

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⵓⵎⵓⵎⵉⵔ ⵏ ⵉⵎⵎⵓⵔ ⵏ ⵜⵉⵣⵓⵣⵓ

ⵍⵓⵎⵓⵎⵉⵔ ⵏ ⵉⵎⵎⵓⵔ ⵏ ⵜⵉⵣⵓⵣⵓ

ⵍⵓⵎⵓⵎⵉⵔ ⵏ ⵉⵎⵎⵓⵔ ⵏ ⵜⵉⵣⵓⵣⵓ

UNIVERSITE MOULOU D MAMMERI DE TIZI-OUZOU

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

Département de Langue et Littérature Arabe



جامعة مولود معمري - تيزي وزو

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

الفرع: دراسات أدبية

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه (ل م د)

إعداد الطالبة: نبيلة شرارة

الموضوع:

# تفاعل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر - نماذج مختارة -

لجنة المناقشة:

أ.د/ آمنة بلعلی: أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... رئيسا

د/ خالد عيقون: أستاذ محاضر (أ)، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... مشرفاً ومقرراً

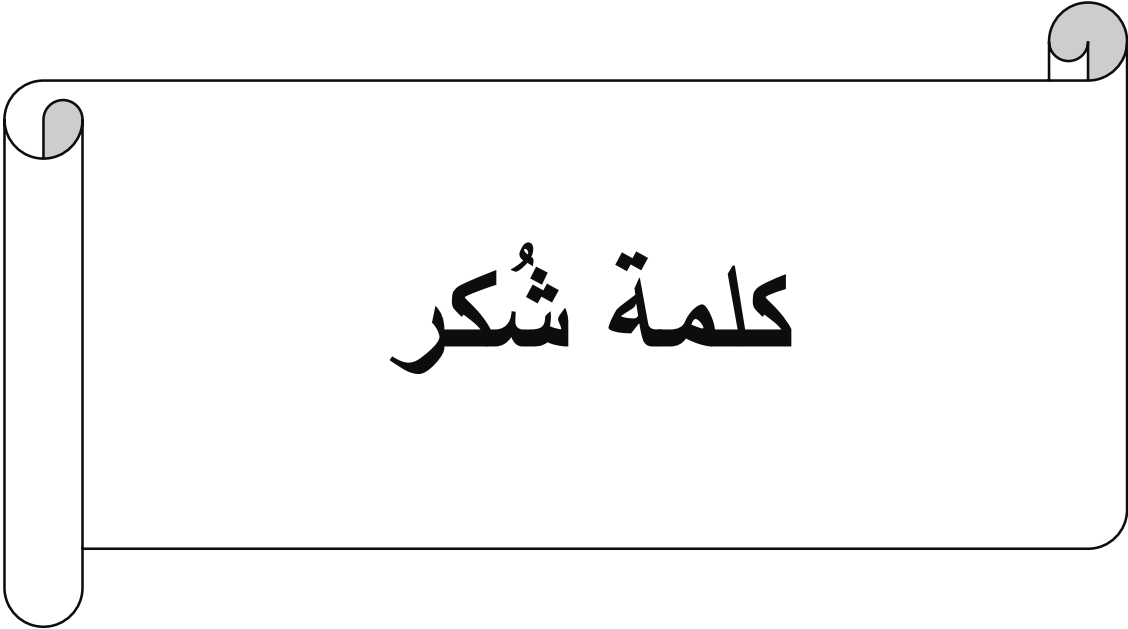
د/ نعيمة العقريب: أستاذة محاضرة (أ)، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... عضواً ممتحناً

د/ زكية بجة: أستاذة محاضر (أ)، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... عضواً ممتحناً

د/ يحي سعدوني: أستاذ محاضر (أ)، جامعة ألكلي محند أولحاج البويرة..... عضواً ممتحناً

د/ سليم سعدلي: أستاذ محاضر، جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريبرج..... عضواً ممتحناً

تاريخ المناقشة: جوان 2023



كلمة شكر

## كلمة شكر

عن أبي هريرة رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: << لَا يَخْضُرُ اللَّهُ مَنْ لَا يَخْضُرُ النَّاسَ >>

إنطلاقاً من الهدى النبوي الشريف..

أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور "خالد عيقون" على تعامله الراقي، ونبيل أخلاقه، فقد أتاح لي الإفادة من علمه وخبرته وتوجيهه وإرشاده، فبارك الله فيه وجزاه عنا خير الجزاء.

وإلى جميع أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة "مولود معمرى" -تيزي وزو- أخص بالذكر أساتذة فريق التكوين على رأسهم الأستاذة البروفيسورة: آمنة بلعلى والتي بذلت معنا جهداً مضاعفاً جزاها الله عنا خير الجزاء، وكذا الأستاذة الدكتورة: زهية طراحة على تفانيها واستعدادها لتقديم المساعدة في كل وقت، وأستاذتنا التي تبث فينا العزيمة الدكتورة نصيرة عشي، وأخص بالذكر الأستاذة الدكتورة: زكية بجة والتي لا تتوانى عن تقديم المساعدة والتوجيه، لكم مني جميعاً خالص الوفاء والتقدير.

إلى أعضاء لجنة المناقشة كل باسمه ووسمه.

# مقدمة

انطلاقاً مما أطلق عليه "أمبرتو إيكو" "النص المفتوح" وهو النص الذي يفتح على غيره من النصوص الأخرى ليتفاعل ويفتح على عدة تأويلات، وتأسيساً لما اقترحه "جيرار جنيت" "النصية الجامعة" بتأسيسه لنظرية أساسها اختراق النص الأصلي لنصوص أخرى مغيبة واستحضارها في النص الحاضر، لتحديث علاقة بين النص السابق، والنص اللاحق. تنطلق نظرية الأجناس الأدبية محتلة مساحة واسعة من مساحة النقد الأدبي قديماً وحديثاً، وقد عدّها بعض النقاد صلب الممارسة النقدية، فلا يمكن تصنيف أي نص من النصوص، إلا بعد الكشف عن هويته الأدبية. فتعود أصول هذه النظرية إلى "أفلاطون" الذي ميز بين السرد والحوار داخل بنية الحكيم، كما قسم "أرسطو" الإنتاج الأدبي إلى ثلاثة أنواع "التراجيديا؛ الكوميديا؛ الملحمة"، على أساس مذهب نقاء النوع، لتدعو الكلاسيكية فيما بعد لمبدأ تطور الأنواع الأدبية، وتقوم على أساس احترام قواعد الأجناس الأدبية، احتراماً كبيراً بالفصل بين هذه الأنواع.

لتنتقل جهود النقد الحداثي من النظرية الرومانسية التي عملت على تحطيم الحدود الأجناسية، ومناهضة المذهب الكلاسيكي القائل بثبات الأنواع، لتتوالى الجهود من النظرية الجمالية التي تدرس استيطيقية الأجناس الأدبية في ضوء المعطيات الفنية والجمالية، ليصبح الجنس الأدبي بقواعده ومبادئه سرا من أسرار جمالية النص الأدبي، لتليها النظرية التطورية التي تقر بتوالد الأجناس وانتقالها من البسيط إلى المركب، تليها جهود الشكلانيين الروس بقيادة "رومان جكسون" ليركز على القيمة المهيمنة في عملية التصنيف والتقسيم. أما التطور الحاصل في نظرية الأجناس الأدبية كان على يد "ميخائيل باختين" باكتشافه لمبدئي "الحوارية وتعدد الأصوات"، ليتولد فيما بعد مصطلح "التفاعل الأجناسي" على يد "جوليا كريستيفا" باشتغالها على أعمال "باختين"، كما اهتم النقاد العرب على غرار النقاد الغربيين بالنظرية الأجناسية ليتبنى "عبد الملك مرتاض" مصطلح الكتابة كبديل لمصطلح "الجنس الأدبي" متتبعا بذلك خطة "أدونيس"، ومع بروز ظواهر الحداثة وما بعد الحداثة برز مصطلح 'تداخل الأنواع الأدبية'.

فتعد نظرية الأجناس الأدبية من أعقد وأصعب المسائل التي عرفها النقد الأدبي، لما تتضمنه من مفاهيم مختلفة وآراء معقدة، تتمثل أساساً في كون الجنس الأدبي يمتاز بالاستمرارية وعدم الثبات،

فهو دائم السيرورة مرتبط بزمانه ومكانه، ليعتمد المصطلح "تداخل الأنواع الأدبية" في مؤتمر النقد الثاني عشر المنعقد في جامعة اليرموك بإربد، الأردن، 2008.

لتنقلت القصيدة وفق نظرية التفاعل الأجناسي من التصنيف وأصبحت تمد الجسور مع أجناس مختلفة، وعليه كانت انطلاقة بحثنا بتفكيك عتبة العنوان ونظرنا في مفهوم الجنس الأدبي، وكذا النوع، وتحول النص الأدبي من التداخل إلى التفاعل، وشروط هذا التفاعل.

في ظل نظرية الأجناس الأدبية استطاع الشاعر الجزائري المعاصر أن يرسم مساراً جديداً للقصيدة، لتنتج على أجناس أدبية مختلفة فيستعير تقنيات جديدة، ويوظفها في شعره، فتحتضن بذلك القصيدة تقنيات درامية وسردية، كما تكتسي في ظل التكنيكيات المسرحية حلة جديدة تدفعها لخوض غمار التجريب.

إن الغوص في عوالم النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة واكتشاف مدى حضور الأجناس الأدبية الأخرى فيها، يجعل المتلقي أمام فسيفساء نصية تهرب به من النمطية الصارمة، وتعطيه الفرصة ليهيم بعوالمه لاكتشاف المسكوت عنه، وتجعله في علاقة جدلية مع العملية الإبداعية.

فاشتغل البحث في سؤال هل تأثر الشاعر الجزائري المعاصر بنظرية الأجناس الأدبية، وكيف أنتج نصاً شعرياً يجمع أجناساً أدبية مختلفة؟ وهل نجح الشاعر الجزائري المعاصر في رسم ملامح جديدة لقصيدة سردية تتجلى فيها عناصر البنية السردية؟ وما هي تفاصيل الحكاية السردية في القصيدة المتفاعلة الأجناس؟ وبما أن الشعر بدأ مسرحياً، فالصلة بين الشعر والمسرح لم تنقطع أبداً فظلت المسرحية تكتب في الكثير من نماذجها شعراً.

لقد بدأت القصيدة في ضوء تفاعل الأجناس الأدبية تستعير من المسرحية بعض تكنيكاتها ووسائلها الفنية للتعبير، فما هي أهم العناصر الدرامية وما تمظهراتها في القصيدة الجزائرية المتفاعلة الأجناس؟ كما أنه لا أحد ينكر تأثر القصيدة المعاصرة بالفن السينمائي لما له حضور في المجال الثقافي المعاصر، فقد استعار الشاعر الجزائري المعاصر بعض التكنيكات السينمائية، لتسمح بانبعاث لغته وإيقاعاته، في مسعى لتعويض صفاء الصورة المتخيلة بالصورة المتحركة للتبرز لنا كما الفن السينمائي.

ففي ظل هذا التفاعل نلقي الضوء على أهم التقنيات السينمائية الموظفة في القصيدة الجزائرية المعاصرة. وهل يا ترى تمكن الشاعر الجزائري المعاصر في ظل التفاعل الأجناسي من توظيف فني المسرح والسينما لإغناء القصيدة المعاصرة، وإضفاء اللمسة الفنية على أعماله الشعرية؟ وما أثر التفاعل الأجناسي في التشكيل الجمالي للقصيدة الجزائرية المعاصرة؟  
أسئلة كثيرة نلخصها في:

كيف نجح الشاعر الجزائري المعاصر في رسم ملامح جديدة لقصيدة معاصرة تجمع بين المحافظة على الهوية من جهة وتواكب موجة الحداثة من جهة أخرى؟ كيف استثمر الشاعر الجزائري الأجناس المختلفة وطوعها لخدمة القصيدة المعاصرة وإضفاء اللمسة الجمالية الفنية عليها؟ وهل أكسب هذا التفاعل بين الأجناس القصيدة ثراء في عناصر إثارتها وتنوعا في أساليبها ودلالاتها؟

حاولنا من خلال هذا البحث تتبع أشكال التفاعل في القصيدة الجزائرية المعاصرة، في ضوء نظرية الأجناس الأدبية وحددنا الأعمال الشعرية لفترة الخمسين سنة الأخيرة، حيث عرفت هذه الفترة تحولات في مجالات عديدة غيرت مجرى المتن الشعري. وسبب اختيارنا للمرحلة الراهنة يعود للتغيرات والتطورات التي عاشتها الجزائر، والتي مست جميع الميادين لا سيما الجانب الإبداعي، فالشاعر لسان حال المجتمع، حاول صب معاناته وآلامه لينتج بذلك نصوصا أدبية لصيقة بهذه الظروف. الرغبة في ربط تواصل صحيح ومتمين مع تراثنا الجزائري بما استجد في الساحة النقدية الحديثة من نظريات ومناهج، هذا من جهة ومن جهة أخرى إعادة الاعتبار للقصيدة الجزائرية المعاصرة، التي هي بحق قصيدة تعكس فعلا آلام الشعب الجزائري ومشكلاته الاجتماعية والسياسية، وكذا تراجع مكانة الشعر أمام تقدم أجناس أخرى كالرواية مثلا.

وتحددت أهداف الدراسة، والمتمثلة أساسا في الكشف عن نظرية الأجناس الأدبية وقضاياها في النقد الغربي والتراث العربي النقدي، وصولا إلى الوقوف على مختلف الحضور التداخلي للأشكال الأدبية بالقصيدة الجزائرية المعاصرة.

- قلة الأبحاث والدراسات التي تناولت مسألة التفاعل الأجناسي في القصيدة الجزائرية المعاصرة.
- العلاقة الجدلية الشائكة حول علاقة الشعر بالنثر وخاصة مع ولادة القصيدة النثرية.

- الغنى الفني والجمالي الذي تحظى به القصيدة الجزائرية المعاصرة، ووضوح الملامح السردية والدرامية في هيكلها الفني.

#### أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى استجلاء التفاعل الأجناسي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، وبيان القيمة الفنية لتوظيف مختلف الأجناس في القصيدة الواحدة، ثم بيان انفتاح الشعر الجزائري على الأجناس الأدبية، تقييم ظاهرة التفاعل وما عادت به من فائدة فنية وجمالية على النص الشعري.

#### منهج الدراسة:

اتبعنا في الدراسة المنهج الوصفي التحليلي القائم على وصف الظواهر الأدبية، ثم تحليل بنياتها، وبيان علة توظيفه ووجوده، والأثر الذي خلفته في النص. لغايات إثبات حضور الأنواع الأدبية في المصنفات الإبداعية الجزائرية المعاصرة، لما يتميز به هذا المنهج من مرونة وانفتاح هما ما يعطيا للمنهج استمراريته ونجاعته.

#### الدراسات السابقة:

لقد تناولت العديد من الدراسات موضوع التداخل الأجناس، وأهمها:

1/ دراسة الباحثة (بسمة عروس) الموسومة ب (التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، أطروحة دكتوراه في اللغة العربية.

2/ تداخل الأنواع الأدبية: عبارة عن مجلدين جمعت بهما أعمال المؤتمر النقدي الثاني عشر المنعقد في جامعة اليرموك بإربد، الأردن، بتاريخ 22-24 تموز 2008.

3/ محمد عروس: تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر، جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، 2014-2015م.

حاولنا تتبع أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبية، وحددنا الأعمال الشعرية لفترة التسعينات إلى يومنا هذا؛ لأن هذه المرحلة شهدت تحولات في مجالات متعددة، كما أثرت في المتن الشعري، وهذه المرحلة أثرت في المجتمع الجزائري بمجالاته المتعددة، وكذا في الفكر القومي الوطني.

## خطة البحث:

نعمل على دراسة حيثيات هذا البحث ضمن ثلاثة فصول، تستهل بمقدمة وتنتهي بخاتمة. طرحنا من خلال المقدمة الإشكالية الأساس، مع عرض الأهداف المرجوة من البحث، لننتقل إلى المدخل والذي تضمن رصد العناصر النظرية باستحضار الخلفية النظرية للجنس الأدبي واقفين عند أصل الجنس الأدبي ومفهومه، والتركيز على المفاهيم المعجمية والمصطلحية وكذا أهم النظريات التي تناولت تحولات الجنس الأدبي، وبعض الآليات الخاصة بتحول الجنس الأدبي من التداخل إلى التفاعل، وكذا شروط وأسس التفاعل. الفصل الأول المعنون بـ "التفاعل الشعري السردى في الشعر الجزائري المعاصر" بدأنا بمبحث أول 'النص والتفاعل النصي' تناولنا من خلاله التأسيس لتجربة شعرية سردية، معرجين على ملامح السردية في الشعر العربي القديم، كما ضم آخر المبحث الأساليب السردية في الشعر الجزائري المعاصر.

أما المبحث الثاني فتناولنا بالتطبيق البنية السردية في القصيدة المتفاعلة الأجناس، انطلاقاً من سردية العنوان، إلى الحدث وتفاعله مع الشخصيات في القصيدة المتفاعلة الأجناس، ثم الحوار وأشكاله في المتن الشعري الجزائري المتفاعل الأجناس. أما المبحث الثالث تناول تجليات كل من المكان والزمن في تشكيل القصيدة المتفاعلة الأجناس. لنصل في المبحث الرابع والأخير إلى تناول تفاصيل الحكاية في القصيدة المتفاعلة الأجناس.

الفصل الثاني: وجاء موسوماً بـ "تفاعل الشعر الجزائري المعاصر مع فني المسرح والسينما" انطلاقاً من خلاله في مبحث أول تناول التكنيكيات المسرحية في القصيدة الجزائرية المعاصرة اعتمدنا الحوار الدرامي، ثم سينوغرافيا الفضاء المسرحي. يليها السينوغرافيا الصوتية للمسرح الشعري. والمبحث الثاني يحمل عنوان الصراع الدرامي وتجليه في القصيدة المتفاعلة الأجناس، لنركز على تجلي الصراع الدرامي، وكذا التقنيات الدرامية في القصيدة الجزائرية المتفاعلة الأجناس.

أما المبحث الثالث فتناولنا من خلاله التقنيات السينمائية ودورها في تشكيل القصيدة الجزائرية المعاصرة، من لقطة سينمائية وسرد سينمائي، لنصل في المبحث الأخير إلى المونتاج السينمائي وتجليه في القصيدة الجزائرية المعاصرة

الفصل الثالث المعنون بـ: "التشكيل البصري في القصيدة الجزائرية المتفاعلة الأجناس" تناولنا من خلاله تفاعل الشعر مع الفنون البصرية. فخصص المبحث الأول للتفاعل بين التشكيل البصري والرسم بنوعيه الهندسي والفني، أما المبحث الثاني فتناول التشكيل البصري والرسم الخطي والدلالة البصرية تطرقنا إلى التشكيل البصري والطباعة، كما عرجنا على عتبات النص سواء الداخلية منها أو الخارجية، والمبحث الثالث تضمن التشكيل البصري وتقسيم الصفحة متناولين من خلاله سيميائية السطر الشعري، التشكيل الخطي الهندسي في الكتابة لشعرية الجزائرية المعاصرة، وكذا النبر البصري وعلامات الترقيم. والمبحث الرابع خصصناه للتشكيل الجمالي للقصيدة المتفاعلة الأجناس، من صورة وتشكيل رمزي وكذا جماليات اللغة الشعرية، وفي الأخير فاعلية التناص في التشكيل الجمالي للقصيدة المتفاعلة الأجناس.

وختمنا البحث بخاتمة هي خلاصة لما جاء في البحث وإجابة على التساؤلات المطروحة. نشير في الأخير إلى أن الكتب التي تناولت "تفاعل الأجناس الأدبية" قليلة جداً، كما أن امتداد الموضوع وشساغته، دفع بنا إلى وضع جانب تمهيدي لتوضيح المصطلحات لأن مفاهيم النظرية الأجناسية وقضاياها موزعة على مجموعة من المدارس النقدية، لذا وجدنا أنفسنا مجبرين على توسيع الدائرة المفاهيمية عبر التطرق لمجموعة من الأسماء والمدارس. لم نستطع تغطية جميع المصنفات النقدية التي ظهرت، بل كان اقتصارنا على الأشهر منها، وقد انتقلنا من الفرضيات إلى التحليل والاستدلال حتى تتشكل الدراسة في بنيتها الكلية حول المنجز الشعري الجزائري المعاصر، ودراستنا لدواوين متعددة ولشعراء كثر كان بهدف البحث أكثر في أشكال التفاعل وتجليه في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

وقد اجتهدنا -ونحن بصدد إنجاز هذا البحث- للوصول إلى الأهداف المرجوة والكشف عن تفاعل الأجناس الأدبية في النص الشعري الجزائري المعاصر، في الأخير نحمد الله حمداً طيباً الذي أمدنا بالعون والصحة والإرادة لإتمام هذه الدراسة.

مدخل: نظرية الأجناس الأدبية بحث  
في المفاهيم والنظريات

مدخل: نظرية الأجناس الأدبية، بحث في المفاهيم والنظريات

أولاً: الحدود المفهومية لمصطلحي الجنس والنوع.

ثانياً: التاريخ ومسار التطور.

ثالثاً: النص الأدبي من التداخل إلى التفاعل النصي.

تعد نظرية "الأجناس الأدبية" من أقدم النظريات في تاريخ الأدب، تعود جذورها إلى النقد اليوناني مع كل من "أفلاطون" و "أرسطو" الذي بدأ معه الوعي بمسألة الأجناس الأدبية، لتحتل فيما بعد مساحة واسعة من النقد الأدبي، وتصبح بذلك صلب الممارسة النقدية، فكان مدار اشتغالنا هو: "نظرية الأجناس الأدبية بحث في المفاهيم والنظريات" لهذا لا بد أن نقف أولاً عند تحديد "ماهية الجنس الأدبي" فما هي أسس تداخل الأجناس الأدبية في النقد المعاصر؟ وما هي العلاقات التي تربطها به؟ وكيف يمكن لهذه الأسس أن تمتد ظاهرة تداخل الأجناس في الشعر العربي المعاصر بآليات قرآنية؟

### أولاً: الحدود المفهومية لمصطلحي الجنس والنوع:

لقد اقترنت دراسة الأدب دائماً بالحاجة إلى تصنيف النصوص ضمن أجناس والربط بين النص مفرداً والنص وهو داخل مجموعة من النصوص التي تشبهه وتلتقي معه في تحديد هوية جنس أدبي ما. في ظل ذلك أصبحت مسألة الاصطلاح على مفهومي 'الجنس والنوع' من المسائل النقدية المهمة التي ظهرت في ساحة النقد المعاصر، لتثير جدلاً واسعاً ونقاشاً حاداً بين النقاد والدارسين، ففي الوقت الذي اتفق فيه جمع منهم على أن الجنس الأدبي هو النوع ولا ضير في تسمية العمل الأدبي المتفرد بخصائصه ومميزاته جنساً أو نوعاً، يبرز جمع آخر منهم يضع مساحة فارقة بين المصطلحين لاختلاف مفهوم كل منهما وقالوا بضرورة الفصل بينهما لأن الجنس الأدبي لا يتوافق مع النوع الأدبي كما أتى كل من الفريقين بمبررات ترجح وتعلل آراءهما ووجهات نظرهما في المسألة. فبين هاتين اللفظتين يدور السؤال: هل يعني أجناس أدبية أم أنواع أدبية؟ للتعرف على ذلك يجب معرفة معنى كل لفظة على حدة من الناحية اللغوية والاصطلاحية. بداية الدلالة اللغوية لمصطلح "جنس" جاء في معجم (لسان العرب لابن منظور): "الضرب من كل شيء، وهو من الناس، ومن الطير، ومن حدود النحو والعروض، والأشياء جملة... والجمع أجناس وجنوس".<sup>1</sup> ويضيف: "هذا يجانس هذا أي يشاكله...وفلان يجانس البهائم، ولا يجانس الناس إذا لم يكن له تمييز ولا عقل، فالناس جنس، والإبل جنس والبقر جنس، والشاة جنس.

<sup>1</sup> محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، ج06، ط03، دار صادر، بيروت، لبنان، 1414هـ-1993م، مادة (ج ن س) ص43.

فالجنس عند 'ابن منظور' مسمى يطلق على مجموعة من الأشياء التي تتشابه في بعض الخصائص والميزات. إن المتتبع للتراث النقدي العربي يجد لمصطلح الجنس أثرا واضحا، فهذا 'الجاحظ' (ت255هـ) يذكر مفردة الجنس في قوله: "ومتى كان اللفظ أيضا كريما في نفسه متحيزا من جنسه وكان سليما في الفضول بريئا من التعقيد حبيب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول وهشت إليه الأذهان والأسماع، وارتاحت له القلوب وخف على ألسن الرواة، وشاع في الآفاق ذكره، وعظم في الناس خطره"

<sup>1</sup>. فالجاحظ يدرك بأن الكلام أجناس مختلفة، تتفاضل عن بعضها البعض، وأن هذا الاختلاف والتفاضل هو ما يصنع الفارق بينها. ما يهمننا من هذا التعريف مصطلح الجنس، فالشعر جنس تصويري، تنفرع منه أنواع شتى، وهذه الأنواع هي الأغراض الشعرية مثل: الغزل، والمدح والفخر، الزهد، وما ينفرع منه من أنواع مثل الشعر التعليمي، شعر الموشحات، الشعر المنثور، قصيدة النثر، الشعر الحر.... إلخ كما أن "لويس معلوف" في (المنجد في اللغة والأدب والعلوم) يعرفه بقوله: (الجنس جمع أجناس، ماهية تعم أنواعا متعددة كالحوانية في الإنسان وفي الفرس، كل ضرب من الشيء، فالإبل مثلا جنس من البهائم)<sup>2</sup>. إذا مصطلح (جنس) في الموروث الثقافي العربي، لم يتعلق بما هو أدبي على وجه الخصوص، وإنما تعلق بما هو عام وشمولي، وبكل ما من شأنه التصنيف.

أما إذا عدنا للدلالة اللغويّة لمصطلح "نوع": فيعرفه "ابن منظور": (النوع أخص من الجنس، وهو أيضا الضرب من الشيء، وهو كل ضرب من الشيء، وكل صنف من الثياب، والثمار، وغير ذلك، وحتى الكلام، وقد تنوع الشيء أنواع).<sup>3</sup> وعند "الفيروز أبادي" في كتابه القاموس المحيط لا يختلف عن "ابن منظور" كثيرا، فهو يتطابق من "ابن منظور" في تعريفه يقول الفيروز أبادي: (النوع كل ضرب من الشيء، وكل صنف من كل شيء، وهو أخص من الجنس)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup>/ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تح/ عبد السلام هارون، ج01، ط03، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985م، ص 217.

<sup>2</sup>/ لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثولوكية، بيروت ط 19، ص 105.

<sup>3</sup>/ محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، 433/1.

<sup>4</sup>/ الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الحديث القاهرة، 2013، ص 769.

أما الدلالة الاصطلاحية لمصطلح "جنس": تقابل كلمة جنس في الفرنسية كلمة (Genre) وهي مأخوذة من اللفظة اللاتينية (Genus) التي تعني الفصيلة أو الجنس، وقد استخدم مصطلح (Genre) في الخطاب النقدي في مجال الأدب والفن، ليبدل على تصنيف الأعمال الأدبية والفنية.<sup>1</sup> كما يعرف "الجرجاني" الجنس في كتاب التعريفات بقوله: (الجنس اسم دال على الكثير مختلفين بالأنواع، والجنس كل مقول على كثيرين مختلفين، بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك، فالكلي جنس وقوله مختلفين بالحقيقة يخرج النوع والخاصة، والفصل القريب، وقوله في جواب ما هو يخرج الفصل البعيد والعرض العام، وهو قريب أن كان الجواب عن الماهية، وعن بعض ما يشاركها في ذلك)<sup>2</sup> ونرى في تعريف "الجرجاني" للجنس طغيان الفلسفة بشكل واضح على التعريف.

أما الدلالة الاصطلاحية لمصطلح "نوع": فقد عرفه "الأمدي" بأنه: (عبارة عن أخص كليين مقولين في جواب ما هو، كالإنسان بالنسبة إلى الحيوان، وربما قيل (النوع) على ما يقال كثيرين مختلفين بالعرض في جواب ما هو، كالإنسان بالنسبة إلى زيد وعمرو ونحوه)<sup>3</sup> كما يعرفه "الجرجاني" بقوله: (اسم دال على أشياء كثيرة مختلفة)<sup>4</sup> لقد حاول البعض الآخر من النقاد التفريق بين الجنس والنوع، وإعطائهما تصنيفاً معيناً، وهو ما نلاحظه عند "محمد الهادي الطرابلسي"، "عبد الفتاح كيليطو"، "سعيد يقطين" يميز الدكتور "الطرابلسي" بين الجنس والنوع، فجعل الأنواع فروعاً تنتظم في أجناس أكبر تستوعبها.<sup>5</sup>

<sup>1/</sup> ينظر / صبيحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الدرامية، أنموذجاً، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، 2006م، ص 13، 14.

<sup>2/</sup> علي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني: التعريفات، ط01، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983م، ص 82.

<sup>3/</sup> الأمدي: المبين في شرح معاني ألفاظ الحكماء، والمتكلمين، تح، حسن محمود الشافعي، ص 73.

<sup>4/</sup> علي الجرجاني: معجم التعريفات، دار الفضية، 2010، ص 391.

<sup>5/</sup> محمد الهادي الطرابلسي: النوع والجنس والنص، بحث ضمن كتاب (مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم 20/19).

من خلال ما سبق نجد أن المناطقة والفلاسفة رتبوا الماهيات إلى (جنس ونوع، وفصل، وخاصة وعرض) على شكل قائمة يتصدر أعلاها (جنس الأجناس) الذي لا جنس أعلى منه، ويتوضع على قاعدتها (نوع الأنواع) وهو ما لا نوع أخص منه<sup>1</sup>. وبالتالي يتضح أن 'الجنس' يحدد لون وطبيعة الوسيلة التعبيرية بالقول، أو التصوير القولي، وأما النوع فيتحدد في منحى العمل الأدبي الذي يتمظهر في لون بعينه، فإذا قلنا مثلاً أن الشعر جنس، فبقية الأغراض التي تنفرع منه أنواع. إن النوع الأدبي ضمن جنسه يتسم بالتحول والتفاعل الإيجابي مع الأنواع الأخرى، لذا يصعب حصره في تعريف محدد، لما له من خصوصية المرونة، والتحول الذي يتطلبه كل أديب مبدع في بحثه، المتواصل عن النص الأنسب لاستيعاب انشغالاته الإبداعية، بل نلغى أحياناً الأجناس نفسها تتداخل في نص واحد. فالجنس إذن هو تجميع لأنواع لها خصائص مشتركة، أما النوع فهو فرع للجنس يتحدد من خلال المعايير الآتية: المعيار المرفولوجي، المعيار البيئي، المعيار التلاقي، الذي يؤكد أن الأنواع غير ثابتة، وإنما هي في تحول وتغير مستمر<sup>2</sup> لقد أضحى الاختلاف في تسميات المصطلح الواحد سمة النقد العربي المعاصر، ومصطلح الجنس الأدبي لا يشذ عن هذا الاختلاف، فقد قسم علماء نظرية الأدب الصيغة إلى أجناس وقسموا الأجناس إلى أنواع، وقسموا الأنواع إلى أنماط، وقسموا كل عنصر من هذه العناصر إلى ما هو ثابت وما هو متحول وما هو متغير<sup>3</sup>.

يحلينا هذا إلى الفروق النوعية بين الجنس والنوع والصيغة، ف'جميل حمداوي' يعتبر الجنس

أعم من النوع، والنوع أعم من النمط.

<sup>1</sup> / عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، صفاقس الجمهورية التونسية، ط1، دار محمد علي الحامي، 2001 ص 147.

<sup>2</sup> / ينظر/ سعيد جبار: الخبر في السرد العربي الثوابت والمتغيرات، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ص 48.

<sup>3</sup> / جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصور جديد للجنس الأدبي)، ط1، المغرب، 2011. ص 43.

## ثانيا: نظرية الأجناس الأدبية، التاريخ ومسار التطور

## نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي:

تعود أصول نظرية الأجناس الأدبية والاهتمام بها إلى الغرب أساسا، حيث تألق "أفلاطون" الذي ميز بين السرد والحوار داخل بنية الحكى القصصي المتمثل في الملحمة وبنية المسرح<sup>1</sup>، وهما النوعان اللذان يشتركان في صفة الحوار، ويبقى السرد خاصا بالملحمة فقط. كما قسم 'أرسطو' الأدبي إلى ثلاثة أنواع: "التراجيديا؛ الكوميديا؛ الملحمة" وميز بين خصائص كل نوع منها من حيث عناصرها الفنية ومدى اختلافها في القيمة الأدبية. صنف هذا التقسيم "بمذهب نقاء النوع" كما جعل "نور ثروب فراي" هذا التقسيم الثلاثي المنطلق لنظرية الأجناس الأدبية<sup>2</sup> فيؤسس هذا التقسيم للنظرية الكلاسيكية التي دعت لمبدأ تطور الأنواع الأدبية. فتعد النظرية الكلاسيكية امتدادا للنظريات الشعرية والأدبية، والأجناس اليونانية والرومانية (أرسطو؛ ديوميند؛ هوراس) وتتبنى هذه النظرية على احترام قواعد الأجناس الأدبية احتراما كبيرا، بالفصل بين هذه الأجناس، وتمثل قواعدها.

فالأجناس الأدبية -حسب النظرية الكلاسيكية - تتحدد بقواعدها ومضامينها وأساليبها، وصيغها الفنية والجمالية، لذا ينبغي على المبدعين احترام خصوصيات، الأسلوب الشعري، والأسلوب الملحمي، الأسلوب الدرامي وعدم الخلط بينها. وتبعاً لذلك فقد كان مبدأ التجنيس هو الفصل بين الأنواع، الأنماط والأشكال، الأساليب والاستعانة بالتراتبية الهرمية في التصنيف، التنوع والتقسيم. كما "فرقت الكلاسيكية بدقة بين الأنواع المختلفة، فكل واحد منها له موضوعاته الخاصة، وأسلوبه الذاتي، وغايته المتميزة، وعلى الشاعر أن يحترم هذه القواعد وأن يبقى عليها نقية خالصة، والأنواع الهجينة التي تجيء وليدة الخلط بين نوعين أو أكثر، مثل المأساة الهازلة، مرفوضا تماما"<sup>3</sup> بذلك كل إنتاج أدبي في ظل الكلاسيكية يجب أن يحتذى ما هو متعارف عليه، ولا يخرج عن أحكامه.

<sup>1</sup> / ينظر/ أفلاطون: جمهورية أفلاطون، تر/ فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ص 270.

<sup>2</sup> / ينظر/ جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر/ عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، بغداد 1989م. ص 18.

<sup>3</sup> / الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن، أصوله وتطوره، ومناهجه، ص 433.

لقد استمرت فكرة نقاء الجنس الأدبي، التي أسس لها أرسطو ولكن بكثير من المنهجية والوضوح (فالنظرية الكلاسيكية ليست مبنية على أن الجنس الأدبي يختلف في الطبيعة والقيمة على الجنس الآخر، فحسب بل أيضا على أنه ينبغي أن يفصل بينهما ولا يسمح لهما بالامتزاج)<sup>1</sup>. بالإضافة إلى الخلفية الاجتماعية واختلاف الطبقة الموجه إليها الإبداع ركز الناقدان أيضا على "التفرقة بين الأساليب وفنون القول بحيث يكون منها الرفيع، والمتوسط والأدنى وبالتالي دعت الكلاسيكية إلى ترسيم الحدود بين الأجناس الأدبية فهي "لا تقبل أي تفاعل بين الشعر والسرد، ولذلك ضبطت لكل جنس هويته الإبداعية، وحالت دون التقاء الأجناس الأدبية"<sup>2</sup> أما جهود النقد الغربي الحديثي تنطلق من النظرية الرومانسية التي عملت على تحطيم الحدود الأجناسية، فالتجديد الذي أصاب الأفكار الجمالية في القرن الثامن عشر ترك صداه في مجال الأنواع الأدبية. إذ كان المنطلق هو مناهضة المذهب الكلاسيكي القائل بثبات الأنواع، على اعتبار أن النماذج الإغريقية واللاتينية ليست شيئا مقدسا، فاتجاه ما قبل الرومانسية الذي حمل اسم 'العاصفة والاندفاع' تمرد على النظرية الكلاسيكية، وأظهر خصوصية العمل الأدبي المطلقة و'استقلاله الذاتي' وعبثية تقسيم النشاط الإبداعي المتوحد.

وأن جمالية النوع تنبثق من عملية الخلق الشعري، بوصفها اقتحاما رادعا لأبعد أعماق الشاعر، وتجيء تمردا وليس التزاما بالنماذج والقواعد، وترى من الضروري إدانة وجود الأنواع<sup>3</sup>. يقول الباحث "كارل فيكتور" (لقد سعت الحركة الرومانسية الأوروبية إلى تحطيم قيود الكلاسيكية السابقة، ومن ضمنها مبدأ نقاء النوع)<sup>4</sup> ومن هنا أخذت تتبلور نظرية للفنون تحاول أن تؤطر على الأقل أكثر الممارسات الفنية هيبية، وتحولت هذه النظرية في القرن الثامن عشر إلى دراسة خاصة هي علم الجمال، حيث سيهيا مكان لنظرية الأدب في الحدود.

<sup>1</sup>/ رينيه ويليك وأوسان وارين: نظرية الأدب، تر/ عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1992م، ص 342.

<sup>2</sup>/ أحمد الجوة: بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، وتداخل الأنواع الأدبية، المجلد الأول، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، الأردن، ص58.

<sup>3</sup>/ الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن أصوله، وتطوره ومناهجه، ص437.

<sup>4</sup>/ كارل فيكتور وآخرون: نظرية الأجناس الأدبية، تر/ عبد العزيز شبيل، ط1، منشورات نادي جدة الأدبي، المملكة العربية السعودية، 1994م، ص08.

لقد أصبح بذلك الأدب مرادفا فعليا لما هو تخيلي، صار ينظر للنصوص الأدبية بوصفها وحدات عضوية، وأبنية متكاملة، تكون الأدب وتطوره، وبالتالي معظم نظرياتها نظرت للأنواع الأدبية اعتمادا على العناصر الداخلية للأدب لا على العناصر الخارجية الشكلية، وبذلك كانت الرومانسية (ثورة على القواعد الكلاسيكية مباشرة بالحدثة الأدبية والفكرية، وسعت إلى زحزحت الحدود الفاصلة بين أجناس الأدب، وأنماطه وإلى ابدال التباعد بينها تقريبا)<sup>1</sup>

يعد الفيلسوف الألماني 'هيجل' من الذين ساهموا في بلورة نظرية للأجناس الأدبية في الغرب في ضوء رؤية فلسفية جمالية، مثالية مطلقة. ويذهب هيجل إلى وجود قرابة كبيرة بين الرواية والملحمة. -كما أن الإيطالي 'كروتشه' يرفض مقولة الأجناس الأدبية، إذ لا يميز بين الشعر الغنائي والملحمة والدراما، بل يعتبرها مجموعة غنائية واحدة، مصوغة في بنية فنية خاصة، في شكل حكاية، وشخصيات؛ وفعل درامي.

وفي هذا السياق يقول "محمد غنيمي هلال": (وفي الحق يبدو الفيلسوف "كروتشه" فريدا في نقده الجمالي، فقد رأينا أنه في مثاليته، ينكر قيمة العمل الخارجي، ويجعل الفكر كل شيء في العمل الفني، ثم إنه ضد التفريق بين اللفظ والمعنى، والشكل والمضمون، ويرى القيمة كلها في الشكل، لأن الصورة فيه تفترق عن مضمونها. كما أنه ينكر الفروق بين الأجناس الأدبية، ويرى أن قيمتها الفنية تنحصر في صفاتها الغنائية، ولا يعتد بعد ذلك بقواعد فنية للصفات الغنائية، فقد تكون التعبيرات الساذجة ذات طابع فني عميق في دلالتها على لسان السذج من الناس، والفرق بينهما وبين التعبيرات الفنية الناضجة على أيدي كبار الشعراء هو فرق في الامتداد لا في العمق)<sup>2</sup> وهذا فقد انكبت النظرية الجمالية على دراسة الأجناس والأنواع الأدبية بالدرس والفحص والنقاش. في ضوء مقارنات فنية، ومقاييس جمالية، كانت بطريقة أو بأخرى تتأرجح بين القبول والرفض<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>/ أحمد الجوة: بناء الشعر على السرد، ص58.

<sup>2</sup>/ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، د.ط، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص316.

<sup>3</sup>/ جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، نحو تصور جديد للجنس الأدبي، ط1، المغرب، 2011م، ص50.

ومن أهم النظريات النظرية التطورية تأثرت النظرية التطورية بتصورات "داروين" و"لامارك" حيث قسم داروين الكائنات الحية تقسيماً بيولوجياً إلى مجموعة من الكائنات الحية المختلفة معتمداً في ذلك على المنهج العلمي التجريبي القائم على الافتراض، الملاحظة، التجريب والاستنتاج النظري، بمعنى أن النظرية التطورية قائمة على الغائية والتغير. وهكذا نجد "فرديناند برونوتير" (Ferdinand Brunetiere) ينقل المنهج التطوري من بيئته العلمية البيولوجية إلى حقل النقد الأدبي، فيؤلف كتاباً بعنوان (تطور الأنواع في تاريخ الأدب) ثم يستعمل مصطلح الجنس لتصنيف النصوص الأدبية تنوعاً وتمميماً، وتجنيساً.

يرى "فرديناند برونوتير" أن الأجناس الأدبية ليست مجرد كلمات فحسب بل توجد في الطبيعة والتاريخ، تتكون هذه الأجناس وتتوالد كما تتوالد الكائنات الحية في الطبيعة، بالانتقال من البسيط إلى المركب والمعقد، ومن الأحادي إلى المتعدد، ومن المتجانس إلى غير المتجانس، مع مراعاة مبدأ التعارض والاختلاف بين الأنواع باستقراء خصائصها ومكوناتها الحية، ويمر الجنس الأدبي من فترات متنوعة: فترة الولادة، فترة النضج وفترة الموت والاندثار، أما فيما يتعلق بالتغيرات التي تطرأ على الأجناس الأدبية، فيرجعها "برونوتير" إلى الوراثة، والجنس وتأثير البيئات الجغرافية والاجتماعية والتاريخية، وكذلك شخصية المبدع أو الأديب وأثره في الجنس الذي يكتبه محافظة وتغييراً<sup>1</sup>. ويتناول "برونوتير" كذلك قضية تحولات الأجناس الأدبية الداخلية الخارجية وقد اعتمد "برونوتير" في منهجه التطوري هذا على بعض المبادئ الرئيسية: كالتطور، والمقصدية، والتفاعل.

-تليها جهود الشكلانية الروسية رومان جاكسون (R. Jakobson) يركز على أدبية النص وشعرية الرسالة، ويحدد مجموعة من الوظائف التي تميز جنساً أدبياً عن باقي الأجناس الأخرى، ويركز "رومان جاكسون" على الأدبية التي تميز الأدب عن باقي الأجناس الأخرى، لذا تحضر القيمة المهيمنة (La valeur dominante) في عملية التصنيف والتقسيم، وقد أثبت "جاكسون" أيضاً على مستوى التجنيس أن الشعر قائم في جوهره على المشابهة (التشبيه والاستعارة) في حين يركز السرد على المجاورة (المجاز المرسل والكناية).

<sup>1</sup> جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص 52.

تدرج دراسة الجنس الأدبي عند الشكلايين الروس في إطار نظرتهم للتطور الأدبي ويعتبر (ف.ب.شك洛夫سكي) (Viktor Borisovich Shklovsky) أن هذا التطور لا يسير بخط مستقيم، وإنما في خط متقاطع، حيث: "إن كل حقبة تتضمن مدارس متعددة، وليس مدرسة أدبية واحدة، وهذه المدارس موجودة في نفس الوقت داخل الأدب، غير أن واحدة منها تستولي على الصدارة فيقع تقنيها، وتبقى المدارس الأخرى، غير مقننة في الخفاء"<sup>1</sup>.

فموضوع التطور الأدبي عند الشكلايين لم يقف عند حدود الظاهرة الأدبية "في تحولها ونشوتها أو اضمحلالها واندثارها، وإنما تتعدى ذلك إلى محاولة فهم الشروط والمقاييس المتحركة في ذلك كله"<sup>2</sup> إن تصنيف الآثار الأدبية في أجناس وفق المنظور الشكلي، عملية معقدة حسب (شك洛夫سكي) ولذلك فهو يدعو إلى مبدأ القيمة المهيمنة التي دعا إليها (رومان جاكسون) Roman Jakobson. ومن أكثر مفاهيم النظرية الشكلانية جوهرية، وصياغة وإنتاجا، ويمكننا تعريف المهيمنة باعتبارها "عنصرًا بؤريًا للأثر الأدبي: إنها تحكم وتحدد، وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية"<sup>3</sup> وعليه فيمكن تجنيس العمل الأدبي بناءً على قيمة مهيمنة، من منظور شكلي. فالتطور الحاصل داخل الأجناس الأدبية هو نتيجة طبيعية لعمليات التداخل، وهو ما نلاحظه في قول "تينيانوف": "إذا ما افترضنا أن التطور تغيير للعلاقة بين أطراف النظام أي تغيير للوظائف والعناصر الشكلية يصبح التطور حينئذ مجرد إحلال لنظام محل آخر"<sup>4</sup> وفي إطار تفصيلهم الحديث عن التطور الأدبي يضبط الشكلايون الروس اتجاهه ويحددون مساره، وذلك في قولهم: "إن النظر ينبغي أن ينصرف من الوظيفة التكوينية، إلى الوظيفة الأدبية، ومن الوظيفة الأدبية إلى الوظيفة التكوينية، حتى يضيء لنا التفاعل التطوري للوظائف والأشكال"<sup>5</sup> فالتطور من منظور الشكلايين هو حصيلة التغير الحادث في الوظائف البنائية.

<sup>1</sup> / تيزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، تر/ إبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، 1982، ص 63.

<sup>2</sup> / بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية، مؤسسة الانتشار، بيروت، 2010م، ص 43.

<sup>3</sup> / تيزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي، مرجع نفسه، ص 81.

<sup>4</sup> / بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية، ص 44.

<sup>5</sup> / المرجع نفسه، ص 44.

وهذا نتيجة لفعل التداخل والتضايق والتراسل بين مختلف الوظائف داخل النسق الواحد، أو داخل أنساق متعددة متباينة، لكن العلاقة القائمة بين الأجزاء ليست شكلا واحدا تتبناه كل الأنواع، وإنما هو متنوع بحسب طبيعة الوظيفة التي تحل في سياق جديد، أو بحسب وظيفة السياق ذاته، ومحتوى التوجه الأدبي الذي حمله.

لكن التطور الذي لحق المقاربة الشكلانية للنص الأدبي والذي له علاقة مباشرة بإشكالية بحثنا المتمثلة في تفاعل الأجناس كان على يد 'ميخائيل باختين' Mikhail Bakhtin في إكتشافه لمبدأ 'الحوارية' وتعدد الأصوات عند دراسته لأعمال دوستوفسكي الروائية<sup>1</sup> وهو المبدأ الذي سيتم مناقشته لاحقا، لأنه يمثل أحد عناصر التأسيس المعرفي لإشكالية تفاعل الأجناس الأدبية من وجهة نظر هذه الدراسة. دون أن ننسى ما سعت إليه النظرية البنيوية التي اهتمت كثيرا بعملية التجنيس الأدبي، وخاصة مع رواد الشعرية البنيوية، 'كتودوروف'، 'رولان بارت'، 'جيرار جنيت'، 'شولز'، 'كلود بريمون'، 'ثورثوب فراي' في كتابه (تشريح النقد) 1957م.

وقد ميز 'تودوروف' بين الأجناس الأدبية التي تنقسم إلى أجناس تاريخية وأجناس نظرية. ف'جيرار جنيت' في كتابه (جامع النص) فقد أعاد تصنيف الأجناس الأدبية مرة أخرى وانتقد الثلاثية المنسوبة خطأ إلى 'أفلاطون' 'أرسطو' وقد اعتبر 'جنيت' أن موضع الشعرية ليس هو النص، بل هو جامع النص، أو ما يسمى كذلك بنظرية الأجناس الأدبية.

وفي هذا الصدد يقول جنيت 'ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، فهو كل العناصر الداخلة في النص التي تولد شعرية، وبناءً على هذا يعنى 'جينيت' لا بالنص بل بما يسميه 'التعالى النصي أي ما يجعل النص في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص.

<sup>1</sup>/ ينظر/ رومان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر/ جابر عصفور، ط1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص 39.

## ثالثاً: النصّ الأدبيّ من التّداخل إلى التّفاعل النّصّيّ:

يتبين لنا مما سبق أن التحديد المفهومي للجنس الأدبي وما يتعلق به من إشكالات يتغير حسب وجهة نظر الدارس، مما يوسع مفهوم الجنس الأدبي، فالدارس لإشكالية تصنيف الأجناس الأدبية تتبدى له " كثرة الأنواع وتداخلها وخصوصيات بعض الآثار الأدبية التي تستعصي على التصنيف ضمن ما تعارف عليه الدارسون، والخرق المقصود للأدب المعاصر لمواضع الأنواع الشيء الذي يجعل تصنيف النصوص عملاً معقداً ومتعسفاً في بعض الأحيان"<sup>1</sup> وبالنظر في مقولة نقاء الجنس الأدبي التي هيمنت على العلاقة بين النقد والإبداع خلال المرحلة الكلاسيكية كان ميلاد الحداثة الأدبية، التي أنتجت نصوصاً لا تستجيب لمقولات التصنيف ولا تخضع لمعايير الخاصة بكل جنس الأدبي. فالمصطلح الكفيل بالتعبير عن هذه الظاهرة التي تتجسد فيها الخصائص الفنية لجنس أدبي في جنس أدبي آخر؟

لقد تبنت الباحثة "صبيحة أحمد علقم" مصطلح "تداخل الأجناس" في بحثها المتعلق بجنس الرواية<sup>2</sup>. وإن كانت لم تؤسس لهذا المصطلح، والأمر نفسه نجده عند "بوشعيب الساوري" في كتابه "التباس هوية النص دراسة في تداخل الروائي والشعري" و"عبد الناصر هلال" في كتابه "تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين، جدل الشعري والسردى" كما اعتمد مصطلح "تداخل الأنواع الأدبية" في مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المنعقد بجامعة اليرموك، بالأردن عام 2008م، فالمقصود "بتداخل الأجناس الأدبية" حضور خصائص جنس أدبي في جنس أدبي آخر. كما يعني "سعي كتاب نوع ما إلى الاستفادة من العناصر الجمالية البنائية التي تكون نوعاً أدبياً أو أنواعاً أدبية أخرى، وبالتالي يتوجهون إلى الاستعانة بتقنيات نوع أدبي آخر لإثراء بنية النوع الأول المستعار له"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> / فتحة عبد الله: إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد، عدد 55، مجلد 14، محرم 1426هـ، مارس 2005م، النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ص 355.

<sup>2</sup> / صبيحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجاً، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2006م.

<sup>3</sup> / سامي سليمان أحمد: الاقتصار وتداخل الأنواع الأدبية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المجلد الأول، ص 412-413.

كما يرتبط مصطلح "التداخل" بشبكة من المفاهيم والمصطلحات القريبة منه دلالة وإجراءً كالتناص، التناصية؛ النصومية؛ البنصوية؛ التداخل النصي؛ المثاقفة؛ التفاعل النصي؛ الترابط النصي؛ الحوارية؛ التضافر النصي؛ التعالق... وكلها تقريباً تتفق أن التداخل في مجال الأجناس الأدبية هو أن: "تلتقي في نطاق واحد النص الواحد نصوص مختلفة في أصنافها، فينتج عن تداخلها وتفاعلها في ما بينها تعددية ملفوظية، ونصية ونوعية"<sup>1</sup> إن انتهاك الحدود بين الأجناس الأدبية وتجاوز بعضها البعض، والتداخل فيما بينها جعل "تيورديه" يرى "أن هذا الحدود تصبح مصطنعة وغير طبيعية"<sup>2</sup> إذن فتداخل الأجناس الأدبية حقيقة نقدية وقف عليها الكثير من النقاد، ويبقى النزاع قائم حول طبيعته، بين القائلين بالتداخل دون قيدٍ أو شرط ومن ينادي بضرورة وجود عنصر نوعي مهيم في الجنس الأصلي.

**شروط التداخل:** إن التداخل الفني له شروط تعنى أساساً بتقنيات وأساليب السرد، نذكر منها:

\***الإبداع:** إن التجريب سمة من سمات العملية الإبداعية، على مر العصور، يهد في المقام الأول إلى التجديد والإبداع، والتداخل في حقيقته عملية إبداعية بامتياز.

\***الجمالية:** والمقصود هنا هي غاية كل تجديد ومطلب كل مبدع يبحث عن التميز، والتداخل أحد هذه التقنيات التي بإمكانها أن تجذب عشاق المسرح أو السرد أو أي فن إلى الشعر.

**الحفاظ على خصائص الأجناس الأدبية:** لقد ساهمت نظرية الأجناس الأدبية في إيجاد تصنيفات تخدم نظرية الأدب، وفعلت الشعرية حوار الأجناس وتداخلها و" يكمن مأزق هذا التداخل في ضياع السمات التي تبقي على الفوارق، فنضيق نحن القراء ما يخول لنا التمييز"<sup>3</sup>.

فتتحول عندها النصوص إلى فوضى، وهو ما يسميه أدونيس كتابة استناد إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية، وضياع السمات الملازمة لكل جنس.

<sup>1</sup> / إبراهيم عبد الله: التداخل النصي والتعارض الدلالي، قراءة في رواية النحاس، لصلاح الدين بوجاه، مجلة الحياة الثقافية، تونس، مج23، العدد91، 1998م، ص65.

<sup>2</sup> / عبد الستار جبر الأسدي: حدود الأفق المفتوح- قراءة في خريطة تزاوج الأصناف الأدبية، مجلة العلامات العدد18، 2002م، ص06.

<sup>3</sup> / طيبي بوعزة: نظرية الأجناس الأدبية وقصيدة النثر في النقد الجزائري، مخطوط أطروحة دكتوراه، جامعة تيارت، كلية الآداب واللغات، 2019، 2020م

تجاوز الفوضى في التجريب: خاصة مع تواجد عدد كبير من التجارب الشعرية المعاصرة "يمكننا مع هذه التجربة أن نقبل بتداخل الأجناس، إلا أن هذا القبول يشوبه الحرص على تجاوز الفوضى في التجريب، والتفكير في استراتيجيات هذا التداخل وبناء نظرية في بلاغة هذا العبور الأجناسي، حتى نوجه آفاق الانتظار لدى القراء مرة أخرى، بعد أن تعودوا نماذج كتابة وفق منظومة أجناسية محددة العناصر"<sup>1</sup>.

\* فالإشكال المطروح بالنسبة لموضوع دراستنا يمكن اختزاله في السؤالين التاليين: كيف تتداخل النصوص؟ وكيف تتدمج فيما بينها لتشكل نصا جديدا يصنع الفرجة الأدبية ويؤسس لنمط كتابة قديم/جديد؟ هو سؤال يحيلنا إلى الكشف عن كيفيات التفاعل بين النصوص، وحدوده وتمفصلاته، فحضور جنس في جنس آخر يحدث على مستوى تمفصلات تقنية ودلالية عميقة حيث تفرز ما يسمى "جامع النص" وهو المفهوم الذي أسس له "جيرار جنيت" فهو سؤال إشكالي نأمل من خلاله الإجابة عن مجموعة من الأسئلة الفرعية وهي: كيف تتفاعل النصوص فيما بينها؟ كيف يكون التفاعل في القصيدة الجزائرية المعاصرة؟ ما هي تقنياته؟ يدفعنا البحث للإجابة على سؤال: ماهي أسس تداخل الأجناس وتفاعلها؟

أولاً: الحوارية وتعدد الأصوات: أطلق 'ميخائيل باختين' مصطلح الحوارية Dialogisme على العديد من الظواهر الفنية والمجالات المعرفية فجعله مرة صفة للكلمة، ومرة صفة للرواية، ومرة صفة للعلاقة<sup>2</sup>. إن علم اللغة لا يعرف مثل هذه الكلمة المزدوجة الصوت، غير أن هذه الكلمة بالذات كما نعتقد هي التي يتعين عليها أن تصبح من المواد الرئيسية في دراسات ما بعد علم اللغة<sup>3</sup> ومنه فالتبادل الحوارية للكلمة، يجعلها محملة بالعديد من المعاني المعجمية المرتبطة بها أساسا، مثلما تكون مجالا يفرغ فيه القارئ أو المتكلم أو السامع تصور للمعنى.

<sup>1</sup>/ رواية يحيوي: شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، مخطوط أطروحة الدكتوراه، جامعة مولود معمري، قسم اللغة العربية وآدابها، 2010م، ص328.

<sup>2</sup>/ بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص79.

<sup>3</sup>/ ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، تر/ جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م ص170.

من خلال ما يقيمه بين الكلمة ومختلف السياقات الثقافية المصاحبة للنص الذي وردت فيه إذ إن "لكل كلمة وجهين، فهي بقدر ما تتحدد بكونها صادرة عن مستعمل.

تتحدد أيضا بكونها موجهة إلى مستعمل آخر، إنها تشكل بالضبط حصيلة التفاعل بين المتكلم والسامع"<sup>1</sup> وبهذه العلاقة التي تنسجها الكلمة في 'حوارية' بين المتلقي وما يحمله من رؤى ومعارف وأفكار، وبين المتكلم وما يود قوله باختيار هذه الكلمة أو تلك، يتم تفعيل الحضور القصدي للأفكار عبر وساطة اللغة، وينتقل التصور اللساني للفعل الكلامي من اعتباره مجرد حقيقة لغوية تدرس لذاتها إلى اعتباره حقيقة لغوية واجتماعية، ونفسية. إن اعتبار 'باختين' مبدأ حوارية الكلمة، ينقل الدرس اللساني من دائرته الضيقة وهي الاهتمام باللغة لذاتها ولأجل ذاتها، كما اعتقد 'فيردينان دي سوسير' Ferdinand de Saussure ومن هنا نحوه إلى اعتبار الكلمة في تفاعل مع كل الظواهر الاجتماعية، وتداخل مع كل حقول المعرفة الإنسانية، وهو ما يجعل فكرة الحوارية اللفظة مؤسسة لفكرة التداخل كهيكلي تصوري، يمكن أن تبنى عليه فكرة تداخل الأجناس كواقع نصي، إذ كلمة حوارية بطبيعتها حسب ما يتداخل في مجالها المعجمي، أو الاستعمالي تداخلا يصل حد التناقض<sup>2</sup>.

\* **تعدد الأصوات:** من خلال التعدد يحدث التداخل بين الأصوات، وقد جسدت ذلك أعمال 'دوستوفسكي' حيث تتحطم كل التقاليد الفنية الاجتماعية الموروثة، وتختلط الأدوار وتتداخل الأجناس. لقد تبين 'لباختين' أن الظاهرة "تعدد الأصوات" لا تتعلق فقط بالرواية، وإنما تتعدى ذلك إلى مختلف الأجناس الأدبية، والفنون الإبداعية. يقول 'ميخائيل باختين' "يساورنا الاعتقاد أن هناك مجالا للحديث مباشرة حول تفكير فني متعدد الأصوات، وخاص يتجاوز حدود الصنف الأدبي الروائي"<sup>3</sup> إن ما يمكن التوصل إليه فيما يتعلق ب'الحوارية' و'تعدد الأصوات' هو أنهما يمكن أن يعدا مركزا معرفيا يتأسس عليه مفهوم التداخل. ينطلق مفهوم التداخل من جملة المعاني التي يمكن أن تحملها الكلمة الواحدة.

<sup>1</sup> / ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، مرجع نفسه، ص 117.

<sup>2</sup> / محمد عروس: تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر، جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية، مرجع سابق، ص 66.

<sup>3</sup> / ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، مرجع نفسه، ص 387.

ويمتد مفهوم التداخل إلى أن يرتبط بالعلاقة بين الكلمات أو الشخصيات في حوارية تتميز بتعدد الأصوات. يتجاوز مبدأ 'الحوارية' و 'تعدد الأصوات' الأعمال الروائية إلى بقية الأجناس الأدبية، ويكون الشعر المعاصر فضاء للحوارية وتعدد الأصوات، بما يحضر فيه من سرد ومشهد، وفعل درامي وشخصيات.

ثانياً - النصّ: يعد 'رولان بارت' Roland Barthes من بين اللذين أولوا النص أهمية خاصة في دراساته النقدية، وتعتبر الأفكار النصية التي أسس لها أرضية خصبة، يمكن أن نتخذها مرتكزا معرفيا للنص الشعري المعاصر القائم على ظاهرة تداخل الأجناس.

فيعرف "رولان بارت" النص بأنه "نسيج من الكلمات يترابط بعضه ببعض كالخيوط التي تجمع عناصر الشيء المتباعدة في كيان كلي متماسك"<sup>1</sup> وهو خاضع من وجهة نظر علم النص إلى السبك والانسجام، ولا يمكن أن يتحمل المنجز الكلامي مهما كانت طبيعته صفة النص إلا إذا حمل من عناصر السبك ما يحقق به وجوده التركيبي، بمراعاة قواعد الترابط النحوي، من خلال علاقات المجاورة، وما حمل من عناصر الانسجام على مستوى المعنى والدلالة التي يستخلصها المتلقي عن طريق التخزين والاسترجاع"<sup>2</sup> مما يفتح آفاق للقراءة والتأويل، في وحدة متكاملة بين مكونات النص. كما أن 'رولان بارت' Roland Barthes اعتبر أن النص "لا يمكن أن يكون متضمنا في تسلسلية أو حتى في مجرد تقسيم للأجناس، بل إن قوته على العكس من ذلك (أو بدقة)، تكمن في تهديم التصنيفات القديمة"<sup>3</sup> لأن التقسيمات القديمة قائمة أساسا على نقاء الجنس الأدبي، فلكل جنس أدبي خصائصه الفنية، التي يجب الوفاء بها عند الإبداع، والتقيد بتقاليدها عند النقد، أما العنصر الإبداعي المعاصر -شعرا ونثرا- فإنه يحمل من التداخل بين الأجناس ما يجعله منفلتا عن التصنيف، متجاوزا للحدود الإبداعية والتقاليد الفنية التي كان يعتقد بقديسيتها"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> /الأزهر الزناد: نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1993، ص 12.

<sup>2</sup> /ينظر/ إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، بحوث وقراءات، منشورات الاختلاف، لبنان 2010م، ص 220.

<sup>3</sup> /رولان بارت: من العمل إلى النص، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، تر/ محمد خير البقاعي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1998 م، ص 15.

<sup>4</sup> /محمد عروس: تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص73.

كما اعتبر 'بارت' نتيجة لذلك أن النص "منسوج تماما من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء: لغات ثقافية (وأي لغة ليست كذلك) سابقة أو معاصرة، تتجاوز النص من جانب إلى آخر، في تجسيمة واسعة"<sup>1</sup> والنص بهذا المفهوم المتعدد يمثل أحد الأسس التي تستند عليها ظاهرة تداخل الأجناس، فهذا المفهوم المتعدد للنص هو ما يمكن الدارس من أن يطلق على المنتج الثقافي الذي يبرز فيه تداخل الأجناس مصطلح 'نص' ويكون مفهوم النص مرتكزا معرفيا لتداخل الأجناس. ذلك أن النص من هذا المنطلق -منطلق التعدد- بمثابة علامة تبحث عن العديد من التأويلات "بحركة متسلسلة للتفكيك والتداخل والتنوع"<sup>2</sup> وبالتالي يمكن أن نلخص في قضية النص كتأسيسي نظري لتداخل الأجناس هو:

\* يتميز النص بالتعدد، وهو ما يجعله مجالا مفتوحا، تتجلى في كيانه العديد من الظواهر ومن أهمها تداخل الأجناس الأدبية.

\* يعكس النص في نظامه البنائي مفاتيح قرائية، أودعها المبدع لحظة الإبداع والكتابة ويستلهم منها القارئ مسارات التأويل، لحظة القراءة والتأويل.

\* تبرز ظاهرة تداخل الأجناس كمعطى نصي، لا يمكن لمفهوم النص بصورته التقليدية القائمة على اعتبار النص معبرا عن جنس أدبي، أن يحمل من الخصائص الفنية، ما يعطيه الانتماء، وإنما يتم توسيع مفهوم النص بما يتلاءم وطبيعة الإبداع الجديد، المتمم بظاهرة تداخل الأجناس.

لقد شاع مصطلح النص "وإن لم تسع نظرية النص إلى إلغاء تمايز الأجناس الأدبية والفنون، فلذلك لأنها لا تنظر إلى الآثار الفنية كرسائل بسيطة ولا حتى كملفوظات، ولكن كإنتاجات مستمرة العطاء"<sup>3</sup> عن طريق مجموعة الفاعلين المؤلف، النص، السياق، والقارئ.

\*لئن قامت النظرية الكلاسيكية على مقولة الجنس كمنظم للإبداع، فإن النظريات ما بعد الكلاسيكية، تقوم على مقولة النص، كمرتكز بديل يؤسس لتحولات الإبداع ويرسم خرائط النقد، ويؤسس لظاهرة تداخل الأجناس الأدبية.

<sup>1</sup>/ رولان بارت: من العمل إلى النص، مرجع نفسه، ص 16.

<sup>2</sup>/ رولان بارت: من العمل إلى النص، ص 14.

<sup>3</sup>/ رولان بارت: من العمل إلى النص، ص 44.

3- التناص: يعد 'التناص' من أهم المفاهيم التي فتحت النص على العديد من الرؤى والتصورات، ووسعت مجال الإدراك للنص الأدبي، وذلك ما جعل الدراسات ما بعد البنيوية تنظر إلى الإنتاج الأدبي من وجهة نظر تناصية. فهل يمكن أن نعتبر التناص أساسا تستند عليه ظاهرة تداخل الأجناس في الأدب عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص باعتباره موضوع الدراسة، وماهي الأفاق التي تفتحها مقولة التناص للنص الشعري بالنسبة لإنتاجه أو تلقيه؟

لقد برز 'التناص' كمصطلح ومفهوم في أواخر الستينيات من القرن العشرين، على يد 'جوليا كريستيفا' Julia Kristeva التي تربط "تداخل الأجناس بالتناص، في سياق حديثها عن هذا الأخير تقول: "يتكون كل نص كموزاييك من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر"<sup>1</sup> كما يرى "بارث" أن "كل نص هو تناص، وأن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عسوية على الفهم بطريقة أو بأخرى.... فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة"<sup>2</sup>، ومثل هذا المفهوم الموسع للتناص يجعل من النص قاعدة لتداخل النصوص والخطابات. إن رؤية 'جوليا كريستيفا' لـ "النص" هو الذي جعلها تتوصل إلى مفهوم 'التناص' إذ أنها نظرت إلى النص باعتباره إنتاجية، وهذا يعني حسبها أمرين: "أولهما أن علاقة اللغة التي يكون متموقعا فيها هي علاقة إعادة توزيع (تدميرية - تشييدية) ومن ثم تمكن مقاربتها بطريقة أفضل من خلال المقولات المنطقية، وليس بالأحرى المقولات اللغوية، وثانيهما: أن يكون أي نص إبدالا للنصوص. وبالتالي يصبح النص قابلا للقراءة والتأويل، ومنه التجدد والاستمرارية، فيعاد إنتاج النص، بقدر عدد القراء الذين يمارسون عليه فعل القراءة، ولا يتم ذلك إلا بما يحضر في النص من نصوص أخرى، تتداخل معه، حاملة من الدلالات بمقدار ما يتسلح به القارئ، من معارف وآليات فيغدو النص في طابعه الملموس كأثر فني واحد، ولكنه متعدد في حقيقة الأمر، بقدر ما يتسلل إليه من نصوص.

<sup>1</sup>/ ليون سومفيل: التناصية، تر: وائل بركات، علامات، ج31، م6، 1996م، ص244.

<sup>2</sup>/ رولان بارث: نظرية النص، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، لبنان، تر: البقاعي محمد خير محمود، 1988م، ص88.

## -التفاعل الأجناسي وأنواعه:

إذا عدنا إلى تحديد مصطلح 'التفاعل' فقد ولد هذا الطرح النقدي على يد 'جوليا كريستيفا' Julia Kristeva في اشتغالها واهتمامها بأبحاث 'باختين' Mikhail Bakhtine خاصة في مجال السيميولوجيا، وفي حديثها عن التناسية، وفي تداخل النصوص والعلاقة بينها، جاء طرحها هذا تأكيدا وتقويضا لفكرة 'مفرد النص' وتأسيسا ل'متعدد النص' لذا تم الاهتمام بمصطلح التفاعل الأجناسي كنتيجة حتمية "لكل النظريات التي قالت بانفتاح الدال على آخره، بدءا من نظرية "سوسير" اللغوية، وإن حددت الآخر بالمضاد فقط، وانتهاء بنظريات "كريستيفا" و"دريدا" و"بارث" التي فتحت الدال على عدد لا نهائي من التعالقات"<sup>1</sup> فيغدو التفاعل انصهار عناصر جنس أدبي في عناصر جنس أدبي آخر، ليخلق الشاعر المعاصر جنسا جيدا مغايرا بعناصر جديدة، أي إن التفاعل كيمياء وانصهار.

ومصطلح 'التفاعل' في المعنى اللغوي يشير إلى كلمة: (تفاعلا) أي أثر كل منهما في الآخر<sup>2</sup> ومنه التفاعل الكيماوي (...)، تأثيرا متبادلا بين مادتين أو أكثر، فينتج منه تغيير في طبيعة الأجسام الكيماوية كتفاعل الأوكسجين والهيدروجين المؤدي إلى الماء<sup>3</sup> إن التفاعل بمثابة التحول العميق الذي يؤدي إلى تغيير المادة الأصلية لينتج شيء جديد. والتفاعل في اللغة صيغة دالة على الاشتراك في الفعل على سبيل التعاون حيناً، والتصارع أحيانا<sup>4</sup>، وهي من الصيغ التي تقتضي أكثر من فاعل ينجز الفعل، لكن "التفاعل L'interaction" في الاصطلاح أشد تعلقا بمجال تحليل الخطاب L'analyse du discours ولهذا نجد في "معجم تحليل الخطاب" مادة علمية تعرف بالتفاعل وتضبط حدوده.

<sup>1</sup> / نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي، التناسية، النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2010، ص 87.

<sup>2</sup> / مؤنس رشاد الدين: المرام في المعاني والكلام، القاموس الكامل، دار الراتب الجامعية، ط1، بيروت، 2000، ص 224.

<sup>3</sup> / لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، مرجع سابق، ص 588.

<sup>4</sup> / أحمد الجوة: تفاعل الشعر والأقصوصة في أعمال فوزية العلوي، مجلة قراءات - مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة.

كما أصبح التفاعل عند "Goffman" "قوفمان" دالا على المواجهة بين طرفين يتبادلان التأثير بحضورهما الجسدي، والتفاعل وثيق الصلة بعمليات التأثير المتبادلة بين الأطراف المتواجحة والمتحاوره والمتصارعة<sup>1</sup> وبالتالي فالعملية الإبداعية تمر بعدة مراحل منها: العدم والاختلاف والتفاعل والصهر والمزج والتحويل والتشكيل، أما التفاعل 'فينتج عنه عناصر جديدة لم تكن داخلة فيه أصلا'<sup>2</sup> ومنه نقول بأن التفاعل هو خلق شيء جديد لم يكن موجود، وذلك نتيجة اختلاف مواد ومزجها.

لا يمكننا الولوج إلى مفهوم التفاعل دون أن نعود إلى جهود النقد الشكلاني لأن الشكلانية الروسية من أولى النظريات التي أسست لعلم الأدب، هذا الأخير الذي يحيل في جوانب منه إلى التفاعل بين الأجناس والأنواع والنصوص "لم تبسط الشكلانية في نصوصها أصول نظرية التفاعل بين الأجناس والأنواع، وإنما تحمل عديد الأفكار المضمنة في مقالات الشكلانيين ومختلف المفاهيم فيها على تصورات تقع في حيز فكرة التفاعل أو تمهد لها"<sup>3</sup>.

لقد تحدث 'جيرار جنيت' Gérard Genette عن التفاعل الذي يقوم بين منجز سردي ما، ومنجزات سردية أخرى، قد حدد خمسة أنواع لهذا التفاعل أو المتفاعل وهي: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، معمارية النص.

يقصد بالتناص (Intertextualité): حضور نص في آخر دون تغيير له.

والمناص (Paratexte): هو الذي يجمع بين مختلف النصوص، ويتجلى من خلال العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، والهوامش والصور، وكلمات الناشر.

الميتانص: (Métatextualité): تضمين النص وحدات نصية سابقة عليه دون تنصيب عليها

النص اللاحق: (Hypertexte) هو تحويل نص سابق أو محاكاته.

<sup>1</sup> Patrick Dictionnaire d'analyse du discours- Editions du seuil-Paris2002 charaudeau, /

Dominique Maingueneau, p318-322.

<sup>2</sup> نبيل راغب: التفسير العلمي للأدب، نحو نظرية عربية جديدة، دار توبقال للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص 224.

<sup>3</sup> بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية، مرجع نفسه، ص 37.

معمارية النص: (Architextualité) فهي التي تحدد الجنس الأدبي للنص، شعر، رواية، قصة ..<sup>1</sup>. يعرض 'جيرار جنيت' في خضم حديثه عن العلاقة بين تفاعل النصوص وتفاعل الأجناس عدة مصطلحات وهي: الانحراف الساخر، المحاكاة الساخرة، المعارضة. بعد عرض المفاهيم الثلاثة السابقة يقوم 'جنيت' بإقصاء مفهومي: الانحراف الساخر والمحاكاة الساخرة، في دائرة العلاقة بين التفاعل النصي والتفاعل الأجناسي، ويحافظ على مفهوم المعارضة، ويعدّه الرابط المتين بين مفهومي التناص ومفهوم التفاعل الأجناسي، ويبرر ذلك بقوله: "إن هناك مجالاً بين النص الأدبي والجنس الأدبي، في هذا المجال يتم الاختلاف ويتم الائتلاف، فإذا حصل اختلاط صار هناك وحدة بين الجنس والنص، إن حصل اختلاف يحدث تنافر بين الجنس والنص.

والأمر الآخر الذي ذكره 'جنيت' هو عدم القدرة على محاكاة النصوص بصورة مباشرة، وإنما تتم المحاكاة بصورة غير مباشرة. وهذا ما يجعل المعارضات غير موجودة إلا للأجناس الأدبية دون غيرها حسب رأيه<sup>2</sup> أما السبب الرئيس الذي يسوقه (جنيت) في ربط المعارضة بالتناص وتفاعل الأجناس فهو: المعارضة ذات بعد أجناسي، فقد عدها 'جنيت' نوعاً من أنواع التناص، لأنها تتحول إلى نصوص تشبه الأجناس الأدبية وهذا الرابط الرئيس بين تداخل النصوص وتداخل الأجناس<sup>3</sup>. إن المبادئ التي طرحها (جنيت) حول علاقة تداخل النصوص بتداخل الأجناس لا نستطيع تطبيقها على الشعرية العربية، لأنه استوحى هذه المبادئ من الشعرية الغربية، والشعرية الغربية تختلف في أركانها ومضامينها عن الشعرية العربية، ثم إن مفهوم المعارضة عنده يختلف عن المعارضة في الشعر العربي. إذن هناك سؤال ملح يطرح نفسه بقوة، ما هو وجه العلاقة بين التناص وتداخل الأجناس في الأدب العربي؟ للإجابة على هذا السؤال يجب علينا تأمل الأدب العربي بنظرة تحليلية، هذه النظرة سنتقي بالإجابة عن هذا السؤال. إن الأدب العربي واسع الأفق، وقابل للتأثير والتأثر وهو أدب منفتح على غيره من الآداب الأخرى.

<sup>1</sup> / نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص 211.

<sup>2</sup> / ينظر/ بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، ص 100.

<sup>3</sup> / المرجع نفسه: ص 99.

لقد ظهر هذا جليا في تداولية الهندسة الشعرية للقصيدة العربية، وأخذها منح جديدة، وتأثرها بالتقدم في الحقل الأدبي العالمي. بالعودة إلى السؤال السابق الخاص بعلاقة التناص بتفاعل الأجناس، علينا الإشارة إلى عدة قضايا تختص بالموضوع مثلا إن هناك نقاد يجعلون من مفهوم التناص مفهوما دالا على جميع أشكال التفاعل، سواء تفاعلا نصيا أم أجناسيا، فبعضهم يستبدل مصطلح التداخل بمصطلح التناص، ويقول مثلا: تناص الشعر مع غيره من الفنون<sup>1</sup>، تناص الشعر مع القصة وغيرها.

وهذا يعطينا فكرة بأن التفاعل أو التداخل الأجناسي، يعد نوعا من أنواع التناص، أما الرابط الآخر فهو حضور فن داخل فن، أو حضور جنس داخل جنس، مثل: حضور القصة داخل القصيدة أو الرسالة داخل القصيدة وغير ذلك، أو اتخاذ أشكال أخرى مثل: نظم المنثور، ونثر المنظوم، وهذا يحصل كثيرا في الأدب العربي، ونرى قصصا تاريخية كثيرة حولها الشعراء إلى قصائد يتغنون بها، وعلى سبيل الذكر فقد نظم 'حافظ إبراهيم' قصة عمر بن الخطاب، كما نرى نظم المنثور في السير حيث إن معظم سير العرب تم نظمها في قصائد، مثل: سيرة أبي زيد الهلالي، وسيرة الزير سالم، وغيرها من السير.، وهذا يدل على التمازج الواضح بين التناص وتداخل الأجناس ولكن كيف يقع هذا التمازج؟ هذا الارتباط بين التفاعل الأجناسي والتناص عن طريق الاتحاد واستدعاء النص الأصلي، إذ يقوم الكاتب أو المبدع أو الشاعر بجلب القصة الأصلية أو النص النثري الأصلي وتحويله إلى شعر.

ففي أغلب الأحيان تعج هذه النصوص بالتناص التاريخي، والتفاعل الأجناسي، إذ توجد عناصر القصة داخل القصيدة، كذلك تكون القصيدة مقتبسة من قصة تاريخية أو سيرة شعبية ما كان هذا باختصار علاقة التناص بالتفاعل وهي علاقة تبادلية لا توجد في كل النصوص، وإنما في بعض النصوص ذات الأبعاد التاريخية والاجتماعية.

<sup>1</sup>/ كمال غنيم: التناص في شعر المقاومة، مجلة جامعة الخليل، ع2، فلسطين، 2010.

في الأخير: إن ما يمكن أن يتوصل إليه البحث في الإشكاليات المتعلقة بالجنس الأدبي من التداخل إلى التفاعل النصاني.

- تطورت النظرة للجنس الأدبي، انطلاقاً من فكرة نقاء الجنس الأدبي، وأهمية التصنيف، في إقامة الحدود بين الأجناس الأدبية، إلى فكرة تحطيم القيود، انتهاك الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية والتأسيس لتداخلها بدل نقائها.

- يتأسس تداخل الأجناس الأدبية في النقد المعاصر، على جملة مبادئ ومقومات يرتكز عليها، ويستمد منها ديناميته، وحيويته، وتتمثل في مقولات: الحوارية، تعدد الأصوات، النص والتناص.

- النص الإبداعي المعاصر نص إشكالي ذلك أن نصوصه غنية بتداخل الأجناس الأدبية، مما يستوجب مساءلة هذه النصوص.

- أن اعتبار الجنس الأدبي بمثابة أنساق مفتوحة تعبير عن الظاهرة الإبداعية المتمثلة في تداخل الأجناس الأدبية.

- يعبر مصطلح تداخل الأجناس الأدبية عن الظاهرة الإبداعية المتمثلة في حضور الخصائص الفنية لجنس أدبي في جنس أدبي آخر.

- والتفاعل انصهار عناصر جنس أدبي في عناصر جنس أدبي آخر، ليخلق الشاعر المعاصر جنساً جيداً مغايراً بعناصر جديدة.

ومن خلال النظرة النقدية للأجناس الأدبية يمكن لنا أن نستخلص فكرة مؤداها أن الجنس الأدبي هو كل متكامل يقوم على موضوع يحدده الأديب، ويخوض فيه وعلى سمات جمالية تحقق قيمته الفنية، وتخلق له مكانة في عالم الأدب والنقد معاً.

الفصل الأول: التفاعل السردى  
الشعريّ في الشعر الجزائريّ المعاصر

## الفصل الأول: التفاعل الشعري السردى في الشعر الجزائري المعاصر

المبحث الأول: النص والتفاعل النصي

- 1- التأسيس لتجربة شعرية سردية
- 2- ملامح السردية في الشعر العربي القديم
- 3- الأساليب السردية في الشعر الجزائري المعاصر

المبحث الثاني: البنية السردية في القصيدة الجزائرية متفاعلة الأجناس

- 1- سردية العنوان والمشهد الافتتاحي
- 2- تفاعل الحدث بمستوياته مع شخصيات القصيدة الجزائرية متفاعلة الأجناس
- 3- الحوار وأشكاله في القصيدة الجزائرية متفاعلة الأجناس

المبحث الثالث: تجليات المكان والزمان في القصيدة الجزائرية متفاعلة الأجناس

- 1- سردية المكان وأهميته في النص الشعري
- 3- الزمن وأهميته في تشكيل القصيدة متفاعلة الأجناس

المبحث الرابع: تفاصيل الحكاية في القصيدة متفاعلة الأجناس ووسائل البناء السردى

- 1- خطاب السارد الشعري
- 2- تواتر الأحداث وتفاعلها مع عناصر السرد
- 3- المشهد الختامي وتجلي ظاهرة التفاعل

خلاصة الفصل

## المبحث الأول: النصّ والتفاعل النصّيّ

"إذا كان البحث في نص معين كما تقتضي ذلك أية نظرية للنص يتم من خلال جنس نصي خاص، فإن نظرية التفاعل النصي تتيح إمكانية التعامل مع النص من جهة 'تفاعله' مع نصوص أخرى من أجناس مختلفة، ظهرت في الفترة نفسها أو في فترات سابقة أو لاحقة. وبما أن عملية 'التفاعل' بين النصوص ضرورة، فلا مناص للباحث من الانكباب على إبراز مختلف مستويات التفاعل النصي وأشكاله، وهذا العمل علاوة على كونه يسمح لنا بالنظر إلى النص في ذاته، يتيح لنا إمكانية النظر إليه من مختلف علاقاته مع نصوص أخرى، ومع السياق الثقافي والاجتماعي الذي ظهر فيه"<sup>1</sup>.

سعى بعض الكتاب -في ظل التجريب الإبداعي- إلى فتح الحدود بين الأجناس الأدبية، وإلى تشكيل فضاء إبداعي مشترك، يجمع ويركب بين مكونات -ظلت لفترة -متباعدة، بهدف إبداع نصوص تحقق الفردة وشعرية الاختلاف، لذا "عبرت بعض خصائص القصة إلى الشعر، وظهر ما يسمى "بتسريد الشعر". وعبرت بعض مكونات الشعر لتدخل في نسيج القصة أو الرواية فظهر تشعير القصة"<sup>2</sup> فالكتابة المعاصرة "لا تؤمن بالحدود، إنها كتابة عبر حدودية، عبر نوعية، عبر شكلية، عبر جنسية، عبر ثقافية عالمية، مهمتها السطو على ممتلكات الآخرين، ومن هنا لا يستطيع القارئ أن يتبين هويتها الأصلية، يختلط الرسمي بالشعبي والهامشي، والشعري بالسردّي، والأدبي بالفلسفي، والتاريخي والديني بالأسطوري والوثني، وأصبح النص المعاصر نصا محيرا وهادما لضوابط وأشكال اشتغال اللغة في غالب الأحيان، باسم الحداثة والتجديد..<sup>3</sup> لقد انتبه الدرس النقدي سواء الغربي أم العربي إلى التحولات التي أصابت الأجناس الأدبية فتداخلت واستفادت من بعضها البعض.

<sup>1</sup> نصر الدين بن عطية، قريش بنعلي: معايير النصية في الدراسات النقدية العربية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد10، عدد3، 2021، ص448.

<sup>2</sup> للاستزادة أكثر يرجع إلى/ أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ط1، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، 2007، ص 149.

<sup>3</sup> آمنة بلعلي: عولمة التناص ونص الهوية، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، العدد1، ماي 2006 م، ص 14.

كما لا يخلو الشعر الحديث بمفهوم الحداثة من انفتاح أجناسي على السرد والقصة والمسرحية، فتجانس السردى والغنائي والوجداني (مع أنهما لا يلتقيان).

انتقلت القصيدة إلى مواقع جديدة رؤية وأسلوباً وأصبحت "الكتابة الشعرية أرحب من أن تحد داخل جنس أدبي واحد يسمى (قصيدة) أو (قصيدة النثر) فهو قائم في كل جنس ولا جنس له واقترح 'أدونيس' مصطلح 'الكتابة' الذي يقول بهدم الحدود بين الأجناس الأدبية<sup>1</sup> وكان الهدف من هذا التحول خلق وظيفة جديدة للشعر تتمثل في الفعالية الجمالية الإبداعية، التي تغير التعامل مع اللغة والصورة والإيقاع، فتتولد نصوص تفلت من التصنيف الأجناسي. إن المتتبع لتحويلات القصيدة الجزائرية المعاصرة، يقرأ المد السردى داخل غنائية الشعر وقبل اللوج في استنطاق اللحظات المفصلية التي تقدم برزخية العبور من السرد إلى الشعر نحدد أولاً المصطلحات. ويليه دراسة أشكال وآليات الحضور السردى في العمل الشعري. ما هو السرد؟ وما العلاقة التي تربط بينه وبين الشعر؟ وما حدود التعارض والاتفاق بين هذين الجنسين؟\* إلى أي مدى استوعب الشعر المعاصر آليات السرد القصصي؟ هل يغير السرد الموظف في القصائد الشعرية معمارية القصيدة؟ ماهي الطرق والآليات التي يتخذها الشاعر لجعل عملية التفاعل السردى الشعري تنصهر في العمل الشعري؟

**في مفهوم السرد لغة:** للسرد مفاهيم مختلفة تنطلق من أصله اللغوي الذي يركز على عناصر ثلاث هي: الاتساق، التتابع، وجودة السياق، وهي عناصر أساسية يقوم عليها السرد الذي ينهض في الأساس على وجود 'مادة حكاية'. والسرد في القاموس المحيط 'للفيروز آبادي' هو: الخرز في الأديم (خرز الخف: كتبه، والخرزة الكتبة)<sup>2</sup> أما في 'لسان العرب' فيقول 'ابن منظور' في مادة (س ر د): السرد في اللغة: تقدمه شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً، سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق<sup>3</sup>

<sup>1</sup>/أمنة بلعلى: عولمة النص وتناص الهوية، مرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

<sup>2</sup>/الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة خرز، ط2، مؤسسة الرسالة بيروت، 1987، ص656.

<sup>3</sup>/ابن منظور: لسان العرب، مادة (س ر د) تح/ عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي - د.ط، دار المعارف بالقاهرة د.ت، المجلد الثاني، ص1987.

إذا فالتعريفات المعجمية لمادة (س ر د) تطرح السرد بوصفه مرادفا لفكرة الانتظام والتتابع وإجادة السياق (صوغا).

لقد جاء في الحديث الذي أورده 'ابن منظور' عن النبي 'ص' 'أنه لم يكن يسرد الحديث سردا'<sup>1</sup> أما مفهوم السرد اصطلاحا: فالأصل في اشتقاق مصطلح السرد (Narration) أو (Narrative) هو الفعل (Narrate) بمعنى يسرد، والذي ارتبط في بداياته بالإخبار والتعليق على الأحداث، إذ يعرف 'أفلاطون' السرد بأنه: 'الإخبار عن الأحداث التي وقعت في الماضي، أو تقع في الحاضر، أو ستقع في المستقبل... كما يرى 'أفلاطون' أن حديث الشاعر يكون سردا حين يقص الحوادث من آن لآخر، أو حين يصف ما يتخللها من وقائع'<sup>2</sup> أما السرد في الدراسات النقدية الحديثة فقد أثار جدلا حيث اختلف النقاد حول مفهومه، ف'تودوروف' في مفهومه للسرد يقول: 'إن المهم عند مستوى السرد ليس ما يروى من أحداث، بل المهم طريقة الراوي في اطلعنا عليها، وإذا كانت جميع القصص تتشابه في رواية القصة الأساسية، فإنها تختلف، بل تصبح كل وجبة فريدة من نوعها على مستوى السرد، أي طريقة نقل القصة، وهنا ندخل في حسابنا مسائل لتعيين التأليف 'الأسلوب'، وهكذا تصبح القصة نتاجا أدبيا يبلغ حد الأصالة والوجدانية'<sup>3</sup> وهناك تلازم بين القصصية والسرد فلا سرد بلا قصة، فكلاهما لا يوجدان إلا عبر الحكاية. إذن السرد هو النظام الذي تستند إليه الفنون الأدبية كالرواية والقصة القصيرة، كما أن الشعر المعاصر يمتاز بنزوعه السردى أيضا كما يعرفه 'حميد لحميداني' بقوله: 'إن السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة'<sup>4</sup> فالقصة التي تقع في زمن ما، يعيد السارد سردا وفق نظام ممتع وشيق لتتال قيمة فنية مرموقة. حيث يستخدم السارد أشكالا وأساليب سردية متنوعة لتقديم الأحداث والأزمات والأمكنة والشخوص، عندئذ يظهر العمل الأدبي بمظهر فني جميل.

<sup>1</sup> / ابن منظور: لسان العرب، م3، مادة (سرد)، دار صادر، 1994.

<sup>2</sup> / ينظر/ جمهورية أفلاطون، تر/ د فؤاد زكريا، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، 1974، ص 267.

<sup>3</sup> / جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984، ص 126.

<sup>4</sup> / حميد لحميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص 45.

وبالتالي "فالسرد لا يقدم لنا الحكاية حسب الترتيب الذي وردت فيه الوقائع، وإنما يعيد ترتيب هذه الأحداث بطريقة تتوخى الجمال"<sup>1</sup> وعليه فمصطلح السرد ينهض على "نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور وجعله قابلاً للتداول"<sup>2</sup>.

على أن السرد بتعريف آخر هو "الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي، وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم، حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسج أيضاً"<sup>3</sup> ونظراً لتعدد التصورات المحددة لمفهوم السرد واختلاف تعريفاته، فإن دراستنا هذه تتبنى رؤية محددة لمفهوم السرد تتلاءم والإجراءات التحليلية التي تستهدف الدراسة استخدامها، وبالتالي فإننا نعتمد هنا مفهوم 'تودوروف' وتعريفه للسرد، إذ ينظر للسرد باعتباره "الطريقة التي يتبعها السارد في نقلها (أي الحكاية) لنا، هذه الطريقة التي تتعلق بالجانب الصوغي للغة، المظهر اللفظي، والتتابع الزمني/ المنطقي، والجانب التركيبي (السردى) بحضور مقولات الصيغة والزمن والشخصيات وغيرها"<sup>4</sup> إنه تصور يقدم فيه السرد باعتباره نظاماً وطريقة من طرق الصياغة اللغوية للأحداث والشخصيات والزمنية المكونة للنص الأدبي، بعيداً عن أطر الانتماء النوعي للنصوص، لنكون أمام مجموعة من العناصر هي (السارد والشخصيات والأحداث والزمن) تحققهم حضوراً صيغة لغوية حاملة لنظامها الخاص المحقق (السرد) بوصفه ضاماً لكل هذه العناصر داخل نص أدبي متعين هنا بكونه شعري.

<sup>1/</sup> العاني شجاع مسلم: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ص 8.

<sup>2/</sup> سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ط 1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص 72.

<sup>3/</sup> عبد المالك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 84.

<sup>4/</sup> تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر/ شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص 65.

