الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

كليّة الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربيّ

# التّجريب في القصيدة الجزائريّة المعاصرة
# -نماذج مختَارة-

مذكّرة متمّمة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي
تخصّص : الأدب الجزائريّ

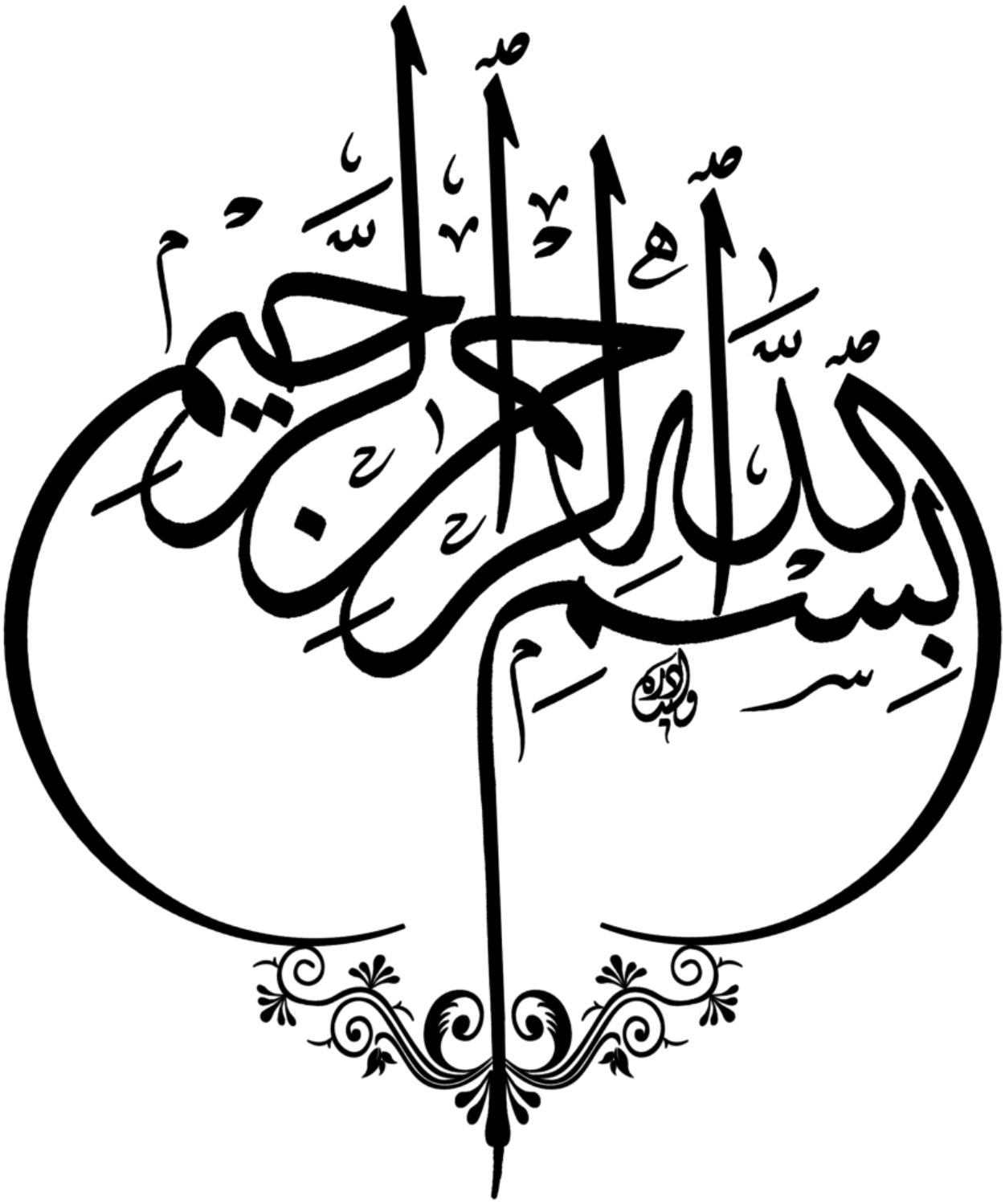
إعداد:
نعيمة قربوع

إشراف الأستاذة:
د.نهاد مسعي

لجنة المناقشة

| الاسم واللّقب | الرّتبة العلميّة | الصّفة | الجامعة |
|---|---|---|---|
| سلمى غنجيو | أستاذ مساعد " أ " | رئيسًا | جامعة 20أوت 1955سكيكدة |
| نهاد مسعي | أستاذ محاضر " أ " | مشرفًا ومقرّرًا | جامعة 20أوت 1955 سكيكدة |
| خولة هولي بوزيان | أستاذ مساعد " ب " | ممتحنًا | جامعة 20أوت 1955 سكيكدة |

السّنة الجامعيّة: 2023-2024


بسم الله الرحمن الرحيم

# إهـــــــداء

إلي روح كانت بالأمس تضلل روحي كانت بالأمس تشد أزري وتقوي ساعدي وتسند ظهري إلى روح رحلت ورحل معها صبحي ،افلت وأفل معها نجمي وضاع بغيابها سندي وسداد أمري إلى الوجع الذي يسكن قلبي ويتلبس روحي إلى الدمع المتحجر في مقلتي،إلى روح كانت تسعد بنجاحي، إلى من كان ذات سنين يقول لي" أقراي بنتي ونوصل معاك وين حبّيتي" إليك **أبـــــي وإلى روحك الطاهرة** أهدي ثمرة جهدي وأقول رحمك الله وأسكنك فسيح جنّاته.

إلى ما تبقى لي من بشائر الجنّة، إلى نبض القلب ومعاني التضحيّة والحب إلى نبع الحنان إلى المرأة البريئة الطيبة التي أفنت شبابه من أجلنا أمي حفظها الله ورعاها وأدامها نبعا يروينا وغصنا رطبا يظلّنا ويحوينا.

إلى شريك حياتي وسندي في هذه الدّنيا إلى مثال الوفاء والعطاء ،إلى زوجي سعيد أدامه الله تاجا فوق رؤوسنا،إلى فلذتي كبدي ومثال البراءة أولادي: "آدم ،ميار،تقوى ،توبة"رعاهم الله وأصلح شأنهم وجعلهم ذرّية صالحة يُعتزُ بها.

إلى من قاسموني حب أبي وأمي ،إلى أحبتي وعوني وسندي في الدنيا، وأخواتي(عبلة ،سناء دليلة) وأبنائهم وأزواجهم .حفظهم الله ،إلى إخوتي(حسين ،يونس ،هلال،عبد القادر،زهير)وزوجاتهم وبناتهم ادامهم الله وحوطهم بالستر والعافية.

إلى عائلة زوجي كبيرا وصغيرا حفظهم الله جميعا وأدام الحب والودّ بيننا ،إلى حماتي التي كانت رمزا للطيبة أطال الله في عمرها.

إلى الصديقة الغالية نعيمة دمت الصاحبة والأخت التي لم تلدها أمي،و إلى عنوان الطيبة أخواتي وصديقاتي في مكتبة كلّية الأدب العربي .

إلى كل من ذكرهم قلبي ونسيهم قلمي ،إلى كل من ساعدني في اتمام هذا البحث أهذي ثمرة جهدي.

## إهداء خاص

بقلب يملؤه ألم الفقد ومرارته  أهدي ثمرة جهدي هذه لأرواح أساتذتي وعناوين الخير والعطاء بجامعتي ،لمن كانوا يدفعونني دفعا نحو العلم والعلا وكانوا لي ولطلبة الأدب قبسا من نور،أساتذتي أكرمهم الله بالفردوس الأعلى" الأستاذ رياض مسيس.الأستاذ حسين زويد  والأستاذ عبد الرزاق هنداي"رحمهم الله وجعل كل حرف من أحرف مذكرتي نورا ينير قبورهم.

# شكر وعرفان

إلى من يحتار الحبر في الكتابة لهم ، وتخجل الكلمات من أن تظهر أمام جلال عطائهم وتقصر العبارات عن توفية حقّهم في الشكر والعرفان أقول:

موفور الشكر والعرفان لـ:أستاذتي التي أخدت بيدي إلى بر الأمان ،وكانت مثال العطاء والجد،وكانت الأمل وقت الانهيار واليأس ،الأستاذة المشرفة " نهاد مسعي" حفظها الله وسدّد خطاها وجعلها دخرا لجامعتنا.

لأساتذة اللجنة الذين تكبدوا عناء قراءة مذكرتي توجيهي من خلالها"الأستاذة سلمى غنجيو ،الأستاذة خولة هولي بوزيان"حفظهما الله ورعاهما.

و للأستاذ الفاضل "عمار مقدم"على دعمه وتوجيهه وتشجيعه الذي رافقني طيلة سنوات الليسانس وإلى غاية هذه اللحظة،والى زوجته جزاهما الله عني خير الجزاء .

إلى الأستاذة المعطاءة"نسيمة علوي "جزاه الله كل الخير.

إلى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي الذين كانوا شمعة تحترق لتنير دربنا .

إلى الزوج الكريم "سعيد زرقوط"الذي تكبد وتحمل معي أعباء هذا العمل وظغوطاته وكان لي خير سند، ومثالا للزوج المساند والمتفهّم ،حفظه الله وأدام ظلّه وسنده،

إليهم جميعا وإلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد،لكم مني أسمى عبارات التقدير والامتنان.

# المقدّمـــة

## مقدّمـــــة:

حاولت القصيدة الجزائريّة تطوير نفسها وإعادة بناء ذاتها متماشية ومتطلّبات العصر وحاجيات المجتمع ، باحثة عن نماذج جديدة متمرّدة تمتاز بالتّجديد والتّغيير والانفلات والانزياح عمّا هو مألوف في المجال الشّعريّ، من خلال خوض غمار التّجريب واعتناق تقنيّاته ممّا جعلها نصّا مثقلا بالحمولات الدّلاليّة والقيم الجماليّة، منفتحا على عديد القراءات والتّأويلات إزاء هذه النّصوص المخاتلة/ المراوغة، التي تسعى إلى رسم معالمها على خارطة الشعرية لتقتفي تجريبيّة المعنى وسرمديّة الشّعر، إنّه اللّعب اللاّمتناهي بالدّوال، حينما يعبر الرّمز إلى اللّغة عبورًا يترك خلفه أمتعة دلاليّة ثقيلة، تتوارى في أغوار المسكوت فكان لابدّ من البحث في :**التّجريب في القصيدة الجزائريّة المعاصرة – نماذج مختارة–**،

وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع، لأسباب ذاتيّة :تمثّلت في حبّنا للشّعر من جهة ،ورغبتنا في الاطّلاع على موضوع التّجريب الذي طالما استفزّنا من جهة أخرى، إضافة إلى أسباب موضوعيّة :تمثّلت في ضرورة الكشف عن آليات التّجريب على مستوى العتبات والفضاء النّصيّ للمتن الشّعريّ من أجل تقصّي مكنوناته الدّلاليّة والجماليّة وإبراز صوره وإيقاعاته الدّاخليّة والخارجيّة باستنطاق نماذج من المدوّنات الشّعريّة الجزائريّة التي استطاع أصحابها بفضل حنكتهم ورفعة ذوقهم تحرير القصيدة الجزائريّة من رتابة التّقليد وتبنّي قصيدة جديدة تكون في مستوى تطلّعات الشّاعر والمتلقّي الجزائري على السّواء.

وقد حفّزنا للخوض في هذا الموضوع سؤال مركزيّ لا ننكر أنّه وليد ضياع استبدّ بوعينا الإدراكيّ والجماليّ كقرّاء وباحثين : ما مدى نجاعة هذه التّقنيّات التّجريبيّة في قراءة المنجز الشّعريّ الجزائريّ ؟ والذي انحدرت منه مجموعة من التّساؤلات:

ما هو التّجريب؟ وماهي أهمّ سماته.؟

وما هي أهم آلياته وتقنيّاته التي خضعت لها القصيدة الجزائريّة المعاصرة؟

ما مميّزات النّص الشّعريّ التّجريبيّ الجزائري المعاصر؟

وما هي جماليّاته التي ميّزته عن المتن الشّعريّ التّقليديّ ؟

تحاول هذه الدّراسة أن تقرأ حركة التّجريب داخل الخطاب الشّعريّ الجزائريّ الرّاهن، وإبراز تأثير على تحوّل مسار القصيدة الجزائريّة وتغيّر معمارها وبناها الفنيّة والجماليّة شكلا ومضمونا. كما تستهدف هذه الدّراسة الكشف عن مكنونات النّص الشّعري التّجريبي الجزائري المعاصر وجماليّاته وإيقاعاته البديلة، وتقصّي مواطن التّجاوز والتّجديد فيه.

ولقد ارتأينا لموضوع دراستنا خطة ستُعلِّم دربنا الإشكاليّ نحو الوصول إلى آفاقه والموزّعة إلى ثلاثة فصول ، ومذيلة بخاتمة كما يلي:

تضمّن الفصل الأوّل والموسوم بـ: **التّجريب : المصطلح ،الحدود والمفاهيم** مجموعة عناصر ؛أجملت في: ماهية التّجريب، والتّجريب عند كلّ من الغرب والعرب، إضافة إلى التّفصيل في إشكالية التّسمية أو المصطلحات المصاحبة لمصطلح التّجريب وأنواعه ،وأهمّ اتّجاهاته وخصائصه في الشّعر العربي المعاصر معرّجين على شعريّة التّجريب في الشّعر الجزائري المعاصر من خلال مسارات التحوّل التي مرّت بها، والأشكال التّجريبيّة التي احتضنها.من خلال جملة من المفاهيم النّظرية والممارسات التّطبيقيّة.

إضافة إلى فصلين تطبيقيين تطرّقا إلى تحليل مجموعة من المدّونات الشّعرية الجزائرية تتخلّلهما وقفات نظريّة توضيحيّة .

فأمّا الفصل الثّاني ،والمعنون بـ: **التّجريب في عتبات النّصّ الشّعريّ الجزائريّ** فقد شمل :التّجريب على مستوى الوحدات الغرافيكيّة للخطاب الغلافي من خلال دراسة مجموعة من العتبات كـ"عتبة الغلاف ،واللّوحة التّشكيليّة للغلاف ، والعنوان، واسم المؤلّف، والمؤشّر التّجنيسي." إضافة إلى التّجريب على مستوى عتبات الدّاخل أو الفضاء النّصيّ من خلال عتبة كلّ من " الإهداء، والخطاب المقدّماتي والتّصدير."

وأمّا الفصل الثّالث الموسوم ب: **التّجريب في الكتابة : التّشكيل البصريّ في الشّعر الجزائريّ** فقد اشتغل على آليات التّجريب على مستوى التّشكيل البصري من خلال" لعبة البياض والسّواد وعلامات الوقف والتّرقيم، حركة الأسطر الشّعريّة وتفاوتها إضافة إلى تتبّع محاور الرّسم وتعالقه مع المتن الشّعريّ، ودلالة كلّ من خط اليد والخط المغربيّ" من أجل تجسيد دلالة النّصوص تجسيدا بصريّا متتبّعين في ذلك جماليّات وإيقاعات القصيدة الجزائرية المعاصرة .

وقد اعتمد بحثنا على المنهج السّيميائي باعتباره الأنسب لتتبّع العلامات اللّغوية وغير اللّغوية و لما له من قدرة على استقصاء دلالة المتون وانفتاحه على فضاءات أوسع للتّحليل والتّأويل خاصّة ونحن أمام مدوّنات تمتاز بالثّراء الدّلالي والجماليّ الذي يقتضي الغوص العميق لاستخراج مكنوناته .فالمتن وطبيعته هو من يفرض المنهج المتّبع. كما أفردت الدّراسة جزءا هامّا من عرضها لتحليل الخطاب الشّعري الجزائريّ المعاصر من وجهة نظر الدّرس الثقافي النّقدي الذي يتّكئ دائما الحفر والتّأويل للوقائع والعلامات الدّالة كما ستفيد الدّراسة من المنهج التّاريخي التّحليلي الوصفي الذي لا مناص من اللّواذ به لتفسير سيرورة الظّواهر عبر العصور.

ليس من المماراة في شيء أن يلاحظ الدّارس أنّ الفرش النّظري، موضوع الدّراسة يتطلّب التّواطؤ مع ترسانة من المصادر والمراجع التي من شأنها إضاءة الجوانب المظلمة، كما ساعدتنا على توضيح المفاهيم العامّة للتّجريب وتقريب معناه ، ومعرفة آليّاته ومكّنتنا من استقصاء أثره في المدوّنة الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة ،من ذلك: (محمد برادة) "الرّواية العربية ورهان التّجديد"،(الطّاهر الهمامي) :"التّجربة والتّجريب في الشّعر التّونسي الحديث"، (ليلى بن عائشة التّجريب في مسرح السيّد حافظ)"، إضافة إلى (محمد الصفراني)" التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث"، وكتب أخرى لا يتّسع المقام لذكرها، أمّا الدّراسات السّابقة والتي أنارت هي الأخرى معا لم بحثنا فنذكر منها: (زهيرة بولفوس )"التّجريب في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر"، دون أن ننسى المقالات المتضمّنة في المجلات والمواقع الالكترونية ،إضافة الى المصادر أو الدّواوين التي كانت محلّ الدّراسة والتي تجاوزت الثّلاثين (30) ديوانًا ل: عبد الحميد شكيل، عزالدين ميهوبي، زينب الأعوج، يوسف وغليسي، ربيعة جلطي،فيصل الأحمر وغيرهم.

وعلينا أن نعترف بأنّ البحث لا يخلو من الصّعوبات، العراقيل والمعوّقات التي واجهتنا أثناء إنجازنا لهذا البحث وتكمن في :تشعّب الموضوع واتّساعه ممّا صعّب علينا الإلمام بكل جوانبه وحيثيّاته، والتي تحتاج الكثير من التّحليل والاستقصاء. إضافة إلى كثرة الدّواوين واستفزازها بما تضمّنته من خرق قرائيّ وابداعات مفاجئة وتقنيّات تجريبيّة الأمر الذي صعّب الاختيّار بينها في التّمثيل والدّراسة والتّحليل.

لنصل في الختام إلى مجموعة من النّتائج كإجابة على إشكاليّات البحث المطروحة

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نقدّم أسمى عبارات التّقدير، والشّكر والامتنان للأستاذة المشرفة التي تكبّدت عناء الإشراف على هذه المذكّرة والتي كانت العون والسّند ،كانت العطاء والثّقة وقت اليأس

والإحباط، ويكفينا شرفا أن اقترن اسمنا مع اسمها على غلاف هذه المذكّرة،كما نتقدّم بالشّكر الجزيل إلى اللّجنة المناقشة التي تفضّلت بقراءة هذا البحث ،وتكرّمت بتوجيهاتها التّقيميّة والتي ستكون حتما إضافة إيجابيّة تثري بحثنا وتقوّمه.

وشكرا لكلّ من كان لنا سندا وعوننا في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد ولو بالكلمة الطّيبة والتّشجيع. ونرجو من الله العون والتّوفيق و هو وليّ ذلك .

# الفصل الأوّل:

# التّجريب :

# المصطلح ،الحدود والمفاهيم

**تمهيد:**

إنّ تاريخ الإبداع البشري كلّه قائم على الإضافة والتّجريب، فالتّجريب هو المصدر الأهم الذي يحقّق الإضافة الإبداعيّة النّوعية المتميّزة، وصحيح أنّ عملية التّجريب قد تصل إلى الفشل أحيانا، ولا يحالفها النّجاح لكنّ الصحيح أنّ التّجريب هو الذي يفتح الآفاق أمام ظهور الجديد، وأمام التّطور بشكل عام. فالتّجريب يصدر عن رغبة في رؤية الأشياء من زاوية جديدة، وكسر قواعد المنظور التقليدي.. التّجريب مغامرة فنية، وعقلية، وروحية، تحاول أن تلبّي حاجات عصر جديد، وترتبط بالأفكار والتّصور والمذاهب الفلسفية التي تميّز العصر- بتعبير نادية الصاعدي- ولعلّ أهم الفنون التي تخلّلها التّجريب فن الشّعر (ديوان العرب) ،هذه المرآة التي ما فتئت تطوّر من نفسها وتجدّد بريقها وصفاءها، بالتّخلي عن التّقاليد القديمة، واعتناق أفاق جديدة أكثر إتّساعا وخصوبة، وتعبيرا عن طموحاتها ومكنوناتها بفعل" **التّجريب**" هذا المصطلح الحداثي الذي دخل عالم الكتابة من أجل الثّورة على الجمود والتّحجّر، من أجل التّغيير والتّطوّر بما يتماشى وروح العصر، وهذا يشوبه الكثير من الغموض ، ولهذا وجب إماطة اللّثام عنه من خلال تقصّي بعض مدلولاته اللّغويّة والاصطلاحية.

## 1- ماهية التجريب:

**لغة :**

جاءت لفظة التجريب في جل المعاجم العربية من الفعل "جرّب" فنجد في لسان العرب لإبن منظور "جَرَّبَ "الرَّجُلُ تَجْرِبَةً، إخْتَبَرَهُ وَ التَّجْرِبَةُ مِنَ المِصَادِرِ المجْمُوعَةِ ،قَالَ النَّابِغَة :إِلَى اليَوْمِ قَدْ جُرِّبْنَ كُلَّ التَّجَارِبِ . وقال الأعشى :

كَمْ جَرَّبُوهُ، فَمَا زَادَتْ تَجَارِبُهُمْ * أَبَا قُدَامَةَ إِلاَّ المجْدَ وَ الفَنَعَا.

رَجُلٌ "مُجَرَّبٌ" قَدْ بُلِيَ مَا عِنْدَه ، وَ مُجَرِّبٌ قَدْ عَرَفَ الأُمُورَ وَ جَرَّبَهَا، فهو بالفتح مُضَرَّسٌ قَدْ جَرَّبَتْهُ الأُمُورُ وأَحْكَمَتْهُ.... المجَرَّبُ الذِي قَدْ جُرِّبَ فِي الأُمُورِ وَ عُرِفَ مَا عِنْدَهُ »[1]

أمّا الفيروز أبادي في قاموسه المحيط فقد أورده : بلفظ« "جَرَّبَهُ" تَجْرِبَةً ،إِخْتَبَرَهُ ، وَ رَجُلٌ مُجَرَّبٌ كَمُعَظَّمٌ، بُلِيَ مَا كَانَ عِنْدَهُ، وَ مُجَرِّبٌ عَرَفَ الأُمُور ، دَرَاهِمُ مُجَرَّبَة مَوْزُونَة»[2]

[1]- ابن منظور : لسان العرب. مادة "جرّب" مجلد (3)،ط6، دار صادر ،بيروت،2008 ،ص110 .

[2]- الفيروز أبادي: قاموس المحيط مادة "جرّب" ط2،،دار المكتبة العلمية،بيروت،لبنان،2007،ص95.

وقد أورد أبو بكر الرازي في مختاره كلمة" المجَرَّب"بِفَتْحِ الرَّاء، الذِي قَدْ جَرَّبَتْهُ الأُمُورُ وَ أَحْكَمَتْه ،فَإِنْ كُسِرَت الرَّاء جَعَلَتْهُ فَاعِلًا، إِلَّا أَنَّ العَرَبَ تَكلَّمَت بِهِ بِالفَتْح»[1]

يتّضح ممّا سبق أنّ المعنى اللّغوي للتّجريب متشابه في جلّ المعاجم العربيّة حيث جاء لفظ "**جَرَّبَ**" بمعنى الخبرة والدربة والتّجربة ،ومعرفة الأمور واكتشافها.

هذا عن المعاجم العربية والتي تتقاطع في معانيها مع المعاجم الغربية، إذ أنّ أصول مصطلح " **تجريب**" تعود إلى الكلمة اللاتينية" Experimentum " وتعني:«البروفة أو المحاولة» [2]، « وجاء في المعجم الفرنسي لاروس La Rousse " بمعنى الدّربة والمراد قصد الإفادة وهو المعنى ذاته المسجّل في معجم أوكسفورد"Oxford" الإنجليزي حيث تدلّ الكلمة على التّجربة والخبرة ومدى الإفادة منها.»[3]

وقد جاء في الموسوعة الكبيرة «أنّ كلمة "تجريبي Expérimentale تفيد كلّ ما هو قائم على التّجربة العلميّة ويتمثّل المنهج التّجريبي في الملاحظة والتّصنيف والفرضية والمراجعة بواسطة تجارب متناسقة والعلم التّجريبي هو الذي يستخدم التّجربة العلمية في دراسات وبحوث علميّة»[4]

ويقودنا هذا إلى حقيقة أنّ المجال العلمي كان سبّاقًا لاحتضان هذا المصطلح قبل أن يعانق فضاء الفن والأدب ويداعب أجناسه وفنونه وهذا مع عالم الأحياء تشارلز داروين(1809-1883) صاحب نظرية التّطوّر و«الذي أستخدمه بمعنى التّحرر من النّظريات القديمة ،كما أستخدمه كلود برنارد(1887-1813) في دراسة حول الطب التّجريبي بالمعنى ذاته »[5] هذا الأخير الذي يرى «أنّ التّجربة بحث ظاهرة عدّلها الباحث ومع أنّ هذا التّميّز يبدو سطحيًّا لا يتجاوز التّعريف اللّفظي فإنّه يوضّح لنا... الفارق الهام الذي يفصل بين علوم الملاحظة والعلوم التجريبية»[6]

فالتّجريب إذن أسلوب علمي وليد الحقول العلمية ،وهو ما يؤكّده مارتن إسلن"Martin Esslin" الذي أورد أنّ« كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم، علوم الطبيعة وحينما يريد المرء أن يعثر على

---

[1]- أبو بكر الرازي : مختار الصحاح باب " الجيم" دار ،ط1 ،الكتاب الحديث ،الكويت ،1994،ص51.

[2]- باربارا لاسوتيسكا تشوبيناك: المسرح والتجريب بين النظرية و التطبيق ت هناء عبد الفتاح ،المجلس الأعلى للثقافة،1999،ص8

[3]- زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة ،الجزائر2009-2010،ص6.

[4]- مباركي بوعلام: قضايا التجريب المسرحي المعاصر، ضمن مجلة الآداب و اللغات، عدد 19-فيفري2017،كلية الآداب و اللغات و الفنون، جامعة سعيدة،ص53.

[5]- زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر،ص7.

[6]- كلود برنارد: مدخل إلى دراسة الطب التجريبي،د يوسف مراد و حمد الله سلطان،ط1 ،المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة، 2005، ص4.

شيء جديد...على تأثير جديد حينئذ عليه أن يجرّب...ويجب أن يعثر المرء على شيء جديد، ذلك أنّ تطوّر الفن يرتبط بتطوّر الفلسفة ،علم الاجتماع وغيرها من العلوم الحياتية.»[1]

### 1-1- التّجريب عند الغرب:

انتقل مفهوم التّجريب في مجال العلوم إلى مجالات الفنّ والأدب عن طريق الكاتب الفرنسي " إميل زولا Émile Zola" من خلال كتابه "في الرّواية التّجريبية" حيث قام بدمج هذا المصطلح ضمن مجال الفن والأدب متأثّرا بنظرية "كلود برناردClaude bernard" حول الطّب التجريبي معتمدا على طرحه مجسّدا له في مجال الأدب ؛ فقد استعار الاسم وجسّد الفكرة ليكون بحقّ المنظّر والأب الروحي للتّجريب الأدبيّ والفني، إذ يقول عن تأثّره" بكلود" وأخده من نظريته أسس الرّواية التّجريبية:

«I really only need to adapt , for the experimental, method has been established with strength and marvelous clearness by Claude Bernard in his "introduction a l'étude de la medicine expérimentale" this work by a savant whose authority is unquestioned ,will serve me as a solid foundation i shall here find the whole question treated, and i shall restrict myself to irrefutable arguments and to giving the quotations which may seem necessary to me .This will then be but a compiling of texts, as I intend on all points to in trench myself behind Claude Bernard. It will often be but necessary for me to replace the word "doctor" by the word "novelist" to make my meaning clear and to give it the rigidity of a scientific trut[2]»

أي "كلّ ما أحتاج إليه هو التّكيّف لأنّ المنهج التّجريبي قد تمّ تأسيسه بقوة ووضوح رائع من قبل كلود برنارد في كتابه "مقدمة في دراسة الطب التجريبي" هذا العمل الذي قام به عالم لا شكّ في سلطته سوف يخدمني كأساس متين ،سأجد هنا معالجة للمسألة برمتها، وسأقتصر على الحجج الدّامغة وإعطاء الاقتباسات التي تبدو ضرورية بالنّسبة لي، سيكون هذا بعد ذلك مجرّد تجميع للنّصوص حيث أنوي في جميع النقاط أن أحصّن نفسي خلف كلود برنارد ،سيكوم من الضروري في كثير من الاحيان أن أستبدل كلمة "طبيب" بكلمة " روائي" لأوضح قصدي وأُضفي عليه صلابة الحقيقة العلمية" [3]

---

[1]- ليلى بن عائشة ،التجريب في مسرح السيد حافظ ، مركز الحضارة العربيّة ، القاهرة،2005،ص 21.

[2] – Essays ,the cassell publishing Co,new york 1893,p13 Émile Zola,the Expérimental novel and other

[3]- ترجمة ذاتية

ولعلّ هذا ما يؤكّده محمد برادة في إشارته أنّ الاستعمال الأوّل لكلمة التّجريب قد« أقترن بمشروع زولا الرامي إلى بلورة المذهب الطّبيعي للوصول إلى العلمية في الأدب على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب ، وكان "زولا" لا يتقصد من وراء ذلك التّوصيف أن تكون الرواية ثمرة تجربة مبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صدقية تضاهي صدقية الحقائق المتصلة بالتّجارب العلمية»[1]

ولما كان التّجريب اقتحام للمجهول وفكّ لشفراته ،فحياة المبدع تستمر بالخرق والمغامرة والتجديد والخلق المستمر، وفي هذا السّياق يقول" جيمس روس إيفانز James Russ Ivanz" «أن تكون تجريبيّا يعني أن تقوم بغزو المجهول، وهذا شيء لا يمكن التّأكّد منه إلّا بعد حدوثه»[2] فعلى التّجريبي أن يمتلك القوة والجرأة لاكتشاف الأشياء والتّوغّل في مغاليقها وإلّا فإنّ مآله الموت والاضمحلال والجمود.

ويذهب إزراباوند"Izrab wond"« إلى أنّ الرّغبة في التّجريب غير كافية ولكن عدم الرّغبة فيه هو الموت بعينه.»[3] مؤكّدا أنّ الإبداع لا يعدّ إبداعا ما لم يكن فيه رغبة في التّجريب فبالرّغم من أنّ التّجريب غير كاف في العملية الإبداعية إلّا إنّه ركن أساس فيها والرّأي نفسه عند "جاكوب كروك" Jacob crook" الذي أعتبره – كذلك – «حالة ضرورية من قبل المحدثين.»[4] فالتّجريب –وفق ذلك–شرط أساسيٌّ من شرو ط الإبداع في الفن.

أمّا "ميشيل كروفان Michéle Crogan " فيرى أنّه– أي التّجريب–« ليس تيارا فنيّا ولكنّه مفهوم، حيث ترى الأستاذة هدى وصفي في مجلة فصول، أنّ هذا التّعريف يشير إلى أنّ التّجريب لا يتعامل مع مدرسة فنيّة بعينها ، ولا يعدّ نوعا من الطّليعية، لكنه مجموعة من المغامرات الفردية.»[5]، فالتّجريب عمل فردي يبرز فيه الأديب قدراته الخاصّة في قوالب إبداعية جديدة تمتاز بالاختلاف ،والاكتشاف والتّجديد في حين نجد أنّ "جورج لوكاتش Georg Lucas" يعرفه بأنّه « الانقطاع الواضح عن مسايرة التّقاليد السائدة للتّراث الأدبي و الالتزام بها.»،[6] فالتجريب من منظوره هو إحداث القطيعة مع الماضي لأنّ التّقاليد والتّراث والتّمسّك بها يعرقل العمل الإبداعي ويمنعه من العطاء والتّفوق.

---

[1]– محمد برادة : الرواية العربية و رهان التجديد،ط1 ،دبي الثقافية، دار الصدى ،الإمارات العربية–دبي، مايو 2011 ، ص 48.

[2]– جيمس روس إيفانز : المسرح التجريبي من ستلاسلافسكي إلى بيتربروك، ت فاروق عبد القادر،ط1،هلا للنشر و التوزيع، الجيزة، 2000، ص15.

[3]– نور الدين باكرية : التجريب في الشعر المغاربي المعاصر، رسالة دكتوراه ،جامعة مولود معمري،2018 ، ص22

[4]– ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– نجلاء العيفة :التجريب (المصطلح و المفهوم، مجلة المداد، جامعة العربي التبسي،تبسة،الجزائر2020،ص 316.

[6]– جورج لوكاتش :دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز،ط2، وزارة الثقافة، دمشق ، سوريا،1972،ص12

ويمكننا القول تبعًا لذلك أنّ مصطلح التّجريب مصطلح واسع الآفاق لا يمكن القبض على مكنوناته المفاهيمية سوى أنّه الخرق والإبداع والتّجاوز.

## 1-2- التّجريب عند العرب :

يعدّ مصطلح التّجريب دخيلا على ثقافتنا العربية، فقد انتقل من تربة ثقافيّة غربية لها خصوصياتها وسياقاتها التاريخية والإيديولوجية إلى تربتنا العربية الأصيلة ذات الهوية المفارقة ،وبهذا كانت معانيه زئبقية فضفاضة لا تحكمها ضوابط ،جرّاء ذلك اختلفت الرّؤى والمعاني حول هذا الوافد الجديد الذي « دخل كمفهوم إلى الوطن العربي في نهاية الخمسينات وبداية الستينات عن طريق الاحتكاك بالحركات التّجريبية المسرحية الطليعية الأوروبية ، ممّا أدّى بالمبدعين المسرحيين العرب إلى الثّورة على الأشكال السّائدة والعالقة في التّكرار والتقليد»[1]،إلى جانب ذلك يرى" سعيد يقطين" « أنّ الإفراط في ممارسة التّجاوز هو ما تمّ تسميته عادة بالتّجريب»[2] في إشارة معلنة وواضحة إلى المبالغة في الانحراف والاختراق وتخطّي حدود المألوف، وقد قام "وليد إخلاصي" بمقاربة حول مفهوم التّجريب ،خلص فيها إلى القول بأنّه « شجاعة الفعل في خوض غمار المعرفة الإنسانية الواسعة والتي تتّسع يوما فيوما وهو اكتشاف ما هو جديد. تحرّر العقل من أسر الثّوابت التي قد تعيق الشّكل من تلك التي تعيق نموه المضمون وتطوره ، والتجريب أيضا هو تغير في النمط المعرفي للإنتاج الثقافي»[3]

وهو بهذا المعنى قد سنَّ شروطا ثلاث من أجل اكتمال مفهوم التّجريب ،أوّلها الشّجاعة، الاكتشاف والتّجديد ،وثانيها تفتّح العقل وتحرّره من القيود ومن كل ما يعيق تطوره شكلا ومضمونا، إضافة إلى تغيّر النّمط أو المسلك المعرفي للثقافة، كما جاء في كتاب استراتيجيات التّجريب "لمحمد أمنصور" نقلا عن محمد برادة« أنّ التّجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريق اعتباطية ولا اقتباس وصفات وأشكال جرّبها آخرون في سياق مغاير، إنّ التّجريب يقتضي الوعي بالتّجريب أي توفّر الكاتب على معرفة الأسس النّظرية لتجارب الآخرين و توفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم. »[4] فشرط التّجريب إذن هو الوعي ومعرفة الأسس

---

[1]- مباركي بوعلام :خطاب التجريب في المسرح العربي من التبعية إلى المثاقفة، قسم الفنون، جامعة سعيدة، ص 268.

[2]- سعيد يقطين: القراءة و التجريب حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب،ط1،دار الثقافة،1985، ص287-.288

[3]- وليد إخلاصي: في الثقافة و الحداثة، ط 1 ، دار الفاضل ،دمشق، سوريا، 2002،ص 60-61 .

[4]- محمد أمنصور : إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة،ط1 ،المدارس للنشر و التوزيع ،الدار البيضاء،المغرب،2006 ، ص 76.

النّظرية والسّياقات الثّقافية للأديب ووجهة نظره تجاه العالم « وقد اكتسب مصطلح التّجريب دلالات أخرى ربطته بالبحث عن أشكال جديدة تكسر المنوالية وتتمرّد على القوالب الكلاسيكية الموروثة»[1] فكل « مبدع يخوض مغامرة البحث عن شكل ومضمون غير مسبوقين يكونان غير قادرين على تمثيل الجوانب المميّزة في تجربته الرّوائية أو الشّعرية»[2]،فهو تمرّد وخروج عن القاعدة وكسر لأسس التّقليد وهو سمة خاصة بالأديب وشخصيّته ؛تبرز ذكاءه وإضافاته الفنية وخرقه الفنيّ المستمر.

وإلى ما سبق يضيف بوشوشة بن جمعة سمة البحث التي يعدّها أساسا في العملية التّجريبية « فالتّجريب المستمر هو ما يهب الكتابة شرعيّتها وتبريرها وذلك لما يتوفّر عليه من سمات فذّة وآفاق غير محدودة تعود في جوهرها إلى طبيعته الباحثة باستمرار عن المغاير من أشكال الكتابة الروائية وأدواتها ،ذلك أنّ البحث يشكّل أولى درجاته إذ بدون بحث لا يوجد تجريب»[3]

فالبحث هو أساس التّجريب وهو المحرّك والمحفّز والدّافع الذي يحثّ الباحث أو الأديب إلى الاكتشاف والتّجديد أو التّجاوز من خلال تجريبه لآليات وأدوات جديدة وخلقه لأشكال حديثة غير مسبوقة وهو ما يمنحه الأهمية والمكانة التي يحتلّها، وفي كتاب **'لذّة التّجريب'** يرى صلاح فضل أنّ « التّجريب قرين الإبداع لأنّه يتمثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفني المختلفة فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل ممّا يتطلّب الشّجاعة والمغامرة واستهداف المجهول »[4] ، يشاطره في هذا الرأي الأستاذ الطاهر الهمامي معتبرا إيّاه قرين الإبداع كذلك« والمسكون به لا يسكن ولا يهدأ له بال بحثا عن الأفضل والأكمل ونزوعا إلى المطلق»[5]، وفق ذلك فالتّجريب إبداع والإبداع بحث مستمر عن الكمال والجمال المطلق وهو التّجاوز والغوص في آفاق مجهولة لا محدودة من أجل التغيير والابتكار. لكن ل"سعد الله ونوس" رأي آخر حول التّجريب في كونه« طريقة وصفة ،والإبداع يأتي في الدرجة الثّانية، التجريبية لا يمكن أن تكون نوعا من الإبداع العفوي بل هي عملية قصديّة يتأخّر فيها الإبداع درجة لتتقدّم فيها الحرفية»[6]؛ فالإبداع وسيلة للتّجاوز والتّجريب .

---

[1]- محمد برادة الرواية العربية و رهان التجديد، ص ،48.

[2]-المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[3]- بوشوشة بن جمعة :سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجديدة،ط1،المغاربية،توس، ،2005،ص19.

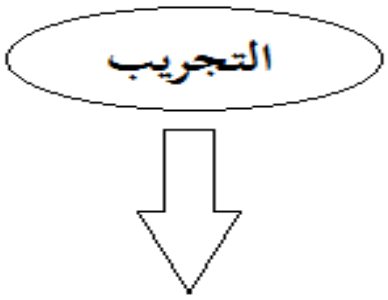
[4]- صلاح فضل : لذة التجريب الروائي،ط1 ،أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي، واد النيل-المهندسين،القاهرة،2005،ص3.

[5]- الطاهر الهمامي: التجربة و التجريب في الفكر التونسي الحديث ضمن مجلة الحياة الثقافية،العدد1،164وليو2005،ص38.

[6]- ليلى بن عائشة : مسرح السيد حافظ ، ص22.

أمّا "السعيد طاجين" فيرى أنّ التّجريب لم يكن محض صدفة ولا حركة عبث عابرة وإنّما كان أنصاره يرغبون في التّأسيس لتقاليد أدبية جديدة من خلال ابتكار طرائق وترقيتها إلى أقصى الحدود»[1]

ولقد أجمل فرحان بلبل هذه المفاهيم حول التّجريب في أربعة عشر تعريفا[2] ،نورد بعضها:




- التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة
- التجريب مرتبط بالمجتمع .
- كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب
- التجريب ابداع .
- التجريب تجاوز للركود
- لا يوجد تعريف للركود
- التجريب مرتبط بالخبرة
- التجريب ثورة .
- التجريب مرتبط بتقنية النص

والملاحظ على هذه التّعاريف أنّها مرتبكة ومختلطة فهي:« وصف العمليّة التّجريبية بين أهدافها وبين مصادرها وأساليب تنفيذها ويصحّ بعضها(أي بعض التعاريف) على أيّ إبداع في أيّ عصر، ويصف بعضها المناخ المطلوب لتحقيق أيّ إبداع وهي كلّها تدلّ على غياب المعنى الدّقيق لكلمة تجريب »[3]

نلخص بالتّالي إلى أنّ مفهوم التّجريب من خلال ما تمّ تقديمه من قراءات مفاهيمية قد اقترن بالاختبار والانحراف والخروج والتّخطي والتّجديد والتّفرّد ، فهو مزيج مركّب من هذه المفاهيم ولا يمكن حصره في واحدة منها فقط »[4]والإلمام بتعريف شامل وموحّد للتّجريب ضرب من المحال، يقول "عصام السيد":« إنّ

---

[1]– نور الدين مبخوتي: التجريب في الرواية الجزائرية ضمن جريدة الشعب، الجمعة 21 ديسمبر2018،www.echaab.com ،المعاينة ،5 ماي 2024 الساعة 19:34.

[2]ليلى بن عائشة : التجريب في مسرح السيد حافظ ،ص29.

[3]– ينظر: المرجع نفسه ،ص30.

[4]– زهيرة بولفوس : آليات التجريب و جمالياته في رواية العشق المقدنس لعز الدين جلاوجي ضمن مجلة ديالي، عدد 67 ،2015،ص 197.

وجود تحديد للتّجريب في مصطلح جامع مانع تعني نهاية التّجريب لأنّه سيكون لدينا حينئذ وصفة جاهزة تشبه المعادلة الرياضية **1+1 =2** أي أنّ **س+ص= تجريب** »[1]

فيظلّ التّجريب الرّهان الأوّل لكلّ مبدع، يوسّع من مهاراته ومداركه وفق مسافات مفتوحة مغايرة لمسارها السّابق ومنوالها المعتاد مستعينا بألوان وأطياف الكتابة الإبداعية المستلهمة من وحي الواقع من جهة ومن تفاعل الأجناس الذي منح إمكانات أوسع للإبداع من جهة ثانية، فتمخّض عن التّجريب كلّ ما هو أفعلُ وأنجعُ نتيجة التّحوّل والتّغيّر وعدم الثّبات.

## 2- التّجريب وإشكالية التّسمية : المصطلحات المصاحبة :

### 2-1- التّجريب و التّجديد:

« التّجديد في اللّغة ضدّ القديم »[2] وهو في الاصطلاح إتيان بما ليس شائعا أو مألوفا وهو على نوعين[3]

***الأوّل:** ابتكار موضوعات وأساليب تفكير أو تعابير تخرج عن النّمط المعروف، والمتّفق عليه جماعيا.

* **الثّاني** : إعادة النّظر في الموضوعات والأساليب الرّائجة وإدخال تعديل عليها بحيث تبدو للعيان مبتكرة.

أمّا التّجريب فهو تحقيق التّجاوز وبحث مستمر عن كلّ ما هو جديد، ومن هذا فالتّجديد لا يتم إلّا من خلال التّجريب ،وقد جعلهما محمد برادة قرينان لبعضهما البعض في قوله :« التّجريب من المصطلحات التي شاع استعمالها بدلالات متعدّدة، وغالبا ما جعل هذا المصطلح قرينا للتّجديد»[4] ، لكن بالرّغم من هذا الاقتران إلّا أنّ هناك خيط رقيق يفصلهما حيث أنّ التّجريب يتأسّس على الإمعان في فعل التّجاوز، وذلك باقتراح أشكال جديدة، أمّا التّجديد فهو اختبار لصيغ أدبية.

### 2-2- التّجريب و التّجربة:

يقترب التّجريب والتّجربة من بعضهما البعض من حيث أصلهما اللّغوي" expérience" وهما مصدران للفعل" جرب" لكن هذا لا يعني إطلاقا تطابقهما من حيث المعنى فرغم حاجة كلّ منهما للآخر فإنّ هناك فرقا جوهريا بينهما، وفي هذا السّياق يوضّح الطاهر الهمامي أنّ« التّجربة والتجريب صيغتان مصدريتان لفعل واحد هو "جرب" كقولك تكرمة وتكريما من كرم وتقدمة وتقديما من قدم ،بيد أنّهما لئن

---

[1]- ليلى بن عائشة : التجريب في مسرح السيد حافظ ،ص51.

[2]- ياسر جابر الجمّال :من معالم التجديد في الشعر العربي الحديث،ط1، 2023،ص4.

[3]-ينظر: المرجع نفسه ،ص 4-5.

[4]-محمد برادة :الرواية العربية و رهان التجديد،ص48.

اشتركا في الأصل اللغوي فقد باعدت بينهما الدّلالة التي اكتسباها مع الزّمن فأضحى مفهوم التّجربة غير مفهوم التّجريب دون أن تنقطع صلة كلّ منهما بالآخر و دون أن تنتفي حاجة كلّ منهما إلى الآخر»[1]

ويضيف الهمام في توضيح الفرق بينهما قائلا : « التّجربة نتاج المعيش وحاصل الخبرة والاحتكاك وبالتالي فهي لا تتأتّى للشّاعر إلّا متى حقّق كمّا شعريّا وأضحى ذا رؤية يعرف بها وأسلوب يشير إليه، فيما التّجريب اختبار فله دلالة البحث والامتحان الدّائبين ومن ثمة أستوفى نهجا فنيا »[2] ؛ فالتّجربة هي حاصل الخبرة الحياتية التي يعيشها المبدع، والتّجربة الشّعريّة عنده لا تكتمل ولا تنضج إلّا إذا حقّق الشّاعر الكمّ والكيف اللّذان يكونان تعبيرا عن الجودة الفنية والتّراكم الإبداعي له عبر الزمان والمكان ،هذا النّتاج الذي يأتي بعد صبر وتجلّد وكثرة عطاء، وهو بطاقة هويّة هذا الشّاعر أو الأديب فهي تلخّص أسلوبه ورؤيته وخبراته في الحياة، وفي الشّقّ الآخر يشير "عز الدين المدني "أنّ الكاتب عندما يقوم بتجربة قصصّية أو روائية أو شعرية أو مسرحية فهذا لا يعني أنّه يقوم بمحاولة فنية في أحد هذه الأنواع الأدبيّة، لكن الذي لا يظهر في هذه النّظرة النّقديّة والخافي في مفهوم التّجربة والمستتر في معنى المحاولة هو أنّ الكاتب يعتمد في سعيه الفني على قواعد جمالية مضبوطة في أحد الأنواع الأدبية المعروفة فيكون هذا السّعي بذلك مرتكزا على عمل فني سبقه في أغلب الأحيان يعدّ بمثابة النّموذج أو المثال أو المنوال الذي يجب أن ينسج عليه هذا الكاتب تجربته الفنية»[3] ،وهنا يكمن الفرق بين التّجربة والتّجريب عنده، فالتّجربة تقوم على منوال سابق ،فرغم ما تحمله من تجديد تبقى تابعة ومقلّدة ،وأسيرة لما هو سابق، عكس التّجريب الذي يرفض التّقليد وينادي بالتّجاوز والتّجديد.

ويمكن القول:

* أنّ التّجريب بشكل عام، شيء خاص، فلكلّ أديب تجربته الخاصة به والذي أنتجها بعد كفاح مستمر يبين وجهة نظره.

* التّجريب له أسس عامّة تقوم على تحطيم المنوالية وتجاوز القديم ،أمّا التّجربة فترتكز على نماذج سابقة تتكئ عليها لإنتاج الجديد والمخالف ،فهي نتاج جديد مبني على خبرات سابقة.

*التّجربة لها حدود حيت تنتهي وتكتمل باكتمال مشوار الأديب أو الفنان ،وانتهاء تجربته

---

[1]- الطاهر الهمامي : التجربة و التجريب في الشعر التونسي الحديث،ص37.

[2]- المرجع نفسه، ص 37.

[3]-عز الدين المدني: الأدب التجريبي ،رؤيا للدراسات المسرحية ،ط1،مركز الوطن العربي للطبع و النشر و الإنتاج الفني،ص27.

الأدبية، أمّا التّجريب فتكون التّجربة بالنسبة له بداية تجارب أخرى لا تنتهي، لأنّه خلق مستمر وانفتاح وتجاوز دائم ،ويمكن اعتبار التجربة نواة التّجربة الأولى، وحجر الأساس الذي تبنى عليه تصورات التّجريب. *التجريب يَعِدُ بالتجديد لا محالة فهناك تجارب أدبية لكنها لم تضف و لم تغير شيئا في الأدب سوى أنها مغامرة جديدة بالنسبة لصاحبها.

## 2-3- التّجريب و الحداثــة :

تتّسق الحداثة مع التّجريب « فهما وجهان لعملة واحدة ففي حين يختصّ مصطلح الحداثة بالشّعر ونقده إذ نمت الحداثة أساسا في الميدان الشّعري ومع حركة الشّعر الحديث ،ويختصّ مصطلح التّجريب بالأجناس الأدبية الأخرى ونقدها كالقصة والرواية والمسرحية، والحداثة رؤيا وموقفا من العالم قبل أن تكون شكلا فنيّا ، وإن كانت كلّ حداثة تفرض شكلا فنيّا جديدا ،ومن هنا فإنّ الحداثة ليست مدرسة أدبية وليست مذهبا أدبيّا كغيره من المذاهب الأدبيّة التي سبقته ،كالكلاسيكية والرومانسية والوجودية والواقعية ،إنّما منحى في فهم الوجود ،وهي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيّرها الدّائم ولا تكون وقفا على زمن دون الآخر»[1] ،فهي إذن مجموعة من المستجدّات في المعارف الأدبية والفنية والممارسات الإبداعية كما أنّ مفهومها حركيٌ يتغيّر بتغيّر الأجيال ولا يمكن أن يتّصف به جيل دون آخر أو أمّة دون أخرى.

« فالحداثة هي الحالة النّاتجة عن تطوّر زمني يسمح بالوضع القائم المتجدّد تلقائيا أن يعبّر بشكل أو بآخر عن روح العصر أي حضور الأنا على صعيد الإبداع الفني »[2] ،فهي إذن نتاج التّطوّر الزمني أي إنّها مرتبطة بالزّمن، وتتغيّر بتغيّره، فما يعدّ اليوم حديثا يعدّ في المستقبل قديما فسيماتها مواكبة روح العصر وهنا مكمن الارتباط بينها وبين التّجريب فهما يكملان بعضهما، إذ التّجريب« خرق للسّائد والأعراف المتعارف عليها ممّا يتولّد عنه حداثة تعبّر عما توصل في سبيل تجريبها، فهو يعبر عن تجربة شعورية و ذاتية خالصة يسعى من خلالها إلى تحطيم كل أغلال التّقليد وكل ما هو قديم على حدّ سواء »[3] ، فكلاهما قوامه التّمرّد والتّجديد والاختلاف ونبذ الأشكال والقواعد السّائدة والقديمة.

---

[1]- سهام ناصر، رشا أبو شنب : مفهوم التجريب في الرواية ضمن مجلة تشرين للبحوث و الدراسات العلمية، سلسلة الآداب و العلوم الإنسانية ،مجلد 36،العدد 5،2014،ص 309-310.

[2]- غنية بوبيدي: مظاهر التجريب والحداثة في الرواية الجزائرية (رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج أنموذجا)،ضمن أوراق المجلة الدولية للدراسات الأدبية والإنسانية، مخبر الموسوعة الجزائرية،مجلد2،العدد1،جامعة باتنة1،الجزائر،مارس 2020،ص 44.

[3]- المرجع نفسه ،ص45.

### 2-4- التّجريب و التّشكل:

يحسن استهلال هذه الثنائية بتشبيه زهيرة بولفوس لعلاقة التّجريب بالتّشكّل« بعلاقة الأب بابنه المتمرّد على سلطته والمجهر علنا بيتمه وتملّصه من جذوره لكنه على الرّغم من ذلك يبقى شكلا من أشكال استمرار وجود الأب وبقائه»[1] ،وهي علاقة تلازمية جدلية فإذا كان التّجريب هو الطّرف النقيض للتّشكل والمحرّك الفاعل في عملية تكوينه في الآن ذاته لأنّ التّشكل هو تبلور الظاهرة الشعرية في زمن ما وسياق تاريخي معلوم انشدادا إلى خصائص فنية ومضمونية محددة وهذا التّبلور هو ما سيؤدي حتما إلى صياغة النظرية الأدبية المواكبة لها ، فالتّشكل هو تلك النظرية المنبثقة عن فعل التّجريب « فهاجس التجريب سيؤدي حتما إلى خلق نص إبداعي مختلف تتشكل في ضوئه معالم نظرية أدبية جديدة »[2]وهذه العلاقة هي التي تنمّي روح الإبداع وتدفعه نحو الاستمرار في التّجديد و لا شكّ أنّ بين التشكيل والتّجريب جدلا قوامه التّواصل والتّحوّل ،التواصل بما هو فعل عالق بديمومة شيء ما كان وما زال كائنا حضورا في الزمن المتحوّل لأنّ عناصر منه ما زالت تؤثّر في اللاحق وتصوغ جوهره أو بعضا من جوهره لأن القديم يظل جوهرا ثابتا قابلا للموات والضمور، إن لم يكن في بنية نشوئه و صميم تشكله قدرا من احتمال التّجدد والقدرة على التواصل[3]

فالعلاقة الجدلية بين التّشكيل والتّجريب شرطها وأساسها التواصل والتّحول؛ فبنية التّشكيل تشترط اشتمالها على عنصر التّجدّد والقدرة على التواصل بفعل العلم التجريبي الإبداعي.

## 3- أنواع التّجريب :

### 3-1- التّجريب الفلسفي:

لفت التّجريب انتباه الفلسفة فكان معززا بها وبتحولاتها، فالتّجريب من المنظور الفلسفي رغبات مكبوتة تتصارع وتتزاحم في اللاّشعور، يتم التّعبير عنها في الواقع عن طريق التّنفيس ،وهذا ما يذهب إليه فرويد الذي يرى أنّ «الإبداع و الابتكار رغبات مكبوتة في اللاشعور وجدت متنفسا لها عن طريق الصراعات في الذّات Ego بين الذات العليا والذات السفلى بذلك يكون الإبداع إشباعا خياليا لرغبات لا شعورية

[1]- زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر،ص40.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص39.

[3]- ينظر : المرجع نفسه، ص42.

