وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر (ل.م.د)

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

تجليات التجريب في ديوان "تهمة المتنبي" لعلاوة كوسة

إعداد الطالبتين:

- صورية قواسمية
- صبرينة زغدود

إشراف الأستاذة:

- مسيكة ذيب

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
نوال مدوري	أستاذ محاضر –أ–	رئيسا
مسيكة ذيب	أستاذ محاضر –ب–	مشرفا ومقررا
رشيد هوشات	أستاذ مساعد –أ–	عضوا مناقشا

جامعة العربي التبسي - تبسة
Université Larbi Tebessi - Tébessa

السنة الجامعية: 2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

شهدت الكتابة الشعرية العربية إبدالات بنيوية وتحولات تيماتيكية هامة، خاصة بعد أن دخلت في تجربة البحث عن مضامين وأشكال جديدة، تفاعلا مع التحولات السياسية والاجتماعية، وكذا التغيرات الحضارية للأمة العربية من جهة، ومجاراة للذائقة الفنية التي لا تكف عن مواكبة التغيير من جهة أخرى، وهكذا فقد وجدنا الشاعر العربي قد أخذ على عاتقه مهمة التعبير عن آمال وطموحات وهواجس أمته، فجاءت قصائده الشعرية –وإن كانت نابعة من شغاف القلب ومكنوناته– ملامسة للواقع وللمعيش اليومي، مراهنة على المغامرة والتجاوز والارتحال صوب عوالم وفضاءات جديدة لم يسبق له وأن ارتادها، رغبة منه في مواكبة تيار التجريب والانفتاح على آلياته وتقنياته المبتكرة.

إذن، لم تكن القصيدة العربية –بما اتصفت به من تطور وتحول– بمنأى عن امتطاء صهوة التجريب، تحت وعي نظري بضرورة ابتداع موضوعات وتيمات جديدة، ونحت أشكال شعرية مبتكرة وغير مسبوقة، ومن هنا فإن هاجس البحث سيتمحور حول سؤال التجريب، وهو سؤال عن مظاهر تحول القصيدة الشعرية العربية عامة، والجزائرية على وجه الخصوص، من المظهر التقليدي إلى مظاهر التجديد والتجاوز وخرق المألوف.

لقد هيمن التجريب على ساحة الشعر الجزائري المعاصر، وألقى بظلاله الفنية على الكثير من المتون الشعرية، لعل أبرزها ديوان "**تهمة المتنبي**" للشاعر **علاوة كوسة**، والذي ينزع نزوعا واضحا نحو التمرد على تقاليد الكتابة الإبداعية المتوارثة، ويشن انقلابا على الأسس الشكلية والثوابت التعبيري بجرأة كبيرة، وهو ما حفزنا على اتخاذه كمدونة نصية للتطبيق، ليأتي موضوع بحثنا موسوما بـ: "**تجليات التجريب في ديوان تهمة المتنبي لعلاوة كوسة**".

يعتبر الشاعر الجزائري **علاوة كوسة** من الشعراء الحداثيين الذين التحقوا باكرا بمضمار التجريب، وقد تميز بأدائه الشعري المختلف، وبصمته الإبداعية الفريدة في ديباجة النصوص الشعرية، مسهما في إثراء المدونة الشعرية الجزائرية بقصائد تخرق السائد، وتبشر بطلائع كشوفات إبداعية جديدة، ولعل هذا الأمر شكل أحد الأسباب التي دفعنا إلى انتقاء

مثل هذا الموضوع، أما السبب الآخر، فيتمثل في انجذابنا نحو مصطلح التجريب الذي أصبح ظاهرة مهيمنة وطابعا متميزا انطبعت به مختلف الأعمال الإبداعية الجزائرية شعرية كانت أم نثرية.

إذن، يتبنى هذا البحث دراسة ظاهرة التجريب، محاولا الإجابة عن سؤال جوهري هو: ما طبيعة التجريب؟ وما هي مظاهره وأبعاده الفنية في ديوان "**تهمة المتنبي**" **لعلاوة كوسة** باعتباره نموذجا شعريا جزائريا معاصرا؟

وللإجابة عن هذا السؤال وجدنا أن المنهج الأنسب هو المنهج التحليلي الوصفي، الذي أسعفنا كثيرا في رصد ملامح التجريب، وتتبع حضوره في النص الشعري الجزائري، معتمدين على خطة تكونت من مقدمة خصصناها لذكر دوافع انتقائنا للموضوع، مع ضبط إشكالية البحث باعتبارها منطلقا هاما لابد منه، أما المدخل، فقد جاء لإلقاء نظرة عامة على التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ليأتي الفصل الأول –والذي تميز بطابعه النظري– ليقدم إضاءة لمصطلح التجريب، مع إلقاء الضوء على أساليبه وأشكاله، ويحاول الفصل الثاني (التطبيقي) إبراز تجليات وملامح التجريب في ديوان "**تهمة المتنبي**" **لعلاوة كوسة**، باعتباره مدونة تطبيقية ذات نزوع تجريبي لافت، وقد تناول على التوالي: تجريبية النص الموازي، ثم التناص، يليه التشكيل الطباعي، فتجريبية الإيقاع، وأخيرا التجريب على مستوى اللغة، لنذيل بحثنا بخاتمة ضمت حوصلة جامعة للنتائج المتوصل إليها، ففهرس للمصادر والمراجع وآخر للموضوعات.

ولتجسيد عناصر هذه الخطة، استفدنا من بعض الدراسات السابقة، التي فتحت لنا آفاقا بحثية أسهمت في تصويت وجهتنا، ومهدت لنا طريق الدراسة حول موضوع التجريب، نذكر أهمها:

- **التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر لزهيرة بولفوس.**

- **التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، نصوص "من دس خف سيبويه في الرمل؟" لعبد الرزاق بوكبة –مدونة تطبيقية–.**
- **التجريب في النص الروائي الجزائري لرحال عبد الواحد...وغيرها.**

ولإثراء مواد البحث وتوسيع مساحة القول فيها، اعتمدنا على مجموعة من المراجع الهامة؛ أبرزها:

- **التجريب في الرواية النسوية العراقية بعد عام 2003، لسعيد حميد كاظم.**
- **لذة التجريب الروائي لصلاح فضل.**
- **غواية التجريب، حركة الشعرية العربية بعد مطلع الألفية الثالثة لمحمود إبراهيم الضبع...إلخ.**

ومن الصعوبات والعراقيل التي اعترضت طريق مسيرتنا البحثية نذكر: قلة المراجع والدراسات التطبيقية في مجال التجريب الشعري، وكذا اغتراف **علاوة كوسة** من عدة منابع ثقافية، مما صعب علينا مهمة القراءة، إضافة إلى لغته ذات الطابع الصوفي والإيحائي، التي استشعرنا فيها بعض الغموض والتعتيم.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الجزيل والثناء الكبير لأستاذتنا المشرفة **ذيب مسيكة**، فنحن مدينون لها بالكثير، فكل صفحة من صفحات هذا البحث، إنما استقام عودها بفضل نصائحها وتوجيهاتها وتصويباتها، وآخر ما نتمناه هو التوفيق من الله عز وجل.

المدخل:

التجريب في الشعر الجزائري المعاصر

تمهيد:

التجريب هاجس راسخ في حياة البشر، وليس مجرد نزوع عابر، فالإنسان بطبعه حركي يسعى دوما إلى المخاطرة والمغامرة، والبحث عن أشياء مغايرة تتجاوز المألوف وتجتاح عوالم جديدة لم يسبق له ارتيادها، لذلك فإن الإنسان لم يهمد لحظة، ولم يستكن للمعتاد، خاصة في مجال الإبداع بما في ذلك حقل الأدب.

والحقيقة أن التجريب الشعري ظهر في المشرق العربي أولا، متأثرا بما شهدته الساحة الغربية التي كانت سباقة في ذلك، أين تلبست القصيدة بلبوس جديدة بعد أن خلعت عباءة الشعر العمودي، ونبذت صرامة أوزانه، وتمردت على مضامينه التقليدية، لتقرر الارتحال صوب عوالم إبداعية جديدة تكسر المألوف، وتتحرر من كل القيود المعيقة لحرية الشعراء، وفي جذوة تمرد كتاب القصيدة الشعرية على كل ما يمت بصلة للإرث الماضوي القديم، تم الإعلان عن ميلاد شكل شعري جديد عرف بالشعر الحرّ أو شعر التفعيلة، الذي انطلقت أولى محاولاته من العراق على يد كل من **نازك الملائكة وبدر شاكر السياب**.

لقد أحست **نازك الملائكة** بالتقنين المقلق الذي كان الشعر العمودي يفرضه على الشعراء، ويحد من حرياتهم وانفتاحهم وخروجهم عن النموذج القديم، لأجل ذلك أعلنت الثورة على الأوزان الخليلية، وعلى نظام الشطرين، لتنجح في صياغة شكل شعري جديد غير مسبوق، وذلك عام **1947** من خلال قصيدتها الشعرية الشهيرة «**الكوليرا**»، والتي تقول فيها:

« سكَن الليلُ

أصغِ إلى وَقْع صَدَى الأنَّاتْ

في عُمْق الظلمةِ، تحتَ الصمتِ، على الأمواتْ

صَرخَاتٌ تعلو، تضطربُ

حزنٌ يتدفقُ، يلتهبُ

يتعثَّر فيه صَدى الآهاتْ

في كل فؤادٍ غليانُ

في الكوخِ الساكنِ أحزانُ

في كلِّ مكانٍ يبكى صوتْ

هذا ما قد مَزّقَهُ الموتْ

الموتُ الموتُ الموتْ»[1].

تنحو القصيدة التي بين أيدينا للشاعرة **نازك الملائكة** منحى التجريب، وقد جاءت في ثوب سردي، يكشف عن الحالة الشعورية التي تمر بها، جراء الوضع الذي حلّ بمصر في فترة ما، لذلك نجد تنويعا في القافية، خاصة حرف الروي الذي يتغير في كل سطر (اللام، التاء، الطاء، النون...)، إضافة إلى أن القصيدة بنيت على بحر **المتدارك**، كما أنها اتكأت على تتابع في الأسطر، مما أحدث في التفعيلة تغيرا وتجاوزا واضحا وجليا لقواعد الكتابة الشعرية التقليدية، ناهيك عن أنها وظفت التكرار في نصها الشعري في لفظة **الموت**، وهدفه التأثير في المتلقي، وإقناعه بكل ما يجري في هذا الوضع، دون أن نتجاهل وجود تغير في الإيقاع الموسيقي للقصيدة، إذ أحدث عدم توازي واضح على مستوى الأسطر الشعرية.

هذا، وقد برزت ملامح التجريب عند الشاعر **صلاح عبد الصبور**، وذلك على صعيد بكائيته، والتي يقول فيها:

« أبكي جوهرة

سيدة الجوهر،

الجوهر الفرد!

كانت تلمع في مقبض سيف سحري مغمد

علق رصداً

[1]– نازك الملائكة، الديوان، مج2، دار العودة، بيروت، (د. ط)، 1997، ص: 138–139.

في باب الشرق الموصد!

من يدم النظر المحسور

ويهوي في قاع النوم المسحور

حتى أجل الآجال!

... ... »[1].

نلاحظ من خلال هذا المعطى الشعري تميز البنية الشكلية لهذه الأبيات، والتي تتجسد في الاختلاف الظاهر، وعدم التوازي بين الأسطر، مما يشكل نظاما إيقاعيا متنوعا وغير متساو، وهذا ما أدى إلى التنويع في القافية والروي، والذي يتماشى مع الحالة الشعورية للشاعر تجاه وطنه، كما أنه اعتمد على مبدأ التباعد بين الأسطر، إضافة إلى استخدام علامات الترقيم كالفاصلة وعلامة التعجب، وذلك للفت القارئ وجذب انتباهه، ناهيك عن توظيفه لنقاط الحذف المتولدة عن صمته وهدوئه، مما أدى إلى وجود اختلاف وثورة على الكتابة التقليدية، والناجمة عن خلل في الإيقاع الموسيقي والصوتي في القصيدة.

ولم يكن الشاعر **أمل دنقل** بمنأى عن دائرة التجريب، وذلك من خلال عزفه على وتر التداخل بين الشعري والسردي، ضاربا بأعراف الكتابة الشعرية والحدود الفاصلة بين الأشكال الأدبية عرض الحائط، إذ يقول في قصيدته الموسومة بـ "**زهور**»، والتي نظمها عام **1982**:

« وسلالٍ من الوردِ،
ألمحها بين إغفاءةٍ وإفاقةْ
وعلى كل باقةْ
اسم حاملها في بطاقة
تتحدثُ لي الزهراتُ الجميلةُ
أن أعينها اتسعت ـ دهشةْ ـ
لحظـــــة القطفِ،

[1] – صلاح عبد الصبور، ديوان حب في الشعر، مج3، دار العودة، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1988، ص: 479-480.

لحظـــــة القصفِ،
لحظةَ إعدامها في الخميلةْ»[1].

تمتثل هذه القصيدة لنزوع التجريب الشعري، منذ مطلعها الافتتاحي الذي جاء على شاكلة جملة معطوفة على ما قبلها، وهي نمط من الشعر الذي يعمل على توصيف حالة الشاعر وهو مريض، إذ تعرض لنا وضعه اعتمادا على تقنية السرد.

واللافت للانتباه أن هذه القصيدة تحتوي على العديد من الفراغات أو البياضات، لجعل القارئ أو المتلقي يعمل فكره لاكتشاف الدلالة المقصودة، وما من شك في أن نقاط الحذف هنا هي دليل على حديث أسقطه الشاعر، وهو لايزال يدور في خوالج نفسه، كما أنه لم يتقيد ببحر عروضي واحد، مع اختلاف في حرف الروي (الدال، التاء، الفاء)، وهكذا، فوصف الزهرة التي تم قطعها هي دليل على أفول الإنسان وموته، فكما أن الزهرة نهايتها الذبول بعد اجتثاثها، يذبل الأنسان شيئا فشيئا، حتى يغادر هذه الحياة.

وإذا كان الشعر الجزائري قد تأثر بحكم عوامل وظروف عديدة بالشعر في المشرق العربي، فإنه من الطبيعي أن يكون صدى لحركية الشعر وتحولاته وارتحالاته، وبالتالي تأثره بموجة التجريب التي عرفها الوطن العربي، من خلال خلخلة الأوزان الخليلية وتنويع القوافي والتجديد في المضامين والأغراض المتداولة، وهكذا حتى أصبح التجريب في الجزائر نهجا وسبيلا يتبناه العديد من الشعراء الذين وجدوا في الانعتاق من كل ما هو تقليدي فرصة مناسبة للانطلاق، ومن هنا ظهرت المغايرة في النصوص الشعرية الجزائرية الجديدة، والتي تبنت شعار التجديد والتجاوز المستمر.

والحقيقة أنه من أهم الأنواع الأدبية التي اجتاحتها موجات التغيير والتحول، القصيدة العربية التي عرفت عبر محطات تشكلها قوالب وتنويعات بنائية شتى، إذ شق الشعراء عصا الطاعة ضد النموذج الشعري العمودي، وضاقوا ذرعا من قيود وصرامة الوزن والقافية، فانتابتهم رغبة جامحة في رفض القديم، وإعلان التمرد على هذا الإرث الماضوي المقنن والمعيق لحرياتهم الإبداعية، ومن ثم ابتكار أشكال شعرية جديدة كالشعر الحرّ أو شعر

[1] – أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط2، 2012، ص:375.

التفعيلة وقصيدة الومضة، أو قصيدة التوقيعة، ثم قصيدة النثر، ولم يقف بهم الأمر عند هذا الحد، بل إنهم قرروا خوض المغامرة الإبداعية إلى أقصى حدودها، لينجحوا في ابتداع ما يعرف بالقصيدة التفاعلية وقصيدة الهايكو؛ ولعلها آخر الصيحات الشعرية في تاريخ القصيدة العربية.

لقد أقبل الشعراء الجزائريون على تمثل التجريب في أشعارهم بطريقة إبداعية، وذلك باختلاف الأسلوب والسبل المتاحة، بغية التمرد على كل ما هو قديم وتقليدي، للوصول إلى أشياء جديدة، ويبدو أن الشاعر **أبو القاسم سعد الله** –والذي يعد رائد الشعر الحرّ في الجزائر– كان قد أعلن عن صرخة التمرد على الوزن والقافية، وذلك عام **1955**، من خلال قصيدته المعنونة بـ: "**طريقي**"، والتي يقول فيها:

« يا رفيقي

لا تلمني على مروقي

فقد اخترت طريقي!

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السمات

عاصف التيار وحشي النضال

صاخب الشكوى، عربيد الخيال»[1].

إن الملاحظ على هذه القصيدة –والتي تنتمي إلى بحر **الرمل**– أن الشاعر يحاول أن يصف لنا ما نجم عن أوضاع الحرب والكفاح السائدة من مخلفات وآثار على البلاد، لكن يبدو أن القصيدة تركز على التجريب من خلال التنويع الموسيقي: (مروقي، طريقي، الحياة، الأهداف، السمات...)، وعدم التقيد بنظام خاص بالأبيات، فهو خرج عن نظام الإيقاع الصوتي بين الأسطر الشعرية، كما أنه أثرى موسيقاها الداخلية عن طريق التكرار لعبارة:

[1] – أبو القاسم سعد الله ، ديوان ثائر وحب، دار الآداب، بيروت، (د. ط)، 1967، ص: 11.

(يا رفيقي)، كما أن حرف الروي يرد في القصيدة متغيرا في كل مرة: (القاف، التاء، اللام...)؛ ومعنى ذلك أن الشاعر خرج عن نظام الإيقاع الصوتي بين الأسطر الشعرية، إضافة إلى أنه وظف التورية في نصه، خاصة في لفظة (يا رفيقي)، والتي تدل على معنيين مختلفين، فإما أن يكون رفيق الدرب، أو أنه مؤشر على الشعب الجزائري.

ولم يمانع الشاعر **محمود الصالح باوية** عن خوض غمار التجريب، وذلك من خلال ديوانه "**أغنيات نضالية**"، خاصة على مستوى قصيدته المعنونة بـ: "**ساعة الصفر**"، والتي نظمها عام **1958**، ويقول فيها:

«المدى والصمت والريح

تذري رهبة الأجيال في تلك الدقيقة

قطرات العرق الباني نداء

وسلال مثقلات بالحقيقة

الأسارير أخاديد مطيرة

لون عمق يتحدى في جزيرة»[1].

توحي الأسطر الشعرية السابقة بأن الشاعر ذو تجربة شعورية، إذ اعتمد فيها على التجريب، وهذا ما تجلى في طبيعة البحر الذي بنيت عليه القصيدة، وهو **مجزوء الرمل**، وحرف الروي الذي نسجل اختلافه الواضح: (الحاء، القاف، الهمزة...)، مع استعماله لعلامات الترقيم كالفاصلة، إضافة إلى أنه لم يتبع نظاما موحدا في أسطر القصيدة، وهذا ما أحدث خللا في الإيقاع الصوتي والموسيقي، وهدفه من وراء ذلك هو تقوية المعنى والتأثير

[1] – محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ت و ط) ، ص:47.

في المتلقي، ناهيك عن وقوع خلل في الإيقاع الصوتي والموسيقى، وفي ذلك كسر لحواجز التقليد، وخروج عن مواضعات الكتابة الإبداعية وبديهياتها المتعارف عليها سلفا.

وها هو الشاعر **عمر أزراج** هو الآخر يعكس لنا بصمة التجريب، وذلك على مستوى قصيدته الموسومة بـ: "**أعراس**"، والتي يقول فيها:

« يجمع العشاق رقص الهوى...

كم قريبون نحن هنا من الأولياء...

كم عاليون نحن مثل الجوزاء...

كم تشبهنا جبال المال...

حين تلبس الخلخال...»[1].

إن لمسة التجريب بادية في هذا المقطع الشعري، ذلك أن الشاعر اعتمد نظام السطر الشعري، وهو ما يلحق بخانة الشعر الحر، وقد شكلت الأسطر الشعرية المدونة أعلاه لوحة استفهامية رامزة لشيء ما، إذ وظف الشاعر الرمز والتلميح، مثل: لفظة (الخلخال) التي توحي بالهبة والعطاء، إضافة إلى قوله: (كم عاليون نحن مثل الجوزاء)، والذي يأتي كرمز للسمو والارتقاء، ولعل الرغبة في معانقة الجوزاء نابعة من الإحساس المخيب الذي راود الشاعر وملأ قلبه، مع الانتباه إلى وجود مسكوت عنه، انعكس في نقاط الحذف التي ظهرت في عدة مواضع نصية.

ومما يلاحظ على أسطر هذه القصيدة هو غياب التوازي بين أسطرها الشعرية، وفي ذلك كسر للسائد، وخروج عن رتابة الكتابة التقليدية، وهذا ما أدى إلى اختلاف في الإيقاع

[1] – عمر أزراج، الأعمال الشعرية، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، (د. ط)، 2007، ص:18.

الصوتي والموسيقى للقصيدة تجلى في القافية: (الهوى، لياء، جوزاء، مال،...)، وحرف الروي:(الياء، الهمزة، اللام،...).

ولا يتوانى الشاعر **مصطفى الغماري** على الانفتاح على حقل التجريب، فهو من الشعراء الذين حاولوا أن يجددوا في الإيقاع بطريقة لافتة للانتباه، وذلك من خلال اللغة المفعمة بالإيحاء، بعيدا عن الأسلوب المباشر؛ لأنه يحاول أن يجد حلولا لتغيير الواقع، ولعل الذي يديم النظر في قصيدة من قصائده سيلحظ ذلك، يقول في إحداها:

« فقف يا حامل الأقداح

واشهد موتنا حينا

على أطلال وادينا

على نجوى شربت بها شرابا نبضه العسل

ومن شكوى شرقت بها

فجرحي ليس يندمل»[1].

يعكس هذا المقطع الشعري الحسّ الصوفي، إذ استطاع الشاعر وصف حبه الإلهي بألفاظ صوفية محضة، قوامها الرمز والإيحاء: (شربت، حامل الأقداح، موتنا شكوى...)، وكل ذلك لم يمنعه من العزف على وتر تغيير نظام وثبات الأوزان، وقد اتكأ – كما رأينا– على لغة خاصة، جاعلا من لفظة الأطلال سبيلا للتعبير عن المطلق أو اللانهائي.

بنيت القصيدة على بحر **الهزج** ضمن تفعيلة (مفاعيلن)، كما نلمس اختلافا في حرف الروي: (الحاء، النون، السين، الهاء...)، وعدم استقرار الشاعر على نظام واحد في الأسطر

[1] – مصطفى الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص: 46.

الشعرية، وهذا من شأنه أن يشكل خللا في الإيقاع الصوتي للقصيدة، مع وجود زحافات وعلل عروضية؛ مثل زحاف القبض في السطر الشعري: (فجرحي ليس يندمل)، ناهيك عن توظيف الشاعر للمفارقة في نصه: (شربت – شرقت)، والتي جعلت من النص أكثر قوة وجمالا.

ويمتح الشعر عند الشاعر **الأخضر بركة** من نسغ التجريب، لاسيما قصائد ديوانه "**محاريث الكناية**"، وبوجه خاص قصيدته الموسومة بـ: "**شخص**"، والتي يقول فيها:

«لا شيء في أشيائه

مرت أسابيع وشهر ثالث أو مر عام

خلف المدينة شارع لا ينتهي، إلا بماخور

زقاق ضيق

في فندق وسخ أقام»[1].

يمضي الشاعر **الأخضر بركة** –وهو من شعراء قصيدة التفعيلة– في هذا المقطع الشعري، ليصف لنا الأوضاع المزرية التي يعيشها الإنسان في حياته اليومية، بطريقة درامية، إذ تميز الشاعر بأسلوبه الممزوج بين السرد والوصف، كما أنه أعرض عن اتباعه لنظام موحد في الأسطر، والتي أدت به إلى الانفلات والخروج عن الميزان الموسيقي، مما أحدث تغييرا في الإيقاع الصوتي للقصيدة، وقد جاء حرف الروي في كل سطر مختلفا عن الآخر: (الياء، الميم، الراء،...)، كما نلاحظ تنويعا على مستوى القافية.

[1] – الأخضر بركة عياش، محاريث الكناية، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014، ص:29.

تندرج هذه القصيدة ضمن بحر **الرجز**، المرتكز على تفعيلة (مستفعلن) مع وجود زحافات وعلل، كما تعد اللغة التي نظم بها الشاعر نصّه لغة راقية وواضحة، سعى من خلالها إلى إقناع المتلقي والتأثير فيه.

وينخرط الشاعر **عبد القادر رابحي** –وهو أحد شعراء القصيدة الحرة– في دروب التجريب ومسالكه، وذلك على مستوى قصيدته المعنونة بـ: "**سكينة**"، والتي يقول فيها:

« بياض

لَيْسَ فِي نَبْعِ أَصْدَقائك
حِيلَةٌ
لَيْسَ فِي مُنْتَهَى عِلْمِهِ
مَا يُثِيرُ الشُّكُوكَ الدَّفِينَهْ»[1]

ويواصل قائلا:

« بياض

لاَ يَفِرُّ مِنَ الشَّيْءِ
إنْ فَرَّ مِنَ نَفْسِهِ الشَّيْءُ
لاَ يَبْتَدِي أَحَدًا بِالَضَّغِينهْ..
هَكَذَا...
عَلَّمَتْهُ الحُرُوفُ
ونَامَتْ عَلَى سَاعِدَيْهِ السَّكِينَهْ»[2].

[1] – عبد القادر رابحي، فيزياء، منشورات ليجوند، الجزائر، (د. ط)، 2010، ص:7.
[2] – المرجع نفسه، ص:9.

إن اللافت للانتباه في هذين المقطعين الشعريين هو استهلالهما بلفظة "بياض"، وكأن الشاعر يتعمد افتتاح كل مقطع شعري بهذا الدال اللغوي، ليتجاوزه بعد ذلك، وقد يدل هذا البياض على الهدوء والسكينة وانقطاع صوت الشاعر وكتم نفسه الشعري، كما أنه لم يسر على نظام موحد على مستوى الأسطر الشعرية، مما أدى إلى اختلاف في الإيقاع الصوتي، ناهيك عن أن الشاعر عمد إلى تطعيم نصه الشعري بلقاح السردي، ليقدم لنا نمطا شعريا مختلفا ومتميزا.

ويعلن الشاعر **ناصر الدين باكرية** عن ولوجه عوالم التجريب، وذلك من خلال ديوانه "**انتماءات لعينها...فقط**"، وبالضبط على مستوى قصيدته الموسومة بـ: "**تجليات**"، والتي يقول فيها:

« أسلمت وجهي للتوهج والمرايا
لما رؤاك تعانقت ورؤايا
وأضعت خطوي في مداك ووجهتي
وأتيت أبحث في دروبك عن خطايا

لم يبتدئ إلا انتهيت وما انتهى

في الهوى إلا ليبدأ منتهاي.»[1]

يوظف الشاعر في هذه الأسطر الشعرية –للتعبير عن تجربته الشعورية– معجما لغويا صوفيا، منذ جملة العنوان، كما أنه اعتمد على تتابع في نظام الأسطر، ووظف بعض الاشتقاقات في قوله: (انتهيت، انتهى، منتهاي، رؤاك، رؤايا...)، ونظرا لغلبة المصطلح الصوفي على أجواء القصيدة، فقد بدت دلالتها أكثر غموضا، وكأن الشاعر يدعو المتلقي إلى إعمال فكره، من أجل كشف الدلالات المرجوة، كما أننا نلمس تنوعا في القافية وحرف الروي: (التاء، الهاء، الياء...). وعلى العموم، فإن القصيدة جاءت في ثوب سردي، لتكشف عن توجهات الشاعر الصوفية.

[1]– ناصر الدين باكرية، انتماءات لعينها.. فقط شعر، وزارة الثقافة، الجزائر، (د. ط)، 2007، ص:5.

الفصل الأول:

ماهية التجريب -أساليبه- أشكاله .

1- ماهية التجريب، وقفة عند حدود المصطلح.

2- أساليبه.

3- أشكاله.

1- ماهية التجريب؛ وقفة عند حدود المصطلح:

يعد مصطلح التجريب من المصطلحات النقدية الأكثر إشكالا عند النقاد والباحثين لأنه لم يحض بمفهوم محدد أو ضبط جامع متفق عليه، وذلك لكونه من المفاهيم الأكثر تعقيدا نظرا لاتساعه وشموليته، وما زاد الطين بلة هو اختلاف الرؤى والمنطلقات الفكرية لدى المشتغلين في حقله، فما المقصود بالتجريب يا ترى؟

أ- لغـــــة:

تشكل الدلالة اللغوية للمصطلحات مدخلا مهما لسبر أغوارها ورسم حدودها المفهوماتية، وإدراك طبيعتها الدلالية، ونظرا لكون بحثنا قد تمركز حول مصطلح التجريب؛ فإن الأجدر بنا، أن نحيط بالدلالات المعجمية الخاصة به، وستكون وجهتنا المعاجم اللغوية:

أ.1. المعاجم العربية القديمة:

بالعودة إلى **لسان العرب لابن منظور** نجد أن مادة (جرب)، قد أحالت على العديد من المعاني كالتجريب والاختبار والمعرفة، إذ جاء قوله: « جرب الرجل تجربة: اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة. قال النابغة:

إلى اليوم قد جرّبت كل التجارب،

قال الأعشى:

كم جربوه، فما زادت تجاربهم

أبا قدامه، إلا المجد والقنعا...

ورجل مجرب: قد بلي ما عنده، ومجرّب قد عرف الأمور وجرّبها فهو بالفتح، مضرّس قد جربته الأمور وأحكمته، المجرّب: الذي قد جُرِّب في الأمور وعرف ما»[1].

نلاحظ أن كلمة تجريب في اللغة مشتقة من الفعل جرّب، وقد تمركزت دلالتها عند **ابن منظور** على بعض المعاني المهمة، وهي: التجربة، الاختبار، والمعرفة، ذلك أن التجربة قائمة على اختبار الأشياء، وممارسة بعض الأمور والدربة عليها، لبلوغ المراد من الحقائق المعرفية، وإذا كان كل من **النابغة والأعشى** قد ربطا التجربة بالكائن البشري، فإننا في هذا المقام سنلحقها بمجال الأدب ونصوصه الإبداعية من شعر ونثر.

