

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر - بسكرة -

كلية الآداب واللغات

قسم الأدب العربي

## تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر

### جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية

رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر

إشراف الأستاذ الدكتور:

عبد الرحمان تيرماسين

إعداد الطالب:

محمد عروس

#### لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
بشير تاويريريت	أستاذ	محمد خيضر - بسكرة -	رئيسا
عبد الرحمان تيرماسين	أستاذ	محمد خيضر - بسكرة -	مشرفا ومقررا
أحمد مداس	أستاذ محاضر أ	محمد خيضر - بسكرة -	عضوا مناقشا
رشيد رايس	أستاذ	جامعة تبسة	عضوا مناقشا
لزهر فارس	أستاذ محاضر أ	جامعة تبسة	عضوا مناقشا
صالح خديش	أستاذ	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

1435 - 1436 هـ / 2014 - 2015 م





## الإهداء

إلى الوالدين الكريمين، ولن أوفي حقهما ما حييت

إلى أساتذتي الأفاضل

إلى الزوجة والأولاد

إلى الأسرة الكريمة

إلى الأصدقاء الأعزاء

إلى جامعة محمد خيضر – بسكرة – بكل طواقمها

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل.

# مقدمة

تُمثِّلُ الظاهرة الإبداعية - شعرا ونثرا - فضاء نصيًّا يُمكنُ المبدعُ من التعبير عن ذاته، وتقلُّ رؤاه وتصوراتِه عن الكون، والإنسان، والحياة، بما تحمله تلك النصوص من قيم شعورية وتعبيرية. وقد تنوعت مجالات الإبداع الأدبي عبر العصور، وتعددت الرؤى النقدية التي تعمل على وضع المفاهيم والتصورات حول الأدب، وماهيته، وتطوره ووظيفته، وتصنيفه. وفي الجدل القائم بين الإبداع الأدبي والمفاهيم النقدية يحدث التجدد والتجاوز بين كلا الطرفين، مما يولِّد حيوية الإبداع وحركية النقد على حدٍّ سواء.

خضع الإنتاج الأدبي الذي عرفه الفكر الإنساني إلى عمليات نقد وتصنيف، نتج عنها ما عُرفَ بـ "الأجناس الأدبية"، والتي بموجبها وُضعت حدود مفهومية لكل جنس أدبي، بناء على الصيغ التعبيرية التي تم استخدامها، وشكَّل تراكمها كيانا قائما بذاته سُمِّي جنسا أدبيا.

لكن الناظر إلى الأجناس الأدبية في واقعنا الإبداعي المعاصر يلحظ التداخل بينها ذلك أن الانفصال الظاهر بين حدود الأجناس الأدبية يخفي تداخلا بينها، مما يستوجب إعادة النظر باستمرارٍ في المقولات النقدية المتعلقة بنظرية الأجناس الأدبية.

كان النص الشعري - وما زال - محط أنظار النقاد، لما يتميز به من طرق تشكيل وأساليب تعبير وتصوير، وطاقات رؤية ورؤيا، ومقومات بنائية كلما ظهر أُنما استقرت على حالٍ إلا وغامر الشعراء صوب تجارب إبداعية جديدة، تتمرد على القواعد النظرية التي استقرت حوله، فيكون التداخل بين الأجناس الأدبية في النص الشعري بدَلَ النقاء الذي هيمن على الأحكام النقدية أزمانا طويلة. وذلك ما يظهر في تداخل بنية السرد الروائية في النص الشعري، وبروز الفعل الدرامي والتصوير المشهدي وغيرها من الظواهر التي أغنت النص الشعري المعاصر، وهي مستقدمة من أجناس أدبية أخرى.

بالنظر إلى تجربة الشعر العربي عبر سيرورته التاريخية فإن تمظهر القصيدة العمودية قد غلب على الذائقة الأدبية لزمن طويل، كان التجديد فيها متعلقا باللغة الشعرية والصورة الفنية، وهيمنت على الرؤية النقدية "نظرية عمود الشعر"، وحتى الحروقات التي حدثت للتمظهر العمودي للقصيدة العربية في نموذج "الموشحات" لم يكن خرقا جوهريا؛ لأنه تغيير ضمن الشكل العمودي، وليس خارجا عنه، والأمر نفسه يمكن أن يقال عن تجربة الشعر المرسل.

لكن الإبدال النصي الجدير بالملاحظة والدرس هو "الشعر الحر" لما حدث في رحابه من تغيير شمل الناحية الشكلية والمضمونية على حد سواء، وفيه يلحظ الدارس تجاوز لطرق الكتابة المألوفة، وأساليب التعبير المعروفة، ويجد نفسه أمام العديد من النصوص العصية على التصنيف ضمن نظرية الأجناس الأدبية القائمة على استقلال كل جنس أدبي عن غيره من الأجناس، والتي بقيت سائدة أزمنة طويلة؛ لما في هذه النصوص من تداخل ناتج عن فتنة اللغة، وارتحالات أساليب التعبير، وتسلسلها إلى النص الشعري.

لقد خرج "الشعر الحر" من عباءة "الشعر العمودي"، فاتخذ من "التفعيلة" مادة بنائه، مع التنوع في طول الأسطر الشعرية، و القوافي، و الإيقاع، واستخدام أساليب الحوار والسرد بما يتناسب مع الدفقة الشعورية التي أذنت بميلاد القصيدة. ثم كان ميلاد "قصيدة النثر" التي تتنكر لكل علاقة بالقصيدة العمودية والحرّة، وتحاول أن تشق طريقها في عالم الشعر بعيدا عنهما. وفي كل هذه الإبدالات النصية نلاحظ تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري، ولكن نُظِرَ إلى الشعر العربي على أنه "شعر غنائي" يتأسس على مقولة "نقاء الجنس الأدبي"؛ فالشعر في مقابل النثر، ومعايير الشعر وأغراضه في تضادّ مع قوانين النثر وأساليبه.

لكنّ نظرة متفحصة لتجربة الشعر العربي تجعلنا نعيد النظر في هذه الأحكام التي أُطلِقتْ، والمعايير التي وُضِعَتْ؛ إذ نجد النص الشعري تتسلل إلى مكوناته البنائية في إبدالاته النصية المختلفة عناصرٌ قصصية، وأساليبٌ سردية، ووقفاتٌ تأملية، يمكن أن تنقله من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية، ومن الغنائية إلى التصوير والمشهدية، مما يجعل كلاً من نظرية الأجناس الأدبية القائلة بنقاء الجنس الأدبي و الغنائية المرتبطة بالذاتية موضع مساءلة، ويفتح النص الشعري على آفاق إبداعية ونقدية جديدة.

يلحظ الواقف في حدود الأعمال الأدبية التداخل بينها ولكنه لا يستطيع أن يحدّ منه كما يقول "أوستن" و "وارين"، وما دام لا يستطيع أن يحدّ منه فعليه بالبحث في هذه الظاهرة والكشف عن جمالياتها و أبعادها ودلالاتها.

إن المتتبع لتجربة الشعر الجزائري المعاصر يجد ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية متجلية في العديد من نصوصه الإبداعية مما يجعلنا نفرده بالدراسة في هذا البحث الموسوم بـ "تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر، جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية" والمقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر، في محاولة للكشف عن الحضور الفني للأجناس الأدبية في النص الشعري، وما ينجر عن ذلك من أحكام نقدية.

يجد المتابع للحياة المعاصرة فكرة التداخل تطبع كل شيء مع تنامي العولمة الثقافية وطغيان ثقافة الصورة، وشفافية الحدود بين الشعوب والثقافات، كل ذلك يلقي بظلاله على النص الشعري، ويجعله يتجاوز مع محيطه الثقافي، وتتداخل الحدود بين الأجناس الأدبية، ونكون عندها أمام القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية، بما يطرع في جنباتها من رؤى وتصورات، وما يتعانق في رحابها من مكونات تمنحها الجمال الفني والأبعاد الدلالية.

اتجه البحث صوب ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري لبيان أسسها وخلفياتها، وجمالياتها، وأبعادها، وذلك يجعلها موضوعاً لرؤية نقدية تتعلق بتداخل الأجناس الأدبية بدل القول بنقائها، وتريد أن تبحث في مدى غنى النص الشعري متداخل الأجناس بالتصوير والمشهدية، بما يمكن أن ينقله من الشعر الذاتي الغنائي، إلى الشعر التمثيلي الموضوعي.

### فرضية البحث

يتأسس هذا البحث على فرضية مفادها أن الشعر العربي في العديد من نصوصه يتميز بتداخل الأجناس الأدبية، بما يحضر فيه من مقومات السرد، وعناصر الدراما، وتقنيات المسرح، وفنيات الرسم والتصوير، وذلك ما يجعله يبتعد عن الغنائية ويقرب من التصوير والمشهدية، وينقل نظرية الأجناس الأدبية من القول بنقاء الجنس الأدبي إلى القول بتداخل الأجناس الأدبية.

من جهة ثانية، يُعتبر الشعر الجزائري المعاصر في العديد من نصوصه فضاءاً لتداخل الأجناس الأدبية، وعليه يسعى الشاعر الجزائري المعاصر إلى استثمار العناصر المختلفة للأجناس الأدبية، ويجعلها تتداخل في نصه الشعري، مضمية عليه جماليات فنية وأبعاداً دلالية.

