THE TEACHER'S FORUM FORUM DE L'ENSEIGNANT منتدى الأستاذ
المجلد: 17 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2021 الصفحات 257- 271

# آليات التّجريب الشّعري في قصيدة ميمينتو موري ليوسف الخال

# The Mechanisms of Poetic Experimentation in the Poem Memento Mori by Youssef Al-Khal

**منال صالحي[1]،* رابح الأطرش[2]**

[1] المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصّوف/ ميلة (الجزائر)، manel.alg76@gmail.com

[2] المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصّوف/ ميلة (الجزائر)، alatrache1954@gmail.com

تاريخ الإرسال: 06/ 05/ 2021 تاريخ القبول: 19/ 10/ 2021

**الكلمات المفتاحية:**
التّجريب؛
التّجديد؛
يوسف الخال؛
ميمينتو موري؛
الشّعر؛

**الملخص:**

تُعدّ قصيدة ميمينتو موري للشّاعر يوسف الخال، نموذجا سار فيه على نهج المجدّدين، مؤسّسا تجربته الحداثيّة على التّغيير والخلق والابتكار، في إطار التّجريب الشّعري، ونسعى في هذا المقال إلى الكشف عن مدى فاعليّة التّجريب ومظاهره في القصيدة، واكتشاف آليّاته بتحليلها فنيّا، مع استقراء بنياتها الدّلاليّة وكشف التّمظهرات الجماليّة؛ اللّغويّة والصّوريّة والإيقاعيّة المميّزة لها، بهدف الوصول إلى موقف الشّاعر الحداثيّ، وتحديد آليات أسلوبه التّجريبيّ الرّيادي، ومدى تميّزه بدخوله في رهان التّجريب والتّجديد.

**Keywords:**
Experimentation , renewal, Youssef Al-khal , Memento Mori, poetry,

**ABSTRACT:**

The poem Memento Mori, by the poet Youssef Al-khal, is considered as a model in which he followed the approach of innovators, basing his modernist experience on change, creation and innovation within the framework of poetic experimentation. In this article, we seek to reveal the effectiveness of experimentation and its manifestations in the poem. We also seek to explore its mechanisms by analyzing them artistically, while extrapolating their semantic structures and revealing the aesthetic, the linguistic, the pictorial, and the rhythmic manifestations that characterize it. This is done in order to reach the position of the modernist poet, and to identify the mechanisms of his experimental and pioneering style, and the extent of its distinction by entering into the bet of experimentation and renewal.

* منال صالحي

**مقدّمة:**

عرف الشّعر العربي الحديث موجة من التّغيّرات والتّحولات الجذريّة على شتّى المستويات، وقد كان لها أثر بالغ في السّير بالقصيدة العربيّة نحو التّجديد والتّطور، والشّعر العربي لا يختلف من حيث اختلاف أغراضه وأساليبه فحسب، وإنّما يختلف باختلاف بيئاته وعصوره، والموضوعات التي عالجها على مرّ العصور، وتغيّر الظّروف التي ولّدته وأحاطت به؛ إذ لكلّ عصر مميّزاته، ولكلّ شعر ارتباط بالزّمن الذي قيل فيه، والعصر الذي نشأ خلاله، ولا سبيل لتحليله ودراسته بمعزل عن الحياة التي سبقته فأثّرت فيه، والتي عاصرته فأثّرت فيه وأثّر فيها، ولعلّ ما يهمّنا من ذلك كلّه هو أنّ تعاقب الأزمنة والعصور، ووجود المتغيّرات والتّأثيرات على مستوى الشّعر هي التي تحدث صراعا بين سابقه ولاحقه، فتقوده إلى التّجريب أو التّجديد والبحث عن التّميّز.

وتبعا لذلك فإنّ قضيّة التّجريب من القضايا التي استقطبت النّقاد والباحثين والمبدعين في عصور مختلفة، وممّا زاد أهميّتها هو ارتباطها بالواقع الزّمني، الذي يجعل من القدم والجدّة مفهومين متقابلين، ويجعلهما في صراع دائم تماشيا مع سنّة التّطوّر، وهو ما يقدّم رؤية موضوعيّة أو فنيّة متجدّدة، بتجاوز القديم والنّزوع إلى الخلق والإبداع. (حسين، دت، صفحة 02)

لذلك سعت الكتابة الشّعريّة الحديثة ولا تزال إلى الخلق والابتكار، وتجاوز حالة الرّكود والجمود الّتي طغت على ساحة الإبداع، من خلال الانفتاح على الرّوافد الشّعريّة والثّقافيّة الغربيّة؛ إذ يُعدّ مفهوم التّجريب من بين أكثر المفاهيم التي خلقت نزاعا فكريا وتضاربا في المعاني والدّلالات، وبخاصة بعد ظهور تيارات فكريّة وأدبيّة جديدة، احتضنها العصر الحديث، حاولت تجسيد روح العصر فاختلفت أشكالها ورؤاها وجماليّاتها، بما يتناسب مع مختلف التّغيرات الحضاريّة، فقد اعتمد التّجريب كآليّة لكسر السّائد والمألوف، فالدّارس لتحوّلات التّجربة الشّعريّة العربيّة من الإحياء إلى التّجديد والتّجريب، يلحظ التّغيّر والتّجاوز الذي مسّ جوانبها الفنيّة شكلا ومضمونا.

ولدراسة القضايا المتعلّقة بالتّجريب في الشّعر العربي، وقع اختيارنا على الشّاعر يوسف الخال، وذلك بحكم موقعه البارز في إرساء مظاهر الحداثة الشّعريّة العربيّة، من خلال نصوصه الشّعريّة، وسنحاول الولوج إلى عالمه الشّعري انطلاقا من قصيدته MEMENTO MORI، ومحاولة استنطاق القصيدة من زوايا عدّة.

واستنادا إلى ما تمّ ذكره نطرح في هذا المقال إشكاليّة التّجريب الفنّي في الشّعر. بالتّركيز على الأسئلة الآتية: ما هي ملامح التّجريب الشّعري؟ وهل يمكن اعتماد آليّات فنيّة معياريّة في العمليّة الإبداعيّة؟ و ما هي آليّات التجريب لدى يوسف الخال؟

ومن أجل معالجة حيثيّات التّساؤل، انطلقنا من فرضيّة عامّة، مفادها أنّ "التّجريب" لا يعني آليّة معياريّة مطلقة، أو قوانين وشروط ينصاع إليها الشّعراء، فتقيّد مواردهم الإبداعيّة، وإنّما هو محاولة الكتابة عن طريق خلق قوالب فنيّة ومضامين شعريّة لم يسبق إليها من قبل، والتّطلّع لآليّات تجريبيّة جديدة ومبتكرة بالتّجديد، فالأكيد أنّ السّير نحو التّغيير والتّجاوز لا يكون بارتداء الثّوب الإبداعي نفسه، بل كلّ شاعر يفصّله على الشّكل والمقاس الذي يناسب وعيه ونضجه الفنّي.

