الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر –الوادي–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تداخل الأجناس والفنون في الشعر الجزائري المعاصر

- دراسة جمالية -

مذكرة مكملة لنيل شهادة ليسانس في اللغة العربية والأدب العربي

تخصص: أدب عربي

إعداد الطلبة:

طلبة الفوج الأول (ب)

إشراف الأستاذة:

د. فضيلة بوجلخة

الموسم الدراسي:1442/1443هـ – 2021م/2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أول من يشكر ويحمد آناء الليل وأطراف النهار، هو العلي القهار، الأول والآخر، والظاهر والباطن، الذي أنار دروبنا بنور العلم، فله جزيل الحمد والشكر والثناء العظيم، والذي انعم وأرسل علينا رسوله محمد بن عبد الله عليه أزكى الصلوات وأطهر التسليم.

والشكر موصول إلى كل معلم أفاد بعلمه، من أولى المراحل الدراسية حتى هذه اللحظة.

كما نرفع كلمة شكر إلى الدكتورة المشرفة " **فضيلة بوجلخة** " على كل توجيهاتها وملاحظاتها لنا طيلة إشرافها على هذه المذكرة.

كما نشكر كل من مد لنا يد العون من قريب أو من بعيد.

وفي الأخير لا يسعنا ألا أن ندعو الله عز وجل أن يرزقنا السداد وأن يجعلنا من المهتدين.

الفوج الأول: "فيصل بن عمارة* منال عبيدلي * حكيمة عمان * صبرين بحة * أسامة واغد * روفيدة بوحنيك * حفصية دربال * الزهرة بسر * جهاد العايب * عائشة صحراوي *شيماء خضير* شروق لعويني * منار حسونة * كريمة رزوق "

الإهداء:

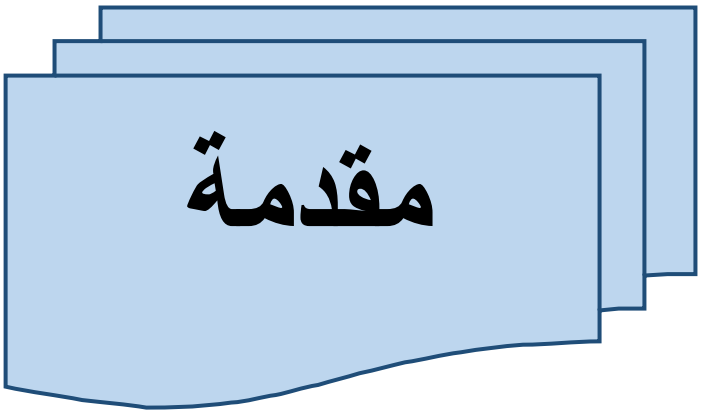
الحمد لله رب العالمين الهادي إلى الصراط المستقيم، له الحمد والشكر على ما بلغنا وما نبلغ إن شاء الله، وصل اللهم على سيدنا محمد خير الأنام وبعد: نهدي هذا العمل المتواضع إلى كل طالب علم يسعى لكسب المعرفة.

إلى من تساندنا في صلاتهن ودعائهن، وإلى من سهرن الليالي ينرن دربنا، إلى أروع النساء في الوجود: أمهاتنا الغاليات.

إلى من علمنا أن الدنيا كفاح، وسلاحها العلم والمعرفة، إلى آباءنا الأعزاء.

إلى الذين ظفرت بهم هدية الأقدار الأخوة الأحباء، وجميع أفراد العائلة الكريمة، إلى من جمعتنا بهم المواقف إلى الصديقات والأصدقاء الأعزاء، وإلى جميع الأساتذة الذين رافقونا في دربنا.

الفوج الأول: "فيصل بن عمارة* منال عبيدلي * حكيمة عمان * صبرين بحة * أسامة واغد * روفيدة بوحنيك * حفصية دربال * الزهرة بسر * جهاد العايب * عائشة صحراوي *شيماء خضير* شروق لعويني * منار حسونة * كريمة رزوق "


مقدمة

مقدمة

يعد الشعر بخصائصه الجمالية والفنية المختلفة أبرز جنس أدبي عرفه الأدب الإنساني منذ القدم، وقد عُرِفَ هذا الفن في الثقافة العربية تحت مسمى "**نظم الشعر**" وهو من أقدم الفنون الأدبية التي عرفتها المجتمعات عبر مراحل ها المختلفة، بيد أن ا لخطاب الشعري العربي المعاصر قد اتسم بسمات ومميزات وخصائص تجعل من نصه متوازيا، فالشعر العربي بطبيعته مفعم بالجنس الوطني وتنفرد كتابته بأسلوب لغوي بسيط وواضح، وعلى الرغم من بروز عدة أجناس أدبية وتقدمها بفعل التحولات التي عرفها العصر الحديث إلا أن الشعر بقي كلاما ساميا لا يرقى إليه أي كلام، فهو الجنس الوحيد الذي يحمل الجمالية في أبهى صورة، فنجد أن الشعراء الجزائريين مثلا قد أوقفوا شعرهم على خدمة وطنهم والدفاع عن مقوماته، بحيث إن الشعر الجزائري المعاصر في عمومه قد حمل صفة التقليد متواصلا بينه وبين المناهج الغربية الجديدة، وقد عرف أيضا بتداخله مع مختلف الأجناس الأدبية والفنية تداخلا جماليا لكفل له تفعيل طاقته التعبيرية بمزيد من التميز والتألق.

ولقد شهد التجديد في جوانب كثيرة منه تغيرا لائقا من حيث الشكل والمضمون، ما جعله يشكل قوالب فنية متنوعة ، بل إن هذا التنوع أصبح ضرورة جمالية تجريبية هي كفيلة بالدرس والبحث والاهتمام، هو واحد من أسباب كثر دعتنا للبحث في هذا الموضوع، ناهيك عن حداثة البحث في هذه الشاكلة من الموضوعات والقضايا الفنية والجمالية، ومن أسباب ودوافع اختيارنا لهذا الموضوع أيضا رغبتنا في حب الاطلاع والميل إلى هذا الجنس الأدبي، وإلى هذا النوع من الفنون الشعرية الجزائرية المعاصرة ، وما أبرز الفنون الموظفة فيه، والبحث في بعض تفاصيل الأجناس والفنون الأدبية، ومدى تأثيرها وتوظيفها في الشعر، خاصة وأنه يلامس تخصصنا الدراسي.

وتروم هاته الدراسة إلى تحقيق عدد من الغايات أهمها: الكشف عن أسرار التداخل الفني بين مختلف الأجناس الأدبية، تنبيه الهمم إلى جماليات التداخل الفني بين الأجناس الأدبية، تزويد المكتبة الجامعية ببحث يفيد الطلبة الزملاء في بحوثهم المستقبلية.

وعليه فقد خصصنا هذه المذكر ة للبحث حول ماهيته وكيفية توظيف الشاعر للفنون الأدبية في القصيدة وطرحها للواقع، ومن هنا يأتي عنوان مذكرتنا موسوم ا بـ (**تداخل الأجناس والفنون في الشعر الجزائري المعاصر). دراسة جمالية.**

وقد بنينا هذا الموضوع وفق إشكاليات وكانت كالآتي: أين تكمن أهمية تداخل الأجناس والفنون في الشعر الجزائري المعاص ر، وكيف تجلى هذا التداخل في النصوص الأدبية؟

وتتفرع عن هذا الإشكال عدد من التساؤلات الفرعية منها:

-كيف تجلت الأجناس الفنية والأدبية في الشعر الجزائري المعاصر؟

- وكيف أسرهمت البنية السردية في بناء القصيدة؟

- وما الهدف من توظيف الأجناس والفنون في الشعر الجزائري المعاصر؟

- وما هي أبرز الفنون في القصيدة الجزائرية المعاصرة؟

ومن أجل ذلك اقتضى البحث أن يقسم إلى مدخل وثلاثة فصول ، تسبقها مقدمة ، ويتلوها خاتمة، وكانت كالآتي:

- **مدخل:** وقد عرفنا فيه التداخل الفني (لغة واصطلاحا)، ثم أوردنا فيه تعريف الأجناس الأدبية (لغة واصطلاحا)، وختمناه بتعريف الفنون (لغة واصطلاحا).

- **الفصل الأول:** وجاء معنونا ب "**البنية السردية في القصيدة الجزائرية المعاصرة**"، وقد قسمناه إلى ثلاثة مباحث هي:

- المبحث الأول: عناصر السرد (الحدث، الفضاء).

- المبحث الثاني: عناصر السرد (الزمان، الشخصيات).

- المبحث الثالث: آلية السرد: الحوار.

- **الفصل الثاني:** وجاء معنونا بـ " **التشكيلي والشعري**" وقد قسمناه إلى ثلاثة مباحث أيضا على النحو الآتي:

- المبحث الأول: استثمار مجال التشكيل وألفاظه.

- المبحث الثاني: الاستثمار الشعري للألوان.

- المبحث الثالث: علامات الترقيم ـ الأشكال الهندسية ـ سواد الصفحة وبياضها.

- **الفصل الثالث:** بعنوان "**الرقص والغناء والسينما**"، وقسمناه لمبحثين:

- المبحث الأول: الرقص، الغناء.

- المبحث الثاني: السينما.

ولقد اتبعنا في بحثنا هذا المنهج الوصفي بإجراءات التحليل.

والحق أننا لم نعثر ـ فيما علمنا ـ على دراسات أكاديمية سابقة تشاكل بحثنا هذا، وهو أمر حملنا للاعتماد فقط على جملة من المصادر والمراجع كلها تصب في قالب الموضوع، ونذكر أهمها:

ـ كيلود عبيد: في جدلية الصورة بين الفن التشكيلي والشعر.

ـ جابر عصفور: قراءة التراث النقدي.

ـ جميل صليبيا المعجم الفلسفي.

ـ جبور عبد النور: المعجم الأدبي.

ـ حسن بحراوي: بنية التشكيل الروائي.

وإن كان لابد لكل عمل أدبي من أن يواجه مجموعة من الصعوبات ، ومع ذلك وبتوفيق من الله قد حاولنا تجاوزها، رغم ما يشوبه من نقائص ومن هذه الصعوبات: اتساع الموضوع مع قلة المصادر والمراجع المرتبطة بهذا الموضوع، بما أنه جديد في طرحه.

وفي الأخير لا يفوتنا أن نتقدم بجزيل شكرنا إلى جامعة الشهيد حمة لخضر، مع شكر خاص لقسم اللغة العربية وعلى رأسهم الأستاذة المحترمة "**الدكتورة فضيلة بوجلخة**" لتكرمها بالإشراف على هذا البحث، وتحملها عناء تصحيح ه،وكل من أسهم في مساعدتنا، ونتمنى أن نكون قد وفقنا في دراسة هذا الموضوع من دون نقص، فحسبنا أننا حاولنا ما استطعنا والله المستعان.

الوادي في: 2022/06/10 م.

المدخل

1. مفهوم التداخل الفني:

أ/ التداخل لغة:

تداخل الأمور أي تشابهها والتباسها ودخول بعضها في البعض. [1]أي اختلطت الأمور وتشابهت فلم تتميز، وعند الزمخشري دخل وهو دخيل بني فلان إذا انتسب معهم وليس منهم وهم دخلاء فيهم[2]. ويقصد بالدخيل أي الذي لا ينتمي إليهم.

وجاء في معجم الوسيط تداخلت الأشياء والأمور التبست وتشابهت ، ودخلت الأشياء مداخلة وإدخالا دخل بعضها في بعض.[3] يتضح من خلال هذه التعريفات اللغوية أن التداخل يعني التشابه، ومداخلة الأمور أي اختلط بعضها في بعض فهي لم تتميز.

ب/اصطلاحا:

يعرف الحاج الصالح عبد الرحمن التداخل ب(دخول الجمل في بعضها البعض ، أو تفرع جملة عن جملة أخرى)[4]. أي دخول الجمل مع بعضها وتفرعها، فلكل جملة فروعها.

وقيل (أن يكون أحد الجزأين داخلا في الآخر ، بحيث تكون الإشارة إلى أحدهما عين الإشارة إلى الآخر، والتداخل بالمعنى الاصطلاحي والدخول بالمعنى اللغوي). [5] يقصد بوجود ترابط كبير بين الجزأين فالأول دليل على الآخر.

وكاستنتاج فإن التداخل: هو تشابه واختلاط الجمل في بعضها البعض، وكل جملة لها فروعها تميزها عن الجملة الأخرى، فالتداخل أيضا يكون بتداخل أحد الجزأين بالآخر، فكل جزء يدل على الآخر.

---

1 ابن منظور، لسان العرب تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، مادة (دخل)، د.ط. د.ت، ص1343.

2 أبو القاسم جار الله محمود الزمخشري أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون سود. دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1998م، ص281.

3 مجمع اللغة العربية المعجم الوسيط مكتبة الشروق الدولية، ط4 2008م القاهرة، ص275.

4 عبد الرحمن الحاج صالح: مدخل إلى علم اللسان الحديث، مجلة اللسانيات الجزائر، العدد الرابع 2003م، ص40.

5 محمد علي بن علي بن محمد التهانوي الحنفي، كشاف اصطلاحات الف نون، دار الكتب العلمية د.ط، بيروت لبنان، د.ت ص118

2. تعريف الجنس لغة واصطلاحا:

أ. الجنس لغة:

– تجانس يتجانس، تجانسا، فهو متجانس.

– تجانس الشيئان : مطاوع جانس : تماثلا ، اتحدا في الجنس والصفات "ألوان مادة متجانسة النوم والموت يتجانسان"

– تجنس يتجنس، تجنسا، فهو مجنس.

– تجنس الشخص: مطاوع جنس: اكتب جنسية دولة، انتسب إلى غير أصله.

تجنس بالجنسية الأردنية.

– تجنست الأشكال: تماثلت.

– جانس يجانس، مجانسة وجناسا، فهو مجانس، والمفعول مجانس.

فالمقصود بكل هذا أن الأشكال تجانست أي تطابقت وتماثلت أو بمعنى آخر وواضح مثل بعضيهما[1].

والجنس بالكسر اعم من النوع وهو كل ضرب من الشيء فالإبل جنس من البهائم أجناس وجنوس وبالتحريك جمود الماء وغير ، والجنيس العريق في جنسه وكسكيت السمكة بين البياض والصفرة والمجانس المشاكل وجنست الرطبة نضج كلها والتجنيس تفعيل من الجنس وقول الجوهري عن ابن دريد أن الأصمعي كان يقول الجنس المجانسة من لغات العامة غلط لان الأصمعي واضع كتاب الأجناس وهو أول من جاء باللقب.[2]

---

1 أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، الطبعة الأولى، القاهرة، عالم الكتب 1469 هـ/ 2008 م، ص404-405.

2 مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي الشيرازي، القاموس المحيط، مطبعة الأميرية، سنة 1301هـ، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3 1397هـ /1987م، ج 2، ص 203.

ومنه فالجنس بالكسر يعني طاغي عن النوع وهو كل مثال من الأشياء فمثلا الإبل تنتمي لفصيلة البهائم بمعنى الحيوانات إذن فالإبل جنس من البهائم ، والجنس لاتقد ران يخرج من جنسه والتجنيس أصله من الجنس ، والأصمعي هو من جاء بهذا الكتاب وهو من جاء بهذا الاسم.

ب. الجنس اصطلاحا:

ويعرف علي الشريف الجرجاني الجنس اصطلاحا بقوله : (الجنس اسم دال على كثرة مختلفين بالأنواع، الجنس كل مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك ، فلكلي جنس وقوله مختلفين بالحقيقة يخرج النوع والخاصة والفصل القريب وقوله في جواب ما هو يخرج الفصل البعيد والعرض العام وهو القريب أن كان الجواب عن الماهية وعن بعض ما يشاركها في ذلك . الجنس وهو الجواب عنها وعن كل ما يشركها فيه كالحيوان بالنسبة إلى الإنسان وبعيد إن كان الجواب عنها وعن بعضها ما يشاركها فيه غير الجواب عنها وعن البعض الآخر كالجسم النامي بالنسبة إلى الإنسان ، أي أن الجنس هو كل اسم كلي يدل على أصناف كثيرة متعددة) [1].

كما يعرف سيف الدين الآمدي الجنس حيث يقول «فعبارة اعم كليين مقولين في جواب ما هو كالحيوان بالنسبة للإنسان»[2].

وفي تعريف آخر للكفوي في معجمه(الكليات) فيعرفه ويقول هو «عبارة عن لفظ يتناول كثيرا ولا تتم ماهيته بمفرد من هذا الكثير كالجسم وإن تناول اللفظ الكثير على وجه تتم ماهيته بفرد منه يسمى نوعا كالإنسان كما يذكر الكفوي تفصيلا للجنس عند النحويين

---

1 علي بن محمد الشريف الجرجاني كتاب التعريفات مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح بيروت ط جديدة 1985 ص 82

2 سيف الدين الآمدي ، المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين ، تح حسن محمود الشافعي، مكتبة وهبة القاهرة، ط 2 1993، ص132.

والفقهاء وهو اللفظ العام فكل لفظ عام شيئين فصاعدا فهو جنس لما تحته سواء اختلف نوعه أو لم يختلف».[1]

أما ابن طباطبا في كتابه " عيار الشعر " يقول (والشعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه متشابه الجملة متفاوت التفصيل مختلف كاختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم وحظوظهم وشمائلهم وأخلاقهم فهم متفاضلون في هذه المعاني وكذا الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس وموقعها من اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم واختيارهم لما يستحسنونه منها) يشبه هنا ابن طباطبا بين الأجناس البشرية واختلافها في ما بينها وبين الشعر وبين من يكتبه والناس من حيث الجنس البشري يختلفون [2].

3. مفهوم الجنس الأدبي:

لعل أقرب تعريف الجنس الأدبي هو أنه :{مفهوم مجرد يتبوأ منزلة مخصوصة بين النص والأدب ، إنه مرتب وسطى نستطيع من خلالها أن نربط الصلة بين العديد من النصوص التي تتوفر فيها سمات واحدة} أي أنه معيار تصنيف عليه تعمل على النص في تحديد مقوماته ودلالته الفنية.[3]

أ. تعريف الفن:

- لغة:

---

1 أبو البقاء الأيوبي بن موسى الحسين الكفوي ، الكليات معجم في مصطلحات والفروق اللغوية ، إعداد عرفان درويش ومحمد المصري مؤسسة الرسالة بيروت لبنان الطبعة 1998م، ص 338.

2 نفس المرجع، ص339.

3 ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب علمية، لبنان، ط2، 2005، ص13.

وردت كلمة الفن في العديد من المعاجم العربية ، حيث جاء في لسان العرب لابن منظور (أن الفن واحد أو الفنون ، وهي الأنواع، وللفن: الحال، والفن الضرب من الشيء والجمع هو أفنان وفنون)[1].

وعرفه الفيروز بادي بأنه (هو الحال والضرب من الشيء، كالفنون ج: أفنان وفنون والطرد والغبن والمطل والغناء والتزيين، وافتن: اخذ في فنون من القول وفنن الناس جعلهم فنونا)[2]، والفن هنا هو الزينة من كل شيء، فنن الناس جعلهم فنونا يعني بها جعلهم أصنافا، فالفن الزينة والجزء الجميل من الشيء ، في حين ذهب الرازي في معجمه مختار الصحاح (أن الفن واحد والفنون هي الأنواع والأفانين الأساليب وهي أجناس الكلام وطرقه ورجل(متفنن) أي ذو فنون، وافتن الرجل في حديثه وخطبته بوزن اشتق جاء بالأفانين) [3]. أي أن الفن هو موهبة، وملكة يتميز بها الفنان عن غيره.

(الفن من الشيء النوع منه والجمع فنون مثل فلس وفلوس والفنن الغصن والجمع أفنان من سبب وأسباب)[4].

وهذا ما ذهب إليه الفيومي، بأن الفن هو جزء من مجموعة الفنون أي الأنواع.

وقد كان للفظة الفن نصيب في الدراسات الحديثة في معجم المنجد (فن: فنا الشيء: زينه والإبل طردها فنن الناس جعلهم فنونا... الفن (مص)ج أفنان وج أفانين: الضرب من الشيء أو النوع)[5]، الفن ذلك الشيء الجميل الذي نصنفه بوصفه عملا مميزا مزينا يتمتع بصفات الجمال والحسن والإبداع. وفي معجم اللغة العربية المعاصرة عرف الفن بفن. فننت.

---

1 جمال الدين ابي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت _لبنان، ط 1، 2003م، مجلد 13، ص398.

2 مجد الدين بن يعقوب الفيروزبادي، القاموس المحيط، دار المعرفة، بيروت_لبنان، ط4، 2009م، ص1014.

2 محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، د.ط، (د.ت)، ص215.

4 أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي، المصباح المنير، الجزء 1و2، المطبعة الأميرية، القاهرة _مصر، ط 6، 1926م، ص660.

5 لويس معلوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت – لبنان، د.ط، 2009م، ص596، بتصرف.

يفن. افتنافن. فنا فهو مفن وفنان، فن الشخص كثر تفننه في الأمور. فن في الإبداع مقطوعات موسيقية ساخرة. فن الشيء زينه. فن صالة العرض. وافتن في الحديث اتبع فنونا وأساليب حسنة من الكلام)[1]. الفن هو الإتيان بالعجائب وهذا ما يميز الفنان وكثر تفننه أي زادت مقدرته على الإبداع والابتكار والمهارة وافتن في الحديث هو أخذ الحسن منه.

وما نستنتج أن الكلمة المشتركة في هذه التعريفات هي الزينة ، وهذا ما ذهب إليه كل من الفيروز بادي ولويس معلوف وأحمد مختار عمر، كما أن الفن هو جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف، والفن مهارة يحكمها الذوق والمواهب والإبداع والجمع فنون.

ب. اصطلاحا:

إن الباحث في كلمة (الفن) يجدها مرتبطة بالوجود الإنسا ني، حيث(سجل الفن البدائي بأشكال وألوان التقنيات والإبداعات المختلفة من رسم ونقش وحرف ونحت وتجسيم، استعملت في إعداد هيئات فنية شتى من جداريات ضخمة إلى مجسمات صغيرة جدا مرورا بحلي وأسلحة ومصابيح، وقد استعمل الفنان البدائي مواد خام وابتكر أدوات وصفات في إعداداته الفنية المتنوعة)[2]، إن أكثر ما تميز به هذا العصر هو فن الرسم الذي كان في الكهوف ، أما المواد التي استخدمها الفنان البدائي فكانت كل ما يتوفر عنده من مثل الحجر الرملي والحجر الجيري العاج وعظام الحيوانات.

أما عند اليونان فإننا (نجد أن مصطلح اليونان الخاص بالفن (TEUY) والمعادل اللاتيني له (ars) لم يشر أحدهما بصفة خاصة إلى الفنون الجميلة (Fine) بل طبقا على كل أنواع الأنشطة الإنسانية التي يمكن أن تسمى حرفا أو علوما)[3]. كانت كلمة فن في المجتمع

---

1 أحمد مختار عمر، اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة _ مصر، ط1 2008م، المجلد 1، ص 1746.

2 أحمد مختار عمر، اللغة العربية المعاصرة، ص39.

3 رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية _ مصر، ط 1، 2001م، ص28.

اليوناني تطلق على كلمة حرفة أي أن كل إنسان يملك حرفة فهو عندهم فنان، وهذا ما نجده عند المجتمع اللاتيني أيضا، ولو رجعنا إلى الأصل في اشتقاق كلمة الفن لوجدناها عند اليونان تعني النشاط النافع بصفة عامة

أما أرسطو فيرى أن للفن (وظيفة مزدوجة فهو يقلد الطبيعة أولا، ثم يتسامى عنها ، وليس التقليد في نظر أرسطو أن ينقل الفنان المظهر للأشياء كما تبدو في الواقع إن صح هذا التعبير أن يكون مجرد تقليد الفنون للأشياء تصويرا ل حقيقتها الداخلية أي لواقعها الذي ينبض به داخليا ، فيقدم الفن لنا نماذج وصور مشتقة من القوانين العامة التي تحكم الطبيعة)[1]. فللفن هو محاكاة الطبيعة والإنسان يأخذ من المحسوسات ما يريد ويضيف عنها من حسه الداخلي، فلهذا هي محاكاة إيجابية، فالفن عنده ليس نسخة من الطبيعة.

4. الفن عند العرب القدامى:

إن (الفن هو التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان بمختلف الأساليب. ..فقد كان موقف الإسلام من الفن منبثقا من العقيدة الإسلامية والأمر الذي لا شك فيه أن المسلمين ولاسيما في العصور الوسطى قد أقبلوا على الفنون وشغفو ا بها وقد قدروها ، وكتب والدين والتاريخ مليئة بعديد من المواقف التي تنم عن استحسان أو تقدير بصورة من التصوير للأعمال الفنية من غناء ورقص وشعر) [2]، ونجده لاقى اهتماما كبير ا فمثلا الجاحظ (159هـ-255هـ) حيث يقول : (نستطيع أن نلتمس للفظة فن عند الجاحظ أكثر من معنى فهي تشير بداية ضرب من براعة الكلام والمحاجاة)[3] وهنا الجاحظ يرجع الفن إلى أنه مهارة، أما الفارابي(260هـ -339هـ)(الفن يطلق على ما يرادف الصناعة أي الحرفة، وهي في المصطلح الفلسفي الإسلامي تعنى العلم بكيفية العمل أو الملكة التي يقتدي بها على استعمالات موضوعات مادية أو ذهنية لغرض من الأغراض يصدر بحسب عن البصيرة

---

1 محمد محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، دمشق، 1974، ص15.

