الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشيخ العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم الآداب واللغة العربية

عنوان المذكرة

التجريب في الشعر الجزائري المعاصر

نصوص "من دسّ خُفّ سيبويه في الرّمل؟" لعبد الرزاق بوكبة

مدونة تطبيقية

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالب:
محمد عروس

إشراف الأستاذ:
د: رشيد رايس

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	اسم الجامعة	الصفة
د: مختار قطش	جامعة تبسة	رئيسا
د: رشيد رايس	جامعة تبسة	مشرفا ومقررا
د: باديس فوغالي	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
د: شادية شقروش	جامعة تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2010/2009

التجريب في الشعر الجزائري المعاصر

نصوص

من دسّ خُفّ سيبويه في الرّمل؟

لعبد الرزاق بوكبة

مدونة تطبيقية

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث والمعاصر

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تعتبر ظاهرة الإبداع الأدبي من أهم الظواهر التي شغلت الفكر الإنساني، لما تميزت به من خصوصيات، وما خضعت له من تحولات عبر سيرورتها التاريخية، وهو ما جعلها مثار تساؤلات مستمرة.

وباعتبار أن الأمة العربية أمة شاعرة بطبيعتها، فقد مثل الإبداع الشعري أهم خصائصها، وارتبطت تحولاته بمختلف التغيرات الحضارية التي شهدتها، ذلك أن التمظهرات الشكلية للإبداع تتنوع، والمضامين تتعدد، والذائقة الفنية تتغير، تبعا لما يلحق الأمة وحضارتها من تغيرات، مما يتطلب من المبدع السعي دائما لتجاوز السائد وكسر رتابة المألوف.

إن الشاعر في تفاعله الدائم مع كل البنيات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية التي تشكل المجتمع، يحمل طموحاته، ويعبر عن آماله، ويتمثل أحلامه، ويسعى دائما إلى إنتاج نصوص، بقدر تعبيرها عن مكنونات الذات فإنها تلامس واقع المجتمع؛ حيث ترتبط به حينا وتستعلي عليه أحيانا، وهو ما يجعل الشاعر يمارس من خلال النص الشعري فعل المغامرة والتجاوز، ويؤسس في كل مرة لجماليات جديدة للنص الشعري، ويستكشف عوالم وفضاءات لم يرتدها من قبل، وذلك ما يُعَبَّرُ عنه بالتجريب الذي يولد لَذَّة المغامرة الجمالية عند المبدع والمتلقي على السواء، مما يفتح النص الشعري التجريبي على تعدد القراءات واختلاف التأويل.

يجد المتأمل في مدونة الشعر الجزائري المعاصر أن التجريب قد أخذ حيِّزا معتبرا من الفعل الإبداعي، وألقى بظلاله الفنية على إنتاج الشعراء الجزائريين المعاصرين، وتجلى ذلك فيما طبع تلك النصوصَ من تغيرات جوهرية على مستويي الشكل والمضمون، مما يستوجب مساءلتها وسبرَ أغوارها للوقوف على مظاهر التجريب وأبعاده وجمالياته.

إن ما تروم هذه المذكرة الموسومة بـ **التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ لعبد الرزاق بوكبة مدونة تطبيقية** استجلاءَه والبحثَ في تمظهراته السطحية ودلالاته العميقة وتجلياته الجمالية، هو فعل المغامرة والتجاوز في النص الشعري الجزائري المعاصر، من خلال محاولة الإجابة عن سؤال جوهري يتمثل في: **ما علاقة التجريب بالجدل القائم بين أشكال التعبير وقضايا التفكير في الشعر الجزائري المعاصر؟ وما هي مظاهر وأبعاد التجريب وجمالياته التي ميَّزت نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ كنموذج لنص شعري تجريبي جزائري معاصر؟**

وذلك ما تَمَّ تناوله في ثلاثة فصول، يتضمن الأول ضبط الحدود المفهومية لمصطلح التجريب، وخلفيته الفلسفية، والاستراتيجيات التي اعتمدها الشاعر المعاصر في إبداع نصه

التجريـــبي؛ إذ التجريب في حقيقته مغامرة وتجاوز لأشكال التعبير السائدة، وخلخلة للبنى المألوفة، وإنتاج لنصوص تستجيب لمتطلبات الحداثة، استنادا إلى خلفية فلسفية متح منـــها الـــشاعر رؤاه وتصوراته للإبداع والإنسان والحياة، هذا ما تطلب من الشاعر التسلح بالعديد من الاستراتيجيات وهو يبدع نصه التجريـــبي، الذي يتميز بأن كل ما فيه دَالٌّ؛ من لغة انزياحية، وعلامـــات غـــير لغوية، وصور فنية، وسوى ذلك.

وتطرق الفصل الثاني لتحولات تجربة الشعر الجزائري من التقليد إلى التجريب، حيث تجلت مَوْضَعَةُ تجربة الشعر الجزائري في حلقة الشعر العربي، فالتحولات الحاصلة في شجرة الشعر العـــربي المشرقية تجد صداها في بلاد المغرب، وهو ما جعل القصيدة الجزائرية تنتقل من الشعر العمودي إلى الشعر الحر، فقصيدة النثر، ثم مصطلح نصوص على مستوى الإبدالات النصية لمعمارية القـــصيدة، ومن جهة أخرى تحول النص الشعري الجزائري من التقليد إلى التجريب عبر التمفصلات الآتيـــة: الشعر الإصلاحي ثم الشعر الثوري ثم الشعر الأيديولوجي ثم الشعر التجريـــبي، وفي كل تمفـــصل تتجلى العلاقة الجدلية بين أشكال التعبير وقضايا التفكير؛ وهو ما توقف البحث عنده من خـــلال نماذج نصية.

واشتغل الفصل الثالث على المدونة التطبيقية من دس خف سيبويه في الرمـــل؟ كـــنص شعري جزائري معاصر، راهن فيه الناص على التجريب بشتى مستوياته عن وعي وإدراك، حيـــث برزت مظاهر التجريب التي جسدتها نصوص المدونة؛ من عتبات نصية وتمظهرات شكلية وصـــور فنية، ثم الأبعاد الثقافية والاجتماعية والسياسية الثاوية في أعماق هذه النصوص، إضافة إلى جماليات التجريب التي أعطتها مسحة فنية تفتح آفاق القراءة التأويل، وقد تجسد فعل المغامرة الجماليـــة في نصوص المدونة من خلال مظاهر وأبعاد وجماليات التجريب في التسمية العنوانية، وفي اللعب الحر على العلامات اللغوية وغير اللغوية التي شكل منها الناص ومَضاته الشعرية، بحيث بدت اللحمة بين التكسير اللغوي الذي مارسه الناصّ وتكسير الطابوهات التي ساءلها، مثلما بدا الـــوعي والإدراك بفعل التجريب عند إبداع هذه النصوص، إذ إن كل اهتزاز في شجرة النحو والصرف في نصوص المدونة هو من ريح الناص كما عبر عن ذلك في نوبة الدخول، وعليه فالقراءة الواعية لنصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ تفتح العين على نصوص تسعى لتحقيق ركني العملية الإبداعية المتعة والفائدة؛ أي اللذة والإفهام، وهو ما يؤكد جدل العلاقة بين أشكال التعبير وقضايا التفكير، ليـــتم في الأخير حوصلة النتائج التي توصل إليها البحث في الخاتمة.

اعتمد البحث المنهج الوصفي، وذلك بوصف ظاهرة التجريب وتصويرها كمّـــيّا، مـــن خلال جمع معلومات مقنَّـــنة عن الإشكالية المطروحة، وتصنيفها وتحليلها وإخضاعها للدراســـة،

وفي جانب الإجراء التحليلي للنصوص تم التحاور معها باستثمار الآليـــات الإجرائيـــة للمنـــهج السيميائي باعتباره منهجا وصفيا ينطلق من البنية ويستجيب لمتطلبات التأويل.

لا يخلو أي بحث من صعوبات، وأحسب أن الصعوبة الأهم التي واجهت البحـــث هـــي ارتباط التجريب بحقول معرفية متنوعة من فلسفة ورواية ومسرح، وهي بقدر ما مثلت صـــعوبة، فقد أغنت البحث، وزودت مادته، بما فتحته من آفاق التداخل الأجناسي، واستناد الإبـــداع إلى رؤية فلسفية وتوجه حداثي، يؤسس تراكمه الإبداعي لإبدال نصي جديد لـــه آلياتـــه الإنتاجيـــة والقرائية والنقدية.

ومن أهم الكتب التي مثلت مادتها إطارا نظريا لظاهرة التجريب في النص الشعري يمكـــن ذكر المغامرة الجمالية للنص الشعري لمحمد صابر عبيد، و زمن الشعر لأدونيس، و الشعر التونسي بين التجريب والتشكل لخالد الغريـــبي، و في النقد الحديث لنصرت عبد الرحمان ، ونص الفضاء/ فضاء النص لمحمد الصالح خرفي .

وأهم النتائج التي أمكن التوصل إليها بعد مساءلة ظاهرة التجريب في الـــشعر الجزائـــري المعاصر هو التأكيد على جدل العلاقة بين أشكال التعبير وقضايا التفكير في هذه النـــصوص، وأن التجريب الذي مارسه الناص عبد الرزاق بوكبة في نصوص من دس خف ســـيبويه في الرمـــل؟ يؤسس لفعل إبداعي تجريـــبي جزائري، قوامه حداثة السؤال، وحداثة الرؤية، وحداثة المحتـــوى، وحداثة التعبير، وهو ما يجعل النص الشعري الجزائري المعاصر ذا طابع إشكالي.

و قبل أن أترك القارئ يكتشف مظاهر التجريب في الشعر الجزائري المعاصـــر و أبعـــاده وجمالياته، لا يسعني إلا أن أُنَوِّه بفضل أستاذي المشرف الدكتور رشيد رايس لرعايته هذا العمـــل، وكذا كل من كانت له مساعدة في إنجازه.

وكل توفيق من الله وحده.

الفصل الأول:

أولا : مفهوم التجريب وحدود المعاصرة

تمثل الدلالة اللغوية مدخلا مُهِمًّا لسبر غور أي مفهوم وتحديد أبعاده، وبالنظر إلى عنوان المذكرة الموسوم بـ: **التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، نصوص مَنْ دَسَّ خُفّ سِيبَوَيْه في الرَّمْل؟ لعبد الرزاق بوكبة، مُدَوَّنَة تطبيقية**، نجد مصطلحين يجب الوقوف عندهما، والتعرف على الدلالة اللغوية و الاصطلاحية لهما، والخلفية المعرفية التي تسندهما، حتى يتسنَّى ضبط الإطار المنهجي الذي يروم البحث التحرك في رحابه؛ هذان المصطلحان هما: أولا مصطلح التجريب، وثانيا مصطلح الشعر الجزائري المعاصر.

I/ قراءة في مصطلح التجريب

أ) المفهوم اللغوي للتجريب

في اللغة العربية:

ينحدر مصطلح التَّجْرِيب من الجذر اللغوي جَرَّبَ بتشديد الراء، وهو من الأفعال صحيحة اللام، التي تأتي مصادرها على الوزنين تَفْعِيل وتَفْعِلَة، ولذلك يقال : « **جرَّب تَجْرِيبًا وتَجْرِبَة** »[1]، و يفيدان من الناحية الصرفية معنى المصدرية التي تدل على الحدث، إذ « **يختلف المصدر عن الفعل في أنه اسم، ويتفق مع الفعل في أنه يدل على حدث** »[2]، وانطلاقا من دلالة المصدر كبنية صرفية على الحدث فإن التجريب هو حدث يتجسد به الشعر، ويحقق به كينونته ووجوده، وذلك ما يجعلنا نتساءل عن مختلف الدلالات اللغوية للجذر جَرَّبَ، حتى نتمكن من الإمساك بالحدود المفهومية لمصطلح التجريب.

وبالنظر إلى لسان العرب، نجد أن مادة جَرَّبَ تحتضن العديد من المعاني، يصل بعضها إلى حَدِّ التناقض، وذلك عند عزل المفردة عن السياق الذي وردت فيه، كالدلالة على الحسن والدلالة على القبح في الوقت نفسه، وهو ما سيتبين عند ملاحقة مختلف المعاني التي يحملها الجذر اللغوي جرب، والذي انحدر منه مصطلح التجريب، وخصوصا منها المعاني ذاتُ الصلة بحقل المعرفة الأدبية، والتي يمكن حصرها في الدلالات الآتية:

---

[1] – عبده الراجحي : التطبيق الصرفي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1999م، ص 61.

[2] – المرجع نفسه، ص 58.

- **الاختبار والممارسة : !**

جاء في لسان العرب: « **وجَرَّبَ الرَّجُلَ تَجْرِبَة: اِخْتَبَرَهُ، والتَّجْرِبَة من المصادر المجموعة. قال النابغة:**

إلى اليوم قد جُرِّبْنَ كُلَّ التَّجَارِبِ

وقال الأعشى:

كَمْ جَرَّبُوهُ، فَمَا زَادَتْ تَجَارِبُهُمْ أبا قُدَامَة، إلا المَجْدَ والفَنَعَا[1].»[2]

ودلالة التجربة قائمة هنا على اختبار الغير، والممارسة متعددة المجالات، والتي يتحكم فيها أساسا البعد الزمني، وإن تعلقت بالأشخاص ككيانات بشرية في قولي النابغة و الأعشى، فإنّها تنسحب على ما يصدر عن الأشخاص من نصوص أدبية و أفانين قولية ككيانات معنوية، تتجلى فيها خبرة الشخص الحياتية وهو يصوغها نثرا أو شعرا.

- **الممارسة والاكتشاف: !**

جاء في لسان العرب : « **ورجل مُجَرَّبٌ: قد بُلِيَ ما عندَه. ومُجَرِّبٌ: قد عَرفَ الأمورَ وَجَرَّبَهَا؛ فهو بالفتح، مُضرَّسٌ قد جرَّبته الأمور وأحكمتْهُ، والمُجرَّبُ، مثل المُجرّس والمضرَّسُ، الذي جرّسته الأمور وأحكمته، فإن كسرت الراءَ جعلتَهُ فاعلاً، إلاّ أنّ العرب تكلّمت به بالفتح**»[3]، ودلالة التجريب هنا على الممارسة والاكتشاف.

- **التنوع والتعدد والاختلاف: !**

جاء في لسان العرب: «**رماه بالجَرِيبِ أي بالحصى الذي فيه التراب**»[4]. **!**

نلحظ هنا معنى التعدد والتنوع، في هذا الخليط من الحصى والتراب، وهو ما جعل اللغة تطلق عليه جريبا.

---

[1] - الفنع: الخير والكرم والفضل والزيادة و حسن الذكر (الفيروز آبادي : القاموس المحيط، الجزء 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1979م، ص 62).

[2] – ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي) : لسان العرب، المجلد الأول، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997م، ص 398 ــ399.

[3] – المرجع نفسه، ص 399.

[4] – المرجع نفسه، ص 399.

و جاء في لسان العرب: «**الجَرِيبُ المزرعة**»[1]، و« **الجِرْبَة المزرعة**»[2].

والظاهر أن المزرعة سُمِّيَتْ جريبا أو جربة لتنوع ما فيها وتعدده، واختلاف ما تنتجه من نباتات وأزهار، وما يتحرك في فضائها من أنعام وفراشات وأطيار، قال الله عز وجل مبينا اختلاف ما تنبته الأرض وتنوعه : ﴿ **فَلْيَنظُرِ ٱلْإِنسَٰنُ إِلَىٰ طَعَامِهِۦٓ ﴿٢٤﴾ أَنَّا صَبَبْنَا ٱلْمَآءَ صَبًّا ﴿٢٥﴾ ثُمَّ شَقَقْنَا ٱلْأَرْضَ شَقًّا ﴿٢٦﴾ فَأَنۢبَتْنَا فِيهَا حَبًّا ﴿٢٧﴾ وَعِنَبًا وَقَضْبًا ﴿٢٨﴾ وَزَيْتُونًا وَنَخْلًا ﴿٢٩﴾ وَحَدَآئِقَ غُلْبًا ﴿٣٠﴾ وَفَٰكِهَةً وَأَبًّا ﴿٣١﴾ مَّتَٰعًا لَّكُمْ وَلِأَنْعَٰمِكُمْ ﴿٣٢﴾** ﴾ سورة عبس، الآيات من 24 إلى 32.

وبذلك فمعنى التعدد والتنوع والاختلاف قائم في المزرعة، وهو ما جعل اللغة تطلق عليها أسماء تتخذ من مادة جرب أصولا اشتقاقية لها، ويكون معنى التجريب دالا على التنوع والتعـــدد والاختلاف، الذي هو من أبْرَزِ سِمَاتِ النصوص الأدبية التجريبية.

- **الحسن والجمال والإبهار:**

جاء في لسان العرب:

- « **والجِرْبَة: البقعة الحسنة النَّبات**»[3].
- «**الجَرْبَاءُ: السّماء، سُمِّيَتْ بذلك لما فيها من الكواكب**»[4]. **!**
- «**الجَرْبَاءُ: الجارية المليحة: سُمِّيَتْ جَرْبَاءُ لأنَّ النِّسَاءَ يَنْفِرْنَ عَنْهَا لِتقبيحِها بِمَحَاسِنِها مَحَاسِنَهُنَّ**»[5].

فمعاني الحسن والجمال والإبهار ـــ الذي هو سمة النصوص الأدبية ـــ ثاوية في المعاني التي تتخذ من مادة جرب جذرا اشتقاقيا لها.

---

[1] – المرجع نفسه، ص 399.
[2] – المرجع نفسه، ص 399.
[3] – المرجع نفسه، ص 398.
[4] – المرجع نفسه، ص 398.
[5] – المرجع نفسه، ص 398.

- **الاتساع:** جاء في لسان العرب: «**وجِرَابُ البئر اتّسَاعُهَا**»[1]، ومعنى الاتساع ينساق إلى فعل التجريب، وتتولد سعة التجربة وأبعادها وآفاقها من معنى التجريب الذي يدل على الاتساع.

- **التَّجَاوز:**

جاء في لسان العرب قول الشاعر:

« وفِينَا، و إن قِيلَ اصْطَلَحْنَا تَضَاغُنٌ كَمَا طَرَّ أَوْبَارُ الجِرَابِ على النَّشْرِ.

يقول: ظاهرنا عند الصلح حسن، وقلوبنا متضاغنة، كما تنبت أوبار الجربى على النشر، وتحته داء في أجوافها، والنشر: نبت يَخْضَرُّ بَعْدَ يُبْسِه في دُبُر الصيف، وذلك لمطر يصيبه، وهو مُؤْذٍ للماشية إذا رَعَتْهُ»[2].

وهنا يقبع معنى تجاوز الظاهر إلى الباطن، وعدم الاكتفاء بدلالة الشكل، بل يجب التوغل ومعرفة حقائق الأمور.

- **النُّفُورُ والقَحْطُ والجَدْبُ والعَيْبُ:**

جاء في لسان العرب: « **الجَرَبُ: معروف، بَثَرٌ يَعْلُو أَبْدَانَ النَّاسِ والإبل** »[3]، و « **أرضٌ جَرْبَاءُ: مُمْحِلَةٌ**[4] **مَقْحُوطَةٌ لا شيء فيها**»[5]، و « **الجَرَبُ: العَيْبُ** »[6]، و « **الجَرَبُ: الصَّدَأُ يَرْكَبُ السَّيْفَ** »[7]، وهي معان تأخذ منحى سلبيا في دلالتها، بالنظر إلى المعاني السابقة، وهو ما ينشئ معنى التضاد في الدلالة اللغوية للجذر جَرَّبَ، وهنا تبدو معاني النفور والقحط والجدب والعيب بادية ومتحكمة في الدلالات المرتبطة بالجذر اللغوي جرب، وإذا تعلقت هذه المعاني بما هو حسي وملموس فإنها يمكن أن تنسحب على ما هو معنوي ومدرك ذهنيا، ويكون عندها الحديث عن

---

[1] – المرجع نفسه، ص 398.

[2] – المرجع نفسه، ص 398.

[3] – المرجع نفسه، ص398.

[4] – ممحلة: قاحلة (الفيروز آبادي: القاموس المحيط، الجزء4، ص 49.).

[5] – المرجع السابق، ص 398.

[6] – المرجع نفسه، ص 398.

[7] – المرجع نفسه، ص 398.

قحط الأفكار، وجدب المشاعر، وعيوب النصوص، ونفور الذوق، وكلها معان قد ترتبط بالتجريب من قريب أو من بعيد.

من هذه الدلالات اللغوية نلمح التعدد الدلالي للجذر اللغوي جرب، ومنه نتوقع تعدد أبعاد التجريب وآفاقه.

في اللغة الفرنسية:

يتمحور معنى التجربة (Expérience) والتجريب (Expérimentation)[1] في اللغة الفرنسية حول معرفة الحياة عن طريق الاختبارات المتعددة، للتحقق من الفرضيات، وإيجاد القوانين التي تحكم الظواهر، إذا تعلق الأمر بالنواحي المادية، وبِحُبِّ المعرفة إذا تعلق الأمر بالفنون ومنها العلوم الإنسانية، إذ إن شروط التجربة والتجريب في العلوم الإنسانية لها خصوصيتها، مهما اقتربت من العلوم المادية الصرفة.

ويكتسي فعل المحاولة (Essai) موقعا خاصا في كل المعاني الأدبية التي تتعلق بالتجريب في القاموس اللغوي الفرنسي، وهو المعنى الذي رافق انتقال مصطلح التجريب من حقل العلوم التجريبية البحتة إلى حقل العلوم الإنسانية[2] ومنها الأدب.

ما يمكن أن يخلص إليه البحث في الدلالة اللغوية للتجريب في اللغتين العربية والفرنسية، هو أنها تتلخص في الاختبار والممارسة والاكتشاف، لعوالم تتسم بالجمال والحسن والإبهار أو القحط والجدب والعيب، وما يميز كل ذلك من تنوع وتعدد واتساع، وما يتعلق به من حب لارتياد المجهول، ومحاولة لاكتشاف بواطن الأمور، وعدم الوقوف عند الظاهر فقط، ومحاولة المعرفة عن طريق الاختبارات المتعددة.

وبناء على ذلك، ما هي الحدود المفهومية التي سيحملها مصطلح التجريب في دلالته الاصطلاحية من بين هذه المعاني المعجمية التي تم رصدها ؟ وما حدود العلاقة بين التجربة والتجريب ؟

ذلك ما سيتم بيانه من خلال المفهوم الاصطلاحي للتجريب.

---

[1] -Dictionnaire: Dicos, Microsoft® Encarta® 2008. © 1993-2007 Microsoft Corporation.

[2] – من أهم الحقول المعرفية التي اشتغلت على ظاهرة التجريب، حقل المسرح وحقل الفنون التشكيلية، وحقل الرواية.

ب) المفهوم الاصطلاحي للتجريب

تجدر الإشارة أَوَّلا إلى صعوبة التحديد المفهومي الدقيق لمصطلح التجريب، نظرا لتعدد زوايا النظر إليه، ولكونه نشأ في رحم طبيعية هي العلوم التجريبية المرتكزة على ثوابت الفيزياء ومنطق الرياضيات، ويُحاوَلُ استنباته في رحم اصطناعية، يطبعها الإبداع، ويميزها اختلاف أشكال الممارسة، وطبيعة التجريب ذاته؛ الذي يرفض القَوْلَبَة ويَسْعَى إلى التَّجَدُّد وإلى كَسْرِ رَتَابَةِ المألوف، إضافة إلى ارتباطه بالفكر والوجدان، وتباين المقصد منه، كل ذلك يجعل من الصعوبة بمكان تحديد المفهوم بدقة.

ومع ذلك توجد مُحَدِّدَات عامة يتحرك في إطارها مفهوم التجريب، سيتم من خلالها الإمساك بالخطوط الرئيسة لمصطلح التجريب، بما يعطيه ضبطا للمفهوم من جهة، وإمكانية لمعرفة مظاهره وأبعاده المتعددة والمتجددة، والتي هي سمة الإبداع من جهة ثانية.

التجريب في الفن عموما « **يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة، في أنماط التعبير المختلفة**»[1]، وعملية الابتكار هاته هي منبع كل فَنٍّ وإبداع، وما لم يكن هناك سعي إلى تجاوز السائد وكسر رتابة المألوف، فإن الجدل القائم بين ثنائية الإبداع والإتباع سيتوقف، وسينحسر ساعتها الإبداع. وباعتبار الشعر أحد الفنون الأدبية فإن سَعْيَهُ إلى مواكبة الحياة وتطورها جَعَلَهُ يبحث دائما عن أساليب جديدة للتّعبير، مِمَّا يَجْعَلُ التَّغْيِيرَ يَطَالُ بِنْيَةَ النص الشعري ومضمونه على السواء، ذلك أنه في مجال الشعر« **التجريب قرين الإبداع، والمسكون به لا يهدأ له بال، بحثا عن الأفضل والأكمل، ونزوعا إلى المطلق** »[2]، وتطلعا إلى كل ما من شأنه أن يُكْسِبَ النص الشعري صفات جديدة، تُمَكِّنُهُ من التَّمَوْقع ضمن خارطة الإبداع، الذي لا يعترف إلا بالإضافة الفنية، ولا عبرة بمكرور القول ومعاده، إذ « **الإبداع هو فن المغامرة الجمالية، ويتجلى في أعنف صوره في العملية الشعرية، التي تُعَبِّرُ عن فعل اختراقي من طراز رفيع**»[3]، وهذه المغامرة الجمالية، ومعنى الاختراق والتجاوز، هي التي يتأسس عليها التحديد المفهوميّ لمصطلح التجريب.

---

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

[2] – الطاهر الهمامي: << التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، أفكار ورؤوس أفكار>>، الشعر التونسي و أشكال الكتابة الجديدة، الأيام الشعرية محمد البقلوطي، الدورة الخامسة، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، 2006م، ص 154ــ155.

[3] – محمد صابر عبيد : المغامرة الجمالية للنص الشعري ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م، ص 93.

فالمغامرة الجمالية: هي المولد الأساس للإبداع الشعري، إذ الوظيفة الشعرية المرتبطة بجماليات النص الشعري تستهدف اللغة لِذَاتِهَا، ويصبح اللعب الحر بدوالِّها غاية الإبداع وبُغْيته، وبقية الوظائف التي حددها (رومان جاكوبسون *R. Jakobson*) تصبح ثانوية[1]، إذ التجريب يتأسس على المغامرة الجمالية.

والاختراق: يتمثل في خلخلة القوالب الفنية القائمة، وإيجاد شروخ في نسيجها الثقافي ونسقها البنائي، بما يُمَكِّنُ من إعادة طرح الأسئلة حول جدوى استمرارها، أو سُبُلِ تطويرها. وكل اختراق لبنية نصية أو ثقافية أو اجتماعية هو تجريب، يطال بنية النص كقالب فني وشكل إبداعي موروث، أو يمس مضامين الإبداع الفني بأبعاده وخلفياته.

والتجاوز: هو لُحْمَةُ التجريب على النص الشعري وسَدَاهُ، الذي يثبت به انسلاله من رماد ما احترق وتهدم، والانتصاب من جديد في قالب فني وشكل تعبيري، بأبعاد ومضامين جديدة، شأن طائر الفينيق الذي يتجاوز ذاته ويتخلق من جديد عقب كل دورة زمنية كما تقول الأسطورة[2].

وكل ذلك جعل مفهوم التجريب يتحدد بأنه « **اختبار مستمر للكتابة، وبحث دائم عن صياغة متجددة للإبداع، تشمل أشكال التعبير وقضايا التفكير، كما تتعلق بنمط العلاقة بين المبدع والمتلقي، وهي علاقة يجب أن تكون متغيرة مفتوحة على مغامرة البحث وصدمة التلقي**»[3]، وبأنه « **عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة وإثارة أسئلة جديدة والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل**»[4]. وعليه يرتكز مفهوم التجريب على أنه:

- اختبار لأساليب الكتابة الإبداعية، وذلك بتغيير الصيغ التعبيرية مع تغير المواقف والأحوال والمقامات، على حَدِّ تعبير الأوائل كالجاحظ، وابن قتيبة، والجرجاني، وحازم القرطاجني،

---

[1] – أنظر رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ص28 .

[2] - إشارة إلى أسطورة طائر الفينيق، والذي يمثل الانبعاث المتجدد بعد الموت.

[3] – خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، جويلية 2005م، ص 12.

[4] – عبد اللطيف غياط : << خصوصيات الكتابة المسرحية عند الدكتور محمد الكغاط وهاجس البحث عن قالب مسرحي من خلال التجريب >> موقع، http : / / membres. lycos.fr/kaghat / ghayyat.html، بتاريخ 03/21 /2009م.

وغيرهم[1]، أو تغير العصر والبيئة والجنس على حد رؤية (هيبوليت تين *Hippolite Taine*)، أو بتأثير حقول العلوم التجريبية كالوراثة والفيزياء وغيرها كما عند (إميل زولا *Emile zola*)[2] رائد الحركة التجريبية في الفن الروائي.

- يتعلق بالتغيير الذي يلحق الجوانب الشكلية أو المضمونية أو كليهما. !
- يرتبط بالعلاقة بين المبدع والمتلقي، فالمبدع عليه بتطوير آليات الإبداع، والمتلقي عليه بتطوير آليات القراءة، « **فالفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة، ونادرا ما يظفر بِقَبُولِ المتلقين دفعة، بل يمتد إلى أوساطهم بتوجس وتَؤدة** »[3]، وبذلك تنشأ العلاقة الجدلية بين المبدع والقارئ في إطار التجريب، ويغدو القارئ منتجا للنص من جديد، وليس مجرد متلق فقط. !
- فِعْلُ مغامرةٍ وتجاوُز واختبار لما هو سائد، وتأسيس لأنماط تعبيرية جديدة. !
- يتمثل أساسا في ممارسة الكتابة، وذلك بالاختبار المستمر لأنماط التعبير السائدة، ومدى استيعابها لروح العصر وقضاياه. !
- في التجريب تنشأ العلاقة الجدلية بين أشكال التعبير وقضايا التفكير، ومنه يتجلى في حلبة الشعر الصراعُ الثقافي بين دعاة الأصالة ورواد المعاصرة، ويغدو اختيار الشكل الإبداعي ليس بريئا، وإنما يتعلق بتوجه ويَنمُّ عن اختيار. !
- خلخلة للسائد من أشكال التعبير، « **الأمر الذي يجعل الأشكال القديمة السابقة لعملية التغيير متخلفة عن استيعاب المضامين الجديدة** »[4]، وهو ما يستدعي ظهور بدائل لها تسمح بمواكبة مستجدات الحياة المعاصرة. !

---

[1] – أنظر مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر ، 2006م ، ص 51 وما بعدها.

[2] – إميل زولا (1840م ــ1902م): كاتب فرنسي، أبرز ممثلي المذهب الطبيعي في الأدب، درس نظريات هيبوليت تين في العلم الوصفي، ونظريات الوراثة الطبيعية، فأدخلها في الرواية، وتصور العالم من الوجهة العقلية المادية فقط.وهو رائد الرواية التجريبية. (عبد الرزاق الأصفر : المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها ــ دراسة ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999م، ص 154.)

[3] – صلاح فضل : لذة التجريب الروائي، ص 03.

[4] - – عبد علي حسن : << تجريبية النص المفتوح، نص دائرة الاحتواء للشاعر ولاء الصواف أنموذجا >>، المجلة الإلكترونية الحوار المتمدن، عدد 2547، بتاريخ 2009/02/04م، موقع www.alsawaf.com

- يؤسس لظهور أشكال فنية «**تتناسب وتستوعب المتغير الحاصل في البنية الاجتماعية والاقتصادية وما يتبعها من تغير في مجمل البُنَى المكونة للخطاب الثقافي** »[1]. **!**
- ذو جوهر يتمثل في إثارة التساؤلات حول السائد من قضايا التفكير. **!**

ونظرا لتشابك العلاقات التي يتأسس عليها مفهوم التجريب، فقد صاحب ظهوره والاشتغال عليه توجهان اثنان:

الأول: استعمل المصطلح للتهجين والهجاء وعندها « **يصبح التجريب رديفا لانعدام القدرة على التحكم في مكونات الخلق**[2] **وضعف التصور وهشاشة الخلفية الجمالية التي يصدر عنها المجرب**»[3]، ويكون العمل الأدبي ساعتها يتحرك في ظلال النفور والقحط والعيب والجدب والجرب[4] ـــ التي لمسناها في المعنى اللغوي ـــ ويثير التجريب عندها الاشمئزاز والقرف على مستوى الذوق أو النقد على حد سواء.

الثاني : وهو المقصود بالدَّرْسِ، والمُعَوَّلُ عليه في النقد والإبداع، فيستعمل التجريب « **للدلالة على البراعة في البناء، والحرص على التجويد، والسَّعْيِ إلى مخالفة السَّائِدِ، مخالفة حبلى بالإضافة الجمالية، تؤكد السابق الرفيع وتؤصله، فتلغي المتهافت الضعيف، وتمحوه من الذاكرة، وتبشر بالطريف والنبيل، فتضيق السبل على من يستسهلون الكتابة** »[5]، إنه التجريب الفني الذي يسعى هذا البحث إلى ملامسة تجلياته الإبداعية، وتطويق مفرداته وحدوده المفهومية.

نخلص مما سبق إلى أن التجريب الفني يتعلق باختبار أشكال التعبير السائدة، ومساءلتها، ومحاولة تجاوزها، بالاختبار المستمر لطرق الكتابة، والبحث في الجدل القائم بين أشكال التعبير وقضايا التفكير، وفي العلاقة الجديدة التي تنشأ بين ثلاثية: النص و المبدع والمتلقي.

---

[1] - المرجع نفسه، المجلة الإلكترونية عدد www.alsawaf.com.2547

[2] – الخلق الفني والإبداعي: ويقوم كبديل عن المحاكاة في الفن.

[3] – عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، نوفمبر 1999م، ص 09.

[4] – إذ المجرب يُخْشَى أن تنتقل عدواه الأدبية إلى غيره، فيحاصَر ويعزل، شأنه شأن البعير الأجرب الذي يتم إبعاده عن القطيع حتى لا تنتقل عدواه.

[5] – المرجع نفسه، ص 09.

ج) بين التجربة والتجريب

إذا تبين أن مفهوم التجريب يتعلق بالاختبار والتجاوز والمغامرة والجدل القائم بين أشكال التعبير وقضايا التفكير، فما هي حدود العلاقة بين التجربة والتجريب ؟

على الرغم من أن لفظتي التجربة والتجريب صيغتان مصدريتان لفعل واحد هو جَرَّبَ كما سبق بيان ذلك، إلا أنَّه فرَّقت بينهما الأيام في رحلتهما الدلالية، فالتجربة في مجال الإبداع الشعري « **لا تتأتى للشاعر إلا متى حقق كَمّا شعريا، وأضحى ذا رؤية يُعرف بها وأسلوب يُشير إليه** »[1]، أمّا التَّجريب « **لكونه اختبار، فله دلالة البحث والامتحان الدائبين، ومن ثم استوى نهجا فنيا** »[2]، وهذا النّهج الفنِّي قِوَامُه حداثة المغامرة، التي هي بمثابة روح تسري فيه، تُجَسِّدُهَا لَذَّةُ الممارسة الإبداعية، وفِعلُ التّجاوز وتخطّي السَّائد، واللّعب الحرّ على أنساق اللغة وأشكال الكتابة، وأَنَّ كلّ لحظة شعرية هي موطنٌ للتّجريب، وميلادٌ لِنصّ وإن اشترك مع غيره من النصوص في بعض المميزات والخصائص فله نبضه الخاص.

يرى محمود أمين العالم أن « **سيادة مصطلح التجريب كان تعبيرا عن سيادة رؤية منهجية محددة**»[3]، هذه الرؤية تسعى إلى معالجة الإبداع الشعري في إطار التجريب وليس التجربة، إذ التجربة تقوم أساسا على التكرار والنمطية، وأن نفس الظروف تؤدي إلى نفس النتائج، وذلك ما يتنافى وروح الإبداع الشعري الذي يتأسس على التجريب المستمر.

إن قبول وشيوع مصطلح التجربة للتعبير عن ظاهرة التجريب في الإبداع لا يعدو أن يكون على سبيل التجاوز فقط، مع إعطائها حدودا تبعدها عن حدود التجربة في العلوم التجريبية كالفيزياء والرياضيات، فالتجربة في الإبداع الشعري « **خبرة حية يتداخل ويتفاعل فيها، بالمعنى الثقافي والموضوعي الشامل، مع الداخل بمعنى الخبرات السابقة والموروثات والثقافات والقيم والمعتقدات الدينية والأيديولوجية والأخيلة والذكريات تداخلا وتفاعلا وجدانيا باطنيا متوترا، وهو أقرب إلى المعايشة الحميمية والمعاناة القلقة الملتبسة، يكون تشكيلا عن التجربة الباطنية**

---

[1] – الطاهر الهمامي:<< التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، أفكار ورؤوس أفكار>>، الشعر التونسي و أشكال الكتابة الجديدة، الأيام الشعرية محمد البقلوطي، الدورة الخامسة، ص 151ـ 152 .

[2] – المرجع نفسه، ص 152.

[3] – محمود أمين العالم: << الشعر المعاصر بين التجربة والتجريب >>، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف 1997م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص 271.

وليس تشكيلا لها »[1]، وهو ما يمكن أن نعبر عنه بالعلاقة الجدلية بين الداخل والخارج؛ الداخل حيث الأنا العميق والعواطف والأفكار ، والخارج حيث الأشياء والموجودات و المؤثرات.

وفي منطقة التداخل بين ما هو داخلي وما هو خارجي يتجلى التجريب و يتمظهر الإبداع، وبذلك « **فالتجريب الحداثي فعل غائي إجرائي يستهدف التعامل الحر مع مفردات اللغة، وإنتاجَ أبنية إبداعية مغايرة أو ضدية للأبنية السائدة الدالة المستقرة والقطيعة معها** »[2]، وفعل القطيعة هذا هو الذي يؤسس لأشكال التعبير الجديدة، التي تُعَبِّرُ عن الحياة المعاصرة بكل تعقيداتها، وعليه فإن فعل التجريب الحداثي في النص الشعري المعاصر بقدر ما اتجه إلى العمق الفني للإبداع فقد انشغل بالسطح و التمظهر الشكلي.

لقد ركز التجريب على الدوال وما تشكله الملفوظات على سطح الورقة من طريقة توزيع وتآلف أو تخالف مع العلامات اللغوية وغير اللغوية، وما تتزود به من خلال السياق من إيحاءات، وما تكتسبه من تأويلات عبر التنوع الأيقوني والفضاءات المصاحبة للعبارات، ذلك أن اللغة الشعرية تستمد خصائصها الفنية « **من ظواهر أسلوبية عديدة تُمْعِنُ في تمزيق النص بخروق وفراغات دلالية، ويمثل لَأْمُ هذه الخروق، وملء تلك الفراغات التحدي الأكبر الذي يواجهه المتلقي** »[3]، إذ النص الشعري التجريبي يمثل بنية دالة بشتى مكوناته اللغوية وغير اللغوية.

واللغة هي المادة الخام التي يصنع منها الشاعر المجرب تمثاله الفريد، وبإزميله تتشكل الدوال التي تغدو بمثابة تمظهرات لكائنات تنبعث منها الحياة، فتبدو وكأنها ناطقة تتكلم، أو متحركة تجري، عند قراءة النص وتَأَمُّلِ كل العلامات المصاحبة له، فتتملكنا لذة النص ومتعته، وتأسرنا هسهسة[4] اللغة على حد تعبير (رولان بارت *Roland Barths*)، يقول بارت: « **يجب على النص الذي تكتبونه لي، أن يعطيني الدليل بأنه يرغبني، وهذا الدليل موجود : إنه الكتابة. وإن**

---

[1] - المرجع نفسه، ص 272.

[2] – المرجع نفسه، ص 273.

[3] – حميد الحجري :<< الصورة في شعر سيف الرحيبي >>، كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية ، مجلد16، عدد 64، تموز 2007م، بيروت، لبنان، ص 66.

[4] – الهسهسة: هي الصوت الدال على حسن سير الشيء، وفي هسهسة اللغة تَحَقُّقٌ لوجود الدال الذي يبحث عن مدلوله دائما، ولا يمكن محو كلمة قيلت أو محو آثارها إلا بالقول المجازي أعتذر عن هذه الكلمة، أو أمحو تلك، وفي ذلك هسهسة للغة من جديد. رولان بات: لذة النص، ص 17 - 19.

الكتابة لتكمن في هذا : علم متعة الكلام »[1]، وبذلك فالمطلوب في منطق التجريب « **هو أن يتحقق للمفردة اللغوية المتمردة على معجمها تجدد دلالي ومعنوي وجمالي، تتجدد به اللغة والمعارف والأذواق »**[2]، وينشأ عن ذلك إبداع فني يتجلى فيه تجريب لُغَوِي تتجاذبه ثنائية المتعة واللذة، مثلما هي الفائدة والإفهام، التي تميز كل نص شعري عن سواه من النصوص.

وحتى تكتمل لشاعر أو لجيل من الشعراء تجربة فنية يتطلب ذلك وجود التراكم المعرفي والتنوع الإنتاجي، ولا يتأتى ذلك إلا بفعل التجريب، الذي تؤدي سيرورته إلى نمو أشكال، واختفاء أخرى، وتَوَلُّدِ ثالثة، عبر فعل المغامرة والاختراق والتجاوز، ولا يتأتى عندها الكلام عن التجربة الشعرية إلا بمساءلة التجريب.

وبذلك يتأسس التجريب «**كمنهج فني يحتاج إليه إبداع المدارس كلها، سواء الحديث الذي وعاه، أو القديم الذي لم يصطلح عليه »**[3]، فأصحاب المعلقات مجربون بامتياز، وأبو نواس وأبو تمام والمتنبي والسياب ونازك الملائكة ورمضان حمود وغيرهم كلهم مجربون، لأنهم أحدثوا خلخلة في النص الشعري من زاوية ما، وذلك روح التجريب وطبيعته، فـ « **جوهر الإبداع وحقيقته، عندما يُتَجَاوَزُ المألوف، ويُغامَرُ في قلب المستقبَل »**[4]، الأمر الذي يسمح للتجريب بأن « **يظل في جوهره وفلسفته بحثا واختبارا وطلبا للأكمل والأجمل، انطلاقا من إقراره بالنقص، وقوله بالنسبي، واحتفائه بالسؤال »**[5]، وهي العناصر التي تفرض على المبدع التجديد المستمر، وعدم الركون إلى صيغة نهائية للإبداع، ففي تخوم ما يُظَنُّ أنه شكل فني مكتمل تنشأ دائما بذور الثورة عليه، وتتوالد الرؤى الجديدة والأفكار المبشرة بأشكال فنية تتناسب وروح العصر، وتتلاءم وطرائق التفكير التي جلبتها حداثة السؤال، وعَمَّقَهَا روح التجاوز والمغامرة.

---

[1] – رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1992م، ص 27.

[2] – محمود أمين العالم : << الشعر المعاصر بين التجربة والتجريب >>، فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد16، عدد01، صيف1997م، ص 273.

[3] – الطاهر الهمامي:<< التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، أفكار ورؤوس أفكار>>، الشعر التونسي و أشكال الكتابة الجديدة، الأيام الشعرية محمد البقلوطي، الدورة الخامسة، ص161.

[4] – صلاح فضل : لذة التجريب الروائي، ص03.

[5] – المرجع السابق، ص 161.

يمكن أن نخلص إلى أن التجربة ينظر إليها من وجهة نظر دياكرونية[1] تهتم بالتاريخي، وتتبع المراحل التي سلكها المبدع، وتقيِّم إنتاجه الفني، وتحاول تصنيف تلك التجربة الشعرية، ضمن أحد أساليب الشعرية المعاصرة ـــ كما فعل صلاح فضل في كتابه أساليب الشعرية المعاصرة ـــ ومنه فهي تحتفي بالتاريخ، وتأخذ بمبدأ التراكم، وتحفل بالنضج والاكتمال، أما التجريب فينظر إليه من وجهة نظر سانكرونية[2] تحتفي بالآني (اللحظي)، وتعتمد الوصف.

إن الوعي بمصطلح التجريب وكونَه نهجا فنيا يعتمد المغامرة الإبداعية، وفعل التجاوز، وتجديد أشكال التعبير، وتنويع قضايا التفكير، وما بينها من جدل هو المنجز الهام في الحداثة الشعرية العربية المعاصرة.

وقد كان مصطلح التجريب أحد مفاتيح العصر الحديث الثقافية على يد الروائي (إميل زولا *Emile Zola*) في ميدان الرواية، وهو بدوره استقدمه من حقل العلوم التجريبية، وبصدد تتبع نشوء مصطلح التجريب إلى استوائه نهجا فنيا يقول الطاهر الهمامي[3]: « **وكانت العلوم الطبيعية مهد استخدام المصطلح (التجريب)، ومنها امتد إلى حقل العلوم الأدبية والفكرية، فوجدنا الروائي الفرنسي إميل زولا يضع نصا نظريا بعنوان الرواية التجريبية (*Le roman experimental*) يعكس وَلَعَهُ بعلوم عصره، ومنها المنهج التجريبي في أعماله الروائية. ووجدنا المنهج التجريبي على الصعيد الفلسفي موضوع أخذ ورد بين المثاليين والماديين** »[4]، وسرعان ما تسلل مصطلح التجريب إلى المسرح فكان المسرح التجريبي، وإلى الشعر فكان الشعر التجريبي، الذي تحكمه ثلاثية المغامرة و الاكتشاف واللذة: !

- مغامرة وتجاوز للسائد من الأشكال والمضامين.
- اكتشاف واختبار لأنماط جديدة من الكتابة، ومضامين جديدة للتعبير . !

---

[1] – الدياكرونية: التطورية، التاريخية. (جان بيرو: اللسانيات، ترجمة الحواس مسعودي و مفتاح بن عروس، دار الآفاق، الجزائر، 2001م، ص 18).

[2] – السانكرونية: الآنية، الوصفية. (جان بيرو: اللسانيات، ص 18).

[3] – الطاهر الهمامي : أكاديمي تونسي معاصر، مبدع وناقد.

[4] – الطاهر الهمامي:<< التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، أفكار ورؤوس أفكار>>، الشعر التونسي و أشكال الكتابة الجديدة، الأيام الشعرية محمد البقلوطي، الدورة الخامسة، ص152.

- لَذَّة في الممارسة الإبداعية الشعرية التي قوامها جدل العلاقة بين أشكال التعبير وطرق التفكير من جهة، وجدل العلاقة بين المبدع والمتلقي من جهة ثانية. !

التجريب إذن، إعادة قراءة للماضي الإبداعي، ووعي بالحاضر، وفتح للآفاق على أحلام المستقبل، واكتشاف واختبار لأشكال جديدة للتعبير وطرق حديثة للتفكير، إنه إعادة للنظر في العلاقة بين النص الشعري ــ بشكله ومضمونه ــ والمبدع والمتلقي.

2/ الشعر الجزائري المعاصر

الشعر الجزائري المعاصر هو الشعر الذي يُعَبِّرُ عن روح هذا العصر وتفاعلاته الثقافية والاجتماعية والسياسية، وبالتالي يمكن الانطلاق من مفهوم زمني لتحديد مصطلح المعاصرة (*Contemporanéité*)، الذي يقوم عليه ضبط مدونة الشعر الجزائري المدروس. وتعني المعاصرة في ما تعنيه أن « **تأخذ على وجه التحديد بمبدأ أن يُلقي الشخص بنفسه في تيار الظواهر المعاصرة، وأن يستخدم حساسيته الدرامية التي تتميز بزيادة المرارة في الشعور، في أن يخلق منها فَنًّا أو أدَبًا**»[1]، ذلك أن الشعر الذي ينتج في هذا العصر ولكننا لا نلمح فيه سيماته هو في الحقيقة أبعد ما يكون عن مصطلح الشعر الجزائري المعاصر.

وليست المعاصرة هي إقحام التعابير الخاصة بهذا العصر، وإنما تحويل تلك التعابير أو غيرها ــ حتى ولو كانت ضاربة في القدم ــ إلى علامات ترشح بروح العصر، فـ « **ليس المهم للتجديد هو ملاحظة شواهد العصر، ولكن المهم هو فهم روح العصر**»[2]، إذ العصر بمثابة إناء يحمل معارف ومعتقدات، وتتصارع داخله رؤى وأيديولوجيات، وكل إناء بما فيه ينضح، ولا يمكن أن ينضح إناء بمحتوى غيره في منطق الأشياء، ومثلما تعني المعاصرة « **الصدق في تعبير الشاعر عن عصره وزمانه وذوقه واستفادته من معطيات الواقع** »[3]، فإنها تعني تَمَثُّلَ الماضي وإعادة إنتاجه، بما يكفل التواصل الثقافي والتميز الحضاري لأمة من الأمم، وهو ما يجعل مفهوم المعاصرة مفهوما إشكاليا يثير التساؤل باستمرار.

---

[1] – عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الناشر المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر ، ط 5، 1994م، ص 14.

[2] – خليل ا لموسى : الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، سوريا، 1991م، ص 16.

[3] – المرجع نفسه، ص 16.

فـــمفهوم المعاصرة، « **ما يزال متشحا بالتعتيم، متسربلا بالغموض، بل إنه كثيرا مـــا يطلق على قصائد متزامنة لكنها مختلفة جوهريا على مستوى البنية و الرؤية والموقف من المعنى و كيفيات إنتاجه** »[1]، وهو ما يجعل القصيدة المعاصرة قصيدة إشكالية يكتنفها الغموض وتلفهـــا الكثير من الحجب التي تتطلب الكشف.

إن الاستفادة من الواقع وتحويله إلى نماذج إبداعية عن طريق التجريب المستمر، هو الـــذي يحتم « **على كل شاعر وفنان أن يصرف جهده لتفهم روح عصره والتعبير عنـــه** »[2]، مهمـــا اختلفت وجهات النظر المطروحة وطرائق الإبداع المتبعة، وإذا أردنا أن ننـــزل ذلـــك في حقبـــة زمنية، فيقصد بالشعر المعاصر ـــ والجزائري جزء منه ـــ « **تلك التجارب الشعرية لتي تستغرق النصف الثاني من القرن العشرين تقريبا** »[3]، وتستمر بطبيعة الحال إلى الوقت الراهن، وهو مـــا يعتبر مبررا لإدراج تجارب متعددة رسمت المشهد الشعري الجزائري في الفترة المعاصرة عند تتبـــع مسيرة الشعر الجزائري من التقليد إلى التجريب في أهم تمفصلاتها.

يتبين من خلال ما سبق أن المعاصرة تطرح إشكالية النظر إلى التراث والارتبـــاط بـــه أو الانسلاخ منه، أو محاولة النهوض واستشراف المستقبل والتعبير عن الحاضر بتمثـــل روح التـــراث وقيمه الأصيلة، ذلك أنه « **من البداهة أن الشاعر العربي المعاصر لا يكتب في فراغ، بل يكتب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه ومرتبط به، لكن هذا الارتباط ليس محاكـــاة للأساليب والنماذج التقليدية، وليس تمشيا معها، ولا بقاء ضمن قواعدها ومناخها الثقـــافي ـــ الفني ـــ الروحي. فليس التراث عادة في الكتابة، أو موضوعات طرقت ومشاعر عُونِيَتْ وعُبِّرَ عنها، وإنما هو طاقة معرفة، وحيوية خلق، وذكرى في القلب والروح** »[4]، وإن كان الكثير من الدارسين لا يتوقفون عند كون التراث مجرد ذكرى في القلب والروح، وإنما هو امتداد لأصـــالة

الأمة، ولذلك فإن« **الشيء الباقي في أي تراث هو قيمته الروحية والإنسانية الكامنة فيه، أي قيمته المعنوية** »[5]، وهذه القيمة المعنوية هي التي تتسلل عبر النص وإن تغير شكله الفني.

---

[1] – محمد لطفي اليوسفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار ستراس للنشر، تونس، 1992م، ص 18.

[2] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 14.

[3] – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995 م، ص 15.

[4] – أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان ، ط 3، 1983م، ص 45.

[5] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 26 ــ27.

إن تمثل التراث في عمقه الفكري وتطويعه بحيث يتلاءم مع روح العصر دون أن يفقد مقوماته، هو ما تسعى المعاصرة إلى تحقيقه، متوسلة إلى ذلك بالتجريب والإمكانات المختلفة التي يتيحها، وعندها يمكن أن يطلق على نص شعري بأنه « **عصري لأنه يعبر عن عصرنا، ولا يعبر عن أي عصر آخر**»[1]، الأمر الذي يجعل الشعر الجزائري المعاصر في نماذجه التجريبية، ينهض من عباءة ماض يرشح بقيم روحية وتراثية أصيلة، ليعبر عن واقع تتفاعل فيه متغيرات عديدة، مما يذكي روح المغامرة والتجاوز وفعل التجريب والإبداع.

ومثلما شكلت ثنائية التراث والمعاصرة جدلا في إطار ظاهرة التجريب، فإن مصطلح الحداثة كان مجال حراك ثقافي في إطار مزاحمة الجديد لكل ما هو قديم، وتَوَجُّسِ القديم خيفة من كل جديد، إذ أنه « **لا يكفي أن يتحدث الشاعر عن ضرورة الثورة على التقليد، وإنما عليه أن يتبنى الحداثة، وليست الحداثة أن يكتب قصيدة ذات شَكْلٍ مستحدث، شَكْلٌ لم يعرفه الماضي، بل الحداثة موقف وعقلية، إنها طريقة نظر وطريقة فهم، وهي فوق ذلك وقبله، ممارسة ومعاناة. إنها قبول بكل مستلزمات الحداثة: الكشف، والمغامرة، واحتضان المجهول**»[2]، وهي العناصر والأسس التي بنى عليها التجريب حدوده المفهومية، فكما كان التجريب قرين الإبداع، فهو لصيق الحداثة، فلا تجريب دون حداثة، ولا حداثة دون تجريب.

إن أهم ما ميز ظاهرة الإبداع الشعري المعاصر، هو ما جلبته الحداثة من رياح، حركت الكثير من سواكن خارطة الإبداع الشعري، وعصفت بالكثير من التقاليد الثقافية والطرق التعبيرية، فاهتزت بذلك شجرة القصيدة التقليدية، ونبتت إلى جانبها شجرة القصيدة الحديثة، لتنافسها الماء والهواء وجلب الأنظار.

يقتضي تغير أنظمة الحياة وتبدلها تغيرا وتبدلا في طرائق التعبير الأدبي وأساليب الإنتاج الفني، وهو ما تجسد في المجتمع الغربي غداة الثورة الصناعية التي نقلته من مجتمع إقطاعي إلى مجتمع صناعي تهيمن عليه ذهنية جديدة، وتوجهات جديدة، تسري فيها روح التقنية وتتحكم فيها فلسفة الحياة المعاصرة التي تميزت كل تجلياتها بِسِمَةِ الحداثة. وقد انسحبت كل تلك التحولات على

[1] – المرجع نفسه، ص 16.

[2] – أدونيس: زمن الشعر، ص 115.

ميدان الإبداع الشعري، حيث أن « **تقنية القصيدة تقابل تقنية الحياة** »[1]، وقد بدأت بوادر الحداثة الغربية في الشعر وما صاحب ذلك من تجريب على النص الشعري على مستوى الأشكال والمضامين على السواء في الشعر الفرنسي عام 1860م مع (بودلير *Charles Baudelaire* 1821 ـــ1867) الذي يعد « **أول من استخدم مصطلح الحداثة في نصه رسام الحياة الحديثة، وتتميز الحداثة عنده بارتباطها بالأبدي وبالفن، وهي ثورة على المحاكاة الأرسطية، فلا تقليد للطبيعي، والفن عنده حيلة وصنعة، وبقدر ما تبتعد عن الطبيعي تصل إلى الفن**»[2].

وكان أساس هذه الثورة تجاوز أشكال التعبير الكلاسيكية، والاشتغال على أشكال جديدة تتناسب مع إيقاع الحياة في صورتها الحديثة.

تطور التجريب في النص الشعري الغربي بداية من اشتعال فتيل الحداثة واستشراء لهيبها في مستويات القصيدة المختلفة، والتي كانت اللغة هي الأداة التي تجسد فيها التجريب، وما حملته اللغة من رموز وأسرار، وما اعترى الأشكال من تغيير وتبديل.

لقد « **بشر بودلير بالحداثة الشعرية، ودعم أركانها (رامبو *Rimbaud Arthur* 1854ـ1891) ، و(ستيفن مالارميه *Stéphane Mallarmé* 1842ـ 1898)، وسار بها (بروتون *André Breton* 1887- 1975) و(بيرس *Saint John Perse* 1887 ـ 1975) وغيرهما إلى مسافة بعيدة** »[3]، وهذه المسافة البعيدة كان فيها الخروج على المألوف، والتأسيس لنص شعري غربي حداثي.

وقد كان للنص الشعري الغربي في صورته الحداثية التأثير الكبير على النص الشعري العربي المعاصر، ذلك أن ما أنتجه المركز الغربي ثقافيا هو المنبع الذي استقى منه بدر شاكر السياب و يوسف الخال وأدونيس ورمضان حمود وغيرهم تصوراتهم الحديثة للشعر وطبيعته ودوره في الحياة.

[1] – خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص09

[2] – المرجع نفسه، ص 09.

[3] – المرجع نفسه، ص 10.

عملت الحداثة الشعرية على تجاوز السائد، باعتبار الحداثة « **انتقال من الوصف إلى الكشف والتجريب** »[1]، وفي هذا الانتقال تجسيد للرؤى، وتجريب للطرق الإبداعية، بعيدا سطوة المألوف وسلطة السائد، وكانت مجلة شعر ومجلة مواقف حلبتي صراع، دار فيهما الجدل القائم بين الحداثة والتقليد والأصالة والمعاصرة وغيرها من المواضيع ذات البعد الإشكالي، ومن هاتين المجلتين انتقل الصراع إلى بقية الأقطار العربية، ومنها الجزائر، ذلك أن أهم ما ميز التوجه الحداثي التجديدي من خلال القضايا التي بشر بها، وحملتها الصفحات الأدبية إلى مختلف الأقطار العربية:

- « **الصدق الفني الذي نادى به المجددون في مطلع هذا القرن(تعني القرن العشرين)**.
- **التجربة والتجريب الذي نادى به جماعة مجلة شعر**.
- **الإلحاح على موقف البحث والإبداع والتغيير الذي تمثله مجلة مواقف** »[2]. **!**

وما زالت هذه القضايا وغيرها الشغل الشاغل للنقد والإبداع إلى الوقت الراهن، فلم تغادر **!** الحداثة بعد ديارها الأولى، و ما زال مشروعها مفتوحا على السؤال، فقضية الشعر الحر لم تحسم بعد؛ كونه امتدادا للقصيدة القديمة أم إبدالا نصيا لها ؟ وقصيدة النثر ما زالت تحمل في تسميتها الانقسام والتشرذم بين الشعر(قصيدة) والنثر، وهل الحداثة تقتضي التنصل من كل ما هو أصيل والتشبث بكل ما هو دخيل؟ أم أن الحداثة أصالة تتجدد أشكالها بفعل التحديث وتتنوع تجلياتها بفعل التجريب ؟ وتلك التساؤلات وغيرها ما زالت مجال بحث، ومثار تساؤل في المشرق والمغرب على حد سواء، وهي المجال الرحب الذي تحركت في نطاقه القصيدة الجزائرية المعاصرة وهي تتفاعل مع واقعها، وتنتقل من طور التقليد إلى طور التجريب.

ثانيا: الخلفية المعرفية للتجريب

على الرغم من الاختلاف البَيّن بين الحداثة الغربية ومحاولة التحديث العربي، فإن عنصر التأثر بفلسفة الغرب ومذاهبه الأدبية وتصوراته الفكرية الذي تأسس عليه الشعر العربي الحديث والمعاصر يظل بارزا، وهو ما يمكن أن نلمح عناصره بوضوح عند استجلاء بنية النص الشعري الحديث والمعاصر، والنظر في الظروف التاريخية التي رافقت هذا الظهور.

---

[1] – خالدة سعيد : حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979م، ص 14.

[2] – المرجع نفسه، ص 18.

والواقع أن « **النموذج الفكري الغربي هو الذي يشكل عمليتنا المعرفية، سواء كانت معرفة تابعة[1] أو مضادة[2]** »[3]، الأمر الذي جعل الحداثة العربية تتمثل مقولات الغرب الثقافية وتصدر عنها، وهي تمارس فعل الإبداع الشعري.

ويقف الخطاب الفلسفي صدارة الفكر الذي يكون بمثابة خلفيات تسند الفعل الإبداعي، وتحدد تمظهراته الشكلية ورؤاه المعرفية، إذ « **يُؤَسِّسُ الخطابُ الفلسفي دائما الخلفيةَ المعرفية للشعر، يُغذيه ويوجهه، ويخرجه من الأعماق في صورة بليغة** »[4].

وقد كان لاتصال العالم العربي بالغرب عبر نخبه المثقفة والاطلاع على نتاج الثورة العلمية و الثقافية التي توصل إليها الغرب في شتى صنوف المعرفة الأثر البارز في تشكل معالم الحداثة العربية، « **لأن العصر الراهن قد وضعت مبادئه الأولى مع الفرضيات التي تأسس عليها مفهوم الغرب** »[5]، بدءا بالثورة الكوبيرنيكية[6] ووصولا إلى العولمة، وما صاحب ذلك من مذاهب أدبية ومناهج نقدية، وجهت الفعل الإبداعي في صورته التجريبية، مثلما تحكمت في الذائقة الفنية والتوجهات النقدية على السواء.

فمع الرومانسية والدادائية[7]والسريالية والرمزية تشكلت رؤية عربية هي وليدة رؤية وخلفية غربية أساسا، تسندها جملة من الفلسفات المثالية منها والمادية، وهو ما جعل الإبداع الشعري يتخذ مسارب شتى، ويغتني برؤى متعددة، مثّل التجريب تجليا لها في أشكاله المتعددة.

1- المعرفة التابعة: هي المعرفة التي تتبع النموذج الغربي، وترى أن الحداثة تكمن في اقتفاء أثره، والتمثل بنماذجه على مستوى الشكل أو المضمون على حد سواء.

2 – المعرفة المضادة : هي المعرفة التي تنشأ كرد فعل عن المعرفة التابعة، وترى أن الابتعاد عن النماذج الغربية الوافدة والالتزام بما هو ملك للذات هو الكفيل بتحقيق التفاعل الإيجابي مع الحياة بعيدا عن النماذج الوافدة.

3 – إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر،2007 م، ص 75.

4 – المرجع نفسه، ص 76.

5 – محمد طواع : << هيدغر والشعر >>، مجلة فكر ونقد، عدد 08، أفريل 1998م، الناشر سيبريس، الدار البيضاء، المغرب، ص 79.

6 – الثورة الكوبيرنيكية: وهي الثورة التي قلبت مركزية الكون من الأرض إلى الشمس، وما تبع ذلك من ثورة على الكنيسة التي تقول بالرأي الذي يعتبر الأرض مركز الكون، وكل مخالفة له مخالفة للمقدس، وبهذا الانتقال تحولت الحقيقة في التصور الغربي من المعرفة الدينية التي أساسها الغيب إلى المعرفة العلمية التي أساسها التجربة.(أنظر : إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص22-23-62-63.)

7 – الدادائية: اتجاه بدأه في الفن والأدب عام 1915م فنانون وشعراء رأوا في آثار الحرب العالمية الأولى نتائج مدمرة، من الشعراء :تسريتيان تسارا، ريتشاردهوليسنبيك،جان كوكتو. ومن الفنانين: هانز أرب، مارسيل دوشان، ماكس أرنست وغيرهم، كان هروب الدادائيين من الواقع مصدر غموضهم وفوضويتهم، ودل ذلك التمرد على لا إنسانية الحرب. وقد تحول جل روادها إلى السريالية. (أنظر محمد صهيب الشريف: ملحق خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، دار الفكر،دمشق، سوريا، 2005م، ص 414.) ، أما السريالية فهي حركة في الفن والأدب،

يصدر الشاعر المعاصر عن خلفية فلسفية ورؤية أيديولوجية تشبع بها من زخم الحياة المعاصرة، « **لأنه يعبر عن رؤيته للعالم والإنسان، تلك الرؤية التي بلورها من خلال بحثه عن جوهر الحقيقة، فهو مركب من الوعي واللاوعي، من العلم والإدراك، ومن الحدس والشعور، وهو منار الصفوة المثقفة** »[1]، ويصوغ ذلك في إبداعه الشعري الذي يحمل بذور هذه الفلسفة أو تلك على مستوى الشكل أو المضمون، بطريقة واعية أو غير واعية.

لكن الفرق بين فلسفة الشاعر ونظرته للحياة والإنسان والوجود ونظرة الفيلسوف هو امتزاج الوعي واللاوعي في معالجة الشاعر للقضايا التي يطرحها بلغة شفافة؛ تأخذ من العقل حكمته وقوانينه الفلسفية الصارمة، ومن العاطفة الإنسانية تأججها وتراكماتها. ومنه تنتج رؤية الشاعر التي تؤطر نظراته وتحكم معالجته للظواهر الحياتية المعاشة أو المتخيلة، باعتبار الشعر حلما في بعض جوانبه مثلما هو تجربة حية في جوانب أخرى.

وإذا كان الشعر تجربة حية أو متخيلة، حلما أو واقعا، فإنه يتجاذبها طرفا العقل والعاطفة، وبقدر التوفيق في التعبير عن تلك التجربة تتضح وجهات النظر الفلسفية، التي يسطر بها الشعراء عوالم المعرفة، و يكتشفون خبايا النفس الإنسانية، وهذا لا يكون إلا في النماذج الشعرية التي امتلك أصحابها ناصية اللغة، مع الموهبة الإبداعية التي تجعل الروح تحلق في حنايا الوجود، والتي يصنعها الشاعر عبر الصور التي يبثها في مقطوعاته الشعرية.

وبالنظر إلى مرتكزات أهم الفلسفات الحديثة والمعاصرة، وإلى ظاهرة التجريب في الشعر المعاصر، يتضح أن أهم الفلسفات التي تقف كخلفية معرفية لظاهرة التجريب في الشعر العربي المعاصر ــ والشعر العربي الجزائري جزء منه ــ هي: الفلسفة التجريبية، والفلسفة الوضعية، وفلسفة الأشكال، والفلسفة الظاهراتية، والفلسفة الوجودية، وفلسفة التحليل النفسي. وهي مقاربة لا تدعي لنفسها الإحاطة بالجوانب الفلسفية لهذه الفلسفة أو تلك والتي تمثل خلفية للتجريب، وإنما

استهدفت التعبير عن نشاطات العقل الباطن بصور يعوزها التناغم والترابط. أنشأها في باريس سنة 1924م الشاعر الفرنسي أندريه بروتون، الذي أصدر في ذلك العام بيان السريالية؛ والذي يدعو إلى إعادة الوحدة بين عالمي الوعي واللاوعي، على أن يدمج دنيا الخيال والأحلام بعالم الحياة اليومية العقلاني. ومن أبرز روادها : بريتون، وآرغون وإيلوار. وفي الفن ماكس أرنست، وسلفادور دالي، وخوان ميرو، وجلن آرب. (محمد صهيب الشريف: ملحق خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، ص 416.)

[1] حسن فتح الباب: شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987م، ص 28.

تَمَّ التَّعرض فقط لِمَا يعتقد البحث أن له علاقة بظاهرة التجريب، ويمثل خلفية مَتَحَ منها الشاعر المعاصر تصوره للشعر، وبالتالي تحديد ماهيته المعرفية، وشكله الفني، ووظيفته الإبداعية.

I. الفلسفة التجريبية

هي الفلسفة التي تعتمد التجربة كأساس للحقيقة، و« **يمثل كل من (هوبز *Hobbes*) و (جون لوك *J.Loke* 1632–1704)و(ديفيد هيوم *Hume* D. 1711-1776)و(لسنج *Lessing*) فلاسفة التجريبية في القرن السابع عشر والثامن عشر**»[1]، وفلسفتهم التجريبية ألقت بظلالها على الإبداع و تصور الوجود، حيث انتقلت الحقيقة ــ في التصور الغربي مهد هذه الفلسفة ــ من الميتافيزيقا(الغيب، الموروث، الكتاب المقدس، الإله) إلى الفيزيقا(المادة، التجربة، الملاحظة، الملموس).

وبذلك فإدراك الحقيقة في الفلسفة التجريبية يتم عن طريق الحواس، التي يُدْرَكُ بها الوجود المادي للأشياء، والتي تمثل نقطة بداية لتشكل أي تصور عن الوجود المادي، فالشاعر يرسم صوره انطلاقا من الوجود المادي الذي يحيط به، وقد « **اعتمدت الفلسفة التجريبية على الحواس في إيصال المعرفة، وبنت قضاياها على التجربة. فالحواس منافذ المعرفة، و بها نرى الأشياء ونسمعها، ونشمها ونذوقها ونلمسها، فتنطبع صور المحسوسات في الذهن وتتولد منها الأفكار**»[2]، ويُفَرِّقُ (جون لوك *Loke. J*) بين نوعين من التجارب، التجارب الظاهرة والواقعة على المحسوسات وهو مجال التجارب العلمية البحتة، والتجارب الباطنية والمتعلقة بالأفكار والأحوال النفسية، وهو مجال التجارب الإبداعية، ذلك أن « **الإحساس لديه هو المصدر الوحيد للمعرفة** »[3]، وعليه لا يعمل العقل إلا « **بعد أن تمده الخبرة والتجربة بالأفكار والمعاني** »[4].

وتحدث مسافة التوتر في الإبداع بين حقيقة الشيء في صورته الواقعية و الصورة التخييلية التي تنشأ لدى المبدع أو المتلقي، وهو ما جعل الصورة تحتل حيِّزًا بارزا في الشعر التجريبي، وخصوصا الصورة البصرية في الشعر المعاصر، و التي تشكل أحد بؤر التوتر في ظاهرة التجريب

---

[1] – نصرت عبد الرحمان: في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007م، ص 19.

[2] – المرجع نفسه، ص 19.

[3] – عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية، التكون والتمركز حول الذات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط 2، 2003م، ص 81.

[4] – المرجع نفسه، ص 81.

الشعري، يقول (أرنست توفسن *Earnest Tuveson*): « **يمكننا أن نتوقع من طبيعة العقل كما وصفها (جون لوك *Loke. J*) شعرا جديدا يتميز بقدر كبير من البصرية** »[1]، وبذلك فإغناء الشاعر المعاصر شعره بالصور البصرية والسمعية وغيرها، هو من رواسب الفلسفة التجريبية، التي رَهَنَت الحقيقة في الشيء المادي المحسوس، وفتحت عليه نوافذ الإدراك العديدة، فأصبح من القصائد ما يتلقى بحاسة البصر، ومنها ما يُلْمَسُ، ومنها ما يشاهد، بَدَلَ أن كانت القصيدة لها منفذ واحد للإدراك وهو السمع.

بل تم تجاوز هذه المنافذ الحسية إلى أخرى تخييلية، سبيل إدراكها تجاوز كل مألوف، إذ أن « **حياة الصورة الشعرية الكاملة هي في إشراقها المبهر، وفي كونها متجاوزة لكل معطيات الإدراك** »[2]، وبذلك تنتقل التجربة العلمية المعتمدة على صورة ما هو محسوس وملموس مخبريا، إلى التحليق مع ما هو متصور ومدرك ذهنيا، عبر ما يُصْبِغُ به الشاعر نصَّه من صور شعرية وعوالم تخييلية، إذ الشاعر هو « **الذي يَعْرِفُ أن يَتَجَاوَز**»[3] كما يقول(بييرجان جوف Jove. J .P)، وفي هذا التجاوز تكمن روح التجريب.

وعليه تُعَدُّ الفلسفة التجريبية أحد الأسس التي بنى عليها التجريب عالمه الخاص، إذ أن كل فعل إبداعي ـــ مهما كانت طبيعته ـــ لا يمكن أن ينشأ بمعزل عن التأثيرات الفلسفية التي تغني الواقع الثقافي الذي ينهل منه الشاعر، لأنه إنسان مثقف قبل وبعد كل شيء.

تتسرب المؤثرات الثقافية إلى نص الشاعر وهو يمارس فعل التجريب ومغامرة الإبداع، حيث « **يشارك العقلُ الخيالَ في إكمال الاستمتاع بالصور في الأعمال الفنية** »[4]، هذه الصور التي كان رحمها الأول تسجيلي عبر الإدراك الحسي، لتتحول في عالمها الشعري إلى رحم ثانية، يمتزج فيه الخيال مع الواقع المحسوس، ويكون ساعتها الإبداع الشعري، حيث تجنح الصورة أو العبارة إلى عالم الفن، بجمالياته التي تطبعها خصوصية الشعر، باعتباره الفن الغامض بطبعه رغم التجريبية التي يستند إليها كأساس فلسفي. إذ كثيرا ما لا تؤدي نفس الظروف المشاهدة والخاضعة للتجربة إلى نفس النتائج المرجوة في مجال الاختراع ومغامرة البحث العلمي لِتَدَخُّلِ ظروف

---

[1] – نصرت عبد الرحمان: في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية ، ص 22.

[2] – غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 5، 2000م، ص29.

[3] – المرجع نفسه، ص 28.

[4] – نصرت عبد الرحمان: في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، ص 26.

وشروط لم تكن في حسبان المجرب، وخصوصا مع انتقال التجارب العلمية من الفيزياء التقليدية مع(إسحاق نيوتن *Isaac Newton*) ومن قبله حيث مبدأ الوثوقية[1] إلى الفيزياء الحديثة مع (ألبيرت أينشتاين *Albert Einstein*) ونظريته النسبية[2] التي انسحبت مفاهيمها إلى العلوم الإنسانية، حيث أصبح كل شيء نسبيا، ولا مجال لإطلاق الأحكام المعممة، إذ « **النسبية نقيض الإطلاق والتعميم والتعظيم والتهويل**»[3]، وهو ما يجعل النظرية النسبية تقف كأحد الخلفيات المعرفية للتجريب في النص الشعري المعاصر الذي يقوم على التعدد والتنوع، ونسبية الأحكام.

لقد أخذ مفهوم الزمان والمكان والنظر إلى الحركة والأشياء أَبْعادًا ومفاهيم جديدة مع النظرية النسبية كنتاج مذهل للفلسفة التجريبية، امتد تأثيره إلى شتى الحقول المعرفية ومنها الشعر المعاصر، فالزمان والمكان « **كلاهما يختلفان باختلاف المنظومات المرجعية التي يرتكز عليها الملاحظ**»[4]، وبذلك تأكد دور المرجع[5] وأهميته في تحديد طبيعة المفاهيم، الأمر الذي قلَّلَ من وثوقية المعارف، وفتح الباب على مصراعيه على تعدد طرق إنتاج النص وتعدد أشكاله مثلما فَتَحَهُ على تعدّد القراءة، الذي يلعب فيه المتلقي وآليات تأويله للنص الشعري دورا مهما في إعادة إنتاج النص، فكل مؤول يستند إلى مرجع.

تعتمد الكلاسيكية – في شقها العلمي أو الأدبي – على العلاقة المباشرة بين الدال والمدلول الموافق له، وذلك ما حدث له خلخلة مع النظرية النسبية حيث يسود مبدأ تعدد المراجع، فالدال الواحد يحيل إلى عدد من المداليل، وتتعدد القراءات بتعدد المراجع التي تستند إليها كل قراءة، مثلما تتعدد صفة الحركة والسكون للعنصر الواحد بناء على المرجع الذي تستند عليه الظاهرة المدروسة في نسبية أينشتاين، المُهِمُّ أن تتخذ القراءة مسارا تأويليا محددا.

---

[1] – الوثوقية (*La dogmatisme*) : قديما تدل في الفلسفة على كل مذهب يؤكد سلفا جملة من الحقائق، ويرفض التشكك، ثم خلص استعمالها شيئا فشيئا إلى كل من يرفض الشك فيما يعتقد أنه حقيقة، أو يرفض مجرد النقد. (عبد السلام المسدي : ملحق مصطلحات كتاب : الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م، ص 205).

[2] – نظرية النسبية : هي النظرية التي وضعها ألبرت أينشتاين، والتي تقرر أن الزمان والمكان نسبيان، أي منسوبان إلى حركة الملاحظ. (عبد الكريم المراق وآخرون: معجم الفلسفة، ص 191.)

[3] – عمر حفيظ : التجريب في روايات إبراهيم درغوثي الروائية والقصصية، ص 11.

