شعرية التجريب وآفاق ما بعد القصيدة في ديوان " النبيّة تتجلى في وضح الليل" للشاعرة الجزائرية ربيعة جلطي.

الأستاذة الدكتورة زهيرة بولفوس
أستاذة الأدب العربي الحديث والمعاصر ونقده
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة١، الجزائر.
zahiramila@gmail.com

١- ماهية التجريب – قراءة في حدود المصطلح :

يقتضي ضبط مصطلح " التجريب " وتحديد ماهيته تقصي الدلالة المعجمية للكلمة، وكذا مفهومها الاصطلاحي الذي سجلته عديد الدراسات النقدية التي وقفت عند أبعادها الدلالية الخاصة منها بالأدب تحديدا.

فكلمة (تجريب) في اللغة مشتقة من الفعل " جَرَّبَ "، وتتأسس دلالتها المعجمية استنادا إلى ما ورد في عديد المعاجم العربية على معنيين اثنين هما : الاختبار والمعرفة .

فقد جاء في معجم " لسان العرب " لابن منظور (ت ٧١١هـ/١٢٦٨م) قوله : « جَرَّبَ يُجَرِّبُ، تَجْرِبَة وتَجْرِيبًا: الشيء حاوله واختبره مرة بعد أخرى ...ورجل مُجَرِّب : قد عرف الأمور وجَرَّبَها ... والمُجَرَّبُ : الذي جُرِّب في الأمور وعُرِفَ ما عنده ...ودراهم مُجَرَّبة : موزونة »[١].

وبعد تتبعنا حضور الكلمة في المعاجم العربية الحديثة تبين احتفاظها بالدلالة ذاتها[٢] ، إضافة إلى تقاطعها مع ما جاء في المعاجم الغربية؛ خاصة في تركيز هذه الأخيرة على العنصرين السابقين واشتراط توفرهما عند تحديدها لمعنى كلمة (*Expérimentation*) التي تعود أصولها إلى« الكلمة اللاتينية *"Expérimentum "* وتعني البروفة أوالمحاولة»[٣] ؛ حيث جاءت الكلمة في المعجم الفرنسي " لاروس"(*La Rousse*) بمعنى الدربة والمران قصد الإفادة[٤]، وهو المعنى ذاته المسجل في معجم " أكسفورد" (*Oxford*) الانجليزي ؛ حيث تدل الكلمة على التجربة والخبرة ومدى الإفادة منهما[٥].

بناء على ما تقدم يمكن القول إنَّ الدلالة اللغوية للكلمة تكاد تكون واحدة في المعاجم العربية والغربية على حد سواء؛ فالتجريب لغة هو: الاختبار من أجل المعرفة و الإفادة منها باكتساب الخبرة.

---

[١] – ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم) : لسان العرب ، ج١ ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م ص٢٦١.

[٢] – للتوسع ينظر : – الشيخ أحمد رضا : معجم " متن اللغة " – موسوعة لغوية حديثة ، مج ١ ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ١٣٧٧هـ – ١٩٥٨م ص ٥٠٠ .
– مجموعة من المؤلفين : المنجد الإعدادي ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ، ١٩٦٩م ، ص ١٧٤.
– إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط ، ج١ ، المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع إسطنبول – تركيا ط٢ ، ١٩٧٢م ، ص ١١٤ .

[٣] – هناء عبد الفتاح : أصول التجريب في المسرح العالمي – النظرية و التطبيق ، مجلة فصول ،عدد خاص بالمسرح والتجريب الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ، مصر ، ج٢ ، مج١٤ ، ع١ ، ربيع ١٩٩٥م ، ص ٣٦.

[٤] – وهو ما تؤكده ترجمة العبارة الآتية : «*Instruit par Expérience*» ، للتوسع ينظر :
La rousse : Dictionnaire de français ,Maury- euro livres- Manche court ,juin2002,p : 164

[٥] – وهذا ما تؤكده ترجمة العبارة الآتية : «*The acivity or process of experimenting :expererimentation with new teaching mehods* » ، ينظر :
Oxford advanced learners dictionary of english ;a.s hornby ; seventh editon ;oxford university press ;2006 ;p513

يفضي بنا تأمل الطرح اللغوي السابق إلى الإقرار بأنَّ التجريب عملية تتأسس على المعرفة والقدرة على القياس والاختبار، تصدر عن ذات مجرِّبة واعية بما تفعل ومقبلة عليه حتى تمتلك الخبرة والدراية بالأمور المجرَّبة أي أنَّها عملية إخضاع (الشيء) أو(الظاهرة) للتجربة ومتابعتها من أجل دراستها وتقنينها، والتجربة – في العلم – «اختبار منظم لظاهرة أوظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة علمية دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما ، أوتحقيق غرض معين»[٦]، وهي أيضا «المعرفة أوالمهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أوملاحظته لها ملاحظة مباشرة»[٧] .

ونؤكد في هذا السياق أن الكلمة قد تم تداولها في المجالات العلمية قبل استثمار مفهومها في مجالات الفن والأدب؛ حيث ارتبط مصطلح (التجريبية) (*expérimental*) بنظرية "التحوُّل" عند "تشارلز داروين " (*Charles Robert Darwin 1809– 1883*) الذي استخدمه بمعنى التحرر من النظريات القديمة[٨] ، كما استخدمه "كلود برنارد" (*Claude Bernard)* 1813– 1887م)[٩] في دراسته حول " علم الطب التجريبي " بالمعنى ذاته[١٠] .

وقد أكد الناقد " مارتن إسلن " (*Martin Esslin*) هذا الطرح في قوله: « كلمة (تجريب) مأخوذة في الأساس من العلوم ...علوم الطبيعة وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب...»[١١] .

وإذا كان التجريب هو الاختبار من أجل المعرفة فإنَّ هذا يعني أنّه عملية تتطلب الوعي التام والقصدية أو إرادة القيام بالفعل والرغبة في إنجازه أيضا؛ ولعل هذا ما أكده "كلود برنارد" بقوله: «القائم بالتجربة هو الذي يستطيع – بفضل تأويل محتمل قليلا أو كثيرا لكنه استباقي للظواهر الملاحظة – تأسيس التجربة بطريقة يستطيع بها في الإطار المنطقي للتوقعات، أن يقدِّم نتيجة تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المصوَّرة سلفا »[١٢] ؛ فالمجرِّب يفرض فرضية يؤسسها على الصحة، ثم يعمل على إثباتها جراء تثبيت بعض العناصر للوصول إلى ما يرجوه، وإن لم يتحقق ذلك في المرة الأولى، أما الذي يفتقد المعرفة والدراية و القدرة على القياس والاختبار فما بإمكانه أن يجرِّب ! ..

وهنا نشير إلى أن "برنارد" قد حدد مقاييس معينة تضبط ماهية المُجرِّب في تعريفه له بقوله: «المُجرِّب كل من استخدم أساليب البحث بسيطة كانت أم مركبة لتنويع الظواهر الطبيعية أو تعديلها لغرض ما، ثم إظهارها بعد ذلك في ظروف أو أحوال لم تكن مصاحبة [لها] في حالتها الطبيعية»[١٣] ؛ هذا يعني أن التجريب يقتضي فعل التجاوز بالإضافة أو التعديل، الأمر الذي سيؤدي حتما إلى التغيير على عكس الملاحظة (*L'observation*) التي تكتفي بالوصف التقريري المباشر للظاهرة دون أدنى تعديل أو إضافة [١٤] .

---

[٦] – إبراهيم مصطفى و آخرون : المعجم الوسيط ، ص ١١٤ .

[٧]– مجدي وهبة كامل : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٩م ، ص ٥١.

[٨] – جعل داروين و تلاميذه التطور أهم الحقائق الأساسية في نظريات العلم والتفكير الحديثين و مناهجهما ، وقد طبق هذا الطرح في دراسته للكائنات الحية حيث أكد أن الأنواع الحالية المتطورة لم تحل محل الأنواع المنقرضة ، و إنما هي امتداد راق لها وفقا لقانون بقاء الأصلح والانتخاب الطبيعي . ينظر: عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣م ،ص١٢.

[٩] – جسد كلود برنارد حركية العلم من خلال « عدائه للتفسيرات القائمة على القوة الحيوية و عدائه لفكرتي العلة الأولى والعلة الغائبة [كما] يؤمن بعدم قابلي الظواهر الحيوية للرد إلى ظواهر أخرى (...)[فهو] يؤكد في علم المناهج دور الفرضيات hypothèse» . ينظر :– جان قال :الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر ، تر : فؤاد كامل ، دار الثقافة ، القاهرة ، مصر،(دط) ، (دت) ، ص ١٠٤ .

[١٠]– ينظر : أحمد سخسوخ : التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية مصر ، ١٩٨٩م ص٠١.

[١١] –مارتن إسلن ، عن : ليلى بن عائشة : التجريب في مسرح السيد حافظ ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، مصر ط١ ، ٢٠٠٥م ص٤٦.

[١٢] – كلود برنارد ، عن : بيير شارتييه : مدخل إلى نظريات الرواية ، تر : عبدالكريم الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ط١،٢٠٠١م، ص ١٥١ .

[١٣] – كلود برنارد : الطب التجريبي ، تر : يوسف مراد و حمد الله سلطان ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط١ ٢٠٠٥م،ص١٤.

[١٤] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

يجسِّد هذا الطرح المفهوم العلمي للتجريب؛ القائم على «فكرة صدور المعرفة من ينبوع التجربة»[١٥] ؛ فهي منبع المعارف التي تنشأ من الملاحظة وذلك باستخدام الحواس؛ وهي نشاط فكري أولاً، إذ لا وجود للتجريب بدون إعمال الفكر[١٦] ، كما يجسِّد أيضا جوهر المنهج التجريبي في العلوم وفي الفنون على حد سواء[١٧] .

وعن تداول مفهوم التجريب في مجال الفن يستوقفنا الطرح الذي قدمته الناقدتان" ماري إلياس" و" حنان قصاب " في تأصيلهما لعلاقة التجريب بالمسرح[١٨] ؛ حيث أقرَّتا بأنه ظهر« في الفنون أولا وعلى الأخص الرسم والنحت، بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين، وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن السائد والمألوف »[١٩].