2 زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، (د.ط)، (د.ت)، ص6.

3 عزت السيد أحمد، فلسفة الجمال عند الجاحظ، العالم العربي لنشر ، (ط،1) 2017م. ص98.

بحسب الإمكان)[1]، فالبصيرة مقصورة عند الإنسان وحده، لأنه متميز عن غير هبكثير من السمات وأعظمها العقل، لأنه هو الملكة القادرة على الإبداع والابتكار.

5. الفن عند الغرب:

لقد كان للفن حظ من الدراسة من قبل فلاسفة الغرب، فقد عرفه الألماني كانط (1724م/1804م) (إنتاج صادر عن حرية الإنسان و إرادته ومع ذلك فلا ينبغي أن نشعر إزاء العمل الفني بأنه عمل صناعي مدبر ، بل يكون العمل الفني جميلا بقدر ما يوهمنا بأنه عمل من الطبيعة أو أنه إنتاج تلقائي أي موجود طبيعيا)[2] يرى كانط أن الفن هو إبداع الفنان أي أنه هو يبدع بإرادته، فهو ليس تقليد لشيء موجود في الطبيعة وأن العمل الفني النابع من الإرادة حتى لو كان غير جيد فهو أفضل من العمل الفني الجيد المقلد حسب وجهة نظره.

أما فريدريش هيغل(1770م/1931م)(في كتابه فلسفة الفن والجمال يقول : [هو الفن]يجب أن يمثل لحياتنا الداخلية تلك التي تتحدد بموضوعها كما ألوانه ذاتها) فالفن هو محاولة إخراج وإظهار ما بداخل الحياة من حقيقة (كما جعل هيجل الفن خطابا موجها للجذور المستجيبة أي أنه نداء للعقل والروح والفن إنما يدور برمته حول إيقاظ الفرح في الإنسان)[3]، وكما يرى الرسام الهولندي موند ريان (1872م/1944م)(أن الفن يمكن أن يختفي وان الواقع سوف يحل بالتدريج محل الفن إذا لم يكن الفن في جوهره تعويضا عن انعدام التوازن في الواقع الراهن) [4]، وقال:(ن سيختفي عندما تصل الحياة إلى درجة أعلى

---

1 أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص117.

2 مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن دار الثقافة للنشر والتوزيع– القاهرة–مصر، (د.ط) (د.ت)، ص 37.

3 مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن، ص 37.

4 المرجع نفسه، ص40 .

من التوازن)[1] ، هنا ذهب موند ريان إلى أن الفن هو موازي للحياة ، كما أنه أداة للتوازن بين الإنسان والمحيط المتواجد فيه.

أما في الدراسات العربية الحديثة فقد عرف جميل صليبا الفن بالمعنى العام ؛هو جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة جمالا كانت، أو خيرا، أو منفعة...أما الفن بالمعنى الخاص فيطلق على جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال، كالتصوير، والنحت، والنقش والتزيين والعمارة والشعر والموسيقى وغيرها) [2] ومن هنا فنجد قد قسم الفن إلى قسمين: الأول فن أخلاقي و هو الذي يحقق غايات الإنسان، أما القسم الثاني فهو يعني به الفنون الجميلة :وهو فن ينتجه الإنسان من خلال إبداعه الشخصي أي مثل النحت والنقش والموسيقى والشعر وغيرها، كما ظهر ر أي آخر وهو:(لا نبالغ عندما نصرح أن الفن هو فعل الانفصال بالذات الإنسانية عن باقي عناصر الحياة والطبيعة لأنه فعل إعادة التشكيل، وتجريد الخلق والقفز على نسيج الرتابة القاتلة إلي توقيع جديد يفصل بين حركة الطبيعية وطبيعة الطبيعيةِ)[3]، وهذا ما قالتهكلود عبيد عن الفن ؛ أي أنه هو انفراد النفس عن العالم الخارجي وإعادة تشكيله بشكل مغاير خروجا عن جمود الحياة وإبداع أشياء جديدة.

---

1 ارنيست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971، ص، 13.

2 جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني دار الكتاب اللبناني–بيروت–لبنان، (د. ط)، (د.ت)، ص 165.

3 كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع–بيروت– لبنان– (ط–1)، 2010م، ص 9.

الفصل الأول:

البنية السردية في القصيدة الجزائرية المعاصرة

المبحث الأول: بنية الحدث والحوار

المبحث الثاني: بنية الشخصيات وبنية الفضاء

المبحث الثالث: بنية الزمن

إن دخول السرد في الشعر ظاهرة موجودة في المدونة العربية قديما وحديثا والى المعاصر، وهو نوع من الخطاب الذي يستعمله الإنسان السرد باعتباره قابلا للاندساس في كل شكل التعبير لغوية كانت أم غير ذلك فهو حتما موجود في الشعر عن توافر تقنية السرد في حسن الشعر تحتاج إلى رصد آليات وشروط ومقومات.

لقد سعت القصيدة المعاصرة إلى البحث عن بنى وتقنيات تعبيرية تجعلها أكثر رحابة، فكان أن اتكأت على أنماط سردية واعتمدت في ذلك أنماطا تجريبية عدة، منها التجريب في تبني مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع، وتراجع النقاء الجنس الأدبي ووحدته وبعد أن تنبت القصيدة الجزائرية المعاصرة هذا المبدأ بالتأسيس لكتابة شعرية عابرة لأنواع انفتحت على الإمكانات الهائلة التي يمكن أن ينتجها السرد باعتباره نوعا أدبيا لا يقوم هو الآخر على معيار ثابت.

المبحث الأول: بنية الحدث والحوار

1. بنية الحدث:

ليس شرطا أن يتضمن النص أكثر من حدث، بل يكفي أن يكون حدثا واحد مادة للإبداع للعديد من النصوص، وعليه ليس المهم الأحداث وإنما الكيفية التي اطلعنا عليها السارد، وهو عنصر للعمل الروائي ولا تقل أهميته عن الزمان والمكان والشخصيات والحدث هذا الأخير له علاقة بالشخصيات، وهذه الأخيرة عرفها الأدباء كما يلي:

هو كل أمر طارئ يقع فيغير أو يؤدي حركة في شيء ما ، لذلك عرفه الدكتور لطيف زيتوني بأنه: هو كل ما يؤدي إلى تغير أمر أو إنتاج شيء على أجزاء، شكل حالات مخالفة أو مواجهة بين الشخصيات ... الحدث الروائي صورة بنيوية يرسمها نظام قوي في وقت من الأوقات وتجسدها أو تتلقاها أو تحركها الشخصية الرئيسية [1]، أي أن الحدث وقوع شيء متوقع أو غير موجود في ذهن الشخصية، حيث ارتبط بها ارتباطا وثيقا ، وفيه أجزاء

1 لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط1، 2003، ص 54

تختلف من مدى إلى آخر حسب ما حدث فيه الفعل، وهو ما غير في السرد ومجرى شخصيته.

الحدث هو المعيار الأول المشكل لعناصر الرواية الأخرى من زمان ومكان وشخصيات داخل النص الشعري، وجدلية الصراع بين هذه العناصر هي التي تخلق أحداثا، إذ لا وجود لعنصر بمعزل عن الآخر ، فالقصيدة المعاصرة تكاملية لا يمكن بأي حال تجزئة عناصرها وبنياتها الدلالية، لذلك يمتاز الخطاب الشعري بموقف أو حدث متماسك مترابط يتنامى مع التشكيل الفني والحركة النصية للقصيدة أو المقطع الشعري، ويكتمل باكتمالها وهي تمثل منظومة متجانسة [1]، أي نجد أن النص يتأسس على حدث واحد أو جملة من الأحداث، إن حدثا واحدا يمكن أن يكون مادة لإبداع العديد من النصوص، ولذلك فالمهم ليست تلك الأحداث التي تم فعلها وإنما الكيفية التي أطلعنا عليها السارد، وهذا يقودونا للحديث عن الحبكة، وعليه فحدث بسيط يصنع من الشعراء نصوصا فريدة بالغوص في حيثياتهم، والكشف عن ملابساته من وجهات نظر تختلف باختلاف الرؤى وزوايا النظر.

نجد الشاعر عبد الحليم مخالفة يبرز الأسطورة بمكونها السردي في نصه الشعري ، ضمن حكاية درامية ، جسد فيها اختراعا بين القوة والكلمة ، فالقوة التي جسدها شهريار في الحكاية الشعرية، إذ يتطلب نصه سرعة في دمج الروح الأسطورية بالرؤيا الشعرية، والتقنيات السردية في بوتقة واحدة تصهر الأدوات الفنية في لغة الشعر المنفردة ببحرها الإيحائي فلا نحس بذلك التباعد بين الشعر ورؤى الأساطير ، والحكي الأسطوري على البناء الشعري للقصيدة.

تبدأ القصيدة بوصف سردي لا يحيد عن هذه التقنية كما في القصة القصيرة، لكن بإيقاع يذكرنا بالتسمية الشعرية:

البدر في كبد السماء قد استقر...

1 ينظر أميمة عبد السلام الرواشدة: تصوير المشهد في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، عمان، ط 1، 2015، ص: 127

وعلى أريكته تمدد شهريار...

أعياه طول الانتظار...

والنوم أزحى نحوه كفا وراح

يداعب الأجفان نهرا

على امتداد الصمت

تمتد الهواجس والظنون[1]

يبسط الشاعر نحو الليل الذي يبعث على السمر والحكي، ويهيئ القارئ للاستمتاع بواسطة استرداد الأسطورة وتسمية الشخصيات ، تحضّر للعمل الدرامي وتفعيل الصراع والأحداث صانعة صورا ومشاهد متنوعة.

وطني تقاسمه نبوة

فذبحوه من الوريد إلى الوريد

باعوه نفطا سلعة

من فيلم رعب أو حصة

سبقا صحافيا مقالا مغريا

عرضوه جارية تكون

كمن يُضاعف سعرها

ولمن يريد[2]

1 عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، منشورات السائحي، ط1، القبة الجزائر، 2007، ص:21. 22

2 نفس المصدر، ص:31-32.

فصورة الوطن تجاذبته صراعات أقحمته في بوتقة من الألم، عاش سنوات الإرهاب وسنوات العشرية السوداء، لذلك وظف ألفاظا أشارت إلى أحداث عاشها الوطن بكل تفاصيلها، وتجسدت في الألفاظ (باعوه، عرضوه جارية، ذبحوه....).

وقد شكلت هذه الصورة المتلاحقة بؤرة الحدث الشعري في القصيدة يتبنى خاتمتها على تراجيدية مستمرة، فرغم انقضاء الليلة ﴿رمز المحنة والمأساة﴾، فما تزال صورة الوطن لم تبرح مكانها وبالموازاة تواصل العادة الحسناء.

والليلة الكبرى انقضت

ثم انقضى بعدها

سبعون شهرا

والعادة الحسناء ولا زالت تصور

حدة المأساة شعرا

لا الفجر أدرك شهريار بعد الليلة الألف فجرا [1]

شهرزاد البسيطة هنا ليست الشخصية التراثية في مستواها البسيط، بل معادلة رمز للكلمة الساحرة هي الشعر ودوره في رصد الحقائق والقيم وتصوير الجمال ، والحب الذي غاب في حياتنا، فما دام الوضع مأساويا تماما، فالشعر لن يتوقف عن قول كلمة أبدا.

حيث عمل الشاعر على آلية سردية بتفعيل الأصوات الساردة في نص شعري مختلف عن الرواية أو القصة، وهي إحدى المناطق الإبداعية التي أصبح الشاعر المعاصر مهتما بها عن طريق تلوين نصوصه بالرؤيا الشعرية في ظل اقتراب الأنواع الأدبية من بعضها، وبالعودة إلى نص أحلام مستغانمي ﴿ وجبة حب باردة ﴾ نجد أن الحدث الرئيسي الفاعل فيه هو تلك المشاعر المبعثرة والخواطر المنثورة التي أوصلت العاشقين إلى نقطة

1 عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص: 34-35.

اللارجوع واتحاد القرار من المستحيل نقضه أو العدول عنه ، لقد قرر الابتعاد وإنهاء العلاقة ورضى شبه تام[1].

في حي نتعرف عليه أول مرة

جلسنا حول طاولة مستطيلة

لأول مرة

ألقينا نظرة على قائمة الأطياف

ونظرة على قائمة المشروبات

ودون أن نلقي نظرة على بعضنا

طلبنا بدل الكوكا شيئا من النسيان

وكطبق أساسي: الكثير من الكذب[2]

يبرز السرد في المقطع المحضور وقائع وأحداث، نذكر منها الالتقاء في مطعم على وجبة عشاء مع حبيب سابق، وصياغتها على نحو سردي تسلسلي تعاقبي، ظهر من خلال صيغ الأفعال الماضية: (أخذنا، جلسنا، ألقينا، طلبنا، تجاهل).

ويبدو جليا أنه في موعد بعد غياب طويل، راجع كل واحد فيهما ما كان بينهما في الماضي وأعادا حسابهما، واختيارهما للمكان لم يكن عشوائيا فقد اختارا مكانا لا عهد لهما فيه إشارة إلى رغبتهما في رمي الماضي وراءهما ودرأ لمشاعر الضعف.

وتبدو مشاعر النفور واضحة أكثر من خلال جلوسهما إلى طاولة مستطيلة لإبقاء مسافة التوتر بينهما [3].

1 الطيبي بوعزة، دلبريت علي، البناء السردي في قصيدة النثر الجزائري، نص وجبة حب باردة، أحلام مستغانمي أنموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب مج8، عدد1، 2019، ص:69.

2 أحلام مستغانمي: أكاذيب سمكة، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1993، ص3.

3 الطيبي بوعزة، دلبريت علي، البناء السردي في قصيدة النثر الجزائري، ص 70.

على طرف طاولة مستطيلة كنا منها بلين

عندما استدر الجرح

أصبحنا نتجنب الطاولات المستديرة[1]

إذا فاللقاء ليس لقاء حب ، بل تصفية حسابات ، لا أحد يفكر في العودة إلى الآخر، وإصلاح ما فسد بينهما.

فكل منهما مصر على دحر أي مشاعر حب دفينة، وعازم على إنهاء العلاقة في هذا الموعد الأخير.

وضعنا قليلا من الثلج في كأس جبنا

وضعنا قليلا من التهذيب في كلاتنا

وضعنا صوتنا في جيوبنا

شوقنا في حقيبة يدينا

لبسنا البذلة التي لها ذكرى

وعلقنا الماضي مع معطفنا على المشجب[2]

فالمتوقع هنا أن الحالة تزول ويسقط قناع المكابرة، وينقض جدار الكبرياء غير أن الحدث والصراع يزداد تعقيدا مع مرور الوقت.

فبعد صمت رهيب، تحدثنا...

تحدثنا في السياسة، الأدب، الحرية، الدين، الأنظمة العربية...

كان كل طرف يثبت للآخر أنه خاطئ لا شيء إلا

1 أحلام مستغانمي: أكاذيب سمكة، ص15

2 أحلام مستغانمي: أكاذيب سمكة، ص 24

لنثبت أننا لم نعد نسخة طبقة الأصل[1]

كانت مؤشرات هذه المشاعر التي بلغت ذروة تأزمها توحي بالانفجار لتأتي لحظة تلطيف الجو، وكاستراحة ولكسر رتابة الحديث :

اعتذرنا لبعضنا

لأننا أخذنا من وقت بعضنا الكثير

ثم عدنا وجاملنا بعضنا

لوقت إضافي للكذب[2]

لينتهي وقت المجاملة سريعا، وتدخل مرحلة التحدي وإبراز الذات، إذ حاول كل طرف أن يثبت للآخر أنه بخير، وأن الفراق والابتعاد عنه ليس نهاية العالم ، فكل واحد منهما يريد أن يوصل مشاعره في تلك اللحظة؛ أنا بخير بعيدا عنك، وسأمضي حتما، تقول:

تسرد على همومك الواحدة تلو الأخرى

أفهم أني لم أعد همك الأول

أحدثك عن برنامجي يوما بعد آخر

يفهم أنك غادرت مفكرتي...

تقول إنك تنام كثيرا

لا تسال عنه، لماذا ؟

أقول على أني متعبة كثيرا

لا سيوقفك تعبي[3]

1 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

2 أحلام مستغانمي: أكاذيب سمكة، ص4.

3 المصدر نفسه، ص5.

هكذا سينتهي العشاء الأخير، وتنتهي وجبة الحب الباردة دون التوافق على أرضية مشتركة أو خطة مستقبلية لتهدئة التوتر.

تسير الأحداث في نص وفق منحنى تصاعدي، وإذا أحصيناها نجدها تشمل اجتماعهما في مطعم على طاولة العشاء ، الصمت الرهيب الذي ساد بداية اللقاء ، والحديث في أشياء عامة لا علاقة لهما بها ، واختلافهما في كثير من القضايا ، وحديث المجاملة، وإثبات الذات أمام الآخر، ومغادرة المكان وإصرار كل منهما على نسيان الآخر.

وما يلاحظ أن السارد وظف ضمير الجمع نحن في بنائه للأحداث ﴿أخذنا، تتعرف، جلسنا، طلبنا، وضعنا، نلتقي، لبسنا وتحدثنا....).

مما يظهر أن البطلين عاشا الأحداث من الداخل وتأثرا بمجرياتها[1].

أصبح الشعر في الوقت الحاضر فنا يحتفي بكل إشارة أو ظاهرة مضمرة في النص ، في ظل التراكم المعرفي والتداخل الحتمي قي شتى الأشكال والفنون، وهذا ما هو إلا انطلاقة من البداية نحو نهاية معينة ، ما بين البداية والنهاية تم فعل القص والحكي... ويتضمن السرد الوقائع والأحداث في تركيبته اللغوية، وتخضع هذه الوقائع والأحداث إلى نظام معين تحترمه.[2]

2. بنية الحوار:

يعد الحوار من أبرز عناصر البنية السردية، التي حفلت به القصيدة الجزائرية المعاصرة، وذلك من خلال الرؤى الفنية الجديدة، لأعمال الشعراء الجزائريين المعاصرين ومواكبتهم للحركة الشعرية التجديدية، والحوار هو: "المحاورة أو المداولة على القضية والنظر فيها وتقديم وجهة النظر حولها من قبل جماعة تتحاور بالفعل في شأنها من أجل تحقيق

1 الطيبي بوعزة، دلبريت علي، البناء السردي في قصيدة النثر الجزائري، ص 72.

2 عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا الأدب، دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص61.

اتفاق عميق عليها "[1]، وورد الحوار في المعجم الأدبي على أنه" حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام بين الأديب ونفسه، أو بين من ينزله مقام نفسه كربة الشعر، أو خيال الحبيبة مثلا مثلا" [2]، ويقصد هنا بالحوار، هو جعل الكلام دولة بين المشاركين في الحوار وبناء الحقيقة من المساهمين فيه، سواء أكان فوريا أو دوريا. وهناك رأي آخر يقول (الحوار نوع من الحديث بين شخصين، يتم فيه تداول الكلام بينهما بطريقة ما، فلا يستأثر به أحدهما دون الآخر، ويغلب عليه الهدوء والبعد عن الخصومة والتعصب، ويفضي الحوار بوصفه التبادل في الكلام ومراجعة بين المخاطب والمخاطب إلى أشكال)[3]، ويقصد هنا تداول الكلام، بطريقة بعيدة كل البعد عن الخلافات والنزاعات، وذلك بتبادل الآراء بين المتخاطبين بعدة أشكال.

وكذلك هناك وجه آخر للحوار يقول (هو لفظ عام يشمل صورا عديدة منها المناظرة والمجادلة، ويراد به مراجعة الكلام والحديث بين طرفين دون أن يكون بينهما ما يدل بالضرورة على الخصومة) [4]، ويقصد من هذا التعريف: أن الحوار وفي هذا الموضع بالتحديد، أن الحوار عام ضمن نطاق الجميع يكون بعدة أشكال، قصد اكتمال عملية التواصل دون اللجوء إلى العنف، لتأدية غرض مقصود في الحياة العامة

ومنه نقول أن مجمل التعريفات تدور حول المجادلة والمحاورة وتقديم وجهات النظر بين عدة أعضاء مساهمين في العملية الحوارية قصد التواصل في مجال ما من مجالات الحياة العامة.

1 محمد عبد الله المشهوري، الحوار في شعر محمد حسن فقي دراسة تداولية، الرياض جامعة الملك سعود 1434_2013 ص 7.

2 جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، 1984، ص100.

3 حنان على حسن، بلاغة الإقناع في شعر الإصلاح دراسة في البلاغة الجديدة دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، (د ط)، 1971، ص38

4 هبة محمد عفت: التسامح والدراما نشر ثقافة التسامح بين الجمهور الدراما التلفزيونية المصرية، القاهرة –مصر، (د.ط) (د.ت) ص 60.

1.2 أنواع الحوار:

ينقسم الحوار بدوره داخل البنية السردية للقصيدة الجزائرية المعاصرة، إلى نوعين الحوار"، "الخارجي".

أ-.الحوار الخارجي(الديالوك):

(هو الذي يقوم على" تناوب شخصيتين أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل الأدبي بصورة مباشرة، معتمدا ميدان القول والسؤل (قال، قلت، وسأل، وأجاب) أو يأتي مدرجا بالسرد مطورا الأحداث وواصفا للمشاهد، من دون التصريح بأفعال القول، ومنه (الحوار المفصل) الذي يفصح عنه التشكيل النصي، حيث "يرد فيه رأي طرف واحد من أطراف المتحاورين، بينما نعيب أقوال الطرف الأخر لتظل مسكوتا عنها")[1].

*أمثلة عن الحوار" الخارجي".

يقول بشير خلف في قصيدة (امرأة فوق القانون):

وقالوا...

ملفوفة...مسربلة

من رأسها حتى أخمص قدميها

كأنما هي ميت لفته أكفانه

أو كأنما وطئت أقدامها البقاعا

وقالوا...وقالوا...وقالوا

وقالوا اختصارا...

امرأتك تعني الفضاعة

1 فاتن غانم: تداخل الفنون في الخطاب النسوي، شارع الملك حسن، دار فضاءات النشر والتوزيع، المركز الرئيسي، ص ب عمان –الأردن، الطبعة الأولى 2015 ص 176_177

قلت لهم...

امرأتي فوق قانون الجمال[1].

ونجد أن الحوار في هذه المقاطع جاء معبرا عن الحالة الاجتماعية، وقد مال فيه إلى جانبه ألظاهري، ونلمس ذلك في الصيغ القولية (قالوا) صيغة الجمع والمفرد (قلت) وذلك ليبين نوع الصراع القائم بينه وبين الناس الذين قللوا من قيمة امرأته، ووصفوها بالفظاعة وعدة صفات قللت من قيمتها، وهو بدوره أراد أن يثبت العكس، أنها فوق قانون الجمال، وهنا يتجلى مضمون العنوان "امرأة فوق القانون" قد جاء معبرا عن هذا المعنى، وقد أحسن بذلك في توظيف الحوار بشكل منسجم ومتماثل مع الأفكار بدقة.

ويقول أيضا في قصيدة (الحب كذب)

قال لي ذات صباح

والضحى يبدو جميلا

هل سبيلا لخلود؟

قلت لن نلقى سبيلا

إن ذا أمر محال

قال ندني المستحيل

سوف نبقى بهوانا

بعد أن نفنى طويلا

قالها لي ثم ولى

لم يقم إلا قليلا

1 مجموعة من الشعراء، عزف. لفجر آت، البشير خلف (الحب كذب)، دار الثقافة مدينة الوادي، ط1، 1302-2007، ص 90-91.

فعرفت الحب كذبا

رغم ما قالوا وقيلا).[1].

نجد أن الشاعر قد تجاوب مع تلك الآهات التي تلقيها شعارات نار الحب الكاذب، وقد يتضح ذلك جليا في أبيات القصيد، فنجده قد وظف الحوار من جانبه الظاهري، ذلك من خلال صيغ القول والرد والعطاء :(قلت، قال، قالها)، لقد بنت هذه الصيغ القولية الحوار بشكل منظم وكان له ردود فعل، وقد عبرت هذه الأبيات عن معنى الولاء للحب وعدمه بين وفاء للوعد وعدم الثقة بالحب وإعطائه فسحة لكي لا يتكرر معنى الخيانة، موظفا ضمن هذا السياق الصيغة الاستفهامية ؟ تلك الأدوات هي مفاتيح المحاورة والمنبه لاستماع المتلقي، إيذانا ببدء الحوار وهي تكشف عن الأسلوب الحواري بسهولة ووضوح، والعنوان أ "الحب كذب " أكبر كبر دليل على ذلك لهو صدى داخل أبيات النص معبرا عن مضمونها.

ويجري الشاعر سعد مردف حوارا في قصيدته (سلمى) بين سلمى وأمها، يقول:

سلمى:

صباح الخير يا أمي ويا أحلى الرياحين

ويا فضلا من الرحما ن ظل الدهر يكسوني

الأم:

صباح الخير يا سلمى تعالي قبلي أمك

أراك اليوم مبكرة ونور الفجر في وجهك!!!

(سلمى):

نعمت الأمس يا أمي بحلم شدني شدا

1 مبروكة بوساحة(نوال):عصارة العمر(ديوان شعر)، ديوان الملك فيصل، الجزيرة، الطبعة الأولى، جويلية 2018، ص 36.