ويحيل **القاموس المحيط للفيروزآبادي** – على مستوى مادة جرب – على نفس الدلالات تقريبا، إذ نقرأ ما نصه: «وجربّه تجربة: اختبره. ورجل مجَرَّبٌ، كمعظّم بلي ما كان عنده. ومجرب عرف الأمور. ودراهم مجربة: موزونة»[2].

يبدو أن كلمة تجريب عند **الفيروزآبادي** لا تخرج في دلالاتها المعجمية عن نطاق ما ذهب إليه **ابن منظور**، إذ أنها تصب في المعنى ذاته؛ وهو التجربة والمعرفة.

وغير بعيد عن الدلالات السابقة، يأتي **المعجم الوسيط** ليرصد لنا معنى لفظة تجريب، إذ جاء في هذا الصدد ما نصه:

«جربه تجريبا، تجربة: اختبره مرة بعد أخرى. يقال: رجل مجرب: جرّب في الأمور وعرف ما عنده. ورجل مجرّب عرف الأمور وجرّبها... (التجربة): (في العلم): اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر، يراد ملاحظتها ملاحظة دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما، أو تحقيق غرض معين...»[3].

---

[1]– أبو الفضل جمال بن منظور، لسان العرب، مج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990، مادة (جرب)، ص:261، 262.

[2]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2008، ص: 253.

[3] – إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004، ص: 114.

نستنتج من خلال ما سبق أن التجريب يقترن اقترانا وثيقا بالتجربة، التي مجالها العلم، وذلك أن التجربة ما هي إلا اختبار لظاهرة أو لمادة من المواد العلمية، بهدف الوصول إلى نتائج وحلول معينة، وهي الغاية نفسها التي يرمي إليها التجريب وهي معرفة الأمور والوقوف على أشياء جديدة.

ويورد لنا صاحب كتاب **أسرار البلاغة** لفظة جرب، إذ يقول: «رجل مجرّب ومجرّب: ذو تجارب، قد جرّب وجرّب»[1].

مما لا شك فيه أن لفظة جرّب عند **الزمخشري** لا تختلف في معناها اللغوي عند **ابن منظور**، حيث أنها تحتوي على الدلالة نفسها، ذلك أنه ربط مادة (جرب) بالتجربة.

أ.2. المعاجم العربية الحديثة:

سعى النقاد والباحثون في مجال التجريب إلى وضع مفهوم محدد لهذا المصطلح الذي يعد إحدى المصطلحات الزئبقية ذات الدلالات المتنوعة والثرية، ونظرا لحضوره في العديد من المجالات والتخصصات والحقول المعرفية، (كالعلوم التجريبية والفلسفية وعلم النفس...) فقد بدا القبض على مدلوله، ومحاصرة مفهومه من المهام الصعبة والمعقدة، لكن على الرغم من ذلك نجد العديد من الاجتهادات والدراسات التي حاولت تحديد مفهوم هذا المصطلح، من ذلك مثلا ما جاء في بعض المعاجم اللغوية العربية الحديثة، كمعجم **اللغة العربية المعاصرة لأحمد مختار عمر**، والذي جاء فيه قوله: «جرّب، يجرب، تجربة وتجريبا، فهو مجرب والمفعول مجرّب، وتجربة [مفرد]: ج تجارب (لغير المصدر) مصدر جرّب، تجريب: [مفرد]: تجاريب (الغير المصدر: مصدر جرّب تجربة، اختبار، إن الرجال صناديق مقفلة وما مفاتيحها إلا التجاريب»[2].

---

[1]– أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أسرار البلاغة، مج1، تح: باسل محمد، عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص: 129.

[2] – أحمد عمر مختار، معجم اللغة المعاصرة، مج1، عالم الكتب للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص: 351.

وبالاستناد إلى هذا الطرح، نجد أن مصطلح التجريب مشتق من الفعل جرّب، والذي يحمل معنى القيام بتجربة ما، إنها تجاربنا أو تجارب الغير، مع العلم أن الهدف من التجربة هو اختبار أمر ما، للعلم بشيء مجهول أو الحصول على معرفة كانت غائبة عنا.

هذا، وقد ربط **أحمد عمر مختار** التجريب بالرجال المقفلة مفاتيحهم، وذلك لقلة وعيهم لما يجرب حولهم، وقلة تجربتهم في نطاق الوسط الذين يعيشون فيه، فهم أشبه بالصناديق محكمة الإغلاق التي لا تنفتح أبوابها إلا بالاختبار والممارسة.

ويتناول معجم **متن اللغة لأحمد رضا** لفظة التجريب، إذ يرى صاحبه أن التجريب مأخوذ من: « جرّبه: اختبره، والاسم تجربة، ج تجارب وتجاريب»[1].

وتماشيا مع هذا الرأي، نجد أن لفظة تجريب متعلقة بالاختبار والتجربة، حيث أن الاختبار هو تجربة للوصول إلى شيء معين يراد الحصول عليه، وأن الإنسان فضولي بطبعه يرغب في الاستزادة من المعرفة، والوصول إلى الحقيقة التي يصبو إليها، فهو لا يكف عن ذلك دائما وأبدا.

أ.3. المعاجم الغربية:

لقد عملت المعاجم الغربية على تتبع مسار مفهوم التجريب، محاولة العمل على ضبط حدوده والإلمام بمختلف الدلالات المرتبطة به، مرجعة إياه إلى جذوره الأولى، فأصول المصطلح –حسب ما يبدو– «تعود إلى الكلمة "Exprementum"، وتعني البروفة أو المحاولة»[2].

ويورد **قاموس أكسفورد** –في إطار تحديده لمعاني التجريب دائما– ما نصه: « still at mental stage»؛ أي أن هذه اللفظة تأتي ، «بمعنى ما زال في طور التجربة أو مرحلة

[1] – أحمد رضا، متن اللغة، مج1، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1958، ص: 498.

[2] – باربرا لاسوتسكا – بشونياك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، المجلس العام للثقافة، مصر، (د. ط)، 1999، ص:8.

الاختبار»[1]؛ أي أن لفظة تجريب نابعة من روح التجربة، وذلك بالاعتماد على الاختبار بهدف الوصول إلى معرفة ما.

وبالعودة إلى المعجم الفرنسي «**لاروس**» **La Rosse**، نجد أنه قد عمد إلى ربط المصطلح بالمجال الصيدلاني، معتبرا إياه: « تجربة تجريب الدواء. الطريقة العملية على أساس التمرين والمراقبة الخاضعة للرقابة للتحقق من الفرضيات»[2].

يتضح لنا مما سلف أن التجريب متعلق بعملية تحقيق تجارب علمية على الدواء، باعتباره أحد الوسائل والسبل الخاضعة لعملية التجربة، فهو إحدى المناهج العلمية التي تأسست وفق عدة مبادئ وأيديولوجيات؛ كالممارسة والمتابعة والفحص الشامل والدقيق لعمليات متعددة، كانت خاضعة للمعاينة من جوانب مختلفة من أجل التأكيد على الحقائق المرجوة، ومن هنا فالتجريب يتعلق بمجريات تجارب ما للوصول إلى الفرضيات المرادة على أرض الواقع.

ب. اصطلاحا:

اختلف التعريف الاصطلاحي لمصطلح التجريب من باحث إلى آخر، نظرا لاختلاف زوايا النظر وتباين الرؤى، إضافة إلى كون هذا الأخير قد تم ترحيله من تربة العلوم التجريبية المعتمدة على قواعد الفيزياء والمنطق الرياضي، ومما يزيد في صعوبة الضبط ارتباطه بدائرة الإبداع ذات الطابع الوجداني، الذي لا يحتكم إلى معايير محددة، ناهيك عن سعيه الدؤوب إلى التجديد المستمر وكسر رتابة المألوف، والارتحال صوب عوالم الحداثة للوصول إلى اكتشافات غير مسبوقة.

---

[1] – قاموس أكسفورد، إنجليزي – عربي Dictionnairy Oxford Enlish – Arabic the word most tretu dictionnairy, oxford université presse, 2006,p: 409،

[2] – ينظر: Pierre Larousse, le petit Larousse ilustré, rue de Montparnasse, Paris, France, 2006,P:443.

ومن الباحثين الذين خاضوا في رسم حدود التجريب **باربرا لاسوتسكا-بشونياك** التي ترى أن التجريب من المصطلحات الأكثر شمولية، إنه: «الجديد الذي نعرفه باعتباره ابتكار لقيم جديدة، تنشأ نتيجة لدراستنا وانتقائها، بل وإحلال حلول جديدة قد اختيرت من قبل بفضل التجريب»[1].

إذن، لا يعني التجريب – حسب رأي هذه الباحثة– سوى الإتيان بالجديد، ومحاولة ابتكار أفكار وقيم غير متداولة سلفا، وذلك لا يتم إلا بعد الانتقاء والدراسة واختبار الفرضيات للوصول إلى الحلول الجديدة، وهذا ما يجعل من التجريب مفتاحا للاختراع والابتكار واستحداث ممكنات جديدة.

ويقدم لنا **ميشيل كورقان** تصوره لمصطلح التجريب، إذ يرى: «أنه ليس تيارا ولكنه مفهوم»[2].

وتماشيا مع هذا الطرح، فإن مصطلح التجريب لا يرقى إلى مرتبة التيار، بل إنه ينحصر في نطاق المفهوم، والذي يتعلق بتجربة ذاتية يحكمها الوعي التام والقصدية؛ لابتكار أشياء جديدة، من أجل الوصول إلى معرفة ما.

ويذهب **سعيد كاظم** في تعريفه للتجريب –وذلك على مستوى كتابه الموسوم بـ: "**التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003**" – إلى القول: «التجريب هو النبض الحقيقي للإبداع، إنه الاستقصاء الحافل بمظاهر الجدل ويحفل التجريب السابق مع اللاحق بجدال دائر يبحث عن التحول الفني في المسيرة الأدبية»[3].

---

[1] – باربرا لاسوتسكا – بشونياك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، ص:16.

[2] – هدى وصفي، التجريب في المسرح المصري، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج14، ع1، 1995، ص:112.

[3] – سعيد كاظم حميد، التجريب في الرواية النسوية بعد عام 2003، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1، 2016، ص: 40.

إذن، يجعل **سعيد كاظم** من التجريب شريانا للإبداع، إنه النبض الأساسي لتجسيد العوالم الإبداعية، خاصة وأنه ينبني على رؤى وخلفيات مسبقة، للخوض في غمار البحث عن أشياء جديدة تتجاوز المألوف، وهكذا فإن المسيرة الأدبية تبدو حافلة بالكثير من التحولات والتغيرات عبر محطاتها التاريخية.

ويعمل **صلاح فضل** على ضبط مفهوم التجريب الروائي، إذ يرى أن: «التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة. فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح»[1].

ومن هنا نلاحظ أن هذا الرأي يجعل من التجريب رديفا للإبداع وشريانا أساسيا له، وذلك من أجل تجاوز المألوف وكسر القيود المفروضة، وتبعا لذلك فإن التجربة الإبداعية تغدو صاحبه الفضل في اكتشاف أشياء جديدة ورؤى فكرية وآفاق استشرافية تخرق حدود المتعارف عليه.

وجدير بالإشارة إلى أن هذا التعريف الذي قدمه **صلاح فضل**، يعكس لنا في بعض جوانبه –لاسيما الشق الأخير منه– ملامح تعريف آخر وجدناه عند **جيمس روس إيفانزو** الذي يؤطر فيه حدود التجريب قائلا: إنه «محاولة غزو المجهول وهو شيء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه»[2].

[1] – صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والتوزيع والإنتاج والإعلامي، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص: 3.

[2] – هيثم حاج علي، تقنيات التجريب السردي (التخطيط الهندسي لدى الشاروني)، مجلة الرافد، الشارقة، ع132، 2008، ص:112.

ولا يعتبر **محمد عزام** في كتابه "**اتجاهات القصة القصيرة في المغرب**" التجريب سوى: «مغامرة تنطلق من الصفر لتنتهي إلى الصفر، ولكنه منهج جديد ورؤية واضحة في بلورة الخاص والعام، الذاتي والجماعي...»[1].

يتضح لنا مما سبق أن التجريب هو مغامرة ومخاطرة ومجازفة كبيرة، تسعى إلى الانسلاخ من كل ما هو قديم، إنه منهج مستحدث ورؤية فكرية جديدة، لصياغة تجاربنا العامة والخاصة.

ولا تبتعد وجهة نظر **محمود الضبع** كثيرا عن أقرانه في تحديد طبيعة التجريب، إذ يقول: إنه «... ابتكار وإنتاج أشكال فنية تخالف السائد والمألوف وتسير في اتجاه مضاد لما هو سائد من تيارات مألوفة وأنماط وهياكل ثابتة»[2].

وتماشيا مع هذا الرأي، نجد أن التجريب يرتبط بالابتكار، وإنتاج طرائق وأشكال مخالفة للأعراف الإبداعية وللسائد والمألوف من تيارات وقوالب تم استهلاكها، إنه نوع من الثورة على القديم، والسير عكس المجرى المعتاد، وذلك بهدف تحقيق الريادة والتمايز.

ويذهب **بوشوشة بن بوجمعة** في كتابه "**التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي**" –محاولة منه لتأطير المصطلح – قائلا: «التجريب أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من إيصار السائد، مما يجعله يمثل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي، من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية، فهو يتأسس على البحث عن كتابة روائية متغيرة ومتحولة في واقع كل ما فيه يتغير ويتحول ويتجدد»[3].

---

[1] – محمد عزام، اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 1981، ص:401، نقلا عن علي ملاحي وكنزة محمدي، مساءلة الخطاب النقدي بين حداثة الرؤية وخصوصية التجريب – سعيد يقطين – أنموذجا– مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، مج10، ع1، 2021، ص: 488.

[2] – محمود الضبع، غواية التجريب، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2015، ص: 191.

[3] – بوشوشة بن بوجمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص: 10.

وانطلاقا من هذه الرؤية، نجد أن التجريب يأتي من طرف المبدع، الذي يحاول أن يكتشف أشياء جديدة من خلال ابتداعه نمطا مغايرا ومتفردا، وفي ذلك إعلان للثورة على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية، لأن هدف التجريب هو البحث عن كتابة ورؤى جديدة في واقع مختلف، بل استيلاد لطرائق وآليات مخالفة تماما لخصائص النص الروائي التقليدي.

ويذهب **محمد برادة** في كتابه "**الرواية العربية ورهان التجديد**" إلى التأكيد على ضرورة تحديد معنى التجريب قائلا: «يحتاج مصطلح التجريب إلى تحديد وتمييز، لأنه من المصطلحات التي شاع استعمالها بدلالات متعددة، وغالبا ما جعل هذا المصطلح قرينا للتجديد! ولعل إميل زولا (1840 – 1902) هو أول من ربط كلمة تجريب بالرواية في كتابه المعروف "الرواية التجريبية" 1879»[1].

نلاحظ من خلال هذا القول أن التجريب هو تجاوز وخرق للمألوف، لاكتشاف أشياء جديدة، كما أنه يحتوي على دلالات مختلفة، ويعد **إميل زولا** السباق إلى ربط كلمة تجريب بالرواية.

ويربط كتاب "**اتجاهات الخطاب النقدي وأزمة التجريب**" **لعبد الواسع الحميري** هذا المصطلح بمجال النقد، إذ يذهب صاحبه إلى: «أن التجريب بمستوياته السطحي والعميق. لا يكون–في اعتقادنا– إلا وفق منظور ديناميكي خاص بالكائن المجرب أي وفق جهاز أدواتي مفهوماتي يجب أن يكون– أقول يجب وأشدد على كلمة يجب هذه. قد بناه المجرب خلال مسيرة حياته النقدية التجريبية السابقة، أعني خلال خبرته التجريبية السابقة التي بناها لنفسه فصارت تشكل، بالنسبة له، منظور خاصا به، جهازا أدواتيا معلوماتيا مفهوماتيا...»[2].

واستنادا إلى هذا الكلام، نستنتج أن التجريب يمكن أن يمارس وفق مستويين (السطحي والعميق)، كما أنه يتجلى في ميدان النقد، فالناقد بدوره –وخلال مسيرته النقدية– يستطيع

[1] – محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، مجلة دبي الثقافية، الصدى للنشر والتوزيع، (د. ب)، ط1، 2011، ص:48.

[2] – عبد الواسع الحميري، اتجاهات الخطاب النقدي وأزمة التجريب، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص: 100.

تجريب عدة آليات وإجراءات، من شأنها أن تتبلور في النهاية في حصيلة معارفه وخبراته المكتسبة.

- **الفرق بين التجربة والتجريب:**

عمد **عز الدين المدني** صاحب كتاب "**الأدب التجريبي**" **إلى** ضبط الحدود الفاصلة بين مصطلحي التجريب والتجربة، إذ يقول: «ويستدعي مفهوم التجربة الفنية وفق هذا المعنى عملية مقارنة لا محيد عنها فهو مقيد بصفة التقليد للأعمال الأدبية السابقة من جهة، كما أنه يطلق على أعمال الشبان في أغلب الحالات... ويعكس تواضعا زائفا من جهة أخرى! لذلك فإن القارئ مجبر على مطالعة هذه التجربة الغنية ومن دون البحث عما هو جديد أو إبداعي أو متميز فيها»[1].

وهذا على خلاف التجريب الفني والأدبي الذي هو: «غزو للمجهول، لا اكتفاء بما هو موجود الاقتصار على ما هو في متناول اليد. إنما ينزع إلى قهر المحظورات. وتخطى الصعاب، وتجاوز المناقضات. وربط عرى الحوار مع القارئ»[2].

من خلال هذين النصين نجد أن التجربة هي خبرة مكتسبة نتيجة احتكاك الناس بالواقع، وهي ممارسة ملموسة محكومة بزمان ومكان معينين، لا يشترط فيها التجديد أو الإضافة الإبداعية المتميزة، أما التجريب فإنه مرتبط بمجال العلم، لاسيما العلوم التجريبية والعلوم الفيزيائية، لهذا لا يمكن المطابقة بين كلمتي التجربة والتجريب، لأن كل واحدة منها متعلقة بجانب مختلف إلى حد ما.

2- أساليب التجريب:

يعد التجريب مفهوما علميا لكونه رؤية جديدة لمست جميع الحقول المعرفية، وهذا ما أدى إلى اختلاف أساليبه في الشعر العربي المعاصر عما كانت عليه في السابق، ويبدو أن التحولات العلمية والأدبية هي التي ساهمت في اتخاذ هذا التقسيم المختلف باختلاف ضروبه، وقد قدم الناقد صلاح فضل تصوره لهذه الأساليب في كتابه أساليب الشعرية المعاصرة، فكيف اجتهد في تقسيمها يا ترى؟

---

[1] - عز الدين المدني، الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع والنشر، تونس، (د. ط)، 1972، ص:27.

[2] - المرجع نفسه، ص: 29.

لقد تم تقسيم أساليب التجريب إلى قسمين كبيرين هما: التعبيرية والتجريدية، ويمكن التفصيل في ذلك على النحو الآتي:

2-1- الأساليب التعبيرية: وتتمثل في:

2-1-1- الأسلوب الحسّي:«وتتحقق فيه نسبيا أعلى درجة في الإيقاع المتصل بالإطار والتكوين، كما تميز بدرجة نحوية عالية يقابلها انخفاض ملموس في درجتي الكثافة والنوعية والتشتت»[1].

ومن النماذج الشعرية التي مثلت هذا الأسلوب ما جاء على لسان الشاعر نزار قباني في قصيدته الموسومة بـ: "**أحبك..أحبك..والبقية تأتي**"، حيث نقرأ له هذا المقطع النصّي:

«دعيني أصب لك الشاي،
أنت خرافية الحسن هذا الصباح،
وصوتك نقشٌ جميلٌ على ثوب مراكشيه
وعقدك يلعب كالطفل تحت المرايا..
ويرتشف الماء من شفة المزهرية
دعيني أصب لك الشاي، هل قلت إني أحبك
هل قلت إني سعيدٌ لأنك جئت..
وأن حضورك يسعد مثل حضور القصيدة»[2].

تميزت المقطوعة الشعرية الموجودة بين أيدينا للشعار نزار قباني بأسلوبها الإبداعي المتميز، خاصة أن هذا الشاعر قد ترك بصمته القولية في مجال الشعر، من خلال العديد من قصائده المرتبطة من قريب أو بعيد بتيمة الحب والمرأة وما يجري مجراها. كما تحتوي القصيدة على إيقاع والذي أدى إلى تناغم والتحام في أجزاءها كاملة. إضافة إلى أن هذا النموذج النصي تميز بزيادة في درجة النحوية والتي أدى بوجود انحراف في جل أسطرها.

إذن، الشاعر حاول في قصيدته التحدث بضمير المتكلم والغائب في وصف محبوبته والتغزّل بها، ووظف نقاط الحذف في بعض أسطرها، نتيجة للكلام الذي لا يزال في خاطرة

[1] – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص:34.

[2] – نزار قباني، أحبك..أحبك..والبقية تأتي، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص:19.

لا يستطيع أن يبوح به، ليشارك المتلقي في اكتشاف الدلالة المقصودة، هذا كله جعل من القصيدة ذات تماسك وترابط، وذات لغة راقية.

وبالعودة إلى المدونة الشعرية الجزائرية، نجد أن الشاعر **محمد العيد آل خليفة** يعد من الشعراء المتميزين بأسلوبهم الحسّي والمرهف، هذا ما نلمسه على مستوى قصيدته المعنونة بـ: "**هذيان أشيل**"، والتي يقول فيها:

«هيهات لا يعتـــري القرآن تـبديل وإن تـبـــــدل تـــــــوراة وإنجـــيل
قل للذين رمـوا هــذا الكـتاب بما لم يـتـفــق مـعــه شـرح وتـــأويـل
هل تشبهون ذوي الألباب في خلق إلا كـــــما تشبـــه النــاس التمـاثـل
فاعزوا الأباطيــل للقرآن وابـــتدعوا في القول هيهات لا تجدي الأباطيـــل»[1].

لا يخفي الشاعر **محمد العيد آل خليفة** مشاعره وإحساساته، إنه يجهر بموقفه إزاء القرآن الكريم كتاب الله العزيز الحكيم، ويبدي مقته وضجره من هذا الشخص المسمى بأشيل، والذي ما هو إلا رمز من رموز الاستعمار لأن له رؤية عدائية ضد القرآن.

تميزت القصيدة بإيقاع ذو تناغم واضح، والذي تجسد من خلال التكرار: (القرآن- هيهات)، إضافة إلى اللغة المتماسكة والمترابطة، حيث سرد الشاعر بها نصّه بهدف التذكير معتمدا على أسلوب خبري محض لكي يوصل فكرة التصديق بالقرآن والتمسك به أشد التمسك.

2-1-2- الأسلوب الحيوي: والذي «يرتكز على حرارة التجربة المعيشة، لكنه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبيا، لتشمل بقية القيم الحيوية، ومع أنه ينمي درجات الإيقاع الداخلي بطريقة أوضح فهو يعمد إلى كسر اليسير لدرجة النحوية، ويطمح إلى بلوغ مستوى جديد من الكثافة والتنويع دون أن يقع في التشتت»[2].

ومن الشعراء الذين انعكس عندهم هذا النمط من الأسلوب عبر محطات تجربته الشعرية **محمود درويش**، وبوجه خاص في قصيدته الموسومة بـ: "**على ضوء البندقية**"، والتي يقول فيها:

[1] – محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (د. ط)، 2010، ص:81.
[2] – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص:35.

«شولميت انتظرتْ صاحبها في مدخل البار،
من الناحية الأخرى يمر العاشقون،
ونجوم السينما يبتسمون.
ألف إعلان يقول:
نحن لن نخرج من خارطة الأجداد،
لن نترك شبراً واحداً للاجئين
شولميت انكسرت في ساعة الحائط،
عشرين دقيقهْ»[1].

تبرز الأبيات التي بين أيدينا تجربة الشاعر المعاشة، من خلال أسلوبه الحيوي الذي برز في قصيدته (على ضوء البندقية، والتي تتمحور حول قصة الفتاة شولميت التي أحبت شخصا يدعى سيمون لكن الانتظار كان مصيرها المحتوم، نلحظ أن الشاعر قد جاء ليبرز أسلوبه ذلك والمتمثل في (العاشقون، السينما، ساعة الحائط..) فهذا الزخم اللفظي دال على حيوية النص وتعزيزه وزيادته انتعاشا، ولكن الظاهر في القصيدة هو تعدد الأصوات، كما أنها جاءت مزيجا بين الحيوي والدرامي، إذ حاول الشاعر أن يسرد لنا أحداث القصة بإضفائه مسحة درامية على نصه، والتي أكسبته شدة وجمالا في المعنى.

احتوت القصيدة على إيقاع داخلي تمثل في تكراره لبعض المفردات مثلا (شولميت)، في حين آخر لم يتبع توازيا بين أسطرها، ممثلا في ذلك تنويعا للأفعال المضارعة ليجدد في نصه، دون أن يقع في تشتت واضح.

وعلى غرار الشعراء السابقين، يستعير الشاعر **أحمد عبد المعطي حجازي** الأسلوب الحيوي في بعض قصائده، لاسيما في قصيدته الموسومة بـ: "**حب في الظلام**"، والتي يضمنها عشقه لمحبوبته، إذ يقول فيها:

« ولكنني في المساء أبوح
أسير على ردهات السكينة
وأفتح أبواب صدري

[1] – صلاح فضل، المرجع السابق، ص:151.

وأطلق طيري

أناجي ضياء المدينة

إذا ما تراقص تحت الجسور

أقول له .. يا ضياء ، أرو قلبي فإني أحب»[1].

تعكس لنا هذه الأسطر الشعرية تجربة شعورية عاشها الشاعر، بأسلوب حيوي واضح الملامح، وتتمحور في مضمونها حول حبه لمحبوبته، ذاك الحبّ الذي لم يستطع الإفصاح أو البوح به لأجل ذلك أطلق العنان لنفسه، وشرع في مناجاة المدينة بجمالها وأضوائها المتراقصة تحت الجسور.

وقد تميزت القصيدة بإيقاعها الداخلي المتمثل في التكرار مثل (ضياء)، خاصة وأنها تنتمي إلى الشعر الحرّ، كما نلحظ تعدد في الأصوات كحرف (السين والياء)، والتنويع في الكلمات لزيادة الحيوية والنشاط والديناميكية في النص.

2-1-3- الأسلوب الدرامي: ويقوم أساسا على: «تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، ويحقق درجة من الكثافة والتشتت من دون أن يخرج عن الإطار التعبيري»[2].

ومن الشعراء الذين نظموا بعض قصائدهم وقت هذا الأسلوب الشاعر **بلند الحيدري**، وذلك في قصيدته المعنونة بـ: "**مهزلة الوجود**"، والتي يقول فيها:

«ولدت شقاء للحياة جديدا

ولكم ستجني

من أساء شقاء

هي لذة حمراء تجتاح الورى

فتصب من سكراتها

البلواء

ماذا جنيت...؟

لتقذفي بي في جحيم حياتكم

---

[1] – أحمد عبد المعطي حجازي، الديوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1982، ص: 34.

[2] – فالح الكيلاني، الأساليب الشعرية المعاصرة، دراسات نقدية، الصدى نت، الموقع الالكتروني: https//:www. elsada.net ، 13:00، 2022/02/04.

متمردا

مستاء»[1].

ينسج الشاعر **بلند الحيدري** هذه القصيدة اعتمادا على الأسلوب الدرامي، فقد جاءت في ثوب سردي ولغة فصيحة وسليمة، وأسلوب خبري، أين وظف ضمير المتكلم " أنا"، كما أن النص الشعري ككل لم يأت على نظام في الأسطر العشرية، وذلك على سبيل التجريب، ناهيك عن تعدد الأصوات في هذا المقطع وتكثيف للصور البيانية والبلاغية.

جاءت القصيدة بأسلوب حواري نتيجة لغلبة التوتر الذي تحققه، للوصول إلى إبراز تجربة حيوية مثيرة بطريقة خارقة للعادة مع التحكم في اللغة والوقوع في التشتت والاختلاط والتداخل.

ويهندس **صلاح عبد الصبور** تضاريس قصيدته الشعرية "**أغنية ولاء**"، بالاتكاء على الأسلوب الدرامي، إذ نسمعه يقول:

« يا أيها الحبيب

معذّبي ، يا أيها الحبيب

أليس لي في المجلس السنّى حبوة البيع

فإني مطيع

وخادم سميع

فإن أذنت إنني النديم في الأسحار

حكايتي غرائب لم يحوها كتاب»[2].

جاءت المقطوعة الشعرية ضمن لغة صوفية تكشف عن رحلة الشاعر وتجربته في مسار الشعر، حيث أتى بالألفاظ توحي بذلك مثلا (معذبي- المجلس السني- الأسحار) إضافة إلى عدم تتابعه لتوازي الأسطر، هذا قد أحدث تغيرا في الإيقاع الموسيقي، مما زاد في ذلك كسرا لقواعد الكتابة التقليدية، ناهيك عن اعتماده للتكرار في قوله (يا أيها الحبيب، فإني...) الذي أكسب القصيدة جمالا ورونقا مركزا على تماسكه، فالقصيدة جاءت في ثوب درامي، متعدد الأصوات.

---

[1] – بلند الحيدري، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992، ص: 143.

[2] – صلاح عبد الصبور، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص: 103.

2-1-4- الأسلوب الرؤيوي: وتتجه التجربة الحسيّة في هذا النمط من الأساليب «إلى التواري خلف طابع الأمثولة الكلية، وهذا ما يؤدي إلى امتداد الرموز في تجليات عديدة ويغتر الإيقاع الخارجي بشكل واضح، ولا تنهض فيه أصوات مضادة، بل تأخذ الأقنعة في التعدد، ويمضي باتجاه مزيد من الكثافة والتشتت مع التناقض البيّن لدرجة النحوية. تنحو شبكة الصور لنسج غلاف يشق عن رؤى كلية بارزة»[1].