تحققت في الواقع عن طريق التنفيس »[1]، ولهذا كانت الكتابات التّجريبية محمّلة بالأفكار الفلسفية كنوع من الترويح ،والتنفيس الروحي، إضافة إلى كون الفلسفة تقوم في أساسها على التّجريب وقواعده المتمثلة في التّجديد والبناء مقابل الهدم لكل ما هو قديم، فالفلسفة تساير الركب العلمي وتقوده، حتى أمكن القول أنّ « التّجريب فلسفة وأنّ عظمة الفلسفة أنّها لا تستريح لإنتاج أو لحصيلة إنتاج ،عظمتها أنها تنقد ذاتها تم تعود لتنتقد هذا النّقد ،تاريخ الفلسفة هو تاريخ النقد ،ونقد النقد ،فالنقد ، ونقد النقد هو مسار الفلسفة»[2]

فتضمين النصوص الأدبية للرؤى الفلسفية يضمن لها البقاء والحياة ،فالفلسفة متجدّدة ،وحية لا تموت إذ تعبّر عن هموم وتطلّعات المجتمع، وهذا الاهتمام هو ما يضمن بقاءها، فقد رسّخت الفلسفة الوضعية فكرة التّجريب « بعد انفتاحها على قضايا المجتمع حيث قامت على القول بأنّ المعرفة الصّحيحة هي المعرفة المبنية على الواقع والتجربة ،وأن العلوم التجريبية هي التي تحقق المثل الأعلى لليقين وأنّ الفكر البشري لا يستطيع أن يتجنب اللفظية والخطأ في العلم والفلسفة إلا إذا اتّصل بالتجربة ، وأعرض عن كلّ قبلية ،وأنّ الشيء في ذاته لا يدرك»[3]

### 3-2- التّجريب الفني :

«هو تلك العمليّة الفنية التي يقوم بها الأديب لرفض ما تنتجه الثّقافة والفنّ، والتّقاليد الحضارية التي تتنافى في جوهرها روح العصر وتطور المجتمع وحرية الفرد»[4] فهو كسر لقواعد الفن والثقافة التقليدية وخلق فنون وثقافة جديدة تحلّ محلّها ، تساير روح العصر وتتطوّر بتطوّر المجتمع وذلك من خلال « تفكيك تراكيبها، وإبراز هياكلها، وإظهار مميّزاتها ثم الدّخول في مغامرة فنية وأدبية تخلق أدبا وفكرا وفنا اعتمادا على ما تقدمه العلوم الإنسانية»[5] ،فهو إذن تحدّي من أجل خلق كل ما هو جديد وغير مألوف.

### 3-3- التّجريب الفكري :

« ثمة قواسم مشتركة بين الفنون والعلوم ،فالإبداع والابتكار يشتركان في صفات معيّنة من هذه الفنون

---

[1]- سعيد حميد كاظم: التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003،ط1 ،دار الكتب و الوثائق،بغداد،2016،ص41-42.

[2]- ينظر: المرجع نفسه ،ص 42.

[3]- نور الدين باكرية : التجريب في الشعر المغاربي المعاصر،ص15.

[4]- سعيد حميد كاظم: التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003،ص 43.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والعلوم، فالعلم والتكنولوجيا، والفن ،والشّعر كلّها تمتاز بأسس جمالية ،وأخرى عقليّة،كما أنّ الإبداع هو التفكير الإنتاجي /المستوى الثاني من مستويات التّفكير عند الإنسان، ويأتي بعد التفكير المعرفي الذي يقع في المستوى الأول، أمّا التفكير التقويمي فيأتي بعد التفكير الإنتاجي، وهو المستوى الثالث من مستويات التفكير»[1]

فالتّجريب مسّ أيضا الفكر الإنساني الذي يتغيّر بتغيّر الحياة الاجتماعية ويكون على مستويات متعدّدة يحكمها الإبداع والابتكار، فهناك تعالق بين الفكر والتّجربة حيث الرّصيد الفكري هو الذي يبني التّجربة، ويعمل على إنضاجها وهذا « التّعالق بين التّجربة والفكر إنّما يشي أنّ للتّجربة رصيدا فكريا يشكّل الباعث والمؤثّر في بلورة تجربة ناضجة تنطلق من المعرفة و التفكير والاستبصار»[2]

### 3-4- التّجريب العلمـي :

يتفاعل العلم والأدب فيما بينهما ويتقاسمان العديد من الصفات ،ولعلّ أبرز ما يجمعهما هو التّجربة ؛ فكلاهما يتطلعان لتجربة جديدة « فمن الحجج الذي يقدمها التّجريب العلمي أنّ الكلمة الإنجليزية "Experment" تعني أنّ التّجريب مبني على تجربة علمية وأنّ التّجربة في العلم كما هو الحال في الأدب تتطلب تجربة حالة جديدة، وتقود العقل باتّجاه إمكانات جديدة ،وأن العلم والأدب لا يمكن أن يتنافسا ومن ثم لا يستطيع أحدهما أن يلغي الآخر...فالدراسة العلمية ضرورية لبعض الأعمال الفنية...كذلك أنّ الابتكار والإبداع عملية سيكولوجية تؤكد أن العلم والفن والأدب والشعر والتكنولوجيا تشترك في سمات وخصائص معينة. »[3] ،فقد تغيّر النّص الأدبي وتطوّر بتطوّر العلوم وتأثّر بها أيّما تأثّر، إذ تداخلت العلوم فيما بينها مشكّلة نماذج جديدة في الفن والأدب كاستعمال الخيال العلمي في النصوص الأدبية ، فبفضل العلم استطاع الإنسان التّخلّص من الأساطير والخرافات التي بنيت على أسس غيبية لينتقل إلى اعتماد التقنية والتطور العلمي في حياته العلمية والعملية والأدبية ،هذا الانتقال و« هذا التّحوّل في جسد النّص الأدبي وتغيّر صفاته عبر تداخل العلم والتقنية والمنجزات والثقافة في رسم النص الأدبي وشحنه بالتقنيات الحاسوبية والسمعية والبصرية والحركية مظهرا ما يسمى بأدب الخيال العلمي الذي ينتمي أصحابه إلى

[1]- ينظر: سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003،ص44.

[2]- المرجع نفسه ،ص 47 .

[3]- المرجع نفسه ،ص 47.

اختصاصات علمية بحثة معتمدين على النّظريات العلمية ممّا سيؤدي إلى بزوغ تيار كتابي خالص ذي طبيعة علم/ أدبية»[1]

## 4- التّجريب في الشّعر العربيّ المعاصر: الخصائص و الإتّجاهات

### 4-1- خصائـص التّجريب في الشعر العربـي المعاصـر :

امتاز الشّعر العربي قديما بمجموعة من الخصائص والمميزات لعلّ أهمها الوزن والقافية ،فشكل القصيدة ومقدمتها وموسيقاها شيء مقدس لا يمكن المساس به لكن هذه الخصائص وبقدوم التّجريب ومع خوض غماره غيرت القصيدة مسارها وشكلها ولبوسها وتعددت أنواعها ومضامينها وبهذا اعتنقت جملة جديدة من الميزات غير التي وجدت عليها ،فالتّجريب هو فعل تجاوز وتجديد وله ما يميزه ،فما خصائص التّجريب في الشّعر العربي يا ترى؟، وما يميز الخطاب الشّعري التّجريبي المعاصر حتى نستطيع أن نقول أنه حقا تجدد وتغير؟

انبنى الخطاب الشّعري التّجريبي على جملة من الخصائص المؤسِّسة للنص المختلف المنخرط في تفاصيل التّحولات والبحث الدؤوب عن البديل التّجاوزي الخلاّق ،وقد أشار أدينيس إلى ذلك في نقاط موجزة:

- «الشّعر التجريبي ليس متابعة ولا انسجاما ولا ائتلافا، وإنّما هو على العكس اختلاف.
- هو بحث مستمر عن نظام آخر للكتابة الشعرية.
-هو تحرّك دائم في أفق الإبداع لا منهجية مسبقة بل مفاجآت مستمرة
- الشّعر التجريبي ليس تراكما كما هو الحال في المجالات الاقتصادية والاجتماعية بل بداية دائمة ،فقيم الإبداع الشعري ليست تراكمية بل انبثاقية.
- الشّعر التجريبي تحرّك دائم في أفق إنساني ثوري، من أجل عالم أفضل و حياة إنسانية أرقى.»[2]

لقد رسّخت هذه الخصائص لمفهوم التّجاوز والخلق المستمر إضافة إلى المفاجئة الدائمة فهو دائما يحضر المفاجآت ،ويمنح الجديد غير المتوقع، يكشف ويكتشف فهو في تطوّر مستمر وعطاء لا محدود لا يعتمد على ما هو موجود بل ينبثق منه لإيجاد المختلف المتميز..

[1]- ينظر: سعيد حميد كاظم: التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003،ص49.

[2]- أدونيس : زمن الشعر ،ط3 ، دار العودة،بيروت،لبنان،1983، ص 289.

## 4-2- اتّجاهات التّجريب في الشّعر العربي المعاصر:

قسّم النّقاد اتّجاهات التّجريب في الشّعر العربي المعاصر إلى عدّة تقسيمات كلّ على حسب خلفياته المعرفية وتطلّعاته ،وأهم هذه التقسيمات ما كان حسب شكل ومضمون القصيدة ،إذ جمعت في عدة اتّجاهات إيمانا منهم بأنّ الشّعر هو مجموع الشّكل مع المضمون وهذه الاتّجاهات حسب المضمون هي :

1-« اتّجاه يتبنى مبدأ استلهام التراث، وبعثه بإعادة تأويله واكتشافه ثم بعثه من جديد في إيقاع جديد ولغة تواصل جديدة و شكل فني جديد.

2- اتّجاه يتبنى مبدأ الخبرة الجسدية أو مفهوم الجسد منطلقا منه وإليه معتمدا على اللغة المباشرة للجسد بوصفه شكلا للتجريب "مقولة كسر الطابوهات".

3- اتّجاه يتبنى مبدأ خبرات الحياة الشّخصية المباشرة( التفاصيل اليومية) حيث الاهتمام بالتفاصيل اليومية الدّقيقة وتحويلها إلى موضوعة شعرية تجسّد مواقف الحياة أو مشاهدها التي يمارسها البشر كافة.

4- اتّجاه يتبنى الاعتماد على تيمة السحر، وإعادة خلقها في تشكل يجسد لصراع الذات –الأنا- مع السلطة الشعبية المهيمنة، والمرتكزات التي يرى أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها (توظيف العجائبي والحكايات الشعبية والأساطير الخرافية في القصيدة الحديثة ).

5- اتّجاه يتبنى الاشتباك مع التكنولوجي وجمالياته في النّص الشعري.»[1] إضافة إلى:

6- «إبراز الانشغالات الفلسفية كتلك التي ظهرت بقوة لدى السياب وشعراء مجلة شعر.

7- السّعي الواضح لكتابة قصيدة ملحمية وتأصيلها في شعرنا العربي الذي يفتقر في تراثه إلى الشّعر الملحمي ،و يشكل هذا استمرارا لتضمين الأساطير في القصيدة العربية الحديثة، وتبني الفكر الأسطوري ليكون الفكر الذي تنطلق منه بعض الرّؤى الشّعرية في سياق القصيدة العربية مثلما تجسد هذا الاتجاه عند الشّعراء التموزيين، وقد سيطرت الرغبة في إضفاء الأجواء

الأسطورية على القصيدة العربية.

8- حالة عدم تحديد الموضوع أو تعدّد الموضوعات في النص الواحد و التداخل بينهما و الوقوع في دائرة الإيضاحات و التفاصيل والاستطرادات.

9- الإيهام بالنموذج المضموني ،ومن ذلك الإيهام بنموذج المتشائم، أو اللامبالي ،أو المتهور أو المتجاوز، أو المثالي، أو المتعالي، أو العدمي، أو المستهتر...،ومن ذلك مثلا تضخيم التيمة الوجودية و تعميمها و

[1]- محمود الضبع :غواية التجريب حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2014،ص196-97 .

جعل القلق الوجودي هاجسا في كثير من القصائد ،و قد ظهر هذا القلق الوجودي لدى كثير من شعراء الحداثة العربية بسبب ظروف الحياة العربية في هذه المرحلة و كان هؤلاء الشعراء التموزيون»[1] ، و قد تبنى الشّعراء هذه الاتّجاهات كل حسب خلفياته و قناعاته ،فهناك من تبنى اتجاه واحد وهناك من جمع بين عدة اتّجاهات، حيث أضفوا على الشّعر لمسات ومضامين جديدة لم تكن من قبل .

هذا عن التجريب من ناحية المضمون، أم من ناحية الشكل فقد اجتمعت في:

1ـ« اتّجاه يتبنى نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع، و رفض قوانين النقاء والوحدة و التجريب الدائم.

2ـ اتّجاه يتبنى مبدأ اللعب باللغة و التركيز على الدلالات اللغوية وتعالقها كتجريب.

3ـ اتّجاه يتبنى مبدأ التّجريب على مستوى التّشكيل البصري للقصيدة.

4ـ اتجاه يتبنى مبدأ التجريب المعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقا متحدا و إن تعددت تقسيماته الموضوعية( ديوان الحالة) :

5ـ اتّجاه يتبنى مبدأ التجريب على مستوى شعرية الأثر المفتوح.

6ـ اتّجاه يتبنى مبدأ تشظية النص، بعمل تقسيمات فرعية له، و إن اتّحد الموضوع .

7ـ اتّجاه يتبنى مبدأ الغموض الكلي و عدم تبليغ الرسالة بالاعتماد على تغييب المعنى.

8ـ اتّجاه يتبنى اعتماد بنية المفارقة سعيا لإحداث وعي مفارق على مستوى التلقي .»[2]

9ـ « التّداعيات والكتابة الآلية.»[3]

وترى زهيرة بولفوس قصور هذا الرأي إذ أنّه لم يميّز بين الشّكل والمضمون واللّغة والأسلوب وهذا ما أوقعه في الخلط واللغط، فالتّجريب أكبر من أن يُحد في هذه الاتّجاهات.

## 5- شعريّة التّجريب في الشّعر الجزائريّ المعاصر

### 5-1- مسار التّحوّل :

اعتلت القصيدة الجزائرية صهوة التّحوّل والتّطور شأنها في ذلك شأن القصيدة العربية التي اختارت طريق التّجريب بعد ما ضرب الوهن القصيدة العمودية التّقليدية التي لم تعد تستوعب مشاغل اهتمامات هذا المبدع، الذي ضاقت به السبل ولم يجد حيلة لإيصال صوته إلّا من خلال ابتكار أشكال جديدة تتماشى

[1]- زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 115-116.

[2]- محود الضبع: غواية التجريب حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، ص 196.

[3]- زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر،ص117.

وروح العصر الذي يعيشه؛ أشكال جديدة قادرة على نقل آلامه ومعاناته، أحزانه وأفراحه، أشكال حديثة تستوعب ما آل إليه العالم من تطوّر وتقنية، و لأجل هذا كلّه عاشت القصيدة الجزائرية محطات تحول حاسمة في حياتها أوصلتها إلى ما عليها اليوم.

تعدّ نقطة الانطلاق والنواة الأولى للتّجديد في الشّعر الجزائري تلك التي كانت مع الاتّجاه الإصلاحي الممثل في جمعية العلماء المسلمين هذه الأخيرة التي حملت على عاتقها مهمة تحرير الوطن ،والوقوف في وجه الدسائس الاستعمارية التي حاولت طمس معالم الشخصية الوطنية والهوية الإسلامية للشعب الجزائري، والتي رأت أن الخلاص من الوحش الاستدماري لا يكون إلّا بالتّشبث بالدين الإسلامي، إحياء لأمجاد الأمة الإسلامية وتراثها إذ رأت في اعتزازها بالثّقافة العربية والهوية الإسلامية بكذا حيثياتها المخلص الوحيد من هذا المأزق الوحيد الذي حلّ بالبلاد.

فكان لمشروعها الإصلاحي والديني أثره البارز على حياة المجتمع الجزائري، إذ مس جميع مناحي الحياة، خاصة الثقافية والأدبية فيها لعلمها بأهمية العلم والتّوعية في تحرر الشعوب فكانت القصيدة أحد أهم أسلحتها إذ أصبحت « بعد فترة وجيزة من الزّمن أهم وسيلة توصل من خلالها مشروعها الثقافي التقليدي خصوصا وأن الجمعية تعتبر أهم حركة ثقافية باللغة العربية ارتكزت على التقاليد الثقافية الكلاسيكية في صورتها العربية الإحيائية.»[1] وقد ظهرت هذه الحركة أو الاتجاه نتيجة تظافر مجموعة من الظروف علّ أهمها :

**أ-الثّقافة السّلفية المحافظة** : فقد تربى علماء وأدباء الجزائر تربية إسلامية عربية، هذه التنشئة أثرت على أصحاب الفكر الإصلاحي فكان شعارهم« لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها»[2] ،فأي خروج عن هذه القاعدة يعد زيغ و خروج عن الصواب وبما أنّ الشّعر سلاحهم في مشروعهم الإصلاحي فكان لا بد أن يخضع لهذا القانون.

**ب-التّعلّق بالأدب العربي القديم** : وهذا راجع أيضا إلى الثّقافة التي نشأ عليها جيل الإصلاح ،فرقي اللغة العربية في نظرهم يعود إلى التّمسك بموروثها إذ « لا يمكن للغة العربية أن ترقى في ألسنة أبنائها ما لم تستمد رقيها من روائع فحول الأدب العربي القديم»[3] إضافة تقوقع أصحاب هذه الحركة على أنفسهم وعلى موروثهم دون الاحتكاك والانفتاح على الآداب الأجنبية حيث طغت النظرة العدائية ضد كل ما هو أجنبي ،فرفض أصحابها الاحتكاك بثقافة المستعمر .ووفقا لهذه القناعة راح هؤلاء : « يعنون بالأدب العربي

[1]- واسيني الأعرج: ديوان الحداثة بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر،منشورات،السهل،2009،ص 12 .

[2]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية(1925-1975)، ط1، دار الغرب الإسلامي،بيروت،لبنان،1985،ص 40.

[3]- ينظر: المرجع نفسه ،ص 45.

القديم يدرسونه في مدارسهم و يختارون منه لمحفوظاتهم و ينتجون على منواله في إنتاجاتهم. » [1]، وقد دعوا إلى الأدب القديم مفضلين إيّاه على الأدب الجديد وخير دليل على ذلك دعوة محمد العيد آل خليفة لكل من محمد الأخضر السائحي وعثمان بلحاج إذ يقول:

**« إني أرى الأدب القديم كساكما حللا ترف بحسنها و برودا**

**فتعهدا الأدب القديم فإنه أحلى محاورة و أصلب عودا »** [2]

وهنا دعوة إلى التّمسّك بالأدب القديم لأنه الأقدر والأمتن فهو الأدب الذي لا يهتز له كيان.

**ج- التأثر بالمدرسة الإحيائية بالمشرق العربي :**

كان التّأثّر بنماذج النهضة العربية من أمثال إسماعيل صبري و حافظ ، وشوقي، و طه حسين و العقاد و أحمد أمين، و المنفلوطي و الزيات وغيرهم ، والذين يرون في الشعر القديم والتراث العربي الأصيل النموذج الأمثل لبعث أمجاد الأمة العربية من جديد ، واعتناق الجزائريين لهذا التيار نابع من قناعتهم بأن: «اللغة العربية لغة دينية قبل كل شيء، ففي الحفاظ عليها حفاظ على الدين نفسه ،والحفاظ على اللغة والدين هو أساس ثورتهم وسببها ،فصلاح الدين واللغة من صلاح البلاد والعباد، والتمسك بهما أساس تأصيل الهوية التي يحاول الاستعمار اجتثاثها ووسيلة التحرير المثلى[3].

**د- المفهوم التقليدي المحافظ للشعر:**

الشّعر عندهم هو ذلك الكلام الموزون المقفى السهل العبارات ،ذو الخيال البديع والاستعارات البليغة الفائقة والمعاني الرقيقة الشائعة دون العربية لأن البلاغة ما فهمته الخاصة والعامة ، فقد سهلوا لهذا المعنى وأتبعوه بحذافيره دون أية محاولة للخروج عنه .

هذا وقد كان اهتمام شعراء هذا الاتجاه بالمضامين أكثر من الشكل فلم يعد يهمّهم أمر الشّعر والشّاعر، لم يعد يهمهم شكل القصيدة إذ الهدف الأسمى لهم هو إيصال أفكارهم الإصلاحية لا غير وهذا ما أنقص من قيمته الفنية، لكن بالرغم من هذا لا يمكن إنكار جميل هذه الحركة وعزه « فالفترة التي بدأ فيها الشعر الجزائري يجد موضع قدم في دنيا الناس ينشد في المحافل وينشر على أعمدة الصحف ويعبر عن الرؤى

[1]- ينظر: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية ،ص47.

[2] - ينظر: المرجع نفسه ،ص 49-50.

[3]- ينظر : المرجع نفسه،ص52

والأفكار والتوجهات كانت على يد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين[1] ولعلّ أهمّ ما ميّز هذه التّجربة ومع هذا التّوجّه هو استعمال الشّعر كوسيلة للتّحرير والإصلاح يقول الطيب العقبي:

**دع ذكر سلمى و سعاد و أنهض لإصلاح البلاد** [2]

وهنا يحدد الدور المنوط بالشعر و الذي لا يمكن الخروج عنه

– يعبّر الشّعر دائما عن الهوية الإسلامية والعربية للأمة الجزائرية ،يقول ابن باديس: «

**شعب الجزائر مسلم و إلى العروبة ينتسب**[3]

« سيطرة القيم الكلاسيكية على إنتاج الشعراء ،لغة و فكرا و قيم جمالية»[4]

– تنوّع المواضيع و الأغراض هي السمة الفنية البارزة في الشعر الإصلاحي.

– إضافة إلى ظهور بعض ملامح التجديد عند أدباء جمعية العلماء المسلمين التي كانت المهد الأول لاحتضانها ونشرها على جرائدها.

والملاحظ على هذا التوجه أنه بدأ يميل إلى جبهة التجديد مع البوادر الأولى التي دعا إليها أحد أبنائها وهو رمضان محمود الذي كان « ركنا ركينا من أركان النهضة الأدبية بالجزائر»[5] ، والذي كسر نظام القصيدة العمودية في قصيدته أنت يا قلبي و حاول من خلال آرائه النقدية بضرورة التفتح على التوجه الرومانسي والاطلاع على الآداب الغربية أن يبين أن قيمة الشعر تكمن في الشعور إذ يقول :

**فقلت لهم لما تباهوا بشعرهم ألا فأعلموا أن الشعور هو الشعر**[6]

ورغم أن الموت سبق إلى أخذه إلا أن خطوته هذه نحو التجديد ما زالت تشهد بفضله على القصيدة الجزائرية، فمن خلال اطلاعه على الأدب الفرنسي والأدب العربي المشرقي، أيقن الشعر الجزائري ما زال مصابا بالجمود و عليه النهوض من أجل تحقيق المراد و يظهر هذا في رسالته التي وجهها لشعراء أمته والتي

---

[1] – محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر. نصوص"من دس خف سيبويه في الرمل؟" لعبد الرزاق بوكبة، مدونة تطبيقية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث و المعاصر، جامعة العربي التبسي،تبسة،الجزائر،2009-2010، ص77.

[2] – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية، ص77 .

[3] – محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري ،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ا لجزائر، ص294.

[4] – محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر ،ص 79.

[5] – ينظر: المرجع نفسه ،ص 81.

[6] – شهرزاد غول: مفهوم الشعر عند النقاد الجزائريين(رمضان حمود أنموذجا)ضمن مجلة مقامات،مجلد5،عدد1، 2021،ص 344.

يقول فيها « فيا أيّها الشّعراء الأحداث بكم تحيا الأمة وبكم تموت فأنتم رسل الحرية والسعادة إن شئتم فأنتم النعاة إن أردتم فإن قمتم بواجبكم فمرحى أو إن تقاعدتم فبرحى.

**ألا جدّدوا عصـــرا منيـــرا لشعركـــم مسلسلة التقليد حطمها العصر**

**سيروا به نحو الكمال ورمِّمـــــــوا معالمـــه حتى يصافحـــه البـــدر.**[1]

ومنه « الانطلاق من الفكر إلى القصيدة حيث كان الاهتمام بالنواحي الفنية قليلا مقارنة بالاهتمام بالمضمون الإصلاحي إضافة إلى الصراع مع الآخر جعل الشاعر الجزائري يتلمس عناصر الفرادة الإبداعية و التّميز الفني في العقيدة العربية القديمة في نموذجها الإحيائي »[2]

ـ ومع انطلاق الثورة التحريرية ثار الشّعراء كغيرهم متّجهين بالشّعر الجزائري نحو توجه جديد مفعم بروح القتال و الفداء تقوده أصوات المدافع والرصاص ،ليخلق من حناياه الاتجاه الثوري هذا الأخير الذي ألبس فيه الشاعر الجزائري شعره أجمل الحلل وصنع فيه تحفا فنية لم تكن معهودة، مليئة بالمشاعر الجياشة، مترجمة المعنى الحقيقي للمعاناة والألم الذي تعيشه الجزائر ،فجأت بذلك العبارة القوية البليغة ،وحقّق الشّعر بالفعل مراده ولعلّ من أبرز شعراء هذه المرحلة شاعر الثورة 'مفدي زكريا' الذي يقول: « لم أعن في اللهب المقدس بالفن والصناعة عنايتي بالتعبئة الثورية وتصوير وجه الجزائر الحقيقي بريشة من عروق قلبي ،غرستها في جراحاته المطلولة والشعر الحق في نظري –إلهام لا فن وعفوية لا صناعة»[3] ،فالثّورة هي المحرك لكل هذه المشاعر وهي سر الجودة الشعرية في تلك الحقبة ومبعث التجريب فيها « فإن يكون الشّاعر العربي ثوريا يعني أن يخلق باللغة في ميدان الثقافة معادلا بخلقه الثّائر بالعمل في ميدان الحرب .هو أن يكتب الثورة .»[4]

ثم ما لبث الشّاعـر الجزائري أن غيـر وجهته متأثّرا بالشّعر الرومانسي في المشرق العربي محدثا خلخلة في أوزان القصيدة العمودية فقد كان« لظهور حركة الشّعر الحر أو قصيدة التفعيلة أولا ،وقصيدة النثر لاحقا علي يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ومن جاء بعدهما عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور و يوسف الخال وأودنيس 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 و محمد الصالح

[1]– زرارفة الوكال: الشعر الجزائري الحديث من المحافظة و التقليد إلى الانفتاح و التجديد، مجلة الباحث ،عدد 09 أفريل،2012،ص222.

[2]– محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 82.

[3]– مفدي زكريا: اللهب المقدس، منتدى صور الأزبكية،الجزائر،2007،ص7.

[4] –محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر ،ص 83.

باوية وخمار وأحمد الغوالمي»[1] ،فكانت قصيدة'طريقي'لأبي القاسم سعد الله المبادرة الأولى نحو التجريب والتغيير والتي كانت بإيقاع الشعر الحر وبها أستطاع الشاعر الخروج من أسره و تغيير وجهته إذ يقول: « كنت أتابع الشعر الجزائري منذ 1947 باحثا فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الدوق الحديث ولكني لم أجد سوى صنما يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد وصلاة واحدة غير أن إتصالي 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 »[2]

**« يا رفيقي**

**لا تلمني عن مروقي**

**إذ أنا أخترت طريقي»**[3]

فقد وجد الشاعر وجهته واختار طريقه وتبعه في ذلك العديد من الشعراء منهم أحمد الغوالمي والطاهر بوشوشي ومحمد الأخضر السائحي وأبي القاسم خمار وغيرهم، وما يميز هذا النوع من الشعر هو الملمح البصري المختلف عن شكل القصيدة العمودية. ويمكن القول أنّ هذا الاتجاه عايش نوعين من القصائد العمودية والشعر الحر إذ مسّ التّجريب فيهما الشّكل والمضمون معا، هذا وقد واصلت القصيدة الجزائرية طريقها نحو التجريب أيضا من خلال "الشعر التجريبي الإديولوجي، هذا الاتجاه ظهر كردة فعل على الواقع فالشّاعر ابن بيئته ويتأثّر بما تتأثّر به، فمع استرداد الجزائر لحريتها واختيارها للأيديولوجيا الاشتراكية طريقا لها حتى توجّهت الأقلام صوب هذا الاتجاه ليلبس الشعر هذه المرة لبوس الاشتراكية وما لوحظ على الشّعر في هذه الفترة هو الخمول والرّداءة والتّململ وذلك لأسباب منها: « استمرار النزعة الكلاسيكية الإصلاحية مع خفوت جدوتها .

-التوجه الإيديولوجي لكل بنيات المجتمع الثقافية و السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية.

-تحقّق حلم الاستقلال وذلك ما جعل الكثير من الأقلام تضع السلاح (اليراع)،إما لكون المعركة انتهت أو لملابسات الواقع الجديد ،إضافة إلى انصراف رواد التجديد في الشعر إلى مشاغلهم و اهتماماتهم اليومية.»[4]

---

[1]- محمد عروس :التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 89.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث ،اتجاهاته و خصائصه الفنية،ص218.

[4]- محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 92.

وعلى هذا كانت التجربة الشعرية في بداية الاستقلال عقيمة لم تنتج شيئا ذا قيمة، لكن الأمر لم يبق على حاله إذ مع بداية السبعينات أستفاق الشاعر الجزائري و حاول النهوض من جديد ،فأتجه نحو الشعر الحر عساه يجد مبتغاه ،وفي هذه الفترة بالذات تمت أدلجة الأدب عامة والشعر خاصة فقد حلت محل الثورة أفكار الشيوعية فكان على الشاعر الجزائري المجرب أن يكون مع التيار ويعتنق الشيوعية ، فكل الأقلام مسيسة وأي خروج عن الهدف الاشتراكي يعتبر خروجا عن السّرب ، فجاءت القصيدة الواقعية بطابعها التجريبي المرتبط بالثورة الاشتراكية و معجمها كالفلاحة والزراعة، ومن بين الدواوين الشعرية التي جسدت الفكر الشيوعي :

« ديوان المغضوب عليهم لأحمد حمدي

من يوميات متسكع محظوظ لسليمان جوادي

خضراء تسرق من طهران لمصطفى محمد الغماري

قصائد متفاوتة الخطورة لعبد الحميد شكيل.»[1]

وغيرها من الأسماء كثير، وأهم ما ميز النص الشّعري الإيديولوجي التجريبي هو« الانصهار في نبض الحياة والتغني بطموحات الجماهير، وهو ما يمثل قضية الالتزام في الأدب وتغليب الإيديولوجي على الفني فالمطلوب هو التّعبير عن الأفكار والمبادئ والمعتقدات مهما كان المستوى الفني التي تظهر فيه تلك الأفكار، يقول سليمان جوادي في يوميات متسكع محظوظ:

« **وتكره شعري**

**إذا كان شعرا**

**و تعشقه إن دعا لشعار**»[2]

-حل الموضوع الإيديولوجي محل الثورة فكانت الاشتراكية مصدر إلهام الشاعر

-اهتمام الشعر بقضايا المجتمع وواقعه

-اعتماد لغة الوصف والتقدير التي يناسب الأحداث والوقائع التي يعيشها المجتمع، فهي وصف ليومياته سواء مع النموذج الحر أو النثري(القصيدة النثرية أو الحرة)

-البعد عن جماليات اللغة و حلول القضايا الاجتماعية محلها

[1] - محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 94-95.

[2] - ينظر: المرجع نفسه ،ص 97.

-تجسي مبدأ الصراع الفكري

- استعمال الشعر كسلاح لنشر الشيوعية و قوانينها

لكن مع نهاية الثمانينات وبداية أفول نجم الاشتراكية أستيقظ الشاعـر الجزائري على واقع جديد وشعر جديد يمكن تسميته بحق "الشّعر التّجريبي"، وهو توجّه شعري حفلت به مسارات التّحوّل في القصيدة الجزائرية، فبعد الاختلال السياسي وحالة الاحتقان التي وصلت إليه الجزائر والتي أدخلت البلاد في مرحلة حرجة تعدّدت فيها الأصوات وتعالت فيها الهتافات وأشتد فيها الصراع والخناق، ومع الحرب الأهلية التي طالت المجتمع الجزائري أدرك الشاعر الجزائري أن التجريب والتغيير ضرورة لامحالة ،فهو الوسيلة المثلى للتّعبير عن هذه الأزمات وترجمة الواقع الذي يعيشه الشاعر ومجتمعه دون أية ضغوطات ، فتجربته هذه المرة نابعة من شعوره الذاتي ،من قناعاته الفردية ،من آلامه وآلام مجتمعه، ففترة الثمانينات وما بعدها جعلت التّجريب يمسّ كل مستويات النّص الشّعري ويحدث خلخلة على مستوى الشّكل والمضمون ويضفي عليه جماليات لم تكن في النصوص السابقة، هذا ما جعل النص الشعري الجديد يتميز مقارنة بما سبقه «غزارة أكثر في الكتابة و جودة فنية أرقى في الأسلبة وتعددية أشمل في الرؤية والتجريب وذلك على المستويين العمودي و الحر جميعا.»[1] – فقد حمل النص الجديد العديد من المزايا والخصائص التي تميزه عما سبقه من النصوص، وترقى به إلى مصاف التجريب الحقيقي وهي حسب القول السالف متمثلة في :

ـ كثرة الدواوين الشّعرية وتنوعها، ففترة الثمانينات والتسعينات كانت من أخصب الفترات من حيث العطاء الشعري على وجه العموم ، فتعدد الأزمات حرّر الأقلام من السّبات الذي سيطر عليها.

-تميز أيضا بتنوع الأساليب النقدية والرؤي الفنية، فبتعدد الأصوات الاجتماعية والمذاهب تعددت الرؤى و المذاهب الشعرية وهذا ما أثرى المخزون الشعري الجزائري و لوّنه.

-فقد حققت القصيدة الجزائرية في فترة الثمانينات « 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 على الأقل عند بعض شعراء هذا الجيل في محاولة لتفجير شعرية جزائرية نابعة من الرحم ومتفتحة على كل التجارب تحقق القدرة على الإقلاع والتحليق»[2] ، فقد أستوعب النص الشعري التجريبي كل المشارب الثقافية والمذهبية الحداثية منها والتراثية ، مما جعله بحق نصا منفتحا

[1] – محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 103.

[2] – ينظر: المرجع نفسه ،ص 104.

وهذا أهم ما يميز النصوص التجريبية.

– يعبر النّص الجديد على التّوتر ورفض الواقع والخنوع ، فهو النص المخترق الكاسر لكل الحدود بانزياحاته وخروقاته مستعينا على ذلك بما أتت به الحداثة من استعمال للرموز والأساطير من أجل الهروب من الواقع المعيش إلى واقع آخر يشوبه الغموض وهو سمة الشعرية في النصوص التجريبية ،إضافة إلى الخرق المستمر للشكل والمضمون. فالتّجريب هو السمة المميزة للشّعر الجزائري المعاصر، فهو:« التجاوز والمروق والتكسير ...تجاوز النظرة الضيقة والأحادية للأشياء والإنسان والكون إلى نظرة منفتحة رحبة تجعل الكون فضاء لا متناهيا ولا محدودا وتكسر نمطية اللغة قاموسا وأسلوبا»[1] ،وهذه المسيرة الحافلة بالتحولات ولّدت العديد من الأشكال الشعرية للشعر الجزائري علّ أهمها قصيدة التفعيلة، قصيدة النثر، قصيدة الهايكو، القصيدة التفاعلية وقصيدة الومضة.

## 5-2- الأشكال التّجريبيّة:

- **القصيدة الحرة(شعر التفعيلة):**

تعدّ قصيدة التفعيلة نقطة العبور إلى ما بعدها من الأشكال الشّعرية ،فهي الثورة والخروج والهروب ،هي فأس إبراهيم التي حطم به نظام القصيدة العمودية هذا الصّنم المقدس الذي بقي ردحا عظيما من الزمن يسيطر على السّاحة الأدبية الشعرية .

الشّعر الحر هو الخطوة الجريئة التي لعبت بأوراق القصيدة العمودية فأحدثت خلخلة في نظامها وشكلها وأوزانها ودعت إلى«عدم اتّخاذ الوزن والقافية ضرورة من الضرورات اللازمة للشعر.»[2] ،وقد جاء هذا القالب الشّعري كثورة ضد ظروف الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المضطربة التي كان يعيشها الشاعر العربي ومجتمعاته في تلك الفترة حيث رأى في هذا القالب ضرورة من أجل التمرد والتغيير ،من أجل التعبير عما يخالجه ونقل مشاغله وآلامه وكذا آماله التي لم تعد القصيدة القديمة تستجيب لها فشعر التفعيلة « المتحرر من أسر القافية وصرامة الوزن استجابة طبيعية لما يحس به الشعراء الشباب آنئذ من مظاهر الكبت السياسي والاقتصادي والجمود الاجتماعي والديني إنه يعبر قبل كل شيء عن تمرد أصحابه وتحررهم من

[1]– محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 105.

[2]– محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية،(1925-1975)، ص150 .

المفاهيم السائدة ليس في الشعر فحسب ولكن في مختلف أوجه الحياة ،إنه جزء من ثورة أو شكل من أشكال الثورة.»[1]

وتعدّ كل من نازك والسياب والبياتي رسل هذه الثّورة بتأثير من الشّعر الإنجليزي وكانت ثورتهم في شكلها الأولى تهدف إلى الانزياح بالكتابة الشعرية نحو الحياة المعاصرة والتّملص من رتابة القافية الواحدة والتنويع في عدد التفعيلات .

أمّا عن الشّعر الجزائري فقد تأثر الشعراء الجزائريون المعاصرون بدعوات التحرر الشعرية التي نادى بها شعراء المشرق أمثال نازك الملائكة والسياب وغيرهم. ولعلّ الانطلاقة الأولى لهذا الفن في الجزائر هي تلك الدعوات التي جاءت على يد "رمضان حمود"، والتي تنادي بالتّخلي عن قاعدة الوزن والقافية من خلال تجربته الممثلة في قصيدة "يا قلبي" إذ تعدّ من التّجارب المتسمة بالسبق والريادة بالنسبة للعالم العربي ،فقد كان واعيا لما يقول ، إذ وضع خطواته على الدّرب الصحيح تنظيرا وتطبيقا ولولا أن المنية سبقت إليه لكان كنزا ثمينا في مجال الشّعر العربي والجزائري ، وما يثبت ذلك هو التنظير لتجربته بمجموعة « من المقالات الواعية التي تناول فيها بالنقد الموضوعي واقع الشّعر العربي ،ولكن يمكن القول أن تجربة رمضان حمود تعد مجرد محاولات وعلى هذا الأساس قيل :إنّما بدأت مع ظهور أوّل نص من الشّعر الحر في الصحافة الوطنية هو قصيدة طريقي لأبي القاسم سعد الله ...الذي اتّجه إلى هذا الشعر عن وعي واقتدار وحاول التجديد في الإشكالية الموسيقية للقصيدة وفي بنيتها التعبيرية[2]

يقول أبو القاسم سعد الله في قصيدته "طريقي"[3]

**يا رفيقي**

**لا تلمني عن مروقي**

**إذ أنا أخترت طريقي**

**فطريقي كالحياة**

**شائكة الأهداف مجهول السمات**

**عاصف الأرياح وحشي النضال**

---

[1]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية،(1925-1975)،ص 152.

[2]- ينظر: المرجع نفسه،ص 151.

[3]- المرجع نفسه ، ص 218.

**صاخب الشكوى و عربيد الخيال...**

إنّ أوّل ما نلحظه هو كسر شكل القصيدة العمودية المعتمد على نظام البيتين، واعتماد نظام الأسطر، وعدم الالتزام بنهاية ثابتة للأبيات أو الأسطر إضافة إلى أنه جمع كل سطرين بقافية :

**مروقي= طريقي/الحياة = السمات/النضال = الخيال**

ولقد سلكت ثلة من الشعراء الجزائريين مسلك أبو القاسم سعد الله فكانوا بحق روادا لهذا الشّكل الشعري(شعر التفعيلة) .

- **القصيدة النثرية:**

هي فنّ شعري يأخذ من النثر صفاته ومكوناته ، فالشّاعر فيها يتقن فن التّلاعب والمزج بين جنسين مختلفين في قالب سلس متجانس لا يشوبه الاختلال والاعتلال، كاسرة بذلك قواعد القصيدة العربية القديمة ونمطيتها ،محرّرة لها من الجمود والقولبة، سائرة بها نحو معالم التجريب فهي من أكثر الأشكال التجريبية تجسيدا لمقولة التّداخل الأجناسي في فن الشّعر، حيث عمدت إلى« اعتناق شكل جديد يستمد حركيته من الانصهار شعر/نثر بغض النظر عن طبيعة كلّ منهما مركّزة على اللّغة التي تصنع بنفسها ما تشاء، ولم يكن بزوغ هذا الشّكل اعتباطيا وإنّما ثمرة اتحاد عناصر ما كان لها أن تجتمع ،ونقصد بذلك مكونات كل من الشّعر والنّثر لتصهرها في روح "الشّعري" وتصقلها قوى الإبداع معطية بذلك ما يسمى قصيدة "النثر".»[1] ، ولقد جاءت قصيدة النثر لكسر بنية القصيدة التّقليدية والتّخلي عن نظام العروض فيها واستبداله بالإيقاع الداخلي، ويكمن سلاحها في فعالية اللغة« إذ بوسع الشاعر أن ينسج منها روائع جمة دون أي عائق،.... ولتعويض الوزن أعتمد الشعراء على بعض الإيقاعات الشكلية مثل التوازي و التماثل ،والتقابل والتكرار، وأخرى دلالية مثل التّناغم الداخلي أو شريان النّغم الباطني والتنافر الجمالي الذي تحدثه خلخلة اللغة»[2] ،وقد عرفتها "سوزان بارنارSuzane Bernard" بقولها :« هي قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية ،موحدة، مضغوطة كقطعة من بلّور، خلِق حر ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجا عن كل تحديد ، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية»[3] ،فهي تحمل آمال وآلام وهواجس مؤلفها

[1]- إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية-التغاير و الاختلاف، مؤسسة الانتشار العربي، وزارة الثقافة و التراث الوطني، مملكة البحرين، ص49-50 .

[2]- ينظر: المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[3]- عبير خالد يحي: قصيدة النثر العربية المعاصرة بمنظور درائعي،ط1 ، دار الحكمة ،القاهرة ، مصر، 2021، ص 16.

مفعمة بالحياة بالإيحاءات ،لا تحدها الحدود ،مكثفة الدلالة، فكل كلمة فيها تحكي قصة أو قصصا تختبئ بين السطور. ولقصائد النثر خصائص تميزها عن غيرها من الأجناس أجملت في ثلاثة عناصر هي:

« **أ– الوحدة العضوية** : فقصيدة النثر بناء يصدر عن إرادة واعية و ليس مجرد مادة متراكمة تراكما غفِلا،إنّها غير قابلة للتجزئ أو الحذف أو التقديم أو التأخير بين مكوناتها.

**ب–المجانية** :فهذا الشكل جديد لا علاقة له بكل أشكال الكتابة المعروفة من نثر وشعر ،ورواية ومسرحية، حتى ولو وظف تقنيات هذه الأشكال، فهو شكل جديد لا غاية له خارج عالمه المغلق.

**ج–الكثافة**: يبتعد هذا الشكل الجديد عن كل خصائص النثر من استطراد وإيضاح وشرح وإطناب وتكمن خاصيته الشعرية في كثافته وإشراقاته»[1]

« وترجع أغلب الدراسات أن قصيدة النثر تستمد قوتها من اللغة ،و من عناصر الإيجاز ،و الكثافة و التوهج ،والرؤيا والإشراق، ومن بعض الخصائص الأسلوبية مثل الانزياح والتّكرار والتماثل والتقابل والتوازي...كما أنها تتّسم بالسّرد والتّناص وتنمو بالتّساؤل والتّكثيف وتتدفّق بتنوّع إيقاعاتها وموسيقاها الداخلية»[2]

تعتبر قصيدة النثر من النصوص الإبداعية التي يعبر من خلالها الشاعر عن ذاته بكل أريحية، وقد أعتنق الشّاعر الجزائري هذا النّموذج أو الشّكل الشّعري بعد تحرّره من قيود الأوزان والقوافي الخليلية بفعل التّجريب ، ولعلّ المحاولات الأولى للكتابة في هذا النّوع كانت مع المبدع و الكاتب "عبد الحميد بن هدوقة" في ديوانه"الأرواح الشاغرة"[3] فهو:«أول محاولة لكتابة ما يطلق عليه قصيدة النثر إذ يعده بعض الدارسين رائد قصيدة النثر في الجزائر »[4]

ولهذا الشّكل رواده ومعتنقوه من أمثال « زينب لعوج وربيعة جلطي، جروة علاوة وهبي ، عبد الحميد شكيل ،حكيم ميلود ، نجيب أنزاز، وعبد الله الهامل ، ونصيرة محمدي وغيرهم »[5] ممن أثرو الرصيد الشعري المعاصر بإنتاجاتهم الغزيرة ولعل أهم ما يميز قصيدة النثر الجزائرية :

---

[1]– ينظر: عبير خالد يحي: قصيدة النثر العربية المعاصرة بمنظور درائعي،ص 16.

[2] – إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية–التغاير و الإختلاف،ص17.

[3]– صبرينة سواق، يوسف يوسفي: شعرية قصيدة النثر في الجزائر عند عبد الحميد شكيل و نادية نواصر ضمن مجلة دراسات معاصرة،مجلد06،عدد01،جوان 2022، ص 418.

[4]– ينظر: المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[5]– ينظر: المرجع نفسه ،ص418.

« أنها تمثل إبدالا نصيا يحاول الاستفادة من إيقاع النص الشعر البصري ،وهو طريقة الكتابة على شكل أسطر شعرية، وما يتبع ذلك من طريقة قراءة و تأويل.

- أنها تستلهم من لغة النثر بناء السرد و طريقة الحوار .

- أنها تنحو بالنص إلى شعرية التقرير التي تتخذ من العادي و اليومي زادا لها.»[1]

و من النماذج التي يمكن أن تمثل قصيدة النثر ما كتبه الشاعر عبد الحميد شكيل الذي يقول: [2]

**باتجاه الفتوح**

**هل تجئ الآن**

**إيها الذاهب في حضور الغياب**

**أيها العائد في غياب الحضور**

**أم أنك منتظر عودتها على وقع بيارق الريح والانهيار**

**...لا تبع ظلك المتسامق؟**

**لا تكرس غبش النور عز الجلنار؟**

**أنا ما خنت القصيدة**

**لا و لا زيفت عبق الأقحوان!**

**لكنها الخيول المتراكضة أوقعتني في معمعان الصهيل**

**فأنتشلني من وجع الماء و خز الزعفران**

**كيما نوحد سورتنا التي أسكنوها المسبغة**

**تواشيح الدم بالأقحوان**

متحدثا عن معنى الضياع والتيه عندما يفقد المرء ذاته وبيته ،ووطنه حين تحرق الفتن الهوية و تصبح الخيانة دما يسري في العروق ، حين يباع الوطن تتألّف المتناقضات محدثا سمفونية الحزن الدفين والحسرة القاتلة، إذ جمع الشاعر من مجموعة من المتناقضات والأضداد في قوله:

**الذاهب≠العائد ، حضور≠غياب ،**

---

[1]- محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر،ص135.

[2]- عبد الحميد شكيل : تحولات فاجعة الماء، مقام المحبة،ط1 ،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،دار هومة،الجزائر،2002 ،ص69-70.

فكأنّه ضائع في هذه الحية يحاول أن يلملم أشلائه.

وقد وظّف الشاعر للتعبير عن جرحه وجرح وطنه والمأساة التي يعيشها لغة غامضة رمزية متلاعبا بالكلمات ،مستعملا ما يحمله وعيه من حكايات تراثية ،وأساطير مثل "**جلنار**" ،التي وظفها كرمز للدعوة للجهاد ورفع الضيم فجلنار هي زوجة قطز التي رغم الظروف التي عاشتها والدولة الإسلامية من ظلم المغول؛ إلا أنها ساندت زوجها، وشحذت همته للقتال وإعتاق الدولة الإسلامية من بطش وضيم العدو وبالفعل نجحت في ذلك .

فأمل الشاعر كبير في بزوغ فجر جديد يحمل في طياته الفرح والحرية فهو يدعو إلى الاتحاد ونسيان الماضي والأحقاد والتوبة من جريمة الخيانة و العودة إلى لم الشمل والأخذ بيد الجميع من أجل تحقيق النصر وبعث الحياة المشرقة من جديد ، كل هذه الأفكار اختزلها الشاعر في كلمات معدودات فقد استعمل أيضا أسطورة الأقحوان أو زهر الأقحوان وهي أسطورة للبعث والحياة وترمز للفرح والتفاؤل وهي أيضا رمز للتشاؤم لأنها توضع على القبور في عرف مالطا وإيطاليا وهي عادة من أسطورة أدونيس الذي سقت حبيبته قبره بالماء بعد قتله و زرعت فوقه زهرة الأقحوان فكأن بالشاعر يقول هذه الأشلاء و هذه الدماء لن تذهب في مهب الرياح بل ستنبت مكانها الآزاهير المنبئة بالمستقبل الجميل من أجل الوطن المسلوب، الوطن الممسوخ ،المشوه من أجل إرجاع الهوية و الملامح الوطنية التي يحاول الجميع تغييرها كل على حسب أهواءه.

كما أستعمل أيضا في قصيدته هذه تقنية السرد و الحوار فكأنه في مونولوج داخلي يحاور ذاته

و يجيب ،لا تبع ظلك المتسامق؟،لا تكرس ،أنا ما خنت، ولا زيّفت ، فأنتشلني من وجع الماء فكأنه يحاور شخصا خفيا ينصحه و يبرر له تصرفاته.

- **قصيـدة الهايكو:**

بتوسّع دائرة التّجريب في الشّعر العربي عامة والشّعر الجزائري خاصّة ،انضمت إلى قائمة الأشكال التّجريبية أنواع أخرى لم تكن لتحضر في نصنا الشّعري لولا الاحتكاك بالثّقافات الأجنبية، أجناس لم يكن لها حضور مسبق في ثقافتنا وموروثنا العربي من قبل ،ولعلّ أبرز هذه الألوان قصيدة الهايكو،هذا الفن الياباني الذي وفد إلينا عن طريق الترجمة وهي قصيدة « من ثلاثة أسطر تتشكّل في مجموعها من سبعة عشر مقطعا

لفظيا وتنطوي على صور من الطبيعة وانطباعات حولها مع كلّ ما تتضمّنه من طقوس وعادات وكائنات حية.»[1]

تتوزّع مقاطعه« على ثلاثة أبيات بدافع خمسة مقاطع فسبعة ،فخمسة على التوالي . ويقول كينث ياسودا Kinth Yassouda" أنّ الأبيات الثلاثة لقصيدة الهايكو تنسجم مع العناصر الثلاثة وهي:الزّمان و المكان والموضوع ، والتي هي العناصر الأساسية في أية قصيدة هايكو.»[2] ،وقد « انبثقت قصيدة الهايكو اليبانية من أحد الأشكال الشعريّة المعروفة باسم "الهايكاي-هايكاي رينغا"،وذلك في القرن السادس عشر من ابتداع الشاعر "ماشو باتشو".»[3] استطاع العرب تلقّف هذا الوافد من خلال الاطلاع على الهايكو الياباني المترجم إلى اللغات الأوروبية ، وبما أنّ العربية بطبيعتها منفتحة على الآداب واللغات فإنّها استطاعت احتواء هذا الفنّ وإنجاب روّاد وشعراء يمثلونه ، ولعلّ أبرز من كتبوا عنه ،وكانت كتاباتهم النواة الأولى لهذا الجنس في الوطن العربي بدراساتهم ومقالاتهم رغم قلتها «محمد عزيزة...و محمد الماجري...وعدنان يغجاتي وكاظم سعد الدين...وشاكر مطلق...وسعد جاسم...ومحمد الأسعد... و محمد عظمة»[4] ،أمّا عن الشّعراء الذين ظهروا بعد سنة 2000 نذكر:« إيمان يسري وعز الدين الوافي ، وسعد سرحان وعذاب الركابي ، وأمجد ناصر، وعاشور فني وسامح درويش ...»[5] ،وببروز هؤلاء الشّعراء وغيرهم ممّن أثروا السّاحة الأدبية بقصائد الهايكو شقّ هذا النّمط الكتابي طريقه وسط الأجناس الشّعرية العربية وصار متداولا بشكل كبير، وللهايكو العربي ميزاته الخاصة به ،فبالرغم من أصوله اليبانية إلّا أنّ استنباته في التربة العربية، فرض عليه مجموعة من الخصائص تتماشى وطبيعة لغة الضاد وشعرائها، خصائص الهايكو الياباني ينطبق على اليبانيين ويمكن إجمال هذه الميزات فيما يلي :

- يكتب الهايكو العربي بثلاثة أسطر وهو لا يلتزم بعدد المقاطع كالهايكو الياباني(5-7-5)

وذلك لأنّ المقاطع الصوتية في اللّغة العربية أطول من المقاطع الصّوتية اليابانية.

---

[1]- هنري بروتل: أجمل حكايات الزّن يتبعها فن الهايكو، ت-محمد الدينا، ط 1،-المجلس الوطني للثقافة و الفنون و ولآداب ،الكويت ،أفريل2005،العدد353،ص14.

[2] - حمدي حميد الدوري: شعر الهايكو الياباني و إمكانياته في اللغات الأخرى، ط 1،دار الإبداع صلاح الدين، تكريت،حي الزهور،بغداد،2018،ص 7.

[3]- فلة براهيمي: فطيمة الزهرة حفري، عبد القادر خليف،شعر الهايكو من الخصوصية اليبانية إلى الإنفتاح على العالمية، ضمن مجلة القارئ للدراسات الأدبية و النقدية و اللغوية،مجلد5،عدد3،سبتمبر2022،ص103.

[4]- حمدي حميد الدوري: شعر الهايكو الياباني و إمكانياته في اللغات الأخرى ،ص 75-76-77.

[5]- ينظر: المرجع نفسه ،ص 77.

-يكتب الهايكو العربي من قبل الرجال والنساء على حدّ سواء خلافا للهايكو الياباني الذي تقتصر كتاباته على الرجال.

-لا يقتصر الهايكو العربي على التّأمّل في الطبيعة بل يتناول المشاعر الشّخصية والقضايا الاجتماعية وربما السياسية.

- بعض كتابات الهايكو العربي ما زالت تجريبية وغير ناضجة فهي مجرّد قصيدة نثرية بثلاثة أسطر لا أكثر.

- استخدام التفعيلة في الهايكو العربي لتكسبه إيقاعا يفتقد إليه الهايكو الياباني ،هذا الأخير ذو إيقاع خاص نتيجة لخصوصية اللغة اليابانية ذات المقاطع القصيرة ،وقد استعمل التفعيلة في بعض قصائده الشّاعر الجزائري "عاشور فني" و الشاعر الفلسطيني "عز الدين لمناصرة" وبعض قصائد "عبد الكريم كاصد" لم تتبلور بعد نظرية شعرية للهايكو العربي»[1] .

أمّا في الجزائر فقد برع في هذا الفن رائده الشاعر عاشور فني ، فهو أوّل من كتب فيه وأدخله إلى قائمة الألوان الشّعرية الجزائرية من خلال ديوانه « هنالك بين غابتين يحدث أن نلتقي سنة 2007»[2] ، وتبعته في ذلك أسماء كثيرة استفزها عالم الهايكو نذكر منها « الأخضر بركة، وفيصل الأحمر، ورياض بن يوسف، و معاشو قرور، ومسعود حديبي وعفراء طالبي ورضا ديداني، وسامية بن عسو ، وعبد الله عباس، ووان شيخي... ود ضمت أنطولوجيا قصائد الهايكو العربية نماذج لخمس شعراء جزائريين :عفراء قمير طالبي، رضوان شيخي ، حبيبة محمدي ، معاشو قرور، عاشور فني»[3]

تقول عفراء طالبي في إحدى قصائد الهايكو[4] :

**مشيرا إلى القمر**

**منذ متى على أصبعي**

**هذا الجرح**

**قبل اصفرار الصورة**

**لم يكن لهذا النضج**

---

[1]- حمدي حميد الدوري: شعر الهايكو الياباني و إمكانياته في اللغات الأخرى،ص 79-80 .

[2]- جاب الله خالدية: قصيدة الهايكو في الشعر الجزائري المعاصر،ديوان(هايكو القيقب) ،لمعاشو قرور أنموذجا، ضمن مجلة منتدىالأستاذ،مجلد18،العدد1،ديسمبر 2022،ص119.

[3]- ينظر:المرجع نفسه، ص 120.

[4]- عباس محمود عمارة: أنطولوجيا قصائد الهايكو العربية ،منشورات مومنت ،2009،ص46.

**تفاح حديقتنا**

**إفهما جيّدا**
**لماذا لا تريد السقوط آخر**
**زهرة على الغصن**

**وشم العين**
**على زند العجوز**
**آه ما أعمق النظرة**

لجأت الشّاعرة إلى إمدادات اللّغة الرّامزة المتوغلة في الزمن الوجداني الذي يجسّده الهايكو بامتياز –كما عبّرت عن ذلك–تُومض به نصها حينا وتلامس التّصوف حينا تتحدّث عن الإنسان وتستغرق في الوجود حينا آخر.