فبت لأجله نشوى أراعي النجم والسهدى).[1]

لقد وظف الحوار هنا بشكله الخارجي، وذلك من خلال الصيغ كالنداء نجده مثلا (يا) النداء، وهي من أبرز مفاتيح الحوار الذي تمثل في الجدال بين الأم وابنتها سلمى، حول حالها الذي يبدو في غير العادة والحلم الذي شغل بالها وشغف الأم بسماعه، وقد وظف في ذلك صيغ التعجب!!! وهي قدرة جمالية تعمل على إدخال المتلقي في صميم الصور، ونجد أن العنوان "سلمى" له علاقة بجزئيات النص لأنه يتحدث عن سلمى وقضيتها المطروحة.

ب- الحوار الداخلي(المنولوج):

مناجاة النفس (وهو حوار الشخصية مع نفسها فتكون المرسلة للحوار والمستقبلة في الآن نفسه، أو تكون المرسلة مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا، وحينها يقترب هذا الحوار من الحوار الخارجي يقدم ما يفرض الصوت الأحادي، وجود مخاطبين يحاورهم ضمنا، ويقوم هذا الحوار أيضا على نمط تواصلي لكنه لا يستدعي وجود الأخر، لأنه حوار من جهة واحدة ويوجه إلى الداخل، ليبلور موقف الذات تجاه أشياء لا تظهر في الحوار الخارجي)[2].

ومن أمثلة الحوار" الداخلي " نجد قصيدة (لا تركضي) لقويدر قيطون:

لا تركضي فلن يطول غروري

هات قصيدك سطرا

وخذي كل سطوري

أنا لست قاتل حبك سيدتي

لا تحزني

1 سعد مردف، يوميات قلب، مطبعة دركي الوادي الجزائر، الطبعة الأولى، 2581 هـ-2005 م، ص 1203

2 فاتن غانم: تداخل الفنون في الخطاب النسوي، شارع الملك حسن، دار فضاءات النشر والتوزيع، المركز الرئيسي، عمان –الأردن، الطبعة الأولى، 2015، ص177

اقطعي نحوي خطوة

وانتظري

سترين عاجلا

كيف يكون عبوري [1].

إن هذه المقاطع نموذج للحوار الداخلي الذي طرحه الشاعر، فكانت الأبيات معبرة عن حوار مضمر، ذكر فيها الشاعر معاناته الشخصية، بإجابات مضمرة لأسئلة يتحكم فيها، مع تقدير الأجوبة التي تتلاءم مع صوت الشاعر المجيب لنفسه داخليا، فصيغة الحوار هنا تقوم على التساؤل إذ يستفهم دون أن ينتظر الإجابة من المخاطب لأنه هو السائل والمسئول معا، وقد تمثل ذلك في الحوار القائم بينه وبين تلك السيدة، وأنها تنظر إليه نظرة قاتل لهذا الحب الكبير وأنه يحاول أن يفسر لها وجهتها الخاطئة بشكل من الأشكال وقد وظف صيغ غير مباشرة تدل على ذلك (هات، اقطعي، انتظري)، والعنوان "لا تركضي " ردة فعل شاملة لهذه الأبيات ومعبرة عنها.

وتقول الشاعرة مبروكة بوساحة في قصيدة (كيف يكون عبوري):

(لا تسألني)

وسأمحو من خيالي

صور الحب السعيد

وحكايات هوانا

وصبانا

يوم كن لا نرى الليل

1 قويدر قيطون: حروف ثائرة مجموعة شعرية، سامي للطباعة والنشر والتوزيع، ولاية الوادي الجزائر، الطبعة الأولى، 2018م، ص120.

ولا الليل يرانا

لا تسألني يا رفيقي كيف كنا يومها

كيف ذقنا طعمها

فلقد كنا نياما

فاختفت أحلامنا

وانقضت أوهامنا. [1]

نلاحظ من خلال هذه الأبيات الشعرية التي وظفتها الشاعرة مبروكة بوساحة، وما تضمنته من عناصر قد احتوت في بناءها عنصر الحوار من جانبه الداخلي، قد رسمت من خلاله نمط جديد داخل البناء السردي للقصيدة المعاصرة، نجد هنا أن الشاعرة قد جعت الليل مشاركا لأحزانها وآلامها وقد عبرت عن ذلك وفق أنساق مضمره، فهي بذلك تتساءل ولكن لا تنتظر إجابة عن السؤل، فهي على دراية بالإجابة عنها، بل تثير بذلك عامل الجدل فقط أي الحوار الداخلي، معبرة بذلك عن فراق صديقين من عهد الطفولة ، وولعات الشوق والحنين بينهم التي تغرقهم عند التذكر، ووظفت عدة عناصر صرفية (تسأل)تدل على تبادل الحوار ومبادلة الآراء، والعنوان "لا تسألني " يعني بذلك مضمون هذا النسق الحواري.

وفي قصيدة (الكتب الخائنة) للشاعر بشير خلف يقول فيها:

ها قد أسقطتك من رفي

يا كتب الردة والخوف

لن أعرف كتبا تكذبني

أو ورقا يهزا من حرفيّ

لن أقرأ كتابا ترجعني

1 مبروكة بوساحة (نوال): عصارة العمر (ديوان شعر)، ص 12.

لعصور تتضح بالضعف

مكتبة أنت مزيفة

هل يكفي نفيك؟ هل يكفي؟

يرميني عهرك أحيانا

بالشلل الكامل والنصفي

تاريخك أسود؟ لا أدري

تاريخك أسوأ من وصفي [1].

لقد وظف الشاعر الحوار "الداخلي" في هذه المقاطع معبرا عن ذلك بصيغ تعبيرية (هل) أداة استفهام؟ كذلك (يا) النداء كل هذه الصيغ التعبيرية للحوار، تعمل على إثارة الجدل وتضع القارئ في الصميم، وقد عبر مضمون هذه القصيدة عن عتاب يحصل بين كاتب ومكتبته المحملة بالكتب، وأنه يريد التجديد ولا يريد أن يعود إليها لأنها تذكره بماضيه وتاريخه الأسود، والاستهزاء منه فتحمله الخوف والردة. والعنوان أكبر جوهر يمثل ذلك "الكتب الخاتنة " معناها الكتب الخائنة.

المبحث الثاني: بنية الشخصيات وبنية الفضاء

1. بنية الشخصيات:

اغتنت القصائد الشعرية المعاصرة بالعناصر البنائية، التي تعتبر مكونات لأجناس أدبية أخرى حيث الشخصية من احد هذه العناصر في الشعر الجزائري المعاصر، فيجب التعرف عليها لنكتشف عنصر من عناصر تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري.

1 مجموعة من الشعراء:عزف لفجرآت، البشير خلف (الكتب الخائنة) ص 1.45

1.1 مفهوم الشخصية:

– **اصطلاحا:** لقد تعدد المفهوم الاصطلاحي للشخصية من باحث لأخر وكل باحث له نضرته الخاصة عرفت الشخصية على أنها: تركيب من العناصر التي تميز الشخص او المجموعة أو الأمة. وعرفت بأنها: تنظيم من السمات والاتجاهات والعادات التي تميز الأفراد. وهي مجموعة من سلوكيات الأفراد والسمات العاطفية. [1]يتضح لنا من خلا ل هذا التعريف أن الشخصية هي مجموعة من الخصائص التي تميز فرد عن آخر، وما يمتلكه من صفات مختلفة وكل شخص حسب عادته.

الشخصية كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفق لأهمية النص) فعالة (حين تخضع لتغيير) مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض صفاتها وأفعالها)، أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها)، أو عميقة (معقدة لها أبعاد عديدة قادرة على القيام بسلوك مفاجئ).[2]

الشخصية هي أحد العناصر المهمة التي لا يمكن أن يستغنى عنها سواء في رواية أو في قصيدة أو في قصة قصيرة...الخ، فالشخصية هي سلوك متغير من شخص إلى آخر أي كل شخصية لها أساليبها وسلوكياتها الخاصة.

2.1. أنواع الشخصيات:

تصنف الشخصيات في السرد حسب الدور الذي تقوم به فنجد منها الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية:

1 ناسو صالح سعيد علي، الشخصية القيادية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1 2016م، ص15.

2 جيرالد برنس، المصطلح السردي قاموس مصطلحات، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، مصر، ط1 2003م، ص42

أ. الشخصية الرئيسية:

هي الشخصية التي تتمحور حولها الأحداث لتلعب الدور الرئيسي فيها، فتعبر عن أفكار الكاتب وأحاسيسه، إذ تساعد المتلقي على فهم طبيعة الخطاب، وهذا بدوره يتحقق لكونها تعودنا إلى فهم طبيعة العمل الدرامي، فعليها تعتمد حين نبني توقعتنا، ورغبتنا التي من شانها أن تحول أو تدعم تقديراتنا وتقييمنا. [1] فالشخصية تعتبر المصدر الأهم الذي تقوم عليه الأحداث تقدم ما يجول في خاطر الكاتب وما يدور في عقله كما أنها تمهل المستمع أو المتلقي أن يأخذ فكرة عن الخطاب وكيفية العمل ألدرامي فتجعل المتلقي حين المشاهدة يتوقع ما سوف يحدث فهنا تصنع الأحداث، كما أنها تدعم آرائنا وتقييمنا.

الشخصية الرئيسية هي الشخصية المحورية دائما، تسير اللعبة السردية وفق رؤاها ومنطقها ألخاص ويوكل إليها دور رئيس في القصة وتكون الأكثر استقرارا في ذهن القارئ. وهي التي تستأثر باهتمام السارد حيث يمنحها تميزا وحضورا طاغيا. [2] هنا تتميز الشخصية الرئيسية بحضورها المسيطر

تكون هي الرئيس الجالس على كرسي ذهن ألمتلقي، تلعب بالأحداث السردية ويكون لها الدور الذي يشوق المتلقي تشعل نار الفضول فيه ليتشوق للإحداث القادمة هنا تتميز الشخصية الرئيسية

يقول الشاعر بلقاسم زبيري في قصيدته "في ذكرى الإمام "مستحضرا شخصية عبد الحميد بن باديس يقول:

اعبد الحميد سلاما سلام

يرجع في الأفق يجلي ظلاما

1 محمد صالح المشاعلة، شبكة التواصل الاجتماعي والرواية العربية، دار الخليج لنشر والتوزيع الأردن عمان، ط1 2022 ص67.

2 ليديا راشد، فن القصة لدى بسمة النمري، أزمنة للنشر والتوزيع الأردن عمان، ط1 ، 2015 ص 152

اعبد الحميد تحية فخر

لشيخ عظيم سما واستقاما

أمام المحامد مجد الورى [1]

رثاء ومدح ونداء استعانة بنور عبد الحميد بن باديس لما تركه من علم وخلفه بغياب، لان حضور عبد الحميد ذخر أدبي وفكر يزيد في رجاحة وكفت العلم. عبد الحميد بن باديس شخصية رئيسية جاء كرمز لنور والعلم.

في قصيدة خيبة انتظار ليوسف وغليسي يقول فيها مستحضر شخصية سليمان العيسى كشخصية رئيسية يقول :

سلمان قد طال انتظارك بالمرافئ وانتظاري

والسفينة لا تعود....

قد كنت تحلم بالزنابق في الصحاري....

اهرقت دمعك والقصيدة.

سليمان العيسى شاعر سوري كبير نشأت أجيال عديدة على أشعاره، هذه القصيدة إهداء يوسف وغليسي إلى سليمان فقد رأى في شخصيته ذلك الشاعر الكبير المبدع استخدم شخصيته كرمز للقوة والأدب والعلم.

ب. الشخصية الثانوية:

هي الشخصية التي تأخذ المرتبة الثانية في نسبة الحضور في العمل الروائي، وهذا لا يدل على أنها ليست لها أهمية، بل في بعض الأحيان ترتكز بعض الأحداث على هذه الشخصية فهي شخصية غالبا ما تكون منمذجة، وبدون عمق سيكولوجي وما تقوم به يسهل مهمة الشخصية الرئيسية، فالشخصية الثانوية شخصية مساندة تعطي للعمل الروائي حيويته

1 بشير خلف، عزف لفجر آت ، ص، 102-101.

ونكهته وقدرته على إبلاغ رسالته [1]. مما يعني أن الشخصية الثانوية تساعد الشخصية الرئيسية تسهل لها المهمة حيث إنها في السرد الدرامي لا تأخذ المرتبة الأولى فلها دورها الخاص.

الشخصية الثانوية تسير هذه الشخصية جنبا إلى جنب مع الشخصيات الرئيسية، وتتفعل بالأحداث من حولها دون أن تكون فاعلة إلا في نطاق ضيق. [2] الشخصية الثانوية لا تكون إلا عندما تكون الشخصية الرئيسية تكون داخل الدور لكن لا تكون شخصية فاعلة.

نجد ربيعة الجلطي قد وضفة الشخصيات الثانوية في قصيدتها تضاريس لوجه غير باريسي حيث تقول:

ورجعت ذات الوجه القزحي الساخر،

يسألها السياف والمحاجر المحروثة،

والأسلاك الكهربائية للخارطة المنسية،

عن ((هوشى منه))

عن تأشيرات الحريق والرجم

عن ((المعتصم))

تنهيدة لجدتي

(واه.....قدر جني الأشواك

من حقول الكرز[3]

1 محمد صالح المشاعلة، شبكة التواصل الاجتماعي والرواية العربية، ص68.

2 ليديا راشد، فن القصة لدى بسمة النمري، ص152.

3 ربيعة الجلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1983، (ط1) ص45.

نجد في البيت الأول أن الشاعرة قد وضفة شخصية ثانوية ذات الوجه القزحي الساحر دلالة على الفيضان مظهرها خداع لكنها تحمل في طياتها الدار والخرب، ثم في البيت الثاني شخصية ثانوية السياف حامي الوطن كرمز للشجاعة ، شخصية هوشى منه رمزا قيادي ثوري تحرري ثم في البيت الأخير شخصية الجدة فهي رمز للكبر وبعد النضر وتنبئ عن جني ما خلفته الفيضانات.

ليست ربيعة الجلطي فقط التي تفننت في توظيف الشخصيات الثانوية ، أيضا يوسف وغليسي قد وظف شخصيات أخرى الجديدة حيث يقول:

زرعتك وردة بالفؤاد وريدة

لتقطفك الأيام يوما– بساتينا

حملتك حيزية بقلبي رصاصة

لتفزعني حينا... فتقصفني حينا

وناديتها من عمق سرداب وحدتي....

سمعت صدى الأقدار يتلو ماسينا....[1]

يعبر الشاعر عن خيبته في البيت الأول مستدعى شخصية " وردة " إحدى الشخصيات (الأرواح المتمردة) لجبران خليل جبران لدلالة على الذهاب وعدم العودة تظهر شخصية حيزية كشخصية ثانوية في البيت الثالث حيزية هي القصة الشعبية الجزائرية وقصة تاريخية ترمز للوفاء، ربطها الشاعر بوصف وتغني بمحبوبته.

ج. بنية الفضاء:

يعتبر الفضاء أحد العناصر المشكلة للبناء السردي للقصيدة المعاصرة الجزائرية، ومن أبرز ركائزها المحورية وذلك باعتباره العالم الأوسع الذي يشمل جميع الأحداث الروائية.

1 يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في موسم الإعصار دار إبداع للطبع، الجزائر، (ط1) 1995 ص29.

يقول الدكتور «حميد حمداني» بخصوص الفضاء بأنه «أوسع وأشمل من المكان وأنه مجمع الأمكنة التي تقوم عليها حركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصورها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة حتمية مع كل حركة حكائية» [1] أي أن الفضاء أشمل من المكان، فهو مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركات الروائية، وكذلك الباحثة نبهان حسون من الذين تبنوا مصطلح الفضاء، فترى أن الفضاء الروائي الحيز الزماني الذي تتمظهر فيه الشخصيات متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي، حساسية الكاتب، بالفضاء الروائي لا يرتبط بالزمان والمكان فحسب وإنما يقيم صلات جمع المكونات السردية الأخرى. [2] أي أن الفضاء الزماني هو الحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات، وفق الأحداث والفضاء، تنشأ الرواية على عدة مستويات من طرف الراوي. ولم تقف دراسة الفضاء في هذه النقطة بل نجد الدكتور حسن بحراوي يرى بأن الفضاء الروائي (مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظيّ ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي عن كل الأماكن التي يدركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلفه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه) [3]أي أن الفضاء الروائي لفظي، يختلف عن الفضاء في المسرح والسينما أي الأماكن التي ندركها بالعبرة لذلك فهو يشكل الموضوع الذي يخلقه الروائي.

ومن أمثلة الفضاء في القصيدة الجزائرية نجد قصيدة (أنت القصيدة) لبشير خلف، حيث يقول:

---

1 حميد حمداني: بنية النص السردي من المنظور الأدبي، دار البيضاء، بيروت، الطبعة الثالثة، 2006، ص 64.

2 نبهان حسون السعدون: شعرية تشكيل الفضاء السردي: قراءات في رواية الأرملة السوداء لصبحي فحماوي، دار عنياء للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2014، ص10/9.

3 حسن بحراوي بنية الشكل الروائي (الفضاء والزمان والشخصية) المركز الثقافي العربي، دار البيضاء الطبعة الأولى 1990ص27.

أشرقت يا بحر فارتجت لنا الدرر

وعانقتنا فضل الريح ينتحر

لملمت رأسي على رأسي فأيقظني

روح تمزق أحشائي فتنصهر[1].

نلتمس هنا من خلال هذه المقاطع توظيفا لنسق فضائي ذات حيز "مفتوح "تمثل في البحر باعتباره حيزا شاسعا وذات رحابة، وقد حمَّله الشاعر دلالات ومعاني عديدة، باعتبار أن البحر يشعر فيه الإنسان بنوع من الحرية المطلقة، وقد أعطت هذه الدلالة "المفتوح " فسحة في تدفق الحس الشعوري على عكس المكان المنغلق الذي تسيطر عليه رقابة الأنا والآخر.

ونجد الفضاء كذلك عند الشاعر قويدر قيطون، في قصيدته (نشيد إلى مسلمي بروما)، حيث يقول:

كالزهر فتية تشوي جباههم

لله...ما أجرم إنسان

ومساجد في الأرض تكابد وحدها[2].

لقد وظف الشاعر في طيات هذه الأبيات العديد من الأنواع من الأنساق الفضائية، فنجده مثلا قد وظف مصطلح "المساجد" كحيز فضائي ضيق يعتكف فيه المسلم للعبادة والطاعة، فيجد فيه ضالته وحريته بعيدا عن الأماكن العامة والمفتوحة، كذلك نجد حيز آخر وهو "الأرض" كفضاء مفتوح وشاسع يدل على التمسك والاستيطان والمكوث والصلابة، والهوية والأحقية.

1 بشير خلف: عزف لفجر آت، ص 27.

2 قويدر قيطون: حروف ثائرة (مجموعة شعرية)، ص 16.

أما في قصيدة (أيقظوا تشرين) للشاعرة مبروكة بوساحة، فنجدها تقول:

هذي العروبة من حولي ملخصة

فيكم وما أجمل التشبيب مقتضبا

كل الصحاري التي تنمي عروبتنا.[1]

لقد وظفت الشاعرة نمطا آخر مغايرا، وهو عبارة عن حيز جغرافي لا متناهي ، فالصحراء ذات فضاء مفتوح دال على الفسحة والحرية بعيدا عن كل سلطة أو رقابة الدولة، أو الملاك فهي ليست ملكا لأحد لذا نشعر فيها بنوع من الحرية.

أما في قصيدة (الأرض) من نفس الديوان ففيها:

لوحة نرسم فيها

ما أردنا من جمال

نضع الشمس عليها

ونرى فيها الظلال

هي ساغتنا وسغناها

نوالا بنوال

فهي إن شئنا سهولا

وإن شئنا جبالا

وإذا جئت هشيما

وإذا شئنا غلال[2].

1 مبروكة بوساحة:(نوال)، عصارة العمر (ديوان شعر)، ص 88.

2 نفس المصدر، ص 69.

فنجد هنا فضاء "السهو لا " مكان منبسط وهو عكس المرتفع، يدل على البساطة في الحياة كذلك نجد حيزا آخر "جبالا" فضاء مفتوح يعد من المرتفعات يدل على التحرر من رباط الواقع والبعد عنه، والانعزال بكل روحانية فهو ذات فسحة ومجال يشعر فيه بالحرية البعيدة عن السيطرة، واللوحة هي نوال (مبروكة بوساحة) التي أنارت الدرب للآخرين، فهي الشمس التي ميزت الجميل من القبيح، والشامخ من ألمنخفض، فكل يراها على طريقته جبالا شامخة، أو سهولا، ومنهم من يراها حطاما وآثارا من معارك الحياة، أو ثمارا من تجارب طويلة ومعاناة.

أما في قصيدة (وطن الأناشيد) للزهر دخان، فيقول:

وطني يا بستان القمح السعيد

يا قرصان البحر البهي العنيد

وطني يا ثائرا وللثورة عيد

عيد الاستقلال دمت يا عيد[1].

شملت هذه الأبيات على بعض الفضاء ذات دلالات عديدة حيث، نجد هنا "بستان" كفضاء مفتوح معبر عن معنى الحرية والشعور بالسكينة والراحة النفسية، كذلك " البحر " كحيز مفتوح على مصارعيه يدل على العمق والانطباق في الأشياء.

ويقول أيضا في قصيدة (وطن المقاومة):

وقالت الشمس اعترافا وسيوفنا أصغي

وقالت سيوفنا أوصافا يا فرنسا أجهزي

وقالت الفراشة غدا يا فرنسا تقلعي

1 لزهر دخان: وطن لمهيدي (ديوان شعر فصحي) حروف منثورة للنشر الالكتروني، قمار ولاية الوادي، ط1، يوليو 1998، 2011، ص: 19.

وقالت الجبال غدا يا فرنسا تعجزي

وقالت البحار غدا يا فرنسا تسمعي[1].

لقد وجدت عدة فضاءات في هذه المقاطع، وقد حملت دلالات متنوعة وفقا للحيز الذي تنتمي إليه فنجد كلمة "فرنسا" التي تكررت عدة مرات، وهي فضاء راق يدل على التوزيع الطبوغرافي للأحياء الاجتماعية بنظرة استعمارية لا وطنية، تقضي بإعطاء فئة دون أخرى، كذلك نجد "الجبال" باعتبارها فضاء مفتوحا يدل على العزة والعلو والرفعة لذلك وظف الشاعر كلمة تعجزيه أي العجز عن السيطرة للوصول إلى القمة، ونجد أيضا " البحار " كحيز فضائي مفتوح أيضا يدل على القوة والتغير والصمود ويقصد بتسمعي أي صوت هيجان البحر الرافض للرضوخ.

المبحث الثالث: بنية الزمن

لقد شغل الزمن بال كثيرين من العلماء والأدباء وحاولوا تحديد مفهوم عام ومحدد له، لكن اختلفت الآراء حوله.

إن السرد في الخطاب السردي في الشعر، لا يسير بشكل متوال أو منطقي يعطي تفسير للنص وإنما يتوقف البعد الزمني على نوع السرد الذي يعتمد عليه الشاعر في تشكيل النص.... لذلك فالزمن لا يرتبط بالنتائج او تفصيلات مسبقة، ولا يلتزم خطا واحدا، [2] أي أن الزمن في الشعر لا يأخذ مسارا واحدا متواصلا، وإنما تكون فيه وقفات ويعتمد هذا على النوع السردي الذي يعتمده الكاتب.

1 نفس المصدر السابق، ص: 55.

2 محمد زيدان البنية، السردية في النص الشعري، الهيأة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، شهرية 149، (د.ط)2

(د، ب)2004، ص227

وهو تيار حي تعيره دورة الفلك والتحولات المناخية والذي لا يسير على وتيرة واحدة، بل تدور عجلته وفقا لإيقاع حياتنا الداخلية، [1]هنا يعني إن الزمن يسري وفقا لحالاتنا النفسية فهناك من يمر عليه الزمن بصعوبة بسبب ما يعانيه وهنالك العكس. وكذلك إن الوجود والزمان مترادفان لأن الوجود هو الحياة، والحياة هي التغير، والتغير هو الحركة، والحركة هي الزمان، فلا وجود إلا بالزمان، [2]أي إن كل موجود متمركز بالزمان.

1. تجلي الاستباق والاسترجاع في الشعر:

لقد كانت الرواية المجال الأوسع لدراسة البنية الزمنية، لكن أصبح للحكاية الشعرية المعاصرة النصيب في استخدام الأزمنة وتنويعها.

2. الاستباق:

بمعنى تقدمة الشيء قبل وقوعه ويلجئ إليه الكاتب على لسان الشخصيات، يعني فيما يعني الولوج إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف، أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها [3]، أي تخيل ما يحدث قبل حدوثه، يستعمل مفهوم السرد الاستشرافي للدلالة على كل مقطع حكائي يروى أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها[4] وينقسم الى نوعان:

1 سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 1980، ص5.

2 كريم زكي حسام الدين، الزمان الدلالي، دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية، دار غريب للطباعة والنشر ولتوزيع، ط2، القاهرة 2002، ص29.

3 أحمد حمد نعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (د.ط) بيروت، لبنان، 2004ص38

4 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، (ط.1)، الدار البيضاء 1990، ص132.

أ. الاستباق الداخلي:

هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية، ولا يخرج عن إطارها الزمني، فيما يعني[1] الاستمرار داخل إطار الحكاية وسبق الأحداث ضمنها دون الخروج عنها.

وتتجلى هذه الأخيرة في قصيدة "سألقاك" لمبروكة بوساحة في:

وما وضع الدهر يا شاعري

من الشوك في دربنا المنتظر

ورغم العواصف تحت الدجى

ورغم الثلوج ورغم المطر

سألقاك مهما تثاءب دربي

وطال–وطالت ليالي السهر [2].