وتتجلى أمارات هذا الأسلوب عند الشاعر **عبد الوهاب البياتي**، وذلك على مستوى قصيدته المعنونة بـ: "**الموت والقنديل**"، والتي يقول فيها:

«أيتها الأشجار القطبية، يا صوت نبي يبكي، يا رعدًا
في الزمن الأرضيِّ المتفجر حبّا، يا نار الإبداع.
لماذا رحل الملك الأسطوريُّ الحطاب ليترك هذي
الغابات طعامًا للنار؟ لماذا ترك الشعراء
خنادقهم؟ ولماذا سيف الدولة ولَّى الأدبار؟ الروم
أمام كانوا سوى الروم ورائي وأنا كنت أميل
على سيف منتحرًا تحت الثلج وقبل أفول النجمِ
القطبيِّ وراء الأبراج »[2].

إن الملاحظ في هذه الأسطر الشعرية أن الشاعر يكشف عن تجربته الحسّية، والتي جاءت في جملة من الاستفهامات، وكأنه لم يجد جوابا لأسئلته هذه، كما أنه عمد إلى استعمال علامات الترقيم كالفاصلة(،)، في حين آخر جاءت القصيدة في ثوب رؤيوي، معتمدا الرمز، (الخطاب، الروم...)، مما زاد في درجتي الكثافة والتشتت الهادفين إلى وجود انحراف في القصيدة، أيضا تكرار حرف النداء (يا) وعلى أنه يستغيث ليصل إلى أجوبة تلك الأسئلة ويطفئ نار جوارحه، ناهيك عن اللغة السليمة والواضحة التي وصف بها نصه.

[1] – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص: 35.

[2] – عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، (د. ط)، 1995، ص: 371 – 372.

2-2- الأساليب التجريدية: وتضم أسلوبين اثنين هما:

2-2-1- الأسلوب التجريدي الكوني: وهو النمط الذي «تتضاءل فيه درجات الإيقاع والنحوية إلى حد كبير، مع التزايد المدهش لدرجتي الكثافة والتشتت ومحاولة استيعاب التجربة الوجودية الكونية باستخدام بعض التقنيات السريالية والصوفية الدنيوية»[1].

وتنعكس لنا أمارات هذا الأسلوب عند الشاعر السوري **أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر)**، وذلك في قصيدته الموسومة بـ: "**قالت الأرض**"، والتي يقول فيها:

«قالت الأرض في جذري آبادُ
حنين، وكلُّ نبض سؤال
بيَ جوعٌ إلى الجمال ومن صدري
كان الهوى، وكان الجمالُ
ماليَ اليوم أستفيقُ، فلا حقلي
نضيرٌ، ولا تلالي زواهِرْ
لا النواطير يسمرون مع النّجم
ولا الضوء رائع في المحاجرْ
أنا كنزٌ مخبّأٌ، أين أبنائي
فكلّي صوتٌ، وكلّي حناجرْ»[2].

يؤكد **أدونيس** في هذا النموذج الشعري على مسألة هامة، وهي الحفاظ على الوطن والتمسك به، كما توشح النص الشعري بأسلوب تجريدي غامض، ليبين التجربة الوجودية الكونية، ومن الألفاظ الدالة قوله (الأرض، الجمال، الضوء، صوت...)، إضافة إلى ذلك فنحن نلمس تعدد ا للأصوات كحرف (الجيم والحاء)، والتكرار (الجمال، كان، لا...) وهذا كله أدى إلى التشتت الذي ألحق بالقصيدة وخاصة في القافية التي تلحظ عدم احترامها لروي واحد (الدال، اللام، الياء...) وهذا دليل على عدم ترابط القصيدة وتماسكها، مع تسجيلنا لانعدام أي انحراف أو انزياح وذلك لقلة درجة النحوية التي فيها.

---

[1] – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص:36.

[2]– أدونيس، الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، (د. ط)، 1996، ص: 15.

2-2-2- الأسلوب التجريدي الاستشراقي: ويقع بدوره «على خط عرض الاتجاه السابق بالنسبة لسلم الدرجات الشعرية، مع التباس أوضح بالنزوع الصوفي الميتافيزيقي، والامتزاج بمعالم وجودية يختلط فيه الأصوات المتشابكة والرؤى المبهمة، مع نزوع روحي مشرقي بارز يعمد إلى التغريب في التراث الفلسفي بدلا من التعريب في التراث العالمي»[1].

وبالعودة إلى مدونة الشعر العربي نلاحظ أن الشاعر **محمد عفيفي مطر** يتميز بأسلوبه الممزوج بين التجريد والاستشراق، خاصة على مستوى قصيدته الموسومة بـ: «**صوتما**»، والقائل فيها:

«بوابة الذكرى، وثقب في الجدار
تنسل منه نسمة وشعاع نور
وكتاب حزن سطرت آياته فوق الصدور
مدنا مخربة وأبطالا قلوبهم بريح الموت ما زالت تدور،
موال ثأر مزقت أصداؤه صمت الحقول
نبشت قبور الطمي.. فارتجف الفضاء...»[2].

إن اللافت في هذه القصيدة أنها جاءت في ثوب سردي، ولكن بأسلوب تجريدي استشراقي، شوبه بنوع من الالتباس، إذ تنزع نزوعا صوفيا ميتافيزيقيا واضحا لعله يتمثل في قوله (نبشت قبور الطمي- فارتجف الفضاء) واعتمادهما على عناصر الطبيعة (نور، ضياء، جدار، شعاع، حقول...)، والتي توحي بمعالم وجودية، ولكنها متداخلة فيما بينها على مستوى النص بطريقة تجريدية، أضف إلى ذلك وجود نقاط الحذف في السطر الشعري الأخير نتيجة الكلام الذي لا يزال يخفيه ولا يبوح به ويريد من القارئ أن يشاركه فيها، إضافة إلى اللغة الشعرية التي أضفت على القصيدة قوة وصلابة، وهو ما من شانه التأثير في المتلقي قصد إقناعه.

3- أشكال التجريب:

مرت القصيدة العربية في مسيرتها الشعرية الطويلة بتحولات شكلية عديدة، تختلف من عصر لآخر تبعا لهيمنتها على الذوق العربي في كل عصر، فقد هيمن الشكل العمودي (ذو

[1] - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص:36.

[2] - محمد عفيفي مطر، الأعمال الشعرية، من مجمرة البدايات، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص: 86.

المصرعين أو الشطرين) وفرض حضوره لحقبة تاريخية معتبرة، ليتم ابتداع الموشح والزجل، وصلا إلى القصيدة الحداثية التي قطعت بدورها أشواطا كثيرة في مسارها وتحولاتها، مراهنة على التجريب، والضرب بأعراف الكتابة التقليدية عرض الحائط، وجدير هنا أن يُطرح هذا السؤال: ما هي الأشكال التي عرفتها القصيدة العربية في جذوة تمردها على القديم؟

من خلال بحثنا عن هذه الأشكال التجريبية الشعرية توصلنا إلى مجموعة منها، والتي تتمثل في: (قصيدة التفعيلة، النثر، الومضة، الحوارية، السردية، الهايكو، البصرية والتفاعلية...إلخ).

3-1- قصيدة التفعيلة: أو ما يسمى بالشعر الحرّ، والتي اجتهد مجموعة من الكتاب والنقاد في تعريفها، حيث نجد **أمين الريحاني** مثلا يؤطر حدودها بقوله هي عبارة «عن مزج أبحر عددية متنوعة مع عدم الالتزام بالوزن والقافية»[1].

أما **خليل شيبوب**، فيرى أنها تحيل على: «التنويع في طول الأشطر، والنظم على أكثر من بحر، أي أن قصيدة التفعيلة عنده تحتفظ بالوزن أما القافية فيمكن إبقائها أو إغفالها»[2].

وتماشيا مع هذا الطرح، نرى بأن التعريف الأول يختلف عن الثاني، وذلك في أن **أمين الريحاني** يقول أنه لا يمكن الالتزام بالوزن والقافية أما خليل شيبوب يحاول في تعريفه أن يحتفظ بالوزن أما بالنسبة للقافية فيمكن إبقائها أو التخلي عنها.

وترجع بدايات قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر «إلى سنة 1947 في العراق ومن العراق، بل في بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله وكادت، بسبب تطرق الذين استجابوا لها، تجرف أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعا»[3].

وقد استطاعت قصيدة التفعيلة أن تضخ إلى ساحة الشعر العربي، مجموعة معتبرة من الشعراء وعلى رأسهم جيل الرواد: **بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، البياتي، أدونيس صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي، نزار قباني، الفيتوري، محمود درويش وغيرهم.**

ويتسم الشعر الحرّ (قصيدة التفعيلة) بمجموعة من الخصائص؛ تلك المتمثلة في:

---

[1] – محمد إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية، الشركة الدولية للطباعة، مصر، ط1، 2003، ص: 118.

[2] – المرجع نفسه، ص: 118.

[3] – نازك الملائكة، قضايا الشعر الحر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، مصر، ط3، 1967، ص:23.

«– أنه موزون.

– يعتمد التفعيلة ووحدة الوزن الموسيقي، ولكنه لا يتقيد بعدد ثابت في التفعيلات في الأسطر.

– أنه يقبل التدوير.

– استعمال الصور الشعرية التي تعمق الفكرة التي يطرحها الشاعر.

– اللجوء إلى الرمزية.

– وحدة الموضوع وشيوع السخرية وأسبابها...»[1].

ومن الشعراء الذين ارتحلوا صوب عوالم القصيدة الحرة **محمد الفيتوري**، وذلك في نصّه الشعري الموسوم بـ: "**إنها مصر**"، إذ يقول:

«لا ترتجف عيناك

إن الضوء مسكوب على الأشياء

والصورة في تموج العينين

لا ترتجف

ها هي ذي الأرض

التي تمتد في خارطة الدنيا

وهذا نيلك الإلهي اليدين»[2].

تنتمي هذه القصيدة للشاعر **محمد الفيتوري** والمنظومة بأسلوب جيد إلى شعر التفعيلة، ويدور مضمونها حول مصر والاعتزاز بها، وقد افتتحت بأسلوب نهي والذي يدل على أنه نوع من التعجب، إضافة إلى أنه لم يتبع نظام موحد في تتابع الأسطر، والذي أدى به إلى كسر الكتابة التقليدية، وهو نوع من التجريب كما اعتمد أيضا على التكرار في لفظة " لا ترتجف" وهذا دال على وجود خلل في الإيقاع الداخلي للقصيدة وموسيقاها، إضافة إلى اللغة التي سرد بها نصه الواضحة والسليمة.

[1] – عبيدة كنزة، الشعر الحرّ (شعر التفعيلة)، مميزاته وخصائصه، مسمياته وملامحه، رواده وأنماطه ، بالشرح المفصل، الموقع الالكتروني: https//:www.Elmontada.echourouklive.com، 29/1/2017، 25/3/2022، 18:50.

[2] – محمد الفيتوري، يأتي العاشقون إليك، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص: 46.

ويعتبر **بدر شاكر السياب** من أوائل الشعراء الذين كتبوا في الشعر الحرّ، خاصة مستوى قصيدته الموسومة، أو التي كانت من القصائد الرائدة في هذا المجال، إضافة إلى العديد من القصائد التي تحت المنجز ذاته، مثل نصه الموسوم بـ: "**غريب على الخليج**"، والتي يقول فيها:

«الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل
وعلى القلوع تظل تطوي أو تنشّر للرحيل
زحم الخليج بهنّ مكتدحون جوابو بحار
من كل حاف نصف عادي
وعلى الرمال، على الخليج
جلس الغريب، يسرّح البصر المحيّر في الخليج
ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج»[1].

يتبين من خلال هذا المقطع الشعري أن الشاعر بنى قصيدته على نوع يسمى بالشعر الحرّ، متكئا فيها على بحرين شعريين هما: **الكامل والرجز**، والذي يعد نوعا من التجريب، إذ يتمحور مضمونها حول الحنين والاشتياق للوطن والتمسك به، مؤكدا ذلك في قصيدته، كما أنه لم يتبع نظاما لتتابع الأسطر على مستوى الأسطر الشعرية، مما أدى بذلك إلى كسر قواعد الكتابة التقليدية، واعتمد أيضا البياض، ليكسب قصيدته جمالا وتأثيرا في المتلقي، ناهيك عن توظيفه لعناصر الطبيعة، والتي تتمثل في: (الريح، الجثام، الأصيل، بحار، رمال، ضياء...)، وهذا يدل على جمال وروعة بلاده العراق الذي أبدى تعلقه الشديد به، وقد ساهمت حروف الربط في خلق التماسك والترابط والانسجام.

ومهما قلنا عن قصيدة التفعيلة، فإنها سيبقي تلك القصيدة التي «هزت نظام القصيدة، وهزت الذهنية العمودية، ونظام القبيلة وسلطة العشيرة وأطاعت برقابة ووصاية المقاييس الموروثة، وأكثر من ذلك أنها أثبتت أن هناك طريق آخر للتعبير الشعري»[2]، إنها ذلك

[1] – بدر شاكر السياب، الديوان، مج2، دار العودة، بيروت، لبنان، (د. ط)، 2016، ص:6.

[2] – عبد السلام صحراوي، مولد الحداثة العربية في الأدب المعاصر، ضمن مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، ع20، ديسمبر 2003، ص: 186.

الشكل الشعري الذي تمرد على الموروثات، وتحرر من سلطة البيت العمودي بتفعيلاته المحددة، ومن الروي بثبات وتيرته، ومن العروض بصرامة قواعده.

3-2- قصيدة النثر:

تعتبر قصيدة النثر «حركة أدبية ذات انتشار عالمي وامتداد تاريخي يعود إلى انهيار الذوق الكلاسيكي، والتوق إلى بعث جماليات مغايرة»[1]، إنها شكل تجريبي مبتدع، جاء مصاحبا لتغيرات ما بعد الحربين الكونيتين، معلنا التمرد والانفلات، وذلك بهدف بلبلة الأطر السائدة، وزعزعة التقاليد الإبداعية المتعارف عليها، وتحطيم الثابت والمألوف والبديهي في القول الشعري.

ويبدو أن الذي يثير القلق بخصوص هذا النمط الشعري هو عدم الاتفاق على بلورة مفهوم موحد وقار لمصطلح قصيدة النثر، من شأنه أن يتيح لنا القبض على الشكل النهائي المكتمل لهذه القصيدة، ولعل السبب الذي يقف وراء ذلك هو تقديم هذه القصيدة «على أنها حالة من التشكل الدائم والانبثاق المستمر»[2] الذي لم تكتمل ملامحه بعد.

وعلى الرغم من هذه الخيبة المقلقة، إلا أن هناك من الدارسين والباحثين والنقاد من اجتهد في ضبط حدودها، محاولا حصر نطاقها المفهوماتي، ليتم بلورة جملة من التعريفات ندرجها على النحو الآتي:

يعرفها **أنسي الحاج** قائلا: إنها «وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها وتأثيرها يقع ككل لا كجزء، كأبيات وألفاظ»[3]، وهذا ما يجعل من قصيدة النثر كتلة نصية مجتمعة، تتشكل من أبيات، ولكن لا تحكمها قافية، ولا وزن.

ويذهب **محمود قحطان** في تعريفها إلى حد القول: هي «جنس أدبي يتقيد بشروط فنية عالية. يمكن أن نطلق عليه شعرا منثورا، لا يتقيد بوزن ولا بقافية ولكنها تعتمد إيقاعا داخليا

[1]- إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، دار الانتشار العربي، البحرين، (د. ط)، 2002، ص: 63، 64.

[2] - المرجع نفسه، ص: 53.

[3] - عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، يونيو، 2003، ص: 16.

وصورا ولغة شعرية مكثفة ومبتكرة، وتوافقات بين الصوت والمعنى، وبين الإيقاع والفكرة»[1]، وهو رأي من شأنه أن يؤكد على أن قصيدة النثر هي عبارة عن شعر منثور لا تحكمه قافية ولا وزن، ولكن يتم التركيز فيه على توظيف إيقاع داخلي ذو تناغم جلي، إضافة إلى اللغة الكثيفة المبتدعة الكفيلة بالتأثير على السامع أو المتلقي.

نشأت قصيدة النثر منذ مطلع الستينيات، ففي «عام 1960... عرف هذا المصطلح، وكان أدونيس أول من استخدمه، ثم تبعه أنسي الحاج»[2]، كما أنها تتميز بمجموعة من السمات، والتي حصرها **يوسف الخال** في: «البساطة، الحرية، البعد عن الخطابة والبهلوانية البلاغية، والبيانية التي ترادف البساطة»[3].

ومن الشعراء الذين كتبوا في هذا النمط الشعري، الشاعر **أمين الريحاني**، وخير مثال على ذلك قصيدته الموسومة بـ: "**هتاف الأودية**"، والتي يقول فيها:

«داويني ربة البيت داويني
ربة الغاب اذكريني،
ربة المروج اشفيني
ربة الإنشاد انصريني
ألا تذكرين يوم رددت وحيك بين قوم لا يشركون مع البعل إلهًا
ويوم قدمت ذبيحة للزهرة من يد من لا يعرف الآلهة سواها
ويوم ناديت باسمك في هيكل إيزيس
فطردني من الهيكل الكهان
ويوم تصاعد دخان بخورك على الأولمب
فاكفهرَّ منه جبين رب الأوثان...»[4].

---

[1] – محمد قحطان، أساسيات الشعر وتقنياته، إشكالية التمييز بين قصيدة النثر والخاطرة وقصيدة التفعيلة، مؤسسة الأمة العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2017، ص: 21.

[2] – نعمان عبد السميع متولي، إيقاع الشعر العربي في الشعر الحر، قصيدة النثر، دار العلم للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2013، ص: 129.

[3] – أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد، السعودية، ط1، 1977، ص: 59

[4] – أمين الريحاني، هتاف شعر منثور، دار الريحاني للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1955، ص: 36-37.

جاءت القصيدة التي بين أيدينا في ثوب نثري، والتي تكشف عن معاناة الشاعر، والذي نسق نصه الشعري على نوع من الطلب والدال على ذلك توظيفه للأفعال المضارعة مثلا (أذكريني، أشفيني، أنصريني، تذكرين، تصاعد...)، وهذا ليكشف عن تجربته الشعورية والحساسة التي يمر بها، كما أنه أيضا لم يعتمد على توازي على مستوى أسطر قصيدته، إضافة إلى التكرار خاصة في لفظة (ربة)، والتي تظهر مدى طلبه واستغاثته لشيء ما، ناهيك عن انتقائه لألفاظ بسيطة ليؤثر في المتلقي بطريقة سهلة ويحاول إقناعه.

3-3- قصيدة الومضة:

اختلفت تسميات هذا النوع من القصائد إلى أسماء معينة، والتي تتمثل في: قصيدة الومضة – التوقيعة – الأبيجرام...الخ

وتأتي قصيدة الومضة لتجسد لنا: «إحدى التجارب الحديثة للقصيدة العمودية والحرة على حد سواء، فهي مجاراة لعصر السرعة، لأن قيمة اللحظة في حياة الإنسان المعاصر أصبحت لا تقاس بشيء إذ ما قورنت بحياة الإنسان القديم الذي كان دائم البحث عن شيء يشبه وقته».[1]

ومما لا شك فيه أن: «الومضة الشعرية نسيج جمالي مرهف معقد تتداخل فيه وتتصادف الحدود الجمالية والفلسفية والاجتماعية والثقافية، وهي علامة جمالية على عصر علمي جديد انهارت فيه فكرة الحدود المعرفية الصارمة بين الفنون والعلوم».[2]

من خلال ما سبق أن الومضة هي عبارة عن نسيج ذات حدود جمالية فلسفية، والتي ظهرت في عصر انهارت الحدود المعرفية المتعلقة بالفن والعلوم.

وإضافة إلى ما سبق، فإن الأبيجرام تسمية من تسميات قصيدة الومضة، فإننا نجد الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي يعرفه قائلا: «الأبيجرام... شكل شعري مكثف يتألف من بضعة أبيات، تبدأ بالوصف وتنتهي بالحكمة والعبرة».[3]

---

[1] – محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسة في الخطاب الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003، ص: 60.

[2] – عبد الله رمضان، فن الأبيجرام في الشعر العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص: 26.

[3] – المرجع نفسه، ص: 62.

والجدير بالذكر، أن فن الأبيجرام نشأ في حيز ضيق أول مرة نظرا للظروف التي كانت تحكمه، ثم ازدهر إلى أن أصبح علامة أدبية، فبداياته تعود إلى الأدب اليوناني، حسب رأي ورد لطه حسين، والذي يقول فيه: «هذا الفن كغيره من فنون القول قد نشأ منظوما لا منثورا، فهو منذ نشأته الأولى في الأدب اليوناني في مذهب من مذاهب الشعر ولون من ألوانه، نشأ يسيرا ضئيلا، ثم أخذ أمره يعظم شيئا فشيئا حتى سيطر أو كان يسيطر على الأدب اليوناني في الإسكندرية وغيرها من الحواضر اليونانية، في العصر الذي تلا فتوح الإسكندر»[1].

والحقيقة أن القصيدة الومضة أو الأبيجرام على غرار عيرها من الأشكال، تتسم بمجموعة من السمات نذكرها على النحو الآتي:

«1- الاتكاء على لغة المفارقة والتضاد

2- شيوع روح السخرية والتهكم

3- الإدهاش والمفاجأة

4- الحكمة والأمل

5- شيوع التناص

6- التكيف الدلالي

7- الوحدة الموضوعية»[2].

ومن الشعراء الذين كتبوا في هذا اللون **إبراهيم نصر الله**، وذلك على مستوى قصيدته الموسومة بـ: "**خسارة**" الواردة في ديوانه "**شرفات الخريف**"، حيث يقول:

«.. وحاولت ترتيب يومي

فبعثرت قلبي...»[3].

شيد الشاعر معالم قصيدته السابقة على نمط قصيدة الومضة، مركزا بذلك على وجود حكمة وهي تنظيم الوقت، إذ ابتدأ أسطره الشعرية بنقاط الحذف، والتي تدل على أفكار مسكوت عنها لا زالت تجول في خاطره، كما أنها تحيل إلى استفزاز المتلقي وشحذ ذهنه،

---

[1] - طه حسين، جنة الشوك، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1952، ص: 08.

[2] - عبد الله رمضان، فن الأبيجرام في الشعر العرب المعاصر، ص: 214.

[3] - إبراهيم نصر الله، شرفات الخريف، عواصف القلب2، الياقوتة الحمراء للبرمجيات، عمان، الأردن، (د. ط)، 1997، ص: 08.

وذلك بهدف الوصول إلى الدلالة المقصودة، ناهيك عن أن القصيدة تحمل نسيجا جماليا يحمل قيما فنية واضحة، ويعكس دعوة إلى استغلال الوقت وعدم تضييعه، فهذه حكمة يجب الاستماع إليها والاستمتاع بها.

وغير بعيد عن هذا المنحى نلمح الشاعر الجزائر **ناصر الدين باكرية** (وهو من شعراء قصيدة الومضة) يتجه إلى الكتابة في هذا الشكل خاصة في ديوانه "**معابر أو كأن المجاز المجاز**"، إذ يقول في قصيدته "**كأن المجاز المجاز**":

«أتغرس سهوك قبل عبور المجاز إلى لغة
ليس فيها سواء
أتغرسني رغبة في العروج إلى ملكوتك
في الظل
يوم لا ظل إلا سديم خطاي
ولا حي إلا يداي
لكأن المجاز المجاز...
لكأن مداك
مداي»[1].

هندس الشاعر **ناصر الدين باكرية** قصيدته هذه في إطار شعر الومضة، والذي يعتمد على الاختزال اللغوي والكثافة الدلالية، كما أنه اتكأ فيها على التناص اللفظي مع الحديث النبوي الشريف، ثم إن الشاعر ألبس قصيدته عباءة التصوف، وذلك من خلال استدعائه لألفاظ تنتمي إلى معجم الصوفية كـ: (العروج، الملكوت، السديم...)، كما أنه عمد إلى توظيف التكرار في ألفاظ من قبيل: (لكأن، المجاز، أتغرس...).

3-4- قصيدة الهايكو:

تعددت مفاهيم قصيدة الهايكو، وتباينت من باحث إلى آخر، غير أن الاتفاق الوحيد الحاصل في هذا المستوى كان بشأن اعتبارها شكلا تجريبيا قائما بذاته، وفي هذا الصدد يؤكد "**جلن هيوز**"**J.Hughes** أنه «من الصعب أن نتوقع إفلات شاعر ذي اهتمامات

[1] – ناصر الدين باكرية، معابر أو كأن المجاز المجاز، موفم للنشر، الجزائر، (د. ط)، 2015، ص: 11.

تجريبية واسعة من تأثير الشعراء اليابانيين...فقصائد التانكا والهايكو الصغيرة المميزة والمحتشدة بالإيحاء والمتضمنة لجوهر المخيلة الصافية والمكثفة تجتذب الشاعر التصويري..»[1]، وتحدث وقعا في نفسه، بل وتدفعه إلى التأثر بها ومجاراة هديرها.

وحري بنا أن نشير إلى أن كلمة الهايكو يابانية في أصلها؛ وتعني طفل الرماد[2]، وقد نما هذا النمط الشعري من بذرة موغلة في القدم في الشعر الياباني عرفت بالواكا، إنها «البذرة التاريخية لشعر الهايكو لأنه من خلالها تم الاعتراف بالبنية المقطعية 5/7/5 كوحدة شعرية لأول مرة»[3].

ويذهب **حسن الصهلي** في تعريفه لمصطلح الهايكو إلى القول: هو «شعر من التراث الياباني، وهو شعر روحي يعبر عنه بمقاطع من الخواطر السريعة القصية، فالقصائد في هذا النوع تميل إلى الإيجاز، وتقتصر على صورة واحدة أو اثنين في بناء لغوي محكم يحافظ على وحدة الموضوع، وغالبيتها تمثل بالصور الواضحة، إلا أنها في تطورها نحت نحو الرمزية، وتميل إلى وصف الطبيعة وتقديسها»[4]؛ أي أنه ضرب شعري منبثق من نبع التراث الياباني، يعتمد على الصور الواضحة، ويميل إلى الإيجاز.

تعزى قصيدة الهايكو في نشأتها إلى «القرن الثاني عشر الميلادي، وكانت جزءا من تراث أدبي يدعى الهايكو (Haikai) وبحكم أن الهايكو يكتب باللغة اليومية بحثا عن التأثير الكوميدي، فقد اكتسب شعبية كبيرة في الأوساط العامة، وفي بداية القرن الثامن عشر ميلادي أصبح البيت الافتتاحي أو البيت المطلعي، أو ما يسمى بالهوكو (Hokku) شكلا شعريا مستقلا بذاته»[5].

---

[1]– محمود الرجبي، وجهة نظر: في قصيدة الهايكو العربية، نقد أدبي، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني (د. ب)، ط1، 2015، ص: 11.

[2] – ريو يوتسويا، تاريخ الهايكو الياباني، تر: سعيد بوكرامي، المجلة العربي، المملكة العربية السعودية، (د. ط)، 1432 هـ، ص: 07.

[3] – عبد القادر الجموسي، مختارات من شعر الهايكو الياباني، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، (د. ب)، ط1، 2015، ص: 4.

[4] – آمال بولحمام، ، قصيدة الهايكو الجزائرية بين التجريب والتلقي، مجلة تسليم، العتبة العباسية المقدسة، مج5، ع19، 2019، ص: 512.

[5] – حسن الصهلي، صوت الماء مختارات شعراء الهايكو الياباني، مجلة الفيصل، الرياض، السعودية، (د. ط)، 2016، ص: 16.

إذن، استطاعت قصيدة الهايكو أن تحظى بأهمية بالغة، حتى أصبحت لونا شعريا قائما بذاته، يتميز بمجموعة من الخصائص، والتي تتمثل في: «تعتمد قصيدة الهايكو على التجربة في مقاطعها الثلاثة التي تجسدها عبر الأسئلة التي يمكن أن يمثلها كل مقطع (أين؟ – ماذا؟ – متى؟) وهو أمر أساس بالنسبة لتجربة الهايكو...

الالتزام بالمشهدية والمراوحة في التوجه نحو الطبيعة توجها مباشرا وغير مباشر؛ وهذه الالتزامات تظل سمات تأسيسية للهايكو الأصلي»[1].

ومن النماذج الشعرية المعروفة في قصيدة الهايكو ما جاء على لسان أفضل شاعر هايكو المعلم الياباني **ماتسو باتشو** (1644 – 1694)، الذي يقول في إحدى قصائده:

«لذة الإفطار

في رفقة

أنداء الصباح

مسافر

على طريق الحبل الصعب

أسرتك أزاهير البنفسج»[2].

نلحظ من خلال هذه المقطوعة الشعرية **لماتسو باتشو** أنه حرص على رصد مجمل ما يجول في خاطر الإنسان، ولا غرابة في ذلك، فقصائد الهايكو في جوهرها هي قصائد حواس ومشاعر وإحساس بالدرجة الأولى، «إنها (لحظة الحيلة)... اللحظة اليومية الفريدة التي يخوضها الشاعر بوعي وفهم كبيرين »[3]، فباتشو يضف لنا لحظة الإفطار ولذتها العارمة برفقة أنداء الصباح المنعشة، إنه مسافر، ووجهته طريق الحبل الصعب المسالك، المحاط بأزاهير البنفسج البديعية، وهكذا يواصل الشاعر وصفه للحظات عديدة مفعمة بتجارب شخصية ثرية كان قد عاشها في حياته، وأعاد تشكيلها بجنس إبداعي عالي المستوى.

ويأتي في المرتبة الثانية بعد **باتشو** المتصدر لقائمة شعراء الهايكو مواطنه الفنان التشكيلي **تانيقوشي بوسون** المعروف لاحقا بـ: "**بوسا بوسون**"، والذي يتميز بحساسية

[1] – آمال بولحمام ، قصيدة الهايكو الجزائرية بين التجريب والتلقي، ص: 516.

[2] – حسن الصهلي، صوت الماء، مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، 2016، ص: 25.

