الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة: عبد الحميد بن باديس . مستغانم .

كلية : الأدب العربي و الفنون

قسم : الأدب العربي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د

تخصص : النقد الأدبي الحديث و المعاصر

بعنوان:

جمـاليـات التجريـب في شعر "عبد القادر رابحي"

إعداد الطالبة:

- مـزار مـريم

إشراف الأستاذ الدكتور:

- السعيد بوطاجين

أعضاء لجنة المناقشة:

لقب واسم الأستاذ	الرتبة	المؤسسة	الصفة
- مزاري عبد القـادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم	رئـيـسًا
- السعيـد بوطاجين	أستاذ التعليم العالي	جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم	مشـرفًا و مقرّرًا
- بلحيـا الطاهـر	أستاذ التعليم العالي	جامعة أحمد بن بـلـة – وهـران1	عضـوًا مناقشًا
- منصوري مصطفى	أستاذ التعليم العالي	جامعة جيلالي اليابس – سيدي بلـعباس	عضـوًا مناقشًا
- ابن زورة عبد الرحمن	أستاذ محاضر."أ"	جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم	عضـوًا مناقشًا
- قـوفي أحمـد	أستاذ محاضر."أ"	جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم	عضـوًا مناقشًا

السنة الجامعية : 1443هـ-1444هـ - 2022م- 2023م

شكر وتقدير

الشكر للمولى العلي القدير، فبذكره تتم الصّالحات وبشكره تدوم النعم، وهو المستحق للحمد والثناء على فضله ونعمه منا ما يليق بأقلامنا ومنه ما يليق بكرمه وعطفه .

والصلاة والسلام على من بعث معلمًا للبشرية جمعاء.

أتقدّم بالشكر الجزيل و عظيم الامتنان إلى أستاذي الفاضل سعادة "أ.د السعيد بوطاجين" الإنسان الكبير الذي لم يبخل علي بتوجيهاته و إرشاداته القيّمة، وكان خير عون لي .

*والشكر موصول و خاص لأستاذنا المحترم "أ.د مزاري عبد القادر" رئيس مشروع " نقد أدبي حديث ومعاصر" الذي كان سندا و مرافقا لنا طيلة سنوات تحضير الرسالة، مودتي وتقديري.

*كما يشرفني بين يدي هذه الكلمة الموجزة أن أتوجّه بأسمى عبارات التقدير والامتنان لأعضاء اللجنة الموقّرة كلّ باسمه و جميل وسمه، لكم مني فائق التقدير و الاحترام أساتذتي الأفاضل، فمناقشتكم لعملي شرف لي .

*و عرفانا بالجميل أتقدّم بخالص الشكر إلى أستاذي سعادة" أ.د جلالي بومدين" الذي قدّم مساعدات وجهة و تشجيعات متواصلة .

* تحية عطرة أزفّها إلى أستاذي القدير الشاعر" رابحي عبد القادر" ، دمت قامة من قامات الشعر الجزائري.

** تقبلوا مني فائق التقدير و الاحترام **

الإهداء

إلى الوالدين الكريمين أهدي هذا العمل

*و إلى إخوتي، أخواتي، أقاربي ، أصدقائي ، زملائي ،*تلامذتي...

إلى كل أساتذتي وخاصة معلميّ حفظهم الله جميعا .

وإلى كل من تمنّى لي التوفيق و السّداد.

الملخص:

تعتبر الحداثة محاولة جادة للتعبير عن تقدم الفكر العربي، وثورة في مختلف ميادين الحياة، فقد حاولت توجيه هذا الفكر بأسلوب يتماشى مع متطلبات العصر، وهي تحطيم للتقاليد الموروثة والأعراف المتراكمة، فكان لابد من السعي إلى بعث متن جديد يرتقي بآفاق الحداثة والرؤية الشعرية الواسعة ذات الأبعاد الفكرية، وأمّا التجريب فوليد الإبداع ومحاولة للتمرّد على المألوف فكلّ محاولة جديدة في الأدب تجريبا، لأنّها تحمل في طيّاتها معاني الجدّة والابتكار، والشعر الجزائري زاخر بالمحاولات التي تدعو إلى الدراسة و التذوق الجمالي، وترمي إلى التّجاوز والاختلاف من شاعر إلى آخر.

الكلمات المفتاحية: التجريب ، الحداثة ، الشعر الحداثي، الشعر الجزائري ، النقد الأدبي.

Abstract

The modernity is considered as a serious experience of the Arab thinking, and a different revolution in fields of life. I have tried to direct this thinking in a style that copes with requirements of this era, which is the destruction of inherited traditions and accumulated customs. It was necessary to strive in resurrecting a seeker so that to conduct the prospects of modernity and a broad poetic vision with intellectual dimensions.

As for experimentation, it is the outcome of creativity and an attempt to rebel against the familiar. Every new seek in literature is experimental, because it carries the meanings of novelty and innovation, and Algerian poetry is full of attempts that call for study and aesthetic taste, and aims to make transcendence and difference from one poet to another.

The key words: *Experimentation, modernist poetry, Algerian poetry,. Literary Criticism*

Résumé

La modernité est considérée comme une expérience sérieuse de la pensée arabe, et une révolution différente dans les domaines de la vie. J'ai essayé d'orienter cette réflexion dans un style qui répond aux exigences de cette époque, qui est la destruction des traditions héritées et des coutumes accumulées. Il fallait s'acharner à ressusciter un chercheur pour qu'il conduise les perspectives de la modernité et d'une vision poétique large aux dimensions intellectuelles.

Quant à l'expérimentation, elle est le fruit de la créativité et d'une tentative de révolte contre le familier. Toute nouvelle recherche en littérature est expérimentale, car elle porte le sens de la nouveauté et de l'innovation, et la poésie algérienne regorge de tentatives qui appellent à l'étude et au goût esthétique, et vise à faire transcendance et différence d'un poète à l'autre.

Les mots clés :*Expérimentation, poésie moderniste, poésie algérienne, Critique Littéraire* .

مقـــدمـــــــــــة

المقدمة :

يعدّ الشاعر ابن عصره يتفاعل مع أحداثه يؤثر و يتأثر، فهو الناطق الرسمي عن أبناء جلدته عامة و مجتمعه خاصة، وبعيدا عن الكلام الموزون المقفى، فالشعر من الفنون الجميلة التي تسمو بصاحبها، والحياة مليئة بالتجارب و الخبرات التي تدفع بهذا الشاعر إلى الخوض في غمارها، ومن هنا كان لابد لكل حقبة من شعر يميّزها ويسلّط الضوء على أحداثها المختلفة، فتتمثل التجربة الشعرية الإبداعية في رؤيا الشاعر الحديث و تطلعاته، و تجريبه الفني نظرًا للتغيرات الاجتماعية والسياسية، الّتي أثّرت في نفسيته فأثْرت قريحته الساحة الأدبية، محاولًا بقلمه وكلماته أن يجد مكانا لذاته.

لم يكن الوطن العربي بعيدا عن المؤثرات الأجنبية ، فكان لابد من اعتلاء موجة التجديد، و قد دفعت الحداثة العربية بالفن و الأدب إلى تجاوز الرّتابة و الخروج عن المألوف...، ومن هنا ظهر أدب حداثي متطلّع إلى واقع أفضل، قائم على الاختلاف و الرّفض للنمطية القاتلة ، بالإضافة إلى الغموض و الرموز والأسطورة...، وتعد إشكالية التجريب في القصيدة العربية المعاصرة من ضمن الإشكاليات التي تثقل كاهل المبدع و الناقد على السواء، فالشاعر المعاصر في بحثه يسعى إلى تحقيق النص الإبداعي المثالي بلمسة الجدّة .

وبمجيء الثمانينيات والتسعينيات شهدت الساحة الأدبية العربية زخماً شعرياً لافتاً للنظر، وكان من ضمن هذا التجديد شعراء تفنّنوا في جماليات إبداعاتهم من خلال التجريب على قصائدهم، ومثّل هذا الاتجاه الرؤيوي ثلة من الشعراء من بينهم "**عبد القادر رابحي**"، وقد حاولت من خلال هذه الدراسة تسليط الضوء على أهم التساؤلات :

- ما مفهوم التجريب ؟ وما هي امتدادته ؟
- ما هي آلياته ومرتكزاته ؟
- كيف تجلّى التجريب في الشعر الجزائري المعاصر ؟

ومن أهم الفرضيات التي تفرض نفسها في هذا الصدد :

- التجريب هو الحداثة .
- التجريب من جماليات الشعر الحديث و المعاصر.
- التجريب قرين الإبداع .
- التجريب تجاوز للمألوف .

ومن أهم أسباب اختياري لهذا الموضوع بالذات : ذلك الانتماء الجزائري على وجه الخصوص، بالإضافة إلى الاهتمام بالشعر الجزائري جراء الظروف المحيطة به، والتغيرات التي طرأت عليه شكلًا ومضمونًا من جيل لآخر، فقد اختلف جيل الثورة عن جيل الاستقلال عن جيل ما بعده، كما لفت نظري بعض دواوين الشاعر "**عبد القادر رابحي**" أستاذي الفاضل، صاحب القصائد العميقة التي تستهوي القارئ لترمي به في عالم التأويل والتقصي.

وقد عمدت إلى التوفيق بين المنهجين الأسلوبي و السيميائي، أمّا الأسلوبي فيناسب مثل هذه الدراسات على اختلاف مستويات التحليل من خلال التطرّق إلى: التجريب الشكلي المتمثل في الإيقاع الداخلي والخارجي، إضافة إلى التجريب الدلالي المتمثّل في المفارقة...، وأمّا السيميائي فقد تعلّق بالبياض و العنونة...

وبطبيعة الحال لكل دراسة خطة تكشف أغوارها فكان لابد من انتهاج خطة عملية تساعد في التدرج مع الموضوع مفادها : مقدمة ومدخل وثلاثة فصول كل فصل يضمّ ثلاثة مباحث، ثمّ خاتمة وملحق .

وقد اعتمدت في الفصلين التطبيقيين على قصائد مختلفة من بعض دواوين الشاعر "رابحي عبد القادر" وهي: "**حنين السنبلة**"، "**على حساب الوقت**"، "**الصعود إلى قمة الونشريس**"،" **فيزياء**"، "**أرى شجرا يسير**" ، "**السفينة و الجدار**"، "**حالات الاستثناء القصوى**".

حاولت في **المدخل:** الوقوف على أهم محطات الشعر الحداثي خلال الثلث الأخير من القرن الماضي حين انتظم الشعر العربي الحديث في ثلاثة ضروب من التشكيلات البنائية : تشكيلة شعر العمود، وتشكيلة شعر التفعيلة، وتشكيلة قصيدة النثر..

أمّا **الفصل الأول:** فكان نظريًا متعلقًا بـ "تمظهرات التجريب وامتداداته"، يضمّ ثلاثة مباحث هي :

المبحث الأوّل : مفهوم التجريب

المبحث الثاني : مسار التجريب وامتداداته.

المبحث الثالث: التجريب في الشعر العربي

وأمّا **الفصل الثاني:** فكان تطبيقيّا متعلقًا بالتجريب الشكلي في شعر" **رابحي** "، وقد ضمّ ثلاثة مباحث أيضا هي :

المبحث الأوّل: المزج بين الأشكال الشعرية في قصائد رابحي.

المبحث الثاني: شعرية البياض في قصائده.

المبحث الثالث: جمالية الإيقاع في شعره .

و أمّا **الفصل الثالث** فكان تطبيقيًا أيضا تعلّق بالتجريب الدلالي في شعر رابحي ، وقد ضمّ ثلاثة مباحث هي :

المبحث الأول: الرمز و الرمزية في الشعر

المبحث الثاني: أنواع الرموز في شعره

المبحث الثالث: المفارقة والتناص في شعره .

وفي الأخير لكلّ بداية نهاية فـ**الخاتمة** تكشف أهم النتائج والمقترحات المتوصّل إليها، ثم **الملحق** الذي كان بمثابة بطاقة تعريفية للشاعر "**رابحي** " وأهم إصداراته .

وكأيّ دارس اعترضت طريقي صعوبات أهمها:

صعوبة الوصول إلى المصادر و المراجع المتعلقة بموضوعي، مع تداخل المعلومات والأفكار وتشابكها في مختلف المراجع، إضافة إلى الظرف الوبائي الذي تعيشه بلادنا ما صعّب عملية التنقل، لكن بفضل الله ولطفه استطعت التغلب عليها و الحمد لله .

ولا أدّعي السّبق في التطرّق لهذا الموضوع وإنّما جاء مسندا على دراسات سابقة تقارب البحث في أجزاء من مباحثه، ومن أهم الكتب التي اعتمدتها :

- إتجاهات الشعر العربي المعاصر لـ " إحسان عباس"
- الحوارات الكاملة 1960م-1980م لـ " أدونيس "
- أساليب الشعرية المعاصرة لـ " "صلاح فضل".
- قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر لـ "عبد الملك مرتاض".
- سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى لـ "نازك الملائكة ".
- دلائل الإعجاز لـ "عبد القاهر الجرجاني".

وأخيرا تحية إكبار لكلّ من كان له الفضل في مساندة هذا العمل ، والوصول به إلى الختام أذكر أستاذي الدكتور المشرف "**السعيد بوطاجين**" -حفظه الله - لك مني خالص التقدير، وأستاذي الفاضل رئيس مشروع نقد أدبي حديث و معاصر أ.د "**مزاري عبد القادر**"، الذي لم يبخل بتوجيهاته -جزاكم الله خيرا - وأمّا أساتذة اللجنة المناقشة فإنّي أحيّيهم وأشكرهم على قبولهم مناقشة هذا البحث ، كلّ التقدير والاحترام للجميع .

فـإن وفقـت فـي عملـي فبفضـل الله تعـالى، و إن أخطـأت فمـن نفسـي و الشـيطان، و أسأل الله التوفيق و السّداد إلى ما يحبه و يرضاه .

- الـطالبـــة : مـــريم مـــزار .

- فـــي يوم: 18صفر1444هـ/15سبتمبر2022م

- بـــ: ستيتن ولاية: البيّض.

الـــــمـــــدخـــــــل:

- الشعر الحداثي

1. تخلف الشكل و المضمون في الشعر الحديث.
2. شعر التفعيلة في القصيدة العربية.
3. قصيدة النثر.

1- تخلف الشكل و المضمون في الشعر الحديث :

تولّدت الحداثة من التصادم بين عقليتين مختلفتين، أمّا الأولى فهي العقلية العربية الخالصة، بمكونها الأوّل وهو اللغة العربية بكلّ خصوصياتها، و أمّا الثانية فهي العقلية الوافدة و المندمجة في روح المجتمع الإسلامي والمساهمة في تكوين روافد عقليته، واحتدم الصراع لأنّ هذه الأعراق غير المسلمة كانت ضاربة في صلب المجتمع العربي، خاصة عبر مجالي الدين و اللغة، كيف لا ؟ و قد كانت تجادل بنصوص الوحي وفق تأويلات تتعلق بالمساواة وحق الأفضلية وعالمية الدين، استنادا على اللغة، وهذه التأويلات، عدّت إحداثًا وخروجًا عن معهود السلف، ما أهّلهم إلى ابتداع تعابير جديرة بالتجديد بعيدًا عن السائد.[1]

« ترجع ولادة القصيدة الجديدة عند "**أبي تمام** "حينما تمرّد على الإيديولوجيات الموروثة عن الشعر ،وآمن بموهبته، و زرع في تلك الأرض البور زاده المعرفي بكلّ ما يثمر برؤية عربية متميّزة في الشعر، والتي تتطلب ثورة لتنتج ثمارًا يانعة» [2]، نستنتج أنّ ولادة القصيدة الجديدة عند "**أبي تمام**" والذي كان له الفضل في وضع اللبنات الأولى لمدرسة جديدة في الأدب، مدرسة الصنعة اللفظية، كانت نتيجة انتهاكه بكارة الإيديولوجيات الموروثة عن الشعر، و قد بثّ فيها من مقوماته المعرفية وموهبته، بكل ما يحيي الشعر، و يجعل له رؤية عربية تميّز المرحلة الجديدة ، و التي تتطلب ثورة و انتفاضًا لكي تصلح وتنتج ثمارًا .

---

[1]– ينظر: عبو عبد القادر: أسئلة النقد في محاورة النص الشعري المعاصر، منشورات ليجوند، الجزائر، دط، 2013م، ص 32،ص33.

[2]–إلياس مستارى:حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي، عالم الكتب، القاهرة، دط، 2018م، ص 25.

« فبعملية المزاوجة وإعمال الفكر و استدعاء الثقافة والفلسفة... نجد "**أبا تمام**" قد شقّ على نفسه في استعمال ألوان البديع، ونهج منهجًا جديدًا ومذهبًا فريدًا ميّزه على من سبقوه، كما بنى للقصيدة بنية جديدة انفرد بها » [1]. ويظهر من خلال ما سبق مدى تكاتف الأسباب للدفع بـ"**أبي تمام**" إلى منهج جديد ومتميّز عن غيره، أهمها إعمال الفكر و الإلمام بالثقافة و الفلسفة و أمّا الآراء النقدية فتباينت حول تجديده، و بطبيعة الحال لا يخلو أي عمل أدبي من النقد .

تباينت الآراء النقدية حول الكتب التي صنّفت في مذهب" **أبي تمام**" ،من خلال استعاراته التي مالت إلى الغرابة، لصعوبة فهمها و ضبابية دلالاتها، بالإضافة إلى كثرة الإلحاح على المجانس و المطابق، والتعقيد في التراكيب، والإغراق في تشخيص المعنويات، ما صعّب مهمّة النقاد في اعتباره تجديدا أم أخطاء. [2]

وغالبا ما يوازن "**أدونيس**" بين ماهية الشعر الحداثي وماهية الشعر القديم، وفي هذه الموازنة « تتجلى المحاولات التأسيسية الأولى لمشروع الرؤيا الشعرية، والتجديد في منظور "**أدونيس**" لا يتم بالعودة إلى التقليد أو بالتلاؤم مع أشكاله الشعرية: التقليد ثبات والحياة حركة »[3] ينظر "**أدونيس**" إلى التجديد بأنّه حركة، وذلك من خلال موازنته بين الشعر الحداثي و الشعر القديم، كما يقرّ بأنّ هذه الحركة بعيدة كلّ البعد عن الرجوع إلى التقليد أو التلاؤم مع أشكاله، وكأنّه يدعو إلى ضرورة تجاوز القديم و التحرّر منه.

---

[1]– إلياس مستارى:حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي ، المرجع السابق ، ص26.

[2]–ينظر: ميادة كامل إسبر: شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق–سوريا ، دط، 2011م، ص21.

[3]–بشير تاوريريت:آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1430هـ–2009م، ص 17، ص18.

« هذه الآراء التي أطلقها "**أدونيس**" أصبحت فيما بعد ركائز أساسية لفكره وعلى أساسها كتب شعره وثبت آراءه النظرية في كتبه "زمن الشعر"،"الثابت والمتحول بأجزائه الثلاثة". يقول في كتابه زمن الشعر: « لعلّ خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنّه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة هي إذن تغيير في نظام الأشياء»[1]، يتّضح أنّه قد بنى أفكاره و نظريته على ضرورة تحرر الشاعر العربي الحديث من قيم الثبات، و ذلك لأنّ الشعر الجديد رؤيا تتخطى المفهومات السائدة ، وثبّت آراءه النظرية في كتبه .

يقول في كتابه "**زمن الشعر**": « لعلّ خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنّه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة هي إذن تغيير في نظام الأشياء»[2]، يبدو من خلال قوله أنّ الشعر الجديد بالنسبة له قفزة جريئة متمرّدة، على المفهومات السائدة على اختلافها، أي: أنّها تغيير في نظام الأشياء المعهودة .

سعى الشكل الجديد في تسميته ومضمونه إلى الخلاص من القيد الموسيقي، والذي يتمثل في الوزن والقافية، غير أنّ هذا السعي ركّز على تحطيم لنظام القافية دون الوزن، فشعر التفعيلة له أوزان، يتصرف الشاعر في استعمال عدد التفعيلات فقط محافظة على بحور "**الخليل**"، وهذا ما يعطي ديمومة سموّه ويبقى الشعر مختلفًا على أيّ كلام آخر[3]،« و ثمة فرق كبير بين الشعر القديم والتجربة الشعرية الحداثية، فإن كانت مهمة الشاعر القديم تكمن في التعبير عن الواقع في صورته المرئية، فإن الشاعر الحداثي تجاوز النمط التعبيري،حيث تحوّل إلى شاعر

---

[1]– فاضل ثامر : شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، دار المدى للطباعة والنشر و التوزيع، العراق، ط1، 2012م ، ص89.

[2]–المرجع نفسه ، ص89.

[3]– ينظر: عبد الله حبيب التميمي: إشكالية التسمية ودلالتها في الشعر العربي الحديث،مجلة القادسية في الآداب و العلوم التربوية، العددان 3،4، المجلد 7،العراق، 2008م، ص33.

مكتشف لحقيقة الوجود»[1]، حيث اقتصرت مهمة الشاعر القديم في التعبير عن الواقع المرئي، بخلاف الشاعر الحداثي الذي تجاوز الرتابة و النمطية القاتلة، فتحوّل إلى شاعر باحث لحقيقة الوجود، مكتشف لتجربة ذاته مع العالم، لتكون لها مكانة فعّالة، وهنا يكمن الفرق بين التجربة الشعرية الحداثية و الشعر القديم .

احتدم الصراع بين المحافظين و المجدّدين« فكان لابد من فترة زمنية كافية يتاح فيها لهؤلاء الشعراء أن يعبروا عما يعتبرونه جديدا، بالأسلوب الذي يروق لهم ... »[2] وهو كذلك، فقد كان الصراع قائما على ضرورة التمسّك بالقديم والمحافظة عليه مع نبذ الجديد واعتباره تخطيا له، وهو الاتجاه الذي مثّله الشعراء المحافظون، وبالمقابل الدعوة إلى ضرورة التجديد و مواكبة العصر وهو الاتجاه الذي اتّخذه المجددون مطية لهم، فكان من الضروري فسح المجال لهم من أجل إبراز ما يجودون به.

انطلاقًا من هذه الأحقية طرأت على الشعر العربي الحديث كثيرا من القضايا و الآراء النقدية المختلفة، وهذا ما أكّده "**أدونيس**"؛ لأنّ أوائل الذين حملوا لواءه، أكّدوا حداثيته على أيديهم شكلا ومضمونا، فكان لابد من منحهم فترة زمنية كافية في التعبير عن حداثيتهم، بالأسلوب الذي يروق لهم وبعد انقضاء هذه الفترة، تتم عملية الكشف عن حقيقة ما قدموه من أمور جديدة[3].

« يرى الشاعر العربي الحديث نفسه في تعارض أساسي مع ثقافة النّظام العربي، التي تستعيد الأصول تقليديّا ،ومع الثقافة الغربية كما يتبنّاها هذا النظام

---

[1]– بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، المرجع السابق، ص152.

[2]– أدونيس: الحوارات الكاملة 1960م–1980م، بدايات للنشر والتوزيع، ج1، سوريا، ط2، 2010م، ص19.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 19.

العربي ويعمّمها، إنّه نظام يفصلنا عن الحداثة العربية، أي: عن أعمق وأغنى ما في تراثنا متواطئا في ذلك مع الاتجاهات التقليدية المهيمنة، ومع بنى ثقافية نشأت في المناخ الاستعماري تفرض علينا التواصل مع المنجزات الغربية- لكن بأشكالها التقنية والاستهلاكية»[1]، من خلال هذا القول يبدو أنّ الشاعر العربي الحديث يعيش الصراع و التعارض مع عدّة جوانب مختلفة منها: الثقافة العربية التي تفرض الأصول التقليدية، والثقافة الغربية الوافدة و المعمّمة من قبل النظام العربي، أي: البنى الثقافية التي نشأت مع الاستعمار، وتحاول أن تفرض التواصل مع المنجزات الغربية.

انتظم الشعر العربي الحديث خلال الثلث الأخير من القرن التاسع عشر في ثلاثة تشكيلات بنائية: القصيدة العمودية، وشعر التفعيلة، وقصيدة النثر، تعكس كل تشكيلة في تجاربها وانتظامها مواقف فكرية، واجتماعية وثقافية مختلفة، لكنّها تلتقي عند نقطة واحدة، ألا وهي المعرفة والذوق والتجريب، فالتجريب بكل صوره رمز للحركة والصيرورة، فهو يميز ما ينتجه المبدعون في مجاله[2].

ومن أهم مظاهر التجريب في قصيدة التفعيلة: التسمية، لغة المفارقة، البياض والسواد، نقاط الحذف، التشكيل الخطي ...

---

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب، دار الساقي، ج4، بيروت- لبنان، دت، ص 137،ص 138.

[2]-ينظر: ندوة آفاق التجريب في القصيدة العربية المعاصرة في الربع الأخير من القرن العشرين مع احتفاء خاص بذكرى أمين نخلة، من إعداد: مجموعة من الباحثين،الكويت، 2001م.ص61.

1-1 شعر التفعيلة :

وهو نوع من الشّعر الحديث يقوم في نظامه العروضي على عدة أمور أهمها:

وحدة التفعيلة، فهي أساس الوزن و الوحدة الموسيقية في القصيدة، وقد يعمد الشاعر أحيانا إلى مزج تفعيلات بحر شعري بآخر، بالإضافة إلى الحرية في عدد التفعيلات التي يعتمدها في كل سطر، فله حقّ التصرّف في ذلك، وبالضرورة يحدث التدوير بين الأسطر فتنقسم التفعيلات عبر سطرين متتاليين، كما تتنوّع القافية وتجعل الروّي متنقّلا لا ثابتا، بالإضافة إلى خضوع الموسيقى للحالة النفسية لا للوزن الخليلي المفروض[1].

« حين جاءت "**نازك الملائكة**" وقنّنت للشعر الحر أسسه الموسيقية مثل ما رأتها وجدت نفسها محاصرة بهواجس الإبداع والابتكار،يحدوها فيض هائل من محاولات التجريب في التراث وغير التراث،وكم هائل من المعرفة النظرية تسربت إليها عن طريق المثاقفة واختارت لنفسها سبيلها الذي اختطته في كتابها"قضايا الشعر المعاصر" »[2]، يظهر من خلال ما سبق أنّ الشاعرة "**نازك الملائكة**" قد وجدت نفسها محاطة بهواجس الإبداع و التجريب في التراث و غيره من جهة، والمعرفة النظرية المكتسبة عن طريق المثاقفة من جهة أخرى، وهي تضع للشعر الحر أسسه الموسيقية على حسب نظرتها.

« وقد اتّفق النّقاد على رواد الشّعر الحر تاريخيا بداية من نهاية الأربعينيات إلى نهاية الخمسينيات أي عقد من الزمن، فقد نشرت "**نازك الملائكة**" ديوانها "شظايا و رماد"سنة 1949م،ونشر "**السياب**" "أساطير"سنة 1950م،و "**الحيدري**"

---

[1]– ينظر: إميل بديع يعقوب: المعجم المفصّل في علم العروض و القافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية ، بيروت–لبنان، ط1، 1991م–1411هـ، ص297.

[2]– ندوة آفاق التجريب في القصيدة العربية المعاصرة في الربع الأخير من القرن العشرين مع احتفاء خاص بذكرى أمين نخلة، من إعداد :مجموعة من الباحثين، المرجع السابق، ص 62.

أغاني المدينة الميتة" في سنة 1951م، و نشر "**البياتي**" "أباريق مهشمة" سنة 1955م، و"**عبد الصبور**" "الناس في بلادي" سنة1956م ، ونشر "**خليل حاوي**" ديوانه "**نهر الرماد**" سنة 1957م، وقد نشر "**يوسف الخال**" "البئر المهجورة" سنة 1958م و نشر"**أدونيس**" "أوراق في الريح" في السنة نفسها، وكذلك ديوان **حجازي** "مدينة بلا قلب »[1]، رتّب النقاد شعراء القصيدة الحرة تاريخيا، انطلاقا من "**نازك الملائكة**"، دون أن ننسى بأنّ أغلب هؤلاء كانوا روّادا للقصيدة العمودية ثم انتقلوا إلى الشعر الحر، ومنهم من انتقل إلى قصيدة النثر .

«والشكل الشعري الجديد في تسميته وما يسعى إليه من مضمون إنّما ينطلق للخلاص من قيد موسيقي يتمثل بالنظام العروضي للقصيدة العربية في وزنها وقافيتها، غير أنّ هذا السعي كان يركز على تحطيم لنظام القافية دون الوزن »[2] يبدو من خلال القول أنّ الحفاظ على الوزن ضرورة أساسية في الشعر الحر، فلا يمكن أن نطلق عليه تسمية شعر دون شرط الوزن، ليختلف عن أيّ الكلام آخر، فحريته متعددة الجوانب منها تحطيمه لنظام القافية دون التخلي عنها، لأنّ لها دور فعّال في الصياغة المعنوية لما تحمله من نغم موسيقي .

أخذ الشاعر ينوّع القوافي متقدّما بذلك على ما سبقه من شعراء المقطوعة ، لمّا بزغت حركة الشعر الحر وأسلمت القافية إلى نظام جديد ، دون الالتزام بتساوي المقاطع ، ومن بين هؤلاء الشعراء نجد الشاعر"**عبد الوهاب البياتي**" الذي نحا هذا

---

[1] – فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط ، 2005م، ص11

[2]–عبد الله التميمي: إشكالية التسمية و دلالاتها في الشعر العربي الحديث،المرجع السابق، ص 36.

النحو في قصائده و أبدع في استعمال القوافي، وعلى سبيل المثال لا الحصر قصيدة "**الأمير السعيد**"[1] حيث يقول:

«وأدرك الصباح شهرزاد

فسكتت و عاد

وأنت في حديقتي تسير

يا سيدي الأمير»[2]

«ترى "**نازك الملائكة**" أنّ القوافي متتالية على غير تداخل، فالشاعر يأتي بما يلي(شهرزاد، عاد، تسير، أمير)، وهذا صنف من التقفية يكثر في الشعر الحر **للبياتي** في فترته الأولى، والواقع أنه تطور فيما بعد إلى استعمال القوافي المتداخلة»[3]، والملاحظ أنّ الشاعر "**عبد الوهاب البياتي**" أبدع في استعمال القوافي، بداية بالمتتالية من غير تداخل ثمّ بعدها تطوّر ليستعمل القوافي المتداخلة، ومن هنا يظهر اهتمام الشعراء بتنوّع القوافي .

« أمّا الحديث الخاص بالقافية في الشعر الحر، فهو الحديث عنها من حيث درجة وجودها فيه، فالقافية في القصيدة لا تخلو أن تكون مرسلة (مختلفة) أو موحّدة أو متنوعة بانتظام، أو متنوعة بغير انتظام»[4]، انطلاقًا ممّا سبق يظهر بأنّ للقافية عدة أنواع، وهذا ما يميّزها في الشعر الحر عن الشعر العمودي، فنجد

---

[1]–ينظر: نازك الملائكة: سايكولوجية الشعر و مقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة،مصر، دط، يناير 2000م، ص 72.

[2]– المرجع نفسه ، نقلا عن :ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة ،بيروت، 1971م، ص300.

[3] – المصدر نفسه، ص 73.

[4]– محمود علي السمّان: العروض الجديد أوزان الشعر الحر و قوافيه، دار المعارف، مصر، دط، 1983م، ص 108.

قافيــة مرســلة أي مختلفــة، و أخــرى موحّــدة أو متنوعــة بانتظــام، و أخــرى متنوعــة بغيــر انتظام، وذلك حسب النغم الموسيقي و الحرف الأخير.

كمــا نجـد خاصـية تلاعـب الشـعراء فـي عـدد تفعـيلات القصـيدة الواحـدة وهـي باقيـة علــى قافيــة واحــدة كمــا فعــل "**نــزار قبــاني**" فــي قصــيدة " **طــوق الياســمين** "(/0/0) على سبيل المثال لا للحصر[1]:

« شكرا.....

لطوق الياسمين

وضحكت لي...

وظننت أنّك تعرفين

معنى سوار الياسمين

يأتي به رجل إليك

ظننت أنّك تدركين»[2]

اختلفـت وظيفـة القافيـة فـي الشـعر الحـر عـن نظيرتهـا فـي الشـعر العمـودي، فقـد اعتمـدها الشـعراء فـي القصـائد القديمـة التقليديـة للكشـف عـن الوحـدة داخـل التنـوّع أي: تحفـظ وحـدة الأبيـات مـن خـلال تتابعهـا ونغمهـا المحـدّد، غيـر أنّ دورهـا فـي القصـيدة الحرّة اقتصر على كشف التنوّع داخل الوحدة[3].

---

[1]–ينظـر: محمـد عبـد المـنعم خفـاجي : القصـيدة العربيـة بـين التطـور و التجديـد ، دار الجيـل، بيروت، ط2، 1993م، ص 270.

[2]– نــزار قبــاني: أحلــى قصــائدي، منشــورات نــزار قبــاني، بيــروت–لبنــان، ط18، 1999م ، ص32.

[3]– ينظـر: محمـد حماسـة عبـد اللطيـف : ظـواهر نحويـة فـي الشـعر الحـر، دار غريـب للطباعـة والنشر والتوزيع، القاهرة– مصر ، دط، 2001م، ص 39.

تلخّص علامات التحوّل في الشعر المحدث إلى عدة عناصر أهمها :

أ- أنّ الشعر أصبح موقفًا انطلاقًا من الحقائق .

ب- أصبح الشعر فنّا، وأضاف للشاعر هاجسًا جديدًا ألا وهو كيفية التعبير.

ج- أنّه تميّز بخاصية التجاوز المستمر و التطلّع إلى آفاق أكثر اتساعًا وحرية[1].

ويمكن إضافة خصائص أخرى للشعر الحر منها:

1)- « شيوع التدوير في القصيدة الجديدة.

2)-الانتقال من وحدة البيت إلى وحدة القصيدة ، ومن الصورة الجزئية إلى الكلية»[2]، ويبدو من خلال ما سبق أنّ: للشعر الحر عدّة خصائص لا يمكن حصرها في عدة نقاط، منها مثلا شيوع التدوير، بحيث تنقسم التفعيلة الواحدة بين سطرين شعريين، إضافة إلى الانتقال من وحدة البيت إلى وحدة القصيدة، فبعدما كان يميّز القصيدة العربية وحدة البيت في عصر الضعف، ومع روّاد المذهب الكلاسيكي، انتقلت إلى وحدة القصيدة أي الوحدة العضوية بحيث أصبحت القصيدة جسدًا واحدًا لا يمكن التقديم و التأخير ولا الحذف في الأسطر الشعرية، محافظة على الجو النفسي، ومن الصورة الشعرية الجزئية التي ربما تكتفي بمشهد واحد لعدة أبيات، إلى صورة كلية مكثّفة تجمع عدّة أجزاء لتكوّن صورة كلية تجتاح النص بأكمله، أومتعددة عبره، وهنا يكمن الاختلاف .

---

[1]- ينظر: عدنان حسين العوادي: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دط، دت، ص 67.

[2]- جودة نور الدين: مع الشعر العربي أين الأزمة، دار الأدب، بيروت- لبنان ، ط1، 1996م، ص91.

1-1-1 اللغة الشعرية المعاصرة:

«تقوم بين الشعر و اللغة علاقة أصيلة، تتحدّد قيمتها بمدى مساهمة الشعر في تطوير اللغة، وذلك بإخضاعها لحركيته المتنامية، إضافة إلى قدرته الكبيرة على تحريك نظامها وخلخلة بنياتها، فالشعر هو تكامل اللغة، به تنمو وبه تتجدد، وليس التركيب هو المعوّل عليه في هذه القضية، وإنّما الصياغة»[1].

إنّ العلاقة بين الشعر و اللغة علاقة أصيلة قديمة، وذلك لدور الشعر تجاهها، من خلال تطويرها وبعثها وتجديدها في كل نص من نصوصه، فله القدرة الكبيرة على تحريك نظامها وبنياتها، وذلك من خلال الصياغة وليس التركيب، لأنّها ليست مسألة متعلقة بالعلاقات النحوية وإنّما طريقة صياغتها .

واللغة مادة الأدب عمومًا، ويكمن الفرق بين لغة الأدب ولغة العلم، في أنّ الأولى لغة الفكر والانفعال أمّا الثانية فلغة دلالية، هدفها الدلالة على شيء معيّن أو فكرة محدّدة مباشرة، معتمدة في ذلك على معنى الكلمة القاموسي أو الاصطلاحي، أمّا لغة الأدب فتحمل العديد من الدلالات، وتحتمل تعدّد قراءات النص الأدبي، وتأويلاته، وذلك حسب موهبة الأديب، ودرجة استيعاب المتلقي لجماليات النص، ومدى اطلاعه و تطلعاته[2].

و تعتبر «اللغة الشعرية لغة إيحائية، ذات طاقة تخييلية لدى المبدع والمتلقي على السواء، منزاحة في بعدها الدلالي، عن الدلالة الحرفية والقاموسية، وفي بعدها العقلي تتجاوز المنطق والواقع، حيث تتجه هذه اللغة نحو خلق حالة انسجام وتوازن

---

[1]– يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق– سوريا ، ط1، دت، ص77.

[2]– ينظر: عبد الله بن أحمد الفيفي: حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي، الرياض، دط، 2005م–1426هـ، ص 25.

فـي الحالـة النفسـية للشـاعر»[1]، ولهـذا تكـون اللغـة الشـعرية لغـة إيحائيـة، أي: غيـر مباشـرة و لا تقريريـة بـل تحتـاج إلـى تأويـل و تمعّـن، فهـي طاقـة تخييليـة يشـترك فيهـا المبـدع و المتلقـي، وليسـت مقتصـرة علـى الدلالـة القاموسـية والحرفيـة،كما أنّهـا تتجـاوز الواقـع المرئـي، لتركّـز علـى الواقـع النفسـي للشـاعر، مـن خـلال خلـق الانسـجام فـي هاته الحالة .

كمـا أنّ "لغـة الشـعر الحـداثي ليسـت لوحـا زجاجيّـا نقيّـا يظهـر مـا تحتـه، ليسـت لغـة شـفافة تشـفُّ المعنـى، وإنّمـا هـي إيمائيـة إشـارية تـومئ إلـى المعنـى وتشـير إليـه، وهـي هكذا عند شعراء الحداثة العربية المعاصرة، يقول "**أدونيس**" في قصيدة "**الإشارة**":

«مزجت بين النار و الثلج

لن تفهم النيران غاباتي و لا الثلوج

وسوف أبقى غامضا أليفا

أسكن في الأزهار و الحجاره

أغيب

أستقصي

أرى

أموج

كالضوء بين السحر و الإشارة» [2]

---

[1]– زاهـد حسّـان الأحمـد: مسـتويات بنـاء الصـورة فـي الشـعر العربـي الحـديث،المكتب العربـي للمعارف،مصر، ط1 ، 2019م، ص 173.

[2]– عبـد الـرحمن محمـد القعـود: الإبهـام فـي شـعر الحداثـة، عـالم المعرفـة، الكويـت، دط، مـارس 2002م، ص 250.

يظهر من خلال ما سبق أنّ: اللغة الشعرية هي لغة الإيماء و الإشارة والسحر، كما أعلن ذلك **أدونيس** في قصيدته حتى أنّه أطلق عليها عنوان"**الإشارة**"، فاللغة ليست لوحة زجاجية شفافة تظهر لنا معالم المعنى، بكل وضوح و بساطة، إنّ جماليتها –على حسب رأيه – تكمن في الإيماء والإشارة، ويبقى الفهم و التأويل للمتلقي .

«إنّ الغموض سمة فنية غير أنّه في هذا العصر أخذ يتنامى حتى تجاوز الإدراك ولم يخضع للواقعية والعقلانية، وربما يعود ذلك للفلسفة التي تسربت لجماليات الأدب (...) وتغيّرت وظيفة الأدب عند بعض المدارس من الرؤية الإنسانية(...) إلى الرؤية الكونية الأكثر شمولا..»[1]، ولهذا تعد ظاهرة الغموض سمة فنية، تجاوزت الإدراك بتجاوز الواقعية، و اتساع رؤية بعض المدراس من الإنسانية إلى الكونية، ويمكن إرجاع ذلك كلّه إلى الفلسفة التي تغلغلت في النصوص الأدبية،

«إنّ غموض مطلع القصيدة متأت من طبيعته، فهو أولًا: بداية العلاقة بين الشاعر واللغة، وهو ثانيًا:قمة التجربة الوجدانية، وهو ثالثًا: انفجار ضدّ إرادة الشاعر، يندلع من أعماقه حاملا ركامات من المشاعر والهواجس والأفكار و الرؤى والخيالات »[2] نلاحظ أنّ: الغموض في القصيدة المعاصرة ناتج من علاقة الشاعر باللغة، سواء من باب الموهبة والتمكّن بالنسبة للذين يرون ذلك، أو من باب الضعف واعتماده قناعا للتخفي وراءه، للذين يقرّون بذلك أيضا، دون إغفال قمة التجربة الوجدانية للشاعر، لأنّ اللغة تنبعث في واقعه النفسي، ضف إلى ذلك كلّه انفجار يندلع من أعماق الشاعر نتيجة التراكمات المتعدّدة .

---

[1]– مسعد بن عيد العطوي: الغموض في الشعر العربي، مكتبة الملك فهد الوطنية ، تبوك، ط2، 1420هـ، ص 175

[2] –عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م، ص 37.

« وتجنح قصيدة الشاعر نحو الغموض بسبب طبيعة بنائها، كأن يكون هناك تداخل في أصوات القصيدة نابع من تعقيد الرؤية نفسها، ولنا أن نضرب على ذلك مثلا بقصيدة "**أدونيس**" "**السماء الثامنة** " فهي تتحدث عن "**أبي حامد الغزالي**"، ويتداخل فيها صوت "**أدونيس**" نفسه بصوت "**الغزالي**"، ثم بصوت "**العرّاف**"، وبأصوات أخرى»[1]، يبدو بأنّ الغموض يشقّ طريقًا آخر في القصيدة متعلقًا بطبيعة بنائها، فنجد تداخل الأصوات في القصيدة الواحدة، ما يحدث تعقيدًا، وصعوبة في الفهم، وتشويشا لانتباه القارئ، بعدم إدراكه لمقصود الشاعر من هذا التداخل، وربما يدفعه هذا إلى النفور منها، كما أنّ استعمال الرموز بكثرة، وسوء استعمالها و وضعها في غير موضعها، أيضًا عامل أساسي في بروز ظاهرة الغموض، وأمثلة ذلك كثيرة .

« وهناك من يتكلّفون الغموض تكلّفًا ظاهرًا ،إمّا لعدم وجود الموهبة والاستعداد أو لضعف في اللغة أو لهزال في التكوين الثقافي، وهؤلاء يلبسون حلل الغموض بحجة أنّهم يطلبون النص الذي لا نهاية له و لا بلوغ إلى مبهمه وفك انغلاقه ولم يكن غموضه ناتجًا عن كثافة شعورية أو تأجج نفسي»[2]، وانطلاقًا من هذا القول يبدو بأنّ مردّ تكلّف الشعراء لظاهرة الغموض نابع من عدّة أسباب منها: ضعف الموهبة وعدم التمكّن من زمام الشعر، أو بالأحرى ضعف الشعراء في المجال الثقافي وعدم اطلاعهم، فلهذا يضعون قناع التميّز، والميل إلى الغموض والتكثيف في الرموز لأنّه نص لا نهاية له، وليس نتيجة الشعور النفسي المكثّف.

---

[1]– محمد حسين الأعرجي : مقالات في الشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– العراق ، ط1، 2007م، ص 46.

[2] – مسعد بن عيد العطوي: الغموض في الشعر العربي، المرجع السابق، ص 192.

« إنّ اللغة الشعرية التي عبّر بها شعراء الجزائر المعاصرون عن تجاربهم قد تفاوتت في درجة غموضها ،ونسبة إيحائها من شاعر لآخر،وذلك راجع إلى الاختلاف بينهم في أصالة الموهبة، وعمق التجربة، والتمكّن اللغوي، إلى جانب اختلاف الأجيال»[1]، فقد كان لظاهرة الغموض نصيب في الشعر الجزائري المعاصر أيضًا، وبدرجات متفارتة بين شعرائه، وذلك لاختلاف اللغة الشعرية التي يعتمدونها في نتاجهم الأدبي، اختلافًا واضحًا، ومردّ ذلك إلى التفاوت الحاصل فيما بينهم، و المتعلق بعمق تجاربهم ، ودرجة الغموض بقصائدهم، إضافة إلى درجات التمكّن اللغوي، و الموهبة الخاصة بكلّ شاعر، ويلعب اختلاف الأجيال والحياة من عصر إلى آخر دورا أساسيّا في كل ما سبق.

و يمكن الإشارة إلى الشاعر "**عمر أزراج**" حيث يقول:

«إنّ الغموض حديقتي

و السطح كرمتهم جميعا..

لا شيء يضيء هكذا...

فكّوا الرموز تروا وضوحي صارخا » [2]

نستنتج من خلال هذه الأسطر الشعرية للشاعر "**عمر أزراج** " أنّ :الغموض بالنسبة له جمالية من جماليات القصيدة، فقد اعتبره "حديقته" الخاصة، فهو يزرع فيها إبداعه، في حين أن الظلام يجتاح تلك الحديقة، فكان لابد على القارئ أن يحمل نبراسًا ليتبدّد ذلك الظلام، ويقطف أفكار الشاعر التي يريد ايصالها، من خلال فك شفراتها، فالغموض يحتاج أيضًا إلى قارئ متميّز و متطلّع .

---

[1]– لخميسي شرفي: ظاهرة الغموض في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة أبوليوس، جامعة العربي التبسي، المجلد6، العدد2، تبسة–الجزائر، جوان 2019م، 98.

[2]– لخميسي شرفي: ظاهرة الغموض في الشعر الجزائري المعاصر،المرجع السابق، ص 51.

2- قصيدة النثر:

2-1 المهاد الفكري المشكل لقصيدة النثر في أوروبا:

ظهرت قصيدة النثر في الشعر الأوروبي عامة والشعر الفرنسي خاصة، في القرن التاسع عشر الميلادي من رغبة في التحرّر و الانعتاق، ومن تمرّد على التقاليد المسماة "شعرية" و"عروضية"وعلى تقاليد اللغة [1].

لقد كانت قصيدة النثر منذ نشأتها متمرّدة على الشعر، باحثة عن مرونة الفكرة الشعرية التي يهبها لها النثر، ويمكن اعتبار "**رامبو**"(**A.Rimbaud**)المنظّر الأوّل لها، فقد انطلق في كتاباته حولها من تجربة **لويس برتران**(**L.Bertrand**)و"**شارل بودلير**"(**CH.Baudelaire**)، والأصل في ظهور قصيدة النثر أو الشعر المنثور يستدعي فكرة "**شارل بودلير**"(1821م-1867م) من خلال قصائد نثرية صغيرة وبالتحديد ديوانه "**أزهار الشر**"[2]،

«و مع بداية القرن العشرين بدأت حركة قصيدة النثر تأخذ طابعا عالميا ، فظهر على الساحة أدباء و شعراء بارزون من مختلف أنحاء العالم، وكانت لهؤلاء الشعراء إسهاماتهم في ترسيخ هذا الجنس الأدبي و توسيع رقعته خارج فرنسا،ولعلّ الجدير بالذكر أن **بودلير** و**رامبو** علمين بارزين يشير إليهما الأدباء والشعراء و النقاد بالبنان»[3]، يبدو من خلال ما سبق أنّ قصيدة النثر أخذت طابعًا عالميًّا، مع بداية القرن العشرين، حيث اهتمّ بهذا الجنس الأدبي أدباء و شعراء كثر

---

[1]-حبيب بوهرور :قراءة تأصيلية في مصطلح قصيدة النثر عربيا، مجلة العاصمة مجلة بحثية سنوية محكمّة، المجلد7، كلية الجامعة ترونتبرم، كيرالا-الهند، 2015م، ص143.

[2]- ينظر:عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، دار القدس العربي ، الجزائر، ط1، 2009م، ص 361.

[3]- علي داخل فرج : محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دار الفراهيدي للنشر و التوزيع، بغداد، ط1، 2011م، ص23.

من جميع أنحاء العالم، وأسهموا في ترسيخه، وتوسيع رقعته خارج فرنسا، وتبقى الريّادة لـ"**بودلير**" و"**رامبو**" في الإبداع و التنظير، في مختلف تجارب كتابة هذه القصيدة .

أمّا خصائص "قصيدة النثر" التي تستكمل التمايز بينها وبين النثر الشعري فتتحدّد في ثلاثة نقاط :

1) «يجب أن تكون صادرة عن إرادة بناء وتنظيم واعية،فتكون كلا عضويا مستقلا تكون ذات إطار معين،وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة، فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر.

2) هي بناء فني متميز فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية، فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية.

3) الوحدة والكثافة فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشرح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى»[1].

2-2 قصيدة النثر في الأدب العربي:

تعتبر محطة النثر الفني الذي ازدهر في القرن الرابع الهجري، المحطة الأولى لالتقاء الشعر بالنثر، بغية إيجاد نوع إبداعي جديد يعادل القصيدة الشعرية العربية، ويكون نوعا ثالثا ينهل منهما و يمزج كليهما، لينتج قصيدة جديدة مبتكرة، مستقلة بذاتها لتجسّد شعريتها اللغوية الخاصة بها، فتجسّد هذا ابتداء من كتابات "**الجاحظ**" في القرن الثاني ،والذي أوفى الإيقاع دورا أساسيا في كتاباته، وصولا إلى

[1]– سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر: راوية صادق، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ج1، ص 8.

"**بديع الزمان الهمذاني** "و"**الصاحب بن عباد**"، و"**ابن العميد** "،"**ابن شهيد**"، و"**الخوارزمي** "في حدود القرن الرابع الهجري.

واكبت قصيدة النثر تطورات المجتمع العربي، السياسية، والاجتماعية، والثقافية، حتى قبل الخمسينيات، ثمّ ظهرت تنظيرات "**أحمد زكي أبو شادي**"، و"**خليل مطران** "، و"**علي أحمد باكثير**"،و"**جبران خليل جبران** "، و"**ميخائيل نعيمة**" وغيرهم، وفي الخمسينيات استوت مكانتها تنظيرا وإبداعا، لعدّة أسباب أهمها :تعرّف شعراء سورية و لبنان على كتاب "**قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**" لـ"**سوزان برنار**"*(**Suzanne Bernard**) والاستفادة من تحليلاته النقدية حول ماهية قصيدة النثر، وقد تجلى هذا الاستواء في تنظيرات "**مجلة شعر**" ونصوص "**أدونيس**" و "**محمد الماغوط**" وغيرهم[1].

«وقد شكّل كتاب "**سوزان برنار**" في هذا المجال سلطة نظرية ومرجعية كبرى، في كتابات كثير من الشعراء و النقاد، بحيث تمّ الاعتماد عليه بشكل حرفي أحيانا في التنظير لقصيدة النثر العربية، وفي تحديد خصائصها ومميزاتها الشكلية و الدلالية... »[2]، نلاحظ من خلال هذا القول بأنّ كتاب الناقدة الفرنسية "**سوزان**

---

[1]– ينظر: حلمي سالم: حركة الشعر العربي الحديث، ندوة الشعر العربي الحديث، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، ج1، الكويت، ديسمبر 2005م،ص 28.

***سوزان برنار (Suzanne Bernard)**: (1932م–2007م) ناقدة فرنسية تعدّ رائدة صياغة مصطلح قصيدة النثر وتسويغه في الأدب الحديث، أعدت برنار في عام 1958م، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب، تحت عنوان: قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا ، في جامعة باريس ....

[2]– عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب– الرباط، ط1، 2003م، ص 31

برنـــار" شـكّل مرجعيـة كبـرى للشـعراء و النقّـاد فـي التنظيـر لقصـيدة النثـر، مـن خـلال اعتماده في كشف مميزاتها و خصائصها .

«...ومـا حـدث فـي المشـرق تكـرر عنـدنا فـي المغـرب، حيـث تبنّـى كثيـر مـن الشـعراء والكتّـاب أفكـار هـذا الكتـاب و اتخـذوه مرجعًـا لهـم فـي تشـكيل المفهـوم النظـري المتعلـق بخصـائص قصـيدة النثـر، وفـي ممارسـة الكتابـة وتشـكيل النصـوص»[1]، يبـدو مـن خـلال هـذا القـول أنّ شـعراء و كتّـاب المغـرب تـأثروا أيضـا بكتـاب "**ســوزان برنـــار**" مثلمـا حـدث بالمشـرق، واعتبـروه مرجعيـة للتنظيـر لقصـيدة النثـر، ونسـتنتج فـي الأخيـر أنّ هـذا الكتـاب كـان بمثابـة نقطـة الانطـلاق لقصـيدة الحداثة في الأدب العربي .

«لقـد اسـتطاع شـعراء السـبعينيات أن يمنحـوا المشـهد الشـعري جنوحًـا للتجريـب فوسـعوا مـن حريـة الإبـداع وفتحـوا الأفـق أمـام حركـة الكتابـة علـى بـدائل الاختيـار، كانـت اسـتجابة كاملـة ل قصـيدة النثـر كمـا فـي تجربـة "**كمـال عبـد الحميـد**" و"**عبـد الناصـر هـلال**"، ومـع أفـول العقـد الثـامن مـن القـرن العشـرين وبدايـة التسـعينيات كانـت قصـيدة النثـر تجتـاح الأفـق فقـد تخلّـى شـعراء الثمانينيـات عـن القصـيدة الموزونـة» [2] مـنح شـعراء السـبعينيات فرصـة التجريـب للشـعر، فوسـعوا مـن حريـة الإبـداع، وفسـحوا المجـال أمـام حركـة الكتابـة، وكانـت الاسـتجابة الكاملـة لقصـيدة النثـر منهـا : تجربـة "**كمال عبد الحميد**" وتجربة "**عبد الناصر هلال**".

