع بالاختلاف والتمايز، ورغم ما يبدو من تواضع أو ما يوهم بالتواضع في هذه اللوحات، إلا أن تصديرها بالأنا، يجعلنا نرتاب في التذمر من سوء الحظ، إلا أن الأمر أعق مما يبدو عليه هذا النص.

وهوما تؤكد نصوص أخرى حيث نجد في ثاني نصوص هذه المجموعة التي تصدرها إهداء ينتصر للهامش ثم سيرة هامشية يطالعنا نص بعنوان "ارتيريا" وهذا التقديم والبدائية ضمن توزيع النصوص، يحمل دلالة الانتصار للهامشي، والنزوع إليها لدى آمال رقايق، وهوما يجعلها تركز على الهامشي والمهمل لجعله مركزا لجملتها الشعرية.

فضمن ثلاثة عشر مقطعا شعريا تحضر "ارتيريا" في صورة مدينة مقدسة بغديرها الغض وأطفالها الغامقين رغم شحوب "مدنفرا":

فهي تستهل نصها بمخاطبة ارتيريا :

«ارتيريا

اصدميني بالغدير الغض

وعلقيني مع شحوب مدنفرا

¹آمال رقايق، الزر الهارب من بزة الجنرال، ص10/9/8.

في صميم السحب ،

انحتيني مئذنة وصليبا

في جبين الذهب ..

ثم تواصل مناجاة هذه المدينة الافريقية الهامشية بأن تعيرها الأطفال الغامقين كي

تتباهى بهم أمام الكتب"

اريتيريا أعريني أطفالك الغامقين كي أباهي الكتب..

«¹

ويتواصل حضور "اريتيريا" المدينة المهمشة التي تصبح ذات قداسة تستدعي الحج،

وقبله للإحتمال، حين تعلن رحيلها باتجاهها:

«إليك. آتية، آتية ، آتية

...

دوخيني عزيزتي

بالمزيد من العشب

لأجرب الوقاحة البرية «¹

¹آمال رقايق، الزر الهارب من بزة الجنرال، ص 12.

وهي المدينة اللحم العذبة كالكلمات المتقاطعة ومشققة كقدمي جدتي التيفي الوهم

«فأنت عذبة كالكلمات المتقطعة ومشققة كقدمي جدتي التي في الوهم ..»²

وإذا كانت هذه الإحالات السابقة في مجموعة أمال رقايق تحيل إلى الهامش وتحثني به، بشكل واضح، فإن هذا النزوع يتضح أكثر في نص "ببساطة الحب ووعورة القلب " الذي يمثل بيانا في الانتصار للهامشي بدون موارد أو تخفٍ، فهو إعلان حب يفتح على عوالم رقايق الشعرية، التي تنفر من المركزيات المنتقخة بلا طائل، وتعلن ولاءها لكل ما هو بسيط ومهمل، ولا قيمة له:

«أحب الدودة المتعثرة في تربة مبللة والزهرة

العالقة على حافى عالية

والشجرة الهرمة المنسية في عمق الغابة ..أحب الطفل الذي يسأل: لماذا لا يحبني

أحد؟

كما أنها تحب "الرجل المهمل والمرأة التي تنتظر بشعرات بيضاء حبيبا أسمر أو أبيض أو غير مرئي..، و"الحشرة العالقة بين عشبتين، والديمة التائهة والنجمة التي نراها" و"الجرم اليتيم وحبّة القمح التي تحت الثلجة.. وحتى "الجرو الذي يحلم بكيس قمامة والهرة الأناثية مكسورة الساق..

¹¹المصدر نفسه، ص17

¹⁹2

ويمتد شغفها بالأشياء التي لا قيمة لها ليدفعها لتعلن:

أحب الكتب التي لم يقرأها إلا صاحبها والفنان الذي ترفضه المسارح

والغبي الذي لا يستطيع أن ينجو من المدرسة..

أحب القبيح الذي يعشق فاتنة الشارع الخلفي

والفقمة التي سيأكلها الدب بعد لحظات..

أحب السمكة التي تدخل تلقائيا في جوف الحوت

الضخمة

والفراشة التي مسح جناحها بأصابع طفل فضولي

أحب الرجل الذي لا يملك الجرأة ليعبر عن أسفه

والهرمين الذين لا فرصة لهم لتصحيح مسودات

حياتهم

أحب وأحب.. وأحب»¹

¹آمال رقايق، الزر الهارب من بزة الجنرال، ص26/27

إن هذا البيان الذي يلحن تعاطفه مع الكائنات المهمشة يمثل الخط العام الذي تتحو إليه فلسفة الهامشي التي تعلي من قيمة الأشياء المهملة، لتجعلها في صدارة الاهتمام، نكاية في كلِّ مركزية.

وتكاد أمال رقايق تخرج إلى التقرير في نص "بائعة البنادق"

« ديوجين

وفر لأجلي بعض الظلام

أحب التوغل في الحبروالهذيان»¹

«حتى اذا الريح شاخت..

وأهدت أعاصيرها للهوامش، امتثل الليل - راهبا يلم دم العاشقين في جرة ضباب»²،

فهي تعلن بشكل صريح إهداء الريح للهوامش، وهي تستعين وتترجى ديوجين أن

يطفيء مصباحه، بحثا عن العزلة والتخفي.

وتعزز أمال هذا الانزياح باتجاه الهامش في نص ميلاف: أو السواناتة المفقودة في

رحلة ريلكة الاخير" وهو ما يدعم فرضيتنا فيما يتعلق بتقديس الهامش، فمدينة ميلاف أو

ميلة الجزائرية، -على غرار ايرتيرا- انها مدينة عريقة، جنى عليها أنها بين مدينتين

¹المرجع نفسه، ص33

²أمال رقايق، الزر الهارب من بزة الجنرال، ص 37

مركزيتين أكلتا وجهها وتاريخها، وسرقتا منها الأضواء، بما جعلها مدينة مهمشة تستحق أن تكون فردوسا آخر في نصوص امال رقايق، حين تدعو إلى للانتباه إلى قداستها المضيئة "

«فأي ضوء يا أخت الرب وأي أخدود تسقسقن على حوافه الرمادية..يا سوار هيلين، يتلألأ وحيدا فوق تلة الحيوان»¹

وتضيف منشدة لهذه المدينة المقدسة:

«قداسك على فم الساحل جرح ثمين..

يا ميلاف، يا شقيقة نعمان تحارب عشاقها

النهرين

يا رجة في دماغ البلاد...

أي نزيف سينذكرك..وحدك على عاتق الشبهة مثل جرح قديم، يضاف للخرينة

الأثرية»²

¹ امال رقايق، الزر الهارب من بزة الجنرال، ص43

² امال رقايق، الزر الهارب من بزة الجنرال، ص44.

وتستمر نصوص هذه المجموعة في الإحتفاء بالمهمل والمنبوذ مراهنه على الساقطات والبضائع الرخيصة وحتى الأوبئة، موجهة صرختها، وهي تخرج لسانها سخرية في وجه العالم:

«أراهن على الساقطات بعد الآن

كما كنت أفعل أيام زهوي الأولى

أراهن على أحجار الماء

على البضاعة الرخيصة

الأوبئة أيضا لها في حقيبة يدي متسع وصديق»¹

ثم تصرخ في هذا النص:

«أيتها الأعالي المعكوسة

لك أصلي في السهرة ..

لسكارى البادية..

للساقطين للأرض ..»²

¹ أمال رقايق، الزر الهارب..ص51.

² أمال رقايق، الزر الهارب من بزة الجنرال، ص52.

ويمتد حضور الهامشي بشكل واضح في نصوص رمزي ورقايق، منطلقا من فلسفة تفكيكية تحاول تقويض المركز، وإعادة الاعتبار للهامش.

الشعر الشعبي: من الهامش إلى المركز

تتخذ التجربة المشتركة بين الشاعرين، الجزائري عبد الرزاق بوكبة، والمغربي عادل لطفي، إحدى أهم المحطات في التجريب في محاولته لتقويض المركز، والواحدية، سواء بتحويل الشعر -الذي هو تجربة فردية- إلى تجربة مشتركة، أو في أدوات الاشتغال على اللغة، فهذه المجموعة الشعرية الموسومة بالثلج "تعد منعرجا حاسما في الكتابة التجريبية المغاربية، باشتغالها على اللغة الشعبية، أو ما يعرف بالزجل على حساب مركزية اللغة الفصيحة، وحتى الزجل فيها متمرّد على كل الضوابط، والقوانين، والقواعد، التي تكتب بها القصيدة الزجلية، كما تشكل نصوص هذه المجموعة ومضات مفتوحة ومتقلّبة، لا تنتمي إلا إلى الكتابة الشذرية، دون مراعاة ضوابط اللغة الفصحى، إذ تتخذ اللغة العامية المغاربية (الجزائرية والمغربية) وعاءاً لرؤيتها للعالم، ولا تلتزم بإيقاعات الزجل، ساعية لتفجير الأشياء وإعادة تسميتها بالتركيز على تيمتين اثنتين، هما أحدا عناصر الأشياء الأربعة الماء والنار إذ تشكل هذه المجموعة قسمين اثنين، الأول: اشتغال بوكبة في نصوصه على الثلج، ضمن تلوين الثلج، والقسم الثاني، يضم شعرية النار في نصوص عادل لطفي كتاب النار.

ويُشْعِرُ الكاتبان الأشياء، بتفجير البؤر الدلالية الكامنة في الثلج والنار، بلغة تحاول تهديم الحدود بين الأدب الرسمي، والأدب الشعبي، بجعل هذا الأخير مركزاً. ويأتي اختيار تيمتي النار والثلج اختياراً عن سبق إصرار وترصد للعابر لكل الحدود، التي تسعى هذه التجربة لتخطيمها رمزياً عبر اشتراك شاعرين من جنسيتين "متنافرتين"، من بلدين يرتبطان بحدود مغلقة، بقرار سياسي، رغم المشترك بين الشعبين في التاريخ والجغرافيا، ولعل الدافع الخفي في اجتماع الشاعرين، وفي اتكائهما على تيمتين ضمن العناصر المشكلة للوجود في هذا العالم وللأشياء، واختيارهما تهديم الحدود بين الرسمي الفصيح والعامي، وتهديم قواعد العامي الزجل ذاتها لم يأت مصادفة، بل هو احتجاج شعري، على موقف سياسي.

لقد ظل الشعر الشعبي في مرتبة القصيدة غير العارفة، والتي تتسم بالبساطة وتنبثق من العفوية، ولا تتكئ في تناصاتها إلا على النص الديني والتراث، غير أن النص الجديد في هذه التجربة يوظف التراث الإنساني بشقه الفلسفي والأدبي حيث نجد الإحالة إلى شكسبير، وإلى ديوجين وباشلار، بما يجعل النص الشعبي يقفز إلى مرحلة متقدمة من التجريب.

ويسيطر على هذه النصوص هاجس الكتابة سواء عند عادل لطفي أو عند عبدالرزاق بوكبة، وهو ما انتبه إليه الزجال المغربي احمد المسيح في مقدمته لهذه المجموعة حيث يلاحظ الحضور اللافت لتيمة الكتابة وهواجسها¹ في نصوص الشعاعين معا.

فإذا كان الثلج ابن الغيمة التي لا تعرف الحدود، فإن الضوء العابر للقار، ابن النار التي تأكل هشيم المركز وتمتد في هيئة ضوء، ينتشر ويتعدد. إن تجربة التعدد والانفتاح على الكثرة لم تتخذ شكل بيانات، ولا مواقف ملفوظة، وإنما تجسدت ضمن العمل ذاته الذي خلق جنسا كتابيا منفتحا، "لأن رفع شعارات عاش المتعدد" لا يفيد تحقيق المتعدد كما يقول جيل دولوز² وإنما ينبغي صنع المتعدد كما انه لا يكفي قول: لتسقط الأجناس وإنما ينبغي أن نكتب فعلا بطريقة تجعل الأجناس تتنقي» وهذا تماما ما حاوله الشاعران في هذه التجربة، التي تلتقي بطريقة ما مع تجربة جيل دولوز المشتركة في الكتابة مع فيليكس ضمن فكرة الجدار الأبيض عند دولوز، والثقب الأسود عند فيليكس،³ وهو ما يقابل الثلج والنار لدى الشعاعين، ورغم جدة هذا الجنس الومضي الذي اشتغلت عليه هذه النصوص، إلا أن ديوان "الثلجانار" حمل نصا موازيا يربك حالة التلقي بتجنيسه "بالزجل" فما هو الزجل وإلى مدى كانت هذه النصوص وفيه لهذا الفن؟*

1 بوكبة عبدالرزاق، عادل لطفي، الثلجانار، بيت الشعر، المغرب، ط1، 2014. ص113 و116 .

2 ينظر: جيل دولوز، كليبر بارني، حوريات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، تر: عبدالحى أرزقان أحمد العلمي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 1998.ص

3 ينظر: المرجع السابق، ص

الزجل و غرابة التجنيس

ليس في نيتنا في هذا المبحث تتبع تاريخ الزجل، ولا رصد قواعده وقوانينه، وإنما نحاول الوقوف على تعريفه وبعض أنواعه، التي اتسمت بالالتزام بقواعد الوزن وان كانت تخرق اللغة وتتجاوز قوانينها النحوية والصرفية، لنبين القطيعة التي حدثت في هذه النصوص الشعرية، وبين الزجل الذي جنست به هذه المجموعة.

وقد ورد في لسان العرب «الزجل: الرمي بالشيء، تأخذه بيدك فترمي به. زجل الشيء يزجله وزجل به زجلا: رماه ودفعه وزجلت به: رميت، ...، وزجلت به زجلا دفعته»¹

ويرى ابن حجة الحموي أن الزجل في اللغة « هو الصوت، يقال سحاب زجل، إذا كان فيه الرعد، ويقال لصوت الأحجار والحديد والجماد أيضا، صوت وزجل »² وقد سمي الزجل زجلا ، لتلذذه المسامع، فهو مخصوص بالغناء ويقسمه الحموي إلى أربعة أقسام: يفرق بينها بمضمونها المفهوم، لا بالأوزان والالزوم، فلقبوا ما تضمن الخمري والزهري زجلا، وما تضمن الهزل والخلاعة بليقا، وما تضمن الهجاء والثلب قرقيا، وما تضمن المواعظ والحكمة مكفرا، وهو مشتق من تكفير الذنوب، وأطلقوا على كل ما أعرب بعض ألفاظه من هذه الأربعة المزم. وشرط أبيات الزجل أن تكون أربعة والدخول على المطلع مقام بيت آخر، وهو شرطهم في البدئية، فإن زاد على ذلك كان مقبولا وان نظم اقل من

¹ ابن منظور ، لسان العرب، ص 1814.

² ابن حجة الحموي، بلوغ الأمل في فن الزجل، نسخة الكترونية، د.د. دار نشر دس ص40

أربعة أبيات كان ناقصا. وأما دخول المطالع فهو التضمين بعينه.¹ وكل هذه الأنواع، تتفق في التزامها أوزاناً، وإيقاعات مخصوصة، ضمن ما يسميه الحموي الفنون الثلاثة وهي "الموالي، و"كان وكان" والقوما، وهذه الفنون تختلف بحسب اختلاف المخترعين واختلاف البلاد وتفاوت الاصطلاح فمنها وزن واحد وأربع قواف، وهي المواليا، وسموه البرزخ لأنه يحتمل الإعراب واللحن وإنما اللحن أحسن وأليق، كل بيتين منه أربعة أفعال بقافية، ...» وثالث هذه الأنواع المواليا يحتمل الإعراب واللحن معاً، لكن لحنه أقرب إلى الذائقة الشعبية، فيما يرى صالح مهدي «أن الزجل ما هو إلا جزء من الشعر الشعبي الذي كان موجوداً ولا يزال متداولاً بين الأجيال في مختلف الأقطار العربية وفيه من طريف التراكيب وجميل المواضيع ما يجعل البحث المتعلق بالزجل ناقصاً إذا لم يتناول دور الشعر العربي الشعبي في جميع الأقطار العربية»²

و يقسم الشعر إلى سبعة فروع ثلاثة منها بالفصحى وهي القريض والموشح والدوبيت وقد يمتزج بعضها بلغات أجنبية مثل ما نلاحظه في خرجات الموشحات الاندلسية بالاسبانية التي أبرزها لسان الدين بن الخطيب في كتابه جيش التوشح او في غيرها مع اللغة الفارسية كما في الموشح المتداول في الغناء التونسي الليبي³ ويقدم مهدي صالح في بحثه المستفيض أمثلة كثيرة على أنواع الزجل، وقوانينه يمكن أن نلخصها في :

¹ ينظر : المرجع السابق، ص 40

² ينظر: صالح مهدي، الزجل والشعر الشعبي، ص2.

³ المرجع نفسه، والصفحة ذاتها ، ص2

1-المواليا ومن خصائص هذا النوع انه ينظم على البحر البسيط وتتركب كل مقطوعة منه من أربع أسطر محدى القافية مع التزام الحرف السابق للروى في الغالب وهو يقارب بالعربي في المغرب العربي.

2-الكان وكان « وهو مرتبط في أصله بالحكايات والأساطير ثم استعمل لأغراض أخرى مثل- الأمداح الصوفية ومن خصائصه أن صدر البيت يكون أطول من عجزه مع الالتزام بجعل الحرف السابع للروى حرف ¹ »

ولكل هذا الأنواع الثلاثة من الزجل ضوابطها المعروفة، ولم نورد هذه التعاريف المقتضبة للزجل الا بغرض تبيان، مدى الخرق الذي أحدثته هذه التجربة التي تتسمى بالزجل، ومدى ابتعادها عن كل ما هو مألوف في الزجل، وأنها لم تكتف بكسر الفصاحة الخليلية بل تعدتها إلى كسر قوانين الزجل ذاته « إن كسر "الفصاحة الخليلية" بعروضيتها وإيقاعيتها لا يمكن أن يتحقق في النص الشعري إلا من خلال فتح الأبواب على اللحن لكي يدخل على العروض والإيقاع فيغيرهما.ويدخل على النص فيجرده من عناصر شعريته التقليدية الفصيحة ويستبدلها بشعرية جديدة تستمد عناصرها من حركية اللغة ونسيجها المؤسس لجمالية النص المستقبلي.»² ، إن نُشدان جمالية النص المستقبلي تبين لنا حجم المراوغة، والتشتيت اللذين مارسهما الناصان، ضمن هذه الكتابة الشذرية.

¹ المرجع السابق، ص 4

² رابحي، النص والتعديد، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر اسنادية النص الشعري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر ط1، 2001.

الكتابة الشذرية وخرق قواعد الزجل:

يعود الباحث المغربي "أحمد المسيح"، - رائد حركة الزجل وعرابها في المغرب- في تقديمه لهذه المجموعة، إلى الجذور الأولى للكتابة الشذرية، رادا البدايات الأولى، إلى رباعيات عبدالرحمن المجذوب، وصلاح جاهين، وسعيد الصديقي، متحدثا باقتضاب عن بداياتها الخجولة حيث «ابتدأت في المغرب مصاحبة أو مجاورة لشذرات بالعربية الفصحى اليد في القيد- في ثمانينات القرن الماضي-وشذرات المنتهى 2003»¹غير أنها لم تتطور إلا مع التجربة الجديدة للزجل التي «انخرطت في مناخ التجريب والإضافة النوعية...، ولم تصبح مؤسسة إلا في 2012 لتتخرط في أفق الخصوصية والتميز، وتتكوكب حولها صياغات تتميز كل منها بفرادتها، رغم الإنتماء للمشارك الكتابة الشذرية معلنة أنها محطة جديدة، في تضاريس وجغرافية الكتابة الزجلية، المحايثة لسيرة الكتابة الشعرية بصفة عامة متحررة من العبور إلى المتلقي من خلال القنوات المكرسة من مباشرة وخطابية، وإيقاع وجرس تقليديين وكل بلاغات ووسائط تتملق المتلقي بدل إدهاشه ومحاورته»² إن هذه الكتابة الشذرية الجديدة وفق ما يؤكد أحمد المسيح، هي تجربة واعية، تقوم على الخرق والتجاوز للبنى التقليدية، في الإيقاع والتصوير، وتتجاوز الخطابية والمباشرة، الذين تتسم بهما القصيدة الشعبية، إنها قصيدة

¹ أحمد المسيح، الثلجان، ص111

² المصدر السابق، ص111

تتجاوز الذائقة التقليدية للمتلقي، وتستتكمف أن تتملق أفق توقعه، لذلك تذهب إلى فعل الإدهاش، والخروج عن كل ما هو عادي ومألوف.

إذا كانت هذه النصوص تتكىء على تسمية الزجل التي أصلها صوت، وتحيل إلى فن ارتبط بالغناء، والمشافهة فإنها تمعن، في كسر أفق انتظار التلقي، بانفلاتها تماما من هذا الفن واتكائها على البناء الفضائي للنص، ضمن توزيع النصوص على الورقة، ولم يبق منها من سمات الزجل إلا سمة واحدة، وهي السمة الأساسية التي -على الأرجح- كانت هدفا لذاته، لارتباطها بالنزعة التجريبية، باعتبارها خرقا دائما وتجاوزا لكل ما هو نمطي، وهي خرق قواعد اللغة الفصحى، بالقفز على القوانين النحوية، والذي كان سائدا في فن الزجل، ومحاولة تفجير اللغة المحكية الشعبية وتحميلها الأسئلة الوجودية الكبرى وهو ما يقوله "بوكبة" بشكل مباشر في أحد حواراته «كان ولا يزال هاجسي هو كيف أقبض على الأسئلة الوجودية الكبرى للمكان، والإنسان، باللغة الجزائرية المحكية وأخلصها من غبارها، هي التي ينظر إليها على أنها غامضة ومقيدة، أن أخلق معنى ينسج مع ذاتي وهي تعيش يومها، وتتشابك مع لحظاته المختلفة، لا أن أوظف معنى جاهزا فرضته حاجة الجماعة إلى قاموس مشترك».¹ إن هاجسي القبض على الأسئلة الوجودية الكبرى والتجريب، هما ما يحركان نصوص هذا التجربة، إذ تحضر تيمة الكتابة، ويتجلى الخرق في هذه الومضات التي تشكل ندفا ثلجية متساقطة، وهو ما تعمدته هذه التجربة في

¹ بوكبة ضمن ملف حول الزجل على موقع الجزيرة نت، <http://www.aljazeera.net>

تشكيل النص، الذي ينتهي بحروف متقطعة تنزل بشكل عمودي، من أعلى الورقة إلى أسفل في شكل ندف ثلجية، إمعانا في الوفاء لروح التجريب، وتصويرا لشكلي النار والثلج باتجاههما العمودي صعودا ونزولا، ولعل الناصان تعمدا العودة إلى المعنى الأول للزجل باعتباره رميا ودفا بالشيء، ومحاولة لدفع اللغة إلى التقدم، والرمي بالشعر في أتون التجريب ومياهه.