[3] – المرجع نفسه، ص: 18.

فطرية ولمكة إبداعية وموهبة فنية لذة، وعلى الرغم من أنه عرف كرسام أكثر منه شاعرا، إلا أنه برع بأسلوبه التصويري في تقديم مجموعة من النصوص المصنفة في شعر الهايكو، يقول في إحدى قصائده:

«الأعشاب مبللة

بالمطر

بعد عبور عربة الاحتفال»[1].

يصف الشاعر **بوسون** في هذا المقطع الشعري مشهد الاحتفال، وما يصاحبه من فرحة وتفاؤل بهطول المطر، الذي ما إن تمر عربة الموكب، حتى تسارع قطراته في الانهمار، لتبلل الحشائش والأعشاب، وكأن إحياء مناسبة ما أو ذكرى معينة، يكون سببا في سقوط المطر، فيعم الخير، وينتشي الحاضرون، وتقفز السعادة إلى قلوبهم.

ومن الشعراء الذين كتبوا أيضا هذا اللون الشعري **ريتشارد درابين**، الذي نسمعه يقول:

«مطر خريفي رتيب

صبي يصف جنوده اللمى

لمعركة حاسمة»[2].

تكشف هذه الأسطر الشعرية عن وجود مشهد طبيعي، تمثل في سقوط مطر الخريف، والذي يصفه الشاعر، فيجعله شبيها بالجنود في ساحة المعركة الملزمين بالثبات والاستقرار، كما نجد أن القصيدة جاءت في ثوب وصفي، تم افتتاحه بجملة مقولة القول، الداعية لعدم وجود لبس معين.

ومن الشعراء الجزائريين الذين انخرطوا في تجربة قصيدة الهايكو الشاعر **معاشو قرور**، والذي أثرى الساحة الشعرية الجزائرية بعدد من الدواوين الشعرية، والمعنونة على التوالي بـ: **هايكو اللقلق، هايكو القبقب، أسطرلاب لقياس الكيدو، وحقل مضرج شقائق النعمان**، يقول مثلا في قصيدة "**تانكا**" من ديوانه "**أسطرلاب لقياس الكيغو**":

«بنات الحداد-

بقفازات الصوف،

---

[1] – حسن الصهلي، المرجع السابق، ص: 50.

[2] – أزاد إسكندر، هايكو الحرب، آثار الرصاص من أنحاء العالم، دار فضاءات، عمان، ط1، 2017، ص: 23.

يصنعن تمثال الثلج.

يا لبرودة الصفائح،

على حواجز البرذون!»[1].

تبرز هذه القصيدة منظر سقوط الثلج في فصل الشتاء، واحتفال البنات به، لذا فإن هطول الثلج وسقوطه يشعر الفرد بالفرح، ويدخل في قلبه المسرة والبهجة، كما أن الشاعر وظف علامات الترقيم (كالمطة والفاصلة والنقطة وعلامة التعجب)، فما خلا سطر شعري، إلا وانتهى بعلامة وقف، وكأنه يعزف على وتر الفضاء الطباعي للمنجز الشعري.

ومن ديوانه "**هايكو القيقب**" نقرأ له:

«جذور القيقب-

دامعا أنفخ نارها،

قفاها ينفث دخانا»[2].

يصور لنا الشاعر ذلك الصوت الحاد الذي تحول إلى دموع ملتهبة ومرتفعة، في حين أن كرم وخير البشر أصبح عبارة عن نيران متصاعدة في الأفق، فالشاعر لم يستحضر من شجر القيقب جزءه المخصص للزينة، بل عمد إلى الحديث عن خشبه ممثلا في جذوره، والتي لا تنفث سوى الدخان.

ونطالع على مستوى ديوانه "**حقل مضرج بشقائق النعمان**" ما نصّه:

«أمام تلك المضيفة-

يسوي ربطة الفراشة،

عينها على إسفين حزامه.

مضيفة غيداء-

في الرواق ترش Déclaration،

والركب نيام»[3].

---

[1] – معاشو قرور، أسطرلاب لقياس الكيغو، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2019، ص: 11.

[2] – معاشو قرور، هايكو القيقب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص: 13.

[3] – معاشو قرور، حقل مضرج شقائق النعمان، دار الشامل للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 2020، ص: 19- 20.

يصف لنا الشاعر **معاشو قرور** تلك المضيفة الحسناء، وما حدث أمام عينيها، شخص ما يسوي ربطة عنقه التي أخذت شكل الفراشة، لكن تركيز بصرها كان منصبا على وتد في حزامه، ها هي تتجول في الرواق وتدلي ببيان ما، لكن في ظل نوم جميع الركاب، وقد فضل الشاعر هنا اللعب باللغة، إذ استعمل لفظة (يرش)، التي ترتبط أكثر بالعطور وكل ما هو سائل بشكل عام.

3-5- القصيدة البصرية:

تعتبر القصيدة البصرية أو ما يعرف بالتشكيلية أحد الأشكال التجريبية التي حظيت بأهمية من قبل الشعراء، للعلاقة التي تجمعها ببقية الفنون كالرسم والموسيقى، ينظر إليها ويصفها فضاءً خلاقا يحاكي مشاعر الشاعر للتعبير عن خلجاته تجاه شيء ما.

ويذهب الباحث **محمد الفراني** إلى تقديم رؤيته إزاء القصيدة التشكيلية، فيرى أن: «التشكيل البصري هو كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت لرؤية على مستوى البصر العين المجردة. أم على مستوى البصيرة، عين الخيال»[1]؛ أي أن التشكيل البصري ينبني على رؤيتين هما البصر أو البصيرة وهي عين الخيال في النص.

وفي حديثه عن مرتكزات القصيدة البصرية يرى **نجيب التلاوي** أن: «القصيدة البصرية تعتمد على وسيلة تلقي أساسية لقصائد النوع -،- ولا أظن أن هذا يكفي لإطلاق المسمى على ظاهرة، القصيدة التشكيلية لا تستعيض بالصورة البصري عن التعبير بالصورة اللفظية، لأنها تحتاج إليهما معا ولا غنى لإحداهما عن الأخرى في هذا النوع من القصائد»[2].

يشي هذا التعريف بأن القصيدة البصرية تعتمد على الصورة البصرية واللفظية معا، دون الفصل بينهما؛ لأن كل ما يتعلق بترك المسافة والفراغ ليست مبرر في ذلك، فلا يجب عزل واحدة عن الأخرى.

وإذا ما شئنا تحديد زمن ظهور هذا الشكل الشعري، فإنه يمكن القول بأن العصر الذي بزغت فيه ملامح القصيدة البصرية هو عصر الضعف، «فقد ظهرت في تلك الفترة

---

[1] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص: 18.

[2] - محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 2006، ص: 19.

الموصوفة بعصر الانحطاط...»[1]؛ أي أن هذه القصيدة ظهرت في عصر لم يكن فيه حال الأدب وغيره من المجالات والتخصصات بخير.

تتميز القصيدة البصرية بعدة سمات متنوعة ومتباينة عن غيرها من القصائد، والتي من أهمها: «الشكل البنائي للقصيدة يدخل ضمن خصائصها، لأنها لم تعد تمثل الجانب اللغوي والإيقاعي فحسب، إنما تمثل الشكل الطباعي الذي يتخذه والذي اخترق الشكل العمودي؛ حيث تحرر الشاعر الجزائري من قوالب جاهزة وانتقل إلى تشكيلات هندسية مختلفة»[2]، وتبعا لذلك، سيغدو الشكل البنائي خاصية رئيسة ترتكز عليها القصيدة البصرية، فهو يمثل الواجهة الخارجية لبلورة المنجز الشعري.

ويبدو أن ظهور القصيدة البصرية في ساحة الشعر العربي، لم يتح له إلا بعد احتكاكه وتأثره بالشعر الغربي، والذي أكد الكاتب **جاكوب كورك (Jacob-Cork)** بأنه: قد «... حفل بالعديد من مراحل التجريب، ومنها ظاهرة التشكيل البصري في لغة الشعر، حيث بين أن هذه الظاهرة أخذت دورها في الشعر، إذ تحدث عن دور الحركة المستقبلة والتجريبية في مثل هذا التوجه، وبالتحديد مجلة المستقبلية (Lacerba)، كما أشار إلى أبولينير (Apolinair) الذي تنبه إلى دور الحروف البارزة وإلى الشكل الطباعي في النص الشعري [وصولا إلى] مغامرة جاكوب مارتيني (Martini) في الأشكال الطباعية التي نجح من خلالها في استثمار خصائص العناصر اللغوية التي تسهم في تقديم النص ونقل رسالته وخدمة تجربته»[3].

ومن النماذج الشعرية التي نستدل بها على نمط القصيدة التشكيلية قول **البياتي** في قصيدته «**أقوال**»:

« أجنحة الشاعر في بلادنا جليد
تذوب إن طارت إلى البعيد

[1] – محمد نجيب التلاوي، المرجع السابق، ص: 11.

[2] – أحلام شعري ورابح طبجون، التشكيل البصري في القصيدة البصرية الجزائرية المعاصرة، الأبعاد والدلالات، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، جامعة الوادي، الجزائر، مج4، ع3، سبتمبر 2021، ص: 524.

[3] – فهد مرسي محمد البقمي، ظاهرة التشكيل البصري في الشعر بين النظرية والتطبيق: تجربة الناقد محمد الصفراني أنموذجا، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة الباحة، المملكة السعودية، ع3، ص: 172-173.

قبعة الثلج على "حنين"

تحرقها الشمس

فلا يبقى سوى الرماد

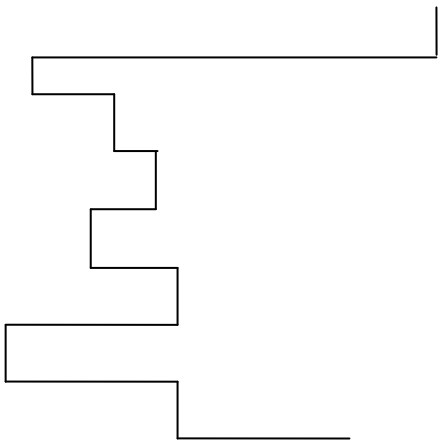
يكفن الحقول

ويغمر الوديان بالذهول

من قلة الخيول»[1].

وردت أسطر القصيدة في ثوب تشكيلي بصري، إذ اعتمد الشاعر على الرمز في لفظة (حنين)، والتي تدل على جبل في لبنان يوحي بالحرية والثبات، كما أنه حاول وصف مشهد تساقط الثلج على هذا الجبل، ثم ذوبانه وتلاشيه، بحيث لا تبقى سوى بقايا رماد تتناثر في زهو، فتغمر الحقول وتكفنها.

ويمكن تجسيد الشكل الهندسي لهذه القصيدة على النحو الآتي:



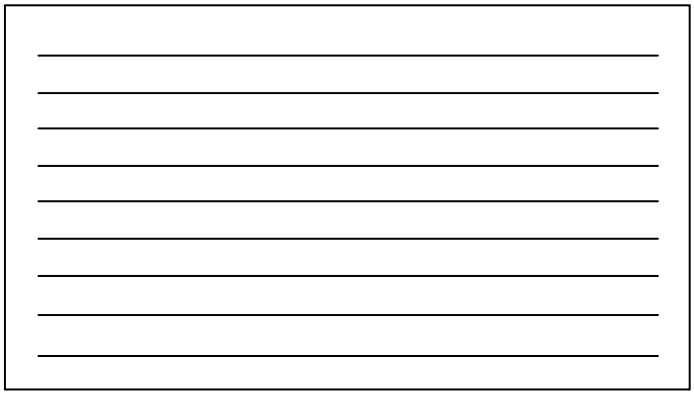
وها هو الشاعر **يوسف سعدي** بدوره يدخل في نطاق التجريب، ملتحقا بركب القصيدة التشكيلية، إذ يقول في قصيدة شعرية عنونها بـ: "**لبلبة**":

«في قبره، كانت مياه السيل ملحا ليّنا، كان الصبي يراقب الشهب المضيئة فرقعات، نسوة يبكين، والطفل اليتيم يطير في سيارة أولى. لماذا تذكر الفتيان اسم أبيه: يوسف... يوسف؟ انتبهت امرأة. وقبّل خدّها. كانت مياه السيل ملحا لينا، النخل أبيض، والصبّي يراقب الشهب

[1] – عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، (د. ط)، 1995، ص: 351.

المضيئة فرقعات. ساحر الفتيات عمك كان يطلق من يديه الشهب، والفتيات يصرخن الظهيرة باسم يوسف...قبره»[1].

ما من شك فيه أن الشاعر **سعدي يوسف** قد عمد إلى بناء هذه القصيدة وفق الشكل المستطيل، والذي يحتوي على أربعة أضلاع، اثنان منها متزايد في الطول عن الضلعين الآخرين، وقد بدا هذا الشكل الهندسي متوائما والحالة الشعورية للشاعر، الذي انتابته مشاعر الأسى إزاء ذلك الطفل اليتيم، المحاط بصرخات الفتيات له (يوسف يوسف)، كما نلاحظ لجوء الشاعر إلى توظيف علامات الترقيم (كالفاصلة ونقاط الحذف وعلامة الاستفهام...إلخ) بشكل لافت للانتباه، وهذا ما أكسب نصه جمالا فنيا، وجعله متماسكا ومترابطا:



وفي قصيدة أخرى **لسعدي يوسف** دائما، وهي تلك الموسومة بـ: "**إلى أوائل زعتر**"، نجده ينوع في الشكل الهندسي، إذ يميل هذه المرة إلى المثلث، يقول:

« آويتني

وترفقت بي

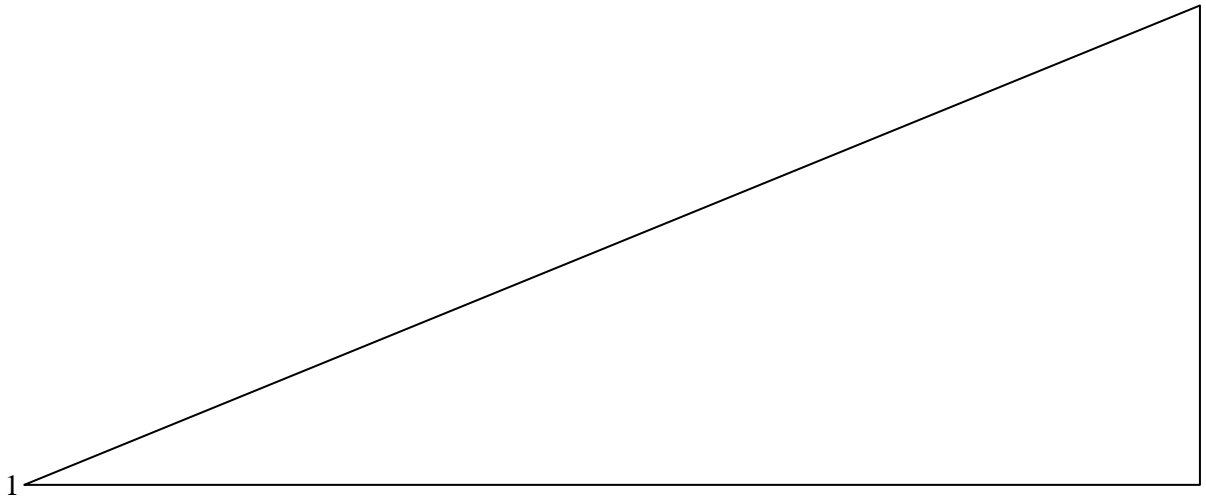
وانتظرت وصولي إلى القدس في راحتيك»[2].

يظهر لنا من خلال هذه القصيدة أن الشاعر يتعمد رسم خطوط شكل المثلث، حيث يجعل قاعدة رئيسية في كلمة (آويتني) ومركز الزاوية في (وانتظرت وصولي إلى القدس في

[1] – سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، الليالي كلها، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص: 59.

[2] – المرجع نفسه، ص: 64.

راحتيك)، فهذا الشكل يدل على فترات زمنية نتزامن ولموعد وصول المتحدث إلى القدس، والذي سوف نمثله في الشكل التالي:



وينخرط الشاعر **أمل دنقل** في مجال القصيدة التشكيلية، وذلك من خلال قصيدته المعنونة بـ: "**سفر التكوين**" **(الإصحاح الخامس)**، حيث يقول فيها:

«صرخت كنت خارجا من رحم الهناءة

صرخت أطلب البراءة

كينونتي مشنقتي

وحبلي السري

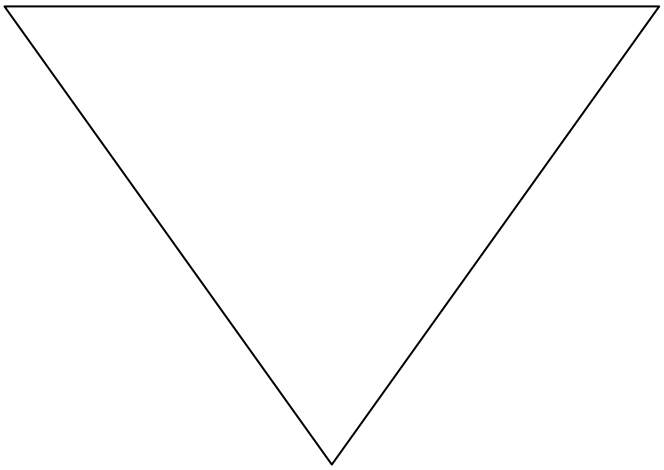
حبلها

المقطوع!»[2]

الواضح في هذه القصيدة أن الشاعر **أمل دنقل** قد جسّد مرحلة صعبة في حياته قد مرّ بها، والذي حاول أن يجسدها عن طريق شكل هندسي والمتمثل في انحناءات، كما نمثلها في الشكل الآتي:

[1] – محمد الفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص: 46.

[2] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 1981، ص: 273.



1

3-6- القصيدة السردية:

نالت القصيدة السردية هي الأخرى اهتماما ملحوظا من قبل النقاد والباحثين، وذلك باعتبارها شكلا تجريبيا شعريا، في القصيدة العربية نظرا لمجموع الظروف التي أدت إلى ازدهارها وفتح مجال لتوسعها.

وقد تطرق **محمد فكري الجزار** لمسألة السرد الشعري أو ما يعرف بالقصيدة السردية، إذ يرى أن: «السرد الشعري، اختصارا آليات إنتاج شعرية تعتمد على تشكيل لغوي عماده الفعل والفاعلون أو "الوظائف" و"العوامل" – كما في النحو السردي- ولكن دون أن يكون الهدف إنتاجا لحكاية أو خبر، وإنما إنتاج وضعية نصية معقدة ومتشابكة، لا يمكن أداؤها من خلال الانفعال الشعري المميز الغنائية»[2].

واعتمادا على هذا الرأي يمكن القول أن السرد الشعري يتشكل من مجموعة من الإنتاجات الشعرية السردية والتي تركز على التشكيل اللغوي، مبينة في ذلك أن أساسها الفعل والفاعلون.

وبمفهوم آخر نجد أن القصيدة! السرية «هي سرد يتخذ أسلوبا حكائيا، معتمدا على حدث واحد أو مجموعة من الأحداث، ضمن إطار من البناء الشعري محدد بالزمان الخارجي أو النفسي وتحديد المكان، معبر عن فكرة تلعب فيها الشخصية دورا أساسيا، محركة للحدث،

[1] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص: 45.

[2] – محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1995، ص: 342.

مطردة إياه إلى الأمام، معتمد في شكلها على القصة التقليدية أو تكتفي بالبداية والنهاية فقط مع وجود عقد في شكلها التجريدي»[1].

وتماشيا مع هذا الطرح نجد أن القصيدة السردية هي عبارة عن حسن أدبي يتكأ على أسلوب الحكي، مع ظهور الهدف والشخصيات والزمان والمكان الذي حدثت فيه الحكاية، والتي تحتوي في شكلها على شكل القصة التقليدية.

تحتوي القصيدة السردية على مجموعة من الخصائص التي ترتكز عليها، والتي تتمثل في:

«أن تكتب القصيدة بالنثر؛ العادي أي بالجمل والفقرات ببناء جملي متواصل وليس بجمل متجاوزة متشطية.

أن تكون القصيدة بالسرد الممانع للسرد وهذا يتطلب كون البنية السطحية منطقية، وكون البنية العميقة انزياحية أو ذات نفوذ جمالي استثنائي»[2].

ومن النماذج الشعرية التي بنيت وفق السرد الشعري نجد الشاعر **محمود درويش** في قصيدته الموسومة بـ: "**لم تأت**"، والتي يقول فيها:

«لم تأت. قلت: ولن... إذاً
سأعيد ترتيب المساء بما يليق بخيبتي
وغيابها:
أطفت نار شموعها،
أشعلت نور الكهرباء،
شربت كأس نبيذها وكسرته،
أبدلت موسيقى الكمنجات السريعة
بالأغاني الفارسية»[3].

---

[1] – ضياء غني العبودي وتغريد خليل حامي، القصيدة السردية في المجموعة الشعرية (الليل وأحداق الموتى) للشاعر رشيد مجيد، مجلة العلوم الإنسانية، المركز لجامعي علي كافي، تندوف، الجزائر، م4، ع3، جوان 2020، ص: 50.

[2] – أنور غني الموسوي، التقنيات السردية في القصيدة العربية مقالات نقدية أسلوبية، دار أقواس للنشر، العراق، (د.ط)، 2020، ص: 80.

[3] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، مختارات، منتدى مكتبة الإسكندرية، مصر، (د. ط وت)، ص: 378.

نرى في هذا النص الشعري لمحمود درويش أن الشاعر كتبها بشكل نثري معتمد على تقنية السرد، محاولا الكشف على تجربته الشعورية تجاه محبوبته، التي طال غيابها ولم تأتي له، فالقصيدة جاءت ساردة للأحداث التي مرّ بها، كما أنه وظّف علامات الترقيم في نصه كالفاصلة ونقاط الحذف...الخ، ناهيك على أنه وظّف مجموعة من الأفعال المضارعة مثلا (أعبد، أطفأت، أشعلت، أبدل،...) والتي تدل على شدة حبّه وولعه بمحبوبته، إضافة إلى أنه لم يتبع توازي في الأسطر الشعرية والتي أحدثت تغيرا في الإيقاع الموسيقى للقصيدة.

وكنموذج أخر أيضا نجد **محمود درويش** في قصيدته المعنونة بـ: "**الخبز**"، والذي أهداها إلى **إبراهيم مرزوق**، والتي يقول فيها:

« كان إبراهيم رسام المياه
وسياجا للحروب
وكسولا عند يوقظه الفجر
ولكن لإبراهيم أطفالا من الليلك والشمس
يريدون رغيفا وحليب
كان إبراهيم رساما وأب
كان حيّاَ من دجاج وعصب»[1].

يشي الشاعر محمود درويش في هذه الأسطر الشعرية إلى وصف القيم المتعددة التي يتميز بها إبراهيم مرزوق، والذي كانت تجمعه صداقة حية بينه وبين الشاعر، إذ عمد على توظيف التكرار خاصة في حرف (كان)، الذي يحاول به سرد كل ما يتصف به إبراهيم، سواء أنه كان رساما أو أبا، مبرزا بذلك أهم الأعمال التي يقوم بها، إذن، فالقصيدة جاءت في ثوب سردي والتي تكشف عن تجربة الشاعر الشعورية.

3-7- القصيدة الحوارية:

تشكل القصيدة الحوارية نمطا شعريا، وشكلا تجريبيا في الشعر العربي. حيث تذهب **زهيرة بلفوس** إلى قولها بأنها: «القصيدة التي تنهض على أسلوبية غير ممسرحة، تعتمد على

[1] – محمود درويش، الأعمال الأولى2، رياض الريس للنشر والتوزيع والكتب، لندن، ط1، 2005، ص: 278.

أسلوبيات الاسترجاع، والاستذكار، ومزج التذكر بالحلم، والحوار الفضائي بانتظار حلم الاكتمال»[1].

فمن خلال هذا الطرح نرى بأن القصيدة الحوارية تتكئ على أسلوب الشاعر بخلاف القصيدة الممسرحة، كما أن هذا النوع من القصائد يعالج استرجاع الماضي واستذكاره، وذلك بمزجه مع الحلم.

ويكشف **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة لسعيد علوش** عن مفهوم الحوار بقوله: «هو تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر. [أو هو] نمط تواصل: حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص، على الإرسال والتلقي... كما يستعمل بكثرة الجمل الاستجوابية: (سؤال/ جواب) والناقصة: (حين تقاطع الكلام) المقاطع المأخوذة من المخاطب»[2].

يعرف الحوار على أنه توجيه الكلام من شخص إلى آخر في قضية ما، مع الاعتماد على جمل استجوابية في شاكلة سؤال / جواب.

«وقد تطور الحوار تطورا واضحا في الشعر فبعد أن كانت النظرة التقليدية ترى أن من خصوصية الحوار أن يكون منطوقا وأنه يجب أن يكون بين شخصين أو أكثر فإن الدراسات الحديثة تشير إلى صيغ وأنماط جديدة مثل الحديث الفردي الصامت بتأثير أسلوب يعرف بالسرد الذاتي وهو حديث تناجي به الشخصية نفسها دون تدخل الآخر وعدم افتراض أن هناك سامعا وبصورة مناجاة خاصة متحررة من القيود الخارجية»[3].

ومن النماذج لتي يمكن أن نمثل بها للقصيدة الحوارية نجد قصيدة "**الوصفة الطبية الافتراضية**" **لغادة السمان** من ديوانها الموسوم بـ: «**الحبيب الافتراضي**»، والتي تقول فيها:

« قلت لزمني: لماذا ابتليت بتلك العاهات كلها أيها المسكين؟

قال لي: لعلة في أطبائي».[4]

---

[1]– زهيرة بلفوس، التجريب في الخطاب الجزائري المعاصر، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تحت إشراف يحي الشيخ صالح، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2010، ص: 122.

[2] – سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص: 78.

[3] – ساهرة محمود يونس، الحوار في شعر أبي فراس الحمداني (دراسة تحليلية)، ، ص: 232.

[4] – غادة السمان، الحبيب الافتراضي، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 94.

بنيت القصيدة وفق نمط الحوار الداخلي، وقد ابتدأتها الشاعرة بسؤال موجه للزمن، إنها تحاوره على أساس أنه شخص يفهمها، مبينة حسرتها الكبيرة نتيجة المرض الذي أصابها جراء تنكره لها، لذا جاءت القصيدة في شكل جملة مقول القول مع جواب لها، كما أن الشاعرة وظفت علامات الترقيم، والتي ساهمت في إضفاء جمالية على الشكل الطباعي للمقطع الشعري، إضافة إلى السواد الذي ترك بصمة قوية مؤثرة في ثنايا النص.

ونجدها تقول في نموذج شعري آخر موسوم بـ: "**غيرة من فرنسي افتراضي**"، حيث تقول:

« أيها الحبيب الفرنسي الافتراضي،

أنت حملت بك أمك في مهرجانات النصر الوطنية وكبرت

على صوت أغاني البهجة في "الحي اللاتيني" الباريسي،

وأنا حملت بي أمي ذات هزيمة وولدتني ذات مذبحة

وكبرت في أزقة يزنزها النواح ودخان الحرائق.

أنت ذهبت إلى المدرسة منشدا: " أيها الأخ جاك استيقظ واقرع أجراس الفرح"،

وأنا شاهدت في دربي إلى المدرسة جثث القتلى»[1].

جاءت القصيدة في ثوب حواري، يكشف عن تجربة الشاعرة، وقد ابتدأتها بنداء موجه إلى ذلك الحبيب الافتراضي، محاولة وصف كل ما جرى لها خلال فترة معينة، كما أنها أجرت حوارا بينها وبين حبيبها الافتراضي وكأنه نوع من المقارنة، وما أكد صحة هذا الأمر أنها اعتمدت على ضميرين المتكلم، والمخاطب، إضافة إلى الأفعال الماضية التي نسجت معمار قصيدتها، فمن كثرة حبها لحبيبها أصبحت تتخيل وكأنه أمامها في كل مكان، وإلى جانب ما سبق، نجد أن الشاعرة لم تلتزم بنظام موحد في توازي أسطر نصها الشعري، في محاولة منها لكسر قواعد الكتابة التقليدية.

ويتخذ الشاعر **فاضل العزاوي** المنجز ذاته، فيستثمر تقنية الحوار في هندسة بعض قصائده الشعرية، وأفضل مثال على ذلك قصيدته "أنا الصرخة..."، والتي يقول فيها:

«هل أنتم جيشي في زمن الإنسان المهزوم؟

هل أنتم جيشي في زمن الوطن المقتول؟

[1] – غادة السمان، المرجع السابق، ص: 97.

من أنت؟ سمعت هتافا في البرية يأتيني
من أنت؟ أنا هذا الليل الواقف في وطني»[1].

جاءت القصيدة التي بين أيدينا مبنية على أسلوب الحوار، وقد أبدع الشاعر في ديباجتها وصوغها، لترد على شكل لوحة استفهامية، إذ حاول من خلالها أن يجيب عن جملة من التساؤلات المطروحة في زمن المطبات والهزائم وضياع الأوطان، كما أنه اعتمد على ضمير الجمع المخاطب (أنتم)، ثم ما فتئ أن انتقل إلى ضمير المخاطب (أنت)، موظفا بذلك التكرار مثل: (جيشي، زمن، أنت، وطن...)، والذي أكسب النص الشعري قيمة جمالية وفنية متميزة.

[1] – فاضل العزاوي، الأعمال الشعرية، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2007، ص: 190.

الفصل الثاني: تجليات التجريب في ديوان " تهمة المتنبي" لعلاوة كوسة

1- تجريبية النص الموازي

1-1- العنوان.

1-2- العناوين الداخلية.

1-3- الاستهلال.

1-4- الإهداء.

1-5- الهامش.

2- التناص.

2-1- التناص الديني.

2-2- التناص الأسطوري.

2-3- التناص الشعري.

2-4- التناص التراثي.

3- جمالية االشكل الطباعي.

3-1- البياض والسواد.

3-2- علامات الترقيم.

4- التجريب على مستوى اللغة الشعرية.

