

1. مقدمة:

عرفت المسيرة الأدبية العربية عامة والشعرية خاصة تحولات عميقة، مست بنياتها السطحية والعميقة، مروراً بمحطات زمنية مختلفة، وهذا التحول لا بد منه لأن من سمات الأدب "التغير والتطور" قصد مواكبة العصر، فكانت القصيدة العمودية الطاغية على الساحة الشعرية لفترات طويلة، عبّرت عن ثقافة العربي من جهة، و من جهة أخرى عن تمسك الشاعر بهذا الجنس الأدبي الذي ارتبط بذاته وأحاسيسه.

حيث كان النموذج الشعري العربي القديم يتسم بسمات معيّنة، جعلته ينفرد عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، خاصة إيقاعياً، فهو ذو إيقاع مقيدٍ قافية، وزناً وروياً وحتى شكلاً فهو حلقة متسلسلة من الأبيات، غير أنّ هذه القيود لم تلبث مع التطور الشعري الحاصل، فبرزت محاولات كثيرة تهدف إلى تجديد النص الشعري، والتي تعد بمثابة إرهاصات أولى للتجديد الشعري التي لم تلق نجاحاً فاندثر بعضها كالشعر المرسل مثلاً ولعلّ أبرز تجديد كان مع نازك الملائكة و بدر شاكر السياب في الشعر الحر وذلك في القضاء على القيود الإيقاعية المعتادة، وصولاً إلى قصيدة النثر، وعلى هذا فقد مر الشعر العربي بمراحل تطور من خلالها، وكل مرحلة تضم تحولاتٍ شكلاً ومضموناً فالتطور قانون من قوانين الحياة.

لقد عرف الشعر المغربي منذ ظهوره على الساحة الشعرية تطوراً تدريجياً، تطور لا يختلف عن الشعر العربي عامة، فإذا ربطنا هذا التطور أو التحول الشعري من فترة لأخرى بما يسمى بالتجريب نخلص إلى الإشكالية التالية: ما المقصود بالتجريب؟ وأين تكمن تظاهراته في ديوان "رماد هسبريس" للكنوني؟ وهل يعد هذا التجريب تجرباً فنياً؟

2- التجريب: في المصطلح والمفهوم

أ/ لغة: لقد وردت مادة "جرب" في مختلف المعاجم اللغوية ولعلّ أبرزها في معجم العين للخليل يقول: "المجرب: الذي جرب الأمور وعرفها، والمصدر: التجريب والتجربة".¹

وورد في تاج العروس: و(جره) تجرباً، على القياس، و(تجربة) غير مقيس(اختبره)... و(مجرب) على صيغة الفاعل كمحدث: قد(عرف الأمور) وجرها.²

و جاء في لسان العرب: "جرب الرجل تجربة: اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة... مجرب: قد عرف الأمور وجرها، فهو بالفتح مضرس قد جربته الأمور وأحكمته... المجرب: الذي جرب في الأمور وعرف ما عنده".³

ب/اصطلاحاً: يُعد مصطلح "التجريب" من أهم المصطلحات التي اهتمت به الدراسات النقدية العربية بحيث تعددت تعريفاته من باحث لآخر، يرى سعيد يقطين أنّ "الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب"⁴، فهو يعني عنده لا محدودية التجاوز والإفراط فيه.

كما أشار سيد يونس إلى أنّ التجريب هو "من المفاهيم التي راجت في الحقل النقدي والإبداعي وهو مفهوم محفوف بكثير من الالتباس، حيث يتداخل مع مفاهيم كثيرة كال تجديد والتحديث وغيرها... إنّ التجريب يعني تلك القدرة على الإتيان بأشكال وأفكار فنية تتجاوز السائد و الجاهز من خلال رؤية فنية وفكرية واعية."⁵