## 1- التأسيس لتجربة شعرية سردية:

إن النظرية الأجناسية الكلاسيكية المتشددة في ترسيم الحدود بين الأجناس الأدبية لا تقبل أي تفاعل بين الشعر والسرد، ولهذا ضبطت لكل جنس هويته الإبداعية وحالت دون التقاء الأجناس، لكن الرومنطيقية التي جاءت ثورة على قواعد الكلاسيكية، مبشرة بالحدثة الأدبية والفكرية سعت إلى زحزحة الحدود الفاصلة بين أجناس الأدب وأنماطه، وإلى إبدال التباعد بينها تقارباً، لكن الصراع الذي خاضه الرومنطيقيون لتخليص الإبداع من قيود الجنس وإفساح المجال واسعاً أمام الأدباء حتى يتحركوا بحرية على خارطة الكتابة لم يحسم المواقف الخاصة بعلاقة الشعر والسرد إذ بقي الصراع قائماً وبقي استدعاء السرد إلى القصيدة محل تنازع بين:

- المنادون باستبعاد السرد من القصيدة لقد حذا هؤلاء الدعاة حذو الكلاسيكية الراضية للتقارب بين الأجناس الأدبية وبين أنماط الكتابة واشترك في هذه الدعوة عدد من الشعراء والنقاد الفرنسيين وغير الفرنسيين، حين أقاموا التعارض بين الشعر والقصة، وقدموا عدداً من الاعتراضات على إمكان اللقاء بينهما. من أبرز هؤلاء الشعراء 'ملارمييه' Mallarmé و 'فاليري' Valéry و 'بيريطون' Peyrouton، وأكده أيضاً نقاد مثل 'بول سارتر' Paul sartre وأساس استبعاد السرد والقص في مجال الشعر لدى هؤلاء هو اعتبارهم السرد إخباراً لا إثارة فيه والرواية جنس أدنى، والقص اعتباطياً ووضعيًا<sup>1</sup> إن انطلاق هؤلاء من موقف يؤكد نقاوة الشعر من شوائب القص والتعليق والإخبار، يعد سليل ما عرف 'بالشعر الخالص' الذي بادر 'شارل بودلير' إلى التبشير به سنة 1857م ومحصل هذا الموقف في الإبداع أن الشعر منزّه عن التعليم وعن تقديم الحقيقة وعن ضبط الأخلاق، لقد رأى 'بودلير' أن الجمال هو أساس الشعر وجوهره، وواصل 'مالارمييه' الدفاع عن هذا التصور للشعر فاعتبر الشعر الخالص تنظيماً لفظياً صرفاً، متحرراً من كل وظيفة أخرى، بعيداً عن كل أوهام واقعية، وليس يخفى أن الدعوة إلى الشعر الخالص هي في جوهرها تأكيد لمبدأ الفن للفن.

كما استدل الباحث 'جاكسون' Jakobson على مناقضة الشعر للنثر على قصر الاستعارة على الشعر والكنائية على النثر والحال أن الصور البلاغية كلها قابلة للتشكل والجريان في خطاب الشعر

<sup>1</sup>/ ترددت هذه الأفكار الخاصة بالسرد والرواية في 'البيان السريالي' لـ 'أندريه بريطون' الذي يقيم التعارض بين النشوة الشعرية البالغة والرداءة النثرية.

تشكلها وجريانها، في أي خطاب ينتمي إلى مجال الأدب. كما مثل الناقد الفرنسي 'جان كوهين' Jean cohen حلقة تواصل مع الداعين إلى استبعاد السرد من الشعر، فقد أقام التعارض بين الشعر والنثر، على أساس الشكل والمادة وعلى أساس زوج تصنيفي عد بمقتضاه الشعر لغة عاطفية أو وجدانية 'pathétique' ولغة النثر مفهومية، وقد اعتبر المعنى الشعري متشكلا بالإيحاء بينما ينزع المعنى النثري إلى المطابقة بين الدال والمدلول. لقد تحددت بمقتضاه تجارب الشعر الفرنسي تباعا (الشعر الكلاسيكي - الشعر الرومنطقي - الشعر الرمزي) وعد النثر العلمي خاليا من كل شعرية لانعدام العدول فيه.

المنادون بالتفاعل السردى الشعري لعل الناقد الروسي 'يوري لوطمان' Youri Lotman من السابقين إلى تبني موقف إنشائي يؤكد التفاعل بين الشعر والسرد والترابط بين الشعر والنثر. لقد اعتبر في كتابه 'بنية النص الفني' أن الخطاب المألوف بين الناس والخطاب النثري أمر واحد وأن الخطاب المنظوم حادث بعد النثر، وهو خطاب مركب مقارنة بالخطاب النثري المعدود بسيطا، لكن المؤلف بعد أن ذكر أمثلة من الإنتاج الأدبي الروسي لا يسلم بالتعارض بين الجنسين وإنما ينظر إليهما في إطار الجدل بين حدودهما فيقول "يستحيل على المرء ألا يلاحظ هذه المفارقة العجيبة، إن اعتبار الشعر والنثر بناءين مستقلين معزولين عن بعضهما، قابلين للوصف دون تعالق (الشعر هو الخطاب المنظم إيقاعيا والنثر هو الخطاب العادي) سيؤول بالناظر فيهما بطريقة غير منتظرة، إلى استحالة تحديد هذه الظواهر، فحين يصطدم الباحث بوفرة الأشكال الوسيطة، سيكون مدفوعا التسليم باستحالة رسم حد فاصل بين الأبيات والنثر"<sup>1</sup> والظاهر أن الإنشائية الفرنسية أميل إلى استبعاد مكونات غير شعرية من القصيدة لهذا حمل الشعراء والنقاد الفرنسيون على استدعاء السرد إلى الشعر، بينما لم تحسم الإنشائية الأنجلوسكسونية في هذا الموقف.

لقد أكد 'دومينيك كومب' Dominic combs في خاتمة كتابه 'الشعر والقصة' هذا الحكم بقوله "إن بلاغة الإقصاء بلاغة فرنسية تحديدا، فالبلاغة الأنجلوساكسونية لم تعرف بتاتا مثل هذا الحرمان... في الإنشائية الإنجليزية احتلت القصة على الدوام منزلة مهمة، ولم ينظر إليها باعتبارها منافية للشعر.

<sup>1</sup>/ Louri Lotman ,La structure du texte artistique nrf-Gallimard-1973p.158

إن التقليد الرومنطقي الخاص بالأغنية الشعبية La ballade الذي يعتمد شكلا سرديا، يظل دائم الحياة إلى اليوم في الشعر المعاصر أيضا ، بل إن الشعراء الذين كانوا في طبيعة التجارب الشكلية في زمانهم لم يستكفوا أبدا من القص، بل من الوصف أو التعليم رغم انبهارهم بالشعر الرمزي الفرنسي<sup>1</sup>.

ومن المستحسنين العرب لفكرة تقارب السرد من الشعر 'ابن طباطبا' الذي يؤكد على جواز حضور النسق الإخباري في الشعر، ولا مانع فيه إذا كان حضوره مسائرا لطبيعة الشعر في شكله ومضمونه، حيث يقول: "على الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعره دبره تدبيرا يسلس له معه القول، ويترد فيه المعنى، فيبني شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه، بزيادة من الكلام يخلط به، أو نقص يحذف منه، وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة عن جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له، وزائدة في رونقه وحسنه"<sup>2</sup> أما 'ابن رشيق' فيرى عكس ذلك، لأن الشعر جنس والنثر جنس، لا ينبغي أن يتداخلوا ولا ينبغي لأحدهما أن يأخذ من خصائص الآخر، خاصة فيما يتعلق باستقلالية البيت في المبنى والمعنى، حيث يقول: "ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هناك من جهة السرد"<sup>3</sup> ومعناه أن السرد تقنية متعلقة بالنثر بامتياز، ولا ينبغي تنظيمها في نثر نظم الشعر، لأنها تكسر النمط المألوف 'البيت'، إذ لا يحتاج إلى سلسلة من الأبيات التي تدعم معناه أو تفسره، وهذا من طبيعة الشعر العربي القديم.

<sup>1/</sup> Dominique Combe, poésie et récit, une théorie des genres , José Corti-1989p.193.

<sup>2/</sup> ابن طباطبا " عيار الشعر، تح/محمد زغلول سلام، مطبعة التقدم، الإسكندرية، د.ت، ص70.

<sup>3/</sup> ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح/ محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981، ص

## 2- ملامح السردية في الشعر العربي القديم:

يقول 'لورنت جيني' "إن كل نص شعري هو حكاية أي رسالة تحكي صيرورة ذات، لذا تعد علاقة الحكى بالشعر علاقة قديمة نسبياً" فالشاعر القديم توسل -فيما توسل- من تقنيات لعرض تجربته في ذلك الشكل الذي اقترب فيه من صيغة الحكى، والإنسان بشكل عام يتحدث عن أخباره وإنجازاته اليومية ورحلاته في شكل حكي قصص يراعي فيه الترتيب الزمني أحياناً، وعرض الشخصيات المشاركة في هذه الأحداث"<sup>1</sup>.

والمتمثل في حركة الحياة العربية في الجاهلية يتكشف السمات السردية في طبيعتها حيث الميل إلى القص وذكر مآثر القبائل، والشخصيات التي تخلق أحداثاً، والأحداث التي تشكل فترات تاريخية كبيرة، ذات ملامح خاصة مثل 'حرب البسوس' التي استمرت مشتتة لأكثر من أربعة عقود، وهناك أحداث خاصة في حياة الشعراء -كامرئ القيس مثلاً- فرضت الميل إلى السرد من خلال أسلوب قصصي وهو يحكي عن ذكرياته، ربما كان أشهرها حكايته مع ابنة عمه 'عنيزة' حين دخل خدرها وأدرك من خلال حسه اللغوي حاجة هذا النوع من السرد الشعري إلى جمل فعلية تقود حركة الحدث وتناسب سرعته<sup>2</sup>، يقول امرؤ القيس:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِدرَ خِدرَ عُنَيْزَةٍ      فَقَالَتْ: لَكَ الْوَيْلَاتُ!، إِنَّكَ مُرْجَلِي  
تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَيْبُ بِنَا مَعًا:      عَقَرْتُ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَأَنْزِلِ  
فَقُلْتُ لَهَا: سِيرِي وَأَرْخِي زِمَامَهُ      وَلَا تُبْعِدِينِي مِنْ جَنَّاكِ الْمُعَلَّلِ  
فَمِثْلِكَ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعِ      فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمِ مُحْوَلِ  
إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا أَنْصَرَفْتُ لَهُ      بِشَقِّ، وَتَحْتِي شِقْهَا لَمْ يُحْوَلِ<sup>3</sup>

وإذا كان امرؤ القيس في البيتين الأخيرين يعمل على إيقاف الحدث، أو إبطاءه فإن ما يسوغ ذلك هو سعيه إلى إقناع ابنة عمه أنه محبوب من قبل النساء<sup>4</sup>.

<sup>1/</sup> محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 149.

<sup>2/</sup> د. يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية، وزارة الثقافة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010م، ص 6.

<sup>3/</sup> <https://she3r.net> امرؤ القيس: شبكة شعر، 2019/12/15، 17:00

<sup>4/</sup> عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006، ص 26.

ولعل وصف الخنساء سابقا بين أخيها وأبيها من أكثر الأمثلة تعبيرا عن سرعة الحركة التي تناسب السرد، فالسباق على أشده بين الأب وابنه، والابن يجاري أباه وهما يتبادلان الغبار المثار حولهما رداء لفرسيهما، وأقرب الناس إليهما لا يعرف من الفائز، والقلوب تخفق لمعرفة من ثم أن الأب فاز بالسباق، لأن الابن يحترم أباه، وقد كان من الممكن أن يعادله لولا إجلاله، تقول الخنساء:

جَارِي أَبَاهُ فَأَقْبَلَا وَهُمَا	يَتَعَاوَرَانِ مِلَاءَةَ الْفَخْرِ
حَتَّى إِذَا نَزَّتِ الْقُلُوبُ وَقَدَّ	لَزَّتْ هُنَاكَ الْعُدْرَ بِالْعُدْرِ
وَعَلَا هُتَافُ النَّاسِ أَيُّهُمَا	قَالَ الْمُجِيبُ هُنَاكَ لَا أُدْرِي
بَرَزَتْ صَحِيفَةٌ وَجَهٍ وَالِدِهِ	وَمَضَى عَلَى غُلُوَائِهِ يَجْرِي
أُولَى فَأُولَى أَنْ يُسَاوِيَهُ	لَوْلَا جَلَالُ السِّنِّ وَالْكَبِيرِ <sup>1</sup>

إن هذا الأسلوب السردى الشيق الذي لا تنقصه الإثارة يقدم عن طريق التعاقب، فلا استرجاع ولا استباق، لأن مثل هذه التقنيات يصعب على الشعر التعامل معها في ظل قيد السحر الشعري<sup>2</sup>. ويشير الدكتور 'صلاح فضل' إلى أن رؤية 'ابن طباطبا' هذه تؤكد معرفة السرد مبكرا فيقول: "إن هذه أوضح إشارة في النقد والبلاغة العربية للسرد الشعري، ولهذا يطرح جملة من القضايا التي يثيرها كلام 'ابن طباطبا' من أهمها:

- 1- الربط بين الوزن وما يقتضيه من القص الشعري من صيغ وأشكال.
- 2- الاهتمام بسرد النص بأكمله والعناية بدرجة تجانسه وتماسكه.
- 3- الاهتمام باقتصاد الكلام المتمثل في تلاؤمه مع الشخصيات والمواقف وهو غير الإيجاز المطلق المعهود في البلاغة.
- 4- مراعاة الصدق دون تفصيل واضح لطبيعة هذا الصدق... هل يقوم في علاقة الكلام بالقصة المسرودة، فيكون صدقا فنيا، أم بالواقع الذي ترويه فيكون من قبيل الصدق التاريخي<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> /الخنساء/ //www.aldiwan.net/، 2019/12/15: 17:10.

<sup>2</sup> /ديوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية، مصدر نفسه، ص7.

<sup>3</sup> /صالح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص281.

إن الإشارات التي أوردناها تقدم دليلاً على أن السردية عرفت طريقها في الشعر العربي القديم، فهي مبدأ منظم لكل خطاب، وأن "الأسلوب القصصي قديم في الشعر العربي لجأ إليه الشعراء الجاهليون والإسلاميون في مواضع منه صارت تقليداً عرض عليه الشعراء"<sup>1</sup>.  
 لقد شكلت هذه الشعرية الباكورة ملامح سردية أسهمت في تطوير الشعر العربي من خلال بنى الحوار والوصف والحكي واستجابة لنزعة قديمة في تكوين الإنسان العربي وهي ميله الشديد إلى الحكي وأسطرة القصص والغرام البالغ بالتخييل والخروج من أسر البنية الجافة إلى عالم الحركة والثراء والتنوع القائم على الشفافية لأداء الرواية. وفي هذا السياق الذي يشير إلى حضور السرد عبر مراحل تاريخية متواصلة يتأكد لنا قول 'رولان بارت' من أن السرد ليس محددًا بزمان معين، وإنما "السرد بأشكاله اللانهائية تقريباً حاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته ولا يوجد أي شعب دون سرد"<sup>2</sup>.

### 3- الأساليب السردية في الشعر الجزائري المعاصر:

يعد حضور السرد في الشعر الجزائري المعاصر حضوراً بارزاً، أملت طبعه طبيعة هذا الشعر الجديد نفسه، فإذا كان في القديم التعويل على البلاغة باستعاراتها وتشبيهاتها وأساليبها الإنشائية المتباينة، التي تدفع في القصيدة حركية جادة، وتشد القارئ إليها برده على الاستفهامات واهتزاز مشاعره أمام الأوامر، وإصغائه للنداءات، فإن القصيدة المعاصرة غير ذلك، فهي تتكى على الخفي والمستور والغائب، كونها قصيدة رؤيا ومواقف، إنها تتحدث من الداخل إلى الداخل، من الذات الشاعرة إلى الذات المتلقية، وفق لغة تفتح على اليومي، والعادي في الألفاظ والكلمات، وتتعلق على المعاني والدلالات، وفق أسلوب سردي نثري إلى حد بعيد، أسلوب قصصي حكاوتي<sup>3</sup>  
 "لقد استطاع الشاعر المعاصر يتفوق ممتاز أن يتعامل مع بنية الحكاية ويحقق الانسجام بين القول الشعري والسرد القصصي في آن واحد"<sup>4</sup>.

<sup>1/</sup> حسين نصار: القصة في الشعر العربي، آراء حول قديم الشعر وجديده، كتاب العربي، أكتوبر، 1986، ص 34.

<sup>2/</sup> رولان بارت: التحليل النبوي للسرد، طرائق التحليل السردى، مجموعة مقالات، تر/ حسن بحرأوي، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، 1992، ص 9.

<sup>3/</sup> يحيى سعدون: السردى في الشعر الجزائري المعاصر، قصيدة أزهار البرواق لأحمد عاشوري أنموذجاً، العدد 21،

<sup>4/</sup> عبد القادر عبو: أسئلة النقد في محاور النص الشعري المعاصر، منشورات ليجوند، الجزائر، 2013، ص 100.

إذا تأملنا في أهمية حضور السرد في الشعر المعاصر، فإننا ندرك بعض أسباب ذلك الاختيار لدى الشاعر منها أن "السرد يستوعب تقنيات متعددة، من بينها المجاز دون العكس، وأن السرد يتسع لمنظومة من عناصر الإبداع تعين على دقة التنظيم للمادة الحداثيّة داخل القصيدة، فليس مصادفة أن يصبح أحد معايير وحدة القصيدة... إذا أحسن ترتيب أجزاء القصة واتساقها الزمني"<sup>1</sup> فالسرد إذن يستطيع تعويض النقص الذي يبدو موجودا في القصيدة المعاصرة، كوحدة البيت المعنوية، وأحادية القافية، والوحدة العضوية للقصيدة ككل، مقارنة بنمط القصيدة التراثية المألوف، ثم من جهة ثانية فإن الشعر المعاصر حافل بظاهرة التناص، التي لا تتحرك إلا لكي تشير إلى وجود نصوص دخيلة، تلك النصوص التي تتبنى في غالبها على أسلوب السرد، مثل القصص التاريخية فالأسلوب السردى إذن يجعل القصيدة متماسكة. ويرى "محمد فكري الجزار" أن توظيف السرد في هذا الشعر يعد فائدة بالنسبة إليه وخدمة له ولخصائص البنيوية المختلفة، حيث يقول: "إن إفادة الأجناس الأدبية بعضها من البعض الآخر، ينظر إليه من جهة الجنس الأدبي المستفيد، فحين يستغل الشعر أدوات القصة أو الرواية التشكيلية كالسرد القصصي، فإن هذا يتم بإزاحة السرد عن قوانين جنسه الأدبي، وتوظيفا شعريا في النص... وإن دخول السرد القصصي إلى النص الشعري يتم لصالح موقف الشاعر من واقعه ورؤيته له"<sup>2</sup> ويرى "عبد الناصر هلال" أن السرد أثناء توظيفه في الشعر يكون قد اكتسب قيمة أعلى من تلك القيم التي عرفها في النصوص النثرية كالقصة والرواية وغيرهما "إذا كان الشعر قد اتسم بالسردية منذ ظهوره فإن هذه السردية تتغير ملامحها وقوة حضورها وغيابها من وقت إلى آخر، فقد تغيرت حركة السرد داخل الخطاب الشعري تغيرا نوعيا في الإجراءات والتوظيف والدوافع. فالسرد في الشعر المعاصر إذن لا يتجه فقط نحو الماضي والحاضر، لرصد ما هو موجود وحاصل، مثلما يظهر ذلك في الأقاصيص والحكايات الغابرة في الزمن، وإنما يستطيع أن يأخذ أبعادا مستقبلية في رؤاه وتخيلاته، تكون على شكل تكهنات أو نتائج يراها الشاعر حتمية لظروف استقرارها من واقع معين"<sup>3</sup>

<sup>1</sup> / عادل ضرغام: في تحليل النص الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009م، ص 85.

<sup>2</sup> / محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص 126.

<sup>3</sup> / يحيى سعدون: السردى في الشعر الجزائري المعاصر، قصيدة أزهار البرواق لأحمد عاشوري أنموذجا، العدد 21

تشكل دراسة الأساليب الشعرية في النصوص الأدبية جانبا مهما من جوانب الدراسة السردية، إذ أنها تكشف عن أهمية السرد في البناء الفني لعناصر النص السردية، ولأنه وسيلة تعبير شاملة وطريقة لإيصال تلك الشبكة من الأحاسيس والمشاعر المقترنة والمتألّفة في تراكيب النص المتلقي بغية إثارتها وإشراكه في عملية الخلق الأدبي. ولا بد للنص الأدبي من الاستعانة بأساليب معينة لكي يؤدي السرد مهمته في تقديم النص. كما ترتبط الأساليب السردية في تقديم النص بوضعية السارد أو مظاهر حضوره، وهي تتأرجح بين نوعين هما: "أسلوب السرد الموضوعي وأسلوب السرد الذاتي، إذ يتبنى السرد الموضوع في صيغة التعبير عن الآخر (الغائب) بينما يتبنى السرد الذاتي صيغة التعبير (الأنا) الحاضر، ويتم ذلك وفق رؤية سردية للحدث في زمان ومكان ربما يكونان واقعيين أو غير واقعيين، أما بالنسبة للشعر فلا بد من أن يكون هناك انتقال من الواقعي إلى غير الواقعي، أو ما يمكن تسميته بالمتخيل بالرغم من أنه يذكر المكان الواقعي، لكن الشاعر يتبنى ذلك بامتداد خيالي يضيفه عليه بالابتعاد بالألفاظ من معناها اللغوي المجرّد إلى معنى اصطلاحى ينتجه السياق ويتبناه النص"<sup>1</sup> وهذا يتواتر كثيرا في المجموعة الشعرية موضوع البحث من خلال رؤية هذا السارد للشخصيات وأفعالها ومواصفاتها الداخلية والخارجية، تكون تنوعات حضوره وارتباطه بأحداث الحكاية التي يسردها، وقد ميز "توماشفسكي" Tomashevsky بناء على زاوية الرؤية التي يتخذها السارد 'بؤرة' بين نمطين من السرد هما: السرد الموضوعي والسرد الذاتي، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال (الشخصيات) أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتبع الحكيم من خلال عيني الراوي (السارد المضمّر) متوفّرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه"<sup>2</sup>، وبما أننا بصدد التعامل مع نص يبنّي على تقنيات سردية، فإننا أمام مبادلة دائمة بين النمطين الذين تمثلهما البؤرة، إذ يتنوع خطاب السارد في رصده لشخصيات الحكاية/النص، بين الموضوعية والذاتية، وهو ما سنحاول تفصيله.

<sup>1</sup> / عبد الحسين عبد الرضا العمري: الأساليب الشعرية في شعر سعدي يوسف، مجلة آداب ذي قار، العدد 7، مجلد 2، 2012م.

<sup>2</sup> / حميد لحميداني: بنية النص السردية، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص46.

أسلوب السرد الموضوعي: في النص النثري يكون مبدع النص في هذا الأسلوب مطالعا على كل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال<sup>1</sup> أما النص الشعري فيكون فيه السارد هو الشاعر نفسه إذ يجعل من نفسه موضوعيا في ذلك النص، إذ أنه يتحدث بلغة (نحن) كما يتبين من النص، فيقيم على ذلك الأحداث، وهو شريك في صنع هذه الأحداث أحيانا، ويختزن في ذاكرته معلومات كثيرة ويقوم بوصف شامل لمكان الحدث ومكوناته، يقول الشاعر 'خليفة بوجادي' في قصيدة "تداعيات في الزمن المتبرج"

الدار ثكلى وأهلها قد ارتحلوا/ الشر ينعق والغربان تحتفل/ كانوا هنا، والهوى من بيننا خضر  
واليوم أين هم، إن الهوى حمل/ كانوا هنا وهنا...والكل أغنية/ يشدو بها غرد الأطيوار مرتحل  
/.....أهواك غاضبة أهوى غضبا/والحرب دائرة تحلو لنا القبل  
أهواك قدسية غضبي تفجرني/بساحة القدس أفيديها وأنفصل<sup>2</sup>

فالشاعر في هذا المقطع الشعري سارد موضوعي، فهو بدأ بصيغة الجمع (هم) وانتهي إلى صيغة المفرد (أنا) فهو يبدأ شريكا وينتهي إلى بطل موضوعي ينقل الأحداث كما عاشها. وقد يعتمد السرد الموضوعي أحيانا على سارد محايد لا يتدخل في سير الأحداث التي يقدمها، إنما يترك للمتلقي استنباطها وتفسير ما يمكن تفسيره.

أسلوب السرد الذاتي: يتمثل هذا النوع من السرد في تقديم الحدث عبر رؤية شخصية قصصية مشاركة في الحدث أو مراقبة له، إذ أن السارد أحيانا يكون المتكلم بلسانه أو أنه شخص من شخوص النص. ويتجلى السرد الذاتي عند الشاعر 'خليفة بوجادي' في قصيدة 'غادرت باريس' يورد الشاعر نفسه في النص الشعري كجزء فاعل في أحداث النص، زيادة على الحدث الذي يقدمه في النص الشعري، ربما يكون حدثا مختصرا، ويعتمد شخصية واحدة، ويكون الشاعر هو الراوي، فتبدأ القصيدة بجملة قصيرة على لسان الشاعر (الراوي) تلخص الحدث تلخيصا تاما، وهو مغادرة الشاعر مدينة باريس يقول:

<sup>1</sup> / عبد الله إبراهيم: المتخيل السردى، ص 120.

<sup>2</sup> / خليفة بوجادي: تداعيات في الزمن المتبرج، ديوان، قصائد محموعة، الجمعية الثقافية الفنية لبلدية العلمة، 2009، ص 60.

غادرت باريس، حقا هل سأتركها؟/ وهل سأترك هذا البحر يبعدها؟/ وهل أغادر هذا الوصل في عجل؟/ وهل بعد باريس أخرى؟ من ستخلفها؟<sup>1</sup>

فالسرد الذاتي يظهر في النص حين يفسح المجال للتحدث في الوقت الذي يمسك الشاعر بخيوط الحدث ويوجهه كيفما يشاء، مختزلا كثيرا من تفاصيل الحدث كما أنه يزاوج بين الماضي والحاضر، في استحضار التاريخ الحضاري لمدينة باريس ومعالمها التاريخية كمتحف 'اللوفر'.

إذ يمثل الخروج عن التسلسل الزمني للحدث عاملا في إبهامية الحدث وغموضه الموحى، فهو يقول: غريب في الربوع وفي التلال/ ويركض خلف خارطة السؤال/ يناغي الحلم بالأسحار حتى تبدى الحلم في ظلم الليالي/ وأضحى بعده شبعا طريدا<sup>2</sup>.

فالشاعر في سرديته الذاتية يتحدث بشكل مباشر عن شخص آخر يقاسمه كل شيء.

**الرؤية السردية** تتعدد مفاهيم الرؤية السردية نتيجة الدراسات المتعددة التي تناولت ذلك، منها على سبيل المثال لا الحصر (وجهة النظر، زاوية النظر، البؤرة السردية، المقام السردى، المنظور، حصر المجال، التبئير، والملاحظ أن بعض هذه المصطلحات استعيرت من مجالات علمية وفنية أخرى، فأصل كلمة "التبئير في الفيزياء ومعناه جعل حزمة ضوئية تلتقي في نقطة معينة"<sup>3</sup> وتعرف الرؤية السردية بأنها "تقنية سردية من التقنيات التي يستخدمها الراوي بغرض عرض الوقائع والأحداث الخاصة بحكاية، فمن خلال زاوية نظره تتحدد معالم العالم المتخيل الذي يروي به بشخصه وأحداثه، وفضائه الزماني والمكاني، وعلى الكيفية التي من خلالها تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي"<sup>4</sup>.

إن جودة النص السردى تتوقف على قوة الرؤية التي يقدمها وإقناعه وقوة الصوت الذي يتكلم، أو على ذلك البنيان الهندسي الذي يفرض نفسه بنفسه.

<sup>1</sup> خليفة بوجادي: مصدر نفسه، ص59.

<sup>2</sup> خليفة بوجادي: المصدر نفسه، ص60.

<sup>3</sup> أحمد السماوي: فن السرد في قصص طه حسين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، ط1، 2002م، ص209.

<sup>4</sup> سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006ص284.

ويكشف عن بعض خصائص المدى الخيالي، لذلك يعد السارد والرؤية (بوصفهما مصطلحين) كلا متكاملًا ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. وعليه فإن السارد في النص الشعري له رؤية سردية تعطي خلاصة الفهم الشامل للفعاليات الإبداعية في نواحي النسيج والبنية والدلالة والوظيفة فالرؤية السردية إذن تباشر موضوعًا مهمًا يتضمن العلاقة التي يقيمها الشاعر مع المتلقي، عبر الشخصية أو الشخصيات التي يقوم السارد أو الحدث على لسانها وبواسطتها، وتكون هي المعبر عن وجهة نظر المبدع في نصه الشعري، الذي هو في حقيقته تعبير عن هذا كله، نجد هذا واضحًا عند الشاعر، فهو يفيد كثيرًا من الاختزال والحذف لبناء رؤيته السردية، في الوقت الذي يركز فيه على جوانب يراها أساسية في القصيدة لإعطاء النص نوعًا من الإيحائية التي تأتي لإثارة جو من الغموض يقول الشاعر "عبد الحليم مخالفة" في قصيدة "الربيع وزهرة النرجس"

كالبرد حسنًا، حين تم تمامه	جلس الفتى وكأنهم خدامه
متحلقين ليسمعوا صوت الذي	سحر العقول غناؤه وكلامه
ومضى يُداعب "عوده" بيمينه	فتجيبه في رقة أنغامه
حتى إذا ملك القلوب بعزفه	والليل لف الحاضرين ظلامه <sup>1</sup>

ينطلق الشاعر ليصف جلوس الفتى ومداعبته للعود، ساحرا القلوب بغناؤه، ليجعل القارئ يهيم بخياله وسط جو مليء بالإثارة والتشويق، ليوصل الشاعر السارد في سرد أطوار قصته فيقول:

أحسست أن القلب ذاب من الأسى	لسماعها وتضاعفت آلامه
ووردت أن تحكى لكل متيم	أوردت به وبقلبه أحلامه <sup>2</sup>

فالشاعر مسترسل في السرد عازم على ترك المتلقي يهيم بخياله متخيلا أطوار القصة، ليتأثر بتألم الفتى المتيم.

<sup>1</sup> عبد الحليم مخالفة: سنظل ننتظر الربيع...، مطبعة المعارف، عنابة، ط1، 2007، ص80.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص81.

## المبحث الثاني: البنية السردّية في القصيدة الجزائرية متفاعلة الأجناس:

مع ظهور الحداثة تغير مفهوم الشعر وأخذ يقترب من النثر ويتفاعل معه، رغم وجود مسافة كبيرة ما بين الجنسين في الزمن القريب فلم يعد هذا الشعر " قائماً على الزخرفة الشكلية، ولم تعد أهم محدداته الوزن والقافية، ولم يكن قاصراً على مفردات بعينها دون أخرى، أو أن هناك قاموساً شعرياً وآخر نثرياً، ولكن تتحقق شعريته بالتركيب والمجاورة"<sup>1</sup>. وهناك من يرجع هذا التداخل بين الشعر والسرد إلى ما أتى به 'جاكوبسون' Jakobson من تجاوز مصطلح الشعرية لجنس الشعر "لأن مفهوم الشعرية اتجه صوب النص على اعتبار أنه نشاط لغوي خاص يكتسب جمالياته عبر قدرة المبدع، الذي يفرض معه علاقات تقتضيها التجربة الإنسانية في لحظة تشكلها بغض النظر عن مسألة النوع الأدبي"<sup>2</sup> حين يتحدث الباحث "خليل موسى" عن القصيدة المتكاملة التي تتداخل مع الأجناس الأخرى يعرفها بأنها "درامية أولاً وغنائية ثانياً، والعناصر الدرامية مهيمنة فيها، ولذلك هي جنس شعري وليد في الشعر العربي المعاصر"<sup>3</sup> فالحديث عن سردية الشعر، هو حديث عن مشهد تتجسد داخله عوالم مشكلة من أحداث، وحوار وشخصيات، وتترتب عنه عناصر أخرى كالوصف والزمان والمكان. فالسرد ما هو سوى "الانطلاقة من بداية نحو نهاية معينة، وما بين البداية والنهاية يتم فعل القص أو الحكى، ... ويتضمن السرد الوقائع والأحداث في تركيبته اللغوية، وتخضع هذه الوقائع والأحداث لنظام معين تحترمه"<sup>4</sup> وضمن هذا الإطار يمكن أن نجسد مقولة 'محمد مفتاح' " كل نص شعري هو حكاية أي رسالة تحكي صيرورة ذات"<sup>5</sup>.

<sup>1/</sup> عبد الناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين (جدل الشعري والسردى) النادي الأدبي الثقافي، ط1 المملكة العربية السعودية، 2012، ص 19.

<sup>2/</sup> عبد الناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين، ص 20.

<sup>3/</sup> خليل موسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 271-272.

<sup>4/</sup> عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006، ص 61.

<sup>5/</sup> محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ص 149.

إن المتطلع للمدونة الشعرية منذ العصر الجاهلي تتجلى له لغة الحكاية، وملاحم السرد، كما أن رواد الشعر المعاصر "حاولوا تقريب المسافة بين الشعر والقصة من خلال تقنيات تعبيرية جعلتهم يلتقطون الأحداث الشعرية، ويوظفونها توظيفاً قصصياً، فالشكل السردّي في الفترة الأخيرة استفاد مما فرضته المعاصرة من تقنيات جديدة كالمونتاج والسيناريو والفلاش باك. فيتفاعل الشعري والسردّي في الشعر الجزائريّ المعاصر تقنية تعبيرية حدائثة، تسهم في تشييد البناء النصّي وتوليد مدلولاته، بإلغاء الحدود الفاصلة بين فنون القول وأجناسه الخطابية، لتتبدى القصيدة بنسج جديد، يخفف من الاحتفاء باللغة المنمقة، مقترضاً أساليب وتقنيات سردية. هذا التفاعل الحاصل بين الأجناس الأدبية، يجعل القصيدة تنكشف في زي جديد، ناجم عن تقنيات تعبيرية متكاملة، تضم الحدث الدرامي المتفاعل بين الشخصيات في إطار زمكاني، دون أن يربك ذلك انتماء القصيدة الشعري، أو يجردّها من خصائصها الجوهرية، وبالتالي تتبنى القصيدة الجزائرية المعاصرة وفق بنية سردية تنطلق من:

### 1- سردية العنوان والمشهد الافتتاحي:

سردية العنوان: يشير "جون كوهن" (J. Cohen) أن العنوان من خصائص النصوص النثرية، "لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان (...). مادام ينبني على اللاتساق وللانسجام"<sup>1</sup> لذا تعتبر ظاهرة العنوان في الشعر شيئاً جديداً، إذ كانت القصائد تكتب دون عناوين على عكس النصوص النثرية، وهو ما يدعم عملية الاقتراض الحاصلة بين الشعري والسردّي. يقود العنوان القارئ ويوجهه للبحث عن جمالية الإبداع التي لا تكتمل إلا بجمالية التلقي، التي ترتقي بالنص والمبدع معاً، كما أن العنوان يساهم بشكل كبير في فتح مغاليق النص. لقد اقترح 'كلود دوشي' C.Duchet "ثلاث عناصر للعنوان: العنوان - العنوان الثانوي - العنوان الفرعي"<sup>2</sup>، هذا ما نجده جلياً في العديد من المدونات الشعرية الجزائرية المعاصرة اخترنا منها

<sup>1/</sup> جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنوان، عالم الفكر، مج 25، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1997، ص 98.

<sup>2/</sup> ينظر/ عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008، ص 31.

قصيدة 'الليلة الأخيرة لحياد الفجيعة للشاعر 'محمد جربوعة' الذي أخضع نسيجه النصي إلى حبكة قصصية. كما أن الشاعر أورد عنواناً ثانوياً 'قصة مهرة عربية في زمن الهوان' مما يجعل القارئ في جو خاص يبعث مختلف الأبعاد السردية التي تمكنه من الدخول في جو مناسب للحكي، بأحداثها ووقائعها المجسدة في شخصيات ورموز وزمان ومكان، والمتأمل في العنوان الثانوي يستشعر بالصفات والإضافات التي تعطي المد المعرفي والابستمولوجي، فالمهرة رمز الاصاله، والتمسك بالمبادئ والأسس المتينة. ما نسجله في عنوان القصيدة هو المشهد التناسلي بين هذه القصيدة وقصيدة 'الخيول' 'لأمل دنقل' التي عكست تمزق التاريخ القومي والعربي الذي تراجع في ظل معطيات الزيف والحضارة الحديثة التي فرضت قواعد أدت بالمجتمع العربي للتراجع في جميع ميادين الحياة، مع سيطرة للآخر، ولعل 'محمد جربوعة' استطاع أن يستوحي الفكرة برموزها وأبعادها ليعكسها بتجربته الخاصة وشعريته المتعالية.

- أما ديوان الشاعر "عبد الحليم مخالفة" المعنون بـ"صحوة شهباز" يظهر التسريد قويا جليا انطلاقاً من عتبة العنوان التي تحيل على نص سردي عالمي هو أسطورة "شهرزاد"، فقد استعار الشاعر هذه الشخصية الأسطورية ليعود بنا إلى زمن قديم زمن 'ألف ليلة وليلة' مستخدماً في ذلك تقنيات استدعاء الموروث الشعبي والأسطوري والديني، ويحول من خلال المدونة الشخصية البطلة "شهرزاد" من رواية قصص الحب والغرام والشطار والتجار في البوادي والأسواق العربية، إلى رواية قصة وطن حاصرته الدماء والدموع والأحقاد، فحضور المرأة "شهرزاد" يؤسس لتجربة شعرية سردية، كما ضم الديوان قصيدة بعنوان "شهرزاد والليله الثانية بعد الألف". ينشد الشاعر التغيير، فربط قصة "شهرزاد" وتشبثها بالحياة في ظل حاكم جائر بمحنة الجزائر، التي تآبى السقوط رغم كل ما تعانيه من آلام ومعاناة. فالشاعر كأنما يريد أن يضيء على القصيدة وأن يضع المتلقي في أجوائها.

- كما يشير العنوان في مدونة الشاعرة "لميس سعدي" إلى فعل الحكي من خلال اختيارها لـ"كفرم" يتقدم ببطء داخل الأسطورة" وتؤكد عتبة العنوان كلا من الحضور التمثيلي للذات المتكلمة، ومزجها بين تفاصيل الواقع، والأخيلة، والصور، والحكايات، واللقطات السينمائية.

لتؤسس الشاعر لتجربة شعرية سردية فتتعلق الشاعرة في بداية الديوان كاشفة عن الطابع السردى للديوان فتقول:

"يعيش في بلاد، لا يجيد أبنائها تسمية الحرب القديمة؛ وإذا أخطأوا في تسميتها، يشعلون حرباً جديدة، هكذا، كما يشعل -المساجين- سيجارة بسيجارة أخرى<sup>1</sup>".

فهي بذلك تعيدنا إلى عالم الأساطير القديمة، فيتداخل الواقعي بالخيالي، والحلم بالحقيقة في فسيفساء نصية تحيلنا للتفاعل السردّي بالشعري، فتحاول من خلال ذلك وضع القارئ في جو خاص يجعله يتفاعل مع جو القصيدة.

-سردية المشهد الافتتاحي يفتتح الشاعر 'محمد جربوعه' القصيدة بمقطع سردي يضع من خلاله القارئ في الجو المناسب للحكاية، وكأنها مقدمة سردية للانطلاق إلى خط السرد، وبداية تموضع الحدث، إذ يقول:

الخِيُولُ التي ذَبَحُوهَا هُنَا انتهَى دَمُهَا شَجَرًا أَحْمَرًا/ الخِيُولُ التي ... لا تَسْلُ أَبَدًا أَبَدًا ما جَرَى<sup>2</sup>

هو مشهد لحدث كان فيما مضى أراد الشاعر أن يكون بداية لأحداث جديدة، وهذا ما يعرف بتقنية 'الاسترجاع' والتي من خلالها يؤلف الشاعر نوعاً من الذاكرة القصصية لربط الماضي بالحاضر، فالشاعر هنا واعي بتقنيات السرد وأصوله، ما يوافق الرؤية الحداثيّة التي اكتسبتها القصيدة المعاصرة. أما الشاعرة 'لميس سعدي' من ديوان "كفرم يتقدم ببطء داخل الأسطورة" تقول في مقدمة الديوان:

في تلك البلاد التي يُسمون البحر الهادئ زيتاً/ وحين ترتفع درجات الحرارة /

يلقون بأنفسهم داخله بطريقة عشوائية/ ويقفزون/ كحبات البطاطا التي تقطعها الأمهات<sup>3</sup>

تطرح من خلال القصيدة حكاية المدينة الأسطورية الجزائر العاصمة 'ألجي' لتعود بنا إلى تاريخ الجزائر مع الاحتلال الفرنسي وما خلفه من تغيير للعادات والتقاليد، فالسرد هذه المرة اقترن بالحكاية الأسطورية.

-كما أن التسريد في القصيدة الجزائرية المعاصرة لا يتوقف عند عتبة العنوان الداخلي والخارجي فحسب، بل يمتد إلى ما يكتبه الشاعر تمهيدا لبعض قصائده مثل ما ورد ديوان "الحشاش والحلازين"

<sup>1</sup> / لميس سعدي: كفرم يتقدم ببطء داخل الأسطورة، دار لعين للنشر، 2019م، ص 03.

<sup>2</sup> / محمد جربوعه: الليلة الأخيرة لحياد الفجيعة، مجموعة صوتية صادرة عن شركة العنوان القبرصية.

<sup>3</sup> / لميس سعدي: كفرم يتقدم ببطء داخل الأسطورة، ص 03.

الذي ضم قصيدة طويلة القصيدة الديوان، والتي تميزت بالتتابع السردّي الذي انتقى كلمات معبرة لبداية ديوانه اختار عنوان "مدخل" فيقول:

لو كان الحلم يسكن آخر قطرات دمي/ لمزقت أوردتي عن آخرها/ وسكنت أعلى السماء/ وكان على جسد امرأة/ ناديت على حجر/ ورجعت كل النساء/ للمرة الأولى يجيء الحزن مبتسماً<sup>1</sup>  
عمد الشاعر إلى وضع المتلقي في جو القصيدة، بداية بالحلم الذي يراوده، فقد اختار رمز 'الحلازين' في عنوان الديوان ليبرز دلالة الشر والفساد، واختار رمز 'الحشاش' ليكون مخلصاً من الفساد دافعا للجور والظلم. كما عمّد الشاعر في نهاية الديوان إلى كتابة مقطع شعريّ عنوانه بـ"مخرج اضطراري" يضم العبارات الآتية:

"شكرا لباريس التي علمتنا دروس الفراش/ ولعب الكراسي\* \*والخطب/ اطمئني حفظناها جميعاً عن ظهر قلب/ وعن قريب نجربها/ ونوزعها على جميع العرب/ شكرا لباريس التي أعطتنا الحياة كلها/ أخذت فقط ما تيسر من ذهب".<sup>2</sup>

الشاعر يسخر، يزدري من 'باريس' متخفياً وراء مدح خادع، ليؤكد عن أن كل ما يعانيه الجزائري سببه فرنسا وسياستها.

-بما أن العنوان يعكس مدى تفاعل السردّي في الشعري، فكيف تفاعل هاذان العنصران في كيمياء النص؟ للإجابة على هذا السؤال لابد من التطرق إلى تفاعل الحدث بمستوياته مع الشخصيات.

## 2- تفاعل الحدث بمستوياته مع شخصيات القصيدة الجزائرية متفاعلة الأجناس:

تعد الأحداث من المقومات الأساسية في العمل القصصي، "والأحداث هي القلب الذي

تدور حوله باقي عناصر القصة، فبدون الأحداث لا توجد قصة من الأساس"<sup>3</sup>.

منذ القديم نرى الإنسان منسجم مع القصة متأثراً بأطوارها، لأنها في الحقيقة مجموعة من الأحداث التي تجمع مع بعضها لتكون الحكمة التي تعد ذروة العمل القصصي. وقبل الولوج إلى ماهية الأحداث يجب تعريف الأحداث لغة واصطلاحاً.

<sup>1</sup> عاشور بوكولة: الحشاش والحلازين، سلسلة الأمواج الأدبية، ط1، 2002م، ص05

<sup>2</sup> مصدر نفسه: ص97.

<sup>3</sup> أحمد محمد أبو مصطفى: تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، رسالة ماجستير، إشراف د.وليد محمود أبو الندى، كلية الآداب الجامعة الإسلامية، غزة، 2015م، ص 277.

كلمة "أحداث جمع كلمة حادث والحادث في اللغة: هو ما يجد ويحدث ومؤنثه الحادثة، ويجب التفريق بين الحادث والحدث فالحدث يعني الصغر في السن ويختلف عن الحادث الذي هو بمثابة الواقعة، فالحدث صفة للعمر وللحادث لما يقع من أشياء"<sup>1</sup> ويعرفها 'ميك بال': بالانفعال من حال إلى حال داخل العمل القصصي سواء أكان رواية أو قصة ومن تعريفات الحدث السابقة بالإمكان الاستنتاج:- الحدث هو الفعل الصادر عن الشخصية والوقائع التي تحدث في القصة وهو مرتبط مع مكونات القصة الأخرى، بروابط فنية متينة. وبالتالي فالحدث من أهم عناصر السرد، فرغم أنه نتاج فعل الشخصيات عادة، ونتاج كل ما يقع حولها، فإنه يعد مهما وجوهريا، لتحرك الشخصيات، وتطور الحكاية إنه "مجموع الأحداث المترابطة بحسب التعاقب الزمني، والتراتب السببي"<sup>2</sup>، إنه حركة في هيكل السرد، وقد يكون عموده الفقري، ويكون فعلا أو عملا"<sup>3</sup> ويمكن اعتبار الأبيات الخمسة الأولى من القصيدة مفصلا بنيويا مهما، فللحبكة التي ينسجها السارد بداية ونهاية، ويمثل ذلك الخيط المحبوك الذي ينسجه السارد، ليكون حبكة متكاملة، فالبداية "هي مفتاح الكلام، واللحظة الحرجة التي يبدأ منها السرد، باعتبار نقطة الانطلاق"<sup>4</sup> ففيها يتضح لنا طريق سير السارد في سرده للأحداث المتوالية. ففي قصيدة 'الليلة الأخيرة لحياد الفجيعة' للشاعر 'محمد جربوعة' كانت البداية استرجاعية منحت المتلقي تصورا مسبقا عن المكان والزمان، وأحاطته بالمعرفة، وعمد الشاعر لذلك قصد إشراك المتلقي للولوج إلى داخل النص السردّي، وبالتالي تتصاعد درجات الحدث ضمن حركية تعبيرية من خلال الأفعال 'هربت، رأيت' والتي استطاعت أن تقيّد وتستفيد كثيرا من لغة الحكاية الداخلة في كيمياء النص الشعري، وهي ترشح آليات سردها لتفعيل نظم الحركة في بنية النص ودفعها باتجاه شحن قوتها الشعرية بقوة سردية مضافة، تنهض على تطوير العناصر السردية في الشعر ومساعدتها على التمازج والتشكل داخل المشهد على نحو فاعل ومنتج ومحرك لفعل السرد الشعري"<sup>5</sup> يقول الشاعر "محمد جربوعة":

<sup>1</sup> / ابن منظور الإغريقي: لسان العرب، ص 147، 148.

<sup>2</sup> / محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 145.

<sup>3</sup> / جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 63.

<sup>4</sup> / صالح الرواشدية: منازل الحكاية (دراسات في الرواية العربية)، ط1، دار الشروق للنشر، ص 141.

<sup>5</sup> / محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 16.

يَوْمَهَا هَرَبْتُ مُهْرَةً قَدْ رَأَتْ أُمَهَا تَذْرُفُ الْعَيْنَ مِنْ دَمْعِهَا أَنْهَرًا<sup>1</sup>

معلنا بهذا عن بداية الحدث، كما تتسع دائرة الحدث لتصل إلى قوله:

رَمَقْتُ أُمَهَا، وَجَرَّتْ فِي الظَّلَامِ الَّذِي لَهَا خَلْفَ تِلْكَ الذَّرَى

وَاخْتَفَّتْ بَعْدَهَا نَفَقَتْ رُبَمَا كَبُرَتْ رُبَمَا عَطَشَتْ فِي الصَّحَارَى<sup>2</sup>

فبعد الحدث الجوهرى الأول وهو موت أم المهرة، يضع الشاعر القارئ أمام مشهد تخييلي باستقراء

ما الذي يمكن أن يحدث للمهرة من خلال تكرار الحرف 'ربما' وأي مصير تنتهي إليه.

كما يتدرج المشهد السردى في القصيدة إلى أن نصل إلى قول الشاعر:

ذَكَرَ الظَّلْمَ وَاسْتَغْفَرَ/ عَرَفْتُ عِنْدَهَا أَنَّهُ مِنْ قَبَائِلَ تَعْرِفُهَا الْخَيْلُ مِنْ لَمَسَةِ مَدَثِ الْمُنْحَرَا/

فَهَمِ الشَّيْخَ مِنْ قَصْدِهَا قَصْدَهَا شَحَذَ الْخُنْجَرَا<sup>3</sup>.

هذه الأسطر الشعرية هي امتداد لاستكمال اللوحة السردية، في مشهد يطغى عليه مظهر الحزن

التأسف. لكن خط السرد لن يبق على استقامته، لنلج منحرجا وتحولا جديدا من خلال عامل 'الحذف'

والتي دلت عليه النقطتين وعكسه التعجب السماعي لكلمة 'فأرت' والتي توحى بالفزع والدهشة.

ومن خلال قصيدة 'كفزم يتقدم ببطء داخل الأسطورة' تستعرض الشاعرة ظاهرة اجتماعية 'الهجرة

السرية' في قالب شعري يتخذ من السرد طريقا له فنقول:

في تلك البلاد يسمون البحر الهادئ، زيتا/ وحين ترتفع درجات الحرارة/ يلقون بأنفسهم داخله

بطريقة عشوائية/ ويقفزون،/ كحبات البطاطا التي تقطعها الأمهات/ بشكل كبير وغير متناسق./

ولكي لا يبتلع الأطفال ويستمر في الذهاب والمجيء -كمداعبة/ يقطعه الفقراء- من حين لآخر-

بقوارب صغيرة وحادة الأطراف/- كما يقطعون سوء الحظ والدم الفاسد عند "الطالب"/ ثم يتركون

جثثهم داخله، كالتقريبين/ فهم يعرفون بأن البحر، بسيط وغير متطلب/ لا يشترط الأميرات ولا

<sup>1</sup>/ محمد جربوعة: الليلة الأخيرة لجياد الفجيعة، مجموعة صوتية صادرة عن شركة العنوان القبرصية.

<sup>2</sup>/ محمد جربوعة: مصدر نفسه.

<sup>3</sup>/ محمد جربوعة: مصدر نفسه.

الجماليات/ ويرضى برجال مصابين بسعال مزمن/ في حلقهم غصة وبلغم وتفاحة آدم/ وأسنانهم مهترئة<sup>1</sup>.

تلقي الشاعرة من خلال هذا المقطع الضوء على ظاهرة إقبال الشباب على الهجرة السرية في قوارب الموت، لتصور لنا حجم المأساة التي يعيشها شباب هذا الوطن، والذي اختار الموت غرقا في أحضان البحر هروبا من واقع مرير يزداد سوءا بمضي الزمن. تنتقل الشاعرة إلى استعراض تاريخ مدينة الجزائر. فتتوقف لتقدم لنا الإطار الذي ستدور فيها الأحداث، عن طريق وصف موضوعي، يقدم لنا المكان المغلق (العمارة)، والمكان المفتوح (مدينة الجزائر العاصمة) تقول:

بنايات آجي القديمة، كمحاربين قدامى نجوا من الحرب<sup>2</sup>.

تعود الشاعرة مرة أخرى لتصف ساكني العمارة في وقفة تأملية فتقول:

فأسطحها لا تخلو من الملابس الملونة/ ومن نساء يصعدن إليها في منتصف النهار/ بشعر مطوق وتنانير قصيرة/ كصورة ممثلة مجهولة، على جدار غرفة مراهق في عصر الثمانينات<sup>3</sup> تروي لنا الشاعرة في هذا المقطع حياة سكان إحدى عمارات مدينة الجزائر العاصمة، وما يعيشه هؤلاء السكان في ظل ما خلفه الاستعمار من قدم البنايات وتآكلها.

كما تعطي الشاعرة صورة واضحة عن حياة هؤلاء السكان الذين ظلوا محافظين على هويتهم الدينية فتصور لنا مشهد عقائدي يتمثل في عيد الأضحى فتقول:

"تصعد النساء إلى السطوح/ مع روح الذبيحة/ وبحماسة وفرح أم، نجا ابنها منذ آلاف السنين/ ينظفن أحشاء الخروف، دون تدمير/ ثم يغسلن أرضية السطح بالماء والصابون/ من الدم وبقايا وجبة لم تُهضم جيدا/ وحين تصعد رائحة الشياطين نحو السماء كالبخور يسمحن للأطفال بالخروج واللعب بأثيابهم الجديدة"<sup>4</sup>.

المتلقي هنا أمام شريط سينمائي يضعه في جو النص، فيتخيل نفسه بطلا من أبطال هذه السطوح.

<sup>1</sup> / لميس سعدي: كقرم يتقدم ببطء داخل الأسطورة، ص03.

<sup>2</sup> / المصدر نفسه، ص05.

<sup>3</sup> / المصدر نفسه، ص08.

<sup>4</sup> / لميس سعدي: المصدر نفسه، ص08.

وبما أن الحدث هو فعل الشخصية ومحدد حركتها وأثرها داخل الحكاية/ النص، إذا فهو من هذا المنظور يحقق في ارتباطه بالسياق وظيفية إخبارية ودلالية داخل النص، حيث يرتهن لسلسلة من الأفعال الدالة عليه، والتي تحقق في تتاليها وتتابعها وتقاطعها (في السرد) صيغة الحكاية، معبرا عن تفاصيلها وعناصرها المختلفة. وبالتالي فإن النص الشعري الحامل لعناصر الحكاية يروي عبر تسلسل أفعال الشخصيات وحركتهم قصة، هذه القصة قد تكون مكونة من حدثٍ وحيدٍ أو مكونةً من أحداثٍ متعددة، كما أن هذه القصة إما أن تكون كاملةً أو أننا نتمثلها بنيةً من خلال النص الشعري وعناصره. لكن القصة التي يحمل النص الشعري عناصرها لا تعني مطلقاً وجود "حبكة" ما عبر إحكام متقن أو تشويق وتصاعد درامي كما هو الحال في النصوص الروائية والقصصية، لكنها قد تعني على النقيض، نظراً لطبيعة النص الشعري "تحطيم" عنصر التوقع وسرد حدث معين دون تسلسل تحكمه المنطقية والتراتب. فيجد المتلقي نفسه أمام قصة يحكيها الشاعر عبر مجموعة من الأفعال/الأحداث المحققة لحبكة شعرية، تختلف -ولا بد- في صفاتها عن الحبكة المعتادة في الأعمال القصصية والروائية، تلك التي يعرفها "آيان رايد" بأنها "ترتيب الأحداث بطريقةٍ يصبح معها من الصعب إلغاء حادث واحد أو نقله من مكانه إلى مكان آخر في نفس العمل (النص) دون أن تنهدم الوحدة المتكاملة للعمل... وعن طريق حركة الأحداث تتفاعل الشخصيات وتتحرك من حدثٍ إلى آخر"<sup>1</sup>.

إن دراستنا هذه تتناول الحدث عبر ثلاثة مستويات لحضوره داخل النص الشعري، الذي تفرض طبيعته التكوينية ومستهدفاته الدلالية والجمالية خصوصيتها على زوايا التناول التحليلي للنص.

- نوع الحدث (يرتبط بتصور الحدث وما يحققه من قيمة دلالية للنص تقوم مقام المعنى أو موضوع الحكاية/النص) حيث تحقق الأفعال الجزئية في تتابعها حدثاً منقطعاً، بينما تحقق الأفعال في تتاليها وتطابقها خطياً وسياقياً حدثاً متصلاً أوحد للقصيدة/الحكاية، وفيه ينقسم الحدث إلى: حدثٍ منقطع وحدثٍ متصل. يرتبط الحدث في أية واقعة سردية بالموضوع الذي تحمله الحكاية باعتبارها نصاً، وهو ما يربط الدلالات الجزئية للأفعال التي تقوم بها شخصيات الحكاية المروية بالحدث الكلي الذي يتمثل موضوعاً (كلياً) للنص.

<sup>1</sup> / آيان رايد: القصة القصيرة، تر/ منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990، ص 137، 138.

من خلال ما تقدم ذكره يمكننا الوقوف على حالتين غالبتين يتأطر داخلهما الحدث باعتباره مطابقاً دلاليًا تاماً لموضوع القصيدة/النص هما: الحدث المنقطع والحدث المتصل، إذ نتناول ديوان الشاعر "عبد القادر رابحي" "فيزياء" نجد مستويات عدة لبناء الحدث داخل النصوص الشعرية، ففي قصيدة "فناء" يتحقق الحدث المنقطع، الذي نتعرض إليه هاهنا، إذ ينقسم النص إلى ثلاثة أحداث جزئية هي (حدث العودة، حدث الولادة، وحدث الرؤية) والتي تدخل في النهاية تحت حدث كلي جامع هو (حدث الفناء) والذي يلخص موضوع الحكاية التي يسردها النص الشعري إذ يقول "عبد القادر رابحي":

صغارُ السلاحِفِ / تَرَكُضُ / مِنْ عَطَشِ الرَّمْلِ / لِلْمَاءِ... / فِي عَطَشِ الرَّمْلِ مَا يُشْبِهُ الْمَاءِ / لَكِنِ  
لِلْمَاءِ / فِي عَطَشِ الرَّمْلِ / جَيْشًا تَبِيضُ السَّلْحَفَاةِ جُلُّ انْتِمَاءِ اتِهِ، / وَتَسِيحُ أَجْيَالُهُ بِالْخُطْطِ... / صِغَارُ  
السَّلْحَفِ / تَرَكُضُ / مَزْهُوَةً بِالْمَجِيءِ إِلَى الْمَاءِ / مِنْ سَلْسَبِيلِ السَّلَالَةِ... / مَزْهُوَةً... / بَعْضُهَا يَصِلُ  
الْمَاءَ / يَنْهَشُهُ الْحَوْتُ / وَالْبَعْضُ / يَلْهُو بِهِ الطَائِرُ الْمُغْتَبِطُ...<sup>1</sup>

إننا أمام ثلاثة مشاهد متقطعة يحمل كل واحد منها حدثاً منفصلاً عن الآخر، ألا وهي (البحث عن الماء؛ الولادة الجديدة؛ الفناء) والتي لا ترتبط ببعضها بعضاً إلا من خلال كونها تصب في حدث كلي جامع، هذا الحدث يحقق موضوع النص وهو حدث "الفناء" والذي يحدده عنوان القصيدة، "فناء".

كما يحقق الحدث المنقطع دلاليًا موضوع النص الشعري عبر تكوينه لمراحل الحكاية ونموها أو تطورها على خط سردي واحد بشكل متتابع، فإنه يمكن أن يتجلى عبر تقنية تصويرية خاصة لها قيمها الزمنية ونواتجها الدلالية والجمالية، ألا وهي "المونتاج" إذ يتحرك الحدث متقطعاً موزعاً على خطين زمنيين متوازيين.

يقول الشاعر "عاشور فني" في قصيدة "رجل من غبار"

<sup>1</sup> / عبد القادر رابحي: فيزياء، ط1، منشورات ليجوند، الجزائر، 2010، ص58.

كان يلبس نظارتين ملونتين / ولم ير قوس قزح / كان يشرب كل الدوالي... / ولم تأته غيمة... /  
أو فرح / كان في قلبه امرأة لم يكن هو في قلبها / كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه / رجل  
لم يكن فيه قلب... / فأغرق في الصمت... / حتى افتضح<sup>1</sup>

عرض الشاعر خمس لقطات، كل لقطة تقابلها لقطة مفارقة لها غير متوقعة، وقد كان تكوين اللقطتين مبنيا على وجود تناقض وتباين واضح بين لقطتي الانتقال المؤنثتين بهندسة التشكيل اللغوي المكرر "كان...لم...". والذي يوحي باستمرارية الموقف السلبي وتشابه أوله بآخره. أما هذه الانتقالات التي لا تتشابه نهاياتها مع بداياتها فإنها تنتظم جميعا ليعبر عن فكرة جمالية عامة تتبع من السياق الدرامي الذي يوحي بالانسحاق واللااستقرار واتساع النظر لمعانقة أطيافا من الخيبة.

أما البناء الكرونولوجي للحدث فقد كشف عنه توالي اللقطات المختصرة وتتابعها، لتصل عند اللقطة الأخيرة التي رسخت صورة الصمت كقيمة جمالية رمزت دراميا للحرمان.

وعليه فإنه ومع حركة التتابع للصور المختصرة والمتباينة ظاهريا تؤكد بأن "المونتاج ليس تلخيصا بالمعنى السيء للتلخيص، وليس اختصارًا، وإنما هو تقنية للتكثيف"<sup>2</sup> والتركيز قصد الوصول بالقارئ إلى دلالة رؤياوية مفتوحة على اللامحدود. وعلى جانب آخر، فإننا نجد تقطع الحدث داخل النص الشعري بالغًا حده الأقصى في بعض النصوص الشعرية للشاعر "عبد القادر رابحي" خاصة في تلك النصوص التي تحمل في بنيتها حكاية مروية، وهو ما يمكننا تسميته "بالحدث المتشظي" وهو الحدث الذي يتوزع على صفحة النص دونما رابطٍ منطقيٍّ أو تسلسلٍ واضح، تمامًا كما في قصيدة "برودة" والتي يقول فيه الشاعر "عبد القادر رابحي":

لو تَذَكَّرْهَا لَحْظَةً / لَوْ تَذَكَّرَ أُنْبَاءَهَا / لَوْ رَأَى ظِلَّهَا وَاجِمًا / فِي جِدَارَاتِ عُزْفَتِهِ الْبَارِدَةِ / لَوْ تَنَصَّلَ مِنْ  
عِشْرَةِ الْعُمْرِ / نَمَّ أَعَارَ لَهَا قَلْبَهُ / مَرَّةً وَاحِدَةً..<sup>3</sup>

<sup>1</sup> / عاشور فني: رجل من غبار، شعر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص7.

<sup>2</sup> / عزيز لعكايشي: مستويات الأداء الدرامي، عند رواد شعر التفعيلة، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2010.

<sup>3</sup> / عبد القادر رابحي: فيزياء، منشورات ليجوند، 2010، ص77.

إن الشاعر/السارد يعمدُ هنا عمدًا إلى تغييب تتابع الحكاية بشكلٍ كامل، عبر بعثرة الحَدث (التذكر) بدءًا من المفردة الأولى من النص (لو) والتي تدخل بالحدث حيز التمني، مرورًا بنقاط الحذف التي استخدمها الشاعر في آخر القصيدة والتي تحمل دلالة غياب أجزاء رئيسية من الأحداث المكونة للحكاية، وصولًا إلى الانتقال بالمشهد خارج مكان وزمان الواقعة المروية. لقد ترك الشاعر القارئ يجمع بخياله ليرسم حكاية فيما لو أعار لها قلبه مرة واحدة، ليترك القارئ مساحة واسعة لخلق سياق حكائي خاص مفتوح على مستقبل التلقي. وفي مقابل (الحدث المنقطع) بتنوعاته السالفة (الحامل لموضوع الحكاية/ النص/ أو المحقق لتقنية المونتاج أو المتشظي) نجد نصوصًا شعرية يحقق (الحدث المتصل) فيها بناءً رئيسيًا لحكاية لها بدايتها ونهايتها وذروتها الدرامية، في شكل من أشكال الحكيم الخالص، كما في قصيدة "كقرم يتقدم ببطء داخل الأسطورة" التي ينقل فيها النص الشعري حدثًا متصلًا مكتمل الأركان، يتنامى ويتصاعد من بداية النص حتى منتهاه. أما الشاعر محمد زيتلي في قصيدة "حديث النهر" ففضل البوح للنهر واختار أن يكون شخصيته الرئيسية ليعت معالِم قصة خيالية بطلها النهر.

قال لي النهر/ كانت تجيء معك/ تحدق في جيداً/ وتصفف كل جدائلها ثم تشرب مني/ بكيت/  
ولكنه راح يسرع في الجري بين الصخور/ وقال:/ على ضفتي كنت أسمعها تتحدث/ تضحك لك/  
فمالك تأتي إلي وحيداً/ تدندن في كبرياء/ توسدت ضفته في زهول/ وحدقت في الأفق؟/ حيث  
العصافير تلهو مع الريح جذلانة/ في انتظار حبيبة قلبي<sup>1</sup>.

يحمل المقطع الشعري السالف حدثًا متصلًا واضح التفاصيل والمعالم، فيخاطب النهر الشخص الذي تعود أن يراه رفقة حبيبته متسائلًا عن سر عودته وحيدا دونها، مستشرفًا فعلها المستقبلي المكمل لحكايته، عبر فعل (الانتظار) توالت الأفعال في المقطع الأول (تجيء؛ تحدق؛ تصفف؛ تتحدث؛ تضحك؛ تدندن) لنجد حدثًا رئيسيًا ل(النهر) يرصده الشاعر/السارد من خلال حركة الحبيبة وأفعالها، بدءًا من مجيئها حتى غيابها ومجيء الشخص وحيداً، ويعرج الشاعر/السارد على الطرف الآخر وبقائه وحيداً فالحكايتان تنفصلان وتستنقلان تماماً يجمع بينهما الشاعر من خلال العنوان "حديث النهر"

<sup>1</sup>/ محمد زيتلي: الأعمال الشعرية، الجزائر تقرأ، 2007، ص 170.

ولكن (الحدث المتصل) لا يقتصر فقط في النص الشعري على نقل الحكاية بمفهومها القصصي النمطي) فهناك تقنيات سردية يمكنها الاضطلاع بمهمة تحقيق اتصال الحدث داخل النص الشعري، حتى وإن غابت جزئياً العناصر الرئيسية للحدث، بوصفه واقعة مباشرة تقوم على مجموعة أفعال متتابة أو متقطعة.

كما استخدم الشاعر الجزائري المعاصر تقنية الحوار المسرحي بين الشخصيات يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي" في قصيدة "النهر":

يأتي العصفور/فيهزبُ منه النهر بعيداً/يسأل زهرة زمان عارية الساقين/ لماذا؟ /تمضي الزهرة.../تساقطُ أجنحةُ العصفور رذاذاً/والنهرُ بعيداً/النهرُ يفتش عن مجرى/والغيمةُ تختزنُ الأنواءَ/وتبحث عن أرض أخرى.../وأنا أتعب قافلة العشاق/ وأسألها قَبْرًا/ حيا قافلتني.../هل قطرة ماء تغسلني إن مت؟/هل قطرة حبر أترك للناس وصية/هل قطرة دم؟/لا شيء/وهذا النهر يجيء جنائز سوداءَ/والشاعرُ يفتحُ لآتين مقابره الأولى../بتوسد كالفينيق رمادَ العمر/ويفترشُ الكلمات/ ويلتحفُ الأسماء<sup>1</sup>.

يفتح الشاعر القصيدة بمقطع شعري يتسم بسيطرة الغنائية والوصف المحض، وبالفعل المضارع "يأتي" ويليه "يهرب" في ثنائية الفعل ورد الفعل، ينتقل الشاعر إلى تحقيق الحوارية المباشرة بين "العصفور" و"زهرة الرمان" بسؤال لماذا؟ فكل منهما يفتش عن حلم ضائع، يعكسه دخول شخصية الشاعر ب"أنا" فحضور الحوار محققاً (الحدث المتصل) داخل النص الشعري، والذي يعتمد عليه الشاعر تماماً في إبراز تطور السياق الدرامي للحكاية.

وعلى صعيد آخر نعاين تشكل البنية الدرامية عبر الحوار الداخلي ففي قصيدة "رائحة" يقول الشاعر "الأخضر بركة":

لأنني امرؤ أخضر الرائحة/تكاثر حولي الجراد/لأنني نفضت الرماد/عن الجمره الواضحة/طُردت...من المصلحة/لأنني حملت على كتفي النهار/ووزعته قطعاً من رغيف... وضوء/على شجر متعب في الطريق/تلاحقني خطوات الظلام/ويرقبني...قمر عسكري عتيق<sup>2</sup>

<sup>1</sup>/عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، 2002، ص9.

<sup>2</sup>/الأخضر بركة: الأعمال الشعرية، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013، ص33.

الشاعر في صراع مع الأشياء في القصيدة، حتى أنها تتوعده في الأسطر الأخيرة ولأن الشاعر كان أخضر الرائحة، كان هدفا للجراد الذي يرمز للرقب الذي لا يكف عن المطاردة، حين يؤانس الشاعر جمرة القصيدة وينفض الرماد.

ثم تستمر المطاردة في المقطع الثاني من القمر العسكري العتيق يتوعد الشاعر بالظلام الحالك وهو يوزع النهار رغيفا وضوء على الشجر المتعب في الطرقات، فقد كسر الشاعر من خلال المقطع السابق أحادية الصوت وغنائيته في حوار مباشر وصريح مع الذات، ليفسح المجال للسرد الاستذكاري كاشفا الدفق النفسي المسترسل عبر الجدل والتساؤل، إذ تؤكد الذات حضورها الحركي بالرغم من الانكسار، فالشاعر قد اعتمد على الحوار والسرد في آن واحد ليبرز جرحه الداخلي.

- **مستوى الحدث:** ونقصد في هذا المستوى إلى تتبع بنية الحدث عبر توالي دوال النص خطياً وتحديداً تلك الدوال التي تأتي في صيغة أفعال مكونة لعناصر الحدث الكلي المحدد للحكاية. ينقسم مستوى الحدث إلى حالتين رئيسيتين، أولاهما: ما يحققه تراكب الأفعال (كيفية) وتواليها سببياً أو منطقياً أو زمنياً، إما عبر إشارات لغوية (كلام التعليل، وفاء السببية) وإما عبر ترتيب منطقي يحدده كون الفعل ناتجاً عن سابقه دلاليّاً أو تاليّاً له في الوقوع زمنياً. أما الحالة الثانية: فينتجها تراكم الأفعال (كمياً) وتتابعها خطياً دون رابط منطقي أو سببي، حيث تستقل كل مجموعة أفعال بذاتها محققة جزءاً من الحدث، ليصبح ترابطها في النهاية رهناً للطباعي الذي تحققه صفحة النص الشعري، والدلالة الكلية المفتوحة على مستقبل التلقي الذي ينتظره النص<sup>1</sup>.

وتتبنى الدراسة في تصورها هذا لمستوى الحدث داخل النص الشعري تحقيقه لسياق القصيدة عبر الأفعال التي يتكون منها هذا الحدث. ما نقصد إليه هنا هو ما يشير إليه "فان ديك" بقوله: "ليس السياق مجرد حالة لفظ، وإنما هو على الأقل متوالية من أحوال اللفظ. فكل سياق هو عبارة عن اتجاه مجرى الأحداث"<sup>2</sup> وبالتالي فإننا نقصد إلى الكشف عن مستوى حضور الحدث داخل النص الشعري، باعتبار هذا الحضور مرتبباً بطبيعة تكوين الأفعال له سياقياً، والذي يحدد في النهاية

<sup>1</sup> / د شوكت المصري: تجليات السرد في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 210.

<sup>2</sup> / فان دايك: النص والسياق، تر/ عبد القادر قنيني، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص 258.

اتجاه الأحداث التي يرويها النص الشعري، حيث يصبح الحدث ناتجا عن تكوين مجموعة من الأفعال لسياقه، ومُنْتَجًا في الوقت ذاته لسياق الحكاية التي يحمل النص الشعري صيغتها وعناصرها. ففي الحدث المتركب (كيفيا) تطالعنا قصيدة" من أين يأتي الخراب" للشاعرة" منيرة سعد خلخال" سيرتا/وتنام الفراشة عل هُذبك المذبوح/لتصحو في حرائق الموانئ الصدئة/غرابُ تعالت وساوسه اليتيمة/ مهترئة الخارج/تغدو في دندنة البرد الوقح/ وتروح.. /تنوح مع الخراب المغير... / خراب.. / من أين يأتي الخراب؟<sup>1</sup>

إن الأفعال المكونة للأحداث كما يُلاحظ في هذا المقطع الشعري تتتابع عبر ترابط سببي، يمكننا صياغته كما يلي:(تنام الفراشة-حرائق الموانئ-غراب تعالت وساوسه)، لتنتقل من وصف الفراشة إلى عرض حال الغراب، لتعبر عن واقع مؤلم تعيشه مدينة سيرتا. كما أن الشاعر "محمد جربوعة" اختار التعبير عما يختلج صدره قائلا:  
نبي من الأمنيات ممالك/ نُصدرُ أقوى بياناتنا.. / ونقرر غزو الحياة وتغيير أسماء كل الشهور/  
ولكننا حين نكملُ خمسين عامًا... / نعيد جميع حساباتنا.. / ثم نصافحُ أعداءنا مكتفين من الباب إذ لم نوفق لندخل منه<sup>2</sup>.

إن الأفعال (نبي؛ نصدر؛ نقرر؛ نكمل؛ نعيد؛ نعد؛ نصافح) تحيل أساسا على حركة الشخصية، مما يتشكل عنه الحدث، الذي يمنح النص حيويته. قد يلجأ الشعراء إلى تسريع الحدث من خلال إيراد أفعال متتالية تكاد تقطع على المتلقي أنفاسه، ومثال على ذلك قول الشاعر "محمد جربوعة":

وإذا رأى أنثى يسب ويرفث	يجري، يميل، يصيح، يعوي، يلهث
والشعر مغبر طويل أشعث	رجلاه تبذر في الدروب دماءها
ويمد جيدا للسماء، وينفث <sup>3</sup>	ويشد للصدر الهوا، متنهدا

<sup>1</sup> / منيرة سعدة خلخال: أشجان الملح، د.ط، موفم للنشر، الجزائر، 2013، ص10.

<sup>2</sup> / محمد جربوعة: ظل المطر، دار المنتهى، الجزائر، 2020م، ص33.

<sup>3</sup> / محمد جربوعة: ذلك الشيخ أترينه؟ مطبوعات الجزائر، 2014، ص83.

إن الأفعال (يجري؛ يميل؛ يصيح؛ يعوي؛ يلهث) جاءت متتالية دون حروف رابطة رسمت لدى المتلقي الشعور بتسارع الأحداث حد اللهاث ودلالة الأفعال المضارعة أن الحدث يجري الآن ويستمر في المستقبل.

كما يتجلى تسريع الحدث في قصيدة "إشاعات" ل "محمد جربوعه"

يقولون إنني/أشاكس بالشعر/أقتل بالشعر/أرسم بالشعر/أفتن بالشعر من يحضر الأمسيات<sup>1</sup>.

جاءت الأفعال (أشاكس؛ أقتل؛ أرسم؛ أفتن) بصيغة المضارع للدلالة على رغبة الشاعر في تسريع وتيرة الحدث. يمثل الحدث الركيزة الأساسية للعناصر السردية الأخرى في الخطاب الأدبي، والكاتب لا يعني بواقعية الحدث فهو لدى الروائي ليس حدثاً واقعياً تماماً طبق الأصل، حتى وإن انطلق من الواقع باعتباره مرجعية" الأمر الذي ينشأ عنه ظهور عدد من التقنيات السردية المختلفة كالارتداد والمونولوج الداخلي، والمشهد الحوارى والتخلص والوصف.

من خلال الشعر تعمل القصيدة على تشكيل أحداثها، وتكون أحداث الواقع في الخلفية، تلقي بظلالها عن طريق الإيحاء أو الإشارة، فالذي ينشغل به الشاعر فلسفة الحدث وليس الحدث في حد ذاته، لذا الحدث الشعري تخلقه اللغة، وأحيانا تصل به إلى الأسطورة، فهو يمتزج بالواقع وينفصل عنه في آن، يتشكل عبر علاقة خاصة بينه وبين الشخصية من ناحية وبينه، وبين الراوي من ناحية أخرى. الأحداث في السرد غير منفصلة عن شخصيتها بينما في الشعر.

إن الحدث يمثل إطاراً لحياة الشخصية كما في قصيدة الشاعر "محمد جربوعه" الذي أورد مجموعة من الأفعال حتى يتحرك الحكي. إلى جانب التضافر الموسيقي بتكرار بعض الحروف في هذا الموضع (أحمرأ؛ أمها؛ أنهرأ؛ الذرى)، فتتحرك الأحداث بإيراد الشاعر للأفعال (خرجت؛ تجلب؛ رأته؛ سقطت؛ رجعت؛ جرت) كما تصاعدت درجة الحدث ضمن حركية تعبيرية من خلال هذه الأفعال فاستطاعت هذه الحركية أن تفيد وتستفيد "كثيرا من لغة الحكاية الداخلة في كيمياء النص الشعري، وهي ترشح آليات سردها لتفعيل نظم الحركة في بنية النص، ودفعها باتجاه شحن قوتها الشعرية بقوة سردية مضافة، تنهض على تطوير العناصر السردية في الشعر ومساعدتها في التمازج والتشكل

<sup>1</sup>/ محمد جربوعه: وعيناها، البدر الساطع للطباعة والنشر، ص158.

داخل المشهد على نحو فاعل ومنتج ومحرك لفعل السرد الشعري<sup>1</sup> فاعتمد صيغة الفعل والفاعل إلى جانب جمل الجار والمجرور، فأحدثت هذه الصيغة المتكررة حسب التقسيم وانتظام الإيقاع إلى جانب الصراع الذي يحرك الأحداث.

**مستوى الحدث-المرجع:** إن الحدث باعتباره واقعة محكية يعيد السارد تقديمها عبر نصه، يقف دائماً على مسافة من الواقع، هذه المسافة: إما أن يبتعد بالحدث عن الواقع لتنتفح الحكاية على أفق خيالي يستهدف فيه السارد ناتجاً دلاليًا مُتخيلاً تغلب عليه المجازية، وإما أن تقترب بالحدث من الواقع إذ يستهدف السارد ناتجاً دلاليًا مُحتمل الوقوع تغلب عليه المعمارية. هذه المسافة التي نقصد إلى إبرازها هاهنا تعدّ عنصراً من عناصر هيمنة الوظيفة الشعرية على طبيعة المرسل اللغوية التي يحقق النص الشعري. ولقد سعى "رومان جاكسون" من خلال "تحديده للوظيفة الشعرية للفظة إلى التحدث عن العلاقة بين الاختيار والتأليف في تحقيق الشعرية، هذه العلاقة التي هي في حقيقتها علاقة بين المعجم والتركييب<sup>2</sup> فإننا قياساً على هذا التعامل مع اللفظة نستهدف هذا التعامل مع الحدث بحسب مرجعيته للواقع في تحقيق شعرية النص، حيث ينطوي بناء الحدث على مجموعة من الأفعال القائمة على مسافة من الواقع والمحقة لدلالة مجازية خيالية غير خاضعة للمنطق ولا لإمكان التحقق.

هذه الأفعال هي التي تدخل بالحدث حيز الجمالي الشعري على حساب المحتمل المعياري. ولعل النص الشعري الحامل لعناصر وتقنيات سردية واضحة تتبدى خصوصية الحدث فيه، وفقاً لهذا الطرح الذي يقيس الأفعال المكونة للحدث وفقاً لعلاقتها بالواقع مرجعاً، عبر ثلاث تصورات هي: أولاً أن تأتي دلالات الأفعال الحاملة لأحداث الحكاية مألوفة منطقية قابلة للتحقق أو لتصديق إمكانية وقوعها سابقاً أو لاحقاً، وثانياً: أن تكون تلك الأفعال مجازية محققة لخيال محض، عبر تراكيب وإحالات شعرية خالصة غير قابلة للوقوع إلا تخيلاً في ذهنية التلقي، وثالثاً: أن يمزج الشاعر/ السارد بين هاتين الوجهتين داخل المقطع الشعري/ المشهد الواحد، مرتفعاً بالواقعي إلى أفق الجمالي ومؤسساً للجمالي بإمكانه واقعياً.

<sup>1</sup> / محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص16.

<sup>2</sup> / محمد جاسم جبارة: الوظيفة الشعرية عند جاكسون، مساءلة الشعرية في النقد العربي (دراسة في نقد النقد)، ص32-33.

لينقسم الحدث بهذه الرؤية إلى: حدث مألوف وحدث مجازي وحدث مختلط. من الحدث المجازي ما جاء في قصيدة "سنظل ننتظر الربيع" للشاعر "عبد الحلیم مخالفة"

لما بدا أن الشتاء تمزقت	وتبعثرت بين المروج خيامه
وبأن مملكة البياض تراجع	والثلج كل من القتال حسامه
فترقرقت بين الشعاب دموعه	وتناثرت فوق الهضاب عظامه
نزل الربيع إلى الطبيعة تائها	في موكب حجب السماء غمامه
متبخترًا فوق الثرى تمشي به	بين الورى مختالة أقدامه <sup>1</sup>

الشاعر في هذا المقطع ينقلنا إلى عالم مجازي ليجعلنا نلحق في سماء الخيال، مستمتعين بالقدر الهائل من المجاز من استعارات وكنيات، فالشاعر ينتقل من الواقع وزخمه إلى الخيال ليطلق العنان لمخيلته لتسرح بنا في هذا الجو الطبيعي الساحر.

#### -الشخصية السردية وحضورها في القصيدة الجزائرية متفاعلة الأجناس:

تعد الشخصية بأنها أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية، وبالتالي "تضم مجمل السمات والملاح التي تشكل طبيعة الشخص أو الكائن الحي. وهي تشير للصفات الخلقية والمعايير والمبادئ الأخلاقية. وللشخصية في "الأدب معان نوعية أخرى، وعلى الأخص ما يتعلق بشخص تمثله قصة أو رواية أو مسرحية"<sup>2</sup> وهناك من يعرف الشخصية من منطق لساني ويعتبرها "علامة من العلامات اللغوية التي تضم تحت جوانحها الدال والمدلول، وهي تعيش داخل الرسالة، أو في النص السردى، حالها كحال بقية العلامات الأخرى، فهي ليست إنسانا واقعيًا، بل كائن لغوي مستندا أو معطى في النص، مبني ببناء لغوي خاص"<sup>3</sup>. بالتالي فالشخصية هي: كائن خيالي أو واقعي، يحمل علامة لغوية معينة، ويحمل أيضا مجموعة من السمات والملاح التي تميزه عن الآخرين، يلعب دورا في أحداث القصة أو المسرحية.

<sup>1</sup> / عبد الحلیم مخالفة: سنظل ننتظر الربيع...، مطبعة المعارف، ص82.

<sup>2</sup> / إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص210.

<sup>3</sup> / أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردى في النقد الأدبي الحديث، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012، ص379.

تعد بذلك الشخصية من العناصر الرئيسية التي يبني عليها السارد عالمه، فالسارد: "يتماهى بالشخص، ويبرز أصواتها بإعادة إنتاج أقوالها، بحسب أنماط سردية مختلفة، فبناء الشخصية ومثولها أمام المتلقي ككيان متكامل هو بناء ثقافي، فالمتلقي لا يستطيع إدراك هذه الشخصية ومعرفة أسرارها إلا من خلال المخزون الثقافي المشترك بين محفل الإبداع، ومحفل التلقي"<sup>1</sup>. كما يفرق في السرد بين الشخصية الطبيعية والشخصية السردية، وهو ما يذهب إليه "تودوروف" بقوله: "إن قضية الشخصية الروائية هي قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات، لأنها ليست سوى كلمات من ورق"<sup>2</sup> أما الناقد العربي "سعيد يقطين" ميز بين ثلاث بنيات كبرى للشخصيات بالإضافة إلى الشخصيات المرجعية التي حددها "فيليب هامون" مسبقا وهي:

**الشخصيات المرجعية:** ويمكن التمييز بين نوعين لهذه الشخصيات المرجعية: شخصيات مرجعية من خلال الأسماء: نجدها تظهر وتنتضح من خلال الأسماء مثل (سيف بن ذي يزن؛ الزير سالم؛ عنقرة بن شداد؛ بنو هلال)<sup>3</sup>.

**شخصيات شبه مرجعية:** وهي تعني "أنه من الصعوبة بمكان أن نقطع بصحة مرجعيتها، إما لغياب المعلومات التاريخية عنها، أو لأنها تعرضت لتحويرات كبرى، جعلت تأكيد بعدها المرجعي يحتاج إلى تأويل معين لإثبات ذلك"<sup>4</sup> كون هذا النوع نسبه التاريخي غير معروف، لأنه تعرض للتحوير. نجد تجلياتها في الشعر الجزائري المعاصر من خلال الأسماء كشخصية "حيزية" فتحضر شخصية (حيزية) في نص "يوسف وغليسي" المعنون بـ "نشيج الوداع" مقترنة بشخصية أدبية من شخصيات الأديب "جبران خليل جبران" "وردة الهاني"

<sup>1/</sup> سعيد بنكراد: سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة، حنا مينا أنموذجا)، ط1، عمان، الأردن، ص37.

<sup>2/</sup> حميد لحميداني: بنية النص السردى، من منظور النقد الأدبي، ص52.

<sup>3/</sup> سعيد يقطين: قال الراوي.. البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص95.

<sup>4/</sup> المرجع نفسه، ص96.

\*وردة الهاني: إحدى شخصيات الأرواح المتمردة، للشاعر "جبران خليل جبران"

زرعتك "وردة" \*بالفؤاد" وريدة  
 حملتك "حيزية" بقلبي رصاصة  
 لناديتها من عمق سرداب وحدتي...  
 لتطفك الأيام-يوما- بساتينا  
 لتفزعني حيناً.. فتقصفني حيناً!  
 سمعت صدى الأقدار يتلو مآسينا...<sup>1</sup>

في استدعاء الشاعر لهذه الشخصية "حيزية" يوحي بقرب المحبوبة من نفس الشاعر أكثر، فتقرب مأساته من مأساة عاشق 'حيزية' ومأساة 'رشيد بك نعمان' في فقهه 'لوردة الهاني'.

-الشخصيات التخيلية: نقصد بهذا النوع "مختلف الشخصيات التي لا نجد لها اسما تاريخيا محددًا، وهي من هذه الناحية تختلف عن الشخصيات المرجعية. وقد تلتقي معها من جهة كونها ذات ملامح واقعية... لكن وسما إياها بالتخيلية يجد مرتكزة في كون الراوي اختلقها لغايات حكاية محضة، يكمن بعضها في كونها تقوم بتأنيث العالم الحكائي"<sup>2</sup> هذا النوع من الشخصيات عكس الشخصيات المرجعية، فهو يساهم في إبداع الراوي ويترك المجال مفتوحا للقارئ يتخيلها.

الشخصيات المجازية: "ليست بشخصيات مادية ملموسة، بقدر ما هي معنوية، يستخرجها القارئ. ولذلك اعتبرت الشخصية السردية" كائنا ورقيا متخيلا"<sup>3</sup> وبالتالي فهي الشخصيات التي تنسج عوالمها مخيلة الشاعر.

فالشاعر "محمد جربوعة" يستحضر في تجربته مئات الشخصيات، يحيل عليها بضمير "أنا؛ نحن؛ هي؛ أنت...". كما يحيل عليها بأسماء "زينب؛ سعيدة...". أو بصفات مختلفة منها نسبتها إلى بلدها" كالخليجية والشامية؛ والجزائرية" ويكون الشاعر "محمد جربوعة" الشخصية المحورية الحاضرة في كل النصوص معشوقا وعاشقا، وباكيا وثائرا، متحديا وناقما، كما في قصيدة "موصلية"؛ قصيدة "خديجة" قصيدة "سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة".

هذا ما سنستعرضه في قصيدة "معلقة خرائط الجمال العربي" يقول في مقطع منها يصف بنات الجزائر:

<sup>1</sup> / يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، ص29.

<sup>2</sup> / سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص97.

<sup>3</sup> / محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص270.

بنت الجزائرِ أنتِ...أدرى جيدا  
 الكحل في عينيك مهرةً فارسِ  
 حسناء...ينقصك الهدوء...ووردة  
 خدعوك قالوا (فحلة) و (قوية)  
 بمزاجك الثوري والمتوترِ  
 سوداء تصهلُ في اللجام البربري  
 في تاجك الفضي كي تتأمري  
 أرجوكِ كوني قطةً...لا تزاري<sup>1</sup>

في هذه القصيدة المطولة يتنقل الشاعر بين الأقطار العربية ليتخير فتاة أحلامه، ويخص الفتاة الجزائرية بأبهى الصفات فيرسم شخصية تخيلية يتمنى لو تتحقق أمانيه وتكون بذلك الفتاة الفائزة بقلب الشاعر الحالم. في قصيدة أخرى " ذات الأقطار التسعة" يبدي الشاعر إعجابه الشديد بشخصية فاتنة، فيصفها مركزا على صفاتها المادية التي يوحي بأن الشاعر أصبح فنان تشكيلي بكلماته يرسم لنا هذه اللوحة الفاتنة:

في الأذن تسعة أقطارٍ من الذهب  
 وعطرها من بلادٍ لا وجود لها  
 وسرجها من بقايا خيلٍ مملكةٍ  
 وسيفها عيئها، لا سيفَ تحمله  
 وفي الذراعين عرس من أساورها  
 وفي الجفون نعاس لا مثيل له  
 إن هزت الحاجب الشرقي في قلقٍ  
 وإن هي ابتسمت...لاحت ببسمتها  
 ستون نجمة ليلٍ في ليلٍ نواجذها  
 وصدر فستانها من نادرِ القصب  
 فصُ خاتمها الفضي من (حلب)  
 قديمة في جنوب الأرض للعرب  
 سوى رموشٍ بغير الموت لم تُصب  
 وفي خلاخلها عرسانٍ من طرب  
 ويظهر الحُسن في الأجفانٍ بالتعب  
 يضيغُ كل كلامٍ الشعر في الكتب  
 بدائع العاج في الأسنانِ والشنب  
 وبعض ما خلقَ الرحمن من شهب<sup>2</sup>

مركزا على ما تنزّين به "الأقطار؛ العطر؛ خاتمها؛ السرج؛ الأساور؛ والخلاخل، ودون أن ينسى جانب الفتنة من جسدها مركزا على " ابتسامتها؛ جفنيها؛ حاجبيها؛ أسنانها" والواضح أنه يصف امرأة عربية فارسة 'خاتمها من حلب، سرجها من خيول اليمن.

<sup>1</sup>/محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، البدر الساطع للطباعة والنشر، 2014، ص153-154.

<sup>2</sup>/محمد جربوعة: ظل المطر، ص59.

أما الشاعر "عبد القادر رابحي" في قصيدة "حديث المقاهي" يصور ما تعانيه المرأة في أيامنا ثم من سيصدق حليلة/ أي وحليمة/ تلك الصبية/ ماتت بلا سبب/ واستراح الذي كان يحسدها في خطاها/ ويحفر من تحت أحلامها نفقاً<sup>1</sup>.

الشاعر واحد من الشعراء الجزائريين الذين استحضروا المرأة في أشعارهم، فالشاعر في هذه القصيدة رسم لنا صورة مزج فيها بين المرأة والوطن، ليعطي لنا لوحة تتسم بثنائية لون الحب مع لون الوطنية أو الهوية.

- الشخصيات العجائبية: ويقصد بها "كل الشخصيات التي تلعب دورا في مجرى الحكى والمفارقة لما هو موجود في التجربة، وفي هذا النطاق نبين كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف"<sup>2</sup> وتتمثل هذه الشخصيات في الشخصيات التي أفعالها خارقة مثل الشخصيات الأسطورية؛ والأولياء؛ لما يملكون من قدرات عجيبة.

من الأساطير التي استدعاها الشعراء الجزائريين أسطورة "السندباد" يقول "عثمان لوصيف" عاشقاً كان ينادي/ في أعاصر الرماد/ ويعاني/ من تباريح الحنان/ خلّة يلبس موج البحر والريح قناع/ ويمضي في مداها/ إنه كالسندباد/ يعشق البحر ويغويه الضياغ<sup>3</sup>.

تعد الأسطورة الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون لتنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية، فالشاعر من الموظفين لها توظيفا فنيا يجعل نصه يتقاطع مع النصوص الأسطورية الغائبة، فيتخذ من السندباد رمزا للإرادة القوية لتجاوز الذات وتحديها. ولقد استهوت أسطورة السندباد العديد من الشعراء الجزائريين أمثال: عثمان لوصيف، لخضر فلوس، عقاب بلخير، فاشتركوا في استلهام الأسطورة للتعبير عن الرحلة الشاقة المليئة بالمتاعب والمفاجآت والمغامرات إلا أن حضورها الدلالي في النصوص تنوع من شاعر لآخر. -إلى جانب أسطورة السندباد نقف عند أسطورة أخرى استهوت الشعراء وهي أسطورة "سيزيف" التي ساعدتهم على الإفصاح عما تعانيه المجتمعات من ظلم وهوان، فكانت بذلك رمز المعاناة الأبدية، ومن أمثلة ذلك ما قاله "عقاب بلخير":

<sup>1</sup> / عبد القادر رابحي، حنين السنبلة، ص 89.

<sup>2</sup> / سعيد يقطين: قال الراوي، مرجع سابق، ص 99.

<sup>3</sup> / عثمان لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص 27.

أين سيزيف يعبئ الثقل يحيا/ يحمل الشمس ولا يعرف سره/ قدر المكلوم في هذه الحياة/ قدر المشتاق لا يدرك صبره قدر الميت في صمت الرفاة<sup>1</sup>. يظهر تفاعل الشاعر مع الأسطورة التي استخدمها "كمعادل موضوعي ليشخص به العبودية والخنوع وأعاد معاني النص الأسطوري الغائب في حدوده الأولى الدالة على العبودية والمعاناة الأبدية"<sup>2</sup>.