والتجريب في الفنون « هو عمل إبداعي في المقام الأول ، يحقق معرفة أرقى، ومتجددة ، قد تتأسس على بعض جذور المعرفة التقليدية، لكنها غالبا ما تحمل صفات وخصائص متباينة عن المعرفة السابقة عليها صفات المغامرة الإنسانية وخصائصها، الجسارة والقدرة على فض المجهول واستيعاب الجديد، والمعرفة الخلاقة على هذا النحو هي أرقى مستويات التجريب الإبداعي »[٢٠] ؛ بمعنى أنَّه فعل ناتج عن ذات فاعلة "مُجرِّبة" واعية بما تفعل؛ وقوام هذا الفعل التجاوز المؤدي إلى تقديم المختلف الإبداعي بامتياز .

يدفعنا تأمُّل هذا التأصيل لمفهوم التجريب وتداوله في المجالات المعرفية المختلفة إلى تسجيل النتائج الآتية:

١- صفة " العلمية " التي التصقت بمفهوم (التجريب) – باعتباره أسلوبا في البحث يؤدي إلى استنتاجات تصاغ في شكل نظريات – لم تنف عنه حق الفنون في الاستفادة منه؛ وهو ما تمَّ بالفعل، حيث ارتبط هذا المفهوم في نشأته – بالثورات الفنية المتعاقبة التي شهدتها مدارس الفن التشكيلي[٢١] .

٢- الإقرار بأن التجريب قد ولج باب الفنون قبل باب المسرح والأدب بوجه عام ؛ وهذا ما أكده أيضا "هناء عبد الفتاح " في دراسته الموسومة بـ : « أصول التجريب في المسرح المعاصر – النظرية والتطبيق»[٢٢] ؛ حيث بيّن فيها مسار انتقال التجريب من العلوم الإنسانية إلى الفنون، فقد ظهر « بداية ملتصقا بالعلوم الإنسانية، ثم انتشر على الفور داخل بنية الفنون ونسيجها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وارتبط التجريب – بهذا المفهوم – بالتطور السريع والديناميكي للعلوم الطبيعية،

---

[١٥]– بناصر البغراتي : الاستدلال و البناء – بحث في خصائص العقلية العلمية ، دار الأمان ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط١، ١٩٩٩م ، ص ١٦٥.

[١٦]– المرجع نفسه ، ص ١٦.

[١٧]– تمخضت فكرة هذا المنهج في الفن عند الغرب على يد الفنان الإيطالي " ليوناردو دافنشي " الذي أشاد بالتجربة و أهميتها في اكتساب المعرفة لتترسخ أسسه أكثر مع طروحات الفيلسوف "فرنسيس بيكون" الذي أكد أهمية التجربة في البحث و التفسير فحواس الإنسان قاصرة وضعيفة وعرضة للخطأ و لا يمكن أن تكون للآلات نفع كبير في توسيع مجال حدتها ، وكل تفسير للطبيعة يتم عن طريق الشواهد و التجارب الملائمة والمناسبة حيث يكون الحكم على التجربة بموجب الحواس فقط ، ويكون الحكم على الطبيعة والشيء ذاته بموجب التجربة .للتوسع ينظر : – محمد عابد الجابري : مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة و تطور الفكر العلمي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت لبنان، ط٢ ٢٠٠٢م ، ص ٢٤٢ .

– حبيب الشاروني : فلسفة فرنسيس بيكون ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨١م ، ص ١٣٢ .

[١٨] – ينظر : ماري إلياس و حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان – ناشرون ،بيروت لبنان ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ص ص ١١٨– ١٢١.

[١٩] – المرجع نفسه ، ص ١١٨.

[٢٠] – مجدي فرح : تأملات نقدية في المسرح – دراسات ، منشورات أمانة ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٠م ، ص ١٧.

[٢١] – في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر (١٩م) ظهرت الحركة الانطباعية في الفن التشكيلي على يد كل من " إدوارد مانيه " (*Edouard Manet*) و"كلود مونيه " (*Claude Monet*) بابتكارها لأساليب جديدة حررتهما من الطريقة المتبعة في فن التصوير حيث كانت لها اكتشافات عديدة ساهمت في ظهور المدرسة الانطباعية و التكعيبية و التجريدية ثم المستقبلية فالتعبيرية ..،وغيرها للتوسع ينظر : ماري إلياس وحنان قصاب حسن :المرجع السابق، ص ١١٨.

[٢٢] – هناء عبد الفتاح : أصول التجريب في المسرح المعاصر – النظرية والتطبيق ، مجلة فصول ، ص ص ٣٦–٥٨ .

فأساليب البحث والنظرة العلمية للاكتشاف والوجود قد انتقلت من منطقة إلى منطقة أخرى من الحدث والإنتاج الإنساني دون معارضة كبيرة » [٢٣].

٣- اقترن مفهوم " التجريب "، في بعض الآراء والمواقف سالفة الذكر ، بـ : " الاختبار" و"الانحراف " و"الخروج " و"التخطي " و"التجدد " و" التفرد "؛ فهو مزيج مركب من هذه المفاهيم جميعها، ولا يمكن حصره في واحدة منها فقط.

وعليه فإنّ ما يمكن الركون إليه بعد تتبع امتدادات تداول هذا المفهوم في المجالات المعرفية المتعددة هو الجزم بأنَّ التجريب ليس نزعة شكلانية عابثة تسعى وراء تخريب الأشكال وتقويضها ؛ لكنه في الأصل منهج في التفكير، وفي الحياة أيضا، يتمثل في الاجتهاد ضد المسلمات والزيف؛ فهو « قيمة عالية من قيم الحياة والمستقبل اصطحبت الإنسان في كل مراحله ، وكانت جوهر كل نهضة ، ولا غنى عنها إن أردنا الانتساب لعصرنا. ولم تكن الأسماء الفذة التي تألقت في سماء الإبداع منذ هوميروس[*Homeros*] الذي أنشد أشعاره في إسبرطة حوالي القرن السابع قبل الميلاد، إلاَّ نماذج لمعنى التجريب وللخروج على التقليدي والثورة على الجمود »[٢٤] .

ولهذا، لا بد لنا قبل مقاربة المدونة موضوع الدراسة التأكيد على عدد من المواقف الفكرية والجمالية تكون منطلقا أساسيا إليها نلخصها في النقاط الآتية:

١- الأدب مجموعة من الانزياحات، تهدف إلى الارتقاء بوعي المتلقي، و تطوير إدراكه.

٢- لا يوجد نموذج أدبي مثالي، فالنماذج تتغير بتغير ظروف إنتاجها وتغير كل من المرسل والمتلقي.

٣- هناك اختلاف في فهم التجريب واستيعابه والحكم عليه، و في هذا السياق نشير إلى وجود عائقين يتسببان في ذلك؛ أولهما خارجي يتمثل في المجتمع ورفضه للمختلف والخاضع لهيمنة سلطة الأشكال التقليدية المعروفة، أما الآخر فداخلي يرتبط بالمبدع في كيفية تمثله للتجريب وفي تطبيقه إيَّاه[٢٥].

٢- شعر ما بعد القصيدة – مشروع الكتابة العابرة للأجناس الأدبية:

نسعى من خلال هذا المهاد النظري إلى الكشف عن الطروحات النقدية العربية المعاصرة الداعية إلى ضرورة تحقيق فكرة التكامل بين المعارف الإنسانية المختلفة من أجل النهوض بالأدب عموما ، والشعر منه على وجه التحديد؛ حيث ستعمد الدراسة إلى تتبع التنظيرات النقدية للحداثة الشعرية المعاصرة الداعية إلى تجاوز مفهوم القصيدة إلى الكتابة العابرة للأجناس الأدبية والفنون، والكشف عن إسهامات هذه التنظيرات في تطوير الشعر العربي المعاصر.

ظل الوعي الشعري العربي ، إلى وقت غير بعيد ، خاضعا لسلطة "القصيدة " معتبرا إيَّاها التجسيد العملي الوحيد لمفهوم الشعر ووسيلة الاتصال الوحيدة الممكنة بـ " الأصل " أو"المرجع" الذي يتم به تأصيل الأصول، وتثبيتها في النحو والبلاغة وفي مختلف علوم اللغة وكذلك حل ما أشكل من معاني القرآن وصُوَرِه[٢٦] .

لكن الباحث / القارئ للمدونة الشعرية العربية المعاصرة يقف على سيل من الأشكال الشعرية خرجت بالشعر من مرحلة "القصيدة " إلى مرحلة جديدة ترسم آفاق "ما بعد القصيدة " ؛ حيث الانفتاح على إمكانات شعرية غير مألوفة، مختلفة ومتنوعة أصبح مفهوم " القصيدة " – بمرجعيته التاريخية وأطره التقليدية الثابتة– قاصرا عن استيعابها واحتواء جميع تحولاتها.

---

[٢٣] – المرجع نفسه ، ص ٣٨ .

[٢٤] – سيد أحمد الإمام : حول التجريب في المسرح – قراءة في الوعي الجمالي العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، مصر ط١ ١٩٩٢م ، ص ٢٩-٣٠ .

[٢٥] – ينظر : منار عبد الوهاب : التجريب في القصة السورية (١٩٧٠- ٢٠٠٠) ، رسالة ماجستير ، إشراف الدكتور : فؤاد المرعى ، كلية الآداب، جامعة حلب ، سوريا ، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م ، ص ٠٨ .

[٢٦] – ينظر : صلاح بوسريف : الكتابي و الشفاهي في الشعر العربي المعاصر ، دار الحرف للنشر و التوزيع ، القنيطرة ، المغرب ، ٢٠٠٧ م ص ١٣ .

وأمام هذا القصور الحاد طرحت على الساحة النقدية العربية المعاصرة إشكالية " تسميَّة " هذا المنجز الجديد والاصطلاح عليه بوصفها أهم تبعات الولادة وأول ما يواجه "المولود" أو" المنجز" التجريبي المتمرد على سلطة النظم الشعرية التقليدية وأعرافها المتأصلة في أعماق الوعي الشعري العربي .