كما يقول عاشور فني : [1]

**حجرة بحجرة**
**يزيح البناء**
**ذلك الفراغ الهائل**
**و مغمض العينين**
**سأصل إلى جهة ما**
**و الضياء في القلب**

**لماذا تمر السحابة**
**و تتركني أتجمع**
**تحت رذاذ الكتابة**

[1]– ينظر : عباس محمود عمارة: أنطولوجيا قصائد الهايكو العربية ، ص 213.

**وحيدة**

**فاجأها همس الربيع**

**فأطلقت ألوانه على الجميع**

يحاول الشّاعر بعث الأمل والتّفاؤل وسط الفراغ الذي يعيشه ،يحلم بمستقبل مزهر وحياة جميلة جمال الربيع مستلهما قاموسه من الطبيعة وإسقاطها على معالم الإنسان في لغة مكثّفة موحية، مدهشة، وكلمات مختصرة دالة.

- **القصيدة التّفاعلية (الرقمية):**

هي لون شعري ظهر نتيجة تطوّر القصيدة من الكتابة الورقية إلى الرّقمية ،فهي نتاج التكنولوجيا والتّطوّر الحديث ،فظهورها كان مسايرة للتّطوّر الحاصل في العالم، إذن يمكن القول بأنّها قصيدة لا تكون إلّا عبر الوسائط الإلكترونية، فهي تعتمد بالأساس على التكنولوجيا الحديثة، تقدّم أساليب متنوّعة للمتلقي وتشركه في خصوصياتها، معتمدة في ذلك على تقنية التّفاعل المتبادل بين شخصين أو أكثر، عن طريق الشّاشة الزرقاء، وتعرّفها "فاطمة البريكي" أنّها« ذلك النّمط من الكتابة الشّعرية الذي لا يتجلّى إلّا في الوسط الإلكتروني معتمدا على التقنيات التي تنتجها التكنولوجيا الحديثة ،ومستفيدا من الوسائط الإلكترونية المتعدّدة في ابتكار أنواع مختلفة من النّصوص الشّعريّة، تتنوّع في أسلوب عرضها، وطريقة تقديمها للمتلقي /المستخدم الذي لا يستطيع أن يجدها إلّا من خلال الشّاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونيا، وأن يتفاعل معها ويضيف ، ويكون عنصرا مشاركا فيها.»[1] ، ميزتها المشاركة والتّفاعل الآني أو اللّحظي بين المبدع والمتلقي عبر الصفحات الإلكترونية ، ويعدّ الأمريكي "روبرت كاندل Robert Kandel " « المؤسّس الأوّل والأب الرّوحي لهذا النّوع من القصائد، فقد ظهر كما أورد "عمر زرفاوي" منذ ما يقارب «خمسة عشر عاما على يد الشاعر روبرت كاندل الذي تحدّث عن تجربته في نظم الشّعر التفاعلي »[2]

وهذا ما ذهب إليه عبد الرحمن غركان الذي « يؤكّد على ريادة كاندل لهذا الشّعر ،فقد اجتهد في الإفادة من بعض تقنيات الحداثة الصناعية ،ومنها الشبكة الأنترنيتية، فقدّم قصائد تفاعلية لم يكن ممكنا إيصالها

[1]- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي،ط1 ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب، 2006،1،ص75.

[2]- سهيلة بوناصر، رابح ملوك: القصيدة الجزائرية من الورقية إلى الرقمية، مخبر قضايا الأدب المغاربي، جامعة أكلي محند أو لحاج، جامعة الجزائر ،مجلد 7،عدد1، 2022،ص14.

للمتلقي أو تأثير الجمهور بها إلّا من خلال هذا النّمط من الاشتغال الشّعري الإلكتروني، وهذا التّأكيد على أولوية كاندل في إنجاز هذا النّوع من الشّعر حقّق له رواجا كبيرا في السّاحة الأدبية.»[1] ، أمّا عربيّا فيعود الفضل في إدخال هذا الفن الجديد إلى السّاحة الأدبية العربية للشّاعر العراقي« المجدّد مشتاق عباس معن "كاندل العرب"، فقد استثمر الأقراص المدمجة في نشر مجموعته الرقمية –التفاعلية– الإلكترونية حملت التي عنوان (قصيدة تفاعلية :تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) التي أصدرها سنة 2007.»[2]إذ يعدّ الشّعر الرقمي أكثر تحرّرا من الشّعر الورقي الذي بقي أسير الحرف« لأنّه يبني نصه على مادة الحرف ومادة الصّورة ومادة الموسيقي لا الحرف فحسب»[3]

وللقصيدة التفاعلية ما يميّزها من خصائص من أبرزها « تنوّع جمهورها، انفتاحها على كل الوسائل المتاحة إذ يتقاطع فيها عرضها الدرامي، المؤثّرات الصّوتية مع حركية الحروف وتتحوّل العلاقة بينهما إلى تفاعل في البعدين الحسي والتخييلي للنّص، إضافة إلى تحرّر لغتها من قيود الزمان من المكان والمادة...وهناك خصائص مميّزة أخرى للقصيدة التفاعلية تتعلّق بوسائل عرضها أو نقلها وتناقلها...كما هناك خصائص تعود إلى مبدعها والكيفية التي يتّبعها ليتم له نشر إنتاجه الشّعري.»[4]

تحتاج القصيدة التّفاعلية إلى الجمهور المثقّف الذي يزيدها ثراء وغنى، فهي « تتطلّب جمهورا أوسع ثقافة وأكبر خبرة في مجالات المعرفة... حتى يتمكنوا من التّفاعل مع النّص وامتلاك ناصيته ...كلما كان المتلقي أكثر ثقافة وإدراكا كان تفاعله مع القصيدة أكثر ثمرا ومردودا[5]»

مثلما نجده في مدوّنة حمزة قريرة التي تضمّ مجموعة من الأجناس الأدبيّة: الرّواية التّفاعلية ، الشّعر التّفاعلي ، المسرح التّفاعلي، الأدب الشّعبيّ التّفاعلي والمقالة التّفاعلية:

[1]– ينظر: سهيلة بوناصر، رابح ملوك: القصيدة الجزائرية من الورقية إلى الرقمية ،ص 14–15 .

[2]– حسين عبد الغني الأسدي: المدونة الرقمية الشعرية،التفاعل/المجال/ التعالق،ط 1،مكتبة الشعر التفاعلي الرقمي العربي ،العراق، 2009،ص 11.

[3]– المرجع نفسه ،ص 10.

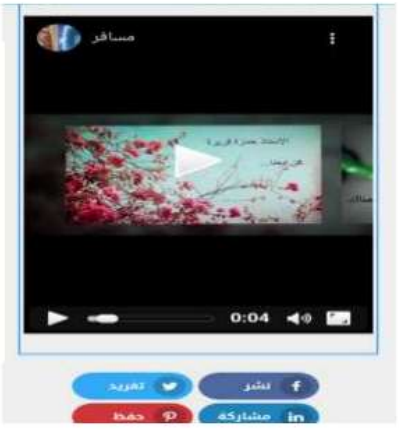
[4]– المرجع نفسه ،ص 27–28.

[5]– ينظر: المرجع نفسه ، ص 51–52.

**واجهة مدوّنة حمزة قريرة**

: مدونة حمزة قريرةhttp: //www.litartint.com

وهذه بعض النّصوص المبنية على وصلات داخل المتن أو خارجه تمكّن القارئ من الانتقال من موقع إلى آخر[1]:




- **قصيدة الومضة :**

« هي قصيدة مكثفة ومختزلة جدا ، وهي قصيرة جدا أيضا، وتقوم غالبا على المفارقة والسّخرية لإثارة الاهتمام والدّهشة والتّشويق ليبقى أثرها متوهّجا في النّفس الإنسانية»[2] ، والومضة مصطلح حديث له

[1]- مدوّنة حمزة قريرة http://www.litartint.com

[2]- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 87.

العديد من المسمّيات فهو« القصيدة الومضة و القصيدة اللّافتة والقصيدة الدّفقة، والقصيدة المركّزة، والقصيدة المكثّفة ، والقصيدة المفارقة...»[1]

لقد جاءت الومضة نتاج التّطوّر الشّعري عبر الأزمنة واستجابة لروح العصر الذي يتميّز بالسّرعة والتّقنية، وقصر الومضة وكثافتها لا يعني قصورها عن إيصال المعنى بل على العكس من ذلك؛ فهي تمثّل مقولة خير الكلام ما قلّ ودلّ، ولهذا المصطلح رغم جدّته جذور في تراثنا العربي القديم يمثّلها ما يعرف ببيت القصيد في القصيدة العمودية، ذلك البيت الذي يحمل في جنباته المعنى الكلّيّ للقصيدة ، فهو بمفرده كفيل بإيصال المعنى العام الذي يريده الشّاعر لأنّ صاحبه ضغط فيه المعنى العام الذي يريده الشّاعر وركّزه ، كما كانوا يقولون: أمدح بيت ،وأهجى بيت، وأغزل بيت في المفاضلة الشّعرية ولم نسمع أنّهم يقولون أمدح قصيدة، وأهجى قصيدة، وأغزل قصيدة، ممّا يدلّ على كفاية البيت واعتباره الشّجرة التي تغطي غاية القصيدة إضافة إلى ظهور ما يسمى« بالرباعيات والخماسيات»[2] في العصر العباسي، وهذا دليل على حضور الومضة في تراثنا ولو بتسميّات غير التي نتعارف عليها اليوم ، ولعلّ أهمّ خصائص قصيدة الومضة :[3]

-قصرها وتركيز لغتها

- تعبيرها عن الحالات الانفعالية المباشرة
- استجابة سريعة من الشّاعر نحو موقف معين
- تقوم على الجمع بين الأشياء المتباعدة بواسطة الأحاسيس المركزة
- الاعتماد على الإيحاء والبعد عن المباشرة
- تتحول بين شكل التّفعيلة وشكل النّثر وتجمع بينهما أحيانا

والشّعر الجزائري برحابته اِستوعب هذه التّجربة الجديدة ورأى فيها نموذجه المثالي للحياة العصريّة، إذ يعبّر عن أحاسيسه وخلجاته بكلمات خفيفة على اللّسان ثقيلة في المعاني والبيان، « ويعدّ "عبد الله حمادي" أول من أدخل هذا النّمط الجديد إلى القصيدة الجزائرية في مجموعته قصائد غجرية(الجزائر 1983) ثم تلاه الشّاعر عثمان لوصيف بمحاولات متفرّقة تضمّنها ديوانه شبق الياسمين(الجزائر 1986) »[4] ، وقد ألّف

---

[1]- محمد الأخضر سعداوي، العيد جلولي،الأشكال الفنية الجديدة في الشعر الجزائري المعاصر(قصيدة النثر و قصيدة الومضة أنموذجا)،ضمن مجلة إشكالات في اللغة و الأدب،مجلد9،عدد5، 2020، ص 513.

[2]- ينظر: المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 515.

[4]- محمد عروس :التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، ص 120.

الشّعراء الجزائريون العديد من المؤلّفات في هذا الجنس ونذكر منهم« محمد شايطة في قصائد طارئة، ومسعود حديبي في رواية حادة، نذير طيار في نظريات جزائرية ورمضانيات، أحمد عاشوري في ديوان حب حب الرمان ومروج السوسن البعيدة، وعاشور فني في رجل من غبار، ومصطفى بلقاسمي في توقعات أوراسية ، وحبيبة محمدي في ديوانيها المملكة والمنفى، وكسور الوجه»[1] ،إضافة إلى المبدع عزالدين ميهوبي بملصقاته والتي أضافت الكثير لهذا الشكل الشّعري المعاصر إذ يقول في ومضته المعنونة بـ"**نعمة**..."[2]

وفي هذه الومضة يحاول الشّاعر إبراز بشاعة الحياة ويأسى للواقع الذي يعيشه في مجتمع يشجّع على الغباء؛ مجتمع يعيش دور الضحية ، يعيش دور المسكين الذي ينتظر شفقة الأقوياء، مجتمع لا مكان فيه لذوي العقول النيّرة ، مجتمع تطمس فيه الحريات والآراء، وأصوات الحق، فمن أجل عيش هانئ يجب

[1]- محمد عروس :التجريب في الشعر الجزائري المعاصر،ص120.

[2]- عز الدين ميهوبي: ديوان الملصقات،منشورات أصالة،ص4

السكوت والخنوع، فللكلام والمعارضة ضريبة، فكأني به يقول تغابى وعش سالما وأرضَ بما أنت فيه خير من أن تكون ذكيا وفعالا وتتحوّل حياتك إلى جحيم، والعنوان الذي وضعه جاء ناقصا و الكلمة المحذوفة عبارة عن نقاط حذف تختزل الكثير من الكلام، وقد تكون هذه الكلمة المحذوفة هي الغباء أو التّجاهل ،أو الخنوع لكن في مجملها كلمات سلبية، فنعمة الغباء والتّجاهل والخنوع تؤدي إلى السّلامة والأمان في مجتمع فرضت عليه قوانين الغاب.

وقد أورد كلمة **نعمة** و **عين** و **السلامة** بخط عريض متميز عن باقي القصيدة ليقول أن **نعمة** الغباء والتغابي هي **عين** الصواب من أجل ضمان **السلامة**.

فجاءت قصيدته في قالب قصير مكثف ، يحمل الكثير من الدلالات ، بلغة غامضة من جهة ،وبطريقة ساخرة من جهة أخرى، فمن غير المعقول أن تكون السّلامة والنّعمة وسداد الرأي في قبول الذّل وفقد الكرامة.

وبالتّالي، يسعى التّجريب إلى ابتكار أشكال جديدة غير مسبوقة؛ وذلك باستخدام اللّغة على نحو جديد، أو توظيف الحاسة البصرية في تذوّق النّص، أو باستخدام الرّسوم واللّوحات التي يتم تشكيلها بواسطة الكلمات، أو بفتح النّص ليتحوّل إلى نوع من الكتابة تذوب فيه حدود الأجناس الأدبية ويستدعي نصوصا، لا حصر لها حيث تصبح الكلمة إشارة عائمة في فضاء بلا حدود.كما عبّر عن ذلك محمد صالح الشنطي.

# الفصل الثّاني:

# التّجريب في

# عتبات النّصّ

# الشّعريّ الجزائريّ

**تمهيد:**

ممّا لا شكّ فيه أنّ ملامسة جسد القصيدة وتشخيص تحوّلات النّص الشّعري، يلغي الاستعمالات الممجوجة، ليعيد كتابة طقوسيّة مدهشة دائمة الحضور كعتبات نصية إمّا إهداءً أو تقديمًا أو حضورًا في النّص، ضمن تبادلات رمزيّة معها، وهذا ما نلمسه في مختلف النّصوص الإبداعية[1] الجزائريّة؛ فالنص الجديد لا بدّ له من شكل آخر يتّسق مع طبيعة الوضع «فلم يعد الشّعر في عصرنا المليء بالاهتزازات والانعطافات السياسية والأيديولوجية... ذات غنائية معزولة تجتر آلامها وانكساراتها الذاتية»[2] وكما تغيّرت رؤية الشّاعر الحداثي لموضوعات الشّعر، كذلك تغيّرت رؤيته في استخدام أدواته في السّياق، وكأنّ الشّاعر الذي واجه الزمن معنويّا، أخذ يواجهه فنيا[3].

## 1- العتبات : النّصوص الموازية

هي العتبات ... هي النّصوص الموازية ... المصاحبة ،هي المكمّلات، وسيّاجات النّص، والمناص، هي أسماء عديدة لمعنى واحد، معنا لسمة من سمات تحوّلات الخطاب الأدبي، كلّها تدور حول المؤثّرات المحيطة بالنّص، والتي يلج من خلالها القارئ عوالم النّص الأدبي، إذ تعدّ مفاتيح استقراء لما يحويه المتن، وتمهيدا مسبقا له، فإذا كان ولوج البيت أو المنزل من خلال عتباته وبابه، كذلك الأمر بالنسبة للمتن الأدبي فبها يمكن فهم مقاصد الشّاعر أو الكاتب ، فقد أصبحت قراءة النّصوص الحديثة ؛مشروطة بوجود هذه العتبات والتي أنيط بها دور« الوشاية والبوح »[4]، والتي« تعني مجموع النّصوص ،التي تحفّز المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلّفين، والإهداءات والمقدّمات والخاتمات والفهارس والحواشي.... وكلّ بيانات النّشر، التي توجد على غلاف الكتاب وعلى ظهره»[5] ، إذ تساعد هذه النّصوص الموازيّة في التعرّف« على الأجواء المحيطة بالنّص، ومقاصد الشّاعر، وموجّهات تلقّي نصوصه ،وأهميّتها تتمثّل في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النّصوص ،فلا يمكننا الدّخول الى عالم المتن قبل المرور بعتباته »[6]

---

[1] نهاد مسعي : شعرية القصيدة النثرية الجزائرية عبد الحميد شكيل أنموذجا،، ماجستير، جامعة أم البواقي، 2009،ص60

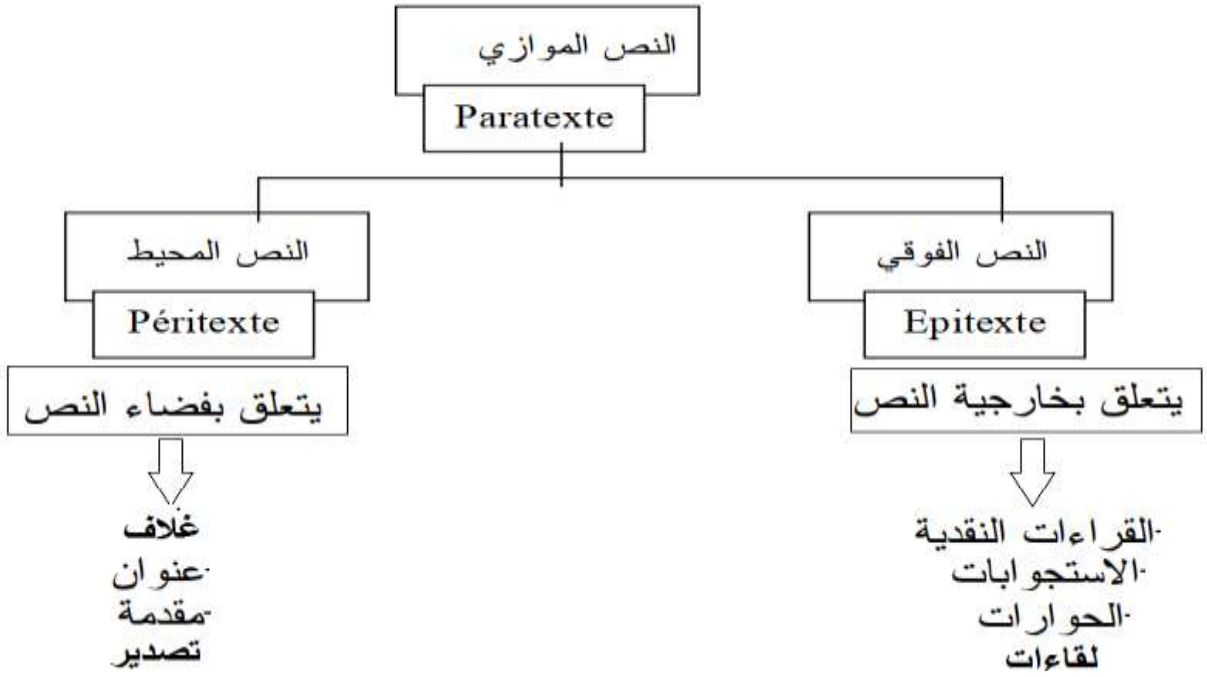
[2] – مديحة عتيق: قصيدة النثر، جدران المصطلح ومفازات النص، مجلة كتابات معاصرة، ع67،2008،، ص 79.

[3] – ينظر: خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ط1، مطبعة الجمهورية، دمشق، 1991 ،ص 108.

[4]– عبد الرزاق بلال مدخل إلى عتبات النص ـ دراسة في مقدمات النقد العربي القديم ،إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء ، بيروت 2000 ص23ـ 24.

[5]– ينظر: المرجع نفسه ص23 .

[6]– محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950ـ 2004)، ط1– النادي الأدبي بالرياض ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت،2008، ص133.




وسنحاول فيما يلي التّركيز على قراءة المناص التّأليفي وتقصّي التّجريب المتجليّ فيه.

## 1-1- التّجريب على مستوى الوحدات الغرافيكية للخطاب الغلافيّ :

### 1-1-1- عتبة الغلاف :

لعلّ أوّل ما يلفت نظر القارئ في المتون هو الغلاف ؛هذه العتبة التي تغازل نظر القارئ، وتستفزّ خياله وعقله وتمنحه قراءة مسبقة، وأحكاما أوّلية حول ما يحويه المتن الشّعري من خبايا وأسرار،« فتصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النّص بل أحيانا يكون المؤشّر الدّال على الأبعاد الإيحائية للنّص ،فنجد كلّ من المؤلّف والنّاشر يركّزان اهتمامهما عليه، أمّا مساحته فتتضمّن عدّة تفاصيل يقوم كلّ منها بوظيفة محدّدة» [1].

ولعلّ أهم ما يحمله الغلاف من تفاصيل ؛الألوان ،والرّسوم، والأشكال والكتابة، إذ ينقسم الى وحدتين: «وحدة **أمامية** تحمل القدر الأكبر من وظائف الغلاف ،ووحدة **خلفية** لها دورها الذي لا يقلّ عن دور الوحدة الأمامية...وهما يتكوّنان من عناصر جرافيكيّة، واسطة العقد فيها العنوان ، وبجواره الصّورة ،والتّجنيس، ووضعيّة اسم الكاتب وأيقون دار النّشر، وكلمة النّاشر التي تشغل جزءا من الوحدة الخلفيّة للغلاف»[2] ،وقد تحمل

[1]- بلقاسم دفة: التحليل السيميائي للبنى السردية في رواية حمامة سلام لنجيب الكيلاني، ضمن مجلة الموقف الأدبي ،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، العدد 385،أيار2003،ص 34.

[2]- أبو المعاطي خيري الرمادي : عتبات النص و دلالاتها في الرواية العربية المعاصرة(تحت سماء كوبنهاغن أنموذجا)،ضمن مجلة مقاليد، العدد7، ديسمبر2014،ص293.

الوحدة الخلفيّة عتبات أخرى غير كلمة النّاشر، كفهرسة الدّيوان مثلا كما في ديوان (حديث زليخة لنادية نواصر)،وتعدّ الوحدة الخلفيّة للغلاف امتدادا للوحدة الأماميّة وتأكيدا لها ، ولمعانيها،كما تولّد أيضا إيحاءات معاكسة إن أراد الكاتب ذلك، وبهذا تكون عتبة الغلاف قد انبثقت منها مجموعة أخرى من العتبات. ولاستكشاف واستقراء دلالات الغلاف في المتون الشّعرية الجزائرية، اخترنا مجموعة من الدّواوين: ديوان ملصقات لعزّ الدّين ميهوبي، حديث زليخة لنادية نواصر ،الزّر الهارب من بزّة الجنرال لأمال رقايق، أوقات محجوزة للبرد لنوّارة لحرش، الحبشة يليها النّبي لعمر مرياش. على أن تُفرَد دواوين أخرى بالقراءة والتّحليل في باقي العتبات مثل ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الاعصار ليوسف وغليسي، دواوين زهرة خفيف، ومسعود حديبي وربيعة جلطي بديوانها من التي في المرآة ؟وغيرها من الدّواوين....

**أ- الغلاف في ديوان ملصقات لعز الدّين ميهوبي:**

نلاحظ من خلال غلاف هذا الدّيوان، أنّ الأيقونات المناصّية توزّعت على ظهر الغلاف بطريقة منتظمة ومتسلسلة تعبّر كلّ واحدة منها عمّا يريد الكاتب في ديوانه، فلكلّ عتبة إيحاءاتها ودورها الذي يخدم المتن؛ فهي مكمّلة لبعضها البعض، واجتماعها يعني اجتماع الدلالة وفكّ شفرات النّص، ولقد حمل الغلاف اسم المؤلّف، الذي احتلّ أعلى الغلاف ،وجاء بلون السّلام "اللّون الأخضر"، على صفحة مقسومة إلى قسمين ،تعبّر عن

الانقسام الذي يحدث في وطنه جرّاء الفتن، إذ جاء بلونين طاغيين، اجتاحا صفحة الغلاف بأكملها، جزء باللّون الأبيض، لون السّلام والأمل ،عليه صورة الشّاعر رمز الشّباب الجزائري الطّموح والمثقّف، وجزء باللّون الأحمر، لون الثّورة والدّم والفتنة، مكتوب عليه عنوان الدّيوان **"ملصقات"** بشكل عمودي باتّجاه مجرى الدّم، أو نهر الدّم الذي تشكّل على ظهر الغلاف ،هذا وقد جاء في الأسفل المؤشّر الأجناسي **"شيء كالشّعر"**، ليوضّح للقارئ نوع النّصوص التي سيقرؤها ،وهو هنا لم يوضّح النّوع الأدبي الذي يقدّمه، أمّا أسفل الغلاف فقد وُضعت أيقونة دار النّشر**"أصالة"** ،والتي جاءت لبيان أنّ أصالة المجتمع الجزائري هي أساس الخروج من الأزمة والعودة الى تراثنا الإسلامي هي السّبيل إلى الالتحام من جديد.

**ب – الغلاف في ديوان حديث زليخة لنادية نواصر:**

يستفزّ غلاف حديث زليخة القارئ، ويشدّه لخوض غمار التّأويل بتشكيله البصري ،حيث نلاحظ أنّ اسم الشّاعرة جاء في أعلى الغلاف باللّون الأخضر، وسط فضاء يغلب عليه اللّون الأسود؛ لون الألم والحزن ،أو لون الأناقة والرّقي في بعض المواضع،كما تحتلّ الغلاف أيضا صورة لامرأة جميلة بستارة وجه سوداء تبرز فتنة عينين خضراوين ، ثمّ يأتي عنوان الدّيوان أسفل الصّفحة باللّون الأخضر أيضا، وتحته مباشرة المؤشّر التّجنيسي ،الذي يدلّ على نوع العمل الأدبي المقدَّم" **نصوص إبداعية** " باللّون الأخضر هو كذلك ،فاللّون الأخضر وسط هذا السّواد؛ دليل العطاء والحب والإشراق.

**ج ـ الغلاف في ديوان: "الزرّ الهارب من بزّة الجنرال" لأمال رقايق:**

تحتلّ الغلاف صورة امرأة ذات رقبة طويلة تغلب عليها الألوان القاتمة، عدا الفم البارز باللّون الأخضر، وعينان إحداهما يغطّيها الشّعر، تبكي بدموع لونها أزرق، إضافة إلى خطوط رفيعة، ونقاط مشعّة تنتشر على الوجه و الرّقبة باللّون الأخضر، أمّا العنوان فقد جاء مغايرا لما في الدّواوين السّابقة حيث وُضع أسفل صورة الغلاف باللّون الأبيض، وتحته اسم الشّاعرة في مستطيل يميل إلى اللّون الأزرق ،أمّا المؤشّر التّجنيسي فقد جاء بشكل عمودي أسفل الغلاف ،في مساحة باللّون الأبيض وبعد هذا كلّه تأتي دار النّشر، وهي آخر شيء على صفحة الغلاف .

**د ـ الغلاف في ديوان أوقات محجوزة لنوّارة لحرش:**

جاء الغلاف في هذه المدوّنة، حاملا هو الآخر مجموعة من المؤشّرات ،فعلى صفحة الغلاف جاءت صورة ممزوجة باللّونين الأبيض والأزرق ، لجسمين أو شخصين ملتصقين ومتّحدين؛ كأنّهما تماثيل حجريّة، أو أنّ البرد جمّدهما، إذ يحاول أحدهما الاحتماء في حضن الآخر، كما جاء اسم الشّاعرة في أعلى الغلاف باللّون البرتقالي الباعث على الإثارة ؛فهو من الألوان الحارّة ( مزيج بين الأصفر والأحمر) يبعث في النّفس الإشراق والاندفاع والانطلاق، كما يُوضع أيضا للفت الانتباه ،هذا وقد أُدرج العنوان أسفل الصّفحة باللّون البنّي هذا اللّون التّرابي المائل إلى الحزن، داخل مستطيل أبيض اللّون، لون السّلام والرّاحة النّفسية والصّفاء ، فكأنّها تحاول إيجاد مساحة مشرقة يلوّنها الفرح، إضافة إلى المؤشّر التّجنيسي **"شعر"** الذي جاء أسفل العنوان باللّون البرتقالي ،ليحدّد للقارئ نوع عملها الأدبي ،أمّا آخر صفحة الغلاف ،فقد جاءت دار النّشر التي قامت بطبع ونشر ديوانها .

**هـ ـ الغلاف في ديوان الحبشة يليها النّبي لعمّار مرياش:**

على فضاء البياض، وضع عمّار مرياش اسمه باللّون الأسود أعلى الغلاف ثمّ أتبعه بالعنوان**"الحبشة يليها النّبي"** حيث كتب كلمة **الحبشة** بخط عريض باللّون الأبيض، المحدّد باللّون الأخضر وتحتها مباشرة جملة "**يليها النّبي**" باللّون الأسود:

إضافة إلى دار النّشر التي جاءت في آخر الغلاف، أمّا وسطه فتجسّدت صورة لفارس مغوار، على ظهر جواده ،يقاتل وحشا أو شيطانا ويريق دمه، إذ امتزج اللّون الأخضر بقليل من اللّون الأحمر على هذه الصّورة الغريبة، التي تدعو للإمعان الجيّد من أجل فكّ شفراتها.

### 1-1-2- اللّوحة التّشكيليّة للغلاف :

تعدّ صورة الغلاف من أهمّ العتبات، و لأهمّيتها «عدّها البعض وسيطا توصيليًّا بين المبدع و الجمهور... لذا اهتمّ النّاشرون و الكتّاب المعاصرون، بتصميم أغلفتهم ليس فقط لتكون فعّالة و قادرة على جذب الانتباه ،بل لتساعد على فكّ شفرات النّص، و اكتشاف علاقات النّص بغيره من النّصوص »[1] ، إذ تكون الصّورة في بعض الأحيان ،أبلغ وأنجع في إنجاح العمليّة التّواصليّة من الكلام واللّغة.

**أ*صورة الغلاف في ديوان ملصقات:**

إنّ أوّل ما يلاحظه القارئ على الصورة المصاحبة لديوان ملصقات هو طغيان اللّونين الأحمر والأبيض ، أمّا الأحمر فهو لون « قوّة ،إثارة ، شجاعة، غضب ،هيّاج، خطر، نار»[2] ، وهي كلّها علامات دالّة على الثّورة والأزمة والفتنة ، أمّا الأبيض فـ « نقيّ ،صاف، طاهر، صادق ،شريف ،واضح ،واسع»[3] ، فهو لون النّقاء و التّفاؤل.

إذ قُسّمت صفحة الغلاف إلى قسمين ، وهو دلالة انقسام البلاد جرّاء الفتن ـ قسم باللّون الأبيض تحتلّه صورة نصف وجه لشاب يافع وتمثّل صورة المؤلّف، وفي المقابل جزء باللّون الأحمر كتب عليه العنوان بلون أسود وخط سميك ، ولعلّ إدراج صورة المؤّلف في الغلاف لا يزيد في الدّلالة شيئا على رأي محمد الصّفراني« إذ أنّ تقنية وضع صورة الشّاعر على الصّفحة الخارجيّة للغلاف الأمامي ،لا تخدم الدّلالة في شيء ؛فهي غير قادرة على مدّ جسور دلالية مع المتن الشّعري، بسبب انعدام الصّلة بين النّصوص ،و صورة المؤّلف ، فالصّورة تعادل من حيث قيمتها الدّلالية، اسم المؤّلف، وما دام الاسم مكتوبا على الغلاف ،فإنّه يُغني عن وجود الصّورة .»[4] ـ فإذا كان هذا صحيحا ،فلماذا وضع ميهوبي صورته على الغلاف؟،طبعا إنّ هذا لم يكن عبثا، خاصّة وأنّه وضع نصف وجه فقط ،بنظرة عين مستاءة، نصف وجه أبيض واضح المعالم، يتمثّل دور الشّاب الجزائري الذي ضاع نصفه وسط دهاليز الأزمة ، نصفه المغترب الذات، والذي جرفته سيول الدّماء، سيول الفساد، ليبقى

---

1- أبو المعاطي خيري الرمادي : عتبات النص و دلالاتها في الرواية العربية المعاصرة(تحت سماء كوبنهاغن أنموذجا) ، ص293.

2- محمد بلاسم : الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم، مجدلاوي للنشر و التوزيع،ص149.

3- ينظر :المرجع نفسه ،ص149

4- محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)،ص 135.

النصف الآخر من ذاته يراقب، ويتوجّس بنظرة تعلوها نبرة الحزن، والاحتراق، وهذا ما تقوله نظرته المتّجهة نحو الجزء الملّون باللّون الأحمر، لما لهذا اللّون من دلالات حارّة ،فهو الدّم والثّورة والغضب، حتى شكل الخط الفاصل بين اللّونين جاء متعرّجا، يحمل دلالة الحركة ليصوّر شكل شلاّل جارف أو سيل عارم من الدّماء، إذ يقول في قصيدته **ولادة**:[1]

* ولادة

عندما أبصرت ريحا عاتيهْ

من عيون الشعب كانت آتيهْ

لم أقل شيئا..

وأبصرت على الشرفة سلطان المدينهْ

حائرا كان ومن غير سفينهْ

ثم أبصرت يدي

تتناءى عن غدي..

عندما أبصرت..

قال الشعب هذا مولدي!

* تصويت

والتي جاءت تعبيرا على موجة الغضب، والثّورة والألم الذي يعيشه الشّعب ،عن عدم الاستقرار والفوضى التي تعمّ الوطن ، أجل يراقب عن كثب، ينظر باتّجاه العنوان الذي كتب بخط عريض باللّون الأسود، حاملا بين أضلعه رسومات، وقطع من ملصقات الجرائد ، فهي بحقّ ملصقات لأخبار الوطن ،والتي عبّر عنها بصورة ملموسة، أخبار كانت في مجملها حول حمّامات الدّم والصّراعات التي كانت تُغرق الجزائر، و ذا الاختطافات

[1]-عز الدين ميهوبي : ديوان ملصقات،منشورات أصالة،1997،ص33.

،والفتن، والجرائم التي ارتكبت في حقّ الشعب، فملصقات الجرائد هنا كانت تتحدّث عن الأحزاب السيّاسية ،والحملات الانتخابية ،ولعلّ اللّون الأسود الذي كتب به العنوان، وهذه الملصقات ، إضافة إلى التّشاؤم والسوداوية التي يحملها.

يشير أيضا إلى الحبر الذي أريق في هذه الفترة ،حول هذا الوضع السيّاسي، والاجتماعي المأساوي،فقد تعدّدت الأقلام والاتّجاهات، والتي في مجملها تساير التّيار أو تسير معه، فهذا ما يبدو من خلال وضعية العنوان ، والتي جاءت على غير العادة عمودية باتّجاه سيل الدّماء ،فكأنّ هذه الجرائد تسير مع السّيل وتنجرف وراءه، يقول في قصيدة **موبوء**[1]

**موبوء**

صاحبي ليس سياسيا..
ولكن يقرأ الكف ليعرفْ
صاحبي ليس مثقفْ..
قال لي يوما وقد خبأ عينيه بمعطفْ
«أنا لا أفهم شيئا في **السياسه**
فأنا عون حراسه
كل ما أعرفه أني
أصفقْ
فإذا ما مرّ بي **الموكب**
بالطبع..
أصفقْ
وإذا ما ذكروا إسمَ وليّ الأمر..
بالطبع..

**أصفقْ**

وإذا قالوا كلاما في الإذاعه
ربما كان **إشاعه**..
دون أن أسأل..
بالطبع..
أصفقْ
ثم أنسى بعد **ساعه**!

أنا لا أنكر أني ألمح الأشياء
تبدو كالسرابْ
وأرى ما لا يرى الناس
ولو من ثقب بابْ..
علمتني جدتي أن أكتم **السرّ**..
وأن أبقى أصفقْ

فالكلّ يحاول الوصول إلى القمّة، ولو على حساب الآخرين ، الكل ينافق من أجل مصلحته، الكلّ مقتنع بالحياة التي يعيشها ، راض بقانون الغاب الذي فُرض عليه، هذا وقد أظهر الغلاف صورة لملصقات تتحدّث عن قضيّة سلمان رشدي، الذي ألّف كتاب آيات شيطانية، والتي أحدثت ضجّة وصلت إلى حدّ الفتوى بإهدار دمه، وهذه اللّفتة قد تحيل على واقع المثقّف في وطنه، إذ بنظرته تلك يجسّ النّبض، ويراقب الأحداث،

[1] – عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات ،ص6، ص7

فكلّ كلمة تخرج من فمه تكون وزرا عليه، ويؤول مصيره إلى ما آل إليه سلمان رشدي، فالتّغريد خارج السّرب جريمة، وحياة المثقّف والأديب على المحكّ، فقد اضطّهد المثقّفون وعانوا الويلات في تلك الفترة .

وقد أدرج أيضا صورة الرّمز الشّيوعي أو الاشتراكيّة، إضافة إلى بعض الكلمات باللّغة الأجنبيّة ،وهذا إن دلّ فإنّما يدلّ على التّوجّهات الإيديولوجية، والصّراعات التي كانت بينها من جهة، وعن تدخّل القوى العدائيّة الخارجيّة لزعزعة أمن الوطن، من خلال الدّسائس التي يحيكها هذا اللّوبي الذي كان يحتفل على أنغام الموت، على سمفونيات الألم التي تتكبّدها الجزائر من جهة أخرى ،كما جاءت بعض الكلمات بخطّ واضح مركّز مثل كلمة: **ينتظر، ينتظر حلاّ لمشكلته ، الحملة الانتخابية ،الأرندي** (النّبر البصري) ،فكأنّه يقول أنّ أشعاره ترجمة للواقع الذي يعيشه، من أحاديث و أخبار عن الفتنة والموت وتناحر الأحزاب والأيديولوجيات ، وهو هنا يطلب حلاّ لكلّ هذا الصّراع ،ينتظر حلاّ للخروج من الأزمة، حلاّ لمشكلته ،مشكلة المثقّف ،حلاّ لكلّ المشاكل التي ولّدها الصّراع على السلطة إذ يقول في قصيدة كرسي:[1]

كل شيء بثمنْ
ما عدا الإنسانَ –خذْ ما
شئت إن شئت–
ومن غير ثمنْ

**مصلحة**

في بلادي..
لا تصاحبْ
لاتلن للناس جانبْ..
كل ذي ثوب أنيق..
هو إن يلقاك..
صاحبْ
لاتصاحبْ

**منطق**

في بلادي..
منطق الأشياء
مقلوبُ
وفكر الناس
مغلقْ
يضحك العاقل
حتى..
وهو يغرقْ!

فالرداء الحلو..
لا يصنع راهبْ!

**كرسي**

حكمة مستهلكهْ
في بلاط **المملكهْ**
قال لي النهر مساء..
إن في أحشاء مائي **سمكهْ**
وعلى الضفة يبدو ألفُ صياد..

[1]– عز الدين ميهوبي : ديوان ملصقات ،ص 15، 16

وهنا إشارة إلى تعدّد الأحزاب، وتصارعها على السّلطة ،حيث شبّه الوطن بالنّهر، والسّمكة بكرسي الحكم ،والذي ينمّ عن الخير والثّروة، والأحزاب بمجموع الصيّادين المتربّصين به في صورة بيانية بليغة ،وخوف الشّاعر من الكلام والمعارضة نابع من حيثيات الواقع، الذي كان يعيشه، حيث تمّ في هذه الفترة تسييس الأدب، فالكلّ يكتب خدمة للسياسة والايديولوجيا، كما في قصيدة"**لائكيّة**" .

ويمكن القول أنّ صورة الغلاف، بالرّغم ممّا تحمله من ألم ومأساة ،إلاّ أنّها صورة أيضا للتّفاؤل وانتظار صبح مشرق تستيقظ الجزائر على نوره.

**ب ـ صورة الغلاف في ديوان حديث زليخة لنادية نواصر :**

يحمل غلاف هذا الدّيوان، صورة لوجه امرأة فاتنة تتوشّح ستارة وجه سوداء، و هو اللّون الغالب على الغلاف الأمامي، لون للألم ، السّوداوية ، التّشاؤم، والحزن، كأنّها تتوارى خلفه لتخفي ألمها أو أنّه سجن يقف بينها وبين من تحب ،إذ تقول في قصيدة" **يبغونني أنسى صلاتي**" :[1]

**اسمك المحفور في**

**عمق السّطور**

**يبغون أن تأتي السّنة**

**تمضي السّنة**

**يأتي الشّتاء**

**يمضي الشّتاء**

**من غير صوتك،**

**يملأ الجدران دفئا و غناء**

**...**

**بيننا ينمو الجفاء**

**و يموت عشب القلب في ذاك الخواء**

[1]– نادية نواصر: حديث زليخة ، موفم للنشر و التوزيع ،الجزائر،2013،ص 33.

فهي تناجي حبيبها ،الذي يحاول الكلّ إبعاده عنها، تحاول أن تتحدّى الجميع، أن تتحدّى اليأس و الألم بداخلها ، تحاول أن تثبت أنّها وسط هذا السواد، و البرود ،و رغم كل شيء ، ستبقى سوسنة جميلة تشعّ بالقوّة، والصّلابة ، تشعّ بالأمل والحب، تشعّ بالنبل ،والأناقة، والفخامة، ستبقى وردة لكن بقرب محبوبها وإشراقه إذ تقول أيضا :[1]

**يا سيّد النّبضات،**

**يا مولى الوريد**

**يا حاكم الرّعشات**

**يا زهو الشّجون**

**يا صبح هذه السّوسنة**

**يا صوت تلك الدّندنة**

فهو من يعيدها للحياة ،ويبثّ في جوانحها الأمل، والتّفاؤل، هذا التفّاؤل الذي يظهره اللّون الأخضر في العينين، بتلك النظرة الحزينة المتحديّة في الآن ذاته، فعيناها المتألّمتان رغم القهر تبعث برسالة تحدٍّ لمحاربة الكل، لبعث فجر يكون نورا لفؤادها المثقل، فنظراتها الثّاقبة تنبئ بالثّورة ،بالمقاومة ،بكسر الأعراف البالية، عيناها تحكي قصّة حبّها دون خجل ،عيناها بحزنهما تشتعلان نارا، تقومان بالاعتراف والبوح بأنّها ستقاتل، وتثور من أجل من كان لها الحياة ، من أجل أن تعيش هُيامها وصبابتها، من أجل من تعدّه سندها وحظّها الجميل في هذه الدّنيا، فهي تجازف وتصارع وتكابد من أجل هذا الحب ، تقول في قصيدة" **الحب عندي عاصفة**"[2] .

**حبّي لك**

**يا صاحبي**

**مجازفة...**

**مخاطرة...**

**مغامرة...**

**مكابرة...**

[1] – نادية نواصر: حديث زليخة ، ص 36.

[2] – المصدر نفسه ، ص 54-55 .

**مراهنة...**

**مصارعة..**

**مناصرة...**

**مكابدة**

فقد استعملت كل ألفاظ القوّة والثّورة والاندفاع وتواصل أيضا :[1]

**لأنّني يا صاحبي**

**سرعان ما تفضحني عيناي**

**تحرقني المواجع**

**تأسرني الأشواق**

أجل عيناها الجميلتان تفضح ما يضجّ به قلبها من حبّ وهيام ،إذ تعترف بضعفها المتواري وحاجتها إليه، فهي تعيش حالة اغتراب لا تخرج منها إلاّ بمساعدته ، إذ تقول:[2]

**أمتاز بهشاشة الزجاج**

**سرعان ما ،**

**يغلبني انكساري**

**لولاك يا صديقي**

**تلملم اندثاري**

**لأنّني...**

**في غربة**

**لكفّك أحتاج**

**لصدرك أحتاج**

وبهذا تكون نادية نواصر قد كسرت المألوف، وخرقت القاعدة، وسارت بصوت المرأة إلى التّحرّر، خرجت بالمرأة من صمتها ،من كبتها، من غربتها، فالحبّ ليس عيبا، بل هذا ما قولبه المجتمع فقط، فلقد كسرت بهذا نظام العرف، الذي يصادر أحلام المرأة ،و مشاعرها، العرف الذي ينظر إليها على أنّها جزء من تأثيث المنزل

[1] – نادية نواصر: حديث زليخة ، ص55.

[2] – المصدر نفسه ، ص 59.

،وليست كيانا له قلب ينبض، قلب يعشق و يعبّر، فالتّعبير عما يخالجها نوع من المحظورات كسرت الشاعرة قاعدته التعسفيّة، دونما اكتراث، إذ تقول في قصيدة" **اعترافات جارية في بلاط الرّشيد**":[1]

**ولو قيل عنّي**

**اخترقت الحدود...**

**و لو قيل عنّي،**

**خنت النّظام..**

**و كسّرت جسر الإباء**

و تقول أيضا في قصيدة "**حديث زليخة** "[2]

**أنا أعطيتك ليلة**

**ألف ليلة..**

**ثم ليلة...**

**أنا كسّرت لأجلك**

**كل أحكام القبيلة**

فهي تتحدّث عن تضحيتها من أجل حبّها، وكيف أنّها ضربت بأعراف القبيلة عرض الحائط، كي تعيش أحلامها، أحلام شهرزاد في حكايات ألف ليلة و ليلة، غير آبهة بما يقال.

أمّا اللّوحة الخلفيّة للدّيوان فقد جاءت عكس الواجهة الأمامية حيث هيمن اللّون الأخضر على السّواد كما كتب العنوان في الأعلى على عكس ما جاء في الغلاف الأمامي أيضا، وقد أعيدت فهرسة العناوين مرّة أخرى وبما أنّ الواجهة الخلفية مهمّتها «إغلاق الفضاء الورقي »[3] ، فالشّاعرة أغلقت متنها بآخر الحكاية ، حكاية النّجاح ، حكاية التّفاؤل ، فنهايتها جميلة كنهاية قصة زليخة مع سيّدنا يوسف، إذ نالت مرادها واجتمعت به بعد طول سنين من العذاب والألم ، فكأنّ البداية السّوداوية التي بدأت في أوّل المتن مع صورة الغلاف الأمامية، انتهت نهاية سعيدة ، ويظهر هذا من خلال تبادل الأدوار والأماكن بين عتبات الغلاف في

[1]- نادية نواصر: حديث زليخة ، ص 76.

[2]- المصدر نفسه ، ص97.

[3]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)،ص 137.

الواجهتين ، فما كان في الأسفل مهمّشا منبوذا، أصبح في الصّدارة مترنّما ، وما كان يغشاه الألم صار يحلّق بالفرح.

**جـ ـ صورة الغلاف في الزرّ الهارب من بزّة الجنرال:**

تحتلّ الغلاف الأمامي الذي تغلّب على بياضه الألوان القاتمة ، صورة امرأة ذات رقبة طويلة، ،وشعر داكن منساب، تطغى عليها ملامح الحزن والأسى، عيناها تذرفان دموعا باللّون الأزرق كما يغطي الشّعر إحداهما ، إضافة إلى بروز الفم باللّون الأخضر المشعّ مع بروز نقاط وخطوط رفيعة باللّون الأخضر كذلك، والخط الرّفيع« مرهف، وسهل، هامس»[1] ،وهذا إن دلّ؛ فإنّما يدلّ على حسّها المرهف ،وقلبها الطّيب ، فملامحها تدلّ على الحزن والألم الذي تعيشه فكلّ شيء قاتم ، فما يشرح الصّدر قليلا هو اللّون الأزرق في العينين ، والدّموع التي تشعّ بالأمل، إضافة إلى اللّون الأخضر في الشّفاه، وفي قطعة من الغلاف، والخطوط والنّقاط على الوجه والرّقبة ، فحياتها تتخلّلها بعض الاشراقات ويتسلّل إليها بعض النّور، فالأخضر في عرف العلوم النّفسية دلالة على الهدوء والاسترخاء، والخصب والحياة والتّجدد ، فرغم قلّتها إلّا أنّها تبعث على الرّاحة ،التي تتطلّع إليها برقبتها الممدودة نحو كسر القيود؛ إذ من وسط العتمة تريد الخروج وتحاول بناء ذاتها ، فمن رماد القهر الذي تعيشه تجدّد حياتها ، إذ تقول في مقطع من قصيدة **روتوشات**:[2]

**الوهم خلّاب دعني أستمع**

**لا تغلق فمي، دعني أتثاءب**

**النّافذة مغلقة دعني لا أكترث**

**النّفق معتم دعه كذلك**

**الفجر غائم قد تبرق و ترعد**

**المطر وسادة دعني أؤكّد.**

**الشمس محرقة ، هيّ تفضّل**

**الرّوابي جميلة فقط لو تضاهي!**

**شقائق النّعمان أو ربّما أقحوان**

**دعني أرتاب**

[1] – محمد بلاسم : الفن التشكيلي قراءة فيميائية في أنساق الرسم،ص 150.

[2] – أمال رقايق: الزر الهارب من بزة الجنرال ،النقطة للنشر و التوزيع،2015،ص 105-106.

فهي لا تكترث لواقعها الأليم، وتحاول بعث الحلم من رماد الألم ، فقد تناص نصّها مع أسطورة شقائق النّعمان، فكما أنّ أدونيس قد أعيد بعثه من بقايا دمه على شكل زهرة ، كذلك الشّاعرة تحاول أن تلملم أشلاءها وتبعث حياتها الموؤودة من جديد، فالجمود والقيد والانهزام وكل معاني العتمة والظّلمة تحيط بها، تقول في قصيدة" **أرضنا المغمورة**":[1]

**هذه الأرض**

**كوكبا كانت أم ضربة حظ**

**ستتآكل كما رئتاي الوديعتان**

**في عيد الرّيح !**

**وحين الملاحون يتبادلون الكؤوس**

**سيكون للتوت معنى آخر في رأسي**

**ربما فراغ في الألوان ،**

**ربما العالم.. و أغنيّة**

**أو شجرة تناست أخضرها**

**نكاية في الغابة**

تعبّر بهذا عن أثر السنين ،عن أثر الظّلم الذي تعانيه ، فكلّ شيء في عالمها مريض فاقد للذّته ،فحياتها تتآكل كالرئتين، هذا العنصر الحسّاس والفعّال في جسم الإنسان، والأكثر حساسيّة، والأسرع تلفا إذا ما أصيب ،لا تستطيع أن تتحمّل، وجمالها وبريقها ضائع ، فهي بلا ألوان، بلا حيوية، هي شجرة قاحلة بلا حياة، امرأة مكسورة تخلّت عن أنوثتها ،وحسّها جرّاء ما مرّ بها ،تعُدُّ آلامها وتصاحب جرحها الدّفين، إذ تقول في قصيدة "**غافلهم وجهي** ":[2]

**أطفالها الحفاة، ونساؤها الغريبات**

**و الكآبة**

**الأرصفة التي تضيق ذرعا بالخطى،**

[1] – أمال رقايق: الزر الهارب من بزة الجنرال ، ص 50.

[2] – المصدر نفسه ، ص53.

**و اللّصوص أصحاب الوجوه الجذّابة،**

**و العيون المرهقة ،**

**هؤلاء عائلتي**

فلم يعد في قاموسها غير معاني المأساة و التشرّد، فكل شيء يحيط بها يقيّدها ويكبت حريّتها ، لكن رغم هذا دموعها لم تكن فقط للألم ،ستكون أيضا بداية للتحرّر ، فاللّون الأزرق و كذا الأخضر يرمزان للإشراق و الانطلاق، لمستقبل أفضل يأتي بعد عناء، يأتي لكسر القيود، فقد رأت الشّاعرة أنّ خلاصها من كل هذا يكون بشعرها، والذي يوضّحه مؤشّر التّجنيس، الذي جاء باللّون الأزرق على قطعة بيضاء، فهي تفضّل الهروب إلى عالم الكتابة، لأنّه الملاذ الوحيد الذي ترتاح فيه إذ تقول :[1]

**لكم الاحتفالات و الأحضان المغفّلة**

**لي العراء العطوف، و بحّة النوارس القديمة**

**لكم الموسيقي.. و لي وجع الذّئاب**

**و عويل الزّوايا التي لا أعرفها..**

**لكم هذه الأوطان و حتى الشّمس..**

**و لي مطر الأساطير و ثلج الكتابة !**

فهي تريد **الهروب**، تريد أن تعيش **أسطورة النورس**، تعيش قصة الفتاة في هذه الأسطورة والتي تركت حياة الناس، وصخبها، وهربت بعيدا حيث روحها الجميلة، لا يعكّر صفوها البشر، تريد أن تبتعد عن حياتهم التّافهة ،إلى عالم الكتابة لتُحدث مفارقة في شعرها ،في ملاذها، فهروبها إلى العراء ستر، وهروبها إلى عالم الأساطير والخيال حياة، فهي تبحث في خيالاتها عن حياة أوسع و أرحب.

جاءت الواجهة الخلفية لغلاف هذا الدّيوان إعادة للواجهة الأمامية، وهي تأكيد لما يحمله الدّيوان من بدايته إلى نهايته، فقد أعادت تشكيله بنفس الأيقونات السّابقة، وهذا تأكيد لما حملته هذه العتبات من دلائل.

**د ـ صورة الغلاف في "ديوان أوقات محجوزة للبرد لنوارة لحرش":**

مع حلول الشّتاء وغمرة الماء، تضع الشّاعرة صورة ديوانها على صفحة الألم ،تصّور مشاعر الحب الباردة المنكمشة، تبحث عن الدّفء وسط الثّلج ،عن الحنان وسط القسوة ،عن النّور وسط العتمة ،لتظهر

[1] – أمال رقايق: الزر الهارب من بزة الجنرال ، ص 54.

على غلافها صورة لشخصين متجمّدين ،يحتمي أحدهما بالآخر، فكلاهما صنمين متحجّرين ، كأّن البرد شلّ حركتهما، في تعالق وتمازج بين اللّونين، الأبيض ،والأزرق، مزيج أخفى ملامح الشخصين وحوّلهما إلى كتلة من صقيع، فالأبيض، والأزرق لونان باسمان ،يبعثان على الراحة ،لكنّهما أيضا لونان للثلج والماء، وصورة الغلاف هنا تتعالق ،وتتناص مع صور أغلفة دواوين الشّاعر **"عبد الحميد شكيّل"** /شاعر الماء: مثل ديوان" **كتاب الأحوال** " فهما يحملان نفس الألوان ونفس تركيبة الصورة ،وكذا تحولات فاجعة الماء وغيرها من الدّواوين التي غلب عليها اللّون الأزرق، لون الماء، لكن إذا ما تتبّعنا الماء في دواوين شكيّل نجدها للألم وكذا التحوّل والاستمرار ،أمّا الماء عند الشّاعرة فهو للسّكون والجمود، فكأّن الألم جمّد ماء الحياة في قلبها ،فتحوّل من تيمة للبعث والعطاء الى تيمة للموت والجمود، تيمة للحزن والجرح ،تقول في قصيدة "صلاة خارج المواقيت"[1]

**الحمد لله**

**المطر أناني**

**المطر آذاني**

**قالو هو بشرى**

**قلت:هو في القلب**

**جرح لذكرى**

**والحمد لله**

**المطر أناني**

**المطر آذاني**

فالمطر والماء نعمة وبشرى بميلاد الخصب والنّماء لكنّه بالنّسبة للشّاعرة نقمة وجرح في الأعماق. والصورة أيضا تبرز هذين الشخصين المتجمّدين وسط ظلام حالك لا يغطّيهما شيء ،ولنا أن نتخيّل مدى التّعاسة والتشرّد الذي تنقله هذه اللّوحة وهذا ما عبّرت عنه بقولها في قصيدة "**مطر**":

**لا مأوى لي**[2]

**لاسقف لا خيمة**

**قلبي...خطيئتي**

[1]- نوارة لحرش: أوقات محجوزة للبرد، الجزائر، وزارة الثقافة،2007،ص 15.

[2]- المصدر نفسه ، ص 65.