- شخصيات ذات مرجعية تاريخية: "وهي الشخصيات التي ينشئها صاحبها انطلاقاً من شخصيات ذات وجود فعلي في التاريخ، وهذه المرجعية التاريخية تتفرع إلى عدة أنواع، كالسياسية والدينية والثقافية، كما يجب الانتباه أن بعض الشخصيات التاريخية لها أكثر من وجه، فقد تكون الشخصية قائداً عسكرياً وسياسياً وإماماً دينياً ك"الإمام علي"<sup>3</sup> هذه الشخصيات لها وجود فعلي في الواقع والتاريخ. الشاعر كثيراً ما يعود إلى التاريخ مستدعياً شخصيات اتصفت بالحكمة أو الشجاعة أو القوة، أو شخصيات عاشقة، فهو يجمع بين شخصيات الحرب، وشخصيات الحب، بعضها كان قبل الإسلام، مثل بلقيس، النعمان بن المنذر "ومنها ما كان بعد ذلك، كالنبي محمد؛ آمنة بنت وهب؛ والحسين؛ وعقبة؛ عمر؛ ومجنون ليلي؛ وابن زيدون؛ وولادة؛ نزار قباني؛ محمود درويش؛ الترميذي؛ ومسلم؛ نيرون؛ صدام حسين"<sup>4</sup> يستحضر الشاعر "محمد جربوعة" في قصيدته "شو بدك؟ إنه قنديل آمنة" شخصية السيدة "عائشة" فصورها بصورة المرأة المتحلية بالصبر، بالرغم من قسوة الزمن، يقول:

أو مثل عائشة الحمراء صابرة      بين الحناجرِ في الأزمان تنتقلُ  
(شو بدك) الآن؟ نصفِي في تشقِّقه      يحاور النصفَ: (ماذا الآن يا رجل)<sup>5</sup>

<sup>1</sup> عقاب بلخير: السفر في الكلمات، إبداع، ط1، 1992م، ص22.

<sup>2</sup> جمال مباركي: التناص وجماليته في الشعر الجزائريّ المعاصر إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر 2003، ص226.

<sup>3</sup> جريدة حماس: بناء الشخصية في حكاية عبود والجمام، والجبل لمصطفى فاسي (مقاربة في سرديات) ص68.

<sup>4</sup> عز الدين جلاوي: تسريد الشعر في تجربة محمد جربوعة بين القصصية وآليات السرد، مجلة الكلم، المجلد، العدد 2021، ص551-582.

<sup>5</sup> محمد جربوعة: قدر حبة، البدر الساطع للطباعة والنشر، 2014، ص94، 95.

لقد وصف الشاعر "عائشة" بالحمراء ذلك لأنها كانت "رضي الله عنها جميلة، بيضاء، مشربة بجمرة"<sup>1</sup> وأطلق عليها صفة الصبر، لأن أم المؤمنين رضي الله عنها تعرضت لمحنة وابتلاء عظيم، وذلك عندما رميت بالإفك، فكانت صابرة محتسبة، راضية بقضاء الله وقدره.

كما يستحضر الشاعر "محمد جربوعة" شخصية "قيس بن الملوح" عاشق ليلي، في قصيدته "مما وجدته من المخطوطات عن قلوبهم وقلوبهن" يقول في مقطع منها:

قلوب الرجال تزكي هواها بفقد العقول/ وممشى الظهيرة حافية في الصحارى/ (...)/ فماذا أصاب  
بربك ليلي/ وقد جن قيس بها/ ثم عاش ومات مشرد طين وقلب وحلم/ يمد يديه بأدوية الوهم ليلا  
إلى طيفها في اقتراب/ وتنزف رجلاه طول النهار على طرقات الذرى والشعاب/ مريضا نحيلاً حزينا  
وطاوي بطن وعطشان حلق/ ومن همها في أسابيع شاب/ وحين يقولون (ليلى)/ تنزله رجفة  
الاضطراب؟<sup>2</sup>.

صور الشاعر مجنون ليلي بأنه مشرد؛ طريد؛ واهم؛ مريض؛ نحيل؛ جائع؛ ظمآن؛ مضطرب.  
كما عاد بنا الشاعر "عبد القادر راجي" إلى الماضي في قصيدة "أحزان جندي عائد من كربلاء"  
مُنذ مليون عام/ تناسخت من الحبة النبوية في شذرات الرغيف/ وأصبحت سبعين سنبله/ أو قد  
الحب تير انتماءاتها/ من نبوخذ نصر إلى سُحنات الرشيد/ من وصلة القادسية للرافدين/ ولم تزل  
جرحي الذي لا ينام.<sup>3</sup>

يعتبر التراث التاريخي، مادة معرفية ثرية بالنسبة للشاعر "وهكذا تكتسب تجربة الشاعر المعاصر  
باستدعاء هذه الشخصيات التراثية غنى وأصالة وشمولا في الوقت ذاته، فهي تغنى بانفتاحها على  
هذه الينابيع الدائمة التدفق بإمكانات الإحياء ووسائل التأثير. وتكتسب أصالة وعراقة باكتسابها هذا  
البعد الحضاري التاريخي، وأخيرا تكتسب شمولا وكلية بتحررها من إطار الجزئية والآنية إلى الاندماج  
في الكلي وفي المنطلق"<sup>4</sup>.

<sup>1/</sup> علوي بن عبد القادر السقاف: عائشة أم المؤمنين، ط1، مؤسسة الدرر السنوية للنشر، الظهران، السعودية، 2013، ص 143.

<sup>2/</sup> محمد جربوعة: ألف ليلة وليلة، ط2، 2015م، ص9.

<sup>3/</sup> عبد القادر راجي: حنين السنبله، مصدر سابق، ص16.

<sup>4/</sup> علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص17.

استحضر الشاعر العصر العباسي هذا العصر المزدهر المعروف بتطوره في شتى الميادين، كما يستحضر "الرشيد" سيد ملوك بني العباس "كان الرشيد مثقفا ثقافة عربية واسعة، فقد جمع إلى عقله الراجح الكبير أدبا رفيعا وتذوقا ممتازا رائعا للشعر واللغة... لذلك قيل: كان فهم الرشيد فهم العلماء"<sup>1</sup>.  
- الشخصية ذات المرجعية التاريخية الدينية: أهم وأعظم شخصية دينية في التراث الإسلامي هي الرسول (صلى الله عليه وسلم) فقد تغنى الشعراء الجزائريين بخصاله وفضائله من بينهم نذكر "محمد جربوعة" الذي أفرد ديوان في مدح النبي "قدر حبة" وكذا قصائد متفرقة في دواوين عدة، نذكر فيما يلي قصيدة:

لَا حَبيبٌ لعاشقيه، فمادوا  
لَحَظَاتُ لُقيا المُشْتَهَى أَعْيادُ  
الكلُّ يَحْمَلُ في يَدِهِ إِنْءَاءَهُ  
وَيَمُدُّ يَمَلًا، كـلَهُمْ وِراءُ  
والمسجدُ النبوي دَمْعَةٌ تَائِبٍ  
وَالذِّكْرُ وَالرَّكْعَاتُ وَالْأورادُ<sup>2</sup>

شخصية الرسول (ص) كان وقعها قويا على "الشاعر" وهو الذي أنهكه البعد والهوى، يمني نفسه بلقاء الحبيب المصطفى (ص).

أما الشاعر "عبد القادر رابحي" في قصيدة "أحزان جندي عائد إلى كربلاء"  
كنت وحدي الرباط المعلق ما بين صفين/ والناصية/ ما بين حطين والقادسية/ كنت الدم المستفيق  
توارثته عن جراح الحسين/ وعن سر هذا المقام<sup>3</sup>

استحضر الشاعر شخصية دينية وهو الإمام "حسين بن علي أبي طالب رضي الله عنهما" الإمام الحسين الذي استشهد في معركة كربلاء التي حدثت بين جيش الإمام حسين بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهما، وجيش يزيد بن معاوية. فيعبر في هذا المقطع الشعري عن استشهاد الإمام الحسين، وطريقة قتله الشنيعة، التي أحدثت أثرا كبيرا على التاريخ العربي الإسلامي، وهي حادثة ترمز للجراح والتضحية والحزن، فالشاعر اختار شخصية الإمام الحسين رضي الله عنه لأنها من

<sup>1</sup>/شوقي أبو خليل: هارون الرشيد أمير الخلفاء وأجل ملوك الدنيا، دط، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 1992م، ص52.

<sup>2</sup>/ محمد جربوعة: الساعر (مسلسل شعري)، ط1، البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2014.

<sup>3</sup>/ عبد القادر رابحي: حنين السنبل، ص24.

ألمع الشخصيات التاريخية، فقام الشاعر باستدعاء الماضي من خلال حادثة كربلاء واستحضارها في الحاضر، هذا لأنها تعبير عن قضية كل مظلوم على وجه الأرض، قضية شعب مكافح، فجر الحسين هو صورة رمزية لجرح الشعوب التي تعاني نكبات وأوطانها، الشعوب التي أثقل الاحتلال كاهلها، فالحسين رمز للنضال والحرية والشهادة في سبيل الله.

-شخصيات لها أثرها في حياة الشاعر: ونحن نطالع بعض السير الشعرية قد نجد أسماء شخصيات قد تكون معروفة، أو غير معروفة بالنسبة للقارئ يتناولها الشاعر من خلال أشعاره، فهذا الشاعر "ناصر معماش" اختار شخصية "السعيد بوطاجين" لتكون موضوع ديوانه المعنون ب"هكذا تكلم بوطاجين" فمن خلال العنوان الشاعر يؤسس لتجربة شعرية في السيرة الغيرية، كما أن عنوان الكتاب يحيل إلى نصوص غائبة لها مكانتها في الثقافة الإنسانية، يتعلق الأمر بكتاب 'هكذا تكلم زرادشت' للفيلسوف والمفكر الألماني 'نيتشة' وكتاب 'هكذا تكلم الشعر'، لقد حاول الشاعر أن يستنسخ تجربة عالمية ليشارك من خلالها وعبر الشعر 'السعيد بوطاجين' الذي أثر فيه عندما كان شابا يقول الشاعر 'ناصر معماش' "أن ديوانه الشعري صدر بعدما تعرف على تجربة السعيد بوطاجين السردية، من خلال قصصه ومقالاته، وحتى بعض ترجماته للنصوص. فاكتشف جانبا شعريا جميلا يبرز ضمن كتابات الكاتب الجزائري الكبير. ما جعله يفكر في نقل نصوص 'السعيد بوطاجين' من السرد إلى الشعر كما أن القصائد لم تخلوا من أفق فلسفي حاولت محاكاة نظرة وتجربة 'السعيد بوطاجين' فيما تعلق بماهية الحضارة والحدثة، فمدحت العودة إلى الوطن حيث يقول "ناصر معماش" في قصيدة "نشيد أمل الشيخ":

سعيدا صحوْتُ من الغفوة	وعدتُ إلي. إلى ال: بوطاجين
مَسَحْتُ الغبارَ عن الصورة	فَتَحْتُ البياضَ على العالمين
وأرسلتُ حبي إلى بلدتي	وشوقي كتبته بالياسمين <sup>1</sup>

يكتب الشاعر ليؤسس لسيرة بوطاجين، ورمزية الحدثة عند 'السعيد بوطاجين' وهي العودة إلى التراب والأصل، ويدافع عن هويته الوطنية والدينية.

<sup>1</sup>/ ناصر معماش: هكذا تكلم الشيخ بوطاجين، مصدر سابق.

الشخصية في السيرة الذاتية: لا شك أن الدارس للشعر الجزائريّ المعاصر سوف يلاحظ تظاهر السير الذاتية في نصوص بعض الشعراء كنصوص الشاعر 'عثمان لوصيف' إذ تعد تجربة هذا الأخير من أبرز التجارب الشعرية التي مارست هذا النوع التجريبي من الكتابة عن وعي وإدراك، إذ يصرح في إحدى الحوارات بانتمائه إلى النصوص الشعرية التي يكتبها.

يقول "عثمان لوصيف": "حين أكتب الشعر فأنا أتعري تماما، وأبوح بكل خصوصياتي وأسراري، ولا أستطيع أن أمنع ذلك إطلاقاً"<sup>1</sup> فهذا التصريح يعد نوعا من أنواع الميثاق السير ذاتي، وهو الميثاق السير ذاتي الإحالي، الذي يتم من خلال "تصريحات المؤلفين في مقدمات كتبهم، أو في المقابلات، أو الحوارات التي تجرى معهم"<sup>2</sup> كما نلمس حضور الذات الشاعرة الحزينة في شعر "عثمان لوصيف" وما لها من دور كبير وأثر بالغ في نتاجاته الشعرية، وتحديد هويته الأدبية، فقد الشاعر في طولقة ولاية بسكرة يقول الشاعر: "طولقة منذ ولادتي بها، ليست بيئة ثقافية ولا تشجع على الثقافة، هي بيئة متدينة ومحافظه فحسب،... وعلى الرغم من ذلك فهناك بعض المواهب الشابة، التي تقدر الثقافة، وتحاول أن تشق لها طريقا في الحجارة الصماء لكنها مهمشة"<sup>3</sup>.

ومها يكن فالشاعر رغم مواهبه الفطرية التي جعلته منذ الطفولة -يعشق الرسم والموسيقى، لا يستطع الانسلاخ من الأثر البارز للبيئة الصحراوية لطولقة، فهي التي أثرت في أخلاقه، فمناحته صبر الصحراوي، على الألم والمعاناة، وأثرت في وجدانه فمناحته العديد من القصائد، مثل: (الهجرة) (العاصفة) (الأفعى) (العقرب)، وأثرت في عقله فمناحته حفظ القرآن الكريم، وأثرت في لسانه فمناحته النبرة الصحراوية، فنبغت عبقريته، لكنه عاش وسط بيئة فقيرة معوزة، وسط من لا يفهمون الشعر، فشعر بازدياد الآخرين لمواهبه، ما جعله يحس دائما بالاغتراب والعزلة، يقول:

<sup>1</sup>/ لزهة فارس: الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، رسالة ماجستير، إشراف يحيى الشيخ صالح، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة منتوري، قسنطينة 2004-2005 م ص 393.

<sup>2</sup>/ خليل شكري هياس: القصيدة السير ذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، 2010، 1 م، ص 26.

<sup>3</sup>/ لزهة فارس: مرجع نفسه، ص 394.

أخوض في ليل الغموض مغامرا  
وأقبح النيران أكتشف الندى  
وأوغل في الظلماء والدرب مبهم  
وبين رموز الليل تغفو مدينتي  
وسر المرايا وارتعاش الأشعة  
وفي المبهم الموهوم تبرق غيمتي

.....

وأستنبت الأمطار أغزل برقها  
وأعلن طوفان الليالي الجديدة<sup>1</sup>

لقد استطاع الشاعر أن يتحدث علاقات غير عادية بينه وبين العناصر المحسوسة في الكون، وفي الوقت نفسه شكل صورا استشرافية، تطمح إلى مستقبل زاهر انطلاقا من واقع متمرّد. "عثمان لوصيف" شاعرٌ وهب حياته للشعر فخلق كونه الشعريّ وأقام فيه بعيدا عن الأضواء، كما شكل الألم والحزن ملمحا شعريا في الكثير من أشعار 'عثمان لوصيف'، ربما تكمن علة ذلك في طبيعة الحياة التي عاشها الشاعر، وفي ظروف العصر المليئة بالفجائع الإنسانية، تولد عنها سأم وكآبة وفقدان أمل، اضطرابات نفسية وأخرى جسدية، كلها ملأت نفس الشاعر الحزينة الكئيبة، يقول الشاعر مستسلما لأهات الحزن والألم:

أجلس للمأساة وحيدا/ أشرب نخب الهزائم/ وحيدا... أسند حلمي إلى الشظايا وأسأل؟/من  
الساحرة في الفجائع والانهيّارات<sup>2</sup>

فالشاعر يتألم نفسيا إزاء غربته، تتداخل لديه انفعالات القلق والاضطراب والإحباط.

### 3- الحوار وأشكاله في القصيدة الجزائرية متفاعلة الأجناس:

إذا كان الحوار هو السيد في النص المسرحي، فإن مكانته في السرد لا تقل أهمية، إذ هو انعكاس للحياة التي نحتاج فيها إلى كل أشكال الحوار انسجاما وصراعا وتدافعا، ولعل الحوار يكون أكبر من اللغة ذاتها، فهو يستمد وجوده من كل عناصر السرد الأخرى، ورغم أن للشعر عوالمه وآلياته فإن الحوار ظل جزء منه، حتى عند الأقدمين، ومع ما حصل من تلاقح بين الفنون صار للحوار مكانة كبرى داخل القصيدة المعاصرة، كما كل آليات السرد الأخرى، فقد اتخذته الأجناس الأدبية وسيلة تعبيرية، خصوصا الشعر، فالشاعر القديم كان يتعامل مع الحوار من خلال أدواته:

<sup>1</sup> / عثمان لوصيف، أعراس الملح، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1988، ص46.

<sup>2</sup> / عثمان لوصيف: قراءة في ديوان الطبيعة، دار هومة، الجزائر، 1999، ص26.

"قالت" "قلت" عبر الرواية، وبهذا يبتعد عن التجسيم الدرامي بمقدار ما يقترب من السرد القصصي ولكن الشاعر المعاصر اتخذ الحوار بوصفه وسيلة تحقق الدرامية في قصيدته وتبتعد بها عن الغنائية والتزهل كما تؤكد نزوعه للحوار رؤيته المتشابكة والمعقدة<sup>1</sup> والحوار يختلف عنه في واقع الناس، لأن الحوار في الفن يجب أن يكون مكثفاً، لينسجم تماماً مع روح الشعر.

يقوم الحوار على الاقتصاد والتكثيف والتلميح إن "الحوار في الشعر يتسم بلغة خاصة تتجه نحو الخطاب نفسه وتصنع حالة من التوتر والتألم فتتحقق هذه اللغة كأنها لغة أكيدة حاسمة حاضنة كل شيء"<sup>2</sup> من أهم الشعراء الجزائريين المعاصرين الذي نجد شعرهم طافحا بالحوار 'محمد جربوعة' كأنه يصر على استدعاء السرد من خلال هذه الآلية. ومن أهم أشكال الحوار:

- **الحوار الخارجي:** يقصد بالحوار الخارجي "ما يحدث من تواصل بين طرفين فأكثر"<sup>3</sup>، ويعد موطناً من أهم مواطن تعدد الأصوات، وينهض بوظائف متعددة كالإيهام بالواقع، والوصف والإخبار، ورسم ملامح الشخصيات، ودفع الحركة القصصية، والإسهام في بناء الحكاية...<sup>4</sup> يلجأ الشاعر "محمد جربوعة" أحياناً إلى الحوار قصير الجمل ثنائياً بين طرفين يكون الشاعر عادة أحدهما، ومن ذلك قوله:

تقول: "قلبك .."، قلتُ: "القلب مشكلة	إن سرّ خافَ خفايا الدهرِ فانقبضاً"
تقول: "فيه.."، فقلتُ: "القلبُ عَصْرُ هوى	وفيه تاريخُهُ مدُّ بالهوى نَبْضاً
تقول: "...جرح..."، فقلتُ: "العمرُ معركة	يخوضها القلبُ، شاء المرءُ أو رفضاً
تقول: "إن لم..."، فقلتُ: "الشعرُ آخرُهُ	أن يضحكَ القلبُ للأهوال ممتعضاً" <sup>5</sup>

الملاحظ أن الشاعر يقسم الجملة الواحدة على أربعة مقاطع للحوار "قلبك، فيه، جرح، إن لم" ليتدخل كل مرة مجيباً عن كلمة من الجملة، وفي إجاباته تحد لموت قد يتربص بالقلب، سلاحه في ذلك الشعر الذي يمنح القلب القدرة الخارقة على مواجهة الأهوال.

<sup>1</sup>/ عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ط1، القاهرة، مصر، 2009، ص144.

<sup>2</sup>/ المرجع نفسه، ص155.

<sup>3</sup>/ ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط2، مكتبة لبنان، ناشرون، لبنان، 2006، ص175.

<sup>4</sup>/ محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص159.

<sup>5</sup>/ محمد جربوعة: ظل المطر، ص59.

وقد ينسحب الشاعر من الحوار الثنائي، ليختفي خلف شيخ ضرسته الأيام، وحنكته التجارب، ليخوض سجالاته بينه وبين مجموعة تتهمه، بالتخريف، وقد تنبأ بمستقبلهم.

يقول الشاعر "محمد جربوعة"

وقال شيخ حكيم رب تجربة:      "يارب سترك جفني اليوم قد رفا  
قالو له: "لا يعيد الجفن قافلة"      فقال: "أفا لكم من أمة أفا"  
هذا الجراد قريبا سوف يأكلكم      أكل السنابل في أشدائه صيفا<sup>1</sup>

يحاول الشاعر أن يوصل رسالته للمتلقي ليمنح قدرا من الموضوعية لرأيه، باستخدام رمز 'الشيخ' الذي يوحي بالذكاء والحكمة.

- الحوار الداخليّ "المونولوج": يعني المونولوج "كلام الشخص الواحد"<sup>2</sup> يعبر عما تعيشه الشخصية من أحداث، وما تشعر به من أحاسيس/ ومن مشاعر متضاربة، وعما تحسه داخلها من تمزق أمام ضرورة اتخاذ قرار ما، وبالتالي فهو يظهر في اللحظات الحجة<sup>3</sup> ففي قصيدة "معزوفتان تحت شناشيل امرأة في البال" يلجأ الشاعر "محمد جربوعة" إلى حوار داخلي، بعد أن وصف مشهد الحبيبة منكسرة متألمة، فالحوار الداخلي يدل على الحيرة ليستهل الشاعر بحرف (من؟). يقول الشاعر:

مَنْ أَعْلَمَ الخَشْفَ الجميل وأقنعه      أني أحاصر قلبه كي أقمعه؟  
ترك الظنون جميعها من ظلمه      واختار من ظن العداوة أشنعه  
هو ليس يعلم كم جمعت لأجله      مما يحب ولا أحب، وضيعة  
لو أنه يدري... لأدرك أنني      أهوى.. ومن أجلي لهيج أدمعه  
قد مر عمر كامل في حبه      ما كان أبطأه بذاك وسرعه  
أنا لو لكي أحمي هواه قتلته      للثمت خنجري الذي قد روعه  
أو ليس يعلم أنه مني أنا      وأنا أفرق مهجتي كي أجمعه<sup>4</sup>

<sup>1</sup> محمد جربوعة: ذلك الشيخ أترينه؟، مصدر سابق، ص 22.

<sup>2</sup> ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم السردّي، ص 494.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

<sup>4</sup> محمد جربوعة: ظل المطر، مصدر سابق، ص 188.

المقطع الشعري عبارة عن، حوار داخلي يبدي فيه الشاعر حيرته ممن وشى به كذبا إلى حبيبته، وقدمه إليها على غير حقيقته، محاولا أن يعبر عما في دواخله من حب وإخلاص ووفاء، ولكن بصوت خافت لأنه يخشى البوح، كما يجري الشاعر الحوار الداخلي على لسان الحبيبة، وقد هزتها الحيرة من هجرانه لها، فتحشد مجموعة من أدوات الإستفهام "هل؛ هل؛ أ؛ أ" وهي دالة على الحيرة التي يقع فيها من ينخرط في محاورة نفسه.

هل يا ترى يشتاقي لي...؟ هل يا ترى؟  
ويحبني وحدي أنا، مهما جرى؟  
أفلا يزال على العهود كحالتني؟  
أم أنه نسي الهوى وتغيرا؟  
أتراه مثلي كلما مرت به  
ريح من الماضي الجميل تأثرا؟<sup>1</sup>

- الحوار الدرامي: الحوار الدرامي هو الحوار المسرحي، على اعتبار أن الدراما تطلق على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها يقدم لنا الشاعر "محمد جربوعة" مشهدا مسرحيا متكاملًا، يكون فيه الحوار السيد، دون وصف، ولا حدث، ولا إرشادات إخراجية أو قرآنية مثل المقطع الآتي الحوار الدرامي:

قلت: <<من أنت؟>> / قال: <<أنا>> / قلت: <<من؟>> / قال: <<عنوان بيتي كذا وكذا...>>  
قلت: <<ماذا تهم العناوين؟ من أنت؟>> / قال: <<أنا اسمي>> / قلت: <<وهب أنك الآن شخص بلا اسم... / فهل يتغير شيء؟ / فأنت بلا اسم وأنت تُعرف نفسك باسم، سواء / فمن أنت؟>> / قال: أنا ابن فلان وجدي فلان>> / قلت: <<أبوك وجدك لا يجعلانك تعرف نفسك / من أنت؟>> / قال: <<أنا إن غزا الغرباء بلادي أكون شهيدا / أيكفيك هذا؟>> / قلت: <<إذا مت تدعى شهيدا / فمن أنت حيا عليها؟...>> / فقال: <<الغريب>> / قلت: <<غريب لأنك عشت بثوب غريب ولم تك أنت / لذلك هنت>><sup>2</sup>

إذا استبدلنا في هذا المقطع قلت بالضمير "أنا"، وقال بالضمير "هو"، ليتجلى لنا المقطع المسرحي، ويتجلى معه الحوار قصيرا مكثفا مشرقا مشعا.

<sup>1</sup> / محمد جربوعة: وعيناها، مصدر سابق، ص31.

<sup>2</sup> / محمد جربوعة: ظل المطر، مصدر سابق، ص74.

نجد في مقطع شعري للشاعر "محمد جربوعه" حوار جرى بين الشاعر وطفلة عربية، شردتها الحروب، كأنما هو يقصد إلى تسريع ريثم الحوار ليكون أشد وقعا وتأثيرا على نفس المتلقي.

وإذا أنا حدثتها عنه، تقول؟ /وما الوطن؟ /فأقول: كالحلوى../فتسألني: بكم؟/فأجيبها: يا طفلي...فوق الثمن/فتقول لي: في أي دكان يباع؟ ومن هناك بيعه؟ /فأقول: أبناء <<أ.....>> وأصمت عندها/ فتقول: من؟ /أبناء من؟/أبناء من؟/فأقول: من قتلوا أباك لكي يبيعوا لي الكفن/فتقول: لولا أنه كحذاء رجلي ضيق جدا ويؤلمني/ويورثني الجراح مع الزمن/لجمعت مالا واشتريت بنصفه وطنا صغيرا../ثم بالنصف الذي يبقى معي" كيسي حبيب أو لبن"/فأقول: ليس بضيق أبدا../تقول: فكيف يخرجنا إذن؟<sup>1</sup>

هذا الحوار الثنائي بين الشاعر والطفلة العربية المشردة، يحوز على كل مقاييس الحوار المسرحي. والتي سنفصل الحديث فيها في الفصل الثاني.

<sup>1</sup>/ محمد جربوعه: ظل المطر، مصدر سابق، ص47.

المبحث الثالث: تجليات المكان والزمان في القصيدة الجزائرية متفاعلة الأجناس:

### 1- سردية المكان وأهميته في النصّ الشعريّ:

يعرف المكان ب"الوسط أو الحيز الذي تدور فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات، وتنمو وتتطور وتتلقى منه المؤثرات المختلفة، كأن يكون قصرا، أو مدينة"<sup>1</sup> أما "لوتمان" فيعرف المكان من منظور سيميائي ب: "مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة، تقوم بينها علاقة شبيهة بالعلاقات المكانية، المألوفة/ العادية، مثل الاتصال والمسافة"<sup>2</sup> والتعريف الأول أدق وأشمل من التعريف الثاني، فالجميع يعرف أن المكان له سلطة خاصة على الإنسان ومنذ القدم، أشار الأدباء والعلماء كافة إلى هذه النقطة.

إن التعريف الأول أوجز هذه السلطة، بأن جعل الأحداث والشخصيات تنمو وتتطور في المكان، وليس في شيء آخر، وقد احتل المكان مكانة بارزة ذات أهمية عظيمة داخل القصيدة السردية لشعراء الجزائر، ومثل لهم الإطار الذي يعبرون من خلاله عن مأساتهم، وأزماتهم واعترايهم وضياعهم. وبالتالي فالمكان الزمان هما موطن القصيدة الحقيقي لهذا يمكن القول إن القصيدة إنما تؤسس بناءها في التحام مكونين أساسيين (المكان والزمان) وبالتالي السؤال المطروح هو: كيف يحضر المكان في القصيدة؟ وما هو دوره في البناء السردّي؟

يعد المكان خيال مطلق لا مساحة له، وهو ملك للخيال يعيد بناءه وفقا لكل تجربة أدبية يمر بها، ومن هذه التعريفات نستخلص: "أن المكان هو المكان الملموس، والخيال هو: خيال الأديب الذي تكون لديه عبر تاريخ طويل تحت وقع الظروف الاجتماعية، والنفسية والسياسية والدينية، أما المكان لغويا فهو المكان المرسوم باللغة سواء كانت شعرية أم نثرية، ليخرج من ذلك فن الرسم، والنحت والتصوير، ولتخرج الأحلام والتهويمات التي يرسم الإنسان من خلالها أطرا أبعادا للمكان الذي يحب أو يكره كما يشاء"<sup>3</sup>

<sup>1</sup> / المعجم الوسيط: مكتبة الشروق الدولية، ط5، 2011م، ص426.

<sup>2</sup> / علي بن محمد علي الجرجاني: التعريفات، ص 191.

<sup>3</sup> / غاستون باشلار: جماليات المكان، تر/ غالب هلسا، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984، ص25.

من خلال ما سبث يتضح أن المكان نوعين: المكان الواقعي الملموس، والمكان اللغوي الفني، وهذا الأخير من صنع الأديب.

المكان في السرد هو واحد من العناصر التي لا يمكن إهمالها، بالنظر إلى دوره في تماسك النصوص الشعرية وفي صنع تلاحمها، لأن "المكان بالمعنى الإبداعي ليس حيزا يتم تعميمه بالمحاصرة الإدراكية والبصرية المباشرة، بل إنه لا مكان أيضا!! إنه توق وحلم واستبصار، لما سيأتي من جديد غير مرئي"<sup>1</sup> فالمكان يحمل عمق التجارب الشعرية فهو لا يمثل الحيز المادي فقط، بل المكان الذي يسكن ويعيش في مخيلة الشاعر، فيشكل عالمه وأحلامه وحاضره وغده، فالشاعر يتصل في كل مرة بعوالم جديدة تترك بصمتها عليه، أو يترك بصمته عليها، يكون في اتصال دائم معها، إنها أماكن تسكنه ويسكنها، لذا فهو لا يستطيع الانفصال عنها، إنما يصنع عالمه الشعري يكون المكان جانبا كبيرا منه.

وبما أن دراستنا تسعى إلى البحث عن السردى داخل الشعري، فإننا سنرصد مفهومه وأشكال ظهوره في القصيدة الجزائرية المعاصرة.

ارتبط الشاعر الجزائري المعاصر المكان الذي ولد فيه لأن له وقع خاص في نفسه، يحمل ذكرياته وذاكرته، فمثل له مدعاة لاستحضار الماضي والتأمل في الحاضر. كما تجلى توظيف المكان في شعر الوطن، وأصبح هو الذي يهيج الأشواق لما فيه من ذكريات، فكثُر عند الشعراء ذكر الأوطان، فالوطن هو الفضاء المكاني الواسع الذي يرتبط به الشاعر. كما تعتبر الأماكن الجغرافية الموظفة في النصوص الشعرية من أهم ملامح السرد الشعري، لأن الشاعر يتوقف عند مجموعة من الأماكن التي تمثل محطات مهمة في حياته، وفي مسيرته التعليمية والعلمية، من خلال محاولتهم إظهار العلاقة التي تكون بينهم وبين المكان الذي مروا منه أو عاشوا فيه مدة قد تطول أو تقصر. وبالتالي لعبت الأماكن دورا بارزا في النصوص الشعرية فهو الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات والأحداث.

<sup>1</sup> / عمر عبد العزيز: تحولات النصوص (حول وحدة النصوص الأدبية والموسيقية والبصرية)، د.ط، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، القاهرة، مصر، 2013، ص153.

وبالتالي نسعى في هذا المبحث على التركيز على سردية المكان وأهميته في النص الشعري الجزائري المعاصر.

لهذا فإن "حضور السرد في النص الشعري جعل الفضاء مكوناً أساسياً لبناء نص متداخل الأجناس، وعلامة بارزة لها جمالها وبعدها الدلالي، لأن سيرورة الحكيم لا يمكن أن تحدث في فراغ، وإنما تتطلب 'فضاء' ويتعلق مفهوم الفضاء بالنص الروائي أساساً، وحضوره في النص الشعري السردّي يجعل هذا النص مجالاً لتداخل الأجناس الأدبية"<sup>1</sup>.

سردية المكان في العنوان: يمثل العنوان في أي عمل أدبي "سلطة النص وواجهته الإعلامية، تمارس على المتلقي إكراها، كما أنه الجزء الدال من النص الذي يؤشر على معنى ما، فضلاً عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك رموزه"<sup>2</sup> لهذا كان الاهتمام به كبيراً، عن طريق شحنة بطاقة لغوية جديدة تلغي الحدود وتخرق قوانين النظام اللغوي في كثير من الأحيان. يؤسس العنوان مجموعة من العلاقات المكانية، ولهذا فإن قراءة تأويلية لبعض العناوين الشعرية الجزائرية تكشف عن العلاقات المكانية التي يُشكلها الشاعر في نصه الأولي (العنوان).

\*المكان الوطن: يدخل الشاعر الجزائري المعاصر في علاقات مع الوطن المكان، وتظهر طبيعة هذه العلاقة عبر تفاصيل دقيقة تعبر عن درجة التأثير بأمكان الحل والترحال وأماكن الانتماء، ومن بين الشعراء الذين صوروا علاقتهم بالوطن المكان الشاعر "ناصر لوحيشي" يقول في قصيدة معنونة بـ "وطني...دمي":

وطني يا نجم الأوطان/ يا رسماً، لاح لفنان/ عنوانك تاج في عمري/ وطني يا أفضل عنوان  
يا نسمة شوقٍ ردها/ عصفور الشرق بألحاني/ يا بسمة فجر يبعثها/ شعري روحاً من أوزان  
يا ظلاً، باح لناظره/ يا ربا، لاح لظمان/ الغربية طعم يؤلمني/ يبيده الذوق، وعينان<sup>3</sup>

<sup>1</sup>/ حسين عبروس: البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، ع10، ديسمبر 2016، ص163.

<sup>2</sup>/ شعيب حليفي: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع6، قبرص، 1992، ص83.

<sup>3</sup>/ ناصر لوحيشي: مدار القوسين، ط1، منشورات فاصلة، 2013، ص57.

في هذا المقطع الشعريّ يصرح الشاعر بانتمائه وحبّه لوطنه، فالعنوان يرسم لنا صورة الشارع المرتبط بوطنه العاشق الحالم.

لم يكتف الشاعر بالتغني بوطنه بل خص مدينته بقصيدة عنونها بـ "مدينتي .. ونعمة منفرجة":

أذكر يا موعدنا/ أذكر.. هل تذكرني؟/ أذكر كل عيد./ يا سيدي مسيد./ أنا سبحت في دمي، في حلمي،/ إن كنت أنت عارفا/ فإنني المريد./ مدينتي جسورها أوردتي/ متحفها مفكره/ رمالها دموعي التي سكتها هنا<sup>1</sup>.

الشاعر في هذا المقطع الشعري يتغنى بمدينته "قسنطينة" متغزلاً بجمالها ورونقها، حزين على فراقها.

أما الشاعر "كمال سقني" فيتغنى بوطنه على طريقته الخاصة فيقول:

وعينيك ما قال شعري وأنشد	وما باح قلبي بشوق وردد
فأنت حقيقة حلم بهي	رواه الحنين بشعر مورد
وأنت الكلام إذا عز يوماً	وأنت الهيام بدمعي يغرد <sup>2</sup>

- سردية المكان في العناوين الرئيسية يظهر حضور المكان واضحاً في عناوين رئيسية وفرعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، وحضور مركزي وفاعل، ولهذا فحضور المكان في العناوين يتجلى عبر ذكر المكان تحديداً كما فعل الشاعر "الأخضر بركة" في قصيدة "وهران"

كنفير سيارات إسعافٍ/ يمر الوقت في وهران،/ قلت القصعة اترعت بكسكس طبخة التجار/  
والضجر، المدينة/ بين فكي المتاهة قطعة الإسفنج تقطر بالبقايا/ من زيت محركات بواخر غرقت  
بلا بحر على هذا/ الرصيف الآن،/ مقهى ينطح المقهى،/ هنيئاً للهواء بحقنة الموتى/ هنيئاً للتراب  
بخلة الإسمنت/ للعربي بن مهدي الشارع "الغاشي"/ تكحلت العيون بمنظر الترامواي منزلقاً جديداً/ في  
الزقاق كلعبة الأطفال في العيد الصغير، / يضيف قائلاً: / لا سينما هنالك، / لا مسارح، لا مساحة  
تستضيف الورد، أو/ هذا المسمى الشغرى في شغرى المكان الأجد المندك/ مثل عجينة الاسفلت<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>/ ناصر لوحيشي: مدار القوسين، مصدر سابق، ص 26.25 .

<sup>2</sup>/ كمال سقني: عزف على وتر الشجا، مطبعة دار هومة، 2001، ص 18.

<sup>3</sup>/ الأخضر بركة: لا أحد يربي الريح في الأفاص، مصدر سابق، 2016، 137، 138.

إن وهران هي المكان الذي يستوعب مجموعة من الأحداث التي مر بها الشاعر، إنها مكان منفتح على رؤية متنوعة، حيث يمكن فيه الانتقال من موضوع إلى آخر داخل إطار شامل. تتسع دائرة المكان عند الشاعر فتمتد إلى مدن أخرى، يقول في قصيدة "صيف ما ببلعباس" في صباح يزفُ القمامة والقعدة المقهوية والغثيان/ أتأخرُ لا بأس/فالحافلات الصديئة قد تتأخرُ مثل الرواتب، / أو شاحنات النظافة<sup>1</sup>.

كما يعلن الشاعر عن انتمائه لهذه المدينة فيقول:

أن أنتمي لحدائق جرداء يشربُ فيها المكان/ زجاجاتِ خمرٍ ويرمي بها تحت آباط أشجاره الصفيرِ فارغةً./ يتدفق كالرائب الحامض الوقتُ فوق رصيف الظهيرة/ أستوقف الآن صحبي/ نرتق ما مزته الأزقة من صندل المفردات/ مثل زيت على الماء تطفو جسوم الخلائق في زحمة الرزق<sup>2</sup>.

-سردية المكان في العناوين الفرعية: تشكل العناوين الفرعية أو العناوين الداخلية للنصوص الشعرية عتبات مهمة للدخول إلى النص الشعري، فبعد العنوان الرئيسي الذي يكون الموجه الأول للنص الأكبر (الديوان أو المجموعة الشعرية) تأتي العناوين الفرعية التي تحدد النص الشعري وتميزه عن الآخر، كما تعلن بدايته، وهي "بمثابة العلامة التي تحل بديلا عن الموضوع دون أن تمثله في جميع علاقته، فهو يقوم بعملية إضاءة له وفتح آفاق التخيل لدى المتلقي بإطالة الخيط الأول للموضوع"<sup>3</sup> لقد وعى الشاعر المعاصر دور العناوين الفرعية في بناء النصوص الشعرية، فهي عتبات صغرى يجتهد الشاعر في وضعها وصياغتها كما يجتهد في وضع العناوين العنوان الرئيسي "إنها تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشيد لمحتواه الكلي، ولتجلب جمهوره المستهدف"<sup>4</sup> فمن العناوين الفرعية التي اختارها الشاعر الجزائري المعاصر لقصائده نذكر مثلا اختيار الشاعر "الأخضر بركة" في قصيدة "هرولة الاسمنت" يقول:

<sup>1</sup> /الأخضر بركة: لا أحد يربي الريح في الأقفاس، مصدر سابق، ص133.

<sup>2</sup> /الأخضر بركة: لا أحد يربي الريح في الأقفاس، ص133-134.

<sup>3</sup> /أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر/ أبو زيد المركز الثقافي العربي، ط1،

الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1996.

<sup>4</sup> / Leo Hoek : la marque du titre, dispositifs semiotique d'une pratique textuelle, ed :la

Hagemouton,paris1981,p1.

سيدي بلعباس،/ يزدرد المكانُ الناسَ، العابرين، / يقيئهم أعجاز نخلٍ فوق أرصفة المقاهي./ كثرة  
تزداد فقرا بالتكاثر،/ تدخل الأشياء في الأشياء<sup>1</sup>.

يحاول الشاعر وصف مدينته الأم 'بلعباس' والواقع الاجتماعي السيء الذي أصبحت تعاني منه.  
كما أن الشاعر "الأخضر بركة" في قصيدة "قوت" يقول:

في مسيردا/ على حافة البحرِ في ذات عام سأمشي/سألقي سراطينَ، لا شك، تسكن قوقعة الكائن  
الخو. / ألقى/ قناديلَ شفافةً اللحمِ في الشمسِ،/ ألقى صديقًا لعل.../على زورق الصيدِ ألقى  
طريقًا..<sup>2</sup>

يمني الشاعر نفسه بالخير الوفير، فينقل المكان من الواقعي إلى الحلم ليدير فيقول:  
سوف ألقى كثيرًا من السحر، لا غرؤ.../شيء من البحر يُغري هنا بالهبوط /حيز للتنحي عن  
الآن، أو.. /مدخلُ الأبدية- يُروى.../أين الملاك الذي...؟/ فاتني أن أشد إلى حجر الشط حوتًا،  
وأنسى.. / لقد... / فاتني أن أراك.<sup>3</sup>

أما الشاعرة "أم سهام" عمارية بلال في قصيدة "اقرئي فاتحة الحزن"  
وهران... / آه يا وهران/ لك الصبر والمجد أيتها الباهية المدللة/ ارفعي هامتك للسماء/ اغسلي  
صدرك بمنبع الشعر/ و العنبر.. / و الحناء..<sup>4</sup>

تتغنى الشاعرة بمجد مدينة وهران، ورفعتها، معبرة عن حبها وشغفها بهذه المدينة الرمز.  
أما الشاعر "عصام بن شلال" في قصيدة "مدينة تخشى العتمة"

(سيرتا) / وقد أطفأتُ آخر نجمة/ ودعتها طفلا يُودعُ أمة/ للتيه دري/ والحبيبَةُ فارقت/ لا غيرِ  
آبئة.. ولا مهتمه ! / من يوم مولدها/ المدينة طفلة لا تؤنسُ الغرباء/ تخشى العتمة/ في قلبها  
القطبي<sup>5</sup> / \*\*\* / والليل في حفل الهزيمة عازف/ جرح الكمان/ فظل ينزف نعمة... / هل تدرك السحب  
الشريدة/ أن في أمس الغريب غدا/ يحقق حلمه؟

<sup>1</sup> / الأخضر بركة: لا أحد يربي الريح في الأقفاس، مصدر سابق، ص135.

<sup>2</sup> / الأخضر بركة: الأعمال الشعرية، ص14.

<sup>3</sup> / الأخضر بركة: الأعمال الشعرية، ص14.

<sup>4</sup> / أم سهام (عمارية بلال): حكاية الدم، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003، ص125.

<sup>5</sup> / عصام بن شلال: الالتزام الأخير، وقصائد أخرى، جائزة علي معاشي للمبدعين الشباب، 2019، ص 18.

الشاعر يجعل من المدينة حبيبة له، يبكي لفراقها وبعدها، يضيف عليها مسحة البراءة ليشبهها بطفلة بريئة تخشى العتمة والسواد، والشاعر ضائع في بحر حبها، ينتظر تحقق حلم الرجوع إليها. وهذا الشاعر عاشور بوكولة " يتغنى بحبه لمدينته "قسنطينة" في قصيدة بعنوان "سيرتا إني أطرق بابك"

يا قبله عشقي... / يا جميلة الأشياء / أعطيتك حبي... / ودواوين شعري / فأعطيتني دراب للهولا /  
 ووجها من وجوه النساء<sup>1</sup> / أحبك سيرتا / وأنا العاشق نجوم السماء / كل ما فيك امرأة... / وজনون  
 جميل... وحلم... ويكاء / عيونك سيرتا تقاسمها الشعراء / وأنا العاشق الشادي / \*\*\*  
 سيرتا ها أنا أطرق بابك / افتحي ذراعيك / حضني هذا البدوي الفقير / إنه قادم وبين يديه مفاتيح  
 عشقه / ودواوين شعره... / وفساتين الحرير.<sup>2</sup>

لا تزال الشاعرة " أم سهام " عمارية بلال في قصيدة "أعود إليك... يا وهران" تتغنى بعشقها وولعها:  
 أعود إليك... يا وهران / انتعل البرق / وأعود إليك / أعود إلى عيون الطيبين بحارة / سيدي الهواري  
 وكل الحارات / أعود أتسلق ضفائر الشرفات / لأصل إلى مشارف " سيدي عبد القادر"  
 المظلة على الشيطان / وفي خلوة الألم / أرى وجهك الحنون / ينهش السؤال / ويعانق المحال فنأبي  
 أن نفترق / نأبي أن نفترق / نأبي أن نفترق.<sup>3</sup>

تقول الشاعرة في قصيدة أخرى عنونتها ب"أستاذك يا وهران"  
 استأذنيك يا وهران / استأذنيك لكي أجلو... / عن صفحاتك الغبار / استأذنيك لأتوغل /  
 في مسامات الأسفار / تغازلني ذاكرة النسيان / فيتدفق وميض السؤال / شلالات تحت قدميك / هذه  
 ذكريات الأمس / تنهمر فوق رأسي / هذه رسومك الماضية / تكبر في أعماق نفسي.<sup>4</sup>  
 أصبحت مدينة " وهران " رمز الماضي الجميل الذي عاشته الشاعرة وترفض الخروج من عباءته فهي  
 حريصة على بقاء وهران متربعة على عرش ذاكرتها.

<sup>1</sup> / عاشور بوكولة: جوازات سفر، دار أمواج للنشر، 2005، ص8.

<sup>2</sup> / عاشور بوكولة: جوازات سفر، المصدر نفسه، ص11.

<sup>3</sup> / أم سهام (عمارية بلال): حكاية الدم، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003، ص113، 114.

<sup>4</sup> / أم سهام (عمارية بلال): حكاية الدم، المصدر نفسه، ص117، 118.

تجول الشاعرة في أعماق التاريخ لتعرج بنا على أهم الشخصيات التاريخية التي تركت بصمتها في مدينة وهران فتقول:

أبحث عن ماضيك/ أبحث عن سهيل خيول الفاتحين/ في تسابيح الصلاة/أبحث عن "ابن محرز"/ عن "الهوري"/عن "المغراوي"/ عن "التازي"/أبحث عنهم في زحمة "الأوراس"/ في رباط إيفري/ في "منامات الشيخ"/ في "الشعر الجماني"<sup>1</sup>.

تتغنى الشاعرة بأعلام مدينة وهران الذين مروا على المدينة، وتركوا بصمتهم بها، فتذكر "ابن محرز؛ الهواري؛ المغراوي؛ التازي".

كما تغنى الشاعر "عبد الله حمادي" في ديوان البرزخ والسكين" قائلا:

مَدِينَتِي... ! / مُثَابَرَةٌ: الْخُبْرُ وَالْبُنُونُ/ شِعَارُهَا الْجِهَادُ/ وَعَوْدَةٌ الْمِيلَادُ/ نَبِيهَا "الْحُسَيْنُ"/  
وَسَيْفُهَا "يَزِيدُ"/حَوَارِئُهَا "صَفِينُ"/ يَتَجَادَبُنِي طَيْفٌ لُقْيَاهَا عَلَى خِلْوَةٍ/ فَأَنَا الْعَاشِقُ الْمَوْعُودُ/وما دُونِي  
الهُوَاءُ<sup>2</sup>.

أما الشاعر "الأخضر بركة" إلى التفصيل في حروف كلمة 'بحر' فيقول:

باؤه بُحَة الماء في ليل بحارةٍ يحتسون القمرُ/ حاؤه حيرة تحلبُ الضوء في لمعانِ الحجرُ/راؤه الريحُ  
وتعثرُ في ذيل فستانها فوق ماءِ السفز<sup>3</sup>.

أما الشاعرة "جميلة عظيمي زيدان" في قصيدة "تلك الصحارى" تتغنى بصحراء الجزائر

رمالك در والنخيل عرائس	نياف تميل للعيون وتعتري
ظفائرك زمرد والزبرجد	تعلق عشقا للزمرد ينبري
فأعطى العراجين دفاع تدّعدع	فلا الريح تسقط ولا اللون ينسري
وتاعت عيوني بين واحتها، هوى	وما الفعل مني غي غوص لمبجر <sup>4</sup>

<sup>1</sup> / أم سهام (عمارية بلال): حكاية الدم، ص12

<sup>2</sup> / عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، منشورات نوميديا، 2002، ص127، 128.

<sup>3</sup> / الأخضر بركة: مصدر نفسه، ص49-50.

<sup>4</sup> / جميلة عظيمي زيدان: حلم أجوف، دار الوطن، 2016، ص19.

تواصل الشاعرة "جميلة عظيمي زيدان" تنتقل من مدينة وهران وسحراها إلى التغزل بمناظر الصحراء وتقول:

فتلك الصحارى لو تر العين رونقا      تغب في سهى بل في زهول تعمر  
كرام أهاليها، عظيم بها السخا      لئن يبسطوا الأيدي فلا كيل يقصر  
جبال، هضاب، ساحل لم يغدر      وصحراء، فازت بجمال الجزائر<sup>1</sup>

على غرار باقي الشعراء الجزائريين تغنت الشاعرة بالصحراء الجزائرية التي تعد رمزا من رموز الإثارة والجمال، وكذا الصدق والوفاء، فالصحراء الجزائرية غنية وثرية بأهلها وخيراتها، تبعث في النفس حب الحياة.

لقد غدا الوطن في مدونة الشعراء المعاصرين محورا يستمدون منه إلهامهم فيكتبون للتغني بجماله تارة، والإفصاح عن حبهم وهيامهم تارة أخرى، وكثيرا ما لجؤوا إلى تعرية الواقع المرير الذي يعاني منه أبناءهم، باحثين عن سبل الخلاص والحل لمشكلاتهم. وسنعرض فيما يلي أنواع الأماكن.

### أنواع الأماكن في القصيدة الجزائرية متفاعلة الأجناس:

- المكان الحقيقي: وهو المكان الموجود فعلا في حقيقة الناس، سواء أكان قديما أم حديثا، يسترجع الشاعر "محمد جربوعة" "دائرة جلجل" المكان الذي اجتمع في غديره "امرئ القيس" بابنة عمه 'عنيزة' وفتيات من القبيلة في قصة عبرت عن إقبال الشاب على الحياة والتمتع بملذاتها فيقول:

قالت تعاتب: من أشار عليك يا      هذا الأنيق بهجر (دار جلجل)  
ماذا أصابك؟ هل جُننت لتختفي؟      من للزنايق والندی أن ترحل؟<sup>2</sup>

إن المكان يفقد روحه حين يفقد أهله، وحين يفقد الحب بين المتحابين، إن المكان ليس أبعبادا هندسة مختلفة، ولا تزاويق وألوان، وإنما هو ذكريات سعيدة أو تعيسة.

<sup>1</sup>/جميلة عظيمي زيدان: المصدر نفسه، ص 19، 20.

<sup>2</sup>/ محمد جربوعة: ثم سكت، مطبوعات جربوعة، الجزائر، 2014، ص 61.

يربط الشاعر بين مأساته ومأساة أجداده قديما، متخذا من الأندلس نموذجا لذلك، مذكرا بالمآسي التي نصب الغرب مشانقها بالأمس في 'محاكم التفتيش'، ليطارد هذا الغرب ذاته وعملاؤه حفيد قرطبة.

يعيدنا الشاعر من خلال هذه الأبيات إلى ماضي حزين عاشته البلاد العربية فيقول:

لمحاكم التفتيش جرح غائر      في كل أندلسٍ... بكل زمانٍ

وأنا القصيد القرطبي، وصورتي      مطلوبة لمشانقِ الإسبانِ

الياسمينُ فضيحتي.. فتصوري      شعبا يدينُ شقائقِ النعمان<sup>1</sup>

إن الأبيات تحيل على أماكن هي "محاكم التفتيش؛ أندلس؛ قرطبة؛ مشانق؛ إسبانيا" وهي أماكن ظلت ترتبط في الوجدان العربي، بمآسي الإنهزام.

- المكان المتخيّل: وهو ما يشكل المبدع هندسته بتخييله دون أن يحيل على مكان واقعي معين، وذلك شائع الحضور في الشعر الجزائري المعاصر، ويأتي غالبا مرتبطا بعناصر السرد الأخرى ليمنحها حضا للتحرك، كما يأتي غالبا مرتبطا بالحالة النفسية للشاعر، ولذا يمكن تقسيمها إلى قسمين: أماكن للفرح وأخرى للحزن.

- مكان للحزن: الشاعر "جربوعة" كتب قصيدة "الأسود يليق بنا" يتألم فيها جراء منعه من دخول المدينة المنورة، فأصبح المكان عنده رمزا للحزن والألم يقول:

جئتُ المدينة، كالسفيرِ الموفدِ      وسألتُ عن بيت النبي محمدِ

فكأنه لما طرقتُ، أجنبي      متأدبا جدا.. أشار لمقعدِ

فأنا غريب من بلادِ ذكُرُها      سب الإلهِ بجرأة المتتمدِ

فكأن أحمد قد أحس بقلبه      شيئا يمزقه كنار الموقدِ

وكأنه نفض العباءة دامعا      ومضى يتمتم مطرقا للمسجدِ

طأطأتُ رأسي ثم قلت: ((يليق بي      وبأمتي لو نُ الظلام الأسود))<sup>2</sup>

<sup>1</sup>/ محمد جربوعة: مطر يتأمل القطة من نافذته، البدر الساطع للطباعة والنشر، 2014، ص 124-125.

<sup>2</sup>/ محمد جربوعة: قدر حُبه، ط1، البدر الساطع للطباعة والنشر، 2014، ص 28-29.

لقد أُرِدِف الشاعر عنواناً فرعيّ يقول فيه: (اعتراف مطرود من مدينة النبي)، ليعري واقعا مرير يعيشه الشاعر الذي عوقب بمنعه من دخول 'مكة' المكرمة بسبب قصيدة سياسية كتبها.

- **مكان للفرح:** يستدعي الشاعر المكان أحيانا ليقوم فيه أعراسا للأفراح والأمجاد، ندلل على ذلك نستدل على ذلك بمدونة الشاعر "شارف عامر" والذي خص مدينة 'بسكرة' بديوان شعري كامل عبارة عن إلياذة تتقاطع في الكثير من جوانبها مع إلياذة "مفدي زكريا" ليعيد لمدينة 'بسكرة' مجدها الضائع فهي بالنسبة إليه مبعث الفرح والسرور الدائم المستمر.

والكون دون العاشقين هباءً..	الحب أنتِ ودونك الكون انتهى
إن قلت ثالثة هي الزوراء	من دجلة أو من فرات حدودها
والقدس أنفاس لها رواء..	إن لم يكن فمن الحجاز ترابها
وشذى الكلام نصوصه الأشلاء !! <sup>1</sup>	الكون إذ يلقاك يسرد حبه

### 3- الزمن وأهميته في تشكيل القصيدة متفاعلة الأجناس:

يعدّ الزمان أحد ركائز التي يقوم عليها العمل القصصي، ويعرف الزمان في اللغة: "هو اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم الزمن أو الزمان هو العصر، أما في المعجم الوسيط فالزمن في اللغة هو الوقت أو العصر أو الدهر"<sup>2</sup> أما اصطلاحاً فيعرفه 'البقاء الكوني' بأنه: "عبارة عن امتداد موهوم غير قار الذات متصل الأجزاء، يعني أي جزء يفرض ذلك الامتداد لا يكون نهاية لطرف أو بداية لطرف آخر أو نهاية لهما على اختلاف الاعتبارات كالنقطة المفروضة في الخط المتصل"<sup>3</sup> ويختلف النقاد في تعريف الزمان، فالبعض يراه حقيقة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على الشخصيات والمكان. والزمن هو القصة وهي تتشكل وهو الإيقاع"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> / شارف عامر: إلياذة بسكرة، لجنة الحفلات لمدينة بسكرة، ط1، الجزائر 2001م، ص02-03.

<sup>2</sup> / مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، 2005م، ص426.

<sup>3</sup> / أبو البقاء الكونوني: الكليات، ص405.

<sup>4</sup> / محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، ط1، إفريقيا الشرق، الرباط، المغرب، 1991، ص10.

وهناك من يرى الزمن بأنه "خيوط وهمي مسيطر على كل الأنشطة والأفكار"<sup>1</sup> نستنتج أن الزمن مفهوم هلامي لا يتمتع بتعريف محدد وإنما يعرف من وجهة نظر الشخص صاحب التعريف، ولا يمكن أن نجد تعريفا علميا محددًا وواضحًا له.

ظهر الاهتمام بالزمن كمفهوم سردي في النصوص السردية، إلا أننا سنحاول البحث عنه في الشعر من خلال العلاقة بين الزمن وإنتاج الدلالة في علاقات النص، لأنه من أهم العناصر الدلالية والتأويلية والفنية في بناء النصوص الشعرية، فهو يعطينا نفسًا تأويلية عظيمة عبر اختراقه للبنيات النصية، وبناء ملامح الشعرية، والمساهمة في خلق الطابع الرمزي للنص لأن الزمن هو نظام معرفي ينطلق من الحياة، فيجعلنا نشعر بالآهات والحسرات كما يعمل على بناء ذات الشاعر التي لا تتفصل عن ذات الجماعة وذات العالم، تلك الذات قادرة على اختراق صوت الزمن ورفع صوت الذات الشاعرة. ونحن لا يعيننا إلا الزمن في النص السردى أو العمل القصصي، ويجب التمييز بين صنفين من الزمن في النص السردى هما: زمن الحكى، وزمن السرد، أما زمن الحكى هو زمن القصة: هو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية، ويخضع زمن القصة للتتابع المنطقي. يحضر الزمان غالبًا مفعماً بالحنن، لذلك فهو عادة ما تكون ألفاظ الزمان التالية: "ليل؛ مساء؛ شتاء؛ خريف...." غير أنه أحيانًا يخالف هذه القاعدة ليكون الزمان للفرح أيضًا.

زمن الحزن: لا يجد الشاعر حين ترهقه الدروب، وتدهمه الكهولة إلا الليل يحتمي به وإلا وردة يابسة، جافة في انتظاره، كأنما تعكس جفاف عواطفه ويبوسة أحلامه. يذكر الشاعر "محمد جربوعة" في قصيدته "الليل" كرمز للحزن والألم والأسى فطالما تغنى الشعراء ويقول:

والليل في المنفى كموج البحر يرخي بالهموم سدوله/ لا شيء في الدنيا كأحزان المنافي في المساء/ من لم يجرب كيف يعبر حاجزا في الفجر نحو التيه في البرد الشديد<sup>2</sup>.

يذكرنا هذا البيت الشعري ببيت الشاعر الجاهلي "امرئ القيس"

وليل كموج البحر أرخى سدوله  
علي بأنواع الهموم ليبتلني

كما أن الشاعر لا يرى المساء إلا باردا قلقا، يقول:

<sup>1</sup> / عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية، ط1، مكتبة الشباب القاهرة، مصر، 1982، ص 27.

<sup>2</sup> / محمد جربوعة: ظل المطر، دار المنتهي، الجزائر، 2020، ص 148.

كان المساء خفيفا...باردا...قلقا  
 كالحظ يجعل ما نرجوه محتملا  
 كهلين كنا...له ذكرى...ولي مائة  
 وللشتاء غروب يُشعلُ الرجلا  
 كنا نعيذُ إلى قلبينِ قد بردا  
 بعض الحنين...ونجمًا فيهما أفلا<sup>1</sup>

\***زمن الفرح:** على اعتبار أن الزمن عنصر أساسي في حياتنا لا يخلو أي عمل أدبي منه، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وسواء كان أداة أم غاية، فحضوره يسم النص، بالحياة وفي القصيدة السردية يحضر الزمن إما في استباق الأحداث أو عملية استرجاعها وأحيانا يتسم بالحذف والتوقف، وكل ذلك يجعل القارئ في ترقب مستمر للأحداث ونهايتها ومن ذلك تكمن طاقة تدفع حركة التنامي والاستمرار عبر زمن خطي مسترسل داخل التشكيل اللغوي للمشهد المضطرب، وهو عرض لتجاذب الذاكرة كحمولة ماضوية والحالي كحضور فاعل، يؤكد على الإصرار ومتابعة الرحلة والآمال والموعود هما جسرا العبور بين الزمنين.

كما يعتبر الزمن الخيط الذي يجمع كل العناصر السردية، ولا يمكن أن يكتب أي نص سردي دونه، لأنه يتفاعل مع جميع العناصر السردية الموجودة في النص، ولهذا فهو يمثل فاعلية كبيرة في النصوص السردية، باعتباره إحدى الركائز المهمة التي تستند إليها العملية السردية، ويشكل "الزمن عنصرا مهما من عناصر النص السردى، وهو يختلف في الحكاية عنه في الخطاب، حيث ينظر إلى الزمن على مستوى التشكيل الزمني للسرد، من حيث طول السرد وقصره، ومن هنا يمكن القول إن الحكاية في الزمن الماضي، يرتبط زمانها في الخطاب وفق منظور السارد بالتعبير عنها"<sup>2</sup>. فالشعر لا يتسم بالانضباط الزمني (المتسلسل أو المتقاطع) الكائن في الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والقصة القصيرة وحتى المسرحية، كما أنه لا يقوم على الحادثة، بوصفها مكونا رئيسيا للنص، بقدر ما يقوم على ما يستهدفه الشاعر من تلك الحادثة، وما يحققه حضوريا بنائيا ودلاليا وجماليا أيضا، فالبناء الشعري بناء متميز ومختلف عن البناء السردى لمختلف الأعمال الروائية، والقصصية والمسرحية.

<sup>1</sup>/ محمد جربوع: ظل المطر، ص139.

<sup>2</sup>/ عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيرى شلبي (الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي)، ط1، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 2009، ص105.

وانطلاقا مما سبق لا يهتم تتابع أحداث النص الشعري زمنيا، لأن "النص الشعري لا يخضع في تسلسله لوجهة منطقية محددة سلفا، بل إنه على النقيض من ذلك يتميز جماليا ودلاليا بناء على مستويات الانحراف في الإسناد التي يحققها لغويا وتصويريا وزمنيا أيضا"<sup>1</sup>.

إن البحث عن الزمن من النص الشعري أصبح ظاهرة لافتة تستلزم الوقوف عليها، لأنه يختلف عن زمن الأعمال الأدبية من نوات الصفة الحكائية والقصة والمسرحية، فالسؤال والبحث عن الزمن في النص الشعري، هو "في حقيقته سؤال عن تنامي هذا النص وتطور حركة أحداثه، من بداية النص إلى منتهاه، وبالتالي يمكننا الوقوف على زمنية النص الشعري بناء على تتبع هذه الحركة التي تحققها الأفعال الداخلة في تكوين حدثه، انطلاقا من كون كل انتقال في بنية الحدث هو حافز زمني دال على تنامي النص وحركته، حيث يحقق هذا الحافز إطارا زمنيا لما يحتويه مجاله من حركات سردية"<sup>2</sup> إن الشاعر لا يراعي الترتيب المنطقي للأزمنة، إنما يعتمد إلى "هدم العلاقة بين السبب والمسبب وبين العلة والمعلول، ومخالفة حركة الزمن لما هو عليه في الطبيعة، وهنا يكمن صميم الانحراف المعياري في الشعر، حيث كلما تعددت الدوال للمدلول الواحد، وكلما انهدمت العلاقة بين السبب والنتيجة، أغرق النص في الشعرية"<sup>3</sup> وهذه غاية كل شاعر يبحث لنصه عن الفردة والتميز. الزمن في الشعر زمن معقد، لأن معالمه لا تكاد تكون واضحة، فتتداخل الأزمنة فيما بينها صعودا ونزولا، ولهذا فلئن "كان البناء الزمني في النصوص الأدبية بشكل عام يبدو من الأمور الشائكة، فإن الأمر بخصوص الشعر يزداد تعقيدا نتيجة التداخلات والإحالات والانتقالات من زمن إلى زمن بصورة سريعة"<sup>4</sup>.

الزمن في القصيدة الجزائرية المعاصرة، هو من أهم عناصرها الفنية وخصائصها السردية، فقد تجلى في نصوص كثيرة وبأشكال متنوعة عبر صيغته وتراكيبه، وسنركز على أهمية الزمن وترتيبه في القصيدة الجزائرية المعاصرة.

<sup>1</sup>/ سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية الشعبية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص113.

<sup>2</sup>/ سعيد يقطين: المرجع نفسه، ص 137.

<sup>3</sup>/ محمود الضبع: غواية التجريب، ص29.

<sup>4</sup>/ لطيف محمد حسن: الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، ص226.

## الترتيب الزمني في القصيدة الجزائرية متفاعلة الأجناس:

الأصل في بناء أي زمن سردي أن ينهض امتداده على الطولية المألوفة بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل ، وفق ترتيب زمني موضوعي باعتماد التطور التدريجي للأحداث، هذا التسلسل اختفى في السرديات الحديثة ولم يعد يخضع لمنطق الواقع، تفكك الزمن إلى وحدات يتأرجح فيها السرد بين الماضي والحاضر ذهاباً وإياباً، وهي المقابلة التي أنتجت تمفصلات زمنية يسميها 'جيرار جنيت' (Anachronies) والتي تعني الاختلالات والانحرافات والمفارقات -على اختلافات ترجمة المصطلح - ومختلف أشكال التناثر في الترتيب الزمني للقصة، والخطاب، وهذا اللاتلاؤم على مستوى النظام يتجلى في مظهرين هما الاستباق والاسترجاع.<sup>1</sup> يشغل الشعراء عنصر الزمن لتشكيله من جديد ليبدو أمام القارئ ممثلاً بعنصر المفاجأة، والتأثير المكتسبين من التلاعب بزمن عرض الحكاية، المسرودة التي تتفاوت قرباً وبعداً عن زمن القصة الحقيقي، إذ تعتمد بعض النصوص على تجسيد المفارقة الزمنية التي تتأتى من الموازنة بين الماضي والحاضر، مع الإشارة -أحياناً- إلى المستقبل، ويمكن تلمس ذلك في النصوص الشعرية التي تعيد استحضار الوقائع التاريخية في النصوص، التي تميل إلى توظيف القناع في تجسيد الأحداث والشخصيات التاريخية، وهذا ما نجده في نص الشاعر "عبد الحليم مخالفة" في قصيدته "صحوة شهريار"

شهريار أسير حكايات شهرداد/ يقول: كنا/ وكان الحب في وطني/ يسيل جداولاً/ يمتد في أعماقنا  
نبعاً وظلاً/ تتفق الأحلام حوله نرجساً/ عطراً ونسريناً وفلاً...<sup>2</sup>

ينقل هذا التصوير المشهدي عالم الحكايات التي روتها شهرزاد على الملك شهريار، وهي حكايات ظاهرياً مستوحات من عالم ألف ليلة وليلة وباطنها يجسد وضع البلاد.

الزمن الاسترجاعي: ترجمات كثيرة للمصطلح الأجنبي (Analepsies) كالإرجاع، الاسترجاع، الارتداد، الاستذكار، اللاحقة، وكلها تحيل "على أحداث تخرج عن حاضر النص، لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد"<sup>3</sup> غير أننا سنستخدم في دراستنا مصطلح 'الاسترجاع' لأنه يحيل إلى العملية الذهنية

<sup>1</sup> / ينظر: جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 124.

<sup>2</sup> / عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص 62.

<sup>3</sup> / حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء - الزمن - الشخصية، ص 119.

للراوي الذي هو مدار مجمل الإجراءات السردية "فالاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية، ويصبغه بصبغة خاصة يعطيه مذاقا عاطفيا"<sup>1</sup> فهذا المصطلح هو الأكثر ارتباطا بفعل الراوي ومسلكه السردى. في الاسترجاع يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدثها، لهذا فالماضي يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع، الخارجي والداخلي والمزجي.

تلجأ القصيدة الجزائرية المعاصرة إلى اللعب بعنصر الزمن في إطار المسار السردى الذي تتخذه بعض نصوصها، فقد يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يقفل راجع إلى الماضي ليذكر أحداثا سابقة للمرحلة التي بلغها في سرده؛ ويسمى هذا الارتداد إلى الماضي باللاحق كما يمكن أن يورد السارد أحداثا مستقبلية لم يبلغها السرد بعد، وفي هذه الحالة نكون إزاء ما يسمى بالسابقة. كما يكون الاسترجاع خارجيا: فيعود إلى ما قبل بداية الرواية "تكون سعته خارج الإطار الزمني للقصّة الأولى، وفيه يعود مدى، الاسترجاع إلى فترة زمنية خارج زمن القصّة الأولى، التي توقفت حين انفتاح مفارقة الاسترجاع"<sup>2</sup> في النص الشعري "عذابات" للشاعر "عبد الوهاب زيد" تكثيف واضح لزمن الخطاب على حساب زمن الحكاية المنفتح على مدة زمنية طويلة 'سبع وعشرين عاما' إلى الوراء، وهي نقطة تتجاوز نقطة انطلاق السرد الأصلي يقول:

بعد سبع وعشرين عاما/وبيت القصيد يروح ويأتي/ ويومئ، يرمز، يوحى/ ويرفض، يكفر بالظاهر المستتر/ لم أزل أتعاطى التساؤل/ عن خلفيات الخبر،،/ ما الذي عقد المسألة؟؟؟<sup>3</sup>

يتحدد الزمن السردى في بداية المقطع من خلال صيغة (بعد) التي تشير إلى الزمن الراهن، غير أن القراءة تكشف خلخلة على مستوى نظام الزمن السردى في عرض الحدث، مع القرينتين الزمنيّتين (بعد/ لم أزل) في قول الشاعر (بعد سبع وعشرين عاما/ لم أزل أتعاطى) حيث تسترجع الشخصية

<sup>1</sup> / سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة "ثلاثية نجيب محفوظ"، ص 64.

<sup>2</sup> / علي زعلة: الخطاب السردى في روايات عبد الله الجفري، ط1، إصدارات النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ع 187، 2015، ص 63.

<sup>3</sup> / عبد الوهاب زيد: رؤى الساعة صفر، مطبعة عمار قرفي، باتنة، 1999، ص35.

في حركة" تتخرط الشخصية متألمة ماضيها وحاضرها كلاهما على ضوء الآخر... فيحصل بذلك نوع من المراوحة الزمنية التي تخصب السرد وتزيد من إنتاجيته"<sup>1</sup> ولا شك أن الاهتمام بالحاضر عبر لغة الوعي واللاوعي جاء نتيجة اهتمام السارد بالحياة النفسية للشخصية.

أما الشاعرة "جميلة عظيمي زيدان" فتعود بنا لزمن غابر من تاريخ الأمة العربية فتقول:  
لررافدين رنة.../خريها في أعرق الأحياء/ببابل" هزات عصر.../راحل/قبل المسيح.../لاح بدء  
الفجر والأضواء/وللرومان بصمة.../كمنبع.../لأشهر العلوم.../في سمات/رحموا.../قبر الإمام  
يصرخ/ بأحرف الحديث/والآيات .../رحموا/صوت"علي" يعتلي/والصفو منه ينجلي/كالبث  
للأنباء/هلا نكرتم علمنا/ يوم ارتمت أكداسه/في هوة الفرات/فاسودت المياه/حبرا.../داكنا/أشقى  
"هولاكو" ...من خيبة الإغلاق<sup>2</sup>.

كما يقول الشاعر "نور الدين درويش" في قصيدة "أغنية الحب والنار"  
أنا وصديقي الذي يعشق الليل دوما نساfer في/الكلمات/نساfer في الذكريات الأليمة،،/في الأمنيات  
البعيدة،/عبر إنكساراتنا،/ونطيل السفر./يحدثني دائما عن هواه/عن البحر،،/عن نجمة في السما  
لا ترى.

وأحدثه عن شجاعة "حمزة" و"ابن المهدي"/عن الانقلابات،،/عن غيمة حجبت شمسنا،،/عن النار  
والعار في البوسنة.

يعود الشاعر بذاكرته إلى ماضي أليم، يعبر عن انكساراته على مدار السنين، ليسافر مع صديقه  
إلى الذكريات، أين سيتذكر بطولات 'حمزة' في دفاعه عن المسلمين، وكذا 'ابن مهدي' الذي قدم  
نفسه فداء ليحيا الوطن.

يواصل الشاعر إلى أن القول:ها نحن رغم الجراح،/نساfer في حلمنا السرمدي/وفي حبنا الظاهر  
المستتر/قليلا من الصبر،/حتما ستثمر أشجارنا/ستعود لنا الأرض والبسمة الضائعة/لك الحب  
عن كما شئت،/إني أرى الشمس طالعة من غناك<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> /حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، ص 125.

<sup>2</sup> /جميلة عظيمي زيدان: حلم أجوف، ابن الفرات، دار الوطن، ص 89.

<sup>3</sup> /نور الدين درويش: مسافات، إصدار رابطة إبداع الثقافة الوطنية، 2002، ص 21.

يتسلم الشاعر السرد ويستأثر به ليروي قصصا وقعت في زمن ما غير الزمن الحاضر، تتزاحم الاسترجاعات الخارجية لتضعنا أمام مراحل رئيسية من حياة الشخصين اللتين يستهل بهما الشاعر مشروعه السردى، من النوع الأول يعطي تصورا شاملا لشخصية صديقه، المحبة لليل، الراغبة عن معشرة الناس الذي يفضل عزلة جميع الناس، الفرح بقدم المطر، فمن حيث المدى هو أبعد زمنيا من المحكي السردى في تمظهره الثانى (المحكي الرئيسى) الذي عرض فيه السارد تغريبته مع صديقه، وقد أطرها بمؤشرات زمنية بأفعال (نساfer؛ نطيل؛ يحدثني؛ أحدثه؛ أرى) التي جعلت المحكي الثانى أقرب من زمن المحكي الأول، لكنه مع ذلك يبقى أبعد من زمن الخطاب بالنظر إلى المؤشر الزمنى (نساfer في الذكريات الأليمة).

وابتداء من السطر: (ها نحن رغم الجراح)، ينحرف الزمن السردى إلى حركة استشرافية يعود معها السرد ليعانق الرغبة والأمل في حياة أفضل.

استرجاع داخلي: يعود الاسترجاع الداخلى إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص، "تقع سعته من انفتاحه إلى انغلاقه داخل المجال الزمنى للقصة الأولية، بمعنى أن مدى الاسترجاع يقع داخل الحدود الزمنية التي تدور في إطارها القصة الأولية وليس خارجها، بأن تكون الأحداث المستعادة سابقة لنقطة توقف السرد دون أن تخرج تماما عن المحيط الزمنى للقصة الأولية"<sup>1</sup>.

يقول الشاعر "حسن دواس" في قصيدة "ومضات ناحت للحرف"

على وقع ترنيمه شوه الدهر نغمتها/وأحمد سحر نظاها الحريق/بمهجته كان بالحرف ينحت حلما/  
يبدد غيما.../يشكل من روحه للتألق رمزا/ويسكب وقد النيازك بين العروق/جراح المدينة تسكنه...  
جراح المدينة تعصره...تنهش النسغ من نبضه،/وتغثال أغنية من/زمان الطفولة قد ضوع الحب  
حلتها...و الرحيق<sup>2</sup>.

يبدأ الشاعر بعرض لحظة حاضرة من لحظات حياة الشخصية في شكل لمحة استباقية، ليعود للوراء ليقدم ماضٍ أليم عاشته الشخصية في حيز قصصي قصير.

<sup>1</sup> / علي زعلة: الخطاب السردى في روايات عبد الله الجفري، ص 63.

<sup>2</sup> / حسن دواس: سفر على أجنحة ملائكية، 67.

ثم ينتقل إلى الزمن الحاضر معلنا عن هول الجراح فيقول: /ولكن برغم الرياح/وعمق الشروخ/وهول الجراح/بمهجته بات يلائم تمزق البراءة/كل الفتوق/ورغم سحب الجوى لم تزل/على ثغره بسمة للصفاء/وفي طرفه ومضة/للضياء الغريق<sup>1</sup>.

فالشاعر يؤكد على رغبة الشخصية في تخطي أزمتها وبعث الأمل من جديد.

استرجاع مزجيّ: وهو ما يجمع بين النوعين الأولين، "تكون بعض السعة داخلا في المجال الزمني للقصة الأولية وبعضها خارجه"<sup>2</sup> حيث ينتقل الشاعر من الماضي إلى الحاضر، أو من الواقع على الحلم، كل ذلك تحت تأثير الزمن. تقول الشاعرة "لميس سعدي" في ديوان "كقزم يتقدم ببطيء داخل الأسطورة".

سيدي عبد الرحمن لا ينام في قبره منذ سنوات/فغرفته مكتظة بالنساء وال دراويش ليل نهار/ هو بلا شك ينام في غرفة جاره: الولي دادا/تلك الغرفة الهادئة والمغلقة دائما/الغرفة التي لا يزورها أحد/فالجميع ينسى صلوات دادا التي هزمت الإسبان/وينسبون النصر إلى بركات سيده الذي رحل عقودا قبل المعركة/ أحيانا يجلسان ويستعيدان ذكرياتهما الطريفة / زيارة الملكة فكتوريا/ثم النجفة التي أرسلتها لتضيء المكان/ بعدما تحققت أمنيتها ورزقت بطفل<sup>3</sup>.

تروي الشاعرة 'لميس' في هذا المقطع كيف أصبح 'سيدي عبد الرحمن الثعالبي' رمزا من رموز مدينة الجزائر، والمكانة التي حصل عليها في قلوب أبناء المدينة نظرا لعلمه ورجاحة عقله، ليصبح مزارا لطالبي التبرك، وفي المقابل تذكر شخصية أخرى 'دادا' الذي يقال أنه حطم أسطول الإمبراطور 'شارلكان'، في هذا المقطع تنتقل الشاعرة بين الماضي لتسترد أمجاد الأبطال والحاضر لتلقي الضوء على بعض العقول الجزائرية اليوم والتي بقيت حبيسة الخزعبلات والاعتقادات.

كما أن الشاعر "عز الدين ميهوبي" يستثمر هذه التقنيات فيقول:

جئت عراف المدينة/ شارع يعبرني../عاشقة تلقي بظل ذابل من خلف شباك../وأم قمطت طفلا بأهدابي../حزينة/هذه أرصفة تقرأ يومي/ جئت عراف المدينة/حاملًا رؤيا ابنتي../قالت "أبي شفتك

<sup>1</sup>/ المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

<sup>2</sup>/ علي زعلة: الخطاب السردّي في روايات عبد الله الجفري، ص 64.

<sup>3</sup>/ لميس سعدي: كقزم يتقدم ببطء داخل الأسطورة، مصدر نفسه، ص 23.

بنومي.. /قلت "حقا.. ما لذي شفت؟ احكلي.. / قالت: "وكم تدفع لأحكي؟" / قلت: هل تكفيك بوسة؟" / أم تريدين من السوق عروسة؟ / ضحكت مني وقالت: "حافي الرجلين تمشي.... / بين أفراح ونعش.. /

وعلى رأسك حطت قبره. / قلت: يكفي يا ابنتي.. / قالت" وطارت .. نحو هذي المقبرة" / وأشارت لعيوني .. ثم نامت / أطفأ الحزن فوانيسي فأغمضت يدي.. / وتوضأت بدمعي.. / ثم صليت علي..<sup>1</sup> كان للقصيد "اللعنة والغفران" زمن كتبت فيه وهو سنة 1995م تلك الحقبة التي تميزت بالاغتيالات والقتل الجماعي والأجواء الدموية، أما زمن القراءة " وهو لا يعني طبعا زمن القارئ بقدر ما يعني المدة الزمنية التي سيحتاجها القارئ لإنجاز فعل القراءة عمل حكائي معين، وهي مدة قد تقصر أو تطول تبعا لحجم النص المقروء من جهة، ونوعية القراءة من جهة ثانية، أهي (عاملة أم عادية)<sup>2</sup> حيث يمثل الزمن المستغرق لقراءة النص بقياسه غير دقيق.

كما نجد في قصيدة "أول الشغب" للشاعر "عز الدين ميهوبي" قصة قصيرة تتجلى من خلالها تقنية الاسترجاع بأنواعه:

أبي خذني إذا إلى للسوق / إن غدا لنا راحة / وإني أعشق الحلوى / وليس لدي ما يكفي من الألعاب / في الساحة / سنذهب يا بني للسوق / نم.. عينك حمرة / .....  
ونام محمد الدرة / ولم يحلم بكراس الأناشيد / ولا بالثال والمرآة والحلوى / ولا تفاحة العيد / رأى طيرا تخضب ريشة الحناء /

ينطلق الشاعر قصته بعرض مشهد افتتاحي لطفل صغير حالم، كان أمله الذهاب للسوق وابتياح لعب وحلوى، ووالد يسعى لتحقيق الحلم رغم عسر الحال.  
يواصل الشاعر إلى أن يصل بنا إلى ذروة السرد بقوله:

<sup>1</sup>/ عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، مصدر نفسه، ص 224-226.

<sup>2</sup>/ عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي مقارنة نظرية، ط1، مطبعة الأمنية، دمشق، الرباط، 1999، ص 144.

أبي أنظر إلى الجامع .. / إلى ظلي .. / يميل كعقرب الساعة .. / ..... / الصمت تأكله الخطى  
 .. / ومحمد يمشي على الجمر الندي / أبتاه مرت ساعتان ... / متى نعود لبيتنا؟ / مهلا  
 بني... / صوت الرصاص من الجنوب / من الشمال / من الجهات الأربعة.

ينتقل الشاعر بالمتلقي للمكان والذي خيم عليه صوت الرصاص من كل النواحي فيجعل القارئ  
 متشوق، يحبس أنفاسه منتقلا بخياله باحثا عن النهاية، ليعود الشاعر بالسرد للوراء فيقول:

فليكن خذني إذن نحو الشوارع كي أرى الأطفال .. خذني يا أبي .. / خطر علينا إن ذهبنا .. / قلت  
 بالأمس .. أطفال الحجارة لن يموتوا / طبعاً بني .. لن يسرقوا منهم بطولتهم

في النهاية يصل الشاعر بنا إلى آخر محطة في حياة البطل 'محمد الدرة' يقول:

دما يثار .. / دعهم يا أبي / فغدا يأتي القطاف؟ / يا أبي .. / لا تقل شيئاً بني .. / يا أبي لا تنزعج  
 مني / فإني عاتب عني / وإني محمد الدرة / دمي للتربة الحرة / ..... / طخ .. طخ ... / مات

الولد... مات الولد / طلعت من الدم وردتان / ووردة طلعت بلد / مات الولد... عاش البلد<sup>1</sup>

تنتهي الأحلام والأمال بطلقة نارية تصيب الولد فتريده قتيلاً، لكن في الأخير ورغم حجم الفاجعة  
 يبعث الشاعر في نفس المتلقي الأمل فيقول "عاش البلد".

كما قد يسافر الشاعر بخياله إلى زمن قادم فيستخدم بذلك الزمن الاستشراقي الذي يعد  
 بمثابة إعلان ضمني أو تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها، من طرف الراوي  
 فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حدث ما، أو التكهّن بمستقبل إحدى  
 الشخصيات<sup>2</sup> وسعياً من الشاعر الجزائري المعاصر إلى الإفادة من التقنيات الزمنية التي يتيحها له  
 السرد فقد يتخذ المداخل (العنوان / الإهداء / الاستهلال) كخطابات يمهّد بها خفية ويهيئ بها القارئ  
 للإبحار في عوالم الممكن والمحتمل، وقد يغدو الغلاف استشرافاً، يقوم بوظيفة التمهيد والتشويق  
 لمحتوى الديوان الشعري أو لتوقع حقائق أو أحداث سابقة عن زمن القراءة.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي: قرابين لميلاد الفجر، منشورات أصالة، ص 12.

<sup>2</sup> حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، ص 132.

<sup>3</sup> منى دوزة: تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة، مذكرة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري

قسنطينة، 1، 2017، 2018، ص 388.

يقول الشاعر "عبد القادر رابحي" في قصيدة "حوارية بكر بن حماد"

يا ابن حماد استفق/ لم نعبر الصحراء/ كي نبحت عن رقم قياسي/ ولم نحفظ دساتير المنافي/  
أو نغني لنزوح العالم الثالث عن قريته/ الأولى..

يفعل الشاعر "عبد القادر رابحي" نظم الحركة الزمنية لي شحن قصيدته بقوة سردية مضاعفة، يتجاوز النقل المباشر بأدوات السرد التقليدية إلى التوظيف الواعي المنقلب عن المعطى السردى التراثي مستلهما إياه مفتشا عن جمالية الأداء التي تقرب السردى من الشعري.

فهل كنا سوى ظلين/ لا يلتحفان بالظلمة.. / كانت أغنيات الليل/ أحلى من منافينا/ وأحلى من قوافينا/ وأحلى حين ساقتنا إلى فجر كئيب  
يعود إلى الحاضر فيقول:

ندخل المقهى/ فيبكي بعضنا بعضا على صدر المجلات/ التي يحملها الآثون في أكشاك هذا الزمن/  
القابع/ في أضلعنا/ تستيقظ الأشياء فينا... / مدن التهريج/ نافورات صيف/ يجذب السواح للساحة/  
والجرح لأضغاث الجريدة/ ربما نستبق الأنهار/ نجري في منافي كربلاء العمر/ في فيض  
الفيافي/...../ يا ابن حماد استفق/ لم نعبر الصحراء/ كي ندفن نجلا في فم الصحراء/ نبكي ظله  
المخبوء في جرح القصيدة..<sup>1</sup>

اعتمد الشاعر في عرض محكيه على المحرك السردى "بكر بن حماد" هذا الأديب الشاعر والعالم الفقيه الذي نشأ في أحضان الدولة الرستمية، ليعود به الشاعر لمسقط رأسه تيهرت ليمارس تحريكا على مستوى اللغة" عبر إعادة ربط مكونات فضاء النص بزمكانية مختلفة نقيضة، ذات قدرة تناحرية واختلافية عالية، ويشير هذا بشكل ما إلى التوضع السيكلوجي المعرفي للمبدع، والذي يحيل إلى هامش اللاشعور والمعرفي الثقافي، الذي تتدخل في تكرينه عناصر الخيال الجمعي والذاكرة والضمير الاجتماعيين، بحيث تبدو الفضاءات التي يحيل إليها النص متوضعة في هامش اللاوعي عند المتلقي أيضا. وكلما كانت حالة التضاد حادة، بين ما هو مسكون بالثقافي الأيديولوجي، وما هو مسكون بالتساؤل المعرفي، لكنه مهمل ومهمش، كان النص أكثر نفاذا في عمق الكشف والتعريف، وأكثر قدرة ليس فقط على إظهار الاختلافية.

<sup>1</sup> / عبد القادر رابحي: حنين السنبل، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004م، 50.

بل وأكثر قدرة على ممارسة العُري المعرفي، عبر ربط التحريك الزمكاني في أعمدة السيكلوجيا المعرفية لدى المبدع<sup>1</sup> الذي كثف زمنا تاريخيا هائلا تتوغل مسافته للامتداد في الزمن المستقبل. يقول "ميخائيل باختين" بأن "جميع الكلمات والأشكال مسكونة بالنوايا. ولا مفر من أن تكون للكلمة تناغمات السياق (تناغمات الأجناس التعبيرية، والتوجهات، والأفراد)"<sup>2</sup> وعليه استخدم الشاعر اسم "بكر بن حماد" لما اشتهر عنه من الشعر والأدب والفصاحة والبيان فلم تكن مجالسه لتخلوا من المناظرات العلمية في شتى صنوف العلم والأدب. أما قصيدة الشاعر "عبد القادر رابحي" "تميمة" نموذج شعري اتخذ من ظرف الزمان (غداً) وأفعال المضارعة وحدات استشرافية تهيء للحدث المستقبلي وتتخذ من الاستشراف -عكس المألوف- وسيلة مثلى للتشويق، يقول الشاعر "عبد القادر رابحي":

غداً سوف ينهي الدراسة.. / يحلم بالبذلة الجامعية/بامرأة ستعلمه كيف يكتب معنى القصيدة/  
ويعلمها كيف تقرأها/ ثم يرسم بيتا به عُرفتان/ ونافذة ستطل على الفقراء/وسيارة تسع الابن  
والوالدين/إذا يتخرج.../ يشهر أحلامه...<sup>3</sup>

وظف الشاعر الأفعال المضارعة "ينهي؛ يحلم؛ يعلم؛ يرسم؛ يتخرج" لتغلب دلالة العزم والاستمرار. لقد سعى الشاعر في هذه القصيدة إلى بناء غد أجمل وأحسن، محاولاً رسم واقع مليء بالأمل والسلام بعيداً عن ضوضاء الحزن والمعاناة، فاختر الفعل المضارع للدلالة على الدوام والتجدد، كما يدل على النشاط والاستمرار.

إن وظيفة الاسترجاعات تتمثل في سد الفجوات السردية التي وقعت في الماضي، وهي تخدم السرد كما تسهم في نمو أحداثه وتطورها واسترجاع ذكريات معينة، ذات علاقة بالهاجس المعيش في الحاضر، أما الاستباق فيمهد المسرود له ويحفزه لتوقع ما ستسفر عنه الأحداث، إذ بانتهاء زمن القراءة تتكون صورة ثانية قد تكمل الحكاية المتخيلة وتضيئها، وقد تكون صورة مفارقة للصورة المتخيلة خارقة بذلك أفق توقع القارئ. كما قد يلجأ الشاعر إلى تسريع الأحداث وبالتالي الاعتماد على السرعة السردية.

<sup>1</sup>/ جمال الدين الخضور: زمن النص، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، 1995م، ص131.

<sup>2</sup>/ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1986م، ص63.

<sup>3</sup>/ عبد القادر رابحي: حنين السنبلة، مصدر نفسه، ص47.

وتعبر السرعة السردية عن "إقامة العلاقة بين مدة هي مدة الحكاية، مقيسة بالثواني والدقائق، والساعات، والأيام، والشهور والسنين، وطول هو طول النص المقيس، بالسطور والصفحات"<sup>1</sup> أي معالجة النسق الزمني للسرد باعتبار العلاقة بين مدة القصة وطول الخطاب الذي يقوم بسردها، وبالتركيز على وتيرة عرض الأحداث "الأمر الذي ينشأ عنه ظهور ما يسمى بحركات السرد أو تقنياته الأربع، وهي التلخيص والحذف فيما يسمى بتسريع حركات السرد، والمشهد والوصف في ما يسمى بإبطاء حركات السرد"<sup>2</sup> التي نتعرض لتمظهراتها في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة. ف 'الإسراع' حركة زمنية ترتبط بوتيرة سرد الأحداث من حيث درجة سرعتها في الخطاب السردى، بحيث يكون زمن الخطاب أصغر من زمن القصة، وتشتمل هذه الحركة على مظهرين رئيسيين، "المظهر الأول ويقضي باستعمال صيغ حكاية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى، ونموذجه هو السرد التلخيصي، Récit sommaire يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع للأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة، ثم الحذف Ellipse وهو يؤشر على الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني ويتميز بإسقاط مرحلة بكاملها من زمن القصة ولذلك يعتبر مجرد تسريع للسرد"<sup>3</sup>.

لقد منح الشاعر الجزائري المعاصر كتاباته الشعرية خصوصية جمالية حينما أخذ من الفنون الأدبية السردية تقنيتي التلخيص والحذف، حيث يمر على فترات زمنية لا يرى أنها جديرة باهتمام القارئ الأمر الذي يؤدي إلى تسريع الزمن.

**الخلاصة:** ترجم الدارسون العرب مصطلح 'Summary' ترجمات عديدة منها التلخيص، الملخص، التخصيص، المجمل، وكلها تشير إلى "سرد بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال، حيث تقدم مادة غير محددة من الحكاية ملخصة بشكل توجي معه بالسرعة"<sup>4</sup> وبالتالي يكون زمن الخطاب (الحكي = ح) أصغر بكثير من زمن القصة

<sup>1/</sup> جيرار جنيت: خطاب الحكاية، تر/ محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص 102.

<sup>2/</sup> أمينة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 102.

<sup>3/</sup> حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية) ص 119 - 120.

<sup>4/</sup> ينظر/ جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التنبير، ص 126.

