وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة يحي فارس بالمدية
كليــة الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

شعرية تغييب لمرجع القصيد العربية لمعاصر

" لحلم خر لحلم"

عفيفي مطر نمو جا

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
- أميمة زاوي .
- فوزية بن علال.

إشراف الأستاذة:
- زوليخة حنطابلي.

السنة الجامعية:2021/2020م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وإهداء

فوزية

أهدي هذا العمل إلى والدي العزيز أطال الله في عمره، وإلى من تمنّت وصولي إلى هذا المستوى الأم الغالية رحمها الله، وإلى رفيق العمر محفّزي وداعمي في إنجاز هذا العمل زوجي العزيز، وإلى كل أفراد أسرتي من جذعها إلى غصنها، وللمشرفة المحترمة الأستاذة حنطابلي زليخة، وإلى كل من دعّمنا في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد.

شكر وإهداء

أميمة

إلى منبع الحنان والعطاء الوالدين الغاليين حفظهما الله، والعائلة الكريمة

وكل الأساتذة الذين دعمونا بتوجيهاتهم وأخص بالذكر أستاذتنا

المحترمة المشرفة زوليخة حنطابلي، وإلى كل من ساهم في إنجاز هذا

العمل

مقدمة

مقدمة:

شهدت الساحة الأدبية الشعرية المعاصرة ، تحولات كبيرة بفعل تأثيرات تيار الحداثة والتجريب، ، حيث أصبحت اللغة بدون إحالة بتعمد الفصل بين الدال والمدلول ومحاولة كسر قيودها، وفق رؤيا الشاعر الحداثي.

وهذه الظاهرة تسمى بتغييب المرجع ، وهي وليدة بوادر التجديد ،مما جعل النقاد يصفونها بالغموض و الإبهام، في حين نالت القبول من قراء وباحثين آخرين، كونها نابعة من شعراء أمثال محمد عفيفي مطر، الذي اتخذ تغييب المرجعية في قصائده المفعمة بالجمالية و الإبداع، مما جعلنا نستضيفه كضيف شرف في بحثنا الموسوم بشعرية تغييب المرجع في القصيدة العربية المعاصرة " أول الحلم آخر الحلم"، لعفيفي مطر" أنموذجا"

لم يكن اختيارنا لهذا الموضوع وليد الصدفة، وإنما رغبة ملحة للتقرب من نصوص عفيفي مطر، وفضولا منا لاكتشاف سر شعرية الغياب المتعمد في نصوصه

و الخوض في غمار هذا البحث الشيق و إثراء المكتبة الجامعية بموضوع جديد.

فالإشكالية المطروحة:

كيف تحققت شعرية تغييب المرجع عند عفيفي مطر في قصيدته "أول الحلم آخر الحلم"؟ وهذه الإشكالية تفرعت إلى مجموعة من التساؤلات منها:

ماهي الشعرية العربية الحداثية المعاصرة، وماهي أساليبها وأسسها و آلياتها؟

ماهو تغييب المرجع ؟ وفيم تتجلى مظاهره و آلياته في القصيدة العربية المعاصرة؟

وللإجابة على هذه الإشكالية اعتمدنا خطة بحث تضمنت فصلين مع مقدمة و خاتمة.

جاء الفصل الأول نظريا موسوما بشعرية تغييب المرجع في القصيدة العربية المعاصرة يحتوي على ثلاثة مباحث، الأول بعنوان الشعرية العربية المعاصرة، أما المبحث الثاني موسوم بشعرية الحداثة في القصيدة العربية المعاصرة، والمبحث الأخير بعنوان شعرية تغييب المرجع في القصيدة العربية المعاصرة.

والفصل الثاني هو الجزء التطبيقي للبحث، بعنوان شعرية تغييب المرجع في قصيدة "أول الحلم آخر الحلم "، الذي تضمن ثلاثة مباحث، الأول كان قراءة عامة في أسلوب عفيفي مطر من خلال القصيدة، و المبحث الثاني موسوما بآليات تغييب المرجع على المستوى المفرداتي ، و المبحث الأخير بعنوان آليات تغييب المرجع على المستوى النصي.

ثم ختم البحث بخاتمة عرض فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها في رحلة بحثنا معتمدين في ذلك على مجموعة معتبرة من المصادر و المراجع ، أهمها

- أساليب الشعرية المعاصرة ، صلاح فضل.
- شعرية غياب المرجع تفجير اللغة ، أبي اليزيد الشرقاوي
- قصيدة النثر و تحولات الشعرية العربية، محمود إبراهيم الضبع.

- آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، خليل الموسى
- آفاق الشعرية العربية الجديدة ،شريف رزق.

وكان منهجنا في ذلك وصفيا تحليليا، الذي يعتمد على استخراج الظاهرة اللغوية وتحليلها و الوقوف على دلالتها.

ومن بين الصعوبات التي اعترضتنا الموضوع الشائك والشائق في الوقت نفسه وجدته وقلة الدراسات فيه.

وفي الأخير نأمل أن يكون هذا البحث مفيدا، بقدر الجهد المبذول فيه ، فإن أصبنا توفيق من الله عز وجل وإن أخطأنا فمن أنفسنا.

نسأل الله السداد في القول و الرشاد في الفكر و الإخلاص في العمل والله المستعان.

الفصل الأول:

شعرية تغييب المرجع في القصيدة العربية المعاصرة

المبحث الأوّل: الشعرية العربية المعاصرة:

أولا) مفهوم الشعرية:

1) عند الغرب:

اهتم النقاد الغربيون بالشعرية وحاولوا تحديد ماهيتها، بالبحث في أدبية الخطاب الأدبي الذي تعتبر اللّغة مادته، واستنطاق الخصائص المجردة لكل عمل أدبي.

-الشعرية عند جون كوين:gean Cohen

حيث حددها بقوله:«الشعرية هي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري(...) وهي التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه القصيدة، ومن هنا أصبح شائعا أن نتحدث عن المشاعر والانفعالات الشعرية».[1]

-الشعرية عند ياكبسون:

أما مفهوم الشعرية عند ياكبسون«هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة وبالوظيفة

[1]– جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر)، ج1، تر أحمد درويش، دار غريب، ط1 ، 1999 ص 29.

الشعرية،لا في الشعر فحسب،حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر»[1] .

-الشعرية عند تزفيطان طودوروف :

ويرى طودوروف أن الشعرية هي «مقاربة للأدب (مجردة) وباطنية في الآن نفسه فليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة ليس العمل إلا إنجازًا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تضع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية.»[2]

وقد سماها غالي لي:

الذي أكّد على ضرورة مثل هذه الفاعلية بالاسم ذاته قائلاً :« يبدو لنا أنّ اسم شعرية ينطبق عليه لذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسماً لكل ماله صلة بالإبداع كتب أو

[1] _ رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء المغرب1988ص35.

[2] _ تزيفان، طودوروف، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب 1987، ص 23.

تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر و الوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر».[1]

وتتضمّن كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله المنظوم أو المنثور على السواء، حيث حصر جون كوين الشعرية في الجمالية التي تأسر القارئ للقصيدة الشعرية .

أما طودوروف يرى أنها تهتم بالبنيات المجردة للأدب ، ولا تعمل وحدها بل تستعين بالعلوم الأخرى التي تتقاطع معها في مجال الكلام وأنها تعني أدبية الأدب .

والشعرية عند رومان يكبسون فرع من فروع اللسانيات، تعالج الوظيفة الشعرية وعلاقتها بالوظائف الأخرى للغة شعراً ونثراً .

2) عند العرب:

ظهرت الشعرية كنظرية أدبية تبحث في جمالية العمل الأدبي، وقد اتجهت الكثير من الدراسات العربية في البحث عن ماهيتها.

-الشعرية عند أحمد مطلوب:

حيث يرى أن «الشعرية مصدر صناعي وضع للدلالة على اللفظة الفرنسية poutique وpoètic بالإنجليزية وينحصر معناها في اتجاهين، فن الشعر وأصوله والطاقة المتفجرة في الكلام المتميز.»[2]

[1]– المرجع السابق، ص 23 و24.

[2]–أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، د ط، بغداد، العراق، 2002، ص 152.

الشعرية عند أدو نيس:

حسب أدونيس أن «الشعرية هي الثورة الحقيقية في الشعر ليست في مجرد الخروج عن أوزان الخليل كما يردد بعضهم، وليست في مجرد الكتابة بالنثر، وإنما هي في تغيير مفهوم الشعر ذاته.»[1]

فالشعرية إذن هي الجمالية التي تأسرك عند قراءتك لنص شعري معين و أهم ما يميزها مبدأ التخيل، لقد كان الشعر أكثر تمرّداً وتملصاً من طبيعة الكلام المعتاد، وما يكسبه ذلك هو الشعرية التي يحملها في ثناياه.

ومعنى الشعرية نابع من الشعر وكامن فيه، وهي تقتضي معايير الصحة و الاعتدال وتجديد الشكل الجميل، ومشكلة اللفظ والمعنى، ممّا يوصل الرّسالة الفنية واللفظية المبتغاة من النص الشعري وجماليته القائمة على التركيز و التكثيف مع إبراز العنصر الوجداني الخيالي الذي يعتمد على العاطفة، تحاكي مراد الشاعر والفكرة البناءة للنصوص و كذا إضفاء عنصر الخيال، الذي يرتكز على اختلاف الصور وطبعها في صورة شعرية مثيرة وأسلوب راقي يتمحور حول تركيبة متناسقة بين الألفاظ و المعاني.

[1]– أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، دار توبقال، ط1، بيروت، لبنان، 1985، ص91.

يقول محمد عبد المطّلب:

طرأت على الشعرية تحولات مختلفة خاصة:«شعرية القرن العشرون بتحوّلات رئيسية ومازالت الشعرية تواصل تحولاتها بين التمايز والتداخل، ولا يمكن القول إن قصيدة النثر كانت نهاية الرحلة، وإنّما هي مرحلة من مراحلها ومن المؤكّد أنّ الشعرية العربية في كلّ تحوّلاتها كانت تحترم ماضيها وتعيش حاضرها وتتطلّع بعين الرقيب الحضر للآتي.»[1]

ويقول شريف رزق:

أن الشعرية«قد استطاعت قصيدة النثر أن تؤسّس منطقها الجمالي على مستويات مختلفة، أبرزها الإيقاع، وبلاغتها الخاصة والرؤيا، وأثبتت أنّ كل شيء في الحياة صالح أن يكون مادة شعرية حيّة وخصيبة، وبهذا تمكّنت أن تشق طريقها الخاصة، وأن تشكّل فضاءً جديداً تتبدى فيه خصوصيتها الفارقة عبر أبعادها الشعرية المختلفة.»[2]

إنّ من أبرز التحولات الكبرى في مسار الشعرية العربية مثّلته قصيدة النثر ببلاغتها الجديدة وفضائها العميق.

[1]–محمد عبد المطّلب، التجريب والحداثة، دراسات في التجربة الشعرية، دار الكتاب الحديث، دط ، د بلد نشر، 1999 ص 36

[2]–شريف رزق، آفاق الشعرية العربية الجديدة، دار الكفاح، ط1، السعودية، 2010، ص145.

ثانياً) أساليب الشعرية العربية المعاصرة:

تنبني شعرية الحداثة في القصيدة العربية المعاصرة على تخيلات المنتج التي يتلقاها القارئ بتصورات مضمرة الدلالة، مما جعل هذا الأمر يقلق الكثير من النقاد، وهذا مظهر من مظاهر التأزم في الشعرية المعاصرة، إلاّ أنّ«البحث لألسني المحدث قد أدرك درجة عالية من التقدم في التعرّف العلمي على الأبنية المادية اللغوية للنّص الأدبي، في مقابل تواضع معرفة واختيار بقية الأبعاد التصورية و التخيلية والجمالية المكونة للنص هذه الأبعاد التي تعتبر حاسمة في تحديد خواصه الشعرية.

ولعلّ نمو الأبحاث المتعلّقة بالأبنية الأنثروبولوجية للتخيلي من جانب، وتقدم جماليات التلّقي من جانب آخر، يكون لهما أثر إيجابي في ملئ الفراغ النّظري.»[1]مما يجعل المتلّقي منتجا ثانياّ للنّص، ولا يكون المتلّقي إنسانا عادياً، بل المتعامل مع مثل هذه النصوص يكون متشبّعاً بالثقافة المتنوّعة سواء تراثية أو حديثة، فالنّص يعتمد على القارئ المتفاعل.

وقد حدّد صلاح فضل جهازاً مفاهيمياً لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفة،«ويتّسم بجملة من الخواص من أهمها المرونة والاستيعاب وقابلية التطبيق، والتدرّج من الجزء إلى الكل ومن السطح إلى العمق، وسهولة الارتباط بالمستويات اللغوية والتداخل

[1]– صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1995، ص20.[1]

البنيوي في تكوين شبكة الدلالة ويتمثل في تكوين شبكة الدلالة ويتمثل في خمس درجات متراكبة أطلق عليها اسم سلم الدرجات الشعرية: درجة الإيقاع، درجة النّحوية، درجة الكثافة درجة/لتشتّت و درجة التجريد.»[1]

أدّت التحوّلات العلمية والثقافية والأدبية في عصر الحداثة والمعاصرة، إلى تشعّب أساليب الشعرية، وهذا عكس ما كانت عليه في العصور السابقة، إلاّ أنّ هذه الأساليب التي تتمثّل في الشعر الحر وقصيدة النثر، تندرج وفق مجموعتين:

الأساليب التعبيرية والأساليب التجريدية، ولكل منها لها أساليب فرعية.

1)الأساليب التّعبيرية:

وهي أهم الأنواع في الكتابة الشعرية المعاصرة«فالأسلوب التّعبيري هو الذي تتّجه أشكال اللغة الأدبية المؤسلبة بلون من المعايشة غير المباشرة أو المعهودة، إذ تقدّم نوعاً من الحقائق المبتكرة بتحريف يسير للّغة المعبّرة، وتفعيل معقول لآليات التّوازي والاستعارة والتّرميز بشكل يؤدي إلى الكشف عن التجربة في مستوياتها العديدة، التي قد تصل إلى أبعاد رؤيويه، لكنّها تظلّ تعبيرية الحقائق المكنونة.»[2]

[1]–المرجع السابق، ص21.

[2]– المرجع نفسه، ص 31.

وهذا يعني أنّ الأسلوب التّعبيري هو تعبير عن الحقائق المكنونة بطريقة إيحائية رمزية غير مباشرة، لكن تفعيل آليات التوازي و الاستعارة و التّرميز فيها يكون معقولاً، حتى يتسنّى للمتلقي الكشف عن التجربة في مستوياتها العديدة.«إنّ اعتماد الأسلوب التعبيري على شعرية الحضور ليس نمطاً واحداً، بل يتراوح بين الوضوح الفجّ والالتباس الشيّق، بين الوحدة والتّعدّد، ومختلف درجات الخفّة الآخذة في التكاثف والتماسك الناشب في جذور التشتّت لكنّه يظل ذكراً على أيّة حال.»[1]ومنه فالأسلوب التّعبيري متعدد الأنماط ، لكنّه يعتمد على شعرية الحضور التي تمكّن المتلقي من الوصول إلى فهم ما يقوله النّص.

-أنواع الأساليب التّعبيرية:

للأساليب التعبيرية أربعة أنواع هي كالآتي:[2]

-الأسلوب الحسّي:

تتحقّق فيه درجة الإيقاع نسبياً وترتفع فيه درجة النّحوية، يقابلها انخفاض في درجة الكثافة والتّشتّت، ويتمتّع بمقروئية عالية ونجده عند نزار قباني وبعض الشعراء المعاصرين.

[1]-المرجع السابق، ص 33.

[2]- المرجع نفسه، ص 34، 35.

-الأسلوب الدرامي:

تتعدّد فيه الأصوات والمستويات اللغوية يغلب عليه التوتر والحرارية ممّا ينتج عنه ارتفاع في درجة الكثافة ن ويتميّز بنسبة من التشتّت دون الخروج عن الإطار التّعبيري ونجده عند محمود درويش وصلاح عبد الصبور.

-الأسلوب الحيوي:

يركّز على حرارة التجربة المعيشية ويوسّع المسافة بين الدال والمدلول، وينمي درجة الإيقاع الداخلية، مع ارتفاع درجة الكثافة، واللانحوية دون أن يقع في التشتت، مع استخدام أقنعة تراثية وأسطورية، المحافظة على الطاقة التعبيرية، نجده عند أمل دنقل وبدر شاكر السيّاب...

-الأسلوب الرؤيوي:

وهو أسلوب يفتر فيه الإيقاع الخارجي، تتعدّد فيه الرّمزية، والأقنعة وتزيد فيه نسبة الكثافة و اللانحوية والتشتّت، ويمثّله شعر خليل الحاوي وسعدي يوسف...

وبهذا نلاحظ أنّ العبور من منطقة تعبيرية إلى أخرى يكون مرتبطًا بدرجة الإيقاعية والكثافة والنّحوية والتشتّت.

2) الأساليب التجريدية:

وهي أساليب تعتمد على اللامعقول بأسلوب غير مباشر يعتمد فيها الشاعر على الإضمار، ممّا يجعلها مستعصية الفهم ويجعلها تسبّب انفعالاً للمتلقي لما تحمله من غموض أو إبهام حيث تكون فيه «الإشارات متضاربة في الظّاهر، والعلامات مختلفة الكثافة، يظل إضمار الحكاية السمة المميزة الواضحة للقصيدة التجريدية المحدثة، ويظل القارئ العادي (...) يتساءل عن الموضوع ...ويغضب من الشعر ويهجره.»[1]

أي أنّ الشاعر المعاصر همّه الخرق للمألوف وإبداع للجديد اللامعقول بهدف إهمال القارئ وإبعاده عن المعنى الحقيقي حتى يتسنى لمعنى النص احتمالات عديدة «واختزلت فكرة الإبداع في تفجير اللغة، الذي يعمل على تدمير بنية الجملة وتفكيكها من خلال حذف عناصرها الأساسية المكونة لوحدة الجملة واكتمالها بعد التوجه نحو المفهوم الحداثي، الذي نفى المعيار النحوي سعياً لتشكيل لغة لا قاعدية.»[2]

- أنواع الأساليب التجريدية:

تنقسم الأساليب التجريدية إلى نوعين:[3]

---

[1]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 33.

[2]- أمال لواتى، تفجير لغة الشعر العربي في المنظور الحداثي، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة ص160.

[3]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 32.

-الأسلوب الكوني:

وهو أسلوب تتضاءل فيه درجات الإيقاعية، مع التزايد المدهش في التكثيف والتشتت و اللانحوية، مع استخدام التقنيات السريالية والصوفية الدنيوية مع غياب الموضوع، وارتفاع العناصر اللامعقولة، نجده عند أدو نيس وقاسم حداد...

-الأسلوب الإشراقي:

وهو أسلوب فيه التباس أوضح بالنزوع الصوفي الميتافيزيقي، والامتزاج بمعالم وجودية تختلط فيها الأصوات المشتبكة والرؤى المبهمة مع نزوع روحي مشرقي بارز بعمد التعريب في التراث الفلسفي بدلاً من التغريب في التراث العالمي، ويمثله عفيفي مطر، وسعدي يوسف...

حيث نلاحظ أنّ هذه الأساليب تتجلى في قصيدة النثر، حيث يغيب فيها الإيقاع الخارجي للقصيدة مع ارتفاع درجة الكثافة و التشتت والابتعاد عن النحو وتكسيره، ثم إنّ التجريدية تظل أسلوباً كتابيا حداثي في القصيدة العربية المعاصرة وظلّت متّصلة بهوية حداثة التجريب الشعرية«إن كان توصيف التجربة بهذه الخواص الحسّية التجريدية، إنما هو نتيجة لمحصلة آليات التعبير مع مراعاة طبيعة المسافة بين الدال و المدلول، وكلّما اتّسعت

لتشمل ألواناً من الترميز و التخييل وفقدت التصاقها بالمعنى الواحد مالت إلى جانب التعدد والتجريد.»[1]

وقد اتّسمت هذه الأساليب التجريدية بخاصية جوهرية هي:«تزايد العناصر اللامعقولة المستعصية الفهم المباشر فيها الأمر الذي يجعلها تختلف جذرياً عما كانت عليه الأساليب التعبيرية السابقة.»[2].إذن فالتجريد ضرورة شعرية حداثية تركّز على عمق المعاني. والأحاسيس وتهمل كل الجوانب الأخرى، باعتبار الشعر كينونة وجدانية خاصة بالشاعر فقط.

[1]– المرجع السابق، ص 39.

[2]– المرجع نفسه، ص 43.