### أسباب اختيار الموضوع

يمكن أن نصنف أسباب اختيار موضوع البحث إلى أسباب ذاتية وأخرى

موضوعية:

### أ/ الأسباب الذاتية

تتمثل في إنجاز بحث أكاديمي للحصول على شهادة دكتوراه العلوم في مجال التخصص "أدب حديث ومعاصر"، إضافة إلى الرغبة في اكتشاف مدونة الشعر الجزائري المعاصر باعتبار أن موضوع الماجستير تعلق بـ "التجريب في الشعر الجزائري المعاصر" وبقيت فكرة تداخل الأجناس الأدبية حينها كأفق بحث ينتظر الإنجاز.

### ب/ الأسباب الموضوعية

يمكن إجمالها في العناصر الآتية:

- قلة الدراسات التي سلطت الضوء على تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري عموما والجزائري على وجه الخصوص.
- ما أثاره الحكم النقدي القائل بغنائية النص الشعري العربي على سبيل الإطلاق والعموم من نظرة سلبية تجاه هذا الشعر، مما قلل من أهمية التجربة الشعرية العربية على المستوى العالمي، وربطها بالذاتية وأبعدها عن الموضوعية، ولذلك ستكون مساءلة الغنائية محورا يتحرك في فلكه البحث لتفنيد الحكم بالغنائية، أو تثبيته، أو التقليل من غلوائه ووقعه وجعله حكما نسبيا.
- نقص الدراسات حول الشعر الجزائري المعاصر، إذ نجده في كثير من الأحيان خارج مجال الرؤية النقدية، فعند تصفح أي كتاب نقدي عن تجربة الشعر العربي المعاصر لا نكاد نجد ذكرا لشاعر جزائري، أو تطبيقا على نص شعري جزائري، وخذ على سبيل المثال كتاب "صلاح فضل" "أساليب الشعرية المعاصرة"، وكأن لا شاعر في الجزائر يستحق أن تدرج تجربته ضمن الأساليب التي رصدتها، مما حدا بـ "نور الدين درويش" في تقديم ديوانه "مسافات" أن يعلن صرخته « لماذا لا يغامر نقادنا ولماذا لا يكتشفون... أليس في الجزائر شاعر يستأهل ذلك ».

## أهداف البحث

يسعى هذا البحث إلى تحقيق جملة من الأهداف تتمثل في:

- التأسيس النظري لفكرة تداخل الأجناس الأدبية كبديل عن فكرة نقاء الجنس الأدبي في النقد المعاصر.
- وضع رؤية نقدية في قراءة النص الشعري المعاصر تنطلق من تداخل الأجناس الأدبية في بحث جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية.
- الكشف عن تجربة الشعر الجزائري المعاصر المتمثلة في تداخل الأجناس الأدبية وما يتبع ذلك من رؤى وتصورات.
- البحث في التشكيل المعماري للقصيدة متداخلة الأجناس، وكل ما يتعلق بها من لغة، وإيقاع، وتصوير، وما يتولد عنها من جماليات فنية، وأبعاد دلالية.

## إشكالية البحث

الإشكالية التي سيعمل البحث على مناقشتها يمكن صياغتها في السؤال الآتي:

كيف يمكن للنص الشعري المعاصر متداخل الأجناس الأدبية أن يؤسس لجماليات فنية وأبعاد دلالية، تنقل نظرية الأجناس الأدبية من القول بنقاء الجنس الأدبي إلى القول بتداخل الأجناس الأدبية، ومن الحكم على الشعر العربي بالغنائية إلى التمثيل والمشهدية؟ وما مدى تمثّل الشعر الجزائري المعاصر لتداخل الأجناس الأدبية، ووعّي المبدعين بهذه الظاهرة؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية الرئيسية الأسئلة الآتية:



1. ما هي المقولات المنهجية التي تؤسس لتداخل الأجناس الأدبية كبديل عن نقاء الجنس الأدبي؟

2. وما أهمية الحضور الفني لجنس أدبي في جنس أدبي آخر؟

3. لماذا يلجأ الشاعر المعاصر لإغناء نصه الشعري بالعناصر البنائية للأجناس الأدبية الأخرى، وذلك بالتمرد على قوانين الجنس الأدبي الموروثة؟

4. وما هي مظاهر وتجليات هذا التداخل في النص الشعري الجزائري المعاصر؟

5. وما هي الجماليات الفنية والأبعاد الدلالية الناجمة عن ذلك؟

6. ما هي الآفاق الإبداعية والنقدية لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري المعاصر؟

### المنهج المتبع في البحث

سنستخدم لمناقشة هذه الإشكالية بأسئلتها المتفرعة "المنهج الوصفي" بشكل أساس مع الاستعانة بكل من "المنهج التاريخي" و"المنهج المقارن" في الجزئيات التي تتطلب ذلك. وستتخذ من الآليات الإجرائية للسيايمياء كأدوات للتحليل والتأويل.

### خطة البحث

سنعمل على دراسة حيثيات هذا البحث ضمن أربعة فصول، تُستهلُّ بمقدمة وتنتهي بخاتمة.

يحمل الفصل الأول عنوان: "من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية مفاهيمٌ نظريةٌ وإشكاليات معرفية"، وفيه سيتم التعرض إلى مفهوم الجنس الأدبي، وأهم الإشكاليات المعرفية المتعلقة به، من خلال البحث في تطور النظرة للجنس الأدبي بدءاً

من "أرسطو" والقول بنقاء الجنس الأدبي إلى الزمن المعاصر واختلاف الرؤى والتصورات حول مقولة الجنس الأدبي.

اعتمد الباحث مصطلح "تداخل الأجناس الأدبية" من بين المصطلحات القريبة منه كمصطلح "التفاعل" و "التفرع" لأنه يعتبره أكثر مناسبة للتعبير على الظاهرة الإبداعية المتمثلة في الحضور الفني للأجناس الأدبية في النص الشعري.

سيعمل الفصل الأول على البحث في الأسس المعرفية لتداخل الأجناس في النقد المعاصر، ذلك أن مقولات: الحوارية، وتعدد الأصوات، و النص، والتناص، تؤسس لفكرة التداخل، فيكون النص نصوصا والجنس أجناسا.

أما الفصل الثاني فسيبحث في التظاهرات الشكلية لتداخل الأجناس الأدبية، ويحمل عنوان: "مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر"، وفيه سيكون التطرق إلى البنية السردية في النص الشعري وما تتضمنه من مقومات فنية من حدث وحوار وفضاء، وشخصيات، وزمان، وما ينجم عن ذلك من حركية بناء درامي وتصوير مشهدي وهو ما يجسد عوالم الحكى في جسد القصيدة، بما ينقلها من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية.

يتخذ الفصل الثالث من "الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر" عنوانا له، وفيه سيكون الكشف عن الجماليات الفنية التي ميزت القصيدة الشعرية متداخلة الأجناس الأدبية، مما يولد المتعة الفنية على مستوى التشكيل المعماري للقصيدة واللغة الشعرية، والصورة الفنية، والإيقاع المتنوع، بما يضيف على النص الشعري جماليات فنية لم تكن متاحة لو لم يغامر النص الشعري صوب القصيدة متداخلة الأجناس.

أما الفصل الرابع والمعنون بـ "الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر"، فسيبحث في أبعاد ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية وما تحمله من دلالات ومقومات تحقق لها الاستمرار؛ لأن الظاهرة الإبداعية يتجاوزها طرفان المتعة والفائدة.

إذا كان فصل الجماليات سينشغل بالمتعة وطرق تحقيق التواصل الجمالي، فإن الفصل الرابع سيشتغل على الفائدة وما يمكن أن تتيحه ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية للمجال الحيوي للنص (المبدع، النص، المتلقي)، وعليه سيكون البحث في البعد الإبداعي، ورغبة الشاعر في ارتياد عوالم بكر للقصيدة عن وعي نقدي وإدراك منهجي، يسمح له بإغناء تجربته الشعرية. ليكون الاتجاه إلى النص وما في رحابه من أبعاد أسطورية وتناصية كان حضورها في النص الشعري على سبيل التداخل، ثم التوجه إلى المتلقي حيث الأبعاد الرؤيوية، وكل هذه الأبعاد تتعاقب فيها ثنائية المتعة والفائدة.

إن هذه الفصول يؤرقها هاجس واحد هو مقولة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري. وكان التطبيق النصي على مدونة الشعر الجزائري المعاصر في نصوصه المتميزة بتداخل الأجناس الأدبية لأنه ميدان بكر لم تحظ فيه ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية بالبحث والدراسة، ولما فيه من طاقة تعبير وإمكانات تصوير، توظف العناصر البنائية للأجناس الأدبية المختلفة في النص الشعري، بما لا يفقد النص انتماءه للشعر، وبما يغني النص الشعري وينقله من الغنائية إلى التصوير و المشهدية، فيصبح المتلقي وهو يتابع القصيدة الشعرية متداخلة الأجناس الأدبية وكأنه يستمتع بمشهد لما يحضر فيها من عناصر بنائية، وما يحدث في فضائها من فعل درامي.