وعليه حاولنا في هذه الورقة البحثيّة أن نضئ جانبا من جوانب التّجريب الفنّي في الشّعر العربي الحديث، مبرزين أهمّ مظاهره، معتمدين في ذلك على نموذج شعريّ بارز في مضمار الحداثة والتّجديد الشّعري، وانطلقنا في دراستنا أولا من مساءلة المفاهيم، ثمّ الانتقال إلى الكشف عن العناصر الجماليّة التي ترتكز عليها القصيدة التّجريبيّة ليوسف الخال.

**2. مفهوم التّجريب:**

**1.2 في اللّغة:**

ورد لفظ "التّجريب" في معجم لسان العرب لابن منظور في قوله: "وجرّب الرّجل تَجْرِبَةً: اختبره، والتّجربة من المصادر المجموعة، قال النّابغة: إِلَى اليَوْمِ قدْ جُرّبن كلّ التّجارُب. وقال الأعشى:

كَمْ جَرَّبُوهُ ، فَمَا زادَتْ تَجارِبُهُم .... أَبَا قُدَامَةَ ، إِلاَّ المجدَ والفَنَعاَ " (منظور، 1997، صفحة 398،399)

ويجعل ابن منظور التّجريب في هذا الموضع دالاّ على الاختبار والممارسة.

ثمّ يستطرد لتوسيع المفهوم ذاته فيقول: "ورجل مُجرِّبٌ: قد بُلِي ما عنده، ومُجَرِّبٌ: قد عرف الأمور وجرّبها؛ فهو بالفتح ، مُضَرّسٌ قد جرّبته الأمورُ وأحكمته، والمجرِّبُ، مثل المجرّس، والمضَرّسُ الذي جرّسته الأمور وأحكمته... ودراهم مجرّبة أي موزونة" (منظور، لسان العرب، المجلّد الأوّل، 1997، صفحة 399)، وهو هنا يجعل من التّجريب بمعنى إدراك الحقائق وكشفها، ويحيل المفهوم أيضا إلى الخِبرة والتّجربة والمراس، فكلّ مجرّب في الحياة يكسب منها الحكمة والخبرة.

**2.2 في الاصطلاح:**

شغلت قضيّة التّجريب العديد من النّقاد والباحثين العرب، وهذا ما جعل من الصّعب وضع تعريف دقيق جامع للظّاهرة؛ لأنّ "التّجريب عمليّة تتأسّس على المعرفة والقدرة على القياس والاختبار، تصدر عن ذات مجرّبة واعية بما تفعل، ومقبلة عليه حتّى تمتلك الخبرة والدّراسة بالأمور المجرّبة؛ أي إنّها عمليّة إخضاع الشّيء أو الظّاهرة للتّجربة ومتابعتها من أجل دراستها وتقنينها" (مصطفى، دت، صفحة 114)، فالتّجريب انبثق من رحم العلوم التّجريبيّة، لكنّه امتدّ إلى علوم أخرى منها العلوم الإنسانيّة وبخاصّة "الأدب".

ويحدّد صلاح فضل مصطلح التّجريب بقوله: "إنّ التّجريب يتمثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة، في أنماط التّعبير المختلفة" (فضل، 2005، صفحة 03)؛ حيث نجد أنّه يقرن التّجريب بالتّجديد، فعلى المبدع المجرّب أن يكسر المألوف، وأن يحاول ابتكار أساليب وأشكال جديدة، مغايرة لكلّ قديم.

فالتّجريب في الأدب "يحمل معنى البحث الدّائم عن نمط جديد من الكتابة لا يستقرّ على قرار، ويسعى في عمليّة بحثه هذه إلى الانفلات من السّائد خرقا للتّقاليد، وانخراطا في مغامرة لا تنتهي" (الويقن، 2001، صفحة 111)؛ أي إنّه لا يعني البحث في الظّاهرة بحدّ ذاتها من حيث تغيُّراتُها، وإنّما يقترن التّجريب بدور الأدب وموقف الأديب وفق متغيّرات عصره، وما يحيط به من أجل الابتكار.

كما يقوم التّجريب "على ما في الفكر من نشاط وابتكار وإبداع تُمليه الحياة الاجتماعيّة، وما تَجِدُّ فيها من متطلّبات ونشاط وتفاعل مع ما يجري في الواقع والعصر من تطوّر وتطوير" (التّاجوري، 2007، صفحة 171).

إنّ الحديث عن التّجريب إذن "يحيلنا أوّلا إلى البحث عن الجديد/ المختلف الذي تمثّل داخل المتون" (العلمي، 2018)، وعليه فإنّ التّجريب يرتبط بمفهوم الإبداع الفكري الحداثي، والرّغبة في البحث عن طرائق فنيّة جديدة للتّعبير؛ "لأنّ الحداثة في تمظهرها الفنّي هي رؤيا قبل أن تكون أي تشكّل فنّي آخر" (بوهرور، 2010)، وهذا ما يُمكّن الأديب من إحداث التّغيير، والانفتاح على آفاق جديدة، والبحث عن الجماليّة، والشّعر جزء من الأدب، وقد سعى على مرور الزّمن إلى تجاوز القوالب الماضية، وكسر الرّتابة والجمود؛ لأنّه لم يعد خاضعا لقوانين ثابتة، بل أصبح في تجدّد مستمرّ؛ حيث شهد حركة حداثيّة وتجريبيّة كبرى، وبخاصّة الشّعر المشرقي.

ومن الشّعراء الذين اشتغلوا في نصوصهم على "التّجريب"، نجد الشّاعر اللّبناني السّوري "يوسف الخال" في قصائد شعريّة عدّة، من بينها قصيدته ميمينتو موري "Memento Mori"؛ إذ تُعدّ تجربته الشّعريّة واحدة من أهمّ التّجارب المتميّزة في مضمار الشّعر العربي. وفي هذه الدّراسة سنسعى للولوج إلى عوالم التّجريب الفنّي لدى يوسف الخال؛ لاكتشاف سبل اشتغاله على اللّغة والخيال والإيقاع، وكيفيّة تحويرها بما يتلاءم مع جماليات القصيدة.

### 3.التّجريب على مستوى البنية اللّغويّة:

يمتلك كلّ شاعر تجربة شعريّة خاصّة، يتحدّد من خلالها أسلوبه في الكتابة، وبالخصوص إن سار في نهج تجريبيّ حيث يترك بصمته، باحثا عن التّميّز اللّغوي والتّعبير الجديد، "فالشّعر هو الاستخدام الفنّي للطّاقات الحسيّة والعقليّة والنّفسيّة والصّوتيّة للغة" (السّعيد، 1983، صفحة 01)، وذلك خدمة للمعنى الجيّد، ومن أجل أداء فكرة جديدة يستلهمها الشّاعر من مستجدّات عصره، لذا كانت اللّغة ولا زالت في تطوّر مستمرّ تخضع للتّجريب من أجل إنتاج وتوليد دلالات جديدة، وعليه؛ "فالأدب الحيّ يتجدّد دائما في مبناه لأنّ معناه المستمدّ من الحياة يتجدّد دائما أيضا" (الخال، 1987، صفحة 12). وفي قصيدة "يوسف الخال" الموسومة بـ"Memento Mori" نجد أنّه يركّز على التّجريب في اللّغة الشّعريّة، سعيا وراء المعنى الجديد والرّؤية العميقة المتجدّدة المختلفة، وفي بحثنا عن مظاهر التّجريب في هذا النّص الشّعري، نلج أوّلا إلى عتبة العنوان، ثمّ نتغلغل في ثنايا القصيدة؛ حيث يبرز لنا جليّا اعتماده معجما شعريّا حداثيّا بامتياز، يختلف عن اللّغة القاموسيّة القديمة، ليخرجها بذلك مُحمّلة برؤيته الخاصّة، معبّرة عن معنى يرقد في ذاته، ويحاول أن يشاركه مع قرّائه، رغبة في إيصال فكرة ومناقشتها؛ إذ أصبح القارئ المعاصر شريكا في العمليّة الإبداعيّة ومساهما في كشف مكنونات اللّغة وفكّ شفراتها.