ومـع نهايـة العقـد الثـامن مـن القـرن العشـرين، وبدايـة التسـعينيات، ازدهـرت قصـيدة النثـر وتخلّـى شـعراء الثمانينيـات عـن القصـيدة الشـعرية الموزونـة ، وانكبّـوا

---

[1]– المرجع نفسه، ص 32.

[2]– عبـد الناصـر هـلال: قصـيدة النثـر العربيـة بـين سـلطة الـذاكرة وشـعرية المسـاءلة، مؤسسـة الانتشار العربي، بيروت – لبنان ، دط ، دت، ص 104.

على القصيدة النثرية، فأصبحت شكلا مميّزًا من أشكال التعبير الأدبي المعاصر حسب رأي" **محمد العبد**" ذلك الشكل الذي يستهوي المبدعين، من أجل اتخاذه إطارًا فنيًّا، يكشفون من خلاله عن مضامين فكرية وشعورية متعددة، وعلى الرغم من الانتقادات التي طالت هذا المصطلح، ودعت إلى تعديله، فإنّه مازال يقاوم ليحتلّ مكانة تليق بروّاده، والواقع أنّ مفهومها يصطدم بنوعين من الصراع، أحدهما على الصعيد المرجعي،وآخر على الصعيد المفهومي، كما أنّه لم يسلم من الخلط في تحديده ، لما فيه من ضبابية و تداخل مع الأشكال الفنية الأخرى[1]، « فمعظم إن لم يكن كل الشعراء كتبوا قصيدة النثر، بدأوا كتابة الشعر مع قصيدة النثر أولا، وكثير منهم قد بدأوا مع الشعر العمودي بالأساس، وبالتالي فإنّ الشاعر مع ضرورات وآليات الانتقال والتخلص من شكل إلى آخر، تنتابه حالة من التوجس والتحفز، تجاه ما يراه أثرا من تقنيات الكتابة التي يهجرها لينتقل إلى الشكل الجديد الذي يصبو إليه»[2]، و هذا ما يوضّح اهتمام الشعراء بها، و محاولاتهم في الكتابة على هذا النحو، فمنهم من بدأ بالشعر العمودي ثمّ انتقل إليها ، محاولًا بذلك التجديد ، ومنهم من بدأ الكتابة في هذا الشكل الجديد، فقد شغلت قصيدة النثر أذهان الشعراء و شدّت انتباههم، بحيث أنّ معظمهم إن لم نقل كلّهم كتبوا هذه القصيدة على اختلاف كتاباتهم، ومن هنا يظهر جليًّا أنّ انتقال الشاعر من شكل إلى آخر ترافقه حالة من التوجس و التحفّز، تجاه الشكل الذي يهجره أو ربما يتجاوزه إلى شكل جديد بدافع المغامرة .

---

[1]– ينظر : إيمان الناصر:قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، دط ،2003م، ص49.

[2]– سيد عبد الله السيسي: ما بعد قصيدة النثر.حو خطاب جديد للشعرية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت–لبنان،ط1، 2016م، ص133.

لم ترفض قصيدة النثر الأشكال الشعرية التي سبقتها، ولا الخروج عليها كليًّا، ما عدا الوزن و القافية حصرًا، والدليل أنّها تتشكل من نفس مكوناتها كاللغة، والصورة، و الموسيقى الداخلية وغيرها، كما أنّها تعتمد النثر الذي تفرض عليه تنظيما فنيًّا ، لتجعله في قالب شعري، وهذا ما يميّزها عن بقية الأشكال الفنية الأخرى، فقد جمعت بين الشعر و النثر[1]، وهناك من يؤكد بأنّها: «جنس شعري هيأ له الزمن وظروفه مكانا في خريطة الأجناس الأدبية، ومن حقه أن يتنفّس و يعيش طالما امتلك القدرة على ذلك» [2]، وخلاصة القول أنّ قصيدة النثر جنس شعري، وقد وفّر الزمن له الظروف المناسبة، ليترعرع في أرض الشعر، و يضع اسمًا له ومكانًا في خريطة الأجناس الأدبية، ومن حقه ذلك، فله روّاده و مبدعوه وقراؤه.

و قد تعدّدت أشكال البناء في قصيدة النثر، فهناك البناء المتنامي و البناء الدرامي، و البناء الحواري، و البناء القصصي ...ويمكن الإشارة على سبيل المثال إلى :

***البناء الغنائي:**

"ثمة نص يقول ما يقوله في بسط واسترسال، قوامه التوضيح ،والتكرار، وتكون النهاية عادية، لا تختلف عمّا تقدم ولا تكاد تضيف جديدا، ويسوده شعور واحد، لا نمو فيه، ولا تغير، ولا تناقض، ولا صراع، ويمكن أن يدعى البناء الغنائي، ومن أمثلة ذلك نص عنوانه "**يا أنت**" للشاعرة "**نيروز جبيلي**" تقول:[3]

«تنسكب ذكراك كالنور في ظلامي

فانهض مع طيفك

---

[1]– ينظر: علي صليبي مجيد المرسومي: الشاعر العربي الحديث ناقدا ،نقد الفكر،النقد الثقافي،النقد الجمالي، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان–الأردن ، ط1، 2016م–1437هـ، ص 210.

[2] – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، المرجع السابق ، ص155.

[3]–أحمد زياد محبك: قصيدة النثر،إتحاد الكتاب العرب، دمشق– سوريا ، دط ،2007م، ص15.

لنسرح في غفلة الزمان

وأمضي بك إلى فردوسي» [1]

يظهر جمال النص من خلال صوره الواضحة، ولغته العذبة والبسيطة« و النص جميل، والصور فيه واضحة، ولكن لا جديد فيها، على الرغم من جمالها، ففي كل قصائد الحب يطالع المرء (...)صور الطيف والصحراء والزمن وأجنحة الأحلام وليالي الحب، ولغة النص عذبة تنساب بعفوية و بساطة، وهناك البناء المتنامي، و البناء الدرامي، والبناء الحواري و البناء القصصي ... »[2] كما تطغى عليه العاطفة، وذلك لطبيعة الموضوع، بالإضافة إلى النهاية العادية، البعيدة عن الدهشة و المفاجأة.

وأمّا عن قصيدة النثر العربية الجديدة فهي قصيدة نثرية جديدة متحرّرة من هيمنة المشهد الشعري الأوروبي، والأمريكي المعاصر، ومن شتّى المرجعيات الغربية، التّي سيطرت على تحوّلات القصيد النثري العربي، وقد ظهرت هذه المرحلة بشكل واضح منذ بدايات التسعينيات، لتكشف الذات الإنسانية بطريقة بسيطة، تعيش على تفاصيلها الصغيرة، ووقائعها من مشاهد الحياة اليومية، لتكون رؤية جديدة للذات، وللواقع، وللخطاب الشعري[3].

«لقد قطعت قصيدة النثر شوطا كبيرا باتجاه النضج الجمالي و التنوع في الأساليب والتقنيات التي يفيد منها الشعراء، فلا يدعي ناقد أنه يستطيع أن يحيط بالمشهد الشعري النثري المصري (...) بل وصل الأمر أن لكلّ شاعر تقريبًا أسلوبًا

---

[1]– أحمد زياد محبك: قصيدة النثر ،المرجع السابق، نقلا عن :جبيلي نيروز، الرقص فوق منحدرات وعرة ،دار المقدسية ، دمشق– سوريا، 2000م، ص 50.

[2]–المرجع نفسه ، ص 33.

[3]– ينظر: شريف رزق: قصيدة النثر المصرية شعريات المشهد الشعري الجديد، مركز الحضارة العربية، القاهرة ،ط1، 2016م، ص 15.

متفـردًا ومغـايرًا للشـاعر الـذي يماثلـه فـي الجيـل والتجربـة»[1]، يظهـر أنّ قصـيدة النثـر قـد مـرّت كغيرهـا مـن الأشـكال الأخـرى، بعـدّة مراحـل نحـو النضـج الجمـالي والتنـوع فـي الأسـاليب المختلفـة مـن شـاعر لآخـر فـي الجيـل الواحـد، لـذا لا يمكـن للنقـاد الإحاطـة بالمشـهد الشـعري النثـري المصـري، كمـا لا يمكـن الإقـرار بـأنّ الجماليـات واحدة، ومتماثلة بين الشعراء جميعًا.

وهـذا مـا أكّـده الانتشـار الواسـع لهـا فـي السـنوات الأخيـرة، و وجودهـا الـواقعي هـو مـن أقـرّ بشـرعيتها، فقـد صـدرت منهـا المئـات مـن الأعمـال، التـي تتبناهـا، والتـي سيطرت سيطرة شبه تامة على المجلات، و هذا ما زاد في ازدهارها[2].

وخلاصـة القـول أنّ تعـدد الأنـواع والأشـكال الشـعرية علـى مـر العصـور، ولّـد الانقسـام الحاصـل بـين الآراء المختلفـة بـين مؤيّـد و معـارض، « ومهمـا يكـن مـن أمـر تـراوح الشـعر الجزائـري بـين الشـكل العمـودي القـديم و الشـكل الحـر الجديـد، فلـم نجـد إلّا أن نؤيـد قـول الشـاعر الجزائـري" **عبـد القـادر رابحـي**" ...أنّـه لا يمكـن أن نصـنع ربيعًـا بـوردة واحـدة، ولابـد أن تكـون هنـاك أزهـار مختلفـة وتشـكيلات مختلفـة، ويكـون جـوهر العمليـة الإبـداع (...) لأنّنـا أمـة شـاعرة و الشـعر ديـوان العـرب، فمـن حقنـا أن نجرّب فيه، وأن نكتب فيه العمودي و الحر والنثري، ونجرّب كل الأشكال» [3].

يدعو الشاعر "**عبد القادر رابحي**" إلى ضرورة التجريب، والاعتناء بالكتابة في جميع الأشكال،كون الأمة العربية أمة شاعرة، فقد حقّ لها ذلك، كيف لا؟ والشعر ديوان العرب،

---

[1]– هويدا صـالح: جماليـات قصـيدة النثـر المصـرية.قـراءة فـي ديـوان "يـارا" لمحمـد ريـاض ، مـؤتمر قصيدة النثر المصرية، الدورة 6 ، بتاريخ: 23ديسمبر 2019م.

[2]– ينظـر : فيـروز رشـام : شـعرية الأجنـاس الأدبيـة فـي الأدب العربـي دراسـة أجناسـية لأدب نزار قباني، عمان–الأردن ، ط1، 2017م، ص 95.

[3]– بـن عابـد مختاريـة : القصـيدة الجزائريـة المعاصـرة مـن الشـكل العمـودي إلـى الحـر (مراحـل التحوّل والانتقال)، مجلة آفاق العلوم، العدد4 ، جامعة الجلفة–الجزائر، 2016م، ص 73.

كما يرى بأنّ الإبداع يكمن في التنوّع ،مثله مثل الربيع، وهوكذلك، فالاختلاف، والتنوّع، والتنافس في ذلك، يولّد الابتكار، والتطوّر، والازدهار، والرقي، والارتقاء بلغتنا وشاعريتنا العربية، فعلى كل شاعر أن يزرع في حديقة الشعر ما يشاء، شريطة الإبداع.

الفصل الأول: تمظهرات التجريب وامتداداته

1- المبحث الأوّل : مفهوم التجريب.

2- المبحث الثاني : مسار التجريب و امتداداته .

3- المبحث الثالث : التجريب الشعري عند العرب .

المبحث الأوّل : مفـــــهوم التـجريب:

أ/ التعريف اللغوي:

جـاء فـي **(لســان العــرب)** لــ"**ابــن منظــور**" (ت 395هـ) فـي مـادة **(جَــرَّبَ)**: « ورجـل مجـرّب: قـد بُلـي مـا عنـده ومجـرب: قـد عـرف الأمـور و جربهـا، فهـو بـالفتح مضـرَّس قـد جربتـه الأمـور وأحكمتـه، والمجـرّب، مثـل: المجـرَّس والمضـرَّس الـذي قـد جرّسـته الأمـور وأحكمتـه، فـإن كسـرت الـراء جعلتـه فـاعلا إلّا أنّ العـرب تكلمـت بـه بـالفتح، التهـذيب: المجـرّب: الـذي قـد جـرّب فـي الأمـور وعُـرف مـا عنـده... ومن أمثالهم:

أنت على المجرّب: يقال عند جواب السائل عما أَشْفَى على علمه.

ودراهم مُجرّبة: موزونة (عن كراع) وقالت عجوز في رجل كان بينها وبينه خصومة فبلغها موته:

سأجعل للموت الذي التف روحـــه * وأصـبح فـي لحـد بـجُدّه ثـاويـا**

ثلاثيـن دينـــارا وستيـن درهـمـــا * مجـرّبـــة نقـــدا ثـقالا صـــوافـيا»** [1]

نستنتج من التعاريف السابقة أنّ التجريب مرتبط بالتجارب وبالخبرة والدراية لماهية الأمور وفهمها فهما صحيحا.

[1]-ينظـــر: ابـــن منظـــور، لســـان العـــرب، دار النـــوارد، م10، (مـــادة جَـــرَّبَ)، دط، 1290هـ، ص583.

ب/ التعريف الاصطلاحي:

« يصعب تحديد مصطلح التجريب **(Expérimentation)** لكنه يتضمّن التّجديد، وتجاوز المعهود والمألوف أو إحلال قيم جديدة مبتكرة، تحل بديلا لقيم معهودة في بناء فني متميّز، ولعلّنا نجد في اختلاف المنظّرين لمفهوم التجريب، مدى فضفضة هذا المفهوم ، فإذا كان التجريب قد ارتبط بالمسرح، رغم ذلك لم يتفق المسرحيون على تعريف محدد له»[1]، يظهر أنّ تحديد مصطلح التجريب يستحيل لفضفضة المفهوم، فلعلّنا نجد الاختلاف الحاصل بين المنظّرين، لكنّه يعني بالدرجة الأولى تجاوز المعهود أو إحلال قيم جديدة مبتكرة، تحل بديلا لها في بناء فني متميّز، فعلى الرغم من ارتباطه بالمسرح، إلّا أنّهم لم يتفقوا على تعريف محدد له.

« وقد أورد "**مدحت أبو بكر**" عدّة تعاريف للتجريب أهمها:

1. التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.
2. التجريب إبداع.
3. التجريب ثورة.
4. التجريب مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير.
5. التجريب مرتبط بالمجتمع.
6. التجريب مزج الحاضر والماضي.
7. كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب.
8. لا يوجد تعريف محدد للتجريب.
9. التجريب مرتبط بتقنية العرض.

---

[1]– شعبان عبد الحكيم محمد: التجريب في فن القصة القصيرة من 1960، 2000، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص 13.

10.التجريب عملية معملية.

11.التجريب فن الخاصة و جمهور المثقفين.

12.التجريب تجاوز للركود.

13.التجريب مرتبط بالخبرة في مجال المسرح »[1].

نلاحظ أنّ هذه التعريفات تدور حول فكرة واحدة، ألا وهي تجاوز المألوف، وتخطي النمطية بحيث أنّ المقصود بالتمرّد التجاوز إلى حدّ الثورة في جميع الجوانب، ليرتقي إلى مصاف الإبداع، وهنا تظهر ملامح الأديب المبدع، كما تتداخل مع فن المسرح .

كما نجد " **أسامة أبو طالب**" يستبدل هذا المصطلح بآخر ألا وهو المغامرة، ولهذا يصعب تحديد التعريف به، والمغامرة هنا متعلقة بتجاوز التقنيات المسرحية المعهودة، والبحث عن تقنيات جديدة شكلا ومضمونًا، فالتجريب لا يعالج المضمون فحسب، بلى يتعدّاه إلى الشكل ،بما في ذلك تكثيف اللغة لتؤدي معنى جديدًا متجلّيا أكثر منه في المضمون، وربما يتجلّى في الشكل أكثر لما يستوعب من بياض وإيقاع داخلي و خارجي ..الخ، إضافة إلى تكثيف اللغة [2]، أمّا عن أهميته« فتكمن في خصوصية طرحه ونضاله، من أجل اكتساب نقض الوعي الاجتماعي بعد استيعابه في مستوياته المتشابكة،ثقافية وفنية واجتماعية...» [3]

---

[1]– شعبان عبد الحكيم محمد: التجريب في فن القصة القصيرة من 1960، 2000، المرجع السابق، ص 13.

[2]– ينظر: المرجع نفسه ، ص 13، ص 14.

[3] – علي محمد المومني: الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن– عمان، دط، م2009، ص 21، ص22.

« و يجب التنبيه هنا إلى أنّ مصطلح التجريب عُرف بداية في المجال العلمي قبل أن ينتقل إلى مجال الأدب، وذلك باعتباره عملية تتأسس على المعرفة و القدرة على القياس والاختبار تصدر عن ذات مجرّبة واعية بما تفعل،ومقبلة عليه حتى تمتلك الخبرة والدراية بالأمور المجربة»[1]، وانطلاقا ممّا سبق يبدو أنّ التجربة الفنية مرتبطة بجسر التجريب، فقد اعتبر همزة وصل بين الأديب وإبداعه، فكان لابد من المرور على آلياته من أجل الرقي بأسلوبه، ومن أجل التميّز وكسر الرتابة فهو فن الخاصة ومعيار الجمال في الإبداع الأدبي، لذلك كان من الضروري المرور بمرحلة التجريب ومن خصوصياته الاحتجاج على الوعي الجمالي السائد، بالإضافة إلى استيعابه مستويات الوعي الجمالي على اختلافها، وهذا ما يستحق من المبدع الشجاعة والمغامرة .

« وكلمة تجريب بمعنى الامتحان والاختبار بالإضافة إلى ذلك البحث، فالبحث والامتحان والاختبار هي المعاني الأساسية التي يتضمّنها المفهوم الفني وكلمة بحث تعني التّتبع والتّقصي...وكلمة امتحان تدل على تحمّل مضن فيه معاناة، وكلمة اختبار تعني تلك الطريقة العلمية التي تتصف بالتحقيق الصحيح مع معرفة جيدة وجادة بالأصول»[2].

يعني التجريب من خلال هذا التعريف البحث والامتحان والاختبار، أمّا المقصود بالبحث تقصّي الحقائق لمعرفة مكنوناتها، من خلال التجارب والخبرة في الحياة فالأديب ابن بيئته و مجتمعه يؤثر ويتأثّر وهذا ما يسهّل عملية البحث

---

[1]– حسين نجاة : التجريب في النص الروائي الجزائري ، أقلام الهند مجلة إلكترونية فصلية محكمة، السنة السادسة، العدد 2، جامعة حسيبة بن بوعلي ،الشلف–الجزائر ، أبريل 2021م .

[2] – عز الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، ط1، 1972م، ص 28 ص29.

وأمّا المقصود بالامتحان يدخل فيه الأديب والمتلقي ويكون العمل الإبداعي بمثابة امتحان للجميع، ونجد أنّ صاحب القول يربطه بالمعاناة و المقصود منها معاناة الأديب في إنتاجه و إبداعه، ومعاناة المتلقي في تأويله وفهمه لإيحاءاته، وأمّا المقصود بالاختبار فيرتبط بالأديب ومدى معرفته للطريقة العلمية التي تقتضي التحقيق الصحيح و الجدّة بالأصول، وعلى ذكر الاختبار نجد ما يتداخل مع هذا التعريف ويسلّط الضوء على هذا المعنى أكثر « ويتضمّن اختبار أي نسق نظري: المشاهدات والملاحظات والتجارب إذ يتم قبول الاختبار بناء على قساوته وقدرته على تنفيذ النظرية يقول" **بوبر كارل**"(**Popper.Carl**): أعتقد أن للمشاهدة والتجربة وظيفة أكثر تواضعا، هي معاونتنا في اختيار نظرياتنا واستبعاد ما لا يثبت منها على محك الاختبار» [1]، وبهذا يكون الاختبار متعلقا بالملاحظات و التجارب، مقبولا بمدى قدرته على تنفيذ النظرية، فكان لابد من اعتمادها والاستناد عليها لتنير درب المبدع .

أمّا "**فؤاد رفقة**" فيؤكّد في حديثه عن عوالم الكتابة الشعرية أنّ: « ما من شاعر يتمكّن من التنبؤ بشكل العالم النهائي للقصيدة، ذلك لأن القصيدة حالة لا فكرة أو صورة واضحة في المخيّلة...ولأنّها حالة هي اتجاه غامض ومتشابك لا غير(...)من هنا كانت القصيدة في عملية خلقها أشبه بالدروب الضبابية التي يكتشفها المسافر في الخطوة الأخير» [2]، يقرّ"**فؤاد رفقة**" من خلال قوله أنّ القصيدة حالة تأخذ اتجاها غامضا تجتاح كيان الشاعر، فلا يمكن أن تكون فكرة

---

[1]– ماجدة الزهر: إشكالية معيار قابلية التكذيب عند كارل بول في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكاتب، دمشق،دط، 2016م، ص 125.

[2]– زهيرة بولفلوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مذكرة تخرج (بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث)، جامعة قسنطينة– سنة 2009م– 2010م، ص 46.

أو صورة واضحة له إلّا بعد قطعه لمسافات تجريبية لتتّضح له الرؤية في الأخير، وهنا دعوة إلى التجريب وتأكيد على ضرورته للعمل الأدبي، وفي هذا الصدّد يمكن الإشارة إلى نقاط تقاطع بين هذا الرأي و رأي آخر بحيث تكون الانطلاقة من الواقع كصورة واضحة، مرورًا بالتجريب من أجل تجاوزه، وصولًا إلى الطابع الجديد، و الوعي العميق بالواقع و الرغبة في تخطيه، إرادة يفرضها التجريب على المبدع، رغبة في تغييره وطرح البديل الذي يدعم تجربته الإبداعية، فالانطلاق يكون من الواقع، لكنّ الأهم من ذلك التفاعل معه تفاعلا جديدًا مختلفًا، يكسبه طابعًا تجريبيًا[1] .

«إنّ الدعوة إلى التجديد بفعل التجريب تقف خلفها عدّة مسوغات منها: أنّ ثمة عناصر عديدة تستدعي التجديد، لعلّ أبرزها الشعور بالحاجة إلى التجديد والتخلص من هيمنة القوالب الثابتة أو المترهلة أو البائدة، هذه القوالب أو الأشكال المترسبة الجذور في تربة يسودها التصحر، هي التي تدعونا إلى التخلّص من حالة الجمود» [2]، ومن هنا يبدو أنّ : التجريب يستدعي أوّلا: التفاعل مع الواقع، وثانيًا: تكاتف عناصر متعدّدة لتقف وراء التجديد بدافع التجريب، بداية بالرغبة والحاجة إليه، بغية التخلّص من القوالب القديمة ومحاولة التجاوز و كسر الرتابة، والانطلاق في أفق الإبداع.

[1]– ينظر: صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، مكتبة الساعي للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2005، ص8.

[2]– سعيد حميد كاظم : التجريب في الرواية العراقية النسوية، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سوريا، ط1، 2016م، ص35،ص36.

المبحث الثانـــي : مسار التجريب و امتداداته.

1- التجريب و الإبداع التمثيلي والسردي :

1-1 التجريب و المسرح الغربي :

« يعد التجريب نقطة انطلاق علم النفس التجريبي ،بانفصاله عن الفلسفة منهجا وموضوعا، وقد كان ذلك على يد العالم النفساني " **فونـدت**" سنة 1879م، عندما أدخل علم النفس حيّز التجريب، بإنشاء أول مخبر له مختص في الدراسات والبحوث النفسية»[1]، واستنادًا على هذا يمكن القول بأنّه عندما انفصل علم النفس التجريبي عن الفلسفة، بات التجريب انطلاقة أو قفزة نوعية له، فقد أُدخل حيّز التجريب لما له من ارتباطات وثيقة بالنفس البشرية .

«لقد شاع هذا المصطلح في القرن العشرين وجاء ذيوعه مرتبطا بالمسرح، وأطلق على أعمال مجموعة من المخرجين في العالم مثل: "**كـرونـنج** و **ريـن أرت** و**أنطـوان** و **كـريج**..." ، قدّم هؤلاء أفكارا ونفّذوها على المسرح بتصميم خاص من الديكور وبتجهيز ممثل بسمات خاصة(...)، يستخدم كل حواسه وقدراته الجسدية»[2]، يبدو أنّ علاقة التجريب بالمسرح، علاقة وطيدة، حيث أنّ كلّا من **كـرونـنج** و **ريـن أرت** وغيرهم، استوحوا أفكارًا و طبّقوها، بل جرّبوها على المسرح، تختص بالديكور والممثل الذي أصبح يستخدم كلّ قدراته المختلفة الخاصة.

---

[1]- ابتسام ناصر بن هويمل: المنهج التجريبي ، التقرير الفصلي برنامج تطوير مهارات تقويم التحصيل الدراسي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية،الرياض،1434،1433هـ، ص6.

[2]- شعبان عبد الحكيم محمد : التجريب في فن القصة القصيرة من 1960م-2000، المرجع السابق، ص 13.

وقد « اتخذت لفظة تجربة وتجريبي في المسرح معان متعددة فما من إبداع تجديدي في جانب من جوانب الكتابة الدرامية أو العرض إلاّ أطلقت على نفسها اسما ما وأضافت إلى هذا الاسم صفة التجريب ودليل ذلك أنّ ما فعله المخرجون الروس بعد "**ستانيسلافسكي*** (**C.Stanislavski**) والألمان والبولنديون وصف أيضا بأنّه تجريبي... » [1].

من خلال ما سبق يظهر جليّا مدى اقتران التجريب بالمسرح، حتّى أنّه ظهر في أواخر القرن العشرين ما يسمى بالمسرح التجريبي وكان الأشهر أنذاك، فبما أنّ التجريب قرين الإبداع، فكان لابد من اعتماده في الكتابة الدرامية و العرض، فهو أيضا بمثابة ثورة على التقنية القديمة المتبعة، والتحرّر من قيود الماضي، وإطلاق عنان الابتكار .

« كان الكتّاب المسرحيون قادة التغيير في أصول المسرح... ولعلّ ما كتبه "**شكسبير**"(**w.shakespeare**) * في مسرحية "**هاملت**" من توجيهات لممثلي المشهد المسرحي، الذي طالب تمثيله أمام عمه الملك خير إشارة كان قد أثبتها وطالب فيها أسلوبًا جديدًا في التمثيل يناسب أسلوبه في الكتابة، ويغاير ما سبقه من أساليب في التمثيل وهذه الظاهرة عرفت بما يسمي المؤلف المسرحي مخرجًا» [2] و ارتكازًا على هذا يبدو أنّ الجدّة مسّت المسرح أيضًا، حيث عمل الكتّاب

---

[1]– ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ: مركز الحضارة العربية، القاهرة–مصر، ط1، 2005م، ص 19.

* **قسطنطين** ستانيسلافسكي (C.Stanislavski) (1938م–1863م): مخرج وممثل مسرحي روسي شهير. يعتبر أحد مؤسسي المسرح الحديث.

[2]– عامر صباح نوري المرزوك:آليات التجريب في العرض المسرحي المحلي، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية،المجلد6 ، العدد1، دط، ص3.

المسرحيون على ذلك ، وعلى رأسهم "**شكسبير**"* الذي اعتمدها بالتحديد في مسرحيته الشهيرة "**هاملت**"، فقد اعتمد أسلوبا جديدا يخالف ما سبقه من أساليب التمثيل المألوفة، وهذا ما أثبت بحثهم عن طرق جديدة تلائم إبداعاتهم وتعطيها بصمة فنية مختلفة .

« أكّد النقاد أنّ عملية الهدم الأساسية للأشكال التقليدية في الدراما بدأت مع تجربة الشاعر والروائي والكاتب المسرحي الفرنسي "**ألفريد جاري**"(**A. Jarry**) الذي كتب أوّل وثيقة تجريبية في الدراما(...)وهنا بدأت مرحلة التّمرد على المواضعات والثوابت(...) ومن هنا اعتبر جاري المؤسس الحقيقي للجماليات الغربية الحديثة»[1]، يعتبر النقاد "**ألفريد جاري**" الأب الروحي للجماليات الغربية الحديثة، والتي تمرّدت على مبدإ المحاكاة والتطهير، المتعلّق بالدراما القديمة الأرسطية، فكان لابد من تجاوز الواقع وتمثيله كما هو، من أجل التطلّع إلى أساليب ذات رؤى جديدة .

« إنّ تاريخ المسرح هو تاريخ التجريب، وإذا كانت الدراما الأرسطية قد خيّمت بظلالها على الفن المسرحي في جل الحقب والعصور، فإنّ هذه الهيمنة سرعان ما سيتم الإعلان عن غروب شمسها مع بروز مجموعة من الجماليات المسرحية التجريبية المعاصرة والتّي حاولت الخروج من العلبة الأرسطية» [2]، نرى بأنّ هناك من ربط بين تاريخ المسرح وتاريخ التجريب، بحيث أنّه لم يعد هنالك

***وليام شكسبير** (w.shakespeare) (1616م-1564م) شاعر وكاتب مسرحي وممثل إنجليزي بارز في الأدب الإنجليزي خاصة، والأدب العالمي عامة.

[1]- عامر صباح نوري المرزوك: آليات التجريب في العرض المسرحي المحلي، المرجع السابق ، ص2.

[2]- الصديق الصادقي العماري: مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح، مجلة طنجة الأدبية، العدد63، ربيع 2017م، ص 21.

سلطة قوية و قيود تفرضها الدراما الأرسطية التي تركّز على المحاكاة، فقد آمن الكثيرون بجماليات تجريبية جديدة، ترفع الغبن عن المسرح الذي باتت تحكمه الدراما القديمة، فكان لابد من البحث عن البدائل للرفع من قيمة المسرح و مكانته.

«التجريب في المسرح مصطلح نقدي يعود إلى أواخر عام 1894م، حيث وصفت جريدة(**Universel.Moniteur**) ، في الخامس من شهر مارس من العام نفسه المسرح الحر لـ"**أنطوان** "**(A.Antoine)** بأنّه مسرح يرمي في المستقبل إلى أن يكون مسرحا تجريبيا»[1]، و من هذه الجريدة جاء التبشير للتجريب، حين وصفت مسرح "أنطوان " بالتجريبي مستقبلًا.

« وفي الثلاثينيات أعلن" **أنتونان أرتو**" **(Artaud.Antonin)** :"لن يجد المسرح نفسه مرة أخرى إلّا من خلال تزويد المتفرج بالرواسب الحقيقية للأحلام ...أقول أنّ هناك شعر حواس، مثلما هناك شعر اللغة، وأنّ هذه اللغة الملموسة المادية لا تكون لغة مسرحية حقيقية إلاّ عند الدرجة، التي تتجاوز فيها الأفكار التي تعبّر عنها حدود اللغة المحكية» [2]، يدعو "**أنتونان أرتو**" وبشكل صريح إلى التجريب، من خلال إحداث أساليب جديدة، فهو يؤكّد على أنّ ضرورة الحواس من ضرورة اللغة، فكان لابد من تجاوز حدود اللغة المحكية المتكرّرة في المسارح، والأفكار المتداولة بينهم ومحاولة التخلّص من قيود المحاكاة.

« ويمتاز المسرح التجريبي بتجاوزه لكلّ ما هو معلّب...واختراق الثوابت عبر تيمات تتمثل في تحميل العمل التجريبي إمكانية تجاوز الخطوط الحمراء البنوية

---

[1]–جلال حافظ: ملاحظات عن التجريب في المسرح ، مجلة فصول ، الجزء2 ، مجلد 13، العدد4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء1995م، ص 28.

[2]–جيمز رووز أفنز :المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: إنعام نجم جابر ، دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد– العراق ، دط ،2016م، ص 8.

والشكلية منها: تفكيك النص وإلغاء سلطته أي إخضاع النص الأدبي للتجريب، والتخلص من الفكرة ليقدّم حالة فنية وليس أفكارا أو ترجمة حرفية للنص،وبالتالي خلق فضاء أوسع للأداء» [1]، الملاحظ أنّ: المسرح التجريبي يعمد إلى تفكيك النص وإعادة خلق فضاء أوسع لأدائه، وهو ما يجعله يتجاوز كل ما هو جاهز و متوارث.

2-1 التجريب في المسرح العربي :

كما يعتبر "**إبراهيم حمادة**" المسرح التجريبي تجديدا في جميع المجالات ... بغية كسر النمطية المعتادة، و الوصول إلى الحقيقة الفنية ،من خلال معارضة الواقع و الشكل التقليدي المتوارث، بل حتّى المبالغة في ذلك الخروج والتمرّد[2].

«و معلوم أنّ القالب الذي استوحاه "**توفيق الحكيم**" من التراث الشعبي المصري(...) يلجأ إلى التجريب في بعض مسرحياته العالمية الشهيرة، وكأنّه أراد بذلك أن يثبت أن قالبه قادر-كما قال- على استيعاب آثار الأعلام من إسخيلوس وشكسبير...»[3]، لا يمكن إنكار محاولات التجريب لـ"توفيق الحكيم" في هذا المجال، فقد طبع مسرحياته بالتراث الشعبي المصري، ليثبت الأصالة العربية، حيث يقول: «هكذا أيضا سار الفن المسرحي لدينا(...) بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوروبي(...) إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصيل(...) و في هذه

---

[1]- ياسر بن يحي مدخلي: أزمة المسرح السعودي، بكالوريوس آداب لغة عربية، عضو الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، رئيس تحرير مجلة نجوم الخليج ، ص 77.

[2]- ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد : التجريب في فن القصة القصيرة من 1960م-2000م، المرجع السابق، ص 13.

[3] -عبد الحق قرطيط : التجريب في المسرح العربي مسرح السيد حافظ نموذجا، تحت إشراف: يونس لوليدي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، ظهر المهراز-فاس، 30نوفمبر 2020م، ص 65.

المرحلة الأخيرة كان كلّ ما نصبو إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص و الرائحة التي تنمّ علينا»[1]، يذكر لنا "**توفيق الحكيم**" مسار الفن المسرحي العربي،و الذي انطلق من النقل و الترجمة عن الغرب، وصولا إلى مرحلة النضج من خلال التأليف والذي نعته بالأصيل، كونه ارتبط بالتراث الشعبي بالتحديد .

لقد استلهم كتّاب المسرح الجزائري أشكالا مختلفة من المسرحية التجريبية، حيث تأثر بعضهم بالمسرحية الغربية، خاصة الشكل الملحمي الذي ظهر في السبعينيات على يد مجموعة من الكتّاب، ومن بينهم "**ولد عبد الرحمان كاكي**" الذي تقبّلها بصدر رحب في مسرحيته التجريبية "**القراب والصالحين**" والتي تحمل في طيّاتها الدعوة إلى الاستفادة من الماضي لتطوير الحاضر ،دون القطيعة بينهما [2].

« إنّ اعتماد "**علولة**" في تجريبه المسرحي على هذه الأشكال التراثية الشعبية، مكّنه من خلق فن مسرحي أصيل، يجمع بين الحقيقة والخيال وبين الفن والواقع،استطاع من خلاله طرح قضايا ومشاكل المجتمع الجزائري في شكل فني جمالي... »[3]، يبدو لنا أنّ "**عبد القادر علولة**" قد اعتمد خلفية استلهام التراث الشعبي في الوسائل التقنية المعتمدة، وذلك من خلال الجمع بين الواقع والخيال، دون إغفال الأصالة الجزائرية، لطرح قضايا المجتمع الجزائري وفق قالب فني تجريبي جمالي أصيل.

---

[1]– توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي، دار مصر للطباعة، دط ، 1988م ، ص 12.

[2]–ينظر: عامر صباح نوري المرزوك: آليات التجريب في العرض المسرحي، المرجع السابق، ص8.

[3]– مباركي بوعلام: حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب، مجلة جيل الدراسات الأدبية و الفكرية، العدد21، يوليو 2016م،ص20.

وخلاصة القول أنّ المسرح الجزائري التجريبي في مرحلة ما بعد الثمانينيات أخذ بعدا عميقا في معالجة قضايا اجتماعية معاصرة، غير أنّ فترة الستينيات والسبعينيات مثّلت أكبر خطوة لتأصيل المسرح الجزائري و ترسيخه في نفوس الجمهور، وذلك من خلال إحيائهم –المسرحيون الجزائريون– للمأثور الشعبي وتجريبهم[1].

2- الرواية :

2-1 الرواية الغربية و التجريب :

يترافق التجريب الفني مع الفكر الروائي، ويلازم مخيلة الروائي في إبداعه، و يدفع به إلى طرق جديدة تتجاوز المألوف أو تتحاور معه، فيتجاوز النمطية القاتلة والمتكرّرة، التي لا تواكب العصر ولا التطوّر وترضى بالركود، فيسعى إلى تفكيك تراكيبها و إظهار مميزاتها، وإعادة خلقها من جديد [2].

يقول " **محمد كاديك** " « لم نجد ناقدا للأدب غربيًا يتحدّث عن التجريب في الرواية إلا و ينسبه إلى إميل زولا فهو الذي أصدر كتابًا تحت عنوان "الرواية التجريبية "عام 1880م، ووضع فيه الأسس التي يعتمدها في كتابة روايته، بناء على ما استلهمه من عمل كلود برنارد(...) ، فجاء كتاب زولا عبارة عن بيان روائي يؤسس للمذهب الطبيعي»[3]، يبدو من خلال هذا القول أنّ النقاد الغرب اهتموا بكتاب الرواية التجريبية لـ "**إميل زولا** (Emile. Zola) ، حيث ارتكز على

---

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

[2]– ينظر: سعيد حميد كاظم: التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، تموز طباعة.نشر. توزيع، دمشق–سوريا ، ط1، 2016م، ص 43.

[3]– محمد كاديك: واقع معرفي أم بهتان نقدي ؟،مقال نشر في جريدة الشعب، بتاريخ 14/ 2022/09م.

عمل "**كلود برنارد**" المعروف ب " مدخل إلى دراسة الطب التجريبي " والذي رأى بأنّ العلوم التجريبية تنشأ من باب المصادفة –كما ذكرنا سابقا– واستنادًا على هذا العمل، أسّس " **زولا** " بيانًا روائيًّا يؤسس للمذهب الطبيعي ...

« إنّ التجريب يقتضي الوعي بالتجريب أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة، التّي يسعى إلى صياغتها صوغًا فنيًّا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم» [1]، لقد كان للرواية نصيب من التجريب، كونها جنسًا أدبيًا قابلًا للتجديد والتجريب، فاقترن ذلك بضرورة الوعي للتجريب والقائمة على إدراك الأسس النظرية المتعلقة بتجارب الغير، وبناء عليها يكتشف الكاتب مساحات فنية مختلفة ويتفاعل معها، لتتبادر إلى ذهنه تساؤلات يبني تجربته عليها.

«والرواية شأنها شأن غيرها من فنون الأدب، شهدت تحولًا ملحوظًا في نمط مضامينها وأساليبها وخصائصها، بدءًا من مستوى الأفكار وانتهاءً عند مستوى صياغتها الفنية»[2]، فالرواية فن من الفنون النثرية التي لقيت رواجًا كبيرًا في العصر الحديث، كما شهدت تحوّلات ملحوظة على مختلف عناصرها، انطلاقًا من الأفكار إلى الصياغة والتركيب.

ارتبط مفهوم التجريب عند الغرب بكتّاب الرواية الجديدة الفرنسيين "**نتالي ساروت**" و"**ميشال بوتور**" و"**كلود سيمون**" وغيرهم، فعلى الرغم من اختلاف

---

[1]– محمد أ منصور: خرائط التجريب الروائي،مطبعة أنفوبرات، ط1 ،1999م،ص 24.

[2]– نفلة حسن أحمد: التحليل السيميائي للفن الروائي دراسة تطبيقية في رواية الزيني بركات ، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة–مصر ، دط ،2012م، ص 15.

مبادئهم المتعلّقة بالخصائص الفنية للرواية الجديدة، إلا أنّهم يلتقون عند نقطة محدّدة ألا و هي التجريب، والبحث عن البديل لاستيعاب تجاربهم[1].

وفي هذا الصدد تقول "**نتالي ساروت**":«.. ولعلّ الذين قرؤوا إنتاجاتنا الروائية قد لاحظوا أنّ هناك اختلافا في تجاربنا، ومن ثمّ فهم يتساءلون عن حقيقة ما يجمعنا، أعتقد أن تصورا ما للأدب هو ما يجمعنا، وأنّ هذا التصور المشترك ينبع أولا من مبدإ أساسي هو أنّنا نؤمن بأنّ الأدب كسائر الفنون ينبغي أن يرتكز على بحث»[2]، تظهر أهمية التجريب في الرواية الغربية الجديدة وبروزه في محطاتها، وإيمان كتّابها بقيمة الأدب و تطلّعاته، وأنّه كسائر الفنون الأخرى يحتاج إلى التجديد والتطوّر، بالإضافة إلى الإتّحاد من أجل الرقي به على الرغم من تباين التجارب.

ميّز التحديثُ الرواية الجديدة بخصائص فنية، لم تكن موجودة في سابقتها، من خلال بث روح التجّدد وتجاوز الواقع، وعيًا بضرورة الولوج إلى عالم التجديد الروائي بجمالياته التي تفوق التصوير الواقعي المعهود، صوب أسلوب وتقنية وشكل فضائي أعمق في الحياة [3].

2-2 الرواية العربية من منظور التجريب:

«منذ مطلع الستينيات بدأت حركة التجريب الفني تنمو و تتشكل وفق نزوع ذاتي في الرواية العربية، ومن رحم التجريب تولد جدل تناسلي حيوي في

---

[1]- ينظر: نتالي ساروت وآخرون: الرواية والواقع، تر: رشيد بن حدو، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1988م، ص 10.

[2] - المرجع نفسه ، ص 11.

[3]- ينظر: حسن عليّان: الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد2، 2007م، ص82.

الروايـة(...)، و تحركـت بآليـة شـكلية فـي البحـث عـن أفـق روائـي جديـد، و قـد كسـر التجريـب الفنـي خطيـة التعاقـب المرحلـي للروايـة»[1]، وبهـذا فقـد شـهد مطلـع السـتينيات مرحلـة انتقاليـة للروايـة العربيـة، وذلـك مـن خـلال انتشـار حركـة التجريـب ، فقـد لجـأ بعضـهم إلـى تجـاوز المـألوف فـي نصوصـهم، ومحاولـة تجريـب طـرق مختلفـة، محـاكين بذلك النموذج الغربي.

أمّـا عـن الروايـة العربيـة فقـد اكتسـى بعضـها طابعًـا تجريبيًّـا أيضّـا، حيـث تميّـز عـدة روائيـين برواياتهم التجديديـة ،فنجـد فـي فتـرة السـبعينيات "**نجيـب محفـوظ**" الـذي شـرع فـي ولـوج عـالم التجديـد الروائـي فـي روايتـه المعنونـة بـ "الحـرافيش" والتـي تـمّ اعتبارهـا ثمـرة لجهـده فـي ابتكـار العـوالم الجديـدة، معتمـدًا علـى الرمـوز والامتـداد الزمنـي عبـر أجيـال مختلفـة، والصـراع القـائم بينهـا، بطريقـة تختـزل الأبعـاد التاريخيـة والحضـارية [2]، وهـذا مـا يحسـب لـه فـي عـالم التجريـب حيـث تـدرّج مـع عشـرة أجيـال متتاليـة، دون التعثـر فـي فصـولها أو الشـعور بالقطيعـة بينهـا، وكأنّنـا نعـيش معهـا بكـل تفاصـيلها.« تنـاول النقـد الأدبـي بإسـهاب كبيـر اتجاهـات الروايـة عنـد نجيـب محفـوظ و كانـت فيـه مـن الاسـتنتاجات مـا يتلاقـى حينـا و يختلـف حينـا، وقـد ركّـز فـي جملتـه

---

[1]–عبـاس عبـد جاسـم: سـرد مـا بعـد الحداثـة ، دار الشـؤون الثقافيـة العامـة، بغـداد– العـراق، ط1، 2013م، ص 73.

[2]– ينظـر: صـلاح فضـل: لـذة التجريـب الروائـي، أطلـس للنشـر والإنتـاج الإعلامـي، مكتبـة الساعي للنشر والتوزيع، ط1، 2005م، ص 7.

***المدرسـة الواقعيـة** : حركـة فنيـة ظهـرت فـي فرنسـا فـي أربعينيـات القـرن التاسـع عشـر، نحـو ثـورة 1848م، ثـارت الواقعيـة ضـدّ الموضـوعات الفنيـة زاهيـة الألـوان و العاطفيـة المبـالغ بهـا و الدراميـة التـي تبنتهـا الحركـة الرومانسـية ، بـدلا مـن ذلـك سـعت إلـى تصـوير شـخوص و مواقـف حقيقيـة نموذجيـة بصـدق و دقّـة، يصـوّر الواقعيـون الموضـوعات و المواقـف اليوميـة علـى هيئتهـا المعاصرة ، و يحاولون تصوير الأفراد من جميع الطبقات الاجتماعية بطريقة مماثلة...

علـى واقعيـة التوجـه فـي المنجـز الروائـي المحفـوظي ضـمن تجريـب مـوزع مـا بـين التاريخيـة و الاجتماعيـة و النفسـية و الرمزيـة و غيـره مـن أنـواع التجريـب الـذي لا يخـرج فـي معظمـه عـن المدرسـة الواقعيـة*»[1]، يبـدو مـن خـلال مـا سـبق مـدى اهتمـام النقـد باتجاهـات الروايـة عنـد "**نجيـب محفـوظ**"، فقـد تأرجحـت الآراء النقديـة والاسـتنتاجات عليهـا بـين الاخـتلاف و التلاقـي فيمـا بينهـا،غير أنّهـا ركّـزت علـى واقعيـة التوجـه فـي رواياتـه، وفقـا لأنـواع التجريـب التاريخيـة والاجتماعيـة والنفسـية وغيرها، من الأنواع التي ترتكز في معظمها على المدرسة الواقعية .

«و ربمـا كـان "**عبـد الـرحمن منيـف**" الـذي انطلـق مـن عـالم السياسـة بتشـكيلاتها الحزبيـة وأيـديولوجياتها الثقافيـة، أبـرز مـن قـام بتجريـب نمـط جديـد فـي الكتابـة الروائيـة، وكانـت "شـرق المتوسـط" الأولـى بمثابـة النمـوذج لهـذه الروايـة السياسـية الخارجـة عـن النطـاق المصـري المحـدد» [2]، تميّـزت روايـة "الشـرق المتوسـط" لـ"**عبـد الـرحمن منيـف**" بجرأتهـا وصـوتها المعـارض للسياسـة المنشـودة، كاشـفة جـرائم المسـتدمر الغاشـم علـى بلـدان الشـرق الأوسـط كدلالـة قريبـة لـدلالات بعيـدة و عامـة علـى الـوطن العربـي، وخاصـة الـذين يقبعـون فـي السـجون، حتـى أنّـه أطلـق علـى هـذا النـوع روايـة السـجون وفقا لإطارها المكاني، فكان لابد من ربط الزمن الموضوعي بالزمن النفسي .

يفـرض التجريـب علـى الروايـة التقسـيم إلـى عنـاوين تنـدج تحتهـا أرقـام تشـكّل بنيتهـا، كروايـة "طفـل الممحـاة" لـ "**إبـراهيم نصـر الله**"، إضـافة إلـى الترتيـب المنسـق مـن خـلال الوقـوف علـى البدايـة والوسـط والنهايـة، ولـم تخـرج روايـة "زيتـون الشـوارع" عـن هـذا الـنهج الجديـد، بحيـث أنّهـا تتبّعـت مراحـل حيـاة الفلسـطيني المتأرجحـة بـين

---

[1]– بومدين جلالي: قراءات ثقافية، منشورات دار الحمراء للنشر و التوزيع والإعلام، سيدي بلعباس– الجزائر، دط ،2015م، ص 75.

[2]– صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، االمرجع السابق ، ص8.

الثـورة والمخـيّم مسـلّطة الضـوء علـى معاناتـه...[1]، توضّـح روايـة "طفـل الممحـاة" تجريـب "**إبـراهيم نصـر الله**" مـن خـلال تقسـيمها إلـى عـدة أقسـام أطلـق علـى كـل قسـم درس و كـل درس لـه عنـاوين، فنجـد مـثلا : درس الغضـب[2]،يحـوي عـدّة عنـاوين نـذكر منهـا : "دخـول الحـرب بسـبع كلمـات لـم تكـن فـي الحقيقـة سـوى خمـس"، "عـن المهمـة الأولـى الموكلـة إليـك و كيـف تحـوّل الفشـل إلـى نجـاح" ،ثـمّ "الوصـول المحفـوف بـأكثر مـن اكتشـاف" ...إلـى أن يصـل فـي النهايـة لـ: "سِـبحة الأسـرار التـي انفطـرت ومحـاولات لملمتهـا"، وهنـاك عـدة روايـات سـيطر عليهـا التجريـب علـى اخـتلاف آلياتـه و تقنياتـه الفنيـة، حيـث نجـد مـن يـدقّق فـي الكتابـة الإبداعيـة علـى نهجـه فـ « يتجـه التجريـب الروائـي نحـو كتابـة نـص متعـدد الأبعـاد، متعـدد اللغـات والأصـوات، متعـدد مـداخل القـراءة متعـدد فـي اشـتغاله علـى إسـتراتيجية الأشـكال واللعـب السـردي، والتجريـب الروائـي لا يفـرّق بـين الواقـع وبـين الحلـم...لأنّـه يعـي بذاتـه ككتابـة عـن الواقـع تسـتلهمه ولا تستنسـخه، تعيـد تشـكيل ملامحـه ولا تسـعى إلـى بثّـه كمـا هـو» [3]، و يحـرص التجريـب الروائـي علـى التعـدّد والتنـوع ، فـي الأبعـاد و اللغـات و الأصـوات، حتـى القـراءة والتأويـل ،فهـو لايفـرّق بـين الواقـع و الخيـال، فيـدمج الأمـرين ليتحصّـل علـى ملامـح جديـدة فيهـا إبـداع و خلـق جديـد ، دون روايـة الأحـداث الحقيقـة و كأنّنـا فـي علـم التـاريخ، مجـرد ذكـر للأحـداث ونقلهـا، بـل المزاوجـة بـين الواقـع و الحلـم، فالتجريـب يتماشـى مـع تغيـرات المجتمـع ويعـي بهـا ويحـاول تتبّعهـا ، وهنـا تكمـن مهمـة

---

[1]– ينظر :حسن عليّان:الرواية و التجريب، المرجع السابق، ص 87.

[2]– ينظـر: إبـراهيم نصـر الله : طفـل الممحـاة ، الـدار العربيـة للعلـوم ناشـرون ، بيـروت –لبنـان، دط، دت، ص 167.

[3]– محمـد عـز الـدين التازي:التجريـب الروائـي وتشـكيل خطـاب روائـي عربـي جديـد، بحـث مقـدم لنـدوة الروايـة العربيـة المجلـس الأعلـى للثقافة،الـدورة الخامسـة لملتقـى القـاهرة للإبـداع الروائـي العربي"الرواية العربية إلى أين؟"،12-15 ديسمبر 2010م.ص7.

الروائـي التجريبـي «...فمهمـة الروائـي التجريبـي لا تكمـن فـي توصـيف معانـاة الإنسـان فـي حاضـره،بل إنّهـا تمتـد إلـى قـراءة الوجـه الإنسـاني المتبـدل وتحـولات الـذات والأنـا والمجتمـع والتـاريخ فـي نـص مـن نصـوص روائيـة »[1] ،و بمـا أنّ التجريـب الروائـي يعـي تغيـرات المجتمـع و يواكبهـا مـن خـلال التجـارب، فمهمـة الروائـي تمتـد فـي قـراءة هاتـه التحـولات المتعلّقـة بالوجـه الإنسـاني، سـواء تعلّـق الأمـر بالـذات المبدعـة أو المجتمـع أو التـاريخ، تشخيصـه لهـا فـي نصوصـه، بغيـة مواكبـة العصـر بتغيّراتـه مـن جيـل لآخـر، دون إغفـال التـاريخ، ومـن هـذا المنطلـق نجـد تأكيـدا لـه « شـهدت الكتابـة الروائيـة العربيـة تحـولات بنيويـة هامـة، باعتبارهـا جنسًـا أدبيًّـا ديناميـا، يخضـع لمنطـق التحـوّل و التّجـدد المسـتمرين مـن جهـة، وبوصـفها انعكاسًـا للـذاكرة الإنسـانية التـي تخضـع لمنطـق التـراكم و التلاشـي مـن جهـة أخـرى» [2]، فمـن أهـم مـا تميّـزت الروايـة بـه التجـدّد و التحـوّل ، وذلـك راجـع إلـى التغيـرات التـي تطـرأ فـي مختلـف مجـالات الحياة مع مرور الزمن ، فكان على الروائي مواكبة هذه التغيرات .

« و فـي روايـة "كـل مـن عليهـا خـان " التـي تنطلـق بجـرأة نحـو التجريـب اعتمـد الكاتـب "السـيد حـافظ" علـى أسـاليب جديـدة فـنلاحظ تعـدّد المكـان، فتوجـد ثلاثيـة مكانيـة لكـلّ زمـن مـن أزمنـة الروايـة، حيـث انتقـل المؤلـف بـين ثـلاث أمـاكن فـي الجـزء الخـاص بالعصـر الزمنـي الحـديث إلـى الـزمن التـاريخي فـي دولـة المستعصـم »[3]، الملاحـظ أنّ

---

[1] – محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد ، المرجع السابق ، ص 7.

[2]– مـولاي مـروان العلـوي: سـؤال التجريـب فـي الروايـة العربيـة: مـن متاهـة العنـوان إلـى متاهـة التأويـل، أعمـال المـؤتمر العربـي الثـاني للروايـة العربيـة، جامعـة شـعيب الـدكالي ، المملكـة المغربية، 2019م، ص 15.