ويطالعنا العنوان في شكل نحت لكلمة من لفظتي الثلج والنار الثلجنار وهو اتحاد بين عنصرين من العناصر الأربعة المشكلة للموجودات في الكون، أولهما يشير إلى كل ما يتعلق بالأحاسيس والثاني إلى الطاقة أو القوة الدافعة إلى الحياة، وهما العنصران المشكلان للإنسان بشقه الناري المتمثل في الروح وشقه المائي المتمثل في الجسد، وهما عنصران رغم ما يبدو بينهما من تناقض إلا أنهما يحملان رمزية مشتركة، هي رمزية الحياة والتطهير فـ« منذ العصور القديمة كان للنار رمزية التطهير»¹ أما الماء فهو مصدر الحياة ووسيلة التطهير، ووسيلة تجدد، ففي المحيط البدئي ظهرت الحياة، فقد انبثق العالم من الماء، وهو عنصر تطهير في كل الثقافات²، أما النار فهي الحياة والذي يخبئ النار يكون لديه فعلا بذرة الحياة، كما أنها تحمل الخاصية الجنسية، وهي النطفة أو بذرة التوالد لدى هوميروس، كما أنها ذات معنى مزدوج، فهي تحمل معنيي الخير والشر

¹ فيليب سيرنج، الرموز في الفن الأدب بالحياة، دار دمشق، دمشق سوريا د.ط.د.ت، ص338.

² ينظر : المرجع السابق، ص350

معا¹: معنى الإنسان بشره وخيره، ويمثل العنصر الناري كل ما بالطاقة والقوة الدافعة للحياة و الإصرار والعزيمة بالغوص في التجارب والبحث المستمر، حب الحياة بينما يمثل العنصر المائي كل ما يختص بالإحساس، ويمثل العاطفة، والمحبة، والحزن، والغضب، والكراهية، والفرح، والسرور، والإصرار، والعزيمة . وهذان العنصران هما عنصر الوجود الماء بالنسبة لفيثاغورس والنار بالنسبة لهيراقليدس فيلسوف التحول.²

ولعل هذه المفارقة في الجمع النحتي بين هذين العنصرين "الثلج" ، بين معنى الحرارة والبرودة الذين يتشتبه في تناقضهما، يحاول من خلاله الناصن كسر الحدود المألوفة، وتدويت جليد المعنى بحرارة اللغة، ضمن سياق تطغى عليه تيمة الكتابة بشكل لافت في هذه النصوص .

النار والماء..وظقوس الكتابة

أ- تلوين الثلج

يفتتح بوكبة الجزء الأول من هذه المجموعة بتصدير يتمثل في مقولة لجدهته مريم بنت بوكبة، «الثلج يرجع أكحل، يلا ما تحطبلوش»، وهو عتبة تحيل إلى لعبة التلوين

¹ ينظر: المرجع السابق، ص341-342

² ينظر: <http://ansalrouh.hiablog.com/post/128961>

التي سيلعبها الناص في هذا القسم الذي عنونه " بتلوين الثلج، فالمقولة حكمة شعبية، تشير إلى قساوة الطبيعة، التي تجعل من لم يتخذ احتياطاته للثلج، بإعداد مؤنثته من الحطب، يدفع ضريبة، القساوة المرتبطة بالطقس المصاحب لأيام الثلجة، التي يتعذر خلالها جمع الحطب، ويطالعنا ضمن هذا التصدير هذا الارتباط الشعبي الوثيق بين الثلج والنار، ليتخذ الثلج أشكالاً متعددة في هذه المجموعة فهو " فحمة"والفحمة ابنة النار

» الثلج

فحمة تايبة

طاحت ع الليل

شعل بالـ

ت

س

ب

ي

ح.¹ فالثلج يأخذ شكل النار، في تجمدها الفحمي، والنص يأخذ شكل الثلج وهو يتساقط عموديا ليسكن الأرض، بل ليصفعها وما اخضرار وجه الأرض إلا من اثر تلك

الصفعة الثلجية

» الثلج

صفعة بيضا

على خد الأرض

باش يـ

خ

ض

ا

ر» وهذا التفتيت وتحويل الكلمات إلى نتف، تشبه سقوط الثلج، يتواصل إلى آخر هذه النصوص التي تحاول التطهر بالثلج والنار، التطهر بالكتابة التي تطالعا في أكثر من نتفة أو شذرة من هذه الشذرات، لذلك يصبح الثلج ورقة يلماها الشاعر ليهبها للصيف كي يكتب حمّاه:

¹ عبدالرزاق بوكبة، عادل لطفي، الثلج نار، ص06.

ف« الثلج

ورقة كبيرة

فتتها جوع الشتا

لميتها

وهديتها للصيف باش يكتب

ح

م

ت

و. «¹ إن حمى الصيف التي سيكتبها على ورقة الثلج الكبيرة، ليست إلا حمى الكتابة وهاجسها لدى الشاعر، وهو ما يؤكد الحقل المعجمي الخاص بالكتابة المسيطر لدى الشعارين معا في هذه التجربة، فغياب الحبيبة وعدم كتابتها رسالة الكترونية يجعل علبة البريد باردة، ثلجية لا روح فيها

«الثلج اللي في اميلك

عنوان

¹ عبدالرزاق بوكبة، عادل لطفي ، الثلجانر ، ص5.

الـ

خـ

يـ

بـ

ة»¹ ويستمر هاجس اللغة في شذرات أخرى فرجل الثلج مخدوع لأنه لم يجد من يعلمه الكلام «مخدوع راجل الثلج واحد ما علمو كلمة»،² وصورة الفاييبوك الذي هو رمز التواصل، يتحول فيه التوصل من اللغة، إلى التواصل بالصورة التي تجعل أصابع المعجبين تشتعل، وهولعب على المفارقة «صورتك مع الثلج في الفاييبوك شعلت نيران jaime»³، ولعل هذه الصورة التي أشعلت نيران الإعجاب، هي صورة الحبيبة التي عجز أن يكتبها شعره « واهم شعري .. واهم ظن يقدر يكتبك وانتني تقارني بين الثلج وسنانك»⁴، وإن كان العجز في هذا النص منسوب للشعر الواهم، فإنه في شذرة أخرى يقف قلعا، بين إغواء الكتابة وإغواء الحياة وصعوبة الاختيار بينهما «فرس بيضا تصهل في الثلج فرحة سودة تصهل في نصي نركب/ن ك ت ب»⁵، وهذا الاهتمام الواضح بالكتابة والفكرة،

¹ المصدر السابق، ص 16.

² المصدر السابق، ص 27

³ المصدر السابق، ص 34

⁴ المصدر السابق، ص 39

⁵ عبدالرزاق بوكبة، عادل لطفي ، الثلجانر، ص 40

والقصيدة يجعله يخبئ فكرة الثلج في عشب الليل وما يؤكد العلاقة بالكتابة هو ما يحيل إليه في الهامش، بشرح عشب الليل بأنه ليس العشب الذي كله أخضر كما تقول الأغنية الشعبية وإنما عشب الليل الذي يريده هو رواية إبراهيم الكوني «عشب الليل عنوان رواية لإبراهيم الكوني هكذا يحيل إليه النص، يتلحف ثلج عريان ويدفي راس ال ف ك رة»¹، لينتهي إلى تلك الصورة الموحية، التي تربط الثلج بالكلمة "الرصاصية التي توجب الوفاء حين يتنهد «الثلج كلمة صحيحة عمرها ما رجعت منين ج ات»².

ب- كتاب النار

«إن اللهب يجبرنا على التخيل، وحالما نشرع في اللحم أمام اللهب، فإن كل ما نراه يصبح لا شيء نسبة إلى ما نتخيله.» بهذه المقولة لباشلار يصدر عادل لطفي نصوصه التي تضمها مجموعة "الثلجانار"، معلنا انتماءه إلى عالم التخيل، منتصرا للخيال على الرؤية المباشرة، التي تتحول إلى لا شيء، وتلتقي هذه النصوص مع نصوص بوكبة في لغتها الشعبية المحكية، وربطها بين النار والماء، مع تركيزها على تيمة النار، وعلاقتها بالكتابة، فهاجس الكتابة لدى لطفي يبدو أكثر وضوحا، وحضور الأنثى أكثر

¹ المصدر السابق ، ص 47.

² المصدر السابق ، ص 50.

كثافة.ف«النار يمكن على الأقل إطفائها، لكن المرأة نار يتعذر إخمادها، ملأى بالحرارة،
تتقد دوما، إنها تحرق الرجل بالهموم، إنها تستهلكه.»¹

فالمراة واللغة، المراة والشعر متمازجان في نصوص عادل، وهو ما يجعل كلامه
وشعره مجرد اشراقة للحروف التي ذوبها الشوق:

«ف نار شوقك

ذابت حروفي

شرق الكلام»²

كما نجده يشبه القصيدة بالجمرة المتقدة، التي لا يقدر الصمت على إطفائها:

«القصيدة جمرة كادية

بغى يطفئها السكات

ما قدرش»³

وحين تغيب الحبيبة، في ضوءها تحترق القصائد:

«غابت

¹ فيليب سيرنج، الرموز في الفنلادب الحياة 341

² عبدالرزاق بوكبة، عادل لطفي ، الثلجنار، ص62

³ المصدر السابق، ص63

في الضو البعيد

تحرقت

ف قصايدي»¹

إلى أن يصل في لعبه بقاموس النار إلى وصف هذه النار، التي تتصف بها القصيدة والمرأة، بالنرجسية، مستعينا بأسطورة نرسييس، موظفا إياها بشكل شعري مكثف:

«النار شافت وجهها في صفحة الما

غرقت

النار - سيبس»²

ويتواصل حضور هاجس الكتابة ليطالعنا في نص آخر في هيئة خوف من الحبسة وعدم القدرة على الكتابة، متشبهًا وجهه في حال الحبسة بالنار، بل مشبهًا النار بوجهه:

«منين خذات النار لونها:

من بكا الرمان؟

من نعاس الشمس؟

¹المصدر السابق، ص68.

²عبدالرزاق بوكبة، عادل لطفي، الثلج نار ص71.

ولا من وجهي

يلا هجراتني القصيدة؟¹.

ليتساءل في نص آخر، عن حجم الكلمات التي تكتفي كي لا تتطفئ جذوة الشعر:

«شحال يقدني من كلمة

نحطب لك

باش ما تطفاش؟!²

ثم هل تحتاج القصيدة إلى أن يعد لها الكلمات وهي التي لا تتطفئ أبدا وتواصل

اشتعالها لتضيء تارة وتدفيء تارة بل ولتتحرق أيضا:

«لقصيدة نار

كتشعل، كتضوي، كتدفي وكتحرق

لقصيدة نار.. ما كتطفاش»³

إن نار لظفي تقتبس ولا شك من معين أسطوري لا ينضب، بحمولاتها المعرفية، التي

تتكىء على الرموز، التي كانت حkra على القصيدة الفصيحة، فهي تستحضر أسطورة

¹ المصدر السابق، ص96

² المصدر السابق، ص99.

³ عبدالرزاق بوكبة، عادل لظفي، الثلجانار، ص100.

بروميثيوس سارق نار المعرفة، وتستضيء بقنديل ديوجين الباحث عن الإنسان، وتحتمل في كل ذلك بشمعة باشلار، وهي تضيء أحلام اليقظة بشاعرية عالية:

«من يد بروميثيوس

لقنديل ديوجين

لشمعة باشلار

ومازال شاعل

كتاب النار»¹

إن هذا التكتيف الدلالي وتفجير دلالات النار ضمن الكتابة العامية، يمثل محاولة لاحتراق، شجرة اللغة الفصحى التي غطت غابة الشعر، فاللحن « بوصفه رمزا للتغيير وخرقا للقاعدة في النصين الشعبي والفصيح يقوم بدور المحور الذي تتم من خلاله العلاقة التبادلية بين العناصر المتغيرة في النص. ويكون اللحن هو القاسم المشترك الذي تتجلى من خلاله هذه العناصر في النص، بحيث يدل في النص الشعبي على كسر القاعدتين النحوية والصرفية»²

¹ المصدر السابق، ص 108.

² وابعي، النص والتعديد، ص 150.

إن يميز تجربة " الثلجنار " المنغمسة في التجريب في حدوده القصوى، هو شعرنة الأشياء بالقفز، والتجاوز على اليومي والمباشر، والتحايل على لإيديولوجي بالجمالي، حيث يصبح اللقاء نصيا وتصبح الكتابة أداة لفتح الحدود، بعيدا عن الحرس والجمارك، إن الكتابة في تجربة بوكبة ولطفي، لعبة ضمن الهجرة السرية، وتهريب المعنى عبر طرق المجاز الوعرة التي لا يعرفها إلا الراسخون في "الماء والنار" من المهاجرين السريين ومهربي المجاز والمواقف الممنوعة.

الفصل الرابع

شظايا التجريب

الشعر والفكر

المبحث الأول : الشعر والفلسفة والعودة إلى المنابع الأولى للتفكير الغربي

1- المحاكاة وتهميش الفن:

ظلت العلاقة متجذرة بين الفلسفة والشعر، في البدايات الأولى للفكر الغربي، وقد تمثلت في تلك العلاقة التي أقامتها الفلسفة مع الشعر، عند هيراقليدس وبارمينيدس، اللذين دعا هايدغر -فيما بعد- إلى العودة إليهما، وهي علاقة تماهٍ، تتّم من منطلق التفكير في

ماهية الفكر، وهو يحاول أن يكشف عن ماهية الوجود¹ وهو ما يؤكد غدامير في قوله "ربما كانت الفلسفة والشعر شديدي القرب من بعضهما، لأن مجيئهما من أفقين مختلفين جعلهما يلتقيان، متسائلًا من ذا الذي يريد أن يفصل بين الشعر والفلسفة؟. ويؤكد غدامير أن التوتر الخصب بين الشعر والفلسفة، ليس مشكلة خاصة بالتاريخ المعاصر، أو القريب، بل إنه توترٌ صاحبٌ دائماً مسار الفكر الغربي²، غير أن هذه العلاقة المتوترة التي يشير إليها غدامير، تحولت مع أفلاطون إلى قطيعة، واستبعاد تام للفن، وخاصة الشعر، من حقل الفلسفة والتفكير.

ولعل اعتماد الشعر على الخيال والإحساس الخادعين، واكتفائه بمحاكاة الوجود، بما تحمله المحاكاة من تشويه، هو ما جعل أفلاطون يطرد الشعراء من مدينته الفاضلة ف"³ الشاعر يعتمد على الخيال والإحساس أما العقل فيأتي بعد ذلك كرقيب في ثوب الذوق أو الحكمة لكي يمنعه من التردّي في الاستحالة³ " فالسقوط في الاستحالة واللاعقلانية التي يمثلها الشعر، هما ما جعله غير جدير بمدينة أفلاطون الفاضلة، إذ حدد أفلاطون في محاوره "فايدروس" ضرورة ارتباط الشاعر بالمس الإلهي، وهذا بغية تحصيل الإبداع الشعري، يكون الإلهام إذن هو أساس الإبداع الفني، فمصدر الفن هو الهام أو وحي، يأتي للفنان من عالم مثالي فائق للطبيعة، وهو وان اعتبر الفنان رجلاً ملهماً، يستمد منه من

¹ حمد كرد، الشعر والوجود عند هايدجر، أطروحة دكتوراه، مخطوطة، معهد الفلسفة، وهران، 2011/2012، ص71.

² ينظر : المرجع السابق، ص 72.

³ ينظر: المرجع السابق، ص 29 / 30.

ربات الشعر، إلا انه واهم، إن ظن أن مهارته الإنسانية كافية لأن تجعل منه آخر الأمر شاعرا، فلا شك أن مصيره الفشل، ذلك لان شعر المهرة وفق هذه الرؤية يتحدد كفعل إبداعي يقوم بفعل إظهار للشيء، وإخراجه من تستره، لجعله مرئيا ماثلا في نور الحقيقة،¹ فأفلاطون لا يرى في الفن وموضوعه، شيئا يمكن للإنسان أن يضيفه على ما هو موجود، من خلال العمل الفني، بل إن الفن ما هو إلا تشويه لصورة الشيء، من خلال محاكاته، وينطبق هذا التشويه -كما يراه أفلاطون- بشكل خاص على الشعر، لما فيه من المؤثرات والأوزان والإيقاعات التي تحجب صورة الوجود في حقيقته، وهذا ما جعل المحاكاة تستبعد -طول تاريخها الذي امتد قرونا- كل حديث عن الشعر، وهو ما أدى إلى ظهور نظريات جديدة، كردّ فعلٍ تحاول أن تؤسس معايير بديلة، وتعيد الاعتبار للخيال، كما فعلت الرومانسية التي كانت غايتها التأكيد على ارتباط أصل العمل الفني بالإبداع الإنساني.

أما أرسطو فتجاوز في تحليله لماهية الشعر الجانب الغيبي (الالهام) ليقصر -في شرحه- على تحديد معالم الشعر، بالبحث عن القوانين الفنية فيه، وفي أثرها. إن المفهوم الأساسي الذي يدخل في تحديد مفهوم الشعر، في نظر أرسطو هو المحاكاة، إلا أن ما أضافه إلى أفلاطون حول الموضوع، هو أن المحاكاة تستخدم لكي يصور الفنان الأشياء كما كانت، أو كما هي، أو كما يعتقد الناس أنها تكون، أو كما ينبغي لها أن تكون. ولم

¹ينظر: محمد الكرد، الشعر والوجود ص 28.

تفهم الفلسفة اليونانية بشكل عام الشعر، الا وهو مربوط بالمحور الذي يجري بين العمل الفني وعالم "الايديوس" الأفلاطوني، والواقع الارسطي ولا حديث لعلاقة الفنان بعمله.¹

ثورة الرومانسية على المحاكاة وإعادة الاعتبار للخيال

لقد كانت الحركة الرومانسية سباقا في رغبتها في العودة إلى الحالة البدائية الأولى، حيث كان الإنسان يحيا حياته ويعبر عن معاناته، دون قولبتها في قوانين، " فليس عند الرومانسيين للعقل قدرة على فهم الوجود"² لتجاوز الظواهر المادية، فالعقل عاجز عن إدراك الظواهر، لذلك صار الخيال هو الأرض التي تقيم عليها الذات نشاطها الفكري، استنادا إلى كانط الذي يعتبر المخيلة قوة عليا، تمكن من تجسيد أفكار عن كائنات لا مرئية، على نحو محسوس، وتجعلها تضاهي قدرة العقل على تجاوز حدود التجربة،³ فالمخيلة عند الشاعر تضاهي طريقة عمل العقل، في البحث عن مثال أعلى، من خلال سعيه إلى إعطاء الأفكار شكلا محسوسا على درجة من الكمال، التي لا وجود لها في الطبيعة، أما اشتغاله تخييليا فهو أعلى من كونه يحاكي الطبيعة، كما كان أتباع المحاكاة يعتقدون.

فالشعر وفق تصور الرومانسيين إنتاج معنى للعالم، وهو معادل للخلق الإلهي للكون، فإذا كانت الآلهة تخلق بواسطة الكلمة "اللوغوس" فإن الشاعر يخلق عالمه بالكلمة

¹ ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

² المرجع السابق،، ص 60.

³ ينظر: محمد كرد، الشعر والوجود عند هايدجر، 80.

أيضا، وهو يمتلك القدرة على رؤية الأشياء غير المرئية، بواسطة حسه المتعالي، بما يؤهله لتغيير الواقع. والشعر كما يتصوره "شوبنهاور" يهدف إلى إدراك المثال، والكشف عن الحقائق العامة الكلية، التي تتجلى في الموجودات، بتعبيره عما هو عام في الطبيعة، والوجود الإنساني، وبذلك يرتبط بالفلسفة أكثر من ارتباطه بغيره من الفنون، فموضوع الفلسفة والشعر واحد، وإن اختلف منهج كل منهما، فالشعر يرتبط بالكلي من خلال الجزئي، بينما الفلسفة تهدف إلى العلم بالطبيعة الباطنية للأشياء،¹ والشعر كما يتصوره شوبنهاور يهدف إلى إدراك المثال، والكشف عن الحقائق العامة الكلية، التي تتجلى في الموجودات، بتعبيره عما هو عام في الطبيعة، والوجود الإنساني، وهو بذلك يرتبط بالفلسفة أكثر من ارتباطه بغيره من الفنون، وموضوع الفلسفة والشعر واحد، وإن اختلف منهج كل منهما، فالشعر يرتبط بالكلي من خلال الجزئي، بينما الفلسفة تهدف إلى العلم بالطبيعة الباطنية للأشياء،² ويكمن هذا الارتباط الوثيق بين الشعر والفلسفة في تعبيرهما عن الوجود فهما " صورتان إنسانيتان للتعبير عن الوجود، كما أن منطلقهما هو الآنية المتفاعلة روحيا وعقليا، مع ذلك الوجود"³، ولعل هذه الوظيفة التي يتشاركها الشعر مع الفلسفة، هي ما جعله إشكاليا، كما يقول بول فاليري فإن الشعر يدعونا إلى الصيرورة

¹ ينظر: المرجع السابق، ص 30.

² ينظر: المرجع السابق، ص 30.

³ براهيم أحمد، ضمن كتاب جماعي: بول ريكور والفلسفة، إشراف نابي بوعلي، منشورات ضفاف، دار الامان، الاختلاف الاردن، لمغرب الجزائر، ط1، 2014، ص 233.

أكثر مما يدعوننا إلى الفهم"،¹ فمفهوم الحقيقة لا يدرك في الشعر بالعقل، لذلك ربط فاليري الشعر بما هو إشكالي، مشبها إياه بالفكر، رافضا كل أنواع الشعر التي تؤكد الحضور الإنساني الشامل في العالم.

نيتشه واللاحقية ومنابع الشعر:

وأما نيتشه فقد خلخل السائد ضمن العقلانية الغربية، بإخراجه المعرفة من مجال اليقين والثوق، إلى تعددية التأويل للاستعارة، والرمز، والأسطورة، وقد تداخل الشعري والفلسفي في كتاباته، حتى لا يكاد يُعرف أيُّهما الشعر وأيُّهما الفلسفة، بدءا من تثوير بركة الحقيقة، وإعادة الإعتبار إلى اللاحقية، من خلال بحث "العزوف عن إرادة الحقيقة" لم تعد قضية الحقيقة عند نيتشه بحثا في معرفتها، لقد أصبحت إشكالا وبحثا في إرادتها، فهي "تحتاج إلى نقد جينالوجي، يوجب طرح قيمة الحقيقة للمناقشة، وهو ما يحتاج في نظر نيتشه إلى حفر ينتهي إلى مساءلة من يبحث عن الحقيقة وما يريده في نهاية المطاف، فالحقيقة ليست سوى علامة نحو إرادة القوة² ولا وجود لحقيقة مطلقة.

يتصور نيتشه الحقيقة تبعا لذلك على أنها فعل إبداعي ليس إلا، والعقل الحر هو من يبقى في صورة وعيه، أثناء إبداع الحقيقة، وينظر إليها من حيث هي إبداعه فقط، فليست الحقيقة شيئا في ذاته، إنما هي استعارات ورموز تحكمها علاقات الصراع، وإرادة

¹ ينظر: محمد الكرد، الشعر والوجود ص 31.

² ينظر: المرجع السابق، 84.