[4] – إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 64.

[5] – المرجع : هو ما يحيل إليه المؤول عند إيجاد العلاقة بين الدال والمدلول، وهو ما وضحه شارل ساندرس بورس عندما اعتبر العلامة كيانا ثلاثي المبنى (دال ومدلول ومرجع)، وبالتالي فتح العلامة على التأويل الذي يختلف باختلاف المرجع الذي تتم الإحالة عليه. (أنظر سعيد بن كراد : السيميائيات والتأويل، مدخل إلى سيميائيات شارل ساندرس بورس ص 85 وما بعدها.)

لقد جسدت الفلسفة التجريبية ارتهان الحقيقة في التجربة باعتبارها مركز المعرفة، وبـــذلك كان طموح العلوم الإنسانية أن تظفر بصفة العلمية، ويخضع عندها الإنتاج الأدبي لشروط التجربة العلمية، وهو ما تحقق على يد اللسانيات وخصوصا الناحية الصوتية، التي هي جزء من التجربـــة الشعرية.

ومع انتقال العلوم التجريبية من وثوقية نتائج الفيزياء الكلاسيكية، إلى مفاهيم النـــسبية، كان انفتاح النص الشعري على تعدد الأشكال التجريبية والقراءات التأويلية، الأمر الذي من شأنه توثيق الصلة بين النص الشعري كإنتاج وقراءة، والفلسفة التجريبية كخلفية تسند الرؤية و تـــؤطر الفعل الإبداعي.

2. الفلسفة الوضعية:

يقصد بالفلسفة الوضعية « **النظريات التي تتضمن القول بأن المعرفة الـــصحيحة هـــي المعرفة المبنية على الواقع والتجربة، وأن العلوم التجريبية هي التي تحقق المثل الأعلى للـــيقين، وأن الفكر البشري لا يستطيع أن يجتنب اللفظية والخطأ في العلم والفلـــسفة، إلا إذا اتـــصل بالتجربة، وأعرض عن كل قبلية، وأن الشيء في ذاته لا يـــدرك** »[1]. ورائـــدها الفيلـــسوف (أوغست كونت *Auguste Conte* 1798ـ 1873)، وتُعتبر امتـــدادا للفلـــسفة التجريبيـــة، « **والفكر الوضعي ـــ عند أوغست كونت ـــ يعتمد على ملاحظة الظواهر، وحساب الظواهر التي تعتمد على قوانين** »[2]. وموجز قضايا الفلسفة الوضعية « **أن المعرفة المثمـــرة هـــي معرفـــة الحقائق وحدها، وأن العلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف اليقينية، وأن الفكر الإنـــساني لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ ـــ في العلم والفلسفة ـــ إلا بعكوفه الـــدائب علـــى التجربـــة، وبتخليه عن الأفكار الذاتية السابقة**»[3].

لقد سَعَت الوضعية في الأدب إلى الاشتغال بقضايا المجتمع، ومحاولـــة إيجـــاد القـــوانين الاجتماعية التي تحكم التغيرات الحاصلة فيها من خلال الأعمال الأدبيـــة الـــتي تنتـــشر في تلـــك الأوساط، إذ أحس(أوغست كونت *Auguste Conte*) أن المجتمـــع الفرنـــسي يعـــاني مـــن

[1] – عبد الكريم المراق وآخرون : معجم الفلسفة، المركز القومي البيداغوجي، تونس، 1977م، ص 210.

[2] – نصرت عبد الرحمان: في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، ص 32.

[3] – محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2004م، ص 307.

اضطرابات وفوضى في النواحي الاجتماعية والسياسية، وأن أساس تلك الظواهر الاجتماعية هو اضطراب الأفكار، وقد استنتج ذلك من خلال دراسة أجراها على ما يقرؤه الجمهور من روايات وأشعار وصحف، وتوصل إلى أن إعادة الاعتبار للتوازن بين ما يعيشه المجتمع، وما يأمله يكمن في الأفكار، « **فالأفكار في الوضعية لا تظل شتاتا مبعثرة في الذهن، بل ترتبط بنظام هو قانون التداعي**»[1]، وحتى يتحقق أي نجاح يجب تنظيم الأفكار.

وقانون التداعي عند (أوغست كونت *Auguste Conte*) أشبه ما يكون بقانون الجذب العام، الذي يعمل على ربط عناصر الكون وتحقيق الاستقرار والتوازن بينها، وهو ما حاول البحث عنه في وسائل التوجيه الاجتماعي التي تؤثر في الجماهير كالكتب الأكثر مقروئية، والصحف الأوسع انتشارا، والأشعار الأعم تداولا.

وكنتاج ثقافي للفكر الوضعي، كانت الرواية التجريبية، والمسرح التجريبي، والشعر التجريبي، فدعا (إميل زولا *Emile Zola*) « **إلى أن الطبيعة منهج في التفكير والرؤية والبحث والتجريب والرغبة في التحليل ابتغاء المعرفة** »[2]، وبذلك كانت الثورة المعرفية على الكلاسيكية، والانفتاح على آفاق جديدة للأدب، حيث التجريب مصدر الإنتاج الأدبي شعره ونثره، وليس المثل الكلاسيكية الموروثة. والفكر الإنساني في نظر كونت مبني على مبدأ القطيعة الأبستمولوجية وليس الاستمرار كما عند (غاستون باشلارG.Pachelard) ،وعليه فقد مرَّ الفكر الإنساني في نظر أوغست بثلاثة أطوار؛ الطور اللاهوتي حيث مصدر الحقيقة إلهي، والطور الميتافيزيقي حيث مصدر الحقيقة غيبي ما ورائي، والطور الوضعي حيث التجربة مصدر الحقيقة، ونهاية كل طور هي بداية لطور جديد، وقد دعت الفلسفة الوضعية « **إلى خروج الإنسان من حدود ذاته طلبا للمعرفة الصحيحة، وأن العلم هو الذي يقود إلى هذه المعرفة لا القلب** »[3].

ويعتبر المذهب البرناسي(الفن للفن) أحد النتاجات البارزة لموجة التجريب القائمة على الفلسفة الوضعية، ذلك أن الوضعية مثلما« **قادت الرواية والمسرحية إلى الطبيعية**[4]**، فإنها قد**

[1] – المرجع السابق، ص 31.

[2] – المرجع نفسه، ص 37.

[3] – محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 307.

[4] – الطبيعية : أي اعتماد نتائج العلوم وتطبيقها على الظواهر الأدبية.

رفدت الشعر بأفكار عززت مذهبا شعريا يسمى البرناسية (*Parnassienism*) »[1]، وقد اعتنت البرناسية بالصور الشعرية، وبالتوجه إلى الأدب، بعيدا عن كل غاية تواصلية أو إخبارية أو غير ذلك، والمذهب البرناسي ــ الذي هو وليد الوضعية ــ هو الذي مهد السبيل للشعر الرمزي، الذي بنى عليه التجريب في النص الشعري عالمه الخاص.

3. الفلسفة الظاهراتية

يُعْرِّفُ (ميرلو بينتو Merleau Ponty) الظاهراتية[2] بأنها: « **الفلسفة التي تعيد وضع الجواهر**[3] **في الوجود، وترى أنه لا يمكن فهم الإنسان والعالم إلا انطلاقا من وجودهما العرضي**[4] **»**[5]، فالوجود المباشر والعرضي للأشياء هو الذي يمكننا من الكشف عن جواهرها، فبدل الانطلاق من الجوهر المخبوء، يكون الانطلاق من الظاهر والولوج إلى الباطن، وتلك هي الفكرة التي انبنت عليها الظاهراتية.

تستند الظاهراتية إلى فلسفة جديدة في النظر إلى الأشياء وقضايا الوجود المختلفة، إذ أن (هوسرل *Husserl*) رائد هذه الفلسفة، قام بقلب الكوجيطو الديكارتي « **أنا أفكر إذن أنا موجود»**[6]، إلى أنا أفكر في شيء ما، إذن فأنا موجود[7].

---

[1] – المرجع السابق، ص 38.

[2] – الظاهراتية : وتسمى الفينومينولجيا.

[3] – الجوهر : تتعدد مفاهيمه بتعدد المدارس الفلسفية، وهو عند ديكارت: الشيء الدائم الثابت، الذي يقبل توارد الصفات المتضادة عليه، من دون أن يتغير، كاللون، والرائحة، واللين، والطعم، والبرودة والحرارة التي تتوارد على قطعة الشمع، فهي أعراض متغيرة، أما جوهر الشمعة فدائم لا يتغير.(كتاب التأملات ، نقلا عن عبد الكريم المراق وآخرون : معجم الفلسفة، ص 53).

[4] – العرض : وهو كل موجود في موضوع، وهو ما يتميز به الشيء عن الشيء لا في ذاته. (عبد الكريم المراق وآخرون : معجم الفلسفة، ص 112).

[5] – دانيال بيرجيز: << النقد الموضوعاتي >>، ترجمة رضا ظاظا ومراجعة المنصف الشنوفي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، سلسلة عالم المعرفة، عدد 221، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997م، ص 125.

[6] – علي حرب : الماهية والعلاقة، نحو منطق تحويلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1998م، ص 130.

[7] – كوجتو : لفظ لا تبيني معناه أفكر، ويشار به إلى قول ديكارت: أنا أفكر، إذن أنا موجود، ومعناه حجة تثبت وجود حقيقة الروح باعتبارها جوهرا فرديا، استنادا إلى وجود التفكير الحالي (أي في وقت التفكير)، وعند كانت يصبح الكوجيطو شرطا لإمكان التجربة، وعند هوسرل : الكوجيطو لا يثبت وجود النفس من جهة ما هي جوهر مفارق بل يثبت وجود ما تفكر فيه النفس أي وجود ظواهرها. (عبد الكريم المراق وآخرون : معجم الفلسفة، ص 148.)

والتفكير في شيء ما، هو جوهر الفلسفة الظاهراتية، والمتعلقة في مجال دراستنا بالشعر، وما يتولد منه من عوالم تصويرية، وتشكيلات بصرية، تبرزها الصورة الشعرية والتشكيلات الطباعية، و« **لإيضاح مسألة الصورة الشعرية فلسفيا، علينا أن نلجأ إلى ظاهراتية الخيال، وهذا يعني دراسة ظاهرية الصورة الشعرية، حين تنتقل إلى الوعي، كنتاج مباشر للقلب والروح والوجود الإنساني، وهي مدركة في حقيقة هذا الوجود**»[1]، وبذلك تسعى الظاهراتية إلى التحرر من الفروض والقوانين المسبقة، والتعامل مع ما هو معطى ومدرك حسيا، من خلال الظواهر المشاهدة، و« **التعلق بالحدس والتأمل والانعكاس والتحليل** »[2] لما هو معنوي، وهذا السعي إلى التحرر من كل ما هو قبلي، هو ما جعل ظاهراتية هوسرل تحمل شعار « **إلى الأشياء ذاتها**»[3].

إن هذه العبارة تعني « **الدعوة إلى توجيه مسار البحث الفلسفي ليبدأ من الجذور: من الأشياء لا التصورات، من المعطيات لا من النظريات، فهوسرل يحاول أن يعلمنا أن الأشياء ذاتها ــ لا تصوراتنا عنها ــ سوف تخبرنا بكل شيء، ولذلك ينبغي أن ننصت ونرهف السمع إليها، إلى ما تقوله لنا** »[4].

إن هذا المفهوم الفلسفي هو الذي ألقى بظلاله على الجماليات الإبداعية للنص الشعري الحديث والمعاصر، وذلك برفض القوانين المسبقة والدعوة إلى الممارسة الإبداعية خارج حدود المألوف من أشكال التعبير الموروثة، فهو (أي الإبداع في إطار التجريب) ممارسة حرة قوامها، إلى القصيدة ذاتها ــ على حد عبارة هوسرل إلى الأشياء ذاتها ــ فالقصيدة هي التي ترسم مسارها وتحدد قوانينها، وذلك روح التجريب.

ودعوة هوسرل الظاهراتية، لا تعني بأن ليس هناك شيء وراء الظواهر، وإنما تعني اعتماد الظواهر في الكشف عن ماهية الأشياء ودلالتها المتسترة، إذ أنه « **من حيث المبدأ تلغي الظاهراتية الماضي وتواجه الجديد** »[5]، وإلغاء الماضي ومواجهة الجديد هو العمق الفني للتجريب، باعتباره مغامرة وتجاوزا يُكسب الفعل الإبداعي وجودا جديدا، بعيدا عن هيمنة الماضي، بقوالبه الفنية،

---

[1] – غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ص 18.

[2] – سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م، ص 50.

[3] – المرجع نفسه، ص 23.

[4] – المرجع نفسه، ص 24.

[5] – غاستون باشلار : جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ص 29.

وطرائقه التعبيرية، « **فالرجوع إلى الأشياء ذاتها أو الأشياء كما هي، هذا هو منطق الفينومينولوجيين**[1]**، ويفيد محاولة التخلص من المعاني السائدة، أي محاولة إرجاع المعنى إلى الدرجة صفر. هناك الفيلسوف أو الشاعر من جهة، وهناك الأشياء من جهة ثانية** »[2].

يتطلب الانطلاق من الأشياء ذاتها، والتعامل مع الراهن، وكشفه، والتعامل معه، روحا ونَفَسًا يَتَّسِمَان بالجدة، « **فشكل العلم الحديث أساسه المغايرة للقديم، بحيث أن منهجه في البحث يرتكز على الكشف عن العلاقات التي تربط الظواهر، بدل البحث عن المبادئ والأسباب الميتافيزيقية** »[3].

تنطلق الفلسفة الظاهراتية مما هو محسوس وملموس، إلى ما هو وعي وإدراك، وهو ما عبر عنه هوسرل بقوله: «**إن كل وعي هو وعي بشيء ما** »[4]، وذلك روح التجريب الذي تأسس عليه الشعر المعاصر، حيث يجسد الوعيُ بكل العلامات اللغوية وغير اللغوية والعلاقات التي تنشأ بينها كلَّ إنتاج فني للنص الشعري على مستوى الإبداع والطباعة والقراءة.

4. الفلسفة الوجودية

تمثل الوجودية فلسفة الإنسان، وتقوم على حُرِّية الفرد، واعتباره مركز الوجود، ورائدها الفيلسوف(جون بول سارتر *J. B. Sartre*). والفن الإبداعي في الفلسفة الوجودية شعره ونثره « **مرتبط بحياة الأفراد الذين أنتجوه، وأنه صورة للعالم، وإعادة خلق له** »[5]، وباعتبارها فلسفة الإنسان فقد أثَّرَت « **تأثيرا كبيرا في الأدب والفن** »[6].

ذلك أن الفن يتعلق أساسا بالإنسان، فهو صانع الحضارات، والمؤثر في الطبيعة من حوله، إذ أنه الكائن الثقافي الوحيد في هذا الوجود، وهو ما يجعل تفاعله معه، يولد صراعا مع بَنِي جنسه أولا، ومع الطبيعة من حوله ثانيا، ومع ما أنتجه هو ذاته من مكتشفات واختراعات، قد تدعم

---

[1] – الفينومينولوجيون : أي الظاهراتيون.

[2] – عبد الحي أزرقان : << الإبداع في الفلسفة والشعر >>، مجلة فكر ونقد، عدد 08، أفريل1998م، الناشر سبريس، الدار البيضاء، المغرب، ص 56.

[3] – إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 62.

[4] – سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ص 30.

[5] – نصرت عبد الرحمان: في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، ص 182.

[6] – محمد صهيب الشريف : ملحق خطاب الحداثة في الأدب، الأصول و المرجعية، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2005م، ص 430.

وجوده، أو تهدد هذا الوجود و تنذر بزواله، وهو ما تجسد بشكل فضيع في الحـــربين العـــالميتين الأولى والثانية، فكان الدمار الشامل الذي أصاب الإنسان، مما حدا بالفلاسفة إلى إعادة النظـــر في الفلسفة المادية التي أَلْغَت الإنسان وزحزحته من صدارة الكون، وإعادة الاعتبار له، كونه مركـــز الوجود، ومنه فكل تفكير يجب أن ينصب إلى الإنسان ذاته، وكل فعل تغيير في هذا الوجود يجب أن يكون خادما له، ومدعما لمكانته فيه. وقد تأثر رواد الحركة التجريبية في الأدب العربي بالفلسفة الوجودية، فهي أحد النوافذ التي هَبَّتْ منها رياح التغيير الغربية على المجتمع العربي، خصوصا مـــا يتعلق بالإنسان وحريته الفردية، ودورها في ممارسة الإبداع الأدبي والشعري على وجه الخصوص، ذلك أن أهم ما يميز الإبداع في الفلسفة الوجودية هو« **أنه يصدر عن الشعور أو الوعي** »[1]، وهو ما يجعل الأدب لا يخرج عن كونه « **تشكيل لغوي، يمثل التعبير الأسمى والأجمل، عن فكر الأمة وحياتها وطموحاتها وقيمها، وهو تعبير من إنشاء العقل والخيال معا، على يد أفراد تجلت فيهم، وتوهجت في أعماقهم ملامح أمتهم وخصوصيتها** »[2]، ولا يتأتى ذلك، إلا بإعادة الاعتبـــار إلى الذات الإنسانية، وكونها مركز هذا الوجود، بعد أن أزاحتها الآلة لفترة زمنية.

إن نزوع الأفراد إلى الحرية، والتعبير عن الذات، هو مساحة الإبداع في الفلسفة الوجودية، حيث تتجلى ذات الشاعر كإنسان، وذوات من يعبر عن طموحاتهم، عندما يصور رؤاهم، وينقل ما يتأجج بذاته من عواطف، وما يعتمل في خياله من صور، وما يمور بذهنه من أفكار.

لقد جاءت الفلسفة الوجودية كَنَعْيٍ لمصير الإنسان الذي واجهه بعدما تعلق بالآلة، ومـــا جَرَّتْهُ عليه من خراب ودمار، وهو ما جعله يحاول إزاحة الآلة وتثبيـــت نفـــسه مكانهـــا، إذ أن « **العمل الأدبي في المفهوم السارتري متولد من الحرية الإنسانية عائد إليها في الأخير، يتجـــاوز الرتيب ويتطلع باستمرار إلى المستقبل**»[3]، وبذلك يمثل مبدأ الحرية جوهر الفلسفة الوجودية، وقد اقترن هذا المبدأ بفكرة الالتزام، حيث « **يكون الأدب تعرية للعالم والإنسان وإقرارا لحرية الفعل والمسؤولية. ولا وجود في المفهوم السارتري لأثر أدبي خال من المعنى** »[4].

---

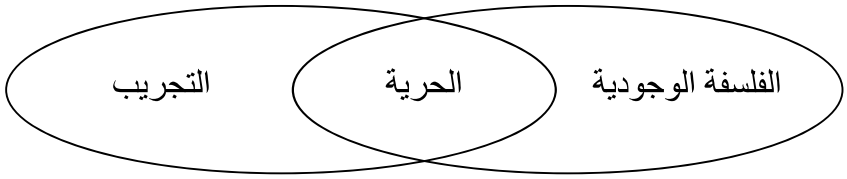
[1] – المرجع نفسه، ص 191.

[2] – محمد راتب الحلاق: النص والممانعة، مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ســـوريا، 1999م، ص 23.

[3] – مصطفي الكيلاني: وجود النص ـــ نص الوجود، الدار التونسية للنشر، تونس، 1992م، ص 84.

[4] – المرجع نفسه، ص 83.

إذا كانت الفلسفة الوجودية تقوم أساسا على مبدأ الحرية الإنسانية، فإن المبدأ ذاته تقوم عليه ظاهرة التجريب، وهو ما يجعل مبدأ الحرية يمثل المنطقة المشتركة بين الفلسفة الوجودية كخلفية معرفية، و ظاهرة التجريب كفعل إبداعي. والترسيمة الآتية تبين منطق التداخل هذا :



ومساحة التداخل هاته، تعطي الفعل الإبداعي كينونته الخاصة، وهو فعل التجاوز عبر ما تتيحه الحرية من فضاءات رحبة، يقول(تودوروف Todorov, Tzvetan): «**وكان سارتر يقول: إن الأدب هو كشف للإنسان والعالم. وكان على حق ولن يكون الأدب شيئا إذا لم يتح لنا أن نفهم الحياة بصورة أفضل**»[1]، وفهم الحياة بصورة أفضل، هو ما يجعل الأعمال الأدبية ــ شعرها ونثرها ــ تحاول في كل مرة إعادة رسم خارطة الوجود الإنساني، وبيان صورته الواقعية المأزومة، أو تصوير عوالمه الحالمة ومدنه الفاضلة الموهومة.

لقد عملت الفلسفة الوجودية على إعادة الاعتبار للإنسان، وكان الأدب التجريبي ــ ومنه الشعر ــ المعبر عن حرية الإنسان ودوره الأساسي في تحقيق وجوده الإيجابي بعيدا عن كل هيمنة تلغي أو تقلل من دوره.

5. فلسفة التحليل النفسي

تعتبر ظاهرة التجريب في الشعر العربي الحديث والمعاصر أشبه ما تكون بأخطبوط يلقي بأرجله في اتجاهات متعددة، ليمتص عن طريقها ما يقيم به أوده، ولذلك تعددت المداخل الفلسفية لهذه الظاهرة، وكانت فلسفة التحليل النفسي أحد الروافد التي أغنت تجربة الشعر المعاصر، خصوصا ما تعلق بالحلم، الذي مارسه محلل النفس عبر التجارب السريرية، وما مارسه الشعراء عبر تجاربهم (قصائدهم) الحالمة، بل أن(سيغموند فرويد *Sigmund Freud*)زعيم

[1] – تزيفتان تودوروف : نقد النقد، رواية تعلم، ترجمة سامي سويدان، مراجعة ليليان سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1986م، ص 149-150.

هذه الفلسفة قام بنفسه « **بتطبيق نظريته على الفن، وجعل الفن كحلم الحالم أو كحلم اليقظة** »[1].

لكن فرويد غالى في إعطاء الجانب الجنسي القسط الأوفر في تفسير الظواهر التي درسها، مِمَّا حدا بكل من(يونغ *Jung*)و(إدلر *Edler*) إلى إعادة النظر في كثير من المسائل التي طرحها من وجهة نظر جنسية بحتة، وأدخلا عنصر اللاوعي الجماعي كمعيار لتحليل التجارب الإنسانية، بدل التركيز على الفرد وما جاء به فرويد من عقد كعقدة أوديب.

لقد ربطت فلسفة التحليل النفسي بين الحلم واللاشعور، لما بينهما من ترابط، يكشف عن المناطق المعتمة في حياة الفرد، والتي لا يستطيع التعبير عنها في الوعي فيلجأ إلى اللاوعي، وإلى التداعي الحر، والأمر ذاته للمبدع عموما وللشاعر خصوصا « **وما دام الشاعر كالحالم، وما دام الحلم يتبدى على شكل صور، فإن تلك الصور التي تتبدى للحالم والشاعر رموزا لمكنونات اللاشعور. وكما لا يسأل الحالم عن تفسير حلمه فلا يسأل الشاعر عن تفسير شعره**»[2]، وهنا يبرز دور اللاوعي في إنتاج المعرفة، ويغدو الشعر تعبيرا عن لاوعي المبدع، إذ الأنا العميق خير من يعبر عنه هو اللاوعي، الذي يتسلل عبر الكلمات في غفلة من وعي الشاعر،« **فما نقرؤه قبل كل شيء، والكلمات التي نجدها تلقائيا واضحة، وما نتعرف عليه بغير علم منا هو ثوابت الحياة النفسية غير الواعية وقد امتزجت امتزاجا يصعب فك عراه باستخداماتها الأيديولوجية** »[3].

وإذا كان الإبداع الفني في الفلسفة الوجودية يصدر عن الشعور، فإن الإبداع في فلسفة التحليل النفسي يصدر عن اللاشعور واللاوعي، وبالتالي يكون الغموض، والتعبير عن المناطق المعتمة في حياة الشاعر، وذلك ما يجعل سؤال الشعر يتجدد باستمرار في تحديد هويته وخلفيته.

ولنا أن نتذكر مجمل النظريات التي حاولت تفسير لحظة المكاشفة الشعرية على حد تعبير محمد لطفي اليوسفي، باعتبارها إلهاما، أو إلقاء شياطين، أو هواجس نفسية، أو أخيلة شعور، أو تلاشيا في مدار الرعب، مِمَّا جعل(غاستون باشلار *G. Bachelard*) يعتقد أن « **الجزء الأكبر**

[1] – نصرت عبد الرحمان: في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، ص 189.

[2] – المرجع نفسه، ص 189- 190.

[3] – حسن مصطفى سحلول : نظريات القراءة والتأويل وقضاياها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001م، ص 95.

من الشعر تختلط فيه الانفعالات، وفيه قدر كبير من علم الـــنفس »[1]، ومنطقـــة الانفعـــالات المختلطة، هي التي « **تبعث الفوضى في الشعر »**[2]، وسمة الفوضى الشعرية أهم ما ميز التجريـــب، الذي استلهم بعض مبادئه من الأفكار التي نادى بها فرويد، ولا أدل على ذلك من إغراق الـــشعر العربي المعاصر بتيمة المرأة وما يتعلق بها من حالات نفسية، « **فالشعر صـــورة صـــادقة لـــنفس منشئه »**[3]، وهذه النفس تختزن الكثير من الرواسب الطفولية التي فسرها فرويد بالعقـــد النفـــسية « **وتعتبر عقدة أوديب والتنظير لها المثال الأكثر سطوعا عند فرويد »**[4].

إن الوجودية تنظر في الأفعال، أما التحليل النفسي فينظر في الأحلام، الأمر الـــذي يجعـــل القصيدة المعاصرة مثلما أخذت شكل الوعي في بعض نماذجها فإنها تأخذ شكل الحلم في نمـــاذج أخرى، « **ووجه الشبه أن للحلم أيضا وجها وقفا، ففي مستوى الوعي هو عبارة عن مجموعة من الرؤى الغامضة المتداخلة، لكنه على صعيد اللاوعي منظم تنظيما دقيقا ودلالتـــه عميقـــة متناسقة »**[5]، ومثلما هي القصيدة قد تأخذ شكل الحلم على مستوى البنية الـــسطحية، فتتميـــز بالفوضى وعدم الترابط، ولكنها على مستوى البنية العميقة لها ترتيبها وترابطها الخاص، ودلالتها المميزة، والتي تعبر عن الأنا العميق للشاعر، وعن حالته النفسية والشعورية الـــتي جعلتـــه يبـــدع القصيدة، ويحملها من الرموز والأساطير ما يعمق به الرؤية، ويفتح به التأويل.

لقد « **ركز فرويد على المنظور السيكولوجي للأسطورة، وأنها بديل أو تعويض عمـــا يعتمل في النفس مما لا تستطيع الكلمات أن تعبر عنه »**[6]، لكن تجدر الإشارة إلى أن المبالغـــة في إعطاء اللاشعور واللاوعي الدور البارز في قراءة الإبداع من وجهة نظر التحليل النفسي، يجعـــل النص عقدا نفسية، ويجعل الشاعر أشبه ما يكون بمريض الهستيريا، وهو ما يتنافى وطبيعة الإبـــداع وحقيقة المبدع، فالإبداع ينطلق من الوعي، ليعبر عن حالات نفسية طبيعية فرديـــة أو جماعيـــة،

---

[1] – غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ص 28.

[2] – المرجع نفسه، ص 28.

[3] – رجاء عيد : القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1995م، ص 11.

[4] – مارسيل ماريني : << النقد التحليلي ــ النفسي >>، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 75.

[5] – محمد الصالح بن عمر :<< تقنيات الكتابة عند شعراء التسعينيات >>، الشعر التونسي وأشكال الكتابة الجديدة، الأيام الـــشعرية، محمـــد البقلوطي، الدورة الخامسة، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، أفريل 2006م، ص 108.

[6] – رجاء عيد : القول الشعري، منظورات معاصرة، ص 13.

والمبدع يصغي إلى ذاته المرهفة، وهو يبني مملكته الخاصة، متنقلا بين الحلم والحقيقة، وليس بين العقد فقط كما اعتقد فرويد.

والناظر لتجريبية الشعر المعاصر، يجدها تستلهم من فلسفة التحليل النفسي، باعتبار مبدأي الحلم والتداعي الحر، فكثيرا ما يسبح الشاعر في أحلام اليقظة، وما يصحب ذلك من تداع حر، تتسلل عبره جوانب النفس الخفية، في غياب من رقابة الذات، وماذا سيكون الشعر يا ترى، إن لم يرتبط بالأحلام، وما يتبعها من شطحات وأوهام، دون أن يتعلق ذلك ضرورة بالعقد الغريزية البحتة؟ لقد وجد في شعرنا العربي المعاصر شعر حالم، مثلما وُجِدَ شعر التزام، وفي الشعر الحالم ارتماء في خبايا التحليل النفسي، وفي شعر الالتزام تعلق بأفعال الإنسان الواعية، وبذلك تعتبر فلسفة التحليل النفسي أحد الخلفيات التي قامت عليها ظاهرة التجريب في الشعر العربي المعاصر.

6. فلسفة الأشكال (الجشطالت)

ينزع النص الشعري المعاصر إلى استراتيجية الأشكال، باعتبارها أيقونات تعبر عن وجهات نظر، لم تسع المبدعَ الألفاظُ في التعبير عنها وصياغتها لفظيا، أو يكون خشي أن يخونه التعبير، أو أنه يريد أن يفتح النص على فضاءات أخرى، ومنه يلجأ إلى تلك الأشكال يؤثث بها نصه. وتوجد وراء هذا النزوع الشكلي أبعاد نفسية، بحثها فريق من علماء النفس الألمان، وأطلقوا على فلسفتهم كلمة جشطالت، التي تعني في الألمانية الشكل. وقد سبق ظهور فلسفة الجشطالت توجه عام، تمثل في السيكولوجيا التحليلية، التي تهدف إلى التجزئة، وفهم القضايا السيكولوجية ـــ من إحساس وإدراك وشعور وغيرها من خلال البحث في « **العمليات التي تنتج عنها، وتبنى منها الخبرات المعقدة والأفكار**»[1]، وهو ما جعل السيكولوجية التحليلية تنتهي إلى أزمة ـــ باعتبار صعوبة تجزئة العمليات الشعورية والذهنية ـــ« **ومنه تولد إحساس بضرورة مبادئ جديدة، أمام عدم كفاية سيكولوجيا العناصر. فكانت المطالبة بسيكولوجيا المجموعات والبُنَى والأشكال** »[2] والتي مثلتها الفلسفة الجشطالتية.

ويعتبر الاتجاه الشكلي اتجاها فلسفيا وسيكولوجيا، كما يقول(بول غولوم *Paul Guillaume*)، فهو:

---

[1] – فاخر عاقل : مدارس علم النفس، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،ط 5، أفريل1981م، ص 144.

[2] – محمد الماكري : الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، كانون الثاني 1991م، ص 27.

- فلسفي لكونه « **يدمج مقولات الشكل أو البنية في تأويل العالم المادي، كما في تأويل العالم البيولوجي والذهني، ويؤسس قرابة بين الوقائع التي فصلت بينها التصورات التقليدية، بَانِيًا على هذا التقارب فلسفة واحدية للطبيعة** »[1]،
- وهو سيكولوجي « **لأنه يطبق نفس المقولات في المجال الخاص للسيكولوجيا، وعلى قضايا محدثة وملموسة، إن نظرية الأشكال تريد تحرير هذا العلم من بعض الأطر التقليدية التي حدت من آفاقه وأبعدته عن الواقع وعن الحياة** »[2].

انطلقت فلسفة الأشكال(الجشطالت) من طرح سؤال جوهري وهو: « **ما هي الشروط التي يحدث فيها شكل ما ؟ وهو سؤال يجب أن يكرر في كل فصل وفي كل مسألة من فصول علم النفس ومسائله**»[3]، وفي نظرتها للشكل « **ألَحَّتْ في القول بأن صفات الكليات أجدر بالدراسة من سواها، ولذلك فإن من واجبنا أن ننسى مسألة العناصر القديمة، وأن ندرس الكليات المنطقية كما تحدث في الخبرات والأعمال** »[4]، ويضرب الجشطالتيون مثالا على ذلك بالقطعة الموسيقية، فجمالها مرتبط بشكلها الكلي، وليس بنوطاتها المنفصلة، وأنغامها المفردة، والشأن نفسه في قراءة القصيدة في ميدان الشعر.

لم يكتف الجشطالتيون بالإطار النظري لفلسفتهم، بل دعموها بتجارب أسندت موقفهم العلمي ونظريتهم الفلسفية، كمثال على ذلك مسألة أشكال تعبير الوجه عن الانفعالات، فقد انطلقوا من « **أن الوجه يجب أن يعتبر كُلًّا، نعم إنه لا يستغني، في سبيل الحصول على نتيجة ما، عن اعتبار أشياء أخرى إلى جانب الوجه، أي أن عليه أخذ الأجزاء بعين الاعتبار، ولكنه إنما يعتبر الأجزاء من حيث علاقتها بالكل** »[5]، وهكذا فكل تغيير لبعض الملامح، يتبعه بالضرورة تغيير للشكل، وبالتالي تغيير للسبب الذي أدى إلى ذلك الانفعال دون سواه، وهو ما جعل الجشطالتيين يرون « **أن العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات الناظرة المتأملة، ومن هنا تقليلهم من أهمية الثقافة والانتباه في الوظيفة الإدراكية الحسية، وقولهم بأهمية التجربة**

[1] – المرجع نفسه، ص 18.
[2] – المرجع نفسه، ص 18.
[3] – فاخر عاقل : مدارس علم النفس، ص 146.
[4] – المرجع نفسه، ص 146.
[5] – المرجع نفسه، ص 147.

المباشرة »[1]، أي الانطلاق من المعطى البصري كتجربة إدراكية معاشة، دون الارتكاز إلى معطيات قبلية، ثقافية أوغيرها.

إن ما يجعل من فلسفة الأشكال خلفية معرفية للتجريب في النص الشعري المعاصر، هو تحول هذا الأخير من مدرك سماعي (التمركز حول الصوت في القصيدة القديمة)، إلى مدرك بصري (التمركز حول البصر في القصيدة المعاصرة)؛ يتميز هذا المدرك على المستوى الطباعي بأشكاله المتنوعة، وعلى مستوى الصورة الفنية بالغنى والتنوع، مما يجعل من الاقتراحات التي وضعتها فلسفة الأشكال في مجال التواصل البصري إطارا يصلح لتأويل هذا النص أو إنتاجه.

وأهم ما أفرزته فلسفة الأشكال من اقتراحات يمكن إجمالها فيما يلي[2]:

❖ توجد علاقة جدلية بين الكل والأجزاء، حيث أن إدراك الشكل كمعطى بصري، هو إدراك حسي وشعوري في نفس الوقت، ويكون هذا الإدراك كليا شاملا، وكل إغفال لجزئية من الشكل يؤدي إلى تغيير الإحساس به، وتغيير الشعور الذي ينتج عنه، ومنه تغيير القراءة والتأويل الناتج عن ذلك. !

❖ إن ما يحدد طبيعة إدراك الشكل، هو العلاقة بينه وبين خلفيته، فالإدراك البصري للصورة يتأثر بالخلفية التي تسنده، والتي تحدد التأويل المناسب له، وتمثل الخلفية عمق الشكل، وقد أولى الإشهار الأدبي عناية خاصة بهذه التقنية، خصوصا ما تعلق بعناوين الدواوين الشعرية، أو الرسومات المصاحبة للقصائد باعتبار مجال دراستنا. !

❖ رسوخ الشكل: فمجموعة من الأشكال الواقعة في المجال البصري للناظر، تجعل أحدها يبرز، ويهيمن على الناظر، ويجلب انتباهه، ويكون بؤرة للقراءة والتأويل، وهو ما يمثل رسوخ الشكل في الفلسفة الجشطالتية. !

❖ إدراك الفضاء: ويقصد الجشطالتيون بالفضاء كل المظاهر الهندسية للأشياء: الموضعة، والاتجاه، والكبر، والمسافة . !

---

[1] – محمد الماكري : الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 19.

[2] – أنظر : المرجع نفسه، ص 18 –32.

تكمن أهمية العناصر السابقة (علاقة الكل بالأجزاء، الشكل والعمق، رسوخ الشكل) بالنسبة لموضوع الإدراك البصري للنص الشعري، في كيفية اشتغال بنيات النص في هذا الفضاء الهندسي، وفي قدرة الشاعر على ممارسة التجريب على مستوى الفضاء الواقعي أو المتخيل.

ما يمكن التوصل إليه من خلال هذه الإطلالة السريعة على الخلفية المعرفية لظاهرة التجريب في الشعر العربي الحديث منه و المعاصر، هو أنه استند إلى فلسفات متعددة ومتداخلة، مما ولد جدلية في حركة الإبداع، تنوعت تمظهراتها الشكلية وأبعادها المضمونية وجمالياتها الفنية.

وهو ما جعل « **القصيدة العربية الحديثة هي القصيدة الإشكالية** »[1]، لأنها انبنت على مقولات الآخر الغربي، فهي تستند إلى الرؤى الفلسفية للغرب عند روادها المؤسسين، وتعبر عن واقع مأزوم، يكاد يفقد الصلة بالماضي وترسباته الحضارية ــ خصوصا في نماذجها الأولى ــ وتستشرف مستقبلا يميزه التغيير والتبديل، وتعايش واقعا سمته الفوضى على شتى المستويات، النفسية، والاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، وبذلك فالأدب التجريبي ــ ومنه الشعر ــ أدب إشكالي، ذلك أن « **الفلسفة الحديثة التي غذت الأيديولوجية السائدة بشكل أو بآخر، هي التي تجلت ألوانها في قصيدة الأزمة، سواء كانت ميتافيزيقية أو وجودية، أو اجتماعية، أو حضارية، وأخرجت الموقف على هذا النحو المعقد، الذي يرفض فيه الوضوح، ويتشبث فيه بالغموض كحالة تستر وحلولية في الذات والأشياء، تتعزى تارة بالباطني، وتضطلع تارة أخرى بمهمة السؤال والبحث** »[2]. لكن ذلك الانبهار الأول بدأ يخفت تدريجيا، لتعود القصيدة المعاصرة إلى التراث، تستلهم منه ما فاتها ساعة التأسيس، وتجدد في الأشكال والمضامين بما يتلاءم وروح العصر وما يتناغم والآراء الفلسفية والدينية والأخلاقية التي تحكم توجهات الأفراد والمجتمعات.

وهي التوجهات التي يتشكل منها فعل الإبداع، وترتسم عوالم القصيدة، معبرة عن حرية إرادة المبدع تارة، أو هائمة في لاوعي الذات طورا آخر، فتستدعي الرمز، وتعبر بالأسطورة، وتراهن على الصورة، وتزود النص بالرسومات، وبذلك فالإبداع في إطار التجريب متنوع، بتعدد الخلفيات التي يستند إليها والرؤى التي يعبر عنها.

---

[1] – إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 77.

[2] – المرجع نفسه، ص 78.

ثالثا: استراتيجيات التجريب

إذا كان التجريب يقوم أساسا على الجدل القائم بين أشكال التعبير وقضايا التفكير، وعلى التجاوز المستمر لما هو سائد، والتأسيس لذائقة جديدة تتناسب مع روح العصر، تستلهم من الماضي عبقه وأريجه، وتفتح أعينها على الحاضر و ما يمور به من تقلبات، وتتطلع للمستقبل وما يحمله من مستجدات، فإن الشاعر المعاصر وهو يمارس فعل الإبداع ومغامرة التجريب، يعتمد على جملة من الاستراتيجيات تمكنه من إنتاج نص شعري حداثي، يستجيب لكل ذلك أو بعضه. وعليه نتساءل: ما المقصود بالاستراتيجية ؟ وما هي الاستراتيجيات التي اعتمدها الشاعر المعاصر وهو يمارس التجريب؟

تعرف الاستراتيجية بأنها « **عقلنة للاختيارات، حساب وتقييم للنتائج** »[1]، وعليه ينبني مفهوم الاستراتيجية على الوعي والاختيار والتوجيه والتقييم، فالاستراتيجية؛ وَعْيٌ بما يريد الشاعر القيام به، واختيار للوسائل الكفيلة بتحقيق ما يصبو إليه، وتوجيه لكل ملكاته الفكرية والعاطفية للسمو بالإبداع، وتقييم للمنتج الفني وما يحمله من جديد على شتى المستويات.

وبذلك فإن استراتيجيات التجريب: هي الطرق والأساليب التي يعتمدها الشاعر في إنتاج نصه الشعري، باعتبار هذا النص مرسلة كلامية تحقق هدفا وتسعى لغاية، وعلى الشاعر« **البحث الدائم عن نمط جديد من الكتابة لا يستقر على قرار، يسعى في عملية بحثه هذه إلى الانفلات من السائد، خرقا للتقاليد وانخراطا في مغامرة لا تني**»[2]، وعليه تعددت استراتيجيات التجريب بتعدد الرؤى والأساليب التي يعتمدها الشاعر وهو يمارس فعل الإبداع، إذ النص الشعري وهو يتأسس عبر إبدالات وتحويلات نصية عميقة، مثلما تتجسد في تغيير الشكل، فإنها تظل « **قابعة في الماوراء من ذلك النص، متحكمة بصميمه وجوهره، مندسة بتلاوين الرؤية التي ينبني عليها، الرؤية للعالم وللكلمة، والرؤية لحدث الكتابة ذاته** »[3] وهو ما يجعل الحديث عن إستراتيجية واحدة متعذرا، إنما يجب الكلام عن استراتيجيات، فلكل شاعر استراتيجية عامة تتعلق بزاوية نظره للوجود، وملكاته اللغوية، وأساليبه التعبيرية، والخلفية الفلسفية التي يستند إليها.

---

[1] – حسن نجمي : شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، دراسة نقدية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2000م ، ص 30.

[2] – خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، ص 10.

[3] – محمد لطفي اليوسفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ص 61.

وتلك الاستراتيجية هي التي تحدد الملامح العامة لشعره، فيكون شعرا حسِّيا، أو حيويا، أو دراميا، أو رؤيويا أو تجريديا[1]، بالإضافة إلى استراتيجيه خاصة بكل ديوان أو قصيدة، مما يكسب النص (ديوانا أو قصيدة)سِمَة التفرد والتميز داخل نصوص الشاعر، وإلا كان النص من مكرور الكلام، ولا فائدة لإضافته إلى حبات العقد التي ينظمها الشاعر.

تقوم الاستراتيجية على نمط من الكتابة « **تعلن عن نفسها فيه بشكل انتشاري، وتطال جميع مكوناته، وتندس في كيفية تعالق عناصره(أي النص الشعري) البانية لشعريته، وحركاته الحاضنة لهويته كنوع من الكلام متفرد هو الشعر المؤسس الأصيل**»[2]، الذي يتحقق فيه التجريب الفني، إذ الناظر إلى الساحة الإبداعية يجد تجريبا فنيا قوامه الملكة والرؤية – وهو المقصود في مدار بحثنا – ويجد تجريبا آخر لا تسنده ملكة ولا توجهه رؤية، وهو التجريب الذي جَرَّ على الشعر الحديث والمعاصر الكثير من الرفض أو الاستهجان، « **إذ تحول الشعر أحيانا إلى أشكال خالية من دلالاتها، التي يحملها معجمها اللغوي وتراثها الثقافي، ودون أية إضافة لهما** »[3].

إن ما سيسمح به الكشف عن استراتيجيات التجريب، هو التعرف عن الجماليات الجديدة التي يتأسس عليها الشعر المعاصر في نماذجه المميزة، مع ملاحظة أن هذه الاستراتيجيات ليست قوالب جاهزة تؤطر الفعل الإبداعي، وإلا كانت العودة من جديد إلى النموذج والقالب، الذي مثل التجريب ثورة ضده، وإنما هي أطر عامة، يتحرك من خلالها الفعل الإبداعي، ويتمظهر فيها، مما يجعل استراتيجيات التجريب تقوم على الاستئناس بشتى « **المرجعيات التشكيلية البصرية والوزنية والإيقاعية ومختلف تلاوين السجلات السردية والدرامية والغنائية بعيدا عن التحديدات المسبقة والتخطيط النظامي الصارم** »[4].

تظهر جملة الاستراتيجيات التي اعتمدها الشاعر الجزائري المعاصر وهو يمارس التجريب ـــ من خلال الدواوين الشعرية والدراسات النقدية ـــ في الآتي:

---

[1] – أنظر صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 7 ــ 8.

[2] – المرجع السابق، ص 61 - 62.

[3] – محمد أمين العالم : << الشعر المعاصر بين التجربة والتجريب >>، فصول مجلة النقد الأدبي، مجلد 16، عدد01، صيف1977م، ص 274.

[4] – خالد الغريبي : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، ص 184.

1. شكل القصيدة المعاصرة

كل نمط إبداعي يتمظهر في شكل مناسب له، يُعَبِّرُ عنه، ويحمل بصماته، التي من خلالها يمكن التعرف على خصائصه الفنية، وبذلك يكتسي الشكل أهمية بالغة، باعتباره الوجه البارز الأول للعملية الإبداعية، والتي يصطدم بها المتلقي، سواء من الناحية البصرية المشاهدة، أو من التقاليد الفنية المتعارف عليها، وهذه العلاقة الجدلية بين الشكل الفني والواقع المحيط والمؤثر في العملية الإبداعية، هي التي يمكن أن تحدد شكل القصيدة المعاصرة.

ولذلك « **يظل التفارق له سماته الواضحة. فقيمة الشعر وجوهره في شعرية لغته، وفي شكله وفي محتواه** »[1]، ولكن ما المقصود بالشكل الفني للقصيدة؟

يقول أدونيس: « **الشكل الشعري هو أولا كيفية وجود، أي هو بناء فني. وهو ثانيا كيفية تعبير،أي طريقة بناء** »[2]، ويعرفه صاحب مرايا التخييل الشعري ــ محمد صابر عبيد[3] ــــ بأنه : « **نتيجة يفرزها كيان ثقافي ومعرفي عبر فعاليات وأنشطة متعددة وواسعة، تعمل على إنشاء تقاليد وقيم وأعراف، تؤسس للمقترح الشكلي، وصولا إلى إقراره وفرضه، بحيث يتحول إلى مبنى عام، يقع ضمن حدوده وداخلها النشاط الشعري كله، مستلهما طبيعته الشكلية من وحي القوانين الصارمة**»[4]. وبالنظر إلى هذين التعريفين فإن أهم الخصائص التي تُمَيِّز الشكل الشعري تتمثل في العناصر الآتية :

- البنية الفنية المميزة لكل شكل شعري. !
- طريقة التعبير التي تميز كل شكل شعري. !
- تغير الشكل الشعري وتحوله وليد تغير البيئة الثقافية والاجتماعية التي أنتجته. !
- تنمو المقترحات الشكلية دائما في المناطق الإبداعية التي تتميز بالتجاوز لما هو سائد. !

[1] – رجاء عيد: القول الشعري، منظورات معاصرة، ص 114.

[2] – أدونيس : زمن الشعر، ص 14.

[3] – محمد صابر عبيد: أستاذ دكتور ، باحث عراقي في النص الشعري المعاصر له، العديد من المؤلفات النقدية المتعلقة بالتجريب في النص الشعري المعاصر، مثل المغامرة الجمالية للنص الشعري، و مرايا التخييل الشعري، وصوت الشاعر الحديث.

[4] – محمد صابر عبيد : مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006م، ص 09.

❖ تنتقل المقترحات الشكلية من صفتها الفردية ذات الصبغة التجاوزية، إلى قناعات جماعية، تعطي الوجود الواقعي للشكل الجديد. !

❖ يسعى الشكل الجديد إلى امتلاك قوانينه الخاصة التي تحكمه، وهنا تنشأ ثنائية الإبداع والنقد. !

❖ كل اكتمال لنموذج هو إرهاص بظهور نموذج لشكل جديد، نظرا للتحولات الثقافية ! والاجتماعية العميقة التي تطبع الوجود الإنساني، فكل واقع ثقافي جديد يتطلب بالضرورة شكلا تعبيريا جديدا. !

❖ ظهور أشكال جديدة لا يعني بالضرورة موت أو أرشفة النموذج السابق، فموجات التغيير لا تشمل الجميع، والواقع الثقافي والاجتماعي مجال لصراع الأصالة والمعاصرة وغيرها. !

وباعتبار الشعر أحد الأجناس الأدبية التي عَبَّرَ فيها الإنسان عن خلجاته النفسية، ورؤاه الفكرية، ورافق وجوده خلال التاريخ البشري الطويل ــ إذ لا نكاد نجد أمة من الأمم لم تحتف بالشعر والشعراء ــ فقد كانت له تمظهرات شكلية تنوعت باختلاف تلك الأمم والشعوب.

وبالنظر إلى الشعر العربي الذي مَثَّلَ ويُمثل أحد أبرز المكونات الثقافية للأمة العربية نجده في مسيرته الطويلة قد مرّ بأربعة تمفصلات كبرى يمكن بيانها في الآتي:

أ. الشكل العمودي

وهو الشكل التقليدي الذي تحكم في الذائقة الفنية العربية لمدة زمنية طويلة، خَلَّدَ مآثرها وعَبَّرَ عن وجودها، وتعرَّض لخروقات وتنويعات، لم تخرجه من إطاره العام، كالزحافات والعلل على مستوى البنية، والمجزوء والمنهوك أو طريقة الموشحات على مستوى الشكل، وقد وُضِعَت للشعر العربي في شكله العمودي قوانين صارمة، سُمِّيَتْ بعمود الشعر[1]، هدفها ضبط شعرية

[1] – عمود الشعر: « ذكر المرزوقي في مقدمة شرح ديوان الحماسة القضايا التي ينبني عليها تصور عمود الشعر في النقد العربي القديم، في قوله : إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، (ومن اجتماع هذه الأسباب كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات)، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما ، وعيار هذه العناصر هي : 1/ عيار المعنى. 2/ عيار اللفظ. 3/ عيار الوصف. 4/ عيار التشبيه. 5/ عيار التحام أجزاء النظم. 6/ عيار الاستعارة. 7 / عيار مشاكلة اللفظ للمعنى » . مشري بن خليفة : القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006م، ص 53.

القصيدة العربية، وكل التزام بها هو تحليق في رحاب الشعر، وكل إخلال بها هو انتهاك لحرمة الشعر.

لقد تمثلت في الشكل العمودي للقصيدة العربية سلطة النموذج، إذ يتجلى في عدل شطريها العدل الاجتماعي المنشود، وفي تكامل بنائها التكامل العربي، وفي منطقها الصارم سيادة عقلية الفحل، حتى أنه يمكن أن تقرأ الوجود العربي بما فيه من خروقات ثقافية، من خلال القصيدة العمودية على حَدِّ ما توصل إليه عبد الله الغذامي، وبذلك فكل الأنساق الثقافية « **تسربت من الشعر وبالشعر**» [1]، إلى مجتمعنا العربي عبر العصور. وبالتالي فشكل القصيدة العمودية، ليس مجرد شكل، وإنما يحمل موروثا، ويعبر عن هوية أمة وحضارتها، وهو ما يؤكد العلاقة الجدلية بين أشكال التعبير وقضايا التفكير.

إن اختيار الشاعر شكل القصيدة العمودية كاستراتيجية للتعبير، وكتقليد فني للكتابة، هو تعلق بالتراث في جانبه الشكلي على أقل تقدير، حتى وإن طرق الشاعر مواضيع معاصرة.

لقد حاولت القصيدة العمودية التجدد الداخلي مع مدرسة الإحياء[2]ومذاهب التجديد، بتحرير القوافي وتنوعها، وتجديد طرق التعبير وأساليب التصوير، دون أن يحدث تَخَلّ عن البناء الفني للقصيدة في شكلها العمودي.

ورغم كل الإبدالات النصية التي طالت النص الشعري العربي الحديث والمعاصر، فإن صوت الشعر العمودي ما زال يعلو باستمرار، وما زال الشكل العمودي للقصيدة يمثل جزءا من الذائقة الفنية العربية، له مبدعوه ومتذوقوه، وكل منهم « **بقي متصالحا مع الأنموذج، ومشتغلا على فكرة إثبات وجوده، وقدرته على أن يحيا في حدائق العصر، بما يمتلك من مرونة وديناميةوأصالة** »[3].

---

[1] – عبدالله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان، ط 3، 2005م ،ص 07.

[2] – مدرسة الإحياء : وهي المدرسة التي تأسست على يد محمود سامي البارودي (1839-1940م)، والتي أرادت أن تنهض بالشعر العربي، متمثلة النموذج العربي القديم في أسمى صوره (العصر العباسي) كمنطلق للإبداع، أما مذاهب التجديد فكانت مع الرومانسية؛ حيث وجدت القصيدة العربية متنفسا جماليا بالتعبير عن الذات وما صحب ذلك من تنويع في القافية وتجديد في الإيقاع . (أنظر عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،1411هـ / 1991م، ص24).

[3] – محمد صابر عبيد : صوت الشاعر الحديث– دراسة– منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2007 م، ص 31.

وهذا التفاعل الإيجابي بين جمهور المتلقين هو سِرُّ قوة النص العمودي وسبيل استمراره، فـ « **القصيدة العمودية إذ تتحرك بفعل شعرية البيت، تكون متضمنة آلية البناء الكامل، أو هكذا ــ على أقل التقديرات ــ يفترض فيها أن تكون، فبمجرد انطلاق الإفضاء الشعري ينخرط السامع أو القارئ في الآلية الذهنية والنفسية التي تجعله متحفزا للإسهام في إتمام البناء، هي شعرية الاستكمال تسيطر على عالمه الأدبي كي يستوفي حق الشعر** »[1]، وبذلك تبقى للقصيدة العربية في شكلها العمودي شعريتها الخاصة، وتأبى شجرتها الفنية عن الاقتلاع، لامتداد جذورها في الزمن الحضاري العربي والإسلامي ، وهو ما يمنح شكلها استمرارية البقاء.

ب. قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر

وهي الثورة الشكلية التي استبدلت نظام الأشطر في القصيدة العمودية بطريقة التفعيلات والأسطر الشعرية، وكان ذلك مع الأربعينيات من القرن العشرين، على يد نازك الملائكة والسياب والبياتي وغيرهم، وقد مثل هذا الشكل الجديد « **سلطة فنية أقل صرامة من إرثها الشكلي، مما أسهم إسهاما واضحا في توسيع مساحة الحرية والتصرف والإنجاز، سهل فعالية الانتقال شكليا من نظام الشطرين المقيد، إلى نظام السطر الشعري، مع كل ما تقتضيه فعالية التحول من قيم ومعطيات كتابية تعبيرية واستقبالية** »[2].

وهو ما جعل الذوق الفني للنص الشعري الحر يتبدل، ويتحول عندها القارئ من مجرد متلق للنص الشعري إلى مساهم في إعادة بنائه، وأصبح الشاعر المقتدر يرهن المتلقي في دوامة من الرؤى والاستطرادات، التي تأسره بتنويع التفعيلات وتكثيف الصور، وبذلك « **فالتغيرات الجوهرية التي حدثت في بنية القصيدة العربية منتصف هذا القرن (يعني القرن العشرين) وما سبق ذلك من محاولات تجديدية، أحدثت شرخا كبيرا في صلابة الأنموذج، واهتزت القناعة بجدواه، على إثر العواصف التجديدية الهائلة التي اكتسحته** »[3].

ولئن كان التأثير الغربي باديا في نشأة القصيدة الحديثة (القصيدة الحرة أو قصيدة التفعيلة)، نظرا لاتصال العرب بالغرب وهم في وضعية ينطبق عليهم قول ابن خلدون المغلوب

[1] – عبد السلام المسدي : << شعرنا العربي المعاصر >>، فصول، مجلة النقد الأدبي، مجلد 16، عدد 01، صيف 1997م، ص 18.

[2] – محمد صابر عبيد : مرايا التخييل الشعري، ص 11.

[3] – محمد صابر عبيد : صوت الشاعر الحديث، ص 31.

مولع دائما بتقليد الغالب ، فإنه مع صحوة الذهن العربي، ومحاولة استجلاء التراث بعين بصيرة، وجدت القصيدة الحرة شرعية تراثية، كان من الأجدر الانطلاق منها لا العودة إليها، ففي سجع الكهان « **وطواسين الحلاج وكتابات ابن عربي ومخاطبات النفري ومواقفه ونفر آخر من المتصوفة** »[1]، نلمس مسحة جمالية ولغوية أشبه ما تكون بالقصيدة الحرة عند روادها المحدثين.

وبالعودة إلى تلك الأصول التراثية اغتنت القصيدة الحديثة، وأصبحت تحمل مورثات أصيلة، تحاول نفي الجينات الدخيلة، وبذلك اكتسب النص الشعري في شكله الجديد شرعية أهلته للتعبير عن الواقع الحضاري الجديد للأمة العربية.

إن الاشتغال على القصيدة الحرة، بكل أبعادها الجمالية والفكرية وغيرها كاستراتيجية للتجريب، ينسجم وطبيعة الفن ذاته، « **فالفن بمفهومه الشامل يدعو بحكم طبيعته نفسها إلى تخصيب الأشكال الفنية، وتداخل الفنون الأدبية، ويشجع بآفاقه المتحررة على التجريب الدائم للوصول إلى نصوص تقترب من مدارج الكمال** »[2]، ومنه عمد الشاعر المعاصر إلى توظيف شكل القصيدة الحرة كإبدال نصي، مَيَّزَ التغير الحضاري الذي رافق الحياة المعاصرة كاستراتيجية فنية للتعبير عن رؤاه ورسم عوالمه الشعرية.

ج. قصيدة النثر

الإبدال النصي الذي انجر عن انتقال القصيدة من شكلها العمودي إلى الشكل الحر، هو ميلاد قصيدة النثر حيث الخروج عن طبيعة الشعر المألوفة، التي أساسها الإيقاع والوزن، واقتحام منطقة أخرى وهي النثر، عساها تكون أكثر ثراء، لكن الجدل حول هذه التجربة الشكلية مازال يثير الكثير من الحبر، رغم « **أن تسمية قصيدة النثر فرضت منطقها على مشهد الشعرية العربية، واستقطبت جيوشا من الشعراء اندمجوا في مسيرتها وحملوا لواءها** »[3]، غرضهم الأساس هو« **اكتشاف بؤر جديدة تدعم شعرية القول، وتسهل مهمة اكتسابها هوية قصيدة** »[4].

---

[1] – محي الدين اللاذقاني: << القصيدة الحرة، معضلاتها الفنية، وشرعيتها التراثية >>، فصول، مجلة النقد الأدبي، مجلد 16، عدد 01، صيف 1997م، ص 47.

[2] – المرجع نفسه، ص 47.

[3] – محمد صابر عبيد : مرايا التخييل الشعري، ص 13.

[4] – المرجع نفسه، ص 14.

وقد يرجع الارتماء في أحضان النثر، ومحاولة جلب مجراه إلى ميدان الشعر إلى طغيان الرواية واكتساحها الساحة الإبداعية في العقود الأخيرة، والانجازات الباهرة التي حققها النثر في شكله الروائي، وهو ما حدا بالشعراء إلى ابتكار شكل جديد للإبداع سمي قصيدة النثر.

وقصيدة النثر أوروبية المنشأ والمنبت، وكان التلقي العربي لها عبر التنظير الذي وضعته سوزان بيرنار في كتابها قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا هذه الصادر سنة 1959م، وذلك من خلال ما نشره أدونيس وأنسي الحاج في مجلة شعر[1]، وهو ما كان بمثابة نافذة ولج منها هذا التوجه الشكلي إلى القصيدة العربية، وبذلك غدت قصيدة النثر رغم الجدل القائم حول هويتها إلى اليوم أحد الاستراتيجيات الشكلية للقصيدة العربية المعاصرة، إذ « **العمل الفني في منظوره الحديث ــ حسب إيكو ــ وقصيدة النثر الحديثة أحد أرقى أشكاله يوحي بالكثير، لذا فهو لا يوحي بشيء محدد واضح على مستوى التلقي التقليدي، بل له وجود يشبه التعويذة السحرية** »[2]، وهذه التعويذة بمثابة اللحمة في سدى قصيدة النثر، التي تتميز عن النثر بالاقتصاد والكثافة والمجانية، وعن قصيدة التفعيلة بإيقاعها الخاص ونبرتها المميزة.

د. الكتابة الجديدة أو الكتابة عبر النصوص

يغيب مصطلح شعر ونثر في الكتابة الجديدة، ويختار المبدع أو الناص مصطلح نصوص إبداعية، وعند تصفح العمل الأدبي فيمكن تصنيفه في جنس الشعر من خلال لغته وإيقاعه، أو من اسم المبدع وتموضع تجربته في خارطة الإبداع.

يمتلك مصطلح الكتابة الجديدة « **قابلية جيدة على تمثيل مرحلتنا الشعرية واستيعاب مدياتها الإبداعية، وتوصيف النصوص المختلفة التي يبدو وأنها بفعل عوامل كثيرة تحاول الهيمنة على المشهد الشعري العربي الراهن، يكون هذا الشعر قد دخل مرحلة جديدة في صراع الأشكال والرؤى هي من أكثر مراحله خطورة وتعقيدا** »[3]، وتكمن الخطورة والتعقيد في عدم تحديد الشكل، وما يتعلق به من أبجديات قراءة وآليات تأويل.

---

[1] – أنظر فخري صالح: << قصيدة النثر العربية، الإطار النظري والنماذج الجديدة >>، فصول، مجلة النقد الأدبي، مجلد16، عدد 01 ، ص 164 -165.

[2] – محمد صابر عبيد : صوت الشاعر الحديث، ص 245.

[3] – محمد صابر عبيد : مرايا التخييل الشعري، ص 15.

إن الكتابة الجديدة فضاء إبداعي يترك المجال مفتوحا أمام الكاتب أو الناص ليخوض تجربته الإبداعية، مثلما يترك المجال مفتوحا أمام القارئ وهو يفتح مغاليق النص مشاركا في إعادة إنتاجه.

ويطلق على الكتابة الجديدة الكتابة عبر النوعية، أي الكتابة بالنصوص، دون تصنيف النوع الأدبي الذي تنتمي إليه الكتابة، فهي تأخذ من كل نوع أدبي بطرف، وتحاول الاستفادة من التداخل الأجناسي بين الأنواع الأدبية، ذلك أنه « **يشيع في الحركة التجريبية الراهنة غرام واسع بفكرة الكتابة عبر النوعية، أو بالنصوص التي تتاخم كل نوع أدبي، ولا تنجز أي نوع منها إنجازا كاملا، تحت دعوى عبور التصانيف الأدبية الضيقة** »[1].

تعتبر الكتابة عبر النوعية تجربة ثرية إذا كانت تصدر عن مقدرة فنية وموهبة إبداعية، إذ أنها مهما ادعت عبور الأنواع الأدبية فستظل روح الشاعر تسري في إبداعه إيقاعا وخيالا ولغة، مع استفادته من تخوم الأنواع الأدبية المجاورة (رواية، قصة..)، وهو ما يعمق التجربة الشعرية، ويثري النص من خلال التداخل الأجناسي، أما إذا كانت تصدر عن تقليد، فهي لا تعدو أن تكون تجربة شكلية أكثر من العمق الذي يجب أن تصدر عنه، وبذلك « **يغدو التداخل ساترا ملونا يداري العجز وقلة القدرة وضعف الموهبة عند بعض المنتسبين إلى الإبداع والتجريب** »[2].

تبحث الكتابة عبر النصوص في منطقة التخوم بين الأجناس الأدبية، مما ينذر بميلاد نصوص تحمل سمات قد تؤسس لأجناس أدبية جديدة، وإذا كان النص الشعري قد خضع لإبدالات نصية على مستوى الشكل لم يلغ بعضها بعضا بل بقيت متعايشة كاستراتجيات للتجريب، فيمكن طرح التساؤل الآتي: ماذا وراء هذه الاستراتيجيات الشكلية؟ وهل أن اختيار الشكل وتوظيف كل الطاقات الإبداعية وتفجيرها من خلاله يستند إلى خلفية ورؤية، أم هو مجرد اختيار بين إمكانات نصية متاحة ؟

إن اختيار الجانب الشكلي الذي يقوم عليه النص الشعري ــ وهو مهم بطبيعة الحال ويمثل وجودا أول للنص ــ « **يقدر عليه من الشعراء كل من حذق الصنعة وتمرس بالكلام، أما**

[1] – حلمي موسى : << التجريب قوس قزح >>، فصول، مجلة النقد الأدبي، مجلد 16، عدد 01، صيف 1997م ، ص 327.
[2] – المرجع نفسه، ص 328.

الشعر بهديره واندفاعاته التي لا تحد، هدير رموزه وصوره واندفاعات إيقاعه ولغته ورؤاه، هذا الشعر الأصيل المؤسس فوق هذا الجانب الشكلي»[1].

يغدو الشكل ــ من وجهة النظر هذه ــ مجرد وعاء لا قيمة له، مقارنة بما يحمله هذا الوعاء من كنوز فنية، لكن من وجهة نظر مغايرة تنتصر للشكل، فإنه يعبر عن توجه حضاري للأمة أو اختيار ثقافي للمبدع، وهو بمثابة حلبة يتجسد فيها الصراع القائم بين أفانين القول، وكل اختيار لشكل هو تجسيد لتوجه وتمكين لثقافة، وبذلك يغدو اختيار الشكل دالا، ولا يمكن الفصل عندها بين الشكل والمحتوى.

وهذا الاختيار يجب أن يتلاءم وروح الإبداع، و أن يجسد هدير الشعر وتعاليه، مما يجعل الشكل الفني يسمو بذلك التعالي، وتغدو القصيدة لوحة فنية، تتناغم فيها الألوان والأشكال، وتنسجم المجردات، وتتآلف المتخالفات، وبذلك يصبح « **شكل القصيدة هو القصيدة كلها: لغة غير منفصلة عما تقوله، ومضمون ليس منفصلا عن الكلمات التي تفصح عنه. فالشكل والمضمون وحدة في كل مضمون شعري حقيقي، وهي وحدة انصهار أصيل. ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات والتشققات التي تستشف في هذه الوحدة** »[2]، ولذلك لا تتحقق للقصيدة شعريتها، إلا من خلال الجدل القائم بين البناء الفني للقصيدة الذي تشق به طريقها للوجود ككائن ثقافي له شكل يميزه، وبين الروح التي تسري فيه من خلال القيم التعبيرية المشحونة بالأفكار والمشاعر والعواطف، ومنه فإن اختيار الشكل الإبداعي تعبير عن هوية، وتحديد لتوجه، ويمثل أولى الاستراتيجيات التي يعتمدها الشاعر وهو ينشئ نصه الإبداعي.

2. طرق الكتابة وتقنيات الطباعة

حفل النص الشعري المعاصر بمجموعة من العلامات غير اللغوية كاستراتيجية موازية للعلامات اللغوية، وفي هذا التوازي يكتسب النص جماليته الخاصة، وتتعدد منافذ تلقيه، « **فكل تقنية يستعملها الناص أو الطابع مع النص اللغوي تدخل في تشكيل جمالية الخطاب الشعري، لأن حاسة البصر تمنح للنص معنى ودلالة أخرى، فكل عنصر داخلي أو خارجي له دوره**

[1] – محمد لطفي اليوسفي : كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ص 30.

[2] – أدونيس : زمن الشعر، ص 15.

الفعال في بناء النص وتلقيه »[1]، وهو ما يجعل التلقي الكتابي للنص الشعري المعاصر يقوم في مقابل التلقي الشفاهي للنص الشعري التقليدي، « **فمع انطلاقة الشعر الحر، مترافقا مع نظام الطباعة الصناعية، بتنا نبصر القصيدة قبل أن نقرأها »**[2]، وبذلك أصبحت التنويعات الطباعية بمثابة بدائل عن تنويعات الصوت في الشعر الغنائي، فبرز التلقي البصري كملمح للتجريب.

إن دور الشاعر المعاصر وهو يمارس فعل التجريب لا ينتهي عند لحظة ميلاد القصيدة في طابعها اللغوي البحت، بل تستمر لحظة الميلاد، مع اختيار نوع الخط الذي ينسج به الشاعر عقده الأدبي، وتوزيع الأسطر الشعرية على بياض الصفحة، واختيار مواضع نقاط الحذف، وعلامات الترقيم، وتجاور الأنساق المختلفة من رسوم، ورموز، وصور، وسواد، وبياض وغير ذلك.

لقد أصبحت « **القصيدة الحديثة أكانت عربية أم أجنبية هي جسم طباعي، له هيئة بصرية مظهرية، حتى أنها محسوسة في بعض الأحيان »**[3]، مما يستوجب جهدا إضافيا سواء من طرف المبدع وهو يُحَبِّرُ قصيدته أو ديوانه، أو من طرف المتلقي، وهو يتصفح النص الإبداعي، لأنه يتشكل « **من شبكة من الأيقونات التي تستلزم قراءة بالحواس تبلغ درجة الإحساس العالي باللذة النصية »**[4]، فالاشتغال على البياض والحذف والتنويعات الطباعية ليست مجرد هيئة مظهرية، وإنما هي تقنيات تعبيرية ذات هدف تواصلي وآخر جمالي، « **تفعل عميقا في علاقات القصيدة، بل في المبنى والمعنى، وفي الإيقاع كما في تلقيها »**[5].

وهو ما يبرر إغناء الشاعر المعاصر نصه بالعلامات غير اللغوية، كاستراتيجية في طرق كتابة هذا النص، والتنويعات الطباعية المصاحبة له.

لا تقاس التجربة الإبداعية في الشعر المعاصر « **بالكم أو بالقدرة على التنظير، وإنما بالوعي بما نكتب، وكيف نكتب، ولمن نكتب »**[6]، وعندما يحدد الشاعر ذلك فإنه يتخذ موقفا

---

[1] – محمد الصالح خرفي : نص الفضاء ـــ فضاء النص، دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات أرتيستيك، الجزائر، 2007م، ص 07.

[2] – شربل داغر : الشعرية العربية، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ص 26.

[3] – المرجع نفسه، ص 15.

[4] – محمد صابر عبيد : صوت الشاعر الحديث، ص 06.

[5] – المرجع نفسه، ص 33.

[6] – خالد الغريبي : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، ص 52.

من الوجود من حوله، تحدده الاستراتيجية التي سيجسد بها نموذجه الإبداعي، ولا يمكن معرفة ذلك الموقف إلا من خلال تتبع مسارات التأويل التي تأخذ في حسبانها طرق الكتابة وتنويعات الطباعة.

3. اللغة الشعرية

يعتبر التجريب الذي طال لغة القصيدة المعاصرة أهم الاستراتيجيات التي استخدمها الشاعر المعاصر، باعتبار اللغة المادة الخام التي يصنع منها الشاعر قصيدته، بما تعطيه لغة الشعر من إمكانات الإيحاء والاقتصاد والتكثيف، وقبل ذلك مراعاة الشاعر للقواعد اللغوية المتعارف عليها، أو التمرد عليها ومحاولة خلق أنظمة خاصة.

ومع ذلك يبقى « **الضابط التركيبي في تداول اللغة محكوم بقواعد النظم**[1]**، ومرد النظم أن لكل كلمة في سياق التركيب اللغوي وظيفة نحوية مخصوصة لا يتغير وضع الكلمة، إلا وتغيرت معه وظيفتها، ولا تتغير وظيفة الكلمة إلا وتغير المعنى المستفاد من الكلام** »[2]، وبالمقابل فلكل جملة في النص وظيفة دلالية ينبني عليها التأويل، مثلما ينبني على المعطيات النحوية والمعجمية، التي تتجدد وتتطور دلاليا بتطور العصر ومعطياته.

وهو ما جعل لغة القصيدة المعاصرة تخضع لعمليات جراحية على شتى المستويات بالنحت والاشتقاق، أو بخلخلة التقاليد التعبيرية المألوفة، وإدخال طرق تعبيرية جديدة، تمتح من التراث، وتتلمس الواقع، وتستشرف المستقبل، « **فاللغة ليست ملك الشاعر، ليست لغته إلا بقدر ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي. وبما أن المبدع يتحدد بالرؤيا والاستباق، فإن اللغة التي يستخدمها لا تكون لغته إلا بقدر ما يفرغها من ماضيها، ويشحنها بالمستقبل** »[3]، وعليه تنوع قاموس الشاعر المعاصر، وتنوعت المنابع التي ترفد مجراه الرئيس، واستعار من الفنون المجاورة ما من شأنه أن ينفخ في صورته، ويمده بعناصر التجدد والبقاء،

---

[1] – نظرية النظم : يقول عبد القاهر الجرجاني : « واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها. وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه » (عبد القاهر الجرجاني :دلائل الإعجاز ، شرح وتعليق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005م، ص 69ـــ70.)، وخلاصة نظرية النظم هو البحث في العلاقة بين المعاني النفسية والتركيب اللغوي المعبر عنها.

[2] – عبد السلام المسدي : << شعرنا العربي المعاصر والزمن المضاد >>، فصول، مجلة النقد الأدبي، مجلد 16، عدد 01، صيف 1997م، ص 27.

[3] – أدونيس : زمن الشعر، ص 78.

فبرز المجاز و لغة الحوار، وطغى الرمز والأسطورة، وغيرها من عناصر البنـــاء الفـــني للقـــصيدة المعاصرة.

كل ذلك لأن اللغة هي المفتاح الأول للتجربة الشعرية، وبدل أن كانت اللغـــة إحـــدى الوسائل التي تحقق وجود القصيدة، فقد أصبحت « **في الشعر غاية في ذاتها، والتشكيل اللغوي الذي يشكله الشاعر في القصيدة ليس وسيلة لأي هدف آخر وراءه** »[1]، ومنه فاللغة الـــشعرية نسيج خاص، يحقق للنص الشعري وجوده الجمالي بعيدا عن أي إخبار أو تواصل منشود.

لقد مثلت لغة القصيدة المعاصرة أهم الاستراتيجيات التي بَنَى عليها الشاعر نصه الإبداعي، ذلك أنها لغة تطمح إلى أن « **تقول ما لم تتعود أن تقوله** »[2]، ولا يتحقق لها ذلك إلا باعتمادهـــا على **الانزياح** الذي هو « **خرق للقواعد، وخروج على المألوف، أو هو احتيال من المبدع على اللغة النثرية لتكون تعبيرا غير عادي، أو هو اللغة التي يبدعها الشاعر ليقول شـــيئا لا يمكننـــا قوله بشكل آخر**»[3].

وقاعدة الانزياح هي التي تنقل اللغة من مستواها العادي الخامل، إلى مستوى ثان، يسمح بنقل الخطاب إلى الخطاب الشعري، « **إذ الكلمات في النص ليست مجرد وســـائل يـــستخدمها الشاعر كما اتفق. وليست مجرد خواء يسكنه معنى محدد معلوم، إنها ليست مجرد جسد (لفظ) تسكنه الروح (المعنى). ذلك أن المعنى إنما ينتج ويكون في ما يتم إنتاج الكلمات ونهـــوض النص أي تأسيسه وحضوره بيننا. لذلك تكون دلالات النص الشعري متشحة بغلالـــة مـــن الغموض** »[4]، وهو ما يمكن أن نفسر به تعدد المداليل للدال الواحد، وبذلك يتعدد تأويل الـــنص الشعري، الذي يطبعه الغموض الفني في أغلب الأحيان، إذ « **الغموض هو قوام الرغبة في المعرفة، ولذلك هو قوام الشعر، إلا أن الغموض يفقد هذه الخاصية، حين يتحول إلى أحاجي وتعميات، ولهذا فإن شرطه، لكي يظل خاصة شعرية أن يكون إشارة إلى أن القصيدة تعني أكثر مما يقوى الكلام على نقله** »[5].

---

[1] – علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط 5 ، 2008م، ص 41.

[2] – المرجع السابق، ص 17.

[3] – خليل الموسى : الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ، ص 99.

[4] – المرجع السابق، ص 17.

[5] – المرجع نفسه، ص 21.

وبالإضافة إلى ذلك (تعدد المداليل والغموض، والانزياح) فقد استلهمت اللغة الشعرية من التراث عناصر بانية تمثلت في الرموز والأساطير، وما يحمله كل منها من خلفيات حضارية، وما يُمْكِنُ أن يكتسبه كل منها من معان جديدة، تجعل اللغة الشعرية لغة شفافة حَمَّالَة أوجه، حيث أن « **استلهامهما يثري العمل الفني، وبخاصة إذا تضمن موقفا معاصرا، وعبر عن تجربة جديدة** »[1]، تتمثل فيها الأبعاد الإنسانية للتجربة الإبداعية، مثلما يتمثل فيها الارتباط بالتراث، برموزه، وأساطيره، فتصبح القصيدة المعاصرة كائنا متعدد الأبعاد، غنيا بالدلالات.وإن غنى اللغة الشعرية وثراءها، وتعدد مداخلها، يجعل منها استراتيجية للتجريب،تسمح للشاعر بإنتاج نص شعري تجريبي معاصر .