(المحكي = م) ( ز.م أكبر ز.ح) من المرور السريع على الفترات الزمنية الطويلة ما ورد في

قصيدة "رؤيا" للشاعر "عز الدين ميهوبي"

قديمًا.. / كان العالم ذرة رمل/ تتوهج في ملكوت الروح/ تنزل من عرض الرؤيا لغة الأوثان/ وغانية  
تتوسد/ دالية الإثم المفضوح/ تتوهج ثانية.. / يتعاطم صمت الكون/ وينغلق الكون المفتوح/ تتوهج  
ثالثة.. / يتناثر قربانا ممسوخ/ فيصير الماء ترابًا/ والأرض- الأم خرابًا/ والناس مصابيح الصحو  
المذبوح<sup>1</sup>.

يبدأ الشاعر المقطع الشعري من زمن مضى فلا يعرب عن مجاله، ثم ينتقل إلى زمن قادم في شكل  
مختصر لا يحمل تفاصيل القصة وتداعياتها.

قال أيضا في قصيدة "العصفور"

انتظر العصفورُ العامَ الأولُ/ أبصر نهرًا من جناء/ العام الثاني.. / أبصر عشبًا ناريا.. / العام  
الثالثُ/ أبصر ماءً/ العام الرابعُ/ أبصر طفلًا في المنفى/ العام الخامسُ/ أبصر خارطةَ الأسماءُ/  
العام السادسُ/ مات العصفورُ/ تغير شكلُ الشمس/ تخشبت الأشياءُ/ العام السابع<sup>2</sup>

تتميز القصيدة بوضوح الترميم الفضائي مع طغيان البنية البصرية من خلال لقطات موجزة، تبدو  
كل لقطة منها مستقلة من حيث التصوير.

**الحذف:** "يتعلق الأمر بمدة من الحكاية يُسكت عنها تماما من طرف المحكي، ويجب أن تكون هناك  
أمانة دالة على الحذف كحذف، أو أن يكون على الأقل قابلا للاستنتاج من النص. ويكون وظيفيا  
بدرجة أعلى أو أدنى"<sup>3</sup>، أما "تزييفان تودوروف" قد أطلق عليه مصطلحا آخر هو "الكتمان" في  
قوله: "إذا لم توافق أي وحدة من زمن الكتابة نتحدث عن الكتمان"<sup>4</sup> وهكذا تكون سنوات كاملة من  
حياة شخصية قد مرت في صمت.

<sup>1</sup> / عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، دار أصالة، الجزائر، 2002، ص 82.

<sup>2</sup> / المصدر نفسه، ص 182.

<sup>3</sup> / جبرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 127.

<sup>4</sup> / تزييفان تودوروف: مفاهيم سردية، ص 113.

من النماذج الشعرية التي تقضي بإسقاط فترة قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق إلى ما جرى فيها من وقائع وأحداث قصيدة "نميمة" للشاعر "عبد القادر رابحي" حيث يرتب الأحداث ترتيباً زمنياً باعتماد الاختزال والتكثيف على مستوى اللغة والمشاهد.

غداً سوف ينهي الدراسة... / يحلم بالبذلة الجامعية / بامرأة ستعلمه كيف يكتب معنى القصيدة / ويعلمها كيف تقرأها / ثم يرسم بيتاً به عُرفتان / ونافذة ستطل على الفقراء / وسيارة تسع الابن والوالدين / إذا يتخرج... / يشهر أحلامه<sup>1</sup>.

يقفز الشاعر سنوات طويلة يعلن عنها على نحو صريح في قوله (غدا) ليختصر سنوات طويلة من الدراسة ليصل لمرحلة التخرج أين سيعيش البطل فرحة التخرج، وفرحة تحقيق الآمال والطموح، يوظف الشاعر الأفعال المضارعة "ينهي؛ يحلم؛ يعلم؛ يرسم؛ يتخرج" كل هذه الأفعال تغلب عليها دلالة العزم والاستمرار في الحياة دون انقطاع، فالشاعر يسعى في هذه القصيدة إلى بناء غد أجمل وأحسن، محاولاً رسم واقع مليء بالأمل والسلام بعيداً عن ضوضاء الحزن والمعاناة، فاختار الفعل المضارع للدلالة على الدوام والتجدد، كما يدل على النشاط والاستمرار.

### المبحث الرابع: تفاصيل الحكاية في القصيدة متفاعلة الأجناس ووسائل البناء السردّي:

1- خطاب السارد الشعريّ: اختلاف ترجمات مصطلح (Narrateur) أحدثت خلطاً في الخطاب النقدي العربي، إذ تعددت ترجماته إلى: (راو؛ سارد؛ حاك) لكنها في الحقيقة دالة على شيء واحد، ونعتمد هنا استخدام مصطلح (السارد) لأنه تعبير أدق ومرتبطة بفعل 'السرد'. فالسارد من منظور منهجيات التحليل السردّي للنصوص يحقق حضور الشخصية التي تمثل وجهة النظر في الحكاية بأحداثها وشخصياتها، فنحن في الأدب لا نواجه أحداثاً خاماً (خالصة) بل أحداثاً معروضة بطريقة ما<sup>2</sup>، حيث يضطلع السارد بنقل الأحداث لغة إلى المتلقي عبر نص، وكون السارد هو تلك الشخصية التي تضطلع بهذه المهمة ويمكن تصنيف السارد وفق ما يلي:

<sup>1</sup> / عبد القادر رابحي: حنين السنبلة، مصدر سابق، ص 85.

<sup>2</sup> / شجاع مسلم العاني: في أدبنا القصصي المعاصر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص 24.

السارد الشعريّ يساوي الشخصية السردية "الرؤية مع": نجد تطابق متعدد الأوجه بين السارد والشخصية الحكائية، أو بمعنى آخر السارد في هذه الحالة ممثل نصا، كما يرى 'بوث' إذ يقول: "الراوي 'السارد' إما أن يكون خارجا عن نطاق الحكيم، وإما أن يكون شخصية حكائية موجودة داخل الحكيم"<sup>1</sup> وانطلاقا من فرضية التماهي بين ذات الشاعر والسارد في هذه الحالة من حالات خطاب السارد داخل النص الشعري؛ فإننا نتحدث هنا عن خطاب سارد يحقق صيغة شخصية تؤول إليه بالضرورة، بناء على جملة من القرائن الدالة: كضمير المتكلم، أو تاء الفاعل، أو ياء الملكية، والسارد هنا في موقع "الرؤية مع" تتحدد معرفته بأنها: "معرفة على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها (داخل الحكاية) ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب.

يقول الشاعر 'محمد قسط'

حملت رأسي/ مثقلا بقصيدة هايكو/ إلى مركز البريد/ طلبت طابعا يحمل/ صورة لضجري/ قفلت راجعا من الحانة/ وأنا أضع رأسي على الوسادة/ لم أجده/ تفقدت الثلاجة<sup>2</sup>

الشاعر هنا شخصية محورية يسرد يومياته، فيتكلم بضمير 'أنا' فالسارد هنا يساوي الشخصية.

-المؤلف/السارد من الخلف وتجليات عناصر السرد في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

السارد من الخلف شكل سردي -براني -خارج الحكيم، أسماء 'سعيد يقطين' ب "الناظم الخارجي" فالمؤلف "يروى قصة غير مشارك فيها... يكون المبتدئ برانيا، ويقدم المبدأ من الخارج، لذلك يكون المنظور برانيا وعمقه خارجيا"<sup>3</sup>.

في هذه الوضعية يظهر الشاعر ساردا مستلذا بهذا الدور الاستعاري الذي يقوم به، موهما المتلقي بأنه غير المؤلف الواقعي، فهو كلي المعرفة. يتولى السرد بنفسه، وبما أنه غير ممثل فهو يعتمد على 'ضمير الغائب' حتى يتمكن من اختراق وعي شخصياته، فهو يصنف متخفيا ولا يتدخل علنا،

<sup>1</sup> / حميد لحميداني: بنية النص السردية، ص 49.

<sup>2</sup> / محمد قسط: سمكة اللغة، مصدر نفسه، ص 06.

<sup>3</sup> / سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن -السرد- التبيين)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص 310، 311.

في مسار الأحداث فيجيء السرد بذلك شفافا "فحينما يختفي الراوي وراء الأحداث، ويتوارى إلى أقصى حد ممكن لصالح الحكاية، يظهر السرد الشفاف الذي يجعل الأحداث تعرض نفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الراوي كوسيط سردي بينه وبين الأحداث المتخيلة"<sup>1</sup>.

يتجلى هذا في قصيدة "صمت ولا حكمة..." للشاعر "ناصر معماش"

دخل الحمار على الحمارة صامتا/ متأملا في منطق (الجرنان)/ أخذ الجريدة عضها من جيدها

ثم استوى في مرقد الولدان/ ملأ الغرفة بالتنهد والظي/ ورمى السجارة في إناء قاني

ما قال شيئا لأتاتان وقلبها/ بل حط ذيله فوقها كالجاني/ قالت له: آه عزيزي شدني/

من ذيلتي حتى ترى أغصاني<sup>2</sup>.

يظهر من خلال الأبيات "المؤلف هو الذي يتحكم أكثر من غيره في السنن الذي يتقاسمه مع المستمعين إليه"<sup>3</sup> فهو السارد من الخلف ذو الرؤية الخارجية، يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات الأخرى (الحمار؛ الولدان؛ الأتاتان؛ الجريدة؛ الغرفة)، فالشاعر هنا يستخدم ضمير الغائب (هو) ليتمكن من اختراق شخصياته والذوبان فيها.

تتشابك الأصوات والأصوات المقابلة فيتوتر إيقاع القصيدة وتتعدد دلالاتها المنفتحة ويبرز عنصر السرد في افتراض حوار لغوي وصوري وإيقاعي ودلالي على شكل حلقي يفضي بعضها إلى بعض. لتفعيل هذه الحركات السردية فإن للمؤلف علاماته الخاصة، يذروها على امتداد عمله الأدبي محددة في أفعال الحكيم (قال، قالت) التي يشير عبرها السارد إلى رواة مقنعون، بحيث يتقدم صوت كل شخصية كرد على صوت آخر، ليتحدد كل صوت كإعادة إنتاج وكتكثف اجتماعي إيديولوجي "يمتلكها السارد الضمني ويديرها على مطمحه الدلالي والتعبيري"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> / عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج2، د.ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان -الأردن، 2008، ص 177.

<sup>2</sup> / ناصر معماش: هكذا تكلم الشيخ بوطاجين، منشورات الوطن اليوم، 2016، ص85.

<sup>3</sup> / عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج2، ص177.

<sup>4</sup> / ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر/ محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ص63.

أما اللغة الحوارية باعتبارها المفارقة كأساس بنائي من خلال الحركة العمودية بعرض الموقف والموقف الآخر ومن خلال البوح السري للإيحاء عن حكاية ما، فإنها ما تفتأ تنتهي بكسر لخط الحكي على نحو ينقلنا فجأة إلى وعي مخالف وحالة مغايرة، فتقلب المقاصد المباشرة للأحداث إلى نقيضها. وبالتالي يلجأ الشاعر في هذا النوع إلى استخدام الرمز للتعبير عما لا يستطيع البوح به فيختفي وراء الفكاهة السوداء لفضح العلاقة بين الحاكم والمحكوم، وتعرية الواقع السياسي المتأزم. ففي قصيدة "كقرم يتقدم ببطء داخل الأسطورة" للشاعرة "لميس سعيدي" تقول:

في تلك البلاد التي يسمون البحر الهادئ زيتا/ وحين ترتفع درجات الحرارة/ يلقون بأنفسهم داخله  
بطريقة عشوائية/ ويقفزون،/ كحبات البطاطا التي تقطعها الأمهات/ بشكل كبير وغير متناسق<sup>1</sup>.  
لا يمكن للسرد أن يلغي نفسه وهو صادر عن سارد غير مشخص وغير ممثل، وشخصيات غير موصوفة بالقدر الكافي كشف عنها قول الشاعر (يسمون؛ يلقون؛ يقفزون) كما أن المسافة بين السارد وشخصياته فهي الأخرى غير واضحة، ومع ذلك استعمل السارد وجهة نظر منسجمة أطرت الحدث وعبرت عنه من خلال التمثيل السردّي حتى لا يحكم الإيهام بالواقعية.

تمضي الشاعرة بسرد جزئيات الصورة من خلال مؤشرات زمنية فنقول:  
ولكي لا يبتلع الأطفال ويستمر في الذهاب والمجئ- كمداعبة/ يقطعه الفقراء- من حين لآخر-  
بقوارب صغيرة وحادة الأطراف/- كما يقطعون سوء الحظ والدم الفاسد عند" الطالب"/ ثم يتركون  
جثثهم داخله، كالقرايين<sup>2</sup>.

قارئ هذا النص الشعري سيجد نفسه تماما مع شخصيات غيبته قوى خارجية مغتصبة، أما العين الساردة فقد راقبت الحدث بكل تفاصيله.

يقول الشاعر " أحمد عاشوري" في قصيدة "أزهار البرواق"

<sup>1</sup> / لميس سعيدي: كقرم يتقدم ببطء داخل الأسطورة، مصدر سابق، ص 03.

<sup>2</sup> / مصدر سابق، ص 03.

..ها.. "سيزيف" / يهزم أشباح الخوف / يرجع منتصرا / يدخل مزهوا قصر " الملكة" / تلبسه إكليل الغار.. / يسمعها عذب الأشعار / تجلسه فوق الكرسي الحجري.. / تحت شجر لوز / تعلمه أن الأشعار ستورق / والزهر.. يبرعم والزنبق / والدفء يعود / والحب يعود<sup>1</sup>.

لقد أسس الشاعر في هذه القصيدة للنمط السردى منذ بدايتها، حيث استهلها بأسلوب إشاري تعجبي (ها) يمد المتلقي نوعا من المفاجأة، ويشده إلى الانتباه إلى شيء ذي قيمة بالغة قد حصل، وتمثل لفظة (سيزيف) بأسطوريته تأكيداً على اختيار الشاعر للسرد، فالتناص يخلق في القصيدة أسلوباً إخبارياً بامتياز، خاصة إذا تعلق الأمر بالتناص التاريخي أو الأسطوري، إذ يستحضر الشاعر المعاصر أحداثاً وقعت في أزمنة ماضية، لشخص حقيقيين أو خرافيين، وفي أماكن معينة، تجعل هذه العناصر القصيدة تبحر في نمطها الحكائي ولقد أطلعنا السارد غير الممثل ذو الرؤية الخارجية عن طريق الومضة الكثيفة الخاطفة على الخبر في هذه القصة. إن هذه القصيدة الرمزية و "إن أعلنت عن حكايتها قبل الشروع السردى في احتواء الأفق التكويني للحكاية، فإن المحكي تنكر للحكاية كأنشغال وحيد سردياً وكسر البرنامج التعاقدى بين الكاتب والقارئ، وخرق السرد أفق انتظار القارئ، دون أن يحدث شرخاً في القراءة أو يتعطل فعلها، بل حول القراءة إلى ممارسة إنتاجية للنص من خلال إنتاج حكاية غير مرئية"<sup>2</sup> لا توجد في ذاتها بل تدخل ضمن السرد التخيلي ورؤيا العالم.

في معرض هذا يقول الشاعر "الأخضر فلوس" في قصيدة 'انفراد':

كانت أغانيه تبزغ من منبع لا يرى / قال من علم القلب كتمان صفصافة الله / غمس في جدول أبيض يده / وهي تمسك ترتيله وابتداء الزمان / وطاف على رأسه ملك حمل اللوح / ألقى عليه العبادة تقطر وحيا / هنا التيه، / والطرق المطفآت تجر القوافل للرمل / والفرحة المشتهاة تخبئ سر الفجيعة / تحت جناح غراب يهيل التراب على لحظات الأمان / هنا الريح تحمل أعجاز نخل<sup>3</sup>

إن السارد هنا كما يبدو خارج عن نطاق عالم الحكاية، "وليس له أي علاقة مباشرة بشخصها، ولذلك فإنه يفترض أن يكون هو الكاتب ذاته، وهو يوظف ضمير الغائب هنا كي يعزل النص الروائي

<sup>1</sup> / أحمد عاشوري: أزهار البرواق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

<sup>2</sup> / زهور كرام: السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم، الأبحاث، مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديد" ص 28.

<sup>3</sup> / الأخضر فلوس: عراجين الحنين، ص 375.

عن السارد الذي يرصد حركات شخوصه ويعرف كل صغيرة وكبيرة عنهم<sup>1</sup> وبالتالي فهو: "شخصية مركزية مزودة بطاقة فيزيقية، وذهنية، وروحية غنية"<sup>2</sup> تقع في منطقة خارج النص تمكنه من الرؤية الكلية، من خلال تمظهرات السرد في الشعري من زاوية التبئير الخارجي.

يتحدد ظهور السارد في محكيه وفق الرؤية من الخلف لصالح الحكاية فيأتي السرد شفافا لكنه يبقى ذاتيا، حيث يمنح الوقائع والأحداث تأويلات وتفسيرات تتضح في منطق الحكيم، من خلال ترتيب أفعال السرد، وعلاقة الشخصيات في الفضاء الزمكاني، كل ذلك وفق صوغ خطابي يجهد السارد من الخلف للتعبير عنه تعبيرا فنيا. وبالتالي فالسارد من الخلف لا يتدخل في سرده، وإنما يصف العالم الذهني للشخصيات من الداخل والخارج ويحمل أفكارها، حيث يعتبر الوحيد الذي يعرف، فيسرد علينا الحدث ويعطينا المسار الذي تجهل فيه الشخصيات كل شيء.

#### - المؤلف /السارد الحاضر في سرده:

السارد الحاضر في سرده شكل سردي براني - داخل الحكيم، أسماه 'سعيد يقطين' ب "الناظم الداخلي" حيث يروي المؤلف الضمني "قصة غير مشارك فيها، ولكن من خلال شخصية تظل بينهما مسافة.... يكون المبور برانيا، ويقدم المبور من الداخل بذلك يكون المنظور برانيا وعمقه داخليا"<sup>3</sup> وفي هذه الوضعية يظهر الشاعر أيضا ساردا مستلذا بهذا الدور الاستعاري الذي يقوم به موهما المتلقي بأنه غير المؤلف الواقعي، فهو كلي المعرفة في معظم الأحيان، يتولى السرد بنفسه لأنه ممثل وشاهد على الأحداث التي تمر بمرأى من عينيه، وهو بذلك يعتمد على 'ضمير المخاطب' فهو يصف انطلاقا من وعيه البؤري، يتحكم في صوغ الأحداث، فيجئ السرد بذلك شفافا.

-الشكل السردى الجواني الحكيم: يضم صوتين: السارد الممثل لا يبقى متخفيا وراء الأحداث، كما لا يقدم محكيه بواسطة شخصياته لينقل دور الرقيب وإنما نجده ظاهرا "يصبح دراميا بمجرد أن يشير إلى نفسه باعتباره 'أنا'<sup>4</sup> هذا الضمير (ضمير المتكلم) "بيد الحواجز بين الراوي وبين الحدث من

<sup>1/</sup> الرشيد بو الشعير: مساءلة النص الروائي، في السرديات العربية الخليجية المعاصرة، ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة، 2010، ص129.

<sup>2/</sup> عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 205.

<sup>3/</sup> سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، ص 310-311.

<sup>4/</sup> صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 265.

حيث الزمن ويلغي دور المؤلف في المتن الروائي، ويؤكد التواصل الحميم بين القارئ والراوي بفتحه نافذة واسعة على الذات<sup>1</sup> عندما يتماهى السارد المتماثل حكائيا في محكيه، سواء كشاهد أو كبطل للحكاية، فإن السرد في هذه الحالة يقدم كثيفا ف" حينما يشير الراوي إلى نفسه كثيرا بوصفه منتجا للأحداث، ومبتكرا للحكاية، وبحركة الشخصيات ومصائرهما.

إن المتلقي لا يندمج مع العالم السردى التخيلي، ولا تتحقق شفافية الحكاية، فيتبدد الإيهام وتتكرس مقوماته، لأن الراوي يتدخل متحدثا عن نفسه، وعن دوره في العالم التخيلي، مبدئا ملاحظات حول كل شيء يتصل بعملية التأليف وهنا يظهر السرد الكثيف<sup>2</sup>.

ومعه تكون عملية التشكيل السردى جزءا من الأحداث.

- السارد الممثل متكلم شاهد: السارد الشاهد شكل سردي جواني - داخل الحكى أسماه 'سعيد يقطين ' ب' 'الفاعل الداخلى' وفيه تمارس الحكى الشخصيات ... يكون المبرر جوانيا، ويقدم المبرر من الذات لذلك يكون المنظور جوانيا وعمقه داخليا<sup>3</sup> أي يكون السارد متماثلا حكائيا - بمصطلح 'جيرار جنيت' يحضر كشخصية من الشخصيات الحكائية الشاهدة.

- الحكى الذاتى: وفيه تمارس الحكى شخصية مركزية وهو الفاعل الذاتى، ويرى 'جينيت' أنه تنوع على الجوانى الحكى.

- السارد الممثل متكلم وبطل للحكاية: السارد البطل شكل سردي يرتبط بالحكى الذاتى الجوانى " وفيه تمارس الحكى شخصية مركزية وهو الفاعل الذاتى<sup>4</sup> وفي هذه الوضعية يكون تماهى المؤلف بالراوي الداخلى واضحا، حيث يحتل السارد موقعا بوريا باعتباره واحدا من الشخصيات الرئيسية، يحكى بضمير المتكلم محكيا موضوعيا عن الذات المأزومة في صراعها الداخلى والخارجى باعتماد المرجعية التخيلية كأساس لإدراك الحالة الواقعية التى يقوم عليها المحكى. يقول الشاعر "الأخضر فلوس" في قصيدة "نداءات البحر":

<sup>1/</sup> الرشيد بو الشعير: مساءلة النص الروائى، فى السرديات العربية الخليجية المعاصرة، ص 129.

<sup>2/</sup> عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربى، ج2، ص 177.

<sup>3/</sup> سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى (الزمن - السرد التبتير)، ص 310-311 -

<sup>4/</sup> المرجع نفسه، ص 310.

أنا ما نسيت ولكنه الشعر قد جرنى نحو خلوته/ ثم علمني ... فمشيت على مائه حافيا ارتعد!/  
 دثرتني التي في يديها/ من الوقت جوهره/ ومن العمر هذا الأبد! /كنت في غفوة الصبوات.../  
 فداهمني بحرك العذب مشتعلا بالأغاريد ملتها/بين جزر ومد!<sup>1</sup>

إن السارد هنا يقدم لنا معرفة مواكبة لمعرفة الشخصية/بطل الحكاية، ومزامنة لها، تلك الشخصية المتحققة عبر ضمير المتكلم (أنا) في بداية قصيدته. مجرى السرد هنا يحتفظ ب'الانطباع الأول' الذي يقضي 'كما يرى منظرو السرد' بأن الشخصية ليست جاهزة بما يعرفه الراوي السارد.<sup>2</sup> ومبعث ذلك الانطباع ابتداء النص الشعري بضمير المتكلم (أنا)، ثم الفاعل والمتمثل في الضمير المتصل التاء في (نسيت، مشيت)، والعائدة على الفاعل وهو هنا السارد مطابق تماما للشخصية/ البطل بالإضافة إلى بقية الأفعال التي تتوالى في تحقيق الحدث الذي يحمله النص: (جرني؛ علمني؛ دثرتني؛ داهمني). كما يقول الشاعر " عز الدين ميهوبي " في قصيدة "عولمة الحب...عولمة النار"

أتنفس من رئة الكلمات/ وتخفقني هداة الصمت/ أقتات مني/ ومنى يكون الفتات/ أنا طائر من  
 ألق ولي بينكم وطن من ورق/ شارع من نزييف المسافات/ يأخذني لحدود الغسق.<sup>3</sup>

يستهل الشاعر قصيدته بفاعل مقدر لفعل 'أتنفس' والعائد على 'أنا' المستترة، بالإضافة إلى باقي الأفعال التي تتوالى في تحقيق الحدث الذي يحمله النص 'أقتات'، ثم الانتقال بعده إلى ضمير الملكية المتصل والمتمثل في الياء بالمفردات "مني؛ لي" هكذا يستمر خطاب السارد حاملا وضعية التطابق بين السارد والشخصية حيث تؤكد دوال النص على ذلك التطابق عبر: تاء الفاعل في الفعل (أقتات) وياء الملكية في (مني) لكن هذا التطابق لا يعني غياب الشخصيات الأخرى كما يبدي المقطع الشعري السابق، خاصة وأن القصيدة تمتاز بطابعها السيري أو الذاتي (الغنائي)، أي أنها لا يمكن أن تخلو من آخر يقاسم السارد فعله وانفعاله وأحداث الحكاية التي ينقلها عبر نصه<sup>4</sup> حيث يرى 'باختين' أن الآخر ضروري حتى ولو كان ذلك بصورة مؤقتة، لاستكمال فهمنا.

<sup>1/</sup> لخضر فلوس: الأعمال غير الكاملة، ص 615.

<sup>2/</sup> حميد لمحمداني: بنية النص السردّي، ص 48.

<sup>3/</sup> عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، 2002، ص 41.

<sup>4/</sup> ينظر/ باختين، المبدأ الحوارية 'تزييفان تودوروف'، تر/ فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة، سلسلة آفاق الترجمة، عدد 1996، ص 212.

والآخر الذي نقصد إليه هنا محدود بخطاب السارد الذي يحقق له الوجود، إنه في المقطع السابق (أنت) تلك الشخصية التي يستحضرها السارد على الهامش، ليس فقط في المساحة التي تشغلها في النص، وإنما حتى في فعلها إذ يقول (ولي بينكم) راغبا في الانضمام للآخر. لعل هذا الحضور يحمل ما هو أكثر من مجرد وجود شخصية أخرى يستدعيها السارد المطابق لشخصية البطل، إنه حضور يفتح المجال لتقنية أخرى من تقنيات خطاب السارد، تقنية تجاور تقنية الرؤية مع وتدعمها، إنها تقنية الرؤية من الخارج. تتبدى تقنية الرؤية من الخارج في قول السارد/الشخصية:

كنت في غفوة الصبوات ./..فداهمني بحرك العذب مشتغلا بالأغاريد ملتهباً/ بين جزر ومد /!  
عقب الموج أخرجني ..

إن خطاب السارد يتبنى هنا تقنية 'الرؤية من الداخل'<sup>1</sup> حيث ينفذ السارد إلى أبعاد الشخصية 'البحر' لتحقيق تنوع في تقنيات خطابه، وحركته المترددة بين مختلف زوايا الرؤية التي يسرد بها نصه/حكايته.

## 2-تواتر الأحداث وتفاعلها مع عناصر السرد:

في محاولة الكشف عن تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائريّ المعاصر تبرز سردية الشعر، إذ تتكامل عناصر البنية السردية (الحدث؛ الحوار؛ الشخصية؛ المكان؛ الزمن) وتوظف لتحقيق هدف أساسي هو سرد حكاية شعرا فيتخلّى الشعر عن بعض كثافته التصويرية والتعبيرية، ويتخلّى السرد عن بعض عناصره التقريرية، فعندما يتداخل السرد مع الشعر "تتماهى عناصر كل طرف مع الآخر دون أن يفقد الشعر هويته وطبيعته بيانه وخاصيات قوله"<sup>2</sup> فيكون النص الشعري في منطقة وسطى بين الإيحاء والتقرير، ونكون أمام ملمح بارز لظاهرة تفاعل الأجناس الأدبية في النص الشعري. وهو ما يمنح النص الشعري -كما يقول الشاعر الجزائري "عبد الرحمن بوزربة": "القدرة أكثر على الانسياب والتوغل في أعماق المتلقي وإمتلاك ذاكرة قوية.

<sup>1</sup>/ استخدام الرؤية من الداخل، بدلا من الرؤية من الخلف، لأن كلمة الداخل تعبر بشكل أكثر دقة عن المقصد، كما أنها

تحقق التقابل المطلوب مع كلمة الخارج المعبرة عن التقنية المقابلة لها، وهي تقنية 'الرؤية من الخارج'

<sup>2</sup>/ خالد لغريبي: الشعر التونسي بين التجريب والتشكل، ص167.

بمعنى أن النص الحكائي السردى الشعري الجيد يملك خاصية هامة هي ذلك التداعي الذكي إلى ذهن وذاكرة المتلقي من خلال الريتم الحكائي الذي يحول النص أوتوماتيكيا إلى عالم شعري له شخوصه وملامحه وأبعاده"<sup>1</sup>.

كتب الشاعر "الأخضر بركة" قصة شاب عائد من الغربية قائلا:

ها هنا عتبة الدار، هرت كلابُ المدى/ في البعيد، الصدى/ وصل البيت، ذاكرة اليد لا تخطئُ  
الباب، طرق يرجُ/ فراغ السكينة، هب النساء/ فزعن طيورًا، خرجن إلى الحوش شبه عرايا،/  
بياض تفتح في ظلمةٍ، جدة بسملتُ،/ من يدق على الباب، ضوضاء، ضوء، وناس/خطوة، ثم  
شيخ مشى إلى العتبة، استيقظت طفلة<sup>2</sup>.

يشرح الراوي في رواية أحداث السرد معلنا عن مكان الأحداث، لينطلق لوصف المكان، فيصف الشاعر فوضى المكان التي تسبب فيها مجيء هذا الغريب، إلى المنزل، مهتما بأبسط التفاصيل ليضيف على وصفه واقية أكثر، وليجعل القارئ يشارك في الأحداث، ويتفاعل معها، معتمدا على الأفعال الماضية (هرت؛ وصل؛ طرق؛ بسملت؛ استيقظت) والتي تتميز بها الدراما باعتبارها لغة تصنع حدثًا حركيا بتموجاتها الصوتية والدلالية"<sup>3</sup>، لقد ساعدت هذه الأفعال في تحريك الحكي بكل طلاقة كما يسترسل الشاعر في الحكي، لتتأزم الأمور أكثر فيضيف قائلا:

ركضت نحوهُنَّ، الرضيع بكى/ من يدق على الباب، لم يعرفوه، العيون تطل عليه<sup>4</sup>  
يأخذنا بعدها السارد في تعريف موجز بالشخصية:

فتحن له، واقف شخصه، رجل فارح الطول، ظل يميلُ/ على الحائط قامته نفسها، ارتعشت أمه<sup>5</sup>  
ليبلغ السرد أقصاه فيقول:

ارتعشت أمه/ سقطت في لهيب العناق، انطوى على ظله الظل،/ ساد السواد على نفسه  
قُبلا من دموع تكسرن فوق / الملامح/ فوق الأصابع، مالت به يُمنَةً وشمالاً/ تفتح في حجر الدار

<sup>1/</sup> محمد الصالح خرفي: هكذا تكلم الشعراء، د.ط، دار النشر دحلب، الجزائر، 2007م، ص45.

<sup>2/</sup> الأخضر بركة عياش: محارث الكناية، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، 2014، ص64.

<sup>3/</sup> صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995م، ص86.

<sup>4/</sup> المصدر نفسه، ص65.

<sup>5/</sup> المصدر نفسه، ص66.

عُشِب الطفولة،/ روحان في جسد، حوله شجر من نساء/ بكين، ابتسمن الدموع، تعاطفن ملء  
المكان، الهواء/ نبات تنفس في رئة الخيمة، الأسرة احتفلت/ لم يصدق أحد/ أخته المرأة  
الأرملة/ عانقت أختها/ بكت الخالة/ جارة خرجت/ خبات رأسها خجلاً، إخوة جلسوا/ حوله، الغرفة  
امتألت/ عصبت رأسها أمه، / أشعلت زيت قنديلها، علقث/ على الباب معطفة/ أشعل الابن كبريته/  
طائر عاد من قفص الاغتراب/ إلى عشه، للبنات عيون تطل<sup>1</sup>

يواصل الشاعر سرد الأحداث، واصفا أحداث العودة والتفاصيل اليومية، مسترسلا في الحكي لتتأزم  
الأحداث وتخلص في النهاية إلى نهاية مأساوية فيقول:

لم ينم قلق المرأة، الشمعة انطفأت/ لم يزل دفتُهُ في الفراش، اختفى/ من على الباب/ معطفة.. /من  
أنا في "تمنراست" / حصتي من خمرة المعنى قليل/ والوقت في قارورة الوقت الذي عندي قليل/ جبل  
من عزلة يعلو/ غراب فوق باب الروح يعلو<sup>2</sup>.

اعتمد الشاعر تقنية السرد والتي تعد الأنسب لتصوير الواقع ونقل أحداثه وتفاصيله،  
وتأزماته، فاستطاعت القصيدة بكل تفاصيلها أن تؤسس لحبكة قصصية عملت على نسج الأحداث  
وإخراجها للقارئ بالطريقة التي يجعله يتفاعل معها. كما نجد في ديوان الشاعر "الأخضر بركة" نوع  
من القصة الصغيرة جدا في قصيدة "سياج"

فتحوا الوقت صباحاً/ أفرغوا البنزين في السيارة، انسلوا بعيداً/ عن فضاءات السياج/ \*\*\*\*/  
وصلوا قرب النهار، افترشوا الرمل، استراحوا:/ علبه السريدين، خبز، غيمة/ ماء، عصير في  
الزجاج/ \*\*\*\*/ وسماء ضحكت بالقرب من شاطئهم/ أخرجوا الأشياء من أشياءها:/ في القفة  
الخضراء مذياع، حليب، فاكهة/ في الكاغط المطوي زيتون، دجاج/ \*\*\*\*\*/ قصب مل غصوناً/  
نحو مرج البحر من فوق الصخور/ راقبوا صنارة الصيد طويلاً/ ضجروا... ناموا قليلاً/ أسلموا آذانهم  
للريح والأمواج/ \*\*\*\*/ سمكات البحر لم تأت إليهم، لا يهم/ غير أن الوقت سلطان، فقاموا/ لملموا

<sup>1</sup> /الأخضر بركة عياش: محارث الكناية، ص 67، 68.

<sup>2</sup> /المصدر نفسه، ص 67، 68.

الأشياء ، ألقوا/ بفتات الخبز في الماء الأجاج/ \*\*\* / سحبوا قصباتهم من موجة... عادوا/ إلى البيت،  
انتهت عطلتهم، عادوا/ إلى العادي في ظل السياج<sup>1</sup>

استهل الشاعر قصته بصورة بيانية (فتحوا الوقت) ليجمع بين الخيال والواقع، مهتما بالتفاصيل الصغيرة جاعلا المتلقي يهيم بخياله متخيلا الفضاء الخارجي الذي تجري فيه أحداث القصة، غير مفسح عن أبطال قصته ليترك للقارئ تخيل الأبطال وأشكالهم.

**3-المشهد الختاميّ وتجليّ ظاهرة التفاعل:** يوقف السارد تدفق الحكّي ليرسم لنا لوحة بما امتلك من وسائل اللغة، فكأنما هو بيت بكاميرا خفية مقاطع من الحياة، قد يكون للزمان أو المكان أو الشخصية، إن مصطلح المشهد يطلق "على مواضع القص المفصل، الذي قد ينطوي على الوصف (...). مقابل السرد"<sup>2</sup> يقول الشاعر "محمد جربوعة"

مطر، وبرد، والرعود تدمدم	جلست لمدفأة تبوح وتكتم
فوق الأريكة حزمتين، ومُعجم	والريح تأكلُ نفسها، وقصائد
تأليف (ألمانية)، ومترجم	وكتاب (كيف تعودُ بعد تغيب)
وكلبوة كانت تطل وتحجم	وزجاج نافذةٍ عليه بخارها
ولرأسها من حنقها صعد الدم	ذهب التوتر والجنون بحلمها
قد كان يبدو أنها تتألم	ضغطت على أضراسها، وتنهدت
تغلي كإبريق... تفور، وتشتم <sup>3</sup>	كانت تكلم نفسها في سرها

هذا المشهد يجمع بين وصف المكان، ووصف الشخصية والحركة الخارجية، وحركة المشاعر المسيطرة في هذه الأبيات، لقد حمل المقطع الأخير من القصيدة رسالة مشفرة تفضح المسكوت عنه، فقد تكون النهاية متوقعة يشارك المتلقي في فك شفراتها، كما قد تكون نهاية غير متوقعة يقفز من خلالها الشاعر فوق سقف توقعات المتلقي، كما قد تبقى النهاية مفتوحة، معلنة ميلاد إصدار جديد.

<sup>1</sup> /الأخضر بركة: الأعمال الشعرية، دار ميم للنشر، الجزائر، ص155.

<sup>2</sup> /محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص394.

<sup>3</sup> /محمد جربوعة: مطر يتأمل قطة من نافذته، ص19.

يقول الشاعر 'محمد جربوعة' في نهاية قصيدته " الليلة الأخيرة لحياد الفجيعة"

يَا أَبِي مَا تَقُولُ إِذَا أُمَّهُ فَقَدَتْ: / عَيْنَهَا سِرْجَهَا سَيْفَهَا / خَيْلَهَا لَوْنَهَا طُعْمَهَا / عَزَاهَا أَرْضَهَا نَخْلَهَا /  
دَيْنَهَا حُبْرَهَا أَمْنَهَا / وَعَدَتْ شَذْرًا مَذْرًا وَعَدَتْ شَعْرًا بَعْرًا / يَا أَبِي.....<sup>1</sup>.

من الظاهر أن السؤال موجه للأدب، لكن في حقيقة الأمر فالسؤال موجه لكل قارئ، يفرض عليه إيجاد الجواب الكافي للحالة التي صار عليها العربي، فالتذمر والسخط من الحالة التي أصبحنا عليها كأمة عربية ظاهر من خلال الكلمات (شذرا؛ مذرا؛ شعرا؛ بعرا). لتنتهي القصيدة بمشهد درامي مؤثر، والذي يوحي بالتسليم للأمر الواقع:

حَصَنْتُ رَأْسَ مُهْرَتِهَا / أَطَلَقْتُ زَفْرَةَ آيْنَهُ عَنْتَرَهُ<sup>2</sup>

فما بقي للشاعر سوى العودة إلى التاريخ المجيد للعرب القدامى ومحاولة الاستجداد بأحد فحول العرب 'عنترة'.

### الوصف في التجربة الشعريّة الجزائرية المعاصرة:

يمتلك السرد قوى عديدة لبناء مملكته، وجعلها زاخرة بالحياة، قادر على التأثير من خلال رسم عوالم تخيلية حاملة، ويعد الوصف أحد أهم هذه العناصر إذ هو "نشاط فني يمثل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة، وغيرها"<sup>3</sup>، وبالتالي فإن الوصف يشع على كل عناصر السرد الأخرى التي لا تملك مناصا من الخضوع لسلطانه، كونها لا تستطيع أن تتحرك دون أن تستتير بإشعاعه كما أن أشكاله ووظائفه تتنوع وتتشعب داخل النص سردا كان أم شعرا.

كما يسهم "باعتباره يدخل بامتياز في تكوين النمذجة الاستيطيقية فضلا عن قدرته الخارقة على المساهمة على خلق باقي النمذجات وإسعافها في تحقيق الغايات والأبعاد التي تنغيها"<sup>4</sup> ففي قصيدة الشاعر "محمد جربوعة" "أشواق بعير على طريق المدينة المنورة" يقول:

<sup>1</sup> / محمد جربوعة: الليلة الأخيرة لحياد الفجيعة، مجموعة صوتية صادرة عن شركة العنوان القبرصية.

<sup>2</sup> / محمد جربوعة: مصدر سابق، الليلة الأخيرة لحياد الفجيعة.

<sup>3</sup> / محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، 472.

<sup>4</sup> / عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2009، ص13.

بعير أبيض، تعب، نحيلُ  
 وفار الزيتُ واشتعل الفتيلُ  
 له قلب حنون مثل طفلي  
 كثير الصمت... صبار... كتوم  
 وأكثر ما يهيجه الرحيلُ  
 وإن آذاه شيء لا يقولُ  
 إذا الحادي تأوه، ذاب شوقا  
 على درب (المدينة) ذاب شوقا  
 يمد بشوقه عُثقا ويرمي  
 يقول لنفسه: (قد عيل صبري  
 ودون العير أدمعه تسيلُ  
 وفار الزيتُ واشتعل الفتيلُ  
 وأكثر ما يهيجه الرحيلُ  
 وإن آذاه شيء لا يقولُ  
 وإن غنى وأعجبه، يميلُ  
 ودارُ الحب أدربها تطولُ  
 إلى الآفاق عينيه، يجيلُ  
 متى نلقي الرجال؟ متى الوصول؟<sup>1</sup>

تتجلى لنا في هذا المقطع قدرة الشاعر على الوصف فقد غاص في داخل الحمار ليصور لنا أحاسيسه وشعوره. ولأن المرأة هي الأكثر حضورا في تجربة الشاعر "محمد جربوعه" فإنه أيضا يستغل طاقة الوصف إلى جانب طاقات السرد الأخرى ليغوص بنا إلى أعماق أسرارها في قصيدة عنونها "سؤال خطير حول قبيلة بني عذرة".

تبدأ قصيدته بسؤال مفاده:

قالت: ((برأيك/أي أرضِ الله/مملكة الحسان)/المغرب العربي/أم شامُ الفراتِ؟/أم العراقُ؟/أم الخليجُ؟/أم الصبايا في بلاد النيل/أم ما من مكان؟/.../إنني أظنُ/بأن أهلي في الجزائر/عندهم (خام الجمال)/ في مقبرات الموت والإهمال/ترقدُ سيدات السحر/دون بخورهن الأنثوي/ودون حرفٍ/من كلام نرجسي/ يخرجُ الوردات/\*\*\* /في المغرب الأقصى/النساء/لهن/أصوات تزعدُ في الحواجب/عندهن قصائد بين الضفائر/عندهن زهورهن النائمات/على السلال/في المغرب الأقصى النساء/يقطن في أذن العروسِ بفخرهن: ((...ونحن أجمل من بنات الروم/في إسبانيا/أين الجنوب من الشمال؟)/\*\*\* /في تونس الخضراء/ألفُ إمارةٍ للحسن/ألفُ (مصيبة)/إن ضيقت عينا لها بالغمز/إن الجمال/بتونس الخضراء/يشبهُ/ما يصيبُ المرء/عند الاختلال<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> /محمد جربوعه: قدر حبة، ط1، البدر الساطع للطباعة والنشر، 2014، ص37، 38.

<sup>2</sup> /محمد جربوعه: وعيناها، ص73، 74.

من الخصائص الفنية التي اعتمدها الشاعر في معظم ديوانه، وفي كثير من قصائده الأخرى الأسلوب القصصي الحواري، ففي معظم قصائد الديوان قصة أو موقف قصصي، يتخلله حوار ساخن غالباً، لأنه يعالج الجوهر العاطفي لدى بني البشر، الأنشودة الأبدية التي لا يزال الإنسان يرددتها منذ فتح عينيه على نصفه الثاني في ظلال الجنان. الذي دفعه للتغني والتغزل بالمرأة وبجمالها متنقلاً بهواه بين البلاد المختلفة باحثاً عن ما يمني به نفسه. كما يقدم وصفاً من خلال قصيدة "قولي له"

قالوا لها: (.....)/غضبت/ وقالت: ((يصطفل)) وبهزة الكتفين/زادت: ((لا أبالي..

هل سأقضي العمر في: /من هذه؟/ماذا كتبت لها؟/وهل (....)/؟/فليرتحل)) /كانت تحاول/ أن تُخبئ دمعها/ لكن نقطة ضعفها/ لم تحتمل/ مدوا لها المنديل/ مسحت المقل/ سحبت هواء/ قد تحشج بالدموع، بأنفها/ وتأملت في ذلك المنديل/ ما رسم الكحل/ ماذا بها؟<sup>1</sup>

وقد يزور الشاعر عن الوصف المباشر، ليسند ذلك للحوار، ولا شك أنه متعدد الوظائف ومنها الوصف طبعاً، كما ورد في قصيدة "ال دراويش العاشقون"

قالت عجوز، وهي تنصب قدرها/ وتضيف أخشاباً إلى التنور/ لو كنت أدركت النبي محمداً لخبزت أشهى خبزة لخمير/ وملأت صحناً من (أرز ساخن)/ وشويت لحم الضأن في قصدير وبعثت من في الحال يوصله له/ جريا، بلا بطة، ولا تأخير<sup>2</sup>. ثم يضيف قائلاً:

شيخ سجين، جائع، قدامة/ خبز قديم، فوق رث حصير/ يبكي ويشرب دمعته، ودعاؤه/ لمن استجاب ليوسف في البئر/ ما عنده في الأهل زائرة، ولا/ ولد يرق لقلبه الكسزير/ مد اليمين بلقمة، وتفتحت/ أشواقه في شهقة وزفير/ قال: اشتهي اللحم، أخرج آهاً مكبوتة من صدره المقهور/ لكنني... لو كان أحمد جانبي/ لنسيته همتي واستراح شعوري ولئن أراد النوم، ملث رأسه/ وسدته فحذي، كرأس أمير<sup>3</sup>. هو مقطع يقدم لنا وصف لبعض الشخصيات التي تمنى لو رأت الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، أوردنا منهم عجوز، وشيخ طاعن في السن يتمنى تحقق حلمه.

<sup>1</sup>/ المصدر نفسه، ص17، 18.

<sup>2</sup>/ محمد جربوعة: وعيناها، ص13، 14.

<sup>3</sup>/ المصدر نفسه، ص15، 16.

## خلاصة الفصل:

- القصيدة الجزائرية المتفاعلة الأجناس هي عبارة عن مجموعة من الحكايات مصفاة عبر وعي حاك يعمل على تنويع ضمائر السرد.
- إن السارد من حيث هو شخصية درامية بموقعها في الفضاء الحكائي الذي يشغله هو الذي يعني بكيفية إخراج حكيه، ويضبط العلاقات بين شتى العناصر المكونة للبنية السردية.
- إن قيام البنية الحكائية في النص الشعري الجزائري المعاصر على خلط المستويات الزمنية ماض وحاضر، ومستقبل أدى إلى تداخل وتلاحم الأزمنة الثلاثة في نسيج غريب على مستوى البنية الداخلية والخارجية للقصيدة.
- اعتمد الشاعر السارد على مؤشرات زمنية من خلالها يسجل الأحداث ويوثقها، فيجمع بين الزمن الماضي والزمن الاستشراقي فيتحرر بذلك من قيود التتابع التقليدي للأحداث والوقائع، فيراكب الأزمنة ويجعلها في صراع.

الفصل الثَّاني: تفاعل الشَّعر الجزائري المعاصر مع  
فني المسرح والسِّينما

## الفصل الثّاني: تفاعل الشّعر الجزائريّ المعاصر مع فنّي المسرح والسّينما

المبحث الأوّل: التّكنيكات المسرحيّة في القصيدة الجزائريّة متفاعلة الأجناس

1- الحوار الدّراميّ في القصيدة الشّعريّة المتداخلة مع المسرح

2- سينوغرافيا الفضاء المسرحيّ في القصيدة متفاعلة الأجناس

3- السّينوغرافيا الصّوتيّة للمسرح الشّعريّ

المبحث الثّاني: الصّراع الدّراميّ وتجليه في القصيدة الجزائريّة متفاعلة الأجناس

1- تجلّي الصّراع الدّراميّ في القصيدة

2- التّقنيات الدّراميّة في القصيدة الجزائريّة متفاعلة الأجناس

المبحث الثّالث: التّقنيات السّينمائيّة ودورها في تشكيل القصيدة الجزائريّة المعاصرة

1- اللّقطة السّينمائيّة وتشكلها في القصيدة الجزائريّة المعاصرة

2- السّرد السّينمائيّ ومكوّناته المشهديّة

المبحث الرّابع: المونتاج السّينمائيّ في القصيدة الجزائريّة المعاصرة

خلاصة الفصل

## المبحث الأول: التكنيكات المسرحية في القصيدة الجزائرية متفاعلة الأجناس

المسرح واحد من أشكال الفنون التمثيلية، وهو من أوائل الفنون التي ظهرت، ولذلك يطلق عليه تسمية أبو الفنون، "وكانت بداية هذا الفن منذ أيام الإغريق والرومان، الذين سعوا من خلال تمثيلاتهم المسرحية إلى ترجمة ومحاكاة أفعال الإنسان الخيرة والشريرة، ولهذا فقد قسموها إلى نوعين من الدراما، التراجيديا والكوميديا، كما نشأ المسرح عند اليونانيين عندما لم يستطع الإنسان التعبير عن أفكاره فلجأ إلى الحركة والمحاكاة عبر الطقوس والشعائر الدينية، ولعل المسرحية هي أوثق الفنون الأدبية صلة بالشعر، فقد بدأ الشعر مسرحيا، أو بدأ المسرح شعريًا كما نعرف<sup>1</sup> وكان مصطلح "شعر" في التراث اليوناني محصورًا في إطار المسرحية والملحمة، وظل كذلك حتى ابتدأت القصيدة الغنائية تنازع المسرحية هذا المصطلح، فالصلة بين الشعر والمسرح لم تنقطع أبداً فظلت المسرحية تكتب في الكثير من نماذجها شعراً، وبدأت القصيدة بدورها تستعير من المسرحية بعض تكنيكاتها ووسائلها الفنية.

فتعرف المسرحية بأنها "الجنس الأدبي الذي يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي، بأنه خاص بقصة تمثل على خشبة المسرح، وهو مؤلف من الشعر أو النثر، يصف حياة الشخصيات، أو يقص قصة بواسطة الأحداث أو الحوار على خشبة المسرح".<sup>2</sup> كما عرف "أرسطو" "الدراما" بأنها "نص" الأصل فيه الحدث وليس القص (السرد)، على أن الحدث هو عصبُ الدراما، كما فصل النص الدرامي المكتوب عن العرض المسرحي المرئي والمسموع، فالأول من الفنون الأدبية والثاني من فنون الفرجة. وعليه "فالنص الدرامي عند أرسطو ليس مشروعاً لعرض مسرحي يحتاج لجهد فناني المسرح حتي يتحقق ويكتمل، بل هو مؤلف أدبي لغوي مكتمل في ذاته، لا يحتاج شيئاً خارجه، وينتمي إلى تقاليد الكتابة الأدبية التي تتوجه إلى القارئ، لا إلى تقاليد الكتابة المسرحية في صميم بنائها، وعلى فرضية وجود الممثل والجمهور، ومشاركتهم في إنشاء عرض مسرحي حي ومتجدد، كشرط لوجودها وتحقيقها"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>/ منى دوزة: تداخل الأجناس الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة مرجع سابق، ص178.

<sup>2</sup>/ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، ص117.

<sup>3</sup>/ نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، د.ط، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، 1999، ص14.

إذا عدنا إلى النقاد العرب فنجد أن "محمد مندور" يعرف "لفظة 'دراما' مشتقة من الفعل اليوناني (Drao) ومعناه (يعمل أو يتحرك) وبذلك يكون المعنى الحرفي الاشتقاقي لاصطلاح الشعر الدرامي هو (الشعر الحركي)، أي الشعر الذي يكتب به الحوار الذي يلقي مصطحبا بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح"<sup>1</sup>. هذا ما يعني أن العرض المسرحي تعبير عن النص الدرامي وأداء له وتحقيق لكيونته، فهو تعزيز للكلمة بالحركة والإيماء والإيحاء. وبما أن المسرحية فن أدبي درامي فأنها والشعر من الفنون التي يسهل تداخلهما مع بعضهما البعض، فقد بدأ التعلق بينهما منذ البدايات الأولى.

فالمسرحية هي أوثق الفنون صلة بالشعر، فقد بدأ الشعر مسرحيا، أو بدأ المسرح شعريا، وكان مصطلح الشعر في التراث اليوناني محصورا في إطار المسرحية والملحمة، وظل كذلك حتى ابتدأت القصيدة الغنائية، فأصبح "مصطلح الشعر مقصورا على القصيدة الغنائية، بينما استقلت المسرحية جنسا أدبيا منفردا، ولكن الصلة لم تنقطع أبدا بين المسرح والشعر، فظلت المسرحية تكتب في كثير من نماذجها شعرا، على حين ابتدأت القصيدة بدورها تستعير من المسرحية بعض تكتيكاتها، ووسائلها الفنية للتعبير بواسطتها عن الطبيعة الدرامية للرؤية الشعرية الحديثة"<sup>2</sup>، وقد ارتبطت المسرحية بالشعر عن طريق رابطتين هما: لغة المسرح، استعارة الشعر بعض تقنيات المسرح وهذا ما ستوجز الحديث عنه: وعليه سنحاول الوقوف على أهم العناصر الدرامية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة من خلال أشكال وتمظهرات مختلفة حصرناها في: الحوار الدرامي بأشكاله، الصراع الدرامي، وسينوغرافيا العرض المسرحي.

<sup>1</sup> محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، القاهرة، 2006، ص61.

<sup>2</sup> علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط4، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص 194.

## 1- الحوار الدرامي في القصيدة الشعرية المتداخلة مع المسرح:

يعتمد الفن المسرحي على جملة من المقومات مثله مثل الفن القصصي منها: "الشخصيات؛ الأحداث؛ الحوار؛ الصراع؛ الوصف....، إلا أن الحوار والصراع هما السمتان الأكثر حضوراً في المسرحية، حيث إن الحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، والمظهر المعنوي لها هو الصراع، وهذا لا يقل في جوهريته بالنسبة لفن المسرحية عن الحوار، والصورة العامة، التي يتمثل فيها الصراع بين متناقضين مثل الخير والشر"<sup>1</sup> من الأسماء التي تطلق على المسرحية لفظة "دراما" وهي اللفظة التي تعني الصراع، فالقصيدة تولد عن صراع حقيقي بين الذات الشاعرة والذوات الأخرى مع الاختلاف في النمط والشكل. يعرف الحوار بأنه تفاعل لغوي يغلب عليه سمة الأداء أكثر من الوصف "يخلق التوتر، يعمق الحركة، يغوص وراء الحقائق النفسية، وكل ذلك يدفع بالصراع إلى الأمام حتى تكتمل صورة البناء الدرامي ككفي بنية العمل الأدبي"<sup>2</sup> وللحوار أهمية خاصة في المسرحية، وتأتي هذه الأهمية من كونه وسيلتها الوحيدة في التعبير، إذ هو الأداة الفنية التي تتواصل عن طريقها الشخصيات، ومن خلالها يصلنا الحدث، ويتجسد الصراع ويعود الشعر في الحوار المسرحي إلى شاعرية الموقف الدرامي، وشاعرية الشخصيات، بالإضافة إلى شاعرية لحظة الانفعال بالموقف وبالشخصية، فالتعبير الشعري هو الذي يفرض شكل الحوار بالدافع الانفعالي للشخصية، في حين يفرض التعبير النثري شكل الحوار بالدافع المنطقي السببي للشخصية، وكلاهما متأثر بالتعايش الانفعالي بين الكاتب وشخصياته في مواقفها الدرامية، والديالوج هو الحوار العادي بين الشخصيات، وهو الجسم الرئيسي للدراما، فإذا كان الصراع هو جوهر الدراما، والحدث هو هيكلها، فإن الحوار هو نسيجها ولحمتها"<sup>3</sup> والحوار هو الأداة الرئيسية التي يكشف بها الكاتب عن شخصياته، ويمضي بها الصراع، فهناك إذاً علاقة جدلية بين الحوار وعناصر المسرحية بوصفه وسيطاً يعمل على نقلها وتآلقها وتحقيق الانسجام بينها.

<sup>1</sup> / ينظر/ عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد الفكر العربي، ط9، القاهرة، مصر، 2013م، ص131.

<sup>2</sup> / خليل موسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة والمتكاملة، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص281.

<sup>3</sup> / رضا عبد الغني الكساسية، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، ط1، الإسكندرية، 2004، ص380.

كما أن الحوار "يعطي النص تماسكا ومرونة، وحيوية ويزيده ثراءً وتكثيفا، ويسهم في إبراز جوانب الصراع، وإناء التجربة التي هي ثمرة للتفاعل مع العالم الخارجي"<sup>1</sup>، ووجوده يدل على وجود الآخر حيث يزيد العمل عمقا وتأثيرا ويأخذ بعدا لإثراء القيمة الدرامية<sup>2</sup> وينقسم الحوار إلى نوعين:

**الحوار الداخلي (المونولوج) في القصيدة الجزائرية المعاصرة:** "وجه من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر، على أنه صوت المرء يحدث نفسه أو يتحدث عن نفسه، فيوجه صوته إلى الداخل أو إلى الخارج، وهذا المونولوج الدرامي يوحي إلينا بأن الشاعر يضع نفسه فعلا موضع البطل من مسرحية لم تحدد، مستعينا بتقانات أخرى كالفنّاع أو الرمز أو الحس المأساوي عموما"<sup>3</sup> ولقد استعار الشاعر المعاصر تقنية الحوار من عالم المسرح ليصور للقارئ هواجسه وخواطره، وأفكاره عبر صوتين لشخص واحد هو صوت الشاعر، الذي يناجي ذاته معبرا عن الأزمات النفسية التي كابدها لأن "المونولوج الدرامي هو في الأساس استبصار بالتجربة الإنسانية حيث يسهم في إثراء معرفة المتلقي برؤية جديدة مفارقة... وهو البوتقة التي تحدث في داخلها التفاعل بين الحياة والحقائق السائدة"<sup>4</sup> قال الشاعر "عبد الحليم مخافة"

ومضت تحدث نفسها/خوفا من السلطان سرا:/عجبا لأمري.. !! /أجعلت من نسج الكلام  
قواقع/في جوفها خبأت عمري...؟/كيف ارتمت هذه الحروف/لكي تحول بسحرها/ما بين خنجره  
ونحري/وتدافعت لتطيل عمرا/كيف استطاع الحرف أن يمتد فوق/الموت والسياف والأهوال  
جسرا...؟<sup>5</sup>

<sup>1</sup> / ينظر/ حماد حسن أبو شاويش، البنية الدرامية في شعر رثاء الزعيم عرفات، ص15.

<sup>2</sup> / ينظر/ أحمد يوسف خليفة، البنية الدرامية في شعر إيليا أبو ماضي، ص38.

<sup>3</sup> / عبد الله أبو هيف: الحداثة في الشعر السعودي، قصيدة سعد الحميديين أنموذجا، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002، ص57.

<sup>4</sup> / أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص30.

<sup>5</sup> / عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ط1، منشورات الساتحي، الجزائر، 2007، ص24، 25.

يعرض هذا المشهد الدرامي 'المونولوج' الذي دار بين شهرزاد وذاتها، حيث انفردت بنفسها لترسم حقيقة الحياة في أعماقها، متخفية وراء قواقع الكلمات تحمل في ثناياها سر شهرزاد/الوطن، هذا السر الذي طالما أخفته خوفا من شهريار/الحاكم الطاغي، وهي تريد النجاة، وتتشد الحرية لبني جنسها. فيكاد يكون الحوار كل شيء في القصيدة، وحتى التكنيكات الشعرية الأخرى كالصور والرموز يتضاءل دورها إلى جانب دور الحوار. من الكتابات الشعرية الجزائرية التي جنح فيها صاحبها جنوحا دراميا مقطوع من قصيدة "وساوس أنثى في مساء ممطر" تدخل البطلة بينها وبين نفسها في حوار داخلي يدل على التأزم. كما يكشف الشاعر "محمد جربوعة" يقول :

كانت تكلم نفسها في سرها  
تغلي كإبريقٍ..نفورٌ، وتشتمُّ  
((الحق ليس عليك، أعرفُ جيدا  
فأنا التي ددقتُ بابك...أعلمُ  
أغمضتُ عيني، كنتُ مثل صغيرةٍ  
مدت ذراعيها، تدور، وتحلم<sup>1</sup>

هو الصوت الداخلي الذي تكشف عنه الشخصية، يكشف الحوار الداخلي تلاشي الذات الفاعلة أمام قوة الحب وجبروته، هو مشهد حوارى تتعالى فيه صوت الشخصية البطلة وشخصية الرجل الذي تحب وتهوى، في عملية حوارية دفعتها للتساؤل أيقول إنني؟ لتدخل في دوامة من الشك

كانت تحدث نفسها في سرها  
تبكي تقضم ظفرها، وتتمتمُّ  
((أيقول إنني لا أطيق فراقه؟  
ماذا تراه يظن هذا المجرم؟<sup>2</sup>

ثم يضيف الشاعر على لسان الشخصية البطلة:

ويقول معترفا لأرضي: "ارجعي  
لا لن أعود لقلبه...فلينسني  
أصبحت أكره شعره كره العمى  
هل قلتُ فعلا لن أعود؟ فكيف إن  
وهل سأصبر إن رأيتُ صبيةً  
قلبي وقلبك في الرضاعة توأم  
هذا الشقي المخطئ المتوهم  
أوصي البنات بتركه وأحرم  
حن الفؤاد، وأحرقته جهنم؟  
أخرى بسحر حروفه تتنعم؟<sup>3</sup>

<sup>1</sup> محمد جربوعة: مطر يتأمل القطعة من نافذته، مطبوعات جربوعة، الجزائر، 2014، ص195.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص196، 197.

<sup>3</sup> محمد جربوعة: مطر يتأمل القطعة من نافذته، ص195.

وتتساءل مجددا هل تستطيع تحمل آلام الفراق؟ وهل ستصبر إن رأيت معشوقها مع غيرها؟ يتواصل الحوار من وإلى البطلة نفسها، أو إلى القارئ المتخيل (المعشوق).

ولعلنا نكشف هاهنا تقنية المناجاة الفردية، التي تنطلق من الشاعر على لسان البطلة إلى القارئ، في مشهد رمزي دلالي، فالشخصية المتحدثة الموجهة للخطاب لا تنتظر رد فعل القارئ.

الشاعر في هذه القصيدة حكى قصة فتاة تلتزم بيتها في مساء ماطر، فتتذكر صراعها مع حبيبها الشاعر الذي قابل حبه بالتعالي، تكاد القصيدة تجمع أطراف كل عناصر السرد، كالحديث مثلا "جلست لمدفأة تبوح وتكتم، ضغطت على أضراسها، كانت تكلم نفسها، ومشت إلى الشباك"، والشخصية التي هي شخصية الفتاة التي وصفها الشاعر "ذهب التوتر والجنون بحلمها، لرأسها من حنقها سعد الدم" كما يتجلى الحوار من خلال قول الشاعر "عقاب بلخير"

كنت ملاحا شراعي في يدي أمضي إلى درب العماء / ومضيتُ / هكذا كنت مضيتُ / حينما كنت وحيدا تائها في بحثي المُضني عن اسمٍ / أسميه لطفلٍ / لم يجئ بعد لكن سوف يأتي / حالما بالقمح حباتٍ ضياء / سوف يأتي حين يأتي / غادرتي وطُفْتُ في عمقِ رفضي / ومشيئُ حين كُنْتُ<sup>1</sup>.

في هذه المقطوعة يتجلى الحوار المباشر بأوضح أشكاله، فيستخدم الأفعال الماضية (كنت؛ مضيت) للدلالة على أحداث عايشها الشاعر في الماضي، فيرسم لنا أمانيه وأحلامه التي رافقته منذ القدم، كما أنه ينظر بأمل وتطلع لمستقبل يزهر بمجيء طفل تمناه، ولعل الشاعر قصد باستخدام هذا الحوار التعبير عما يدور في خلده من أمانيه وأحلام يتمنى تحققها.

يرد الشاعر "عقاب بلخير" قائلا:

أين 'سيزيف' بعبء القفل يحيا / يحمل الشمس ولا يعرف سره / قدر المكلوم في هذه الأرض / قدر المشتاق لا يدرك صبره / قدر الميت في صمت الرفاة / فتعلم أيها الحب احتمالا / لست وحدك / يعاني وهو مكلوم بجمرة / إنها الشمس تناديننا تعالوا / من رواء الحجب ذوبوا في مصابيحي التي اشتعلت عمره<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> عقاب بلخير: القصيدة ملحقة لمجلة الجاحظية، التبين، ص 19، 20.

<sup>2</sup> عقاب بلخير: السفر في الكلمات، ص 22.

تحمل القصيدة أبعاد أسطورية لتعبر عن المعاناة المتكررة والخضوع، ففي ظل ظروف حاسمة تتسم بالقلق الوجودي والتوتر، يعمد الشاعر إلى ذاته في حوار داخلي، يبدأه باحثاً عن "سيزيف" رمز العذاب الأبدي، في رمزية تبرز ثقل الحمل الذي أنهكه، ليمتد الوجد لغاية قوله "لست وحدك" ليشارك عذابه مع الآخرين. ومن الكتابات الشعرية التي تجسد البناء الدرامي مقطع من قصيدة "رجل من غبار" يقول "عاشور فني":

قهوة فاسدة دسها نادل لا يحب الزبائن / وعلى المائدة / ملك في عباءة خائن<sup>1</sup>

بدأ الشاعر قصيدته بمشهد درامي يجسد واقع مأساوي يعاني الفساد في أبسط دلالاته، لينتقل الشاعر لوصف معاناة الشخصية في وسط هذا الواقع فيقول:

كان ينظر في كأسه: / موجة الشط كاذبة... / والمدى لا يحب العصافير / لم تعد الأرض دائرة / والخطوط استقامت إلى آخر العمر / والقلب أوشك يسقط في المنحنى! / شردتني عيون الأحبة... / ضيقت عمرا وراء رذاذ الجفون / ولم أكتشف من أنا !!

ظهر تأثر الشاعر بالواقع الذي يعيشه والذي يعاني الفساد، ليؤثر على الذات الفاعلة فتبدأ في التلاشي، فيكتف نفس الشاعر قلق وجودي، ليبوح الشاعر بسؤال يؤرقه من أنا؟ فيظهر الشاعر فاقداً للاتزان متوتراً، جراء المستقبل المجهول الذي ينتظره. نلمس كذلك الحوار الصوفي الذي هو أحد أنواع الحوار الداخلي، إذ وجد الشاعر في تجربته الصوفية جواً ملائماً لحالته النفسية، وتوزعت هذه النبرات الصوفية عند الشعراء الجزائريين.

أما الشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدته "حلول" يقول:

أنا أنت .. وأنت أنا ! / أهواك لأني منك،، / وأنت مني / روحك حلت في بدني .. / أنا "حلاج"  
الزمن .. /

لكن،، / ما في جبة، / إلا إياك أيا وطني!<sup>2</sup>

<sup>1</sup> / عاشور فني: رجل من غبار، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003م، ص08.

<sup>2</sup> / يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص67.

\*الحلاج: الحلاج هو الحسين بن منصور الحلاج، ويكنى أبا مغيث، نشأ بواسطة وخالف جماعة من الصوفية، كان يقول بالحلول والاتحاد أي أن الله تعالى قد حل فيه، وصار هو الله شيئاً واحداً.

يوحى الحوار الداخلي الصوفي بشدة التلاحم بين الشاعر ووطنه، الذي اتخذ فكرة الحلول التي نادى بها "الحلاج" \* شعارا يناجي من خلاله ذاته المتحدة مع وطنه.

كما ساهم ضمير المتكلم 'أنا' وضمير المخاطب 'أنت' في التعبير عن هذا الاتحاد الروحي بين أنا/الشاعر وأنت/الوطن، وقد منح هذا الحوار الصوفي القصيدة طاقة حركية أضفت عليها طابع القداسة، من خلال قوله (روحك حلت في بدني../أنا حلاج الزمن..)وينم هذا الحوار الصوفي عن مدى ثقافة الشاعر بتراثه ووعيه بكيفية توظيفه.

كما أن الشاعر "حسين زيدان" ينزع نزعة صوفية يناجي

لنرى الدرب في ذاتنا/ باسم أعينهم طمسوا ضوءنا/ وودع كل مساوسه ثم قال:/ ديارهم لي حرام/ سأخلو إلى خلوتي في ديار/ سأقتات من برعم العشق/ ما دمت أحيا سهيل اختياري/ وجاذبه نغم كنجاس المدينة/ أفقد كل المسافات أبعادها/ اتسع الاتساع/ رأى الملكوت على وطن ليس محض جدار/ وقال: أمارس حرية الاختيار<sup>1</sup>

الشاعر من خلال هذا المونولوج الدرامي الصوفي، أن الشاعر يريد الخلاص من هذا المجتمع، ويسعى إلى تأسيس حياة جديدة ملؤها الدفء الروحاني والتوق إلى العالم الرباني، ويتجلى ذلك في الفعل 'سأخلو' الذي يوحي بأن الشاعر قد فر إلى الله عز وجل، أين الصفاء والنقاء الروحي. في مقطع آخر نجد الشاعر يناجي الله عز وجل مناجاة الغريق يقول:

إلهي..إلهي/ إليك المسافات لا تنتهي في التناهي/ وكنت تعبدت في أحرفي/ واتخذت كؤوس القصيدة جسرا وخمرا/ ونشوة معتكف في الملاهي/ تقصم ظهري حنين المريد/ فأبصرت محنة جيل/ واتخذ الاغتراب بديلا.<sup>2</sup>

الحوار الداخلي عنصر فاعل في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة، وهو باعتباره صوت المرء يحدث أو يتحدث إلى نفسه فهو يجلي الحقائق النفسية للشخصية المأزومة التي تعاني أشكالا شتى من التمزق الوجداني والتوتر الفكري، وأمام هذه الحالة التي يظهر فيها البطل في تقاطع حاد بينه وبين الآخرين.

<sup>1</sup>/ حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص106.

<sup>2</sup>/ حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص106.

كما يعمد الشاعر إلى وسائل من شأنها أن تخفف عنه ضيقه كالرمز الذي يخلع عليه معاناته، وهذا المقصد الفني خلص القصيدة من الغنائية وأكسبها صبغة درامية.<sup>1</sup> كما يجسد المونولوج في النص ضمير المتكلم باعتباره قناة التعبير الوحيدة عن الذات، وفي هذه الصورة من التلفظ يتكشف الخطاب عن أحادية التشكيل النصي باعتبار أحادية مصدر إنتاج الخطاب، مما يعني أن البنيات النصية الفرعية لن تكون مستقلة في الظاهر ولا في الباطن عن البنية الكلية بقدر ما تبدو متماهية تماما في موضوع النص، من ذلك قول الشاعر "عز الدين ميهوبي" **ربما أخطأني الموت سنة/ ربما أخطأني الموت لشهر أو ليوم.../ كل الرؤيا ممكنة/ ربما تطلع من نبض حروفي...سوسنة/ أنا لا أملك شيئا غيركم...<sup>2</sup>** إن وجود مخاطب مفترض في بنية النص (ضمير جمع المخاطب) (أنا لا أملك شيئا غيركم) مرده إلى الواقع الاتصالي للنص.

### الحوار الخارجي (الديالوج) في القصيدة الشعريّة الجزائريّة المعاصرة:

الحوار الخارجي هو الحوار الذي يحدث بين شخصين أو بين مجموعة من الأشخاص، فالحوار "بما يمتلكه من دفء واتساع وتناغم عاطفي وطاقته على تثير حركة المشاهد، وبوصفه تقانة أسلوبية سرد-درامية تضاعف طاقة الجمالية للتعبير والبناء، لقد أسهم في تدعيم البنية السردية، درامية لحدث القصيدة"<sup>3</sup> نجد الحوار الخارجي أيضا في ديوان "رجل من غبار" للشاعر "عاشور فني"

**قال لي:/ كتم القلب أوجاعه زما/ ثم أجهش في حيدره/ المباني عالية/ والأمانى منكسره/  
والملاعب واسعة/ وأنا/ خلصة أتزوج في المقبره<sup>4</sup>.**

<sup>1</sup> / منى دوزة: تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة، مذكرة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، 1، 2017، 2018، ص139.

<sup>2</sup> / عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ط1، مؤسسة أصالة، الجزائر، 1997م، ص25.

<sup>3</sup> / محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان - الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2008، ص20، 21.

<sup>4</sup> / عاشور فني: رجل من غبار، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، د.ت، ص9.

وظف الشاعر الفعل 'قال' ليستقر الطرف الثاني/ المتلقي، ويمنح النص الشعري طاقة إيحائية، فهو لم يصرح باسم القائل بل ترك فعل القول دالا على الحوار ليجسد لنا من خلاله الحالة النفسية للشاعر، فالمهموم تحاصره من كل الزوايا وشريط الذكريات الدامي هو المحرك للحوار الدرامي، حيث نجده قائم على ثنائيات ضدية (المباني العالية والأمني المنكسرة) التي تحمل معاني الألم والأمل، وتزداد مأساة الشاعر حدة في المقطع الحواري التالي:

ثم قال: الوجوه التي كنت أعرفها/ ها هي الآن تنكرني/ والديار التي كنت أسكنها/ ها هي الآن تسكنني/ والقبور التي انفتحت هكذا.../ فجأة.../ لم تسع جثة الوطن!<sup>1</sup>

تزداد حدة الصراع الدرامي، حين يصبح الحوار الخارجي قائم بين الشاعر والوطن بطريقة غير مباشرة يقول:

قال لي: غيمة عابرة/ كتبتُ حُزنها في خطوط يدي/ ورمتني إلى مدنٍ شاغره/ كلما صحت "يا بلدي"/ رددتُ صيحتي "شعبة الآخرة"<sup>2</sup>

تظهر الأبيات تألم الشاعر وحزنه جراء ما يحدث في وطنه، ما دفعه لمحاورة وطنه الجريح. قال الشاعر "عبد الواحد بن حسين طبة"<sup>3</sup> في قصيدة "توأمة" حوار شعري بين شاعرين يتنبأ بالحراك.

ابتساماً على شفاه حزينة

ع/الواحد:/ لم الابتسامة رغم الحزن...؟/ لم الحُزن في شفةٍ باسمة؟/..تغني وفي العين دمع..سخي/وتهتف للشعر..لو قال..مه...

ع/الجبار:/ لأن الحياة تسيرُ..ولكن..// تعي سيرها امة فاهمة/ فما من سرور..يدوم بنا..// ولا محنة تعتري لا زمة..

<sup>1</sup> عاشور فني: رجل من غبار، ص9.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص10.

<sup>3</sup> عبد الواحد بن حسين طبة: مواليد 1965م، ببلدية أولاد سيدي عبيد' ولاية - تبسة- باحث في الاسلاموفوبيا والجماعات الدينية، له إنتاج أدبي غزير معظمه مخطوط، وبعضه منشور بالجرائد والمجلات الوطنية، صدر له ديواني شعر 'ميلاد عنقود' و'ظلال الأطفال'

ع/الواحد: / ولكننا في الحياة دمي.. / تحركنا .. قدرة دائمة.. / ونبكي إذا بادرتنا الحياة.. / بلمستها  
الخلوة الحاملة..

ع/الجبار: / نعم-سيدي- غير أن الدنى.. / تحدٍ.. يحطم أفكارنا القادمة.. / فمن عاش فيها بلا  
غاية.. / فتلك إذن موتة قاسمة  
ع/الواحد:

فما غاية المرء في عالم.. / تسود به ظلمة عاتمة/ ولا في سراج ينير الدروب.. / لتبقى على  
صدره جائمة..

ع/الجبار: / إذا عانق المرء إيمانه.. / ستبدو الأمانى له قائمة/ ويهزم ليل الظلام كما.. / تكون  
البروق .. على الكاظمة.<sup>1</sup>

الحوار في القصيدة بين شخصيتين "عبد الواحد" و "عبد الجبار" بين شخصية تتألم جراء ما يجري  
في الوطن، يدفعها حزنها إلى فقدان الأمل والرغبة في الهلاك للفرار من هذا الواقع الحزين،  
وشخصية أخرى حاملة ترفض الاستسلام وترى الأمانى تتحقق في هزم الظلام وطلب النجاة  
فالصراع الدرامي جلي بين الأمل وفقدانه.

كما تقوم القصيدة الدرامية الجزائرية على آلية الصراع الخارجي، وذلك من شدة الأزمات التي  
عانى منه شعراؤها يرسم الشاعر الصراع الخارجي موظفا أسلوب الاستفهام يقول:

لماذا؟ / يحدث هذا لأنك منكسر مثل نسر/ الضحى/ أم لأنك أسلمت لله وجهك/ ثم كفرت  
بهم؟ / لا يهّم /! صاح سعد: كأن/ فرد سعيد: نعم/ يحدث هذا لأن عقولهم رضعت أحها/ أم  
لأنك أرضعت خير الكلم/ صاح سعد: كأن/ فرد سعيد: نعم/ أنا أتألم بالعربية، بالعربية، أحيا  
الألم.<sup>2</sup>

لعب الأسلوب الاستفهامي في هذا المشهد الدرامي دور المحرك لتقنية الصراع، فالشاعر يدخل  
في دوامة عند طرح سؤال ملغم باللوم، والعتاب للنفوس الميتة.

<sup>1</sup> الحراك الشعبي: مجموعة من شعراء الجزائر، دار الوطن، 2019، ص25.

<sup>2</sup> حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص106.

ما يزيد في حدة الصراع الدرامي تلك الصرخات التي تحمل معاني السخط والرفض وذلك في قوله:

قل: باطل/ (وأخفى سعيد حماسته/ فتظاهر سعد، يصدقه، ويؤم الشفاه/ وقل: باطل/ يضيف سعيد/ تُسافر كل الحروف إلى من تزاور عنها/ وأخفى له جبيننا له بالقفا/ فيعرفها مثل أبنائه وإن خلته موجلا في الجفا/ فقل باطل.. باطل.. وكفى/ ستعرفهم باستقامة ظل/ وتعجب أن عودهم مائل/ وقل باطل/ لتعرفه ممتل ما لن أقول/ فلولا بياض اللسان لأفسدت جلستنا/ بغليظ الكلام وتعرفهم عندما يرحمون حديث:/ "يقال بأعصابهم خلل"/ وقل باطل/ فقوم رموا حكمة الأولين/ وقالوا لأخرهم اعفنا<sup>1</sup>.

الصراع مشحون بعبارات الرفض والتمرد على المجتمع، الذي ارتدى قناع الزيف والنفاق، وتكرار كلمة 'باطل' التي يسبقها فعل الأمر 'قل' تحمل الصراع بكل أبعاده.

كما يتجلى الصراع الخارجي في تغريبة "جعفر الطيار"

النجاشي: (هامسا في أذن جعفر)/ حدثني عن أحوالكم.../ ونظام حكم بلادكم؟! جعفر (في نفسه):/ حالي أنا؟!/ أحوالهم؟!/ أحوالنا؟!/ ونظام حكم بلادنا!!!/ ثم يجهر:/ من أين أبدأ في الحديث وفي الجوى؟!/ ماذا أحدث عن شتاء طالنا؟/ أنا حبة من ألف سنبله يغالبها الفناء وفوقنا/ صقران بقتلان يا ملك الملوك/ ويهويان على سنابل حقنا!/ لا غالب إلا الخراب ولا ضحية غيرنا!<sup>2</sup>

يكابد في هذا المقطع 'جعفر الطيار' الصراع الدموي الذي تعرض له بسبب الفتنة التي عمت البلاد، وجعفر حبة من ألف سنبله تحصد روحها، وينتهك عرضها دون ذنب. ويستقر الصراع في قول النجاشي: النجاشي: شجن شجن/ بل فتنة نقشت بذاكرة الزمن/ من إذا رأى؟/ قلبين في جوف الوطن؟!/ تبا لكل حكومة زرعت مساحتها/ بألغام التهور والتجبر والتحزب والفتن.../ تبا لمن/ زرع الرياح وما جنى/ إلا العواصف والمحن...<sup>3</sup>

<sup>1</sup>/ المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

<sup>2</sup>/ يوسف وغليسي: تغريبة جعفر التيار، ص45، 46.

<sup>3</sup>/ المصدر نفسه، ص46، 47.

يتجسد الصراع هنا من خلال نبرات اللعنة على الحكومة التي هزتها رياح الفتنة والتعدد الحزبي، فراح ضحيتها الأبرياء، وما الذات الشاعرة إلا من هذه النفوس التي ظلت تصارع الأحداث بمآسيها مجسدة في الحوار الدرامي بين "جعفر الطيار" و"النجاشي"، فالشخصية الأولى تعيش الصراع بوجهيه (الداخلي والخارجي) والشخصية الثانية (النجاشي) تصارع الحكام الذين عاثوا في الأرض فسادا، لأن هذه الشخصية تمثل الدل والأمان.

ليبلغ الصراع أقصاه بين عمرو بن العاص والنجاشي يقول:

عمرو: /إنا أتينا من بلاد العرب والبربر.. /جئناك في شأن الفتى جف.. /فرّ !!! /النجاشي:  
يا عمرو عد من حيث جئت/ ولا ثمار... / عمرو: عفوا أيا ملك البراري... /أولا سبيل إلى  
التفاوض والحوار؟ ! / النجاشي: لا.. ثم لا/ أبدا ولا.. هذا قراري/ أنا سيد الأحباش/ لا تلهب  
ذراري.../عمرو:/

هذي الهدايا من نصيبك سيدي... / خذها رجاء ثم نفذ لي اختياري/ النجاشي: عد (ابن عاص)  
رافقتك/ سلامتي/ أنا لا أساوم بالهدايا والجواري/ يا عمرو عد/ ودع الغلام إلى الجواري<sup>1</sup>.  
يصور هذا المقطع الشعري تصارع صوتي صوت النجاشي/ الحاكم العادل، وصت عمرو بن  
العاص الداهية المراوغ، يتأجج الصراع ويزداد التوتر من خلال العبارات (أنا لا أساوم/ يا عمرو  
عد..) فالضمير أنا الذي يدل على سمو والتعالي يرفض استعطاف الآخر، وفعل الأمر (عد)  
المشحون بمعاني الرفض والغضب يحيل على شدة النزاع بين الطرفين.

لقد استطاع الشاعر تصوير العشرية السوداء بأسلوب درامي فجسدت الشخصيات حال البلاد  
تجسيدا تراجميا، فأسقط الشاعر تجربته المعاصرة على الحدث التاريخي الإسلامي الذي ارتبط  
بها ليرسم لنا المأساة التي ظلت الذات حبيستها عقدا كاملا.

يقول الشاعر "عبد الحلیم مخالفة" في قصيدة "صحوة شهريار"

"ومضت تحدث نفسها/ خوفا من السلطان سيرا/ عجا لأمري"/أجعلت من شبح الكلام قواقع  
في جوفها خبأت عمري"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>/ يوسف وغليسي: تغريبة جعفر التيار، ص51، 52.

<sup>2</sup>/ عبد الحلیم مخالفة: صحوة شهريار، ص24.

أدركت شهرزاد أن الحروف أصبحت العارض بين موتها وحياتها وتتساءل عن مدى قوة حروفها، وكيف لها أن تفوق الخنجر والسيف.

تردف "شهرزاد" قائلة:

"كيف ارتمت هذه الحروف/ لكي تحول بسحرها/ ما بين خنجره ونحري/ وتدافعت لتطيل عمرا/  
كيف استطاع الحرف أن يمتد فوق/ الموت والسياف والأهوال جسرا...؟<sup>1</sup>  
ثم تدرك سر قصتها فتقول:

أ يكون... لكن/ صوت سيدها تهادي/ في فضاء القصر جهرا<sup>2</sup>

وتكمن أهمية الحوار في المسرحية في كشفه للشخصية، وكل كلام يجب أن يكون ثمرة لمقومات المتكلم الثلاثة، أي أبعاد الشخصية الأربعة: المادية والجسمانية والاجتماعية، والنفسية<sup>3</sup> وتأتي الأهمية الثانية في كشف الحوار عن أساس المسرحية وما وراء موضوعها<sup>4</sup> والثالثة تكمن في كشف الحوار عن الأحداث المقبلة التي ستقع في المسرحية<sup>5</sup>.

والأهمية الرابعة للحوار هي الكشف عن الصراع وتطوره، ودفعه باتجاه الذروة فالنهاية، كما يبين الحوار طبيعة الصراع والقوى المتصارعة والقدرات العقلية التي تتمتع بها<sup>6</sup> ويجب الإشارة إلى أن الحوار الجيد يجب أن يكون معبرا عن الشخصية الصادر عنها موافقا للبيئة التي تعيش فيها الشخصيات، ويجب أيضا الابتعاد فيه عن التثرثرة لتصل من خلاله رسالة المسرحية.

<sup>1</sup>/ المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

<sup>2</sup>/ المصدر نفسه، ص 25.

<sup>3</sup>/ لاجوس أجرى: تر/ دريني خشبة، د.ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، د.ت، ص 411.

<sup>4</sup>/ المرجع نفسه، ص 412.

<sup>5</sup>/ المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

<sup>6</sup>/ خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط) 2003، ص 281.

## تعدد الأصوات والأشخاص في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

تعد "تقنية تعدد الأصوات إحدى أهم عناصر درامية الشعر نشدانا لمسرحية التجربة، ولا سيما جوانب التأزم الذاتي"<sup>1</sup> حيث تتداخل الأصوات وتتناثر أمشاج من الحوار بين عدد من الشخصيات. ويتطور الحوار شيئاً فشيئاً إلى أن يصل بالسردي إلى ذروة التوتر، فيبرز الصراع في القصيدة متأججا كما في المسرحية. هذه التقنية رغبة في تشابك الأصوات، وتداخلها في النص الشعري، كي يخرج المتلقي من النص بمعانٍ لا نهائية، مفادها أن النص أصبح عالمًا من الأصوات المتشابكة والمتداخلة، بل صار الصوت الواحد مفردًا بصيغة الجمع، حيث تمتد السنة النص الشعري إلى العالم الخارجي، بل صار النص في تعبير آخر هو العالم نفسه بكل تناقضاته، ومشاهده المربكة، وطموحاته وآلامه وآماله؛ مما يجعلنا نستكشف أرواحنا من خلال الموسيقى البوليفونية، التي تعبّر عن أصوات كثيرة في وقت واحد، قصيدة 'حديقة الموت الخصب' للشاعر "الأخضر فلوس" دراما شعرية في مشهدين يقول الشاعر جامعا بين شخصياته.

الشاعر (لصاحبة):

إن المدينة كعبة للزائرين فلا تدع حراسها يقصون من/ دخلوا فهم عمري الذي خبات أحلامي  
له من ألف/ عام... وإذا رأيت حديقة من بينهم فاصنع لها/ من غيمة مركبة وقنديلا من الأشواق  
يخترق الظلام.

الصاحب: (في أسف)

يا شاعري دخلوا جميعا كالرؤى إلا الحديقة.../ إنها حملت على أشجارها ثمر المواسم.. والغمام

الشاعر: (في لهفة)

أرأيت عينيها؟

الصاحب:

أجل. قد كانتا خيطين من ضوء/ وأفقا رائعا ثملا بتصفيق الحمام/ الشاعر: (متأهبا للخروج)/

هيا إذن نمضي إليها

الصاحب: (في حزن وانكسار)

<sup>1</sup> عبد الله أبو هيف: الحداثة في الشعر السعودي، قصد سعيد الحميديين أنموذجا، ص 63.

سيدي .. أين الذهاب وكل درب / مورك بالشوك . والأسوار قائمة .. / وأسيف الجنود عصت ..

وقد فلت الزمام ..

الشاعر: ( مندهشا )

ماذا تقول؟

الصاحب:

الكل ضدك شاعري فلقد تبسّمت الحديقة، قطرت أسرار عينيها على الورد يعانقه الذبول

الشاعر:

دعني من الألغاز .. فسر ماتقول

الصاحب:

يا سيدي دخل البريق إلى الكهوف / فأزهرت، بسط الحمام جناحه في الأفق

فاخضرت مواسمه ... وأورقت الفصول

الشاعر:

تعني تمرد صحبتي ... وانحاز / جندي للحديقة ... والثمار

الصاحب: ( في أسف )

يا شاعري لم يبق غيري في الديار<sup>1</sup>

إن تداخل الأصوات يتيح للشاعر طرح رؤيته الشعرية من زوايا مختلفة، ويؤمن له مساحة كافية

لتصوير بنية الواقع ووصف الصراع بين الطرفين المتصارعين، عبر حبكة متماسكة تستدعي منا

انتباها مستديما تظهرُ الذات الفردية (الشاعر) ذاتا ثقافية.

إن هذه المقطوعة من قصيدة بعنوان (حديقة الموت الخصب) وهي تشبه إلى حد ما مسرحية

يغلب عليها الحوار بين شاعر وبعض الأفراد (الصاحب، الحارس، الحديقة...)، فهذه قصيدة

تحمل عنوانها لتدل دلالة إيحائية على كل ما يقع خلف الستار من الغموض والرمزية، فالموت

عند الشاعر لا يعني الفناء والاندثار، بل هو بداية حياة جديدة تغطي عليها الخصوبة والنماء.

<sup>1</sup> / الأخضر فلوس: الأعمال غير الكاملة، روابي للثقافة والإعلام، 2015، ص 309، 3012.

نجد في هذه المقطوعة أن الشاعر "فلوس" يتخذ من نفسه العميقة صاحباً وكأنه يريد أن يصل الحاضر بالماضي (التراث) وهي مشكلة الشعراء الحدائين، فرغم تمردهم على الشعر القديم شكلاً ومضموناً إلا أن بعض الرواسب منه تظهر أحياناً كالمقدمة الطللية في الشعر الجاهلي. والتي انطلق منها الشاعر في مخاطبة صاحب أو المرافق والذي قد يكون رفيقاً أو فرساً أو ناقة كما جاء في قول امرئ القيس عندما نادى صاحبيه:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل<sup>(1)</sup>

وإذا كان امرؤ القيس قد نادى صاحبيه للبكاء على أطلال الحبيبة، فإن الأخضر فلوس نادى صاحبه بأن لا يقصي أحد من المدينة وأن يحرصها ويراقب الحديقة لعلها تكون من الزائرين للمدينة، التي رمز لها بقدسية المكان (الكعبة)، ولعل الشاعر فلوس كان يعاني من حالة نفسية وصراع سببها الإقصاء النفسي والاجتماعي الذي يتعرض له، وهو يأمل في الحديقة الخلاص؛ وهي صورة إستعارية رمزية يستلهم الشاعر عناصرها من الحياة اليومية. فيشبه أشعاره بالمركبة والقنديل اللتان تحملان أشواقه وأحلامه إلى الحديقة وهي صورة تجسد حزن وألم الشاعر، ومدى لهفته للقائها كما ينقلنا الشاعر إلى موقف آخر يزيد من حزنه وألمه وحرقة ذلك من خلال قوله:

الصاحب، في أسف:/ يا شاعري دخلوا جميعاً كالرؤى إلا/ الحديقة... إنها حملت على أشجارها/ ثمر المواسم .. الغمام!<sup>(2)</sup>

نجد في هذه المقطوعة أن حلم الشاعر لم يتحقق بسبب امتناع الحديقة عن الدخول إلى المدينة، وهذا ما جعل الشاعر "فلوس" يتأسف لحاله وذلك من خلال قول الصاحب (في أسف) ومنه نجد الشاعر يعيش في حالة نفسية يائسة والتي تمثلت في الصراع النفسي والذي لم يجد له مخرجاً سوى طلب المساعدة من زهرة الزنبق فيقول:

<sup>1</sup>/ امرؤ القيس: الديوان، شرح عبد الرحمان المصطاوي، ط2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2004، ص 14.

<sup>2</sup>/ الأخضر فلوس: مصدر سابق، ص 310.

وتجرّني همسات الصدى، أيها الزنبق<sup>1</sup>/المنتمي للحديقة مملكتي في يدك وهذا/ الربيع ربيعك  
والعاشق المكتوي/ برحيقك شوقا إلى لمحة من يدك يموت./ إنهم رحلوا والحديقة تسحرهم./  
وتوزع في كل حقل بساتين توت<sup>1</sup>.

وتظهر الزنبق في موضع المنقذ، وقد أكسبها الشاعر بعض صفات الإنسان، حيث أنها أصبحت  
من منقذ لمملكته تارة وكاوية برحيقها الشاعر تارة أخرى وهي في قمة ربيعها فأضحى الشاعر  
مشغولاً بحبها وإن كان لقاءها فيه الموت، وهذه صورة تشخيصية حيث تتجه إلى الإنسان تتمثله  
في حركاته وأفعاله فتكسب بذلك بعض صفاته ولا يخفي ما في تلاشي هذه المعاني التي تختص  
بالإنسان وانسحابها على هذه الأشياء المجردة من أثر فني ودوره في الأداء الجمالي للصورة. أما  
الشاعر "عز الدين ميهوبي" فقد بنى صراعا بين ممثل حزبي، وصوت آخر فضل أن يبقى مجهولا  
يعبر عنه بكلمة "قالوا" في "بحيرة"، و"قالوا" في "لائكية" نسب هذا الصوت للصحافة، وأخيرا صوت  
الشاعر وهذا لبناء صراع بين قضيتين الأولى سياسية والثانية اجتماعية يزيح اللثام عن فضل ألا  
يبوح بهوية المتحاورين، من خلال القصيدة نلمس الحس الحسّ التراجكوميديّ أو الكوميديا السوداء  
وتسمى أيضا في اللغة العربية الملهاة المفجعة أو الملهاة المأساوية، وأطلقت تسمية تراجيكوميديا  
على نوع مسرحي يجمع بين التراجيديا والكوميديا وله طابع جمالي يختلط فيه المأساوي بالمضحك.  
بمعنى أن الكوميديا السوداء فلسفة تأملية مأساوية، تتدد بعبثية الواقع وعدمية المجتمع، وتشدّد  
على انحطاط القيم الإنسانية الأصيلة، وتحتفل بحياة العبث، والإخفاق، والفشل، والسقوط  
التراجيدي، إنها فلسفة الضحك الممزوج بالبكاء الهستيري، وتستند هذه الكوميديا إلى السخرية  
اللاذعة<sup>2</sup>.