القوة، وهي بذلك تتجاوز سؤال المنهج، فالحقيقة إذن ليست سوى استعارة في خدمة الحياة، وهي بذلك تعد الأساس الرمزي الذي يساهم في البناء الانطولوجي للكائن الإنساني. إن الحقيقة بمعنى الصواب لا وجود لها عند نيتشه، فكل نص هو منفتح على تأويلات، وامكانات، لا نهاية لها، واللاحقيقة ليست أبدا نقيضا لمفهوم الحقيقة، فالصدق ليس هو انتفاء الكذب، فالحقيقة هي ذاتها اللاحقيقة من حيث المظهر، والمظهر هو ما يتجلى من الواقع".¹

وقد فتح هذا التقويض الننتشوي للحقيقة -لحساب اللاحقيقة- أبوابا جديدة أمام هايدغر الذي، راح يفتش عن الحقيقة في أفواه الشعراء إذ انتبه إلى "أن المفكرين الأوائل من الشعراء، قبل سقراط حاولوا جذب انتباه الناس إلى نداء الوجود من خلال الكلمة، مؤكدا إن الإنصات إلى نداء الوجود لا يمكن أن يكون وفق نظرية علمية، بل وحده الشعر أو التفكير الأصيل يجسد حقيقة هذا الإنصات.

هايدغر وإعادة العلاقة بين الفكر والشعر:

إن حضور الأشياء (المنادى) عبر اللغة أقوى من حضورها في الواقع"² هكذا يقول هايدغر، منبها إلى القوة الكامنة في اللغة التي هي بيت ومنزل الوجود، فلا وجود خارج اللغة، ولا وجود إلا باللغة، ووحده «الشعر هو ما يعمل على نقل الشيء من العدم إلى

¹ ينظر: محمد كرد، الشعر والوجود عند هايدجر، ص 86.

² مارتين هايدجر، نشيد المنادى قراءة في شعر هولدرلين وتراكل، تر: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1994، ص14.

الوجود»¹، فالبحث الذي اخطأه الفكر الغربي على مدار قرون، كان ثاويا في مكان قريب دون أن يُنتبه له نتيجة النزوع إلى العقلانية الذي حجب الرؤية، وجعل الوجود غير مرئي لمن لم ينتبه إلى إمكانات اللغة الشعرية، ف" اللغة هي مسكن الوجود، وبقدر ما يكون الشاعر قادرا على التعبير عن تجربة وجودية - كادراك هشاشة الوضع الإنساني، أو تجربة الموت- يكون قريبا من الوجود، فالعالم موجود هنا، ولا يطلب الظهور، إظهاره كما هو"²، لذلك دعا هايدغر إلى الانخراط في التجربة الشعرية، وبسط ما تتضمنه من فكر وذلك باخراجها من دائرة الدراسات الادبية الجمالية، إلى دائرة الاستيقا كمبحث ميتافيزيقي، لان الشعر الأصيل بشكل خاص جدير بالتأمل، لاقتربه من الفكر، فالشاعر وفق ما ينقل اسماعيل مهنانة "يمكّن الفكرة من الانتشار الحي في الكلمة الشعرية، فالشعر والفكر في ميدان الكلام حصرا، إن عملهما وعملهما فقط، من طبيعة لغوية، كما يقول هايدغر، ولا وجود لفكر خال من الشعر، ولا لشعر خال من الفكر، فهما بعدان حاضران في كلام الشعراء والمفكرين"³، ولعل تصور هايدغر لفلسفة التاريخ، والتشخيص الذي أجراه على هذا العصر، جعله يرسم دربا جديدا اتضحت معالمه أكثر في مقالاته ومحاضراته التي تناولت مسألة الوجود، وهذا بعد صدور كتابه الوجود والزمان

¹ ينظر: محمد الكرد، الشعر والوجود ص ص28.

² ماكوري جون، الفلسفة الوجودية، تر: امام عبدالفتاح، سلسلة عالم المعرفة، ص210، نقلا، عن الكينونة والأثر، ص 29.

³ ينظر: مهنانة اسماعيل، الوجود والحداثة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الامان، الجزائر، المغرب، لبنان، ط1، 2012، ص131.

سنة 1927، درب يحيل إلى إمكانية استعادة الإنسان لأصالته المفقودة، ووجوده المنسي، والعودة إلى الموطن الأصلي، إلى جوار الوجود، والتأسيس للسكن الأصلي، هذه الإمكانية هي التي يمنحها الكلام الشعري بالسكن شعريا فوق هذه الأرض هذا ما يردده هايدغر مرارا بالرجوع إلى هذا المقطع الشعري للشاعر هولدرلين¹، وقد نبه هذا المنعطف في فكر هايدغر إلى أن "الفصل بين الشعر والفلسفة هو أمر مفتعل، ذلك أن جنسي الخطاب الذي نطلق عليهما اسمي الشعر والميتافيزيقا هما جنسان مقترنان، منذ كانت البداية الإغريقية للأشياء، وكيونتها المقترنة هذه ترسم تاريخ الفكر الانساني"²، وقد عاد هايدغر إلى الشعر كخيار أنطولوجي، لكسر انغلاق الدور الميتافيزيقي، وتقويض المنزع الذاتي التقني، وممارسة تجربة جديدة من التفكير، تجربة تقف في الجهة المقابلة للمسار الأفلاطوني الأرسطي، فمسألة الشعر مع هايدغر تهدف إلى تنبيه إنسان هذا العصر، بغض النظر عن انتماءاته الثقافية، والاجتماعية، والعرقية، إلى ضياع بُعد المقدس، وسيادة روح التأويل التقني للفكر، وبالتالي التساؤل عن ماهية الإنسان والتاريخ والوجود واللغة. إن التفكير في الشعر يفترض معرفة ببعض الأعمال الشعرية خاصة الأعمال الفنية عامة لكن يجب الإشارة أولا أن عمل هايدغر في هذا المجال لا يمكن اعتباره عملا نقديا للشعر ولا هو في نفس الوقت عمل تأريخي³.

¹ محمد كرد، الشعر والوجود عند هايدغر، ص 06.

² براهيم احمد، بول ريكور والفلسفة، ص 238.

³ محمد كرد، الشعر والوجود ص 07.

لقد أصبحت الإنسانية اليوم تعيش حالة من التيه، ما عادت تنيرها السماء، وبات الإنسان بعد موت الإله النيتشوي يفقر إلى كل تعال، ما عاد في استطاعته الوصول إلى ماهو أساسي، وهذا الوصف للواقع الذي نجده عند هايدغر، إنما هو نتيجة حتمية لسيطرة العلم، والتقنية على عالم الإنسان، الذي نتج عنه هذا الانحطاط، أو السقوط البطيء في حضن الحداثة، وقد بدأ مع السقراطية والأفلاطونية، لتتحدد معالمه بوضوح أكبر، على طول لحظات تاريخية حاسمة، مع الديكارتية وفكر الأنوار، ومع العلمية الوضعية، ترافق هذا المسار مع ظهور النزعة الذاتية، وبروز العقل كقوة قادرة على قول الحقيقة، حقيقة الوجود، وسيمثل هذا الوضع الإنساني علامة بارزة على عصر الانحطاط، وليس على التطور كما يفهمه الكثيرون، فقد تم قطع الطريق التي كانت تقود إلى الكشف عن ماهية الإنسان، وبالتالي عن ماهية الوجود، لقد أصبح العالم غير مفهوم في ظل هيمنة العلم والمنطق، وحكم على الإنسان على أن يعيش عالما غير عالم وجوده الحقيقي¹، وقد جعل هذا السقوط والانحطاط الإنساني، الناتج عن التقنية وهيمنة المنطق والروح العلمية، جعل الإنسانية تعجز عن اكتشاف الوجودي الحقيقي، الذي ظلّ سؤاله مغيبا في الفلسفة، منذ حَجَبِ جهود المفكرين الأوائل في اللغة بارمينديس وهيراقليط، وهو ما جعل هايدغر يقول " إننا نستطيع العودة إلى ذلك النبع الذي نسيناه طوال تاريخنا"²، إن النبع الذي

¹ لينظر: المرجع السابق، ص 8.

² ابراهيم احمد، من الكينونة إلى الأثر، ص 24.

يدعو هايدغر إلى العودة إليه ليس إلا نبع تمجيد اللوغوس، لدى بارميندس الذي جعل الكلمة قادرة على الخلق وهيراقليدس الذي انتبه إلى التناقض الذي تحمله اللغة .

ويمثل هيراقليطس فيلسوف التحول، صورة مشرقة لالتقاء الشعري بالفلسفي، من خلال بحثه في اللغة عن كلمات تعبر عن الطبيعة المناقضة الملازمة للأشياء وعن وحدة الأضداد، كما حاول في الوقت ذاته إثبات الطابع التناقضي للمفاهيم التي تشير إليها الكلمات¹، وهذه اليقظة المبكرة في تاريخ الفكر لخطورة المفاهيم وزئبقيتها، جعل هيراقليدس محور اهتمام الفلسفة الغربية المعاصرة شأنه في ذلك شأن بارميندس² الذي كتب فلسفته شعرا في قصيدة شهيرة³ أعلنت من شأن اللوغوس، وهو الفهم ذاته الذي نجده لدى هايدغر الذي " فهم اللوغوس كما فهمه كل من بارميندس وهيراقليدس، أي ما يظهر به الوجود، والذي هو الكلمة حيث يصبح الوجود كلاما³، فالوجود لا يتجلى ويصبح مرئيا إلا من خلال اللغة.. لغة الشعر بوجه خاص، فأحد أهم النتائج التي انتهت إليها قراءة هايدغر "لهولدرلين" و"فان غوغ" هي الكشف عن المبدأ المشترك بين تجربة الفكر وتجربة الفن في تأسيسها للمعنى"⁴.

¹ مصطفى النشار، تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور شرقي، ص 127.

² ينظر: المرجع السابق، ص 188.

³ ينظر: محمد بن سباع، من الكينونة للأثر، ص 128.

⁴ حميد حمادي، من الكينونة إلى الأثر، ص 96.

فالشعر والفكر يقومان في المقام نفسه لدى هايدغر في التعبير عن الوجود، بل إن الشعر يملك الأسبقية في امتلاك مفاتيح الكينونة «إننا نعطي الأسبقية للفعل الشعري على الفعل الفلسفي أو نعطيها الدرجة نفسها، ونوافق على تسليم مفاتيح الكونية والكينونة إلى الشعراء من قبل هايدغر، لأن الشعر وحده قادر على تجاوز جدار البحث الأنطولوجي، كما تحقق ذلك في أناشيد هولدرلين التي أشاد بها هيدجر»¹

الشعر بما هو تفكير

لم يعد الشعر مستعصيا على الفهم إلا حين امتزج بمكابدات الفكر، وهو ما يمكن التدايل عليه بكتابات المتصوفة في التراث العربي، التي اتخذت شكلا عصيا على الفهم في أحيان كثيرة، وهو الإستعصاء ذاته الذي دأب عليه الشعر المعاصر، سواء في الغرب، أو الشعرية العربية المعاصر، منذ انفتح شعراء الحداثة وجماعة مجلة شعر على الحداثة الغربية في منابعها الفلسفية، وينبع هذا الاستعصاء، بكون الشعر لم يعد مجرد قصيدة غنائية، بل أصبح ممتزجا بالمكابدة الفكرية، ومحاولة لامتلاك الأشياء بتسميتها «يمارس الشعر سلطة التسمية ليمتلك الأشياء»²، فالشعر كالفلسفة، إذ يجيء « الشعر من أفق لا ينتهي، ويتجه نحو أفق لا ينتهي. ذلك انه لا يجيء من معلوم مسبق، وإنما يجيء من مجهول لا ينكشف، بشكل نهائي، لأنه في حاجة دائمة إلى الكشف»³،

¹ أحمد يوسف، يتم النص ص 273.

² أحمد يوسف، يتم النص، الجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 54.

³ أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، ط4، بيروت، لبنان، 1980.

فالشعر في حاجة إلى تسمية الأشياء وكشف ما هو غير مرئي، وذلك بالحفر في أعماق اللغة، وتقجيرها من الداخل لكشف إمكانات الوجود " إن صعوبة الشعر تتأتى من كونه أصبح لزاما عليه مناهضة كافة أشكال تسطيح اللغة، ومن ثم الحفر في اللغة حتى أعماق سحيقة بغرض تجديدها، وهو ما جعل الشعر الحديث صعبا على نحو غير مرئي، لالتزامه بإعادة تخليق التراكيب اللغوية، وحتى إعادة تخليق الكلمات لإعادتها إلى أصولها الدلالية الأولى، وخلق سلسلة الدلالات التخيلية، وهذا ما ساعد الفكر المعاصر في كشف أغوار اللغة، والتوسل بها للتعبير عن العلاقة بين الإنسان والعالم، والإنسان وذاته، والإنسان والآخر¹، وذلك ما يجعل "الشعر مشدودا إلى حاجتين اثنتين : إعادة تخليق صيغ تعبيرية جديدة لتجسد التجارب الإنسانية، وإحداث قطيعة بين اللغة والأشياء، وحالما تحدث القطيعة تصبح اللغة وحدها موضوعه، وهو ما يجعله عصيا على التلقي²، وحين يحدث الشعر القطيعة بين الكلمات والأشياء، فإنه في الوقت ذاته يخلق علاقات جديدة، ويرتاد مواضع جديدة لم تطأها اللغة من قبل، شأنه في ذلك شأن الفيلسوف الذي يحفر عميقا باللغة في الوجود، لذلك تبدو العلاقة بين الشاعر والفيلسوف ضاربة في التاريخ الإنساني، وإن اتخذت شكل صراع في بعض المفاصل التاريخية، إلا أنها تعبر عن علاقة جوار، وارتباط وتكامل، وهي علاقة في غاية التعقيد، إذ يصعب فصلهما ويصعب في الوقت ذاته الجمع بينهما، لكونهما يقطنان بيت الوجود اللغة معا ويقيمان في نفس

¹ ينظر، براهيم أحمد، بول ريكور والفلسفة، ص 236.

² ينظر: براهيم احمد، بول ريكور والفلسفة، ص 236/237.

الفضاء، وقد عبر الكثير من الفلاسفة عن فكرهم شعريا، أو كانوا شعراء كهيراقليط، بارميدس، نيتشه وغير هؤلاء كما نجد الكثير من الفكر في قصائد الشعراء، تراكل، هولدرلين طاغور، المعري، شكسبير، فاليري، المتنبّي الخ وهذا ما يؤكد أن الشعر والفلسفة لا " تنيان تتقاطعان ووتتوازيان، بل أحيانا تختلطان حيث أن الشعر والفلسفة صورتان إنسانيتان للتعبير عن الوجود"¹، وإذا كان الشعر -كما يقول بول فاليري- يدعونا إلى الصيرورة أكثر ما يدعونا إلى الفهم" فمفهوم الحقيقة لا يدرك في الشعر بالعقل، لذلك ربط فاليري الشعر بما هو إشكالي مشبها إياه بالفكر، رافضا كل أنواع الشعر التي تؤكد الحضور الإنساني الشامل في العالم.²

إن اللغة في الشعر تبتعد كل البعد عن المنطق، فهي ليست أداة تواصل منطقي، اللغة في الشعر أكثر حيوية وشمولا من اللغة العادية، والعلمية فهي تشير إلى البعد اللامرئي للشيء، معنى ذلك أن المجاز يشحن اللغة بطاقة جديدة، ويتيح للغة إمكانية تجاوز محدودية اللغة، فالخطاب الشعري لا يمكن إلا أن يكون بناء خياليا مبدعا، يشكل كيانا منتظما، وفق متطلباته الخاصة، وإذا كان الشعر في بدايته يتوق ويعمل ضمن مهمته الأساسية هذه، فإن الوعي بالتأسيس الشعري، بالمعنى العميق، لم يبدأ إلا مع هولدرلين، حين قال ما يدوم يؤسس الشعراء"³ فاللغة في الشعر، تختلف اختلافا جذريا

¹ ينظر: محمد كرد، الشعر والوجود عند هايدجر، ص71.

² ينظر: المرجع السابق، ص 31.

³ ينظر: المرجع السابق، ص35.

عن اللغة في سواه، لأنها تصبح غاية في ذاتها، وتكف عن كونها مجرد أداة ابلاغية للتعبير عن الحاجات، وبهذا يصبح الشعر ذا طاقة إيحائية، بماهية اللغة ذاتها، لذلك لا يقبل الشعر التعريفات الجامعة المانعة، ولا يقبل بالمنطق الذي اصطلح عليه المناطقة، للشعر منطقته الخاص يتبدل بتبدل الزمان والمكان، كما لكل شاعر منطقته الخاص، للشعر عالم خاص الذي هو أساسا عالم الإنسان، ولا غنى لأحدهما عن الآخر، ولا فضل لأحدهما على الآخر، إلا بما يحمل من معنى الآخر.¹ وعدم تطابق الشعر مع المنطق الفلسفي وامتلاكه منطقته الخاص هو ما يجعل احمد يوسف يؤكد «ان التطابق بين الخطاب الفلسفي والخطاب الشعري بهذه الكيفية امر مردود، وان كنا نزعم بأن "الشعر- وان شارك الفلسفة في فعل الاندهاش- قد كان سباقا في حمل رسالة المحتوى الداخلي للإنسان، بلغة غنائية جميلة ومتاغمة وتواقة في الآن ذاته إلى تجاوز ما هو يومي ومستهلك.»²

فالشعر يمارس سلطة التسمية ليمتلك الأشياء³، عبر تماهيه باللغة، تقول القاعدة اللاتينية وفق ما ينقله ايكو في اعترافات روائي ناشئ أن المحكي محكوم بقاعدة تحديد الموضوع بدقة لتتقاد لك الكلمات" أما في الشعر فيجب قلب الحكمة، والقول: تمسك

¹ ينظر: المرجع ذاته، ص 16.

² أحمد يوسف، يتم النص، ص 273.

³ المرجع السابق، ص 54.

بالكلمات وسيأتي الموضوع بعد ذلك"¹، وهذا التمسك بالكلمات لذاتها يجعلنا نرى الأشياء التي لم تكن مرئية من قبل، وفق ما ينقله ايكو عن جوزيف أديسون في لذة التخيل" عندما تختار الكلمات بعناية فائقة، فإنها تتضمن قوة كبيرة بحيث إن وصفا ما يعطينا غالبا أفكارا حية تقوم مقام رؤية الأشياء ذاتها"،² وإذا كان الشعر يتعلق بالدرجة الأولى بالتعبير عن الشعور والانفعال، وإن الشعور والانفعال يتسمان بالخصوصية، بينما يتسم الفكر بالعمومية" كما يرى ايليوت فإن واجب الشاعر، بحكم كونه شاعرا، لا يكون إلا غير مباشر تجاه شعبه أما واجبه المباشر فهو تجاه لغته"، فايليوت نجده في موضع آخر لا يخفي خوفه من اختفاء الإحساس بالشعر، الذي يصفه بالموت، لأنه يسهل توحيد العالم، بعيدا عن الوجود الحقيقي "أما ما أوجس خيفة منه فهو الموت... أن يختفي الإحساس بالشعر وتختفي الأحاسيس التي هي مادة الشعر، في كل مكان."³ ومادام الشعر وفق ما يذهب إليه هايدغر حين يكتب يترك المقدس يتيه نحوه"⁴ فإنه ينبغي البحث " في شعرية الكلام المتكلم لان الذين يعطون اللغة قوتها لتنفذ إلى الوجود وتعبر عنه، هم الشعراء، لهذا كان الشعر هو تأسيس للوجود بواسطة الكلام"⁵ فلغة الشعر هي تجلي الغريب في

¹ امبرتو ايكو، اعترافات روائي ناشيء، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغربي، ط2014، ص1. ص28.

² المرجع السابق، ص 33.

³ ت. س. ايليوت، في الشعر والشعراء، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991 ط1، ص18.

⁴ براهيم احمد، ضمن كتاب، من الكينونة إلى الأثر، هايدغر في مناظرة عصره، مجموعة من المؤلفين، ابن النديم، دار روافد، ناشرون، ال الجزائر، لبنان، ط1، 2013، ص23.

⁵ براهيم احمد، من الكينونة إلى الأثر ص 22.

المألوف، تجلي المقدس في ألفاظ بسيطة، إن السماء في شعر هولدرلين تعني الإله، فقصائد هولدرلين تجعلك ترى ما لا يرى¹ واللغة نفسها في معناها الجوهرى شعر² اللغة الشعرية تمتاز بالمرونة ولم يلحقها العطب، فهي لغة مفتوحة على نحو يتجاوز اللغة الفلسفية³ إن اللغة الشعرية من القوة بحيث تجعل الطبيعة تستيقظ، والروح تتجلى عندما يحضر الشعر، إن الشعراء يسمون الآلهة، ويسمون الأشياء التي يعنونها، وبهذا أعانوا الإنسان على أن يتحقق لأول مرة في التاريخ، إن تحقق الوجود الإنساني في التاريخ، لم يعد ممكناً إلا من خلال الاستعارة واللغة الشعرية، وهذا ما تلقفه الشعراء أنفسهم وحاولوا الإصغاء إلى الأقباصي، ومحاولة هدم كل القواعد، بحثاً عن النص المستحيل يقول احمد يوسف في حق من يصفهم بجيل اليتيم«فهو شاعر لم يعد يتغنى بالأمجاد والانتصارات التي رآها تتهاوى أمامه. وإنما افتتن بجمالية اللاشكل التي تمارس هدماً مستمراً-وغير واع في كثير من الأحيان- للقواعد المعيارية طلباً للنص المستحيل»⁴، وهذا النزوع نحو الهدم المستمر، يتكئ على دعوة هايدغر إلى العودة المنابع الصافية حيث التفكير نوع من الممارسة الشعرية إذ "إن الإصغاء إلى الأقباصي والعود على بدء يحزر من الميراث

¹ المرجع السابق، ص 25.

² المرجع السابق، ص 25.

³ ينظرالمرجع السابق، ص 25.

⁴ أحمد يوسف، يتم النص ص 266.

الفلسفي، و يجعله يكتشف الوجود وهو في لاحتجب" ¹. فكيف تلقى الشعراء المغاربة هذا الاحتفاء الفلسفي بالشعر؟

المبحث الثاني: تمازج الشعري بالفلسفي

التفكير شعريا، أو الشعر بنكهة فلسفية:

إذا كانت الفلسفة قد اهتمت بالشعر، لما يفتح عليه من إمكانات الكشف عن الوجود كما رأينا سابقا، فإن الشعر بدوره استثمر إمكانات الفكر من جهته، محاولا القبض على جمرة الوجود الحارقة، دون أن يخفي اتكائه على الفلسفة، سواء في تأثره الجلي بسوداوية الوجودية، أو في قلقه العدمي، الذي يقربه من اللاشيء، وهو في كل ذلك يواصل لعبه البريء باللغة، أحيانا، والممزوج بتموقع أقرب ما يكون إلى "الإيديولوجية" الفلسفية، وهو في كل ذلك وفي اللغة، ومنتصر للشعر بما هو تأسيس للوجود.

القيامة عتبة للموت والانبعاث

¹ زهير الخويلدي، من الكينونة إلى الأثر، ص 35.