[3]– نجـاة صـادق الجشـعمى: التجريـب ومكونـات البنـى السـردية فـي الروايـة نموذجًـا روايـة" كـل مـن عليه خان" للكاتب السيد حافظ ، مركز الوطن العربي رؤيا ، ط1، 2021م، ص 164.

هذه الرواية "كل من عليها خان "، نهجت طريق التجريب، حيث أنّ "**السيد حافظ**" عدّد الأمكنة فيها، موزّعة على أزمنتها، فقد تنقّل بينها، انطلاقًا من الجزء الخاص المتعلق بالزمن الحديث وصولًا إلى العصر التاريخي.

ونجد لـ " **عبد الملك مرتاض**" موقفًا في هذا الصدد حيث يقرّ بأنّ تظافر العوامل التاريخية والحضارية والثقافية؛ من أهم الأسباب التي دفعت بالرواية إلى التجديد، وفتحت لها آفاق التطوّر والانفتاح، وأنشأت لها عالما رحيبا تنطلق فيه بعيدا عن القيود، فصارت بوجه فني بصور متعدّد،و بلغة جديدة تترافق وأسلوب جديد، وهي بهذا قد عكست الفكر المعاصر بكل حيثياته [1]، ومن خلال ما سبق يمكن الاستنتاج بأنّ مردّ تحولات وتجدّد التجريب الروائي كان وفقًا للتغيّرات التي تحدث للمجتمع، وخاصة الذاكرة الإنسانية هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى طبيعة هذا الجنس الأدبي الدينامية والتي تقبل التجدّد، فقد فتحت هذه المعطيات المتلازمة مصراعيها للتجديد.

ومن أهم خصائص التجريب الروائي في نظر "يقطين" « أنّه ينفتح على بنيات خطابية متنوعة: المسرحي، الشعري، الديني، الحكائي، التاريخي، السياسي، الصحافي ممّا يجعل هذه البنيات الخطابية تنخرط جميعا في إثراء عالم الرواية»[2]، ومن هنا تظهر خصائص التجريب الروائي، حيث تميّزت الرواية التجريبية بها، فقد جعل منها صرحًا فنيًّا جماليًّا، يسع جميع البنيات الخطابية أهمها : الشعرمن خلال تضمين أبيات، ومزجها بالسرد وهو ما يسمى بالانزياح الأسلوبي، فينتقل الروائي

---

[1]– ينظر : عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، دط ، ديسمبر 1998م، ص51.

[2]– محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد ، المرجع السابق، ص 9.

من النثر إلى الشعر، أيضا نجد الخطاب الديني فقد يستعمل الروائي اقتباسات من الذكر الحكيم أو الحديث الشريف أو ربما القصص القرآني، كما نجد الخطاب التاريخي باعتماد الوثائق والمقرّرات وخاصة تلك الروايات التي تجسّد القضية الفلسطينية .

ويتمثل التجريب التاريخي في الروايات ذات التيمات الفرعونية مثل "عبث الأقدار" لـ "**تجيب محفوظ**" والتي جمعت الأسطورة و التاريخ، كما نجد "جرجي زيدان "في "عذراء قريش" يروي تاريخًا بطريقة تثير القارئ وتستهويه لمعرفة الأحداث، أما الاجتماعي فيتمثّل في الروايات المبنية على أسس الفلسفة الاجتماعية، والتي سلّطت الضوء على الطبقة الوسطى فنجد مثلا "أولاد حارتنا" التي بنيت على خلفيات معينة وفقًا للرموز[1].

« لقد فاجأت رواية " أولاد حارتنا " قراءها الأوائل، وخرقت أفق انتظارهم ،سواء على مستوى تجاربهم الجمالية التي تنتظم في النموذج الواقعي، الذي تمثل ثلاثية نجيب محفوظ قمته، أم على مستوى تجاربهم الحياتية التي تتضمن معتقدات دينية، اشتراكية، ليبيرالية*..الخ» [2]

وحظيت هذه الرواية بمكانة مرموقة في النقد الأدبي، كونها لقيت رواجًا كبيرًا بين القراء، وقد أثارت جدلًا واسعًا، لأنّها خرقت أفق انتظارهم، بعدما ألفوا النموذج

---

[1] – ينظر: بومدين جلالي : قراءات ثقافية، المرجع السابق، ص 78.

[2]– سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي و نظرية الترجمة، فاس–المغرب ، ط1، 2009م، ص 55.

***ليبيرالية** : هي إيديولوجيا الطبقة البورجوازية التي استفادت من الثورة الفرنسية، وأمّا في ألمانيا و إيطاليا و أوروبا الوسطى و الشرقية، فلم تتم الوحدة القومية، وظلّت تحكم الأرستوقراطية، واختلطت الحركة الليبيرالية بالحركة القومية ، وهكذا وجدا معا أمدًا طويلا ...ينظر: جان توشار: تاريخ الأفكار السياسية، تر: ناجي الدراوشة، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، ط1، 2010م، ص 679.

الـواقعي علـى مسـتوى تجـاربهم الإبداعيـة التـي اتّخـذت ثلاثيـة محفـوظ مثـالًا يحتـذى بـه هـذا مـن جهـة، ومسـتوى تجـاربهم الحياتيـة المرتبطـة بالمعتقـد الـديني مـن جهـة أخـرى، لأنّهـا بنيـت علـى رمـوز تتـداخل والشخصـيات الدينيـة، حتـى أنّ هنـاك مـن كفّـر صاحبها ...

«إنّ الروايـة الجديـدة بحكـم طابعهـا العقلانـي وأهـدافها الاجتماعيـة أصـبحت أكثـر انفتاحًـا علـى العلـوم الإنسـانية و الطبيعيـة، و بـات علـى الكاتـب أن يكـون عالمًـا بالتـاريخ وعلـم الاجتمـاع وعلـم الوراثـة، ومطّلعًـا علـى مـدارس التحليـل النفسـي، وملمًّـا بالمـذاهب الفلسـفية والاجتماعيـة والسياسـية وغيرهـا، تـرفض تقـديم رؤيـة جـاهزة للعـالم...»[1]، وبهـذا أصـبح لهـا طابعًـا فنيًّـا خاصًّـا منفتحًـا علـى مختلـف العلـوم، كمـا أصـبح واجبًـا علـى الكاتـب أن يكـون ملمًّـا بعلـم التـاريخ والاجتمـاع وغيرهـا، فقـد أصـبحت هـذه الروايـة تحمـل فـي طيّاتهـا الكثيـر مـن المعـارف التـي تشـذ ذهـن القـارئ وتحمله على البحث والاكتشاف بعدّة أمور ربما كان يجهلها .

«مـن هنـا تصـبح الروايـة سـعيًا نحـو الكشـف، و طريقـة مـن طرائـق المعرفـة، واكتشـاف الـذات واكتشـاف العـالم، والكشـف عـن الحجـب المسـتورة، وتتحـول الشخصـيات مـن كونهـا العناصـر الفاعلـة القـادرة علـى تحويـل مسـار الحكـي و الـتحكم فـي الأحـداث إلـى كونهـا المفعـول بـه، الباحثـة عـن ذاتهـا.. » [2]، ومـن خـلال هـذا الطـرح تبـدو معـالم الروايـة الجديـدة، التـي أصـبحت تهـتمّ بالمعـارف، و رفـع السـتار عـن المسـتور، كمـا تغيّـر دور الشخصـيات مـن الفاعلـة التـي تسـعى إلـى تحويـل مسـار الحكـي و السـيطرة

---

[1] – نوال بومعزة : التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة باجي مختار–عنابة، 2011م–2012م، ص8.

[2] – محمود الضبع: الرواية الجديدة قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة– مصر ،دط ، 2010م، ص 72.

على أحداثه، إلى الشخصية المفعول به التي تبحث عن ذاتها ، لا تصنع الأحداث، فالأحداث هي التي تسيطر على المشاهد .

أمّا " **محمد كاديك** " فنجد له رأيا آخر بخلاف ما سبق، حين تحدّث عن الانتشار الواسع لمصطلح التجريب في الأواسط الثقافية، و خاصة علاقته بالرواية العربية، قائلا: «.. و لكنّ سعة الانتشار لم تمكّن للمصطلح من الاستقرار على تعريف واضح، يجتمع عليه النقاد والأدباء معًا، فهو تارة يبدو إحالة إلى اشتغال سردي أو شعري غير مسبوق، و تارة يميل إلى تمييز شكلي لا تبدو معالمه في الغالب(...). الحاصل أنّنا لم نطّلع حتى يومنا هذا على مفهوم واضح للتجريب في الرواية العربية»[1]، ممّا لا شك فيه أنّ التجريب قد انتشر انتشارًا واسعًا في الأواسط الثقافية على اختلافها، ورافق الأجناس الأدبية بما فيها الرواية، غير أنّ "كاديك" يريد أن يصل بنا إلى أنّ معالم هذا التجريب غير واضحة في هذا الجنس الأدبي، و أنّ تعريفه غير محدّد، فتارة يؤخذ على أنّه اشتغال سردي أو نثري جديد لم يسبق التطرق إليه، و تارة على أنّه تمييز شكلي ، ليؤكّد أنّ مفهومه لم يحدّد إلى يومنا هذا في الرواية العربية.

وردًّا على ما سبق نجد أنّ هناك من رأى أنّ « الميل نحو التجريب الروائي يعدّ حتمية لا مناص منها، فتلجأ إلى التلاعب بأنظمة السرد كميزة تفتح التجربة الروائية العربية على مجال التجريب الواسع، أين تتعدّد أساليب التفاعل النصي، فالتجريب لا يستهدف تطوير وتنويع الكتابة بقدر ما يسعى إلى إنتاج عنصر، أوعدّة عناصر» [2]، وانطلاقًا من هذا القول فإنّ التجريب الروائي بات حتمية لا بد

---

[1] – محمد كاديك: المشهد النقدي العربي يعاني من إشكاليات كبرى، حوار نشر بجريدة النصر الغراء يوم 24 تموز/ يوليو 2017م

[2] – نوال بومعزة : التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة،المرجع السابق ، ص 23.

منها، حيث تلجأ الرواية العربية فيه إلى التلاعب بأنظمة السرد، بالإضافة إلى خلق عناصر وأساليب جديدة ترقى بها، و تتميّز عن سابقتها، وذلك « من أجل كتابة رواية حداثية تراهن على الإبداع وتتجاوز المعتاد وتعيد بناء شكل ومضمون المنجز الروائي، لابد من خوض غمار التجريب و التجديد، بأن يمزج الكاتب المبدع بين مجموعة من الأجناس الأدبية في إطار تقاطعي تتقاطع فيه الرواية مع الشعر مع المشد السنيمائي مع الحوار المسرحي(...)، وحينها يتجاوز المألوف »[1] ولتحقيق هذا التجريب ، كان لابد من التقاطع بين الأجناس الأدبية داخله ، «والملاحظ أنّ اقتراب الأنواع من بعضها، أصبح سمة العصر الحاضر، فأصبحت النصوص تتداخل فيما بينها، حتى إنّنا نجد قصيدة نثيرة منشورة ضمن قصص قصيرة أو العكس» [2] ، فنجد مثلا الشعر يتدخّل ليتقاطع مع النثر، إضافة إلى الحوار المسرحي و غيره من الفنون،حتى أنّ قصيدة النثر أصبحت تنشر أحيانًا ضمن قصص قصيرة أو العكس، وهذا ما يمكن ملاحظته من خلال زاوية التجريب والابتكار وبهذا يخلق الكاتب نصا روائيا تجريبيًّا يسعى لتجاوز المألوف .

«والرواية الجزائرية كانت نشأتها الواضحة مع "عبد الحميد بن هدوقة" في روايته "ريح الجنوب" حيث حاول من خلالها الكتابة بطريقة فنية تحترم البناء الشكلي والفني للرواية العالمية، وكان ذلك عام 1971م(...) وقد تجلى التجريب أكثر في رواية الجازية و الدراويش » [3]، لم تكن الرواية الجزائرية بمنأى عن التجريب، فقد ظهرت ملامحه أكثر في رواية " الجازية و الدراويش" ، حيث استحضر التراث الشعبي، لما فيه من أمثال و حكم ، «..و

---

[1]– محمد يوب : أجنحة ديدالوس قراءات في السرد العربي المعاصر، مطبعة البوغاز، مكناس–المغرب، 2015م، ص 112.

[2] – علي محمد المومني : الحداثة و التجريب...، المرجع السابق، ص 251.

[3]– فاطمة هرمة: ملامح التجريب في الرواية الجزائرية، مجلة مدارات في اللغة و الأدب ، المجلد1، العدد1، مركز مدارات للدراسات والأبحاث، تبسة–الجزائر، 2018م، ص271.

بخصوصية لغة الدراويش- التحاور الرمزي- وبالمشهدية المتأرجحة مع الأسطورة ...» [1]، وقد كانت محاولته في التجريب محتشمة ، ونجد رأيًا آخر يدعم هذا الرأي ، و يوضح معالم التجريب في الرواية الجزائرية الحديثة، حيث أنّ «التشكيل اللغوي في الرواية التجريبية اعتمد على اللغة الشعرية القائمة على التجاوز والتخطي، وتجلى ذلك بصورة واضحة في روايات أحلام مستغانمي و واسيني الأعرج، كما كان للعامية حضور في جل الروايات الجزائرية الحديثة والمعاصرة، لأجل إضفاء واقعية أكثر على تلك النصوص(...) إضافة إلى التهجين اللغوي وتمازج اللغات» [2]، ومن خلال هذا القول يبدو أنّ التجريب خيّم على الرواية الجزائرية الحديثة، فاعتمد الروائيون على التهجين اللغوي، و برزت العامية بما فيها من حكم و أمثال و عبارات تميّز المجتمع العربي، مع تمازج اللغات في الرواية الواحدة ، وهذا ما يلفت انتباه القارئ و يدفعه للاطلاع .

3- التجريب و قضايا المنهج و الحداثة:

3-1 التجريب و المنهج التجريبي:

« يعرف علماء التجريب المنهج التجريبي على أنه تغيير عمدي ومضبوط للشروط المحددة لحدث ما، مع الملاحظة للتغيرات الواقعة في ذات الحدث وتفسيرها، بمعنى أنّ التجربة تمثل تحكما في الظروف والشروط عن طريق الظروف المصطنعة فهي إذن عملية استقصاء علمي» [3]، والمقصود هنا أنّ

---

[1] – نبيل سليمان: التجريب في الرواية ، مقالات ، دمشق-سوريا، 2016م.

https://www.benhedouga.com

[2] – فاطمة هرمة: المرجع السابق، ص 278.

[3]–ابتسام ناصر بن هويمل: المنهج التجريبي ،التقرير الفصلي برنامج تطوير مهارات تقويم التحصيل الدراسي،جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1433-1434هـ، ص6.

التجريب لا يقتصر على الفنون الأدبية فحسب، وإنّما يتعدّى ذلك إلى العلوم الأخرى، فنجد مفهومه في المنهج التجريبي مرتبطا ب كلمة التغيير العمدي، أي: التجديد و التبديل –إن صح التعبير– كما يرافق شروط هذا المنهج و التي تتم عن طريق الملاحظة و جمع البيانات ...الخ، فالاستقصاء العلمي تجارب و فرضيات وإثارة للذهن واكتساب لعدة مهارات .

«...فالباحث في الدراسة التجريبية يقوم بوضع فرض واحد أو عدة فروض توضح العلاقة السببية المتوقعة بين بعض المتغيرات، وتجرى التجربة الفعلية لتؤكد صحة أو عدم صحة الفرض التجريبي» [1] ، تكمن الدراسة التجريبية في وضع فرضيات متوقعة، ثمّ تجرى التجربة التطبيقية على الحالة المدروسة، مع انتظار النتائج لتأكيد الفرض التجريبي سواء بالإيجاب أو السلب .

« ومن أهم العناصر التي يقوم عليها المنهج التجريبي :

1/ **الملاحظة:** هي عملية توجيه للحواس و الانتباه إلى ظاهرة معينة أو مجموعة من الظواهر رغبة في الكشف عن صفاتها وخصائصها، توصلا إلى كسب معرفة جديدة عن تلك الظاهرة أو تلك الظواهر المراد دراستها.

2/ **الفرضية:** هي عبارة عن إجابة احتمالية أو تفسير مؤقت للظاهرة

3/**التجربة:** وتعني توفير الشروط الاصطناعية الكفيلة بإحداث الظاهرة »[2]

تعدّ هذه العناصر خطوات المنهج التجريبي التي يقوم عليها ، فالإنطلاقة تبدأ من الملاحظة حيث يتم توجيه الحواس بغية التأمل في ظاهرة ما ، قصد اكتشاف أسبابها و عواملها وكل ما يتعلّق بحدوثها، وتأتي بعدها خطوة الفرضيات

---

[1]–المرجع نفسه ، ص 6.

[2]– سالم محمد سالم العماري، مجلة التربية – كلية التربية– الجامعة الأسمرية الإسلامية، العدد (3)، ديسمبر 2017م، ص 48–49.

وهي عبارة عن إجابات مؤقتة محتملة ، ثم يتمّ الانتقال إلى المرحلة الأخيرة مرحلة التجربة العلمية والتي تؤكّد كلّ ما سبقها من مراحل.

و تعتبر الوقائع الخارجية موضوع المنهج التجريبي والمقصود بالخارجية خارج عن العقل، وبما أنّها كذلك كان لابد من اعتماد التجربة من أجل تفسيرها، فلا يمكن اعتماد قواعد المنطق الصوري وحدها، ومن هنا يحسن النظر في العلوم الطبيعية المختلفة لمعرفة مدى اعتمادها على خطوات المنهج التجريبي، فثمّة علوم تكاد أن تقتصر على الملاحظة كونها كانت وصفية منها علم النبات في صورته الأولية وعلم الحيوان[1] .

وعلى ذكر العلوم الطبيعية لابد من الوقوف قليلًا عند هذا القول:« ومصطلح التجريبية علمي استخدمه "**داروين**" (**Ch- Darwin**)*في نظرية التّحول في منتصف القرن الماضي بمفهوم التّحرر من النظريات القديمة، في محاولة لاستكشاف الحقائق العلمية الجديدة، كما استخدمه أيضا "**كلود برنارد**" في بحثه "مقدمة في دراسة علم الطب التجريبي بهذا المعنى»[2]، و استخدم "**داروين**" مصطلح التجريبية في نظريته المشهورة بمعنى التحرّر من قيود النظريات القديمة ، والبحث عن البديل من الحقائق العلمية الجديدة .

كما استخدمه "**كلود برنارد**"(**Claude Bernard**)أيضًا في كتابه "**مقدمة في دراسة علم الطب التجريبي**" والذي يرى بأنّ الآراء التجريبية في أغلب الأحيان

---

[1]- ينظر :عبد الرحمن بدوي: منهاج البحث العلمي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط3، 1977م، ص 127.

[2]- ليلى بن عائشة:التجريب في مسرح السيد حافظ: مركز الحضارة العربية، القاهرة-مصر، ط1، 2005م، ص 19.

*داروين تشارلز(Ch. Darwin) (1809-1882) عالم طبيعي بيولوجي إنجليزي طوّر النظريات الخاصة بأصول الأنواع من خلال كتابه أصل الأنواع.

تنشأ من باب المصادفة، من خلال تجوّل المرء في ميادين العلم، من هنا يتصيّد الأفكار باحثا عن الهدف المنشود ،أو ربما وهو في طريقه إليه يكتشف أهدافًا أخرى [1] .

ويصف "**عبد الوهاب البيّاتي**" المنهج التجريبي بذاك النوع من البحوث الذي يسيطر على المتغيرات داعمًا ذلك باختياره لمجموعة من الأفراد يتم تقسيمها بشكل عشوائي إلى مجموعتين، أو أكثر تسمى المجموعات الأولى بالتجريبية، وأمّا الأخرى بالمجموعة الضابطة، أمّا المجموعة الأولى تجرّب انطلاقا من فرضيات محدّدة، وأمّا الثانية فتضبط تلك الفرضيات محاولة بذلك جمع وفهم الظروف والحتميات المحيطة، وأمّا "**عدس** و**آخرون**" فيعرفونه: باعتماد التجربة في إثبات وتحقيق الفرضيات، أو أنّ إثبات الفرضيات لا يتمّ إلا عن طريق التجريب[2].

3-2 التجريب والتجربة:

من أهم التعريفات التي جاءت في **(المعجم الأدبي) لـ** "**عبد النور جبور**" عن التجربة؛ « أنّها مجموعة الإحساسات والأفكار التّي تتراكم في نفس الفنان أوالشاعر أوالأديب، وتكون محصّلا لاحتكاكه بمجتمعه وطرائق اتصاله به والتفاعل بينهما و هذه التجربة تكون عنصرا أساسيًّا في شخصيته الفنية التّي تبرز آثاره»[3]، وبهذا تعتبر مجموعة الأفكار والإحساسات المتراكمة التي تختلج في نفس الأديب أوالفنان وتجتاح كيانه تجربة أو تجارب نتيجة تفاعله مع المجتمع، كيف لا؟ وهو

---

[1]– ينظر : كلود برنارد: مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، تر: يوسف مراد و حمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة– مصر ،2005 م، ص159.

[2] –ينظر :ابتسام ناصر بن هويمل: المنهج التجريبي، المرجع السابق ، ص 7.

[3]– جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط1، 1985م، ص28.

يمر بها في كل مواقفه وتكون عنصرا أساسيًّا في تكوين شخصيته الفنية بآثارها الحاصلة، « ولئن نادى الكلاسيكيون بإسكات الذات في التعبير فإنّ مدارس كثيرة أكّدت على أن لا قيمة للصّنيع، إلا بمقدار ما يتجلّى فيه من موحيات التجربة الشّخصية، وعبّروا عادة عن هذه اللفظة بكلمة معاناة، وبهذا تنشأ مع كل شاعر طريقته التي تعبّر عن تجربته و حياته و لا يرث طريقته جاهزة »[1]، ويتّضح من خلال هذا بأنّ الكلاسيكية نادت بإسكات الذات في التعبير، غير أنّ مدارس كثيرة أشادت بالتجربة الشخصية التي تصقل موهبة المبدع وهو كذلك ،فلا يمكن إسكات الذات الناطقة بالإبداع وفقًا لما تجود به ، فلا قيمة للعمل الفني بدونها، كما عبّروا عادة عن هذه اللفظة بكلمة معاناة، ومن هنا كان لكلّ مبدع لا سيما الشاعر طريقة يعبّر بها عن تجربته، دون جاهزية و إنّما يعيشها.

وانطلاقًا من لفظة معاناة نجد من يعتبر التجربة الشعرية جهدا جهيدا، « غير أنّ هذا الجهد انصبّ عند الجاهليين على الصياغة وصقل العبارات وتنقيحها، كما حدثونا عن زهير وحولياته المشهورة » [2]، و لهذا فقد اعتبرها البعض معاناة ، فهي تحمل في طيّاتها مشقة و عناء، مستدلّين لذلك بشعراء العصر الجاهلي عامة و الشاعر "زهير بن أبي سلمى" خاصة وهو شاعر الحوليات* المشهور، وذلك حينما ارتبط الشعر بالإلهام وصقل العبارات وتنقيحها.

وبما أنّها مشقّة فكان لزامًا على الشاعر أن يضغط على نفسه وعقله، ليولّد الأحاسيس والأفكار الدّفينة حتّى تنتعش التجربة الشعرية، تسعى التجربة الأدبية

---

(1) – المصدر نفسه، ص 28.

(2)–الربعيني محمود: قراءة الشعر،دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، دط ،القاهرة–مصر، 1997م، ص114.

***الحوليات** : المقصود بها لون من القصائد الجاهلية التي كان أصحابها يعكفون عليها حولا كاملا حتى تخرج محكمة، فأطلقت على مطولات زهير بن أبي سلمى مثلا .

الفعالة لأخذ شكلها اللغوي المناسب وقيمتها الجمالية، بتجدّد الوقائع وتنوّع المواقف واختلاف التّجارب[1].

« وتتكون هذه التجربة الشعرية من انفعالات، هي بمثابة الإحساس الذي تولّده الاستجابة بما تتضمّنه ذبذباتها من تغييرات جسدية، ومن مواقف وأوضاع نفسية، (...) فهي بمثابة النّاحية الخارجية من الاستجابة، على أنّه ينبغي أن نضع في الاعتبار أنّ هذا التهيؤ يحل محل السلوك الحقيقي وهذا الشّكل على أساس من اقتناعه الذّاتي وإخلاصه الفنّي دون أن يرمي إلى مجرّد المهارة في الصياغة»[2]، وعلى حدّ هذا الرأي، فإنّ الانفعالات التي تُحدثها التجربة الشعرية بمثابة الإحساس الذي تنتج عن الاستجابة، سواء كانت تغييرات جسدية أو نفسية، فهي بمثابة النّاحية الخارجية من الاستجابة، وبمثابة الدوافع التي تهيّئها، على أساس إخلاصه الفنّي وقناعته الذاتية، دون التركيز على المهارة في الصياغة اللفظية، «... والشاعر الحق من اتّضحت في نفسه تجربته ثم استقصى كل أجزائها بفكره و يرتبها و يبوّبها قبل أن يفكّر بكتابتها »[3]، فشروط الشاعر الحق من اتّضحت في نفسه تجربته بكل عوالمها و تفاصيلها، ثم يرتّبها بكل أجزائها، وبأفكاره قبل التفكير في كتابتها والبوح بها، فلابد أن يرتّب عواطفه ويدرك تفاصيل تجربته، ليسكبها في قوالب تحملها للقارئ بكل معالمها .

وعلى ذكر أجزائها، فإنّ عناصرها ليست مجموعة من الأفكار المبعثرة والمفكّكة، التّي يعمد الشّاعر إفراغها في نصوص وجدانية، وإنّما هي صورة

---

[1]– ينظر: المرجع نفسه ، ص 119.

[2]– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر و التوزيع، دط، 2003م، ص 383.

[3] – المرجع نفسه، ص 383.

متكاملة ومتناسقة، تتّحد أجزاؤها في تكوين حالة تنبع من أعماق الشاعر يسكبها في قصائده، وهي عبارة عن مجموعة من الأحاسيس والانفعالات، والأفكار، والأخيلة، يركّبها لتحدث ايقاعات متولّدة من ذاته، معبّرًا في ذلك عن تجربته العميقة.[1]

وقد قيل إنّ: « التجربة الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التّي يصوّرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور؛ تفكيرًا ينمّ عن عميق الشعور، و فيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي، وإخلاص فنّي لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين، بل ليغذي شاعريته » [2]، فالتجربة هاهنا الصورة الكاملة؛ سواء النفسية أو الكونية التّي يصوّرها الشاعر بأحاسيسه، حين يفكر في أمر ما، مستندًا على اقتناعه الذاتي، وصدقه الفنّي ليغذي بذلك شاعريته، وهنا يكتشف المتلقي مدى عمق تجاربه الخاصة، التي تفيد غيره ، « ولا يعدو الإبداع في علاقته بهذه التجارب كونه آلية في تفعيلها ونقلها من الوجود بالقول إلى الوجود بالفعل، فالتجارب تدفع إلى خلق النص وتظهر فيه على شكل مميزات وشفرات، ويستعين النقد بالعلوم المختلفة للكشف عن أثر ومعالم تلكم التجارب»[3]، يعمل الإبداع على تفعيل ونقل التجارب التي تدفع إلى خلق النص وبعثه، وبما أنّ المبدع في عمله الفني ينتقي تلك التجارب المكثفة والمتزاحمة في ذهنه، فهنا يكمن دوره، بينما يعتمد النقد على العلوم المختلفة للكشف

---

[1]– ينظر: خليل ديان أبو جهجة: العدالة الشعرية العربية يبن الإبداع والتنظير النقدي، دار الفكر اللبناني، بيروت–لبنان ، دط ،ص 157.

[2]– عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق– سوريا ، دط، 2005م، ص 81.

[3]– رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي الحديث بين النظرية والتطبيق، دار الثقافة القاهرة– مصر، دط، 1974م، ص 22.

عن معالمها وحيثياتها، « إذ أنّ المبدع في ممارسته للفعل الشعري تحضر إلى ذهنه مفردات التّجارب بجزئياتها وطيفها اللطيف، فيكون دور المبدع في هذه العملية هو انتقاء وتوظيف وتكثيف هذه التجارب، التي تتزاحم في ذهنه وتريد أن تفرض وجودها على النص»[1]، لذلك يفرض تزاحمها في ذهنه تحليلها و ترتيبها، من أجل ايصالها إلى المتلقي .

بينما نجد التجريب في كل مظاهر حياتنا، حتّى في ثوابت الأشياء نستدعي التجريب، لما للرتّابة من تأثير سلبي ممل، وغالبًا ما يراد به تلك التجارب التي لم يستقر العرف عليها،ولم يحكمها التواضع –إن صح التعبير– ويحدث هذا في "المسرح التجريبي" لتعرض العروض لما لها من دروس على الجمهور، وهي تجريب مشروع يتجاذبه القلق والرغبة في التجديد و تحطيم القيود [2]

« إنّ التجربة الشعرية بتنوع نصوصها وصيغ كتابتها تدعونا إلى تساؤل مشروع عن كونها تمثل جنسًا أدبيًّا أم لا تمثل؟ ...وما هي الحدود بين الأجناس الأدبية التي تميّز بعضها عن البعض الآخر؟، والتّي تزداد تقلّصا وهامشية يوما بعد يوم فتذوب الحدود التقليدية التي ارتسمت كحدود فاصلة بين الأنواع الأدبية، ولا يعود ثمة نوع صاف»[3]، يطرح "**أدونيس**" تساؤلات عدة حول تموضع التجربة الشعرية و محلّها من الأجناس الأدبية، إضافة إلى الحدود الفاصل بين تلك الأجناس، ليخلص بنا إلى تقلّص و تلاشي تلك الفواصل، والتي بدروها تمحو الحدود التقليدية الرفيعة فتتوحّد لنا الأجناس بفعل تلك التجربة .

---

[1]–رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي الحديث بين النظرية والتطبيق ،المرجع السابق، ص 22.

[2]– ينظر: ندوة آفاق التجريب في القصيدة المعاصرة في الربع الأخير من القرن العشرين، من إعداد: مجموعة من الباحثين، الكويت، 2001م، ص 12.

[3]– أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت–لبنان ، ط1، 1985م ، ص28.

وللشاعر الإنجليزي "**تشوصر**" ***(G-Chaucer)** رأي فيما سبق بحيث يفصل بين مصدرين للأدب أولهما التجربة بالمعنى المذكور آنفا، وثانيهما:الحقائق التي يستفيد منها الإنسان من خلال تصفّح الكتب القديمة التي تعمل على تجميع الذكريات البشرية، بالإضافة إلى الحكم المستخلصة من العصور السابقة، فهو يدعو الأديب إلى الجمع بينهما في أدبه[1] .

«وعندما يتكون الوعي بالأشياء وينفعل به شعور الفنان يحوّل هذا الوعي إلى فعل شعري، ويستثمر هذه التجارب المتنوعة و المكثفة لأنّها مصدر إبداعه»[2]، وهذا ما يؤكّد تفاعل الفنان أو المبدع عامة والشاعر على وجه الخصوص بالعالم الخارجي، وذلك من خلال شعوره و وعيه التام بهذا العالم، كيف لا؟ و هو جزء منه، فيعدّ هذا التفاعل مصدرًا لإبداعه، ليترجمه إلى قصائد ترصد معالم تجاربه، و هناك من يؤكّد هذا الطرح من خلال أنّه « يمكن أن يطلق مفهوم التجربة الشعرية على نص يكتبه مبدع يتحدث فيه عن حياته وعن تجربته مع النص الشعري، ذلك أنّ التجربة ركن مهم من أركان النّص الشعري نفسه (...) وعلاقة التجربة الحياتية بالأدب عموما علاقة أساسية، إذ لا يمكن تصور أدب دون

---

[1]- ينظر: مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، م1، مكتبة لبنان، دط، دت، ص 88.

***تشوصر**(G-Chaucer): شاعر إنجليزي في العصور الوسطى، عاش في القرن 14م ما بين (1400-1343) قبل عهد شكسبير، وأكبر الشعراء الهزليين في تاريخ الأدب الإنجليزي ، لقب بأب الشعر الإنجليزي، من أشهر آثاره "حكايات كانتربري" وقد شرع في وضعها حوالي عام 1386م، ولم يقدّر له أن يتمّها ، و تتميز بالواقعية ، و بنزعة إنسانية متّقدة ، ومن بين أعماله المعروفة : كتاب الدوقة (عام 1369م) و ترويلس و كريسيد (عام 1385م).

[2]- رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي الحديث بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص 20.

تجربة أيًّا كانت نوعيتها»[1]، لذلك اعتبرت التجربة من الأركان الأساسية للنص الشعري، بحيث لا يمكن تصور الأدب بدونها، كما يكون من الإجحاف إنكار الذات الشاعرة وفصلها عن إبداعها، فالشعر قد تغلغل في ثناياها ومنعرجات محاولاتها الإبداعية وتجاربها، وفي هذا الصّدد يمكن الإشارة إلى أنّ « تمثّل التجربة يكون صادقا إذا عاشها الشاعر، ولكنّ ذلك لا يعني أنّه مقيد إلى الواقع إذا أراد أن يكون صادقًا، فقد يتفاعل الإنسان الشاعر بحكم تعاطفه البشري مع الآخرين(...) ويساعده على ذلك لإنجاح تجربته " دقة الملاحظة، وقوة الذاكرة، وسعة الخيال، وعمق التفكير" لكنّ ذلك لا ينطبق على الشعراء جميعهم »[2]، يظهر من خلال هذا القول أنّ الصدق الفني مطلوب في عملية الإبداع ، حيث أنّ الشاعر يصف ما مرّ به من تجارب، لكنّه ليس مقيّدًا بذلك، فهو يتعاطف ويتفاعل أيضًا مع تجارب غيره، حتى ولو لم يعشها، انطلاقًا من دقّة ملاحظته للأشياء، وعمق تفكيره وتدبّره لما حوله ، وخياله الواسع الذي لا حدود له، وقوة ذاكرته التي تخزّن الأحداث، لتربط الأسباب بالمسبّبات وحتى بالنتائج من خلال تشابه تلك الأحداث، وبطبيعة الحال لا ينطبق الأمر على الشعراء جميعًا، وإنّما تبقى المهارة و الدقّة والإبداع الفاصل بينهم، فنجد مثلا من يصف حالة غيره و كأنّه عاشها بكلّ تفاصيلها.

ويمكن الإشارة إلى الرؤية الإبداعية للشعر، نظرا لأهميتها وعلاقتها بكلّ ما سبق ذكره، « فليست الرؤية الإبداعية التأصيلية للشعر نظرة إلى القديم بعين الحاضر فحسب، بل هي نظرة جديدة تقيم عالمًا جديدًا من أنقاض العالم القديم،

---

[1]– هشام محمد عبد الله: التجربة الشعرية العربية دراسة ابستمولوجية للسير الذاتية لشعراء الحداثة، دار مجد لاوي لنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2013م–2014م، ص13 .

[2]– عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، المرجع السابق، ص 82.

فتعيد تشكيله وتأليفه ليتحقق اندماج الذات معه، فيغدو الأديب ويروح في عالمه الواسع بعد أن كان محصورا في عالمه الذّاتي الضيّق معانيًا من قسوة الاغتراب، وعدم القدرة على الائتلاف مع هذا العالم الغريب في عقل المبدع وشعوره»[1]، نستنتج أنّ الرؤية الإبداعية التأصيلية للشعر لا تتوقف عند حدود النظر إلى القديم بعين الحاضر، وإنّما هي نظرة جديدة تبعث عالمًا جديدًا من أنقاض القديم، وذلك من خلال إعادة تأليفه وفقًا للذات المبدعة، التي تندمج معه وتكسر حاجز الاغتراب، وتخلق مسافة واسعة للأديب فيتحرّر عقله وشعوره .

3-3 التجريب والحداثة :

يقول "**أبو العباس المُبَرِّدُ**" في كتابه "**الكامل**" : « وَليس لقِدَمِ العَهْدِ يُفَضَّلُ القائلُ، ولا لِحِدْثانِ عَهْدٍ يُهْتَضَمُ المُصِيبُ، ولكنْ يُعْطَى كُلٌّ مَا يستحقّ... »[(2)] .

« الحداثة تعني الجدّة والابتكار، وقد جاءت بهذا المعنى في **(لسان العرب)**: الحديث: نقيض القديم والحدوث: نقيض القُدمة، وجاء بمعنى الابتداع: ومحدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء كان السلف الصالح على غيرها». [(3)]

الحداثة مصطلح غربي معاصر يدل على ضرورة **تجاوز** القديم، والبحث عن الجديد، فهي بمثابة ثورة على الماضي وحتى الحاضر أيضا، حيث أنّها تنادي بالخلق والإبداع في المجال الثقافي، وتشمل جميع مجالات الحياة، وما يهمّنا بطبيعة الحال المجال الفني، فهي تطمح في هذا المجال بالأفضل إلى المجتمع

[(1)]– هشام محمد عبد الله : التجربة الشعرية العربية دراسة ابستمولوجية للسير الذاتية لشعراء الحداثة

[(2)]– المبرّد: الكامل في اللغة والأدب، دار الفكر العربي، ج1، القاهرة–مصر، ط3، 1417هـ–1997م ، ص28.

[(3)]– ابن منظور: لسان العرب، م2 ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،(مادة حَدَثَ)، بيروت، دط، 1990م ، ص131، ص134.

القائم عن طريق الكتابة أو الرسم أي: الإبداع بكل مقاييسه، وبهذا يمكن القول بأنّها محاولة صريحة ترمي إلى توجيه الفكر العربي وفق ما يتطلّبه العصر[1].

من خلال ما سبق يظهر لنا بأنّ الحداثة مرتبطة بالغرب، كما أنّها تدعو إلى التمرّد على التقاليد، ومواكبة العصر، لذلك يصعب الفصل بينها وبين التجريب فهو أيضا قرين الإبداع حيث يرمي إلى الجدّة و الابتكار وتجاوز المألوف .

« و يرى الحداثة " **رامبو** (Rimbaud) بأنها تمثل أساسا عملية تدمير الأشكال الثابتة التي تحول دون تطور الفن والمشاعر والأفكار والعادات ...وصفت الحداثة بأنها الإبداع في تحققه على المستوى الثقافي العام والخاص والحداثة من هذا المنظور لا تعني مجرد الجدة »[2] ، يؤكّد "**رامبو**" بأنّها عملية تدمير للأشكال الثابتة، و التي تقف في طريق الفن والأفكار...وبهذا يكون مفهومها واسعا، إذا ما رأيناها من زاوية الإبداع في المجال الثقافي، فلا تقتصر على الجدّة فحسب و إنّما وصفها أيضا بأنّها حالة وعي حيث يقول: « حالة وعي تنبثق في اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المضادة في الإدراك، وقد تتسم حركة هذا الوعي بنوع من التناقص الداخلي يرجع إلى أن العناصر الثابتة تفرض نفسها على المكونات اللاواعية لهذا الوعي ... » [3]، يصف "**رامبو**" الحداثة بحالة وعي، فمن خلال دعوتها إلى التمرّد على الطرائق المعهودة، تحدث تناقضًا وصراعًا داخليًّا في نفس الأنا الفاعلة أو المبدعة، بحيث تتصادم العناصر الثابتة مع المكونات اللاواعية، وهنا تحدث عملية تصفية أو قطيعة .

« ينهض المعنى المركزي لمصطلح الحداثة على مفهوم المغايرة، وتعارض الصيغ

---

[1]– ينظر: علي محمد المومني: الحداثة والتجريب، المرجع السابق، ص 23، ص24.

[2]– عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، عالم المعرفة، الكويت، دط، أفريل 1998م، ص16.

[3] – المرجع نفسه ، ص 16.

الحديثة مع كلّ ما هو تقليدي، ونمطي، وأحادي، وهذه التعددية التي هي من صفات الحداثي ليست سوى نتيجة لعجز البنى القديمة في حل مشكلات تفتح الوعي الذي ظهرت مؤشراته جليا مع بداية عصر التنوير»[1] يتداخل مفهوم التجريب مع مفهوم الحداثة من خلال هذا القول ، فقد عرّفت الحداثة بأنّها المغايرة، والتعارض مع كلّ ما هو تقليدي، بالإضافة إلى كسر النمطية، ومردّ ذلك عجز البنى القديمة على تقديم الجديد وتفتّح الوعي، فالملاحظ هنا أنّ الوعي أبدى رغبته في التجاوز والمخالفة لما سبق، لذلك ظهرت عليه مؤشرات مع بداية عصر التنوير.

ونجد في هذا الصدد "**أدونيس**" يدلي بدلوه أيضًا، حيث عرّف لحداثة بأنّها: « الاختلاف في الائتلاف بمعنى التداخل وحتى التناقض، أمّا الاختلاف ينشأ عن طريق مخالفة السائد تبعا للتغيرات الحضارية، ومواكبة العصر من أجل التقدم، وأمّا الائتلاف من أجل الحفاظ على الخصوصية» [2]، وانطلاقًا من هذه الآراء نخلص إلى أنّ الحداثة لا تنفي التقاليد، لذلك لا يمكن الجزم بأنّها تجاوز تام لكلّ الثوابت، وإنّما تصفية، وتجاوز لعقبات الإبداع وتحطيم قيود الركود، فهي تزاوج بين التجاوز والحفاظ على الخصوصية.

ويمكن الإقرار بأنّ الحداثة منظومة مختلفة المجالات، فهي لا تنفي التقاليد وإنّما تقيم علاقات حوارية معها، ما يجعل منها متعددة الوظائف، لذلك تظل قرينة البحث والتقصي الذي يسعى إلى السيطرة الفكرية والعلمية مع كشف الأسرار

---

[1]– خيرة حُمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، ط1، 1997م، ص 25.

[2]– حسين السماهيجي ،عبد الله إبراهيم وآخرون،عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، 2003م، ط1 ،ص186.

والحقائق الكونية[1] ، فباتت الحداثة العربية تبحث عن الجديد في الأدب والفن، شأنها شأن الغربية، فقد علت أصوات المجددين في البلاد العربية، طامحة إلى أدب حداثي متطلّع إلى الأفضل، و رافض للنمطية القاتلة والمتكرّرة فكان لابد من التميّز و المغامرة.

وأمّا "**يوسف الخال**" فقد رجّح كفة الخروج على ما سلف حيث يقول: « الحداثة في الشعر إبداع وخروج به على ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن، فما نعتبره اليوم حديثا يصبح في يوم من الأيام قديما، وأن الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهبا من المذاهب، بل هي حركة إبداع تماشي الحياة في تغييرها الدائم التي نحياها... »[2]، يؤكّد"**الخال** " بأنّ الحداثة قرينة الإبداع، ولا يربطها بزمن معين، وإنّما تتماشى مع العصور فما كان جديدًا سيصبح لا محالة قديمًا يومًا ما، وبهذا فقد أضفى صفة التغيير الدائم لها، واعتبرها حركة إبداع لا مذهب.

ونجد له موقفًا آخر يؤكّد فيه أيضًا على أنّها لا تشمل الشعر وحده، وإنّما كل مجالات الحياة، فهي ليست مجرد أشكالا مقتبسة، وإنّما الهدف منها ما وراء تلك الأشكال، وهذا ما أسماه بالعقلية،و أردفها بشرط الحديثة ،بمعنى يجب أن تكون عقلية حديثة أو لا تكون، وهنا يظهر اهتمامها بالجوهر بعيدا عن المظهر[3].

و يقسّم "**أدونيس**" الحداثة إلى ثلاثة أقسام رئيسية وهي:

1/**الحداثة العلمية:** وهي متعلقة بمعرفة الطبيعة وإعادة النظر فيها لكشف معالمها.

2/**حداثة التغيرات الثورية:** مرتبطة بنشوء نظريات وأفكار جديدة، تسعى إلى تغيير

---

[1]– ينظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، المرجع السابق ، ص16.

[2]– عبد الحميد جيدة: الحداثة في الشعر العربي المعاصر: دار الشمال لطباعة و النشر والتوزيع، طرابلس، ط1 ،1988م ص 15، ص16.

[3]–ينظر: يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة لطباعة للنشر، بيروت، دط، دت، ص 16.

البنى التقليدية في المجتمع و إحراز بنى جديدة.

3/ **الحداثـــة الفنيـــة:** وتعنـي تسـاؤلا جـذريا يستكشـف اللغـة الشـعرية ،ليفـتح لهـا آفاقـا تجريبية جديدة تتجاوز البنى التقليدية و تسعى إلى قيام بنى جديدة [1].

يتـوه مصـطلح **التجريـب** فـي الكتابـة الإبداعيّـة بـين عـدة مفـاهيم أهمهـا التجريـب والتجديـد والتخريـب، أمّـا التجريـب فكمـا عرّفنـاه سـابقا، وعلـى الأرجـح أنّـه قـرين الإبـداع كمـا هـو تجـاوز المـألوف... وأمّـا التجديـد فهـو الانتقـال مـن التقليـد إلـى الجـدّة والتطـوّر – إن صـح التعبيـر– وربمـا انطلاقـا مـن عصـر النهضـة ظهـرت بـوادره، وأمّـا التخريـب فهنـاك مـن رأى بأنّـه نـاتج عـن عـدم الإدراك الجيّـد لفلسـفة التجريـب والقاسـم المشـترك بـين هـذه المفـاهيم نوعيّـة وجَـودة النصـوص الأدبيّـة التـي كُتبـت بـأقلام تسـعى إلـى الحداثة، ملوّحة بالحرّية والتجاوز شكلا ومضمونا[2].

« ويمكـن اسـتنتاج أنّ الشـعر مـرّ بطـورين همـا: طـور كلاسـيكي عبّـر عـن تـلاؤم الـذات والوجـود، و بالتـالي فُهـم علـى أنّـه صـناعة لا تسـتلهم، بـل يؤخـذ بهـا كمـا هـي، وينقـل نقـلا(...)، و طـور تجديـدي حـديث عبّـر عـن عـدم الـتلاؤم، ولـم يعـد يقبـل باسـتلهام الأشـياء، بـل يعمـل علـى خلقهـا مجـدّدًا، خلقًـا شـعريًّا» [3]، و انطلاقًـا مـن هـذا القـول نخلـص بـأنّ الشـعر مـرّ بطـورين همـا: الطـور الكلاسـيكي علـى أسـاس صـناعة تنقـل، وتؤخـذ كمـا هـي دون تغييـر أو تبـديل، والطـور التجديـدي الـذي يعكـس الـذات المتطلّعـة لواقـع أفضـل، لا يقبـل اسـتلهام الأشـياء ونقلهـا، بـل يسـعى لخلقهـا مـن جديـد،

---

[1]– ينظـر: حسـين السـماهيجي ،عبـد الله إبـراهيم وآخـرون: عبـد الله الغـذامي والممارسـة النقدية،المرجع السابق ،ص186.

[2]– ينظـر : ديمـة السـمّان :لا يـزال التحـديث جاريـا بـأقلام مبدعـة ، ضـفة ثالثـة ، منبـر ثقـافي عربي، بتاريخ (2016/10/11)

https://www.alaraby.co.uk/diffah

[3] – ديزيره سقال: الحداثة وما بعدها في الشعر العربي المعاصر ، دط ، 2020م، ص 36.

باعتماد الإبداع والتحرّر من تلاؤم الذات والوجود .

وخلاصة القول أنّ علاقة الشعر والحداثة علاقة تجانس لا تنافر، فهي تعتبر مرحلة طبيعية من مراحل الشعر توضّح معالمه وتوسّع إمكانياته، وتعمل على تحسينه، ليظلّ فنًّا حيًّا مواكبًا للعصر، واقفًا على صخب الحضارة الحديثة، والحياة البشرية [1].

المبحث الثالث : التجريب الشعري عند العرب:

1- التقصيات التجريبية الأولى:

لقد تمثّلت الحداثة الشعرية العربية في نهاية الأربعينيات ومطلع الخمسينيات على أيدي المثلث العراقي "**نازك الملائكة**"، "**بدر شاكر السياب**"، "**عبد الوهاب البياتي**" في تأسيس بنية شعرية شمولية تميل إلى الانسجام والتماسك في الأدب العراقي بشكل خاص، وفي الأدب العربي بشكل عام شكلا ومضمونا، بعيدة عن التقاليد الشعرية المتعلقة بالمذهب الكلاسيكي و المذهب الرومانسي. [2]

لقد كانت مرحلة السبعينيات مهادًا لجيل جديد من الشعراء، الذين برزت شعريتهم الطارئة، وشغلوا الناس بما جادت به أقلامهم عن هذه الشعرية، فاستحوذوا على قدر من السلطة الإبداعية، من خلال حديثهم عن الشعر وكتاباتهم، التي مازالت تدين لمن سبقهم، وتزاحم بكل تمرّد ما بعدهم [3].

---

[1]- ينظر : ديزيره سقال: الحداثة وما بعدها في الشعر العربي المعاصر، المرجع نفسه ، ص36.

[2]- ينظر: فاضل ثامر: شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، دار المدى للثقافة و النشر، العراق ، ط1 ،2012م، ص 6.

[3]-ينظر: عبد المطلب محمد: التجريب والحداثة دراسات في التجربة الشعرية، دار الكتاب الحديث، دط، 1430هـ-2009م، ص 23.

والملاحظة التي نستخلصها هي أنّ: بروز الحداثة الشعرية العربية كان مع نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات في العراق، ليشمل باقي أقطاب الوطن العربي، ومع مرحلة السبعينيات ظهر جيل جديد يحاول فرض شاعريته دون قطيعة مع السبّاقين لهذه الشعرية، وبالمقابل دخول حلقة التنافس والتزاحم مع من يليهم .

« وهذا ما يؤكّده "**محمد سليمان**" من خلال حديثه عن الشعرية(...) واللافت في وعي هذا الشاعر بالشعرية أنّه برغم حداثيته يرفض القطيعة والانقطاع، فهو يعيش التجريب والمغامرة على نحو مستمر(...) **ف**"**المتنبي**" كان شاعرا تجريبيًّا و"**المعري**" كذلك و قبلهما "**أبو تمام**"، لأنّ كل موهبة كبيرة مسكونة بالتجريب والمغامرة »[1]، يظهر من خلال قوله أنّ الشعرية مركزها الذات، فالشعر الحق في نظره ينطلق منها، وكلّ موهبة عظيمة، ألا ويتخلّلها التجريب، فكذلك هو الحال مع شعراء العصر العباسي المشهورين **ك** "**أبي تمام**" **و**" **المتنبي**" و" **المعري**"، فعلى الرغم من محافظتهم على الشكل التقليدي، إلّا أنّ الموهبة و رصانة اللغة، وبريق الأسلوب و التميّز عن غيرهم، ما يحسب لهم تجريبا، وهو بهذا لا يربط التجريب بالشكل فحسب، وإنّما يعتبر الموهبة هي بيت القصيدة ما دام التجريب قرين الإبداع والجمال .

لقد حدّد التجريب الحداثي، لبعض الشعراء العراقيين الشبان موقعهم إلى جانب روّادهم، ومن بينهم أسماء " **بلند الحيدري**"، و"**شاذل طاقة**"، و"**رزوق فرج رزوق**" وغيرهم، غير أنّ هذا الموقع ظلّ متواضعًا، في تطوّر التجريب الشعري، ولم يكن لافتًا للنظر أكثر، بل كشف الأهمية الاستثنائية والخاصة للشاعر "**بدر شاكر السياب**"وعن مدى تأثير منجزه الشعري على مستقبل الحركة

[1]–عبد المطلب محمد: التجريب والحداثة دراسات في التجربة الشعرية، المرجع السابق، ص23.

الحديثة وازدهارها، فقد كان من أهم روّادها،و قادها للتحرّر من قيود الشكل والمضمون [1].

يكاد لا يختلف إثنان على أنّ مدرسة مصر من أهم المدارس الشعرية العريقة في الوطن العربي، التي أنجبت عبر تاريخها الطويل كثيرا من الأسماء اللامعة في عالم الشعر كـ"**أحمد شوقي**" و"**حافظ إبراهيم**"، وكثيرا من الجماعات التي دعت إلى التجديد، وقد اقتحمت بعض الشخصيات ميادين التجريب، من بينهم الأديب المسرحي "**علي أحمد باكثير**" حيث اقترب من الشكل الشعري الجديد بعد دراسته لمسرحية "**روميو** و **جوليت**" فترجم مشهدا من مشاهدها و وصف عمله بمزيج بين النظم المرسل المنطلق و الحر[2]، سيقودنا هذا الحديث إلى استيعاب تلك التقصيات التي أحدثتها شعرية التجريب في الكتابة الشعرية عند الشاعر "**عبد الرحمن فخري** "في ديوانه:"**من الأغاني ما أحزن الأصفهاني**" وهي ظاهرة التصقت بأنساقه الشعرية في كل أعماله الإبداعية، ابتداءً من ديوانه الأول "**نقوش على حجر العصر**"، ويعتبر هذا الديوان لافتا في مسألة تأصيل التجريب عنده، بناء على فضاءات رحيبة تنتمي انتماء عضويًّا لجسد النص ،وتشكّل عتبات يبدع فيها الشاعر، انطلاقًا من شعرية العنونة[3].

"واستدعائه مقطعًا شعريًا لـ"**تريستان كوربيير (T.Corbière)** يصور حقيقة ما يجول في نفسه قائلا:

---

[1]– ينظر: كمال خيربك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط2 ،1406هـ–1986م، ص45.

[2]– فاضل ثامر: شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، المرجع السابق، ص8.