نظرا لتنوع تجربة الشعر الجزائري المعاصر، واتساع مجالها الإبداعي، فسيكون الاعتماد على منتخبات نصية تتجلى فيها ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية؛ أي أن الاهتمام سيكون منصبا على فكرة التداخل وتحليلاتها النصية على سبيل النمذجة لا على طريقة الإحصاء ولذلك تنوعت النماذج النصية، وتعدد الشعراء على سبيل التمثيل بما يكشف عن عمق هذه التجربة الشعرية ويضمن تحقيق الأهداف المرجوة من البحث.

### الدراسات السابقة

لم ينطلق هذا البحث من فراغ معرفي، وإنما استند إلى الآراء التي سلطت الضوء على إشكالية الجنس الأدبي، وحاولت أن تتخذ من القول بتداخل الأجناس الأدبية منطلقا تربطه بالنقد المعاصر، وتقرأ من خلاله الشعر الجزائري.

لم أظفر بدراسة تخص تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر، غير أن بعض القضايا الجزئية من مظاهر التداخل نجد التعرض لها في النقد العربي المعاصر وهو ما تم الاستفادة منه في قراءة النص الشعري الجزائري متداخل الأجناس الأدبية. ومن أهم تلك الدراسات: الملتقى الدولي الثاني عشر الذي نظمته جامعة اليرموك بالأردن بعنوان تداخل الأنواع الأدبية، وكتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة وكتاب البنية السردية في النص الشعري لمحمد زيدان، والمغامرة الجمالية للنص الشعري لمحمد صابر عبيد، وبعض المقالات التي بحثت إشكالية الشعر الجزائري مثل: تطور إشكالية الشعر الجزائري المعاصر لمحمد بوشحيط.

لكن النقص الذي حاول البحث ملأه، هو إعطاء نظرة متكاملة عن قضية تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر، تدمج بين التأسيس النظري والتطبيق على النصوص، بما يسمح بالكشف عن الجماليات الفنية والأبعاد الدلالية للظاهرة المدروسة.

### الصعوبات المعترضة

مما لا شك فيه أن كل بحث إلا ويواجه صعوبات، وأحسب أن الصعوبة الأهم التي اعترضت سبيل هذا البحث هي توزع مادته بين مجالات معرفية مختلفة: الأدب النقد، نقد النقد، نظرية الأدب، السينما، المسرح، القصة، الرواية، وهي بقدر ما مثلت صعوبة فقد أغنت البحث، وزودته بمادة معرفية، ووسعت من آفاقه؛ ذلك أن مقولة "الجنس الأدبي" ارتبطت بهذه المجالات المعرفية بشكل أو بآخر، مما جعل مقولة "تداخل الأجناس الأدبية" تمتح من هذه المجالات جميعاً حتى تقيم أصولها النظرية، وتبني على تلك الأصول والمرتكزات تجلياتها النصية، بما تحمله من جماليات فنية و أبعاد دلالية.

يبقى لذوي الفضل فضلهم، فهم من ينيرون الدرب عند اختلاط المفاهيم — وما أكثرها في هذا البحث — فالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور "عبد الرحمان تيرماسين" بما منح هذا العمل من رعاية خاصة، فكان بذلك نعم المرشد والمعين، فله مني الشناء، ومن الله عز وجل وحده الجزاء، والشكر موصول إلى كل من كان لي معه حوار أو نقاش حول جزئيات البحث وإشكالياته خلال مراحل تشكله وإنجازه، وإلى لجنة القراءة والمناقشة التي ستعيد القراءة والتوجيه.

والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وكل توفيق من الله وحده.

الفصل الأول:

من نقاء الجنس الأدبي

إلى تداخل الأجناس

الأدبية

— مفاهيم نظرية وإشكاليات معرفية —

أولاً: الحدود المفهومية للجنس الأدبي

ثانياً: قراءة في مصطلح تداخل الأجناس الأدبية

ثالثاً: تطور النظرة للجنس الأدبي من النقاء إلى التداخل

رابعاً: أسس تداخل الأجناس الأدبية في النقد المعاصر

## الفصل الأول: من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية – مفاهيم نظرية وإشكاليات معرفية –

يمثل البحث في الأجناس الأدبية، وما يتعلق بها من إشكاليات معرفية رافقت سيرورتها عبر التطور الزمني للظاهرتين الإبداعية والنقدية، مجالاً مهماً للدراسة، وذلك بمحاولة الكشف عن كل ما يحيط بهما من رؤى وتصورات. فالأدب في تطور مستمر تخضع فيه النصوص دائماً إلى إبدالات نصية مختلفة، وتغيرات متنوعة، تفرض على الآلية النقدية الحضور الدائم، والتيقظ المستمر، في حركة دؤوبة بين النص والقواعد الكلية التي تحكم الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه إن كان مفرداً، أو تنتمي إليه النصوص إن شكل تراكمها ظاهرة، وأصبح وجودها الفعلي يستوجب التصنيف، أو يتطلب إعادة النظر في التصورات السابقة، والهياكل النظرية الجاهزة. مما يجعل «موضوع الأجناس الأدبية يثير مسائل رئيسية بالنسبة لتاريخ الأدب والنقد الأدبي، وبالنسبة للترابط بينهما»<sup>1</sup> وذلك ما يؤسس للبحث في قضية تداخل الأجناس الأدبية.

يمكن أن تُطرح في كل مرة العديد من الأسئلة المتعلقة بإشكالية الجنس الأدبي من قبيل: ما هو الجنس الأدبي؟ وما هي أسس التصنيف التي قامت عليها نظرية الأجناس الأدبية؟ وهل هناك استقلال للأجناس الأدبية، أم أن ما يطبعها هو التداخل؟ وما أثر هذا التداخل في مجالي النقد والإبداع؟

ذلك أنه في كل حقبة زمنية يطغى أحد هذه الأسئلة على غيره، حسب وجهة العصر النقدية، وقيمه الفنية، ومداه الإبداعي، مما جعل الإنتاج الأدبي يخضع عبر العصور إلى عمليات الفرز والتصنيف، ومحاولة إيجاد الخصائص المشتركة لكل إنتاج أدبي على حدة. مما أفضى إلى الوصول إلى قواعد كلية، تميز كل إنتاج يحمل تلك الخصائص عن

<sup>1</sup> - رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دط، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1412هـ، 1992م، ص 329.

## الفصل الأول: من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية – مفاهيم نظرية وإشكاليات معرفية –

غيره، وهو ما ولد فكرة الجنس الأدبي، فلكل جنس أدبي بناء على ذلك ما يميزه عن غيره من الأجناس.

غير أن التطور الحاصل في دنيا الأدب والإبداع، يجعل المبدع دائما يحاول تجاوز تلك الحدود التي تنظم ذلك الجنس الأدبي وتقيده، حتى يعطي لإبداعه الفرادة والتميز. تعمل القواعد النظرية للجنس الأدبي بالمقابل على ملاحقة الإبداع، وتوسيع دائرتها النظرية، أو إيجاد تصورات جديدة عن هذا الإبداع المتمرد، الذي يحاول تكوين جنس جديد بعمليات التجاوز والتراكم.

يحدث نتيجة العلاقة الجدلية بين القواعد النظرية للجنس الأدبي، والإرادة المتمردة للإبداع، التطور المستمر لكل من النقد والإبداع. ويكون البحث في مسألة الأجناس الأدبية مفتوحا على التساؤلات المستمرة، في حركة دؤوبة لا تتوقف، تعمل باستمرار على ضبط الحدود المفهومية للأجناس الأدبية، أو رسم حدود التداخل بين هذه الأجناس وكشف المزايا والخصائص الفنية التي تعطي للأعمال الأدبية جماليات فنية وأبعادا دلالية.

إن « ضبط الحدود والإشارة إلى الفروق لا يمنع من الاسترسال بين الأجناس <sup>1</sup>»، والناظر في الساحة الإبداعية المعاصرة – شعرا ونثرا – يلحظ التداخل المستمر بين الأجناس الأدبية، ولكنه لا يستطيع أن يحدّ منه، حتى لو حاول الانتصار لمقولة نقاء الجنس الأدبي؛ أي باعتبار استقلال كل جنس أدبي عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى. مما حدا بـ "رينيه ويليك" "René Wellek" إلى التأكيد على أن نظرية الأجناس الأدبية بصورتها القائمة على فكرة نقاء الجنس لم تعد تحتل الصدارة في القرن العشرين – ما بالك في القرن الواحد والعشرين – ويرجع سبب ذلك إلى أن التمييز بين الأجناس

<sup>1</sup> - حمادي صمود: مقدمة كتاب التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، ط1، بسملة عروس، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2010م، ص 11.



## الفصل الأول: من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية – مفاهيم نظرية وإشكاليات معرفية –

الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم الكتاب المعاصرين « فالحدود بينها تُعبرُ باستمرار، والأنواع تُخلطُ أو تُمزجُ، والقديم منها يُتركُ أو يُحوَرُ، وتُخلَقُ أنواعٌ جديدة أخرى، إلى حدِّ صار المفهوم نفسه موضع شك<sup>1</sup>. وهذا المفهوم الذي أصبح موضع شك، ومثار تساؤل، هو مفهوم الجنس الأدبي، وذلك ما حتم على نظرية الأجناس الأدبية أن تغير نظرتها له، وأن تعيد النظر في القضايا التي ما فتأت تُطرح عبر العصور، كقضية التطور الأدبي، وماهية الجنس الأدبي، وطبيعته، وحدود العلاقة بين الأجناس الأدبية، وأسس تصنيفها، حتى يتسنى للدراسات النقدية مساهمة الإبداع وتوجهاته، وتحديد النقد وآلياته.