يطالعنا الشاعر التونسي شكري بوترعة في مجموعته الشعرية "ثمة موتى يستدرجون القيامة"، بخرق لافت، محاولا تسمية الأشياء لامتلاكها، ومحاولا الاتجاه صوب المقدس وجعل المقدس يتجه إليه، عبر اللغة ف"الشاعر حين يكتب يترك المقدس يتيه نحوه"¹، فبدءا من عتبة العنوان، يظهر هاجس القبض على المقدس، واستحضاره، بما يجعل نصوص شكري، طريقة تجريبية في التفكير، للقبض على المقدس وللثورة عليه أيضا، " ولابتكار أنفاق أخرى أكثر اختفاء للعبور فوق الأرض... "²

فعنوان المجموعة يتكون من خرق دلالي واضح، بنسبة فعل الاستدراج إلى الموتى، بما يعطيهم حق الفعل، ويشي القاموس الديني الذي تتكى عليه هذه النصوص بهذا التوجه. فإذا كانت "ثمَّ او ثمت بفتح التاء إشارة إلى المكان، فإنها وردت في شروحاتها لدى ابن منظور والزجاج مربوطة بالمقدس، الذي تحيل إليه، يضيف ابن منظور نقلا عن الزجاج " قال الله عز وجل: " واذا رأيت ثم رأيت نعيما"، قال الزجاج ثم يعني الجنة"³، فأى جنة واي فردوس مفقود، يحيل إليه شكري، وأي موتى هؤلاء القادرون على استدراج القيامة؟.

إذا كان الموت يطالعنا من العتبة الأولى ضمن عنوان المجموعة " ثمة موتى يستدرجون القيامة" والاستدراج لغة هو الإدناء على التدرج كما يحمل معنى المخادعة،

¹ ابراهيم احمد، من الكينونة إلى الأثر، ص23.

² شكري بوترعة، ثمة موتى يستدرجون القيامة، ص88.

³ ابن منظور، لسان العرب، ص508.

فإن تيمة الموت ترد بلفظها أو بأحد لوازمها كالتوابيت والقتل والشواهد والقنص أكثر من 50 مرة في نصوص هذه المجموعة، مما يجعل معجم الموت ملمحا أسلوبيا بارزا، لا يمكن ولوج هذه النصوص دون الوقوف عنده مليا.

إعادة تسمية الموت : الموت على تخوم الوجود

شكل سؤال الموت منذ الأزل هاجسا لدى الإنسان " فالموت فعل فيه قضاء على كل فعل وهو نهاية الحياة، لكنه في الوقت ذاته حالة من حالات الحياة، حالة ضرورية تكون فيها الحياة منذ البدء"¹، وقد شكل هذا الحدث الإشكالي مصدرا هاما للتفلسف، بهدف القبض على الوجود، والتصالح مع حتمية الموت الذي هو " آخر المحن التي يتعرض لها الإنسان، وأشدّها قسوة، والاختبار الحقيقي لقيّمته"²، وقد ظل النظر إلى الموت ينطلق من زاويتين اثنتين: في كونه خلاصا بالعودة عبر التناسخ أو البعث، أو فناءً ونهاية أبدية، ويحضر الموت عند بوترة في صور شتى تحاول صياغة الموت بشكل يجعله أكثر ألفة، فهو يأتي " ملفوفا في شرشف الجنائز"³، والموت بالنسبة إليه، ليس سكونا كما تعرّفه القواميس، فهو يَقِظُ أثناء موته "وانتبه حين أموت بأن لاجدوى للباب والنافذة"⁴، وهذه اللاجدوى للأبواب والنوافذ، نابعة من التخفّف من المادة، ومن

¹ ينظر: عبدالرحمن بدوي، الموت والعبقريّة، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1962، ص5.

² جاك شورن، الموت في الفكر الغربي، تر: كامل يوسف حسن، عالم المعرفة الكويت، 1978، ص34.

³ شكري بوترة، ثمة موتى يستدرجون القيامة، ص 5.

⁴ المصدر السابق، ص 27.

الذاكرة العسية على الغياب ف"ذاكرة الموتى أقوى من مدائح الغياب¹ كما أن الموت ليس حتمية بل اختيار، بطريقة ما، حين يعلن أنه يموت ويستيق من موته أكثر موتاً" أموت أحيانا واستيق أكثر موتاً..²، وبعد استفاقة الثانية وعودته من معارجه الموتى يخبرنا شكري على طريقة المعري ودانتي، بأحداث اليوم الثاني للقيامة دون أن نعرف إن كان زار الجنة أم الجحيم، ولا يخبرنا إلا عن طريق إشارة غامضة، عن الضحك في الفراغ "في اليوم الثاني من القيامة يدور الضحك في الفراغ³، لكنه ينبهنا بنوع من العتاب أن الأرض تستطيع التصالح من الغياب "كان بوسع الأرض أن تصالح الموتى⁴، وعن ماهية هذا الموت الذي يعرفه شكري يقول في وصفه "كان موتٌ يشبه النثر في الصلوات ويشبه خروج الغناء من فوهة القصب، كنت اعرف أخطاء الضحية والعابرين إلى عذوبة الاحتضار واضطراب النوايا⁵، ولأن الموت ليس شيئاً كما نتصور، ولأجل تلك اللذة والعذوبة في الاحتضار، يترجى الشاعر قاتله أن يصبو بشكل جيد كي لا يخطئه، " يا قناص وأنت تصوب نحو صرختي في الرصيف المقابل لقلبك الطيب .. صوب جيداً ولا ترتبك قد ينحني قلبك ليشرب وتخطئني،⁶، فالموت ليس أكثر من نزوح اختياري من الدنيا إلى الآخرة، لذلك يضيف شكري : أنزح الآن من

¹ شكري بوترة، ثمة موتى يستدرجون القيامة، ص 80.

² المصدر السابق، ص 39.

³ المصدر السابق، ص 11.

⁴ المصدر السابق، ص 39.

⁵ المصدر السابق، ص 35.

⁶ المصدر السابق، ص 62.

الدنيا¹، فكأنه يعيد، فلسفة المعري الذي يتعجب ممّن يرغب في الازدياد من التواجد في العالم، فالموت رديف الوجود ف"الكائن البشري يحوز على صفة الوجود من أجل الموت، لأن تحقق إمكان الموت معناه إعدام الإمكانيات الأخرى"²، إن الموت عبور إلى الضفة الأخرى، واكتشاف غير المرئي، فهو يعبر المساء والموت معا: كيف سأعبر هذا المساء واعبر موتي³، ويبصر توهج الشواهد في الظهيرة، حين "يذهب بالحدائق وشهيق المرمز إلى الساحات وتوهج الشاهدة في الظهيرة"⁴، ولا تخفى عليه أثناء الموت حتى "جوقة من الملائكة يعبرون سريعا أعراس الموتى"⁵، وهذا الاشتغال على المفارقة، بتحويل الجنائز إلى أعراس وأناشيد إلهية تبدأ "منذ خروج الموتى من سحنة البغثة من نعاس القيامة في أناشيد الآلهة"⁶، كما نجد شكري لا يفوت الاعتذار لمن يعودون إلى الموت سالمين من الحياة "واعتذر لمن يعودون من الحرب إلى موتهم سالمين"⁷، وإذا كانت "يد واحدة لا تكفي للذهاب إلى الآخرة"⁸، فإن الشاعر يلوح بأياد

¹ المصدر السابق، ص50.

² الخويلدي، من الكينونة الى الاثر، ص 36.

³ المصدر السابق، ص 54.

⁴ الخويلدي، من الكينونة الى الاثر، المصدر السابق، ص 90.

⁵ المصدر السابق، ص10 .

⁶ شكري بوترعة، ثمة موتى يستدرجون القيامة، ص 35.

⁷ المصدر السابق، ص 64.

⁸ المصدر السابق ص58.

كثيرة، أثناء عبوره إلى الضفة، الأخرى، لملاقاة الموت الذي هو في انتظاره، في مساء حميم " لك جرسى يا موت ولكرسيك على طاولة هذا المساء الحميمي¹.

إن الموت وان بدا مألوفاً، وغير مزعج فيما سبق إلا أنه ليس دائماً بتلك النصاعة ألم يقل هيراقليطس إن الكلمات تحمل أصدادها؟

الموت بما هو عدم:

إذا كانت "الكلمات وأسماء الأشياء ليست إشارات عبثية، أو موضوعة وفق إرادة الناس، بل هي تولد مرتبطة بالأشياء ومعبرة عن طبيعتها، وفق ما يرى "هيراقليطس وأن الكلمة تتطابق مع المحتوى الموضوعي للفكر، أي تتطابق مع ما يعنيه الموضوع"²، فإن اللغة تحمل أيضاً تناقضاً في طبيعتها فقد " بحث هيراقليطس في اللغة عن كلمات تعبر عن الطبيعة المناقضة للملازمة للأشياء وعن وحدة الأضداد، كما حاول في الوقت ذاته إثبات الطابع التناقضي للمفاهيم التي تشير إليها الكلمات"³، إن هذا التناقض والتضاد الذي تمتلئ به اللغة، يعبر عنه الشعر، بشكل جلي، فنصوص شكري تعج بهذا التفجير للمعاني داخل علامة الموت، التي يتجاذبها حقلاً التشاؤم والتفاؤل، بما فيها من سحر وغموض، فحين يعلن الشاعر عدم جاهزيته للرحيل، تأخذ الموت شكلاً وجودياً آخر " لست جاهزاً للرحيل لي أن أودع أرض الكلام وسكانها

¹ المصدر السابق، ص 77.

² ينظر: مصطفى النشار، تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور شرقي، ج1 السابقون على السوفسطائيين، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص 127.

³ مصطفى النشار، تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور شرقي، ص 127.

وأشعل الماء في غدير الغياب¹، لذلك حين "ينز" به "خشب التوابيت"² يصبح جسده تابوتا" ليس التابوت من خشب إنما التابوت هو جسدي³، وترتجف الأحلام "مثل قتلى دخلوا الموت لأول مرة؟"⁴ ورغم ذلك يخرج" من مكائد الغيب سالما⁵، ليصنع فرحا يدويا، فهو يقر بـ"مهارة الموتى في صنع فرحهم اليدوي"⁶، ولأن " الحياة اقصر عمرا من الشعراء"⁷ نجده يقدم اعتذاره" للفتى القابع تحت غيمته يفكر في مصير الفراغ بعد موت العابرين⁸، ويصبح الموت ماثلا في كل الأشياء، فالمدى قاتل والمكان معد للموت والأرض تخبيئ تحت قشرتها الموت"هذا المدى قاتل والحدقات ارتسمت فيها وجوه القتلة، عفوا أيها المكان المعد لموتي وعرس الكلام..يافراشة تحط على قلبي وتقتلني"⁹ فهو يتساءل مستنكرا عن الأرض الخائنة "أهذه أرض أم بيضة رخ تخبيئ تحت قشرة مرمر موتنا؟"¹⁰،

¹ شكري بوترعة، ثمة موتى يستدرجون القيامة، 78.

² المصدر السابق، ص 48.

³ المصدر السابق، ص 67.

⁴ المصدر السابق، ص 60.

⁵ المصدر السابق، ص 71.

⁶ المصدر السابق، ص 67.

⁷ المصدر السابق، ص 52.

⁸ المصدر السابق، ص 64.

⁹ المصدر ذاته، ص 61.

¹⁰ المصدر السابق، ص 69.

برزخ اللغة والانبعاث

الكتابة تحايل على الموت يقوله آدم فتحي في مقدمة ترجمته لاميل سيروان " وهذا ما ينطبق تماما على شكري فهو " يكتب كي يموت على طريقته هو .."¹، فالشاعر يقطن داخل اللغة، وبها يعبر إلى ذاته، ويقبض على وجوده "إن اللغة هي مسكن الوجود، وبقدر ما يكون الشاعر قادرا على التعبير عن تجربة وجودية - كادراك هشاشة الوضع الانساني، او تجربة الموت- يكون قريبا من الوجود."²، لذلك تحضر اللغة ليس كتحايل على الموت فقط، في شعر شكري، بل كلغة يتحدثها الموت أيضا، فالآلهة أيضا لم تتعمد القتل، بل ما يحدث ليس أكثر من اختبار ولعبة لغوية " لم يقصد الرب قتلي فقط كان يختبر نفسه في اللغة، ويختبرني وأنا أقارن بين خمر تصنعه يدان وخمر يصنعه القرآن³، ولكي يبعد هذا الموت المصوب باتجاهه فهو يستعين بالحب حين يشمر على قلبه ويحتمي بالشعر: "أشمر على قلبي لأبعد الموت قليلا"⁴، و"أحتمي بالشعر بيني خيامه ليلا"⁵، وعبر اللغة أيضا يخرج "من مكائد الغيب

¹ اميل سيروان، المياه كلها بلون الغرق، تر: آدم فتحي، منشورات الجمل، 2003، ص6

² ماكوري جون، الفلسفة الوجودية، تر: إمام عبدالفتاح، سلسلة عالم المعرفة، ص210، نقلا، عن الكينونة والأثر، ص 29.

³ شكري بوترعة، ثمة موتى يستدرجون القيامة، ص72.

⁴ المصدر السابق، ص 54.

⁵ شكري بوترعة، ثمة موتى يستدرجون القيامة، ص 9.

سالماً¹، ويكفي أن ينقر فكرة واحدة بالمجاز ليتحلل الموت: "انقرُ على التابوت بفكرة تشرب اللغة وينحل الموت الرديء²، وهو واثق من خطورة اللغة ومن تسامحها في الآن ذاته، وقدرتها على الغفران"ستغفر لي اللغة إن مت في غفلة من الرب³.

إن هذا الإصغاء إلى أقاصي الموت لدى شكري، يجعل نصوصه، في منزلة بين المنزلتين، فـ "الطبيعة تستيقظ، والروح تتجلى عندما يحضر الشعر، إن الشعراء يسمون الآلهة ويسمون الأشياء التي يعنونها، وبهذا أعانوا الإنسان على أن يتحقق لأول مرة، في التاريخ"، وكذلك يفعل شكري إذ يسمي الموت، صابغا عليه صفات جديدة جعلته مرثياً على نحو ما.

لئن كان "مايميز لغة الشاعر هو أنها شاعرية وشعرية محملة بمعاني الوجود والذات ومعبرة عنهما في عمقها"⁴، فإن اللغة لدى شكري، تحمل من الأصالة ما يجعلها في مرتبة التأسيس للوجود، وهي تتجنب السير على خطى الآخرين، ولا تجد حرجاً في السخرية، من كل ماضوية شعرية يقول شكري:

"يقول لي الوقت: أكتب فوق سطح المجرة

انطباع الله حول الشعر والدول اللقيطة

¹ المصدر السابق، ص 71.

² المصدر السابق، ص 10.

³ المصدر نفسه، ص 68.

⁴ بثينة نصيري، من الكينونة إلى الأثر، ص 67.

وأكتب صلواتك الخمس نثراً، وليكن طنين الذباب مقفى كي تنام ...

ستغفر لي اللغة إن مت في غفلة من الرب ثم بعثني من الحنين

ستغفر لي اللغة إن مشيت خطأ فوق صدى الآخرين"¹

ففي هذا النص "جنوب الله"، يعلن شكري انتماءه إلى النص المفتوح، وإلى الشعر نثراً، متجاوزاً القصيدة القديمة، التي لا تمثل بالنسبة إليه إلا طنين ذباب بقوافيها الرنانة، معلناً قطيعته مع الشعرية العربية، وهو لا يخفي تأثره بالفلسفة الغربية، خاصة نيتشه وهايدغر، ففي نص " هكذا تبدو الحياة أرملة، يرسخ وعيه بخيار التفلسف شعراً، وبالقطيعة مع السائد، بل يحيل بشكل يكاد مباشراً إلى هايدغر ونيتشه وهولدرلين الذي طالما احتقى به هايدغر، وربطه بالكشف عن الوجود:

" هو الطفل الذي يبتكر سائله المنوي خلسة..

...

يذهب بخفة الكائن وجموح الأسئلة قبل الباب

وبعد التحديق في الأشياء الباردة

-هي المعرفة المرحة-

¹ شكري بوترة، ثمة موتى يستدرجون القيامة، ص 68.

واحتمال اللغة وقراءة الغيب بين انطفاء هايدغر

وشموس هلدلين

هكذا اقبض على السر"¹

إن السر الذي يقبض عليه شكري، هو سر اللغة. سر الوجود، وما يؤكد ذلك تلك الأقنعة التي اختارها، لإظهار شغفه بالوجود، من خلال هايدغر الذي انطفأ فلسفياً، بعد "الزمان والوجود" واتجه إلى شموس هولداين، الذي يصفه بشاعر الشعراء، ولم يغيب أيضاً نيتشه الذي اتخذ من الشعر مطرقة لهدم الأصنام العقلانية، بعد انتهائه من كتابه الشهير "العلم أو المعرفة المرححة"، و يحضر في النص أيضاً أحد الكتاب الذين انتبهوا إلى خطورة اللغة، وسوء الفهم الذي يحدث جراء ذلك، وهو ميلان كونديرا، صاحب رائعة الكائن (العابر للغة) الذي لا تحتل خفته.

أما في نص "مديح الحيرة" فيظهر القلق بكونه متاخمة للعدم، إذ تحيل الحيرة إلى القلق الذي تحدث عنه هايدغر، والذي هو منبع الفلسفة والشعر معاً، يمثل هذا النص لشكري بوترة تعالق الفلسفي بالشعري، وهو يمجّد الحيرة والقلق، الذين لا يتأتيان إلا بالعزلة، إنه استئناس بوحوش البرية على طريقة الشعراء الصعاليك الضجرين من أذى البشرية، فإذا كان أحد أجداد شكري يستأنس بعواء الذئب ويفزع من أصوات البشر، وجده

¹ شكري بوترة، ثمة موتى يستدرجون القيامة، ص 89.

الآخر في الصلابة يصاحب وحوش البرية، ويجعلهم أهله فإن شكري يُحذّر الذئب الذي يشبهه في الفرادة، والعزلة، والقلق، من شرك الجماعة، وإذ يحذره فهو يحذر نفسه

«قلت :

أيها الذئب يا صديق نفسك..

لا تقترب من الشرك المنسوب

قرب الصباح»¹

ويواصل هذيانه في مديح الحيرة إلى أن يعلن تماهيه مع المطلق، لا لشيء إلا لرغبته المتأصلة في انعزال الكائنات، لذلك يرى أنه لا مجد يعادل الجنون الذي يصبح في مكانة تؤهله ليكون معادلا للجنة أليس الجنون والجنة من الجذر اللغوي ذاته، جذر

الدلالة على الخفاء والتخفي والانعزال

«أهذي..

يا الله

تقايضني بالجنة...

¹ شكري بوترعة، ثمة موتى يستدرجون القيامة، ص 07.

وأقايضك بالجنون..»¹ يعيد شكري تسمية الأشياء في نصوصه لامتلاكها،² لأن " حضور الأشياء (المنادى) عبر اللغة أقوى من حضورها في الواقع"³ « فالشعر يمارس سلطة التسمية ليمتلك الأشياء»⁴ فالذئب الذي ارتبط بالغدر، وطالما كان رمزا للشر، يصبح رمزا للفرادة والعزلة، ويحمل صفة من صفات الألوهة، بينما يصبح الجنون جنة الاعتزال، وهو لا يكتفي بالانزياح الذي يصنع الصورة حين "ينسخ الماء أو يرتديه" بل يجعل الريح، القلقة متوضاً ومغتسلاً قبل ولوج عالم " الخلوة المجيد" وهو يحاور شبحة، ويرغب في الرحيل برفقته:

«يقول شبحي الذي أورثته الدنيا

ارفع حجر المسرة عنك وخذني.....

توضاً بالريح

وأنت تدخل رواق الخلوة في قاع جسدين..

سيخرج منك شجر الذكريات»⁵

¹ المصدر، نفسه، ص 08.

² مارتين هيدجر، نشيد المنادى، ص 14.

³ المرجع السابق، ص 14.

⁴ أحمد يوسف، يتم النص، ص 54.

⁵ شكري بوترة، ثمة موتى يستدرجون القيامة، ص 10.

فيما تصبح الثياب في نص "ثياب...كسماة قديمة، موطننا للعزلة، ويصبح التعري من الماضي، والتخفف من غلواء التراث، والماضوية مطلباً ملحا ليبدو خفيفاً، وليستأنس بوحدته التي تشكل مع الموت والقلق أهم الملامح المعجمية، في نصوص شكري، ويشكل المُرْكَب الوصفي "سماة قديمة" مؤشراً دلالياً منفتحاً على أكثر من تأويل، فإضافة صفة القدم للسماة مثلما يحيل إلى الأقدمية، المرتبطة بالبده، فإنها تحيل أيضاً إلى البلى والقدم، الذي لا تجدد فيها، وهو المعنى الذي نرجحه، لارتباط السماء بالدين المرتبط بدوره لدى الشاعر بالماضوية، التي ينبغي الثورة عليها، ألم يقل نيتشه بأن الإله قد مات ونحن من قتله؟ وهذا التجاوز للمقدس هو ما يجعله خفيفاً ومستوحداً

«..هكذا أبدو خفيفاً ومستوحداً في ثيابي

للمرة الأولى أدخل خضرة الغيم

وأرى الراوي يستنجد بالمترادفات

لينقذ الرواية من شفوية المكان

وهذا الذي يتبرع بالمفاجأة

هذا الذي

يتخفف من البلاغة

ويمضي إلى قافية تتكسر قرب النافذة»¹

إن هذا الانكسار للقوافي أمام النافذة، نابع من رؤيته لكل رمز من رموز الماضي، بأنه ظلامي لا يعيش إلا في العتمة، وأن انفتاح النوافذ، تجعله يتلاشى، غير أن الظلام ليس شيئاً دائماً فالليل سيد الظلام، هو صنيع نفسه وسيدها، كما أنه أب العزلة والوحدة، التي ينشدها كل هارب من القطيع، محاولاً دفع المعنى إلى سقيفة الفهم المظلمة، وتجريده من كل قداسة:

«هذا الليل صنيع نفسه...»

وهذا الحجر لذي يتوسط الروح

لم ترحزحه عجلات الوقت المنحدرة

كل شيء على ما يرام

كلب القبيلة، أعراس أخرجتها الحرب، قصعة الغرياء

كل شيء سيمضي كأنه لم يجيء

وتظل في قعر العالم أشياء أخرى

لتأنيث الأرض القادمة...»

¹ شكري بوترة، ثمة موتى يستدرجون القيامة، ص 12.

ويظل الشاعر المحتمل

يدفع بالمعنى إلى سقيفة الفهم المظلمة»¹

إن سوء الفهم هو ما يحكم العالم مثلما يرى التقكيكيون، وهو ما يجعله يثور " خلف هتاف الأسئلة "منتصرا للذئاب على البدو ولفوضى اللغة على صرامة القواميس، وللشهوة على الكتب المقدسة، ينتصر بالنبيذ على السراب، وإذا كان الليل صنيع نفسه، فإن الظلامية الدينية في رأي شكري أيضا هي صنيع البشر، وما انزل الله بها من سلطان، فالله لم يخلق الإنسان على رأي نيتشه، بل الإنسان هو الذي صنع الإله، ليواصل شكري هبوبة الشعري لتقويس شجر اليقين المتجذر، وتكفين القواميس المقولبة وتحرير الإنسان بشهوته من قداسة الخطاب الديني، الذي تحويه الكتب المقدسة، محاولا العودة إلى جبل الألمب حيث منابع الوثنية الصافية التي لم تتكدر بعد بأديان السماء

« بالشجر يقوسه هبوب اللغات

من كفن القواميس

يأتي

جسد يحرر الشهوات

¹ شكري بوترعة، ثمة موتى يستدرجون القيامة، ص 13.