[3]– ينظر : السليماني أحمد ياسين: شعرية التجريب و المجاوزة : قراءة في ديوان "و من الأغاني ما أحزن الأصفهاني" للشاعر عبد الرحمن فخري، مركز الدراسات و البحوث اليمني،دراسات يمنية المجلد ، العدد93، 2009م، ص 15.

«أتكلّم بلغة الهندوس، أو حتى بلغة البط ؟

إنّني أتكلم كما يعزف الأعمى الذي فقد بصره

على المزمار خارج حدود اللحن» [1]

والمقطع عبارة عن حوار داخلي، يحدّد رؤية الشاعر و وعيه بالتجريب، فمن خلال تضمينه له، كان بمثابة الخطوة الأولى للتجديد، وهو يتحدّث داخليًّا بكل لغات أهل الأرض، "**الهندوس** "مثلا، وحتى "**لغة البط**"، و عزف الأعمى الذي فقد بصره، و أصبح يعزف خارج اللحن السائد .

لم تتجلّ التجربة الشعرية الجزائرية فترة السبعينيات في غير جانبها الشكلي، ولو أنّها اعتبرت مكتملة الأركان للقارئ، لتنتج فترة الثمانينيات من القرن العشرين ثمارا للجيل الجديد، وتمنحهم فرصة العودة إلى المنابع الفكرية والجمالية المغيبة من الساحة الثقافية الجزائرية، ومن هنا حاول شعراء ما بعد السبعينيات أن يلجوا عالم الإبداع الأدبي، وقد فسحت هذه المحاولات المجال الثقافي السياسي، فدخلت روافد ثقافية وفكرية لم تكن موجودة من ذي قبل[2].

2- <u>التجريب في الشعر الحديث والمعاصر</u>:

لو بحثنا في التقصيات التجريبية الأولى للشعر الجزائري ، لوجدنا "**أحلام مستغانمي**" من أهمّ الأصوات الجريئة التي واكبت الشعر الجزائري السبعيني

---

[1]-المرجع نفسه ، ص 15.

[2]- ينظر : رابحي عبد القادر: المقولة والعراف، منشورات دار القدس العربي، وهران- الجزائر، دط، دت، ص 42.

التجديدي ، في مجموعتيها الشعريتين" **على مرفإ الأيام**" 1972م، و"**الكتابة في لحظة عري**" 1976م[1]، تقول:

« فمتى تدرون أننا

قد تخطينا عكاظ

وصلبنا كل من أنشد يوما

للبلاط

نحن لسنا عند محراب الرشيد

نحن في شوق إلى حرف جديد »[2]

نلاحظ من خلال الأبيات دعوة صريحة للتجديد والتجاوز، سواء الماضي وهي تشير إلى "**سوق عكاظ**"بدايات انطلاق النقد العربي وفقّا للسليقة و الإلهام، ثمّ العبودية والتكسّب وتشير بذلك إلى " **البلاط**"، ثمّ "**محراب الرشيد** " أي العصر العباسي، و في الأخير تشتاق إلى حرف جديد، أي التجديد في الشعر شكلا ومضمونا.

« يستمد الشعر السبعيني مرجعيته الشكلية من الإسنادات المتواترة في نقلها لبذرات التغير الشكلي للنص، وتوالدها عبر فضاء الكتابة السبعينية المؤسسة لاقتراحات ما يجب أن يكون عليه النص الشعري، في علاقته بالقارئ المصغي للنص الناظر إليه، الناقل لأيقوناته الحاضرة» [3]، يردّ "**عبد القادر رابحي**" مرجعية الشعر السبعيني إلى الاسنادات المتواترة، والتي دعت إلى كسر عمود الشعر أي:

---

[1]– ينظر : سناء بوختاش : أسئلة النقد حول الشعر السبعيني ...، مجلة سياقات اللغة والدراسات البينية، المجلد2، العدد6، جامعة تيزي وزو–الجزائر، أغسطس 2017م، ص52.

[2]– سناء بوختاش : أسئلة النقد حول الشعر السبعيني ...، المرجع نفسه، ص58.

[3] – رابحي عبد القادر : النص والتقعيد، دار الغرب للنشر والتوزيع، ج2، الجزائر، ط1، 2003م، ص 72.

التجديد على مستوى الشكل، وتوالدها عبر فضاء الكتابة المطلوبة ، وعلاقتها بالمتلقي الذي يسعى إلى تأمّلها و نقل محطاتها الحاضرة.

أمّا الفترة التي تراوحت ما بين 1968م-1975م فتشهد استفاقة الشعر الجزائري، ممّا كان عليه في المرحلة السابقة، والسبب يورده "**أحمد يوسف**" في ظهور حركة نقدية تهتم بهذا الشعر ،أهمها كتابات "**عبود شراد**" وكتابات"**حسن فتح الباب**"، بالإضافة إلى الملحقات الثقافية، منها المجاهد الثقافي، والذي كان يصدر أسبوعيًّا، وكتب فيه كل من "**أبو القاسم سعد اللّه**"، "**محمد مصايف**"، "**عبد الله الركيبي**"، "**أبو العيد دودو**" إلى جانب "**عبد المالك مرتاض**"...[1].

«تعتبر قصيدة "**طريقي**" مثلما هو الحال بالنسبة لقصيدة "**الكوليرا**" في المشرق، بحيث ستشكل الحلقة الأكثر أهمية في مسار الشعر الجزائري المعاصر، لا لثورتها على الشكل العمودي، وإنّما لاتصاله المباشر زمنيا ومكانيا بالنقلة النوعية نفسها التي أحدثتها قصيدة "**الكوليرا**" في تواترية النص الشعري العربي» [2]، وهذا ما يؤكّد مكانة القصيدة و أهميتها" ولئن أصبحت قصيدة "**طريقي**" للشاعر" **أبي القاسم سعد الله**" بمثابة المعادل الموضوعي لقصيدة "**الكوليرا** لـ"**نازك الملائكة**" .. «فإن التأريخ الحقيقي لبداية التعامل مع متطلبات العناصر المتغيرة في النص الشعري، إنما بدأت تظهر ظهورا جليا مع فترة السبعينيات، وما صاحبها من تغيّر واضح في البنيات الشكلية والدلالية للنص

---

[1]- ينظر: أحمد يوسف: يتم النص و الجينالوجيا الضائعة،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م، ص 78.

[2]- رابحي عبد القادر: النص والتقعيد دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري، المرجع السابق،ص 67.

الشعري الجزائري»[1]، وبهذا تكون قصيدة "**طريقي**" المعادل الموضوعي لقصيدة "**الكوليرا**"، نظرًا لتمرّدها على الشكل التقليدي، وتعدّ فترة السبعينيات هي الإرهاصات الأولية للتغيّر ومحاولة التجديد الواضح شكلا و دلالة في الشعر الجزائري.

يقول "**أبو القاسم سعد الله**": « كنت أتابع الشعر الجزائري منذ1947م،باحثا فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، ولكني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كلّ الشعراء بنغم واحد، ومع ذلك فقد بدأت أوّل مرة أنظم الشعر بالطريقة التقليدية..غير أنّ اتصالي بالانتاج العربي القادم من الشرق واطلاعي على المذاهب الأدبية و المدارس الفكرية والنظريات النقدية حملني على تغيير اتجاهي»[2]، يظهر من خلال قوله أنّه كان باحثًا ومتأمّلًا في مجال الشعر، بغية كشف نفحات جديدة تتوافق والذوق الحديث، وخلال رحلة بحثه استنتج أنّ: الجميع أي: الشعراء يدورون في حلقة واحدة مفرغة –إن صح التعبير– ملؤها صنم مقدّس يعبده الجميع، وهذا من خلال اتّفاق أعمالهم الشعرية حوله دون تردّد أو تجدّد، وبطبيعة الحال كان منهم في بادئ الأمر، كما يصف نفسه وهو ينظم بالطريقة التقليدية، وبعد احتكاكه بالشرق واطلاعه على مختلف المذاهب الأدبية كالكلاسيكية والرومانسية ...الخ، والمدارس الفكرية، والنظريات النقدية الأمر الذي دفعه إلى التغيير والتجديد، وقصيدة **طريقي** توضّح ذلك يقول فيها :

«يا رفيقي

لا تلمني عن مروقي

---

[1]– عجناك يمينة بشي: محاضرات في فنون الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع،الأردن، ط1 ،2019م–1440هـ، ص75.

[2]– أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري،دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007م، ص51.

فقد اخترت طريقي

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف، مجهول السمات

عاصف التيار، وحشي النضال

صاخب الأنات، وعربيد الخيال

كل ما فيه جراحا تسيل

وظلاما وشكاوي و وحول

تتراءى كطيوف

من حتوف» [1]

بنيت القصيدة وفقًا للشكل الجديد، من خلال تجريب الشاعر للأشكال الشعرية الجديدة، فوضّحت كيف انتقل من مرحلة التقليد إلى مرحلة التجديد، والتجاوز للنمطية المتكرّرة، معبّرًا عن وجوده لطريقه حيث عنونها ب"**طريقي**" بعد ما كان تائها في بيداء مستوية يتساوى فيها كل من وقف على ظهرها، وهنا إشارة لقوله السابق، وهو ينادي رفيقه الشاعر أوالقارئ، ليطلب منه عدم معاتبته لاختياره طريقه الخاص، الذي يشبه الحياة المتشعبة، وهنا يظهر ضياع الشاعر وطريقه نحو المجهول سواء في الحياة الاجتماعية أوالإبداعية الفنية، في محاولة البحث عن الذات.

[1]– عجناك يمينة بشي:محاضرات في فنون الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، المرجع السابق، ص 75.

«إنّ المطّلع على مجمل ما أنتجته فترة السبعينيات من شعريةٍ مُغَايرة يدرك مدى حجم المغامرة التي خاضها شعراء السبعينيات من أجل تحقيق هذا الانتقال، ومدى المعاناة التي لا زالت آثارها عالقة في نصوصهم من حيث تحقيق لغة النص وبلاغته وروحه التي تسري في أساليبه، وطريقة بناء هذه الأساليب، من أجل التأسيس لبلاغة جديدة»[1]، واستنتاجًا لما سبق فإنّ محاولة شعراء السبعينيات في التجديد ألقت بظلالها على الشعر الجزائري، وهي تبحث عن لغة شعرية مختلفة عن سابقتها، وأسلوب يستوعب كتاباتهم، من أجل تأسيس قصيدة جديدة، على الرغم من معاناتهم .

[1] – رابحي عبد القادر: إشكاليات التجريب في الشعر الجزائري، المرجع السابق، ص16.

الفصل الثاني: التجريب الشكلي في شعر "رابحي عبد القادر"

1- المبحث الأوّل : المزج بين الأشكال الشعرية.

2- المبحث الثاني : شعرية البياض في قصائد رابحي

3- المبحث الثالث : جماليات الإيقاع في شعره

المبحث الأوّل : المزج بين الأشكال الشعرية في قصائد رابحي:

1- العمود الشعري :

«إذا كانت قصيدة الشعر الحر في الجزائر قد كتبها لأول مرة "**أبو القاسم سعد الله**" و"**محمد الصالح باوية**،"كما هو معروف، فلا يمكن إغفال وطأة القصيدة الكلاسيكية ذات الشطرين، والرغبة في استحداث تعديلات شكلية في الإطار تعتبر في الوقت نفسه عودة الشعر الأندلسي» [1]، فالمقصود من هذا أنّ ميلاد قصيدة الشعر الحر في الجزائر خاصة، والشعر العربي عامة لم يقف حاجزًا أمام صمود القصيدة الكلاسيكية ذات نظام الشطرين، حتى مع الرغبة في استحداث تعديلات على القصيدة العمودية يعتبر إحياء للشعر الأندلسي، من خلال ما يسمّى بالموشحات والدوبيت والأزجال وهي أشكال شعرية تجديدية ظهرت في عصر الانحطاط.

« و يعتبر الشكل الشعريّ مطيّة موسيقية ،يتكئ عليها الشاعر ليقطع بها غابات القول وأدغاله الكثيرة، فالشاعر فارس خيلُه الكلمات » [2]، وهنا إشارة إلى مكانة وضرورة الشكل الشعري، فهو مطية موسيقية، يعتمدها الشاعر من خلال وعيه ورغبته في الشكل المطلوب، الذي يراه مناسبًا لاحتواء كلماته، فهو فارس، ولابد من مهارته وخبرته في اختيار قالب يليق بكلماته .

و قد رفع جيل أواخر الستينيات راية القصيدة العربية اليوم بالجزائر، فلا يمكن أن ننسى بأنّ المجلات الأدبية والدوريات في المشرق تنشر لهم إبداعاتهم، مع

---

[1] – مصطفى حركات: نظريات الشعر، دارالآفاق، الجزائر، دط، دت، ص 3.

[2]– مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، منشورات محمد علي بيضون،ج3، دط ،دت،ص18.

الشعراء المشارقة، ومعظمهم من مواليد ما بعد ثورة نوفمبر 1954م أو قبلها بقليل[1].

اتّجهت القصيدة العربية عامة والقصيدة الجزائرية خاصة إلى التجديد، وفقا لمتطلّبات العصر وللظروف السائدة فانقسم الشعراء بين مقلّد و مجدّد، محافظ ومتجاوز للمألوف، فمنهم من ثار على العمود الشعري القديم، ليتخلّى عنه نهائيا، متّبعًا طرقًا شعرية جديدة، ومنهم من تأرجحت قصائده بين هذا وذاك، ومنهم من مزج بينهما في القصيدة الواحدة، وهنا تكمن جمالية التجريب .

فنجد الشاعر الجزائري المعاصر"**رابحي عبد القادر**" في ديوانه "**السفينة والجدار**" ينظم قصائده على شكل الشعر العمودي، بعدما كانت له دواوين قبله كتبت على الشعر التفعيلي .

فيقول في قصيدة "**تيهرت أمي**":

«تناءى الجرح وانتهت الكروم *** ولم أعرف لقلبك ما يروم**

وما أشهى المدام بها ملاذ *** إلى عينيك ..لو كانت تدوم**

وأوّل ما يصيب فتى جريحا *** ثريّات ..وتتبعها النّجوم**

تبعثرها السّنون على المرايا *** وتنسج حلم مشيتها الهموم»**[2]

نلاحظ أنّ: قصائد هذا الديوان، كتبت على شكل القصيدة العمودية القديمة، فقد عاد الشاعر إليها من جديد، على الرغم من كتابته لدواوين قبله في الشعر الحر، يحنّ الشاعر إلى العمود الشعري الذي كان كما يتلاعب بالشكل في القصيدة نفسها، تتأرجح كلماته بين النظام الشطري و النفعيلي ومثال ذلك قصيدته الأولى في نفس الديوان :" **بكائية امرئ الجرح الأخيرة**" :

---

(1)-ينظر: مصطفى حركات: المرجع السابق، ص 4.

(2)- رابحي عبد القادر :السفينة والجدار، منشورات ليجوند، الجزائر،ط1 ،2009م، ص17.

« أَتَذْكُرُ حين تملّكك اليأس

حين تأبطت قلبك

غادرت قومك

في ليلة لا تراك..

وعلَّقْت عمرك في صمت هذي الطّريق..؟

أَتَذْكُرُ حين تغمّدك الوجع الباطنيّ

وحَاوَلْتَ أن تستفيق..؟

طب مقاما..لعلّ أرضًا تطيب *** فاترك الحزن..وامتثل يا حبيب**

وانثر الشّوق..فالخطى تتثنّى *** والسّماءات ظلّنا والهبوب»**[1]

يؤكّد "**الأمين سعيدي**" في حواره بأنّ هذا الديوان فاجأ القارئ، و جعله يطرح العديد من التساؤلات، فيقول: « أما الشاعر **عبد القادر رابحي** فمعرفتنا بإنتاجاته الشعرية السابقة تجعلنا نتفاجأ بهذا الديوان ونتساءل، لأن الشاعر منذ ما يقارب ثلاثين سنة كان لا ينشر إلا قصائد التفعيلة، ولمْ نقرأ له في دواوينه السابقة...قصيدةً عمودية واحدة إلا بعض المقطوعات العمودية التي اشتغل فيها اشتغالا حداثيا فغيَّر وجهها حتى صارتْ على غير العمود» [2]، ممّا لا شك فيه أنّ الشاعر له خبرة كبيرة، وتجارب عميقة، فقد حاول سكبها في قالبين مختلفين في القصيدة الواحدة، ما دلّ على حسن تمرّسه، واعتدال موقفه إزاءهما، فلم ينصرف عن الموروث، ولم يرفض المستحدث.

1- رابحي عبد القادر :السفينة و الجدار، المصدر السابق ، ص 7، 8.

2-محمد الأمين سعيدي: خديعة الشكل الشعري في ديوان"السفينة والجدار" لـ "عبد القادر رابحي"، نشر الحوار في يوم 2010/10/20م.

« والشاعر الجزائري في تجريبه للمزج بين الشكلين يساير بذلك ما هو واقع في العالم العربي، وهو واقع تفرضه التجربة الشعرية للشاعر، فيجد نفسه بين شكلين في عالم نفسي واحد، لا يستطيع إلا التعبير بالشكلين معا، وهذا ما يبرز مقدرة الشاعر في التعامل مع البناء وفي إخراج دواخله بأي طريقة كانت ...» [1]، ومن هنا نكتشف أنّ الشكل يتماشى والواقع العربي، بحيث تفرضه التجربة الشعرية للشاعر، ومدى مواكبته لهذا الواقع، وتأثّره بمستجدّاته، وتأثيره من خلال مواضيعه المستوحاة منه، والأشكال التي تتصارع في عالمه النفسي، فكان لابد من التعامل مع البناء بشتى الطرق، المهم أن يصل إلى المتلقي، « و قد يتفاجئ متلقي النص الشعري، لكن سرعان ما يكتشف أنّ النص لحمة واحدة(...) وخاصة القصائد التي يكون فيها نوع من الحوار الداخلي، وبالتالي يشعر القارئ أنّ هناك أكثر من صوت داخل النص الشعري»[2]، يظهر من خلال ما سبق أنّ الشاعر يتعمّد المزج بين الاشكال في القصيدة الواحدة، ليعطي انطباعًا جميلا للقارئ، فيدرك بأنّ القصيدة لحمة واحدة، ويحسّ بتعدّد الأصوات داخلها، خاصة تلك القصائد التي تبنى على الحوار الداخلي.

ويتّخذ الشعر الملتزم البيت كله وحدة جزئية، بينما تخلّص الشعر الحر من وحدة الوزن، فلا يتقيد بذلك فقد نجد فقرة بتفعيلة واحدة، وأحيانا تزيد، فللشاعر حرية التصرف في اختيار عددها، وهنا يكمن الفرق بينهما [3].

([1])- عجناك يمينة بشي: محاضرات في فنون الأدب الجزائري الحديث و المعاصر، ص 26، ص 27.

([2]) - المرجع نفسه، ص 27.

(3)- ينظر: عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكةالمكرمة-العزيزية، ط3،1407هـ-1987م، ص10 ،ص11.

ونجد "**رابحي**" يعتمد شعر التفعيلة في دواوينه :" **على حساب الوقت**"، "**الصعود إلى قمة الونشريس**"، "**حنين السنبلة**"،" **فيزياء**"، "**حالات الاستثناء القصوى**"، "**أرى شجرا يسير**"، وذلك لمواكبة العصر، والتحرّر من قيود القديم، و الانطلاق نحو التجديد، وتجريب الشكل الجديد الذي يستوعب الإبداعات المختلفة و المبتكرة، و التي تخلق مساحات أكبر للشاعر من أجل سكب الموهبة الخاصة في قالب متمرّد و جامح ، وهذا ما أكّده " **سعيدي**" **في** كتابه "**شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة**" قائلا: « لأنّه وجد فيه الجدّة والابتكار، لما يتضمنه من أفكار وتمرد على الموروث الموسيقي للقصيدة العربية، وتتميّز القصيدة الجزائرية المعاصرة بانتهاج مجموعة من الأساليب الشعرية الكبرى، التي تمثّل مناحي إبداعية رسمت ملامح الشعرية العربية المعاصرة، وهي أساليب تتراوح بين الأسلوب التعبيري، والرؤيوي، والتجريدي» [1]، وبهذا نخلص إلى أنّ الشاعر "**رابحي**" قد اعتمد الشكل التفعيلي، لأنّه وجد فيه غايته، من خلال تحرير قلمه الذي اعتاد الشكل القديم، وانطلاق فكره نحو الإبداع، و تحليق قصائده نحو ملامح شعرية عربية معاصرة.

2- قصيدة النثر :

« تبدأ المغامرة الكتابية في تشكيلها الفسيفسائي، لحظة الإنصات الشعري لتهيئة المناخ والأرضية المناسبة لبذور التجريب و المغامرة و الاختلاف»[2]، لذلك

(1)-محمد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا ، الجزائر، دط ، دت ، ص 161.

(2)- نهاد مسعي: شعرية القصيدة النثرية الجزائرية عبد الحميد شكيل أنموذجا، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2013م ، ص 67.

ولـدت قصـيدة النثـر، فقـد هيّئـت لهـا الأرضـية والمنـاخ ، وبـثّ الشـعراء روح التجريـب والتجاوز في قصائدهم المعهودة، فكان لابد من المغامرة و كسر الرتابة.

يقـول "**أدونـيس**": « أمـا قصـيدة النثـر فـذات شـكل قبـل أي شـيء، ذات وحـدة مغلقـة هـي دائـرة، أو شـبه دائـرة، لا خـط مسـتقيم، هـي مجموعـة علائـق تنـتظم فـي شـبكة كثيفـة ذات تقنيـة محـددة، وبنـاء تركيبـي موحـد، منـتظم الأجـزاء متـوازن أي أنّهـا وحـدة عضـوية، وكثافـة وتـوتر قبـل أن تكـون جمـلاً أو كلمـات» [1]، فبمـا أنّهـا تنـتظم فـي شـبكة مكثّفـة ذات دلالات، التفـت إليهـا الشـعراء العـرب لسـكب تجـاربهم ، يقـول "**رابحـــي عبـــد القـــادر**" فـي هـذا الصـدد: «أصـبح مـن البـديهي و نحـن نتحـدث عـن المدونـة الشـعرية الجزائريـة، الإقـرار بوجـود تـراكم نصّـي فـي قصـيدة النثـر، جـدير بخلـق فاعليـة نقديـة تُخـرج الأطروحـات النقديـة الراهنـة مـن المُغلقـات المأسـورة داخـل عقـدة التبنـي و التسـمية و التـذوق إلـى آفـاق رؤيويـة تتجـاوز النظـر إلـى الشـعر، كمـا لـو كـان خلقـا قـديمًا»[2]، يبـدو مـن خـلال هـذا القـول أنّ قصـيدة النثـر الجزائريـة الحديثـة قـد تحـرّرت مـن قيـود التبنـي والتسـمية و التـذوق، إلـى آفـاق جديـدة حداثيـة تتجـاوز رؤيـة الشعر ذلك الخلق القديم، الذي يشمل العمود الشعري، والبلاغة التي لا تتجدّد.

وقـد اعتمـد "**رابحـــي**" قصـيدة النثـر فـي بعـض قصـائده، حتـى أنّـه مـزج بينهـا والشـكل التفعيلـي فـي قصـيدة واحـدة، وهـذا مقطـع مـن قصـيدة "**الحبـــر المنســـي** " يوضّـح لنـا كيف أقحمه الشاعر في هذه القصيدة يقول:

«كانت تلك اللؤلؤة العامرة

على ضفافها

(1)–حمـدي الجبـالي :قصـيدة النثـر ، مجلـة النجـاح للأبحـاث ، العـدد12، نـابلس –فلسـطين ، كانون الأول 1996م، ص 8.

(2)– رابحي عبد القادر: شعراء الأفق المنسي ..، في الجمهورية يوم 2018/11/12م.

تستحم الجهات

وتستيقظ مفاتن الريح

لا يهمّها تاريخ المرحلة

ولا أسئلة العابرين

كانت سرّ الإغفاءة الأولى

وباب المدينة المفتوح» [1]

اقتحم هذا المقطع قصيدة "**الحبر المنسي**"، ليبرز أهميتها بتكثيف الصور الشعرية، و ليتمرّد على الشكل التفعيلي الذي ضمّنه أوّل قصيدته، وهنا تظهر مهارة الشاعر في التلاعب بالأشكال المختلفة، ومدى تجريبه على مستوى الشكل،« فقصيدة النثر تمتلك رصيدًا من الحرية في زمن يتميّز بالتمرد، والدعوة إلى التجريب، والبحث عن أفق جديدة، زمن بحق يمارس الانفتاح الثقافي بكافة معانيه»[2]، وبهذا فقد منحته الحرية التامة في التعبير عمّا يجول في ذهنه، ليطلق العنان لقلمه، فلا يحده حدّ في التعبير أو الكتابة، على اختلاف الشكلين، ويعد هذا انفتاحًا على جميع القوالب الشعرية، بالإضافة إلى أنّه يعتبر من ملامح القصيدة الحديثة التجريبية .

ويقول في قصيدة " **أوقات**":

«كانت تأتيني في النصف الأوّل من عُمْرِ

الكلمات تحدّثني عن قائمة الشّهداء المنتشرين

رعافًا أزليًّا في ليل الأطلس في غابات الصحراء

---

(1)- رابحي عبد القادر :حالات الاستثناء القصوى، منشورات ليجوند، الجزائر، ط1، 2010م، ص74.

(2)- محمود إبراهيم الضبع : قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، سبتمبر 2003م، ص 303.

وفي آبار الحب وأسماء الصّبيان الموءودين

حديثا تبكي تتدفّق من عينيها ثورات الأمس

المهزومة أمسح دمعتها تبكي يترقرق ماء النهر»[1]

يبدو تحرر الشاعر من الموروث واضحا، على مستوى الشكل و الوزن، كما نجد اختفاء لنقاط الحذف التي كانت تستوقفنا في الشكل التفعيلي، إضافة إلى الأسطر الطويلة ،حتى يحسّ القارئ أنّ أمامه نص أو فقرة نثرية، وهنا تعنى القصيدة بالتجربة الداخلية، فتتوغل إلى أعماق عالمه ،وتجابه رموزا تروي أمجاده بين الأطلس، و الصحراء، وبين الثورات و الشهداء، هذه الرمزية التي تعددت دلالاتها حيث أنّ « قصيدة النثر والنص الشعري عامة،لا يحمل معنى واحدًا ووحيدًا مقصودًا في حدّ ذاته، وإنّما هو عالم رمزي متعدد الدلالات والأبعاد، ولكن لايعني غياب المقصدية،وإلّا فهو عمل عبثي وجوده وعدمه سواء، والمقصدية هنا ذات طبيعة رمزية عميقة وخفية وليست مقصدية واضحة مباشرة » [2]، وهذا ما يوضّح مدى اعتماد الشعراء على قصيدة النثر لكسب حرية بقالب أوسع يستوعب تجاربهم بكل رموزها و دلالاتها العميقة دون قيود، و دون تصريح مباشر.

3-<u>قصيدة الومضة</u>:

« يمكن أن تعرّف قصيدة الومضة بوصفها القصيدة البالغة في القصر، حتى لتكون الجملة الواحدة قصيدة، أين تبدو كومضة من قبس الشعر،فهي قصيدة الدفقة الشعورية الواحدة، أو حالة واحدة يقوم عليها النص، تتكون من مفردات قليلة،

(1)- رابحي عبد القادر: حالات الاستثناء القصوى ،المصدر السابق ،ص 104.

(2) - عبد الله شريق : في شعرية قصيدة النثر ، المرجع السابق ، ص 31.

و تتّسم بالاختزالية» [1]، و من خلال هذا التعريف يبدو أنّ قصيدة الومضة بالغة القصر، وهذا القالب الشعري جديد، يختلف عن الأشكال السابقة، فهي دفقة شعورية بمفردات قليلة، يوقّعها الشاعر، وقد « جنح الشعر العربي الحديث نحو قصيدة الومضة، بغية التعبير عن لحظة انفعالية محدّدة، بطريقة موجزة تحمل في طيّاتها التكثيف و الإيحاء، انتقالا من الخطابية في مكان عام، إلى الإيحاء في جو خاص» [2]، فقد لقيت قصيدة الومضة رواجًا كبيرًا ، و واسعًا في الشعر العربي الحديث ، لما لها من خصائص تميّزها، فهي موقف خاطف لحظة انفعال محدّدة، تحمل في ثناياها دلالات كثيرة مكثّفة، ترمي إلى إثارة المتلقي و اندهاشه .

و قد وقّع "**رابحي**" ومضات شعرية خاطفة في دواوينه، نذكر منها قوله في " **شعوب** ":

« تمشي

إلى مدن التّواريخ الهجينة

دون خوف

تمشي

و تتبعها الحروف... » [3]

وضع الشاعر هذه الومضة و أطلق عليها اسم " **شعوب** "، و هو يتحدث عن تلك الشعوب التي تمشي إلى تواريخ هجينة دون تريّث أو تفكير لربّما قصد شعوب العالم الثالث التي تعيش على حساب الوقت، فتألّفت هذه الومضة من خمسة أسطر

(1)–فاطمة سعدون: جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو للشاعر "أحمد عبد الكريم"، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد 8، جامعة محمد خيضر ،بسكرة– الجزائر ،2012م، ص 312.

(2) – http://www.diwanalara8.co8/s8i8.8h8?article3316

(3)– رابحي عبد القادر: على حساب الوقت، المصدر السابق، ص 54.

شعرية، يتكرر فيها الفعل "تمشي" للدلالة على الحركة و الاستمرارية ، كما يمكن القول بأنّه ورد إلحاحا و توكيدا وربطا دلاليّا للمعنى المراد .

كما نجد في " **مقام الصبر**" أيضا ومضة خاطفة مفادها :

« الكلمة التي تسكن في الضّلوع

الكلمة التي تجوع..

من أين تأتي بالغذاء

يا ترى.. » [1]

يعتبر اعتماد الومضة في هذا المقام دلالة وتعبيرا على طول الصبر و التحمّل حيث اكتفى بخير الكلام ما قلّ ودلّ ولابد من نفس عميق ليسكب صبره على الكلمة فكرّرها مرتين وكأنّها ثالثة الأثافي، «تومض الومضة من داخل النص بالبنية الداخلية، فتثير المتلقي من زاوية التأزم بقصد الإندهاش، فالمفارقة، فالإيماض الذي يترك أثرًا يشبه التوقيع في نفس المتلقي»[2]، فالشاعر في هذا المقام يوقّع على نفس القارئ، من خلال إثارة ذهنه ، و حشره في زاوية الدهشة و الانفعال، فكيف للكلمة أن تسكن الضلوع ؟ ، و كيف لها أن تجوع ؟ .

أمّا في " **مقام الفقر** " يقول:

« حلم الفقراء الموت على عتبات العصر

حلم الفقراء...

---

(1)-المصدر نفسه، ص 58.

([2])- سمر الديوب: قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية، مجلة دوارة فصلية محكمة تعنى بالبحوث والدراسات اللغوية والتربوية، جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا- حمص، ص33.

الفقر» [1]

وهنا تكوّنت الومضة من ثلاثة أسطر شعرية تكرّر فيها "**حلم الفقراء**" ودلالة ذلك التأكيد و الحسرة التي تقتل الشاعر وتجعله يفقد الأمل فهو يقصد فقر الحلم والتطلّع، والمصير نفسه دون إطالة .

وتظهر الومضة أيضا في " **مقام اللغة** ":

«اللغة المنهاره..

تختار رأس الشاعر المجنون

كي تسقط من سقوطها

وتعلن انكساره..

لكنّه يفرش وجه الأرض

يبني لها مناره.. »[2]

يوضّح لنا في هذا المقام علاقة الشاعر المجنون بلغته، و كيف أنّ هذا الشاعر يتحدّى هذه اللغة ويفرش لها وجه الأرض ويبني لها مقاما، وهنا يحضر التكثيف والاختزال وحتى الاقتصاد الهادف، حيث «أخذت القصائد تتكثف أكثر فأكثر وبدأ حجمها بالانكماش التدريجي، حتى وصلت إلى حدّ تؤدي فيه الغرض المنوط بها، بأقل عدد ممكن من مفردات اللغة و روابطها، وتم استخدام اللغة بتركيز شديد، وبكثافة عالية، وبرموز موحية ...»[3]، وهنا تكمن أهمية الومضة الشعرية، من خلال رموزها الموحية، وكثافتها العالية، مع قلة مفرداتها وعباراتها الخاطفة.

(1)- رابحي عبد القادر: على حساب الوقت، المصدر السابق، ص 69.

(2)-المصدر نفسه ، ص 31.

(3)- وفاء بوراس، ميلود قيدوم: تجليات قصيدة الومضة عند الشاعر إبراهيم نصر الله-نماذج منتخبة- المدونة، المجلد7، العدد2، جامعة 8 ماي 1945م قالمة، ديسمبر 2020م، ص 374.

المبحث الثانـــي: شعرية البـياض في قصائد رابحي

1- الفراغ الطباعي :

آثـر المشـهد الشـعري المعاصـر ظـاهرة لافتـة، ألا وهـي ظـاهرة الفـراغ الطبـاعي، إمّـا التنـاوب بـين الفـراغ والامـتلاء أو السـواد والبيـاض، أو بـين منطـوق الكـلام و المسـكوت عنـه، مـا شـدّ انتبـاه القـرّاء و جعلهـم يبحثـون فـي تأويـل مـا يرمـي إليـه الشـاعر مـن خـلال هـذه التلاعبـات التجريبيـة، مـا أحـدث تصـادمًا بـين النطـق والصـمت، وبـين البياض والسواد[1].

و المتأمّـل فـي ديـوان "**علـى حسـاب الوقـت** " للشـاعر "**رابحـي** "يجـد أنّ معظـم قصـائده إن لـم نقـل كلّهـا تبـدأ بـالفراغ الأبـيض بـين العنـوان و بدايـة القصـيدة، وخيـر مـا نسـتهلّ به قصيدة "**مداد**" يقول فيها:

بياض

«البحر مداد الله

البحر مداد الله

وأنا...

جرّبت الحرف النّائم في عينيك مرارا

يا وطني... »[2]

اعتمـد الشـاعر البيـاض بـين العنـوان وبدايـة القصـيدة، فتـرك مسـاحة فارغـة تلفـت انتبـاه القـارئ، وتفـرض عليـه الصـمت للتأمّـل، ومحاولـة الغـوص فـي أعمـاق الشـاعر، لفهـم

(1)- ينظـر: عـلاء الـدين علـي ناصـر:دلالات التشـكيل البصـري الكتـابي فـي الـنص الشـعري الحديث، مجلةالأثر، العدد 29، ورقلة-الجزائر ، ديسمبر 2017م ،ص 114.

(2)- رابحـي عبـد القـادر : علـى حسـاب الوقـت، دار الغـرب للنشـر و التوزيـع، وهـران- الجزائر،ط1 ، 2006م، ص 13.

سبب انقطاع صوته، وهذا ما أشار إليه "**جان كوهن**" (**Jean Cohen**)في قوله : «فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت؛ وعليه فهو علامة طبيعية إذ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت»[1]، فعلى حدّ قوله أنّ البياض علامة طبيعية، فغياب الحرف يرمز بالضرورة إلى غياب الصوت، كما يبيّن لنا دور المتلقي في هذا كلّه إذ يقول : « هو تلك المساحات البيضاء "الفراغات" التي يتركها الشاعر للمتلقي قبل أو بعد الكتابة، لينتج الدلالة الموجودة وراء البياض، وأن يشارك الشاعر في عمليته الإبداعية»[2]، تكمن أهمية الفراغات في مشاركة الشاعر لعمليته الإبداعية مع المتلقي، سواء كان البياض قبل الكتابة أو بعدها، فهو يعطي مساحة لهذا القارئ من أجل انتاج الدلالة التي تختبئ وراء هذا الفراغ .

كما يقول في قصيدة " **نداء** " :

بياض

« يا شاعر الدّمن

يا نسري

الذي حسبته الغمامة..

وخلته الوطن

بياض

كفاك لا تخن..

كفاك لا تخن.. » [3]

(1)–جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1986 م، ص 55.

(2)–المرجع نفسه ، ص56.

(3) – رابحي عبد القادر: على حساب الوقت، المصدر السابق، ص 16.

يحيلنا عنوان القصيدة إلى النداء والتأكيد عليه للفت الانتباه، ودليل ذلك تكرار حرف النداء "**يا**" في القصيدة، فجاء البياض في أعلى الصفحة، ليجسّد انقطاع الصوت قبل مناداة شاعر "**الدّمن**"، فنجد الصمت والهدوء يسبق ذلك النداء، ثمّ يعود الشاعر لصمته فيتوسط البياض الصفحة، نحس بأنّها بداية جديدة تتأرجح بين الأمر والنهي من خلال "**كفاك**" و"**لا تحزن**"، متعلقة بوجدانه.

وقد « اعتبر "**شارل بالي**"(**Charles Bally**) أنّ الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أية عملية تواصل بين مرسل و متلق، ومن هنا يؤكد على علامات الترجي، والأمر و النهي، التي تتحكم في المفردات و التراكيب، وتعكس مواقف حياتية و اجتماعية وفكرية» [1]، وانطلاقًا من رأي " **بالي**" يمكن التأكيد أنّ التراكيب المختلفة من أمر ونهي وحتى النداء ... ، أو ما يسمى بالأساليب الإنشائية مرتبطة بالوجدان، أي: وجدان الشاعر من خلال انفعالاته، التي تعكس مواقف مختلفة، يشاركها مع المتلقي، وفي المقطع السابق استعمل الشاعر النداء والأمر والنهي، والأهم من ذلك ترك فراغ طباعي في البداية و الوسط، وبالتحديد مع هذه التراكيب، ما يدل على قلقه و انفعالاته المتراكمة.

وربما يكون الصمت أشد مضاعفة وكثافة، فقد يبث الروح في القصيدة، من خلال تحليقه وراء اللغة التي يسعى إلى تشعيرها، و اقتناص الكثير من الدلالات دون جهد[2]، و أمّا في قصيدة "**مدن**" يقول الشاعر :

بياض

([1])- نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، ج1، الجزائر، دط، 2010م ، ص 63.

([2])- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1 ،1995م، ص223.

« آه لو كان لي صبرُ أسوارها الهاربه..

آه لو كان لي صمتها،

هذه المدن الحجرية،

لو كان لي ما تناثر من حزنها

في جراحاتها تلك الحقول..

بياض

و أنا ...

شاعر خانه الحرف

وانفرطت كالحصائد في حلمه الموهبه..

بياض

آه لو كان لي صدقها..

هذه المدن الكاذبه.. »[1]

سيطر البياض على هذه القصيدة، حيث قسّمها إلى ثلاثة أجزاء، فظهر جليّا قلق الشاعر، وحنينه إلى هذا البياض بين الفينة والأخرى، وهو يتحدث عن هذه المدن، فكان يحبس أنفاسه بين الأجزاء، ليوضّح مدى تحسّره واضطراب نفسه الّتي أرهقها السّواد، فقد خانه الحرف و الموهبة في هذه المدن الحجرية.

إنّ طريقة توزيع القصيدة على الصفحة، مع لعبة السواد و البياض،هي عملية دالة على كوامن الذات المبدعة، حيث تمتزج هذه البياضات مع الرؤية الفنية للمبدع، لتتجسد على الصفحة، ويطّلع عليها القارئ ويحاول فكّ شفراتها [2].

(1) – رابحي عبد القادر: على حساب الوقت، المصدر السابق، ص 27.

([2])– ينظر : زاهر حسّان الأحمد: مستويات بناء الصورة في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص 373.

ولـذلك يشـغل البيـاض حيّـزًا كبيـرًا فـي إبـداع الشـاعر و تجريبـه، فتلـك التلاعبـات بـين الخـواء والامـتلاء تلفـت انتبـاه القـارئ، وتجعلـه يفكـر فـي أسـباب ومقاصـد ذلـك، وهو المطلوب.

2- البياض الظاهر (المكتوب):

2-1 نقاط الحذف:

اعتمد الشاعر في معظم قصائده النقاط المتتالية، أوما يسمى بنقاط الحذف، على اختلاف عددها وتموقعها ويمكن ملاحظتها من خلال قصيدة "**أزمنة تصون خوفها**" حيث يقول :

«هناك..

حيث ينكفئ الماء..

وتنكسر الزغاريد..

من عمق معانيك..

ليس للحيتان غير الانتظار..

في مسامات الحيرة.. »[1]

نلاحـظ تموقـع نقـاط الحـذف فـي نهايـة كـل سـطر مـن القصـيدة، مـا دلّ علـى رفـض الشـاعر البـوح بـالكلام المسـكوت عنـه، لوضـع القـارئ فـي موقـف الحيـرة و التسـاؤل، و فسـح المجـال لـه باحثـا عـن هـذا الكـلام مـن أجـل تأويلـه، و فهـم دلالاتـه،كما تشـير إلـى نفسـية الشـاعر الّتـي تحمـل الكثيـر مـن الانكسـارات، وقلمـه الـذي تعـب مـن عـبء الكتابـة، فتـنفّس نقاطًـا بـدل الحـروف « عنـدما يطـالع القـارئ الصـفحة و طريقـة تشـكيلها يجـد نفسـه أمـام بنيتـين للبيـاض، يتعـالق معهمـا السـواد، الأولـى: البيـاض المحـدّد بالنقـاط(...)، الـذي يحمـل حالـة الأسـى والتمـزق التـي يفجّرهـا الشـعر(...)، أمّـا البنيـة الثانيـة: فتتمثـل فـي البيـاض غيـر المحـدود أو بيـاض الانتشـار

(1)- رابحي عبد القادر :أرى شجرا يسير:منشورات ليجوند، الجزائر، ط1 ،2011م، ص 16.

الـذي يهمـن علـى الصـفحة كلهـا»[1]، لـذلك نجـد الشـاعر يمـزج بـين البيـاض و السـواد فـي قصـيدته، ليكشـف المتلقـي حالـة الأسـى و التمـزّق التـي تجتـاح نفـس هـذا الشـاعر، لتشتت تفكيره، فيعايشها القارئ و يتّخذ موقفًا منها .

ويقول في قصيدة "**وحده**" :

«يترعرع هذا الحرف يتيمًا في صدري

يغنّي مكتئبًا...فأغنّي

يوجعني...أتوجّع

أتكلّم أحيانا من غير رقابته

فيكذّبني... »[2]

إنّ الملاحـظ لهـذا المقطـع يجـد الشـاعر بعـد ذكـره للكآبـة (مكتئبـا)، قـد وضـع نقـاط حـذف، ليطـول الـنَّفَسْ، ثـم بعـد ذلـك يـأتي الفعـل (أغنّـي) وهنـا مفارقـة عجيبـة، بـين الكآبـة و الغنـاء، وفـي السـطر المـوالي وبعـد الوجـع (يـوجعني) و(أتوجّـع) نقـاط حـذف، وهنـا تظهـر حالـة الشـاعر المضـطربة، والخاضـعة لسـلطة هـذا الحـرف، فتتأرجح بين الكأبة و الغناء و الوجع، والكلام من غير رقابة.

ونقـاط الحـذف أسـئلة تـدفع المتلقـي للتقصـي عـن الجـواب،« فالقصـيدة فـي هـذا الإطـار تعتبـر متواليـة هندسـية متشـابكة الخطـوط، تقـوم علـى ثنائيـات ضـدية، أهمهـا الصـمت والصـوت والبيـاض والسـواد، فالصـمت والصـوت يقـابلان الإيقـاع، والبيـاض والسـواد يقـابلان الدلالـة، حيـث تعتبـر هـذه الثنائيـات اختيـارات خطيـة تتـوزع علـى الصـفحات

([1]) عبـد الناصـر هـلال: الالتفـات البصـري مـن الـنص إلـى الخطـاب،(قراءة فـي تشـكيل القصـيدة الجديـدة) ، دار العلـم و الإيمـان للنشـر و التوزيـع ، كفـر الشـيخ–مصـر ، دط ، 2010م، ص140.

(2)– رابحي عبد القادر : على حساب الوقت، المصدر السابق ، ص 35.

في شكل أيقونات أو إيحاءات يتشابك فيها البياض و السواد»[1]، وعلى إثر هذه المتوالية الهندسية ترجم لنا الشاعر صمته في نقاط أخرسته، وقطعت أنفاسه المندفعة، فكان أن لزم السكوت عن كلام يحمل الكثير الكثير، ليفسح المجال للمتلقي كي يحمل عنه ما يؤرّقه .

وأمّا عن نقاط الحذف في ديوان "**فيزياء**" فقد تزاحمت في قصائده، واتّخذت عدّة مواضع نذكر منها قصيدة "**جاذبية** ":

«قال في نفسه:

ربّما

توشك الأرض أن تتساقط

...

...

لولا تمسكها

بالرجاء.. »[2]

لقد عانق البياض السواد، فبثّ فيه الحركة وجذبه إليه ليهوي إلى فراغ آخر، وصمت يدفع للتأويل، وعنوان القصيدة يوضّح الجاذبية أكثر، فقد توسّطت النقاط الأسطر الشعرية بين التساقط والتمسك، وكانت حبل الرجاء والوصال بينهما، كما اختزلت الكثير من الكلام، وبهذا فهي انعكاس لمواقف الشاعر أو «هي انعكاس لمجموعة من التفاعلات التي يعيشها الشاعر ويحاول توصيلها بشكل ما، فهو في اختياره لهذه المقاييس لا يصدر عن تفضيل عنصر على عنصر آخر،

(1)- عبد الفتاح صالح : عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث ، مكتبة المنار، الأردن، دط، 1985م، ص98.

(2)- رابحي عبد القادر: فيزياء، المصدر السابق، ص 41.

وإنّما تتداخل في الاختبار الذاتي مجموع البنيات الجزيئية التي يحكم وجودها ترابط جدلي، وينتهي البيت عندما يلامسه البياض»[1]، وبهذا فالنقاط التي توسطت الأسطر الشعرية انعكاس لمجموعة التفاعلات داخل نفس الشاعر.

و يقول في قصيدة"**سَعَة**" :

«فالحرف أنحف من أن تراه القصيدة

...لكن من الحزن

...من شدّة الحزن

في هذه الأرض

يقتات منّي»[2]

اللافت للنظر تموقع نقاط الحذف في أوّل السطرين المتتابعين، ما يعني حالة تنافر مع الكلام ،كانت خلاصة لأفكار تراكمت لتتجاوز حدود الحروف و الكلمات، كما وضّحت حالة الشاعر المثقلة بالأحزان فهو يكرّر لفظة " الحزن"، والشاعر يتلاعب بتموقع نقاط الحذف كيفما يشاء.

وأمّا ديوان "**أرى شجرا يسير**" فله نصيب من نقاط الحذف أيضًا، ففي قصيدة "**أيقونة**" يقول الشاعر:

....»

والوطن المسلوب ؟؟

قال:

عندما أجاوز المعبر دون أن أخترق الجدار..

إلى أن يقول في نهاية القصيدة:

(1)- عبد الفتاح صالح : عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، المرجع السابق، ص98.

(2)- رابحي عبد القادر : فيزياء ، المصدر السابق ، ص 89.

و القدس ؟؟

قال:

أكتفي بهذه الأيقونة..

... » [1]

استهلّ الشاعر قصيدته بنقاط الحذف المتوالية وختم بها، فقبل **الوطن المسلوب** كلام مضمر و حب أبديّ، لا يمكن اختزاله في كلمات، فنلاحظ بأنّ الكلام المسكوت عنه حاصر القصيدة، نظرًا لكثرته و صراعه في نفس الشاعر، فقد اكتفى بفتح آفاق التطلّع للقارئ و تأويلاته، حيث" تنتج النقاط فاعليتها في ذلك التأثير البصري، الذي يتأثر به قارئ النص،كانت بمثابة دعوة صريحة له أن يشارك العملية الإبداعية، وذلك بتقدير الغائب الصياغي أو المسكوت عنه"[2]، وهنا دعوة صريحة من الشاعر للقارئ في مشاركته العملية الإبداعية .

وأمّا عن نقاط الحذف في ديوان " **حنين السنبلة** " فلها رأي آخر حيث يقول الشاعر في قصيدة "**المسافات حتّى الثمالة**" :

« ها أنت وحدك

تبني و تهدم

تبني....وتهدم

تبني.....

وتهـ.....هل تبقّى لديك من الظّل

---

(1)- رابحي عبد القادر :أرى شجرا يسير، المصدر السابق ، ص84.

([2])- إبراهيم جابر علي: المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2009م،ص 405.

خارطة تستغيث بها»[1].

يترجم الشاعر هذه المسافات من خلال سواد قلمه ويكتفي بالصمت متى استدعى الأمر ذلك، و من خلال النقاط المتتالية يترك مجالا للمتلقي ليصل هذه المسافات و يفهمها،« فهذه النقاط الكتابية المشفوعة بواو العطف–والتي تفتقد للمعطوف–توحي بأنّ الأمر بالنسبة للشاعر أمر معتاد» [2]، فعلا هو معتاد على البناء والهدم حتى بوجود المعطوف، و النقاط تختصر الكثير من الجهد و الوقت لمصير متكرّر، ونفسية متعبة.

و نجد أيضًا قصيدة "**الوشاية بالنّفس**" يقول بعد البياض في بداية القصيدة:

« ينهمر الكأس

يأتي إلى حيّنا صبية آخرون

.....

.....

أتذكّر....كان المدى جمرة

كنت ألهث

أجري... » [3]

يظهر في هذه القصيدة نوع من الاضطراب يخيّم عليها، فتتوالى النقاط لتتوسّط القصيدة وتختمها، لترمز بذلك إلى الكثير من الانفعال والتّحسر، ومدى قلق الشاعر و اكتئابه.

(1)– رابحي عبد القادر : حنين السنبلة، المصدر السابق، ص 27.

(2)– إبراهيم جابر علي : المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، المرجع السابق، ص 407.

(3) – رابحي عبد القادر : حنين السنبلة ، المصدر السابق ، ص 32.

2-2 علامات الترقيم:

اعتمد الشاعر علامات الترقيم في قصائده، لما لها من أهمية في إعانة القارئ على فهم المعنى المقصود، بكل يسر وسهولة، وتنظيم الأبيات من خلال الترابط و الاتساق، ومن بين هذه العلامات التي اعتمدها نذكر:

- **الاستفهام:** هي علامات استفهامية " ؟ " اعتمدها الشاعر في معظم قصائده لدلالات مختلفة، حيث يقول في قصيدة "**حنين السنبلة**":

« قلت أسأل عن ظاهر الشيء

ما ظاهر الشيء ؟

ما الوقت ؟

ما ذروة الحزن ؟

ما باطن السنبلة ؟ » (1)

شكّل مجموع هذه الأسئلة وتتابعها عبر الأسطر ،جملة من الشكوك حول فهم الأمر المقصود من خلالها فهو يسأل "الوقت" و "الحزن" و "باطن السنبلة" بـ" ما "يريد بذلك الحقيقة، ولكنّه يجعل المتلقي يبحث عن محتوى السؤال و الإجابة، وبهذا يشارك الشاعر انفعاله.

ونجد الشاعر يتساءل في قصيدة "**غبار**" :

« كيف صرت غبارا...؟

كيف أشعلت عمرك

في لحظتين

ولم تكترث..؟

ما الذي غيّر الجرح فيك ؟

(1)- رابحي عبد القادر :حنين السنبلة ،المصدر السابق، ص 7.

وماذا حدث ؟» [1]

والشاعر في هذه القصيدة يكثر من الأسئلة التي حيّرت داخله، وجعلت منه عصارة للأسى والتحسر، على التراب الذي صار غبارا دون اكتراث، وكأنه يريد معرفة السبب؟، لم هذه القسوة من الحياة ؟، فيسأل بـ "**كيف**" و "**ماذا** "و "**لم**" و"**ما**"، وقد يخرج الاستفهام عن دلالته الأصلية لطلب الإجابة، بحيث« يدخل الاستفهام في المنظور البلاغي عندما يتجاوز دلالته الأصلية، التي هي طلب الفهم، إلى دلالات متعددة، ينتجها السياق في إطار التجربة الإبداعية، كالإنكار أو التقرير أو النفي أو التعجب أو ما إلى غير ذلك »[2]، فهنا مثلا يتعجب الشاعر ممّاحدث تدريجيًّا، ويطرح تساؤلات لا يحتاج بها إلى إجابة، فقد أنتجها السياق من خلال تجربته الإبداعية والحياتية .

ويقول في قصيدة "**الضجيج**" :

«من أأتمن ؟

كيف أكتم كلّ الخصال الّتي بين قلبي

وهذا الوطن ..؟

كيف أمضي إذن

مستنير الجبين ؟»[3]

يوحي عنوان القصيدة بالصراع الدّاخلي للشاعر، بين سائل يطرح تساؤلات عدة، وبين مجيب يحاول إيجاد إجابات وحلول واقتراحات، فالأسئلة تهدف إلى لفت

(1)– رابحي عبد القادر : فيزياء، المصدر السابق ، ص33.

(2) – إبراهيم جابر علي: المستويات الأسلوبية ،المرجع السابق ، ص 372.

(3)– رابحي عبد القادر : الصعود إلى قمة الونشريس، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران– الجزائر، ط1، 2004م ، ص 34.

انتباه القارئ وإثارته، من خلال وضعه في خضمّ الأحداث وخاصة في السطر الثالث **(وهذا الوطن ..؟)** حين يزاوج الشاعر بين نقاط الحذف وعلامة الاستفهام.

- **الهلالان (القوسان)** :

يقول في قصيدة "**شجر من نزيف الكلام**":

«وكابدت

صابرت

غامرت

جبت (الكهوف المضيئة)

إلى أن يقول:

قلت كلّ الذي عشته

في(الصعود إلى قمّة الونشريس) »[1]

إلى أن يقول:

«في أوّل الحلم

يعلن أنّ:

الكتابة يا صاحبي

(قفزة في الظلام) »[2]

ويقول في قصيدة " **عيناك تنتشران**":

«تطاردني جراحاتي

(ألا يا أيّها الممتدّ في دمنا

تمهّل

من هنا مروا...)