تستثير انتباه المتابع للإبداع الأدبي – شعره ونثره – ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية سواء تعلق الأمر بالنصوص القديمة أو الحديثة أو المعاصرة. ولئن حظيت الرواية<sup>2</sup> وبعض النصوص القديمة كالمقامة<sup>3</sup> بالعديد من الأعمال النقدية، و الدراسات، والمقالات التي حاولت الكشف عن تداخل الأجناس الأدبية في نصوصها، فإن بقية المجالات ما زالت ميدانا غفلا يتطلب البحث، والمساءلة، والدراسة، وخصوصا ميدان الشعر العربي المعاصر.

<sup>1</sup> – رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، دط، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد110، جمادى الآخرة 1407هـ، شباط 1987م، ص 376.

<sup>2</sup> – من الدراسات التي سلطت الضوء على تداخل الأجناس الأدبية في الرواية يمكن أن نذكر: صبيحة أحمد علقم في كتابها تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2006م. و بوشعيب الساوري في كتابه التباس هوية النص دراسة في تداخل الروائي والشعري، ط1، دار النايا ودار محاكاة للطباعة والنشر، سوريا، 2012م.

<sup>3</sup> – من الدراسات التي سلطت الضوء على تداخل الأجناس الأدبية في التراث النثري العربي القديم "بسمة عروس" في كتابها: التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة. و "عبد العزيز شبيب" في كتابه: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، ط1، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، 2001م.

لم تلق مسألة تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر – على الأقل في حدود ما اطلعت عليه من بحوث ودراسات – ما تستحق من بحث ومكاشفة. وهو الفراغ الذي سيأخذ هذا المشروع على عاتقه بحثه والتأمل في جمالياته و أبعاده ودلالاته إذ أنه كما يقول "نورثروب فراي" "Northrop frye" « لكل عمل أدبي وجه قصصي وآخر ثيمي، ومسألة أيهما أهم هي عادة مسألة وجهة نظر أو تركيز أو تفسير »<sup>1</sup>. والذي ينطلق منه البحث فرضية ووجهة نظر يسعى لتفسيرها وتحليلها ليست فقط حضور الجانب القصصي والموضوعاتي في النص الشعري، وإنما يتعدى البحث ذلك إلى الخطاب البصري، والفعل الدرامي، والتصوير المشهدي. وذلك ما سنؤجل مناقشته إلى الفصول الموالية؛ لأن الغاية من هذا الفصل هي البحث في الإشكاليات المعرفية المتعلقة بالجنس الأدبي، والتأسيس لتداخل الأجناس الأدبية كبديل عن نقاء الجنس الأدبي.

يطرح الدارس لقضية تداخل الأجناس الأدبية بداية جملة من الأسئلة من قبيل: ما هي الحدود المفهومية للجنس الأدبي؟ وهل أن الجنس الأدبي يقوم على مبدأ النقاء أم التداخل؟ وما تأثير ذلك على الناحيتين الإبداعية والنقدية؟ وذلك ما يمكن أن نتبينه في الآتي:

## أولاً: الحدود المفهومية للجنس الأدبي

يمكن ضبط الحدود المفهومية للجنس الأدبي بالبحث في كل من الدلالة اللغوية والدلالة الاصطلاحية.

### (1) الدلالة اللغوية

<sup>1</sup> – نورثروب فراي: تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، دط، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان، الأردن، 1991م، ص 66.

تأخذ كلمة "جنس" في المعاجم اللغوية، الدلالات الآتية: «الضرب من كل شيء، فهو من الناس ومن الطير، ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة. قال ابن سيده: وهذا على موضوع عبارات أهل اللغة، وله تحديد، والجمع أجناس وجنوس، قال الأنصاري يصف النخل:

تَخَيْرُهَا صَالِحَاتِ الْجُنُودِ      س، لَا أَسْتَمِيلُ وَلَا أَسْتَقِيلُ

والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال: هذا يجانس هذا أي يشاكله<sup>1</sup>. وعليه فالمعاني اللغوية لكلمة جنس تتعلق بالتصنيف واختلاف الكيانات.

يقابل كلمة "جنس" في الفرنسية كلمة "Genre"، وهي مأخوذة من اللفظة اللاتينية "Genus"، التي تعني الفصيلة أو الجنس، وقد استخدم مصطلح "Genre" في الخطاب النقدي في مجالي الأدب والفن، ليدل على تصنيف الأعمال الأدبية والفنية<sup>2</sup>.

تدل على كلمة جنس في الإنجليزية لفظة "kind" و"Genre" و"species".

يقرن "توماس مونرو" "Tomas Monroe" بين "Genre" و"Type" و"kind" و"species"، وكلها تتعلق بمعنى الطبقة الأدبية التي يُتوقع من الكتاب أن يتبعوا قوانينها المرسومة<sup>3</sup>.

أما مصطلح "جنس" في الموروث الثقافي العربي فلم يتعلق بما هو أدبي على وجه الخصوص، وإنما تعلق بما هو عام وشمولي، وبكل ما من شأنه التصنيف، فقد عرفه "علي بن محمد الجرجاني" (ت816هـ) بقوله: «الجنس اسم دال على كثيرين مختلفين بأنواع

<sup>1</sup> - ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري الإفريقي: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دط، دار المعارف، مصر، 1986م، ص700.

<sup>2</sup> - ينظر، صبيحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أمودجا، هامش ص ص 13، 14.

<sup>3</sup> - ينظر، توماس مونرو: التطور في الفنون، ترجمة محمد أبي درة وآخرين، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1972م، ص43.

«<sup>1</sup> وبذلك يتأسس مفهوم الجنس من خلال اختلافه مع غيره، ويكون الجنس أشمل من النوع لأنه عرّف النوع بقوله: «اسم دال على أشياء كثيرة مختلفة بالأشخاص»<sup>2</sup>، وبذلك يكون النوع مندرجا ضمن الجنس.

لئن اتخذ تعريف الجنس هذا الطابع الشمولي شأن المقولات التي ميزت الثقافة العربية، والفكر الذي أنتجها؛ إذ هو «يترفع عن الجزئيات والتفاصيل، ويرنو إلى المطلق والشامل»<sup>3</sup>، فإنه يمكن أن يندرج تحت هذه المقولات الكلية الإنتاج الأدبي.

إذا أردنا أن نسقط هذا التعريف على ما هو أدبي، فيكون الجنس دالا على أنواع أدبية مختلفة بالحقيقة، كاختلاف جنس الشعر عن جنس النثر – من وجهة نظر كلاسيكية – ويكون النوع دالا على العناصر المكونة للجنس الأدبي، والتي تختلف في الخصائص كاختلاف الرسائل عن الخطب وإن اندرجت ضمن النثر.

ميز "أبو هلال العسكري" (ت 395هـ) صناعة الشعر عن صناعة النثر وأشار إلى أن «أجناس الكلام المنظومة ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر، وجميعها تحتاج إلى حسن تأليف وجودة تركيب»<sup>4</sup>. ويظل الجنس والنوع «مقولتان تعبران عن سلسلة المفاهيم في علاقة بعضها ببعض الآخر»<sup>5</sup>، وتكون «علاقة الجنس بالنوع هي علاقة الكلي بالجزئي»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> – الجرجاني، علي بن محمد بن علي الحسيني: كتاب التعريفات، تحقيق نصر الدين تونسي، ط1، مطبوعات شركة القدس للتجارة، القاهرة، مصر، 2007م، ص 134.

<sup>2</sup> – الجرجاني، علي بن محمد بن علي الحسيني: كتاب التعريفات، تحقيق نصر الدين تونسي، ص 392.

<sup>3</sup> – عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، ص 485.

<sup>4</sup> – أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق محمد الجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دط، مطبعة الخانجي، القاهرة، مصر، 1971م، ص 167.

<sup>5</sup> – م روزلتان و ب يودين: الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، ط5، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1985م، ص 552.

<sup>6</sup> – المرجع نفسه، ص 552.

على الرغم من الاختلاف البين بين الجنس والنوع إلا أن الاصطلاح المعاصر لا يكاد يفرق بينهما، غير أن البحث سيأخذ بمصطلح "الجنس" لعمومه وشموليته، و تكون بقية المصطلحات في وضعية تراتبية بالنسبة له، الجنس، النوع، النمط، الغرض، ولكن الكثير من الدارسين يعطون للجنس نفس تراتبية النوع و قيمته، و هو ما سنأخذ به اضطرارا عند الاقتباس.