من الكتب المقدسة

حجر يتدحرج

من جبل الأولمب

نحو شعرية دمنا في نصوص الحرب

يأتي

متدثرا بالغابات

بكمونة الذئاب ضد البدو

بذبابه تبيض فوق المعنى

يأتي

بقبعة الندى يثقبها العشاق

ليلا بالعتاب

بسيف النبيذ يأتي

شقيقي السراب»¹

¹ شكري بوترعة، ثمة موتى يستدرجون القيامة، ص 2526.

وهذا الانتصار للجسد، والرغبة على المحرم، وللأرضي على السماوي، وللشك على اليقين، وللذئاب على البدو وللذباب على المعنى وقداسته، هو تحديدا ما فعلته الفلسفة الغربية، في تصديها لسلطة الخطاب الديني، وهو ما تحاوله حركات التنوير والحدثة في الوطن العربي، منذ عقود طويلة، دون أن تتجح قليلا..أو أن تخفق تماما، وهو تماما مادعا إليه هايدغر في مطارحته لشعر هودلرين بالعودة إلى المنابع الأولى للتفكير مع بارمينديس¹ الذي كتب فلسفته شعرا في قصيدة شهيرة¹ وهيراقليطس الذي أعلى من شأن الكلمة، قبل طغيان العقلانية بمركزيتها، وهو أيضا ما حاولته الجهود التفكيكية لمركزية العقل الغربي.

المبحث الثالث: الهايكو عود على بدء أو الاتجاه شرقا

فلسفة الزن اليابانية ومنابع الهايكو:

¹ ينظر: مصطفى النشار، تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور شرقي، ص 188.

إذا كانت الفلسفة الغربية، مع نيتشه وهايدغر ومن جاء بعدهما قد امتزجت بالشعر، ولم تعد الحقيقة حكرا على العقل، بإعادة الاعتبار إلى عالم الأحاسيس، وهو ما جعل التأثير متبادلا بين العمليتين، الشعر، والفلسفة باتكائهما على اللغة التي هي بيت الوجود بتعبير هايدغر، وهذا الاتجاه الفلسفي بقدر ما كان يبحث عن خلاصه في الشعر، بقدر ما وجد فيه الشعر بعد -يتم طويل- متكئا ومبررا، لفوضويته، ولا يقينته، وقلقه الدائم، وإذا كان هايدغر قد دعا إلى العودة إلى الأصول الأولى في الفكر اليوناني، في صفائه الشعري الأول، مع بارمينديس، وهيراقليدس، فإن نيتشه -وإن لم يدع بشكل صريح، إلى اعتناق الثقافة الشرقية، إلا أن تأثره بالبوذية والزرادشتية، وارتدائه قناع زرادشت في كتابه الأشهر "هكذا تكلم زرادشت" فتح الباب واسعا، أمام العودة والانتباه إلى الإمكانيات الثاوية في الثقافات الشرقية، وهو ما دفع باتجاه اكتشاف هذه الثقافات، التي تقدم رؤية مختلفة للعالم والأشياء، رؤية مباغته وغير مألوفة، أغوت الشعراء، وفتحت لهم أفقا للتجريب ضمن فلسفة تقي من العدم بالعدم، تأخذك باتجاه اللاشيء الذي هو كل الأشياء ف«الزن هو في الواقع "مذهب اللاشيء"¹ وهذا ما يجعل تعريف الزن أمرا معقدا، لأنه يقوم على الممارسة، إنه أشبه ما يكون بالتجربة الصوفية، التي قوامها الذوق في التراث الإسلامي واليهودي، مع اختلاف كبير في الغايات والممارسة فما هو الزن؟ وكيف تجلت هذه

¹ هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، تر: محمد الدنيا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2005، ص 05.

الرؤية ضمن النص الشعري الشبابي المغربي ؟ وهل كانت قصائد الهايكو العربية وفيه لروح وقواعد الهايكو؟

ويعترف هنري بروئل بصعوبة تعريف الزن غير أنه يعرفه بأنه « سلوك ذهني، طريقة مختلفة لإدراك الواقع، إنه أن ترى الشيء عاريا مجردا، دون معرفة ذهنية قبلية، وبلا تشويش انفعالي: زهرة حجرا، مشهدا، طيرا، أو ضفدعة»¹ فالزن سلوك ذهني أي أنه ذو طبيعة تأملية، وهو محاولة لتعريف الواقع ومحاولة التعريف أمامه من كل ما يشوش إدراكنا له، من كل معارفنا القبلية وانفعالاتنا العاطفية، فهو رياضة في غاية التعقيد، وفلسفة في غاية الغموض والبساطة في الوقت ذاته، وهو أقرب ما يكون إلى الصلاة، في تشابهه مع الديانة، وأشبه بالتصوف، لما فيه من معلمين ومريدين، وحكم يصعب الوصول إلى مراميها إلا بالمكابدة.

ويعني الزن التأمل والتبصر، وقد اكتسب الزن زخما في اليابان، لم يسبق له مثيل، كما أفصحت روح اليابان من خلال منظور الفنانين، على ما هو مدهش ومحير في الزن، فمن خلال هذه الممارسة "البوذية التي تدعو إلى الوعي بالذات بوصفها بوذا من خلال التعليم والتلقين، عبر ما وراء الكلمات، من الشيخ إلى المريد، من قلبي إلى قلبك"²

¹ هنري بروئل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو لمرجع السابق ، ص 05.1

² ينظر :جان لوك تولا بريس، فلسفة الزن، رحلة في عالم الحكمة، تر : ثريا اقبال، هيئة ابو ظبي للتراث والثقافة، ط1، 2011، ص 9/8.

يقول أحد معلمي الزن الياباني ت.د. سوزوكي « ما يكون، هو كائن. أرفع أصبعي أجلس صامتا، وهنا يقوم الزن أيضا»¹ إن هذه المقولة تحيل إلى تجليات « اللانهائي لمن يجيد الرؤية دون أن تحجبها رغباته وذهنه، ومخاوفه وأناه في أحداث الحياة اليومية، الأكثر تواضعا، كل شيء بالنسبة إلى الزن هو رسالة مطلق، هو المطلق قبلا»².

رغم الاختلافات الكثيرة بين مدارسها، إلا أن تعاليم الزن تستند أساسا إلى مبدأ اليقظة، الذي لا يمكن الوصول إليها إلا عبر العلاقة الوثيقة مع المعلم، وهو بهذا يلتقي مع التصوف الإسلامي، الذي يقوم على علاقة المرید بالشيخ «أما عقائد وممارسات الزن zen اختصار Zenna، من السنسكريتية dhyna، دهيانا أي، التأمل، وهي طائفة بوذية تمزج بين الشنتوية والتشانية التي نقلها الراهب ايساي أو يوساي من الصين نحو 1192، فكانت قد دخلت قبل ذلك إلى اليابان مرات عدة على نحو جزئي، وجاءت كرد فعل على تعقيد التعاليم المدرسية، المتناقضة أحيانا، واختزلت هذه التعاليم بإعطاء الأولوية، للحصول على اليقظة Eveil باليابانية satori، وهي ترجمة للكلمة السنسكريتية bodhi، وليس عبر ممارسات تتراكم طيلة الوجود، واستنادا إلى كتابات مقدسة وتعليقات، بل من خلال العلاقة الوثيقة مع المعلم، الذي يقود التلميذ، بتوجيهه حسب قدراته، إلى الإنعتاق والخلاص الروحي»³.

¹ ينظر هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، ص05.

² المرجع السابق، ص6

³ هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو ص09.

لم تصل البوذية إلى اليابان إلا كأحد مكونات الحضارة الصينية الواسع. ولعل ما يجعل البوذية تلتقي مع انتهت إلى بعض توجهات الفلسفة الغربية التي ثارت على العقلانية ومركزية العقل، هو اتكاؤها على الحدس كطريق للوصول إلى الحقيقة، وتحقيق الذات بالاتحاد مع المطلق، الموجود داخل كل إنسان، عبر مبدأ اليقظة الذي لا يوصل إليها بالتأمل فـ«بوذية الزن هي مذهب التأمل المتمثل في تجربة الاستنارة بودي Bodhi التي كانت لبوذا حكيم ساكياس، مثلما يسمى أيضا نسبة إلى قومه حين جاءته في جلسة تأمل تحت شجرة البو، شمال الهند في القرن السادس قبل الميلاد، وتأملية الزن غرضها ايقاظ بوذا الموجود في النفس، من أجل تحقيق الذات عبر الحياة اليومية، والعمل وضبط والنفس والولوج إلى جوهر الأشياء، بالحدس لا بالعقل، ومن ثم معرفة الحقيقة الأزلية»¹، إن بوذا في ثقافة الزن أقرب ما يكون إلى معنى الوجود لدى هايدغر، والتوحد والاتحاد مع الله في التصوف الإسلامي، كما يقوم الزن على مبدأ النسبية، نسبية الحقيقة فـ«الحقيقة أو الواقع واحد، غير انه يمكن معرفة هذا الواحد بثلاثة آلاف من تجلياته»².

وتختلف مدارس الزن اختلافات طفيفة وإن كان جوهرها واحد فمدرسة رنزي تركز على «على الحصول على اليقظة بالتأمل حول الكوان koan، سؤال المفارقة -الذي تجبر استحالته المنطقية- الفكر على تحطيم عثراته. والكوان هو وسيلة تعليمية وفدت إلى الصين في القرن الحادي عشر، وكان يفرضها المعلمون الرهبان على تلاميذهم المبتدئين

¹ المرجع السابق، ص 10.

² المرجع نفسه، ص 10.

خلال مرحلة التعلم والتأمل. وبعد اثني عشر سنة إلى خمس عشرة سنة من الممارسات في المعبد، وحالما يتأكد المعلم من أن التلميذ قد بلغ معنى البوذية الداخلي، يمكن لهذا الأخير أن ينال مرتبة المعلم بدوره.¹ فيما تقوم مدرسة كامورا: سوتو شو، التي أسسها دوغن « على تعليم التندي، وكان قد درس الزن مع ايساي، قبل توجهه إلى الصين، حيث عمق ممارسات فرع كاودونغ caodong لفظ soto الصيني، الذي حث على التأمل في وضعية الجلوس أو " التأمل جلوسا" زازن zazen ، دون حامل فكري خاص لتحقيق الساتوري (اليقظة). لكن المعلمين الأشهر خصوصا أتباع مدرسة رنزاى، كثيرا ما أكدوا أن الجلوس والتأمل شيئان مختلفان، ولا يشكلان كلا واحدا إلا في بعض الظروف. وحينما فرض "دوغن" على تلاميذه هذه الوضعية كتمرين رئيسي، فإنه قد أرفقه بتوجيهات دقيقة تشمل تطبيقها كل نشاطات الليل والنهار، بدءًا بفهم الوجود وحتى سلوك التزين. وإذا كان هذا الراهب قد ترك أعمالا بالصينية...² الكلاسيكية فإنه أودع جل فكره باليابانية، في مؤلفه الكبير الذي أسماه " كنز عين الشريعة الصحيحة" أهم أثر في الفكر البوذي الياباني³ »

وقد أدت مدرستا الزن هاتان دورا بارزا في اليابان، وكانت الرنزاى وسيط تيار ثقافي صيني تجاوز عتبات البوذية، وكان بين أتباعها أدباء، خطاطون وشعراء، وفنانون

¹ هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو ص11

²المرجع السابق، ص 11

³المرجع السابق، ص12

أوجدوا أساليب أساسية في فن التصوير، استوحوا موضوعاته من عقيدتهم، ولكنهم تجاوزوها بعد ذلك إلى الصور الدنيوية، وكان النبلاء ينتسبون إليها بحماس. أما السوتو، فقد تبوأ مكانتها بين الساموراي، لبساطتها واعتدال صرامة ممارساتها. ومع ذلك لم يبق الشعب في منأى عنهما حتى اليوم»¹ أما مذهب تشان الذي يعني التأمل العميق للوصول إلى المعرفة وبلوغ الاستنارة، الذي أسسه الراهب الهندي بوديدراما فيقوم على أن مصدر الخلاص هو الاستنارة الداخلية، التي تأتي في لمحة خاطفة فجأة، مثلما حدث لبوذا وأن الحقيقة الوحيدة هي طبيعة بوذا، وهو ما يمكن أن نراه بنظرة متفحصة لداخل أنفسنا. ويمكن تلمس هذه الاستنارة، حسب أصحاب هذا المذهب، في ممارسة الأعمال البسيطة، كفلاحة الأرض، والتجارة، وتأدية الخدمات للآخرين.² ويمكن تلخيص مبادئ الزن كما لخصها لطفي شفيق «أولا: وحدة معرفة النفس تؤدي إلى السلام الداخلي

ثانيا: احترام الطبيعة والكائنات الحية

ثالثا: التحرر من المادة والتخلي عن الرغبات

رابعا: الحياة نهر مضطرب تجري مياهه العكرة مزيجا من العواطف والأوهام.³

¹المرجع السابق، ص 12

² هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو ص 12.

³ لطفي شفيق سعيد، الف هايكو وهايكو عراقي مؤسسة الفكر للثقافة والإعلام

طالاللكترونية الأولى، 2017

الزن والشعر

من بين كل الأجناس الأدبية اليابانية، ليس هناك أبلغ تمثيلاً للطابع الوطني من شعر اللغة اليابانية وaka waka، الموجود في أقدم حوامل اللغة، والذي تتمثل إحدى أكثر حتمياته صرامة في منع إستعمال المفردات الصينية الأصل. وقد نظر إلى الشعر في شكل قصيدة التانكا tanka، أو القصيدة القصيرة خمسة أبيات من 5، 7، 5، 7، 7، مقاطع على أنه المعبر بامتياز عن الروح اليابانية، حيث ليس للمؤثرات الآتية من القارة سوى صدى بعيد. ومن المهم التأكيد أن عددا من القصائد، ومنذ عصر هيان 694-1165 heian كان مكرسا للمديح، أو لتفسير تعاليم بوذا. ولنتذكر أن ظهور الفكرة التي تفيد، في عصر كاماكورا kamakura 1185 أو 1192-1133 بأن الwaka تماثل الdharani، النصوص السنسكريتية المقدسة، وبالتالي لها الفاعلية الماورائية نفسها، قد منح البوذيين اليابانيين الشعور بأن لغتهم تتسم بالطابع المقدس ذاته الذي كان للصينية والسنسكريتية¹

وقد هذبت قصيدة الواكا على مر القرون وغدت أكثر شكلية وتكلفا إلى أن انتشر شكل القصائد المتسلسلة الترابط التي شكلت من أبيات 5-6-5 هوكو hokku و 7-7 أجمو ageku، وقد تطورت عن انقسام الـ"واكا" التقليدية، تطور "الرنغا الحرة" haikai التي مارستها في أوقات لاحقة كل طبقات المجتمع، بمن في ذلك الفلاحون. ثم جرت العادة

¹ هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو ص13.

على عدم الإبقاء من هذه التسلسلات إلا على الهوكو الأفضل، وانتهى المطاف بالنظر إلى هذه الأبيات الانطباعية القليلة، والمؤلفة من سبعة عشر مقطعاً، على أنها أسلوب تعبيري كامل بذاته، وهكذا ولدت قصيدة الهايكاي-هوكو، أو الهايكو haiku اختصاراً.¹

الهايكو:

وقد عرفت قصيدة الهايكو أواخر القرن التاسع عشر انتشاراً واسعاً في العالم، رغم ارتباطها العميق ببوذية الزن، وقد التزم هذا الفن بالمبدأ الأساس للزن، المتعلق بالارتباط باللحظة الآنية، وتحاشي التفكير بالماضي أو المستقبل، ويقابل الارتباط باللحظة الحاضرة الذوبان بعالم الطبيعة، بالرصد الكامل للحظة التي تتفاعل فيها عناصر الطبيعة، ونقلها بسبعة عشر مقطعاً صوتياً، تتوزع على ثلاثة خطوط بنسبة 5، 7، 5. وكما يراها مؤسسو الهايكو الكبار، فهي تكثيف في أقصى مداه، من دون وجود روابط بينها، وهذا ما يتيح للمتلقي أن يملأ تلك الفراغات بتوظيف مخيلته الخاصة. هذا الشكل الفني الجديد للقصيدة كان امتداداً لأساليب شعرية أخرى انتشرت في اليابان منذ انتقال بوذية الزن إلى اليابان. وتكمن أهمية «الهايكو الذي تميز بقصره تعبيراً عن الحياة السريعة الزوال مُظهراً أركان الطبيعة ومشاهدها كحركة النحل، وقفزات الضفدع، وخيرير الماء، وحركة اليعسوب، وغيرها.. ميزته الأساسية تكمن بأنه قول لحظة بلحظة، معتمداً على الجملة الناقصة، كما الحياة فهي لا تظهر أسرارها أيضاً، وتعني كلمة هايكو باليابانية " طفل

¹ ينظر: هنري بروئل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو ص14

الرماد "وهي مؤلفة أيضاً من مقطعين هما" الهاي " و"الكو" ويعنيان معاً الكلمة المضحكة، وهذا يدل أن الهايكو هو حس الطرافة بشكل جدي، ففي كثير من الأحيان تتحول الصراحة في الحياة والدقة في التفكير إلى مواقف مضحكة. كما أن الهايكو يكتب وفق مقاطع صوتية محدّدة العدد وهي 5: في السطر لأول، و7 في الثاني، و 5 في الثالث . وهناك شبه إجماع على هذه القاعدة القديمة لعدد المقاطع الصوتية وذلك لتطابق بين المدة الزمنية التي يستغرقها النفس عند إطلاق آهة التعجب، والمدة التي تستغرقها قراءة سبعة عشر مقطوعاً صوتياً، أي أن قراءة الهايكو الواحد تكون بنفس واحد وهذا مايعادل الزمن الذي نستغرقه بقوله " أه ياسلام ما هذا الجمال."¹

نشأت قصيدة الهايكو في منتصف القرن السادس في اليابان في أحضان ديانة الزن حسب ما يرجع أغلب الباحثين في الهايكو، وقد بدأت هذه القصيدة بسيطة وساذجة لم تعد أن تكون أغاني للفلاحين ثم تحولت إلى فن شعري قائم بذاته، وقد ولدت هذه القصيدة في ظل «التطورات المتعاقبة أدت في منتصف القرن السادس عشر إلى ولادة شكل شعري فلاحى يتسم بالخفة والحيوية، ليزاحم الأشكال الشعرية الوقورة العائدة إلى الماضي، وسمي هذا الشكل هايكاي haikai»². فالهايكو أو الهايكاي بدأ فنا خفيفا، متخلصا من وقار

¹ شعر الهايكو الياباني، موقع الباحثون السوريون, www.syrres.com?R3667 / October 3,

2014, 10:09 pm

² عاشور فني، هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي، ص 8.

القصيدية اليابانية القديمة، وهو من هذه الجهة يتقاطع مع متطلبات الحداثة الشعرية كما جاءت في الثقافة الغربية باعتبارها هدما وثورة على الاشكال والمضامين القديمة.

وقد تسرب هذا الفن الشعري -الحديث نسبيا- في الثقافة اليابانية إلى الساحة الشعرية العربية بصورة محتشمة، قادمة من الثقافة الغربية عن طريق الترجمة وتكاد المعرفة بالهايكو في الوطن العربي تقتصر على أوساط الأدباء والكتاب، وثمة قليل من الشعراء العرب من كتبوا قصائد على نمط الهايكو، كما ظهرت ترجمات متناثرة في المجالات والصحف، وعدد قليل من الكتب مترجمة، في الغالب، عن الإنجليزية أو الفرنسية¹.

وينحدر الـ"هايكو" من نوع آخر من الشعر القديم القرن الـ8 م الـ"رنغا"، وهو أكثر رونقا وإرهافا من الأول. انتشر في البداية بين الأوساط المثقفة، وكانت أصول هذا الفن تعود إلى مباراة شعرية يقوم فيها شخص ما بإلقاء البيت الأول أو "هوكو"، ويتشكل من سبعة عشر مقطعا صوتيا 5-7-5، على أن يقوم الباقي بتكلمته ببيت ثان وهكذا.

منذ القرن الـ17 م وحتى الـ18 م، طور أصحابه ألفاظ ومعان جديدة. أصبح فنا حقيقيا متميزا يضيف جوا من الطرافة على مجالس أهل الأدب "هائيكائي و"رنغا" أو

¹ ينظر: عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، مختارات من قصيدة الهايكو اليابانية في أربعة قرون، منشورات شئون ثقافية، العدد الثامن، 2010م، ص 7.

شعر الترفيه، ثم انتشر بين أوساط طبقات المجتمع. منذ انتشاره بين عامة الشعب، بدأ يفقد قيمته الشعرية، ثم أسقطت الأبيات الثانوية، واختصر إلى بيت واحد أساسي هائيكائي نو هوكو. وكلمة "هايكو" أو "هائيكو" هي اختصار لـ"هائيكائي نو هوكو".

يقوم شاعر الـ"هايكو" عن طريق ألفاظ بسيطة بعيدة عن التأنق بوصف الحدث أو المنظر بعفوية ومن دون تدبر أو تفكير، و تمتزج الفلسفة الطاوية بالشعر الياباني - الهايكو، وتدخل البوذية فيه أيضا. ولكن فلسفة الزن المدججة يابانيا، والتي تعتبر النسخة البوذية بشكلها الياباني، تؤلف الحالة الذهنية للهايكو بشكل أساسي، وهي تتضمن نكران الذات والوحدة، وقبول الاقرار بالجميل، والصمت حين يفقد الإنسان الكلمات، والتناقض واللاعقلانية، والحرية، والبساطة، والحب والشجاعة.

في الهايكو، يجب التخلي عن كل شيء، وعدم رؤية المرغوبات، كي يبقى القلب نقيا دون تشويش، وهذا ما يقود إلى التطابق مع القوة الكونية الفعالة، ويؤدي إلى الاتحاد مع المبدأ الأول، الفراغ العظيم، الكل العظيم، كما يقول تشوانغ تسه، وبهذا، يصبح الاتحاد بكل شيء دون ملكيته، هو حالة راقية. فما من خطيئة أعظم من الرغبة، وما من لعنة أبشع من الجشع. ولاسوء حظ أشد من أن يريد المرء لنفسه شيئا.

كل موجودات الكون تشكل حالة اتحاد عند شعراء الهايكو، فيجب أن يكون الشاعر واحدا مع تراب الأرض. وهذا هو الاتحاد الأكبر.

لا يعني شاعر الهايكو هم نفسه، بل تفرقه هموم الآخرين، كل الآخرين. وتتصف قصائد الهايكو بالبساطة الخادعة، بما يخص جذورها وعمق مضامينها. وتتطلب أنقى وأعمق وعي روحي للفرد، كونها تمثل كل العالم الديني و التجربة الشعرية الشرقية.