4. المتعاليات النصية

يؤطر الشاعر المعاصر عمله الإبداعي قصيدة أو ديوانا بجملة من العتبات، على المتلقي الوقوف عندها طويلا، حتى يتعرف على بعض الشفرات التي يقرأ من خلالها النص، إذ « **تأتي العتبات بوصفها ممهدة لدخول عالم النص** »[2]، و« **يقصد بالمتعاليات النصية كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى، بطريقة مباشرة أو ضمنية، وهكذا يتجاوز التعالي النصي المعمارية النصية** »[3]، ويفتح آفاق التمظهر الشكلي للنص الشعري إلى كامل ما يحيط به من عناصر دالة.

ويمكن تلخيص المتعاليات النصية لدى جيرار جينيت في الترسيمة الآتية[4]:

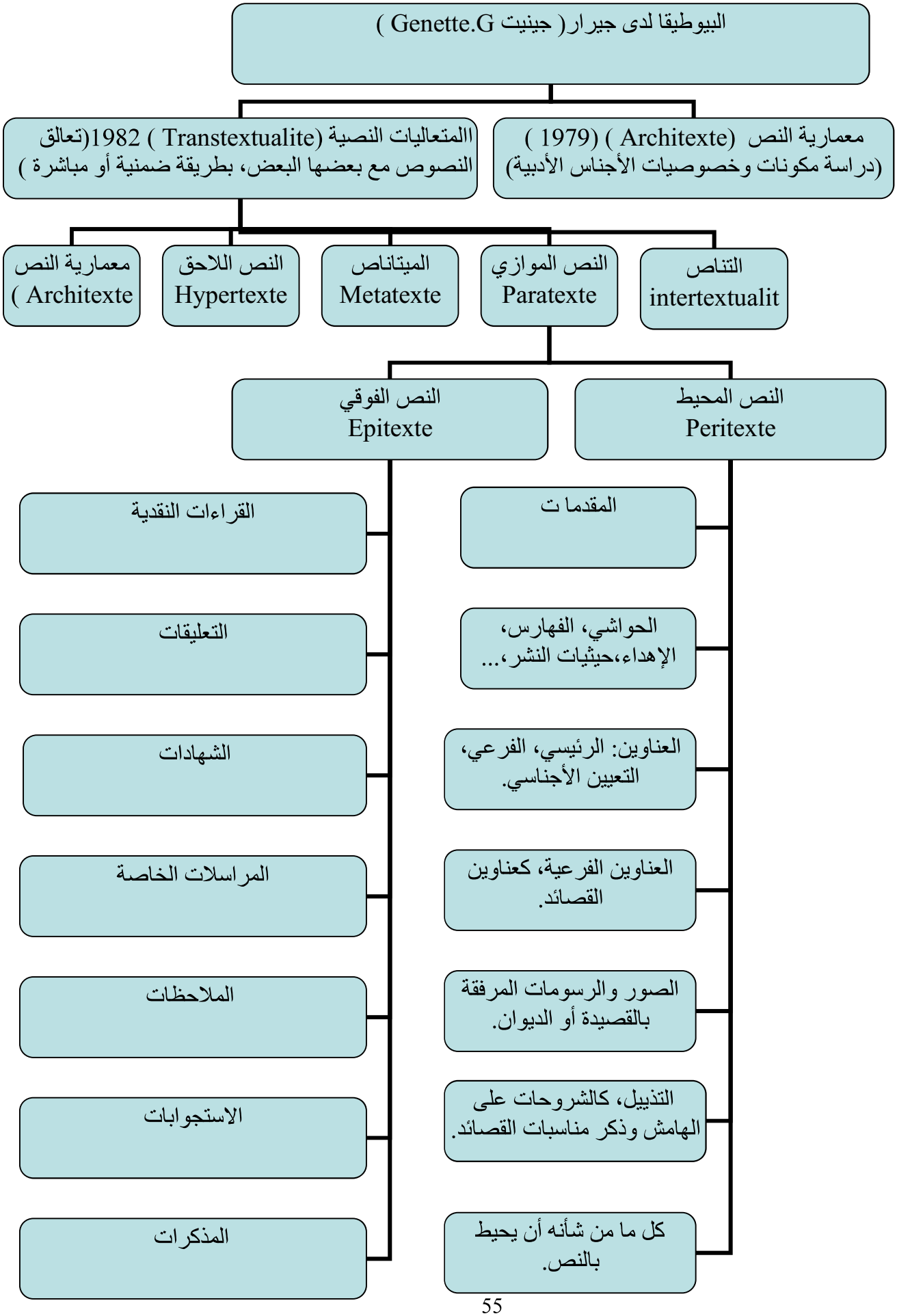
---

[1] – خليل الموسى : الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص 109.

[2] – مصطفى الضبع : دراسة المغيب والمجسد في قصص الدكتور سليمان الشطي، منشورات رابطة الأدباء في الكويت، سنة 2000م، ص 16.

[3] – جميل حمداوي : << السيميوطيقا و العنونة >>، عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، مارس 1997م، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 103.

[4] – المرجع نفسه، ص 104.


البيوطيقا لدى جيرار(جينيت Genette.G)
معمارية النص (Architexte) (1979)
(دراسة مكونات وخصوصيات الأجناس الأدبية)
االمتعاليات النصية (Transtextualite) 1982(تعالق
النصوص مع بعضها البعض، بطريقة ضمنية أو مباشرة)
التناص
intertextualit
النص الموازي
Paratexte
الميتاناص
Metatexte
النص اللاحق
Hypertexte
معمارية النص
(Architexte
النص المحيط
Peritexte
النص الفوقي
Epitexte
المقدما ت
الحواشي، الفهارس،
الإهداء،حيثيات النشر،...
العناوين: الرئيسي، الفرعي،
التعيين الأجناسي.
العناوين الفرعية، كعناوين
القصائد.
الصور والرسومات المرفقة
بالقصيدة أو الديوان.
التذييل، كالشروحات على
الهامش وذكر مناسبات القصائد.
كل ما من شأنه أن يحيط
بالنص.
القراءات النقدية
التعليقات
الشهادات
المراسلات الخاصة
الملاحظات
الاستجوابات
المذكرات

ويمكن أن نبين أهم المصطلحات الواردة في الترسيمة بالاختصارات الآتية:

❖ التناص :ويقصد به تداخل النصوص عبر المحاورة والاستلهام، بطريقة مقصودة أو غير مقصودة كما عند جوليا كريستيفا، ويمثل الحوارية بين النصوص الأدبية عند باختين. !

❖ المناص(النص الموازي): ويمثل كل ما يحيط بالنص، ويمثل كونه هو نفسه نصا، وكما يقول جينيت: « **وإذا لم يكن بعد هو النص، فإنه قبلا شيء من النص** »[1]، ويفرق بين مكوني النص الموازي الرئيسين، كون النص الفوقي لا يُضم ماديا إلى النص في نفس المؤلَّف، بخلاف النص المحيط الذي يضم ماديا إلى العمل الأدبي. !

❖ الميتاناص : « **وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا**»[2].

❖ النص اللاحق: عبارة عن علاقات تحويل ومحاكاة تتحكم في النص (ب) كنص لاحق للنص(أ)، وتكمن أهمية ذلك في تتبع هجرة النصوص في الأدب المقارن خاصة. !

❖ معمارية النص: ويتمثل في التنميط التجريدي للنصوص الأدبية بصفتها الأجناسية، شعرا، رواية، قصة، مقالة...

وهذه الشبكة من المتعاليات النصية، تتطلب من المبدع الكثير من الأناة، والقدرة على جعل نصه يتموقع ضمن خارطة الإبداع، « **فكل عتبة نصية، أو مدخل نصي يستخدمه الشاعر ــ آية قرآنية، حديث نبوي أو قدسي، بيت شعري، مقولة، رأي، إهداء الديوان أو النص الشعري، هامش الشرح والتفسير والإيضاح...ــ له دلالاته وأهدافه التي يتوخاها الشاعر من كل عتبة ليضيء طريق النص للقارئ وليوجه فهمه، حتى لا يضيع في مجاهل اللغة، وليعطيه ظلالا يستظل بها** »[3]، والشاعر إذ يعمد إلى ذلك في إطار التجريب فإنه يريد أن يعدد نوافذ تلقي عمله الأدبي، وعادة ما تأتي مقدمات الدواوين بمثابة بيان نقدي تحدد نظرة الشاعر للشعر والحياة

[1] – جيرار جينيت : عتبات، ص 12، نقلا عن عبد النبي ذاكر : عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي، مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، المغرب، 1998 م، ص 9.

[2] – جميل حمداوي :<< السيميوطيقا والعنونة >>، عالم الفكر، مجلد25، عدد3، مارس1997م، ص103.

[3] – محمد الصالح خرفي : فضاء النص ــ نص الفضاء، ص 25.

والإنسان و الفلسفة التي يقيم عليها عالمه الشعري، كما في تحزب العشق يا ليلى لعبد الله حمادي وتغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي، ومسافات لنور الدين درويش وغيرهم.

ويعتبر العنوان أولى العتبات التي تقع في المجال البصري والنطقي للمتلقي، وعليه « **تأتي استراتيجية التسمية العنوانية في مقدمة المهام الجمالية الخلاقة الممثلة للتجربة الذاتية في القصيدة** »[1]، وبالمثل في الديوان، فكلما كان العنوان كثيف العبارة، لطيف الإشارة، غني الإثارة، له تعالقات نصية مختلفة، كان فعل الإغراء، ولذة القراءة، وكان العنوان آسرا أخَّاذا، وكلما كان العنوان باهتا، تولد النفور من النص والابتعاد عنه من أول لقاء في أغلب الأحيان، وبذلك « **فالعنونة بِحَدِّ ذاتها تمثل تجربة جمالية لا تقل أهمية عن تجربة القصيدة ذاتها** »[2].

وإذا كان (جون كوهين J. Kuhne) يرى « **أنه يمكن للشعر الاستغناء عن العنوان، لأن حقيقة الشعر لا تكمن في الحدود والمقولات والمفاهيم، بل في الإيقاع والرمز والإيحاء والانتهاك والمفارقة والانفتاح على المطلق** »[3]، وهو ما يفسر ترك بعض الشعراء قصائدهم دون عناوين، أو وضع نقاط موضع العنوان، فإن الموجة الغالبة من الشعراء المعاصرين تلجأ إلى استراتيجية العنونة، لما يولده العنوان من توقع، وما ينجر عنه من خيبة لأفق الانتظار، أو تعديل أو تأكيد، وهو ما جعل أمبرتو إيكو يقول: « **إن على العنوان أن يشوش الأفكار لا أن يحصرها** »[4]، والهدف الذي يسعى إليه إيكو من ذلك هو جعل قراءة العنوان تقوم على التأويل وبالتالي على التعدد الدلالي.

وبالنظر إلى العناصر المشكلة لشبكة المتعاليات النصية، فإن كل جزئية تمثل زاوية يمكن النظر منها إلى النص واتخاذها بداية مسار تأويلي، وهو ما سيتم اعتماده في دراسة المدونة التطبيقية من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، باعتبار الناص اعتمد جل هذه المتعاليات النصية وهو يسيج نصه الإبداعي.

---

[1] – محمد صابر عبيد : صوت الشاعر الحديث، ص 189.

[2] – المرجع نفسه، ص 189.

[3] – الطيب بودربالة: << قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس >>، مجلة السيمياء والنص الأدبي، عدد 02، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، سنة 2002 م، ص 24.

[4] – المرجع نفسه، ص 26.

5. الصورة الشعرية

ينظر الشاعر المعاصر إلى الصورة الشعرية كونها أحد الاستراتيجيات التي يمارس بها التجريب، لا باعتبارها تقرب المعنى وتوضحه بالصيغ البلاغية كالاستعارة والتشبيه فحسب، وإنما لأنها « **تعمل على خلق تصور مواز له (المعنى)، وعلى بث تعبير له فاعلية وتأثير** »[1]، فتجعل المتلقي لا ينشغل بالبحث عما يشبه هذا الشيء الذي يريد الشاعر تصويره وتجسيده، وإنما يحاول رسم صورة ذهنية لهذا الشيء وليس ما يشبهه الشيء، لأن «**الصورة تعبير عما لا يمكن للكلمات التعبير عنه، وهي في الشعر جوهره وعماده، وهي في طاقاتها الفنية تستطيع ــ بها ــ أن تمرق من منطق المنطق، ومن ثم تعبر إلى برزخ التفارق بين الوجود والماهية، فيتوحد الآني بالمطلق، والغائب بالحاضر والحلم بالواقع** »[2]، وذلك ما يجعل الصورة الشعرية في الشعر المعاصر غامضة، وقابلة لكل تأويل.

عرف (أوكتافيو بات Oktavio Paz) الصورة الشعرية بأنها « **تجمع حقائق متناقضة ومتباعدة ومختلفة** »[3]، وهو الخرق الذي أحدثه التجريب في مجال الصورة الشعرية، حيث أنها في الشعر العربي القديم خاضعة لقواعد لا يمكن تجاهلها أو تجاوزها، والتي يحددها عمود الشعر، وهي قواعد يعرفها كل من حذق الفن وتمرس بالشعر.

أما في الشعر المعاصر فقد ولدت تقاليد جديدة قوامها كل شيء يشبه وكل شيء يشبه به، والمهم هو حسن الاختيار ودقة التصوير، إذ « **الصورة تعبير، فالشاعر لا يقرر ولا يخبر، وإنما يعبر ويوحي من خلال التصوير، فالصورة تعبير إيحائي يوازي موقفا أو حالة أو حلما** »[4]، لم يكن بوسع المبدع نقله من الوجود الأول في خياله ونفسه، إلى الوجود الثاني في ذهن المتلقي ونفسه إلا باللجوء إلى التصوير.

لقد أصبحت القصيدة المعاصرة أشبه ما تكون بلوحة زيتية أمام المشاهد، أو مشهد تخييلي تتحرك فيه الذوات التي يبدعها الشاعر متفاعلة مع ما يؤثث به الفضاء التخييلي للقصيدة،

---

[1] – رجاء عيد : القول الشعري، منظورات معاصرة، ص 61.

[2] – المرجع نفسه، ص 77.

[3] – خالد الغريبي : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، ص 121.

[4] – خليل الموسى : الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 104.

خصوصا مع الشعر المشهدي الذي يقوم على الفعل الدرامي وما يتعلق به من حوار وشخصيات وأحداث، وهي أهم ميزات الصورة الشعرية في الشعر العربي المعاصر. تأخذ الصورة طاقتها الإيحائية من الجدل القائم بينها وبين الرمز، حيث أن « **الرمز طاقة تعبير و إيحاء لا بد منها في كل صورة، وكل انتقال من الوضع الحقيقي للغة إلى الوضع الرمزي يقتضي تصويرا ذهنيا من جهة الباث (المرسل) وتمثلا تأويليا من جهة المتقبل (المستقبل)** »[1]، لذلك عمد الشاعر المعاصر وهو يمارس فعل التجريب إلى جعل الصورة الشعرية كأحد الاستراتيجيات التي أغنى بها نصه، بكل أبعادها الفنية، وطاقاتها الإيحائية، مع التجديد في طرق التصوير وأساليب التعبير، بما استمده من الفنون الأدبية المجاورة كالرواية المسرح، فكان الشعر المشهدي الذي تعد الصورة قوامه الفني.

6. الفضاء الشعري

تنوعت الاستراتيجيات التي اعتمدها الشاعر المعاصر وهو يصوغ تجربته الإبداعية، وتنوعت الفضاءات التي تحرك فيها نصه الإبداعي، وبذلك أصبح الفضاء استراتيجية قائمة بذاتها، ومنه كان سؤال الفضاء، هو سؤال الشعر وعوالمه الخاصة.

يمكن النظر إلى الفضاء من وجهات نظر متعددة ولكنها متداخلة[2]:

1. وجهة نظر هندسية : وهي وجهة لها علاقة بالمكان بمفهومه الجغرافي، من أسماء أماكن وما يؤثثها من أشياء وشخصيات، وما ينتج على ذلك من فضاءات، كالفضاء الأرضي، والفضاء السمائي، والفضاء الملموس والفضاء المتخيل. !

2. وجهة نظر نفسية: يؤثثها الوعي واللاوعي، فوجود الإنسان في الفضاءات المكانية لا يخلو من تفاعل بينه وبين بني جنسه، وبنيه وبين المكان الذي يحيا فيه يتأثر به ويؤثر فيه، وينطبع ذلك التأثير على نفسه ويتجلى في سلوكه وأخلاقه، ولا أدل على ذلك من اختلاف أخلاق المدينة عن أخلاق الريف، وتباين أشعار البدو عن أشعار الحضر، لغة ومضمونا. !

3. وجهة نظر اجتماعية وثقافية : تشتبك فيها تمظهرات هذا الوعي بالواقع الثقافي والاجتماعي والحضاري الذي يحياه الإنسان فاعلا ومنفعلا، مؤثرا ومتأثرا، ويتجسد ذلك في ما !

---

[1] – خالد الغريبي: << عالم الصورة وصورة العالم في كتابة العمى، مدونة محمد البقلوطي منطلقا >>، في الشعر التونسي الحديث، عدد 2، منشورات إتحاد الكتاب التونسيين، تونس، 2005م، ص 27.

[2] – أنظر محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ، الجزء الثالث، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب، 1990م، ص 164.

ينتجه من إبداع فني شعرا ونثرا. !

إن وجهات النظر تلك تجعل مفهوم الفضاء ينطلق أساسا من الثنائية فضاء/ زمان، وهذه الثنائية لها جانبها العلمي، وجانبها الفلسفي، فالجانب العلمي، ينظم كل ما يقع في الفضاء المادي بمعادلات وقوانين يمكن من خلالها التنبؤ عن الحوادث التي يمكن أن تقع للأشياء التي تشغل هـذا الفضاء، أما الجانب الفلسفي فيتعلق بالوجود والزمن، « **وهو تصور سيكولوجي / أخلاقي شبيه بالتصور الصوفي يصبح فيه الفضاء أو المكان عنصرا مشوها للزمن النقي المطلق من قيد المادة** »[1]، وفي كلا التصورين، يحاول الإنسان تصور المدركات الحسية بالاعتماد على المفهوم الميكانيكي للفضاء، أو المفهوم الفلسفي القائم على علاقة الفضاء المكاني والبعد الزمني والأبعاد النفسية، « **لأن الفضاء في ذاته بنية زمنية**»[2] كما يقول (بول كيلي Paul Klee)، والفضاء في بعده الزمني هو الذي يعيشه الشاعر ويؤثث من خلاله تجربته الشعرية، وبذلك « **تغدو استراتيجية الفضاء استراتيجية تأويلية في جوهرها، حتى وإن كانت في الأصل وفي الأساس تكوينية وملتحمة ببناء النص** »[3]، فكل قراءة للنص الشعري تنطلق من الفضاء، بما يذكره النص من أمكنة وشخصيات وتأثيث، وما يحدث بينها من تفاعل، وفي تفاعل المتلقي مع مكونات الفضاء النصي « **يصبح النص أداة قوية للمعرفة** »[4] تسمح بفتح مسارات القراءة والتأويل.

من وجهات النظر السابقة يتبين أن المكان يمثل أحد المكونات التي ينبني عليها الفضاء، وهو ما يجعل الفضاء الشعري يكتسي « **أبعادا متعددة هندسية ومعمارية واجتماعية وثقافية ونفسية، ويشمل الداخل والخارج، والعلوي والسفلي، والعميق والسطحي، والظاهر والباطن** »[5]، ليس ذلك فحسب إنما يكتسب الفضاء شعريته من خلال العلاقات التي تنشأ بين تلك العناصر مجتمعة، فلا معنى للمكان بعيدا عن أحلام ساكنيه.

ما يمكن أن نخلص إليه هو أن الفضاء يعبر عن هوية، ويصنع من الأماكن عوالم دالة تتفاعل داخلها حركية النص، بما ينشأ بين مكوناته من علاقات .

---

[1] – أحمد الوردني : << فضائية الصورة في القصيدة التونسية الحديثة >>، في الشعر التونسي الحديث، عدد 2، ص 93.

[2] – المرجع نفسه، ص 94.

[3] – حسن نجمي : شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص 33.

[4] – المرجع نفسه، ص 33.

[5] – خالد الغريـــي : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، ص 104.

7. الإيقاع

عُرِّفَ الشعر العربي في طابعه العمودي بأنه « **قول موزون مقفى يدل على معنى** »[1] كما يقول قدامة بن جعفر، واعتبر ابن رشيق أن الشعر يقوم على « **اللفظ والوزن والمعنى والقافية** »[2]، وأضاف حازم القرطاجني والسجلماسي عنصر المحاكاة والتخييل في ضبط حدود الشعر[3].

وظلت هذه التحديدات قائمة مع البحور الخليلية، مع ما فيها من جوازات شعرية، وأنه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره.

ومع ميلاد القصيدة الحرة كإبدال نصي ينمو بجانب القصيدة العمودية، تغير مفهوم الشعر، وتغيرت العناصر البانية لكيانه والمتحكمة في إنتاج جماليته، فكان مصطلح الإيقاع أحد الاستراتيجيات التي سعى من خلالها الشاعر إلى التجديد في القصيدة العربية وهو يمارس فعل التجريب.

تأسست القصيدة الحرة على عنصر الإيقاع « **وليس المقصود بالإيقاع الوزن، إنما الوزن لازمة من لوازمه وعنصر من عناصره** »[4]، وبذلك يكون الإيقاع شاملا للأجواء التي تخلقها الأصوات وهي تعبر عن الحالات النفسية والشعورية، ولذلك « **فالإيقاع الشعري على المستوى التعبيري تصوير للحالات النفسية، وتعبير عن المواقف العاطفية** »[5]، وعلى « **المستوى الجمالي يظهر في الصوت وفي اللفظ وفي التركيب وفي الوزن، وفي الصيغة وفي الحركات والسكنات وترتيبها** »[6]، وعليه فالإيقاع الشعري تناغم بين الصيغ التعبيرية وما تجسده من جرس موسيقي، وبين الحالات النفسية والمواقف العاطفية، فكل شعور وتفكير يتولد عنه أسلوب تعبير مماثل في إيقاعه لما يعتمل في النفس من مشاعر، وما يجيش في الصدر من خلجات، وما يدور في الذهن من خيال وأفكار.

---

[1] – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006م، ص 193

[2] – المرجع نفسه، ص 193.

[3] – المرجع نفسه، ص 193.

[4] – أمينة فزاري : << الإيقاع الشعري : مفهومه وعناصره وأهميته >>، التواصل، مجلة محكمة، عدد16، جوان 2006م، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ص 147.

[5] – المرجع نفسه، ص 149.

[6] – المرجع نفسه، ص 150.

إن ظاهرة الإيقاع في النص الشعري أشبه ما تكون بروح تسري في القصيدة نتحسسها ولا نلمسها، فنستدل على إيقاع القصيدة من خلال نبض النص، واهتزاز نفس المتلقي، التي تولدها حركة الصوائت والصوامت، وعليه « **فالإيقاع علاقة بين الكلمات والحروف، والمفردة وما يجاورها، وحالة نفسية تنشأ عن صوت وتوقع، وعن علاقات غامضة تثيرها جوانية اللغة، كما يثيرها النغم** »[1]، وبذلك يظهر جدل الإيقاع مع العناصر المكونة للنص؛ لغته بألفاظها وتراكيبها، وتفعيلاته بأنغامها وأجراسها الموسيقية، ومعانيه بأبعادها الذهنية والنفسية، وكلما كانت للشاعر قدرة فنية على التحكم في ذلك وتوجيهه في استراتيجية بانية للقصيدة، كان لها إيقاعها المتميز الذي توهب لها به الحياة.

تتولد ظاهرة الإيقاع في القصيدة المعاصرة من حركة التفعيلات التي تنساب مع الأجواء العامة للقصيدة، دون أن يكون بمقدور المبدع أو المتلقي على حد سواء أن يتنبأ بكيفية تنظيم تلك التفعيلات بشكل مسبق كما في البحور الخليلية، حيث أن بمقدور المتلقي انتظار نمط التفعيلات، وما يتبعها من وزن وقافية وروي، مما يجعل القصيدة تقوم على شعرية الاستكمال، بخلاف القصيدة المعاصرة التي تقوم على شعرية الانتظار.

إن إيقاع التفعيلات الحرة مثلما يعبر عن الانفعالات العاطفية للمبدع، فإنه يلامس وجدان المتلقي، ويجعله ينخرط في القصيدة، ولسان حاله يقول: أريد أن أقول هذا الشعر لو أجد له سبيلا، وذلك ما يجعل المتلقي للنصوص المميزة من الشعر المعاصر ينتظر بشوق تداعيات الأفكار، وحركة الشعور، دون أن يجزم بنهاية سطر، أو انتهاء مقطوعة، فهو أسير التنوع والمجهول والترقب، بل الجرس الخاص المهيمن على القصيدة بكل وحداتها.

حاز الشعر المعاصر« **خاصية موسيقية جوهرية هي الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر** »[2]، ولذلك ماذا يمكن أن يبقى للنص الشعري من جمالية إذا لم يبن أساسا على الإيقاع الذي يحلو لبعض الدارسين تقسيمه إلى موسيقى خارجية قوامها الوزن، وموسيقى داخلية قوامها التعبير عن حركة النفس وانفعالاتها ؟.

---

[1] – محي الدين اللاذقاني : << القصيدة الحرة، معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية >>، فصول، مجلة النقد الأدبي، مجلد16، عدد01، صيف 1997م، ص44.

[2] – عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 58.

إن الإيقاع هو القيمة المهيمنة في النص الشعري، أو هو جواز سفر الكلام إلى عالم الشعر، وهو السمة التي تشترك فيها القصيدة العمودية والقصيدة الحرة وقصيدة النثر، مع اختلاف تمظهر الإيقاع وتجليه في كل شكل من هذه الأشكال المعمارية للقصيدة العربية.

يشتغل الإيقاع في فضاء النص الشعري بمعناه الواسع، إذ كل ما يحيط بالنص يدخل في معناه، ويؤلف نسقا ثقافيا يظهر من خلاله تأثير الإيقاع وفعاليته الثقافية، إذ الإيقاع الشعري في أحد معانيه « **تناوب منتظم، إنه بعبارة ثانية تناوب في نسق** »[1]، وهذا النسق الذي يتغلغل في الثقافة العربية مستمدا من الأسباب والأوتاد أوتارا يعزف عليها لحنه، وينفتح على الثقافات الأخرى ليغني النص الشعري بجماليات جديدة، إذ صار الحديث عن الإيقاع التصويري في القصائد الدرامية، والإيقاع البصري في القصائد المؤثثة جماليا بالطرق الكتابية والفنون الطباعية، أو المعتمدة على الأيقونات البصرية. مما جعل الإيقاع الذي هيمنت على استقباله حاسة السمع لأزمنة طويلة تشاركها فيه حاسة البصر، بعد أن أصبح القارئ في « **مواجهة القصيدة التي تعتمد حاسة البصر** »[2]، كآلية لإدراك جماليات الإيقاع البصري، وهو سر اعتماد الشاعر المعاصر استراتيجية الإيقاع بأنواعه المختلفة؛ الإيقاع التصويري والإيقاع البصري والإيقاع النغمي، وهو يمارس التجريب في النص الشعري.

8. أسئلة ومضامين الشعر المعاصر

يتعلق كل اختيار واع لشكل القصيدة بالمضامين التي يعالجها، وبالأسئلة التي يثيرها، وتلك إحدى الاستراتيجيات التي وظفها الشاعر في بناء قصيدته المعاصرة، وبذلك غدا النص الشعري المعاصر لا يقوم على ثنائية المدح والهجاء التي ميزت الشعر العربي القديم، وإنما هو « **كيان زاخر بالحركة، طافح بالهدير والانفعالات**»[3]، يراهن على الأسئلة التي يطرحها، والفلسفة التي يعالج بها تلك الرؤيا والمضامين الجديدة المتعلقة بالحياة المعاصرة، وإن الطاقة الإبداعية للشاعر « **مرتبطة بقدرته على طرح الأسئلة، وعلى التجاوز المستمر لذاته، ولما يكتبه** »[4]، وفي التساؤلات التي

[1] – أدونيس : زمن الشعر، ص 164.

[2] – عبد العزيز موافي : قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006م، ص 23.

[3] – محمد لطفي اليوسفي : كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ص 05.

[4] – أدونيس : زمن الشعر، ص 82.

يثيرها ــ سواء أجاب عنها أو لم يجب ــ يشارك المتلقي المبدع في إنتاج النص، ويظل النص مادة غفلا في غياب المتلقي، شأنه شأن المعادن قبل أن تخضع لعمليات التصنيع، أو مادة المرمر قبل أن يعمل فيها الفنان الإزميل، وبذلك « **فالقصيدة الحديثة نوع من الإبداع المشترك بين الشاعر والقارئ** »[1].

وهذا التفاعل بين مختلف مكونات النص أساسها ثلاثية : النص والمبدع والقارئ، وهو ما يحقق دينامية النص التي تضبطها ثلاث مراحل أساسية « **وهي خلق المفاهيم، وتنظيمها، وصياغتها في قوانين تبين كيفية حصول التطور**»[2]، والمقصود بالتطور هنا هو نمو النص وما يولده هذا النمو من حركية وتفاعل، مما ينتج القراءات المتعددة والدلالات المختلفة للنص الشعري، ولا يتم ذلك إلا بطرح الأسئلة والجرأة في تناول المضامين الجديدة التي تؤرق الحياة المعاصرة.

فما هي أهم الأسئلة التي طرحت في النص الشعري المعاصر؟ وما هي أهم المضامين التي تحركت في ظلالها القصيدة المعاصرة ؟

إن أهم الأسئلة التي كانت استراتيجية التجريب في النص الشعري مبنية عليها هي سؤال الهوية والوجود من جهة، وسؤال الحياة المعاصرة وواقعها المتشيئ بأزماته وتقلباته من جهة ثانية، فمن خلال « **طرح إشكالية الهوية، وأسئلة الكيان والوجود، في صيغ فنية نكتشف فيها الصور الشعرية عبر لغة موحية تنزاح بالملفوظ من تخوم الدلالة السائدة إلى آفاق دلالية أرحب** »[3]، تُكسبُ السؤال شرعيته وجرأته والمضمون الإبداعي عمقه وجماليته.

والسؤال عادة ما ينطلق من الفكر، بخلاف العاطفة التي تتأجج في النفس، وسؤال الهوية والوجود، هو سؤال الشاعر المفكر، وهو« **الشاعر الذي يستطيع أن يعبر عن المعادل الشعوري لمادة الفكر، من غير أن يكون ملزما بتركيز اهتمامه على الفكر نفسه** »[4]، فتصبح القصيدة بمضامينها الجديدة حاملة لرؤى وتصورات تتعلق بفلسفة الشاعر ونظرته للحياة التي يعيشها، وتصوره لمدينته الفاضلة التي يريد أن يحيا فيها، وينقل معاصريه إليها، إذ أن رؤية الشاعر استباقية

---

[1] – علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 16.

[2] – محمد مفتاح : دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1987م، ص 20.

[3] – بن جمعة بوشوشة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للنشر والتوزيع والإشهار، تونس، 2003م ، ص 613.

[4] – ت س إليوت : << الشعر والفلسفة >>، ضمن كتاب الشعر بين نقاد ثلاثة، ترجمة منح خوري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ــ ت، ص 35.

دائما، وحالمة دوما، وهو ما يجعل « **القصيدة نوع من الكشف والارتياد، بمقدار ما هي نوع من المعاناة المرهقة والجهد المضني. إنها بالنسبة للشاعر مغامرة يحاول من خلالها أن يعيد اكتشاف الوجود، وأن يكسبه معنى جديدا غير معناه العادي المبتذل، ووسيلته في ذلك هي النفاذ إلى صميم هذا الوجود لاكتشاف تلك العلاقات الخفية الحميمة التي تربط بين عناصره ومكوناته المختلفة** »[1]، وسبيله لذلك هو السؤال، فحسب الشاعر أن ينبهنا إلى مناطق الظل في عتمة هذا الوجود، وعلى المتلقي إضاءة تلك المناطق المعتمة، وكشف ما تعج به من حَيَوَاتٍ لا تُبْصَرُ إلا لمن أمعن النظر، ولا تُسمع إلا لمن أرهف السمع.

تعددت مضامين الشعر العربي المعاصر، بتعدد مظاهر هذه الحياة وتعقدها، وهو ما جعل الشاعر المعاصر يغير من طبيعة نظرته للشعر، ووظيفته في الحياة، ولذلك اِعْتَبَرَ أدونيس أن « **خير ما نُعَرِّفُ به الشعر الجديد هو أنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة. هي إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها** »[2]، وهي الفلسفة التي جعلت الشاعر يبتعد عن شعر المناسبات والموضوعات التقليدية، ويطرق مواضيع جديدة، تتصل بقضايا الحياة المعاصرة.

وقد أخذ الحديث عن المدينة بأمكنتها وفضاءاتها المختلفة نصيبا وافرا من الاهتمام، إذ فرض موضوع المدينة نفسه « **على الشعراء بشكل يلفت النظر، بحيث يتعذر علينا البحث عن شاعر لم يطرقه** »[3]، بل أصبح موضوع المدينة مدار التجربة الشعرية عند بعض الشعراء[4]، وتم استجلاب المدينة إلى حديقة الشعر والكشف عن تجلياتها المختلفة في أبعادها الاجتماعية والثقافية والسياسية والرمزية، باعتبارها واقعا معاشا للشاعر أو حلما يسعى إليه، وبذلك فقد مثلت المدينة في الشعر العربي المعاصر أهم مضامينه، إذ نمت المدينة وتفاعل معها الإنسان، فكان لها أبعاد اجتماعية وأخرى ثقافية وأخرى سياسية وأخرى رمزية، وكانت المدينة الواقع، والمدينة الحلم، ولذلك

---

[1] – علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 11.

[2] – أدونيس : زمن الشعر، ص 09.

[3] – مختار علي أبو غالي : المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أفريل 1995م، ص 12 ــ13.

[4] – من ذلك: غردايةلعثمان لوصيف، العودة إلى تيزي راشد لعمر أزراج، قصائد من الأوراس إلى القدس لحسين زيدان، أحب حيجل لأحمد عاشوري...

« **يبدو أن الإكثار من تصوير المدينة، وتصوير العلاقات القائمة بينها وبين الإنسان في الشعر المعاصر يعود إلى أسباب ثقافية وأسباب حياتية** »[1].

إضافة إلى موضوع المدينة كاستراتيجية في خطاب المضامين الشعرية للشعر العربي المعاصر، نجد تعلق الشاعر بالمرأة كرمز استمر مع الزمن الشعري، مع تعدد زوايا النظر إليها، باعتبارها مؤججة للعواطف الغريزية، أو ملهمة للعواطف الإنسانية وغيرها من العلاقات، وفي كل ذلك ــ كون الشعراء اعتبروا المرأة جسدا مداره الشهوة واللذة الغريزية، أو رمزا للعلاقات الإنسانية النبيلة ــ تظل المرأة موضوعا ملهما للشعراء، وأميرة لمملكة الشعر.

ومع الموضوعين السابقين المدينة و المرأة، كان لمواضيع الزمان والحياة والالتزام والأيديولوجيا، وقضايا التراث والحداثة وغير ذلك من المواضيع الحضور البارز كاستراتيجية للتجريب في النص الشعري المعاصر على مستوى المضامين، مع ما تمثله هذه المضامين مع سؤال الهوية والوجود، أو الاشتغال على اللغة باعتبارها موضوعا لذاتها بعيدا عن أية مضمون محدد، حيث البحث عن لذة اللغة ومتعتها وهاجس الإبداع وهوس الكتابة، وما ينشأ عن كل ذلك من جدل يفعل الإبداع، ويرسم خارطة التجريب في المشهد الشعري المعاصر.

9. الحوار والسرد

يلجأ الشاعر المعاصر إلى استراتيجية الحوار والسرد التي ــ هي أساس الرواية والقصة ــ وهو يصنع عالمه الشعري، فتحضر الشخصيات والأحداث، وتتعدد طرق الحكي دون أن يفقد النص الشعري طبيعته الشكلية أو مميزاته الجوهرية.

ولجوء الشاعر إلى الحوار ليس وليد الفترة المعاصرة، وإنما له امتداد في الشعر العربي القديم، وهو من مناطق الظل التي لم يتم إضاءتها بشكل كاف، إذ هي الزاوية التي تبتعد بالشعر العربي قليلا عن الصفة التي ألصقت به وهي الغنائية، وتنقله إلى« **الدرامية والموضوعية** »[2]. لقد عَدَّدَ الحوار والسرد مداخل النص الشعري، وجدد حركية الإبداع فيه، وإذا كان الحوار هو كلام الشخصيات وهي ترسم عالمها التخييلي للنص الشعري، فإن السرد يتعلق « **بنظام القول وكيفية نشوئه**

[1] –خليل الموسى : الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص 28.

[2] – محمد زيدان : البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية عدد 149، الهيأة العامة لقصور الثقافة، مصر، أغسطس 2004 م، ص 20.

وتعيينه على لسان الكاتب الأصلي أو سائر السردة من مواقع مختلفة ورؤى سردية متنوعة »[1] مهما كان الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الحوار ويتمثل فيه السرد.

وقد تفنن الشاعر المعاصر في طرق وأساليب الحكي من حوار داخلي بينه وبين ذاته تمثل في المونولوج، وحوار متعدد الأصوات، تمثل في الشعر الدرامي أو المشهدي، الذي هو الفضاء الرحب لبروز مختلف أنواع السرد.

ذلك أن « **الحكي يقوم عامة على دعامتين أساسيتين: أولهما: أنه يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة. وثانيهما : أن يُعَيِّنَ الطريقة التي تحكى بها تلك القصة. وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي** »[2]، فحدث واحد يمكن أن يطرقه عدة شعراء، وكون لكل شاعر طريقة في بناء السرد يكتسب النص جمالية تجعله يختلف عن بقية النصوص، وإن كان الاشتراك في تصوير نفس الحدث، إذ أن زاوية الرؤية[3] أو أشكال التبئير هي التي تصنع عالم الحكي وتحدد شعريته، والذي يحدد تقنية سردية دون غيرها هو « **الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي. وهذه الغاية لا بد أن تكون طموحة، أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن، أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب** »[4]، وذلك عمق التجريب وروحه، يقول(بوث*Wayné.G.Bouth*): « **إننا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية، هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية، ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة** »[5].

يستخدم الشاعر المعاصر استراتيجية الحوار والسرد كتقنية لبناء نصه الشعري، حتى يحقق مزيدا من آفاق التواصل لنصه، ويعيد للحكي دوره الذي بدأ يفقده في عالم الآلة والرقمية، ويكسر رتابة التلقي المألوف، ويجسد الدراما بلغة الشعر الراقية، المؤثرة والشفافة.

---

[1] – خالد الغريبي : الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، ص 166.

[2] – حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 1993م، ص 45.

[3] – توجد ثلاثة أنماط لزاوية الرؤية، كما بينها جان بويون: رؤية من الخلف (راو عليم، سرد كلاسيكي)، ورؤية مساوية (السرد الذاتي)، ورؤية من الخارج (الراوي يعرف أقل مما تعرفه الشخصيات)، أنظر لتفصيل ذلك حميد لحمداني : بنية النص السردي، ص 46 إلى غاية 48.

[4] – المرجع نفسه، ص 46.

[5] – المرجع نفسه، ص 46.

ما يمكن أن يخلص إليه البحث في من خلال جزئية استراتيجيات التجريب في النص الشعري المعاصر، هو تعدد الآليات الكفيلة بتحقيق التجريب، والتي تتعدد بتعدد التجارب، وتختلف باختلاف الرؤى، مما يجعل بعضها يحضر والبعض يغيب عند مقارنة النصوص ببعضها. وبذلك تنفتح هذه الاستراتيجيات على المداخل المختلفة للنص الشعري المعاصر، وعلى قابليتها للحضور في النص ومنحها جماليته الفنية على مستوى الإبداع والتلقي على السواء، وهي آليات للتجريب تتجدد وتتعدد، بتجدد التجربة الإبداعية، واختلاف أفق التجريب، وقد تمثلت الاستراتيجيات التي تم رصدها في العناصر الآتية:

❖ شكل القصيدة : باعتباره أولى العتبات البصرية التي تحدد معمارية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، وما يتبع ذلك من أبعاد حضارية للقصيدة، و جماليات إبداع وتلق. !

❖ اللغة الشعرية: إذ هي بيت الوجود كما يقول هايدغر، ومن كثافتها وانزياحها، يكتسب النص الشعري أبعاده التأويلية. !

❖ طرق الكتابة وتقنيات الطباعة : القصيدة المعاصرة قصيدة طباعية، تتخذ من التلقي البصري أحد أسس بنائها الفني، الذي يعتمده الشاعر وهو ينقل نصه من وجوده الأول على مستوى اللغة، إلى عالمه الجديد على مستوى الطباعة، حيث يعاد إنتاج النص، بما يتخلله من علامات غير لغوية، كالرسومات وشكل الخط وتوزيع البياض على السواد، ونقاط الحذف وعلامات الترقيم وغير ذلك. !

❖ المتعاليات النصية : وهي بمثابة نصوص موازية، لا يمكن أن يطأ الدارس أرض القصيدة، دون الوقوف على أعتابها والتمسح بأستار بابها. !

❖ الصورة الشعرية: فهي التي تصنع عوالم التخييل، ولا تكتفي بأن تخبرنا ماذا يشبه الشيء الذي استثار الشاعر وولد الإبداع، وإنما تخبرنا عن الشيء ذاته، من خلال الإمكانات التصويرية للغة الشعرية والتشخيص وتراسل الحواس ومزج المتناقضات. !

❖ الفضاء الشعري: وهو المجال الذي تتحرك فيه مختلف الكيانات التي يصنعها الشاعر، وتتخذ فيه ثنائية المكان والزمان عناصر أساسية، تتفاعل فيها الكائنات و الأشياء والأفعال، مشكلة الفضاء الشعري، الذي تتجسد فيه مختلف التجارب الإنسانية التي يصورها الشاعر. !

❖ إيقاع القصيدة: والإيقاع سمة الشعر، وقد عبر عن الانفعالات النفسية التي يحياها المبدع ويريد نقلها إلى المتلقي، والوزن أحد لوازم الإيقاع، وينشأ الإيقاع عن حركة التفعيلات وما تولده من أجواء و أنغام، تختلف من القصيدة العمودية إلى القصيدة الحرة إلى قصيدة النثر،إلى الكتابة عبر النوعية، وهو التغير الجوهري الذي طرأ على القصيدة العربية خلال مسيرتها الطويلة. !

❖ أسئلة ومضامين المتن: إذا كانت العناصر الشكلية قد أخذت حيزا معتبرا من استراتيجيات التجريب، فإن ذلك لم يلغ المضمون أو يهمله، فقد عبر الشعر التجريبي عن مضامين جديدة ولدها التحول الحضاري للأمة العربية، وحتى المواضيع القديمة تم طرقها من وجهة نظر حديثة، كان لأسئلة الهوية والوجود العربي نصيبا أوفر في أسئلة المتن الشعري المعاصر، مثلما كان لموضوع المدينة والمرأة والزمان والحياة واللغة وغيرها من المواضيع الحضور البارز. !

❖ الحوار والسرد: التفتت ظاهرة التجريب إلى الإمكانات الفنية للأجناس الأدبية المجاورة، وجَرَّتْهَا إلى حديقة الشعر، فكان الحوار والسرد، بما أتاحه ذلك من نمو الشعر المشهدي، الذي يعتمد على الخاصية الدرامية في إثارة المواقف، وتفاعل الشخصيات مع الفضاءات المختلفة في النص. !

وسيتم مقاربة التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، من خلال مدونة من دس خف سيبويه في الرمل؟ وبَحْث مدى حضور هذه الاستراتيجيات والأبعاد والجماليات التي حققها هذا الحضور من خلال الفصل الثالث، وذلك بعد التعرف على تَشَكُّلِ التجربة الشعرية الجزائرية من التقليد إلى التجريب وارتباط ذلك بحلقة الشعر العربي من خلال الفصل الثاني.

الفصل الثاني:

أولا : الشعر الجزائري وحلقة الشعر العربي

ما من شك في أن القصيدة العربية الجزائرية سليلة القصيدة العربية في منابتها المشرقية، فهي من المحمولات الثقافية التي رافقت اللسان العربي الذي تَجَذَّرَ وتأصَّل ببلاد المغرب بعد الفتح الإسلامي، حتى غدا يُطْلَقُ عليه المغرب العربي، وعليه فكل تغيير في المشرق العربي سياسيا كان أو ثقافيا يمتد إلى بلاد المغرب، على اعتبار تأثير المركز في الأطراف.

ومنه فكل اهتزاز لشجرة الشعر العربي بالمشرق يجد صداه في بلاد المغرب، إذ أن « **تطور إشكالية الشعر الجزائري المعاصر ليس منفصلا بالضرورة عن الشعر في البلدان العربية الأخرى، ولكن هناك مميزات وخصائص طبعت الشعر والشعراء في هذا البلد أو ذاك بطابع خاص** »[1]، وعليه نتساءل عن طبيعة العلاقة بين الشعر الجزائري الحديث والمعاصر[2] وبين الشعر العربي بالمشرق، وعن النوافذ التي كانت مجالا للتَّلاقح، وعن الخصائص التي ميزت الشعر الجزائري في بداية النهضة على مستوى الأشكال أو المضامين. وذلك حتى يتم موضعة التجربة الشعرية الجزائرية في حلقة الشعر العربي، وملامسة تمفصلات التجريب الشعري الذي رافق سيرورة هذه التجربة، ذلك أن كل إهمال لهذه الحلقة يوقع الدارس في انقطاع معرفي لا يوصله إلى النتائج المرجوة.

أول المنافذ التي تسلل منها الشعر المشرقي في صورته الإحيائية إلى الكيان الثقافي الجزائري هو الحركة الثقافية التي قام بها الأدباء والمصلحون الجزائريون إلى تونس ثم إلى مصر، « **وحملوا عند قفولهم إلى بلادهم التراث الأدبي العربي، وأمكن للآثار الأدبية من شعراء الشرق أن تدخل إلى الجزائر**»[3]، فكان ذلك إيذانا ببوادر نهضة على شتى المستويات الأدبية ـــ ومنها الشعر ـــ الذي هو أخص الخصائص الثقافية للأمة العربية، والذي يسهل تداوله مشافهة، فتسري به الركبان، ويتسامر الخلان، وتلك إذن الإرهاصات الأولى للنهضة الشعرية بالجزائر.

---

[1] – محمد بوشحيط : << تطور إشكالية الشعر الجزائري المعاصر >>، الرؤيا، مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين، عدد 03، سنة 1983م، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ص 34.

[2] – الشعر الحديث: هو الشعر الذي كان النتاج المباشر لموجة الإحياء العربية تحت تأثير بوادر الإحياء، بدءا بالبارودي، وصولا إلى الرابطة القلمية، و جماعة الديوان وأبولو، أما الشعر المعاصر : فهو الذي تلا هذه الموجة تحت تأثير نازك الملائكة والسياب وجماعة شعر.

[3] – محمد بن عمرو الطمار : تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د – ت، ص 278.

والمقصود بالنهضة « **يعني وعيا بالأحداث والمتغيرات التي فرضت على العرب ابتداء من القرن التاسع عشر، وخاصة إثر الذي عاشته البلدان والمجتمعات، بعدما كانت أسيرة العقائد المغلقة، تسودها تقاليد لم يتح تبين ضرورة استبدالها إلا في ضوء الدعوات السلفية، حيث تقاطعت الدعوة إلى القديم: أصولا دينية وثقافة عربية، مع نداءات الانفتاح على الأجنبي: ثقافة مدنية حديثة، وتقنية أداتية، تسعف في النهضة والتقدم واليقظة والرقي على تعدد الاصطلاحات** »[1]، وهذه النهضة وما رافقها من صراع ثقافي تجلت معالمها في إبداع الشعراء، من حيث المواضيع التي يطرقونها، و رؤيتهم لطبيعة الشعر ودوره في الحياة، و إحساسهم بالواقع الوطني ومآسيه المتعددة، والواقع العربي وما يمر به من إحن ومصائب، « **فقد واكب الشاعر الحركات السياسية َوالإصلاحية َ، وناقش موضوعات كثيرةً، كانت محل أخذ وَرَدٍّ بين الكتاب والأدباء، فَتَحَدَّثَ عن الفرنسية والإدماج، ورفضهما في قوة، كما رفض الظلم والسيطرة الظالمة، ودعا إلى تعليم المرأة وتثقيفها، كما دعا إلى إحياء التراث العربي، وأكَّد على فكرة العروبة والإسلام** »[2]، وغيرها من المواضيع كقضية فلسطين وكفاح الشعوب.

إضافة إلى نافذة الرحلات العلمية لبلاد المشرق، فقد كانت « **الصحف الجزائرية تنقل القصائد الكثيرة للشعراء العرب، أمثال شوقي وحافظ وإيليا أبو ماضي والرصافي وغيرهم** »[3] من الشعراء الذين كانوا ملء سمع الدنيا وبصرها يومها ـــ ولم يزل صدى أشعارهم يرن في الآذان إلى يوم الناس هذا ـــ مجالا خصبا لنشر بوادر النهضة، وهو ما جعل الشعراء الجزائريين ينسجون على المنوال الجديد، مع تفاوت في المقدرة الفنية ومعالجة المواضيع المطروقة، وهو ما يولد خصوصية الشعر الجزائري المعاصر في طابعه الإصلاحي، الذي هيمن بين الحربين الكونيتين، وفي طابعه الثوري، الذي غطى الأحداث وسَجَّل المآثر خلال حرب التحرير. ولم يتوقف المَدُّ المشرقي وهو يوطِّد لحمته بحلقة الشعر العربي الجزائري بجيل القصيدة التقليدية الإحيائية والرومانسية، وإنما امْتَدَّ إلى الشعر المعاصر، لتكتمل الحلقة، وتزداد صلابة وأصالة، يقول بلقاسم بن عبد الله[4] في

---

[1] – يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي، الجزء الأول، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2006م، ص 71.

[2] – عبد الله خليفة ركيبي: قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـــ تونس، ط 3، 1977م، ص 20.

[3] – المرجع نفسه، ص 15.

[4] – بلقاسم بن عبد الله: أديب، صحفي، منتج ومقدم برامج بإذاعتي وهران وتلمسان، له دراسات حول الشاعر مفدي زكريا والأدب والثورة التحريرية. منها: الشعر الجزائري وملحمة الثورة 2001م. (رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، الجزائر، 2003م ص 106)، وله: بصمات وتوقيعات، 2007م.

بصمات وتوقيعات: « **ولعل إعجاب بن هدوقة[1] بأدب جبران وتأثره به هو الذي دفعه إلى أن ينظم مجموعة قصائد من الشعر المنثور تحت عنوان الأرواح الشاغرة، يسجل فيها انطباعاته وتأثراته العاطفية، ومواقفه أمام الجمال، وأمام المرأة، وعنوان هذه المجموعة التي صدرت في الجزائر بعد الاستقلال شبيه بعنوان الأرواح المتمردة لجبران** »[2]، ويصرح عمر أزراج[3] بتأثره بأدب جبران بقوله: « **وأعترف أن هذا الفنان الشاعر لعب دورا لا يستهان به في جعلي أعانق اللغة العربية بحرارة، وأكتب بها شعرا ونقدا ومقالة** »[4]، ويقول أيضا مبينا صلته وصلة أقرانه بالشعر العربي:« **لا توجد قصيدة عربية تستحق الحب لم نعشقها، ولم نتزوجها، ولم تثمر علاقتنا بها أطفالا وغابات وسروا، إننا جزء مملوء بالماء، ومُسَيَّج بالبروق والأمطار من حركة الثقافة العربية والعالمية والتقدمية** »[5]، وهو قول يبين مدى التأثر الحاصل بين إمداد المركز صانع الثقافة العربية، وتقبل الأطراف لهذا الفيض من الإلهام الفني، إضافة إلى تأثير الثقافة العالمية، باعتبار العالم المعاصر عالما متقارب الأطراف، تكاد تنمحي فيه أبعاد الزمن والمسافة. ويلخص محمد البشير الإبراهيمي[6] ذلك التأثير وهذا التقبل في مقال له عنوانه من نفحات الشرق بقوله : «**دَاوِ الكلوم**

---

[1] – عبد الحميد بن هدوقة : من مواليد 09 / 01 / 1925م بالمنصورة ببرج بوعريريج، بعد التعليم الابتدائي انتسب إلى المعهد الكتاني، ثم انتقل إلى جامع الزيتونة بتونس، ليعود إلى الجزائر، حيث درَّس بالمعهد الكتاني، إلى جانب نضاله ضد المستعمر الفرنسي، مما اضطره إلى مغادرة التراب الوطني إلى فرنسا، ومنها إلى تونس 1958م، ليعود إلى الجزائر بعد الاستقلال الوطني، ويتقلد العديد من المناصب الثقافية. له العديد من الروايات والقصص والدراسات، منها : الجزائر بين الأمس واليوم (دراسة 1958م)، ظلال جزائرية (قصص 1960م)، الأشعة السبعة (شعر1962م)، الأرواح الشاغرة (شعر 1967م)، ريح الجنوب (رواية 1971م)، الكاتب وقصص أخرى (قصص 1972م)، نهاية الأمس (رواية 1974م)، بان الصبح (رواية1981م)، الجازية والدراويش (رواية 1983م)، غدا يوم جديد (رواية1991م)، أمثال جزائرية (1990م) ، من روائع الأدب العالمي (1983م). (رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 114).

[2] – بلقاسم بن عبد الله: بصمات وتوقيعات، كتابات في الأدب والنقد، وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م ، ص 36.

[3] – عمر أزراج : من مواليد 28 / 09 / 1948م ببجاية، شاعر وصحفي، عضو سابق في الهيأة التنفيذية لاتحاد الكتاب الجزائريين، هاجر إلى لندن عام 1989م، من مؤلفاته: وحرسني الظل، الجميلة تقتل الوحش، الحضور في القصيدة. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 22.)

[4] – المرجع نفسه، ص 38.

[5] – عبد المالك مرتاض : << مقدمة منهجية في دراسة الشعر الجزائري أثناء القرن العشرين >>، دراسات جزائرية، مجلة محكمة يصدرها مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، الجزائر، عدد 03، مارس 2006 م، ص 83 ــ 84.

[6] – محمد البشير الإبراهيمي: أديب مصلح، من مواليد 07/14/ 1889م بأولاد سيدي إبراهيم بسطيف، درس وحفظ القرآن الكريم على يد أبيه وعمه، هاجر سنة 1911م إلى المشرق حيث أتم دراسته العليا في المدينة المنورة، وانتقل إلى دمشق وعين أستاذا للأدب العربي في أحد معاهدها. عاد إلى الجزائر سنة 1921م بناء على اتفاق بينه وبين العلامة عبد الحميد بن باديس للنهوض بالإسلام والعربية ردا على محاولات المستعمر الفرنسي طمسها. كان من المؤسسين لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، انتخب نائبا للرئيس ثم أصبح رئيسا للجمعية بعد وفاة الشيخ بان باديس وهو بمنفاه بأفلو حيث قضى ثلاث سنوات. إثر حوادث 8 ماي 1945م اعتقل وسجن وعذب و لم يفرج عنه إلا بعد صدور العفو العام في 09 مارس 1946م.

يا شرق، فما زلنا كلما استشفينا بك نجد الراحة والعافية ونظفر بالأدوية الشافية، وما زلنا كلما استنشقنا ريحا استنشينا رندك وعرارك... وما زالت أفئدتنا تهوى إليك فتصافحنا حرارة الإيمان، وبرد اليقين وروح الأمان، وما زالت تتحفنا مع كل بازغة منك بالنور اللائح، والشعاع الهادي، وما زال يتبلج علينا من سناك في كل داجية فجر، وتسري إلينا من صباك في كل غماء نفحات منعشة»[1]، وهي مقولة لا تجعل التأثير مرتبطا بالنواحي الأدبية فقط، بل تجعله يسري في كل جوانب الحياة، والتي لا يمكن أن ينفصل بعض عراها عن بعض، وهو ما يمكن أن يحقق التجاوب بين شرق واعد بالنهوض، ومغرب يرزح تحت نير الاستعمار ــ غداة كتابة هذا المقال ــ ويتلمس الطريق الذي يفك به أسره ويحقق نهضته.

تندرج كل قراءة للشعر الجزائري الحديث والمعاصر ضمن الأصول الفنية للقصيدة العربية، سواء في شكلها العمودي أو الحر، وبذلك « **ينظر إلى بداية الشعر الحديث في الجزائر في ضوء إفادته من النهضة الأدبية الحديثة التي عرفها المركز، ومن اعتداد ممارساته بالثقافة العربية القديمة وإحياء مظاهرها** »[2]، وتَمَثُّلِ المولود الجديد(الشعر الحر، قصيدة النثر) واستنباته في البيئة الثقافية الجزائرية، باعتباره أحد عناصر الوصل مع حلقة الشعر العربي في تجددها المعاصر.

لقد عشق معظم الأدباء الجزائريين الشباب « **اللغة العربية الجميلة بسلاسة أسلوبها، ودلالات معانيها عن طريق مطالعاتهم المتأنية لأدب جبران والمنفلوطي وطه حسين والشابي ونزار قباني ومحمود درويش وحَنَّامِينَه وغيرهم من فحول أدبنا الحديث ــ الذين خلفوا ولاشك ــ أثرهم البالغ في إبداعات الأدباء الشباب** »[3]، و ذلك تأكيد لظاهرة الحضور المشرقي في الأدب الجزائري الحديث منه والمعاصر، رغم ما تميز به الإنتاج الجزائري من خصوصيات، سيتم

أنشأ معهد عبد الحميد بن باديس بقسنطينة، وأحيا جريدة البصائر في سلسلتها الثانية حيث كانت من أقوى الجرائد في المغرب والمشرق العربيين المناهضة للاستعمار. رحل إلى القاهرة سنة 1952م لبعث جمعية العلماء المسلمين من جديد، وفي سنة 1954م وجه نداء إلى الشعب الجزائري يدعوه فيه للجهاد. عاد إثر الاستقلال إلى الجزائر وصلى بالناس أول جمعة أقيمت في جامع كتشاوة. توفي في 05/20/ 1965م. من آثاره : عيون البصائر (مقالات)، أسرار الضمائر في العربية، رسالة الضب، كاهنة أوراس، الاطراد والشذوذ في اللغة، التسمية بالمصدر، فصيح العربية من العامية الجزائرية، أرجوزة في 36 ألف بيت تحتوي على تقاليد الشعب الجزائري وعاداته. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء والجزائريين، ص25).

[1] – عبد الله خليفة ركيبي: قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 19.

[2] – يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي، الجزء الأول، ص 100.

[3] – بلقاسم بن عبد الله: بصمات وتوقيعات، كتابات في الأدب والنقد، ص 38.

تبيينها عند التطرق إلى أنماط القصائد واستراتيجيات التجريب في النص الشعري الجزائري المعاصر، إذ أن غرض هذه الجزئية هو تأكيد ربط حلقة الشعر الجزائري المعاصر بحلقة الشعر العربي، باعتبار الشعر الجزائري غصن ينمو ضمن جذع يمده بالماء، ويستمد بواسطته الضوء والهواء، وبدون الماء يموت الغصن، وبدون الضوء والهواء يهرم الجذع، وهو ما يجعل حلقة النقد المشرقية أيضا تنسحب مقولاتها على الشعر الجزائري، فيستفيد من هذه المنجزات النقدية، ويتمثل أصول مدارسها الفنية، من مدرسة الإحياء، إلى جماعتي أبولو والديوان، إلى الرابطة القلمية وأدباء المهجر، وتجمع شعر، إضافة إلى الجهود الفردية المتمثلة في الدراسات النقدية والبحوث الأكاديمية.

وبعد هذه الحلقة التي كان لا بد من التطرق إليها حتى يتم موضعة تجربة الشعر الجزائري في إطارها الطبيعي، باعتبارها تجربة ضمن إطار أكبر يمثل الشعر العربي بمدخلاته المختلفة، التي متحت من الرافد الغربي، واستلهمت من التراث العربي، وتجلت فيها إشكاليات الحداثة، يَحِقُّ التساؤل عن تحولات تجربة الشعر الجزائري، والتعرف على مختلف الإبدالات النصية التي ميزت هذه التجربة، وهو ما سيتم تبيينه من خلال تتبع سيرورة الإبداع الفني، والتركيز على تمفصلاته ذات البعد الإشكالي من خلال نماذج نصية.

ثانيا : تحولات تجربة الشعر الجزائري

نظرا للظروف التاريخية التي مَرَّ بها الوجود الجزائري ـــ بداية من الحكم العثماني ومرورا بالاستعمار الفرنسي[1] ـــ فإن الاهتمام بالشعر قد أَفَلَ نجمه، وخَبَا ضوء مصباحه، بعد التوهج الذي عرفه على يد « **دولة بني زيان أو بني عبد الواد (1337م – 1504م) التي تربعت على عرش الثقافة الجزائرية أزيد من قرنين من الزمان** »[2]، إذ هي امتداد للوجود العربي الذي أسهم في إرساء ثقافة تتغنى باللغة في أعلى تَمَثُّلاتِها الإبداعية وهو الشعر، و« **قد عرفت هذه الإمارة الغنية بمآثرها الفنية أرقى تَوَهُّجَاتِ أيامها الشعرية، حين كانت عروسا للسلطان الشاعر والأمير أبو حمو موسى الزياني**[3]**(72 هـ/791هـ)، الذي شنَّف مسامع الزمن الجزائري بأرقى**

[1] – اتجهت سياسة الحكم العثماني بالجزائر إلى القوة العسكرية أساسا، وتعمقت المسألة أكثر غداة الاستعمار الفرنسي، مما ولد التراجع في اللسان العربي. أنظر يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي، الجزء الأول، ص 97.

[2] – عبد الله حمادي : أصوات من الأدب الجزائري الحديث، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2006 م، ص 10.

[3] – أبو حمو موسى الزياني: ولد بالأندلس سنة 1323م، ونشأ بتلمسان آخذا بقدر كبير من الأدب والسياسة والحزم، فجدد الدولة الزيانية وأنقذها من المتربصين بها، وأظهر أهمة الملك وصولة السلطان. كان أبو حمو موسى أديبا يقرض الشعر ويحب أهله، وله تأليف حسن في السياسة

طَلَلِيَّات الحب، وأبدع مَوْلِدِيَّاتِ الشعر الديني المكرِّس للاحتفال بالمولد النبوي الشريف »[1].

لقد ساد في الزمن الجزائري الممتد من الحكم العثماني إلى الوجود الفرنسي ــ فيما يتعلق بالشعر ــ نظم المتون، وتعلقت أغراضه بمدح المشايخ، وفي بعض الأحيان مدح رؤوس الاستعمار[2]، وغيرها من الأغراض التي لا تخدش للمستعمر حياء، ولا تحرك للناس كيانا، ذلك « **أن الشعر الجزائري الذي غطى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، والربع الأول من القرن العشرين فَقَدَ من خلاله مفهوم الشعر صفته شكلا ومضمونا، نظرا لتكفل مجموعة من النظَّامين والفقهاء بمصيره ومنطلقاته** »[3]، وهذا لا ينفي وجود بعض الشعراء الذين حذقوا الفن مع قدرة وموهبة، فعانق إنتاجهم إنتاج الرواد من مدرسة الإحياء، لكن ظروف الوطن المحيطة وفعلهم المنعزل الفردي لم يسمح لهم بتأسيس مدرسة أو التبشير بمذهب فني، وعلى رأس هؤلاء الشاعر المتصوف والفارس الأمير عبد القادر الجزائري[4]، الذي لولا صراع المشرق والمغرب على الرِّيادة الأدبية، لكان لاسْمِهِ ذكر في رواد النهضة الأدبية العربية؛ يذهب إلى ذلك الدكتور صالح خرفي مستندا إلى ما كتبه حسن السندوبي في كتابه أعيان البيان، والذي ألَّفه سنة 1914م، حيث يعتبر

لخص فيه " سلوان المطاع " لابن ظفر، وزاد إليه فوائد، وأورد فيه جملة من نظمه، وأمورا جرت له مع معاصريه من ملوك بني مرين، وسماه "واسطة السلوك في سياسة الملوك "، كان أبو حمو موسى ما من ليلة تمر في أيامه إلا وينظم قصيدا في مدح المصطفى صلى الله عليه وسلم، ويقيم حفلات الإنشاد التي تبدأ بالمدائح التي ينشئها، ومن ذلك سينيته التي تحتوي على 114 بيت شعر، والتي مطلعها :

أطلعن في سدف الفروع شموسا ؟ ضحك الظلام لها وكان عبوسا.

وكان عصره عصر رخاء وتقدم، راجت فيه سوق العلم والأدب. توفي سنة 791هـ (1389م). (لتفصيل حياته والتعرف على أشعاره ينظر: محمد بن عمرو الطمار : تاريخ الأدب الجزائري، ص 155 ــ 174).

[1]- المرجع نفسه، ص 10.

[2] - كما فعل الحفناوي وهو يمدح الوالي العام بقوله:

في كل جيل من الأجيال أخيار وخيرهم من له في العلم أخبار

إلى أن يقول:..... وذو الولاية نجم العصر جونار (عبد الله حمادي : أصوات من الأدب الجزائري الحديث، ص 14)

[3] - المرجع نفسه، ص 16.

[4] - عبد القادر الجزائري : أديب أمير، فارس متصوف وشاعر، من مواليد1807م بمعسكر، زاول دراسته في مسقط رأسه، حيث أخذ الفقه وعلوم الدين عن والده وعلماء بلده، ثم في أرزيو بوهران، انتقل مع والده لأداء فريضة الحج، وقاما بزيارة بغداد ودمشق والقاهرة، حيث تعرف على شخصيات سياسية ودينية، بعد الاحتلال الفرنسي للجزائر شارك في المقاومة، وفي سنة 1832م تولى خلافة والده وعمره 17 سنة، وتمت مبايعته ببلدته بالقياطنة بمدينة معسكر، فقاد المقاومة ضد الفرنسيين. يعتبر مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة، كتبت حوله مؤلفات عديدة بعدة لغات تناولت سيرته الذاتية ومواقفه السياسية والدينية والأدبية، كان له الدور الكبير في حماية المسيحيين بدمشق سنة 1860م، توفي بمنفاه بسوريا سنة 1883م، ونقل جثمانه إلى الجزائر سنة 1966م.

له: ذكرى العاقل وتنبيه الغافل، المقراض الحاد، المواقف، إضافة إلى أشعار متعددة الأغراض، ومجموعة من المقالات. (أنظر : رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 38، ومحمد بن عمرو الطمار تاريخ الأدب الجزائري، ص 265 ــ 276).

حسن السندوبي « **الأمير عبد القادر ــ كاتبا وشاعرا ــ بين أعيان البيان في القرن الثالث عشر الهجري، مقرونا بأعلام النهضة الحديثة في المشرق أمثال رفاعة الطهطاوي وأحمد فارس الشدياق وبطرس البستاني وناصيف اليازجي** »[1].

لكن الفترة التي بدأ فيها الشعر الجزائري يجد موضع قدم في دنيا الناس، يُنْشَدُ في المحافل، ويُنْشَرُ على أعمدة الصحف، ويُعَبِّرُ عن الرؤى والأفكار والتوجهات، كانت على يد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وهو التمفصل الأول الذي سيتم من خلاله تتبع تحولات تجربة الشعر الجزائري من التقليد إلى التجريب.

1. الشعر الإصلاحي

مع تداعيات الحرب العالمية الأولى واحتفالات فرنسا بمرور مائة عام على استعمار الجزائر كانت بداية الاستفاقة وبوادر النهضة، وذلك على شتى المستويات: الدينية، والثقافية، والاجتماعية، والسياسية، فتأسست الأحزاب والجمعيات، والتي كان أبرزها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين (1931م).

وكان لطابعها الإصلاحي الديني الأثر البارز على المجتمع والثقافة والأدب والشعر، إذ « **نادت من خلال إصلاحاتها المختلفة بربط الأداة المعبرة بحركتها الإصلاحية ــ الثقافية، حتى أصبحت القصيدة بعد فترة وجيزة من الزمن أهم وسيلة تُوصِل من خلالها مشروعها الثقافي التقليدي، خصوصا وأن الجمعية تعتبر أهم حركة ثقافية باللغة العربية ارتكزت على التقاليد الثقافية الكلاسيكية في صورتها العربية الإحيائية** »[2].

ويعتبر كتاب محمد الهادي السنوسي[3] شعراء الجزائر في العصر الحاضر بجزأيه بمثابة مدونة تجمع رواد الشعر وعيون إنتاجهم الفني الذي حمل مميزات الشعر الإصلاحي، إضافة إلى بعض

---

[1] – عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م، ص12.

[2] – واسيني الأعرج : ديوان الحداثة، بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر، أصوات الراهن، مقدمة الديوان " بنيات الشعر الجديد في الجزائر، انكسارات اليأس / انزياح اللغة / حداثة القطيعة "، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د– ت، ص 10.

[3] – محمد الهادي السنوسي: من مواليد 1902م بليانة ببسكرة، تعلم القرآن الكريم وحفظه، زاول دراسته بقسنطينة على يد الشيخ عبد الحميد بن باديس. تفرغ بعد الاستقلال للتعليم والتأليف، وفي سنة 1963م دعي لعضوية لجنة التأليف المدرسي بوزارة التربية، وأسند إليه قسم المحفوظات.
من آثاره : شعراء الجزائر في العصر الحاضر في جزأين، النصوص المختارة للقسم الابتدائي. توفي بتاريخ 04 أكتوبر 1974م. (رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 52.)

الدواوين كديوان أبي اليقظان[1] ومحمد العيد آل خليفة[2]، وما نُشِرَ من أشعار على أعمدة صحف الجمعية.

لقد حملت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين لواء استعادة مكانة اللغة العربية وفق القيم الموروثة، وبذلك ظل طموح الشعر « **هو إصلاح المجتمع، أكثر من إصلاح الأدب** »[3]، ذلك أن الجمعية بُغْيَة إحياء العربية على الألسنة وصبغها بطابع الانتماء الحضاري للأمة الجزائرية ــ باعتبار هويتها العربية الإسلامية ــ « **قد أخضعت التجربة الشعرية في الجزائر للنموذج السياسي الإصلاحي**»[4]، وعليه فإن أهم ما مَيَّزَ التجربة الشعرية في الجزائر على يد التوجه الإصلاحي هو:

1) الدور الوظيفي للشعر، لكونه أحد أسلحة المعركة في التعبير عن الذات وإثبات الوجود.

يقول أحد شعراء الجمعية في ذلك:

« دع ذكر سلمى وسعاد وانهض لإصلاح البلاد »[5]

2) وظيفة الشعر لا يمكن تصورها خارج السياق الحضاري للأمة الجزائرية، باعتبار هويتها العربية الإسلامية، يقول الشيخ عبد الحميد بن باديس:

« شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب

---

[1] – إبراهيم أبو اليقظان: من مواليد 1888م بالقرارة بغرداية، و بها حفظ القرآن الكريم ودرس مبادئ العلوم على علمائها، انتقل إلى جامع الزيتونة سنة 1912م، حيث تولى رئاسة بعثة طلبة الجنوب، وانضم إلى المنظمة السرية للحزب الدستوري ومقاومة الاستعمار الفرنسي، عاد إلى الجزائر سنة 1925م، وفي سنة 1926م أصدر جريدته الأولى " وادي ميزاب " ولكنها أوقفت من طرف المستعمر الفرنسي، بعد ذلك أصدر جرائده الأخرى : ميزاب، المغرب، النور، البستان، النبراس، الأمة، الفرقان، الواحدة بعد الأخرى، وكلما عطلت الإدارة الفرنسية واحدة أصدر أخرى. مارس نشاطا سياسيا و نضاليا بجمعية العلماء المسلمين الجزائريين.

توفي في 03/30 / 1973م.

له: ديوان أبو اليقظان (جزء واحد)، الأستاذ سليمان باشا الباروني (جزآن)، سلم الاستقامة في الفقه (3 أجزاء). (رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 19).

[2] – محمد العيد آل خليفة: من مواليد 28/ 08/ 1904م بعين البيضاء، من عائلة محافظة، حفظ القرآن الكريم وأصول الدين من علماء البلدة،، انتقل إلى جامع الزيتونة بتونس للتحصيل، تولى إدارة مدرسة الشبيبة الإسلامية بالجزائر العاصمة وغيرها من المدارس الأخرى، اعتقلته السلطات الفرنسية، ووضع تحت الإقامة الجبرية في بسكرة. من آثاره : أنشودة الوليد، رواية بلال بن رباح (مسرحية شعرية)، ديوان محمد العيد علي خليفة. (رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص155).

[3] – المرجع نفسه، ص 08.

[4] – المرجع نفسه، ص 08.

[5] – المرجع نفسه، ص 16.

من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب

أو رام إدمـــاجا لـــــه رام المحال من الطلب »[1].

3) سيطرة القيم الكلاسيكية على إنتاج الشعراء لغة وفكرا وقيما جمالية، إذ أن كل ذلك خاضع لقيم العصر أولا؛ حيث تسود الكلاسيكية في شتى مناحي الحياة الثقافية والفكرية، « **وهي الفترة التي انبعث فيها الشعر الاتباعي أو العمودي**»[2]، الذي وَجَدَ فيه رواد الجمعيـــة المـــلاذ الآمـــن لاستنهاض الأمة، بعيدا عن التأثيرات التي حملتها رياح الاستعمار، وظروف الجزائر حينها ثانيـــا؛ حيث مواجهة الاستعمار تتطلب التشبث بالأصالة، والتعلق بالموروث، هذه الظروف التي جعلت مثقفي الجزائرـــ الذين لم يجرفهم تيار الإدماج وعلى رأسهم قادة الإصلاح وأقـــلام الجمعيـــة ـــ تؤرقهم الهوَّة الحاصلة بين المجتمع الجزائري وسياسة الاستعمار الفرنسي، بما يؤسسه من محـــاولات طمس للهوية وإلغاء للسان العربي، وتمكين للثقافة الفرنسية، وما تحمله من مشروع استعماري.

وكنموذج على ذلك قصيدة محمد العيد آل خليفة التي ألقاها سنة 1937م ضمن حولياته، وقد تمثل فيها النموذج العمودي للقصيدة العربية القديمة، حسب أصولها الفنية، وتجسد فيها التفاعل بين فكر الشاعر ومشاعره، والتي يقول فيها ـــ وقد اتخذ المطلع عنوانا لها ـــ :

استوح شعرك

« استوح شعرك من حنايا الأضلـــع واستجل في القسمـــات حسن المطلع

وصـــغ التحـــية نضرة رفرافـــة كالـــــــورد وارفـــعها لهذا المجمـــع

من باحـــث متفنـــن أو واعـــظ متسنـــــن أو قـــارئ متـــــــخشع

يا موطـــــــنا لي خصبه ونعيمه وله هـــوايا على المـــدى وتشيـــــعي

مصطافي الباهي الظليل، ومخرفي الزاهي ومشتاي الجميل ومـــربـــــعي

ما زال حبـــــك ناشئا مترعرعا في ناشئ بجـــوانـــحي متـــرعـــــرع

[1] – محمد بن عمرو الطمار : تاريخ الأدب الجزائري، ص 294.

[2] – عبد المالك مرتاض: << مقدمة منهجية في دراسة الشعر الجزائري أثناء الفرن العشرين >>، دراســات جزائريــة، عــدد 03، مــارس 2006 م، ص 74.

أقسمت لو خيرتني في مصرعي ما اختـــرت إلا في سبيلك مصرعي... »[1]

وتستمر القصيدة حيث ينتقل الشاعر من موضوع إلى موضوع؛ فيتكلم عن العِلم وإفريقيا، وآمال الأمة وآلامها، ويتخلل القصيدة مواطن للحكمة وغير ذلك، فتتعدد المواضيع المطروقة، مما يجعل القصيدة قائمة على وحدة البيت، وتعدد الأغراض، وهي السمة الفنية التي ميزت الـــشعر الإصلاحي، شأن القصيدة العربية في صورتها القديمة، مع التنويع في الصور الذي جلبته مدرســـة الإحياء.