5- التجريب على مستوى الإيقاع

1- تجريبية النص الموازي:

لم يحظ النص الموازي فيما مضى باهتمام النقاد والدارسين، إذ كان قابعا في منطقة الهامش، في ظل اهتمام واضح بالمتن النصي الذي كان يتمتع بالأولوية والصدارة، لكن مع تنامي البحوث والدراسات، اتجهت الأنظار إليه، ليصبح هاجسا نقديا وسؤالا إشكاليا في ساحة النقد الحديث والمعاصر، أين صار يحتل مكانة متميزة ومنزلة رفيعة لدى المشتغلين في حقل النصوص الأدبية شعرها ونثرها.

يعد **جيرار جينيت Gérard Genette** من أوائل المنظرين لما يعرف بالنص الموازي، والذي أطلق عليه مصطلح Paratexte، ويقصد به «كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، وبتعبير آخر (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه...» [1]، ومن هنا فإن كل ما له صلة بالنص المركزي: (العنوان، الإهداء، التصدير أو الاستهلال، الهامش، أسماء المؤلفين والناشرين...) ينضوي تحت مظلة هذا المصطلح، الذي يمكن اعتباره بمثابة جسر ذو حدود مترابطة ومتماسكة يتيح لنا الولوج إلى عوالم النص الأدبي.

وينظر **جينيت** إلى النص الموازي من خلال كتابه الموسوم بـ: "**أطراس**": «بأنه النمط الثاني يتكون من علاقة هي عموما أقل وضوحا وأكثر بعدا، ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن نسميه الملحق النصّي «Paratexte» العنوان الصغير...والتي توفر للنص وسطا (متنوعا) وفي بعض الأحيان شرحا رسميا أو شبه رسمي

[1] – عبد الحق بلعابد، عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 44.

لا يستطيع أكثر القراء نزوعا للصفاء، وأقلهم اهتماما بالمعرفة الخارجية أن يتصرف به على الدوام بالسهولة التي يريدها ولا يمكن أن يزعم ذلك»[1].

وفي المنحى ذاته يضيف **نبيل منصر** مؤكدا على اعتبار النص الموازي هو: «النوع الثاني من المتعاليات النصية. ويشمل شبكة من العناصر النصية والخارج نصية، التي تصاحب النص وتحيط به، فتجعله قابلا للتداول»[2]، ومن هنا فإن النص الموازي لا يعدو أن يكون أحد الشبكات التي تجمع العناصر النصية وخارج نصية، أو ما يعرف بالمصاحبات النصية أو النصوص المحاذية، التي تجعل النص الأدبي قابلا للقراءة والتحليل.

ويقدم **سعيد يقطين** تصوره بخصوص النص الموازي، فيرى أنه تلك: «البنية النصية التي تشترك وبنية أصلية في مقام وسياق معنيين، وتجاورها محافظة على بنياتها كاملة ومستقلة. وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه»[3]؛ أي أنه عبارة عن مشاركة بين بنيتين تختلفان في طبيعتهما، فقد تكونان شعرا أو نثرا، كما أنها قد تنتمي إلى خطابات مختلفة، ومن زاوية أخرى يمكن لها أن ترد هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حواري...أو غير ذلك.

1-1- العنوان:

يعرف العنوان على أنه عتبة نصية لكل عمل أدبي أو علمي ، فهو العمود الفقري لكل عمل، وجسر التواصل بين القارئ والكاتب، ويرى **سعيد علوش** بشأنه أنه: « مقطع لغوي،

---

[1] – ينظر: Gérard Genette, palimpsestes (la littérature au second degré), éd. Seuil, France, 1882, P 09.

[2] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص: 21.

[3] – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربية ، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص: 99.

أقل من الجملة نصا، أو عملا فنيا»[1]؛ أي أنه قطعة محدودة الطول، قد ترد في جملة أو كلمتين أو أكثر.

أما **عبد الحق بلعابد** فينظر إلى العنوان باعتباره «كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النشر...»[2]، وهذا التعريف جاء ترجمة لما جاء به **جينيت** في كتابه الموسوم بـ: «Fiction et Diction».

ويرى **محمد فكري الجزار** أن العنوان هو: «..سمة الكتاب، هذا دون أن تتقطع الدلالات اللغوية من الأخرى الاصطلاحية، بل إن الدلالات الأولى تعمل باعتبارها دلالات جافة بالنسبة للثواني...»[3]، وهكذا، سيغدو العنوان عماد كل كتاب، إنه ينتصب كبطاقة هوية له ومعلم بارز من معالم وجوده، بل والركيزة الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها على الإطلاق.

وينظر **ليوهوك Leo Hoek** إلى العنوان في الشعر، فيعتبره «خطابا خالقا للجمال (esthetisat) يجعل المعايير والقيم المتمظهرة في النص مجانية واحتياطية ومحايثة، لأنها محكومة بقانون جمالي يبعد الحقيقة عن النص»[4].

ويضيف **هوك** في هذا الصدد، فيرى أن العنوان هو: «مجموع العلاقات اللسانية التي يمكن أن ترسم على نص ما من أجل تعيينه، وكذا الإشارة إلى المحتوى العام، وأيضا إلى جذب القارئ»[1].

---

[1] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د. ط)، 1985، ص: 155.

[2] – عبد الحق بلعابد، عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، ص: 67.

[3] – محمد فكري الجزار، العنوان، سيميوتيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د. ط)، 1998، ص: 18.

[4] – عبد الناصر حسن محمد، سيميوتيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة، (د. ط)، 2002، ص: 15.

وفي عمل بحثي متقن موسوم بـ: "**عتبات النص الأدبي**" يشير **حميد لحميداني**، إلى أن أهم مبحث يتصل بالعنوان هو مبحث الوظيفة المنوطة إليه، ومن بين النقاد الذين خاضوا في هذه المسألة **شارل غريفل Charles Grivel وليو هوك**، وإذا كان الأول يسند للعنوان الدور التعريفي للكتاب وإبراز محتواه وقيمته، فإن الثاني لا يبتعد كثيرا عن هذا التصور، إذ يرى: أن العنوان هو «مجموعة من الدلائل اللسانية التي تأتي عادة في بداية النص من أجل تعيينه، مشيرة إلى محتواه العام وقاصدة إثارة الجمهور المستهدف»[2].

وتماشيا مع هذا الطرح، نجد أن العنوان يلعب دورا متميزا في العمل الأدبي، إذ يسهم في تعيينه ووسمه، مع الإسهام في إبراز قيمته، وتقديم بعض الاستشرافات حول مضمونه وأبعاده الدلالية.

ويقدم **خالد حسين حسين** في كتابه الموسوم بـ: "**في نظرية العنوان**" تعريفا للعنوان، فيذهب إلى أنه: «...مؤشر تعريفي وتحديدي، ينقذ النص من الغفلة، لكونه – أي العنوان– الحد الفاصل بين العدم والوجود، الفناء، والامتلاء، فأن يمتلك النص اسما (عنوانا)، هو أن يحوز كينونة، والاسم (العنوان)، في هذه الحال، هو علامة هذه الكينونة...»[3].

1-1-1- قراءة في عنوان ديوان " تهمة المتنبي" لعلاوة كوسة:

يعد العنوان الركيزة الأساسية لأي عمل أدبي، إذ يعمل على إغواء القارئ وجذب انتباهه، وبناء على ذلك ارتأينا أن نلج عوالم التجريب عند الشاعر الجزائري **علاوة كوسة** انطلاقا من قراءة العنوان، محاولين النظر في مستواه التركيبي أولا ثم الدلالي ثانيا.

---

[1] – عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دراسة، دار النايا للدراسات والنشر والتوزيع ومحاكاة للدراسات والنشر والتوزيع والدراسات، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص: 17.

[2] – حميد لحميداني، عتبات النص الأدبي، بحث نظري، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ج46، مج 12، شوال 1423، ديسمبر 2002، ص: 35.

[3] – خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2007، ص: 5.

أ- المستوى التركيبي:

جاء عنوان الديوان "**تهمة المتنبي**" في شاكلة جملة اسمية، تكونت من مبتدأ (محذوف) وخبر أو مسند إليه ومسند مغيب، وتقدير المحذوف: اسم الإشارة (هذه)، ويمكن توضيح ذلك على النحو الآتي:

هذه	تهمة	المتنبي
(مسند إليه)	(مسند)	(مضاف إليه)

ويردف الشاعر **علاوة كوسة** هذا العنوان الرئيس بعنوان فرعي أخذ الصياغة اللغوية الآتية: "**الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟**"، وهي جملة اسمية على غرار سابقتها، لكن الشيء المختلف فيها هو أنها استوفت جميع عناصرها النحوية من مسند إليه (مبتدأ) ومسند (خبر)، ويكمن توضيح ذلك كالآتي:

الشعراء	لا يدخلون الجنة
مبتدأ مرفوع	جملة فعلية في محل رفع خبر.

ب- المستوى الدلالي:

جاء العنوان (**تهمة المتنبي**)، ليعيدنا إلى أجواء التهمة المنسوبة للمتنبي، والذي كان علامة فارقة في تاريخ الشعر العربي؛ والمتمثلة في ادعاء النبوة، وإن كان البحاثة والدارسون قد اختلفوا بشأن هذه القضية، إذ نجد **مصطفى صادق الرافعي** يقر بهذه التهمة، على خلاف **طه حسين** الذي يقف موقف رفض ومعارضة لها[1]، لكن ما علاقة هذه التهمة **بعلاوة كوسة**، وهو هذا الشاعر المعاصر الذي لم ير المتنبي قط، أو يعش في عصره؟

[1] – ينظر: جمال حامد، أبو الطيب المتنبي، دار غراب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص: 32.

يبدو أن الشاعر **علاوة كوسة** –وبالاستناد إلى العنوان– يبرئ نفسه، وينسب التهمة للمتنبي الذي دفعت به نرجسيته وتعاليه إلى حد ادعاء النبوة، لكن حينما نمضي إلى المتن الشعري، ونقرأ له هذه الأسطر الشعرية، نحس بحجم المأزق الذي يضعنا فيه الشاعر، إذ يقول:

«أنا ما ادعيت نبوة

لكنما القمر الشريد وشمسه

اقتحما هدوئي في المنام..

وتوضآ من مقلتي وصليا

وتفرقا قبل السلام..»[1].

يشعرنا هذا المقطع الشعري بالاضطراب الشديد، فالشاعر ينفي عن نفسه ادعاء النبوة، ثم ما يلبث أن يتماهى مع شخصية يوسف –عليه السلام– وذلك من خلال استحضاره لرؤياه، التي طالبه والده بكتمانها (رؤيا الشمس والقمر وهما يسجدان له)، في لعبة مخادعة للقارئ الذي سيبقى متأرجحا بين نفي التهمة علنا (بتوظيف ما النافية)، وتأكيدها ضمنيا باستلهامه لشخص النبي يوسف –عليه السلام– ، والتواري خلف قناعه.

هذا عن العنوان الرئيس، أما العنوان الفرعي فقد بدت جملته مستوحاة من النص القرآني، إذ نلمح دخولها في تناص واضح مع بعض آي سورة الشعراء، وهي تلك التي يقول فيها تعالى: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (1) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (2) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ (3) إِلا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ(4)﴾[2]، وكأنه يبحث عن شرعية وسند

[1] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟، شعر، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، (د ط وت)، ص: 6.

[2] – سورة الشعراء، الآيات: 1-2-3-4.

لنصوصه الشعرية، أو أنه يرغب في إضفاء هالة من القداسة عليها، بحكم أن النص الديني يملك سلطة منقطعة النظير.

1-1- 2- العناوين الداخلية:

يعد العنوان الفرعي بمثابة تكملة للعنوان الرئيس، فهو متصل به اتصالا وثيقا، ذلك أن العلاقة بينهما تتسم بالقصدية، وهذا ما يؤكد عليه الباحث **عبد الرزاق بلال** في: كتابه "**مدخل إلى عتبات النص**"، إذ يقول: «لكل عنوان علاقة قصدية بموضوعه غير أن كل العناوين الفرعية تصب في العنوان الرئيسي من حيث ارتباطه بتعيين العمل هكذا تصير العناوين الفرعية ذات بنية دالة مع الفصول والكل ذو بنية دلالية كبرى مع النص في تعالقها»[1].

- **العنوان الأول: تهمة المتنبي:**

يتمحور هذا العنوان حول التهمة المنسوبة للمتنبي، والمتمثلة في ادعائه للنبوة، في حين أن المنطق يقول بأن هذا الشاعر لو كان قد ادّعى النبوة، للقي مصيره المحتوم (الموت)، خاصة وأنه عاش في الفترة العباسية، التي اتسمت بالقوة والهيمنة السياسية.

- **العنوان الثاني: أشواق الغناء:**

تطغى على هذا العنوان مسحة صوفية واضحة، لكن بقراءة المتن النصي للقصيدة نلحظ أن الشاعر يرتحل بنا صوب مدينة تامنراست، والتي قام بزيارتها ذات مرة، فأسرته بجمالها وسحرها، حتى غدا من أبرز مريديها، وهذا ما نلمسه في قوله:

«حينما فتحت كل أبوابها للمريدين

[1] – عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، المغرب، (د. ط)، 2000، ص: 45.

ها إنني .. جئتها عاشقا

تغرب الشمس في بؤبؤيه

ويغفو على شفتيه المساء!!»[1].

إن اللافت للانتباه في هذا المقطع الشعري أن الشاعر يعمد إلى وصف مدينة تامنراست وكأنها حبيبته المعشوقة، فنراه –وقد بلغ منتهى الوجد– يتغنى بحبه لها على شاكلة المتصوفة تماما، معلنا استسلامه لغوايتها وفتنة غروبها وإغفاءة مسائها.

- **العنوان الثالث: الشعراء لا يدخلون الجنة:**

يتكون العنوان "**الشعراء لا يدخلون الجنة**" من مبتدأ وخبر سلما من الحذف، وبالتالي فإن هذه الجملة الاسمية جاءت تامة، واستوفت جميع عناصرها، وقد سبق لنا وأن تعاملنا معه على مستوى العنوان الفرعي للعنوان الرئيس الذي تصدر رأس الديوان.

- **العنوان الرابع: قارئ الكف:**

يوحي هذا العنوان بالتجربة الداعية إلى التنجيم، وهي نوع من التنبؤ بالمستقبل والغوص فيه ومعرفة كل ما يدور حوله، ومثل هذه الرؤى نسجل حضورها بشكل لافت في الثقافات الشعبية، وقد وظف الشاعر ذلك في القصيدة بقوله:

«تسأل الكف في منتهى الحزن

عن قارئ مستحيل

يقتضي أثر الحرف بين ضلال الأصابع»[2].

[1] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 14.

[2] – المصدر نفسه، ص: 27.

• **العنوان الخامس: بيت الوجود:**

يتألف عنوان قصيدة بيت الوجود من مبتدأ وخبر، تجمع بينهما علاقة إسنادية، والتي توحي دلاليا بأن اللغة أهم عنصر في الأدب، فهي سبيل يعتمد عليه الكاتب أو الأديب في كتابة أعماله الإبداعية، والحقيقة أن هذه الفكرة تعزى **لمارتن هيدغر Martin Heidegger** الذي خاض في دراسة ماهية اللغة، بطريقة واقعية بعيدا عن الأفكار الميتافيزيقية، معتبرا إياها مثل البيت الذي نسكنه، لهذا فإن القصيدة جاءت بلغة مترابطة ومتماسكة في ألفاظها، مستبعدة كل مظاهر الالتباس والغموض.

• **العنوان السادس: مقام الرؤى:**

تطغى على هذا العنوان النفحات الصوفية، فكلمتا (مقام والرؤى) تم استحضارهما من قاموس الصوفية، وكأن الشاعر يجلس في محراب الشعر، فتتراءى له رؤى ترقى به إلى مقامات الجمال والإبداع.

• **العنوان السابع: الزرقاء:**

تحيل كلمة الزرقاء على اسم علم، يرتبط بأسطورة زرقاء اليمامة، والتي تعد بحسب قول **محمد مبارك المنداري:** «شخصية تاريخية عربية أثرت في تاريخ العرب لحقبة طويلة، ولا تزال تؤثر في بنية الحياة المعاصرة على مستوى الفن والأدب حال استدعائها، فهي تشكل رؤية جمالية واستشراف للمستقبل وظفها الخطاب الشعري العربي المعاصر»[1].

[1] – محمد مبارك المنداري، الأسطورة في شعر أمل دنقل زرقاء اليمامة أنموذجا !!!، مدونة أحمد طوسون، 2015/1/4، 2022/15/10، الموقع الالكتروني: https//:www.ahmedtosen.blogspots.com.

• **العنوان الثامن: حلول:**

ورد عنوان هذه القصيدة في لفظة مفردة واحدة تنتمي إلى معجم الصوفية، وتعني الذوبان والانصهار، وتستعمل في حالة العشق المطلق للذات الإلهية، ويبدو أن توظيف الشاعر لها على مستوى هذه القصيدة كان في محله، لأنه يتحدث عن بلده الجزائر؛ مبينا عشقه وحبّه اللامتناهي لها، ومن جهة أخرى يتحسر على كل الظروف والصعوبات التي مرت بها لاسيما في فترة الاستعمار، يقول مجهرا بعشقه لبلده حد الحلول:

«أين ليلاك يا شاعرا دس في الرمل خفيه.

دس في القلب ليلاه

سار وحيدا

خاف من ظل حساده الأربعين

وتمتد في بؤبؤيه صحاري عذاباتها»[1].

فالشاعر في هذه الأسطر الشعرية يتحسر ويتألم جراء كل تلك العذابات والظروف القاسية التي عاشتها الجزائر في فترة الاستعمار.

• **العنوان التاسع: قرابين:**

يأتي هذا العنوان على هيئة مفردة واحدة، والتي اقتبسها الشاعر من القرآن الكريم وبالضبط من سورة المائدة، في قوله تعالى: ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا

[1] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 46.

فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (27) ﴾[1]، ويمكن التماس ذلك من خلال قوله:

«يشرق الأمس

تستشرف الأمنيات هواي وروحي

ويعظم ذاك الذي كنته

كنت قربان صدق وحب له..

حينما زار قلبي هواه...

كان ذاك تراب بلادي...»[2].

كما أن هذا العنوان يذكرنا بعمل إبداعي يجمع بين الشعر والنثر للشاعر الهندي الحكيم **رابندرانات طاغور**، والموسوم بـ: "**قرابين الغناء**"، والذي وصفته مترجمته بأنه: «صلاة طويلة...إنه كتاب تأمل، وحكمة زاهد، وشعر عابد، نص يسعى إلى الصفاء والمصافاة ويأخذ معه قارئه إلى ذلك الطريق»[3]، وكأن الشاعر **علاوة كوسة** يتقاطع مع **طاغور** في إضفاء سمة القداسة على حبه لبلاده، فكلاهما انبثق من طينة الوطن، والتحف بسمائه، وفتن بجماله، وكلاهما أيضا تغنى بعشق الله وجمال الكون وجلاله، ليتحول الوطن عندهما إلى طقس وشعيرة، بل إلى أبجدية لغوية ساحرة تلهج بها الألسنة، ونوتة موسيقية عذبة تطرب لها القلوب والأفئدة.

---

[1] – سورة المائدة، الآية: 27.

[2] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 54

[3] – رابندرانت طاغور، قرابين الغناء، "جيتانجالى"، شعر ونثر، تر وتق: ظبية خميس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008، ص: 5.

• **العنوان العاشر: سبع شداد:**

ورد هذا العنوان في صيغة جملة اسمية، تتكون من مبتدأ محذوف (هذه) وخبر (سبع)، والتي تضعنا منذ الوهلة الأولى في أجواء النص القرآني، وبالضبط قوله جل شأنه وعلا: ﴿ ثُمَّ يَأْتِي مِن بَعْدِ ذَٰلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تُحْصِنُونَ﴾[1].

إذن، نسجل وجود تناص واضح مع هذه الآية الكريمة، التي اقتبس منها الشاعر لفظة **(سبع شداد)**، وهي إشارة إلى رؤيا ملك مصر، تلك التي عجز أكبر المعبرين عن تأويلها، ولم يهتد إلى فك لغزها سوى سيدنا يوسف –عليه السلام–، وبالتالي، فإن السبع الشداد لا تعني سوى سنوات القحط والجفاف وتراجع المحصول الزراعي.

• **العنوان الحادي عشر: تأويل وشم قديم:**

جاء هذا العنوان في صيغة جملة اسمية تتكون من مبتدأ (تأويل) وخبر محذوف تقديره موجود، ومضاف إليه وصفة، وقد عمد الشاعر إلى الحديث عن الوشم؛ وهو عادة قديمة عرفت عند الأجداد، جاعلا إياه من متعلقات الروح، مستبشرا به خيرا، حاثا –وبشكل ضمني– على ضرورة الحفاظ على هذا الإرث، إذ يقول:

« ظلّت الروح تهفو إليك

إلى كل شهر يتوق إلى النور فيه»[2].

• **العنوان الثاني عشر: حديث الغربة:**

يطرح الشاعر الغربة هنا كهم إنساني ومأزق وجودي، وهذا ما يذكرنا بتوجه الروائي التونسي **محمود المسعدي** في روايته الشهيرة: "**حدث أبو هريرة قال**"، ومن هنا، فإن هذا

[1] – سورة يوسف، الآية: 48.

[2] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 61.

العنوان يعكس لنا حنين الشاعر لوطنه "الجزائر"، ومدى اشتياقه له، وبعد المسافة بينه وبين أصدقائه وأحبتبه، خاصة **يوسف وغليسي**، الذي ربما كانت تجمعهما علاقة صداقة وطيدة، فهو يعتبره –كما جاء في الإهداء– خير أخ لم تلده أمه، يقول في هذا المقام:

«في غربتي

وجناح ليل بارد لف الجوانح

في بلاد ليس فيها صحاب !!!

.....

يا ربنا...

كتم الغريب وما نسي...»[1].

تشي هذه الأسطر الشعرية بمرارة الغربة وقساوتها، فالشاعر هنا يصفها بحرقة، معتبرا إياها من أصعب التجارب التي يمكن أن يعيشها الإنسان، خاصة وأنه يشعر بالاغتراب وهو متواجد في وطنه، إنها عذابات الغربة النفسية الحادة، التي تكسر الخواطر، وتورث المواجع الدفينة.

- **العنوان الثالث عشر: ستكبر ليلى:**

ابتدأ هذا العنوان بحرف السين، والذي يدل على الاستقبال والانفتاح، متبوعا بـ: "تكبر ليلى"، والتي وردت في صيغة جملة فعلية، تكونت من فعل وفاعل، ويوحي بتجربة الحرمان والضياع التي عاشتها ليلى جراء الحرب ومآسيها، ونظرا لهذه الظروف الصعبة والمشاعر

[1] – علاوة كوسة، المصدر السابق، ص: 67–70.

القاتمة التي طغت على حياتها، وجدنا الشاعر قد عمد إلى توظيف حرف السين، وذلك لبعث روح الأمل والتفاؤل والشجاعة في قلب الطفلة ليلى، وهذا ما بدا جليا من خلال قوله:

« ستكبر ليلى..

ويكبر هذا الوطن..

ستترك ألعابها ودماها

وكل الأناشيد والأغنيات»[1].

يحاول الشاعر في هذه القصيدة أن يزرع فكرة حب الوطن في قلب ليلى، على الرغم من كل ما مرت به من ظروف مؤلمة، إنها ستكبر ويتبرعم حبها ليماثل حب **جميلة بوحيرد وحسيبة بن بوعلي** اللتين أفنتا عمرهما في التضحية من أجل الوطن، كيف لا وهو البيت الوحيد الذي يؤول إليه الإنسان.

- **العنوان الرابع عشر: حكاية الجبّ:**

جاء العنوان ليحيل على قصة سيدنا يوسف –عليه السلام– وحكاية الجب المفتعلة، التي كان وراءها إخوته الذين رموه في قعر الجبّ للتخلص منه، بسبب الحقد والعمى الذي أصاب قلوبهم، يقول الشاعر:

«... ومن جراحاتي القديمة بات ينبض بالدماء

... وألقوه في الجبّ تتفتح السماء

... ولتركبوا سفن النجاة فإنني.

... سأظل قرب الجبّ أحترف الب..قا..»[1].

[1] – علاوة كوسة، المصدر السابق، ص: 72.

• **العنوان الخامس عشر: خيالات:**

جاء عنوان القصيدة "**خيالات**" في صيغة اسم جمع، والذي يقصد به الشاعر الأحلام التي تراود الإنسان في منامه من أوهام وظنون وشكوك، وما يتعلق بالأشباح وغيرها.

• **العنوان السادس عشر: أميرة الواحات (قديسة ورجلان):**

ختم الشاعر ديوانه بقصيدة عنوانها: "**أميرة الواحات**"، والتي تعبر عن قصة حبّ بين حيزية وابن عمّها سعيد، والتي باءت بالفشل، لأن القدر لم يجمعهما معا، فحيزية هي هذه الفتاة الحسناء المميزة بأنوثتها الجذابة عن غيرها من الفتيات، ورغم أن حبّها اتجاه سعيد (ابن عمّها) كان طاهرا وعفيفا، إلا أنه لم يأت بثماره، إنها قصة حزينة تدمع لها العيون، وتبعث ألما شديدا في القلوب.

1-2- الاستهلال:

يمثل الاستهلال عتبة من عتبات النص الموازي، إنه ينتصب كبداية موضحة للنص، ويعمل على تجسير العلائق بين الخارج والداخل، وقد تباين تعريفه من ناقد إلى آخر، إذ يرى **عبد الفتاح الحجمري** أنه: «عبارة توجيهية تمتلك العديد من الوظائف النصّية تبعا للموقع الذي تحتله في بناء عالم الحكاية، إذ على مستوى توجيه مسار القراءة واختزال (وأيضا احتواء) جانب من تصورات المؤلف للكتابة الروائية أو على مستوى اختزان وأيضا (تلخيص) منطق الحكاية واستحضاره ضمن ملفوظ له نسق خاص في البناء والتركيب والدلالة»[2]؛ أي أنه بمثابة جملة إرشادية يتكئ عليها الكاتب في عمله الأدبي، وهذه الجملة من شأنها أن تؤدي وظائف شتى أبرزها توجيه مسار القراءة، واختزال جانب من رؤى وتصورات المبدع.

[1] – علاوة كوسة، المصدر السابق، ص: 78.

[2] – عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص: 31.

وقد عبر **ياسين النصير** عن رأيه إزاء الاستهلال قائلا: «الاستهلال عندي ذو بعد فلسفي شامل، فهو المبتدأ لكل شيء، وما خبره إلا بالعمل نفسه. وقد لا نكون مغالين إذا تصورنا أن أي عمل لا يبتدئ ببداية جيدة لا يصبح عملا جيدا»[1].

وتبعا لهذا المفهوم الذي اقترحه الباحث، فإن الاستهلال يشكل البداية الرئيسة لأي منجز إبداعي، ومن ثم فإن العمل الخالي من الاستهلال لا يتمتع بالجودة المطلوبة ولا القيمة الفنية المرجوة.

ومما لا شك فيه أن عتبة الاستهلال (التصدير) –كما يرى كل من **أحمد عبد الله محمود المغيض وخليل الشيخ**–: «تثير عديدا من المسائل المتعلقة بمكان ظهوره، كونه عتبة قرائية واستراتيجية نصية مشحونة بالكتابة الدلالية، مما لا يبقيها مجرد عنصر تركيبي يؤتى به لتحلية الكلام، ولا ضربا من الحلي يتشح به صدر النص كما القلائد، إنما هي كالمصابيح المتدلية في سقف الكلام يهتدي بها السائر في مسالك القول، ومهالكه يبدد بها ظلمة المعنى، وهي أيضا كالمفاتيح المعلقة على جدار النص تنفك بها مغاليق الدلالة وتحل بها عقد الخطاب»[2].

واستنادا إلى هذا الرأي، يغدو الاستهلال بمثابة المصباح الذي يبدد الظلمة عبر مسالك القراءة ودروبها، إنه عتبة قرائية لا بد منها، لأنها تمنحنا بعض الاستشرافات الدلالية، وبالتالي فإن دورها يتجاوز نطاق تحلية الكلام وتوشيته.

يضع ديوان "**تهمة المتنبي**" **لعلاوة كوسة** بين أيدينا جملة من الاستهلالات، هي:

---

[1] – ياسين النصير، الاستهلال وفن البدايات في النص الأدبي، دار ننوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، (د. ط)، 2017، ص: 7.

[2] – أحمد عبد الله محمود المغيض وخليل الشيخ، عتبات الاستهلال والإهداء والهوامش في الرواية النسوية الأردنية (1970–2015)، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، جامعة اليرموك، أربد، الأردن، 2017، ص: 347.

• "**اللغة بيت الوجود**": شكلت هذه العبارة مدخلا استهلاليا للولوج إلى عوالم قصيدة "**بيت الوجود**"، وقد عمد الشاعر إلى اقتباسها من مقولة شهيرة للفيلسوف الألماني **مارتن هيدغر**، والتي يقول فيها: «اللغة هي بيت الوجود»، من أجل التأكيد على إيمانه الراسخ بأهمية اللغة في العملية الإبداعية؛ فاللغة وحدها هي الدالة على كينونة الشاعر وحضوره، وهي المادة الطيعة للتعبير عن الأشياء والموجودات، إنها سر تشييد القصيدة وهندسة بنياتها النصية.

• "**الهوية هي المطابقة**" : يستهل الشاعر قصيدة "**حلول**" بهذه الجملة الافتتاحية، والتي تدل على أن الهوية هي المعادل والمماثل والمطابق للإنسان، وتحيل هذه الفكرة –وبشكل مباشر– على طروحات **بول ريكور** التي قدمها على مستوى كتابه الموسوم بـ: "**الذات عينها كآخر**"، والذي قدم فيه مقاربة دلالية حول: "**الشخص**" **والإحالة المعينة للهوية**[1]، مع التركيز على الهوية السردية، فالشاعر هنا يؤكد على مسألة الهوية العينية، ومن ورائها الهوية الإبداعية، التي تبرز بصمتها من خلال القصائد الشعرية وخصوصيتها الجمالية، إنه يحس بالتيه والضياع والفقد، ويكرر سؤال الهوية الذي تحول بالنسبة إليه إلى هاجس مركزي، وذلك من خلال إغراقه في البحث عن ليلاه، التي اهتدى إليها أخيرا، وتيقن أنها موجودة تحته وفوقه، وفي كل شبر من هذا الوطن المجيد.