**على حائط العتمة**

فكلماتها توحي بالحيرة ، بالتشرّد ،والحزن، فالمتمعّن في هذا الغلاف يشعر حقّا بما تشعر به الشّاعرة من خذلان ،من وحدة ووحشة إذ تقول في قصيدة "**مهبّات أخرى**":[1]

**هجرت العصافيرُ**

**غابات الوقت**

**هجرت نشيدي**

**هجرت وسائد الوريد**

**لا وقت لي كي أستحضر**

**ملامح الرّبيع في ذهني**

**أو فواكه الأماني**

**أو شكل الورد**

فهي تعبّر عن الوحدة والهجر، عن فقدان الأمل واليأس المسيطر على ذاتها ،فحياتها عتمة ،أنّستها صور الرّبيع الضّاحكة، أنّستها حلاوة العيش، فجرحها كبير كما البحر، كما الماء الذي جرف إشراقها وطبع صور البؤس على محيّاها لكن، أكلّ هذا حزن؟ كيف لها أن تستسلم؟ وهي التي وهّجت اسمها باللّون البرتقالي وفي كلمة دلّ على التوهّج والدفء لأنّه مزيج من الألوان الحارّة ، فهي وسط هذا البرد تجد قبسا تستشعر من خلاله الدّفء، تحاول إيجاد عزاء ينسيها ما هي فيه ،إذ تقول في قصيدة "**مهبّات أخرى**" أيضا:[2]

**و يحدث أن ترديني أحزاني**

**فراشة شهيدة ؟؟**

**(و الشّهداء لا يموتون إنّهم أحياء عند الوجع يرزقون)**

و هنا تناص مع القرآن الكريم إذ يقول تعالى :﴿**و لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون**﴾آل عمران، الآية 169 .

[1] – نوّارة لحرش: أوقات محجوزة للبرد ،ص 54.

[2] – المصدر نفسه ، ص 58.

فهي شهيدة الأحزان وعزاؤها أنّ الشّهداء لا يموتون، ولكنّها تحدث مفارقة في لغتها، فالشّهيد حي ينعم ، أمّا هي فحيّة تشقى، الشّهداء ينعمون في الجنّة ، وهي تتنعّم في الوجع ، وهذا ما لا يعقل، إلا في حالة واحدة ؛عندما تتآلف مع ذاتها وتتصالح مع جرحها وحزنها ،عندما ترضى بما كتب لها. حتى العنوان الذي اكتسى بياض صفحة الغلاف –على قلّته – ، جاء باللّون البنّي ، فكأنّ الألوان القاتمة تلبّست روحها وأبت إلاّ أن تتوشّحها ،فحتى لو حاولت التّفاؤل والخروج إلى الصّفحة البيضاء تجد نفسها أسيرة السّواد، تجد نفسها في حلم جميل ما يلبث أن يعيدها إلى حقيقتها المرّة . تقول في قصيدة "**عصفور الغيم** "[1]:

**عصفور موفور التأنّق**

**موفور الأبّهة**

**حطّ على أفنان زمني**

**رفرف في مروج قصيدتي**

**غرّد بنبرة ولهى**

**فانفتحت أزرار الأماني**

**في قميص القلب**

**في قميص الوقت**

**و أينع أرخبيل العمق بالورد**

**و تسرّب إلى الغروب غيم الشّجن**

**فأثمر الشّروق على جبيني**

**نهارات و فاكهة**

**عصفور موفور الغناء موفور الأبّهة**

**طرقني..فأيقظني**

**أعادني إلى عراء الشّجن**

**هذا إذن مجرّد كابوس**

**تسرّب إلى تخوم غفلتي التّائهة**

[1]– نوّارة لحرش : أوقات محجوزة للبرد ، ص 71–72.

فكلّما تسلّل الأمل إلى داخلها ،عاد اليأس ليحتلّها؛ لتجد نفسها مرة أخرى سجينة الأحزان والأوجاع،كما جاءت الواجهة الخلفية للدّيوان كامتداد للواجهة الأمامية ، حيث أنتشر على صفحتها اللّون الأزرق الغامق المائل إلى السّواد ، وكأنّ ألمها وحزنها ما يزالان مسيطران ، وهذا ما نلمسه من بداية الدّيوان وحتى آخره، فقد أغلقت ديوانها بالألم الذي بدأته.

**هـ ـ صورة الغلاف في ديوان الحبشة يليها النّبي لعمّار مرياش :**

تجسّدت على صورة غلاف عمّار مرياش ، صورة مكثّفة الدّلالة تعالق فيها الخط مع الصّورة مشكلاّ فضاء من الإيحاءات اللاّمتناهية ، تتطلّب نظرة استقصائية حادّة لتفكيك شفراتها، ولعلّ أوّل ما يلفت النظر فيها هو الخط الطّباعي الذي مزج بين عدّة أنواع ،الخط الكوفي وخط النسخ والخط المغربي القديم، هذا الخط المعبّأ بالحمولات التّاريخية والثّقافية العربية، والهويّاتية، كما يحيل على بيئته التي ولد ونشأ فيها، يقول في" قصيدة الجزائر" :[1]

**مع أنّي عشقت الجزائر حتى الجنون**

**و حتى الضّجر**

**و كتبت اسمها فوق كل جدار**

**حفرت قلوبا لها بالأظافر فوق ضلوع الشّجر**

**و اتخدت مفاتنها قبلة و مصلىّ**

**اعتبرت هواها اختيّارا و حريّة و قدر**

**مع أنّي أحبّ الجزائر حبّا فضيعا**

**أريد فقط منفذا وجواز سفر**

ورغم أنّه يريد الرّحيل إلا أنّه لا يخفي حبّه لوطنه ويعترف بانتمائه إليه وانصهاره وذوبانه فيه، ويشير أيضا إلى طبيعة البيئة الرّيفية التي ترعرع فيها ، تعلّقه بها ،وبجذورها، إذ يقول:[2]

**كنت أرعى الشياه**

**و إن عدت ساعدت أمّي بجمع البقول و حلب البقر.**

[1]–عمار مرياش : الحبشة يليها النبي،ط 1،دار نقوش عربية،2010،تونس،ص 49.

[2]– المصدر نفسه ، ص 49.

كما يحتّل الغلاف أيضا صورة لفارس عربي ، يوحي به لباسه العربي، والهلال الإسلامي على خوذته، يمتطي حصانا، يتمثل صورة خالد بن الوليد في غزواته، أو طارق بن زيّاد في فتوحاته ، يحارب بسيف علي رضي الله عنه، يقاتل فارسا آخر، تبدو عليه صفات الوحوش، فقدماه ليستا لآدمي، فكأنّه وحش أو شيطان، وهنا تجسيد لصورة الخير والشر، وإذا ما ربطنا هذه الصّورة بحمولاتها الدّينية، والتّاريخية والثّقافية، نجد أنه يستدعي أبطال الأمّة الإسلامية والعربية و رموزهم للعودة إلى هذا العالم، لتخليصه من الشر المسيطر عليه، فهو يفتقد العدالة ،والسّلام، ولا مخرج إلّا بعودة هؤلاء الفرسان، ينادي لتخليص الوطن ممن استلبه ،وقضى على أحلامه، يقول في "**قصيدة السحرة**":[1]

**رأيت الرجال تزغرد ملئ حناجرها**

**و النّساء سكوت**

**و رأيت مقابر أجمل من حيينا**

**و شواهد أكبر من باب حجرتنا**

**و عصافير تشدّوا بأجمل أصواتها لتموت**

**و عجوزا تعد الطّعام بأيدٍ مقطّعة**

فقد ماتت النخوة في الرّجال، وقتلت البراءة ،ولا حلّ إلا بعودة الفارس العربي الأصيل، فهو يحاول إلباس هذه الشخصيات لشخوص، وشباب هذا الجيل ، يبحث عن هذه الشخصيّات في مجتمعه وواقعه، ولعلّه من خلال هذا ينصّب نفسه فارسا، وسيفه القلم الذي يواجه به الواقع إذ يقول :[2]

**ها أنا أنفض الرّوح من ضلعها**

**المتدلّي على جمرها المتّقد**

**ربّما لا أغنّي الأغاني التي سأغنّي**

**سأفقأها كدموع التّماسيح هذا الأحد**

فهو المخلّص من هذا الألم، قد تكون طريقته خاطئة لكنّه يريد المحاولة، يقول في قصيدة "**لو يسعفني الحظ**" :[3]

---

[1]- عمار مرياش : الحبشة يليها النبي ،ص 53.

[2]- المصدر نفسه ،ص52.

[3]- المصدر نفسه،ص 47.

**لو يساعفني الحظ**

**لا أشتري خاتما ذهبيا**

**ولا أستعير الطّريق إلى قلبها**

**أشتري غيمة و قليلا من الرّيح،**

.....

**و أبني لها كوكبا مستقلاّ**

**عالما ليس فيه ألم**

**عالما دون لا و نعم**

فهو يريد بناء عالم يعمّه السّلام، يعمّه الوئام والتّصالح، فهو سيف الخير ،الذي يُدحض به الشر، الذي يغشى العالم، ولقد استعمل اللّغة العاميّة في كلمة يساعفني استحضارا لتراثه الشعبي العامّي ، كرمز للتجذر في بيئته.

### 1-1-3- عتبـة العنـوان :

يمثّل العنوان «بطاقة تعريف النّص و هويّته التي تشكّل وجوده »[1]، و له نفس أهمّية النّص أو المتن إن لم نقل أكثر، باعتباره المروّج و المسوّق لهذا العمل الفنّي، و يعرّفه" ليهوك Lihok "على أنّه «مجموع الدّلائل اللّسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النّص لتدلّ عليه وتعيّنه وتشير لمحتواه الكلّي، ولتجذب جمهوره المستهدف»[2] ، فهو بذرة النّص الأدبي ونواته التي تتولّد من خلالها الدّلالات والإيحاءات، ودوره تقديم النّص ،و توضيح محتواه إذ أنّه «علامة إجرائية ناجحة في مقاربة النّص بغية استقرائه وتأويله»[3]، ويذهب محمّد مفتاح إلى أنّ العنوان «يمدّنا بزاد ثمين لتفكيك النّص و دراسته و نقول هنا: أنّه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النّص و فهم ما غمض منه ،إذ هو المحور الذي يتوالد و يتنامى و يعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدّد هويّة القصيدة وللعنوان العديد من الوظائف علّ أهمها الوظيفة الإغرائية، والوظيفة الوصفية، والوظيفة الإيحائية ،وينقسم إلى عنوان رئيسي يحتلّ صفحة الغلاف ،و عناوين فرعيّة تتموقع داخل المتن الشّعري.

---

[1]- فيروز رشام : ما تقوله العتبات النصية ،ضمن مجلة معارف ،العدد21،ديسمبر2016، ص270.

[2]- ينظر: المرجع نفسه،ص 270-271.

[3]- بلقاسم دفة: التحليل السيميائي للبنى السردية في رواية حمامة سلام لنجيب الكيلاني،ص34.

**أ–العنوان في ديوان ملصقات :**

***المستوى المعجمي :**

ملصقات = الجداريات ، الإعلانات المصوّرة، والمكتوبة، والتي تلصق على الجدران ، والأماكن العامّة، وهي القصاصات ، وهي جمع مؤنث سالم لكلمة ملصق أو ملصقة، هذا المصطلح يستخدم كثيرا في مجال الصّحافة إذ أنّ الكتابات والرّسوم الكاريكاتورية ،والأخبار، تعلّق على شكل قصاصات على ظهر الجرائد، والصّحف ولهذا العنوان معنيين : الأوّل الظّاهري وهو الملصقات العاديّة أو الجداريات، كالتي جمعها من الجرائد وألصقها بالعنوان، والمعنى الثاني المستتر، وهو ما تحمله هذه الملصقات من حكم، ودروس في الحياة، من كواشف تعرّي الواقع الذي يعيشه الوطن، فقد جاءت هذه الملصقات على شكل قصاصات، تحمل الكثير من الدّلالات والعبر التي توقظ القارئ من سباته .

***المستوى التركيبي:**

العنوان عبارة عن مركّب اسمي يتكوّن من مبتدأ محذوف تقديره هذه.

ملصقات: خبر مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره ، وتقدير الكلام "هذه ملصقات"، وقد جاء الخبر نكرة غير معرّف ،لأنّ مجالها مفتوح على كلّ الاحتمالات ،فهي ملصقات متنوعّة المواضيع، لم تحدّد بموضوع واحد فهي عامّة وغير محدّدة، وحذف المبتدأ هنا دلالة على قوّة الخبر، فهو يريد الاستعجال في الإخبار عن أهميّة ملصقاته ، لذا منحه مرتبة الصدارة .

كتب هذا العنوان تعبيرا عن الوضع الذي عاشته الجزائر، فترة التسعينيات، مع التعدّدية الحزبيّة وتأزّم الوضع الأمني فيها، وهي كلمة واحدة عنون بها ديوان، حمل مجموعة من القصائد هي:(غلط، زئبق، تظلّم ،وساطة، مناعة، نعمة، موبوء، خصام، شهادة، القصيدة السوداء، إحتيّاط، تجارة ، مفارقة، انكسار، خم5سة ، الحقيقة، غيبوبة، كرسي، بالنيّابة، قناعة، نحس، منطق، مصلحة ،منطق، اكتفاء، عزاء، شمولية، أصول، وجوديّة، سيّادة، قضية، حيطيست، تبادل، تأويل، صلوات، موقف، سمو، اخرس، إضرام، موضوعية، سؤال، حيرة، ضمير، خطابة، تهوّر، نصيحة، بيان، عقدة، بروسترويكا، طابور، توازن، شموخ، هموم،؟، انقسام، مبروك، مصادرة، خريف، ذنب، حلم، موت، تعاون، مزاج، ظل، عودة، جنرال عون، اهتراء، سقوط، المزدوج ، تصويت، كساد، ابتلاع ، حاء راء، ولادة ،Mandela ،قراءة، خط ،حتمية، نشرة، قمّة، تسميّة، سؤال، أمنيّة، مديونيّة، دوفيز، بحيرة، أنانية، نعي، فتوى، رجعي، لائكية سلطوي، بدعة، مبروك، خمّاس ،خيّانة،م120، ميكروفون، مسرح، المسيرة، ديباجة ،بوعقبة، مراباة واقعيّة، ، استنساخ، نسب، مزاد، تلاشي،

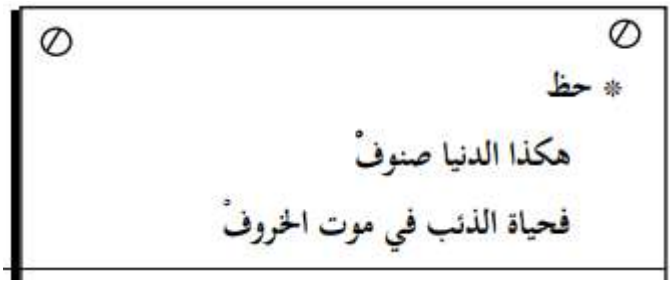
عدالة، غربان، بشر، أستراليا، قنطرة، إنتاج، إنجاب ،حلك، فهم، تخريف، تهمة، بطولة، اختيار، مذنب، الشّعب، ربّما، آخر الملصقات، تيه، أكتوبر)، وقد جاءت عناوين المتن في مجملها معبّرة عن الفساد ، والآفات من رشوة وظلم وتملّق... وعن معاناة الشعب الجزائري، عن الوطن الذي مات من أجله الشّهداء، كيف صار لعبة بين أيدي عديمي الضّمير، يقول في ملصقته "**عودة**"[1]

ينبت البحر جزيره"

* عودة

ما الذي يصنع الشهداء..
إذا أدركوا أن أسماءهم حرّفتْ؟
وإذا أبصروا أن أفعالهم صرّفتْ؟
وإذا أدركوا أن أشكالهم صنّفتْ؟
وإذا أدركوا أن أحلامهم زيّفتْ؟
وإذا أدركوا أن آمالهم خلّفتْ؟
وأن الجماجم في المقبرة..
لا تساوي لدى بعضهم مخمرة؟
ما الذي يصنع الشهداء إذا أدركوا أنهم
سلعة..

فهو يتساءل عن ردّة فعل الشّهداء، لو عادوا إلى الحياة، ورأوا ما حلّ بالبلاد من فساد، ما حلّ بوطنهم الذي دفعوا من أجل حريّته أرواحهم ودماءهم، إذا أدركوا أنّ حقيقة الحرية بعدهم تبخّرت وصارت سرابا، ماذا لو أدركوا أن ذكراهم لم تعد تساوي شيئا، وأنّ تضحياتهم ذهبت في مهب الريح ، فسمعتهم وأسماؤهم أصبحت سلعة، وذكراهم صارت مجرّد شعارات يستخدمها السيّاسيون للوصول إلى السّلطة، طبعا بعد كل هذا سيفضلون الموت ثم الموت، يفضلون ظلمة القبر على العودة إلى هذا الوطن المشوّه، وطن يأكل القوي فيه الضّعيف، إذ يقول في قصيدة "حظ":[2]


* حظ

هكذا الدنيا صنوفْ
فحياة الذئب في موت الخروفْ

[1]-عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات ، ص29.

[2]- المصدر نفسه ،ص 34

فقلبه ينزف ويتألّم لحال فلسطين الأبيّة، وما حروف شعره إلّا أنّات وآهات لما آل إليه وضعها ، كيف تكالب الغرب عليها، واستباح اليهود حماها وأرضها ، كيف هان العربي وأصبح تحت وطأة الغرب، هذا العربي الذي كلّما ضربه العدو يعقد قمّة (القمّة العربية)، هذه القمّة التي تخرج بالشّعارات الفارغة المزيّفة ،وترفع القضية إلى هيئة الأمم المتّحدة.

يأسى الشّاعر على هذه الأمّة التي اعتادت، وألفت الهوان ،فصارت تماري ،وتخدع نفسها بالوهم والسّراب دون أن تحرّك ساكنة، فقد ضاق درعا بهذا الهراء، بهذه القمّة الفاشلة ،لذا فهو يدعو الشّعب إلى الالتفاف، وأخذ حق الوصاية من هؤلاء الجبناء، لأنّ الشّعب هو من يصنع الثّورة ، وهو من يحقّق الانتصار، وليس الزّعماء بشعراتهم الواهية، التي حوّلت العربي إلى مهزلة يضحك منها التّاريخ إذ يقول:[1]

يجدل من روحه القمة الناجحةْ..
ويعيد لأمته نبضها العربي
المهرب في الأعين الفاضحةْ
دعوا الشعب..
يصنع مستقبلا يشتهيه
ويبعث ما بين مائين سمرته النازحةْ..
...بعيدا عن الزعماء
وعن لغة –الخشب– الناصحةْ
دعوه فإن الذي يصنع المجد ليس الزعيم
ولكنه الشعب والأمة الصالحةْ؟!

= قمة عربية طبعا.

= الفاطحة: مقر هيئة الأمم المتحدة "ترجم داغ همرشولد".

لقد جاء المتن الشّعري في ديوان ملصقات ،على فضاء ممتزج بين الأبيض والأسود، ولعلّ السّواد هو الأزمة ،والبياض بزوغ وشروق الشمس ، والاستقرار. هذه الملصقات جاءت على شكل أمثال وحكم ،مختزلة لتمرّر رسائل تربوية وتوعويّة حول الواقع الجزائري في قالب هزلي متهكّم، ساخر، سخرية الحياة التي لعبت بأمن الوطن وحوّلته إلى مستنقع للظّلم والفتن ، وكلّ أشكال المآسي «والسّخرية نوع من الأسلوب الهازئ الذي لا يستخدم

[1] – عز الدين ميهوبي: ديوان ملصقات ، ص 72.

فيه الأسلوب الجدّي، أو المعنى الواقعي بعضه أو كلّه، بأن يتّبع المتكلّم طريقة عرض الحديث، بعكس ما يمكن أن يقال، وهو أسلوب شائع بين العامّة ،و الأدباء على السّواء، وقدّموه بشكل ساخر »[1]

**ب ـ عتبة العنوان في ديوان حديث زليخة:**

يمكن القول أنّ الحدّ المعجمي للعنوان يكمن في أنّ :

حديث: هو القول والخبر، وهو الكلام الذي يُتحدّث به، وينقل بالصوت والكتابة.

زليخة: اسم علم مؤنث، ومن قال أنّه منقول من الزّلخ وهو التّقدّم في المشي والشّيء الأملس وقيل اسم قبطي اشتهرت به امرأة عزيز مصر والتي كانت سببا في سجن النبي يوسف عليه السّلام[2].

حديث زليخة :هو أخبارها وحكاياتها التي تحكيها، وتخبر بها، أحاديث هذه المرأة التي تكشف من خلالها خبايا الرّوح و القلب، وهنا تشبيه لأحاديث الشّاعرة ،بقصص زليخة زوجة العزيز.

والعنوان كما يبدو مركّبا اسميا متكوّنا من مبتدأ محذوف تقديره اسم الإشارة هذا. وخبر وهو مضاف، وقد حذف المبتدأ لتسبيق الخبر، وإبراز أهميته ، فهي تحاول نقل هذا الحديث بسرعة، وإذا تمعّنا في هذا المركّب الاسمي نجدها تخبر بسلطتها، رغم أنّ المرأة مضافة إلى الرّجل ،وإلى المجتمع إلا أنها تتمرّد وتتجاوز وتتقدّم شيئا فشيئا.

وقد احتوى هذا العنوان المرصّع بالأخضر «لون الطّبيعة، البعث و التّجدّد، الرّبيع و الرّوح»[3] على مجموعة من العناوين هي:(لن ينتحر السّاحل، يبغونني أنسى صلاتي، هذي أنا يا سيدي!، الحبّ عندي عاصفة، أعتقني!،اعترافات جارية في بلاط الرشيد، حديث زليخة.)، ليطغى جانب من الحيوية والحياة، ينبئ بالتّفاؤل، وحب التّجديد والتّغيير، فهي تتطلّع لحياة جديدة زاهية المعالم، مليئة بكل ما هو جميل، تحاول الخروج من حزنها إلى عالم الرّحابة والرّاحة النّفسية، وقد جاء بخط عريض سميك دالّ على القوّة والبأس، فالخط العريض« صلب متماسك، صارم »[4]، ليبرز قوّتها وتماسكها،

وإذا أمعنّا في هذا العنوان "حديث زليخة" ،فإنّنا نجده يتعالق مع قصص القرآن الكريم ،و يتناصّ معه، في حادثة زليخة زوجة عزيز مصر، وهذا يحيلنا على الفتنة التي أحدثتها هذه الأخيرة، بمراودة فتاها "سيّدنا يوسف

---

[1]–محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب،ط2،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،1999،ص522.

[2]قاموس المعاني، المعاينة12 جوان2024، الساعة 17:08، almaany.com

[3]– محمد بلاسم : الفن التشكيلي قراء سيميائية في أنساق الرسم، ص 149.

[4]– المرجع نفسه ،ص 150.

عليه السلام" عن نفسه ،إذ شغفها حبا، ولم تستطع كبح جماح نفسها الأمارة بالسوء، فهيامها بيوسف أنساها كلّ الضّوابط، وهكذا هي الشّاعرة هنا فكأنّها تقول أنا زليخة الهائمة في حبّ معشوقها، لا يصدّها عنه شيء ، إذ تقول في قصيدة "حديث زليخة":[1]

**أنا أعطيتك عمري**

**كل أشيائي الجميلة**

**وعزفت العشق،**

**أشعارا فغنّ**

**قل بأنّي كزليخة**

**حين همّت**

**حين همّ...**

**راودته عن هواها**

**روادته أين فتاها**

**أعطني حضنك و اصمت**

**غطّني بالحبّ،**

**دثّرني فإنّ،**

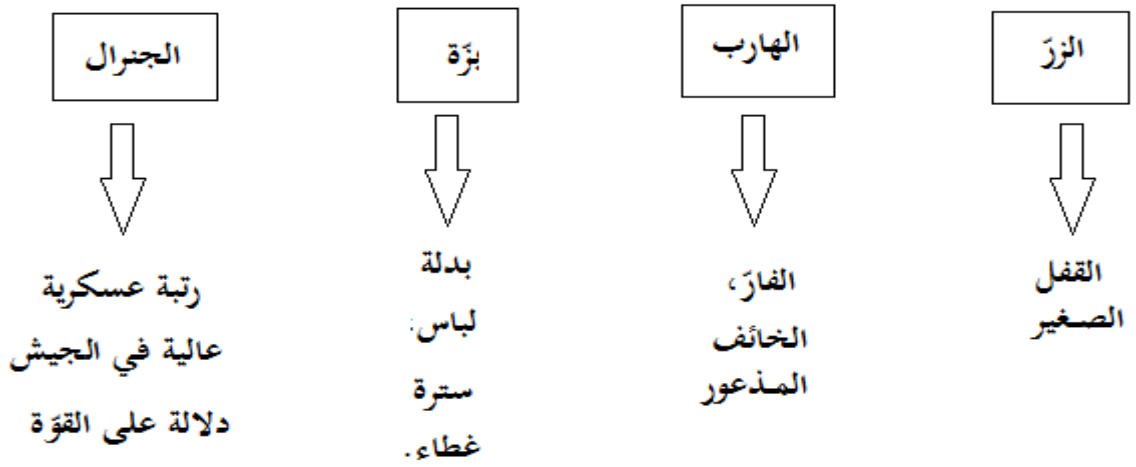
**برد هذي الدّنيا قاتل**

فهي زليخة في قوة عشقها وجرأتها، وهنا أيضا تناص مع القرآن الكريم لقوله تعالى﴿ **وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ**﴾ سورة يوسف، الآية 24 ، فهي تريد قربه،وحبّه بنفس درجة حبّ زليخة، وإلحاحها على يوسف الصدّيق، وقد استحضرت الشّاعرة هذه الشخصيّة الدّينية الجريئة ،لتختبئ ورائها ، وتعبّر عن ذاتها وذات المرأة العاشقة من خلالها.

**ج ـ عتبة العنوان في الزّر الهارب من بزّة الجنرال:**

العنوان من النّاحية المعجميّة يدلّ على:

[1] – نادية نواصر: حديث زليخة،ص 90.




وإذا أسقطنا الدلالة المعجمية على دلالة العنوان، نجد أنّ مخلوقا صغيرا خائفا يحاول الفرار من قوّة معيّنة ، هذا المخلوق الضّعيف، يفرّ من حكم سلطة عليا، وقوّة عظمى، مخلوق صغير؛ كان ينتمي إلى جزء كبير، لكنّه ضاق ذرعا ويحاول الانفصال عنه ، يحاول الهروب من أسره، غطائه وتبعيّته.

وتركيبيّا نجد العنوان عبارة عن مركّب اسمي مكوّن من:

مبتدأ + صفة + جار ومجرور + مضاف إليه

وهذا العنوان بمستوييه التركيبي ،والمعجمي يقول أنّ الشاعرة تتحدّث عن ذاتها، عن المرأة الهاربة من سلطةٍ ما، كسلطة الرجل مثلا، هذه السلطة التي كانت المرأة ،ولا تزال مضافة إليها ،تابعة لها تتحدّث عن رفضها لهذا الواقع ،الذي ينظر للمرأة على أنها كيان تابع لا مستقل، فهي بهذا تحاول التمرّد ،والخروج من منفاها. وقد ضمّ هذا الدّيوان إضافة إلى العنوان الرّئيسي ،مجموعة من العناوين الفرعية(CV وما أهمل كلاوديو بوتساني، إريتيريا، منحوتة العذراء، ببساطة الحب و وعورة القلب ،بائعة البنادق ـ لذاكرة آرثر رامبو ـ،تعليق الكلام على عرس الكنايات، ميلاف، أرضنا المغمورة، وغافلهم وجهي، الغامقون أيام الحصاد) ،إضافة إلى قصاصات شعريّة جاءت بعنوان(إحالة، ارتيّاب ،عبث، نظرة من فوق، رصيف، وباء، رهان ،نكسة الأيل الوحيد ،المواطن العالمي لـ: شكري بوترعة، تلاميذ خلف سور المدرسة ،نبذة عن الرّوح" من كرّاس إفريقيا"،بورتريه، إلخ إلخ... Fill in the gaps ( )، روبورتاج، مشيئة اللّغات، الأشباح التي تكره آخر الصّيف، عدوانية، روتوشات ،أغنيّتان).

وقد جاء هذا العنوان بلون أبيض وسط إطار باللون الأزرق باعث على السّلام والرّاحة، وقد فرّ العنوان أسفل صفحة الغلاف، لأنّ الهروب من قيود هذه السلطة هو آخر الحلول، فكأنّ السُّبل ضاقت وسط هذا

الواقع، وسط هذه التبعيّة العمياء، فقد وسّمت نفسها بالزرّ الهارب من خوفها و تشتّتها و ضياعها ، تقول في قصيدة "cv و ما أهمل كلاوديو بو تساني" :[1]

**أنا شلاّل موقوف**

**أنا لذغة مضيئة**

**أنا مرج قاحل يحلم بقطرة ندى تأنس**

**عشبته الوحيدة**

**أنا زقاق بين غيمتين جائعتين**

**أنا غمّازة**

**قريصات متّسخة في مقلمة الرّاسب**

فقد عبّرت عن الإهمال والتّهميش الذي تعيشه، وفي هذا cv أو السّيرة الذّاتية أكملت الشّاعرة ما بدأه الشّاعر الإيطالي كلاوديو بوتساني في تعريفه لنفسه، فذاتها تتعالق مع ذاته لأنّها في الاغتراب نفسه، ومهمّتها إكمال رسالته وذكر ما نسيّه من صفات البؤس التي تحياها ، فهي هنا تتقصّى هويّتها المستلبة، و تحاول الهروب من هذه السلطة التي تقضّ مضجعها وتكتم أنفاسها. تقول في قصيدة" الأشباح التي تكره آخر الصيف" :[2]

**عاد الملاح و أمسكني من يدي الهزيلة..**

**العزيمة في عينيه..إنّه ملاح لكنّه آلمني**

**من معصمي الصغير..**

**ربّما لأنّه عاد لتوّه من البحر..**

**من الطّقوس الحقيقية للحياة**

**"الحنان و العزيمة، و العنف في الطريق"**

فهذه السّلطة التي تتحكّم بها رغم حنانها تؤلمها وتقيّدها وربّما يعود هذا لطبيعة الحياة وتركيبة هذه السّلطة النفسيّة والجسميّة، ورغم من الحماية التي توفّرها إلا أنّها تخنقها ، وعليه تحاول الهروب فنفسها توّاقة للحريّة والانفلات، تحاول مداواة جروحها، إذ تقول في قصيدة "إريتيريا"[3]

[1]-أمال رقايق : الزر الهارب من بزة الجنرال ، ص7.

[2]- المصدر نفسه ، ص98.

[3]- المصدر نفسه ،ص 18.

**أريتيريا،**

**وخديني إلى أقرب مركز للتّطعيم،**

**من الأزمات من الفضول**

**والصيحات المشدودة إلى حنجرتي..**

**وخديني إلى أقدم مقهى،**

**لأفكّر في النّحل.. و أكتب رسالة**

**ليدخل العسكر**

**فألتصق بالحائط..متنكّرة في زي الحريّة**

**ألملمني فيك أريتيريا**

فهي تريد الهروب إلى صحراء أريتيريا تداوي قلبها في مراكز التّطعيم هناك، لتكتسب من قساوة العيش هناك مناعة ضد الصّعوبات والآلام، وتمنحها القوة لتبحث عن الحريّة. تحاول تغيير العالم حسب ما تراه مناسبا، من وجهة نظرها، تغيّر الأشياء حسب منطقها ، حتى وإن فشلت فهي تريد المحاولة ، تقول في قصيدة" تعليق الكلام على عرس الكنايات":[1]

**فدعني أرتّبُ حجرة الدرس ليصير المعلّمُ نایاً**

**والمسطبة بحراً والتلاميذ ضيوف المجاز!**

**دعني أفشل في تبرير العالم لطفلٍ في الرّابعةِ.**

ففي جلّ قصائدها تحاول الشّاعرة اقتناص هويّتها، تحاول الهروب من منفى الآخر الى منفاها الخاص، إلى عالمها الذي ترسمه بريشتها.

**د- العنوان في أوقات محجوزة للبرد لنوّارة لحرش :**

أمّا معجميّة عنوان أوقات محجوزة للبرد فتتوزّع بين :

أوقات/ جمع تكسير لكلمة وقت، وهو المقدار المحدّد من الزمن.

محجوزة: من الفعل حجز، ويعني حاز، من الحيّازة ،إذ حاز الشيء لنفسه ومنعه عن الآخرين.

[1]- أمال رقايق : الزر الهارب من بزة الجنرال ، ص42.

البرد: البَرَد وهو كريات من الثّلج أو الماء المتجمّد، والبرْد من البرودة ، وهو انخفاض درجة الحرارة ، وكلا المعنيين يقودان إلى الانخفاض الشّديد في درجة الحرارة، وإذا ما جمعنا تفكيك الجملة وربطناها بالدّيوان، نجد أنّها تعني الأوقات العصيبة، والباردة الحزينة، التي حيزت وقدّرت لها، فالشّاعرة بهذا العنوان تحيل على الجمود الرّوحي ،والحزن الذي تعيشه ،أو عاشته خلال فترات حياتها.

وكما نلحظ ورد العنوان مركّبا اسميّا كذلك حُذف مبتدأه ، وقد جاءت كلمة أوقات جمع تكسير إيحاء بكسرة القلب والرّوح، وكلمة محجوزة مؤنّثة تعبّر عن ذات المرأة وتخصّها وتحوز لها العذاب، وقد أكتنف هذا الدّيوان مجموعة من العناوين الفرعية(نزلة برد نزلة حزن ، صلاة خارج المواقيت .،غرق ، تعب ، مهب، موّال ، سؤال، سؤال إضافي ،سؤال مر ،قلب، انطفاء، صهيل، قلق، وقت، حالة تشرّد، خريف، جرح ،سهرة، انكسارات، حكمة، وطن، كم من عراء و كم من لا سقف، غروب، مهبّات أخرى، عشق، الفراغ، مطر، عصفور الغيم، دمعة الله، قلبان ونهاية). والعنوان يوحي بالقيد ،فكأنّ البرودة والحزن مفروضان عليها لا يمكنها الهروب من سجنهما ، واختراق زنزانتهما ، فالبرد معادل موضوعي للحزن ،إذ تقول في قصيدة"**نزلة برد، نزلة حزن**":[1]

**منذ كذا شتاء**

**و أنا أغرّد..أرتعد على**

**أفنان البرد**

**و القلب يرتدي في الزمهرير**

**الغافي على أرائك العمر**

**عباءة من بكاء**

**تصطكّ نبضاته من شدّة الحزن**

**و تنطفئ منارات السّرور**

**في ركن ما من شوارع الخيبة**

[1]- نوارة لحرش : أوقات محجوزة للبرد، ص 13.

وفي هذا المقطع تناص داخلي مع أحد نصوصها في "**قصائد من نوافذ أخرى**"إذ تقول:[1]

**أتسلّق نهاري**

**كدماتي مرتعدة**

**كأنثى تتّكئ على شرشف الأوهام المنهكة**

**في زمهرير القشعريرة**

فهي تتوشّح ثوب الحداد، تتجمّد، وتتحجّر من فرط الألم ، فحياتها حقّا محجوزة للحزن، إذ تقول :[2]

**الأيام مطبّات..غيمات**

**مكبوتة في صدر القلق**

**وأنا معطوبة جرح**

**معطوبة حب**

**معطوبة وطن**

**معطوبة حياة**

**لا أشبهني أحيانا**

**ومطلقا لا أشبه أحد**

فأناها يتحدّث و يعرّف ذاتها، إذ هي كلّ معاني الموت ، كلّ شيء فيها مصاب ، فهي لا تشبه أحدا في حزنها، و لا يصل أحد إلى درجة قهرها، فقد حُكم عليها بالسّوداوية و كتب عليها العيش في ظلماء الفؤاد ، فحياتها خريف بارد متقلّب المزاج، يسرق أزهار ربيعها ، تقول في قصيدة "خريف":[3]

**أيلول الذي يأتي مدثّرا**

**بشلالات السّحاب**

**يقلم ربيعي.. يجتثّ أمنيّاتي...**

**ينشرني خيمة**

**على سطوح العذاب**

---

[1]- نوارة لحرش: قصائد من نوافذ أخرى،ضمن مجلة نزوى،عدد60 ، 1 أكتوبر،2009،ص 182.

[2]- نوارة لحرش : أوقات محجوزة للبرد ، ص14.

[3]- المصدر نفسه ، ص34.

**دونما رأفة**

**دونما حنان**

**أيلول الذي يأتي من كل الجهات**

**يشرع لي حضن الخيبات**

**حضن الأحزان**

**فتدركني الغصص و التنهّدات**

**تركل القلب، فتصعقه التوعّكات.**

فأيلول شهر الخير والعطاء، يتحوّل إلى مقص يقطّع ورود فؤادها، معول يجتثّ أمنيّاتها ويحطّم أحلامها ، فإذا كان أيلول يحمل الخير، والبشرى لنزّار قباني ،وإيليا أبي ماضي ، فإنّه يكشف عن وجهه أمام الشّاعرة، ليكون شهر التساقط ،و العواصف، والشّحوب، فإذا كان أيلول القباني يحمل الحب، وأيلول أبي ماضي يحمل الجمال، فأيلول الشّاعرة، كأيلول محمود درويش، شهر للمنفى ،للقسوة و الجفاء .والملاحظ أنّ قصائد الدّيوان تحيل في مجملها على معنى العنوان الرّئيسي ، فألفاظها ومعانيها كلّها للألم، والجراح، و المنفى، والاغتراب.

**هـ ـ العنوان في ديوان الحبشة يليها النبيّ لعمّار مرياش :**

حدّ العنوان معجميّا هو:

الحبشة: هي بلاد الحبشة قديما، وتسمى إثيوبيا حديثا ،تقع في القرن الإفريقي.

يليها: يتولاّها ويتكفّل بها.

النبيّ: و هو الرّسول الذي أتى بالحق.

فبلاد الحبشة تحتاج إلى نبيّ يتولاّها ويكفلها.

والمركب الاسمي لعنوان الدّيوان والذي احتضن في جعبته الجملة الفعلية المحمّلة بدلالات الحركة والدينامية قد ضمّ مجموعة أخرى من العناوين تمثلت في:(الحبشة، النبيّ، لو يسعفني الحظّ، الجزائر، السّحرة، المتشرّد ،البجع ،ادّعاءات، جدول، خطيئة، نيف، أمانة، مسيح، أرنب). يلفت انتباه القارئ لحضور لفظة **الحبشة** منذ واجهة الغلاف التي تصافح بصر المتلقي إلى تضاعيف متنه ؛ حيث تم استدعاء الأماكن التاريخية ذات الدلالة المثقلة وربطها بالنبيّ ،وهو أعظم شخصيّة إسلاميّة وتاريخيّة، فهو يستدعي هذه الشخصيّة لتولي الحبشة .

ويمكن القول هنا؛ أنه أفرغ الأماكن والشخصيّات التراثية الدينية، من محتواها وشحنها بدلالات جديدة مفارقة، فقد كانت الحبشة، تأوي الرسول صلى الله عليه وسلم في التّاريخ الإسلامي، فهي من كفلت، وتولّت

المسلمين المهاجرين الفارّين بدينهم من مكّة المكرّمة، وهنا تناص مع قصّة ملك الحبشة الذي لا يظلم عنده أحد، وكيف أنّه حمى المسلمين رغم أنّه مسيحي ،وفي هذا إشارة إلى فكرة توافق وتعايش الأديان، لكن القصّة الجديدة التي أتى بها الشّاعر؛ هي أن النبي هو الذي سيكفل الحبشة، وليس كما كان سابقا، ولعلّ السبب في ذلك هو أن الحبشة المترسّخة في ذهنه وذاته، معادلا موضوعيا لوطنه، لم تكن مكان العدل والحق والمساواة، فالحبشة عنده فقدت مصداقيّتها التاريخية، ومَلكها اليوم ملك طاغية ،لا يؤمن بأفكار الآخرين ولا يتعايش معها، فالشّاعر يبكي الأطلال، يبكي ملك الحبشة/يبكي حكّام وطنه، ويبكي وطنه الذي لم يعد ذاك المكان الرّحب الذي يعمّه السّلام، ولعلّ نوع الخطّ الذي كتب به العنوان ، بما يحمله من دلالات يوحي بأنّ كلّ الدول الإسلامية والعربية يمسّها هذا الوضع المؤلم ، فلم يعد هناك مكان للسّلام، فنجده في مواضع عديدة كمن يبحث لها عن مخلّص من تاريخها، لكن الواقع لم يسعفه بهذا البطل، ويجب أن يأتي رسول يخلّص الجميع، فكما تولّت الحبشة أصحاب النّبيّ عليه الصلاة والسّلام، عليه أن يتولّاها و يتولّى جميع المسلمين. فهو يبحث عن الأمن والأمان، ويدعو لنشر السّلام ، إذ يقول في قصيدة " النبيّ":[1]

**فاحضنوا بعضكم ما استطعتم**

**غدا لن تتاح لكم فرصة للندم**

**وغدا لن تتاح لكم فرصة للغناء**

**وغدا لن تحبوا النّساء**

**وغدا لن تغنّي الطّيور**

**وغدا لن يحطّ الغروب على شاطئ البحر لن**

**يكتب الشّعراء**

فكأنّما العالم سينتهي ولكأنّه الفناء، فالشّاعر من خلال ما يقرّه المتن ،والعنوان يحمّل نفسه مسؤولية كل ما يحصل، وهنا نوع من (تعذيب الذّات)، وينصّب نفسه النبيّ المخلّص، لكنّه في الواقع لم يفعل شيئا سوى البكاء، لا يجد سوى ماضيه الجميل ، سوى تراثه المشرّف يغترف منه المعاني الجميلة، إذ يقول في قصيدة "**الحبشة**" :[2]

**مهلا لغة النّاس**

[1]-عمار مرياش: الحبشة يليها النبي،ص39-40.

[2]-المصدر نفسه ،ص13 .

**فلسفتي :أن تشاغب فأنت نبيّ الزّمان**

**وشعاري: القلق**

**الأدى جمرة والكلام دخّان**

**لا مضى ما أخاف عليه ولا ما سيأتي طريقي**

**الأذى لغتي والضّياع صديقي**

**و عجزتي أن أسير بغير طرق**

فهو يستدعي شخصيّة النّبيّ ويلبسها ثوبا آخر، ثوب الضّلالة، ثوب شباب اليوم الذي يخاف ممّا يحمله الغد ولا يحرّك ساكنا لتغيير الوضع، إذ يقول:[1]

**ها أنا أتسكّع بين الشّوارع و الغرف الجامعيّة**

**أنسى الأظافر معقوفة**

**و الثّياب ملطّخة ببقايا الذّباب**

**أستعير الدّراهم كي أشترى كتبا و نبيذا**

فهذا الشاب الذي ينصّب نفسه نبيّا لتخليص وطنه ، شاب متسكّع لا يُعوَّل عليه. وقد جاءت جلّ قصائد الدّيوان متحدّثة عن الألم والفساد ،مستدعية الشخصيات التاريخية والدينية كنوع من الهروب من الذات والواقع، بإفراغ محتوى زمن معين، وتعبئته بمحتوى زمن آخر.

### 1-1-4- عتبة اسم المؤلّف:

تعدّ من أهم العتبات النصيّة ،وتحتلّ عتبة الغلاف الخارجي ،ولاسم المؤلّف ومكان تموضعه على الغلاف دلالات وإيحاءات متعدّدة« فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصّادرة حديثا في الأعلى»[2]

فقد شغل اسم عز الدّين ميهوبي الغلاف ، واحتلّ أعلاه ليعلن بذلك أنّ قيادة الرّكب من اختصاصه، وأنه ربّان السّفينة الشّعرية، وصاحب السّلطة المطلقة على أشعاره وأفكاره ،وقد جاء باللّون الأخضر كدلالة على أنّه رسول السّلام ، فهو ينادي من أعلى الغلاف بكبح جماح الفتنة ونشر السّلام في أرجاء الوطن ، فوسط حمّامات الدّم ، ومن رحم الأزمة ينادي هذا الشّاب من خلال أشعاره وملصقاته، إلى الالتفاف حول هذا

[1]- عمار مرياش: الحبشة يليها النبي ، ص 19.

[2]- روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي،مذكرة ماجستير،جامعة منتوري،قسنطينة،الجزائر،2006-2007،ص 39.

الوطن، من أجل إعادة البسمة، من أجل فجر جديد يبثّ أشعّة النّور على كامل أرجائه، فهو يحلم بغد أفضل، وأجمل مثلما نجده في قصيدته **ربّما**؛ فهو يريد أن تعود الجزائر كما كانت حرّة مستقلّة ، يسودها الأمن والسّلام .

**ربّما**

**تنجب بعد اليأس عاقر**
**يحكمنا في دولة القانون بالكعبين ماجر**
**يمتلك الذرّة شعب جائع من دون حاضر**
**يحكم عرش الصّين قاصر**
**يحترف التّأليف تاجر**
**أسّست إمرأة حزبا لائكيّا باسم آلاف الجزائر**
**يحفظ ماء الوجه للدّينار بطّال مهاجر**
**..أحلم يوما في بلادي - بالجزائر**

كما ورد اسم الشّاعرة نادية نواصر ،أعلى غلاف ديوانها، لتتصدّره وتكون قائدة لما يحتويه، فهنا تذكرة بأنّها من ألّف الكلمات ،وتنسبها إليها فاسمها يحتلّ الصّدارة على أساس أنّها الموجّه والقائد لمسار الدّيوان، وهذه صفة عند مجمل الكتاب ، لأنّ الاسم من الأيقونات الإغرائية والإيحائية المهمّة في أي كتاب، فاسم الكاتب في بعض الأحيان يحيل على ما يحتويه المتن، و الذي يكون من جنس توجّه و اديولوجيا الكاتب.

بينما كتبت الشّاعرة أمال رقايق اسمها باللّون البنّي أسفل الدّيوان على غير العادة، فمكانة المؤلّف في أغلب الدّواوين في صدارة الغلاف ،أمّا أمال رقايق فاختارت موضعا، ولونا يحيلان على العزلة، والهروب، فكأنّ غايتها إيصال صوتها ،وأفكارها وليس شهرة اسمها، فكأنّما تريد القول ،أنّ اسمها مجرّد اسم بين قائمة النّساء المضطّهدات ، فهي ليست اسما ،وإنّما صوتا ينادي بتحرير المرأة ، فالألم الذي تعيشه جعلها تنزوي أسفل الغلاف، كانزواء روحها التي سجنت في زنزانة الأحزان، إذ تقول :[1]

**أنا غراب في سرب يمام**
**الصّوت الناشز في معزوفة رسمية**

[1]-أمال رقايق : الزر الهارب من بزة الجنرال، ص 10

**حارس المدرسة المصاب بالزّهايمر**

**و الأخت التي ترفض التّوقيع على ورقة البيع**

**أنا الظبية المغرمة بذئب**

**الجنازة في يوم عاصفة**

**النّجم الذي تنكّرت له الجماهير**

**انا المقيمة في قبو الرّيح**

**أنا ربة...الرّابحين**

**فهي كلّ معاني المأساة و الوحدة.**

ونجد من جهة أخرى اسم الشّاعرة نوّارة لحرش متصدّرا أعلى الغلاف، باللّون البرتقالي للفت الانتباه، ونسب العمل الإبداعي لذاتها، وقد احتلّ اسمها هذا المكان ،واكتسب هذا اللّون كمحاولة للخروج من غياهب الظلمة المسيطرة على الغلاف، و كسر نمط الجمود، الذي يكبّلها ،ويحيط بها من كلّ جانب ،إضافة إلى التّعريف بنفسها ،ولفت الانتباه إلى شخصها، وإغراء القارئ لاكتشاف هذه الموهبة الشعرية.

والشّأن ذاته مع الشّاعر عمّار مرياش الذي اتعلى اسمة الواجهة متوشّحا باللّون الأسود ،لون الحزن لأنّ قلبه مثقل ، وروحه تتألّم، وقد جاء بالخط الطّباعي المغاربي، تعبيرا عن الانتماء للحدود الجغرافية المغاربية، فهو من يقود المجتمع ، بالتّعبير عن أحواله، و تعريّة واقعه ، فهو المدافع عن وطنه ،المحب العاشق له ، إذ يقول في قصيدة " الحبشة":[1]

**مهما أتت**

**سأدافع عن يتمها، عن أمومتها، عن توحشها،**

**عن بداوتها، عن نعومتها..**

**لا لشيء ...فقط كي تظل امرأة**

**فانا أكثر الشّعراء غرورا و موهبة في ارتكاب**

**المعاصي**

**لذلك هيّئت نفسي لكلّ احتمالاتكم**

**خدعتني المدينة و النّاس و الشّعراء و من هاجروا**

[1]-عمار مرياش: الحبشة يليها النبي، ص 23. 24.

**و لمحبّون و العاملون عليها**

**ومن ظَلموا ومن ظُلموا...**

**بل خدعت كثيرا و لم أتعلّم سوى كيف أزداد**

**عشقا لهذا الوطن.**

### 1-1-5- عتبة مؤشّر التّجنيس :

يعدّ المؤشّر التّجنيسي « نظاما رسميا يعبّر عن مقصديّة كلّ من الكاتب ، والنّاشر لما يريدان نسبته للنّص »[1] ، ويظهر المؤشّر التّجنيسي على ظهر الغلاف أو الصّفحة الداخلية للكتاب أو يظهر فيهما معا ، إضافة إلى تواجده في أماكن أخرى مثل آخر الكتاب أو داخل المتن ، ووظيفة التّجنيس الأساسية « إخبار القارئ و إعلامه بجنس العمل/ الكتاب الذي سيقرؤه»[2]

ففي ديوان ملصقات يشير الكاتب إلى الجنس الأدبي لعمله بقوله" شيء كالشّعر" ،كأنّه غير متأكّد أهو نثر أم شعر ،أم شيء يشبهه فقط، أم أنّها أشعار تحمل من السّرد، والنّثر أكثر مما يحمله الشّعر، كلّها تساؤلات يدفعنا إليها هذا المؤشّر، فلعلّه وُضع من أجل استفزاز القارئ ،وتشويقه لاكتشاف ما يحويه المتن، وكلمة شيء كالشّعر " تحيلنا إلى أنّ هذا الدّيوان ليس شعرا ، وإنّما كتابات داميّة و نزيف حبر على هذه الصّفحات ، تمثّلت في شكل ملصقات بدون هوية ، إذ يقول في قصيدة " **قمّة** "[3]

* قمة *

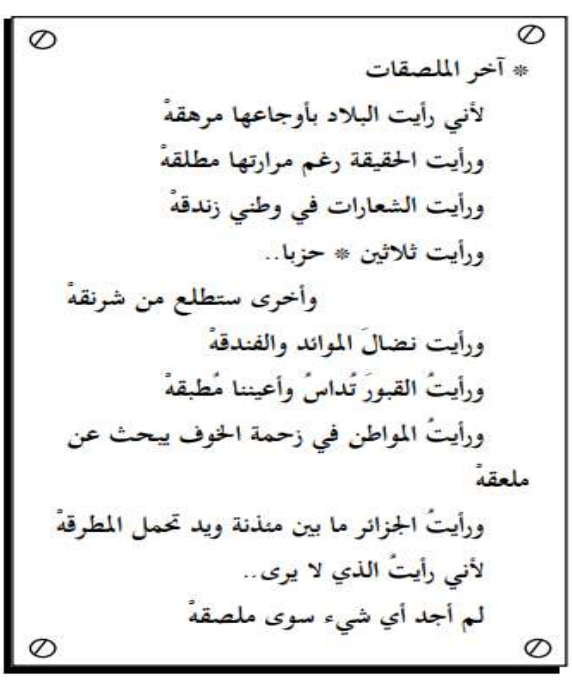
ليس شعرا ولكنه القلب ينزف..
في لحظة جارحة
إنها فرصتي السانحة
إنه الجرح أكبر مني..
ومن هذه الأمة النائحة..
كلما ضرب الغرب ضربته
واستباح اليهود حمى أرضها
أدركت أنها وحدها
كلهم ضدها..
ترفع الأمر حالا إلى "الناطحة"
هكذا كلما صفعوا

[1]-عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص،ط 1،منشورات الإختلاف،الدار العربية ناشرون،الجزائر العاصمة،الجزائر،2008،ص90.

[2]-ينظر: المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

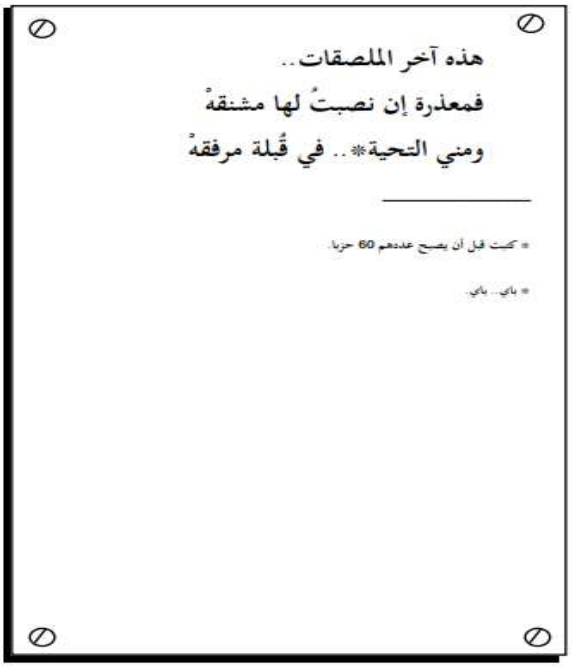
[3]-عزالدين ميهوبي: ملصقات ، ص 39.

فهو لا يريد أن يكتب الشعر، أو النّثر بقدر ما يريد التّعبير عن واقعه ،وعن ألمه، وبقدر ما يريد أن يكشف، ويعرّي الواقع ، فجرحه لا يحتويه شعر ولا نثر، ولا كلّ أجناس الأدب ، فهمّ الشاعر هو إيصال صوته وصوت شعبه، وليس الكتابة في حدّ ذاتها ، و لم يجد غير هذه الملصقات ليعبر تعبيرا صادقا عمّا يراه ويحسّ به ، يقول في قصيدة "**آخر الملصقات**" [1]



* آخر الملصقات

لأني رأيت البلاد بأوجاعها مرهقةْ
ورأيت الحقيقة رغم مرارتها مطلقةْ
ورأيت الشعارات في وطني زندقةْ
ورأيت ثلاثين * حزبا..
وأخرى ستطلع من شرنقةْ
ورأيت نضالَ الموائد والفندقةْ
ورأيتُ القبورَ تُداسُ وأعيننا مُطبقةْ
ورأيتُ المواطن في زحمة الخوف يبحث عن ملعقةْ
ورأيتُ الجزائر ما بين منذنة ويد تحمل المطرقةْ
لأني رأيتُ الذي لا يرى..
لم أجد أي شيء سوى ملصقةْ



هذه آخر الملصقات..
فمعذرة إن نصبتُ لها مشنقةْ
ومني التحية*.. في قُبلة مرفقةْ

* كنت قبل أن يصبح عددهم 60 حزبا.
* باي.. باي.

كما وسمت الشّاعرة نادية نواصر ديوانها حديث زليخة بـ " **نصوص إبداعية** "، إذ لم تحدّد نوع هذه النّصوص، وهي بهذا تدعو القارئ إلى اكتشاف ما تحمله ثنايا المتن ، وتشوّقه للاطلاع عليها وإذا ما ربطنا المؤشّر بالمتن، نجدها تصرّح بأن هذه الكتابات شعر ، إذ تقول في قصيدة "**اعترافات جارية في بلاد الرّشيد**"[2]

**فكيف أثور على غابة،**

**العشق قل لي؟**

**لمن أكتب الشّعر..**

**يا سيّدي؟**

**وقولها أيضا:**[3]

[1]- عزالدين ميهوبي: ملصقات ، ص 63

[2]-نادية نواصر : حديث زليخة، ص 84.

[3]- المصدر نفسه، ص 96-97.