4) بعض ملامح الجدة ومحاولات التغيير كانت جرائد الجمعية الرحم الأول لاحتضانها والتبـــشير بها، فكتابات رمضان حمود سواء النقدية أو الإبداعية، ونظرات رضا حوحو النقديـــة، كانـــت البصائر مهدها الأول، الذي نشرها وعرَّف بها.

يعتبر رمضان حمود[2] ـــ هذا الشاب المتمرد الناقد، صوت التجريب الإبداعي في الجزائـــر بداية النهضة ـــ من الأصوات الجزائرية التي حملت روح التغيير مبكرا، وقد « **ناصب المقلـــدين عداء ساخرا، ودعا بصراحة غير مسبوقة إلى ضرورة التفتح على التوجه الإبـــداعي الجديـــد الرومانسي، وتطعيم الإبداع بروافد من الآداب الأجنبية** »[3]، وذلك ما جعله يمثل ظاهرة فنية في الشعر الجزائري ونقده، غير أن الزمن لم يمهله حتى تنضج رؤاه، وتؤسس لمذهب إبداعي أو تَوَجُّهٍ نقدي مكتمل القوام، وهو ما جعل الشيخ عبد الحميد بن باديس[4] يقول عنه غداة وفاتـــه ســـنة

---

[1] – محمد العيد علي خليفة : ديوان محمد العيد علي خليفة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979م، ص 145ـــ146.

[2] – رمضان حمود: من مواليد 1906م بغرداية، انتقل مع والده إلى غليزان، فتعلم بها القرآن الكريم ومبادئ اللغة العربية و اللغة الفرنسية، وفي سن السادسة عشر من عمره انتقل إلى تونس، حيث درس النحو والأدب والمنطق والعلوم الإسلامية، وبعد عودته إلى الجزائر تعرض للـــسجن، وبعـــد خروجه منه واصل تعلمه باعتماده على نفسه من خلال مطالعاته المتنوعة بالعربية والفرنسية، نشر مقالاته في مجلات وادي ميزاب، وجريدة الشهاب والبصائر. (رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 155) . للشاعر رمضان حمود ـــ الذي لم يعمر طويلا إذ وافته المنية في ســـن مبكرة ـــ آراء جريئة في نظرته للشعر والأدب والحياة على مستوى الآراء النقدية، مثلما له محاولات تجديدية في النص الشعري، وتجسد ذلـــك في محاوراته مع كبار النقاد والأدباء في عصره كما في السلسلة النقدية التي نشرتها الشهاب سنة 1927م، والتي تحمل عنوان " حقيقة الشعر وفوائده "، ينكر فيها استحقاق شوقي إمارة الشعر، باعتباره لم يأت بجديد يحيي النفوس أو يلهم الشعور، " فالقرن العشرين يحتاج إلى شعر وطني قوي سياسي حماسي، يجلب المنفعة ويرفع الضرر، ويحرك همم الخاملين، خصوصا والشرق في فاتحة نهضة جديدة." كما يقول رمضان حمود.(عبد الله حمـــادي : أصوات من الأدب الجزائري الحديث، ص 45). ترك الشاعر كتابا يحكي سيرته ويضم آراءه وإبداعه بعنوان " الفتى "، إلى جانب كتاب " بذور الحياة ". توفي سنة 1928م.

[3] – عبد الله حمادي : أصوات من الأدب الجزائري الحديث، ص 37.

[4] – عبد الحميد بن باديس : من مواليد 05/ 12/ 1889م بقسنطينة، حيث تعلم وحفظ القرآن الكريم وأخذ العلوم عن علمائها مثل الـــشيخ حمدان لونيسي، ثم انتقل إلى جامع الزيتونة، وبعدما أتم دراسته عام 1915م سافر إلى البقاع المقدسة لأداء فريضة الحج، وهناك التقـــى بالـــشيخ

1928م ـــ حين أَبَّنَه في جريدة الشهاب تحت عنوان فقيد الأدب والنهوض السيد رمضان حمود رحمه الله ـــ : « **كان هذا الشاب الأديب الناهض ركنا ركينا من أركان النهـــضة الأدبيـــة بالجزائر، ولو أمهلته الأيام لكان نابغتها في الأدب بمعناه الصحيح** »[1]. يقول رمضان حمود مبينا رؤيته لطبيعة الشعر:

فقلت لهم لما تباهوا بشعرهم ألا فاعلموا أن الشعور هو الشعر[2]

وقد حاول تطبيق مفهومه للشعر في قصائده التي خرج فيها على نمط القصيدة العموديـــة مبكرا، كما في قصيدته " أنت يا قلبي "، والتي يقترب فيها من شعر التفعيلة، وقد نشرها بجريـــدة وادي ميزاب عدد 95، الصادر بتاريخ 10 أوت1928م، والتي يقول في بعض مقاطعها:

« يا قلبي هل لأوصابك من طبيب يداويها ؟

وهل لحزنك غاية يقف فيها ؟

ما هذا الشقاء الذي تهز منه جوانبك ؟

وما هذه الكآبة التي ترافقك و لا تجانبك ؟

أما آن للسعادة أن تشرق في سمائك

أما آن للبدر أن يسطع في ظلمائك

أما آن ينطق بالأفراح دهرك الصموت... »[3]

البشير الإبراهيمي. عاد إلى الجزائر سنة 1913م، وانتصب للتدريس بالجامع الأخضر بقسنطينة. أنشأ عدة جرائد منها : المنتقد ســـنة 1925م، الشهاب الأسبوعية سنة 1926م، و التي تحولت إلى شهرية سنة 1929م.كان المستعمر الفرنسي لهذه الجرائد بالمرصاد. ترأس جمعيـــة العلمـــاء المسلمين الجزائريين التي تأسست في 05 ماي 1931م، وقد أصدر باسمها جرائد: السنة و الشريعة والصراط التي أوقفتها السلطات الاستعمارية، ثم أصدر جريدة البصائر في 27 ديسمبر 1935م لتوقفها الجمعية عن الظهور سنة 1939م، كما اتخذت الإجراء نفسه مع جريـــدة الـــشهاب. فرضت عليه أواخر 1939م الإقامة الجبرية بقسنطينة، وهذا إلى حين وفاته ـــ رحمه الله ـــ يوم 16 أفريل 1940م.

من آثاره : مجالس التذكير من كلام الحكيم الخبير ؛ وهو التفسير الذي ألقاه في درسه الذي استمر 25 سنة، مجالس التذكير من كلام البشير النذير، رجال السلف ونساؤه، تراجم، أعلام، قصص، فتاوى...(رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 11 ـــ12).

[1] – المرجع نفسه، ص 49.

[2] – المرجع نفسه، ص 46.

[3] – المرجع نفسه، ص 48.

وتتعدد مقاطع هذه القصيدة، بين ما اختار كتابته على هذه الوتيرة، وبين ما كتبه على وزن الخليل، كقوله:

« ويلاه مِنْ هَمٍّ يذيب جوانـــحي فكأنما في القلب جذوة نار

نفسي معـــذبة بهمـــة شاعـــر دمعي على رغم التجلد جار

حظي على متن النوائب راكب تمشي به لمحطة الأكـــدار»[1].

5) الانطلاق من الفكر إلى القصيدة، ومنه كان الاهتمام بالنواحي الفنية قليلا مقارنة بالاهتمام بالمضمون الإصلاحي.

6) الصراع مع الآخر (الغربي عموما والفرنسي خصوصا) جعل الشاعر الجزائري يتلمس عناصر الفرادة الإبداعية والتميز الفني في القصيدة العربية القديمة في نموذجها الإحيائي، ولـــيس في النمـــوذج الغربي.

2. الشعر الثوري

تعتبر الثورة الجزائرية المجيدة ـــ أول نوفمبر1954م ـــ بأحداثها الجسام، وامتدادها الزمني، وأبعادها المختلفة: الدينية، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية، تمفصلا مُهِمًّا في ظـــاهرة الـــشعر الجزائري، باعتبار الزخم الكبير من الإنتاج الفني الذي تَمَّ إنتاجه ـــ سواء أثناء الثورة أو بعدها ـــ إذ لا نكاد نجد شاعرا لم يكتو بنارها أو يصطل بأوارها.

وبذلك يؤثث الشاعر الجزائري قصائده بجمال غير معهود، إنه جمال المعارك عندما يـــصنع منه الشاعر دررا فنية، إذ يصادف صدقُ التوجه وحرارةُ العاطفة وألمُ المعاناة قوةَ العبارة وبلاغـــةَ الإشارة ومقصديةَ الشعر، ولنا في شاعر الثورة مفدي زكريا[2] خير مثال.

---

[1] – المرجع نفسه، ص 48.

[2] – مفدي زكريا : من مواليد 1913 ببني يزقن بوادي ميزاب بغرداية، حفظ القرآن الكريم ثم التحق بتونس وانضم إلى مدرسة السلام القرآنية ثم المدرسة الخلدونية ومنها إلى جامع الزيتونة، تميز بالثورية، فانضم إلى حزب الشعب وسجن عدة مرات، فر من السجن ســـنة 1959م والتحـــق بصفوف جبهة التحرير في الخارج، اختار المنفى بعد الاستقلال، حيث توفي بتونس في أوت 1977م، ونقل جثمانه إلى مسقط رأسه ببني ميزاب. له في ميدان الشعر : اللهب المقدس 1961 م، تحت ظلال الزيتون 1966م، من وحي الأطلس 1976م، إلياذة الجزائر 1973م، أهازيج الزحف المقدس. كما له في ميدان الدراسات والنقد : الأدب العربي في الجزائر و أنتم الناس أيها الشعراء، وهما كتابان بالاشتراك مع الأديـــب التونـــسي الهادي العبيدي، وكتاب صلة الرحم الفكرية بين أقطار المغرب العربي الكبير، بالاشتراك مع الحبيب شيبوب، وبالاشتراك مع المؤرخ التونسي محمـــد

يقول مفدي زكريا: « **لم أعن في اللهب المقدس بالفن والصناعة، عنايتي بالتعبئة الثورية، وتصوير وجه الجزائر الحقيقي، بريشة من عروق قلبي، غرستها في جراحاته المطلولة... والشعر الحق ــ في نظري ــ إلهام لا فن، وعفوية لا صناعة** »[1]، وهذا التوجه جسَّده الشاعر بألفاظه القوية المعبرة، وهديرها الزاخر، مع التنويع الإيقاعي، الذي حقق لشعره الغنائية بامتياز؛ يلقى في المحافل، فيأسر القلوب، ويستولي على الأذهان، ويستميل الأسماع، وينشد في المجامع فيؤجج العواطف، ويحرك مكامن النخوة.

يقول في قصيدته وتعطلت لغة الكلام :

« نطق الرصاص فما يباح كلام وجرى القصاص فلا يباح ملام

وقضى الزمان فلا مرد لحكمه وجرى القضاء وتمت الأحكام

إلى أن يقول:

السيف أصدق لهجة من أحرف كتبت فكان بيانها الإبهام

والنار أصدق حجة فاكتب بها ما شئت، تصعق عندها الأحلام... »[2]

ومن المقاطع التي تمثل مجزوءات شعرية، « **وهي عينة من مذهبه الرصين في الشعر** »[3] قوله في أنا ثائر:

« في الحنايا ــ

وسواد الليل قاتمْ

مالت الأكوان سكرى

ثملاتٍ

أودعتها، مهجة الأقدار سرا.

الصالح المهيدي أصدر كتابين : تاريخ الصحافة العربية في الجزائر، و أقطاب الفكر بالغرب على الصعيد العالمي، إضافة إلى العديد من المخطوطات الأدبية والاجتماعية والسياسية و التاريخية. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 260.)

[1] – مفدي زكريا : اللهب المقدس، مقدمة اللهب المقدس بقلمه، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م، ص 04.

[2] – المرجع نفسه، ص42

[3] – المرجع نفسه، 124.

في الزوايا ـــ

بين سهرانَ ونائم

ونجوم الليل حيرى

حالمات

ضارعات، بث فيها الغيب أمرا

والمنايا ـــ

بين مظلـــوم وظالم

مثقلات ضقن صبرا

جاثمات

ظلن يرقبن متى يطلعن فجرا. »[1]

وهي تجربة تتجلى فيها روح التجريب، باستثمار طاقات الصوت، وتوزيع الكتابة علـــى فضاء الورقة، وبروز التشاكل والتوازي في هذه المقطوعات الثلاث، وفي غيرها من التنويعات، التي مارس عبرها الشاعر مفدي زكريا الإبداع الشعري في طبيعته الثورية، « **فأن يكون الشاعر العربي ثوريا يعني أن يخلق باللغة في ميدان الثقافة، معادلا لما يخلقه الثائر بالعمل في ميدان الحرب. هو أن يكتب الثورة** »[2] وذلك حقا ما جسده مفدي زكريا وغيره بشعرهم الثوري.

وبالنظر إلى ثلاثة دواوين (ديوان الشهيد الربيع بوشامة[3]، واللهب المقدس لمفدي زكريا، وديوان الشيخ الشبوكي[4]) كعينة للشعر الثوري، نجد أهم ما ميز الشعر الثوري هو:

---

[1] – المرجع نفسه، ص124 ــ125.

[2] – أدونيس : زمن الشعر، ص114.

[3] – الربيع بوشامة : ديوان الربيع بوشامة، جمع وتقديم الدكتور جمال قنان، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، 1994م.

الربيع بوشامة : من مواليد1916 م، بقنـــزات من بني يعلى بالقبائل الصغرى، بها تعلم وحفظ القرآن، ثم التحق بالجـــامع الأخـــضر بقـــسنطينة 1937م، ليتتلمذ على يد الشيخ عبد الحميد بن باديس، شارك في الحركة الإصلاحية، وإثر مشاركته في مظاهرات 8 ماي 1945م قبض عليـــه وذاق أشد أنواع العذاب. علّم في مدارس الجمعية، ثم التحق بجيش التحرير، وألقي عليه القبض، وأعدم دون محاكمة سنة 1959م.

له العديد من القصائد، جمعت في ديوان شعري. (أنظر رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 124).

[4] – محمد الشبوكي : ديوان الشيخ الشبوكي، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر،1995 م.

أ. على صعيد الألفاظ:

تستقي الألفاظ قاموسها اللغوي من عدة حقول معجمية، منها:

- **المعجم القرآني:** فألفاظ الجهاد والتضحية والشهيد والاستشهاد ورضا الله والجنة وغيرها، يهيمن على النص الشعري الثوري.
- **المعجم الطبيعي** : كالجبال، والوهاد والأشجار والأرض والسماء...
- **المعجم الإنساني:** بتصوير مشاهد الأبطال وهم يتحركون في ميدان المعارك بأسمائهم أو أوصافهم.....
- **المعجم الوطني:** وهو الذي يحيل مباشرة إلى الجزائر كأسماء الأماكن التي مثلت مواطن لمعارك شهيرة (الجرف، الأبيض، أوراس، جرجرة...)، أو أسماء الأماكن التي امتهنت فيها كرامة الجزائريين بالقتل والتعذيب، كأسماء السجون والمحتشدات العامة...
- **المعجم السياسي:** فالنص الشعري الثوري زاخر بالمحتوى السياسي للثورة، جبهة التحرير، جيش التحرير، الجزائر، الاستقلال، الحرية...
- **معجم حربي:** الطائرات، الطنك، السلاسل، القيد، النار، الشظايا...
- **معجم زمني:** التأريخ لأحداث الثورة، ماي، نوفمبر...
- **معجم نفسي:** يدل على الظلم الواقع، الليل، ظالم، مظلوم...
- **معجم نفسي:** يدل على التطلع للحرية، النهار، الفجر، النجوم..

ب. على صعيدي التركيب والتصوير

ولَّد التفاعل بين الحقول المعجمية السابقة في سياقها التركيبي الأجواء الخاصة التي طبعت الشعر الثوري، وهو يصور تلك المعارك، فينقلها من واقع الفعل إلى رحاب التصوير الشعري،

محمد الشبوكي : من مواليد 1948م بالشريعة ولاية تبسة، بها حفظ القرآن، وتلقى علوم العربية بالجنوب التونسي، ثم درس على يد الشيخ العربي التبسي إلى غاية 1937م، ثم التحق بجامع الزيتونة بتونس، وتخرج منه عام 1943م، ليلتحق بجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ويدير عدة مدارس، ثم انضم لخلايا جبهة التحرير السرية، وعرف العديد من المعتقلات والمحتشدات، وقد شغل العديد من المناصب السياسية المتنوعة بعد الاستقلال.

(أنظر رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 53)

الذي يجعل المتلقي يتنفس غبار المعارك، ويحتمي من طائراتها، ويشارك أبطالها لذّة اقتناص الأعداء، وفرحة الظفر بالشهادة.

وقد تراوحت المقاطع الافتتاحية للقصائد بين اسمية الجملة وفعليتها، وهو ما يوحي بالثبات والمقاومة من جهة، وبتجدد الثورة واستمراريتها من جهة أخرى.

لقد جسد النص الشعري الثوري ـــ من خلال التفاعل بين الحقول المعجمية المختلفة والسياقات المناسبة لها ـــ التحاما منقطع النظير بين الموقف العاطفي والحدث الواقعي، ونقله من الواقع المسطر إلى الخيال المؤسطر، فغدت الثورة التحريرية بأوراسها وجرفها وجرجرتها أساطير حديثة، لا تفسر خلق الكون وأسباب تكوينه[1]، وإنما تفسر خلق الثورات وأسباب انتصارها.

ج. على صعيد المضمون

هيمن موضوع الثورة، وتفرعت حيثياته إلى جزئيات تفصيلية، كموضوع الظلم، وحب الحرية، والتغني بالأمجاد، وكراهية الاستعباد، والتعلق بنضال الشعوب، والوحدة العربية، والدعوة إلى مقاومة النفوذ الأجنبي، وتصوير الواقع الجزائري بكل حيثياته الاجتماعية، والثقافية، والسياسية.

د. على صعيد البناء الفني للقصائد

كانت القصيدة العمودية الملاذ الآمن للشاعر الثوري، وهو يصور أحداث الثورة، جاعلا من شعره معادلا موضوعيا لما يحدث في المعارك من قتال، وما يعتمل في النفوس من ثورة، إذ القصيدة العمودية بانتظام بنائها، وصلصلة قوافيها، وتنامي التصوير فيها، تتناسب والمعركة التي تصورها، والثورة التي تسطر سجل خلودها، فقعقعة السلاح وهدير المدافع في ميدان القتال يقابلها قلقلة الحرف وتصريع البيت و انتظام قوافي القصيدة.

وما يمكن أن نحمل به ظاهرة البناء الفني للقصيدة الثورية، هو أن إيقاع القصيدة هو إيقاع المعركة.

ما يلاحظ على البناء الفني للقصيدة الثورية، هو غناها بالطابع الإنشادي، لأن الإنشاد في ميدان الحروب يصبح هدفا لذاته، فبالشعر يتغنى الجنود، وتستثار الحمية، مثلما يتعزى المفقود،ففي

[1] – باعتبار الأساطير إما تكوينية تبحث في أسباب الخلق أو سببية تبحث في أسباب الظواهر المختلفة.

اللهب المقدس مثلا يبرز نشيد قسما؛ النشيد الذي عنونه مفدي زكريا بـــ « **فاشـــهدوا..**»[1]، والذي نظمه بسجن بربروس في الزنزانة رقم 69، بتاريخ 05 أفريل 1955م، وهو النشيد الرسمـــي الذي اختارته الجزائر نشيدا وطنيا لها.

وفي ديوان الشيخ الشبوكي يعلو نشيد « **جزائرنا** »[2] الذي مازالت تردده الحناجر وتلهج به الألسن في كل مناسبة وطنية.

وفي ديوان الربيع بوشامة يشرق نشيد « **الاستقلال** »[3]، الذي كتبه الشاعر قبل انـــدلاع الحرب العالمية الثانية، إذ هي النبوءة التي يفسر بها الشعر في بعض جوانبه.

و ما يمكن ملاحظته ثانيا، هو استمرار دفق تجربة الشعر الثوري حتى بعد اكتمال زمنـــها الواقعي، والدخول في زمن آخر هو زمن ما بعد الثورة، وذلك لغنى الثورة بالأمجاد، وتحولها مـــن معطى واقعي إلى معطى أسطوري، تتجلى فيه قيم البطولة والحق والتحرر.

ومن جهة ثالثة امتداد تجربة الشعر الثوري الجزائري إلى شعراء الوطن العربي، فقد تمثلـــوا الثورة الجزائرية في تجاربهم الفنية، بل هناك من جعلها شغله الشاغل فأجاد وأبدع، ولنا أن نتذكر سليمان العيسى، شاعر الجزائر وصوتها في المشرق وغيره من الأسماء.

هي مجرد إطلالة على الشعر الجزائري الثوري، من خلال ثلاث نوافذ نصية، تختلف تجاربها الإبداعية، لكن ينظمها سلك واحد هو أتون المعركة، وانصهار ذات الشاعر بآلام الثورة وآمالها، فأصبحت القصيدة متشظية عن الذات الشاعرة من جهة، وملتحمة بالمعركة التي تصورها من جهة أخرى، وهو ما جعلها تتميز بإشراق العبارة، وقوة الألفاظ، وغنى المعجم، ودقة التصوير الفني، إذ

---

[1] – مفدي زكريا : اللهب المقدس، ص 71 (نشيد قسما والذي مطلعه

قسما بالنازلات، الماحقاتْ.. والدماء، الزاكيات الدافقات...
والبنود اللامعات، الخافقات، في الجبال الشامخات الشاهقات
نحن ثرنا، فحياةٌ أو ممات...
وعقدنا العزم.. أن تحيا الجزائر
فاشهدوا...)

[2] – محمد الشبوكي: ديوان الشيخ الشبوكي، ص 60 (نشيد جزائرنا والذي مطلعه

جزائرنا يا بلاد الجـــدود نهضنا نحطم عنك القيود
ففيك برغم العدا سنسود ونعصف بالظلم والظالمين)

[3] – الربيع بوشامة: ديوان الشهيد الربيع بوشامة، ص 175 (نشيد الاستقلال والذي مطلعه

كبـــــر الله وهلل أيها الشعب المجيد
رجع العز المؤثل وأتى العيش السعيد)

هو أقرب ما يكون إلى التصوير المشهدي، مع إيقاع موسيقي اتخذ من القصيدة العمودية مركبا له، مع تنويعات تجريبية لمجزوء البحور ومشطورها، مع التنويع في القوافي، والاشتغال على قصدية العبارة الشعرية، إذ الشعر أحد أسلحة المعركة، بل هو المعادل الموضوعي الذي يحول المعارك وينقلها من واقع زمني محدود، إلى واقع أرحب وآفاق أبعد، فتغدو القصيدة مشهدا أسطوريا، وتتحول الثورة إلى أسطورة.

وكتساؤل نغلق به نافذة الشعر الثوري، ونلج به باب التجريب في الشعر الحديث والمعاصر، هل أن الثورة التحريرية الكبرى التي كان هدفها تحرير الأوطان كان من اللازم أن تصحبها ثورة لتحرير الأوزان ؟

سبقت الإشارة إلى أن كل ما حدث و يحدث في العالم العربي من حركات تجديدية يجد صداه في بلاد المغرب، وعليه فإن ما حدث للقصيدة العمودية من خلخلة للأوزان، وتنويع للقوافي، واشتغال على الصورة، و التي تمثلت في موجة الشعر الحر الذي ظهر بالمشرق العربي في الخمسينيات من القرن العشرين، سرعان ما تفاعل معه الشاعر الجزائري وسارع إلى تبنيه نهجا فنيا للإبداع، وهو ما عجل بظهور الإبدالات النصية الجديدة في الجزائر.

لقد كان لظهور حركة الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة أولا ــ وقصيدة النثر لاحقا ــ على يد نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، ومن جاء بعدهما: عبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، ويوسف الخال، وأدونيس، وغيرهم الأثر البالغ في تبني الإبدال النصي الجديد كسبيل للإبداع، فانحسرت القصيدة العمودية في الجزائر « **لتفسح المجال أمام مجهودات تجريبية قام بها كل من سعد الله أبي القاسم[1]، و محمد الصالح باوية[2]، وخمار»[3]**، وأحمد الغوالمي.

---

[1] – أبو القاسم سعد الله: من مواليد 1 0/ 07 / 1930 م، بضواحي قمار بوادي سوف، باحث ومؤرخ، حفظ القرآن الكريم، وتلقى مبادئ العلوم من لغة وفقه ودين من رجالات الإصلاح الاجتماعي والديني، عايش جمعية العلماء المسلمين، وباشر الحركة التعليمية في مدارسها، هاجر إلى تونس سنة 1947م. انتقل في بداية حياته بين عدة دول عربية، مما جعله يفتح عينيه على إبدالات نصية جديدة، وينتج النص التجريبي الأول: يا رفيقي. تخصص في التاريخ لينال درجة الدكتوراه، وله دراسات في الأدب والتاريخ، وله حضور كبير على المستويين الوطني والدولي، وقد اشتهر بمواقفه العلمية والفكرية المعتدلة، ودفاعه عن القيم والثوابت الوطنية. من أعماله: محمد العيد آل خليفة ــ دراسة ــ 1961م، دراسات في الأدب الجزائري الحديث 1966م، الزمن الأخضر شعر 1967م ، الحركة الوطنية الجزائرية 1969م، محمد الشاذلي القسنطيني 1974م، أبحاث وآراء في التاريخ الجزائري 1978م، تاريخ الجزائر الثقافي 1981م ، محاضرات في تاريخ الجزائر 1981م ، شعوب وقوميات، وغيرها. (أنظر، رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص –188 – 189).

[2] – محمد الصالح باوية: من مواليد 1930م بالوادي، متحصل على دبلوم في الطب العام في بلغراد 1969م، ودبلوم الاختصاص في جراحة العظام من جامعة الجزائر عام 1979م. له العديد من الأشعار المنشورة بالصحف. فُقِدَ في منتصف التسعينيات من القرن العشرين أيام المأساة الوطنية. له: أغنيات نضالية ــ شعر 1971م ــ. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 83).

[3] – واسيني الأعرج : مقدمة ديوان الحداثة، ص 37.

يعتبر أبو القاسم سعد الله أول من نشر قصيدة جزائرية بإيقاع الشعر الحر بعنوان " يا رفيقي"، وقد نشرها البصائر عدد 311، بتاريخ 25 مارس 1955م، وأعاد الشاعر نشرها في ديوانه الزمن الأخضر ، وبالتالي فهو رائد حركة الشعر الحر في الجزائر.

يقول أبو القاسم سعد الله عن حدث الشعر الحر وكتابته لأول قصيدة : « **كنت أتابع الشعر الجزائري منذ 1947م، باحثا فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، ولكني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد، وصلاة واحدة. غير أن اتصالي بالنتاج القادم من الشرق ولا سيما لبنان، واطلاعي على المذاهب الأدبية، والمدارس الفكرية، والنظريات النقدية، حملني على تغيير اتجاهي، ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر** »[1]، وهي مقولة تنم عن الوعي بأهمية التغيير وضرورة التجريب والممارسة النصية، وذلك بغية الوصول إلى إبدال نصي جديد يستجيب للتطورات الحاصلة في دنيا الناس.

يقول أبو القاسم سعد الله في المقطع الأول من قصيدته يا رفيقي :

« يا رفيقي
لا تلمني عن مروقي
فقد اخترت طريقي
وطريقي كالحياة
شائك الأهداف مجهول السمات
عاصف التيار وحشي النضال
صاخب الأنَّات عربيد الخيال
كل ما فيه جراحات تسيل
وظلام وشكاوى و وحول
تتراءى كطيوف
من حتوف

[1] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت، لبنان،1961م، ص 47ـ 48. نقلا عن يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب، الجزء الأول، ص29.

في طريقي. »[1]

وبالنظر إلى البناء الفني لهذا الإبدال النصي نجد أنه يختلف من حيث الشكل عن القصيدة العمودية، و هو أول ملمح بصري للتجريب، ثم إن الشاعر بَيَّنَ القصد من فعله هذا والذي عَبَّرَ عنه بالمروق، سواء كان مروقا شكليا أو مضمونيا أو كليهما معا، فهو تجريب فني يعمل على إنتاج نص شعري جديد.

وثاني من كتب قصيدة جزائرية بإيقاع التفعيلة هو أحمد الغوالمي، وقد نشرتها البصائر عدد 315، بتاريخ 22 أفريل 1955م وتحمل عنوان أنين ورجيع ، ويلاحظ أن الفارق الزمني بين ما نشره أحمد الغوالمي وما نشره أبو القاسم سعدالله في حدود الشهر.

يقول أحمد الغوالمي في المقطع الأول من أنين ورجيع :

« ليت شعري ما لِطَيْرٍ لا يغرد ؟

للربيع الباسم الثغر الضحوك

لجمال زاخر بالفاتنات

لشعور طافح بالذكريات

لبلابل السعود

للزهور، للورود

للرعود، للبروق

للصَّبُوح، للغَبُوق

كفكف الدمع وخفف من بكائك

ليست الأدمع ترياقا لدائك

بل طموح وغلاب

بين غابات الذئاب. »[2]

والقصيدة يغلب عليها طابع الصراع، وانتصار الشاعر لقيم الأمل، وقد اختار لها شكلا مخالفا للقصيدة العمودية، وهو الملمح الأساسي للتجريب في النص الشعري الحر، والذي تتبدى فيه

[1] – عبد المالك مرتاض : معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007م، ص 454.

[2] – المرجع نفسه، ص 267.

تجربة الشاعر الذاتية واختيار الشاعر الواعي لشكل الإبداع، في نموذج جديد غير مألوف حينها، ولكنه أخَّاذ وآسر، بانسياب عباراته، وإيقاعه الخاص، الذي اكتسبه من جرس الألفاظ، وتنوع نهايات الأسطر الشعرية، مع وجود بعض المعاملات التكرارية، التي لا يمكن التنبؤ بها مبدئيا، ولكنها تتسلل إلى أذن السامع وتحقق التناغم بين النص ــ كإبدال نصي جديد ــ ومنشئه ومتلقيه.

لكن التساؤل الذي يطرح: ما مدى تأثر الشعر الجزائري بهذا الإبدال النصي الجديد على عهد الثورة زمن ميلاد هذا النص بالجزائر ؟

لقد بقي تأثير هذين النموذجين معزولا، وذلك لانشغال الأدباء بحدث الثورة، وارتباطهم بالشعر العمودي، الذي وجدوا فيه الأداة المعبرة عن قوة الثورة وزخمها، ففي الطابع العمودي يتجلى السيل الجارف للثورة، وتتلاحم طريقة التعبير مع المضمون الثوري بأصالته وهيمنة أسلوبه، كتقليد فني متأصل عند الشعراء، بخلاف هذا الإبدال النصي الذي يجب أن يشق طريقه للحياة الفنية بصعوبة كبيرة شأن كل جديد.

غير أن العبرة هنا تتمثل في ميلاد النص الجديد (الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة)، وعدم تأخر المحيط الثقافي الجزائري عما يحدث في المشرق من تغيرات جوهرية، إذ كان التساؤل عن جدوى استمرار القصيدة العمودية أحد الانشغالات البارزة منذ بداية الخلخلة، والتساؤلات التي أثارها رمضان حمود، والمحاولات التي مارسها، إلى أن تجسدت في أعمال أبي القاسم سعد الله وأحمد الغوالمي ومحمد الصالح باوية وأبو القاسم خمار[1] وغيرهم.

[1] – أبو القاسم خمار: من مواليد 06 أفريل1931م بولاية بسكرة، درس بمعهد ابن باديس بقسنطينة، و نال شهادة الأهلية سنة 1951م، ليرسل في أول بعثة لجمعية العلماء إلى تونس، ثم إلى سوريا ، و يحصل على شهادة أهلية التعليم الابتدائي 1956م، ثم انضم إلى جامعة دمشق قسم الفلسفة 1960م وتحصل على شهادة الليسانس 1964م، انتسب إلى مكتب جبهة التحرير الوطني بدمشق، وكان يذيع كلمة يومية باسم جبهة التحرير الوطني على أمواج إذاعة دمشق ــ صوت الجزائر ــ.

عاد إلى الجزائر واشتغل في جريدة الشعب، ثم مستشارا بوزارة الشباب والرياضة، ليعود إلى الصحافة مديرا لمجلة ألوان 1976م، ثم شغل منصب الأمين العام لاتحاد الكتاب الجزائريين إلى سنة 1981م، ثم أصبح رئيسا لمديرية الثقافة بوزارة الثقافة إلى 1987م، ثم العودة من جديد إلى الصحافة مع جريدتي المساء والشروق.

نشر أول قصيدة له سنة 1953م بمجلة المنار المصرية، له من الأعمال الشعرية : أوراق، ظلال وأصداء، ربيعي الجريح، الحرف الضوء، الجزائر ملحمة البطولة... والحب، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق.

تلتقي أعماله الشعرية في محور الوطن والثورة، ويكتب القصيدة العمودية والقصيدة الحرة على السواء. (أنظر : محمد الصالح خرفي : هكذا تكلم الشعراء، ص 105 ــ 106).

3. الشعر الأيديولوجي

مَثَّلَ الاستقلال الوطني تمفصلا مُهِمًّا في تشكيل المجتمع الجزائري وظهور كيان الدولة الجزائرية بالتوجهات التي رسمتها، والإرث الذي ورثته من الفترة الاستعمارية، وكان للخيارات الأيديولوجية كتوجه للدولة الجزائرية صوب المعسكر الاشتراكي وما يقتضيه ذلك من توجيه للأدب وتأطير للمجتمع الأثر الكبير على النص الشعري، وهو ما جعل الإبداع عموما والشعر على وجه الخصوص بداية فترة الاستقلال « **يعرف بالضحالة الإبداعية، والرداءة الفنية** »[1]، وحتى مظاهر التجريب التي طالت النص الشعري « **اكتفت بملامسته من الخارج** »[2]، لأسباب كثيرة أهمها:

* استمرار النزعة الكلاسيكية الإصلاحية، مع خفوت جذوتها، نظرا لما آل إليه مصير جمعية العلماء المسلمين وروادها بعد الاستقلال، إذ لم تعد الجمعية كيانا يشمل عقد أفرادها، بل ضيق الخناق على الكثير منهم.

* التوجيه الأيديولوجي لكل بنيات المجتمع الثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية.

* تحقق حلم الاستقلال، وذلك ما جعل الكثير من الأقلام تضع السلاح (اليراع)، إما لكون المعركة انتهت، والقضية التي حركت الشعراء حققت هدفها، أو لملابسات الواقع الجديد، وقد عبر عبد المالك مرتاض[3] عن هذه الظاهرة بمصطلح « **السُّكات** »[4]، الذي يفسره بالانبهار، لمخالفة الواقع الناتج عن الواقع المأمول، مما ولَّد الحيرة وعدم القدرة عن الإفصاح بما في حنايا النفس وخبايا الضمير، وكنماذج لمن أصابهم فعل السكات هذا ــ وهم من كان ينتظر منهم الكثير إما دعما للقصيدة العمودية، أو مساهمة في إنضاج الإبدال النصي الجديد ــ نجد رواد النص التجريبي انصرفوا من اهتمامهم بالشعر إلى التوجه إلى الحياة العامة، فانشغل أبو القاسم سعد الله

---

[1] – عبد المالك مرتاض : << مقدمة منهجية في دراسة الشعر الجزائري أثناء القرن العشرين >>، دراسات جزائرية، عدد03، مارس 2006م، ص 87.

[2] – واسيني الأعرج: ديوان الحداثة، ص 41

[3] – عبد المالك مرتاض: من مواليد 10/ 05/ 1935م بمسيردة (تلمسان)، أستاذ جامعي، باحث وناقد، متحصل على دكتوراه في الأدب، رئيس المجلس الأعلى للغة العربية 2001م، من مؤلفاته : نهضة الأدب المعاصر في الجزائر ــ دراسة ــ 1971م، زواج بلا طلاق (مسرحية)، الألغاز الشعبية الجزائرية 1982م، الأمثال الشعبية الجزائرية 1982م، الخنازير (رواية 1988م)، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، عناصر التراث الشعبي ــ دراسة ــ، مرايا متشظية (رواية)، صدرت له كتب في الرياض وبيروت، وفي دمشق، وفي الكويت ضمن سلسلة عالم المعرفة، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 251).

[4] – عبد المالك مرتاض: << مقدمة منهجية في دراسة الشعر الجزائري أثناء القرن العشرين >>، دراسات جزائرية، عدد03، مارس 2006م، ص 85.

بالبحث الجامعي، واتجه محمد الصالح باوية إلى الجراحة، وكذلك فعل عبدالله شريط[1] ومحمد العيد آل خليفة وأحمد سحنون[2]، وغادر بعضهم أرض الوطن كما هو الشأن لمفدي زكريا، مما أضاع الفرصة للنص الشعري كي ينمو بشكل طبيعي، إذ حُرِمَ أعمدة بنائه في وقت مبكر.

بناء على ذلك فإن تجربة النص الشعري الجزائري بداية الاستقلال ــ وبالضبط السنوات الثماني أو العشر الأوائل ــ « **لم تثمر شيئا من الأدب ذا بال** »[3]، لكن مع بداية استقرار النظام السياسي للدولة الجزائرية، وبداية تجذر التجربة الاشتراكية، وظهور جيل من الشباب يتمثل مبادئ هذه الثورة أو يناهضها، كانت عودة الحياة إلى القصيدة الجزائرية، فبعد التراكم المعرفي الذي حدث للقصيدة العربية في طابعها الحداثي في المشرق العربي « **وجدت القصيدة السبعينية في لغة السياب، البياتي، عبد المعطي حجازي، أدونيس، درويش، نزار قباني بشكل نسبي، إمكانية كبيرة للتطوير، ولتحقيق القفزة النوعية التي تصدع البناء المستقر للقصيدة في الجزائر** »[4]، فاتجه الإبداع صوب القصيدة الحرة، عساها تكون متنفسا يبدع من خلاله الشاعر، ويتخلص من فعل الانبهار الذي خيم عليه في الفترة السابقة، ويعبر عن رؤاه وواقعه بلغة جديدة وإبدال نصي جديد، هو القصيدة الحرة، إذ حلت الأيديولوجيا محل الثورة، وسطع حلم أدب الالتزام، إذ كل ما ينتجه الأدب شعرا أو نثرا يجب أن يخدم الثورة الاشتراكية.

إن أهم ما ميز تجربة الشعر الجزائري فترة السبعينيات من القرن العشرين هو « **التطلع إلى التجديد، وبشيء من الإصرار على العطاء، وبالرغبة العارمة في التجويد، وبالتعلق الجامح بتنويع الكتابة الشعرية وترقيتها وأَنْسَنَتِهَا، وإن ظل ذلك محدودا** »[5]، والتطلع إلى التجديد،

---

[1] – عبد الله شريط: من مواليد 1921م بمدينة مسكيانة، أستاذ جامعي، متحصل على دكتوراه دولة في الفلسفة.
من مؤلفاته: فلسفة ابن خلدون 1972م، معركة المفاهيم 1975م، منابع الفلسفة، فكرة الاشتراكية 1972م، الفلسفة والصحراء الغربية 1982م، نظريات حول سياسة التعريب والتعليم، المشكلة الأيديولوجية وقضايا التنمية في الجزائر1982م، مختصر تاريخ الجزائر 1982م، الثورة الجزائرية في الصحافة الدولية، مع الفكر السياسي الحديث. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 200).
له ديوان شعر: الرماد.

[2] – أحمد سحنون: من مواليد 1906م بقرية ليشانة ببسكرة، تثقف عن والده وشيوخ عصره، خاصة الشيخ محمد خير الدين، ثم انقطع للمطالعة، حتى نبغ في علوم العربية والشريعة، اتصل بالحركة الإصلاحية، ونشر شعره في جرائد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين: النجاح، الشهاب، البصائر.
سجن أثناء الثورة التحريرية ثلاث سنوات من 24 ماي 1956م إلى 1959م. عين بعد الاستقلال إماما بالجامع الكبير بالعاصمة، وعضوا في المجلس الإسلامي الأعلى، عاش فترات امتحان صعبة نظرا لمواقفه الصلبة في المطالبة بالتطبيق السليم للمبادئ الإسلامية، رئيس رابطة الدعوة الإسلامية في بداية التسعينيات. له إضافة إلى قصائده الشعرية كتاب : دراسات وتوجيهات إسلامية. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 186).

[3] – المرجع نفسه، ص 84.

[4] – واسيني الأعرج : ديوان الحداثة، ص 41.

[5] – المرجع السابق، ص 87 ــ 88.

ومحاولة التنويع في أشكال الكتابة، هو روح التجريب على المستوى الشكلي، وإضفاء البعد الإنساني على النتاج الشعري هو جوهر التجريب على المستوى المضموني.

ارتبط التجريب في النص الشعري الجزائري السبعيني بالاشتغال على الراهن من الأحداث، والتعلق بالتوجهات الأيديولوجية التي سطرتها السلطة السياسية أساسا، وتبعها بالتالي المحيط الثقافي والاجتماعي، وكان الإبداع الشعري صدى لكل ذلك، وكل صوت شعري يغرد خارج هذا السرب تضيق أمامه سبل النشر.

وهو ما ولَّد القصيدة الواقعية التي تتخذ من التوجه الاشتراكي مضمونا لها، تعبر عنه، وتعتنق مبادئه، وقد اعتمدت شكل القصيدة الحرة نهجا فنيا في البناء، إذ الواقع الجديد في الحياة وطرق التفكير، يتطلب شكلا إبداعيا جديدا للتعبير، وقد لقيت القصيدة الحرة التشجيع الرسمي، طبعا للدواوين، وعقدا للملتقيات، ونشرا في الصحف والمجلات، إضافة إلى إثارة النقاش حولها في المحافل الأدبية والنقاشات الفكرية.

جسدت القصيدة السبعينية الجزائرية في طابعها التجريبي ارتباط الإنسان بقضايا الثورة الاشتراكية؛ كالفلاحة، والزراعة، والمساواة، والصراع بين الأيديولوجية الاشتراكية والفكر الإسلامي، وغيرها من المواضيع، مما جعل القصيدة التجريبية في فترة السبعينيات قصيدة واقعية ذات توجه أيديولوجي.

لقد كانت القصيدة السبعينية استجابة لموجة الفكر الشمولي (الشيوعية والاشتراكية)، ولذلك « **تُشَكِّلُ عذابات الشاعر وسط عذابات أحلامه المذكورة (أي المذكورة في النص الشعري)، إحدى طقوس العبقرية وإيقاعها الذي لا يهدأ، مازجا الحلم والواقع، والذاكرة والرؤيا، بإشراق رؤياوي جمالي راعش، حيث تصبح أشواقه إيقاع المأساة الإنسانية** »[1].

وكأمثلة للدواوين الشعرية التي جَسَّدت الفكر الشمولي، واتَّخذت مَنْحًى أيديولوجيا ــ مسايرا للتوجه الاشتراكي أو مضادا له ــ يبرز:

* ديوان قائمة المغضوب عليهم، لأحمد حمدي[2].

---

[1] – محمد بوشحيط : << تطور إشكالية الشعر الجزائري المعاصر >>، الرؤيا ، عدد 3، 1983م، ص50.

[2] – أحمد حمدي: من مواليد 9 0/ 9 0/ 1948م، متحصل على دكتوراه في الإعلام، أستاذ بجامعة الجزائر، ورئيس كلية العلوم السياسية والإعلام والصحافة.

له في الشعر : انفجارات 1977م، قائمة المغضوب عليهم 1980م، تحرير ما لا يحرر 1985م، أشهد أنني رأيت 2000م.

إضافة إلى العديد من الدراسات الأدبية و السياسية والأعمال المسرحية. (أنظر رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 153).

* من يوميات متسكع محظوظ، لسليمان جوادي[1].
* انفجارات، لأحمد حمدي.
* خضراء تشرق من طهران، لمصطفى محمد الغماري[2].
* أسرار الغربة، لمصطفى محمد الغماري.
* قصائد متفاوتة الخطورة، لعبد الحميد شكيل[3].
* الكتابة في لحظة عري، لأحلام مستغانمي[4].
* تضاريس لوجه غير باريسي، ربيعة جلطي[5].
* أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي، لعبد العالي رزاقي[6].
* الحب في درجة الصفر، لعبد العالي رزاقي.

---

[1] – سليمان جوادي : من مواليد 12 / 02 / 1953م بالوادي، متخرج من معهد المعلمين ببوزريعة سنة 1971م، صحفي، ويعمل مديرا للثقافة بولاية الجلفة.

له : ثلاثية العشق الآخر، أغنية الزمان الهادئ، ويأتي الربيع، قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، يوميات متسكع محظوظ. (رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 145).

[2] – محمد مصطفى الغماري : من مواليد 1948م بالبويرة، تخرج من الجامعة الجزائرية بشهادة الدكتوراه، وأصبح أستاذا بها.

له : أسرار الغربة، أغنيات الورد والنار، نفتش عن ذاكرة الزمن، خضراء تشرق من طهران، قراءة في آية الجهاد، عرس في مأتم الحجاج، قراءة في آية السيف، قصائد مجاهدة، الفرحة الخضراء، ألم وثورة، بوح في موسم الأسرار، حديث الشمس والذاكرة، مقاطع من ديوان الرفض، وا إسلاماه. (رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 62).

[3] – عبد الحميد شكيل : من مواليد 22 / 02 / 1950م بالقل، تحصل على شهادة الأهلية من المعهد الإسلامي 1970م، ثم انتقل إلى عنابة ليتخرج من المعهد التكنولوجي للتربية، ويلتحق بسلك التعليم، ثم انتدب إلى مديرية التربية بولاية عنابة كملحق صحفي، له عدة أعمال منشورة في الجرائد الوطنية والعربية.

من أعماله : قصائد متفاوتة الخطورة 1985م، تجليات مطر الماء (مقام الكشف)، تحولات فاجعة الماء (مقام المحبة)، مرايا الماء (مقام بونة)، مراثي الماء (مقام التشظي)، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 202).

[4] – أحلام مستغانمي: من مواليد 13 / 04 / 1953م بتونس، شاعرة وروائية، لها حضور أدبي قوي على الساحة العربية، تحصلت على جائزة نجيب محفوظ بالقاهرة، وأشرفت في الجزائر على جائزة مالك حداد.

من مؤلفاتها: على مرفأ الأيام 1972م، الكتابة في لحظة عري 1976 م، أكاذيب سمكة، ذاكرة الجسد رواية 1992م، عابر سرير، فوضى الحواس رواية.

(رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 253.)

[5] – ربيعة جلطي : من مواليد 05 / 08 / 1954م ببوعناني، أستاذة جامعية، من مؤلفاتها الشعرية : تضاريس لوجه غير باريسي 1981م، شجر الكلام 199م، كيف الحال 1996م. عضو اتحاد الكتاب الجزائريين. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص144)

[6] عبد العالي رزاقي: شاعر وكاتب صحفي، أستاذ جامعي، من مواليد 03 / 04 / 1949م بعزابة، رئيس الجمعية الجزائرية لأدب الطفل.

له: الحب في درجة الصفر 1977م، أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي 1980م، هموم مواطن يدعى عبد العال 1983م، يوميات الحسن 1985م، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، وعضو بمجلسه الوطني 2001م. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 175) .

* هموم مواطن يدعى عبد العال، لعبد العالي رزاقي.

ففي انفجارات أحمد حمدي الصادر سنة 1977م نجد قصيدة بعنوان مشكلة : قـــصيدة تجريبية ، يقول فيها :«... وترسبت في ذكرياتي،

عينا عصفور،

ينقر في قلبي النور.

وها أنا أصارع الدوار،

في شراييني يعيش الحزن،

والحب،

ويمتد الصراع.

وفي لحظة اللاوجود

وقفت في المونولوج والحياة،

وعقرب الساعة في نهاية المطاف.

تململ في بطن الأشياء

ليعبر عيني العالقتين..

بلا أهداب

في قفص الزمن الضائع

فالعالم في سرداب المجهول

تمخض..

حولني..

مشكلة »[1] سنة 1971م.

[1] – أحمد حمدي : الأعمال غير الكاملة (ديوان انفجارات)، وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007 م، ص 31.

وهي قصيدة تعبر عن الضياع والتشيء، واحتدام الصراع بين الذكريات والواقع، ضياع الإنسان والزمن والعالم، وتشيء الذات بين ما تعيشه في الحياة الداخلية كمونولوج، وما تحياه في الحياة الواقعية؛ إنها الواقعية الحالمة.

وبذلك فالبنية السطحية لهذا النص تعبر عن واقع مأزوم، والبنية العميقة له تحمل بذور الثورة عليه، فالمشكلة تتطلب حلولا لا حلا، والقصيدة التجريبية تبحث عن عوالم حالمة، كبديل عن عالم الواقع، الذي لم يَرْضَهُ الشاعر لهذا العالم الذي رمى به الزمن الضائع في سرداب المجهول.

إنه الغموض الذي يجعل القارئ للقصيدة التجريبية يركز اهتمامه على عيني هذا العصفور الذي ينقر في قلب الشاعر النور، ولذلك يغدو العصفور رمزا، ويغدو القلب رمزا آخر، وللقارئ أن يؤول هذين الرمزين، كما اتفق له حسب المرجع الذي سيحيل عليه، وبناء على المسارات التي سيتبعها في التأويل، فكل قراءة لهذا النص يجب أن تبحث عن مسافة التوتر بين دواله ومدلولاته، وأن تتخذ من الانزياحات اللغوية سبيلا لذلك، وهو ما ارتكزت عليه هذه القصيدة التي أطلق عليها المبدع عنوانا إشكاليا هو قصيدة تجريبية.

تجسد الشكل الفني لهذه القصيدة التجريبية في بناء معمارها على طريقة الشعر الحر، مع وضع نقاط الحذف، كدعوة ضمنية للقارئ حتى يشارك بذوقه الفني في إتمام النص وفهم ما استغلق من دواله.

من خلال ما سبق يمكن أن نجمل أهم مميزات النص الشعري الأيديولوجي في طابعه التجريبي في النقاط الآتية:

- ❖ الانصهار في نبض الحياة، والتغني بطموحات الجماهير؛ وهو ما يمثل قضية الالتزام في الأدب، وما يتبع ذلك من تغليب للأيديولوجي على الفني، فالمطلوب هو التعبير عن الأفكار والمبادئ والمعتقدات، مهما كان المستوى الفني الذي تظهر فيه تلك الأفكار.

يقول سليمان جوادي من قصيدته يوميات متسكع محظوظ :

« وتكره شعري

إذا كان شعرا

وتعشقه أن دعا لشعار »[1]

[1]- سليمان جوادي : يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ص 58.

❖مصدر الإلهام الفني والإبداع الشعري هو وقع الحياة التي يحياها الشاعر في عمق المجتمع؛ ذلك أن القصيدة الأيديولوجية « **رصدت التحولات العميقة التي عرفها المجتمع الجزائري عبر نصوص تجادل فيها الشعري والأيديولوجي** »[1].

❖الاهتمام بالمضمون الاجتماعي؛ إذ الشعر الأيديولوجي« **اهتم في أغلب الأحيان بالمضامين الاجتماعية، وظهر الاهتمام أكثر بالأفكار التي تعبر عن حركة المجتمع في سعيه لتحقيق حياة أفضل** »[2].

❖الاشتغال على شعرية التقرير، واللغة الواصفة التي تتعامل مع المعيشي واليومي، من خلال نموذج القصيدة الحرة وقصيدة النثر.

❖البعد الإنساني كتوجه عام، مسايرة للتوجه الشمولي الذي تستقي منه الأيديولوجية الشيوعية مبادئها الكبرى، فهدف القصيدة الأساس هو « **خدمة قضايا الإنسان محليا وعربيا و عالميا** »[3].

❖ارتباط الشعري بالراهن أبعده عن الغوص في جماليات اللغة التي هي أساس الشعر.

❖طفو الصراع الفكري بين التوجه الإسلامي والتوجهات التقدمية؛ يقول مصطفى محمد الغماري من قصيدته " ثورة الإيمان ":

« أُحَارَبُ في ديني وفكري ومذهبي وَأُرْمَى بزور القول في كل مشعب
وما أنا إلا غصة في حلوقهم وحشرجة الأقدار في صدر مذنب
وما أنا إلا النار تشوي قلوبهم و إلا الضحى يرمي بأشلاء غيهب
يعانقني عزم الأولى صنعوا العلى فأهتف بالإسلام أقوم مذهب »[4]

[1] – السعيد بوسقطة: << القصيدة السبعينية الجزائرية بين الخطاب الشعري والأيديولوجي >>، التواصل مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية ــ مجلة علمية محكمة ــ ، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، العدد السادس عشر، جوان 2006م، ص 122.

[2] – المرجع نفسه، ص 122.

[3] – محمد بوشحيط : << تطور لإشكالية الشعر الجزائري المعاصر >>، الرؤيا، عدد 03، 1983م، ص 55.

[4] – محمد مصطفى الغماري : أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 2، الجزائر، 1982م، ص 31.

وتقول ربيعة جلطي :

« اشتراكيون رغم مكبرات الصوت (الآذان)

والعيون الصفر وأصداء الخوالي، لا العصي... لا بريق الحديد

يروعنا

ولا تهديد الحجاجين

والصرخة المطلية بالأسيد[1] في الأزقة

الخالية

اشتراكيون نغني ملحمة القمع فوق الزوارق (المجتمع) »[2].

❖ الشعر أحد أسلحة الثورة الاشتراكية في بعدها الثقافي، الذي يسعى إلى تجسيد الحداثة، إذ « **الشعر الجديد هو الأداة المطروحة لملء الفراغ وتقديم البديل المناسب، وهو قد أثبت قدرته وفاعليته في التعبير عن الواقع، وفي تكوين الأفق المستقبلي** »[3].

❖ أحلام الشاعر ورؤاه يحكمها التوجه العام للحياة السياسية والثقافية والاجتماعية، ولا يمكنه أن يتوجه إلى أحلامه الذاتية أو رؤاه الخاصة، وهو ما جعل الكثير من الأعمال تتسم بالسطحية أو تحجبها عين الرقابة ولا ترى النور، لافتقار الواقع السياسي عنصرا أساسيا للإبداع وهو الحرية.

يقول الأزهر عطية في مقطوعة تحمل من الشعر بذور الكتمان ومن الشاعرية ألق الموقف :

« أبدأ الدعوة سرا فاكتميها

حبنا مازال يكبر

نبدأ الدعوة قومي

واجمعي زاد الرحيل

---

[1] – الأَسِيدْ : كلمة فرنسية مستخدمة في اللسان العامي، ومعناها حمض، وكانت أحد وسائل المعركة بين التيار الشيوعي والتيارات المحافظة في السبعينيات.

[2] – ربيعة جلطي : تضاريس لوجه غير باريسي، نقلا عن السعيد بوسقطة : << القصيدة السبعينية الجزائية بين الخطاب الشعري و الأيديولوجي >>، التواصل، عدد 3 جوان 2006م، ص 132.

[3] – حسن فتح الباب : شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987م، ص 24

نبدأ الدعوة قومي وسنرجع

ويقولون عن الحلاج يوما

أنه ما زال يعشق »[1].

إن ما يمكن أن نخلص إليه في ما يخص الشعر الأيديولوجي المتعلق بفترة السبعينيات، هو أن التجريب لم يلامس النَّصَّ الشعري في العمق، و لم يَهُزَّهُ من كل أعطافه، وإنما اكتفى بملامسة تكاد تكون سطحية، نظرا لهيمنة الأيديولوجية على البنية الثقافية للمجتمع، ولأن روح التجريب تتنافى وفعل التوجيه والقولبة الذي هو السِّمة البارزة للأيديولوجيا، وما خرج عن الطوق الأيديولوجي هو الذي تجسد فيه التجريب بأبعاده الفنية الجمالية، ولكن دائرته تضيق كثيرا أمام دائرة الشعر الأيديولوجي الذي هيمن على هذه الفترة.

4. الشعر التجريبي

الشعر التجريبي هو التسمية التي يُمْكِنُ أن تُطْلَقَ على الشعر الذي رافق التحولات التي عرفتها الساحة الإبداعية الشعرية بالجزائر بداية من الثمانينيات من القرن العشرين وما بعدها، فبعد أفول نجم الشعر الأيديولوجي بتحطم الصنم الذي اشرأبت له الأعناق طويلا (التوجه الاشتراكي)، ورسمت من الأحلام والآمال ما سقط فجأة بسقوط إمبراطورية الورق (الاتحاد السوفياتي) التي كانت تسنده، فتفتحت الأعين على واقع جديد، وشِعْرٍ جديد يمكن أن يُعْرَفَ بالشعر التجريبي.

اتسمت فترة الثمانينيات وما بعدها بتحولات عميقة إقليميا ودوليا، إذ الانتقال من عالم تتجاذبه ثنائية قطبية إلى عالم تهيمن عليه أحادية قطبية نَجَمَ عنه تحولات عميقة في شتى البنيات الثقافية والاجتماعية والسياسية، وجعل الكيانات السياسية التي كانت تابعة للنظام الاشتراكي ـــ مثل الجزائر ـــ تحدث لها هزات عنيفة، إذ انتقل النظام الجزائري من نظام الحزب الواحد الموجه للحياة السياسية و الاقتصادية والثقافية والاجتماعية إلى التعددية السياسية، والتي طفت فجأة على الساحة، بعد أحداث أكتوبر 1988م، فَامْتَدَّ الصراع، وشمل كل البنيات الاجتماعية: الأحزاب، والمنظمات، و الجمعيات، والأعراش..، و ارتبط بتوجهات شتى منها ما هو ديني، ومنها ما هو مصلحي، ومنها ما هو عرقي، ومنها ما هو مذهبي..، وشمل بالتالي هذا الصراع الكثير من فئات المجتمع من جهة، وانعكس على ثنائية المجتمع والسلطة من جهة ثانية.

[1] – محمد بوشحيط: << تطور إشكالية الشعر الجزائري المعاصر >>، الرؤيا، عدد03، سنة 2، 1983م، ص 54.

وهي التطورات التي أكدت « **أن الإنسان الجزائري وصل فعلا إلى المستوى الحرج مع المجتمع والسلطة، فهذه الأخيرة تراجعت وابتعدت عن واقع المجتمع، لا تعبر عنه ولا تقيم معه أي صلة من صلات التمثيل الشرعي** »[1]، وما نجم عن ذلك من صراعات يمكن أن تجد تعبيرها الأشمل في مصطلح الأزمة، الذي يتعلق أساسا بأزمة الهوية، التي تأجلت الإجابة الواضحة عنها خلال الحقب السابقة.

وعليه فالانفتاح السياسي جعل موضوع الهوية يعود إلى الواجهة، وسؤال الهوية يستيقظ لدى الأدباء ـــ شعراء كانوا أم قاصين أم كتابا ـــ ويرسم المشهد المجسد على حلبة الصراع، والذي لم يكن مجرد صراع على السلطة، بل هي مشاريع مجتمع تتصارع في ظل تجربة ديمقراطية أحرجت السلطة، وحركت البنيات السوسيوثقافية التي تحكم المجتمع الجزائري، وبذلك فقد « **اكتسبت التجربة الديمقراطية في الجزائر مدلولات عديدة، ذلك أنها إعلان صريح عن نهاية عهد وبداية عهد جديد، عن انتهاء ذهنية تستمد شرعيتها من التاريخ، وتستند إلى طبقة سياسية تشقها تناقضات سياسية حقيقية، وميلاد تجربة جديدة، تريد أن تكون قطيعة حقيقية وليست وهمية** »[2].

ونتيجة لتلك التناقضات و الإحراجات، وأسلوب القطيعة الذي أدار به التيار الراديكالي ـــ بأطيافه المختلفة ـــ الصراع كان مصير التجربة الديمقراطية الإجهاض، وتعليق سؤال الهوية من جديد، وما نتج عن ذلك الإجهاض من تداعيات المأساة الوطنية وبروز حالة الضياع والفوضى والتشظي على شتى المستويات، فمشروع الدولة القائمة أو المأمولة ـــ في عزِّ الأزمة الجزائرية ـــ في مهب الريح، والإنسان الجزائري لم يعد بإمكانه توجيه الواقع، بل أصبح أحد ضحاياه.

والذي يعني البحث في كل هذا هو انعكاس هذا التصدع الاجتماعي على الإنتاج الأدبي لهذه الفترة من عمر التجربة الشعرية في الجزائر، وذلك بالبحث في مدى وعي الشاعر بواقعه الجديد، وتفاعله معه.

ذلك أن الانفتاح السياسي وما صحبه من تداعيات كان على رأسها في الجانب الثقافي طرح سؤال الهوية، وانفتاح اقتصادي تغيرت فيه الأوضاع الاجتماعية للإنسان الجزائري، وانفتاح ثقافي أصبح فيه العالم قرية صغيرة، وكل ذلك لا محالة له تأثير على الشعر شكلا ومضمونا، مما ولد لدى الشعراء نبرة خاصة على مستوى القصيدة، ورؤى مميزة على مستوى التنظير الشعري.

---

[1] – سليمان الرياشي وآخرون : الأزمة الجزائرية، الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية، كتب المستقبل العربي (2)، بيروت، لبنان، ط 2، أغسطس 1999م، ص 188.

[2] – المرجع نفسه، ص 252 .

فقد اتخذ الشعر مفهوما جديدا **هو « الإحراج، الشعر الذي لا يحرج اللغة ليس شعرا، واللغة التي لا تحرج ذاتها، لغة ميتة، إحراجات المعنى هو الأساس الثابت داخل البنية اللغوية »**[1]، ومنطق الإحراج هذا هو الذي يبشر بارتياد آفاق إبداعية تتسم بلغتها الخاصة، وشكلها الإبداعي المُمَيَّز، وذلك هو منطق التجريب الذي لا يعترف إلا بسلطة الإبداع.

وبذلك فالتجربة الشعرية الجديدة « **التي بنت مشروعها على مناهضة السائد والرداءة التي تحولت إلى قانون يحكم ويكم كل شيء، لا تتكئ إلا على تجربتها وخبراتها وعلى ذاتها من أجل التجاوز، بدون أن يعني ذلك مطلقا أنها معزولة داخل سياق التجربة العامة، ولكن لها أسئلتها الخاصة »**[2]، وهو ما جعل التجريب الذي طال النص الشعري لفترة الثمانينيات وما بعدها يلامس كل مستويات النص الشعري البنائية، ويحدث خلخلة في الرؤى الثقافية، ويسائل أعماق النص، وعليه تتعدد صور التجريب الشكلية، و أبعاده الثقافية،ورؤاه الجمالية.

يقول الشاعر باديس سرار[3] معبرا عن رؤيته للشعر المعاصر من قصيدته حقيقة شعري:

« حقيقة شعري حريقٌ

وشوق كواهْ...

وبعض الحقيقة ماءٌ

ونبعٌ شكاهْ

لبعض الحقيقة زيفٌ

وزيف تلاهْ..

فمحقا لشعري

وتبت يداه

---

[1] – واسيني الأعرج : ديوان الحداثة، ص 52 ــ 53.

[2] – المرجع نفسه، ص 48.

[3] – باديس سرار : شاعر جزائري معاصر، له: نحت على الأمواج. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 187.)، يقول عنه الطاهر يحياوي: « لقد قرأت له منذ سنة، أو ربما سنة ويزيد، وقرأت له الآن وقبلها قليلا...فأيقنت أن النار التي اشتعلت لم تمهله كي يعلمَ الآخرين... وأن المطر الشعري الهاطل من السماوات أهال من حوله فضاءات الأنوار، فأصبح يهمي كالمطر وينسج حريره المفتل بأصابع من عجب » مقدمة نحت على الأمواج بقلم الطاهر يحياوي، ص 5 ــ 6.

جفاف يغازل حقل الورودْ

وبعضُ الحروف

نزيف الخدودْ

وفصل الخريف رصيف رماه...

شفاهُ الجداولِ ترثي الخريرْ

وبعض الينابيع تخفي المياهْ...

وكلي أنا..

نشوة البحث عني

أنايَ هنا...

ثورة الحرف مني

وشعري جنون الجنون

ووحدي هواهْ... »[1].

وهو ما جعل النص الشعري التجريبي يتميز مقارنة بالمراحل السابقة « **بغزارة أكثر في الكتابة، وجودة فنية أرقى في الأَسْلَبَة، وتعددية أشمل في الرؤية والتجريب، وذلك على المستويين العمودي والحر جميعا** »[2]، وهذه العناصر التي ميزت النص الشعري التجريبي يمكن بيانها في الآتي:

❖ **غزارة الإنتاج الفني**: فقد كثرت الدواوين الشعرية وتعددت الأقلام الإبداعية، إذ يحصي النقاد تزامن قرابة أربعين قلما إبداعيا، ولذلك يعتبر عبد المالك مرتاض أن فترة الثمانينيات والتسعينيات « **أخصب الفترات عطاء شعريا في القرن العشرين، إذ برز فيها قريب من أربعين شاعرا وشاعرة** »[3]، فالخروج شبه التام من مرحلة السُّكَات السابقة ومن مكبلات

[1] – باديس سرار : نحت على الأمواج، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002م، ص 10ــ 11.

[2] – عبد المالك مرتاض : << مقدمة منهجية في دراسة الشعر الجزائري أثناء القرن العشرين >>، دراسات جزائرية، عدد 03، مارس 2006م، ص 88.

[3] – المرجع نفسه، ص 89.

مرحلة التوجيه الأيديولوجي مَيَّزَا الواقع الجديد، فَعَلَى ما فيه من أزمات فإن فيه متنفسا للإبداع وإمكانات للنشر.

❖ **التوجه إلى الذات:** وذلك بالتعبير عن العواطف الشخصية، والتجارب العاطفية، حيث أخذت حيزا معتبرا من الإنتاج الأدبي.

يقول باديس سرار من مقطوعة عنوانها عنوان :

« والتقينا / لحظة الفيض الشريده / والتحفنا الشوق نمنا.../واحتضنا لحظة الآه/ البليده.../
ذبنا في الأشجان نبكي/ واحتسينا العشق/ من كأس وحيده/
ورسمنا بالهوى العذري كوبا/ وقطعنا أنجم الليل البعيده/
كنت أرجو مستحيلا/ كنتِ تبغين انكساراتي/ الجديده...»[1]

❖ **الجودة الفنية:** فقد أدى التراكم المعرفي للظاهرة الأدبية بأبعادها المختلفة، الفلسفية، والثقافية، والسياسية، إلى إغناء النص الشعري الجديد، وتميزه بجودة فنية، تجلت فيها رؤى المذاهب الأدبية والمناهج النقدية المعاصرة، والفلسفات التي تسندها، والموروث الحضاري للأمة وما يمثله من نبع ثر، فكان النص الشعري التجريبي ذو طابع إشكالي، باعتبار تعدد أساليبه الفنية، وتنوع مدخلاته الحداثية.

❖ **البعد الإشكالي** : إن بروز الشعراء المثقفين، وتعدد نوافذ التأثير على الشاعر المعاصر، واطلاعه الكافي على المذاهب الأدبية، انعكس على النص الشعري التجريبي إنتاجا وتلقيا، إذ « **القصيدة الجزائرية في فترة الثمانينيات قد حققت قفزة نوعية في التعامل مع الواقع، وفي التعامل مع المعطى التراثي العربي والأجنبي، وتتمثل في هضم هذه المعطيات، واستيعاب الاتجاهات والمذاهب الفنية الحديثة، دون التنكر للتراث ــ على الأقل عند بعض شعراء هذا الجيل ــ في محاولة لتفجير شعرية جزائرية نابعة من الرحم، ومتفتحة على كل التجارب، تحقق القدرة على الإقلاع والتحليق** »[2]، وكل ذلك أكسب النص الشعري جودة

[1] – باديس سرار: نحت على الأمواج، ص 103 - 104.

[2] – عبد الحميد هيمة : << بعض ملامح الخطاب الشعري الجزائري الحديث >>، مجلة الثقافة، السنة21، عدد 113، 1996م، وزارة الثقافة، الجزائر، ص147.

فنية، صقلت التجربة، وعمقت النظرة للعلاقة بين أشكال التعبير وقضايا التفكير، وهو ما أكسب القصيدة التجريبية بعدا إشكاليا؛ من خلال الاشتغال على الرمز، وتوظيف الأسطورة، واستلهام طاقات الغموض الفني من لغة انزياحية وعلامات لغوية وغير لغوية.

❖ **تعددية الرؤية والاستجابة لشروط الحداثة:** فقد أصبح للشاعر نظرته الخاصة للواقع والأحداث، مما جعل الإبداع الشعري يتميز « **بديمومة التوتر، وعدم القناعة والرضا بالواقع الراهن، ومحاولة استشراف آفاق جديدة، وكان من نتائج ذلك انفجار النص الشعري الجزائري المعاصر، وخروجه على كثير من التقاليد والقوانين التي كانت تحكمه، وذلك بابتكار نص شعري جديد يستجيب لشروط الحداثة بجميع خروقاتها وانزياحاتها** »[1].

إن ديمومة التوتر التي طبعت الحياة المعاصرة انسحبت على النص الشعري، حتى أن الدارس للنص الشعري يلمس هذا التوتر من خلال نبض النص، وهو ما يظهر في العلاقة القائمة بين محموله ومنطوقه، ويتبدى ذلك في ثورة الشاعر على واقعه، والبحث عن عوالم قد تكون في كثير من الأحيان واهمة أو حالمة، يستبدل بها هذا الواقع المأزوم بواقع آخر حافلا بالرموز والأساطير، ليكون النص الشعري التجريبي غنيا بالانزياح الذي هو سمة اللغة الشعرية، وحاملا للخروقات الشكلية أو المضمونية، وهو ما يكسب النص صفة الحداثة، والتي تمثل العملة الرائجة في إطار التجريب.

❖ **التجريب** : وهي السِّمَة التي هيمنت على النص الشعري الجزائري المعاصر، ويمكن أن تدخل ضمنها شتى المميزات التفصيلية الأخرى، وهو ما أمكن أن يطلق عليه الشعر التجريبي، لما يحمله من « **التجاوز، والمروق والتكسير... تجاوز النظرة الضيقة و الأحادية للأشياء والإنسان والكون، إلى نظرة متفتحة، رحبة، تجعل الكون فضاء لا متناهيا ولا محدودا، وتكسير نمطية اللغة قاموسا وأسلوبا** »[2].

لقد جسد الشعر التجريبي في فترة الثمانينيات وما بعدها وعي الشاعر الجزائري بواقعه المتشيء، وتصدع البنية الثقافية والاجتماعية والسياسية، مما جعله يتجه إما إلى ذاته مستكشفا

[1] – عبد الحميد هيمة : علامات في الإبداع الجزائري ــ دراسة ــ ، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط 2، 2006م، ص 69.

[2] – المرجع نفسه، ص 147.

دواخلها، ومحاورا عناصر الوجود من خلالها، أو إلى الواقع متسائلا عن سبل الخروج من الواقع الراهن إلى الواقع المأمول، أو بالاشتغال على اللغة، والتعلق بجماليات النصوص المتشحة بغلالة من الغموض الفني، لتنشأ شعرية المفارقة، ويكتسب النص التجريبي وجودا متجددا، وينفتح على عوالم متعددة، لا يمكن أن يرتادها ويفك عجمها إلا من تسلح بأدوات النص الشعري المعاصر قارئا كان أو ناقدا.

والمتتبع للشعر التجريبي الجزائري في فترة الثمانينيات من القرن العشرين وما بعدها، يجد أن النص الشعري التجريبي قد اكتسب جملة ملامح يمكن رصد تجلياتها من خلال أنماط القصائد التي تعلق بها الإبداع الفني، وأساس التقسيم الذي سيتم اعتماده هو التمظهر الشكلي للقصيدة، باعتبار الشكل أول الملامح البارزة في النص الشعري، وأنه مُعَبِّرٌ ودال كما سبقت الإشارة في الفصل الأول، وعليه فأهم أنماط القصائد التي كانت مطية الإبداع في النص التجريبي الجزائري المعاصر هي:

أ. القصيدة الديوان

وفيها يتكون الديوان بِرُمَّتِه من قصيدة واحدة، ذات مقاطع يحددها الترقيم، أو التكرار التمفصلي لِلَّازِمة الشعرية، أو عنونة المقاطع، أو غير ذلك، « **فالمقاطع المتعددة في النص الواحد، تشكل جزئيات في النص الكلي المحوري ــ عند لوصيف[1] ــ أو عند غيره من الشعراء الذين كتبوا القصيدة الديوان** »[2]، وهي تجربة تَتَّسِمُ بالثراء على جميع المستويات الشكلية منها والمضمونية، إذ تنأى القصيدة الديوان بنفسها على أن تكون مجرد تجربة إبداعية عابرة، إنما تريد أن تؤسس لتجربة فنية، قوامها التحكم في اللغة، ومعالجة موضوع إشكالي متعدد المسارب ومتنوع التفاصيل، وهو ما جعلها تتميز بقدر كبير من النضج الفني.

وبالنظر إلى مدونة الإبداع الفني للشعر التجريبي الجزائري المعاصر نجد جملة من الدواوين اتخذت من تقنية القصيدة الديوان استراتيجية فنية للإبداع ــ مع ملاحظة أن أصول التجربة تعود

[1] – عثمان لوصيف: من مواليد 1951م بطولقة ولاية بسكرة، حفظ القرآن بالكتاتيب، ثم التحق بالمعهد الإسلامي ببسكرة، ومنه إلى معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة باتنة، ليتخرج منها سنة 1984م بشهادة الليسانس، يعمل أستاذا للتعليم الثانوي. من أعماله الشعرية : الكتابة بالنار، شبق الياسمين، أعراس الملح، الإرهاصات، اللؤلؤة، نمش وهديل، براءة، غرداية، أبجديات، المتغابي، قصائد ظمأى، ولعينيك كل هذا الفيض، زنجبيل، كتاب الإشارات، قراءة في ديوان الطبيعة. (رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 247).كانت أعماله الشعرية موضع الكثير من الدراسات الأكاديمية.

[2] – محمد الصالح خرفي : فضاء النص / نص الفضاء، دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات أرتيستيك، ط 2، الجزائر 2007م، ص17.

إلى السبعينيات مع إلياذة الجزائر لمفدي زكريا ـــ وهي:

- إلياذة بسكرة لعامر شارف[1].
- الهجرتان لمصطفى محمد الغماري.
- سيف الحجاج بين نار الدمار ورياح الوئام لأبي جرة سلطاني[2].

وقد اتخذت هذه القصائد الدواوين من القصيدة العمودية شكلا فنيا للإبداع، أما بقية القصائد فكانت بإيقاع التفعيلة:

- غرداية لعثمان لوصيف.
- دثريني لعاشور بوكلوة[3].
- الحشاش والحلازين لعاشور بوكلوة.
- مذكرات مواطن جزائري لأحمد شنة.
- طواحين العبث لأحمد شنة.
- النخلة والمجداف لعزالدين ميهوبي[4].

---

[1] – عامر شارف: ويسمى أبو يوسف بن الطيب، من مواليد 1961م، بالفيض ببسكرة، بعد إنهاء دراسته الثانوية، التحق بمعهد الصحة بباتنة، وتخرج بشهادة دبلوم دولة في التخدير والإنعاش عام 1984م، نشر أشعارا ودراسات في صحف وطنية وعربية. له : الظمأ العاتي 1992م (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 196)، و له إلياذة بسكرة.

[2] – أبو جرة سلطاني : من مواليد 11 / 1 0/ 1954م بالشريعة ولاية تبسة، متحصل على ماجستير في الأدب العربي، أستاذ سابق بجامعة قسنطينة، وخطيب بمساجدها، تولى العديد من المناصب السياسية: وزارة الصيد البحري، وزارة العمل والشؤون الاجتماعية، نائب بالبرلمان، ثم رئيس لحركة مجتمع السلم. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 192).

له العديد من المقالات عبر الصحف الوطنية. ومن مؤلفاته : بقرة اليتامى (قصة)، سيف الحجاج بين نار الدمار ورياح الوئام (شعر)، جذور الصراع في الجزائر، قشور الصراع في لجزائر.

[3]– عاشور بوكلوة : من مواليد 15 / 02 / 1967م بعين قشرة بجيجل، نال جائزة النصر الأولى للشعر عام 1988م، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين.. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 131)

له : دثريني (شعر). و الحشاش والحلازين (شعر).