## 2) الدلالة الاصطلاحية

يتعلق مصطلح "الجنس" بمعنى التقسيم أو التصنيف، الذي يتم بعد عمليات الفرز والتمحيص، وإيجاد الخصائص المشتركة، التي تسمح لكل فئة أن تنتظم في سلك واحد؛ لما تتميز به من خصائص كلية وجوهرية. ويكون كل من حمل تلك الصفات، واتسم بتلك الميزات، يستحق أن يُدرج ضمن ذلك الجنس، وكل من فقد تلك الصفات، لا يحق له الانتماء إليه؛ ذلك أن «التصنيف عملية تجريدية، لترتيب عالم الأشياء»<sup>1</sup> وهو بمثابة «تنظيم لوحداث، في علاقات اندماجية و تراتبية»<sup>2</sup>، وذلك «بملاحظة أكبر عدد من الأحداث الممكنة، وتجميعها وترتيبها، بحسب مقاييس، يمكن معها استخدام نظام ما»<sup>3</sup>. وتلك الخصائص تكون فطرية طبيعية إذا تعلق الأمر بالأجناس التي تمثل كائنات حيوانية، أو نباتية، أو ارتبط بمجمادات وأشياء مادية، أو كان نتيجة لما ينتجه الإنسان من علوم نظرية، أو تطبيقية، أو إبداع أدبي.

يصنف الإنسان باعتباره أكرم المخلوقات إلى جنس الذكور و جنس الإناث ولكل جنس ما يميزه من صفات خَلْقِيَّة أو خُلُقِيَّة. والمملكة الحيوانية تقوم على التصنيف

<sup>1</sup> - سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ودار سوشيريس، الدار البيضاء، المغرب، 1985م، ص 135.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 135.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 135.

## الفصل الأول: من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية – مفاهيم نظرية وإشكاليات معرفية –

النوعي، إما باعتبار الوسط الذي تعيش فيه، فتكون مملكة البر ومملكة البحر، أو باعتبار الخصائص الذاتية، فتصنف إلى ذوات أربع، وذوات اثنين، وطيور، وزواحف، وقس على ذلك مملكة النبات وعالم الجماد والأشياء.

لئن استعصى البعض على التصنيف كالحفّاش هل ينتمي إلى الثدييات أم الطيور وأشكل الأمر على علماء الفيزياء فأطلقوا على بعض المواد أشباه معادن، فإن فكرة التصنيف تبقى قائمة، والبحث فيها وإعادة النظر تبقى مستمرة.

لقد وُجِدَت نظريتان فلسفيتان لتفسير إشكالية التصنيف، تؤكد الأولى على الخصائص الفردية وتسمى بـ "الاسمائية" "Nominalisme"، وتعد الثانية بما يشمل الأفراد من قوانين كلية وتسمى بـ "الكونيات" "Universaux"<sup>1</sup>.

إن فكرة التصنيف تحتل مكانة هامة بالنظر إلى ما ينتجه الإنسان من علوم نظرية أو عملية أو إبداع أدبي، فالعلوم تصنف حسب التوافقات الطبيعية التي تميز كل علم عن غيره؛ إذ الفيزياء لها ما يميزها عن الكيمياء وإن اشتركا في دراسة المادة الجامدة والرياضيات لها ما يميزها عن الفلسفة وإن اشتركا في المنطق الصوري، وتعلقت الرياضيات بالتصورات الذهنية، والفلسفة بقضايا الوجود.

نتج – بمقابل ذلك – عن معاشة الإنسان لما يوجد في محيطه الطبيعي من موجودات حاجته إلى خصائص جديدة، لم يظفر بها في ما يوجد في هذا المحيط، فلجأ إلى عمليات المزج والتركيب وأنتج الخلائط المعدنية ذات الصفات الجديدة التي هو في حاجة إليها فقدم مزج ذو القرنين النحاس بحام الحديد لتكون الصلابة أشد والقساوة أمتن. وحديثاً صيّر الإنسان من المعادن المختلفة خلائط ذات قيمة عالية على مستوى

<sup>1</sup> – ينظر، محمد الناصر العجمي: الأجناس الأدبية ومدى إمكان الإقرار بوجودها بالفعل، مجلة علامات في النقد، جزء 74، مجلد 19، شعبان 1432هـ، يوليو 2011م، النادي الثقافي الأدبي بجدّة، المملكة العربية السعودية، ص 68.

القوة والجمال، لما بين المكونات من تداخل وتماه في إطار القلب الجديد والخلائط الناتجة. والأمر نفسه فيما تعلق بالأمواج؛ سواء الضوئية أو المغناطيسية أو الكهرومغناطيسية، أو ما تعلق بالألوان والأضواء، وما ينتج من تركيبها وتداخلها من ميزات وخصائص لم تكن متوفرة في الحالة المفردة.

إذا ظهرت الحاجة إلى التصنيف وجدواه العملية من جهة، وتبينت أهمية الخصائص الجديدة الناتجة عن تداخل الفصائل المختلفة، فإن التساؤل عن أهمية التصنيف في ميدان الإبداع وما ينتج عنه من أعمال أدبية يبقى مثار جدل مستمر؛ لأن الحرية التي تمثل ميزة جوهرية للإبداع تقتضي دائما كسر القيود وتجاوز الحدود؛ ولذلك فإن مجال التجاوز وكسر رتبة المؤلف يمثل دائما فضاء رحبا لحرية الإبداع، يستهوي المبدعين ويولد حركية الإبداع. وذلك ما يقلل من الانتصار لفكرة الخصائص المميزة لكل جنس أدبي لوحده ويفتح آفاق النقد والإبداع على الفضاءات التي تتجسد فيها حرية الإبداع ويتخلق في رحمها التداخل بين الأجناس الأدبية، وتتولد الخصائص الجديدة. وبذلك « تتجاوز مسألة الجنس عالم الأدب ومجال الكتابة وتستمد أهميتها القصوى من ارتباطها بأنطولوجيا الذات وأنثروبولوجيا الوجود»<sup>1</sup>، ويغدو التداخل ظاهرة كونية تتلمس فيها الذات المبدعة وجودها، و تتحسس مختلف العوالم المرتبطة بها.

إن الدارس للساحتين الإبداعية والنقدية يجد أن قضية الأجناس الأدبية توزعتها العديد من الرؤى والمواقف، بين قائل بإمكانية التصنيف والتجنيس، وقائل بنفي قضية التجنيس، والقول باستقلال الأعمال الأدبية وتفردتها، وأن كل عمل أدبي يشق طريقه للوجود بنفسه، كما تفعل الأعمار مجاريها بنفسها، وقائل بتداخل الأجناس الأدبية واستلهاهم عناصرها البنائية من نصوص تنتمي إلى أجناس مجاورة، مع الاحتفاظ بما يمكن

<sup>1</sup> - أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ط1، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقص، تونس، 2007م، ص 16.

أن يمثل عمودا فقريا للجنس الأدبي الأصلي، يحفظ به قوامه، مع ما يمكن أن يعتره من خصائص جديدة، تبعد به قليلا أو كثيرا عن أصله، ولكنها لا تنقله -بأي حال من الأحوال- كلية عن جنسه.

سبب هذا التداخل فكرتان اثنتان، تتمثل الأولى في أن «الأدب هو موضوع غير متجانس للغاية. الثانية وهي ليست إلا توسيعا للأولى، إنه لا يمكن أن نزل الأدب عن الخطابات الأخرى المتداولة في مجتمع ما»<sup>1</sup>. وهو ما يجعل الجنس الأدبي كما يمكنه أن يتداخل مع الأجناس الأدبية المجاورة والمشاركة معه في فن القول، فإنه يتداخل مع مختلف الفنون الإبداعية الأخرى غير القولية، ويتأثر بالخلفية الاجتماعية والثقافية التي ينمو في رحمها.

إن تداخل الأجناس وما يتبعه من تداخل للخطابات، جعل التحديد المفهومي للجنس الأدبي، يختلف باختلاف النظرة للجنس الأدبي، من النقاء إلى التداخل، و من مقولة الجنس الأدبي إلى مقولة اللاجنس.

يمكن حصر التوجهات الكبرى التي حاولت إعطاء مفهوم للجنس الأدبي في التمهصلات الآتية:

### أ/ تعريف الجنس الأدبي من خلال السمات المشتركة

يُعرّف الجنس الأدبي من وجهة النظر هذه، بأنه «أية مجموعة من الأعمال التي نُختار، ويُجمع بينها على أساس بعض السمات المشتركة»<sup>2</sup>. ذلك أن حاجة الدارسين

<sup>1</sup> - تيزفيتان تودوروف: نقد النقد، رواية تعلم، ترجمة سامي سويدان، ط1، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1986م، ص 95.

<sup>2</sup> - رالف كوهن: التاريخ والنوع، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيرى دومة، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997م، ص 25.



## الفصل الأول: من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية – مفاهيم نظرية وإشكاليات معرفية –

إلى التمييز بين الأعمال الأدبية، أو إقامة العلاقة بينها، تجعل البحث عن الخصائص المشتركة بين تلك الأعمال، هو الأساس الذي يتم بموجبه وضع حدود الجنس الأدبي وتحديد دائرة انتمائه.

إن الوعي بالخصائص الفنيّة لهذا الجنس الأدبي أو ذاك بما يحمله من سمات مشتركة يحقق له وجودا مستقلا، يعيه المبدع وهو ينشئ نصّه، فتحتّم عليه القواعد الكلية لهذا الجنس – والتي تمثل هيكله البنائي – الرواق الإبداعي الذي يجب أن يتحرك النص الإبداعي في مضماره. ومثلما يعيه المبدع، يعيه المتلقي أيضا، فتكون الخصائص الفنيّة المشتركة للجنس الأدبي علامات على طريق الإبداع والتلقي، توجه الإبداع، وتساعد في القراءة وتفتح آفاق التأويل.