هنا في هذه الأبيات تتحدى الشاعرة كل الظروف والمصاعب وما وضعه الزمن في دربهم في سبيل لقاء شاعرها، ومهما طال الانتظار وطال الطريق ويتجلى "الاستباق الداخلي" في حديثها ويقينها باللقاء رغم كل شيء، في إطار الحكاية دون الخروج عنها.

سوف تنسيك الليالي

ذلك الماضي الكئيب

ويطول العمر حتى

تجد القلب الحبيب

فتناجيه ويصغي

1 الطيف زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنكليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 2002 بيروت لبنان ص18.

2 مبروكة بوساحة (نوال)، عصارة العمر (ديوان شعر)، يسطرون للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجيزة، ص15.

وينادي من قريب

أيا التائه مثلي

سيرى الفجر كلانا

فنرى اليوم السعيد[1]

ويندرج هذا ضمن "الاستباق الداخلي "كذلك، وبعثها الأمل، والتفاؤل بالليالي لنسيان ما مضى من كآبة وحزن، ويأتي الاستباق داخليا في **اليقين** إنه سيأتي من يحبه ويكون له مستمع لهمومه، وسيطلع عليهم فجر وتسعد أيامهم، جاء هذا دون الخروج عن إطار الحكاية.

ب. الاستباق الخارجي:

هو الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية، يبدأ بعد الخاتمة ويمتد بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة، والوصول بعدد من خيوط السرد الى نهايتها، وقد يمتد الى حاضر الكاتب[2]، أي الخروج عن إطار الحكاية ويمكن ان تدخل شخصية وزمن الكاتب فيه.

ويتجلى "الاستباق الخارجي" في قصيدة السؤال المحظور في:

صارت جراحنا تغمر الشطآن!

يا رجلا فتح الرب بعينيه دروبا للشمس

جادلني فقد نصبح نبيين،

فكل الفقراء أنبياء![3]

1 مبروكة بوساحة(نوال)، عصارة العمر، ص23.

2 لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 16-17.

3 ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، (ديوان شعر)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (ط.2)، الجزائر 1983، ص21.

يقصد هنا أن جروحهم باتت كثيرة حتى بلغت الشواطئ وملأتها، وفتح الرب بعيني الرجل الدروب وأنارها إلى الطريق الصحيح والمنير، ويظهر الاستباق "الخارجي" في قوله (فقد نصبح نبيين، فكل الفقراء أنبياء) واستبق الحدث هنا وخرج عن إطار الحكاية في ذكره أن الفقراء نبيين، لان معظم الأنبياء المنزلين فقراء.

3. الاسترجاع:

وهو إعادة سرد أحداث ماضية وإرجاعها من جديد، وهو من التقنيات المهمة في السرد، مخالفة لسير السرد وتقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق[1].

حيث يعتبر أهم أنواع التعارض بين ترتيب القصة وترتيب النص هي ما يعرف تقليديا باستعادة الأحداث الماضية فيطلق عليها الاسترجاع[2].

والاسترجاع تقنية سردية مستعملة في القصة والرواية وكذلك السرد الشعري.

وينقسم الاسترجاع إلى نوعين: داخلي وخارجي.

أ. الاسترجاع الخارجي:

وهو ذاك الذي يستعيد أحداثا تعود إلى ما قبل الحكاية [3] العودة إلى حدث خارج إطار الحكاية (الشعر).

ويحظر "الاسترجاع الخارجي" في قصيدة "أغنية فلسطين" في:

أنا بنت أنجبتها

ثورة ملء الوجود

ومشت جندية خلف

1 مرجع سابق، لطيف زيتوني، ص18.

2 مرجع سابق، احمد حمد النعيمي، ص33.

3 لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 16.

أخيها كالجنود

فلذا لا أذرف الدمع

ولا أنسى عهودي[1]

في هذه الأبيات الشعرية تسترجع الشاعرة ذكرى الثورة الجزائرية المجيدة، وكيف مشت خلف أخيها كالجنود مساندة لهم ولبلدها بكل شجاعة، ومعبرة فيها عن قدرتها على مساندتها لفلسطين، لأنها عاشت وعانت نفس معاناتهم، ويحظر فيهم الاسترجاع الخارجي بالعودة الى استرجاع ذكرى الثورة الجزائرية.

ب. الاسترجاع الداخلي:

وهو الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي [2]، ويعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص[3].

يتجلى الاسترجاع في قصيدة "صورة" لمبروكة بوساحة في قولها:

لياليك في فرحتي العابرة

هنالك... ساحرة ساحرة

قطفنا بها من زهورِ المُنى

وطِرنا مع النشوةِ الطائرة

أتذكرُ مجلسنا في الحشيشِ

على السفحِ في الليلةِ الساهرةْ؟[4]

1 عصارة العمر، ص39

2 مرجع سابق، لطيف زيتوني، ص20.

3 أحمد حمد نعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص34.

4 مبروكة بوساحة، عصارة العمر، ص17.

واستعملت هنا الشاعرة الحذف لإشراك المتلقي في القصيدة، ويأتي الاسترجاع في تذكر ذكرى تركت الأثر في نفسها، وهي قطف الأزهار والمجلس وعلى السفح معبرة عن الفرحة، حيث وظفت هنا "**استرجاعا داخليا** "، وعادت بالزمن إلى حدث ضمن الحكاية الشعرية.

وفي قصيدة (إلى الملتقى) لأبي القاسم خمار، يتجلى **الاسترجاع الداخلي** كذلك في:

أتذكر أيامنا يا شريف

أتذكر لما رمانا خريف

وخضنا معا عاصفات الردى

نعاني مخاطر ليل مخيف

ودرب طويل طويل ممل

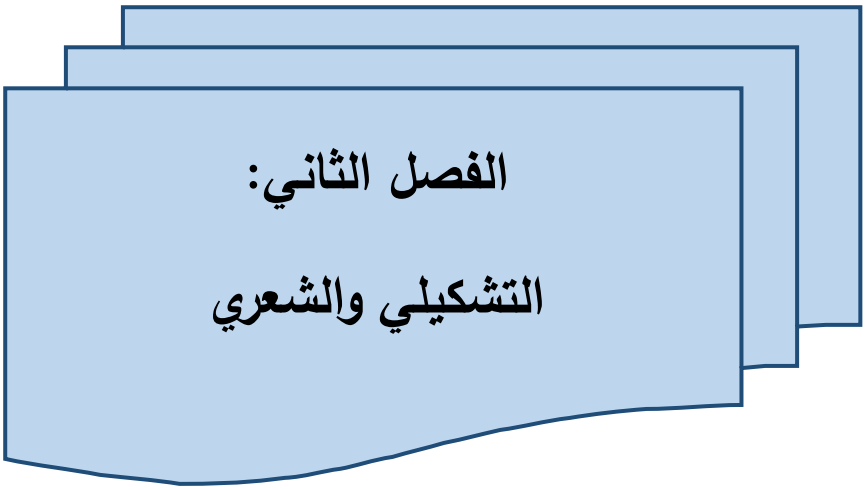
مشيناه يحدو خطانا أمل

إلى شاطئ مطمئن الرمال

إلى مرتع فيه ماء وظل[1]

يسترجع هنا الشاعر ذكرى أيامه الماضية الذابلة كأوراق الخريف، مع صديقه شريف، وما خاضوه في أيامهم من مشاكل ومصاعب جعلها كالعواصف، وطريق طويل جدا يبعث على الملل ومَشوه، وكلهم أمل أن هذا الطريق الطويل ينتهي إلى بر آمن، في هذا "استرجاع داخلي".

1 محمد أبو القاسم خمار، ربيعي الجريح (ديوان شعر)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر، (د.ت)، ص45.



- المبحث الأول: استثمار مجال التشكيل وألفاظه.
- المبحث الثاني: الاستثمار الشعري للألوان.

المبحث الثالث: علامات الترقيم، ـ الأشكال الهندسية ـ سواد الصفحة وبياضها.

- المبحث الأول: التشكيلي والشعري.

مفهوم التشكيل يعرفه جيروم هو عبارة عن عملية تنظيم لعناصر الوسط المادي التي يتضمنها العمل الفني لتحقيق الوحدة العضوية المسئولة عن الشكل العام للعمل الفني[1].

فالتشكيل هو عبارة عن ارتباط متبادل بين عناصر الوسط المادي والفن لتحقيق صورة جديدة يمكن رسمها في القصيدة، ومن جهة أخرى التشكيل هو أن يأتي الشاعر بمعنى مشاكل لمعنى في شعر غير ذلك الشعر أو في شعر غيره، بحيث يكون لكل واحد منهما وصفا أو نسبا أو غير ذلك من الفنون، غير أن لكل صورة أبرز المعنى فيها غير الصورة الأخرى ، فالمشاكلة بينهما من جهة الغرض الجامع لهما والتفرقة بينهما من جهة صورتهما اللفظية.[2]

فالتشكيل يمكن للإنسان التحكم فيه وتحديثه من شكل لآخر وتغييره من صورة لأخرى، فهو في وضعية سيرورة وتمثل شكلا دائما ومتموج للرؤيا للتحقيق وحدة متماسكة.

مما تجدر الإشارة إليه أنه عند استدعائنا لعناصر التشكيل لبناء النص فأننا نضع أنفسنا أمام نية قصدية مغايرة لنية كتابة النص الشعري، وهي نية التشكيل وقد توفرت أفعال التشكيل وألفاظه، واستثمرت متن النصوص فتنحصر بثلاثة أفعال (شكل –رسم–خطط) ومشتقاتها حيث نجد مثلا الفعل رسم مستثمرا في دواوين (مآذن الشوق) و(تحت المطر) و(حروف ثائرة) و(عزف لفجر آت) ففي نص مآذن الشوق يعبر الشاعر ويفتخر بوصف حبيبته، يقول:

وجهك يكتب في لوحات الخوف

سفرا نحو المدن الخضر

1 جيروم ستولنيتز، النقد الفني، تر: زكريا إبراهيم، مطبعة عين شمس، القاهرة، (د. ط)1974، ص :199.

2 ينظر: ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، (د. ط)، (د. ت). ص394.

يرسم في الأفق المعبر

صفير قطار...[1]

يبتدئ النص هنا بحب صادق يغزو قلب الشاعر، مما يجعله يأخذ بالاسترسال بوصف حبيبته والتي عبر عنها باستنطاق الجماد المتمثلة في (لوحات. المدن. قطار) وهذا فضلا عن اتسامه فعل الرسم بدلالة قوله (يرسم فيس الأفق المعبر)، وهنا يصف الشاعر وجه حبيبته وما يجول به من حب وشوق.

أما في نص (أهل وأغراب) فقد استثمر فعل الرسم في تفجير طاقات النص الموحية ببشاعة الناس:

احفظي يا قدس بعد موتي ودي ليت بعد الروح روحا فيك اهدي

وارسمي يا أرض من موتي لوحا لضمير الناس عنوانا لعهـــدي [2]

فالشاعر من شدة حزنه على بلاده والآلام التي يشعر بها، أصبح يعبر بحالة مأساوية فضيعة من شدة الحزن وعدم ثقته بالناس، فأصبح يأمر وهذا ما نجده في المقطع (احفظي. ارسمي) الدالة على استمرارية الحالة التي يعيشها في بلده.

أما في نص (تحت المطر) فجاء فعل الرسم يعبر عما يشعر به الشاعر من أمل يقول:

أيها اللآلئ...

لا تقفي مكانك بلا مضى..

فكوني أنت المعنى... ناصعا... براقا... طاهرا...

1 سعد مردف، مآذن الشوق، ص47.

2 مجموعة من الشعراء، عزف لفجر آت، ص144.

لنرسم الحياة على ارض تستحق الحياة... [1]

فالشاعرة بكلامها تشعرنا بوجود الأمان في هذا الحياة، ولأمل دائما موجود فبقولها (لنرسم الحياة) استخدمت فعل الرسم لترسم الحياة ودلالة ذلك الأمل والسلام الموجود في داخلها.

من جهة أخرى في نص (حروف ثائرة) جاء الفعل (رسم) ليجسد معاني رواها الشاعر:

طيفي هناك، لا بل هنا

يمحوني حينا

وحينا يرسمني

وأنا في الصحراء منعزلا[2]

الشاعر بعباراته الحساسة ملئ بالشوق إلى حبيبته فباتت ألفاظه مكشوفة خاصة وفي قوله (طيفي هناك، لا بل هنا) فهذه العبارة توحي بأن الشاعر في حالة اشتياق وأن الحظ لم يكن معه، فهو يرسم ما بداخله عليه بحالة شوق.

من جهة أخرى جاء في نص (تحت المطر) الفعل شكل ومعناه تكوين الشيء ليأخذ صورة معينة:

فقط أنا أواصل المشي هكذا... وأعيش سلسلة أيامي بهذا الشكل

الذي تحددت أبعاده في صورة تلك القارورة التي لا أدري إن كنت أنا ألجأ إليها أو أنها هي التي تأبي فراق ذراعي التي شردت في ليل مات عندما لم أفهم سكونه ودفأه وحكمته...[3]

1 مريم لجيار، ديوان تحت المطر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2014، ص33.

2 قويدر قيطون، حروف ثائرة، ص7.

3 مريم لجيار، تحت المطر، ص43.

الشاعرة هنا وقفت عند وصف حالتها وهي في حالة ثملة وأدخلت الفعل (شكل) لتصف شكلية أيامها التي تعيشها وهي تحتسي الخمر.

والخمر هو رمز صوفي، يدل على نشوة الحياة، رغم كل الظروف القاسية التي تعيشها الشاعرة.

وأخيرا نقف أمام فعل (التخطيط) بوصفه أحد مشتقات فعل الرسم الذي توظفه النصوص (تضاريس لوجه غير باريسي) يتحول فعل التخطيط إلى واسطة لتكريس مظهر من مظاهر الاستعارة للخروج بمعنى تقرير مصير الإنسان:

تضحك ترثي للعمق للندم

تدخل عبر القفل، يتسكع المخاض خلف

ظل الباب..

يسكن قلبي بمواطن الغياب

اخطط حصيرا بالرمل.. هدمنا الحدود..

هيه.. علمنا الأحلام التمرد فتحدثنا [1]

دلت هذه الأبيات الشعرية على نبرة الندم والحزن والذي هما بالشاعر وجسد حزنها متمثلا بالمخاض أي أن أوجاعه كأوجاع المرأة التي على وشك الولادة، أقصى ألم تعانيه، كذلك هي حالة الشاعر، وباستعمال الشاعرة (تخطيط حصيرا بالرمل) دلالة عن الحزن للفراق، في الواقع، فكل شيء بقي خطا على الرمل، بينما في الأمل نفعل كل ما نريد نتمرد على الواقع، ونتحدث، ونهدم حدود الفوارق بين الرجل والمرأة، لنعيش الحرية.

1 ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص44.

أما في نص (تحت المطر) فيأتي فعل التخطيط لتكريس واقعة شعرية محملة بكنايات دالة على التعبير عن حالة من اليأس إلى الأمل ليقدم لنا صورة شعرية نابضة بالحياة

وأنا قررت الخروج من المنزل في هذا المساء الماطر...

رسمت خطواتي على الدرج في صمت وخرجت...

وضعت خوذتي على رأسي

وركبت الدراجة ثم أطلقت العنان لسرعتي...[1]

اتخاذ القرار كان بعد تردد طويل، والمنزل هو المكان الضيق، والانطلاق فضاء واسع، فيه حرية أكبر، أي الخروج من العزلة إلى الفضاء الرحب، ركوب الدراجة فيه تمرد على الوضع الذي تعيشه لأن المرأة في عاداتنا لا تركب الدراجة. وأي الثورة على الوضع وقلب الموازين، لمسايرة وتيرة الحياة السريعة (أطلقت العنان لسرعتي). ورغم ذلك أخذت الاحتياطات اللازمة لدخول هذا المجهول من خلال (وضعت الخوذة على رأسي) فيها كتم للأصوات المرتفعة المادية لتقييد المرأة وفيها حماية من متطلبات الحياة.

هذا فيما يتعلق بأفعال التشكيل أما ألفاظه فتتوافر في نصوص (مآذن الشوق) و(عزف لفجر آت) و(تحت المطر) و(تضاريس لوجه غير باريسي)ففي نص تضاريس لوجه غير باريسي يقترب لفظ تماثيل من لفظ الأصنام من حيث كونهما علامات بصرية تحيل على مظاهر تشكيلية مقصودة ، تهدف في معظم الأحيان إلى صياغة رمز شعري موحٍ بالجمود

ها أنا إذا ارجم الحزن من المسامات

أغوص في زمهرير يقطع جلد الشوك المتدحرج

استحم في أصوات النبض، المرتلة لشعائر السخط

1 مريم لجيار، تحت المطر، ص39.

تهدم التماثيل القمع، بساحات القلب

والأيدي الخشنة العائدة من مدن الشوق والعطر

والكلاب البوليسية...

تحمل رائحة الطين المحروق والدم المبصر.[1]

فالمقطع وصف الحالة المزرية الداخلية والخارجية التي يعيشها الشاعر في وطنه من الم وحزن وتحصر على وطنه، بسبب المستعمر الغاشم الذي استحوذ بشكل بشع على خيرات الوطن فتهديم التماثيل التي هي القوالب الجاهزة التي وضعتها المرأة لتقييد حركة المستعمر بحيث خنق الأنفاس كسجن تحول إلى مأساة نفسية يعيشها الإنسان.

- المبحث الثاني: الاستثمار الشعري للألوان:

يعد اللون أحد أهم آليات فن الرسم سابقا، أما اليوم فقد انزاح اللون من الفن التشكيلي إلى الشعر بفضل المدلولات النفسية التي يحملها حيث(أن القصيدة العربية يتوازى فيها توظيف اللون مع مسيرتها نفسها إلي حد كبير، ذلك أن وعي استخدامها للدوال اللونية ،كان في آن واحد وعيا لإشكالاتها في نطاق العلاقات المتبادلة بين مضمونها، ولغتها وموسيقاها...، والقصيدة العربية الحديثة تشهد احتفالا بجماليات اللون في كل اتجاه وعبر كل المستويات[2]

1 ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص25

2 ينظر كليود عبيد، جماليات الصورة في جدلية العلاقات بين الفن التشكيلي والشعر ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1431 هـ 2010م، ص 140.

بحيث يري الجاحظ أن الشعر جزء من التصوير وما هو إلا عالم من الألوان ، وإبداع الرسام يظهر في حسن استخدامه لألوانها وتنسيقها، كذلك الشاعر فإن إبداعه يظهر في حسن تخيره لألفاظه ومعانيه وترتيبها .[1]

ومن بين الألوان الطاغية، والتي وظفها الشاعر الجزائري المعاصر في قصائده نذكر : اللون الأبيض، الأحمر، الأخضر، والأسود.

أ. اللون الأبيض:

اللون الأبيض، كاللون الأسود المعاكس له ،يقع في طرفي السلم اللوني، إنه لون تام ومكتمل، تارة يعني الضباب وتارة هو حصيلة الألوان [2] ، والأبيض يدل على الصفاء والنقاء،﴿ يطاف عليهم بكأس من معين بيضاء لذة للشاربين﴾ كما وصفت حواري الجنة ﴿كأنهن بيض مكنون﴾

ويرمز أيضا الأبيض إلى الغبطة والنقاء والطهر والعفاف والسلم .[3]

وتستدعي الشاعرة مريم لجيار اللون الأبيض في قصيدة " أمانة في الضمير" فتقول :

ذهنها أصفى وأنقى من شظايا الزجاج

لا تدعيني ولتبقى خواطرنا في اندماج

فقلبانا متوجان بنصاعة بياض الحجاج

عايشت على هذه الأرض الأمان والخوف والمرير

---

1 ينظر: . نصرة محمد محمود شحاته، اللون ودلالاته في الشعر البحتري، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا جامعة النخيل، عمان، الأردن، 2013، ص3.

2 كليود عبيد، الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزياتها ودلالتها، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013، ص53 .

3 يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص33.

أسارير وجهك تخبئ من الحنان الكثير...[1]

تتحدث الشاعرة في هذا المقطع عن القلبان المتوجان بنصاعة البياض، مثل بياض الحجاج، ودلالة اللون الأبيض ترمز إلى النقاء والصفاء مثل نقاوة الحجاج وصفاء قلوبهم المليئة بالأيمان القوي وحب الله المخلص الخالي من الشوائب نوفي قصيدة حر الجنوب" لحرير السعيد" فقد وظف اللون الأبيض فيقول :

لا تسالي عيني كم عانت الأرقا

بل كم تهالي أن امسح الأفقا

وجد ينام وينمو بين أوردتي

كالماء يسري بثمر الغصن إن دفقا

واليوم لحت يدا بيضاء ناصعة

نورت ناصيتي ورششتها عبقا.[2]

الشاعر هنا رغم الأرق الذي يعيشه إلا أنه بات الأمل موجود، وذلك تجسد في العبارات التالية (ينمو، وجد، يسري، نورت) وأصبح اللون الأبيض يدل على الصفاء والسلام والأمل لكي يبقى شعاع الأمل موجود دائما.

ب. اللون الأحمر:

يعتبر اللون الأحمر عامة الرمز الأساس لمبدأ الحياة بقوته، وقدرته والمعانة، هو لون الدم والنار يملك دائما نفس التعارض الوجداني لعنصري الدم والنار، كما هو لون الروح ولون الشهوة والقلب والعلوم، والحياة ولون الجمال والغنى ولون الخلود والصفاء والسعادة

1 ديوان تحت المطر، مريم لجيار، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص 276.

2 مجموعة من الشعراء، كتاب عزف لفجر آت، السعيد حرير (حر الجنوب)، ص 52.

والتناسق.[1] كما يشير إلي الشهوة والثورة والتمرد والحركة والحياة الصاخبة والغضب والانتقام والقسوة [2]، وفي هذه القصيدة يلجأ الشاعر سعد مردف إلي مدح شهداء الثورة التحريرية عند زيارة الرئيس السابق عبد العزيز بوتفليقة إلي مدينة المغير فيستخدم اللون الأحمر ويقول: في قصيدة عيد وادي ريغ

بشراك يا أرض المغير ابشري اليوم عيدك فابسمي وتنوري

هذا الرئيس أهل يملا بشره بلد النخيل فارضها من كوثر

وسماؤها من فضة ورياضها كقلوبنا فاحت بمسك ازفر

يا حضها في الغانيات تزينت في عرسها وسمت لهذا الحيدر

يا صاحب القلب الكبير تحية مني إليك مزجتها بالعنبر

ونثرتها كصراح نفسك حرة ولدت غداة الفجر يوم نفمبر

شهداؤنا نفحوك عطر أريجهم وبخالص الود القديم الأحمر [3]

يهنئ الشاعر مدينة (المغير) التي تميزت عن باقي المدن في ذلك اليوم المتميز والمتفرد بزيارة السيد رئيس الجمهورية السابق عبد العزيز بوتفليقة، فقد تزينت، وفاحت بالمسك، حيث يشيد الشاعر بشهداء الثورة التحريرية الكبرى ويحييهم، ودلالة اللون الأحمر هي تكمن في الثورة والمقاومة ودم شهدائنا الأبرار الأمجاد الذين ضحوا بأنفسهم محبة في وطنهم.

وكذلك تلجأ الشاعرة مريم لجيار إلى استعمال اللون الأحمر في قصيدة لآلئ الروح فتقول :

1 كليود عبيد، الألوان دورها تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها، ص 73-80.

2 يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار الثقافة، القاهرة، 1995. ص 33.

3 سعد مردف، ديوان يوميات قلب، ص 88.

وجهك حمرة من الحياء تغشاه

ولفظت شفتاك كلمات نور[1]

استعملت الشاعرة رمز الأصالة والوفاء العربي كلمة (جواد وفرس) وبينت مدى شوقها للقائه أو ارتباطها به فوظفت العديد من حروف الجر والعطف، بينما الود كان متبادلا فقالت (وجهك– حمرة) دليل الخجل والحياء والحشمة والشوق، كما تدل على السعادة والحب والوجد.

ج. اللون الأخضر:

بين الأزرق والأصفر يأتي اللون الأخضر محصلة تزواجهما اللوني، والأخضر هو لون الأمل، والقوة وطول العمر، هو لون الخلود، الذي ترمز إليه كونيا الغصون الصغيرة الخضراء ذكر الأخضر في القرآن الكريم، في سبع آيات، وله دلالته المتميزة، عن باقي الألوان ومقدم عليها، إذا هو من الألوان المحببة أنه لون الجنة، ولون الحياء، ولون القيامة، وقد وعد المسلمون المتقون بالجنة حيث السندس والإستبرق الأخضر في الظلال الأخضر.

في أرجاء الجنة وجوانبها كما يرمز في الفكر الديني اللون الأخضر للخير والإيمان وهو شائع في قباب المساجد وأستار الكعبة .[2] كما يعد هذا اللون عنوان انبثاق الحياة والصحة ويرمز إلي الكون والطبيعة والربيع والمرح والسرور والشباب .[3]

وفي قصيدة سلامي إلى امرأة لمريم لجيار استخدمت اللون الأخضر فتقول:

يا قلب الضياء

يا من تقطن

1 مريم لجيار، ديوان تحت المطر، ص 133.

2 كليود عبيد الألوان، دورها تصنيفها ومصادرها ورمزيتها دلالتها، ص 91–93.

3 المرجع نفسه، ص95.