#### 1.3. التّجريب في لغة العنوان:

يُعدّ العنوان السّلطة الأولى التي تحكم قبليّة النّص، والعتبة الأولى التي يصادفها المتلقّي، لتكون بمثابة الإعلان عمّا يقصده المؤلّف من كتابة نصّة، والغرض الذّي يرمي إليه، "ومادام العنوان يُظهر معنى النّص ومعنى الأشياء المحيطة به... بناءً على ذلك تتحقّق علاقة العنوان بالنّص بوصفها علاقة تضمّن متبادل؛ حيث يتضمّن العنوان النّص ويتضمّن النّص العنوان" (الإدريسي، 2015، صفحة 46)، وهذا ما يحقّق الانسجام والاتّساق بين النّص

وعنوانه، ويشكّل حلقة وصل بين ظاهر النّص وباطنه، ومنه فالعنوان "أهمّ عتبة تقوم بوظيفة انتباهية تشدّ انتباه القارئ وتجعل العتبات الأخرى رهينة التّأويلات اللّغويّة التي يقدّمها النّص" (علوي، 2017)، وفي القصيدة يعبر بنا الشّاعر إلى معان تخيليّة لم تُراودنا من قبل؛ حيث نجده قد عدل عن كتابة العنوان باللّغة العربيّة لكي لا يفقد المعنى رمزيّته.

إنّ العنوان الذّي نحن بصدد تحليله واستخلاص مميّزاته التّجريبيّة، هو مركّب لغوي ورد بعبارة أجنبيّة Memento "Mori" ، وهو العتبة الأولى التي استفزّتنا للبحث في مظاهر التّجريب في قصيدة يوسف الخال هذه، كونه مأخوذ بحرفه ومعناه عن اللّغة اللّاتينيّة، وهو يعني؛ "تذكّر موتك، أو تذكّر أنّك ستموت، أو تذكرة الموت"، "وهي تشير إلى نوع من الأعمال الفنيّة التي كان الغالبيّة العظمى يقومون به بغرض التّذكير بالموتى"، وفي عنوان القصيدة امتداد لتلك الطّقوس في قالب فنيّ شعري، بخاصّة إذا ما عدنا إلى سيرة الشّاعر يوسف الخال فوجدنا أنّه شاعر لبنانيّ سوريّ مسيحيّ المذهب، متأثّر بثقافته وديانته.

والملاحظ أثناء تحليل العنوان أنّ الشّاعر قد أحسن استغلال أدواته التّجريبيّة، فانتقاؤه للعنوان، يُنمّ عن وعيه بخصائص التّجربة الشّعريّة التي هو بصدد خوضها، إضافة إلى رغبته في تجاوز المألوف واستقطاب المتلقّي، بإثارة الحيرة، وزيادة عنصر التّفاعل والتّأثير بين النّص وقارئه، فينتقل بالذّات الشّاعرة إلى المغامرة، ولعلّنا نؤكّد هنا أنّ القصيدة جاءت تحت هذا العنوان، لتبرهن على وعي الشّاعر بأهميّة كسر المألوف وتجاوزه، بطريقة تجريبيّة مبتكرة. وتحيلنا التّرجمات المختلفة للعنوان، أنّ الشّاعر قد حمّله أبعادا دينيّة عميقة، تدعو إلى "الموعظة" و"التّذكير"، وكأنّه يقود المتلقي عبر العنوان إلى الوقوف وقفة تذكّر، وتأمّل في هذه الحياة الفانية والتي ستنتهي بالموت لا محالة، فيحاول الشّاعر إنذار المتلقّي بوجود الموت حتّى لا يقع في الخطايا، أو ينجرّ وراء أوهام الحياة الواهية.

وبما أنّ العنوان هو "العلامة الدّالة على شيء مجهول تقوم بتعريفه والإشارة إليه كاسم لشيء به يعرف وبفضله يتداول وهو مؤشّر سيميائي ومفتاح النّص" (تبرماسين، 2004، صفحة 56)، فإنّه في هذه القصيدة مؤشّر سيميائي حداثي تجريبي عميق الدّلالة بعيد المرمى، "فالعنوان على اختلاف أنماطه، وتنوّع دلالاته ومحدوديّة ألفاظه علامة لسانية، وشفرة أدبيّة تُخفي أكثر ممّا تُبدي، فهو نصّ يجعل من التّناص آلية تقرّبه من النّص الذي يسمّيه، ومن التّأويل مفتاحا لولوج معانيه، لذلك فالعنوان إبداع ثان" (حليمي، 2015)، وعليه يمكن استنطاق الدّلالات المختلفة لمفردات العنوان وهي:

- باعتبار التّرجمة الأولى "تَذكَّرْ مَوتَك"؛ فهي عبارة وردت بصيغة الأمر لتضع الشّاعر في مرتبة الخطيب، الواعظ، المرشد، الموجّه، والمتلقّي بمثابة المرسَل إليه في مرتبة المتأهّب لاستقبال الخطاب والإصغاء إلى الإرشادات، والتّدبّر في المعاني والبحث في الغايات، ما يجعله يقف مستذكرا الموت في كلّ آن وحين.
- باعتبار التّرجمة الثّانية "تذكّر أنّك ستموت"؛ فهي عبارة تضع المتلقي مباشرة صوب النّص الشّعري، فتلغي صوت الخطيب وتجعل المرسَل إليه مركز الرّسالة وبؤرة الخطاب (ورود كاف الخطاب في أنّك)، وكأنّه يقرّب المتلقّي من دائرة الموت.

▪ باعتبار التّرجمة الثّالثة "تذكرة الموت"؛ فهي عبارة تلغي المرسِل والمرسَل إليه، وتُعمّق من فحوى الخطاب الشّعري، حين تجعل من النّص برمّته جواز سفر، وكأنّه يُلزِم المتلقّي بقراءته، فيحرّك فيه حبّ الإطّلاع لمعرفة خبايا هذه التّذكرة، وأنّى يكون للموت تذكرة؟! وفي هذه العبارة تُثار التّساؤلات، وتكثر التّكهّنات، وتُعمّق الدّلالات إلى أبعد مدى، ثمّ إنّ التّذكرة قد لا تكون جوازا، وقد تكون بمعنى وقفة للتّمعّن والتّذكر بوجود الموت، هذه اللّحظة المؤثّرة... وهنا قمّة التّجريب؛ حيث لا تُسقّف المعاني، بل تأخذ أعمق وأبعد الدّلالات، وتكمن الحداثة في هذه الإثارة، وفي توالد المعاني وانفتاح الخيال، ثمّ كثرة التّساؤلات، وإلى هنا لا بُدّ من فتح مغاليق النّص بإتمام قراءته والتّمعّن في لغته، لنعرف ما ومن المقصود في هذا الخطاب الشّعري ؟؟! فتتجلّى تعاليم التّجريب عند يوسف الخال بدءًا من تركيبة العنوان، إذا ورد العنوان في لفظه ودلالاته مغايرا للمألوف والسّائد من حيث لغتُه الأجنبيّة وترجماتها العديدة.