لقد نوّه الباحث من خلال تعريفه هذا إلى قضية مهمّة وهي تداخل المصطلحات فالتجريب لا يعني بالضرورة "الحداثة" بمفهومها الزمني، فهو لا يرتبط زمنياً بالحداثة فقط، بل كان موجوداً منذ القديم. فقد عرف التجريب جذوراً قديمة، ففي صدر الإسلام مثلاً سعى الشعراء إلى إلغاء المقدمة الطللية وهو بهذا المعنى يحيل إلى فكرة تغيير عنصر من عناصر القصيدة الذي لم يكن مرغوباً فيه، إلا أنّه ورغم تلك الإرهاصات، فإنّ آليات التجريب برزت في العصر الحديث أكثر خاصة شعرياً، فبات الشعراء المعاصرون يجربون ويحدثون تغييرات على شكل النص الشعري ومضمونه، ومن جهة أخرى يُحيل التجريب إلى التجديد انطلاقاً من خلق عناصر وتقنيات جديدة، وعلى هذا فإنّ التجريب هو "الاجتهاد في خلق مشروع فني قائم على المغامرة وعدم التسليم والافتناع بالسائد."⁶

وعلى هذا يمكن ربط التجريب بالوعي والثقافة، هذا ما أكّده محمد برغوت قائلاً: "جاء هذا التجريب في مرحلة انتقال عاشتها الثقافة العربية، وهي مرحلة بالغة التعقيد في ظل صراعات وطنية لا زالت مستمرة من جهة، وفي ظل علاقة هذا الانتقال بالنموذج الذي قدمه الأدب والفن الغربيين من جهة أخرى."⁷

فالتجريب الشعري يخضع أولاً بوعي من الشاعر وثقافته لأنّه من غير المعقول أن يحدث تغييرات وهو لم يكتسب ثقافة حوله، إضافة إلى تأثير الظروف الخارجية، فالفكر العربي تأثر بالغربي إلى حد بعيد، فكان على اطلاع بالفنون الغربية، كلّها عوامل ساعدت على ظهور التجريب الشعري العربي.

نخلص من خلال التعريفات السابقة؛ أنّ مفاهيم التجريب تمحورت حول تجاوز السائد القديم وابتكار الجديد فيه، وارتباطه بوعي المجرب قصد مسaire عصره، وإذا ركّزنا على الشعر المغربي فإنّه يمكن القول على حد تعبير أنور عبد الحميد الموسى أنّ "التجريب: الوضع الخاص الذي عاشته القصيدة العربية في المغرب منذ البدايات وحتى الامتداد."⁸ بمعنى أنّ القصيدة المغربية ومنذ نعومة أظافرها مرّت بمراحل تجريبية عديدة، ففي كل فترة زمنية طرأ عليها تغيير ما وتطوّر فني معيّن وصولاً إلى القصيدة المعاصرة.

طرأت على القصيدة المغربية تجليات تجريبية عديدة، ولعلّ أبرز مظهر تجريبي الذي كان في البداية هو الإيقاع. وذلك من خلال "الاقتصار على بعض الأوزان وفي خروجهم على اجتهادات القدماء، وفي جزئية هذا الخروج وفي غياب الهاجس المستقبلي الباعث على بحث إمكانية خلق بنية إيقاعية متميزة للقصيدة المغربية المعاصرة".⁹

وعلى هذا تضافرت الجهود للخروج من الإيقاع التقليدي من خلال التجريب الإيقاعي الذي لمَح إليه الباحث، كما أشار إلى أن هذا المظهر التجريبي جاء بالتدرج وذلك انطلاقاً من تقليص عدد البحور المستخدمة، و الاقتصار على بحور معينة كخطوة أولى هذا ما فتح الآفاق حول تظاهرات إيقاعية مختلفة تماماً عن الإيقاع السائد.