لعلَّ الجدير بالذكر في هذا المقام أنَّ الإقرار بقصور مفهوم القصيدة عن استيعاب الأشكال الشعرية التجريبية المعاصرة لا يلغي وجودها وقداستها في الممارسة الشعرية العربية الحديث، وفي التنظيرات النقدية المواكبة لها؛ فإذا تجاوزنا الطرح النقدي العربي القديم فإننا نجد في الشعر العربي الحديث، بل وحتى في الدعوات التجديدية التي عرفها هذا الشعر ما يؤكد أصالة المصطلح ومشروعيته؛ فهذه الأخيرة ، على تعددها واختلاف اتجاهاتها، عجزت عن تجاوز صرامة "القصيدة".

وبالرغم من ظهور تسميات جديدة وأشكال شعرية أخرى لاحقا؛ مثل الموشح الذي كانت له سلطة كبرى في الأندلس وخارجها بما له من شكل يختلف عن كل من الرجز والقصيدة « إلا أن تسمية القصيدة في العصر الحديث عند العرب تنتقى دون غيرها. ومع أن الرومانسيين العرب استعملوا الموشح للتسمية إلا أن المثبت في مصادرهم هو القصيدة، التي وافقت المصطلح الفرنسي (*Poème*) ليسهل الجمع بين التسميتين العربية والأوروبية بعد أن أصبحت المرجعية الأوروبية ذات سلطة على الثقافة العربية الحديثة تفوق سلطة الثقافة العربية القديمة»[٢٧].

وعن تداول مصطلح "القصيدة" في الممارسة الشعرية العربية المعاصرة نستشهد بما قدَّمه "صلاح بوسريف" وأكده في قوله: «في الوقت الذي قطعت فيه تجربة ما سميَّ بـ "الشعر الحر " أو" قصيدة التفعيلة " نصف قرن من الزمن تقريبا، وظهور بعض الأنماط الأخرى إلى جوارها ...مازالت الرؤية هي نفسها تقريبا النظر إلى الشعر مازال محكوما بالقصيدة . أعني بالرؤى والمفاهيم التي كرستها القصيدة»[٢٨]. وهو أيضا ما أوضحه، في موضع آخر، بقوله: «الشعر الذي ظل، أكثر من أربعة عشر قرنا محكوما بمقترح "القصيدة "، أو يُختزل في نموذجها؛ لم يكن، كما تشهد بذلك الممارسة النصيَّة ذاتها قائما في النموذج وحده . ثمة أشكال شعرية أخرى سيتمُّ حجبها، أو وضعها في مفترق القصيدة، أي في مكانة، لا تسمح بوضعها في ذِروة الشعر، أعني، في القصيدة التي أصبحت هي الشعر ذاته »[٢٩] .

ولعل هذا عينه ما سبق وأقرَّه "أدونيس" وأكده في سياقات متعددة ؛ نذكر منها قوله: «القصيدة العربية القديمة مجموعة أبيات، أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخليٌ إنَّما تربط بينها القافية ، وهي قائمة على الوزن والإيجاز طابعها العام»[٣٠]. ثم أضاف قائلا: «مقابل هذه القصيدة العربية القديمة التي ما تزال مستمرة ، بشكل أو بآخر حتى اليوم، تنهض القصيدة الجديدة. وإذا أردنا أن نقارن بينها نجد أن الأولى، إذ تقوم على وحدة البيت المتكرر المستقل وعلى القافية التي تنظم هذه الوحدة المتكررة، وإذ تلتمس جماليتها بالتالي في جمالية البيت المفرد، فإنّ القصيدة الجديدة وحدة متماسكة، حيَّة ، متنوعة، وهي تُنْقَدُ ككل لا يتجزأ، شكلا ومضمونا »[٣١].

والملاحظ أنَّ "أدونيس" إذ عمل– في بداية تنظيراته للممارسة الشعرية العربية الجديدة التي وصفت بالحداثية في مجمل تنظيراته النقدية المتعاقبة – على هدم البيت الشعري وتثبيت مصطلح "القصيدة"، موصولا به صفة "الجديدة " تارة و" المعاصرة " تارة أخرى ، سرعان ما تجاوزه إلى طرح تنظيري مختلف له قطيعته مع المفهوم السائد للشعر المعاصر؛ أعلن به ميلاد مرحلة

---

[٢٧] – طاهر مسعد الجلوب : بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز المقالح ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان، ط١٤٢٨،١ هـ ، ٢٠٠٧م ، ص ٣٩ .

[٢٨] – صلاح بوسريف : مضايق الكتابة – مقدمات ما بعد القصيدة ، دار الثقافة، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص ٠٥.

[٢٩]– صلاح بوسريف : الكتابي و الشفاهي في الشعر العربي المعاصر ،ص ٠٧.

[٣٠]– أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م، ص ٣٩ .

[٣١] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

جديدة ضاق مصطلح "القصيدة" بثقل حمولته التاريخية عن استيعابها محاولا به تجاوز هذا القصور وطرح البديل المصطلحي الجديد، ودافعه إلى ذلك هو الخلل الظاهر بين المنجز الشعري والمصطلح الذي يسميه ويحتوي مفهومه؛ حيث دعا من جهته إلى تأسيس ممارسة شعرية جديدة سماها "الكتابة"[٣٢] ثم وسع الدعوة إلى " الكتابة الجديدة "«ضمن محاولته الإجابة عن بعض أسئلة الممارسة الشعرية المنفتحة حدودها بين الأجناس وعلى تعدد طرق البناء والعناصر المشكلة لدلاليتها. في ذلك توسع المفهوم واتصلت به صفات : الجديدة والإبداعية ثم الوظيفية مما لا يمكن أن يخلو من دلالة»[٣٣] ، وكأننا به منذ البداية يبحث لهذا المختلف الإبداعي عن تسمية تميزه عن الممارسات الشعرية السابقة وتخرجه من حيز القصيدة .

يقوم تصوُّر أدونيس لمفهوم "الكتابة" « على مجموعة من القضايا التي تستثير عددا من العناصر التي تهم ظهور مفهوم الخطاب في الثقافة العربية القديمة بما كان له من أثر في الانتقال إلى الكتابة بدل اعتماد قيم الخطابة وعناصرها وإبدال القارئ بالسامع مع ما صاحب ذلك من تبدل القيم الشعرية وظهور علم جمال الكتابة»[٣٤] ؛ أي بالانتقال من الشفاهي إلى الكتابي ومن المسموع إلى البصري، حيث إنَّ هذا التصوُّر هو نتاج قراءته « لمراحل الشعرية العربية وانتقالها من الخطابة كأنموذج سحبت البلاغة خصائصه وقيمه على الشعر، جاعلة منه وسيلة لتحقيق التأثير على السامع ، إلى ظهور حركة المحدثين التي غيَّرت طبيعة اللقاء مع الشعر ومع العالم الخارجي وأظهرت بذلك ثقافة وذوقا جماليا جديدين»[٣٥] ؛ فقد ولَّد هذا التحوُّل نحو الكتابة أي نحو تعبير مغاير، تحولا نحو ثقافة جديدة وتقويم جديد[٣٦]؛ تكون الكتابة بصدده[٣٧] :

١- إبداعا ودخولا في المجهول تستدعي طرق تفكير مغايرة.

٢- تخلصا من حدود الأجناس .

٣- غير خاضعة للقيم الثقافية للتراث، بل تبحث الاختلاف الذي يجسد " جوهر القصيدة ".

٤- مستدعية لزمن ثقافي متحرك لا تحكمها العلاقة بالتراث، بل العلاقة " بين الخلاق وفعل "الخلق".

أي أنَّها أصبحت مؤسسة لعلاقة جيدة تصنع التراث وتخلقه من جديد، بالبحث عن الإضافة إليه، فشعريا أصبحت الكتابة :

٥- إنتاجا مادام فعل الإنتاج أهم من الإنتاج ذاته. ومن هنا البحث عن فعل القصيدة وخلقها وليس اكتمالها .

٦- وعيا مؤسسا بالثقافة ومن أجلها، «فيجب أن نكتب ونقرأ فيما نعي وعيا أصيلا أن الثقافة ليست في الشيء القائم المؤسس وإنَّما هي فيما يتحرك و يؤسس »[٣٨] ؛ لأنَّها ابتكار وليست استعادة .

٧- سؤالا يستهدف الغامض الشعري وغير اليقيني بعدما كانت جوابا، فالمعنى هو نتاج الكتابة وليس العكس.

٨- تعددا في الشكل، بل وأيضا كطريقة في كتابة متعددة الشكل وصيغ الوجود .

٩- شعرا يكافح ضد اللغة، يكتشف فيها ولا ينظم؛ وفعل الاكتشاف محفوف المخاطر في عالم مجهول وغائب يفتقد فيه الشاعر إلى المعرفة والتخطيط .

---

[٣٢] – ينظر : أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة،بيروت، ط٣، ١٩٧٩م ، ص ١١ ، و ينظر أيضا : أدونيس : تأسيس كتابة جديدة –٣ ، مجلة مواقف (للحرية والإبداع والتغيير) بيروت ، لبنان، ع١٧–١٨، أيلول –كانون الأول ١٩٧١م ، ص ٠٦ .

[٣٣]– يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج٢ ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط١ ٢٠٠٦م، ص ٩١ .

[٣٤]– المرجع السابق، ج٢ ، ص ٩١.

[٣٥]–المرجع نفسه،ج٢ ، ص ٩١ –٩٢ .

[٣٦]– ينظر : أدونيس : الثابت و المتحول ،بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب ، ج٣ ، صدمة الحداثة ، دار العودة ، بيروت ط٤، ١٩٨٣م ص٣٠٩.

[٣٧]– ينظر : المرجع نفسه ، ص ص ٣١٢– ٣١٥ .

[٣٨]– المرجع نفسه ، ص ٣١٣ .

والملاحظ أنَّ مفهوم " الكتابة " عند أدونيس يرتبط بعناصر لغوية وتاريخية ومعرفية؛ حيث يرى أن الشكل فعل خلق دال على فكر معين وعالم غير متوقع، كما أنَّه ليس أداة وظيفية بل هو وجود وكيان يقوم ضدَّ القيم الشعرية الجاهزة وضدَّ الثبات يسعى الوصول إلى تجسيد المتغيَّر الشعري بامتياز.