**أنا أعطيتك:**

**أيامي**

**وأوراقي**

**وأشعاري**

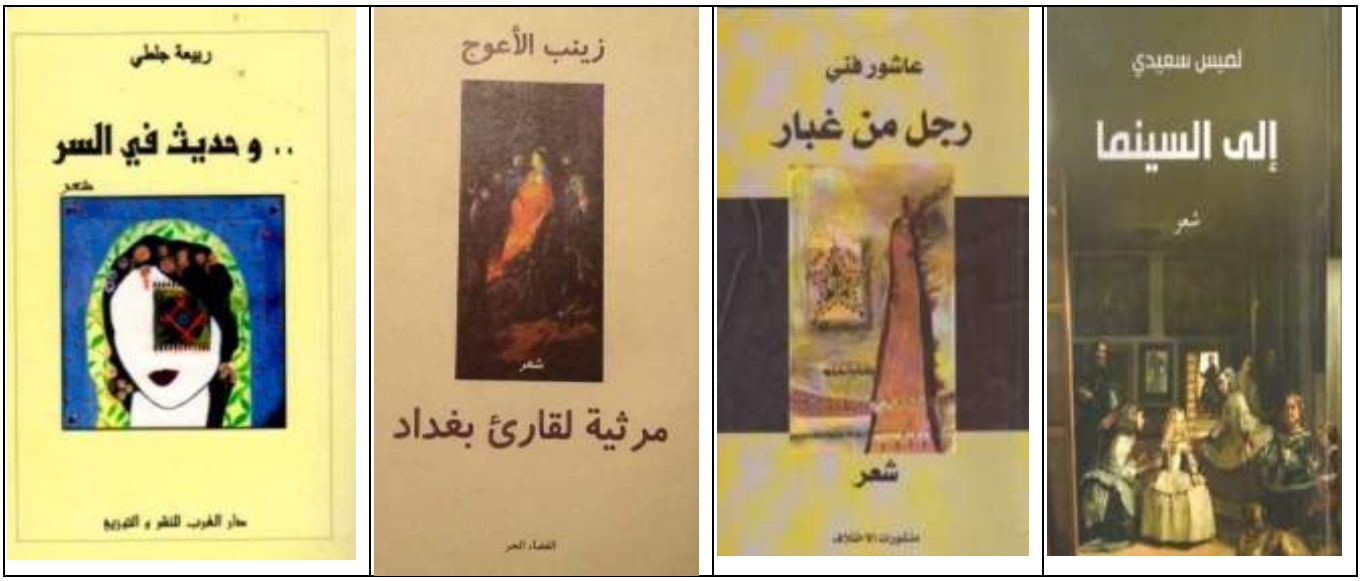
**وصبري**

**ومساءات الجميلة**

كما يأتينا نص شكيل خارج هذه العوالم (شعرية، سردية) فهو «يكتب النص الإبداعي، إذ تتداخل الأجناس الأدبية عنده ويبدو أنه قد أيقن هذا الأمر واختار في إصداره الجديد أن يضع في أسفل الغلاف مصطلح نصوص إبداعية، في محاولة لتوجيه القراءة أو ربما لتحذيرها من خطأ استحضار المعايير الجمالية في نقد الشعر»[1]. او نجده ينفلت منها بكتابة: **نصوص ملاذ** ، **نصوص شغف** وهكذا..

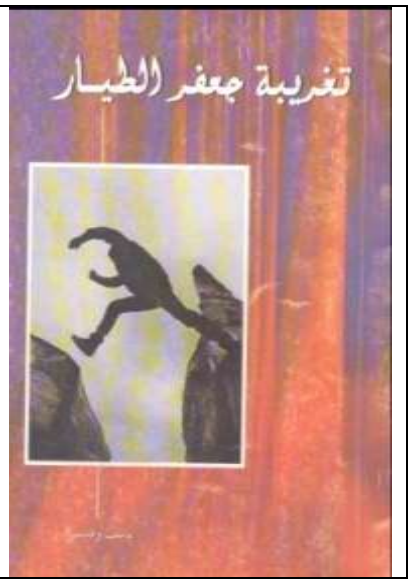
[1] – وليد بو عديلة: الشعر، تجريب البنية وفتوحات الرؤية، ضمن مجلة الثقافة، ع8،9،الجزائر،2006، ص 82.

بينما ظهر المؤشّر التّجنيسي على غلاف ديوان أمال رقايق، و ديوان نوارة لحرش حيث حُدِّد نوع الكتابة بكلمة "شعر" ، وبهذا التّحديد تسهيل لمهمّة القارئ في اقتناء ما يريد ، وتعريفه بحقيقة المتن قبل قراءته ، وتحديد لآفاق تصوراته وأفق تلقيه، مثلما نعثر عليه في الدّواوين الآتية:




لكن اللّافت في ديوان أمال رقايق أنّها قسّمت متنها إلى نوعين من المؤشّرات التّجنيسية (شعر و قصاصات شعرية)، حيث جاء هذا المؤشّر باللّون الأزرق على مستطيل أبيض ، حيث تحاول من خلال هذين اللّونين إعطاء شعرها نوعا من الأمل والتّفاؤل.

وما يستدعي الانتباه هو عدم ظهور نوع الكتابة ومؤشّرها على صفحة غلاف الحبشة يليها النبي ، بل ذكر داخل المتن ،وبالتّحديد في الصفحة الرّابعة ،مع معلومات دار النّشر، وهي الطريقة المستعملة في فرنسا وبعض الدول الأجنبية، وعدم ذكر هذا المؤشّر في الواجهة فيه دعوة للولوج لمتنه لمعرفة كنهه ،ثمّ إنّ اسم الكاتب ينوب عنه ويغني عن ذكره، لأنّه معروف بكتابة الشّعر. وهو مانجده كذلك في الدّواوين الآتية كذلك:



## 1-2- التّجريب على مستوى عتبات الدّاخل / الفضاء النّصيّ:

### 1-2-1- عتبة الإهداء:

يعدّ الإهداء عتبة نصيّة لا تقلّ أهمية عن بقية العتبات الأخرى، كالعنوان والغلاف، بالرّغم من أنّها لا تنتمي إلى المتن الشعري، وتأخذ موقعها بين الغلاف والمتن ، إذ لا يمكن للمتلقّي تجاوزها وإنكارها فهي تهدف إلى تقديم علاقة تواصلية بين المبدع والقارئ والنّص، من خلال هذا الشّخص المهدى إليه ، وبالتّالي تعتبر بمثابة ممهّد لدخول عالم النّص الشّعري، وهو «ما يرسله الكاتب أو المبدع إلى الصّديق، أو الحبيب ،أو القريب ،أو الزّميل، أو المبدع ،أو النّاقد ،أو إلى شخصيّة هامة أو مؤسسة خاصة ،أو عامة في شكل هدية، أو منحة، أو عطية رمزية ،أو مادية، والهدف من ذلك هو تأكيد علاقات الأخوّة، وخلق صلات المودّة ،وتقويّة عرى المحبّة ...سواء كان المهدي إليه شخصية أم جماعة، واقعية أو متخيّلة»[1]

وينقسم الإهداء إلى: الإهداء الذاتي ، والإهداء الغيري، والذي بدوره نميّز منه نوعان يتمثّلان في :

«أـ المهدي إليه الخاص: وهو شخصية غير معروفة لدى الجمهور العام، وعادة ما يهدى له العمل "باسم علاقة شخصية"، وديّة، عائلية ،أو شيء آخر.

ب ـ المهدي إليه العام: وهو شخصية تكون معروفة غالبا لدى الجمهور، وعادة ما يرفع له العمل كلّه أو جزء منه فقط ،باسم علاقة من طبيعة عامة: فكرية أو فنّية أو سياسية أو غيرها »[2]

[1]-جميل حمداوي: شعرية الإهداء،ط1،2016،ص9.

[2]-نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،ط1 ،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء،المغرب،2007،ص54.

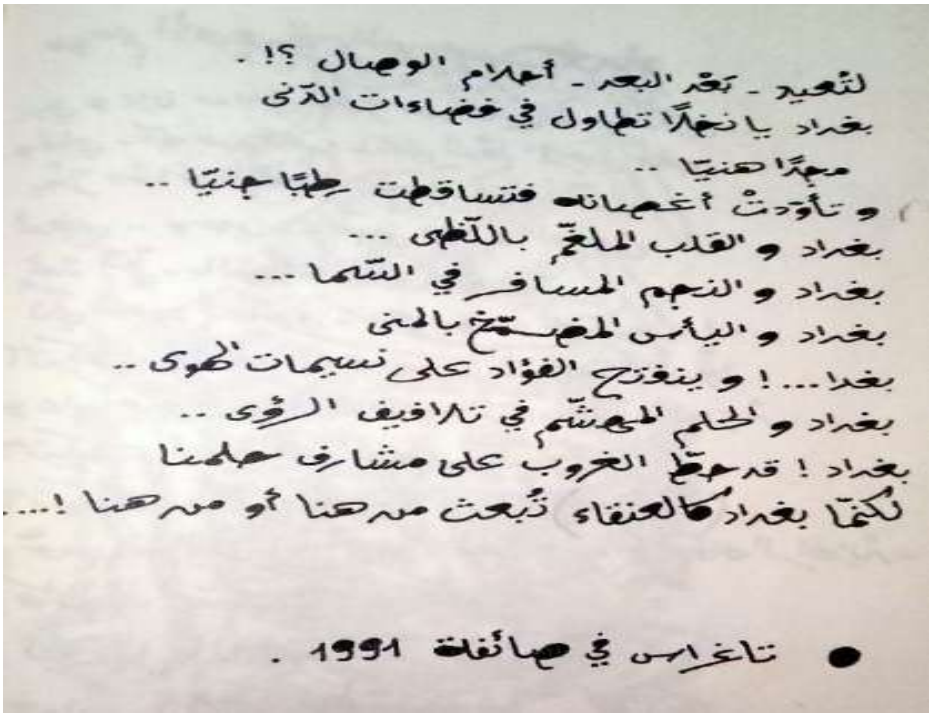
**أ*عتبة الإهداء في ديوان أوجاع صفصافة:**

يدخل الإهداء في هذا الدّيوان ،ضمن الإهداء الغيري بنوعيه ، والذي يجمع بين العام والخاص، إذ يهدي الكاتب ديوانه هذا، إلى والده المرحوم الذي لم يعرفه ، إذ توفّي قبل مولده، وهو تعبير عن شعور اليتم والفقد ،الذي عاشه الشّاعر وتأثيره على حياته ، وبإبراز هذه الصّفحة من حياته يحيلنا على الحالة النفسية المسيطرة عليه ، كما أنّه خصّ بهذا العمل أمّه التي وصفها "بستّ الحبايب" تعبيرا عن حبّه ،وامتنانه لهذه المرأة القويّة، التي تحمّلت لأجله ولأجل إخوته مرارة العيش، والوحدة ، وسارت قدما نحو مستقبل أفضل لأولادها ، فقد شبّهها بصخرة سيزيف ،مستحضرا الرّمز الأسطوري في تناص جميل مع أسطورة سيزيف، الذي يحمل الصّخرة إلى أعلى الجبل، ثم تتدحرج به إلى الأسفل، ليعيد المحاولة مرة أخرى، وهي دلالة على المعاناة المتكرّرة وشدّة الصّبر والتحمّل، وهنا إحالة على حياة الطّفولة البائسة التي عاشها، وهذا ضمن صيغة الإهداء الغيري الخاص، إضافة إلى توظيف الإهداء الغيري العام ،من خلال إهداء هذا العمل إلى صديقه في الحزن والوطن "مالك بوذيبة"،-"الشّاعر الأشقر" كما تلقّبه مجلّة البيان الكويتية، أو "الهامش" على حد تسميّة مسعود حديبي - حيث عبّر له عن حبّه ، وعن مشاعر الأخوّة التي تربطه به، وكذا إلى وطنه الجزائر الذي جمعه، وصديقه بوذيبة ،حيث

عاشا الحلو والمرّ بهذا البلد ،الذي عانى كل أنواع العذاب والفقد والألم ، حيث شبّه الجزائر بالصفصافة المتجذّرة في العراقة، والصفصاف نوع من النبات المهم في إزالة الصّداع بجميع أنواعه، وهي شجرة مقدّسة في الأساطير السومرية، والشّاعر بهذا الذكر يحاول مع صديقه ،تطهير هذا الوطن من الذين شوّهوه ،وهو هنا يحاول تقمّص شخصية قلقامش الذي طهّر شجرة الصفصاف في الأسطورة السومرية أيضا من الثعابين والشياطين والطّيور، وكلّ الآفات التي سكنتها ،فالجزائر التي فقدت أبنائها، وعانت الأمرين، هي صفصافة مقدّسة وعلى أبنائها ، تطهيرها ومداواة جرحها .

كما يهدي ديوانه إلى النّخلة البغدادية، التي تحيل على رمزين هما :

الهوية العربية ،فالنّخلة رمز الشّجرة المباركة المقدّسة عند العرب ، وتحمل هويّتهم التراثية، وإشارة أيضا إلى بغداد هذا البلد العريق الذي عانى الويلات ولم يستسلم، فهو يرى في بغداد الشّموخ والأصالة والصّمود، ويريد للحضارة البابلية أن تعود، إذ يقول:[1]




فحبّ بغداد من حبّ الجزائر والأوراس، وهنا يستحضر موقف الإخاء بين المهاجرين والأنصار ،ليعبّر عن قوّة ومتانة روابط الأخوّة التي تجمع البلدين.

والنّخلة أيضا رمز العطاء والخصب ،وهنا تناص مع الآية القرآنية ﴿**هزّي إليك بجذع النّخلة يسّاقط عليك رطبًا جنياً**﴾ الآية04 سورة مريم،(استحضار الرّمز الدّيني) .

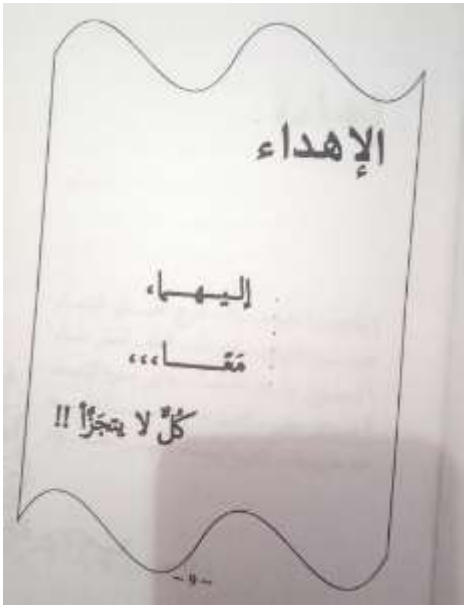
[1]-يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الاعصار،ط1، دار ابداع،1994،ص45

ويهدي عمله هذا أيضا للنّقاد المحدثين أو كما يقول "نقّاد آخر زمان"، وهي كلمة تقال للاستهزاء والتهكّم، وفي قوله هذا نبرة لوم وعتاب ،على هؤلاء النقاد الذين أهملوا الكتابات الجادّة، ولم يوجّهوا لها النّقد اللّازم، نبرة ممزوجة بالألم والقهر. وقد وضع هذا الإهداء في إطار ليحدّه فكأنّه يختصّ بمجموعة معيّنة ومحدّدة، إضافة إلى تنميق الشّكل الخارجي، بوضع وردة أعلى الغلاف ، وهي دلالة الاهتمام بالمظهر الخارجي للهدية التي يقدّمها، هذا إنّ دلّ فإنّما يدلّ على حبّه وإخلاصه.

والمتمعّن في الخط الذي كتب به الإهداء يجد أنّه خطّه بيده"الخط الطّباعي العامّ"، في محاولة إشراك وتقريب القارئ أكثر ، فلخطّ اليد دلالات نفسية ،وثقافية مستوحاة من شخصية الكاتب «فعمل الخطّاط في النّص ليس عملا محايدا، إنّه يمنح النّص من شخصيته، من نفسيته وثقافته، يمنحه أسلوبه الخاص»[1]

**ب*عتبة الإهداء في ديوان مقام الهسهسات:**

جاء الإهداء في هذا الدّيوان ،على شكل نص نثري قصير، ينتمي إلى فئة الإهداءات الخاصّة، إذ تقول:[2]



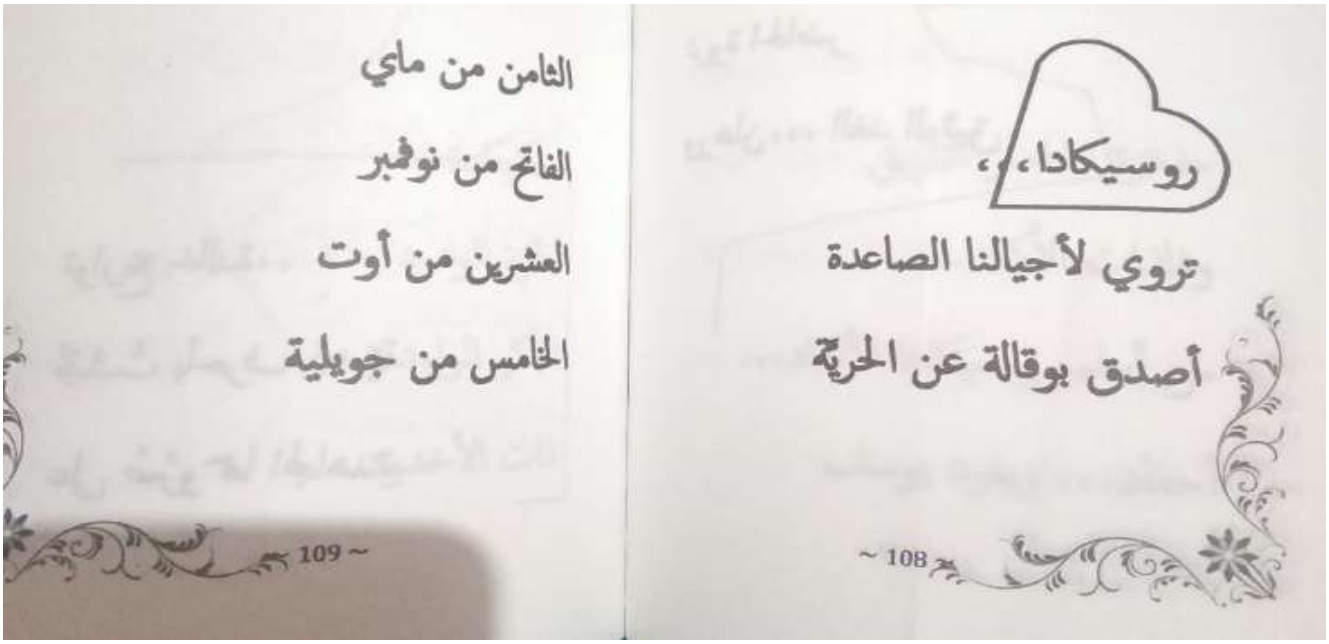

إذ جاء في صورة غامضة مبهمة ، حيث أنّ المهدِي معروف، وهو الكاتب أما المهدَى إليه ، فهو ضمير الغائب "هما" ، فهذا الإهداء موجّه إلى شخصين ،أو شيئين غير معروفين، وبما أنّ الإهداء من وضع الكاتب ؛ فإنّ له صلة دلالية مع المتن، وعلى رأي جميل حمداوي« ينتمي الإهداء إلى خانة الموازنات النصيّة الإرادية، أي التي تقع تحت مسؤولية المبدع ،ولعلّ هذا ما يمنحه طابع مسلك رمزي مفكّر فيه»[3] ،وعليه فإنّ هذا الإهداء

[1]– محمد الماكري:الشكل والخطاب ـ مدخل لتحليل ظاهراتي ـ ط1،المركز الثقافي العربي ،كانون الثاني 1991 بيروت،ص 272

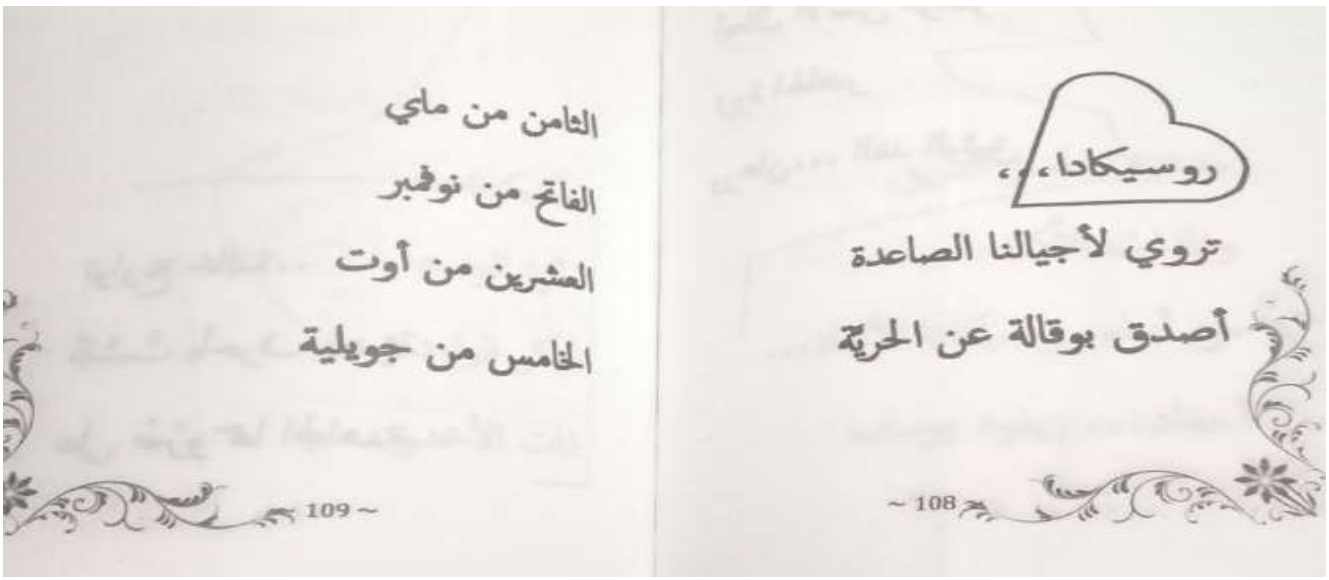
[2]–زهرة خفيف : مقام الهسهسات،دار الأوطان للثقافة و الإبداع،الجزائر،2018،ص9 .

[3]–جميل حمداوي:: شعرية الإهداء،ص10.

،تُفكّ خيوطه انطلاقا ممّا يحويه المتن، والمتتبّع لقصائد الدّيوان يجد أنّ كلمة "هما" تحيل على مدينة سكيكدة أو كما تنعتها الشّاعرة "روسيكادا"ـ اسمها القديم ـ وهو موطنها الذي ولدت وترعرعت فيه، وعلى وطنها الجزائر، الذي كان لها شرف الانتساب إليه، وهما جزءان متكاملان ، فلا الوطن يتجزّأ عن روسيكادا، ولا هي تتجزّأ عنه، وفي هذا فيض من الحبّ والوفاء من طرف الشّاعرة ،تقدّمه مع أنبل وأخلص العواطف، فهي تتحدّث عن مدينتها بشوق إذ تقول:[1]




ثمّ تضيف:




[1] – زهرة خفيف: مقام الهمهمات،ص100.

حيث تعبّر عن سكيكدة ، وعن بحرها وجمال شطآنها، فهي تستمع بمناظرها الخلابة، وتحاول نقلها للمتلقّي من أجل التّعريف بهذه المدينة العريقة ، فتسرد بطولاتها عن الصّمود ،والحريّة بكل فخر واعتزاز، فقد وضعت اسمها داخل قلب، ونادتها باسمها العتيق "روسيكادا"، وهي بالنّسبة لها جنّة فوق أرض الجزائر.

هذا و يمكن القول، أنّ الاحتمالات عديدة ومفتوحة ،إذ يمكن أن يكون المهدي إليه والذي ناب عنه ضمير الغائب "هما"، فلسطين، والجزائر الممثّلة في إحدى مدنها هي سكيكدة، ففلسطين والجزائر كلّ لا يتجزّأ ، تقول في قصيدتها "**أيادي،،،سوداء**":[1]

**حلم ياسر،،، بغد قرير!!**

**حلم بحمامة بيضاء،،،**

**من قبّة الأقصى،، تطير!!**

**حلم بالقدس،، عاصمة!!**

**يسكن فيها،،،**

**هواجسه التكلى!!**

فقد ضمّنت ديوانها هذه القصيدة من أجل التّذكير بفلسطين الجريحة ، وتعاطفها معها ،فحبّ فلسطين ،يسري في شرايين كلّ جزائري غيور على وطنه ،وعلى القدس، وعلى هذا فيمكن أن يكون الإهداء لهذا الثّنائي الذي لا ينفصل، وذِكر الإهداء بصفة الغائب ، سمة شعرية تمتاز بها الشّاعرة زهرة خفيف في جلّ دواوينها.

**عتبة الإهداء في ديوان ما لم تقله الضواحي لمسعود حديبي**: يقول الشاعر في إهدائه:[2]

**إلى والدي الكريمين...**

**رحمة الله عليهما**

**إلى زوجتي و أطفالي**

**و كلّ الناس الطّيبين...**

ينتمي هذا الإهداء إلى فئة الإهداء الغيري الخاص ، حيث قدّم هديّته هذه لوالديه المتوفيين، تعبيرا عن شوقه لهما، فهما في جوانح قلبه ،وصميم دعائه، فذكراهما ما زالت عالقة بذهنه ، وهذا دليل الوفاء والبر، كما

[1] – زهرة خفيف : مقام الهمسهسات ص 151-152.

[2] –مسعود حديبي: ما لم تقله الضواحي،ط1 ،إتحاد الكتاب الجزائريين،2009 ،ص5.

يهدي عمله هذا؛ لزوجته وأولاده ،عائلته التي تحتويه، إضافة إلى كلّ الناس الطيبين، فهو يخصّ كل من يمتاز بالطّيبة والإخلاص ، فالوالدين هما الحياة والانتماء، هما الشّوق الذي لا تخبو ناره ، فهنا إشارة إلى نار الفقد الذي اكتوى به الشّاعر، إذ يقول في قصيدة"**الموت**":[1]

**هو الموت الذي يجلس بيننا**

**يتسلّى باختطاف الطيّبين**

**طريق لا يعيد الأحبّة**

**لكن...**

**يستفزّ الحزن فينا**

**و الجمر و الأعشاب و الحنين**

فوالداه سرّ انتمائه وتجذّره ، وذكراهما ارتبطت عنده بمكان/ قرية الشّاعر ،التي ولد وترعرع فيها ، فالحنين يأخذه إليها، وإلى أهلها الذين قاسموه حلاوة العيش، ومرارته، القرية التي تجرّع فيها أقسى مرارات الفقد بموت أخيه بشير، الذي اغتالته أيادي الغدر أيام العشرية السوداء، إذ يقول في قصيدة "طقوس للمحو"":[2]

**الإهداء: إلى روح أخي بشير الإنسان الطيّب البريء**

**الذي اغتالته ـ ذات صباح حزين ـ زبانية الظّلم**

**والظلام!!**

**الموت يجرّب لعبته**

**وأنا في وحدتي**

**أختلس المحو...**

**وأكتب فاتحة أخرى**

فهو يتألّم لفقد أخيه ، فقد صار وحيدا يحاول النّسيان ، وتيمة الفقد هنا لم تتوقّف عند أخيه، بل طالت العديد من أحبّته ،ومن أبناء الوطن الذين قتلوا ظلما، في تلك الفترة، فكلّما حاول النسيان، تُقرأ فاتحة أخرى على روح فقيد آخر، لتعيد إليه ذكرياته الأليمة ، أمّا إهداؤه لزوجته، وأطفاله فجاء من باب البحث عن الأمان ، فهم أهله وعزوته ، وأمانه الذي يأوي إليه بعدما بقي وحيدا، وتحيل زوجته وأولاده على الوطن وأبنائه، وطن

[1]- مسعود حديبي: ما لم تقله الضواحي ،ص126.

[2]- المصدر نفسه ،ص100.

مفقود، تشرّد أبناؤه جرّاء الفتن، وطن مرهون على مشارف الضّياع ،أتعبته الخيّانة ،إذ يقول في قصيدة" **إمرأة ... في صباح الآخرين**":[1]

**فاحذري...**

**إنّ الرصيف الذي كان لنا...**

**قد سيّجوه**

**و باعوه بدينار**

**لحماية الوطن الجميل**

**من الرّياح**

في مفارقة ؛أوردها بطريقة تهكّمية، حول من باعوا الوطن، تحت شعار البناء، والتّشييد ،فكيف يباع السيّاج وهو الحصن والحماية.كما ذكر في إهدائه جميع الطيّبين ، فالحنين يشدّه إلى النّاس الأبريّاء ،الذين عاش معهم طفولته الجميلة، والذين تركهم ذات يوم ورحل ،ليعود إليهم بأشواقه، ويرى أنّهم ما زالوا طيّبين كما تركهم، لم تغيّرهم الحياة ، ليجد قريته فاتحة أحضانها له بعد طول غياب ،يقول في قصيدة "ميول":[2]

**...و قريتي هناك**

**في انتظار طفلها الذي سكنته المدينة**

**و الأبراج**

**و فتنة العيون**

**و قريتي بالصّمت تكتب حزنها**

**يا لها...!!!**

**و تسامح من يخون**

**في قريتي**

**فراغ مبهم...**

**و ليل موحش...**

**و ناس طيّبون**

[1]- مسعود حديبي: ما لم تقله الضواحي ،ص88.

[2]- المصدر نفسه ،ص153-154.

فقد شغلته المدينة عنها، لكن روحه ما زالت عالقة هناك، بأعالي القل، بأولاد عطية وبالوجلة تحديدا ، فهي مكان الطيّبين الذين يهديهم عمله ،والبريئة التي تحتضن أبناءها في كل وقت، وتسامح وتتحمّل الألم من أجلهم. كلّ هؤلاء يهدي عمله هذا، والذي نلمس فيه الكثير من الحزن والاغتراب الذي يعانيه الشّاعر ، فالألم الذي عاشته الجزائر ترك جرحا لا يمّحي في قلبه، وفي قلب كل جزائري ، واكب العشرية السوداء.

### 1-2-2- الخطاب المقدّماتيّ:

« "أيعتبر الكتاب المطبوع و المجموع
دون مقدّمة كتابا؟ لا إنّه لا يستحق
دون شك هذا الاسم" بييرماريفوا
روائي ومؤلّف ومسرحي فرنسي»[1]

تعدّ المقدمة من أهم العتبات التي تصاحب النّص الأدبي ، وتضم «كلّ نص استهلالي ذاتي، أو غيري ،يصاحب النّص لذلك قد ترد على أشكال، وأسماء مختلفة مثل المقدّمة ، التمهيد التوطئة ،فاتحة ، إشارة ، رأي ، تقديم ، تنبيه ، خطاب أوّلي، قبل البدء و غيرها»[2]

فهي تساعد كثيرا في فك رموز ،وشفرات المتن من خلال ربط القارئ به، إذ تعد« مدخلا من المداخل التي تجعل المتلقّي يمسك بالخيوط الأولية، والأساسية للعمل المعروض»[3]

**أ*المقدّمة عند عزالدين ميهوبي في ديوانه "في البدء كانت أوراس":**

قدم الشّاعر لديوانه ،بإصدار بطاقة هوية له ،حول ولادته ، وبنائه الفكري ، والفنّي ، ويأتي هذا التّقديم بسؤال حول هذا القطب ،أو العصب المتحكّم في الدّيوان، والذي هو تيمة "**الأوراس**"، لتتوالى الأجوبة حول ما يضمّه المتن الشعري، حيث يبرر حبّه للأوراس وكثرة استعماله لهذا الرّمز في ديوانه، فحبّه الصّادق جعله يعتزّ برموز وطنه، ويعطيها من القداسة والتّبجيل ما تستحقّه، فهو يحتفي بالقصائد ذات الرّموز الدّينية ، والوطنية ، ويدعو إلى كتابتها، فرمز الأوراس ساكن في ذاته ،ولا يضاهيه أي رمز في الكون ، فهو يرفض كلّ الرموز التي ما عداه، إذ يقول:« أرفض رموز الزمن الفرعوني والإغريقي...أرفض كل الطّقوس التي يمارسها العالم ماعدا طقوس الوطن و الشّهداء»[4] ، فالأوراس رمز الوطن والشّهداء، كما يدعو إلى قراءة الشّعر، وحبّ

---

[1]- ياسر جلال شعبان: عتبة النص،قراءة في مقدمات دواوين شعرية،كلية اللغة العربية بأسيوط ، ضمن المجلة العلمية ،العدد37،الجزء2 ،2018،ص853.

[2]-فيروز رشام: ما تقوله العتبات النصية،ص 273.

[3]-عدلان رويدي: القراءة و سيميائية الخطاب الموازي عند جيرارد جينيت ،ضمن مجلة سيميائيات،مجلد18،عدد1،سبتمبر2022، ص52.

[4]-عزالدين ميهوبي: في البدء كانت أوراس،ص4.

الشّعراء لأنّ الشّعر عنده ،يغذّي الرّوح، والشّاعر مقاتل بالكلمة، يدافع عنها، ويموت لأجلها، فالشّعر يسكن وجدانه ، ووجدانه متعلّق بالوطن و الأوراس .

ثم ينتقل بطريقة انسيابية ،إلى التّعريف بما يحويه المتن الشّعري، حيث أعطى للقارئ خيطا دلاليا يتشبّث به، من أجل فكّ خيوط المتن، فقد أشار إلى أنّه جمع في ديوانه، مجموعة قصائد حول الأوراس، هذا الرّمز الرّاسخ في فؤاده، وخياله ،والمسكون به ،إذ يقول في قصيدة "ثلاثيات الأوراس":[1]

أوراس.. يا قبلة للفداءْ يطوف بها الدهر والشهداءْ
أغار عليك من الدهر.. لكن أغار – أنا – منك عند المساءْ
أوراس.. لو كان للعشق تاج لعانق مجدك.. فلك السماءْ

إضافة إلى قصائد، حول فلسطين الجريحة ؛إذ يقول « وضمّت إليها قصائد خارجة من حصار الجرح.. وصلّت ركعتين في الأقصى وعادت مثقلة بقصائد القدس.. وكلام آخر»[2] ،إذ أنّ الجرح الفلسطيني ترك آثاره في قلب الشّاعر، إذ يقول في قصيدة" القدس و كلام آخر"[3]

## القدس.. وكلام آخر..

.. الرجولة العربية – ريشة في مهبّ الريح..
والقدس تذوب كالشمعة في شمعدان –هرتزل– .. فلنشرب نخب
إغتصاب عذراء العروبة والإسلام.. ولنصدر قدارًا.. ونصرخ..
ولندّد.. ولنقاطع.. ولنجتمع في ‹جنيف وباريس› .. ولنرقص..
ونقضي الويك آند.. في أروقة هوليوود.. والحيّ اللاتيني رفقة
‹إليزابيث تايلور› .. ولنضع إكليلاً من الزهور القدسية على ضريح
فاتنة السينما وملكة الإغراء.. مارلين مونرو!!
.. وخلف كل عربي..
لاجئة تصرخ.. وتموت..
وتموت!!

فهو يتألّم لحال القدس التي ضاعت بسبب تهاون العرب الذين أرضختهم سياسات هرتزل واليهود ،كما أنّه يحمّل هذا الدّيوان قصائد عن الهم العربي،إذ يقول:[4]

[1] – عزالدين ميهوبي: في البدء كانت أوراس ، ص6.
[2] – المصدر نفسه، ص26.
[3] – المصدر نفسه ،ص 122.
[4] – المصدر نفسه ،ص58.

وجهان.. ينبت فيهما الزّقوم..
والمطر اللعين يضمّخ المدن
اليتيمة..
والوجوه تفرّ مثقلة بأحلام
يصدّقها العربْ!
– تبريز – تعلن موتها..
– بغداد – تعلن موتها..
– والنفط – يعلن للجميع نهاية الوطن
الكبير.. وأننا لعبٌ لعبْ!
يا ويلتاه.. قصيدتي التهبت..
وكنت أدسّ – من خجلي –
القصائد في الترابْ!
–10–
وجلست..
تسألني الأجنّة: ما الخبرْ!
وطن يموت..
وشاعر حطت على أهدابه ريح القدرْ!

فهو يئنّ من خلال هذه القصائد على حال الأمّة العربية ، التي استساغت الهوان واستسلمت للموت وصارت محل أطماع الدول الغربية بسبب خيراتها، وتحوّلت إلى لعب تحرّكها القوى الخارجية ، فلم يعد هناك غيور على هذه الأمّة، حتى أنّ الشّاعر استحى من حماسه الزّائد لهذه الأمّة، وصار يخبّئ قصائده ولا يبوح بها، مشبّها إياها بصورة الموؤودة، التي كانت تُدسّ في التراب في الجاهلية خوفا من العار، وهنا تناص استحضر من خلاله الموروث التاريخي و الدّيني.ثم يعرّج إلى وصف ديوانه، الذي يعد باكورته الأولى، و يبيّن ما يتخلّله من مشاعر الألم ،والدّموع والأمل، والفرح. وتقديمه هذا جاء بعد أن فشل في إيجاد الشّخص المناسب ،الذي يكون بقيمة الأوراس وشموخها ليقدّم لديوانه، وقد أعطى من خلال هذا التّقديم ،لمحة تعريفيّة حول ما يتضمّنه المتن، من مواضيع ،ويعتبر هذا من قبيل إضاءة سبل القراءة للمتلقّي.

ويضيف بعد أربعة عشر عاما من ميلاد ديوانه،كلمة أخرى، ينوّه فيها بفضل النقّاد والدارسين الذين تناولوا عمله بالدّراسة ،في صقل موهبته ،وهذا الاعتراف بالجميل، ينمّ عن النفس الطيّبة والأخلاق العالية التي يمتلكها الشاعر.

ويصنّف هذا التقديم ضمن التّقديم الذاتي الذي « يتوجّه به المبدع إلى القارئ قصد بناء علاقة دافئة بينه ـ أي القارئ ـ كمتلقّ وبين النّص باعتباره رسالة المبدع إلى ذلك القارئ»[1]

**ب*عتبة التّقديم في ديوان تشبهني الفوضى" لحدّة نجّاح":**

قدّم لديوان هذه الشّاعرة، الأستاذ والروائي الكبير واسيني الأعرج ، إذ تقوم المقدّمة بوظيفة التّعريف بالشّاعرة وتزكيّتها« وهو حافز أخلاقي يجعل المقدّم ينوب عن المؤلّف في الإعلان عمّا يتحرّج الأخير في قوله»[2] ، فلا يستطيع الشّاعر المتخلّق مدح نفسه ـ من باب التواضع ـ كما يمدح شخص آخر ،وقد بدأها بقوله« كنت أبحث عنها فقط لأقول لها أنت شاعرة، و سأمضي في سبيلي»[3]

وهذه التزكية تمنح الكاتبة والدّيوان مكانة خاصّة بين القرّاء، خاصّة إذا كان المقدّم شخصية معروفة ومرموقة في مجال الأدب، فاسم "واسيني الأعرج" أضفى على ديوان الشّاعرة جمالية ومنحها قيمة أدبية عالية ، إذ عرّف في هذه المقدمة" بالشّعر" وأبرز ضرورته لاستمرار الإنسان من خلال تبيان الفرق بينه وبين الرّواية، كما حاول التّعريف بالمتن الشّعري وما يتخلّله من قصائد وكذا أسباب الكتابة عند الشّاعرة، والذي هو موت زوجها ، فيبدأ بالتّعليق على العنوان قائلا « لا سرّ في العنوان ـ هو تجسيد فقط لحالة امرأة تترمّل في الأربعين ،وتتحمّل عبء خمسة أطفال ، تحاول أن تنتظم ،رغم أنّها معجونة من طين الجنون، تتقاذفها الرّغبات في أن تكون سوية، و امرأة تقليدية صارمة، و بين امرأة أخرى تحبّ الشّعر، والرّواية ،والرّسم ،وحبّ غرس الأشجار، وتكديس ورداتها في بيتها بعشق»[4]، وهو في هذا الدّيوان ،يقف على مجموعة أقوال نطقت بها الشّاعرة في محاورة معه ، يحاول تحليلها و ربطها بالمتن ، فهو يشيد كثيرا بلغتها، و يبارك فيها روح المقاومة والاستمرار ،«وكأنّ اللّغة ترفض أن تستسلم للنحيب ،والموت ،والنهايات» 2ويشجّعها على مواصلة الكتابة على اعتبار أنّ اللّغة سلاح لتشييد معمار الشّعر.

وما تمنحه هذه المقدّمة للقارئ هنا، تعريفه بأسباب الكتابة، وتفاصيل حياة الشّاعرة ، ولهذا دور فعّال في فهم مقاصد الشّاعر الموجودة داخل المتن ، وفي المجمل يمكن القول أنّ المقدّم أسرف ،وأسهب في وصف لغة الشّاعرة، والثّناء عليها، كما بالغ في ذكر تفاصيل حياتها ،دون تقديم أدلّة نقدية دامغة، تؤكّد كلامه ، إذ كتبه في اثنين وعشرين صفحة (من الصفحة 07 إلى الصفحة 28)، والهدف من هذا التقديم هو التزكية ،

---

[1]- ياسر جلال شعبان: عتبة النص ،قراءة في مقدمات دواوين شعرية،ص 871.

[2]- ينظر: المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[3]- نجاح حدة: تشبهني الفوضى،الوسام العربي،2013،ص7.

[4]- المصدر نفسه ،ص11-12.

والتّشهير، والتسويق للعمل ، حتى وإن كان العمل متميزا، فإنّ مثل هذه التّقديمات تفقده وزنه ،وتفسد رونقه ، كما أنّه بهذا الإطناب ،قدّم للمتلقّي آفاق وتأويلات وشروحات جاهزة للمتن الشّعري حرمته من لذّة التّأويل وشغفه .

وتدخل هذه المقدّمة ضمن التّقديم الغيري التّقريضي « وهي مقدّمة مدحية غيرية »[1] وما يشفع لهذا الدّيوان وهذه الشّاعرة هو وزن وقيمة اسم المقدّم (واسيني الأعرج) .

**ج*عتبة التّقديم في ديوان" للحزن ملائكة تحرسه" لخالديّة جاب الله :**

جاء التّقديم بقلم الدكتور يوسف وغليسي، إذ حاول من خلاله ،التّعريف بالشّاعرة، والثّناء عليها وعلى قدرتها الإبداعية الخلاّقة، هذه الشّاعرة التي شرّفت الجزائر في المحافل الدولية ، إذ حدّد عنوان ديوانها، ووهبه مقدّمة تليق به، فهو الأعرف بأهميّة هذه العتبة في ولوج المتن الأدبي ،وفكّ خيوطه الدلالية ـ «إذ أنّ هذا النوع من المقدمات ،لا يمنح إلاّ لشخصية ذات قدر أدبي رفيع ،غالبا ما تتجسّد في ناقد أدبي متميّز، أو شاعر رائد»[2] ـ فقد أبرز الدكتور وغليسي إنجازات الشّاعرة كفوزها في مسابقة أمير الشّعراء العربية ، وكيف خرج شعرها إلى الملأ ،مستشهدا في ذلك بما قدّمتها به مجلة شاعر المليون الإمارتية ،والتي قالت عنها أنّها «شاعرة رقيقة تركت بصمة جميلة في نفوس الجماهير منذ أوّل ظهور إعلامي لها من خلال برنامج أمير الشّعراء، جاءت من بلد المليون شهيد ترفع راية الشّعر المخضّبة بمطر الإبداع»[3]

كما أشار إلى حبّها للوطن، ومقاسمتها لوجعه وأفراحه ، إذ تقول في قصيدة "نورس يأتي بعد الإبحار بقليل".

**أوسّدك القلب يا وطنا**

**يتمرّغ طفلا**

**تزهوا الدّروب**

**وأشحد أزهار بلدتنا**

**وأرسم سور حديقتنا**

**كي يغيّر هذا الزمان**

[1] – ياسر جلال شعبان: عتبة النص ،قراءة في مقدمات دواوين شعرية،ص 871.

[2] – محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)، ص149.

[3] – خالدية جاب الله : للحزن ملائكة تحرسه،ط1، منشورات أهل القلم،2009،ص6.

فهي تعشق وطنها، وتضحّي من أجله ،وترسم له أجمل الصّور، إذ يقول:« توسّد الوطن قلبها وتبادله قواسم الأفراح و الأتراح»[1] فهي ليست كغيرها من الشّاعرات الجزائريات، إذ أنّها قادرة على خوض غمار الشّعر بأنواعه العمودي، أو الحرّ، عكس الأخريات اللّواتي اتّخذن من شعر التّفعيلة فقط قالبا ينسجن على منواله ، وتمزج الشّاعرة في ديوانها بين القصيدة العمودية ، والحرة ، وهذا دليل تمكّنها وصقل موهبتها .

وقد تعرّض المقدّم، والنّاقد الفذ بنقد هذا الدّيوان، من خلال دراسة إحصائية لعدد البحور الشّعرية المستعملة، و أنواعها المهيمنة، والنّسب المئوية لكلّ بحر، وهي دراسة نقدية تنمّ عن دقّة واهتمام صاحبها، كما أشار إلى أنّ شعرها يتميّز باللّغة الفنّية الشفّافة ،مع براعة الإيقاع عكس مثيلاتها اللّواتي تميّزن بالضّعف اللّغوي ،والترهّل الإيقاعي على حدّ تعبيره، فشعرها جميل ،وبسيط لا مبالغة فيه ولا غلوّ، ويتابع لفتته النّقدية هذه ، بإبراز مواطن الضّعف عند الشّاعرة، فذكر ايجابيّاتها لا يعني الكمال ، فلكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان، ولعلّ العيب الذي أبرزه النّاقد في دراسته هذه هو محدودية ثقافة الشّاعرة ،والذي أثّر على نصوصها ،التي تحتاج إلى تثقيف من خلال استحضار الموروث الدّيني ،والتّاريخي، إذ أنّ النّص الجديد ،يحتاج بشكل كبير إلى مثل هذه اللّمسات الفنّية ،التي باتت ضرورة من ضرورات الكتابة الشّعرية ، والتي تضمن للنّص الشّعري خلوده، فهو هنا يدعوها ،وينصحها بتوسيع ثقافتها، ويستدلّ بقصيدة من قصائدها ، أعجبه تثقيفها لها ، وهي قصيدة" تنزّلت الأحلام":[2]

**قل للّذي أردى الفؤاد متيّما**

**ماذا فعلت بليله المتعربد**

**أسرى به الشّوق العصّي إلى هنا**

**حتى استحال كراهب متعبّد**

إلى غاية قولها:

**أعلنت حبّك فأعترف يا سيّدي**

**أنّي المليحة في الخمار الأسود**

و هنا تناص مع أبيات للدارمي الذي يقول:[3]

**قل للمليحة في الخمار الأسود**

---

[1]- خالدية جاب الله : للحزن ملائكة تحرسه،ص 6.

[2]- المصدر نفسه، ص 81.

[3]- كارين صادر:ديوان شعر مسكين الدارمي،ط1،دار صادر،بيروت،لبنان،2000،ص10.

**ماذا أردتّ بناسك متعبدّ**

**قد كان شمّر للصّلاة ثيّابه**

**حتى قعدت له بباب المسجد**

**ردّي عليه صلاته و صيّامه**

**لا تقتليه بحقّ دين محمّد**

وهو بهذا يدعو إلى السير على منوال هذه القصيدة، وإذا نظرنا إلى الواجهة الخلفية لغلاف ديوانها نجد، أنّ المقدّمة ما زالت مستمرّة ، لكنّها انزاحت عن مكانها، واختارت مكانا قصيّا تكمل فيه تزكيّتها للشّاعرة بتعزيز ما قيل فيها بأدلّة تثبت هذه القدرة والموهبة التي تمتلكها، من خلال ذكر شواهد من أقوال، ودراسات حولها، مثل ما كتبه يوسف وغليسي عنها، في كتابه "خطاب التأنيث" وشهادة "مجلّة شاعر المليون" ،التي أثنت عليها، وعلى عملها المقدّم في مسابقة أمير الشّعراء، والتي أثبتت من خلاله، أنّ النّساء أيضا قادرات على كتابة الشّعر، وخوض غماره. وتعدّ هذه المقدّمة، من المقدّمات النّقدية التي« تحاول تفسير العمل الأدبي»[1] ويمكن القول، أنّ الشاعرة بالإضافة إلى قدرتها، وتميّزها اكتسبت بهذا التّقديم الموضوعي من ناقد كيوسف وغليسي، قيمة أدبية تحسب لها، وتضاف إلى رصيدها ، فهي شهادة تعتز بها، إضافة إلى الأثر والتّشويق الذي أحدثه النّاقد في نفس المتلقّي ،لاكتشاف خبايا هذا الّديوان، وتقصّي مواطن الموهبة عند هذه الشّاعرة.

### 1-2-3- عتبة التّصدير:

التّصدير « مصطلح يوحي برفعة الشّأن والمكانة، فلا يحظى بصدر الكتاب أو النّص إلاّ ما كان ذا أهمية»[2]، وهو عتبة من العتبات النصيّة وأحد المفاتيح الإجرائية المساعدة على فتح مغاليق النّصوص ، ويرى جيرار جينيت Gerrad jennit أنّه « اقتباس بجدارة، بإمكانها أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب... ملخّصا معناه،...كما يمكن أن يكون أيقونا كالتّصدير بالرّسوم والنّقوش والصّور»[3]، فهو عتبة قرائية دسمة، ومكثّفة دلاليا، لم تأت من أجل تزيين باحة المدوّنة وإنّما هو «كالمصابيح المتدليّة في سقف الكلام، يهتدي بها السّائر في مسالك القول، ومهالكه، يبدّد بها ظلمة المعنى، ويغيّر بها دروب الفهم، والتّأويل، وهي أيضا كالمفاتيح المعلّقة على جدار النّص تنفكّ بها مغالق الدلالة، وتنحلّ بها عقد الخطاب»[4]،

---

[1]- ياسر جلال شعبان: عتبة النص ،قراءة في مقدمات دواوين شعرية،ص 871.

[2]- روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي،ص84.

[3]-عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص،ص107.

[4]- روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي،ص85.

ويأتي التّصدير على ثلاثة أنواع:

«**التّصدير الغيري**: وهو النّموذج المهيمن المنسوب إلى مؤلّف غير مؤلّف العمل.

ـ **التّصدير الذّاتي** وهو التّصدير المسند بشكل ضمني إلى مرسل التّصدير، ومؤلّف العمل(النّص) فهو إذن يقوم على الإسناد الذّاتي الظّاهر أو المقنّع.

ـ **التّصدير الغفل**: وهو التّصدير غير المنسوب ،إمّا بسبب شهرته العمومية، التي تعفيه من حمل توقيع مؤلّف التّصدير، أو بسبب غفليّته العامّة، التي تجعله في انتمائه الثّقافي العام ،مفتقدا لمصدّر خاص»[1] ، كالأمثال والحكم.

**أ*عتبة التّصدير في ديوان لازب كطين لزهرة خفيف:**

صدّرت الشاعرة ديوانها، بأقوال لمجموعة من الشّخصيات الدينية الإسلامية، وفلاسفة ، إضافة إلى إضفاء لمستها الشّخصية من خلال؛ دسّ إحدى الأقوال باسمها، فبدأت بقول علي أبن أبي طالب كرّم الله وجهه الذي يقول: «لو سكت الجاهل ما اختلف النّاس»[2]، وهي حكمة من رجل ورع ، تدعو إلى الصّمت ،وعدم المجادلة مع الجاهل الذي يفسد الأمور بكلامه، ومناقشاته العقيمة ، فالجاهل لا يسمع إلا صوته ، والعالم لا يستطيع إقناعه حتى لو أراد ذلك، وهذا سبب الخلاف بين النّاس فنظرتهم للعالم لا تكون من زاوية واحدة.

ثم تضيف قول "عمر بن عبد العزيز":«إذا دعتك قدرتك إلى ظلم النّاس ،فاذكر قدرة الله عليك»[3]، و هي حكمة أيضا ،و دعوة إلى عدم التّجبّر، والظلم ، لأنّ الظّلم ظلمات يوم القيّامة، و الله خير قادر و هو المنتقم للضّعفاء، أمّا الشعراوي فقد اقتبست منه قوله: «لا تقلق من تدابير البشر ،فأقصى ما يمكنهم فعله بك ،هو تنفيذ إرادة الله »[4]، وهو تبيان لقوة إرادة الله ،وأنّ كل شيء يصيب الإنسان قضاء وقدر ،وليس للبشر يد فيه ، بل هم وسائل مسخّرة ، فلا يجب القلق، والخوف ما دام تدبير الأمور بيد الله ، فحتى لو أصابك منه شرّ، فهو من عنده سبحانه، وذكرها لحكم هذه الشخصيات الإسلامية، ينمّ عن ثقافتها الدّينية الواسعة.وتضيف إلى تصديرها، قول لأفلاطون يدعو فيه إلى رفع المستوى والعمل بالمبادئ والأخلاق والتنزّه عن الصغائر، فلا تترك ضعاف النّفوس، ومن لا أخلاق لهم ، يحطّوا من قيمة أخلاقك فإن لم تستطع تغيير أخلاقهم للأحسن،

---

[1] – نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،ط1،دار توبوقال،2007،ص59.60.

[2] – زهرة خفيف :لازب كطين،دار الأوطان للثقافة و الإبداع،الجزائر،ص9 ،

[3] – المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

[4] – زهرة خفيف :لازب كطين،ص9 ،

فحافظ على أخلاقك من السّقوط ،والنّزول إلى مستوى أخلاقهم، إذ يقول:« إذا فشلت إلى رفع أحد ما إلى مستوى أخلاقك فلا تجعله ينجح في إنزالك إلى مستوى أخلاقه.»[1]

ويتخلّل تصديرها قول لها تدعو فيه إلى الثّقة بالنّفس، وعدم الاكتراث لآراء الآخرين خاصّة السّلبيين منهم، إذ تقول: «إذا آمنت بنفسي فلا يهم إن كفر بي الآخرون»[2]

وتنهي في الأخير بقول" قرامشي":«إن اختيار مفهوم محدّد للعالم، و نقد هذا المفهوم، إنّما هما أمران سياسيّان» ، أي أنّ في العالم العديد من وجهات النظر، ولكل وجهته ،ونافذته التي ينظر منها، والاختلاف في الرؤى، والتوجّهات أمر طبيعي، إن لم نقل ضروري ،ولا يجب النّقد فيه، فالنّقد، أو الرّأي و الرّأي الآخر، لا يكون إلّا في السيّاسة ، وكلّ هذه الحكم، تبنّها الشّاعرة من باب الوعظ، وإعطاء معاني مختلفة ،وقيم أخلاقية للمتلقّي في دعوة إلى اعتناقها، وقد عنونتها بإشارات لأنّها بحق إشارات و تنبيهات لفهم منطق الحياة و الوجود.

فالشّاعرة ملمّة بمختلف الرؤى؛ الإسلامية منها والفلسفيّة والأدبيّة ولها أيضا وجهات نظر ثابتة، وقد جاء هذا التّصدير لتبيان قوّة شخصية الشّاعرة، إضافة إلى التّعريف بثقافتها، والمصادر الذي تستقي منها مبادئها وقيمها في الكتابة الشّعرية «إذ أنّ التّصدير كلمة السّر التي تمكّن القارئ من الولوج إلى عالم النّص، والنّفاذ إلى ثقافة المؤلّف، والتّعرّف على موقفه من الكتابة والوجود»[3] ، وهو تلميح لما موجود داخل المتن من قيم ،فالعمل الشعري مرآة تعكس شخصيّة صاحبها، ولمسة زهرة خفيف ،وثقافتها الدّينية واضحة داخل قصائد الدّيوان، فهي المعتزّة بدينها ونبيّها ، والمؤمنة بقدرة ربّها ، إذ تقول في "قصائد دلائل النبوّة":[4]

**سبحان من دام على طول المدى**

**فهو الذي خلق الخفاء و ما بدا**

**وهو الذي شقّ النّهار مبصرا**

**أرأيتم إن كان ليلا سرمدا**

**وهو الذي يوحي للطّير في السّما**

**يحوم مكسور الجناح إذا غدا**

وفي هذه الأبيات تتجلّى قوّة الإيمان باللّه عزّ و جلّ ،والإقرار بقدرته وعظمته، في تسيير أمور هذا الكون،

---

[1]-زهرة خفيف :لازب كطين،ص9

[2]- المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

[3]- روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي،ص91.