المبحث الثاني: شعرية الحداثة في القصيدة العربية المعاصرة

أولا)مفهوم الحداثة:

كثر فيها الخلط مع مصطلحات أخرى، يعد مصطلح الحداثة من المصطلحات التي تتداخل أو تترادف معها كمصطلح الحديث والمعاصرة، إلا أنّ لكل منها معنى مغايرا

يعرّف فاضل تآمر الحديث يقول: «أنّ مصطلح حديث modern تاريخي زمني من تصنيف المراحل المختلفة، العصر القديم، العصر الحديث (...) ونعيم الباقي يقول: «أقصد هذا يعني أنّ الحديث ذو دلالة زمنية.فترة بداية النهضة منسحبة حتى اليوم.»[1] Modern

والمعاصرة أيضاً مفهومها ذو دلالة زمنية، لارتباطها بالزمن الحاضر، حيث يمكننا القول «كل جديد حديث ولا يمكننا القول كل جديد حديث.»[2]

كما أن للواقع والتراث أثر في كتابة الأديب أي «ينبغي الوعي بأن الأديب عامة والشاعر خاصة لا يستطيع أن يفلت واعيا وغير واع من تأثير عاملين أساسين لهما سطوتهما الغالبة على إبداعه ومصادر إلهامه:

1-عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشعر اليمني نموذجاً، دار التنوير، ط1، الجزائر 2013، ص 23.

[2]- المرجع نفسه، ص 23.

الأول هو الواقع الذي يعيش في إطاره بتأثيراته الإنسانية والطبيعية (...)،والمؤثر الثاني على الأديب هو التراث وتقاليد النوع الفني الذي يبدعه.»[1]

يعد أدونيس أوّل من شرع في التنظير للحداثة في دراساته المختلفة، ويعرفها بأنّها «تعني فنيّاً تساؤلاً جذريا 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.»[2]

حيث يرى أدونيس الحداثة أنها كتابة إبداعية جديدة مبتكرة تتميز بالفرادة وفق آليات التساؤل والتجريب واللغة الاستكشافية وطرائق تعبيرية جديدة.

ويعرفها يوسف الخال: «بأنها إبداع وخروج على ما سلف وهي لا ترتبط بزمن، فما نعتبره اليوم حديث يصبح في يوم من الأيام قديماً، وكل ما في الأمر أنّ جديداً ما طرأ على نظرتنا إلى الأشياء، فانعكس في تعبير غير مألوف، والحداثة 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]

---

[1]– طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار نوبار، ط 1، القاهرة،مصر، 2000، ص62.

[2]–عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشعر اليمني نموذجا، ص 28.

[3]– المرجع نفسه، ص 28.

بعد اطلاعنا على تعار يف عديدة للحداثة لاحظنا أنّ النقاد قد اختلفوا في كيفية المعاملة مع التراث في القصيدة العربية المعاصرة، إلا أنّ اتفاقهم يكمن في البعد عن المألوف وابتكار الجديد، والمعاملة مع التراث لا تكون تقليدية بل وفق طريقة معاصرة تواكب العصر. «من اللافت للنظر أن شعر الحداثة يعلي من درجة الانزياح، بعد إشهار المحفزات إليه مثل الحالة الباطنية الملحة على الشعراء بضرورة إيجاد الكلمة التي تدل على الشيء الغير الموجود وإسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها.»[1]

ومنه يتضح لنا أنّ القصيدة العربية المعاصرة بنيت على ركيزة أساسية تتمحور أساساً في الجانب الدلالي الباطني. «لقد فتحت قصيدة النثر فضاءً جديداً للشعرية العربية وبرغم حداثة عهدها إلا أنها استطاعت أن تقدم مشروعاً كاملاً ثرياً. »[2]

الشعرية الحداثية «جسدت وثبة مبكرة في الأفق الحداثة تزاوت وتزامنت مع وثبة الشعرية السريالية بفرنسا وسعت بحراك جماعي،إلى ترسيخ شعيرتها المغايرة في مشهد الشعرية المصرية.»[3]

[1]– أبو اليزيد الشرقاوي، شعرية غياب المرجع، تفجير اللغة، د دار نشر، د ط، د بلد نشر، د سنة،(نسخة الإلكترونية) ص 79.

[2]– شريف رزق، آفاق الشعرية العربية الجديدة، ص 20.

[3]– المرجع نفسه، ص 299.

إضافة إلى ذلك لشعرية الحداثة بوادرها وبداياتها في الشعر العربي المعاصر«فشعرية الحداثة بدأت من البداية في الستينات من القرن الماضي واستمرّت حتى نهاية الثمانينات وأصبحت شعرية قصيدة النثر هي الشعرية المركزية في المشهد العربي.»[1]

لقد فتحت قصيدة النثر فضاءً جديداً للشعرية بثورتها على القصيدة التقليدية (شكلاً و مضموناً).«فجاء غيابها المتدرج أوضح كسراً في عمود الشعر وتحولت بذلك إلى مكوّن دلالي نشط في الشعرية المحدثة وكذلك فإنّ البنية الكبرى للنص، المتولدة عن طريق تراتب أجزائه وحركية نظامه المقطعي، هي التي تجعل منه دالاً كبيراً يتميز بدرجات متفاوتة من التشتت والتماسك، وينجم عنه أشكال نصّية عديدة تقوم بدورها في تركيب الشفرات الدالة الكلية.»[2]

ثانيا) أسس ومعايير شعرية الحداثة:

إنّ الخطاب الشعري الحداثة المعاصر له أسسه، ومعاييره التي تميزه إذن فمن المؤكد أنّ الشعرية الحداثية لها سماتها المميزة القائمة على أسس نوعية فريدة مبنية على التكثيف والاندهاش و الانحراف والاختلاف، «لم تكثّف قصيدة النثر بكونها شكلاً شعرياً جديداً وإنّما تجاوزت ذلك إلى مفهوم أكثر شمولا لا ينزع من كونه شكلا جامعا يجمع في فضائه شتى

[1]– المرجع السابق، ص 21.

[2]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 20.

الإمكانيات المتاحة في الأشكال الأدبية الأخرى، ويصهرها في نسيجه العام و بنيته الشاملة.»[1]

1-عمق المعنى والكثافة الدلالية:

يتمثل عمق المعنى فيما«**إذا** كانت وظيفة البنية السطحية تتمثل في الكشف عن أشكال المعنى عبر البنى المتمظهرة (المتجلية) الملموسة بواسطة البرامج والمسارات السردية وما يحدث فيها من حالات وتحولات بين العوامل، ومواضيعها ومؤهلاتها، وقدراتها على الإنجاز،فإنّ البنى العميقة تهتم بالكشف عن أشكال المعنى في بنياته المحايثة.»[2]

تعتمد القصيدة العربية المعاصرة على التكثيف الدلالي، الذي يساهم في اتساع المعاني وعمقها، وتعمل بدورها على ربطها وتماسكها رغم غياب الروابط التي تساعد المتلقي للوصول إلى المعنى المقصود. «إنّ القصيدة الحداثية المعاصرة تتميز بخلوها من الروابط ويظل تماسكها مرتبطاً بالبنية الدلالية العميقة فحسب، وهذا يقتضي لتحليلها على عدد محدد من الوحدات الدلالية أو المقولات المماثلة للنص.»[3]

فالنص الشعري الحداثي الذي ينبني على المعنى العميق المتخفي في بطن الشاعر ويتجلى بالغموض للقارئ، بإمكانه التنقل إلى القارئ بتحويل الواقع إلى حلم ليبدع لنا نصاً

[1]- المرجع السابق، ص 178.

[2]- عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، دراسات سيميائية، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2010، ص 37.

[3]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 37.

جديداً يختلف من قارئ لآخر كل على حسب تأويله للنص الأصلي، وهذا ما نجده في قول عبد الله محمد الغذامي:«هنا يتحول المعنى ليصل إلى منطقة الأيدي عبر الحلم وعبر القارئ وتتحول البنية من مخبئها في بطن الشاعر إلى النّص ثم إلى القارئ، ولم يكن ذلك ممكناً لو لم يتحول الواقع إلى انفصال ثم إلى حلم ليصنع لنا نصاً يحمل وعياً إبداعياً متفتحاً، هذا اللاواقع هو ما أحس به صلاح عبد الصبور في قوله:[1]

هناك شيء في نفوسنا حزين.

قد يختبئ ولا يبين

لكنه شيء غريب غامض حنون

تعد درجة الكثافة تصعيداً لما سبقها، «وهي ذات خاصية توزيعية بارزة وهذا ما يجعلها قابلة للقياس الكمي والنوعي وتتصل بمعيار الوحدة والتعدد في الصوت والصورة وحركة الفواعل، وتتعلق بالفضاء غير اللغوي للنص.»[2]

[1]– محمد الغذامي، رحلة المعنى من بطن الشاعر، إلى بطن القارئ، ج3، بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين، مكة السعودية، 2000، ص 146.

[2]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 22.

2-الفجائية والدهشة:

تعد المفاجأة والدهشة وظيفة أساسية في القصيدة العربية المعاصرة، وذلك بتمردها عن المنطق والعقل، «ولعلّ هذا ما جعل جل الشعراء الحداثيين وفي مقدّمتهم أدو نيس يلحون على فكرة التخلّص من الذاكرة في عملية الكتابة الشعرية، فالفجائية إذاً هي فعل من الملقي يقابله رد فعل من المتلقي هو الإثارة والعلاقة بينهما هي علاقة العلة بالمعلول.»[1] فاجتماع هذه الأسس تؤوّل القصيدة العربية المعاصرة إلى الغموض، على حسب الحياة الغامضة في جميع المجالات السياسية والاجتماعية و الثقافية.

فشعرية الحداثة عند أدونيس «تتخطى النموذجية والمرجعية وتتحرّك في أفق التوكيد على الغرابة والتفرّد والإبداع البادئ، ممّا يحدد باستمرار صورة الأشياء وعلاقة الإنسان بها ويحدّد طرق استخدام اللغة، وطرق الكتابة الشعرية.»[2]

3-الانحراف:

فدرجة الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة، تتميّز بالانحراف عن المظهر الصوتي الخارجي المألوف، الذي يركّز على الغنائية،«بل تجاوزت ذلك إلى وظيفة دلالية هي تحديد مركز الثقل بين الدوال، بما تعقده من مسافات زمنية تسهم في تكوين البنية الإيقاعية

[1]- بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب، د ط الجزائر2009، ص 44.

[2]- أدونيس، الشعرية العربية، ص 91.

المرتبطة، كما ينبغي أن لا نمل من التكرار بالبنية الدلالية العامة للقصيدة،»[1]وهذا يعني أنّ الجرس الموسيقي في القصيدة النثرية يحدثه تصادم الكلمات مع بعضها البعض، كما أنّ انسجام الأصوات مع بعضها البعض يخلق لها دلالة خاصة ضمن الإطار العام للقصيدة.

أما درجة النحوية تتمثّل في انحراف القواعد النحوية المتعلّقة بالإسناد والمتعلّقات به من وصف وإضافات... «وبهذا فدرجة النحوية الشعرية لا تقف عند المستوى النحوي، بل تتعدّاه إلى حساب طرق توظيف العناصر الشكلية والدلالية البديلة في الشعر، بما يربطها بنيوياً بالدرجات الحافة بها.»[2]

ومنه فالانحراف في القصيدة العربية المعاصرة يؤدي إلى انفتاح النّص الشعري الحداثي في عمله الإبداعي على نظريات وإيديولوجيات، وذلك بخرقه للقواعد و المقاييس المألوفة مما ينتج عنه تناسل المعنى، فالنّقد الجديد هو كتابة جديدة للنّص الأصلي وهذا ما أكّده أدونيس في قوله: «الشعر خرق للقواعد و المقاييس(...) حيث نجد أدونيس رسم لنا بالكلمات لعبة المطاردة الجديدة بين عالم الشعر وعالم النّقد أو القراءة، إنّه صراع بين لحظتين اللحظة النقدية و اللّحظة النّصية، فالأولى تطارد الثانية بهدف إمساكها».[3]

[1]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 22.

[2]– المرجع نفسه، ص 24.

[3]– بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، ص 29.

4-الاختلاف:

الاختلاف في القصيدة العربية المعاصرة، يعني التباين والتغيير لما هو سائد، ويعني التجديد، وهذا ما تطرّق له الكثير من النّقاد العرب المعاصرين ومنهم أدونيس،«فجوهر الشعر الحديث قائم على عكس الواقعية، إنّه يبدل هرمونياً الواقع بهرموني إبداعي، إنّ على الشاعر المعاصر لكي يكون حديثاً بحق أن يتخلّص من كل شيء مسبق ومنكل الآراء المشتركة.»[1]حيث يرى أنّ الشاعر المعاصر حتى يكون ناجحاً بحق عليه الخروج عن الواقع وبابتكار الجديد.

اللغة الوسيلة الأساسية للإبداع الأدبي «إن الأديب لا يركّب الجملة ليعبر بها عن معنى تقريري مألوف وإنّما يتعامل مع اللغة بطريقة تفجّر فيها خواص التعبير الأدبي وتجعل للعبارات والأنساق والجمل قوة تتعدّى الدلالة المباشر، وتنقل(الأصل) إلى(المجاز) لتفي بوظيفة الفن من حيث التعبير والتصوير»[2] أما الكتابة عند محمد بنيس «هي نفي لكل سلطة، وأما عمر أزراج (...) يقول: وندفع اللغة أن تقول الذي لا تقوله ولم تقله بعد.» [3] وهذا ما يبين لنا اتفاقه عن وجوب الاختلاف في القصيدة العربية المعاصرة.

[1]- المرجع السابق، ص 51.

[2]- طه وادي ، جماليات القصيدة المعاصرة، ص 20.

[3]- بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند ادونيس، ص51.

ثالثا) آليات الشعرية الحداثية:

فقصيدة النثر لها آلياتها وإجراءاتها التي تتميّز بها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى أبرز آليات الشعرية في قصيدة النثر، «ما يتيحه من تحرير للمخيّلة والشعور واللاشعور وتستثمر شعرية المخيال السرد ميتاحداثي شطحات المخيال السريالي الحر، في صورة الغرائبية واستقصائها أغوار اللاوعي والعوالم اللّامرئية، في ناسج عميق بآليات ميتاحداثية كالتّشظي، والشكل المفتوح، والهذيان السردي الذي تتداخل فيه الأزمنة والعوالم وتفجير المركز.»[1]

فالقول السابق يتيح لنا الفرصة إلى استنتاج آليات شعرية الحداثة المتمثلة في اعتماد الشاعر على السؤال والتجريب واللغة المعقدة الرافضة للسطحية والوضوح وطرائق تعبيرية جديدة خارجة عن التعبير المعتاد.

1-السؤال:

يعد السؤال بالنسبة لشعراء الحداثة هاجسا للبحث عن شعر جديد وبلاغة جديدة رافضين الاستسلام للمألوف مستشرفين لمستقبل أحسن، وذلك بتغيير السائد وخلق واقع

[1]- شريف رزق، آفاق الشعرية العربية الجديدة، ص 197.

مختلف«إنّ السؤال يتخطى مشكلة البداية ليجعل من نفسه لحظة البدء ذاتها، أي بمعنى أنّه ينبثق السؤال حتى ينبثق معه ما يسأل عنه.»[1]

نظرة الشاعر المعاصر نظرة استشرافية تعمل دوماً في البحث عن مستقبل مغاير ومستقل عما سبقه.«إنّ هاجس النزوع أحد الهواجس الجذرية في الشعر، بما هو فاعلية خلق ورؤيا متأصلة في الذات الإنسانية واكتناه لحظة التوتر لحظة التوتر بين الإنسان والعالم. »[2] أي يفتقر إلى العديد من الأشياء وبين أنّ الإنسان يعيش ثنائية ضدّية بين الآن الذي المستقبل المجهول.«وظيفة الشاعر هي البحث عن المجهول، وهذا ما نجده في ومضة أدونيس (مواعيد) يقول:[3]

للهيكل القاذف أنشودتي

في أيد المسير تمجيدي

كل طريفي سفر دائم

وفي المجاهيل مواعيدي

---

[1]–عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشعر اليمني نموذجا، ص 49.

[2]_المرجع نفسه، ص49.

[3] – خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة، د ط، دمشق، سوريا، 2010، ص 60.

والوصول إلى المجهول يكون بالسؤال الدائم فكلّما توصّل إلى جواب فما عليه إلاّ أن يتحول إلى سؤال آخر، فالشعر العربي المعاصر هو كلام يعتمد على الفكر، هو فلسفة دائمة.

2-التجريب:

إذا كان السؤال طريقة نظرية ترغب في النزوع لكتابة قصيدة جديدة، فإنّ التجريب هو تجسيد لهذا العمل الإبداعي،«ومن خلال التجريب يحاول المبدع معارضة المنجز الفني المتحقق بحثاً عن رؤى جديدة وأسلوب جديد، يبغي الكشف عن شكل فنّي وتقديمه بصيغة تتجاوز التعامل المألوف.»[1]

أي أنّ التجريب يتأسس على المعارضة للفن السابق والإتيان بما هو جديداً ومخالف في الشكل الفنّي الجديد، حيث يمكننا القول أنّ التقليد قيد والتجريب حرّية، نسبة لقول الشاعر شوقي شفيق في قصيدته (بقعة أولى):[2]

سأدخل في القصيدة

من مكان آخر

وأقول هذا الباب أحرى بانهماري

[1]- عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 69.

[2]- المرجع نفسه، ص 93.

...

دخلت القصيدة من مكان آخر

فوجدت متّسعاً لأجنحتي

حيث نجد الشاعر في هذه القصيدة يرجع إلى عبارة (النفري)الصوفي، (كلّما اتّسعت الرؤية ذاقت العبارة) وذلك بتجريب معجم لغوي جديد ليعبّر به عما عجز بالتعبير عنه بمخزونه اللغوي القديم. «ولا شك في أنّ الشعر ربّما ذهب في اتّجاه التجريب أبعد مما ذهب تجميع الأشكال التعبيرية الأدبية، إذ يتبوّأ الشعر الحديث موقع الريادة والاستكشاف واللهث ركضا وراء الحالات القصوى في تجريب اللغة والتشكيل وتركيبة النّص، (...) ولا يستطيع أن يقوم بالتجريب الإبداعي الناشئون وأنصاف الموهوبين، إنّما يصنعه الأدباء الناضجون.»[1]

وهذا يعني أنّ الشعراء الحداثيين فتحوا بابا واسعًا للتجريب مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى، وهذا الباب لا يدخله المبتدئون ولا أنصاف الموهوبون بل الأدباء الناضجون المتمكنون ذوو الثقافات العالية.

[1]– المرجع السابق، ص 70.

3-التجديد في اللّغة:

تعد اللّغة في الشعر العربي المعاصر، ليست وسيلة للتعبير فحسب، بل هي خلق فني في ذاته، يتم تحقيقه وفق العلاقات المبنية بين ثنائية الدال والمدلول أو بين المدلولات بعضها ببعض، لذا فهي أهم الأدوات الفنّية التي تنقل التجربة الشعورية وتوصلها، تتميز اللغة المعاصرة بحملها لدلالات وإيحاءات ذات تأويلات متعدّدة، فالخطاب الشعري الحداثي.

يتشكّل في عالم اللغة الموحية والحيّة التي تشكّل فضاءها المختلف والمفتوح في مسارات متعددة تتّفق كلّها في «مسار تتضافر فيه الصوّر السريالية الغرائبية الجزئية ويتنامى فيه أداء درامي كثيف، يكشف عن عوالم خفية في هذا العالم وعن تشكّلات غير مألوف. شعرية الحداثة لها لغتها الراقية ذات المكوّن الجمالي المختلف والمعيار المؤسس على عمق الدلالة وخلق لغة إبداعية جديدة. «اللغة الشعرية التي تتحوصل لتمتلئ وتتخصب لتتوالد لغة نابضة تأبى الموت والسكون، ترفض الظاهر لتدخل نحو الباطن معها المتلقي حريص مرتقب متمهّل، منتج، حين يتعامل مع لغة جديدة غير التي يستعملها خارج الفضاء النّصي».[1]

ومنه فإنّ قصيدة النثر في الشعر العربي المعاصر «استطاعت أن تؤسس منطقها الجمالي ورؤيتها، وأثبتت أن يكون كل شيء صالح أن يكون مادة شعرية حية وخصيبة،ولهذا

[1]- محمد السيد أحمد الدسوقي، شعرية الفن الكنائي بين البعد المعجمي والفضاء الدلالي المنفتح، دار العلم، ط1، مصر الإسكندرية، 2008، ص 170.

تمكّنت من أن تشكّل فضاءً جديداً تتبدى فيه خصوصيتها الفارقة عبر أبعادها الشعرية المختلفة.»[1]

4-طرائق التعبير:

ظلّ الشاعر العربي المعاصر في« دوامة البحث عن طرائق تعبيرية جديدة، تساعده في البعد عن السّائد والمألوف والإتيان بتعبير غامض ومبهم، من أجل إحداث الدهشة والمفاجأة والغرابة للقارئ الواعي المتمكّن بغض النظر عن القارئ العادي، وذلك يتلخّص في الاستعارة التي توظف الانزياح، حيث "تتعالى الصورة وتنتقل من درجة الصفر إلى الآفاق المحرّرة".»[2]

لقد اعتمد الشاعر الحداثي على الانزياح باعتباره وسيلة أو آلية «هدم وتكسير القواعد النحوية لتفجير طاقاتهم التعبيرية في صورة إبداعية فريدة من نوعها، ومنه "يحمل الانزياح شحنة مفجّرة هدّمت قداسة الشعر العربي، كأنه عامل من عوامل التفجير وشيطان الشعر يسقطه في أخطاء ليسيّره في مسالك تعبيرية جديدة.»[3]

[1] - المرجع السابق، ص 145.

[2]– ندية حفيز، الانزياح في الشعر العربي المعاصر، دار هومة، د ط، الجزائر، 2013، ص35.