[4] – عز الدين ميهوبي: من مواليد 15 / 06 / 1956م بعين الخضراء ولاية المسيلة، خريج المدرسة الوطنية للإدارة، صحفي شغل منصب رئيس تحرير بجريدة الشعب، مدير الأخبار بالتلفزة الوطنية، مدير جريدة صدى الملاعب والرياضة، نائب بالمجلس الشعبي الوطني، رئيس اتحاد الكتاب الجزائريين 1989م و 2001م، مدير الإذاعة الوطنية.

من مؤلفاته : في البدء كان أوراس، حيزية، الآشوري المنتظر، النخلة والمجداف، خالدات، اللعنة والغفران، سيتيفيس، كاليغولا، عولمة الحب ـــ عولمة النار، ملصقات. (أنظر رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 265).

- التحولات لعقاب بالخير[1].
- إحداثيات الصمت للأخضر بركة[2].
- رجل من غبار لعاشور فني[3].
- نقوش جزائري على جدار بابل لأحمد شنة[4].

إن أهم ما ميز هذا الشكل الإبداعي هو أنه قصيدة تحاول أن تكون متكاملة، بطول نفسها، وتعدد مدخلاتها، وتوحد إطارها الدلالي، حيث أن كل مقطع يمثل مدخلا لجزئية في الموضوع، ولكن كل المقاطع في الأخير يجمع بينها سلك ناظم، يوحد شملها، ويعطيها اسم القصيدة الديوان، وهي القصيدة التي يقول عنها عز الدين إسماعيل: « **هي الكشف الحقيقي في ميدان الشعر العربي الحديث بعامة، والإضافة الجديرة بمزيد من الاهتمام في الوقت الحاضر** »[5]، وبذلك فلجوء الشاعر الجزائري المعاصر إلى القصيدة الديوان يعبر عن رؤية فنية، تساير الواقع الإبداعي في الوطن العربي، وتتميز بخصوصية المضمون الجزائري.

تمثل القصيدة الديوان قفزة نوعية في الإبداع الشعري، إذ أن الشاعر« **يسعى من خلالها إلى اكتشاف الجديد، والمغامرة الشعرية، والتأثير على القارئ، وتضمينها الكثير من المعارف والخبرات الجمالية التي يملكها، لتكون الخلاصة الشعرية أو خلاصة المرحلة والتجربة، والتي لم**

[1] – لعقاب بالخير: من مواليد 03 / 7 /0 1964م بالمسيلة، أستاذ جامعي. من مؤلفاته: السفر في الكلمات 1992م، الدخول إلى مملكة الحروف 1999م، الأرض والجدار، ديوان التحولات. عضو اتحاد الكتاب الجزائريين. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 221).

[2] – الأخضر بركة: من مواليد 1963م بالمحمدية، تخرج من جامعة وهران، معهد اللغة والأدب العربي، نشر العديد من أعماله في الجرائد والمجلات الوطنية والعربية: القصيدة، الحرية، الناقد...، كتاباته ملتزمة بجماليات الحياة اليومية ومعاناتها، منها يستخرج مادته الشعرية، يعمل أستاذا بالتعليم الثانوي. (واسيني الأعرج، ديوان الحداثة، ص 358)، له : إحداثيات الصمت.

[3] – عاشور فني :من مواليد 1957م بولاية سطيف، متحصل على الإجازة في الاقتصاد 1984م، يعمل بمعهد الإعلام والاتصال بجامعة الجزائر منذ 1985م، نشر بعض أعماله في الصحف الوطنية والمجلات الوطنية والعربية. له : زهرة الدنيا (شعر1993م)، رجل من غبار.(رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 231)، كما له : هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي.

[4] – أحمد شنة : شاعر وكاتب جزائري معاصر، له: زنابق الحصار (مجموعة شعرية)، نقوش جزائرية على جدار بابل (نص شعري طويل)، مذكرات مواطن جزائري (نص شعري طويل)، تأبط شرا يوزع المنشورات في أقاليم الإسكيمو (مجموعة شعرية)، طواحين العبث (نص شعري طويل)، الرجل الأزرق. إضافة إلى العديد من الدراسات في الأدب والنقد والسياسة (ديوان طواحين العبث، الصفحة الخارجية للغلاف، الواجهة الخلفية).

[5] – عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 229.

تستطع القصيدة المفردة والقصيرة التعبير عنها »[1]، وفي المغامرة التي يبحر بها الشاعر في لجج بحر الشعر لإنتاج قصيدة الديوان تكمن روح التجريب، بما يكسب هذا النص من جماليات وتفرد.

وكنموذج نصي نلمس من خلاله ملامح التجريب في القصيدة الديوان نأخذ ديوان طواحين العبث لأحمد شنة، وقد كتبت القصيدة بين سنتي 1991م و1993م، يعلن فيها الشاعر انتماءه لوطنه، ويبحث في همومه، وجراحاته التي ألمت به خلال هذه الفترة، ويهديها إلى أحد ضحايا هذه الفتنة، ولذلك دلالته الواضحة.

القصيدة نص واحد، قدَّم له ـــ كعتبة نصية مضافة للإهداء ـــ بمقدمة تحمل عنوان مذكرات قصيدة من القرن العشرين ، اعتبر فيها القصيدة سجلا حافلا بالأحداث التي مرت بها الجزائر حينها.

اختار الشاعر لقصيدته بناء معماريا تمثل في شعر التفعيلة، مع التنويع في الإيقاع والصور والفضاء، وهو ينقل المشاهد، ويغذيها بالحركة، ويبثها قدرا هائلا من العاطفة، مع لمحات فكرية تجعل المتلقي يعيد التساؤل عن أسباب هذا الواقع الذي ينطلق منه الشاعر في معالجة أبعاد الأزمة الجزائرية، ويغوص في التراث العربي والإسلامي والموروث الجزائري، وهو يسائل هذا الواقع، أو ينتقده ويتملص من تداعياته.

يسوق الشاعر المتلقي إلى العالم الخاص لنصه الشعري بلغة شفافة آسرة، تبدو فيها فنية عالية وتجريبية ظاهرة، إذ يُدخل الخطابَ والسردَ والحوارَ والتَّناصَ وغير ذلك، مما يجعل المتلقي ينخرط مع الشاعر ويشاركه إنتاج النص، ويحيا معه اللحظة المشاهدة والموقف المعاش.

استلهم الشاعر من الثقافة الجزائرية رموزا وحوادث أَثَّثَ بها نصه الشعري، وكَوَّنَ بها فضاء مميزا للنص؛ فأوراس ـــ مثلا ـــ يمكن اعتباره مَعْلمًا بارزا في القصيدة لما أضفى عليه من أبعاد دلالية، يقول أحمد شنة:

« وهل صار أوراس..ياسيدي..قُبْلَةً في الظلام،

نوقعها فوق خد الشهيد لكي لا تطاردَنا لعناتُ الطوائف؟ » [2]

---

[1] – محمد الصالح خرفي : فضاء النص / نص الفضاء، دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر، ص15 ـــ 16.

[2] – أحمد شنة : طواحين العبث، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000م، ص 26.

هيمنت على النص ميزة أسلوبية، هي فعل الأمر المقترن بنقاط الحذف، تَكَـــــــلَّمْ..، وهو التمفصل الذي يمكن أن يقسم به النص إلى مقاطع، وبذلك تكون هذه القصيدة الديوان مكونة من مائة وأربعة مقطع.

ضَمَّنَ الشاعر العنوان الذي اختاره للقصيدة في أحد مقاطعها، وهو المقطع الذي ســـيتم اختياره كنموذج لهذا النوع من التجريب الفني القائم على رؤية ووعي. يقول الشاعر أحمد شنة:

« تكلم..

فحجاج ما زال يجتاح عش البلابلْ..

لقد أعدم ابن الزبيرْ.

وصلى على قبره..غارقا في الدموع.

فمن قال أن الأعاريب لم تنتحب..حين مات الحسين ؟

ومن قال أن ابن بولعيد لم يرتعش.. للحدث ؟

ومن قال أن القناديل تخشى الشموع ؟

ومن قال أن القصائد صارت قنابل ؟

ومن قال أن **الطواحين** تذرو.. **العبث** ؟

ومن قال أن العصافير تأبى الرجوعَ،

إلى دوحة العشق بين الخمائل ؟

فلا ترتقب أن يراك النهارُ،

إذا لم تصادرك هذي الجثث... »[1].

الموضوع الذي بَنَى عليه الشاعر قصيدته هو الجزائر في محنتها، وقد تَلَمَّسَ حيثيات هـــذا الموضوع من خلال دروب شتى ومسارب كثيرة، وعمل على استنطاق مكونات هذا الواقع، وعلى

[1] - المرجع نفسه، ص 78.

إجراء مقارنات ومفارقات هذا الواقع مع الموروث التاريخي؛ العربي منه والجزائري، بالاشتغال على استراتيجية التناص، وكل ذلك شكَّل علاقات تحكَّمت في البناء الفني لهذه القصيدة الديوان.

استهل الشاعر القصيدة بقوله:

« تكلم... لكي لا أراك

لكي لا تطهرني بالدماء يداكْ...

لَكُمْ أن نحرف كل العناوين حتى يَضِيعَ الشتاءُ وراء القمرْ

وحتى يكونَ الترابُ نبيذا كما كان قبل الرحيلِ...

وحتى يجردنا البحرُ...من قبلات المطرْ

ومن بصمة الأرض...فوق الحقائب والأشرعهْ

لَكُمْ كل ما في الوزارات من أقنعهْ..

لَكُمْ هذه النجمة الذابلة.

لَكُمْ ما تنيخ القوافلُ... من أمتعهْ

ولي بعد هذا الضياعِ الطويلِ أمام التوابيت والأسئلهْ

رسائل حب قديمٍ...

وعاصمة... من بقايا الشجرْ. »[1]

إن الغرض من هذه الالتفاتة إلى القصيدة الديوان هو التعرف على نموذج إبداعي مارس عبر مقاطعه المتعددة الشاعر الجزائري التجريب الفني على القصيدة المعاصرة، وقد ارتبط شكل التعبير في نموذجه المطول بطبيعة الموضوع الذي يعالجه، إذ أن عمق المأساة الوطنية التي عاشتها الجزائر غداة انتكاسة التجربة الديمقراطية والتي أتينا على رؤوس الأفكار المتعلقة بها سابقا لا يفي المقطع أو الومضة للتعبير عنها، وبذلك يتعمق ارتباط هذه القصيدة بالتجريب، لأنه يتجلى من خلالها الجدل القائم بين شكل التعبير وقضايا التفكير.

[1] - المرجع نفسه، ص21.

ب. القصيدة المتعددة المقاطع[1]

وهي القصيدة « **المقسمة إلى أجزاء معنونة أو مرقمة** »[2]، يحكم المقاطع ويؤلف بينها السياق العام للتجربة الشعرية، حيث أنه يشملها حقل دلالي واحد، وإن بدا غير ظاهر للوهلة الأولى، شأن الشعر المعاصر بطبيعة الحال، الذي لا يعطي قياده بسهولة للمرة الأولى. وعدد أجزاء المقاطع التي تُكَوِّنُ القصيدة « **تفرضه الحالة النفسية للشاعر، أو السياق العام للنص الشعري، ويتم الانتقال من مقطع لآخر، لنقل فكرة، أو رأي مكمل، دون الخروج عن السياق العام، أو الهدف الذي يرجوه الشاعر من النص، وهذا الانتقال يؤدي إلى تكثيف الصور الشعرية، وتنويع الإيقاع الشعري، وهو ما يغني النص من جهة، ويفيد القارئ من جهة ثانية** »[3]، وبطبيعة الحال ليس كل من كتب القصيدة متعددة المقاطع ــ أو غيرها ــ مارس التجريب الفني، إنما هناك من كتب بموهبة واقتدار، ومارس التجريب بوعي وإدراك، وهناك من كتب بتقليد مجاراة للسائد الجديد، وركوبا لموجة الحداثة الشكلية بعيدا عن عمقها الفني، ولكنه ليس كل من حمل السلاح محاربا، كما أنه ليس كل من ترنم بالإيقاع شاعرا.

وعلى قلة من كتب النص التجريبي على نمط قصيدة الديوان، فإن من خاض غمار القصيدة متعددة المقاطع يكاد يطغى على الساحة الإبداعية، إذ لا تكاد تجد ديوانا يخلو من هذه المغامرة التجريبية، لما يسمح به تعدد المقاطع من تجديد نفس الشاعر الإبداعي، وتغيير زوايا النظر للظاهرة التي لفتت انتباهه، وتجعل القصيدة إما تتخذ شكلا دائريا؛ كل مقطع يمثل دائرة مستقلة، وبانطباق هذه الدوائر في ذهن القارئ أو المتلقي يكتمل البناء الفني للقصيدة متعددة المقاطع، أو تتخذ شكلا حلزونيا؛ بحيث تنمو المقاطع كلها من بؤرة مركزية واحدة، ولكن الأبعاد الرؤيوية والمدى الإبداعي يختلف من مقطع إلى مقطع آخر. وكنموذج على القصيدة متعددة المقاطع ذات البناء الدائري قصيدة كتاب البعاد لخليفة بوجادي[4]، والمتكونة من عشرة مقاطع، حيث يتشكل هذا

---

[1] – وتسمى أيضا القصيدة المقطعية.

[2] – محمد الصالح خرفي : فضاء النص / نص الفضاء، دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر، ص19.

[3] – المرجع نفسه، ص 20.

[4] – خليفة بوجادي: من مواليد جميلة بولاية سطيف، تحصل على شهادة الليسانس قسم اللغة العربية من جامعة قسنطينة،، ثم شهادة الماجستير 1999م، شغل أستاذا مساعدا بجامعة بجاية، ثم جامعة فرحات عباس (سطيف). له : شراب وأوراس، قصائد محمومة،، بالإضافة إلى العديد من الدراسات الأدبية والنقدية : المضمون العاطفي لنشيد قسما ــ دراسة أسلوبية ــ، رسائل لسانية من أوراق الورد – مراسلات شعرية –، الثابت اللساني في إلياذة الجزائر ــ دراسة في الأساليب والدلالات ــ، رواية الخطيئة.

نال العديد من الجوائز الوطنية، منها الجائزة الوطنية الأولى في النقد عن وزارة الثقافة الوطنية 1997م، عن المضمون العاطفي في إلياذة الجزائر. (أنظر محمد الصالح خرفي : هكذا تكلم الشعراء، ص 15 ــ 16)

النص « **من عدة دوائر، ولا يمكن الوصول إلى النص إلا بعد الاكتمال البنائي للدائرة الكلية** »[1]، وقد كتب خليفة بوجادي قصيدة كتاب البعاد بين أفريل1996م ومارس 1998م. يتميز النص الشعري متعدد المقاطع عند خليفة بوجادي « **بالتنوع في التجريب**»[2]، ومن دوائر قصيدة كتاب البعاد قوله:

« من ذا يصدق أنني آت إليكِ ؟

وعواصم الأحزان خلفي لا تصدق أني راحل

وقوافل تاهت لديك

وفؤادي المكلوم يسبقني

وينعم في يديك

فتعجلي

لا تبطئي ميعادنا

أنا هارب منهم إليك..»[3] .

وتعتبر " قصيدة عرش الملح " ، من ديوان زهرة الدنيا[4] لعاشور فني من القصائد التي تنتمي إلى القصائد متعددة المقاطع ذات البناء الحلزوني.

يقول عاشور فني في أحد مقاطع عرش الملح:

« ويا أيها البحر

لا بحر لي

أنت بر البراري وبحر البحار

ولا يوم لي

[1] – محمد الصالح خرفي : هكذا تكلم الشعراء، دار النشر دحلب، الجزائر، 2007 م، ص 20.

[2] – المرجع نفسه، ص30.

[3] – المرجع نفسه، ص 21.

[4] – عاشور فني : زهرة الدنيا، ديوان شعر ، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007م، ص 118 ــ 122.

أنت ليل الليالي

وأنت نهار النهار

ولا درب لي

لا طريق سوى القلب

بالقلب تقطع كل البحار

وبالقلب تقطع كل السواحل

وبالقلب تفتح كل السواحل

وبالقلب تبدأ كل الرحيل

وبالقلب تحرق كل المراحل ! »[1].

وبالنظر إلى مقاطع هذه القصيدة نجد أن لفظة البحر تمثل البؤرة الأساسية التي ينطلق منها التشكيل الحلزوني لهذه القصيدة.

ومن أبرز من كتب القصيدة متعددة المقاطع نجد:

- عبد الله حمادي[2] في البرزخ والسكين.
- خليفة بوجادي في قصائد محمومة.
- عاشور فني في زهرة الدنيا.
- نور الدين درويش[1] في مسافات.

[1] – عاشور فني : زهرة الدنيا، ص 119.

[2] – عبد الله حمادي : من مواليد 10/ 03 / 1947م بقسنطينة، متحصل على دكتوراه دولة جامعة مدريد، باحث ومترجم و أستاذ بجامعة قسنطينة، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، ورئيسه سنتي 1997م و 1998م، نشعر شعره ودراساته ومقالاته في الصحف والدوريات العامة والمتخصصة في الجزائر والعالم العربي.

له: اقترابات من شاعر الشيلي الكبير بابلونيرودا، مساءلات في الفكر والأدب (1994م)، ودواوين شعرية منها : الهجرة إلى مدن الجنوب 1981م، تحزب العشق يا ليلى 1982م، قصائد غجرية 1983م، رباعيات آخر الليل 1991م، البرزخ والسكين (نال جائزة أحسن ديوان عن مؤسسة سعود البابطين 2002م)، إضافة إلى مجموعة شعرية باللغة الإسبانية. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 151 ــ 152)، وله أصوات من الأدب الجزائري الحديث.

- يوسف وغليسي[2] في تغريبة جعفر الطيار.
- عثمان لوصيف في المتغابي، والإشارات وغيرهما.
- مسعود حديبي[3] في سهو الجهات.
- باديس سرار في نحت على الأمواج.
- يوسف شقرة[4] في طقوس النار والمطر.
- طواهرية الطيب[5] في شجر العاصفة.

فمثلا ديوان مسعود حديبي سهو الجهات [6] يمكن أن نبين عدد المقاطع الموجودة في قصائده في الجدول الآتي :

عنوان القصيدة	عدد المقاطع	عنوان القصيدة	عدد المقاطع
في ضواحي القصيدة	3	قد لا يعود الشهيد	9
آخر الخوارج	8	شنآن	9
الأحوال	9	الآن فقط	1

[1] – نور الدين درويش: من مواليد 18 / 08 / 1962م بقسنطينة، بدأ كتابة الشعر 1980م، ونشره في عدة جرائد ومجلات، نائب رئيس رابطة إبداع الثقافية، وعضو اتحاد الكتاب الجزائريين. له: السفر الشاق 1992م، مسافات 2002م (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 168).

[2] – يوسف وغليسي : من مواليد 31 / 5 /0 1970م بسكيكدة، متحصل على الماجستير في الأدب واللغة العربية من جامعة قسنطينة، أستاذ جامعي، عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنية، حصل على عدة جوائز منها : جائزة سعاد الصباح الكويتية 1995م. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 273). له في الشعر : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، وتغريبة جعفر الطيار، إضافة إلى العديد من المقالات والكتب والدراسات.

[3] – مسعود حديبي: من مواليد 18 / 04 / 1950م بأولاد عطية بسكيكدة، له : زمن المطر، سهو الجهات، إلى الخلف تركض الأشجار. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 148). وله أيضا : في زاوية حادة.

[4] – يوسف شقرة: من مواليد 1962/01/2م بسيدي خالد ببسكرة، واصل تعليمه بعنابة ليلتحق بسلك التعليم الابتدائي، ثم انتسب إلى جامعة التكوين المتواصل ليتم دراسته. نشر شعره في العديد من الجرائد والمجلات الوطنية، أصدر سنة 1982م أغاريد حب ضائع، وفي 2002م طقوس النار والمطر، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين ورئيس فرعه بعنابة. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 201).

[5] – طواهرية الطيب : من مواليد 1956/03/16م بالمسيلة، أستاذ للتعليم الثانوي، تحصل على جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر عن الجاحظية. عضو المجلس الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين بعد مؤتمر سطيف عام 1998م. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص212).

[6] – مسعود حديبي : سهو الجهات، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م.

خواء بين مقامين	3	مرثية الصباح الأخير	8
حالاتي	7	مقامات الهامش	12
قصائد	4	مرثية العمر	4
خيبة الواقف	10	عام جديد وبعد	1
سهو الجهات	5	نسمة تأتي من جهة الجنوب	11
وطن كان هنا	10	دمي متكأ الجهات	8
البحر يسأل عن فتاه	8	ليتني ما رأيت	8
لي جهة	1		

ما يمكن ملاحظته أن هذه المقاطع قد تطول أو تقصر حسب الدفقة الشعورية التي صاحبت ميلاد القصيدة.

وكنموذج على القصيدة متعددة المقاطع، نص آخر الخوارج الذي سنستله من ديوان سهو الجهات السابق الذكر، وهو نص ينتمي إلى الشكل الحلزوني، بؤرته الأساسية لفظة شاعر، ومنها تمتد كل المديات المفهومية التي تشكل عالم هذه القصيدة متعددة المقاطع، يقول مسعود حديبي:

آخر الخوارج

« جهتي الجهات جميعها
وأنا مجرد نقطة فوق الخريطة
غير أن يدي
لها كل النفوذ على غدي » يوسف رزوقة، شاعر تونسي
01
خارج من طهارة ماضيه
وعري طفولته

ممعن في الوقوف
الذي يشبه الانتظار
لها...بحرها
وله وقته وما تبقى من النسماتْ
02
شاعر...
ليس له موعد كأي محب
ولا تشتهيه الجهاتْ
03
شاعر...
ليس له رتبة في الجيش
ويكره الحرب
ويهزمه في حروب لم يخضها
فتنة الكلماتْ
04
شاعر...
تذكر أن خطاه
تخاتله
وتمر إلى جهة في الشتاتْ
وطريقه
هكذا
يبدأ دوما من التعثراتْ

05
شاعر...
توغل في هيبة الصمت
والموت والشبهاتْ
06

خارج من خوارج هذا الزمان الدخيل
رأى في المنام
كيف تحول هذا الغبار إلى ثوراتْ
07
شاعر...
تعبره الشوارع
والخيول
وهذا الجنون
وما في السجل من السيئاتْ
له رخصة في السياقة والمرور إلى حيث شاء
وليس له رخصة
لمدح الفراتْ
08
شاعر...
بين قوسين (.....)
له شرف إذا غنته " ماجدة "
ووسام له
إذا هو يوما
على رصيف الضياع
توسد كيس قمامة
ودفتر شعر
ومات »[1].

الحروش : مارس 2004م.

[1] - المرجع نفسه، ص 7 ــ 10.

ما يمكن ملاحظته حول هذا النموذج التمثيلي هو البعد التناصي الذي يواجه المتلقي من أول لقاء بالنص من خلال العنوان، إذ الخوارج مصطلح يلقي بظلاله على فتن مرت بالعالم الإسلامي، وما زالت أصداؤها تتردد إلى يوم الناس هذا، وعليه يكون الحديث عن آخر الخوارج من قبيل الغاية التي لا تدرك إلا على مستوى الخيال والتصور، ولئن مات دعاة الخوارج مبكرا فإن آراءهم ومقولاتهم مازالت تسري في أفكار الكثيرين الذين لا يجدون حلا لمعضلات الحكم إلا في الخروج.

والمظهر الثاني للتجريب في هذا النص الفاتحة النصية، التي خرجت على المألوف، باعتماد الشاعر على نص للشاعر التونسي يوسف رزوقة، والتي يعلن فيها فلسفته للحياة، وأنه مجرد نقطة في خارطة الوجود، ولكن جهته الجهات جميعا وأنه لا يملك يومه فقط بل له القدرة على غده أيضا.

والمظهر الثالث تعدد المقاطع التي تميزت بقلة الأسطر الشعرية، مع المراهنة على الغموض الفني، والاقتصاد اللغوي، واعتماد البناء الحلزوني في تشكيل مقاطع هذه القصيدة.

ج. قصيدة الومضة

تعرف قصيدة الومضة بأنها : « **التعبير الشعري المكثف عن تجربة شديدة الالتصاق بالواقع عادة، بلغة تختزل التجربة في أقل عدد ممكن من الكلمات، مع سعة التلونات الدلالية التي تتضمنها تلك التجربة** »[1]، وتعرف أيضا بأنها القصيدة التي تلتقط « **فكرة مركزة أو موقفا شعوريا كثيفا، وأن تصوغه باقتصاد لفظي (*Une économie verbale*) مصفى من الشوائب والزوائد**»[2]. وبذلك فالقصيدة الومضة تلتقط مشهدا حياتيا، قد يكون مثيرا للانتباه، فيزيد الشاعر من إبرازه بتركيز عدسة التصوير عليه وتضخيمه، أو يكون مشهدا لا يثير أي انتباه للمشاهد العادي، ولكن الشاعر يصنع منه حدثا، بالتعليق الساخر، أو التصوير المفارق. وممن كتب قصيدة الومضة باقتدار كبير ــ وخصوصا الومضة السياسية ــ الشاعر أحمد مطر في لافتاته المشهورة، بعد أن كان « **لنزار قباني وأدونيس وعز الدين مناصرة باع معتبر في التأسيس لهذه القصيدة** »[3].

---

[1] – عز الدين ميهوبي: ملصقات، شيء كالشعر، مقدمة الديوان بقلم يوسف وغليسي، منشورات مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ديسمبر 1997م، ص 10 ــ 11.

[2] – أحمد الجوة : << من خصائص الخطاب الشعري في القصيدة القصيرة>>، الشعر التونسي وأشكال الكتابة الجديدة، الأيام الشعرية محمد البقلوطي، الدورة الخامسة، صامد للنشر والتوزيع، تونس، أفريل 2006 م، ص 118.

[3] – عز الدين ميهوبي: ملصقات، شيء كالشعر، ص 11.

وقد كان للتجريب الفني الذي اتخذ من قصيدة الومضة شكلا إبداعيا في الشعر الجزائري المعاصر الحضور المميز إلى جانب بقية أنماط القصائد الأخرى، « **وكان الدكتور عبد الله حمادي أول من أدخل هذا النمط الجديد إلى القصيدة الجزائرية، في مجموعته الصغيرة قصائد غجرية (الجزائر 1983م)، ثم تلاه الشاعر عثمان لوصيف بمحاولات متفرقة تضمنها ديوانه شبق الياسمين (الجزائر 1986)** »[1].

إن اعتبار قصيدة الومضة مناسبة لإيقاع الحياة المعاصرة المتسارع جعل الشعراء المعاصرين يتخذون منها أداة فنية للتعبير عن هذا الواقع، إذ قلما نجد ديوانا يخلو من ومضات فنية، إضافة إلى إفراد دواوين برمتها للقصيدة الومضة كما عند « **محمد شايطة[2] في قصائد طارئة، ومسعود حديبي في زاوية حادة، ونذير طيار في مطريات جزائرية ووومضات، وأحمد عاشوري[3] في ديوان حَبْ حَبْ الرُّمَّانْ ومروج السوسن البعيدة، وعاشور فني في رجل من غبار، ومصطفي بلقاسمي[4] في توقيعات أوراسية، وحبيبة محمدي[5] في ديوانيها المملكة والمنفى وكسور الوجه** »[6]، وقد ظهر في هذه الدواوين وغيرها تجريب فني يستند إلى رؤية، مثلما ظهر فيه تقليد بدت عليه ظلال مطرية.

غير أن التجربة اللافتة للانتباه ــ والتي سننتزع منها نماذج للتمثيل ــ هي تجربة عز الدين ميهوبي، والتي أطلق عليها عنوان ملصقات، شيء كالشعر، وجعل كتابة العنوان العريضة مملوءة بقصاصات الجرائد، وقد نشرها بيومية الشعب خلال ربيع 1990م، لترافق ميلاد

---

[1] – المرجع نفسه، ص 11.

[2] – محمد شايطة : من مواليد 1954م بقسنطينة، أستاذ التعليم الأساسي، عمل في الصحافة، عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، وعضو مؤسس لرابط إبداع الثقافية، وأمين مكتبها الولائي بقسنطينة. له: احتجاجات عاشق ثائر 1991م. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 197). وله : قصائد طارئة.

[3] – أحمد عاشوري : من مواليد 12/04/ 1953م بقالمة، أستاذ، كتب الشعر في مرحلة مبكرة، نشر أول قصائده في مجلة أمال، وله قصائد منشورة في جرائد ومجلات محلية وعربية. من مؤلفاته: البحيرة الخضراء 1980م، أحزان غابة الصبار 1982م، أزهار البرواق 1984م، لونجا 1986م، حب حب الرمان ومروج السوسن البعيدة 1990م، طلقات البنادق، أزهار القندول، أقحوان أبيض لهيليوبوليس، دار الباشا، هكذا قال العربي بن مهيدي، من توجعات مالك الحزين، من سلال التين. عضو المجلس الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين 1998م. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 214).

[4] – مصطفى بلقاسمي : من مواليد 18 / 06 / 1953م بولاية باتنة، متحصل على الماجستير في نقد الشعر الحديث، أستاذ، صحفي، مسؤول القسم الثقافي بأسبوعية رسالة الأطلس. له عدة قصائد شعرية ومقالات نقدية. عضو باتحاد الكتاب الجزائريين. (رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 94). وله : توقيعات أوراسية.

[5] – حبيبة محمدي: من مواليد الستينيات بالبيرين بالجلفة، لها دراسات أدبية ودواوين شعرية منها : المملكة والمنفى، و كسور الوجه . (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 250).

[6] – عز الدين ميهوبي: ملصقات، شيء كالشعر ، ص 12.

التجربة الديمقراطية الجزائرية، وتعبر عن كل ما رافقها من سجال سياسي، وحـــراك اجتمـــاعي، وصراع ثقافي.

ومن النماذج التي يمكن أن تبين طبيعة الملصقات عند ميهوبي، قوله في ملصقة عنوانها :

وساطة

« ببساطهْ..
في بلادي..
كل شيء صار محكومًا
بقانون
الـــ.....
الو.....
الوســـ...
الوسا....
الوساطـــ....
الوساطهْ.. »[1]

فنلاحظ أن نُطْقَ كلمة وساطة يتطلب الكثير من العنت والعناء بالانتقال البصري بـــين الأسطر الشعرية، مثلما تتوزع الوساطة على عدة أطراف، في موضوع واحد أو قضية واحدة، أما إذا اعتبرنا التلعثم الذي يلاقيه من هو في حاجة إلى الواسطة، فهو التلعثم الذي يجده المتلفظ بكلمة وساطة وهو ينتقل من سطر إلى سطر، مثلما ينتقل ذو الحاجة مسلوخ الوجه مـــن شـــخص إلى شخص.

ومع كل ذلك يفتتح الشاعر ملصقته بلفظة : ببساطه، ليعمق شعرية المفارقة التي انبنـــت عليها الناحية الفنية للملصقة.

[1] – المرجع نفسه، ص 32.

و يقول في ملصقة عنوانها **غيبوبة**

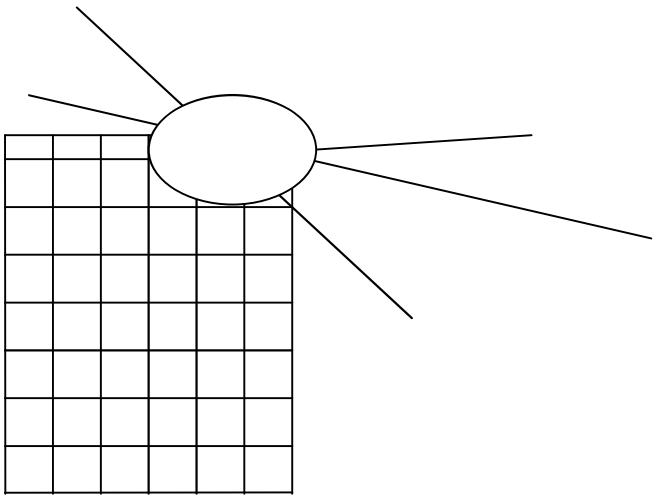
« **في** بلادي

خبزنا اليومي أخبار **الملاعب**

بين فوز وانهزام

واعتداء واتهام

وحديث لا يجانب..



" **حارس المرمى** معاقب..

" **حكم** غير مناسب..

" **لاعب** في بيته نجم وفي الميدان

خائب..

من نحاسب؟

شاعر يخطئ في النحو وبحر المتقارب

أم إذا أخطأ في التسجيل لاعب ؟

من نحاسب..

لست أدري

إنما الدنيا **عجائب**

هكذا تلهو بنا الأيام..

ما بين كرات وشباك وملاعب..

فلماذا نكتب الشعر وهذا **العقل**

غائب؟ »[1]

وهي ملصقة تسلط الضوء على ظاهرة اجتماعية، تتمثل في اهتمام الشعب الجزائري بالميدان الرياضي، وكأن المعركة الرياضية ــ على أهميتها في كثير من الجوانب ــ أهم بكثير من النواحي الثقافية والاجتماعية والحضارية للأمة، حتى أن كل الجمهور؛ الرياضي منه وغير الرياضي، يتصدر المجالس، ويتصدى لإبداء الرأي، و إصدار الأحكام، حول مجريات الأحداث فيها، من تحكيم، وتعيين، ونجومية، وإقصاء وغيرها، وبالمقابل ينأى بنفسه عن الخوض في كثير من القضايا التي تَمُسُّ الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية للأمة. وهو ما جعل الشاعر يطلق على هذه الحالة التي هي أشبه بالهستيريا في كثير من الأحيان عنوان **غيبوبة**، وفي الغيبوبة فقدان للوعي، وحضور للتصرف اللاإرادي وغير المسؤول، وهو فعلا الواقع الذي تكون عليه ملاعبنا عندما يتعلق الأمر بمباريات محلية أو عربية أو غيرها.

إنها الغيبوبة التي جعلت النص على قصر عباراته واقتضاب التعبير فيها يكون مثقلا بمعان عميقة، آثر الشاعر التعبير عنها بألفاظ بسيطة مع كتابة بعضها بخط عريض ليثير لها الانتباه.

وتتصارع في هذه الومضة ثنائية الغيبوبة كحضور والعقل كغياب، ويكون الشعر ــ وقياسا عليه السياسة والاقتصاد والثقافة... ــ ساعتها لا محل له من الإعراب، في دنيا يمكن أن يُطْلَقَ عليها دنيا العجائب. وقد أرفق الشاعر نَصَّهُ بنص مواز، يتمثل في المرمى والشباك والكرة، هذه الكرة التي لا تصيب الهدف وإنما تكتفي بالعارضة، ويكفي من دقة التصويب ذاك.

د. القصيدة الحوارية

وهي القصيدة ذات البنية السردية، والمعتمدة على الحوار في إدارة الصراع بين مختلف الشخصيات التي تتحرك في فضاءاتها، من أشخاص وأشياء وأحداث. ومن أبرز من كتب هذا النوع من النصوص نجد :

❖ الشاعر عبد الرحمان بوزربة[1] في دواوينه: عرس الصهيل، وشايات ناي، قصائد للشمس وأخرى للمطر، يقول عن هذه التجربة في حوار أجراه معه محمد الصالح خرفي:

[1] - المرجع نفسه، ص 52 ــ 53.

« الأكيد أن اهتمامي السابق بالقصة قراءة وكتابة له تأثير على وجود جانب حكائي سردي في نصوصي الشعرية، وهذا جلي واضح، ولكني أعود لأقول أن هذا ينطلق من نظرتي الخاصة إلى النص الإبداعي وضرورة خروجه من شكله الضيق العادي إلى فضاء كبير لا يحده إلا جوهر الإبداع نفسه »[2].

ويقول أيضا في نفس الحوار: « **إنني أحبذ حضور هذا الجانب السردي في النص الشعري، ذلك أنه يمنح هذا النص ــ في اعتقادي ــ القدرة أكثر على الانسياب والتوغل في أعماق المتلقي وامتلاك ذاكرة قوية، بمعنى أن النص الحكائي السردي الجيد يملك خاصية هامة هي ذلك التداعي الذكي إلى ذهن وذاكرة المتلقي من خلال الريتم الحكائي الذي يحول النص أوتوماتيكيا إلى عالم شعري له شخوصه وملامحه وأبعاده. أضف إلى هذا أن السرد قد يجعل القيمة ــ الموضوع ــ في النص الشعري بطلا ذا ملامح وحكايا** »[3].

ومن ذلك قوله من قصيدة تضيق البلاد الفسيحة بي :

« .....

وكنت أقول:

سأكبر يوما وتكبر في البلادُ...

تَشَبَّعْتُ بالعطر والوسخِ البكرِ

لم أمسح العرق الحَرَّ

حين تصببت بالحلم...

كان التراب وليمة عشقي الكبيرة..

---

[1] – عبد الرحمان بوزربة : من مواليد 2 0/ 6 0/ 1969م بمدينة الطاهير بجيجل، تخرج من الجامعة الجزائرية إطارا في التسويق، مارس كتابة المقال ثم الكتابة القصصية، لينتقل بعدها في منتصف التسعينيات إلى رحاب الشعر. له : ديوان شعر نال به جائزة سعاد الصباح دورة 1999م، وله وشايات ناي، ومخطوطات : عرس الصهيل، قصائد للشمس وأخرى للمطر، فردوس التوت، ممكن الشعر ومستحيل العشق، أكاليل، إضافة إلى العديد من الحوارات والقصائد المنشورة عبر المجلات والصحف. (أنظر محمد الصالح خرفي، هكذا تكلم الشعراء، ص 37 ــ 38)، يتميز إنتاجه بطغيان جانب الحوار والسرد.

[2] – محمد الصالح خرفي: هكذا تكلم الشعراء، ص 45.

[3] – المرجع نفسه، ص 45 ــ 46.

والقصائد خجلى من الشعراء ..

وأروقة مات فيها الرنين..

رأيت البلاد الفسيحة

أضيق..أضيق

والأرض تحبو إلينا

ويحبو عليها الجراد »[1].

وهي قصيدة تأخذ طابع الحوار، الذي يفصح عنه الشاعر من خلال صيغة الحكي وكنت أقول، ليكون التداعي الحر لما يعتمل في ذات الشاعر ويريد إيصاله للمتلقي، عبر سردية يحدث فيها التفاعل بين ذات الشاعر والأشياء المؤثثة لفضاءات الحكي داخل بلاده التي تضيق به كلما اتسعت أفكاره.

❖ الشاعر عبد الكريم بن قذيفة[2] في ديوانه مرايا الظل، والكتابة عنده كما في قصيدة عن فتى هدمته طلقته الأخيرة ذات بنية سردية، تنطلق من فاتحة نصية، ونص، وخاتمة.

يقول من مطلع الفاتحة النصية التي استغرقت واحدا وعشرين سطرا شعريا:

« يقول الفتى:

ليت أني حبيب إلى أي قلب

وليت النهار وقد مر في الأرض

يترك لي وردة أو سلام.. »[3]

ويختم الفاتحة النصية بقوله:

ليت أني.. يقول الفتى..

---

[1]- المرجع نفسه، ص 139.

[2] – عبد الكريم بن قذيفة: من مواليد 1964م بجبل مساعد بالمسيلة، عمل بقطاع الإدارة سنة 1983م، ثم انتقل بعدها إلى الصحافة بين عامي 1988م و1992م، ليشتغل مذيعا بالإذاعة الجزائرية. رئيس النادي الأدبي بمدينة ورقلة، وعضو جمعية الجاحظية واتحاد الكتاب الجزائريين. من مؤلفاته : لو أنت دري كم أحبك 1993م، أهار الغواية. (رابح خدوسي : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 236). وله : مرايا ظل.

[3] عبد الكريم بن قذيفة: مرايا الظل، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 43.

ثم يسبل عينه عَلَّ الرؤى

في الجفون تنام..

وفي ذلك هروب من الواقع المأساوي الذي يصور النص تفاصيله، إلى واقع حالم هو واقع مأمول لدى الشاعر، وفي ذلك معانقة بين عالم الأحلام وعوالم اليقظة الحالمة لدى الشعراء.

ثم يبدأ النص بقوله:

« يقول الفتي:

أي بحر هو الحزن

أعماقه لا تحد

وأمواجه لا تعد

وزرقته أبدا داكنهْ..

كأني به قدر أبدي

يطاردنا في الشوارع.. في صخب الأزمنة..»[1]

وقد اعتمد الشاعر في قصيدته لغة شفافة، أساسها الحوار بين ذوات عاقلة و أخرى غير عاقلة، أنطقها في حوارية تعبر عن الأزمة الجزائرية عند التأمل العميق في ملفوظات الحالة وملفوظات التحول، التي بُنِيَ عليها الفعل الدرامي لهذا النص، الذي يتوزع على سبعة مقاطع، وهي مقاطع متفاوتة الطول من حيث عدد الأسطر الشعرية، التي يتكون منها كل مقطع. ومن المقاطع التي تجلى فيها هذا الصراع، قوله:

«...

قالت امرأة لصديقتها

وهي تنظر نحو الفتى

لَكأَنِّي بهِ مَلِكٌ أو مَلَك...!!

أي حظ رماني به، لكأني التقيت به

[1] - المرجع نفسه، ص 44.

سأفتنه

ثم أنقله في سماوات عشقي من فلك لفلك

سمعت وردة الرمل ما قالت الطفلتان

فابتسمت للضحك !!

ثم قالت

لعل الفتاتين تعتقدان

بأن الرجال..جميع الرجال..سمك !!

لعل الفتاتين ما درتا

أن قلب الفتى.. منذ كم سنة..

بالجنون بأقصى الجنون..اشتبك !!

يقول الفتى:

ليت أني شهيد

ليت أني سعيد بروحي

وقد بلغت ربها ما تريد

يضرجني دمع أمي...

وحزن العصافير عني.. وهذا النشيد »[1]

وينهي هذه الحوارية بخاتمة يقول فيها :

« إلى أي ريف سيتجه القلب

كل البراري محاصرة بالمدن

وكل الصحاري هي الآن مثلك

[1]- المرجع نفسه، ص 49

تلهث باحثة عن وطن !!

إلى أين ؟

لا مشرق أنت فيه

ولا مغرب أنت فيه

وما حولك الآن أضيق من حفرة أو كفن

إلى أين؟

لم يبق إلا اتجاهك نحوك

عمقا.. وذاكرة..وزمن..

أنت أعمق من أي بحر

وأوسع من أي بحر

فغص دون أن تتردد

أو تتراجع

ولتغد وحدك

برا وبحرا..وذاكرة ووطن »[1] ورقلة 1992م.

وفي ظل الجدل القائم بين أشكال التعبير وقضايا التفكير يمكن أن نفسر لجوء الشاعر إلى هذه الحوارية، وهو يحاول بلسمة الجرح الوطني النازف، خصوصا وأن الشاعر أَرَّخَ للقصيدة بسنة اثنتين وتسعين وتسعمائة وألف، وما يُحِيلُ إليه هذا التاريخ من واقع جزائري أليم، حيث بلغ التأزم عنق الزجاجة على شتى الأصعدة والمستويات، وفي اختيار هذا الشكل الفني للإبداع، بما تضمنه من حوار وأحداث، إشارة إلى أن الحوار بين الأطراف المتصارعة هو الكفيل بالخروج من المأزق الوطني حينها.

[1] – المرجع نفسه، ص 53.

❖ الشاعر عبد الحليم مخالفة[1] في ديوانه صحوة شهريار، وخصوصا قصيدة شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف، والتي تجلت فيها الحبكة الدرامية، من خلال تجسيد الصراع بين سلطة السيف مجسدة في شهريار، وسلطة الكلام مجسدة في شهرزاد، وهي البنية السطحية التي بني عليها عالم الحكي، ولكن بنيتها العميقة تتمثل في تصوير الصراع الدائر في الجزائر بين أنصار الحلول الأمنية (سلطة السيف)، وأنصار الحلول السياسية (سلطة الكلمة)، لِفِتْنَةٍ ألقت بظلالها على الواقع الجزائري، مما حدا بالشاعر عبد الحليم مخالفة إلى أن يضيف ما يحدث في الواقع إلى عالم الأساطير الذي صنعت منه شهرزاد ألف ليلة وليلة من الحكي المتواصل، إنقاذا لبنات جنسها، وتغليبا لسلطة الكلمة وفتنتها على سلطة السيف وجبروته، وتكون هذه الإضافة جديرة إلى أن تحتل الليلة الثانية بعد الألف، على أن يتحول الحكي من لغة النثر إلى لغة الشعر، إذ الشعر عند عبد الحليم مخالفة ليس مجرد أوزان وأشكال بل هو رأي وموقف، فهو القائل :

« أنا لست أعبث

بالرؤى والوزن والصور

لكنني عند الكتابة

أرتدي قدري

أنَّى أغير يا ترى قدري..؟ »[2]

ومما جاء في مطلع قصيدة شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف قوله :

« البدر في كبد السماء قد استقر..

وعلى أريكته تمدد شهريار..

أعياه طول الانتظار..

والنوم أرخى نحوه

---

[1] – عبد الحليم مخالفة : من مواليد 28 / 11 / 1980م بقالمة، يحضر رسالة الماجستير في الأدب العربي، له :ديوان : سنظل ننتظر الربيع....، وديوان : صحوة شهريار. يقول عنه محمد الأخضر عبد القادر السائحي : " إنه يجيد نسج القصيدة ذات التفعيلة أو ذات البحر الخليلي، سواء الطويلة النفس، أو ذات الومضة الخاطفة ".(أنظر، مقدمة ديوان صحوة شهريار بقلم محمد الأخضر عبد القادر السائحي، ص 11 ــ 15).

[2] – عبد الحليم مخالفة : صحوة شهريار، (نص مواز، الصفحة الخارجية من الغلاف)، منشورات السائحي، الجزائر، 2007 م.)

كفا وراح

يداعب الأجفان قهرا..

فيردها السلطان يأبى

أن يلبي مُكْرَهًا، للنوم أمرا..

والغادة الحسناء تمثال

يطوقه السكون

وعلى امتداد الصمت

تمتد الهواجس والظنون

« هب أنها لم تستطع

إتمام قصتها كما وعدته شعرا..

هب أنها عجزت

وخانها فن تنميق الكلام

أو أنها لم تستطع

إغفاله حتى ينام

هب أنها ارتبكت لبرهة

وخيالها

نضبت جداوله وأمست

جنة الأفكار قفرا..

أيحكم السلطان سيفه عندها؟

أيصير خدر الغادة الحسناء قبرا..؟

ومضت تحدث نفسها

ـــ خوفا من السلطان ـــ سرا

عجبا لأمري..!!

أجعلت من نسج الكلام قواقعَ

في جوفها خبأت عمري..؟

كيف ارتمت هذي الحروف

لكي تحول بسحرها

ما بين خنجره ونحري

وتدافعت لتطيل عمرَا

كيف استطاع الحرف أن يمتد فوق

الموت والسياف والأهوال جسرا..؟

أيكون..لكن صوت سيدها تهادى

في فضاء القصر جهرا :

يا شهرزاد أما وعدتني أن تتمي

قصة المصباح والكنـــز المخبأ

في رمال العرب شعرا..؟

فتبسمت : مولاي.. عذرا

سأتمها

لكنني آثرتك اليوم بأخرى

سأقص عن ذات العماد

عن جنة الفردوس كيف تبخرت

كيف انتهت بجمالها وجلالها

ما بين كثبان الرماد

سأقص عن غول الفناء

وقوافل الشهداء، عن

أسطورة العنقاء والعشر الشداد

سأقص عن جرح تغلغل في فؤادي

تذكيه صلصلة السلاح

تذكيه أنات الأسى

تذكيه حشرجة النواح »[1]

وبعد أن تُطَوِّفَ به في تفاصيل الحكاية في مقاطع متعددة، وتفاصيل متنوعة، ينتقل الشاعر من الحكي على لسان شهرزاد ـــ التي انتصرت في الأخير، وبقي الملك أسيرا لفتنة القول ـــ إلى إسدال الستار على نهاية المشهد الحكائي بقوله في الخاتمة النصية :

« لا الفجر أدرك شهرزاد

ولا بلادي أدركت

بعد الليالي الألف فجرا. »[2]

هـــ. قصيدة الهايكو

وهو التجريب الذي مارسه الشاعر عاشور فني في مجموعته الشعرية هنالك بين غيـــابين يحدث أن نلتقي، وما يميز قصيدة الهايكو هو « **قصرها وطريقة توزيع مقاطعهـــا: ثلاثـــة أســـطر متتالية، لا يتجاوز طولها سبعة عشر مقطعا، مما يجعل هذه القصيدة تقرأ في نفس واحد** »[3]، وفي تعريفه بهذه الطريقة التجريبية يقول: « **تقوم التجربة الشعرية في الهايكو على اكتشاف ما يحدث**

[1] – عبد الحليم مخالفة : صحوة شهريار، ص 21- 27.

[2] – المرجع نفسه، ص 35. وللإشارة فإن تاريخ كتابة القصيدة نوفمبر 2003م.

[3] – عاشور فني : هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، هايكو، شعر، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007 م، ص 05.

في الذات، في علاقتها بالكون واستبصار اللحظة الفاصلة التي يلتقي فيها الكوني بالذاتي، والأبدي بالآني، والمجرد بالملموس، والوعي بالطبيعة. تلك لحظة الهايكو »[1].

ومن النماذج التي يمكن أن نمثل بها لقصيدة الهايكو :

نموذج أول، يقول عاشور فني: **زهور**

« عيون الحديقة

تحدق بي

وقلبي فراشة »[2]

نموذج ثان، يقول عاشور فني: **في المساء**

« ما الذي حرك أشجار المساء

هبت الريح

وهبت كل أسباب البكاء »[3].

ما يمكن ملاحظته على قصيدة الهايكو هو الاقتصاد اللغوي، والنثرية، وعدم استقلال المعنى بين الأسطر الثلاثة، إذ لا يكتمل المعنى ولا يكتمل بناء الصورة إلا بتضافر مكونات النص.

و. قصيدة النثر

من أوائل من مارس التجريب وفق شكل قصيدة النثر في النص الشعري الجزائري المعاصر « **عبد الحميد بن هدوقة في ديوان أرواح شاغرة، وجروة علاوة وهبة**[4] **في ديوان الوقوف بباب القنطرة، ومحمد زتيلي، وربيعة جلطي، وزينب الأعوج**»[5]، فقد اعتمد عبد الحميد بن هدوقة ـــ

[1] – المرجع نفسه، ص 06 – 07.

[2] – المرجع نفسه، ص 23.

[3] – المرجع نفسه، ص 24.

[4] – جروة علاوة وهبي : من مواليد 1944م بالميلة، شاعر، روائي، وصحفي. من أهم أعماله : الوقوف بباب القنطرة 1985م، باب الريح (رواية)، مذكرات منزلقة 1984م. عضو اتحاد الكتاب الجزائريين. (رابح خدوسي: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ص 142).

[5] – محمد الصالح خرفي : << التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر، الممكن والمستحيل 2/1 >>، موقع ضفاف الإبداع http:/www.difaf.net، بتاريخ 2009/08/15م.

مثلا ـــ في الأرواح الشاغرة[1]، أسلوب النثر الشعري مبكرا، واحتوى ديوانه على إحـــدى عـــشر قصيدة، في مائة صفحة، راهن فيها على الموضوع، و لم يتكلف العبارة، بل استسهل لغـــة النثـــر، ووزع سواد الكتابة على بياض الورقة، بأسطر تنحو بالعمل في شكله الإبداعي إلى وجهة الـــشعر، وإن طغت عليه النثرية، ومن ذلك قوله :

« بغير الحق لن يكون هناك وطن،

ولن يهدأ الشعب للذل بعد اليوم،

سنذبح ونقتل ونروي الأرض بدمائنا،

وستكون الأرض لنا أما رؤوما...»[2]

إضافة إلى من كتب قصيدة النثر في السبعينيات من القرن الماضي، نجد التجربـــة تتجـــدد وتتجذر مع فترة الثمانينيات وما بعدها، فقد كتب هذا النوع من النصوص التجريبية الشاعر عبـــد الرحمان بوزربة في ديوانه ممكن الشعر ومستحيل العشق ، ومن التجارب الرائدة والملفتة للانتباه ما قام به الشاعر عبد الكريم بن قذيفة في ديوانه مرايا الظل ، حيث جعل قـــسمه الثـــاني بعنـــوان "نـــثريات "، وهي بمثابة إلماعات سريعة تعالج موقفا محددا، أصر على كتابتها بطريقـــة الأســـطر الشعرية، وجعل لكل قصيدة عنوانا: ظلال سحرية؛ الظل الأول عنوانه حب، والآخر وهم، والآخر حزن، وكلها ظلال تعبر عن هواجس الشاعر وعلاقاته بالمرأة، وما يرتبط بكل ذلك من وصال أو انفصال، من عذابات ومداعبات، وهي ظلال ذات مقاطع.

يلاحظ على هذه المقاطع النثرية الفجة، فلا بروز لأي إيقاع؛ إلا الإيقاع البصري الـــذي تجسدت به على سطح الورقة، وهو ما يجعل السؤال المطروح باستمرار عن العلاقة بين الشعر والنثر يتكرر.

ولذلك نتساءل لماذا ضمنها الديوان الذي كتب عليه عبارة شعر ؟ خصوصا وأن عبـــد الكريم بن قذيفة على اقتدار على ركوب البحور الشعرية وعلى نسج قصائد التفعيلة على الـــسواء، من حيث التحكم في الإيقاع، أو التشكيل الفني للصور أو غير ذلك، إنه تجريب أراد أن يسجل من

[1] – كانت الطبعة الأولى للأرواح الشاغرة من طرف الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1967م.

[2] – محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ص 88.

خلاله إلماعات فكرية، وأخرى عاطفية أرادها بوحا من خلال قصيدة النثر، إذ التجريب مفتوح على كل ما من شأنه التعبير.

يقول مثلا في ظلال سحرية في المقطع الثالث من الظل الذي عنونه بـ وهم :

« سأمضي إلى حيث أشاء

وفق ما تمليه علي ذاتي المبتهجة

وما يقتضيه زمني الفرد

وأحمل صور الأمكنة التي أحبها

معي..

في دفاتر الذاكرة

لأتصفحها وقت ما أشاء

ودون حاجة لإذن منك... »[1]

إن أهم ما يمكن الإشارة إليه في ما يتعلق بقصيدة النثر في الشعر الجزائري المعاصر:

- ❖ أنها تمثل إبدالا نصيا يحاول الاستفادة من إيقاع الشعر البصري، وهو طريقة الكتابة على شكل أسطر شعرية، وما يتبع ذلك من طريقة قراءة وتأويل.
- ❖ أنها تستلهم من لغة النثر بناء السرد وطريقة الحوار.
- ❖ أنها تنحو بالنص إلى شعرية التقرير، التي تتخذ من العادي واليومي زادا لها.

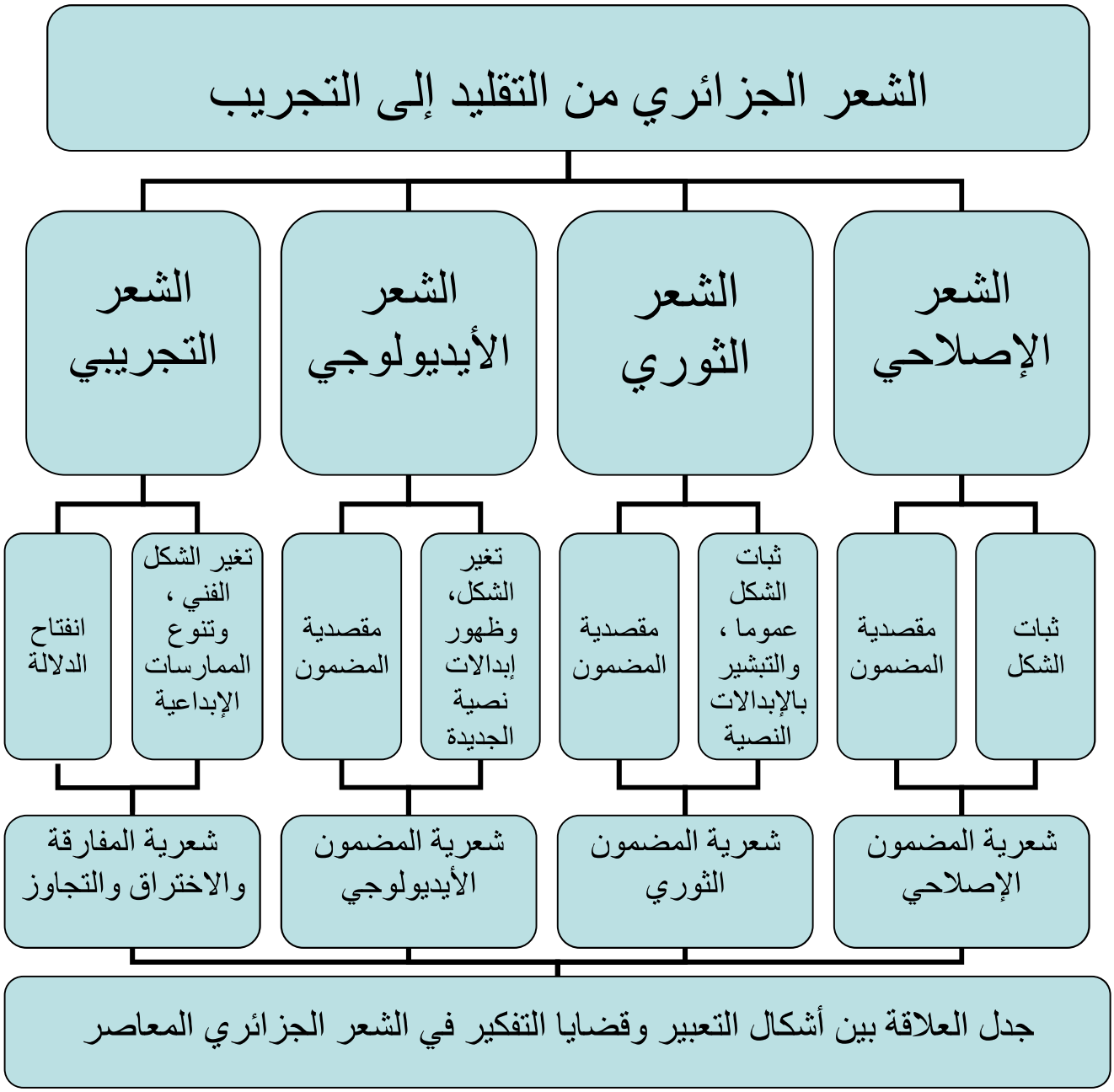
لقد كان لأنماط القصائد التجريبية سابقة الذكر العديد من المداخل النصية التي رافقتها، وهي مداخل أغنت النص وعمقت التجريب الفني في القصيدة الجزائرية المعاصرة.

تميزت التجربة الشعرية الجزائرية بتغيرات جوهرية انتقلت فيها القصيدة من الشكل العمودي إلى قصيدة التفعيلة ثم قصيدة النثر لتبرز في الأخير أنماط إبداعية تسم إبداعها الفني

[1] – عبد الكريم بن قذيفة : مرايا الظل، ص 66.

بمصطلح نصوص، هروبا من التجنيس واكتساب الهوية، حيث يصبح الدور الرئيس للقارئ قبل كل شيء هو تصنيف العمل الأدبي حتى يتسنى له قراءته واستنطاق مغاليقه.

يمكن أن تُلَخَّصَ تحولات تجربة الشعر الجزائري المعاصر من التقليد إلى التجريب وما صحب ذلك من إبدالات نصية، وتغيرات مَسَّت الناحية الشكلية أو المضمونية في الخطاطة الآتية:



تحولات تجربة الشعر الجزائري من التقليد إلى التجريب

وبالنظر إلى هذه الخطاطة، فإن التجريب الذي طال النص الشعري الجزائري المعاصر شـــكلا ومضمونا، نقل التجربة الشعرية من طور إبداعي إلى طور آخر، تغير فيه الشكل، مع تغير المحمولات الثقافية التي أنتجته، وفق مَبْدَأَيْ التراكم والتجاور من جهة، والاختراق والتجاوز من جهة أخرى، وبذلك ظل النص الشعري الجزائري المعاصر صدى للواقع الثقافي والاجتماعي والـــسياسي الـــذي أنتجه، مثلما ظل رهين الخلفية المعرفية التي استند إليها، وهو ما يؤكد ما ذهب إليه البحث من أن التجريب ما هو إلا مظهر لجدل العلاقة بين أشكال التعبير وقضايا التفكير، وذلك ما سيتأكد أكثر عند التعرض لمظاهر وأبعاد وجماليات التجريب من خلال التطبيق على مدونة مَنْ دَسَّ خُفْ سيبويه في الرمل؟ لعبد الرزاق بوكبة في الفصل الثالث من البحث.

الفصل الثالث:

التجريب في نصوص

"من دس خف سيبويه في الرمل؟"

لعبد الرزاق بوكبة

لرصد التنوع الإبداعي الذي مَيَّزَ النص الشعري الجزائري المعاصر سيتم التوقف عند نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ للناص عبد الرزاق بوكبة، وتمثل هذه النصوص أحد العناوين الشعرية التي ارتشف صاحبها من الذائقة الفنية للحداثة الشعرية وما جلبته رياحها من تغييرات لحقت النص الذي تم إنتاجه في الفترة المعاصرة، ويتبين في هذه النصوص رؤية الناص للإبداع والحياة والإنسان، حيث حاول إنتاج نص شعري يتميز بالحداثة؛ ينهل من الموروث أصالته، ومن الحياة في عمق المجتمع واقعيته، ومن المعاصرة تجدده، وهو ما جعل نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ نصوصا إشكالية تستوجب تعدد النوافذ القرائية عند البحث عن طبيعة التجريب في هذه النصوص للكشف عن الشعرية التي ميزتها.

وعليه فما هي مظاهر التجريب وما هي أبعاده في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، وما هي الجماليات الفنية التي تولدت عن تلك المظاهر والأبعاد؟، وهو ما سيتم مناقشته في الآتي :

أولا : مظاهر التجريب في نصوص من دسَّ خف سيبويه في الرمل؟ لعبد الرزاق بوكبة.

تمثل مظاهر التجريب البنية السطحية للعمل الأدبي، بما تمثله من عتبات نصية وتمظهرات شكلية تكون في مواجهة مباشرة مع المتلقي، وتتمثل مظاهر التجريب التي راهن عليها الناص في عمله الفني من دس خف سيبويه في الرمل؟ في العناصر الآتية :

1. النصوص الموازية :

تنقسم النصوص الموازية إلى قسمين، نصوص محيطة تُجْمَعُ ماديا مع العمل الأدبي، ونصوص فوقية لا تُجْمَعُ ماديا مع العمل الأدبي، بل هي نصوص لاحقة عليه، تسمح بإضاءته والتعريف به.

أ. النصوص المحيطة:

تتمثل النصوص المحيطة التي هي بمثابة مظاهر للتجريب راهن الناص على توظيفها عن وعي وإدراك في :

1- الشكل الأدبي :

تعتبر المسألة الأجناسية أولى الدوائر التي تحدد طبيعة العمل الأدبي، هل هو من قبيل النثر أم من طبيعة الشعر؟ وإن كان نثرا؛ هل هو رواية أم قصة أم مقال...؟ وإن كان شعرا؛ هل هو قصيدة عمودية أم من الشعر الحر، أم من قصيدة النثر؟، أم هو خارج عن كل ذلك التصنيف الأجناسي؟

ذلك أن تحديد طبيعة العمل الأدبي وصفته الأجناسية يوجه طريقة إنتاجه، ويسهل تلقيه ذوقا ونقدا.

وقد شغلت المسألة الأجناسية بال النقاد والباحثين منذ أرسطو وصولا إلى جيرار جينيت في النص الجامع ؛ وفيه اعتُبر شكل الجنس الأدبي من أولى العتبات التي لا يجب تعديها، بل يجب تمثلها والوقوف عندها قبل تناول أي عمل أدبي بالدراسة، إذ أن شكل الجنس الأدبي هو الذي يُحدِّدُ معماريته ويُسَهِّل تصنيفه.

وبالنظر إلى نصوص مدونة من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، نجد أولى مظاهر التجريب ماثلة في تجاوز الطرق المألوفة في تحديد شكل الجنس الأدبي، واستبدال ذلك بمصطلح نصوص، وهنا يُطرح السؤال: هل أن مصطلح نصوص هو بديل عن الشعر أم النثر؟ وهل أنه فتح المجال الإبداعي لدائرة جديدة هي الحيز المشترك بين الشعر والنثر، أم هو تجاوز لهما؟ أم ماذا؟

بالعودة إلى الدلالة اللغوية لكلمة نصوص، نجد أنها جمع لمفردة نص، التي يدور المعنى اللغوي لها في مجال الرفعة والعلو، ومنه نَصَصَت الظبية جيدها أي رفعته، وسميت المنصة منصة لرفعتها وعلوها، جاء في لسان العرب « النَّصُّ رفْعُك الشيء؛ نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصّاً رفَعَه، وكل ما أُظْهِرَ فقد نُصَّ، وقال عمرو بن دينار: ما رأَيت رجلاً أَنَصَّ للحديث من الزُّهْري؛ أَي أَرْفَعَ له وأَسْنَدَ، يقال: نَصَّ الحديث إِلى فلان أَي رفَعَه، وكذلك نصَصْتُه إِليه، ونَصَّت الظبيةُ جيدَها رفَعَتْه، ووُضِعَ على المِنَصَّة أَي على غاية الفَضيحة والشهرة والظهور، والمِنَصَّةُ ما تُظْهَرُ عليه العروسُ لتُرَى، وقد نَصَّها وانتَصَّت هي والماشِطةُ تَنْتَصُّ عليها العروسَ فتُقْعِدُها على المِنَصَّة، وهي تَنْتَصُّ عليها لتُرَى من بين النساء »[1].

إن لجوء الناص عبد الرزاق بوكبة إلى تحديد الشكل الإبداعي لمدونه بعبارة نصوص، يجعل المتلقي يرسم لهذه المدونة أفق انتظار قد يختلف من متلق لآخر، حسب ما يشغله مصطلح نصوص من دلالة عنده، فيتوهمه شعرا، أو يتخيله رواية، أو يعتقده مقالا، أو غير ذلك، ولكن سرعان ما

[1] – ابن منظور : لسان العرب، الجزء السابع، المجلد الرابع، مادة نصص، ص 97.

يتأكد هذا الأفق، أو تحدث خيبة انتظار على ـــ حد تعبير ياوس ـــ بمجرد تصفح المدونة، ولو بالنظرة العامة إلى كيفية توزيع النصوص على صفحات الكتاب، فيتلاشى كون المدونة رواية أو مقالا أو قصة من خلال معمارية هذه النصوص، ومفارقتها لنموذج الرواية والقصة والمقال، ويبدأ التساؤل عن البناء المعماري الذي يمنحها صفة شعر، فيجد أنها لا تنتمي إلى القصيدة العمودية في كل نصوصها، وإنما يتجاذبها نموذج القصيدة الحرة وقصيدة النثر، وعليه فعبارة نصوص هنا هروب من التجنيس، وتشكيل لفضاءات جديدة من أشكال الإبداع الفني، التي تسمو به عن التحديد الأجناسي المباشر، وتفتحه على فضاء السؤال على الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه نصوص المدونة.

وعليه نتساءل من جديد، ماذا أضافت عبارة نصوص لهذه المدونة ؟ وماذا لو عمد الناص إلى كتابة شعر بدل نصوص ؟

إن لجوء الناص عبد الرزاق بوكبة إلى وسم مدونته بعبارة نصوص بدل شعر أو ديوان كما جرت العادة، هو تجريب على مستوى النصوص الموازية والتي تصاحب العمل الأدبي، وفي ذلك خروج على المألوف، وهو ما يفتح باب التأويل لنصوصه، ويجعلها تنأى عن التحديد المباشر والقراءة الساذجة والتلقي السلبي، وإنما يجب أن توقظ هذه النصوص في القارئ كل آلياته القرائية، وتجعله ينفتح على كل الأجناس الأدبية، حتى يكتشف ما في هذه النصوص من تعال وسمو ورفعة، ويتخذ ما فيها من جماليات مُرتَكَزا للقراءة والتأويل، وبذلك يتأكد البعد التأويلي لنصوص مدونته من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، من خلال أول مظهر للتجريب على مستوى الشكل الأدبي، ففي تجاوز طرق التعبير السائدة؛ من رواية وشعر و مقال.. يتجلى التجريب، فعبارة نصوص إبدال نصي لطرق التعبير النثرية (رواية، قصة،..) وللقوالب الشعرية المألوفة (الشعر العمودي)، وتمكين لطرق تعبيرية حديثة، يمكن إعادة تصنيفها بعد التعرف على نصوص المدونة عن كثب، وإدراجها في شكل أجناسي سابق أو التبشير بشكل أجناسي جديد.

لكن إذا أمكننا هذا التحديد والإدراج، لماذا الهروب والإصرار على عبارة نصوص على مستوى الغلاف وفي الصفحة الرابعة المتعلقة ببيانات الكتاب؟

إن هذا الإصرار تأكيد لفكرة التجاوز والمغامرة واللذة، والتي تمثل أهم مفاهيم التجريب، وبذلك أكسب الناص مدونته بعدا حداثيا له تمظهراته وجمالياته التي طبعت النصوص المبثوثة فيها.

2- العنوان الرئيس

وضع الناص عبد الرزاق بوكبة عنوانا رئيسا لمدونته تمثل في من دس خف سيبويه في الرمل؟، وعنوانا فرعيا تمثل في " الريشة فوق القصبة " ، ووضع بينهما الحرف " **أو** " التي تعني

« **الشك والتمييز والإباحة** »[1]، وهذا يدل على أن العنوان الثاني هو بديل عن العنوان الأول وليس مجرد شرح أو تخصيص له كما هو معهود، وهذا بحَدِّ ذاته مظهر للتجريب على مستوى العنوان.

من دس خف سيبويه في الرمل؟ أسلوب إنشائي بصيغة الاستفهام، يضع المتلقي في صلب العملية التواصلية، وينقل النص من المبدع إلى المتلقي بسهولة ويسر، إذ أنه لا يطلب منه الحكم على النص بالصدق أو الكذب، وإنما يراد بالسؤال إثارة الذهن وانقداح شرارة التفكير، وفي هذه المغامرة العنوانية مظهر للتجريب، إذ الناظر إلى عناوين المدونة الإبداعية الجزائرية يجد أنه يطغى عليها الأسلوب الخبري[2]، وبذلك غَامَرَ النَّاص وجعل عنوان المدونة إنشاءً طَلَبِيًّا صيغته الاستفهام، والإنشاء الطلبي « **ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب** »[3]، والاستفهام « **طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قَبْلُ** »[4]، والأداة التي حدث بها فعل الطلب هي **مَنْ** التي « **يُطْلَبُ بها تعيين العقلاء**»[5]، وهو ما يؤكد صدور التجريب في نصوص المدونة عن وعي وإدراك.

إن المفردات التي يتكون منها العنوان معروفة من جهة الدلالة المعجمية، ولا تثير أي تساؤل أو غرابة، لكن اجتماع هذه الألفاظ في السياق التركيبي الذي وردت فيه من دس خف سيبويه في الرمل؟ يثير الجدل والتساؤل، فاجتماع الخف بالرمل مألوف ومقبول لانتمائهما إلى حقل دلالي واحد (الصحراء)، أما وضع مفردة سيبويه بين اللفظتين فإنها تتطلب من المتلقي نقل المعنى من الدلالة المباشرة إلى الدلالة غير المباشرة، فما الدلالة غير المباشرة لهذا العنوان؟

سيبويه عالم النحو العربي، وهو من أرسى أسسه وقواعده، التي حفظت اللسان العربي من اللحن عبر العصور، وجعلت أَلسِنَة الأعاجم تستقيم على حرف الضاد، والنشء يترعرع على

---

[1]- مصطفى الصاوي الجويني: البلاغة العربية، تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1985م، ص 55.

[2] – فمن بين ثلاثين ومائتي (230) عنوان مدونة شعرية جزائرية معاصرة نجد ثمانية عناوين فقط ذات أسلوب إنشائي : عد يا صلاح الدين لشريفي سليمان، اقرأ كتابك أيها العربي لعبد القادر الأخضر السائحي، وا إسلاماه لمحمد مصطفى الغماري،كيف الحال؟ لربيعة جلطي، ما ذنب المسمار يا خشبة؟ لحمري بحري، هل تتذكر الرفق ؟ لسحابة بوساحة، اعترفي لسويعد صالح، من دس خف سيبويه في الرمل؟ لعبد الرزاق بوكبة.

[3] – علي الجارم ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة، البيان والمعاني والبديع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005م، ص 143.

[4] – المرجع نفسه، ص 162.

[5] – المرجع نفسه، ص 163.

الفصحى، والكتاب ينشئون كتبهم على الضوابط اللغوية، ولذلك سُمِّي عمله بالكتاب، وكان يقال لمن أراد أن يبدأ تعلمه بالكتاب: « **لقد ركبت البحر**»[1]، إشارة إلى سعة محتواه وعمق أسراره.

ودلالة الخف والرمل تضع المتلقي يستحضر معالم العروبة، ومظاهر الحياة العربية، فالرمل موجود في كل مكان، ويغطي بطاح البلاد العربية، التي تلفحها سياط الشمس ولا تبرحها على مر الفصول والعصور، وهو وما جعل العربي يقي نفسه من حَرِّهَا بالتجائه إلى انتعال الخف، وسيبويه حامل لواء العربية، والمتشبث بأصالتها من خف ورمل ولسان، وكل ما تعلق بمظاهر الحياة العربية، لن يتمكن من التحرك بحرية وسط تلك الصحراء إذا ما ضاع خفه أو دُسَّ في الرمل، هذا على مستوى الدلالة المباشرة لملفوظات العنوان، وهو مستوى أول من القراءة يجعل هذه الألفاظ أيقونات تتطلب التأويل، خصوصا وقد بدا على سيبويه القلق وسط تلك الرمال بعد أن دُسَّ خفه في الرمل.

لكن هذا المنطلق في حركة الدلالات لم ينتقل بالمعنى من الدلالة المباشرة ــ وإن ارتبطت مبدئيا بظاهرة القلق ــ إلى الدلالة غير المباشرة، وهو ما يجعلنا نتساءل عما بقي من سيبويه بعد رحيله عن عالمنا منذ قرون، حتى نجد دلالة للخف تتلاءم والقراءة الأدبية للنصوص، فينتقل اللفظ بالتالي من دلالته المباشرة إلى دلالة غير مباشرة.

إن الذي بقي من سيبويه هو علم النحو العربي، الذي أرسى قواعده وجمع شواذه وشواهده في ما سُمِّيَ بالكتاب، لعظم أمره بَيْنَ ما صُنِّفَ من مدونات في عصره، وهذه القواعد التي حددها كانت بمثابة واق للغة العربية من كل ما من شأنه أن يلحقها من لحن.

وبذلك تنتقل دلالة من دس خف سيبويه في الرمل؟ لتصبح دالة على التساؤل عمن سبب اللحن في اللغة العربية، وعمل على كسر قواعدها، والتعبير بصيغ صرفية جديدة، أو تغيير طرق الاشتقاق، وإدخال كلمات هجينة أو غريبة أو أجنبية في سياق الكلام المدون، أو التعبير باللسان العامي عن ظواهر الحياة المعاصرة، أو محاولة إحياء بعض الاختلافات في قواعد النحو التي أشبعتها المدارس النحوية تأصيلا وتدليلا، وكلها مظاهر للتجريب أغنى بها الناص مدونته الإبداعية.

من دس خف سيبويه في الرمل؟ إشارة لامحة إلى ما يريد الناص قوله من خلال نصوص مدونته، من تجاوز لطرق التعبير المألوفة والقائمة على أصول الاشتقاق الصرفي وقواعد التعبير

[1] – جاء في الفهرست : " كان المبرد إذا أراد إنسانا أن يقرأ عليه سيبويه يقول له: ركبت البحر، تعظيما له واستصعابا لما فيه، وكان المازني يقول: من أراد أن يعمل كتابا كبيرا في النحو بعد سيبويه فليستح " (أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب اسحاق المعروف بالنديم : الفهرست، ضبط وشرح وتعليق وتقديم الدكتور يوسف علي طويل ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2 ، 2002م ، ص 81.)

النحوي وأساليب البلاغة العربية، ومحاولة إحياء طرق تعبيرية أهملها التقعيد النحوي، يرى النـــاص جدواها الإبداعية وقيمتها الجمالية.