(1)- رابحي عبد القادر: أرى شجرا يسير، المصدر السابق، ص41.

(2)- المصدر نفسه، ص 52.

إلى أن يقول:

(من هنا مرّوا

وما تركوا أثر) »[1]

استعمل الشاعر الجمل ما بين قوسين في عدة مواضع ،و بطرق مختلفة، وخاصة في هذه القصيدة، ما دل على محاولته للإيضاح والتحديد وحتى التّفسير أحيانا، وقد « وُظف الهلالان في النصوص الدرامية للتمييز بين الصوتين المتحاورين على مستوى الذات الشاعرة وحدها (المونولوج)، وهذا ما يميّز الهلالين ... »[2] و كأنّ الشاعر يحاور نفسه، بمرارة عن ذكريات الماضي فوضع المونولوج الداخلي بين قوسين .

ونجد الشاعر يبدع في استعمال القوسين لغاية جمالية فيقول في قصيدة" **قطع** ":

«وناءت معانيه

فانقسم الصبر:

(تفاحة في يديه

و بارودة في جراحاته) »[3]

و الظاهر أنّها جملة مفسّرة لما قبلها و قد تمّ تحديدها بقوسين. تضفي جمالية للقصيدة، كما يستخدم الشاعر القوسين بطريقة أخرى وهي أن يجعل مقطعًا كاملًا بين قوسين ففي قصيدة "**نساء**" يقول:

« (بالأمس كنّا رأيناك تختال مبتسما في المنام

وتسكب من وجهك النّور

(1)- رابحي عبد القادر : الصعود إلى قمّة الونشريس، المصدر السابق، ص 66،ص 67.

(2)- محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط1، 2008م، ص 222.

(3)- رابحي عبد القادر : فيزياء، المصدر السابق ، ص13.

بالأمس أعطيتنا من ترابك

يا صاحب الخير..

ها نحن نعمر بيتك

فاملأ تجاويفنا بالمفاتيح

والصّبية القادمين) »[1]

استخدم الشاعر القوسين في كتابة هذا الكلام غير المهم، فهو كلام النسوة للشيخ الذي وقع على مسمع الشاعر، وهو يجوب المدينة ،وقد تكون هذه العبارات للفت الانتباه، ووضع القارئ في الأمر الواقع.

- **الفاصلة :**

استعمل الشاعر الفاصلة في معظم قصائده، ونذكر على سبيل التمثيل قوله في قصيدة "**ها أنا أسمع الآن خطوي**":

« وتشرب من نبع ما سوف تنساه تلك الجراح

البعيدة،

في وجهها مدن

إلى أن يقول:

لست مختلفا

حين تفتح في الوافدين حروف الشهية،

ذاكرة الأبجديّة، » [2]

كما نجده في نفس القصيدة يقول:

« أنا لا أستطيع التحدّث عن لغة

([1]) – رابحي عبد القادر :حنين السنبلة، المصدر السابق ، ص34.

(2)– رابحي عبد القادر: أرى شجرا يسير، المصدر السابق، ص5.

في يديك،

وعن مدن

في معانيك،» [1]

تعتبر الفاصلة من أهم أشكال علامات الترقيم التي اعتمدها شعراء التجريب في النص الشعري، وقد استعملها الشاعر كجمالية في معظم قصائده، و قد تعددت الفواصل في هذه المقاطع، وهذا راجع إلى إطالة الزمن (زمن الفعل)، كما تدل «على الوقوف القليل في الجملة الواحدة» [2]، ويكون الوقوف مع التمعّن وأخذ النَّفسْ، بين الجمل القصيرة المعطوفة المستقلة في معانيها.

واستنادًا على ما سبق نستنتج أنّ لعبة البياض و السواد مؤشرات، توضّح إمكانية التوقف أو الاستمرار لدى الشاعر كما أنّها تعتبر العنصر البصري الأساسي، الذي يستطيع تحفيز القارئ على التوقعات و التأويلات، وقد توحي بقصور اللغة في التعبير و البوح أحيانًا.[3]

كما اعتبر "**الجرجاني**" الحذف طريقة في الربط أفضل من الذكر بقوله: «الحذف باب دقيق المسلك،لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنّك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عند الإفادة أزيد من الإفادة....و تجدك أنطق ما تكون إذا ما تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن... » [4]، وانطلاقًا ممّا سبق فإنّ صمت الشاعر في قصائده يقتضي من المتلقي بذل جهد، قصد إنطاق هذا الصمت و تأويل هذا البياض.

---

(1)- رابحي عبد القادر: أرى شجرا يسير، المصدر السابق، ص7.

(2)- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص215.

(3)-ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، المرجع السابق ،ص223.

(4)-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، ط5، دت، ص146.

المبحث الثـــــالث : جماليات الإيقاع في شعر رابحي

1- الإيقاع في الشعر:

«مـن البـاحثين مـن يـرى أنّ "**الإيقــاع**" وليـد الاحتكـاك بالثقافـة الغربيـة، ومـا يقابلـه فـي النقـد القـديم هـو مصـطلح العـروض ومـن هـؤلاء "**مصـطفى حركـات**" الـذي يشـير إلـى غيـاب مصـطلح الإيقـاع فـي معجـم البلاغـة العربيـة فهـو نـاتج عـن التـأثر بالثقافـة الغربيـة تحديـدا» [1]، ارتـبط مصـطلح الإيقـاع فـي النقـد القـديم بـالعروض، وهنـاك مـن أشـار إلـى غيابـه فـي معجـم البلاغـة العربيـة، واعتبـره وليـد الاحتكـاك بالثقافـة الغربيـة، « والإيقــاع الــوزني المنــتظم مــن ألــزم خصــائص الشــعر، وأهــم مقوّماتــه، فعنصــر الموسـيقى ركيـزة مـن ركـائز العمـل الفنـي فـي الشـعر، فـإذا خـلا الشـعر مـن الموسـيقى أو ضـعفت فيـه إيقاعاتهـا، خـفّ تـأثيره، واقتـرب مـن مرتبـة النثـر... »[2]، إذن فالإيقـاع أحـد أهـم مقوّمـات الشـعر حيـث يكسـبه تـأثيرًا قويًّـا فـي الـنفس، ومكانـة ترقـى عـن الأجنـاس الأدبيـة الأخـرى، وبهـذا يميّـزه عنهـا، فـالفرق بـين الشـعر والنثـر الإيقـاع الوزني.

لقـد بـدأ المحـدثون ينظّـرون إلـى الشـعر فوضـعوا لـه أركانـا ثلاثـة يجـب أن تتحقـق فـي الكلام ليسمى شعرا:

أولها: متعلقة بمعانيه تحوي صورا خيالية تثير ذهن القارئ و خياله.

ثانيهـا: أن يتحقـق التجـانس بـين الألفـاظ و المعـاني ،فـي جميـع المواضـع سـواء فـي القوة و العنف،أو الرقة والعذوبة، مع الابتعاد عن الابتذال و الغرابة.

([1])- عبـد الرحمـان الـوجي: الإيقـاع فـي الشـعر العربـي،دار الحصـاد للنشـر و التوزيـع، دمشـق- برامكة، ط1 ، 1989م، ص51.

([2]) - المرجع نفسه، ص 51.

ثالثها: الوزن الشعري من خلال الخضوع لنظام خاص[1].

وينقسم الإيقاع في القصيدة إلى داخلي وآخر خارجي:

1-الإيقاع الداخـــــلي:

هـو ذلـك التنـاغم بـين التجربـة النفسـية الشـعورية والعاطفيـة للشـاعر مـن جهـة وتجربته من جهة أخرى، ونتطرق إليه من خلال:

1-1 التكرار:

« يعتبـر التكـرار مـن الأسـس الأسـلوبية التّـي تعمـل علـى تكثيـف التجـانس فـي الـنص الشـعري،فهو يخلـق قـدرًا كبيـرًا مـن الانسـجام والتـآلف بـين عناصـر الـنص ومكوناتـه، ويسـمح بالاسـتمرار فـي بنائـه،الأمر الـذي يجعـل مـن الـنص وحـدة منسـجمة و متسـقة»[2]، وقـد اعتمـده الشـعراء فـي قصـائدهم، نظـرا لـدوره الفعّـال فـي تكثيـف التجـانس فـي نصوصـهم، و التـآلف بـين مكوناتهـا، إضـافة إلـى إثـارة ذهـن المتلقـي، ودفعـه للبحـث فـي مكنونـات الـنص و خلجـات الشـاعر، « وهـو عنصـر مـن عناصـر الإيقـاع الـداخلي، وهـو دلالـة اللفـظ علـى المعنـى مـردّدا، أي: المعنـى مـردد واللفظ واحد»[3].

ويتّخذ التكرار في شعر "**رابحي عبد القادر** "عدة أشكال نذكر منها:

---

(1)- ينظـر: إبـراهيم أنـيس: موسـيقى الشـعر، مكتبـة الأنجلـو المصـرية، ط2، 1953م،ص19، ص 20.

(2)- زاهـر حسّـان الأحمـد: مسـتويات بنـاء الصـورة فـي الشـعر العربـي الحـديث،المرجع السـابق، ص 365، ص 366.

(3)-عبـد الـرحمن تبرماسـين: البنيـة الإيقاعيـة للقصـيدة المعاصـرة فـي الجزائر،المرجـع السـابق، ص192.

1-1-1التكرار الصوتي :

- **تكرار الحرف:**

اهتمّ الشعراء بتكرار الحرف في قصائدهم، وهذا ما نجده في معظم قصائد "**عبد القادر رابحي**" ونذكر منها حرف النفي "**لا**" في قصيدة "**المسافات حتّى الثمالة**":

« لا بحر ينعاك

لا غربة

لا سفن »[1]

كرّر الشاعر حرف النفي **(لا)** في مواضع عدة، و يتجسّد في نفي الأسماء **(بحر، غربة، سفن)**، وبهذا يكون قد أدّى دورا تعبيريًّا وإيحائيًّا، وبالتنوّع الصوتي نسج إيقاعًا داخليًّا، يشد انتباه المتلقي، و يتجاوز نمطية الوزن المألوف، ليحدث إيقاعاً مميّزًا، حيث « تؤدي الأصوات دورًا كبيرًا وفعّالا في تكوين نسيج الموسيقى الداخلية في النص وتشغيله إيقاعيًا»[2].

وأمّا في قصيدة "**أرى شجرا يسيرا**":

«لا أحتاج للكلمات

لا أحتاج للنبع الملثم بالخروج

و للخطى المتعثرة

لا أقتفي أثرا لهذا الظّل

ولا أبني سرادق من جنوني

---

(1)- رابحي عبد القادر :حنين السنبلة، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2004م، ص 27.

(2)- عبيد محمد صابر: عضوية الأداة الشعرية الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي ، عمان، ط1، 2007م، ص 154.

أنا لا أصدّق غير ما تنعاه ذاكرتي»[1]

إلى أن يقول:

«لا أستسيغ الخيل تلهث دونما هدف

ولا أبكي على مضض

ولا أتعلّم الأسماء»[2]

الملاحظ في هذه القصائد أنّ النفي جاء للأفعال بخلاف القصيدة السابقة، وهذه الأفعال هي : **أحتاج، أقتفي، أبني، أستسيغ، أصدق، أبكي، أتعلّم**. وربما يستبعدها الشاعر مستقبلًا، و يرفضها كرامة و كبرياء أيضًا .

و للتكرار الصوتي وظيفة جمالية و إيقاعية، حيث أنّ« الخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي تكون مراقبة مثل هذه الانحرافات، كتكرار صوت، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، وكل ذلك ممّا يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح، أو عكس ذلك كالغموض أو الطمس المبرر جماليا للفروق » [3]، كما أنّ الملاحظ لهذا الديوان يجد أنّه صفحة الإهداء كتب عليها "**لا**"، وكأنّه بني عليها.

- **<u>تكرار حروف العطف أهمها:</u>**
- **<u>الواو</u>** :

يقول الشاعر في قصيدة "**حروف**":

«الحروف التي في الهواء

و الحروف التي في حروف الهجاء

1- رابحي عبد القادر: أرى شجرا يسير،منشورات ليجوند ، الجزائر، ط1 ، 2011م،ص 56.

2- المصدر نفسه ، ص 61.

(3)- سيد خضر: التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب ، كفر الشيخ ، ط1، 1998م، ص 6.

والتي في الكلام الوثير

والتي في المطر... » [1]

إنّ ما يدعو إلى التمعّن في القصيدة أكثر هو عنوانها، فالشاعر يمجّد الحروف ويعاتب نفسه بلطف على مرورها مرور الكرام دون احتوائها، فكثّف من استعمال **الواو** في بداية كل سطر، من أجل الترابط الفني و الموضوعي للقصيدة، بالإضافة إلى الإيقاع الموسيقي المتسلسل والمنظم .

وأمّا في قصيدة "**شارع الغابة السوداء**" فيقول:

« و زهرنا الذّابل

و الحروف

والظّل و السيوف

وقصة الذين لم يروا عرائس البحار

تحنّ للرّياح

و القمر» [2].

وأمّا في قصيدة "**صورة/شاهد في مهبّ النّص**"يقول:

« لولاك ما صرت شاعرا

و لا صار هذا الحرف عبدي

و سيّدي

و ما كنت أدري أنّ قلبي نبوءتي

و ما كنت أدري» [3]

(1)- رابحي عبد القادر :حنين السنبلة، المصدر السابق ، ص 48.

(2)- رابحي عبد القادر : الصّعود إلى قمّة الونشريس، المصدر السابق ، ص46.

(3)- رابحي عبد القادر :حالات الاستثناء القصوى، المصدر السابق ، ص 35.

تبحث واو العطف في هذاه المقاطع عن عمق المعاني في نفس الشاعر،كما تضفي لمسة إيقاعية تحافظ على استمرارية الجو النفسي، وتعطي دلالات مختلفة، ربطها بالنفي ليوضّح ما بداخله أكثر، و بهذا أحدث العطف نغمًا موسيقيًّا مترابطًا، ومتسلسلًا،كما ساهمت في ترابط و بناء النص .

- **أسلوب النـــداء:**
- **ياء النداء:**

اعتمد الشاعر ياء النداء في معظم قصائده حيث يقول في قصيدة "**رثاء**" :

« آه..يا خطأ الحرف

يا غربة النص..

يا حالة الامتعاض..

يا مهرجان الصياغة.. »[1]

ويقول في قصيدة "**مقام المتنبي**":

« يا أيّها القادم من بوابة الحريق

يا أيّها المصلوب بين اللّام و الألف

يا أيّها المسافر الوحيد بين القلم الأسود» [2]

تعتبر "**يـــا**" من الأدوات الأكثر استعمالا وهي في الأصل للنداء القريب والبعيد، للتنبيه ولفت الانتباه، والمنادى الذي أراده الشاعر في القصيدة الأولى لم يكن شخصًا وإنّما: (غربة النص، حالة الامتعاض...) أمّا عن القصيدة الثانية فقد قصد الشاعر العباسي "**المتنبي**"، وهذا النداء قد أدّى وظيفة نفسية أكثر .

- **تكرار حروف الجر:**

(1)- رابحي عبد القادر :على حساب الوقت، المصدر السابق ، ص 12.

(2)- المصدر نفسه، ص 52.

- **الحرف "في ":**

يقول الشاعر في قصيدة :"**شجر من نزيف الكلام**":

«و رمتني الحروف إلى القاع

في أسفل القاع

في فجوة

في سراديب

في غبار»[1]

ويقول في قصيدة "**الوشاية بالنفس**":

« في جرس الساعة الحائطية

في غربة المزهرية حين يغادرها الغيم

في خطوات النّساء» [2]

ويقول في قصيدة "**زوايا**":

« في صدى المستطيلات

في ركنه

في زواياه»[3]

ساهمت حروف الجر في اتساق النص، وترابط أفكاره،كما وضّحت الظرفية المكانية وحتى الزمانية الحقيقية والمجازية، وهذا ما سهّل عملية الامتداد والزيادة في عدد الأسطر، عن طريق الربط والتتابع في الصور، التي تعطي جمالية للنص، وإيقاعا منسجمًا متتاليًا، ما يحدث جرسًا موسيقيا، يؤدي دورا تعبيريّا وإيحائيّا، وهذا

(1)-رابحي عبد القادر :على حساب الوقت ، المصدر السابق، ص53.

(2)- رابحي عبد القادر : حنين السنبلة، المصدر السابق ، ص 32.

(3)- رابحي عبد القادر : فيزياء، المصدر السابق، ص 6.

مـا يفـتح آفاقـا جديـدة للمتلقـي، كمـا «يعـد الباعـث النفسـي مـن أهـم العوامـل المسـببة للتكـرار، ويمتـاز عـن غيـره بأنّـه الأكثـر ظهـورًا بينهـا لمـا يمثلـه مـن إعـادة لمـا وقـع فـي القلـب واسـتقرّ فـي الـنفس فانشـغلت بـه عمـن سـواه»[1]،وأمّـا فـي تكـراره لحـرف الجـر "**فـي**"، فقد وسّـع نطـاق المقتـرن بـه و«يـؤدي تكـرار الحـرف فـي كثيـر مـن الأحيـان إلـى توسـعة حيـز الشـيء المقتـرن بـه، ضـمن السـياق الـذي ورد فيـه، وهـذا مـا يضـفي إلـى توسـعة فـي حيـز الحـدث الكلـي للقصـيدة، وبشـكل تـدرّجي تـزداد **التوسـعة** فيـه اطّـرادًا بزيـادة التكـرار»[2]، ومثـال ذلـك قولـه: "**فـي** أسـفل القـاع"، " **فـي** فجـوة .."، **فـي** سراديب"،وسّـع الشـاعر حيّـز خيبتـه وقمـة حسـرته حـين رمتـه الحـروف تـدريجيّا، فـي كـلّ مكان مظلم ضيّق.

- **تكرار الضمير:**
- **ضمير الغائب:**

ويقول في قصيدة "**نواة**":

«هو ما لم يقله الرّواة..

هو هذا الذي أخرجته الرّمال الحزينة

من ضيق هذي الفلاة..

هو هذا الذي أسكنته الجراحات»[3]

([1])- فهـد ناصـر عاشـور : التكـرار فـي شـعر محمـود درويـش ، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشر، عمان-الأردن، ط1، 2004م، ص 33.

([2])-المرجع نفسه ، ص35.

(3)-رابحي عبد القادر : فيزياء، المصدر السابق ، ص5.

ويقول في قصيدة "**كتلة**":

«هو هذا المدى الرّخو

هذا الغراء اللّزج..

هو هذي العجينة»[1]

ويقول في قصيدة "**ارتطام**":

«هو مفتتح للكلام..

هو آخر ما يتذكّره الشّعراء المجانين

هو لغة تستقي صحوها من كهوف المنام..

هو ما سوف يحمله الحرف»[2]

استعمل الشاعر ضمير الغائب "هو " بكثرة في قصائده، ما ولّد إيقاعًا موسيقيًّا تستحسنه أذن القارئ، كما يثير الانتباه، حيث «إنّ هندسة تكرار الضمير لها حضور متميّز عند شعراء الحداثة، فالضمير المتكرّر يزيد القصائد جمالًا وإيقاعًا»[3]، لهذا اهتمّ شعراء الحداثة بتكرار الضمائر لإضافة القصيدة رونقًا، وجمالًا، إيقاعًا و إيحاءً.

ومن خلال هذا النص تظهر براعته في التجريب حيث «يقيم الشاعر ديوانه على مجموعة رهانات مغايرة ،قائمة أساسًا على وعي تجريبي تجاوزي بيني، يؤالف

(1)-رابحي عبد القادر : فيزياء ، المصدر السابق ، ص9.

(2)-المصدر نفسه ، ص 10.

(3)- عبد المؤمن عجاج، محمد طول: فاعلية تكرار الضّمائر في الشعر العربي الحديث، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، جامعة تلمسان، المجلد 5،العدد2، جوان 2022م، ص 57.

فيه الشاعر بين علوم الفيزياء وميدان الأدب .. »[1]، وقد تراوحت القصائد بين " **نواة**"، **كتلة** "، "**ارتطام** "مع تكرار ضمير الغائب "**هو** "، وربما كان المقصود ذاته .

- **تكرار الفعل:**

يقول الشاعر في قصيدة "**نشيد آخر السنة**":

«قلنا وبعض الحزن في عيني معلّمة الصّغار

قلنا سندخل للوقار..

قلنا سنرسم وردةً حبلى

نسميها وطن..» [2]

نلاحظ تكرار الفعل "**قلنا**" ويدل هذا التكرار على مدى يقين الشاعر بما حدث وتأكيده على وقائعه وثقته بالنتائج، وهذا يوحي بكثرة تجارب الشاعر ومدى خبرته وموقفه من مدرسة الحياة.

وفي قصيدة "**فروسية**" يقول الشاعر:

«زيّفوا الوحم في عيون الصّبايا

زيّفوا الحبّ في صراخ الولاده

زيّفوا الحزن في ابتسامات طفل

زيّفوا الصبر و الشّقا و السّعاده

زيّفوا الوعي و استعانوا بحبر»[3]

---

(1)- أمينة هلال: انفتاح أفق التجريب و انفلات الرؤيا في شعر عبد القادر رابحي-ديوان فيزياء أنموذجًا-، المجلد 8، العدد1، جامعة مولود معمري-تيزي وزو، 2022م، ص 353.

(2)- رابحي عبد القادر : الصعود إلى قمّة الونشريس، المصدر السابق، ص 15، ص16.

(3)- رابحي عبد القادر :حالات الاستثناء القصوى، المصدر السابق ، ص 29.

يكـرّر الشـاعر فعـل " **زيفـوا** " بدايـة الأسـطر مـا يعـرف بـالتكرار الاسـتهلالي، مـا يـدلّ علـى التـوتر الانفعـالي فـي نفـس الشـاعر" مـع ضـمان التناسـق الإيقـاعي، و«يسـتهدف التكـرار الاسـتهلالي فـي المقـام الأوّل، الضـغط علـى حالـة لغويـة واحـدة، يـتم توكيـدها عـدّة مـرات بصـيغ متشـابهة ومختلفـة مـن أجـل الوصـول إلـى وضـع شـعري معـيّن قـائم علـى مسـتويين رئيسـيين: إيقـاعي و دلالـي»[1]، وبهـذا فقـد خـيّم التكـرار الاسـتهلال علـى القصـيدة مـن البدايـة إلـى النهايـة، مـا زادهـا جمـالا مـن خـلال الجـرس الموسـيقي المتكرر، و دلالة أعمق، فقد كشف عن توتر الشاعر و غضبه.

- **تكرار الجملة:**

يقول شاعرنا في قصيدة "**عيناك تنتشران**":

«يا ليل متى غده

ولا تدرين موعده...

ولا تدرين موعده...

ولا تدرين موعده...» [2]

و في قصيدة " **فناء**" يقول الشاعر:

«صغار السلاحف

تركض

من عطش الرمال

إلى أن يقول:

صغار السلاحف

([1])- محمـد صـابر عبيـد: القصـيدة العربيـة الحديثـة بـين البنيـة الدلاليـة و البنيـة الإيقاعيـة، اتحـاد الكتاب العرب، دط، 2001م، ص 196.

(2)- رابحي عبد القادر : حالات الاستثناء القصوى، المصدر السابق ، ص 71.

تركض

مزهوّة بالمجيء إلى الماء»[1]

نلاحظ أنّ: الشاعر في هذه القصائد قد كرّر جملا وهي " **و لا تدرين موعده** "، و"**صغار السلاحف تركض**" أمّا الأولى فقد جاءت متتالية، ما يظهر الانفعال الشديد للشاعر، وأمّا الثانية فقد فصلت الجزء الأول من القصيدة عن الجزء الثاني، وكأنّها المحور الأساسي الذي بنيت عليه القصيدة، فقد استهلّ بها النص و ختمه بها لتعميق الفكرة التي يريد ايصالها للمتلقي مع لفت انتباهه، و« يقوم هذا النمط على تكرار عبارة تُعاود الظهور على مسافات متباينة من القصيدة، تؤدي رفع مستوى الشعور إلى درجة الذروة، ولذلك تتّسم العبارة بأنّها المحور التي تدور حولها امتدادات النص الدلالية»[2]، و ما يزيدها جمالًا، تلاعب الشاعر في اختياره لتموضع تكرار العبارات،ما يدلّ على احترافيته وتجريبه .

- **<u>تكرار العنوان</u>** :

وعلى ذكر التكرار نجد الشاعر يكرّر نصا **بعنوانيين متباينين هما:** نص " **شعوب** " و " **مقام الغيرة** "

فيقول :

« تمشي

إلى مدن التّواريخ الهجينة

دون خوف

تمشي

.....

(1)- رابحي عبد القادر : فيزياء، المصدر السابق ، ص 58، ص59.

(2)- زاهر حسّان الأحمد: مستويات بناء الصورة في الشعر الحديث، المرجع السابق، ص 371.

وتتبعها الحرف..» [1]

يوضّح التكرار في الكلمات والإيقاع الموسيقي بعدا جديدا، يرمي إليه الشاعر من خلال تحدّثه عن الشعوب العربية، الّتي تمشي بلا تفكير وبلا تردّد إلى المجهول وتتبعها الحروف، حتى أنّ هناك إشارة للتخاذل و الاستكانة والانقياد وراء مدن تواريخها مزيفة، قامت على أكتاف الغير، ولأنّ العنوان يعتبر العتبة الأولى للنص، وقد تكرّر النص مرتين بعنوانين مختلفين ما يلفت انتباه القارئ، ويثير ذهنه ومحموله الفكري، فيبحث عن المدلول،وجماليات هذا التجريب الذي تفرّد به الشاعر "**رابحي**"، ليشير إلى أنّ هذه الشعوب تمشي منقادة إلى المجهول، وهذا ما حزّ في نفسه نوع من الغيرة، وهنا يتشكّل الارتباط بين العنوانين (مقام الغيرة/ شعوب) .

2- الإيقاع الخارجي:

2-1الوزن العروضي:

«يعدّ الوزن من أبرز العناصر الإيقاعية في القصيدة العربية، وهو القالب الموسيقي للأفكار والعواطف، وهو جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر، جمع "**الخليل**"* بحور الشعر العربي الخمسة عشر وأضاف لها تلميذه "**الأخفش**" بحر المتدارك، و الوزن يمثّل البنية الأساسية في موسيقى الشعر الخارجية »[2]، ممّا لا

---

(1)- رابحي عبد القادر : على حساب الوقت ، المصدر السابق ، ص 54، ص64.

([2])- خالد سليمان: الجذور والأنساغ دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر و التوزيع، ط1، 2009م،ص 59.

***الخليل:** بن أحمد الفراهيدي البصري (170هـ100هـ-786م718م) واسمه الكامل الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي الأزدي اليحمدي، شاعر و نحوي عربي بصري، يعد عالمًا بارزًا و إمامًا من أئمة اللغة و الأدب العربيين ، وهو واضع علم العروض، وقد درس الموسيقى و الإيقاع في الشعر العربي ليتمكّن من ضبط أوزانه، ودرس لدى عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي وهو أيضًا أستاذ سيبويه النحوي...

شك فيه أنّ الوزن عنصر فعّال في الإيقاع الشعري، مرتبط بالحالة النفسية للشاعر وأفكاره التي يترجمها في هذا القالب، «فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقًا أو نمطًا زمنيًا معيّنًا، ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطًا في شيء ما خارجنا، وإنّما إلى كوننا نحن قد تحقق فينا نمط معين...إنّ النظام الذي ينزع إليه الوزن إنّما يؤثر فينا عن طريق تحديد التوقعات التي يحدثها في نفوسنا،فهذه التوقعات هي التي تجعل لها النظام تأثيرًا على النفس»[1]، وهذا ما يوضّح العلاقة بين الشاعر والقارئ، و التي يؤلفها الإيقاع الذي تبنى عليه القصيدة، فهذا النظام يؤثر في المتلقي ويحدث في نفسه توقعات وتأويلات، وكأنّه يكشف حالة الشاعر النفسية، ومدى قدرته على ترجمتها .

و«الايقاع الخارجي حركة صوتية، تنشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة، ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن، وقافية، وتكرار في المقطع الصوتي الواحد، أو في الكلمة أو في الجملة ،ومن محسنات بديعية»[2]، وبما أنّه حركة صوتية، فكان لابد أن تنشأ من عناصر صوتية مختلفة، ينطوي تحتها وزن و قافية و بحر و تفعيلات، وكل ما يتعلّق بالموسيقى .

2-2 السطر الشعري:

بعدما كانت القصيدة العمودية تفرض سلطتها لردح من الزمن، ظهرت في الشعر الحديث محاولات شتّى لكسر العمود الشعري، وتفتيت الصورة الموسيقية

(1)-رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر،تر:محمد مصطفى بدوى، حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة، ط1 ،2005م، ص90، ص91 .

(2)- خالد سليمان: الجذور والأنساغ دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، المرجع السابق، ص 59.

التقليديــة للقصــيدة، وذلــك بتخطــي القافيــة المفروضــة والمتكــررة، وقــد قسّــم شــاعر قصــيدة التفعيلــة تقســيمًا جديــدًا للبيــت، حيــث كســر عمــود الشــعر فبــدلًا مــن نظــام الشــطرين إلــى الأســطر، لتتجمّــع فــي الســطر الأول والأطــول كــل الدفقــة الموســيقية، ثــمّ يــأتي الســطر الثــاني بحجــم أقــل و كأنّــه الجــواب، و تتكــرّر هــذه الصــورة فــي الأســطر الأخرى، وبهذا يكون قد وضع لنفسه شكلًا موسيقيًّا ثابتًا يتبعه[1].

«يتــألف الشــعر مــن كلمــات تنــتظم فيمــا بينهــا انتظامًــا مخصوصًــا، تبعًــا لتعاقــب الحركــة والســكون،مما يصــنع للشــعر وزنــه أو إيقاعــه الخاصــين، هــذا الانتظــام يعتمــد علــى كيفيــة فريــدة فــي تناســب أصــوات الكلمــات، وتوافــق أحرفهــا توافقًــا زمنيًّــا يشــكل صــورة الــوزن العروضــي الــذي يتقــدم بــه الشــعر و يعــد مــن جملــة جــوهره»[2]، بحيــث يقوم الشعر الحديث في نظامه العروضي على الأمور التالية :

1)- **وحــدة التفعيلــة:** غالبــا مــا يعتمــد الشــاعر فــي قصــيدته البحــور الصــافية ذات التفعيلــة الواحــدة و هــي: الكامــل، الرّمــل، الهــزج، الرّجــز، المتقــارب، والمتــدارك، وقــد تتغيّــر بفعــل الزّحافــات والعلــل الجــائزة فيهــا، ويعمــد الشــاعر أحيانــا إلــى اســتحداث تفعيلات جديدة أو مزج تفعيلات بحر بتفعيلات بحر آخر في القصيدة الواحدة.

2)- **الحريــة فــي عــدد التفعــيلات** : الموزّعــة علــى كــل ســطر، حيــث يســمح للشــاعر أن يتصــرف فــي عــدد التفعــيلات ويوزّعهــا علــى الأســطر كيفمــا يشــاء ، متوقفًــا حيــث يريــد، وسائرًا إلى أن ينتهي المعنى [3].

(1)- ينظر: عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط 4، دت، ص76.

(2)-جابر عصفور: مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 5،1995 م، ص 195.

(3)- ينظر : إميل بديع يعقوب :المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1،1411هـ-1991م، ص 279.

2-3 البـــــحر الشعري :

وفـي محاولـة لتقطيـع بعـض الأبيـات مـن بعـض قصـائد دواويـن الشـاعر "**رابحـــي عبـد القـادر**" كنمـوذج للدراسـة نجـد أنّ الشـاعر يـولي أهميـة للإيقـاع الخـارجي والـداخلي في معظم دواوينه فنجد :

1) ديوان حالات الاستثناء القصوى:

بداية من قصيدة "**صداع صهاريج وماء آسن**" يقول :

«قلق ينتابني من ثقل هذا اليوم حزن يعتريني
وصداع واحد منذ صباح لم يعد يترك
في نفسي سوى ذكرى لما كانت عليه» [1]

فإذا قمنا بتقطيع الأبيات عروضيا وجدنا الشكل الآتي:

(0/0///) (0/0//0/) (0/0//0/) (0/0//0/) (0/0//0/)
فعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن
(0/0///) (0/0//0/) (0/0///) (0/0///) (0/0//0/) //
فعلاتن/ فاعلاتن / فعلاتن / فعلاتن / فاعلاتن / فعـــ
/(0/0) / (0/0//0/) (0/0//0/) (0/0//0/) (0/0//0/)
لاتن) / (فاعلاتن) / (فاعلاتن) / (فاعلاتن) / (فاعلات

نلاحـظ أنّ الشـاعر اعتمـد **بحـــر الرمـــل** فـي هـذا المقطـع، وكمـا هـو متعـارف أن هـذا البحـر مـن البحـور الصـافية، التـي تعتمـد تفعيلـة واحـدة: **فـــاعلاتن /0//0/0** سـببان خفيفـان/**0**-/**0** بينهمـا وتـد مجمـوع //**0**. و يـرى "**ســـليمان البســـتاني**": «أنّ بحـر الرمـل هـو بحـر الرقّـة يجـود نظمـه فـي الأحـزان والأفـراح و الزهريـات، ولهـذا لعـب بـه الأندلوسـيون كـل ملعـب وأخرجـوا منـه ضـروب الموشـحات، وهـو غيـر كثيـر فـي الشـعر

(1)- رابحي عبد القادر :حالات الاستثناء القصوى، المصدر السابق ، ص 5.

الجاهلي»[1]، وبالفعل تحمل هذه القصيدة في طيّاتها نبرة الحزن و القلق والتحسر، وقد استعمل الشاعر ألفاظًا تدل على ذلك : "صداع، حزن، قلق، ثقل، ذكرى "، و يعتبر هذا الديوان أرضية خصبة لإيقاعات موسيقية مكثّفة، فنجد الشاعر في مقطع من قصيدة أخرى يعتمد بحرا آخر، حيث يقول في قصيدة "**الحبر المنسي**":

« لم يبق غيرك في المنفى

يمدّ يدًا

لمن تناءت بهم عيناك

فانشرقوا

جميعهم أدمنوا معناك من زمن

وحطّموا هذه الأغلال» [2]

التقطيع العروضي :

(0//0/0/) (0///) 0/0/)

مستفعلن فعلن مستف

(0//) (0///)

علن فعلن

(0//0//) (0//0/) /0/0/)

متفعلن فاعلن مستفع

(0/) (0///)

لن فعلن

([1])- غازي يموت: بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت- لبنان، ط2، 1992م،ص 131.

(2)- رابحي عبد القادر :حالات الاستثناء القصوى، المصدر السابق، ص 75.

(0///) (0//0/0) (0//0/) (0//0//)

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

يعتمد الشاعر في هذه القصيدة **بحر البسيط** بتفعيلاته الكاملة وهو من البحور المختلطة، والتي لا تعتمد تفعيلة واحدة، «وهو عادة ما يقرن بالطويل في الجلال والفخامة و الشيوع أيضًا، ولكن جمعه بين مستفعلن وفاعلن يجعل المجذوب يقول عنه: ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين العنف و اللين»[1]، وهو كذلك فقد تراوحت القصيدة بين العنف واللين من خلال:" **حطّموا، الأغلال ، يمد يدًا** "، بين المنفى وتحطيم الأغلال .

و <u>وزنه الشعري</u> : مُستفعِلُن فاعِلُن مُستَفعِلُن فَاعِلُن ... مُستفعِلُن فاعِلُن مُستفعِلُن فاعِلُن

<u>2)-ديوان فيزياء:</u>

يقول في قصيدة "**تمدّد**":

«صرت أحتاط من هذه الأرض

فالأرض نكّارة للمفاهيم

لا تتمدّد جرّاء هذي الحرارة

لا تستسيغ الذي كان من كبد هشّة قلبه»[2]

التقطيع العروضي :

/0) (0///) (0//0/) (0//0/)

فاعلن فاعلن فعلن فاع

/0) (0//0/) (0//0/) (0//0/) (0//0/) (0/

(1)- سيد البحراوي: العروض و إيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط، 1993م، ص 47.

(2)- رابحي عبد القادر: فيزياء ، المصدر السابق، ص 27.

لن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاع

(0/) (0///) (0///) (0//0) (0//0) //)

لن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فع

(0/ (0//0) (0//0) (0//0) (//0) (0///)

لن فاعلن فاعلن فاعل فعلن

ويقول في قصيدة أخرى "**انبعاث**":

«افتحي للغريب الشّهيّة

علّ الشّهيّة تفتح قلب الغريب

فتجهش أوطانه بالحنين إلى نهر أوصاله»[1]

وإذا قمنا بتقطيع هذه الأبيات وجدنا:

(0//0) (0//0) (0//0) (//)

فاعلن فاعلن فاعلن فع

(0/) (0//0) (0///) (0///) (0//0) (/)

لن فاعلن فعلن فعلن فاعلن ف

(0//) (0///) (//0) (0//0) (0//0) (0///) (0//0) (0/0/) (//)

علن فعلن فاعل فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعل فع

يعتمد الشاعر في القصيدتين "**بحر المتدارك**" وهو من البحور الصافية التي تعتمد تفعيلة واحدة مكررة ،قال عنه "**البستاني**": «والمحدث أو متدارك الأخفش بحر أصابوا بتسميته الخبب، تشبيهًا له بخبب الخيل، فهو لا يصلح إلا لنكتة أو نغمة» [2]و الملاحظ أنّ الشاعر

(1)– رابحي عبد القادر: فيزياء، المصدر السابق ، ص48.

([2]) – غازي يموت: بحور الشعر العربي عروض الخليل، المرجع السابق،ص 213.

قد اعتمده في عدة قصائد من هذا الديوان، على الرغم من قلة اعتمادة في الشعر القديم و الحديث، و لربما يحسب هذا تجريبا له ، فقد تداركه لقلة استعمالهم له .

- **الوزن الشعري:**

فعلن فعلن فعلن فعلن...فعلن فعلن فعلن فعلن

وقد طرأ عليها تغيرات **(فعلن=فاعلن)** ،**(فعلن=فاعل)**

3)- ديوان "حنين السنبلة" :

بداية بقصيدة "**نواة** " يقول الشاعر:

«كان الفتى نائمًا

في غيابات أسراره

جاء سيارة أيقضوه

سألوا عن مواقيت

لكنّهم في المواقيت لم يسألوا عن عصافير»[1]

التقطيع العروضي للأبيات:

(0//0/) (0//0) (0///)

فاعلن فاعلن فعلن

(0//0/) (0//0) (//0/)

فاعلن فاعلن فاعل

(0//0/) (0//0/) (0//0)

فاعلن فاعلن فاعلن

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

فعلن فاعلن فاع

(/) (0//0/) (0//0/) (0//0/) (0//0/) (0//0) (/0/)

(1)- رابحي عبد القادر : حنين السنبلة، المصدر السابق ، ص 7.

ل فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاع

ويقول الشاعر في قصيدة "**تأريخ**":

«لا أحبّ المزيد من الحزن

يكفي الذي عشته

وتجرّعته

وتقيّأته

من حروب

ومن محن جائره»[1]

التقطيع العروضي :

(/0//0) (0//0) (0///) (/0

فاعلن فاعلن فعِلن فاع

(//0/) (0//0) (0/

لن فاعلن فاعل

(//0/) (0///)

فعِلن فاعل

(//0/) (0///)

فعِلن فاعل

(/) (0//0/)

فاعلن ف

0//0/) (0///) (0//)

علن فعِلن فاعلن

نلاحظ أنّه : اعتمد **بحر المتدارك** في القصيدتين أيضًا، و التغيرات : **(فاعلن= فعِلن)**

(1)- رابحي عبد القادر: حنين السنبلة، المصدر السابق، ص 56.

و يعدّ « هذا البحر قليل بل نادر في الشعر القديم ، لكنّه أصبح شائعًا في العصر الحديث»[1]، لذلك استعمله الشاعر بكثرة في قصائده، كما أنّه من البحور الصافية.

4)-ديوان "الصعود إلى قمة الونشريس":

يقول الشاعر في قصيدة " **رؤيا** ":

«قبل أن أبتدي بالكلام

قبل أن أرسم الخطو في الأرض

قبل اكتمال العظام

قبل أن يسكن القلب سرب القطى

وهديل الحمام»[2]

التقطيع العروضي للأبيات:

(0//0/) (0//0/) (0//0/)

فاعلن فاعلن فاعلن

/0) (0//0/) (0//0/) (0//0/)

فاعلن فاعلن فاعلن فاع

0//0/) (0//0/) (0/

لن فاعلن فاعلن

(0//0/) (0//0/) (0//0/) (0//0/)

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

/) (0//0/) (0///)

([1])- محمد بن حسن بن عثمان : المرشد الوافي في العروض و القوافي ، دار الكتب العلمية ، بيروت-لبنان ، ط1 ، 1425هـ- 2004م، ص 128.

(2)- رابحي عبد القادر : الصعود إلى قمة الونشريس،المصدر السابق ، ص 9.

فعلن فاعلن ف

نلاحظ : اعتماد الشاعر **بحر المتدارك** في هذه القصيدة، و يسمى الخبب .

«و الخبب لأنّه إذا خبن أسرع به اللسان في النطق فأشبه خبب السير، و سمي أيضًا ركض الخيل لأنّه يحاكي وقع حافر الفرس على الأرض، وضرب الناقوس لأنّ الصوت الحاصل منه يشبه ذلك إذا خبن »[1]، يظهر من خلال التسمية التي أطلقت عليه أنّ له وقع في النفس ، خاصة إذا تبعه زحاف الخبْن ، حيث يحذف الثاني المتحرك، لنجد فاعلن (/0//0) تتغير إلى فعلن (///0) ،وقد تأتي كل التفعيلات مخبوبة .

ويقول في قصيدة " **رياح الونشريس**":

«سقطت كروم العمر
وانكسرت عناقيد اللّغة
وأنا أفتّش عن سحابات النّهار
عمّا سيحثل في تراب الأرض
في طين الجرار..» [2]

وإذا قمنا بتقطيع الأبيات نجد:

(///0//0) (/0/0/)
متفاعلن متْفاع
0/ (0//0///) (0//0/0/)
لن متفاعلن متْفاعلن
(0//0/0/) (0//0///) (/0/0/)
متْفاعلن متفاعلن متْفاع

([1])- محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل. العروض والقافية، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت-لبنان ، دط ، 1426هـ-2005م ، ص 122.

(2)- رابحي عبد القادر : الصعود إلى قمّة الونشريس، المصدر السابق ،ص 19.

اعتمد الشاعر في هذه القصيدة " **بحر الكامل** " من البحور الصافية التي تعتمد تفعيلة واحدة وهي : **مُتَفاعلن** فقد قال "**حازم القرطاجنّي**" :« ومن تتبّع كلام الشعراء في جميع الأعاريض، وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، و وجد الافتنان في بعضها أعمّ من بعض، فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافر و الكامل، ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره »[1]، إذن فبحر الكامل يفسح المجال للشاعر كي يتفنّن و يبدع، وقد طرأت عليه تغيّرات في المقطع حيث أنّ: **مُتَفاعلن** أصبحت **متْفاعلن**، و«قد كان "**الكامل**" في الخمسينيات ملاذا لمعظم الشعراء، يوفّر لهم الكثير من متطلباتهم الايقاعية وصياغاتهم العروضية، كان بحرًا طيّعًا، لا وعورة فيه، وقد كتبت معظم القصائد في تلك الفترة على هذا البحر»[2].وهذا دليل على أهميته .

5)-ديوان "على حساب الوقت":

يقول الشاعر في قصيدة " **مقام نهاوند**":

«تلك المرايا التي مالت على جسدٍ

تبكي مراياه لون الرّيح في مدنٍ

لم تفتح الرّيح

من أبوابها الألواح

و السّبلا..» [3]

([1])- القارطاجني حازم : منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م، ص 268.

([2])- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد ،دط ، 1990م ، ص 92.

(3)- رابحي عبد القادر : على حساب الوقت، المصدر السابق، ص 55.

وإذا قمنا بتقطيع هذه الأبيات نجد:

(0//0/0/) (0//0/) (0//0/0/) (0///)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

(0//0/0/) (0//0/) (0//0/0/) (0///)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

(0//0/0/) (0//0/) (0//0/0/) (0///)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

(0/0/0/) (0//) /0/0/)

مستفعل فعلْ مستفع

/0 (0///)

لن فعلن

اعتمد الشاعر في قصيدته "**بحر البسيط** " من بحور الشعر الممزوجة بين تفعيلتين هما : **مستفعلن** ، **فاعلن** بتغيّرات طرأت على بعض التفعيلات : **مستفعلن** = **مستفعلْ** / **فاعلن** = **فعلْ**، «وعندما يكون مجزوءا تكون العروض ذات نوعين: مقطوعة أي مستفعلْ بثلاثة أسباب خفيفة ضربها صحيح ، صحيحة أي مستفعلن (...)، مقطوع أي: بحذف النون الساكنة و تسكين ما قبلها»[1]، وهذا ما عمد إليه الشاعر من خلال استعمال مجزوء البسيط ، ما يدلّ على تنويعه و تجريبه لمختلف الأوزان .

ويقول في قصيدة " **مختصر تاريخ روما**":

« ما الذي يجعل حزني مائلًا كالبرج

حتّى يكثر السّوّاح من حولي

(1)– عبد الله درويش : دراسات في العروض و القافية ، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة–العزيزية، ط3، 1407هـ–1987م، ص 39.

فلا أسقط

أزداد رسوخًا..» [1]

وإذا قمنا بالتقطيع العروضي للأبيات نجد:

(0/0//0/) (0/0///) (0/0///) (0/0///) /0/)

فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن فاع

/0/) (0/0//0/) (0/0//0/) (0/0/)

لاتن فاعلاتن فاعلاتن فا

//) (0/0//

علاتن فع

0/0///) (0/0/

لاتن فعِلاتن

اعتمد الشاعر في هاته القصيدة "**بحر الرمل** " من بحور الشعر الصافية التي تعتمد تفعيلة واحدة "**فاعلاتن** "مع تغيرات طرأت عليها نجد: **فاعلاتن = فعلاتن** .(زحاف الخبن) حذف الثاني الساكن.

« يتميّز بحر الرمل بالرقة و الرشاقة، و يلائم الموضوعات المتّصلة بالعواطف كالأحزان والأفراح و الفخر والحماسة والرثاء، ولذا كثر في شعر الأندلسيين، وأخرجوا منه ضروب الموشحات»[2]، لذلك نجد الشاعر استعمله في قصيدة "مختصر تاريخ روما" حيث أنّها بمثابة التحسر على ذلك التاريخ و تلك الحضارة ، التي أصبحت قبلة للسُيّاح في الوقت الحاضر، كما استعمل الشاعر لفظة " حزني " والتي أضفت على القصيدة مسحة الحزن.

(1)- رابحي عبد القادر : على حساب الوقت ، المصدر السابق ، ص 77.

(2)- محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم للطباعة و النشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1 ، 1412هـ- 1991م، ص 93.

6)- ديوان أرى شجرا يسير :

يقول في قصيدة "**ها أنا أسمع الآن خطوي**":

«لست مختلفا أنت

حين تراوغ فينا البحار

وتشرب من نبع ما سوف تنساه تلك الجراح

البعيدة

في وجهها مدن»[1]

الكتابة العروضية:

/0) (0///) (0//0)

فاعلن فعلن فاع

/) (0//0) (0///) (0///) (0//

علن فعلن فعلن فاعلن ف

/) (0//0) (0//0/) (0//0) (0//0) (0///) (0//

علن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن ف

//) (0//

علن فع

(0///) (0//0) (0/

لن فاعلن فعلن

ويقول في قصيدة "**شجر من نزيف الكلام**":

«زجّ بي صاحبي في متاه اليقين

ولمّا يزل نابتا في جراحات كفّي

(1)- رابحي عبد القادر :أرى شجرا يسير، المصدر السابق ،ص 5.

زغب الطّفولة

قلت له:

لم أكن ذات يوم دما سابحا»[1]

الكتابة العروضية:

/) (0//0/) (0//0/) (0//0/) (0//0/)

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن ف

//) (0//0/) (0//0/) (0//0/) (0//0/) (0//

علن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فع

//) (0//0/) (0/

لن فاعلن فع

(0///) (0/

لن فعلن

(0//0/) (0//0/) (0//0/) (0//0/)

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

أمّا في قصائد هذا الديوان فقد اعتمد على "**بحر المتدارك** "بتغيّراته منها : **(فاعلن = فعلن)** .

يظهر لنا من خلال التقطيعات العروضية السابقة من كل ديوان، أن الشاعر **رابحي** اعتمد على جل البحور الشعرية في قصائده، منها الصافية والممزوجة وهي: **الرمل**، و**البسيط**، و**الخفيف**، و**الكامل** سواء التي تعتمد تفعيلة واحدة أو تفعيلتين، ما يوحي عن التنوّع والتدفّق الحاصل من خلال توالي التفعيلات، وحسن التصرّف في استعمالها، غير أنّه جعل **المتدارك** في المرتبة الأولى، «ولسنا ندري سر إنصراف الشعراء عن هذا الوزن من أوزان الشعر، رغم

(1)- رابحي عبد القادر :أرى شجرا يسير،المصدر السابق ، ص 41.

انسجام موسيقاه، وحسن وقعها في الآذان...» [1]، و بالفعل نحس انسجامًا في الموسيقى، بين أسطر القصائد التي اعتمدها، ما يترك أثرًا جميلًا لكل من له أذن، و كل البحور الشعرية متعلّقة بنفسية الشاعر وتجربته، وعلى أساسها موضوعه المنشود، يختار بحره الذي يدفع القارئ للغوص في أغواره.

3-<u>التـــدويـر:</u>

«يعتمد الإيقاع النسقي للشعر العمودي على البيت كوحدة موسيقية مستقلة، بحيث تتحقق الوقفة الإيقاعية بوقفاتها الثلاث:العروضية والدلالية والنظمية فيه...وليس دائما بنية السطر الشعري المكتملة في شعر التفعيلة ذي الوقفة الإيقاعية بالتحديد، نهايته بوقفاتها الثلاث، بل يتداخل مع ما يليه من معان في السطور التالية له»[2].

انطلاقا من القول يبنى الإيقاع النسقي للقصيدة العمودية على البيت الواحد، إثر الوقفات الثلاث–المذكورة – أمّا السطر الشعري في قصيدة التفعيلة فهو متعلّق بما بعده سواء بالمعنى وتحقّق الوحدة العضوية، أو بالتفعيلات غالبًا، فالمتأمّل للقصائد السالفة الذكر، يجدها كلّها تقريبا مبنية على التّدوير الذي يعتبر خاصية من خصائص شعر التفعيلة، وظاهرة من الظواهر الإيقاعية، ولو نظرنا إلى هذه الأسطر على سبيل المثال لا الحصر فإنّنا نجد قول الشاعر في " **مقام نهاوند**" :

«تلك المرايا التي مالت على جسدٍ

تبكي مراياه لون الرّيح في مدنٍ

لم تفتح الرّيح

([1]) – غازي يموت: بحور الشعر العربي عروض الخليل، المرجع السابق، ص 213.

(2)– صالح علي صقر عابد، إسماعيل، عبد الله أحمد خليل : الإيقاع في شعر سميح القاسم دراسة أسلوبية، متطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في الادب و النقد، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الأزهر، غزة–فلسطين،2011م–2012م،ص 120،ص121.

من أبوابها الألواح

و السّبلا..» [1]

تمثّل هذه المقطوعة إيقاعا موسيقيا على تفعيلة **البسيط**، فقد جاءت في السطور الشعرية الثلاثة الأولى: أربع تفعيلات لكل واحد منهما، وجاءت بنية السطر الشعري مستقلة عروضيًا، لذلك يمكن الوقف على نهايتها، على هذا النحو :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

أمّا السطر الرابع والخامس فيه **تدوير** حيث نجد التفعيلة انقسمت بينهما **مستفع/ لن** .

مستفعل فعلْ مستفع

لن فعلن

ومن هذا المنطلق يظهر بأنّ شيوع التدوير في قصيدة التفعيلة وارد لا محالة، فهي متعلقة بالدفقة الشعورية لدى الشاعر، سواء كانت بطول الأسطر الشعرية أو قصرها، من خلال أحاسيسه، بحيث «يعتمد الشعر الحر على التفعيلة كوحدة إيقاعية يؤسس عليها السطر الشعري، المتنوع في عدد التفعيلات، التي تتحكم في طوله وقصره الدفقة الشعورية الداخلية لدى الشاعر .. »[2]

وكما يقول في قصيدة أخرى "**ها أنا أسمع الآن خطوي**":

«لست مختلفا أنت

حين تراوغ فينا البحار

وتشرب من نبع ما سوف تنساه تلك الجراح

(1)- رابحي عبد القادر : الصعود إلى قمّة الونشريس، المصدر السابق، ص 19.

(2)- صالح علي صقر عابد: الإيقاع في شعر سميح القاسم دراسة أسلوبية، المرجع السابق ،ص 121

البعيدة

في وجهها مدن» [1]

تمثّل هذه السطور دفقة شعورية، كلّ سطر يتصل بما بعده أو بما قبله أو بهما معا، وقد اعتمد الشاعر فيها على **المتدارك**، وهي متعلقة ببعضها البعض فكل تفعيلة مشتركة بين سطرين وكلّما تولّدت الأحاسيس لديه تكسب دفقته الحيوية والانطلاق أو العكس، وهنا السطر الثالث أطول من البقية، فقد ارتبط بما قبله وبما بعده، على هذا النحو:

فاعلن فعلن فاع

علن فعلن فعلن فاعلن ف

علن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن ف

علن فعلن فاعلن فعلن

كما نلاحظ التغيرات في التفعيلة حيث نجدها تارة **فاعلن** و تارة أخرى **فعلن**،« فأصحاب هذا الشعر يحاولون بشتى الوسائل أن يخفّفوا من سيطرة الأساس الكمي على موسيقى الشعر العربي، وأن يلوّنوا بناء القصيدة الموسيقي» [2]، وهذا ما أضفى جمالية و رونقا في القصيدة

(1)- رابحي عبد القادر: أرى شجرا يسير، المصدر السابق، ص 5.