يتقاطع هذا الطرح الأدونيسي المجسِّد لتحولات الممارسة الشعرية الحداثية العربية المعاصرة – في بعض وجوهه – مع ما قدَّمه "صلاح بوسريف " في سلسلة دراساته[٣٩] ؛ حيث عقد هذا الأخير موازنات بين الشاعر العربي القديم ونظيره المعاصر أقرَّ فيها أنَّ «الشاعر العربي القديم حين وقف على الأطلال، اختار أن يعيد بناء المكان من خلال الذاكرة والاسترجاع . ويمكن بمرونة متحفِّظة القول باستدراج الخيال. أمَّا الشاعر المعاصر، فقد استلذ النقصان ، واختار الهدم كصيغة لرجِّ وفضح الثَّبات »[٤٠] ، وهو عينه ما أكَّده في موضع آخر بقوله :« إنَّ مهمة هذا الجيل لم تعد هي نفس مهمة شعراء الأجيال السابقة، وخصوصا غالبية شعراء جيل الستينيات أوما يسمى بجيل الرواد . لأنَّ وظيفة ودور الشاعر تغيَّرا، وهو ما سينعكس على مفهوم الشعر ذاته. وكذلك على مفاهيم أخرى كمفهوم " القصيدة " وهو أحد المفاهيم المثقلة بحمولات لها ارتباط عضوي بأوضاع اجتماعية وثقافية سابقة ، ولها اشتراطاتها التي كانت تبنى بها رؤيتها للعالم والأشياء »[٤١] .

ثم فصَّل " بوسريف " القول أكثر في تابعات هذا الإقرار بقوله :« مفهوم القصيدة يرتبط بالإطار العروضي للشِّعر . بالقياس والتَّناظُر، وبه يسيِّج مآلاتها »[٤٢]؛ مدعما موقفه بمعاني مادة " قصد " كما وردت في "لسان العرب" لابن منظور ، حيث أكَّد أنَّ تعدد تلك المعاني يخضع لنسق بناء النص الشعري القديم والتقليدي ، الذي اختار كلمة (قصيدة) لتدل، في مختلف معانيها، على ما يمثله شكلها من تناظر وتواز واعتدال ويسر في البناء، وأيضا بما يمثله هذا النص من تقطيع على مستوى الأبيات، وتعدد في الأغراض، وفي الموضوعات ...إلى غيرها من إيحاءات ودلالات[٤٣] .

وهذا كله يتعارض – كما يرى "بوسريف " – ومفهوم الشعر وبناؤه كما في بعض الممارسات الشعرية المعاصرة التي لم يعد مفهوم " القصيدة" يستوعب كل اختلاجاته ؛ وهذا سيدفعنا إلى التفكير في مفهوم " البيت " وفي مفاهيم أخرى، من زاوية التفكير في شكل بناء النَّصين القديم والمعاصر[٤٤] .

وأمام إقراره بقصور مصطلح " القصيدة " عن استيعاب هذا المدِّ الشعري التجريبي الذي عرفته الممارسة الشعرية العربية المعاصرة قدمَّ تصوره للبديل الاصطلاحي الذي من شأنه تجاوز هذا الإشكال حيث يعود بنا إلى أصل الجنس؛ إلى "الشعر" بما يحمله من وهج وإشعاع يشمل "القصيدة" كما يتجاوزها إلى إمكانات شعرية غيرها، ومنها الأشكال التجريبية التي عرفها الشعر العربي المعاصر، والتي ابتدعت لنفسها طريقا بعيدا عن مفهوم "القصيدة" بكل إيحاءاته وحنينه، وهذا في قوله: «الشعر وكفى. هذا المُتَّسع الذي فيه يمكن أن تصبح القصيدة مجرَّد إمكان ضمن فائض من الإمكانات التي يستثمر فيها الشَّاعر كل معارفه

---

[٣٩]– للتوسع ينظر : صلاح بوسريف:– رهانات الحداثة – أفق لأشكال محتملة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٦م، ص ص ٦٢– ٦٤ .

– المغايرة و الاختلاف في الشعر المغربي المعاصر ، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ط١، ١٩٩٨م، ص ١٠٧ ، ص ص ١١٨–١١٩ .

– مضايق الكتابة – مقدمات لما بعد القصيدة ، ص ص ٠٥–٠٨ .

– الكتابي و الشفاهي في الشعر العربي المعاصر ، ص ص ٠٧–٢٦ .

– فخاخ المعنى – قراءات في الشعر المغربي المعاصر ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط١، ٢٠٠٠م ، ص ص ١٦ – ٢٢ .

[٤٠] – صلاح بوسريف : المرجع السابق ، ص ٦٢ .

[٤١]– صلاح بوسريف : المغايرة و الاختلاف في الشعر المغربي المعاصر ، ص ١٠٧.

[٤٢]– صلاح بوسريف: رهانات الحداثة – أفق لأشكال محتملة ، ص ٦٢ .

[٤٣] – ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[٤٤] – ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

ويتقاطع فيها مع كل اللغات والإيقاعات ويُخْرِجُ بالتَّالي مُتخيله من أسر القصيدة ،كما نظَّر لها بعض الشاعريين العرب وكما تُحدِّد شطريتها معاجم العرب ، والبرنامج النظري للقصيدة »[٤٥] .

إنَّ التحرر من سلطة " القصيدة " والانطلاق المندفع في أرض الشعر سيضمن للممارسة الإبداعية توحدها العميق بهاجس "التجريب" الذي سيسيِّر تفاصيل عملية اختراقها للمناطق البكر في هذه الأرض، كما سيضمن لها سيرورة الخلق والابتكار الدائمين؛ لأنَّ الحرية هنا تحمل معنى التيه الذي يعطي انطباعا بالضياع ويؤدي إليه أيضا؛ والضياع بهذا المعنى هو البدء ولحظة الهجوم الأولى على الأراضي المجهولة التي لا أثر فيها لعابر، كما أنَّ هذه البدئية هي معادل تلك القدرات التي يتَّصِفُ بها الفرد الذي لم يُصِبْهُ الفساد[٤٦] ، والذي فُطِر على ممارسة التجريب في علاقته مع عالمه الخارجي وأشيائه.

وعليه تصبح " القصيدة " واحدة من جملة إمكانات عديدة عرف الشعر بعضها ولا يزال في رحلة بحث واكتشاف لبعضها الآخر ، ولعلَّ هذا ما أكده "بوسريف " في قوله: « في الشعر هكذا جمعا وكثرة يتبدى ذلك التنوُّع الذي عمل التصوُّر البياني على إلغائه وحجبه ،مقابل القصيدة التي كانت شكلا ومقترحا، ولم تكن كل الشعر . القصيدة مفرد ليس الشعر جمعها»[٤٧] ، ولهذا لا يمكن اعتبارها معادلا موضوعيا له بأي حال من الأحوال سواء ألبست الوزن سببا لتبرير شعريتها أو اتخذت من النثر سببا لتبرير انتسابها لحداثة جديدة أو لحداثة تأتي من المستقبل[٤٨]، وهذا راجع لطبيعة الشعر التي ترفض المنجز المنتهي وتدفعه دوما إلى تغيير مواقعه فلا يطمئنُّ لشكل أو لمفهوم محدَّد لأنَّه مراوغ، عات، وعاصف، وهذا هو وضعُه[٤٩].

يلاحظ الباحث / القارئ المتأمل في هذا الطرح أنَّ الثنائية الجدلية (القصيدة/ ما بعد القصيدة) لا تلخص تحولات الممارسة الشعرية العربية فحسب، بل تلخص أيضا تحوُّلا في المفاهيم النظرية المواكبة له؛ حيث تبرز إلى السطح جملة من الثنائيات الجدلية المنشطرة عنها والمجسِّدة لهذا التحوُّل الشامل، وفي مقدمتها جدلية (الشفاهي/الكتابي) أو(المسموع/البصري) ؛ ذلك أنَّ «المفاهيم التي بنيت عليها القصيدة أو بها تسمَّت ، بما فيها مفهوم القصيدة ذاته كلها تعود إلى نظام واحد . وفي مفهوم القصيدة ما يشير إلى شكل الخطاب ، أي إلى وضعه الشفاهي ، عندما كانت القصيدة تلقى وتنشد»[٥٠]، وهذا الخطاب «يشي بآليات اشتغاله . يشير إلى أوضاعه ويحدِّدها من خلال مفهوماته ذاتها . ما يلقى وليس ما يكتب ، لأنَّ الكتابة، حتى في حال وجودها كانت تمثيلا لوعي شفاهي، فهي لم تكن تعي الكتابة إلا كرسم؛ كما يعتمل في اللسان . للصَّوت فقط أي أنَّ الكتابة لم تكن تمثل وجودا مستقلا وهو ما كان ينسجم مع التصوُّر التقليدي الذي يلح على أهمية الحضور، أي الصوت وهامشيَّة الغياب، أي الكتابة، لأنَّ حضور المتكلم وراء صوته يضمن التحكم بالمعنى والدلالة من غير التشويه أوالتحريف الذي كاد يرتبط جوهريا بالكتابة وآلياتها»[٥١] .

لكن الممارسة الشعرية المعاصرة استطاعت أن تجسِّد التحوُّل الذي أولى الأهمية الكبرى للكتابة بما تحمله من دلالات التجسيد المادي للخطاب الشعري والتركيز الكبير على بعده البصري.

---

[٤٥] – المرجع السابق ، ص ٦٤ .

[٤٦] –صلاح بوسريف: المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، ص ١١٩ .

[٤٧]– صلاح بوسريف : الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر ، ص ١٢–١٣ .

[٤٨]– ينظر :صلاح بوسريف : مضايق الكتابة – مقدمات لما بعد القصيدة ، ص ٠٧ .

[٤٩]– ينظر : المرجع نفسه ، ص ٠٨ .

[٥٠] – المرجع السابق، ص ٠٩.

[٥١] –المرجع نفسه ، ص ص ٠٩–١٠ .