[4]-زهرة خفيف :لازب كطين،ص13.

وتضيف متغنيّة مادحة خير خلق اللّه "محمّد صلّى الله عليه وسلّم" ،فتقول:[1]

**ومن فضائل ربّي جلّ جلاله**

**أن بعث للنّاس منهم أحمد**

**كالنّور أشرق بدره في سمائهم**

**جاء بشرع الله دينا و هدى**

**فهو الرّفيق مقطّر في خلوصه**

**و الرّحيق تناهى في قطر النّدى**

ومن هذه الأبيات، نستشفّ عمق الثّقافة الإسلامية ،التي نهلت من مشاربها الشّاعرة .إضافة إلى قوّة شخصيتها وثقتها الكبيرة بنفسها إذ تقول في قصيدة "قالوا":[2]

**... و قالوا،،،**

**من طيشها...شاعرة!!**

**و قالوا،،،**

**لولا تقوُّلُها في الوهج**

**و تمرّغها في القطر**

**كلحظة للصّفاء،،لا تتخوّض**

**أسلمت شآبيها للريّاح**

**مستسلمة لغلس النّواحي الغابرة**

**و قالوا،،،**

و تضيف ردّا على هذه الاتّهامات الباطلة، و المحبطة بكل ثقة فتقول:[3]

[1]- زهرة خفيف :لازب كطين، ص13.14.

[2]- المصدر نفسه ،ص53.

[3]- المصدر نفسه ،ص54.

و لكنّني،،،أعلم أنّي

نحو دروب العلا سائرة

أعلم أنّهم أرادو عقوقا

لقافية،،،كالمدى غابرة!!

فبنت،، فلمّا أرادوا بها،،،

تعرية بخضرتها الوافرة!!

سيأتي زمان يكونون نسيا،،،،

و أكون،،،مذكوووووورة،،ذاااااااااااااكرة!!

فهي واثقة من نفسها، معتزّة بنجاحها، تحاول إثبات جدارتها، ودحض أعداء النّجاح الذين يحاولون إحباطها. وبهذا يكون لهذا التّصدير، الفضل في معرفة ثقافة الكاتبة، وشخصيّتها، إضافة إلى تعرية بعض جوانب المتن ،والأفكار التي يتضمّنها.

**ب*التّصدير في ديوان من التي في المرآة لربيعة جلطي:**

صدّرت الشاعرة ديوانها ،المكتوب باللّغتين العربية ،والفرنسية بتصديرين ،على اعتبار أنّهما ديوانين في ديوان واحد، حيث صدّرت للجزء المكتوب باللّغة العربية، بجزء من قصيدة غزلية من الشّعر الملحون للشّاعر المتصوّف "قدّور بن عاشور الزرهوني"،وهو واحد من أهلها، الذين يعود نسبها إليهم إذ يقول:[1]

**صل و صلصل فوق سطحك لو تدري***يا القمري**

**ما في قلبي تنهزم منّي و تنوح**

**ما تعرف شي محايني ما زلت غرّي***يا القمري**

**ما يعلم بقرحتي إلاّ المقروح**

**سعّفني لله في الأمزان تسري***يا القمري**

**في حفظ الرّحمن متسلّي ممنوح**

**عليك الأمان من الأضرار باري***يا القمري**

**ما تلقى هزّة ولا بهزة رح**

**خد بريّة صنها فيها أسراري***يا القمري**

[1] – ربيعة جلطي: من التي في المرآة؟،دار الغرب للنشر و التوزيع،وهران،ص7.

**بلّغها لأهلي و ناسي ليس تبوح**

**قدّور بن عاشور الزّرهوني**

والذي يعاني الغربة، والشّوق ،إذ لم يجد إلّا طائر القمري، يحمّله رسالته المليئة بالأحزان، والآلام ليوصلها إلى أهله، ويستوصيه خيرا بها وبسرّه ،أما الجزء الآخر من الدّيوان، فقد صدّرت له بأبيات شعرية من رباعيات الخيّام، باللّغة الفرنسية يقول فيها:[1]

**J'avais un maître alors qui je j'étais**
**Un enfant**
**Puis je devins un maître et ,par là.**
**Triomphant**
**Mais écoute la fin :tout cela fut en somme**
**un poussière emporté par le vent.**
**Omar Khayyam**

وقد جاء فيما معناه

**«كان لي معلّم حين كنت طفلا**

**صرت بعدها معلّما،**

**وتذوّقت لذة الانتصار،**

**اسمع حتى النهاية،**

**كلّ ذلك،**

**كان مجرّد غبار تذروه الرّيح»**[2]

فكأّن حلمه صار سرابا، وكلّ ما حققّه ذهب في مهبّ الرّيّاح، وإذا ما ربطنا التّصديرين ببعضهما نجد أنّ هناك **حالة اغتراب** ، وتوهان للذّات ، فالأوّل ضيّع أهله ،وتغرّب عنهم، والثاني ضيّع حلمه ولذّة الانتصار التي كان يحسّها ،وبما أنّ التّصدير يكون له علاقة بشكل ،أو بآخر بالمتن أو العنوان، نلمس من خلال هذين التّصديرين ،تعالقا مع العنوان "من التي في المرآة؟".

[1]– Rabia DJELTI :QUI EST-CE DANS LE MIROIR?,T :Rachid BOUDJEDRA,EDITIONS DAR EL GHARB ,ORAN,P7.

[2]– ترجمة ذاتية

فالأنا الشّاعرة في حالة تشظّي، وفقدان للذّات، تبحث عن أناها في المرآة ولا تعرفها، وإذا رجعنا إلى التنشئة التي ترعرعت عليها الشّاعرة من التزام، ومحافظة في أسرة متصوّفة، وحياتها اليوم نجد أنّها حقّا في تيه، وعدم توازن، فمن عالم محافظ صوفي، إلى عالم منفتح بكل ما تعنيه الكلمة من انفتاح، ولعلّ الانفلات من قبضة اللّغة الواحدة في ديوان واحد خير دليل على ما أوردناه ؛ فالعربية تراثها وموروثها وروحها السّابقة، والفرنسية حاضرها وروحها المتعصرنة.

وأيضا الشخصيات التي استقت منها تصديرها، فالزّرهوني معروف بالورع ،والتّصوّف الذي على أصوله ،من خشية لله وتقواه، أمّا عمر الخيّام، فهو أيضا متصوّف ،لكن رباعياته جلبت له الكثير من الشك حول عقيدته، وتبقى النّصوص منفتحة على تأويلات والاحتمالات دلاليّة عديدة، إذ يمكن أن يكون هذا التشظّي، وغربة الذات نابع من فقدان أمّها، وهو ما عبّرت عنه في التّصدير بالأهل، فقد أثّر فيها موت والدتها، ومعاناتها مع زوجة أبيها، التي كانت تفضّل بناتها، وتهمل هذه الطّفلة اليتيمة، فإحساس اليتم القاهر صاحبها طوال حياتها، وهي الت تقول تقول:[1]

**لهنّ تخرجين اللّوز من حزام الجهات**

**و أنا؟!**

**تفرشين الشّرفة بنرد الطّقس**

**و أنا؟!**

**لبناتك تباشير الكلام**

**و نهاياته الوديعة**

فهي في شوق لأمّها، تحتاجها إلى جانبها في وحدتها هذه، تحدّث نفسها لما هذه المعاملة وهي اختهنّ ؟ ،وتتحسّر لحالها وقهرها فتقول:[2]

[1] – ربيعة جلطي: من التي في المرآة؟،ص49.

[2] – المصدر نفسه ،ص 51-52.

أنا الحافية إلا من يتمي
أنا المنسكبة في جبّ الصّمت
قطرة...قطرة
أنا الذّاهبة الآتية
الذّاتية الآهبة
معلّقة القلب فوق البحار
تفّاحة آدم
إلى أبد
ترتجف إلى ممر الكلام
عابرة الحريق أنا،
أنا الوديعة الفتيّة
أختهنّ أنا

فلفرط حزنها ، وتعاستها، أصبحت تبحث عن أمّها في الحلم ،لتعوّضها عن الحنان الذي فقدته، إذ تقول:[1]

نائمة كنت
أو ساهمة
فقامت أمّي خلسة من حلم
و هذا مبسمها قد و مض
تتلقّفني،مرّة،
بين نجم و نجم
و مرّة
تخرج من كفّي حمام البهاء
سبحان العزيز الصّمد،
قدماي الصّغيران

فهذه الطفولة البائسة التي عاشتها، جعلتها تبحث عن ذاتها التي فُقدت بفقدان أمّها، تبحث عنها في الحلم، في المرآة، في كلّ شيء، وبكلّ اللّغات ،ولهذا أصدرت ديوانها باللّغتين، لتوصل صوتها للعالم، و لتبحث عن ذاتها، عن ذوات الأخريات اللّواتي عشن تجربتها، و فقدن الأمان في هذا العالم.

[1] – ربيعة جلطي: من التي في المرآة؟،،ص52-53.

وللتّعبير عن هذا الألم ،اختارت عوالم الصّوفية المعتمدة على الرّمز في التّعبير عن الدلالات الرّوحية الخفيّة «فالمرآة رمز وعلامة عن الشّعر خارج المألوف والمعتاد، وهي رمزيّة قديمة، تضرب بجدورها في الميراث الإنساني الأسطوري، والفلكلوري، والإبداعي على السّواء...وهو عنصر أساسي في التراث الصّوفي الذي تقترن فيه رمزيّة المرآة بأحوال الشّهود، التي يرى فيها العارف الحقائق التي تنزاح عنها الحجب، كما لو كان يتطلّع إلى مرآة»[1]

والمرآة كما يراها عبد الله صالح البردوني« لا تعكس سوى غربة الإنسان و انفصامه»[2] والكتابة الصّوفية عند الشّاعرة؛ لا تعدو إلاّ أن تكون مرآة، تبحث من خلالها عن ذاتها المغتربة ،فهي تحاول إيجاد نفسها من خلال التوغّل في ماضيها التّراثي الصّوفي ، تقول في حوار مع الكاتبة "نوّارة لحرش": «في مكتبة أبي تعرّفت على عطر الورق، عتيقه وحديثه، تسلّقت أشجارا عالية في حديقة الأدب، والتصوّف ،وتعرّفت على أهم الشّعراء، والأدباء، والمتصوّفة»[3] ،فهذا التراث وهذه التنشئة جعلاها؛ تتأثّر بالصّوفية، وتدرجها ضمن كتاباتها، فهو الملجأ الوحيد، والمتنفّس الذي تواري من خلاله ما يخالجها من أحاسيس ،إذ تقول «أعترف بحقيقة ما قاله النقّاد في وجود الحسّ الصّوفي في أشعاري منذ كتابي الأوّل...ربّما ذلك كان نتيجة تكويني، وطبيعتي الصّوفية ، ليست حالة ذاتية فقط ،إنّما حالة ثقافية أيضا... ، فالتصّوف يسمح لنا، بالذهاب في القول إلى الأبعد على المستوى الذّات، كما على المستوى العامّ»[4].

وعليه يمكن القول: أنّ ديوانها عبارة عن حالات صوفيّة تعكس حياة البؤس ،واليتم التي عاشتها في طفولتها، فالبعد الصّوفي في تكوينها الرّوحي ،مهرب تفرّ إليه كلّما راودها الحزن، وأستبدّ بها الألم، والشّطحات الصّوفية، تكتنف العديد من كتاباتها مثل ديوان "**النّبيّة تتجلّى في وضح اللّيل**"، ورواية "**قوارير جميلة بوحيرد**"، ومن أمثلة الصّوفية في ديوانها الذي بين أيدينا، قولها في قصيدة:"...و الأشباح"[5]

---

[1]- أسماء أمين حسن فرحات: رمزية المرايا في الشعر الفارسي(بيدل أنموذجا)،ضمن مجلة قطاع الدراسات الإنسانية،عدد31يوليو 2023 ،ص1237.

[2]-ينظر:المرجع نفسه،ص1267.

[3]- نوارة لحرش: الشاعرة و الروائية ربيعة جلطي في حوار حول ديوانها الجديد ـ النبيّة تتجلّى في وضح اللّيل،ضمن جريدة النّصر،23 ديسمبر2014،www.annasronline.com،المعاينة: 1جوان2024،الساعة22:22.

[4]- ينظر: نوارة لحرش: الشاعرة و الروائية ربيعة جلطي في حوار حول ديوانها الجديد .الموقع السابق

[5]- ربيعة جلطي: من التي في المرآة؟،ص97.

كأنّني الولع
كأنّني دخلت أضواءك قاطبة
وأسرجت وقتي من خيول
وكانت أبواب الله مشرعة.
وكأنّني تقرّبت
فنحرت لروح البرد النحيلة
عنقود غيم و جديله
وكأنّني التّيه كلّه
وكأنّني ضلع الأرض
وكأنّني الكأنّ.

فهنا استعمال للّغة الصّوفية الرّامزة ، واستحضار واضح لعوالمها، فهذين التّصديرين، كشفا اللّثام عن الثّقافة الصّوفية التي تتشبّع بها الشّاعرة، و هنا إحالة على مصادر الكتابة عندها.

وبالتّالي ، أصبحت دلالة القصيدة لا تنفصل عن جسد النّص الموازي- في كثير من الأحيان- بل تنمو وتنبثق من تشابكها وتفاعلها بشكل عنقوديّ بداية من الغلاف بألوانه المتباينة والصّورة واسم المؤلّف مرورا بالإهداء والمقدّمة وصولا إلى صفحة الغلاف الخلفيّ ، ما جعل الشّعراء يلتفّون حولها ويتوغّلون في تضاعيفها ويسقطون عليها آليّات التّجريب ،التي أتاحت انفتاح النّصوص على مستويات عدّة للقراءة والفهم والتّلقّي الجماليّ من جهة ومكّنتهم من اختراق البنى السّائدة تلبيّة لمعطيات العصر الجديد المتغيّر .وبفعل التّجريب تحوّل جسد الصّفحة إلى أيقون دالّ وعلامات نوعيّة، تقتضي من القارئ تقصّي جلّ عناصرها الموزّعة على بياض الصّفحة كما سنرى في الفصل الموالي.

# الفصل الثّالث:

# التّجريب في الكتابة

## التّشكيل البصريّ في الشّعر الجزائريّ

**تمهيد:**

يعدّ التّشكيل البصري من الّتقنيات التّجريبيّة الحديثة التي اعتمدها النّص الشّعري المعاصر، من أجل الانفتاح على القراءات المتعدّدة، وإثراء المتون الشّعرية ، وتبيان مختلف الرّؤى الفكريّة. وهذا المصطلح أكثر ارتباطا وانفتاحا على فنّ الرّسم إذ أنّ« ارتباط مصطلح التّشكيل المستعار من فن الرّسم، وتشغيله في فنون الكلام المتعدّدة الأجناس، هو أقرب إلى روح المصطلح وفعاليّته وحساسيّته من التّشكيل السّردي أو التّشكيل السير ذاتي أو أنماط التّشكيل الأخرى المرتبطة بفنون القول، وذلك للحيويّة التي يتمتّع بها فن الشّعر على المستوى التّشكيلي قياسا بالفنون السّرديّة و السّير ذاتيّة في علاقاته بفن الرّسم الذي ينحدر منه مصطلح التّشكيل»[1]

## 1- التّجريب في التّشكيل البصريّ للنّصّ : إيقاع التّفضية البصريّة

للتّشكيل البصري أهميّة بارزة في توجيه القارئ لفكّ وفهم رموز القصيدة من خلال تحليل شفرات بعض العلامات مثل: «الرّسم بمختلف أشكاله: الهندسي، و الفنّي، و الخطّي، و الإخراج الطّباعي، مثل: عتبات النّص، والسّطر الشّعري، وتقسيم الصّفحة، وعلامات التّرقيم...»[2] وغيرها.

وعليه عدّ التّشكيل البصري في القصيدة وليد تداخل فنّ الشّعر مع فنّ الرّسم ليصبح الشّعر،مجموع علامات تمنحها القصيدة وتطرحها للتّأويل والتّفسير، فالشّاعر الحداثي يستعمل أسلوبا خاصّا في التّعبير عن أفكاره ،وإيصالها إلى المتلقّي، من خلال انفتاحه على مختلف الفنون.

### 1-1- لعبة البياض والسّواد:

تقنية البياض والسّواد هي أن يستغّل الشّاعر، صفحة الدّيوان بترك بياض، وفراغات؛ يستفزّ من خلالها قدرة القارئ/المتلقّي على استنطاقها، لأنّ التّشكيل البصري للقصيدة له بالغ الأثر في المتلقّي؛ باعتباره مفتاحا من مفاتيح ولوج القصيدة، واختراق مغاليقها.

فهذه التقنية تساهم مع غيرها «من الفضاءات النصيّة ،والعناصر الأخرى، في الاتّجاه بالدّلالة الشّعرية لها»[3]،إذ لا تكتسب الصّفحة قيمتها إلاّ من خلال الحبر الذي يرتسم على معالمها، إذ يرى الصّفراني أنّها«

---

[1]-محمد صابر عبيد: التشكيل الشعري/الصنعة و الرؤية،دار نينوى، سوريا،دمشق،2011، ص 11.

[2]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 18.

[3]- أميمة عبد السلام الرواشدة: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر،ط1 ،وزارة الثقافة ،عمان،2015،ص20.

في الأصل بياض لا قيمة له. ولا تكتسب الصّفحة أهميتها إلّا من خلال تشكيل النّص الشّعريّ على أديمها ،فمن إيقاع البياض/الصّفحة، والسّواد/النّص، تتجلّى أهميّة كلّ منهما»[1]

وفق ما سبق تظهر لنا هذه التّقنية جليّا في ديوان" **قرابين لميلاد الفجر**" لـ(عز الدين ميهوبي)،إذ تمثّل لفضاءاتٍ بصريّة تشكّلت من خلال لعبة البياض و السّواد ، يقول:[2]

دعني أفكرْ.. فالشوارع لم تعد تسع الجموعْ
من هنا..
صوت الرصاص..
ومن هنا؟
أيضا رصاص..
لم يبق غير الشارع المسدود بالمتراس نعبره..
أبي أنظر هناك جنودهم..
هيا اقترب مني..
أبي.. هم ينظرون، يصوبون الأسلحةْ
لا.. لا تخفْ.. فهناك واقيةٌ من الإسمنت
هل يكفي الجدارْ؟
لا حلّ يا ابني.. ليت عندي أجنحةْ
هم يطلقون النار نحوي..

ونلحظ في هذا المقطع العديد من الفراغات التي اعتمد آليّتها الشّاعر،فالبياض تقريبا يعادل السّواد إن لم نقل يفُقه، وغاية الكاتب من هذا ترك مساحة تسبح فيها الدّلالة التي يسعى القارئ تصيّدها ، كيما يستشفّ من خلالها الألم والضياع الذي يعانيه هذا الأب وابنه.

فهذا البياض مكان لمشاعر المتلقّي، التي تمتزج بما يحسّه هذا الولد، وهذا الوالد الحائر من أمره، إذ لم يستطع تأمين الحماية لفلذة كبده، فالشّارع مخيف تعمّه الحرب والدّمار والرّصاص؛ الموت في كلّ مكان، ولعلّ دلالة الشّارع المفتوح ،والموت المخيّم على المكان، هو الذي فرض هذا البياض،هذا الشّبح ،هذا

[1]–محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص160.

[2]–عزالدين ميهوبي:قرابين لميلاد الفجر،منشورات أصالة،ص 9.

الضّياع،فهو مفتوح على كلّ احتمالات الموت، ودلالات الألم والخوف، والموقف الذي تعيشه هذه الشّخصيات يحتاج للسّكوت، فالخوف والاختباء دائما يصاحبهما الصّمت. فاخفى مشاعر الهلع خلف قضبان الجسد النّصيّ من خلال أسيجة البياض.

إضافة إلى ما نجده عند (مسعود حديبي) في قوله:[1]

**دعوا الأطفال يشرحون الدّرس**

**بصوت عال...**

**دعوا الأطفال**

**إنّ النّحو الواضح في الزّمن الغامض مال!!**

**الدّرس صعب**

**ومفتاحه حجر مرتجل**

**وطفل على طريقته طرح السؤال**

يوظّف الشّاعر تقنية البياض، ليحدث نوعا من الفراغ الذي ينوب عن الكلام في شرح الموقف؛ فالشّاعر لا يجد ما يقول، أمام ما يقوله أطفال فلسطين من دروس حول الشّجاعة والصّبر والتحدّي دروس تنبئ بفجر جديد ومستقبل مزهر، فكلام الحجر أقوى من كلام البشر، ويجب السّكوت عندما ينطق الطّفل الفلسطيني، وهذه البياضات التي أُفرِغت من الحبر ما هي إلّا قراءات خفيّة يستشفّها المتلقّي من خلال معايشة الموقف الشّعري. يقول( عيسى قارف) في قصيدة "**رأس العام**"[2]

**عصرت**

**لليلة الميلاد**

**دمعي... نبيذيّا**

**و ما أشعلت شمعي**

**فرأس العام**

**لا يحتاج خمرا**

**فأستبقي لرأسيَ**

[1]- مسعود حديبي: ما لم تقله الضواحي، ص **57**.

[2]- عيسى قارف:و الآن ،ط2 ، دارأسامة، ص40.

**ما بوسعي!!**

سيطر البياض على القصيدة ، تاركا مساحة واسعة يشتغل في أفقها المتلقّي، ولعبة البياض والسّواد تحمل في طيّاتها دلالات على القارئ استكشافها، وهي تقنية حداثيّة يستعملها الشّعراء ،عن وعي بأهميّة هذه الآلية.

## 1-2- علامات الوقف والتّرقيم:

هي رموز توضع بين أجزاء النّص أثناء كتابته،من أجل فصل فكرة عن أخرى،أو توضيحها وإيصالها بالمعنى الحقيقي المراد منها، ويعرّفها احمد زكي باشا ،على أنّها « وضع رموز مخصوصة في أثناء الكتابة لتعيين مواضع الفصل،و الوقف،و الابتداء،و أنواع النّبرات الصوتيّة،والأغراض الكلاميّة في أثناء القراءة»[1]،وهذه العلامات لم توضع عبثا ، وإنّما تساعد المتلقّي على فكّ الرّموز الدّلالية للقصيدة أو النّص الأدبي ،فهي« دوال بصريّة تتفاعل مع الدّوال اللّغوية في إتمام المعنى ،و إنتاج الدلالة،و تنظيم المفاصل المهمّة في الخطاب الشّعري»[2]

وبغيابها يبدو النّص باهتا ،وقد يؤدّي ذلك إلى الفهم المغلوط للكلام،كقصة النّقطة التي قتلت بريئا«حيث أنّ قاضيّا كتب رسالة تنفيذ حكم قضائي في حقّ رجل متّهم . جاءت كالآتي: الإعدام لا .العفو، ويفهم من القرار بصيغته هذه(العفو عن المتّهم) لكنّ الكاتب ارتكب خطأ، فوضع النقطة بعد كلمة الإعدام،فصار القرار:الإعدام .لا العفو، وهنا طبّق حكم الإعدام في حق الرّجل بسبب تقديم النقطة(.) التي حوّلت الحكم من البراءة إلى الإعدام، وهكذا قتل الرجل بريئا»[3]

وعليه كان الاهتمام بعلامات الوقف، والتي تنقسم إلى قسمين:

« أ-**علامات الوقف**: تتمثّل في النّقطة،نقطة التوقّف الوزني،نقطتا التوتّر،نقط الحذف،المدّ النّقطي،دلالة الفعل و سمات الأداء الشّفهي،علامة الانفعال،علامات الاستفهام،نقطتا التّفسير،الفاصلة،الفاصلة المنقوطة.

ب- **علامات الحصر**: وتتمثّل في«العارضة،العارضة المائلة،المزدوجان،الهلالان»[4]

ونحاول فيما يأتي تتبّع حضور بعض هذه العلامات في الشّعر الجزائريّ :

---

[1]- أحمد زكي باشا: الترقيم و علاماته في اللغة العربية،ط1،المطبعة الأميرية بمصر،1912،ص 14.

[2]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص200.

[3]- المعاينة:25 جوان2024، الساعة19:01/ Https://belouadah.com

[4]- لعموري يمينة ،ورنيقي الشايب: آليات التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر، ديوان "الدواوين"لعقاب بلخير أنموذجا، ضمن مجلة إشكالات في اللغة والأدب،مجلد11،عدد2، 2022،ص504.

**نقطتا التوتر**(..):وتظهر كثيرا في دواوين (عزّ الدّين ميهوبي)، إذ جاء في قصيدة " قرابين لميلاد الفجر": [1]

**مهلا بنيّ..**

**صوت الرصاص من الجنوب**

**من الشمال**

**من الجهات الأربعة**

**من أين نذهب يا أبي؟**

**مهلا بنيّ..**

**سيارة الإسعاف مرّت مسرعة**

**درب الشّهادة مشرعة**

**في الانتفاضة.. يا أبي..**

**ما كنت أقصد..**

**يا أبي..بل كنت تقصد.**

**لست أقصد..**

**فليكن خدني إذن نحو الشوارع كي أرى الأطفال.. خدني يا أبي ..**

**خطر علينا إن ذهبنا ..**

**قلت لي بالأمس .. أطفال الحجارة لن يموتوا ..**

أراد الشّاعر من خلالهما نقطتي أن خطّ إحساسه اتّجاه هذا الطّفل الذي يحاور والده، ويرسم المرارة التي يعيشها، عن طريق نقطتي التّوتّر التي تخلّلت جلّ أسطر القصيدة، فهي تخفي كلمات الحسرة التي كان على الشّاعر النّطق بها ،ولم يستطع لصعوبة الموقف.فترك مساحة للقارئ من أجل معايشة هذه اللّحظات ،كيف لا والبراءة تائهة ،كيف لا وأطفال فلسطين يواجهون الموت في كلّ مكان ،فالكلام عاجز عن شرح الموقف، فإحساس الموت هنا ينقله الصّمت والسّكوت ، إزاء ذلك يسقط الشّاعر العديد من الرّوابط النّحويّة واللّغويّة بسبب توتّره ويجسّد هذا الموقف تجسيدا بصريّا.

[1]- عز الدين ميهوبي :قرابين لميلاد الفجر،ص8.

ونلحظ أيضا نقطتا التّوتر عند (عبد الحميد شكيّل) في ديوانه "صهيل البرتقال"إذ يقول في قصيدة "**تداعيّات الطّفل أسامة**": [1]

**فجاجك البعيدة العصيّة ..**

**تبعدني،**

**تعزلني،**

**عن القضيّة،**

**أمزج الخيال،**

**بالخيال..**

**تولد الرّياح ..**

**من تلاقح المطر ..**

**يراوح النّسيم ..**

**مكانه المقيت،**

**أيّها الوطن البعيد..**

**أيّها الوطن القريب:**

**يحتلني الضّباب ..**

**يورق في داخلي الرّماد ..**

**يسمعني ..**

**الرصّيف أصوات أسفل المدينة ..**

وفي هذا المقطع أيضا الكثير من الكلام المسكوت عنه ،تظهره نقاط التوتّر التي تجتاح القصيدة تركها الشّاعر كصلة بينه وبين المتلقي ، يبثّ فيها ومن خلالها أحاسيسه وثورته وهدوءه ،ما يكون تتمّة للكلام ،فحالته المضطربة تجعله في غنى عن روابط الكلم ،وهذه النّقاط تحلّ محلّها وتعبّر عماّ يريده الشّاعر.

**نقاط الحدف(...):**

«وتسمّى أيضا نقط الاختصار،وهي ثلاث نقط لا أقلّ ولا أكثر توضع على السّطور متتالية أفقيّا لتشير

[1]-عبد الحميد شكيل: صهيل البرتقال،دار موفم، ص83 -84.

إلى أنّ هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة.»[1] ومن النّصوص التي اعتمدتها، نص (لحمزة العلوي) من قصيدة "**الأرض تعشقه**"يقول فيها:[2]

**إيه نفمبر**

**جئتَ والأحزان تنزف داخلي**

**اللّيل يغرس سيفه في جنّتي وجداولي**

**هل بعد هذا أصبرُ**

**نزفت شراييني...فهل للعقل صبر...والفؤاد ممزّق**

**والطّهرُ تطعنه سيوف الغدر**

**تسرق بسمة من طفلة**

**حملت ورود الحبّ...**

**أنشد عطرها....**

**"وطني الجزائر في عيون الثّائرين يحرّرُ"**

فالمقطع تتخللّه نقاط الحذف ، والتي جاءت لتسدّ الفراغ الذي تنازل عنه الحبر، وتركه غيّاب الكلمات، فكيف لمجروح ينزف أن يتكلّم؟، كيف لمن به ألم أن يعبّر؟،فنقاط الحذف تلك آهات ألمٍ صاغها الشّاعر عن طريق هذه التّقنيّة ، فاسحًا المجال للتّأويل، فاتحًا أفقا واسعا يسبح في خيالاته المتلقّي.

وقد جاء نصّه مكثّفا بالصّور البيانيّة التي أثرت الصّورة الشّعرية في القصيدة،مثل الاستعارة في قوله:"فهل للعقل صبر" حيث شبّه العقل بإنسان يصبر ،حذف المشبّه به وأبقى على صفة من صفاته (الصّبر) على سبيل الاستعارة المكنيّة، إضافة إلى "الفؤاد ممزّق "حيث شبّه الفؤاد بورق أو شيء يتمزّق، حذف المشبّه به وأبقى على قرينة دالّة عليه على سبيل الاستعارة المكنيّة أيضا،وهذه الصّور ذات التّكثيف الدّلالي كثيرة ومهيمنة على النّص.

كما نجد أيضا نصّ للشّاعر( أحسن دوّاس )يقول فيه: [3]

**حروفك نار...**

[1]-محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص205.

[2]- حمزة العلوي:إلا هذه الشجرة ،مديرية الثقافة لولاية سكيكدة، ص،70،71.

[3]- حسن دوّاس: سفر على أجنحة ملائكية، جمعية ترقية الثقافة و الفنون لمديرية الثقافة،سكيكدة،الجزائر،ص73.

**أفجّر فيها جنوني...**

**أدمّر فيها سكوني...**

**وأسكب فيها الجراح اللّعينة**

وهذه القصيدة كتبها للشّاعر( عزّ الدّين ميهوبي) ،واستعمل فيها الحذف حيث استعاض الكلمات بنقاط الحذف(...) ليحدث إيقاعا يردُّ الفراغُ صداه إلى المتلقّي الذي أنيط به دور القراءة التّأويل .

تقول( راوية يحياوي )في قصيدة"أ... ت... و... ج... غْ":[1]

**أ... ت... و... جّ... غْ**

**كلّما أوغل"المذكّر" في سناه**

**ومضى يتبختر في مداه**

**أتوجّع كأنّني...**

**أطوي رميم بقاياي في استحياء**

**و أقضم بقايا شفاهي**

**أتوجّع...**

**كما تريد مرايا شهريار**

**أظلّ أخيط لليل قمصان الحكايا**

**حتى أؤجّل برد القرار**

ونلاحظ هنا استخدام الشّاعرة لتقنية نقاط الحذف داخل الكلمة الواحدة، حيث فكّكت كلمة "أتوجّع"، وفصلت كلّ حرف عن الآخر بثلاث نقاط لتصوّر فعل التوجّع تصويرا بصريّا، فالوجع يجعل صاحبه يتقطّع في الكلام كما يتقطّع من الألم، وبهذا تمّ تسجيل دلالة الفعل" توجّع " تسجيلا بصريًّا يُشرك القارئ في أحاسيس الشّاعرة.

**المدّ النقطي**(.....):وهو «مدّ أربع نقاط أفقيّة فأكثر في النّص الشّعري بحيث تشغل مساحة معيّنة بين مفردتين معيّنتين،أو سطرا كاملا،أو مجموعة أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشّاعر»[2]، وتكثر هذه الظّاهرة في دواوين الشّاعر" (مسعود حديبي")الذي يقول في قصيدته "**الآن فقط**" من "ديوان سهو الجهات":[1]

---

[1]-راوية يحياوي: كلك في الوحل... و بعضك يختال،ط1،وزارة الثقافة،الجزائر،2014،ص47.

[2]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص208

**الآن فقط....**

**عرفت الذين إذا كبروا في القصيدة**

**يوما.....**

**صاروا صغارا في التّجارة والمشي**

**على طريق الانحناء**

**الآن فقط.....**

**أكون**

**.....أو لا أكون**

**ولي شرف المواطن**

**وهو يعود إلى بيته مساء**

**.....وليس له سوى ما تبقى من الكلمات**

**.....والكبرياء**

تتجلّى تقنية المد النّقطي بوضوح في هذا النّص، وقد لجأ الشّاعر إلى هذه النّقاط لإخفاء ما لم يستطع البوح به من كلام، فالمسكوت عنه يتنامى بقدر تنامي النّقاط ،ليتناقص في مقابله الكلام ؛فالشّاعر يتحدّث عن ذاته، عن الشّاعر المهمّش الذي كلّما كبرت كلماته و نبغ في الشّعر،أوصدت الحياة أبوابها في وجهه، فالشّاعر بإيبائه وشرفه ونخوته يعيش وحيدا تؤنسه كلماته؛ فقد سلب المكانة التي يستحقّها، وهذا الموقف أو الحالة تحزّ في نفس الشّاعر وتخنقه، وتمنع الكلمات من الخروج، فكأنّ حشرجة صوته تمنعه من مواصلة الكلام من فرط الحسرة، والأسى على حاله و حال الشّعراء أمثاله، وبهذا يترك النّقط، يواصل حديثه بما يمنحه القارئ له من قراءات وآفاق تأويل تجسّد هذه الحالة الشّعوريّة تجسيدا بصريّا.

ونلمح أيضا في قصيدة أخرى له بعنوان" **قصائد**"[2]

**وطني لا يشبه الأوطان**

**و طني يحفر دربه.....**

**لا المستحيل يوقفه و لا الأحزان**

---

[1]- مسعود حديبي: سهو الجهات ،وزارة الثّقافة ، الجزائر ،2007،ص71.

[2]- المصدر نفسه ،ص31.

**وطني يصنع من جراحه إكليلا**

**و أغانْ**

**وطني..... أنا**

**الإنـ.....**

**سانْ.....**

يوظّف تقنيّة المدّ النّقطي ليبرز ظاهرة تعرف بالأداء الشّفهي وهي« مدّ نبرة الصّوت في موضع المدّ النّقطي»[1] من أجل تسجيل تقطّع الصّوت عند الشّاعر تسجيلا بصريّا من خلال هذه النّقاط، إذ بدأ الشّاعر حديثه عن وطنه بحماس يشعّ بالأمل في الأبيات الأولى،لتسيطر عليه موجة الحزن والألم عند تذكّر جراحه، فتتباطؤ نبرة صوته ،وتتقطّع مبرزة نبرا بصريا في السّطر السّابع والثّامن.

**الاستفهام** (؟):«هو طلب المعرفة بشيء لم يكن معروفا من قبل، وذلك باستعمال إحدى الأدوات الآتية: الهمزة، هل، مَن ،ما، متى، أيّان، أنّى،كم ،أي، و يعدّ من أكثر الوظائف اللّغويّة استعمالا لأنّ الاتّصال الكلاميّ يكاد يكون حوارا بين مستفهم و مجيب»[2]

وقد وظّف الشّاعر المعاصر هذه التّقنية في قصائده لما لها من أهميّة في التّعبير، وإيصال المعنى المراد، يقول (علي بوزوالغ) في قصيدة "المغارة":[3]

**صرختي تنغرس في الغيّاب**

**و الحضور؟**

**الحضور كومة من ضباب؟**

**لماذا خطوتي مشتّتة؟**

**رجل في قطوف النّهار**

**رجل في باب اللّيل**

**و الجسور دوائر من صدى الوهم**

**لماذا أخرج من نهاري تهيّأ للبقاء؟**

---

[1]- محمد الصفراني :التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص209.

[2]- لعموري يمينة ،ورنيقي الشايب: آليات التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر، ديوان "الدواوين"لعقاب بلخير أنموذجا،ص510.

[3]- علي بوزوالغ: فيوضات المجاز،ط1،منشورات الاختلاف، جمعية ترقية الثقافة والفنون لولاية سكيكدة ،مارس 2001،ص63.

**لماذا الخراب يحلّ في أصابعي و الضّياع؟**

**لماذا أدخل في اللّيل؟**

وكلّ صوّر الاستفهام هنا ،مثّلت صورا بلاغيّة، تمثّلت في الاستعارة في قوله:"تنغرس في الغياب والحضور؟"،"الخراب يحلّ في أصابعي و الضياع؟"،"أدخل في اللّيل"، وكلّها فيما نلحظ استعارات مكنية جاءت بصيغة الاستفهام، تعبيرا عن حالة الضّياع التي يعيشها الشّاعر.

وفي ذات السّياق يقول الشّاعر (حمزة العلوي )في قصيدة"**زهرة المدائن**":[1]

**سأسأل آدم كيف عصى ربّه؟**

**وأسأل كلّ نبي**

**وأسأل كلّ الطّواغيت**

**كيف الحياة تزوّجها الجبروت؟**

**وأسأل كيف الحقيقة**

**تلبس ثوب الهوى و تموت؟**

**وأسأل كلّ الذين سيأتون بعدي**

**جذوري إلى الطّين تمتد**

**هل تذكرون جذوري؟**

**وهل تذكرون حكاية يوسف في الجبّ؟**

**يوسف يشبهني**

**فهل تنكرون علينا؟**

**وهل تنكرون منامي؟**

**وهل تذكرون حكاية أمّي؟**

**رمتني يداها**

**لألقى بحضن عدوّي**

**ويأبه الإله إلا أن أعود لصدرك أمّي**

[1]- حمزة العلوي: إلا هذه الشجرة، ص79 ـ 80.

**رفضتّ عقيدتهم في الحياة**

**و هل تذكرون أبي؟**

**وقد أجمع الناس يوما على حرق أرضي**

**ويأبى الإله سوى أن أكون**

**كزيتونة تتحدّى السّنين**

طغى حضور الاستفهام بشكل واضح وجلّي، رسمًا ( ؟ )ولفظًا (**أسأل**)، فالشّاعر يتحدّث على لسان القدس أو زهرة المدائن، وهذه القصيدة عبارة عن أسئلة وأجوبة، يحاول من خلالها التّعريف بهذه المدينة العريقة، من خلال تكثيفها بالصوّر والإحالات، إذ بدأها بالعنوان الذي يتناص مع عنوان قصيدة "**زهرة المدائن**" للشّاعر( **سعيد عقل**)، وهو اسم تثبت من خلاله عراقة وتجذّر فلسطين والقدس، وتقرّ بهويّتها العربيّة، إضافة إلى استحضار القصص القرآنيّ لتعداد الحضارات التي مرّت على هذا البلد، ومحطّاته التّاريخيّة، إذ أنّه استحضر قصّة سيّدنا يوسف بسؤاله: هل تذكرون حكاية يوسف في الجبّ؟،فهل تنكرون علينا؟ وهل تنكرون منامي؟ وهنا حضور لقصّة سيّدنا يوسف كاملة، من خلال التّناص مع القرآن الكريم في قوله تعالى﴿ **قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ** ﴾ (سورة يوسف، الآية 10)﴿ **إِذْ قَالَ يُوسُفُ لأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ** ﴾( سورة يوسف، الآية 4)، إضافة إلى قصّة سيّدنا موسى التي يستحضرها أيضا من خلال الاستفهام: وهل تذكرون حكاية أمّي؟، رمتني يداها، لألقى بحضن عدوّي ،ويأبى الإله سوى أن أعود لصدرك أمّي، متناصّا في ذلك مع قوله تعالى﴿ **وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّ مُوسَىٰ أَنْ أَرْضِعِيهِ ۖ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي ۖ إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ** ﴾( سورة القصص، الآية 6)،و قوله أيضا﴿ **فَرَدَدْنَاهُ إِلَىٰ أُمِّهِ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا وَلَا تَحْزَنَ وَلِتَعْلَمَ أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ** ﴾( سورة القصص، الآية 12)،إضافة إلى قصّة أبينا إبراهيم الذي أجمع القوم على حرقه فكانت بردا و سلاما عليه لقوله تعالى﴿ **قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ** ﴾ (سورة الانبيّاء، الآية 68).

فقد أورد كلّ هذه التناصّات في جملة من الأسئلة اعتمد في صيّاغتها على تقنيّة الاستفهام، والتي أعطت للنّص بعدا دينيّا وتاريخيّا، ورسّخت في ذهن المتلقّي تاريخ القدس مهد الحضارات ومنبت الرسّل والأنبيّاء،

وهو بهذا الاستفهام يفتح أفق التّحليل والبحث لدى القارئ، من أجل الإجابة عليها، فلكلّ سؤال حكاية تجيب عنه،على القارئ اكتشافها و ولوج عوالمها، عن طريق هذه الصوّر الرمزيّة التي بثّها الشّاعر داخل القصيدة.

إضافة إلى كثرة الصوّر البلاغية والذّهنية،كما في قوله :" كيف الحياة تزوّجها الجبروت؟،و أسأل كيف الحقيقة تلبس ثوب الهوى و تموت؟"،حيث شبّه الحياة بإنسان يتزوّج، حذف المشبّه به وأبقى على قرينته الدّالة عليه الزّواج على سبيل الاستعارة المكنيّة،و كذلك الحقيقة التي شبّهها بإنسان يرتدي ثوب، حذف المشبّه به وأبقى على قرينته الدّالة عليه اللّباس على سبيل الاستعارة المكنيّة كذلك،و هنا تشبيه صورة معنويّة بصورة معنويّة أخرى لتتولّد عنه الصّورة الذّهنيّة،و بهذا عملت الصوّر البلاغيّة والذهنيّة إلى جانب الصّور الرّمزيّة على تشكيل الصّورة الشّعريّة في القصيدة،لتوضيح المعنى و توكيده في النّص،في حلّة لافتة تفتح آفاق قرائية جديدة للمتلقّي.

**علامة التعجّب أو الانفعال(!)**:«و تدل على التعجّب والحيرة والقسم والنّداء والتحذير ونحو ذلك»[1] ، من العلامات التي يعبّر بها الشّاعر عن انفعاله أو حيرته واندهاشه، ومن النّماذج التي برزت فيها بشكل لافت قصيدة "**رثاء الديناصور**" لـ(عيسى قارف )يقول فيها:[2]

**ما أعظمك!**

**عجبا**

**لا تحميك**

**صفاتك!!**

و قد جاء التعجّب على وزن صيغة التعجّب ما أفعلك واضحا من خلال جملة ما أعظمك، إضافة إلى إشارة الانفعال(!)، و هي تعبّر عن حالة الانفعال والدّهشة التي انتابت الشّاعر ولم يستطع إخفاءها، إضافة إلى كلمة "عجبا" في السّطر الثاني ،ولتأكيد انفعاله أيضا وضع علامتين للتّعجّب في السّطر الأخير، وبهذا أوصل شعوره كما هو إلى المتلقّي وجسّده له تجسيدا صوتيّا وبصريّا.

وتقول(ربيعة جلطي) في قصيدة "**ملكات**":[3]

[1]- محمد الصفراني :التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص211.

[2]- عيسى قارف:و الآن، ص 59.

[3]- ربيعة جلطي: من التي في المرآة؟، ص70-71.

**ما أروعه!**

**عنيدات...**

**فهيمات..**

**فقيهات في العشق،**

**وإذ نطقن بحكم الهوى**

**عليك أن تسمعه!**

**نحن النّساء**

**نردي من نريد منكم**

**واحدا،**

**نرفعه إلى قمم الرّوح**

**إن شئنا**

**أو لن نرفعه!!**

**و أنتم كيف يؤمن جانبكم**

**إن كان..**

**في جنبكم أربعة!!**

حيث وظّفت صيغة التعجّب "**ما أفعله**" في قولها"**ما أروعه**" تعبيرا عن الإعجاب والافتتان، ودعّمتها بفاعليّة علامات التعجّب والانفعال في السّطر السّادس، والثّاني عشر، والخامس عشر ،لتبرز انفعالها من خلال صيغة الأمر "**عليك أن تسمعه**"، والنّفي في قولها "**لن تأمنه**"،وهنا حالة من الدّهشة والإعجاب ترسل بها إلى المتلقّي لتبثّ فيه الاستغراب من موقفها المغترّ، والمعتزّ في الآن ذاته بذات المرأة وقدرتها، وتجعله يعيش الموقف الذي تعيشه.

## 1-3- التّجريب في التّشكيل السّطريّ:

### 1-3-1- مجال تشكيل السّطر الشّعري:

**أ* الأطوال السّطرية المتفاوتـة:**

وهي« تفاوت كلّ سطرين شعريين متواليين أو أكثر تفاوتا كميّا من حيث عدد الكلمات ...،ويتجلّى تفاوت الأسطر في إطارين عامّين هما:

***التفاوت الموجي** : وهو تفاوت أطوال الأسطر الشّعرية تبعا لتفاوت الموجة الشّعورية المتدفّقة عبر كلّ سطر»[1]

ومثاله قول (مسعود حديبي):[2]

**لي رغبةٌ في الصّمتِ/ الكلام/**

**البكاء إليها...**

**و دخول تضاريس الجسدْ**

**لي جمرة ووردة ودم قالت عنه المخابر**

**لا ينتمي لأحدْ**

**لي دمعة سرقتها الفواجع**

**و الأوجاع الغائرات في صدر البلدْ**

**لي فكرة حاصرها خوف الجهات**

**و ضيقها...**

**في و طني الشّاسع**

**" حبل مسدْ"**

وهنا تفاوت في أسطر القصيدة التي تنمو وتتناقص وفقا للدّفقة الشّعورية للكاتب، فأحاسيس الشّاعر هي التي تتحكّم في طول الكلام ،وقصره، فموقف البكاء والضّيق(**البكاء إليها، ضيقها**) يتطلّب الجمل القصيرة، أمّا الوصف والسّرد فيستدعيّان الجمل الطّويلة.

---

[1]- محمد الصفراني :التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص172.

[2]- مسعود حديبي: ما لم تقله الضواحي،ص 63-64.

يقول (عبد الحميد شكيّل) في قصيدة "**أشياء عصرية**":[1]

**تضيق بي الطّرقات،**

**فأمضي بعيدا،**

**ألم شتات الأشياء،**

**استجمع وهج الشّمس،**

**و قيظ الصّحراء،**

**أقرأ في وجهك دمع الكلمات،**

**الرّيح تفتح في داخلي نوافذ الألم،**

**اللّيل يهمس في ثنايا الموج،**

**و الشواطىء البعيدة،**

**يرسل الصيّاح و العويل في سعف النّخيل،**

**عيناك تومضان بالرؤى و الأماني،**

**مكبّل لصخرة الوجود،**

**فمن يفك قيدي أيها الرّفاق،**

**متعب،**

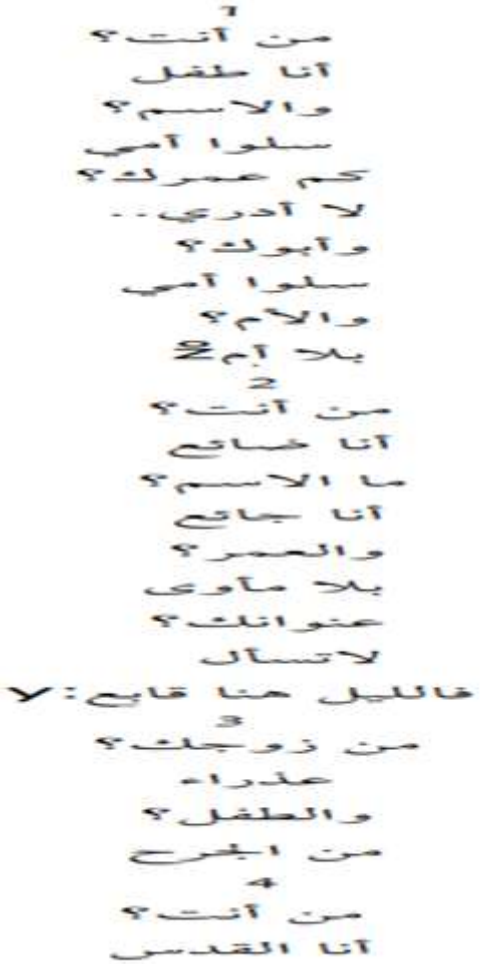
**مجهد،**

**ودمي مراق،**

فقد استثمر الشّاعر تقنيّة التّفاوت السّطري الموجيّ، فجاءت أسطره الشّعرية متفاوتة الطّول من أجل تجسيد مشاعره تجسيدا بصريّا فهي تتفاوت طولا وقصرا حسب الدّفقة الشّعورية، فكان أطول سطر متكوّن من خمسة كلمات ،وأقصر سطر من كلمة واحدة، إذ إنّها تطول عندما يشرح حزنه وألمه، وضيق حاله، وتقصر عندما يحسّ بالإنهاك والتّعب من هذه الحالة، ليعاود السّطر نموّه عند عودة الشّاعر إلى الشّرح، فقد جسّد حالة التّعب تصويرا بصريّا، لحال من عجز عن الكلام.

[1] – عبد الحميد شكيل:سنابل الرمل...سنابل الحب،موفم للنشر،الجزائر،2008،ص30-31.

***التّفاوت الدّرامي**:«و هو تفاوت أطوال الأسطر الشّعريّة الموظف ،للدّلالة على صوت معيّن و تسجيله بصريّا»[1]، يقول (عز الدين ميهوبي )في قصيدة"**إستجوابات**":[2]




وهذه الأسطر الشّعرية متفاوتة تفاوتا دراميّا،إذ يتوقّف السّطر الأوّل ليفسح المجال للسّطر الثاني عبر تقنيّة الحوار التي تفرض بداية ونهاية كلّ سطر، وهنا تعبير عن أحاسيس الضّياع والتشرّد والألم التي تتحكّم هي الأخرى في حجم السّطر.

**ب* الأطوال السطرية المتساوية**:«وهي تساوي طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تساويا تركيبيا وإيقاعيا»[3].

تقول (أمال رقايق) في قصيدة "**روتوشات**"[4]

---

[1]- محمد الصفراني :التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص175.

[2]- عزالدين ميهوبي:قرابين لميلاد الفجر،ص77-78.

[3]- محمد الصفراني :التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ،ص176

[4]أمال رقايق : الزّر الهارب من بزّة الجنرال 105

**الوطن عذاب، دعني أنسى،**

**الأرض خرائب، دعني أنسى،**

**الأرض وطن..دعني أتحطم!**

**الوهم خلّاب، دعني أستمع،**

**لا تغلق فمي، دعني أتثاءب.**

وهنا جاءت أطوال الأسطر الشّعريّة متساوية ، مستعملة تقنية التّساوي السّطري التي تبرز للمتلقي معاناة الشّاعرة وتنقل له أحاسيسها .والأسطر المتساوية هنا دلالة الاستقرار الذي تعيشه الشّاعرة، والاستقرار هنا هو حالة الجمود والحزن اللّذان يسيطران عليها، فلا يوجد تياران بداخلها بل تيار واحد مسيطر على جزء القصيدة ،ومسار واحد هو مسار الألم، حتى النّبر الصّوتي أو الإيقاع، هنا يظهر بوتيرة واحدة.

### 1-3-2- قانون الاتّجاه السّطري:

« هو تغيير اتّجاه السّطر الشّعري بتوجيهه في اتّجاهات مختلفة لتوليد دلالات بصريّة معيّنة. ويتجلّى في مظهرين رئيسيين:

أ*. **اتّجاه الكتابة:** هو تغيير اتجاه الكتابة من اليمين إلى الشّمال بإدخال مفردات من لغات تبدأ كتابتها من اتّجاه مغاير لاتّجاه الكتابة العربيّة»[1]، ومن مثال ذلك ما تقوله( نادية نواصر) في قصيدتها "**أنهار الذّهول**":[2]

**رسم قلبا**

**كتب عليه Love**

**لوّنه بالدّهشة**

**علّقه على جسدي**

**حيث ينام حين تعبث به ليالي الوهن**

**و يطارده الصّقيع**

**وحين تغريه الدنيا في ذاكرته بحجم ثقب إبرة**

**وحين يتّسع اللّيل و تدخل تضاريسه في الما لا نهاية**

**للحبّ لديه لغات شتّىLove**

[1]- محمد الصفراني :التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص179.

[2]- نادية نواصر:انا ما أنّثته يداك،دار الخيال،الجزائر،2021،ص29.

**أو Je t'aime**

**كلّها تصبّ في نهر الذهول**

وهنا نلاحظ أنّ الكتابة باللّغتين الفرنسية والإنجليزية قد عكس اتّجاه الكتابة باللّغة العربية والتي تكون في الأصل من اليمين إلى اليسار ،وقد وظّفت الشّاعرة هذه التّقنية لتبرز أنّ اختلاف الكتابة بين هذه اللّغات لا يعني الاختلاف في المعنى، فكل هذه الكلمات(**Love**)، (**Je t'aime**) تعبّر عن معنى واحد هو أحبّك بالعربي، فهي تعبّر عن مشاعر الحبّ بكلّ لغات العالم وتجسّده تجسيدا بصريّا.

**ب* اتّجاه السّطر:**

«وهو تغيير الاتّجاه الأفقي للسّطر الشّعريّ لتشكيل بنية تشكيليّة تسجّل سمات الأداء الشّفهي،أو تجسيد دلالة الفعل بصريّا»[1]

تقول زهرة خفيف في قصيدة" خارطة غريق":[2]

**يا أيّها البحر الذي،،،**

**يأخذ شكل الماء إبّانَ المطر**

**إني فهمتُ حراكك،،،حيّ ينادي**

**،،،يا بلادي،،،**

**إذا الحُبُّ يوما،،،**

**أراد الحياة**

**فلا بدّ أن،،،**

**يستجيب المطر!!**

**أدري بأنّ،،، هواكُم فاق الهوى**

**لا يقبل التــمديـــد و التأجيلا**

**يهوي بفلسفة البلاط،، و عقمها**

**و يقيم فلسفة الحراك بديلا**

**وها ،، أصمّم خارطة(طــ/غّـــ)ـــــرِيق**

[1]- محمد الصفراني :التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص180.

[2]-زهرة خفيف:لازب،،كطين،ص127.

**لأؤكّد لكم فيها،،،أيا أحبّتي**

**جمع الأحياء منّا،، و الأموات**
**على نداء،،قد قُدِر**
**و يدير جلسته الأمير**
**و ينوبه عبد الحميد،، إذا عثر!!**
**و يكون يُــوسُف،، ضيف شرفٍ،، لا مفرّ**
**ومن هنا،،، لوقت يحين حينه،،،**
**سأضمن لكم الهواء و الشّموس و المطر!!**
**مطر**
**مطر**
**مطر**

ويظهر تغير اتجاه السّطر من خلال كلمة مطر،هذه اللّازمة التي تكرّرت بشكل عمودي عكس الاتّجاه الأوّل للقصيدة وهو الاتّجاه الأفقي ليصوّر المطر ونزوله تصويرا بصريّا كأنّه يتساقط فعليّا يقول (عبد الحميد شكيل) في قصيدة "**الرّكض باتّجاه الشّمس**"[1]

**أتمدّد في الظّل،**
**يشربني الوهج الأخضر**
**أكتب في ذاكرتي:**
**بالأبيض،**
**والأخضر،**
**والأحمر،**
**عن ولد صار أكبر**
**من احباطات هذا الزّمن الأغبر**

[1]- عبد الحميد شكيّل:الركض باتّجاه البحر ،دار موفم للنشر،(المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة)، الرغاية ،الجزائر 2008،ص31-32.

**عن ولد صار يهوى،**

**اللعب بالضوء الأخضر**

**عن ولد صار يهوى اللون:**

**الأبيض،**

**والأخضر،**

**والأحمر،**

**أتمدّد في الظلّ،**

**ولا أجهر**

وهنا أيضا يتغير اتجاه السّطر الشعري من الأفقي إلى العمودي ، فالنّمط الطّبيعي للسطر هو المستوى الأفقي لكنّ الشاعر يغير اتجاه السّطر ويحوّله إلى العمودي عند تعداد الألوان،"الأبيض ،والأخضر،والأحمر وهي ألوان العلم الوطني، فاعتزازه بها جعله يكتبها بشكل عموديّ دلالة على الشّموخ والرّفعة والعلوّ مجسّدا هذه المكانة الرّفيعة تجسيدا بصريّا يوحي بالتّقدير والتّمجيد لها وللوطن.