([2])- أبو فراس النطافي: التدوير و بحور الشعر ، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد6، الرياض، 1414هـ - 1994م، ص 553.

الفصل الثالث: التجريب الدلالي في شعر "رابحي"

1- المبحث الأوّل : مفهوم الرمز و الرمزية في الشعر.

2- المبحث الثاني :أنواع الرمز في شعر رابحي.

3- المبحث الثالث : المفارقة و التناص في شعر رابحي

المبحث الـــأوّل: الـرمز في الشعر :

1- مفهوم الرمـــــــز:

أ)-التعريف اللغوي:

كـل إشـارة أوعلامـة محسوسـة تـذكّر بشـيء غيـر حاضـر مـن ذلـك: العلـم رمـز الوطن ...الحمامة البيضاء رمز البراءة...[1].

وجـاء فـي لسـان العـرب إنّ:«الرمـز تصـويت خفـي باللسـان كـالهمس، والرمـز إشـارة وإيمـاء بـالعينين والحـاجبين والشـفتين والفـم، والرمـز كـل مـا أشـرت إليـه ممـا يبـان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أوبعين»[2].

قـال أبـو إسـحاق: معنـى الرمـز « تحريـك الشّـفتين مـن غيـر إبانـة بصـوت، إنّمـا هـو إشارة بالشّفتين، وقد قيل: إنّ الرمز إشارة بالعينين والحاجبين والفم.

والرمـز فـي اللغـة: كـلّ مـا أشـرت إليـه ممـا يبـان بلفـظ بـأيّ شـيء أشـرت إليـه بِيَـد أو بعين »[3].

« تكاد المعاجم وكتب اللغة تجمع على أنّ الرمز هو الإشارة و الإيماء»[4]

نلاحـظ مـن خـلال التعريفـات السـابقة الـذكر؛ أنّهـا تتّفـق علـى تعريـف واحـد، ألا و هـو أنّ الرمز إشارة و إيماء بالعينين والحاجبين، أوتحريك الشفتين من غير إبانة.

و لا يكاد يخرج تعريف الرمز في معظم المعاجم الحديثة عن هذه التعريفات.

---

(1)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي،دار العلم للملايين، بيروت-لبنان،دط، دت،ص 123.

(2)-ابن منظور :لسان العرب، دار صادر، بيروت، طبعة جديدة منقحة،ج5، ص222 ص223.

(3)- الأزهـــري: تهـــذيب اللغـــة، الـــدار المصـــرية للتـــأليف و الترجمـــة، ج13، 282هـ-370هـ،ص205.

(4)- أسماء خوالديّة: الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة و الإغراب قصدا، دار الأمان ، الرباط-المغرب، دط ، دت ، ص18.

«كثر الخوض في الحقل البلاغي العربي الحديث عن علاقة الرمز بالإشارة، فالرمز فحواه أن يريد المتكلّم إخفاء أمر ما في كلامه مع إرادته إفهام المخاطب ما أخفاه، فيرمز له في ضمنه رمزا يهتدي به إلى طريق استخراج ما أخفاه من كلامه، و الفرق بينه و بين الوحي والإشارة أنّ المتكلّم في باب الوحي و الإشارة لا يُودع كلامه شيئا يستدل عنه على ما أخفاه لا بطريق الرمز ولا غيره»[1]، و هذا القول يوضّح لنا الصراع القائم في الحقل البلاغي العربي الحديث عن علاقة الرمز بالإشارة، بعد أنّ أجمعت المعاجم العربية القديمة و الحديثة منها و كتب اللغة على أنّ الرمز هو الإشارة و الإيماء-كما ذكرنا سابقا- ، حيث فرّق هذا الحقل بينهما، فاعتبر فحوى الرمز هو إخفاء المتكلّم لأمر ما في كلامه الصريح ، مع محاولة إفهام المخاطب برمز يهدي طريقه، أمّا الوحي والإشارة فلا يودع المتكلم كلامه شيئا للاستدلال به، بل يفهمه أحذق الناس، واللبيب بالإشارة يفهم.

ب)-<u>التعريف الاصطلاحي</u> :

من بين التعاريف التي وردت في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة :

« و الرمز وسيط تجريدي* للإشارة إلى عالم الأشياء»[2]، و المعنى أنّ الرمز وسيط يعنى بجواهر الأشياء ومكنوناتها .

« تقوم اللغة على استخدام الرموز، إذ ترمز الكلمات إلى الأشياء و العلاقات القائمة بينهما في الواقع، كما تستخدم مجموعة من الرموز -أي الحروف- لكتابة

([1])- أسماء خوالديّة : الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة و الإغراب قصدا،المرجع السابق ، ص19.

([2])- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان ، ط1، 1405هـ- 1985م، ص 101.

***تجريدي** : الفن التجريدي فن يعتمد في الأداء على أشكال و نماذج مجردة تنأى عن مشابهة المشخصات و المرئيات في صورتها الطبيعية و الواقعية، من رواده الفنان العالمي بيكاسو.

تلك الكلمات ،فيرى "**عبد الله عووضة**" أنّ اللغة رمز الواقع، و الأدب تعبير بالكلام أي الرموز الدالة على المعاني و بالتالي على الواقع »[1]، يبدو أنّ للرمز أهمية كبيرة في اللغة ، حيث أنّه يربط بين الأشياء و العلاقات القائمة في الواقع، كما يرى **عبد الله عووضة** بأنّ اللغة في حدّ ذاتها رمز للواقع ، و الأدب تعبير بالرموز التي تدل على المعاني ، لهذا يمكن القول بأنّ الرمز وجد مع الأدب الإنساني .

وأمّا في القرآن الكريم فقد ذكر الرمز أيضا حيث نجد مثلا هذه الآية الكريمة يقول عز وجل: چڑ ڑ ک ک ک گ گ گ گ ڳ ڳ ڳ ڳ گ ڱ ں ڻ ڻ چ [آل عمران-41] ، وفي هذه الآية الكريمة خاطب الله تعالى سيدنا زكريا عليه السلام بعدما بشّرته الملائكة، وهو قائم يصلي بيحي نبيّا من الصالحين، فأمره الله تعالى ألّا يكلّم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا.

«إنّ إمكانية اكتشاف الرمز في الخطاب الأدبي، ووضوح أثره فيه، يغريان في الإيهام بمعرفته اليقينية، و بمعرفة حدوده و آفاقه و آلية عمله و طريقة تشكّله، ومن بعد تعريفه، غير أنّ تلك السهولة و الوضوح يشكلان معضلة تعريفه الحقيقية، بسبب تماهيه في غيره، أو تماهي غيره فيه »[2]، يظهر من خلال ما سبق أنّ اكتشاف الرمز ليس بالأمر الهيّن و المتاح للجميع ، وأنّ إمكانية اكتشافه تتطلّب التمعّن و الاطلاع، وذلك لتماهيه في غيره و تماهي غيره فيه، وذلك ما يستدعي القول «إنّ تفسير الرمز عملية شاقة و بطيئة، وربّما تفضي إلى أن يفقد الرمز قوّته

([1])- فايز علي : الرمزية و الرومنسية في الشعر العربي من امرئ القيس إلى أبي القاسم الشابي، مكتبة فلسطين للكتب المصوّرة ، دط، دت، ص 28.

([2])-حسن كريم عاتي: الرمز في الخطاب الأدبي، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد-العراق، ط1، 1436هـ-2015م، ص 15.

خاصة في الحالات التي يرتبط فيها ذاك الرمز بالتجربة الدينية ... »[1]، فالرمز عملية شاقة والتفسير الخاطئ له، يفقده قوّته وتأثيره ودلالته المقصودة، خاصة إذا ارتبط بالتجربة الدينية .

وللرمز جانبان «جليّ وخفيّ ، ظاهر وباطن، والمعنى الباطن هو المقصود، ويتمكّن القارئ من كشفه من خلال وسائط أو إشارات، ومعرفة المرموز إليه تحتاج إلى ذكاء وفطنة »[2]، يتألّف الرمز من طرفين متباينين هما: المعنى الظاهر والمعنى الباطن، فالظاهر واضح و مفهوم، أمّا الباطن فيحتاج إلى التمعّن والدقّة والذكاء في كشف التلميحات والإشارات، وهو المعنى المراد الوصول إليه.

1-1- <u>الرمزية في الشعر:</u>

يعدّ المذهب الرمزي واحدا من المذاهب الأدبية التي ظهرت في أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر، يستند على مثالية أفلاطون التي تنكر حقائق الأشياء المحسوسة ، «و رأى بعض النقاد أن الرمزية قد تعبّر عن الأشياء الحاضرة والأشياء الغائبة،ماضية كانت أو في المستقبل ،وقد تصور الأشياء اللاموجودة والأشياء المستحيلة الوجود، وقد تستخدم في الكشف عن الأشياء المجهولة، وهكذا تخدم الرموز الإنسان في وظائف التذكر والتوقع والتعريف... »[3]، يظهر من خلال هذا القول أنّ الرمزية تهدف لتذكير الإنسان بأشياء ما، وتعرّفها و توضّحها

([1])- بسّام الجمل: من الرمز إلى الرمز الديني بحث في المعنى و الوظائف والمقاربات، مطبعة التسفير الفني بصفاقس، المغرب ، ط1، جانفي 2007م، ص 16، ص 17.

([2])- سمير الدروبي: الرمز في مقامات السيوطي "مقامة الرياحين أنموذجا" ، دار البشير ، عمّان-الأردن، ط1، 1422هـ-2001م، ص 23.

(3)- مسعد بن عيد العطوي: الرمز في الشعر السعودي، المرجع السابق ، ص 18.

لـه، حيـث تعبّـر عـن الأشـياء الموجـودة و غيـر موجـودة، كمـا تصـوّر المجهـول و مستحيل الوجود .

يعتبـر الإيحـاء ظـاهرة فنيـة فـي القصـيدة العربيـة المعاصـرة، فلـم يكـن حـدثًا فرديًّـا، لـذلك اعتمـده الشـعراء فـي أعمـالهم الشـعرية، أمّـا عـن الرمزيـة والأدب العربـي «فلعـلّ أبـرز مـا كتـب حولهـا دراسـة "**درويـش الجنـدي** " "الرمزيـة فـي الأدب العربـي" حيـث تعقّـب الرمزيـة فـي الأدب العربـي بـدءًا مـن العصـر الجـاهلي إلـى الحـديث، إضـافة إلـى دراسـة " **أنطـون غطـاس كـرم** "الرمزيـة والأدب العربـي الحـديث» [1]، ويمكـن الإشـارة إلـى ظهـور الرمزيـة، « و قـد نشـأت فـي الأدب الغربـي كـرد فعـل علـى البرناسـية كمـا نشـأت البرناسـية ،كـرد فعـل علـى الرومنسـية ، والبرناسـية كانـت تقـدس الواقـع (...) وأنّ العمـل الفنـي لـيس سـوى تعميـق لـه فـي ذاتـه مـن دون مـا هـو وراءه ومـا هـو إليـه، وأمّـا الرمزيـة فقـد اعتبـرت الواقـع ظـاهرة حسـية زائفـة وبرقعـا يسـتر حقيقـة الوجـود وأنكرتـه وأنكـرت قيمتـه وماهيتـه..» [2]، والملاحـظ ممّـا سـبق أنّ الرمزيـة جـاءت كـرد فعـل علـى البرناسـية فـي الأدب الغربـي التـي تمجّـد الواقـع، وتعتبـره المرجـع الوحيـد للعمـل الفنـي، والـذي يقـوم بتعميقـه وتصـويره، غيـر أنّ الرمزيـة تنظـر لهـذا الواقـع مـن زاويـة ضـيّقة، بحيـث أنّـه ظـاهرة حسـية زائفـة، متحفظـة علـى حقيقـة الوجـود،«... واعتبـرت وظيفـة الخلـق الفنـي وكأنّهـا لا تسـتقم إلّا إذا فجّـر الشـاعر الواقـع وهتـك أسـتاره، ونفـذ إلـى أحشـائه، وأقـام فـي رحمـه، ومـن ذلـك كانـت الرمزيـة محاولـة لاستشـفاف المـادة والحضـور فـي قلبها،بحيـث تضـيء بعـد أن كانـت مظلمـة عميـاء»[3]، و يمكـن

(1)- محمـد فتـوح أحمـد: الرمـز والرمزيـة فـي الشـعر المعاصـر، دار المعـارف، جامعـة القـاهرة، ط3، 1986م، ص8.

(2)- إليا الحاوي: في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني،ج5، بيروت، ط2، م1986،ص57.

(3)-إليا الحاوي: في النقد والأدب، المرجع السابق، ص57.

استنتاج أنّ: الرمزية تسعى إلى تفجير الواقع و كشف خباياه ، وتسليط الضوء على كل محطّاته، مع التغلغل إلى خفايا النفس.

«فالرمز شيء مألوف في تعبير الإنسان وفي طبيعته، ولكنه مألوف على حالة واحدة، لا يخلو منها معرض الرمز والكناية، وهي حالة الاضطرار والعجز عن الإفصاح، فلم يرمز الإنسان قط وهو قادر على التصريح والتوضيح، ولم يجد كلمة واضحة لمعنى واضح ثم آثر عليها الالتواء شغفا بالالتواء»[1]، انطلاقًا من هذا القول تبدو أهمية الرمز في العمل الأدبي منذ القدم، حيث يتّخذه الشاعر مطية للتستّر وراءه، بعيدًا عن الإفصاح والتوضيح، خاصة في المواضيع الحساسة، نذكر منها السياسية على سبيل المثال، كما لا ننكر أنّه يضفي جمالية على النص، من خلال استدعاء شخصيات ومواقف وأحداث ...الخ، ما يوسّع دائرة البحث والتقصي، ويبعث الإثارة لدى المتلقي.

1-3 تشكيل الصورة الشعرية بالرمز:

يعتمد نجاح الرمز على نجاح الصورة الشعرية، وذلك لطبيعة التشكيل بينها المتداخلة، ولأنّ العلاقة بينهما تكاملية، فيعدّ الرمز وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة، كما أنّ اعتماد الصورة الشعرية على الرمز لا يقتصر على الطاقة الإيحائية الجديدة فقط، وإنما يضيف إليها أيضا طاقة تعبيرية، تعمل على تعميق سيرورتها الجمالية في استيعاب ظواهر اجتماعية ونفسية وروحية جديدة ..[2]، وفي هذا الصدد يشير "**عز الدين اسماعيل**" إلى الصورة الشعرية في قصيدة "**أنا والمدينة**" للشاعر "**أحمد عبد المعطى حجازي**" يقول:

«هذا أنا

وهذه مدينتي

(1)- المرجع نفسه، ص 99.

(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص188.

عند انتصاف الليل رحابة، والجدران تل

تبين ثم تختفي وراء تل

وريقة في الريح دارت،ثم حطت، ثم ضاعت في الدروب

ظل يذوب

يمتد ظل

وعين مصباح فضولي ممل

دست على شعاعه لما مررت

وجاش وجداني بمقطع حزين

بدأته ثم سكت

من أنت يا...من أنت ؟

الحارس الغبي لا يعي حكايتي

لقد طردت اليوم من غرفتي

وصرت ضائعا بدون اسم

هذا أنا

وهذه مدينتي» [1]

اعتمد الشاعر الرمز في هذه القصيدة لتعميق دلالات الصورة الشعرية، حيث أضاف لها طاقة تعبيرية مميّزة، من خلال جمعه بين الحقيقة و الخيال، فقد صوّر

(1)-إلياس مستارى : حداثة القصيدة ، المرجع السابق ، 189.

مدينتـه بمـا تمليـه عليـه حالتـه النفسـية، حـين يرمـز للجـدران بـالتلال التـي تظهـر وتختفـي، لتحجـب رؤيـة مـا خلفهـا فيرجـع البصـر خاسـئا، كمـا يرمـز للظـلام و الكآبـة بالليـل، فالليـل تـاريخ الحنـين، ليصـل بنـا إلـى ضـياعه و تيهـه بـلا اسـم، « إنّ الصـورة النفسـية هـي التـي جمعـت بـين هـذه العينيـات، و ألّفـت بينهـا وهـي التـي نقلتهـا مـن واقعهـا المرئـي إلـى ذلـك الوجـود الفكـري، و مـن غيـر شـك أنّ سـتبقى هـذه المرئيـات مرئيات لها دلالتها الخاصة على وقائع معينة من الحياة» [1]، وبهذا تؤدي الصورة الشعرية دروها ، من خلال نقلها للعيّنات المرئية التي ينقلها الشاعر إلى الوجود الفكري.

و تقول **نازك الملائكة** في قصيدة " **النهر العاشق** ":

«أين نعدو وهو قد لف يديه

حول أكتاف المدينة

إنه يعمل في بطء وحزم وسكينة

ساكبا من شفتيه

قبلا طينية غطت مراعينا الحزينة»[2]

عبّـرت الشـاعرة عـن مـدى حزنهـا،من خـلال النهـر العاشـق، الـذي طـوّق المدينـة بحـزم و سـكينة، وغمرهـا بمياهـه وقبلاتـه الطينيـة التـي أتلفـت المراعـي، فالصـورة الشـعرية هـا هنـا تصـوّر حالـة الشـاعرة النفسـية، كمـا ترمـز لنهـر العـراق الـذي فـاض حزنًـا وشـوقًا ، وبهـذا «يصـل الشـاعر بفضـل الصـور الشـعرية إلـى تثبيـت العلاقـات التـي تصـل مـا بـين الأشـياء والفكـر، ومـا بـين المحسـوس والعاطفـة، ومـا بـين المـادة والحلـم أو الخيـال الـذي يتجاوزهـا، والصـور تتوالـد مـن المقارنـة بـين أمـرين متباعـدين قلـيلا أو كثيـرا، وفـي عـالم الحـس أشـياء ونبـات وحيـوان ولكـن لـيس فيـه صـور،

(1)–عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، مصر، ط4، دت، ص 94 .

(2)– نـازك الملائكـة : ديـوان نـازك الملائكـة، دار العـود ،المجلـد2، بيـروت، دط، 1997م، ص531.

والشاعر هو الذي يخلق هذه الصور»[1]، وبهذا فإنّ الصور تتوالد من المقارنة بين طرفين متباينين ، حيث أنّ الشاعر يقيم علاقة بين المحسوسات و المعنويات ، وهذا ما يضفي جمالية على القصيدة، وقد «استعملت الدلالة الرمزية في الدراسات الانثروبولوجية والبحوث المعتمدة على نتائج هذه الدراسات، والصورة لديها هي القصيدة كلها بوصفها رمزا حسيا واحدا يكشف عن أشياء كثيرة جوهرية في حياة المبدع وشخصيته وطبيعة ذهنه، فهو خلق يعادل به الشاعر حدسه أو يقدّم رؤيته»[2]، ومن خلال ما سبق يمكن استنتاج أنّ الشاعر يسعى إلى خلق صور، حقّقها من خلال ربط العلاقة بين الفكر و الأشياء، و بين المادي و المعنوي إلى غير ذلك،كما أنّ الدلالة الرمزية في الدراسات الانثروبولوجية تعتبر القصيدة صورة كاملة، لكشفها عن أشياء جوهرية مرتبطة بحياة المبدع .

«وما يعطي الرمزية أهمية أن الشعر الحديث يتسم بالغموض، لأنّه مقوّم أساسي من مقوماته، لأنّ من بين ما يعني به الرمزيون هو إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية، بحيث تتحدد بعض معالمها، لتبقى فيها معالم أخرى موحية... »[3]، وهنا يكمن دور الغموض في الرفع من مكانة وأهمية الرمزية، بحيث يعدّ من خصائص الشعر الحديث، فكان لابد من اتباع الشعراء له، وخاصة الرمزيون فهو بمثابة الستار أوالقناع لهم، من خلال صورهم المبهمة، و التي تثير ذهن المتلقي، وتدفع به إلى التأويل والغوص في أعماق القصيدة، لكشف أغوارها، وتشويقهم للمعرفة أكثر والاطلاع .

---

(1)–عز الدين اسماعيل:الأدب وفنونه، دار الفكر العربي ،مصر، دط ، 2013م ، ص 82.

(2)– بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، لبنان–بيروت ، ط1، 1994م، ص 28.

(3)–محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر و التوزيع، دط،2003 م ،ص 396.

المبحث الثاني : أنــواع الرمـــز في شعر رابحي:

1- الرمـز الأسطوري:

«الأسـطورة كلمـة يحوطهـا سـحر خـاص، يعطيهـا مـن الامتـداد مـا لا يتـوافر للكثيـر مـن الكلمـات فـي أي لغـة مـن اللغـات...إذ هـي تـوحي بالامتـداد عبـر المكـان وعبـر الزمـان تـوحي بالعطـاء المجـنح للعقـل الإنسـاني وللوجـدان الإنسـاني»[1]، وبهـذا فهـي تعبّـر عـن التـراث مـن خـلال الامتـداد الزمـاني والمكـاني عبـر الأجيـال، كمـا تكشـف عـن أغـوار العقـل والوجـدان لـدى الإنسـان، مـن خيـال واسـع، و تعبيـر مطلـق، ومحاكـاة دائمـة، لـذلك اعتمـدها الشـعراء خاصـة كرمـز فـي أعمـالهم، فالباحـث "**هــردر**"(**Y.G.Herder**) وهـو مـن دارسـي التـراث الشـعبي يقـول: «إن الحكايـات الشـعبية بأسـرها، ومنهـا الحكايـات الخرافيـة والأسـاطير، هـي بكـل تأكيـد بقايـا المعتقدات الشعبية،كما أنها بقايا تـأملات الشـعب الحسية وبقايا قواه وخبراتـه..» [2]، وهنـا يؤكـد "**هــردر**" علـى أنّ الأسـطورة مـن المعتقـدات الشـعبية، أي: تـراث الإنسـان، كمـا تعـدّ خلاصـة تأمّلاتـه وتدبّراتـه، وقـدرة محاكاتـه لمـا يحـيط بـه، وانطـلاق خيالـه في الفضاء الرحب دون تقييد.

« إنّ الخيـال هـو الملكـة التـي تنـتج الـدين والميثولوجيـا، يمكّـن العلمـاء مـن إخـراج معـارف جديـدة إلـى الضـوء، وإلـى اختـراع التكنولوجيـا، التـي جعلتنـا أكثـر فعاليـة بكثيـر، بـل إن خيـال العلمـاء هـو الـذي مكّننـا مـن السـفر إلـى الفضـاء الخـارجي(...) فالأسـطورة والعلـم يوسـعان معـا مـدى الوجـود البشـري...» [3]، وبهـذا يكـون دور

(1)-فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب ، عالم المعرفة ، الكويت، دط ، 1987م، ص 21.

(2)- المرجع نفسه، ص 21، ص 22.

(3)-كـارين أرمسـترونغ: تـاريخ الأسـطورة ، تـر: وجيـه قانصـو، الـدار العربيـة للعلـوم ناشـرون، ط1، 1429هـ-2008م، ص7.

الخيال هامًّا في تكوين الأسطورة، فهو ينسج معالمها، ويطوّرها، ويوسّع دائرتها، ما يجعلها تتّحد مع العلم لتوسيع نطاق الوجود البشري، وامتداده عبر الأجيال، وعلى ذكر الميثولوجيا، «...فالميثولوجيا* لم تكن حول اللاهوت** بمعناه الحديث، بل حول التجربة الإنسانية، حيث اعتقد الناس بوجود ترابط لا فصام فيه بين الآلهة والبشر والحيوانات والطبيعة، وإنّها جميعا خاضعة لنفس القوانين ومكونة من مادة إلهية واحدة»[1]، الملاحظ من هذا القول أنّ الميثولوجيا في مفهومها القديم قد ارتبطت بالتجربة الإنسانية بالتحديد، بحيث اعتقد الناس بأنّ الآلهة و البشر والحيوانات والطبيعة كلّها من مادة واحدة، وأنّ لها التركيبة نفسها، وخاضعة للقوانين نفسها .

وقد وردت لفظة "الأساطير" في القرآن الكريم **لقوله تعالى:** چۆ ې ې ې ى ى ئا ئا ئه ئه ئو ئو ئۇ ئۇ ئۆ ئۆ ئۈ ئۈ ئې ئې ئى ئى ئد ى ى ي ي □ □ □ □ □ □□ □ چ[الأنعام 25] .

---

*يحيل مصطلح (**Mythology**) إلى ذلك الفراغ من المعرفة الذي يتعامل مع نظام الأساطير على العموم، وكلمة ميثولوجيا تحيل إلى مجموعة أساطير تؤلف بمجموعتها نظاما أو جهازا أسطوريا، كان مجتمع معين يستعمله من قبل فترة معينة من التاريخ، وكان أفراده يعتقدون بصحة تلك الأساطير في تفسير الطبيعة و الإنسان، وترتبط بالمفهوم الديني القديم، و يظهر هذا في وجود بعض الكائنات الخارقة للطبيعة أو الآلهة القديمة أو المسميات المختلفة،وجميعها تتميز بقدرات خارقة لا توجد لدى البشر...

(1)- كارين أرمسترونغ: تاريخ الأسطورة، تر وجيه قانصو، المرجع السابق، ص 8، ص9.

**اللاهوت : علم يبحث في صفات الله الذاتية و وحيه وعلاقته بالكون، و قد اعتمد علماء اللاهوت المسيحيين على التحليل العقلاني لفهم المسيحية بشكل أوضح، و لكي يقارنوا بينها و بين الأديان أو التقاليد الأخرى ، و للدفاع عنها في مواجهة النقد و لتسهيل الإصلاح المسيحي ، و للمساعدة بنشر المسيحية، و لأسباب أخرى متنوعة.

أمّا في الشعر الجزائري خاصة فقد اعتمد الشعراء الرمز الأسطوري بكثرة، ومن أمثلة ذلك " نجد أنّ "**محمد الصالح باوية**" يستخدم الأسطورة الشعبية في قصيدته " **في الواحة شيء**" وفيها يمتزج الواقع بالأسطورة والماضي بالمستقبل يهديها لصديقه البطل الشهيد "**البشير بن خليل**" ليطمئنه بأن دم الشهداء لم يذهب هدرا، و لأنّ الجزائر تحاول في جدّ أن تبني مستقبلها وغيرهم[1]، وقد كشف الشعراء الجزائريون الجماليات التي يضفيها الرمز بصفة عامة، والأسطوري بصفة خاصة على القصيدة الحديثة منذ وقت مبكر، فاستخدموا في قصائدهم رموزا أسطورية متعددة،وقد كان من بينهم الشاعر "**عبد القادر رابحي**" الذي كان من السبّاقين لهذه الجماليات، حيث يُفرد ديوانا بعنوان " **أرى شجرا يسير**"، والدارس لشعرية العنونة يجد بأنها تعود إلى:

أ)- **<u>زرقاء اليمامة</u>***:

التي نبّهت قومها بقدوم الغزاة ولم يصدّقوها، وتكمن الجمالية في مدى استعمال الشاعر للرموز الأسطورية على اختلافها، كما أفرد لهذا العنوان قصيدة يقول فيها:

«لا صمت

لا ضوضاء

لا أسماء تلهث خلف أسئلة النّهار

وكل ما في الأمر:

عاشقة

ولم تفرح بمأتمها...

(1)- محمد ناصر:الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006م، ص 578.

صبيّ في المتاه..» [1]

تُظهر القصيدة مسحة الحزن التي تعتري نفسية الشاعر بفقدان الأم، حيث شبهها بالعاشقة التي لم تفرح بمأتمها، وتخيّل نفسه ذلك الصبي التائه المصدوم الذي لم يودّع صمت غفوته، بالإضافة إلى الطيور التي حزنت هي الأخرى، فلا شكل للمعنى ولا حدود للحزن، ثم يربطها بالوطن، لأنهما يتساويان في الحنين والحب والانتماء، كما يعيش الشاعر حالة قلق وتوتر وانتظار لظهور هذه الأرض، التي ينتظرها ويمد بصره ليراها قبل أن تنضب الرّؤيا ويرى بأنها تختبئ في ظل الخريف الذي تتناثر فيه الأحلام كتناثر العبرات، فيقول:

«وأراك ماثلة أمامي

كيف تختبئين في ظلّ الخريف

وفي هيامات الجدار»[2]

إلى أن يقول:

« يا أرض

جرحي لا يكذّبني

أرى شجرا يسير

يا أرض لا تتأخري عنّي

امهليني

---

(1)- رابحي عبد القادر: أرى شجرا يسير، منشورات ليجوند، الجزائر،ط1، 2011م، ص 56.

* **زرقاء اليمامة** : امرأة عربية من اليمامة ، نجدية من جديس من أهل اليمامة ، العرّافة التي ترى الشخص على بعد مسيرة ثلاثة أيام ، تضرب العرب المثل بزرقاء اليمامة فيقال:" أبصر من زرقاء" لحدّة نظرها .

(2)- رابحي عبد القادر: أرى شجرا يسير، المرجع السابق، ص 64.

ريثما تتكحّل الكلمات بالثّمد الحزين»[1].

وهنا يظهر تلاعب الشاعر بالألفاظ، وحتى المعاني، حيث يسقط حزنه وانتظاره ومناجاته للوطن بقصة زرقاء اليمامة، فيعيد مقولتها الشهيرة " **أرى شجرا يسير** " ويقحمها بين ثنايا أسطره الشعرية، دون أن ننسى بأنّه أهدى هذه القصيدة إلى روح أمه، وهنا يكشف جراحه التي لم تندمل، فنجد من يؤكّد ذلك في مرحلة النموذج الأسطوري «...وهو أن يتحدث الشاعر عن نفسه، وعن وطنه، من خلال نموذج أسطوري، أو تاريخي، يتخذه قناعا، ليعطى فنه بعد هذا الإحياء التراثي بالعودة إلى الأساطير»[2] ، والملاحظ أيضا أن للشاعر نظرة وآفاق بعيدة، إضافة إلى كلماته التي تتكحل بالثمد الحزين، فربطها بنظرة الشخصية العربية التي اختلف في صحة قصتها، و التي تميّزت بقوة البصر وحدّته مع البصيرة والفطنة .

يقول أيضا :

« لا ضوء لي

لا ماء

لا أسوار تزحف باتجاه النّهر

لا ميلاد ينبع من فرات الحبر»[3].

إلى أن يقول:

« يا أرض

كوني لي رداء ساهما

ضوءا حليبيّا يدنّس حبر من قطعوا الحنين

---

(1)-رابحي عبد القادر : أرى شجرا يسير، المصدر السابق ، ص 66.

(2)- أنس داود:الأسطورة في الشعر العربي الحديث ،مكتبة عين شمس ، دط، دت، ص231.

(3)- رابحي عبد القادر : أرى شجرا يسير،المصدر نفسه، ص 69.

و أوصلوا لبهاء هذا القلب أحذية التتار..» [1]

يظهر لنا من خلال هذه الأسطر الشعرية نتيجة الرؤيا البعيدة للشاعر، ألا وهي سقوط الدولة العباسية على يد التتار، تلك القبائل الهمجية التي نكّلت بالحضارة العباسية، حتى تلوّن نهر الفرات ببحبر الإرث العربي، «وقد تبنى الصورة (العمل الفني) بناء بلاغيا وقد لا تبنى، وليس هذا مهما فالمهم أن الصورة بالدلالة الرمزية رمز لا يحمل الواقع وغير الواقع، وإنما هو عالم واحد يمتزج فيه الطرفان، على نحو متكامل لا يشير إلى غيره لأنه نفسه إشارة ولا تعرف هذه الدلالة ثنائية تعارضية بين الدلالية الواقعية الحسّية للرمز وغير الواقعية أو الذهنية»[2].وفي الأخير يكتفي الشاعر بالهدوء ويجعل من الأرض رداء ساهما يستأنس به، فهو بهذا يمزج بين الرمز و الصورة الشعرية، و الصورة بالدلالة مزج بين الحقيقة والخيال.

ب)- <u>أسطورة سيزيف:</u>

نجد لهذه الأسطورة مكانة في شعر" **رابحي** "حيث أفرد قصيدة بعنوان "**عودة سيزيف** " يقول فيها :

« أتريث..

حين يمرّ على كاهلي

جرح سيزيف

أهجع حين يصدقني

حزنه» [3]

(1)-رابحي عبد القادر : أرى شجرا يسير، المصدر السابق ، ص 70.

(2) - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق ،ص 29.

(3)- رابحي عبد القادر : أرى شجرا يسير، المصدر نفسه ، ص 20.

يشير عنوان القصيدة إلى سيزيف الذي تمرّد وحاول خداع آلهة الموت، فكان عقابه قاسيا، فقد «حكمت الآلهة على سيزيف بأن يرفع صخرة بلا انقطاع إلى قمة الجبل، حيث تسقط الصخرة بسبب ثقلها ثانية»[1]، ليستمر إلى الأبد في دحرجة الصخرة دون توقف، ودون بلوغ الهدف (قمة الجبل)، ويبدأ الشاعر قصيدته بـ "**أتريّث** " وكأنّه من خلالها يربط تعبه وآهاته بسيزيف، بين الحضور والغياب، حين يمر طيفه وحين يمضي...

ويتصوّره الشاعر في عدة صور بين الجمال والغموض فيقول:

« أتصوّره غامضا

وجميلا..

ويحمل أبّهة المطر المستفيق لأعدائه

وكثيرا من المدن النائمات

تؤيده..

وتسير وراء ابتساماته

كي تبلل أحلامها بالكروم التي خثّرتها له

الآلهة»[2]

ويكمن الجمال في الجوهر، حيث يستدرج الشاعر شخصية **سيزيف** للتعبير عن الآلام والآهات، التي تواجه الإنسان عامة، لذلك يتصوره نازلا من سماءات جراحه التي تجتاح المنافي، ويختفي خلف الأوهام كما يربط الألم بالأم والأرض والحنين المتراكم، «وحين تتشبث صور الأرض بشدة بالذاكرة، وحين يشتد إلحاح

(1)– ألبير كامو: أسطورة سيزيف، تر: أنيس زكي حسين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت– لبنان،دط ، 1983م،ص 143.

(2)– رابحي عبد القادر : أرى شجرا يسير، المصدر السابق ، ص 22.

نـداء السـعادة يحـدث أن السـوداوية تنبثـق فـي قلـب الإنسـان، وهـذا هـو انتصـار الصـخرة ،هـذه هـي الصـخرة ذاتهـا، فـالحزن الـذي لا حـد لـه أثقـل مـن أن يحتمل،وهـذه هـي ليلـة رعبنـا وعـذابنا»[1]، فبـين الغمـوض، والابتسـامات، والمـدن النائمـات تختبـئ معاناة الإنسان العربي .

ج)-أسطورة الطين:

يقول الشاعر في قصيدة "**الطائر الضرير**":

« من يفسّر أسطورة الطّين غيري

و يعرف كيف تكوّنت الطّين

كيف اشتهت لعبة الملك

إلى أن يقول :

فللطين رائحة لا تفارقها

هي نكهة من يتعاقب في الأرض

من عسكر و ملوك..» [2]

يستحضـر الشـاعر الأسـطورة ويقـرّ بعلاقتـه الوطيـدة بهـا، كمـا يشـير إلـى الصـين والعسـاكر وهنـا يسـلط الضـوء علـى التيراكوتـا حيـث « تشـير الروايـات إلـى أنّ "**شـي هوانـغ** " أمـر بتجهيـز الجـيش الطينـي لحمايتـه بعـد وفاتـه، لإيمانـه بـأنّ أعـداءه الكثـر لـن يتركـوا أثـره بعـد المـوت، وسيسـعون للانتقـام منـه»[3]، لـذلك ربـط الشـاعر الطـين بالصين فذكر العسكر...

([1]) - ألبير كامو: أسطورة سيزيف، المرجع السابق، ص 143.

(2)- رابحـي عبـد القـادر : علـى حسـاب الوقـت، دار الغـرب للنشـر والتوزيـع، وهـران -الجزائـر، ط1، 2006م ، ص 75.

([3]) - https//ar.m.wikipedia.org/wiki/google.com

يقول :

«كانت الطّين تنهل من حكمة الصين

والصين تنهل من حكمة الطين

إلى أن يقول :

لابد من خزفيّ جريء

يبرهن عكس المقولة

أو ينفخ النّار في الطين

كيما تطير...» [1]

تكمن جمالية الرمز في دلالاته وإيحاءاته المتعددة فالشاعر في هذه الأسطر الشعرية يريد أن يبث الحياة في هذا الطين من جديد للخلق و الإبداع، يريد أن يجعل من الأسطورة حقيقة يريد أن يغيّر مجرى الطين إلى خزف إلى نار إلى أن يطير، فلابد من التغيير والتجدّد، ومن البعث من جديد، لأنّ تصبح الأساطير حقيقة...

2- الرمز الديني:

استفاد الشعراء الإحيائيون في القصة الشعرية، من القصة القرآنية، خاصة التيارات الشعرية الحديثة التي تلت النهضة، وبالتحديد الشعر الحر لما تشع به هذه الأعلام من ايحاءات، وما دلّت عليه من دلالات، ذات أبعاد رمزية، والجدير بالذكر أنّها شخصيات واقعية ذكرت في القرآن الكريم، ودخلت التاريخ من بابه الواسع، ولم تكن مبتكرَة ولا مبتدعَة، ولا من نسيج خيال الشاعر[2].

(1)- رابحي عبد القادر: على حساب الوقت، المصدر السابق ، ص 76.

(2)- ينظر: شلتاغ عبود شراد: أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، دار المعرفة للنشر والتوزيع، دمشق ،ط1،دت، ص 154.

أ)- يوسف عليه السلام :

يستحضر الشاعر من القصص القرآني رمزا للصمود والصبر، ألا وهو سيّدنا يوسف عليه السلام، خاصة وتلك المصائب والمحن التي اعترضت طريقه قبل نبوّته فنجد الشاعر في قصيدة "**عودة سيزيف**" يقول :

«والجميلات يهدين أيديهنّ له..

علّه يتلفّت عن طوعه لضفائرهنّ

فتنتبه الأرض» (1)

إلى أن يقول:

« لم تطر بي حقول الحنين إلى ما تراكم في قلبه

من حنين

ولم يفتح السّجن أبوابه المقفله» (2)

يشير الشاعر في هذه الأسطر إلى شخصية يوسف عليه السلام، لما لها من مواقف صوّرها القرآن الكريم، فيوسف اقترن بالصبي المفضّل الذي نال حب أبيه، ليرميه إخوته في غياهب الجبِّ و يتخلصو منه غيرة و حسدًا ، كما هو المعشوق الذي فضّل السجن على رغد العيش، حين راودته التي هو في بيتها وقالت له هيت لك، و قامت بدعوة نساء المدينة لرؤية جماله وإشراقه الذي فاق البدور، فقطّعن أيديهنّ، واعترفن بأنّه فاق التصوّر، ويقول عزّ وجلّ: ﭽ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ ﭼ [يوسف/31]

لقد وظّف الشاعر هذا الرمز الديني «و كان للقص القرآني و خاصة قصص الأنبياء حضورًا بارزًا، إذ استحضروا ما شاؤوا منها و أسقطوا عليه

(1) – رابحي عبد القادر :أرى شجرا يسير ،المصدر السابق ، ص 25.

(2)–المصدر نفسه ، ص 25.

إيحاءاتهم الخاصة المتناسبة و رؤياهم في القصيدة »[1]، لهذا وظّفه الشاعر وربطه بعودة سيزيف، وكأنّه يعقد مقارنة بين صفة الأنبياء و رمزية الأسطورة؛ لأنهما يتّفقان في الصبر على الشدائد و المحن، وربّما يعكس هذا نفسيته المطواعة التي تتشبث بالصبر.

كما يشير إلى النبي **يوسف** عليه السلام في قصيدة "**حنين السنبلة**":

« أنا أنت –يوسف–

لم نفتح الجرح

لم نقترف غير تلك الحدود الرّهيفة

بين الفجيعة و الحب»[2]

وهنا يوضّح مدى الظلم الذي لحق بالنبي "**يوسف**"**(عليه السلام)** دون اقتراف أي ذنب، سوى الحب بينه و بين والده، وإخوته و الفجيعة التي رافقته من الجبّ إلى السجن، ثم يصل إلى المقارنة بين مصيرين اثنين: مصير يوسف في السجن ومصيره في سجن عواطفه الحزينة فيقول :

« يوسف يعلم كيف تموت السّنون

ويجعل من ظلمة الجبّ

أغنية المدن المقبلة

هو أدرى ببرد السجون»[3]

([1])– رُلى يوسف صبحي عصفور: الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر " فواز عيد و محمد القيسي و أحمد دحبور" أنموذجا ، قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية و آدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، كانون الثاني 2013م، ص 39.

(2)– رابحي عبد القادر: حنين السنبلة ،المصدر السابق، ص 9.

(3)–رابحي عبد القادر: حنين السنبلة، المصدر السابق، ص 11.

وهنا يوضّح الشاعر بأنّ يوسف أدرى بحاله، ومعاناته، وأنّ الله اصطفاه نبيّا، وأنّ الاحتساب من صفاته، وهنا يكمن الاختلاف بينه وبين النبيء، فصفة الأنبياء الصبر، وطريقهم محفوف بالابتلاء أكثر من الغير، «فقد أحسّ الشعراء من قديم بأنّ ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم و تجربة الأنبياء، فكلّ من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته»[1]، وبهذا تكون التجربة قد جمعت بين دور النبي ودور الشاعر، على الرغم من أنّ النبي يحمل رسالة سماوية ويرافقه العناء والابتلاء، إلّا أنّ الشاعر أيضًا يتكبّد الكثير من المعاناة في إيصال رسالته، يتساءل الشاعر عن ذكريات **يوسف** :

«ثم ماذا تبقّى ليوسف؟

ماذا تبقّى لديه؟

غير أن يقتني من حروف المدينة

من بعض أسراره

ويخبؤها في وعاء أخيه

غير أن يجمع الآن هذا الحنين

ويرسله آية

كي تضئ عيون أبيه..» [2]

الملاحظ أنّ الشاعر قد «تحدث عن الشخصية بصيغة ضمير الغائب، وفي هذا الموقف يلجأ الشاعر إلى أسلوب القص»[1]، حيث جاء الفرج ليوسف، وبعد العسر

([1])- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، دط ، 1997م، ص 77.

(2)- رابحي عبد القادر: المصدر السابق، ص 13.

يسرا، فربط ذلك بلقاء واجتماع يوسف بأخيه، ليبعث بهذا الأمل إلى أبيه الذي عانى الأمرّين ولم ييأس، فظلّ يترقّب ابنه وقلبه يخفق باسمه، كما عاد البصر بعدما ذهب حزنا، ودمعًا على فراق فلذة كبده، وأخيرا بصيص أمل يطل من نافذة سجن الشاعر، يربّت على كتفه لغد أفضل،فالشاعر بين لوعة الفراق والأمل يتخبط.

إلى أن يقول :

«بعد ذلك تأتي سنه

بعد ذلك أحمل حزني

وأرمي مفاتيحه في البحار

بعد ذلك تولد من رحم المرأة الآمنه

نخلة سأباهي بها الوقت

والاستفاقة »[2]

وأخيرا يأتي الفرج، وبعد السنين العجاف، يستفيق الشاعر من حزنه، ليرمي مفاتيح الألم بالبحار، ويذكر النخلة كرمز للعطاء والكرم الإلهي، فحالها من حال المرأة المعطاءة، بالإضافة إلى الانطلاق في الحياة والتحرر من القيود ...

([1])- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص215.

(2)-رابحي عبد القادر: حنين السنبلة، المصدر السابق، ص 14.

3- الرمز التاريخي (الشخصيات):

أ)- صلاح الدين الأيوبي :

يستحضر الشاعر شخصية "**صلاح الدين الأيوبي**" في قصيدة "**وعد**" فيقول :

«لصلاح الدّين مناقب عدّة ..

آخرها..

صدّق ما في القلب

وحقّق وعده..» (1)

يذكرنا الشاعر بهذه الومضة الخاطفة بمآثر صلاح الدين العديدة، والتي ختمها بوفائه لوعده حين قهر الصليبيين ودافع عن المسلمين بانتصاره في معركة حطين، كما يعتبر نموذج الأصالة والعظمة، كيف لا ؟، وقد وحّد الأمة الإسلامية تحت راية الحق، وجاهد في سبيل الله بسيفه الذي يعدّ رمزا للشجاعة والإباء، «وتعتبر شخصية صلاح الدين من الشخصيات النادرة في التاريخ الإنساني عامة، وفي تاريخ العرب والمسلمين خاصة، ولم تكن شخصيته تعتمد على ناحية واحدة باعتباره قائدا حربيا، وسياسيا بارعا فحسب، بل إنّها تعتمد على جوانب متعددة متكاملة..» (2)، ومن خلال استدعاء هذه الشخصية العظيمة، يحاول الشاعر إرساء معالم الفتوحات وبهذا فإنّ عمق المعنى، من عمق التجربة الشعرية وجماليتها، في إنزال هذا الرمز التاريخي، المرتبط بالتراث العربي الإسلامي، منزلة تليق بها، وتنحني لها إجلالا.

---

(1)- رابحي عبد القادر: أرى شجرا يسير، المصدر السابق ، ص 79.

(2)-بكري شيخ أمين: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ط 3، 1980م، ص29.

ب)-**الحسين بن علي** :

يقول الشاعر في قصيدة "**أحزان جندي عائد إلى كربلاء**" :

«كنت الدّم المستفيق توارثته عن جراح الحسين

وعن سرّ هذا المقام

ها هو الآن يوقظني» [1]

تبدو مسحة الألم بارزة على مقتل الحسين بن علي، الملقّب بسيّد شباب الجنة، ذاك الذي قتل بطريقة شنيعة بلا ذنب، في بلاد المسلمين، وهو ابن الإمام علي و فاطمة رضي الله عنهم أجمعين، وتتوالى الأحزان والانكسارات في هذه القصيدة «ومهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ، ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية أي بوصفها رموزًا حية على الدوام، فإنّها حين يستخدمها الشاعر المعاصر لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر ،بالتجربة الحالية» [2]، و الملاحظ أنّ: الشاعر "**عبد القادر رابحي**" من بين الشعراء الجزائريين المعاصرين، الذين اهتموا باستعمال التراث العربي في قصائدهم، وذكرهم الأحداث التاريخية المجيدة التي تبقى راسخة، مع ربطها بالحاضر والتجربة الحالية، وهذا ما يحسب لهم كتجريب يجمع بين الشعر والتاريخ.

(1)- رابحي عبد القادر: حنين السنبلة، المصدر السابق، ص 15.

(2)- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر ، ط3، دت، ص 199.

4- الرمز التراثي الشعبي:

وإذا تأملنا بعض قصائد الشاعر رابحي نجد إشارات كثيرة إلى الأمثال الشعبية فنجد مثلا قصيدة " **السقوط**":

«دار لقمان

لن تتغيّر

لن تتغيّر جدرانها العربية :

-نافورة في المنافي

-وذاكرة في الزّجاج الحزين

وأنت ترى..

كيف يهدأ بال العواصف»[1]

تذكرنا هذه الأسطر بالمثل الشعبي " **وبقيت دار لقمان على حالها** " المرتبط بأحد الأعلام التاريخية **إبراهيم بن لقمان** قاضي مدينة المنصورة بمصر، وهي أشهر دار في التاريخ الإسلامي، فقد ارتبط اسمها بحدث كبير ألا وهو أسر الملك "**لويس**" التاسع ملك فرنسا، بعد معركة قرب المنصورة المصرية، ومضربه عدم تغيّر الأوضاع وتطوّرها، «وتكمن الجاذبية في التراث الشعبي في أنّه يمثّل جسرًا ممتدًّا بين الشاعر والناس من حوله، فهو بذلك يؤدي دور المسرحية إلى حد ما في إيقاظ الشعور القومي،وإبقائه حيًّا» [2]، وقد استند عليه الشاعر ليوضّح أن حال الأمة العربية لم يتغيّر وآلت إلى السقوط، وقد كرّر هذا الفعل المضارع في عدة

1- رابحي عبد القادر : أرى شجرا يسير، المصدر السابق، ص 85.

(2)- إحسان عباس: إتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، دط ، فبراير 1978م، ص 118.

محطات من قصيدته على اختلاف السقوط في كل مرحلة، ويجزم على دوام الحال ويلوّح بالمحن المتوالية والأزمات التي تعيش هذه الأمة تحت ظلالها، حتى يمكن ربط هذه المحن بالربيع العبري، كما يحاول إبقاء هذا المثل حيًّا في الأذهان .

5-الرمز السياسي:

أ)-القضية الفلسطينية :

نجد للرمز السياسي نصيبا من شعر عبد القادر رابحي، الذي يدعو إلى التحرر من قيود الاستعمار الغاشم للبلدان العربية، فيحاول الترويح عن نفسه من خلال قصائده، التي تميّزت بجمالية اللغة الموحية والدالة على الموقف الصارخ ضد اغتصاب الأوطان، فمثلا يذكر القدس ويتحسر على فقدانها وتخاذل العرب في نجدتها قائلا:

« أكون قد فتحت هذه الطريق

و رفعت عن بقايا شعبي الحصار..

و القدس ؟ ؟

قال :

أكتفي بهذه الأيقونه ..» [1]

يشير الشاعر في هذه الأسطر إلى القدس كرمز سياسي، بما أنّها قضية الأمة العربية جمعاء إلى يومنا هذا ،فيبرز التزامه حين يسخّر قلمة في الدفاع عن قضايا أمته، مع نزعته القومية التي طغت على كلماته وموقفه الرافض للعبودية والذل، كما يركّز على الحصار الذي طال، فقد «سئم الشاعر من صور الرجعية والتخلّف والخيانة، وبيع الضمائر لذلك سلّط قلمه ليعبّر عن هذه الوضعية السياسية المزرية، وعن هذا الواقع الاجتماعي المر، العربي والإنساني، لذلك حفل شعره

(1)- رابحي عبد القادر :أرى شجرا يسير ،المصدر السابق ، ص 84.

بالألفاظ السياسية والاجتماعية»[1]، وفي نفس السياق نجده يفرد ديوانا على نظام الشطرين بعنوان "**السفينة والجدار**" وفي داخله قصيدة بنفس العنوان يهديها إلى شهداء غزة فيقول :

«تحيط بك الجيوش..و في المنايا * ترى وطنا..وليس لك الخيار**

فكيف تريد أن تبقى عزيزا * وتطمع أن يحنّ لك الجوار ؟**

تراب..غير أنّك ..فيك تبر * وطين..غيرأنّك..منك غار**

إلى أن يقول :

وأطفال تموت..ولا أنين * وأشباح تموء..ولا حوار»[2]**

يظهر من خلال هذه الأبيات ألم الشاعر وحزنه، على شهداء غزّة الذين استشهدوا تحت وطأة الاحتلال الصهيوني المستبد، كيف لا؟ وهي فلسطين العربية الأبّية التي تعاني الأمرّين بغياب المساندة العربية، وتخاذل العرب في نصرتها، سفينة و جدار لوحة فنية رسمها لنا الشاعر ليعبّر عن مدى استيائه لرفض حتى تمرير المؤونة عبر هذا الجدار اللعين الذي يحاصر أحلامهم، ويضيق الخناق عليهم، والأرض ترتوي بدمائهم الفينة بعد الأخرى.

فيوضّح صورة الطفل الذي ولد على صوت القصف، ليستشهد دون أن يعرف طعم الحياة، أو يستنشق عبق الوطن في ظل الحرية، أو يعيش باحثًا عن لعبته التي ضاعت بين الأشلاء، فكم هو واقع مرير،كما يسلط الشاعر الضوء على التخاذل العربي بكل أسف وحرقة فيقول:

«وباعوا في المزاد دما عزيزا * ببخس الأمنيات..وما أجاروا»[1]**

([1])- إلياس مستارى: حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي، المرجع السابق، ص151.

(2)- رابحي عبد القادر: السفينة والجدار، منشورات ليجوند، الجزائر،ط1 ،2009م، ص 50.

ويقول أيضا في قصيدة " **أحزان جنديّ عائد إلى كربلاء**" :

«ولم تزل القدس جرحي الذي لا ينام » [2]

وبهذا فالشاعر يجزم أن القدس جرحه الذي لا يندمل، وسيظل إلى أجل غير مسمى، فالقدس تعني الكثير للشاعر من خلال قصائده ليست فقط قضية وإنما جرح لا ينام، كما يشير إلى **العراق** أيضا، لما آلت إليه بعدما كانت حضارة بلاد الرافدين، تنتصر بجيوشها في القادسية، واليوم أصبحت في لعبة الديمقراطية تموج، فيقول في هذا الصدد:

« العراق أنا

وأنا البيت

والصّدر

إلى أن يقول :

والأمهات الحزينات بايعنني

والغيوم التي أيقظت فتنة الرّيح من مهدها

أقرأتني السّلام» [3]

ويعني هذا أنّ الشاعر الجزائري يحمل الجرح كما حمله شعراء العراق عن الجزائر، إبّان الثورة المجيدة، والقصيدة زاخرة بالفتوحات والمعارك التي انتصر فيها المسلمون كـ"القادسية وحطين"، ويعقد الشاعر مقارنة بين الماضي والحاضر بين الدفاع عن الشرف العربي والتخاذل، وبين الكفاح والجرح المحفور في الذاكرة فهو متميّز بكتاباته،«ولعلّ هذا الجيل الجديد من الشعراء لم يملك إلّا أن يركب

([1])- رابحي عبد القادر: السفينة والجدار ، المصدر السابق ، ص50.