### 2.3. التّجريب في لغة القصيدة:

يلحظ المتتبّع للحركة الشّعريّة الحداثيّة، إعطاؤها أهميّة كبرى للّغة، فاللّغة هي الأداة الأولى لميلاد النّص الشّعري؛ لأنّ "اللّغة هي وسيلة الأديب للتّعبير والخلق، فاللّغة هي موسيقاه، وهي ألوانه وهي فكره" (العشماوي، 1978، صفحة 31)، فإن اتّفقت الآراء أو تشابهت التّجارب، فإنّ أسلوب التّعبير سيختلف، بخاصّة إذا كان في حدود التّجريب الشّعري، فإنّ لكلّ مبدع مِدادٌ يكتب به، وقاموس يميّزه، وبالتّالي فأوّل ما ينبغي علينا الوقوف عنده في دراستنا للتّجريب هي اللّغة، "ولعلّ من غير البالغ إذا قلنا إنّ ما أنجزته حركات التّجديد بكلّ تجلياته ليس في جوهره إلاّ ثورة في اللّغة. ونتيجة لهذا الحسّ الثّوريّ فقد اتّجه الشّاعر الحديث إلى محاولة تجاوز اللّغة التّقليديّة القائمة على الوصف والتّعبير المباشر، وتأسيس لغة التّساؤل والتّغيير بدلا منها" (الفتياني، 2010، صفحة 144)، وبناء على ذلك نشأت رابطة متينة بين المبدع واللّغة، والتّجريب في البنية اللّغويّة يستلزم بالضّرورة اعتماد تجربة لغويّة جديدة في أسلوبها وتراكيبها.

وفيما يخصّ التّجريب في لغة القصيدة، فإنّنا نقرّ منذ البداية أنّ "يوسف الخال"، اتخذ من اللّغة سلاحه الأوّل، وذلك من خلال تطوّر التّشكيل اللّغوي والطّاقات التّعبيريّة، وتجدّد الرّؤية والموقف، من حيث الألفاظ والأسلوب والظّواهر اللّغويّة البارزة، والأدوات التّرقيميّة المستعملة، وكذا توزيع الألفاظ على الأسطر الشّعريّة، وتأليف الجمل والعبارات، ممّا منح القصيدة سمة التّجريب والحداثة، ومن مظاهر ذلك:

**أ/ حشد الأساليب الاستفهاميّة وكثرة التّساؤلات:**

ينبئ هذا المظهر "عن الصّراع الدّائر في كيان الشّاعر بين واقعه وبين رغباته وأشواقه لعالم أفضل" (صابر، 2001، صفحة 272)، فتارة يرغب الشّاعر في البحث عن أجوبة لأسئلته، وتارة أخرى يبحث عن إشباع رغبته في بثّ مخزونه الفكري وحيرته، ومن نماذج ذلك:

"أَمَا والآنَ قَدْ مَاتَ، فَهَلْ
تَحْيَا أَمَانيهِ ؟ تُنَاجيهِ عَرُوسُ الجِنّ؟

تَحْمَرُّ الثِّمَارُ الخُضْرُ في الوَادي؟
أَيَدْري النَّجْمُ؟ يأْتيهِ
مَجُوسُ الشَّرْقِ والغَربِ؟" (الخال، الأعمال الشّعريّة الكاملة، 1979، صفحة 215،216)

وهذه الأسئلة المتتالية تعكس ما يجوب في داخل الشّاعر حول ما بعد الحياة، ثمّ إنّه في صراع نفسي شديد، وهو ما يتّضح من خلال المعجم الشّعري الذي قام بالتّجريب عليه، حين ركّز على إيراد هذه اللّغة الاستفهاميّة، ووصل بنا إلى التّجاوب مع حالته النّفسيّة، التي يبدو فيها محطّما يتأرجح بين لغة الحيرة والرّمز، وما يجوب في أعماقه؛ حيث تظلّ دلالات الحيرة والاستفهام مرافقة له في جلّ أسطر القصيدة.

ثمّ إنّ يوسف الخال جعل الحداثة مجسّدة في اللّغة أوّلا، حين نوّع في طرائق استخدام الكلمات وكثافتها ورمزيّتها. ولم يتوقّف الشّاعر عن استفهاماته، بل استرسل فيها بمهارة ودقّة توظيف، كصورة من صور التّجريب اللّغوي، حتى بدت القصيدة وكأنّها جملة واحدة، و"في النّظرة الشّعريّة الجديدة، لا يكتب المبدع كما يتكلّم بل يتكلم كما يكتب. إنّه يتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام، إلى اللّغة الجديدة: لغة الكلام بحسب الكتابة. هذا يعني إفراغ الكلمات من محتواها المألوف، واستئصالها من سياقها المعروف. وبدل أن يكون الشّاعر جزءًا من اللّغة المألوفة تصبح اللّغة جزءا من الشّاعر. وبهذا المعنى نقول: الأساس هو الشّاعر لا الشّعر. وهكذا تصبح اللّغة مجلى الشّاعر لا محبسه: لا يلبسها، وإنّما يتجلّى فيها" (أدونيس، 1983، صفحة 282). وهكذا يتجلّى الشّاعر باستفهاماته معبّرا عن معانٍ متضاربة، بين الضّياع والحيرة والقلق، ورؤية عميقة، تحيل إلى قدرته على التّوغّل بلغته في المجهول، لسبر أغوار المستقبل، والبحث في الغيبيّات، فالشّاعر يصنع العبارة الشّعريّة بفكره ونفسه، ويبحث عمّن يفكّ مغاليقها، ويفهم معانيها.