في قلب زهرة علياء

أعطيك من عمري الحنان

ومن صلاتي الدعاء

والصلاة في روحي شجرة خضراء

والدعاء هو الهواء[1].

وظفت الشاعرة رمز ديني والمتمثل في العبارتين الصلاة والدعاء كما بينت مدى حبها والتمسك بالشخص الذي تحبه وارتباطها به القوي فاستعملت اللون الأخضر المرتبط بالشجرة الذي يدل على المقاومة والصمود والقوة والثبات وعدم الضعف والتخلي.

وفي قصيدة السنبلة والقنبلة لمراد أبو بكر يظهر اللون الأخضر ذو دلالة مختلفة فيقول

وكيف تحلم يا سيدي بان تجهز الجحافل

لتفتح القلاع والحصون والمدائن

وأنت بعد لم تعلم الأطفال

كيف يصبح الحصاد

عرسنا أخضر السنابل[2]

بين الشاعر هنا في هذه الأبيات لسيده بأنه لا يمكن أن نشيد القصور والحصون وأبنائنا في جهل وأمية والعبارات الدالة هي السنابل الحصاد الأطفال، حيث ارتبط باللون الأخضر فأصبح يدل اللون على النمو والمنفعة والحرية والقوة والتعامل الحسن.

1 مريم لجيار، تحدت المطر، ص42.

2 مجموعة من الشعراء: كتاب عزف لفجر آت، مراد أبو بكر (السنبلة والقنبلة)، ص167.

د. اللون الأسود:

هو اللون المضاد للأبيض والمعادل له كقيمة مطلقة هو كالأبيض من حيث إمكانية وجوده في طرفي السلم اللوني، بما هو نهاية للألوان الباردة والحارة أيضا كما هو لون مضاد لكل الألوان كما يعبر الأسود عن السلبية المطلقة حالة الموت إذن اللون الأسود لون الحداد، كذلك يعبر عن المرجعية والقوة كما قد ورد اللون الأسود في أربع آيات من القرآن الكريم ذكر فيها المجرمون والكفار والمنافقون وذكر الأسود في الإسلام في سياق الحديث عن كراهية أهل الجاهلية للأنثى، [1] كما يرمز أيضا للحزن والخطيئة والضلال والقساوة والصلابة والألم [2]، وفي قصيدة شكاة عانس للشاعر سعد مردف يظهر اللون الأسود فيها

حزنت وتاهت في الدموع وليتها وجدت عقولا تفهم العبارات

وتناومت والحزن يأكل قلبها فعل الكئيب ينوء بالحسرات

العمر درب طال فيه تنهدي والوحشة السوداء في جنباتي.[3]

يبرز اللون الأسود في القصيدة دلالة الحزن والوحدة والكآبة الطاغية على العانس، كما يدل على التشاؤم والحالة السلبية، ولعل أبرز الكلمات الدالة على اللون البارزة في الأبيات كقوله الحزن يأكل القلب الكئيب حيث انه يصف طول انتظارها لمن يغير حياتها وأشخاص تعيش لأجلهم.

وفي قصيدة ابني الصغير يغوص التشكيل الشعري في باطن الأسود حيث تقول الشاعرة مريم لجيار:

ونظراتها قد ذهلت وذبلت

1 كليود عبيد، الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها دلالتها، ص 63-66.

2 يوسف حسن، نوفل الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف القاهرة 1995 ص 33.

3 سعد مردف، ديوان يوميات قلب، ص 38.

تلك الشوارع تحمل النار والرماد والأشلاء والأطفال

وأراها قد سئمت ألوان الموت والسواد والأشلاء والأنذال[1]

أبرز العبارات الدالة على اللون (الموت، الأشلاء، رماد، نار) كل هذه ترتبط باللون الأسود حيث يرمز هنا اللون إلى الحزن والحداد والظلام والألم والقساوة والحرقة في داخل القلب، كذلك الخوف والذل والإهانة.

وقد برزت في قصائد الشاعر الجزائري المعاصر عناصر جمالية وفنية تكمن في قوة الإيحاء التي لا تنفصل عن التراث والتاريخ المجيد الوطني، كما تكمن الجمالية أيضا في استخدام اللون الذي أعطى دلالات ورموز جديدة تساهم في تحفيز القارئ على القراءة، والكتابة الشعرية ذات أبعاد جمالية حتى أنها تقرب للمتلقي الصورة فكأنهما مشهد حقيقي ينظر إليها ويدرك ألوانها.

- المبحث الثالث: ـ علامات الترقيم، ـ الأشكال الهندسية ـ سواد الصفحة وبياضها.

أولا- علامات الترقيم:

ونعني بعلامات الترقيم: {وضع علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات؛ لإيضاح مواضع الوقف، وتيسير عملية الفهم ولإفهام}

إن علامات الترقيم ليست ترفا كتابيا زائدا كما قد يتبادل إلى أذهان البعض ((وإنما هي مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة العين والكتاب)). ويدل على أهمية علامات الترقيم قدم اعتناء الإنسانية بها[2].

1 مريم لجيار، ديوان تحت المطر، ص 97.

2 مريم لجيار، ديوان تحت المطر، ص 98.

ثم استمرت النظم الترقيمية في التطور والنمو حتى وصلت إلى صورتها الراهنة، وأدائها المتميز على المستويين البنائي والصوتي. فعلامات الترقيم ((تشير إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة، أو بين جمل مؤلفة لنص ما، وتدل أيضا على علاقات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة. هذا من الناحية البنائية التركيبية. أما من الناحية الصوتية، فان علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت)) من خلال تمظهرها في جوار الأبجدية. وقد ((بقي جانب أخر من لغة الحديث لم تستطيع الأبجدية كما نعرفها نقله إلى القارئ هو نبرة الصوت وإشارات المتحدث، وهكذا لم يستطيع الكاتب إيصال أفكاره إلى القارئ على النحو المناسب من الوضوح والتأكيد والتعجب كما لو كان قارئا لما كتب، لذلك كان لابد من التوصل إلى رموز بصرية أخرى تعبر عن هذا الجانب في اللغة المنطوقة ولا تستطيع الأبجدية القيام به فكانت علامات الترقيم)). فهي تقوم ((بضبط نبرة الصوت في الكتابة وبالتالي ليعرض الصوت كلية بالعين، وسرها الكبير هو وظيفة كونها مخرج المشهد، فهي شاهدة على أننا نتكلم بشئ آخر غير الكلمات، برؤيتنا، ويدينا، وجسدنا كله)). فعلامات الترقيم دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى، وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري ((مثل الوقف، والنبر، والتنغيم، والإيقاع، والمدى، وسرعة الدفق، والمفصل فضلا عن الوصل والفصل، لكن الترقيم لا يشمل هاتيك المسائل في ذاتها بل من جهة تسجيلها بصريا في غصون السلسلة المكتوبة قصد المساعدة على إتقان القراءة الجهرية، وصون المعنى عن الالتباس، وتمكين الكلام من الاحتفاظ على شحنته العاطفية وطاقات التعبير والتبليغ الكامنة فيه)).

وبالرغم مما لعلامات الترقيم من أهمية كبيرة إلا أنها لم تنل ما تستحقه من البحث المعمق الذي يكشف عن دورها في البنية النصية من زاوية التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. ومرد ذلك في اعتقادنا إلى تأخر دخولها إلى ميدان الكتابة العربية، فقد

((وضع قواعدها في الكتابة العربية احمد زكى باشا سنة 1911 م على أسس تنفسية تنغيمية في المقام الأول))[1].

كما يرجع تجاهل دراسة علامات الترقيم إلى النظرة الهامشية التي منيت بها والتي اعتبرتها هامشا ملحقا بمتن (أهم منه) هو الأبجدية ممثلة في قوتها التواصلية وقابليتها للتأويل. ولذلك لم تتجاوز دراستها في الثقافة العربية تحديد وظائفها في تنظيم الكلم في مباحث تعليم التحرير والإملاء بشكل عام.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح في هذا السياق هو: لم ندرس علامات الترقيم في النص الشعري ما دامت ذات وظائف ثابتة واستعمالات كتابية محددة مسبقا؟

إن الشعر العربي الحديث يستمد تقنياته الإبداعية من انحرافاته الأسلوبية التي طالت معايير البنى الموسيقية، واللغوية، وصولا إلى الشكل البصري للنص. كما أن طبيعة الشعر العربي الحديث تنشد الإفلات من القيود المؤسسية المرعبة مما يعني انه لا يرغب في تحمل المزيد من القيود والمعايير مثل علامات الترقيم. لكن الشعر العربي الحديث استدرج علامات الترقيم لخدمة منحاه الإبداعي التجاوزي وعاملها معاملة الدوال اللغوية وذلك بشحنها بدلالات ووظائف جديدة تحيد عن المألوف من دلالاتها ووظائفها. وبالنظر في تجليات علامات الترقيم تجدها تتمظهر في محورين رئيسين في الشعر العربي الحديث

1 – محور علامات الوقف.

2 – محور علامات الحصر [2].

1 مريم لجيار، ديوان تحت المطر، ص 98.

2 محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 2008، ص 199.200.

1 – محور علامات الوقف:

ونعني بعلامات الوقف: علامات الترقيم التي ((توضع لضبط معاني الجمل، بفصل بعضها عن بعض، وتمكن القارئ من الوقف عن بعض المحطات الدلالية، والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة وتضم: النقطة، الفاصلة، النقطة – الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة الانفعال، نقطتا التفسير، نقط الحذف)).

وقد استعملت علامات الوقف في الشعر العربي ضمن دلالاتها الوظيفية وفي مواضعها المحددة مسبقا. وقد اكتسبت بعضها دلالات ومواضع جديدة. وبعضها الآخر تطور في اتجاه تكوين علامات ترقيمية جديدة تناسب روح التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. ولذا فإننا سنقارب علامات الوقف على أساس إنتاج الدلالة الجديدة، وابتكار العلامة الجديدة في الشعر العربي الحديث.

1-1-النقطة: {صورتها البصرية هي.}

((وهي تشير إلى نهاية الكلام وانقضائه واستقلاله عن ما بعده معنى وإعرابا، كما أنها تساعد القارئ على فهم محتوى القول : إضافة إلى أنها تسمح له أثناء القراءة الجهرية بوقفة يتزود أثناءها بالنفس الضروري لمواصلة القراءة))[1]

ومن الأمثلة على استعمال النقطة في ما وضعت من أجله نص(في السجن) :

نكب سلاحك ثم قل

سقط الملك

يحيا الملك

سقط الملك

1 المرجع السابق نفسه، ص 199.

يحيا الملك [1].

فقد استعمل الشاعر النقطة في موضعها المحدد في نهاية المقطع تتمثل في انتهاء الكلام تسجيلا بصريا

1-2- نقطتا التوتر: {صورتها البصرية هي..}

ونعني بنقطتي التوتر: وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري بدلا من الروابط النحوية

وقد ابتكرت نقطتا التوتر في الشعر العربي الحديث ووظفت في إطار التلقي البصري لحسم الجدل بين الشفهي والمكتوب من خلال دلالتها البصرية على توقف صوت المنشد مؤقتا بسبب التوتر الذي يدفعه إلى إسقاط الروابط النحوية [2].

ومن النصوص المبنية بتقنية نقطتي التوتر الدالة بصريا على التوقف المؤقت لنبرة صوت المنشد نص تضاريس لوجه غير باريسي:

ابحث عن ركن لا مرآة فيه،

مختصرا طريقي إلى وجهي،

أجري.

أجري

أجري [3].

1 نور الدين درويش، السفر الشاق، رابطة إبداع، الجزائر، ط1، 1992، ص 78.

2 محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 204.

3 ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص 9.

استعملت الشاعرة نقطتي التوتر وحذفها للروابط النحوية وتكرارها للفظة اجري أكثر من مرة دليل على أنها كانت في حالة توتر شديد لأنها كانت في حالة البحث عن مرآة مفقودة وجل تفكيرها في سبيل وجودها ومع التفكير كانت تجري أيضا وبالتالي فهي غير مستعدة لتوظيف الروابط المنطقية واللفظية فحلت محلها نقطتي التوتر.

من النصوص التي استعملت نقطتي التوتر فيما وضعت من أجله نص (حنين لا يصادقه الغناء):

في منتهى الفراغ الصائب،

المندى بعنفوان الفضة

وأسماء المطر،

رديفة الميلاد..[1]

وظفت الشاعرة نقطتي التوتر بدلا من حرف العطف بين جملتي (وأسماء المطر، رديفة الميلاد).

1-3- نقط الحذف: {صورتها البصرية هي ...}

((وتسمى أيضا نقط الاختصار، وهي ثلاث نقط لا اقل ولا أكثر توضع على السطور متتالية أفقيا لتشير إلى أن هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة))[2]

ومن النصوص التي استعملت نقط الحذف فيما وضعت من اجله نص ظلي المنهزة:

وألقاك في ساحة الرفض أنت المعادي

دموعك كانت على الحد تجري

1 منيرة سعده خلخال، أشجان الملح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2013، ص 55.

2 . محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص .205

كانت دموعي في كل وادي

بعيدا...[1]

فقد استعمل الشاعر نقاط الحذف ليدل على أن هناك كلاما آخرا محذوفا، متعلقا بالمخاطب والمتكلم عن السواء، وذلك للإيجاز ولاختصار، وتجنبا لإطناب يسبب الملل.

ومن النصوص المبنية بتقنية نقط الحذف لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي بصريا، جاء في نص (سيتم الحصاد):

... كان زمنا

... وهذا زمان...)

صاح الفقراء المترقبون

ها.. عاد ((هوشي منه))

نفض القرون الخاطئة... [2]

استعملت الشاعرة نقاط الحذف لتبين أن الزمن له بداية ونهاية ووسط، فهي بهذه العملية وكأنها تركز فقط على جزء معين محدود من الزمن الذي برز فيع الفقراء بكثرة يترقبون عطايا المحسنين.

1-4- نقطتا التفسير: {صورتها البصرية هي:}:

(وتسميان نقطتي البيان، ونقطتي التوضيح. وتستعملان في موضع القول والتوضيح والتبيين)[3]

1 نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 26.

2 ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص 36.

3 محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، 2008، ص 214.

ومن النصوص التي استعملت نقطتي التفسير في ما وضعت من أجله نص:

حيران يد فعني صوت. ويمنعني

صوت يقول: دع الأفكار تختمر

وكيف اسكت يا جرحا يمزقني

لولا التنفس بالأشعار انفجر [1]

فقد استعمل الشاعر نقطتا التفسير في موضعها المحدد في هذا المقطع: في موضع القول وبعد فعله مباشرة.

من النصوص المبنية بتقنية نقطتا التفسير فيما وضعت من اجله نص (حنين لا يصادقه الغناء):

وجدرانه سليلة الكثبان البارقة

ويصحو البحر في مغيب

تكتحل به عين المرآة

إذ تدعوها: حبيبتي..

والطريق قدسية المعني [2]

فقد استعملت الشاعرة نقطتا التفسير في موضعها المحدد في هذا المقطع: في موضع التوضيح والتبيين.

1 نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 37.

2 منيرة سعدة خلخال، أشجان الملح، ص 62.

1-5-الفاصلة: {صورتها البصرية هي،}:

وتدل على الوقف القليل في الجملة الواحدة، وقد استعملت الفاصلة في الشعر العربي الحديث ضمن دلالتهما الوظيفية، ولم نرصد لها – في حدود بحثنا – أي توظيف فني جديد[1]

ومن النصوص التي استعملت الفاصلة فيما وضعت من أجله نص (أين العروبة يا عرب):

أين الشهامة، أين العز في بلدي

أين العروبة والإسلام يا عرب

مدوا الأيادي، سيوف الثار تطلبنا

ردوا النداء جنود، اقتربوا

ضموا الصفوف، لعل الله ينصرنا

بالله اكبر، يأتي النصر والغلب[2]

فقد استعمل الشاعر الفاصلة في هذا المقطع في موضعها الدال على الوقف القليل في الجملة الواحدة.

1-6-الفاصلة المنقوطة: { صورتها البصرية هي؛}:

((وتدل على الوقف المستطيل في الجملة الواحدة، أو فصل الجمل المستطيلة المتتابعة التي ترتبط بمعنى واحد أو بموضوع واحد)) وقد استعملت الفاصلة المنقوطة في

1 ينظر محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 215.

2 نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 16.

الشعر العربي الحديث ضمن دلالتها الوظيفية الطبيعية ولم نرصد لها – في حدود بحثنا – أي توظيف فني جديد [1]

من النصوص التي استعملت الفاصلة المنقوطة في ما وضعت من أجله نص (العنف والإقناع):

ولذا كان أول الفرض في الإسلام: "اقرأ" لو أنهم فهمونا

يا دعاة الإسلام ؛ ادعوا بإقناع وعلم لعلكم تنجحونا[2]

فقد استعمل الشاعر الفاصلة المنقوطة في موضعها الدال على فصل الجمل المستطيلة المتتابعة المرتبطة بمعنى واحد أو موضع واحد. والموضوع الذي ترتبط به الجمل في هذا المقطع هو: دعوة إلى الإسلام.

1-7- <u>علامة الانفعال:</u> {صورتها البصرية هي ! }

((وهي تدل على التعجب والحيرة والقسم والنداء والتحذير ونحو ذلك))

((وتسمى خطأ "علامة تعجب " أو " نقطة تعجب " لأن التعجب ليس إلا تعبيرا على حالة انفعالية واحدة من حالات التأثر والانفعال)) [3]

ومن النصوص التي استعملت علامة الانفعال فيما وضعت من أجله نص (الأقواس):

حرف مسكين

خائف من يقظة الحنين

1 ينظر محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص216.

2 أحمد سحنون، ديوان الشيخ أحمد سحنون، ص 14.

3 ينظر محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 215.

من شروع القلب في ورود الرقة!

حرف مشاكس[1].

وظفت الشاعرة علامة الانفعال ليتناسب مع طبيعة السياق، فهو في مقام، التأثر والتأثير لأنه يتناول، لحديث عن القلب ورقته لا العقل وحكمته.

من النصوص التي استعملت تقنية علامة الانفعال نص (تضاريس لوجه غير باريسي):

أطارد ظلا راكضا في الجراح،

-انتظر..!

أيها الرفيق الغريب، انتظر!

حدق في خطوط الظلمة بوجهي[2]

فقد استعملت الشاعرة علامة الانفعال للدالة على انفعال النداء الذي يعد أحد المواضع الطبيعية لعلامة الانفعال.

1-8- استفهام: {صورتها البصرية هي ؟}:

قد شاع استعمالها في الشعر العربي الحديث للدلالة على الاستفهام[3]

ومن الأمثلة على استعمال علامة الاستفهام فيما وضعت من أجله نص (في السجن):

أين الذي تتحدث الطرقات عنه

وعن نشيد كل اليوم؟

1 منيرة سعده خلخال، أشجار الملح، ص13

2 ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص 1.

3 ينظر محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص:212

أين السجن ؟[1]

فقد استعمل الشاعر علامة الاستفهام في موضعها المحدد بعد الاستفهام مباشرة، ومن النصوص المبنية بتقنية علامة الاستفهام فيما وضعت من أجله نص (نسمة في نفسي...):

واقترفت في حق نفسي ظلما

فيا ترى.. هل سأنساه يوما؟ [2]

وهنا وظفت الشاعرة علامة الاستفهام لأنه في مقام التساؤل، فهي في هذا السياق تعاتب نفسها التي ظلمتها ولم تعطيها حقها، هل ستنسى هذا الظلم.

2- محور علامات الحصر:

ونعني بعلامات الحصر: علامات الترقيم التي تستعمل لحصر جزء من النص الشعري ((وهي من الوسائل المهمة التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه، وهي تشتمل على العلامات التالية: العارضتان، المزدوجتان، الهلالان))

وقد استعملت علامات الحصر في الشعر العربي الحديث ضمن دلالاتها الوظيفية وفي مواضعها المحددة مسبقا. وقد اكتسبت بعضها دلالات ومواضع جديدة، وبعضها الآخر تطور في اتجاه تكوين علامات ترقيمية جديدة تناسب روح التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. ولذا فإننا سنقارب علامات الحصر على أساس إنتاج الدلالة الجديدة، وابتكار العلامة الجديدة في الشعر العربي الحديث.

2-1- العارضة: {صورتها البصرية هي}:

((ويطلق عليها الشرطة أيضا، وتستعمل لأغراض كثيرة أهمها: في أول الجملة الاعتراضية وآخرها، ولفصل الكلام بين المتحاورين عند الاستغناء عن ذكر اسميهما أو

1 نور الدين درويش، السفر الشاق، ص76.

2 مريم لجيار، تحت المطر، ص 42.

الإشارة إليهما بـ قال، أو أجاب، أو رد، ولفصل الأرقام أو الحروف الترتيبية عن العناوين، ولحصر أرقام الصفحات، وتركيب المصطلحات)).

هذه هي الدلالات الوظيفية للعارضة التي سار عليها الاستعمال الترقيمي الشائع في الكتابة. ونظرا لتنوع استعمالاتها فان ما يهمنا منها هو ما يتعلق بدلالات المتن الشعري[1].

ومن الأمثلة استعملت العارضة فيما وضعت من أجله نص (صحوة حلم):

يا شيخ من أنت، بل من أنت يا رجلا

أ أنت في يقظتي أم أنت في حلمي

علا م . تبحث . ليلى . لا وجود لها

ليلاك من زمن نامت ولم تقم[2]

استعمل الشاعر العارضة في هذين البيتين لينبه على أن المقصود من الفعل تبحث هو: شخصية ليلى وليس شخصية الشيخ أو أحدا أخرا.

2-2- الهلالان: { صورتها البصرية هي ()}:

((ويطلق عليها البعض " القوسان" ويستعملان لأغراض كثيرة أهمها حصر: مقابل أجنبي لمصطلح تقني معرب، وأسماء الأعلام الأجنبية المكتوبة بلغتها الأصلية، وعبارات التفسير، والدعاء القصير، وألفاظ الاحتراس، والضبط، والأسماء الشخصية للمؤلفين، والأرقام الترتيبية وأرقام الإحالات وأرقام الهوامش المقابلة لها، وأرقام الولادة والوفاة)). هذه هي

1 ينظر محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 217.

2 نور الدين درويش، السفر الشاق، ص80.

الدلالات الوظيفية للهلالين التي سار عليها الاستعمال الترقيمي الشائع في الكتابة. وقد وظف الهلالان خارج دلالاتهما الوظيفية في محور واحد في الشعر العربي الحديث.[1]

ومن النصوص المبنية بتقنية الهلالين في ما وضعت من أجله نص (عهد الشفق):

ورصينة كوهج العراء

فواحة بالنوى والامتداد

وفي تقدير الـ (ما بيننا).. قاسية

رواه الحزن [2]

استخدمت الشاعرة هنا الهلالين أو القوسين لتبين أن هذا الكلام ليس عربيا وإنما أجنبي ولكنه كتب بلغته الأصلية حفاظا على الأمانة العلمية.

ومن النصوص التي استعملت الهلالين كما جاء في نص (السؤال المحظور) :

تهدم تماثيل القمع، بساحات القلب

والأيدي الخشنة العائدة من مدن (الشوق) و(العطر)

والكلاب البوليسية

تحمل رائحة الطين المحروق والدم المصبر[3]

استعملت الشاعرة الهلالين عند لفظتي " الشوق . المدن " وذلك في مقام الشرح والتوضيح، فبفعلها هذا وضحت طبيعة المدن إلى أي مجال تنتمي، بمعنى عرفت المدن بالإضافة لكلمتي الشوق . العطر.

1 ينظر محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص221.

2 منيرة سعدة خلخال، أشجار الملح، ص 17.

3 ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص 25.

2-3- العارضة المائلة: {صورتها البصرية هي / }

ونعني بالعارضة المائلة : وضع عارضة راسية مائلة بين مفردتين، أو عبارتين أو أكثر في النص الشعري للدلالة على التوحد والتوقف[1].

ومن النصوص المبنية بتقنية العارضة الراسية المائلة جاء في نص (هزء العتبات):

صباح الخير يا وطني

انتفت من شواطئ رسمك /الهربة /..

وانتعل الزمان رشدك

واحتضن متباهيا رفرفة العصافير[2]

استخدمت الشاعرة للعارضة المائلة دليل واضح على انتهاء الغاية. ففي هذا البيت جاء بالعارضة في لفظة الهربة ليبين أن في الغالب من يريد الهروب من واقعه ينتهي به الأمر إلى شاطئ البحر. ليكون نهاية واقعه الأليم والهجرة منه بداية لحياة أفضل وأجمل.

ومن النصوص التي استعملت العارضة المائلة ما وضعت من أجله نص (تضاريس لوجه غير باريسي):

اقضم دمي،

يقضمني،

نتراكض في العراء الموحش / المر

و((الريميتي)) لا ترحم [3]

1 ينظر محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، ص221.

2 منيرة سعدة خلخال، أشجار الملح، ص 48.

3 ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، ص 13.

وقد وظفت الشاعرة العارضة الراسية المائلة في نفس وظيفة الفاصلة وذلك لتسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في التوقف القليل في الجملة الواحدة تسجيلا بصريا.