(2)- رابحي عبد القادر: حنين السنبلة، المصدر السابق، ص 16.

(3)- المصدر نفسه ، ص23.

موجة الأحزان واليأس والشعور بالضياع، والتمرد على الأوضاع العامة، سياسية واجتماعية وفكرية ..» [1] لذلك ذكروا فلسطين الجريحة، وربطوها بالخذلان العربي، وذكروا العراق الذي استبيح ضربًا في العلن، وربطوه بالذل والمهانة.

6-الرمز الصوفي :

أ)-التوحيدي :

يذكر الشاعر في هذا الصدد شخصية "**التوحيدي**" قائلا :

«صيّرتني لغتي

مثل العجينه

شكّلتني

مثل ماء الله

من بعض السّماء..

و أراقتني

على ثوب المدينه..» [2]

يعتبر "**أبو حيّان التوحيدي**" فيلسوفا متصوفا و أديبا بارعا، وقد تميّز بلغته وجمال أسلوبه، فمفتاح فهم المكانة الحقيقية له بين معاصريه وفي تراثنا العربي الإسلامي هو إدراك الحرفة التي احترفها والموهبة التي امتلكها، وكان صاحب موهبة أدبية وملكة فنية، أعانته على التقاط الجواهر من بطون الكتب وأفواه العلماء، بل استخراجها بالأسئلة التي كان يثيرها ويلقيها على كثير من هؤلاء العلماء المبدعين، وعلى أن يصوغ الكثير من هذه الأفكار بالأسلوب البلاغي الذي

(1)-علي عباس علوان: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية، دط، 1975م، ص 549.

(2)- رابحي عبد القادر: على حساب الوقت، المصدر السابق ، ص 19.

اقتفى فيه أثر الجاحظ..» [1]، وبهذا نستنتج أن الشاعر ربط بين الإبداع والغوص في الكون و مجّد اللغة لأنها وسيلة للاعتراف بالعنصر الجمالي والإبداعي، خاصة التصويرية التي تبدي لنا براعة الشاعر، ومدى عشقه لها لدرجة التصوف –إن صح التعبير – فامتزجت بروح الشاعر، لتشكّله كيفما تريد، ورمت به في غياهب الكون،«إنّ هدف المتصوف المسلم الأسمى، هو التخلق بأخلاق الله والقرب منه ..وهناك هدف آخر يكاد يجمع عليه جميع متصوفة العالم وهو رؤية العالم كما هو على حقيقته..» [2]، لذلك استخدم الشعراء الرمز الصوفي .

ب)–<u>السهروردي</u> :

ذكر الشاعر "رابحي عبد القادر" شخصية "**السهروردي**" ليربط بين تجربته الشعرية والرمز الصوفي، لعلاقة ما جعلت الشاعر يستحضر هذه الشخصية البارزة في عالم التصوف، فيقول في قصيدة "**أحزان جندي عائد إلى كربلاء**":

«منذ مليون عام

كنت أعرف أنّ التواريخ آئلة للسقوط

وأنّ الخطى في الصحارى مجرّد أكذوبة

نسي السهروردي أحزانها

و لذلك أخفيت نفسي في يوم موتي»[3]

يعدّ "شهاب الدين أبو الفتوح يحي السهروردي" الملقب بالسهروردي مكانة كبيرة في تاريخ التصوف الإسلامي، كما يعتبر مؤسسًا للفكر الفلسفي الإشراقي،

(1)–محمد عمارة : أبو حيان التوحيدي ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، مارس 1997م، ص 34 ، 35.

(2)–حميدي خميسي: مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، دار الحكمة، دط، دت، ص75.

(3)– رابحي عبد القادر: حنين السنبلة، المرجع السابق، ص 18.

وقد كان يدعو إلى الوصول للمعرفة،كما جمع بين عدة توجهات فلسفية من الفكر اليوناني والفكر الشرقي[1]، ويتحسر الشاعر في هذه القصيدة على الحال التي آلت لها الأمة العربية عامة والعراق خاصة،كونه يربط الجندي بالنضال والكفاح بعودته إلى كربلاء رمز الحضارة والعراقة، تلك المنطقة التي عرف أهلها بالتشيع ونصرة علي رضي الله عنه، أكثر من المناطق العراقية الأخرى، كما يسلط الضوء على الشخصية الصوفية الفاعلة التي كانت نهايتها القتل بأمر القائد الناصر صلاح الدين، ثم بعد ذكر هذه الشخصية المعروفة بميلها للذوق والكشف الروحاني، تعود وهي تجرّد أذيال الخيبة، والحزن يخفي نفس الشاعر يوم موتها .

وركحا على ما سبق يحاول الشاعر أن يؤثر في نفس المتلقي ويهز كيانه، ويدفع به للتأويل والتقصي، من خلال ربطه بالأحداث والواقع المعيش والتاريخي، وهنا تكمن جمالية الرمز فتتعاون الذاكرة مع الذوق، لتفتح آفاق البحث للقارئ، فالشاعر يشارك القارئ همه و ألمه و حسرته .

7-الرمز الشخصي :

أ)-رمز المرأة :

وظّف الشاعر عبد القادر رابحي رمز المرأة في عدة قصائد نذكر منها : قصيدة " **عائشة** " قائلا:

«بالأمس فقط..
جاءتني عارية الكلمات..
أغرتني-لا أخفيك- مفاتنها
فشرحت لها قاموس العشق

([1]) – ينظر: محمود محمد علي محمد : السهروردي المقتول و اسهاماته المنطقية ،جامعة أسيوط– قسم الفلسفة، الإسكندرية، دط ، 2013م ، ص 3.

إلى أن يقول:

كنت أقول لها

عيناك ..

و كانت تسمعني..

أتذكّر...

كنت أناديها

يا وطني ..يا وطني» [1]

يستحضر الشاعر شخصية عائشة الباعونية المتصوفة كرمز للأنثى الفاتنة بالدرجة الأولى، ومثالا للتصوف بالدرجة الثانية، ليصل بنا إلى التغني بالوطن وتقديسه، حيث«يظفر دارس الأدب الصوفي بشعر وفير بدت فيه المرأة رمزا موحيا دالا على الحب الإلهي، ويعد الشعر الصوفي من هذه الوجهة شعرا غزليا.. فيه التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني، والتعبير عن العشق في طابعه الروحي، من خلال أساليب غزلية موروثة،كان قد تم تكوينها ونضجها الفني»[2]، ويبدو أنّ الشاعر استدعى رمز المرأة المتصوفة ليشرح لها معنى العشق، الذي يجتاح كيانه، فقد تجلّت غربته في الصورة الأنثوية التي تحمل دلالة الوطن الأم، ليربط بين تلك المرأة الفاتنة، التي أغوته بكلماتها العارية، ويردّ بصورة الشاعر العاشق المتصوّف، لتكشف الصورة عن حداثتها، وسرعان ما ترحل الأنثى، ويبقى مناديا للوطن متشبثا به، كما يشير للمرأة في قصيدة أخرى قائلا :

«الحرف عكاز

و ذاكرتي امرأه

أو حين تحملني على أنقاضها الكلمات

---

(1)- رابحي عبد القادر : على حساب الوقت، المصدر السابق، ص 22.

(2)-عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية ،مكتبة الإسكندرية ، ط1، 1978م، ص162.

إلى أن يقول :

مرآتنا بكماء يا امرأتي إذن

من خلفنا وطن...

و أمامنا وطن أيا امرأتي..

و ليس لنا سوى المنفى الوطن..» [1]

يربط الشاعر في هاته القصيدة أيضا: المرأة بالوطن، فالحرف هو النّضال بالقلم والكلمة، والذاكرة امرأة لأنها الأم والأخت والابنة و الحبيبة، فتتفق مع الوطن في الاحتواء والحنان والحب، فصورتها في حركة الحداثة الشعرية «...وهي هنا مستوى من مستويات القصيدة متداخلة في موضوعات عدة سياسية أو اجتماعية أواقتصادية، وهي رمز أو معلم من معالم الحياة، يستخدمه الشاعر في مواجهة معالم أخرى في بناء قصيدته بناء عضويا دراميا متكاملا » [2] ، كما أشار الشاعر للمنفى حينها تأججت عاطفة الشوق والحنين .

و يقول في قصيدة "**يا ويح ليلى**" :

«ناديت ليلى فتاه اللّحن و النّغم
واستيقظ الدّاء في عينيك و الألم
ناديت ليلى ..وكم ليلى بلا أمل
تذوي و يحصدها في خدرها النّدم
يا سائلي عن قوافي الشّعر كيف غدت
مصلوبة الوجه في ألحاظها سقم

ما عاد للشّعر بأس في مواطننا

---

(1)- رابحي عبد القادر: على حساب الوقت، المصدر السابق ، ص 61.

(2)- آمنة عمايرية: صورة المرأة في الشعر العربي الحديث، نشر المقال بـ" منبر حر للثقافة والفكر والأدب ، بتاريخ: الأربعاء 12 سبتمبر 2012م.

أو عـــزّة واســـتقال السّـــيف و القلـــم

مـــا عـــادت النـــار مثـــل النـــار محرقـــة

مـا عـادت الحـرب مثـل الحـرب تضـطرم»[1]

استعمل الشاعر رمز **ليلـى** بحسب رؤيته للواقع المرير، و الملـيء بالفجائع الإنسانية –إن صح التعبير– والظروف القاهرة التي كانت سببا في تراجع الحماسة والفخر، فلم تعد القوافي ذات بأس، فقد استقال السيف والقلم وهنا إشارة إلى الاستكانة والخذلان، وفقدان الشعر لبريق الصدق في المشاعر والغزل و العشق، والولع بساحة الحب والوغى .فاتخذ رمز " **ليلـــى**" كمثال للمرأة المعشوقة في زمن ما، و التي لم تعد في كذلك اليوم على الأقل لم يعد صدق و قوة في هذه المشاعر .

ليقول :

«عشـاق ليلـى وهـل يحصـى لهـم عـدد

فقـــد تعـــد جيـــوش النّمـــل دونهـــم

قـيس و تـيس و كـيس فـي عباءتـه

والعامريـــة داســـت أرضـــها الأمـــم»[2]

فـي الأبيـات سـخرية وتحسـر علـى كثـرة العشـاق، بـلا جـدوى علـى اخـتلاف أسـمائهم، وهنـا إشـارة إلـى الـوطن العربـي عامـة كيـف اسـتباحه الغـرب، بـالرغم مـن كثـرتهم دون جدوى ...

«فكـم مـن عشـيق يريـد العـيش فـي تـرف

والعامريـــة كـــم تجتاحهـــا الظّلـــم

يـا ويـح ليلـى مـن الأعـراب إن عشـقوا

يـا ويـح ليلـى مـن الأعـراب إن حكمـوا»[3]

---

(1)– رابحي عبد القادر : السفينة و الجدار، المصدر السابق ، ص 45.

(2) – المصدر نفسه ، ص 45.

(3)–رابحي عبد القادر: السفينة و الجدار، المصدر السابق، ص 48.

تكرار الشاعر ل عبارة "**يا ويح ليلى من الأعراب**" دلالة على آهاته فقد اجتاح الحزن والألم قصيدته، بل كيانه الذي يرفض هذا التخاذل العربي، من خلال قلقه واضطرابه، والرؤيا التي يريدها ولم تتحقق، وهذه أهم الأسباب التي دفعته للألم والحسرة، فربط لنا رمز المرأة المحبوبة بالوطن الذي سلب من طرف الأعداء، واستبيح ضربا في العلن، فمتى ضاع الحب الصادق ضاع الوطن ويقولها بكل أسى مشيرا إلى الجانب السياسي.

كما نجد الشاعر في قصيدة " **حديث المقاهي**" يقول:

« ثمّ من سيصدق أنّ حليمة

أي و حليمة

تلك الصبيّة

ماتت بلا سبب

أنا لا زلت أحمل سرّ حليمة

في جبهتي سمة»[1]

ربط الشاعر أبياته بالمثل "**ما يوم حليمة بسر**"، حيث قال لا زلت أحمل سرّها، تلك الصبية التي تداول الناس قصتها، فالمقهى جدير بمثل هكذا أحاديث ، وهنا تتجسد رمزية المرأة و المكان معا، لتوضّحان مدى حسرة الشاعر .

إلى أن يقول :

أستجير بها من لظى الكلمات"

ومن عبث الخطط المقبله

وأقول بأنّ حليمة أرضعت الأنبياء

وماتت بلا سبب ذات يوم» [1]

([1]) – رابحي عبد القادر: حنين السنبلة، المصدر السابق، ص88.

وهنا إشارة إلى حليمة السعدية مرضعة النبي صلى الله عليه وسلم، فاتخذها كرمز للأمة الإسلامية، وهو يتحسر على حالها، وكيف تكالب عليها الغرب، وماتت بلا سبب، بالرغم من أنها مهد الدين الجديد الذي لا غبار عليه، وقد بعث للناس أجمعين.

8-الرمز العلمي :

من بين جماليات التجريب التي نجدها في شعر "**عبد القادر رابحي**" ديوان" **فيزياء** والذي يحتوي على قصائد معنونة بالمصطلحات العلمية منها الفيزيائية ومنها الرياضية أهمها: (نواة، زوايا، كتلة، ذوبان، غليان حساب قوّة ، طفو، شدّة، انصهار..)، وقد مزج هذا الديوان بين الشعر العربي بالتحديد و المصطلحات العلمية،« وكأنّ الإبداع عبارة عن عملية فيزيائية خاضعة لتغيرات سياقية و أخرى ذاتية ، لذلك فهي في حالة حركة دائمة تقاوم السكون، و تدعو القارئ ليقدّم قراءات متعدّدة »[2]، و قد استعملها الشاعر كدلالات وإيحاءات جمالية ، في قصائده نذكر منها قصيدة "**غليان** " يقول فيها :

« أنت

يا دهشة الوقت

في كربلاءات هذا السؤال..

أنت

يا صرخة الطّفل

في عمق هذا الصّدى

يا سراب التّقيّه..

---

(1) – رابحي عبد القادر: حنين السنبلة، المصدر السابق، ص93.

([2])– زغداني حيزية : قراءة في ديوان فيزياء لعبد القادر رابحي، جريدة الرائد، نشر بتاريخ: 22 ديسمبر 2015م .

يا أفول المسافات في صحوة القادمين» [1]

استعمل الشاعر مصطلح "**غليان**" و الذي يوحي بالتبخر السريع لسائل ما ...، كرمز ليعبّر عن مدى الغليان داخل نفسه وشدة غضبه، ذلك الغضب الشديد الذي يجعل الإنسان يغلي و يفور، و فيه إشارة إلى كربلاءات أو كربلاء، من ذلك الكرب و البلاء الذي يدفع بالإنسان للغضب ..، فصرخة الطفل نبعت من داخله بالرغم من براءته كان لابد من ردة الفعل .

أمّا قصيدة " **تبخر**" فيقول الشاعر :

«حينما تطرح الأرض من قسمة

تتضارب أصداؤها

في مجاهيل ما حقّقته الإضافة للجرح..

-ماذا سيبقى من العمليّة ؟

-لا شيء.. »[2]

يبدو الشاعر محترمًا لترتيب المصطلحات العلمية حسب دورها و تعاقبها، فنجده مثلا يصنّف "**التبخر**" بعد "**الغليان**" ، وهذا مرتبط بنفسيته التي حوّلتها الظروف إلى مادة تتلاعب بها، وفي هذه القصيدة يتحسّر لتبخر كل شيء نتيجة الخيبات المتكرّرة، فالأحلام تتبخر نصب عينيه ولا يكاد أن يمسها حتّى بالراح ...

و أمّا قصيدة " **الانهيار** " فيقول :

«العجائز ينضحن نافورة من دماء..

العجائز يبكين

يحملن أغطية

(1)- رابحي عبد القادر: فيزياء، المصدر السابق، ص 28.

(2)-المصدر نفسه، ص 94.

وتعاويذ من صرخات النساء..

العجائز يمضين..

لا يستطعن مشاهدة الإحتفال

ينادين أولادهنّ

يدارين أحزانهنّ» [1]

في القصيدة إشارة إلى انهيار نفسي نتيجة اضطرابات و تراكمات في نفسه التي كانت تغلي ثمّ تبخّرت...، وقد استعمل لفظ العجائز دلالة على التعب الشديد للنفس بعد طول زمن، فجعلها تكبر و تشيخ، وتدفعها الخيبات إلى العزلة والتّخلي عن مواطن الاحتفال، وحرمن الأجيال الصاعدة منه .

ثم يقول :

«ويلبسن نظّارة من سواد..

العجائز يضبطن ما يتآكل في ساعة الجرح

من سفن أبحرت في الشّتاء..

العجائز لا يستطعن الرّجوع

بلا وطن..

للوراء.. »[2]

وتأتي النظرة السوداوية للحياة والوطنية التي ترجع بالذاكرة إلى الوراء، فالوطن مقدّس، والملاحظ التداخل بين المصطلحات العلمية وعلم النفس البشري وفق ترتيب معيّن ومنطقي يحمل جماليات تستهوي القارئ وتدفع به إلى التذوق والتأويل.

9-<u>الرمز الطبيعي :</u>

(1)- رابحي عبد القادر: فيزياء، المصدر السابق، ص 52.

(2)- المصدر نفسه، ص 53.

أ)-**السنبلة :**

يقول الشاعر في قصيدة "**حنين السنبلة**" :

« قلت أسأل عن ظاهر الشيء

ما ظاهر الشّيء؟

ما الوقت؟

ما ذروة الحزن؟

ما باطن السنبله؟ »[1]

سبق و ذكرنا أنّ هذه القصيدة حملت في طياتها قصة سيدنا يوسف ،و السنبلة كانت رؤيا لسنوات الحصاد و القحط، لقوله تعالى : چٹ ڤ ڤ ڤ ڦ ڦ ڦ ڄ ڄ ڄ ڄ ڃ ڃ ڃ چ چ چ چ[يوسف /46]

«ويعدّ الرمز الطبيعي أحد أهم عناصر التصوير الرمزي، وهو شكل يبرز رؤية الشاعر الخاصة تجاه الوجود، ويعمل على تخصيبها كما أنّه يُمكّن الشاعر من استبطان التجارب الحياتية » [2]، والسنبلة رمز الأصالة و العروبة، وهنا يتساءل الشاعر عن باطنها، وكيف ارتبط اسمها بالحنين في ديوان شعري كامل، فربما حنّت هذه السنبلة إلى أصلها وتجذّرها كما حنّ الشاعر لذاته ولعروبته التي صارت على محكّ الزمن، ويقول في قصيدة "**أحزان جندي عائد إلى كربلاء**":

«منذ مليون عام

تناسخت كالحبّة النبويّة في شذرات الرغيف

(1)- رابحي عبد القادر: حنين السنبلة، المصدر السابق ، ص 7.

(2)- رسول بلاوي ، حسين مهتدي: الرموز الطبيعية ودلالاتها في شعر يحي السماوي، مجلة اللغة العربية و آدابها، العدد2، جامعة خليج فارس- إيران ، صيف1436هـ، ص 187.

وأصبحت سبعين سنبلة» [1]

وهنا أيضا اعتمد الشاعر على رمز السنبلة للتجذّر و الأصالة وكيف تناسخت الحبّة وتكاثرت، ومنه أيضا ذكر السنبلة في القرآن الكريم قوله تعالى:"**قال الله تعالى**": ﴿ **مَّثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّائَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ**﴾ **[البقرة/261]**

ب)-<u>الونشريس:</u>

يقول الشاعر في قصيدة "**ونشريس الصدى**" :

« أستجير بك الآن

يا ونشريس الصّدى

من صحارى الأفول...

أستجير بقمّة أمجادك الباقيه..

من حنيني

من غربتي

من براكين أحزاني العاتيه.. »[2]

يتغنّى الشاعر بجبال الونشريس التي تتميز بروعة جبالها وتضاريسها، التي تروي ثنائية الإنسان والطبيعة تجاه الوطن بالإضافة إلى غاباتها الكثيفة، يقول "**شارل بودلير (Charles Baudelaire)**": «الطبيعة هيكل مقدس، تخاطبنا فيه أعمدة حية بألفاظ مبهمة، والإنسان يعبر فيها عبر غابة من الرموز التي ترنو إليه بنظرات أليفة» [3]، وبهذا فالطبيعة هيكل مقدس بالنسبة للشاعر، يستدل بها في عمله

(1)- رابحي عبد القادر : حنين السنبلة، المصدر السابق، ص 16.

(2)- رابحي عبد القادر : الصعود إلى قمة الونشريس، المصدر السابق، ص 61.

([3])- إليا الحاوي:في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، ج 5،بيروت، ط2، 1986م،ص 58.

الأدبي عبر رموز، والشاعر "**رابحي**" ابن المنطقة وبالتحديد ولاية **تيارت**، وهذا ما جعله يعنى بهذه الأوتاد الرائعة، التي تبعث البهجة في النفوس، وفي هذه القصيدة يستنجد ويستجير بها، وبقمة أمجادها، وكأنّ الشاعر بداخله براكين عاتية تجتاح كيانه، ويريد من الونشريس البرد والسلام ليطفئ نار غربته وحنينه، وتكمن الجمالية في مدى استعمال الونشريس كرمز، ومهد الأمجاد بالإضافة إلى الجمال، فتتحقق ثنائية الانسان والطبيعة .

10-<u>الرمز الفني (الأدبي) :</u>

يوظف الشاعر المعاصر هذا النوع من الرموز في أعماله الشعرية، وذلك بذكر الشخصيات الأدبية، والإشارة إليها، ليخلق رمزا يلوّح بالدلالات الإيحائية، ويبرز لنا تجربته الشعرية ومدى إعجابه، أو تأثره بتلك الشخصيات، والشاعر رابحي اعتمد مثل هذه الرموز نذكر منها :

أ)-<u>محمود درويش:</u>

يقول في قصيدة "**مقام محمود درويش**":

«ترى من تكون

نجمة في السماء التي تنتهي عند رأسي

أم ذرّة من سكون..

طفلة لم تر النّار بعد..

تتّقي حلمها أن يهاجر مثل الفراشة

وابتسامتها أن تخون.. » (1)

يتساءل الشاعر في مطلع قصيدته عن فلسطين الحبيبة، أكانت نجمة أم ذرّة أم طفلة تحلم بكل براءة وابتسامة، وهنا يمتزج حب الوطن بالأنثى، إلى أن يقول:

(1)- رابحي عبد القادر : على حساب الوقت، المصدر السابق، ص 71.

" لكنّها حين تعلن أن قلبها

قد تقاسمه الوافدون »[1]

فـي القصـيدة إشـارة إلـى فلسـطين المجروحـة مـن خـلال مقـام الشـاعر محمـود درويـش كرمـز يهـدي مـن خلالـه جراحـه وكلماتـه التـي تفـيض بالحـب والحسـرة إلـى حلـم تقاسـمه الوافـدون،« و يعـدّ الرمـز وسـيلة لتجـاوز الواقـع المـادي علـى عـالم الفكـر و التجريـد، وقـد تكـون هـذه الأفكـار ذاتيـة تتضـمّن عواطـف الشـاعر و أحاسيسـه وقـد تكـون أفكـارا خارجيـة أو فلسـفية خاصـة بـه »[2]، و "**درويـش**" أحـد أهـم الشـعراء الفلسـطينيين والعـرب الملتـزمين، الـذين ارتبطـت أسـماؤهم بشـعر السياسـة والـوطن، و الشـاعر " **رابحي** "، قد اختاره كرمز لتخليد اسمه .

ب)- <u>عبد الصبور:</u>

يقول في قصيدة "مقام عبد الصبور" :

« طوتني هذي الأرض

أرتني في الأحزان معانيها

بلدا..بلدا..

خبّأت جراحي الثالثة المنخوره..

خبّأت جراحي الثانية الثكلى

خبّات جراحي الاولى... »[3]

بنبـرة يشـوبها حـزن المكلـوم و لوعـة المحـروم يوضّـح الشـاعر مـدى حسـرته وألمـه فيبـدأ بـالجراح الثالثـة مـرورا بـالجراح الثانيـة ليصـل إلـى الأولـى فيكتفـي بالصـمت لتتقطـع

(1)- رابحي عبد القادر: على حساب الوقت ، المصدر السابق، ص 72.

(2)- محمـد فنطـازي: الرمـز فـي الشـعر العربـي المعاصـر، مجلـة الباحـث دوليـة فصـلية أكاديميـة محكمة ، العدد 11، جامعة الأغواط- الجزائر، ديسمبر 2012م، ص 157.

(3)- رابحي عبد القادر : على حساب الوقت، المصدر السابق ، ص 68.

أنفاسه ...فتلتقي هذه الجراحات مع أختها عند الشاعر المصري "**صلاح عبد الصبور**" الذي يتضمّن شعرِه اليأس والحزن والألم.

إلى أن يقول :

« كانت خطواتي أثقل من وطأة هذا الليل..

وها كلماتي لم تقتل أحدا.. »[1]

وهنا يظهر تأثر رابحي بما حدث للشاعر "**صلاح عبد الصبور**" وكأنه يشير إلى وفاته التي قيل أن سببها نقد واتهامات...، وبهذا فقد مات بحسرته وكلماته لم تقتل أحدا، وبهذا يكون استدعاء الرمز لعدّة دلالات، « وأمّا الرمز الأدبي، فهو ليس إشارة إلى مواضعة أو اصطلاح، إنّما أساسه علاقة إندماجية بين مستوى الأشياء الحسية الرامزة، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وعلاقة التشابه هنا تنحصر في الأثر النفسي لا في المحاكاة، ومن ثمّ فهو يوحي ولا يصرح، يغمض و لا يصرّح»[2]، فربما الشاعر يوحي لبراءة لم تذكر، وشخصية راحت ضحية الكلمات، فهو لا يصرّح .

ج)-<u>ابن مقلة :</u>

يقول الشاعر في هذا المقام :

« كان الخطاط الأعمى يعرف مقياس السنوات..

كانت تأسره الألوان

ويأسره القصب الفضي

وتأسره الكلمات» [3]

---

(1)-رابحي عبد القادر : على حساب الوقت، المصدر السابق، ص 69.

(^{2})- إبراهيم رماني : الرمز في الشعر العربي الحديث ، حوليات جامعة الجزائر ، الجزء2، 01/06/1987 ، ص 32.

(3)- رابحي عبد القادر: على حساب الوقت، المصدر السابق، ص 51.

يتّخذ الشاعر الخطاط ابن مقلة رمزًا للفناء بعد العطاء، ويعدّ الخط من جماليات اللغة العربية، وفي هذه القصيدة يتحسر لنهاية هذا الخطاط، وللشدائد التي أصابته، بالرغم من تميّزه و أناملـه الذهبية؛ لأنّ«ابن مقلة أول من هندس حروف الخط العربي، وقعّد لها القواعد وولّد طريقة اخترعها وأجاد تحريرها، وعنه انتشر الخط في مشارق الأرض ومغاربها، وبخطه ضرب المثل بالحسن والجودة» [1]، وكأنّه يريد أن يقول بأنّ دوام الحال من المحال.

إلى أن يقول :

« صار يميّز باليسرى يمناه

ويشكّل في أعتاب الظّلمة زخرف غربته:

لا غالب إلا الله ... »[2]

وأمّا في هذه الأسطر فيوضح الشاعر صمود الخطاط، وكيف تجاوز محنته، وصار رمزا للجمال بهندسته للحرف العربي، وكيف استطاع أن يكتب اسما خلّدته الأنام .

د)-اللوحة الفنية :

و من الشخصيات الأدبية إلى "**غورنيكا**"يقول فيها الشاعر:

« لوحة علّقت في جدار

غيّرت منطق الفنّ

واستنزفت سلسبيل المسار

لوحة تنتحر..

حين تبصر فيها الظّلال..

---

(1)- هلال ناجي: ابن مقلة خطاطا وأديبا وإنسانا، دار الشؤون العامة، بغداد، دط ، 1991م، ص 128.

(2)- رابحي عبد القادر: على حساب الوقت، المصدر السابق ، ص 51.

تتّقي شرّها»[1]

يعرض الشاعر في قصيدته لوحة فنية للفنان **بابلو بيكاسو***(**Pablo Picasso**، والتي يدلّ فحواها على مأساة الحرب والمعاناة، فقد صارت معلماً أثرياً، لتذكّر البشرية دائماً بمآسي الحروب وويلاتها، فقد وضّحت في معالمها الحرب الأهلية الإسبانية للعالم، بالإضافة إلى أنها اعتبرت رمزًا مضادًّا للحروب و مجسّدًا للسلام[2].

« أبصر –الآن–فيها مظاهرة

و رصاصا

و رائحة للدّم المتخثر في أسفل الأحذيه..

لوحة غيّرت منطق الفنّ

ثم اختفت فجأة

كي ترابط تحت الحراسة

في الأقبيه.. »[3]

تمثلت نظرة الشاعر للّوحة في رائحة الدم و الرصاص، ووحشية الحروب، فالشاعر يعترف بأنّها غيّرت منطق الفن لكنها اختفت وبقيت مجرد لوحة في الأقبية تحت الحراسة، فيحاول بهذا لفت الانتباه لهذه اللوحة ، ذات البعد الدلالي، الذي يفوق كونها مجرد فن يعلّق على الجدران.

المبحث الثالث : المفارقة والتناص في شعر رابحي

1–بنية اللغة الشعرية في القصيدة الجزائرية من منظور المفارقة:

---

(1)–رابحي عبد القادر:على حساب الوقت، المصدر السابق، ص 80.

***بيكاسو** (Pablo Picass): بابلو رويز بيكاسو(1881م–1973م) رسام و نحّات وفنان تشكيلي إسباني، و أحد أشهر الفنانين في القرن العشرين، وينسب إليه الفضل في تأسيس الحركة التكعيبية في الفن.

(2) – https//ar.m.wikipedia.org/wiki/google.com : ينظر

(3)– رابحي عبد القادر: على حساب الوقت، المصدر السابق، ص 81.

« اللغة ظاهرة إنسانية، وهي وسيلة اتصال بل هي أيضا قوة التفكير، وقوة الوعي بأشياء موجودة فعلا، وإدراك أشياء وحالات لا توجد أيضا(...) وإذا كانت اللغة تؤدي وظيفتها في علاقتها بالإنسان، فإنّ اللغة عبارة عن كلمات، هي التي تحمل الصور و المعاني... »[1]، وانطلاقًا من هذا القول تعدّ اللغة وسيلة اتصال، كما هي قوة الوعي بالموجودات، وحتى إدراك لا موجودات، والتعبير عنها، من خلال الصور والمعاني .

1-1مفهوم المفارقة :

لقد كان لهذا المصطلح النقدي عدّة مفاهيم ، عبر أزمنة متباينة ، وذلك لصعوبة تحديده، حيث تضاربة الآراء في تفسيره و توضيحه، غير أنّ نقطة الاتفاق في كثير من التفاسير و التحديدات، كانت تضبط بأنّه يرمي إلى تناقض العبارة في ظاهرها ،و توهم المتلقي بأنّه يواجه موقفا غير متسق، ممّا يدعوه إلى التأمّل أكثر، للكشف على أنّها ذات حظ لا بأس به من الحقيقة، وبهذا يدخل القارئ في دوامة الغرابة، فالمفارقة بهذا المفهوم تفتح آفاق الضبابية الجمالية. [2]

إن المفارقة كما يقول "**فلايشر**" (**Fleicher**) و**ميشيل** (**Michel**)، نوع من الدلالة المحولة في مقابل الدلالة الأولية، إنها تصوير آخر للمعنى، يومىء إلى المعنى العكسي، ومن أجل

(1)-رمضان الصباغ:في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002م، ص134.

(2)- ينظر: سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، الأردن، دط، دت، ص 13.

ذلك يترجم أو يحول إلى ضده، فتقويم السلبيات مثلا يلمع في ظاهره إلى الضد الإيجابي (**Positives Gegenteil**)[1].

«والمفارقة مصطلح استخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، وقد عرف شعرنا القديم هذه الظاهرة يقول "**دوقلة المنبجي**":

ضدان لنا استجمعا حسنا

و الضد يظهر حسنه الضد

وتبرز المفارقة في الأدب في أشكال عدة: فقد اعتمد الشعر العربي قديمه وحديثه في بناء نسيجه على عنصر المفارقة (...)، وعمودها الفقري التضاد، سواء أكانت مفارقتها لفظية أم سياقية»[2]، إذن فالمفارقة تضفي جمالية على النص الشعري، من خلال التضاد والتناقض بين الألفاظ في النص الواحد، لذلك اعتمدها الشعر العربي قديمًا وحديثًا ، ولها عدّة أنواع أهمها: "مفارقة لفظية، ومفارقة الموقف أو السياق [3].

2-المفارقة في شعر رابحي:

2-1 شعرية المفارقة في بنية العناوين :

«يحمل الشعر الجزائري المعاصر، في ثناياه مرايا التلون على أكثر من أسلوب ودلالة، وهذا راجع إلى استيعاب عديد من الشعراء طبيعة الحساسيات

---

(1)- ينظر: سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المرجع السابق، ص 16، ص17.

(2)-المرجع نفسه، ص18.

(3)- ينظر: نعمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، المرجع السابق ، ص19.

الشعرية، التي اقتضتها كل مرحلة مرّ بها شعرنا المعاصر، وكذا يرجع إلى وعي بعضهم على الأقل بإشكالية التجريب الشعري... »[1]، وبهذا فقد استوعب شعراؤنا هذا التلوّن بحسب ما تقتضيه كل مرحلة مرّ بها الشعر المعاصر، كما دخلوا من باب التجريب الواسع، الذي فتح لهم آفاق البحث و الإبداع، فنجد مثلا عناوين بعض دواوين وقصائد الشاعر "**عبد القادر رابحي**" تحمل مفارقات صارخة بين التضاد والتناقض، فنجد مثلا ديوان "**حنين السنبلة**"، يحمل مفارقة صارخة تثير أفق القارئ، وتشغل باله، فهل يمكن أن يكون للسنبلة مشاعر تحن بها ؟ وهنا يكمن التساؤل والتقصي لفك شفرات هذا العنوان، فالقارئ له يحس ويشعر بأسى الشاعر، من خلال حنينه للماضي، وأسفه على الحاضر، فهو بهذا الرمز الطبيعي عاد بنا إلى الأصل والتجذر، فربط الحنين بالسنبلة، وبطبيعة الحال نجده يخالف المألوف وهذا ما يزيد الديوان جمالا وحركية.

كما نجد ديوانه المعنون ب" **أرى شجرا يسير**" والذي جمع بين الطبيعة ووظيفة الإنسان بالإضافة إلى ارتباطه بزرقاء اليمامة، وهنا يبدو جليا تلك المفارقة التي وضّحت نظرة الشاعر البعيدة المدى، والتي تتنبؤ للمستقبل فتحذر منه وتترك المجال للقارئ كي يبحث وعن الدلالات المقصودة، بالإضافة إلى عنوان "**حالات الاستثناء القصوى**" وهذا الديوان حافل بالمفارقات، حيث يحوي عدّة عناوين تصبّ في هذا القالب نذكر منها: عنوان قصيدة "**الجنة الكاذبة** "، فهو خير دليل للتباعد بين المفردتين، فكيف للجنة أن تكون كاذبة؟،وكيف نسميها جنة إذا كانت كاذبة ؟، وهنا تكمن المفارقة في التناقض، و يقول في هذا الصدد:

«كيف علّمتني الصبر

(1)- محمد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة،المرجع السابق، ص106.

أعطيتني التوتة المستفيقة

و الجنة الكاذبه

كيف علّمتني كيف أبني الحديقة من سحر تلك المنافي »[1]

وبهذا المعنى يظهر أن الجنة موجودة لكنها لم تكتمل أو أنها مزيفة لا غير، وبهذا فالشاعر يعيش جراحه وجراح الأمة العربية التي يعتبرها جنة بالقول لا بالكمال، حيث تبخّر الحلم، «ولعلّ العنونة ذاتها تكون في كثير من الأحيان سببا في رواج العمل الشعري، وانتشاره بين أهل الأدب ومتذوقيه»[2]، فعنوان هذه القصيدة يلفت الانتباه، ويثير ذهن القارئ، كما يدفعه للقراءة و التذوق .

ونجد عنوان قصيدة "**الطائر الضرير**" والتي توضّح المفارقة حين جمعت الطائر الحر الطليق، بمفردة الضرير الذي يعاني ولا يقوى على الطيران، وبهذا يصعب الحال على حر لكنه يعاني العبودية فيقول :

«ما غادر الأرض طير ضرير..

قلت...

لابدّ من خزفيّ جريء

يبرهن عكس المقولة

أو ينفخ النار في الطين

كيما تطير» [3]

(1)-عبد القادر رابحي: حنين السنبلة، المصدر السابق، ص 58.

(2)-محمد الأمين سعيدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة،المرجع السابق ، ص106.

(3)-عبد القادر رابحي: على حساب الوقت، المرجع السابق ص 75.

وفيه إشارة لجيش الطين الصيني الذي لا يملك قوة التحرّر ...وبهذا فالعنوان له دور أساسي خاصة إذا طبع بقالب المفارقة، لما لها من أهمية، أكثرها شدّ انتباه القارئ، أوالمتصفح الذي يستهويه، ليؤدي فعل القراءة ويتحمّس للاطلاع على المضمون.

كما نجد عنوان "**صداع و صهاريج و ماء آسن**" وهنا نجد الاختلاف تماما بين المفردات المختارة لهذا العنوان فالصداع متعلق بالمرض والصهاريج متعلقة بالوعاء والحاوية أما الماء الآسن متعلق بالماء المتجمع المتغير طعمه ولونه ...وتبدو المفارقة والتجريب واضحين على مستوى استحضار مثل هذه المفردات وتركيبها في جملة لتؤدي دلالات موحية تشد انتباه القارئ.

2-2 مفارقة اللفظ و المعنى:

يقول الشاعر في قصيدة " **أنثى الحروف** ":

«أنثـــى الحـــروف تصـــيح باكيـــة
يـــا شـــاعر المنفـــى أتأســـرني؟
فـــي ظلمـــة الأنهـــار..في حجـــر
لا نـــور فيـــه ، فكيـــف تبصـــرني؟
و أنـــا أحـــاول أن أراودهـــا
عـــن نفســـها..عن ظلمـــة الكفـــن» (1)

نجد الكثير من المفارقات، منها التضاد، فمثلا: (الظلمة ≠ النور)، كما نجده يردف الظلمة بالأنهار بالإضافة إلى الظلمة بالكفن، وبهذا فهي تتجلى كتناقض بين ما يكتب وما يقال وما يقصد، «والمفارقة اللفظية في أبسط تعريف لها، هي شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر،

(1)- رابحي عبد القادر: السفينة والجدار، المصدر السابق، ص 72.

يخالف غالبا المعنى السطحي الظاهر» [1]،ومن خلال هذا القول يظهر مدى أهمية المفارقة،في إضفاء جمالية على النص، و تأتي قصيدة " **زفاف** " التي رسمت معالم المفارقة حين يعتبر الشاعر الزفاف بمثابة المأتم، هذه المناسبة السعيدة التي تظهر كذلك للعيان لكنها تخفي الكثير من الأسى فيقول:

«كان مثل الغريب

يخبئ صورته في تفاصيل أسمائه

ويفسّر أسرارها حسبما تقتضيه المعارك

والطلقات الرّتيبة» [2]

وهنا يشبّه الشاعر صاحب الزفاف بالغريب، في فرحه و يذكر المعارك في هذا اليوم المميّز فيشير إلى حزنه و ألمه قائلا:

«كان في قلبه بحّة

وعلى وجهه تولد الابتسامة

كانت له رغبة في الزواج

ولكنّه كان يخشى الطّلاق المبكّر منذ الصغر» [3]

وهنا مفارقة التضاد واضحة بين لفظتي (الزواج ≠ الطلاق) كما نلاحظ في السطر الأخير الاستدراك (لكنّ)، وأما في قصيدة "**المسافات حتى الثمالة** " يقول الشاعر:

«ربما كنت أصغرهم

---

(1)-محمد العبد :المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي،مصر، ط1، 1996م، ص 72.

(2)- رابحي عبد القادر: حنين السنبلة ،المصدر السابق ، ص 50.

(3)- المصدر نفسه، ص 50.

ربما كنت أطهرهم

ربما كنت...

لكنّك الآن وحدك

تبني و تهدم

تبني...وتهدم» [1]

إلى أن يقول :

«ها أنت وحدك

تبني و تهدم

تبني...و تهدم

تبني.....

وتهـ ...هل تبقّى لديك من الظّل

خارطة تستغيث بها» [2]

بنيت القصيدة على التضاد تقريبا من بدايتها إلى نهايتها، فقد كرّر الشاعر الفعلين المتضادين (تبني≠ تهدم) وما زاد جمالا لهذه المفارقة المسكوت عنه حين تتابعت نقاط الحذف، «إن هذا التضاد يلحظه القارئ أو المخاطب من خلال السياق الراهن، وقد كان ريتشاردز **(Richards)** يعرّف المفارقة بأنها توازن الأضداد» [3] ، ويبدو الشاعر معبّرا عن استيائه متخفيّا وراء كلماته، و كأنه يوهم القارئ بهذا القناع، بما يثير دهشته و بنات عقله، فاعتمد التضاد لتقوية المعنى وجمال رونقه، حتى أنّ "**ريتشاردز**" قد ربط المفارقة بالتضاد .

---

(1)-رابحي عبد القادر: حنين السنبلة، المصدر السابق، ص27.

(2)-المصدر نفسه، ص 31.

([3]) – محمد العبد :المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة ، المرجع السابق ، ص 16.

أمّا في قصيدة " **مناداة** " فيقول شاعرنا:

«يا أنت..

ما أدناك

يا أقصاي

ما أقصاك

يا أدنى ..الخطى

تمشي..

و تنتحب.. » [1]

تحمل هذه المفارقة جرح الشاعر الملتزم بقضايا أمته الناطق باسمها ، كيف لا ؟ والقدس قضية العرب وجرح لا يندمل ، هي جرح القاصي و الداني وهنا نجد التضاد بين(**أدناك ≠ أقصاك**)، وبهذا فهو يقع متوجّعا و متحرّقا تصيبه الحسرة بسهمها فتوجعه و توقعه طريحا ...

ووظيفة المفارقة مهمة في الأدب بشكل عام، والشعر بشكل خاص، وذلك لأنّها تتجاوز في الشعر حدود الفطنة ولفت الانتباه، إلى البحث عن التوتر الدلالي في القصيدة، من خلال التضاد في الأشياء، وقد لا يتولد من خلال الكلمات المروعة في السياق أو المثيرة، بل عبر براعة الشاعر أو الأديب في توظيف مفردات اللغة العادية واليومية، وبطبيعة الحال تزداد حدّة المفارقة في النص كلّما اشتدّ التضاد.[2]

كما تظهر المفارقة اللفظية في قصيدة "**السقوط** " من خلال قول الشاعر:

« يسقط اللّحم

---

(1)- رابحي عبد القادر : أرى شجرا يسير، المصدر السابق ، ص77.

(2)- ينظر : نعمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، دار العلم و الإيمان للنشر والتوزيع، دط ، 2014م، ص17.

في أول الحلم

والعدل

في أوّل الظلم

والرئة القمرية

في صرّة المدخنه

يسقط الوقت

من جبّة الحرف

من ضلعه» (1)

يظهر جليا، من خلال هذا المقطع، التضاد بين **العدل ≠ الظلم** بالإضافة إلى أنه شخّص الحرف فتولّد عنه الوقت، وبهذا فقد جعل علاقة وطيدة بين الحرف والوقت.

وفي القصيدة نفسها يقول :

« أ وطني...

لم تعدني بغير الجراح..

ولم تعطني..

غير عقد فريد

أباهي به الحبّ» (2)

أما بالنسبة لهذا المقطع فيتسسل التناقض ليوضّح مقصود الشاعر ، فالوطن لم يعده إلا بالجراح ثم أعطاه عقدا فريدا يباهي به ... انتقل بنا من الدلالة السلبية إلى الإيجابية، « والمفارقة اللفظية لا تكون عندما يؤدي الدال مدلولين نقيضين،

(1)- رابحي عبد القادر: أرى شجرا يسير، المصدر السابق، ص 85.

(2)-المصدر نفسه، ص 101.

أحدهما قريب يظهر حين نفسر البنية اللغوية حرفيا، والآخر خفي يكد القارئ ليكتشفه» [1]

ويقول في نفس القصيدة:

« في المدينة..

هم يولدون

ويشقون

لن تذكر الرّيح أتعابهم..

في المدينة..

هم أوّل الجرح يسقط

حيت تفرّ الضّحايا إلى غربة من زجاج

و آخر ما تتذكّره كتب السّاسة الخارجين» [2]

وتكمن المفارقة هنا في **(يشقون، لن تذكر الريح أتعابهم)** كما نجدها في **(أول ≠ آخر)** فتحمل في طياتها دلالات عميقة بنبرة الحسرة والأسى ملوّحا بالتهميش الحاصل، وكأنه يودّ القول "هل جزاء الإحسان إلّا الإحسان "، فما كانت تظهر هذه الدلالات لولا أنّها اكتست برداء ضدّي مفارق، وبهذا تتغلغل في أعماق المتلقي لتثير عواطفه فيفهم حزن الشاعر.

وتظهر المفارقة اللفظية أيضا في قصيدة "**أوقات**"، من خلال قول الشاعر:

« لانت

رقصت أوقات

([1])- أيمن صوالحه: المفارقة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، دط ، 2012م ، ص 96.

(2)-المرجع نفسه ، ص 87.

و ابتسمت

فأرتني حنّاء يديها

وحات اللّيل الطّازج

أحصنة الأحزان

فأفقنا

فاشتعلت في القلب أقاليم الوطن النّائم

فانتبه الجيران»[1]

تظهر المفارقة اللفظية في التناقضات التي ترمي إلى دلالات عميقة، فقد شخّص الأوقات وهي في حالة انتعاش (**رقصت/ لانت / ابتسمت**) ثم ألحق مفردة (**الطّازج بالليل**) ليلحق (**الأحزان بالأحصنة**) ونعت(**الوطن بالنائم**)... وكلها تحمل إيحاءات جمالية وضّحت مقصود الشاعر وأثارت ذهن المتلقي.

ونجد في قصيدة "**منطق الحرب**" :

« جمعتنا الجراح

و فرّقتنا منطق الحرب» [2]

يستهل الشاعر قصيدته بـ (**جمعتنا**) ثمّ يقابلها بالضد في السطر الثاني (**فرّقتنا**)، وهذه المفارقة مبنية على التضاد وما زادها جمالا هذا الترتيب والتقابل .

ويقول في قصيدة " **الجهة العارية** ":

« كان خصمي أنا

وأنا خصمه

(1)- رابحي عبد القادر: حالات الاستثناء القصوى: منشورات ليجوند، الجزائر، ط1، 2010م، ص 111.

(2)- رابحي عبد القادر: حنين السنبلة، المصدر السابق ،ص 69.

قلقا كان خصمي

وكنت أنا قلقا

كنت أبصره من أمامي

وأحسبه خلف ظهري

والحرب لا ترحم الظّهر

في حالة الحرب» (1)

وهنا تظهر المفارقة، وهي دليل على رفض الشاعر لهذا الواقع، ودلالة على ما يعانيه من قلق وتوتر، وصراع داخلي بينه و بين أناه، فهو يرى نفسه خصما له.

2-3 مفارقة السخرية:

ويقول في قصيدة "**الفارس**":

« عند باب المدينة..

يمتطي الفارس المترجّل صهوته

يستجير بأسماء أجداده

يضرب الأرض

تغمره قامة الظلّ

حمحمة الموت

عند الجهات الحصينة

أسيوف مزيّفــة

و خيول هجينــه» (2)

يحتوي هذا المقطع على مفارقة ساخرة، حيث بدأ الشاعر بوصف الفارس المرتجل صهوته، والمستجير بأسماء أجداده، ممشوقا بهامته، ثمّ يعود في الأخير متسائلا

(1)- رابحي عبد القادر : حنين السنبلة ، المصدر السابق ، ص 67.

(2)- رابحي عبد القادر : على حساب الوقت ، المصدر السابق ، ص 23.

(أسيوف مزيّفة/ خيول هجينة)، وبهذا فهو يسخر من هذه الأصالة المزيفة، وما يزيد من قوة ووضوح المفارقة: الاستفهام، والذي وظّفه الشاعر في الأخير.

يقول "**فريدريك شليغل**" **(Frédéric Schlegel)** في هذا الصدد « كل شيء في المفارقة يجب أن يكون نكتة، وكل شيء يجب أن يكون جديا، أي بسيطا صريحا ومفرط التصنع في آن واحد، إنّ المفارقة تظهر حين تتحد الرهافة إزاء فن الحياة مع الروح العلمية » [1].

وتظهر مفارقة السخرية في قصيدة " **منطق الحرب** ":

«أسكنتنا المفاهيم في مملكات الغرور

ونصّبنا طيشنا كزعيمين

يلتقيان على الاختلاف

ويختلفان على الإلتقاء

و صرنا ننظّر للكون

و الدّول العاريات

و صرنا نرى عالم الإنس

من ثقب قارورة خاوية... » [2]

أمّا في هذا المقطع فالمفارقة واضحة، وحتى السخرية واضحة في الأخير، بحيث وضّح الشاعر هذا الواقع المرير الذي آلت إليه الأمة العربية، وكيف اتفق العرب على ألّا يتّفقوا، والنتيجة في الأخير صرنا نرى عالم الإنس من ثقب قارورة خاوية، وهنا تكمن مفارقة السخرية ، «ولا ريب أن عامل التهكم والهزء والسخرية

(1)–محمد العبد : المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، المرجع السابق، ص 18.

(2)– رابحي عبد القادر: حنين السنبلة، المصدر السابق، ص 71.

مـن العوامـل المهمـة، التـي تـؤدي إلـى قلـب المعنـى، وتغييـر الدلالـة إلـى ضـدها فـي كثير من الأحيان»[1]

ويقول في قصيدة: **حوارية بكر بن حماد**":

«ندخل المقهى

فيبكي بعضا على صدر المجلات

التي يحملها الآتون من أكشاك هذا الزمن القابع

في أضلعنا

تستيقظ الأشياء فينا...

و مدن التهريج

نافورات صيف

يجذب السوّاح للساحة

و الجرح لأضغاث الجريده

ربما نستبق الأنهار

نجري في منافي كربلاء العمر

في فيض الفيافي

نلتقي دعبل

أو نقتات من مدح على أبواب

بيروت الشهيده»[2]

تظهـر مفارقـة السـخرية فـي هـذا المقطـع مـن خـلال سـخرية الشـاعر، ممّـا آل إليـه الـوطن العربـي فـلا سـلاح للعـرب سـوى النحيـب فـي المقـاهي علـى صـفحات

([1])- محمد العبد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، المرجع السابق ، ص 18.

(2)- رابحي عبد القادر: الصعود إلى قمة الونشريس، المصدر السابق ، ص 50.

الجرائد، أمّا مدننا فباتت للتهريج و ربما نستبق الأنهار تائهين في الفيافي نلتقي بأمجاد الشعر كدعبل الخزاعي مثلا أو يهزأ بهم حين يقول: أو (نقتات من مدح على أبواب بيروت الشهيده) وكأنه ينقصها المدح على أبوابها، « ويبنى هذا النوع من المفارقة على موقف يناقض ما ينتظر فعله تماما، إذ يأتي الفعل مغايرا تماما للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها، كأن يكون رد فعله ممّن اغتصب حقه – مثلا– الرضا بالذل والدفاع عنه وتسويغه، فتأتي الصورة كاشفة بعد المفارقة، وسخرية الشاعر من مثل هذا السلوك ... »[1]، وهذا ما جسّده الشاعر في هذا المقطع .

2-4 مفارقة الذات :

«يقصد بمفارقة الذات تلك الأسئلة الوجودية، والأفكار التي تجعل من الإنسان صانع مفارقة وضحيتها، في الوقت ذاته، ويتحقّق هذا النوع من المفارقة حين تدخل الذات في مراقبة ما حولها بحساسية شديدة، وتبدأ في اكتشاف كون التناقضات التي تملأ العالم، وتؤثر على عالمها الخاص... »[2].

ويقول شاعرنا في هذا الصدد :

«تحفة أنت

تفاحة

إن تشهّاك تجار هذي المدينة

أو زايدوا في انتمائك

(1)–سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، الأردن– اربد، دط، دت، ص 18.

(2)–محمد الأمين سعدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، المرجع السابق، ص43.

من أأتمن ؟

كيف أكتم كلّ الخصال التي بين قلبي

وهذا الوطن... »[1]

تظهر مفارقة الوجود في هذا المقطع من خلال تساؤلات الشاعر، التي تجعل منه صانع المفارقة وضحيتها في الوقت ذاته، كما يغلب طابع الحيرة والشك (من أأتمن؟)، وفي الأخير يتحسّر قائلا (كيف أكتم كل الخصال التي بين قلبي و هذا الوطن) .

وتظهر هذه المفارقة أيضا في قصيدة " **استمرار**":

«ما تردّد في داخلي

من خروج بطيء عن النّص..

لي ما يوحّد هذا التراب بأنهاره..

ثمّ لي عودة

مثلما كنتُ

تختارني من ركام القوائم

علّي أعود على صهوة الوقت

مستلقيّا كالظّلال الأخيرة

في قمر دامس

يتغنّى بأوزاره.. »[2]

تظهر نظرة الشاعر التأملية الفلسفية المتعلقة بالوجود، فهو يثير أفق المتلقي ليكشف أغوار داخله، فيستخدم الطبيعة (التراب، الأنهار، الظلال ، القمر) ليوضّح

(1)- رابحي عبد القادر: الصعود إلى قمة الونشريس، المصدر السابق، ص 34.