لقد أقبل الشعراء الجزائريين للكتابة بحس تراجيكوميدي لظروف دعت إليها الأحوال  
الاجتماعية والسياسية خاصة أيام العشرية السوداء وما تلاها من فترات عانت فيها الجزائر من  
واقع سياسي واقتصادي متأزم جراء الحكم الفاسد.

<sup>1</sup> /الأخضر فلوس: عراجين الحنين، ص320.

<sup>2</sup> /جميل حمداوي: نظرية الكوميديا السوداء في المسرح المغربي، موقع: <https://atitheatre.ae> 20/03/2021،

لقد عرض الشاعر "عز الدين" ميهوبي الواقع المأساوي الذي مرت به الجزائر في فترة التسعينات بروح هزلية كوميدية عكسه الحوار بين الشاعر وشخصية مجهولة عبر عنها الشاعر بلفظة (قال لي)، كما كانت كلمة (الحزب) أكثر شيوعاً حيث تواترت أكثر من ثلاثين مرة. كما نجده في ملصقة "تهريب" يقول:

على شرفة مائلة/قال لي: هل تصدق أمر الرشاوي/التي هربت في الجيوب.../

وأمر ملايبرنا الهائلة؟/ هل تصدق ما كتبه الصحافة؟/قلت: لماذا التعجب يا صاحبي.../كيف لا يقدر.../وقد هربوا أمة كاملة؟<sup>1</sup>

فالشاعر لجأ إلى أسلوب الحوار بدلاً من الأسلوب التقريري ليعبر لنا عن تعجبه من قدرة أبناء الوطن على سرقة، متعجباً من قصة الملايبر المهربة. كما يواصل بنا الشاعر رسم مشاهد سياسية مأساوية هزلية، في كيفية وصول سائق الوزير إلى مكانة مرموقة يقول:

تدرج من سائق للوزير/إلى أن تحول في الحزب/شيئاً ثقيلاً تغطيه كل الصحف/  
وكان يؤدي صلاة الموسم في وقتها/إذا ما خلا لحظة للشياطين.. / قام وارتشف/  
وماذا تريدون من ناهب محترف؟<sup>2</sup>

ويقول أيضاً:

يقولون -والله أعلم- /كانت له خطوة عند فافا/ويقطع بالناس حبل حقيقة ماضيه في  
المنتصف/<sup>3</sup>

يعري الشاعر "الوزير" بقوله "كانت له خطوة عند فافا" كناية عن العمالة والخيانة.

<sup>1</sup>/عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص92.

<sup>2</sup>/عز الدين ميهوبي: ملصقات، شيء كالشعر، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، ط1، 1997م. ص55.

<sup>3</sup>/مصدر نفسه: ص57.

كما يعري الشاعر عز الدين ميهوبي من خلال قصيدة "الومضة" واقع اجتماعي تعيس تعيشه الجزائر فيقول:

ذات مساء رأيت صديقي/ بفارهة يعبر "الأطوروت"/رآني..توقف طبعاً/فتحت فمي لم أصدق.../وحدثته في خفوت/أنت الذي كنت أعرفه منذ عام/وكنت أخاف عليه الموت؟/

لم تعد مثلما كنت يا صاحبي منذ عام.../فقال بخبث رجاء سكوت!<sup>1</sup>

في ملصقة "لائكية" يستخدم الشاعر الحوار ليزيح اللثام عن رأي السلطة من الثقافة والدين فيقول: صاحبي مستحزب حتى النخاع/سألوا الحزبي...ما موقفكم من أمر تجديد/الخلافة؟/

قال في خبث: خرافة/حزبنا يسعى لتسييس الثقافة/وهو لا يخلط بين الدال والسين/

فبين الدال والسين إذ قسنا -مسافة/ ترفضون الدين...قالوا؟/قال لا نرفضه...لكنه في رأينا الحزبي آفة/قلت في نفسي..ولكن.../آفة الآفات تسييس الثقافة.<sup>2</sup>

هذه الملصقة تتجلى في التعبير عن المأساة التي تعانها الجزائر في شتى المجالات واختار الشاعر الجانب الثقافي، ليجسد حواراً بينه وبين صاحب الحزب، يعتريه حوار داخلي بين الشاعر ونفسه ليعبر عن المأساوية في رفض كل جديد وبديع، رفض تجديد الخلافة والسلطة. كما يقول أيضاً:

صديقي الذي انشق عن حزبه.../ قال لي في أسف/أنا لم أكن عارفاً بالحقيقة حين انخرطت/ناضلت 60 يوماً وما زلت في آخر المنعطف-/أفتش عن صيغة للحوار.../

فلم ألق غير إشارات قف!/توقفت ثم انسحبت لم أبلغ المنتصف/وأدرت إذك أن الزعيم انكشف/ وما نحن إلا كقطرة يعبرون عليها.../ لتحقيق أعلى هدف/ فحدثت نفسي أما أن للشعب أن يستفيق-/ وللحكم أن يعترف<sup>3</sup>

تدور هذه الملصقة حول الأسف والضجر من الواقع السياسي المر، والذي اتخذ من الشعب وسيلة لتحقيق آمال وطموحات فئة قليلة انتهازية.

<sup>1</sup>/ المصدر نفسه، ص58.

<sup>2</sup>/ المصدر نفسه، ص40.

<sup>3</sup>/ عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص133.

فمن خلال الحوار يعمل الشاعر على تصعيد الصراع، فالحديث مع صديقه الحزبي يكشف عما اكتشفه الشاعر بانخراطه الحزبي، ورفضه البقاء فيه، ليسجل في الأخير نهاية الملتصقة على صوت داخلي للشاعر بعبارة (فحدثت نفسي) فبالفارقة اللفظية " تتكاثف مجموعة من الظروف لتحمل بعض الكلمات أو الجمل معنى أكثر مما يقصده قائلها"<sup>1</sup>.

أما قصيدة "طاسيليا\*" للشاعر "عز الدين ميهوبي" والذي استعان الشاعر بنوع من المسرح الاحتفالي هو "شكل مسرحي يسمى المسرح الاحتفالي، يحاول أن يعطي لنفسه وظيفة، قريبة من الطقس أو الاحتفال وقد صارت الرغبة لهذه المحاولة مع بداية القرن العشرين، وأضحت بآئنة المعالم عندما ارتبطت بالحنين بالأشكال القديمة التي رافقت ولادة المسرح، وبمحاولة الاستفادة من طقوس لا زالت تمارس بشكلها البدائي"<sup>2</sup> يتكون ديوان "طاسيليا4"\* من (198 صفحة) هو عمل شعري مسرحي يستعيد فيه الشاعر ذاكرة شعوب شمال إفريقيا؛ تغويه أساطيرها بشخصياتها المتصارعة، جسدا وروحا وأبعادها الميثولوجية، فكل الشخصيات تظل رهينة صراعات وجودية كينونية، فيرمز الشاعر للجزائر التي يتمنى لها الانتصار على قوى الشر<sup>3</sup> بطاسيليا، يقوم الشاعر بتوزيع الكلام على الشخصيات التي تقوم بدور الأصوات المتعددة قائلا:

سليلا: أنا العصفورة حين تطل علي الشمس/وأسألها عن أجمل عاشقة في الأرض.../  
توجا: أنا لن أسأل عن أجمل عاشقة /فالعاشقة الأولى كنت أنا/ماسيليا: وأنا لن أسأل عنك  
لأنك عاشقة أولى./وأنا عطر العشاق /طاسيليا: /أنت العصفورة.../يكفيني التغريد.../وأنت  
العاشقة الأولى.../يكفيني العشق لأجعل هذا العمر حدائق/يسكنها الأبطال الأبديون./وأنت  
العطر<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، ص85.

<sup>2</sup> أبرسفيلدآن: النص، العرض، تر/ أحمد الدفراوي، صفحة إلكترونية: [www.albayan.co/ae](http://www.albayan.co/ae)

\*طاسيليا: هي أسطورة نوميديّة قديمة تتغنى بها النساء في شمال أفريقيا منذ ألفي سنة، استقى الشاعر 'طاسيليا' من منطقة الطاسيلي، تقع بأرض نوميديا الجزائر القديمة.

<sup>3</sup> عبد القادر لباشي: مسرحية الشعر في ديوان 'طاسيليا' لعز الدين ميهوبي، مجلة العمدة الدولية، المجلد3، العدد3،

2019.

<sup>4</sup> عز الدين ميهوبي: طاسيليا، منشورات دار النهضة العربية، بيروت، 2007، ص12.

تتشبه "سيليا" بالعصفورة رمزاً للحب، و"توجا" لا تريد أن تسأل، بل لأن لها سبق البدايات، وفي الحكاية القديمة يعد صوت "طاسيليا" هو الأساس، فهي الأصل أصوات مجهولة تتوالى للإنشاد في مسرح مفتوح: صوت الراهب؛ النساء؛ سيليا؛ توجيا؛ ماسيليا؛ أرتان؛ دهايا؛ نومي.

لقد منح الشاعر هذه الأصوات استقلالية تامة عن ذاته "كل شخصية تقول ما تريده دون أن يحدث تداخلاً بينا وبينها على الشاكلة البوليفونية، أصوات أشخاص تتداخل في جو أسطوري مشحون بالتوتر تربط بينهم علاقات حب وحقد ورغبة وصراع، وهي الأطروحات التي ألقى الشاعر الضوء عليها بعد أن أفاد من تقنية تعدد الأصوات في بناء الصراع، ونموه وتطوره وفي محاولة الكشف عن الأفكار والمضامين كل ذلك في جو تراجمي متصدع"<sup>1</sup>.

كما يرجعنا الشاعر "ناصر معماش" إلى زمن القصص الخرافية في قصيدة "زهرة وحمار" يقول: أهدت أتان حلوة وُرَيْدَةً جَمِيلَةً / إلى حمارٍ أَعْرَجٍ... / قال لها: وقد بدا منزعجاً / يا حلوتي، يا سكري... / لماذا أنت هكذا "تسمطين عيشتي" / بصولجان أعوج / ما بيننا من الهوى قضية ومبدأ / وذكريات حلوة على سحيق العوسج / فإنما حياتنا بسيطة / وللزهور حظها عند الأديب الأعرج...<sup>2</sup>

بنى الشاعر قصيدته على صراع درامي يقوم بين شخصيات خرافية استمدتها من عمق خياله، ليبنى قصة خرافية.

<sup>1</sup> / منى دوزة: تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة، مذكرة دكتوراه (مخطوط)، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1، 2017، 2018، ص 209.

<sup>2</sup> / ناصر معماش: هكذا تكلم الشيخ بوطاجين، دار الوطن، ص 84.

## الكورس 'الجوقة' في الشعر الجزائري المعاصر:

اتجه الشعراء المعاصرون إلى الإفادة من البنية المسرحية في بعض تجاربهم الشعرية سعياً وراء إثراء القصيدة بإمكانات الفعل المسرحي، وتعميق التجربة وإكسابها مساحة زمنية ومكانية ورؤيوية أبعد مما تكتسبه من خلال الطرح التقليدي. والشاعر في هذه البنية لا يبتكر مسرحية إنما يفيد من آليات المسرح المتعددة، ويتخير من هذه الآليات ما يصلح ليكون عنصراً شعرياً مخصباً للتجربة<sup>1</sup> ويضيف إلى هذه الآليات تقانات أخرى تجعل المسرح الشعري المعاصر، متميزاً وتكسبه طابع المعاصرة بأصول تراثية<sup>2</sup>.

كان مصطلح الكورس يستخدم في المسرح العام ليدل على متحدث واحد غير محدد الهوية يتحدث بلسان المؤلف مثلما في مسرحيتي 'روميو وجولييت' و'هنري الخامس'، أو بصورة غامضة يقوم بدور التعليق الجماعي الذي كان ينتظر من جمهور النظارة أن يستجيبوا إليه بالموافقة. إننا نجد في المسرح الحديث ما يعبر عن الكورسِ مثلما في الحوار، وذلك تحت تأثير الفعل الدرامي الذي يتجلى تدريجياً عبر اللغة وأي تحولات في الموقف الدرامي وبهذه الطريقة كان ممكن للفظة أن تصبح تقنية نفسها أحياناً كعرض وأحياناً أخرى كتغيير في المنظر، لأن مرونة الإشارة الدرامية هي التي تمكن اللفظة من أن تصبح ممثلاً أو مشهداً يأخذ على عاتقه مهام تقنيات شعرية أخرى للدراما<sup>3</sup> فالكورس ممثل لفكر المجتمع في عمومه، وهو أيضاً يمثل ضمير الشخصية في مناقجتها لنفسها أحياناً، وهو شكل لتجسيم ما غاب عن عين المشاهد من أحداث جرت في الماضي، يضاف إلى هذا كون الكورس يشكل في المسرح وظيفة مهمة تمثلت في التمهيد للأحداث، والتعليق عليها والإخبار عما مضى منها خارج حدود خلية التمثيل، حتى أنها قد تخطت ذلك إلى حدود نقد الموقف أو الشخصيات أو الأحداث، والدور الممهد أو المكمل للحدث أو الفعل، بل الدور الناقد لا يعني سوى شيء مساعد.

<sup>1/</sup> كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة 'دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية' دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية، 2006م، ص740.

<sup>2/</sup> د. بومالي حنان: جماليات المسرح الشعري العربي المعاصر، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد 16، 2018، ص521.

<sup>3/</sup> مجموعة مؤلفين: سيمياء براغ للمسرح 'دراسات سيميائية'، تر/ أومير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1997م، ص125 - 126.

إذ أن للتمهيد أو التعليق أو السرد أو النقد دورا سابقا على حدوث الفعل أو لاحقا لحدوثه<sup>1</sup> فيكون بذلك غير مشارك في تجسيد أو تجسيم الحدث بل هو نوع من إعاقة الفعل والإحالة دون ظهوره. للكورس أدوار أخرى غير المشاركة في الأحداث مشاركة مباشرة، إذ يكون نوعا من المونولوج، وقد يكون أيضا نوعا من التجسيد التعبيري للرأي العام لأنه يمثل الضمير الجمعي ويؤسس قيما جمعية لا فردية. كما قد تكون هذه المشاركة جزء لا يتجزأ من الحدث المسرحي أو نوعا من التخلص بالاسترجاع عن طريق التشخيص فيبني لونا من الحركة مختلفا عن غيره في كل من الحالات السابقة.<sup>2</sup> ينحو فيه الشاعر المسرحي نحو التشخيص، لأنه نوعا من محاولة تقليد بعض فعل الغير أو تقليد بعض صوته خلال صوت المقلد وحركته.

لقد ارتبط الكورس في المسرح الشعري المعاصر بالمسرحيات التي تميل إلى المأساة، كما ارتبط بالمونولوج والتشخيص وغيرها<sup>3</sup>، استعار الشاعر الجزائري المعاصر وظيفة الكورس من المسرحيات القديمة ليكون بمثابة صوت آخر خارجي يراقب المسار العام للقصيدة، ويعلق على ما يجري، وفي بعض القصائد كان الشاعر نفسه يقوم بوظيفة الكورس، فيعلق بصوته الخاص على بعض الأحداث أو الأفكار التي يتألف منها المحتوى العام في القصيدة<sup>4</sup>. قصيدة "طاسيليا" من النماذج التي استعارت وظيفة الكورس باعتباره أصواتا متعددة تكشف عن العواطف وتوترها يقول الشاعر:

>>أصوات النساء:/>> يا أنزار/>> يا أنزار/>>إطف إطف..هذي النار/>> يا أنزار

>>قطرة ماء...تطفي النار/>> يا أنزار...<<<sup>5</sup>

يقول في مقطع آخر على لسان الفتيات:

>> الفتيات:/يا سيدنا أنزار.../يا سيدنا أنزار...<<<sup>6</sup>

<sup>1</sup> سلام أبو الحسن، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص 218.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

<sup>3</sup> د.بومالي حنان: جماليات المسرح الشعري العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 548.

<sup>4</sup> علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 200.

<sup>5</sup> عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 69.

<sup>6</sup> المصدر نفسه، ص 70.

يكشف صوت الجوقة عن الرغبة في البقاء والصراع الدائم بين الحياة والموت، وكذا جدلية الصراع بين الإنسان والآلهة. كما أن الجوقة تمثلت هنا في مجموعة من الناس تعطي الخشبة لتهتف ل"أنزار" في مشهد حوارى.

ففي قصيدة "حديقة الموت الخصب" للأخضر فلوس<sup>1</sup> يقول الشاعر:

وصلت للنقطة الخضراء منفردا/ فلم أجد غير صخر شقه الرهق/ ورحت أبحث عن حلم يعلنني/  
حتى تقودك نحو الموعد الطرق/ شيدت فوق بساط الروح مملكة/ شموعها من وريد بات  
يحترق/ ثم انتظرتك أن تأتي وتستلمي/ عرش الحنين...../ الحديقة (بكبرياء... تقاطعه)  
أفق يا أيها النزق/ قد جئت أرضي شاعرا متكررا.../ وتناولت عينك ...  
صوت أول:

متهم وحق عقابه.../ الشاعر (مستجديا)/ أنا شاعر غفت الكواكب فوق أفق /حروفه... أنا عاشق  
تند برائحة الحنين ثيابه/ الحديقة: (للمحيطين بها) / ما حكم من طالت يداه لتلمس الشجر  
المرصع بالندى/

الصوت الأول: القتل.....

صوت ثان: / نصلبه على جسر الأسى.....

صوت ثالث: / تفرى على حد المدى أعصابه

الشاعر: / وحدة تتحزب ضد العشيق... وقلب/ العشيق تحزب ضد العشيق... وساقية الشوق

تروي الحديقة لكن منبعها- / عطشا- فوق صدر التراب يموت<sup>1</sup>

يكشف أداء الجوقة في هذا النموذج عن الصراع من أجل البقاء بين الحياة والموت، وثنائية إرادة الإنسان/ إرادة الآلهة.

<sup>1</sup> / الأخضر فلوس: الأعمال الكاملة، إنتاج روابي للثقافة والإعلام، ص 320 وما بعدها.

## 2-سينوغرافيا الفضاء المسرحي في القصيدة متفاعلة الأجناس:

يرى الباحث الكويتي "سليمان حيات" أن السينوغرافيا "فن تجسيد خيال النص اعتمادا على أبعاده ومتطلباته، من أجل تحويله إلى عناصر ملموسة على الخشبة، وتقديم رموز تعطي معاني تعوض ما لا يمكن أن يقدمه الممثل مع أهمية أن تكون متواجدة لتوظيفها في الأداء التمثيلي بين مشاهد العمل المسرحي"<sup>1</sup> يقول "جميل حمداوي" "إذا كان الديكور مفهوما جزئيا فإن السينوغرافيا مفهوم عام يجمع بين الديكور وكل المكونات البصرية والسينمائية التي تعرض على خشبة العرض، ويعكس لنا المكون السينوغرافي نوع الرؤية الإخراجية وطبيعتها، كما يبين لنا الفضاء المؤثث ومكوناته التشبيئية ودواله اللغوية، المحملة برؤيته في علاقتها التفاعلية والتواصلية مع الجمهور"<sup>2</sup>.

لقد "دخلت السنوغرافيا إلى الشعر المعاصر، بعد أن استطاع الشاعر استلهام روح الطاقة الكامنة فيها وبثها عبر نسيجه الأدبي، ليفوح بعد ذلك جمال رونقها، فتبهر المتلقي وتضعه على عتبة المسرح، يقرأ ويتأمل النص، وكأنه أمام واقع مسرحي مرئي بكل مكوناته (البصرية والسمعية والحركية والفنية)"<sup>3</sup>. وتشمل السينوغرافيا كل من الأزياء؛ الأثاث؛ الماكياج؛ المؤثرات البصرية؛ هندسة الصوت...إلخ. وبالتالي السينوغرافيا المسرحية تعنى بخلفية خشبة المسرح، استلهم الشاعر الجزائري المعاصر إمكانات المسرح المكانية لإظهار الشخصية وما يطرأ عليها من تغير جراء المواقف التي تتعرض لها. يقول "نجيب أنزار":

تتسلق هذا الجدار،/يببدو عاليا فوق رأسك الصغير،/يببدو أنه لن تلحق الفتحة،/

النور يناديك، النور يجاريك،/النور يواسيك، النور يحاذيك/النور علا،/تتسلق منحدرات أصحارا ذابلة،/تلتف حول الفرغان،/تفرق تفرق،/البحر عميق كهذا الكون الوهمي المغلق<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> منى كريم سليم حيات: هناك خطأ للسينوغرافيا لدى الفنانين، صحيفة الرأي، صفحة فنون، العدد 1160، الكويت، 05 أبريل 2011.

<sup>2</sup> كمال يونس: السينوغرافيا، فن تشكيل الصورة المسرحية، موقع رابطة أدباء الشام، منشور بتاريخ: 2007/11/24، <http://www.odabasham.net>، 12/10/2021، 14:20.

<sup>3</sup> تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص 93.

<sup>4</sup> نجيب أنزار: كائنات من ورق، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998 ص 59.

يبدو المكان المسرحي عبارة عن جدار مرتفع، اتجه السينوغرافي فيه إلى تحميل النور، المنحدرات، البحر، دلالة الخوف والفرع والضياح، في سياق الوصف الشعري أو المسرحي.

يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي"

أفقت من النوم

ماذا رأيت

وماذا رويت

ومن أي نبع ينز ارتويت...

رأيت العجب

ملوك من الطين

...تيجانهم من خشب

يصلون خلف إمام من الإفك

ينبت في شفتيه الكذب

شدني الظل نحوي

وأوجس مما رأى وأرى خليفة

قال لي: <<لا تقل إنهم يسمعون...>>

ملوك من الياسمين

وتيجانهم من ذهب...>><sup>1</sup>

يبدو المكان المسرحي في هذا المقطع الشعري مزين بأشخاص يرتدون التيجان الخشبية، دلالة على النفاق، أراد الشاعر تحقيق الإيهام بوجود العمق والبعد الثالث للأشخاص والأشياء. فالملوك، والتيجان الخشبية، والتيجان الذهبية كلها ملحقات ديكورية خاصة بالقصور وحياتة البذخ.

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي: عولمة الحب، عولمة النار، دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، 2002.

## 3- السّينوغرافيا الصّوتية للمسرح الشّعريّ:

الصوت في المسرح هو النص الأدبي المسموع الذي يشتمل على أصوات الشخصيات، الموسيقى والغناء، ومختلف المؤثرات الصوتية، أما مصمم الصوت فهو المسؤول على خلق العالم الأورالي (السمعي) الذي يصنع المشاهد المسرحية. تتخلل "طاليسيا" أغاني ميلودرامية، تثير الشجن، مع أداء أوبرالي، لمجموعة من الرقصات.

>> ترقص النساء وبينهن طاسيليا/سيليا:/أنا العصفورة حين تطل علي الشمس/

وأسألها عن أجمل عاشقة في الأرض.../...../تخرج النساء إلى الساحة وهن يرقصن/غناء جماعي:/نحن بناتك نوميديا/نحن ورودك/نحن العطر/نحن حديثك كل مساء نحن نجومك عند الليل<sup>1</sup>.

جعل الشاعر الشخصيات تتحرك حركات جماعية منتظمة، منشدة بعض الأغاني وقد لجأ إلى الغناء " لإضفاء درجة من التنوع على النسيج الصوتي للعرض المسرحي ولخلق نوع من التقابل الإيقاعي والنغمي بين الحوار المنطوق والمقاطع الغنائية"<sup>2</sup> وكذا ساهم دور التفاعل الأجناسي في الإبانة عن البنية الفنية والرؤية الإيديولوجية للشاعر.

وقد رافق الغناء الرقص في أغلب المشاهد، فبالرقص الإيمائي تختزل الهوية بين الفن الشعري والفن المسرحي، وفي هذا جنوح نحو فانتازيا العرض المسرحي "التي تتحرر من قيود المنطق، حيث يلعب الخيال دورا كبيرا في رسم الصور الإبداعية، وتشكيل المتصورات المتخيلة...فهو لون يخرج عن القوالب المتعارف عليها ليعبر عن حالة مزاجية معينة"<sup>3</sup>.

فالشاعر من خلال التنويعات التجريبية بالرقص والغناء سياسة ربط دمج الأشخاص بالمكان نوميديا/المكان، وبالتالي يصبحون جزء لا يتجزأ من المسرحية.

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي " طاسيليا، ص 19، 20.

<sup>2</sup> عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دراسة مقارنة، ص 372.

<sup>3</sup> شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول الفن المسرحي، ص 153.

المبحث الثّاني: الصّراع الدّراميّ وتجليّيه في القصيدة الجزائريّة متفاعلة الأجناس:

### 1- تجلّي الصّراع الدّراميّ في القصيدة:

تجلت الدراما في القصيدة العربية عامة والجزائرية خاصة عبر وسائل متعددة، تحاول كلها إظهار الصراع وتصوير نقائص الحياة، فهدف الشاعر دائماً هو الغوص في أعماق الحياة والنفس الإنسانية، يجلى بعض همومها ويعبر عن مآسيها، فكان اللجوء إلى توظيف تقنيات الفن المسرحي جانب من جوانب تحقيق الدراما الشعرية. يعتمد البناء الدرامي للقصيدة السردية أساساً على " تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة، نتيجة غلبة التوتر والحوارية فيه"<sup>1</sup> إضافة إلى الدور الذي يلعبه كل من الفضاء والزمان، إذ الفضاء " لب الدراما" بينما الزمان مداها الوجودي. لقد جسد البناء الدرامي الشاعر "عز الدين ميهوبي" في قصيدة "شيء من سيرة الطفل المشاغب" تعتبر القصيدة نموذجاً لنص شعري جزائري يغلب عليه البناء الدرامي.

من خلال الحدث المأساوي الذي يصور تفاصيله، ومن خلال القدرة الفنية لنقل النص من الواقع الإنساني إلى الواقع النصي. تبدأ القصة بحوار هادئ بين الطفل وأبيه، زمانه الليلية السابقة للحدث المأساوي، وفضاؤه بيت الوالد، حيث يترجى الولد أباه أن يأخذه للسوق فغدا يوم راحة، أمل الطفل في التسوق، وشراء الحلوى والألعاب، والكراريس ووصايا الأم حول ما يغفل عنه الوالد، يخلد الطفل للنوم بعد أن انتزع وعداً من لأخذه غداً للسوق. ينطلق البناء الدرامي بالمشهد السردى:

أبي خذني غداً للسوق... / إن غداً لنا راحةً / وإني أعشق الحلوى / وليس لدي ما يكفي من  
الألعاب في الساحة / وليس لدي كراس الأناشيد... / وليس لديك قداحة ! / وأمي تبتغي شالاً  
ومرأة.. / وتفاحه / ينذهب يا بني للسوق / نم .. عيناك مُحَمَّرَةٌ.....<sup>2</sup>

يتعرف المتلقي من خلال هذا المقطع على فضاء الحكى، ليأتي دور السارد (الراوي) ليقص حكاية الطفل 'محمد الدرة' ليصور مآساته في بناء درامي.

<sup>1</sup> صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995م، ص35.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص122.

يواصل الشاعر بناءه سرده فيقول:

ونام محمد الدرة/ولم يحلم بكراس الأناشيد/ولا بالنشال والمرآة والحلوى/ ولا تفاحة العيد/  
رأى طيرا تُخصب ريشه الحناء/يكبر في المدى زعتز/وأبصر في تخوم الشمس داليةً من النارج  
والعنبر/وأطفالا على أسوار 'رام الله'/وفي بوابة الأقصى../وخلف حدائق التله/ بأيديهم وروؤ  
الصبر../قمصان/ومقلع../وبعض حجارة الإسفلت مبتلة/رأى الأطفال../هل يدرون أن الأرض  
محتلة؟<sup>1</sup>

تزداد حدة التوتر بتصوير الشاعر لفضاءات الحكي المتوهمة والواقعية، حيث يتوغل في رسم  
حيثيات الواقع الفلسطيني وأحلام الصغار في هذا الواقع الحزين. ليتصاعد التوتر مع نمو الأحداث  
وسيرورة الحكي، يبدأ الحوار داخل اللحم:

دع الأحلام.../لا يا أبي..من الأحلام قد جئت/أما علمتني يوما/ إذا لم تكبر الأقمار../  
يقتل ضوءها الصمت/أما علمتني أني/إذا لم أرع ذاكرتي../يعشش في دمي الموت/أبي ما  
أضيق الشارع/ وما أوسع أحلامي/أبي أنظر إلى الجامع../إلى ظلي../يميل كعقرب الساعة...<sup>2</sup>  
صار الواقع يضيق بأحلام الطفل، فزادت حدة التوتر النفي بين الوالد وولده، حين يذكر الولد أباه  
بالقيم التي غرسها فيه، فتيقن الولد أن حفظ الذاكرة سببا لبقاءه. يتواصل اللحم ويواصل السارد  
ذكر حيثيات الحوار، يتخيل الطفل نفسه في السوق يجوب بين أروقته ويذكر الوالد بالأشياء التي  
يشترها.

أبي أنظر../هناك خلف باب السوق حانوت../وفي الحانوت شالات وألبسة نسائية/سأختار  
لأمي شالها الوردي../أوصتني بأن أختار هذا اللون../يصلح في الزيارات المسائية<sup>3</sup>  
يتمتم الطفل في الحوار الداخلي فيتساءل قائلا:

لماذا تحبه أُمي...وما دخلي أنا؟/ فأنا أحب " سلاحف النينجا"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص. 123.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص 125.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 126.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

يعود الشاعر للحوار مع الوالد فيقول:

أبي هل أشترى علّكاً../وأقراطاً من الجوهر.. / وإبريقاً من المرمز/ وإسورة نحاسية<sup>1</sup>

يزداد الصراع توتراً ويزداد البناء الدرامي إحكاماً، مما يفجر صبر الأب فيقول:

كفى يا ابني.../فقد أتعبتني يا ابني.../وتعرف أنني عاطل/رغيف من عجين المر/يطلع في

يدي اليميني/وخلف الباب سفاح/ ومستوطنة تُبنى/فلمك يا بني باطل... /

وتعلم أنني المقتول/ في أرضي../. من القاتل؟/أليس العالم المخمور يا ولدي هو القاتل؟<sup>2</sup>

يتيقن الأب من تخلي العالم عنه، يتجه إلى ذاته ليعبر عن قوة صبرها واصطبارها، وعناصر القوة التي تمتد جذورها إلى مكونات الأرض، في نهاية حلم أفاض السارد في ذكر تفاصيله، وكان مجالاً لبناء درامي محكم، بما فيه من شخصيات؛ وحوار؛ وصراع؛ وأحداث؛ وحركة؛ وفضاء، يقول:

وأبقى واقفا وحدي../وليس معي سوى حجري/سوى روعي التي انشطرت.../إلى وطنين في

المنفى..<sup>3</sup>

هكذا ينتهي المقطع الأول والذي عنونه "أول الشغب"، والشغب عادة ما يكون المجال الأرحب للفعل والحركة والصراع، وما ينتج عنه من توتر العلاقة بين الشخصيات، وعلاقتها بالفضاء كل ذلك تجسيدا للبناء الدرامي.

يفتح الشاعر مقطعا جديداً أسماه "آخر الشغب" يبدأه الشاعر بتحقيق أمنية الطفل بذهابه للسوق، ليدخل الطفل في قلق جديد جراء غلق الطريق وصوت الرصاص، يحاول الواد تهدئة الطفل فهو عارف بطبيعة الاحتلال، تبدأ الأحداث في التأزم، تتفعل النفوس، تنقص الحوارات.

الصمت تأكله الخطى../ومحمد يمشي على الجمر الندي/أبتاه مرت ساعتان..متى نعود لبيتنا؟/

مهلا بني.../صوت الرصاص من الجنوب/ من الشمال/ من الجهات الأربعة<sup>4</sup>.

<sup>1</sup>/ المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

<sup>2</sup>/ المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

<sup>3</sup>/ عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص128.

<sup>4</sup>/المصدر نفسه، ص130.

تتغير أمنية الطفل فمن طفل حالم بألعاب وكراريس إلى طفل باحث عن مصير الأطفال المصوب نحوهم كل هذا الرصاص، يبلغ البناء الدرامي مداه الإبداعي، وتقترب خيوط القصة من بؤرة التوتر.

فيكن خذني إذن نحو الشوارع كي أرى الأطفال... / خذني يا أبي... / خطر علينا إن ذهبنا...  
قلت لي بالأمس: أطفال الحجارة لن يموتوا... / طبعا بني.. لن يسرقوا منهم بطولتهم.. ولن يقوى  
على دمهم<sup>1</sup>.

يبقى الوالد يصارع أسئلة الولد ورغبته في الذهاب لرؤية ومساندة الأطفال، إلى أن يقتحما الأهوال،  
وسط وابل من الرصاص، فيحتميا بمتراس إسمنتي، فيحتمي الابن بأبيه.

أبي أنظر هناك جنودهم... / هيا اقترب مني... / أبي.. هم ينظرون... / يصوبون الأسلحة/  
لا... لا تخف.. فهناك واقية من الإسمنت/ هل يكفي الجدار؟/ لا حل يا ابني.. ليت عندي أجنحة/  
هم يطلقون النار نحوي... / لا تخف.. إنني معك<sup>2</sup>

هي الفجيرة، الولد يموت تحت مرأى والده، يستمر الحوار رغم تكاثر الرصاص في جسديهما  
ويحدث تكثيف للرؤى والتصورات.  
كما يردف الشاعر قائلاً:

يا محمد... لا تقل شيئاً. / أنا أحصي بجسمي كم رصاصه/ وأنا أيضا.. بصدري كم رصاصه  
مازلت حيا يا أبي. هل أنت حي يا أبي؟/ حي.. ولكني أخاف.. / لا تقل هذا.. أبي كيف يخاف؟/  
دما يثار.. / دعهم يا أبي فغداً يأتي القطار؟<sup>3</sup>

تنتهي القصة بمشهد درامي 'محمد الدرة' غارق في دمائه، أما الشاعر فيفتح أملا جديدا لحياة  
الأوطان رغم موت الأبطال فيقول:

طخ.. طخ.. / مات الولد.. مات الولد/ طلعت من الدم وردتان/ وردة طلعت بلذ/ مات الولد... عاش  
البلد<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> / المصدر نفسه، ص 131.

<sup>2</sup> / عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص 133.

<sup>3</sup> / المصدر نفسه، ص 135.

<sup>4</sup> / المصدر نفسه، ص 137.

يكتمل المشهد الدرامي، باستشهاد 'محمد الدرة' صانعا منه أسطورة حية، تجعله يحيا في كل ضمير، فق أضفى الشاعر على الحدث قوة التعبير، وإحكام التصوير، بما استحضر في النص الشعري من عناصر البناء الدرامي، ما يجعل النص الشعري يتميز بتداخل الأجناس الأدبية. فالبناء الدرامي هو وليد المسرح حول النص الشعري إلى طابع تمثيلي، تتجسد فيه الرؤى والمواقف، وتتفاعل فيه الشخصيات مع الأحداث والفضاءات، بما ينتج عن ذلك من حركة وانفعال وتأزم، وصراع، ويزيد من فاعلية التأثير على المتلقي، وينقل النص الشعري من التعبير إلى التصوير، ومن نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية.

## 2-التقنيات الدرامية في القصيدة الجزائرية متفاعلة الأجناس:

ترتكز القصيدة الجزائرية المعاصرة على تشكيلات شعرية فنية، تمتاز بالحركة والدينامية، لما تنطوي عليه من تقانات درامية فذة، تزيد من فنية وشعرية المشهد الشعري العام، ومن أهم هذه التقانات نجد:

الصراع هو "مناضلة بين قوتين متعارضتين، ينمو بمقتضى تصادمها بالحدث الدرامي"<sup>1</sup> وهناك من يعرفه ب" الاصطلاح السيكلوجي الذي يستخدم للدلالة على تنازع في نفس المرء بين نزواته ومحرمات المجتمع، أو عند الانسجام بين الذات والمحيط الخارجي، يؤدي إلى توتر فيما بينهما"<sup>2</sup> كما قد يكون الصراع في أبسط صوره "صراعا بين شخص وآخر، أو بين شخص والمجتمع الذي يعيش فيه، أو بين فكرة وفكرة، والصراع يتوفر في العالم الخارجي، كما يتوفر في داخل النفس الإنسانية، أي أنه قد يكون صراعا خارجيا أو صراعا داخليا، أو مزيجا من الصراع الخارجي والنفسي"<sup>3</sup> فالصراع الداخلي وليد التناقض بين العقل والعاطفة، أما الصراع الخارجي فمبني على التناقض بين رؤيتين للعالم، مادية وفكرية.

<sup>1</sup> / إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1985، ص 63.

<sup>2</sup> / سمير حجازي: فروع الأدب المعاصر ونظريات الحضارة، ص 49.

<sup>3</sup> / رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، ص 44.

هذا ما يؤكد أن الصراع" أهم عناصر القصيدة الدرامية بل هو الدراما نفسها ولا غرابة أن يكون الصراع والتناقض أهم ميزة من ميزات حياتنا، بغض النظر عن نوع الصراع وحجمه، فالحياة كلها قائمة على الصراع بين الفرد ورغباته من جهة، وبين الكائنات من جهة أخرى"<sup>1</sup>. وهذا تأكيد على البنية التناقضية التي تتأسس عليها طبيعة البشر، فلولا الخير لما وجد الشر. أما الشاعر "عبد الملك بومنجل" يبني درامية قصيدته من خلال الصراع بين نظرة الشاعر ونظرة الآخرين يقول:

لكم وطن تختلون به/تراوده عصابة الليل عن نفسه/تصرون، تأتمرون على سبيله

ومن فرط إخلاصهم، حبكم/يظل يعانقه العاشقان: حقائبكم والجيوب !!

...../لكم وحدكم أيها الأوفياء ممارسة الحب/لثما، معانقة، ثم مصا

إلى أن يحول حبيبكم-الوطن المشتهي-خرقة بالية<sup>2</sup>

أما الشاعر فإن له وطنه الخاص الذي لا يساويه شيء في حبه له:

ولي وطني الشامخ المستهام مقيما لدى سدرة المنتهى/له القلب مأوى فلا يستباح ولا يشتري<sup>3</sup>  
الحوار الدرامي مبني على إظهار الصراع بين الشاعر وغيره، وحدته تكمن من خلال إظهاره علاقته بالوطن وعلاقة الآخرين، فتتنازع الثنائية الأنا/ الآخر، لرسم صورة شاملة، القناع من المقومات الدرامية والموضوعية، يطلب الشاعر الحدائي القناع كرمز، يعينه على تغيير واقع ما، مما يخلق تفاعلا موضوعيا، فيبلغ بذلك المتعهد الدرامي شعريته. يعرفه البياتي "هو وجود مستقل للقصيدة عن الشاعر، يتخلص به من مشكلة الذاتية في التعبير"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> /إسماعيل محمود محمد إحطوب: النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري حوار حول الأبعاد الثلاثة، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2014، ص154.

<sup>2</sup> /عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبل، ط1، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2000، ص22.

<sup>3</sup> /المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

<sup>4</sup> /محمد سالم سعد الله: أطراف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ط1، جدار الكتاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007، ص190.

فالقناع عند "البياتي" وسيلة للتعبير عن وجودك أنت، لا باعتبارك شاعرا له همومه الخاصة، أو موجودا ذاتيا مستقلا، ولكن بوصفك صوت الجماعة، أو الشاعر الذي توحد مع بقية الثورة، فأنت بذلك خرجت من ذاتك فردا لتتوحد بالكون، فالقناع لديك هو رؤيا كونية وموقف وجودي منزه عن إسقاطات الذات أو طموحات الفرد خاصة<sup>1</sup> يعد الرمز من أكثر المصطلحات تداخلا مع مصطلح القناع ف"الرمز هو كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريق المطابقة التامة، وإنما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عرضية، أو متعارف عليها، وعادة يكون الرمز بهذا المعنى ملموسا يحل محل المجرّد"<sup>2</sup>.

### المبحث الثالث: التقنيات السينمائية ودورها في تشكيل القصيدة الجزائرية المعاصرة:

لقد استفاد الشعر من السينما التي عملت على الدخول "إلى ميدان النص الشعري الحديث مزودة عناصره بقيم جمالية جديدة ضاعفت من طاقته على المغامرة، ودفعته إلى ارتياد سبل فنية أكثر انفتاحا ودينامية واتساعا، جعلته على صراع الأمكنة الشعرية يبتكر صيغا مكانية مستحدثة، اقتربت كثيرا من حرارة السينما على النحو الذي يتقلن فيه المكان، ويؤدي وظائف شعرية تطور مدياتها الجمالية من جهة وترفع من جهة أخرى مقولته الشعرية إلى درجة دلالية أعمق"<sup>3</sup> وقد استعار الشاعر الجزائري المعاصر التقنيات السينمائية بأنماطها وأساليبها المختلفة وبخاصة تلك الأساليب التي لم تكن لديه ضمن وسائله الشعرية الخاصة، حيث انبعثت لغته وإيقاعاته في مسعى لتعويض جفاء الصورة المتخيلة بالصورة المتحركة لتتراءى لنا كما في الفن السينمائي جماليا وتعبيريا وتأثيريا، وتعتبر تقنية "اللقطات" بؤرة العمل السينمائي واللبنة الأساسية لتكوين المشهد أو الموقف.

إن لحركة الكاميرا ومواقعها التصويرية وزوايا تصويرها دورا مهما فعلا في تشكيل وبناء وتوجيه دلالة الصورة السينمائية والشعرية على السواء.

<sup>1</sup> / المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

<sup>2</sup> / كامل المهندس ومجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 181.

<sup>3</sup> / محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، ط 1، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، 2008، ص 222.

## 1- اللقطة السينمائية وتشكلها في القصيدة الجزائرية المعاصرة:

تتشكل اللقطة السينمائية من خلال محورين رئيسيين هما: محور تشكيل اللقطة المسافية (الثابتة)، ومحور تشكيل اللقطة المتحركة. يقصد باللقطة المسافية اللقطة التي تتخذ شكلها على أساس قرب أو بُعد المسافة بين الكاميرا وموضوع التصوير<sup>1</sup> وقد استلهم الشاعر الجزائري المعاصر هذه التقنية السينمائية ووظفها في كتاباته الشعرية فأنتج-كما في السينما- ثلاث أحجام رئيسية للصورة هي اللقطة القريبة اللقطة المتوسطة، واللقطة البعيدة، وكثيرا ما يضيف إليها تنويعات أخرى كاللقطة القريبة جدا، اللقطة المتوسطة القريبة، اللقطة المتوسطة البعيدة، واللقطة البعيدة جدا، قد يحدث أن يوظف تقنية واحدة في تشكيل المشهد الشعري، وقد يحاول الجمع بين كل هذه التنويعات في ترتيب غريب وغير مألوف. ويمكن رصد أشكال اللقطة السينمائية.

- اللقطة القريبة: تعرف بأنها "لقطة للتركيز، لقطة تشد الانتباه إلى جزء تفصيلي من الموضوع يحدد النقطة الواقعية أو العاطفية التي يهدف إلى تفصيلها"<sup>2</sup> وقد وظف الشاعر الجزائري المعاصر اللقطة القريبة (الكبيرة) بصورة لا تقل أهمية عن توظيفها في الفن السينمائي، يقول الشاعر "معاشو قرور":

فرشته الخضراء أبي / حين الوفاة يوصي بها/ لفزاعة الحقل<sup>3</sup>

الكاميرا في "هايكو اللقلق" لا تغير مكانها تقريبا، هي ثابتة تنتقي صورا موزعة لتقتنص اللحظة الهاربة عبر مكان مفتوح متسع للبوح الشعري "فالهايكو ورغم ضيق جغرافيته طبوغرافيا، في المساحة التي يحتكم عليها بأسطره الثلاثة، فإنه يتضايق مع الفنون السمعية/البصرية، وهو زمن الانتقال من الإنشادي إلى التصويري"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup>/ محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، ط1، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2008م، ص231.

<sup>2</sup>/ داويت سوين: كتابة السيناريو للسينما، تر/ أحمد الحضري، ط2، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010، ص80.

<sup>3</sup>/ معاشو قرور: هايكو اللقلق، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015م، ص75.

<sup>4</sup>/ ينظر معاشو قرور: مقدمة ديوان: هايكو القيقب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016م، ص8،9.

يبدو النص في ظاهره على درجة عالية من التقرير الشعري المحايد الذي يعكس واقع الحياة،  
وليجمع في ذلك بين الإمكانيات الشعرية والتقنيات السينمائية

- اللقطة السينمائية المتوسطة: تعرف بأنها "لقطة للموضوع، نرى فيها الشيء أو الحركة في حد ذاته، بأقل التفات إلى ما يحيط به"<sup>1</sup> من النماذج الشعرية الجزائرية المعاصرة التي بنيت وفق هذه اللقطة قول الشاعر "عز الدين ميهوبي"

سرقوا مني عيوني/ ولساني وجنوني/ وأقاموا حاجزا/ للموت دوني/ فتشوا صدري/ رأوا أطفالا  
بحاره/ يسأل الناس الحجارة/ إنما لم يعرفوني<sup>2</sup>.

عملت اللقطات المتوسطة على توضيح حركات وإيماءات الجسد، فتبدو الشخصية واضحة لا  
تضيع وراء الخلفية لأن المكان مغلق.

- اللقطة البعيدة: تعرف بأنها "لقطة توجيهية، تأسيسية، إنها تربط بين شيء معين (أو حركة معينة) وبين كل ما يحيط به أي خلفيته"<sup>3</sup> من النماذج الشعرية الجزائرية التي اشتغلت على اللقطة البعيدة استطاع "عز الدين ميهوبي" أن يصور عبر عدسته الثابتة، يقول في قصيدة "الجدار"  
رجل من رماد السنين العجيبه/ يتفياً ظل صنوبرة/ يتأمل عقرب ساعته المتثائل/ من أرق  
الأمسيات الكئيبة/ يدس حرائق سيجارة 'الريم' بين أصابعه<sup>4</sup>.

يقوم الشاعر من مسافة بعيدة جدا بتصوير حالة الرجل الكئيب، ليؤسس ويوضح مكان الأحداث.

<sup>1</sup> /دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما، ص 80.

<sup>2</sup> /عز الدين ميهوبي: ملصقات، مصدر سابق، ص 89.

<sup>3</sup> /دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما، ص 79.

<sup>4</sup> /عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنیکا الرايس، ص 63-64.

2- السرد السّينمائيّ ومكوّناته المشهديّة: يرى "محمد عليم" أن "المشهدية الشعرية تتحقق على مستويين أحدهما داخلي والآخر خارجي على النحو الآتي:

- مستوى الأثر الناتج عن فعل "الفاعل" على "القابل" داخل الحدث في سياق نص المشهد.

- المستوى الثاني للأثر يتحقق من جملة الآثار المركبة على المتلقي في أثناء عملية التلقي التخيل وبعدها"<sup>1</sup>.

يصعب قياس عملية التلقي على نحو موضوعي، يظل بحث الأثر على المتلقي مرهونا بنسبية الوعي لديه، فمن خلال المستويان يأتي المشهد مسرودا بشكل تقليدي مباشر، أو بشكل (مونولوجي) بالتداعي النفسي وبتيار الوعي، وبالاندفاع اللغوي التراكمي أو التصاعدي وفق طبقات تصويرية منظمة بنظام خاص، وفيما يتعلق بحدة الارتقاء الوصفي في الامتداد أو العمق أو الإيحاء، نجد أن السارد ذو أثر كبير، فالشخصية تحدد امتداد المشهد التصويري بحسب أهميتها وتأتي أهمية المشهد من أهمية الشخصية"<sup>2</sup> وبذلك تفرض على المتلقي الأثر الذي ينتج عن عملية السرد المتخيلة.

لذا تنتقل صورة المشهد من "المدى الأقصى الذي يمتد إليه التصوير في النص ينقطع عنده ليعود إلى ابتداء تصويري جديد ندعوه الصورة المشهد، وقد يأتي المشهد تجميعاً صورياً لمجموعة من المشاهد القصيرة نسبياً أو يأتي شهداً مستقلاً مقصوداً إليه بذاته ويرتبط المشهد التصويري حتماً بالمشهد الزمني والمشهد الحدثي، ولا ينفصل عنهما إبدأ إلا في المشاهد التصويرية النفسية يكون منفصلاً عن الزمن الخطي الواقعي وعن الحدث الإجرائي المباشر، ولكنه مرتبط بالزمن النفسي والحدث المتعلق به"<sup>3</sup>.

<sup>1/</sup> محمد عليم محمد الفايز: أولية المشهد ودراما النص، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 43، العدد 03، 2015، ص 37.

<sup>2/</sup> سليمان حسين: مضمّرات النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999م، ص 382.

<sup>3/</sup> سليمان حسين: مضمّرات النص والخطاب، المرجع سابق، ص 382.

لقد اقترح "حبيب مونسي" عناصر مشهدية في إطار بناء المشهد السردي ممثلة في:<sup>1</sup>

- الإطار: الزمن والمكان.-الشخصيات: حسب الظهور والهيمنة والفعل.
- الأفعال: حسب طاقتها وقدرتها على تغيير الأحداث والأفعال.
- الأشياء: حسب أثرها وتأثرها بالأفعال وعواطف الشخصيات، "وهي العناصر الثانوية التي تمنح الحدث حبكة ودراميته"<sup>2</sup>.
- العواطف: حسب تقاطعها مع الأفعال والأشياء.
- اللغة: حسب استجابتها لطبيعة المشهد ودلالاته وخطابه الخاص.
- الخطاب: حسب الدلالة المباشرة لما يشيعه المشهد في البناء السردي العام للقصة وحسب المعاني المؤولة لما يستشف من المشهد في تفرد الخاص، وفي اندراجه في حركة المشاهد الأخرى.

يقول الشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدة "تجليات نبي سقط في الموت سهوا"

كنت في الجب وحدي،، / على حافة المت أهذي.. /فيرتد صوتي إلي.. /أطرح بيني..أغالب  
حزني.. / فيغلبني الدمع..يجرفني في خراب المدى.. /كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن  
حقيير / على الأرض ملقى.. /وكانت رياح النبوة تعبرني<sup>3</sup>..

يستحضر الشاعر عظمة النبي 'يوسف' عليه السلام، معبرا بالقول والصورة كأنه يستخدم زاوية تصوير مرتفعة بعدسة منخفضة، ليبعث في المتلقي الإحساس بعمق التجربة التي يعيشها الشاعر.

<sup>1</sup> حبيب مونسي: المشهد السردي في القرى، الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف، ط1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005 ص09.

<sup>2</sup> محمد سليم، محمد الفايز: أولية المشهد ودراما النص، ص19.

<sup>3</sup> يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص28، 29.

## المبحث الرّابع: المونتاج السّينمائيّ في القصيدة الجزائريّة المعاصرة.

هو "ترتيب اللقطات المختلفة في مرحلة لاصقة للتصوير التي تفترض إعادة بناء الزمن والمكان، مانحة استمرارية للسرد السّينمائي" <sup>1</sup> وقد عمد الشاعر المعاصر إلى الاستعانة بالمونتاج عن طريق توظيف أساليبه والطرق التي يتم تنفيذها، فإذا كانت 'المفارقة التصويرية' تؤدي في القصيدة الحديثة الدور الذي يؤديه المونتاج القائم على التناقض في الفيلم، وإذا كانت 'الصورة التشبيهية' تؤدي إلى حد ما الدور الذي يؤديه المونتاج القائم على التماثل <sup>2</sup> فقد نوع الشاعر الجزائري في استخدام أساليب المونتاج من بينها:

**المونتاج التّناقض / التّضادي:** يعني "تركيب لقطة مع لقطة أخرى متناقضة معها" <sup>3</sup> شعور متناقض يختلج روح الشاعر "ربيعة جلطي" فنقول مصرحة:

"يقتضي الأمر أن أفر من دمي/ وأهجر/ يقتضي أن أحفر سماء في معصمي/ ... وأنثرك/ أن أسن في عظامي خنجرا بحدين/ ... وأنحرك" <sup>4</sup>.

المتلقي أمام مشهد سينمائي مكتمل المعالم، يتخلله تكتيفا للدلالات فاستعملت الشاعرة مجموعة من الصور المتناقضة للكشف عن آلام الذات.

**مونتاج التّوازي:** ويعني "تقديم حدثين متوازيين متداخلين، بحيث تقدم لقطة من هذا ولقطة من ذلك على التبادل والتماثل بينهما" <sup>5</sup> يعرض "يوسف وغليسي" في قصيدة "حنين" حدثين مختلفين متداخلين معا في الزمن والحدث يقول:

" قطار يجئ/ وآخر يمضي كطيف عبر /! زمان يعود/ زمان يمر/ وأني هنا/

على سكة الدهر.. ووحدي أنا.. / أحن إلى الشمس حين الغروب/ <sup>6</sup>

الشاعر يحاول تكتيف الثوابت الكونية الفروضة، والتي ألفت بوحشيتها عليه.

<sup>1</sup> فران فينتورا: الخطاب السّينمائي لغة الصورة، تر/ علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2012م، ص215.

<sup>2</sup> علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص216.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

<sup>4</sup> ربيعة جلطي: كيف الحال، ط1، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سورية- دمشق، 1996م، ص77-78.

<sup>5</sup> علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص216.

<sup>6</sup> يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإحصار، ص66.

المونتاغ التّرابطيّ: يعرف باسم "الصورة التشبيهية" وهي خاصية أصيلة في الشعر حيث يقدم الشاعر "عددا من اللقطات التي تبدو متباينة في المستوى الظاهر لكنها مترابطة على صعيد التجربة الشعرية للنص إذ تكون بترابطها صورته الكلية"<sup>1</sup>

يقول الشاعر "الأخضر بركة" في قصيدة "معطف الوقت":

مثل بناءٍ يرشُ الماء في الإسمنت هذا الصبحُ،

يرمي مطفَ الوقتِ على السلم،

يمتصُّ من التبغِ نسيما، ويرى فكرتهُ

بالخبط والمسمار، يصغي...

ثم يمضي في حوارٍ مع ما ليس هنا<sup>2</sup>.

هذه اللقطات مجتمعة وهذا البناء إنما يلخص الوقائع زمنيا وتشكيليا ليتلقفها المتلقي فيضيف إليها صورا كثيفة تصعد الحدث دراميا، وتمده بالكثير من الحيوية التخيلية.

<sup>1</sup> / محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي، ص253.

<sup>2</sup> / الأخضر بركة: الأعمال الشعرية، مصدر نفسه، ص22.

## خلاصة الفصل:

- استثمر الشاعر الجزائريّ المعاصر الآليات الفنية للحوار والتي يتيحها الفن المسرحي لتكون سندا لاستغوار الذات والكشف عن حالات وجودية عديدة.
- اعتمد الشاعر الجزائريّ المعاصر الحوار الداخلي في ظل ظروفه الحاسمة التي تتسم بالقلق الوجودي والتوتر.
- الحوار الداخلي عنصر فاعل في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة، باعتباره صوت المرء يحدث أو يتحدث إلى نفسه فهو يجلي الحقائق النفسية للشخصية المأزومة.
- تمثل الشاعر الجزائريّ المعاصر القلب المسرحي بكل تقنياته متمثلا خصائصه الفنية وعناصره التكوينية.
- إن نزوع القصيدة الجزائرية المعاصرة نحو الفن المسرحي لاستلهاهم أهم تقنياته الفنية قد أكسب القصيدة المزيد من المزايا والخصائص النوعية، أهمها النزوع نحو الدرامية للتخلص من الغنائية.
- إن تفاعل القصيدة الجزائرية المعاصرة مع الفنون أصبح ضرورة حتمية تدعوا إليها تيارات الحداثة.
- إن استلهاهم القصيدة المعاصرة تقنية المونتاج من فن السينما، بالجمع والتأليف المحكم بين اللقطات، فتبدو متباينة على المستوى الظاهري، هو الذي يكون بترابطها صورته الكلية.
- استثمر الشاعر الجزائريّ المعاصر التقنيات السينمائية المتعددة للتحويل القراء العقلية إلى قراءة بصرية وإبحار في الخيال والتشكيل الصوري.

الفصل الثالث: التّشكيل البصريّ في القصيدة

الجزائريّة متفاعلة الأجناس

## الفصل الثالث: التّشكيل البصريّ في القصيدة الجزائريّة متفاعلة الأجناس

المبحث الأوّل: فعالية التشكيل البصري في توجيه الرسم الهندسي والفني

1-الرّسم الهندسيّ

2-الرّسم الفنّيّ

المبحث الثّاني: التّشكيل البصريّ والرّسم الخطّي والدّلالة البصريّة

1-الطبّاعة

2-عتبات النّصّ

1-2عتبات النّصّ الخارجيّة

2-2عتبات مدخل النّصّ

المبحث الثّالث: التّشكيل البصريّ ونقسيم الصّفحة

1-سيمائيّة السّطر الشعريّ

2-التّشكيل الخطّي الهندسيّ في الكتابة الشعريّة الجزائريّة المعاصرة

3-النّبر البصريّ وعلامات الترقيم

المبحث الرّابع: التشكيل الجماليّ للقصيدة متفاعلة الأجناس الأدبيّة

1-الصّورة ووظائفها الجماليّة في القصيدة الشعرية

2-التشكيل الرّمزيّ وجماليّات اللّغة الشعريّة في النصّ الشعريّ

3-فاعلية التناص في التشكيل الجماليّ للقصيدة التفاعلية

خاتمة الفصل

## الفصل الثالث: التشكيل البصري في القصيدة الجزائرية متفاعلة الأجناس

احتاج الشعر منذ بداياته إلى التدوين وبالتالي قامت العلاقة بين الشعر - الذي كان نتاجا شفويا، يعتمد على الإنشاد والإلقاء والتدوين، الذي منح الشعراء أفقا أوسع لإبراز نصوصهم في حلة جديدة، مستفيدين فيها من مزايا المرحلة الكتابية. إلا أن هذه العلاقة أصبحت أكثر رحابة واتساعا ونضجا - فيما يبدو - بعد دخولنا عصر التكنولوجيا والوسائط الرقمية المتعددة، وأصبح الشكل جزءا أساسيا من النص في أحيان كثيرة، موضوع هندسة الكتابة<sup>1</sup> يعد من أهم القضايا التي يشتغل عليها النقد المعاصر، نظرا للمعطيات الجديدة التي يطرحها والقراءات المتعددة التي يثيرها، فهو حقل خصب خاض فيه كثير من النقاد أمثال 'محمد بنيس'، في "بيان الكتابة" محمد الصفراوي<sup>2</sup> في "التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث" فالشاعر المعاصر ابتكر لنفسه أسلوبا جديدا للتعبير عن رؤاه وأفكاره، بعدما تبين له أن الصورة السمعية لم تعد قادرة على تبليغ رسالته، فلجأ إلى الصورة البصرية في محاولة منه لمغازلة المتلقي واقحامه في النص الشعري.

والشاعر الجزائري المعاصر أصبح ينزع إلى إثارة مواطن الجمال لدى القارئ والعزف على أوتارها، وباعتماده على تشكيل صور بصرية مكثفة مليئة بالإيحاءات غنية بالدلالات، فالنص الشعري المعاصر يستمد جماليته من سمات فنية بصرية بالدرجة الأولى. نسعى من خلال هذا المبحث إلى بحث تفاعل الفن الشعري مع بعض الفنون البصرية، التي أثمرت أشكالاً مختلفة من النصوص الشعرية، وكذا جمالياتها محاولين الكشف عن الدلالات المضمرة التي تضيفها هندسة الكتابة على النص الشعري الجزائري المعاصر كما نسعى لتسليط الضوء على الامتيازات التي تتوافر للنص الأدبي باتحاده مع العناصر البصرية المختلفة، ويقوم البحث على فرضية مفادها أن النصوص البصرية الحديثة إنما تدين في ظهورها إلى الفنون الشعرية المستحدثة التي ظهرت في فترة مبكرة من عمر التجربة الشعرية العربية، تحت مسميات مختلفة، مثل الشعر المسمط، والشعر المشجر، وغيرهما (كالشعر الدائري، الشعر المربع، الشعر المثلث، الشعر النجمي... إلخ) التي ضمها كلها مصطلح الشعر الهندسي.

<sup>1</sup>/ فاطمة البريكي: من الشعر الهندسي إلى الشعر البصري، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك،

الأردن، المجلد الثاني، ص17.

للوصول إلى تأكيد هذه النظرية أو نفيها علينا أن نتبع تفاعل الشعر مع الشكل، وما يضيفه الثاني للأول، حتى يكون لتوظيفه فيه دور معنوي وجمالي، وليس جماليا فقط.

لقد حظيت القصيدة التشكيلية بأهمية كبيرة في الدراسات المعاصرة، فهي تعتمد على التشكيل البصري فهو "كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر (العين المجردة أم على مستوى البصيرة) والتشكيل بهذا المفهوم يختلف عن مفهوم الشكل الذي سبق له في سياق الدرس النقدي والأدبي معنى تقليدي يشير إلى قالب أو نمط معروف مسبقا (..). فكان التشكيل البصري النابع من المضامين والعائد إليها هو البديل والملاذ<sup>1</sup> يمكن تعريف الأدب البصري (Visual Literature) بأنه الأدب الذي يعتمد على توظيف حاسة البصر وتفعيلها، ومن الطبيعي أن تعمل حاسة البصر دائما للاطلاع على أي نص مكتوب ولكن ليس هذا هو المقصود هنا بالطبع، إذ المقصود هي النصوص المكتوبة وفق نظام أو شكل محدد، يعزز المعنى أو يضيف إليه. وفي حالة تعطيل الشكل-بتعطيل حاسة البصر في تلقي هذا النص البصري - يفقد النص الجزء الخاص بالشكل من المعنى.<sup>2</sup> والأدب البصري -الذي يعد استخداما خلاقا للكلمة والفراغ - يتخذ أشكالا مختلفة يتجلى من خلالها، ولكن الفكرة الأساسية فيه هي أنه أدب لا يسمع فقط، بل لا بد أن يرى. يمكن الاعتماد على الحروف والكلمات فقط لإنشاء نص بصري يعبر عن الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها للآخرين، في أحد أشكال الأدب البصري الأولية يتم الرسم بالكلمات، بحيث تشكل الكلمات لتكون صورة ما، والنص الذي لا يمكن إيجاد رابط بين ما تقوله الكلمات والشكل الذي كونه هذه الكلمات لا يرقى إلى مستوى النصوص التي تتربط أفكارها مع الشكل الذي تظهر هذه الأفكار من خلاله.

في شكل آخر من أشكال الأدب البصري يمكننا الوقوف على نصوص يتم فيها التلاعب بعنصر من العناصر التقليدية للكتابة، التلاعب هنا يعني تجاوز الطريقة التقليدية في الكتابة، التي تلتزم بوحدة الحرف شكلا وحجما وثقلا وعرضا ووضعا ولونا:

<sup>1</sup> محمد الصفراني: فضاءات التشكيل والشكل، جريدة الرياض، الرياض، ع 14276، 2007.

<sup>2</sup> فاطمة البريكي: من الشعر الهندسي إلى الشعر البصري: تداخل الأدب مع الفنون البصرية، ص42.

- شكل الكتابة (Shape) يعني نوعية الخط: كوفي، نسخ، ثلث، رقعة... إلخ
  - حجم الكتابة (Size) ويمكن التعبير عنه بالكبير والمتوسط والصغير، وعند استخدام الحاسوب توجد أحجام دقيقة يمكن اختيارها بالرقم لتحديد حجم الخط المطلوب.
  - وزن الكتابة /ثقله (Weight): ويعني أن يكون الخط ثقيلًا، أو رقيقًا، أو مظللاً، وقد جرت العادة أن تكون العناوين بخط ثقيل، وال متن بخط رقيق.
  - عرض الكتابة (width): وهو القياس الأفقي للحرف المكتوب.
  - وضع الحرف (Posture): إما أن يكون مستقيماً، أو مائلاً، بالعادة يستخدم الخط المائل للتأكيد.
  - لون الكتابة (Colour): جرت العادة أن تكتب النصوص بالأسود على ورق أبيض، لكن في هذا العنصر أصبح اللون هو الذي يجذب العين، لذلك يجب الالتفات إليه والتركيز عليه.
- فانتقلت القصيدة البصرية من الأداء الشفاهي إلى الكتابة، وتجلت في حاسة البصر والسمع، ومن هنا يكسب التشكيل "أحقية وصفه بالبصري إذ أنه من حيث انتمائه وتضمنه وإحالاته لا يتحقق ويدرك ويتلقى إلا من خلال حالة البصر، وإلى حقل الثقافة البصرية"<sup>1</sup> وقد ميزت الثقافة البصرية لقراء الشعر "بين المخيلة المقيدة والمخيلة الحرة: فالأولى محيلة سماعية عضلية، تثور بالضرورة حتى لو كان الإنسان يقرأ لنفسه، وهي واحدة تقريباً لدى كل القراء، والأكفاء، والثانية بصرية تتنوع بين شخص وآخر، أو بين نمط ونمط"<sup>2</sup> وبالتالي فالثقافة البصرية هي المحفز الرئيس للتشكيل البصري في الشعر العربي الحديث وبدوره يساير واقع الحياة المعاصرة، التي تهتم بجانب المادة، والمدركات الحسية، مما يجعله يختلف من نص إلى آخر، حسب مضمون النص، وهذا ما يؤكد أن التشكيل في القصيدة يختلف حسب حالة النص.
- وبناء على ما تقدم فالتشكيل البصري مركب من: (خط ولون وكتابة وفضاء أو ما ينشأ عن ذلك من علاقات مركبة، تناغماً، وإيقاعاً، وتضاداً وانسجاماً)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>/ محمد الصفراني: فضاءات التشكيل والشكل، جريدة الرياض، الرياض ع 14276، 2007، ص340.

<sup>2</sup>/ المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

<sup>3</sup>/ المرجع نفسه، ص341.

لقد عرفت القصيدة الجزائرية اشتغالا بصريا نموذجيا، بداية بالشعر العمودي وصولا إلى شعر التفعيلة، فضلا عن نموذجية الإيقاع والإنشاد اللذين منحاهما طابع جمالي غنائية، ميزتها عن غيرها من النصوص الأدبية الأخرى، فمارست القصيدة الجزائرية المعاصرة رياضة التحولات الشكلية والاستعانة بالصورة البصرية بدل الصورة اللفظية، أي الانتقال من المسموع إلى المرئي، فأضحى الشكل الكتابي عنصرا فعالا يسهم في إنتاج الدلالة وإيصال المعنى للمتلقي فالنص الذي يحتوي تشكيلا بصريا هو بالضرورة نص قابل للتأويل. تمثل الصورة البصرية للقصيدة كل ما يمنحه النص الشعري للرؤية، سواء أعلق الأمر بالرؤية المجردة (البصر) أم بالرؤية الخيالية (البصيرة)، فظاهرة التشكيل تؤكد على البعد البصري في الشعر والنزوح من ثقافة الأذن (السماع) نحو ثقافة العين (الرؤية) والتلقي البصري، أي الانتقال من عنصر المكان إلى عنصر الزمان حيث إن البعد السمعي يستخدم الزمان عاملا بنيويا رئيسيا، أما البعد البصري فيستخدم الفضاء المكاني الذي يكسبه طاقات إيحائية مفعمة بالعلاقات الداخلية التركيبية المولدة للدلالة. إن قضية البنية الشكلية في الشعر العربي قضية رئيسة، فالتشكيل الكتابي للقصيدة الجزائرية المعاصرة ليس مجرد خط، أو اشتغال فضائي للصفحة بل هو جوهر الدلالة، وأهم عتبات النص التي تستوقف القارئ، حيث تحل محل العلامات غير اللغوية في النص الشفهي كالانفعالات والأحاسيس، التي تساعد على تجسيد المعاني للمتلقي مباشرة، فمعمارية القصيدة ينبنى عليها إنتاج المعنى الشعري، إذ لا يمكن الفصل بين النظام اللغوي والتشكيل الشعري (الصورة البصرية)، إنها وجهان لعملة واحدة والصلة بينهما قوية إلى درجة كبيرة.

## المبحث الأول: فعالية التشكيل البصري في توجيه الرسم الهندسي والفني

إن فن الشعر وثيق الصلة بفن الرسم، فالإنسان عموماً يفهم طبيعة ما يرى عبر الإدراك الحسي ولكن الرسام والشاعر يمتازان بكونهما أشد وعياً لأنهما ربما مشغولان بصريا وحسيا بالواقع المحيط بهما واكتشاف ظواهره ومكوناته، وبالتقاء صورة الواقع بالصورة المخزونة بالذاكرة تنشأ صورة ينسجها الخيال من مزج الواقعيين: المرئي والمتخيل فتتشكل الرؤية الفنية عبر اندماج الشاعر بالرسم<sup>1</sup> ففي العصر الحديث أخذت رحلة التصاهر بين الشعر والرسم أبعاداً نفعية وإبداعية. وبالنظر في تجليات التشكيل البصري والرسم نجد أن "محمد الصفراني" قسمها إلى:

## 1- التشكيل البصري والرسم الهندسي:

نعني بالرسم الهندسي الأشكال أو الرموز التي تنتمي إلى علمي الهندسة والرياضيات مطلق هذا المصطلح هو الدكتور "أسامة عانوتي"، وقد نقله عنه الدكتور "بكري شيخ أمين"، في كتابين على الأقل من كتبه<sup>2</sup> قائلاً أن هذه التسمية مبتدعة، لم يقل بها أحد من القدماء أو المعاصرين، ولكنها تتفق مع شكل الشعر الذي نسعى إلى دراسته، موضحاً أن ما دفعه إلى إقرار هذه التسمية هو ما وجده من أشكال هندسية كالدائرة والمثلث، والمربع، والمخمس، والمعين، وما إلى ذلك: وفي هذه الأشكال نشرت مقطوعات، أو قصائد، على صورة هندسية معينة، لذلك قلنا: إن هذا الشعر هندسي.<sup>3</sup>

**محور توظيف الأشكال الهندسية في التشكيل الشعري:** نعني بتوظيف الأشكال الهندسية الثلاثية والرباعية والدائرة في النص الشعري من أجل توليد دلالة بصرية، فيرسم الشاعر بمفردات نصه الشعري شكلاً هندسياً معيناً من أجل توليد دلالة بصرية، ونجدها تتمحور في الشعر الجزائري في أشكال متعددة نذكر منها:

<sup>1</sup> روجرز، فرانكلين: الرسم والشعر، تر/ مي مظفر، ط1، دار المأمون، بغداد، 1990م، ص46.

<sup>2</sup> فاطمة البريكي: من الشعر الهندسي إلى الشعر البصري: مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر: تداخل الأدب مع الفنون البصرية، تداخل الأنواع الأدبية، مجلد2، الأردن، 2008م، ص17.

<sup>3</sup> بكري شيخ أمين: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص206.

الخطّ المضلّع: من النصوص المبنية بتقنية الخط المضلع نص 'استقامة' ل'عبد القادر راجحي'  
يقول:

فاز بالمقعد المتقدم

في الجلسة العلنية

صوب بدلته

واستراح

كما تستريح الحقيقة

في الجنة الكاذبه..

أمه ستره

مباشرة

وتراه حبيبه

والقرى المستطيلة

والماعز المستغيث

وأرجوحة الوطن المتسربل

في صمت أحلامه الغاربة..<sup>1</sup>

إن تأمل النص السابق يوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط بين النقاط الرئيسية لزوايا المضلعة، فيجد المتلقي نفسه أمام خط مضلع، بالنظر إلى نهايات الأسطر الشعرية، إذ أن أسطر النص تتباين في أطوالها مكونة خطاً مضلعاً.

<sup>1</sup> / عبد القادر راجحي: فيزياء، منشورات ليجوند، ص 65، 66.

**الشكل المثلث:** يعد المثلث-إلى جانب الخط المضلع-من أكثر الأشكال الهندسية شيوعا في الشعر العربي عموما والجزائري خصوصا، وللمثلث كشكل هندسي زخرفي دلالات متعددة. إذ "يكون تعبيراً عن الأرض عندما يكون رأس المثلث إلى الأعلى، أو يمثل السماء عندما يكون رأس المثلث إلى أدنى، وتصالبهما يمثل الأرض والسماء أي الكون"<sup>1</sup>، فقد وظف المثلث بمختلف أشكاله لتوليد دلالات بصرية معينة في الشعر الجزائري المعاصر، ومن النصوص المبنية بتقنية المثلث المتطابق الساقين نص للشاعر "الأخضر بركة" بعنوان "راء"

راء

ها أنت ذا..

جسد كما سميت

منذ حكاية الصلصال حتى..

دودة العفن التي ستعيث فيك..<sup>2</sup>

إن المتأمل النص السابق يوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه الثلاث مما يفضي به إلى الشكل التالي:



أي أن المتلقي إزاء مثلث متساوي الساقين وظفه الشاعر في بناء نصه ليسجل للمتلقي حدة نبرة الصوت التي يخاطبه بها تسجيلاً بصرياً. كما يضيف الشاعر بنفس الشكل السابق قائلاً:

<sup>1</sup>/ البهنسي عفيف: جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي، الحياة التشكيلية، ع59، ص60 ص58.

<sup>2</sup>/ لخضر بركة: الأعمال الشعرية، ط1، ميم للنشر، 2013، ص103.

## تُحيت أرض الآخرة

ما أفقر المرآة حين أظنني سأراك فيها،

كلما حاولت أن ألقاك حاصرني قطيع الوعظ،

أغلفة من العادات أنت كحبة البصل/ النعوت...<sup>1</sup>

يقول أيضا في نص "محاريث الكناية"

من رأى الشيء حُجِبَ

من رأى في الشيء سلطاني اقترب

جاءني من قد تعرى من ثياب الشيء فيه

خطوتي نحوي امحاء الشيء فاكتب ما ترى من ماء تيه<sup>2</sup>

يختار الشاعر البدء بجملة محورية، ثم يأخذ بتميتها وذلك بتوسيع محيطها المكاني.

أما الشاعر "عمار مرياش" فاختار الشكل المثلث يقول:

الفراغ اليتيم

الفراغ الحكيم

الفراغ الغراب

الغراب غدا كالربيع

الربيع عصافير مشنوقة زهرات الرياح

الرياح نسور التوحش يرسلها الأقوياء لتفقا عيني<sup>3</sup>

نجد هذا التشكيل البصري بكثرة في الديوان سواء بطريقة الهرم المقلوب أو الهرم العادي هذا التوزيع البصري للأسطر هي غواية يمارسها الشاعر على بصر المتلقي كي يدخله في قراءة كل ما يجده على الصفحة الشعرية، ولا يهمل أي إشارة أو أيقونة أو تشكيل يصادفه لأن الشاعر متواطئ تماما مع الناشر في الحفاظ على هذا النمط من التشكيل.

<sup>1</sup> لخضر بركة: الأعمال الشعرية، ص 103.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 65.

<sup>3</sup> عمار مرياش: الحبشية يليها النبي، ط1، دار نقوش عربية، تونس، 2010م، ص 23.

ومن النصوص المبنية بتقنية المثلث المتساوي الأضلاع ذي القاعدة العلوية نص "حمام" الشاعر  
لخضر بركة<sup>1</sup> يقول:

تتأرجح تحت رعاية عادات أيدي الكهولة:

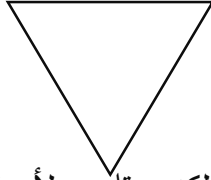
لا ينبغي الانزياح عن النية الظاهرية،

لا ينبغي الانزلاق إلى شهوات التخيل،

لا ينبغي الاقتراب من العتبات

سوى بيد تتوضأ<sup>1</sup>.

إن المتأمل للنص السابق يوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه  
الثلاث، مما يفضي به إلى الشكل التالي:



بمعنى أن المتلقي أمام مثلث متساوي الأضلاع لكنه مقلوب لأن قاعدته في الأعلى، وقد وظف  
الشاعر المثلث المتساوي الأضلاع بشكل (مقلوب) ليجسد للمتلقي دلالة الأوضاع المقلوبة التي  
يعيشها الناس من خلال الانزلاق في شهوات التخيل، فلا بد من العودة للدين فهو المنفذ مما  
يختلج النفس من شهوات. جاعلا كلمة "تتوضأ" في المثلث (المقلوب)، فإذا عاد الناس للطريق  
المستقيم سيعود الوضع/ المثلث إلى شكله الطبيعي. ومن النصوص المبنية بتقنية المثلث قائم  
الزاوية ذي القاعدة السفلية نص للشاعر "ناصر معماش" "أعود إلي" يقول:

إلى آخر آخر سيدة من بقايا ضميرك

تجثم فوق فراغ مصيرك

حين يكلل بالفقر

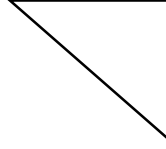
والقهر

والذكريات<sup>2</sup>

<sup>1</sup>/ لخضر بركة: الأعمال الشعرية، مصدر نفسه، ص 119.

<sup>2</sup>/ ناصر معماش: هكذا تكلم الشيخ بوطاجين، منشورات الوطن اليوم، 2016 ص 33.

إن المتأمل النص السابق يوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه الثلاث مما يفضي به إلى الشكل التالي:



بمعنى أن المتلقي إزاء مثلث قائم الزاوية بقاعدة علوية، وقد عمد الشاعر إلى توظيف تقنية المثلث القائم ذي القاعدة العلوية لتفتيت النص إلى أصغر وحداته تتوالى كلمات 'فقر؛ قهر؛ ذكريات'

- الشكل الرباعي: هو كل شكل هندسي يتكون من أربعة أضلاع مثل المربع والمستطيل ومتوازي الأضلاع. ومن النصوص الجزائرية المبنية بتقنية الشكل الرباعي نص للشاعر "ناصر معماش" "يا هذا الآن"

و.. جاء الشيخ على عجل في هذا الآن

ف.. فشد الشارع من تحت مثل الحيران

وتعالت صيحته في الناس

وفي الطرقات/وفي الجدران.

يالغنة هذي الأرض الخربا..

شدي لي جمجمتي الحيري<sup>1</sup>

إن المتأمل للنص السابق يوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه الأربع مما يفضي به إلى الشكل التالي:



بمعنى أن المتلقي إزاء الشكل المربع، ويتميز الشكل المربع بتساوي أطوال أضلاعه الأربعة وانتظام شكله العام، وقد عمد الشاعر إلى توظيفه تقنية المربع في النص ليجسد للمتلقي انتظام وتساوي درجة الحوار بين الشاعر وما يحيط به من ناس تجسيدا بصريا.

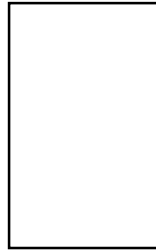
<sup>1</sup>/ ناصر معماش: هكذا تكلم بوطاجين، مصدر نفسه، ص79.

ومن النصوص المبنية بتقنية الشكل الرباعي نص "الأخضر فلوس" "سنونوة الحنين"

من راحة الغيم... من أعشاب بستاني  
ومن ترانيم شوقي صغت ألحاني  
هذا دمي فوق حد الوقت منسكب  
معطر... بنسيم الموعد الحاني...  
والذكريات على الأهداب صاهلة  
يدق حافرها روعي... ووجداني<sup>1</sup>

إن تأمل النص السابق يوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه

الأربع مما يفضي به إلى الشكل التالي:



بمعنى أن المتلقي أمام الشكل المستطيل، ويتميز الشكل المستطيل بزيادة طول ضلعين من أضلاعه مما يمنحه صفة الطول أو الاستطالة التي اشتق منها اسمه، وقد عمد الشاعر إلى توظيف تقنية الشكل المستطيل في النص لأنه يمثل خطابا شعريا طويلا ومتصلا بدليل خلوه من علامات الترقيم من فواصل وعلامات استفهام وانفعال، وقد جسد الشكل المستطيل دلالة الطول للمتلقي تجسيدا بصريا.

<sup>1</sup> / لخضر بركة: الأعمال الشعرية، ص 35.

-ومن النصوص المبنية بتقنية الشكل الرباعي نص "الرحلة الأخرى...الأخيرة" للشاعر "عبد

الوهاب زيد"

لا تأمني "توبة"

أو "ذيل توشية"

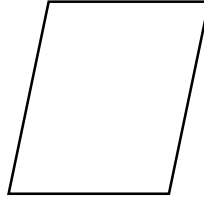
ولا "مواويل"

أرست حيث

مصحتي<sup>1</sup>

إن تأمل النص السابق يوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه

الأربعة مما يفضي به إلى الشكل التالي:



الشكل الدائرة: من النصوص المبنية بتقنية الدائرة نص "راء" للشاعر "خضر بركة"

يمشي..

بي هذا الجسم على سكين صراط الآن،

عجين تراب البدء، مكان استنبات هموم العيش،

يراوغ، يخفي..

خلف قماش الوقت فداحة جوهرة المعطوب

يراوغ..

ثمة..حتى آخر شغرات الرأس..

حدائقه طعم الرغبات<sup>2</sup>

ينجذب النص إلى محور يدور حول كلمة 'يراوغ'، فتسيطر هذه الأخيرة على الشاعر فقد عمد إلى

رسم الشكل الدائري من بين الشكول الهندسية المختلفة في بداية النص.

<sup>1</sup>/عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح..وآخر، دار أمواج للنشر، 2004، ص63.

<sup>2</sup>/ لخضر بركة: الأعمال الشعرية، ص104.

لأن "الدائرة هي مسقط هذه الكرة الكونية على الواقع المادي المحسوس، الدائرة هي الأساس النموذجي الذي تصدر عن جميع الأشكال الهندسية"<sup>1</sup>، فهي الشكل الذي يستطيع الشاعر من خلاله تجسيد الفراغ للمتلقي تجسيدا بصريا. وقد يجمع الشاعر بين أشكال عدة مثل نص "امرأة" للشاعر "الأخضر بركة" الذي جمع من خلاله بين الدائرة، ثم مثلث متساوي الساقين قاعدته في الأسفل، بعدها مثلث متساوي الساقين قاعدته في الأعلى.

نفسه الباب،

ماذا رأى قلبه من وراء الدخان

خطوة..خطوتان

إلى حائط الطلس،

والبيت من عين مفتاحه..امرأة

خفيت..

في هواء الخزانة..

في خُصلة الشجر..

فوق المخدة والمدفأة

بعد عامين عاد إلى غرفة

نباتات منسية في الأواني

حذاء على الأرض، سجادة للمكان

إطار التصاوير والذكريات..

فوق مائدة الخبز من خلفه

عاد إلى عش أشياءه..

يستعيد الهواء

فكرة

فكرة..

يستعيد امرأة<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>/البهنسي عفيف: جمالية الزخرفة وتتميتها في المسارين النظري والعلمي، ص56.

<sup>2</sup>/لخضر بركة: الأعمال الشعرية، ص46، 47.

-الشكل المتداخل: قد ينوع الشاعر بين الأشكال المختلفة في القصيدة الواحدة مثل قصيدة

"وهج" من ديوان "وشايات ناي" للشاعر "عبد الرحمن بو زربة" يقول:

رتبت فوضاي..

احتواني الليل..

أولعت القصيدة من أساي..

وكانت الأرض اخضرار الملح

في جسدي

فقلت: أهاجر الآن انكسارا

في المرايا.. !

أوغلت أوقف مُشتهاي..

باكورة الخطو

ارتباك الدروب

والنأي اختلى بالبحر

غنى..

فاستحال الطين

سُدرة مُنتَهَي<sup>1</sup>..

نوع الشاعر من الأشكال في هذه القصيدة منطلقا من شكل المثلث القائم الزاوية، ثم دائرة ثم يليها مثلث، وينتهي القصيدة بدائرة، فالأشكال المختلفة تحيل للحالة المضطربة للشاعر، وتعكس الفوضى التي يعيشها، وسط ليل ملئ بالإنكسارات والآلام.

<sup>1</sup>/عبد الرحمن بوزربة: وشايات ناي، ط1، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ديسمبر 2001م،

أما الشاعر "عز الدين ميهوبي" فاختار اخراج قصيدته بالشكل التالي:

صباح الأحد

رأيت المدينة أكثر حزنا

وفي كل عين تنام عسافير هذا البلد

رأيت دمي مطفأ كالسجائر في كف أم

ومحترقا في شفاه ولذ

رأيت الجرائد متعبة بالتعازي

بكيت البلد

و"باب..". المدينة مقبرة في العراء..

لطوفانها نكهة الموت

والقبر وسيع

وتلك نعوش زبد

لك الله يا وطني..

ولك الصبر والأمنيات

لك الروح

إن لم يسعك الجسد<sup>1</sup>

كما يهدف الشاعر إلى حذف نقاط مقصودة، وموحية بكلام تم السكوت عنه، وتم تعويضه بهذه النقاط "لأن الشاعر أراد أن يلفت انتباه المتلقي إلى أن جزءا من النص قد حذف، وحقه الحضور وعلامته ماثلة أمامنا وعلى المتلقي أن يفهم ذلك ويتخيله ويستحضره"<sup>2</sup> ويمنحه دلالة إضافية متعلقة بما سكت عنه الشاعر، خاصة إذا تجاوز هذا الحذف الحد المألوف والمتعارف عليه.

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص50.

<sup>2</sup> تسيير محمد الزيات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة تقنيات الفنون الأخرى، ص252.

لقد تحول الشكل الخارجي لظاهرة مثيرة كما في قول الشاعر "عبد الله العشي"

>حومسح عن جبهي ...

واسن....

تتر.....

.... << 1

توحي نقاط الحذف في كلمة "استتر" بتقطع صوت الشاعر، إنه تعثر لحظة الخطاب حرجا، أو أسفا أو لهفة، أما النقاط المتتالية الواردة بعد الكلمة وفي السطر الموالي لها فتوحي بأنه يريد أن يسترسل في الكلام لكنه عاجز عن ذلك، فتترك للقارئ فراغا ليمأه بما يريد من الكلام.

## 2- التشكيل البصري والرسم الفني:

ونعني بالرسم الفني: الرسم التشكيلي المعتمد على تصوير الهيئات بالريشة والألوان بعيدا عن قواعد العلوم التطبيقية المرعية في الرسم العلمي. وبالنظر في تجليات الرسم الفني نجدها تدور في ثلاثة محاور في الشعر العربي الحديث.

**محور الرسم بالشعر:** هو أن يرسم الرسام رسمه بناء على نص شعري معين على أن يقدم النسان الصوري والشعري مع بعضهما من أجل توليد دلالة بصرية. وقد بدأ دخول الرسم على الشعر في الشعر العربي الحديث مع ظهور الصحافة والصفحات الأدبية التي تعنى بنشر إبداعات الشعراء، ولقد أسهمت هذه الرسومات إلى جانب قيمتها الجمالية في إنتاج دلالة النص لأنها غالبا ما تكون "ترجمة خطية للنصوص الشعرية، ووسيلة مساعدة لفهم أعمق للنص، بحيث يشترك الرسم مع اللغة في عملية التلقي، ويساهم في تشكيل قراءة جديدة، وفي توليد معان أخرى باشارك حاسة البصر في التلقي"<sup>2</sup> ونعني بالرسم بالشعر أن يرسم الشاعر بمفردات النص رسوما معينة من أجل توليد دلالة بصرية.

<sup>1</sup> عبد الله العشي: مقام البوح، ط1، بانتيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية، الجزائر، 2000م، ص25.

<sup>2</sup> / ينظر / -صالح خرفي، سيميائية الفضاء النصي، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، 2006م.

وبفضل ذلك "تحول الشاعر من قول التغيير الخارجي إلى فعل التغيير في المجال الذي يخصه أكثر من سواه في الداخل، وتحول النص من وسيلة تبشيرية تحريضية إلى مجال اشتغال على كل ما يمكن الذات والآخر من تكثير المعاني والدلالات بعيدا عن مرجعية أي سلطة معطاة ومحددة سلفا، وتحولت الكتابة من تدوين ونقل لكلام مسبق إلى عملية رسم وتشكيل للكلمات وبالكلمات وبالمعنيين المجازي والحقيقي الملموس المحسوس"<sup>1</sup> فانقل النص من ضجيج الشفاهية وعجيجها إلى نتوء الكتابية وهدوئها مستثمرا فضاء الصفحة بجعله جزءا من جسد النص. ونجد من الدواوين الشعرية التي يتداخل فيها الرسم مع النص الشعري ديوان أما الشاعر "يوسف وغليسي" في ديوان "أوجاع صفصافة" التي وصفها عن قصد ووعي "تحمل دلالة فنية بحيث يبدو ذلك التلاحم الطباعي بين النص الشعري والرسم المرافق له، كما هو الحال في قصيدة آه يا وطن الأوطان"<sup>2</sup>.



جاعلا من خريطة الجزائر فضاء مكاني تسكن بداخله الكلمات، ليبوح بآلامه جراء ما يحدث في وطنه، فجاءت الخريطة كلوحة زيتية تحيط بالقصيدة.

- كما نلاحظ النبر البصري الذي يعتبر منبها أسلوبيا إلى جانب كونه تبئيرا بصريا خطيا، ودوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر الصوتي، وله أهمية كبرى في الإيحاء والتضمين، وقد يكون وحدة معجمية منفردة أو مندمجة داخل الفضاء النصي.

<sup>1</sup> / الزهراني معجب: تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة، البحرين الثقافية، ع16، أبريل، 1998م، ص133.

<sup>2</sup> / ينظر: يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، ط1، منشورات إبداع، الجزائر، 1995، ص80.

ويبدو النبر البصري قصيدة العنكبوت من ديوان "شبهات المعنى" للشاعر "الأخضر شودار"<sup>1</sup> الذي أرفق القصيدة بكتابة بخط كبير جملة توسطت (سهوا على شفير الوقت) تتوسط الصفحة ليخلق جو بصري ويجعل القارئ يهيم في عوالم الصورة والرسم.



-محور دخول الرسم على الشعر: ونعني ب'دخول الرسم على الشعر' أن 'يرسم الرسام رسمه بناء على نص شعري معين على أن يقدم النصان الصوري والشعري مع بعضهما من أجل توليد دلالة بصرية"<sup>2</sup>. وقد بدأ دخول الرسم على الشعر في الشعر العربي الحديث مع ظهور الصحافة والصفحات الأدبية، التي تعنى بنشر إبداعات الشعراء، وقد صنف "محمد الصفراني" دخول الرسم على الشعر إلى أصناف:

الرسم التزييني: هذه الرسومات المرافقة يؤدي بعضها وظيفة تزيينية، حيث يرد مجاورا للنص الشعري، دون أن يتداخل معه لتشكيل صورة بصرية دلالية للصورة الشعرية الخطية للقصيدة، ومثل هذا النوع من الرسوم يجسد "أبعاد النص بتشكيل بصري محسوس من خلال محاكاة مضمونة بنية تخطيطية تجسد بنيته اللغوية"<sup>3</sup> ومن النصوص المبنية بتقنية الرسم التزييني نقدم بعض النصوص للشاعر "عز الدين ميهوبي" من ديوان "في البدء كان أوراس" كما ورد في نفس ديوان الشاعر "عز الدين ميهوبي" صورا مرسومة في مطلع أغلب القصائد نورد منها ما يلي:

<sup>1</sup>/ينظر: الأخضر شودار، شبهات المعاني، ط1، 2000م، منشورات الاختلاف، الجزائر.

<sup>2</sup>/ محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع نفسه، ص84

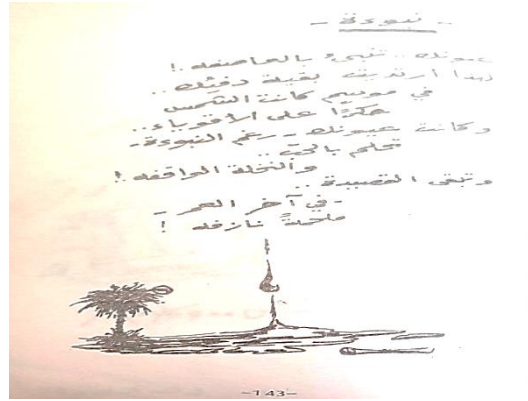
<sup>3</sup>/ المرجع نفسه، ص87.



في قصيدة "القدس وكلام آخر" شكل (01)<sup>1</sup> أورد الشاعر صورة مرسومة للقدس وكان أعلى المسجد الأقصى متفجرة وتتناثر منها الأوراق لتنتشر في الفضاء، فكأن الشاعر جعل القدس ملهمته في تفجير طاقاته الإبداعية، كما فضل أن يكتب الديوان بخط أما قصيدة "طلقة أخرى" شكل (02) فقد صور الشاعر رجل بلحية وعمامة، يحمل سلاحا على ظهره جعله يطل من أعالي الجبال، في إشارة إلى أبطال الأوراس والتضحيات التي قدموها أثناء ثورة نوفمبر. ومن أهم الصور التي وردت في الديوان صورة للأمير عبد القادر ضمن بها الشاعر قصيدته المعنونة ب(الأميرية) شكل(03) جاءت الصورة جانبية تحمل ملامح الأمير عبد القادر من عمامته ولحيته، كما أظهرت شروقا للشمس، وقافلة من جمال، الصورة كأنها تفصح عن آمال وأحلام الأمير بطولوع فجر الاستقلال وهذا ما عبر عنه الشاعر في القصيدة.