فما يلخص التجريب الشعري في النصّ الشعري المغربي هو قول الباحث أحمد بلحاج آية وارهام في كتابه "الشعر العربي المعاصر في المغرب" في حديثه عن الشاعر المغربي الذي أصبح "لا اطمئنان له في يقين بارد، ولا عافية له إلا في شك ملتهب، يمزج الإيقاع باللاإيقاع، واللغة باللالغة، والصوت باللاصوت والحقيقة بالأسطورة".¹⁰

أي أنّ الشعر المغربي كسّر كل مألوف فبات شعره يحمل سمات ينفرد بها عن الشعر العربي عامة، فلا يمكن إنكار شعرية الشعر المغربي بفعل هذا التجريب، وعلى هذا فإنّ "خصيصة الشعر المغربي العليا هي قدرته على الكشف عن وعود المستقبل وعلى خلخلة الذاكرة والوجدان، وبث لهب الشك المعافي فيهما للخروج من برد اليقين الغرور والدّخول في حوار مع الذات ومع الآخر".¹¹ هذا ما يأخذ القارئ إلى أبعد الحدود بتأمّله وتأثره بكل ذلك، كما ساهم التجريب في إدخال القارئ في متاهة الحيرة، خاصة في التجريب اللغوي وفي الصورة الفنية، وفي ظاهرة الغموض التي ينهر بها المتلقي في الوهلة الأولى، ولعلّ أبرز شعراء المغرب "محمد الخمار الكنوني" الذي سنركّز على ديوانه الشعري الموسوم بـ "رماد هسبريس" الذي يُعد نموذجاً للتجريب الشعري المغربي.

3- تجليات التجريب في ديوان "رماد هسبريس":

إنّه من العسير حصر جل المظاهر التجريبية في هذا الديوان، فهي كثيرة، بدءاً من شكل القصائد، تشكيلها البصري، عتباتها النصّية، لغتها، صورها الفنية، إيقاعها وتداخلها مع الأجناس الأدبية الأخرى وغيرها من العناصر البنائية الأخرى، إلا أنّه ركّزنا على :

أ/ التشكيل البصري:

لقد شهدت القصيدة العربية فترة زمنية انتقالية، فبعدما كان الشعر يلقي شفاهة بإيقاع وموسيقى، أصبح النصّ الشعري يُكتب، وعلى هذا انتقل من السمعي إلى البصري، فظهر ما يسمى بالتشكيل البصري الذي يعدّ عنصراً لا ينفصل عن الدلالة الشعرية، هذا ما أكّده محمد الماكري

حين صرّح أنّ البعد البصري أصبح شرطاً من شروط التلقي والتأويل، فهو مولّد للمعاني والدلالات في النص.¹²

إنّ الاشتغال الفضائي هو كل ما تعلق بالجانب الخطي والطباعي للنص¹³ فالصفحة الشعرية وما فيها من بياض و سواد باتت محل اهتمام الشاعر من جهة والقارئ من جهة أخرى، وعلى هذا "تعتبر القراءة البصرية للنص الشعري أهم سمة فنية تحققت على مستوى التجريب الشعري، والذي يسعى إلى التخلص من القيود القديمة والولوج في عالم الغموض وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ هدف التجريب ليس الخروج عن السائد الشعري فقط، بل إنّ الشاعر في ظل التجريب يشرك القارئ للمساهمة في بناء النص من خلال تصوره للكلام المحذوف"¹⁴ فأصبح القارئ عنصراً مهماً في قراءة هذا التشكيل.

إنّ التشكيل البصري في النص الشعري المعاصر هو من أهم التغيرات العميقة التي طرأت على القصيدة، فهو كل ما تعلق بالجانب البصري والخارجي للنص، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ مصطلح "التشكيل" يُحيل إلى وجود عناصر عديدة ضمنه، والتشكيل البصري لا يتحقق إلا بتداخل جملة من العناصر كعتبة الغلاف، البياض، طول الأسطر وقصرها علامات الترقيم.. وغيرها. بحكم اتساع مجال التشكيل البصري، ارتأينا إلى دراسة بعض من عناصره والتي برزت في ديوان "رماد هسبريس" بصورة كثيفة، وربطها بالدلالة والوظيفة الفنية، ولعل أبرزها:

1- عتبة الغلاف:

تندرج هذه العتبة ضمن أهم العتبات النصية، فهي "الأولى المحيطة بالنص، لأنّها تواجه مباشرة بصر المتلقي لأوّل وهلة."¹⁵ وضمت هذه العتبة عدة عناصر: كاسم الشاعر العنوان دار النشر، لوحات تشكيلية وغيرها، وإذا ركّزنا على اللوحة التشكيلية نجد أنّها موجودة في الدواوين الشعرية بكثرة، كديوان "رماد هسبريس" الذي جاءت عتبة غلافه كالتالي:



جاء اسم الشاعر أعلى الصفحة، وتحتته مباشرة عنوان الديوان، ثم اللوحة التشكيلية التي احتلت مجمل مساحة الصفحة ذات اللون الرمادي، وهذه الرسومات لها وظائف ودلالات عديدة؛ فمن جانب، هي ذات وظيفة جمالية، يستمتع بصر المتلقي بمجرد رؤيتها، ومن جانب آخر تحمل وظيفة دلالية، وبالخصوص إذا ربطنا بعنوان الديوان، فهي "تساعد القارئ على فك شفرات العناوين".¹⁶ إذن هناك علاقة ارتباط بينهما مقصودة من قبل الشاعر.

إن العنوان "رماد هسبريس" زئبقي الدلالة في الوهلة الأولى، بحيث يبدو غامضاً، إلا أن فك شفراته سيقطع من غموضه، فالرماد معروف يتأتى كنهاية للحرق، أما "هسبريس" تعني "حدائق أسطورية يظهر أنها كانت تقع في شواطئ المغرب على المحيط الأطلسي"¹⁷ وعلى هذا فنحن في صدد الحديث عن أسطورة هسبريس والتي "كان يحرسها تنين يمنع كل أجنبي من دخولها حفاظاً على حرمتها، وحرمة تفاحها الذهبي، الذي يشكل رمز عذريتها، بيد أن هسبريس ستنتهك حرمتها حين يتمكن أحد الغرباء من دخولها وسرقة تفاحها الذهبي باستعانة خائن من أبناء الوطن، فكانت هذه الخيانة سبباً في احتراقها".¹⁸

فقد استثمر الشاعر هذه الأسطورة للتعبير عن غزو الاستعمار الإسباني والفرنسي واستنزاف ثروات المغرب¹⁹، فجسد الشاعر هذه الدلالات على عتبة الغلاف:



تضم اللوحة علامات سيميائية عميقة، فهي مزج بين رسومات و زخرفات تعبر عن البيئة المغربية الأصيلة، وتشكيلها العمراني، والحروف أعلى اللوحة دلالة على اللغة والفكر العربيين، جعل الشاعر من كل هذه المؤشرات وسط اللون الرمادي الذي يرمز إلى الاحتراق نتيجة الخيانة، فمثلما كانت نهاية هسبريس الحرق والرماد، كذلك المغرب وبدخول الغريب فيه سعى إلى القضاء على الهوية، اللغة وكل المقومات الحضارية فيه كما ترمز هذه اللوحة إلى الصراع الحضاري، الماضي المظلم، المستقبل الحالم.

2- تشكيل البياض:

البياض عنصر من عناصر التشكيل البصري، بحيث يعد من أهم المظاهر التجريبية التي عرفت في الكتابة الشعرية الحديثة، فأصبح الشاعر يترك أجزاء من الصفحة دون أن يدون فيها شيء، فبات ذلك البياض كلغة صامتة تعادل لغة السواد وبهذا "أصبح البياض علامة سيميائية يقول مالا يقوله السواد على مستوى النص، بل يجعل النص مفتوحاً دلالياً وتأويلياً".²⁰