ظهر ما تسو باشو في القرن السابع عشر، كأكبر المساهمين في تطور الهايكو، وطور أسلوبا جديدا، واستطاع التعبير عن الدعابة والإنسانية ونفاذ البصيرة الدينية العميقة:

يالروعة من لا يظن أن الحياة زائلة

حين يرى وميض البرق!¹

وبمشاعر كائن اتحادي، يحاكي الكائنات الأخرى، وكأنها عناصر يجب أن

تشارك في صنع السلام و الراحة:

¹¹<http://www.alarab.co.uk/?id=53188> ينظر:

بعد موت ما تسوباشو، توجهت قصائد الهايكو نحو التلغيز والأحجيات، وتحولت إلى مجرد لعب بالكلمات من أجل المتعة و الإشباع الذاتي . وهذا ما حدا بالشاعر والرسام يوسا بوسون في القرن الثامن عشر، إلى العودة إلى عمق روحانية باشو، وقد امتلك مخيلة محلقة وثقافة عالية وصورا مفعمة بالحياة:

وما إن حل القرن التاسع عشر، حتى تعاظم عدد شعراء الهايكو، وكان أبرزهم كوباياشي إسا الذي امتاز بأسلوب غاية في البساطة، وتدور قصائده حول فقره وحبه للحيوانات الصغيرة والحشرات.

وضع ماساوكا شيكي في نهاية القرن التاسع عشر، أسس الهايكو، كشكل شعري جديد. وقد كرس نفسه لتطوير شعر الهايكو، وإن احتفظ بعنصرين تقليديين منه :تقسيم القصيدة إلى 17 مقطعا لفظيا في ثلاث مجموعات 5-7-5 وتضمينها مواضيع متعلقة بالفصول، كما أكد على الواقعية والآنية في الهايكو. وجاء تاكاها ما كيوشي كأحد عمالقة شعراء الهايكو المعاصرين، وقد اعتمد التقاليد المرعية الشائعة للهايكو، مع تركيز أكبر على الشؤون الإنسانية، والفكرة المعقدة في القصيدة.

يؤكد الهايكو كشكل شعري غنائي، على جمال الحياة والطبيعة، ويظهر الشعور بالحنين جوهرًا مهمًا أيضًا، حيث تتداخل كل المشاعر في نسيج واحد، وينسحق شاعر الهايكو متماهيا مع كل الأشياء.¹

خصائص قصيدة الهايكو*

ارتبطت قصيدة الهايكو في منشئها الأصلي بمجموعة من الخصائص التي ترتبط حينًا بشكلها وحينًا بمادتها، ف«في اليابانية تتكون قصيدة الهايكو من سبعة عشر مقطعًا مرتبة بنظام (5/7/5) موزعة على ثلاثة جمل تكتب على سطر واحد من أعلى إلى أسفل لكن شاعت كتابته في الغرب على هيئة ثلاثة أسطر وهناك الآن من يكتبه على سطر واحد»³. والهايكو أحد من أهم أشكال كتابة في الشعر الياباني. وربما أختلط على البعض مصطلحات Haiku ، Hokku ، Haikai، فهوكو حرفياً تعني مستهل القصيدة و بدايتها، أما إذا كان المستهل أطول يسمى حينها بال هايكاو يتكون من خمسة وسبعة مقاطع في ثلاثة أسطر تشكل قصيدة قصيرة، تمثل لحظة التنوير التي تسمى «ساتوري» لدى اليابانيين.

¹¹ ينظر: <http://www.alarab.co.uk/?id=53188>

* اعتمدت في هذا المبحث على بعض ما جاء في رسالتنا للماجيستير " تجليات الجداثة في شعر عاشور فني، مخطوط، جامعة تيزي وزو، 2014/2013.
³عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، ص 9.

و الفرق أن الهوكو يؤسس لنغمة باقي القصيدة كما يمكن للشاعر أن يكتب هوكو فقط دون إكمال القصيدة، قد بدأ القارئ العربي، بالتعرف على أنماط الشعر الياباني وتقاليدته الموروثة منذ وقت قريب لا يتجاوز العقدين تقريباً.

ومن شروط هذا النوع الشعري أنه يتضمن ذكراً لفصل من فصول السنة أو اسم نبات أو حيوان أو ظاهرة طبيعية، وزمنه المضارع ومواضيعه مأخوذة من الطبيعة عن طريق التجربة المباشرة كما تقدم صورتين متجاورتين¹. كما يشترط فيه أن تكون ذات الشاعر غير ماثلة في القصيدة التي تخلو من المشاعر الصريحة، لذا تكون لغة الهايكو محايدة، وعادية تماماً حتى لكأن الهايكو يتبرأ من اللغة². «قصيدة من ثلاثة أسطر تتشكل في مجموعات من سبعة عشر مقطعا لفظيا، وتنطوي على صور من الطبيعة او انطباعات حولها مع كل ما تتضمنه من طقوس وعادات وكائنات حية، على أن تكون المفردات يابانية أصلية. ولا بد أن تحمل الصورة الشعرية، الظاهرة للعيان معنى أو معاني أخرى خفية، وقد يخفى كشفها على القارئ غير الملم ولو قليلا برموز اليابان وعاداتها وتاريخها.

فالهيكو تخلّ عن كل ثرثرة لا لزوم لها فهو «شعر يتخلى عن الثرثرات ويضبط نوازع البشر على إيقاع الفصول. إن شاعر الهايكو يحرص على الإشارة إلى الموسم لكي

¹ ينظر: عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، ص 10.

² المرجع نفسه، ص 10.

يحدد الفصل الذي يحتضن الومضة. فهو اخضر مثل الربيع، وابيض مثل سهوب الثلج،

يهاجر مع طيور إلى السماوات الدافئة ويهب مثل الريح في مواسم الأنواء والهبوب»¹

البناء ونظام الأسطر:

تتكون قصيدة الهايكو من سبعة عشر مقطعا مرتبة بنظام 5، 7، 5، موزعة على

ثلاث جمل تكتب على سطر واحد من أعلى إلى أسفل. غير أن كتابته لدى الغرب على

هيئة ثلاثة أسطر²، والمقطع كما يعرفه مصطفى حركات هو «تجميع الحروف والحركات

مبني على تقسيم مصوتات اللغة إلى صوامت وصوائت»³. فالمقطع اللغوي إذن هو

التقاء حرف مع حركة من الحركات وينقسم المقطع اللغوي إلى أقسام حسب زمان النطق

فمنها المقطع القصير ومنها المقطع الطويل ومنها ما يسميه مصطفى حركات المقطع

متزايد الطول:

فالمقطع القصير هو حرف مضاف إليه حركة قصيرة بينما الطويل يتكون من حرف

زائد حركة طويلة، أما المقطع المتزايد الطول فيتكون من حرف وحركة وحرف ساكن

ويرمز لها ق، ط، ط+⁴، ؟ ونظام المقطع هو نظام عالمي تخضع له جميع اللغات «كل

هذا مطابق تماما للنظام المقطعي العربي. مما يثبت أن علاقة المقطع بالعروض لها نوع

¹آزادا اسكندر، هايكو الحرب، آثار الرصاص من أنحاء العالم، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الاردن ط1، 2017.ص06.

² عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، ص 9.

³ مصطفى حركات، المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، د. ط، د. ت، ص110.

⁴ينظر: مصطفى حركات، المعجم الحديث للوزن والإيقاع، ص110، 111.

من العالمية يجعلها تتعدى الثقافات»¹، ومن خلال مما سبق نعرف أن قصيدة الهايكو في اللغة اليابانية تتكون من 17 مقطعا مقسمة على ثلاثة أسطر تبدأ بخمسة مقاطع وتنتهي بخمسة أخرى ويتوسط المقطعين مقطعا من سبعة مقاطع، فإذا افترضنا أن «المقاطع المتزايدة الطول هاشمية واتجاه اللغة والشعر هو المحافظة على الثنائية: قصير وطويل»² ومن خلال معرفتنا البديهية بتعذر ورود جملة أو مجموعة جمل من حروف كلها ساكنة أو كلها متحركة فسنفترض أن تقطيع قصيدة الهايكو - التي تتكون من سبعة عشر 5-7-5 يكون كالتالي:

0/0// 0//

ق+ط+ق+ط+ط

0/0/ / 0//0/ /

ق+ط+ق+ط+ق+ط+ط

0/0//0//

ق+ط+ق+ط+ط

¹ المرجع نفسه، ص 11.

² المرجع نفسه، ص 111.

وقد اعتمدنا هذه الصيغة الافتراضية انطلاقاً من قواعد النطق في اللغة العربية التي لا تبدأ إلا بمتحرك ولا تتوقف إلا على ساكن، فبدأنا بمقطع قصير اتبعناه بمقطع طويل لينتهي السطر بمقطع طويل بناء على القاعدة إياها. وسنرى إلى أي مدى تحقق الجانب الشكلي في نصوص هذه المجموعة.

وعلى الرغم من الإهتمام العالمي الواسع ببوذية الزن، فإن فهم أسسها يتضح في ما أنتجته من فنون كأشعار الهايكو، والرسم والبستنة، والحكايات الرمزية، أكثر من الدراسات النظرية عنها. وإذا كان منشأ الزن هو الصين، حيث تفاعل منتجاً ثقافياً كبيراً، أحدهما هندي والآخر صيني، الأول هو البوذية، الذي انتقلت إلى الصين في القرن الثالث قبل الميلاد، والثاني هو الطاوية. ومن خلال تفاعلها تحررت البوذية من رؤيتها السوداوية للعالم، لتحل محلها نقيضها تماماً. فإذا كانت البوذية تسعى إلى تحرير الإنسان من دائرة الكارما: الخلق المتكرر عبر التناسخ، وتكرار دورة الشيخوخة والمرض والموت وعدم القدرة على العيش مع من نحب، عن طريق التخلي عن إغراءات الحياة ومباهجها التي تراها البوذية مجرد وهم، والتركيز على السعي لتحقيق "النرفانا" التي تعني التحرر من ربة تكرار الكارما، والإنطفاء في النار الكبرى: الإله. ومن هنا جاء التأمل واليوغا الهادفان إلى تحرير العقل من ربة الانشغال الذهني المتواصل بالعالم الخارجي، عبر التدريب على قطع سلسلة التفكير به، وعيش لحظة الحاضر خالية من الارتباط بالماضي، أو بالمستقبل. لكن بوذية الزن حققت قفزة كبيرة، حين دعت إلى أن يعيش المرء في كل

لحظة كارما ونرفانا معا، فهو في كل لحظة يولد وفي كل لحظة ينطفئ، والطريق إلى تحقيقه يأتي عبر الذوبان في الطبيعة، من خلال الفنون سواء في الموسيقى، أو الرسم، أو الشعر، وغيره. وجاء انتقال مذهب الزن إلى اليابان في القرن الثاني عشر من الصين، ليعطي دفعة كبيرة لتطوره في مجالات حياتية عدة، صاغت في الأخير طرائق التفكير والابداع في اليابان. ومن أبرز تمثلاته قصيدة الهايكو، والحديقة اليابانية، والرسم، وتقاليد إعداد الشاي، وغيرها. إنه الاستغراق باللحظة لا بشكل سلبي، بل بشكل إيجابي، عبر التفاعل الكامل مع عناصر الطبيعة المحيطة بالمرء.¹

ومن أبرز شعراء الهايكو، يذكر ماتسو مونفوزا" الملقب بـ "باشو" 1644 basho - 1694 الذي يعتبر بشكل عام الممثل الأكثر أصالة للعبقرية الشعرية اليابانية، وبوزون 1715-1783buson، الذي كان رساما أيضا، وقد غادر قريته منذ طفولته إلى بادو، حيث تتلمذ على يدي "هايانو هاغين" تلميذ باشو وشاعر الهايكو الشهير. ولما مات معلمه العام 1742، غادر العاصمة، ليعيش حياة التشرّد والبؤس، ويطوف المقاطعات الشمالية على خطى باشو. وهناك شعراء هايكو آخرون لا يلقون شهرة، مثل عيسى، وكيكاكو، وسبانو.»

الهايكو والفنون التصويرية

¹ينظر: <http://www.luayabdulilah.com>

ينبه معاشو قرور في بيانه الذي ضمنه ديوانه " هايكو القيقب"، إلى التضافير بين الفنون البصرية وشعر الهايكو، إذ يؤكد أن " الهايكو هو مسطرة أسر المشهدية، وترويض دهشتها، " فنصوص الهايكو، التي تنطلق من المشاهدة تقتنص العابر في لوحة مكثفة، ف" فالمشهدية أن تلتقط جمالية تلك الهدنة الآمنة التي ستتعم بها دودة الحرث، إثر جلبة الطائر الأبيض، لمجرد فرقة السوط في الهواء الطلق، ثم عودته مجدداً للثقامها: (اثر فرقة السوط/جلبة الطائر الابيض/ تنعم دودة الحرث)، فالهايكو اقتنص تصويري للحظة الهامشية التي تمر، دون لفت الانتباه أمام البلاغة العربية القديمة، التي تستنكف التقاط، سقط المتاع، كما -ترباً بإنشاديتها- عن رؤية العناكب والديدان وسائر الأشياء المهملة في العالم، ألم تقم البلاغة العربية، على وصف المعاني والألفاظ بالشرف؟، فهي لا تنزل من عليائها إلى الأشياء العادية. لذلك يؤكد قرور أن العقبة الكأداء أمام الهايكو العربي، هي الانتقال من الإنشادية إلى التصوير" إن زمن الانتقال من الانشادي إلى التصويري، هو العقبة الكأداء، التي ستواجه الهايكو العربي.¹، فعلى الهايكويست أن يمتلك حواس الفنان التشكيلي، ليتمكن من رصد اللحظة" بمنطق الناسك المتأمل يمكن للهايكويست أن يحوز فلتة لسان الشاعر، كما أن التجربة أثبتت أحقية الهايكويست في امتلاك منظور الرسام للموجودات من حوله"

¹ معاشو قرور، هايكو القيقب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ÷ الاردن، 2016، ص79.

وقد صدرّ معاشر قرور ديوانه بما سماه بـ"مثابة بيان" «الهايكو haiku قالب الدهشة السانحة» وضمّنه العناصر التالية :

1- ليس ثمة نمط كتابي يمثل الهايكو، في اقتناص اللحظة الهاربة، بل ويعلي من شأوها ككل دهشة سانحة.

2- الهايكو هو مسطرة أسر المشهدية، وترويض دهشتها.

3- المشهدية أن تلتقط جمالية تلك الهدنة الآمنة التي ستتعم بها دودة الحرث، إثر جلبة الطائر الابيض، لمجرد فرقة السوط في الهواء الطلق، ثم عودته مجددا لا لتقامها: اثر فرقة السوط-جلبة الطائر الابيض، تتعم دودة الحرث".

4- الهايكويست حري به أن يقرأ حكايات الزن. zen التي تستلهم طرائق التفكير السليم، في اللامفكر فيه.

5- بمنطق الناسك المتأمل يمكن للهايكويست أن يحوز فلتة لسان الشاعر، كما أن التجربة أثبتت أحقية الهايكويست في امتلاك منظور الرسام للموجودات، من حوله.

6- على الرغم من ضيق جغرافية الهايكو طبوغرافيا، في المساحة التي يحتكم عليها بأسطوره الثلاثة. فإنه يتضايّف مع الفنون السمعية البصرية.

7- يسمح هذا الافق المفتوح على الأثر الفني بالتجاوب مع جماليات المواسم الأربعة الكيغو، ولو استخفت بإشاريتها عن التأويل.

8- لا يمكن للقارئ العادي أن يدرك بساطة اللحظة الشعرية في الهايكو، ما لم يخل لديه ميزان القبض على المعنى من أول قراءة. إن عمق الفكرة يحتمل تعدد دلالات مفتوحة.

9- التخفيف من غلواء المجاز والاستعارات التي تحيا بها اللغة العربية، يزيد من نضاعة الفكرة التي تتوج فلسفة الهايكو ويعمقها.

10- الهايكو أن يوقف المجاز أمام عربة الحوذي، وهي تمر من أمامه دون أن يستقلها.

11- إن زمن الانتقال من الإنشادي إلى التصويري، و العقبة الكأداء، التي ستواجه الهايكو العربي.¹

ويؤكد هذا البيان تلك القطيعة مع الشعرية العربية التي يتغياها الشعراء المعاصرون، كما يتضح جليا الرابط الخفي بين الجهود الفلسفية التقويضية، التي كفرت بالعقل، وحاولت تقويض المركزية الغربية، والدعوة إلى العودة إلى الاصول والمنابع الأولى للشعر والفكر، الذي نجده ممثلا أحسن مما يكون في البوذية والزن، وشعر الهايكو، الذي يسعى للوصول إلى الحقيقة ليس عن طريق العقل، بل عن طريق الحدس الموصل إلى اليقظة، عبر طريق التأمل.

الهايكو ونزعة التجريب :

¹ معاشو قرور، هايكو القيقب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ÷ الاردن، 2016، ص79.

شكل تداخل الفنون البصرية بالشعر، والتكثيف السمة الأبرز في "قصيدة" الهايكو إن صح تسميتها بالقصيدة، فقد اتكأ الهايكو على رؤية وجودية للعالم، مختلفة تماما عن الرؤية التي تصدر عنها القصيدة العربية، وانبثقت هذه الرؤية من العودة إلى منابع الفكر الأولى للشرق، متمثلة في فلسفة الزن، التي أنتجت شعر الهايكو، وهي بذلك تمثل ملمحا بارزا للتجريب بما هو قطعة عن الشعرية العربية.

وقد شكلت تجربة عاشور فني في ديوانه " هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي " - فيما نعلم فاتحة لدخول الهايكو إلى النص المغاربي، والجزائري على وجهه الخصوص، ومنذ ذلك الحين توالى نشر مجاميع شعرية، ضمن الهايكو على غرار تجربة الأخضر بركة في " ديوانه حجر يسقط في الماء " ومعاشو قرور في ديوانيه " هايكو اللقلق " وهايكو القيقب"، إضافة إلى الشاعرة عفراء قمير طالبي في ديوانها " لا أثر على الرمل لأعود" الذي هو موضوع دراستنا.

وإذا كان عاشور فني ومعاشو قرور، قد صدرا ديوانيهما بمقدمات حاولت التعريف بالهايكو، فإن مجموعة عفراء طالبي " لا أثر على الرمل لأعود"¹ تأتي عارية، إلا من تصديرٍ يتيم بمقولة لابن عربي تشير إلى التعالق بين التجربة الصوفية وتجربة الزن التي ينبع منها الهايكو.

عتبة الخارج:

¹ طالبي عفراء قمير، لا أثر على الرمل لأعود، درا فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2016.

يتكون ديوان " لا أثر على الرمل لأعود" لعفراء قمير طالبي من 140 نصا، موزعة على 171 صفحة، بمعدل نص في كل صفحة، في شكل ثلاثة أسطر، تتخلل هذه النصوص لوحات تشكيلية و صفحات بيضاء، إذ نجد النصوص أو شذرات الهايكو الأولى، وعددها أربعة عشر 14 نصا، تليها صفحة تضم لوحة تشكيلية سريرية لوجه غير واضح في الأسفل، يعلوه ما يشبه النصف الأعلى للإنسان، فوقه رقبة في شكل خط رقيق عليها رأس يبدو كما لو أنه هيكل عظمي، ويبدو على الوجه السفلي شيء من الارتباك، أو البلادة، كأنها إشارة إلى نوع من التأمل.

ولما نصل النص/اللوحة رقم 27، تطالعنا ثلاث صفحات بيضاء ص36/37/38 ثم تستأنف النصوص إلى النص الأربعين، يليه صفحتان بيضاوان 52/ 53 لتتواصل النصوص بنص رقم 42 (أواخر الخريف/ رائحة التراب باردة)، تليه صفحة بيضاء، يليها مباشرة لوحة للنصف السفلي لجسد امرأة، في وضعيتين الأولى على اليمين، جسد مدفون في الأرض، لا يظهر منه إلى الأرجل، أو بالأحرى رجل واحدة، مع شيء من الخصر وفي الجهة اليسرى، يظهر نصف جسد بدءا من الصرة ورجلان شبه عاريين، في هيئة أشبه بالاستعراض، بلون رمادي وفي موضع القطع من الجسدين ما يشبه العين الكبيرة، يلي هذه الصورة مباشرة النص رقم 43 بالصفحة 58. كالتالي (جسدان متقاطعان/كم يلزما من سطح/ كي نفهم الهندسة) .

بعد اللوحة رقم 53 التي تضم النص التالي (حجران متجاوران/أحط رأسي حيث الرغبة الصامتة)، تأتي صفحة بيضاء ص 69، يليها لوحة سريالية ما يشبه جسد امرأة في حالة انحناء، لالتقاط شيء من الأرض، يليه صفحة بيضاء ثم صفحة تضم كلمة واحدة 54 ماتريوشكا موضوع فوقها رقم كما في النصوص التي قبلها يليها صفحة بيضاء، ثم يبدأ ترقيم النصوص من جديد، ويتضمن الرقم الأول من نصوص "ماتريوشكا" (الصورة داخل ظرف/الظرف داخل حقيبة/الحقيبة تنتظر)، وتتواصل نصوص هذا الجزء إلى اللوحة العاشرة من لوحات ماتريوشكا. ثم يعود الترقيم الأول نص 55 (البنفسجة في الأصيل/ تميل حيث تميل/عين العاشق).

ثم تتواصل الشذرات إلى الصفحة 108 تطالعنا المقطوعة 79 بيضاء / (للفراشات الشاردة/ يبسط يده)، يأتي في الصفحة التي تليها 109 نص غير مرقم (كاتب/ يرى في كل بياض/ ورقة)، يليه في الصفحة 110 رسة سريالية لعين ضخمة، برجل واحدة، ثم صفحة بيضاء 111، لتستأنف في الصفحة 112 ترقيم النصوص، بما يعني احتساب النص السابق، الذي وقع منه الترقيم النص 81 (ساقها أو غيمة/ سيان عند شاعر/ يكتب بالأبيض)، أما في الصفحة 119 اللوحة رقم 88 فيطالعنا النص الذي به سميت هذه المجموعة (زوبعة / لا اثر على الرمل / لأعود).

ومباشرة بعد النص رقم 104 الوارد في الصفحة 135 تطالعنا لوحة تشكيلية غير واضحة المعالم، لشكل سريالي يقترب من صورة الإنسان على صخرة أو جدار

عال، تظله شجرة على شكل برميل، ثم صفحة بيضاء 137، أما بعد الصفحة 156 النص رقم 123 الذي يحتوي التالي (بين زهر وحصي/تشتد ثم تلين/ معالم الطريق) فتأتي صفحة بيضاء، ص157، ثم لوحة فنية لحيوان سريالي لما يشبه الذئب في لحظة عواء، لكنه برأس سمكة وقرنين يقف على أحدهما طائر . ثم صفحة بيضاء 159 ليليها مباشرة قسم "جداريات" الذي يحمل الترقيم 124 ويضم 8 لوحات جدارية.