(2)- رابحي عبد القادر: فيزياء، المصدر السابق، ص 85.

انتماءه لهذا التراب، ويستمر كما بدأ ليقول لنا (ثم لي عودة مثلما كنت)، « وهي بهذا مفارقة ذات طبيعة تأملية فلسفية تترك الإنسان مفعما بالشك الحيرة، أمام مواضيع مرتبطة بهويته، وماهية وجوده»[1]، وهنا تكمن جمالية المفارقة ودورها في بناء القصيدة وفقا لمفارقات بين التناقض والتضاد والمقابلة والذات، كما تظهر مفارقة الذات في قصيدة "**مرايا**":

«أخاصمه

ثمّ أغضب منّي

أهددّني

يتماسك

أطلق وجها عليه

فأسقط

لكنّني في غد أتسلّل منه

لأجمع ما يتساقط من جثّتي من بقايا

وأبدأ في البحث عن سرّ هذا المقاس

الذي يتساوى معي

كي أقول له..

يا..أنا.. »[2]

جمع الشاعر في هذا المقطع تناقضات شكّلت الصراع الداخلي، الذي يؤثر على عالمه الخاص ويبعث الحيرة والتأمل في نفسه، فهو في صراع دائم مع شخصه،

([1])- محمد الأمين سعدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة ،المرجع السابق، ص 43.

(2)- رابحي عبد القادر: حنين السنبلة، المصدر السابق، ص 59.

وبهذا اتّخذ المفارقة سراجا ليبحث عن ذاته وكيانه، والمتتبع لشعر" **رابحي**"، يجده حافلا بالبناء المفارقي.

2-5 مفارقة النص/ المفارقة الكلية:

تتعدّى المفارقة في بعض الأحيان جزءا من النص الشعري إلى كله، فنجد نصوصًا تعتمد فيها المفارقة طريقة تعبيرية في كل أجزائها، وذلك لاتّخاذ أصحابها موقفا جدليًّا من الحياة، يخالف المواقف العادية، فكان لابدّ من اعتماد المفارقة لأنّها تناسب ذلك الموقف، وتبرز المفارقة في الشعر الجزائري المعاصر، عند بعض الشعراء الذين اتخذوا موقفا جدليًّا من الحياة، لاعتبارات سياسية، واجتماعية في الغالب فجاءت قصائدهم رافضةً للواقع الاجتماعي الذي ينظرون إليه نظرة سوداوية، وهذا ما وسّع الهوة بينهم وبين هذا الواقع المرفوض[1].

ويقول في قصيدة "**انسياق**" :

« فاتني الوقت

لا

لم يفتني القطار..

القطار السريع

بطيء

تهيم المسافات في رسم أحزانه

هو هذا الرّدى جمرة

هو هذا المدى حفنة من نهار..

ربّما كنت أبطأ من مشية الوقت..

(1)- ينظر: لخميسي شرفي: المفارقة وأبعادها الدلالية والجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة قراءات، العدد 9، جامعة بسكرة،2016م، ص 156 ، ص 157.

للوقت مشيته

وعقارب دقّاته

وانتباهاته...

غير أنّي

لا

لست أبطأ من قفزة تتدفق أوصالها في عروقي

وأنهارها في شروقي

وأسرارها في الدروب التي علمتها البحار...

لست أسرع من مشيتي..

حين أنحاز للوقت

أمسك بالوقت..

أسجن بعض انتماءاته

في خطى

من فخار.. » [1]

تظهر المفارقة من بداية النص الشعري إلى نهايته، حيث بدأ الشاعر بالتناقض **(فاتني / لم يفتني)** ثمّ انتقل إلى التضاد **(السريع ≠ البطيء)** ثمّ انتقل إلى النفي **(أبطأ / لست أبطأ)** وبهذا قال« تعبير بالمفارقة لدى هذا الشاعر المعاصر عن الموقف الجدلي من الحياة والعصر وما يشوبه من صراع، يجعل العقل يرتمي من أحضان اللامعنى، حيث تصبح المفارقة هي الوسيلة الوحيدة التي

(1)- رابحي عبد القادر: فيزياء، المصدر السابق، ص 56.

تقرر المعنى، بافتراض خلفية لجميع مظاهر الصراع في هذا العصر»[1]، وهذا ما يؤكّد التضارب في آراء الشاعر، وانسياقه وراء مجريات الواقع دون رضاه، وتغيّراته مع الزمن، وقد تعدّت المفارقة جزء النص إلى كله، حتّى أنّها الوسيلة الوحيدة التي تقرر معناه، وهي التي تفترض خلفيات لمظاهر الصراع في هذا العصر، وذلك من خلال اتّخاذ الشاعر موقفًا جدليًّا من الحياة، وخبّطه بين ثنايا المواقف الحياتية .

3- تجليات التناص في شعره :

3-1مفهوم التناص:

«التناص في أبسط صوره، يعني أن يتضمّن نص أدبي ما نصوصًا أو أفكارًا أخرى سابقة عليه،عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه ليتشكّل نص جديد واحد متكامل »[2]، وقد اتّفق أغلبهم على هذا التعريف المبسّط، وهو تداخل النصوص، وذلك من خلال تضمين أفكار أو معان متشابهة تلميحًا أو إشارة ، فتندمج مع النص الأصلي لتعطي نصًّا جديدًا متكاملًا .

«إنّ العمل الفني لا يخلق ابتداء من رؤية الفنان وإنّما من أعمال أخرى، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التي تعتمد على وجود نظم إشارية مستقلة، لكنّها تحمل في طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل

(1)- لخميسي شرفي: المفارقة وأبعادها الدلالية والجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، المرجع السابق، ص 156.

(2)- أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط2، 2000م، ص 11.

أو بـآخر»[1]، ولهـذا كـان لابـد مـن التنـاص فـي الأعمـال الأدبيـة ، حيـث أنّ كـل عمـل فنـي لا يخلـق مـن رؤيـة خاصـة بالفنـان ، وإنّمـا إشـارات أخـرى مـن أعمـال مختلفـة تكوّنت لديه في الذاكرة الخاصة .

3-2 آليات التناص:

- **التمطيط :**

الذي يحصل بأشكال مختلفة، أهمها :

أ)-الأنـاكرام (الجنـاس بالقلـب وبالتصـحيف)، البـاراكرام (الكلمـة المحـور) فالقلـب مثـل:قول-لـوق، وعسل،لسـع، والتصـحيف مثـل: نخـل، نحـل، عثـرة، عتـرة، الزهر،السـهر..، وأمـا الكلمـة المحـور فقـد تكـون أصـواتها مشـتتة طـوال الـنص مكونـة تراكمـا يثيـر انتبـاه القـارئ الحصـيف،وقد تكـون غائبـة تمامـا مـن الـنص ولكنّـه يبنـي عليها وقد تكون حاضرة فيه[2].

- **الاستـعارة:**

تقوم بأنواعها المختلفة بدور جوهري في النص الشعري بالتحديد ، بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص معنوي، ما يزيد المعنى بلاغة و قوة [3].

- **التـــكرار**: رتّـب "جيـرار جينيـت" (Gérard Genette) المتعاليـات النصـية وفـق نظـام تصـاعدي مـن التجريـد(Abstraction) إلـى التضـمين(Implication) ، إلى الإجمال(Globalit) ، وهذه الأنواع أهمها ما يلي :

---

(1)-مصـطفى السـعدني: التنـاص الشـعري، توزيـع منشـأة المعـارف، الإسـكندرية، دط، 1991م، ص 78.

(2)-محمـد مفتـاح: تحليـل الخطـاب الشعري(اسـتراتيجية التنـاص)، الـدار البيضـاء، المركـز الثقـافي العربي، بيروت، دط، دت، ص 126.

(3)- ينظـر: حصـة البـادي: التنـاص فـي الشـعر العربـي الحـديث، دار كنـور المعرفـة العلميـة للنشر والتوزيع،عمان- الأردن، ط1 ،1430هـ-2009م، ص 23.

أ)-التناص بالمعنى الذي صاغته "**جوليا كريستيفا**" (**Julia Kristeva**) و يكون محصورا في حدود حضور فعلي لنص ما في نص آخر.

ب)-النصية الواصفة (**Métatextualité**) متعلقة بالتفسير ، حيث يُربط نص بآخر يتحدث عنه، دون أن يتلفظ به بالضرورة.

ج)-النصية المتفرعة(**Hypertextualité**) أو العلاقة التي ينبثق فيها نص من نص سابق عليه، بواسطة البسيط المحاكاة أو التحويل البسيط ، وهنا ينبغي تصنيف المحاكاة الساخرة والمعارضات .

د)-النصية الجامعة (**Architextualité**) وهي علاقة ضمنية أو مختصرة ، لها طابع تصنيفي لنص ما في طبقته النوعية.[1]

والمفهوم الحديث للتناص، لا يقتصر على مجرد اجترار للنصوص المقتبسة أو امتداد أفقي لها، وإنّما يقوم أساسًا على فتح حوار مع النص المقتبس ، وذلك لإعادة إنتاجه، ربما برؤية مختلفة، قد تنتهي به إلى حد المفارقة.[2]

3-3-<u>التناص الديني:</u>

لقد سبق وذكرنا **يوسف عليه السلام** حيث تطرقنا له كرمز ديني والآن يتّضح لنا الإقتباس من خلال قوله :

«كان هذا الفتى نائما

في غيابات أسراره

جاء سيّارة أيقضوه

سألوا عن مواقيت

لكنّهم في المواقيت لم يسألوا عن عصافير

(1)-ينظر: حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص 23.

(2)- ينظر: المرجع نفسه، ص24.

تفتح للعاشقين منافي الوطن

نفضوا خصلة علقت بمسافاته

واكتفوا بالثمن »[1]

أمّا التناص الديني فهو تداخل النصوص مع نصوص دينية معينة عن طريق الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم أ الحديث الشريف أومن الكتب السماوية المختلفة ...، ومن النصوص الموظفة قوله تعالى: چۀ ہ ہ ہ ھ ھ ھ ے ۓ ۓ ڭ ڭ ڭ ڭ چ[يوسف /10] ،تمثّل الآية الكريمة بنية في النص الحاضر وقد وظفها الشاعر عن طريق الاقتباس ،وهي توضح لنا قصة سيدنا يوسف عليه السلام وإخوته، وقد استحضرها شاعرنا ليوضح مدى الظلم والحرمان وحتى التهميش الحاصل في زمنه، وتظهر المفارقة في استعمال الشاعر للتناقض أوالجناس (**سألوا ≠ لم يسألوا)** بالإضافة إلى استعمال الشاعر ل عبارة (**نائما في غيابات أسراره**) المخالفة للآية ...وهنا يسقط الشاعر حزنه على هذا المقطع .

ونجده يقول في قصيدة "**مداد** ":

«البحر مداد الله

البحر مداد الله

وأنا...

جرّبت الحرف النائم في عينيك مرارا

يا وطني...

لكنّي لم أحفل بالماء

ولم أحفل ببخار القاطرة الأولى

آه...يا وطني» [1]

(1)- رابحي عبد القادر: حنين السنبلة ،المصدر السابق ، ص 7.

ونجد الشاعر في هذه الأسطر الشعرية يقتبس من هذه الآية الكريمة في قوله تعالى:چئۇ ئۆ ئۆ ئۈ ئې ئې ئى ئى ئد ى ى ي ي □ □ □□ چ [الكهف/109] حيث أشار للفظة من ألفاظها ما أكسب القصيدة بعدا جماليا و دلاليا متعدد، وبنبرة التحسر والتأسي وإيمان منه لقدرة و عظمة الله يوضّح حنينه لوطنه .

ونجد الاقتباس القرآني في "**قصيدة الضجيج**" :

«كيف ألتمس المغفره

كيف أعشق قلبا أرى الله في نبضه

كيف أحتجّ إن ضلّ صاحبهم

أو غوى» (2)

يقتبس الشاعر في هذه الأسطر الشعرية من الآية الكريمة لقوله تعالى : چې پ پ پ ڀ ڀ چ[سورة النجم/ 2] ، فظاهر هذه الآية أنّ صاحبكم أيها الناس على حقّ وسداد، أما الشاعر فقد اقتبس لأجل أن يوضح مشاعره فتحسّره واضحا من تساؤلاته، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدل على تأثره بكتاب الله العزيز.

وفي نفس القصيدة يقول :

« زرع أنت

أخرج من شطئه كبرياء

فآزره

ثمّ استوى»(3)

---

(1)- رابحي عبد القادر : على حساب الوقت، المصدر السابق، ص 13.

(2)- رابحي عبد القادر : الصعود إلى قمة الونشريس، المصدر السابق ، ص 25.

(3)-المصدر نفسه ، ص 26.

وهنا يقتبس الشاعر من الآية الكريمة چٱ ٻ ٻ ٻ پ پ پ ڀ ڀ ڀ ڀ ٺ ٺ ٿ ٿ ٿ ٿ ٹ ٹ ٹ ٹ ڤ ڤ ڤ ڤ ڦ ڦ ڦ ڦ ڄ ڄ ڄ ڄ ڃ ڃ ڃ ڃ چ چ چ چ ڇ ڇ ڇ ڇ ڍ ڍ ڌ ڌ ڎ ڎ ڈ ڈ ژ ژ ڑ ڑ چ[الفتح/ الآية29]

توضح الآية الكريمة الصفات المميّزة للنبي صلى الله عليه وسلم وصحابته، أمّا الشاعر فيشبّه الوطن بالزرع الذي ذكر في الآية الكريمة ،والذي استغلظ فاستوى فأعجب الزرّاع ،وهنا إشارة لخيرات هذا الوطن المسلوب فالشاعر يخشى أن تطال أعين المغتصبين و الطامعين ، يتساءل كيف يأمن عليه منهم ؟ و يبدو قلق الشاعر واضحا من خلال اقتباسه .

3-4 <u>التناص الشعري :</u>

نجد بعضا من قصائد شاعرنا تتداخل مع نصوص شعرية أخرى إما إراديا أو لا إراديا فتتجلى المفارقة والتناص في عدة قصائد أهمها:

قوله في قصيدة "**أيقونة**":

« و ذاكرة القباب ...

الريح في أضغاث ثورته كتاب:

اقرأ..

فأنت الآن حرّ

اقرأ..

فهذا الحرف في منفاك»[1]

يتناص مع قصيدة الشاعر محمود درويش حين قال في قصيدة " **سقط القناع** ":

« حاصر حصارك لا مفر..

اضرب عدوك لا مفر..

(1)- رابحي عبد القادر: أرى شجرا يسير، المصدر السابق، ص 84.

سقطت ذراعك فالتقطها

وسقطت قربك فالتقطني

واضرب عدوك بي

فأنت الآن حر و حر وحر»[1]

والحرية يتوق لها كل الشعراء و يتغنون بها ،ولهذا نجد الشاعر قد ضمّن شيئا من شعر الفلسطيني "**محمود درويش** " التي حثّ فيها الفلسطيني على الجهاد والمقاومة أكثر على الرغم من جرائم المحتل الغاشم وقد دلّ هذا على تفاعله وتأثره بها.

نلاحظ أن "**درويش**" تحدّث عن الحرية في خضمّ الحصار و الواقع المرير الذي يعيشه الفلسطيني إلى يومنا هذا، أمّا "**رابحي**" فاستعملها في نطاق الحرية حتى و لو أنّه ربط الحرف بالمنفى، غير أنّه اختلف معه في استعمال لفظ "حر" وهنا تكمن المفارقة بين النصين، ونجد الشاعر "**رابحي** "يتناص في قصيدته مع الشاعر "**أمل دنقل**" في قصيدة "**أرى شجرا يسير**" حيث يقول:

« كيف تختبئين في ظلّ الخريف

وفي هيامات الجدار..

يا أرض

جرحي لا يكذّبني

أرى شجرا يسير» [2]

أمّا الشاعر "**أمل دنقل**" فيقول في قصيدته " **البكاء بين يدي زرقاء اليمامة** ":

« أيّتها العرّافة المقدّسة

ماذا تفيد الكلمات البائسة ؟

قلتِ لهم ما قُلتِ عن قوافل الغُبارْ

(1)–محمود درويش: مديح الظل العالي،دار العودة ، بيروت–لبنان، ط2 ، 1984م، ص21.

(2) – رابحي عبد القادر: أرى شجرا يسير، المصدر السابق، ص 56.

فاتّهموا عينيك، يا زرقاء ،بالبُوار

قُلتِ لهم ما قُلتِ عن مسيرة الأشجار» [1]

اعتمد الشاعران " **زرقاء اليمامة**" كرمز أسطوري يوحي بواقع الأمة العربية بعد النكسة 1967م، وما خلّفته من آثار مادية ومعنوية ، من أحزان وانكسارات ...إضافة إلى القدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل حدوث وتحميل مسؤولية وقوعه للآخرين المستهترين، الذين لا يحسنون الإصغاء والتدبّر في شؤون الحياة.

وهنا يكمن التحذير في صرخات الأدباء عامة و الشعراء خاصة الملتزمين بقضايا أمتهم ،وذلك من خلال تسخير أقلامهم و كلماتهم في سبيل إعلاء رايتها إلى حدّ نكران الذات ، للحكام و الساسة الذين يتجاهلون تلك الهتافات و الصرخات ...، ويصف الشاعر أمل دنقل العرّافة "ب**المقدّسة**" في المقطع السالف الذكر و يعلي من شأنها ،في حين نجد الشاعر رابحي عبد القادر يصدّقها و يتبنّى مقولتها " **أرى شجرا يسير** " ليفرد لها ديوانا كاملا .

وبهذا نستنتج مدى تأثرهما بالأوضاع التي آلت إليها الأمة، "وبذا يكون التناص كما عند "**كرستيفا**":« هو ذلك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص أخرى" وكل نص –طبقا لهذا التصور– سيكون ذاتا موحدة مستقلة لكنه قائم على سلسلة من العلاقات بالنصوص الأخرى» [2]

(1)– أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مربولي، القاهرة– مصر، ط3، 1987م ، ص 121، ص 126.

([2]) – حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق ، ص 23.

الـــخـــــاتـــمـــة

الخاتمة:

يعدّ التجريب محاولة جريئة وصريحة لتجاوز المألوف وتخطي النمطية القاتلة، لذلك اعتبر قرين الإبداع لاسيما اقترانه بالشعر العربي الحديث والمعاصر، حيث تفنّن الشعراء في اتخاذه لإضفاء جمالية على قصائدهم، وخير مثال على ذلك الشاعر "**عبد القادر رابحي**".

ونستخلص من خلال دراستنا للتجريب في الشعر عامة و في شعر "**رابحي**" خاصة ما يلي :

1)- تشترط قصيدة الحداثة الإلمام بالحقائق الموضوعية مردفة بالتجربة الخاصة للشاعر، حيث يجتهد من خلال خبرته الشعرية وخوضه غمار التجريب دون خوف أو تردّد.

2)- التجريب في مجال الشعر يسلّط الضوء على جميع جوانب الحياة، فكان لابد من تشجيعه، وتأكيد جرأته و مكانته دون الإجحاف في حق شعرائه.

3)- مكانة الشعر وارتباطه بالمجتمع الإنساني فرض سلطته على الشاعر، وبالتالي فقد حرّره التجريب وجعله يتطلّع إلى الإبداع.

4)- تأكيد ذات الشاعر وحضوره تقتضي التمرّد وتطليق شعره من قيود التقليد شكلا ومضمونا.

5)- للشاعر الحداثي "عبد القادر رابحي" نظرة عميقة، حيث عايش الكثير من الأحداث فتنوّعت قصائده وجماليات إبداعه وجرأة تجريبه على اختلافها.

6)- الحداثة والتجريب وجهان لعملة واحدة، فيصعب الفصل بينهما لأنّهما يرميان إلى التمرّد و تجاوز كل ما هو قديم.

7)-التجريب يفرض ذات الشاعر الحداثي التي تبحث عن الإبداع، و فتح الآفاق ليصبح منطلقًا دون قيود.

8)- التجريب قرين الإبداع و طريق الجدّة والابتكار.

9)- اختيار عدة دواوين للشاعر الواحد من أجل الدراسة متعة قبل أن تكون فرصة للتّعرف على شعره و للتعريف به، وبث روح المقارنة والاكتشاف لدى الباحث والمتلقي، إضافة إلى رصد مختلف محطات إبداعه.

من أهم الاقتراحات المتعلقة بهذا الموضوع:

- ✓ الاهتمام بالشعر الجزائري عامة والشاعر الحداثي خاصة، نظرا للإجحاف الحاصل خاصة في حق الشعراء الجزائريين، الذين اتخذوا التجريب جرأة وفنًا خاصًّا بقصائدهم، لذا وجب تثمين جهود هؤلاء، ومحاولة تكثيف الدراسة من أجل التعرف أكثر على إبداعاتهم، ومنحهم فرصة الدراسة بعد هذا التجاوز، ومحاولة النظر لهذا التجريب كإبداع و جهد لابد من تشجيعه.
- ✓ التجريب في الفن بصفة عامة عبارة عن اقتراحات مختلفة في مجال الإبداع ، من أجل فتح آفاق جديدة .
- ✓ اهتمام الباحثين والطلبة في المذكرات و الرسائل الجامعية بالشعر الجزائري، و ذلك من خلال تطبيق دراسات نقدية على مختلف قصائده ، بغية إبرازه على الساحة الأدبية عامة .

وفي الأخير لكل بداية نهاية فأتمنى أن يكون لهذا الموضوع عامة الاهتمام البالغ في الدراسات النقدية، وأن يكون نقطة بداية لدراسات أخرى أكثر عمقا لملء الفراغات، والبياضات التي لم يسعفني الحظ في الإحاطة بها، و الإلمام بجوانبها المختلفة، لعلها تفتح آفاقا بحثية في علوم اللغة العربية .

الملحق

رابحي عبد القادر :

- شاعر وأكاديمي من الجزائر، من مواليد 28 أكتوبر 1959 بمدينة تيارت، زاول تعليمه الابتدائي والمتوسط والثانوي بتيارت، و زاول تعليمه الجامعي في وهران لنيل شهادة الليسانس من جامعة وهران، نال شهادة الدراسات المعمّقة من جامعة "ستراسبورغ" بفرنسا، وشهادة الماجستير من جامعة وهران، وشهادة الدكتوراه من جامعة عبد الحميد بن باديس بمستغانم.

دواوينه الشعرية:

- نشر العديد من القصائد في الجرائد والمجلات الوطنية والعربية، كما نشر الدواوين التالية:

1 –الصعود إلى قمة الونشريس، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004.

2 –حنين السنبلة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004.

3 –على حساب الوقت، دار الغرب بوهران، 2006.

4 –السفينة والجدار، منشورات ليجوند، الجزائر، 2009.

5 –حالات الاستثناء القصوى، منشورات ليجوند، الجزائر،2010.

6 –فيزياء، منشورات ليجوند، الجزائر. 2010.

7 –أرى شجرا يسير، منشورات ليجوند.الجزائر. 2011.

8 –مثلما كنت صبيّا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.2011.

9 –مقصّات الأنهار، منشورات الوطن اليوم، العلمة، الجزائر.2016.

10 –تماما كما عرفتُه، منشورات ميم، الجزائر، 2019.

11 –رجل التبن يحرس الحقول الصفراء، منشورات ضمّة، الجزائر، 2020.

12- أجنحة لتمثال السيّاب، منشورات بيت الشعر الجزائري، الجزائر،2022م.

13- المتفرّجون، منشورات ضمّة، الجزائر، 2022م.

الدراسات:

- صدر له في مجال الدراسات النقدية:

1-النص و التقعيد. دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر في جزأين:

2-إيديولوجية النص الشعري. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران. 2003.

3 -إسنادية النص الشعري. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران. 2003.

4-المقولة والعرّاف. دراسات في الشعر الجزائري المعاصر. دار القدس العربي. وهران. 2016.

5 -إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي. مقاربة سجالية للروائي متقنعا ببطله. منشورات الوطن اليوم، العلمة، الجزائر، 2016.

6-عن الهوية و التاريخ والحداثة، دار الوطن اليوم، العلمة، الجزائر.2018.

7 -شعرية التحولات، مقالات في القصيدة الجزائرية الجديدة، دار الوطن اليوم. العلمة. الجزائر.2019.

8 -في التأثيث لفراغ القصيدة، مقاربات في التشكيل الشعري، دار الوطن اليوم، العلمة. الجزائر،2019.

8 -ديوان تيهرت المفقود، مقاربات في الأدب والحرية، دار خيال للنشر والتوزيع برج بوعريريج، الجزائر،2020.

– كما وقد نشر العديد من الدراسات النقدية في مجلات وطنية ودولية محكمة، وله العديد من المشاركات في كتب جماعية، وقد أنجزت عن أعماله الشعرية العديد من الدراسات ومذكرات التخرج، والرسائل الجامعية وشارك في العديد من الملتقيات الوطنية والدولية.

– الكتب الجماعية:

1. المناهج النقدية في الجزائر، أعمال الملتقى الأول للنقد الأدبي، إشراف وإعداد وتقديم. منشورات معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي بسعيدة. الجزائر، 1999م .
2. الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينيات، روايات الطاهر وطار وواسيني لعرج أنموذجا، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، إشراف وإعداد وتقديم ومشاركة، إيديولوجية الرواية والكسر التاريخي، منشورات معهد الآداب واللغات. المركز الجامعي بسعيدة، الجزائر، 2008.
3. مثقفون كتبوا الثورة، محمد شريف ساحلي، بين تحرير الجغرافيا واستعمار التاريخ– كتاب جماعي– المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، 2014.
4. النقد العربي القديم في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، تصورات "الجمحي" وعَروض "سوزان برنار" في التأثيث لفراغ القصيدة. كتاب جماعي، مطبوعات المركز الجامعي أحمد بن يحيى الونشريسي–تيسمسيلت.2015.

مكتبة البحث

القرآن الكريم:

* برواية ورش عن نافع

قائمة المصادر والمراجع:

- **المعاجم :**

1. ابن فارس أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مجمل اللغة، مؤسسة الرسالة، بيروت–لبنان، ط2، 1984م .
2. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، م2، دار الفكر للطباعة والنشرو التوزيع، بيروت –لبنان، دط،1990م.
3. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب،م2 ،دار النوادر، بيروت–لبنان، دط ، 1290هـ.
4. أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ج13، 282هـ–370هـ.
5. إميل بديع يعقوب: المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية ، بيروت–لبنان، ط1، 1411هـ– 1991م.
6. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط1، 1985م.
7. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان ، ط1، 1405هـ– 1985م.
8. المبرّد أبو العباس محمد بن يزيد بن عبد الأكبر : الكامل في اللغة والأدب،ج1، دار الفكر العربي، القاهرة–مصر، ط3 ، 1417هـ– 1997م.
9. مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، م1، مكتبة لبنان، دط، دت.

3)-<u>الدواوين الشعرية</u> :

1. أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مربولي، القاهرة، ط3 ،1987م.

2. <u>دواوين الشاعر عبد القادر رابحي:</u>

- حالات الاستثناء القصوى: منشورات ليجوند ، الجزائر،ط1، 2010م.
- حنين السنبلة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2004م.
- الصعود إلى قمّة الونشريس، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران-الجزائر، ط1 ،2004م.
- على حساب الوقت، دار الغرب للنشر والتوزيع،ط1، وهران -الجزائر، 2006م.
- أرى شجرا يسير، منشورات ليجوند، الجزائر،ط1 ،2011م.
- السفينة والجدار، منشورات ليجوند، الجزائر،ط1 ،2009م.
- فيزياء، منشورات ليجوند، الجزائر،ط1 ،2010م.

3. محمود درويش: مديح الظل العالي ،دار العودة ، بيروت-لبنان،ط1 ،1984م.

4. نازك الملائكة:ديوان نازك الملائكة،دار العودة،المجلد2،بيروت،دط،1997م.

5. نزار قباني:أحلى قصائدي،منشورات نزار قباني،بيروت،لبنان،ط1999،18م.

<u>الكتب :</u>

1. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1953م.

2. إبراهيم جابر علي : المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والإيمان للنشر و التوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2009م..

3. إبراهيم نصر الله : طفل الممحاة ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان، دط،دت، ص 167.

4. أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري،دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5 ،2007م.

5. إحسان عباس: إتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط ، فبراير 1978م.

6. أحمد الزعبي: التناص نظريا و تطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، عمان-الأردن، ط2، 2000م.

7. أحمد زياد محبك: قصيدة النثر، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط ،2007م .

8. أحمد يوسف: يتم النص والجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر ،ط2002،1م.

9. أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، دارالساقي، الجزء4 ،دط، دت.

10. أدونيس: الحوارات الكاملة 1960م-1980م،بدايات للنشر والتوزيع، الجزء1 سوريا، دط ،2010م.

11. أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م.

12. أسماء خوالديّة : الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة و الإغراب قصدا، دار الأمان ، الرباط-المغرب، دط ، دت.

13. إليا الحاوي: في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني،بيروت،الجزء 5، ط2، 1986م.

14. إلياس مستارى: حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي، عالم الكتب، القاهرة، دط، 2018م.

15. أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث ،مكتبة عين شمس، دط، دت.

16. إيمان الناصر: قصيدة النثر العربية التغاير والاختلاف،دار الانتشار العربي، بيروت-لبنان، دط،2003م.

17. أيمن صوالحه: المفارقة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، دط، 2012م .

18. بسّام الجمل : من الرمز إلى الرمز الديني بحث في المعنى والوظائف والمقاربات، مطبعة التسفير الفني بصفاقس، المغرب ، ط1، جانفي 2007م.

19. بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس ،عالم الكتب ، نشر. توزيع، طباعة، القاهرة، ط1 ،1430هـ-2009م.

20. بكري شيخ أمين: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت-لبنان، ط 3، 1980م.

21. بومدين جلالي: قراءات ثقافية، منشورات دار الحمراء للنشر والتوزيع والإعلام، سيدي بلعباس-الجزائر، دط،2015م.

22. توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي، دار مصر للطباعة، دط ، 1988م .

23. جابر عصفور: مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5 ،1995م.

24. جودة نور الدين: مع الشعر العربي أين الأزمة، دار الأدب، بيروت-لبنان، ط1، 1996م.

25. حسن كريم عاتي: الرمز في الخطاب الأدبي، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد-العراق، ط1، 1436هـ-2015م .

26. حسين السماهيجي ،عبد الله إبراهيم وآخرون،عبد الله الغذامي والممارسة النقدية و الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان،ط1 ، 2003م .

27. حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر و التوزيع،عمان- الأردن، ط1، 1430هـ -2009م.

28. حميدي خميسي،مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف،دار الحكمة، دط، دت.

29. خالد سليمان: الجذور والأنساغ دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2009م.

30. خليل ديان أبو جهجة: العدالة الشعرية العربية يبن الإبداع والتنظير النقدي، دار الفكر اللبناني، بيروت، دط، دت.

31. خيرة حُمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، ط1، 1997م.

32. ديزيره سقال: الحداثة وما بعدها في الشعر العربي المعاصر، دط، 2020م.

33. رابحي عبد القادر: المقولة والعراف، منشورات دار القدس العربي، وهران–الجزائر، دط، دت.

34. رابحي عبد القادر: النص والتقعيد، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ج2، ط1، 2003م.

35. الربعيني محمود: قراءة الشعر،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة–مصر،دط ،1997م.

36. رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي الحديث بين النظرية والتطبيق، دار الثقافة القاهرة، دط، 1974 .

37. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط2 ، 2002م .

38. زاهد حسّان الأحمد: مستويات بناء الصورة في الشعر العربي الحديث، المكتب العربي للمعارف، مصر، ط1 ، 2019م.

39. سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، الأردن، دط ، دت.

40. سعيد حميد كاظم: التجريب في الرواية العراقية النسوية...، تموز، طباعة، نشر، توزيع، دمشق، ط1، 2016م.

41. سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي و نظرية الترجمة، فاس-المغرب، ط1، 2009م .

42. سمير الدروبي: الرمز في مقامات السيوطي "مقامة الرياحين أنموذجا" ، دار البشير، عمّان-الأردن، ط1 ، 1422هـ-2001م.

43. سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1993م.

44. سيد خضر: التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، بيلا-كفر الشيخ ، ط1، 1998م.

45. سيد عبد الله السيسي: ما بعد قصيدة النثر حول خطاب جديد للشعرية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان،ط1، 2016م.

46. شريف رزق: قصيدة النثر المصرية شعريات المشهد الشعري الجديد، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2016م .

47. شعبان عبد الحكيم محمد: التجريب في فن القصة القصيرة من 1960إلى 2000، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010م.

48. شلتاغ عبود شراد: أثر القرآن في الشعر العربي الحديث،دار المعرفة للنشر والتوزيع، دمشق-سوريا ، ط1، دت.

49. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت-لبنان ، ط1 ، 1995م.

50. صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، مكتبة الساعي للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2005.

51. عـاطف جـودة نصـر: الرمـز الشـعري عنـد الصـوفية ،مكتبـة الإسـكندرية،ط1، 1978م.

52. عبـاس عبـد جاسـم: سـرد مـا بعـد الحداثـة، دار الشـؤون الثقافيـة العامـة، بغـداد– العراق، ط1، 2013م.

53. عبـد الحميـد جيـدة: الحداثـة فـي الشـعر العربـي المعاصـر، دار الشـمال للطباعـة و النشر و التوزيع، ط 1، طرابلس–لبنان ، 1988م.

54. عبـد الرحمـان الـوجي: الإيقـاع فـي الشـعر العربـي،دار الحصـاد للنشـر و التوزيـع، دمشق–برامكة، 1989م.

55. عبـد الـرحمن بـدوي، منهـاج البحـث العلمـي، وكالـة المطبوعات،الكويـت، ط1977،3م.

56. عبـد الـرحمن محمـد القعـود: الإبهـام فـي شـعر الحداثـة، عـالم المعرفـة، الكويـت، دط، مارس 2002م.

57. عبـد العزيـز إبـراهيم : شـعرية الحداثـة، منشـورات إتحـاد الكتّـاب العـرب، دمشـق، دط، 2005م.

58. عبـد العزيـز حمـودة: المرايـا المحديـة، عـالم المعرفـة ،الكويـت، دط ، أفريـل 1998م.

59. عبـد الفتـاح صـالح : عضـوية الموسـيقى فـي الـنص الشـعري الحـديث ، مكتبـة المنار، الأردن ، دط ، 1985م .

60. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، ط5، دت.

61. عبـد الله العشـي: أسـئلة الشـعرية، منشـورات الاخـتلاف ، الجزائـر ،ط1، 2009م.

62. عبد الله بن أحمد الفيفي: حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي، الرياض، دط ، 2005م-1426هـ.

63. عبد الله درويش: دراسات في العروض و القافية ، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة-العزيزية ، ط3 ، 1407هـ-1987م.

64. عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية،مكتبة الطالب الجامعي، مكةالمكرمة-العزيزية، ط3 ،1407هـ-1987م.

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

66. عبد المطلب محمد: التجريب والحداثة دراسات في التجربة الشعرية، دار الكتاب الحديث، دط ،1430هـ-2009م .

67. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة ، الكويت، دط ، ديسمبر 1998م.

68. عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، دار القدس العربية، ط1، 2009م.

69. عبد الناصر هلال: قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، مؤسسة الانتشار العربي ،بيروت-لبنان ، دط، دت.

70. عبو عبد القادر:أسئلة النقد في محاورة النص الشعري المعاصر،منشورات ليجوند، الجزائر، دط ، 2013م.

71. عبيد محمد صابر: عضوية الأداة الشعرية الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، دار مجدلاوي ، عمان-الأردن ، ط1، دت.

72. عدنان حسين العوادي: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دط، دت.

73. عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، مصر، دط، 2013م.

74. عز الدين اسماعيل:التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، مصر، ط 4، دت.

75. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، دت.

76. عز الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، ط1، 1972م.

77. علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد، دط ، 1990م.

78. علي داخل فرج: محاكمة الخنثى، قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2011م .

79. علي صليبي مجيد المرسومي: الشاعر العربي الحديث ناقدا ...، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016م-1437هـ.

80. علي عباس علوان: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، دط، 1975م.

81. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، دط ، 1997م.

82. علي محمد المومني: الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن-عمان، دط، 2009م.

83. غازي يموت: بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت- لبنان، ط2، 1992م.

84. فاتح علاق:مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا،دط ،2005م.

85. فـاروق خورشـيد: أديـب الأسـطورة عنـد العـرب، عـالم المعرفـة، الكويـت، دط، 1987م.

86. فاضـل ثـامر: شـعر الحداثـة مـن بنيـة التماسـك إلـى فضـاء التشـظي، دار المـدى للثقافة و النشر، العراق، ط1، 2012م.

87. فـايز علـي: الرمزيـة والرومنسـية فـي الشـعر العربـي مـن امـرئ القـيس إلـى أبـي القاسم الشابي، مكتبة فلسطين للكتب المصوّرة، دط، دت.

88. فهـد ناصـر عاشـور: التكـرار فـي شـعر محمـود درويـش، المؤسسـة العربيـة للدراسات والنشر، عمان–الأردن، ط1، 2004م .

89. فيـروز رشـام: شـعرية الأجنـاس الأدبيـة فـي الأدب العربـي دراسـة أجناسـية لأدب نزار قباني، عمان–الأردن ، ط1، 2017م.

90. القارطـاجني حـازم : منهـاج البلغـاء وسـراج الأدبـاء، تقـديم وتحقيـق: محمـد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت–لبنان، ط3، 1986م.

91. قـيس حمـزة الخفـاجي : المفارقـة فـي شـعر الـروّاد، دار الأرقـم للطباعـة والنشـر، بابل – العراق، ط1، 2007م.

92. كمـال خيربـك: حركـة الحداثـة فـي الشـعر العربـي المعاصـر، دار الفكـر للطباعـة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط2، 1406هـ–1986م.

93. ليلـى بـن عائشـة: التجريـب فـي مسـرح السـيد حـافظ: مركـز الحضـارة العربيـة، القاهرة–مصر، ط1، 2005م.

94. ماجـدة الزهـر: إشـكالية معيـار قابليـة التكـذيب عنـد كـارل بـول فـي النظريـة والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكاتب، دمشق–سوريا، دط ،2016م.

95. محمـد الأمـين سـعيدي: شـعرية المفارقـة فـي القصـيدة الجزائريـة المعاصـرة، دار فيسيرا، الجزائر، دط، دت.

96. محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط1، 2008م .

97. محمد العبد: المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م.

98. محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرات، ط1 ،1999م.

99. محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1425هـ– 2004م.

100. محمد حسين الأعرجي: مقالات في الشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد–العراق، ط1، 2007م.

101. محمد حماسة عبد اللطيف: ظواهر نحوية في الشعر الحر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة –مصر، دط، 2001م .

102. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دط، 2001م.

103. محمد عبد المنعم خفاجي : القصيدة العربية بين التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت–لبنان ، ط2، 1993م.

104. محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم للطباعة والنشرو التوزيع، دمشق–سوريا، ط1، 1412هـ– 1991م.

105. محمد عمارة: أبو حيان التوحيدي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، مارس 1997م.

106. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط ، 2003م.

107. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف،جامعة القاهرة–مصر ،ط 3، 1986م.

108. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، دط، دت.

109. محمد ناصر :الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت–لبنان ، ط2، 2006م.

110. محمد يوب: أجنحة ديدالوس قراءات في السرد العربي المعاصر، مطبعة البوغاز، مكناس–المغرب، 2015م.

111. محمود إبراهيم الضبع : قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة–مصر، ط1، سبتمبر 2003م.

112. محمود علي السمّان: العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، مصر، دط، 1983م .

113. محمود محمد علي محمد: السهروردي المقتول واسهاماته المنطقية، جامعة أسيوط– قسم الفلسفة، الإسكندرية، دط ، 2013م.

114. محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل. العروض و القافية، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت–لبنان ، دط ، 1426هـ–2005م .

115. مسعد بن عيد العطوي: الغموض في الشعر العربي، مكتبة الملك فهد الوطنية ، تبوك، ط2، 1420هـ.

116. مصطفى السعدني: التناص الشعري، توزيع منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1991م.

117. مصطفى حركات: نظريات الشعر، دارالآفاق، الجزائر، دط ، دت .

118. مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، منشورات محمد علي بيضون، ج3، دط، دت.

119. ميادة كامل إسبر: شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2011م.

120. نازك الملائكة: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، دط، يناير 2000م.

121. نجاة صادق الجشعمى: التجريب ومكونات البنى السردية في الرواية نموذجًا رواية" كل من عليه خان" للكاتب السيد حافظ، مركز الوطن العربي رؤيا، ط1، 2021م.

122. نعمان عبد السميع متولي: المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دط، 2014م.

123. نفلة حسن أحمد: التحليل السيميائي للفن الروائي دراسة تطبيقية في رواية الزيني بركات، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة–مصر، دط ،2012م.

124. نهاد مسعي: شعرية القصيدة النثرية الجزائرية عبد الحميد شكيل أنموذجا، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2013م .

125. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب،دار هومة للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر ،ج1، دط، 2010م.

126. هشام محمد عبد الله: التجربة الشعرية العربية دراسة ابستمولوجية للسير الذاتية لشعراء الحداثة، دار مجد لاوي لنشر والتوزيع، عمان– الاردن، ط1، 2013م–2014م

127. هلال ناجي: ابن مقلة خطاطا وأديبا وإنسانا، دار الشؤون العامة، بغداد ، دط، 1991م.

128. يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة لطباعة للنشر، بيروت- لبنان، دط، دت .

129. يوسف حامد جابر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، دت.

5)-**الكتب المترجمة** :

1. ألبير كامو: أسطورة سيزيف، تر: أنيس زكي حسين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان،دط ، 1983م.
2. باربرا لاسوتسكا- بشونباك: المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر:هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، دط ، 1999م .
3. جاكوب كورك: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، تر: ليون يوسف وعزيز مانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد، دط، دت.
4. جيرار جينيت: خطاب الحكاية ،تر: محمد معتصم،عبد الجليل الأزدى،عمر حلي،المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997م.
5. جيمز رووز أفنز: المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتر بروك، تر:انعام نجم جابر دار المأمون للترجمة والنشر، العراق-بغداد، دط ،2006م.
6. دي.سي.ميويك: المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط2، دت.
7. رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر،تر: محمد مصطفى بدوى، حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة، ط1 ،2005م.
8. سوزان برنار: قصيدة النثرمن بودلير حتى الوقت الراهن، تر:راوية صادق، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الجزء1، دط، دت .

9. كارين أرمسترونغ: تاريخ الأسطورة ، تر: وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1429هـ-2008م.
10. نتالي ساروت وآخرون: الرواية والواقع، تر: رشيد بن حدو، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1988م.

6)-المجلات :

1. أبو فراس النطافي: التدوير و بحور الشعر ،مجلة جامعة الملك سعود، المجلد6، الرياض، 1414هـ - 1994م.
2. جلال حافظ: ملاحظات عن التجريب في المسرح، مجلة فصول، الجزء2، مجلد 13، العدد4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء1995م.
3. حسن عليّان: الرواية والتجريب، مجلة جامعة المجلد 23، العدد2، دمشق،2007م.
4. حسين نجاة : التجريب في النص الروائي الجزائري ، أقلام الهند مجلة إلكترونية فصلية محكمة، السنة السادسة، العدد 2، جامعة حسيبة بن بوعلي ،الشلف- الجزائر، أبريل 2021م .
5. سالم محمد سالم العماري، مجلة التربية – كلية التربية- الجامعة الأسمرية الإسلامية، العدد (3)، ديسمبر 2017م .
6. السليماني أحمد ياسين: شعرية التجريب و المجاوزة : قراءة في ديوان "ومن الأغاني ما أحزن الأصفهاني" للشاعر عبد الرحمن فخري، مركز الدراسات والبحوث اليمني، دراسات يمنية، العدد93، 2009م.
7. سمر الديوب: قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية، مجلة دوارة فصلية محكمة تعنى بالبحوث والدراسات اللغوية والتربوية، جامعة البعث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا-حمص.

8. الصديق الصادقي العماري: مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح،مجلة طنجة الأدبية، العدد63، ربيع2017 م.

9. عامر صباح نوري المرزوك:آليات التجريب في العرض المسرحي المحلي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد6، العدد1.

10. عبد السلام صحراوي: مولود الحداثة العربية في الأدب المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية العدد 20، ديسمبر 2003 م.

11. علاء الدين علي ناصر:دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث، مجلةالأثر، ورقلة- الجزائر ، العدد 29/ديسمبر 2017م.

12. فاطمة سعدون: جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو للشاعر أحمد عبد الكريم،مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،العدد 8،جامعة محمد خيضر ،بسكرة-الجزائر،2012م.

13. فاطمة هرمة: ملامح التجريب في الرواية الجزائرية، مجلة مدارات في اللغة و الأدب، المجلد1، العدد1، مركز مدارات للدراسات والأبحاث، تبسة-الجزائر، 2018م.

14. لخميسي شرفي: المفارقة وأبعادها الدلالية والجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة قراءات، العدد التاسع،2016م، جامعة بسكرة.

15. مباركي بوعلام:حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب،مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية،العدد21، يوليو 2016م.

16. محمد فنطازي : الرمز في الشعر العربي المعاصر، مجلة الباحث دولية فصلية أكاديمية محكمة، العدد 11، جامعة الأغواط- الجزائر، ديسمبر 2012م.

17. وفاء بوراس، ميلود قيدوم: تجليات قصيدة الومضة عند الشاعر إبراهيم نصر الله–نماذج منتخبة–المدونة، المجلد7، العدد2، جامعة 8 ماي 1945م قالمة، ديسمبر 2020م.
18. ياسر بن يحي مدخلي: أزمة المسرح السعودي، بكالوريوس آداب لغة عربية، عضو الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، رئيس تحرير مجلة نجوم الخليج.

7)– المذكرات :

1. رُلى يوسف صبحي عصفور: الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر "فواز عيد ومحمد القيسي وأحمد دحبور" أنموذجا، قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، كانون الثاني 2013م.
2. زهيرة بولفلوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مذكرة تخرج (بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث)، جامعة قسنطينة– سنة 2009م– 2010م.
3. صالح علي صقر عابد، إسماعيل، عبد الله أحمد خليل : الإيقاع في شعر سميح القاسم دراسة أسلوبية،متطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في الادب و النقد،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأزهر، غزة–فلسطين،2011م–2012م.
4. عبد الحق قرطيط: التجريب في المسرح العربي مسرح السيد حافظ نموذجا، تحت إشراف: يونس لوليدي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، ظهر المهراز– فاس، 30نوفمبر 2020م .

5. عبد القادر رابحي:إشكاليات التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، مذكرة تخرج لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب، جامعة مستغانم–الجزائر ،2013م.
6. عبد الكريم شبروا : التجربة الشعرية عند أبي القاسم سعد الله ، مذكرة مقدمة من شهادة الماجيستر للأدب العربي ،2006م– 2007م.
7. نوال بومعزة : التجريب في الرواية العربية الجزائرية الجديدة، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة باجي مختار– عنابة، 2011م–2012م.
8. يسرى خليل عبد الرحمن سلامة أبو سنينة : المفارقة في الشعر الصنوبري، قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بعمادة الدراسات العليا في جامعة الخليل، فلسطين، 2015م.

8)– ندوات و حوارات :

1. ابتسام ناصر بن هويمل: المنهج التجريبي، التقرير الفصلي برنامج تطوير مهارات تقويم التحصيل الدراسي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1433، 1434هـ.
2. آمنة عمايرية : صورة المرأة في الشعر العربي الحديث، نشر المقال ب" منبر حر للثقافة والفكر والأدب، بتاريخ: الأربعاء 12 سبتمبر 2012م.
3. حلمي سالم: حركة الشعر العربي الحديث، ندوة الشعر العربي الحديث ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ج1،الكويت، ديسمبر 2005م.
4. رابحي عبد القادر: شعراء الأفق المنسي ..، في الجمهورية يوم 2018/11/12م.
5. زغداني حيزية: قراءة في ديوان فيزياء لعبد القادر رابحي، جريدة الرائد، نشر بتاريخ: 22 ديسمبر 2015م .

6. محمد الأمين سعيدي :خديعة الشكل الشعري في ديوان"السفينة و الجدار" ل عبد القادر رابحي ،نشر الحوار في يوم 2010/10/20م.
7. محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية المجلس الأعلى للثقافة،الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي"الرواية العربية إلى أين؟"،15/12 ديسمبر 2010م.
8. محمد كاديك: المشهد النقدي العربي يعاني من إشكاليات كبرى، حوار نشر بجريدة النصر الغراء يوم 24 تموز/ يوليو 2017م
9. محمد كاديك: واقع معرفي أم بهتان نقدي ؟،مقال نشر في جريدة الشعب، بتاريخ 14/ 2022/09م
10. ندوة آفاق التجريب في القصيدة المعاصرة في الربع الأخير من القرن العشرين، من إعداد: مجموعة من الباحثين، الكويت، 2001م.

9)- <u>الانترنت</u> :

1. ديمة السمان :لا يزال التحديث جاريا بأقلام مبدعة ، ضفة ثالثة ، منبر ثقافي عربي بتاريخ:(2016/10/11م) https://www.alaraby.co.uk/diffah
2. http://www.diwanalara8.co8/s8i8.8h8?article3316
3. نبيل سليمان: التجريب في الرواية ، مقالات ، دمشق–سوريا، 2016م https://www.benhedouga.com

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان .....

الاهداء.....

الملخص: .....

المقدمة : .....أ-ه

المدخل: الشعر الحداثي

1-تخلف الشكل والمضمون في الشعر الحديث: 7

1-1شعر التفعيلة في القصيدة العربية :.....12

1-1-1اللغة الشعرية المعاصرة :.....12

2-قصيدة النثر:.....21

2-1-المهاد الفكري المشكل لقصيدة النثر في أوروبا: 21

2-2 قصيدة النثر في الأدب العربي: 23

الفصل الأول: تمظهرات التجريب و امتداداته

المبحث الـــــأوّل : مفـــــهوم التـجريب

أ)- التعريف اللغوي.....31

ب)-التعريف الاصطلاحي.....31

المبحث الثـــــــاني: مسار التجريب و امتداداته

1- التجريب و الإبداع التمثيلي والسردي.....37

2-التجريب وقضايا المنهج و الحداثة 59

المبحث الثـــالث :التجريب الشعري عند العرب

1 التقصيات التجريبية الأولى: 70

2- التجريب في الشعر الحديث و المعاصر..... 74

الفصل الثاني: التجريب الشكلي في شعر رابحي

المبحث الأوّل: المزج بين الأشكال الشعرية في قصائد رابحي

1-العمود الشعري: 80

2-قصيدة النثر:..... 84

3-قصيدة الومضة:..... 87

المبحث الثاني : شعرية البياض في قصائد رابحي

1-الفراغ

الطباعي..... 90

2-البياض الظاهر(المكتوب)..... 94

2-1-نقاط الحذف..... 94

2-2- علامات الترقيم: 100

* الاستفهام: 100

* الهلالان (القوسان)..... 102

* الفاصلة :..... 105

المبحث الثالث : جماليات الإيقاع في شعر رابحي

1-الإيقاع الداخـــلي: 107

1-1- التكرار الصوتي : 108

*تكرار حروف العطف.....110

* أسلوب النداء.....112

*تكرار حروف الجر.....112

*تكرار الضمير..... 114

*تكرار الفعل.....116

تكرار الجملة.....117

تكرار العنوان.....118

2-الإيقاع الخــارجي: 120

2-1الوزن العروضي: 121

3-البـــحر الشعري: 123

1- ديوان حالات الاستثناء القصوى.....122

2-ديوان فيزياء.....124

3-ديوان حنين السنبلة.....126

4-ديوان الصعود إلى قمة الونشريس.....128

5-ديوان على حساب الوقت.....130

6-ديوان أرى شجرا يسير.....133

4-التــدويـر: 136

الفصل الثالث: التجريب الدلالي في شعر "رابحي"

المبحث الـــأوّل : الـرمز و الرمزية في الشعر

1-1 مفهوم الرمـــــز: 140

أ)-التعريف اللغوي.....140

ب)-الرمز في معجم المصطلحات المعاصرة:.....141

1-2-الرمزية في الشعر: 143

1-3-تشكيل الصورة الشعرية بالرمز: 145

المبحث الثاني : أنـواع الرمـــز في شعره

1-الرمز الأسطوري: 149

2-الرمز الديني: 157

3-الرمز التاريخي : 162

4-الرمز التراثي الشعبي :.....164

5-الرمز السياسي: 165

6-الرمز الصوفي : 168

7-الرمز الشخصي : 170

8-الرمز العلمي : 175

9-الرمز الطبيعي : 177

10-الرمز الفني (الأدبي) :.....80180

المبحث الثالث :المفارقة والتناص في شعره 184

1-بنية اللغة الشعرية في القصيدة الجزائرية من منظور المفارقة:..... 185

1-1مفهوم المفارقة.....185

2-المفارقة في شعر "رابحي":..... 186

2-1-شعرية المفارقة في بنية العناوين : 186

2-2-مفارقة اللفظ والمعنى: 189

2-3-مفارقة السخرية:..... 196

2-4 مفارقة الذات :..... 199

2-5-مفارقة النص/ المفارقة الكلية: 202

3- تجليات التناص في شعره : 204

3-1-مفهوم التناص: 204

3-2-آليات التناص:..... 205

3-3- التناص الديني: 206

3-4-التناص الشعري :..... 209

الخاتمة: 213

الملحق.....219

مكتبة البحث ..... **Erreur ! Signet non défini.**

فهرس الموضوعات..... 246