**ب/ الغموض اللّغوي:**

وتشكّل هذه الظّاهرة محورا مهمّا في قصيدة يوسف الخال، فالشّاعر ينغمس في الغموض مُبتدِعا عالما خاصّا به، فهو داخل هذه القصيدة حَالٌّ فيها، وهو بؤرة القول الشّعري، "فشخصيّة الشّاعر سلوك اجتماعي يتكوّن من مجموعة الأفكار والعواطف والثّقافة والمزاج والذّوق والغموض والوضوح المتأصّل في الذّات وما يترتّب عليها من استجابات وردود أفعال نفسيّة" (غزوان، 1974، صفحة 21). ولغة الغموض عند الشّاعر فنيّة، تتوالد مع بعضها البعض رغم بساطة ألفاظها وتراكيبها، فلا نفهمها إلاّ بالغوص فيها هي ذاتها، ويجب علينا التّذكير ضمن هذا الصّدد بعقيدة الشّاعر "المسيحيّة"، حين نجد أنّ الرّموز الدّينيّة المسيحيّة تغمر قصيدته ومنها قوله:

"عَالَمٌ أَوْصَدَهَا النِّسْيَانُ: لاَ
وَقْعَ حَصَاةٍ، لاَ صدًى
عَالَمٌ مَاتَ بِهِ جُرْحُ الخَطَايَا
هَا أَنَا أَرْكُضُ في الأَرْضِ
وَأَقْدَامِي حَديدٌ، وعَلَى دَرْبِي حَدِيدٌ

خَلِّنِي أَمْشِي على المِاءِ قَليلاً

هُوَ ذَا الرِّيحُ تُعَرِّينِي، تُعَرِّي جَسَدِي، تُلهِبُ روحِي" (الخال، الأعمال الشّعريّة الكاملة، 1979، الصفحات 216-217)

فالرموز المسيحيّة كثيرة في هذا المقطع وغيره من باقي أجزاء القصيدة منها؛ الجرح، الخطايا، الرّب، الصّلاة، الرّوح...، واللافت هنا هو اصطباغ اللّغة بالرّمزيّة المسيحيّة، وهو ما أكسب القصيدة قدرا من الإيحاءات والدّلالات العميقة، الموجّهة إلى قارئ مثقّف، يتسنّى له من خلال تفسير الدّلالات أن يخلق لها نصّا موازيّا، ومن المعاني الرّمزيّة المسيحيّة في القصيدة، إدراج الشّاعر لتجربة الإنسان الخاطئ في الحياة والذي يبحث باستمرار عن الخلاص، ويؤرّقه التّفكير في الحياة والموت وما بعدها، إضافة إلى استحضار رموز الانبعاث، وخصوصا المسيح في صورته الإنسانيّة، ولحظة صلبه، والقصيدة عامّة تتمحور حول اهتمامات الإنسان وأسئلته الوجوديّة، محمّلة بالأبعاد الدّينيّة والأسطوريّة، ممّا يعمّق الدّلالات، ويسعى الشّاعر هنا لإثراء النّص، ثمّ جعل الغموض ظاهرة لغويّة مقصودة تلازم حدث الكتابة في النّص، وهي من الظّواهر الشّعريّة الحديثة التي برع في استخدامها.

**ج/ بساطة التّعبير واللّفظ:**

يتّكئ يوسف الخال على معجم لغوي بسيط التّأليف والتّركيب؛ إذ نجده يبتعد عن الصّنعة اللّفظيّة واللّغة القاموسيّة، التي لا تعبّر عن جدّة التّجربة ولا عن حداثة الفكر واللّغة، ويمكننا أن نستدلّ على ذلك من خلال هذا المقطع:

"كَانَت الأَرْضُ شِتاء

كَان مَوجُ البَحْرِ يَرتَدُّ

عن الشَّطِّ عياءً

كَانَ جوعٌ وصقيع

كَان في المرعَى ذِئابٌ

آهٍ، كان الرُّعْبُ في الحيّ شديدًا" (الخال، الأعمال الشّعريّة الكاملة، 1979، صفحة 218)

ونحن في هذا المقطع أمام كلمات واضحة؛ الأرض، شتاء، موج، البحر يرتدّ، الشّطّ، عياء، جوع، صقيع، مرعى، ذئاب، الرّعب، الحيّ، وهي تفصح عن ميل الخال إلى البساطة اللّغويّة لخلق رؤية شعريّة مميّزة، وبُعدِه عن اللّغة التّقليديّة، ذات المعجم الرّصين واللّفظ الجزل؛ لأنّ استحضار مثل هذه المفردات القديمة، لا يُحقّق ثراء في دلالة النّص، ولا يُحمّله أبعادا جديدة، وإنّما يجب أن تنصهر اللّغة في إحساس الشّاعر وتجربته، والواقع أنّ اللّغة "تحيا من خلال التّجربة وليس من خلال التّجديد الذّهني في ذاته، وإذا فقدت اللّغة صلتها بصاحبها وبالنّاس أصبحت لغة ميّتة محنّطة؛ لأنّ كل لغة هي في ذاتها فنّ جمعيّ في التّعبير وتنطوي على عدد معيّن من العوامل الجماليّة والصّوتيّة والإيقاعيّة والمركزيّة والصّرفيّة التي لا تشاركها بها تماما أية لغة أخرى" (سعيد، 1993، صفحة 33).

والواقع أنّ الخال استغنى عن التّراكيب العربيّة الفصيحة، والنّموذجيّة، وتجاوز القواعد المعياريّة المتوارثة؛ لأنّ تجربته مالت إلى النّضج من حيث التّجريب اللّغوي، فالمبدع في اللّغة الشّعريّة الجديدة أصبح يتجلّى في اللّغة ويظهر من خلالها.

**4. التّجريب الفنّي:**

أصبحت الصّورة الشّعريّة من العناصر المميّزة، التي تشكّل الإبداع الشّعري الجديد من حيث رؤيته وبناؤه، وذلك لأنّها أداة فنيّة يعتمدها الشّاعر لنقل تجربته الشّعريّة في قالب جمالي، فكلّ تجربة حديثة أصبحت تستقلّ لذاتها من خلال خصائصها الفنيّة، وبخاصّة الجانب التّصويري الذي يسعى الشّعراء من خلاله إلى تجاوز القوالب الصّوريّة القديمة الجاهزة، إلى خلق تشكيلات جديدة، فالصّورة أصبحت "أداة الشّاعر ووسيلته في الاكتشاف والتّعرّف، ولا يرجع نجاح الشّاعر في سيطرته على تجربته وتمكّنه منها إلاّ إلى قدرته على تكوين علاقات لغويّة جديدة، تتكشّف من خلالها التّجربة، ويتحدّد بها الفكر ذاته" (جابر، 1992 ، صفحة 119). وهذه هي وظيفة الصّورة الجديدة التي أضحت "تجسّد تجربة الفنّان وتُبلور رؤاه، وتعمّق إحساسه بالأشياء والاتّحاد به" (عسّاف، 1996، صفحة 21)، ومن مظاهر التّجريب على مستوى التّصوير الفنّي لدى الخال نلحظ:

**1.4. الصّورة المجسّدة الحركيّة:**

إنّ إضفاء الجماليّة والإبداع على العمل الشّعري ليس هو الغاية من توظيف الصّورة الفنيّة، بل غدت الصّورة حاملة للتّجربة الشّعريّة كأساس تنطلق منه عواطف الشّاعر، وهو المفهوم نفسه الذي وضعه عبد القادر القط، حين قال عن الصورة أنّها؛ "الشّكل الفنّي الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشّاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعريّة العاملة في القصيدة" (القط، دت، صفحة 435)، فأصبحت الصّورة تنسجم مع التّجربة الشّعريّة وتجسّدها، وفي هذه الصّورة نتبيّن ذلك:

"مُدَّ لي يا ربُّ شُطآنَ خلاصِي
ها أَنَا أَرْكُضُ فِي الأرضِ
وَأَقْدَامِي حديدٌ، وعَلَى درْبِي حَدِيدٌ
خَلِّنِي أَمْشِي عَلى الماءِ قَليلاً
بَعْدَ حينٍ يقفرُّ الحيُّ
وظِلّي يَسْتَطِيلُ
هو ذا الرِّيحُ تُعرّينِي، تُعَرّي
جَسَدي، تُلْهِبُ روحِي" (الخال، الأعمال الشّعريّة الكاملة، 1979، صفحة 217)

وتكشف الصّورة هنا؛ الأثر الشّعوري للموقف، وتجعل من عالم الشّاعر يتحقّق عبر تشكيل فنيّ خاص بتجربته وانفعاله، وهو يعبّر هنا بالصّورة المجسّدة المحسوسة حيث يجسّد المعاني المجرّدة ويشخّصها، ومن الملاحظ أنّه يشخّص الطّبيعة في صورة إنسانيّة متحرّكة؛ إذ تنتشر الأفعال في هذا النّص بكثافة، وتغدو كلّها مجسّدة لرؤيا الشّاعر ممّا

يساعده على تمثيل موضوعه تمثيلا حسيّا ومن بين هذه الأفعال نجد: مُدَّ، أركض، خلّني، أمشي، يقفرّ، يستطيل، تُعرّيني، تُعرّي، تلهب..، وساهم شيوع هذه الأفعال في إكساب الصّورة طابع الدّيناميكيّة والحركيّة والحيويّة، بما يتناسب مع الموقف الشّعوري، ويتكامل مع التّجربة، فكلّ ألفاظ المقطع في حالة حركة وفرار وانطلاق وتوتّر، ثمّ إنّها تساهم بطابعها الحسّي في تقريب المعنى من الواقع، وذلك لم يأت من فراغ وإنّما كان نتيجة رغبة الشّاعر في التّجريب والتّغيّر في نظره لوظيفة الصّورة.

**2.4. الصّورة السّينيمائيّة الدراميّة:**

من بين المظاهر التجريبيّة الحداثيّة في القصيدة صياغة الشّاعر للغة عن طريق تقنية التّصوير السينمائي، فأصبحت الأسطر الشّعريّة وكأنّها شريط فيديو محمّل بالمشاهد، ومشحون بالعواطف، وخصوصا تقنية العرض السّريع للمواقف واحدا تلو الآخر، ونموذج ذلك قوله: "كَانَت الأَرْضُ شِتاء/ كَانَ موجُ البحْرِ يرتدُّ/ عن الشّط عياء/ كَانَ جوعٌ وَصَقيع

كَانَ في المرعَى ذئابٌ

آهِ، كان الرُّعبُ في الحيّ شَديدًا

و الكوى مُغلقَةٌ والسُّورُ ينهارُ

ووجهُ الشّمْسِ زورٌ

هلْ هيَ الأرضُ تدورُ؟" (الخال، الأعمال الشّعريّة الكاملة، 1979، صفحة 218).

وأعطى الشّاعر لنفسه هنا صفة المصوّر الفوتوغرافي المحترف، الذي يلتقط بعدسته كلّ الجزيئات، دون استثناء، فكأنّنا أمام بناء درامي مأساوي متآلف، بلغة هي العدسة المصوّرة للأحداث والنّاقلة للتّجربة، ممّا يعكس صورة الموت في نفسيّة الشّاعر، وتوتّره الشّديد منها، مبرزا عالمه الدّاخلي واضطراباته؛ حيث ينتقل بتصويره من مشهد لآخر بدءًا بصورة الأرض التي ارتوت مطرا، ثمّ مشهد المدّ البحري المرتدّ عن الشّاطئ ببطء، يليه مشهد الجوع، والصّقيع، والمرعى الشّديد الرّعب، المليء بالذّئاب المنتشرة في الأرجاء، ليعطي صورة عامّة عن الواقع المقفر الكئيب، ثمّ ينتقل إلى موقف درامي آخر يصوّر فيه لحظة النّهاية (الكوى مغلقة والسّور ينهار)، نهاية المشهد المؤثّر عند اللّحظة الدّامية، وتوقّف الحياة (الصّلب/ الموت)، ويردف متسائلا في النّهاية (هل هي الأرض تدور)، فالمتأمّل في القصيدة يستشفّ خاصيّة جديدة تميل إلى التّعبير الدرامي ومن هنا ندرك "كيف أنّ حاسّة الشّاعر تهديه دائما إلى الموقف الدّرامي، وكيف تنعكس دراميّة الموقف على العبارة نفسها واللّغة التي ينسج منها هذه العبارة، وكيف صار الشّاعر يستغلّ كل وسائل التّعبير الدرامي، من حوار وحوار داخلي، وسرد وما إلى ذلك لكي يجسّم التّجربة الذّاتيّة الصّرف في إطار موضوعي حسّي وملموس" (إسماعيل، 1967، صفحة 282).

هكذا تمكّن يوسف الخال بعدسته أن ينقل لنا صورا خاطفة وسريعة وموحية، تبرز بوضوح موقفه الشّعوري، وتؤكّد وقع الأزمة النّفسيّة التي يعانيها، ومنه لم تعد الصّورة في الشّعر الحديث مجرّد وسيلة جماليّة، وإنّما هي عند الخال أداة للكشف عن جوانب متعدّدة من تجربة الشّاعر وفكره وأخيلته.

### 5. التّجريب الإيقاعي:

لا يمكن للظّاهرة الشّعريّة أن تنضج وتكتمل إلاّ إذا نُسِجت في قالب إيقاعيّ خاصّ، وأساس الشّعر إيقاعه، وظاهرة التّجريب في موسيقى الشّعر العربي من الظّواهر التي استرعت اهتمام عديد النّقاد والباحثين؛ "لأنّ المضمون الجديد لا يمكن وضعه بتمام جدّته في الشّكل القديم مهما يكن الشّاعر قديرا، فإنّ قدم الشّكل لابدّ وأن يحدّه بحدود، وأن يفسد عليه الكثير من جدّته" (النّويهي، 1971، صفحة 03).

فالتّصوّر الحديث للإيقاع نابع عن رؤية جديدة للشّعر وأبعاده المختلفة، وهذا ما يوضّحه أدونيس في قوله: "لن تسكن القصيدة في أيّ شكل ثابت، وهي جاهدة أبدا في الهرب من كلّ أنواع الانحباس من أوزان أو إيقاعات محدّدة، بحيث يتاح لها أن تكشف بشكل أشمل عن الإحساس بتموّج العالم والإنسان الذي لا يدرك إدراكا كليّا ونهائيّا" (أدونيس، زمن الشّعر، 2005، صفحة 155).