يرى محمد الصفرائي أنّ البياض مرتبط بالأداء الشفهي من جهة، ومن جهة أخرى له وظيفة تجسيد دلالة الفعل بصريا²¹، وبهذا لا يخرج عن نطاق دلالة القصيدة، كما أنّ الثقافة البصرية المعاصرة أثرت على المتلقي، فبات يؤوّل كل عنصر بصري، فالبياض إذن ليس توظيفاً عشوائياً في النص بل يحمل معاني جمّة، كما أنّ طريقة توزيع البياض مع السواد هو لعبة تقنية فنية للشاعر، يبدع كتابيا مثلما يريد، حتى أنّه في كثير من الأحيان يترك بعض المعاني ولا يفصح عنها، وكأنّه يخبئها في مساحة بيضاء ويترك المجال للقارئ لفكها وربطها بدلالة النص، لقد وظف محمد الخمار الكنوني تقنية البياض بصورة كثيفة، إذ لا تكاد تخلو قصيدة منه، والنماذج في الديوان كثيرة، كقصيدة "ليل من حجر" والتي احتوت بياضات كثيرة، يقول مثلاً:

(إِلَيْكَ يَا دُمُوعِي
أَمْشِي، إِلَيْكَ يَا جُذْرَانْ
هَذِي خُطَى رُجُوعِي،
مَا أَنْتَ فِي الْأُلْوَانِ²²

وفي بداية الصفحة الموالية جاءت كالتالي:

بَيْضَاء
صَفْرَاء
خَضْرَاء
أَمْ أَنْتَ قَرَحِيَّةٌ؟²³

لقد حمل البياض في الموضع السابق دلالات مختلفة، فالشاعر يتساءل، تساؤل ممزوج بلمسة محيرة مجرد قوله "ما أنت في الألوان" توقف وكأنّه في لحظة تفكير، تأمل ثم أكمل قائلاً "بيضاء صفراء..."، وكلمة "بيضاء" في السطر الأول مرتبطة بالبياض الذي سبقها، وكأنّه أراد تجسيد اللون في تلك المساحة، كما جاء البياض كفواصل بين المقطعين، فاصل شكلي بصري تجلّى على سطح الصفحة، وفواصل متعلّق بالدلالة فالبياض جاء كمحطة دلالية فاصلة، بعدما طرح الشاعر التساؤل، توقف في تلك المساحة لكي يحاول الإجابة غير أنّه عجز عن إيجاد جواب مقنع لحيرته فقدم في المقطع الذي تلا البياض اقتراحات حول لون دموعه، أي دموع بيضاء ترمز للنقاء، أم دموع صفراء جراء غيرته، خضراء، أو ليس لها لون فهي غامضة.

ب/ تداخل الشعر مع الأسطورة:

تعد قضية التداخل الأجناسي من أبرز القضايا التي كانت محل اهتمام النقد الغربي والعربي حيث انبثقت هذه النظرية من النقد الغربي، فكتاب "فن الشعر" لأرسطو هو من الكتب التي مهدت لبروز هذه النظرية، فكان الانتقال من فكرة نقاء النوع التي نادى بها أرسطو إلى فكرة تداخل الأجناس

الأدبية وإلغاء هذا النقاء، إلا أنه تجدر الإشارة إلى أنه رغم حصول هذا التداخل، فإنه يبقى لكل جنس أدبي خصوصيته التي تميزه ويبقى خيط رفيع يفصل بينها، فالشعري يبقى شعرا والسرد سردا.