تطرح قضية تحديد الجنس الأدبي – بناء على السمات المشتركة للأعمال الأدبية المنتمية إلى جنس بعينه – العديد من الإشكاليات، أهمها استحالة جمع كل المدونة الإبداعية التي تدّعي انتسابها لهذا الجنس أو ذاك. وعليه تبقى مسألة السمات المشتركة نسبية، وقائمة على العينات الاختيارية، ثم تعميم النتائج على كل الجنس، مما يلغي سمات بعض النصوص التي لم تشملها الدراسة، فنكون أمام الإقصاء والانتقائية.

إن فكرة نسبية الخصائص المشتركة، ومحدودية المدونة، هي التي أهملتها وجهة النظر القائمة على تحديد الجنس الأدبي انطلاقا من مبدأ الخصائص المشتركة للجنس الأدبي.

لكن ما يُحسب لوجهة النظر هذه، هو التأكيد على استقلالية الجنس الأدبي وعلى تميز خصائصه الفنيّة عن بقية الأجناس، التي يشترك فيها كل ما ينتمي إليه، سواء كانت الخصائص شكلية أو مضمونية، وهي خصائص قد تساعد المبدع وهو يتلمس

طريق الإبداع، كما تساعد الناقد وهو يمارس فعل النقد على هذا النص أو ذلك. وبقدر  
الوفاء لخصائص الجنس يكون الانتماء. وبقدر التمرد والتفرد تكون محاولة إعادة  
التصنيف.

## ب / تعريف الجنس الأدبي باعتباره مؤسسة

يُعرّف "رينيه ويليك" "René Wellek" و"أوستن وارين" "Austin Warren" الجنس الأدبي بأنه مؤسسة، فحسبهما «النوع الأدبي مؤسسة كما إن كلا من الكنيسة والجامعة والدولة مؤسسة»<sup>1</sup>، وبما أن لكل مؤسسة من هذه المؤسسات تقاليد في العمل والأداء والانتماء، فإن الجنس الأدبي باعتباره مؤسسة ستكون له تقاليد وأعراف تستوجب على كل من ينتمي إلى هذه المؤسسة، أو يريد أن يبدع في نطاقها، أن تتقيد بنصوصه. بما تفرضه المؤسسة من قوانين وقواعد، وما تتطلبه من خصائص ومميزات. تسمح لهذا النص أو ذاك بأن يحمل اسم جنس معين، وينتمي إلى مؤسسته الأدبية.

يمكن أن ينظر نتيجة لذلك إلى الأجناس الأدبية، من خلال فكرة المؤسسة «  
على أنها ضرورات نظامية تُلزم الكاتب من جهة، وكذلك يلزمها الكاتب بدوره»<sup>2</sup>.  
وتكون سلطة المؤسسة الأدبية وقوانينها مستقاة من النماذج العليا للإبداع. والذي تحافظ  
الأجناس الأدبية من خلال الالتزام به على خصائصها الفنية. وتتكون بالتالي التقاليد  
الفنية للإبداع والتلقي؛ وعليه يحمل كل جنس أدبي صفات خاصة، تكسبه شخصية  
معنوية، تُمكن من محاكمته، ومعرفة شرعية انتمائه للمؤسسة.

إن اعتبار الجنس الأدبي مؤسسة، يقود إلى القول باستقلال كل جنس أدبي عن  
غيره من الأجناس، وتميز خصائصه الفنية. وبذلك تكون نظرية الأجناس الأدبية مبدأ

<sup>1</sup> - رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، ص 313.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 313.

## الفصل الأول: من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية – مفاهيم نظرية وإشكاليات معرفية –

للتنظيم، يتم بموجبه تصنيف الأعمال الأدبية إلى أجناس، لا باعتبار العصر والبيئة والزمان والمكان، وإنما على أساس الخصائص الذاتية التي تميز هذه المؤسسة الأدبية.

غير أن "فردريك جمسون" "Fredric Jameson" ينطلق من الجنس الأدبي كمؤسسة، ويفتحه على جمهور المتلقين. ويعتبر أن « النوع مؤسسة أدبية، وباعتباره مواجهة اجتماعية بين كاتب وجمهور معين، حيث تكون وظيفته تحديد الاستعمال الملائم لمنتج ثقافي معين »<sup>1</sup>؛ وعليه فإن "فردريك جمسون" يُعرّف الجنس الأدبي باعتباره مؤسسة أدبية، ذات علاقة مباشرة بحركة الحياة الاجتماعية. هذه الحياة التي تتميز بالتغير والتبدل. مما يستوجب على المؤسسة الأدبية تغيراً وتبدلاً مماثلين. قد تكون الحياة الاجتماعية سابقة والمؤسسة الأدبية تابعة لها، أو تكون المؤسسة الأدبية الأسبق تنظيراً وتوجيهاً، والحياة الاجتماعية تابعة لها تفاعلاً وتأثراً.

يبقى الجنس الأدبي مؤسسة في كلتا الحالتين، تسمح بتحديد الاستعمال الملائم لمنتج ثقافي معين. الأمر الذي يجعل نظرة "جمسون" للجنس الأدبي كمؤسسة، ينشأ عن التعاقد بين الكاتب والجمهور، « ومهما يكن من أمر فإن أساس النقد النوعي أساس إبلاغي [ أي يتعلق بالتواصل ]، بمعنى أن النوع يتعين بالظروف القائمة بين الشاعر وجمهوره »<sup>2</sup>، وتخصيص الشاعر هنا له علاقة خاصة بموضوع دراستنا من بين جميع الكتاب كإطار عام.

<sup>1</sup> - رالف كوهن: التاريخ والنوع، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيرى دومة، ص ص 29، 30.

<sup>2</sup> - نورثروب فراي: تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، ص 318.

يقول "فردريك جمسون" "Fredric Jameson" من صفة العناصر المائزة ويستعيز على ذلك بالأيديولوجيا، التي تولد التفاعل بين الجنس كمؤسسة أدبية، لها منتج ثقافي معين، وبين الحياة الاجتماعية التي تتلقف هذا المنتج.

إن هذه الصيغة التعاقدية في نظرة "فردريك جمسون" "Fredric Jameson" للجنس الأدبي «تفترض سلفاً تطوراً للأأنواع يتبع النمط الاقتصادي»<sup>1</sup>. وهذا المأزق الذي ساق إليه "فردريك جمسون" نظريته للجنس كمؤسسة أدبية، مَبْنِيٌّ أساساً على فكرة أيديولوجية إذ إن إلغاء السمات المائزة، وتعويضها بالعلاقة التعاقدية بين الكاتب والجمهور، والقول بالتغير الذي يلحق الجنس نتيجة كل ذلك، فيه انفتاح لآفاق هذه المؤسسة الأدبية، أما رَهْنُ كل ذلك بالسيرورة الاقتصادية للمجتمع، ففيه تحجيم لقيمة المنتج الثقافي وآفاق إنتاجه وتلقيه.

لكن هذا الاستقلال النظري لكل مؤسسة عن الأخرى، وكل جنس أدبي عن سواه من الأجناس، بقدر ما ينطوي على مبادئ للتنظيم على مستوى الإبداع والتلقي فإنه يخفي تفاعلاً بين هذه المؤسسات، فلا يمكن لمؤسسة أن تستقل بذاتها، مهما حاولت ذلك؛ لأن معترك الحياة يفرض التفاعل والتجاوز والتداخل، ويقلل من شأن الاستقلال. والشأن نفسه فيما يتعلق بالأجناس الأدبية باعتبارها مؤسسات؛ فالتفاعل والتداخل بين الأجناس الأدبية حاصل لا محالة، مهما بدا الاستقلال والتفرد، ولكن يبقى البحث فقط عن حدود هذا التفرد، ومجال هذا التداخل، ولذلك يعتبر "فاولر" "fowler" أن الأجناس الأدبية ما هي إلا «مؤسسات أدبية وظيفتها الأساسية أن تبني إطاراً للتوقعات تتم

<sup>1</sup> – رالف كوهن: التاريخ والنوع، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيرى دومة، ص 30.

القراءة داخله في سياقات ثقافية واجتماعية محدودة»<sup>1</sup>. وتبقى هنا فكرة المؤسسة الأدبية قائمة، ولكنها تخرج من طور الاستقلال والتفرد، إلى مجال التداخل والتفاعل.

إن اعتبار الجنس الأدبي كمؤسسة يجب أن يُعاد النظر فيه في ظل تداخل الأجناس الأدبية، فبدل النظر إلى الأجناس الأدبية باعتبارها كيانات مستقلة، يجب النظر إليها كونها كيانات تتكامل أدوارها، وتتداخل وظائفها، في ظل واقع يطبعه التداخل في كل شيء.