2-4- المزدوجتان: {صورتها البصرية هي (( )) }

((ويطلق عليهما البعض "علامة التنصيص" أو "علامة الاقتباس" وتوضعان في الحالات الموالية: لتمييز العبارات المنقولة حرفيا من الكتاب، ولإبراز عناوين الكتب أو الأبحاث أو المقالات، ولبيان أن لفظا ما مترجم، ولتمييز مستويات اللغة: أي ما تشتمل عليه الكلمة من أسباب وأوتاد، والاقتباسات))

وقد تنوعت الاستعمالات الوظيفية للمزدوجتين. لكن ما يتعلق منها بدلالات المتن الشعري يقتصر على استعمالهما في مواضع الاقتباسات أو ما يعرف في المدونة النقدية بـ ((التناص)). وهذا يعني أن استعمالهما في الشعر العربي الحديث يقع ضمن دلالتهما الوظيفية. ولم نرصد لهما . في حدود علمنا . أي توظيف فني جديد.[1]

من أمثلة على استعمال المزدوجتين للدلالة على الاقتباس نص هزء العتبات:

إكسير للتوافق الحر

وصداقة الوقوف ب ((سبعة باب))..

وجسورك مرهفة الوصل

حين يؤذن للمجئ. [2].

1 ينظر محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص221.

2 منيرة سعدة خلخال، أشجار الملح، ص 49.

فقد استعملت الشاعرة المزدوجتين للدلالة على اقتباس جزء من نص منيرة سعدة خلخال.

احتل التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث مكانة بارزة في الشعر الحر، جعلت للشاعر الحرية المطلقة في تقنية كتاباته الشعرية لتخلصه من قيود القصيدة التقليدية، حيث يستثمر طاقاته الفنية المتاحة في لغة الكتابة الشعرية، وعليه يكون التشكيل البصري هو كل ما يصنعه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر ﴿العين/ المجرة ﴾ أو على مستوى البصيرة /عين الخيال[1].

أما التشكيل البصري عند الماكري هو الموجه للبصر ﴿ العين / المجردة﴾، فهو جزء من كل في إطار الاشتغال الفضائي، في حين أنه عند محمد الصفراني يمثل الكل دون أن يقصي بذلك الرؤية الخيالية والذهنية فهو يجمع بين النص الخطي والنص الصوري والتشكيل البصري قد يكون بأحدهما أو كلاهما وإضافة إلى ذلك فهو يجمع أيضا بين العلامات الموجهة للقراءة أو التلقي الحسي بالعين المجردة ﴿البصر ﴾ والتلقي الذهني بعين الخيال﴿البصيرة﴾.[2]

ثانيا- الأشكال الهندسية:

- **المستطيل**

من النصوص المبينة بتقنية المستطيل لخطاب صالح بعنوان "لن اقترف السفر"

إثمي الذي لم اقترفه

لقمة دكناء تحتاج فمي

1 محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث / 1950-2004، النادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص، 18.

2 نفس المرجع، ن ص.

وسكينة هوجاء

تحتجز ابتسامتي

وتحيلني جملة منفية

ناءت بها كل الحروف

وإذا أنا نصب تحنط

في حنايا العدم ،

وانتقى أمسي ويومي [1]

فمن خلال مشاهدة هذا المقطع نلاحظ أن الشاعر يتحدث عن السفر والغربة التي أفقدته سكينته وابتسامته ، ويبعده عن أهله ما جعله يحس أنه أصبح من عدم، واعتبر هذا السفر هو غدر من الزمان.

فاختيار الشاعر التعبير عن هذا الحال والمستطيل بمعنى أن المتلقي إزاء الشكل المستطيل

يتميز بزيادة طول ضلعين من أضلاعه مما يمنحه صفة الطول أو الاستطالة التي اشتق اسمه منها.

- **<u>المستطيل</u>**

من النصوص المبينة بتقنية المستطيل للشاعر حكيم ميلود بعنوان ״امرأة لرياح كلها״

كوني ليدي أكثر من لمسها

1 مجموعة من الشعراء ، عزف لفجر آت، خطاب صالح (لن أقترف السفر)، مطبعة مزوار للنشر والتوزيع ، الوادي، ط2007 ص80.

لعيني أكثر من لمحها

لأذني أكثر من سمعها

لقلبي أكثر من نبضه

لخطايا ابعد من تبهها[1]

اعتمد الشاعر هنا على إيقاع داخلي من خلال سرد شعره في {لمسها، لمحها، سمعها} هي تدل على صورة المرأة التي يراها الشاعر فمثلها وجسدها بصريا على شكل مستطيل بتميزه بطول ضلعين من أضلاعه مما يمنحه صفة الطول من خلال اسمه، عمد الشاعر إلى توظيف تقنية الشكل المستطيل في النص لأنه يمثل خطابا شعريا طويلا ومتصلا بدليل خلوه من علامات الترقيم، و قد جسد الشكل المستطيل دلالة الطول للمتلقي تجسيدا بصريا.

- **المستطيل**

من النصوص المبينة بتقنية المستطيل لقويدر قطون بعنوان: ″ رصاصة ″

قد يعشق القلب رصاصة

بين الضلوع

تحبس أنفاسه

كم كلام من محب

أشعل للمحبوب

بالشيب رأسه

أيها الناس

1 حكيم ميلود، امرأة للرياح كلها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص.39

هل سمعتم عاشقا

يشري معشوقة

من سوق نخاسه ؟؟؟[1]

في هذا المقطع تعبير مجازي الذي شبه به الشاعر حالة العشق أو الحب شبه كلام المحبوب برصاصة التي تدخل على قلب محب التي تحبس أنفاسه وتشيب رأسه وتفقده طعم الحياة فاختيار الشاعر التعبير عن هذه الحالة الشعورية بشكل المستطيل. بمعنى أن المتلقي إزاء الشكل المستطيل، يتميز به الشكل بزيادة طول ضلعين من أضلاعه مما يمنحه صفة الطول أو الاستطالة التي استق اسمه منها لتجسيد دلالة للمتلقي تجسيدا بصريا.

- **المضلع**

من النصوص المبينة بتقنية المضلع ديوان ״عولمة الحب عولمة النار ״ للشاعر عز الدين ميهوبي حيث يقول:

اطل النهار

رأيت البنفسج يذبل في شفة امرأة نازفة

قال لي ظلها:

أنها منذ عشرين عاما هنا واقفة

قلت هل عادة هي أم نزوة راجفة؟[2]

هنا النص جاءت خطوطه متفاوتة الطول مما ينتج عنها شكا المضلع من خلال سرد الشاعر هنا الأحداث عن طريق الوصف والحوار في شكل شعري فالشعر يسرد حالة اليأس

1 قويدر قيطون، حروف ثائرة، سامي للطباعة والنشر والتوزيع بالوادي، ط 1، ص31.

2 عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، دار هومة للنشر، ط1، 2002، ص .166

الروتينية اليومية التي يعيشها الجزائريين في فترة السبعينيات في قوله امرأة نازفة أي ذابلة وساقطة وحائرة تنتظر منذ عشرين عاما فترة طويلة أن يأتي يوم جميل لتحقيق حلمها.

- **المربع**

من النصوص المبينة تقنية الشكل الرباعي نص مبروكة بوساحة بعنوان" سالقاك":

على بعد ما بيننا في الطريق

وما بيننا من ليالي العمر

وما وضع الدهر يا شاعري

من الشوك في دربنا منتظر

ورغم العواصف تحت الدجى[1]

هذا المقطع من الشعر الرومانسي بعنوان سألقاك، حيث يوضح حالة الفارق بين المحبوب والمحب أن مهما كان بينهما من مشاكل ﴿المسافة الزمن﴾ فان اللقاء سيكون حتميا رغم كل هذه المشاكل والصعوبات جسدت هذه الأبيات في المربع متقايس الأضلاع للدلالة البصرية على القوة والثبات والاستقرار وتحمل البعد والفراق.

- **المربع**

من النصوص المبينة تقنية الشكل الرباعي نص ليوسف بديده بعنوان "بلا عنوان"

بعد طول الليل أعيانا القنوت

أيها القابع في كل البيوت

1 مبروكة بو ساحة، عصارة العمر، ط1 ص15.

نتشظى، نتردى، غير أنا

نأكل القوت ونرجو أن نموت

قدر الأمة أن تقرا شعرا

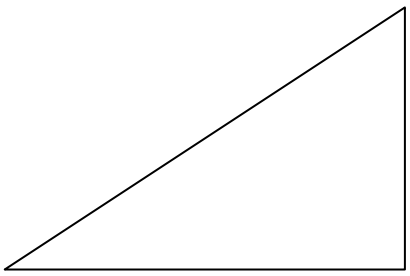
قدر الشاعر تعليب السكوت [1]

من خلال المشاهدة والتأمل في هذا المقطع من نص بلا عنوان نلاحظ أن الشاعر يريد أن يوضح حالة الأمة الآن التي تبحث أن تعيش وان تأكل القوت وتبقى على قيد الحياة أوضح أيضا قدر الشاعر في هذه الأمة هو السكون على المشاكل التي تعانيها من خلال كتابات شعره للدلالة على الاستقرار والثبات وتحمل الصعاب من اجل العيش يتميز الشكل المربع بتساوي أضلاعه الأربعة وانتظام شكله العام.

- **المثلث**

وظف الشاعر هنا المثلث ذو القاعدة السفلية يقول في قصيدته "فا هنا بالخزي فكلك عار":

تبت يداك



فما بها أوطار

في جيدك حبال الجور

تحارب الله في ارض مقدسة

تستمرئ الفجر في عهر الدجى [2]

1 مجموعة من الشعراء، عزف لفجر آت، يوسف بديدة (بلا عنوان)، ص 44.

2 قويدر قيطون، حروف ثائرة، سامي للطباع والنشر ، بالوادي، ط1، ص 17.

وضح الشاعر أن بعد الحرب والظلم يأتي الاستقلال والفرج الذي مثله بالفجر، فاختار الشاعر التعبير عن هذه الحادثة بالمثلث ذو القاعدة السفلية القائمة في شكل هندسي يشير به للعلاقة المنطقية ويحيل على الفكر والتركيز وإلى الصلابة والحسم ويرمز إلى الحياة القوية في اتحاد القوى الإدراكية والعقلية التي تمثل قانون الحياة.

للأشكال الهندسية المثلثة والمربعة والمستطيلة بعد جمالي، تجريبي وتجريدي يفعل الدلالة اللغوية والإشارية ويعمقها عندما تلتحم هذه الأخيرة مع الإحساس بتلك الأشكال نفسيا واجتماعيا. وأضحى كل عنصر تقع عليه العين دالا ورامزا وذا أهمية قصوى في استقطاب متلق جديد يهتم بكل مكونات النص فمع ظهور القصيدة التشكيلية صار الشاعر والقارئ معا وأعين بمسالة الكتابة وأيقن الطرفان أن الخطوة الجديدة هي الانتقال من السياق القولي إلى الشكل الكتابي.

اعتمد الشعر العربي القديم على ﴿الخاتم، المشجر، الموشح﴾ كلها تشكيلات ذات طابع زخرفي فني جمالي، أما التشكيل البصري الذي تطرقنا إليه فإنه يعد ظاهرة تشكيلية مقصودة في البعد البصري للشعر المعاصر والمنطلق أساسا من المضمون.

ثالثا- سواد الصفحة وبياضها.

يعتبر توزيع البياض والسواد مستوى ثاني في إطار الفضاء النصي وبخصوص هذا التوزيع سبق أن رأينا في قسم سابقا كيف أن مساحات سوداء الأفقية تعتبر مناطق نشاط ، وفعلا يتم داخلها خلق أشكال وبناؤها لأنها مشكلة من الحركة البيانية المسجلة ، أما المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون، لأنها تقدم مناطق متفتحة لا تشهد عملا بنائيا[1].

1 محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991، ص239.

عادة ما يكون توزيع البياض والسواد في الكتابة العادية ثابتا لدى نفس الخطاط، لكن التوزيع الذي يتم تحت التزامات تعبيرية خاصة كما هو الأمر هنا لا يقدم هذا الشكل الثابت ، وهكذا يمكننا رصد صيغ توزيع متباينة على مستوى النص الواحد بحيث تقدم بعض المواقع اكتساحا خطيا للفضاء الأبيض فحيث تقدم أخرى اكتساحا أبيض للفضاء المكتوب في صورة مد وجزر بحيث تنتج داخل الفضاء النقي الواحد علاقات متعددة ومختلفة بين مساحتين هذا العلاقات يعد بها أساسا إلى طبيعة الأنشطة المدمجة في البناء لأن الكاتب أو الشاعر يبني بموجبها فضاءه النفسي ويعكسه على الفضاء النصي[1].

ومن منظور شعري صرف يمكن أن ترصد المساحات السوداء كمساحات كلام ، حيث تؤثر البيانات على الوقفات أو لحظات الصمت، إلا أن هذا الرأي يمكن أن يرد في هذا السياق يمكن إسناد إلى الرأي الذي يقول: كيف يمكننا أن نعطي تصنيفا لائقا بالانطلاق من اعتبارات شفوية حتى ولو كانت وملاءمتها تتم بشكل محالف على المستوى الفضائي وهذا يعني أن البياض والسواد في توزعهما لا يثيران ضرورة إلى تحقق... الصوتي في الشعر ولا يكون العامل الفضائي بمقتضى ذلك مجرد مضاعفة للعامل الإيقاعي بل إنه يمكن أن يضطلع بدوره الخاص[2].

وهكذا فإن البياض ليس في الواقع ضرورة مادية مفروضة على القصيدة من الخارج بل هو شرط وجود القصيدة، شرط حياتها وتنفسها، إن البيت سطر يتوقف لا لأنه وصل إلى حد مادي، أو لأن الفضاء ينقصه، ولكن لأن مهمته قد انتهت وقوته قد استهلكت[3].

إن توزيع البياض والسواد يعتبر أثر لاشتغال الكتابة تنظيم الصفحة تنضيد الأسطر الشعرية ولكن دوره داخل الفضاء النصي لا يقتصر فقط على ضبط نظامه بل يمكنه أن يتجاوز ذلك إلا تقديم دلالات أيقونية، إما في ارتباطه بالمنتج أو في علاقته بالسياق

1 المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

2 المرجع نفسه، ص239

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

النصي، أما بالنسبة للشعراء المعنيين هنا فإن وعيهم بهذا المنظر نظريا على الأقل بقي محصورا في حدود ضرورة ترك المجال لممارسة حدود الرغبة، إذ أن كلا كتابة مطوية مملوءة في كتابة مسطرة لحد واحد، يدعي تملك الحقي قة وليوجد ضمن الحياة الميتافيزيقية بدايته ونهايته المعلومتين[1].

تبقى الإشارة إلى أن القدرة الإيحائية لتوزيع البياض والسواد في النص تضعف في الاتجاه الأول، أي اتجاه الكتابة المضاعفة عند راجع ونييس لأن المشتغل على فضاء الصفحة هو الخطاط وليس الشاعر ومن ثمة فإن احتمال انعكاس فعل قراءة كإعادة إنتاج أقوى من احتمالات انعكاس فعل الكتابة الأصلي وحتى لو كان إنجاز قديم تحت إشراف الناتج الأصلي فإن الفضاء المرصود كعلاقة بصرية مركبة يبقي هو فضاء الناسخ[2].

ويتجلى التشكيل البصري بتقسيم الصفحة من خلال الطريقة أي يتم توزيع البياض والسواد على سطحها ويساعد هذا التوزيع المقنن الذي يخلو من البراءة في إنتاج دلالة النص الشعري، حيث يمثل السواد النص أما البياض فيمثل الفراغ والمسكوت عنه[3].

وتعد تقنية البياض والسواد آلية جديدة يلجأ إليها الشعراء المعاصرون والمكان النص هو < الحيز الذي يعتله البناء القالبي للقصيدة وهو في القصيدة الكلاسيكية ينجم عن أشطر المتساوية التي يوزعها البحر عن محورين هما الصدر والعجز وفي القصيدة التي من هذا البناء يبدأ وتمر من فراغ أو بياض بين المحورين وكان ذلك فراغ في القصيدة الكلاسيكية العلامة الفارقة بين الشعر والنثر، أما في القصيدة الجديدة فقد اختفى نهر الفراغ هذا واحتل محله نظام قالبي مختلف زاد من مساحته البياض أو الفراغ بعد الأسطر التي لا تبدو متساوية بل تظهر كسلسلة متعرجة من أرض[4]>.

1 محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، ص 239.

2 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فالمكان النصي هو جزء هام في بنية الخطاب الشعري الحديث يتبين المكان النقي من خلال الإيقاع الذي تخلقه الذات الشاعرة بين السواد/ الصوت (الكتابة)، أو البياض/ الصمت (الفراغ) والورقة أو الصفحة هي القناة الناقلة لهذا الإبداع بين مبدع ومتلقي، لهذا وجب على الشاعر استغلالها استغلالا حسنا، من خلال تقسيمها بما يخدم الدلالة الشعرية.[1]

ويمكن تمييز محورين انطلاقا من تشكيل هذه الصفحة بصريا عبر تقسيمها وهما محور تشكيل السواد ومحور تشكيل البياض.

1. محور تشكيل السواد:

ويندرج ضمنه ما يسمى بتشكيل المتن أو الحاشية وتعتبر هذه التقنية من التقنيات التي لجأ إليها الشعراء المحدثون لإبراز محتوى الديوان في تشكيل بصري دال بدورها تنقسم إلى قسمين:

1ـ التناص البصري : تداخل الهيئة البصرية للصفحة الشعرية مع الهيئة البصرية لصفحات المخطوطات التراثية[2].

2ـ التفريع النصي : ويقصد به (وضع رقم جوار كلمة من كلمات النص الشعرية لتكوين نص متفرع يبدأ من وضع الرقم في النص الأول) فالتفريع النصي هو أن يقسم الشاعر الصفحة إلى جزأين جزأ علوي يكتب فيه أصل النص وآخر سفلي يكتب فيه النص المخترع ويتم ذلك بوضع رقم أمام كلمة من المتن الشعري وشرح النص المتفرع في الجزء السفلي أي الهامش[3].

1 محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، ص239.

2 محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، الدار البيضاء، بيروت ط1، 2008، ص ص151-153.

3 يوسف شقرة، ديوان اليوسفيات، دار الحكمة، الجزائر، (د.ط)، 2017، ص85.

ومن الأمثلة التي نجد فيها طغيان السواد على البياض ليوسف شقرة في قصيدة الخائنون:

إني أعرفهم

يكتبون الحب حينا ورياء

يتبجحون بكلام العظماء

كلماتهم جعجعة وخواء

حركاتهم ملأي بتقاسيم السناء

كم كانوا ضعفاء

كم كانوا جبناء[1].

فنلاحظ هنا أن السواد احتل وغطى أكبر نسبة في الصفحة وحصر البياض من طرفه، حيث غدا النص في حالة اضطراب وتوتر فإنه تارة يذهب إلى السواد وتارة أخرى إلى البياض تاركا لنا تساؤلات حول ذلك البياض وإحداث مشاركة مع المتلقي في الكتابة الشعرية.

ومن الأمثلة أيضا التي تجسد فيها السواد لعز الدين ميهوبي في قصيدة(في البدء كان الأوراس):

عمري تساقط أحرف

صخرية بين الذرى

كنت الصنوبر في الشموخ

1 عز الدين ميهوبي، في البدء كان الأوراس، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، 1985، ط1.

وكنت أوردة الورى

إني اعتمرت مواجعي

وكتبت ملحمة الثرى

أوراس بالغة الزمان

ويا فما متفجرا

في البدء كنت قصيدتي

والبدء فيك تجذرا[1]

ويقصد الشاعر أن الأوراس هي الوشم الخالد في الذاكرة الثورية العربية والإسلامية والإنسانية، فالأوراس كانت لا تزال رمز التضحية والنضال والكفاح وهو النار والدم وهو التراث وقصة الزمن وهو الشموخ والجد الكثير ففي البدء كان أوراس في المنتهى لا يزال أوراس رمزا ساحر يأسر الشعراء ويسكن أشعارهم في هذا الزمن العصيب.

وفي نص آخر يحمل عنوان "أشلاء الأصنام" للشاعر الأخضر السائحي يتجلى فيه السواد، يقول:

لهف نفسي على أوانس غيد كالدمى تحت هذه الأطلال

كم ملأن الفضاء عطرا وسحرا حيث أقبلن رائعات الجمال

فمن نشوة مع الأمل الحلو وعانقت طيفه في الخيال

وصغاره مثل ملائك طهرا قد تربوا في نعمة ودلال

ذبلوا كالورد والخطب أعمى لا يراعي براءة الأطفال[2].

1 محمد الأخضر السائحي، همسات وصرخات، موفم للنشر، الجزائر، 2010، د ط، ص110.

2 محمد الصفراني، التشكيل في الشعر العربي الحديث، ص، 161-164.

من خلال هذه الأبيات يتضح أن الشاعر عند ذكره للأوانس الغيد والعطر والجمال في مثل هذا الموقف وهو يتحدث عن كارثة طبيعية تتمثل في الزلازل التي أصابت الكثير من الناس من أطفال وشيوخ ورجال.

2. محور تشكيل البياض

البياض من التقنيات الحديثة في الشعر العربي فلم تكن موجودة قديما لأن الشعر كان يوحي شفافة فكانت حاسة التذوق هي السمع، أما في الشعر العربي الحديث فقد انتقل الشعر من المشافهة إلى الكتابة فأصبح المتلقي يتلقى الإبداع على الفضاء الورقي وتحدد قيمة البياض من خلال جعله جزءا من بنية النص فالكتابة المعاصرة تهتم بتوزيع الكلمات على فضاء الصفحة لتترك ذلك البياض أو الفراغ أو الصمت أو المسكوت عنه نصا مغيبا متوركا للقارئ ليؤوله بما تهواه نفسه والبياض وحده لا قيمة له لأن الصفحة أصلها بيضاء إلا إذا امتزج مع السواد بواسطة تقنيات التشكيل البصري ليصبح دالا وهذه التقنيات هي:

1ـ بنية البياض : ونعني بها إدخال بياض الصفحة في بنية النص لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي أو تجسيد دلالة الفعل بصريا.

2ـ تقسيم البياض: ويقصد به تقسيم بياض الصفحة إلى قسمين وتسجيل دلالة صوتية شعرية متزامنين أو متعاقبين تسجيلا بصريا[1].

ومن النصوص المبنية التي تجسد فيها البياض دلالة فعل بصريا لمنيرة سعدة خلخال بعنوان: "الموت اللامشروع"

السماء تمطر تعبا...

على أرض احترقت الاحتراق

1 المرجع السابق نفسه، ص164.

في شتاء أبى إلا أن يطمئن الطبيعة

على مستقبلها

فراح يبدر الموت

سنابل للاختصار[1].

ويمكننا ملاحظة أن بنية البياض ولدت دلالة بصرية مناسبة للفعل تمطر فجاءت كلمة تعبا المتبوعة بنقاط الحذف دلالة مخفية في كلام الشاعرة أن سماءها تمطر المطر المدر للخيرات، وإنما تمطر وأن أرض والدها قد شرعت وأباحت الموت أصبحت تحترق معنى احتراق، فالبياض هنا بعد كلمة "تعبا" و"الاحتراق" جاء ليجسد لنا بصريا دلالة الفعلين تمطر واحترقت على التوالي.

ومن الأمثلة التي تجسد فيها البياض "لمبروكة بوساحة" قولها في قصيدة في الهاتف:

وسرت...

كالنغمة الحلوة في الهاتف

نبرة...

قمشت ملئ كياني

رعشة... شدة لساني

وتهاويت فندت

دون أن أشعر

زفرة

1 منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، اتحاد الكتابة للجزائريين، ط1، 2002. ص:32.

فتلمست مكاني

وتوسلت بعبرة

قال ماذا؟ (يا حبيبي)

قلت قلها ألف مرة[1].

تشير النقاط إلى صمت الشاعر وإعطاء الحرية للمتلقي ليملأ ذلك الفراغ بالأفكار التي تراوده، ذلك من أجل الاشتراك مع الشاعر في كتابة نصه ونجد أنه ترك الفراغ في كلمات (سرت، نبرة، رعشة) هذا الفراغ يمكننا تأويله إلى أن الشاعر يترك مسافة ليتكلم فيه المخاطب.

وفي نص آخر يتجلى فيه البياض للشاعر "محمد زبور" يحمل عنوان "الفجيعة":

المعابر شاخت

فأي متاه يكون دليلا

أنهكتني مواويل أهلي

وأنخاب أهلي وفرسان أهلي

تطير الشعوب إلى منتهى الفكرة

والعروبة ترجع يوما فيوما منازلها والصهيل[2].

فالشاعر هنا لا يوظف نقاط التعبير عن المسكوت بل ذهب إلى أبعد من ذلك ليترك سطرا كاملا من البياض وهو في الأصل (السطر الأبيض) حذف دلالي وجمالي له أثر

1 مبروكة بوساحة، ديوان الشعر عصارة العمر، ص 60.

2 محمد زبور، ما لم يقله المهلهل، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1. ص132.

عميق في المتلقي وللسطر الأبيض دلالته الخاصة عند محمد زبور فهو يستحي أن يعترف بانتمائه لهذه الأمة التي تبكي مجدا مضاعا وتكتفي بالوقوف على مشارف الحضارة والتطور بينما تطير الشعوب إلى منتهى الفكرة على حد تعبيره، وهو بذلك يترك القارئ في ملأ الفراغ وإعادة كتابة النص عبر هذا الفراغ الذي خلفه وراءه وذلك بتعداد المفاخر والبطولات والانتصارات التي مازالت العرب يفتخرون بها إلى اليوم رافضين مواجهة الواقع المعيش.