ومن بين التداخلات الأجناسية في النص الشعري؛ تداخله مع الأسطورة، فالشاعر المعاصرات يوظف هذه الأخيرة لأغراض يهدف إليها، وعلى هذا يرى عز الدين إسماعيل أنه "من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديدة الإكثار من استخدام الرمز والأسطورة أداة للتعبير، وليس غريبا أن يستخدم الشاعر الرموز والأساطير في شعره فالعلاقة القديمة بينهما وبين الشعر ترشح لهذا الاستخدام".²⁴

فبالأسطورة إذن قيمة فنية في النص الشعري المعاصر، فهي تعد "ظاهرة فنية تركت بصمتها في العديد من الدراسات المعرفية"²⁵، حتى أن تداخلها مع القصيدة الشعرية يسهم في ترك قيمة إنسانية على مستوى النص، وقيمة جمالية أيضا لأن "الأسطورة غدت ذات سلطة فنية".²⁶

كما أشار عز الدين إسماعيل إلى فكرة جوهريّة في قوله: "فإن يكن عصرنا قد عُني بالأسطورة واتجه إليها الفنانون والأدباء، فليس معنى ذلك أنهم عادوا إلى المرحلة البدائية في حياة الإنسان، أي عادوا يرددون الأساطير الأولى، وإنما هم في الحقيقة قد تفهموا روح هذه الأساطير...ومن ثم برز في أعمالهم منهج الأسطورة القديمة وإن ظل نتاجهم يتمتع بطابع الجدة".²⁷

إن توظيف الأسطورة في النص الشعري هو قبل كل شيء فهم الشاعر روح هذه الأسطورة وإلباسها ثوب شعري جديد هو ليس بالهين، فدمج معاني الأسطورة مع معاني النص يزيده قيمة وجمالا، وهذا التوظيف يُحيل إلى أن "العلاقة بين الفن و الأسطورة علاقة قديمة، فكم كانت الأساطير مصدر إلهام للفنان والشاعر".²⁸

كحال الشاعر المغربي الكنوني الذي أبدع ديوانا بأكمله استلهمه من أسطورة هسبريس الشهيرة فالديوان متداخل مع هذه الأسطورة إلى حد بعيد، انطلاقا من العنوان "رماد هسبريس" الذي يحيل إلى تلك الأسطورة المذكورة سابقا فجاءت في واجهة الديوان كعلامة سيميائية أساسية تمحور حولها الديوان الشعري.

كما أن الشاعر لم يستثمر هذه الأسطورة في العنوان فقط، بل في المتن الشعري كذلك بلغة إيحائية وصور فنية، فخصص جزء من الديوان سماه "رماد هسبريس" والذي يضم قصائد مختلفة عبرت عن هذه الأسطورة ومعانيها الإنسانية، مثل قصيدة "تحولات التفاح الذهبي" التي يقول في بعض أسطرها:

أُثْمِرْتُ مِنْ حُدُودِ الْمُحِيطِ إِلَى النَّهْرِ كُلِّ الْحُقُولِ.

فَارْتَقَتْ لُغَةً، وَلُغَاتُ تَزُولُ.

حِينَما أَزْهَرَتْ لَمْ تَكُنْ لُغَةً الْبَيْعِ وَالْغَيْنِ قَدْ بَدَأَتْ.

لَمْ تَكُنْ كَلِمَاتِ السَّماسِرَةِ ارْتَفَعَتْ.

إِنَّمَا عَبَّرَتْ لُغَةً هِيَ بَيْنَ الْغَنَاءِ وَبَيْنَ الدُّهُولِ..

وَصَلُّوا، لَيْسَ لِلَوْنِ لَوْنٌ، وَلَا لِلْعَبِيرِ عَبِير!

هَلْ النَّهْرُ أَخْضَرَ، هَلْ نَزَلَ الثَّلْجُ فِي قِمَمِ الْغَرْبِ، هَلْ هَبَّتِ الرِّيحُ؟

لَيْسَ يَهْمُ السَّماسِرَةِ الْعَابِرِينَ!