وهذا يعني أنَّ مفهوم "الكتابة" تعميق لهاجس التجريب الذي يمنح الشعر قدرة كبيرة ينفتح بها على أنواع أدبية أخرى، تُكسبه خصائص وجماليات مختلفة تخرجه عن جنسه وطبيعته؛ حيث تتعدد الأصوات في الكتابة وتتقاطع «ويتحول السرد إلى أحد إمكانات تفجير اللغة ، أي جعلها قابلة لاستيعاب أفق الرؤية بانتقالها من السياق الشعري إلى السياقات خطابية أخرى أوما نسميّه بالتعتيم الأجناسي»[٥٢] ؛ لأنَّ الكتابة لم تعد تجسيدا بصريا فحسب، بل هي « نصيَّة يتحول فيها الشعري من مجرد نظم، أواستعمالات لغوية، بها يتحدد انتساب الكلام إلى الشعر أو"القصيدة" إلى استعمال اللغة كأفق، وإلى توظيف لكل أشكال المعرفة وانتساباتها، حيث النص يصير مفتوحا ، بالمعنى الذي يجعل الانفتاح مفهوما أكثر إجرائية »[٥٣] ، ولعل هذا ما اصطلحت بعض تنظيرات شعراء الحداثة على تسميته بـ "لاحقية الشكل "[٥٤] ؛ حيث تحرر الشعر من الاتجاه الخطيّ الذي لازمه طويلا وأصبح يسير في اتجاهات شتى « أي أنَّه لم يعد ممتدا كما لو أنَّه يسير صوب حتفه ونهايته فهو يترك للجسد أن يختار شكل امتداده حيث تصير الدوائر والارتكَاسَات ، وحتى حالات التَّوقف أو البياض هي ما يعطي النَّص بُعْد الجسد في لا نهائيته»[٥٥] .

ولعل الجدير بالذكر في هذا السياق أنَّ الباحث / القارئ لتنظيرات "صلاح بوسريف " حول مفهوم "الكتابة" سيلامس، سعيا حثيثا إلى التميُّز عمَّا جاء في بيانات غيره من الشعراء/المنظرين للحداثة الشعرية وبيانات بعض الحركات الطليعية، مع وجود استثناء بسيط سجَّله "بوسريف" في قوله :« لعل في البيان الشعري العراقي (١٩٦٩)، الذي تمَّ نسيانه أو طيُّه في ما أتى من بيانات لاحقة ما يشي بالذهاب إلى تخوم الكتابة، أو إلى ما سمَّاه البيان ذاته بـ "اللاقصيدة" التي ستكون في هذا المقترح " مضادة للقصيدة ذات الجوهر الثابت "، وهو المأزق الذي لم تستطع باقي البيانات "تجاوزه " أو "تخطيه "، لأنَّ القصيدة ظلت كمفهوم حاضرة بكل ما يستدعيه من إيحاءات لها صلة بالوعي الشفاهي »[٥٦] ؛ وهو في هذا يلمح إلى بيانات كل من أدونيس ومحمد بنيس وغيرهما.

والحقيقة نقول إن حماس "بوسريف" الشديد إلى تجاوز ما اعتبره نقصا في البيانات التنظيرية السابقة قد أوقعه في تناقض كبير؛ حيث نسجِّل له وجهة نظر مختلفة أكد من خلالها أنَّ في الشعر العربي المعاصر ما اصطلح على تسميته بمرحلة " القصيدة "«وهي المرحلة التي بدأت نماذجها مع السِّياب واستمرت إلى السبعينيات (وما تزال بعض نماذجها قائمة إلى اليوم لدى بعض شعراء هذين الجيلين) وهي المرحلة التي ظلَّت فيها الذاكرة تعبث بالنص وتفرض عليه إكراهاتها باعتباره استرجاعا لقوانين قائمة، لها أصل، قد يتوارى ويتخفَّى ، لكنه موجود وقائم»[٥٧] .

وهي المرحلة ذاتها التي اصطلح على تسميته – في موضع آخر– بـ : " حداثة القصيدة" وتشمل "قصيدة التفعيلة" أو" الشعر الحر "؛ حيث يقول :«في ما سمي بـ" الشعر الحر" أوما نقترح تسميته هنا بـ: "حداثة القصيدة" باعتبارها إحدى مراحل الخروج بالشعر من هيمنة "النموذج" أو"الأصل" بدأت بعض الأنْوِيَة الصلبة في القصيدة تتحلل، أو تلين بالأحرى»[٥٨] ، فهو يعدها

---

[٥٢] – المرجع نفسه ، ص ١٨

[٥٣] – المرجع نفسه ، ص ١٧ .

[٥٤] – للتوسع ينظر :أدونيس : مقدمة الشعر العربي ، ص ٩٧ ، وينظر أيضا : أدونيس : بيان الحداثة ، مجلة مواقف ، ع٣٦، شتاء ١٩٨٠م ،ص ١٥٢ . وأيضا ينظر :أدونيس : تأسيس كتابة جديدة –٣ ، مجلة مواقف ، ص ص ٠٧–٠٨ .

[٥٥] – صلاح بوسريف :فخاخ المعنى — قراءات في الشعر المغربي المعاصر ، ص ص ١٩–٢٠ .

[٥٦] – صلاح بوسريف : الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر ، ص ص ١١ – ١٢

[٥٧] – صلاح بوسريف : مضايق الكتابة — مقدمات لما بعد القصيدة ، ص ١٣ .

[٥٨] – المرجع السابق ، ص ١٥ .

مرحلة انتقالية لم يستطع الشعر فيها التحرر من الوعي الشفاهي وسلطة " القصيدة " وإن كان في «خلخلة نظام التوازي ما يشير إلى بداية التفكير في النظر إلى الشعر، من غير زاوية "النموذج" و"الأصل ". رغم أنَّ حداثة القصيدة بدورها، لم تكن ثورة جذرية على الأصل بل كانت كما يسميها أحد شعراء البيان العراقي، نوعا من "المساومة" لأنَّها ظلت تراوح القصيدة»[٥٩] .

كما تشمل هذه المرحلة أيضا ما أسماه مرحلة " الكتابة" (*L'écriture*) أو النص المركب «الذي اختار النِّسيان كاختراق لعوائق الذاكرة وموانعها »[٦٠] ؛ وفي هذا خلط كبير وتناقض تجاوزتهما البيانات السابقة – والأدونيسية منها تحديدا – التي أقرَّت بأنَّ الكتابة مرحلة جديدة في مسار تطور الممارسة الشعرية العربية المعاصرة .

يقف الباحث / القارئ وهو يتأمل التناقض الكبير الذي وقع فيه " بوسريف " – بين رفضه "للقصيدة " باعتبارها تسمية تغطي الممارسة الشعرية المعاصرة، وتكفل انفتاحها الدائم على التجريب واقتراح تسمية جديدة تستمد وهجها وانطلاقها من الشعر ومن فعل الكتابة ذاته، وبين تأكيده على أن الشعر المعاصر لم يخرج عن مرحلة "القصيدة" التي تشمل ما اصطلح عليه بـ: "حداثة القصيدة " كما تشمل "الكتابة" أيضا – على عمق الإشكال الذي يعانيه المنجز الشعري التجريبي العربي المعاصر جراء الاختلاف في التسميّة والفوضى في تبني المصطلحات والاضطراب في تحديد أبعاد تداولها أيضا.

وإضافة إلى ذلك فإنَّ تأمل تلك الممارسات النصيَّة التي أعلنت اختراقها لكل السنن الشعرية وخروجها عن كل الأنماط، القديم منها والحديث، يضع الباحث / القارئ أمام سؤال الكتابة الجديدة باعتباره ضرورة ملحة فرضت نفسها على التنظير النقدي وعلى الدراسات النقدية في الآن ذاته؛ حيث إنَّ تلك الخصائص التي اكتسبها النص الشعري – مع تخطي الممارسة الشعرية حدود "القصيدة" إلى " ما بعدها "– تلزمه بتغيير أدوات مقاربته له ووسائل تلقيه؛ لأنَّ هذا النص الشعري الجديد؛ نص بصري ألغى كل الوسائط الشفاهية – بما كانت تحدثه في ذهن المتلقي/المستمع من استجابة آنية – وأبطل مفعولها، وعليه فإنَّ الوعي بهذا الشرط المعرفي في التعامل مع الشعر هو « أحد الشروط الضرورية لفهم ما أصبح يعتمل [فيه] من تحولات عصفت بكل ما كان يشدُّ الشعر للقصيدة. أي، لما هو شفاهي، ودفعت بالتالي، إلى وضع المكتوب *L'écrit* في مواجهة مصيره»[٦١] .

وأمام هذا النص المتلون بألوان الطيف السبعة طرحت على الباحث /القارئ أسئلة قراءته ؛ حيث برزت إلى السطح إشكالية تلقيه وآليات مقاربته الكفيلة بإظهار جمالياته ومن ثمة فتح مغاليقه وكشف غموضه؛ فهل لهذا الشعر التجريبي قارئ خاص يستكشف وجوه جدته ، ويقف على خصائص تجريبيته؟.

وهنا نشير إلى أن "قصيدة النثر" تعد واحدة من أبرز أشكال هذا النص العابر للأجناس ، والمفتوح على المتعدد والمختلف شكلا ومضمونا، وأكثرها حضورا في المشهد الشعري العربي المعاصر مشرقا ومغربا، وفي هذا السياق نؤكد أن الشاعر الجزائري لم يكن بمنأى عن هذه التحولات جميعها ، ولعل هذا ما سنوضحه في ما يأتي من هذه الدراسة .

٣– قصيدة النثر النسوية في الجزائر ورهان التمرد على سلطة النموذج الذكوري:

تعد "القصيدة النثرية" من أبرز الأشكال التجريبية التي جسدت التداخل العميق بين الأجناس الأدبية في الكتابات الشعرية الحداثية المعاصرة، حيث دعت إلى «اعتناق شكل جديد يستمد حركيته من الانصهار "شعر /نثر" بغض النظر عن طبيعة كل منهما، مركزة على اللغة التي تصنع بنفسها ما تشاء ، ولم يكن بزوغ هذا الشكل اعتباطا وإنما هو ثمرة اتحاد عناصر ، ما كان

---

[٥٩] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[٦٠] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[٦١] – المرجع السابق ، ص ٢٦ .

لها أن تجتمع و–نقصد بذلك مكونات كل من الشعر والنثر، لتصهرها في روح "الشعري" وتصقلها قوى الإبداع معطية بذلك قصيدة النثر »[٦٢] ، وقد ساعدها كونها نوعا أدبيا ،مستقلا متميزا – يأخذ من النثر ومن الشعر، فيما هو يتجاوزهما إلى إبداع نظامه الخاص– على خلق مناخ واسع لحرية التجريب؛ فهي «نوع يرفض –بالذات– أيَّ تحديد "مسبق"، ولا ينفر من شيء قدر نفوره من أن يكون ثابتا ومصنّفا وخاضعا لمعايير جمالية وأخرى :نوع متحرك، هيولي، أدى تطوره الدائم إلى التغيير العميق–حسب العصور– لمفهومه وبنيته »[٦٣].