الفصل الثالث:

الرقص والغناء والسينما

المبحث الأول: الرقص والغناء

المبحث الثاني: السينما

المبحث الأول: الرقص والغناء

1. تداخل الغناء والرقص في الشعر:

عرف الغناء منذ القديم، فكان الناس يستخدمونه في التعبير عن فرحهم وخاصة في المناسبات السعيدة التي يحتفلون بها. الغناء هو (عنصر يستقل في المحافل بإمتاع السمع ويكون للموسيقى سحرها تنتزع إذا قرأت الشعر إلى الاستجاء الصامت من أطباق الأجيال مغمورة بالألحان دون أن تنبس ببنت شفة أو تكون الاستجابة في القلب داخلية)[1].

كان القدامى يتغنون بالشعر، فيرتبون أبياته بطريقة تيسر لهم إنشاده وترتيله)[2]، وقد لجأ الشعراء في القديم إلى طرق تساعدهم على ترتيب وحفظ أبيات الشعر، وجعله على شكل موسيقى). كما قال الشاعر:

تغن بالشعر أما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

ويقولون فلان يتغنى بفلان أو بفلانة إذا صنع فيه شعرا[3]، وهذا دليل على أن الغناء كان له حضور في الشعر منذ القدم.

وتختلف معاني الرقص والغناء عند توظيفهما في الشعر، من حيث معانيها بين حضارة وأخرى ولغة وأخرى، فهما مصطلحان مرتبطان فيما بينهما، لأن كليهما يعتمد على تركيب الأصوات، وهذا ما أجاز وقوع تداخل هذين الفنين.

(الغناء والرقص من الفنون التي كان لها علاقة مع الشعر منذ نشوئه فالتشابه واضح بين القصيدة الشعرية، والشعر الغنائي في جميع الحضارات. بل أن أصل الكلمات ومعانيها يقود في الأساس إلى المعنى نفسه، حيث يدعى الشعر والأغنية باللغة اللاتينية(Carmen)

1 إبراهيم العريض، الشعر والفنون الجميلة، دار المعارف، مصر، (د.ط) (د.ت)، ص 86.

2 جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص151.

3 ابن رشيق القيرواني، العمدة، حققه محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة العادة، مصر، ط2، 1955م، ج2، ص314.

وهو الكلام السحري والمقفي، وكذلك يعني الشعر والأغنية في اللغتين الإنجليزية والفرنسية بالسحر ((charmle)[1] أما في اللغة العربية فيرتبط قول الشعر بالإلهام والشيطان الشعري حيث قيل لكل شاعر شيطانه)[2]، (فالرقص هو حمى جسدية حميمة، قادرة على هز كل المخلوق وتحريكه حتى الجنون أو الذهول عما هو فيه وكأن الرقصة هي التجلي الانفجاري لغريزة الحياة، والقفز الجسدي /الروحي فوق الزمان بحثا عن الوجود والغيبوبة في فناء الأزليات)[3].

إن (علاقة الشعر بالموسيقى من الضرورات البشرية ودليل ذلك هو عروض كثير من الأمم، فقد تأسست على قواعد الموسيقى والشعر التي هي محكومة بأوليات واحدة)[4]، ومن نماذج الغناء في الشعر الجزائري المعاصر، جاءت قصيدة الفرحة الكبرى لسليمان جوادي:

لنا الحق إذ نزدهي ونفاخر

نعلنها فرحة يا جزائر

نكتب فوق السماء نشيدا

نردده اليوم ملا الحناجر

ونشدو لتحي: لتحيي الجزائر

جزائر أيامنا المكفهرة

خرجنا لها ثورة بعد ثورة

إلى أن دخلنا عهود المسرة

---

[1] إبراهيم الحيدري، أنثولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1984، ص 177.

2 نفس المرجع، ص333.

3 نفس المرجع، ص 358، معجم الرموز :79.

4 محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة، الموسيقى، الحركة)، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2010، ج2، ص 308.

وفزنا بآمالنا بالجزائر

وصغنا من النصر لحن الجزائر

لنا الحق أن نحن صغنا الأغاني

وقد حقق الشعب أغلى الأماني

هنا وهنا شامخات المباني

تضيف إلى عزنا يا جزائر

وتكتب بالنور لحن الجزائر[1]

كرر الشاعر حرف النون وهو حرف (مجهور ذلقي)[2]، وحرف النون يحمل دلالة الفرحة والافتخار وهذا ما يرتبط بحالة الشاعر النفسية عند افتخاره بوطنه الجزائر وانتصارها على المستعمر ومن أمثلة ذلك في القصيدة: نزدهي، نفاخر، نشدو، أمالنا، النصر..

بالإضافة إلى التكرار الصوتي الثاني، فإن الشاعر ليعبر عن فخره بوطنه وظف لفظة (غناء) بمعاني مختلفة وهي شدو، لحن، أغاني وهذا يدل على وقوع فعل الغناء في القصيدة، وربطها الشاعر بالثورة والشعب الجزائري، والتضحية التي قدمها الشعب من أجل الثورة، مثل نشدو لتحي الجزائر، وصغنا من النصر لحنا، نحن صغنا الأغاني، فهو يعبر عن مدى قوة وصلابة الشعب في وجه المستعمر.

اعتمد الشاعر حرف الروي الراء (وهو من الحروف المجهورة الذلقة، وسميت بالذلاقة في النطق من هي بطرق اللسان)[3] كما أنه جهوري مكرر، وهذا ما ولد إيقاعا، فهو يرتفع

1 سليمان جوادي، الأعمال الغير كاملة، منشورات أرتستيك، الجزائر، ط1، 2009، ص17.

2 علي جاسم، سلمان، موسوعة معاني الحروف العربية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان (د.ط) 2003، ص 218.

3 المرجع نفسه، ص 106.

بالتحرر وهذا ما دل على نفسية الشاعر، ودليله هو تكرار حرف الروي في صلب القصيدة، ونجد ذلك في الكلمات التالية: نفاخر، نردده، الجزائر، ثورة، المسرة، النصر، النور.

استخدم الشاعر في هذا المقطع من القصيدة الجناس الناقص الذي يعرف بأنه (هو ما اختلفت فيه اللفظتان في هيئات الحروف)[1]

مثال ذلك هو: الأغاني، المباني، الأماني.. وكل هذه الكلمات خلفت تراكما إيقاعيا، ما أحدث نوعا من الموسيقى التي تطرب لها الأذن، وهذا ما يعزز البنية الإيقاعية وأحدث نوعا من الموسيقى التي تطرب لها الأذن، وهذا ما يعزز البنية الإيقاعية في القصيدة.

ويقول أيضا في قصيدة لأني شاعر ذكر:

لأني لست شاعرة أيا نقاد أشعاري

تقيمون الدنا صخبا على أنقاض أوتاري

لأني لست تاجرة تبيع المعصم العاري

بقرط، أو بإسورة بعقد، أو بزنار

لأني شاعر ذكر يصب الزيت في النار

ويذكي من فحولته لهيب الرفض والثأر

لأن النهد رب النقد في منظور تجاري

يموت الشعر في وطني وتحيي شبه أشعاري

لأني أجمل الدنيا على أطراف أظفاري

أفتتها وأعجنها وأصنع منها أقداري

لأني جارح أبدا وشعري مثل مسار

1 علي الجندي، فن الجناس (بلاغة، أدب، نقد)، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، (د .ط) (د.ت)، ص87.

عنيد مثل مطرقة ومرهوب كمنشار

لأني لم أبع نزفي للص، أو لسمسار

لكي تحظى نبوءاتي بنشر أو بإشهار

لأني لست من دمكم ولا من نسل شطار

تبيحون دمي هدرا وتستحيون أفكاري[1]

تكرر حرف الياء في القصيدة وهو (انزلاقي مجهور ومخرجه غاري)[2] ووروده يدل على الانفعال وعدم البوح بالمشاعر لفقدان الثقة ، وقد يدل على الضياع والتشتت مثل (تبيحون دمي...).

ويقصد بتكرار الحرف أنه عبارة عن تكرار يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة . ويوجد أيضا حرف الروي متكرر في هذه القصيدة وهو حرف الراء ، وهو صوت جهوري مكرر وهذا التكرار ولد إيقاعا تردد بين درجتي الانخفاض والارتفاع ، وهذا ما أدى إلى انسجام الدلالة، فالشاعر يرتفع بالتحرر وينخفض بالظلم والاستبداد (النار/منشار)...

كما تشمل القصيدة تكرارا من نوع آخر ، وهو استعمال الجناس المتمثل في الكلمات الأخيرة في أبيات هذه القصيدة ، والتي تشترك في الأحرف ومن أهم ها (الأخيرة الثلاثة) (ا.ر.ي) إلى نفس الحروف، الحركات والترتيب، لكن المعنى يختلف، كما نجده في الأبيات الأخيرة ركز عﻟى (ا.ر) الآثار الملحوظة من خلال هذه الأبيات أن أضرب الجناس بتعدده بلاغيا ولكن وظيفته واحدة.[3]

1 مالك بوذيبة، ما الذي تستطيع الفراشة؟، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، (د.ط)، (د.ت)، ص 77، 78.

2 محمد علي ابحولي، معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، ط1، 1986م _1406هـ، ص185

3 أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، توثيق، د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت ،2003م، ص325

ومن خلال ملاحظة ما قدمنا، يكون فيه استدعاء لميل السامع والإصغاء إليه، لأن النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه ويأخذها نوع من الاستغراب (والجناس أن يتفق اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى).

ويقول عاشور فني في قصيدته (وبعد):

كنت وحدي أغني على شرفة

في بلاد بعيدة

بلا سبب واضح للغناء

وكنت وحيدة

وذات مساء

التفتت نظراتنا على ومضة

من شعاع قصيدة

فاشتغلنا معا بالغناء

وكنتَ جميع الرجال

وكنتُ جميع النساء[1]

من خلال قراءتنا لهذه السطور في قصيدة (وبعد)لعاشور فني، لاحظنا في تركيب أجزاء هذه القصيدة دلالة على توظيف الفن لصورة كبيرة، نراها وكأنها كانت مؤنسة لأحزان الشاعر في (...تكررت أكثر من مرة وفي عدة مواضع أبياتها ففي مطلع القصيدة) أغني فنجد كلمة غناء وحدته ومواسية لهمومه وكربته وأحزانه ، فكلمة أغنية في هذه السطور كانت للدلالة

1 عاشور فني، زهرة الدنيا، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص 105.

على ألفاظ و معاني الطرب والموسيقى في قوله..(للغناء، بالغناء) فهي للتأكيد على غنائية النص وذاتية ارتباط الشعر بالغناء.

كرر الشاعر حرف الواو واللام في المقاطع لإنتاج موسيقى داخلية، وهذا لاشتراك وربط ما قبلها من السطور فبد ا هذا التنوع قد أغنى الإيقاعية الدلالية للقصيدة وهو لتأكيد المعنى الذي يحاول الشاعر إيصاله للمتلقي، مما زاد هذه الأسطر تناغما وطربا والموسيقى وضوحا وقوة وجمال.

كرر الشاعر لفظة (وحدي، كنت، جميع) ونلاحظ أن الشاعر استهل قصيدته بتكرارها، وكل مرة كانت بصيغة جديدة مما أضاف للنص تلاحما في جميع أبياتها وتناغما موسيقيا واضحا، فقد أسقط الشاعر في قصيدته جميع هذا التكرار لغرض من الأغراض الفنية.

أما حرف الروي الذي أكمل به الشاعر قصيدته فهو حرف التاء والهمزة الساكنة، وهو صوت مجهور وزاد من قوة الصوت شدة المعاناة التي رضخ لها الشاعر حيث تقترن بنفسية الشاعر المكروبة، فهي تمد أصواتها للتنفس من تحت الضيق.

والتاء أيضا حرف مهموس ، وهي من الحروف الضعيفة فخطابه كان يوحي بتجربته العاطفية التي استدعت هذه الرقة والهمس.

أما في قصيدة (تضاريس لوجه غير باريسي):[1]

لباريس طقوسها ولقلبي وجهٌ بحجم البرج

في جنون عري هذا الشارع ألاهث،

أبحث عن ركن لامرأة فيه، مختصرا طريقي إلى وجهي،

اجري...

[1] المرجع السابق، نفسه، ص 9.

اجري...

اجري...

العق رائحة البلد المتفجر في الذاكرة، حد احتراق الحروق تهزني الطبول، حد اشتعال الجليد في صوتي،

فأعانق البيادر وجداول العشق،

وعبق صبار وشجرلوز وتين يعرفني أحبو، أدق الأرض،

تندفع الصفوف وأشرعه الأكتاف والعيون الجميلة، أدقها...

أدقها...

أدقها...

يكبلني الرصيف البارد، وشهقة الهلع، أهرع لوجهي المدجج باللهجات[1].

كما نوع الشاعر في هذه القصيدة من الأصوات والحركات وكررها ضمنه حرف الياء، وهو حرف هجائي يعبر عن الحالة النفسية وذات الشاعر مثل قوله (اجري، تهزني، صوتي، وجهي)، كما كرر كلمات تدل على (الغناء)، في قوله (تهزني، طبول، صوتي، أدقها) فهي ذات جرس موسيقي، والشاعر عندما يكررها يؤكد حقيقة حالته ومشاركة المتلقي لحالته النفسية ووضعه في جو النص.

ويقول الشاعر لزهر دخان في سطور هذه المقطوعة:

وتزورني كل ليلة موت ثورة

هل كنت تعرفين أني كنت أراك بعيني الكبيرة مكبرة

1 المرجع السابق نفسه، ص 9-10.

وكنت أراك بعيني الصغيرة مصغرة

وكنت أشفق على يوم الوداع وأبقى فيك

بدل المقبرة مقبرة

قصة.... أنت قصة وأعجبتني

رقصة...أنت رقصة وأرقصتني

أصبحت من الراقصين الكبار

كنت لا للرقص قمحتني

وكتبتني المنذرة مثلما كتبتها منذرة

وأنذرتني...

منذر أنا يا غضب الرجال

منذر أنا يا قاهر الدلال

يا من حلم ويحلم ضد ثورة الجمال[1].

وفي هذه القصيدة للشاعر نلاحظ أن هـ في بداية هذه المقطوعة قد استخدم حرف العطف (الواو)، فهو الحرف السابع والعشرون من الحروف الهجائية في اللغة العربية ، مما يفيد إشراك ما قبل أو بعد أبيات هذه المقطوعة ، حيث نلاحظ تكرار بعض الحروف لتأخذ دورا مهما في خدمة الموسيقى الكاملة: مثل حرف (التاء _النون _الميم _القاف...) وكل لها دورها في إيقاع المقطوعة ، أما حرف التاء (حرف أسناني لثوي من حيث المخرج شديد مهموس مرقق من حيث الصفات)[2]. أما حرف النون (حرف لثوي في مخرجه أنفي في

1 لزهر دخان، شعر مقتلى، حروف منثورة للنشر الالكتروني، ط1، 2015، ص85.

2 تامر سلوم: الانزياح الصوتي الشعري، مجلة آفاق للثقافة والتراث، 1998، ع3، ص38.

صفاته)[1]. مما دل على خوف الشاعر على وطنه من المستبد الظالم . وقد تكرر أيضا فعل الماضي (كنت) في عدة مواضع بما دلت على تحصر الشاعر على الأيام التي مضت وكأنه يريدها أن تعود، وأيضا (المقبرة) تعكس الوضع الذي يعيشه الشاعر من قتل وحروب وموت، ثم تأتي لفظة (رقص) التي يرفض بها واقعه ويعكس واقعه المؤلم وكأنه يريد إيصال آلامه للمتلقي.

ولقد تضمنت هذه المقطوعة على عدة قوافي بدأت (بثورة) وتوازيها (مقبرة _منذرة _مكبرة_مصغرة)، وأيضا (أعجبتني) توازيها (أرقصتني _فمحتني _أنذرتني)، وكذلك (الرجال) توازيها (الدلال_الجمال)، فقد لعب هذا التنوع في القافية دورا كبيرا في توزيع حروفها فمرة مجهورة ومرة مهموسة في تباين الأصوات، مما أضاف لهذا النص إيقاعا رتيبا، مع اتساق وانسجام الدلالة التي يهفو لها الشاعر.

2. وظيفة التكرار وجمالياته:

التكرار يسلط الضوء على الكلمة أو العبارة، أو المقطع الذي أولاه المبدع اهتماما خاصا لأنه يحمل دلالة نفسية خاصة بالمبدع، ويكشف عن حالته العاطفية في سياق ما، أو موقف ما وهو يحقق التوازي في العبارة . ظاهرا كان أو خفيا، التكرار لا يعتمد فقط على تكرار اللفظة في السياق ،وإنما يركز على ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، فالتكرار وسيلة من وسائل الصنعة الفنية في الأعمال الأدبية ،لأنه يمثل إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد على فهم مشهد، أو صورة، أو موقف ما[2].

والتكرار يسهم في ترابط أجزاء النص، وتكثيف الدلالة إزاء موقف معين له تأثير على المبدع والمتلقي. وفي القصيدة التي بين يدينا يقول عاشور فني:

يا حمام القرى

1 المرجع السابق نفسه، ص 98.

2 ينظر صبحي البستاني، الصورة الشعرية، في الكتابة الفنية، دار الفكر اللساني، 1986، ص47.

في العيون سؤال

وأرى زرقة

في رؤوس الجبال

أترى ما أرى؟

يا حمام القرى!

يا حمام القرى

في الربى والوهاد

أعطني ريشة

لأطوف البلاد

وأرى ما ترى

يا حمام القرى!

يا حمام القرى[1]

فنلاحظ أن المقطع (يا حمام القرى) قد تكرر أكثر من مرة ، بالإضافة إلى اختياره ا عنوانا للقصيدة، وهذا التكرار يحمل دلالة نفسية خاصة بالمبدع، فهو يخاطب الحمام من واقع إحساسه بوطأة سجن الجسد الذي يحرمه من التطوف في أرجاء البلاد وأجوائها ليرى ما يراه (حمام القرى) حيث يقول مخاطبا حمام القرى، أعطني ريشة، لأطوف البلاد، وأرى ما ترى، وهو من بداية القصيدة يتوجه بالخطاب إلى حمام القرى حاملا هم السؤال: سؤال الرؤيا إذ يقول:

يا حمام القرى

1 عاشور فني، زهرة الدنيا، ص 103.

في العيون سؤال

وأرى زرقة

في رؤوس الجبال

أترى ما أرى؟.

وفي ختام القصيدة يبدو الشاعر كأنه يغبط (حمام القرى) الذي يملك ما لا يملكه الشاعر إذ له قرميد القرى في أعالي سقوفها، كما له أفراحها وأعراسها وزغاريدها، ثم ختمها به مكررا مرتين (يا حمام القرى! يا حمام القرى) ليؤكد الإشارات الدلالية وملامحها الجمالية التي ألمحنا إليها فيما سبق.

المبحث الثاني: السينما.

حاول الكثير من الشعراء الخروج عن المألوف ، حيث عمدوا إلى استعارة فنون أخرى، ومن بينها السينما التي أخذت مكانتها عند الشعراء في قصائدهم، يقول المخرج اليمني "حميد عقبي" لم أتراجع عن فكرتي بأن الشعر والسينما شيء واحد تقريباً، وهذا من خلال استعمال أدوات المخيال واستحضار الجمال بكل معانيه ، وأيضا هناك ترابط بين الفنون فعندما نرى في مشهد سينمائي الحبيب يمسك بيد حبيبته وخلفهما صورة غابة ....هل نطلق على هذا المشهد سينما شعرية أو تشكيلية و إن أطلقنا أحد هذين المصطلحين نظلم الآخر، ولماذا لا نكون خلاقين و نطلق مصطلحا أكثر تعبيرا، مثلا السينما الشعرية مزج بين التشكيل و الشعر[1]، ومن هنا تظهر العلاقة الوطيدة بين الشعر والسينما ، فكما تعرف (هي أصلا طبع صور أو رسوم متلاحقة على شريط شفاف وعرضه على الشاشة البيضاء بتسليط ضوء قوي عليه، بحيث يتولد لدى المشاهد إحساس بأن الحركة متتابعة، ومتصل ة بعضها ببعضها

1 ينظر –عبد الكريم غلاب، جدلية اللغة والسيميولوجيا في السينما–منشورات المتوسط ميلانو–ايطاليا–(د.ط)، (د.ت) ص 12.

الآخر، أو بكلام آخر، فهي فن إبراز المشاهد الحية)[1] حيث أن العلاقة وطيدة بين السينما والشعر، فنجد أن موقف الناقد السينمائي موقف حساس وغامض، فاستعمال كلمة الشعر في ذاتها مهمة حتى حين تقتصر على الاستعمال الأدبي، فهي تعني أن الفيلم يتضمن لحظات من الشحنات العاطفية الطاغية وتشمل مواقف من الحوار والأداء، وتوضيح الحياة و إدراك جوهرها.

ونعني كذلك أن هذه الموارد لا تتوافر بالطريقة نفسها في فنون الإلقاء القصصي والمسرحي وكما يصبح الفنان السينمائي متخصص للف يلم، إذا فإن الشعر في السينما لا يعني أن الفيلم مجرد بديل للمسرحية أو الرواية ، ولكنه فن له خصائصه المتميزة التي تثير الأحاسيس الفنية لدى الفنان والجمهور ما تعجز الفنون الأخرى عن أثارتها[2]

ومن النماذج الشعرية الجزائرية التي وردت فيها السينما نذكر قصيدة (على شاطئ الذكرى) ليوسف وغليسي:

على شاطئ الذكرى جلست محيرا
وذكراك أمست في فؤادي خنجرا
وقفت على الأطلال أبكر عهودها
واستنطق الذكرى وحيدا مدمرا
رأيت طيور العشق تهجر عشها
فرحت إلى الأعشاش أبكي مهاجرا
أذوب، وما رقت لقلبي قلوبهم
واه لقلب بالخطوب تعفـرا[3]

1 جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص114.

2 ينظر نبيل راغب، النقد الفني، مكتبة مصر للطباعة، (د.ط)، (د.ت)، ص 71-72.

3 يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، دار الإبداع، ط1، 1995، ص25.

المونتاج السينمائي جلي في هذه الأبيات، وذلك من خلال توظيف الشاعر خمس لفظات، حيث أن الشاعر وظف في هذه القصيدة للتعبير عن حالته النفسية كلمات . وقفت، جلست، رأيت، ما رقت، فرحت. اللفظة الأولى وهي أنه على شاطئ الذكرى جلست والثانية وهي، وقفت على الأطلال، واللفظة الثالثة هي، رأيت طيور العشق تهجر عشها، أما اللفظة الرابعة فرحت إلى الأعشاش .. اللفظة الخامسة هي ما رقت لقلبي قلوبهم . من أبرز وسائل السينما الذي استعملته القصيدة المعاصرة هو المونتاج.

المونتاج هو وضع لقطات لمادة الفيلمية في ترتيب معين بحيث تل ي اللقطة الواحدة الأخرى بغرض رواية القصة للمشاهد وإعطائها معناها الختامي، و هذا الأمر ينطبق على أي عملية جمع بين لقطتين على السينما أو أكثر سوء كان ذلك مشهد قصير أو طويل[1]، إن فضل المونتاج على السينما كبير فهو أبرز وسائلها لأنه يقوم بجمع و ترتيب اللقطات لكي تعطي مشهدا متكاملا للقطات.

فالمونتاج السينمائي هو الذي يعيد ترتيب هذه المادة الخام ، وتركيبها بحيث يصبح لها دلالة خاصة، وعملية المونتاج في السينما لا تتم وفق ا للتسلسل الطبيعي للحدث و إنما وفقا للأثر الذي يريد المخرج أن يحدثه في المتفرج، وعلى هذا الأساس يقول المخرج الروسي "ازينتشين "أحد رواد فن المونتاج الكبار : « بدلا من ربط اللقطات وراء بعضها في سلاسة يجب أن يركب الفيلم في مجموعة من الصدمات، و أن كل قطع يجب أن يثير خلافا بين اللقطتين اللتين يصل بينهما حتى يكون له وقع في ذهن المتفرج »[2] وهذا ما طبقه الشعراء المعاصرون في قصائدهم حيث أن الشاعر يركب مشهدا من عدة لقطات مترابطة دون أي فاصل فيلمي لا يشعر المتلقي بتشوش، وإنما يسير مع المشهد بشكل متواصل ، إن للمونتاج

1 خالد المحمود –الصورة المتحيزة–التحيز في المونتاج السينمائي– وزارة الثقافة والفنون والتراث –قطر– ط 1 –2011 – ص82.

2 علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة مصر، ط 4، 2002، ص82، نقلا عن رايس– فن المونتاج السينمائي –تر–احمد الحضري–المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر–القاهرة– مصر–(د.ط) –1965–ص15.

عدة أنواع ،ومن بين هذه الأنواع المونتاح الترابطي ، الذي يعرف بأنه ترابط عدة لقطات لتشكيل مشهد كاملا • (فالمونتاج الترابطي كثيرا ما يلجأ الشاعر إلي تقديم مجموعة من الصور والعناصر المختلفة التي تؤلف في مجموعها إطارا عاما لرؤيته الشعرية أو تحدث تأثير متكاملا لم تكن هذه الصور والعناصر، أو لنقل اللقطات بالمصطلح السينمائي لتحدثه لو قدمت منفصلة). [1]

يقول لزهر دخان في قصيدته (المحترف عائم):

السجن قصد أصابعي الكماشة

تم ترحيله نحو الكثبان

صامد..... كان إنسان

مازال نائم

يا أخي قلنا إن النوم هنا غير مسموح به

ما زال صائم

السجن قيد الوجه

تم ترحيله نحو موجته العالية

برقمه القديم..... إثنان

وذاكرته التي مرت من هنا حياها الجميع بالفعل هو القرصان

رجله اليسرى لجانب المدفع هناك [2]

1 علي عشري زايد–عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص، 217.