[3]– المرجع نفسه، ص 35.

المبحث الثالث: شعرية تغييب المرجع في القصيدة العربية المعاصرة

أولا) مفهوم تغييب المرجع:

إن هيمنة غياب المرجع في النصوص الشعرية العربية المعاصرة ظاهرة شائعة«ولم يكن غريبا أن غياب المرجع أصبح علامة من علامات الشعرية المعاصرة وأخذ مسميات عدة مثل التغريب و الإغراب و التأجيلية والتجريد والتشظي و التشذر و التشذير و تفجير اللغة.»[1] ثم إن المرجع يتلخص في «أن الكلمة أي كلمة لابد لها من مدلول معنى معين وكل كلمة مهما تعددت مترادفاتها فإنها تحيل إلى دلالة ويكون المرجع في هذه الدلالة هو التجريد المعجمي والاستخدام الذي تعارفت عليه الجماعة التي تستعمل هذه اللغة.»[2]

ولكن هذا الأمر خاص بحضور المرجع إلا أن تغييب المرجع:« يحاولا لناص بشتى وسائله أن يخفي كثيرا من ملامح نصه ومدلولاته خاصة إذا كان ثمة اختلاف بين الدوال والمدلولات وهو اختلاف يؤدي إلى تضليل المعاني الغير المحددة و تعرف الثبات

و الاستقرار لذلك يحاول القارئ استخدام منهاجه للوصول إلى المعنى الغائب واستكناه الغياب باعتبار أن الغائب أهم من الحاضر.»[3]

---

[1]– أبو اليزيد الشرقاوي، شعرية غياب المرجع تفجير اللّغة، ص 79.

[2]– محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولاتها الشعرية العربية، الشركة الدولية للطباعة، ط1، القاهرة مصر، 2003، ص 185.

[3]– خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 189.

إن تغييب المرجع يمثل بمفرده ظاهرة أدبية فنية جمالية صنعت فارقا كبيرا في فضاء الشعرية العربية المعاصرة نظرا لتميز هذه الظاهرة و فرادتها النوعية وخاصيتها الفريدة من نوعها التي أحدثت طفرة جديدة بناءة وخلاقة في مجال الشعرية العربية عموما.

وتنطوي تحت هذه الظاهرة مسميات ومصطلحات تدور جلها في تغييب المرجع أو غياب المرجع ونجدها على النحو التالي:

- تفجير اللغة.
- التشظي.
- التشذر .
- التجريد والتجريدية.
- الإغراب و التغريب.

ومن خلال ذلك سوف نتطرق لمفاهيم هذه المصطلحات لإزالة اللبس وإيفاء المعنى وتركيز الفهم.

1ـ تفجير اللّغة:

هو مصطلح ملغز وغامض رغم شيوعه النسبي والمتواضع.

تفجير اللغة «هو إزاحة اللفظة جزئيا من مجالها الدلالي المألوف وربطها بمجال دلالي آخر، لا بغرض تغييب المعنى للفظة ذاتها، وإنما بهدف تفجير طاقاتها التعبيرية وإثراء قدراتها الإيحائية والمغامرة بها في مجال تأسيس علاقات جديدة.» وقد قام الشعراء المعاصرو العرب باستعمال هذه التقنية من خلال إفراغ اللّغة الشعرية من محتواها وشحنها بدلالات متعددة.

الغرض من ذلك إثراء اللغة بمصطلحات جديدة تخدم النص الشعري المعاصر المشحون بالغموض والغرابة والدهشة والمفاجئة، لمواكبة مميزات العصر المماثل لها«تفجير اللّغة هو تفجير مستمر للغة بالهدم وإعادة الصياغة لتبرز من ثمة عملية التفجير وكأنها غاية الوجود اللغوي أو الوظيفة الرئيسية لعملية الوجود الممكن في اللّغة لتكشف عن رؤيا العالم الممكن تحقيقه في اللغة.» [1]

إذن: فتفجير اللغة آلية من آليات تغييب المرجع في النص الشعري المعاصر وهي حديثة العهد كمصطلح قائم لذاته لكن لها إرهاصاتها في التراث، مثل الأدب الصوفي كونه

[1]– عبد الواسع الخميري، الذات الشاعرة فيشعر الحداثة، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، بيروت، لبنان 1999، ص 94 –95 .

وضع معجما فريدا خاصا به يخدم الطاقات اللغوية التعبيرية التي مكنت الصوفي من تفجير مكنوناته التعبيرية وساهمت في خلق عالم خاص به.

تفجير اللغة «يعني خلق لغة جديدة أمام عجز اللغة وقصورها عن التعبير لأنها غير قادرة على تصوير تجربة الشاعر.»[1]ومن هذا القول نفهم أنه يتهم اللغة بالعجز ،لنرد عليه بقولنا أن اللغة لغة القرآن وهي في حد ذاتها معجزة ،بل عجز الشاعر عن إيجاد العبارات التي يعبر بها عن مكنوناته وتصوراته، لذلك يبحث عن خلق لغة جديدة تتناسب مع عالمه المتخيّل.

لعل تفجير اللغة «يكون أكثر الإجراءات النقدية فاعلية في غياب المرجع، فبتفعيله لا تبقى معنا من اللّغة إلا جانبها الصوتي، الدوال وبإعادة ربط هذه الدوال بعلاقات جديدة لا ممكنة ولا معقولة و متناقضة، تصبح الدلالة فضاءً قابلا للبحث والاكتشاف الذي تتعدد مستوياته بتعدد القراءات ومستوى كل قارئ لهذا الفضاء المشع بالسرية والغموض.»[2]

تفجير اللغة هو: «عملية تكسير الدلالة الواحدة المستقرة، وتفجير دلالات جديدة اللفظة المفردة.»

إذن فتفجير اللّغة ضمنيا هو عملية تفجير للطاقات اللّغوية الكامنة داخل المفردة اللغوية، بحسب سياقاتها الموجودة فيها، وفق مالا تتطلبه اللّغة العادية أي: أن لغة التفجير

[1]–عبد الرحمان القاعود، الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للثقافة،د ط، الكويت ، 2002 ، ص 151 –152

[2]– أبو اليزيد الشرقاوي ، شعرية غياب المرجع تفجير اللغة ، ص 61 .

لغة خلق وإبداع وكسر للمعتاد والمألوف اللّغوي داخل إطار الشعرية العربية الحداثية المعاصرة، بفضل شعرائها الذين أحدثوا ثورة أدبية مباركة أعادة للغة الشعرية جمالها ورونقه.

2ـ التشذير:

يعد مصطلح التشذير من أهم المصطلحات الأدبية التي تنطوي تحت مصطلح تغييب المرجع الشامل والملم للعديد من الظواهر الأدبية وقد «أعتبر التشذير من بين أهم المظاهر الجمالية لما بعد الحداثة، في شعرية التشذير يصبح النص نثاراً، تتناثر الجمل الشعرية المكثفة المشعة مؤكدة على منطق أنه كما جاز كذلك أن تكون الجملة الواحدة قصيدة كاملة تتناثر الجمل الشعرية متوالية مستقلة تمثل كل جملة عالما مستقلاً.»[1]

و قد رأى البعض في نص التشذير «نسقا بنائيا يوهم بالتفكيك فيما يبدع نص الكسور و الفجوات نص هذا العالم المتصدع أي: هذا النص جاء انعكاسا لانهيارات الكيانات الكبري، لتتداعى إيديولوجيات و نظم و تشظيها، بحيث أصبحت تشكل نصوص الشعرية الحداثية فضاءلت سلسلة متوالية في فضائها كثافة شديدة تؤسس لجمالية التشظي و التفكيك والتفتت و التشذير.»[2]

وبالتالي فالتشذير قائم على مبدأ كسر جميع البنى وتوليد بنى جديدة تحلق في سماء الشعرية المعاصرة التي تنبذ كل ركاكة في اللّغة وتسعى للتميز والإبداع.

---

[1]–شريف رزق، آفاق الشعرية العربية الجديدة، ص 170.

[2]–المرجع نفسه، ص 171.

3-الإغراب:

ركز الشكلانيون الروس على فكرة الإغراب أو نزع الألفة، «فالشيء النوعي بالنسبة إلى اللّغة الأدبية ما يميز ها عن أشكال الخطاب الأخرى، هو أنها تشوه اللّغة العادية بطرق متنوعة (...) وأصبح تغريب الأشياء غاية من غايات الفن.»[1]

عموما في القصيدة المعاصرة «يهدف الفن إلى تغريب الواقع، وبحسب إيجليتون إلى تشويه.» [2] إذن فالإغراب هو إبعاد المتلقي عن اللغة العادية المألوفة واستبدالها بلغة مبتدعة من مخيلة المنتج مما يجعله يحس بالتيه والغرابة، وبهذا يصل إلى هدف تحويل العادي إلى غريب يصعب فهمه وإدراكه في العالم المألوف بمعني الأغراب من أجل التغريب.

بالتالي فالإغراب يمثل بدرجة كبيرة كل مساعي الشعرية العربية المعاصرة التي تقطع الصلة مع العالم المألوف لتشكل عالمها الخاص الذي يعبر عن صدق الوجدان وهذا ليس عيبا أو نقصا يجعل المتلقي غارقا في التيه وإنما يعد الإغراب تقنية رائدة ومحاولة جادة تدغدغ خيال المتلقين وتحثهم على محاولة استكناه القيم الجمالية الوجدانية التي يحويها فضاء الشعرية التي تتعامل مع ما وراء اللغة وطاقاتها المغيبة والخفية.

[1]- أبو اليزيد الشرقاوي، شعرية غياب المرجع تفجير اللغة، ص 46.

[2] -المرجع نفسه، ص 47.

4-التجريد:

أما بخصوص التجريد فقد تطرقنا له في أساليب الشعرية العربية المعاصرة فيما سبق وقد فضلنا الاستزادة لتركيز الفهم وتعميقه، فالتجريد كما ذكر سلفا هو ذلك النوع من الكتابة التجريدية القائمة على العمق التعبيري والوجداني أي أن التجريدية «هي الوصول إلى تعبيرية العناصر الأساسية للمكونات الإبداعية، و إدراك ذلك العمق التعبيري لها وقد لجأت المحاولات الحداثية إلى التجريد و الرمزية المتعالية، و التعدد التأويلي وإلى التشظي التعبيري والإبهام و الانغلاق وتعدد التأويلات.»[1]

وفيما يخص المعاني فإن«التجريدية تعمد إلى تقليل الاعتماد على توصيلية الكلمات و منطقيتها ووعيها الإفادي و التفهيمي و في المقابل فإنها تعتمد على ثقل الكلمات الشعوري و زخمها الإحساسي، فيحس المتلقي ويدرك النظام الشعوري والإحساسي قبل أن يدرك الإفادات المعنوية و التفهيمية المركبة، إن التجريدية ترتكز على استعمال غير تعبيري للغة و غير معهود ليس من أجل توصيل المعنى والفكرة و إنما لنقل الإحساس و الشعور وجعل المشاعر و الأحاسيس هي ما يتجلى بالألفاظ، و ليس المعاني و المغزى.»[2]

إذن التجريد أو الكتابة التجريدية من أهم التقنيات المستعملة في الكتابة الشعرية المعاصرة التي برز فيها تغييب المرجع بفنّياته وأساليبه.

1- أنور الغني الموسوي، التجريدية في الكتابة، د دار نشر، د ط، د بلد نشر، 2016،(نسخة إلكترونية) ص 04.

2- المرجع نفسه، ص 06.

هذا ما تسنى لنا الإلمام به حول تغييب المرجع و المصطلحات التي ترتبط به فمجملا يمكننا القول: «إن هيمنة غياب المرجع يمكن أن تقاس نسبة إلى لغة الاستعمال أي إلى اللّغة العادية التي تمتلك مرجعيتها الحقيقية، ويرى عبد الله الركيبي راجح أن الانزياح غياب المرجع عندنا لا يكتفي بأن يكون انزياحا بالقياس إلى اللّغة فقط وإنما يجنح إلى احتواء أنماط أخرى داخل سياقاته و تتالياتها للّفظيّة.»[1]

فمجملا: «إن تغييب المرجع تلوح فيه الدلالة الغائبة فلكل تعبير كينائي فضاء تسبح فيه دلالته المتخفية وتحيا وتتواجد فيه، وهذا الفضاء يكون بعيداً، وقد يكون قريبا أو غائما ومتداخلا ومتقاطعا مع فضاء آخر.»[2]

إذن «الحضور بالغياب تلك السمات الغائبة عن وعي النقد على كونها مكونات شعرية والكشف عن وعي النقد على كونها مكونات شعرية والكشف عن جمالياتها باعتباره مكوناً جمالياً.»[3]

إن تغييب المرجع يعكس حقيقة تميز الشعرية العربية الحداثية المعاصرة، كونها تشحن اللّغة من جديد بطاقات تعبيرية مختلفة تتعدد بتنوع سياقاتها المختلفة ودلالاتها العميقة التي تجعل من اللّغة لغة خلاّقة وإبداعية بامتياز تواكب مقتضيات العصر.

---

[1]– محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص 205 –206.

[2]– محمد السيد أحمد الدسوقي، شعرية الفن الكينائي بين البعد المعجمي والفضاء الدلالي المنفتح، ص 109.

[3]– محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص 220.

ثانيا)مظاهر تغييب المرجع:

لتغييب المرجع مظاهرا متعددة تتجلى معظمها في ظاهرة الغموض والإبهام والغرابة والغيابيّة الخ...

1ـ ظاهرة الغموض:

يعد الغموض ظاهرة من ظواهر تغييب المرجع في القصيدة العربية المعاصرة باعتبارها عملية إبداعية مستوحاة من قبل شعراء الحداثة في سعيهم وراء المجهول حيث يقول نزار قباني: «أعترف أيضا أنني لا أفكر بقصيدتي تفكيرا سابقا، فقد يكون لدي شيء أقوله لكنني لا أعرف ماهو.»[1]

وبالتالي:«فالغموض هو خاصية جوهرية في التفكير الشعري لا في التعبير الشعري وهو طبيعة من طبائع هذا التفكير الذي بضرب بسهامه في دواخل الأشياء لا القفز على سطوحها المرئية.»[2] الغموض عموما من مميزات الشعر العربي المعاصر، الذي ثار على كل الأساليب التي سبقته شكلا و مضمونا ، رغم أنه وجد مع القصيدة القديمة وخاصة مع أبو تمام وعدت حينها من مظاهر الحداثة في الشعر القديم ، ولهذا قلنا بأن الحداثة لا ترتبط بزمن (...) فالغموض يجعل من النص الشعري نصَا حقا ويعطيه أبعادا مختلفة تجعل من القارئ عنصرا مهما في العملية الأدبية القائمة على مبدأ التعمية التي تعمل على تعتيم

[1]– بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، ص32.

[2]– المرجع نفسه، ص 32.

النص الشعري وتحيطه بهالة تساهم هذه الهالة في إضفاء نوع من الضبابية التي تتكشف وتتضح كلما توغلنا وتعمقنا في النص الشعري.

والمقصود بالتعمية في هذا الموضع: «هي أن يسدل الشاعر الظلام بقصد التضليل وهي بناء الشعر بأية مواد تتداعى إلى ذهن القارئ.»[1]

يتضح لنا أنّ: «الغموض من مستلزمات الشعر وأشيائه الجوهرية يلون الشعر ويغنيه بالرؤى والأطياف، والذي يتلاعب بعملية الخطوط والألوان أو يؤلف بعدا معينا لهو من طبيعة الشعر و الفن نفسه و الشاعر الأصيل.»[2]

ويظهر جليا في الإيحاء «وهو الأكثر ضمنية وخفاءً، ويتم عبره تحويل النص وإخفاء تراكيبه وقلب دلالته أو إبقائها بعد دمجها في سياق النص الجديد.» [3]

وبالتالي نستطيع القول: أن الغموض من السمات الفنية الجمالية في الكتابة الشعرية المعاصرة ، تؤدي هذه الآلية إلى اكتشاف جديد للكلمة ، فقد نزع الشاعر المعاصر غبار التقليد الذي استهلك أساليب التعبير، وأصبح يدور في دوامة التكرار، لهذا فقد لجأ إلى استعمال اللغة استعمالا جديدا حتى أصبحت العلاقة بين الكلمات الغير مألوفة تبتعد عن المتعارف عليه و تتركب تركيبا جديدا.

---

[1]– جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، القاهرة، مصر، 1994، ص101.

[2]– المرجع نفسه، ص 100 –101.

[3]– عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري دراسات سيميائية، ص 87.

يقول أدونيس في هذا الصدد «اليوم لي لغتي ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي.»[1] أدت التراكيب الجديدة إلى ظاهرة الغموض، لأن الشاعر الحداثي سعى لخلق لغة جديدة لها عالمها الخاص، فاللّغة الشعرية لغة خلق وإيحاء يقول أيضا أدونيس: «أن اللّغة الشعرية قيمة في ذاتها لا وسيلة لأنها لغة مجازية، لغة تأويل، فهي تحمل دلالات كثيرة.»[2]

إذن فالغموض يقوم على الإيحائية و التكثيف الدلالي و توليد المعاني الجديدة والمبتكرة العميقة.

وترجع ظاهرة الغموض في القصيدة العربية المعاصرة إلى عدة أسباب منها:

ـ اللّاموضوع.

ـ الانتقال من الرؤية إلى الرؤيا.

ـ اللاتحديد.

ـ اللاتجنيس.

ـ اللاموضوع:

[1]–أدونيس، الأعمال الشعرية، ج 1، دار المدى، ط1، دمشق، سوريا، 1996، ص 206.

[2]– أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، ط1، بيروت،لبنان،1990،ص 17.

إن «غياب الموضوع يعني غياب المرجعية التي يتحدث عنها الشاعر، غياب المفتاح للولوج إلى النص.»[1]

ويقول أدونيس في هذا الشأن «الشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة بل من حالة لا يعرفها، هو نفسه معرفة دقيقة ذلك أنّه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الإيديولوجيا أو العقل أو المنطق.»[2]حيث يرى أن الموضوع الحداثي يولد من جديد بعد الكتابة على يد قارئ معاصر وفق تأويلات عديدة على حسب القراء.

ـ الانتقال من الرؤية إلى الرؤيا:

لقد «انطلق الشاعر الحداثي من تهديم جدار الرؤية الذي كان محصورا ضمنها وهو المكلف بتصوير ما هو مرئي للعيان ... ولذلك انطلق الشاعر المعاصر إلى فضاء الرؤيا و الأحلام وتصوير ما يختلج في الداخل الإنساني من غرائبي و عجائبي، وصار الشاعر يخفي ملامح نصه ضمن غايات كثيفة من الألغاز و الرموز.» [3]

ويقول أدونيس«الشعر الجديد باعتباره كشفاً ورؤيا غامض لا منطقي.» [4]

---

[1]– خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 135.

[2]– بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، ص 35.

[3]– خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 37.

[4]– بشير تاوريريت ، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس ، ص 36 .

ـ اللاتحديد:

ويقصد به «غياب المؤشرات اللّغوية الدالة، الكلام بلا علامات دالة، الزمن حر في تنقلاته وتراجع الأدوات اللّغوية كثيرا في هذه النصوص لم يبق في بنية القصيدة المكثّفة المضغوطة لأدوات الشعرية أسماء الإشارة والأسماء الموصولة، أدوات العطف وأدوات الفصل.»

ـ اللاتجنيس:

يتمثل في تداخل الأجناس في القصيدة العربية المعاصرة«وامتزاج العناصر الغنائية و الدرامية من خلال القناع و الشخصيات والمونولوج.» [1]

إذن فالغموض الفني في الشعر من أهم الوسائل التي تعتمدها الشعرية العربية لخلق الجمالية و الأسلوبية التي تنفتح على التعدد التأويلي، «إن الغموض الفني لا يشكل إشكالية للمتلقي الجديد إنما هو نقيض ذلك يدفعه إلى الإبداع و الإنتاج لأنه يدرك أن الغموض نتيجة الانتقال النوعي من قوانين شعرية مألوفة إلى قوانين شعرية لا مألوفة لأن الشعر الحق هو على حدّ التعبير دانيل لوبر إشكال اختلاف مطلق.»[2]

الغموض شكل من أشكال التعبير الجمالي الفني « وهو شكل عضوي فني نتيجة لأسباب كثيرة قد تكون في المرسل أو الرسالة.» [3]

---

[1] – المرجع السابق، ص 37.

[2]– خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 160.

[3]– المرجع السابق، ص 129.

زيادة على ذلك «يتسم جانب كبير من الشعر الحديث بالغموض لأن الشعر لا يخضع للمواصفات العقلية، أي لا يقصد فيه التوصيل المباشر بين الشاعر والجمهور، وإنما يكون التوصيل بمقدار ما تتمتع به لغة الشاعر.»[1]

2ـ ظاهرة الإبهام:

ويتعلق الإبهام بظواهر أدبية كثير شعرية ونثرية خاصة في النصوص الشعرية الحداثية وقصيدة النثر. يمكننا القول «أن الإبهام في الشعر مراوغة في التعبير، وتحايل على الكلام في نقل التجربة الشعرية.»[2]

ويعد الإبهام مُشَكّلاَ من مُشَكلاَت الغموض و الإيحائية حيث «يخرج النص الشعري بغموضه من المتشابه إلى المختلف، فتخرج جماليته من السائد إلى المجهول و يؤسس لجماليته من الاختلاف و التعدد.»[3]

ومن هنا تتضح لنا وظيفة الإبهام و الغموض الشعري عندما «تنشأ جماليات الحرية من النص الثري المفتوح، و انتشار دلالته في كل اتجاه و في كل آفاق لا محدودة، كما تنشأ من حرية الحركة في النص ذاته، فدلالته تتحرك بلا حدود.»[4]

---

[1]– إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ط2، الكويت، 1978، ص 08.