• "**الأقرب إلينا هو دمنا –عاشق مجهول–**": وهي عبارة استهل بها الشاعر قصيدة "**قرابين**"، جاعلا دمه الذي يسري في عروقه–وهو أقرب شيء إليه– مصدر كل حياة ونماء وإشراق، فمن ينابيعه يزهر الأقحوان، ويستلهم النرجس، ويشرق الأمس المبهج، وتختزل المسافات، وتستقيم الالتواءات...وما من شك في أن قربانه كان عظيما، لأنه نابع من قلب صادق محب لتراب بلاده، والله يشهد على ذلك.

[1]– ينظر: بول ريكور، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 109.

• "**هل يتاح لي أن أعود إلى تلك الشواطئ لألمح الوجه الذي صيغ من مليون زهرة**"، **رابندرانات طاغور**–: وهي صيغة افتتاحية ثبتت كمطلع لقصيدة: "**حديث الغربة**"، وتعزى هذه المقولة **لرابندرانات طاغور**، الذي «ولد في مدينة كالكاتا في شرق الهند لعائلة بنغالية ثرية من طبقة البراهما النبيلة في الهند في عام 1861 يوم 7مايو، وتوفي في عام 1941 في يوم 7أغسطس، وقد كان شاعرا، وروائيا، وموسيقيا، ورساما، وكان أول أديب من قارة لآسيا يفوز بجائزة نوبل في عام 1913»[1]، وقد أراد الشاعر من وراء استثمارها أن يهمس لنا بحنينه المتعاظم وشوقه الجارف للأيام الخوالي، إنه يتمنى أن تتاح له فرصة العودة إلى تلك الشواطئ، ليمتع ناظريه برؤية وجه وطنه الذي صنع من مليون زهرة، وأعيد شرف كرامته بعد تضحيات جسام، كانت كلفتها باهظة (مليون شهيد) أو ما ينيف.

• "**الحياة أسئلة لإجابات مطروحة في الخيال – مجرب مشكاك –**: وهو الاستهلال الذي خص به قصيدة: "**ستكبر ليلى**"، ويقدم لنا الشاعر من خلاله خلاصة خبراته الحياتية، وقد اهتدى بعد خوضه لغمار التجربة، إلى أن الحياة هي زخم من الأسئلة المطروحة، ولكن للأسف لا إجابات لها على أرض الواقع، بل في دنيا الخيال، لأجل ذلك فهو لا يبدي أي إحساس بالاطمئنان اتجاه واقعه الذي يدفعه إلى التشكيك في كل ما يدور حوله، وهو تشكيك يبدو مشروعا، لأن الهدف من ورائه هو الإمساك بتلابيب اليقين.

•"**هديتي إليكم من جنوب الجزائر.. شرق القلب أقصد.**": ونقرأ هذه العتبة الافتتاحية على مستوى قصيدة: "أميرة الواحات"، والتي تتحدث عن "تنهنان" الجنوب؛ الأم الروحية لقبائل التوارق بتامنراست، هذه المدينة التي سحرت الشاعر، فحولته –إثر زيارته لها– إلى ناسك متعبد في الخلوات، ومريد عاشق طال شوقه بين المسافات.

[1] – رابندرانت طاغور، قرابين الغناء، "جيتانجالي"، ص: 7.

1-3- الإهداء:

الإهداء هو أحد العتبات النصية، إنه عبارة عن نص بارز ولافت للانتباه بالنسبة لقارئ العمل الإبداعي، ونوع من التقليد الأصيل في الثقافة على مختلف العصور، وقد ينظر إليه كجسر للتواصل بين القارئ وكاتبه.

يعرف **نبيل منصر** الإهداء، معتبرا إياه: «أحد الأمكنة "الطريفة" للنص الموازي التي لا تخلو من أسرار تضيء النظام والتقاليد الثقافيين لمرحلة تاريخية محددة، فيما تعضد حضور النص وتؤمن تداوليته. أسرار تصبح مضاعفة، عندما تتعلق بتحولات الإهداء ذاته، في علاقته بمحافله الثقافية (مرسل الإهداء والمهدى له)، وبالسياق التاريخي والثقافي لفعل الإهداء»[1].

من خلال هذا التعريف، يمكن القول أن الإهداء هو عتبة نصية موازية، يكشف فيها الكاتب أو الشاعر عن خلجاته، لذا فهو عماد النص وأحد جيوبه الأساسية، والذي من شأنه تأمين تداولية النص، خاصة عندما يتعلق الأمر بتحولات الذات.

ويشير **عبد الحق بلعابد** إلى أن **جينيت** كان قد فرق بين نوعين من الإهداء هما: «إهداء خاص يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتم بالواقعية والمادية، وإهداء عام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز(كالحرية، السلم، العدالة...)»[2].

ويعرف **مصطفى أحمد قنبر** الإهداء -حسب وجهة نظره- فيرى بأنه: «ليس كما يرى البعض أنه علاقة لغوية لا قيمة لها ولا أهمية لها في فهم النص وتفسيره، أو تفكيكه أو تركيبه، وليس كما يرون أنها إشارة شكلية مجانية أو ثانوية لا علاقة لها بالنص، ولا تخدمه

[1] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص: 48.

[2] - عبد الحق بلعابد، عتبات (ج.جينيت من النص إلى المناص)، ص: 93.

لا من قريب ولا من بعيد. بل هو عتبة من عتبات النص التي أعادت الشعرية الحديثة الاعتبار لها مع كل المصاحبات النصية أو العتبات المحيطة بالنص، التي تشكل ما يسمى بالنص الموازي»[1].

يلحق الإهداء إذن بخانة النص الموازي، إذ يعد بمثابة روح العمل الأدبي، وإحدى المصاحبات النصية التي تمهد للقارئ سبل التحليل والتفكيك والتفسير، وتيسر له علمية اقتناص الدلالات المستترة في ثنايا المنجز الأدبي.

- **دراسة الإهداء:**

يعد الإهداء شكرا وعرفانا من صاحب العمل إلى مهدى إليه معين، وهذا ما تجسد على مستوى ديوان "**تهمة المتنبي**" ، إذ يوجه **علاوة كوسة** –وعلى غير العادة– إهداءه إلى مهدى إليه ينتمي إلى طينة غير بشرية، حيث يقول:

«إلى قبري الذي يسكنني

إلى أن نعود معا من غربتنا الأبدية!!!»[2].

يوحي القبر مستقرنا الدنيوي الأخير–والذي غدا من باب المفارقة يسكن الشاعر– بالموات ونهاية الحياة، لكن إصرار الشاعر على عودتهما معا (هو وقبره) من غربتهما الأبدية يثير الكثير من الشكوك والأسئلة الملحة، فكيف للقبر أن يعود بمعية الشاعر من ديار الغربة الأبدية الباردة؟

[1] – مصطفى أحمد قنبر، الإهداء، دراسة في خطاب العتبات النصية، المركز الديمقراطي، برلين، ألمانيا، ط1، 2020، ص: 27.

[2] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 3.

وإذا رجحنا أن الشاعر قد وظف لفظة (القبر) توظيفا رمزيا إيحائيا، فإن بوصلة التأويل ستقودنا إلى القول بأن كلمة (القبر) هنا تحيل على موطن دفن الأسرار، ولعل السؤال الذي سيطرح ها هنا: من يا ترى حظي بشرف هذه المكانة؟

يبدو أن أكثر شخص من الأصدقاء كان مقربا من الشاعر هو **يوسف وغليسي**؛ الأخ الذي لم تلده أمه، إنها قرابة من نوع مختلف لها خصوصيتها ولها جنيها الطيب، قرابة لم يكن لها أن توجد لولا تنامي مشاعر الصداقة وتبرعمها، لتصبح أكثر متانة وأشد ميثاقا، ومن هنا فقد استحق **وغليسي** أن يكون محل ثقة، خولته لاستقبال أسرار الشاعر وخفاياه الباطنية.

لكن يبدو أن ظروف الحياة وسلطة الأقدار قطعت حبل اللقاء بينهما، فقذفت بهما إلى دهاليز الغربة التي طال أمدها، وهذا ما جعل الشاعر يهفو شوقا لإعادة علاقة الصداقة إلى سابق عهدها، ولقاء صديقه الشاعر **يوسف وغليسي** كما في الأيام الخوالي المجللة بالأخوة والطيبة، وإن كنا نستشعر وجود لوم مبطن في عبارة الإهداء، وذلك اعتمادا على تشبيه الشاعر لصديقه بالقبر، (والقبر بارد ومظلم)، وكأنه يعاتب صديقه **وغليسي**، ويتهمه بالتقصير، لأنه أصبح باردا من ناحيته، وهذا ما جعل صداقتهما تهوي إلى جب شديد الظلام.

إذن، رغبة منه في إعادة المياه إلى مجاريها، واستعادة وهج تلك الأيام الجميلة التي جمعتهما، يهدي الشاعر ديوانه إلى صديقه كعربون لإنعاش علاقة الصداقة التي كانت بينهما، ويمكن أن نمثل لهذا الطرح القرائي بالمخطط الآتي:

المهدي	المهدى إليه	الهدية	الهدف
علاوة كوسة	يوسف وغليسي	ديوان "تهمة المتنبي"	إحياء مشاعر الأخوة، وتوطيد الصداقة.

هذا، وقد تجاوز الشاعر حدود الإهداء المركزي، إلى إهداءات أخرى خص بها قصائد بعينها؛ كقصيدة "**تهمة المتنبي**" التي جعل إهداءها موجها لزميله الشاعر **يوسف وغليسي**، إذ أورد ما نصه: **(إهداء: إلى أخ لم تلده أمي.. يوسف وغليسي)**[1].

يبدو المهدى إليه في هذه العبارة مؤنسنا؛ إنه صديق الشاعر الذي تربطه به علاقة متينة غير قابلة للاهتزاز، ونظرا للمكانة التي يحتلها في حياة الشاعر، فقد تم تزكيته ليكون أخا له، على الرغم من عدم انبثاقهما من الرحم نفسه، ولا غرابة في ذلك فمشاعر الصداقة تسامت وارتقت، لتصبح أخوة بأتم معنى الكلمة.

وفي قصيدته "**أشواق الفناء**" يوجه الشاعر إهداءه: «**إلى الطفلة التي لم تكبر كما تقول الأسطورة إلى هاجر**»[2]، وقد بدا متأثرا بحادثة حريق وقعت على أرض الواقع لطفلة كانت كفيفة، لكن ما إن شعرت بهول ألسنة النار حتى استعادت بصرها في مشهد دراماتيكي أشبه بالأفلال الخيالية.

1-4- الهامش.

يمثل الهامش إحدى العتبات النصية المختلفة عن غيرها، لكونه الداعم والمساند للنص، فهو – كما يرى **جميل حمداوي** –: «ملفوظ قد يكون في كلمة، أو عبارة، أو جملة، أو مقطعا أو فقرة أو نصا...فليس للهامش حجم نصي محدد ويتحدد بكونه مرجعا جزئيا مرتبطا بالنص بشكل من الأشكال»[3].

---

[1]– علاوة كوسة، المصدر السابق، ص: 5.

[2] – المصدر نفسه، ص: 14.

[3] – جميل حمداوي، شعرية النص الموزاي، عتبات النص الأدبي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، تطوان، المملكة المغربية، ط2، 2020، ص: 143.

وتورد **سهام السامرائي** في أطروحتها "**العتبات النصية في رواية الأجيال العربية**" مفهوما للهامش كان قد اقترحه **جينيت**، والذي اعتبره بمثابة: «ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منه تقريبا من النص»[1].

نستنتج من خلال ما سبق أن الهامش يعد قطعة متباينة الطول، يوظفها الشاعر أو الكاتب في نصه، ليكشف عن شيء ما، ولم تخل مدونتنا القرائية "**تهمة المتنبي**" من تذييل بعض الصفحات بالهامش كنص مصاحب، ويمكن أن نبث في ذلك كالآتي:

- **(تام- تامنراست- مدينة بالجنوب الجزائري:**

وقد ذيل به الشاعر قصيدة "أشواق الفناء"، وبالضبط على مستوى الصفحة التاسعة عشرة من الديوان، فحينما وظّف لفظة (تام) في المقطع الشعري الآتي:

«"تام"

هذا أنا

....

يا "تام" علي.. وأنت نكون سواء!!!

فيا "تام"

حين تغنين أنت أغني أنا..

ونغني معا..»[2]، ولتجنيب القارئ الوقوع في مصيدة الخطأ، ورفع اللبس عن المقطع الشعري، عمد إلى تقديم توضيح لهذه الكلمة، وهي اختزال لمدينة تامنراست، هذه المدينة

[1] – سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، (د.ط)، 2015، ص: 60.

[2] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 16.

التي تقع في الجنوب وتعد من المدائن الشاسعة في الجزائر، كما أنها تتميز بالرسومات والنقوش الأثرية الموجودة على الصخور، وإثر زيارة الشاعر لها أعجب بها أشد الإعجاب، ووقف مذهولا أمام سحرها وجمال مناظرها، لاسيما منظر الغروب.

- ***يارا أغنية لفيروز:**

وهو هامش توضيحي خص به قصيدة: "**أميرة الواحات (قديسة ورجلان)**"، وقد تمظهر –مثبتا بنجمة–على مستوى الصفحة (90)، وذلك لإبراز طبيعة كلمة (يارا)، التي وظفها في هذا القول الشعري:

«حين تستل فيروز

يارا "من القلب"

...تدمع كل عيون العذارى

..وتسجد كل الجميلات طوعا وكرها

وترقص كل البلابل حزنا علينا

وتغفو القصائد في راحتي

..وتزهو الحقول»[1].

2- التناص Intertextualité:

يعد التناص مصطلحا نقديا في الأدب، والذي قد انتشر في الساحة الأدبية، وحظي باهتمام كبير لدى النقاد، وهو ما أدى إلى اختلاف في مفهومه من ناقد إلى آخر، فها هي **جوليا كريستيفا** تؤطر حدوده بقولها: «هو تحويل للنصوص"، " Une permutation de

[1] – علاوة كوسة، المصدر السابق، ص: 86.

texte" بعين واقعه أنه "في فضاء نص عدد من الملفوظات مستمدة من نصوص أخرى تتقاطع ويلغي بعضها البعض».[1]

وإذا كان النص – حسب رأي **كرستيفا** – يأخذ من نصوص أخرى، ويسترفد منها العديد من الملفوظات، حتى يتحول إلى لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، فإن تصور **ميخائيل باختين** يأتي ليصيب في هذا المجرى، إذ يغدو النص بالنسبة إليه – «ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى، يعيد قراءتها ويؤكدها ويكشفها ويحولها ويعمقها في نفس الوقت»[2].

وعلى هذا الأساس، فإن النص الأدبي لا يمكن أن يتواجد في حالة عزلة وقطيعة مع غيره من النصوص الأخرى، إنه ينسج نمطا معينا من العلائق معها، يتفاعل ويتحاور في تشكيل صرحة، وبالتالي فإنه لا حياة لأي نص دون ارتباطه بغيره من النصوص، ومتحه من معينها، وتبعا لذلك سيغدو «(النص الغائب) مكونا رئيسيا للنص (الماثل)، ذلك أن (النص الماثل) لم ينشأ من لا شيء، وإنما تغذى جينيا، بدم غيره، ورضع حليب أمهات عديدات، وتداخلت فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة»[3].

ويذهب **ليتش Leitch** بخصوص التناص إلى القول: إن «النص ليس ذاتا مستقلة، أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ... إن شجرة نسب النص شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا»[4]؛ ومعنى ذلك أن النص ليس بناء لغويا منعزلا عن غيره من النصوص، بل إنه يستمد ماء حياته منها، ويدخل في علاقة قرابة

---

[1] – ناتالي بييقي– غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، (د. ط)، 2012، ص:14.

[2] – المختار حسني، نظرية التناص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ع 34، مج10، ديسمبر، 1999، ص: 243.

[3] – محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 2001، ص : 11.

[4] – المرجع نفسه، ص: 30.

تامة معها لكن دون وعي مسبق، فنراه يستعير العديد من المقاطع والمقتطفات من هنا وهناك، لكن بطريقة غير شعورية.

في حين يرى **ميخائيل ريفاتير Michael Riffaterre** أن التناص: «هو التلقي عن طريق القارئ للعلاقة بين عمل وأعمال أخرى التي سبقته أو تلته، هذه الأعمال هي الأخرى تشكل مناصب الأول»[1]؛ أي أنه عملية أخذ نص من نص آخر سابق، والذي يعد هو المصدر الأول الذي حاول الناص الاقتباس منه.

وعلاوة على ذلك نجد **حمدي أحمد** يقدم وجهة نظره إزاء التناص، فيرى أنه: «ظاهرة إنسانية أدبية ونقدية عرفت قديما، ولمست من الشعراء والأدباء والنقاد، ووردت تلميحات إليها مختلفة، ووصفت بأوصاف مجازية متنوعة».[2]

من خلال هذا التعريف نجد أن التناص هو ظاهرة معروفة في التجربة الإبداعية السابقة، وذلك باعتماد العديد من الشعراء في الماضي عليه، وهذا ما تجلى على مستوى نصوصهم الأدبية، وإن كان قد عرف كنوع من السرقات الأدبية .

وإذا كان من شأن التناص أن يصطبغ بعدة تلاوين، وينقسم إلى فروع شتى: **الديني، الأسطوري، التراثي والشعري (الأدبي)**، فكيف تجلت ملامحه لدى الشاعر **علاوة كوسة**، وذلك على مستوى ديوانه "**تهمة المتنبي**" يا ترى؟

تتغذى القصيدة الشعرية عند **علاوة كوسة** من معين النص الديني تارة، والأسطوري تارة أخرى، والتراثي تارة ثالثة، ويمكن توضيح ذلك على النحو الآتي:

---

[1] – ناتالي بييقي–غروس: مدخل إلى التناص، ص: 21.

[2] – حمدي، أحمد عدنان، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص: 06.

2-1- التناص الديني: ويقصد به «استحضار الشاعر بعض القصص أو الإشارات التراثية الدينية وتوظيفها في سياقات القصيدة لتعميق رؤية معاصرة يراها في الموضوع الذي يطرحه أو القضية التي يعالجها»[1]، إنه بتعبير آخر: «تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية مع النص الأصلي»[2]، شريطة أن تنسجم هذه النصوص المستثمرة مع السياق العام للعمل الأدبي، وتؤدي وظيفة فكرية أو جمالية.

من خلال ما سبق، نستنتج أن التناص الديني هو جلب الشاعر لنصوص دينية، وتوظيفها في النص الشعري، وهذا بإعطاء إشارة تثبت ذلك سواء: (بالمعنى، أو اسم، أو ... إلخ)، قصد إبراز رؤيته وأسلوبه الإبداعي.

أو هو على حد تعبير **سامي بن عبد العزيز العجلان:** «توظيف الشاعر للنصوص الدينية في نصوصه بتشكيل وصياغة جديدين مع الاحتفاظ بالفكرة الأصل للنص الذي رفع إليه التناص، ويكون هذا عبر الاقتباس والتضمين بمستويات وأنواع متعددة من الكتب السماوية كالقرآن والإنجيل والتوراة ونصوص الأحاديث النبوية»[3]؛ أي أنه عبارة عن تلاعب بين فكرة وأخرى، مع الاحتفاظ بالمعنى الأصلي، متكئا على الاقتباس والتضمين.

وتماشيا مع هذا الطرح، سوف نحاول الكشف عن أهم التناصات الدينية الواردة في ديوان **علاوة كوسة**، والتي أخذت أشكالا عديدة هي:

أ- التناص من القرآن الكريم.

---

[1] – أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، (د. ط)، 2000، ص: 131.

[2] – منصور بن محمد البلوي، الاستهلال في الرواية السعودية المعاصرة، (غازي القصبي وتركي الحمد) نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص: 167.

[3] – سامي بن عبد العزيز العجلان: إغواء العتبة عنوان القصيدة وأسئلة النقد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص: 38.

ب- التناص من الحديث النبوي الشريف.

ج- التناص مع قصص الأنبياء.

نشير بداية إلى أن المقصود بالتناص مع القرآن الكريم «استدعاء دواله ومدلولاته، والتفاعل معها وإعادة تحويلها في نص معطى، حتى تغدو جزءا من مكوناته وشبكته الدلالية والنحوية...»[1]؛ ومعنى ذلك أن المبدع يتجه إلى النص القرآني فيتفاعل معه، ويستثمر ألفاظه ودلالاته، ويدخل في وشيجة وطيدة معه، لينتج نصا مختلفا ذو أبعاد جمالية وسمات فنية متميزة.

إذن، يحتل القرآن الكريم مرتبة هامة وعالية في نفوس المسلمين، على اختلاف درجاتهم ومستوياتهم، نظرا لألفاظه التعجيزية وجزالة أسلوبه، وبلاغة صوره، وهذا ما لفت انتباه المبدعين، وعلى رأسهم الشعراء الدين استرفدوا الكثير من آيات هذا النص المقدس، ففي قصيدة "**تهمة المتنبي**" نطالع قول الشاعر:

« قد مر عام وعام

ونبوءة العراف تسري في دمي

مسرى احتراقاتي

من الأقصى إلى البلد الحرام».[2]

نقف في هذا المعطى الشعري عند تناص قرآني، إذ استثمر الشاعر بعض آيات سورة الإسراء، وبالضبط قوله تعالى: ﴿سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير﴾.[1]

[1] – عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، دراسة سيميائية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2010، ص: 91، 92.

[2] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 05.

فالشاعر هنا استدعى حادثة الإسراء والمعراج من الأقصى إلى الحرام، والتي ترتبط بسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، لذا فإن المسجدين الأقصى والحرام، هما إحدى الأماكن العظيمة والمبجلة في الديانة الإسلامية.

وفي القصيدة ذاتها، يتناص الشاعر مع قصة سيدنا يوسف –عليه السلام– ومعاناته مع إخوته وغير إخوته، إذ راح يتقمص شخصيته، ويتخذ منها قناعا يتوارى خلفه، وذلك لوجود قاسم مشترك بينهما؛ ألا وهو المعاناة والعذاب، إذ يقول:

« سبع عجاف

ما ترى يا صاحبي يوم التقى الجمعان

يسأل بعضهم بعضا

تفاصيل الرؤى سرا».[2]

يتضح لنا من هذا المقطع الشعري، أن الشاعر قد عاد بذاكرة القارئ إلى آفاق النص القرآني، وبالضبط ما اتصل منه بمجال القصص، فها هو يستلهم قصة سيدنا يوسف – عليه السلام– ورؤاه التي أضرمت نار التوجس في قلب الأب "يعقوب" الذي خشي على يوسف مما قد يحل به، فحذره من مغبة إخباره لأشقائه، وهنا يستدعي الشاعر بعض آيات سورة يوسف، تلك التي يقول فيها تعالى: ﴿يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ لَعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ﴾3.

ويتواتر حضور قصة سيدنا يوسف –عليه السلام– في المتون الشعرية للديوان المدروس، إذ نسمع قول الشاعر:

---

[1] – سورة الإسراء، الآية: 1.

[2] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 05.

[3] – سورة يوسف، الآية: 46.

«أنا لست يوسف يا أبي.

أنا لست يوسف يا أبي».[1]

يلح الشاعر من خلال هذا المعطى الشعري على أنه ليس يوسف، معتمدا على التكرار لتقوية النفي، إنه ينفي في قراره نفسه أن يكون مثل سيدنا يوسف –عليه السلام– في الصدق والعفاف، وبما أن شاعرنا ينزع نزوعا صوفيا واضحا، فقد عزم على الارتحال نحو الأفق، لاقتناص بعض الملذات، معتمدا على التصوير الفني والديباجة الموحية لقصائده الشعرية.

ويمضي الشاعر في توظيف قصص النبيئين، فيستدعي هذه المرة قصة سيدنا يونس – عليه السلام – إذ يقول:

«أنا ما أدعيت نبوءة

لكنني لما أتيتك

عاريا

من دون ظل سار من فوقي الغمام

لما أتيتك كان عمري دمعتين

وألف جرح في الغرام...».[2]

يتناص الشاعر في هذه الأسطر الشعرية مع آيات من سورة الصافات، والتي يقول فيها تعالى: ﴿وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ 139 إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ 140 فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ 141 فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ 142 فَلَوْلَا أَنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُسَبِّحِينَ 143 لَلَبِثَ فِي

[1] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 06.

[2] – المصدر نفسه، ص:7.

بَطْنِهِ إِلَىٰ يَوْمِ يُبْعَثُونَ 144 فَنَبَذْنَاهُ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ سَقِيمٌ 145 وَأَنْبَتْنَا عَلَيْهِ شَجَرَةً مِنْ يَقْطِينٍ 146﴾[1].

يستحضر الشاعر من خلال هذه الآيات قصة سيدنا يونس –عليه السلام– وتركه لوحده عاريا في الخلاء، مستلقيا تحت رحمة الوحوش المؤذية، دون ظل يحميه.

وفي أبيات أخرى يستثمر الشاعر حادثة المدثر، وذلك عند نزول الوحي على سيدنا محمد –صلى الله عليه وسلم– إذ يقول:

«أنا ما ادعيت نبوة

لو أن سمرائي تدثرني».[2]

الواضح من خلال هذا المقطع الشعري أن هناك تناصا مستوحى من سورة المدثر، والتي يقول فيها تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ 1 قُمْ فَأَنْذِرْ 2 وَرَبَّكَ فَكَبِّرْ 3 وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ 4﴾[3].

استوحى **علاوة كوسة** قصة نزول الوحي لأول مرة على الرسول –عليه الصلاة والسلام– وعودته إلى بيته مرتجفا وجلا، بعد أن رأى صورة جبريل الحقيقية، وهو يدعو زوجه خديجة لتغطيه بالثياب.

وفي نموذج شعري آخر تفاعل الشاعر مع آيات أخرى من القرآن، إذ يقول:

«في عناكب الأوجاع في الشفتين حاكمت قصتي...» [4] .

[1] – سورة الصافات، من الآية: 139–146.

[2] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 07.

[3] – سورة المدثر، الآيات: 1– 4.

[4] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 07.

إن الملاحظ على هذه الأسطر الشعرية هو استنصاص الشاعر لآيات من سورة العنكبوت، تلك التي يقول فيها تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا ۖ وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾[1].

يذكرنا العنكبوت بحادثة غار حراء، حينما فر نبينا الكريم من المشركين، ولولا نسيج العنكبوت التي غطى فتحة الغار، لاهتدى إليه الكفار.

ويستنصص الشاعر **علاوة كوسة** هذه المرة آيات من سورة التكوير، وذلك في قصيدته "**الشعراء لا يدخلون الجنة**"، حيث يقول:

«حينما هم بي الشوق يممت شطرك يا قبلتي خائفا... عسعس الليل في مقلتي».[2]

استدعى الشاعر في هذين السطرين الشعريين قوله تعالى: ﴿وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ﴾ 3؛ أي أدبر، وهو صيغة قسم، استثمرها الشاعر مغيرا من معناها الأصلي، أين جعل الليل يعسعس في مقلتيه، في تعبير إيحائي ينقل الدلالة إلى مستوى مختلف.

ويواصل الشاعر سلسلة تناصاته مع القرآن الكريم، إذ يقول:

«لما سرى لم تكن بيميني عصاي»[4].

مشيرا إلى الآية الكريمة من سورة طه، والتي يقول فيها تعالى: ﴿وما تلك بيمينك يا موسى﴾[5]، وهو سؤال وجهه الله جل شأنه وعلا لسيدنا موسى –عليه السلام– والذي جاءت إجابته على هذا النحو: ﴿قال هي عصاي أتوكأ عليها وأهش بها على غنمي ولي فيها

[1] – سورة العنكبوت، الآية: 41.
[2] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص:20.
[3] – سورة التكوير، الآية: 17.
[4] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 30.
[5] – سورة طه، الآية: 16.

مآرب أخرى﴾[1]، فأمره تعالى بإلقائها، فإذا بها تتحول إلى حية تسعى، إنها آية من آيات الله التي أراد أن يطمئن بها قلب موسى، ويقر بها عينه، ويقوي إيمانه، لكن يبدو أن شاعرنا لم تكن هذه العصا/ المعجزة بيمينه، وهو ما يفسر ضعفه وتدهور حاله وقلقه المستمر؛ أي أنه وظف هذه الآية توظيفا عكسيا، ينافي مجرى تيار المعنى ويخالفه.

وخلاصة القول أن الشاعر **علاوة كوسة** يتناص مع آيات القرآن الكريم الدالة على الحزن والألم والعذاب، والمشحونة بجراحات الوجد والبعد، وهو حينما يتناص معها لا يستحضرها بحرفيتها، وإنما بطريقة تجريبية، ليلبسها أبعادا إيحائية، ويعكس من خلالها ظروفه ورؤيته للعالم والحياة، وموقفه من الأشياء والوجود عامة.

وإلى جانب الاتكاء على النص القرآني، يتناص الشاعر **علاوة كوسة** –من جانب آخر– مع الحديث النبوي الشريف، والذي يعد المصدر الثاني للتشريع، إذ أنه بمثابة مرجع قياسي نلجأ إليه بعد القرآن، وذلك لأن الرسول "ص" قد وضح فيه للناس ما لم يرد في كتاب الله، وهذا ما سنتطرق إليه بالتحليل والمتابعة على مستوى قصائد الديوان، ففي قصيدة "**تهمة المتنبي**"، نقف عند تناص مع الحديث النبوي الشريف، حيث يقول الشاعر:

«أنا ما أدعيت نبوة

لو أن سمرائي تدثرني

إذا ما الثلج لف جوانحي ...»[2].