ويختم القصيدة قائلا:

(مِنْ يَدٍ لِيَدٍ تَنْتَقِلُ هَذِي الْحُقُولُ: تُرَابًا، هَوَاءً، وَمَاءً)

وما بين لص قديم ولص جديد تحول تفاحها الذهبي، فهل كان ذلكم قدرا وقضاء؟²⁹

تناولت القصيدة جزءا من أسطورة هسبريس وهو التفاح الذهبي، الذي كان موجودا داخل حدائق هسبريس، والتي سرقت وانتهكت من طرف خونة ولصوص أجانب هذا ما تمحورت حوله القصيدة، والشاعر في حقيقة الأمر وظف هذا الرمز الأسطوري - التفاح الذهبي - ليعبر عن دلالات كثيرة، ولعل أبرزها وأقربها للنص هي دلالته عن أعز ما يملك الوطن (المغرب) من ثروات خيرات، أناس....

وقوله " حينما أزهرت لم تكن لغة البيع والغبن قد بدأت" دلالة على الخيانة المأساوية التي أدت إلى حرق حدائق هسبريس، و تحيل كذلك إلى خيانة الإنسان لوطنه ومن هنا تتجلى العلاقة بين الأسطورة (كرمز شعري) وبين الإيديولوجيا الفكرية لدى الشاعر، باعتبار أن "الشعر ككون أسطوري يتخلق على الدوام مناقض في مساره المتلطي لمسار النزوع الإيديولوجي والمعتقدي".³⁰

بيد أنه في هذه القصيدة انسجم المسار الأسطوري بالمسار الإيديولوجي، فالعلاقة بينهما مترابطة، لأن الشاعر استغل أحداث الأسطورة لكي يربطها بإيديولوجيات أخرى.

كما تناولت قصيدة "التنين المرمري" البعد الأسطوري أيضا، يقول الشاعر:

((هِسْبَرِيسُ)) تُنَادِيكَ بِاسْمِكَ: قُمْ أَهْهَا الْجَسَدُ الْمَرْمَرِي،

لَقَدْ دَقَّ كُلُّ غَرِيبٍ عَلَى بَابِهَا، فَانْتَفَحَ بِالِدِمَاءِ

وَحَرَّكَ جَنَاحَيْكَ، اضْرِبْ عَلَى حَافَةِ النَّهْرِ فِي سَفْنِ الْغُرَبَاءِ

((هِسْبَرِيسُ)) غَدَ فِي أَقُولُ

أَشْرَعَتْ بِأَبْهَا لِلْصُّوَصِ، تَمُوتُ تَزُولُ

يَدْخُلُ الزَّائِفُونَ

يَخْرُجُ السَّارِقُونَ

يَصْعَدُ الْخَادِعُونَ

يُنْزِلُ الْكَاذِبُونَ

قُمْ، عَلَى حَافَةِ النَّهْرِ عَظَمَكَ جِلْدِكَ لِحَمَكِ مَا زَالَ غَضًّا،

فَإِنَّكَ حَيٌّ فَإِنَّكَ حَيٌّ..³¹

ضمت القصيدة عنصرا آخر أو طرفا من أطراف الأسطورة وهو "التنين"، الذي كان يحرس حدائق هسبريس، الشاعر في قصيدته هذه يحاور هذا التنين وكأنه تارة يقوم برثاء "هسبريس"، وتارة أخرى يستنجد بالتنين لإنقاذ الحدائق وما فيها من تفاح ذهبي فقد عبّر الديوان عن بعد أسطوري بحت، أسطورة خرافية، بدائية، غير أنها عبّرت عن قيم إنسانية عميقة، وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا التداخل الشعري و الأسطوري هو تداخل في الأزمنة، فالقارئ يستنشق رائحة الأسطوري ومميزاته، ويتأمل الشعري بإيحائه، وهنا تكمن الجمالية التي تظهر في النّسج اللّغوي للنّص الأدبي.

4- خاتمة:

- إن ديوان "رماد هسبريس" أنموذج للنّص الشعري المغربي المعاصر الذي عرف مواكبة شعرية من خلال التوظيفات الجمالية التي يتلاعب بها الشاعر، وعناصر تجريبية مست معمارية القصيدة الشكلية وبنيتها العميقة، وهي عناصر في حقيقة الأمر جد متداخلة فيما بينها لأنّ النّص الشعري المعاصر بنية متكاملة وبوتقة جمالية.