[2]– خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 160 و 161.

[3]–المرجع نفسه، ص 159.

[4] – المرجع نفسه ، ص 159 – 160.

فالإبهام عموما يشكل محور الكتابة الشعرية المعاصرة القائمة على المزج بين الجمالية الفنية للنص الأدبي والقيمة الدلالية المتنوعة التي ترتكز على الإشارات فقط.

وهو ضرورة أدبية شعرية تعتمد الإيحاء، وتعدد المعاني يدعو لمشاركة المتلقي في العملية الأدبيّة.

وبهذا الشكل فإن «الطابع الإيحائي البارز من أهم خصائص اللّغة الأدبية

وهو يمثل لونا من تعدد المعنى، الدال الناجم عن وضع قيم متراكبة فوق الوظيفة الإعلامية الخالصة للغة،و معنى هذا تحليل الإيحاء جزء من تحليل الدلالة، خاصة إذا ما كنّا أمام كلمة يتضح فيها استخدام المقصود المعتمد على اختيار محدد ينصب على أهمية الإيحاءات.»[1]

عموما «فالإبهام قد يستثمر في أغلب الأحيان لأهداف أسلوبية، ويرى أولمان: أن هذا الإبهام يأتي في المفردات على ضربين. هما تعدد المعنى وهو أن يكون لكلمة معاني عديدة والآخر المشترك اللّفظي توافق الكلمات واختلاف المعنى.»[2]

هذه الظاهرة لها وسائلها ومبادئها وإجراءاتها الجمالية التي تؤسس لفرادتها وخصوصيتها التي تجعل منها شيء مختلف.

[1]– صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة،مصر، 1998، ص 162.

[2]– المرجع نفسه، ص 163.

3ـ ظاهرة الغرابة:

تعد ظاهرة الغراب من ظواهر تغييب المرجع عند شعراء الحداثة، حيث يرتبط الغريب بكل ماهو عجيب وطريف وبديع، متجاوز للمألوف باكتساب الشاعر للغة ذاتية تتميز بالفرادة و هذا ما نجده عند الدكتور موسى سامح ربايعية يقول:« إن ربط الغريب بما هو عجيب طريف وبديع، يكشف عن الأثر النفسي الذي يتجلى في تجاوز المألوف العادي، وإن انبهار النفس بما هو غريب يتكشف من خلال قدرة الشاعر على اكتساب لغته الذاتية فرادة، و تميزا عن لغة الآخرين يقول حازم:« فأفضل الشعر ما قامت غرابته و أردأ الشعر ما كان خاليا من الغرابة.»[1]

أما محمود عكاشة يقول: «غريب اللغة الألفاظ النادرة الاستعمال، فاللغة ثابتة، وهذه الحركة يستتبعها نمو وتطور في بعض جوانب اللّغة، تضيق الدلالة أو تنحط فتهمل في الاستعمال.»[2]

ويرى الدكتور بشير تاوريريت:«أن معالم الغرابة تتجلى في كيان القصيدة، وفي القصيدة يتحقق ذلك الكون الغريب، إلا الأنبياء من منظور الحداثيين، وفيه تسير النجوم كما تسير النساء على أديم الأرض، ما لا يحدث في الواقع يتحقق في التشكيل اللّغوي للشعر.»[3]

---

[1]– موسى سامح ربايعية، الأسلوبية مفهومها و تجلياتها، دار الكندي، ط1،الكويت، 2003، ص 49.

[2]– محمود عكاشة، الدلالة اللّفظية، مكتبة لأنجلو،د ط، القاهرة، مصر،2002، ص 102.

[3]– بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، ص 33.

تغريب الشعر أو الغرابة فيه إذن «خصيصة لصيقة به، بل بالفن بوجه عام، فالعجيب جميل دائما كما يقول السرياليون.

يقول طلال الحسني:[1]

نعم كانت

والآن فاحت ذكرى تعبير اضطراري

وللجسد صورة عنه إضافة لا مضاف

إليه لا يوجد

.....

.....

ليس هذا وذاك – الصوت

الصوت خطأ نحوي

فيه

تتشابك الأخطار نحوك اكتب.

وصف الشاعر النص بالجسد التعبيري يتميز بالتفكك والتشتت فيه المضاف دون المضاف إليه ونقاط فارغ والأصوات فيه بأخطائها النحوية، يغمرها الغموض والتيه في المعنى ليتجلى في آ خر القصيدة وهنا يتجلى الإغراق اللغوي.

[1]– عبد الرحمان القاعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص 241.

4 ـ الغيابيّة:

من أهم مظاهر تغييب المرجع نجد خاصة الغيابية إذ أن العلاقات الحضورية تشكيل وبناء لهذا تكون على مستوى البنية السطحية، البنية الظاهرة من خلال من خلال المكونات التركيبية وعلاقاتها بالسياق في النصوص.

أما العلاقات الغيابية «فهي علاقات معنى وترميز ودلالة، فهذا الدال يدل على ذلك المدلول وهي بهذا تتكون وتتمثل في مستوى البنية العميقة للنص من خلال تنوعها و تلونها و تعددها و التحقق و الاستعانة به النصيّة الملفوظيّة، في أقصى قدرة و المشاكلة في تشكلات و تركيبات النص وانزياحا ته الدلالية ، المحتضنة للذاتية و اختراقه الجزئية و الكلية.»[1]

وبالتالي فهي تشمل جميع الأنظمة اللغوية العميقة و الموحية، «فيؤدي ذلك إلى انصهار هذه البنيات داخل النظام اللغوي، للنص و النسيج النصي المتميز، محدثا الفاعلية اللغوية و التصويرية، التي يؤسسها داخل وحدات البنية الكلية لتكون وسيلة الشعرية، و معبرا على قدرة الشاعر في تشظية الدلالات الجزئية و الرؤيا الاستبطانية.»[2] وانفتاح الرؤيا والتأويل والتكثيف الدلالي.

1– محمد مراح، هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر (محمود درويش أنموذجا) ، رسالة لنيل الماجستير في تحليل الخطاب ، كلية الآداب و اللّغات جامعة وهران ، 2013 ، ص 53.

2– المرجع نفسه، ص 53–54.

إضافة إلى ما سبق التطرق إليه حول مظاهر تغييب المرجع نقول بأن لتغييب المرجع مؤشرات عديدة موحية في النص الشعري على غيابه « ثم إننا نحكم بغياب المرجع عندما يغيب المرجع الذي يمكن إحالة الدلالة إليه، عندما لا تخضع المرجعية للتأويل الواقعي عندما تتطلب الدلالة إحالة إلى واقع خيالي غير موجود، و عندما تتعدد التأويلات فهنا يحدث غياب المرجع.»[1]

يمكن معرفة ذلك من خلال عدة ضوابط بحيث «إذا كانت دينامية التعبير الشعري المعاصر، تعتمد على ظاهرة كسر النظم أو الانحرافات لمستوياتها المختلفة التي تحددها فإن مجالات رصدها تتجاوز حالات التركيب اللّغوي لتصبّ في تحليل طبيعة الأبنية التخيلية المعقولة و اللامعقولة، وحالات الخروج عن الأعراف الشعرية السائدة، و مداها المعروف.»[2]

ثالثًا) آليات تغييب المرجع:

وهي مجموعة من الآليات التي يلجأ إليها الشاعر من أجل المباعدة بين الدوال و مدلولاتها باعتبارها فن لعبي يعمد الشاعر من خلاله تغييب المرجع، من أجل لفت انتباه المتلقي و إثارته و إبعاده عن اكتشاف ما تحيل إليه القصيدة، «بعضها تراثي تم تحويره مثل الانزياح و بعضها حديث نسبيا مثل التكثيف الدلالي و الكثافة المعجمية و إحداث فجوة معنوية بين فقرات النص و جمله، أو بناء الديوان و القصيدة بنمط معين بانتظام الجمل

[1]– محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص 192.

[2]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 31.

والفقرات متوالية وفق نظام مالا يسمح بإقامة علاقات دلالية فيما بينها بصورة ملموسة.»[1]

إذن فالغياب المرجع آليات مختلفة منها التراثي والمستحدث.

1ـ الانزياح:

يعرف الانزياح على أنه خرق للمألوف في اللغة العادية و الخروج عنه، و هو أيضا «خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر أو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفوا لخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى و بدرجات متفاوتة.»[2]

و يعرفه جون كوهين في قوله:« إذ تشكل هذه الظاهرة جوهر العملية الشعرية ، وهي شرط ضروري لكل شعر.»[3]

إذن الانزياح هو خروج عن المألوف والمعتاد،وهو إضافة جمالية وفنية مميزة تحقق قيمة العمل الأدبي، يمارسها المبدع الإضافة الجمالية والشعرية للفت انتباه المتلقي وإثارته.

ـ أنواع الانزياح:

ـ الانزياح التركيبي:

ويتعلق هذا النوع من الانزياح بالعلاقة التركيبية للفظة الواحدة مع ما جاورها من ألفاظ

[1]– أبو اليزيد الشرقاوي، شعرية غياب المرجع تفجير اللغة، ص 15.

[2]– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط1، عمان، الأردن،2007، ص 175.

[3]– جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، المغرب،1986، ص 20.

في نفس السياق الذي ترد فيه،ومنه فإن الانزياح التركيبي عند صلاح فضل هو «السلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية، عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات.»[1]

ـ الانزياح الدلالي:

و هذا النوع هو الذي يشمل الخروج عن نظام اللغة عن طريق خرق كل قوانينها ومن ثم إعادة خلق علاقات جديدة بين الدال و المدلول، و يشكل هذا النوع أساسا تغييب المرجع من خلال إحداث شعرية الخطاب الأدبي في أعمق مستوياته وعليه فإن الانزياح الدلالي حسب حون كوهين «هو خرق القواعد المعنوية في اللغة، أو بعبارة أخرى خرق قواعد الصورة الشعرية.» [2]

بالتالي فالانزياح الدلالي يشمل كل أنواع الاستعارات و التشبيه في النص الشعري بطريقة مخالفة.

2 ـ التكثيف الدلالي:

شهدت لغة الأدب تحولات جذرية، حيث نقلت من البلاغة الشعرية، حيث«يرى جنيت أن جوهر الشعر لا يمكن في الصياغة اللغوية، مع أنها هي التي تقوم باستقطابه إنما في

[1]– صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 211.

[2]– أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص 111.

شيء أبسط من ذلك و أعمق كما يقول في نوع القراءة التي تفرضها القصيدة على قراءتها.»[1]

أي أن تحقق الشعرية يكمن في تعدد القراءات للنص الواحد، ويرى صلاح فضل «أن مفهوم الكثافة يتجلى في المؤشرات اللغوية حضورا وغياب، بما يشمله من تعدد الأصوات والصورة و تراكبها أكثر قابلية للقياس وفاعلية في تصنيف الأساليب من هذا التركيز على الحالة الشعرية.» [2] و أبرز شاعرين حداثيين يظهر التكثيف الدلالي في شعرهما أكثر من غيرهما هما أدونيس و عفيفي مطر.» [3]

3 ـ الكثافة اللغوية:

تتوفر القصيدة المعاصرة على «كثافة دلالية على مستوى الإيقاع و التركيب و الدلالة الناتجة عن الانزياح، وذلك بنقل الإحالة من مستوى البنية السطحية إلى مستوى البنية العميقة، و يتحقق ذلك من خلال انخفاض درجات النحوية و التكثيف المعجمي.»[4]

[1]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ص 25.

[2]– المرجع نفسه، ص 26.

[3]– أبو اليزيد الشرقاوي، شعرية غياب المرجع تفجير اللغة، ص 126.

[4]– المرجع نفسه، ص 130– 131.

ـ اللانحوية :

ويقصد بها «**الانحراف** الخارق لمعيار النحو المتعارف عليه.»[1]

أما جمال اللغة في منظور «أدونيس النقدي يعود إلى نظام المفردات و العلاقات، وهو نظام لا يتحكم النحو بل الانفعال و التجربة.» [2]

أي أن الشعرية لا تكمن في القواعد النحوية المعيارية بل في تجاوزها و خرقها ذهب إلى ذلك مايكرو فسكي بقوله:«من هنا يتضح لنا أن بإمكان تحطيم قانون اللغة المعيارية أمر لازم للشعر و بدونه لن يكون هناك شعر.»[3] وترتبط بحركة الفواعل ونسبة المجاز و عمليات الحذف في النص الشعري.

وقد يلجأ الشاعر للانحراف النحوي قصد أداء وظيفة تعبيرية معينة.

وذلك ما نجده عند «شوقي شفيق في قوله:

ووحيدينا كان وحيدا يجالس مملكة من غبار الجنون* و**آخر يهتف لامرأة كي توازنه.**»[4]

حيث استعمل الشاعر كان بدلا من كانا وذلك من أجل تجسيد حالة الانشطار النفسي التي يعانيها.

---

[1]– موسى سامح ربايعية، الأسلوبية مفهومها وتجلياتها، ص 38.

[2]– بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، ص 88.

[3]– أبو اليزيد الشرقاوي، شعرية غياب المرجع تفجير اللغة، ص135.

[4]– عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر الشعر اليمني نموذجا، ص 119.

ـ الانحراف الصرفي:

ويتمثل في «تغيير بنية الكلمة المألوفة، وله مظاهر كالنحت والدمج فالنحت هو تشكيل مفردة من أجزاء مفردات أخرى مثل قول البردوني:

أقبلت نحوي من هناك فهل هنا * ثان هناك؟ ومن يجلس تنهنكي.»[1]

تنهنكي منحوتة من تكرار كلمة هناك.

ـ الدمج:

هو ظاهرة من ظواهر الانزياح الصرفي تعني «دمج بعضٍ اركان الجملة و متعلقاتها من كلمات وأفعال أو أسماء أو حروف، بحيث توحي بالاختصار و الاقتصاد اللغوي ويظهر في أسلوب البردوني في قوله :

يا الذي دارت الثريا دواة * في يديه و ألهمتها النضادة

يا العشيق الذي رأى مهد عاد * غادة في قميصها كل غادة.» حيث دمج حرف النداء بالمنادى عوض أن يقول: يا أيها الذي.

4-التضاد والمفارقة:

تعد المفارقة والتضاد من آليات تغييب المرجع في الشعر الحداثي، وهي من الأساليب التي يشاع استخدامها وتستثير عدة تفسيرات و هي«بنية جمالية هدفها إحداث ابلغ الأثر

[1] – المرجع السابق، ص 120.

تعتمد على الانقلاب في الدلالة و إحداث هوة بين المظهر و الحقيقة أو بين ما يقال و ما ينتظر قوله.» [1]

يعد«النقيض شرطا للمفارقة، فهو روحها ومصدرها لقول الشاعر:

يا صديقي أنت أدنى من فمي * فلماذا أنت أنأى من مرادي

أنت في البعد قريب وأنا * في غياب القرب في ابتعادي.»[2]

كما تعتمد المفارقة أيضا على مبدأ الاقتصاد، إذ يستعمل صاحب المفارقة المتمرس من الإشارات أقلها، كما تتجه القصيدة المعاصرة إلى إنتاج معنى مفارقي بالاعتماد على مبدأ التضاد، حيث يقدم النص «لونين أو موقفين أو مشهدين متناقضين، مما يسبب توترا للمتلقي فالصلة بين التضاد والتوتر جدلية، وينجم عنها حملة من الجماليات الشعرية.» [3]

وفي هذا يقول البياتي:[4]

قلت لعرافة وادي النيل

هذا زمن الأسماء المقلوبة

والأشياء المقلوبة

زمن السلم الحرب

---

[1]– المرجع السابق، ص 115.

[2]– المرجع نفسه، ص 127.

[3]– خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 132.

[4]– عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر الشعر اليمني نموذجا، ص 129.

زمن الصلوات الصفقات

سمعتي مرآة مالحة اللّون و غادرني ماء الأمن الذهبي

أخفيت قصيدتنا في الحلم ولملمت حروف المطر القادم.

حيث يبين لنا الشاعر أن القصيدة العربية المعاصرة هي انعكاس للزمن الذي جمع بين المتناقضات، حيث أصبح السلم هو الحرب، والزمن الذي حلت فيه المادة محل الروح حيث انقلبت الأسماء والأشياء.

5. التكرار:

يعد التكرار آلية من آليات تغييب المرجع في القصيدة العربية الحداثية المعاصرة لما يحمله من دلالات ومن قيم شعورية فالتكرار هو:«الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، يلجا إليه الشاعر لتكثيف التماثل في النص الشعري و تمتين وحدته العضوية، عبر التركيز على وظيفة التماثل الموقعي.»[1]

ومنه :فالتكرار له وظيفتين متعالقتين، وظيفة دلالية حيث يعمل على«تجميع العناصر و الوحدات الدالة في شيكه متماثلة.»[2]

عموما التكرار من أكثر الوسائل اللغوية استعمالا وتوظيفا في الشعر العربي المعاصر.

[1]– المرجع السابق، ص 144.

[2] – المرجع نفسه، ص144.

واستعمال هذه التقنية ليس اعتباطا بل لغايات معينة تتمحور كلها في إبراز الجمالية والشعرية المطلوبة من خلال تغييب المرجعيّة و المرجع في الشعر الجديد.

6 ـ الفجوات النصيّة والمعنوية:

من الطبيعي أن كثرة الانزياح في القصيدة و التكثيف الدلالي يؤدي إلى ذلك الترابط بين أجزاء النص، متسببة في ترك فجوات أو مسافات التوتر يشير كمال أبو ديب في حديثه عن نظام التفجية في النصوص الشعرية قائلا:«ما ينتج الشعرية هو الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما نسميه بالفجوة أو مسافة التوتر، وخلق المسافة بين اللغة المترسية و اللغة المبتكرة.»[1]

النص القائم على نظام التفجية: «هو النص الذي لا يعبأ بالتفاصيل، ولا يتدخل في شؤون القارئ هو النص المفتوح على التأويل (...) لذلك يستدعي مفهوم الفراغ أو النقص عند آيزر يقوم القارئ بربط أجزاء النص المختلفة لكي يربط بين الأجزاء غير المترابطة.»[2]

بالتالي«الفجوات هي الفجوات التي يحدثها النص، بفعل علاقاته اللغوية في تعالق دلالاتها التي يصبح على المتلقي أن يملأها وهي مرتبطة بحالة هيمنة غياب المرجع و العوالم الممكنة و الفجوات تضم حذف جملة أو أكثر من سياق و الانحرافات الدلالية من مجاز واستعارات و كناية.»[3]

---

[1]– بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، ص 76.

[2]– خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 192.

[3]– محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر و تحولات الشعرية العربية، ص 352– 353.

نستخلص أن الفجوات مرتبطة بالبياض النصي الذي يحاول المتلقي أن يملأه وفق مقتضيات أفق التوقع.

7 ـ أنسنة الأشياء (التجنيس):

أنسنة الأشياء هي تقنية حداثية ومعاصرة أول ما استعملت كانت مع الشعراء الغربيين أمثال ملارميه و بودلير في ديوانه أزهار الشر.«إن مفهوم الأنسنة تضرب جذوره في حقل الفكر قبل حقل الشعر والنقد (...)ويصبو إلى تحقيق أنسنة للحياة عبر الشعر.»[1] للأشياء الجامدة المادية.

كما أن الأنسنة في مفهومها القديم هي «نزعة تعبد العقل منذ انطلاقاتها القديمة إبان عصر التنوير الغربي، وربما يعود ذلك إلى الفرق بين طبيعة الكتابة الشعرية والكتابة الفكرية.»[2] إلا أن الشاعر المعاصر تأثر بالكتابة الشعرية الغربية التي تبعث الحياة في الجماد، وتكسبه الفعل والشعور الإنساني، وراح يقلد هذه التقنية الجديدة المخالفة للغة العادية بتوظيفها في كتاباته الشعرية الداعية للابتكار.

[1]– حسن ناظم، أنسنة الشعر (مدخل إلى حداثة أخرى فوزي كريم نموذجا)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2006، ص 09.

[2] – المرجع نفسه، ص 13.

8-التشكيل البصري:

سعى الشاعر الحداثي المعاصر لابتكار طرائق جديدة في كتابة القصيدة المعاصرة وفق نمط جديد يلاءم تحولات العصر، ذلك من خلال توزيع السواد على البياض بطرق فنية مختلفة، ومن هنا أصبح الشكل عمدة القراءة الشعرية كما يمكن القول بأن الشعر المعاصر قد اهتم مبكرا بالكتابة البصرية وفنياتها اعتمادا على الكتابة الفضائية.