<sup>1</sup>/ شكل: 03/02/01 عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص 35، 145، 188.

إن الرسوم التزيينية الداخلة على النصوص الشعرية أعلاه لا تصل إلى أبعد من التزيين والزخرفة، وإذا أراد الرسم التزييني الدخول في علاقة مع النص الذي يزينه فإنه لا يتجاوز السطح، وهذا ما يؤكد الرسمان الأول والرابع، إذ أن علاقتهما بالنص الداخليين عليهما لا تتجاوز العنوان. الرسم التجسدي: وهو "الرسم الذي يجسد أبعاد النص بتشكيل بصري محسوس من خلال محاكاة مضمونه ببنية تخطيطية تجسد بنيته اللغوية"<sup>1</sup> ومن أمثلة ذلك الرسم التجسدي ما ورد في ديوان "كان أوراس" لعز الدين ميهوبي "علما أن الشاعر قام بتخطيط الرسومات بنفسه، لتلتحم مع نصوصه الشعرية، ومثال ذلك قصيدة "نبوءة" التي "ابتدأت بنية لغوية رامزة، أبرز عناصرها الصمود الممثل بالنخلة ثم الصوت الشعري الممثل بالقصيدة النازفة التي تحمل هموم أوجاع الوطن والذات الطامحة إلى الحرية"<sup>2</sup>.



إن الرسم التجسدي في تفاعله مع النص الشعري، يصبح طرفاً أساسياً في إنتاج الدلالة النصية إلى جانب قيمته الجمالية، فهو يجعل التلقي بصرياً قبل أن يكون ذهنياً. كما جسدت الشاعرة "ليلي راشدي" بتقنية الرسم التجسدي الرسوم الواردة في ديوان "متهات الصمت"<sup>3</sup> فاستعانت بالرسومات الفنية على غلاف الديوان وباقي الصفحات، فقد أوردت لكل قصيدة شكل خاص بها يوحي إلى ما جاء في القصيدة وكأنها أرادت أن يستعين المتلقي بالرسومات لخوض غمار القصيدة. فعلى غلاف الديوان شكل (01) لوحة فنية لرأس امرأة تحت نخلة، بشعر طويل من رمل يمتد من الأرض الرملية ليصل لأعلى النخلة، وفي الرمال وردة من الرمل.

<sup>1</sup> ينظر/ محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع نفسه، ص 87.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي: في البدء... كان أوراس، ط 1، دار الشهاب للطباعة والنشر، 1985م، ص 143.

<sup>3</sup> ليلي راشدي: متهات الصمت، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، 1982م.

اختارت الشاعرة اللون الأصفر والذي يرمز من جهة للخديعة والحزن والذبول ويرتبط بالخريف وموت الطبيعة، ولعل هذا ما أرادت أن تعبر عنه الشاعرة خاصة إذا ما ربطنا اللون بالعنوان "مهايات الصمت"، كما أنه من جهة أخرى لون الشمس مصدر الضوء لون الرمال والذي يرمز للإشراق والأمل، وكذلك رمز التغيير والتطوير، وفي توظيف الشاعرة لزهرة الرمال التي تتكون طبيعياً من الرمال عبر سلسلة من التفاعلات بين المعادن المتواجدة في المياه، دلالة على الصراع من أجل البقاء ومواجهة الحزن والأمل وتطلعا لغد أفضل.

كما أرفقت قصيدة "شوف الدرس" شكل (02) صورة لكرة أرضية وكأنه كتاب تتساقط صفحاته الواحدة تلو الأخرى. لترتبط بين الماضي والحاضر وتحث المتلقي على طلب العلم والبحث عنه في جميع أنحاء العالم مجسدة ذلك بالكرة الأرضية.

أما قصيدة "أقوال ممنوعة" شكل (03) فالشاعرة تعاني من القيود ومثلت لذلك بصورة فم مغروس به مسمار حاد، وكأنها أرادت التعبير بالرسم عما لم تستطع أن تبوح به.



04

03

02

01

كما نجد صور أخرى للقصائد مثل قصيدة "القصبة" شكل (01) التي أرفقتها الشاعرة بصورة للقصبة بأزقتها الضيقة، وسلالمها المبنية بالطوب العتيق، وتعطي صورة للمرأة العاصمية بوشاحها الذي يغطي رأسها المسمى (الحايك)\* وغطاء الوجه المسمى (العجار)، لترسخ من خلال هذه الصورة أصالة المرأة العاصمية ومحافظتها على عاداتها وتقاليدها، وربط كل هذا بتحدي القصبة بكل من فيها، لمطبات الحياة من استعمار، تلاه فقر وشقاء. أما في قصيدة "كوخ الطين" شكل (02) فتبرز الشاعرة مقاومة كوخ الطين لتقلبات وتطورات العصر، فرغم ما مر عليه من سنين ومن ظروف إلا أن الكوخ بقي محافظا على هويته وانتمائه لأصله، فالصمود رمز للنضال والقتال للحفاظ على الأصل والهوية، ورفع المشعل لا يكون إلا بالمحافظة على الأصول الضاربة في أعماق التاريخ.



شكل 01



شكل 02

## -الرسم الرمزي:

نعني بالرسم الرمزي "الرسم الذي يرمز إلى النص برمز بصري يعادل إبداعيا دلالاته المحورية"<sup>1</sup> نلاحظ هذا النوع من الرسم في ديوان "اكتشاف العادي" للشاعر "عمار مرياش"<sup>2</sup> الشكل (01)



الشكل (01)

يبدو الرسم التجريدي في صفحة الغلاف كأنه يعبر عن الحالة الشبيهة بالمنحنى الرياضي في حساب حالات الروح المتماهية مع خطوة المرحلة التاريخية والمستشرفة لمعالمها القادمة، وكأنه يقيس نبذبات هذه المرحلة ومنعرجاتها وتلويناتها ببارومتر الذات الشاعرة وما تستشعره من خطر قادم يتهدها. ويحاول الشاعر "عمار مرياش" أن يعيد صياغة الدلالات اللغوية للديوان صياغة رسومية من خلال توزيعه لستة تشكيلات حبرية سوداء في ثنايا الديوان شبيهة بحالة الحبر المقذوف، وكأن الشاعر يتخبط في هواجس وجودية المرتبطة بما تتأبطه المرحلة من شرٍ قادم قد يهتك بعادية العادي المعيش ويضطر الشاعر إلى اكتشافه من جديد.

\*/الحايك أو الحائك: والأصل الحيك، لباس تقليدي مغاربي ذو أصل أندلسي

<sup>1</sup>/ محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع نفسه، ص 89.

<sup>2</sup>/عمار مرياش: اكتشاف العادي، ط1، دار نقوش عربية، تونس، صفحة الغلاف الأولى.

كما يأخذ الرسم الذي يعقب عنوان قصيدة (طقوس العشيرة)<sup>1</sup> صورة معبرة عن العشيرة من خلال تصاعد رؤوس هذه الكائنات البشرية غير واضحة المعالم من موجة بحر منسجمة وهم يمارسون لغطاً باديا من معالم أوجههم، ويعبر عن عنوان القصيدة بصورة واضحة. وإذا كنا هنا لسنا بصدد التأسيس لقراءة تشكيلية تعتمد على المفاهيم النقدية التي تتبناها قراءات الفن التشكيلي، لأننا نعتبر أن هذا الأمر ليس من اختصاص هذا العمل، فإن التدليل على تضافر العمل التشكيلي المتعلق بالرسم مع العمل اللغوي المتعلق بالقصيدة، يتيح إمكانية القراءة المزدوجة في توصيل الدلالة إلى القارئ عبر مستويات مزدوجة للتلقي هي كذلك. وتعتبر القصيدة نفسها عن هذه الطقوس التي يحددها النص اللغوي من خلال موضوع القصيدة الذي يوضح المعالم المتخفية في اللوحة ويرفد دلالاتها من أجل الوصول إلى المعنى الذي يريد الشاعر تحقيقه. يقول الشاعر "عمار مرياش":

أقاموا له فرحا فائقا/ جاء أصحابه وأقاربه بالهدايا الثمينة/ واحتفلوا/ بادلوه التهاني  
النساء افتخرن كثيرا/ ورددن كلّ مزايا العروس/ التي حفظتها العشيرة منذ الأزل<sup>2</sup>.  
إلى أن يقول:

الجميع تظاهر بالفرح/ إلا هو/ ظلّ يحدّق في هدف غامض/ وبدا غير مكترث بالفرح...  
أقاموا لولده مأتما لائقا/ جاء أصحابه وأقاربه في ثياب الحداد<sup>3</sup>.

وتصبح إمكانية التجريب عند الشاعر خاصة تمكّنه من الانتقال بالدلالة النصية إلى مستويات جمالية ترتقي بالنص وتحوّله إلى دلالة رسمية تحاور المتلقي بمستوى معرفي متأصل في فهم إشكاليات التجريب الحدائي من دون المزايدة على الداليتين في طرحه لفهم هذه الإشكاليات. ومن أهم الدواوين الشعرية التي خصت الغلاف بصور رمزية إيحائية ديوان "الحبشة"<sup>4</sup> للشاعر "عمار مرياش".

<sup>1</sup> / عمار مرياش: اكتشاف العادي، الجمعية الوطنية للمبدعين، دط، 1993م، ص 63.

<sup>2</sup> / المصدر نفسه، ص 64.

<sup>3</sup> / المصدر نفسه، ص 65.

<sup>4</sup> / عمار مرياش: الحبشة يليها النبي، مصدر نفسه، صفحة الغلاف.

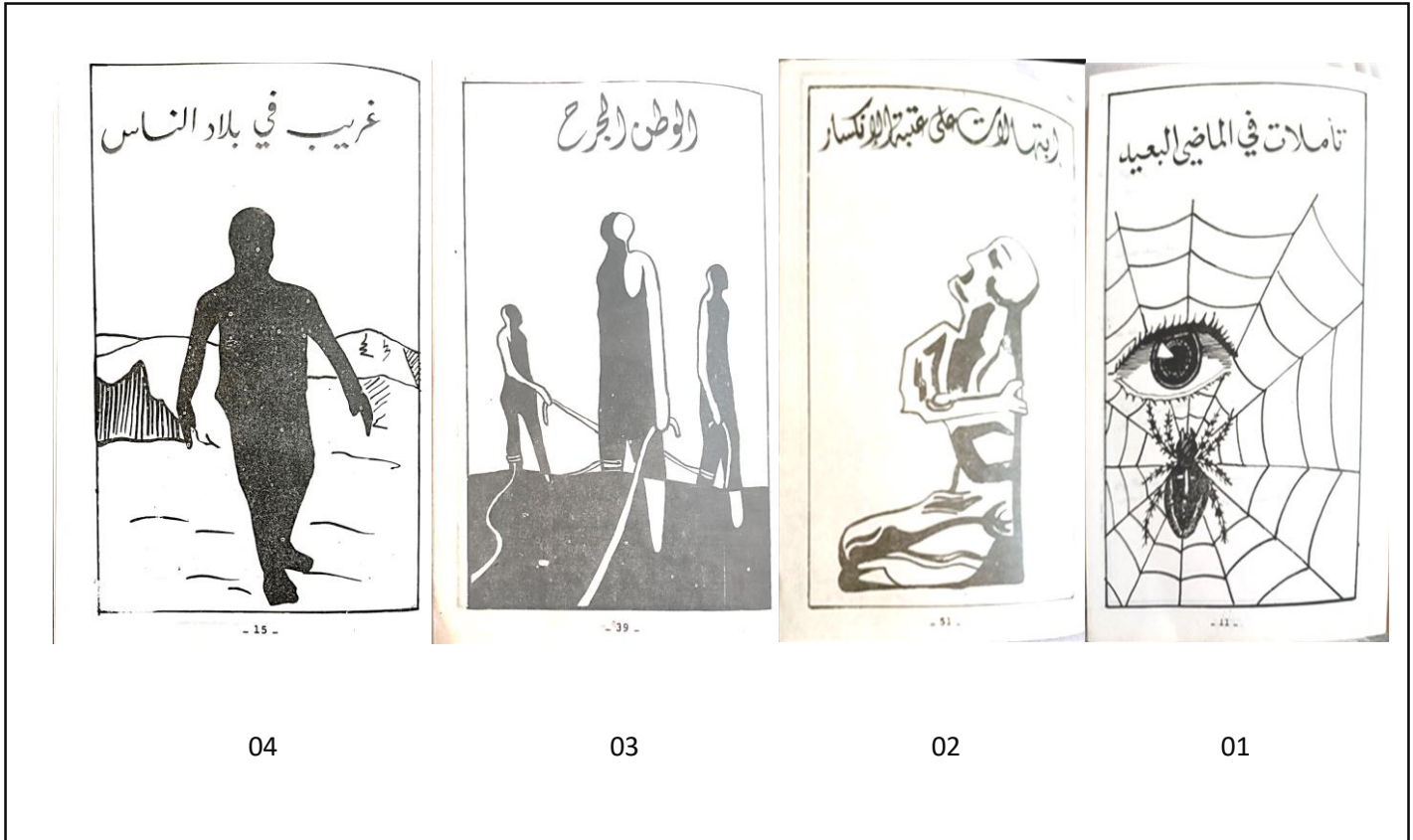


الصورة الجغرافية للديوان تنصهر فيها أبعاد متعددة، تاريخية ونفسية وواقعية، تختزل رؤيا الشاعر لواقعه، عبر لعبة القناع التي مارسها الشاعر في النص، فالقارئ للوحة الجغرافية المصاحبة للعنوان يجدها اشتغلت على ثلاثة خطوط عربية، الخط الكوفي؛ خط النسخ، والخط المغربي القديم، فالشاعر "يعمل على التوزيع الخطي للنص، يؤرخ لدلالة النص، فيما هو يخضع لقيم ثقافية، ويقترح على القارئ طريقة لإعادة بناء النص والبحث عن دلاليته، تبعا لاتجاهات البنية الخطية داخل بياض الصفحة"<sup>1</sup> هذا التنوع في الخطوط يدخل القارئ في حالة دهشة فكل خط مراجعه التاريخية والحضارية والخصوصية، ويختزل بنية معرفية وسوسيو ثقافية للبيئة التي ينتمي إليها، وعبرها يمتص الشاعر المخزون الدلالي للخط ويستثمره لصالحه. فتظهر الصورة المصاحبة للعنوان الرئيس رجلا يرتدي زيا عربيا إسلاميا، يقاتل رجلا آخر، ومن خلال لونه الأسود يدل على أنه ينتمي للحبشة، كما تشير علامة الهلال فوق خوذة الرجل المقاتل إلى رمزية الإسلام، أضف إلى ذلك طبيعة السيف الذي طعن به الفارسُ الرجلَ الأسودَ، يحمل رمزية سيف ذي الفقار لسيدنا علي بن أبي طالب. الصورة تحمل دلالة صادمة للقارئ ذلك أنها تبين اقتتالا بين الرجل المسلم مع ما يبدو في الصورة - أنه رجل حبشي وهي قلب للحقيقة التاريخية، التي وردت في عديد كتب السير والتاريخ، فما ترسب في لدى القراء أن الحبشة وملكها النجاشي هم من احتضنوا المسلمين من بداية الدعوة، بحيث رفض الملك تسليم المسلمين إلى كفار قريش آنذاك حينما هاجروا إلى الحبشة سجل التاريخ الإسلامي هذا الموقف النبيل للنجاشي<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص 85.

<sup>2</sup> السحمدي بركاتي: التشكيل البصري في ديوان الحبشة لعمار مرياش، جامعة محمد بوضياف - المسيلة

أسئلة كثيرة تثيرها عتبة الغلاف حيث كثف الشاعر من اشتغاله على الرموز التاريخية والدينية في عتبه عبر مناصات متجاورة، لذلك الديوان مفر بالهجرة إلى حبشته، ولكن برؤيا مختلفة تفيد من معطيات التاريخ والدين والواقع. وعلى غرار الغلاف الخارجي للديوان حفلت باقي صفحات دواوين عدة برسومات كثيرة معبرة عما يعيشه الشاعر فاضحة للأمور المسكوت عنها، من أهم هذه الدواوين نجد ديوان "احتجاجات عاشق تائر" للشاعر "محمد شايطة"<sup>1</sup> والذي أدرج لكل قصيدة ما يناسبها من صور نورد منها الصور التالية:



كل الصور السابقة جاءت تحمل صور لشخصيات تعاني، فالشاعر جعل الصورة تنطق بما لم يستطع أن يبوح به، ليجعل القارئ يدخل في بحث عن سر كل صورة وكشف ما تخفيه من أسرار لم يبوح بها الشاعر. أما الشاعر "الأخضر بركة" فقد اختار غلاف "الأعمال الشعرية" مزهوا برسم تجريدي باللون البني، تعلوه جملة (الأعمال الشعرية) بالخط العربي، كما تخللت الديوان صور تجريدية تتخللها حروف عربية.

<https://www.theses-algerie.com/253790160>

<sup>1</sup> محمد شايطة: إحتجاجات عاشق تائر، رابطة إبداع الثقافية، 1991م، ص11؛ 15؛ 39؛ 51.



لقد تمكن الشاعر "الأخضر بركة" من رسم قصيدته وتشكيلها تشكيلا بصريا، فهو يحاول أن يمنح نصه الشعري "إحداثيات الصمت"<sup>1</sup> فرصة أكبر لاحتلال رقعة البياض التي تتناسب مع الاشتغال الرؤيوي للكتابة، حيث يعد التشكيل البصري للقصيدة "بنية أساسية من بنى الخطاب الشعري الحديث ودالا ثريا يوجه فعل التلقي، استنادا إلى أدوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات"<sup>2</sup> من خلال ما سبق يتضح لنا جليا أن الشعر الجزائري المعاصر حفل بالتشكيلات البصرية -كضرب من التجريب الإبداعي- التي دعت إلى انفتاح النصوص الشعرية على باقي الفنون، لخلق ظاهرة جديدة تخرج به عن المألوف لتغير تماشيا مع الحداثة وما تقتضيه من تغيير.

<sup>1</sup> / الأخضر بركة: الأعمال الشعرية، ط1، ميم للنشر، 2013.

<sup>2</sup> / محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، د.ط، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2008، ص82.

## المبحث الثاني: التشكيل البصري والرسم الخطي والدلالة البصرية:

## 1- التشكيل البصري والطباعة:

إن الحروف بأشكالها وهيئاتها المتنوعة هي المكون الأساسي للخط، وقد التفت الشعراء منذ القديم إلى القيمة البصرية للحرف العربي، وكل ما يمكن إدراكه فيه إلا بالبصر، فأبدعوا ألوانا من القوائد (الكتابية) التي تعتمد على المظهر البصري للحرف، لكن تجاربهم وصفت بالقشور<sup>1</sup> "إن خط اليد "صورة موزعة في فراغ منبئة عن صورة في التكوين النفسي لشخصية الكاتب"<sup>2</sup> والخط المجرد هو مادة خط اليد والفنون التشكيلية إذ "يعتبر الخط من العناصر المهمة في وحدة العمل الفني التشكيلي، وللخط خامته التي تختلف من عمل فني لآخر، فهو عبارة عن حروف الكلمات في اللغة والأدب مثلا وهو الخط بأشكاله (المستقيم؛ المنحني؛ العمودي) في الفن التشكيلي"<sup>3</sup> وبعتماد خط اليد المجرد بأشكاله المختلفة "ورسم الحروف الهجائية وتصويرها بشكل جميل زاه، يساعد على تفسير المقصود بسهولة"<sup>4</sup> فإنه يدخل حيز التشكيل البصري المفعم بالدلالة البصرية. "إن الهيئة البصرية للحرف قادرة على نقل دلالات معينة للمتلقي إذ أنه مثلما توحى الأصوات بالدلالات فإن هيئات الحروف توحى بالدلالات لأن المرء يعي في ذهنه هيئات الحروف مثلما يعي أصواتها ويربطها ربطا وثيقا بالأشكال الشبيهة بها، وهذه القدرة ناتجة عن تداعيات يلعب تراسل الحواس فيها دورا كبيرا"<sup>5</sup> لقد وظف الشاعر الجزائري المعاصر نوع الخط لتسجيل دلالة بصرية محدودة.

<sup>1</sup> محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المرجع نفسه، ص 101.

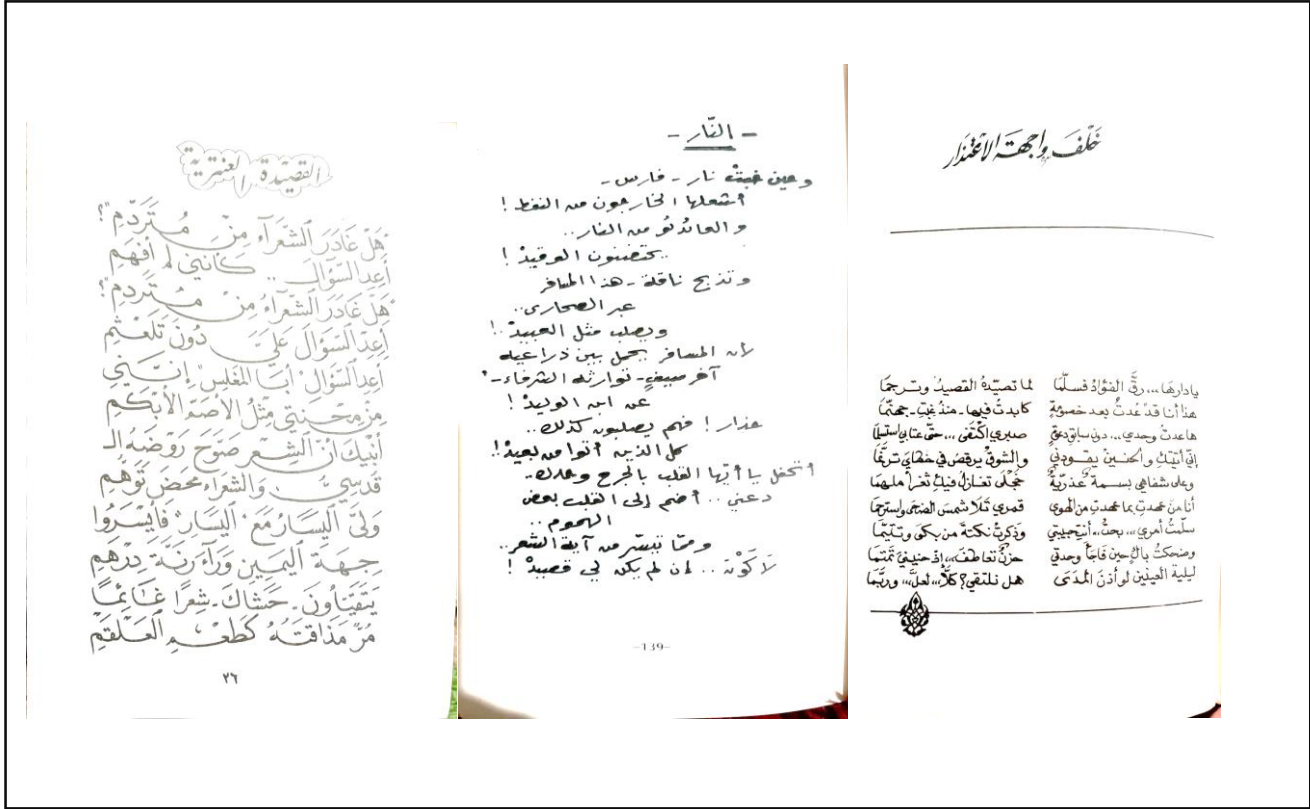
<sup>2</sup> عفيفي فوزي: الكتابة الخطية العربية، وكالة المطبوعات، الكويت، 1980، ص 378.

<sup>3</sup> إنصاف الرضي: علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، ط1، دار الفكر، عمان، 1995م، ص 300.

<sup>4</sup> الجبوري تركي: الخط العربي الإسلامي، ط1، دار البيان، بغداد، 1975م، ص 8.

<sup>5</sup> محمد الصفراني: مرجع سابق، ص 115.

من النصوص الجزائرية المعاصرة التي وظفت نوعية الخط لتسجيل دلالة بصرية محددة نص للشاعر "عبد الوهاب زيد"<sup>1</sup> شكل (01) وكذا الشاعر "عز الدين ميهوبي"<sup>2</sup> شكل (02) وما كتب "عبد الله عيسى لحيلح" في ديوان "سبع معلقات الجاهلية الأخيرة"<sup>3</sup> شكل (03)



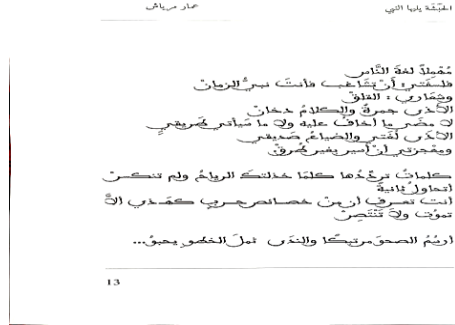
من أهم النصوص التي وظفت نوعية الخط لتسجيل دلالة بصرية محددة نص "الحبشة"<sup>4</sup> للشاعر "عمار مرياش"

<sup>1</sup> عبد الوهاب زيد: رؤى الساعة صفر، مطابع عمار قرفي، باتنة، ص 25.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، دار الشهاب للطباعة والنشر، ص 139.

<sup>3</sup> عبد الله عيسى لحيلح: سبع معلقات الجاهلية الأخيرة، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 26.

<sup>4</sup> عمار مرياش: الحبشة، مصدر نفسه، ص 13.



إن الشاعر لا يهدف من استعمال الخط المغربي سوى تسجيل دلالة محددة تتمثل في المباشرة الثقافية المنعكسة من الهيئة البصرية لنوعية الخط، فتحليل خط اليد في محوري سمات الأداء الشفهي والدلالة البصرية، يؤكد أن خط اليد أقدر وأقرب من الطباعة إلى تمثيل الدلالة البصرية وسمات الأداء الشفهي للنص المخطوط، "ولعل الخط هو الفن الأوجد الذي نستطيع دون مغالاة أن نقول إن له روحا فهو كصوت الإنسان يعبر عما في النفس من أفكار"<sup>1</sup>.

## 2- التشكيل البصري وعتبات النص:

لقد أدرك الشعراء أهمية الإخراج في التأثير على النص من خلال وظائفه الرئيسية والمتمثلة في 'جذب القراء' باستغلال المداخل المرئية اللازمة لعمليات الجذب وذلك تبعا لقدرتها على شد انتباه القارئ، وتسهيل القراءة: بتهيئة أفضل فرص التعرض أمام القراء بما يتناسب مع النظرات السريعة المبنية على ضيق وقت القراءة المعاصرين حيث يتعين أن تؤدي هذه النظرات إلى الإلمام بأهم الوحدات المنشورة في الصفحات بما يسهل وصول القراء إلى الوحدات التحريرية التي تلبى احتياجاتهم الاتصالية، والناحية الجمالية<sup>2</sup> وذلك بالتركيز على جوانب معينة من النص وإعطائها أهمية من شأنها دفع المتلقي إلى التعاطي مع النص بصريا وإدراك مراد الشاعر.

إن الإخراج الطباعي يشغل على بنية الخطاب الشعري بتشكيلات بصرية تروم توجيه القوى القرائية نحو محفزات التلقي والاندغام في عالم النص من بوابة العين. وبذلك يصبح الإخراج الطباعي جزءا أساسيا من بنية الخطاب الشعري نفسه.

<sup>1</sup> إبراهيم عبد الحميد: الوسطية العربية، ج2، ص110.

<sup>2</sup> العسكر فهد: الإخراج الصحفي، أهميته الوظيفية واتجاهاته الحديثة، ط1، مكتبة العبيكان، الرياض، 1998م،

إن فن الإخراج يمارس الضغط على الدلالة البصرية لتكون سندا للدلالة المضمونية/الداخل وليس مغيبا لها، فهو ليس حلية شكلية وإنما هو نص رديف أو محيط بالنص الأساسي يؤثر ويتأثر بما حوله، وبالنظر في تجليات التشكيل البصري والإخراج الطباعي، فنعني بعتبات النص "مجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به"<sup>1</sup> فالاهتمام بدراسة عتبات جاء نتيجة اهتمام النقد البنيوي بالنص، فتتمثل أهمية العتبات في التعرف على الأجواء المحيطة بالنص، ومقاصد الشاعر، وموجهات تلقي نصوصه، كما تتمثل أهميتها في "كون قراءة المتن تصوير مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا لا نلج الدار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح"<sup>2</sup> أي يمكننا تكوين معرفتنا بالمتن الشعري تأسيسا على عتبات النصوص التي أخذت أهميتها في الشعر العربي المعاصر.

**2-1 عتبات النصّ الخارجيّة:** نبدأ بالغلّاف والذي يعد -دون جدال- العتبة الأولى، التي تواجه بصر المتلقي، الأمر الذي جعل الدارس يهتم به، كظاهرة فنية، نقله من كونه مادة ورقية حافظة للمادة المطبوعة إلى فضاء "من مهيمنات الخارجية والموجهات الفنية التي تحفز القارئ وتساعد على تلقي النصوص الشعرية"<sup>3</sup> فعتبة الغلاف الأمامي عبارة عن افتتاح الفضاء الورقي أما الغلاف الخلفي فيمثل هو كذلك وظيفة عملية مثل الأول، لكنه يختلف في كونه عبارة عن إغلاق الفضاء الورقي<sup>4</sup> وينقسم الغلاف إلى:

**عتبة الغلاف الأمامي:** المتأمل في المجموعات الشعرية لكل من "الأخضر فلوس، جوازات سفر عاشور بوكولة، العربي حاج صحراوي، فلوات الصمت والمجاهرة" ليلي راشدي

<sup>1</sup>/ بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص، ط1، أفريقيا الشرق، 2000م، ص21.

<sup>2</sup>/ المرجع نفسه، ص23.

<sup>3</sup>/ محمد فاضل جنوع: التشكيل البصري في قصيدة ماجدة غضبان

18:00، 2021/05/25، <https://www.almothaqaf.com/readings-1/76884>

<sup>4</sup>/ ينظر/ محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950، 2004)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2008، ص 134.

مهايات الصمت، أرفض أن يدجي الأطفال "زينب الأعوج"، الصخر والجسور "عاشور بوكلوة"،  
لو أنت تدرين كم أحبك، عبد الكريم قذيفة...".

فجل الدواوين السابقة تتشكل من تقنية اللوحة، تحمل خلفية الوجه النسوي.

-ففي مجموعة "الأخضر فلوس" تبدو امرأة مرسوم بتقنية الصورة الملونة، امتازت بطابع أنثوي  
تحلى من خلال أحمر الشفاه، بجانبها حصان. في أعلى المجموعة صورة للشاعر على عكس  
الدواوين أين نجد صورة الشاعر في نهاية الديوان، كما يتوسط العنوان الصفحة بخط غليظ، تحته  
اسم الشاعر، مع ذكر في نهاية الصفحة اسم وشعار دار النشر.

-أما الشاعر عاشور بوكلوة في غلاف ديوان 'غوايات' يجسد امرأتان الأولى بحجم كبير كأنها  
مرسومة بالأسود تعلو الغلاف الأمامي، ونجد امرأة أخرى أسفل الغلاف إلى اليمين تمتاز بوضع  
ماسك العيون، كالذي يوضع في الحفلات التكرية، ووضعها لأحمر الشفاه الأحمر الغامق،  
وتتزين يدها بمختلف الألوان، وفراشات تعلو رأسها، كما يتوسط الصفحة صورة الجسور المعلقة  
لمدينة قسنطينة العريقة، أما اسم الشاعر فتوسط أعلى الصفحة، أما عنوان الديوان فقد كتب بلونين  
الأحمر بالخط العريض 'غوايات' يتلوه باللون الأبيض 'الصخر والجسور' وتحتها كتبت عبارة  
'شعر' وفي أسفل الصفحة رمز دار النشر. وكان الشاعر يبحر بنا إلى زمن جميل مضى.

-أما الغلاف الخلفي فقد رسمت صورة الشاعر بشكل صغير في أعلى الصفحة إلى اليمين توحى  
وكان الشاعر غارق في التفكير، وفي وسط الصفحة كتبت ست أبيات شعرية باللون الأسود داخل  
إطار أبيض، تعبر عن مدى اشتياق الشاعر وتغزله بمن أحب قلبه، مؤكدا على وفائه للعهد وفي  
أسفل الصفحة أشكال متموجة باللون الرمادي.

-بالنسبة للشاعر 'العربي حاج صحراوي' في مجموعته "فلوات الصمت والمجاهرة أو أهزوجة  
النهاية" فقد جاء الغلاف مميزا بتباين الألوان فيه وبدا الأحمر متداخلا مع الأسود في تقنية وكأنها  
مرسومة بخربشات تغطي صورة لوجه امرأة مغلوقة العينين تتوسط وجهها صورة لشجرة ذات  
الأوراق اليابسة، كما يتوسط أعلى الصفحة وبالخط العريض اسم الشاعر، وفي منتصف الصفحة  
نجد العنوان مزيج بين الأحمر في كلمة (فلوات) بالخط العريض، وتليه باللون الأبيض (الصمت  
والمجاهرة) وتحتها بخط أقل سمكا (أو أهزوجة النهاية).

كما تليها في أسفل الصفحة وفي منتصفها جنس الكتابة (شعر)، وفي نهاية الصفحة وفي منتصفها وداخل إطار صغير مربع الشكل أبيض اللون يشبه طابع بريد كتب في أسفله دار النشر، أما الغلاف الخلفي فقد قسمت الصفحة إلى جزئين بلونين مختلفين أخضر داكن بحجم صغير في الأعلى احتوى داخل إطار صغير صورة الشاعر أعلى اليمين، وبجانبتها أهم إصدارات الشاعر في نقاط متتالية ضمت عنوان الديوان ومؤسسة النشر وسنة النشر. أما الجزء السفلي الأكثر حجماً فجاء لون فاتح حوى خمسة أبيات شعرية كتبت بطريقة الشعر العمودي وفي أسفل الصفحة طابع دار النشر.

-وفي ديوان 'متهات الصمت' للشاعرة 'ليلي راشدي' لوحة مرسومة من الرمال تجسد صورة امرأة ذات شعر طويل تنظر إلى أعلى حيث تطل عليها نخلة مائلة وتحتها وردة بالرمال الصحراوية الصفراء. كما قد يدرج الشاعر في الغلاف الأمامي: صورة المؤلف: لعل ما يبرز اهتمام البحث السيميائي بالصورة الفوتوغرافية، هذا الانتشار الملفت الذي فرضته بحضورها وأشكالها المختلفة في نسيج حياتنا اليومية، ولما كان المجتمع والثقافة السائدة يميلان كما يرى إلى تطبيع Naturaliser البعد الرمزي والثقافي والإيديولوجي للصورة، فاللجوء إلى المقاربة السيميائية يعد خطوة هامة في الكشف عن القيم الدلالية، وإعادة المعنى غير المرئي للصورة والإنسان والتاريخ. إن الصورة الفوتوغرافية (صورة الشاعر) "لا تعرض نفسها من أجل الرؤية وحسب، وإنما هي مقروءة بقدر ما هي مرئية" وتذكرنا بأشياء كثيرة وتقبض لنا على ذكريات قد لا تحتفظ بها الذاكرة، فتسعفنا الصور بها، وهم الإشارة إلى أنه "للصورة جوانب عدة منها هذا الجانب التذكيري"<sup>1</sup>.

انطلاقاً من هذه الرؤية للصورة "سلطة في التواصل الجمالي والتواصل التداولي جميعاً"<sup>2</sup> وبذلك تصبح الصورة الفوتوغرافية - ما لها من أهمية في إثراء النص - واحدة من أهم هذه عناصر الوثائق التسجيلية ف"الرسالة الإشارية للصورة الفوتوغرافية هي الصورة ذاتها، تلك الصورة الواضحة التفسير، والتي لا يمكن الاختلاف عليها.

<sup>1</sup> / العبد محمد: الصورة والثقافة والاتصال، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع62، ربيع وصيف، دمشق، 2003، ص134.

<sup>2</sup> / العبد محمد: مرجع سابق، ص134.

لكن إذا تدخل الإنسان عبر استخدامه لآلة التصوير، وتفسيره للصورة سيكون للرسالة معنى آخر وهو المعنى الإيحائي<sup>1</sup> ففي الصورة تتضح دقائق الأشياء. في هذا المستوى الذي يقرأ فيه النص الكتابي بدلالة الصورة الفوتوغرافية، ذات الأبعاد المتعددة يجب التركيز في الصورة المصاحبة، والسعي إلى تحقيق رابط سيميائي بين فضاء الصورة والتعليق النصي، وملاحظة خاصية "تكثيف التركيز على الأنا حيث يؤدي ذلك دورا مهما"<sup>2</sup> في استشفاف الرؤية التي تجتهد القراءة التأويلية في تحصيلها، والبرهنة على مقاربتها. والصورة على الغلاف تتناص مع العنوان، ومع ماجاء في قول الشاعر.

-يسعى واضع الصور الفوتوغرافية على الغلاف إلى تحقيق أكبر قدر من الاندماج بين (السيرة الشخصية) لصاحب الصورة ونصوصه المنسوجة من خيوط الكلمات التخيلية رغبة منه في استكمال نص مفترض طرفاه: السيرة من جهة، والنص الشعري من جهة أخرى. فالسيرة التي يمكن وصفها بنص مصغر لا يمكن تجاهلها في إعداد أية مقارنة لنص متخيل عناصره الأساسية الكلمات المموهة عن أصولها الوضعية، وأغلفة الكتب المزينة بصور شخصية والمنتخبة انتخابا خاصا هي جزء من السيرة الشخصية، وهما مادتا النص المصغر الذي يعد رافدا من روافد استكمال النص. وعلاوة على ذلك فهي تهدف إلى تضمين الزمن في الصورة ذاتها ليسحب معه النظام الثقافي الذي انتعشت فيه قصائد هذا الشاعر. فكأن غاية الصورة هي إيجاد أفق للقراءة أيضا.

كلاهما إذن (النص والغلاف) يؤلفان نصا آخر ذا وظيفة أخرى تهدف إلى تمثيل البعد الثقافي والسيكولوجي في آن، وعلاوة على ذلك فهو يسعى إلى تحقيق أقصى درجات التأثير والتوصيل، وبمقتضى هذا التفسير لطبيعة الغلاف كانت المجموعة الشعرية ممهورة بصورته التي تظهر أو توحى بعالمه المأساوي، وهذا ما يغري قارئه بالبحث عن التماثل النصي، بين نص اللغة في دواوينه الشعرية كلها، ونص سيرته المؤطر بسياقات شتى.

<sup>1/</sup> الحسني عبد المنعم: قراءة الصورة الفوتوغرافية تحليل سيموطيقي، مجلة نزوى، ع38، أبريل 2004.

<sup>2/</sup> محمد صابر عبيد: مظهرات التشكل السيرداتي، قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص70.

ما صورة هذا الشاعر على غلاف مجموعته إلا مفتاح البحث عن ذلك التماثل، فالغلاف ينم عن وجع وجودي في الجسد والفكر معا، يجري هذا كله في صلب مأساة الشاعر، وعندما تقرأ أشعاره تتخيل صورته الجسدية فتتشكل صورة أخرى غير مطابقة للأصل، إنها تتكون من صورة التخيل وصورة الواقع معا.

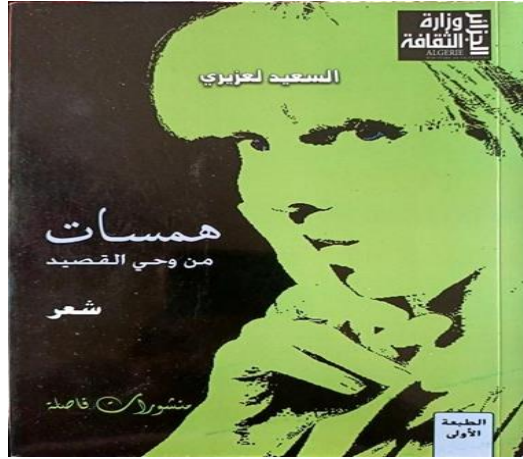
\* إن نمط صورة المؤلف يقوم على وضع صورة وجه المؤلف على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي، ومن الكتب الشعرية التي أخرجت الصفحة الخارجية لغلافها الأمامي بتقنية صورة المؤلف ديوان "كائنات الورق"<sup>1</sup> للشاعر "نجيب أنزار".



أما الشاعر "السعيد لعزيزي"<sup>2</sup> فقد اختار أن تكون واجهة ديوانه "همسات من وحي القصيد" صورة تشكيلة له وهو يضع يده على فمه كأنه يقول لا للحديث.

<sup>1</sup> نجيب أنزار: كائنات الورق، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998.

<sup>2</sup> السعيد لعزيزي: همسات من وحي القصيد، ط1، منشورات فاصلة، 2017.



أما الشاعر " محمد جربوعة"<sup>1</sup> في ديوان "مطر يتأمل القطعة من نافذته" فقد اختار أن تكون صورته في نهاية الديوان الغلاف الخارجي بطريقة خلفية كبيرة تتضمن أبيات شعرية من الديوان



ويرى "محمد الصفرائي" "أن تقنية وضع صورة الشاعر على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي لا تخدم الدلالة في شيء، فهي غير قادرة على مد جسور دلالية مع المتن الشعري بسبب انعدام الصلة بين النصوص وصورة المؤلف، فالصورة تعادل من حيث قيمتها الدلالية اسم المؤلف، ومادام الاسم مكتوبا على الغلاف فإنه يغني عن وجود الصورة"<sup>2</sup>.

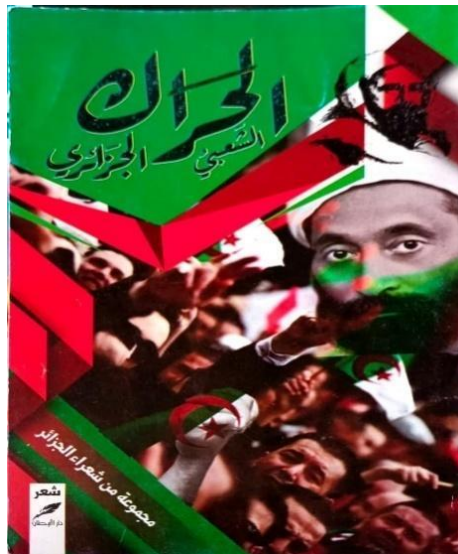
<sup>1</sup> محمد جربوعة: مطر يتأمل قطعة من نافذته، ط1، البدر الساطع للطباعة والنشر، 2014م.

<sup>2</sup> محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص121.

والشاعر "ناصر معماش" <sup>1</sup> اختار أن يكون غلافه الأمامي حاملا لصورة مرسومة للأديب الناقد "السعيد بوطاجين" فالديوان كأنه يؤرخ لمسيرة هذا الرجل الأكاديمي ولمنجزاته في الحقل الثقافي الجزائري المعاصر.



وفي ديوان "الحراك الشعبي" الذي أخرجه مجموعة من الشعراء تزامنا مع الوضع السياسي في الجزائر أثناء الحراك الذي قام به الشعب يوم 22 فيفري 2019م ضد سياسة حكم "بوتفليقة" وقد اختار الشعراء صورة للأمير "عبد القادر" كأنهم يتمنون عودة تاريخ هذا الرجل البطل، يتوسط صورة للشعب الثائر ضد الفساد السياسي، يغلب على الغلاف ألوان العلم الوطني الجزائري.



<sup>1</sup>/ ناصر معماش: هذا تكلم الشيخ بوطاجين، دار الوطن، ط2016.

الصورة التشكيلية: إن نمط اللوحة التشكيلية يقوم على وضع لوحة تشكيلية -مختارة بعناية- على الصفحة الخارجية للغلاف الأمامي. وقد انتشر نمط اللوحة التشكيلية مع الدواوين الشعرية المفردة بشكل خاص بهدف تحفيز المتلقي وتوجيهه إلى التعاطي مع المتن الشعري. ومن الدواوين الشعرية الجزائرية التي أخرجت الصفحة الخارجية لغلافها الأمامي بتقنية اللوحة التشكيلية دواوين "ألف نافذة وجدار"<sup>1</sup> للشاعر "حسين عبروس" (شكل 01) حمل صورة تجريدية لامرأة جالسة تضع قدما على قدم، كأنها ملكة، وخلفها ظل رجل يظهر من بعيد. أما ديوان "بقايا الجرار"<sup>2</sup> للشاعرة "جميلة عظيمي زيدان" شكل (02) صورة لبقايا جرار مكسورة تعكس ما جاء في العنوان، كما تحمل الصورة (شكل 03) لديوان "عقاب بلخير" "السفر في الكلمات"<sup>3</sup> صورة لحمامة هاربة فوق غصن شجرة نامية، تنتظر للخلف خوفا من شيء مجهول يكاد يبتلعها.



<sup>1</sup> حسين عبروس: ألف نافذة وجدار، ط1، مطبعة عمار قرفي، 1996.

<sup>2</sup> جميلة عظيمي زيدان: بقايا الجرار، دار هومة، 2001.

<sup>3</sup> عقاب بلخير: السفر في الكلمات، ط1، مطبعة عمار قرفي، 1992.

نعرض فيما يلي صور مجموعة من الدواوين الشعرية التي اهتم أصحابها بالغلاف، وحرصوا على أن يخرج في صورة تعكس ما ورد فيه من قصائد



لقد حمل غلاف ديوان "غوايات" <sup>1</sup> للشاعر "عاشور بوكولة" صورة خلفية لامرأة بشعر طويل منسدل، وأخرى تضع خطأ لحجب عينيها، وتتوسط الصورة جسور معلقة لمدينة قسنطينة. يزهو الغلاف بألوان مختلفة بين الأحمر والأبيض والأصفر. أما غلاف ديوان "ذاكرة الجرح وآخر الأمنيات" <sup>2</sup> للشاعر "عبد الوهاب زيد" نصف وجه حزين مغطى تحت العين بيد تحمل سبحة. أما الشاعر "عاشور بوكولة" فاختار في ديوان "الحشاش والحلازين" <sup>3</sup> صورة لشخص بتقنية الخلفية، وجه امرأة غير بارزة الملامح، وفي أسفل الصورة حمامة وفراشة، تغمرهم خطوط ملتوية.

<sup>1</sup> عاشور بوكولة: غوايات الصخر والجسور، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2015.

<sup>2</sup> عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح وآخر الأمنيات، دار أمواج للنشر، 2004.

<sup>3</sup> عاشور بوكولة: الحشاش والحلازين، مطبعة nir، 2002م.



كما حملت أغلفة دواوين الشعراء على غرار ديوان "تغريبة جعفر الطيار"<sup>1</sup> للشاعر "يوسف وغيلسي" دلالات فاللون الأسود الذي طغا على غلاف التغريبة دليل على موجودات ظلامية تحدث عنها الشاعر، كأنه أراد التعبير عن ليلة شديدة الظلام يحاول الشاعر إضاءتها من خلال أبياته الشعرية، كما أنه استخدم اللون الأحمر ليوحي بوجود أحزان، تتصارع ونظرة السلام المستقبلية. أما الشاعر "عيسى لحيلح" في ديوان "سبع معلقات الجاهلية الأخيرة"<sup>2</sup> اختار صورة النار الملتهبة تتوسط الديوان، فيشير اللون الأحمر إلى دلالات متنوعة فبالإضافة إلى أنه رمز النار يحيل إلى العديد من الدلالات الإيجابية منها الشجاعة والشرف والخصوبة، ولعل الشاعر قصد بذلك التاريخ التليد للشعر العربي. كما عمد "عبد القادر رابحي" في ديوانه "فيزياء"<sup>3</sup> إلى تفاعل الشعر مع العلوم والفنون.

<sup>1</sup> يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيار، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، 2003.

<sup>2</sup> عيسى لحيلح : سبع معلقات للجاهلية الأخيرة، دار الروائع، للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، دط، 2013م

<sup>3</sup> عبد القادر رابحي: فيزياء، ط1، منشورات ليجوند، الجزائر، 2010

**اسم المؤلف:** يشكل الاسم في المحيط الإنساني عتبة أولى للعبور من (الطبيعي) إلى (الإنساني) وكأن (الاسم) شرط من شروط الانتماء إلى الرؤية الإنسانية للكون والحياة، ولذا كان إطلاق الاسم على الانسان الوليد علامة على انتمائه إلى المحيط الإنساني.

لأن الاسم هوية ورؤية إنسانية تنتمي إلى هذا العالم. قد خط اسم الشاعر (علي بوزوالغ) باللون الأبيض، وتجدر الإشارة إلى أن بعضهم جعل هناك علاقة تربط الألوان ودلالاتها بالتحليل النفسي ليصبح "اللون الأبيض رمز الطهارة والنقاء والصدق، وهو يمثل (نعم) في مقابل (لا) الموجودة في الأسود"<sup>1</sup> ويصبح الأسود لونا يمثل "الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول، والميل إلى التكتّم ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء"<sup>2</sup> مما يدعم هذا التوجه ما كتب على الغلاف الخلفي: "امرأة الشعر تأتي..ني"

**لكن حين تعود إلى أعينهم**

**تبكي وتموت**

**فلمن أمنح وجهي**

**ولمن أمنح هذا الصوت**

فالأبيض متواجد بتجادل مع اللون الأسود، وبالتالي فهذه "الأيقونة السيميولوجية تقدم نفسها بنفسها باعتبارها نمطا جديدا في التعبير الشعري، فالشاعر المعاصر بوجهته هذه أصبح يبحث عن مخرج اضطراري يبث من خلاله أشواقه وأحزانه المرعبة التي انبثقت عن أزمته الداخلية وعن وضعه الوجودي المتأزم، إنه ذلك الإنسان القلق الذي يواجه مصيره بكل ما أوتي بشجاعة"<sup>3</sup>

**العبارة التّجنيسيّة:** جاءت عبارة (شعر التجنيسية) أعلى الصفحة باللون الأسود، وقد ورد تعريف الشعر باختلاف العصور، والثقافات والمدارس الأدبية والشعراء، فقالوا قديما أن "الشعر ديوان العرب" لأنه يتضمن أخبارهم وحروبهم، وأيامهم، وحفظ أنسابهم كسجل تاريخي صحيح، وموثق، اما من التعريفات الحديثة نذكر قول 'أدونيس' 'لعل ما نعرف به الشعر الجديد هو الرؤيا"<sup>4</sup>.

<sup>1/</sup> عمر أحمد مختار: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ص186.

<sup>2/</sup> المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

<sup>3/</sup> كعوان محمد: سيميائية القناع، مقارنة تأويلية في 'فيوضات المجاز' المرجع نفسه.

<sup>4/</sup> أدونيس: زمن الشعر، ص9.

- وحضور الزرقة وطغيانها من هيمنة السماء، واتساع المحيطات المسيطرة على كوكب تغلب عليه الزرقة، وفي اللون الأزرق إشارة إلى الحكمة والخلود لذلك استعمله العرب في الوشم كما أكثر منه الصينيون في أوانيهم الشهيرة، وهو عنصر واسع الانتشار في الفسيفساء الزخارف الإسلامية" وحضور الأزرق هو حضور ثقافة العطش التي من شأنها أن تلد في الشعر في الشعر بحارا من الماء، فالشاعر يحاول اختصار الارتواء من خلال الشعر. واللون الأزرق من الألوان الباردة وهو لون السماء والبحر والتقاؤل، ولون الامتداد الذي لا نهاية له، فأعلى الغلاف وباللون الأزرق تبدأ رحلة في مجاهيل اللغة الشعرية.

**عتبة الغلاف الخلفي:** إن الغلاف الخلفي هو العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي: إغلاق الفضاء الورقي، وقد ساد نمطان إخراجيان للصفحة الخارجية للغلاف الخلفي في الدواوين الشعرية المعاصرة.

**نمط الشهادات:** إن نمط الشهادات يقوم على اختيار الشاعر مقتطفات دالة من دراسات نقدية أجريت على نصوص مجموعته ووضعها على الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي. ويكتسب هذا النمط سمة الشهادة لأن المقتطفات التي يبرزها الشعراء على أغلفة دواوينهم تصدر غالبا عن نقاد لهم مكانتهم العلمية التي تجعل من ثنائهم على عمل ما شهادة على نجاحه، ومن الدواوين التي أخرجت الصفحة الخارجية لغلافها الخلفي بتقنية الشهادات ديوان "ويبقى العالم أسئلتي" للشاعر "عبد الغني خشة"<sup>1</sup> والذي استعان بكلمة للشاعر "عز الدين ميهوبي" قائلا: <> هذا الشاعر قبل أن تقرأ اسمعه... لأنك ستحبه مرتين... الأولى لأنه يكتب شعرا جميلا، والثانية أنه يحسن قراءة شعره...<<

عبد القادر خشة الشاعر ذو المسحة السمراء والروح المرححة يخوض تجربة الكتابة مستعينا في ذلك بحضوره الدائم في كل فعاليات الشعر والإبداع، مستعرضا حالة الشعر لديه، وهي التي لا تخلو من قدرة كبيرة في توظيف اللغة...<<

<sup>1</sup> / عبد الغني خشة: ويبقى..العالم أسئلتي، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، 2004، صفحة الغلاف.

أما الشاعر "حسن دواس"<sup>1</sup> "فاختار أن كون غلاف ديوانه بقلم "عمر بوذيبية" يقول: >> الذاكرة والعقل.. وحليب الأم مراحل الطفولة في حياته الشاقة من المدرسة الابتدائية ب"الكنطور" إلى سهول الحوامض وشموخ النخيل الممتد وسط مدينة الشهيد رمضان جمال، حيث تابع تعليمه المتوسط، ثم الثانوي في الجوار بمدينة الحروش.....<<

لقد كتب "عمر بوذيبية" كتابة سيرة الشاعر "حسن دواس" مع ذكر حبه وميوله للشعر أما الشاعر "عبد الوهاب زيد" في ديوان "رؤى الساعة الصفر"<sup>2</sup> فقد قسم الغلاف الخارجي إلى قسمين: قسم كتب فيه سيرته الذاتية، وقسم ثاني أورد فيه كلمة للأستاذ "حسين خمري" مفادها: >> آخر ما يبقى من شعر عبد الوهاب زيد، هو النزيف المتواصل، بعد أن تنتهي كل الصور الشعرية التي تؤسس القصيدة لدى هذا الشاعر،،، وآخر الأمنيات عنده هي المزيد من الأشعار التي تبقى أصداؤها تتردد بعد أن تخدم كل حركة، إن بعض قصائده لها طعم خاص، وفي بعض الأحيان طعم الرماد ورائحة الاحتراق، لأن ذلك قصيدة بالنسبة له، وعبور خلال الحرائق والأسلاك الممدودة<<



**حسن دواس**

الذاكرة والعقل.. وحليب الأم مراحل الطفولة في حياته الشاقة من المدرسة الابتدائية ب"الكنطور" إلى سهول الحوامض وشموخ النخيل الممتد وسط مدينة الشهيد رمضان جمال، حيث تابع تعليمه المتوسط، ثم الثانوي في الجوار بمدينة الحروش، وكانت الجامعة أولى خطواته نحو معرفة أكثر وقدرات أكبر، ليتخرج من مدرجات معهد اللغات الأجنبية جامعة قسنطينة حاملا ليسانس لغة إنجليزية، ورغم هذا بقي حريصا على اللغة الأم التي صنعت منه الأديب الشاعر وفجرت فيه. **سفر على أجنحة الملائكية** - ومخطوطات أخرى منها: - أمواج وشظايا (شعر) - أنطولوجيا في الشعر الجزائري المعاصر (نماذج شعرية جزائرية مترجمة إلى الإنجليزية) - قصائد عاشت معي (مجموعة قصائد من الشعر الإنجليزي والأفريقي والإنفريقي مترجمة إلى العربية)

إنه حسن دواس من مواليد 19. 04. 1966 بجبال الشوميات - سكيكدة. يعمل إداريا بمصلحة الآداب والفنون بمديرية الثقافة لولاية سكيكدة. هو الآن رئيس المكتب الوطني للترجمة برابطة إبداع الثقافية الوطنية، ومنسقة الوطني ورئيس مكتبها الولائي (سكيكدة) وعضو اتحاد الكتاب الجزائريين.

تقديم: عمر بوذيبية



**عبد الوهاب زيد**

من مواليد 29 سبتمبر 1963 بالميلية (ولاية جيجل).

- تلقى دروسه الأولى بمسقط رأسه ثم تابع دراسته ثانوية "الكنسي" بجيجل، ثم الجامعية بقسنطينة.
- اشتغل خلال مراحله الجامعية بالتعليم والأدب.
- عضو مكتب رابطة "إبداع" بقسنطينة.

آخر ما يبقى من شعر عبد الوهاب زيد، هو النزيف المتواصل، بعد أن تنتهي كل الصور الشعرية التي تؤسس القصيدة لدى هذا الشاعر... وآخر الأمنيات عنده هي المزيد من الأشعار التي تبقى أصداؤها تتردد بعد أن تخدم كل حركة. إن بعض قصائده لها طعم خاص، في بعض الأحيان طعم الرماد ورائحة الاحتراق، لأن ذلك قصيدة بالنسبة له وعبور خلال الحرائق والأسلاك الممدودة.

الأستاذ: حسين خمري

هذا الشاعر قبل أن نقرأه سمعنا... لأنك سنحبه مرتين... الأولى لأنه يكتب شعرا جميلا، والثانية لأنه يحسن قراءة شعره.

عبد الوهاب زيد، خشة الشاعر ذو المسحة السمراء والروح المرحة يخوض تجربة الكتابة مستعينا في ذلك بحضوره الدائم في كل فعاليات الشعر والإبداع. مستعرضا حالة الشعر لديه، وهي لا تخلو من قدرة كبيرة في توظيف اللغة ما يستجيب لحاجة الواقع، وتوظيف الواقع بما يستجيب لضرورة الإبداع. فبعد الوهاب هو شاعر اللحظة الجميلة، والحالة التي نغزى إيقاعا جميلا ومنمعة كبيرة. في مجموعته ويصق العالم أسفلت لا يتورع عبد الوهاب في العيث بالجملة الشعرية وتوجيه الغلظة في اتجاهات تجعل من نص المغارفة الشعرية، شيئا مختلفا، لكنه ملين بالمخاطبة ومفعم بالدهشة.

هكذا فهمت عبد الوهاب.

عز الدين ميهوبي

طبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والأدب وتطويرها التابع لوزارة الاتصال والثقافة

الإيداع القانوني: 2363 - 2003

السعر: 99,00 دج

ردمه: 0 - 67 - 783 - 9961 ISBN

<sup>1/</sup> حسن دواس: سفر على أجنحة الملائكة، مطبعة عمار قرفي، باتنة، الغلاف الخارجي

<sup>2/</sup> عبد الوهاب زيد: رؤى الساعة صفر، مطبعة عمار قرفي، 1990، الغلاف الخارجي.

عتبة بيانات النشر: إن بيانات النشر هي العتبة الثانية التي تصافح بصر المتلقي، وقد ظهرت عتبة بيانات النشر بظهور صناعة الطباعة وأنظمة تصنيف المكتبات وما تبعها من قوانين حقوق الملكية الفكرية. ويفترض أن تتمثل قيمة عتبة بيانات النشر في تحديد مستوى أهمية الديوان. العبارة القانونية: إن حضور العبارة القانونية الدالة على حق الملكية الفكرية للشاعر يدل على وعي الشاعر بالجانب القانوني.

رقم الإيداع في المكتبات الوطنية: يدل على مدى انسجام الديوان مع توجهات السلطات الوطنية في بلاد الشاعر.

اسم دار النشر: يسهم اسم دار النشر في تكوين (الانطباع الأولي) عن الديوان لدى المتلقي، فدور النشر التي لها اسمها البارز وتاريخها العريق في طباعة الأعمال الشعرية لكبار الشعراء يفترض فيها ألا تصدر من الدواوين الشعرية إلا ما يكون على مستوى فني رفيع.

رقم وتاريخ الطبعة: يعطي رقم الطبعة مؤشرا على مدى انتشار ومقروئية الديوان ومكانة الشاعر بين جمهور المتلقين.

أما تاريخ الطبعة فإن له دلالات متعددة، فتاريخ طباعة العمل الشعري الأول يدل في الغالب على تاريخ بداية الكتابة الشعرية لدى الشاعر. وقد يدل تاريخ طباعة عمل شعري ما على تزامن نصوصه مع أحداث خارجية تفيد في توجيه دلالاتها الوجهة الصحيحة.

2-2- عتبات مدخل النص: تعددت العتبات النصية في المتن الشعري الجزائري، فتعد نصوصا موازية في تشكيل الدلالة لتنوع التجارب وتعبر عن أحاسيس أصحابها، وبالتالي حضيت باهتمام الشعراء لما لها من أهمية في التواصل.

عتبة الإهداء: إن عتبة الإهداء تقوم بتحديد خصوصية ونوعية المرسل إليه متجاوزة الوظيفة التزيينية والاقتصادية إلى الالتحام برؤية الشاعر، وتعكس عتبة الإهداء نوع العلاقة بين المهدى والمهدى إليه. عتبة نصية قصدية ودلالة تتمركز كنص مواز يلج من خلالها المتلقي إلى النص مثل باقي المداخل، لأنه يكسر مغالقه ويساعد على اقتحامه.

يعد الإهداء من الداخل "الأولية لكل قراءة ممكنة للنص"<sup>1</sup> بالرغم من أنه لا يحمل الأهمية نفسها، التي يكتسبها العنوان، وقد يأتي الإهداء صريحا موجها لشخص معين، تربطه بالشاعر علاقة إنسانية، كالمودة عرفانا وتقديرا، كما يأتي ضمنيا أو شاملا، يحمل رسالة لجمهور القراء. " للنص الموازي التي لا تخلو من أسرار تضيء النظام والتقاليد الثقافيين لمرحلة تاريخية محددة، فيما تعضد حضور النص وتؤمن تداوليته"<sup>2</sup> وليس الإهداء وليد العصر الحديث إنما يعود وجوده إلى عصور قديمة خلت، منذ أرسطو له صلة بالمجاملات وأساليب اللياقة"<sup>3</sup> يقسمه 'جيرارجنيت' إلى إهداء خاص إلى شخص معين له علاقة به كالأب والأم... وإهداء عام لأشخاص غير محددتين، سياسيا، ثقافيا، وأدبيا... وإهداء ذاتي (ذات الشاعر)، وهو نادر. يقول عنه "جيرار جنيت" "أنه أصدق إهداء لأنه حميمي وخاص ونادر الوجود"<sup>4</sup>.

للإهداءات وظائف عدة، منها الدلالية والتواصلية والتداولية، فمما يصنفها المتلقي تبقى تشترك في تداعيات توظيفها، بحيث تعبر عن اهتمام المؤلف بالمتلقي، بغض النظر عن الحظوة التي يملكها في خلدته، تحمل دلالات وأبعادا جمالية تفرزها قدرة الشاعر على التعبير عن مشاعره وفق العلاقات، التي تربطه بالآخر المتلقي. أحصينا مجموعة من الإهداءات، تدل على مدى حضور الإهداء في المتن الشعري الجزائري المعاصر.

يلمح إهداء الشاعر 'طارق ثابت'

إلى الطيبين في كل مكان...

أما الشاعر 'محمد قسط' في ديوان 'سمكة اللغة' يقول:

إلى / القناني الفارغة/ التي أجدها أسفل سور المدرسة صباحا/ في طريقي إلى العمل

<sup>1</sup> نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة الشعرية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007، ص47.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص48.

<sup>3</sup> ينظر/ جيرار جنيت، عتبات، ص120.

<sup>4</sup> ينظر/ المرجع نفسه، ص120، 134.

أما الشاعر "كمال سقني" في ديوان "عزف على وتر الشبجا"

إلى والدي/ تحية تقدير واحترام/ إلى المرابطين ببيت المقدس/ أحرار الانتفاضة

والمقاومة والصمود/ تحية من القلب/ بالمحبة والدعاء بالنصر المبين

بناه الشاعر بتشكيل بصري متدرج تحمل هندسة تتشاكل مع القصيدة النثرية من حيث الأسطر تنطلق من الأنا إلى الآخر، وهذا الآخر الذي يمثل الفلسطيني المدافع عن بلده ضد الاغتصاب الصهيوني فتمنى النصر للمرابطين المناضلين، وخاطبهم من القلب بمحبة وصدق.

أم الشاعر "عبد القادر راجحي" في ديوان "مقصات الأنهار" فيقول:

ب، أ.ي، أ/ إهداء/ على مرأى من الوطن النائم/ في وحل المسرات/ أقول بصوت

عال:/ إليك أنت../(عين راء..)<sup>1</sup>

يحمل الإهداء دلالة مجازية 'الوطن النائم'، كما تعتمد الشاعر عدم الإفصاح عن المهدي إليها واكتفى بالإشارة إلى حرفين من اسمها (عين راء..)

أما الشاعر 'عاشور بوكولة' في ديوان "الشفاعات" يقول في الإهداء:

إلى والدي مرة أخرى.. / وإلى وطني الغالي.. الجزائر

الشاعر خص مكانة عظيمة للوالد، فمرة أخرى أهداه هذا العمل، وهذا يدل على مدى ارتباط الشاعر بوالده حتى أنه سبق وطن، فهو يراه الأمان.

أما الشاعرة 'جميلة عظيمي زيدان' في ديوان "حلم أجوف" فنقول في الإهداء:

إلى وطني/ إلى أرواح الشهداء/ إلى فلسطين الحبيبة/ إلى كل الفقراء والمهتمين/

إلى عبد الرحمان ومحمد علي/ إلى رحيل ومحمد كنان/ تحياتي الخاصة.

جاء الإهداء بمنحى العرفان التسلسلي انطلاقاً من الوطن الأم، وأرواح الشهداء الذين كانوا سببا في الحرية، وإلى رمز العروبة وأمل كل عربي فلسطين، ثم تلاها إهداء إلى الطبقة الاجتماعية الكادحة التي تعاني، كما ربطتهم بالمهتمين أي المهتمين بقراءة الشعر، ليتهاوا الإهداء لأشخاص بأسماءهم. وفي الأخير توجه الشاعر خالص التحية لكل هؤلاء.

<sup>1</sup> / عبد القادر راجحي: مقصات الأنهار، دار الوطن، 2016.

أما الشاعر "رشيد بلومون" في ديوان "بعض الشك..قصيدة"

إلى قصائدي التي قررت / أمنعها من النشر

أما الشاعرة "نصيرة محمدي" "كأس سوداء" تقول:

إلى

غادة السمان.

سيده الروح والكتابة...

أما الشاعر "نور الدين درويش" في ديوان "مسافات" يقول:

إلى الذين صدقوا ما عاهدوا الله عليه. / إلى زوجتي التي تغار من الكلمات وتعتبرها ضرة لها.

إلى أولادي: /

الذين تعجبهم مكتبتي الصغيرة، ويعجبهم أن يخرجوا الكتب من أدرجها ويوزعوها في الأرض،

وكثيرا ما كان ديواني "السفر الشاق" عرضه لهذا الصنيع.

أما الشاعرة "فضيلة زياية" في ديوان "دمغة لبريد الشيطان"

دندن بلبل البراءة يوما، فلهج بقصيدة الصفاء ترتيله

حمد وصلاة وثناء.

إليك، أيها البرعم المتفتح على قصيدة النقاوة...

"يا خير قطف:"

"عبد الودود لوحيشي"

المقتدر "ناصر لوحيشي"

أهدي "دمغتي"، على أمل أن تكون كلمة حق تزرح

الباطل وتمحقه محقا.

يلاحظ المتأمل في إهداء 'فضيلة زياية' أنه وزع على شكل أسطر عبرت فيه الشاعرة عما يختلج

صدرها من مشاعر كره للباطل، ورغبة في رده وإعلاء راية الحق.

أما الشاعرة "ليلي راشدي" فاختارت أن يكون الإهداء كالتالي:

إلى التي رسمت اسمها / بالعرق / على كل الطرق / على أوراق التين والحناء /

وعلقته في شوارع المدن / والقرى والأحياء / من القصبة / إلى ساحة الشهداء / من أجلك يا

صديقتي / رسمته / فاقبلي الإهداء / فليس من طبعك الكبرياء / ولا الخيلاء / فأنت بنت الأحياء

الفقيرة / تمضغين مثلي الأيام المريرة / بنت المصانع والحافلات / وما أدرهم / ما الحافلات / قد

شاطرتك /

فيها الشقاء / كل صباح ومساء / فمن أجلك يا صديقتي رسمته / فاقبلي الإهداء .

إهداء الشاعرة جاء كأنه يؤرخ لفترة من المعاناة جمعت بينها وبين صديقتها، فتقدمت بالإهداء

راجية من صديقتها قبوله لما يحمله من ذكريات شاقة متعبة.

-أما الشاعر "عاشور بوكولة" فاختار في ديوان "الحشاش والحلازين" أن يكون الإهداء كآتي:

إلى الحلازين التي تنفت (عطرها)، سمها ثم تختفي في قويعاتها.. أما كفاكم؟

وإلى حشاش سيجيء غدا... /<sup>1</sup>عاشور

-أغلب الشعراء قدموا اهداءاتهم للأحياء أما الشاعر يوسف وغليسي " فاختار في ديوان " تغريبة

جعفر الطيار " أن يكون اهداءه للأموات فيقول:

إلى شقيقي الراحل الذي لم تمهله الأقدار لحظة

كي يلوح لي بالوداع .. فرحل بغتت ودون سابق إشعار ليورثني

طقوس جنازته الأبدية .. كنت أقرأ تضاريس بلادي في خارطة

وجهه الكريم (رحمه الله) ..

إليه .. وإلى أمي العزيزة .. المرأة المؤمنة .. الصابرة المصابرة ..

رغم ألف محنة و ابتلاء ..

وإلى كل ريح عاتية ساندتني في محنة المد و الجزر .

أرفع هذه الكلمات ..<sup>2</sup>

<sup>1</sup> /عاشور بوكولة: الحشاش والحلازين، دار أمواج النشر، 2005.

<sup>2</sup> / يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ط2، دار بهاء الدين للنشر، 2003م، ص01.

كما قدم أيضا الشاعر 'حسن دواس' في قصيدة "سفر على أجنحة الملائكة" إهداء لروح سلمى يقول:

إلى روح سلمى الزنبقية التي ذوت قبل أن تتفتح إلى الطبيب الذي ما كان حاضرا لإنقاذها.  
-أما الشاعر "ناصر معماش" في ديوان "فجائع الاسمنت والعرب" إلى الشاهدين على هذا العصر، والصابرين على هذا لعصر، والناقمين على الظلم والاستعباد، والشر والفساد،، إلى القادمين من المجد الثابت، الأوفياء المخلصين لهذه الأمة الراشدة، أراكم في نعيم الكلمة شاكرين مشكورين.....

وأخلص الود.<sup>1</sup>

-أما الشاعرة-أم سهام-عمارية بلال

إلى الذي شكل نبوءة

فجرنا المستحيل

إلى الشارع العربي المشحون

بنبض الكفاح الطويل

إليه هذه القصائد<sup>2</sup>

-أما الشاعر "العربي حاج صحراوي" فاختر أن يكون إهداءه كالتالي:

من تحت شجرة المحبة، وعواصف شوق ريح الجنوب، على أمل استنشاق شذى الأحلام

أرفع قصائد ديواني الخامس ذي النفحات الوجدانية التأملية وأهديه إلى:

-أناي أميمة، إلى كل من أوقفني دونما تشعر في مفترق الطرق بمسحتها الجمالية، وجاذبيتها

التي أفقدتني توازني، إلى من تصدق وقوفي إلى جانب المرأة دوما كشاعر يزوب عشقا وهياما،

ومفكر فيلسوف يتحدى الجبال والريح صلابة ونفودا<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ناصر معماش: فجائع الإسمنت والعرب، ص3.

<sup>2</sup> أم سهام عمارية بلال: حكاية الدم، ط1، مطبعة دار هومة، 2003م، ص3.

<sup>3</sup> العربي حاج صحراوي: فلوات الصمت والمجاهرة، دار الوطن، 2016م، ص01.

أما الشاعر "عبد القادر رابحي" في ديوان "فيزياء" فرفض أن يفصح أن المهدي له واكتفى بالتعبير بهذه الكلمات:

لم تقشر المساء....لم تخن الانكسارات

ولم تتاجر بالنوايا..

كما أنت..كما كنت.. كما ستبقى

وحدك..وحدك..وحدك<sup>1</sup>

-والشاعر "ناصر لوحيشي" في ديوان "مدار القوسين" يقول:

إلى الإشعاع الباهر 'فوزي يعقوبي'

وصلنا هنالك من قبل

من قبل أن يولد الوصل

والتحمت خفقات الجسد

حين أيقظتني أنكرت

مقلتاننا

بريق الرؤى

واصفرار الزبد<sup>2</sup>

-أما الشاعر "حسن دواس" في ديوان "سفر على أجنحة ملائكية" يقول:

إلى روح أمني.. / أهازيج لا تنتهي / وأجنحة ترفرف إلى كل / الذين ما سقطوا .. ما بدلوا،

وما صمتوا. إلى كل الأقلام النابض / مدادها بروح الأمة وقيم الوطن إلى كل

الذين أحبهم أهدي مجموعتي

هذه مع نبض الخافق

واختلاجات الوريد<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> عبد القادر رابحي: فيزياء، ط1، منشورات ليجوند، 2010، ص 4.

<sup>2</sup> ناصر لوحيشي: مدار القوسين، ط1، منشورات فاصلة، 2013م، ص19.

<sup>3</sup> حسن دواس: سفر على أجنحة ملائكية، مطبعة عمار قرفي، باتنة.

-أما القضية الفلسطينية فقد نالت قسط وافر من الشعر الجزائري المعاصر فما من شاعر جزائري إلا وأولى القضية اهتمامه ونرصد إهداءات الشعراء لنصرة القضية الفلسطينية يقول "كمال سقني" في ديوان 'عزف على وتر الشبحة'

إلى المرابطين ببيت المقدس/ أحرار الانتفاضة والمقاومة والصمود/ تحية من القلب/ بالمحبة والدعاء بالنصر المبين<sup>1</sup>

عتبة المقدمة: إن عتبة "المقدمة بوصفها نصا موازيا تضع للنص محيطا وتقدم حوله إيضاحا يعسر على القارئ العادي الإحاطة به دائما، كما توفر للنص بعدا تداوليا، وتعمل على التأثير في القارئ مشكلة ما يمكن تسميته الميثاق التمهيدي"<sup>2</sup>، فهي علامة دالة "ذات أهمية، كعتبة نصية، تشتغل على مساعدة المتلقي وتوجيه مسار قراءته، لا سيما أنها عتبة مفسرة للعنوان شارحة للنص"<sup>3</sup> وتتدخل جوانب متعددة في وضع المقدمات وتحدد أنواعها أهمها: (ما يتعلق بوضع المقدمة (المرسل) فهناك ثلاثة أنواع من كتاب المقدمات: المؤلف نفسه، أحد شخصيات الفعل في الأثر الروائي أو الدرامي، أو شخصية أخرى.) وقد ساد في الشعر الجزائري المعاصر نمطان للمقدمة.

**مقدمة بقلم المؤلف:** تعد المقدمة نصا مصاحبا، وعتبة تفتح باب الدخول إلى عالم النص الشعري، لا يمكن تجاوزها بسهولة" إنها نص محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي وإيديولوجي تخترق رؤية المؤلف وموقفه من إشكالات عصره، مرآة المؤلف ذاته<sup>4</sup> يحرص المؤلف فيها: "على تزويد القارئ بمعلومات عن السياق أو سبب كتابة النص"<sup>5</sup> وهي وظيفة تخلق علاقة تواصل بين الشاعر والمتلقي، يبدأها بالإغراء وإثارة الدهشة وتنتهي باتفاق بينهما.

<sup>1</sup>/ كمال سقني: عزف على وتر الشبحة، مطبعة دار هومة، 2001م، ص04.

<sup>2</sup>/ بن ياسر عبد الواحد: الخطاب المقدماتي، علامات، ج47، جدة، 1424هـ، 2003م، ص630.

<sup>3</sup>/ ينظر/ جبرار جنيت، عتبات، ص218.

<sup>4</sup>/ عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، مطابع إفريقيا، الدار البيضاء، 2000، ص53.

<sup>5</sup>/ جون فان ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تر/ سعيد حسن بحري، ط1، دار القاهرة للكتاب، مصر، 2001، ص251.

أضحت هذه العتبة أساسية للنص، بدونها سيكون عالما مغلقا يصعب اقتحامه، لأنها توجه المتلقي إلى عمق الأثر الأدبي لكونها خطابا حول النص، أو يحيط بالنص، بتعبير "جيرار جنيت" تثير انتباه المتلقي إلى جانب إخباره. إن كتابة المؤلف الشاعر مقدمة لديوان مستقل من دواوينه تختلف عن تلك التي يكتبها لمجموعة أعماله الشعرية، فمقدمة الديوان المفرد تتضمن ما يوجه المتلقي إلى دلالات نصوص الديوان المفرد بشكل خاص لا ينطبق على الدواوين السابقة، أو اللاحقة.<sup>1</sup> يمكن للمقدمة أن تقع في أول الأثر الأدبي كما يمكن أن تقع في آخره، وذلك حسب الدلالة والقيمة التي يعطيها صاحبها لهذه العتبة. ومن الدواوين التي كتب المؤلف مقدمة ديوانه نذكر: مقدمة الشاعر "محمد جربوعة" لديوانه "وعيناها" جاء في أولها <<هو الشعر.. ما زال يكسر قامتي منذ أن شببت.. وفي كل منعطف من عقود عمري، كنت أحاول أن أختفي عن أنظاره.. لكنه يفاجئني بوجهه في وجهي في المنعطف التالي..>> فماذا يفعل من يتقي الشمس بسقف ظليل، فيفاجأ بها معه تحت ذلك السقف؟! وسلمت أمري لله..

وفي سنوات الاغتراب والمنافي، كان لا بد من الشعر.. أسكن به بعض الألم.. وأرسم به بعض الأمنيات.. وأعبر به بعض دروب الإبر الدامية من أثر جراح الأقدام...>><sup>2</sup> لقد كتب الشاعر "محمد جربوعة" مقدمة ديوانه معبرا عن أسباب ودوافع كتابته الشعر، وكأنه أراد أن يُعرف القارئ بجربوعة المحب للشعر المقبل عليه وأسباب هذا الوله. بالإضافة إلى امتنان الشاعر لمن كان سببا في توجهه هذا يقول: <<ممتن أنا لذلك الرجل الذي أشار إلى القمر بعكازه.. ولوالدة كنت لا أخطئ حين النظر إليها نخله... مدين أنا لعائلة كبيرة رائعة وهبتني لتوقني.. وأدركت ما الشعر.>><sup>3</sup> كأن الشاعر من خلال المقدمة أراد الاعتراف ورد الجميل لمن ساعده وشجعوه لخوض غمار القصيدة.

<sup>1</sup> محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي، 147.

<sup>2</sup> محمد جربوعة: وعيناها..، ط1، البدر الساطع للطباعة والنشر، 2013م، ص5.

<sup>3</sup> محمد جربوعة: وعيناها..، ص6.

كما كتب الشاعر "يوسف وغليسي" مقدمة ديوان "تغريبة جعفر الطيار" معنونا إياها "بمقدمة نثرية لتغريبة شعرية" معربا عن أهمية الشعر بالنسبة إليه وعن أسباب ودوافع كتابة التغريبة، موظفا بعض القصص التي عاشها في طفولته، في بادرة جميلة منه ليتقرب من قارئه ويجعله يحس بما عايشه الشاعر في صغره وما دفعه لقرض الشعر يقول في مستهل المقدمة >> «أعترف-في مستهل هذه الاستراحة-بأن هذا القلم الفقير إلى مرضاة القارئ ما تعود أن يخط مثل هذا الكلام الذي يكبره بسنوات وتجارب....»<sup>1</sup>

**مقدمة بقلم شخصية أخرى:** هي مقدمة غيرية يضعها مبدع آخر، أو ناقد وأحيانا يكون الناشر بعينه، يسعى صاحبها إلى تأسيس استراتيجية وظيفية ذات مقام يجعل منها، نصا موازيا يقتحم النص الإبداعي، مثلها مثل العنوان وغيرها من العتبات التي تحمل سياقات توظيفية هادفة، بل تقوم بعلاقة تواصل بين المتلقي والنص وتفتح له باب الولوج إلى أغواره، وتسلمه بآليات يكسر بها تلك العقبات، التي قد تصادفه عند الحفر في مكوناته، وتخرجه إلى قراءات عديدة، تسمح له بأن يسهم في توليد المعنى واكتشاف خباياه، ثم إعادة بناء النص وتأويل دلالاته، هذا إن تمكن صاحب المقدمة أن يحرر المتلقي/ الناقد من قيود الشروط التي سيضعها في توجيهه إلى المتن، لا سيما أن من النقاد من يرى مساوئ في وضع المقدمة، لأنها تسيّر القارئ عن وعي، باعتبارها وسيطا بينه وبين النص، لهذا منهم من رأى أن "العمل الجيد لا يحتاج إلى تقديم"<sup>2</sup> لأنه يمكن أن يفقده دلالاته بالرغم من أهميته في توجيهه مقروئية المتلقي.

لقد أضحت مسألة المقدمات في الدواوين الشعرية من الظواهر الشائعة في المدونة الشعرية الجزائرية خاصة ما كتب بأقلام شعراء آخرين أو أساتذتهم أو أصدقائهم أو نقاد معروفين في الساحة الأدبية (الشعرية) وهي مقدمات غيرية، فأى كان نوعها فهدفها الأساس هو تقديم رؤية الشاعر لعالم الإبداع، كما تأتي تدعيما وتشجيعا وتثويها.

<sup>1</sup>/ يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، 2003، ص5.

<sup>2</sup>/ عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت، ص51.

على غرار دواوين (دمغة لبريد الشيطان) للشاعرة "فضيلة زياية" بقلم الدكتور الشاعر 'ناصر لوحيشي' وديوان الشاعر "تور الدين درويش" وكذا ديوان "مسافات" بقلم "الطاهر يحيايوي" وديوان "متاهات الصمت" للشاعرة "ليلي راشدي" بقلم 'محمد الطاهر فضلاء"، وديوان "كائنات الورق" للشاعر "نجيب أنزار" بقلم "أبو بكر زمال" أما الشاعر "سليمان جوادي" في ديوان "قال سليمان" بقلم "محمد بلقاسم خمار".

أما الشاعر "خليفة بوجادي" في ديوان "قصائد محمومة" كتب مقدمته الدكتور "محمد كعوان" أما الشاعر "عاشور بوكولة" في ديوان "كسوف النبض" قدم الديوان "الأستاذ الناقد "نبيل بوالسليو" أما الشاعر "حسن دواس" في ديوان "سفر على أجنحة ملائكية" الدكتور "عمار زعموش" أستاذ النقد الأدبي، كما أردف كلمة "للطاهر يحيايوي".

وفي ديوان "مدار القوسين" ل' ناصر لوحيشي' بقلم 'شوقي ريغي' أما الشاعر "عبد الوهاب زيد" في ديوان "رؤى الساعة الصفر" فاختر "محمد توامي" لمقدمة الديوان. أما ديوان "هكذا تكلم الشيخ بوطاجين" قدمه الشاعر "كمال قرور" أما الشاعر "يوسف وجليسي" فقد كتبت مقدمة الطبعة للديوان "تغريبة جعفر الطيار" مدير دار بهاء الدين للنشر والإشهار "الأستاذ سعيد بحري، كما أردف "مقدمة نثرية لتغريبة شعرية" بقلم "يوسف وجليسي"

### عتبة التصدير أو الاقتباس:

يصطلح التصدير على كل نص مقتبس يرد في الصفحات الأولى للكتاب وأجزائه، يأتي بشكل جملة أو عبارة تتضمن إهداء أو قولاً شارحاً يحيل إلى تنوير مقاصد المؤلف، أو قولاً مأثوراً يعتبره الدارسون عتبة مفتاحية تساعد المتلقي في استكشاف آلية تشكيل الإبداع، بقصد تأويله وفهمه، من منطلق أنها تلعب دوراً تداولياً يقوم بتحريك وتنشيط وتشويق تلقيات القارئ المفترض وتسهم في فاعلية القراءة وتطويرها<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>/ ينظر/ جبرار جنيت، عتبات النص، ص97.

لذلك أصبحت من عوامل الإغراء التي تبعث بالقارئ إلى السفر داخل معاني كثيرة، لها صلة بالقول المقتبس ويستحضر خلفياته الأثرية والفنية الجمالية، عدها الدارسون من مكونات النص التي تهيمن في إنتاج الدلالة وتماسك أجزائه.

لقد ظهرت عتبة التصدير مع التلاقح الأدبي الغربي/العربي، وتداخل الثقافات والأجناس الأدبية بكسر الحواجز، التي تسد أبواب التحاور بين النصوص، لم تكنف الشعراء بوضعها في بداية دواوينهم، بل يجدها القارئ تتصدر قصائدهم بنسب كبيرة من مجموع قصائد الديوان. فهذه الظاهرة تقوم باستفزاز القارئ ومشاكسته، وأحيانا تأتي لتحريك مشاعره ووجهة نظره أو بقصد إقناعه بفكرة من أفكار الشاعر، فهي موجه قرائي يضئ مغاليق التجربة الشعرية بامتياز، يعين القارئ على فهم أسرار النص، وقد يأتي التصدير لتفسير العنوان، بحيث يحمل قيمة تداولية واضحة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة في قلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة، التي رجع إليها الكاتب<sup>1</sup> لتحديد له مسار التلقي والتعاطي مع أجزاء النص ومكوناته الفنية، وبالتالي تكون عتبة التصدير كالمصابيح المتدلية في سقف الكلام يهتدي بها السائر في مسالك القول، ومهالكة بيدد بها ظلمة المعنى، ويعبر بها دروب الفهم والتأويل<sup>2</sup> تبين طبيعة النص وتلخص معناه وتحيط به.

منحت للتصدير أهمية جعلت "جيارر جنيت" يحدد لها أربع وظائف تتمثل في:

- وظيفة التعليق (على العنوان): وهي وظيفة تعليلية توضيحية، وتكون قطعية، فهي لا تبرر العنوان.

- وظيفة التعليق (على النص): وهي الوظيفة الأكثر وضوحا وجلاء بقراءة العلاقة بين التصدير والنص.

- وظيفة الكفالة النصية/الضمان غير المباشر: غير المباشرة لأن الكاتب يأتي بهذا التصدير المقتبس ليس لما يقوله هذا الاقتباس ولكن من أجل من قال هذا الاقتباس لتتزلق شهوته إلى عمله ويكبر شرف نسبه الثقافي.

<sup>1</sup>/ ينظر/ عبد الحق بلعابد، عتبات جيارر جنيت، ص 107.

<sup>2</sup>/ عبد المجيد بن بحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير، محنة الشعر لنزار شقرون أنموذجا، مجلة الحياة الثقافية، ع168، تونس، 2005، ص 143.

- وظيفة الحضور والغياب للتصدير: هو الواقع الذي يحدثه حضور التصدير أو غيابه، يدل على جنسه أو عصره، أو منهجه الكتابي، فمهما تتنوع الوظائف فإنها تجتمع في كونها تعد موجهها يحرص هذا الموجه على آليات واستراتيجيات الاستقبال لدى المتلقي، تهيئة إلى طريقة قراءة متن النص، وكشف مضامينه، تقوم بتصعيد حساسيته، كما يعد حضور التصدير وحده علامة على الثقافة وكلمة جواز ثقافي ينقشها الكاتب على صدر كتابه<sup>1</sup> إنها وظيفة تحرك المشاعر وتوجه السلوك القرائي للمتلقي، وهذه الوظيفة استعارها "جيرار جنيت" من "ستندال" الذي ورد على هامش روايته "الأحمر والأسود" "ينبغي للتصدير أن يصعد الحساسية والانفعال لدى القارئ"<sup>2</sup> وبالتالي يمكن الجزم بأنه رسالة مبنوثة للقارئ، اختارها المؤلف بعناية شديدة تخدم المتن، وتفتح شهية المتلقي في الإبحار داخل خبايا النص وكشف أبعاده، يتمكن من تتبع مجريات التجربة الشعورية وفضائلها اللامتناهي. وردت هذه التصديرات بأنواعها المختلفة في دواوين الشعراء الجزائريين المعاصرين بشكل لافت للانتباه، تحيل لها إلى وقفات تمنع يسافر من خلالها القارئ إلى عمق أفكار الشاعر، مثلما هو الحال في تصدير الشاعر "رابح بن خويا" في ديوان "ديهيا عروس الأوراس".

قيل في الكاهنة: "وكل من ينظر في التاريخ بعين الحقيقة يراها درة في جيد تاريخ المرأة لما كانت عليه من حسن التدبير وشدة البأس وصدق الدفاع عن الوطن الثبات على المبدأ..." محمد بن المبارك الميلي - تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج2، ص33. وكان الشاعر أراد أن يبدأ ديوانه بالتعريف ب"ديهيا" هذه المرأة الثائرة التي دافعت عن وطنها وشرفها.

<sup>1</sup> ينظر/ جيرار جنيت، عتبات، ص160، 163، وينظر/ عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت، ص111، 112.  
<sup>2</sup> نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، سلسلة المعرفة، الأدبية، المغرب، ط1، 2007م، ص 61.

أما الشاعرة "أم سهام" (عمارية بلال) فوضعت تصديرا في ديوانها "حكاية الدم" بمثابة نشيد للشاعر الفلسطيني "محمود درويش" جاء كنص مصاحب يحمل معه مفتاحا لغويا يلج به المتلقي إلى عالم النص الغائب عند "أم سهام" تقول:

في شهر آذار تستيقظ الخيل/ سيدتي الأرض!/ أي نشيد سيمشي على بطنك المتموج  
بعدي..؟!/ وأي نشيد يلائم هذا الندى والبخور/ كأن الهياكل تستفسر الآن عن أنبياء  
فلسطين في بدئها المتواصل/ هذا اخضرار المدى واحمرار الحجارة/ هذا نشيدي..

الشاعر محمود درويش

إن هذا النوع من -التصدير- على غرار كل العتبات يشكل متنا موازيا للمتن الشعري، يدخل ضمن تحاور السردى والشعري.

- أما الشاعرة "نصيرة محمدي" في ديوان "كأس سوداء" فقامت بإهداء الديوان إلى:

إلى

غادة السمان.

سيده الروح والكتابة...

وهناك من الشعراء من أختار أن يكون تصدير ديوانه بالقرآن الكريم:  
نذكر الشاعر "عبد الكريم قذيفة" في ديوان "ثنايا الغياب" تنصدر الديوان الآية الكريمة: {إِلَّا مَنْ أَتَى  
اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ} <sup>1</sup>

أما الشاعر 'عبد القادر راجحي' في ديوان 'فيزياء'

لم تقشر المسار .. لم تخن الانكسارات

ولم تتاجر بالنوايا

كما أنت .. كما كنت .. كما ستبقى

وحدك .. وحدك .. وحدك

<sup>1</sup>/ الشعراء الآية 89

وهناك من الشعراء من وضع تصديرا على رأس قصائد الديوان جاء بشكل إهداء كما يبينه الجدول الآتي: جدول رقم 1- إصدارات لبعض دواوين الشعراء الجزائريين المعاصرين- نماذج مختارة

الشاعر	عنوان الديوان	عنوان القصيدة	نص التصدير	هوية المرسل إليه
يوسف وغيلسي	تغريبة جعفر الطيار	تجليات نبي سقط من الموت سهوا <sup>1</sup>	اللي مضيع ذهب بسوق الذهب يلقاه واللي مضيع حبيب يمكن سنة ويلقاه بس المضيع وطن وين الوطن يلقاه 'أغنية شعبية عراقية'	لأبناء الوطن
الأخضر بركة	الأعمال الشعرية	مقام الموسيقى <sup>2</sup>	(على تقاسيم عازف العود محمد عبد الله المشهور باسم علا فوندو)	محمد عبد الله
عبد الله حمادي	الهجرة إلى مدن الجنوب	إلى العيون الحور.. القسنطينية <sup>3</sup>	للملاء السوداء بمدينة قسنطينة، مصادرها التاريخية المعروفة أما انعكاساتها الجمالية فما أظن أحدا قد سجل من حولها ولو بعض اللمحات الخاطفة، وها أنا أرى من وراء الملاء السوداء والخمار الأبيض ما أقدمه للقارئ في هذه الأبيات المهداة لصاحبة الملاء السوداء القسنطينية.	المرأة القسنطينية المحافظة على تراثها وثقافتها وهويتها

<sup>1</sup> يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص24.

<sup>2</sup> الأخضر بركة: الأعمال الشعرية، دار ميم للنشر، 2013م، ص149.

<sup>3</sup> عبد الله حمادي: الهجرة إلى مدن الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م، ص13.