يمكن أن نعتبر الأجناس الأدبية مؤسسات مفتوحة، تتداخل فيها الرؤى والمكونات وتتكامل فيها الوظائف والغايات. و«بدلاً من أن يتم التفكير في النص على أنه كينونة ثابتة لها بنية محددة، نتصور أنه كينونة متبدلة وغير مستقرة، منظومة من العلاقات المتبادلة والمتغيرة مع منظومات أخرى، وهكذا تصبح النصية وظيفة لشبكة تناصية ووظيفة للمؤسسات (النظام الأدبي، نظام القراءة، الشفرات) سواء ظلت كما هي أو تغيرت»<sup>2</sup>. وذلك ما يُحتمُّ على الدارس للأجناس الأدبية باعتبارها مؤسسات، إعادة النظر في فكرة الاستقلال والتفرد لكل جنس أدبي، والبحث في مجالات التداخل والتفاعل بين مختلف الأجناس الأدبية. إن «كل عمل أدبي أصيل يضيف جديداً، وهو يأخذ موقعه في تاريخ الأدب بمقدار ما يضيف من جديد، وتواصل الإضافات يفضي إلى تغير نوعي، فالتاريخ الأدبي تشكيل لا ينفك ينبثق ويتجدد في حراك لا يفتر ولا ينتهي»<sup>3</sup>. وعليه فإن تعريف الجنس الأدبي كمؤسسة يعطي الجنس الأدبي كينونته

<sup>1</sup> - توني بينيت: سوسولوجيا الأنواع، عرض نقدي، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيري دومة، ص 179.

<sup>2</sup> - توني بينيت: سوسولوجيا الأنواع، عرض نقدي، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيري دومة، ص 187.

<sup>3</sup> - عبد المجيد زراقت: الأنواع الأدبية بين تداخل الأنواع وتميز النوع، تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الأول، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر من 22 إلى 24 تموز 2008م، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009م، ص 881.

الخاصة، ولكن يجب إعادة النظر في حدود المؤسسة وعلاقتها، مما يفتح آفاق البحث في إشكالية الجنس الأدبي على مجالات التداخل بين المؤسسات، بدل الاقتصار على استقلال المؤسسة.

### ج / تعريف الجنس الأدبي باعتباره فصائل وأنساقا مفتوحة

يُمكن أن يُعرّف الجنس الأدبي على أنه « فصائل مفتوحة، وكل عمل جديد يبدل الجنس، من خلال الإضافة إليه، أو التناقض معه، أو العناصر المتغيرة »<sup>1</sup>. ويتأسس هذا التعريف على أن الأجناس الأدبية فصائل مفتوحة، لا تعترف بالثبات ولا تعرفه، سواء على مستوى الإبداع أو التنظير، فلا توجد قواعد جاهزة أو نهائية تحكم الجنس الأدبي. ولا توجد قوالب نهائية يُصب فيها الإبداع، ويتمظهر وفق ما تقتضيه تلك القوالب من قيود وحدود. وإنما يكون الإبداع في دينامية، لا تراهن على التجديد داخل الجنس الأدبي وتوسيع دائرته فقط، وإنما تسعى إلى تبديل الجنس الأدبي، وتحطيم قوالبه الصورية، بما تخرقه من قواعد وقوانين يقوم عليها ذلك الجنس، فتضيف ما تراه جديرا بالإضافة، وتبدع أنماطا جديدة تتناقض مع ما هو سائد من طرق التفكير وآليات التصوير والتعبير؛ مما يجعل العناصر المكونة للجنس الأدبي المفتوح تتميز بالدينامية والتغير، وليس الثبات والاستقرار.

إن الجنس الأدبي باعتباره فصائل من الأعمال المفتوحة، قمين بأن تتجلى في أنماطه الإبداعية ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية، مما يُحوّل الرؤية إلى النص كونه موطن المتعة أو اللذة بدل السعي إلى الكشف عن حدوده وانتماءاته. إذ « يقضي النص، بادئ ذي بدء

<sup>1</sup> - رالف كوهن: التاريخ والنوع، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيرى دومة، ص 26.

على كل لغة واصفة. وبهذا، يكون نصا، فليس ثمة صوت (علم، أو سبب، أو مؤسسة) يقوم خلف ما يقول. ثم إن النص بعد ذلك، ليهدم هدما كاملا، يبلغ حد التناقض، فنته الاستدلالية الخاصة، ومرجعه اللساني الاجتماعي (جنسه) <sup>1</sup>. وفي مفارقة النص لجنسه – بشكل كلي أو جزئي – يتحول التفكير من محاولة التعرف على وفاء النص لجنسه إلى التعرف على الخروقات الفنية التي حدثت للجنس، وجعلته يتداخل مع غيره من الأجناس، أو يؤسس جنسا جديدا، وعليه يصبح التفكير مشدودا إلى ما يحمله النص من مكونات بنائية جديدة، يطبعها التجاوز والتداخل.

توصل "رالف كوهن" "Ralph Kohn" في نظرتة للأجناس الأدبية – بعد دراسة مستفيضة لمجموعة من النصوص المختلفة – إلى أن « الأنواع الأدبية أنساق مفتوحة <sup>2</sup>. تتطلب دائما التعريف وإعادة التعريف، بحكم ما يلحق الأنساق من دينامية وتغير دائم، إذ الأنساق أشبه ما تكون بينيات في حركية مستمرة، تسمح بتداخل الأجناس والخطابات على السواء. و« كل نوع يرتبط بالأنواع الأخرى، ويتم تعريفه من خلالها، وتغير مثل هذه العلاقة يقوم على الانكماش إلى الداخل، أو التمرد، أو التمازج <sup>3</sup>. ومنه فاعتبار "رالف كوهن" "Ralph Kohn" الأجناس الأدبية أنساقا مفتوحة تخل عن الفكرة القائلة بنقاء الجنس كوجود نصي، إلى القول بانفتاح الجنس الأدبي على مختلف الأنساق؛ الشكلية منها والمضمونية.

يصبح الحضور الفني للجنس الأدبي ليس حكرا على شكل بعينه، أو تعبيراً عن نسق ثقافي خاص، تسلل إلى الذائقة الفنية، وسيطر عليها، ولم يعد بالإمكان مساءلته، أو

<sup>1</sup> – رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1992م، ص 61.

<sup>2</sup> – رالف كوهن: التاريخ والنوع، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيري دومة، ص31.

<sup>3</sup> – المرجع نفسه، ص31.

التساؤل حوله. إنما انفتاح الأجناس متوافق مع انفتاح النصوص، وتداخل الأجناس منسجم مع تداخل الأشكال والأنساق. وعليه يغدو حسب "رالف كوهن" Ralph Kohn « التصنيف عملية أميريقية<sup>1</sup> لا عملية منطقية، إنها افتراضات تاريخية يضعها الكتاب والجمهور والنقاد لخدمة أغراض اتصالية وجمالية<sup>2</sup>، فكلما تغيرت نظم الأجناس وتشابكت الأغراض، توسعت دائرة المجموعات النصية التي تشملها الأجناس وتنتمي إليها النصوص، وكانت موضوعا للتعريف من جديد.

تكون النصوص المفتوحة مجالاً للتعلق فيما بينها، ذلك أن « التعلق النصي في الدراسات الأدبية، قدم إفادات هامة من العلاقات التي يمكن أن تأخذها النصوص أو الأعمال الفنية المختلفة بعضها ببعض، كما أنه كشف لنا أنظمة العلامات المتعددة وكيفية تفاعلها من خلال إنتاج معين في نطاق خاص<sup>3</sup>. » وفعل الإنتاج هذا يعطي النصوص الإبداعية دينامية، ويكون الفضاء الذي تتداخل فيه النصوص على اختلاف الأجناس التي تنتمي إليها، مجالاً للتفاعل، يعني النصوص بجماليات جديدة.

لقد اعتبرت زاوية الرؤية التي تنظر للجنس الأدبي على أنه فصائل وأنساق مفتوحة تداخل الأجناس الأدبية ميزةً جوهرية للنص الأدبي، إذ أن « ترسيم الحدود بين الأنواع من شأنه تعطيل جمالية النوع الأدبي، وعدم فسح المجال له لتقديم رؤية فنية

1 - أميريقية: أي تجريبية.

2 - رالف كوهن: التاريخ والنوع، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة حيري دومة، ص 31.

3 - سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2005م، ص 97.



جديدة»<sup>1</sup> "بينما يكون تداخل الأجناس الأدبية فضاءً لحركية النقد، وتفاعلية الإبداع في ظل النصوص المفتوحة على مختلف الأنساق والأجناس.

إن محاولة التعرف على الجنس الأدبي، سواء من خلال السمات المشتركة التي يحملها كل جنس أدبي، ونكون أمام فكرة نقاء الجنس، على مستوي الإبداع والتلقي وتكون المعيارية حاضرة في النقد والتقييم، أو باعتبار الجنس مؤسسة، كباقي المؤسسات الأخرى لها تقاليد خاصة في الإبداع والانتماء، من خلال النماذج العليا المهيمنة، أو كون الأجناس فصائل وأنساقاً مفتوحة على التداخل، مما يفتح المجال للتجاوز المستمر. إن كل ذلك يجعل إشكالية الجنس الأدبي مجالاً متجدداً للبحث والدراسة.