وللإشارة فإن هذا الشكل الشعري التجريبي قد حظي باهتمام تنظيري كبير يعود مصدره الأول إلى ظهور كتاب "قصيدة النثر : من بودلير حتى الوقت الراهن"(Le poème en prose ,de Baudelaire jusqu'a nos jours) لسوزان برنارد (*Suzanne Bernard*) سنة ١٩٥٩م.

ركزت الناقدة فيه على إبراز البدائل التي تقوم مقام الوزن والقافية، والتي تضمن بها قصيدة النثر شعريتها؛ حيث أشارت إلى إيقاع الجملة والقوة الإيحائية للغة والصور الشعرية .

وبرفضها للوزن العروضي التقليدي والقافية ، وضعت شروطا جديدة تحكم قصيدة النثر، تمثِّل خصائص هذا الشكل الشعري الجديد ؛ هي الوحدة العضوية والمجانية والإيجاز[٦٤].

جسدت قصيدة النثر تيمات التمرد والرفض والخروج عن النموذج التقليدي السائد ، ولعل هذا ما استقطب الشاعرات الجزائريات في سعيهن للانفلات من قيود النص الفحولي الذي فرض هيمنته على الممارسة الشعرية الجزائرية – والعربية عموما– لعقود طويلة متتالية؛ حيث إن أغلب الشاعرات العربيات اليوم يكتبن قصيدة النثر، بملامح أنثوية بعيدة عن قوامة الجهاز الشعري الذكوري[٦٥] .

أكد العديد من النقاد العرب المعاصرين على الملاءمة قصيدة النثر– بوصفها جنسا هجينا متمردا على سلطة النموذج التقليدي ، وعلى أعراف الكتابة الشعرية الكلاسيكية – لطبيعة الكتابة النسوية، وللمرأة في حد ذاتها، من ذلك ما ذهب إليه " صلاح فضل " بقوله: « أول ما يتبادر إلى الذهن الآن أن هذا الجنس المهجّن الجديد قد أصبح أكثر الأشكال الفنية تلاؤما واتساقا مع (صوت المرأة) الحاد الرفيع الذي أخذ يشق فضاء الثقافتين العربية والعالمية ويزاحم أصوات الرجال الجشة وإيقاعاتهم الخشنة المسرفة»[٦٦] .

وجدت الشاعرات الجزائريات في قصيدة النثر تحررا من قيود الشكل الشعري الخليلي؛ لأن «تجربة الأنثى في الأساس هي محاولة لكسر قالب الاستلاب المعهود، فقد ناسبها الشكل الحداثي للقصيدة في تعرّيه من قيود التقفية وأوزان التفعيلة التقليدية»[٦٧] .

كما وجدت فيه أيضا معادلا موضوعيا لأناها المبنية على التناقض والضديّة والمزاجية في أكثر الأحيان.

---

[٦٢] – إيمان الناصر : قصيدة النثر العربية (التغاير والاختلاف) ، مؤسسة الانتشار العربي ، وزارة الثقافة والتراث الوطني ، مملكة البحرين ط١،٢٠٠٧م ص ص ٤٩– ٥٠ .

[٦٣] – ينظر : سوزان برنارد: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن،ج٢ ، ترجمة : راوية صادق ، مراجعة وتقديم : رفعت سلام ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ط٢ ، ٢٠٠٠م، ص ١٢١ .

[٦٤] – المرجع نفسه ، ص ٣٦

[٦٥] – يوسف وغليسي : خطاب التأنيث– دراسة في الشعر الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٨، ص ٩٢.

[٦٦] – صلاح فضل : قراءة الصورة وصورة القراءة ، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، ص ١٠٧.

[٦٧] – حصة جافور المنصوري: النسوية في شعر المرأة القطرية ، مخطوط دكتوراه، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، ٢٠١٤ ص ١١٩.

تعد الشاعرة " ربيعة جلطي" من أكثر الشاعرات الجزائريات حضورا، «وأشيعهن امتدادا في الأقاليم العربية وأوسعهن انتشارا في لغات العالم وأكثرهن تمددا في الأجناس الكتابية وأغزرهن إنتاجا، إنها استثناء جميل من جيل السبعينات الذي لم يصمد منه إلا القليل إذ استمرت تكتب وتنشر مجموعاتها إلى يومنا»[٦٨] .

أخلصت الشاعرة لقصيدة النثر منذ ديوانها الأول " تضاريس لوجه باريسي"[٦٩] ، مرورا بديوانها "شجر الكلام"[٧٠] وصولا إلى ديوان " النبية تتجلى في وضح الليل" موضوع الدراسة في هذا البحث.

ومن جيل السبعينات الذي توحد بالثورة والرفض والتمرد الشاعرة زينب الأعوج، التي انحازت أيضا إلى القصيدة النثرية في كتاباتها المتعاقبة بدءا بديوانها" يا أنت من منا يكره الشمس" ١٩٧٩، "أرفض أن يدجن الأطفال"١٩٨١، " راقصة المعبد"٢٠٠٢، "عطب الروح" ٢٠١٣ .

إضافة إلى الشاعرة " حبيبة محمدي" والشاعرة " نصيرة محمدي" ، و" نادية نواصر"، منيرة سعدة خلخال" ...وغيرهن كثير ممن وجدن في قصيدة النثر الشكل الشعري الأنسب للتعبير عن دواخلهن ، وعن رفضهن المطلق للقيود ، ونزوعهن صوب التحرر من هيمنة السلطة الذكورية من جهة ، وإثبات الذات وتمكين لقوتها من جهة أخرى.

لقد رسمت قصيدة النثر النسوية مسارها في خارطة الإبداع الشعري الجزائري المعاصر، فارضة وجودها، وتميزها ، مؤكدة اختلافها وسط السائد ، ومتمردة على سلطة النموذج الذكوري الثابت ، فاتحة العنان المطلق للتجريب الذي ولجت به في سموات الحرف غير المسبوقة.

٤-تجليات التجريب في ديوان "النبية تتجلى في وضح الليل" للشاعرة ربيعة جلطي:

راهنت ربيعة جلطي على التجريب في أعمالها الإبداعية تباعا، حيث إنها ترفض التقيد ضمن نمط محدد في الكتابة ، فنجدها شاعرة ، وروائية ، وناقدة ، وباحثة أكاديمية أيضا، ولعله الأمر الذي أسهم في ثراء تجربتها الإبداعية ، واستمراريتها أيضا.

أبدعت الشاعرة مجموعة من الدواوين ، لعل آخرها ديوان " النبيّة تتجلى في وضح الليل"، الذي يجسد مرحلة نضج في تجربتها الشعرية ، وإيغال واع في سموات التجريب المفتوحة على المتعدد والمختلف في آن.

٤-١- تجليات التجريب في العنوان:

يعد العنوان أحد أهم مصاحبات النص ، لأنه الحاضر الأول على صفحة غلاف كل منجز نصي؛ فهو حارسه ، وهو العتبة الأولى التي يقام على حافتها فعل التفاوض إيذانا بالدخول إلى عوالمه أوالتراجع عن ذلك، فمن خلاله ينبجس العشق وتقع لذة القراءة أو يستبد الجفاء على مشهدية العلاقة بين النص وقارئه ، فهو «الذي يتيح (أولا) الولوج إلى عالم النص والتموقع في ردهاته ودهاليزه ، لاستكناه أسرار العملية الإبداعية وألغازها»[٧١] ولهذا لا يكتفي العنوان بتعريف النص وتسميته وتحديد تخومه ، بل يسعى أيضا إلى اقتناص قارئ له ، ليدق من ثمَّ نواقيس القراءة فتشرع عوالم النص بالتكشف والتقوض في فعل القراءة[٧٢] .

---

[٦٨] -نماد مسعي: قصيدة النثر النسوية في الجزائر، مخطوط أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات ، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة١، ٢٠١٦-٢٠١٧، ص ٩١.

[٦٩] – ربيعة جلطي : تضاريس لوجه غير باريسي ، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع ، الجزائر، ١٩٨٣م.

[٧٠] – ربيعة جلطي : شجر الكلام ، منشورات السفير ، مكناس، المغرب، ١٩٩١.

[٧١]– خالد حسين حسين : في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، دار التكوين ، للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، سوريا ط١، ٢٠٠٧م ، ص ٠٦ .

[٧٢]– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

أدرك (ليو هوك) (*Léo-H-Hoek*) الأهمية التي يحظى بها العنوان ضمن نسيج النص الإبداعي ولهذا أعطاه الأولوية المطلقة ضمن سلسلة الخطوات الإجرائية المتبعة في تحليل هذا النص دون بقية العناصر الأخرى [٧٣] حيث عرفه بقوله إنه « مجموع الدلائل اللسانية من كلمات وجمل وحتى من نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه وتشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف»[٧٤]، فهو لذلك يحقق أكثر من وظيفة وغاية إذ يلخص محتوى النص ويوضحه كما يدل عليه كسلعة معروضة أمام القارئ يتم تعيينها بعلامة ليست منها جعلت خصيصا لتمييزها وجذب الأنظار إليها[٧٥] .

وفي هذا السياق لا بد أن نؤكد أن للعنوان في النص الإبداعي جملة من الدلالات والوظائف الأخرى ؛ إذ تتجلى فيه واحدة من مظاهر الظهور والافشاء والإعلان الذي يختلف عن الإخفاء، كما يحمل أيضا دلالة التعريض التي تناسب وضعا من الأوضاع التي لا يستطيع فيها المؤلف التصريح والبوح بكل ما يضطرم في أعماقه ، فيجد فيه متنفسا يقدم من خلاله مقاصده . إضافة إلى كل ذلك يؤدي العنوان مفهوم الأثر والوسم[٧٦] ، فهو علامة وإعلان يضعهما المؤلف من أجل تعليم كتابه ووسمه بسمة أوسمات تدل على جنسه وتحدد موضوعه ووجهته ، وهذا يعني أن ثمة علاقة وطيدة بين العنوان من جهة وكيانين آخرين مرتبطين به ابتداء هما: المؤلف والمتن ، بالإضافة إلى كيان ثالث سيدخل دائرته بعد الاكتمال والاستواء هو القارئ [٧٧].