العنوان الفرعي: الريشة فوق القصبة

تكتسب الكلمات شرعية بقائها عندما تتاح لها فرصة التدوين، إذ أنها نادرا مـــا تظفـــر بالاستمرار عبر السماع والرواية الشفوية، وأداة التدوين ريشة أو قصبة، تسطر بـــصريرها علـــى الصفحات ما لفظته الأنفاس من كلمات.

الريشة فوق القصبة عنوان فرعي قائم على الظرفية المكانية، وتحمل كلمـــة فـــوق معـــنى التعالي، وقد تحمل دلالة الأفضلية، فهل الريشة أفضل من القصبة حتى تتخذها متكأ ومستندا؟ ومـــا هو المعنى المباشر لعبارة الريشة فوق القصبة إذا لم يكن المعنى المادي الذي يرسم في ذاكرة المتلقـــي أداتي كتابة فوق بعضهما البعض؟ وهو معنى ساذج لا يرقى إلى أن يكون عنوان مدونـــة أدبيـــة، وبذلك يجب البحث عن الدلالة غير المباشرة لعبارة الريشة فوق القصبة.

عبارة الريشة فوق القصبة يتجلى في ملفوظاتها جدل الصراع بين كلمة تنتمي إلى ما لـــه علاقة بما هو حيواني:

الريشة ← الطائر ← حيوان

أما القصبة فتنتمي إلى ما هو نباتي (شجر القصب) :

القصبة ← شجر القصب ← نبات

ويجمع هذين الحقلين الانتماء إلى صنف غير العقلاء.

لكن هل تعود فوقية الريشة على القصبة إلى تعلق الريشة بالروح (حيـــواني) وارتبـــاط القصبة بالمادة (نباتي) ؟

إن ارتباط لفظتي ريشة وقصبة في الوظيفة (أداة كتابة) هو ما يوطد اللحمة بـــين هـــذا العنوان ونصوص العمل الأدبي، باعتباره مدونة عملت فيها الريشة أو القصبة عملها، ولولا فعـــل الكتابة لَمَا تسنى الحديث عن نصوص هذه المدونة في شتى تمظهراتها الشكلية، ولَمَا أمكن للقـــراءة البصرية أن تجد طريقها إليها.

في الريشة معنى التحليق الذي أراد الناص أن يسم به نصوصه، وفي هذا التحليق يتجلـــى التجريب مثلما تتجلى طرق التحليق التي يمارسها الطائر في أجواء الكون الفسيحة.

وفي القصبة معنى التغني والترنم، بما يُبث فيها من أصوات، في تشاكل مع ما ترسمه عندما تصير أداة كتابة عند من يحسن تنويع تشكيل الحروف .

الريشة فوق القصبة عنوان يتخذ من الغموض شعارا له، فهو لا يخبر بمعنى مباشر وإن كانت كلماته معروفة ومتداولة، ومع ذلك يمكن ربطه بعجلة الإبداع الفني من خلال تعلق مفرداته بكتابة النصوص الأدبية، ومن خلال التسامي والتحليق الذي تسعى هذه النصوص إلى تحقيقه، ومن خلال التنويع في التشكيل البصري الذي هو أحد الجواهر التي تُغْنِي النص التجريبي المعاصر، والذي سعت نصوص هذه المدونة إلى تمثله والتعبير عنه.

لكن ما الذي يربط العنوان الرئيس الذي آثر الناص كتابته على الصفحة الرئيسة مفردا بالعنوان البديل الذي كتبه مع العنوان الرئيس في الصفحة الداخلية ؟

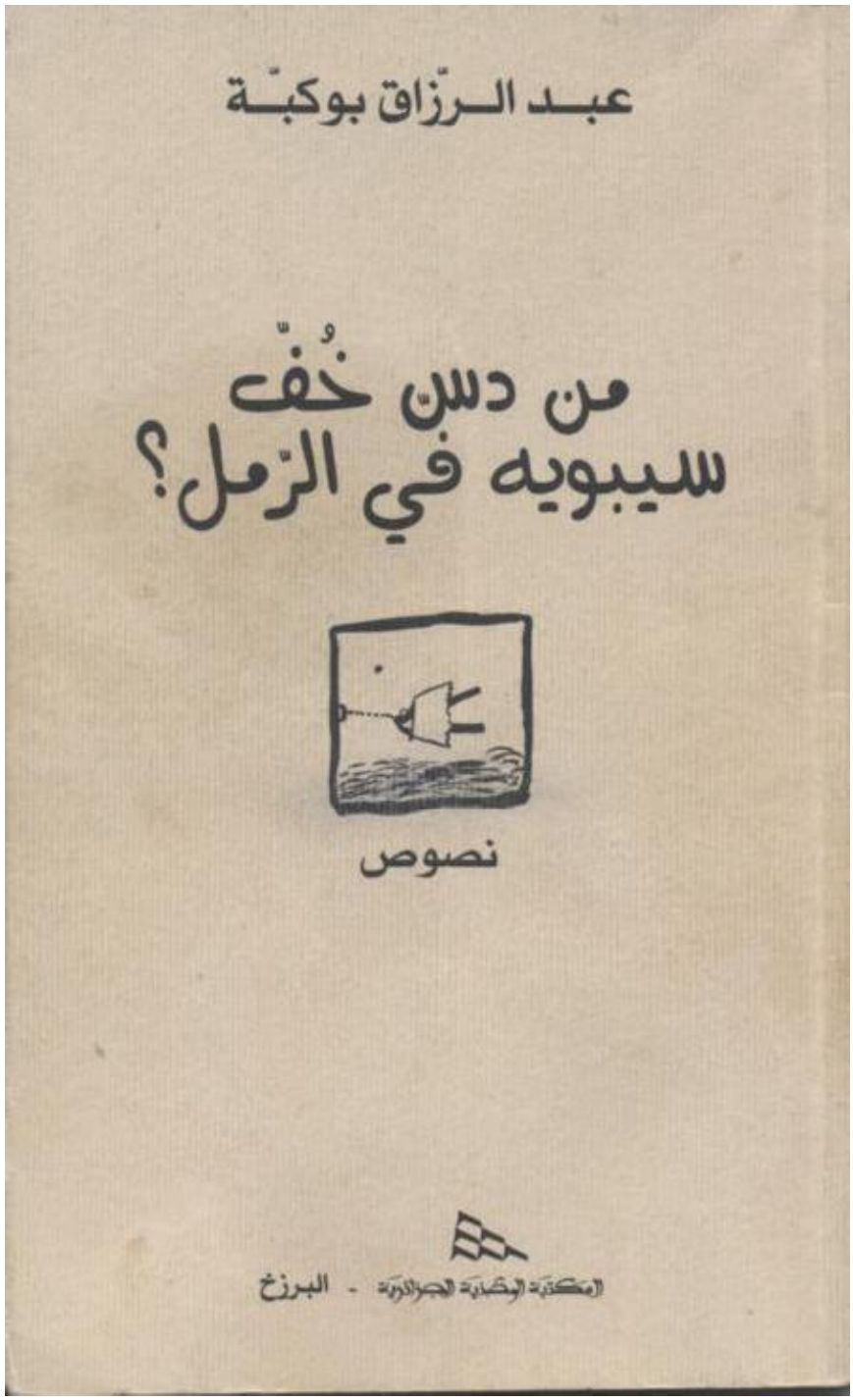
إن ما يربط هذين العنوانين هو فكرة التحليق في عوالم اللغة الرحب، وما تفتحه فضاءاتها من فرص للتجريب على شتى المستويات الشكلية والمضمونية، وما يتولد عن ذلك من تجاوز لأشكال التعبير المألوفة، وتجديد في طرق التفكير السائدة، فأن يتخذ المبدع شكلا جديدا للتعبير، معناه أنه يفكر بطريقة ثانية، ويعبر عن مضمون جديد، وهو ما سَيُلمس عند دراسة متن هذه المدونة، التي ارتأت أن تصدم القارئ عبر جنوحها إلى عنوان رئيس ذو أسلوب إنشائي بصيغة الاستفهام، وعنوان فرعي بديل ذو أسلوب خبري يتخذ من الجملة الاسمية مرتكزا له.

وفي الجدل القائم بين الأسلوب الإنشائي والأسلوب الخبري تنشأ شعرية المفارقة في البنية اللغوية لهذا العنوان، وتتجسد ظاهرة التجريب، إذ الناص عبد الرزاق بوكبة واع كل الوعي بلحظة الإبداع، وما يتبعها من قراءات، وما ينجر عنها من مشاكسات، إن كان هدفه إيقاظ حس المتلقي وجعله يشارك بإيجابية في استقبال النص الشعري بلغته الإيحائية أو التقريرية، وبشكله الجديد، وبَصَرِيته اللافتة، وغيرها من عناصر التجريب فإن ذلك حسبه.

3- لوحة الغلاف

غلاف الكتاب لوحة دالة ومظهر للتجريب، يصادف القارئ في أول لقاء بينه وبين الكتاب، وقد أخذ حجم المدونة برمته نصف مقاسة أ4، وراهن الناص في الكتابة على تقنية البياض والسواد، مع تنويع في الخط، حيث كتب اسم الناص في أعلى الصفحة بخط النسخ، وأسفل منه عنوان المدونة من دس خف سيبويه في الرمل؟ بالخط المستحدث، ويسمى الخط البهلواني، ويتميز بتفادي الحدود في تشكيل الحروف، والتي يحتمها الخط الكلاسيكي، وهو تجاوز بصري يسجله الخط المستحدث، وذلك ما جعل الكلمة فيه تتحول إلى فن، بتجاوز القواعد الثابتة، وهو البعد

الفني للتجريب، كملمح على مستوى التشكيل البصري لنوع الخط، وطريقة الكتابة، التي اعتمدها الناص في كتابة العنوان.



وقد توزع العنوان بين سطرين، مع مراعاة تشديد الأحرف التي تتطلب التشديد، وعلامات الترقيم، وفي ذلك تمكين للقارئ من القراءة الصحيحة، وربط للعلاقة بين المدونة والقارئ بحلقة وصل قوامها الألفة اللغوية، مثلما كان في تنويع الخط جلب لانتباه القارئ وربط له بحلقة وصل قوامها الألفة البصرية.

توسطت الغلاف لوحة فنية اعتمدت تقنية السواد والبياض أيضا، وراهنت على إطار اللوحة، حيث يصبح النظر مشدودا إلى الصورة الموجودة داخله ومنصرفا عن كل ما يحيط بها، لكن هذا التحديد سرعان ما ينفتح من خلال حرية الحركة التي ميزت رسم خطوط هذا الإطار، إذ تميز الإطار بعدم التقيد بزوايا الشكل، وبدت خطوطه متعرجة لا توجد فيها أدنى استقامة، في إشارة إلى منطق الحرية الذي صاحب الإبداع، ويجب أن يصاحب القراءة، ذلك أن الإطار تشكل بريشة حرة؛ حركة القلم فيها تلقائية، لا تراعي إلا منطق التداعي الحر، إن كان له منطق، وهو ما جعل الشكل لا تظهر فيه قواعد الرسم المألوفة، من تناظر ووضوح، وهو ما نقل الرسم إلى خانة الرسوم التجريدية، والمنبنية أساسا على تجريد الصورة من عناصرها التفصيلية، وإغراقها في ما يمثل بقايا الصورة المعبَّر عنها، ويظهر ذلك في ما يمكن اعتباره هيكلا تجريديا لبقايا سيبويه، وهو معلق في ما يشبه سلسلة متقطعة، وقد عبثت به الرياح، وجعلته مذروا مع حركة هبوب الرياح التي تشكلت منها تضاريس الرمال التي تخفي داخلها خف سيبويه.

إن رياح التغيير التي هبت على الصورة، وعملت على تشكيلها وفق نسق معين، هو فعلا ما يريد الناص التعبير عنه من خلال نصوص المدونة، إذ صرح في نوبة الدخول بأن كل ما ترونه من اهتزاز شجرة والنحو والصرف في هذه المدونة هو من ريحه.

تظهر في الصورة بقعة سوداء في الأعلى، يمكن اعتبارها شمسا تجردت من أشعتها المألوفة، و لم يبق منها إلا أحد لوازمها، وهو الظل الذي تشكل على أديم الرمل، وهي مفارقة تصويرية تجسد الاختلال الذي سيلحظه الدارس لنصوص المدونة، حتى لا يفاجئه التكسير اللغوي، والغموض الفني الذي سيصادفه عند قراءة متن المدونة.

وأسفل الصورة تبرز لفظة نصوص، والتي تحمل دلالة خاصة تم تبيينها عند الحديث عن المشكلة الأجناسية، وكجانب إشهاري استُغل الغلاف للتعريف بداري النشر، المكتبة الوطنية الجزائرية والبرزخ.

إن أهم مظاهر التجريب التي تُلحظ على الغلاف تتمثل في:

- استخدام تقنية السواد والبياض، وتوزيع الكتابة على سطح الغلاف بشكل جذاب، بحيث أخذ البياض حيزا معتبرا، بما يوحي بدور القارئ في ملء هذا الفراغ.
- خلو الغلاف من الخلفية التي كان من المتوقع أن تكون صورة لريشة، أو قصبة، أو سِفر، أو صورة متخيلة لسيبويه...، كما جرت العادة، بأن يتحول الغلاف إلى لوحة فنية مصاحبة للعنوان، لكن الناص آثر غير ذلك كمظهر للتجريب، بأن جعل العنوان خال من أي خلفية، وكأنه يشير إلى

أن القراءة التي يجب أن تصاحب هذه النصوص يجب أن تتخلى عن الخلفيات المسبقة، والأحكام الجاهزة، وإنما عليها أن تتسلح فقط بآليات القراءة؛ التي تتخذ من العلامات اللغوية وغير اللغوية مستندا لها، حتى تتسم بالموضوعية، ويكون التأويل مؤسسا.

4- عدالة الإهداء

آثر الناص إهداء مدونته إلى القوارب رمز السرعة والخفة والحركة، حيث الإبحار وارتياد المجهول، في عوالم البحر الفسيحة، ونفى أن تكون نصوصه موجهة إلى السدود، حيث السكون وحجز الماء، والوقوف أمام تدفقه وتجدده.

يقول في نص عدالة الإهداء : « **إلى بال القوارب**

أمّا السدود

فَتَحْجِز، ولا تُسافر... »[1].

وما القوارب إلا إشارة إلى الشباب شعلة كل تغيير، في مقابل السدود رمز السكون والثبات والتشكل، وذلك إشارة إلى سنين العمر الأخرى، حيث يكون قد تم تشكل الأفكار واكتمال القناعات.

إن الناص وهو يهدي نصوصه إلى بال القوارب، فهو يأمل منها أن تسافر بعيدا، تحمل أفكاره ورؤاه، وتعبر عن توجهاته، أما من اكتملت رؤيته للحياة، وتشكلت معالمه، فهو أشبه ما يكون بالسد، غير قابل لإعادة التشكيل، إلا إذا انهد وتحطم، أما القوارب فشأنها شأن الشباب، تتقاذفها الأمواج، وتعبث بها صروف الدهر، وهي مستعدة لأن تغامر صوب كل مجهول ومحظور.

والأمر ذاته سمة الشباب؛ سفر مستمر، ومخاطرة أكيدة، واستعداد دائم لِتَحَمُّلِ جديد الأفكار ومتنوع الإبداع والاختيار، وعدم التشبث بما هو مألوف ومعروف وتقليدي، إذ أن في التقليدي سدود وحدود وقيود يراها الناص، وفي القوارب مغامرة واستكشاف، بما فيها من حداثة ستجلبها كل وجهة.

في عدالة الإهداء انزياح عن الإهداء بصورته التقليدية؛ إلى الوالدين والزوجة والأبناء والأساتذة الفضلاء...، إلى عدالة الإهداء حيث التوجيه الرمزي إلى ما يصبو الناص توصيله من خلال نصوصه.

[1] – عبد الرزاق بوكبة : من دس خف سيبويه في الرمل؟، المكتبة الوطنية الجزائرية ــ البرزخ، الجزائر، 2004م، ص 7.

آثر الناص تدوين عدالة الإهداء بخط يده، مع توقيعه، ليُعَرِّفَ القارئ ببعض ملامح شخصيته، فالخط يُعَرِّي بعض ملامح الشخصية، وقد شدد الحروف التي تتطلب التشديد باعتبار الشدة حرفا، ووضع الضمة والكسرة في مواضعها المحددة، ليعفي القارئ مغبة التخمين، ويضعه في مواجهة مباشرة مع عدالة الإهداء باعتباره نصا موازيا لنصوص المدونة الإبداعية.

ويمكن تلخيص مظاهر التجريب في عدالة الإهداء في العناصر الآتية:

- ❖ استبدال عبارة الإهداء بعدالة الإهداء، وفي تغيير العبارة، تغيير لطريقة تعبير، واستبدال لطريقة تفكير.
- ❖ تغيير طبيعة الإهداء المألوفة، إلى عبارة تقوم على الانزياح اللغوي وما يتبعه من تعدد دلالي.
- ❖ كتابة الإهداء بخط اليد مع التوقيع الشخصي، لتكون الإدانة أثبت، أو التثمين أبلغ.
- ❖ الإحالة على الموقع الإلكتروني للناص، حتى يفتح أفق التواصل مع القراء والنقاد.
- ❖ اختيار هوية من يريد استهدافهم بنصوصه والتواصل معهم بطريقة غير مباشرة، وهو ما يفتح التأويل منذ اللحظة الأولى لتصفح المدونة.

5- نوبة الدخول

نوبة الدخول نص مواز لنصوص المدونة، والنوبة حالة تعتري المبدع فينخرط في عوالم جديدة، تمثل فيها لحظة المكاشفة الشعرية مدارا من مدارات الرعب ـــ على حد تعبير محمد لطفي اليوسفي ـــ فيعجز المبدع والقارئ على تفسير تلك اللحظة، ولذلك اعتُبِرَ الشعرُ وحي شياطين، أو إلهاما أو غير ذلك، مما جعل الناص يختار مصطلح النوبة وما تحيل عليه من تجدد وإعادة، مثلما تعني حالة الصرع التي تنتاب الشخص، فيدخل عوالم جديدة، فتخاله في بعض المواضع يهذي، وتعتقده في أخرى رصينا مفكرا، وفي ثالثة رومانسيا هائما... وكلها شرانق تَخْرُجُ منها فراشات تطير في عالم الأفكار، معبرة عن وهج تلك اللحظة وألقها.

دخول الناص في عوالم الوجود المختلفة لاستنباط نصه الإبداعي هو خروج من عوالم الوعي ودخول في عوالم الإبداع، وقد اعْتَبَرَ الناص ذلك نوبة لن يفيق منها إلا بعد اكتمال طقس الإبداع وميلاد النص، وعليه جعل مقابلا لنوبة الدخول نوبة الخروج في آخر المدونة ختمه بقوله: « **من يعرف مشية الذيبة بين ثقبة وديك لا يثق في اللغة** »[1].

[1] - المرجع نفسه، ص 108.

في نوبة الدخول اعتراف أول بفعل التجريب الذي مارسه الناص في مدونته، وذلك بقوله : « **كل ما ترونه من اهتزاز شجرة النحو والصرف هنا من ريحي** »[1]، وبذلك فمظهر التجريب اللغوي باد في نصوص المدونة، ومستهدف لذاته في نوبة الدخول، وعليه يرتبط العنوان الرئيس الذي اختاره الناص من دس خف سيبويه في الرمل؟ بنوبة الدخول وبالتالي بنصوص المدونة.

إن هبوب ريح الناص على شجرة النحو والصرف، ستحرك سكونها، وتغير تناسق أوراقها وغصونها، وتجعلها تتشكل بطرق جديدة، وبذلك فصيغ الاشتقاق التي راهن عليها الناص، واعتماده طرق تعبير تنأى عن المتعارف عليه، وتتشبث بأساليب لغات أهملها التقعيد النحوي، أو كانت مثار جدل بين المدارس النحوية، كل ذلك من مظاهر حركة شجرة النحو والصرف على جسد اللغة، وقد كان فعل التحريك بإرادة الناص وبوعي منه، وليس على سبيل الخطأ اللغوي كما قد يتوهم قارئ النصوص لأول وهلة، وفي ذلك يكمن التجريب ويتأكد فعل المغامرة والتجاوز، وهو ما يجعل المدونة تصنف ضمن النصوص التجريبية.

جعل الناص لنوبة الدخول ملحقا نسبه للجاحظ، بقوله : « **ملحق : سياسة البلاغة، أشد من البلاغة » الجاحظ** [2]، وقد اعتبر الجاحظ البلاغة بيانا وتبيينا وفهما وإفهاما، وانتصر للشكل على حساب المعنى، « **إذ المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والأعجمي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء،، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإن الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير**»[3] كما يقول الجاحظ ، أي أن سياسة البلاغة في كيفية تصريف الكلام ، وهو ما يريد الناص النسج على شاكلته، ولكن لماذا؟

لقد كان الجاحظ في صراع مع شعوبية تنكر كل ما هو عربي، وتتنكر له، وتحاول اقتلاعه من جذوره، وتثبت مكانه تقاليد فارسية وأخرى رومية، فانبرى الجاحظ لكل ذلك بقلمه، وحمل لواء العربية، ورافع عنها في البيان والتبيين وفي التربيع والتدوير وفي الحيوان وغيرها من المؤلفات.

لكن بماذا نفسر استهلال الناص لمدونته بهذا الملحق للجاحظ، حتى أنه يبدو عكس فعل الاهتزاز الذي سيلحق شجرة النحو والصرف الذي بشر به قبل قليل ؟ إن ذلك يفسر ما ذهب إليه

---

[1]- المرجع نفسه، ص 9.

[2] - المرجع نفسه، ص 9.

[3] - الجاحظ: الحيوان، الجزء الثالث، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1969م، ص 131-132، نقلا عن مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 56ـ57.

البحث من أن ما يبدو خطأ لغويا هو من قبيل إحياء الشاذ، والانفتاح على الإمكانات اللغوية الكثيرة التي تغني النص وتعمق شعريته.

لقد غاص الناص بهذا الملحق في أغوار التاريخ الثقافي العربي، واستله من فم كاتب مازال إنتاجه يثير الجدل والتساؤل إلى يوم الناس هذا، حتى أنه لا يسع أي دارس إلا المرور على اسمه وإنتاجه حتى يفهم سيرورة الأدب العربي، فالبيان والتبيين على سبيل المثال شمل الكثير مما تعلق بالإعجاز اللغوي؛ من بيان وفصاحة ونتف وطرائف، وقضايا الصراع التي أثيرت حينها، خصوصا قضية اللفظ والمعنى، واللسان العربي وبقية الألسن، وعناصر بناء الحضارة العربية، والعناصر الوافدة، والتي بدأت تتسلل إلى جسد الأمة العربية، وهي في طور تحولها من أمة تحكمها السلطة العربية، وتسري في أوصالها تقاليد عربية، إلى أمة تتداخل فيها الشعوب، وتتوزعها السلطات، وتتقاذفها سهام التغيير المسلطة عليها من الأمم والشعوب الوافدة والمنضوية تحت لوائها عقيدة، وهي ما زالت تحمل في طياتها بذور أصالتها التي لم تستطع التخلص منها، وهو ما اصطلح على تسميته بصراع الشعوبية.

هل يفسر هذا الاستهلال بالحالة الجزائرية التي تمثل مصرحا لصراع الهوية؟ وكأن شعوبية الأمس تُعاد، ولكن بطريقة ثانية، إذ أن وجود اللغة العربية في الجزائر أصبح مثار العديد من التساؤلات، فبعد أن أصبحت تُدرس بها كل التخصصات في المراحل التعليمية المختلفة، وتُكتب بها الرموز والمصطلحات، وتُحرر بها الأوراق والمستندات، يحدث تغيير في موازين القوى، وتترك اللغة العربية بعض مواقعها سواء للغات منافسة أو للهجات موازية.

كل ذلك وغيره يجعل هذا الاستهلال مفعم بالدلالة، وموجه لقراءة نصوص المدونة باعتباره نصا موازيا لنصوص المدونة، وعليه فنوبة الدخول فيها من التصريح بفعل التجريب، والتلميح إلى الأبعاد الثقافية والاجتماعية والسياسية ، مما يجعل كل قراءة لنصوص المدونة يجب أن تتوقف عند كل ذلك.

6- عناوين القصائد

إن مظاهر التجريب التي يمكن استجلاؤها من خلال إستراتيجية العنونة التي اعتمدها الناص يمكن توضيحها في الآتي :

أولا: تنوع البنية التركيبية لعناوين القصائد

بالنظر إلى البنية التركيبية لعناوين القصائد نجد أنها تنتظمها جملة قوانين، يمكن تبيينها في البنيات الآتية:

1) **بنية لغوية تتكون من جمل بسيطة**[1]، وتتمثل في البنيات الآتية:

أ) **اسم + صفة**، وهي الصيغة التركيبية التي تجسدت في:

❖ **موصوف معرفة + صفة معرفة**، وتمثلها العناوين الآتية: الغرفة السوداء، المكنسة الروحية، الراوي العليم، الكتابة العزيزة.

تتكون هذه البنية من لفظتين معرفتين، اللفظة الثانية صفة للأولى، تحددها وتقيدها، وتخرجها من دائرة بقية الأنواع التي يمكن أن ينصرف إليها الذهن فيما يتعلق بالموصوف في غياب تلك الصفة، فقد تكون:

الغرفة السوداء أو المنيرة أو الصغيرة...، وقد تكون المكنسة الروحية أو الكهربائية أو اليدوية...، وقد تكون الكتابة العزيزة أو النادرة أو الاستهلاكية...، وقد يكون الراوي العليم أو المساعد أو القريب...، فصفة السوداء تجعلنا نبعد عن الغرفة كل ما من شأنه أن يصرف التفكير إلى بقية الألوان، والتي من المحتمل أن تكون عليها الغرفة، وفي هذا السواد تعلق بكل ما هو غامض ومبهم، وفيه إشارة إلى غموض المعنى الموجود في متن النص. وصفة الروحية تبعد عن المكنسة كل الصفات المادية، وينشأ من خلال ذلك الانزياح اللغوي، الذي وضع إطارا دلاليا جديدا لهذه المكنسة، وأبعدها عن المعاني المألوفة. وصفة العليم جعلت القارئ يدرك أن الراوي يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات التي تَحَدَّثَ باسمها، أو الأحداث التي سردها، وتغدو بالتالي ليست مجرد تخمين، وإنما يَصْدُرُ فيها الراوي عن علم ودراية. والشأن نفسه في ما يتعلق بالكتابة العزيزة، فقد أضفت صفة العزيزة إلى لفظة الكتابة معنى محددا يتعلق بطبيعتها، إذ أنها ليست مجرد كتابة تمثل فضول قول أو هراء كلام، وإنما هي الكتابة العزيزة، بما تحمله من أفكار، وما تعبر عنه من مشاعر.

❖ **موصوف نكرة + صفة نكرة**، وهي بنية موازية للبنية السابقة، وعليه فهي تبعد الدلالة عن التحديد الذي ظهرت عليه البنية السابقة، وعناوين القصائد التي جاءت على هذه الشاكلة هي: عيون قديمة، دالة غير معرفة، رغبة عالية، رغبة عمودية، بوح جبلي، حجر أبيض، حجر آخر؛ ففي عيون قديمة ارتباط ببعد زمني، مما يجعل التأويل ينصب على الماضي، وفي رغبة عالية ورغبة عمودية ارتباط بالفضاء التصويري، وفي حجر أبيض وحجر آخر مراهنة على دلالة

[1]- الجملة البسيطة أو الصغرى: هي التي تتألف من مبتدأ وخبر مفرد، أو فعل وفاعل، وقد تكون مجردة أو أساسية وهي التي تتكون من ركني الإسناد المفردين، وقد تكون موسعة؛ وهي التي يضاف إلى ركني الإسناد بعض الدلالات المعنوية كالتأكيد والنفي والحال... (إبراهيم قلاتي : قصة الإعراب، الجزء الخامس، إعراب الجمل، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2000 م، ص 114.

اللون، مع ملاحظة تقنية الكلمة النواة التي يتناسل منها عنوانان اثنان، مما يوحي بأن النصوص امتداد لبعضها البعض.

ب) **اسم + متعلق**، وتمثلت هذه البنية التركيبية في ثنائية الإثبات والنفي، وذلك بالكيفية الآتية:

- **اسم مثبت + شبه جملة**، والعناوين التي بدت على هذا النمط هي : رغبتان في العراء، سرير لأحمد، سرير لأفقين، وفي التقديم والتنكير إثارة لفضول المتلقي باعتبار النقص وعدم التحديد الذي ينطلق منه العنوان، وهو ما يجب البحث عنه ومحاولة استكماله من خلال المتن، وحروف الجر تمنح اقترابا خطيا يربط بين ملفوظات كل جملة، وبعدا دلاليا لا يمكن تصوره خارج السياق الذي وردت فيه هذه الألفاظ، والصيغة التركيبية الرابعة العزف مع الأفعى، ربطت بين لفظتين معرفتين في ظل دلالة مع الظرفية، وعليه يكون العزف محددا مثلما هي الأفعى معينة، وهو ما يجعل التأويل منصبا على أي نوع من العزف يريده الناص، وأي جنس من الأفاعي يبتغي العزف معه، وهل هو عزف مادي لكائن يستهويه الصوت؟ أم هو عزف يتطلب التأويل، وأفعى تمثل معادلا موضوعيا عما يريد الناص التعبير عنه؟ وهو ما يجعل انزياح العنوان من دلالته المباشرة إلى دلالة غير مباشرة، ولن يتأتى ذلك إلا بتمطيط العنوان على جسد النص.
- **اسم منفي + شبه جملة**، وتمثلت هذه البنية في عنوان مفرد، ولكنه مكرر كعنوان لقصيدتين، لا قشعريرة في الصنم 1، لا قشعريرة في الصنم 2، وهذا النفي يقابل الإثبات الذي ظهر في البنيات السابقة، والذي جلب هذا النفي هو لا النافية للجنس، غير أن ما يمكن ملاحظته هو أن الأصنام لا قشعريرة فيها كمسلمة بديهية، وهو ما يجعل المتلقي يتساءل عن الدلالة الجديدة التي يحملها هذا العنوان بمركباته اللفظية المختلفة، وعليه يغدو هذا النفي الذي غرضه تبيين الحالة التي عليها هذا الصنم، وهذه القشعريرة التي هي ميزة لمن هو عاقل، أيقونات دالة تحيل على معنى مخالف لمعناها المعهود، ويكون التأويل عندها منصبا على أصنام أخرى، لا يمكن تبين دلالتها إلا بقراءة متن القصيدتين، إذ أن تكرار العنوان هو تواصل لدفقة شعورية لم تكتمل معالمها في الومضة الأولى.

ج) **اسم مضاف + مضاف إليه**، حيث برزت بنية المعرف بالإضافة، وتجسدت إمكانية اللغة في:

أولا:خلق اللحمة بين المتباعدين، وذلك من خلال العناوين الآتية: أعراس الغبار، أعراس النسر، أعراس الفراشة، أعراس البياض، ذعر الفستان، معراج الفستان، زريبة الأرض، زريبة السماء، والملاحظ على هذه العناوين هو تناسل بعضها من كلمة واحدة نواة، وبالتالي تبدو النصوص كامتداد لبعضها البعض، وهو ما يتأكد أو يخيب عند قراءة النصوص، إضافة إلى عناوين أخرى لم تتناسل من كلمة نواة: ذبح البراق، ربيع الجبة، عصير التفويض، خصية التمثال، حديث الطحلب، تفاح البرزخ، عصافير النار، شوكة الروح، عقوق المرايا، حديث الغشاء، ذاكرة العطش، حصانة الكانون، عزاء السيروس، ثنائية سرحان، أنثى الغيم.

والملاحظ هو التنافر الدلالي بين اللفظتين في سياق الإفراد، وعليه يصبح الرابط بين اللفظتين معنويا لا يمكن إدراكه إلا بمحاولة الوصول إلى علاقة خفية بينهما، وذلك بمساءلة النص.

ثانيا: الربط بين المتقاربين، وقد ظهر ذلك في العناوين الآتية: ذهب الصحراء، حالات الوحش، سرير المعزوب، عطلة المكبوت، رهان الريح، توأمة الشجرة، حديث الأجرب، درب الزبانة، صمت الخلاخيل، حقد الصلصال، عتبة الليل، شموخ الكبش، نافذة فالوب، ونلمح في هذه العناوين أن الدلالة لا تتأتى ولا تظهر إلا بالربط بين اللفظتين المتقاربتين، سواء من حيث الحقل الدلالي الذي تنتميان إليه، أو إلى الجهاز المفهومي الذي يتعلق به مضمون كل مفردة.

د) **شبه جملة + معرفة**، وقد تمثلت هذه البنية في عنوانين فرعيين يجتمعان في كلمة واحدة نواة، لِيَكُونَ النص الثاني بمثابة امتداد للأول وتكملة له : في استقبال سرحان، في رثاء سرحان.

هـ) لفظ واحد، وهي صيغة تكررت اثنتي عشرة مرة، وتتبعت قانونين:

- **اسم نكرة:** كشف، شوقة، سحاق، تخفيف، نبش، ملحق.
- **اسم معرفة** : إرياجوفاني، المصلة، بريتوزوميا،الحابل، الوديعة، المبعولة.

والملاحظ على هذه الأسماء أن منها ما يحيل على دلالة مباشرة (سحاق، تخفيف، نبش..)، ومنها ما يحيل على دلالة غير مباشرة (كشف..)، ومن ناحية أخرى فهذه الألفاظ منها ما يتعلق بما هو مادي، ومنها ما يتعلق بما هو معنوي، ومنها الغامض الذي يصعب الوصول إلى دلالته (بريتوزوميا..)، كل ذلك يمنح مسارات متعددة للتأويل، وآليات متنوعة لقراءة النص واستكناه أغواره، وفي التعريف الذي اتسمت به بعض الألفاظ اتجاه نحو التحديد، وفي التنكير انفتاح للدلالة، وتخليص للفظ مما قد يعلق به من حواشي تحد من انطلاقه في فضاء الدلالة الرحب.

و) **اسم معرفة + حرف عطف + اسم معرفة**، وهي البنية التي تمثلت في عنوان واحد، وهو الجرح والتعديل، وهو عنوان يذهب بنا بعيدا في الموروث العربي والإسلامي، حيث علم معرفة الرجال وتتبع أخبارهم، وهي بنية تقوم على مبدأ التضاد بين معنيي الجرح والتعديل، إذ الجرح حكم على الشخص بعدم الأهلية في رواية الأخبار التي تتطلب الصدق والصحة، وخصوصا الحديث النبوي الشريف، والتعديل حكم على الشخص بأهلية رواية الأخبار والأحاديث النبوية، وعليه فهذه البنية تقوم على ثنائية ضدية يجمع بينهما حرف العطف " و" الذي يجعل التركيب اللغوي يحمل دلالة التمحيص والتقصي، وليس مجرد الإخبار العادي، وهو ما يجب أن يصاحب قراءة النص الذي يحمل هذا العنوان.

ك) **موصوف نكرة + صفة نكرة**، وتمثل في ثلاثة عناوين ذات لفظة منطلق نواة واحدة، لتكون الصفة حاملة معنى التوالي والنمو: قربان أول، قربان ثان، قربان ثالث، وهو ما يؤكد ظاهرة تناسل النصوص من بعضها، وهي التقنية التي اعتمدها النص في إبداع ومضاته الشعرية، فبدل أن تطول الومضة يقترح لها عنوانا جديدا ولكنه يتناسل من الأول من خلال كلمة نواة.

ل) **معرف بالإضافة + صفة**، وتمثلت هذه البنية في ثلاثة عناوين فرعية، وحَكَمَتْهَا القوانين الآتية:

- **مضاف + مضاف إليه + صفة متعلقة بالمضاف** : خطوة الثعلب الأولى، خطوة الثعلب الثانية.
- **مضاف + مضاف إليه + صفة متعلقة بالمضاف إليه** : خطوة الراوي المُعَلَّق.

وقد أضفى التعريف بالإضافة مع الصفة تحديدا لسمات الموصوف بدقة، فالخطوة لثعلب وليست لغيره من مما يُتَصَوَّرُ منه خطوات؛ من حيوان آخر أو إنسان، وهذه الخطوة ليست ثالثة أو رابعة، وإنما هي أولى في العنوان الأول وثانية في العنوان الثاني، وبالتالي فالمقطعان متتاليان ومتكاملان، أما البنية الثالثة المشابهة من حيث التشكيل الصوري، ولكنها مخالفة من حيث المضمون، فالخطوة للراوي المعلَّق، حيث تحدد فضاء وجود الراوي، بما يمكنه من متابعة خطوتي الثعلب.

م) **بنية أسلوب القصر**، وتمثل في العنوان الآتي: لا إله إلا الله، وهو أسلوب قصر بصيغة النفي والاستثناء، وفي القصر « **تخصيص شيء بشيء بطريق مخصوص** »[1]، والغاية من القصر « **تقرير الكلام وتمكينه في الذهن** »[2]، وهو ما يجعلنا نتساءل عن المحتوى الإخباري الذي يريد الناص إثباته وتقريره في ذهن المتلقي، من خلال المتن المرفق بهذا العنوان، والذي اتخذ من بنية القصر القائمة على النفي والاستثناء مادة تركيبية له، ويعتبر القصر من ضروب الإيجاز التي عرفتها اللغة العربية، ومن أعظم أركان البلاغة فيها، وهو ما انسحب على متن القصيدة، فاتخذت من ثلاثة أسطر شعرية محتوى لها.

2) بنية لغوية تتكون من جمل مركبة

لئن طغت الجمل البسيطة وتنوعت البنيات التركيبية لها، فقد ندرت الجمل المركبة، ولا نكاد نعثر إلا على عنوانين منفردين هما : الديك إنه يؤذن خارج الوقت، وكنا نرقص حول الكوخ.

والجملة المركبة هي « **الجملة التي يكون مسندها جملة اسمية أو فعلية** »[3]، وهي بطبيعتها تتطلب التحليل النحوي لمختلف عناصرها من حيث الوظيفة الإعرابية حتى يتسنى إدراك الدلالة، وبالتالي فهي تتجه نحو التعقيد التركيبي، وهو ما يفتح المجال أمام النحو الوظيفي كمقدمة ضرورية لدراسة أي تركيب لغوي متكون من الجمل المركبة.

ويمكن تفسير ندرة الجمل المركبة كمظهر للتجريب في نصوص هذه المدونة اعتماد الناص تقنية التعبير بما تيسر من الكلمات، وهو ما يتنافى مع الجمل المركبة، ويتآلف مع الجمل البسيطة التي غطت عناوين هذه القصائد باستثناء هذين العنوانين.

إن اعتماد الناص على بنى بسيطة وأخرى مركبة لا يعني بحال عدم وجود عمق فني للعنوان ذي البنية البسيطة، مثلما أن البنية المركبة ليست بالضرورة ذات عمق فني، إنما يكتسب العنوان عمقه الفني بما تحمله بنيته من علاقات مجاورة على المستوى النظمي، ومن علاقات استبدال على المستوى العمودي، حيث يبرز دور السياق، ودور الانزياح في إعطاء الدلالة، والخطاطة المقابلة تبين العلاقة بين التركيب النحوي والتأويل الدلالي[4].

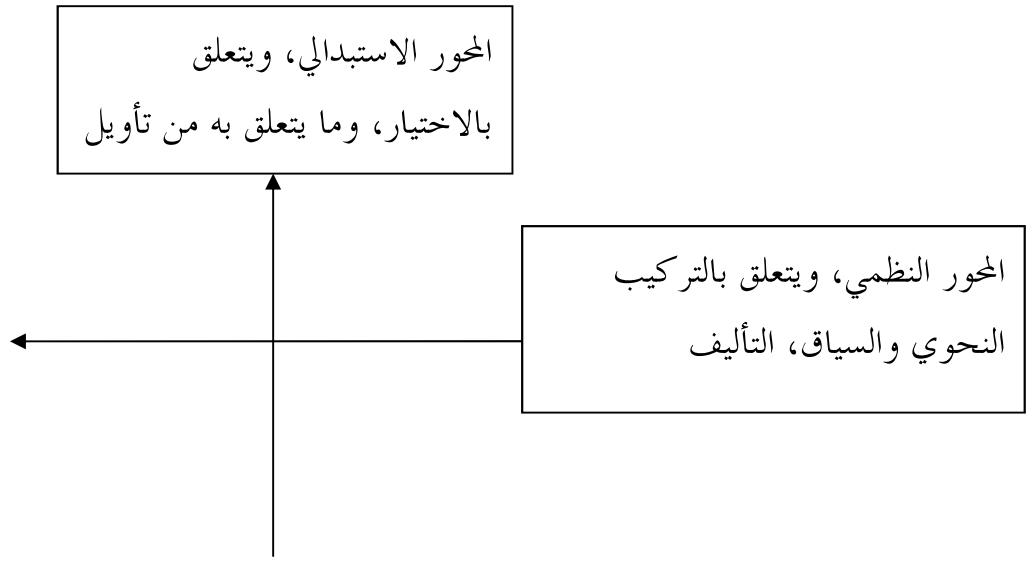
---

[1] – مصطفى الصاوي الجويني : البلاغة العربية، تأصيل وتجديد، ص 36.

[2] – المرجع نفسه، ص 39.

[3] – إبراهيم قلاتي : قصة الإعراب، الجزء الخامس، إعراب الجمل، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2000 م، ص 113.

[4] – أنظر أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2004م، خصوصا الفصل الثالث، التأويل بين المؤلف والنص،ص 83.



ومن هذه الترسيمة المستقاة من أفكار دوسوسير حول المحور النظمي والمحور الاستبدالي في ثنائياته، نجد أن الدلالة تنتج من الارتباط بين مكونات المحورين، محور التأليف ومحور الاختيار، حيث أن التأليف خاضع للتركيب النحوي والسياقات المصاحبة لإنتاج الدلالة من ثقافية وسياسية واجتماعية وغيرها، وأن التأويل مرتبط بالاختيار الذي تبناه الناص من بين إمكانات اللغة بمفرداتها المختلفة.

ثانيا: الغموض الفني

تبدو الكثير من العناوين لأول وهلة بمثابة طلاسم سحرية ــ وليس المقصود سحر النفث وإنما سحر البيان ــ لا يمكن الاقتراب منها أو فك شفراتها بسهولة ويسر، وإنما يجب التوقف عندها مليا، والبحث في مختلف الدلالات التي يمكن أن تفتح الأفق لقراءة قد تكون مقنعة أو مقبولة، وذلك بالمراهنة على الانزياح اللغوي، حيث يعمد الناص إلى استعمال ألفاظ وتراكيب، فيها من الانزياح اللغوي ما يجعل القراءة عسيرة، والفهم صعبا، والتأويل مفتوحا، إذ العنوان باعتباره نصا موازيا قائم على التكثيف والاقتصاد والإيحاء والرمز، ومن بين تلك العناوين التي ظهر فيها غموض فني :

❖ **كشف** : عنوان يومئ بالوضوح ويسر الفهم، ولكن محتواه يتسم بالغموض وضبابية المعنى، تتداخل فيه ثلاثة مجالات مفهومية عند سحب العنوان على جسد النص، يتعلق الأول بالنبات ودورة النسغ، وعناقيد العنب، فهو من الأرض وإليها، ويرتبط الثاني بالفضاء الجوي حيث العصفورة في عشها مع قمرها العصفور، والثالث مجال الإنسان وهو يتطلع إلى عوالم غيبية.

كشف :

لدواليك فرحتها بعناقيد سوف تجيء

أهكت دورة النسغ والأمنيه

وعلوا تلاصق عصفورة قمرا وتنام

سقطت ريشتان على شفتيك

فصرت ترى الله والأغنيه.

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 27.)

ورؤية الله محققة لأهل الإيمان في جنة الخلد، أما رؤيته كشفا في عالم الشهادة فلم تتأت لأنبياء الله، فما بالك بمن يخاطبه الناص، ولذلك تنطلق شرارة السؤال عن أي كشف ورؤية يتكلم الناص؟ إنه كشف برؤية قد تكون قلبية، فالمؤمن يرى بنور الله كما في الأثر، أو هو دخول في عوالم المتصوفة وما فيها من غموض يبتعد بالعقل عن المدركات، ويجعله يرتمي في تصورات الحلول وغيرها، وعليه فهذا العنوان غامض ولا سبيل لفهمه إلا باستثمار طاقات الرمز والإيحاء.

❖ **ذبح البراق :**

المفردة الثانية لهذا العنوان هي لفظة البراق؛ دابة نقلت النبي صلى الله عليه وسلم في رحلة الإسراء والمعراج، فهي ليست من دواب عالمنا المشاهد، فيها من الخفة ما حقق المعجزة، ومن الخفاء ما جعل العالم الأرضي لم يحض بمشاهدة المعجزة، وهو ما يجعل البراق يرتفع عن كل ما هو مادي وحيواني وإنساني.

والمفردة الثانية صيغة مصدرية مشتقة من الفعل ذبح، وهو إزهاق متعمد للروح، ويتعلق بكل ما فيه نسمة روح.

وعند تركيب المفردتين معا ينتج العنوان " ذبح البراق" ، وعليه تنشأ شعرية المفارقة، حيث يصبح المعنى المباشر غير وارد، ويجب البحث عن معنى ثان يستند إلى التأويل، وتأخذ لفظة البراق عندها معان متعددة؛ قد تكون كل ما من شأنه أن يرفع إنسان العصر إلى آفاق جديدة؛ سواء المادية منها أو المعنوية، فالأحلام التي تدفع بالإنسان بعيدا، والآمال التي يسعى إلى تحقيقها، والرهانات التي يصبو إليها.... كل ذلك بمثابة براق قد يكون مصيره الذبح إن كان الإخفاق والخيبة.

❖ **ربيع الجبة :**

في هذا العنوان هيام بأحوال المتصوفة، فلفظ الجبة يكاد يكون ملازما للحلاج المشهور بقوله : " ما في الجبة إلا الله "، وهو مبدأ الحلول الذي يعتقد بحلول اللاهوت في الناسوت[1].

جعل الناص ربيع الجبة عنوانا لومضة، خاطب فيها متلقيا حاضرا أمام ناظريه، بقوله:

ربيع الجبة

ذبتَ في عسل الهمهمه

ويداكَ إلى فمك المحتفي بالقنوت

هتف الملكوت:

هل نجيء؟

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 29.)

وهذا الانخراط في الهمهمة والدعاء، في لحظات الإشراق النوراني صباحا وقت القنوت، حيث الأيدي مرتفعة إلى بارئها، تقترب من الفم، لتلامس الأنفاسُ الأكف، ويزداد الشوق والقرب من البارئ عز وجل، مما يجعل الملكوت في نظر الناص يهتف بمن هذا حاله: هل نجيء؟.

إنه مجيء قد يفسر باستجابة الدعاء، وقد يفسر برفع المقام، وقد يفسر بخلوص الإنسان من علائق الدنيا واقترابه من عوالم الملكوت، فَتُزْهِرُ النفس وتكون بمثابة الربيع بخضرته ونضرته.

لكن الإضافة بين اللفظتين ربيع الجبة فيه من الغموض ما يجعل التأويل متعددا، فالجبة لفظ اكتسى طابعا صوفيا، والربيع فيه من التجدد ما فيه، وفي إضافة الربيع إلى الجبة دمج بين حقلين دلاليين، حقل الصوفية وتجلياتها الإشراقية، وحقل المعاني المرتبطة بالربيع من إزهار وإثمار وتجدد وتوالد.

وعليه يكون ربيع الجبة سموا بالنفس من خلال الإلحاح في الدعاء والذوبان في الوجد الإلهي، إلى أن تصبح النفس محلا لرضا الله، وموضعا لتنزل رحماته، فيكلأ الله الإنسان الذي هذه حاله بآلائه ويحفظه من عنده، فينعم بربيع الحياة في الدنيا، ويسعد بربيع الآخرة في الأخرى.

---

[1]- الحلاج (الحسين بن منصور بن يحي) : ديوان الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 2002م، ص 19.

ثالثا : تناسل العناوين من بعضها البعض من خلال كلمة نواة:

مما يجعل القصائد تبدو وكأنها امتداد لبعضها البعض، وقد تجلى هذا المظهر في العديد من العناوين، من ذلك : أعراس الفراشة، أعراس الجسد، أعراس الغبار، أعراس النسر، أعراس البياض.

رابعا: التداخل بين العناوين ومتن القصائد:

فلا يمكن فهم العنوان إلا بتمطيطه على جسد النص، ولا يمكن فهم النص إلا بإعادة ربطه بالعنوان، من ذلك: ربيع الجبة، في رثاء سرحان، المصله، سرير لأفقين ...وغيرها.

خامسا: استخدام تقنية العناوين المفردة:

وهي الغالبة على العناوين، مع العدول على ذلك بوضع عناوين فرعية في بعض الأحيـــان كما في : ثنائية سرحان كعنوان رئيس، في استقبال سرحان كعنوان فرعي للمقطع الأول، في رثـــاء سرحان كعنوان فرعي للمقطع الثاني.

سادسا : العدول عن الانزياح إلى اللغة المباشرة:

والتي تستقي مفرداتها من العادي واليومي بعيدا عن الغموض الذي طبع الأغلب الأعم من العناوين، ومن ذلك : كنا نرقص حول الكوخ، الديك إنه يؤذن خارج الوقت، بوح جبلي، عيـــون قديمة...

7- الهوامش والحواشي:

لم يرد الناص إثقال نصوصه بالكثير من الهوامش والحواشي، لأنه راهن على تقنية المعنى بما تيسر من الكلمات، ومع ذلك فقد ظهرت بعض الشروحات على الهوامش السفلية كنصوص موازية لنصوص المتن، ويمكن تصنيف هذه الهوامش إلى:

- ❖ شرح كلمات متداولة في أوساط خاصة، كوسط الطلبة الجامعيين، مثل قوله: « **النـــشاري: وريقات كنا نغش منها في الامتحانات**»، (من دس خف سيبويه في الرمل؟، هامش ص54).
- ❖ شرح كلمات أجنبية، مثل قوله: « **ماسن حادثها في الأمسان السويدية** »، (من دس خـــف سيبويه في الرمل؟ ، هامش ص 12).
- ❖ تعريف موجز جدا ببعض الأعلام، مثل قوله: « **أبي التقى: ولي صالح بـــبرج بـــوعريريج** »، (من دس خف سيبويه في الرمل؟ هامش، ص 6).

❖ التعريف بمصدر بعض التناصات، فقد ورد في المتن قوله: « **يا إلهي كلما نظـرت في المـرآة رأيت وجهي** »، وعلق على ذلك في الهامش بقوله : « **لشاعر أردني نسيت اسمه** »، (من دس خف سيبويه في الرمل؟ هامش، ص 61).

❖ استعمال بعض التناصات من اللسان العامي والتعريف بها، مثل: « **لحرايمية منين جاك الصباط قولي** » (المتن ص 83)، الهامش؛ مطلع أغنية تيندوفية (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، هامش ص 83).

والغرض من هذه الهوامش كنصوص موازية هو وضع المتلقـي في صـلب العمليـة التواصلية، لأنه أورد فقط ما تعلق ببعض الثقافات الشعبية، التي لا يُفترض في المتلقي الإلمام بهـا، وهو ما يجعل هذا الشرح بمثابة نافذة نصية يطل من خلالها المتلقي على النصوص، ويفـتح أفـق انتظار، يغني القراءة ويفتح آفاق التأويل.

8- اسم الناص

يعد اسم المؤلِّـف أحد العتبات النصية في تلقي العمل الأدبي، فقد يكون اسمه معروفـا سواء بانتمائه الأيديولوجي، أو بأسلوبه الأدبي والنوع الذي يكتب فيه، أو بتجربته الإبداعية أو غير ذلك، وكلها نوافذ يطل من خلالها القارئ مسبقا على متن المدونة.

فمن هو عبد الرزاق بوكبة صاحب مدونة من دس خف سيبويه في الرمل؟

عبد الرزاق بوكبة[1] وجه إعلامي له اهتمام بالأدب، تستهويه العبارة الشفافة، ويأسره الغموض الفني، ذاكرته مشتتة بين الماضي بأصالته وعراقته، وبين الحاضر بمآسيه وآلامـه، وبـين المستقبل بغموضه وأحلامه.

من مواليد قرية أولاد جحيش شرقي الجزائر سنة1977م، حصل على شهادة الليسانس في الأدب العربي عام 1996م، يشتغل بالقسم الثقافي بالتلفزة الوطنية، بعد أن اشتغل مدة بالإذاعة الوطنية، يدير العديد من الحصص ذات الطابع الفكري والثقافي، كحصة أماسي، وجهـة نظـر، فواصل، فاكهة الليل (إذاعية)، وغيرها من الحصص، وله حضور على صعيد الكتابة الـصحفية بجريدة الشروق اليومي والمحقق، وحضور عبر شبكة الأنترنيت بمقالاته وأعماله الإبداعية في موقع

[1] – مصدر هذه المادة هو استقصاء أخبار الناص عبد الرزاق بوكبة عبر شبكة الأنترنيت في العديد من المواقع والمدونة في قائمة المراجع.

مكتوب، إضافة إلى الحضور الإبداعي عبر اتحاد الكتاب الجزائريين والمكتبة الوطنية والندوات والملتقيات.

باكورة الأعمال الأدبية للناص عبد الرزاق بوكبة نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، الذي نشره سنة 2004م، ثم أردفه بعمل يجمع بين السرد والشعر يحمل عنوان مزاج لأجنحة الذئب الأبيض، نشره سنة 2008م، وتحصل به على المرتبة الخامسة في جائزة بيروت 39 اللبنانية من بين 450 عمل أدبي، ونشر سنة 2009م رواية بعنوان جلدة الظل، من قال للشمعة أف؟ ، وقد لقيت الرواية صدى إعلاميا مميزا على الساحة الثقافية العربية، من خلال الحوارات التي أجريت مع الناص والدراسات التي تعرضت لها.

يقول عنه أمين الزاوي: « **وعبد الرزاق بوكبة قارئ ممتاز، ومن يقرأ بموهبة كالتي يملكها عبد الرزاق، قادر على كتابة المختلف والحداثي، المرتبط مع تجربة الآخرين في علاقة قطيعة معرفية وجمالية مؤسسة** » نص مواز لنصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟. (الصفحة المطوية بالمدونة).

9- تاريخ كتابة النصوص

يكتسي البعد الزمني دلالته الخاصة، فهو الذي يحدد الملامح العامة لجملة السياقات التي تكون قد ساهمت بشكل أو بآخر في تكوين العمل الأدبي، والإعلان عن موعد الكتابة وميلاد النص، وبالتالي فهي أحد النصوص المحيطة و الموازية لنصوص المدونة، والتي يجب استنطاقها عند قراءة العمل الأدبي،.

حَيَّنَ الناص تجربته الإبداعية زمنيا من خلال الإشارة إلى تاريخ كتابة هذه النصوص كمظهر للتجريب، وذلك بما كتبه في هامش الصفحة الأخيرة من المدونة بقوله : «**كُتِبَتْ كل نصوص هذه المجموعة قبل 22 سبتمبر 2002م** »، (هامش من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 110)، وهو ما جعل النصوص مثقلة بأحداث الجزائر التي سبقت هذا التاريخ، وخصوصا ما اصطلح على تسميته بالعشرية الحمراء.

ولذلك كانت النصوص حافلة بمرارة الحياة اليومية، من انعدام للأمن واستشراء للمظاهر السلبية التي ترافق فقدانه، من بطالة، وظلم، وخوف، ومخدرات، ومجون، وغياب لسلطة القانون،

واهتزاز للثقة في كل ما هو أصيل، والتوجس خيفة من كل ما هو دخيل، وهو ما سيتضح عند تناول مختلف أبعاد التجريب في نصوص هذه المدونة، وذلك ما يؤكد جدل العلاقة بين أشكال التعبير وقضايا التفكير التي يسعى البحث إلى استجلائها.

ب. النصوص الفوقية

تسمح النصوص الفوقية بإضاءة العمل الأدبي وفتح نوافذ نصية قد تساهم في إغناء القراءة وتثمين التجربة ومَوْضَعَتِها ضمن خارطة الإبداع الأدبي، وقد أثار صدور نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ موجة من التساؤلات، حول طبيعة هذه النصوص، ومظاهر التجديد الذي مارسه الناص عبرها؛ من تكسير لطابوهات مختلفة، وغوص في أغوار المعنى ببساطة العبارة وعمق الإشارة، ومن بين تلك النصوص الفوقية جملة من القراءات النقدية والحوارات الصحفية، والتعليقات الإعلامية نذكر منها:

❖ ما نشرته نور الهدى غولي بالشبكة العنكبوتية بتاريخ22 يناير 2008م تحت عنوان غوص في شذرات المعنى بما تيسر من كلمات ، ومما جاء فيه « **أكثر ما يمكن أن يشد القارئ لنصوص الشاعر عبد الرزاق بوكبة في ديوانه من دس خف سيبويه في الرمل؟ هي تلك التنويعات التي خلقها على مستوى اللغة، والتي جعلتنا نثق بقدرته على الإبحار بعيدا في التأويلات الكثيرة للمعنى الواحد** »[1]، وتوصلت في نهاية المقال ــ بعد أن مثلت لتلك التنويعات وربطتها بالتحولات الاجتماعية والثقافية للمجتمع الجزائري ــ إلى أن ما كتبه بوكبة هو « **هذه الفسيفساء اللغوية التي قدمت أسئلة تحرج الذات أولا، المجتمع، والتاريخ** »[2]، وذلك ما سيقف عنده البحث أثناء التعرض إلى أبعاد وجماليات التجريب في نصوص المدونة.

❖ حوار مع الناص عبد الرزاق بوكبة أجراه معه الصحفي حمزة بلعايب في الصفحة الثقافية بيومية الأمة العربية بتاريخ 2009/05/05م، يحمل عنوان « **تسمية النصوص من قبل مبدعها مراهنة من جانب واحد** » ومما جاء فيه على الخصوص كتوطئة للحوار« **قدَّم بوكبة من دس خف سيبويه في الرمل؟ فحرك أسونة المشهد، ولفت الانتباه من خلال التجربة** »[3]، وعن

[1] – نور الهدى غولي :<< غوص في شذرات المعنى بما تيسر من كلمات >> www.boukebba.maktoobblg.com.22/01/2008.

[2] – المرجع نفسه.

[3] – حمزة بلعايب : << تسمية النصوص من قبل مبدعها، مراهنة من جانب واحد >>، جريدة الأمة العربية، عدد 136، بتاريخ 2009/05/05م، www.eloumma.com.

طبيعة ما يكتبه عبد الرزاق بوكبة، تساءل حمزة بلعايب:« **أين يمكن لعبد الرزاق بوكبة أن يضع نصوصه؟ فأجاب عبد الرزاق بوكبة: نصوص غير مصنفة، لأن التصنيف في رأيي مراهنة على جانب واحد من الحياة، بينما الحياة فيها تعدد، وأنا أعيش ذلك التعدد يوميا، لذلك أحرص على أن أسمي ما أكتبه نصوصا. لا أعترض على تصنيفها من قبل غيري، لأن غيري أحرار في قراءة ما أكتب.** »[1].

❖ مقال بمجلة أصوات الشمال من إنشاء قلولي بن ساعد بتاريخ 2009/06/08م، قال فيه: « **أزعم أن لعبد الرزاق بوكبة الناص قدرة عجيبة على التمثل والاستيعاب والتركيز ثم البوح بالجوهر من الشكل إلى المضمون، وأن له إمكانية تحطيم المصطلح في اللغة، والإجراء في الكتابة، والولوج إلى ما يجب أن يقال على مستوى جدلية الكتابة / الإبداع، ذلك أن الكتابة شيء والإبداع مسألة أخرى تعني طبعا الإضافة والتفرد، لذلك تخلى الناص في البداية على مجموعته الشعرية أنثى الغيم، وكانت ملحمته / إنشاءه النصي " من دس خف سيبويه في الرمل؟ "، هرمه النصي الذي دشن به حضارة دخوله المشهد الأدبي، عبر بوابة الكتاب المطبوع الذي هندسه وفق قوله في الحياة والشعر والسرد.**»[2].

❖ تعرض لنصوص المدونة الباحث محمد الصالح خرفي، وهو بصدد توضيح العلاقة بين القصائد والرسومات المرفقة بها، باعتبار المدونة نموذجا رسمت فيه الأشكال بأنامل الناص ذاته، وهو ما يجعل التجريب عن وعي وإدراك، يقول محمد الصالح خرفي بهذا الصدد : « **كما تأخذ الرسوم المرافقة للنصوص دلالات أخرى على اعتبار أنها ترجمة خطية للنصوص ووسيلة مساعدة لفهم أعمق للنص، بحيث يشترك الرسم مع اللغة في عملية التلقي، ويساهم في قراءة جديدة وفي توليد معان أخرى بإشراك حاسة البصر... ومن ذلك ديوان الشاعر عبد الرزاق بوكبة من دس خف سيبويه في الرمل؟** » [3].

إن ما يمكن ملاحظته على هذه النصوص الفوقية الموازية لنصوص المدونة هو أنها :

1. عَرَّفت بالتجربة ونقلتها من إطار المدونة إلى أطر أخرى يسهل الاطلاع عليها، وهو ما يغري بالبحث عن النصوص الأصلية كاملة، ومحاولة التعرف على مختلف التجاوزات

[1] – المرجع نفسه.

[2] – قلولي بن ساعد : << أجنحة لمزاج الذئب الأبيض..مقدمة أخرى لعدالة القراءة >>، أصوات الشمال ـــ مجلة عربية ثقافية اجتماعية شاملة www.aswat echamal.com.08/06/2009

[3] – محمد الصالح :خرفي فضاء النص / نص الفضاء، ص 68.

التي رصدتها عيون القراء والنقاد بالإشارة المقتضبة، وتوسيع آفاق تلك القراءات.

1. فتحت نوافذ نصية قد تساعد القارئ على استكمال مسيرة القراءة والتأويل، بناء على القراءة النقدية التي حملتها هذه النصوص الموازية.

2. قد تسمح هذه القراءات النقدية بوضع هذه التجربة الإبداعية في سياق ثقافي، يمثل تراكمه الإبداعي التأسيس لمذهب فني قوامه المغامرة والتجاوز.

3. تنمي النصوص الفوقية العلاقة بين النصوص الإبداعية والنظريات النقدية، إذ أنه بدون الإبداع يموت النقد، وبدون النقد ينحسر الإبداع.

2. معمارية النص

تمثل معمارية النص أحد مظاهر التجريب التي اعتمدها الناص، إذ البناء المعماري هيكل تصوري يجعل النص الإبداعي يتموضع داخل تجربة شعرية لها أصولها الفنية التي تؤطرها، وآلياتها القرائية التي توجهها، وشبكة النظريات النقدية التي تحكمها، وعليه فاختيار معمارية النص يضع المتلقي في صلب عملية تواصلية مع النص، بما يمنحه من آليات قراءة ومنطلقات تأويل.

وبالنظر إلى نصوص مدونة من دس خف سيبويه في الرمل؟ فإن معمارية القصيدة الحديثة هي التي فرضت نفسها على الناص، وبذلك اتسمت هذه النصوص بالحداثة، فقد هيمنت على النصوص حركة التفعيلات الحرة، التي لا تستجيب إلا لحركة النفس وعنفوان الشعور أو هدوئه، إضافة إلى القصائد ذات الطبيعة النثرية والمعتمدة على شعرية التقرير، والتعبير عن اليومي والعادي، وتجلى ذلك في أنماط القصائد الآتية:

- قصيدة الومضة : وهي الغالبة على نصوص المدونة، و التي يمكن من خلالها تصنيف الديوان ضمن قصيدة الومضة، إذ « **يسعى الشاعر عبد الرزاق بوكبة إلى زعزعة عادة التلقي لدى القارئ من خلال القصيدة الومضة التي لا تحمل كلاما كثيرا بقدر الدلالات التي تبقى حبلى بين طياتها..مستعينا في ذلك بالتكسير الذي يهواه، على مستوى اللغة، وهذا ما يميز عبد الرزاق بوكبة عن الشعراء الآخرين الذين قد يلجأون إلى توظيف مثل هذه القصائد، فقط رغبة منهم في خلق بعض الراحة بنفس القارئ بعد سلسلة من القصائد الطويلة (شكلا / مضمونا)..فيما استفرد هذا الشاعر بهذا الشكل من القصائد في كامل أوراق الكتاب، مع**

استثناء وضع بعض القصائد الغزلية» [1]، وعليه كان التعبير المركز عن الفكرة، والاقتصاد اللفظي سبيلا للإبداع ومظهرا للتجريب في نصوص هذه المدونة من خلال معمار نصي مناسب لذلك الاقتصاد اللفظي وهو قصيدة الومضة.

❖ بعض القصائد المتعددة المقاطع، وتفردت بها القصائد ذات المضمون الغزلي – على قلتها – كما في قصيدة صمت الخلاخيل (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 57)، وكنا نرقص حول الكوخ (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 77ـ 79).

3. طرق الكتابة وتقنيات الطباعة

يمثل التشكيل الطباعي لنصوص الديوان أحد مظاهر التجريب في النص الشعري المعاصر، إذ هي بمثابة ميلاد ثان للنص، فكما كان له ميلاد أول على مستوى الإبداع اللغوي، فإن له ميلادا ثانيا عن طريق العلامات غير اللغوية التي ستصاحب ميلاده الطباعي، وبالنظر إلى نصوص مدونة من دس خف سيبويه في الرمل؟ يمكن رصد مظاهر التجريب الآتية على مستوى التشكيل الطباعي:

❖ غلبة الفراغ الطباعي على صفحات الديوان، إذ يشغل كل نص عددا قليلا من الأسطر الشعرية، آثر الناص كتابتها في الجزء السفلي لكل صفحة، وفي ذلك إشارة إلى أن ما بقي من فراغ داخل الصفحة، ما على القارئ إلا محاولة ملئه، إذ أن مقابل الاقتصاد اللفظي لدى الناص تعدد للقراءة وانفتاح للتأويل لدى المتلقي.

❖ الألفة البصرية، والتي لا تجعل النظر مشتتا بين عدد كبير من الأسطر الشعرية، وهو ما يحتم على المتلقي إعطاء الأهمية البالغة لكل سطر شعري مهما كانت بساطة عبارته أو اقتضاب ملفوظاته، وما الفراغ الطباعي إلا فضاء جغرافي لحرية القراءة، وهو ما يسمح للقارئ بإنشاء هوامش نصية بالشرح والتحليل والتساؤل والتعليق.

❖ نقاط الحذف:

وقد استعملت بدقة وعناية بعيدا عن الإكثار الممجوج، وتعلقت بثنائية الحضور والغياب، التشتت والضياع وغيرها من الثنائيات، وتمثلت نقاط الحذف في الصور الآتية:

[1] – نور الهدى غولي :<< غوص في شذرات المعنى بما تيسر من كلمات >> .www.boukebba.maktoobblg.com.22/01/2008

* نقاط الحذف التي تمثل امتدادا خطيا للأسطر الشعرية، تتوسط أحرف الكلمات أو تنطلق منها، ومن ذلك قول الناص:

تبحر...ت، قبيل الشمس تغطس (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص18)، وبنقاط الحذف هذه يستشعر القارئ أن الشاعر مازال ضائعا في لجج البحر و لم يعثر على ذاته بعد.

وقوله: وأو لم للهوامش...للتوجس...للكلام الحر (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 52)، وهنا يفتح القارئ قوسا بحثا عن طبيعة هذه الهوامش، ومصدر هذا التوجس، والذي جلب هذا التساؤل هو نقاط الحذف.

* نقاط الحذف التي تمثل فواصل بين الأسطر الشعرية، وهي بمثابة توقف خطي مفاجئ، يحتم على القارئ إعادة النظر فيما قرأه، أو التأهب والحذر من مفاجآت الأسطر التي تنظره، أو هو إشارة إلى أسطر محذوفة عمدا كجزء من النص تركه الناص، وتوخى في المتلقي القدرة على تكملة المحذوف اعتمادا على المذكور.

وقد ظهرت هذه التقنية في العديد من القصائد، من ذلك :

وأو لم للهوامش...للتوجس...للكلام الحر

لا ذكرى مع الذكرى/ الخوافي لا تحب يدين

أسلمتاهما للنار/ لا ترضى بناصية الرياح

...

يأتي فتيا كالنوايا، مسرجا فرس الهواء

مكابرا كنثيرة.

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص52).

* إدراج علامات ترقيم غير مألوفة، وتمثلت في الخط المائل(/) الذي وظفه بكثرة، كما في المثال السابق (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص52)، وهو من التأثير الذي جلبته الكتابة الرقمية باستعمال الإعلام الآلي.

* عناوين دون نصوص، وذلك بوضع نقاط مرافقة لعنوان النص، هي بمثابة مَتْنِه، كما في النص الذي عنونه بـ : حالات الوحش

تمرين

.....

.....

.....

..... (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 26).

* إدراج رسومات مع بعض القصائد، منها ما له علاقة بتلك القصائد، ومنها ما يتطلب الكثير من الجهد لإيجاد علاقة ما.

*كتابة عناوين القصائد بنفس نوع الخط الذي كتب به عنوان المدونة، وهو ما يمكن تفسيره بالتواصل بين العنوان الرئيس وعناوين القصائد من حيث المضمون كما تجلى من حيث الشكل.

ما يمكن التوصل إليه أن هذه المظاهر الطباعية لها حضور بصري له علاقة بالناحية الدلالية، مما يجعل المتلقي للنصوص يذهب بعيدا في القراءة والتأويل.

4. على مستوى اللغة

إن أهم مظاهر التجريب التي راهن عليها الناص في مدونته من دس جف سيبويه في الرمل؟ هو اللغة، وذلك ما يمكن تتبعه من خلال المستويات الآتية:

أ. المستوى المعجمي

تمثل الدلالة المعجمية للألفاظ أهمية بالغة لفهم أي مرسلة كلامية، وهي المعطى الأول الذي ينطلق منه القارئ في فهم النص، إذ يتخذ من هذه الدلالة المعجمية والحقول الدلالية التي تنتمي إليها منطلقا للتعامل مع البنية السطحية للنص، ويبدأ في مقاربة المعنى من خلال ذلك، غير أن ما يؤكد هذا المعنى أو ذاك هو السياق التركيبي الذي وردت فيه تلك الألفاظ.

راهن الناص في مدونته على معجم متنوع وهو يبدع إنشاءه النصي، وهذا التنويع كان بمثابة شبكة اقتنص بواسطتها شوارد الأفكار، مثلما عبَّر عن حالات متنوعة من واقع الحياة الثقافية

والاجتماعية والسياسية التي يحياها في عمق المجتمع الذي يعيش فيه، فكان الاشتغال على لغة الحياة اليومية، والتعلق بالتراث، والتطلع إلى المعاصرة باديا على المعجم الذي نسج به نصوصه.

وعليه فأهم الحقول المعجمية التي تحركت ضمنها ألفاظ النص وعباراته يمكن تصنيفها في الآتي:

❖ **معجم ديني:** ينم هذا المعجم على الثقافة الدينية للناص، وذلك ما جعل الموروث الديني يتسلل إلى نصوصه، حتى وهو بصدد التعبير عن الانكسارات الواقعة في دنيا التدين المعاصرة، والمعجم الديني الذي وظفه الناص يعطي النصوص دلالة خاصة، ويجعل القراءة تستند إلى خلفية دينية ومرجعية تراثية، مما يغني القراءة ويعمق التأويل، ومن بين تلك الألفاظ والعبارات : النبي، الله ورسوله، سبحان الله، البراق، السدرة المنتهى، الجبة، الملكوت، القنوت، التفويض، سجدة الطين، الموتة الصغرى، الروح، الوِرد، لا إله إلا الله، التحية، بيت الله، الأئمة، متن ابن عاشر، النفزاوي، صلاتي، أركعها، ملاكين، الخلق، يا إلهي، قربان، صلى العشاء، المقام، الجرح والتعديل، ابن كثير، يؤذن، كشف...

❖ **معجم تراثي:** ينطلق فيه الناص من الموروث الذي جلبه معه من قريته، حيث حميمياته الخاصة التي ما فتأت تطفو على سطح الذاكرة، يستمد منها وهج الأصالة، ويعانق من خلالها صفاء الحياة، التي لم يلوثها غبار الحياة المعاصرة، ومن بين تلك الألفاظ والعبارات التي تعلق فيها الناص بالتراث كسلطة حضور أو سلطة غياب، يبرز: جدتي، أجدادها في التراب، وشمها، بقرة اليتامى، الجرة، الشيح، قربة، النخلة، أجداده، التراث، حوش، الظبية، الديك، الخلاخيل، كوخ، الغيم، ظل، مشط، ضفيرة، ضفائر،زيتونة، زردة، الخميلة، الطفولة، الشاي المنعنع، أحجيات العجائز، المهد، الزورق الورقي، عنزتي البيضاء، الأراجيح، الكانون، صوص الجار، الحكايات القديمة، الهديل، النبع...

إن تعلق الناص بالموروث جعله يحضر بقوة على صعيد الألفاظ التي استعملها والتراكيب التي وظفها، ولن تقرأ النصوص التي أبدعها إلا بالتمعن في عناصر التراث تلك، والبحث في المدلولات التي تحملها، ومازالت مشعة بألقِها ماثلة في الأذهان، تؤطر الرؤى، وترسم المشاهد الشعرية، وتعبر عن المواقف الشعورية، وهو ما جعل الناص حريصا على إغناء نصه بالألفاظ التراثية التي استقاها من قريته، وحملها معه إلى المدينة.

❖ **معجم معاصر**: وقد استقى ألفاظه من نبض الحياة المعاصرة، بزخم أحداثها والتطورات الحاصلة فيها، وما ولده ذلك من دخول ألفاظ تعبر عن ثقافة جديدة حملتها رياح العولمة، فدخلت القاموس المعجمي ألفاظ جديدة، منها ما يخضع لقواعد اللغة المألوفة، ومنها ما لا يخضع لذلك، ومن ين تلك الألفاظ : الفاكس، الهاتف، الجريدة، تلفزتي، مصابيح، الأنتيرنيت، منبه، السماعة، السوبرمان، الكوزاكي، الكورنيش، الشاحنة، الحنفية، نقال، المكالمة، كذب إلكتروني...

وتمثل هذه الألفاظ وما هو على شاكلتها، ملمحا للتجريب على مستوى القاموس المعجمي، اشتغل عليه الناص وجعل المتلقي يلتفت إلى هذه المصاحبات الجديدة للحياة المعاصرة، وكأنها أطلال جديدة تعمل في الذاكرة عملها، لما تحققه من تواصل بين المتباعدين، وألفة بين المتقاربين، إذ غدا النقال بديلا عن إشارة الطرف، وموقع الأنترنيت بديلا عن مورد النبع.

❖ **معجم سياسي**: عبر الناص من خلال المعجم السياسي على حيثيات الأزمة السياسية الجزائرية، وما رافقها من ظاهرة الإسلام السياسي والتطرف العلماني، وما تبع ذلك من أزمة الإرهاب والخوف وانعدام الأمن، والاشتغال بالمظاهر في ظل عدم تغلغل قيم الدين الأصيلة في مكنونات الجواهر، مثلما كانت قيم المدنية مجرد شعارات تختفي وراءها المصالح الذاتية، ومن بين تلك الألفاظ : تَجَوْبَلَ، تَهَوْبَلَ، الخوف، المحشوشات، الأمير، الشرطة، الجبل، عَشْرًا سِوَادًا، احْمَرَّت، أَتَقمَّص، أَتَمَسْجَد، لِحْيَة، ذبح، دَاهَمَ، ذراعك، يقتلون، الملتحي، خنجر، سواطير...

وقد استلهمت هذه الألفاظ من الواقع السياسي للأزمة الجزائرية بعدا دلاليا خاصا، نقلها من المتعارف عليه في الاصطلاح المعجمي العام، إلى دلالات جديدة ذات علاقة مباشرة بالواقع الجزائري، الذي صورت نصوص المدونة بعضا من مشاهده المتنوعة.

❖ **معجم إنساني**: ينطلق الإبداع من الإنسان ويعود إليه في النهاية، وهو ما جعل النصوص مفعمة بكل ما يتعلق بالإنسان، في تحولات تجاربه المختلفة، ومن ذلك: الجسد، الصبي، الفتى، الوالدة، ولدي، ابنتها، زواج، نوم، أخوة، أبوة، أخته، صديقه، عزوبة، أبي، جدك، امرأة، الشهوة، عروسا، الأنثى، يغازل، القبلات، حياتي، عيون، ابنتها، أباه، فتاتي، الراعي، ملاعق المصلين، خيال، الطفولة، العشق، المشاكس، الصبايا، بسمة، صاحبك، فتاة، عينيها، فتضحك، يغني، يفرح، أدخن، الأجرب، المبعولة، حواء، سلمى، أحمد، ليلى، المرآة، المرايا، يتمرأى،

الروحية، سجائر، الحابل، قشعريرة، الروح، بوح، استقبال، رثاء، عقوق، يحبها، تحبه، المعلم، الأستاذ، مريم بنت بوكبة...