ونجد أيضا (يوسف وغليسي) في مقطع من قصيدة "**نشيج الوداع**" يبرز تقنية حركة الأسطر بتغيير اتّجاهات السّطر الشّعريّ إذ يقول:[1]

[1]- يوسف وغليسي:أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار،ص29

حيث جاءت أسطر القصيدة في اتّجاهات مختلفة ، تموضعت أربعة أسطر منها بشكل مائل نحو الأعلى ،عند تطلّعه لمستقبل الوطن المشرق من خلال حكايات الحبّ التي زرعها لأجيال الغد حلما منه وأملا بالخير والسلام لقادم الأيّام ،كما جاء السّطران المواليان بشكل أفقيّ ليعبر فيهما عن حزنه ووحدته في نبرة هادئة راضية بحكم القدر.ليُتبعها بسطرين مائلين نحو الأسفل تعبيرا عن الاستسلام وانتظار الموت علّ الموت يجمعه بها، فقد مثّل للموت بصورة السّطرين المتّجهين للأسفل أو للأرض التي هي مكان دفن الموتى. ثمّ في الأخير ينهي بسطرين أفقيين عند استقرار نفسيّته ،واتّخاذ الصّبر والأمل حلّا لمعضلته. وهذه الحركة غير المنتظمة في اتّجاه الأسطر، ما هي إلّا أحاسيس الشّاعر المتشنّجة والمختلطة؛ فعدم استقراره ولّد هذه الفوضى ،وبهذا يكون قد جسّد مشاعره المتذبذبة بين الألم والأمل تجسيدا بصريّا يستفز القارئ من خلال تتبّعه لحركة هذه الأسطر.

### 1-4- تشكيل التّفريق البصري:

«ونعني به تفريق حروف الكلمة بعضها او كلّها على أسطر الصّفحة الشّعرية»[1]،يقول (عبد الحميد شكيّل):[2]

**ها أنت،**

**تكتب،**

**آخر أحزانك!**

**و تمضي دون،**

**و**

**د**

**ا**

ع..

ويظهر التّفريق البصري في كلمة "**وداع** "،ليجسّد معنى فعل "الوداع" بصريّا، فقد كتب كلّ حرف على حدا ،ليبين أنّ كلّ واحد ذهب في حاله،وافترق عن الآخر وودّعه،و هنا تجسيد لفعل الوداع تجسيدا بصريّا،وقوله أيضا في قصيدة "**مزامير البوح**":[1]

---

[1]- محمد الصفراني :التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص186.

[2]- عبد الحميد شكيل: صهيل البرتقال،ص57- 58.

**أحب عنابة:**

**ما استوى في التباين**

**ما يجيئ**

**من مدار المجرّة**

**ما توشوش**

**به العذارى**

**في عزّ الخلوة!**

**فاحزم هزيم الموج**

**سـ**

**قـ**

**ط**

**ـــة**

**الصنوبر**

**الذي عانق وحدته**

**و استوى في المزيج**

**المتدارك!**

حيث جسّد فعل السّقوط بصريّا من خلال تفريق الكلمة"**سقطة**"، وتفريق حروفها وترتيبها ترتيبا تنازليا من الأعلى إلى الأسفل في حركة تساقطية لتجسيد فعل السّقوط.

### 1-5- التّطريز البصريّ:

هو«أن يجعل الشّاعر حروف أوائل الأبيات تشكّل اسما معيّنا» حيث يعمد إلى تفريق حروفه وترتيبها عموديّا من الأعلى إلى الأسفل ليحتلّ كلّ حرف أوّل السّطر الشّعريّ مع إعطاء كلّ حرف دلالات تترجم ما يختلج بداخله ومثال ذلك قصيدة "**قسنطينة**"لـ(عبد الحميد شكيّل) إذ يقول:[2]

**قـ.. قامة الزنجبيل،**

---

[1]-عبد الحميد شكيّل :كتاب بونة، موفم للنشر،الرغاية،الجزائر،2008،ص80.

[2]- عبد الحميد شكيّل :كتاب الأسماء...كتاب الإشارات ،دار موفم(المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية) ،الرغاية، الجزائر 2008،ص77.

**سـ.. سقسقة الحوافي وهي تغبط المدى..**

**نـ.. نشوة الأغاني في مرعى الوتر،**

**ط.. طير الصّخر ،وهو ينأى في غيم التراشق،**

**يـ.. يدي وهي تعلو في احتدام الغطيط..**

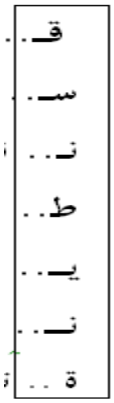
**نـ.. نوارة العشق ،وهي تعبق في سيمياء الصخر،**

**ة .. تاج الأبهة،**

**وهي تتقافز في مجرى الكوثر،**

**صادحة بأغاني النّار ..!**

فإذا جمعنا الحروف المفرّقة في هذه القصيدة وأعدنا حياكتها وتطريزها يتشّكل لدينا اسم "قسنطينة"




هذه المدينة الجزائرية/ مدينة الجسور المعلّقة والتي بدت وفق حروفها المعلّقة من علٍ، والتي يتغنّى الشّاعر بها من خلال إلباس كلّ حرف من حروفها صفة من صفاتها التي يعتزّ بها، للتّعبير عن حبّه واعتزازه ، وبهذا التّطريز جسّد مدينة "قسنطينة" تجسيدا بصريّا يبرز صفاتها ومزاياها التي يتغنّى بها الشّاعر.

### 1-6- تشكيل النّبر البصري:

هو تحديد كلمة أو جملة أو فقرة من نص القصيدة بخط غليظ مغاير لنوع الخط الأوّل،حيث تكون بارزة عن باقي الكلمات أو المقاطع،و يعدّها (الماكري)«منبّها أسلوبيّا أو نبرا خطّيّا بصريّا،يتم عبره التّأكّد من مقطع أو سطر أو وحدة معجميّة أو خطيّة... ودوره الإيحائيّ يقارب الدّور الذي يلعبه النّبر في الإنجاز

الصّوتي للنّص »[1]، وتكثر هذه التّقنيّة في دواوين (عز الدين ميهوبي)، إذ يقول في قصيدة "**حلم**" من ديوان"كاليغولا يرسم غارنيكا الرّايس":[2]

**الحلم**

يتوسد **يوسف** ضحكته المنسية
في الشارع..
الشارع يبحث عن ضحكة **يوسف**
في المقهى..
النادل يكسر أزرار التّلفاز ..
ويبصقُ في وجه الحامل تعزية..
وبقايا دار مهجورة
تتكسّر أشتات الصورة..

يحملها النادلُ
تتشكل صورةُ **يوسف**..
يطلعُ **يوسفُ** من ورق النعناع
قمرُ الأشياء الحلوة في السُوق يُباعُ
منذئذٍ تتهجّى سورةَ **يوسف**..

يتثاءبُ ظلُّ الزّيتون
عنادلُ طفل **الرّايس** مبحوحة
ينام النّاسُ..
وتصحُو جماجمُ **حوْش** مذبوحة..

ويتجلّى النّبر البصريّ من خلال هذه القصيدة في مجموع كلمات هي(**يوسف ـ** التي كانت تتكرّر في كلّ مرّة ـ **الرّايس،حوش**)،فقد وظّف الشّاعر تقنيّة النّبر البصري ،فكتبها ببنط غليظ للفت الانتباه من جهة ،وليقرّب دلالتها ورمزيّتها وحضورها المركزيّ ، إضافة إلى تجسيد دلالة نبرة الصّوت التي ترتفع عند ذكر كلمة يوسف، لأنّه في معرض البحث عنه،وهذه الحالة تستدعي ارتفاع الصّوت،زيادة على موقف الفزع الذي تعانيه قرية الرّايس من خلال كلمة (الرّايس،حوش)، التي استيقظت على وقع فاجعة أليمة لتجسيد نبرة الصّوت الحزين المبحوح من الصّراخ و البكاء.وهنا إشارة إلى مجزرة الرّايس، والتي كانت من أعنف المذابح في الجزائر زمن العشريّة السّوداء.ودلالة يوسف في هذه القصيدة هو الحلم.

إضافة إلى ما جاء عند (يوسف وغليسي) في قصيدته "**آه يا وطن الأوطان**"[3]

[1]- محمد الماكري:الشّكل و الخطاب،ص236.

[2]- عزالدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غارنيكا الرّايس،ص4.

[3]- يوسف وغليسي:أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار،ص80

التي كتبها الشّاعر بالبنط الغليظ بداية من العنوان المتمركز على طول الخريطة التي تحوي النّص الشّعري تعبيرا عن الألم المشترك بين جميع أفراد المجتمع الجزائريّ فالخريطة دلالة الوطن والوحدة والهويّة والانتماء ،وقد كتب نصّه بهذا النّبر ليُسمع صوت الآه، صوت المعاناة الذي يعيشه الشاعر وأهله وعشيرته في زمن العشريّة، أين كثرت الفتن واحتدمت الصّراعات ليكون الوطن والشّعب في ذلك الضّحيّتان، واللّتان شبّههما بالسّنبلتين مستحضرا المثل الشّعبيّ القائل:" تخاصموا الطّيور في السّماء جاء الدَّرْكْ على السّبول"أي أنّ أفعال الطّيور تحمّلت وزرها السّنابل وهو مثل جزائري يضرب للتّعبير عن المظلوم الذي يتحمّل وزر أخطاء الآخرين.

فهذا الوضع يحزّ في نفس الشّاعر ويجعله يتأوّه ويتألّم،ليبدأ القصيدة بكلمة "**آه**"وينهيها بآخر سطر مع كلمة "**آه** "أيضا تعبيرا عن الحسرة ،عن بركان الغضب الذي يجتاح صدره،إذ يهدي ألمه هذا والمترجم بالكلمات الحارّة إلى شعبه ،شعب يسكن على حدّ تعبيره بلد الوقواق، شعب لاجئ في وطنه ،شعب مغلوب على أمره ،ليبيّن مدى الظّلم والقهر الذي يعانيه هذا الوطن، وبأنّه غريب فيه، وحقّ له أن يبكي بدل الدّموع دما على ما صار إليه الوضع في بلده، وللتّعبير عن كلّ هذه المشاعر لجأ إلى النّبر البصريّ في

مقطع كامل ـ فيما يعرف بنبر المقطع ـ ليُسمِع صرخته،يُجسّد ألمه وحسرته تجسيدا بصريّا ،يصل صداه إلى قلب المتلقّي ويجعله يعايش اللّحظات المريرة التي يعيشها الشاعر ووطنه.

## 2- التّجريب في تشكيل الفضاء الصّوريّ: اللّوحات البصريّة

### 2-1- التّشكيل الخطّيّ بالشّعر:

يدعو التّشكيل البصريّ إلى ما يعرف بالتّجنيس أو تداخل الفنون، ومزجها مع فنّ الشّعر في صورة توافقيّة، تروّج للثّقافة البصريّة خاصّة في ظلّ العولمة وتطوّر أدوات الكتابة كالطّباعة والتّصوير وغيرها ، ولعلّ فنّ الشّعر من أكثر الفنون وأوفرها حظّا من حيث حضورها في المتون الشّعريّة المعاصرة، والتّشكيل البصريّ بالرّسم هو مزج «المرئيّ والمتخيّل فتتشكّل الرّؤية الفنّية عبر اندماج الشّاعر بالرّسّام»

**2-1-1- التّشكيل البصريّ والرّسم الهندسيّ**: ويأتي بطريقتين:

**أ-محور التّشكيل بالشّعر**:«أن يرسم الشّاعر بمفردات النّص الشّعريّ شكلا هندسيّا معيّنا من أجل توليد دلالة بصريّة»[1]

* **الخطّ المضلّع**: الذي يتجسّد بكثرة عند الشّعراء المحدثين و يبرز في قول (عبد الحميد شكيّل) في قصيدة"**حلم اللّيلة العاشرة**":[2]

**ذاكرتي تستفيق!!**

**وطيور الحلم تعبر نافذتي!!**

**وحبيبتي في تضاعيف التّفاسير تضيع!!**

**وعرائش شعرك تسكنها فراشات**

**الرّبيع**

**وأنا أغار عليك من نفسي!!**

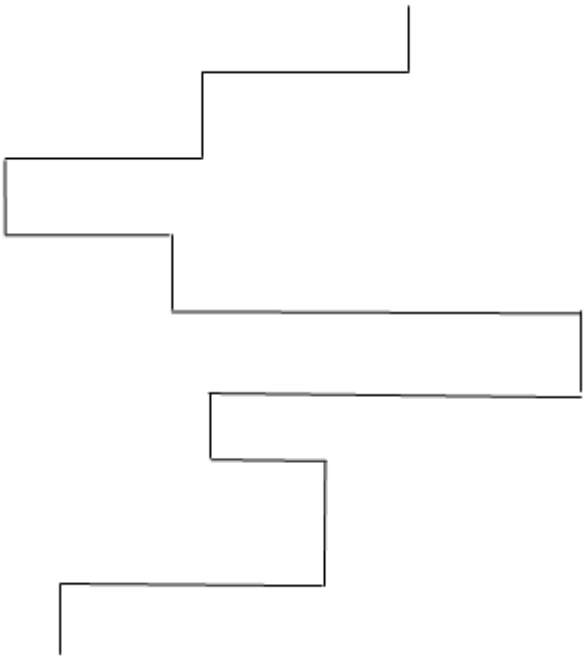
**ومنك و من المكان!!**

**وطفولة قلبك ألمحها في عناقيد المطر**

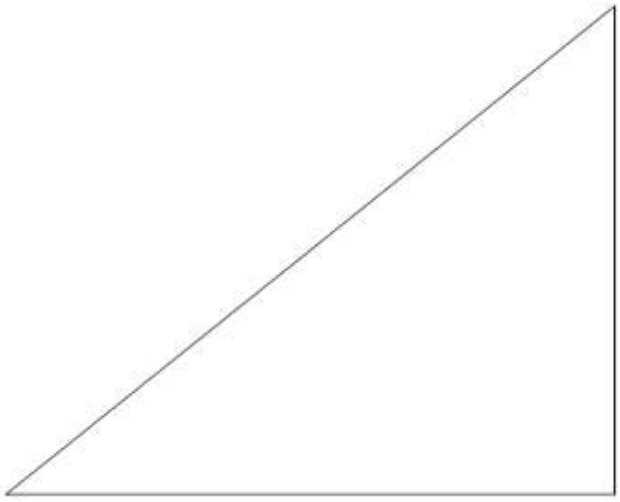
[1]-محمد الصفراني :التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص39.

[2]- عبد الحميد شكيل:سنابل الرمل... سنابل الحب،ص 91.

إذ أنّ المتلقّي يتشكّل بصدده مضلّعا يرسم أجزاء القصيدة ، من خلال تقنيّة التّشكيل بالشّعر،وفي المقطع الذي بين أيدينا يبرز لنا الشّكل الآتي:



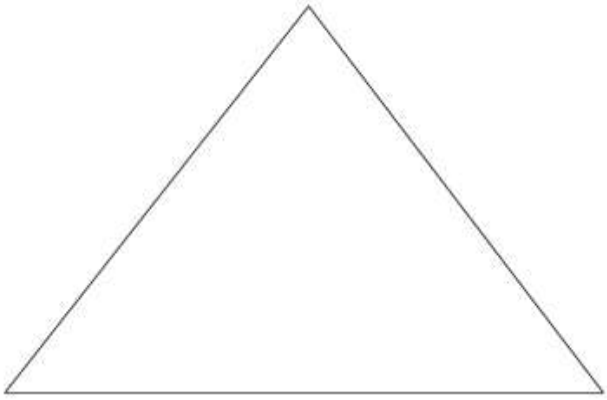
* **تشكيل المثّلث**:وهو من الأشكال البارزة والمسيطرة على باحة القصائد المعاصرة،ومن النصوص التي تبنّت هذه التقنية نص لـ(مسعود حديبي) يقول فيه:[1]



وتعاطيا
عاصفة القول
وزوبعة الغضب
وتنافخنا زمنا...
واشتكينا
وبكينا
باسم جامعة العرب
وانتظرنا صلاح الدين طويلا
والقدس ـــــ يا للعار ـــــ تلتهب

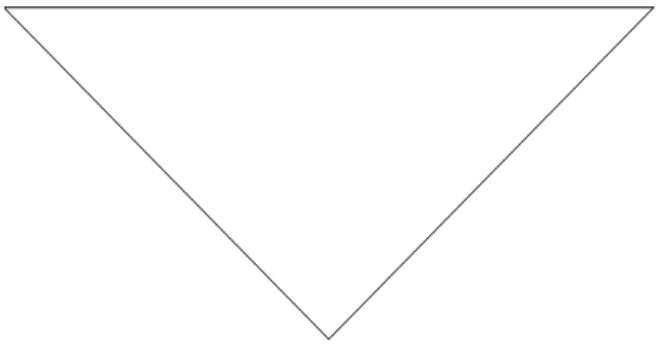
[1]. مسعود حديبي : ما لم تقله الضواحي،ص59.

يتشكّل بصددنا مثلث قائم رسمت معالمه كلمات الشّاعر،الذي يضجّ غضبا لما آل إليه العرب من هوان، ويستعرّ من قوم يبكون على بطولاتهم/أطلالهم في حين تكتوي أرضهم /قدسهم بنار الحرب واحتلال الصهاينة، ودلالة المثلث هنا هي الأرض، هذه الأرض المسلوبة، يقول الصفراني:«للمثلث كشكل هندسيّ زخرفيّ دلالات متعدّدة إذ يكون تعبيرا عن الأرض عندما يكون رأس المثلث إلى الأعلى»[1]وهذا ما نلحظه في هذا المقطع إذ عبّر عن الأرض المحتلّة بهذا الشّكل الهندسيّ دون ذكرها ومثّلها تمثيلا بصريّا يستفزّ من خلاله قريحة المتلقي. تقول (نادية نواصر) في قصيدة" **قمر حزين لأيلول**":[2]



يا شاعري
أنا وأنت
ومواثيق العشق
رغائبنا
والخفقة المشتهاة
والليل الذي رافقنا إلى آخر رواق

وهنا أيضا ترسم لنا الكلمات مثلثا متساوي الساقين، لنجدها في مقطع آخر تقول :[3]



حيث أيلول يُحيي رماده في عينيك
عيناك والسواد المخضب بالحزن
يا شاعري
أيلول حلّ

وهنا أيضا يرتسم لنا مثلث متساوي السّاقين، لكنّه هذه المرة جاء **مقلوبا** ،ولعلّ هذا راجع إلى عدم استقرار الحالة النّفسيّة للشّاعرة في بين فرح وحزن ، فالمثلث يعتدل باستقرار الأوضاع ويقلب عند انقلابها، وتغيّرها.

[1]- محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ،ص43.
[2]- نادية نواصر: أنا ما أنّثته يداك ،ص 22
[3]- المصدر نفسه ،ص23.

***الشّكول الرباعية: وهي**«كلّ شكل هندسيّ يتكوّن من أربعة أضلاع مثل المربّع والمستطيل ومتوازي الأضلاع»[1]،ومن الشّكول الرّباعية التي برزت في القصيدة الجزائريّة المعاصرة شكل المربّع ذي الأضلاع المتساويّة المنتظمة.يقول( عبد الحميد شكيل) في قصيدة "**أحوال الطّقس**":[2]

-1-

لا أحد يهبط البلدة هذا الصباح

كان الوقت رماديّا،

وكنّا نلتجي إلى ظلّ الجفن،

(كيفْ)الطيور التي عرّتها الريح

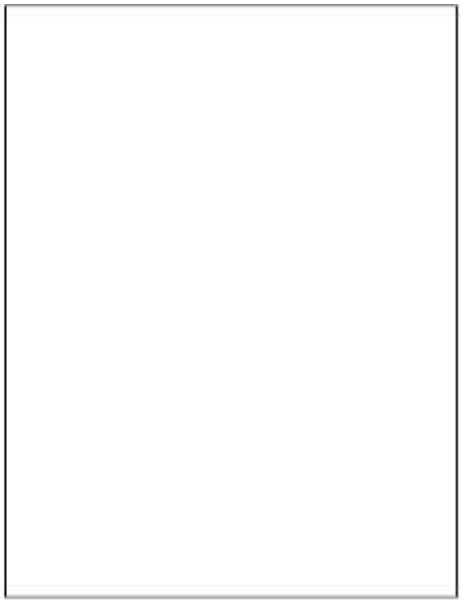
وألقت بها مسافات الوضوح !

إذ يتمثّل أمامنا مربّع يجسّد حالة الهدوء التي تعمّ المكان ،وتخيّم على نفسيّة الشاعر الذي قدم وصفا دقيقا لحالة الطّقس في فصل الشتاء أين يخيم الضباب والعتمة والفراغ ،ويختبئ الجميع في أوكارهم كما الطّيور مخلّفين حالة من الصّمت الرّهيب داخل أرجاء البلدة، فهو هنا في معرض الوصف،و مشاعره مستقرّة متّزنة ،طبعت الانتظام والتّرتيب على شكل المقطع الشّعري ،وجسّدت حالة الطّقس وما تركته في نفسيّة الشّاعر تجسيدا بصريّا من خلال هذا الشّكل الهندسيّ.يقول (عيسى قارف) في قصيدة "**الغاشية**":[3]

[1]- محمد الصفراني:التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص 48.

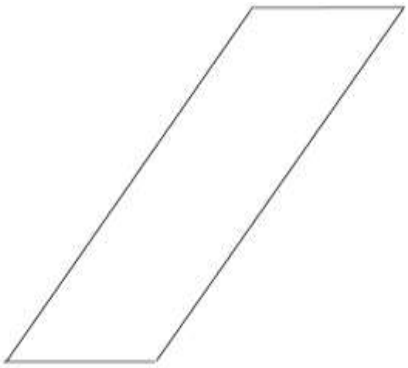
[2]- عبد الحميد شكيّل: مرايا الماء–مقام بونة–،وزارة الثقافة (المؤسسة الوطنية للفنون المطبعيّة)، الرغاية ،الجزائر ،2005،ص19.

[3]- عيسى قارف: و الآن،ص10.



هل أتاك حديث الشّجر...
أنّ قلب الجذور حجر؟!
هل أتاك
حديث النساء..
أنّ عطرك
خان المساء؟!
هاهنا
صفة "كالوطن"..
و الذي أشعل النّار ماء.
والذي خان نبضي دمي
والذي خان عيني البكاء!!

وبالتّأمّل في شكل هذه القصيدة ،والرّبط بين رؤوس زواياها الأربعة يتمثّل أمامنا شكل رباعيّ يسمّى المستطيل الذي يتميّز«بزيادة طول ضلعين من أضلاعه ممّا يمنحه صفة الطّول أو الاستطالة التي اشتقّ اسمه منها»[1] وقد مثّلت القصيدة هذا الشّكل لأنّ جرحه عميق وكلامه عنه يطول وبهذا جسّد حالة الألم والحزن الممتدّ بداخله تجسيدا بصريّا يبين الحالة النّفسيّة للشّاعر. ومن الأشكال الهندسيّة الرّباعيّة أيضا شكل متوازي الأضلاع الذي نستشفّه من خلال قصيدة "**سؤال!**" لـ(عبد الحميد شكيل) يقول فيها:[2]



هل يضيق
متسع
الماء،
وقتما
تقتحمه
مرايا
اللّجين؟!

هذا الشّكل الذي جسّد حركة الماء ومجراه تجسيدا بصريّا، من خلال أضلاعه المائلة التي تشبه انسياب الماء من الأعلى إلى الأسفل في اتجاه مائل.

[1] ـ محمد الصفراني:التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص50.
[2] ـ عبد الحميد شكيّل :مرايا الماء –مقام بونة–،ص123.

*القوس: يحمل القوس وراءه دلالات خفيّة، ففي المذهب السريالي الذّي يُعرّف بأنه "الإنفتاح على المجهول وعلى الما وراء وتسعى إلى تحرير القوى اللاّشعوريّة المكبوتة أو المجهولة في الإنسان"[1] وبالتّالي فقد ذهبت المدرسة السريالية إلى "إنكار الواقع إنكاراً كلّياً واعتبرته زائفاً كلّ الزّيف وتمادت عليه وشوّهت معالمه ولم تَعد تبقى مِنه أثر"[2] وهذا ما حاول الشّاعر تجسيده من خلال استخدامه للقوس وتشكيل شِعره بشكلٍ يتوافق وشكل ذلك القوس، فقد جاءت القصيدة كغيرها من قصائد أدباء السريالية "غامضة مغرقة في الضّبابيّة وهي نفثات عقل مشوّش سجّل كلّ ما عرض له من الأفكار في لا شعوره وهذه التّداعيات والهذيانات التّي طرأت في عالم اللاّوعي أشبه ما تكونُ بخرافات الأحلام وصور يُصعب على الشّاعر أن يُبين مدلولاته"[3] ونجد ذلك في ديوان (كتاب الرُّؤى ورشات) (لفيصل الأحمر) ذلك في قصيدة "**تشريح القصيدة**"، فقد عمد الشّاعِرُ إلى تشكيل أسطر القصيدة الشعريّة بما يتوافق والقوس، وفي هذا دلالات سريالية، وذلك في قوله:[4]

[1] – خليل برويني: المدرسة السرياليّة ومبادئها ، فصليّة إضاءات نقدية، عدد 29، السنة 8، ربيع 1398، ص 48.

[2] – ينظر:المرجع نفسه، ص 48.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 53.

[4] – فيصل الأحمر: كتاب الرؤى ورشات، دار الأمير خالد، بدعم من وزارة الثقافة،2008 ص 206.

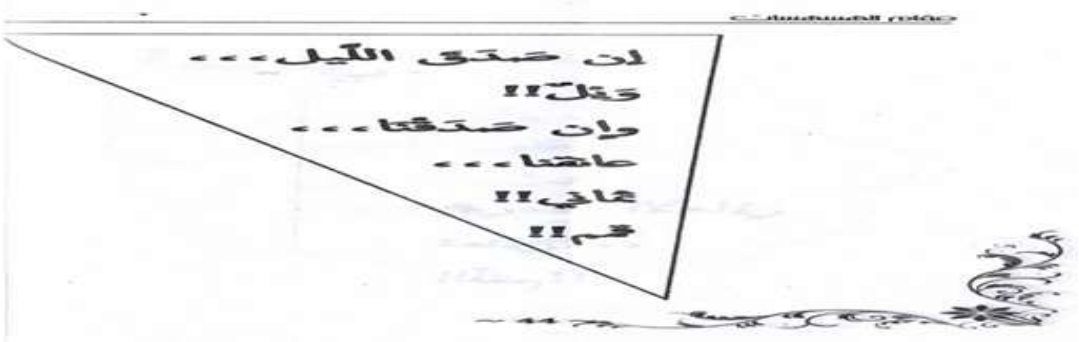
فحاول الشّاعر أن يتلاعب باللّغة بحثا عن أشياء يفتقدها في حياته، ويريد التّطلّع إلى ما وراء الواقع (الميثافيزيقيا)، في حين يَجِدُ (ما يُحِبّ) هو في واقعه، وقد وظّفها بصيغة الغائب؛ ليُجسّد للقارئ أنّ ما يُريدُه الأدباء هو مفروضٌ عليهم، في حين (ما يُحبُّهُ) –أيّ الشّاعر– هو الذي عبّر عنه بنفسه من خلال ضمير المتكلّم المستتر (ما احبّ) فوق القوس السّريالي.

### 2-1-1- التّشكيل بالرّسم الهندسي

«أن يرسم الشّاعر شكلا هندسيّا ضمن نصّه الشّعريّ من أجل توليد دلالة بصريّة»ويمكن القول أنّها أشكال هندسيّة مصاحبة لكلمات القصيدة توضع لتوليد دلالة مطابقة أو مقاربة لما يحمله المتن الشّعريّ أو بعض ألفاظه .ومن أبرز الشّعراء الجزائريين الذين اعتمدوا هذه التّقنيّة في دواوينهم الشّاعرة( زهرة خفيف ) بديوانها" مقام الهسهسات "الذي احتوى على عديد الأشكال مثل المستقيم والمثلث في قصيدة"أماني"إذ تقول:[1]

أمـانـي

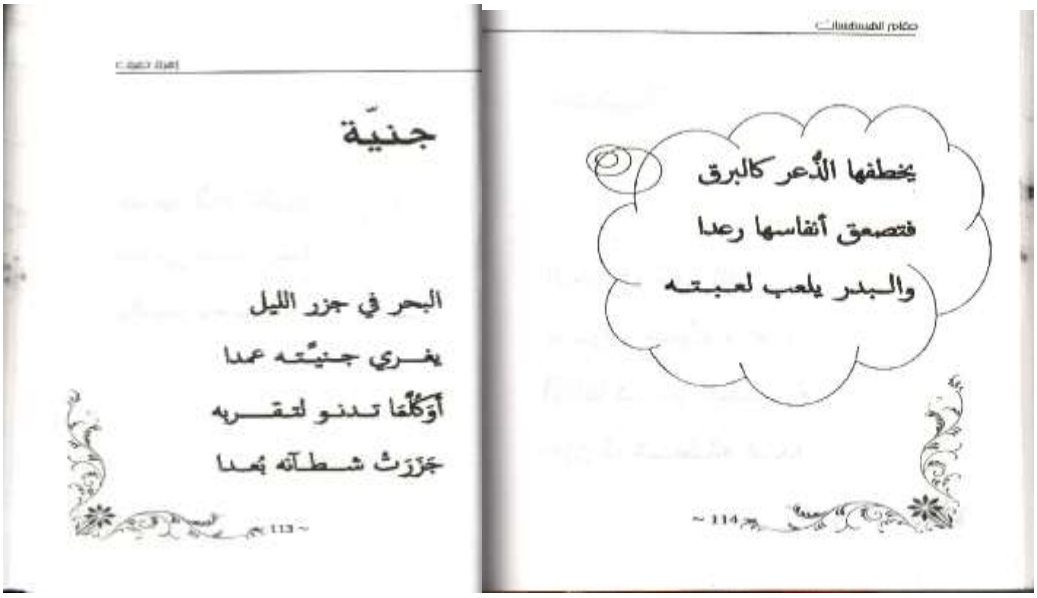
هي ...الأماني
تعاني ...
اللّمَم !!



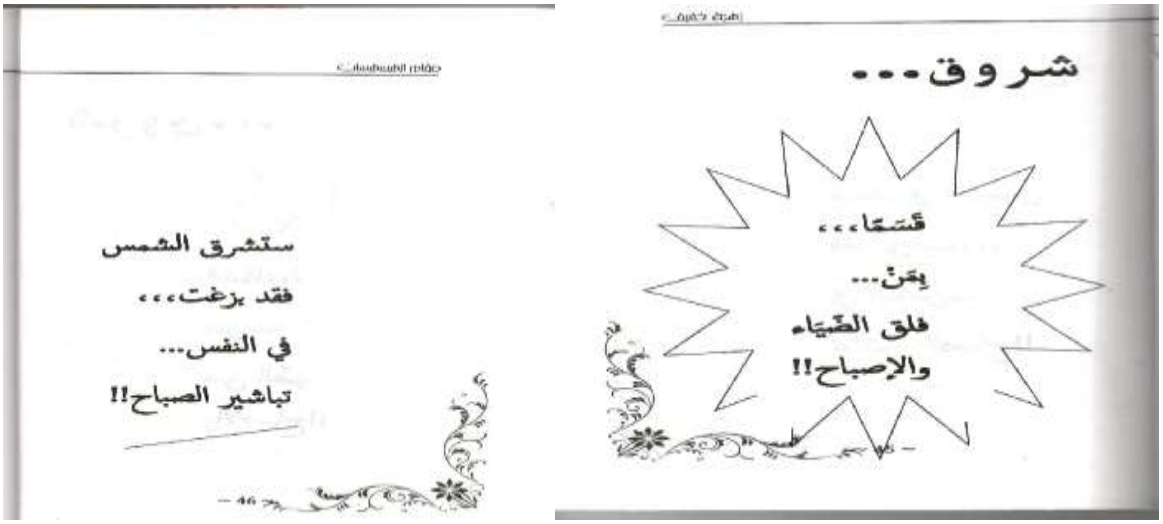

حيث مثّلت لقصيدتها بالجمع بين شكلين هندسيين هما: **المستقيم + المثلث** ،في إشارة منها إلى أنّ تحقيق الأماني وبلوغ القمّة ،يلزمه طريق طويل واضح المعالم لكنّه شائك ،فتحقيق الأحلام لا يكون إلّا بالصّدق فهو وحده من يرفع المرء نحو العلا ويمضي به قدما إلى الأمام. فجسّدت طريق الكفاح بالمستقيم ،وبلوغ القمّة بالمثّلث ؛لتكون هذه الأشكال داعما للقارئ في طريق تقصّيه الدّلالات.

[1]- زهرة خفيف :مقام الهسهسات ،ص 43.

هذا وقد تخلّلت القصيدة الجزائرية المعاصرة أشكال أخرى غير الهندسيّة،كانت تمثيلا صريحا لها مثل ماجاء في قصيدة "جنـيّة"( لزهرة خفيف) أيضا إذ تقول:[1]




إذ تمثلت لحالة الرّعد والبرق بشكل غيمة فوقها قمر ،مجسّدة حالة الطّقس حين تتلبّد السّماء لتمطر،ممزوجة بضوء القمر الخافت وسط الغيوم ،تجسيدا بصريّا يصف اللّيالي الشّتوية التي يعاكسها القمر بوهجه محاولا تبديد ظلمتها. إضافة إلى صورة لشروق الشّمس عبّرت من خلالها عن الأمل والتّفاؤل الذي بداخلها، عن شروق شمس البشرى في قلبها ،وعن الفرح الذي سيعمّ مستقبلها.إذ تقول في قصيدة"**شروق**":[2]




[1]- زهرة خفيف :مقام الهمسات ،ص113-114.

[2]-المصدر نفسه ،ص45-46.

## 2-2- الشّعر والرّسم:

إنّ الشّعر والرّسم نوعان من أنواع المحاكاة، قد يتميّزان في المادة التي يحاكيانها، فأحدهما يتوسّل باللّون والظّل، والآخر يتوسّل بالكلمة لكنهما يتّفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتهما في التّشكيل وتأثيرهما على النّفس[1]، فيكون الشّاعر مصوّرا لقول بن سينا:"إنّ الشّعراء يجرون مجرى المصوّر فكلّ واحد منهم محاك"[2] ، الأمر الذي دفعه أن ينجز قصائده على شكل مساحات تشبه مساحات الألوان في اللّوحة التّشكيليّة، محاولا بذلك أن يفاعل بين المعطيات البصريّة والأفكار التّجريديّة، إيمانا منه أنّ الرّسم والشّعر رحم واحدة – بتعبير عامر بن أحمد- بدليل التّداخل الحاصل بينهما من حيث الرّؤية للعالم وطرق تشكيله ومن حيث العبارات الغامضة.

### 2-2-1- الرّسم بالشّعر:

وهو أن «يرسم الشّاعر بمفردات النّص رسوما معيّنة من أجل توليد دلالة بصرية»[3]حيث يوجّه الكلمات في مسارات محدّدة ،مشكّلا من خلالها رسوما وأشكالا مقصودة تعبّر عن دلالة القصيدة تعبيرا بصريّا.وتعتبر قصيدة "**جواز سفر بيومتريّ** " لـ(زهرة خفيف ) أحسن مثال عن توظيف هذه التّقنيّة.

فقد شكّلت كلمات القصيدة الرّقم "**خمسة**" تعبيرا عن ذكرى **خمسة جويلية** حيث جسّدته تجسيدا بصريّا برسم هذا العدد وما يحمله من دلالات القداسة،هذا الرّقم الذي حظيّ بالتّمجيد والعظمة، رُسم من خلال وصفه ووصف أبطاله الذين حقّقوا الاستقلال ،فهو رمز الحريّة والسّلام، لمن لا يعرفه ،هو ابن جميلة بوحيرد وزيغود يوسف ، هو وليد التّضحيّات الجسام التي دفعها الشّهداء ثمنا لحياته، هذه الأيقونة ولدت في خمسة أماكن مختلفة من أرض الجزائر:هي الأوراس، قسنطينة، القبائل، الجزائر، ووهران وهي مراكز الجهاد التي قسمت في مؤتمر الصومام ،إذ كان العقل المدبّر فيها الدّين الإسلامي رمز الهويّة الإسلامية وقد عبّرت عنه الشّاعرة بالسّبابة،لأنّه عضو التّشهّد والشّهادتان في ديننا الحنيف، ولتبيان قداسة هذا الرّقم وجلاله استحضرت الشّاعرة الرّموز الدّينية إضافة إلى الرّموز التّاريخيّة للثّورة الجزائريّة .

هي إذن قصّة عيد الاستقلال ،ودلالة الرّقم خمسة التي أصبحت بفضل نضال الشّعب الجزائري رمزا مقدّسا،ونقشا أثريّا في ذات الهويّة الجزائريّة،وصميم تاريخها وثقافتها، والمتمعّن في هذه القصيدة يلاحظ أنّ

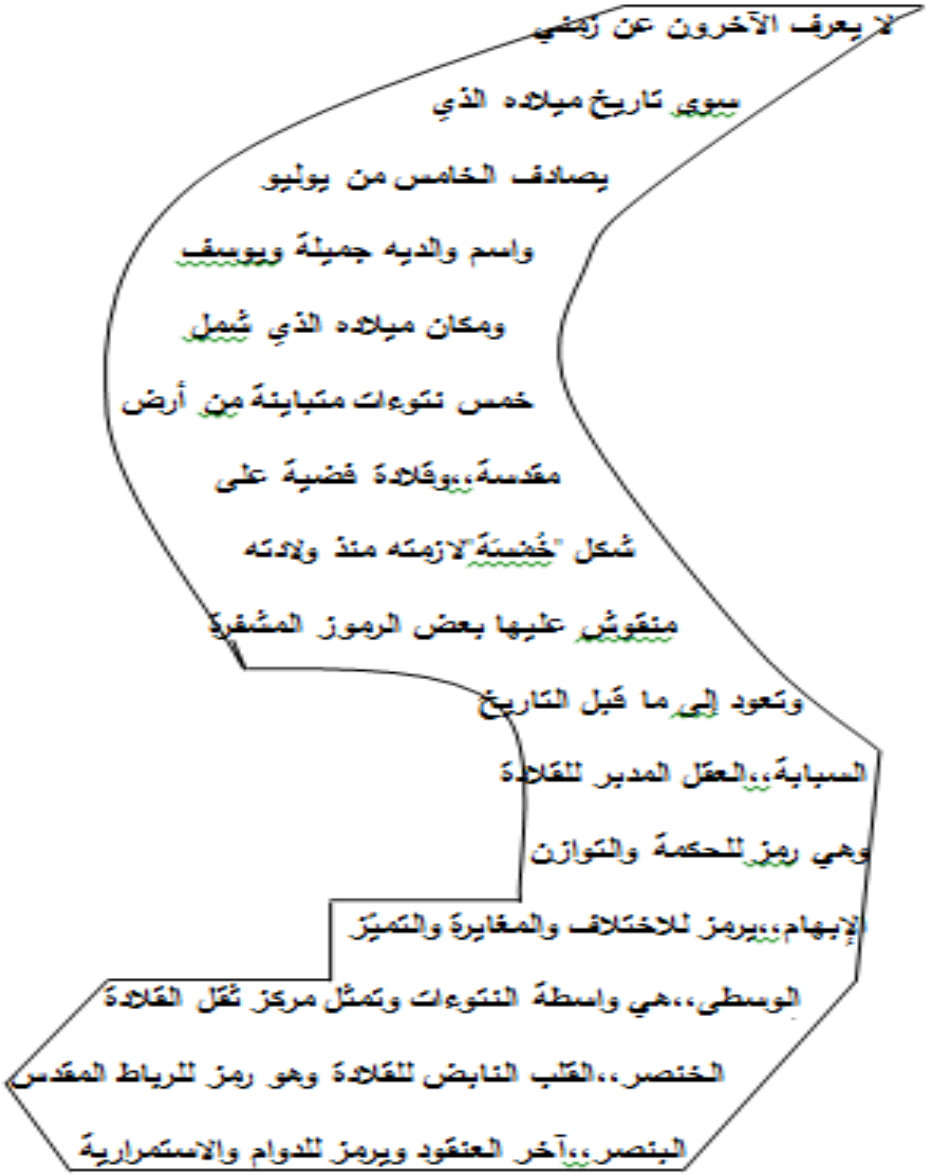
---

[1]- ينظر: كلود عبيد: جمالية الصورة "في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر"،ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2011،ص 12

[2]- ابن سينا: فن الشعر: ضمن كتاب الشفاء، تح: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة،1953،ص196

[3]- محمد الصّفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر،ص65.

رقم خمسة الذي شكّلته الكلمات جاء مقلوبا فاقدا لهويّته ،وهو تعبير بصريّ يحيل على ما يعانيه هذا الرّمز المقدّس(عيد الاستقلال) من تهميش وفقدان للذّات، فقد صار مجرّد طلل يُبكى على أنقاضه، ممزّق الأشلاء، يبحث عن ملامحه التي فقدها ،ملامحه التي مُسخت بفعل التّهميش، والنسيان، وبهذا جاءت معاني القصيدة ،والتي ترجمتها الكلمات مُشكّلة تشكيلا هندسيّا بصريّا يترجم بصدق ما تقوله الشّاعرة، وتجسّده تجسيدا بصريّا يستشفّه المتلقي من أوّل نظرة للقصيدة،التي تقول فيها:[1]




[1]- زهرة خفيف الرذاذ والرماد،دار الأوطان ،ص95-96-97.

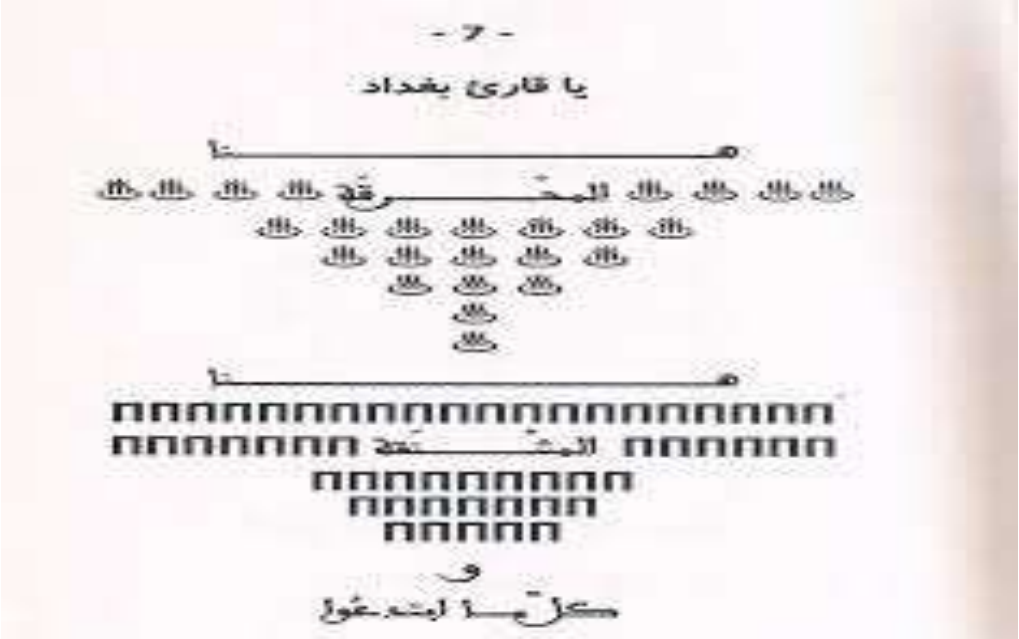
يا دهشة الآتي...
ممزّقة الأوصال
بين غربة الحاضر...
و بكاء الأطلال!!
امنحيني...
فرصة...
أحدّد ملامح زمني
بتنوعاته الخمس
مشتبهة و غير متشابهة
سأجمع وثائقه المتضامنة..
في تلاحم عضوي
لأستخرج له...
جواز سفر بيومتري!!
قالوا:
ملامح وجهه...
غامضة الطلاسم
و جدّه الألقاب...
مجهول الهوية!!
و قالوا:
تجاعيده الذاكرة...
لا تملّ من..
التناسخ!!
والتماسخ!!
والتقاسخ!!

## 2-3- دخول الشّـــعر على الرّســـــم

وهو «أن يكتب الشّاعر نصّه بناء على رسم أو صورة معيّنة على أن يُقدّم النّصّان الشّعريّ والصّوريّ مع بعضهما من أجل توليد دلالة بصريّة»[1] أي أنّ الشاعر يحاول خلق معاني ودلالات بصريّة من خلال التّلاحم بين القلم والريشة.وهذا ما نلحظه من خلال قصيدة "**يا قارئ بغداد**" لـ(زينب الأعوج) التي تقول فيها:[2]

[1] ـ محمد الصّفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر،ص72.

[2] ـ زينب الأعوج:مرثيّة لقارئ بغداد،ط1،منشورات الفضاء الحرّ،2010،ص23.




حيث طغت الرّسوم على الكلمات ،فهي وحدها كفيلة بالتّعبير عن الوضع ،والكلمات مجرّد دليل لغويّ للقارئ، ينحو به اتّجاه أو نحو مشاعر وأحاسيس الألم والغيظ التي تنتاب الشّاعرة، فالصّورة هنا تختصر كلّ كلام وكلّ إحساس، وتجسّد صور المجزرة تجسيدا بصريّا وروحيّا،إذ جُسّدت معاني الكلمات بالرّسم، والرّسم جَسّد بدوره شكلا هندسيّا؛ تمثّل في المثلث المقلوب إشارة إلى الأوضاع المقلوبة والمضطربة،وهي دلالة التوتّر ،هذا المثلث الذي تشكّل من مجموع صور المحرقة ،فكانت قمّته نحو الأسفل لتشير إلى ما بعد المحرقة، أو إلى ما عبّرت عنه بالمشنقة ،من المحرقة إلى المشنقة ،وأين المفرّ؟؟؟، فالنّاجي من الموت حرقا، يموت لا محالة شنقا، وحتى المشنقة، والمتجسّدة أيضا في المثلّث المقلوب تؤول إلى أشكال أخرى من العذاب الذي ابتدعوه ،إلى ألم لا يختلف عن سابقيه.

المحرقة ← المشنقة ← ما لا نهاية من العذاب والألـــم.....

الموت ← الموت ← الـــموت والعذاب.....

فالشّاعرة هنا نقلت مشاهد الرّعب والموت نقلا بصريّا، من خلال الرّسم ،مستغنية عن الإسهاب في الكلام ،فالصّورة أكثر قدرة هنا على نقل المعنى وتصوير مشاهد الحرب والدمار،إذ حلّ الرّسم محلّ اللّغة في استفزاز المتلقّي ونقل ما ترمي إليه الشّاعرة. لأجل ذلك تدعّم الدّيوان بكمّ هائل من الدّلالات المرئيّة وبتشكيل صورة للسّيف بالكمات والرّموز تخطّ[1]

[1]- زينب الأعوج:مرثيّة لقارئ بغداد ،ص26

## 2-4- دخول الرّسم على الشّعر

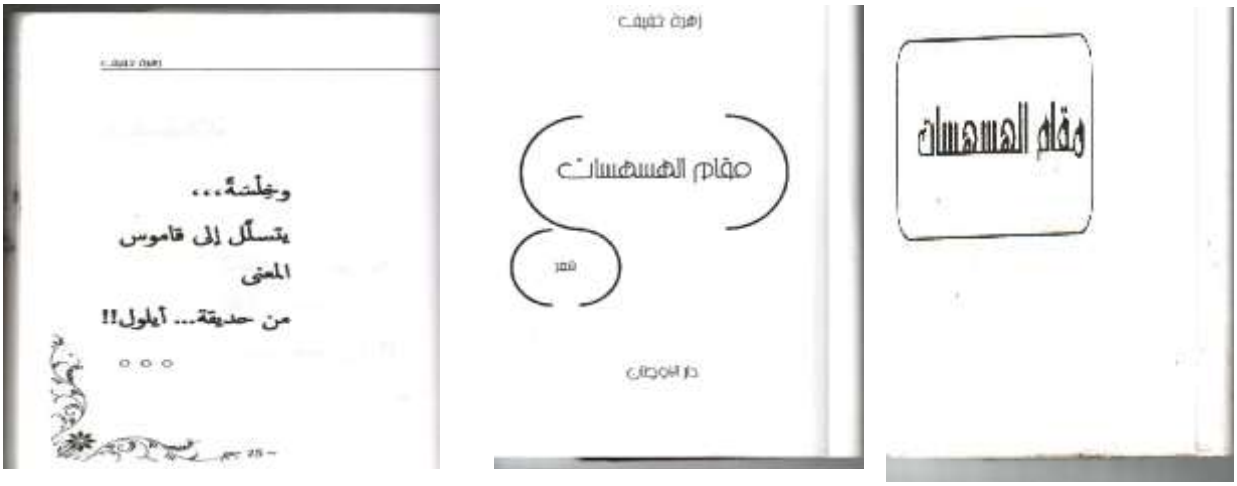
وهو «أن يرسم الرّسام رسمه بناء على نص شعريّ معيّن على أن يُقدّم النّصان الصّوري والشّعري مع بعضهما من أجل توليد دلالة بصريّة»[1] فالدّور هنا ،دور الفنان وريشته في نقل معاني القصيدة وتحويلها من الدّلالة اللّغوية إلى الدّلالة البصريّة وهو على أنواع علّ أهمها :

### 2-4-1- الرّسم التّزييني:

يقوم على وضع رسوم تزينيّة مجاورة للنّص الشّعريّ، يكون الهدف منها إضفاء لمسة جماليّة على الدّيوان أو القصيدة، هو «الرّسم الذي يدخل على النّص الشّعريّ على تقنيّة الإطار.»[2] ومن الشّعراء الجزائريين الذين اعتمدوا هذه التقنيّة في دواوينهم ،الشّاعرة (زهرة خفيف) في ديوانها "مقام الهسهسات "،والذي أضفت عليه لمسة من السّحر والجمال من خلال رسومات تزيينية زادته رونقا وبهاء، في حلّة تثير القارئ وتستفزّه وتدعوه لاكتشافه، وهذا إن دلّ فإنّما يدلّ على اهتمام الشّاعرة بإدراج آليات تجريبيّة تساير تطوّرات الكتابة وآليّاتها المستحدثة ، من جهة وتمتع القارئ بملامح منزاحة عمّا ألفه على صفحات الدّيوان

[1] ـ محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص84.

[2] – ينظر:المرجع نفسه،ص85.




## 2-4-2- الرّســـــم التّجسيـــــــديّ:

وهو الرّسم الذي يجسّد أبعاد النصّ بتشكيل بصري محسوس من خلال محاكاة مضمونه ببنية تخطيطيّة تجسّد بنيته اللّغويّة »[1] ومن مثال ذلك قول (عز الدّين ميهوبي) في قصيدة طلقة أخرى[2]

طلقة أخرى..

لا تقل جئت لأجتـزّ الكلامـا ... دونك الأوراس فاقـرأه السّـلامـا!
طلقـة أولى.. تهـاوى الليل عندي ... فارتوى الخفّاق.. واستلّ الحسامـا!
طلقـة.. للفجـر أعلنت انتمـائي ... فليمت يا نار.. من يهوى الظلاما!
طلقـة ذابت.. فـذاب الكون فيـها ... لن يذوب الطود.. يزداد الشّحـامـا!
أيهـا العمـلاق.. يا مجـدًا تراءى ... يحـمل الدنيـا.. ويجتث السّـقامـا!

[1] ـ محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ،ص87.
[2] ـ عز الدين ميهوبي :في البدء كانت أوراس،ص12.

حيث مثّل لقصيدته برسم تجسيديّ لطلقة نارية أو رصاصة تخترق ظهر رجل جالس ،والمتمعّن في هذه الصّورة يلاحظ أنّها رصاصة غدر انطلقت بغتة من الوراء. وإذا ما ربطنا الصّورة بالعنوان على اعتبار أنّه نص موازٍ للنّص الأصلي نلاحظ أنّها تجسّده وتبيّن أنّ هناك طلقة سبقتها فهذه الطّلقة في الصّورة ليست الأولى من نوعها، إذ هناك غيرها، أقرّ بها المتن وهي طلقة أوّل نوفمبر والتي أعلنت ميلاد فجر جديد ينطلق من الأوراس الأشمّ ، هذا العملاق الذي يتغنّى الشّاعر ببطولاته ليذكّر بقدسيته ومآثره ،هذا الرّمز الذي كان ذات فجر حبل اعتصام واتّحاد، ورصاصة في قلب كلّ ظالم جبار، فالشّاعر يراود الأوراس عن نفسها علّها تمنحه الدّواء لجرحه ،يبحث عن رصاصته التي وحّدت الشّمل ، ليُحِلَّها محلّ رصاصة الغدر التي شتّته ،وهنا إشارة إلى زمن العشريّة السّوداء التي تناحر فيها أبناء الشّعب الواحد وتفرّق ،فمطابقة الصّورة مع هذه الحقبة الزّمنيّة من تاريخ الجزائر يحيل على حادثة اغتيال( الرئيس محمد بوضياف ) الذي قتل ظلما برصاص الغدر ،فهذا الرّجل الوطنيّ الذي خطّط لأوّل رصاصة من الأوراس لبعث الحريّة ولمّ شمل الشّعب الجزائريّ، وطرد المستعمر. يُكافأ برصاصة أخرى تزهق روحه ،وتكون بداية للفتنة والفرقة وشلّالات الدّم، وبهذا الرّسم استطاع الشّاعر تجسيد البنية اللّغويّة للعنوان ودلالة المتن الشّعري بما يحيل على الحادثة التاريخية ويصوّرها تصويرا دقيقا ووافيا.

### 2-4-3- الرّســم الرّمـــــــــــزيّ

وهو «الرّسم الذي يرمز إلى النّصّ برمز بصريّ يعادل إبداعيّا دلالته المحوريّة»[1] أي أن يعبّر الرّسم عن المعنى الرّئيسي للقصيدة حتى تكون الدّلالة أقرب إلى كنه المتلقي. وتظهر هذه التقنيّة في قصيدة "نشيج الوداع "(ليوسف وغليسي):[2]

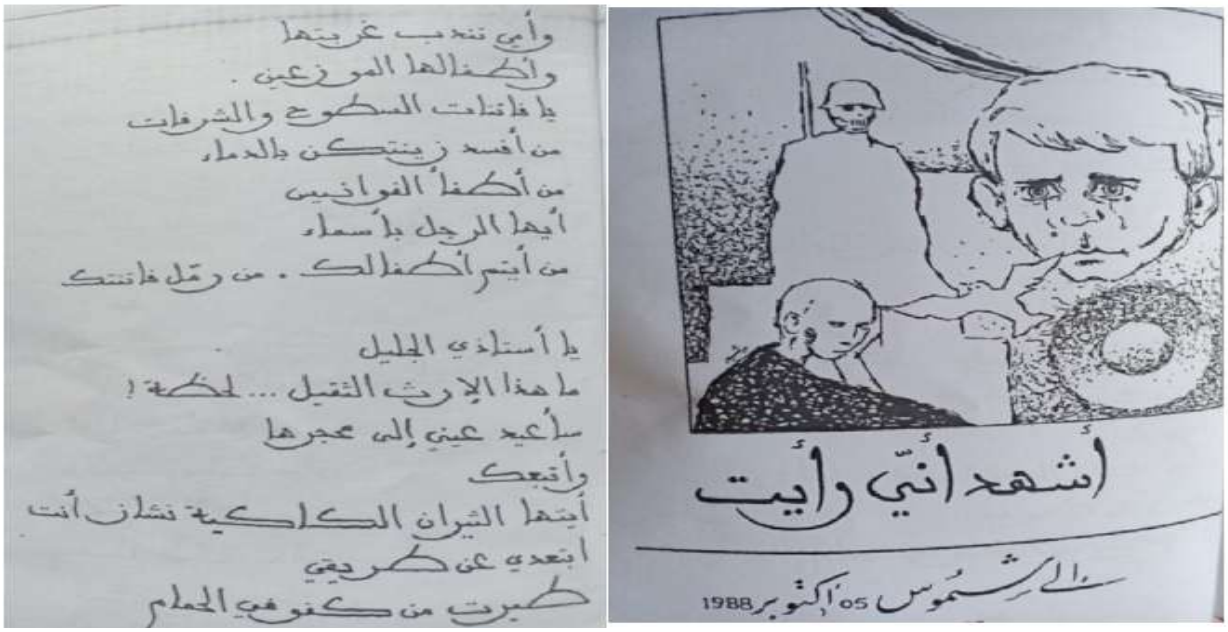
[1]- محمد الصّفراني:التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص89.