فالشاعر هنا، تفاعل في نصه مع الحديث النبوي، واستثمر لحظة نزول الوحي، وهذا ما يذكرنا بحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، والذي يقول فيه: «جاورت بحراء، فلما قضيت جواري هبطت فنوديت، فنظرت عن يميني فلم أر شيئا، فرفعت رأسي فرأيت شيئا،

[1]– السورة السابقة، الآية: 17.

[2] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 07.

فأتيت خديجة فقلت فدثروني وصبوا علي ماء بارا، قال فدثروني وصبوا علي ماء باردا، قال: فنزلت: "يا أيها المدثر قم فأنذر وربك فكبر"»[1].

2-2- التناص الأسطوري:

يلجأ الشاعر **علاوة كوسة** إلى توظيف الأسطورة في قصائده الشعرية المضمنة في ديوانه الموسوم بـ: "**تهمة المتنبي**"، وهو صنيع فني وتجريبي من شأنه أن يرفع من قيمة منجزه الشعري المقدم، ويضفي عليه مسحة جمالية بارزة، بل ويجعله أكثر تشويقا لدى القارئ، فتراه يمتطي صهوة البحث، من أجل الكشف عن كل مخبوء موجود وراء استخدام ذلك الرمز الأسطوري.

وتتباين مفاهيم التناص الأسطوري من ناقد إلى آخر، وذلك تبعا لاختلاف الرؤى ووجهات النظر، إذ يذهب **سامي بن عبد العزيز العجلان** مثلا في تعريفه إلى حد القول: «هو استخدام للرموز الأسطورية المتمثلة بالآلهة والشخصيات، ومنحها مجالا في تأدية المعنى عبر التعبير عن فكرة معينة، وبحسب الاستدعاء ومستواه..»[2]؛ أي أنه استعمال الشاعر لبعض الرموز الأسطورية، لإضفاء أبعاد دلالية مختلفة على نصوصه الشعرية، وذلك بهدف التأثير في المتلقي.

أما **أحمد الزغبي**، فيرى أنه: «استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات قصيدته لتعميق رؤية معاصرة يراها الشاعر في القضية التي يطرحها فيستعين

[1] – محمد بن إسماعيل البخاري، الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه (صحيح البخاري)، ج6، تح: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، بيروت، ط1، 1422هـ، الحديث رقم: 4924، ص: 161.

[2] – سامي بن عبد العزيز العجلان، إغواء العتبة، عنوان القصيدة وأسئلة النقد، ص: 43.

بأسطورة ما تعزز هذه الرؤية، بحيث يأتي هذا التناص أو التوظيف أو الاستعانة بالأسطورة منسجما مع سياق القصيدة وفيه، إثراء وتعميق للأبعاد الفكرية والفنية فيها».[1]

وقد أعلن التناص الأسطوري حضوره في نصوص **علاوة كوسة** الشعرية، التي ضمنها ديوانه "**تهمة المتنبي**"، أين عمد إلى توظيف بعض الشخصيات الأسطورية، وهذا ما تؤكده قصيدته "**مقام الرؤى**" الزاخرة بعدة أبعاد، إذ نسمعه يقول:

«" لو " كان يا سيزيف يجديك البكاء...

... ووقفت وحدك في مهب الجرح...»[2].

إن الملاحظ من خلال هذه الأسطر الشعرية أن الشاعر وظف شخصية أسطورية، تمثلت في سيزيف، وذلك للدلالة على ما تعانيه المجتمعات العربية من قهر وظلم وعدوانية واستعباد، وجراح ومعاناة، فسيزيف هو رمز للعقاب، لقد أصبح قيمة معنوية مشهورة بالحزن والكآبة، نتيجة الأفعال التي قام بها في مجلس الآلهة....

وعلى مستوى هذه القصيدة دائما، يستدعي **علاوة كوسة** قصة زرقاء اليمامة التي اختلف حول صحتها ويقينيتها، وإن كان البعض يرجح كفة استلهام هذه القصة من وحي الخيال، لأن حدة بصر هذه الفتاة التي يمكن أن تلتقط قدوم موكب على بعد عدة أيام، يبدو أمرا مستعصي التفسير من الناحية العلمية، ولذلك بدت هذه القصة شبيهة بالأساطير، يقول في إحدى المواضع الشعرية:

«وعبست إذ جاءتك "زرقاء اليمامة"

[1] – أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص: 117.

[2] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 38.

تسأل الرائين عن سرب من الآفاق طوقه الحمام..»[1].

فالشاعر هنا استحضر شخصية زرقاء اليمامة، وعمد إلى وضعها في سياق شعري جديد، لتصبح شخصية مختلفة، خاصة بعد أن ألحق بها صفة العبوس، فزرقاء الشاعر متجهمة مكفهرة، وفي ذلك تحذير من خطب يستدعي الريبة والتوجس.

2-3- التناص الشعري:

ويقوم هذا النمط من التناص على الدخول في حوار مع الشعر العربي قديمه وحديثه، والذي يعتبره **عصام حفظ الله واصل:** «أحد الآليات التي توسلها الشاعر العربي المعاصر لتخضيب نصه، ذلك أن الشاعر العربي القديم أحد أدوات الإبداع الإنساني المتدرجة في إطار التراث الأدبي، الذي ارتبط به الشاعر ارتباطا فنيا وثيقا، ومباشرا، لاحتوائه على تجارب فنية عديدة، خضعت بطبيعة زمانها ومكانها لعوامل الشكل والتحول»[2].

وهكذا، فإن التناص الشعري يمثل إحدى الوسائل التي يتكئ عليها الشاعر في نصه، وذلك باستعارته لبيت أو أكثر من شاعر ما، مع عملية تذويب للمعنى، والحفاظ على المعنى الأصلي الذي استدل به.

ويرى **محمد مفتاح** في كتابه "**تحليل الخطاب الشعري**" أن التناص الشعري هو: «استخدام الشاعر نصا أو مقطعا شعريا من شعر غيره من التحكم فيه بطريقته الخاصة سواء في العنوان أو النص، ومصطلح التناص الشعري مرتبط بمصطلح السرقات الأدبية وتعني "النقل والاقتراض والمحاكاة...، مع إخفاء المسروق...»[3].

---

[1]- علاوة كوسة، المصدر السابق، ص : 39.

[2] – عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، (د. ط)، 2010، ص: 119.

[3] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص: 121.

يرتبط مصطلح التناص الشعري –عند **محمد مفتاح**– باستدعاء نص شعري ما، مع التحكم في إعادة ديباجته بالطريقة التي يرتضيها المستنصص، وقد أعاد المصطلح إلى جذوره التراثية، مشيرا إلى اتصاله الوثيق بقضية السرقات الأدبية.

ويمضي الشاعر، فيستنبط سطرا شعريا من مدونة الشعر الجزائري الحديث، وذلك في قصيدته "**سبع شداد**"، والتي يقول فيها:

«أعيش مع الشهداء:

مع الخالدين

بأرض الجزائر».[1]

فالنفحات الشعرية في هذه الأسطر تذكرنا بشاعر الثورة التحريرية **مفدي زكرياء**، وذلك على مستوى قصيدته "**الذبيح الصاعد**"، من ديوانه: "اللهب المقدس"، والتي يقول فيها:

«أنا إن مت فالجزائر تحيا، حرة، مستقلة، لن تبيدا».[2]

مؤكدا على فكرة التشبث والتمسك بالوطن والتعلق به، من خلال ذكرى الشهداء الأحرار الذين ضحوا بالنفس والنفيس، لتعيش الجزائر حرة مستقلة.

ويواصل الشاعر عملية استنصاصه لبعض الأبيات الشعرية المنتمية إلى المدونة الشعرية **لمفدي زكريا**، مستحضرا هذه المرة شخصية تاريخية تقلدت وسام الشهادة، فأصبحت رمزا وطنيا في تاريخ الجزائر؛ إنه زبانا البطل الاستثنائي والذبيح الصاعد الذي تعالت روحه في أجواء السماء، يقول مسترجعا عبق ذكراه:

«قال ثامنهم :

[1] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص:60.

[2] – مفدي زكرياء، اللهب المقدس، دار موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، 2007، ص:18.

جاء دور زبانا».[1]

فالشاعر هنا، يستثمر لفظة (زبانا) الواردة في بيت شعري من ديوان "**اللهب المقدس**" **لمفدي زكريا**، والذي يقول فيه:

«يا زبانا أبلغ رفاقك عنا في السموات قد حفظنا العهود».[2]

ومن النماذج الشعرية التي تفاعل فيها الشاعر مع الشعر الحديث ما جاء في قصيدته "**قارئ الكف**"، حيث يقول:

«هرب بلقيس من "حلمها"»[3].

فهو يتناص مع شعر **نزار قباني**، وبالضبط في قصيدته "**بلقيس**" التي أصدرها عام **1982**، وذلك في قوله:

« فكيف هربت يا بلقيس مني" ؟

يا بلقيس...

هذا موعد الشاي العراقي المعطر...»[4].

يحاول الشاعر من خلال هذا المعطى الشعري الإشارة إلى وجود تماثل بينه وبين الشعر السوري **نزار قباني**، فكلاهما خاض تجربة الحب من منظوره الخاص، وبالتالي، فهو يشبه حبه وتعلقه الشديد بوطنه الأم "الجزائر" بعشق **نزار قباني** لمحبوبته، متخذا منه رمزا عاطفيا، فنزار هو شاعر الحب والمرأة بامتياز.

---

[1] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 56.

[2] – مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص: 19.

[3] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص:30.

[4] – نزار قباني: قصيدة بلقيس، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1982، ص: 34.

ويتفاعل الشاعر **علاوة كوسة** نصيا مع شعر **حافظ إبراهيم**، وذلك على مستوى قصيدته الموسومة بـ: "**شؤون السياسة**"، إذ يقول:

«قد مر عام...

ونبوءة العراف تسري في دمي

مسرى احتراقاتي...»[1].

يوحي هذا المقطع الشعري باستدعاء بيت شعري **لحافظ إبراهيم**، وهو ذاك الذي يقول فيه:

«قد مر عام يا سعاد وعام وابن الكنانة في حماه يضام»[2].

حيث اقتبس الشاعر **علاوة كوسة** عبارة (قد مر عام) ، ليشير إلى مرور الزمن دون جدوى، ها هي السنون تمضي الواحدة تلو الأخرى، لكن دون أن تتحقق آماله، ويطرد طيف الشوق والحنين إلى الأيام الخوالي بعيدا عنه، إنها لعنة البعد عن صديقه الشاعر **يوسف وغليسي** التي ظلت تلاحقه، وتقض عليه مضجعه.

وتتواتر تناصات **علاوة كوسة** مع بعض النصوص الشعرية، منتقلة بنا من الشعر الحديث إلى الشعر القديم، أين عمد إلى شعر **أبي الطيب المتنبي**، فالتقط منه لفظيا عبارة: (الخيل والليل.. والسيف) وإشاريا (الرمل = البيداء)، ليشيد وفق إيقاعها هذا المقطع الشعري:

«يسأل الخيل والليل والسيف والرمل

عن فارس فر من ظله».[3]

---

[1] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 05.

[2] – حافظ إبراهيم، الديوان، ضبط وشرح وترتيب: أحمد أمين وآخرون، الهيئة المصرية العامة للشباب، مصر، ط3، 1987، ص: 419.

[3] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 28.

ولا يخفى على أي قارئ أنه استحضر البيت القائل:

«الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم»[1].

يبدو أن الشاعر **علاوة كوسة** كان يطمح في أن يغدو فارسا ذائع الصيت مثل **المتنبي**، لكن يبدو أن الحظ خانه، ولم يسعفه في تحقيق أمنياته، ليظل قابعا في دائرة الفشل، يعاني المرارة والعذاب، وهذا ما أجج من فتيل الشكوى والبوح لديه.

2-4- التناص التراثي:

يتفاعل الشعراء المعاصرون مع التراث بمختلف مستوياته، ويسترفدون منه الكثير من الرؤى والتصورات، وهذا ما يجعل منه: «رافدا مهما في إمداد القصيدة بمادة ثرية لها قيمتها ووزنها».[2]

وحري بنا أن نشير إلى أن التجريب لا يعني القطيعة مع التراث، كما قد يعتقد البعض، ولكن مما لا شك فيه أن هناك علاقة تجمع بين الشاعر والتراث، الذي من شأنه أن يشكل خلفية معرفية لأي شاعر، وفي هذا الصدد تؤكد حصة البادي بأن التراث: «مادة مرجعية ومعرفية شعرية، وتمثل تلك العلاقة انعكاسا لوعي الشاعر بالتراث بوصفه منجزا إنسانيا لا كتلة آتية من الماضي علينا قبولها كاملة والانحباس داخل قداستها...»[3]، وهكذا، فإن التراث سينتصب كمصدر مرجعي يعود إليه الشاعر أو الكاتب، من خلال استحضار بعض الأقاويل المتداولة على الألسن، وصهرها في بوتقة نصه الإبداعي الجديد.

---

[1]- أحمد بن حسين الجعفي المتنبي أبو الطيب، ديوان المتنبي، دار بيروت للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1983، ص: 332.

[2] - حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص: 51.

[3] - المرجع نفسه، ص: 52.

ويبدو أن الشاعر **علاوة كوسة** من الشعراء الذين يحترمون التراث، ويعتبرونه منطلقا لفتح مسالك التحديث والتجريب، وهذا ما انعكس في بعض قصائد الديوان المدروس، وأفضل مثال على ذلك ما جاء في قصيدته "**قارئ الكف**"، حيث يقول:

«تسأل الكف في منتهى الحزن

عن قارئ مستحيل

يقتضي أثر الحرف بين ظلاع الأصابع

حتى يرتبها البوح».[1]

يحطم الشاعر في هذه الأسطر الشعرية أفق انتظار القارئ، إذ يجعل من قارئ الكف رجلا، وقد سرى المألوف أن تكون امرأة، مع الإشارة إلى أن قراءة الكف –أيا كان جنس الذي يمارسها– هي عادة تم توارثها، تدخل في نطاق التنجيم والتنبؤ بالمستقبل، وتلحق – باعتبارها عادة متوارثة– بحقل الثقافة الشعبية.

وفي قصيدة "**ستكبر ليلى**" يقول:

«وفي كل يوم ينوب عن الشفتين المشيب

ينوب عن "القيل والقال" نبض الفؤاد...

وهذا الوجيب».[2]

فالشاعر في هذه الأسطر الشعرية يستحضر مثلا شعبيا، يضرب حول كثرة الكلام ونسج الإشاعات، وهو: (القيل والقال).

[1] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 27.

[2] – المصدر نفسه، ص: 74.

ويستلهم في قصيدة "**بيت الوجود**" أسطورة الغول، إذ يقول:

«وحين سمعت المنادي ينادي إلى الحق

يممت شطرك ليلا...

وحطمت أسطورة الغول»[1].

فلفظة الغول في هذا النموذج الشعري دليل على الخوف والرعب والفزع، إنه عادة متوارثة عبر الأجيال في الثقافة الشعبية، وما توظيف الشاعر لها إلا من باب الرمز والإيحاء.

وصفوة القول، أن التناص يعد وسيلة هامة في بناء النصوص الشعرية وتشييد عوالمها التخييلية، إنه مصدر ضخ المنجز الشعري بدماء وحياة جديدة، وقد برع الشاعر **علاوة كوسة** في تطعيم نصوص ديوانه بتناصات كثيفة وذات طابع نوعي، مما أدى إلى إثراء نصوصه الشعرية بزخم هائل من الشحنات المعنوية، وتعسير مهمة القارئ، الذي عليه أن يكون مسلحا بزاد محترم من الثقافة، حتى يستطيع فك شيفراتها، ورفع الحجب عن مكنوناتها وأبعادها الدلالية.

3. جمالية الشكل الطباعي:

يحظى الشكل الطباعي للقصيدة العربية بأهمية كبيرة، فهو من العناصر التي تساهم بشكل بصورة كبيرة في بناء القصيدة، وإضفاء ملامح الرونق والبهاء عليها، فما المقصود بالشكل الطباعي يا ترى ؟ وما هو دوره في النص الشعري؟.

تجلى البياض والسواد في جل قصائد ديوان "تهمة المتنبي"، مما منح القصيدة أهمية وشكلا وساهم بدوره في إثرائها وزيادة جمالها، وهكذا فإن «توزيع البياض والسواد على

[1] – علاوة كوسة، المصدر السابق، ص: 35.

الصفحة، يسير في نفس اتجاه توزيعهما على السطر، ذلك أن اكتساح السواد، (تواصل، سمك الخط، ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحي، والحاجة إلى ملأ الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، كما أنه يبرز فراغا داخليا يتم التعبير عنه، وعلى العكس من ذلك يعتبر اكتساح، البياضات للصفحة (انقطاعات، دقة الأسطر، الأفقية، اتساع الفواصل) تأكيد للموقف، الانطوائي والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين تملؤهما أشياء نابعة من الذات...»[1].

وتبعا لهذا الطرح يغدو كل من البياض والسواد عنصرين متصلين ببعضهما البعض، إذ يعتمد عليهما الشاعر في قصائده ليكسبها رونقا وجمالا ودلالة.

يلعب البياض دورا مهما في القصيدة، وهذا ما جعله ينتصب «كمؤشر على إمكانية التوقف والاستمرار اعتبارا لكونه البصري الوحيد الذي يمكن أن ينجز هذا الدور التحفيزي بالنسبة للقارئ»[2]؛ وبالتالي، فإننا لا يمكن أن ننظر إليه إلا باعتباره وسيلة هامة، يلجأ إليها الشاعر لإضفاء شيء من الجاذبية والجمال على قصيدته الشعرية.

ومن خلال دراستنا لديوان "**تهمة المتنبي**" **لعلاوة كوسة**، نجد أن عنصر البياض طاغ عليه، وذلك على مستوى جميع قصائده، وهذا ما أضفى صورة جميلة ودلالات إيحائية على شكل الديوان.

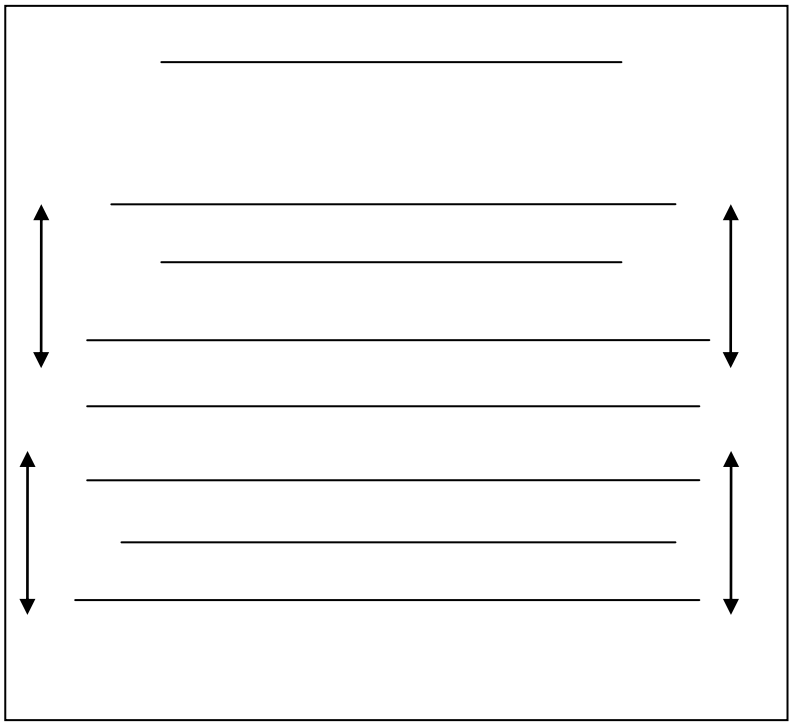
أما السواد، فقد جاء جليا في الديوان عبر مختلف محطاته، إذ حاول الشاعر أن يعبر عن تجربته الشعورية بطريقة جذابة وإيحائية، تشير إلى الوجود، على خلاف البياض الذي يوحي بالصمت والغياب.

---

[1]- محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل تحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص: 104.

[2]- المرجع نفسه، ص: 104.

ويمكن اختزال اشتغال البياض والسواد في قصيدة **تهمة المتنبي** وفق الشكل الهندسي الآتي:



3. 1. علامات الترقيم:

يقدم **أحمد زكي** تعريفا لعلامات الترقيم قائلا: «عبارة عن وضع رموز مخصوصة، في أثناء الكتابة، لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية في أثناء القراءة»[1].

أي أنها مجموعة من الإشارات التي تفصل بين الجمل أثناء القراءة.

ويذهب **بسام قطوس** إلى قوله بأنها عبارة عن «إشارات تقع بين أجزاء الكلام والغرض منها الفصل بين الأفكار وضبط المعاني المختلفة للدلالة على مواقع النبرات الصوتية عند

[1]– أحمد زكي، الترقيم وعلامات في اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، (د. ط)، 2013، ص: 12.

القراءة»[1].

من خلال التعريف يتضح لنا أن علامات الترقيم هي دلالة فاصلة بين الجمل، ولها دورها المتمثل في الفصل بين فكرة وأخرى.

تتكفل علامات الترقيم بأداء وظيفة، إذ تنتصب كـ: «ضابط قرائي يوجه القارئ أثناء عملية التلقي، إذ يوفر عليه جهدا نفسيا كبيرا، بحكم تعامله مع نصوص بأرقام صفحات تسلسل ترتيبها وتسميتها وتعيينها، شأنها في ذلك شأن الفارزة بنوعها والقوس والنقطة وعلامات التنصيص...فضلا عن مساهمتها في رفع الملل عن القارئ أثناء تجواله بين ثنايا الديوان».[2]

من خلال التعاريف السابقة سنحاول أن نبرز اشتغال علامات الترقيم في ديوان "**تهمة المتنبي**"، ومن القصائد التي شهدت نوعا خاصا من علامات الترقيم: قصيدة "**الشعراء لا يدخلون الجنة**"، والتي احتوت على مجموع كبير من علامات التعجب، كما جاء في قوله:

«أنكرتني القباب وكذبتي المرسلون المكانَ!!!

كان بيني وبينك يا جنتي خطوتان !!!

كل تلك الدروب تواعد ظلي بليل..

لكي لا أعودك يا ذا المقام !!!»[3].

[1]– بسام قطوس، المختصر في النحو والإملاء والترقيم، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، إربد، الأردن، ط1، 2000، ص: 115.

[2]– محمود جمعة، المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، (د. ط)، 2017، ص: 33.

[3]– علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 21.

تصف لنا هذه الأسطر الشعرية وضعا ما مر به الشاعر، نتيجة اغترابه وحنيته وشوقه لوطنه، وقد عمل على توظيف علامات التعجب بكثافة عالية، وذلك ليضاعف من مشاعر الحيرة والدهشة، وقد اهتدينا بعد عملية إحصائية بسيطة إلى أن الشاعر قد وظف هذا النمط من علامات الترقيم في متن الديوان حوالي مائة وواحد مرة.

هذا، وقد لجأ الشاعر إلى توظيف علامات الحذف، وذلك بسبب مساحة الضجر والتوجع وتشظي الزمن ومفارقاته التي صار يشعر بها، مما دفعه إلى أن «يمارس عملية المحو بوصفها آلية من آليات الكتابة لتعكس رغبته الجامحة ونزوعه العميق نحو استبعاد أجزاء أساسية من الوجود الملموس والمادي من ذاته وكيانه أو من العالم بمكوناته المتشظية أو يؤكد حضور ما ليس ملموسا».[1]

وهكذا، فإن ورود نقاط الحذف في المنجز الشعري عند **علاوة كوسة**، والتي أفاض في استعمالها، إنما يدل على «حذف دال يحضر وروده في النص، أو لا يستحب ذكره، أو أن الشاعر يرى في إخفائه غاية جمالية بعينها...»[2]، ومن نماذج ذلك قوله:

«إلى أن يجيء الغراب!!!

أجيئك كي لا أبيع لعذالنا توأمي .. حلمي .. ومناي.

فلست الذي يشتهي الغدر.. يدنو من الشجر المر..يفقد جناته».[3]

يتبين لنا من هذا المقطع الشعري أن نقاط الحذف غالبة عليه، وهي تدل على أن الشاعر يريد من القارئ أن يجاريه في خياله، فيعمد إلى التأويل والتخمين، للكشف عن المخبوء

[1]– ناصر حسن يعقوب، أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في شعر محمود درويش، مجلة جامعة دمشق، مج 29، ع 1+2، 2013، ص: 472.

[2] – محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003، ص 37.

[3]– علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 23.

والمسكوت عنه على مستوى علامات الحذف، أما علامات التعجب، فهي تنطوي على التساؤل المضمر المستمر، وتبعث على الحيرة والمفاجأة.

ويمعن الشاعر في توظيف علامات الحذف في قصائده، والتي تدل على بياض أو صمت في لحظة ما، ومن أمثلة ذلك قوله:

«سكت الكلاااام

سكت الكلاااام

س..

ك..

ت..

ا..

ل..

ك..

ل..

ا..

م..»[1].

برزت نقاط الحذف في هذا المقطع الشعري بكثرة، إذ عمد الشاعر على توظيفها ليشارك القارئ في الوصول للدلالات المقصودة.

[1]– علاوة كوسة، المصدر السابق، ص: 9، 10.

نلاحظ أن الشاعر **علاوة كوسة** –وإلى جانب إغراقه في استعمال الحذف– يعتمد على تقنية أخرى هي: التشذير، والذي «يعد رسما تشكيليا صوريا للكلمة أو العبارة، فحين يقوم القارئ بالقراءة ومسح المكتوب دون عوائق تستدعي الوقوف، يحدث انقطاع في الاسترسال تمليه خصائص شكلية في الشيء المرئي المقروء عن طريق التشذير»[1]، وهكذا فإن تصوير الكلمة أو رسمها بتقطيعها إلى أجزاء يخلق حركة بطيئة على مستوى العين، وهذا ما من شأنه أن «يرغم الذهن على التوقف أمام المحسوس»[2].

«ويلجأ الشعراء المعاصرون إلى التشذير في كتابتهم الشعر قصد التعبير عن أزمة الذات وتشظيها وتفككها في مجتمع يطبعه التشظي والتفكك»[3].

يحضر الصمت في هذين المقطعين الشعريين حضورا طاغيا، إذ نلاحظ أن الشاعر يكثر من الانقطاع والإعراض عن الكلام، مع العلم أن الحذف هنا يتواتر نتيجة الغياب الواقعي لأشياء كثيرة في حياة المبدع، فهو فاقد لها، ولا يعيشها سوى في عالم الحلم، يقول في موضع شعري آخر، وبالضبط على مستوى قصيدة "**خيالات**":

«..ألا عظم الله أجر الصبور الكتوم !!!

يقولون: "عطشى".. تلاحق ظل الغمام..

وتشرب حين تحن دموع الغيوم !!!

يقولون: "كانت تغني بأرض بعيده..

على مسمع العابرين!!!»[4].

---

[1]– ناصر حسن يعقوب، أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في شعار محمود درويش، ص: 477.

[2]– ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل إلى تحليل ظاهراتي، ص: 112.

[3]– ناصر حسن يعقوب، أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في شعر محمود درويش، ص: 476.

[4] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 81.

ورد في هذا المقطع الشعري مجموع من علامات الترقيم المتمثلة في (نقاط الحذف وعلامة التعجب...)، نتيجة لتذبذب الحالة الشعورية للشاعر، وهدفه من هذا هو مشاركة القارئ أو المتلقي لاكتشاف الدلالة المقصودة.

4. التجريب على مستوى اللغة الشعرية:

يعتمد التجريب في الشعر العربي المعاصر على لغة راقية وواضحة، إذ تعد هذه الأخيرة إحدى الوسائل التي يتكئ عليها الشاعر أو المبدع في كتابة نصه وعرض وحداته البنائية، فهي لغة خارجة عن اللغة النمطية، معتمدة على الانزياحات ومختلف الإشارات الإيحائية والمجازية، فكيف تعامل **علاوة كوسة** مع اللغة الشعرية ؟ وهل انتقل بها إلى مستوى مختلف؟!

اتكأ ديوان "**تهمة المتنبي**" **لعلاوة كوسة** على لغة خاصة، مشبعة بالانزياح والعدول، لغة أعلنت خروجها عن الأنماط المعروفة والقواعد المطروحة، فجاءت لغته مختلفة بالقياس مع ما هو سائد، وهذا ما يعني أن الوجود الشعري لهذا الديوان إنما «...يتحقق في اللغة انفعالا وصوتا موسيقيا وفكرا....»[1]، وهكذا، فإن اللغة هي المادة المطواعة التي عن طريقها يستطيع المبدع عرض أفكاره وترجمة إحساساته وما يجول في ذهنه وخواطره.

ويبدو أن الشعر الجديد ينزع نزوعا تجريبيا واضحا على مستوى اللغة، إذ أنه لم يكتف بالاستعمال التقليدي لها، والذي يميل نحو الإغراق في الوصف والنقل العابر للواقع والعالم، بل تجاوز ذلك إلى ابتكار لغة جديدة تساير الراهن وتتماشى مع المعطيات الراهنة، وهو ما

[1] – السعيد بيومي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارض، القاهرة، ط2، 1983، ص: 9.

من شأنه التأكيد على أن هذا الشعر إنما يطمح «إلى أن يؤسس لغة التساؤل والتغيير، ذلك أن الشاعر هو من يخلق أشياء العالم بطريقة جديدة»[1].

إذن، تنزاح اللغة الشعرية عن معناها الاعتيادي، وتميل إلى التلميح والإيحاء، ومن هنا، فإن «لغة الشعر هي اللغة- الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي اللغة- الإيضاح»[2]؛ ومعنى ذلك أن النصوص الشعرية التجريبية تجعل من اللغة فنا لا غاية، لأنها تقول ما لم تعتد اللغة المألوفة على قوله.

ويرى **جون كوهين Jean Cohen** أن اللغة: «هي تلك الحقيقة المتناقضة التي تتكشف من خلال عناصر ليست لغوية في ذاتها»[3]؛ أي أنها وسيلة من شأنها التأثير في نفس المتلقي.

ويؤكد **مسعود بودوخة** على خصوصية اللغة الشعرية، لأنها «تعتمد على توليد الإيحاء على الاستعارة الشعرية التي هي عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية، عبور تم من خلال استدارة الكلام، فقد معناه في المستوى اللغوي الأول، لكي يعثر عليه في المستوى الثاني»[4].