- إن التجريب مفهوم في غاية الأهمية، لأنّه يكشف للقارئ جل التطورات والتّجديد الذي يطرأ على بنية النّص الشعري _ السطحية والعميقة _ وكل تغير أدى إلى جمالية خاصة به.

- يعد التشكيل البصري للقصيدة المغربية المعاصرة من أبرز المظاهر التجريبية، هذا ما يندرج ضمن ما يسمى بالتشكيل الفني، فالنّص المعاصر لا يملك شكلا محددًا، لأنّ الشاعر يتلاعب بالسواد والبياض مثلما يشاء.

- إن توظيف الأسطورة في الشعر المعاصر بات من الأشكال التجريبية الفنية، وذلك لما تحمله هذه الأخيرة من قيم إنسانية.

5- الهوامش

* محمد الخمّار الكنوني: هو شاعر مغربي يعد أحد رواد القصيدة المعاصرة ، بالمغرب، ولد بمدينة القصر الكبير شمال المغرب يوم 04 أبريل 1941 وتوفي سنة 1991، ترك وراءه إرثا شعريا متميزا، يتسم شعره بالغموض والرؤيا.

- ¹ الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج1، ط1، دارالكتب العلمية، لبنان، 2003، ص228
- ² محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، ج2، ط2، التراث العربي، الكويت، 1987، ص152، 153.
- ³ ابن منظور، لسان العرب، ج2، ط3، دار إحياء التراث العربي، لبنان، 1999، ص229.
- ⁴ سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ط1، دار الثقافة المغرب. 1985، ص287.
- ⁵ سيد يونس: طلة على الإبداع المغربي، ط1، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، الجيزة 2017، ص31
- ⁶ المرجع نفسه، ص31.
- ⁷ محمد برغوت، التجريب الحدائي في القصيدة العربية، أنفاس، سبتمبر 2008، ص1
- ⁸ أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي، منهج سوسيولوجي في القراءة و النقد، المنهل 2011، ص160
- ⁹ المرجع نفسه، ص160.
- ¹⁰ أحمد بلحاج آية وارهام، الشعر العربي المعاصر في المغرب، ط1، الناشر أفرودين، مراكش 2010، ص28
- ¹¹ المرجع نفسه، ص23
- ¹² ينظر: محمد المكري، الشكل والخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1991، ص5
- ¹³ ينظر: المرجع نفسه، ص5
- ¹⁴ صبيرة قاسي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مؤتمر النقدي 19، الأردن 2016، ص64
- ¹⁵ المرجع نفسه، ص70
- ¹⁶ المرجع نفسه، ص70
- ¹⁷ محمد الخمار الكنوني، رماد هسبريس، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب 1987، ص52
- ¹⁸ عبد العالي العمراني، رماد هسبريس للكنوني، حقائق أسطورة وأشعار شحورة، 2017، غوغل، ص1
- ¹⁹ ينظر: المرجع نفسه، ص1
- ²⁰ صبيرة قاسي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص65
- ²¹ محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 2008، ص22
- ²² محمد الخمار الكنوني، رماد هسبريس، ص19
- ²³ المصدر نفسه، ص20
- ²⁴ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره، ط3، دار الفكر العربي، ص195
- ²⁵ سنوسي لخضر، توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ماجستير، جامعة تلمسان 2011، ص6
- ²⁶ المرجع نفسه، ص7
- ²⁷ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره، ص225
- ²⁸ المرجع نفسه، ص222
- ²⁹ محمد الخمار الكنوني، رماد هسبريس، ص55
- ³⁰ أحمد بلحاج آية وارهام، الشعر العربي المعاصر في المغرب، ص17
- ³¹ محمد الخمار الكنوني، المصدر السابق، ص58