البطلة جميلة بوحيرد	إلى جميلة بوحيرد	طابورالدمع الأخرس <sup>1</sup>	كسوف النبض	عاشور بوكلوة
ناصر لوحيشي	إلى شاعر يحمل الطيبة في القلب ورسالة، وقصيدة إلى أخي وصديقي ناصر لوحيشي	حلم شاعر <sup>2</sup>	سفر على أجنحة ملائكية	حسن دواس
الطاهر يحياوي	إلى الواقف منارة على مرافئ الإبداع فاتها أفاق جليلة شامخة، إلى الأستاذ الطاهر يحياوي مع خالص تحياتي الشعرية	يا عاشق اللج .. دع عنك أغوار الدياجر <sup>3</sup>	سفر على أجنحة ملائكية	حسن دواس
إلى الشاعر علي بوزوالغ	إلى كل شحارير الأفاق المغردة ألحان الحب وأنغام الجمال .. وإلى الراكض خلف الظل الهارب شاعر المجاز الصديق: علي بوزوالغ	الشحورور الحزين <sup>4</sup>	سفر على أجنحة ملائكية	//
بيروت	إلى المدينة الأخرى ،، ..إلى المدينة التي ولدت لتصير جرحا يعانق القدس والجولان .. إلى بيروت الجريحة ..	قصيدة إلى المدينة الأخرى،، <sup>5</sup>	في البدء .. كان أوراس	عز الدين ميهوبي
القدس	..الرجولة العربية ..ريشة في مهب الريح ..	القدس وكلام آخر <sup>6</sup>		//

<sup>1</sup> عاشور بوكلوة: كسوف النبض، دار أمواج للنشر، 2004، ص 53<sup>2</sup> حسن دواس: سفر على أجنحة ملائكية، مطبعة عمار قرفي، ص 17.<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 21.<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 81.<sup>5</sup> عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص 119.<sup>6</sup> المصدر نفسه، ص 189.

	<p>والقدس تذوب كالشمعة في شمعدان - هرتزل -...تشرب نخب اغتصاب عذراء العروبة والإسلام..ولنصدر قرارا..ولنصرخ.. ولنندد..ولنقاطع..ولنجتمع في (جنيف وباريس)..ولنرقص..ونقضي الديك آن..في أروقة هوليوود..والحي اللاتيني وفقة (إليزابيت تايلور)..ولنضع إكليلا من الزهور القدسية على ضريح فاتنة السينما ومملكة الإغراء.. مارلين مونرو !!..وخلف كل عربي.. لاجئة تصرخ..وتموت.. وتموت !!</p>		<p>في البدء..كان أوراس</p>	<p>عز الدين ميهوبي</p>
<p>مجهول</p>	<p>إلى من ينكرون أطلال القرن العشرين...إلى الذين تبرجوا بتبرج الزمن وحسبوا القرن لجة القرن فكشفوا عن سيقان كل شيء..</p>	<p>تداعيات في الزمن المتبرج...<sup>1</sup></p>	<p>قصائد محمومة</p>	<p>خليفة بوجادي</p>
<p>أبناء القدس</p>	<p>إلى فتية القدس المرابطين، أولئك الكبار الذين علمونا كيف تصان الكرامة والكبرياء</p>	<p>دموع على مشارف القدس<sup>2</sup></p>	<p>عزف على وتر الشبجا</p>	<p>كمال سقني</p>

<sup>1</sup> / خليفة بوجادي: قصائد محمومة، الجمعية الثقافية الفنية العالمة، 2009م، ص60.

<sup>2</sup> / كمال سقني: عزف على وتر الشبجا، دار هومة، 2001م، ص26.

عقاب بلخير	الدخول إلى مملكة الحروف	الظل والنثرى <sup>1</sup>	كان يجلس وحده، يشكل عالمه فيما يزرعه، والطفولة ثائرة، تحلم بأرض للفرح..أوسع من دائرة، وأعمق من بحر أيها الطفل الذي يحلم..	جهول الهوية
نجيب أنزار	كائنات الورق	كائنات الورق <sup>2</sup>	إلى سليمان نصرון	سليمان نصرון
عبد الوهاب زيد	ذاكرة الجرح.. وآخر الأمنيات <sup>3</sup>		قلبوا قلبها تجدوني به قبلها قدر أن نكون معا ومعا سنظل إلى المنتهى	مجهول الهوية
عبد الله حمادي	البرزخ والسكين	مدينتي...! <sup>4</sup>	وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاَهَا تَدْمِيرًا" سورة الإسراء	مدينته
عبد الله حمادي	البرزخ والسكين	يا امرأة من ورق التوت <sup>5</sup>	(...) فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل، وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة شهية للنظر فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا معها فأكل فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان فخاطبا أوراق تين...، سفر التكوين. الصحاح الثالث. (التوراة)	امرأة

<sup>1/</sup> عقاب بلخير: الدخول إلى مملكة الحروف، الجاحظية، 1999م، ص45.

<sup>2/</sup> نجيب أنزار: كائنات الورق، ط1، منشورات الاختلاف، 1998م، ص45.

<sup>3/</sup> عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح.. وآخر، جمعية نشاطات المركز الثقافي رمضان جمال، سكيكدة، 2004م، ص3.

<sup>4/</sup> عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، منشورات نوميديا، 2002، ص117.

<sup>5/</sup> عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، مصدر السابق، ص157.

عبد الله حمادي	البرزخ والسكين	رباعيات آخر الليل <sup>1</sup>	قال الحلاج في طاسين النقطه: " ما أظن يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس لثاني، والقوس الثاني دون اللوح" قال المعتمد أمير أشبيلية (...) بالعقل تزدهم الهموم على الحشى فالعقل عندي أن تزول عقول	مجهول الهوية
عبد الله حمادي	البرزخ والسكين	لا يا سيدة الإفك <sup>2</sup>	ذكر أن صفوان بن المعطل كان ثقيل النوم لا يستيقظ حتى يرتحل الناس... وأنه لا يصلي الصبح لذلك اتهمه مصطلح ابن أثاثة- الذي كان ينفق عليه أبو بكر الصديق لقربته- بحديث الإفك (...) عيون الأثر. لابن سيد الناس. ج2 ص:101.	مجهول الهوية
أم سهام (عمارية بلال)	حكاية الدم <sup>3</sup>	جريمة جان فالجان	إلى الذي تعرفت عليه بعد رحيله إلى الذي سرق كيسا من السميد ودفن الثمن باهضا..	مجهول الهوية

من التصديرات ما جاء آيات قرآنية مثلما هو الحال في قصيدة "سلام" لـ"يوسف وغليسي"  
قوله تعالى: {وَدَخَلَ جَنَّتَهُ وَهُوَ ظَالِمٌ لِنَفْسِهِ قَالَ مَا أَظُنُّ أَنْ تَبِيدَ هَذِهِ أَبَدًا}<sup>4</sup>  
"ودخل جنته وهو ظالم لنفسه، قال ما أظن أن تبيد هذه أبدا"<sup>5</sup>

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص53.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص174.

<sup>3</sup> أم سهام عمارية بلال: حكاية الدم، دار هومة، 2003، ص87.

<sup>4</sup> سورة الكهف: آية35.

<sup>5</sup> يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، مصدر نفسه، ص75.

## عتبة الهامش:

إن ما يميز النص الشعري الحدائي هو نوع صلته بالقارئ، صلة تدعو إلى الارتباك والحيرة، تبعث بالمتلقي إلى كشف المغاليق، التي يجدها شفرات دون مفاتيح أحيانا، لكنه ينهي إلى كشف أبعادها وفعاليتها، يتراسل القارئ والمؤلف ويلتقيان في عملية التأليف، وإعادة البناء ومن ثم يتحقق مفهوم القيمة الجمالية الكامنة في نقطة تلاقي المؤلف والنص والقارئ<sup>1</sup> يصنعها فعل مشاركة المتلقي في استكمال واكتشاف عمق دلالاته، لذلك يحاول الشاعر الجزائري المعاصر فك الكربة عنه بوضعه في مجال الصورة داخل فضاء بصري يسكن هامش الورقة، فيعدها القارئ عتبة قرائية داخل فضاء طباعي تحفره على كشف المستور وتأويل الغموض الذي: "يعتبره الكثيرون من عوائق قراءة النص الحدائي بطريقة ذكية، لا تلغي الغموض على مستوى النص لاعتباره من جمالياته"<sup>2</sup> كما أن هذه العتبة تعد رفيقا للمتلقي، الذي يستقي منها دلالات وتوضيحات للنص الإبداعي، فلا يمكن إدراج المتلقي في مصف العناصر السلبية، بحيث لا يتوقف دوره عند الإبداء بشعوره وانفعاله بالمنتج الأدبي، إنما هو عنصر فاعل يسهم في العملية الإبداعية كطرف اجتماعي له صلة بالمكون الثقافي والحضاري، وعليه لا يمكن للعمل الأدبي أن يرقى أو يحيا دون علاقته بالمتلقي الذي لا يستهان بدوره في الاستمرارية والحركية الإبداعية، هذا يؤكد أن مفهوم النص الأدبي ليس مستقلا وإنما يتعالق مع سلسلة من البنيات الأخرى التاريخية والثقافية والنفسية المتلازمة<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> / ينظر/ هانز روبرت يابوس: جمالية التلقي والتواصل الأدبي، مدرسة كونستانس الألمانية، تر/ سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع38، 1986، ص46. عبد القادر بوزيدة، جمالية الاستقبال (أو التلقي) عند هانس روبرت يابوس، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع10، ديسمبر 1996، ص86.

<sup>2</sup> / يحيى الشيخ صالح: قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحدائي، الأهمية والجدوى، مجلة الآداب، ع7، جامعة منتوري قسنطينة، 2004، ص52.

<sup>3</sup> / voir / youri Lotman, La Structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fourier, Bernard Kreise, préface d'henri Mischonnic, Ed : Gallimard, 1976, p390.

لم تعد الهوامش عبارة عن "استكمال وتفرع للنص وتعليق إضافي إلى متنه جزء حيوي منه لكسر غنائيته"<sup>1</sup> إنما تعدى صفة التأريخ والتفسير البسيط إلى ما يدعى بـ "القصيدة الهامش" وهي: "قصيدة متن لا تكتمل إلا بهوامشه الشعرية وهوامش لا تكتمل إلا بالمتن، وهي ليس محاولة شكلية للتمييز بين ما هو جوهري وبين ما هو فرعي في القول الشعري"<sup>2</sup> فإعادة النظر إلى النص الشعري المعاصر، جعل من عتبة الهامش، عتبة قرائية تحمل وظيفة تشتغل على بناء فضاء النص الشعري وأبعاد صورته الشعرية، وصار علامة بصرية تحمل شفرة تجبر القارئ على بذل الجهد في فكها وتأويلها وأخيرا السعي إلى ربط العلاقة بين الهامش والمتن، ومن ثم كشف جمالية النص التي يحققها تفاعلها، لا تقل عتبة الهامش أهمية عن العتبات الأخرى، لأن دورها يكمن في توسيع مدارك المتلقي خارج المتن الشعري، ذلك بإثراء قاموسه اللغوي، لذلك عد الهامش نصا موازيا، يقف عند حدود النص ويكشف المضمرة فيه ويفتح مغاليقه كما أنه يحيل على معرفة بعض الأماكن والشخصيات والأحداث لم تخطر على البال قبلا.

إنه أمر جعل الدرس النقدي يولي اهتماما للحواشي والهوامش لكونها أهم عناصر المناص، لأنها تبرز تلك المنطقة المترددة التي يقع فيها المناص وأنها تقع بين الداخل والخارج (للنص)<sup>3</sup> أصبح الهامش من التقنيات التي يستعملها الشاعر المعاصر في النص الإبداعي، كإحالة معرفية لتوضيح بعض المصطلحات أو لشرح أفكار القصيدة أو فك غموض، عساه ييسر الطريق للمتلقي بقصد فهم النص والاسهام في إنتاجه وإعادة بنائه، فأضحى ضروريا حتى عد نصا آخر لاحقا يشغل القارئ عن النص الأصلي ويسير به إلى فهم مضمونه في الآن ذاته والاشتغال في إنمائه.

<sup>1</sup> عز الدين المناصرة: شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000، ص472.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص488.

<sup>3</sup> ينظر/ جيرار جنيت، عتبات النص، ص472.

إنه من التقنيات المساعدة للمتلقي لتثقيفه وشده إلى النص الشعري وتحريك مشاعره وتفاعله مع المواقف الواردة في القصيدة أو الديوان، وبالتالي تقلص المسافة للولوج إلى المضمون وأغوار النص أو كسبيل إلى فهم لغة الشاعر داخل السياق الشعري وإضاءة بؤر النص الغامضة. وظفها الشاعر الجزائري المعاصر بغاية التأويل والفهم الصحيح للبعد الذي تسير عليه القصيدة، وبغرض اقترابه من المتلقي المفترض، يشرع في شرح بعض الكلمات أو العبارات، أو يقدم شرحاً لمقطع من النص الذي يبدو غامضاً ومكتفياً بالرموز والإيحاءات، بقصد توجيه القارئ إلى فهم المضمون. وبالرغم من إيجابيات الهامش إلا أن له سلبيات منها توجيه القارئ وجهة خاطئة أحياناً، بخاصة إذا كان قليل الوعي بالثقافة الشعرية، كما أن إكثار الشروحات إلى أن يصير نصاً موازياً للقصيدة يحير المتلقي في أيهما يركز عليه؟! وإذا أكثر من الخلفيات التي توجي إلى قصيدة الشاعر بإبراز مستواه في مجالات عدة وينقل على المتلقي يغلق الكتاب 'الديوان' ولن يعود إلى فتحه أبداً، لأنه تاه ولم يعرف اتجاه العودة، لكن ثمة هوامش توضيحية يوظفها أصحابها من أجل فتح المجال واسعاً أمام القراء وتقريبهم من النصوص بدل تنفيرهم ووضعهم في المجال النصي، وإثارة رغبة القراءة والتفاعل مع النص والنص الآخر. إن المتتبع للمدونة الشعرية الجزائرية يجدها تحتوي على هوامش تتنوع بين شرح المفردات أو التعريف بالشخصيات أو الأماكن أو ذكر الأساطير. والجدول الآتي يوضح هذه الأصناف بصيغة تفصيلية كما أوردها أصحابها على سبيل التعيين:

الهوامش	الصفحة	الديوان
مفدي: شاعر جزائري من مواليد 1908 ببني يزقن (غرداية) صاحب نشيد قسما	68	
غطفان: نجد وغطفان والدور الذي لعباه في إيقاف الحروب بين الإخوة العرب في عصر ما قبل الإسلام ديرها: إشارة إلى القادسية التي حدثت فيها معركة كبرى انتصر فيها العرب بقيادة سعد بن أبي وقاص، على الفرس بقيادة رستم، والقادسية اليوم محافظة في العراق.	69	
الجرجاني: عبد القاهر الجرجاني صاحب أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز	70	
قيس: إشارة إلى القيسين الشهيرين في الغزل (قيس بن الملوح، وقيس بن ذريح)	70	
القباني: إشارة إلى الشاعر السوري نزار قباني حافظ في شوقه: إشارة إلى الشعراء المصريين الصديقين حافظ إبراهيم، وأحمد شوقي	71	
الذبياني: إشارة إلى سوق عكاظ، وإلى الحكم الذي أصدره النابغة الذبياني في تفضيله الخنساء على حسان بن ثابت	71	
غادة: إشارة إلى الأدبية العربية غادة السمان	72	

فجائع الإسمنت  
والعرب<sup>1</sup>

<sup>1</sup>/ ناصر معماش: فجائع الإسمنت والعرب.

يفيظ بحر اللفظ من حسان: إشارة إلى قول حسان بن ثابت:	72	
لساني صارم لا عيب فيه*** وبحري لا تكدره الدلاء درة: محمد جمال الدرة، الطفل الفلسطيني الشهيد، المغتال برصاصة طائش صهيوني	72	
الشوا والبير: من الشواء والخمر. بمسماها الرائج في اللهجات الجزائرية، وأصلها فرنسي (La bière) *السكرتيرة: من أصل فرنسي وتحمل مدلولاً عالمياً، هي خادمة المدير والإدارة	84 85	
المير: المسؤول الأول على البلدية، والمنتخب من طرف المجموعة السكانية، وقد ينتمي إلى حزب ما، وأصلها le maire	86	فجائع الإسمنت والعرب <sup>1</sup>
التبدير: لفظة شائعة في الثقافة الشعبية الجزائرية، وتعني الضرب على الدف في المناسبات، التي يصحبها الرقص والغناء، ولها مدلول تهيئة الناس لتقبل ما لا يفيدهم ولا يعينهم	87	
التمسخير: شعبية تعني اللهو والتهريج، والعبث وقت الجد.	87	
التزمير: من المزمار، ولكن الذي يزمر بالضرورة في مدلول هذه اللفظة هو يعبث ويمارس هواية ما عن جهل.	88	

<sup>1</sup>/ ناصر معماش: فجائع الإسمنت والعرب.

الأخضر فلوس: شاعر جزائري	6	عولمة الحب عولمة النار <sup>1</sup>
غرنیکا: مدينة إسبانية تعرضت عام 1973م، لعملية قصف خلدها الرسام بيكاسو في لوحة شهيرة.	217	//

جدول رقم-02-هوامش لبعض الدواوين -نماذج مختارة-

ما نستشفه في النهاية أن أقلية من الشعراء الجزائريين المعاصرين لجؤوا إلى التهميش ففي ديوان "عولمة الحب عولمة النار" اكتفى الشاعر "عز الدين ميهوبي" فقط بذكر أسماء العلم من شخصيات وأماكن، أما الشاعر "محمد جربوعة" ففي ديوانه "وعيناها" وكذا "مطر يتأمل القطعة من نافذته" فلم يورد الهوامش، وكأنه يطلب من القارئ قدر من الثقافة تمكنه من التعامل مع دواوينه الشعرية.

### المبحث الثالث: التشكيل البصري وتقسيم الصفحة:

نعني بتقسيم الصفحة" توظيف مساحة الصفحة في إنتاج دلالة النص الشعري"<sup>2</sup> فالصفحة الشعرية مكان يتربع فيه النص الشعري، ففي القصيدة الكلاسيكية يمثل المكان الفراغ بين شطري القصيدة، فيبدو كنهر من الفراغ أو البياض بين محورين، أما في القصيدة الجديدة فقد اختفى هذا النهر من الفراغ، وبدأ الفراغ يحتل مساحة أكبر. أصبحت الصفحة الشعرية في الشعر الحديث "بمثابة الحيز الذي يتم فيه التفاعل بين الأنا والعالم، فحركية النص الشعري على الورق تطوع الطبيعة لحركة الذات الشاعرة تغير المجال التواصلي من المسموع إلى المرئي، ولذا فإن تغير المجال التواصلي يتطلب استثمار حيز التواصل من خلال تقسيم الصفحة الشعرية بتوظيف مساحتها في إنتاج الدلالة الشعرية بما يليبي رغبات النص الشعري في التجلي عبر التشكيل البصري على أديم الصفحة الشعرية"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، دار أصالة، 2002.

<sup>2</sup> محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 151.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 152.

هكذا يولد النص المعد للقراءة تنظيماً خاصاً للفضاء، حيث يوزع الدال الخطي عبر حدوده التشكيلية في علاقات جدلية مع فراغ الصفحة، فتكتب المادة اللغوية للنص في صورة بصرية عبر تشكيلات ذات أبعاد تكوينية مختلفة متداخلة، ومتعددة؛ مثل الكتابة وفق أنموذج الخط الهندسي أو الأفقي أو المتعرج؛ تطويع كلمات القصيدة لإنتاج أشكال هندسية أو أيقونية، الكتابة بخط اليد والاستفادة من إمكاناته الزخرفية، أو العمل على تجسير العلاقة أكثر بين الشعر والفن التشكيلي بتطعيم البنية النصية بمفردات الفن التشكيلي وبخاصة اللون بكل صيغة وأبعاده الجمالية والتعبيرية.... وكلها تشكيلات تم القبض عليها وتجريبها من أجل تجاوز النمطية الشكلية والتعبيرية وخلق "مسافة توتر" أساسها 'الدهشة' أو 'الفجوة' التي تمنح للشاعر والفنان والمتلقي -على سواء- إحساساً عميقاً بالمتعة والسعادة والشعور بالتسامي. لهذا تبني الشاعر الجزائري المعاصر التجريب كعملية حدثية، حيث بنى نصوصه على أساس نموذج جديد يقوض النظام والفضاء النصي الموروث، وهو ما يسميه 'جميل حمداوي' 'بالقصيدة الكونكرتية' وهي قصيدة 'المكان' وتبئير الفضاء الطباعي وتجسيم جسد القصيدة الشعرية وإشباعها بالحبر الناطق فوق رقعة السواد، كما أنها قصيدة تخاطب العين والبصر، وتحاور الحواس الإدراكية المجسدة، ومن أهم وظائفها الجمالية الوظيفية الأيقونية ذات الأبعاد السيميائية، لكونها تركز على العلامات غير اللفظية والمؤشرات الأيقونية الدالة<sup>1</sup> أي أنها قصيدة المكان والكتابة، بعيداً عن الدال الشفوي والقصيدة الكلامية، فكأن الشاعرة تصنع كوجيطو جديد يقوض القديم، الذي يجسده صوت شهرزاد، تقول فيه: 'أنا أحكي وأتكلم، إذن أنا موجودة' إلى 'أنا أكتب إذن أنا أمارس إمكانات الفضاء الطباعي التجريب'!

<sup>1</sup>/ ينظر/ جميل حمداوي: القصيدة الكونكرتية في الشعر المغربي المعاصر، ينظر الرابط

<http://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama> 4050/09-التاريخ 2020/09/24 التوقيت

## 1- سيميائية السطر الشعري:

يقسم السطر الشعري حسب شكله إلى:

- **السطر الشعري المتدرج**: يعد السطر الشعري المتدرج من التشكيلات البصرية التي نجد لها حضورا بارزا على مستوى القصائد الحداثية إذ حاول بذلك الشعراء الحداثيون الاستثمار في الدلالات الجديدة التي يحملها مثل هذا التشكيل البصري الذي عرفه بعض الباحثين بأنه "الشكل السطري الذي تكون فيه المسافة السطرية غير متكافئة الابتداء والانتهاء، وذلك بما يشغل مساحة مقطع شعري معين، فيعمل هذا الشكل الكتابي على استثارة حاسة البصر لدى المتلقي ويحفزها على التفاعل مع الشكل المنصوص عليه ويحفوها على مساءلته، وهذا يعود بين الربط بين حركة السطر والدلالة اللغوية للنص"<sup>1</sup> وهو ما نجد له حضورا بارزا عند الشاعر "عز الدين ميهوبي" في قصيدة "إغتراب" ويمكننا أن نستشهد على ذلك بالأسطر الشعرية التالية:

هنا خطوتان..

وثالثة لاغتراب المساء

وموت بطيء يجيء مع الفجر

تحمل أخباره القافله

طيورك راحلة في الذهول

زهورك ماثلة في الذبول

وحزنك يجمع ما بين عينيك صمت الفصول

وحيدا تضمد جرحا

فيطلع جرح وجرح ..

من الغربة القاتله<sup>2</sup>

<sup>1</sup> / إباد عبد الودود عثمان: سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية (شعر محمود درويش أنموذجا) مجلة ديالي، العدد الثالث والستون، 2014، ص 104.

<sup>2</sup> / عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص 117.

لقد اختار الشاعر "عز الدين ميهوبي" السطر الشعري المتدرج ليجسد وفق هذا التشكيل البصري الحالة النفسية التي يعيشها بين ضياع وألم، ليتحول الفجر رمز البدايات السعيدة والتفاؤل الحالم إلى بداية للألم والموت، فلا الطيور بقيت تزين المكان ولا الأزهار حافظت على رونقها وجمالها، ليعاني الوحدة والحزن وليعكس من خلال السطر الشعري المتدرج تهاوي الآمال جراء غربته القاتلة.

كما نسجل حضور قصيدة التفعيلة بالسطر الشعري المتدرج في ديوان الشاعر 'عصام بن شلال' جملة من قصائد التفعيلة وتعبر القصائد عن وجدانية صاحبها، وتفصح عن رؤيته الشعرية للوجود، وهي لا تلتزم بمواضيع أنية، بل تحاول معانقة المعاني المطلقة للمواقف والمشاعر. فاستخدم الشاعر السطر الشعري المتدرج في جميع قصائد الديوان. يقول في قصيدة "مدينة تخشى العتمة"

مدينة تخشى العتمة:

(سيرتا)

وقد أطفأت آخر نجمة  
ودعتها طفلا يودع أمه  
للتيه دري  
والحبيبة فارقت  
لا غير أبهة.. ولا مهتمه  
من يوم مولدها  
المدينة طفلة لا تؤنس الغرباء  
تخشى العتمة  
في قلبها القطبي  
تطفئ ريح من شوقا إليها  
يرحلون كنسمة<sup>1</sup>

<sup>1</sup> / عصام بن شلال: الالتزام الأخير، ص18.

حاول الشاعر 'عصام بن شلال' أن يعتمد التشكيل البصري المعروف بين العديد من الباحثين والدارسين بالسطر الشعري المتدرج، والذي استعان به الشعر في جل قصائد الديوان، ليعبر عن حالات التساقط و التهاوي، وهي الدلالات التي أراد الوصول إليها من خلال هذا التشكيل البصري الذي زج به هذا الديوان.

- **السطر الشعري المتساقط:** ونقصد بهذا النوع من التشكيل البصري ذلك "السطر الذي يتخذ شكلا متقاطرا على فضاء الصفحة الشعرية وذلك بصورة عمودية من الأعلى إلى الأسفل ويقدم هذا السطر الشعري مثيرات وحوافز تشد عين المتلقي باتجاه هياتها التي تحدث نوعا من الصدمة التي تكسر أفق توقعه وتحمله على مساءلة هذا النوع من أشكال الكتابة والوقوف على أهم إحياءاتها في النص الشعري"<sup>1</sup> لقد اعتمد الشاعر في هذا المقطع الشعري على التشكيل البصري المتساقط وهو التشكيل البصري الذي حمله بالعديد من الدلالات، وذلك على غرار دلالات التفرّد والتميز.

- **السطر الشعري المتعامد:** لا تكاد تخلو القصائد الجزائرية المعاصرة من السطر الشعري المتعامد إذ استطاع هذا النوع من التشكيل البصري أن يفرض نفسه على العديد من الشعراء العرب المعاصرين، وذلك على غرار الشاعر الجزائري المعاصر، الذين تخلوا تدريجيا على القصيدة العمودية متوجها بذلك صوب التشكيلات البصرية الحداثيّة وذلك على غرار السطر الشعري المتعامد الذي يعد من بين التشكيلات البصرية الأساسية التي وظفها الشاعر "محمد جربوع" في مواضع متعددة ونعني بالأسطر الشعرية المتعامدة تلك الأسطر الشعرية التي تكتب مباشرة تحت بعضها البعض وبكلمات متقاربة والتي تكون موزعة بنفس الطريقة على فضاء الصفحة الشعرية، أي أن الأسطر الشعرية المتعامدة هي تلك الأسطر الشعرية التي يكون لها نفس الطول تقريبا ونفس الإخراج الطباعي على فضاء الورقة الشعرية وذلك لكونها تتبني على نفس واحد وفي لحظة شعورية واحدة ويمكننا أن نستشهد على ذلك بالأسطر الشعرية التالية:

<sup>1</sup> / إباد عبد الودود عثمان: سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية (شعر محمود درويش أنموذجا) مجلة ديالي، العدد الثالث والستون، 2014، ص 104.

يقول الشاعر "محمد جربوعة"

بانت سعادك . والتقيت بأحمد  
 ماذا خسرت بهجرها يا سيدي؟  
 قد كان قلبك ماساً في عقدها  
 يبقى يسبح صدرها إن ترقد  
 ويظل ينفخ آهه في جيدها  
 لم يحترق فيها ولم يتجمد<sup>1</sup>

اعتمد الشاعر في هذه الأبيات على السطر الشعري المتعامد، والذي حمله بالعديد من الدلالات: إذ من بين الدلالات السيميائية التي يمكن أن نعطيها لهذا النوع من التشكيل البصري هي دلالة الانتقال والتحول، أي الانتقال والتحول من وضعية إلى أخرى ومن حالة إلى أخرى.

## 2- التشكيل الخطي الهندسي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

يشكل الحرف بسواده الضاغط على بياض الورقة نظاماً محددًا من الخطوط التي تتفاوت من حيث قدرتها على إحداث التناغم والانسجام بين الذات المنتجة والذات المتلقية، فالخطوط بمختلف أشكالها على سطح الورقة / اللوحة (تحولت مع تنامي الخبرة الإنسانية على هويات يعبر من خلالها الإنسان عن ميولاته)<sup>2</sup> المنفتحة على اللامحدود، شرط أن يوازن هذا المبدع بين حضور الكلمة بتشكيلها الخطي مع الفكرة المتضمنة في تلك الكلمات.

### التشكيلات البصرية للخط الطباعي: ويندرج ضمنها

**البياض البصري:** يوظف البياض في الخطاب الشعري المعاصر بكونه نصاً موازياً داخل النص المكتوب، إذ يجد القارئ نفسه وفق هذه التقنية أمام نصين نص حاضر في الكتابة، ونص غائب في البياض، وإزاء هذه اللعبة الفنية بين السواد والبياض تحدد كفاءة المتلقي (القارئ) في ملاحظة دلالة النص الموزع بين الكلام والصمت.

<sup>1</sup>/محمد جربوعة: قدر حبة، البدر الساطع للطباعة والنشر، 2014، ص05.

<sup>2</sup>/ سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية، آليات الإقناع والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2009، ص175.

فإذا كان السواد يعبر بالكلمات في نص الخطاب فإن البياض يعبر بالصمت، وعليه "فالبياض لم يعد فراغا عفويا كما عهدناه في القصيدة العمودية (الكلاسيكية)، بل أصبح في تجربة الكتابة الشعرية المعاصرة عنصرا من عناصر النص البصري لإنتاج الدلالة، لأن البياض في هذا الإطار هو لغة تتكلم وتثير القارئ للبحث عن في دلالة ذلك الصمت الناطق"<sup>1</sup> فأصبح "إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي، في بناء إيقاع النص"<sup>2</sup> فالمكان النصي ببياضه يترك الصمت متكلما، ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكتف إيقاع كل من المكتوب المثبت، والمكتوب المحو، وبناء الدلالة في هذه الحالة لا يلغي أيا من المكتوبين معا"<sup>3</sup> كما أصبح 'الصمت' أي 'البياض عنصرا أساسيا في تشكيل النص الشعري كما يضيف بعدا يتجاوز محدودية النص المائل في تشكيله ويخلق فضاء زمنيا يتكون من فعل القراءة نفسه، حيث يتولى القارئ ملء الفراغات الزمنية، وسد الفجوات ... وكأن قراءة النص تعني إعادة تركيب لها مستمدة من خبراتنا ومستقاة من تجاربنا"<sup>4</sup> هذا ما دفع الباحث 'حسن لشقر' لاعتبار أن 'البياض' 'الفراغ' ليس ضرورة مادية مفروضة حتما على القصيدة من الخارج بل هو في الحقيقة شرط وجودها، وشرط تنفسها، فله وظيفة دلالية وإيحائية في الخطاب، لذلك فهو جزء لا يتجزأ من البنية التكوينية للنص الشعري المعاصر، بحيث يسهم بشكل فعال في إنتاج دلالة الخطاب، وقد يفصح عن حركة الذات الشاعرة الداخلية في علاقتها بمحيطها الخارجي وذلك في إطار صراعه المستمر مع سواد الكتابة".

<sup>1</sup> عامر بن أحمد: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي المعاصر جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس 2015-2016 "

<sup>2</sup> محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ج1، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 127.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 153.

<sup>4</sup> رجاء عيد: القول الشعري، منظورات معاصرة، ط1، منشأة المعارف، مصر، 1995، ص 07.

ومن النماذج الشعرية التي جسدت البياض استنادا إلى التفاوت بين الأسطر الشعرية نذكر قصيدة (تجاوب) للشاعر (عبد الله العشي) يقول فيها:

ها ...

قد بلغت

.....

.....

وأمد عن بعد يدي

فتمد عن بعد ضيائها

وأمد صوتي

فتمد لي جنة الفردوس فاها

هذا هو الفردوس

'يطوي البيد طي'

يا خالقي .....

ياخالقي .....

صرخت ،

صرخت

وانقطع الكلام....

.....

.....

وسقطت ....

مغشيا علي ....<sup>1</sup>

<sup>1</sup> / عبد الله العشي: مقام البوح، ص14، 15.

من الواضح من خلال الحضور البصري للنص، تعتمد الشاعر إشراك القارئ في إعادة كتابة نصه بترك أسطرا شعرية كاملة كي يكتب فيها ما سكت هو عن البوح به، ولعل المتلقي يحاول الإجابة عن كل فراغ بما يتخيله هو، وكيف يمكنه تأويل حالات الصمت؟ "لأن البياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت وعليه فهو علامة طبيعية، لأن غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت. يستجيب هذا النص إلى الوهج العرفاني الصوفي، الذي يتحول الشعر به إلى فعل قراءة، حيث يتم التجاوب وتحقق النشوة فيعجز الكلام عن الوصف والرصد والتقرير، فاسحا المجال أمام شساعة البياض ولا محدودية دلالاته، عله يحتوي فيض هذه النشوة التي غمرت الذات الشاعرة وغيبتها عن الواقع.<sup>1</sup> ومن النصوص الشعرية التي استباحت بياض الصفحة، وانتهكت أعراف الكتابة فيها، خالقة إيقاعا بصريا هو نتاج علاقة حميمية بين البياض والسواد على جسد الصفحة، قصيدة "المقبرة" للشاعر "عز الدين ميهوبي" التي يقول فيها:

دمهم شجرة

واحد

خمسة

عشرة

مائة

مائتان...

مئات ..

هنا وردة

وهنا مقبرة<sup>2</sup>.

هذا التشكيل البصري الذي يتناغم فيه تفاعل البياض مع السواد في المقطع الشعري في سيمفونية جنائزية حزينة، يجعل القارئ يتخيل الشاعر يقوم بفعل إحصاء تدرجي متزايد للقبور أكد في الأخير صعوبته على الحصر من خلال نقاط التتابع المرفقة بكلمة (مئات).

<sup>1</sup>/ زهيرة بولفوس: التشكيل البصري في الشعر الجزائري، مجلة سر من رأى، المجلد 11، العدد 40، شباط 2015 .

<sup>2</sup>/ عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، مصدر سابق، ص195.

والملاحظ أيضا احتكام المقطع إلى الضدية بين الحياة (شجرة، وردة) والموت (مقبرة)، فانبعثت الحياة من الموت تولد الحركة، ويتجسد التحول الذي يدعم الحركة التي خلقها إيقاع التشكيل البصري، المتتابع للكلمات على بياض الصفحة ومن تقنية البياض نجد:

-السطور المتساوية وتتمحور حول:

تساوي افتتاحي: ويعتمد على البنية التركيبية والإيقاعية للنص، مشكلة بذلك التشكيل البصري من خلال الأسطر المتكررة يقول 'عبد الكريم قذيفة' في قصيدة 'إصرار'

رجل لا ينام ولا يستريح

على وجهه رقة وحنان

وفي عمقه كبرياء جريح

وفي عمقه كبرياء جريح<sup>1</sup>

تساوي ضمني: فهي تساوي الأسطر ضمن النص الشعري من غير أن يحمل وظيفة التكرار:

يقول 'أبو القاسم سعد الله' في قصيدة "عهد":

إن أرضي عاهدات لا تهون

عاهدات أرضي وأرضي لاتخون

عاهدات ألا تلاقي الغاصبين

بسوي الرشاش والموت المهين<sup>2</sup>

كما نرصد نص للشاعر 'عبد الكريم قذيفة' في قصيدة "أهلا بكم" ديوان 'ثنايا الغياب'

أهلا بكم في صفحتي وجداري

فتنعموا أنتم هنا في داري

داري التي هي داركم فتفياؤا

ماشئتموا وتأملوا أشعاري<sup>3</sup>

<sup>1</sup> عبد الكريم قذيفة: لو أنت تدري كم أحبك، منشورات دار الأوطان، ط2، 2016م، ص68.

<sup>2</sup> أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، ص 373.

<sup>3</sup> عبد الكريم قذيفة: ثنايا الغياب، ط، دار الخلدونية، 2021، ص11.

## 3-النبر البصري وعلامات الترقيم:

يقصد بالنبر البصري "كتابة جزء من النص /كلمة، أو عبارة أو مقطع، ببنط أغلظ من سواه لتسجيل دلالة الصوت بصريا"<sup>1</sup> هذا يعني أن النبر البصري في أصله ظاهرة صوتية، تساهم بشكل كبير في تغيير الدلالة إذ تعد "منبها أسلوبيا أو نبرا خطيا بصريا يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية، ومن هذا المنظور فإن دوره يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي للنص"<sup>2</sup> وقد أضحت الظاهرة من أبرز خصائص الكتابة الشعرية التي لم تكتف باستلهاهم سحر البياض بل أضافت إليه استثمار الطاقات الإيحائية المضاعفة للكلمة الشعرية التي تأخذها من السمك الزائد للخط، في محاولة لتوظيف تقنيات الطباعة المعاصرة من أجل تحميل النص الشعري دلالات جديدة تزيد من انفتاحه اللامحدود على التأويل. بالإضافة إلى الصراع بين السواد والبياض فقد عمد الشاعر الجزائري المعاصر إلى الفراغ من أجل التعبير ما لا يبوح به. وهذا ما يمثل ظاهرة بصرية لافتة تتفاعل مع البناء الكلي للقصيدة. كما تحيلنا إلى ترك الفراغ للقارئ لاستكمالها.

يقول الشاعر: 'الأخضر فلوس' في قصيدة 'رقية'

لقد قال ربي كوني.. فكنت

ومان الهوى في يدك ..وكان الجلال..

.....

رقية

من قال للشعر يأتي<sup>3</sup>

كما يقول في قصيدة 'نبوءة'

أيها الجبل المتيم

كيف فرطت الموائد في الحصان وفي الحصون

<sup>1</sup> محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، 1950، 2004، ص 193.

<sup>2</sup> محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1991م، ص 236.

<sup>3</sup> الأخضر فلوس: الأعمال الكاملة، ص335.

.....

باركتها وبكيت فوق فراشها..

هذا الندى كيف استراح إلى يديك..

ورصع الأبراج من زبد البحار..

هذا الندى الشوكي يقتلني..<sup>1</sup>

لقد شككت نقاط التتابع نغمة موسيقية مليئة بالحزن والألم.

### علامات الترقيم:

تميز النص الشعري المعاصر بالاستخدام الواسع لعلامات الترقيم، لما لها من أهمية قصوى في خدمة المنحنى الدلالي البصري للقصيدة الحديثة، كما أنها تسهم في إيقاع القصيدة صوتيا وبصريا، وتساعد السامع والقارئ معا على عملية الفهم والإدراك. ونقصد بعلامات الترقيم: "وضع علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء كلام أو الجمل أو الكلمات، لإيضاح مواضع الوقف، وتسيير عملية الفهم والإفهام".<sup>2</sup>

تضم النقطة، الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير، نقطة الحذف، نقطة التوتر. من خلال تمظهرها في جوار الأبجدية، فضلا عن ذلك "علامات الترقيم قادرة على حمل ما عجزت لغة الحديث عن نقله إلى القارئ من نبرة الصوت وإشارات المتحدث، حيث كان الاهتمام إليها من أجل أن تجسد هذا الجانب المسكوت عنه في اللغة المنطوقة، وذلك لأن هذه الرموز البصرية تقوم بضبط نبرة الصوت في الكتابة، حيث يعوض الصوت كلية بالعين، وسرها الكبير هو وظيفة كونها مخرج المشهد، فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات برؤيتنا، وبيدينا، وجسدنا كله"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> /الأخضر فلوس: الأعمال الكاملة، ص392.

<sup>2</sup> / عمر أوكان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ط1، إفريقيا الشرق، طرابلس، 2002، ص103.

<sup>3</sup> / محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1996، ص 122.

ولهذا كله يمكن القول إن علامات الترقيم دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى، وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري مثل: الوقف، النبر، والتنغيم والإيقاع وغيرها، وهي لا تكفي بذلك بل تزيد على هذه المفاصل جميعها بعدها البصري الذي يساعد على تمكين الكلام من الحفاظ على شحنته العاطفية، وطاقت التعبير والتبليغ الكامنة فيه<sup>1</sup> وأن هذه الدوال البصرية قد حملها الخطاب الشعري العربي المعاصر دلالات إضافية خرجت بها عن كونها قوالب وأنماط خاضعة لقواعد محددة سلفاً، لأن بنيته اللغوية الانزياحية تتمرد على كل القيود، ومنها قيود الدلالة الجاهزة لعلامات الترقيم. وقد تجلت هذه العلامات في شعرنا العربي المعاصر عبر محورين هما<sup>2</sup>

وبالنظر في تجليات علامات الترقيم نجدها تتمظهر في محورين رئيسيين في الشعر الجزائري المعاصر: \*محور علامات الوقف \* محور علامات الحصر

**علامات الوقف:** نعني بها تلك العلامات التي "توضع لضبط معاني الجمل، بفصل بعضها عن بعض، وتمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية، والتزود بالنفس الضروري، لمواصلة عملية القراءة وتضم: النقطة؛ الفاصلة؛ النقطة-الفاصلة؛ علامة الاستفهام؛ علامة الانفعال؛ نقطتا التفسير؛ نقط الحذف"<sup>3</sup>

**نقطة الحذف:** وهي ثلاث نقاط والتي سجلنا حضورها في العديد من المدونات الشعرية نذكر منها: قصيدة الشاعر 'طارق ثابت' " منفى...الذاكرة"

وأسود البر ... تغتال

الهوان ...

دائما كنت أغني ...

أعزف لحنا شجيا...فوق

أغصان الخميطة

<sup>1</sup> محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، 1950، 2004، ص201.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

<sup>3</sup> عمر أوكان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، المرجع نفسه، ص105.

ترقص الغزلان حولي ...

سابحا أبغي النجاة ...

في بحار من عهود

أيها اليم تمهل ...

أنا يا بحر شهيد ...

أنا كالإعصار أجتاح

القفار...<sup>1</sup>

كما نسجل حضورا كبيرا لنقاط الحذف في قصيدة قال الشاعر "طارق ثابت" في قصيدة "ألف سؤال":

عيون تحدثني في خريف الزمان عني وعنك ..

عيون أترجمها بلغات الأنين

ألاقيك فيها...

في جعبتي دهشة من سؤال

متى يرجع البحر ذاك الشراع؟ ...

متى أنتهي من متى... و السراب ؟ ../ وهل نلتقي بعد بحر الغياب<sup>2</sup>

كما يقول الشاعر "طارق ثابت" في قصيدة "على رسلك أيها العابرون.."

سنفترق الآن...

حتى أرى هذي الشوارع...

تغفوا قليلا... قليلا ...

وتجتمع النسوة الكادحات..؛/ بجنب الموائد...<sup>3</sup>

<sup>1</sup> طارق ثابت: الرقص فوق جفون الكلام، ط2019م، دار الوسام العربي، عنابة، الجزائر، ص16.

<sup>2</sup> طارق ثابت: الرقص فوق جفون الكلام، مصدر سابق، ص17.

<sup>3</sup> طارق ثابت: مصدر سابق، ص75.

نقطة التوتر: وهي نقطتان لا أكثر، وتمثلت في قصيدة "عمق النداء" للشاعر "طارق ثابت"

بعطر الغياب

نتلك المرايا أبوح بجرح

عميق ..

أقول الذي خبأت رؤيتي ..

أم أجوب بها صامتا ووحيدا ..؟ تعجب

رأيتهم شرنقوا مدهم في الزحام ..

فأمنعت وحدي حتى هطلت بعيدا تعجب<sup>1</sup>

كما نسجل حضور قوي لنقاط التوتر في قصيدة "طارق ثابت" في قصيدة "ألف سؤال"

متى تفهمين.. بأن على شفتيك

استحم الفراش ..

فماتت على شفتي الظنون ..

متى تفهمين.. بأن غرامي...

يبارك طفيك.. يرصد أخبارك الآتية..

متى تفهمين بأن على كتفيك استفاق الرحيل

..فمات على كتفي اللحم ..

ومن رقة الجسد المستبد لمست السماء...<sup>2</sup>

-نلاحظ أن الشاعر يوزع النقاط في مواضع متعددة بين الكلمات أو في آخر الجمل، وتدل في نهاية الجمل على مواصلة في الكلام. كما نجد الشاعر ينوع بين نقاط الحذف ونقاط التوتر في القصيدة الواحدة. فعلامات الترقيم والفواصل أدت دورا في رسم ملامح دلالة النص، مما يدل على إمكانية هذه العلامات في شحن النص بدلالات إضافية تساهم في تأويله. مما تقدم يظهر التشكيل الهندسي المتميز لقصائد الشاعر "طارق ثابت" حيث يجعل هذا التشكيل الشاعر يدخل في التجربة

<sup>1</sup> / طارق ثابت: الرقص فوق جفون الكلام، المصدر نفسه، ص 13.

<sup>2</sup> / طارق ثابت: مصدر نفسه، ص 14.

الشعرية الجزائرية المعاصرة من أوسع أبوابها، فقد جرب التشكيل الشجري واستفاد من العلامات غير اللغوية، وهندسة البياض والسواد في الصفحة، وهذا ما يجعله مختلفا ويحمل تجربته بعدا فضائيا يساهم في رسم معالم تأويلها.

الفاصلة: يقول الشاعر "طارق ثابت" في قصيدة "على رسلكم أيها العابرون .."  
دعوني ...

سينشط القلب نصفين ،

ونصف أهيه الآن ..

ونصف يهيني ...

للمحاكمة القادمة ..<sup>1</sup>

كما يقول الشاعر "العربي حاج صحراوي" في قصيدة "أهزوجة النهاية" "ألم"

نثر الشوق رمادا،،

وبكى الأمس فهيا سوف نظوي غيم بعد

وسكون،،

نكتب الجرح وآهات الصنوبر،،

نرتقي سلم حزن ونهاية،،

نختم العمر كما كان،،

ولا نقفو خرافات الحكاية.

هو بدء،،

ودروب وبقايا من نهار،،

حيث كان اللون أوضح،،

وحنين التين يلغي بعدا

ورحילה،،/ ورمال النظم الآخر لا تؤذي نخيلا،<sup>2</sup>

<sup>1</sup> / طارق ثابت: الرقص فوق جفون الكلام، ص57.

<sup>2</sup> / العربي حاج صحراوي: فلووات الصمت والمجاهرة، ط1، 2016، دار الوطن، ص36.

وقد سجلنا حضور الفواصل في أغلب قصائد الديوان، على غرار "جراح وفصول"، "أحلى القدر"  
"أميمة".

- علامة الانفعال يقول الشاعر (طارق ثابت) في قصيدة (ألف سؤال)

عيون تحدثني في خريف الزمان عني وعنك ..

عيون أترجمها بلغات الأنين

ألاقيك فيها...

في جعبتي دهشة من سؤال

متى يرجع البحر ذاك الشراع ؟

متى أنتهى من متى ...والسراب؟ ..

وهل نلتقي بعد بحر الغياب؟ ...

يقول أيضا في قصيدة (منفى الذاكرة)

دائما كنت أغني ...تعجب

حينما ترسو المراسي ...

فوق شطآن الأمانى

وطيور الأفق ..

تلهو في سلام

وأسود البر...تغتال

الهوان ...تعجب

دائما كنت أغني ...تعجب

أعزف لحنا شجيا ...فوق

أغصان الخميطة

ترقص الغزلان حولي ...تعجب<sup>1</sup>

<sup>1</sup>/ طارق ثابت: الرقص فوق جفون الكلام، مصدر نفسه، ص11.

يقول الشاعر "طارق ثابت" في قصيدة "ألف سؤال".

عيون تحدثني في خريف الزمان عن وعك..

عيون أترجمها بلغات الأئين

ألاقيك فيها...

في جعبي دهشة من سؤال

متى يرجع البحر ذاك الشراع؟...

متى أنتهي من متى... والسراب؟..

وهل نلتقي بعد بحر الغياب؟...<sup>1</sup>

هنا نجد الشاعر يوظف علامات الانفعال خاصة الاستفهام بكثرة.

محور علامات الحصر: وهي العلامات التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه،

وتشتمل على العلامات التالية: العارضتان، المزدوجتان، الهلالان<sup>2</sup>

علامات التنصيص: يقول الشاعر ' محمد قسط ' في قصيدة "كأني أرى.. كأني أمشي".

كانت جوقة من السنونوات

تغرد في شارع <<السكوار>>

باعة العملة نزعوا آذانهم

أصغوا الصوت <<بنجامين فرانكلين>> في ورقة الدولار

النادل في مقهى <<طونونفيل>>

ينزع عن <<بوذا>> أسمالة

لم يدفع ثمن كأس الشاي<sup>3</sup>

استخدم الشاعر "محمد قسط" علامات التنصيص ليضع الكلمات الأجنبية داخلها وكأنه يشير

إلى أن هذه الكلمات تخرج من قاموسه اللغوي.

<sup>1</sup> طارق ثابت، الرقص فوق جفون الكلام، المصدر نفسه، ص17.

<sup>2</sup> عمر لوكان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ط1، إفريقيا الشرق، طرابلس، 2002، ص 121.

<sup>3</sup> محمد قسط: سمكة اللغة، ص08.

## المبحث الرابع: التشكيل الجمالي للقصيدة متفاعلة الأجناس الأدبية

## 1- الصورة ووظائفها الجمالية في القصيدة الشعرية

تعد الصورة الشعرية تركيباً لغوياً يقوم الشاعر عن طريقها بتصوير معنى عقلي، وعاطفي متخيل لوجود علاقة بين شيئين، وتعتبر الصورة العنصر الجوهرية في لغة الشعر، فهي أداة الشاعر للتصوير والتخييل، وتكون إما حسية مدركة بالحواس مباشرة، وإما ذهنية من صنع الخيال، وإما مجرد شكل من أشكال التزيين البياني، كما تبنى الصورة الشعرية بأساليب متعددة من أهمها: المشابهة، التجسيد والتشخيص والتجريد. من التعريفات اللغوية للصورة نذكر تعريف "الراغب الأصفهاني" الذي يعتبر أن الصورة هي "ما ينقش به الأعيان ويتميز بها غيرها، وذلك ضربان: أحدهما محسوس يدركه الخاصة والعامة، بل يدركه الإنسان، وكثير من الحيوان، كصورة الإنسان والفرس والحمار بالمعانية، والثاني: معقول يدركه الخاصة دون العامة، كالصورة التي اختص الإنسان بها من العقل والروية والمعاني خص بها شيء بشيء"<sup>1</sup> كما جاءت لفظة الصورة في القاموس المحيط على أن "الصورة بالضم الشكل... وقد صورته فتصور وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة"<sup>2</sup> واصطلاحاً يعتبر مصطلح الصورة من أبرز المصطلحات التي تناولتها الدراسات النقدية، ولقد تعددت تعاريفها وتنوعت نذكر منها: "عبد القاهر الجرجاني" يعد من بين النقاد الذين أولوا للصورة عناية فائقة في دراسات النقدية فقد ألف كتب خاصة "كأسرار البلاغة" و "دلائل الإعجاز" حيث تمحور الحديث فيهما عن المجاز والصورة إذ يقول في ذلك "واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فيرى "عبد الملك مرتاض" أن الصورة "هي ثمرة من التصوير الفني بواسطة لغة شعرية لفكرته أو لعاطفته أو رعشته، أو غضبه فهي تنشأ في النسيج الأدبي الجميل فتكون بمثابة التاج الذي يتوج فيه التغيير ويجعله متميزاً في نسجه عن سواه من الكتابة النظرية"<sup>3</sup> فهي نتاج الأحاسيس الشعورية التي تختلج روح الذات الشاعرة.

<sup>1</sup> الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، تح/ محمد سيد الكيلاني، دار المعرفة، بيروت، دت، مادة صور.

<sup>2</sup> الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، ج2، فصل الصاد، باب الرء، ص75.

<sup>3</sup> عبد الملك مرتاض: نظرية البلاغة، ط2، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، 2010، الجزائر، ص184.

كما يعتبر "عبد الحميد هيمة" الصورة أنها: "معطى مركب معقد عن عناصر كثيرة من الخيال والفكر والموسيقى وهي القوة الخالقة التي يسجل بها الشاعر رؤية وموقفا موحدا من جزئيات الوجود"<sup>1</sup> فهي تركيب كامل من الخيال والفكر والموسيقى للتعبير عن رؤية الشاعر الجوهرية. انطلاقا مما سبق يمكن لنا القول أن الصورة الشعرية قد تعددت تعاريفها وتنوعت بحسب تعدد الرؤى التي ينظر من خلالها إلى الصورة سواء عنصر بنائي جوهري يعضد به الشاعر نصه ليزيده قوة وثراء، أو كموضوع نقدي يصدر من خلاله أحكاما، لترتبط أساسا بالخيال والتجربة الذاتية ودوافعها، إلا أن هذا لا يلغي من استعمال التشبيه أو الاستعارة أو الرمز لأنها تعتبر مقومات جمالية تزيينية وتوضيحية أكثر للصورة في بنائها.<sup>2</sup> فالصورة تنقل تجربة وتصور رؤية وتجسد المشاعر، مرتكزة على أسس بنائية وهي: اللغة، الموسيقى والخيال.

اللغة: لينقل الشاعر أحاسيسه الكامنة في نفسه للمتلقي لابد له من اللغة للتواصل فهي المعيار الأول الذي يركز عليه الشاعر لرسم لوحته الشعرية "فالشاعر يتعامل مع ذاته ومع الوجود من خلال اللغة"<sup>3</sup> التي تلعب دورا فعالا لتشكيل الصورة. فتميز اللغة في العمل الشعري بكونها: "لم تعد وسيلة للتعبير، بل هي خلق فني في ذاته"<sup>4</sup> فيستخدم الشاعر اللغة للارتقاء بنصه، فيحمل الكلمات دلالات إيحائية ثرية متلائمة مع تصوراته الذهنية، فاللغة هي حجر الأساس الذي يعتمد عليه الشاعر في بناء الصورة الشعرية "فالنشاط التصويري إنما هو خاضع بالدرجة الأولى إلى الانتقاء المنظم للكلمات وإلى نظام توزيعها داخل العبارة"<sup>5</sup> ولكي يتمكن الشاعر من السيطرة على خيال المتلقي بطريقة إيحائية فترسم في مخيلته صور شعرية مجازية لكون المجاز "تصعيد للمعاني والارتقاء بها من عالمها المادي المحدود إلى عالم روحي متبلور غير محدود.

<sup>1</sup> عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، د.ط، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 2005، ص56.

<sup>2</sup> سمير الدليمي: الصورة في التشكيل الشعري، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1990، ص27.

<sup>3</sup> محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ط1، دار العرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص276.

<sup>4</sup> محمد مندور: في الادب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، 1988م، ص19.

<sup>5</sup> شمسية غربي: السمات الفنية عند المقرئ في نفح الطيب، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، العدد06، 2007، ص60.

كما يقول النقاد المعاصرون: المجاوزة والاتساع المحض، والانزياح الذي يفاجئ متلقي اللغة بما لم ينتظره أو يتوقعه أو يألفه من الصور والتخييلات والمعاني وظلال المعاني، وهو الجدول الشامل وغير المحدد عن الأنماط التركيبية الجاهزة أو المعتادة للغة<sup>1</sup> لتكون لغة الشاعر هي لغة مجازية تنقل المعاني بطريقة إيحائية.

الخيال: إن الخيال أهم الركائز التي تبنى عليها القصيدة في تركيب صورها الشعراء، فالتخيل هو شرط أساسي يجعل الشاعر يززع لبنات العالم المألوف العادي، وهذا ما أكده "أدونيس" بقوله: "إنني أبحث عن الواقع الآخر، لكن أغيب خارج الواقع بالخيال والعالم والرؤيا، إنني أستعين بالخيال والحلم والرؤيا كي أعانق واقعي الآخر، ولا أعانقه إلا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة"<sup>2</sup> يرتبط الخيال بتجارب الشاعر "فخيال الشاعر هو الذي يمكنه من خلق قصائد ينسج صورها من معطيات الواقع، ولكنه يتجاوز حرفية هذه المعطيات، ويعيد تشكيلها سعيا وراء تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه"<sup>3</sup> لذا أصبح الخيال عنصرا أساسيا في عملية التصوير.

ولكي تكون الصورة نابضة بالحياة في النص الأدبي لها مالها من التأثير لا بد من أن تتوفر على جناح الخيال الذي يمنح لها إمكانية التحليق بالقارئ في الآفاق بعيدا عن الواقع باعتباره من عناصر الصورة الذي يساهم في التحام جزئيات النص، فالخيال إذا هو الآلية الأساسية التي بواسطتها يتمكن الشاعر من رسم صورته باعتباره "مصدر كل صورة في الشعر، وكل صورة تتشكل في الخيال قبل أن تتشكل في اللغة وتخرج من طور الكمون والوجود بالقوة إلى طور الإنجاز والوجود بالفعل عن طريق اللغة"<sup>4</sup> فهو إذن ركن جوهري في بناء الصورة التي لا يمكن أن تتجلى مدى فنيتهما إلا بوجوه.

<sup>1</sup> / أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006، ص10.

<sup>2</sup> / أدونيس: الآداب س14، ع3، مارس1966، نقلا عن/ عبد الله العشي: أسئلة الشعرية في آلية الإبداع الشعري، ط2، منشورات الاختلاف، 2009م، ص102.

<sup>3</sup> / جابر عصفور: الصورة الفنية، ص15-16.

<sup>4</sup> / ماهر دربال: الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر السياب" د.ط. قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، د.ت، ص107.

الموسيقى: من الأمور المتفق عليها أن الشعر لا يمكن أن تقوم له قائمة إلا بعنصر الموسيقى "فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب"<sup>1</sup> لكونها تؤثر في العواطف وتهدئ النفوس، فالشاعر يكتب قصيدته وفق ما تمليه عليه حالته النفسية. تعتبر الموسيقى عنصر أساسي في العملية الإبداعية الشعرية إذ أنها "مجموعة من الأصوات التي يتألف من ضرباتها الموقعة نغم يلمس المشاعر ومن إيقاعاتها لحن يهز أوتار القلوب، وفي الإنسان منذ القديم ميل غريزي فطري للألحان، وفي روحنا استجابة طبيعية لتلك الألفة التي تتحقق بين المنشد والسامع أو التي تكون بين اهتزازات في صوت المنشد وارتعاشات في قلب السامع"<sup>2</sup>، وعلى هذا الأساس لا يمكن للصورة الشعرية أن تحقق مفعولها إلا إذا أفرغت في قالب الموسيقى "فالوزن والإيقاع يلد الصورة أحيانا"<sup>3</sup> فالصورة هي العمود الفقري الذي يقوم عليه النص الأدبي، باعتباره من أبرز الوسائل التي اصطفاها الشعراء للتعبير عما يجيش في قلوبهم، فضلا على ما لها من قدرة لنقل فكرة الأديب وأحاسيسه وعواطفه الكامنة بطريقة إيحائية.

### وظائف الصورة في القصيدة متفاعلة الأجناس:

- تصوير تجربة الشاعر: هي الأداة التي يستخدمها الشاعر للتعبير عن عالمه الداخلي والتنفيس عن مشاعره" فهي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة من معناها الجزئي والكلي فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي...و. إذن فالصورة جزء من التجربة"<sup>4</sup> فالصورة هي المرآة العاكسة لتجربة الشاعر الذي يحاول من خلالها إثارة انتباه المتلقي، وإثارة مشاعره بالاعتماد على ملكة الخيال.

<sup>1/</sup> عيسى بودوخة: الصورة الفنية في النقد العربي بين القديم والحديث، جامعة أم البواقي، ص 521.

<sup>2/</sup> محمد زكي العشماري: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة، 1979، ص 434.

<sup>3/</sup> محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ص 10.

<sup>4/</sup> محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 417.

ويعتبر الخيال "المنفذ الذي تتنفس فيه الذات الشاعرة المبدعة وهي تنشئ عوالمها الخاصة التي تقوم على موازنة للواقع المعطي تبادلته التأثير والتأثير"<sup>1</sup> فالصورة وسيلة لنقل تجربة الشاعر تسمح له التعبير عن انفعالاته بشكل فعال.

- إرسال التجربة إلى المتلقي: هي الآلية التي يستعين بها الشاعر للبوخ عما في عالمه الداخلي وإيصالها للمتلقي الذي يتذوق جمالياتها "فالشاعر لا يكتب لمجرد المتعة ولكن ليتصل بالآخرين"<sup>2</sup> وبالتالي جعل المتلقي متعلقاً بالنص إلى درجة تحكمه في نوعية الصورة أحياناً. وبالتالي يشارك المبدع في ملء العبارة غير المكتملة، فيصبح مشاركاً في بناء الصورة يقول الشاعر "نور الدين طيبي"

أرى... / ( ) ( ) ( ) / رأيت الذي... / يا لعصا / في رمال المدى / ضاربا حبة القلب؟ / هلا رأيت الذي / بالعصافير / ما للمدى ضارب حبة القلب؟<sup>3</sup>

حذف الشاعر في بداية المقطع، المفعول به للفعل (أرى). تلى ذلك حذف آخر جملة صلة الموصول وعضها بثلاث نقاط، من أجل فسخ المجال لمخيلة القارئ لبناء صورة تتماشى وما يفكر فيه.

- توضيح المعنى وتمكينه في النصّ: فهي توضح المعنى وتقربه إلى الذهن والنفوس، في قالب تخيلي بعيداً عن الأنماط المباشرة، فالصورة مفتاح القصيدة فهي تساعد القارئ على استنتاج فهاها كل على حسب ثقافته ومعرفته النقدية.

- **التشخيص والتجسيد**: للصورة القدرة على السمو بالمعاني عن طريق التجسيد الذي يعدّ لباس المعنويات صفات المحسوسات، أما التشخيص هو "نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة"<sup>4</sup> فالتشخيص يكسب المعنى سحراً وروعة.

<sup>1</sup> حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، الجزائر، 2009، ص 93.

<sup>2</sup> عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992م، ص 298.

<sup>3</sup> نور الدين طيبي: زغرودة الماء، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2000م، ص 56.

<sup>4</sup> مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص 102.

- المتعة الفنيّة في ذاتها: تحوي الصورة الشعرية على الخيال الذي يحرك المشاعر وبالتالي تتحقق المتعة الفنية، فالشعر "لا يهدف إلى نفع مباشر ولا يقصد به توجيه سلوك المتلقي وموافقة، بقدر ما تقصد به تحقيق نوع من المتعة الشكلية، وهي غاية في ذاتها، وليست وسيلة لأي شيء آخر"<sup>1</sup> فالصورة تفتح سبل وآفاق واسعة أمام رؤية المتلقي من خلال التأثير فيه. ولأهمية الصورة نقف في هذا المبحث على دراسة أشكال الصورة وتجلياتها في القصيدة المتفاعلة الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر.

ترد الصورة عند الباحث "عبد العزيز إبراهيم" في أربعة أشكال في المتن الشعري بصفة عامة<sup>2</sup>.

### تجلي الصورة البسيطة والمركبة في القصيدة متفاعلة الأجناس:

الصورة البسيطة تنتج عن تشبيه المفرد بالمفرد في صفة مشتركة بينهما وتكون مفردة أيضا يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي" في قصيدة "الفرح"

وقال صديقي القديم: / ولم تشتهي كل هذا/ وأنت الموزع كالطين/ في قلب زهرة<sup>3</sup>

إن الصورة المشكلة في هذا البيت بسيطة لأن أطرافها متقاربة لا تحقق عنصر المفاجأة لدى القارئ، فهي لا تحمل بعدا تأويليا عميقا يؤثر في المتلقي.

أما الصورة الكلية هي "مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد، أكبر مما تستوجبه صور بسيطة"<sup>4</sup> ومن النماذج الشعرية الدالة على هذا النوع من الصور نستعرض قصيدة للشاعر "عز الدين ميهوبي" يقول فيها:

"أنا امرأة/ من رُخام/ و ما زلتُ عذراء.../ عُمري قرون/ ولم أبلُغَ الحلم بَعْدُ/ وقد مر.../ مليونَ عام/ تزوجتُ/ ألفَ نبي/ وأنجبتُ ألفَ جنين/ يُسمى السلام/ وما زلتُ عذراء/ دونَ فِطام..."<sup>5</sup>

<sup>1</sup> جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 440.

<sup>2</sup> ينظر/ عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، ص 107، 108.

<sup>3</sup> عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ط 1، منشورات أصالة، 2002، ص 126.

<sup>4</sup> صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص 271.

<sup>5</sup> عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص 149-150.

يصور الشاعر عمق معاناته وآلامه جراء فقدان الفردوس التي ضاعت، عبر صورة مركبة عكست أحزانه. جاءت الصورة الأولى لهذه الأبيات بتصوير الشاعر للقدس على أنها امرأة من رخام، ما زالت محافظة على عذريتها، لينتقل بعد ذلك إلى صورة ثانية وكأننا أمام شريط سينمائي فعلى الرغم من مرور سنة على زواجها من ألف نبي وإنجابها لألف معاهدة سميت معاهدات السلام، إلا أن هذا الجنين الذي ولد لم يكبر ولم يحقق لها الأمومة التي ترجوها منذ الأزل فهي ما تزال عقيمة. هذه الثورة المتراكمة تشكل بنية النص الذي يعبر عن الواقع المتأزم الذي تعيشه القدس، فهي امرأة تبحث عن رجل حقيقي يكسر عذريتها لتتمكن من ولادة الأبطال، الذين سيحررونها من العقم الذي لازمها منذ الاتفاقية الأولى التي كانت سببا في انتهاك حرمتها.

يقول أيضا في قصيدة "فستان":

مر عام ولم تلبس الفتيات/ فساتينهن/ ولم تتجمل حليلة بالكحل/ لم تر شكل القمر/ نسيت لغة الطير/ طعم الخرافة والعاشق المنتظر/ حليلة و"الرايس" انتبدا زخة/ من حديث المطر/ فرحا قد يجيء/ وقد ينتهي/ مثلما ينتهي دائما/ في بقايا الصور<sup>1</sup>.

صور الشاعر من خلال هذه الصور الجزئية صورة مركبة تجسدت معالمها في التعبير عن الحالة الأساوية العصبية التي عايشها الشعب الجزائري الذي رمز إليه بسكان 'حي الرايس' في جو درامي وشخصيات بطلتها 'حليلة' التي لم ترى شكل القمر، للدلالة على أنها م تخرج أبدا ليلا فهي منقطعة عن الاتصال بالناس، حتى نسيت أنها فتاة. فكشفت الصورة عن البعد النفسي الذي تجلى في الرعب، فكأن الشاعر رمز بحليلة للجزائر ومعاناتها خلال زن العشرية السوداء.

### الصورة البلاغية:

الصورة الشعرية من أهم العمليات التي ترسم لوحة الشاعر الفنية فهي من أبرز الآليات التعبيرية التي يعتمدها المبدع لصوغ عمله والتعبير عن عالمه النفسي، فهدف الصورة تصوير المعاني الذهنية في صورة حسية، لتبنى هذه الصورة على علاقة التشابه لتتسج فيما يذهب إلى "التشبيه والاستعارة؛ وتشمل علاقات التداعي الكناية بكل أنواعها"<sup>2</sup>.

<sup>1/</sup> عز الدين ميهوبي: كاليغوليا يرسم غرانديكا الرايس، ص194.

<sup>2/</sup> محمد الهادي الطرابلسي: الأسلوب في الشوقيات، د.ط، منشورات الجامعة التونسية 1981، ص141.

ندرج الحديث عن الصورة البلاغية تحت الأنماط التي تشمل الحديث عن التشبيه والاستعارة والكناية باعتبارها أهم الأركان التي تقوم عليها الصورة الشعرية في تشكيلها البلاغي.

### الصورة التشبيهية:

**التشبيه:** عني الشعراء القدامى والمحدثون بالتشبيه عناية خاصة لما له من قيم فنية تسمح لهم من عرض أفكارهم وعواطفهم ومختلف الدلالات الإيحائية التي يريدون بثها في نصوصهم الشعرية، وإيصالها إلى المتلقي، ليحتل بذلك مكانة سامية في البلاغة بوصفه حجر الأساس الذي تقوم عليه كل الصور المعبرة عن المعاني الإيحائية التي يزيدها قوة وجمالاً. ولعل ما يثير انتباه المتفحص للقصيدة الجزائرية المتفاعلة الأجناس هو الاعتماد الكثير على التشبيه في تشكيل الصورة الفنية، لما لها دور بارز في إيضاح المعاني والأفكار ونقل المشاعر والأحاسيس وهذا ما جعل من التشبيه وسيلة فنية مهمة مساهمة في عملية الكشف عن التجربة الذاتية للشاعر المبدع. فنرى الشاعر "عبد القادر رابحي" يستخدم الصورة التشبيهية (التشبيه التام) في قصيدة "تبهرت أمي" يقول:

ويوقظني بها البرد النجوم

أنام كما تنام بها الليالي

ومن بعد الإله لها أقوم<sup>1</sup>

وأسجد للإله كما دعاني

يعبر الشاعر من خلال هذين البيتين عن لحظة النوم في أحضان الوطن الأم، بنوم الليالي، فجاءت هذه الصورة التشبيهية منبثقة من مشاهد طبيعية محولة إياها إلى صورة نابضة بالحياة، للتعبير عن ذكريات الماضي. كما وظف الشاعر "عز الدين ميهوبي" التشبيه البليغ في قصيدة "الأميرية"

كم كنت غصنا... وكان للقلب بُركاننا !

هم بايعوك... وباعوا للردى مهجا

وكان عرسك... يوم النصر طوفانا!<sup>2</sup>

وكان عرسك.. ملء الأرض منتصباً

<sup>1</sup> عبد القادر رابحي: السفينة والجدار، ص 21.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص 40.

وظف الشاعر في كل بيت تشبيها بليغا فشبه قلب الأمير المناضل بالبركان، والنصر بالطوفان، وقبل ذلك وضح مكانه هذا الرجل العظيم "الأمير عبد القادر" كما وظف الشاعر "يوسف وجليسي" التشبيه البليغ بدرجة كبيرة أنا "غيلان" يا ابن عبد الملك/" قد أتيت أعكر لون الخُطبُ!.../أنا حلاقُ كل ملوك بلادي../ سأفضحُكم في الرمال..<sup>1</sup>

شبه الشاعر نفسه بذلك الإنسان الشهم "غيلان" الذي يسعى إلى الحق وتحقيق العدالة فصرح بالمشبه وهو ذات الشاعر وصرح بالمشبه به وهو "غيلان" وحذف الأداة ووجه الشبه، وشبه الشاعر نفسه 'بغيلان' كان لاستحضاره كرمز، كما نجد تشبيها آخر في وقله "أنا حلاق" ليشبه نفسه بالحلاق الذي يكشف عيوب ملوك البلاد بشفرته الحادة.

يقول الشاعر "عاشور فني" في مقطع من قصيدة "حورية"

كانت الأرض أضيف من خاتم العرس/ والعاشقون أمام عيون البنادق/ والفنادق واسعة/  
والجماهير محشورة في الخنادق/ والجيوش معبأة/ والزناد منافق/ وحورية امرأة تتلمل في  
الذاكرة/ حين تنهض من نومها/ تبدأ الآخرة<sup>2</sup>

تعتمد الصورة في هذا المقطع على التشبيه الذي أدى دور مهم، لتبدو الصورة غير محددة المعالم.

#### - الصورة الاستعارية:

تعتبر الاستعارة من أهم عناصر تشكيل الصورة الشعرية، وهي لون من ألوان البلاغة وهي سمة أساسية في النص الشعري فهي "تغيير للمعنى وتحويل للنظام أو قواعد الإدراج لأن الصورة نزاع بين التركيب والإدراج وبين الخطاب والنظام"<sup>3</sup> لتتقيم الاستعارة إلى قسمين: تصريحية وهي ما صرح فيها بالمشبه به، ومكنية ما حذف فيها بالمشبه به، وأبقى على قرينة دالة عليه.

<sup>1</sup> يوسف وجليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص33.

<sup>2</sup> عاشور فني: أخيرا أحدثكم عن سماواته، منشورات، Anep الجزائر 2013، ص103/104.

<sup>3</sup> رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، ص169.

ولقد سجلنا اتكاء الشاعر "عبد القادر راجحي" على الصورة الاستعارية في لحظات شدة الأزمت حتى يعري واقعه المعاش يقول:

هذا الذي حرمتني الجبال الحزينات من غيمه/ حرمتني السنون/ ومن يومها لم أر السنبل<sup>1</sup>  
يضيف الشاعر على الجبال السنين صفة من صفات الإنسانية، فحذف المشبه وهو الإنسان وأبقى على شيء من لوازمه وهي (الحزن والحرمان) ليصور إحساسه بالغربة والمعاناة التي يعيشها، بسبب المحن داخل الوطن.

### - الصورة الكنائية:

الكناية تقنية من التقنيات البلاغية العربية ووسيلة من وسائل التعبير الشعري، التي لجأ إليها الشاعر من أجل تشكيل صورته، لقد مثلت الكناية ملمحا مهما اعتمد عليه الشاعر الجزائري المعاصر للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره، بطريقة غير مباشرة يقول الشاعر يوسف وغليسي "في تغريبة جعفر الطيار"

إني أتيك من بلاد النار... / من وطن الحديد/ شيعت أحلامي وأحبابي... صباي/ وكل ما ملك  
الفؤاد... / وجئت كالطير<sup>2</sup>

في المقطع يبدأ الشاعر بكناية عن (بلاد النار) لتدل على وطن اشتد فيه الصراع والنزاع، وكذا (وطن الحديد) كناية عن سلطة القبضة الحديدية، وهذا كله تصوير للواقع الأليم الذي عاشه الشعب الجزائري في العشرية السوداء.

كما اعتمد الشاعر "عبد القادر راجحي" على الكناية ليتمكن من التعبير عن الجرح العميق الذي يعانيه يقول في قصيدة "عودة سيزيف"

أتريث/ حين يمر على كاهلي/ جرح سيزيف/ أهجع حين يصدقني/ حزنه<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> عبد القادر راجحي: أرى شجرا يسير، ص 25.

<sup>2</sup> يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 43.

<sup>3</sup> عبد القادر راجحي: أرى شجرا يسير، ص 20.

## - الصورة الحسيّة:

هي التي تقوم على "تفكيك الواقع وتشكيله في المخيلة الثانية تشكيلا لحمته الحواس الخمس... على هذا المعنى ثمة الصور البصرية والسمعية والشمسية والذوقية واللمسية"<sup>1</sup>. حظيت الصورة الحسية في القصيدة الجزائرية باهتمام كبير فهي واحدة من الأدوات التي يعنى باستخدامها الشعراء في قصائدهم لتجسيد مشاعرهم للتعبير عن آرائهم.

## - الصورة البصريّة :

لقد اهتم الشعراء الجزائريون بالصورة البصرية ففتحوا بالكلمات مادة بصرية تفضي عن الأحاسيس والمعاني المترامية داخل المتن الشعري، فوجد الشاعر "عز الدين ميهوبي" في قصيدته "غرنيكا" يجسد الصورة البصرية معتمدا على الألوان يقول:

اللون الأبيض غرنيكا/ والطفل النائم لا يسهر/ اللون الأخضر غرنيكا/ والعشب الطالع لا يكبر/  
واللون الأزرق غرنيكا/ وسماء الرايس لا تمطر/ لا تنبت شيئا في المنفى/ اللون الأصفر  
غرنيكا/ والصمت أقاح في المجرم/ اللون الأسود غرنيكا/ وملاءة سيدة تقبر/ اللون الأحمر  
غرنيكا/ طفل يتأبط كراسا/ ودما مزروعا في الاجفان/ غرنيكا الموت بلا ألوان<sup>2</sup>

اللون الأحمر والأسود لعبا دورا مهما في بناء القصيدة فيرمزان للقتل والحزن الذي خيم على المجتمع الجزائري إبان العشرية السوداء، كما توقف اللون الأخضر والأزرق بسبب توقف معنى الحياة، استعان الشاعر بالصورة البصرية اللونية ليجسد صورة الموت.

- الصورة السّمعية: تستند في تشكيلها على حاسة السمع، تقوم الصورة السمعية على تصوير الأصوات وتأثيرها في النفس، من نماذجها في الشعر الجزائري المعاصر نذكر قصيدة "عبد القادر رابحي" "ها أنا أسمع خطوي" يقول:

أنا لا أستطيع التملق/ لا أستطيع الهروب من الواقع المر/.../ ها أنا أسمع خطوي/ وتسرقني  
دهشتي<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> عبد العزيز إبراهيم: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م، ص111.

<sup>2</sup> عز الدين ميهوبي: كاليغوليا يرسم غرنيكا الرايس، ص76.

<sup>3</sup> عبد القادر رابحي: أرى الشجر يسير، ص9.

يجسد الشاعر الصورة السمعية من خلال كلمة (أسمع) وكأنه يؤكد على حتمية الموت.

- الصورة الشَّمِيَّة: تحاك أنسجتها من حاسة الشم، تحتل الدرجة الثالثة في عالم الحواس، من

نماذجها نذكر قصيدة "المنديل" للشاعر "عز الدين ميهوبي"

وردة عطرها ذابل/ تقتفي ظلها في حديث النساء/ تستحي من عيون رقية/ رقية سيدة الألم  
المشتهى/ تستحم بعطر المساء<sup>1</sup>

شبه الشاعر لظلم الذي عانى منه أبناء وطنه بالوردة التي تفقد عطرها.

- الصورة الذوقِيَّة: هي المستقاة من حاسة الذوق، يقوم من خلالها الشاعر بوصف الحالة

المراد تصويرها بسمة من سمات الذوق يقول الشاعر "عبد القادر رابحي" في قصيدة "ها أنا أسمع  
خطوي"

أنا لا أستطيع التملق/ لا أستطيع الهروب من الواقع المر<sup>2</sup>

ركز الشاعر في تذوقه على طعم المرارة ليدل على شدة تألمه جراء ما يحصل في الوطن.

- الصورة اللَّمَسِيَّة: تقوم على حاسة اللمس، فهي صورة يشكلها الشاعر بما يتوافق مع أحاسيسه

واساقت،،/ لمسة..لمستان،،/ على موجعي/ آه دفء العسيب<sup>3</sup>

الشاعر يعبر يشعر بألمه كأنه يتلمسه.

إن التصوير المشهدي الذي ترسمه الصورة الكلية "كيان تشكيلي مؤلف من شبكة من المكونات

والتفاصيل والجزئيات الصورية، التي عادة ما تكون مهياة ومرشحة للدخول في تجربة تكون

الصورة وبناء المشهد الشعري العام للقصيدة<sup>4</sup> وهو ما يعطي القصيدة المتفاعلة الأجناس التي

توظف التصوير المشهدي بعدا فنيا ينقلها من الغنائية والتعبير عن الذات إلى التمثيلية وتصوير

مشاهد الحياة.

<sup>1</sup> عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنیکا الرايس، ص9.

<sup>2</sup> عبد القادر رابحي: أرى شجرا يسير، ص9.

<sup>3</sup> ناصر لوحيشي: فجر الندى، ط1، منشورات ارتيستيك، الجزائر 2007، ص51.

<sup>4</sup> علي صليبي المرسومي: سردية الحكاية الشعرية، الصورة والمشهد، ضمن فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى

التدليل، ص164.

## 2- التشكيل الرمزي وجماليات اللغة الشعرية

## 2-1 الرمز في تشكيل القصيدة:

يمثل الرمز عادة أفقا قرائيا متعددًا ومتجددًا، وتزداد كثافته وإيحائيته إذا تسلل إلى كل جزئيات القصيدة، فلا تكتمل الصورة إلا بإتمام القصيدة، ولا تتحدد إفضاءات الرمز إلا باكتمالها. ومن النماذج التي اشتغل فيها الشاعر الجزائري على الرمز لتشكيل الصورة الكلية في إطار القصيدة متفاعلة الأجناس تبرز قصيدة " يوسف وغيلسي "

يسألونك عني... / قل إني ما قتلوني وما صلبوني ولكن / سقطت من الموت سهوا... / رفعت إلى حضرة الخلد<sup>1</sup>

أغرت قصة سيدنا "عيسى عليه السلام" الشعراء لما تعبر به عن الآمهم ومعاناتهم، فالمسيح رمز من رموز العذاب الإنساني، كما أنه يرمز للخلاص أيضا. كما شددت قصة سيدنا "سليمان عليه السلام" انباه الشاعر الجزائري المعاصر يقول "يوسف وغيلسي "

نهبوا ملك بلقيس من بعدما / أوقفوا هدهدي.. / صادروا مصحفي<sup>2</sup>

هو مشهد تصويري يقوم على مبدأ تضمين الحكاية، حكاية الوطن الجريح يكشف الشاعر عن مشاعر الحزن والضياع الذي تكتنف روحه، جراء ما يعانیه وطنه من نهب وتخريب. فالهدهد وبلقيس رمزان يحيلان لقصة سيدنا "سليمان عليه السلام" فجنب الحوار الهدهد الذبح وجنب بلقيس الحرب، والشاعر يحاول بعث ثقافة الحوار في المجتمع لأجل إحلال السلم.

كما نجد أن الرمز القرآني استهوى الشاعر "عبد القادر راجحي" فوظفه من خلال قوله:

أصوره فارعا / والجميلات يهدين أيديهن له... / عله يتلفت عن طوعه لضفائرهن / فتننتبه الأرض / تصرخ: / هذا الذي كنت راودته عن نبوءاته<sup>3</sup>

جسد الشاعر قصة سيدنا "يوسف عليه السلام" من خلال استحضار قصة مراودة امرأة العزيز لسيدنا 'يوسف' فهذه الصورة تعبير من الشاعر عن تجربته الفنية.

<sup>1</sup> / يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيار، ص40.

<sup>2</sup> / المصدر نفسه، ص31.

<sup>3</sup> / عبد القادر راجحي: أرى شجرا يسير، 25.

## 2-2 جماليات اللغة الشعرية في القصيدة متفاعلة الأجناس:

اتخذت اللغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر أبعادا جمالية، جعلت هذا الشعر يعبر عن أحاسيس الشعراء وتجاربهم الإبداعية، فراهن الشعراء على إعطاء نصوصهم الشعرية تشكيلا معماريا من جملة ما أسهم فيه العناصر البنائية التي استلهمتها من الأجناس الأدبية الأخرى فأعطت بذلك النص الشعري صفة المتداخل الأجناس. فمن التحولات الجوهرية التي مست البنية الشكلية للقصيدة الجزائرية على غرار نظيرتها العربية من القصيدة العمودية حيث ثبات الشكل، إلى قصيدة التفعيلة حيث تغير الشكل، إلى قصيدة النثر حيث اللاشكل، تغيرت الجماليات الفنية لإنتاج النص الشعري، فبقي الجدل قائما بين التغيرات الشكلية للقصيدة العربية، والجماليات المصاحبة لها. فما المتحكم في التشكيل المعماري للقصيدة المتفاعلة الأجناس؟ وهل أضفى على القصيدة جماليات خاصة؟

إن التفاعل الأجناسي في القصيدة الجزائرية المعاصرة له أثر كبير في تحديد الشكل المعماري للقصيدة فالعناصر البنائية التي استقاها من الأجناس المجاورة قصة؛ رواية؛ مسرحا كان لها الأثر الكبير في نمو النص وتحديد شكله المعماري ومن أهم التنويعات التشكيلية في القصيدة المعاصرة الحوار الذي ينشأ في عوالم القصيدة السردية، والذي تطرقنا إليه بشكل مفصل في الفصل الأول فطول الحوار أو قصره على ألسنة الشخصيات الحكائية هو الذي يشكل طول الأسطر الشعرية وقصرها، ما يجعل الرؤية الفنية للشاعر تتسحب على النص الشعري، فنكون أمام قصيدة إما أحادية المقطع، إن كان الموقف الشعوري يتطلب ذلك، أو قصيدة متعددة المقاطع إذا تعددت المواقف التعبيرية واختلفت الأساليب التصويرية، أو القصيدة الديوان إن فرضت الرؤية الشعرية تكاملا تعبيريا تصويريا، بين المواقف المتعددة، من نماذج القوائد أحادية المقطع نذكر قصيدة "عيد سعيد" للشاعر "خليفة بوجادي" يقول فيها:

عيد سعيد عيد سعيد/ اليوم يرحل كل ما في الروح من شوق تليد/ وتطير نفسي باللهيب إلى  
أقاصي العمر/ في يوم جديد/ وأهيم وجدا في البعاد/ وفي أسى الأشواق للوجه السعيد/ آه  
لروحي حين تهفو للقاء/ وحين تذكر وجهها/ يا وجهها يا تباشير الوليد<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>/ خليفة بوجادي: قصائد محمومة، د.ط، الجمعية الثقافية لبلدية العلمة، الجزائر، 2007، ص13-14.

يحاور الشاعر ذاته ويصف نفسه التي تطير شوقاً وتهيم وجداً في البعاد، ويستحضر (أمه) التي تحن روحه للقائها، فيعتمد شعرية التقرير إذ هي بمثابة رسالة بوح، مرسلها الشاعر والذي وصف بحالة الحزن، والمرسل إليه أمه، ما ينقل القصيدة من نقاء الجنس إلى تداخل الأجناس، هو تقنية الحوار الداخلي الذي ينقل فيه الشاعر أحاسيسه وعواطفه. يردف الشاعر قائلاً:

أماه

هذا العيد يأتي، والبعاد يلقي خلف الحياة

أماه إني موغل في البوح،

في عمر حزين..

اليوم عيد:

فمن التي أهفو إليها هاتفا:

عيد سعيد عيد سعيد<sup>1</sup>

يعبر الشاعر عن مقدار حزنه، حتى أنه غير مصدق أن من كان يهفو إليها صبيحة كل عيد بعيدة عنه، الدقة الشعورية هي التي فرضت على الشاعر أن تكون الأسطر الشعرية بهذا التركيب وبهذا الطول، وليس مجرد الإيقاع الشعري، لقد أكسب التشكيل المعماري لهذه القصيدة النص الشعري متداخل الأجناس جماليته الفنية على مستوى التشكيل الطباعي، وطول الأسطر الشعرية وقصرها، ونمو التجربة الشعرية وامتدادها. أما التشكيل المعماري للقصيدة الطويلة سواء متعددة المقاطع، أو ذات المقطع الواحد فتحتوي على عناصر وخصائص جمالية، بما يفيد الشاعر من العناصر البنائية للأجناس الأدبية المجاورة، ويكون له من الامتداد النصي ما يسمح له بتجسيد خبرته الجمالية في الإنتاج، فيوظف الحوار؛ السرد؛ والبناء الدرامي، ويصور الشخصيات والفضاء، بما تتيحه له ملكته الإبداعية، ويتعامل مع المونتاج السينمائي، والتصوير المشهدي، بما يحول النص إلى كون شعري، غني بالحركة والفاعلية، ويكون لكل تلك العناصر ارتداد تشكيلي يتجسد في المعمار الفني للقصيدة.

<sup>1</sup>/ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، مصدر سابق، ص14.

ويتخذ من اللغة الوسيلة التي يمارس فعل التجريب بالتوظيف المتجدد للألفاظ والتنوع في الأساليب والصيغ التركيبية. ففي ظل تفاعل الأجناس الأدبية الذي يسمح للشاعر باستثمار أساليب لغوية من الأجناس الأدبية المجاورة، مسرحاً وسينما وقصة، ورواية وهو ما أغنى النص بطابع يفرض على الباحث جملة من التساؤلات: سبب لجوء الشاعر لجلب أساليب لغوية من أجناس أدبية أخرى؟ وماهي الحدود بين لغة الشعر ولغة الأجناس الأخرى؟ وهل لها أثر فني في النص الشعري المتفاعل الأجناس؟ يمكن البحث عن الجماليات الفنية للنص الشعري المتفاعل الأجناس انطلاقاً من بنيته اللغوية، لأنها المكون الأساسي للمعمار التشكيلي للقصيدة، والحاملة لصراع الإيقاع عبر ملفوظاتها تتشكل الدلالة تنشأ الجماليات الفنية للغة الشعرية من مبدأ التجاوز الذي هو "الشرط الضروري لكل شعر"<sup>1</sup> وبمقدار تحقيق الشاعر لهذا التجاوز تزداد الجمالية الفنية للنص.

### 3-فاعلية التناص في التشكيل الجمالي للقصيدة متفاعلة الأجناس

يعد التناص آلية كتابة النصوص الإبداعية، وآلية منهجية في تحليلها، وبهذا تبرز القيمة الفنية التي تحقق من خلالها (التناص) فهو يثير القارئ رغبة في الولوج إلى عالم النصوص المستحضرة لاستكشاف دوافعه، ومكوناتها وإعادة استكشافها في فضائها الجديد، وتمكينه من طرح مجموعة متعددة من التوقعات، "فالقارئ يمارس واعياً أو لا واعياً من خلال ذاكرته محفوظاته في قراءة الخطاب، فإذا كان الخطاب الشعري شبكة تلقى فيها جملة النصوص، فإن قراءته لهذا النص تمر هي الأخرى من خلال النصوص التي دخلت في الذاكرة، فإذا كانت الذاكرة الشعرية تتدخل في تشكيل القصيدة عند الشاعر، فإن الذاكرة القرائية تتدخل في تشرح القصيدة عند القارئ"<sup>2</sup>.

فتتم صناعة النصوص الشعرية الحداثية عبر امتصاص النصوص الأخرى في فضاء التداخل النصي. ويمكن تقسيم التناص إلى:

<sup>1</sup> محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2010م، ص16.

<sup>2</sup> خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2010، ص182.

## 3-1 التناسل من القرآن الكريم:

مثل القرآن الكريم صورة إجازية أدهشت عقول الشعراء والكتاب، منبهرين من ألفاظه وأسلوبه، فأحسوا بجماليات الآيات القرآنية وما لها من تأثير في النفوس، فمثل بذلك القرآن الكريم أهم المصادر التي اقتبس منها الشعراء، وأحدث ثورة بينهم حيث سارعوا إلى البحث في آياته عن أجمل الألفاظ والعبارات التي كانت تترجم مشاعرهم ومواجعهم وقد كان القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشعراء المعاصرين لإدراكهم ما يتسع له هذا النص، من أبعاد لا محدودة للحياة والأحياء.

فالتناسل الديني هو تداخل نص مع آيات قرآنية كريمة عن طريق الاقتباس والتضمين مما تيسر من القرآن الكريم، أو من الحديث النبوي الشريف حيث يعتبر القرآن كتاب المسلمين ونور البشرية، و "لقد أعطى القرآن الكريم الحرية في التأمل الجمالي والكتابة، ودعا إلى الاعتراف من منله العذب"<sup>1</sup> ومن أمثلة ورود هذا التناسل في النصوص الشعرية نجد قول الشاعر "عثمان لوصيف" في قصيدة "الرجيم" يتكلم فيها عن خروج إبليس من الجنة يقول:

أترك الفردوس/ أخرج/ وإنما أنت رجيم<sup>2</sup>

يعد القرآن الكريم رافدا مهما من روافد التجربة الشعرية لدى الشاعر "عثمان لوصيف" حيث يتكئ على مفرداته ومعانيه، ويوسع من نظرتة لها بما تحفل به من أبعاد شعورية ونفسية، وما تمنحه من ثراء معرفي يضيف على إنتاجه الشعري قيمة إبداعية خلقة، يقول الشاعر في قصيدة "اللؤلؤة" باسم العشق والعباد/ عبرت ليل القبر/ والبرزخ والميزان والصراط/ مستبشرا وآمنا/ لا قنتي الملائك/ ومدت الأرائك/ حيثني الحور وقيل لي سلام/ قيل لي بشراك بالنعيم/ والرغد العميم<sup>3</sup>. وردت في هذه الأسطر الشعرية ألفاظ القرآن الكريم (القبر؛ البرزخ؛ الصراط؛ الميزان؛ الملائكة؛ الحور) فالشاعر يعبر عن حياة المؤمن بعد الموت، بداية من القبر مروراً بالصراط وصولاً إلى الجنة ليتلقى السلام من حور العين.

<sup>1</sup> جمال مباركي: التناسل وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 167.

<sup>2</sup> عثمان لوصيف: اللؤلؤة، دار هومة، الجزائر، 1997، ص 73.

<sup>3</sup> عثمان لوصيف: مصدر سابق، ص 62.

## \*الرمز الصوفي:

لقد انصهرت رؤية الشاعر الشعرية بالفكر الصوفي جاعلا الفاعلية الخطابية لنصوصه الشعرية تتوفر على آليات تثري نصية نصه الشعري.

فتتعدد أشكال الرمز الصوفي بتعدد مواضعه وبواعثه، فهو كالطيف يزدهي بألوانه النص الشعري، فيسم القصيدة بسمة جمالية تميزها عن غيرها ومن أهم الرموز التي وظفها الشاعر في قصائده رمز المرأة ورمز الخمرة، أثناء الحديث عن الحب.

آه/ يا كوثرها العاشق/ يا نهر الغزل/ واللحون الصافية/ أيها الفيض الإلهي الطهور  
رقرق الخمرة فوق الرمل<sup>1</sup>.