2 لزهر دخان، أعيدي الطفلة، حروف منثورة للنشر الإلكتروني، الجزائر، ط 1، مارس 2015، ص47.

هنا رصد لنا الشاعر عدة لقطات بشكل مترابط في هذا المقطع كما أنه كرر لفظة السجن، وهي التي ترمز إلى المعاناة والمأساة مصورا عذاب السجن عندما قال السجن: قصد أصابعي والكماشة، يا أخي قلنا لك أن النوم غير مسموح به، ثم يربطها بالترحيل.

كما رصد لنا الشاعر عدة لقطات في هذا المقطع السجن قصد أصابعي والكماشة وهي اللقطة التي رصد فيها عذاب السجن وذلك من خلال توظيف لكلمة كماشة وهي تدل على القطع وخاصة أنه ربطها بكلمة أصابعي.

ثم ترحيله نحو الكثبان وهي اللقطة الثانية من المشهد ؛ وفيها تنقل وتعب أما اللقطة الثالثة؛ عندما قال يا أخي قلنا النوم غير مسموح به ، وهذا فيه نه ي عن النوم والراحة وهي نفس دلالة اللقطة الثانية.

أما رجله اليسرى بجانب المدفع هي اللقطة الأخيرة ، وهو يصور و يصف بدقة كيف وقفت الرجل، وتكرار اللقطة الأولى والثانية في ترحيل السجن، والسجن قصد الوجه تدل على إلحاح الشاعر عن الموقف وعن فكرته ، كما يقول الشاعر "عاشور فني" في قصيدة «صورة غائمة لزمن قزحي»:

صحا ولد ذات يوم على غفوة

في ملامحه

ثور القلب واضحة والتفاصيل غائمة

وفي الصباح الجميل

كان الندى وردة تتفتح في قلبه

ثم يغسلها المطر القزحي

فتزهر كل الحقول

وكان الشعاع الذي قرب الشمس شيئا

فشيئا لعينيه يملأ أجفانه بسماء

البحيرات

ينقله من يد ليد

فيمسح وجه عروسته و يغنى له[1].

وهنا صور لنا الشاعر مشهد ا مليئا بالأمل والهدوء ، وذلك ينكشف من أول لقطة في القصيدة، حين قال صحا ولد ذات يوم على غفوة، صباح جميل، يغسلها المطر ، فالشاعر هنا ربط اللقطات بخيط شعوري غير مرئي ، فكان ينتقل من لقطة إلى أخرى بكل سلاسة دون أن يحس القارئ بأن هناك فاصل بين اللقطات.

ونجد الدكتور سعد مردف هو أيضا ممن أتقن هذا الفن في قصائده، يقول في قصيدته "حب في شارع غربي" من ديوان مواكب البوح:

من زمان

وأنا أنظر في عينيك مفتون الجنان

من زمان

مذ تلاقينا على غفلة أبناء الزمان

ذات يوم ممطر

غائم الأجواء مبتل المكان

كنتِ كالقطة في معطفك الجوخي كسلى في رصيف الشارع أمان حينما أبصرت وجهكِ ذلك الوردي كالأحلام[2].

هنا صور لنا الشاعر مشهدا كاملا في عدة لقطات متتالية، وذلك حين يلتقي بفتاة غربية فتعجبه، فهو يصور لنا المشهد بأدق التفاصيل حين قال يوم ممطر، الجو غائم كما

1 عاشور فني، زهرة الدنيا، ص 33.

2 سعد مردف، ديوان مواكب البوح، ص 59.

أنه تطرق إلى وصف الفتاة وحالتها عندما قال كالقطة ولباسها معطفك الجوخي ، وهو لباس من صوف عند الغربيين، كما أنه صور لنا الشارع، ومن أبرز اللقطات في هذا المشهد هي:

اللقطة الأولى هي أنا أنظر في عينيك مفتون الجنان ، وفيه يصف كيف كان يتغزل بهذه الفتاة، أما اللقطة الثانية فهو يوصف لنا المكان وهو الشارع، وكيف كان مبتلا وكان الجو غائما، واللقطة الثالثة وهي كنتِ كالقطة في معطفك الجوخي من خلال هذا البيت صور لنا حالة الفتاة النفسية ولباسها ، كما أنه كرر اللقطة الأولى ، وهي تغزله بالفتاة حين قال أبصرت وجهك، ذلك الوردي كالأحلام، وهذا يؤكد شدة إعجابه بهذه الفتاة.

الخاتمة

الخاتمة:

ها هنا وقف بنا جواد المقال، بعد أن استوفى البحث فصوله فجلنا من خلاله في رياض الشعر، حيث كان لنا حظ استنشاق نسائمه وارتشاف معانيه، تلك التي طبعها الجلال والجمال، وما أجمل تلك الساعات التي قضيناها في رحاب الشعر، ديوان العرب، ذلك أنه و إن كان الأدب مرآة للحياة، فإن الشعر من أحسن فنونه ذوقا وأبرعها رقيا.

أجل ما أسعدها من لحظات ونحن نعيش وننقب عن جماليات الشعر العربي عامة والجزائر خاصة محاولين كشف ما خفي عن الأنظار من تداخل الأجناس والفنون في الشعر الجزائري المعاصر.

وقد كان حري بنا ونحن نلج هذا الموضوع في المدخل أن نعرف بالتداخل الفني لغة واصطلاحا ومنه إلى مفهوم الأجناس الأدبية والفنون أيضا لغة واصطلاحا، لنتطرق بعد ذلك في الفصل الأول من البحث لمختلف عناصر البنية السردية من حدث وحوار وشخصيات وزمان وفضاء، على أن الحدث أهم عنصر بالعمل الروائي، وليس شرطا أن يتضمن النص أكثر من حدث بل يكفي حدث واحد مادة لإبداع لعديد من النصوص، وعليه ليس المهم الأحداث وإنما الكيفية التي اطلعنا عليها السارد الحدث الرئيس في هذه القصيدة هو إدرادة الشاعر في أن يكون كما يريد هو أن يكون حاملا لقيم ترضى ذاته وطموحه فيتغنى بالحرية ويتغلب على واقعه. الحوار عامل من العوامل الرئيسية التي تخدم البنية باعتباره يقوم على المجادلة، وتقديم وجهات نظر قصد التواصل في مجال الحياة العامة، وقد انقسم الحوار إلى جانبين خارجي وداخلي، أما الخارجي تكون فيه العملية التواصلية بين الأطراف ظاهرية، وأما الداخلي فهو حوار نفساني باطني. كما نجد عنصر الشخصية الذي لا يمكن الاستغناء عنه في الرواية أو في القصيدة كما أنه يقوم عليها العمل السردي، وتصنف حسب الدور الذي تقوم به فهي تنقسم إلى شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية، حيث إنها تشوق المتلقي إلى معرفة الأحداث القادمة. أما في الزمان يستطيع السارد توضيح الإطار الزمني والوقت

الذي جرت فيه الأحداث، فقد يتبع السارد في نصه تتابع أحداثه ثم الوقوف عند نقطة ما والرجوع إلى الماضي وذكر أحداث سابقة لزمن سرده، هذا ما يسمى بالاسترجاع ويمكنه كذلك أن يسبق أحداثا مستقبلية لم يصلها السرد بعد وهذا ما يسمى بالاستباق، والاعتماد على هاتين التقنيتين يؤكد المعرفة التامة بتقنيات السرد وأصوله وهذا ما يوافق الرؤية الحديثة والمعاصرة التي اغتنت بها القصيدة المعاصرة. يعتبر الفضاء المجال الرحب في البنائية السردية لعناصر القصيدة الجزائرية المعاصرة عاملا مهما في ترتيب العلاقات الاجتماعية والثقافية، ومحيط لها من كل الجوانب له دور كبير في عملية الفهم والتفسير باعتباره مكونا من مكونات الخطاب الأدبي، وهو أكثر اتساعا وشمولية للعلاقات.

من خلال دراستنا للتشكيلي والشعري في الفصل الثاني الذي شمل استثمار مجال أفعال التشكيل وألفاظه، والاستثمار الشعري للألوان واستثمار المجال البصري للكتابة وعلامات الترقيم وسواد الصفحة وبياضها، توصلنا إلى: اتخاذ القصيدة الجزائرية المعاصرة مسلكا تجريبيا وخاصة في مجال التشكيل، حيث استخدمت أفعاله كالرسم والتخطيط والشكل لإيصال الصورة للمتلقي، من جهة أخرى استعملت ألفاظ التشكيل كأداة تعبيرية في النص الشعري، لتدخل في البناء كعنصر حيوي متكامل لتقدم تصورا صادقا نسبيا عن عالم الواقع هذه العملية تسهم في التنشيط على القراءة والتأويل واستنطاق دلالات النص. كان الشعر الجزائري المعاصر ميدانا خصبا، بحيث ظهرت فيه الألوان منها اللون الأبيض الذي يدل على النقاء والصفاء واللون الأحمر يرمز إلى الانتقام، أما الأخضر فهو يدل على الخلود والقوة، بينما الأسود فهو يدل على التشاؤم والحزن، وبهذا يكون اللون أدى وظيفة تشكيلية في بنية الصورة الفنية للنص الشعري. تعد ظاهرة التشكيل البصري من بين الوسائل التي عبر من خلالها الشعراء الجزائريين المعاصرين عن مواقفهم النفسية ثم نقلها بصريا للقارئ.

وتهدف علامات الترقيم إلى تعيين مواطن الوقف والنقطة والفاصلة وعلامتي التعجب والاستفهام. ويكون توزيع البياض والسواد في شكل القصيدة مستوى آخر أيضا داخل فضائها النصي، يمكن أن ترصد المساحات السوداء كمساحات كلام، في حين تؤثر البيضات على

الوقفات أو لحظات الصمت.... وهذا يعني أن البياض والسواد في توزعهما لا يثيران ضرورة إلى تحقق التتالي الصوتي في الشعر، ولا يكون العامل الفضائي بمقتضى ذلك مجرد مضاعفة للعامل الإيقاعي، بل يمكن أن يضطلع بدوره الخاص. هكذا فان البياض ليس في الواقع ضرورة مادية مفروضة على القصيدة من الخارج، بل هو شرط وجود القصيدة، شرط حياتها وتنفسها. بعد دراسة الفصل الثاني نتوصل إلى الفصل الثالث الرقص والغناء والسينما التي قادتنا إلى:

– أن الشعراء الجزائريين قد جنحوا إلى توظيف فن الغناء والسينما في القصيدة، هذا دليل على اطلاعهم الواسع وحب الإبداع. أما في مجال الغناء فقد اتجهوا إلى التكرار فتوظيفه في القصيدة ليس لغرض التزيين إنما لتأكيد المعنى وتقويته بالإضافة إلى النغمة التي يرسمها على القصيدة التي تجعل القارئ يستمتع ولا يشعر بالملل.

– أما استدعاء السينما في القصيدة الجزائرية المعاصرة اكسبها رونق وجمالا من خلالها يستطيع الشاعر أن ينتقل من مشهد إلى آخر بشكل سريع وهنا قد خرج على المعتاد في وصفه المشهد في شكل قصيدة وهذا يجعل القارئ أكثر تركيز في تصور المشهد.

رغم الإلمام بحيثيات الدراسة التي تناولت تداخل الأجناس والفنون في الشعر الجزائري المعاصر إلا أن بعض النقاط المهمة تبقى بحاجة إلى المزيد من البحث. وهناك آفاق أخرى للموضوع منها: المرجعية في النص الشعري السردي الجزائري المعاصر، الصورة الشعرية في القصيدة السردية مجاز واستعارة وكناية وغيرها من النقاط المهمة التي تخدم موضوعنا، وإن توظيف القصيدة المعاصرة للبنى السردية المتنوعة أضفى عليها لمسة جمالية وأغنى النص الشعري وجعله مجالا إبداعيا. ولا يمكننا أن ندعي بعد هذه الصحبة الشيقة أننا قد أحطنا بكل جليل وضئيل مما يتعلق بموضوع هذه الدراسة، ولكن حسبنا أننا حاولنا الاجتهاد ما استطعنا إلى ذلك سبيلا.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نقول الحمد لله الذي وفقنا لإنجاز هذه المذكرة تحت عنوان "تداخل الأجناس والفنون في الشعر الجزائري المعاصر"، ونرجو أن نكون وفقنا فيه واستطعنا

الإلمام بجوانبه المهمة، والحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

أولا- المصادر:

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1. أحلام مستغانمي: أكاذيب سمكة، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 1993.

2. حكيم ميلود، امرأة للرياح كلها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

3. ربيعة جلطي، تضاريس لوجه غير باريسي، (ديوان شعر)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (ط.2)، الجزائر 1983.

4. سعد مردف: مآذن الشوق، الشعر الحديث، الوادي، الجزائر، 2017.

5. سعد مردف، يوميات قلب، مطبعة دركي بالوادي، ط1، 2005.

6. سليمان جوادي، الأعمال الغير كاملة، منشورات أرتستيك، الجزائر، ط1، 2009.

7. عاشور فني، زهرة الدنيا، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

8. عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، منشورات السائحي، ط 1، القبة الجزائر، 2007.

9. عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، دار هومة للنشر، ط1، 2002.

10. عز دين ميهوبي، في البدء كان الأوراس، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، 1985، ط1.

11. قويدر قيطون، حروف ثائرة، سامي للطباعة والنشر والتوزيع بالوادي، ط 1، 2018.

12. لزهر دخان، أعيدي الطفلة، حروف منثورة للنشر الإلكتروني، الجزائر، ط 1، مارس 2015.

13. لزهر دخان، شعر مقتلى، حروف منثورة للنشر الالكتروني، ط1، دب، يوليو، 2015.

14. لزهر دخان: وطن لمهيدي (ديوان شعر فصيح)، حروف منثورة للنشر الالكتروني، قمار ولاية الوادي، ط1، يوليو 1998.

15. مالك بوذيبة، ما الذي تستطيع الفراشة؟، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، (د.ط)، (د.ت).

16. مبروكة بوساحة (نوال): عصارة العمر (ديوان شعر) ديوان الملك فيصل، الجزيرة، ط01، جويلية، 2018.

17. مجموعة من الشعراء، عزف لفجر آت ، دار الثقافة، مدينة الوادي، ط 1، مجموعة من الشعراء، 2007.

18. محمد أبو القاسم خمار، ربيعي الجريح (ديوان شعر)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر، (د.ت).

19. محمد الأخضر السائحي، همسات وصرخات، موفم للنشر، دط، الجزائر، 2010.

20. محمد زبور، ما لم يقله المهلهل، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1.

21. مريم لجيار، ديوان تحت المطر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2014.

22. منيرة سعدة خلخال، أسماء الحب المستعارة، اتحاد الكتابة للجزائريين، ط1، 2002.

23. منيرة سعده خلخال، أشجان الملح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2013.

24. نور الدين درويش، السفر الشاق، رابطة إبداع، الجزائر، ط1، 1992.

25. يوسف شقرة، ديوان اليوسفيات، دار الحكمة، الجزائر، (د.ط)، 2017.

26. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، دار الإبداع، ، الجزائر، ط1، 1995.

ثانيا– المعاجم:

27. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4 2008م، القاهرة.

28. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، الطبعة الأولى، القاهرة، عالم الكتب 1469 هـ/ 2008 م.

29. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1984.

30. جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت _لبنان، ط1، 2003م.

31. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني دار الكتاب اللبناني–بيروت–لبنان، (د.ط)، (د.ت).

32. جيرالد برنس، المصطلح السردي قاموس مصطلحات، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، مصر، ط1 2003م.

33. الحسين الكفوي أبو البقاء الأيوبي بن موسى، الكليات معجم في مصطلحات والفروق اللغوية، إعداد عرفان درويش ومحمد المصري ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، طبعة 1998.

34. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، ط1، 2003.

35. لويس معلوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت – لبنان، د.ط، 2009م.

36. مجد الدين بن يعقوب الفيروزبادي، القاموس المحيط، دار المعرفة، بيروت_لبنان، ط4، 2009م.

37. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي الشيرازي، القاموس المحيط، مطبعة الأميرية، سنة 1301هـ، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3 1397هـ -1987م.

38. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، د.ط، (د.ت).

39. محمد علي ابحولي، معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، دب، ط 1، 1986م، 1406هـ.

ثالثا- الكتب العربية:

40. إبراهيم الحيدري، أنثولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1984.

41. إبراهيم العريض، الشعر والفنون الجميلة، دار المعارف، مصر، (د.ط) (د.ت).

42. ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، (د. ط)، (د. ت).

43. ابن رشيق القيرواني، العمدة، حققه محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة العادة، مصر، ط2، 1955م.

44. ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب علمية، لبنان، ط 2، 2005.

45. أبو القاسم جار الله محمود الزمخشري أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون سود. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

46. أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي، المصباح المنير، الجزء 1و2، المطبعة الأميرية، القاهرة _مصر، ط6، 1926م.

47. أحمد حمد نعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (د.ط) بيروت، لبنان، 2004.

48. أحمد مختار عمر، اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة _ مصر، ط 1 2008م.

49. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، توثيق، د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت ، 2003م.

50. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
51. أميمة عبد السلام الرواشدة: تصوير المشهر في الشعر العربي المعصر، وزارة الثقافة، عمان، ط2، 2007.
52. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، (ط.1)، الدار البيضاء 1990.
53. حنان علي حسن، بلاغة الإقناع في شعر الإصلاح دراسة في البلاغة الجديدة دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، (د ط)، 1971.
54. حميد حمداني: بنية النص السردي من المنظور الأدبي، دار البيضاء، بيروت، ط3، 2006.
55. خالد المحمود، الصورة المتحيزة، التحيز في المونتاج السينمائي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2011 .
56. رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، مصر، ط1، 2001م.
57. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، (د.ط)، (د.ت).
58. عبد القادر شرشال: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا الأدب دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1434هـ- 2013م.
59. عبد الكريم غلاب، جدلية اللغة والسيميولوجيا في السينما ، منشورات المتوسط ميلانو ، ايطاليا، (د.ط)، (د.ت).
60. عزت السيد أحمد، فلسفة الجمال عند الجاحظ، العالم العربي لنشر، (ط،1) 2017م.
61. علي بن محمد الشريف الجرجاني ، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح ، بيروت، ط جديدة ، 1985.
62. علي جاسم، سلمان، موسوعة معاني الحروف العربية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان (د.ط).

63. علي الجندي، فن الجناس (بلاغة، أدب، نقد)، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، (د .ط) (د.ت).
64. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة مصر، ط4، 2002.
65. سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية– دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 1980.
66. سيف الدين الآمدي، كتاب المبين في شرح ألفاظ الحكماء والمتكلمين، تح: حسن محمود الشافعي، مكتبة وهبة القاهرة، ط2 1993.
67. صبحي البستاني، الصورة الشعرية، في الكتابة الفنية، دار الفكر اللساني، دب، 1986.
68. فاتن غانم: تداخل الفنون في الخطاب النسوي، شارع الملك حسن، دار فضاءات النشر والتوزيع، المركز الرئيسي، عمان –الأردن، الطبعة الأولى، 2015.
69. كريم زكي حسام الدين، الزمان الدلالي، دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية، دار غريب للطباعة والنشر ولتوزيع، ط2، القاهرة 2002.
70. كليود عبيد، الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزياتها ودلالتها، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013.
71. كليود عبيد، جماليات الصورة في جدلية العلاقات بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1431هـ/ 2010م.
72. ليديا راشد، فن القصة لدى بسمة النمري، أزمنة للنشر والتوزيع الأردن عمان، ط 1 ، 2015.
73. مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط) (د.ت).
74. محمد صالح المشاعلة، شبكة التواصل الاجتماعي والرواية العربية، دار الخليج لنشر والتوزيع الأردن عمان، ط1 2022.
75. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث / 1950–2004، النادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008.

76. محمد حسن فقي: دراسة تداولية، الرياض، جامعة الملك سعود، ط4.
77. محمد زيدان البنية، السردية في النص الشعري، الهيأة العامة لقصور الثقافة، (د .ط)، (د، ب)2004.
78. محمد عبد الله المشهوري، الحوار في شعر محمد حسن فقي دراسة تداولية، الرياض جامعة الملك سعود 1434_2013.
79. محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، دمشق، 1974.
80. محمد علي بن علي بن محمد التهانوي الحنفي، كشاف اصطلاحات الفـنون، دار الكتب العلمية د.ط، بيروت لبنان، د.ت.
81. محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1991.
82. محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة، الموسيقى، الحركة)، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010.
83. ناسو صالح سعيد علي، الشخصية القيادية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1 2016م.
84. نبهان حسون السعدون: شعرية تشكيل الفضاء السردي: قراءات في رواية الأرملة السوداء لصبحي فحماوي، دار عنياء للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2014،
85. نبيل راغب، النقد الفني، مكتبة مصر للطباعة، (د.ط)، (د.ت).
86. يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار الثقافة، القاهرة، 1995.
87. هبة محمد عفت: التسامح والدراما نشر ثقافة التسامح بين الجمهور الدراما التلفزيونية المصرية، القاهرة –مصر، (د.ط) (د.ت).

رابعا– الكتب المترجمة:

88. ارنيست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971.

89. جيروم ستولنيتز، النقد الفني، تر: زكريا إبراهيم، مطبعة عين شمس، القاهرة، (د .ط)، 1974.

90. رايس، فن المونتاج السينمائي، تر: أحمد الحضري، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط) -1965.

خامسا- المجلات والدوريات:

91. تامر سلوم: الانزياح الصوتي الشعري، مجلة آفاق للثقافة والتراث، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، بغداد، ع13، الإصدار الأول، يونيو 1996.

92. الطيبي بوعزة، دلبريت علي، البناء السردي في قصيدة النثر الجزائري، نص وجبة حب باردة، أحلام مستغانمي أنموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب المركز الجامعي أمين العقال الحاج موسى أق أخموك لتامنغست معهد الآداب واللغات، الجزائر، مج ، العدد 1، 8، 2019.

93. عبد الرحمن الحاج صالح: مدخل إلى علم اللسان الحديث، مجلة اللسانيات الجزائر، العدد الرابع 2003م.

سادسا- الرسائل الجامعية:

94. نصرت محمد محمود شحاته، اللون ودلالاته في الشعر البحتري، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا جامعة النخيل، عمان، الأردن، 2013.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان .....3.....

الاهداء: .....4.....

مقدمة .....6.....

1. مفهوم التداخل الفني: .....11.....

أ/ التداخل لغة: .....11.....

ب/اصطلاحا: .....11.....

2. تعريف الجنس لغة واصطلاحا: .....12.....

أ. الجنس لغة: .....12.....

ب. الجنس اصطلاحا: .....13.....

3. مفهوم الجنس الأدبي: .....14.....

أ. تعريف الفن: .....14.....

ب. اصطلاحا: .....16.....

4. الفن عند العرب القدامى: .....17.....

5. الفن عند الغرب: .....18.....

المبحث الاول: بنية الحدث والحوار .....21.....

1. بنية الحدث: .....21.....

2. بنية الحوار: .....28.....

1.2 أنواع الحوار: .....30.....

المبحث الثاني: بنية الشخصيات وبنية الفضاء .....36.....

1. بنية الشخصيات: .....36.....

1.1 مفهوم الشخصية: .....37.....

2.1. أنواع الشخصيات: .....37.....

أ. الشخصية الرئيسية: .....38.....

ب. الشخصية الثانوية: .....39.....

ج. بنية الفضاء: .....41.....

المبحث الثالث: بنية الزمن .....46.....

1. تجلي الاستباق والاسترجاع في الشعر: .....47.....

2. الاستباق: .....47.....

أ. الاستباق الداخلي: .....48.....

ب. الاستباق الخارجي: .....49.....

3. الاسترجاع: .....50.....

أ. الاسترجاع الخارجي: .....50.....

ب. الاسترجاع الداخلي: .....51.....

أ. اللون الأبيض: .....60.....

ب. اللون الأحمر: .....61.....

ج. اللون الأخضر: .....63.....

د. اللون الأسود: .....65.....

1 – محور علامات الوقف: .....69.....

1–1–النقطة: {صورتها البصرية هي.} .....69.....

1–2– نقطتا التوتر: {صورتها البصرية هي..} ...70.....

1–3– نقط الحذف: {صورتها البصرية هي ...} ..71.....

1–4– نقطتا التفسير: {صورتها البصرية هي:}: ..72.....

1–5–الفاصلة: {صورتها البصرية هي،}: .....74.....

1–6–الفاصلة المنقوطة: { صورتها البصرية هي؛}: 74.....

1-7- علامة الانفعال: {صورتها البصرية هي ! } 75

1-8- استفهام: {صورتها البصرية هي ؟}: .....76.....

2- محور علامات الحصر: .....77.....

2-1- العارضة: {صورتها البصرية هي}: .....77.....

2-2- الهلالان: { صورتها البصرية هي ()}: .....78....

2-3- العارضة المائلة: {صورتها البصرية هي / } 80

2-4- المزدوجتان: {صورتها البصرية هي (( )) } 81

1. محور تشكيل السواد: .....91.....

2. محور تشكيل البياض .....94.....

المبحث الأول: الرقص والغناء .....99.....

1. تداخل الغناء والرقص في الشعر: .....99.....

2. وظيفة التكرار وجمالياته: .....108.....

المبحث الثاني: السينما. .....110.....

الخاتمة: .....118.....

المصادر والمراجع: .....123.....

الحمد لله