ووفقا لهذا الطّرح نجد أنّ يوسف الخال قريب إلى هذا المأخذ أميل إلى البحث عن بناء إيقاعي جديد ينسجم مع تجربته وكيانه، وأحاسيسه وهواجسه، ولا ريب في ذلك لأنّه هو من يدعو إلى ضرورة "تطوير الإيقاع الشّعري العربي وصقله في ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التّقليديّة أيّ قداسة" (الخال، مستقبل الشّعر في لبنان، ضمن عهد النّدوة اللّبنانيّة، 1989، صفحة 34). والملاحظ على هذه القصيدة هو خضوع التّجربة الشّعريّة لهيمنة إيقاع خاصّ ينسجم مع خصوصيّة التّجربة، ومن الظّواهر الإيقاعيّة الطّاغية على القصيدة نجد:

#### 1.5. التّكرار:

وتبرز ظاهرة التّكرار بأنواعه في القصيدة؛ لأنّه "من الوسائل اللّغويّة التي يمكن أن تؤدّي في القصيدة دورا تعبيريّا واضحا، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما، يوحي بشكل أوليّ بسيطرة هذا العنصر المكرّر وإلحاحه على فكر الشّاعر أو شعوره أو لا شعوره " (زايد، 2008، صفحة 58)، فالتّكرار يسهم في كشف الغموض وتوالد المعاني وتأكيد الغايات، ومن نماذجه في القصيدة ما ورد في قول الشّاعر:

"قيل نَهرٌ دافِقٌ، قيلَ سُكون
حَرّتِ الرّؤيا به، أو قيل شيءٌ
لا يكونُ الكَونُ لولاهُ، أيَمضي؟
هكذا يمضي، ولا يمضي سِواهُ" (الخال، الأعمال الشّعريّة الكاملة، 1979، صفحة 214)

ويسفر التّكرار هنا عن جانب فنيّ وقوّة في التّلاعب بالألفاظ، ممّا يؤثّر على إيقاع القصيدة، فحين يكرّر لفظي "قيل" و"يمضي" ثلاث مرّات لكليهما، فإنّ هذه التّكرارات تُعمّق من صدى التّجربة، ولو عدنا إلى ما سبقها من معانٍ لنربط بين الدّلالات، سنجد في ذلك رغبة الشّاعر في تفعيل عنصر الاستذكار والتّذكير، ثمّ الوعظ والتّحذير، فعلى الرّغم ممّا قيل (نهر دافق، سكون، حرّت الرّؤيا به، شيء)، وغيرها من سمات العظمة والقوة في هذا الرّاحل، إلاّ أنّه "مضى" ورحل، وعند ذلك يتزايد النّغم الموسيقي ويتصاعد الانفعال، وهذا التّكرار يؤكّد على حاجة

الشّاعر الملحّة إلى التّجاوز والتّحوّل، ولهذا التّشكيل البنائي الموسيقي أثر عميق في وجدان المتلقّي، يدعوه إلى التّأمل ويشدّ انتباهه.

**2.5. الجملة الشّعريّة:**

وتشكّل "بنية موسيقيّة أكبر من السّطر وإن ظلّت محتفظة بكلّ خصائصه. فالجملة تشغل أكثر من السّطر، وقد تمتدّ أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر" (إسماعيل ع.، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، 1967، صفحة 108)، وبذلك ترتبط أسطر القصائد بعضها ببعض عن طريق نظام معيّن من التّفاعيل، ومنه كانت "الجملة الشّعريّة نفسا واحدا ممتدّا، يشغل أكثر من سطر" (إسماعيل ع.، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، 1967، صفحة 108)، وبرصدنا للظّاهرة نجدها تبرز جليّة في مقاطع عدّة؛ لأنّ القصيدة التّقليديّة لم تعد صالحة لاستيعاب التجربة ومن نماذجها:

"يَا إِلهِي حِينَمَا مَاتَ أَلَمْ
يَشْفعْ به حسنٌ؟ ألم يشفع
به سَعيٌ إلى الأسمَى ؟
بَلى، سعَى إلىَ الأسمَى
قِيامًا مَزَّقَ الشَّوكُ يَدَيْهِ،
وَقَسَا الدَّرْبُ عليْهِ
وَلَكَمْ شَيَّدَ، كَمْ هَدَّمَ، كَمْ
ثارَ عَلى الشّيء إذا ضنَّ، إذَا
جَفَّ، إذَا هيض جناحاهُ" (الخال، الأعمال الشّعريّة الكاملة، 1979، صفحة 214،215)،

ونلاحظ بتقطيعنا للأسطر الشّعريّة التّسع، تكوّنها من جملتين شعريّتين، الأولى من السّطر الأوّل إلى الخامس، والثّانية من السّطر السّادس إلى التّاسع، ونهاياتها عند الكلمات (يديه، جناحاه)، ويعبّر عن تجربة شعوريّة ممتدّة، وهكذا يتّضح أنّ الجملة الشّعريّة الأولى طويلة النّفس، وممتدّة الإيقاع، متناسبة مع الحالة الشّعوريّة المفعمة بالضّياع والحيرة، فكلّما تطوّر المعنى إلى آخر، زاد ذلك من تطوّر المحتوى الفكري والنّفسي، فتزيد معه الدّفقة الموسيقيّة داخل أعماق الشّاعر، ممّا يدلّ على تمكّنه وتحكّمه في أساليبه الفنيّة، وسعيه في سبيل إعطاء بناء عامّ يتناغم فيه الشّعور والإحساس، مع القالب الإيقاعي والكثافة النّغميّة، ثمّ إنّ الاعتماد على الجملة الشّعريّة ساعد في إحداث أجراس شعريّة كثيفة إلى جانب بروز القوافي الدّاخليّة ممّا ساهم في استثارة حيرة المتلقّي ومتعته، بما تضفيه هذه الظّواهر من جماليّة داخليّة وخارجيّة.

**3.5. القافية:**

نجد في إطار التّجريب الفنّي الحداثي، أنّ الخال اعتمد على مظهر قافوي متميّز، وبخاصّة بعد أن عرف الشّعر العربي مجموعة من التّطوّرات نحو التّجريب الفنّي؛ حيث "أصاب موسيقى الشّعر ما أصاب غيرها من عناصر البناء

الفنّي للقصيدة الحديثة، من نزوع إلى إدراك محاولات التّطوّر، سعيا وراء التّواؤم الفنّي بين قيم النّص الجماليّة والبنائيّة من ناحية، ووظيفته الثّقافيّة والاجتماعيّة من ناحية أخرى" (أبوشوارب، 2005، صفحة 75)، ويوسف الخال مدرك لأهميّة البناء العروضي القديم، ولكنّه في سعي دائم إلى البحث عن المتميّز ، ولعلّ هاجس الإبداع والتّجريب والخلق جعله ينوّع في الظواهر الإيقاعيّة، وبالضّبط ما انتهجه في هذه القصيدة من موسيقى داخليّة يشكّلها حشد القافيّة الدّاخليّة في نهايات بعد الألفاظ، ونموذج ذلك ما نجده في المقطع الآتي:

"كَانَ حَيًّا. أَمْسِ شقَّ الفَجْرُ عَينَيهِ

مَضى يَحْمِلُ قلبًا ضاحكًا للنُّورِ، للدِّفْءِ، مضى

يَرْفَعُ زِنْدًا، يضْرِبُ الأَرْضَ بِكِلْتَا قَدَمَيْهِ

يَصْفعُ الرِّيحَ على خدَّيهِ، يجْري" (الخال، الأعمال الشّعريّة الكاملة، 1979، صفحة 214)

واعتمد الشّاعر في هذا المقطع على القافية الدّاخليّة، التّي توضّحها كلمات (عَينيهِ، قَدَميْهِ، خَدّيْه )، المنتهية بهاء مكسورة على التّوالي، وبذلك حقّقت في النّص حضورا للقافية وقوّة في الجانب الإيقاعي، محقّقا بذلك الإضافة على مستوى البنية الموسيقيّة الحديثة، فالقافية هنا لم تعد تنتظم في وجودها بعد عدد غير محدّد من التّفاعيل، بل أصبح ظهورها مرتبط بحركة الفعل الشّعري، ونجده قد تخلّص من رتابة الوزن التّقليدي، فانساب في التّجريب الموسيقي مستفيدا من مرونة الإيقاع. والملاحظ أيضا هو تنوّع الحروف المكونة للقافيّة الدّاخليّة؛ إذ تظهر فيها عدّة قوافي بحروف مختلفة، وهذا ما يجعلها مرتبطة بالدّفقة الشّعوريّة التّي يسكبها الشّاعر في قصيدته.