وهذا ما دعت له الحداثية الشعرية «لقد فرضت ثقافة العين على الشاعر الحديث أن يستلهم المنجزات البصرية في عمله الإبداعي ويتصرف بها بحرية تمنح نصه غنى ولا سيما بعد انفتاح النظام الإيقاعي الذي كسر القابلية البصرية، التي تتحكم في تشكل النص البصري.»[1] وعليه يمكن القول بأن تموضع الكلمات والسطور والجمل و الحروف على مستوى الصفحة يعد صنيعا فنيا غرضه الخروج عن النمطية واستعمال أساليب شكلية جديدة تصب في قالب التجريب الذي طرأ على القصيدة المعاصرة جملة وتفصيلا.

مجملا التشكيل البصري من أحدث آليات تغيب المرجعية الشعرية لكونه يهتم بالجانب الشكلي للقصيدة وهذا الأخير يبرز قيمة الشكل الفنية في عملية استقراء القصيدة.

[1]- عبد الحميد الحسامي ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر الشعر اليمني نموذجا، ص196.

الفصل الثانـي

شعرية تغييب المرجع في "قصيدة أول الحلم آخر الحلم "لعفيفي مطر أنموذجا

المبحث الأول:

قراءة عامة لأسلوب عفيفي مطر في قصيدة " أوّل الحلم آخر الحلم".

أولا) أسلوب عفيفي مطر

يعد عفيفي مطر من الشعراء الحداثيين الذين احتلوا مكانة فريدة في الخوض في تجربة تغييب المرجع، باعتبارها خاصية صعبة تعتمد على العتمة وتحارب الوضوح، تتميز بالتعالي الذي لا يقدر تسلّقه إلا من وصل إلى أعلى قدر من الثقافة، وقد شهد له بذلك أبو اليزيد الشرقاوي في قوله:«أنّه حظي بإعجاب وتقدير عشرات آخرين، مثل فريال جبوري غزول وصلاح فضل، محمد عبد المطلب، وجمع النقاد إلى الإعجاب جنباً إلى جنب، إشارة إلى الانغماس في الذاتية و الابتعاد عن الحياة، والانصراف إلى الغموض المتعالي.»[1]

حيث أنّ دراسة مواضيعه تكون وفق عملية عقلانية، وليست من باب التذوق والاستمتاع مركّزاً في كتابة قصائده على المعنى العميق، الذي يحتاج إلى قراءة فعاّلة يكون المتلقي بمثابة منتج ثان للنّص المكتوب، « وهو من أكثر شعرائنا حرصاً على تجويد وصياغة وتجديد قصيدته، وفي الوقت نفسه ومن أكثرهم استمرارية وغزارة في الإنتاج.»[2]

[1]– أبو اليزيد الشرقاوي، شعرية غياب المرجع تفجير اللغة، ص 71– 72.

[2] – طه وادي، جماليات القصيدة العربية المعاصرة، ص 80 –81.

فغرض الشاعر إثارة الدهشة والمفاجأة والغرابة للمتلقي، وفق نص ممزق الأجزاء صوره من اللاواقع، لذا يحتاج إلى الفكر لفك شفراته الغارقة في أعماق مخيلته الدائمة الحركة وهذا ما نجده عند طه وادي يقول:« أوّل ما يبهر المتذوق، هو حيرته الشديدة في وقفة جادة لمحاولة تخيل محتوى القصيدة الذي قد يبدو من البداية أشغث الأطراف ممزق الأجزاء لأنها تصوّر نسقاً للفكر أو لعالم مألوف أو له نظر، إن الوجود الوحيد لعالم الشاعر هو نسيج مخيلته التي لا ترى العالم في سكونه وإنما من خلال حركته.»[1]ومن هذا نستنتج أن عفيفي مطر يعتمد في تغييبه للمرجعية في معظم قصائده على الأسلوب التجريدي وهذا ما سنقوم بدراسته في قصيدته المعنونة " بأوّل الحلم آخر الحلم"، وأول ما يلفت انتباهنا في العنوان مركزية "الحلم" مما يؤدي بنا للتساؤل عن ماهية الحلم عند الحداثيين.عفيفي مطر من شعراء الحداثة الذين اهتموا بالحلم وجعلوه فضاءً مهماً وملهماً عن الحقيقة ، ومن ذلك أصبح الحلم يوظف للتعبير عن المطلق المجهول بين الزمن الحلمي المفترض و المأمول وبين الزمن الواقعي الحقيقي، الذي يستوحي من خلاله الشاعر أفكاره ورأياه الحلمية، ويلجأ عفيفي مطر للحلم للتعبير عن مكنوناته وعوالمه الخفية هروباً من واقعه المنكسر.

فالحلم « هو الغوص في أعماق الذات (...) في صور تتداخل وتتخارج، تتقارب وتتباعد خارج كل سببية وكأنها حلم».[2]

[1] – المرجع السابق، ص 86.

[2]– أدونيس، الشعرية العربية، ص 66.

الحلم عند شعراء الحداثة « هو إحدى سمات السريالية، والمعروف أنّ عدم الترابط والتجانس بين الأشياء، هو مما يتوفر في هذين العالمين، فتسرّب هذا إلى الشعر وصوّره وأثمر غموضاً وإبهاماً (...) وفي الحلم أيضاً يتسارع الزمن كما يتكاثف و ينضغط هو والمكان بشكل غريب يصعب على التحليل والإدراك».[1]

ومنه فنزعة الحلم عند عفيفي مطر تتعلق كثيراً مع ما تتطلبه التجربة الشعرية والرؤيا المعاصرة، وهو النقطة الأساسية عنده التي تصل بين عالمين مختلفين عالم افتراضي وعالم واقعي، والعالم الأول مصطنع من الشاعر، ليوقع فيه مخططاته الاستشرافية للهروب من العالم الواقعي المنكسر و المتصادم.

_الأسلوب التجريدي في قصيدة" أول الحلم آخر الحلم"

من كل ما سبق وبعد قراءتنا للقصيدة استنتجنا أنّ عفيفي مطر استعمل الأسلوب التجريدي المناسب لخدمة غياب المرجعية وموضوع الحلم معاً، وينقسم هذا الأسلوب بدوره إلى نوعين هما : الأسلوب الكوني والأسلوب الاستشرافي.

1-الأسلوب الكوني:

إنّ القصيدة التي بين أيدينا نثرية تغيب فيها الإيقاعية الخارجية، متخمة بالتشتت والتكثيف الدلالي، نتيجة استخدام الشاعر لتقنيات السريالية والصوفية الدنيوية.

[1]- عبد الرحمان القاعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص115.

فاستعماله لتقنيات السريالية نجده في قوله:[1]

حما رخو ودفء يابس هذا الغراء اللزج

كالدهنالمخاطيوهذاالعفنالمزهرلحمٌناغل

رجرجة الدفءالظلامي انزلاق مرعب المسّ

ملاسات صديد رغوة معتمة في جثّة تحت

جحيم الشمس هذي غابة من عطن الجيفة لحم

زنج الزهمة هل هذا سفاد من طقوس الأرض.

تعتمد السريالية على «الكتابة الآلية، قادت هذه الكتابة إلى عدد من اللّعب من أهم ما أطلقوا عليه لعبة الجثّة الشهية (...) ولعبة الأسئلة ومن قواعد هذه اللعبة لا تكون صيغة السؤال معروفة بأكملها.»[2] وتظهر لعبة الجثة الشهية في قوله: **(العفن المزهر، جثّة عطن الجيفة، جثّة تحت جحيم الشمس)**. أما اللعبة الثانية تتمثل في تعدد الاستفهام في المقاطع الأولى من القصيدة بصيغ متنوعة في قوله:[3]

---

[1] – الديوان، ص357.

[2]– حوارات سريالية. Alwar ، orge débat l show , art asp. ?aïd= 448321 ,23 06 2021,09.10 h

[3]–الديوان، ص 354 ← 359.

«(**من أنت، وماذا يكتب البرق على وجه القراءات**)، (**هل يزحزح الأفق، هل بلاد هذه الخطوة، هل هذا سفاد**)، والسؤال بأمفيقوله: (**شهقة للموت تعلو أم صهيل، أم هما ضربة برق طائر**)»و السؤال بأم في قوله:

(**فما سؤالك عن ثلج الجمد**)، (**وما سؤالك عن النار**). وبالهمزة في قوله: (**أرأيت الفقراء المقبلين**)،مما يحيلنا أيضا أن هناك صلة تربط بين شعر عفيفي مطر والشعر الصوفي، وتتمثل في أنّ لغة التصوف « لغة كشف تحمل معاناة البحث و التساؤل في أفق غريب».[1] وفق طريقة التعبير الإيحائية الغير واضحة معتمدين فيها عن لغة الرمز والإشارة من أجل الهروب من عالم الواقع والنزوع نحو المطلق.

2_الأسلوب الإستشراقي:

وهو أسلوب يتميز بالتشتت والكثافة اللغوية، ذو نزعة ميتافيزيقية إذ «هناك من يرى بأنّ الشعر يمكن أن يكون في حد ذاته وسيلة للمعرفة، فهو كشف واستجلاء لما هو منفلت وراء العالم أو مكبوت في اللاوعي.»[2] وهذا ما وجدناه في قصيدة " أول الحلم آخر الحلم " لعفيفي مطر في قوله:[3]

حجر يفتح بيتاً ودم تأخذه الرّعدة

[1] – عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشعر اليمني نموذجاً، ص 91.

[2] – عبد العزيز بو مسهولي، الشعر الوجود والزمان(رؤية فلسفية للشعر)،أفريقيا الشرق، د ط، المغرب، 2002، ص 16.

[3] – الديوان، ص 354.

أهدابي عليها من رماد المطر الغامض

ثلجٌ من يدي أساقط

هل يزحزح الأفُقُ إذا أنطقت الرعدة

أحجارك، هل من قدميك امتد نسلٌ وسبيلٌ؟ !

ما نلاحظه في هذا المقطع من القصيدة أنّها تتميّز بالتشتت سواء على مستوى الشكل أو على مستوى الترابط المعنوي بين المفردات المكونة لها، حيث نرى أنه أكثر من استعمال عناصر الكون لكن بطريقة للامعقولة، مما أدى بنا إلى استحالة الفهم الراجع دوماً لتغييب المرجعية عنده في قوله: (**حجر يفتح بيتاً، ودم تأخذه الرعدة، رماد المطر الغامض، ثلج من يدي اسّاقط ، يزحزح الأفق، أنطقت الرعدة، أحجارك**)، حيث يمكننا القول أنّ نظرته للكون نظرة فلسفية امتزج فيها البعد الميتافيزيقي في شعره بعناصر الكون المرئي في الطبيعة.

ثانياً) مظاهر تغييب المرجع في القصيدة:

1-الغموض:

عند قراءتنا للقصيدة أحسسنا بالتيه وكأننا نقرأ في نص لا نفهم لغته رغم أن ألفاظه سهلة متداولة، لكن تركيبها الدلالي غريب، بحيث لم نتمكن من الوقوف عما يقوله النص

مهما حاولنا وهذا ما يسمى بالغموض، ويرجع ذلك للأسباب التالية:

- اللاموضوع:

إن الشاعر في هذه القصيدة ليست له فكرة يود شرحها وإيصالها للمتلقي أو موضوع محدد يتحدث عنه، حيث أنّ تجاور المفردات عنده بعيد عن المنطق وعن الواقع، مما يحدث للقارئ نوع من الدهشة والمفاجأة من أجل إكساب نصه تأويلات عديدة.

- اللاتحديد:

ويعني أنّ الدلالة فيه تكون غير محدودة لا تعرف الثبات ، بل تتحرك بأطلقية ، مثل قوله:[1]

لوجهك هذا التراب

المباغت

ما بين وجهك والأرض

لننظر إلى هذا المقطع نلتمس فيه نوع من الغموض حيث لا نفهم المعنى المقصود كونه عميق بعيد عن السطحية لا يفهمه إلاّ صاحب النص، أما القارئ يقوم بتأويله كما يراه

[1]- الديوان، ص362.

هو أيضاً ففي قوله:(**لوجهك هذا التراب المباغت (المفاجئ**))هنا نلمس رغبة الشاعر في إحداث الدهشة والمفاجأة.

-الانتقال من الرؤية إلى الرؤيا:

ا نتقل الشاعر المعاصر من التفسير المباشر لمشاعره ولما يراه حوله إلى عالم الرؤيا والأحلام وتفسير المكبوتات بطريقة عجيبة وغريبة، مشحونة بالألغاز والرموز. مثل قوله:[1]

هل تراهم يسجدون الآن في رقصة عشق دموي؟!

فاسجد

إنّهم يقتربون

فاقرأ الماء انتماء الشجر الأخضر للفقر الصريح.

وانتسب للشجر الأخضر والفقر الصريح

إنّهم يقتربون الآن...

فاسجد واقترب..

هذا المقطع من القصيدة عبارة عن مجموعة من الألغاز والرموز وفك شفراته يولد لنا معاني مختلفة كونه يحمل كثافة دلالية ، وهذا فعل مقصود من الشاعر في تغيبه للمرجعية.

[1] – الديوان، ص362.

2-الإبهام:

الإبهام هو الغموض بدرجة عالية تكثر فيه اللامعقولية والتشتت والبعد عن المنطق وعن الواقع، يكثر فيه الإيحاء والرمز البعيدين عن المألوف مما ينتج عنه الاستحالة في الفهم وتوليد الدلالة بأنماط مختلفة مسببةً الإزعاج والحيرة والقلق للمتلقي بدل الاستفادة والاستمتاع.ويظهر ذلك في قول الشاعر:[1]

حجر يصغي

وريح صرصر تقلّب الأفق

هذي صرّة الأسماء ملأى باشتباك

الشبق الخالق بالموت

قوله **(صرّة الأسماء ملأى باشتباك، الشبق الخالق بالموت)** هي صور مبهمة بعيدة عن المعقول وغير موجودة في الواقع ولا يتقبلها المنطق وبالتالي تغيب فيها المرجعي

ثالثاً: شعرية تغييب المرجع في عنوان قصيدة "أوّل الحلم آخر الحلم":

يعد العنوان بطاقة الهوية التي تلخص مضمون النّص، بطريقة موجزة ملمحة وإشارية تصل عناصر النّص المجزوءة، وتقوم بربطها وفق لحمة واحدة « فالعنوان هو النداء

[1] – الديوان، ص 355.

الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه، وآخر ما ينسى من العمل الأدبي في معظم الأحيان.»[1]

عتبة النّص هي « العنوان بوضعيته الأولية في صدارة النّص، هو الذي يمنح النّص الأدبي هويته الرسمية، وهو الذي يثير في المتلقي حفيظة الذائقة الموجودة من قراءته وتلقيه ويثير فضوله»[2] إلا أننا نجد ذلك مخالفاً في القصيدة الحداثية، لتي أصبح فيها« العنوان يتميز بصداميته للمتلقي وانفتاحه على فضاء اللغة، فيكتنز بالدلالة، ويمارس فاعلية الإغراء والإعزاء معاً.»[3]

وبهذا يمكننا القول أنّ لعنوان القصيدة معنى عميق يختبئ وراء المعنى البسيط، ولا نستطيع فهم ما نقوله إلاّ بالتأويل، وذلك عن طريق احتمالات التوقع.

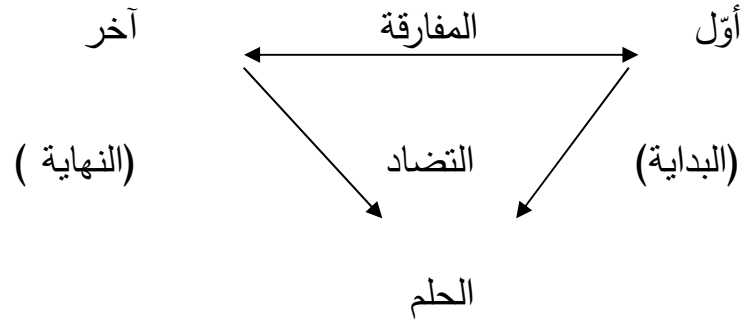
وُسمت القصيدة التي نحن بصدد دراستها بعنوان "أوّل الحلم آخر الحلم"، للوهلة الأولى يتضح لنا أنّ تكرار كلمة "**الحلم**" إشارة دالة على أنّها أساس وجوهر النّص، إلا أنّ هذه اللّفظة جاءت مقترنة بلفظتين زمنيتين متضادتين، "**أوّل**"وتعني البداية و"**آخر**" تعني

[1] – محمد عياد شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، المشروع للطباعة و التكسير،ط 2، القاهرة، 1992 ، ص 74.

[2] – نادية هناوي سعدون، سيميائة العنوان في السرد الروائي، التسمية والبنية، مجلة كلية اللغات،جامعة بغداد، العدد 21،2010، ص 21.

[3] – عماد الضمور، وظائف العنوان في شعر نادر هدى، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد 28، العدد 5، 2014، ص 1254.

النهاية، وهنا تظهر لنا رغبة الشاعر في تعامله مع العنوان بأن" يفقد وظيفته في التسمية الفارقة فيكسبه نسبة شبه عالية من التفريغ والتجريد.



تعرب " **أوّل** " الواقعة في بداية الجملة مبتدأ مرفوع، و" **آخر**" خبرها، كلاهما نكرة معرفة بالإضافة بلفظة " **الحلم** "، باعتبارها جذع مشترك يجمع بينهما، ويحمل هذا العنوان كثافة دلالية تحمل في طياتها عدة معاني، وهي بمثابة فجوة يشارك المتلقي في ملئها، وهذا يعني أنّ لكل بداية نهاية، وبعد كلّ نهاية تولد بداية جديدة ، وهكذا يكون لأول الحلم مولد بعد كل آخر الحلم، وهي عبارة عن فترة زمنية مجهولة المدة، قد تكون طويلة وقد تكون العكس،وهذا راجع لغياب أداة ربط تفصل المعنى بينهما، كأن نقول أول الحلم هو آخر الحلم ، أو نقول أوّل الحلم وآخر الحلم وبهذا يتعدد التأويل.

2- علاقة العنوان بالمتن:

إنّ العنوان من أهم مكونات النّص الأدبي باعتباره أول مفتاح يتلقاه المتلقي ليبدأ في عملية التحاور مع النص، من أجل فك شفراته.

فالعلاقة بين عنوان قصيدة" أوّل الحلم آخر الحلم " وبين المتن، تبدو في دراستنا الأولية لها منعدمة، فالنص يتسم بالغموض، مما جعلنا نحس بالدهشة والمفاجأة، لكننا بعد غوصنا في أغوار هذا البحر الدلالي العميق، تمكناّ من استخراج بعض الخيوط التي تشد هذه العلاقة بينهما، وبذلك يمكننا القول أنّ العنوان هو ذلك الخيط الرّفيع الذي يجمع أجزاء القصيدة المتشذرة و المتشظية من بدايتها إلى نهايتها، وما لاحظناه أنّ القصيدة كانت عبارة عن شتات دلالي وبصري ثم تمّ جمعها في آخر القصيدة .

العلاقة بين العنوان ونص القصيدة غائبة و مستعصية بالنسبة للقراءة السطحية للنص وتكاملية توافقية وفقاً للدراسة العميقة.

أما بالنسبة لعلاقة عنوان القصيدة بالديوان، جاءت هذه القصيدة كخاتمة للديوان ووسمت بعنوان الديوان كله " أول الحلم آخر الحلم " ليس اعتباطا و إنما تعمد الشاعر تصنيفها كذلك لهدف يحدده ، يكمن في السؤال و الاستشراف للمستقبل، و رؤيا الشاعر الإستشراقية في الحلم الذي يرى فيه العالم الممكن الذي يحقق فيه طموحاته بحرية .

المبحث الثاني: آليات تغييب المرجع على المستوى المفرداتي.

اعتمد شعراء الحداثة على مجموعة معتبرة من الآليات لتغييب المرجع في القصيدة العربية المعاصرة، من أجل خلق لغة جديدة تتناسب مع العصر بمختلف تحولاته، حيث حلّ الانزياح محل الاستعارة ، وأصبح على مستوى الصورة التي تعمل على مستوى مغاير ومتنافر « فالاستعارة هي صورة يحلّ فيها محلّ المعنى الحقيقي للكلمة معنى آخر يتوافق معه إلاّ بفعل تشبيه يكون معه».[1] وبذلك نحكم عن الانزياح أنّه الآلية المركزية في تغييب المرجع.

أوّلاً) الانزياح الدلالي:

وهو انزياح تكون فيه الصور والصيغ اللغوية غير مألوفة وغير مطابقة للواقع، مما ينتج عنه تعدد في الدلالة وهذا ما نسميه بالكثافة الدلالية.

1-الانزياح على مستوى تجريد الصورة:

وهو انزياح تكون فيه الصورة نابعة من فكر الشاعر مخالفة لما هو في الواقع، « وهي صور يتبادل فيها الحس والفكر والمادي والمعنوي، وتنهار فيها الحواجز بين الواقع وما وراء

[1] – أبو اليزيد الشرقاوي، شعرية غياب المرجع تفجير اللغة، ص 119.