فمجموع النصوص 124+ ماريوشكا+ 10 جداريات = 142 نصا وبحذف العنوانين المرقمين ماتريوشكا وجداريات نجد أنفسنا إزاء 140 نصا موزعا على 171 صفحة، بمعدل نص لكل صفحة، في شكل ثلاثة أسطر، إضافة إلى الصفحات البيضاء، ويمثل هذا التكثيف للبياض وتمازج اللوحات الفنية، مع نصوص الهايكو، سمة بارزة في هذه النصوص، تحيلنا إلى الرغبة في الانتقال من الإنشادي، إلى التصويري، والعودة إلى صفاء البدء، حين كان الإنسان يعتمد على حواسه في القبض على الوجود، كما تؤكد التضاييف بين الفنون البصرية مع الشعر ضمن تجربة الهايكو.

عتبة أخرى باتجاه الداخل

يطالعنا عنوان مجموعة " لا أثر على الرمل لأعود" بإشارة إلى استحالة العودة، لغياب الآثار الدالة على الطريق باتجاه الماضي حيث كنا، وهو ما يفتح أفق التلقي

والتأويل على معاني متعددة، نتيجة هذه الكثافة في التصوير، فأى آثار هذه التي انتفت، وما الرمل، وأي عودة تريدها الشاعرة؟

إن الفكر ليس مرآة الطبيعة كما يقول ريتشارد رورتي، والوجود الحقيقي والكينونة العميقة، بتعبير هايدغر لا تتجلى عبر اللغة- التي هي مسكن الوجود فقط- بل تتجلى في الصمت أيضا، في الصمت والاقتراب الذي يجعل الوجود عاريا من الأسماء، كما تنظر إليه عين طفل، " فالهايكو لا يسمي الأشياء، بل يقدم إشارة إلى ما ينبثق انبثاقا، وحيث للصمت والبياض وزنُ الكلام ذاته.

ارتبطت الآثار أو الأثر في الثقافة العربية، بالأطلال والرسوم التي طالما افتتحت بها القصائد العربية القديمة، وحين يكون الأثر مرتبطا بالعودة في هذه الجملة التركيبية، التي تنصدرها لاء النافية، فإنه يمتلك قرينة، تحيله إلى الماضي، فالعودة لا تكون إلا إلى الخلف، باتجاه الماضي. وإذا عدنا إلى نصوص المجموعة فنجد هذه الجملة وردت في الشذرة رقم 88 بهذا الشكل:

زوبعة

لا أثر على الرمل

كيف أعود¹.

إن ورود الأثر مرتبطا بالرمل والعودة، في جملة تعني استحالة العودة لانتقاء الأثر بسبب الزوبعة، يدعونا قبل تحديد دلالاته الغامضة، إلى التريث، أليس الهايكو هو تجاوز للمألوف بلغة مألوفة؟، وإن تجاوز المألوف -كما يقول " يوسا- لهو أشد أنواع الصعوبة"²، " فالبساطة التي يقوم عليها الهايكو هي بساطة خادعة إذ إنها تحمل في طياتها عمقا، وتجاوزا للمألوف، حتى وإن بدت لنا ساذجة، فهي ترمي إلى فلسفة أعمق من ظاهر القول، وهذا ما يأخذنا إلى الحفر وأوليا في أعماق العبارة، ألم تشر عفراء في عتبة التصدير إلى قول ابن عربي " إذا قرأت الكتب فاعرف حالك وأنظر ما خاطبك فيها، فإن الأحوال محل الخطاب، والذوات تحمله؟" وهذه المقولة تدعو إلى التأمل والتريث في فعل القراءة، كما إنها تشير بطرف خفي إلى المعاني الموجودة داخلنا، فكأن كل خطاب لا يستثير فيك، إلا ما هو موجود فيك مسبقا، فالمعنى لا يتحدد إلا من خلال الذات.

ويمثل النص بهذا الشكل خروجا واضحا عن قواعد اللغة العربية، بغياب الربط بين الزوبعة وما تبعها من امحاء الأثر، فالبناء الأصلي لهاتين الجملتين هو " هبت زوبعة فلا أثر على الرمل لأعود" فالجملة الأولى تفتقر إلى محذوف في الشطر

¹ عفراء طالبي، لا أثر على الرمل لأعود، ص 119.

² عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، ص 10.

الأول، نقدره بفعل الهبوب، أما الشطر الثاني فهو -وإن اكتمل في بنائه- فإن وروده مع الزوبعة، يحتاج إلى رابط، وهذا الخرق والتجاوز للقواعد، يؤكد النزوع التجريبي.

إن خرق اللغة هو في ذاته احتجاج ورفض، للماضي الذي تنتمي إليه هذه اللغة، وهذا ما يجعل الزوبعة..زوبعة الحداثة وما بعدها تأتي على يابس الماضي وأخضره أيضا، وذلك بغرض تقويضه، حتى لا يبقى أثر، على رمل اليقين الصحراوي يساعد على العودة إلى الروح الماضوية كما يصفها أدونيس، فنصوص الهايكو بهذا المعنى تعلن قطيعتها مع التراث العربي، لكنها تتلاحم مع التراث الياباني.

إن هذا التلاحم للهايكو مع التراث الشرقي وانقطاع صلته بالتراث العربي، يجعله عصيا على الفهم، وعسيرا على الذائقة العربية، التي تعودت على فخامة المجازات من تشبيه وتجريد الملموس وتجسيد المجرد واعتادت وصف الألفاظ، والمعاني بالشرف والقبح والحسن. فكيف تجلى الهايكو ؟ وفيما انقطعت صلته مع القصيدة العربية وفيما بقي موصولا بها؟

عتبة ثالثة: الماتريوشكا ولعبة الإخفاء:

الماتريوشكا وبالروسية: Матрёшка دمية شهيرة وهي عبارة عن دمية تتضمن داخلها عدة دمي أخرى بأحجام متناقصة، بحيث أن الأكبر تحوي الأصغر منها وهكذا. تعرف اللعبة أيضا باسم بابوشكا.



والماتريوشكا "ليست مجرد لعبة" كما يعلن معرض احتضنته موسكو حول دمية الماتريوشكا¹، فهي فن عريق يحوي غالبا تمثالا خشبيا لامرأة تضم أبناءها² والماتريوشكا- بذلك- رمز التخفي، والكثرة، والتعدد، وخفاء المعنى إن الهايكو ذاته عبارة عن ماتريوشكا تتزيا بالبساطة، وفي داخلها تتخفي المعاني الأخرى.

وتماما كدمية الروسية يتناسل من نص "ماتريوشكا"³ المرقم بـ54، عشرة نصوص هايكو، كلها تستعير تقنية، التضمين، وتلعب لعبة بصرية ضمن مشاهد لتفكيك دمية الماتريوشكا، فالطبقة الأولى تضم النص التالي الذي يحمل رقم واحد:

1 الصورة داخل ظرف

¹ <https://newspaper.annahar.com>

² <https://ar.wikipedia.org/wiki>

³ عفراء طالبي، لا أثر على الرمل لأعود، ص72

الظرف داخل حقيبة

الحقيبة تنتظر¹

فاللوحه تطالعنا بثلاث حجب، ضمن مشهد، مكثف يوحي ولا يقول الأشياء، فلا نعرف في هذا المشهد إلا وجود صورة مخبأة داخل ظرف، هذا الظرف -بدوره- تحتويه حقيبة سفر وما يؤكد السفر في هذا النص هو الانتظار، الذي يتأكد في المشاهد اللاحقة التي تصور امرأة سمينة تحتضن الحقيبة، وهذه المرأة وحقيبتها بدورهما "داخل" كرسي:

2- امرأة سمينة

في حضنها حقيبة

يضمها كرسي²،

ويتضاعف هذا الاحتواء الذي يتحول إلى طبقات من القيود والحجب، لنكتشف أن هذه الصورة التي داخل ظرف، وسط حقيبة، في حضن امرأة داخل كرسي، الكرسي في طائرة، الطائرة في قلب السماء، وقلب صاحب الصورة، داخل الصورة التي الظرف الذي في الحقيبة..الخ

3 الطائرة في قلب السماء

¹ المصدر السابق، ص73.

²المصدر نفسه، ص74.

قلبه داخل الحقيبة

حيث الصورة¹

ويصبح هذا الكل -ضمن لعبة الماتريوشكا- داخل لعبة الهواء الكبير الذي يحوي الطائرة، أيضا ويتضاعف هذا الحجب، ثم ينفلت هذا اللف والتكوير، باكتشاف أن الهواء -الذي يحمل كل هذه الحجب التي تحول بينه وبين اليقظة، قريب جدا- .. في رئتيه

4 في السماء

الكل يحمله هواء

كالذي في رئتيه²

إن هذه التتويجات، والتعميق في فكرة التعمية والحجب ضمن لعبة الماتريوشكا، التي تصل في الأخيرة، إلى ما تقوله الحكمة الصوفية الشهيرة " وتحسب أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر، تؤكد تلك العلاقة الوثيقة بين، العمق الذي لا يُرى في نصوص الهايكو -الذي يخدع- ببساطة لغته التي تحمل في طياتها طبقات متراكمة من المعاني الملفوفة داخل اللغة كفضاء نصي، والتوزيع كفضاء بصري، والصور المصاحبة وما ينتج عنها من انزياحات دلالية.

¹ عفرأ طالببي، لا أثر على الرمل لأعود، ص75.

² المصدر نفسه، ص 77.

مكونات الهايكو

1- نظام الأسطر والمقاطع

من خلال رصدنا للمكونات البنائية في هذه المجموعة "لا أثر على الرمل لأعود"
أول ملاحظة تطالعنا هي أن كل نصوص المجموعة المتكونة من 140 "هايكو" تتكون
من ثلاثة أسطر، و بتقطيع بعض النصوص أو الومضات نكتشف، ذلك الابتعاد الواضح
بين البناء الشكلي للهايكو في أصله، والهايكو العربي ونبدأ من نص " 1 ":

حانية على البئر

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

ط + ق + ق + ط + ق + ط + ط + ط

من الماء عينه تمليء

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

ق + ط + ط + ق + ط + ق + ط + ق + ق + ط

عناقيد الدالية

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

ق + ط + ط + ط + ق + ط + ق + ط + ق + ط +

نلاحظ من خلال تقسيم هذا النص إلى نظام المقاطع أنه يتكون من 27 مقطعا موزعة على ثلاثة أسطر فهو زائد بعشرة مقاطع عن نظام قصيدة الهايكو الياباني من حيث الكم، بينما نلاحظ في النص التالي اختلافا أيضا بالزيادة وكأن طول النفس في اللغة العربية، يأبى إلا أن يطيل المقاطع في النص التالي ":

فراشة الوشاح

0/0//0//0//

ق + ط + ق + ط + ق + ط + ط +

على الجناح المثبت بالدبابيس.

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

ق + ط + ق + ط + ط + ق + ط + ق + ق + ق + ط + ق + ط + ط + ط +

تحط فراشة أخرى¹

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

ق + ط + ق + ق + ط + ق + ط + ط + ط

من خلال تقطيعنا لهذا النص لنظام المقاطع نجد أنه يتكون من 30 مقطعا مقسمة بين المقاطع الطويلة والقصيرة موزعة على ثلاثة أسطر، حيث ورد السطر الأول بسبعة مقاطع، وهو لا يطابق قاعدة السطر الأول في الهايكو الياباني 5+7+5 بينما نجد السطر الثاني يخرج أيضا عن هذه القاعدة، باحتوائه على 14 مقطعا كاملا. فيما ضم السطر الثالث تسعة مقاطع .

من خلال التقطيع نكتشف أن هذه الومضة تحوي 30 مقطعا، موزعة على الشكل التالي: 9+14+7 ومن خلال هذه النماذج نكتشف أن الهايكو العربي له خصوصيته، لارتباطه بخصائص العربية، كما يتأكد لنا أن البناء المقطعي -حتى وإن كان يتلاءم مع اللغة العربية كغيرها من اللغات- إلا أن البناء الشكلي النمطي للهايكو اليابانية، لا يمكن أن يطرد للهايكو العربية، كما أنه يبدو لنا أمرا تعسفيا محاولة إقحام البناء الشكلي بحذافيره على تجربة تنفر من النمطي الموروث، لا نعتقد أنها ستدخل في تقليدية ونمطية جديدة بإحياء شكل قد لا يتوافق مع طبيعة وخصوصية الذائقة واللغة العربية معا.

¹عفراء طالبي، لا أثر على الرمل لأعود، ص09.

2- الكيغو kigo: وتعني كلمة كيغو الفصل وهو أحد قواعد بناء الهايكو، بحيث

يتضمن كل نص هايكو إشارة تحيل إلى أحد فصول السنة، الذي كتب، أو قيل فيه
الهايكو.

ونلاحظ التزامه بشكل كبير في نصوص هذه المجموعة، -وعلى سبيل المثال لا

الحرص - نورد بضعة نصوص تحتوي كيغو، ففي النص 13

في لمعة السكين

دودة التفاح

تتأهب للخروج!¹

إشارة واضحة إلى فصل الصيف الذي هو موسم التفاح، كما نجد فصل الربيع

حاضرا بقطرات الندى على الأغصان:

14 الغصن المهتز

قطرة الندى

برشاقة تثبت²

¹عفراء طالبي، لا أثر على الرمل لأعود ص 19

²المصدر ذاته، ص 20

فيما يحضر الصيف في هيئة عطش لا يرويه إلا شربة من فم نافورة عين الفوارة

موطن الشاعرة

16 تمثال المرأة

نافورة من فمها أخطف

قبلة ماء¹

والأمر ذاته ينطبق على فصل الخريف الذي يتجلى في الريح التي تهز فستاننا

مزرکشنا دون أن تتساقط أزهاره، كما يحدث مع أوراق وأزهار الأشجار:

17 فستانها المزرکش

كيفما تعصف الريح

لا تسقط أزهاره²

أما فصل الشتاء فتشي به ندف الثلج التي تتناثر من معطف وهي مازالت مضمخة

بعطر صاحبه:

18 ندف الثلج

¹ عفرأ طالبی، لا أثر على الرمل لأعود ص 22

² المصدر ذاته، ص 23

وهو ينفض معطفه

تسقط معطرة¹

فتحقق kigo في هذه النصوص يظهر مدى وعي الشاعر بهذه الخاصية

للصيقة بفن الهايكو.

الهايكو والمجاز:

المجاز لغة هو التجاوز، والتعدّي واصطلاحاً: هو نقل اللفظ عن معناه الأصلي، واستعماله في معنى مناسب، والمجاز من الوسائل البيانية التي تكثر في كلام الناس، البليغ منهم وغير البليغ، ولا تكاد تخلو التعابير اللغوية -مهما كانت بساطتها من المجاز- إن الباحثين في قصيدة الهايكو يكادون يجمعون على خلوّ قصيدة الهايكو من عنصر المجاز وميلها إلى المباشرة، والبساطة التي سنتطرق إليهما في حديثنا عن العناصر الأخرى لقصيدة الهايكو، ف«الهايكو ينأى عن المحسنات اللفظية وأشكال المجاز الواضحة»². وما يهمنا هنا هو: إلى أي مدى تحقق هذا العنصر في نصوص غفراء التي تسميها "هايكو"، فإذا كان البناء الشكل قد اقترب أو كاد من شكل قصيدة الهايكو كما رأينا فيما سبق، فإن المجاز باعتباره خاصية لغوية بامتياز لا يكاد يخلو منه تعبير، كما

¹المصدر نفسه، ص24

² عاشور فني، هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي، ص10.

أن الشعر بطريقة ما هو عالم تخييلي ينبني على الصور الاستعارية، والعدول كما يظهر بشكل خاص في الشعرية العربية،

التي نلاحظ أنها بقيت سمة لصيقة بتجربة الهايكو العربي، الذي لم يستطع إزاحة المجاز، والزخارف اللفظية، والبيانية، ففي النص 29، نجد استعارة الترخيم، الذي هو صفة صوتية للساقين،

. ساقها

بين السنابل

ترخمان الحفيف¹

كما نجد التشبيه أيضا باستعمال كاف التشبيه، حين تشبه -على لسان طفلة-

الراقصات بالمظلات:

عن الراقصات

ببراءة تقول الطفلة

كأنهن مظلات².

¹ عفراء طالبي، لا أثر على الرمل لأعود ص40

² عفراء طالبي، لا أثر على الرمل لأعود ص81

كما يحضر التجسدي والتشخيص في النص 65 بتشبيه الجماد السكين بالكائن الحي، حين تصبغ عليه صفة السمع، ولا تكتفي بجعل السكين يستمع بلاغيا بل تجعل أيضا الكعكة تتوجع:

65 في غمرة الموسيقى

وحده يسمع وجع الكعكة

ذلك السكين¹

وتتطرد ظاهرة الاستعارات والتشبيهات في هذه النصوص، فالأمواج تتزلق والأغصان تضيء، والريح مصلح مراكب، والأمثلة أكثر من أن نحصيها :

تتزلق الأمواج²/ تضيء الأغصان³/ ريحا تصلحها⁴

ولا نريد في هذا المبحث استقصاء كل ما جاء من مجازات ، بل نحاول فقط الإشارة إلى الخرق الذي حدث على مستوى قصيدة الهايكو التي لا تحتل المجاز، حيث نجد المجاز حاضرا بشكل كثيف، في الكثير من نصوص هذه المجموعة، وكأن " أثر" البلاغة العربية يستعصي على الانهزام، أمام عري الهايكو.

¹المصدر نفسه، ص86

²المصدر نفسه، ص87

³المصدر نفسه، ص88.

⁴المصدر نفسه، ص120.

ولئن حضر المجاز في هذه المجموعة، إلا أن الكثير من نصوص جاءت عارية من كل مجاز ووفية لروح الهايكو، ومن الأمثلة كثيرة وردت خالية من المجاز نورد هذين النصين 30 و 17:

30 الورقة

في غمرة الهبة

ترسم دوائر!¹ ففي هذا النص تصوير عار من أي مجاز، لورقة تحملها الريح، ورصد للدوائر التي تتشكل من خلال دوران الورقة، قبل سقوطها على الأرض، فيما يمثل النص الثاني، تصويرا لفستان امرأة تهزه الريح، دون أن تتساقط الأزهار المرسومة عليه:

17 فستانها المزركش

كيفما تعصف الريح

لا تسقط أزهاره²

من خلال هذين النصين الذين أوردناهما يتبين لنا أن هناك وعيا بقصيدة الهايكو لدى عفرأ فيما يتعلق بالمجاز، فهي توظفه حين تريد توظيفه، وتعزف حين تريد غير ذلك عن وعي عميق بمتطلبات قصيدة الهايكو.

¹ عفرأ طالبي، لا أثر على الرمل لأعود ص 41

² عفرأ طالبي، لا أثر على الرمل لأعود ص 23

الهايكو واللا ذاتية:

رغم إصرار المنظرين للهايكو على التحلي بالحياد تجاه الأشياء، أثناء كتابة هذا النوع من الشعر، والدعوة إلى أبعاد الذاتية حتى «تبدو قصائد الهايكو كما لو أن الطبيعة هي التي أملتها على الشاعر أو أنه عثر عليها في الغابة المجاورة!»¹، ورغم ميلها للحياد، إلا أنه لا حياد في اللغة، والكتابة، فالذات لا يمكنها إلا أن تتجلى بصورة أو بأخرى، بأساليبها المراوغة، ومعظم الدارسين يقولون «أن الذات هذه الطاقة الغامضة فائقة الدهاء، البارعة في أساليب المداورة، تقاوم كل محاولات المحو، وتثبت حضورها»² ولعل هذا ما يتجلى بأشكال عدة في نصوص هذه المجموعة، إن لم يكن فيها جميعا لانطلاقها من ذات واحدة، ذات قلقة لا تكاد تستقر على حال، ولعل تجربة عفرأ في هذه المجموعة التي انطلقت من هاجس تجريبي.

ويشكل حضور الذات في نصوص عفرأ ملمحا أسلوبيا، يصل أحيانا إلى تضخم الأنا، وهو ربما ناتج عن عدم تمثل فلسفة الزن، التي تسعى لإنكار الذات، فالشاعرة حين تعبر لحبيبها عن مكانته عندها، تبدي نوعا من التبجح وكثيرا من الأنا في نسبة الأشياء، إليها، من جهة، وفي المقارنة من جهة ثانية، حتى وإن استعارت أشياء هامشية كالمشط والمرآة

64 من ذهب

¹عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، ص 14

²المرجع نفسه، ص 14.

مشطي ومرآتي

لكذك أعلى¹

كما يبدو الأنا وعدم الحياد، الذي ينم عن ذاتية طافحة في تلك الدموع التي تسقط
منها أثناء قراءة عناق عاشقين في كتاب:

24 على الصفحة ذاتها

حيث يتعانق العاشقان

تسقط دمعة²

وهو الأمر الواضح أيضا في تلك القبلة بين جذعين، وإن حاولت التخفي وراء زهرة

تحيل إلى كيغو الربيع:

61 بين جذعين

ما عدت أميز أهني

قبلته أم زهرة هامية؟³

¹ عفراء طالبي، لا أثر على الرمل لأعود ص 85

² عفراء طالبي، لا أثر على الرمل لأعود ص 29

³ عفراء طالبي، لا أثر على الرمل لأعود ص 82.

كما نجدها لا تستطيع التخلص من ذاتها من خلال مشاعرها تجاه المعشوق حتى

وهي تفتش عن هايكو

73 بحثا عن هايكو

أينما يزل بصري

ألمحك

والظاهرة موجودة في أكثر من خمسين بالمئة من نصوص هذه المجموعة.

الهايكو وتجاوز المألوفية:

إن الهايكو القادم من الثقافة اليابانية، هو -مما لا شك فيه- تجاوز لما هو مألوف شكلا ومضمونا، في القصيدة العربية سواء القديمة أو الحديثة، وهو بهذه الجزئية يشكل ملمحا بارزا من ملامح التجريب في القصيدة المغاربية، ولكنه أيضا في منابته الأصلية تجاوز للمألوف بلغة مألوفة، يقول المعلم الثاني في تاريخ الهايكو الياباني يوسا بوسون - Buson Yosa 17191784: «لغة الهايكو المثالية هي اللغة المألوفة *ordinari* التي مع ذلك تتجاوز المألوفية *ordinariness*. أن تتجاوز المألوف لهو أشد أنواع الصعوبة»¹، ومقولة "بوسن يوسا" تؤكد أن البساطة -التي يقوم عليها الهايكو- هي بساطة خادعة، إذ إنها تحمل في طياتها -عمقا وتجاوزا للمألوف- حتى وإن بدت لنا

¹ عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، ص 10.

ساذجة، فهي ترمي إلى فلسفة أعمق من ظاهر القول، فهي أشبه بما كان يسمى قديما السهل الممتنع مضافا إليه معنى العمق كأنه «السهل الممتنع العميق» ولنا مثال واضح في نص 88:

زوبعة

لا أثر على الرمل لأعود

فالتجاوز في هذا النص كما رأينا في مبحث سابق يتضح في سمتين اثنتين هما تجاوز الذاتية والغنائية، الذي اتصفت بها القصيدة العربية، وطرق موضوع عميق بشكل يبدو بسيطا، بحيث يبدو في شكله السطحي حديثا عاديا، لا شعرية فيه، ولا صور، ولكنه في عمقه تجاوز للمألوف، وطرح أعمق القضايا في أبسط سقط متاع لغوي.