**6. الخاتمة:**

في ختام مقالنا يمكن أن نرصد آليّات التّجريب الشّعري وفق الآتي:

بدأت القصيدة التّقليديّة تتمرّد تدريجيّا على القديم باحثة عن التّغيير والتّجاوز معتمدة على التّجديد الفنّي، وبهذا أصبح الشّعر يتطلّع لخلق آليات فنيّة متغيّرة باستمرار. وقد اتّضح لنا من خلال الدّراسة نجاح الخال في خلق نصّ حداثي بامتيّاز، وذلك من خلال:

- اعتماد الشّاعر على تشكيل النّص الشّعري الحديث وفق لغة شعريّة جديدة البنية والتّركيب وبخاصّة ما تظهره لغة العنوان، التّي تجاوزت السّائد من النّمطيّة الشّعريّة التّقليديّة، وكسرت كلّ الجمود اعتمادا على انفتاح الدّلالات وتعدّد التّأويلات.
- جاءت لغة القصيدة في نسق بسيط قريب المأخ ، أميل إلى لغة الخطاب اليومي، تفصح عن جوانب مختلفة من ثقافة الشّاعر وآليّاته الإبداعيّة كالاتّكاء على حشد الأسئلة التي تعبّر عن صراع الوجود، ثمّ طغيان اللّغة الفنيّة المغلّفة بالغموض الدّلالي عوضا عن توظيف النّبرة التّعبيريّة المباشرة وهذا ما جعل شعر الخال ينفتح على التّجريب الشّعري، الذي حقّق له التّجاوز على مستوى البنية اللّغويّة.

- إنّ الابتكار اللّغوي والتّعبيري جعل الشّاعر ينمّي الخيال ممّا خلق أنماطا فنيّة جديدة للصّورة الشّعريّة منها الصّورة المجسّدة الحركيّة والصّورة السّينيمائيّة الدراميّة، وهذا ما أضفى بعض عناصر السّرد والتّمثيل الدّرامي على الشّعر، كما جعل البناء الفنّي يعتمد على الثّراء الدّلالي والانفتاح الإبداعي.
- ركّز الشّاعر إيقاعيّا على تهديم أطروحة العمود الخليلي والقصيدة النّمطيّة، معتمدا على توظيف إيقاع جديد قوامه الانسجام بين اللّغة والخيال والدّفقة الشّعوريّة، واجتماعها جميعا في إطار شعري تستوعبه الجملة الشّعريّة والقافيّة الدّاخليّة.

**قائمة المصادر والمراجع:**


محمّد، التّركي التّاجوري. (2007)، حول ملامح التّجديد وخطواته في الأدب العربي ونقده.(ط1)، منشورات اللجنة الشّعبيّة العامّة للثّقافة و الإعلام، ليبيا.

إبراهيم ، مصطفى.(دت)، المعجم الوسيط.(دط)، المكتبة الإسلاميّة للطّباعة والنّشر، تركيا.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين. (1997)، لسان العرب ، المجلّد الأوّل، (دط)، دار صادر،بيروت، لبنان .

أحلام العلمي.(2018)، المنجز الرّوائي الجزائري بين التّجريب وتلقّي القارئ" رواية كتاب الخطايا" للرّوائي الجزائري سعيد خطيبي، مجلّة منتدى الأستاذ، العدد 2.

الغانمي سعيد. (1993)، اللغة والخطاب الأدبي .(ط1)، المركز الثّقافي العربي، بيروت.

الورقي السّعيد. (1983)، لغة الشّعر العربي الحديث .(ط2)، دار المعارف، مصر.

حبيب بوهرور. (2010)، الرّؤيا والشّفويّة في المشروع النّقدي عند مجلّة "شعر" اللّبنانيّة: مراجعة للرّوافد والتّشكلات في نموذجين لمحمّد الماغوط وبوول شاوول . مجلّة منتدى الأستاذ ، العدد7.

سهيل عبد اللطيف محمد الفتياني. (2010)، الحداثة عند يوسف الخال دراسة في تجربته النّقدية والشعرية. رسالة دكتوراه غير منشورة لنيل درجة الدكتوراه في (اللغة العربيّة وآدابها)، كلية الدّراسات العليا، الجامعة الأردنيّة، عمان،.

صابر عبد الدايم. (2001)، شعراء وتجارب نحو منهج تكاملي في النّقد التّطبيقي.(ط1)، دار الوفاء للطّباعة والنّشر، الإسكندريّة.

عبد الله عسّاف. (1996)، الصّورة الفنيّة في قصيدة الرّؤيا.(دط)، دار دجلة،دمشق.

عز الدّين إسماعيل. (1967)، الشّعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة.(دط)، دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر، القاهرة.

عصفور جابر. (1992)، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب.(ط3)، المركز الثّقافي العربي، بيروت.

علوي نسيمة. (2017)، العتبات النّصيّة وعلاقتها بالتّحوّلات في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، اشتغال العتبات أنموذجا. مجلة منتدى الأستاذ ، العدد 20.

علي أحمد سعيد أدونيس. (1983)، الثّابت والمتحوّل ، بحث في الاتّباع والابتداع عند العرب ج3.(ط4)، دار العودة، بيروت.

علي أحمد سعيد أدونيس. (2005)، زمن الشّعر.(ط6)، دار الساقي، بيروت.

علي عشري زايد. (2008)، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة.(ط1)، مكتبة القاهرة، القاهرة.

فريد حليمي .(2015)، دلالات العنوان في المتن الرّوائي الجزائري. مجلّة منتدى الأستاذ، العدد 15.

محمّد النّويهي. قضيّة الشّعر الجديد.(دط)، ( القاهرة: دار الفكر، 1971).

محمّد زكي العشماوي. (1971)، قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث .(ط3)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الإسكندريّة.

يوسف الإدريسي. (2015)، عتبات النّص في التّراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر.(ط1)، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت: لبنان.

يوسف الخال. (1979)، الأعمال الشّعريّة الكاملة.(ط2)، دار العودة،بيروت.

يوسف الخال. (1987)، دفاتر الأيّام.(ط1)، رياض الريّس، بريطانيا العظمى.

يوسف الخال. (1989)، مستقبل الشّعر في لبنان، ضمن عهد النّدوة اللّبنانيّة.(دط)، المطبعة العربيّة، بيروت.