[2]- يوسف وغليسي :أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ،ص27

والتي يتحدّث فيها الشّاعر عن مرارة الفراق وألم البين الذي جاءت به الحرب والتي عبّر عنها بالرّيح التي فرّقت بينهما، لما تحمله هذه اللّفظة من دلالات الخراب والدّمار لقوله تعالى﴿ **وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُواْ بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ** ﴾(سورة الحاقة ،الآية 6) وقوله أيضا﴿ **مَّثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ لَّا يَقْدِرُونَ مِمَّا كَسَبُوا عَلَىٰ شَيْءٍ ذَٰلِكَ هُوَ الضَّلَالُ الْبَعِيدُ** ﴾(سورة إبراهيم، الآية18) فإذا كانت الرّياح تحمل الخير والبشرى فإنّ الرّيح تحمل كلّ معاني الضّلال والتّشتّت والفرقة والشّر ،فهو يواعد حبيبته عساه يجد مكانا يلتقيان فيه،لكن هيهات فكلّ الأماكن فاقدة لروحها غائبة المعالم ،فلا النّخلة بعراقتها ولا اللّيل بسكونه يستطيعان لمّ شملهما، فالنّخلة فقدت عزّها وشموخها ،وضيّعت أمجادها،ـ والنّخلة هنا دليل الوطن، ودليل الهويّة العربية الإسلاميّة الأصيلة ـ واللّيل الهادئ عجز عن إخماد نار الفتنة والحرب ، فحبيبته أو وطنه يعاني الويلات ويتألّم من هذا الوضع ،كلّ شيء خراب ،ينادي بالرّحيل وحزم الأمتعة لترك الدّيار، فالشّاعر مفجوع مجروح ينادي الصّفصاف،ليداوي جرحه،ينادي الرّوابي والوديان لتجمعه بمحبوبه ،بوطنه الجريح، لكن من وسط الألم، ومن وسط مشاهد الوداع ودموع الحسرة والحزن ،تلوح في الأفق البعيد مشاهد أخرى للتّفاؤل بغد جميل معبّق بقصص الحبّ التي استقاها الشّاعر من تراثه كقصة **حيزية** هذا الرّمز الشّعبيّ الذي يحيل على التّضحية والوفاء، وقصّة **وردة** التي استلهمها من رواية جبران للتّعبير عن النّقاء والحبّ ،ليغرس منها بذور العشق والوفاء لأجيال الغد،فحبّه لوطنه فاق كلّ الحدود

،وعدم تحمّل فراقه،جعله يُمنّي نفسه باللّقاء به بعد الموت مستحضرا الحديث الشّريف القائل بأنّ المرء مع من أحبّ،فالوصل في الآخرة متحقّق لا محال ،وإلى حين ذلك الوقت يداوي الشّاعر قلبه بالصّبر فهو دواؤه وشفاؤه من كلّ جراحاته، والنّص غنيّ بالحمولات الثّقافيّة والتّراثية والدّينيّة التي استحضرها الشّاعر بلسما لفؤاده. وقد مثّل الشّاعر لنصّه بصورة مصاحبة له ،تمثّل رجلا في الصّحراء تهوي به الرّيح وتتقاذفه إلى وجهة مجهولة ،تاركا وراءه ظلّه الحزين يراقب عن كثب خطواته المتثاقلة،رجل تبدو عليه أمارات الحزن والاحتراق يودع نخلة ناكسة هوت بها العواصف ،يودّع ذاته وأناه ؛ ذاته المغتربة في وطنه فهو الحاضر فيه/الغائب عنه، يتوسّل العودة بنظرات كئيبة حزينة، لأنّ ذاته المفقودة ما هي إلّا وطنه الضّائع ،إذ مثّل لمعنى الاغتراب والحزن والفرقة بهذه الصّورة المعبّرة ليجسّد مشاعره المرهفة من خلال تمازج الرّيشة و الكلمة.

تقول كذلك ربيعة جلطي في قصيدة "**أشهد أنّي رأيت**"[1]:

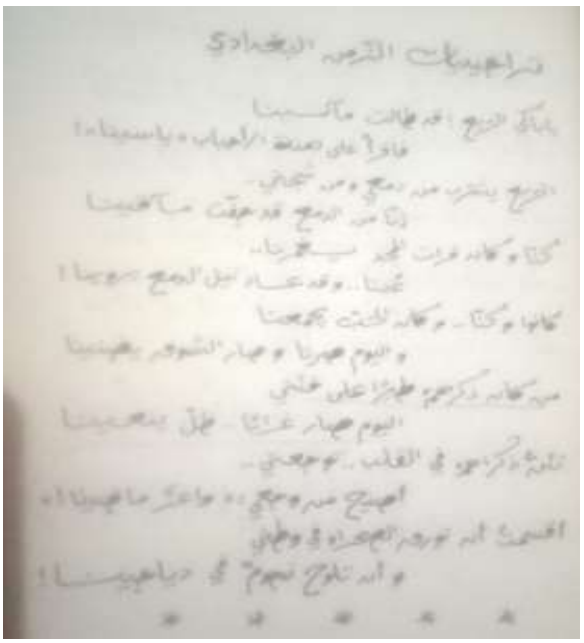



كما تتشابك خيوط المشاهد التّصويريّة مع الدّلالات النّصية لتنشئ علاقة حميميّة توالديّة بتشكيلاتها البصريّة كيما تحرّك الفضول لدى المتلقي عبر تشاركيّة مولّدة للأثر الدّلالي الذي تباشر الأسطر الشّعريّة في حفر طاقاتها الجماليّة والتّعبيريّة على الصّور الرّمزيّة –بتعبير أمال ميلودي–.

[1]– ربيعة جلطي: شجر الكلام، مطابع الأنباء، الرباط، 1991،ص93

### 2-4-4- الرّســـــم الاستقطاعـي:

وهو «الرّسم الذي يستقطع جزء من لغة النّص ويدمجه في تكوينه، ويقوم هذا النّمط على إدخال الشّعر في مادة الرّسم»[1] وتعدّ قصيدة "**تراجيديّات الزّمن البغدادي**"لـ(يوسف وغليسي) من القصائد التي مثّلت هذا التّجريب :[2]



استقطع الشّاعر العنوان "تراجيديّات الزمن البغدادي "وأدمجه في الرّسم المصاحب للقصيدة،حيث كتبه بالبنط الغليظ أعلى الصّورة مشكّلا نبرا بصريّا يُسمِع من خلاله زفراته وآهاته وحسرته على بغداد و ما آلت إليه،إضافة إلى تفريق كلمات هذا العنوان وتوزيعها على أماكن مختلفة من الرّسم كدلالة على أنّ الحزن والألم يعمّ بغداد بأكمله،والذي عبّر عنه برسم بوابة من بوّاباتها العظيمة التي شيّدها العباسيّون لتكون حصنا منيعا يرد كيد المتربّصين بأمنها وسلامها،ولعلّه الباب الوحيد الذي بقي مشيّدا،إذ لم تعد بغداد كما كانت ،ولم يبق سوى البكاء على الأطلال المتناثرة ،هذا الباب الذي كان يسجّل البطولات ويوقّع الانتصارات،صار شاهدا على قصص الموت والخراب ،فالموت يحاصر المكان ،وغربانه تحلّق في سمائه طابعة جوّا من الأسى والفراغ الموحش،فهذا الوضع يضني شاعرنا ويجعله يتألّم مستذكرا ما كان عليه بغداد من عزّ وسؤدد مناديا في صرخة تتعالى لتمتزج مع صرخة المرأة العربية التي استنجدت بالأمير العباسي المعتصم بالله

[1] ـ محمد الصّفراني ،التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص96.

[2] ـ يوسف وغليسي :أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار،ص40، 41

في قولها "وا معتصماه" ،ليرفع عنها الظّلم ،في تناصٍّ يحاول من خلاله استحضار رموز الحضارة العباسية والعربيّة البغداديّة لاسترجاع أمجاد الماضي ،وبعث النّور من جديد، فكلاهما يبحث عن مخلّص عبر هذه الصّرخة،إذ يقسم بأنّ الفجر آت وشمس الحرية ستشرق ، وهذا ما عبّرت عنه صورة الشّمس في الرّسم الاستقطاعيّ الذي وظّفه الشّاعر ليعزف سمفونيّات الألم والضّياع التي تعيشها بغداد ويترجمها بصريّا من خلال استقطاع العنوان ومزجه بالرّسم ليكون معبّرا بحقّ عمّا تقوله كلمات القصيدة وما يريد الشّاعر إيصاله.

## 2-4-5- الرّســـم التّعبيـــــريّ:

وهو الرّسم الذي يعبّر به الفنان عن مشاعره وعواطفه ،انطلاقا من نظرته للأشياء والأحداث وما تخلّفه من أثر على نفسه وقد امتزج بالشّعر ليبيّن ما يريده الشّاعر في قصيدته ،ويؤكّد معناه ويساعد المتلقّي على التّوغّل في مكنونات الذّات الشّاعرة.

لقد أضحى "عنوان اللّوحة علامة أدبيّة مكتوبة، مضافة إلى العلامة التّشكيليّة، ولكلّ منهما حقله الدّلالي المستقلّ، واللّوحة من المفروض أن تمتلك استقلالها النّوعي والدّلالي الكامل الذي يفصح عن معطياته الخاصّة بلغته الخاصّة، والتيّ يتحوّل العنوان بجواره إلى إشارة ثانويّة لا تملك أيّ سلطة للحضور في قراءة النّص التّشكيلي أو ترجمته إلى كلام"[1] إلّا أنّ منيرة سعدة خلخال في ديوان" العين حافيّة" ترى عكس ذلك؛ إذ عبّرت الشّاعرة فيه عمّا يراودها من أحاسيس عن طريق الصّور المصاحبة لصفحات الدّيوان في مجموعة من اللّوحات الزيتيّة لصورة امرأة تتبدّل وضعيّتها من صورة إلى أخرى لكنّ ملامحها المبهمة ثابتة في جميع صفحاته،فهي مطموسة غير واضحة،خاصّة العينين ،فهما حافيتين حقا إذ لا توجد صورة إلّا وكانت العين فيها ممسوخة،أو مفقودة نهائيا وكان الفمّ مغيّبا. فالعيون سرّ جمال الوجه وبروز سماته ،وإسقاطها إسقاط لذاتها، وغياب الفمّ دلالة الكبت والمنع ؛ فكأنّها امرأة بلا ملامح ،بلا روح ولا هويّة،امرأة منبوذة مهمّشة؛إضافة إلى تمازج الألوان في هذه اللّوحات وتغيرها من لوحة إلى أخرى بحسب الحالة النّفسيّة للشّاعرة ومن أمثلة هذه الصّور،لوحة بعنوان "**المرأة والطفل**"والتي كانت مرافقة لمقطع من القصيدة تقول فيه:[2]

---

[1] -كلود عبيد: الفن التشكيلي، نقد الإبداع وإبداع النقد، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت- لبنان، 2000 ،ص142

[2] - منيرة سعدة خلخال:العين حافية،منشورات السّهل الرغاية ،الجزائر،2009،ص18-19.

أين جسّدت صورة لامرأة تحمل على كتفيها أو على ظهرها طفلا لكنّ ملامحهما غير واضحة،فالواضح هنا هو اللّون الأزرق الذي سيطر على اللّوحة ،وتلبّس بها ،دلالة على الهدوء والسّكون، فكأنّ الشّاعرة تشعر الرّاحة والاستقرار الذي يحسّه هذا الطّفل إلى جانب هذه المرأة ،فهو معها في مأمن ،في عالم مشرق لا يعكّر صفوه شيء ؛فهي الحماية والصّدق ،هي الضّوء الذي يبدّد الظّلام ،هي كلّ المعاني الجميلة،أجل هي وحدها من يبعث في القلب الطّمأنينة والرّاحة.

هذه المرأة التي فقدت ملامحها ،وفقدت هويّتها وذاتها سرّ الحياة ، تهب روحها وموتها حياة لأطفالها وللعالم من حولها،فهي الشّمعة التي تموت وتحترق لإنارة درب الآخرين ، لأجل ذلك فقد ساعدت هذه الصّورة-وصور الدّيوان- من خلال التّمازج بين الألوان والكلمات على إيصال أحاسيس الشّاعرة حينما عمّقت الدّلالة ووهبتها للقارئ:

## 3- التّجريب على مستوى الخـــطّ: هندسة التّشكيل الخطّيّ

### 3-1- دلا لـــة خـــط اليـــدّ:

بفضل التّطوّر التكنولوجي، ومع ظهور المطابع ازدهرت الكتابة ووجدت متنفّسا أكثر اتّساعا وسرعة ودقّة، ممّا ساعد على تطوّر الحياة الفكريّة ،وغزارة الإنتاج الأدبيّ والعلميّ، لتحلّ الآلة محلّ الإنسان في كتابة المؤلّفات وغيرها من السّندات والوثائق لكن هذا لا يغني عن خطّ اليد لما له من قداسة ،و جمال وشرف لا تستطيع الآلة منافسته فيها فلم يعد خطّ اليد وسيلة للكتابة فحسب ،بل هو روح المؤلّف وشخصيّته ، وحلية تزينيّة تضفي على المتن نوعا من الجمال الأصيل وتربط بين المتلقي والنّص برباط حميم .فهو« الفنّ الأوحد الذي نستطيع دون مغالاة أنّ نقول إنّ له روحا فهو كصوت الإنسان يعبّر عمّا في النّفس من أفكار»[1]

ويعدّ (يوسف وغليسي) في ديوان "**أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار**"أحسن من مثّل خطّ اليد في المدونة الجزائرية المعاصرة- حسب بحثنا وما رصدناه من مدوّنات- يقول في قصيدة "تراتيل حزينة من وحي الغربة"[2]

تراتيل حزينة من وحي الغربة

الإهداء : إلى الظلّ الوارف، الذي تفيّأته ذات قيظ صحراوي، في عزّ الهاجرة إليه - أغنّي الصديق (سعيد هجيلة).

* مدخل الغربة :

إليّ آتيتك يا سمراءُ ظمآنا
لأشرب الشعر من عينيك وديانا
وجئتك اليوم بالآلام مكتحلاً
والقلب يتلو بيان البين حيرانا
ناديتُ .. آهٍ! ودمع الصمت يحرقني
والشوق يطلي شغاف القلب أشجانا
زرعتُ بذرةَ حبّي في حديقتها
لأحصد الحبّ أشواكاً وأحزانا
خطى السّؤالات قد خطّت بها طرقي
حتى تهتُّ هنا للتّيه عنوانا !
"خليصتي" اليوم ما عادتْ تهدهدني
ولا الهوى عادَ لي وكرًا كما كانا...

31

[1]. محمد الصّفراني :التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث،ص125

[2]- يوسف وغليسي:أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ،ص31.

وهي مجموعة أحاسيس خطّها الشّاعر بيده ،أو بالخطّ الطّباعي الخاصّ ،ليكون القلم أوّل من يستشفّها ويسكبها بصدق على بياض الورق ،وليكون الحبر شاهدا على نزيف قلبه وحرارة شوقه ولوعته ،فهو يحاول نقل معاناته ، نقل غربته التي اكتوى بنارها ،في صرخة وجع لقلب مجروح، لم يجد من يداويه، حيران تتقاذفه الأحزان ،يَعُدّ آلامه التي حصدها من وراء حبّه لوطنه ،يبحث عن سبل الرّشاد ليخرج من ضياعه وتيهه ،في وطن لم يعد يستطيع احتواءه وضمّه كما كان.

يتذكّر الشّاعر في محنته هذه صديقه (سمير حجيلة) الذي يهديه عمله هذا والمعبّق بالجراح والأحزان ،في إشارة إلى حاجته إليه في مثل هذه الظّروف،إذ يطلب الوصل والمساعدة للخروج من هذه الدّوامة ،يريده بقربه لينتشله من بحر الضّلال الذي يعيش فيه،فهو السّند والأخ،وغيابه جعل الشّاعر وحيدا فاقدا لروحه،ولنقل كلّ هذه الجراحات لم يجد أحسن من خطّ اليد وسيلة لذلك،فهي رسالة وهديّة غالية لصديق عزيز،حق لها أن تنقل بأمانة وصدق، ويد الشّاعر أقدر على نقلها وبهذا يكون قد جسّد مشاعره وأفكاره في قالب تجريبيّ أضفى لمسة جماليّة على قصيدته، حتى أمكنه جلب المتلقي كيما يعيش مأساته ويتلبّسها ،وبهذا يكون خطّ اليد «صورة ...منبئة عن صورة في التّكوين النّفسي لشخصيّة الكاتب»[1]

### 3-2- دلالة الخطّ المغـــــــربيّ:

يعدّ الخطّ العربيّ من أحسن الخطوط وأجملها ،له القدرة الفائقة على التّحوّل والتّشكّل فهو «كائن حيّ ذو طبيعة سوسيولوجيّة»[2] ؛ فالخطّ المطبعيّ « عادة ما يلغي النّص كجسد، حروف باردة تسقط على الأوراق –البياض، يتحكّم فيها سفر من اليمين إلى اليسار، يختزل النّص في معنى، والمعنى في كلام يمحو نشوة القراءة وتعدّد الدّلالة اتّجاه واحد أو حدّ يخضع لأمر المتعالي، يستكين لنمطية الحرف وتكراريته واستهلاكيته، فيما لا ينجو من تشويش الأخطاء أو تهميش التّصفيف والإخراج، شيء ما يظلّ غائبا، إنّه الجسد المترنح في ظلّ الحضيرة»[3]

والخطّ المغربيّ أحد أهمّ أنواع الخطّ العربيّ وهو «في شكله أقرب إلى خط النّسخ والثّلث حيث يتميّز بحروفه التي تجمع في شكلها بين حروف الخطّ الجاف والليّن معا ويمتاز بانسياب عراقته الواسعة و رسوّ سطره ،فكان نوعا فريدا من الخطوط العربيّة »[4]إذ صاغ نفسه وأعاد بناء ذاته بانفصاله عن التبعيّة المشرقيّة

---

[1]. محمد الصّفراني:التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث،ص114.

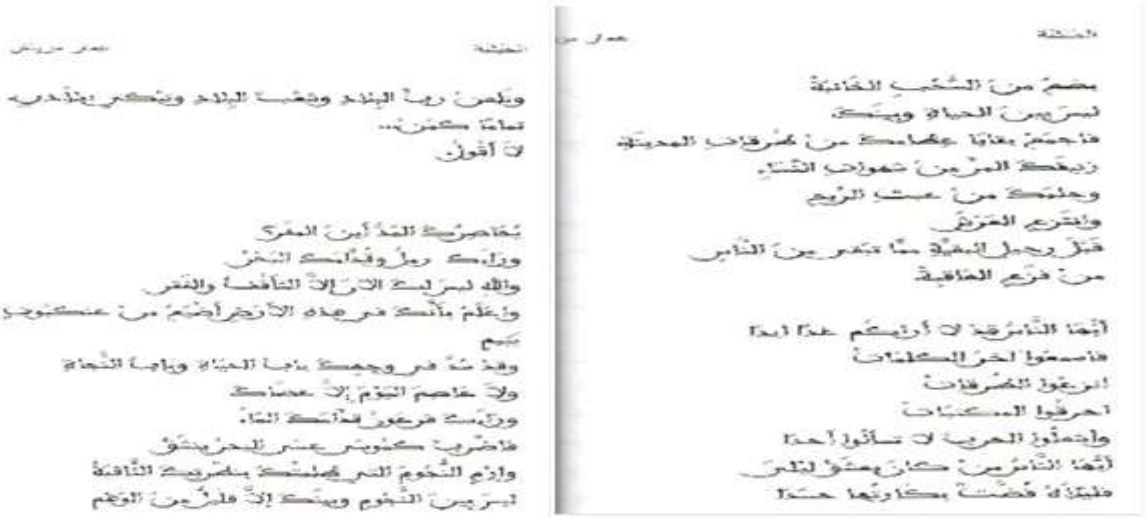
[2]. ينظر:المرجع نفسه ،ص123.

[3]- محمد بنيس: بيان الكتابة، ضمن بيانات، ط1، أسرة الأدباء والكتاب،البحرين،1993،ص106

[4]. عبد القادر رحمون: الخط المغربي والهويّة المغيبة في الجزائر،ضمن مجلّة آفاق للعلوم،مجلد07،عدد02،2022 ،ص391

ليبني لنفسه صرحا تراثيا يعتدّ به ،ويرى أغلب الدّارسين أنّه«مشتقّ من الخطّ الأندلسي»[1]، وقد عمد الشّعراء الجزائريون المعاصرون إلى استعماله كمعطى تراثيّ وجماليّ في قصائدهم،لتسجيل دلالات بصريّة تميط اللّثام عن ثقافاتهم وانتماءاتهم وأيديولوجياتهم والشّاعر (عمّار مرياش)من الشّعراء الذين وظفوا هذا الخطّ في كتاباتهم من خلال ديوان "**الحبشة يليها النّبي**" والذي كتبه كاملا بالخطّ المغربيّ ،بداية بالوحدة الأمامية للغلاف، ووصولا إلى الوحدة الخلفيّة له، ولعل استعماله هنا لم يكن عبثا، وإنما لبيان نسبه وأصوله الجزائرية المغاربية،لبيان انتمائه إلى التاريخ وحلوله في جغرافيا هذا الوطن، اعتزازا منه وتفاخرا بموروثه الثقافي ،وحبا لهذا الرّمز الذي عشقه أغلب الشعراء، يقول (محمد بنيس): « كثيرا ما كتبنا عشقنا للخط المغربي هذا الأثر الآخر الذي يمنح هويتنا ابتهاجا ،إنّها عودة المكبوت .حاولنا محق هذا العشق،تنويعه بحجة تكريس وحدة الخط العربي ،وحدة الذّوق،وحدة الحساسيّة.كنّا سذّجا،لأنّ الكبت المتزايد لم يحمل معه غير التصدع المتصاعد لحجاجنا»[2] فالخطّ المغربي تَميز وتَفرد وبناء للهوية والذات ،

والشّاعر من أكبر المعجبين به ،هذا إضافة إلى القيمة الجمالية التي أضفاها على ديوانه. وإذا ماعدنا إلى الديوان نجد أنّ الشاعر يخط جراحاته بهذا الخطّ من أجل إشراك هذا الوطن في الألم والمأساة فالجرح ليس جرحه وحده ولا جرح الجزائر وحدها وإنّما جرح الأمّة المغاربيّة وهنا دلالة أخرى هي الوحدة والتّكافل المغاربيّ، والتّآزر في الشّدة فالخطّ بمرجعيّاته التّاريخية والثّقافية استحضره الشّاعر، مع بقيّة الرّموز الدّينية منها والتّاريخية الموجودة في الدّيوان من أجل بعث أمجاد الماضي والاعتزاز بها يقول في قصيدة الحبشة [3]



[1]- عبد القادر رحمون: الخط المغربي والهويّة المغيبة في الجزائر ،ص839.

[2]- محمد بنيس: بيان الكتابة،ص84

[3]- عمّار مرياش:الحبشة يليها النّبي،ص31-32.

إذ يسجّل من خلال استحضار مجموعة من الرموز مثل طارق بن زياد، موسى عليه السلام ،والنبي صلى الله عليه وسلّم.إضافة إلى الرمز التراثي المتمثل في الخطّ؛ دلالة بصرية تتمثل في الاعتزاز بهذا الموروث والتفاخر به ومحاولة بعثه وبعث أمجاد الماضي من خلاله.

كما كان لجوء الشّاعر إلى هذا النّوع من الخطوط يَحْمِل العديد من الجماليّات، يبرزها (تبرماسين) في قوله: "يسهّل من عمليّة القراءة ويُقرّب العمل الأدبيّ من قارئه، وفي ذلك تعويض للإلقاء واختيار المواجهة البصريّة بدل المواجهة السّمعيّة، ومراعاة إيقاع التناسب والتّناسق بين الحروف، كما يراعي إيقاع الوزن والتّجاوز والتّجانس بين التّفاعيل"[1]، كما يبعث الخطّ المغربي زخماً حرفيّاً وحُضوراً تشكيليّاً يُقلّص فراغات الفضاء، ويقوّي من وزن الحرف وسيطرته، إضافة إلى تعانق الحروف مع بعضها البعض وتداخلها الإبداعيّ الذي يتمُّ ف اِنسجام يَزِنُهُ الخُطّاط بميزان فنّي مرهف،

وبهذا يكون الشّاعر الجزائري المعاصر، قد خطى بالقصيدة الجزائريّة المعاصرة خطوات عملاقة في مجال التّشكيل البصريّ ،الذي استطاع كسر نمطيّة القصيدة التّقليديّة وخلق صور جديدة بديلة عمّا كانت عليه القصيدة القديمة، من خلال مجموعة من الآليات كتقنية البياض والسّواد وعلامات التّرقيم والوقف، والتّداخل الأجناسيّ بين الفنون كامتزاجه وتعالقه مع فنّ الرّسم إضافة إلى استعمال الخط بأنواعه، لتوليد دلالات وإيقاعات مختلفة ؛تجسّد المتن الشّعري تجسيدا بصريّا يكون أقرب إلى قلب وعقل المتلقي الذي يكون شريكا في العمليّة الإبداعيّة، مستبدلا الأذن السّماعية التّقليدية، بالعين البصريّة الحديثة لأنّ العين أصبحت أكثر تذوّقا من الأذن.

[1] – عبد الرّحمان تبرماسين: البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003، ص 169.

# الخاتمة

## خاتمـــة:

من خلال بحثنا الموسوم بـ"**التّجريب في القصيدة الجزائرية المعاصرة**" وبعد الدّراسة والتّحليل والتّمحيص في نماذج مختارة من الشّعر الجزائري المعاصر خلصنا إلى جملة من النّتائج ندرجها كما يلي :

*التّجريب هو التّجديد والتّجاوز والإبداع ،يسعى إلى الابتكار وكسر الأنماط السّائدة واستبدالها بأخرى جديدة ، وغير مألوفة. كما يعدّ سمة من سمات العصر وهو عنصر أساسي في الإبداع الشّعريّ الخلّاق.

*يعدّ التّشكيل والتّجربة والحداثة والتّجديد مصطلحات لمعان تقترب في مجملها من مصطلح التّجريب لكنها لا تؤدّي معناه تماما.

وعثرنا من الفصلين التّطبيقيين على جملة من النّتائج نذكر منها:

* تعدّ العتبات النّصية نصوصا موازية للمتن الشّعري تساعد على استقصاء دلالات المتن وتأويلاته الممكنة. ساعد تتبّع دلالاتها في المدوّنات المختارة من قراءة تجليّات التجريب الذي أسهم في اثراء الدّلالة العامة للمتن الشّعري.

*تعتبر العتبات أو النصوص الموازية جزءا لا يتجزّأ من معمار القصيدة الجزائرية المعاصرة

*يعدّ الغلاف بصوره و ألوانه وأشكاله سمة بارزة في دواوين الشّعراء الجزائريين الذين أولوه عناية خاصّة لما له من فعالية في فتح أفاق القراءة والتأويل ولمسنا ذلك في تضاريس غلاف ميهوبي، نادية نواصر ومرياش وغيرهم.

*اهتم الشّعراء الجزائريون المعاصرون بعتبة العنوان لما تحمله من وظائف ودلالات ،فراحوا ينسجون لدواوينهم العناوين الأكثر إغراء للمتلقي والأقدر على رصد الدلالة المحورية لنصوصهم .

*يحتل كلّ من اسم المؤلّف ،والمؤشّر التجنيسي مكانة خاصّة على صفحات أغلفة الدواوين الجزائرية لأنها المروّج أو المسوّق الرسمي للعمل الفني .

*اهتمت القصيدة الجزائرية بعتبة كلّ من التّصدير والإهداء والمقدّمة على اعتبار أنّها نصوص موازية تشغل الفضاء الداخلي للمتن وتساعد في إثراء الدلالة وتوجيه المتلقي.

*يعد التّشكيل البصري سمة من سمات التّجريب التي تبنّتها القصيدة الجزائريّة المعاصرة والتي ساهمت في إثراء الفضاء البصري للنّص الشعري من خلال التّلاعب ببياض وسواد الصّفحة وطريقة توزيع الكلمات عليها إضافة إلى توظيف علامات الوقف والترقيم وتوجيه حركة الأسطر التي تتحكم في توجيه العين بحسب الدّفقة الشّعورية للشّاعر.

*استطاعت القصائد المختارة بفضل التّشكيل البصريّ احتواء فنون لم تكن تحتكّ بها من قبل مثل فنّ الرّسم والخطّ المغربيّ القديم أو الخطّ باليد الذي أصبح ضرورة فنية تجسّد مشاعر وأحاسيس الشّاعر تجسيدا بصريا وهو تأكيد لنظرية التّداخل الأجناسي في الشّعر من خلال – كذلك– تقنيتي السّرد والوصف وفنون أخرى ساهمت في توضيح الدلالة ومحو الحدود بين الأجناس الأدبية والفّنيّة.

*تميّز النّص الشّعري الجزائريّ المعاصر بكونه نصّا مثّقفا بامتياز إذ عمد إلى استلهام التّراث واستحضار الرّموز التّاريخية والدّينية والشّعبية والأسطوريّة.... إضافة إلى التّوظيف اللّافت للتّناص بأنواعه مما جعلته أكثر انفتاحا ورمزيّة واستفزاز للقارئ المعاصر.

*خرج الشّاعر المعاصر بالإيقاع من حدود الوزن والقافية بكسر نمط القصيدة التّقليدية واستبدالها بإيقاعات جديدة ومتنوعة كإيقاع البياض والإيقاع البصري والصّوتي، وهي ميزة حداثيّة في القصيدة.

لأجل ذلك فق وجد الشّعراء الجزائريون ضالتهم في النّص الشّعري الجديد لماله من قدرة على التّحوّل والتّشكّل والانفتاح إضافة إلى استيعابه لمشاغلهم والاجتماعية النفسية . إنّه النّص الجديد المشاكس، الذي يساير الشّاعر و يستفزّ المتلقي، ويشركهما معا في العملية الإبداعيّة.

وفي الختام نرجو أن نكون قد وفقنا ولو بجزء بسيط في إنارة بعض جوانب هذا الموضوع، من خلال هذا البحث المتواضع، ولا يسعنا إلّا أن نقول إن أصبنا فبتوفيق من الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا.

# قائمة المصادر والمراجع

**القرآن الكريم**

مكتبة فيض العلم ،برواية ورش لقراءة الإمام نافع عن طريق أبي يعقوب الأزرق

**أوّلا: المصادر:**


1. الأحمر ،فيصل: كتاب الرؤى ورشات، دار الأمير خالد، بدعم من وزارة الثقافة،2008
2. الأعوج ،زينب: مرثيّة لقارئ بغداد،ط1،منشورات الفضاء الحرّ،2010.
3. بوزوالغ ،علي: فيوضات المجاز،ط1،منشورات الاختلاف، سكيكدة ،الجزائر، 2001
4. جاب الله ،خالدية: للحزن ملائكة تحرسه،ط1، منشورات أهل القلم،2009
5. جلطي ، ربيعة: شجر الكلام، مطابع الأنباء، الرباط، 1991
6. جلطي ،ربيعة: من التي في المرآة؟،دار الغرب للنشر و التوزيع،وهران
7. حديبي، مسعود: سهو الجهات ،وزارة الثّقافة ، الجزائر ،2007.
8. حديبي ،مسعود: ما لم تقله الضواحي،ط1 ،إتحاد الكتاب الجزائريين،2009 .
9. خفيف ،زهرة:لازب كطين،دار الأوطان للثقافة و الإبداع،الجزائر
10. خفيف ،زهرة: مقام الهسهسات،دار الأوطان للثقافة و الإبداع،الجزائر،2018.
11. خلخال ،منيرة سعدة:العين حافية،منشورات السّهل الرغاية ،الجزائر،2009.
12. دوّاس حسن: سفر على أجنحة ملائكية،جمعية ترقية الثقافة و الفنون لمديرية الثقافة،سكيكدة،الجزائر.
13. رقايق ،آمال: الزر الهارب من بزة الجنرال،النقطة للنشر و التوزيع.
14. شكيل ،عبد الحميد: تحولات فاجعة الماء،مقام المحبة،ط1،منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ،دار هومة،الجزائر،2002.
15. شكيل ،عبد الحميد: مرايا الماء–مقام بونة–،وزارة الثقافة (المؤسسة الوطنية للفنون المطبعيّة)، الرغاية ،الجزائر ،2005.
16. شكيل ،عبد الحميد:صهيل البرتقال،دار موفم للنشر ،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الرغاية، الجزائر،2009.
17. شكيل ،عبد الحميد:سنابل الرمل...سنابل الحب،موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الرغاية،الجزائر،2008.

18. شكيل ،عبد الحميد:الركض باتّجاه البحر ،دار موفم للنشر،(المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة)، الرغاية ،الجزائر 2008.
19. شكيل ،عبد الحميد:كتاب بونة،موفم للنشر،الرغاية،الجزائر،2008.
20. شكيل ،عبد الحميد:كتاب الأسماء...كتاب الإشارات ،دار موفم(المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية) ،الرغاية، الجزائر 2008.
21. العلوي ،حمزة:إلا هذه الشجرة ،مديرية الثقافة لولاية سكيكدة
22. قارف ،عيسى: والآن،ط2 ،دار أسامة.
23. قريرة، حمزة: المدوّنة http://www.litartint.com
24. لحرش ،نوارة : أوقات محجوزة للبرد،الجزائر،وزارة الثقافة،2007.
25. مرياش ،عمار : الحبشة يليها النبي،ط 1،دار نقوش عربية،2010،تونس.
26. ميهوبي ،عز الدين: ديوان الملصقات،منشورات أصالة.
27. ميهوبي ،عز الدين: في البدء كانت أوراس.
28. ميهوبي ،عز الدين:قرابين لميلاد الفجر،منشورات أصالة.
29. ميهوبي ،عز الدين: كاليغولا يرسم غارنيكا الرّزايس.
30. نجاح، حدة: تشبهني الفوضى،الوسام العربي،2013.
31. نواصر ،نادية : ديوان حديث زليخة ، موفم للنشر و التوزيع ،الجزائر.
32. نواصر ،نادية:انا ما أنّثته يداك،دار الخيال،الجزائر،2021.
33. وغليسي ،يوسف: أوجاع صفصافة في مواسم الاعصار،ط1، دار ابداع،1994 .
34. يحياوي ،راوية: كلك في الوحل... و بعضك يختال،ط1،وزارة الثقافة،الجزائر،2014.

**ثانيا: المراجع:**

**أ- الكتب العربية:**

1. إخلاصي ،وليد: في الثقافة و الحداثة،ط 1 ، دار الفاضل ،دمشق،سوريا، 2002.
2. أدونيس، علي أحمد سعيد اسبر : زمن الشعر،ط3 ، دار العودة، بيروت،لبنان،1983.
3. الأسدي ،حسين عبد الغني: المدونة الرقمية الشعرية،التفاعل/المجال/التعالق،ط 1،مكتبة الشعر التفاعلي الرقمي العربي،العراق، 2009.

4. الأعرج ،واسيني: ديوان الحداثة بصدد أنطولوجيا الشعر الجديد في الجزائر،منشورات،السهل،2009.
5. أمنصور ،محمد : استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة،ط1 ،المدارس للنشر و التوزيع ،الدار البيضاء،المغرب،2006.
6. باشا ،أحمد زكي: الترقيم و علاماته في اللغة العربية،ط1،المطبعة الأميرية بمصر،1912.
7. برادة ،محمد : الرواية العربية و رهان التجديد،ط1 ،دبي الثقافية،دار الصدى ،الإمارات العربية–دبي، مايو 2011.
8. البريكي ،فاطمة: مدخل إلى الأدب التفاعلي،ط1،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب، 2006.
9. بلاسم ،محمد : الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم، مجدلاوي للنشر و التوزيع.
10. بلال ،عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص ـ دراسة في مقدمات النقد العربي القديم ،إفريقيا الشرق ، المغرب، الدار البيضاء ، بيروت ، لبنان،2000 .
11. بلعابد ،عبد الحق : عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص،ط1،منشورات الإختلاف،الدار العربية ناشرون،الجزائر العاصمة،الجزائر،2008.
12. بن عائشة ،ليلى:التجريب في مسرح السيد حافظ ، مركز الحضارة العربيّة ، القاهرة،2005.
13. بنيس ،محمد: بيان الكتابة، ضمن بيانات، ط1، أسرة الأدباء والكتاب،البحرين،1993
14. بوشوشة ،بن جمعة :سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجديدة،ط1،المغاربية، توس،2005.
15. تبرماسين ،عبد الرّحمان: البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003
16. الجمّال، ياسر جابر :من معالم التجديد في الشعر العربي الحديث،ط1، 2023.
17. حمداوي، جميل : شعرية الإهداء ،ط2016،1.
18. الدوري ،حمدي حميد: شعر الهايكو الياباني و إمكانياته في اللغات الأخرى،ط 1،دار الإبداع صلاح الدين،تكريت،حي الزهور،بغداد،2018.
19. الرواشدة ،أميمة عبد السلام: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر،ط1 ،وزارة الثقافة،عمان،2015.
20. الصفراني ،محمد : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950ـ2004)، ط1- النادي الأدبي بالرياض ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت،2008.

21. الضبع ،محمود:غواية التجريب حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،2014.
22. الطمار ،محمد: تاريخ الأدب الجزائري ،الشركة الوطنية للنشرو التوزيع،الجزائر، ص294.
23. عبيد ،محمد صابر: التشكيل الشعري/الصنعة و الرؤية،دار نينوى،سوريا،دمشق،2011.
24. عمارة ،عباس محمود: أنطولوجيا قصائد الهايكو العربية،منشورات مومنت ،2009.
25. فضل ،صلاح : لذة التجريب الروائي،ط1 ،أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي،واد النيل ـ المهندسين،القاهرة،2005.
26. كارين، صادر: ديوان شعر مسكين الدارمي،ط1،دار صادر،بيروت،لبنان،2000.
27. كاظم ،سعيد حميد:التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003،ط1 ،دار الكتب و الوثائق،بغداد،2016.
28. كلود، عبيد: الفن التشكيلي، نقد الإبداع وإبداع النقد، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت– لبنان، 2000
29. كلود ،عبيد: جمالية الصورة "في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر"،ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،2011
30. الماكري، محمد:الشكل والخطاب ـ مدخل لتحليل ظاهراتي ـ ط1،المركز الثقافي العربي ،كانون الثاني 1991 بيروت.
31. المدني ،عز الدين: الأدب التجريبي،رؤيا للدراسات المسرحية ،ط1،مركز الوطن العربي للطبع و النشر و الإنتاج الفني.
32. مفتاح ،محمد: دينامية النص(تنظير و إنجاز)،ط 2،المركز الثقافي العربي،حزيران،1990.
33. مفدي، زكريا: اللهب المقدس،منتدى صور الأزبكية،الجزائر،2007.
34. منصر ،نبيل: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،ط1 ،دار توبوقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب،2007.
35. الناصر ،إيمان: قصيدة النثر العربية–التغاير و الإختلاف، مؤسسة الإنتشار العربي،وزارة الثقافة و التراث الوطني،مملكة البحرين.

36. ناصر، محمد: الشعر الجزائري الحديث إتجاهاته و خصائصه الفنية(1925-1975)، ط1، دار الغرب الإسلامي،بيروت،لبنان،1985.

37. يحي ،عبير خالد: قصيدة النثر العربية المعاصرة بمنظور درائعي،ط1 ، دار الحكمة ،القاهرة ، مصر،2021.

38. يقطين ،سعيد: القراءة و التجريب حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب،ط1،دار الثقافة،1985.

**ب- الكتب المترجمة:**

1- برنارد ،كلود: مدخل إلى دراسة الطب التجريبي،تر:د يوسف مراد و حمد الله سلطان،ط1 ،المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة، 2005.

2- بروتل ،هنري: أجمل حكايات الزّن يتبعها فن الهايكو، تر:محمد الدينا،ط1،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،الكويت،أفريل2005،العدد353.

3- روس إيفانز ،جيمس: المسرح التجريبي من ستلاسلافسكي إلى بيتربروك، ت فاروق عبدالقادر،ط1، هلا للنشر و التوزيع،الجيزة، 2000.

4- تشوبيناك ،باربارا لاسوتيسكا:المسرح والتجريب بين النظرية و التطبيق تر: هناءعبد الفتاح ،المجلس الأعلى للثقافة،1999.

5- لوكاتش ،جورج:دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز،ط2، وزارة الثقافة، دمشق ، سوريا،1972.

**ج – الكتب الأجنبية:**

1-Essays ,the cassell publishing Co,new york 1893,p13 Émile Zola,the Expérimental novel and othe

2- Rabia DJELTI :QUI EST-CE DANS LE MIROIR?,T :Rachid BOUDJEDRA,EDITIONS DAR EL GHARB ,ORAN,P7.

**د- المجلّات و الدّوريات:**

1. مجلة الآداب و اللغات،عدد 19-فيفري2017،كلية الآداب و اللغات و الفنون،جامعة سعيدة.
2. مجلّة آفاق للعلوم،مجلد07، عدد2 ،2022.
3. مجلة إشكالات في اللغة و الأدب،مجلد9،عدد5، 2020.

4. مجلة إشكالات في اللغة والأدب،مجلد11،عدد2، 2022.
5. فصليّة إضاءات نقدية، عدد 29، السنة 8، ربيع 1398
6. مجلة الباحث،عدد 09.
7. أوراق المجلة الدولية للدراسات الأدبية والإنسانية،مخبر الموسوعة الجزائرية،مجلد2 ،العدد1،جامعة باتنة1،الجزائر،مارس 2020.
8. مجلة تشرين للبحوث و الدراسات العلمية،سلسلة الآداب و العلوم الإنسانية ،مجلد
9. مجلة الثقافة، ع9،8،الجزائر،2006
10. مجلة الحياة الالثقافية،العدد1،164وليو2005.
11. مجلة دراسات معاصرة،مجلد06،عدد01،جوان 2022.
12. مجلة قطاع الدراسات الإنسانية،عدد31،يونيو2023.
13. مجلة ديالي،عدد 67 ،2015.
14. المجلة العلمية،العدد37،الجزء2 ،2018.
15. مخبر قضايا الأدب المغاربي،جامعة أكلي محند أو لحاج،جامعة الجزائر،مجلد 7،عدد1، 2022.
16. مجلة القارئ للدراسات الأدبية و النقدية و اللغوية ،المجلد4،العدد4،ديسمبر 2021.
17. مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية،مجلد5،عدد3،سيتمبر، 2022.
18. مجلة كتابات معاصرة،عدد67، 2008.
19. مجلة منتدى الأستاذ،مجلد18،العدد1،ديسمبر 2022
20. مجلة منتدى الأستاذ،مجلد18،العدد1،ديسمبر 2022.
21. مجلة مقاليد،العدد 7،ديسمبر2014.
22. ،مجلة المداد،جامعة العربي التبسي، تبسة ، الجزائر 2020.
23. مجلة معارف ،العدد21،ديسمبر2016.
24. مجلة مقامات، مجلد5،عدد1، 2021.
25. مجلة الموقف الأدبي،إتحاد الكتاب العرب،دمشق،العدد 385،أيار2003.
26. مجلة نزوى،عدد60 ،1 أكتوبر،2009.

**هـ–المعاجـم و القواميـس:**

1. إبن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب. مادة "جرَّب" مجلد (3)،ط6، دار صادر ،بيروت،2008.
2. الرازي ،أبو بكر : مختار الصحاح باب " الجيم"دار ،ط1 ،الكتاب الحديث،الكويت ،1994
3. الفيروز أبادي ،مجد الدين أبي طاهر محمد بن يعقوب: قاموس المحيط مادة "جرّب" ط2،،دار المكتبة العلمية،بيروت،لبنان،2007.
4. التونجي ،محمد : المعجم المفصل في الأدب،ط2،دار الكتب الكتب العلمية،،بيروت،لبنان،1999.

**و– الرسائل الجامعية:**

1. باكرية ،نور الدين : التجريب في الشعر المغاربي المعاصر،رسالة دكتوراه ،جامعة مولود معمري،2018 .
2. بوغنوط ،روفية : شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي،مذكرة ماجستير،جامعة منتوري،قسنطينة،الجزائر،2006-2007.
3. بولفوس ،زهيرة:التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه،جامعة منتوري قسنطينة ،الجزائر2009-2010.
4. عروس ،محمد: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر.نصوص"من دس خف سيبويه في الرمل؟" لعبد الرزاق بوكبة،مدونــة تطبيقية،مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث و المعاصر،جامعة العربي التبسي،تبسة،الجزائر،2009-2010.
5. لعموري يمينة ،ورنيقي الشايب: آليات التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر، ديوان "الدواوين"لعقاب بلخير أنموذجا.
6. مسعي ،نهاد : شعرية القصيدة النثرية الجزائرية عبد الحميد شكيل أنموذجا،، ماجستير، جامعة أم البواقي، 2009.

**ز– المواقع الإلكترونية**

1. قاموس المعاني، ،almaany.com.
2. Https://belouadah.com
3. http://www.litartint.com
4. www.echaab.com

# فهرس
# المحتويات

# فهرس المحتويات


مقدمـــة ..... أ-د

الفصل الأوّل التّجريب في الشّعر المصطلح، الحدود و المفاهيم ..... 7

تمهيد:..... 9

1-ماهيـة التجريب:..... 9

لغـة : ..... 9

1-1-التّجريب عند الغرب:..... 11

1-2-التّجريب عند العرب : ..... 13

2-التّجريب وإشكالية التّسمية : المصطلحات المصاحبة : ..... 16

2-1-التّجريب و التّجديد:..... 16

2-2-التّجريب و لتّجربة ..... :16

2-3-التّجريب و الحداثــة : ..... 18

2-4-التّجريب و التّشكـل: ..... 19

3-أنواع التّجريب..... 19

3-1-التّجريب الفلسفي:..... 19

3-2-التّجريب الفني : ..... 20

3-3-التّجريب الفكري : ..... 20

3-4-التّجريب العلمـي : ..... 21

4-التّجريب في الشّعر العربيّ المعاصر: الخصائص و الاتّجاهات..... 21

4-1-خصائـص التّجريب في الشعر العربي المعاصـر :..... 21

4-2-اتّجاهات التّجريب في الشّعر العربي المعاصر:..... 22

5-شعريّة التّجريب في الشّعر الجزائريّ المعاصر..... 24

5-1-مسار التّحوّل : ..... 24

أ–الثّقافة السّلفية المحافظة : ..... 25
ب–التّعلّق بالأدب العربي القديم : ..... 25
ج–التأثـر بالمدرسة الإحيائيـة بالمشرق العربـي: ..... 26
د–المفهوم التقليدي المحافظ للشعر: ..... 26
**5–2–الأشكال التّجريبيّة في الشّعر الجزائريّ / الشّكل معطى تجريبيّ:** ..... 31
القصيدة الحرة :..... 31
القصيدة النثرية:..... ..... 33
قصيـدة الهايكو..... 37
القصيدة التّفاعلية (الرقمية):..... 40
قصيدة الومضـة..... 42
**الفصل الثاني: التّجريب في عتبات النّص الشّعريّ الجزائريّ**..... 46
العتبات : النّصوص الموازية ..... 46
1–العتبات : النّصوص الموازية..... ..... 47
**1–1–التّجريب على مستوى الوحدات الغرافيكية للخطاب الغلافيّ :** ..... 48
1–1–1–عتبة الغلاف : ..... 48
أ–الغلاف في ديوان ملصقات لعز الدّين ميهوبي:..... ..... 49
ب – الغلاف في ديوان حديث زليخة لنادية نواصر:..... 50
جـ ـ الغلاف في ديوان: "الزرّ الهارب من بزّة الجنرال" لأمال رقايق: ..... 51
دـ الغلاف في ديوان أوقات محجوزة لنوّارة لحرش:..... 51
هـ ـ الغلاف في ديوان الحبشة يليها النّبي لعمّار مرياش:..... 52
1–1–2–اللّوحة التّشكيليّة للغلاف :..... 53
أ*صورة الغلاف في ديوان ملصقات:..... 53
بـ ـ صورة الغلاف في ديوان حديث زليخة لنادية نواصر : ..... 57
جـ ـ صورة الغلاف في الزرّ الهارب من بزّة الجنرال:..... 61

د ـ صورة الغلاف في "ديوان أوقات محجوزة للبرد لنوارة لحرش:".....64
هـ ـ صورة الغلاف في ديوان الحبشة يليها النّبي لعمّار مرياش : .....67
1-1-3-عتبـة العنـوان :.....69
أ-العنوان في ديوان ملصقات : .....70
بـ ـ عتبة العنوان في ديوان حديث زليخة: .....73
دـ العنوان في أوقات محجوزة للبرد لنوّارة لحرش :.....78
هـ ـ العنوان في ديوان الحبشة يليها النبيّ لعمّار مرياش :.....81
1-1-4-عتبة اسم المؤلّف: .....83
1-1-5-عتبة مؤشّر التّجنيس : .....86
1-2-التّجريب على مستوى عتبات الدّاخل / الفضاء النّصيّ:.....89
1-2-1-عتبة الإهداء: .....90
أ*عتبة الإهداء في ديوان أوجاع صفصافة:.....90
ب*عتبة الإهداء في ديوان مقام الهسهسات: .....93
1-2-2-الخطاب المقدّماتيّ:.....98
أ*المقدّمة عند عزالدين ميهوبي في ديوانه "في البدء كانت أوراس": .....98
ب*عتبة التّقديم في ديوان تشبهني الفوضى" لحدّة نجّاح": .....101
ج*عتبة التّقديم في ديوان" للحزن ملائكة تحرسه" لخالديّة جاب الله : .....102
1-2-3-عتبة التّصدير:.....104
أ*عتبة التّصدير في ديوان لازب كطين لزهرة خفيف:.....105
ب*التّصدير في ديوان من التي في المرآة لـربيعة جلطي:.....108
الفصل الثالث التجريب في الكتابة:التشكيل البصري في الشّعر الجزائري.....114
تمهيد:.....115
1-التّجريب في التّشكيل البصريّ للنّصّ : إيقاع التّفضية البصريّة.....115
1-1-لعبة البياض والسّواد:.....115

1-2-علامات الوقف والترقيم:.....117
1-3-التجريب في التشكيل السطري:.....128
1-3-1- مجال تشكيل السطر الشعري:.....128
أ* الأطوال السطرية المتفاوتة:.....128
ب* الأطوال السطرية المتساوية:«وهي تساوي.....130
1-3-2-قانون الاتجاه السطري:.....131
أ*. اتجاه الكتابة:.....131
ب* اتجاه السطر:.....132
1-4-تشكيل التفريق البصري:.....135
1-5-التطريز البصري:.....136
1-6-تشكيل النبر البصري:.....137
2-التجريب في تشكيل الفضاء الصوري: اللوحات البصرية.....140
2-1-التشكيل الخطي بالشعر:.....140
2-1-1-التشكيل البصري والرسم الهندسي::.....140
2-1-1-التشكيل بالرسم الهندسي.....145
2-2-الشعر والرسم:.....147
2-2-1-الرسم بالشعر:.....147
2-3-دخول الشعر على الرسم.....150
2-4-دخول الرسم على الشعر.....152
2-4-1- الرسم التزييني:.....152
2-4-2- الرسم التجسيدي:.....153
2-4-3- الرسم الرمزي.....154
2-4-4- الرسم الاستقطاعي:.....157
2-4-5- الرسم التعبيري:.....158

**3-التّجريب على مستوى الخـــطّ: هندسة التّشكيل الخطّيّ**.....160

**3-1-دلا لـــة خـــط اليـــدّ:**.....160

**3-2-دلالة الخطّ المغـــــــربيّ:**.....161

**الخاتمة**.....164

**قائمة المصادر و المراجع**.....166

**الملخّص**.....169

# ملخّص

# البحث

**الملخّص**

**يعدّ التّجريب مغامرة جريئة جاءت لكسر القوالب التّقليديّة وتطويرها، وإلباسها حللا جديدة، وابتكار أخرى حديثة غير مسبوقة ؛وقد مسّ التّجريب مختلف المجالات الفنيّة والأدبيّة كالرّسم والمسرح والرّواية والشّعر...وغيرها.وتهدف دراستنا إلى إماطة اللّثام عن مواطن التّجريب في القصيدة الجزائرية المعاصرة من خلال نماذج مختارة لشعراء جزائريين أمثال عز الدين ميهوبي ونادية نواصر وآمال رقايق وعبد الحميد شكيّل ومسعود حديبي وغيرهم ممّن حملوا على عاتقهم مسؤوليّة تجديد المتن الشّعريّ الجزائريّ وتطويره؛ ولأجل ذلك قمنا في الفصل الثّاني بتتبّع التّجريب على مستوى عتبات النّصوص الشّعريّة باعتبارها نصوصا موازية تضيئ الجوانب الدّلالية للدّاخل والخارج النّصي، والتي ضمت الغلاف بصوره وألوانه ،وكلّ ما يحمله من تفاصيل كاسم المؤلّف والعنوان والمؤشّر التّجنيسي ،إضافة إلى الإهداء والتّصدير والتقديم، حيث تشابكت وتآلفت من أجل توليد دلالات وجماليات تساعد على فتح آفاق القراءة والتّأويل.وعكفنا في الفصل الثّالث إلى تقصّي التّجريب في الكتابة من خلال التّشكيل الخطّي بالشّعر وما صاحب ذلك من بياض وسواد وأدوات ترقيم ووقف،إضافة إلى دلالات كلّ من الخطّ والرّسم بأنواعه ،إذ أصبحت الصّفحة مسرحا لهذه الآليات، تلعب على ركحه مجسّدة دلالة النّصوص تجسيدا بصريّا مولّدا لدلالات وإيقاعات جديدة يترنّم على أوتارها النّص الجديد،وبهذا تكون القصيدة الجزائرية قد تمكّنت من اعتماد تقنيات التّجريب متجاوزة به حدود القولبة والجمود.**

**الكلمات المفتاحية** :التّجريب، الكتابة، الشعر الجزائري ،التّشكيل

**Summary**

Experimentation is considered a bold adventure that came to break traditional molds and develop them, dress them in new clothes, and invent new, unprecedented ones. Experimentation has touched upon various artistic and literary fields such as painting, theatre, novels, poetry... and others. Our study aims to uncover the areas of experimentation in contemporary Algerian poetry through... Selected examples of Algerian poets such as Azzedine Mihoubi, Nadia Nouaceur, Amal Raqayek, Abdelhamid Shakil, Masoud Hadibi, and others who took upon themselves the responsibility of renewing and developing the Algerian poetic corpus. For this reason, in the second chapter, we traced the experimentation at the level of the thresholds of poetic texts as parallel texts that illuminate the semantic aspects of the textual interior and exterior, which included the cover with its pictures and colors, and all the details it carries such as the author's name, title, and naturalization index, in addition to dedication, export, and presentation, as they were intertwined and consisted of In order to generate connotations and aesthetics that help open the horizons of reading and interpretation. In the third chapter, we focused on investigating experimentation in writing through calligraphic formation in poetry and the accompanying whiteness and blackness, punctuation and pausing tools, in addition to the connotations of calligraphy and drawing of all kinds, as the page became a stage for these mechanisms. It plays on a rhythm that embodies the meaning of the texts, a visual embodiment that generates new connotations and rhythms on the strings of which the new text chants. Thus, the Algerian poem has been able to adopt experimental techniques, transcending the limits of stereotyping and stagnation.

**Keywords**: experimentation, writing, Algerian poetry, art