تكشف علاقة العنوان بالمؤلف والنص عن تنازع جملة من المشاعر تجمع بين التآزر والتعاون والمساندة من جهة ، والتسلط والهيمنة من جهة ثانية ، حيث تتجلى من خلالها الصلة العميقة بين اللغوي المتعدد (النص) والنفسي (المؤلف) واللغوي الموصوف بالافتقار (العنوان) ، لأن ثمة اتفاقا مسبقا بين المؤلف والنص يقضي بفرض سلطتهما عليه ، يتضح ذلك عبر فعل اختياره وتسميته[٧٨] .

يستوقفنا عنوان ديوان " النبية تتجلى في وضح الليل" الذي راهنت فيه الشاعرة " ربيعة جلطي" على التجريب، وكسر السائد والمألوف لدى المتلقي؛ حيث شكّلت لفظة (النبيّة) محطة لافتة في بنية العنوان ، وصادمة للمتلقي العادي في آن .
ذلك أن النبوة ارتبطت عادة بالرجل (الذكر) ، في حين التصق إدعاء النبوة في التاريخ الإسلامي بالمرأة(الأنثى)(سجاح بنت الحارث بن سويد)[٧٩] ؛ حيث كسرت الشاعرة أفق انتظار المتلقي بإصرارها على تاء التأنيث الفاعلة في بنية الكلمة ، والدالة على التجسد الأنثوي الكامل من العنوان.
ولعل في انتقاء اللون الأحمر في كتابة العنوان تأكيد على خطورته واختلافه في آن، وقد تعمدت الشاعرة إبراز قصدية انتقائها له من خلال توظيفها للكلمة معرفة بأل التعريف، وكأنها تقصد نبية بذاتها، امرأة من طراز خاص مسحوبة من عالمها الطيني المقيت، إلى عالم نوراني سماوي متسامي جسدته نظرات المرأة المأخوذة صوب السماء في لوحة غلاف العنوان، غير آبهة بغزارة الأمطار المتساقطة على جسدها، لكن سرعان ما تتكشف العنوان ملتصقا بصورة الشاعرة ربيعة جلطي في الغلاف الخلفي، حيث جاءت صورتها الشخصية بمثابة تعريف موجز يضع القارئ ضمن أطر العنوان وأبعاده ؛ فالنبيّة دون شك هي الشاعرة، وقد سبق أن التصقت النبوة بتهمة قول الشعر في بدايات الدعوة المحمدية السمحاء.

---

[٧٣] - Léo .H.Hoek :La marque du Texte ,monton ,Paris,1981,P :01

[٧٤] - *Ibid ,P: 17*

[٧٥] - محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٨٨م ،ص ١٥ .

[٧٦] - ينظر : مصطفى سلوي : عتبات النص : المفهوم والواقعية والوظائف ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة محمد الأول ، وجدة ، المغرب ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص ١٦٠ .

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

[٧٨] - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص ١٦٥ – ١٦٦ .

[٧٩] - ينظر: البداية والنهاية، ج ٦، قصة سجاح وبني تميم ، متاح على الشبكة الإلكترونية : http://ar.m.wikisource.org، اليوم: ٢٠١٨/٠٩/٢٤، الساعة: ٢١,٠٠

إن المتأمل في بنية العنوان يلاحظ وعي الشاعرة الكبير، ودقة انتقائها له؛ حيث راهنت على الاختلاف، وعلى الضدّ، كاسرة أفق انتظار القارئ ، واضعة أمامه خطابا ملفوفا بالتهمة، والتمرد ، وحضورا أنثويا صارخا، ومتحديا؛ ولعل في هذا محاولة منها لاستفزاز مضمرات النظرة الذكورية للمرأة ، الرافضة لبروزها ، وحضورها، ولتمكنها أيضا.

فالباحث/ القارئ المتأمل في بنية العنوان يلامس قوة التحدي الذي ركبت الشاعرة موجته ؛ وعمق المفارقة التي احتكمت إليها بنية العنوان؛ وهي مفارقة تنسحب على متن العنوان ؛ ذلك أن المتلقي لم يستفق بعد من استفزازية تاء التأنيث البارزة في فاتحة العنوان حتى يتلقى الصدمة الثانية مجسدة في كلمة (تتجلى) التي وردت بصيغة الفعل المضارع الذي يتجاوز اللحظة الراهنة إلى الزمن الآتي، في تأكيد على استمرارية الفعل ولا محدودية حضوره ، وفاعلية هذا الحضور في آن.

وقد أضفى لفظ " التجلى" هالة من القداسة تلائم النبوة بكل أبعاد حضورها وتمثّلها على مستوى المنجز النصي في بنية العنوان.

تتضاعف صدمة المتلقي وهو يتأمل البنية التركيبية للعنوان القائم على المفارقة، حيث إن فعل التجلى بما يوحي إليه من تمام الحضور والظهور ، يرتبط بفعل الوضوح الذي لا يكون إلا حيث الإضاءة والنور ، المرتبط عادة بالنهار ، لكن الشاعرة خرجت عن المنطقي والمألوف في تركيب انزياحي صادم؛ حيث إن نبيتها(أنثاها) تتجلى في وضح الليل .

ولكلمة " الليل" حضور لافت في بنية العنوان ، ذلك أنها جاءت معرفة، تتضمن قصدية الدلالة على الظلمة، والوحشة ، والسواد ، وعلى الامتداد والشساعة أيضا.

لعل الباحث / القارئ المتأمل في صيغة العنوان سيلامس ظلال نسق قرائي مضمر تشكلّه الثنائية الكونية (امرأة/ رجل) ، على اعتبار المقابلة الضدّية الماثلة بين تاء التأنيث في لفظة (النبيّة) ، والرجولة الماثلة في لفظة (الليل)؛ ولعل هذا ما أكدته الشاعرة في قولها[٨٠] :

قالت لليل الحزين:
أنا امرأة من ضوء..
فافتح نوافذك عليّ

وقولها[٨١]:

بوقاحة يغازلها الليل:
- سيجيء النهار وأقيم في عينيك
كالعادة!!

***

السيد الليل..
كأن به " الزهايمر"
يبيت يتفقد أبوابه ..
ويعد مفاتيحه..!

---

[٨٠] – ربيعة جلطي: النبية تتجلى في وضح الليل، ص ١٤.

[٨١]– المصدر نفسه، ص ١٦.

إن في هذا التقابل الضدّي بين أنوثة "النبيّة" ورجولة " الليل" تمثل أمام القارئ روح التحدي القائمة بينهما فالنبيّة هي الضوء، وهي الخير ، وهي العطاء الذي يتحدى السواد والظلمة والأزمة، وهي الحياة التي تتحدى الموت في مختلف أشكاله؛ وهي الممكن وسط تغيرات الواقع السياسي والاجتماعي الموبوء؛ حيث تقول النبيّة [٨٢]:

قال الليل:
أسود وجهي ..
لأني تحزّبت ..
وأطلقت لحية..!
***

وتقول أيضا[٨٣] :

يا ليل..
حكيمة هاته الياء التي تجلس بين لاميك..
منذ أمد ، تصالح بينهما.
لولاها، لقتل يمينك يسارك ..
ولأصبحت نهارا جهارا..
يا ليل..

الملاحظ أن (الليل) قد تحوّل في معجم ربيعة جلطي الشعري إلى رمز مفتوح على المتعدد القرائي، يحتمل المتناقضات لاقترانه بالدلالات السلبية والإيجابية في الآن ذاته، وفي هذا السياق نشير إلى أن لليل حمولة ميثولوجية في عديد الثقافات؛ حيث «يبدو الليل الأسود إذن وكأنه المادة الأساسية للوقت، ففي الهند يدعي الزمن " كالا" وهذا اللفظ قريب جدا من "كالي" كما تعني كلاهما "أسود قاتم" بينما يدعى عصرنا الحديث كالي- يوغا أي عصر الظلمات»[٨٤] ، وعليه فالليل يجمع في طياته كل الدلالات المشؤومة، وكل التقييمات السلبية: العتمة، السواد، الخطيئة، التمرد والتميّز[٨٥] .

وفي المقابل نجد للظلمة معنى «يفيد بدايات الخليقة، حيث لا وجود للذات الإلهية قبل إشعاع التجلي، ومن منظور الطب النفسي تستحيل الظلمة إلى موضوع للرغبة والولع والعشق...والولع يكون هوسا بالأماكن المعلمة وشغف مرضي بالأوقات التي يتخللها الظلام وميل قاهر إلى الظلام والألوان القاتمة»[٨٦] ؛ الأمر الذي يؤكد انفتاح الكلمة على المعنى وضده في آن ، وهو ما يفتح النص على تعددية القراءة ولا محدودية التأويل؛ ولعل هذا ما يتجلى واضحا في قول الشاعرة[٨٧] :

الليل متسكح فقير..
ولا منزل يملكه..
حين ينهض النهار لأشغاله..

---

[٨٢] – المصدر نفسه، ص ١٩-٢٠.

[٨٣] – المصدر نفسه، ص ٣١.

[٨٤] – جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا ، رموزها ، أساطيرها ، أنساقها، تر: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، ١٩٩١م، ص ٦٦.

[٨٥] – المرجع نفسه، ص ٦٥.

[٨٦] – نهاد مسعي : قصيدة النثر النسوية في الجزائر، ص ٢١٣.

[٨٧] – المصدر السابق، ص ٢٠-٢١.

يمتدد سرا فوق سريره..
فينام نصف الأرض .!
***
الليل خائف..
أين يختبئ..
من عيون القتلة ؟

هذه الصورة المنكسرة المهزومة لليل تخلع عنه هالة العنفوان والقوة التي لمسناها في مقاطع سابقة، الأمر الذي يدفع بالقارئ إلى تشكيل صورة جديدة عنه ، تؤكد قابلية النص للمتعدد القرائي بامتياز، وهو ما يدفعنا إلى مقاربة هذه اللغة النورانية المتشظيّة ، وملامسة تجليات التجريب فيها.

٤-٢- لغة الخفاء والتجلي:

لا يتردد الباحث / القارئ لديوان " النبية تتجلى في وضح الليل" في الإقرار بالحضور الطاغي للنزعة الصوفية، مجسدة في الرموز الصوفية التي أثثت بها الشاعرة قصائدها والتي لمحنا شيئا من هالتها القدسية مجسدة في لفظ " التجلي" الذي يعد المحرك الفاعل في بنية العنوان ، وفي نص الديوان ككل.