ويعطي **توفيق الزيدي الأولوية للغة الشعرية**، فيرى أنها «نسيج متلائم بين وزن وقافية، ولفظ وقافية»[5]؛ أي أنها انصهار هذه العناصر مجتمعة في بوتقة واحدة، وتوحدها في مزيج واحد لتكشف لنا عن معجم الشاعر، وأوجه استعمالاته للألفاظ والعبارات.

---

[1] – أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5، 1986، ص: 17.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – جون كوهين، النظرية الشعرية وبناء لغة الشعر، اللغة العليا، ج2، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د. ط)، 2010، ص: 28.

[4]– مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، (د. ط)، 2010، ص: 28.

[5]– سمير السعيد حسون، نظرية اللغة الشعرية في الخطاب النقدي، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، ع44، مج2، يناير 2009، ص: 268.

ومن خلال تفحصنا لديوان "**تهمة المتنبي**" **لعلاوة كوسة**، لاحظنا أن اللغة التي وظفها هي لغة انزياحية خارجة عن المعتاد، إضافة إلى أنها لغة تغترف من فيض المعجم الصوفي، وهذا ما أضفى على الديوان رحابة وتنوعا جماليا ودلاليا ملحوظا، ونلمس ذلك – مثلا– في قوله :

« ونبوءة العراف تسري في دمي

مسرى احتراقاتي»[1].

فالشاعر هنا حاول استحضار ألفاظ صوفية، مليئة بالرمز والمجاز(ك: نبوءة، العراف، مسرى..)، والتي أدت به إلى الخروج عن التعبير العادي الذي يستكين للمباشرة والتصريح، فجاءت لغته لغة إشارة، لا لغة عبارة مألوفة الاستعمال.

ويقول في مقطع شعري آخر:

« يسأل بعضهم البعض

تفاصيل الرؤى سرا»[2].

نلحظ من خلال هذين السطرين الشعريين أن الشاعر يستعمل لفظة (الرؤى ومفرده الرؤيا)، وذلك للتلميح إلى منام ملك مصر، الذي عجز كل من في القصر عن تفسيره، أين راح الجميع يسأل بعضه البعض عن تلك الرؤيا وتعبيرها. ونتيجة عجزهم عن تفسيرها، فقد قفزت أمارات الدهشة والحيرة إلى وجوههم.

[1] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 5.

[2] – المصدر نفسه، ص: 6.

5. التجريب على مستوى الإيقاع:

قبل تتبع حركية الإيقاع وملامح التجريب في ديوان "**تهمة المتنبي**" **للشاعر علاوة كوسة** انطلاقا من هذه الزاوية، يجدر بنا أن نقف عند مفهوم الإيقاع، ووجهة نظر النقاد والدارسين حوله، وفي هذا الصدد يورد **صابر عبيد** مفهوما للإيقاع قائلا: «هو النقلة عن النغم في أزمة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات، أو قيمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورا أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء مناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل ميزان...»[1].

أما **السيد بحراوي** فيعمد إلى تعريفه للإيقاع من خلال ربط تواتر الأصوات بالزمن، إذ يقول: إنه «تتابع الأحداث الصوتية في الزمن»[2]؛ أي أنه تنسيق لما جاء من الأحداث المتعلقة بالصوت في فترة تتاليها زمنيا، مع التأكيد على أن الإيقاع في الأساس هو «مصطلح مرتبط بالغناء، ثم انتقل إلى ميدان الشعر، بسبب اتصاله بالغناء والترنم»[3]، وبالتالي، فإن أن أصل الإيقاع هو الغناء، لأنه نابع منه ومتساوق معه.

وإذا ما تأملنا الإيقاع في ديوان "**تهمة المتنبي**" للشاعر **علاوة كوسة**، لاحظنا تباينه الواضح على مستوى البحور العروضية أو الشعرية، ويبدو أن الشاعر لم يشتغل على الإيقاع الخارجي فقط، بل إنه قد أولى عناية فائقة للإيقاع الداخلي أيضا، ويمكن توضيح ذلك على النحو الآتي:

---

[1] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2001، ص: 15.

[2] – سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د. ط)، 1993، ص: 112.

[3] – سامي بن عبد العزيز العجلان، إغواء العتبة عنوان القصيدة وأسئلة النقد، ص: 537.

5-1- الإيقاع الخارجي:

تمثل في البحر والوزن والقافية والروي، ويمكن الوقوف عند كيفية اشتغالها في المتن الشعري قيد التطبيق، من خلال تقديم بعض النماذج التي نسوقها على النحو الآتي:

- **قصيدة "تهمة المتنبي":**

قد مر عام

قد مرر عام

00//0/0/

مستفعلان

(مستفعلن) هي تفعيلة بحر **الرجز**، وقد لحقت بها علة التذييل، وهي علة زيادة، تقوم على زيادة حرف ساكن على التفعيلة التي تنتهي بوتد مجموع.

ونبوءة العراف تسري في دمي

ونبوءة لعرراف تسري في دمي

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

متفاعلن متفاعلن مستفعلن

و(متفاعلن) تحيل على بحر **الكامل**.

- **قصيدة "أشواق الغناء":**

حينما فتحت كل أبوابها للمريدين

حينما فتحت كلل أبوابهـــــا للمـــــريدينا

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعل

وتلحق (فاعل) ببحر **المتدارك**.

• **قصيدة "الشعراء لا يدخلون الجنة":**

كان بيني وبينك يا جنتي خطوتان

كان بيني وبينك يا جننتي خطوتان

00//0/0//0/0///0//0/0//0/

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلان

و(فاعلن) هي تفعيلة بحر **المتدارك**، مع دخول علة زيادة؛ وهي التذييل على التفعيلة الأخيرة المنتهية بوتد مجموع.

حينما هم بي الشوق يممت شطرك يا قلبي خائفا

حينما همم بششوق يممت شطرك يا قلبي خائفا

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن

وتفعيلة (فاعلن) دائما تنتمي إلى بحر **المتدارك**.

• **قصيدة "قارئ الكف":**

البحر: المتدارك

تسأل الكف في منتهى الحزن

تسأل لكفف في منتهلحزني

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

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن

ونلمس هنا لحاق زحافين بالتفعيلة الأخيرة؛ وهما: الخبن (حذف الثاني الساكن)، والقبض (حذف الخامس الساكن).

عن قارئ مستحيل

عن قارئن مستحيل

00//0/0//0/0/

مستفعلن فاعلان

وتحضر على مستوى التفعيلة الثانية علة التذييل، مع الإشارة إلى أن التفعيلتين (مستعلن/فاعلن) تحيلان على بحر: **البسيط**.

5-1- الإيقاع الداخلي:

ويتجسد من خلال التكرار بأنواعه: (الحرف، الكلمة، الجملة)، وكذا التوازي.

• **التكرار**: «هو إلحاح على جهة هامة في العبارة يعتني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلل نفسية كاتبه... فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر»[1].

[1]- نازك صادق الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: 242.

وينقسم هذا الأخير إلى ثلاثة أقسام هي:

1. تكرار الحرف: و«يعني به تكرار الصوت الذي يجعله الحرف في كلمة ما، ودراسة تكرار الحرف تتم بتناول عدد من النصوص»[1].

وقد طغى هذا النوع من التكرار في القصائد الأربع الأولى، أين تواترت مجموعة من الحروف مثل: الألف، النون، الراء، الكاف، التاء، السين، واللام....إلخ.

2. تكرار الجملة: ويقوم على تكرار بعض الجمل في النص الشعري، وبالعودة إلى ديوان "**تهمة المتنبي**"، نجد أن القصيدة التي تحمل العنوان نفسه ورد فيها بعض التكرار الجملي، وأفل نموذج على ذلك قول الشاعر:

« قد مر عام

قد مر عام ثم عام ثم عام»[2].

وكذا قوله:

«أنا ما ادعيت نبوَّة

لكنما القمر الشريد وشمسه

أنا ما ادعيت نبوّة

لكن مرضعي الحنون».[3]

ويواصل قائلا:

---

[1]– سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، الجزائر، ط1، 1998، ص: 6.

[2]– علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 5.

[3]– المصدر نفسه، ص: 6.

«أنا لست يوسف يا أبي

أنا لست يوسف يا أبي»[1].

يتضح لنا من خلال هذه الأسطر الشعرية أن الشاعر حاول الاعتماد على تقنية التكرار بكثرة في ديوانه، وذلك لإبراز المعنى الجمالي للقصائد، والتركيز على الفكرة التي يريد أن يوصلها للقارئ، إضافة إلى أن فائدة توظيفه لهذه الظاهرة هو تذبذب الحالة الشعورية لديه.

ويواصل الشاعر **علاوة كوسة** توظيفه لظاهرة التكرار، والتي نلمس ورودها هذه المرة في قصيدته: "**الشعراء لا يدخلون الجنة !!!**"، إذ يقول:

«أراني وحيدا

أراني وحيدا»[2].

إلى أن يقول:

«نسأل الكف في منتهى الحزن

نسأل الكف في منتهى الشوق»[3].

اتكأت هذه الأسطر الشعرية على ظاهرة التكرار، خاصة في الفعل المضارع المتمثل في: (أراني، ونسأل)، وما من شك في أن الهدف من وراء ذلك هو تقوية المعنى وزيادته رونقا وجمالا، ومن هنا سيصبح التكرار في القصيدة عنصرا أساسيا من شأنه إثارة انتباه السامع أو القارئ.

[1]– علاوة كوسة، المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]– المصدر نفسه، ص: 25.

[3]– المصدر نفسه، ص: 27، 28.

• **التوازي:** و«هو تأليف ثنائي مبني على الجمع بين صيغتين متشابهتين أو متماثلتين، ولكنهما غير متطابقتين».[1]

والحقيقة أن المتصفح لديوان الشاعر **علاوة كوسة**، سيلحظ احتواءه على قصيدة واحدة اتبعت نظام التوازي، تلك الموسومة بـ: "**الزرقاء**"، والتي نمسك فيها بقول الشاعر:

«أحمامتي نوحي معي هذا المسا

فالقلب مقتول يكفنه الأسى.

أتقاسمين الآخرين همومهم

وأنا الذبيح علي قلبك قد قسا؟؟

(...)

لو كانت تسكبين البحر في عين بكت

صارت محيطات العوالم يابسه».[2]

يستدعي الشاعر في هذه الأسطر الشعرية أسطورة زرقاء اليمامة، مع استثماره لنظام التوازي، وذلك راجع لعدم استقرار حالته الشعورية، وثبات مشاعره وانفعالاته النفسية.

وإذا كان التوازي بدوره يتفرع إلى ثلاثة أقسام، فإننا يمكن أن نبرز حضورها في المتن النصي للديوان عن طريق تقديم بعض النماذج الشعرية، وذلك على النحو الآتي:

1- التوازي الدلالي: والذي تجلى في قول الشاعر:

[1] – ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (د. ط)، 2010، ص: 103.

[2] – علاوة كوسة، تهمة المتنبي، ص: 41-42.

- « قد مر عام ثم عام ... ثم عام».[1]

- «أنا لست يوسف يا أبي».[2]

- «ولدي تكلم...

ولدي تكلم...»[3].

نلاحظ من خلال هذه النماذج الشعرية أن الشاعر اعتمد على التكرار، وذلك لبلورة الدلالة المقصودة في النص، هذا من ناحية، ولإشراك القارئ معه في الوصول إلى المعنى المراد من ناحية ثانية.

2- التوازي التركيبي: كقول الشاعر:

«قديم.. قديم»[4].

3- التوازي الصوتي: ويتجلى من خلال هذا المقطع الشعري:

«ليلاي في الأوراس

في بابور

في الأهقار

في جرجرة

في هضابنا

[1] – علاوة كوسة، المصدر السابق، ص:5.

[2] – المصدر نفسه، ص: 06.

[3] – المصدر نفسه، ص: 10.

[4] – المصدر نفسه، ص: 66.

وسهولنا

ووهادنا

من تحتنا

من فوقنا».[1]

4- التوازي بالترادف:

ونلمس حضوره في بعض القصائد، مثل قول الشاعر:

(قتلوا = ذبحوا/ توضآ = تفرقا/ تفقدني = تشفني).

وكذا:

«ما عاد يفهمها اللوات

ما عاد يشبهها اللوات».[2]

« تغرب الشمس في بؤبؤيه

يغفو على شفتيه المساء ؟؟».[3]

يتضح لنا بالاستناد إلى هذه النماذج الشعرية، وجود بعض الألفاظ المتوازية بالترادف من قبيل: (تغرب – يغفو، ما عاد- ما عاد،...)، والتي تعكس لنا اغتراب الشاعر عن وطنه، ونتيجة لذلك فقد تسامى وجده، وتضاعف عشقه إلى درجة جعلته يقترب من مناخات الصوفية وأحوالها.

[1] – علاوة كوسة، المصدر السابق، ص: 51-52.

[2] – المصدر نفسه، ص: 12.

[3] – المصدر نفسه، ص: 14.

خاتمة

أثمر البحث في ظاهرة التجريب في ديوان "**تهمة المتنبي**" للشاعر الجزائري **علاوة كوسة**، ومحاولة الوقوف عند ملامحه وأمارات حضوره على مستوى النص الموازي، ثم التناص والشكل الطباعي، فاللغة والإيقاع الشعريين، جملة من النتائج يمكن إدراجها على النحو الآتي:

– يمثل النص الموازي أو ما يسمى بالعتبات مؤشرا ووسما لأي عمل أدبي، ذلك أن عملية قراءته لا تتم إلا عبر هذه البوابات والمصاحبات النصية.

– يعد العنوان جسرا رئيسا ومفتاحا إجرائيا، يلج من خلاله القارئ إلى عوالم النص، وذلك لسبر أغواره ووضع اليد على مضامينه وأبعاده الدلالية.

– جاء عنوان الديوان الذي اتخذناه كمدونة تطبيقية مراوغا ومشوبا بالغموض، فقد جمع بين تهمة المتنبي الشهيرة ، ونفي دخول الشعراء إلى الجنة، في لعبة تناصية تستلهم النص القرآني بمهارة عالية.

– تضمن ديوان "**تهمة المتنبي**" لعلاوة كوسة مجموعة من العناوين الداخلية التكميلية والمؤازرة للعنوان الرئيس، فهناك ترابط واضح بينهما، وقد بدت هذه العناوين مختلفة في صوغها يطبعها الحس الصوفي تارة، وتتكئ على الإيحاء والترميز تارة ثانية.

– أجاد **علاوة كوسة** توظيف تقنية التناص بضروبها وأنواعها (الديني، الأسطوري، الشعري، التراثي)، وقد استدعى النص الغائب من أجل التعبير عن تجاربه الشعورية، وإضفاء بعد فني على المتون الشعرية، كما أن التناص من شأنه التدليل على ثقافة الشاعر الواسعة.

– أولى الشاعر عناية كبيرة لهندسة نصوصه الشعرية، أين انخرط في لعبة البياض والسواد، والتكثيف من توظيف علامات الترقيم، فاتخذ الشكل الطباعي لديها منحى مختلفا، وتمرأى لنا متباين التجلي الغرافي من قصيدة إلى أخرى..

– اتسمت لغة الشاعر في هذا الديوان بالانزياح والعدول، مع الاغتراف من معجم اللغة الصوفية وألفاظها حينا، وذلك ما أضفى هالة من الغموض، أسهمت في تضليل وتعتيم أفق القراءة، والاعتماد على الرمز والإيحاء حينا، لرفع مستوى الأداء اللغوي الذي بدا بحاجة إلى قارئ ذو كفاءة عالية، حتى يفك شيفراتها.

– اعتماد الشاعر على التنويع في البحور والقوافي، وكسر رتابة الالتزام بحرف روي واحد، وهذه لفتة تجريبية استهدفت الإيقاع الخارجي، كما أنه أبدى اهتماما خاصا بالإيقاع الداخلي الذي طالته لمسة التحديث، فجاء مختلفا، متجاوزا للمألوف.

قائمة المصادر والمراجع

• القرآن الكريم برواية ورش.

أولا: المصادر:

• علاوة كوسة، تهمة المتنبي، الشعراء لا يدخلون الجنة؟؟؟، شعر، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر (د ط وت).

ثانيا: المراجع:

أ- الكتب العربية:

1. ابن بوجمعة، بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.
2. أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5، 1986.
3. أشبهون، عبد المالك، العنوان في الرواية العربية دراسة، محاكاة للنشر والتوزيع والدراسات، دمشق، سوريا، ط1، 2011.
4. البادي، حصة، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.
5. بحراوي، سيد، العروض وايقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (د ط)، 1993.
6. برادة، محمد، الرواية العربية ورهان التجديد، مجلة دبي الثقافية الصدى للنشر والتوزيع،(د ب)، ط1، 2011.
7. بزون، أحمد، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد السعوديةط1، 1977.
8. بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، افريقيا الشرق، المغرب،(د ط)، 2000.

9. البلوي، منصور بن محمد، الاستهلال في الرواية السعودية المعاصرة، (غازي القصبي وتركي الحمد) نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2016.
10. بودوخة، مسعود، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، دار الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، (د ط)، 2010.
11. بيومي، السعيد، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارض، القاهرة، ط2، 1983.
12. التلاوي، محمد نجيب، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د ط)، 2006.
13. الجزار، محمد فكري، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة مصر(د ط)،1995.
14. جمعة، محمود، المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، (د ط)، 2017.
15. الجموسي، عبد القادر، مختارات من شعر الهايكو الياباني، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، (د ب)، ط1، 2015.
16. حامد، جمال، أبو الطيب المتنبي، دار غراب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2008.
17. الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النص البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996 .
18. حسين، خالد حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا (د ط)، 2007.
19. حسين، طه، جنة الشوك، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1952.
20. حمداوي، جميل، شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، الناطور، تطوان المملكة الغربية، ط2، 2020.

21. الحميري، عبد الواسع، اتجاهات الخطاب النقدي وأزمة التجريب، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

22. خضر، سيد، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، الجزائر، ط1، 1998.

23. الرجبي، محمود، وجهة نظر: في قصيدة الهايكو العربية، نقد أدبي، دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني (د ب)، ط1، 2015.

24. رمضان، عبد الله، فن الأبيجرام في الشعر العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2016.

25. الزغبي، أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن (د ط)، 2000.

26. زكي، أحمد، الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر،(د ط)، 2013.

27. السامرائي، سهام، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان،(د ط)، 2015.

28. سعيد، كاظم سعيد، التجريب في الرواية النسوية بعد عام 2003، دار الكتب والوثائق بغداد، ط1،2016.

29. شريق، عبد الله، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب الرباط، ط1، 2003.

30. الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض و المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط20081.

31. الضبع، محمد ابراهيم، قصيدة النثر وتحولات الشعرية، الشركة الدولية للطباعة مصر، ط1، 2003.

32. الضبع، محمود، غواية التجريب حركة الشعرية العربي في مطلع الألفية الثالثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر،(د. ط)، 2015.

33. عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2001.
34. العجلان، سامي بن عبد العزيز، إغواء العتبة، عنوان القصيدة أسئلة النقد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2015.
35. عدنان، حمدي أحمد، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.
36. عزام، محمد، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العربي، عمان،(د. ط)، 2001.
37. فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.
38. فضل، صلاح، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والتوزيع والإنتاج الإعلامي، القاهرة مصر، ط1، 2005.
39. قحطان، محمود، أساسيات الشعر وتقنياته، إشكالية التمييز بين قصيدة النثر والخاطرة وقصيدة التفعيلة، مؤسسة الأمة العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2017.
40. قطوس، بسام، المختصر في النحو والإملاء والترقيم، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، إربد، الأردن، ط1، 2000.
41. قنبر، مصطفى أحمد، الإهداء دراسة في العتبات النصية، المركز الديمقراطي برلين، ألمانيا، ط1، 2020.
42. كعوان، محمد، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسة في الخطاب الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003.
43. الماكري، محمد، الشكل والخطاب،(مدخل تحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.
44. متولي، نعمان عبد السميع، إيقاع الشعر العربي في الشعر الحر، قصيدة النثر، دار العلم للنشر و التوزيع، تونس، ط1، 2013.

45. محمد، عبد الناصر حسن، سيميوتيقا العنوان في شعر البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة،(د. ط)، 2002.

46. المدني، عز الدين، الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع والنشر،(د. ط)، 1972.

47. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1985.

48. الملائكة، نازك، قضايا الشعر الحر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة مصر، ط1، 1967.

49. منصر، نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

50. الموسوي، أنور غني، التقنيات السردية في القصيدة العربية مقالات نقدية أسلوبية، دار أقواس للنشر، العراق،(د. ط)،2020.

51. الناصر، إيمان، قصيدة النثر العربية، التغاير والاختلاف، دار الانتشار العربي، البحرين، (د. ط)، 2002.

52. النصير، ياسين، الاستهلال وفن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق سوريا،(د. ط)، 2017.

53. واصل، عصام حفظ الله، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، (د. ط)، 2010.

54. واصل، عصام، في تحليل الخطاب الشعر سيميائية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2010.

55. يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي النص و السياق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

ب- الكتب المترجمة:

56. كوهان، جين، النظرية الشعرية وبناء اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د. ط)، 2010.

57. يوتسويا، ريو، تاريخ الهايكو الياباني، تر: سعيد بوكرامي، المجلة العربية، المملكة العربية السعودية، (د. ط)، 2013.

58. ريكور، بول، الذات عينها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

ج- الكتب الأجنبية:

96-Dictionnairyoxford, arabic_englich- the word most tretu dictionnairy, oxford université presse, 2006.

97-Pierre larousse, **le petite larouse illustrés**, rue de mont parnasse, paris, france

98-Girard genette, palimpreste**(la littérature second dégré)**,éd, seuil france, 1882.

ثالثا: المعاجم والقواميس:

99. ابن منظور، أبو الفضل جمال، لسان العرب، مج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

100. أنيس، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004.

101. رضا، أحمد، متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1958.

102. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، أسرار البلاغة، مج1، تح: باسل محمد عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

103. علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د. ط)، 1985.

104. الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب ، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة (د. ط)، 2008.

105. مختار، أحمد عمر، معجم اللغة المعاصرة، مج1، عالم الكتب للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

رابعا: الدواوين الشعرية:

106. أدونيس، الأعمال الكاملة أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، سوريا، (د ط)، 1996.

107. أزراج، عمر، الأعمال الشعرية، دار الأمل للطباعة و النشر، تيزي وزو، الجزائر، (د. ط)،2007.

108. إسكندر، أزاد، هايكو الحرب، آثار الرصاص من أنحاء العالم، دار فضاءات، عمان، ط1، .2017.

109. آل خليفة، محمد العيد، الديوان، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، (د. ط)، 2010.

110. باكرية، ناصر الدين، انتماءات لعينها...فقط، شعر، وزارة الثقافة، الجزائر، (د. ط)، 2007.

111. باكرية، ناصر الدين، معابر كأن المجاز المجاز، موفم للنشر، (د. ط)، 2015.

112. باوية، محمد الصالح، أغنيات نضالية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

113. البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الشعرية الكاملة2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د. ط)، 1995.

114. البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الشعرية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان (د. ط)، 1995.

115. حجازي، أحمد عبد المعطي، الديوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1982.
116. الحيدري، بلند، الأعمال الشعرية الكاملة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992.
117. درويش، محمود، الأعمال الأولى، رياض ريس للنشر والتوزيع والكتب، لندن، ط1، 2007.
118. درويش، محمود، الأعمال الكاملة، مختارات، منتدى مكتبة الإسكندرية، (د. ط وت).
119. دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 1981.
120. دنقل، أمل، الأعمال الكاملة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط2، 2012.
121. رابحي، عبد القادر، فيزياء، منشورات ليموند، الجزائر، (د. ط)، 2010.
122. الريحاني، أمين، شعر منثور، دار الريحاني للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1955.
123. زكرياء، مفدي، اللهب المقدس، دار موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، 2007.
124. سعد الله، أبو القاسم، ديوان ثائر وحب، دار الآداب، بيروت، (د. ط)، 1967.
125. السياب، بدر شاكر، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، (د. ط)، 2016.
126. عبد الصبور، صلاح، ديوان حب في الشعر، مج3، دار العودة، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1988.
127. عياش، الأخضر بركة، محاريث الكناية، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.
128. الغماري، مصطفى، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982.

129. الفيتوري، محمد، يأتي إليك العاشقون، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1992.

130. قباني، نزار، أحبك...أحبك والبقية تأتي، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط1، 1978.

131. قرور، معاشو، أسطرلاب لقياس الكيغو، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2017.

132. قرور، معاشو، حقل مضرج بشقائق النعمان، دار الشامل للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 2020.

133. قرور، معاشو، هايكو القيقب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

134. مطر، محمد عفيفي، الأعمال الشعرية من مجمرة البدايات، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

135. الملائكة، نازك، الديوان، مج2، دار العودة، بيروت، (د. ط)، 1997.

136. نصر الله، إبراهيم، شرفات الخريف، عواصف القلب 2، الياقوتة الحمراء للبرمجيات، عمان، الأردن، (د. ط)، 1997.

137. يوسف، سعدي، الأعمال الشعرية الليالي كلها، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2016.

خامسا: المجلات والدوريات:

138. مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، كلية التربية الأساسية، مج3، ع3.

139. مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، مج10،ع1، 2021.

140. مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2017.

141. المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة الباحة، المملكة السعودية، ع3.
142. مجلة العلوم الإنسانية، المركز الجامعي علي كافي، تندوف، الجزائر، م4، ع3، جوان 2020.
143. مجلة الفيصل، الرياض، السعودية، (د. ط)، 2016.
144. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج2، مج14،ع 1، 1996.

سادسا: الرسائل الجامعية:

145. زهيرة بلفوس، التجريب في الخطاب الجزائري المعاصر، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، تحت إشراف يحي الشيخ صالح، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2010.

سابعا: المواقع الإلكترونية:

146. www.elsada.nethttps//
147. https//:www.elmontada.echourouklive.com

فهرس المحتويات

المحتويات	الصفحات
البسملة	1
مقدمة	أ-ج
ـ المدخل	6
الفصل الأول: ماهية التجريب، أساليبه، أشكاله	18
1ـ ماهية التجريب، وقفة عند حدود المصطلح	19
أـ لغة	19
بـ اصطلاحا	23
2-1- أساليبه	28
2-1-2- الأساليب التعبيرية	29
2-1-3- الأسلوب الحسّي	29
2-1-4- الأسلوب الحيوي	30
2-1-5- الأسلوب الرؤيوي	34
2-2- الأساليب التجريبية	35
2-2-1- الأسلوب التجريدي الكوني	35
2-2-2- الأسلوب التجريدي الاستشراقي	36
3- أشكاله	36
3-1- قصيدة التفعيلة	37
3-2- قصيدة النثـــــــر	40
3-3- قصيدة الومضة	42
3-4- قصيدة الهايكو	44
3-5- القصيدة البصرية	49
3-6- القصيدة السردية	54

3-7- القصيدة الحوارية	56
الفصل الثاني: تجليات التجريب في ديوان "تهمة المتنبي" لعلاوة كوسة	60
1- تجريبية النص الموازي	61
1-1- العنوان	62
1-2- العناوين الداخلية	67
1-3- الاستهلال	75
1-4- الإهداء	79
1-5- الهامش	82
2- التناص	84
2-1- التناص الديني	87
2-2- التناص الأسطوري	94
2-3- التناص الشعري	96
2-4- التناص التراثي	100
3- جمالية الشكل الطباعي	102
3-2- علامات الترقيم	104
4- التجريب على مستوى اللغة الشعرية	109
5- التجريب على مستوى الإيقاع	112
خاتمة	121
قائمة المصادر والمراجع	124
فهرس المحتويات	135

الملخص:

يعتبر موضوع «تجليات التجريب في ديوان "تهمة المتنبي" لعلاوة كوسة» من المواضيع المثيرة للانتباه والاهتمام، لهذا فقد قسمنا بحثنا هذا إلى مدخل وفصلين.

بالنسبة للمدخل فهو يتمحور حول التجريب في الشعر الجزائري مقدمين في ذلك نماذج شعرية ، أما الفصل الأول تحدثنا فيه عن مفهوم التجريب مبينين أهم أساليبه وأشكاله، ثم يأتي الفصل الثاني وهو عبارة عن دراسة تطبيقية حول الموضوع، وهذا بحديثنا عن النص الموازي والذي يدخل ضمنه (العنوان، العناوين التكميلية، الهامش، الاستهلال، الإهداء)، إضافة إلى ذلك انتقلنا إلى مفهوم التناص وأنواعه، ثم جمالية الشكل الطباعي، وأخيرا عالجنا التجريب على مستوى اللغة الشعرية والإيقاع.

في الأخير ختمنا الموضوع بحوصلة لكل ما سبق مبرزين أهم النقاط المستنتجة.

الكلمات المفتاحية: التجريب، الشعر الجزائري، علاوة كوسة.

Résumé :

Le sujet des manifestations d'exprimentation dansle bureau d Al-Muttanabbi de la charge delallocation de courgettes est l'un des sujet passionnants.

Parsoucci d attention etd intérêt nous anons divisé notre recherche en une introductionet deux chapitres.Quant à l'entrée, elle s'articule autour de l'exprimontation dans la poésie algérienne , présentant des modèles poétique. Quant au premier chapitre nous avons parle é des concept d'exprimontation montrant ses méthode, et ses formes vient ensuite le deuxième chapitre qui est une étude appliquée sur le sujet, et c'est notre conversation sur le texte paralléle.

Qui comprend le titre, les vidette supplémentaires la marge introductive la dédicace. en outre, nous sommes passés au concept d intertextualité et de ses type puis l'esthétique de la forme typographique, et enfin nous avons traité de l'exprimontation au niveau du l'engage poétique, et rythme.

Enfin, nous avont conclu le sujet avec un résumé de tout ce qui précéde , en soulignant les plus importants point inférés.

Les mots clés: exprimontation, Algerian poetry, allawa kossa.