الهايكو والتجربة المباشرة:

تقوم قصيدة الهايكو على التجربة الذاتية بحيادية وبمباشرة أيضا، فهي وصف ورصد للعادي وللهامشي ولـ«سلوكات بسيطة تقوم بها كائنات تافهة تأنف منها قصائد الحداثة العربية..»¹. فهي خلافا للقصيدة العربية -حتى الحداثة منها- التي تستحضر الرموز والأقنعة، وتغرق في المجازات، ولا تتناول إلا المواضيع المرتبطة بالذات، والانفعالات، التي تكتسي شيئا من التكلف، مقارنة بقصيدة الهايكو كما يراها المنظرون،

¹ عاشور فني، هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي، ص9.

كما أنها تقتضي فوق ذلك و«تتطلب من الشاعر الانغماس في شؤون الحياة اليومية، والسفر، ومعايشة العالم، قدر الإمكان، ليستطيع عكس العالم كما هو»¹ وهي سمة نجدها واضحة في نصوص هذه المجموعة فنجد عفراء تميل إلى رصد العادي والهامشي كما في النصين 13 و23:

في لمعة السكين

دودة التفاح

تتأهب للخروج!²

23 في الفراغ

حيث أحرق

يتدلى عنكبوت³

ففي النص الأول ترصد لنا دودة تخرج من التفاحة أثناء تقطيعها، بينما يرصد النص الثاني عنكبوتا تتدلى، وهو رصد لتجربة مباشرة، طالما استتكت عنها البلاغة العربية، وهذا ما يؤكد النزوع الذي تتبناه فلسفة الزن، بالنظر إلى الأشياء باهتمام بالغ، وأن الإنسان مجرد جزء من كون فسيح، وليس مركزا ومحورا، لهذا الكون، فالإنسان

¹ عاشور الطويبي، سادة الهايكو، ص13

² عفراء طالبي، لا أثر على الرمل لأعود ص19

³ المصدر نفسه، ص 29

والدودة والعنكبوت سواء بسواء ، وكل الكائنات التي تضح بها الطبيعة ليست أقل شأنًا من الإنسان، ولا أرفع شأنًا منه، وفي النصين السالفين " دعوة ضمنية إلى التعايش واحترام الآخر والتخلي عن الثقافة الإلغائية والاقصائية، وإدانة للإنسان الذي يتعدى بشكل متوحش على الطبيعة،(يهاجم الدودة في بيتها بسكينه).

خاتمة:

إن الحركة الشعرية المغربية في تحولاتها، وتجريبها المستمر، ظلت مواكبة لما يحدث في العالم، وإذا كانت بدايات التحول قد شهدت تأثر الشعر المغربي بالحركات

الغربية، عبر وساطة مشرقية، فإن الحساسية الجديدة كان لها احتكاك مباشر -أحيانا بالتحولات في الفكر العالمي- وأحيانا شبه مباشر عبر الترجمة.

و قد أدى هذا الاحتكاك إلى هزات ارتدادية، أسست لوعي مغاير، جعلها تتجاوز الحداثة -التي ظلت لردح من الزمن الهاجس الأول والشعار الذي تحمله كل حركة تجديدية- إلى ما بعدها، بما أحدث رجة جديدة، أدت إلى تزايد مد الثورة على السائد والمألوف، خاصة لدى من يمثلون "الحساسية الجديدة"، من الشعراء الشباب الذين تناول هذا البحث بعضهم في مقاربتهم للنصوص الممثلة لهذه الحساسية، بما شكل قطيعة تامة مع نظام القصيدة العربية التقليدية.

وقد أتت قصيدة النثر على خيط الإيقاع الرفيع الذي كان يبقي الصلة بين الشعرية القديمة، وحركة التجديد، لتحدث قطيعة واعية عبر التجريب الذي تأسس على فلسفة الهدم والتقويض، معلنا عداءه لكل تقاليد الماضي ومظاهره.

ولم يقتصر التأثير بين الفلسفة والشعر على اعتماده كخلفية بل ذهب الشعر المغاربي إلى أبعد من ذلك، باتكائه على التفكير شعرا، وقد نبهت الفلسفة الهايدغرية خاصة لما يتيح الشعر من إمكانية للقبض على الأشياء، وتسميتها بما يساهم في اكتشاف الوجود الذي ظل العقلانية الغربية بعيدة عنه.

كما ساهمت الاتجاه النيتشوي الذي اتخذ من الزرادشتية قناعا لفلسفته بتوجيه الأنظار إلى الثقافة الشرقية، لينتج هذا الاحتكاك بالثقافة الشرقية - وبفلسفة الزن على وجه خاص- تلك الحركة الجديدة المتمثلة في الهايكو، التي مثل قطيعة مع الشعرية العربية حيث نقلها من الشفاهية إلى التصوير.

وقد انطلقت الشعرية المغاربية المعاصرة من هذه المنطقات الفلسفية، لتقويض الحدود بين الأجناس الأدبية، وتضاييفها عبر الاستعانة بمكونات مختلف الأجناس الأدبية، فنجد الشعر لم يكتف بالقيام نثرا، والاتكاء على عناصر السرد فحسب، بل استعان بتقنيات السينما وكتابة السيناريو، من حوار وتقطيع وكولاج، كما استعان في معجمه بحقول عديدة، متاخلا مع الفن التشكيلي، بالتوزيع البصري والبياض، فيما لم تتوقف شعرية الهايكو على التصوير، عبر اللغة بل امتدت إلى محاورة الفن التشكيلي نصيا.

كما أدت الثورة على المراكز إلى الانتصار للهامشي، كرؤية وجودية بإعلاء المهمل والمنبوذ، واتخاذ الحرية غاية أسمى عبر النص الشعري، الذي لا يشي به إلا الحفر العميق في هذه النصوص مما جنب هذه الشعرية الوقوع في فخ الشعارات الأيديولوجية المخلة بالشعر.

قائمة المصادر والمراجع

الدواوين الشعرية المدونة

1. أمال رقايق، الزر الهارب من بزة الجنرال، دار النقطة، الجزائر، ط1، 2011
2. خالد بن صالح، الرقص بأطراف مستعارة، منشورات المتوسط، إيطاليا، ط1، 2016.

3. رمزي نايلي، مثل جدار يطل من النافذة، منشورات القرن 21، ط1، 2016.
4. شكري بوترعة، ثمة موتى يسترجون القيامة، انا للناشر والتوزيع، تونس، ط1، 2016.
5. لميس سعدي، الى السينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015.
6. بوكبة عبدالرزاق، عادل لطفي، الثلجنار، بيت الشعر، المغرب، ط1، 2014.
7. طالبي عفراء قمير، لا أثر على الرمل لأعود، درا فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2016.

المصادر والمراجع

8. ابراهيم، مصطفى، الفلسفة الحديثة من ديكارت إلى هيوم، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2000.
9. ابن منظور، ابوالفضل جمال الدين بن مكرم ، لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، لبنان ط11410 هـ 1990م ،
10. الأحمر، فيصل ، نبيل دادوة، الموسوعة لأدبية، دار. المعرفة، ط1. الجزائر، 2008
11. أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، ط4، بيروت، لبنان، 1980.

12. أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب بيروت، بيروت، ط 2،

..2010

13. أدونيس، زمن الشعر، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط6، 2005.

14. أدونيس، فاتحة لنهايات القرن؛ بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة ، دار

العودة، بيروت، ط 1، 1980م.

15. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

16. أرسطوطاليس، فن الشعر، تر: عبدالرحمن بدوي، (د.ط) دار الثقافة بيروت،

لبنان، (د.ت)، .

17. آزادا، اسكندر، هايكو الحرب، آثار الرصاص من أنحاء العالم، دار فضاءات

للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 2017.

18. الأسعد، محمد ، بحثاً عن الحداثة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1،

1986م.

19. امنصور، محمد ، خرائط التجريب الروائي، مطبعة انفوبرانت، فاس، المغرب،

ط1، 1999.

20. ايريك، هوفر، المؤمن الصادق، أفكار حول طبيعة الحركات الجماهيرية، هيئة

ابوظبي للثقافة والتراث، ط 1 ، 2010.

21. ايكو، امبرتو ، اعترافات روائي ناشيء، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغربي، ط2014، 1.
22. ايليا، هرنبورغ، مصنع الأحلام، تر: فجر يعقوب، دار كنعان، ط1، دمشق، سوريا، 2008.
23. بدر، علي، تأريخ قصيدة النثر العربيّة، مقارنة أبستمولوجيّة، مجلّة الطليعة الأدبيّة، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، ع1، 1999.
24. بدوي، عبد الرحمن ، الموت والعبقريّة، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1962، .
25. بدوي، عبد الرحمن ، موسوعة الفلسفة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
26. برونل، هنري ، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، تر: محمد الدنيا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2005، .
27. البصري، فتحي ، السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، دط، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2006، ص118.
28. البغراتي، بن ناصر ، الاستدلال والبناء، بحث في خصائص العقلية العلمية، دار الامان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، .

29. بلانشو، موريس ، اسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبدالعالى وعبدالسلام بنعبدالعالى،

دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2004.

30. بن الشيخ، جمال الدين ، الشعرية العربية؛ تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي،

ترجمة: مبارك حنون، محمد الوالى، محمد أوراغ، دار توبقال ، الدار البيضاء، ط

1، 1996م.

31. بندتو كروتشه، المجلد في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، ط2 ، دار الأوابد،

دمشق سوريا، 1964.

32. بنيس، محمد ، الشعر العربي الحديث، ج2 الرومانسية العربية، ط 2،

2001م.

33. بنيس، محمد ، حداثة السؤال، دار التتوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1،

1985.

34. بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته، دار توبقال، الدار

البيضاء، المغرب، 1991، .

35. بوسريف، صلاح، الشعر وأفق الكتابة، طبعة مشتركة بين منشورات ضفاف

ومنشورات الاختلاف دار الامان ، بيروت الجزائر، المغرب، ط1، 2014.

36. بوطيب، عبد العالى ، مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية، ط1،

مطبعة الامنية، الرباط، المغرب، 1999.

37. بوعلي، نابي ، منشورات ضفاف، دار الامان، الاختلاف الاردن، لمغرب الجزائر، ط1، 2014.
38. بيرنار، كلود ، الطب التجريبي، تر، يوسف مراد وحمد الله السلطان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005.
39. بيرنار، كلود ، مدخل الى نظريات الرواية، تر:عبدالكريم الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
40. ت .س ايليوت، في الشعر والشعراء، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1991 ط1.
41. توفيق، مجدي ، الثقافة السائدة والاختلاف، مؤتمر أدباء مصر، أدب المهمشين، مصر، 2005.
42. تومي، عبدا لقادر ، العولمة فلسفتها، مظاهرها، تأثيراتها، ، كنوز الحكمة، 2009.
43. جان لوك تولا بريس، فلسفة الزن، رحلة في عالم الحكمة، تر : ثريا اقبال، هيئة ابو ظبي للتراث والثقافة، ط1، 2011،
44. الجرجاني، علي بن محمد، كتاب التعريفات، تح:ابراهيم الانباري، بيروت، دار الكتاب العربي، ط2، 1992.

45. جمعة، حسين ، قضايا الابداع الفني، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1،
1983م.

46. جينيت، جيرار ، حدود السرد، تر: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب: طرائق السرد
الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، مطبعة المعارف
الجيدة، الرباط، المغرب، 1992.

47. حركات، مصطفى ، المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، د.
ط، د. ت.

48. حفيظ، عمر ، التجريب في كتابات ابراهيم درغوني القصصية والروائية، المغاربية
للطباعة والنشر والاشهار، دار صامد للنشر والتوزيع صفاقس، تونس، ط1،
1999م.

49. حمر العين، خيرة ، جدل الحداثة في نقد الشعر، اتحاد الأدباء والكتاب العرب،
دمشق، ط1، 1996.

50. حمودة، عبد العزيز ، المرايا المقعرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت،
ط1، 2001م، ص 98.

51. الحموي، ابن حجة ، بلوغ الأمل في فن الزجل، نسخة الكترونية، دط. دار نشر

دت

52. الخال، يوسف، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1978م

53. دولوز، جيل ، كلير بارني، حورات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة، تر:عبدالحى أزرقان-أحمد العلمي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 1998.

54. ديزيرة سقال، نشوء الحداثة في الشرق، مجلة الباحث، بيروت، ع38، السنة السابعة، 1985م.

55. راجي، عبدالقادر ، المقولة والعراف، منشورات القدرس العربي، الجزائر، 2016.

56. راجي، عبدالقادر، النص والتعديد، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر اسنادية النص الشعري دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر ط1، 2001.

57. رشام، فيروز، شعرية الاجناس الادبية في الادب العربي، دراسة اجناسية في شعر نزار قباني، فضاءات، الاردن 2017.

58. الرمراق، عبدالكريم وآخرون: معجم الفلسفة، المركز القومي البيداغوجي، تونس، 1977م، ص210، نقلا عن محمد عروس، التجريب.

59. زكريا، فؤاد ، نيتشه، سلسلة نوابع الفكر الغربي 1 ، دار المعارف،بيروت، لبنان،
1956.

60. زهيرة فلوس، التجريب في الخطاب الشعري المعاصر، أطروحة دكتوراه،
مخطوطة، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2010/2009 .

61. زياد، أحمد محبك، قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط،
2007.

62. سخسوخ، احمد ، التجريب المسرحي في اطار مهرجان فيينا الدولي للفنون،
اصدارات المهرجان التجريبي، وزارة الثقافة القاهرة، 1989.

63. السعدني، مصطفى ، التغريب في الشعر العربي المعاصر بين التجريب
والمغامرة -قراءة في النص، منشأة المعارف الاسكندرية، مصدر ، دت، .

64. سعيد، خالدة ، الحداثة أو عقدة جلجامش، قضايا وشهادات 2، مؤسسة عيبال،
1991م.

65. سيد احمد الإمام، حول التجريب في المسرح قراءة الوعي الجمالي العربي،
الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1992.

66. سيد، فيلد، الذهاب إلى السينما، تر:أحم الجمل، مراجعة قيس الزبيدي،
منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا ط1، 2011.

67. سيرنج، فيليب ، الرموز في الفن-الادب-الحياة، دار دمشق، دمشق سوريا (د.ط) دت.
68. سيروان، اميل ، المياه كلها بلون الغرق، تر: آدم فتحي، منشورات الجمل، 2003.
69. شبيل، عبدالعزيز، نظرية الجنس الأدبية في التراث النثري، دار محمد على الحامي، تونس، ط1، 2001 .
70. شعراوي، عبدالمعطي ، النقد الأدبي عن الاغريق والرومان، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، مصر (د.ت) .
71. شفيق، لطفي سعيد، الف هايكو وهايكو عراقي، مؤسسة الفكر للثقافة والإعلام، الطبعة الالكترونية الأولى، 2017.
72. شورن، جاك ، الموت في الفكر الغربي، تر: كامل يوسف حسن، عالم المعرفة الكويت، 1978.
73. صالح، هويدا ، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2015.
74. صبحة، علقمة أحمد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006.

75. الصكر، حاتم ، مرايا نرسييس؛ الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1999م.
76. الطريسي، احمد ، النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الاشارية دراسة نظرية وتطبيقية، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع ، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1 1423 هـ.
77. طعمة، صالح جواد ، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحدثا، فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مج 4، ع 4، 1984م.
78. الطوايبي، عاشور ، سادة الهايكو، مختارات من قصيدة الهايكو اليابانية في أربعة قرون، منشورات شئون ثقافية، العدد الثامن، 2010م.
79. عبد المطلب، محمد ، تجليات الحدثا في التراث العربي. مجلة فصول، القاهرة الهيئة العامة للكتاب مج 4، العدد الثالث، افريل يونيو، 1984.
80. عبدالعظيم، محمد ، الفصول والغايات، خصائص النص وسؤال النوع، ضمن تداخل الأنواع الادبية، مج 2.
81. عبدالفتاح، هناء ، أصول التجريب في المسرح العالمي نظرية والتطبيق، مجلة فصول، عدد خاص بالمسرح والتجريب، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ج2، مج14ع1، ربيع 1995م، .

82. عروس، محمد ، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، نصوص من دس

خف سيوييه في الرمل؟ لعبدالرزاق بوكبة، الألمعية، الجزائر، 2012..

83. العروي، حسين ، تجربة الشعر الحر في تونس حتى نهاية 1968م دراسة نقدية

في الأشكال والمضامين، منشورات كلية الآداب جامعة منوبة، تونس، السلسلة:

آداب، مج41، 200.

84. عزام، محمد ، اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتاب

العرب دمشق ، سوريا، 1987.

85. عشري، علي زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5، مكتبة الآداب، مصر،

2008.

86. عصام، عبدالله، ضن كتاب نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، تحرير:

احمدعبدالحميد، الفارابي، لبنان، ط1، 2010.

87. عصفور، جابر ، زمن الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، سوريا، 1999.

88. علي، أحمد محمد، - مفهوم قصيدة النثر في النقد العربي الحديث، الأصول

والتحولات، رسالة ماجستير، كلية الآداب . جامعة بغداد 2005.

89. العوفي، نجيب ، جدل القراءة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب،

ط1، 1983.

90. الغريبي، خالد ، الشعر التونسي بين التجريب والتشكيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، ط1، جويلية2005.
91. غليون، برهان ، اغتيال العقل، دار التنوير، بيروت، ط1، 1987م.
92. فاضل، ثامر، مدارات نقدية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987م، ص 187، 188.
93. فانتيغيم، فيليب ، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر :فريد انطونيوس، ط2 ، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1975.
94. فضل، صلاح ، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والانتاج الاعلامي، القاهرة، مصر، 2005م، .
95. فني، عاشور ، هنالك بين غيايين يحدث أن نلتقي.
96. فوزي، كريم، ثياب الإمبراطور، الشعر ومرآيا الحداثة الخادعة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2000م.
97. الفيروزباذي، القاموس المحيط، ج2، .
98. فييتور، كارل ، تاريخ الجنس الأدبية، ضمن كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبدالعزيز شبيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1994.

99. القاضي، محمد ، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، ط1،
دار العرب الاسلامية، لبنان، (د.ت).
100. قطوس، بسام ، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة
والنشر، ط1، 2006.
101. الكبيسي، طراد ، الاختلاف والانتلاف في جدل الإشكال والأعراف دراسة،
اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000.
102. كرد، محمد ، الشعر والوجود عند هايدغر، اطروحة دكتوراه، مخطوطة، معهد
الفلسفة، وهران، 2012/2011.
103. الكردي، عبد الرحيم ، البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب،
القاهرة، مصر، 2005.
104. كورغ، جاكوب ، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، تر: ليون
يوسفوعزيز عمواثيل، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد، 1989..
105. لحماني، حميد ، بنية السردية من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،
الدار البيضاء، المغربي، ط1991.
106. ماضي، شكري عزيز ، من إشكاليات النقد العربي الجديد ، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، بيروت، 1997م.

107. مجدي، وهبة كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مكتبة لبنان ، بيروت، لبنان، 1979م.

108. محمد الصفراني، ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث 1950-2004، النادي الادبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2001.

109. محمد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1995.

110. المدني، عزالدين ، الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط1، 1972.

111. المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة تح:أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل ط1، 1991م.

112. المسدي، عبد السلام ، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1983م.

113. المسيري، عبدالوهاب ، العلمانية الجزئية والعلمانية الشاملة، دار الشرق، مج 1 ، ط1، مصر، 2002.

114. معاشو، قرور، هايكو القيقب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، 2016.

115. مكاي، عبدالغفار، قصيدة وصورة ، الشعر والتصوير عبر العصور ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، عدد 119 ، نوفمبر ، 1987م.
116. منصر، نبيل ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، المغرب، ط1، 2007.
117. مهدي، سامي ، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1988م.
118. مهنانة، إسماعيل وآخرون، من الكينونة إلى الأثر، هايدغر في مناظرة عصره، ابن النديم، دار روافد، ناشرون، ال الجزائر، لبنان، ط1، 2013.
119. مهنانة، إسماعيل، الوجود والحداثة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الامان، الجزائر، المغرب، لبنان، ط1، 2012.
120. النجار، مصلح ، السراب والنبع رصد لحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ، 2005 .
121. النشار، مصطفى ، تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور شرقي، ج1 السابقون على السوفسطائيين، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.

122. هلال، عبد الناصر ، تداخل الأنواع الأدبية، وشعرية النوع الهجين، جدل

الشرعري والسردى، ط1، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة السعودية، 2012.

123. هلال، عبدالناصر ، قصيدة النثر العربية، بين سطة الذاكرة وشعرية المساءلة،

مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

124. الهمامي، الطاهر ، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث أفكار ورؤوس

أفكار ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع411،

تموز 2005م،

125. الهمامي، الطاهر ، حفيف الكتابة فحيح القراءة قضايا ونصوص تونسية،

مطبعة فن الطباعة، تونس، ط1، 2006.

126. هيدغر، مارتن ، نشيد المنادى قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، تر: بسام

حجار، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1994.

127. الوافي، عزالدين ، في الصورة والجسد جماليات العمل لفيلم، منشورات وزارة

الثقافة المغربية، المغرب ط1، 2015.

128. والترج . أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عزالدين، عالم المعرفة، عدد

182 الكويت السنة 1994 .

129. ويليك، رينيه ، مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس

الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فيفري، 1987.

130. يحيى، رشيد، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، المغرب، إفريقيا الشرق،

ط2، 1994.

131. اليسون جاغار. ر. راداكريشان، ليندا كيننتز - تاني مارلو، الدرجة صفر للتاريخ

أو نهاية العولمة، ترجمة عدنان حسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية،

سوريا، ط1، 2004.

132. يوسف، أحمد، يتم النص، الجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر،

ط1، 2002.

قواميس ومراجع أجنبية

1. *la rousse : Dictionnaire de français ,Maury euro livres*

Manche court ,juin2002,p .

2. *Emile Zola : L'assommoir, Imprime en Cee, paris,1993 ,p:09*

.

3. *Oxford advanced learners dictionary of english ;a.s hornby ;*

seventh editon ;oxford university press ;2006 ;.

المجلات والمواقع

4. العربي الجديد: "جاك كيرواك أمثلة الهايكو العدد 105 السنة الأولى الاثنين 15

ديسمبر / كانون الأول 2014 م 23 صفر 1436 الاثنين 15 ديسمبر / كانون الأول

Monday 15th December 2014 هـ 1436 صفر 2014 م 23

.Monday 15th December 2014

5. مجلة علامات: حسن بحراوي، أدب محمد شكري من الهامشية الى المركزية، مجلة

علامات، العدد 18..

6. مجلة فصول: الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحدثة، صالح جواد

طعنة، فصول، ج2، مج4، ع4، 1984.

7.

8. شعر الهايكو الياباني، موقع الباحثون السوريون-www.syr-res.com

res.com?R3667 / October 3, 2014, 10:09 pm

9. <https://ar.wikipedia.org/wiki>

10. <https://newspaper.annahar.com>

11. <http://www.alarab.co.uk/?id=53188> :

12. <http://www.alarab.co.uk/?id=53188> :

13. <http://www.luayabdulilah.com>

14. <http://www.aljazeera.net/news> بوكبة ضمن ملف حول الزجل

على موقع الجزيرة نت،

15. <http://anisalrouh.hiablog.com/post/128961>