تتناسل الرموز الصوفية في متن الديوان تباعا ، حيث وظفت الأرض ، والبحر ، الغزالة، والطير والجناح ، والروح والجسد بما تحمله هذه الموز جميعا من مرجعية صوفية ؛ فلطلما كان البحر« وسيطا للرحلة العروجية ..كما يعبر عن الرحلة الصوفية وما يعتري الصوفي من ظمأ وشوق عارم لارتياد المجاهيل وركوب المخاطر بغية الوصول والري من المعرفة الربانية»[٨٨] ، ولعل هذا ما أكدته الشاعرة بقولها [٨٩]:

وأخيرا ..
يفضح البحر سرّه:
- لا يدخل الحب قلبا لم تلجه زرقتي ..

ولذلك « يفسر أغلب الصوفية المتأخرين أيضا الألوهية بصورة البحر، إن البحر في الشعر الصوفي المتأخر يجمع بين فكرة الأعماق والسكون الأبدي، وفكرة الغوص أو الغرق التي تجسد فعل الفناء أي اختراق حدود الذات(حدود الاغتراب والانفصال) والعودة إلى حرارة الأعماق المائية الأبدية»[٩٠] .

وفي السياق نفسه وظفت الشاعرة اللون الأزرق توظيفا صوفيا؛ ذلك أن رتبة اللون الأزرق مقرونة عند الصوفية دائما بالبحر رمز الأسرار والغموض والرحلة الصوفية التي لا تنقطع، وهو ما نلمسه جليا في قول الشاعرة[٩١] :

عاشقان
ظلان أزرقان ..
فوق كوكب أزرق وشهوة نجم أزرق

---

[٨٨]- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز- قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين، عالم الكتب الحديث، الجزائر- الأردن، ٢٠١٠، ص ٣٧١.

[٨٩] - المصدر السابق، ص ٩٠.

[٩٠] - محمد كعوان: المرجع السابق ، ص ٣٢٩.

[٩١] - المصدر السابق، ص ١٣٣.

من أي صوب جاءا ...
ظلان أزرقان...
غير آبهين بانجراف الغناء نحو العدم...
يعبثان بذيل اليأس ويضحكان.

وقد تعمدت الشاعرة تكرار اللون الأزرق من أجل إضفاء هالة من القداسة الروحانية والصفاء النوراني على علاقة عشق منزه عن كل مظاهر الدنس والدونية.

تفضي القراءة المتأملة في لغة " ربيعة جلطي" إلى الإقرار باحتكامها إلى التجريب ، وجنوحها صوب التشفير اللغوي الذي يحرر الكلمة من قيودها المعجمية ليلبسها ثوب التعدد والاختلاف، ويشحنها بمرجعيات فكرية وعقدية، كما يدمجها بمعطيات الواقع المعيش وتناقضاته ، الأمر الذي يمنحها الانشطار بين الخفاء والتجلي الذي يستفز القارئ ويدفعها قدما لصبر أغوار النص من أجل الإجابة عن كل تساؤلاته .

ديوان "النبية تتجلى في وضح الليل" تجسيد صريح للكتابة النسوية المتمردة على القوالب الجاهزة ، والموضوعات المتداولة، تتجلى فيه كتابة الأنثى ورؤيتها ولغتها وشخصيتها وانفعالاتها الرافضة للزيف ، الباحثة دوما عن الصفاء والضياء والبهاء. تحوّلت ربيعة جلطي/ النبيّة إلى عرافة أعادت قراءة الواقع وفق رؤيا استشرافية تجاوزت الراهن بكل تناقضاته إلى آفاق المستقبل بكل آفاقه، التي لونتها الشاعرة باللون الوردي، لون الأنوثة الطافحة بالحياة وبالأمل والتجدد الدائم.

لعل ما يمكن الركون إليه في هذه الدراسة هو الإقرار بأن هذا الشكل الشعري التجريبي قد منح الشاعرة مسافات إبداعية استطاعت من خلالها أن تبرز جميع طاقاتها المكنونة، وتضيف للمشهد الشعري الجزائري ألوانا من الإبداع غير مسبوقة، ضمنت لها حيزا فيه من الفراءة والتميز الشيء الكثير ، وعليه فإن الشاعرة الجزائرية المعاصرة قد أظهرت وعيا كبيرا في ممارسة التجريب الذي فتح شعرها على آفاق جديدة من الكتابة رسمت ملامح ما بعد القصيدة في شعرنا الجزائري المعاصر.

قائمة المصادر والمراجع:

- إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط ، ج١ ، المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع إسطنبول – تركيا ط٢ ، ١٩٧٢م .
- أدونيس : الثابت و المتحول ،بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب ، ج٣ ، صدمة الحداثة ، دار العودة بيروت ط٤، ١٩٨٣م.
- أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م .
- أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.
- إيمان الناصر : قصيدة النثر العربية (التغاير والاختلاف) ، مؤسسة الانتشار العربي ، وزارة الثقافة والتراث الوطني ، مملكة البحرين
- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم) : لسان العرب ، ج١ ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م.
- الشيخ أحمد رضا : معجم " متن اللغة " – موسوعة لغوية حديثة ، مج ١ ، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، ١٣٧٧هـ – ١٩٥٨م.
- مجموعة من المؤلفين : المنجد الإعدادي ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ، ١٩٦٩م .
- مجلة فصول ،عدد خاص بالمسرح والتجريب الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ، مصر ، ج٢ ، مج١٤ ، ع١ ، ربيع ١٩٩٥م.
- مجدي وهبة كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٩م .
- عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣م.
- جان قال :الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر ، تر : فؤاد كامل ، دار الثقافة ، القاهرة ، مصر ،(دط) ، (دت).
- أحمد سخسوخ : التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية مصر ، ١٩٨٩م
- ليلى بن عائشة : التجريب في مسرح السيد حافظ ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، مصر ط١ ، ٢٠٠٥م .
- بيير شارتييه : مدخل إلى نظريات الرواية ، تر : عبدالكريم الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ط١، ٢٠٠١.
- كلود برنارد : الطب التجريبي ، تر : يوسف مراد و حمد الله سلطان ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط١ ٢٠٠٥م .

- بناصر البغراتي : الاستدلال و البناء – بحث في خصائص العقلية العلمية ، دار الأمان ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط١، ١٩٩٩م.
- محمد عابد الجابري : مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة و تطور الفكر العلمي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت لبنان، ط٢ ٢٠٠٢م.
- حبيب الشاروني : فلسفة فرنسيس بيكون ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨١م.
- ماري إلياس و حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان – ناشرون ،بيروت لبنان ، ط١ ، ١٩٩٧م.
- مجدي فرح : تأملات نقدية في المسرح – دراسات ، منشورات أمانة ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٠م.
- سيد أحمد الإمام : حول التجريب في المسرح – قراءة في الوعي الجمالي العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، مصر، ط١، ١٩٩٢م.
- منار عبد الوهاب : التجريب في القصة السورية (١٩٧٠– ٢٠٠٠) ، رسالة ماجستير ، إشراف الدكتور : فؤاد المرعى ، كلية الآداب، جامعة حلب ، سوريا ، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م.
- صلاح بوسريف : الكتابي و الشفاهي في الشعر العربي المعاصر ، دار الحرف للنشر و التوزيع ، القنيطرة ، المغرب ، ٢٠٠٧ م .
- طاهر مسعد الجلوب : بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز المقالح ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان، ط١،١٤٢٨ هـ ، ٢٠٠٧م .
- صلاح بوسريف : مضايق الكتابة – مقدمات ما بعد القصيدة ، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٢م.
- مجلة مواقف (للحرية والإبداع والتغيير) بيروت ، لبنان، ع١٧–١٨، أيلول – كانون الأول ١٩٧١م.
- يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج٢ ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط١ ٢٠٠٦م.
- صلاح بوسريف:– رهانات الحداثة – أفق لأشكال محتملة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٦م.
- المغايرة و الاختلاف في الشعر المغربي المعاصر ، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ط١، ١٩٩٨
- فخاخ المعنى – قراءات في الشعر المغربي المعاصر ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط١، ٢٠٠٠م
- سوزان برنارد: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن،ج٢ ، ترجمة : راوية صادق ، مراجعة وتقديم : رفعت سلام ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ط٢ ، ٢٠٠٠م.
- يوسف وغليسي : خطاب التأنيث– دراسة في الشعر الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٨.
- صلاح فضل : قراءة الصورة وصورة القراءة ، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٧.
- حصة جافور المنصوري: النسوية في شعر المرأة القطرية ، مخطوط دكتوراه، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، ٢٠١٤
- نهاد مسعي: قصيدة النثر النسوية في الجزائر، مخطوط أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات ، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة١، ٢٠١٦– ٢٠١٧.
- ربيعة جلطي : تضاريس لوجه غير باريسي ، الشركة الجزائرية للنشر والتوزيع ، الجزائر، ١٩٨٣م.
- ربيعة جلطي : شجر الكلام ، منشورات السفير ، مكناس، المغرب، ١٩٩١.
- ربيعة جلطي: النبيّة تتجلى في وضح الليل، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، بيروت– الجزائر، ط١، ١٤٣٦هـ – ٢٠١٥.
- خالد حسين حسين : في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، دار التكوين ، للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، سوريا، ط١، ٢٠٠٧م.
- محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٨٨م.
- مصطفى سلوي : عتبات النص : المفهوم والواقعية والوظائف ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة محمد الأول ، وجدة ، المغرب ط١ ، ٢٠٠٣م
- جيلبير دوران: الأنثروبولوجيا ، رموزها ، أساطيرها ، أنساقها، تر: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، ١٩٩١م.

- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز– قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين، عالم الكتب الحديث، الجزائر– الأردن، ٢٠١٠.

La rousse : Dictionnaire de français ,Maury– euro livres– Manche court ,juin2002

. Léo .H.Hoek :La marque du Texte ,monton ,Paris,1981–

http://ar.m.wikisource.org –

–Oxford advanced learners dictionary of english ;a.s hornby ; seventh editon ;oxford university press ;2006