الواقع، فلا يعود ثمّة وجود إلا لبصيرة الشاعر التي تستوعب الأشياء والمعاني لتشكلها من جديد تشكيلاً ذاتياً مثالياً.[1]»

إنّ أوّل ما يصادفنا في القصيدة قول الشاعر:[2]

زرقة الشمس، احمرار الأفق الأخضر، بحر

من زجاج الليل

عند قراءتنا لهذه الأسطر وجدنا أنها منحرفة عن الواقع وغير مفهومة من حيث الدلالة ففي قوله: **(زرقة الشمس، احمرار الأفق الأخضر)**، نجد أنّ الشاعر جمع بين ثلاثة ألوان الأزرق والأحمر والأخضر وخالف بينهما، فوصف الشمس بالزرقة والأفق بالخضرة ، ولعلّ ما يجمع بين هذين اللونين السماء والبحر، فالشمس في الطبيعة تتوهج بالصفرة والشاعر وسمها بالزرقة نسبة للون السماء الذي يعتبر أرضية لها، والبحر أحياناً من زرقته يصير أخضراً خاصة في وقت الغروب الذي يبدو فيه الأفق أحمراً، فنظرة الشاعر للألوان نظرة إيحائية تتناسب مع ما يجول في فكره أو هي انعكاس لمشاعره المكبوتة، وهذا راجع للانحراف الدلالي القائم على التكثيف وضبابية الصورة،« والألوان ليست مدركات بصرية بل هي شتيت من الإيحاءات و المعاني المبهمة.»[3]

[1] – محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، دط، دار غريب، القاهرة،2006، ص 210.

[2] – الديوان، ص 354.

[3] – محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية الأصول والتجليات،ص 210.

أما في قوله:[1]

وريح صرصر تقلّب جفن الأفق،

هذي صرة الأسماء ملأى باشتباك

الشبق الخالق بالموت

صرير الدبق الدافئ يعلو،

غليان طالع

تنعقد الغيمة.

نلاحظ في هذا المقطع غياب الروابط أو عدم وضوحها بين المفردات مما يتسبب في غياب الاتساق والانسجام فهو انزياح دلالي خاضع لتكثيف لغوي ومعنوي كبيرين، فلغته مشحونة بدلالات جديدة تكمن في الخلق الشعري المبني على المغايرة لا التشابه.

ويقول الشاعر في مقطع آخر:[2]

انتظر.. واحمل على كفّك شمساً للقراءة

تغسل الشمس أقدامها في عين حمئة

[1] – الديوان، ص 355.

[2] – الديوان، ص 358.

هذا وضوؤها قبل قراءة الفضاء والبسيطة

والقراءة نارها الدائمة.

تتمركز الدلالة في هذا المقطع حول الشمس، والشمس في الواقع هي النجم المركزي للمجموعة الشمسية شديدة الحرارة، وقول الشاعر **(احمل على كفك شمساً للقراءة)**

أحدث الشاعر انزياحاً دلالياً كبيراً حيث حوّل الشمس من دلالتها الكونية وأعطاها صفة الشيء المادي الملموس،وقام بربط الدلالة بين نور الشمس ونور القراءة ، أما قوله: **(تغسل الشمس أقدامها)** فالأقدام هي عضو من أعضاء الإنسان، وتسمى هذه العملية في الشعر المعاصر بظاهرة الأسنة، وقوله **(عين حمئة)** لها مرجعية دينية من سورة الكهف في قوله تعالى: «**حتى إذا بلغ مغرب الشمس وجدها تغرب في عين حمئة.**»[1]فالتناص الديني للشاعر هنا غرضه ربط علاقة الدهشة والغرابة في بعد الصورتين عن الواقع، وعن قوله:

(والقراءة نارها دائمة)، أحدث في هذه الصورة تشبيه مكثف بين القراءة والنار في دفئها.

2 -الانزياح على مستوى متعلقات الإسناد:

متعلقات الإسناد هو مصطلح استخدمه «البلاغيون العرب للتعبير عن كل ما عدا المسند والمسند إليه، وأبرز تركيبين ضمن متعلقات الإسناد هما النعت والإضافة.»[2] فالصفة

[1] – سورة الكهف، الآية، 86.

[2] – أبو اليزيد الشرقاوي، شعرية غياب المرجع، تفجير اللغة، ص 98.

عند الشعراء المعاصرين لا تتواءم مع الموصوف، بحسب كوين" يكمن الابتكار بالتجديد في جعل الصفة تؤدي وظيفة ليست معدة لأدائها.»[1]

2) الانزياح التركيبي:

-الانزياح على مستوى النعوت:

وظف محمد عفيفي مطر في قصيدته مجموعة معتبرة من النعوت بطريقة معاصرة نصنفها في الجدول الآتي:[2]

الموصوف	الصفة	الصفحة
المطر	الغامض	354
الصمت	الثقيل	354
دفء	يابس	357
العفن	المزهر	357
صراخ	أخضر	359

ما نلاحظه في هذا الجدول أنّ كل صفة فيه موصوفة على غير صفتها المنطقية، حيث وصف **المطر بالغامض** في حد ذاته عدول عن الواقع، فالمطر عادة يوصف بالخفة أو الغزارة ربما ينعكس ذلك على رؤية الشاعر الغامضة، ثم وصف **الصمت بالثقل** كذلك فيه

[1] – المرجع السابق، ص 100.

[2] – الديوان، 354 ← 359.

انزياح للدلالة، فنحن نعرف أنّ الصمت هو وظيفة حبس اللسان عن إصدار الصوت أعطاه صفة الشيء المادي القابل للكيل، أما في قوله: **دفئ يابس** ربما يعود لعلاقة السببية بين الصفة والموصوف فالمبلل عادة يصبح يابساً بعد تعرضه للدفء، وقوله: **العفن المزهر**،العلاقة هنا بين الصفة والموصوف علاقة تنافر، فالعفن عادة يوصف بالقذارة والنقاء يكون مزهراً، وفي قوله " **صراخ أخضر**" فيه أيضاً انزياح للدلالة فصفة اللون تكون للمادي وليس للمحسوس، واللون الأخضر من الألوان المريحة نسبة للطبيعة فربما ليعكس لنا من خلاله حالته النفسية الهادئة، مما يبين لنا غرض الشاعر في ابتكار الجديد والخروج عن المألوف من أجل إثارة القلق والحيرة والدهشة في البحث عن الدلالة الخفية لدى القارئ

- الانزياح الإضافي:

الانزياح الإضافي هو زحزحة الدلالة بين المضاف والمضاف إليه .[1]

المضاف	المضاف إليه	الصفحة
رماد	المطر	354
زجاج	الليل	354
دم	البحر	359

[1] - الديوان، ص 354←361.

برق	البساتين	361

بعد قراءتنا للجدول نلاحظ تشتت وتنافر المعنى بين المضاف والمضاف، إليه فالرماد عادة يكون للنار، والزجاج للأشياء المادية، ، والدم للإنسان والحيوان والبرق للرعد ، إلاّ أنّ الشاعر ربط بينهما بعلاقات دلالية جديدة حيث مزج عناصر المادة بعناصر الكون، لذا لا يمكننا في كل مرة الحصول على دلالة واضحة بين هذه المفردات ، وهذا يعيدنا إلى نقطة البداية (**تغييب المرجع**)، مما يساهم في تكوين وحدات معجمية جديدة تتماشى مع العصر.

-تركيب المعنى:

إن معظم الجمل الاسمية في النص الشعري نكرة أو معرفة بالإضافة المتنافرة، وهذا لم يكن اعتباطياً وإنما مدروس من قبل الشاعر، فتنكير الأشياء يستلزم المفردات النكرة وهي تدل على ما يمكن تحقيقه عن طريق رؤيا الشاعر في قوله: (**زرقة الشمس، احمرار الأفقحجر يفتح بيتاً، ثلج من يدي اساقط، حجر يصغي**).

نلاحظ تركيب الجمل في النص بالنسبة للمسند والمسند إليه عادياً مثل **قوله:** (حجر يصغي) جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبرها جملة فعلية إلا أنها تغيب فيها المرجعية تركيب الدلالية، واستعماله للأفعال المضارعة أيضاً للدلالة على نظرته الاستشرافية المفعمة بالحركة.

2-التضادوالمفارقة:

يشكل التضاد في الشعر العربي المعاصرعنصرا أساسيا من عناصر الشعرية، التي تؤسس لغياب المرجعية، فبفضله تكتسي اللغة الشعرية جماليتها و رونقها و ايحائيتها ويكمن هذا في عدة نقاط خاصة في«الخلق الشعري ليس بالتوحد والتشابه بل بالمغايرة و التضاد.»[1]

عمد الشعر العربي المعاصر إلى إيجاد لغة ضدية، قوية البنية ترتكز على اللفظة وضدها في آن واحد وذلك من خلال شكلها اللغوي والأسلوبي و محتواها الدلالي وكل ذلك في سبيل التحرر من التقاليد القديمة إنتاج لغة خلاقة ومبتكرة مسايرة للحداثة لاتقبل المستهلك و المجتر، وإنما تسعى للتجديد عكس سبقتها لتخلق للشاعر فضاءَ واسعا يتحرك فيه بحرية و تفتح أفق التوقع لدى المتلقين، لقد شكل التضاد ركيزة أساسية في كتابات عفيفي مطر الشعرية لاسيما في قصيدة أول الحلم أخر الحلم التي هي قيد الدراسة و التحليل وكان للتضاد نصيب وافر فيها من بدايتها من العنوان إلى خاتمتها حيث جاء التضاد في مواضع كثيرة . يظهر التضاد جليا في قوله:[2]

يمرج ماء الظلمة الحي

فما سؤالك عن ثلج الجمد وأنت مقيم

---

[1]– أمال لواتي، تفجير لغة الشعر العربي المعاصر في المنظور الحداثي ، ،ص 144.

[2] – الديوان، ص 356.

في عرش الجمرة الحية

وما سؤالك عن النار وأنت يقظان

النوم في إجابات الجمد.

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنه قد استعمل أضداد كثيرة في موضع واحد الماء ضده النار والنوم ضده اليقظة و الثلج ضده الجمرة على سبيل الجمع بين المتنافراتالمفارقة اللفظية الدلالية فالعلاقة مبنية على الثنائية الضدية وأسلوب المفارقة ، وبالتالي فالصلة بين هذه العناصر الطبيعية التي تشكل أساسيات الحياة في هذا الكون كالماء و الثلج و النار لا تكون العلاقة هنا إلا طردية فالماء يطفئ النار و الجمر يتنافر مع الجمد

و اليقظة مفارقة للنوم.

عمد الشاعر لهذا التوظيف القصدي بغية إبراز جمالية الصورة لأن المعاني تفهم بأضدادها.

و يظهر التضاد جليا في قوله: [1]

حمأ رخو ودفء يابس هذا الغراء اللزج السائل

كالدهن المخاطي وهذا العفن المزهر لحم ناغل.

1- الديوان، ص 357.

إذن فالتضاد هنا بين لفظة رخو يابس، كما يوجد مفارقة واضحة عندما قال العفن المزهر فإذا حاولنا شرح ذلك نقول بأن العفن لا يكون مزهرا إطلاقا ، و الأصل في هذا أن صفة المزهر تكون للدلالة على النقاء و الجمال عكس السياق الذي وضعها الشاعر فيه وبالتاليمبدأ التنافر واضح المعالم، قائم على العلاقة التنافرية الضدية.

وكذلك يقول في مقطع آخر:[1]

وأقرأ خيوط العلق الدافئ وأسمع

لست بالقارئ، أغفو في كوابيس الكتابات.

جاء التضاد بأسلوب النفي بين اللفظتين(**أقرا≠ لست بالقارئ**).

وهذا المقطع فيه تناص ديني يحيلنا إلى موقف النبي الكريم محمد صلى الله عليه و سلم مع روح القدس جبريل عليه السلام لما جاءه بالوحي أول مرة: (**اقرأ ، مأنا بقارئ**) و الرابط هنا كلمة العلق من سورة العلق.

أما في قول عفيفي مطر: [2]

فوق أهدابي الطويلات، رماد المطر الغامض يمحو

[1] – الديوان، ص 359.

[2] – الديوان، ص 359.

رؤية يكتب نهرا من مرائي الأرض و البحر.

يشمل التضاد كلا من اللفظة(**يمحو ≠ يكتب**)، حيث جعل من رماد المطر شيئا حيا يستطيع أن يمحي الرؤية ويكتب نهرا على سبيل الانزياح و التكثيف، وقد نسج ذلك في قالب لا توافقي المعنى والدلالة و الألفاظ في سياق مكتظ بالصور والإيحاءات. وقد مزج الشاعر بين هذه الألفاظ لتغييب المرجعية وخلق فضاء مفتوح مشحون بكثافة دلالية عالية تفهم بالقراءة الواعية والمستنبطة بالشرح والتوغل في غمار النص وتخومه.

وقد ربط الشاعر بين مفرداته بعلاقة الجزء بالكل، بين البحر و النهر، فالتضاد يكمن في الجمع بين المالح و العذب فالبحر يمثل الكل و النهر يمثل الجزء من الكل.

إن التضاد يعمل على تفجير طاقات اللغة، كما أعتمد منطق التفجير على آليات وهي الهدم والرفض، الاختراق الخرق والتحطيم التدمير، والهتك...إلخ وذلك من أجل إيجاد لغة ضدية تسهم في غياب المرجعية الشعرية.

وقد استعمل الشاعر التضاد لأغراض عدة ففي قوله: [1]

وألق دلاءك

لا تلقها بين أي الدلاء.

[1] – الديوان، ص 360.

فقد عمد الشاعر لأسلوب التضاد بأسلوب النفي بغرض الانتقاء والاختيار فهو يلح من خلال قوله على فعل الإلقاء للدلو لكن ليس بين كل الدلاء وإنما باختيار المكان الصحيح. فالتضاد يصنع الحركة والتمويه الدلالي الغني بأسلوب المفارقة القائمة على الجمع بين المتنافرات في سياق واحد كثيف لإحداث الغرابة و التشظي

إضافة إلى قوله: [1]

للشمس و الشمس تكتب

وقتا وتمحو وتثبت.

حيث جعل الشاعر من الشمس شيئا مؤنسنا يقوم بفعل الكتابة للوقت و محوه وتثبيته في آن واحد والتضاد يشمل **(تمحو ≠ تكتب)**

(تمحو≠تثبت) من باب الثنائية الضدية الاعتباطية.

لقد استعمل عفيفي مطر التضاد و المفارقة بشكل كبير مما يؤكد على جودة صياغته لأنه من الصعب الجمع بين الأضداد و المتنافرات بالمفارقة في سياق واحد مما يؤكد على تفننه في اجراءات تغييب المرجعية، وكل هذا ليضع القارئ في حلقة تشع بالتساؤل والاستشراف.

[1]– الديوان، 361.

وفي وقفة أخرى للشاعر في قصيدته هذه المعنونة بأول الحلم آخر الحلم جسد الشاعر من خلال أسطره الشعرية حقيقة الكون.

وذلك من خلال قوله: [1]

تهوي وتعلو المدائن ما

مابين وقت ووقت

وتهوي وتعلو

نفهم مماسبق الحقيقة الكونية المبنية على التضاد و التناقض اللفظي وليس المعنوي الذي استعان به عفيفي مطر لإبراز حقيقة العالم ككل، الغير ثابتة المبنية على السقوط والارتفاع.

وهنا لخص لنا الحقيقة الكونية المتناقضة والمتعاقبة السقوط يليه العلو وهكذا

فالتضاد بين(**تهوي ≠ تعلو**)، كان عفيفي يعتمد أحيانا على التناقض، لبناء دلالة ما وتارة لم تكن هناك أي دلالة واضحة من تناقضاته هذه.

لعنصر التضاد قسمة كبرى في هذه القصيدة لأنه اتخذ تغييب المرجعية مرجعا في كتاباته الشعرية.

[1]– الديوان، ص 362.

ثالثا) التكثيف اللغوي

1_ اللانحوية:

وهي أن تكون العبارة غير مطابقة لقواعد النحو، وأن لا تفيد معنى معقول الدلالة وهذا ما وجدناه بكثرة في النص الشعري، لنذكر مثالاً واحداً عن الجمل اللامعقولة فيهافي قول الشاعر:[1]

فما سؤالك عن ثلج الجمد وأنت مقيم

في عرش الجمرة الحية

وما سؤالك عن النار وأنت يقظان

النوم في إجابات الجمد

نلاحظ في هذا المقطع البعد التام عن المنطق والمعقول من حيث المعنىوكثر فيه الجمع بين المتنافرات، في جمعه بين (**ثلج الجمد، الجمرة الحية**) و(**سؤالك عن النار إجابات الجمد)** و(**أنت يقظان، النوم**) مما يستصعب علينا الفهم دائما وهذا راجع إلى شعرية الشاعر في تغييبه للمرجعية بغرض توليد الدلالة للنص.

أما بالنسبة للعدول عن قواعد النحو في قوله:[1]

[1] – الديوان، ص 356.

حجر يفتح بيتاً ودم تأخذه الرعدة

الخطأ النحوي في هذا السطر يتمثل في(**بيتاً**)يفترض أن يقول (بيتي) لأن المفاعيل منصوبة. وفي قوله:[2]

السموات تباعدن نكشفن. الكلام/

أمم من صرّة الأسماء و الأسماء ملأى

باشتباك الشبق الخالق بالموت. الكلام/

هذا المقطع مليء بللا نحوية، أولها خلو المقطع من المعنى تماماً، وثانيها الاستعمال المخالف لمبادئ علامات الوقف، بحيث استعمل النقطة قبل لفظة (**الكلام**) التي تحتل الرتبة الأخيرة من السطر الأول، وبعدها الخط المائل في آخر السطر، ووضع نفس اللفظة في السطر الأخير، وبنفس الكيفية ، الخط المائل يستعمل بين الاختيارات للعناصر المختلفة ، والشاعر في هذا المقطع قطع مرجعية علامات الوقف لتتناسب مع غياب المعنى.

- العدول الصرفي:

استخدم محمد عفيفي مطر العدول الصرفي كآلية من آليات تغييب المرجع في القصيدة ويظهر ذلك من خلال استعماله للغة العامية لاسم الإشارة هذه في قوله:[1]

[1]- الديوان، ص 354.

[2]- الديوان، 359.

هذي صرّة الأسماء ملأى باشتباك

وقوله:

جحيم الشمس هذي غابة من عطن الجيفة

وقوله:

هذي هي الطبقات من

اكسرت والعيون

يوجد في النص عدول صرفي آخر يتمثل في تصريف الشاعر للفعل **(كشف)** تصريفاً لم يتناسب مع موقعه في الجملة وذلك في قوله:

«**السموات تباعدن نكشَّفْن. الكلام/**»[2]

تكلم الشاعر في بداية السطر عن تباعد السموات ، مستعملا معها الفعل(**نكشّفْن)** مع الجمع المؤنث المخاطب ، بدل الجمع المؤنث الغائب ، كان عليه أن يقول **(تكشّفْن)**، وهذا يحيلنا دائماً إلى هدف الشاعر المنشود دائماً في إبعاد الدلالة للمتلقي وجعله غريباً عن النص همه الوحيد التساؤل المستمر والبعد عن الوصول للإجابة وهنا تكمن الشعرية في تغيب المرجع.

1- الديوان، ص355←361.

[2] - الديوان، ص 359.

المبحث الثالث: آليات تغييب المرجع على المستوى النصي

أولا) التكرار:

يعدالتكرار أحد أبرز الظواهر الجمالية في القصيدة المعاصرة، وهو آلية مهمة من آليات تغييب المرجعية التي تحقق الشعرية، وهو قيمة لاستغنىعنها في تأسيس شعرية النص الأدبي ويعود سر نجاحه إلى هذه التقنية، لكونه نابع عن قصد على خلاف الذين يعتبرونه ضعفا وعيبا والتكرارأنواع:

1-التكرار البياني (اللفظي):

هذا النوع «هو أبسط أصناف التكرار وهو الأصل، الغرض منه التأكيد على الكلمة المكررة لهدف معين يحدده الشاعر.»[1]إذن فهذا النوع يشمل الأصل.

2-تكرار التقسيم اللزومي:

كما يحلو للبعض تسميته هو نعني به «تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة والغرض الأساسي من هذا الصنف توحيد القصيدة.»[2]

[1]- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، دار النهضة، ط3، بيروت ،لبنان، 1967، ص 246.

[2]- المرجع نفسه، ص 250.

التكرار البياني اللفظي: حسب ما جاء في" المقاطع الشعرية "[1] في القصيدة

السطر الشعري	التكرار	عدد المرات	نوعه وغرضه	الصفحة
بحر من زجاج الليل من أنت وماذايكتب. - بحر من زجاج الليل كانا يصغيان. -و البحر سفاد في زجاج الليل. - بحر من زجاج الليل ينشق.	-بحر من زجاج الليل.	أربع مرات	-تكرار بياني غرضه التأكيد.	**354** **357** **358** **355**

[1] - الديوان، ص 354 ← 358.

إن الغرض من استعمال هذا النوع من التكرار اللفظي يرجع لحاجة في الشاعر وهي التأكيد والإلحاح على العبارة ولشد انتباه المتلقي والتأثير فيه، كما يفيد هذا التكرار في الكشف على نفسية الشاعر.

- **تكرار التقسيم اللزومي:**

يخص اللازمة الشعرية التي يحددها الشاعر في قصيدته ويظهر هذا النوع جليا في،" قصيدة أول الحلم آخر الحلم."[1]

السطر الشعري	التكرار	عدد المرات	نوعه وغرضه	الصفحة
-انتظر -فلتنتظر -انتظر - أنتظر	-انتظر	**-أربع مرات**	**-تكرار التقسيم أللزومي** **غرضه توحيد القصيدة**	**355** **356** **355** **357**

[1] - الديوان، ص 355 ← 357

كذلك التكرار اللزومي جاء في المقطع ما قبل الأخير الذي بناه الشاعر على نمط كتابة التناظر المقطعي.