يستعمل الشاعر رمز الخمرة في شعره لعجز كلمات اللغة العادية عن حمل نشوة الغياب في الذات الإلهية، وهي رمز على المحبة الإلهية، فالمحبة الإلهية هي "موضوع الإسكار وهي البديل الخمري الذي يسبب النشوة والفرح الروحيين، والصوفي في حالة وجدته بالمحبة، أو في حالة تجلي الحق عليه بالمحبة، يغمره فيض من اللذة الروحية وتطغى على كل كيانه"<sup>2</sup> فالخمرة في العرفانية الصوفية ليست هي الخمرة المادية، فالشاعر يستعين في تعبيره عن عالمه الروحي بأدوات من عالم المادة فاستعار من الخمرة صفتها واتخذها "بديلا رمزيا مناسباً، بسبب تشابه كل من آثارها وآثار السكر الصوفي، أما الشاعر "محمد جربوعة" فتتعلق قصائده في كثير من الأحيان من النصوص القرآنية، فتخلو قصائده من المستوى الاجتراري للتناص الذي يلجأ إليه عادة الشعراء البسطاء، مثل ما شاعر في عصر الضعف والانحطاط.

نلاحظ طغيان المستوى الامتصاصي الذي ينطلق من الإقرار بأهمية النص الغائب وقداسته. فهو لا ينفى النص الغائب ولا يمجد بل يعيد صياغته وفق متطلباته التاريخية مثل قوله:

تحبه صبية تذهب في صويحباتها/ لتملأ الجرار/ تقول في حياها: / ((أنقذنا من وأدنا))<sup>3</sup>

<sup>1</sup>/عثمان لوصيف: المصدر نفسه، ص08

<sup>2</sup>/ أمين يوسف عودة: تجليات الشعر الصوفي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2001، ص338.

<sup>3</sup>/ محمد جربوعة: قدر حبة، مصدر سابق، ص186.

يتجلى المستوى الامتصاصي للتناص في النص الغائب، إذ يعود بنا الشاعر إلى عصر الجاهلية الذي انتشر فيه وأد البنات. كما يظهر مستوى التناص الحواري في الأبيات التالية:

يحبه من عبد الأحجار في ضلاله

وبعدها كسرهما وعلق الفؤوس في رقابها<sup>1</sup>

يحاوّر الشاعر في هذين السطرين قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام وقومه، الذي ولد في بيئة انطفأت فيها أنوار الحق، فاستند الشاعر إلى أرقى مستويات التناص: "التناص الحواري" وقد ظهرت براعته في حسن محاورة النص الغائب "الديني" في الآية القرآنية ﴿فَجَعَلَهُمْ جُودًا إِلَّا كَبِيرًا لَهُمْ﴾<sup>2</sup>

كما يشير الشاعر إلى أركان الإسلام في قصيدة "قدر حبة" يقول:

يكتب في سبورة/ الله- والرسول- والإسلام.../يحبُّه الغلام/ تُحْرِقُهَا/ الدموعُ في تشهدِ  
السلام<sup>3</sup>

يلمح من خلال البيتين إلى ركن الإسلام الأول الشهادتين.

يتدرج في أركان الإسلام ذاكرة الصلاة فيقول:

تحبه الصُفوفُ في صلاتها/ يصرح علنا بركن الصلاة<sup>4</sup>.

كما يذكر الصيام في قوله:

تحبه أرملة تبلُّ الرغيف/ في دُموعِها/ في ليلةِ الصيام<sup>5</sup>.

يتدرج الشاعر ذاكرة أركان الإسلام للوصول إلى ركن الحج فيقول:

<sup>1</sup>/ محمد جربوعة: مصدر نفسه، ص 182.

<sup>2</sup>/ سورة الأنبياء: الآية 58.

<sup>3</sup>/ محمد جربوعة: قدر حبة، ص 177.

<sup>4</sup>/ محمد جربوعة: مصدر نفسه، ص 178.

<sup>5</sup>/ المصدر نفسه، ص 180.

ثُحْبُهُ الصُّفُوفُ فِي صَلَاتِهَا.. / يَحْبُهُ الْمُؤْتَمُّ فِي مَالِيزِيَا / وَفِي جَوَارِ الْبَيْتِ فِي مَكْتَهٍ / يَحْبُهُ  
الإمام<sup>1</sup>.

كما نجد الشاعر "عبد الحليم مخالفة" كثير التناص مع القرآن الكريم ومن ذلك قوله في قصيدة  
"سيد الشهداء" يقول:

فَلَعَلَّ مِنْ قَصْفُوهُ كَانَ شَبِيهَهُ / وَلَعَلَّ مِنْ قَتْلُوهُ كَانَ شَبِيهَهُ / وَلَعَلَّ مِنْ دَفْنُوهُ كَانَ شَبِيهَهُ<sup>2</sup>

في الأبيات تناص مع الآيات من سورة النساء: ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ  
رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ ۗ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ ۗ مَا لَهُمْ  
بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ ۗ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا﴾<sup>3</sup>

يربط الشاعر بين قصة سيدنا عيسى بن مريم -عليه السلام- الذي جاء بالحق لقومه المشركين  
الذين استهزؤوا به ولم يؤمنوا به، و"أحمد ياسين" سيد المقاومة الإسلامية، الذي أزعج الكافرين  
بدعوته لطرد اليهود من القدس، فكان مصيره القتل كمصير سيدنا عيسى بن مريم، فالشاعر  
يتمنى لو أن من قصفوه وقتلوه وشبهه لأنه غير مصدق بأن فلسطين فقدت أحد أعمدتها،  
فالتقاطع بينهما هو العودة من أجل الحق وإزهاق الباطل.

ومن النماذج الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر التي توظف النص القرآني توظيفاً فنياً قول  
الشاعر "عز الدين ميهوبي" في قصيدة "يا زهرة الروض"

هزِّي إِيكَ بِجَذَعِ الْعَشْقِ وَانْتَبِذِي      مدارج الشوق... إن الصبر مأواك<sup>4</sup>

يتناص الشاعر مع الآية القرآنية ﴿وَهَزِّي إِيكَ بِجَذَعِ النَّخْلَةِ تَسَاقِطُ عَلَيْكَ رَطْبًا جَنِيًّا﴾<sup>5</sup>  
فاللهفة والدهشة التي أسرت الشاعر عند افتتانه بمحبوبته زادت من لهفته وشوقه للتقرب منها،  
وهو الموقف الذي عاشته السيدة (مريم) عندما جاءها المخاض وهي تحت جذع النخلة فغمرتها  
الدهشة لهول الموقف ولهفة انتظار وليدها الموعود.

<sup>1</sup>/ المصدر نفسه، ص 178.

<sup>2</sup>/ عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، مصدر سابق، ص 41.

<sup>3</sup>/ النساء، الآية 157.

<sup>4</sup>/ عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، دار هومة للطباعة والنشر، ط1، 2002، ص 70.

<sup>5</sup>/ مريم: الآية 25.

كما نقرأ للشاعر "عيسى لحيلح" هذا المقطع الذي يستحضر فيه نصاً قرآنياً بطريقة امتصاصية لدوال القرآن الكريم تقترب من الاقتباس:

هذي الأيام العقيم/ تمضي سراعاً/ إلى يوم الحشر تبغي مقام/ ذلك يوم تسود فيه وجوه/  
وتبيض وجوه من صلى وصاماً<sup>1</sup>

فمن الدوال القرآنية الموظفة في النص الحاضر (يوم الحشر؛ يوم تسود وجوه؛ تبيض وجوه) وهي مأخوذة من قوله تعالى: ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكْفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ﴾<sup>2</sup>

لقد قرأ شعراؤنا النص القرآني وأعادوا كتابته في نصوصهم وفق مستويات تناصية مختلفة، تراوحت بين الاجترار الذي يعيد النص القرآني في النص الحاضر، والامتصاص حيث يمتص الشاعر الدلالات والدوال اللغوية ويعيد توزيعها في النص الحاضر، والامتصاص حيث يمتص الشاعر الدلالات والدوال اللغوية ويعيد توزيعها في النص الحاضر، ومن ثم يحدث الانسجام لنص غائب في نص حاضر، أما من الناحية الدلالية فإنهم وظفوا هذا النص الغائب بغية إثراء مضمون النص الحاضر ومنحه جانبا من قداسة الخطاب.

ثم يأتي الحديث النبوي الشريف في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم من حيث إشراق العبارة وفصاحة اللفظ، وبلاغة القول، فقد أدرك شعراؤنا أهمية الحديث النبوي فنيا وفكريا، فراحوا يستحضرونه في نصوصهم وينهلون من معينهم، ويعيدون كتابته وفق ما يتماشى مع تجربة كل شاعر.

### 3-2 التناص مع الشعر العربي:

للمقدمة الطللية أهمية في القصيدة الجاهلية: "فهي تمهيد لموضوعات أخرى يود الشاعر تناولها فبعد أن يقف على الآثار المقفرة للحيبة ينقل وبعلاقة من تداعي المعاني وترابط الأفكار إلى ذكر أهل هذه الديار وساكنيها السابقين متذكرا أيام الهوى والصبأ ومفتخرا ببطلوته وشجاعته

<sup>1</sup> / عيسى لحيلح: غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتابة، الجزائر، 1980، ص 89.

<sup>2</sup> / آل عمران، الآية 106.

وشدة بلائه وبتداخل فخره بنفسه بفخره بقبيلته<sup>1</sup> لقد وظف الشاعر "عيسى لحيلح" هذه الظاهرة في أشعاره ليجد فيها الوسط الملائم للتعبير عن قضاياها وهمومه في الوقت الذي يسعى لأن يخلق لنفسه نموذج خاص به بوقوفه على الأطلال يتفق مع معطيات العصر ومع تجاربه الخاصة كما في قصيدة "نداء إلى أبي الطيب المتنبي" في البيتين الأول والثاني

قفا نبك... قد ولى الحبيب مجافيا      وأبقى فؤادي في عراء مناديا  
وما شفني رسم قديم وإنما      بكائي لمن صات بضحك وفائيا  
ديار محتها من ورائي هواطل      وصر عقيم في تردد صاديا<sup>2</sup>

كما جاء الطلل متموقعا في البيت الأول في قصيدة "مكة الثوار بلدي":

يا دار "مكة" جاءت بالدموع يدي      ردي سؤالي هل في الدار من أحد<sup>3</sup>

كما بدأ قصيدة "روحي تريد الشراب" في مقدمة القصيدة:

رسوم... وشوم وأرض خلاء      ظباء... غراب يغني غرابا<sup>4</sup>

كما كرر الشاعر ذكر الأطلال في ديوان "غفا الحرفان" في قصيدة "يا حادي العيس لا تشدوا" فقد ذكر الطلل في البيت الأول والثاني والثالث والثامن والتاسع والحادي عشر:

يا دار "مكة" ضل الركب دلينا      تعفن الدمع واحمرت مآقينا  
يا دار "مكة" ما خنا لكم نمما      ليس الخيانة من طبع المحبينا  
يا دار "مكة" ما خنا أحببتنا      لا... بل أحببتنا يا دار خانونا  
يا دار "مكة"... ردي سؤال من كلفوا      بالشيخ والريح.. من للعهد وأعوانا  
ناديت.. ناديت والأطلال ساكنة      والجرح يغمرني والأهل لاهونا<sup>5</sup>

<sup>1</sup> أحمد حسين عبد العيثاوي: ظاهرة الأطلال في الشعر العربي قبل الإسلام، مجلة البحوث والدراسات الإسلامية، بغداد، العراق، ص33.

<sup>2</sup> عبد الله عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ط1، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1985، ص11-12.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص44.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص54.

<sup>5</sup> عبد الله عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص30.

إن وقوف "لحيلح" عند هذه الأطلال وإن تشابه من الناحية الشكلية مع وقوف هؤلاء الشعراء إلا أنه من ناحية المضمون يختلف عنهم اختلافا كبيرا لأن هؤلاء الفحول عاشوا في تلك الأماكن والمرباع والديار، وكانت لهم نكريات وأحبة تشدهم الحنين إليهم أما لحيلح فلم يعيش في هذه الأماكن والرسوم وإنما حنينه إلى الماضي العربي هذا الماضي المجيد الحافل بالبطولات، هذه الحضارة التي تميزت بمبادئها وأسسها المستمدة من الدين الإسلامي، والتي ضيعها فيما بعد أبنائها والتي لم يبق منها سوى رسوم وأطلال بكى عندها الشاعر متحسرا.

كما استعمل الشاعر "لحيلح" رمز "مئة" في قصيدة " كموضوع شعري رمزي فهي سر الأسرار وهي مصدر البوح أي القول الشعري ومحرك الأقاويل الشعرية، حيث يقول:

يدغدغي السر في آخر عتامت الليل، ودفقات الأشواق البكر  
أ "مئة" سوف أبوح.

أ "مئة" كلي داء، وما سلمت في إلا الجروح.

أ "مئة" لماذا تخليت عني..

قد انطفأ السر واشتعل البوح

فالآن أبوح<sup>1</sup>..

ينكشف السر ويبوح، والبوح "هنا هو الانتقال من الصمت إلى القول"<sup>2</sup> إن آخر البوح هو "اللقاء بين الأنا/الشاعر ومئة، فبعد أن كان الأنا/الشاعر يتكلم باسمه الخاص في جانب كذات شاعرة ومشتكية و"مئة" كموضوع شعري غائب أي بعد أن استعمل الضمائر، أنا/ أنت/ هي/ نجده في آخر البوح يوحد بين هذه الضمائر الثلاثة في ضمير الجمع (نحن)<sup>3</sup>.

كما تناص "عيسى لحيلح" مع قول "عنتر بن شداد العبسي"

ولقد ذكرك والرماح نواهل  
مني وببيض الهند تقطر من دمي

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص5.

<sup>2</sup> حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، ص133.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص132.

فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق نُغرك المتبسم<sup>1</sup>

وذلك في قوله في قصيدة "أول البوح":

أناديك... / أناديك.. جف صوتي، وأزهرت فيه من ظمأ قروح... يصطفيك اللاشعور من بين النساء تبولا ويقرع الأجراس فيومض وهج اسمك في شفتي كنبؤة... ويلوح<sup>2</sup>.

يتذكر "عنتره" محبوبته 'عبله' وهو وسط المعركة محاطا بالرماد والقتلى والجرحى، والموت يلفه من كل جانب، يتراء له طيفها وبريق شفيتها من لمعان السيوف المخضبة بالدماء، أما "الحيلح" فلا ينادي امرأة بل ينادي الوطن، ينادي الانتماء... السكن والطمأنينة، فشاعر متعطش لهذه الأحاسيس والمشاعر التي اختفت بسبب الفساد، وبسبب تدخل الآخر 'الدول الأوروبية' لفرض سيطرتها على الدول المستضعفة، ما جعل نفسية الشاعر تتأزم ويدخل في حالة من الحزن، راجعا بذاكرته إلى الأطلال وما تبقى من الحضارة العربية. كما تناص الشاعر مع قول "امرئ القيس"

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضع فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمال

تري بعز الآرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل<sup>3</sup>

وذلك بقوله في قصيدة "نداء إلى أبي الطيب المتنبى":

قفا نبك... قد ولى الحبيب مجافيا وأبقى فؤادي في عراء مناديا

وما شفاني رسم قديم وإنما بكاني لمن صادت بضحك وفائيا

وتا الله ما أبكى ربابا ومية ولكني المخدوع أبكي بكائيا<sup>4</sup>

يستوقف الشاعر على غرار سابقه "امرئ القيس" صاحبيه ويطلب منهما أن يبكيا معه الحبيب الذي ولى مجافيا، بكاء "امرئ القيس" كان لفراق محبوبته، وذكرى خلانه، أما بكاء "الحيلح" فبكاء المغترب في عقر داره، بكاء المخدوع بوعود علقته بها، فلم يجدها إلا سرايا، وهذا دليل أن "الذاكرة

<sup>1/</sup> يوسف بن سليمان بن عيسى: أشعار الشعراء الستة الجاهلين مختارات من الشعر الجاهلي، شرح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ت، ج2، ص129.

<sup>2/</sup> عبد الله عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص3.

<sup>3/</sup> يوسف بن سليمان بن عيسى: أشعار الشعراء الستة الجاهلين مختارات من الشعر الجاهلي، ج1، ص29.

<sup>4/</sup> عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص88.

الشعرية هي التي تتحكم في إبداعية الشاعر وتحاول نمذجتها وتتميطها وجعلته ينظر إلى الشعر والكون بعين امرئ القيس<sup>1</sup>.

كما تناص مع قول الشاعر "عنترة بن شداد" وهو يقول:

ولقد أبيت على الطوى وأظله  
حتى أنال به كريم المأكل<sup>2</sup>

بقوله في قصيدة "نداء إلى أبي الطيب المتنبي"

وترضى مباتي ظامنا أو على الطوى  
وتأبى بلا خير ودين مباتيا<sup>3</sup>

لقد تقاسم "لحيلح" مع "عنترة" معنى هذا البيت المليء بعزة النفس والكرامة، التي لا تأبى الذل رغم ما سلط عليها من أنواع العذاب، فالشاعر رغم ما يعانیه من عذاب يأبى الرضوخ والاستسلام.

### 3-3 التناص التاريخي:

لا يخفى علينا أن لجوء الفنان إلى الرمز كان نظير محدودية العالم المادي وعدم قدرته على تعويض المطالب الروحية للإنسان عموماً، وبما أن الفكر الإنساني، لذا كان لزاماً على الفنانين طرق باب الرموز نظراً لامتلاكها طاقة خيالية، وقدرة على التصوير المرئي الشفاف، يقول الباحث "عثمان حشلايف" "إن عمل الفن يُمكن تصوّره كنصّ يحتوي على رموز يدخل فيها كل شخص مضمونه الخاص... إن التشديد جار على الخدمة الواسعة المتنوعة التي يقدمها الفن للحياة الروحية ولإدراكنا العالم من حولنا"<sup>4</sup> هذا ما يفسر السخاء الدلالي والمعرفي الذي مني به الرمز مما جعل منه شبكة تعبيرية وتواصلية تتخطى حدود العالمية. قصيدة "تأتيني حيزية" نجد رمزا من الرموز التراثية استدعاه الشاعر ليعطي لقصيدته بعداً رمزياً يقول:

<sup>1</sup> حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص141.

<sup>2</sup> عنترة بن شداد: <https://she3r.net> /2021/02/22، 13:22.

<sup>3</sup> عبد الله عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، ص18.

<sup>4</sup> عثمان حشلايف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، (فترة الاستقلال)، د.ط، منشورات التبیین، الجاحظية، الجزائر، 2000، ص7.

تأتيني "حيزية" وشما يضيء التل الواحات

وجه كدمعة شاعر يبكي على الأطلال والدمن<sup>1</sup>

استعان الشاعر بـ"حيزية" كموضوع ورمز ظللي، حيث وقف الشاعر عليها واستذكرها وكأنها حلم يراوده ووشم يضيء حياته، ولعل حيزية هنا تعتبر رمزا للمرأة الجزائرية التي هام بها الشاعر وعشقها بلا حدود، وربما هي الجزائر أرضه ووطنه، التي تركته لاجئا وغريبا بلا مأوى ولا معين. وممن النماذج الشعرية التي وظفت التاريخ العربي توظيفا تناصيا، نجد "أحلام مستغانمي" قد عادت بنا لقصة "امرئ القيس" في قصيدتها "بكائية على قبر امرئ القيس" التي تقول فيها:

لا سيف في اليمن/ لا فارسا تأتي به مراكب الزمن/ والعم والأخوال، والجيران/ تحولوا غلمان/ قم  
إنني/ يا أيها الأمير من عصور/ أبعث في المدائن/ وأجمع السراب في المداخن/ أسأل كل  
جيفة/ أين بنو أسد/ لا نبض في قلوبنا/...../ أحدث ما قد حيك من حل<sup>2</sup>.

لقد أسقطت الشاعرة قصة ذهاب 'امرئ القيس' إلى قيصر الروم وتشبهها بحال العرب اليوم، فتعاملت الشاعرة مع النص الغائب تعاملًا ذكيا من خلال استخدامها لكلمة (بنو أسد) التي لها دلالة خاصة، من خلال قصة (الأسد الورقي).

### 3-4 التناص الأسطوري:

أدرك الشاعر المعاصر أن العودة إلى الأسطورة ضرورة للرقى باللغة إلى المكانة التي تليق بالقصيدة الشعرية المعاصرة، "فاللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها وتشعب نضارتها، ومن هنا قد يكون استعمال الرمز الأسطوري، والأسطورة الرمز بمثابة مناجاة للأداء اللغوي يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها"<sup>3</sup>.

إن القدرة غير الاعتيادية الكامنة في الأسطورة جعلت منها "القاسم المشترك الأعظم لجميع ألوان الخلق الوجدانية التي امتازت بالتداخل، أو لنقل بالوحدة المتكاملة الجذرية المتفردة، فالشعيرة واللغة

<sup>1</sup>/ عيسى لحيلح: غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص22.

<sup>2</sup>/ أحلام مستغانمي: على مرفأ الأيام، ط1، الجزائر، 1972م، ص73.

<sup>3</sup>/ جمال مباركي: التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، د.ط، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص207.

اجتمعا معا في مجالها والأغنية والقصيدة امتزجتا في رحابها، والواقع والمتصور، والفكر والمادة والإحساس والعقل.. والمتقابلات جميعا اندمجت وتوحدت في عالم أسطوري لا يشير إلى غيره بقدر ما يحكي ذاته<sup>1</sup> لقد أصبح كل شيء في الكون شفافا حتى الحروف جردت من أصواتها في عالم صوري تسكنه شخصيات أمثال (سيزيف؛ بروميثيوس؛ عشتار؛ زرقاء اليمامة) حيث استمدها الشاعر المعاصر من عدة ينابيع منها الحضارة اليونانية والحضارة البابلية، والتراث العربي القديم. ولقد احتقى الشعر الجزائري المعاصر بالأسطورة إلى درجة أن المتصفح لمتونه لا يجد حرجا في وسمه بالشعر الأسطوري، نظرا لكثرة ورود الشخصيات الأسطورية وتوافد الشعراء عليها باعتبارها "من أبرز مظاهر النهضة العلمية المتحررة المطلقة من انحلال التزمّت الديني والارستقراطية الفكرية"<sup>2</sup>.

أصبحت النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة مزدحمة بالأساطير وكأن الشاعر الجزائري المعاصر تواق للتعبير الرمزي المتضمن ل: "الحلم والتخيل والاستنكار"<sup>3</sup> ومن الشخصيات الأسطورية التي حوتها الكثير من المتون الشعرية الجزائرية المعاصرة على رأسها: السندباد البحري: السندباد شخصية من شخصيات ألف ليلة وليلة، روتها شهرزاد للملك شهريار، فالسندباد بطل بحار أسطوري تحدى العقبات ودلل الصعاب واخترق المحيطات، وهو رمز لمن رحل من دياره، ويتمنى العودة أن تكون مكلفة بالنجاح.

لقد راح الشاعر "عز الدين ميهوبي" يشق طريق أسطوره من رموز الخصب، والحياة يقول:

أنا آتٍ / وصوتي في السماوات / أغني للتراب الخُر / لأفراحي وآياتي / وأطلع مثلما

العنقا.. / رمادا دون أصوات<sup>4</sup>

<sup>1</sup> / نعيم اليافي: تطور الصرة الفنية في الشعر العربي الحديث، ط1، مطبعة صفحات للدراسة والنشر، دمشق، سوريا، 2008، ص246، 247.

<sup>2</sup> / محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975م، ص575.

<sup>3</sup> / محمد عبد الرحمن يونس: الأسطورة مصادرها وبعض المظاهر السلبية في توظيفها، ط1، دار الألفية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2014م، ص104.

<sup>4</sup> / عز الدين ميهوبي: الشمس والجلاد، غنائية الشهيد العربي بن مهدي، ط1، دار الأصالة، سطيف، الجزائر، 1988م، ص15.

يحل الشاعر في صورة العنقاء التي ترمز إلى التجديد والخلود، فالشاعر يعبر عن صرخة ولادة جديدة تحمل طي حروفها الصامته، نشيدا مخلدا لشهداء الحرية الذين ضحوا بالنفس والنفيس ابتغاء بعث الماضي في الحاضر المكبل بخيوط الكلمات.

أما الشاعر "عبد الله العشي" فيستحضر رمز "زرقاء اليمامة"

ناديْتُ يا زرقاء / ناديت لم تردُّ / فَضَجَتِ الخُطَى / وانهمرت / على ظلالها السُّيول<sup>1</sup>

يستثمر الشاعر أسطورة "زرقاء اليمامة" ليسقط الماضي المنكسر على الحاضر يخيم صمت زرقاء اليمامة، الذي منع البوح، فكان الصمت أفضل البدائل، كما أن الشاعر يرمز من خلال "زرقاء اليمامة" دق ناقوس الخطر، للتحذير من الخطر المحدق الذي يحوم حوله.

كما يعد السندباد "شخصية من شخصيات ألف ليلة وليلة، روت شهرزاد للملك شهريار حكاياته ورحلاته في ثلاثين ليلة من لياليها"<sup>2</sup>.

والسندباد رمز الترحال والتجول لاستكشاف كنوز الدنيا ثم العودة إلى الديار، لإحداث التغيير، وعادة ما تكون رحلاته متعبة وشاقة، تتخللها الأخطار والضياع، ينجو في كل مرة بأعجوبة، يقوم بسبع رحلات ثم يتوقف في عز دينامية الزمن ليفتح مجال الاستمرارية الشعرية، فالعدد (سبعة) رهين النضج والاكتمال لا الحصار النهائي المعوق لدلالة الإبداع، ومن الشعراء الجزائريين الذين وعوا تجربة السندباد حق الوعي نجد الشاعر "زبير دردوخ" يبهنا بقوله في قصيدة "هي والسندباد" **مُبحر في همومه سندباداً / أفلت البحر من يده وعاداً !! / ملكاً ضيع البلاد فأرساي / كل هم في روجه أوتاداً !!**<sup>3</sup>

اختار الشاعر "زبير دردوخ" الإبحار بالسندباد صوب الهموم والأحزان في رحلة من الذات إلى الذات، لم يتحقق للسندباد فيها مراده لأن البحث تعلق بفرديوس مفقود، فبعد ترحال طويل ومهول عاد السندباد إلى الديار لإحداث التغيير بالكنوز التي عاد بها لكن كانت هذه الغنيمة مقابل ضياع

<sup>1</sup> عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، د.ط، منشورات أهل القلم، الجزائر، 2008م، ص50.

<sup>2</sup> فايز الداية: جماليات الأسلوب - الصورة الفنية في الأدب العربي - دار الفكر، ط2، دمشق، سوريا، 1960، ص210.

<sup>3</sup> زبير دردوخ: عنقايد المحبة، ط1، دار هومة، الجزائر، 2002م، ص30.

البلاد، ومما زاد في همومه ثلاثية تقابلية -إفلات البحر من يديه -ضياح البلاد -الشعور بالغرابة والكآبة النفسية-

ليعود السندباد متشبثا بخطاب العودة رغبة في لملة شتات الذات:

تائه في بحرّها السندبادا/ يا شتاتاً يُلْمِمُ الأبعادا !!/ يا فؤادا مهجراً.. وحينئذٍ/ بين جنبه فتت  
الأكبادا !!<sup>1</sup>

لقد جعلت نظرية التفاعل الأجناسي الشاعر يغامر ليرسم شعرا ذا صبغة فنية، فلجأ الشاعر إلى توظيف "الطاقات السردية الهائلة في عرض الموضوعات والقضايا المعالجة، فإن القصيدة في الكثير من هذه الكتابات الشعرية تميل إلى النزعة السردية في العرض مما يمنحها قبولا أكثر لدى القراء"<sup>2</sup> فتغدو بذلك القصيدة الشعرية متفاعلة الأجناس غنية بالأبعاد الدلالية. يقول الشاعر "نور الدين درويش" مدمجا القومي بالإنساني:

"يحدثني دائما عن هواه/ عن البحر/ عن نجمة في السما لا ترى/ عن فتاة تغار الجميلات  
منها/ ومنها يغار القمر/ يحدثني عن أنينه/ عن حزنه/ عن عيون تبخر في لبها الدمع ثم  
اعتصر/ يحدثني عن رسائله/ وأحدثه عن رسالة ربي/ عن الأنبياء وعدل عمر/ أحدثه عن  
شجاعة 'حمزة' و'ابن المهدي'/ عن الانقلابات/ عن غيمة حجبت شمسنا/ عن النار والعار  
في البوسنة/ أحدثه عن فلسطين، لبنان، إيران، أفغان/ رقان، إيريتريا/ وعن الجوع/ عن موت  
أطفال صومايا<sup>3</sup>

طاف الشاعر بمعالم ووظف رموز دمج فيها المحلي بالعالمي والذاتي بالإنساني، فأتسعت رؤيته الفنية وعبرت تجربته بصدق عن البنية العميقة للوجود الإنساني.

كما صنعت الرؤية "عالما خياليا من ورق، يتحلى بقدر عال من حرية الحلم وسعته ورمزيته"<sup>4</sup>

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص 31.

<sup>2</sup> عبد الملك مرتاض: مقدمة منهجية في دراسة الشعر الجزائري أثناء القرن العشرين، مجلة دراسات جزائرية، عدد 03، مارس 2006م، إصدارات مخبر الخطاب الأدبي، الجزائر، جامعة وهران، الجزائر، ص 90.

<sup>3</sup> نور الدين درويش: مسافات، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص 14-15.

<sup>4</sup> شادان جميل: فضاء الرؤيا ورمزية الحلم، ضمن كتاب، فضاء الكون الشعري، من التكوين إلى التدليل، ص 19.

لقد استفادت التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة من التراكمات النصية ومن المتغيرات البنائية التي حدثت في النص الشعري في المستويين الإبداعي والنقدي، نورد أهم الأبعاد:

الأبعاد الثقافية: تتمثل الرؤية الثقافية في "القضايا والهموم التي ينشغل بها الشاعر ويعانيها ذات طبيعة روحية أو فكرية، يعني أن رؤيته الشعرية وموضوع تأمله الشعري من نبع فكري أو روحي" لقد كان هاجس المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة ثقافيا بامتياز، يقول في ذلك الشاعر "عبد الحليم مخالفة:"

"يا سيد الشهداء قد آن الأوان / لكي نقول لسامري القوم: لا / ولعجله المأفون: لا / ولكل من قد قال بالتطبيع: لا / ولكل من سار للتوقيع: لا / آن الأوان / لكي يعيد السامري حلينا / هو لم يكن وإن ادعى / يوماً / على أرض الشهادة / والجهاد نبينا / عام "الرمادة" لا يؤمر فيه / أصحاب البطون المترفون<sup>2</sup>.

وظف الشاعر في القصيدة قاموساً شعرياً ينتمي إلى ما يمثل بعداً مرجعياً، فأهم الكلمات المفتاحية التي تمثل الحقول الدلالية للقصيدة (سيد الشهداء؛ الجهاد؛ اليهود؛ القدس؛ السلام) وهي تحدد رؤية الشاعر لما حل بالمسلمين.

الأبعاد الاجتماعية: يكون النص حاملاً للتحويلات الاجتماعية التي تساهم في إنتاجه، فيحاول الشاعر التعبير عن واقعه، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، والدارس للنص الشعري الجزائري المعاصر يجده حلبة تتصارع فيها أصوات ذوات اجتماعية مختلفة، التي تكون أطراف المجتمع بفئاته المتعددة، وهو ما يسمح باستخدام التقنيات البنائية المستعملة في النص، من حوارية؛ وتعدد الأصوات؛ حوار داخلي وخارجي، وتناص وسرد وغيرها. ومن نماذج القصائد ذات البعد الاجتماعي نجد قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" حاول الشاعر أن يرسم التناقض الذي يعيشه البطل يقول:

<sup>1</sup> علي عشري زايد: دراسات نقدية في شعرنا الحديث، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002، ص62.

<sup>2</sup> عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص59-60.

"لقد كان يبحث عن وجهه/ في الذي يقابلهم/ وعن قلبه/ في اللواتي يصادفنه/ وعن شبه  
لمسة دفاء/ تقي روحه ما بها من صقيع/ لقد كان يبحث عن كل شيء/ ولم يلتق أي  
شيء<sup>1</sup>.

لقد جسد هذا المقطع الشعري حالة الضياع الاجتماعي من خلال تعدد الأصوات، واختلاف  
الرؤى، التي تميز البناء الفكري للقصيدة.

---

<sup>1</sup>/ عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص48.

## خلاصة الفصل:

الشاعر المعاصر لا يكتفي بغته الشعرية لإيصال رسالته بل يدعمها بتشكيلات بصرية لها دلالة مباشرة بحالته الشعورية.

-أبدى الشاعر الجزائري المعاصر اهتمامه بالتشكيل البصري، محاولاً بذلك استغلال هذه الظاهرة البصرية من أجل أن تكون أداة مساعدة للعلامات اللغوية في أداء المعاني وإيصالها إلى المتلقي، فجاء بذلك التشكيل البصري متناسبا مع الحالات الشعورية التي يعبر عنها الشاعر في خضم قصائده الشعرية.

- انتقال القصيدة التشكيلية من الشفاهية إلى الكتابة.

- تجسيد التشكيل البصري في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة بمختلف أبعاده ودلالاته.

- كان للشعر الجزائري حضوراً قوياً في الدراسات النقدية المعاصرة، واستطاع أن يتحرر من قيود الكتابة التقليدية.

-تكتسي ظاهرة التشكيل البصري أهمية بالغة في الإفصاح عن مقصدية الشاعر وفتح دلالات النص أمام المتلقي.

- لقد كانت القصيدة الجزائرية المتفاعلة الأجناس غنية بالمشاكل الاجتماعية والسياسية، جعل الأبعاد تتعدد.

- تمثل الأبعاد الدلالية نوافذ يطل منها النص على كل ما يحيط به، فيغدو النص معبراً عن روح الإبداع.

- يعبر التناص بما فيه من طاقات إحياء ورمز ودلالة شبكة أخطبوطية، تربط النسيج الثقافي والاجتماعي والسياسي، وتجعل النص الشعري متفاعل الأجناس ينهض من أعماق التاريخ والأسطورة فيغني النص ويفتح أمامه مغالق النصوص.

# خاتمة البحث

تأسيساً على ما سبق، وبعد سَفَرِيتنا الشَّاقَّة/ الشَّيِّقَة مع تفاعل الأجناس الأدبيَّة في الشَّعر الجزائريِّ المعاصر نخلُصُ إلى النتائج الآتية:

● حاولنا من خلال متابعة تجليات تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر أن نكشف ضرورة التفاعل الأجناسي داخل القصيدة الجزائرية المعاصرة، مما زاد في درجة الإبداع الشعري، وأضفى على القصيدة قيمة فنية وجمالية أصبحت تنافس بها الفنون الأخرى، وبذلك خلصنا إلى عدة استنتاجات أهمها:

● إن نظرية الأجناس الأدبية هي العمود الفقري للنظرية النقدية قديماً وحديثاً، سنت قوانين وقواعد للتحكم في كل جنس ولتمييزه عن غيره من الأجناس الأدبية. وقد عرضنا بعض الآراء والنظريات التي أسهمت في بلورة هذه النظرية وصولاً إلى تفاعل الأجناس الأدبية.

● إن الجنس الأدبي هو الأعم والنوع هو الأخص فالحدود بين الجنس والنوع لا تدرك إلا بوضعها إزاء بعض، فالجنس عبارة عن تراكمات نصية أنتجت مدونة كبرى، أما النوع فهو عدد من النصوص التي يجمعها جنس أدبي واحد وبالتالي نعتبر الاجناس هي الجوهر. فتتحدد الأجناس في النقد العربي في جنسين اثنين هما (الشعر والنثر)، أما كل ما يتفرع عن هذه الأصول فهي أنواع على اعتبارها لا محدودة وغير متناهية العدد.

● تسمية الجنس لا تنطبق إلا على تراكمات نصية أنتجت مدونة كبرى، أما النمط والنوع تسميتان تنطبقان على أجناس فرعية أقل عدداً من النصوص التي يجمعها جنس أدبي واحد.

● هذه الأجناس والأنواع تتحول تبعاً للتغيرات التاريخية والثقافية، لكل مرحلة، بل وبتغير الوعي بها مما يؤثر في تسميتها وتصورها، ويصبح التفريق بينها مبني على العناصر المهيمنة والسمات المميزة.

● تأسست نظرية التداخل الأجناسي على: الحوارية وتعدد الأصوات؛ النص؛ التناص.

● يعد التفاعل الأجناسي انصهار جنس أدبي في عناصر جنس أدبي آخر، ليخلق الشاعر المعاصر جنساً مغايراً بعناصر جديدة.

- محاولة الشاعر الجزائري المعاصر التأثر بما جاءت به الحداثة من تغييرات في سواء شكلا وموضوعا، كما عمل على الجمع بين الأجناس في ظل العملية الإبداعية، فشكل بذلك مجالا خصبا لتفاعل الأجناس الأدبية، فلا يكاد يخلو نص شعري معاصر من التداخل والتفاعل، وأصبح بذلك نقاء الجنس الأدبي أمرا نادرا أو معدوما.
- حاول الشاعر الجزائري المعاصر الانسلاخ من المنظومة المغلقة والقواعد الصارمة المفروضة عليه في ظل القصيدة التقليدية، إلى استلهاج أدوات فنية سردية وسينمائية ومسرحية ليضع القصيدة المعاصرة في قالب شكلي جمالي يثير اندهاش المتلقي ويبعثه للغوص في متن القصيدة باحثا عن الجمالية الفنية.
- كشفت القصيدة المعاصرة عن زي جديد ناجم عن تقنيات تعبيرية متكاملة، تضم الحدث الدرامي المتفاعل بين الشخصيات في إطار زمكاني، دون أن يؤثر ذلك على انتماء القصيدة الشعري.
- عبرت القصيدة الجزائرية المعاصرة عبر ثنائية القصيدة والقصة، لتشمل التشويق والمتعة، وتتمكن من تفاعل مثمر بين الغناء والسرد والحوار والوصف، وبين الذاتية التي هي طابع الشعر، والموضوعية التي هي طابع النص.
- إن إثراء الشاعر الجزائري المعاصر لنصه الشعري باستعارته لأدوات الدراما والسرد ساهم برفع مستوى اللغة الشعرية وإبعادها عن التكلف وتقريبها من اللغة المحكية، لتقريب القصيدة أكثر من القراء.
- لقد وظف الشاعر الجزائري المعاصر الحوار الدرامي بأشكاله، الصراع الدرامي، وسينوغرافيا العرض المسرحي لينتج نسا شعرا يجمع بين الشعر والمسرح، فيجعل المتلقي ينتقل بين أبيات القصيدة لعوالم مسرحية بامتياز.
- إن تفاعل الأجناس الأدبية واستعارة الشعراء أجناس أخرى لتوظيفها في القصيدة لم تؤثر على القوانين التي تميز الشعر عن غيره من الأجناس، فالعناصر السردية والدرامية التي وظفها الشاعر لتعزيز إيقاع القصيدة، أدت إلى إغناء القصيدة دلاليا وجماليا.
- النص الشعري الجزائري المعاصر، وعبر الإبدالات النصية التي عرفها غني بالمكونات البنائية التي استلهمها من الحقول المعرفية والأجناس الأدبية الأخرى، فيحضر في القصيدة الشعرية متفاعلة

الأجناس الأدبية من حوار وحدث وشخصيات وفضاء وزمان، وما يحدث بين هذه العناصر من تفاعل يجعل النص الشعري غنيا بالتصوير، والبناء الدرامي والمشهدي.

● إن إثراء الشاعر الجزائري المعاصر لنصه الشعري باستعارته لأدوات الدراما والسرد ساهم برفع مستوى اللغة الشعرية وإبعادها عن التكلف وتقريبها من اللغة المحكية، لتقريب القصيدة أكثر من القراء.

● تفاعل الشعر مع المسرح من خلال صب الجوهر المسرحي الذي هو الحوار في قالب الجوهر الشعري الذي هو الغناء ليثمر هذا التداخل مزيجا فنيا. يأخذ من شقه المسرحي الإثارة التي يصنعها الحوار والحركة وما يكتنفها من السرد والوصف ويأخذ من شقه الشعري الطرب المحبب إلى النفس.

● كما انتشر في المتن الشعري الجزائري المعاصر ما يسمى بـ "القصيدة البصرية" التي أثارت انتباه المتلقي بما تحمله من جماليات، فدفعته إلى البحث عن حل رموزها وفك شفراتها فكشف بذلك عن تفاعلها وتعالقها مع الأجناس الأدبية الأخرى، وكذا اعتمادها على الفنون البصرية وكل ما يثير البص ليحقق بلاغيتين: بلاغة البصر، وبلاغة السمع، كما فسحت المجال للمتلقي للتفاعل معها والمشاركة في رسم جمالياتها.

● أبدى الشاعر الجزائري المعاصر اهتمامه بالتشكيل البصري محاولا بذلك استغلال هذه الظاهرة البصرية من أجل أن تكون أداة تساعد العلامات اللغوية في أداء المعاني وإيصالها إلى المتلقي، فتناسب بذلك التشكيل البصري مع الحالة الشعورية التي يعبر عنها الشاعر.

● لا يخلو النص الشعري الجزائري من التناص والتفاعل مع أجناس مختلفة، فتقافة الرمز أصبحت لها مساحة كبيرة في النص المعاصر، وما تتيحه من تعددية، ومنح مساحة واسعة للشاعر بتوظيفها في المتن الشعري.

● لقد اكتسب النص الشعري الجزائري المتفاعل الأجناس جماليات فنية بارتياحه عوالم جديدة مكنت الشاعر من ارتياد عوالم جديدة لم تكن متاحة من قبل في ظل نظرية نقاء الجنس الأدبي، فقد حمل تفاعل الأجناس في طياته من جماليات فنية على مستوى التشكيل المعماري للقصيدة.

● فانفتحت بذلك اللغة الشعرية على أساليب تعبيرية جديدة، فظهر في القصيدة المشهد التصويري.

- يمكن لظاهرة تفاعل الأجناس الأدبية أن تفتح آفاقا إبداعية جديدة للنص الشعري لا على الأجناس الأدبية فحسب بل وإنما على مختلف الفنون، وبالتالي يصبح الاشتغال والبحث في تفاعل الفنون في النص الشعري.
- كما تتوجه الدراسات المعاصرة لدراسة تجربة الخيال العلمي في الكتابة الأدبية الجزائرية، والذي يعتبر مجالاً خصباً لدراسة راهن القصيدة الجزائرية وفق التطور العلمي والتكنولوجي. وفي الأخير فكل عمل مهما بُذل فيه من جهد فإنه لا يخلو من النقص، ومن الله وحده نستمد كل عون، والحمد لله رب العالمين.

# قائمة المصادر والمراجع

\*القرآن الكريم

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

- 1- أبو القاسم سعد الله: الزمن الأخضر، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2010م.
- 2- أحلام مستغانمي: على مرفأ الأيام، ط1، الجزائر، 1972م.
- 3- أحمد عاشوري: أزهار البرواق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م.
- 4- الأخضر بركة عياش: محاربيث الكناية، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، 2014م.
- 5- \_\_\_\_\_: الأعمال الشعرية، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013م، ص33.
- 6- \_\_\_\_\_: الأعمال الشعرية، ط1، ميم للنشر، 2013م.
- 7- \_\_\_\_\_: لا أحد يربي الريح في الأقفاص، منشورات الوطن اليوم.
- 8- الأخضر شوار، شبهاة المعاني، ط1، 2000م، منشورات الاختلاف، الجزائر.
- 9- الأخضر فلوس: الأعمال الكاملة، إنتاج روابي للثقافة والإعلام، 2015م.
- 10- \_\_\_\_\_: عراجين الحنين، الأعمال الكاملة، إنتاج روابي للثقافة والإعلام، 2015م.
- 11- أم سهام (عمارية بلال): حكاية الدم، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003م.
- 12- جميلة عظيمي زيدان: بقايا الجرار، دار هومة، 2001م.
- 13- \_\_\_\_\_: حلم أجوف، ابن الفرات، دار الوطن.
- 14- الحراك الشعبي: مجموعة من شعراء الجزائر، دار الوطن، 2019م.
- 15- حسن دواس: سفر على أجنحة الملائكة، مطبعة عمار قرفي، باتنة، الغلاف الخارجي
- 16- حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، منشورات الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002م.
- 17- حسين عبروس: ألف نافذة وجدار، ط1، مطبعة عمار قرفي، 1996م.
- 18- خليفة بوجادي: تداعيات في الزمن المتبرج، ديوان، قصائد محمومة، الجمعية الثقافية الفنية لبلدية العلمة، 2009م.
- 19- \_\_\_\_\_: قصائد محمومة، د.ط، الجمعية الثقافية لبلدية العلمة، الجزائر، 2007م.
- 20- ربعة جلطي: كيف الحال، ط1، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سورية- دمشق، 1996م.
- 21- زبير دروخ: عناقيد المحبة، ط1، دار هومة، الجزائر، 2002م.
- 22- السعيد لعزيزي: همسات من وحي القصيد، ط1، منشورات فاصلة، 2017م.

- 23- شارف عامر: إلياذة بسكرة، لجنة الحفلات لمدينة بسكرة، ط1، الجزائر 2001م
- 24- طارق ثابت: الرقص فوق جفون الكلام، ط2019م، دار الوسام العربي، عنابة، الجزائر.
- 25- عاشور بوكولة: الحشاش والحلازين، سلسلة الأمواج الأدبية، ط1، 2002م.
- 26- \_\_\_\_\_: غوايات الصخر والجسور، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2015م.
- 27- \_\_\_\_\_: كسوف النبض، دار أمواج للنشر، 2004م.
- 28- عاشور فني: أخيرا أحدثكم عن سماواته، منشورات، **Anep** الجزائر 2013م.
- 29- \_\_\_\_\_: رجل من غبار، شعر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003م.
- 30- عبد الحليم مخالفة: سنظل ننتظر الربيع...، مطبعة المعارف، عنابة، ط1، 2007م.
- 31- \_\_\_\_\_: صحوة شهريار، ط1، منشورات السائحي، الجزائر، 2007م.
- 32- عبد الغني خشة: ويبقى..العالم أسنلتي، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين 2004م.
- 33- عبد القادر رابحي: أرى الشجر يسير، دار ليجوند، ط1، الجزائر، 2011م.
- 34- \_\_\_\_\_: السفينة والجدار، دار ليجوند، ط1، الجزائر، 2009م.
- 35- \_\_\_\_\_: حنين السنبله، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004م.
- 36- \_\_\_\_\_: فيزياء، ط1، منشورات ليجوند، الجزائر، 2010م.
- 37- \_\_\_\_\_: مقصات الأنهار، دار الوطن، 2016م.
- 38- عبد الكريم قذيفة: لو أنت تدري كم أحبك، منشورات دار الأوطان، ط2، 2016م.
- 39- \_\_\_\_\_: مرايا الظل، وزارة الثقافة، 2007م.
- 40- عبد الله العشي: مقام البوح، ط1، باتتيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية، الجزائر، 2000م.
- 41- \_\_\_\_\_: يطوف بالأسماء، د.ط، منشورات أهل القلم، الجزائر، 2008م.
- 42- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، منشورات نوميديا، 2002م.
- 43- \_\_\_\_\_: الهجرة إلى مدن الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م،
- 44- عبد الله عيسى لحيلح: سبع معلقات الجاهلية الأخيرة، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر.
- 45- \_\_\_\_\_: وشم على زند قرشي، ط1، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1985م.
- 46- عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبله، ط1، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2000م.
- 47- عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح..وأخر، جمعية نشاطات المركز الثقافي رمضان جمال، سكيكدة، 2004م.
- 48- \_\_\_\_\_: ذاكرة الجرح..وأخر، دار أمواج للنشر، 2004م.

## قائمة المصادر والمراجع:

- 49- \_\_\_\_\_: رؤى الساعة صفر، مطبعة عمار قرفي، 1990م.
- 50- عثمان لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م .
- 51- \_\_\_\_\_: اللؤلؤة، دار هومة، الجزائر، 1997م.
- 52- \_\_\_\_\_: قراءة في ديوان الطبيعة، دار هومة، الجزائر، 1999م، ص26.
- 53- العربي حاج صحراوي: فلوات الصمت والمجاهرة، دار الوطن، 2016م.
- 54- عز الدين ميهوبي: الشمس والجلاد، غنائية الشهيد العربي بن مهيدي، ط1، دار الأصالة، سطيف، الجزائر، 1988م.
- 55- \_\_\_\_\_: اللعنة والغفران، ط1، مؤسسة أصالة، الجزائر، 1997م.
- 56- \_\_\_\_\_: طاسيليا، منشورات دار النهضة العربية، بيروت، 2007م.
- 57- \_\_\_\_\_: عولمة الحب عولمة النار، دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، 2002م.
- 58- \_\_\_\_\_: عولمة الحب عولمة النار، دار هومة للطباعة والنشر، ط1، 2002م.
- 59- \_\_\_\_\_: في البدء... كان أوراس، ط1، دار الشهاب للطباعة والنشر، 1985م.
- 60- \_\_\_\_\_: قرابين لميلاد الفجر، منشورات أصالة.
- 61- \_\_\_\_\_: كاليغولا يرسم غرنیکا الرايس، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 2000م.
- 62- \_\_\_\_\_: ملصقات، شيء كالشعر، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، ط1، 1997م.
- 63- عصام بن شلال: الالتزام الأخير، وقصائد أخرى، جائزة علي معاشي للمبدعين الشباب، 2019م.
- 64- عقاب بلخير: الدخول إلى مملكة الحروف، الجاحظية، 1999م.
- 65- \_\_\_\_\_: السفر في الكلمات، ط1، مطبعة عمار قرفي، 1992م.
- 66- \_\_\_\_\_: القصيدة ملحقة لمجلة الجاحظية، التبيين.
- 67- عمار مرياش: اكتشاف العادي، ط1، دار نقوش عربية، تونس.
- 68- \_\_\_\_\_: الحبشية يليها النبي، ط1، دار نقوش عربية، تونس، 2010م
- 69- عيسى لحيلح: سبع معلقات للجاهلية الأخيرة، دار الروائع، للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، دط، 2013م

## قائمة المصادر والمراجع:

- 70- \_\_\_\_\_ : غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتابة، الجزائر، 1980م.
- 71- \_\_\_\_\_ : وشم على زند قرشي، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1985م.
- 72- كمال سقني: عزف على وتر الشبجا، مطبعة دار هومة، 2001م.
- 73- لخضر بركة: الأعمال الشعرية، ط1، ميم للنشر، 2013م.
- 74- ليلي راشدي: متاهات الصمت، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، 1982م.
- 75- محمد جربوعة: الساعر(مسلسل شعري)، ط1، البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، 2014م.
- 76- \_\_\_\_\_ : ألف ليلة وليلة، ط2، 2015م.
- 77- \_\_\_\_\_ : الليلة الأخيرة لحياد الفجيعة، مجموعة صوتية صادرة عن شركة العنوان القبرصية.
- 78- \_\_\_\_\_ : ثم سكت، مطبوعات جربوعة، الجزائر، 2014م.
- 79- \_\_\_\_\_ : ذلك الشيخ أترينه؟ مطبوعات الجزائر، 2014م.
- 80- \_\_\_\_\_ : ظل المطر، دار المنتهي، الجزائر، 2020م.
- 81- \_\_\_\_\_ : قدر حُبه، ط1، البدر الساطع للطباعة والنشر، 2014م.
- 82- \_\_\_\_\_ : مطر يتأمل القطعة من نافذته، البدر الساطع للطباعة والنشر، 2014م.
- 83- \_\_\_\_\_ : وعيناها..، ط1، البدر الساطع للطباعة والنشر، 2013م.
- 84- محمد زيتلي: الأعمال الشعرية، الجزائر تقرأ، 2007م.
- 85- محمد شايطة: إحتجاجات عاشق تائر، رابطة إبداع الثقافية، 1991م.
- 86- محمد قسط: سمكة اللغة، دار ميم، 2017م.
- 87- معاشو قرور: هايكو القيقب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016م.
- 88- \_\_\_\_\_ : هايكو اللقلق، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015م.
- 89- منيرة سعدة خلخال: أشجان الملح، د.ط، موفم للنشر، الجزائر، 2013م.
- 90- ناصر لوحيشي: فجر الندى، ط1، منشورات ارتيستيك، الجزائر 2007م.
- 91- \_\_\_\_\_ : مدار القوسين، ط1، منشورات فاصلة، 2013م.
- 92- \_\_\_\_\_ : فجائع الإسمنت والعربير.
- 93- ناصر معماش: هكذا تكلم الشيخ بوطاجين، منشورات الوطن اليوم، 2016م.
- 94- نجيب أنزار: كائنات الورق، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998م.

- 95- نور الدين درويش: مسافات، إصدار رابطة إبداع الثقافة الوطنية، 2002م.  
96- نور الدين طيبي: زغرودة الماء، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2000م.  
97- \_\_\_\_\_: تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، 2003م.  
98- \_\_\_\_\_: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، ط1، منشورات إبداع، الجزائر، 1995م.

### قائمة المراجع العربية:

- 1- إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، بحوث وقرارات، منشورات الاختلاف، لبنان 2010م  
2- إبراهيم عبد الحميد: الوسطية العربية، ج2، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1986م.  
3- ابن طباطبا" عيار الشعر، تح/محمد زغلول سلام، مطبعة التقدم، الإسكندرية، د.ت.  
4- أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ط1، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، 2007م.  
5- أحمد حسين عبد العيثاوي: ظاهرة الأطلال في الشعر العربي قبل الإسلام، مجلة البحوث والدراسات الإسلامية، بغداد، العراق.  
6- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان.  
7- أحمد محمد المعتوق: اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006م.  
8- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، مصر، 1997م.  
9- أحمد يوسف خليفة، البنية الدرامية في شعر إيليا أبو ماضي، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، 2004م.  
10- الأزهر الزناد: نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1993م.  
11- أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م  
12- إسماعيل محمود محمد إحطوب: النزعة الدرامية في ديوان بلند الحيدري حوار حول الأبعاد الثلاثة، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2014م.

- 13- امرؤ القيس: الديوان، شرح عبد الرحمان المصطاوي، ط2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2004م.
- 14- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق.
- 15- أمين يوسف عودة: تجليات الشعر الصوفي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2001م.
- 16- إنصاف الربضي: علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، ط1، دار الفكر، عمان، 1995م.
- 17- بكري شيخ أمين: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني.
- 18- بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص، ط1، أفريقيا الشرق، 2000م.
- 19- البهنسي عفيف: جمالية الزخرفة وتنميتها في المسارين النظري والعلمي.
- 20- تسيير محمد الزيات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة تقنيات الفنون الأخرى.
- 21- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي.
- 22- الجبوري تركي: الخط العربي الإسلامي، ط1، دار البيان، بغداد، بغداد، 1975م.
- 23- جمال مباركي: التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003م.
- 24- جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصور جديد للجنس الأدبي)، ط1، المغرب، 2011م.
- 25- جريدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم، والجل لمصطفى فاسي (مقاربة في سرديات)، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007م.
- 26- حبيب مونسى: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، الجزائر، 2009م.
- 27- حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990م.
- 28- حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

- 29-حسين نصار: القصة في الشعر العربي، آراء حول قديم الشعر وجديده، كتاب العربي، أكتوبر، 1986م.
- 30-حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993م.
- 31-خالد لغريبي: الشعر التونسي بين التجريب والتشكل، دار نهى للطباعة والنشر، 2006م، تونس.
- 32-خليل موسى: آليات القراءة في الشعر المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2010م.
- 33-خليل موسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة والمتكاملة، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.
- 34-خليل شكري هياس: القصيدة السير ذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، ط2010م.
- 35-رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، الجزائر 2006م.
- 36-رجاء عيد: القول الشعري، منظورات معاصرة، ط1، منشأة المعارف، مصر، 1995م.
- 37-رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر 1998م.
- 38-الرشيد بو الشعير: مساءلة النص الروائي، في السرديات العربية الخليجية المعاصرة، ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة، 2010م.
- 39-رشيد يحيوي: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م.
- 40-رضا عبد الغني الكساسية: التشكيل الدرامي في مسرح شوقي وعلاقته بشعره الغنائي، ط1 الإسكندرية، 2004م.
- 41-سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية، آليات الإقناع والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2009م.
- 42-سعيد بنكراد: سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة، حنا مينا أنموذجا)، ط1، عمان، الأردن.

- 43- سعيد جبار: الخبر في السرد العربي الثوابت والمتغيرات، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء.
- 44- سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م.
- 45- سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1997م.
- 46- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م.
- 47- سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997م.
- 48- سلام أبو الحسن، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية.
- 49- سليمان حسين: مضمرة النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، منشورات دار رسلان، دمشق، سوريا، 2015م.
- 50- سليمان حسين: مضمرة النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999م.
- 51- سمير الدليمي: الصورة في التشكيل الشعري، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1990.
- 52- سمير سعيد حجازي: فروع الأدب المعاصر ونظريات الحضارة، مكتبة جزيرة الورد، مصر، 2000م.
- 53- سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة "ثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984م.
- 54- شادان جميل: فضاء الرؤيا ورمزية الحلم، ضمن كتاب، فضاء الكون الشعري، من التكوين إلى التدليل إعداد وتقديم، محمد صابر عبيد، دار نينوى للنشر والتوزيع، سوريا، دط، 2010م.
- 55- شجاع مسلم العاني: في أدبنا القصصي المعاصر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م.

- 56- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية وتاريخية لفن كتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، 1997م.
- 57- شوقي أبو خليل: هارون الرشيد أمير الخلفاء وأجل ملوك الدنيا، دط، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 1992م.
- 58- صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000م.
- 59- صالح الرواشدية: منازل الحكاية (دراسات في الرواية العربية)، ط1، دار الشروق للنشر.
- 60- صالح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992م.
- 61- صبيحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الدرامية، أنموذجا، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، 2006م.
- 62- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995م.
- 63- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992م.
- 64- عادل ضرغام: في تحليل النص الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009م.
- 65- العاني شجاع مسلم: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد.
- 66- عبد الحق بلعابد: عتبات جيران جنيت من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م.
- 67- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، د.ط، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، 2005م.
- 68- عبد الرحمن بوزربة: وشايات ناي، ط1، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ديسمبر 2001م.
- 69- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، مطابع إفريقيا، الدار البيضاء، 2000م.

- 70- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي مقارنة نظرية، ط1، مطبعة الأمنية، دمشق، الرباط، 1999م.
- 71- عبد العزيز إبراهيم: -شعرية الحداثة، نقلا عن: عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية في شعر الشريف الرضي، دراسات في ذاكرة الألفية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1985م.
- 72- عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م.
- عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، صفاقس الجمهورية التونسية، ط1، دار محمد علي الحامي، 2010م.
- 73- عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية، ط1، مكتبة الشباب القاهرة، مصر، 1982م.
- 74- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغربة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،
- 75- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006م.
- 76- عبد القادر عبو: أسئلة النقد في محاوره النص الشعري المعاصر، منشورات ليجوند، الجزائر، 2013م.
- 77- عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2009م.
- 78- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، ط1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.
- 79- عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج2، د.ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2008م.
- 80- عبد الله أبو هيف: الحداثة في الشعر السعودي، قصيدة سعد الحميديين أنموذجا، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002م.
- 81- عبد المالك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993م.

- 82- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.
- 83- عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، كتاب الرياض، 1999م.
- 84- عبد الملك مرتاض: نظرية البلاغة، ط2، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، 2010م، الجزائر.
- 85- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للنشر والتوزيع، 2011م.
- 86- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، مصر 2009م.
- 87- عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006م.
- 88- عبد الناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين (جدل الشعري والسردى) النادي الأدبي الثقافي، ط1.
- 89- عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، (فترة الاستقلال)، د.ط، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000م.
- 90- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992م.
- 91- عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، 1998م.
- 92- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد الفكر العربي، ط9، القاهرة، مصر، 2013م.
- 93- عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة (قراءة مونتاجية)، ط01، دار الراجية للنشر والتوزيع، 2011م.
- 94- عز الدين المناصرة: شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م.

- 95- عز الدين جلاوي: تسريد الشعر في تجربة محمد جربوعه بين القصصية وآليات السرد، مجلة الكلم، المجلد، العدد 2021م.
- 96- عزيز لعكايشي: مستويات الأداء الدرامي، عند رواد شعر التفعيلة، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2010م.
- 97- العسكر فهد: الإخراج الصحفي، أهميته الوظيفية واتجاهاته الحديثة، ط1، مكتبة العبيكان، الرياض، 1998م.
- 98- عفيفي فوزي: الكتابة الخطية العربية، وكالة المطبوعات، الكويت، 1980م.
- 99- علوي بن عبد القادر السقاف: عائشة أم المؤمنين، ط1، مؤسسة الدرر السنية للنشر، الظهران، السعودية، 2013م.
- 100- علي أحمد سعيد (أدونيس): الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ج3، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1978م.
- 101- علي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني: التعريفات، ط01، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983م.
- 102- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي مصر، 1997م.
- 103- علي عشري زايد: دراسات نقدية في شعرنا الحديث، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002م.
- 104- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط4، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م.
- 105- عمر أوكان: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ط1، إفريقيا الشرق، طرابلس، 2002م.
- 106- عمر عبد العزيز: تحولات النصوص (حول وحدة النصوص الأدبية والموسيقية والبصرية)، د.ط، الهيئة المصرية.

- 107-فايز الداية: جماليات الأسلوب -الصورة الفنية في الأدب العربي- دار الفكر، ط2، دمشق، سوريا، 1960م.
- 108-كاميلا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة 'دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية' دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية، 2006م.
- 109-لطيف محمد حسن: الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، دار الزمان للطباعة والنشر، 2008م.
- 110-ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط2، مكتبة لبنان، ناشرون، لبنان، 2006م.
- 111-ماهر دربال: الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر السياب" قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، 2001م.
- 112-محمد الصالح خرفي: هكذا تكلم الشعراء، حوارات شعرية نقدية، ج1، قسم اللغة العربية والأدب العربي، جامعة جيجل، ط1، 2010م.
- 113-محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950، 2004)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2008م.
- 114-محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1991م.
- 115-محمد الهادي الطرابلسي: الأسلوب في الشوقيات، د.ط، منشورات الجامعة التونسية 1981م.
- 116-محمد الهادي الطرابلسي: النوع والجنس والنص، بحث ضمن كتاب مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم.
- 117-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ج1، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.
- 118-محمد جاسم جبارة: الوظيفة الشعرية عند جاكبسون، مساءلة الشعرية في النقد العربي (دراسة في نقد النقد).
- 119-محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، ط1، دار المعارف، مصر، 1981م.

- 120- محمد زكي العشماري: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الهيئة المصرية العامة، 1979م.
- 121- محمد سالم سعد الله: أطياف النص دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، ط1، جدار الكتاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007م.
- 122- محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، ط1، إفريقيا الشرق، الرباط، المغرب، 1991م.
- 123- محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، د.ط، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2008 م.
- 124- محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2010م.
- 125- محمد صابر عبيد: مظهرات التشكل السير ذاتي، قراءة في تجربة محمد القيسي السير ذاتية، عالم الكتب الحديث، 2010م.
- 126- محمد عبد الرحمن يونس: الأسطورة مصادرها وبعض المظاهر السلبية في توظيفها، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع، 2011م.
- 127- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، د.ط، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م.
- 128- محمد فتح الله مصباح، تناص الشعر العربي الحديث مع بردة البوصيري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2011م.
- 129- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001م.
- 130- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992م.
- 131- محمد مفتاح: ليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2008م.
- 132- محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، القاهرة، 2006م.
- 133- محمد مندور: في الادب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، 1988م.
- 134- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975م، ط1، دار العرب الإسلامي، 1985م.

- 135-محمود الضبع: غواية التجريب، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2015م.
- 136-مؤنس رشاد الدين: المرام في المعاني والكلام، القاموس الكامل، دار الراتب الجامعية، ط1، بيروت، 2000م.
- 137-نبيل راغب: التفسير العلمي للأدب، نحو نظرية عربية جديدة، دار توبقال للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1997م.
- 138-نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة الشعرية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007م.
- 139-نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م.
- 140-نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ط1، مطبعة صفحات للدراسة والنشر، دمشق، سوريا، 2008م.
- 141-نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، د.ط، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، 1999م.
- 142-نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي، التناسية، النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2010م.
- 143-نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، د.ط، دار هومة، الجزائر، 2010م.
- 144-يوسف بن سليمان بن عيسى: أشعار الشعراء الستة الجاهلين مختارات من الشعر الجاهلي، شرح محمد عبد المنعم.
- 145-يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري، ط01، جسور للنشر والتوزيع، 2013م.

## قائمة المراجع المترجمة:

- 1- أفلاطون: جمهورية أفلاطون، تر/ فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974م.
- 2- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، التعاوض التأويلي في النصوص الحكائية، تر/ أبو زيد المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1996م.
- 3- آيان رايد: القصة القصيرة، تر/ منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990م.
- 4- باختين، المبدأ الحواري' تزفيتان تودوروف'، تر/ فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة، سلسلة آفاق الترجمة، عدد 1996م.
- 5- تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر/ شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، 1987م.
- 6- تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تح: عبد الرحمن مزيان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
- 7- تزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، تر/ إبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1982م.
- 8- جمهورية أفلاطون، تر/ د فؤاد زكريا، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، 1974م.
- 9- جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984م.
- 10- جون فان ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تر/ سعيد حسن بحري، ط1، دار القاهرة للكتاب، مصر، 2001م.
- 11- جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989م.
- 12- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، تر/ محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعمر حلي، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003م.
- 13- جيرار جنيت، عتبات، تر: عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، لبنان، 2008م.
- 14- جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر/ عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، بغداد 1989م.
- 15- داويت سوين: كتابة السيناريو للسينما، تر/ أحمد الحضري، ط2، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010.

- 16- روجرز، فرانكلين: الرسم والشعر، تر/ مي مظفر، ط1، دار المأمون، بغداد، 1990م،
- 17- رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، طرائق التحليل السردى، مجموعة مقالات، تر/ حسن بحراوي، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، 1992م.
- 18- رولان بارت: من العمل إلى النص، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، تر/ محمد خير الدين البقاعي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1998م.
- 19- رومان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر/ جابر عصفور، ط1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998م.
- 20- رينيه ويليك وأوسان وارين: نظرية الأدب، تر/ عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1992م.
- 21- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر/ غالب هلسا، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984م، ص25.
- 22- فان دايك: النص والسياق، تر/ عبد القادر قنيني، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، 2000م.
- 23- فران فينتورا: الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر/ علاء شنانة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2012م.
- 24- كارل فيتور وآخرون: نظرية الأجناس الأدبية، تر/ عبد العزيز شبيل، ط1، منشورات نادي جدة الأدبي، المملكة العربية السعودية، 1994م.
- 25- لابوس أجرى: فن كتابة المسرحية، تر/ دريني خشبة، د.ط، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة.
- 26- ليون سومفيل: التناصية، تر: وائل بركات، علامات، ج31، م6، 1996م.
- 27- مجموعة مؤلفين: سيمياء براغ للمسرح 'دراسات سيميائية'، تر/ أومير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1997م،
- 28- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1986م.

29-ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، تر/ جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

### قائمة المراجع الأجنبية:

- 1-Bernard Kreise,préface d'henri Mischonnic,Ed :Gallimard,1976,p390.
- 2-Dominique Combe,poésie et récit,une théorique des genres , José Corti 1989.
- 3-Leo Hoek : la marque du titre, dispositifs semiotique d'une pratique textuelle, ed :la Hagemouton,paris1981.
- 4-Louri Lotman ,La structure du texte artistique nrf-Gallimard-1973.
- 5-Patrick Dictionnaire d'analyse du discours- Editions du seuil-Paris 2002 charaudeau, Dominique Maingueneau.
- 6-youri Lotman,La Structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fourier.

### المعاجم والموسوعات:

- 1-إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المبتدئين، ط1986م.
- 2-ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح/ محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981م.
- 3-ابن طباطبا" عيار الشعر، تح/محمد زغلول سلام، مطبعة التقدم، الإسكندرية، د.ت، ص70.
- 4-ابن منظور: لسان العرب، مادة (س ر د) تح/ عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي.
- 5-أبو البقاء الكفوي: الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، إعداد/ عرفان درويش، محمد المصري، ط2مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1998م.

- 6- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تح/ عبد السلام هارون، ج01، ط03، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985م.
- 7- سيف الدين الأمدى: المبين في شرح معاني ألفاظ الحكماء، والمتكلمين، تح، حسن محمود الشافعي، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، مصر، 2009م.
- 9- الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، تح/ محمد سيد الكيلاني، دار المعرفة، بيروت.
- 10- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبنانية، بيروت، لبنان، 1985م.
- 11- علي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني: التعريفات، ط01، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983م.
- 12- علي بن محمد علي الجرجاني: التعريف، دار الفضيحة 1413هـ.
- 13- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ط2، مؤسسة الرسالة بيروت، 1987م.
- 14- كامل المهندس ومجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، 1984م.
- 15- لويس معلوف: المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثولوكية، بيروت ط 19.
- 16- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، 1997م.
- 17- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.
- 18- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار الفارابي، 2010م.
- 19- محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، ج06، ط03، دار صادر، بيروت، لبنان، 1414هـ. 1993م.
- 20- المعجم الوسيط: مكتبة الشروق الدولية، ط5، 2011م.

## الرسائل الجامعية:

- 1- أحمد أبو مصطفى: تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية بغزة، 2015م.
- 2- راوية يحياوي: شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، مخطوط أطروحة الدكتوراه، جامعة مولود معمري، قسم اللغة العربية وآدابها، 2010م.
- 3- عامر بن أحمد: الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي المعاصر جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس 2015-2016م.
- 4- لزهر فارس: الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، رسالة ماجستير، إشراف يحيى الشيخ صالح، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة منتوري، قسنطينة، 2004-2005م.
- 5- محمد عروس: تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر، جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، 2014-2015م.
- 6- منى دوزة: تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة، مذكرة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1، 2017-2018م.
- 7- منى دوزة: تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة، مذكرة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة 1، 2017-2018م.
- 8- نواردة ولد أحمد: أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه (مخطوط) كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2017م.

## المجلات والدوريات:

- 1-البهنسي عفيف: جمالية الزخرفة وتتميتها في المسارين النظري والعلمي، الحياة التشكيلية، ع59.
- 2-إبراهيم عبد الله: التداخل النصي والتعارض الدلالي، قراءة في رواية النحاس، لصالح الدين بوجاه، مجلة الحياة الثقافية، تونس، مج23، العدد91، 1998م.
- 3-أحمد الجوة: بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، وتداخل الأنواع الأدبية، المجلد الأول، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، الأردن.
- 4-أحمد الجوة: تفاعل الشعر والأقصوصة في أعمال فوزية العلوي، مجلة قراءات - مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة.
- 5-أحمد السماوي: فن السرد في قصص طه حسين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، ط1، 2002م.
- 6-أدونيس: الآداب س14، ع3، مارس1966م، نقلا عن/ عبد الله العشي: أسئلة الشعرية في آلية الإبداع الشعري، ط2، منشورات الاختلاف، 2009م.
- 7-الحسني عبد المنعم: قراءة الصورة الفوتوغرافية تحليل سيموطيقي، مجلة نزوى، ع38، أبريل2004م.
- 8-الزهراي معجب: تعددية الشكل في الكتابة الشعرية الحديثة، البحرين الثقافية، ع16، أبريل، 1998م، ص133.
- 9-السحمدي بركاتي: التشكيل البصري في ديوان الحبشة لعمار مرياش، جامعة محمد بوضياف-المسيلة.
- 10-العبد محمد: الصورة والثقافة والاتصال، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع62، ربيع وصيف، ، دمشق، 2003م.
- 11-آمنة بلعلی: عولمة التناص ونص الهوية، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، العدد1، ماي 2006م.

- 12- إياد عبد الودود عثمان: سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية (شعر محمود درويش أنموذجا) مجلة ديالي، العدد الثالث والستون، 2014م.
- 13- إياد عبد الودود عثمان: سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية (شعر محمود درويش أنموذجا) مجلة ديالي، العدد الثالث والستون، 2014م، ص 104.
- 14- بن ياسر عبد الواحد: الخطاب المقدماتي، علامات، ج47، جدة، 1424هـ، 2003م.
- 15- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، مج 25، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997م.
- 16- حسين عبروس: البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية، مجلة إشكالات في اللغة والآداب، ع10، ديسمبر 2016م.
- 17- دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما، رولان بارث: نظرية النص، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، لبنان، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3.
- 18- زهور كرام: السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم، الأبحاث، مؤتمر أدباء مصر، أسئلة السرد الجديد".
- 19- زهيرة بولفوس: التشكيل البصري في الشعر الجزائري، مجلة سر من رأى، المجلد 11، العدد 40، شباط 2015م.
- 20- سامي سليمان أحمد: الاقتصاص وتداخل الأنواع الأدبية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المجلد الأول.
- 21- شعيب حليفي: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع6، قبرص، 1992م.
- 22- شمسية غربي: السمات الفنية عند المقرئ في نفع الطيب، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، العدد 06، 2007م.
- 23- صالح خرفي، سيميائية الفضاء النصي، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، 2006م.
- 24- عبد الحسين عبد الرضا العمري: الأساليب الشعرية في شعر سعدي يوسف، مجلة آداب ذي قار، العدد 7، مجلد 2، 2012م.

- 25- عبد الستار جبر الأسدي: حدود الأفق المفتوح- قراءة في خريطة تزواج الأصناف الأدبية، مجلة العلامات العدد18.
- 26- عبد القادر بوزيدة: جمالية الاستقبال (أو التلقي) عند هانس روبرت ياوس، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع10، ديسمبر 1996م.
- 27- عبد القادر لباشي: مسرحية الشعر في ديوان 'طاسيليا' لعز الدين ميهوبي، مجلة العمدة الدولية، المجلد3، العدد2019، 3م.
- 28- عبد المجيد بن بحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير، محنة الشعر لنزار شقرون أنموذجا، مجلة الحياة الثقافية، ع168، تونس، 2005م.
- 29- عبد الملك مرتاض: مقدمة منهجية في دراسة الشعر الجزائري أثناء القرن العشرين، مجلة دراسات جزائرية، عدد03، مارس2006م، إصدارات مخبر الخطاب الأدبي، الجزائر، جامعة وهران، الجزائر.
- 30- علي صليبي المرسومي: سردية الحكاية الشعرية، الصورة والمشهد، مجلة دامعة تكريت، العراق، العدد19، 2012م.
- 31- علي زعلة: الخطاب السردى في روايات عبد الله الجفري، ط1، إصدارات النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ع 187، 2015م.
- 32- فاطمة البريكي: من الشعر الهندسي إلى الشعر البصري: مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر: تداخل الأدب مع الفنون مجلد2، الأردن، 2008م
- 33- فتيحة عبد الله: إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد، عدد55، مجلد14، مارس2005م، النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية.
- 34- مازني فريزة: انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، ط2005م.
- 35- محمد الصفراني: فضاءات التشكيل والشكل، جريدة الرياض، الرياض ع 14276، 2007م.
- 36- محمد عليم محمد الفايز: أولية المشهد ودراما النص، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 43، العدد03، 2015م.

- 37- محمد كعوان: سيميائية القناع، مقارنة تأويلية في 'فيوضات المجاز'، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 28، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2007م.
- 38- منى كريم سليم الحيات: هناك خطأ للسينوغرافيا لدى الفنانين، صحيفة الرأي، صفحة فنون، العدد 1160، الكويت، 2011م.
- 39- نور الهدى لوشن: التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15.
- 40- هانز روبرت يابوس: جمالية التلقي والتواصل الأدبي، مدرسة كونستانس الألمانية، تر/ سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع38، 1986م.
- 41- يحيى الشيخ صالح: قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحدائي، الأهمية والجدوى، مجلة الآداب، ع7، جامعة منتوري قسنطينة، 2004م.
- 42- يحيى سعدوني: السرد في الشعر الجزائري المعاصر، قصيدة 'أزهار البرواق' لأحمد عاشوري أنموذجاً، العدد 21.

#### المواقع الإلكترونية:

- 1- أبرسفيلدآن: النص، العرض، تر/ أحمد الدفراوي، ص إلكترونية: [www.albayan.co.ae](http://www.albayan.co.ae)
- <https://she3r.net> امرؤ القيس: شبكة شعر، 2019/12/15، 17:00
- 2- الخنساء: <http://www.aldiwan.net>، 2019/12/15، 17:10.
- 3- جميل حمداوي: نظرية الكوميديا السوداء في المسرح المغربي، موقع: <http://atitheatre.ae>، 2021/03/20، 14:00
- 4- جميل حمداوي: القصيدة الكونكريتية في الشعر المغربي المعاصر، ينظر الرابط <http://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama> -4050/09 التاريخ 2020/09/24 التوقيت
- 5- كمال يونس: السينوغرافيا، فن تشكيل الصورة المسرحية، موقع رابطة أدباء الشام، منشور بتاريخ: 2007/11/12، 14:20.

## قائمة المصادر والمراجع:

---

6- عنتره بن شداد: [/https://she3r.net](https://she3r.net) 2021/02/22، 13:22.

7- محمد فاضل جذوع: التشكيل البصري في قصيدة ماجدة غضبان

18:00، 2021/05/25، <https://www.almothaqaf.com/readings-1/76884>

# ملخص الأطروحة

ملخص الأطروحة:

لقد خضعت الأشكال الشعرية الجزائرية المعاصرة لتيار الحداثة والانفتاح عن الأجناس الأخرى، فأسفرت عن ميلاد القصيدة الشعرية المتفاعلة الأجناس الأدبية، بما يحضر فيها من عناصر بنائية لأجناس أدبية مختلفة من رواية، وقصة ومسرحية ودراما، فتحوّلت بذلك من الغنائية إلى التمثيل فالمشهدية، وما يحدث داخلها من حوار؛ وسرد وتعدد الأصوات، وصراع بين الشخصيات، وفضاء، وتفاعل الأحداث، وفعل درامي، فأغنى الشاعر الجزائري المعاصر نصه الشعري و أطلق العنان لموهبته لتنتقل مبدعة نصوصا جيدة تتماشى وتطورات العصر، كما فتح المجال أمام القصيدة المتفاعلة الأجناس للتنوع في التشكيل المعماري حيث الارتباط بالتشكيل البصري والإيقاع النفسي، كما سعت اللغة الشعرية إلى معانقة عوالم التخيل والتصوير بما تحمله من إحياء ورمز وتكثيف، أو ما فيها من بساطة وتقرير. فالبحث في تفاعل الأجناس الأدبية في النص الشعري، يفتح آفاقا جديدة لفكرة التفاعل، فلا تبقى مقتصرة على الأجناس الأدبية القولية وإنما يتسع مداها الإبداعي إلى الفنون جميعا البصرية منها والقولية.

حاولنا من خلال هذا البحث تسليط الضوء على رهن الشعر الجزائري المعاصر الذي حاول الانسلاخ من المنظومة المغلقة والصيغ المقيدة المفروضة عليه فلجأ بفضل الإمكانيات الفسيح التي أتاحتها له لغته إلى استلهاج الأدوات الفنية الأصيلة في الأنواع الفنية التشكيلية والمسرحية والسينمائية والسردية، منتقيا منها ما يعينه في توصيل رؤيته الشعرية بكل أبعادها-إلى المتلقي.

كانت لقضية الأجناس الأدبية مجالا خصبا تحرك في نطاقه البحث وهو يعرض الآراء، ويبحث في تطورها، ويناقشها، ليخلص إلى أن تفاعل الأجناس الأدبية التي نمت واحتلت فضاء متميزا في الحياة المعاصرة في جوانبها المتعددة. فتحوّلت بؤرة الاشتغال في النص الإبداعي الجزائري في ظل تفاعل الأجناس من الذات ومكبوتاتها وهواجسها إلى النص وانفتاحاته الدلالية والرؤيوية، فيتيح -للشاعر من خلال هذا التحول-فرصا لتضافر الشعري بالسردية، والحس الواقعي بالحس التخيلي، والجمالي بالتقريبي، فكلما انفتح النص الشعري كلما اتسعت الرؤيا الشعرية، وأدى ذلك إلى إنتاج علامات شعرية جديدة تجبر كسر العلامات و يفضي ذلك إلى التباس هوية النص، بما يحضر فيه من عناصر بنائية هي في الأساس مكونات بنائية لأجناس أدبية تشترك مع الشعر في حلقة وصل ظاهرة

أو خفية، كتوظيف الشاعر لتقنيات السرد، أو تفعيل دور الشخصية، أو بناء النص على حدث هزلي أو مأساوي، أو الاشتغال على الفضاء عند عرض تفاصيل القصيدة الحكائية، وكل ذلك يسمح بتحقيق الفعل الدرامي والتصوير المشهدي في القصيدة، فنكون بذلك أمام القصيدة الشعرية متداخلة الأجناس الأدبية، التي بقيت وفيه لجنس الشعر بتشكيلها المعماري، ولغتها العليا، واشتغالها على الصورة، وتجلي الإيقاع وتنوعه فيها، ويستفيد بذلك الشعر من الأجناس الأدبية الأخرى فتزيد من روعته وجماله. فبعد مناقش العديد من القضايا المتعلقة بتفاعل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر، وتجلياتها النصية، واستجلاء جمالياتها الفنية، خص هذا البحث إلى نتائج وملاحظات منها:

- إن الجنس الأدبي هو الأعم والنوع هو الأخص فالحدود بين الجنس والنوع لا تدرك إلا بوضعها إزاء بعض، فالجنس عبارة عن تراكمات نصية أنتجت مدونة كبرى، أما النوع فهو عدد من النصوص التي يجمعها جنس أدبي واحد وبالتالي نعتبر الأجناس هي الجوهر. فتتحدد الأجناس في النقد العربي في جنسين اثنين هما (الشعر والنثر)، أما كل ما يتفرع عن هذه الأصول فهي أنواع على اعتبارها لا محدودة وغير متناهية العدد.

- محاولة الشعر الجزائري المعاصر التأثر بما جاءت به الحداثة من تغييرات في سواء شكلا وموضوعا، كما عمل على الجمع بين الأجناس في ظل العملية الإبداعية، فشكل بذلك مجالا خصبا لتداخل الأجناس الأدبية، فلا يكاد يخلو نص شعري معاصر من التداخل والتفاعل، وأصبح بذلك نقاء الجنس الأدبي أمرا نادرا أو معدوما.

- فيمكن أن نعتبر ظاهرة تفاعل الأجناس الأدبية، توجهها يتأثر بالتغيرات التي ميزت الحياة المعاصرة، في العديد من جوانبها الثقافية؛ السياسية؛ الاجتماعية؛ والاقتصادية، فالأديب لسان حال المجتمع، فليس بمنأى عن التغيرات التي تحدث من حوله، فمس القصيدة ما مس بقية الجوانب الحياتية، فانزاحت الحدود بين الأجناس الأدبية، واستثمرت القصيدة الخصائص الفنية لجنس أدبي في جنس أدبي آخر، وبالتالي أمكننا الحديث عن القصيدة السردية، والقصيدة السيرية، والقصيدة المشهدية.

● حاول الشاعر الجزائري المعاصر الانسلاخ من المنظومة المغلقة والقواعد الصارمة المفروضة عليه في ظل القصيدة التقليدية، إلى استلهاج أدوات فنية سردية وسينمائية ومسرحية ليضع القصيدة المعاصرة في قالب شكلي جمالي يثير اندهاش المتلقي ويبعثه للغوص في متن القصيدة باحثاً عن الجمالية الفنية.

- كما انتشر في المتن الشعري الجزائري المعاصر ما يسمى بـ "القصيدة البصرية" التي أثارت انتباه المتلقي بما تحمله من جماليات، فدفعته إلى البحث عن حل رموزها وفك شفراتها فكشف بذلك عن تفاعلها وتعالقها مع الأجناس الأدبية الأخرى، وكذا اعتمادها على الفنون البصرية وكل ما يثير البص ليحقق بلاغتين: بلاغة البصر، وبلاغة السمع، كما فسحت المجال للمتلقي للتفاعل معها والمشاركة في رسم جمالياتها.

- لا يخلو النص الشعري الجزائري من التناص والتفاعل مع أجناس مختلفة، فتقافة الرمز أصبحت لها مساحة كبيرة في النص المعاصر، وما تتيحه من تعددية، ومنح مساحة واسعة للشاعر بتوظيفها في المتن الشعري.

- لقد اكتسب النص الشعري الجزائري المتفاعل الأجناس جماليات فنية بارتياحه عوالم جديدة مكنت الشاعر من ارتياح عوالم جديدة لم تكن متاحة من قبل في ظل نظرية نقاء الجنس الأدبي، فقد حمل تفاعل الأجناس في طياته من جماليات فنية على مستوى التشكيل المعماري للقصيدة، والصورة الشعرية واللغة، والإيقاع فتعددت أنماط التشكيل المعماري للقصيدة، بما يتناسب وتعدد الأصوات، فانفتحت بذلك اللغة الشعرية على أساليب تعبيرية جديدة، فظهر في القصيدة المشهد التصويري.

- يمكن لظاهرة تفاعل الأجناس الأدبية أن تفتح آفاقاً إبداعية جديدة للنص الشعري لا على الأجناس الأدبية فحسب بل وإنما على مختلف الفنون، وبالتالي يصبح الاشتغال والبحث في تفاعل الفنون في النص الشعري.

- لقد تعددت جوانب التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، واغتنمت بالعناصر الجمالية والأبعاد الدلالية، وما النماذج التي اشتغل عليها البحث في إطار القصيدة المتفاعلة الأجناس إلا عينات للتمثيل، وتبقى الكثير من النواحي الفنية والدلالية تتطلب البحث وتسلط الضوء عليها.

- كما تتوجه الدراسات المعاصرة لدراسة تجربة الخيال العلمي في الكتابة الأدبية الجزائرية، والذي يعتبر مجالاً خصبا لدراسة راهن القصيدة الجزائرية وفق التطور العلمي والتكنولوجي. وفي الأخير فكل عمل مهما بُذل فيه من جهد فإنه لا يخلو من النقص، ومن الله وحده نستمد كل عون، والحمد لله رب العالمين.

# فهرس المحتويات

كلمة شكر

مقدمة.....ص05

مدخل: نظرية الأجناس الأدبية، بحث في المفاهيم والنظريات

أولاً: الحدود المفهومية لمصطلحي الجنس والنوع.....ص13

ثانياً: التاريخ ومسار التطور.....ص17

ثالثاً: النص الأدبي من التداخل إلى التفاعل النصي.....ص23

الفصل الأول: التفاعل الشعري السردى في الشعر الجزائري المعاصر

المبحث الأول: النص والتفاعل النصي.....ص37

1- التأسيس لتجربة شعرية سردية.....ص41

2- ملامح السردية في الشعر العربي القديم.....ص44

3- الأساليب السردية في الشعر الجزائري المعاصر.....ص46

المبحث الثاني: البنية السردية في القصيدة الجزائرية متفاعلة الأجناس.....ص52

1- سردية العنوان والمشهد الافتتاحي.....ص53

2- تفاعل الحدث بمستوياته مع شخصيات القصيدة الجزائرية.....ص56

3- الحوار وأشكاله في القصيدة.....ص79

المبحث الثالث: تجليات المكان والزمان في القصيدة الجزائرية.....ص84

1- سردية المكان وأهميته في النص الشعري.....ص84

3- الزمن وأهميته في تشكيل القصيدة التفاعلية.....ص94

المبحث الرابع: تفاصيل الحكاية في القصيدة ووسائل البناء السردية.....ص109

1- خطاب السارد الشعري.....ص109

2- تواتر الأحداث وتفاعلها مع عناصر السرد.....ص117

3- المشهد الختامي وتجلي ظاهرة التفاعل.....ص120

خلاصة الفصل.....ص124

### الفصل الثّاني: تفاعل الشّعر الجزائريّ المعاصر مع فنّي المسرح والسّينما

المبحث الأوّل: التّقنيات المسرحيّة في القصيدة الجزائريّة متفاعلة الأجناس.....ص127

1-الحوار الدّراميّ في القصيدة الشّعريّة المتداخلة مع المسرح.....ص129

2-سينوغرافيا الفضاء المسرحيّ في القصيدة الشعرية.....ص152

3-السّينوغرافيا الصّوتيّة للمسرح الشّعريّ.....ص154

المبحث الثّاني: الصّراع الدّراميّ وتجليه في القصيدة الجزائريّة.....ص155

1-تجليّ الصّراع الدّراميّ في القصيدة.....ص155

2-التّقنيات الدّراميّة في القصيدة الجزائريّة.....ص159

المبحث الثّالث: التّقنيات السّينمائيّة ودورها في تشكيل القصيدة الجزائريّة المعاصرة.....ص161

1-اللّقطة السّينمائيّة وتشكلها في القصيدة.....ص162

2-السّرد السّينمائيّ ومكوّناته المشهديّة.....ص164

المبحث الرّابع: المونتاج السّينمائيّ في القصيدة الجزائريّة المعاصرة.....ص166

خلاصة الفصل.....ص168

### الفصل الثّالث: التّشكيل البصريّ في القصيدة الجزائريّة متفاعلة الأجناس

المبحث الأوّل: فعالية التّشكيل البصريّ في توجيه الرسم الهندسيّ والفنيّ.....ص175

1-الرّسم الهندسيّ.....ص175

2-الرّسم الفنّيّ.....ص186

المبحث الثّاني: التّشكيل البصريّ والرّسم الخطّيّ والدّلالة البصريّة.....ص198

1-الطبّاعة.....ص198

2-عتبات النّصّ.....ص200

2-1	عتبات النصّ الخارجيّة	ص.201
2-2	عتبات مدخل النصّ	ص.214
	المبحث الثالث: التّشكيل البصريّ وتقسيم الصّفحة	ص.238
1-	سيمائيّة السّطر الشّعريّ	ص.240
2-	التّشكيل الخطّي الهندسيّ في الكتابة الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة	ص.243
3-	النّبر البصريّ وعلامات التّرفيم	ص.248
	المبحث الرّابع: التّشكيل الجماليّ للقصيدة متفاعلة الأجناس الأدبيّة	ص.256
1-	الصّورة وعناصرها الجماليّة في القصيدة الشعرية	ص.256
2-	التّشكيل الرّمزيّ وجماليّات اللّغة الشّعريّة في النصّ الشعريّ	ص.268
2-1	الرمز في تشكيل القصيدة	ص.268
2-2	جمالية اللّغة الشعرية في القصيدة متفاعلة الأجناس	ص.269
3-	فاعلية التّناص في التّشكيل الجماليّ للقصيدة التفاعلية	ص.271
3-1	التّناص من القرآن الكريم	ص.272
3-2	التّناص مع الشّعريّ العربيّ	ص.276
3-3	التّناص التّاريخيّ	ص.282
3-4	التّناص الأسطوريّ	ص.283
	خلاصة الفصل	ص.287
	خاتمة البحث:	ص.289
	قائمة المصادر والمراجع	ص.294
	ملخص الأطروحة:	ص.320
	فهرس الموضوعات	ص.325

## ملخص البحث:

لقد خضعت الأشكال الشعرية الجزائرية المعاصرة لتيار الحداثة والانفتاح عن الأجناس الأخرى، فأسفرت عن ميلاد القصيدة الشعرية المتفاعلة الأجناس الأدبية، بما يحضر فيها من عناصر بنائية لأجناس أدبية مختلفة من رواية، وقصة ومسرحية ودراما، فتحوّلت بذلك من الغنائية إلى التمثيل فالمشهدية، وما يحدث داخلها من حوار؛ وسرد وتعدد الأصوات، وصراع بين الشخصيات، وفضاء، وتفاعل الأحداث، وفعل درامي، فأغنى الشاعر الجزائري المعاصر نصه الشعري و أطلق العنان لموهبته لتنتقل مبدعة نصوصا جيدة تتماشى وتطورات العصر، كما فتح المجال أمام القصيدة المتفاعلة الأجناس للتنوع في التشكيل المعماري حيث الارتباط بالتشكيل البصري والإيقاع النفسي، كما سعت اللغة الشعرية إلى معانقة عوالم التخيل والتصوير بما تحمله من إحياء ورمز وتكثيف، أو ما فيها من بساطة وتقرير. فالبحت في تفاعل الأجناس الأدبية في النص الشعري، يفتح آفاقا جديدة لفكرة التفاعل، فلا تبقى مقتصرة على الأجناس الأدبية القولية وإنما يتسع مداها الإبداعي إلى الفنون جميعا البصرية منها والقولية.

**الكلمات المفاتيح:** النص الشعري الجزائري المعاصر؛ تداخل الأجناس الأدبية؛ تفاعل الأجناس الأدبية؛ التناص.