من خلال هذا المعجم يظهر التنوع اللفظي المعبر عن شتى المراحل العمرية، والعلاقات الاجتماعية التي ترتبط بدلالات هذه الألفاظ، والخلجات النفسية التي ترافق كل تجربة حياتية، وهو العمق الفني للتجريب على مستوى المعجم الإنساني.

❖ **معجم حيواني**: طغت على هذا المعجم أسماء الحيوانات؛ الأليف منها والبري، ولكن يشملها في الغالب خروج الاسم عن دلالته المألوفة كحيوان، وارتباطها بصفة ملازمة له وتنسحب على الكائن البشري، وعليه فذكر اسم الحيوان هروب من المباشرة والتصريح، وتعلق بالإشارة والتلميح، وتبقى الحيوانات التي لا تحمل أسماؤها دلالات خاصة هي من حميميات الشاعر التي عايشته في القرية، ونسجت مع صباه ماضي طفولته التي يحن دائما إلى صفائها، ومن تلك الأسماء: الفراشة، ماعز، عصفورة، السوسنات، القبرات، عصافير، الثعلب، سرحان، الذئب، عنزة، النسر، النعاج، الخروف، عتاريس، كلب، الأفعى، أرنب، الطاروس، لحمار، لغزال، ناقة جده، الذيبة، دجاجة، الغزال، الخيل، الفرس.

❖ **معجم طبيعي** : تمثل الطبيعة بفضاءاتها المختلفة آفاقا يرتادها الناص وهو يحلق بخياله في رحاب الإبداع، ومن بين ألفاظ المعجم الطبيعي الذي هيمن على جانب من القاموس الشعري لهذه النصوص نذكر: قمر، السنبلات، الدوالي، نجمة، الشمس، البحر، صخرة، الأرض، قوس قزح، الرمال، الماء، النار، الشجرة، الندى، الغابة، شجرة، جمر، السماء، الريح، صنوبرة، صحراء، عناقيد...، وهي ألفاظ تتخلق منها دلالات، وتنتج عنها رؤى، وتتولد منها تصورات من خلال السياقات التي تدرج ضمنها.

❖ **معجم زماني**: يحضر الزمان بكثافة ملحوظة في نصوص هذه المدونة، سواء من حيث التركيز على صيغ الأفعال التي تدل على حدوث الظواهر، أو من خلال الألفاظ التي تحمل دلالة زمنية معينة، ومن بين تلك الألفاظ : الليل، الوقت، الفجر، ليل، نهار، الربيع، اليوم، أمس، القديمة، العشايا...، وهي ألفاظ استغرقت أزمنة مختلفة، مما يدل على سعة الآفاق الدلالية التي يجب أن تصاحب قراءة هذه النصوص.

❖ **معجم مكاني**: تنوعت الأماكن التي كانت مجالا للفضاءات التي تحركت ضمنها الشخصيات، وتفاعلت مع الأحداث التي تم تصويرها، ومن بين تلك الألفاظ ذات الدلالة المكانية نذكر: المدينة، حوانيت، نافذة، كوخ، النبع، الغرفة، العاصمة، الحومات، الجامعة، الحي الجامعي، الكُتَّاب، الطريق، الغابة، اَلْحَان، الشارع، البلدية، السقف، الدار، السرير...، الوراء، أردفت، ترفع، حلق، أمام، خارج، هناك، علوا.. ويمكن أن تصنف هذه الأماكن إلى ثنائية القرية / المدينة، وهو ما يتجلى في الصراع الذي يبدو بين طرفي هذه الثنائية في مضمون نصوص المدونة.

❖ **معجم فلسفي**: ويتعلق بألفاظ ذات دلالات فلسفية، من خلال السياق الذي وردت فيه، ومن ذلك الألفاظ الأنوية في العبارات الآتية: الرؤيا، نسيم المعنى، أسطورة الخلق، حقد الصلصال، التفويض، الحقيقة، الجبة... فارس يأتي من الظلمات، غربة الكلمات في الكلمات، مطر السؤال، سكر القصيدة..

❖ **معجم عامي** : إن ارتباط الشاعر بحميمياته الخاصة، وهوسه بممارسة التكسير اللغوي جعله يدمج في قاموسه كلمات من اللسان العامي، منها الكلمات ذات الجذر العربي والذي وقع له لحن وكسور لغوي نتيجة الاستعمال، ومنها ذات الأصول الأجنبية، فمن الأولى: لِحْرَايْمِيَّة، مْنِينْ، جَاكْ، يالشميسة، لحمار، لغزال، يدزينا م الكاس والمايده راهي عشرة بلا فايده. ومن الثانية: كرتونة، السيكاتريس، الصباط، البودي..

ما يمكن أن نخلص إليه كمظاهر للتجريب على مستوى المعجم للغوي هو:

1. تنوع الحقول المعجمية للألفاظ التي بنى منها الناص عمله الإبداعي، وتنوع الدلالات المرتبطة بها.
2. ارتباط ألفاظ المعجم بالأصالة وانفتاحها على المعاصرة.
3. حضور مفردات الحياة اليومية، وهو ما جعل النصوص تمثل حوارات من عمق الحياة الاجتماعية.
4. تنوع الأماكن وتعدد الفضاءات التي كانت مجالا لميلاد النصوص.
5. الأبعاد الدينية والفلسفية والسياسية لبعض الألفاظ، مما يعمق القراءة ويفتح التأويل.

6. حضور البعد الزماني للألفاظ يوجه القراءة ويرسم آفاق التأويل.

ب. المستوى الصرفي

تَمَثَّلَ التجريب الذي مارسه الناص على مستوى أبنية الكلمات من الناحية الصرفية في التغيير الذي لحق بنية الكلمات، وذلك بمحاولة إيجاد أبنية غير مألوفة، وتطبيق صيغ صرفية على كلمات لم يعتد القارئ إخضاعها لتلك القوالب، وهو التجاوز الذي راهن عليه الناص بقوله في نوبة الدخول : « **كل ما ترونه من اهتزاز شجرة النحو والصرف هنا من ريحي**»[1]، ومن تلك الأبنية الصرفية : يُكَوْمِرُونَهُ (يفوعلونه): أي يصورونه بالكامرا، وهنا نلحظ الانطلاق من اسم غير عربي، وتحويل صيغته الصرفية لتدل على فعل، وإلحاق أحرف الزيادة الدالة على الفاعلية والمفعولية.

تستبصل ، تستثوم، تستفلل، تستطمم : الانطلاق من الاسم لإيجاد صيغ فعلية (تستفعل) .

سبحن: أي قال سبحان الله، وهي الكلمة التي يقول عنها ابن مالك: وكلمة بها كلام قد يُؤَم.

يتقومم (يتفعلل): يذهب إلى مكان القمامة.

تَجَوْبَلَ : ذهب إلى الجبل، تَهَوْبَلَ: ضاع عقله (تفوعل).

أَتَقَمَّصُ (أتفعل): ألبس القميص.

أَتَمَسْجَدُ (أتمفعل): ألتزم المسجد.

تَقَرْأَنَ (تفعلل): قرأ القرآن.

تَقَرْعَجَ (تفعلل): شرب الخمر.

تَعَوْكَزَ (تفوعل) : استعمل العكاز وهو عصى العاجز.

إن هذا النمط من التجريب يجعل القارئ يحاول إيجاد مخرج تأويلي للكلمات التي تجسد فيها الكسور اللغوي باللجوء إلى الميزان الصرفي والصيغ الاشتقاقية وغيرها ، وإن كان الناص أعارها اهتماما كبيرا، وفتح لها آفاقا خاصة، فهي لا تعدو أن تكون تغييرا شكليا، وفي جواهر اللغة العربية السليمة، وإمكاناتها الاشتقاقية ما يغني عن هذا اللعب اللغوي.

[1]– عبد الرزاق بوكبة : من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص 9.

ج. على المستوى النحوي

من مظاهر التجريب اللغوي على المستوى النحوي إضافة إلى تطبيق قواعد النحو العربي، ما يمكن أن يعتبره المتلقي بمثابة الخطأ اللغوي، لكن سرعان ما يزول ذلك اللبس إذا عرف أن ذلك لا يعدو أن يكون عزفا على أوتار اللغة، وما تتيحه إمكاناتها التركيبية كالتقديم والتأخير والحذف، واستغلال نقاط الخلاف بين القبائل العربية التي انطلق منها التقعيد النحوي، وكل ذلك غرضه الخروج على نمطية التراكيب اللغوية المألوفة لدى المتلقي، واستدراجه إلى تراكيب لغوية فيها من التكسير اللغوي ما يثير الانتباه، وذلك ما عبر عنه الناص بقوله : « **كل ما ترونه من اهتزاز شجرة النحو والصرف هنا من ريحي** »[1]، ومن بين تلك التراكيب نذكر:

❖ دخول " ال " على الفعل في قوله : « **فهمَّ يضغطها وهو اليكره الأرق كره الديك للديك**»[2]، وقوله : « **إلى متى..متى أبقى يخيفني هذا الطريق الحرمونا منه منذ اختاروا يقتلون** »[3]، ذلك أن المعهود في العرف اللغوي السائد أن " ال " لا تدخل إلا على الاسم، حيث أن الاسم « **ما يقبل ال ، أو النداء، أو الإسناد إليه** »[4]، ودخول ال على الفعل يجعل المتلقي يبحث عن تفسير لهذا الخرق اللغوي، وعن المعنى الجديد الذي حملته ال في اتصالها بالفعل بدل الاسم.

إن المعنى الجديد الذي حمله دخول ال على الفعل ليس غرضه التعريف كما في الاسم، وإنما هي اسم موصول بمعنى الذي، ويكون التقدير في اليكره، الذي يكره، وفي الحرمونا، الذي حرمونا، وهذا التجريب الذي مارسه الناص على مستوى بنية الكلمة بإضافة ال، وعلى دلالة الكلمة بدخول معنى الذي ليس منقطعا عن أساليب العرب القدامى، ولكنه مهمل غير مستعمل، ونجد أصله في بيت الفرزدق :

ما أنت بالحكم التُّرضى شفاعته ولا الأصيل ولا ذي الرأي والجدل[5]

وهذه المسألة ــ دخول ال على الفعل ــ كانت مثار جدل بين المدارس النحوية، وإثارة

---

[1] – المرجع نفسه،ص 9

[2] – المرجع نفسه، ص 69.

[3] – المرجع نفسه ،ص 65.

[4] – ابن هشام الأنصاري: شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت، 2002م، ص 38.

[5] – المرجع نفسه، ص 40.

الناص لها إيقاظ لحراك ثقافي بإحياء مسائل خلافية.

❖ الحذف : ويتمثل في حذف بعض المكونات التركيبية لبنية الجملة مع بقاء ما يمكن للسياق أن يدل عليه بشيء من إعادة القراءة، من ذلك قوله: « **لم يفت على أذنتُ الفجرَ عظيمُ وقت**»[1]، حيث أن أصل التركيب لم يفت على أن أذنت الفجر عظيم وقت.

❖ وقوله :« **ما عائدة وأنت تقرأها** »[2] وغيرها من الأمثلة المشابهة، وهذا الحذف كما هو ملاحظ لا يستند إلى قواعد اللغة التي أرسى دعائمها سيبويه، وإنما هو حذف لبعض التراكيب دونما تقيد بقاعدة نحوية.

❖ حذف أداة الاستفهام والاعتماد على دور السياق في جلب هذا الاستفهام، الذي لم يبق على المستوى البصري إلا العلامة الدالة عليه، ومن ذلك :

قلت : أصل الحقيقة أنثى ؟

وأصل الحقيقة حرف تنزه عن سجدة الطينة؟

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص 31)

إن ما يمكن التوصل إليه في ما يتعلق بالتجريب اللغوي على المستوى النحوي هو:

1. لجوء الناص إلى تعابير يبدو فيها التكسير اللغوي، ولكن ذلك لا يعدو أن يكون اتكاء على لغة مهجورة، أو قاعدة نحوية مهملة أو مختلف حولها، أو حذف ما يمكن للسياق التركيبي البوح به.

2. أراد الناص من خلال التراكيب اللغوية غير المألوفة إثارة النقاش داخل جسد اللغة العربية، إذ أن نموها الطبيعي رهين بالخلخلة التي تصاحب الاستعمال.

3. التركيز على الإمكانات التركيبية للغة العربية من تقديم وتأخير وحذف وإيجاز.

د. الانزياح

استعمل الناص لغة شعرية قوامها الانزياح، الذي ينقل اللغة من وظيفتها التواصلية القائمة على العلاقة الخطية بين أحادية الدال وأحادية المدلول، إلى وظيفة ثانية قوامها أحادية الدال وتعددية

[1] – عبد الرزاق بوكبة : من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص 18.

[2]– المرجع نفسه، ص 99.

المدلول، وذلك باستثمار الإمكانات التعبيرية للغة الشعرية من مجاز واستعارة وكناية وحذف وتكرار وتصوير، ومن ذلك :

❖ الانزياح اللغوي بتوظيف الاستعارة، في قوله : « **يأكل المشمش ويرمي رغباتهن للريح**»[1]، وقوله : « **مرة، يعصر الليل تفاحة، مرة، يقرأ الفجر زنبقة** »[2]، وقوله : « **السرير يأكل البياض**»[3]، **وقوله** : « **صَبَّتْ في عيني مشهدا أثلجهما** »[4]

❖ الانزياح اللغوي بتوظيف طاقات التشبيه، في قوله: « **فطفق يبكيها وقلبه قشتين في ذكرى المهب** »[5]، وقوله : « **يأتي فتيا كالنوايا** »[6].

❖ الانزياح اللغوي بتوظيف الكناية، في قوله : « **مضى يغازلها لسانا بوارا، يلحس من عيون الأجداد** »[7] كناية عن التعلق بالتراث، وقوله : « **القد إسراء** »[8] كناية عن طولها، **و** «**لم تطل عيني لذة الإسراء إليها** »[9] كناية عن علوها.

❖ الانزياح اللغوي بتوظيف المنافرة الإسنادية، وذلك بأن تكون الإضافة الإسنادية ليست من قبيل الواقع المألوف، كقوله :

« **مسرجا فرس الهواء** »[10].

وقوله : « **كانت توقع لوعتها فوق ماء الوتر** »[11] .

وقوله : « **كي تظمأ فتشرب القربة زلالا، ثم كاتفت النخلة والانتظار ونعاسا** »[12].

---

[1] – عبد الرزاق بوكبة: من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص12.
[2] – المرجع نفسه، ص 36.
[3] – المرجع نفسه ، ص 14.
[4] – المرجع نفسه ، ص 17.
[5] – المرجع نفسه ، ص 15.
[6] – المرجع نفسه ،ص52.
[7] – المرجع نفسه ، ص 55.
[8] – المرجع نفسه ، ص 17.
[9] - المرجع نفسه ، ص 24.
[10] – المرجع نفسه ، ص 52.
[11] – المرجع نفسه ، ص 36.
[12] – المرجع نفسه ، ص 21.

وقوله : « **الذي يجعل الوقت مشنقة للأماني، ومشتلة للحنين؟** »[1]، وقوله « **حوانيت فـــاغرة خوفها من كلابة الليل** »[2]، وفي كل هذه الأمثلة وغيرها تظهر قيمة الانزياح اللغـــوي كملمـــح للتجريب راهن عليه الناص في تعميق شعرية المفارقة[3] بين المسند والمسند إليه.

5. على مستوى الصورة الشعرية

استغل الناص الإمكانات التعبيرية التي تتيحها الصورة الـــشعرية في تـــصوير الأحاســـيس والتعبير عن الأفكار، من خلال العلاقات الخفية التي يتم نسجها عبر سلسلة من الـــصور تبعـــث الارتياح، أو تبث التوتر، أو تثير الانتباه، وكل ذلك يجعل الخيال يسرح في عوالم يربط فيها الناص بين ما هو معقول ومقبول وبين ما هو وهم وخيال، وقد تجسد ذلك من خلال:

أ. استغلال الإمكانات التصويرية للمجاز والاستعارة والكناية والتشبيه:

ومن ذلك:

❖ يقول الناص :

« يتناوشن في وسيم مسمر على جدار الرغبة

يأكل المشمش ويرمي رغباتهن للريح »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص 12).

انطلق التصوير من مشهد أول يبين هيأة الوسيم، وقد تسمر على جدار الرغبـــة، وهنا تنشأ المنافرة الإسنادية بين المضاف والمضاف إليه، إذ أن مألوف الكلام، أن يقـــال جـــدار المنـــزل، أو جدار المحطة، أو غير ذلك، لكن الناص آثر إضافة الجدار إلى الرغبة، فانتقلت الصورة من طابعها النثري، إلى قيمتها الشعرية، باستثمار طاقات الانزياح للكلمات، فظهرت هيأة الوسيم المسمر على جدار الرغبة، وحالته متقلبة تقلب الرغبات التي يستند إليها، وهذا المشهد التـــصويري هو مشهد كلي غرضه تبيين الحالة التي عليها الوسيم، ويتناسل من هذا المشهد مشهد جزئي يقوم

[1] – المرجع نفسه ، ص58.

[2] – المرجع نفسه ، ص 23.

[3] – شعرية المفارقة : من مصطلحات الشكلانيين الروس وتتمثل في التفاعل الداخلي بين العناصر المكونة للعمل الأدبي، والمبنية على غير قواعد المنطق، وهي محمودة في الأدب، وذلك بالتعبير عن موقف على غير ما يقتضيه ذلك الموقف، كما تعني حدوث ما لا يتوقع، وبذلك يعبر الشاعر على صدق رؤيته بإسلامها إلى نيران المفارقة، إلى دراما الشعر بناء وتركيبا. (أنظر: نصرت عبد الرحمان في النقد الحديث، ص 61-62).

أيضا على المنافرة الإسنادية بين المضاف والمضاف إليه، لتتجلى الاستعارة المكنية وما تولده من تصوير ما هو معنوي في صورة ما هو مادي، في قوله :« يأكل المشمش ويرمي رغباتهن للريح »، ففي رمي الرغبات تصوير حسي لما من شأنه الإدراك المعنوي، فتغدو بالتالي الرغبات أشبه ما تكون بشيء مادي يُرْمَى، شأنه شأن حبات المشمش التي يأكلها الوسيم، وباجتماع الصورتين يكتمل المشهد التصويري الذي أراد الناص تجسيده.

❖ يقول الناص :

« العجوز التي كانت الصبية، ملأت الماء قربة

ودافنت الثرى عليها برودة / برودة

كي تظمأ فتشرب القربة زلالا، ثم كاتفت النخلة

والانتظار ونعاسا...

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 21).

الصورة الشعرية في هذه الومضة قائمة على الجمع بين الشيء ذو الطبيعة المادية (النخلة)، والشيء ذو الطبيعة المعنوية (الانتظار، النعاس)، وذلك من خلال الدلالة التي يحملها حرف العطف "و" الذي يفيد الجمع، والذي يجعل الانتظار والنعاس في حكم النخلة التي استندت عليها العجوز، مع ما يحمله معنى الانتظار والنعاس من ثقل، يزيد من تعميق الصورة الشعرية، ويفتحها على آفاق دلالية رحبة، لم تكن تخطر ببال القارئ، لو لم يستخدم الناص هذه الصورة الشعرية المعتمدة على إمكانات اللغة التصويرية ودلالة الإيحاء والجمع بين الألفاظ التي فيها من المفارقة مالا تسمح به إلا لغة الشعر. والشأن نفسه في قوله : « نامت الأسرة واشتعلت أفخاذ المدينة بدبيب الأشباه والأضداد » (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 23)، وفي قوله :

« مرة

يعصر الليل تفاحة،

مرة

يقرأ الفجر زنبقة ».(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 36)، وغير ذلك من الصور.

ب. التشخيص

اعتمد الناص في تشكيل الصورة الشعرية على التشخيص، حيث يتم « **تشخيص المعاني المجردة ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة** »[1]، ومن ذلك قوله:

« ساريا بات..

والسوسنات تحط على شرفات يديه، وتمنحه بعض

صحو الفضاء، فيمنحها كل سكر القصيدة

كان يغني الذي يفرح النبض

كانت توقع لوعتها فوق ماء الوتر

هو لا ينحني وهو يرقص، لا يشرئب لغير الدوالي

وحين تراوده نجمة عن ضفائرها يعتلي نبضه

ويصير القمر

.... ».

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 36).

وبالنظر إلى التشخيص الذي اعتمده الناص في هذا المقطع، نجد أن السوسنات تَمْنَحُ، وأن القصيدة تُسْكِرُ، و أن النجمة تُرَاوِدُ، وأن النَّبْضَ يُعْتَلَى، وفي هذا التشخيص تكثيف للصورة الشعرية، وفسح لخيال المتلقي وهو يتابع المشاهد التي يريد الناص تصويرها.

ومن بين المقاطع التي انبنت على التشخيص في تشكيل الصورة الشعرية أيضا قوله :

« أنا لا أستحي أن أناشج غربته، أو أمرغ رمشي على

عشبة فاتحتني بلهفة أنساغها للقاء

وجع في السماء

وصهيل صنوبرة تتماهى / دبيب سؤال تناوشه

[1] – علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 76.

راحتي. »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 58).

من خلال هذه المقطوعة نجد أن التشخيص هو الوسيلة الأساس التي اعتمدها النـــاص في رسم الصورة الشعرية، حيث أن العشبة تفاتح الناص مخاطبة إياه بلهفة، وأن الـــسماء تتـــألم، و الصنوبرة تصهل، والسؤال له دبيب وهو يتحرك، وكل ذلك ينقل الصورة من فـــضاء خامـــل لا حراك فيه ولا حياة، إلى فضاء مفعم بالحركة مليء بالنبض.

ج. تراسل الحواس

من التقنيات التي اعتمدها الناص في تكثيف صوره الشعرية تراسل الحواس، حيث تُعْطَـــى للأشياء التي تُدْرَك بحاسة معينة صفات الأشياء التي تدركها حاسة أخرى، ومن ذلك قوله :

❖ « العصافير تنثر ريش الأغاني على بعد رمشين »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 58)

فالأغاني التي تدرك بالسمع نجدها هنا تدرك بحاسة البصر، على سبيل تراسل الحواس.

❖ « هَبَّ نسيم المعنى »، (من دس خف سيبويه في الرمل؟، ص 64).

فالمعنى مدرك سمعي باعتباره من متعلقات الكلام، يصبح له هبوب ونسيم، فيصبح إدراكه بالشم، أو بالإحساس.

❖ « ترقص له أذناه »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 74)

إذ الرقص صفة جسدية سبيل إدراكها حاسة البصر، يصبح في منطق تراســـل الحـــواس إدراكه سمعي بحاسة الأذن.

❖ « تحتسي ألق المدى فرحا صغيرا » (من دس خف سيبويه في الرمـــل؟ ص 77)، فـــألق المدى أساس إدراكه بحاستي البصر، يصبح إدراكه بالاحتساء، أي بحاسة الذوق.

د. مزج المتناقضات

وذلك بالتعبير عن الأحاسيس الغامضة والحالات النفسية العميقة، بصور لا تدرك في إطار العلاقات المألوفة بين الألفاظ والصور، وإنما يجب البحث في علاقات التضاد والتنافر والتكرار التي تنشأ بينها، ومن ذلك:

- ❖ على مستوى العناوين : ذبح البراق، ربيع الجبة، عصير التفويض، معراج الفستان، حصانة الكانون، شوكة الروح، المكنسة الروحية، عقوق المرايا، العزف مع الأفعى، حقد الصلصال...
- ❖ على مستوى النصوص كقوله :

ما الذي أنعش الصمت في الكلمات ؟

وأخصب حزن العرائش ؟

بارك رغبتها في التدلي

محارق للظل والشرفات؟ الذي يجعل الوقت مشنقة للأماني

ومشتلة للحنين ؟

كان موعدنا فسحة الله في العالمين

ورذاذا يلون نبض المكان / العصافير تنثر ريش المعاني

على بعد رمشين

تعبث

تعبث بالشال والزركشات

المدى فائض / فائض بصغار الملائكة البيض

قال الذي عنده غصة العاشقين:

أنا ذاهب لأغني.

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 58).

إن ما ميز التجريب على مستوى الصورة الشعرية يمكن إجماله في:

1. استغلال الإمكانات التصويرية للمجاز والاستعارة والكناية والتشبيه.

2. تنوع المشاهد المصورة، وتناسلها من بعضها البعض، وكأنها امتداد لصورة شعرية واحدة، مع بعث الحركة والحياة فيها، ومنه يتجلى التصوير المشهدي، الذي يصور الفعل الدرامي لتفاعل الشخصيات والأحداث، وعلاقة كل ذلك بالتأثيث المشهدي من أشخاص وأشياء وأماكن وأحداث.

3. المنافرة الإسنادية بين الألفاظ، مما يولد شعرية المفارقة التي تنشأ من مزج المتناقضات، وذلك بالانطلاق من الواقع، مع جعل التصوير ينحرف عن الواقع ويرتاد فضاءات تصويرية جديدة من نسج الخيال الشعري.

4. استغلال طاقة الرمز والإيحاء في تكثيف الصورة الشعرية.

5. التشخيص، وذلك بإنطاق الجماد وبث الحياة فيه.

6. تراسل الحواس، مما يوسع فضاءات الإدراك، ومجالاته.

6. على مستوى الفضاء

تنوعت الفضاءات التي ارتادها الناص وهو يبدع ومضاته الشعرية، وتوزعت على ثلاثة أطر فنية، الأماكن والشخصيات والأحداث، وما نجم عن هذه الأطر من تفاعلات أعطت عمقا تصويريا للبناء الفني، ودلالات متنوعة للنصوص الشعرية.

إن المكان هو الفضاء الغفل الذي تدرك فيه حركة الأشياء، واشتغال الزمن، وفي إطاره تتجسد أفعال الحالة وأفعال التحول، التي تصنعها الشخصيات وتظهر بالتالي كأحداث، وبالنظر إلى محتوى المدونة، نجد الأماكن توزعتها ثنائية الأماكن الواقعية والأماكن الخيالية.

ففي الأماكن الواقعية بدت على النصوص شعرية التقرير المستندة إلى الواقع اليومي؛ بأماكن القرية وما فيها من حميميات الشاعر الخاصة، و أماكن المدينة بصخبها وتنوع مظاهر الحياة والحركة فيها، سواء الأماكن التي ترتاح إليها النفس، وتسرح فيها العين عند قراءة النص، أو الأماكن التي تأنف منها النفس ولا ترتاح إليها، مما يولد التوتر والانقباض النفسي عند المتلقي، وهذه الأخيرة أعطاها الناص أهمية خاصة حيث الأماكن التي تمثل مسرحا لحياة الهامش والمسكوت عنه في عرف الحوار العلني، ولكنها أماكن و فضاءات تحمل الشرعية الواقعية.

ومن ذلك قوله مصورا فضاء من فضاءات المدينة :

حصانة الكانون

نامت الأسرة، واشتعلت أفخاذ المدينة بدبيب

الأشباه والأضداد، مصابيح تقارب المصابيح

وحوانيت بالحديد فاغرة خوفها من كلابة الليل

أنصاف سجائر محشوة، على أنصاف أصابع

محشوشة، / مجانين يتهارشون على كرتونة لا موز

فيها، فيما تقرفصت هموم على كانون زاده

الجريدات

وهناك في الزاوية عار على عارية يتبادلان دفيئة

الأنفاس... »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 23).

ولا يخفى على المتأمل في فضاءات هذه المقطوعة تنوع الأماكن، وتفاعل الشخصيات مع واقعها المتأزم، وتنامي الأحداث، مما يولد فضاء شعريا له دلالته الخاصة.

ومن أمثلة الأماكن المتخيلة، قوله :

« يأتي فَتِيًّا كالنوايا، مسرجا فرس الهواءِ

مكابرا كنثيرة

هو لم يسايف فارسا يأتي من الظلمات / لم يحلم

بناقة جده، كانت يداه غدا، أشارفه القصيدة

والصباح

أصحو على رناته، وأنام في المعنى/ أسائل

غيمتين عن الذين تسامروا، ويردني مطر السؤال

يا غربة الكلمات في الكلمات / هل أضحى التنائي

في التداني؟ / أصبحت كل الحروف هزيمتي ؟

كل البواصل تقتفي عطش الجنوب ؟

أنا لا أحب الرمل / لا ترضى بأشرعتي الرمال ؟

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 52.)

وهنا تبرز أسطرة الأماكن، والشخصيات التي تتفاعل فيها، والأحداث التي تصورها، وكل ذلك يعطي للفضاء الشعري حضورا متميزا، إذ الشعر وحده له القدرة على تصوير هذا الفارس الذي يأتي من الظلمات مسرجا فرس الهواء، إنه على ما يبدو شيطان الشعر، الذي يجعل الناص ينام في المعنى، وقد اكتسب(المعنى) دلالة مكانية، ويتواصل الصراع بين أماكن واقعية تنتمي إلى ما هو أرضي، وأماكن علوية تنتمي إلى ما هو سماوي، وأحداث تقع في هذا الفضاء لا يمكن إدراكها بسهولة.

إن ما يمكن تسجيله في ما يخص الفضاء الشعري كمظهر للتجريب في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ يتمثل في :

1. تنوع الفضاءات وتعدد الأماكن التي سجلت النصوص لقطات تصويرية لما يحدث فيها؛ فالقرية بكوخها، ومراتع الصبى، والنبع، وعنزة الجدة، وصويحباته، والطريق إلى النبع والجرة... وغيرها مثلت المادة الدسمة للحكي والذكرى، عاد من خلالها الناص إلى ذاته وأصالته، وطفولته التي صنعت منه كيانا، وغذته بموروث، مهما باعدت بينه وبين تلك الأماكن الأيام فلن ينفك عنها، وستبقى تلك الملامح المكانية تعمل عملها في الخفاء، متسللة إلى نصه الشعري، أضف إلى ذلك الأماكن التي لها علاقة بالمدينة وما تمور به الحياة فيها من تناقضات، وما يعتلج في بنيتها الاجتماعية من تقلبات، كانت الكامرا التصويرية للناص لها بالمرصاد، صانعة من عالم المهمشين والخارجين على سلطة المجتمع من سكارى ومتطرفين وعقلاء ومنحرفين وغيرهم فضاءات شعرية.

2. التفاعل المنظم والمستمر بين الأماكن في هيأتها التجريدية؛ من مبان وأشياء...، وبين الأشخاص الذين يبثون فيها الحركة والحيوية، وما ينتج عن ذلك من أحداث يصنعها التأثير والتأثر، كل ذلك يمثل الفضاء الشعري الذي بُنِيَت عليه هذه الومضات الشعرية، حيث أنه لا يمكن أن يكون للمكان معنى بعيدا عن أحلام ساكنيه، ولذلك لم يستدع الشاعر العربي الطلل

كمكان لذاته، إنما استدعى أطياف من كانت تحوم حوله، والشأن ذاته في استدعاء الشاعر المعاصر للمكان.

3. مثلما كانت هناك فضاءات واقعية في هذه النصوص فقد تخللتها فضاءات من صنع خيال الناص، عمقت التصوير، وفتحت التأويل.

4. توظيف طاقة الرمز والأسطورة في تكثيف العلاقات التخييلية بين مكونات الفضاء الشعري، كما في قوله: « نتفحم في البرق كيما نضيء عيون الشياطين والشعراء العظام »، (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 95)، فالحضور الضمني لأسطورة الموت والانبعاث برموزها الرماد وطائر الفينيق، والتفحم والاحتراق والإضاءة، إيذان بميلاد جديد، فيه ما يضيء أعين الشياطين والشعراء العظام، وذلك بالاحتراق في فضاء البرق، واشتراك الشياطين والشعراء قديم قدم لغز الشعر ذاته، لكن المهم هنا هو هذا الفضاء التخييلي الذي يربط بين أيقونات التفحم والبرق والإضاءة، وبين الشياطين وما يكتنف عوالمهم من غموض واحتجاب، وبين الشعراء وما بساحتهم من أوهام وسراب.

7. على مستوى التناص

من مظاهر التجريب الفني في المدونة الاشتغال على التناص باعتباره الحضور الضمني أو المباشر لنصوص سابقة، مما يجعل القراءة رهينة إدراك تلك النصوص وفهم الخلفيات الفكرية والدينية والفلسفية التي استندت إليها، وأول الملاحظات التي يمكن تسجيلها هو عدم إثقال نصوص المدونة بالتناص، وإنما وجدت التناصات بطريقة ضمنية وحضور عفوي، ، و يمكن تصنيفها في الآتي:

أ. التناص القرآني:

وهو حضور النص القرآني في النص الشعري، ومن ذلك:

- قول الناص: « وأصل الحقيقة حرف تنزه عن سجدة الطينة »، (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص31)، ويستحضر المتلقي لهذا النص قوله تعالى:

﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَـٰنَ مِن صَلْصَـٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ﴿٢٦﴾ وَٱلْجَآنَّ خَلَقْنَـٰهُ مِن قَبْلُ مِن نَّارِ ٱلسَّمُومِ ﴿٢٧﴾ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَـٰٓئِكَةِ إِنِّى خَـٰلِقٌۢ بَشَرًا مِّن صَلْصَـٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ﴿٢٨﴾ فَإِذَا

سَوَّيْتُهُۥ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِى فَقَعُوا۟ لَهُۥ سَٰجِدِينَ ﴿٢٩﴾ فَسَجَدَ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ ﴿٣٠﴾ إِلَّآ إِبْلِيسَ أَبَىٰٓ أَن يَكُونَ مَعَ ٱلسَّٰجِدِينَ ﴿٣١﴾ قَالَ يَٰٓإِبْلِيسُ مَا لَكَ أَلَّا تَكُونَ مَعَ ٱلسَّٰجِدِينَ ﴿٣٢﴾ قَالَ لَمْ أَكُن لِّأَسْجُدَ لِبَشَرٍ خَلَقْتَهُۥ مِن صَلْصَٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ﴿٣٣﴾ قَالَ فَٱخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ ﴿٣٤﴾ وَإِنَّ عَلَيْكَ ٱللَّعْنَةَ إِلَىٰ يَوْمِ ٱلدِّينِ ﴿٣٥﴾ ﴾

سورة الحجر، الآيات 26-35

- و قول الناص:

« و...

لا شيء بعد (واو الثمانية)

سبقني إليهما العقرب » (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص46).

وهو ما يجعل المتلقي يستحضر قوله تعالى:

﴿ سَيَقُولُونَ ثَلَٰثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًۢا بِٱلْغَيْبِ ۖ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ ۚ قُل رَّبِّىٓ أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِم مَّا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ ۬ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَآءً ظَٰهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِم مِّنْهُمْ أَحَدًا ﴿٢٢﴾ ﴾

سورة الكهف الآية 22.

ب. التناص مع النص الشعري القديم

من بين التناصات الملفتة للانتباه قوله في النص الذي يحمل عنوان أعراس الفراشة :

« يتناوشن في وسيم مسمر على جدار الرغبة

يأكل المشمش ويرمي رغباتهن للريح

قالت الصغرى: لم يطل بقاءه إلاي

قالت الوسطى: لا يفتأ ينظرني

قالت الكبرى: لماذا أرفض إذا نادى ؟

حمد الوسيم: وصل القطار. »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص12)

وهو تناص مع قصيدة عمر بن أبي ربيعة التي عنوانها وهل يخفى القمر؟، والتي يقول فيها :

« بينما يذكرني أبصرني دون قيد الميل يعدو بي الأغر

قالت الكبرى: أتعرفن الفتى؟ قالت الوسطى:نعم هذا عمر

قالت الصغرى، وقد تيمتها: قد عرفناه، وهل يخفى القمر

ذا حبيب لم يعرج دوننا ساقه الحين إلينا و القدر

فأتانا حين ألقى بركه جمل الليل عليه و اسبطر

قد أتانا ما تمنينا، و قد غيب الأبرام عنا والقذر »[1].

وهو تناص يقوم على مبدأ التوازي القائم على التشاكل[2] بين ثنائيات: الوسطى /الصغرى/الكبرى، التي نشأت بين النصين، مع المفارقة التعبيرية بين النصين من حيث البناء المعماري، حيث أن نص بوكبة شعر حر ونص عمر بن أبي ربيعة شعر عمودي.

وهذا التناص يجعل المتلقي يسرح بخياله في ربوع الغزل الماجن في حجازيات عمر بن أبي ربيعة، حيث أصبح عمر بن أبي ربيعة الوسيم مطلوبا من طرف النساء بعد أن كان الشاعر طالبا لهن في عرف الغزل المعهود، وهي الصورة التي أراد أن يعيدها بوكبة، فهنا الوسيم المسمر على جدار الرغبة، والفتيات يتناقشن في شأنه، ويرغبن في التواصل معه، ويراقبن حركاته وسكناته، لكن المفارقة بين النصين تنشأ من جديد فنهاية نص عمر بن أبي ربيعة جعلت الفتيات يتمتعن بلقاء

[1] – عمر بن أبي ربيعة : شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، شرحه وقدم له عبد أ و علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ـــ ت، ص 168،169. (شرح الكلمات : الأبرام : جمع برم، وهو الرجل لا يشارك القوم في الميسر، القَذَر: جمع قذور الرجل لا يخالط الناس لسوء خلقه ولا ينزل معهم).

[2] – التشاكل : عند قريماس مقصور على تشاكل المضمون، وعند راستي: كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت ، ويوسع محمد مفتاح المفهوم بما يستجيب لمتطلبات تحليل النصوص الشعرية وخصوصا النصوص العربية ويعتبر التشاكل هو تنمية لنواة معنوية سلبا أو إيجابا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة. (محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ـــ استراتيجية التناص ـــ المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1992م ، ص 19،21،25).

الفارس، أما نهاية نص بوكبة فكانت فراقا، إذ رحل الفارس لا على صهوة الجواد ولكن على عجلات القطار.

ج. التناص الأسطوري:

حيث تتسلل الأسطورة إلى النص الشعري وتندمج في بنيته التركيبية، مما يجعل النص يكتسب عمقا فنيا وأبعادا جمالية، ومن ذلك قوله:

« نتفحم في البرق كيما نضيء عيون الشياطين

والشعراء العظام.»

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص 95).

وهنا تحضر أسطورة الموت والانبعاث المجسدة في طائر الفينيق، الذي يتحول رمادا ليبعث من جديد، شأن الشاعر حينما يلقي بنفسه في لحظة الإبداع، فيتفحم ليولد من جديد.

د. التناص التراثي:

ونلمس ذلك من خلال حضور بقرة اليتامى في نص لا قشعريرة في الصنم 2،(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 17)، وفي حكايات الجدة كما في ذعر الفستان ص20، وغيرها من الموروث التراثي الذي شكل حميميات الناص التي عاش معها طفولته، وكل ذلك على سبيل التناص التراثي.

8. التجريب على مستوى الإيقاع:

الإيقاع سمة الشعر ولازمته التي لا تنفك عنه، وبذلك اعتبر الإيقاع القيمة المهيمنة في الشعر، والفارقة بينه و بين النثر، وبالنظر إلى نصوص المدونة نجد تنوعا إيقاعيا، مَثَّلَ صدى للحمة هذه الومضات، وصدى لحركة الصراع النفسي الذي هيمن على كل ومضة، ولذلك كان الإيقاع صاخبا كلما كان التوتر حادا في الأحداث والانفعالات التي تصورها تلك الومضات، وكان التوتر هادئا في المقاطع التي يغلب عليها استرسال الحكي، وتصوير اليومي والحياتي.

وباعتبار الإيقاع أحد مظاهر التجريب التي راهن عليها الناص، ومارس فيها سلطته على النص، كتابع مباشر لحركة الاهتزاز في شجرة اللغة الذي بشر به في نوبة الدخول، فإنه يمكن أن نرصد تجليات التجريب الإيقاعي في نصوص المدونة في الآتي:

1) الخروج على نمط الشعر الموزون والمقفى في صورته الخليلية، وفي هذا الخروج انتصار لطابع شكلي جديد وهو الشعر الحر أو ما اصطلح على تسميته شعر التفعيلة.

2) إتباع إيقاع شعر التفعيلة (الشعر الحر) في إبداله النصي الذي نادى به رواد التجديد لحركة الحداثة في الشعر العربي؛ بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، إذ نلمس الحضور القوي والتنويع في التفعيلات، وما نجم عن ذلك من علاقة بين التفعيلات ونمو النص والنبض المصاحب له.

ويتجلى مظهر الإيقاع هذا في العديد من النصوص، ومن ذلك نص في رثاء سرحان، والذي يقول فيه:

في رثاء سرحان

يا أيها الصحن امتلئ، أو لم لكل القادمين من
/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفـ
الحفيف، إلى الحفيف
00//0/// 0//0
اعلن متفاعلان
القابضين على بياض البدء، فاتحة لما يأتي
0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/
مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن مستفـ
وأو لم للهوامش.. للتوجس... للكلام الحر
/0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//
علن مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعـ
لا ذكرى مع الذكرى / الخوافي لا تحب يدين

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

لن فاعل فعولن مستفعلن مستفعلن متفاعـــ

أسلمتاهما للنار / لا ترضى بناصية الرياح

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

لن متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلان

...

يأتي فتيا كالنوايا، مسرجا فرس الهواء

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن مـــ

مكابرا كنثيرة

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

تفاعلن متفعلن

هو لم يسايف فارسا يأتي من الظلمات / لم يحلم

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

متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفـــ

بناقة جده، كانت يداه غدا، أشارفه القصيدة

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

علن متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن متـــ

والصباح

00//0/

فاعلان

أصحو على رناته، وأنام في المعنى / أسائل

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

مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن مت

غيمتين عن الذين تسامروا، ويردني مطر السؤال

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

فاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلان

يا غربة الكلمات في الكلمات / هل أضحى التنائي

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

مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن مســـ

في التداني؟ / أصبحت كل الحروف هزيمتي؟

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

تفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن

كل البواصل تقتفي عطش الجنوب؟

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

مستفعلن متفاعلن متفاعلان

أنا لا أحب الرمل / لا ترضى بأشرعتي الرمال !

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

متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلان

الصحن نار، والصباحات احتمال

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلان

وأنا أخاف أموت قبل اللؤلؤه

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

متفاعلن متفاعلن مستفعلن

أحيا بغير اللؤلؤه

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

مستفعلن مستفعلن

يا جمرها / يا جمرها

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

مستفعلن مستفعلن

..... (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 52).

نلمس في هذا النص التنويعات الإيقاعية الآتية:

* تنوع الإيقاع المبني على حركة التفعيلات، إذ تتشكل الأنغام الإيقاعية من تفعيلات سباعية: مستفعلن، متفاعلن، مفاعيلن، فاعلاتن.

*يُغَلِّبُ الناص استخدام الأسطر الطويلة على الأسطر القصيرة، وما يتبع ذلك من طول نفس، وامتداد شعور، واسترسال حكي، وتداعي أفكار، وعليه كان الإيقاع الممتد المعتمد على الأسطر الطويلة سبيل الشاعر وهو يصنع إيقاع القصيدة.

*يمكن تقسيم النص مقطعيا بناء على النمط الإيقاعي الذي جلبه السكون الناشئ عن التذييل في التفعيلات التي تشكل نهاية الأسطر الشعرية، وذلك في: فاعلان، متفاعلان، مستفعلان، وعليه يكون المقطع الأول ينتهي بكلمة الرياح، والثاني بالصباح، والثالث بالسؤال، والرابع بالرمال، والخامس بالجنوب، والسادس باحتمال، ويبقى المقطع الأخير مفتوحا على نهاية آثر الناص تركها نقاط حذف.

وهذه القافية التي جلبها التذييل[1] مقيدة مردوفة، وهو ما جعلها تصنع نغما إيقاعيا قويا، بما يتيحه التوقف عندها من قوة ووضوح.

* التكرار الصوتي بين الألفاظ التي شكلت هذه البنية الإيقاعية، وذلك في: القابضين/القادمين، الحفيف/الحفيف، يأتي/يأتي، لا تحب /لا ترضي، لا أحب/ لا أرضى، الرياح/الرمال/السؤال/احتمال/الصباح، اللؤلؤة/اللؤلؤة، يا جمرها/يا جمرها، الكلمات/الكلمات، التداني/التنائي.

* حضور صوت اللام كتمفصل إيقاعي في تناسل التفعيلات، وذلك في عمليات الوصل عند قراءة الأبيات قراءة إيقاعية.

[1]- التذييل : زيادة حرف واحد ساكن على ما آخره وتد مجموع، والوتد المجموع ثلاثة أحرف ثالثها ساكن. (موسى بن محمد بن المليـاني نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر، 1994م، ص 34)، والوتد المجموع: ثلاثة أحرف ثالثها ساكن. (المرجع نفسه، ص 21). الردف:حرف مد قبيل الروي، وهو إما ألف، وإما واو، وإما ياء (المرجع نفسه، ص364.)

* دلالة الرفض التي حملها صوت الصرخة لا، لا تحب، لا ترضى، لا أحب، لا أرضى، وهو الصوت الإيقاعي الذي يحمل رفض رثاء سرحان.

* الامتداد الصوتي بالمد عن طريق الألف أو الياء، ليؤكد الانفتاح الدلالي الذي يجب أن يصحب قراءة هذا النص ومن ذلك ألفاظ: النوايا، الهواء، يسابق، أشارفه، أسائل، الحفيف، القابضين، القادمين، يأتي، ترضى، جمرها، الكلمات، الرياح، الرمال، السؤال، احتمال، الصباح، الصباحات...

* تكسير البنية البصرية للبنية الإيقاعية، ذلك أن الكثير من نهايات الأسطر لم تكن نهاية تفعيلة، وإنما التفعيلة تنطلق من نهاية السطر وتستمر مع بداية السطر الموالي، فيربط النغم الإيقاعي بين السطرين إيقاعيا مع الانفصال البصري بينهما.

إن هذا الزخم الإيقاعي؛ من حركة تفعيلات و تكرار و تكسير، يمكن أن يبين مدى الاضطراب الذي تعبر عنه هذه الومضة، إذ أن الامتداد الفضائي للمشاهد الأسطورية التي تصورها هذه المقاطع، لا يمكن أن يعبر عنه إلا ببنية فيها من التنوع والامتداد ما يجعل الخيال يسرح بعيدا، و هو يحاول إدراك أبعاد النص، وذلك ما يؤكد جدل العلاقة بين أشكال التعبير وقضايا التفكير.

3) الخروج على حركة التفعيلات التي تصنع الإيقاع، ويصبح النص خاليا من الإيقاع السمعي، وإنما يعتمد على إيقاع جديد هو إيقاع الحالات النفسية التي تحقق التجاوب بين الناص و المتلقي في ظل النثرية القائمة على الحكي و الاسترسال، و التعبير عن واقع الحياة اليومية في شكل بصري، قوامه الأسطر الشعرية الخالية من إيقاع التفعيلة، و المرتكزة على إيقاع شعرية التقرير، ومن ذلك قوله :

بوح جبلي

« لا حي في العاصمة لم أسكنه

عشرون عاما عزوبة/عضلات/وأمشاجا

ثم رسم لي أتقمص و أتمسجد حتى بت الأرقم يؤوى

إلى بيته

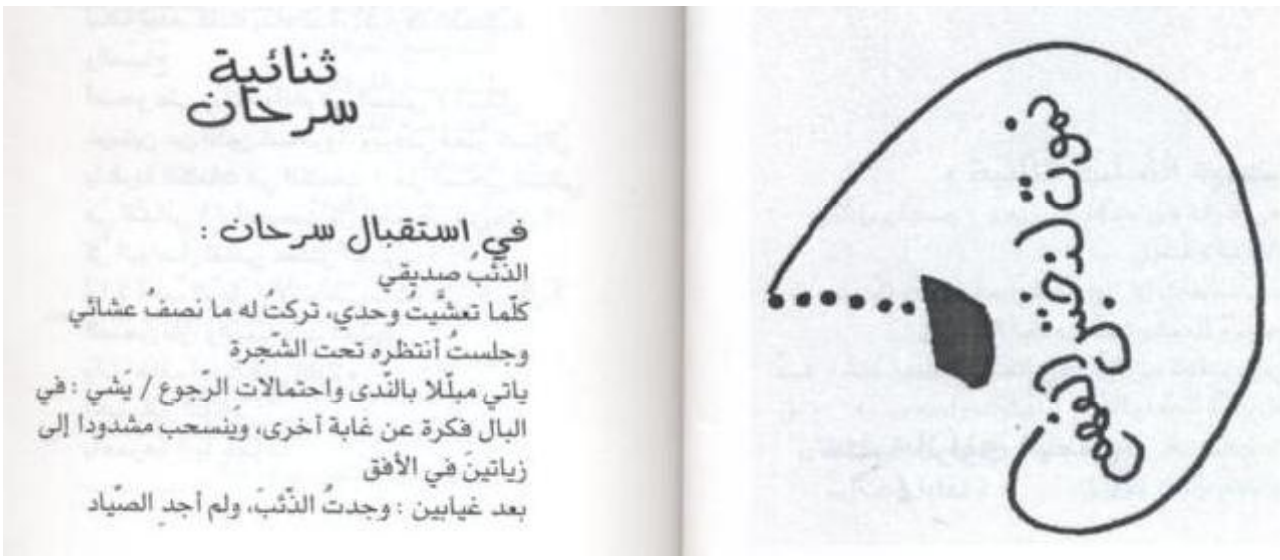
سلام...سلام على الحومات لم أترك لبياضها

فرصة أن يظهر عشرا سوادا حتى احمرت » (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص42).

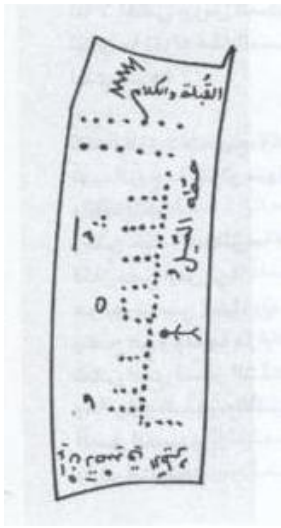
9. التجريب على مستوى التشكيل البصري

تجسد التشكيل البصري أساسا في توزيع الأسطر الشعرية على فضاء الورقة، بحيث غلب الفراغ الطباعي بما يفسح المجال للقارئ أن يسرح بخياله في ذلك الفضاء، إذ يمكنه أن يحمل القلم ويكتب الهوامش والتعليقات، و يشارك الناص إنتاج نصه من جديد، وهو بالفعل ما تجسد في نص حالات الوحش إذ ترك النص بمثابة نقاط حتى يغري القارئ بالمغامرة والكتابة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية زود الناص نصوصه ببعض الرسومات التي هي بمثابة أيقونات دالة مصاحبة للنصوص وفاتحة لقراءات مختلفة، ومن ذلك:

1) الرسم ص50، وفيه تحمل الصورة عبارة: نموت لنختبر الفهم، وقد كتبت العبارة داخل بحر ترسو فوق لجته باخرة شراعية تتقاذفها الأمواج، و كأن الصورة تقول: من أراد فهم أسرار اللغة وأسرار نصوص المدونة، ما عليه إلا أن يبحر حتى يختبر فهمه ويتعرف على الأسرار، وقد وضعت الصورة مقابل نص يحمل عنوان ثنائية سرحان التي تحمل من الغموض الدلالي ما يجعل قراءتها تتطلب نوعا من الإبحار في عالم اللغة الرحب.



2) الرسم ص94، يمثل مُعَلَّقَةً كتبت فيها لفظة الشمس بنقاط متقطعة، وتعلوها عبارة القبلة والكلام، وهو ما يربطها بعنوان النص أنثى الغيم كما يتبين في الرسم



وتقابل العبارة الأولى، عبارة إن تصدق الطير، وبينهما كلمة استقاها الناص من الشعر الجاهلي حطه السيل، وبذلك تكون أنثى الغيم بمثابة جلمود صخر حطه السيل من عل، وهذه الشمس هي من يفضح شأن أنثى الغيم هاته، ومن أراد الفهم ما عليه إلا أن يسترق السمع فعساها الطير تصدقه، فيظفر من أنثى الغيم بقبلة أو كلام.

ثانيا : أبعاد التجريب في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟

إن التجريب الذي مارسه الناص عبد الرزاق بوكبة في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ والذي وقفنا على مظاهره في الجزء السابق، له أبعاد مختلفة؛ منها الثقافية، ومنها الاجتماعية، ومنها السياسية، وهذه الأبعاد كانت بمثابة خلفية معرفية وقناعات اجتماعية، ومعاناة واقعية، ساهمت في إنتاج النصوص بالكيفية التي صدرت بها، خصوصا وأن هذه النصوص كانت وليدة فترة حرجة في حياة المجتمع الجزائري، صَوَّرَهَا الناصُّ بلغة فيها من السخرية وتعرية الواقع ما يجعل القارئ لهذه النصوص يستشعر تداعيات الأزمة الجزائرية.

وتمثلت هذه الأبعاد في أبعاد ثقافية وأخرى اجتماعية وأخرى سياسية، ويمكن بيان ذلك في الآتي:

1. الأبعاد الثقافية

تشمل الأبعاد الثقافية التي لامسها الناص مختلف المكونات الثقافية للمجتمع الجزائري؛ من دين، و لغة، وعادات، و تقاليد، و تراث، ومدنية...، و قد أثار التساؤل حولها عن جدوى التمسك بالموروث، مثلما أثار التساؤل حول الانبهار بالمدنية في عدم وجود ضوابط تسمح بالتعامل مع الموروث بعقل وروية و تُمَكّن من الانفتاح على الآخر بحصانة ثقافية، ويمكن بيان تمفصلات الأبعاد الثقافية في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ في العناصر الآتية:

أ. صراع الأصالة والمعاصرة:

من بين النصوص التي تجلت فيها تلك المساءلة، و ظهر فيها صراع الناص مع الذهنيات التي تحمل التراث العربي، ولكنها ليست لها القدرة على تمثل روح السماحة التي يحملها، وقوة الدليل و البرهان التي استند إليها، وجلسات الحوار التي كانت تطول بين أفذاذ الفكر العربي في ازدهار أيامه، يقول في نص عنوانه المصلّة :

المصلّة

« فتعلم كيف تنسى/ يا أبي الذاكرة عش الوراء

لا بد أذكر جدك، كان محسنا و صبري عليه

مهزوم

...

ووليت أطلب الجامعة، أحظر يحاظر الأستاذ عن التراث

سلطة وغيابا

فما زاد على أحيا الموتى، يتحدث مكانهم في

مكانه، حتى بت أرى فيه ابن كثير برز إلينا/ برزت

إليه: جئت بعده و تتكلم مثله؟

ومُنعتُ أدخل أخرى، فشرقت، وغربت، ثم عدت

إلى المصلة، كاتفتُ أبي، ورحت أقرأ ابن كثير ».(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص 43).

وهنا يظهر البعد الثقافي الذي يريد الناص تبيينه بهذه الومضة، حيث أن قـــراءة التـــراث تتطلب عيونا جديدة و فهما جديدا، وهو الدور المنوط بالجامعة وروادها، حيث تكون الـــسلطة للدليل، وليست للحجر على الذهن وعدم السماح لمن يحمل فكرا مناهضا أو رأيا مناوئا بالدخول إلى حرمها، وهو ما جعل الناص ينسحب بعد أن رأى المحاضر والحضور لا يفـــرق بـــين الـــضاد والظاء، ويكاتف أباه في المصلة حتى يعيد قراءة ابن كثير.

ومن النصوص التي عبرت عن الصراع الثقافي مع الآخر الغربي، وما تسلل عبره من قـــيم غريبة عن ثقافة مجتمعنا الجزائري، قوله في النص الذي يحمل عنوان

لا قشعريرة في الصنم 2

« تلفزتي جدتي

البارحة صبت في عينيَّ مشهدا أثلجهما: ينفتح عن

الرشيقة بابها

العين عين، والشعر شعر، والقد إسراء

أهدت سريرها الجسد كاملا تنقصه ثيابها

ومدت يسراها لرجل البال / امتدت يمناي إلى الزر

الأخير / ينفتح بابي على جدتي تقول:

نكمل بقرة اليتامى؟

بخ...بخ...بخ... » (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص 17).

فبعد أن نامت الجدة عن كل حكاياتها؛ فقد أرهقها الزمن، تحضر التلفزة بما فيها من إغراء جنسي، و آخر فكري، و آخر ترفيهي، و لا يسع الناص أمام كل ذلك الإغـــراء الثقـــافي إلا أن يسارع إلى جدته يستحكيها، عساها بقرة اليتامى تخرجه من الشرنقة الإعلامية التي تحكم المنظومة الثقافية العالمية، و لا يجد فيها إلا منطق الصراع، بين ثقافة الذات و ثقافة العولمة.

ب. كسر الطابوهات:

مثلما عمل الناص على كسر الطابوهات اللغوية، فقد تغلغل في مكونات الثالوث المقدس « الدين، الجنس، السياسة »، فتكلم عن أبعاد ثقافية ومظاهر حياتية لبعض الزوايا المعتمة عند من يمثلون التدين فـــي عالم الناس كالأئمة، وصور عودتهم من الكسكسي، و وقوع بعضهم ضـــحية

فاتنة متربصة بالطريق، كما في خطوة الثعلب الأولى، وخطوة الثعلب الثانية. (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص44، 45).

ج. صراع القيم الثقافية في المجتمع الجزائري:

حيث أصبح التدين مشكوكا في جدواه، بعدما غدا مطية للذبح و القتل، و قد كان التدين الملاذ الآمن من كل ما من شأنه سوق الإنسان إلى طرق الغواية، و يتبين ذلك في الحوار الذي نسجه الناص بين الزوج و زوجته.

سرير لأفقين

« لامته يضرب الابن الذي رفض يقرا في الكتاب

لامها تنصر الابن الذي رفض يقرا في الكتاب:

لو تقرأن ما تقرعج / الزجاجة لعاب إبليس

أخوه تقرأن بالستين، و ذبح عددهم

..... »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص 59).

و هذه الومضة تبين عمق الأزمة الجزائرية في ناحيتها الأمنية، وانتقال ذلك إلى المنظومة الثقافية، إذ أصبح المُسَلَّمُ به (القرآن) كسبيل لإصلاح النفوس في ذهن هذا الزوج المثقل بهموم الواقع سببا في ما حل بابنه؛ إذ تقرأن بالستين، وذبح عددهم ــ حسب ما يقوله الناص ــ وهو ما جعل الأزمة المفهومية تتعمق بين أُمٍّ بطبيعتها وبراءتها ترغب في أن يدرس ولدها القرآن حتى يبتعد عن غواية إبليس وشرب الخمر، وبين أب صار كل شيء عنده مثار تساؤل، إنه صراع مس أعمق مكونات الهوية الوطنية، وهو الدين المتمثل أساسا في القرآن الكريم، ذلك أن سبيل استباحة الدماء والذبح والقتل استند إلى تأويلات مغلوطة وقراءات سطحية لنصوص مقدسة.

وكخلاصة للأبعاد الثقافية التي تمثل أحد البنيات العميقة لنصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟، هي أن عبد الرزاق بوكبة يصدر في نصوصه عن رؤية ثقافية واسعة لمكونات المشهد الثقافي الجزائري؛ مِنْ دين وتراث وعولمة، وأن المساءلة الساخرة لهذا الواقع الثقافي تبين مدى

الاهتزاز الحاصل في القناعات، وهو ما يتطلب إعادة النظر في التدين، إذ المظاهر المشاهدة في واقع الناس تنفر منه أكثر مما تحبب فيه، فهذا الذي يذبح باسم الدين، وهذا الذي يدخل المسجد ولا يتمنى دخول الإمام، وهذا الذي يزرع الخوف في المدينة، وهذا الذي يعتدي على أملاك الغير وقد ميزته لحية وجلباب، وغير ذلك... كلها تتعلق بمعنى من المعاني الثقافية بالدين، ولكنها في الحقيقة أبعد ما تكون عنه وعن ثقافته الأصيلة في ظل ممارستها التي صورها الناص.

وهو ما جعل الناص يثير سؤال الهوية، وإشكالية الأصالة والمعاصرة، ويفتح نصوصه على طابوهات اللغة والدين والسياسة والجنس، ليعري صراع القيم الثقافية في المجتمع الجزائري، حتى يسمح ذلك بإثارة الوعي والخروج من بوتقة التقاليد إلى الوعي الثقافي.

2. الأبعاد الاجتماعية

إن الحياة في عمق المجتمع، هي التي جعلت الكثير من الومضات فيها صدى لما يمور في الحياة المجتمعية من مشكلات، آثر الناص نقلها من دائرة الواقع المعاش إلى واقع النص؛ بالتضخيم والتهويل تارة، وبالتصوير العادي تارة أخرى، ومن بين الموضوعات الاجتماعية التي مثلت أبعادا للتجريب الذي مارسه الناص يبرز:

أ) تصوير الحياة الاجتماعية لمن لفظهم النهار فطلبوا الليل، و لم يجدوا من ينقل أوضاعهم وضياعهم، ويلفت الانتباه لحالهم؛ رأفة بهم، أو إرادة منه لتخليصهم مما يعانونه من أزمات نفسية وأوضاع اجتماعية مزرية، فكانت نصوص المدونة لفتة في هذا الاتجاه.

وفي نص حصانة الكانون تصوير مشهدي لذلك، يقول الناص:

« نامت الأسرة واشتعلت أفخاذ المدينة بدبيب

الأشباه والأضداد، مصابيح تقارب المصابيح

وحوانيت فاغرة بالحديد خوفها من كُلابة الليل

أنصاف سجائر محشوة، على أنصاف أصابع

محشوشة / مجانين يتهارشون على كرتونة لا موز

فيها، فيما تقرفصت هموم على كانون زاده

الجريدات

وهناك في الزاوية عار على عارية، يتبادلان دفيئة

الأنفاس

قال ذو القرطاس :

يدي تفاحة ينخرها برد يناير

وأدخلها جيبه المثقوب بقلم عمل يكتب...يكتب

...

بعد غد

ألقموا لكانون الرصيف الجرائد إلا واحدة كان

كتبهم فيها. »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص 23) .

وفي هذا النص تصوير لعالم يمكن أن نصطلح عليه عالم الظلام، وإن اشتعلت أنواره الليلية، حيث اجتماع الأشباه والأضداد.

يفتح الناص المشاهد التصويرية على المناظر الآتية:

* منظر أول: الحوانيت الخائفة من كلابة الليل، وفي ذلك إشارة إلى مشكلة اجتماعية، عانت منها المدينة الجزائرية وما زالت تعاني؛ وهي الأمن، ففي انعدامه أصبحت الحوانيت لها إحساس بالخوف، يجسد خوف أصحابها وهلعهم من ضياع متاعهم وقت كل غروب.

* منظر ثان: انتشار ظاهرة المخدرات، واستفحال أمرها، إذ أنه لو كانت السجائر للتدخين فقط لاكتفى بتسميتها سجائر، ولكنها سجائر محشوة، وهذا يعني أن محتواها تبدل، وفي هذا التبـــديل والاقتران بالليل انفتاح للدلالة على كل مشبوه.

* منظر ثالث: تصوير عالم المجانين عندما يحط الليل ركابه، فيأوي كل عاقل إلى بيته، ولا يجد المجانين إلا الشارع و أفرشة الكرتون يتنازعون عليها، تنازع العقلاء على ما هو ثمين، فالتنازع صفة أصيلة في إنسان المدينة عاقله ومجنونه على السواء.

* منظر رابع: صورة الكانون وقد تقرفصت حوله الهموم، وهو ما يبين سبب الاجتماع حوله، إنها الهموم التي يفضي بها كل واحد إلى الآخر، عساه الحكي ينفس على صاحبه، وعساه الكانون يبعث الدفء.

*منظر خامس: تصوير لبقعة سوداء من حياة المجتمع، هي حياة الفحش والدعارة، والاستمتاع بلذة موهومة، في غفلة من رقابة العفة والطهارة، وذلك عندما ترتمي المرأة بين أحضان الشيطان، ويقع الرجل في أحابيله، وتكون الزوايا المعتمة في الليل البهيم مواطن لمن استبدت بهم نزوة الشهوة.

و لا سبيل إلى الخروج من ذلك إلا بحصانة القانون، لكن الناص جعل لفظة القانون مصحفة، و آثر أن يكون عنوان النص حصانة الكانون، و الذي يجمع بين اللفظتين كانون و قانون، هو أن الكانون يأكل كل ما يلقى في بطنه من جرائد وخشب وحطب، يبعث الدفء، ويجعل الكل يلتف حوله، يحكي همومه، وينفس عن ضميره، وكذلك القانون عندما تكون له حصانة، فإنه قادر على استيعاب كل مجريات الحياة الاجتماعية، بشتى مشكلاتها، فيلتف حوله الناس، ويبعث فيهم الحياة، وبذلك فلو كانت للقانون حصانة فعلية وسلطة واقعية لما وجدت هذه المظاهر السلبية بالتهويل الذي صوره الناص، والتي هي بمثابة كانون يأكل القيم الإنسانية بدل تنميتها.

ب) القيم الاجتماعية التي حدثت لها خلخلة مقابل الخلخلة اللغوية التي راهن عليها الناص، ومن ذلك هذه الومضة، والتي تبين أن الشرف والمروءة لم يعد لهما وجود في عرف من استبدت بهم مظاهر المدنية، يقول في حديث الغشاء:

حديث الغشاء

« ذكرها هيج قلبه الثمل، فطفق يبكيها وقلبه قشتين

في ذكرى المهب

ثم أراد ينساها يقرأ الجريدة، ففاغره مقالها :

عاشقني لا يعلم لست العذراء، فهربت أطلب لا

أخدعه.

خطف الهاتف يعرق جمانا...جمانا

وطلب الجريدة : اكتبوا إليها عودي إلي/ الناقة

التي لا تركب/ التي في حديقة الحيوان. » (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص 15).

إن الشعور الجمعي الذي بنيت عليه منظومة القيم في المجتمع الجزائري، تحاول ثقافة العولمة هدمه، ويصبح الشرف مسألة شخصية، ولا علاقة له بحفظ نسب، أو قداسة دين، أو سلطة مجتمع، وهو الانهيار الذي يمس الأسرة أهم ركائز المجتمع، ولذلك أشار الناص إلى بذوره وهي تتشكل في مخيلة بعض الأفراد، وتتجسد في سلوكهم، وهو توجه ينبئ عن خطورته ومخالفته للقيم الاجتماعية، التي يجب أن يحافظ عليها المجتمع، وبالتالي يحافظ على أصالته وتماسكه.

ج) الحضور القوي للمرأة وما تعانيه في واقعها الاجتماعي، من سلطة الأعراف، وتسلط القيم الموروثة التي قد تكون في جوانب كثيرة منها بعيدة عن الشرع الحنيف، ومن ذلك قوله في ذعر الفستان :

ذعر الفستان

« العجوز أعطت الصبية الجرة، قبل النبع تكثر إناثه

و ملأتها بالوعيد:

أكسرك إن كسرت

وولت الصبية تتوخى النبع و الفتى »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص20).

د) جسدت بعض النصوص الواقع الاجتماعي الجديد للمدينة الجزائرية، من تكسير للأعراف، وتجاوز لقيم الدين، ومن ذلك مظهر الإغراء و الفتنة الذي تعرض به المرأة نفسها للمارة، كما في قوله :

نافذة فالوب

« تلك المتنفذة

كلما مررت تحت نافذتها ملأتها و ملأتني، و لم تطل

عيني لذة الإسراء إليها، حتى أمطرتني بما يلذ

للعاشق الصغير: منديل فتفاحة فرسالة

تستصعدني إليها بعد أيام

أكلت صديقي : أخيرا انفردت بالنافذة

واستقرأته الرسالة، قرأها / قرأني، وأخرج أختها :

أنت دائما ورائي / بيننا يومان »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص24).

ما يمكن حوصلته كأبعاد اجتماعية للتجريب هو :

* يصدر الناص في ومضاته عن واقع اجتماعي مرير، تتصارع فيه قيم الحق والعدل والجمال، وقيم الظلم والجور والانحلال.

* تصور هذه الومضات حياة من لا يكتب الناس عنهم، ولا يعيرونهم في كثير من الأحيان أدنى اهتمام، و هم جزء من هذا المجتمع، تمثل المظاهر السلبية التي يحيونها بؤر توتر وصراع نفسي عميق، له آثاره و امتداداته على مختلف البنيات الاجتماعية الأخرى، ولا سبيل لإصلاح المجتمع إلا بالانتباه إلى حياة الهامش، والبحث في الزوايا المعتمة من حياة الذين لفظتهم حياة النهار، بما فيها من نور وصعوبات و مشاق، فالتجأوا إلى حياة الظلام بما فيها من مآس و تناقضات، فهو هروب أشبه ما يكون بالاحتماء من الرمضاء بالنار.

* مثلت المرأة موضوعا جوهريا لسلم القيم الاجتماعية التي لامسها الناص بومضاته، باعتبار المرأة حجر الأساس في المنظومة الاجتماعية للمجتمع الجزائري، وكل تغيير يلحق سلوكها أو تفكيرها له آثاره على بنية المجتمع، إن خيرا أو غيرا.

* المقابلة بين الحياة الاجتماعية لقريته؛ والتي بقيت ماثلة بين ناظريه، والحياة الجديدة لمجتمع المدينة؛ والتي جلبت رياحها الكثير من العادات والتقاليد، وألقت بظلالها على كثير من الأفكار، مما

يستوجب إعادة النظر في المنظومة الاجتماعية التي تحقق التوازن الاجتماعي، فيكون الانفتاح على الوافد الذي ينمي التماسك الاجتماعي ولا يزعزعه، مثلما يكون التعلق بالموروث بقيمه وأصالته مع غربلته، والتخلص مما علق به عبر الزمن، وهو أبعد ما يكون عن حقائق الدين.

3. الأبعاد السياسية :

من أهم الأبعاد التي تعلقت بها نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ الأبعاد السياسية، ذلك أن هذه النصوص صورت الواقع الجزائري غداة الأزمة السياسية التي انسحبت تداعياتها على الواقع الجزائري بشتى مكوناته، وذلك ما يؤكده الناص مجيبا على هذا السؤال: عاشت الجزائر عشرية سوداء، فما مدى تأثر نصوصك الإبداعية بهاته التجربة؟ بقوله: «**عشت هذه التجربة بدءا من سن المراهقة، وهذا يعني أنني خرجت منها بانطباعات تدخل في تشكيل وعيي، أعطيك مثالا، فأنا من جيل عاش الخوف، خوفا خاصا، عكس الجيل الذي جاء بعده، وهذا النوع من الخوف الذي عشناه انعكس على رهنيتنا ونفسيتنا، وبالتالي على قاموسنا، فهذا الجيل يعبر عن الجمال بالعنف، إلى درجة أنه يسمي الفتاة الجميلة بـ«بُومْبَا»، ويسمي الفتى النشط بـ «الهبهاب»، غير أنني ككاتب تخرج من هذا الخوف، علي أن أكتبه بلغة تعبر عن روح المرحلة، أو بعبارة أدق تعبر عن روح الإنسان في تلك المرحلة، لأن الأدب يجب أن يكون إنسانيا في حالاته كلها.**»[1] .

وبتتبع نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ نجد أن الأبعاد السياسية للتجريب في هذه النصوص تتمثل في :

أ) الجرأة في تصوير الواقع السياسي الناجم عن الأزمة الجزائرية، وتأثير ذلك على نفسية المواطنين، ومن ذلك قوله:

قربان أول

« أردفت فتاتي على الكوزاكي، وسابقت الريح

والكورنيش

[1] – حمزة بلعايب : << تسمية النصوص من قبل مبدعها، مراهنة من جانب واحد >>، جريدة الأمة العربية، عدد136، بتاريخ 2009/05/05م، www.eloumma.com

إلى متى... متى، أبقى يخيفني هذا الطريق

الحرمونا منه منذ اختاروا يقتلون؟

وألهب حماسي حماسُها / أطفأته إشارة من لحية

فاجأتنا تسد المنعرج

.....

هل من سارد ينوب عني؟ » (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص65).

وهنا تظهر إرادة التمرد على الواقع الذي فرضته تداعيات الأزمة، هذه الإرادة التي تصطدم بالواقع الجديد بمرارته وقسوته، حتى أن الناص يستسلم للأمر الواقع، ويتصور نفسه قد غاب عن عالم الأحياء، باحثا عن سارد آخر يعمل على تصوير المشهد، وهذا التصوير على بساطته فيه من الجرأة ما فيه، إذ الكلام عن الواقع وتصويره في تلك الفترة أودى بالكثير من الأرواح، كما حدث للشيخ محمد بوسليماني عندما رفض الإفتاء بجواز قتل الجزائريين وغيره كثير من صحفيين وساسة ورجال أمن وغير ذلك.

ب) تصوير الرعب الذي تثيره هذه المداهمات و الفزع الذي يلحق الأنفس جراء القتل أو الاستيلاء على الأملاك، و لم يصور الناص واقع الأشخاص، بل عمد إلى قطيع من الغنم، وهي تُحْمَلُ من مرعاها من طرف من يتأبطون محشوشات وسواطير، وفي هذا التصوير من الرمز الكثير، إذ أن قطيع الأغنام معادل لقطيع البشر الذين مآلهم مآل قطيع الغنم لا محالة حينما تداهمهم أيادي من اختاروا يقتلون.

قربان ثان

« النعاج ترعى عشب الرحيل

وغدا سترعى هناك آخر، قال عنه راعيها:

زرع يسحرني، ويغرق النعجة والخروف

داهمها قبل الفجر بصيحة ديك، فاستسلمت له

وهو يدفعها إلى الشاحنة تتظهرها، و لم تلتفت إلى

الوراء، إلا لترى أن اللاحقة خرافها، يحاذرها كما

صغار الملائكة، ثم أسلمت جفونها للأزيز

كبح عند المنعرج اليمين، وحوار دافق بين راعيها و

من رأتهم عتاريس، تتأبطهم محشوشات وسواطير

ذات توجس عقربي

اليوم....اليوم ستغدو شواء الغابة، أو كما قال

الراعي:

زردة لا متع بها الرب من ذاق. »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص66).

ج) تصوير تداعيات الأزمة السياسية الجزائرية، على مكونات المجتمع الجزائري، فيصبح الكثير عصافير للنار، إنهم ضحايا الأزمة:

يقول في ومضة تحمل عنوان عصافير النار:

عصافير النار

« لم يبق شيء يستحييه :

أخوه تَجَوْبَلَ

أبوه تَهَوْبَلَ

أخته تَقوْحَبَتْ. »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص 38).

وفي بوح جبلي يقول:

بوح جبلي

« لا حي في العاصمة لم أسكنه

عشرون عاما عزوبة /عضلات / وأمشاجا

ثم رسم لي أتقمص وأتمسجد حتى بت الأرقم يؤوى

إلى بيته

سلام...سلام على الحومات لم أترك لبياضها

فرصة أن يظهر عشرا سوادا حتى احمرت. »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص42).

د) تصوير الخداع السياسي والتضليل الإعلامي، ففي أعراس الغبار مثلا تعليق ساخر على المباريات التي تحدث في شتى المواسم والمناسبات، حيث تحدث المراهنة، وتجند الصحف وألسنة الدعاية المختلفة، ولكن المراهنة الرسمية قد تكون على الفرس الخاسر من بين المتنافسين، والحقائق يحجبها الغبار دائما، ولا تدرك إلا بعد فوات الأوان.

وعندما ينجلي الغبار تتجلى الحقائق عارية، وتظهر حقيقة الفرس التي تمت المراهنة عليها وحقيقة الفارس الذي امتطاها، يقول الناص:

أعراس الغبار

« يشاهد يتبارى الناس في الخيل ركضها يضبح

يراهن على الفرس، لابد تسبق يفوز فارسُها يضحك

ويا للفرس، وصلت ما أخيرة، أمامَها ما أمامُ

ووراءَها فرس يتيمة وغبار مُطفِلُ

قال الراوي: أكمل؟

ما أروي والفارس خارج الضوء؟

وشاهد من جعل فرسه أولى يكومرونه ضاحكا

فتولى وهو عين العبوس. »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص11).