وجاء في القصيدة"[1]كالآتي:

السطر الشعري	التكرار	عدد المرات	نوعه و غرضه	الصفحة
فأسجد	فاسجد	ثلاث مرات	تكرار التقسيم	359- 360
اقترب	اقترب	ثلاث مرات	تكرار التقسيم	
فاسجد واقترب	فاسجد واقترب	مرة واحدة	توحيد القصيدة	

كما ورد التكرار بنوعيه وبكثرة في عدة مقاطع مختلفة من هذه القصيدة ويظهر ذلك جليا في قول عفيفي مطر:[2]

احمرار الأفق الأخضر

[1]- الديوان، ص359 -360.

2 - الديوان، ص 355 ← 361.

كذلك:

وريح صرصر تقلب جفن الأفق

آخر الأفق والأرض.

لقد تكررت لفظة الأفق ثلاث مرات في سياق مختلف وقد عمد الشاعر لهذا التكرار البياني للتأكيد على فكرته المرتبطة بالأفق الذي استلهم منه الفضاء التعبيري له، لأن الأفق هو نقطة الالتقاء بين السماء و الأرض ثم إن انعكاس لون السماء الأزرق مع البحر يشكل لنا أفقا أخضر في صورة جميلة ولهذا استخدم الشاعر هذا التعبير ليترجم لنا لوعتة ومشاعره مستعينا بالتكرار و غرضه هنا التأكيد على فكرته.

كذلك الأمر بالنسبة لكلمة الحجر التي كررت حوالي خمس مرات على طول القصيدة والغرض من ذلك توكيد على مرامي الشاعر.

ونستدل على ذلك في قوله:[1]

حجر يفتح بيتا

حجر يصغي

حجريسكنه البحر

[1] –الديوان، ص 354 ← 358.

هذه الريح الحجر

حجر يفتح لي باب الفضاء.

فالغرض هنا الإلحاح والتوكيد على اللفظة لسبب يحدده الشاعر.

لقد وردت لفظة الشمس مكررة حوالي ست مرات غير متواترة في القصيدة في سياقات متعددةودليل ذلك قول عفيفي مطر:[1]

زرقة الشمس

جحيم الشمس

أحمل على كفك شمسا للقراءة

تغسل الشمس أقدامها ...للشمس.

يتضح لنا أن كلمة الشمس تكررت حوالي ست مرات في المقاطع الشعرية تكرار ألفاظ مع اختلاف المعاني والسياق مما يساهم في تكثيف الدلالة واختلافها.

يقول خليل الموسى:«وبفضل هذه التراكيب أكسبها الشعرية وبه، تغدو توأم المحمول اللغوي الدلالي العاطفي الوجداني.»[1]

[1] – الديوان، ص 354 ← 361.

فهذا النوع من التكرار يكسب النص الشعرية المطلوبة التي يسعى الحداثي لتكون ميزة منفردة في أشعاره.

إضافة إلى ذلك فقد برز أسلوب التكرار بكثرة وكثافة، وهذا مايدفعنا لاختيار الأحسن الذي يظهر النوعين الذين اقتصرنا عليهما لأن باب التكرار واسع ودلالاته كثيرة تحتاج الدراية و الإحاطة الشاملة بموضوع التكرار.

ويرد التكرار أيضا للفظة أقرأ حوالي أربع مرات عندما قال: [2]

اقرأني إني الجمع بينهما

اقرأني إني أعلم أسئلة النوم ... القراءة نارها الدائمة

والغرض من التكرار في هذا الموضع بياني غرضه التوكيد لتحقيق الاتساق والانسجام.وقد ورد التكرار لعدة ألفاظ أخرى كرماد المطر التي تكررت مرتين والغرض من ذلك التأكيد والأمر نفسه لأداة السؤال هل التي تكررت خمس مرات بغرض التساؤل والحيرة التي تنتاب الشاعر.

---

[1]– خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 192

[2]– الديوان، 356 ← 361

بالتالي يمكن القول أن : التكرار كسائر «الأساليب يحتاج أن يجيء في مكانه من القصيدة لكي تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية، التي تبعث الحياة في الكلمات.»[1]

وبهذا نكون قد أتممنا استخراج غالبية التكرار من القصيدة، التي تواتر التكرار بشكر كبير فيها ، مما يحيلنا للعلاقة التكاملية التي تجمع بين شعرية تغييب المرجع من خلال فنيات التكرار و أنواعه وأساليبه التي تبعث الحياة في الألفاظ وتجعل لها فضاءَ مميزا في سماء الشعرية العربية المعاصرة .

ثانيا)الفجوات النصية والمعنوية:

إن جمالية التلقي تكمن في عملية القراءة التي تكون وفق اتجاهين متبادلين هما من النص إلى القارئ المتلقي ومن القارئ إلى النص الشعري في إطار علاقة تكاملية تفاعلية تساهم في خلق نص جديد للنص المقروء.

ثم إن الفجوات هي أهم نقطة في عملية التلقي، لأنه من خلالها يمكن التفاعل مع النص بقراءة معمقة تهدف لاكتشاف شعرية و جمالية النص الشعري كما تعد جمالية التلقي صنيع الفجوات والفراغات النصية لكونها « بنية ديناميكية في النص،لأنها المجال الخصب الذي يتولى القراءة لإثراء لعبة الضياء.»[2] في الجو المظلم الذي يعتري النص الشعري

[1]– نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، ص 256 – 257.

[2] – حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، دار الأديب، دط، وهران، الجزائر، 2000، ص 120.

باعتماد على الفجوات لكشف باطنية المعاني، فالفجوات هي القبس الذي ينير طريق المتلقي الناقد للوصول إلى مبتغاه.

نجد أن القصيدة التي نقوم بدراستها غنية بهذا النظام ألفجواتي من بداية العنوان إلى الخاتمة، عموما فالعنوان يحمل فجوة كبيرة تعكس لناالعلاقة بين أول الحلم وآخر الحلم أي أنه جعل من الحلم في بدايته وكأنه انتهى وأصبح آخر الحلم. وفي ذلك تبرز العلاقة التكاملية عكس مايتبن كونها علاقة ضدية تنافرية وبهذا استطاع الشاعر بحق الربط بين شيئين بالمفارقة ولكن في الحقيقة يكملان بعضهما البعض، لكل بداية نهاية ولكل نهاية بداية.

أما إذا تطرقنا للمتن نرى بأنه لايخلو من الفراغات والشواغر وسر ذلك يرجع للشاعر الذي فرض نظام التفجية في قصيدته، ويظهر ذلك جليا في قوله: [1]

هل يزحزح الأفق إذا أنطقت الرعدة

أحجارك، هل من قدميك امتد نسل وسبيل.

إذا تمعنا جيدا في هذين السطرين الشعريين، نلاحظ فراغا شاسعا بين السطر الأول والثاني من ناحية الدلالة، ويتضح بديهيالامنطقية الربط وكيف تجاوز الشاعر مرحلة معينة عندما لم يكمل حديثه وتساؤله عن زحزحة الأفق في نطق الرعدة مستغنيا عن الجواب

[1] – الديوان، ص 354.

ومتمما للكلام بتساؤل آخر، مما يعكس الفجوة الكبيرة التي تعمد الشاعر تركها للقارئ الواعي ليملاها حسب ما يؤوله ويتصوره.

ووفق قراءتنا يمكن القول: إن الشاعر لم يترك هذه الفجوة ليفهمها المتلقي، وإنما من أجل أن يعكس حيرته وتساؤله ويجعل القارئ طرفا مشاركا في عمليته الإبداعية.

وبعد القراءة المعمقة للنص ظهرت فجوات و شواغر عديدة دلالية و معنوية

أهمها:

في قول عفيفي مطر في قصيدته:[1]

لست بالقارئ أغفو في كوابيس الكتابات

أنتظر.. وأحمل في كفك شمسا للقراءة

تتمثل الفجوة في نقاط الحذف التي استخدمها والمكونة من نقطتين يتبدى لنا أن الشاعر تعمد ذلك وقد حذف مدة زمنية غير محددة تقع مابين زمن الغفوة في الكتابة وفترة القراءة، ويقصد بذلك فترة بداية الحلم ثم آخر الحلم ونهايته، وهذا ما أضفى شعرية النص الشعري.لأنه فضاء واسع كلما اقتربنا من كنهه زدنا بعدا عن جوهره وأسراره التي لا يعرفها إلا مبدعه.

[1]– الديوان، ص 358.

أما في قوله: [1]

القبائل تزرع أنسابها الملكية

في الوشم، أن الذي

جاء يأتي ..

أقترب..

لقد استهل الشاعر حديثه عن القبائل وكيف تتغير أنسابها الملكية حيث جعلها كالوشم الذي لايزول مهما حاولنا نزعه، ليكمل كلامه عن ماسيأتي ليترك مباشرة فجوة كبيرة تدعو المتلقي للتساؤل وإعمال عقله وخياله للاقتراب من المعنى الذي أراده عفيفي مطر ثم يواصل في تلك الفجوة ويوسعها إلى أبعد الحدود بعد لفظة أقترب،لتبقى بعد ذلك غير واضحة خاضعة للتعدد التأويلي، وبالتالي الفجوة عميقة هنا لا يمكن ربط خيوط الأسطر الشعرية والخروج بدلالة موحدة بل تتعدد القراءات وتنفتح الرؤى وهو ماسعى إليه عفيفي مطرصاحب الفجاءة والدهشة والفسيفساء اللفظية.

[1] – الديوان، ص 360.

إن أهم ما توصلنا اليه حول أهمية الفجوات النصية المعنويةالدلالية، في قصيدتنا الموسومة بأول الحلم آخر الحلم، أنها ساهمت بشكل كبير في تحقيق جمالية وشعرية النص.لكونها آلية لها وزنها المحترم في الفضاء الشعري، لامتيازاتها في القصيدة خاصة في انفتاح الرؤياتجعل من النص نابضا بالحياة، و يقول خليل الموسى في هذا الصدد«يبقى النص الثري هو الناقص، الذي ترك المؤلف فيه للقارئ فجوات وفراغات ليقوم بتعبئتها.»[1]

فشعرية تغييب المرجع تتحقق بفضل الفجوات النصية في القصيدة، وهو من مساعي الشعرية الحداثية المعاصرة ، وقد برزت الفجوات بشكل رهيب في قصيدتنا ونقوللحد الآن كانت اختيار موفق ومطابق لتصوراتنا الأولية وأكد ذلك غناءها وتشبعها بآليات تغييب المرجعية.

ثالثا) أنسنة الأشياء (التجنيس):

هي أن تضفي صفة الإنسانيةو الحياة للأشياء ، وهي تقنية مستحدثة اعتمدها عفيفي مطر في قصيدته، « وتكمن الأنسنة في شبكة العلاقات الرابطة بين الأشياء فيما بينها وبين

[1] –خليل الموسى ، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 192.

أشيائها و الفواعل الإنسانية ثم في صلتهما معا.» [1]وعمد مطر لتوظيف هذه التقنية لإبراز الشعرية المطلوبة لتغييب المرجعية.

سنقوم بتصنيفها في الجدول الآتي: حسب ماجاء "في قصيدة الحلم آخر الحلم"[2]

السطر الشعري	فعل الأنسنة ومنسوبه	الصفحة
وماذا يكتب البرق	يكتب البرق	354
حجر يفتح بيتا	حجر يفتح	354
حجر يصغي وفي الصمت	حجر يصغي	354
يكتب البرق على هام النخيل	يكتب البرق	355
حجر يفتح لي بيت الفضاء	حجر يفتح	358
الشمس تكتب وقتا	الشمس تكتب	361
رؤية يكتب نهرا	المطر يكتب	359

الأنسنة هيأن تعطي الأشياء صفات و أفعال إنسانية وتنسبها إليها في قالب رمزي دلالي يضفي للنصوص شعريتها التي تمتاز بالغياب المرجعي لخلق الغموض المتعمد.

[1] – صلاح الدين بوجاه، الشيء بين الوظيفة و الرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، بيروت ، لبنان،1993، ص17.

[2] – الديوان، ص 354 ← 361.

رابعا) التشكيل البصري:

أصبح الشاعر الحداثي المعاصر حر في كتابته، بعد ابتكار طرائق جديدة في كتابة القصيدة وفق النمط الجديد وأضحت القصيدة بمثابة لوحة فنية، مختلفة الألوان التي تعكس الجانب الداخلي النفسي للشاعر، أي بمكانة الجسر الذي يمر عليه القارئ للوصول للمعنى العميق الذي يريده الشاعر وذلك ما ميز عفيفي مطر، الذي اعتمد على تشكيل بصري متنوع ويسمى هذا النوع من الكتابة بالكتابة الفضائية أي توزيع السواد على البياض ومساحة الصفحة.

فالكتابة البصرية هي: «الاعتماد على التشكيل البصري للنص، حيث يعطى السطر من خلالها طوله وقصره للإيحاءوالدلالة، ومع تعدد الدوال يتشكل المعنى الإجمالي للنص الذي يساهم فيه ذلك التشكيل البصري.»[1] بمعنى أن التشكيل البصري له دلالته في القصيدة.

الأمر نفسه عند شاعرنا الذي تعمد وضع تشكيل بصري متنوع من بداية القصيدة إلى نهايتها، ليس اعتباطيا وإنما بطريقة مدروسة بحسب طبيعة الموضوع كإشارة دلالية.

لا يفهمها إلا المتلقي الواعي المتفاعل مع النص بالدراسة المعمقة لازدواجية وثنائية الشكل والمضمون.

[1]– محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعريةالعربية، ص 361.

تعكس الكتابة البصرية مسعى الشاعر في اخفاء جانب من جوانب قصيدته حتى لا يجعل منها طعما لعامة المتلقين القراء بل يعتمد على التمويه ليقتصر بها على المثقف المختص. لقد جاءت القصيدة وفق نمط معين يمزج بين أشكال معينة وزع الشاعر من خلالها الأسطر الشعرية، حسب ما يريده فمن بداية القصيدة من **قوله(زرقةالشمس)** حتى قوله: **(ثلج أم دم يغلي)**.[1]اعتمد على نظام الأسطر بطريقة عشوائية غير منتظمة تعكس الغرابة والسؤال والدهشة وكذا التساؤل الذي يحيط بالشاعر ، مستخدما علامات ترقيم ليست منطقية ليست في مواضعها الحقيقية مثل ازدواجية علامات التعجب في قوله: [2]

ثلج أم دم يغلي !!

أم هما ضربة برق طائر!!النوم في إجابات الجمد.!!

أكثر الشاعر منعلامة التعجب التي تأتي مزدوجةمع كل مرةأو مقرونة بعلامة الاستفهام. مما يدل على الدهشة والفجاءة والغرابة التي تعتري الشاعر.

وفي موضع آخر جمع الشاعر بين التعجب والاستفهام في آن واحد

عندما قال: [3]

[1] – الديوان،ص 355

[2] – الديوان، ص 355 –356

[3]– الديوان، 354←359.

أحجارك، هل من قدميك امتد نسل وسبيل ؟!

وأيضا قوله:

من دم البحر وطمث العلق الدافئ؟!

فالغرض من هذا التوظيف : السؤال و الاستفهام و الدهشة و المفاجئة إن هذا التلاعب لامنطقي بعلامات الترقيم ليس خطأ أو قصرا وعيبا في الشاعر بل تعمد وضع ذلك ليعكس أحواله النفسية، وهذا ما يؤكد مظاهر تغييب المرجع ، من إغراب وغموض وهالة الغياب التي تحيط به. كما اعتمدعلى نظام الحذف بنقطتين والفاصلة في آخر السطر الشعري، ويدخل ذلك ضمن التشكيل البصري، ليغير الشاعر طريقة كتابته من قوله:[1]

شهقة للموت تعلو أم صهيل

حتى قوله:

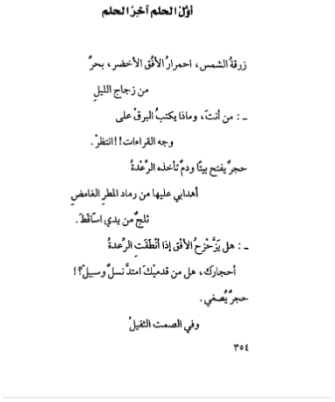
أرأيت الفقراءالمقبلين.

عمد الشاعر لنظامية الأسطر الشعرية وفصل بينهما بلازمة تتمثل في لفظة أنتظر على طول المقاطع الشعرية، وجاء بشكل مرتب سطر يليه سطر تحته مباشرة، دليل على

[1]– الديوان، ص 359.

زوال الدهشة والقلق والتوتر مابعد العاصفة التي انتابت الشاعر ثم عودة السكون والهدوء والاستقرار.

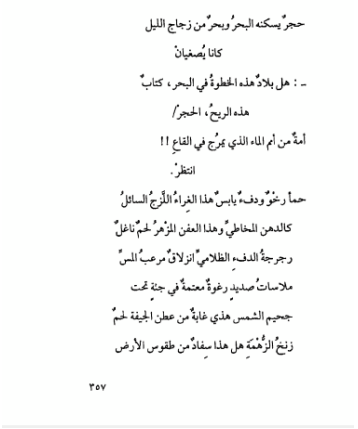
ويتضح نمط الكتابة المعتمدة في الآتي:



أوّل الحلم آخرُ الحلم

زرقةُ الشمس، احمرارُ الأفقِ الأخضر، بحرٌ
من زجاجِ الليلِ
ـ : من أنتَ، وماذا يكتبُ البرقُ على
وجهِ القراءاتِ! انتظرْ.
حجرٌ يفتح بيتًا ودمٌ تأخذه الرُّعْدةُ
أهدابي عليها من رماد المطرِ الغامضِ
ثلجٌ من يدي اسْتَقْطَرْ.
ـ : هل يَرْخَرُ الأفقُ إذا انْطَقَتِ الرَّعْدةُ
أحجارَكَ، هل من قدميْكَ امتدَّ نسلٌ وسيلٌ؟!
حجرٌ يُصغي.
وفي الصمت الثقيلْ

٣٥٤



حجرٌ يسكنه البحرُ وبحرٌ من زجاج الليل
كانا يُصغيانْ
ـ : هل بلادٌ هذه الخطوةُ في البحر، كتابٌ
هذه الريحُ، الحجرُ
أمةٌ من أمم الماء الذي يمرُج في القاعِ!!
انتظرْ.
حمأ رخوٌ ودفءٌ يابسٌ هذا الغراءُ اللَّزِجُ السائلُ
كالدهن المخاطيِّ وهذا العفن المزهرُ لحمٌ ناغلٌ
رجرجةُ الدفءِ الظلاميِّ انزلاقٌ مرعبُ المسِّ
ملاساتُ صديدٍ رغوةٌ معتمةٌ في جنة تحت
جحيم الشمس هذي غابةٌ من عطن الجيفة لحمٌ
زنخُ الرُّمَّةِ هل هذا سفادٌ من طقوس الأرض

٣٥٧

نظام الأسطر العشوائية ← الأسطر النظامية ←

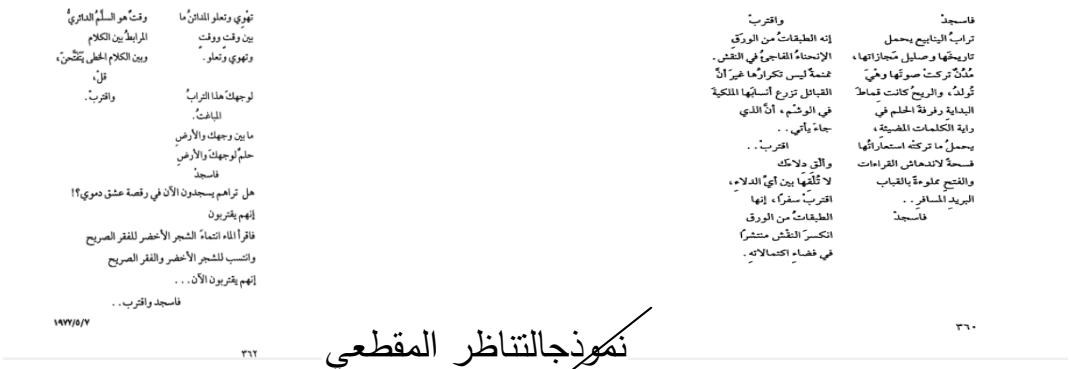
ليغير الشاعر مرة أخرى من نمط الكتابة اعتمد على تشكيل بصري في هيئة التناظر المقطعي، فيما يشبه القصيدة العمودية لكن مع اختلاف اتجاهات القراءة فالقصيدة العمودية تقرأ أفقيا بينما شعر عفيفي يقرأ وفق اتجاهات مختلفة ومتناقضة. فقد عمد لذلك بطريقة منتظمة و مدروسة.

فقد بدأ القطع الأول بلفظة فاسجد وختمه ب فأسجد نفسها، والسجود في معناه المجازي الذي استعمله الشاعر دال على بداية الحلم وأوله، أما في المقطع الذي يقابله فكان

متمما للمقطع الأول في قوله أقترب ثم يكررهافي وسط المقطع ليختم قصيدته بالجمع بين اللفظتين «**فأسجد وأقترب**».[1] التي **تحيلنا للآية الكريمة من قوله سبحانه**

وتعالى: « كلاّ لا تطعه واسجد واقترب».[2]

وظف الشاعر التناص من القرآن الكريم ، في الألفاظ حيث أخذ الشاعر اللفظتين وحور السياق وغيره، ليستعملها في موضع آخر، للدلالة على نهاية الحلم و التي تكون هذه.



فاسجدْ
ترابُ البناييع يحمل
تاريخَها وصليل مَنجازاتها،
مُذْ تركتْ صوتَها وهْيَ
تُولدُ، والريحُ كانت قماطَ
البداية رفرفةَ الحلم في
راية الكلمات المضيئة،
يحملُ ما تركتْه استعاراتُها
فسحةً لاندحاش القراءات
والفتحِ معلومةً بالقباب
البريدِ المسافر. .
فاسجدْ

٣٦٠

واقتربْ
إنه الطبقاتُ من الورق
الإنحناءُ المقاومُ في النقش.
همسةٌ ليس تكرارُها غيرَ أنَّ
القبائل تزرع أنسابَها الملكية
في الوشْم، أنَّ الذي
جاءَ يأتي. .
اقتربْ. .
والتي دلاّكِ
لا تُلْقِها بين آيِ الدلاءِ،
اقتربْ سفرًا، إنها
الطبقاتُ من الورق
انكسرَ النقش منتشرًا
في فضاءِ اكتمالاته.

تهْوِي وتعلو المدائنُ ما
بين وقتٍ ووقتٍ
وتهوي وتعلو.

لوجهكَ هذا الترابُ
الماءُ.
ما بين وجهكَ والأرضِ
حلمٌ لوجهكَ والأرضِ
فاسجدْ
هل تراهم يسجدون الآن في رقصة عشق دموي؟!
إنهم يقتربون
فاقرأ الماء انتماءَ الشجر الأخضر للفقر الصريح
وانتسب للشجر الأخضر والفقر الصريح
إنهم يقتربون الآن. . .
فاسجد واقترب. .
١٩٧٢/٥/٧

وقتٌ هو السلّمُ الدائريُّ
المرابطُ بين الكلام
وبين الكلام الخفي يتَشَظّى،
قلْ،
واقترب.

٣٦٢

نموذجالتناظر المقطعي

النهاية بمثابة مولد حلم جديد وهذا ما سعت إليه القصيدة المعاصرة.

و بالتالي : نستنتج أن الكتابة والتشكيل البصري، له دور مهم في فهم شفرة القصيدة المعاصرة لأنه جزء لايتجزأمن تكاملية و ازدواجية الشكل و المضمون، ويلجأ إليه القارئ

[1]– الديوان، ص 362.

[2] – سورة العلق، الآية 20.

و يتعمق فيه محاولا بذلك استنتاج المعنى الباطني الخفي من خلال استنطاق الأشكال الرتيبة التي سارت عليها كتابة السواد على البياض وأيضا علامات الترقيم التي تغيير مواضعهالأن« الشاعر يلجأ لتغيير مواضع الترقيم التي قد يراها البعض أنها تدل على عدم وعي الشاعر، إلا أن لها مدلولا إيجابي إذ غالبا ما يكون ذلك التغيير سببا في اتساع الدلالة وإنتاج معنى نقيض.»[1]

وهنا يكمن سر جمالية تغييب المرجع في القصيدة العربية المعاصرة، التي تسعى دائما للتميز بفضل آليات و إجراءات تغييب المرجع خاصة في الكتابة البصرية ، و التشكيل القائم على التجديد لإضفاء الشعرية المطلوبة في النص الشعري المعاصر الفريد.

[1] – عبد الحميد الحسامي ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر الشعر اليمني نموذجا، ص224.

خاتمة

خاتمة:

بعد رحلة البحث الطويلة في آليات تغييب المرجع في القصيدة العربية المعاصرة وشعريتها،عموما وقصيدة عفيفي مطر على وجه الخصوص توصلنا إلى مجموعة من النتائج هي:

1 – الشعرية هي الجمالية التي تأسر القارئ للنص الشعري، وهي وليدة الإبداع الأدبي أما الشعرية الحداثية، فهمّها الوحيد هو البحث المتواصل عن كل مستحدث و جديد بفضل أساليبها وأسسها وكذا آلياتها.

2– يدخل السؤال و التجريب ضمن مساعي الشعرية العربية الحداثية.التي تحث على خلق لغة إبداعية مغايرة للمألوف.

3– تغييب المرجع هو ظاهرة حداثية لغوية و دلالية معاصرة شائعة نسبيا ، تقوم على كسر المرجعية و وتفجير طاقات اللغة الكامنة، بواسطة التشظي و التشذر و التجريد و الإغراب.

4– تغييب المرجعية له مظاهره و آلياته التي تبعث الإبهام و الغموض المتعمد بهدف اشراك المتلقي الواعي في العملية الإبداعية.

5– تحقق آليات تغييب المرجع إلى حد ما الشعرية المطلوبة في القصيدة العربية المعاصرة و تجعل منها نابضة بالحياة و مفتوحة على كل الآفاق.

6- يتميز أسلوب عفيفي مطر عامة بتجويد الصياغة وتجديد اللغة، مما ساهم في خلق لغة خاصة به لا تفهم إلا بالدراسة المعمقة لثنائية الشكل و المضمون.

7- اعتمد الشاعر في قصيدة " أول الحلم آخر الحلم "، على الأسلوب التجريدي بنوعيه الكوني و الاستشراقي .

8- الحلم عند عفيفي مطر هو العالم الخاص الميتافيزيقي المبني على الدهشة و المفاجأة ورؤيا الشاعر الاشتشرافية.

9- عمد الشاعر في توظيف ظاهرتي الغموض و الإبهام، في قصيدته لإضفاء الجمالية و توسيع آفاق الدلالة.

10- يعد عنوان قصيدة" أول الحلم آخر الحلم "، بطاقة هوية القصيدة، كما أن العنوان يتفق مع المتن في إطار علاقة تكاملية توافقية.

11- اعتمد محمد عفيفي مطر على مجموعة من الآليات بشقيها المفرداتي و النصي في تغييبه للمرجعية مما ساهم في خلق عالم شعري منفرد .

12- إن تجربة عفيفي مطر الشعرية تجربة استثنائية كسر الشاعر فيها كل القوالب الجاهزة شكلا ومضمونا، كما وضع القارئ أمام حتمية القراءة الواعية و المستكشفة.

13- لم يعد الشعر بين يدي شعراء كعفيفي مطر مجرد إبداع يثير الأحاسيس القارئ

و لذته فحسب، و إنما ظاهرة أدبية تستدعي البحث و التنقيب في ثناياها، علنا نلمس ضفاف المعنى فيها.

14- غيابية المرجع و تغييبه ممارسة واعية من الشاعر في سبيل البحث عن مناطق شعرية جديدة تثير دهشة القارئ وانبهاره، و لكن المبالغة فيها أوقعت الجمع(الشعر و الشاعر و القارئ) في ورطة اللاّفهم، مما جعل الشعر ينزوي في قوقعة صلبة قلّ للأسف من يطرقها في وقتنا هذا.

ملاحق

نبذة حول عفيفي مطر:

يعد محمد عفيفي مطر من شعراء مصر الكبار، من أجيال الستينات و السبعينات ، «ولد سنة 1935 بقرية رمله الأنجب بمصر، بمحافظة المنوفية في ضواحي مصر وحظي منذ صغرهبالمواهب الصالحة لقرض الشعر، إلى أن تخرج في جامعة كلية الآداب شحاتة وأصبح شاعرا كبيرا يمتاز شعره بعلامات فريدة و اتجاهات متميزة تؤثر في حركة الشعر العربي الحديث.»[1] وهو أيضا من شعراء مصر ، لتنوع مجالات عطائه بين المقالات النقدية وقصص الأطفال، وكذا ترجمة الشعر، وقد حصل على عدة جوائز تقديرية كجائزة الدولة التشجيعية في الشعر سنة 1989، كما صدرت جل أعماه عن دار الشروق سنة 2000، ونال أيضا جائزة« سلطان العويس سنة 1999بالكويت »[2] تمتاز أعماله بالحداثة و التجديد « وهو أكثر الشعراء استمرارية و غزارة في الإنتاج ، حيث بدأت مسيرته الشعرية مع مشار 1960، تقريبا أصدر ما يقرب حوالي عشرة دواوين ، من بينها: مكابدات الصوت الأول ، الجوع والقمر ، في دفتر الصمت، يتحدث الطمي و ملامح من الوجه الأمبذوقليسي

كتاب الأرض و الدم ، شهادة البكاء في زمن الضحك ، كتاب الأقنعة ، رسوم على وجه القمر و ديوان النهر يلبس الأقنعة».[3]وديوان احتفالات المومياء المتوحشة الصادر عن دار

[1] – حامد برحمشتي ، مجلة إضاءات نقدية فصلية محكمة، العدد30 ، السنة الثامنة، حزيران ، السنة الثامنة ، 2018، ص 86.

[2] – محمد عفيفي مطر ، ملامح من الوجه الأمبذوقليسي ، دار الشروق ، ط1 ، القاهرة ، مصر ،1998، ص 02.

[3] – طه الوادي ، جماليات القصيدة العربية المعاصرة ، ص 91.

الشروق1992 ، وسيرته الذاتية المعنونة ب بأوائل زيارات الدهشة الصادرة عن الهيئة المصرية ، و أعماله الكاملة من مجمرة البدايات ...

فمحمد عفيفي مطر هو أيقونة الشعر العربي المعاصر وأكثر الشعراء تجديدا و تغريبا ، توفي في 28 جوان 2010.

أوّلُ الحلم آخرُ الحلم

زرقةُ الشمس، احمرارُ الأفق الأخضر، بحرٌ

من زجاج الليلِ

ـ : من أنتَ، وماذا يكتبُ البرقُ على

وجه القراءات ! ! انتظرْ.

حجرٌ يفتح بيتًا ودمٌ تأخذه الرُّعْدةُ

أهدابي عليها من رماد المطرِ الغامضِ

ثلجٌ من يدي اسّاقطَ.

ـ : هل يَزْحزحُ الأفق إذا أطلقتِ الرُّعدةُ

أحجارك، هل من قدميْكَ امتدَّ نسلٌ وسبيلٌ؟ !

حجرٌ يُصغي.

وفي الصمت الثقيلْ

٣٥٤

يكتب البرقُ على هام النخيلْ.

حجرٌ يُصغي . .

وريحٌ صَرْصَرٌ تَقْلبُ جفنَ الأفق،

هذي صُرَّةُ الأسماء ملأى باشتباك

الشَّبَقَ الخالقِ بالموت،

صريرُ الدَّبَق الدافق يعلو،

غَلَيانٌ طالعٌ

تَنْعقدُ الغيمةُ.

بحرٌ من زجاج الليل ينشقُّ وبابُ السفرِ

الصعبِ النبيلْ

تفتح الرعدةُ مصْراعيْه

ـ : ثلجٌ أم دمٌ يغْلي !!

انتظرْ

٣٥٥

شهقةٌ للموت تعلو أم صهيلْ

أم هما ضربةُ برقٍ طائرِ !!

فلْتنتظرْ.

(يَمْزُجُ ماءُ الظلمة الحي

فما سؤالكُ عن ثلج الجمَد وأنتَ مقيمٌ

في عرْش الجمرة الحيَّة،

وما سؤالُك عن النار وأنتَ يقْظانُ

النومِ في إجابات الجمَدْ !!

وأوْقفني،

أقْرأني أني الجمعُ بينهما والخروج منهما

ثم أقرأني أني علمُ أسئلة النوم.)

٣٥٦

حجرٌ يسكنه البحرُ وبحرٌ من زجاج الليل

كانا يُصغيانْ

ـ : هل بلادٌ هذه الخطوةُ في البحر، كتابٌ

هذه الريحُ، الحجرُ/

أمةٌ من أمم الماء الذي يمرُج في القاعِ !!

انتظرْ.

حمأ رخوٌ ودفءٌ يابسٌ هذا الغِراءُ اللَّزِجُ السائلُ

كالدهن المخاطيُّ وهذا العفن المزْهرُ لحمٌ ناعمٌ

وجرجةُ الدفء الظلاميُّ انزلاقٌ مرعبُ المسِّ

ملاساتُ صديدٍ رغوةٌ معتمةٌ في جثةٍ تحت

جحيم الشمس هذي غابةٌ من عطن الجيفة لحمٌ

زنخُ الزُّهْمَةِ هل هذا سِفادٌ من طقوس الأرض

٣٥٧

والبحرِ سفادٌ في زجاجِ الليلِ إذ يسكنُه البحر !!

انتظرْ،

واقرأ خبوطَ العنكبِ الدافيِ واسمعْ.

لستُ بالقارئ، أغفو في كوابيسِ الكتابات.

انتظرْ.. واحملْ على كفّكَ شمسًا للقراءة.

(تغسلُ الشمسُ أقدامَها في عينِ حَمئة

هذا وضوؤها قبل قراءة الفضاءِ والبسيطة

والقراءةُ نارُها الدائمة.)

حجرٌ يفتح لي بيتَ الفضاءْ

رعدتي تسكنه دفئًا ونجمًا لقِرَى الضيفِ،

دمي يكسرُ أغلالَ الحواسِّ الخمسِ

يعطيها خُطى العشبِ وقاماتِ الشجرْ

٣٥٨

فوق أهدابي الطويلات رمادُ المطر الغامض يمحو
رؤيةً يكتبُ نهراً من مَرَائي الأرض والبحر،
صراخٌ أخضرٌ يطلعُ من قلبي هدوءاً رحمةً عالية
يلبسها الطيرُ،
السمواتُ تباعدْن تكشفْن. الكلامُ/
أعمْ من صرْخةِ الأسماءِ والأسماءُ ملأى
باشتباكِ الشبقِ الخالقِ بالموتِ. الكلامُ/
أرأيتَ الفقراءَ المقبلين
من دم البحر وطَمْثِ العلق الدافئ ؟!

٢٥٩

فاسجدْ
ترابُ الينابيع يحمل
تاريخَها وصليل مَجازاتها،
مُذُنٌ تركتْ صوتَها وهْيَ
تُولدُ، والريحُ كانت قماطَ
البداية رفرفةَ الحلم في
راية الكلمات المضيئة،
يحملُ ما تركتْه استعاراتُها
فسحةً لانتهاش القراءات
والفتحِ مملوءةً بالقباب
البريدِ المسافرِ . .
فاسجدْ

واقتربْ
إنه الطبقاتُ من الورَقِ
الإنحناءُ المفاجئُ في النقْش.
نغمةٌ ليس تكرارُها غيرَ أنَّ
القبائل تزرع أنسابَها الملكيةَ
في الوشْم، أنَّ الذي
جاءَ يأتي . .
اقتربْ . .
والْقِ دلاءَك
لا تُلْقِها بين أيِّ الدلاءِ،
اقتربْ سفراً، إنها
الطبقاتُ من الورق
النكسرَ النقْش منتشراً
في فضاءِ اكتمالاته.

٣٦٠

لوجهكَ غربةُ هذا التراب،
لعينيك برْقُ البساتين في
آخر الأفق والأرض.
هل أمةٌ تتنفّس ما بين
وجهكَ والأرضِ؟!
هذا ترابُ الينابيع . .
هذا صهيلُ مجازاته
مدنٌ تتفتحُ فيها القراءاتُ
تعلو السمواتُ
بيتُ الفضاء انفساحُ القراءة
للشمس والشمسُ تكتب
وقتًا وتمحو وتثبتُ

طبقاتٌ من الورق
انكسرتْ والعيونُ تفتّحُ،
ألْقِ دلاءَكَ بين الدلاء،
اغتسلْ، لم يحاصرْكَ غيرُكَ،
فاخرجْ عليهم لتدخل أحلامَهم
فالقبائلُ وقتُكَ.
هذي هي الطبقاتُ من
الورقِ انكسرتْ والعيونُ
تفجّرْنَ تحت قراءة قلبكَ.

٣٦١

تهْوي وتعلو المدائنُ ما
بين وقتٍ ووقتٍ
وتهوي وتعلو .

لوجهكَ هذا الترابُ
المباغتُ .
ما بين وجهك والأرضِ
حلمٌ لوجهكَ والأرضِ
فاسجدْ

وقتٌ هو السلّمُ الدائريُّ
المرابطُ بين الكلام
وبين الكلام الخطى يتفتّحنَ،
قلْ،
واقتربْ .

هل تراهم يسجدون الآن في رقصة عشق دموي؟!
إنهم يقتربون
فاقرأ الماء انتماءَ الشجر الأخضر للفقر الصريح
وانتسب للشجر الأخضر والفقر الصريح
إنهم يقتربون الآن . . .

فاسجد واقترب . .

١٩٧٧/٥/٧

٣٦٢

المصادر والمراجع

القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع

المصادر:

- محمد عفيفي مطر احتفالات المومياء المتوحشة،دار الشروق، ط1، القاهرة، مصر، 1998.

المراجع باللغة العربية:

- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان،1985.
- ـــــــــ الشعرية، ج1، دار المدى، ط1، دمشق، سوريا، 1996.
- ـــــــــ كلام البدايات، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1990.
- بوجاه، صلاح الدين ، الشيء بين الوظيفة والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، بيروت، لبنان، 1993.
- بومسهلي، عبد العزيز ، الشعر الوجود والزمان،(رؤية فلسفية للشعر)، أفريقيا الشرق، د ط المغرب، 2002.
- تاوريريت بشير ، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، دراسة المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب، د ط، الجزائر، 2009.

- الحسامي عبد الحميد ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، السعر اليمني نموذجا، دار التنوير، د ط، الجزائر، 2013.

- الخميري عبد الواسع ، الذات الشاعرة في شعر الحداثة، المؤسسة الجامعية للدراسات،ط1بيروت، لبنان، 1999.

- رزق شريف، آفاق الشعرية العربية الجديدة، دار الكفاح، ط1، السعودية، 2010.

-شكري محمد عياش ، مدخل إلى علم الأسلوب، المشروع للطباعة والتكسير،ط2، القاهرة مصر، 1992.

- الضبع محمود إبراهيم، قصيدة النثر وتحولاتها الشعرية العربية، الشركة الدولية للطباعة، ط1، القاهرة، مصر، 2003.

-عباس إحسان ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ط2، الكويت، 1978.

- عفيفي مطرمحمد، ملامح من الوجه الأمبذوقليسي ، دار الشروق، ط1 ، القاهرة ، مصر، 1998.

-عكاشة محمود ، الدلالة اللفظية، مكتبة الأنجلو، د ط، القاهرة، مصر، 2002.

- أبو العدوس يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، ط1، عمان، الأردن 2007.

- فاضل جهاد، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، القاهرة، مصر، 1994.

- فتوح أحمد محمد ، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب، د ط، القاهرة، مصر،2006.

- فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب، ط1، بيروت، لبنان، 1995.

- ———علم الأسلوب، مبادئه، وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة مصر، 1998 .

- القاعود عبد الرحمان ، الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للثقافة، د ط الكويت2002.

- عبد المطلب محمد، التجريب والحداثة، دراسات في التجربة، دار الكتاب،د ط السعودية،2009.

- الموسوي أنور الغني ، التجريدية في الكتابة، د دار النشر، د ط، د بلد النشر، 2016.

- الموسى خليل، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة، د ط دمشق، سوريا،2010.

- الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار النهضة، ط3، بيروت، لبنان، 1997.

- مونسي حبيب ، نظريات القراءة في النقد المعاصر، دار الأديب، د ط، وهران، الجزائر،2000.

- ناظم حسن، مدخل إلى حداثة أخرى، فوزي الكريم نموذجا ط1، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان،2006.

- وادي طه، جماليات القصيدة المعاصرة، دار نوبال، ط1، القاهرة، مصر،2000.

- واصل عصام، في تحليل الخطاب الشعري، دراسات سيميائية، دار التنوير، الجزائر 2010.

- أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر، ط1 بيروت ، لبنان، 2005.

- **المراجع المترجمة:**

- طودوروف تزفيطان، ، الشعرية، تر شكري المبغوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1الدار البيضاء، المغرب، 1987.

- كوهين جون، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العماري، دار توبقال، ط1، المغرب 1986.

- كوين جون، النظرية الشعرية،(بناء لغة الشعر)، تر أحمد درويش، دار غريب، ط1 القاهرة، مصر، 1999.

- ياكبسون رومان، قضايا الشعرية،تر محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط2 ، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

- **المعاجم والقواميس:**

- مطلوب أحمد، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، د ط، بغداد، العراق، 2002.

- **الرسائل الجامعية:**

- مراح محمد، هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر،(محمود درويش) أنموذجاً، رسالة لنيل الماجيستر، في تحليل الخطاب، كلية الآداب واللغات، جامعة وهران،2013.

- **المجلات و البحوث والمقالات:**

- أمال لواتي ، تفجير لغة الشعر العربي في المنظور الحداثي، جامعة الأمير عبد القادرللعلوم الإسلامية، قسنطينة .

- ندية هناوي سعدون، سيميائية العنوان في السرد الروائي التسمية والبنية، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) ، المجلد 28، العدد 5، 2014.

- عبد الله محمدالغدامي، مؤتمر رحلة المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارئ، بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين، ج3، 2000.