لكن هل يتعلق الأمر بفرس خاسر وآخر رابح، وشخص عبوس وآخر ضاحك، إنه تصوير لمشهد الحياة المتكرر في شتى صورها، وما الظاهرة التي اختارها الناص إلا نموذجا تمثيليا للعديد من المشاهد؛ منها المتعلقة بالحياة السياسية في مواعيد الانتخابات، التي يُكرس فيها منطق الفوز للفرس الخاسر، والحياة الثقافية التي تقدم ذا الصوت النشاز على ذي النغم الجميل لاعتبارات لا علاقة لها بالفن، ومنها المتعلقة بالحياة الرياضية حيث يقدم للميدان من لا يحسن القذف والرمي والمراوغة على من يتقن كل ذلك...إنه منطق المراهنة على الفرس الخاسر، وتعمية العيون والعقول بالغبار وإقامة الأعراس على وقع سنفونية الغبار.

هـ) التعبير عن طبيعة السلطة السياسية التي تجعل من الحرية الديمقراطية مجرد شعار، أما الحقيقة فهي الأحادية ذات الأوجه المتعددة، ويتجلى ذلك في لجوء الناص في نصه التجريبي إلى الكتابة والمحو، ثم الكتابة وإعادة الكتابة، لأنه لا يجد الصدر الذي يتحمل ثقل الكلمات، فعمل المقص مسيطر على الساحة الإعلامية والثقافية والسياسية، والذي يكتب مقالا ويريد نشره في جريدة لا بد أن يخضع عمله لعين الرقيب وفعل المقص، والذي ينشر خبرا لا بد أن يخضع للمقص، وقس على ذلك؛ المواقف السياسية الجريئة، و الآراء الفكرية الفعالة، ففي كل ذلك تخضع الآراء والأفكار والأخبار إلى التشذيب، حتى تفقد عمقها وفحواها، ولا يبقى منها إلا ما هو أشبه ببياض الورقة، ذلك أن كل عمل فني أو إبداعي أو سياسي لا يكتمل إلا ليبدأ المقص فعله، لنحصل في الأخير على الكلمات البيضاء، والأخبار البيضاء، والمواقف البيضاء، والتي لا تحرك ساكنا، ذلك أن السياسي أو المبدع أو الفنان أو عين الرقيب كل منهم يخشى على السلطة شعورها، وعلى المجتمع شعوره، وعلى التقاليد شعورها...، وخشية جرح كل شعور، يحدث الحذف ثم الحذف ثم الحذف، ولا يبقى في الأخير إلا النص المحذوف، أما النص المسطر، فهو نص أبيض، كلمات بيضاء، يقول الناص في أعراس البياض:

أعراس البياض

«كتب ما كتب...

ثم أخذ يُعمل في النّص حاذفا/ حاذفا: كلمة تُجرح

وأخرى تُطرح، وأخرى تُشقّ، وأخرى تَرْحل تجاور

هذه لا تلك تكره تكون الضّرّةَ تُشاركها الصوتَ

وكلمةً لم تجئْ، أبقى مكانها أبيضَ في السّطور

ثم حذف

بقيت الكلمات البيضاء. »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص 13).

في هذا النص احتفالية يتناغم فيها محتوى الكلمات التي اصطلح على تسميتها بيضاء، ومحتوى الصراع الذي يمثل الخلفية والأبعاد التي تهيمن على ظاهرة المحو والكتابة، الاختيار وإعادة الاختيار، والمتعلق أساسا بعدم وجود ديمقراطية فعلية مسؤولة، وإنما الأمر يتعلق بظاهرة شكلية أكثر منها اختيارات فعلية عن وعي وإدراك.

من خلال ما سبق يتبين أن الأبعاد السياسية للتجريب في مدونة من دس خف سيبويه في الرمل؟ تُمَثِّلُ :

1) خلفية الإبداع في هذه النصوص، إذ أن محتواها في الغالب الأعم يتعلق بالأزمة السياسية التي عصفت بالجزائر في الفترة الممتدة من تسعينيات القرن الماضي وامتدت إلى قرابة العشريتين، اصطلح تسميتها بالحمراء للدماء التي أريقت فيها، ولعنف الصراع وامتداد ساحته من جهة ثانية.

2) تصوير الواقع السياسي الذي عبر عن تداعيات الأزمة الجزائرية بجرأة وسخرية، نقلت الأحداث من واقع الحياة إلى واقع النص، فغدت تلك النصوص وثائق فنية لأحداث واقعية.

3) التعبير عن تداعيات الأزمة السياسية الجزائرية على شتى المستويات الأمنية والأخلاقية والثقافية والاجتماعية.

4) الخداع السياسي والتضليل الإعلامي أحد جوانب الأزمة السياسية التي عبر الناص عن تداعياتها، والتي كانت بمثابة وقود يذكي نار الأزمة كلما أذنت نارها بالانطفاء.

5) طبيعة السلطة السياسية التي تظهر بريق الديمقراطية، ولكنها تخفي أحادية لا تكرس واقعيا إلا رؤيتها.

إن التجريب الذي مارسه الناص على مستوى البنية اللغوية والتشكيلية، كانت له أبعاد مختلفة، عبرت عن الواقع الثقافي للمجتمع الجزائري بنخبه المختلفة، وتجسد ذلك في الصراع بين الأصالة والمعاصرة، كمعلم بارز تشظت عنه كل عمليات المساءلة التي طالت مسلمات الدين، ورواسب التقاليد، وأعراف السياسة، وهي الطابوهات التي آثر الناص الاشتغال عليها، وتعرية ما

لحقها من فهم خاطئ، جراء اختلاط الحابل بالنابل، في ظل الأزمة السياسية الحادة، التي ميزت الواقع الجزائري غداة استفحال الأزمة الأمنية، وما اعتورها من غياب الفعل الديمقراطي، وتعطيل آلة الحوار، وتغليب لغة الاقتتال.

لا يخلو أي فعل إبداعي من أبعاد تمثل خلفيات وقناعات ينطلق منها الناص، وإلا كان العمل الأدبي صورة شكلية لا مضمون فيها، وهو ما لم يرده الناص، إذ آثر أن تكون نصوصه تنضح بمضامين جوهرية، تتعلق بأبعاد ثقافية واجتماعية وسياسية، عبرت عن الواقع بلغة تجريبية، فيها كسر لطابوهات اللغة والأعراف والتقاليد، وهو ما يجسد الفكرة الجوهرية التي يدور حولها التجريب، من خلال الغوص في أغوار المعنى بما تيسر من الكلمات، واستجلاء تداعيات الواقع بكشف ما يوجد في زواياه المختلفة، وهي العلاقة الجدلية بين أشكال التعبير وقضايا التفكير، إذ أن اتخاذ شكل تعبيري جديد، والتعبير بلغة جديدة، هو حتما تعبير عن محتوى مضموني خاص، ومن وجهات نظر متعددة، وبرؤية حديثة؛ تعمق الفهم، وتفتح آفاق التأويل، وعليه فمظاهر التجريب المختلفة في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ لها أبعاد ثقافية تمثلت في أن :

* صراع الأصالة والمعاصرة يتعلق بأشكال التعبير؛ من صيغ صرفية و تراكيب نحوية، ويمتد إلى قضايا التفكير؛ من آراء معرفية و قناعات مذهبية.

* التكسير اللغوي الذي مارسه الناص، يقابل لفت الانتباه إلى الواقع في عمق الحياة الثقافية من كسر لطابوهات الدين والجنس والسياسة.

* الصراع الحاصل في بنية المجتمع الجزائري هو وليد الصراع الثقافي بين مكوناته العرقية و المذهبية.

و أبعاد اجتماعية تمثلت في :

* ضرورة الاهتمام بحياة الهامش، ومن لفظهم واقع النهار فطلبوا الليل، و هو يلفت الانتباه لأوضاعهم، وتلك رسالة ضمنية إلى أن الواجب الاجتماعي يقتضي تخليصهم مما يعانونه من أزمات نفسية و اجتماعية، حتى يخرجوا من ليلهم إلى نهار الناس.

* اختلال ميزان القيم الذي صاحب حياة المدينة، والذي فيه من الخطورة ما يجعل عناصر بناء الأسرة مهددة بالخطر؛ من زواج صحيح و محافظة على الشرف وغير ذلك.

* الصراع الاجتماعي بين الموروث الثقافي ومصاحبات العولمة، يتطلب تخليص الموروث الاجتماعي من التسلط الذي لا ينتسب إلى الدين في أصوله الفقهية وآرائه المذهبية، ورفض محمولات العولمة التي تفكك الروابط الاجتماعية.

و أبعاد سياسية تمثلت في :

* الواقع السياسي للأزمة الجزائرية كانت النصوص صدى لمضمونه.

* تداعيات الأزمة الجزائرية انسحبت على النواحي الأمنية و النفسية للمجتمع الجزائري بشتى بنياته.

* غياب الفعل الديمقراطي الحقيقي بدت ظلاله على محتوى هذه النصوص، مما يؤكد جدل العلاقة بين أشكال التعبير و قضايا التفكير.

ثالثا :جماليات التجريب في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟

يتجاذب النصَّ الشعريَّ ثنائيةُ المتعة والفائدة، فبالمتعة تتحقق اللذة، وبالفائدة يتحقق الفعل التواصلي للنص الشعري بين المرسل والمتلقي ويتم الإفهام، وتحضر الشعرية في النص الشعري كلما زادت جمالياته، إذ تغدو الناحية الجمالية هي القيمة المهيمنة من بين الوظائف الست التي حددها جاكوبسن، والتي تبين مختلف العلاقات بين عناصر المرسلة الكلامية والوظيفة المتعلقة بكل عنصر، وقد اعتبر الوظيفة الشعرية الأهم من بين بقية الوظائف عندما يتعلق الأمر باللغة الشعرية.

إن مظاهر التجريب في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ والأبعاد السياسية والثقافية والاجتماعية المرتبطة بها، تتعلق بثنائية الشكل كمظاهر للتجريب والمضمون كأبعاد للتجريب، لكن الذي يجمع بين هذه الثنائية هو الجمالية التي شكل بها الناص عمله الإبداعي، ونقل النص من اللغة العادية إلى لغة الشعر الغنية بالدلالات، والمفعمة بالشعرية، من خلال الجماليات التي يحملها النص، والتي تجسد العلاقة بين التمظهرات الشكلية والأبعاد والمضامين التي يحملها.

ففيم تكمن جماليات نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ يا ترى ؟ وما تأثير ذلك على المتلقي لهذه النصوص ؟

لقد عمل الناص على إكساب نصوصه جماليات خاصة، من خلال عمليات المغامرة اللغوية، والتجاوزات الشكلية والمضمونية على السواء، وعليه حملت نصوصه لمسات جمالية متولدة عن الصور التي بثها في هذه النصوص، فأغنتها بالحركة والحيوية، وعن الاشتغال على الانزياح اللغوي وما نجم عنه من إيحاء وتعدد دلالي، وعن العلامات غير اللغوية التي صاحبت هذه النصوص، وعن طاقات الرمز والأسطورة التي ولدت الكثير من الإشعاع والمطاوعة والتجلي للأيقونات الدالة، وعن الإيقاع الذي صحبته حركة التفعيلات، وعن شعرية التقرير وما تولد عنها من بساطة العبارة وعمق الإشارة، وذلك ما يمكن بيانه في العناصر الآتية:

1. جماليات التشكيل البصري

للصورة أَلَقها وحضورها، وهي الملمح البصري الأول الذي يرسم في ذهن المتلقي جماليات بصرية ً، تغري بمواصلة القراءة، والتمعن في حيثيات الصورة المصاحبة للنص، أو التمعن في النص باعتباره صورة كلية، وعليه تفتح الصورة أفقا قرائيا من جهة، وألفة بصرية من جهة ثانية، وما يتولد عن ذلك من جماليات، تمثل جماليات التشكيل البصري.

وقد اكتسب التشكيل البصري في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ جماليته من خلال جملة مقومات فنية تمثلت في:

أ) سلطة البياض التي طغت على الفضاء الطباعي للنصوص، فكانت الومضات الشعرية قليلة الأسطر، وذات تشكيلات مختلفة، منها الأسطر الطويلة التي تغري بمواصلة الإبحار مع الناص في تتبعها، ومنها الأسطر القصيرة التي تصل حد الكلمة الواحدة في السطر، لتأخذ تلك الكلمة وجودها المستقل، وجماليتها البصرية، حتى لا تنافسها كلمة أخرى لذة الإسراء إلى عين القارئ، أو تكون الضرة تشاركها الصوت كما عبر الناص ذاته.

ب) توزيع النصوص على صفحات الديوان أعطى للمتلقي حرية المتعة البصرية، فالصفحات ليست مثقلة بالعديد من النصوص، بل النص الواحد على قصره يتوزع على عدة صفحات، مع ما في الاشتغال على نقاط الحذف وعلامات الترقيم من فتح لآفاق القراءة، ولذة المغامرة، وجماليات التلقي البصري.

ج) في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ حضور التلقي البصري للنصوص، فلا تصبح الأذن هي المنفذ الوحيد للمتلقي في استقبال النص ــ كما في الشعر الغنائي ــ وإنما تشاركها

حاسة ثانية هي العين، رسول الرسومات والصور والأشكال إلى مخيلة المتلقي، وما يمثله ذلك من جماليات، وقديما قيل: مَا رَاءٍ كَمَنْ سَمِعَ.

د) الحضور الانتقائي للرسومات بيد الناص كأيقونات مصاحبة لبعض النصوص، أكسبها جماليات بصرية، بما تفتحه تلك الرسومات على النصوص من علاقات منافرة أو إلحاق بين النص كمسند والرسم كمسند إليه.

هـ) تشكيل الرسومات المصاحبة لبعض النصوص من عبارات لفظية تَعَلُّقٌ بجماليات اللغة، وتَحْوِيلٌ لدلالاتها من سياق التراكيب اللفظية الخالصة، إلى التراكيب اللفظية في سياق جديد هو سياق الرسم، وهو ما يجعل جماليات التشكيل البصري تساهم في إنتاج شعرية النص.

وكنموذج على ذلك، الرسم ص 68 والذي تبينه الصورة المقابلة:

النص المرفق بهذا الرسم هو ما ختم به الناص مدونته :«**من يعرف مشية الذيبة بين ثقبة وديك لا يثق في اللغة**» (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 108)، وبنص آخر جعله كمشنقة به عبارة حيث حلت ركائبه، وعمود عقدة التعليق فيه جزء من العبارة الأولى، وهي

موزعة على طرفي القائم، بمثابة حركة الذيبة وهي تمشي، حيث يماثل توزيع الإيقاع الطباعي توزيع الإيقاع الصوتي لحركة الذيبة وهي تنقل خطاها لاصطياد فريستها، والعبارة التي تحمل لفظة ديك بمثابة لسان يتدلى من حلقة التعليق.

وتبقى اللغة خارج قيود اللسان، وخارج قيود حلقة التعليق، وهو ما يفسر غموض اللغة وصعوبة الغوص في موضوعاتها؛ فكم من المشانق رفعت، وكم من الألسنة قطعت، بفعل حركة التأويل التي طالت اللغة على مر العصور، إذ هي حَمَّالَة أوجه، وهذا الرسم الذي يمثل منافرة إسنادية مع النص الشعري المقابل له، والذي يحمل عنوان ذاكرة العطش، ويرتبط بالفعل الذي أراده الناص من خلال مدونته وهو جعل شجرة النحو والصرف تهتز، وفي اهتزازها يحدث التكسير اللغوي الذي مارسه الناص على اللغة.

إن الجمالية البصرية لهذا النص تكمن في جملة الخروقات على عدة مستويات:

- ❖ مستوى شكل الكتابة.
- ❖ علاقة إيقاع الكتابة بإيقاع الصوت.
- ❖ التضييق الذي يلحق ألسنة من يصدحون باللغة، ولذلك كان لفظ الديك في اللسان وهو معلق في المشنقة.
- ❖ خروج اللغة وتمردها عن كل طوق، فَلِإنْ حُوصر اللسان، ففي اللغة؛ باعتبارها مخزونا يحفظ التراث، ويسع الجديد، إمكانات الثبات والبقاء.

إن ما يمكن التوصل إليه من خلال جماليات التشكيل البصري هو:

1) انفتاح نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ على الإمكانات الفنية التي أتاحتها المدارس الفلسفية، في استغلال الإمكانات الطباعية، وتوظيف الرسومات كمصاحبات نصية لها جمالياتها الخاصة، مثلما لها دلالاتها العميقة.

2) عدم إثقال النصوص بالرسومات أو نقاط الحذف، وهو ما جعلها تكتسب جماليتها، باعتبارها ملحا في الطعام، ولا شيء يصلح الملح إذا الملح فسد.

3) حضور التلقي البصري كنافذة جديدة للاستقبال، أعطى العين دورا مهما في تشكيل جماليات النص.

2. جماليات التجريب اللغوي

جلبت عمليات التجاوز والمغامرة على مستوى اللغة الشعرية مسحة جمالية على نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، وذلك من خلال اللعب الحر على العلامات، وَجَعْلِ الدوال منفتحة على العديد من المداليل، وهو ما مَكَّنَ الألفاظ أن تقول ما لم تتعود قوله من قبل، فكان الاشتغال على الطاقات الكامنة في الألفاظ ذات الأبعاد الفلسفية والدينية والسياسية والثقافية، وكان الحضور الفعال للتصوير الفني القائم على الفعل الدرامي والتصوير المشهدي.

وكان الاستخدام الفني للرمز والأسطورة، وهو ما جعل الناص يغوص في أغوار المعنى بما تيسر من الكلمات، من خلال المراهنة الجمالية على اللغة الشعرية ذات الأسطر القليلة والمعاني البعيدة والكثيرة، وعلى الصور الكثيفة، وهو ما جعل اللغة الشعرية تبدو شفافة آسرة مرة، وبسيطة عابرة مرة، وكثيفة غامضة مرات أخرى، وكل ذلك أكسب النصوص جمالية جمعت بين عمق الإشارة ووضوح العبارة، مثلما جمعت بين تعدد الدلالة وغموض الفكرة، مما يسمح لهذه النصوص بترشيح نفسها في دائرة النص المفتوح، الذي يمتح جماليته اللغوية من الحقول المجاورة، إذ يحضر الحوار والسرد، وتكسير الخط الزمني المألوف للحكي.

وما يمكن أن يعتبره القارئ المتعجل بمثابة أخطاء لغوية على مستوى بنية الكلمة الصرفية أو موقعها التركيبي، سرعان ما يزول ذلك الإغراب ويتلاشى بإعمال القليل من الفكر، وتتحقق بالتالي الألفة اللغوية جالبة معها شعرية ذات أبعاد جمالية.

وعليه يمكن أن نلمس جماليات التجريب اللغوي في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ في:

أ. جماليات الانزياح اللغوي:

اللغة الشعرية انزياحية بطبيعتها، تخفي أكثر مما تظهر، فالألفاظ في النص الشعري أشبه ما يَكُنَّ بالفتيات في خُدُرِهِنَّ يتمنعن وهن الراغبات، ولن يستطيع المُتَيَّمُ الوصول إليهن بيسر وسهولة، وكذا الظفر بجواهر الألفاظ ودلالاتها العميقة، يتطلب الكثير من العنت والمشقة.

يعطي الانزياح اللغوي دينامية خاصة للنص، ويمنحه الحيوية والحركة، ويعطيه جواز سفر المرور عبر الزمن، إذ يجد كل قارئ دلالة مناسبة للوضع الذي تريد نفسه التعبير عنه، أو الأفق

الذي يهيمن على ذاته وفكره وشعوره، باختلاف زوايا النظر التي يوجهها للنص، والخلفية الفكرية والفلسفية التي تسند قراءته.

ومن بين النصوص التي هيمنت عليها جمالية الانزياح اللغوي قول الناص في الومضة الـــتي تحمل عنوان ملحق:

« ملحق

ساريا بات..

والسوسنات تحط على شرفات يديه، فتمنحه بعض

صحو الفضاء، فيمنحها كل سكر القصيدة

كان يغني الذي يفرح النبض

كانت توقع لوعتها فوق ماء الوتر

هو لا ينحني وهو يرقص، لا يشرئب لغير الدوالي

وحين تراوده نجمة عن ضفائرها، يعتلي نبضه

و يصير القمر

..... »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص 36).

والملاحظ يجد انزياحا لغويا ينشأ عن المنافرة الإسنادية بين الكلمات الآتية:

* سكر القصيدة، إذ السكر غياب والقصيدة حضور ووعي.

* يفرح النبض، فكان بالإمكان القول يفرح القلب، ولكنه آثر يفرح النبض.

* توقع لوعتها فوق ماء الوتر، فالمتبادر للذهن ماء المطر أو ماء الحياة، لكنه في النص يصبح مـــاء الوتر.

* تراوده نجمة، والمراودة فعل يتعلق بالفتاة، لكنه يتحول إلى نجمة.

* يعتلي نبضه، فالاعتلاء معروف لصهوة الجواد، لكنه يصبح للنبض.

* يصير القمر، فالمألوف أن يصير الفارس أو فتى الأحلام، ولكنه يصير القمر.

وعلى القارئ تحويل كل تلك المنافرات الإسنادية إلى إسناد طبيعي، يجعل أحد اللفظين يتزاح عن معناه المألوف إلى معنى جديد، يعطي الدلالة، و يفتح القراءة، وعليه يصير سكر القصيدة دالا على ما يبثه الناص في القصيدة من عواطف ومشاعر تأسر، ويصير سكرها عقليا بما تحدثه من تأثير، تهتز له نياط قلب المخاطَب فيخفق فرحا، ويصبح إسناد الفرح للنبض بدل القلب تعبير بالجزء للدلالة على الكل، و بمتابعة حركة الانزياح التي بنيت عليها هذه الأسطر، يتكون تصور خاص، قد يختلف من قارئ لآخر، حسب الدلالات التي تفتحها كل محاولة إرجاع للمنافرة الإسنادية، وتحويل للانزياح وفق وجهة معينة، فتكون المقطوعة دالة على إغراء النص الشعري، وقد تكون دالة على هيام الناص بالمرأة، وقد تنسحب على فتنة الحياة وغير ذلك، وهو ما يعطي الانزياح اللغوي جمالية خاصة في إطار التجريب اللغوي الذي تجلت ملامحه في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟.

ب. جماليات التصوير الفني:

تجلت جماليات التصوير الفني في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ في العزف على خيال المتلقي، من خلال الفضاءات التخييلية التي ارتادها الناص، وهو يبدع تلك الومضات التصويرية، ويمكن أن يتبين ذلك من خلال :

1) التوظيف الفني للإمكانات التصويرية لما يزخر به البيان العربي من استعارة وكناية وتشبيه ومجاز، وما يمثله كل ذلك من فتح لآفاق التخييل، مما يجعل المعنى ينتقل من الطبيعة المعنوية إلى الطبيعة الحسية، التي تنبض بالحياة، وتمتلئ بالحركة والإحساس، وهو ما يكسب النص جماليات تصويرية لا تزيدها الأيام إلا إشراقا، ولا تعطيها الأفهام إلا تألقا.

ومن ذلك قول الناص من ومضة عنوانها ملحق:

« مرة

يعصر الليل تفاحة

مرة

يقرأ الفجر زنبقة »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص 36).

وهنا تتجلى جماليات الاستعارة المكنية والتشاكل التركيبي، مما يجعل المتلقي يتأمل هذا الليل الذي أشبه ما يكون بتفاحة يطالها فعل العصر، فينتقل المعنى من مجال إدراكي إلى مجال إدراكي آخر، وبالنظر إلى الدلالة الإعرابية للفظة تفاحة المنصوبة، والتي تمثل تمييزا؛ وهو نظير قوله تعالى: ﴿ وفجرنا الأرض عيونا ﴾ (سورة القمر الآية 12)، إذ التقدير وفجرنا عيون الأرض[1]، ومنه يصبح قول الناص يعصر الليل تفاحة، يمكن تحويله إلى التركيب التعبيري " يعصر تفاح الليل " ، وهو ما يعمق دلالة المجاز اللغوي.

2) التصوير المشهدي الذي يقوم على تكثيف التصوير، وتحويل النص إلى مشاهد بإمكان المتلقي متابعتها عبر شريط خياله، إذ القصيدة أشبه ما تكون بشاشة عرض سينمائي، تفتح مشاهدها عند بداية قراءة النص الشعري، ويتأتى ذلك التصوير بما يؤثث به الناص المَشَاهِدَ من أشياء وأماكن وأشخاص وأحداث، ينتج عن تفاعلها نمو الفعل الدرامي للنص القائم على الحكي، وتعدد المناظر في المشهد الواحد.

اعتمد الناص في مشاهده التصويرية تقنية الومضة الإشهارية، التي تجمع الكثير من الأيقونات الدالة والخلفيات المصاحبة، باعتبار النص ومضة شعرية مماثلا تماما في جانبه التصويري للومضة الإشهارية.

ومن بين النصوص التي تقوم على التصوير المشهدي يبرز:

حصانة الكانون (المدونة ص23)، ذعر الفستان(المدونة ص 20)، في رثاء سرحان المدونة ص 52)، صمت الخلاخيل (المدونة ص 57 ــ 58)، أنثى الغيم 1 (المدونة ص 89)، أنثى الغيم2 (المدونة ص 90 ــ 98)، لا قشعريرة في الصنم1 (المدونة ص 16)، لا قشعريرة في الصنم 2 (المدونة ص 17)....

3) تداخل المشاهد بين ما يقوله النص وما يحضر فيه من تناصات ذات طبيعة تصويرية، ومن ذلك نص أعراس الفراشة ص12، حيث تحضر صورة المُسَمَّر على جدار الرغبة، ومشهد عمر بن أبي ربيعة يعتلي صهوة الجواد مقتربا من الوسطى والصغرى والكبرى.

[1] – ابن هشام الأنصاري : شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص 278.

4) التصوير التقريري الذي ينقل الأحداث، ويصور المشاهد دون تجميل، وينشأ عن ذلك جماليات شعرية التقرير، في مقابل جماليات التصوير القائم على الانزياح، ويكتسب التصوير الفني هنا جمالياته من تلك الواقعية، التي لم تألف العين متابعتها في واقع الحياة بتمعن وإدراك، إمَّا هروبا من الواقع وعدم الرضى به، أو حياء من الحياة الإنسانية في زواياها المظلمة، وما وصلت إليه من إسفاف، ولكن الناص هو من ينقل ذلك من واقع الحياة إلى واقع النص، حيث تبرز حياة الهامش، وتاريخ من لا تاريخ لهم، و يكتسب النص جمالياتِه التصويرية من كل ذلك.

ومن بين النصوص التي تحركت فيها عدسة الناص مصورة بعضا من واقع الحياة، قوله في قربان ثالث:

«من أراد العاصمة، فليركب فيها الليل، تنام

أسطورة البيضاء ويبقى وجهها ذو الفتنة والسواد

.....

دلف من الحان، يتوخى مكانا من الشارع ينام فيه

فتتبعه ظلان راحا يتنافسانه :

أنا أذبحه

أنا أذبحه

وتقاطع خنجراهما في وجهيهما:

أنا أولى بالقربان

أنا أولى بالقربان

بقيت لي رأس وأصبح الأمير

أشترط تجعلني ذراعك

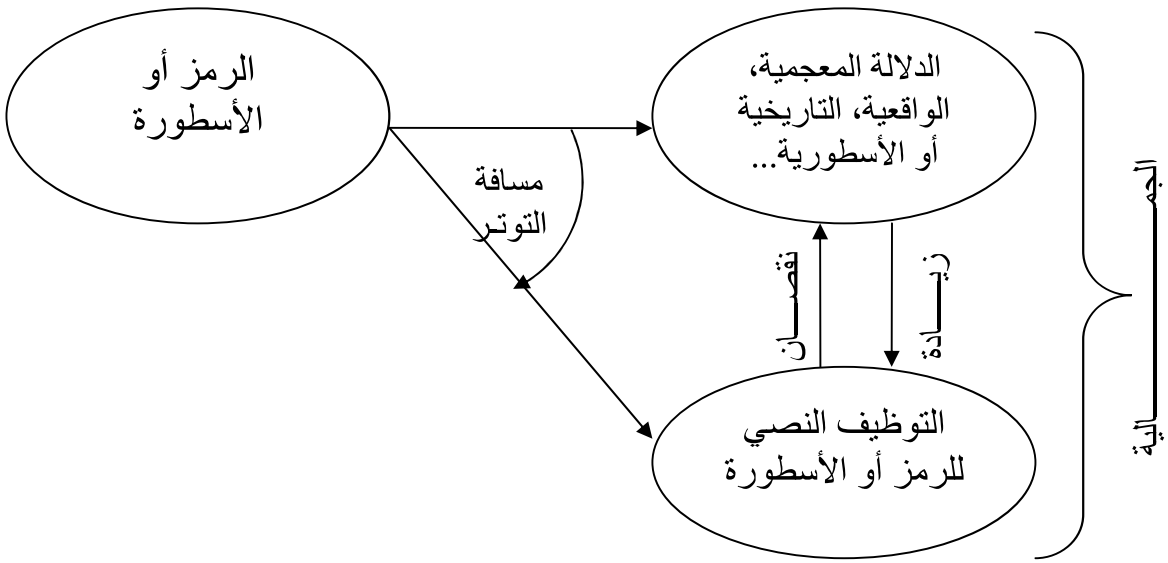
..... » (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص 67).

والنصوص التي نحت هذا المحنى كثيرة منها: الوديعة(المدونة ص 60)، وعقوق المرايا (ص 61، المبعولة المدونة ص 62)، حديث الغشاء (المدونة ص15)، نافذة فالوب (المدونة ص 24)....

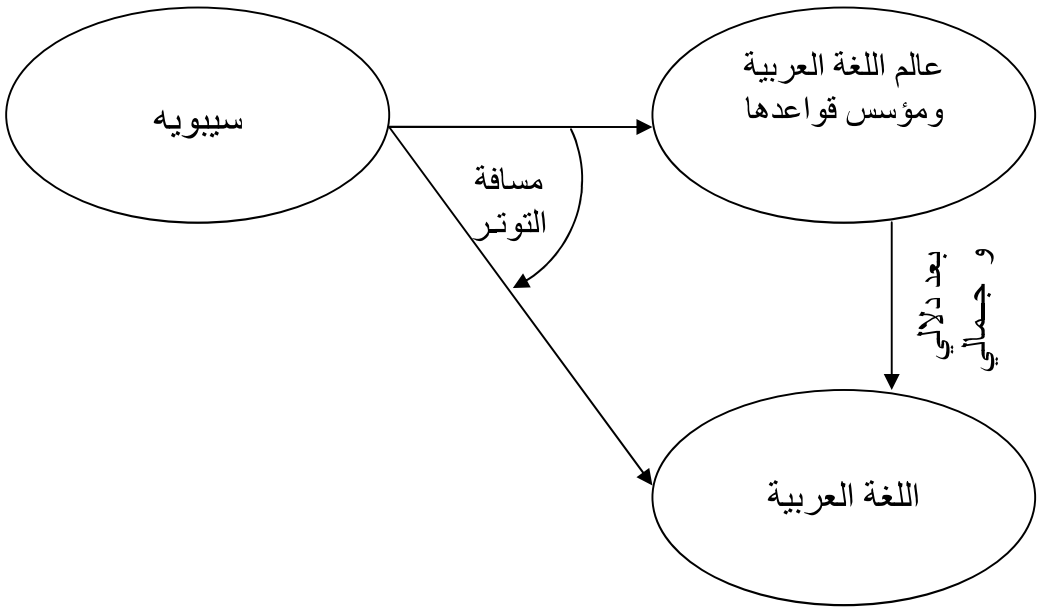
لقد مثلت جماليات التصوير الفني في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ عمقا فنيا للتجريب، جَسَّدَ الإمكانات التصويرية لعناصر البيان العربي من استعارة وكناية و تشبيه ومجاز، وما تبع ذلك من تصوير مشهدي، إضافة إلى التصوير التقريري، الذي تُعَرِّي فيه الكاميرا التصويرية الواقع بكل حيثياته، وكل ذلك نقل العبارة من طابعها اللفظي إلى طابع تصويري له جمالياته الخاصة.

ج. جماليات الرمز والأسطورة:

النص الشعري المعاصر حافل بالرموز وغني بالأساطير، وهو ما أكسب لغته الشعرية جمالية خاصة، وذلك ما نلمسه في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، إذ يمكن أن نرجع الغموض الفني الذي طبع العديد من هذه النصوص إلى الرموز المبثوثة فيها، والأساطير المتضمنة في ثناياها، ذلك أن الرمز الشعري يكتسب حياته وَأَلَقَهُ، وبالتالي جماله من الطاقة الإيحائية التي تميزه، فالرموز والأساطير ليست نماذج جاهزة يكفي أن يذكرها الشاعر حتى يصبح الرمز فَعَّالا والأسطورة معبرة، وإنما يأخذ كُلٌّ منهما جمالياته بما يبثه الشاعر فيهما من إمكانيات توظيف، يختلط فيها الموروث الثقافي مع المعاناة النفسية التي يحياها الشاعر و ينقلها عبر نصه، ومن خلال ذلك يتبين تحول الرموز والأساطير من دلالتها المعجمية، أو الواقعية، أو التاريخية...، إلى دلالات جديدة، حيث تمثل مسافة التوتر بين الدلالتين جمالية الرمز والأسطورة، وكلما زادت مسافة التوتر هذه زادت الجمالية، وكلما نقصت هذه المسافة نقصت الجمالية، والخطاطة الآتية تبين ذلك:



و كمثال على التوظيف الجمالي للرمز، استخدام الناص لفظة سيبويه كرمز تـــاريخي تراثـــي، وتحويل دلالته من اعتباره دالا على شخص بعينه، إلى دلالته على اللغة العربية، وما سيلحق شجرها في نصوص هذه المدونة من اهتزاز، وذلك ما تبينه الخطاطة المقابلة:



ومن أمثلة الرموز التي وظفها الناص بجمالية نذكر: الجدة، الجد، ابن كـــثير،... كرمـــوز تراثية، والتفاحة كرمز للغواية، والصنم، الجبة، الوِرْد، البراق، الأرقم،... كرموز دينية، وقد أغنى الناص مدونته ببعض الألفاظ المتعلقة بحيثيات الأزمة الجزائرية وحولها إلى رموز خاصة، بما حملته من دلالات جديدة، ومن ذلك: الملتحي، عشرا سوادا، احمرت، محشوشة، عـــصافير النـــار، لحيـــة، الأمير... وهي رموز لا تأخذ دلالتها التي أرادها الناص إلا بالإسقاط علـــى الأزمـــة الجزائريـــة ومخلفاتها، التي أراد الناص نقلها من عالم الواقع إلى عالم النص، بالاشتغال على جمالية الرمز، الـــتي تخلقها مسافة التوتر بين الدلالة الأصلية والدلالة الجديدة.

وكمثال على التوظيف الجمالي للأسطورة ما ضمنه الناص من أفكار تتعلق بأسطورة الموت والانبعاث بقوله:

« نتفحم في البرق كيما نضيء عيون الشياطين

والشعراء العظام ». (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص95).

وتكمن جمالية الحضور الأسطوري في القدرة على التضمين، حيث لا يبدو من الأسطورة إلا عناصرها الدالة، أما عناصرها الصريحة فقد أخفاها الناص، ليبتعد بالتعبير عن الدلالة المباشرة، و يلقي به إلى عالم الأسطورة الغامض.

إن الغموض الفني الذي يلمسه المتتبع لنصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، يعود في أغلبه إلى استخدام الناص لغة شعرية قوامها الانزياح، والاشتغال على الصورة، وذلك ما أعطى النصوص أبعادا جمالية، تتجسد في إيحاء الألفاظ، وكثافة التصوير، ودلالة الرمز، وأبعاد الأسطورة، وهي العناصر التي راهن فيها على تكسير المألوف من أشكال التعبير والتصوير، والتوسل إلى المضامين من خلال ذلك، وهو ما يجسد جدل العلاقة بين أشكال التعبير وقضايا التفكير جماليا.

3. جماليات الفضاء:

إن جنوح الناص عبد الرزاق بوكبة في نصوص مدونته إلى عالم الحكي بآفاقه الرحبة، فتح المجال واسعا أمام الحضور الجمالي للاشتغال الفضائي، ذلك أن كل فعل في الوجود يتطلب حضورا ما في هذا العالم، وبالتالي يرتبط بالفضاء بشكل أو بآخر بالإحالة عليه أو باستحضاره، وذلك بما أثث به عالمه الشعري من فضاءات متعددة، تمثل مجالا خصبا للقارئ والناقد حين يقوم بتأويلها وإعطائها مدلولات مناسبة، من خلال ما تمنحه من جماليات تلقي بظلالها على جسد كل نص.

إن العوالم الواقعية أو الخيالية التي ارتادها الناص، وشكل منها فضاءات نصوصه، فيها من الاتساع والانفتاح والتنوع، ما يعبر عن تجربة زمنية ومكانية، صنعت فيها ذات الناص ميلادا لمشاعر وتصورات، بنى عليها عالمه الشعري، راسما فضاءات تخييلية حملتها النصوص، بما نشأ بين ملفوظاتها والعلامات اللغوية وغير اللغوية المبثوثة فيها، و سيرورة حركة الزمان الذي تعبر عنه، والأماكن التي تعايشها الشخصيات أو تطوف بها الأفكار، وما ينجم عن كل ذلك من ترابطات وعلائق، تمثل جماليات الاشتغال الفضائي في نصوص المدونة.

وكنماذج تَبْرُزُ فيها جماليات الاشتغال الفضائي نذكر:

- أعراس الغبار(المدونة ص 11): فضاءات تجمع بين الواقعي والخيالي.
- أعراس النسر(المدونة ص 10): فضاءات تجمع بين الأرضي والسَّمَائِي.
- حديث الغشاء (المدونة ص 15) : فضاءات المدينة وتفاعل الأشخاص فيها.

- الغرفة السوداء (المدونة ص 18) : فضاءات متداخلة؛ الأرض والبحر، النهار والظلام، الغروب والبحر، حركة الأشخاص، تأثيث المكان (الصخور،الغرفة...).

- ذعر الفستان (المدونة ص 20) : فضاء القرية بأماكنها وأشخاصها.

- حصانة الكانون (المدونة ص 23): فضاء المدينة وزوايا الحياة المعتمة فيها.

- ملحق (المدونة ص 36) : فضاء المتخيل.

- بوح جبلي (المدونة ص 42) : فضاء المدينة.

- أنثى الغيم2 (المدونة ص 90) : فضاءات متنوعة؛ واقعي، خيالي، أسطوري.

لقد تشكلت جماليات الفضاء في نصوص المدونة أساسا من التنوع الفضائي الذي اشتغل عليه الناص، وعليه كان لهذا التنوع جمالياته التي تساهم مع الجماليات السابقة في جعل النص الشعري مفعما بالشعرية.

4. جماليات الإيقاع

حتى تكتسب الكلمات جمالها الصوتي الذي تتسلل به إلى أذن المتلقي، عليها أن تختار الإيقاع الذي يناسبها، من خلال جملة الحركات والسكنات التي تصنع موسيقى خاصة، تجعل النغم الناتج عنها تطرب له الأذن، وترتاح له النفس، وذلك ما جسده الناص في مدونته، فجعل التنويع الإيقاعي وسيلته إلى تجاوز عتبة الصفر الإبداعية، وهي العتبة التي تسمح للنص بالمرور من إطار النثر حيث يغيب الإيقاع، والولوج إلى عالم الشعر حيث يحضر الإيقاع، سواء كان صوتيا أو بصريا خصوصا مع قصيدة النثر.

وقد هيمنت على النصوص الأنواع الإيقاعية التي تم رصدها في مظاهر التجريب، والمتمثلة في إيقاع شعر التفعيلة بنوعيه الهادئ والصاخب، وإيقاع قصيدة النثر؛ حيث يكاد يختفي الإيقاع الناشئ عن حركة التفعيلات ويحل محله إيقاع حركة الحياة والمشاهد الواقعية التي تصورها، و يحضر عندها الإيقاع البصري، وإيقاع الصورة، وهو ما أكسب الإيقاع جمالياته المتمثلة في مراهنة الناص على:

أ. الإيقاع الداخلي للنصوص:

والذي يظهر في تنوع التفعيلات في السطر الواحد، وبروز ظواهر التكرار الصوتي، والتكرار اللفظي، مما ولد التناغم بين الحالات النفسية والمقاطع الصوتية التي عبرت عن ذلك، ومن تلك النصوص : في رثاء سرحان من دس خف سيبويه الرمل؟ ص 52).

ب. الإيقاع الخارجي :

ويتمثل في القوافي المشكلة لنهايات المقاطع، والتي تتميز:

❖ إما بالامتداد الصوتي لتعبر عن انفتاح الآفاق وحالات الارتياح، ومن ذلك قوله في أحد مقاطع كنا نرقص حول الكوخ :

« ما عدت المشاكس/ قال حرف نائم في الحلق

فازرع ما تبقى من أصابعك الرخام بتربة الذكرى

وفتش عن ملامحك القديمة/ عن فتات الخبز في

الجيب اليسار

وعن أضاميم الصبابة في مناديل الصبايا

كنت مغرورا، وكن يخفن طلعتك الجريئة/ لا يجدن

يدا إلى عينيك أو كفيك أو كاس من

الشاي المنعنع في العشايا. »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص 77.)

❖ بمقاطع ساكنة يحدث التوقف عندها اضطرابا صوتيا، لتعبر عن الانغلاق والتوتر، ومن ذلك:

ربيع الجبة

« ذبت في عسل الهمهمه

ويداك إلى فمك المحتفي بالقنوت

هتف الملكوت:

هل نجيء؟.» (من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ص29).

ج. إيقاع قصيدة النثر:

حيث تكاد حركة التفعيلات تختفي، ويحل محلها الاسترسال و الحكي وتنوع طرق السرد وتصوير مشاهد الحياة الواقعية، ومن ذلك:

المكنسة الروحية

« في كل مرة نجتمع في الحي الجامعي، و نتهمنا:

- أنت وسخ الغرفة

- أنت وسخ الغرفة

- أنت وسخ الغرفة

ثم نعاهدنا

- لا وسخ بعد اليوم

- لا وسخ بعد اليوم

- لا وسخ بعد اليوم

ونلحس الغرفة لحسا نظافة لا يراها طارق بعد

ساعتين

يحتج الملتحي: هذا الوسخ ليس لي

يضحك صديقي: أنت لا تسمح لنا ندخل أنثى

وتريد الغرفة تكون عروسا؟ »

(من دس خف سيبويه في الرمل؟ ص 53).

من خلال ما سبق يتبين مدى التنوع الإيقاعي في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ والأبعاد الجمالية لذلك، فَعَبْرَ تنويع حركة التفعيلات والقوافي من جهة، وحضور إيقاع قصيدة النثر ببصريتها اللافتة، وتنامي التصوير فيها، اكتسبت النصوص شعريتها، وهو ما جعل جماليات الإيقاع ترتبط بحركة النفس وانفعالاتها، ويتأكد بالتالي جدل العلاقة بين أشكال التعبير وقضايا التفكير، وما ينجر عن ذلك من مظاهر وأبعاد وجماليات، تكسب النص التجريبي موقعا ضمن خارطة الإبداع الفني.

إن ما سبق تناوله كمظاهر وأبعاد وجماليات للتجريب من خلال الحفر في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ يبين الحضور الفني للتجريب في النص الشعري الجزائري المعاصر، مما يؤكد جدل العلاقة بين أشكال التعبير وقضايا التفكير، ويؤسس لنصوص تتسم بالحداثة، وتغتني من التداخل الأجناسي وهو ما يجعلها نصوصا ذات طابع إشكالي.

الخاتمة

التجريب قرين الإبداع، ويتأسس الإطار النظري لمفهومه من معـــنى المغـــامرة الجماليـــة، واختراق البنى التركيبية السائدة وتجاوزها، ومنه نشأت العلاقة الجدلية بين الإبـــداع والإتبـــاع، والدارس لتحولات تجربة الشعر الجزائري الحديث منه والمعاصر يجده انتقل من النص التقليدي إلى النص التجريـــبي، عبر إبدالات نصية أغنت الذائقة الجمالية، ووسعت مساحات الإبداع، مما جعل الشعر الجزائري المعاصر تهيمن عليه روح التجريب الفني كملمح بارز وجب مساءلته والتوقـــف عنده، وهو ما حاولت بحثه هذه المذكرة التي حملت **عنوان التجريـــب في الـــشعر الجزائـــري المعاصر، نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ لعبد الـــرزاق بوكبـــة مدونـــة تطبيقيـــة** ، وتمحورت مادتها حول الحدود المفهومية للتجريب، وخلفيته الفلسفية، والاســـتراتيجيات المتعلقـــة بإنتاج النص الشعري المعاصر، وتحولات تجربة الشعر الجزائري من التقليد إلى التجريب، ومظـــاهر التجريب وأبعاده وجمالياته في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ .

وأهم النتائج التي تم التوصل إليها تتمثل في :

أولا: جسَّد التجريب في النص الشعري الجزائري المعاصر جدل العلاقة بين أشكال التعبير وقضايا التفكير، وعلاقة ذلك بالتحولات العميقة في بنية المجتمع الجزائري.

ثانيا: القضية الأساس في التجريب هي الحرية؛ الحرية في اختيار شكل التعبير، والحرية في التعبير عن الأفكار، ونقل المشاعر دون قيد أو شرط، إلا قيد الفن وشرط الإبداع، وهو مـــا يُفَـــرِّقُ بـــين التجريب الفني والعبث اللفظي، وعليه يغدو التجريب تجاوزا لصيغ التعبير المألوفة، وتأسيسا لصيغ تعبيرية جديدة، وأشكال فنية حديثة، قوامها حداثة السؤال، وحداثة التعبير، وحداثـــة المحتـــوى، وحداثة الرؤية.

ثالثا: تنشأ النصوص الجديدة عن طريق فعل المغامرة الإبداعية، والتجاوز الذي يبشر بميلاد إبدالات نصية، تنمو بجانب أشكال التعبير السابقة، وبذلك نمت قصيدة التفعيلة من القصيدة العمودية، من خلال الاختلال الهيكلي الذي لحق الأخيرة، مع انتقال حركة التفعيلات إلى القصيدة الحرة، مثلما نمت قصيدة النثر كإبدال نصي للقصيدة الحرة، مع خفوت إيقاع حركـــة التفعـــيلات، وبـــروز التشكيل البصري وإيقاع التصوير الفني كمظهر لقصيدة النثر. وقد اختفت القصيدة العموديـــة في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، وتجاورت قصيدة التفعيلة مع قصيدة النثر، وآثر الناص التعبير عن ذلك بمصطلح نصوص بدل شعر أو ديوان، لأنه يعتـــبر نـــصوصه خـــارج التحديـــد

الأجناسي؛ إذ التجريب هو الوسيلة الأساس في ظهور جنس أدبي بعينه، أو التجديد داخل الجنس الأدبي و تكريس ذلك في البنية الثقافية المعبرة عن التحولات العميقة الحاصلة في الحياة الـــسياسية والثقافية و الاجتماعية والاقتصادية.

رابعا: التجريب الواعي عن رؤية فنية وخلفية فلسفية، يجعل النصوص يجمع بينها رابـــط معنـــوي نكاد نلمسه في كامل المدونة، وهو ما تجسد في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ ، ففـــي جدل العلاقة بين أشكال التعبير وصيغه التي اعتمدها الناص، وقضايا التفكير التي عالجها، نلمس ما يشبه التكسير اللغوي في كامل نصوص المدونة، وما تبعه من تكسير لطابوهات متعلقة بما يُعتقد أنه دين، أو يُتصور أنه تقاليد موروثة، وما يَتبادر إلى الذهن على أنه من لوازم الحرية الجنسية، ولكـــن مثلما تعلق التكسير اللغوي بإمكانات النحو والصرف والبلاغة ولغات القبائل العربية، فإن مظاهر التدين المزيف التي تم تصويرها، والتعلق بالكثير من التقاليد الموروثة، وإتباع هوى الأنفس الجامحة، فيه من التعلق بتأويل النصوص الدينية، وعدم غربلة التراث، وعدم ضبط رغبات النفس، ما يمثـــل مقابلا لذلك التكسير، بغرض لفت الانتباه لظواهر تمثل بؤر توتر في عمق الحياة الاجتماعية.

خامسا: عبرت أبعاد التجريب في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ عـــن أســـئلة المـــتن ومضامينه، إذ هي بمثابة الطبقة العميقة في هذه النصوص، ذلك أن التجريب فيها على قدر هوســـه باللغة، باعتبار الناص تغياها لذاتها، من خلال نوبة الدخول على مـــستويات الـــصرف والنحـــو والبلاغة، فإنه قصد الغوص في الدلالات العميقة للحياة الثقافية والاجتماعية والـــسياسية للواقـــع الجزائري غداة الأزمة السياسية الجزائرية، وعليه كانت للنصوص العديد من الأبعاد:

1) أبعاد ثقافية تمثلت في:

* الصراع الثقافي بين الأصالة والمعاصرة في عمق الحياة الثقافية الجزائرية.

*الاهتزاز في ميزان القيم الثقافية، وطرح أسئلة حول ثوابت الهوية الوطنية من دين، وأخلاق، وقيم موروثة.

* ثقافة العولمة وبداية تسللها إلى النسيج الثقافي للمجتمع الجزائري.

* غياب ثقافة القناعات المبنية على العقل، وحضور ثقافة الغوغاء المبنية على العاطفة، ودور ذلك في تأجيج الصراع الدامي غداة الأزمة الوطنية.

2) أبعاد اجتماعية تمثلت في :

* تصوير حياة الهامش من الوجود الجزائري، وهي المناطق التي تمثل بؤر توتر اجتماعي تغفل عنها العين في كثير من الأحيان.

* الخلخلة التي حدثت للقيم الاجتماعية نتيجة غياب الأمن وانتشار الفاقة، وهما باب كل الرذائل الاجتماعية من مخدرات وفواحش وتعد على الأملاك وقتل ونهب وغير ذلك.

* المخلفات الاجتماعية للأزمة الجزائرية، من اهتزاز النظرة السليمة للقيم الأصيلة داخـــل المجتمـــع الجزائري، وروح الشك والتشكيك التي أصبحت تسري في أوصاله كغيـــاب الثقـــة، واخـــتلال التوازن، ومساءلة المقدس.

وكل ذلك يستوجب إعادة النظر في آليات التوجيه الاجتماعي؛ من صحافة وتعليم، وفن، وأدب، وذلك بفتح النقاش الاجتماعي حول مقومات الهويـــة الوطنيـــة، وعلاقتـــها بـــالتغيرات الاجتماعية، وذلك ما حاوله الناص، من خلال تصوير بعض تداعيات الأزمة الوطنية على نـــسيج المجتمع الجزائري، وما تبع ذلك من رياح العولمة.

3) أبعاد سياسية تمثلت في :

* الجرأة في تصوير الواقع السياسي الجزائري الناجم عن الأزمة الوطنية.

* تصوير الواقع السياسي الذي يغيب فيه الحوار ويحل محله الاقتتال.

* تصوير تداعيات الأزمة السياسية الجزائرية على شتى البنيات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية.

* الخداع السياسي والتضليل الإعلامي الذي يخفي الحقائق ويعمق الأزمات.

* التعريف بطبيعة الخطاب السياسي الذي تنمو في رحمه الأزمات؛ من غياب للديمقراطية الحقيقية، وتغليب للغة السلاح على لغة الحوار.

وكلها أبعاد ثاوية في أعماق نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ .

سادسا : تمثل البنية العميقة لنصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ تداعيات الأزمـــة الوطنيـــة الجزائرية في العشريتين الأخيرتين من القرن العشرين، فهذه النصوص صدى لواقع مرير، عبَّر عنـــه الناص بالغوص في أغوار الفكرة بالقليل من الكلمات.

سابعا: اكتسب التجريب الفني في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ جمالياته من خـــلال إمكانات اللغة التي تم توظيفها؛ على مستوى التشكيل البصري بتوظيف تقنيات الرسم التجريدي، وعلى مستوى اللغة بتوظيف طاقات الانزياح وإمكانات التصوير الفني وإشعاع الأساطير ودلالـــة الرموز، وعلى مستوى الفضاء بتأثيث النصوص بالأماكن والشخصيات وما يتبع تفاعلـــها مـــن أحداث تحقق جماليات خاصة، وعلى مستوى الإيقاع من خلال التنويع الإيقاعي المعتمـــد علـــى حركة التفعيلات أو المعتمد على شعرية التقرير.

ثامنا: النص الشعري الجزائري المعاصر نص إشكالي، يؤسس لأدب جزائري قوامه التجريب الفني، يمتح من الموروث الثقافي أصالته، ويستقي من الواقع الجزائري عمقه، ويستمد من المعاصرة تجدده.

تاسعا: مدونة من دس خف سيبويه في الرمل؟ نص إشكالي، يقتضي إعادة القراءة، وما قمنا به في هذه الدراسة لا يعدو أن يكون إحدى القراءات الممكنة.

ذلك مبلغنا من الجهد، والله من وراء القصد، وكل توفيق من الله وحده.

قائمة
المصادر والمراجع

أولا : المصادر

1. القرآن الكريم برواية حفص عن نافع المدني.

ثانيا: المراجع

أ . الكتب والدواوين

2. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي): لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997م.

3. إبراهيم عبد الله: المركزية الغربية، التكون والتمركز حول الذات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط 2، 2003م.

4. أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق المعروف بالنديم: الفهرست ، ضبط وشرح وتعليق وتقديم الدكتور يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط2 ، 2002م.

5. أبو غالي مختار علي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أفريل 1995م.

6. أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3 ، 1983م.

7. إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الناشر المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط 5، 1994م.

8. الأصفر عبد الرزاق: المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها ــ دراسة ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا، 1999م.

9. الأعرج واسيني: ديوان الحداثة، بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر، أصوات الراهن، مقدمة الديوان " بنيات الشعر الجديد في الجزائر، انكسارات اليأس / انزياح اللغة / حداثة القطيعة "، مطبوعات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د ت.

10. الأنصاري ابن هشام: شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، المكتبة العصرية، صيدا ، بيروت، لبنان، 2002م.

11. إيكو أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بن كراد،المركز الثقافي العربي،ط2، 2004م.

12. بن أبي ربيعة عمر: شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، شرحه وقدم له عبد أو علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ـــ ت.

13. بن جمعة بوشوشة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للنشر والتوزيع والإشهار، تونس، 2003م.

14. بن خليفة مشري: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006م.

15. بن زايد عمار: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م.

16. بن عبد الله بلقاسم: بصمات وتوقيعات، كتابات في الأدب والنقد، وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م.

17. بن قذيفة عبد الكريم: مرايا الظل ، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م.

18. بن كراد سعيد: السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات شارل ساندرس بورس، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2005م.

19. بنيس محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها النصية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.

20. بوشامة الربيع: ديوان الربيع بوشامة، جمع وتقديم الدكتور جمال قنان، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، 1994م.

21. بوكبة عبد الرزاق: من دس خف سيبويه في الرمل؟، المكتبة الوطنية الجزائرية ـــ البرزخ، الجزائر، 2004م.

22. ت. س. إليوت : مقال ضمن كتاب الشعر بين نقاد ثلاثة، ترجمة منح خوري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ـــ ت .

23. تزيفنان تودوروف : نقد النقد، رواية تعلم، ترجمة سامي سويدان، مراجعةليليان سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1986م.

24. توفيق سعيد: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م.

25. الجارم علي وأمين مصطفى : البلاغة الواضحة، البيان والمعاني والبديع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005م.

26. جان بيرو:اللسانيات، ترجمة الحواس مسعودي و مفتاح بن عروس، دار الآفاق، الجزائر، 2001م.

27. الجربي محمد رمضان: الأدب المقارن، منشوراتELGA،الجزائر، 2002م.

28. الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، شرح وتعليق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005م.

29. جوادي سليمان: يوميات متسكع محظوظ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.

30. الجويني مصطفى الصاوي: البلاغة العربية، تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1985م.

31. حديبي مسعود: سهو الجهات، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م.

32. حرب علي: الماهية والعلاقة، نحو منطق تحويلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1998م.

33. حفيظ عمر: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، نوفمبر 1999م.

34. الحلاج (الحسين بن منصور بن يحي) : ديوان الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط 2، 2002م

35. الحلاق محمد راتب: النص والممانعة، مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،1999م.

36. حمادي عبد الله: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2006م.

37. حمدي أحمد: الأعمال غير الكاملة (ديوان انفجارات)، وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر 2007م.

38. خدوسي رابح : موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، الجزائر،2003م.

39. خرفي محمد الصالح: فضاء النص / نص الفضاء، دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات أرتيستيك، ط 2، الجزائر 2007م.

40. خرفي محمد الصالح: هكذا تكلم الشعراء، دار النشر دحلب، الجزائر، 2007م.

41. خليفة ركيبي عبد الله: قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، الدار العربية للكتاب، ليبيا ــ تونس، ط 3، 1977م.

42. خليفة محمد العيد علي: ديوان محمد العيد علي خليفة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1979م.

43. داغر شربل: الشعرية العربية، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988م.

44. ذاكر عبد النبي: عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق الحكي الرحلي العربي، كلية الآداب والعلوم الانسانية، أكادير، المغرب، 1998م.

45. الراجحي عبده: التطبيق الصرفي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1999م.

46. رماني إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر،2007م.

47. رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1992م.

48. الرياشي سليمان وآخرون : الأزمة الجزائرية، الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مركز دراسات الوحدة العربية، كتب المستقبل العربي (2)، بيروت، لبنان، ط 2، أغسطس 1999م.

49. زايد علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر،ط 5، 2008م.

50. زراقط عبد المجيد: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،1411هـ / 1991م.

51. زكريا مفدي: اللهب المقدس ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م.

52. زيدان محمد: البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية عدد 149 ، الهيأة العامة لقصور الثقافة، مصر، أغسطس 2004م.

53. سحلول حسن مصطفى: نظريات القراءة والتأويل وقضاياها ـــ دراسة ـــــ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001م.

54. سرار باديس: نحت على الأمواج، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002م.

55. سعيد خالدة: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979م.

56. الشبوكي محمد: ديوان الشيخ الشبوكي، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، 1995م.

57. شحيد جمال ووليد القصاب: خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2005م.

58. شنة أحمد: طواحين العبث، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000م.

59. الضبع مصطفى: دراسة المغيب والمجسد في قصص الدكتور سايمان الشطي، منشورات رابطة الأدباء في الكويت، 2000م.

60. الطمار محمد بن عمرو: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت.

61. عاقل فاخر: مدارس علم النفس، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، ط 5، أفريل 1981م.

62. عبد الرحمان نصرت: في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007م.

63. عبيد محمد صابر: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م.

64. عبيد محمد صابر: صوت الشاعر الحديث، دراسة،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2007 م.

65. عبيد محمد صابر: مرايا التخييل الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006م.

66. عيد رجاء: القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1995م.

67. غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 5، 2000م.

68. الغذامي عبدالله: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان،ط 3، 2005م.

69. الغريبي خالد: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقص، تونس،جويلية 2005م.

70. الغماري محمد مصطفى: أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 2، الجزائر، 1982م.

71. غنيمي هلال محمد: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2004م.

72. فتح الباب حسن: شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987م.

73. فضل صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995م.

74. فضل صلاح: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي،القاهرة، مصر، 2005م.

75. فني عاشور: ديوان زهرة الدنيا، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007م.

76. فني عاشور: هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، هايكو، شعر، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007م.

77. الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي الشيرازي): القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1979م.

78. قلاتي إبراهيم: قصة الإعراب، الجزء الخامس، إعراب الجمل، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2000م.

79. الكيلاني مصطفي: وجود النص ــ نص الوجود، الدار التونسية للنشر، تونس، 1992.

80. لحمداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ، ط 2، 1993م.

81. الماكري محمد: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، كانون الثاني 1991م.

82. مخالفة عبد الحليم: صحوة شهريار، (نص مواز، الصفحة الخارجية من الغلاف)، منشورات السائحي، الجزائر، 2007م.

83. المراق عبد الكريم وآخرون : معجم الفلسفة، المركز القومي البيداغوجي، تونس، 1977م.

84. مرتاض عبد المالك: معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007م.

85. المسدي عبد السلام: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م.

86. مصايف محمد: دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.

87. مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط3، 1992م.

88. مفتاح محمد: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1987م.

89. موافي عبد العزيز: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006 م.

90. الموسى خليل: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، سوريا، 1991م.

91. ميهوبي عز الدين: ملصقات، شيء كالشعر، منشورات مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ديسمبر 1997م.

92. ناوري يوسف: الشعر الحديث في المغرب العربي، الجزء الأول، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2006م.

93. نجمي حسن: شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، دراسة نقدية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2000م.

94. نويوات موسى بن محمد بن المليانى: المتوسط الكافي في علمي العروض والقـــوافي، دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر، 1994م

95. هيمة عبد الحميد: علامات في الإبداع الجزائري ـــ دراسة ـــ ، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط 2، 2006م.

96. اليوسفي محمد لطفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار ســـتراس للنشر، تونس، 1992م.

ب . المجلات والدوريات

97. التواصل مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية ـــ مجلة علمية محكمة ـــ، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، العدد السادس عشر، جوان 2006م.

98. دراسات جزائرية، مجلة محكمة يصدرها مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، الجزائر،عدد 03، مارس 2006م.

99. الرؤيا، مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين،عدد 03، سنة 1983م، دار البعث، قسنطينة، الجزائر.

100. الشعر التونسي وأشكال الكتابة الجديدة، الأيام الشعرية، محمد البقلوطي، الدورة الخامسة، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، أفريل2006م.

101. عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، مارس 1997م، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

102. عالم المعرفة، عدد 221، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997م.

103. فصول، مجلة النقد الأدبي، مجلد16، عدد01، مصر، صيف 1997م.

104. في الشعر التونسي الحديث، عدد 2، منشورات اتحاد الكتاب التونسيين، تـــونس، 2005م.

105. كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، عدد 64، مجلـــد16، بـــيروت، لبنان، تموز 2007م.

106. مجلة الثقافة، السنة21، عدد 113، 1996م، وزارة الثقافة، الجزائر.

107. مجلة السيمياء والنص الأدبي، عدد 02، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، سنة 2002م.

108. مجلة فكر ونقد، عدد 08، أفريل 1998م،الناشر سبريس، الدار البيضاء، المغرب.

ج . المواقع الالكترونية

109. Dicos, Microsoft® Encarta® 2008. © 1993-2007 :Dictionnaire Microsoft Corporation.

110. بلعايب حمزة: << تسمية النصوص من قبل مبدعها، مراهنة من جانب واحد>>، جريدة الأمة العربية، عدد136، بتاريخ 2009/05/05م،www.eloumma.com

111. بن ساعد قلولي: << أجنحة لمزاج الذئب الأبيض..مقدمة أخرى لعدالة القراءة>>، أصوات الشمال ــ مجلة عربية ثقافية اجتماعية شاملة ــ www.aswat echamal.com.08/06/2009

112. حسن عبد علي: << تجريبية النص المفتوح (نص دائرة الاحتواء للشاعر ولاء الصواف) أنموذجا، المجلة الإلكترونية الحوار المتمدن، عدد 2547، بتاريخ 2009/02/04، موقع www.alsawaf.com.

113. خرفي محمد الصالح: << التجريب الفني في النص الشعري الجزائـــري المعاصـــر، الممكن والمستحيل >>، موقع ضـــفاف الإبـــداع http:/www.difaf.net، بتـــاريخ 2009/08/15م.

114. غولي نور الهدى:<< غوص في شذرات المعنى بما تيسر من كلمات >> ، www.boukebba.maktoobblg.com.22/01/2008.

115. غياط عبد اللطيف: << خصوصيات الكتابة المسرحية عند الدكتور محمد الكغاط وهاجس البحث عن قالب مسرحي من خلال التجريب >> موقع، http : / / membres. lycos.fr/kaghat / ghayyat.html، بتاريخ 30/21 /2009.

الفهرس

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: التجريب في الشعر مفاهيم وتصورات 4

أولا : مفهوم التجريب وحدود المعاصرة 5

1/ قراءة في مصطلح التجريب 5

أ) المفهوم اللغوي للتجريب **5**

ب) المفهوم الاصطلاحي للتجريب **10**

ج) بين التجربة والتجريب **14**

2/ الشعر الجزائري المعاصر 18

ثانيا: الخلفية المعرفية للتجريب 22

1. الفلسفة التجريبية 25

2. الفلسفة الوضعية: 28

3. الفلسفة الظاهراتية 30

4. الفلسفة الوجودية 32

5. فلسفة التحليل النفسي 34

6. فلسفة الأشكال (الجشطالت) 37

ثالثا: استراتيجيات التجريب 41

1. شكل القصيدة المعاصرة 43

أ. الشكل العمودي **44**

ب. قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر **46**

ج. قصيدة النثر **47**

د. الكتابة الجديدة أو الكتابة عبر النصوص **48**

2. طرق الكتابة وتقنيات الطباعة 50

3. اللغة الشعرية 52

4. المتعاليات النصية 54

5. الصورة الشعرية 58

6. الفضاء الشعري 59

7. الإيقاع 61

8. أسئلة ومضامين الشعر المعاصر 63

9. الحوار والسرد 66

الفصل الثاني: الشعر الجزائري من التقليد إلى التجريب 70

أولا : الشعر الجزائري وحلقة الشعر العربي 71

ثانيا : تحولات تجربة الشعر الجزائري 75

1. الشعر الإصلاحي 77

2. الشعر الثوري..... 82
أ. على صعيد الألفاظ:..... **85**
ب. على صعيدي التركيب والتصوير..... **85**
ج. على صعيد المضمون **86**
د. على صعيد البناء الفني للقصائد..... **86**
3. الشعر الأيديولوجي..... 92
4. الشعر التجريبي..... 100
أ. القصيدة الديوان **106**
ب. القصيدة المتعددة المقاطع **112**
ج. قصيدة الومضة **119**
د. القصيدة الحوارية **123**
هـ. قصيدة الهايكو **132**
و. قصيدة النثر **133**

الفصل الثالث: التجريب في نصوص "من دس خف سيبويه في الرمل؟..... 138

أولا : مظاهر التجريب في نصوص من دسَّ خف سيبويه في الرمل؟ لعبد الرزاق بوكبة. 139

1. النصوص الموازية : 139
أ. النصوص المحيطة:..... **139**
ب. النصوص الفوقية **163**
2. معمارية النص..... 165
3. طرق الكتابة وتقنيات الطباعة..... 166
4. على مستوى اللغة..... 168
أ. المستوى المعجمي..... **168**
ب. المستوى الصرفي..... **173**
ج. على المستوى النحوي..... **174**
د. الانزياح..... **175**
5. على مستوى الصورة الشعرية..... 177
أ. استغلال الإمكانات التصويرية للمجاز والاستعارة والكناية والتشبيه:..... **177**
ب. التشخيص **179**
ج. تراسل الحواس..... **180**
د. مزج المتناقضات **181**
6. على مستوى الفضاء..... 182
7. على مستوى التناص..... 185
أ. التناص القرآني: **185**
ب. التناص مع النص الشعري القديم **186**
ج. التناص الأسطوري: **188**
د. التناص التراثي:..... **188**
8. التجريب على مستوى الإيقاع:..... 188

9. التجريب على مستوى التشكيل البصري..... 194

ثانيا : أبعاد التجريب في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟..... 195

1. الأبعاد الثقافية 196
أ. صراع الأصالة والمعاصرة: **196**
ب. كسر الطابوهات: **197**
ج. صراع القيم الثقافية في المجتمع الجزائري: **198**
2. الأبعاد الاجتماعية 199
3. الأبعاد السياسية : 204

ثالثا :جماليات التجريب في نصوص من دس خف سيبويه في الرمل؟ 211

1. جماليات التشكيل البصري 212
2. جماليات التجريب اللغوي 215
أ. جماليات الانزياح اللغوي:..... **215**
ب. جماليات التصوير الفني: **217**
ج. جماليات الرمز والأسطورة: **220**
3. جماليات الفضاء:..... 222
4. جماليات الإيقاع..... 223
أ. الإيقاع الداخلي للنصوص: **224**
ب. الإيقاع الخارجي :..... **224**
ج. إيقاع قصيدة النثر:..... **225**

الخاتمة..... 227

قائمة المصادر والمراجع..... 232

الملخص

التجريب قرين الإبداع، ويتأسَّسُ الإطار النظري لمفهومه من معنى المغامرة الجمالية واختراق البُنَى التركيبية السائدة وتجاوزها، وذلك ما تَجَسَّد في النَّص الشعري الجزائري المعاصر، بإنتاج نصوص تستجيب لمتطلبات الحداثة.

وقد تميزت تحولات تجربة الشعر الجزائري من النص التقليدي وصولا إلى النص التجريبي بِإبْدَالات نصية أحدثت خلخلة في هذا النص على مستويي الشكل والمضمون، من القصيدة العمودية إلى القصيدة الحرة إلى قصيدة النثر ثم الانتقال إلى مصطلح نصوص الذي يحاول من خلاله المبدع الابتعاد بالنص عن التحديد الأجناسي، وقد عَبَّرت هذه الإبدالات النصية عن تحولات عميقة في بنية المجتمع الجزائري، واستند التجريب فيها إلى رؤية فنية وخلفية فلسفية.

ونصوص عبد الرزاق بوكبة في مدونته " مَنْ دَسَّ خُفّ سيبويه في الرمل ؟ " تُجَسِّدُ التَّجريب الفني عن وعي وإدراك، حيث راهن الناص في عمله الإبداعي على التجاوزات التي تتيحها اللغة؛ من انزياح على مستوى الألفاظ، وخلخلة على مستوى الأبنية الصرفية والتراكيب النحوية والظواهر البلاغية، بما يَعْتَقِدُ القارئُ لِأَوَّلِ وَهْلَةٍ أنَّه بمثابة خطإ لغوي، لكنَّ ذلك لا يعدو أن يكون لَعِبًا حُرًّا على الإمكانات التي تتيحها اللغة؛ من حذف وتقديم وتأخير ومنافرة إسنادية وغير ذلك، بغرض إحداث جماليات جديدة للنص الشعري المعاصر، وهو ما جعل الناص يوظف الرمز والأسطورة والتناص، ويشتغل على الصورة الفنية، ويمنح التشكيل البصري عناية خاصة، مما أعطى نصوص مدونة " مَنْ دَسَّ خُفّ سيبويه في الرمل ؟ " نوافذ متعددة للقراءة والإدراك، وجعلها غنية بالإيحاء والتعدد الدلالي، ومفتوحة على التأويل.

إن التجريب الذي مارسه الناص عبد الرزاق بوكبة في نصوص " مَنْ دَسَّ خُفّ سيبويه في الرمل ؟ " تَأَسَّس على صيغ تعبيرية جديدة، وأشكال فنية حديثة، قوامها حداثة التعبير، وحداثة السؤال، وحداثة المحتوى، وحداثة الرؤية، وعليه كانت نصوصه صدى للأزمة الجزائرية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، وذلك بالغوص في أغوار المعنى بما تيسَّر من الكلمات، وذلك ما تَمَّ بَيَانه من خلال التطرق إلى مظاهر التجريب وأبعاده وجمالياته في نصوص المدونة التطبيقية.

ويبقى النَّصُّ الشعري الجزائري المعاصر نَصًّا إشكاليا، يؤسس لأدب جزائري قوامه التجريب الفني؛ الذي يستمد من الموروث أصالته، ومن عمق المجتمع موضوعاته وواقعيته، ومن

المعاصرة تجدده، وهذه الدراسة المتعلقة بالتجريب في النص الشعري الجزائري المعاصر نصوص " من دس خف سيبويه في الرمل ؟ " مدونة تطبيقية لا تعدو أن تكون إحدى المقاربات الممكنة التي سعت إلى الكشف عن مظاهر التجريب وأبعاده وجمالياته في النص الشعري الجزائري المعاصر، وقد تأكد من خلال النتائج التي توصل إليها البحث جدل العلاقة بين أشكال التعبير وقضايا التفكير، وهي القضية الكبرى التي جسدها التجريب في النص الشعري الجزائري المعاصر.

Résumé

!

L'expérimentation représente le conjoint de la créativité , la cadre théorique de sa signification se constitue à partir de l'aventure esthétique , la violation et le dépassement des structures syntaxique couramment utilisées ; ce qui est illustré dans la poésie algérienne contemporaine ; par la création des textes qui répondent aux exigences de la modernité

Les changements de l'expérience de la poésie algérienne à partir du texte traditionnel arrivant au texte expérimental ; sont caractérisés par des substitutions textuelles qui ont causé des perturbations dans le texte initial sur niveaux :la forme st le contenu ; de la poésie en vers réguliers à la poésie en vers libres puis à la poésie en prose ; ensuite le transfert au terme texte que le créateur essaie a travers lui d'éloigner le texte de la précision générique , ces mutations textuelles expriment des changements profonds dans la structure de la société algérienne l'expérimentation dans ce cas ; s'est basée sur une vision artistique et un fond philosophique .

L'expérimentation artistique chez Abd Errazak BOUKEBA, dans son bouquin intitulé Qui a dissimulé les sandales de Sibawayh dans le sable ?. ou il l'a illustrée consciemment et avec perception ; dans cette œuvre , le narrateur a misé sur les dépassements linguistique permis ; au niveau de l'écartement des termes ; la secousse des structure morphologique et les compositions syntaxique et les phénomènes rhétoriques ; d'où le lecteur qui la découvre pour la première fois , croit qu'il s'agit d'une erreur langagière , mais en réalité ce n'est q'une manipulation libre des capacités tolérées par la langue notamment l'ellipse , l'avancement , le retardement , l'opposition .. etc. dans le but de créer de nouvelles esthétiques au texte poétique contemporaine , le narrateur , dans ce cas a exploité le symbole , le mythe , l'intertextualité et l'image artistique , il a donné également à la reconstitution visuelle une importance spéciale , ce qui procure aux texte Qui a dissimulé les sandales de Sibawayh dans le sable ?. plusieurs fenêtre de lecture et de perception , l les a rendus riches en inspirations et connotations , et ouverts aux interprétations multiples .

L'expérimentation exercée par Abd Errazak BOUKEBA, dans ses textes Qui a dissimulé les Sandales de Sibawayh dans le sable?, ont fondée sur de nouvelles formules d'expression et sur des formes artistiques modernes; qui montrent la modernité d'expression de questionnement, du contenu et de la vision. C'est pourquoi ses textes représentaient un écho de la crise algérienne durant les deux dernières décades du 20ème siècle, en s'enfonçant dans le fond du sens des mots utilisés ce qui était démontré par l'exposition des aspects de l'expérimentation et ses perspectives et esthétiques dans les textes du bouquin. Le texte poétique contemporain

algérien reste, cependant, un texte problématique fondant une littérature algérienne basée sur l'expérimentation artistique qu'inspire ses thèmes et sa réalité du patrimoine, de l'originalité et du fond de la société, et inspire de la contemporanéité son renouvellement.

Cette étude sur l'expérimentation dans la poésie algérienne contemporaine notamment les textes de : Qui a dissimulé les Sandales de Sibawayh dans le sable? ne peut être que l'un des rapprochements possibles de la découverte des aspects, des perspectives et les esthétiques de l'expérimentation dans le texte poétique contemporain algérien. C'est prouvé que l'expérimentation dans le texte poétique contemporain algérien illustre l'éristique du rapport entre les formes d'expression et les problèmes de la pensée.

République Algerienne Démocratique et Populaire
Minister de l'Enseignement Superieur et de
la Recherche Scientifique!
Université Cheikh Larbi Tébessi - Tébessa!

Faculté des Lettres et Langues et Sciences Sociales et Humaines

Département des Langues et de Littérature Arabe

!

Thèm
:

L'EXPÉRIMENTATION DANS LA POÉSIE ALGÉRIENNE CONTEMPORAINE

Les textes de : **" Qui a dissimulé les Sandales de Sibawayh dans le sable? "**
de Abd Errazak BOUKEBA

Ouvrage d'application

Mémoire complémentaire pour l'obtention de diplôme de Magisteren Littérature moderne et contemporaine

Réalisé par l'étudiant:

MOHAMMED AROUS

l'encadreur:

Dr. RACHID RAIS

Membres de jury

Nom et Prénom	L'université	
Dr. MOKHTAR GETECH	Université de Tébessa	Président
Dr. RACHID RAIS	Université de Tébessa	Encadreur et rapporteur
Dr. BADIS FOUGHALI	Université de Oum El-Bouaghi	Examinateur
Dr. CHADIA CHAGROUCH	Université de Tébessa	Examinateur

Année Universitaire: 2009/2010