ما دامت إشكالية الإبداع والنقد قائمة، ما دامت قضية التداخل حاضرة وجديرة بالبحث والدراسة. فالإبداع يحاول دائماً التَّفَلُّتَ وتجاوز الحدود المرسومة، والنظرية النقدية تلاحق الظاهرة الإبداعية، وترسم الهياكل النظرية المؤطرة لها. وتغدو الأجناس الأدبية كمنتج ثقافي لجدلية الإبداع والنقد موضوعاً إشكالياً، سواء تم التطرق إليها من وجهة نظر آنية (سانكرونية)، أو من وجهة نظر تطورية تاريخية (دياكرونية).

إن أهم النتائج التي يمكن أن يتوصل إليها البحث في الحدود المفهومية للجنس الأدبي تتمثل في:

(1) يمكن النظر إلى الجنس الأدبي من خلال التشابهات النصية، التي يؤدي تراكمها الإبداعي إلى تكوين ذائقة إبداعية، وأخرى نقدية، تطلق على هذا النتاج الأدبي اسم جنس بعينه، تظل له سماته الخاصة، التي توجه النقد وتتحكم في الإبداع.

<sup>1</sup> - ذياب قديد: تداخل الأجناس في الرواية الجزائرية المعاصرة الكتابة ضد أجنسة الأدب، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المجلد الأول، ص 393.

(2) يعتبر الجنس الأدبي – من جهة أخرى – أشبه ما يكون بمؤسسة لها تقاليدها الفنية، تفرض على المتتمين إليها الالتزام والتقيد بما تستوجهه من شروط وآليات تنظيم. وتعتبر النصوص النموذجية العليا هي الأفق الذي كوَّنت من خلاله تلك المؤسسة أعرافها، وكل من ينتمي إلى هذه المؤسسة، مثلما عليه التقيد والالتزام بما تفرضه من قيود وحدود فبإمكانه التحديد من داخل المؤسسة، إذ « المرء يستطيع أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة، وأن يعبر عن نفسه من خلالها، وأن يخلق مؤسسات جديدة، أو أن يمضي بقدر الإمكان دون أن يشارك في السياسة أو في الشعائر. ويمكن للمرء أيضا أن ينتمي إلى المؤسسات ثم يعيد صياغة شكلها بعد ذلك »<sup>1</sup>، وهو ما يمكن أن يطلق عليه التحديد من الداخل.

(3) الجنس الأدبي من وجهة نظر مغايرة، لا يرضى بالقيود المرسومة، أو التخوم المعلومة، وإنما هو في حيوية ودينامية، يتم فيها دائما التجاوز المستمر لحدود الجنس الأدبي ونكون ساعتها أمام النص المفتوح؛ حيث تتحاور النصوص، وتتداخل الأجناس، وتتفاعل الخطابات.

(4) إن كل محاولة لتحديد الجنس الأدبي، لا يجب أن تغفل المتلقي، فهو من يعطي النص صفة الانتماء لهذا الجنس الأدبي أو ذاك، وهو من يلحظ التداخل بين الأجناس، وعليه « فالمتلقي عامل مهم في تحديد النوع، وهو أهم عنصر يضمن تلاحم البنية، وذلك حين يقوم بتنظيم إدراكه الذي يمنح الرسالة تماسكها »<sup>2</sup>، وبذلك فإشكالية التحديد المفهومي للجنس الأدبي لا يمكن عزلها عن القارئ.

<sup>1</sup> – رينيه بيليك وأوستن وارن: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، ص ص 313، 314.

<sup>2</sup> – علاء عبد الهادي: مقدمة نظرية لنموذج النوع النووي، نحو مدخل توحيدي لحل الشعرية المقارنة، تداخل الأنواع الأدبية، المجلد 1، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ص 964.

(5) تقوم فكرة تداخل الأجناس الأدبية على ما يلحق النصوص الإبداعية من خرق للقواعد الكلية للجنس الأدبي، أو المتجاوزة لحدود الجنس، مع محافظتها على ما يمكن أن يمثل نواة الإبداع للجنس الأصلي، والذي يعطي للعمل هويته وكيونته الأصلية. مع ما يدخل في نسيجه النصي من عناصر فنية، استقاها من الأجناس الأدبية المجاورة وهي بمثابة سدّى بجيوط جمالية للحمّة النص، وفي تشابك اللحمة مع السدّى تتولد نصوص يطبعها التداخل.

هذه النتائج التي أمكن التوصل إليها ونحن نسائل قضية الجنس الأدبي، ونحاول التعرف على هويته، تطرح علينا أسئلة من جديد.

فما المقصود بتداخل الأجناس الأدبية؟ وما علاقتها بالظاهرة محل الدراسة؟ وكيف تطورت النظرة للجنس الأدبي باعتبار الاستقلال أو التداخل؟ وما أثر ذلك على الناحيتين الإبداعية والنقدية؟

ذلك ما سيتم بيانه من خلال البحث في مصطلح "تداخل الأجناس الأدبية" ثم تطور النظرة لإشكالية الجنس الأدبي، والأسس المعرفية لتداخل الأجناس الأدبية في النقد المعاصر.

## ثانياً: قراءة في مصطلح تداخل الأجناس الأدبية

يتبين لنا مما سبق أن التحديد المفهومي للجنس الأدبي وما يتعلق به من إشكاليات يتغير حسب وجهة نظر الدارس، مما يوسع مفهوم الجنس الأدبي، ويعدد من كونه مبدأ «تنظيم عضوي لأشكال أدبية»<sup>1</sup>، إلى كونه «طبقة خطاب، يتم التعرف إليها بفضل

<sup>1</sup> - سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 223.

مقاييس اجتماع – لغوية»<sup>1</sup>، إلى اعتباره «مقولة تتيح لنا أن نجمع عددا من النصوص بحسب مقاييس مختلفة»<sup>2</sup>، إلى عدّه «أحد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبية»<sup>3</sup>. ومنه يرتبط كل ذلك – وغيره – أساسا بطبيعة النص الأدبي، وخصوصا المعاصر منه والذي يتعلق بأجناس أدبية مختلفة، ويحمل في نسيجه البنائي العديد من الخصائص الفنية والتي لا تخلص في ولائها الفني إلى هذا الجنس الأدبي أو ذاك.

الدارس لإشكالية تصنيف الأجناس الأدبية، تتبدى له «كثرة الأنواع وتداخلها وخصوصيات بعض الآثار الأدبية التي تستعصي على التصنيف ضمن ما تعارف عليه الدارسون، والخرق المقصود للأدب المعاصر لمواضع الأنواع، الشيء الذي يجعل تصنيف النصوص عملا معقدا ومتعسفا في بعض الأحيان»<sup>4</sup>. وفي إعادة النظر في مقولة نقاء الجنس الأدبي، التي هيمنت على العلاقة بين النقد والإبداع خلال المرحلة الكلاسيكية وفي التداخل الحاصل بين الأجناس الأدبية، والثورة على القيم الكلاسيكية كان ميلاد الحداثة الأدبية، التي أنتجت نصوصا لا تستجيب لمقولات التصنيف، ولا تحتكم إلى المعايير الخاصة بكل جنس أدبي.

ولذلك نتساءل: ما هو المصطلح الكفيل بالتعبير عن هذه الظاهرة، التي تتجسد

فيها الخصائص الفنية لجنس أدبي، في جنس أدبي آخر؟

<sup>1</sup> – المرجع نفسه، ص 223.

<sup>2</sup> – Yves Stalloni: Les genres littéraires, Dunod, Paris, 1997, p 12.

نقلا عن أحمد الجوة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص 35.

<sup>3</sup> – كامل المهندس ومجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، دط، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1974م، ص 189.

<sup>4</sup> – فتيحة عبد الله: إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة علامات في النقد، عدد 55، مجلد 14، محرم 1426هـ، مارس 2005م، النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ص 355.

لقد عبّرت الندوة التي نظمتها جمعية دراسة الأدب الفرنسي في القرن العشرين عن فكرة حضور جملة من الأجناس الأدبية في جنس آخر بـ "التفرع الأجناسي" "L'éclatement des genres"، والتفرع الأجناسي حسب "دومينيك فوغوا" "Dominique Vaugois" عبارة عن « حركة، وعن حركة تتجاوز للحدود»<sup>1</sup>، وذلك من خلال ما يحدث بين الأجناس الأدبية من ألعيب وتحركات واحتكاكات.

أما "ميشال مورا" "michel murat" فقد اعتبر فكرة "التفرع الأجناسي" كميز للنصوص الحدائية، تبدو مفروضة كبدئية. وأن الأدب يبدو كلا متجانسا لا فرق بين مكوناته.<sup>2</sup>

يحمل مصطلح "التفرع" "l'éclatement" معنى التشظي والانتشار والتشتت وذلك لا يُعبر بدقة على النص الإبداعي عندما يتجاوز حدوده الأجناسية؛ إذ الجنس الأدبي ومن خلال النصوص التي تُبدع في إطاره، يبقى وفيها لميزاته وخصائصه الفنية الأصلية، مهما بدا عليه من تجاوز لحدوده الفنية، لأن النص الإبداعي « يخرج من دائرة النوع (الجنس) ويندرج تحت نوع (جنس) آخر، أو في الحالات القصوى يخلق نوعا جديدا»<sup>3</sup>. ومن ناحية أخرى، فإن فكرة التفرع تعني اختفاء معالم الشيء الأصلية كلية وذلك لا يتناسب وطبيعة النصوص المبدعة في إطار حضور خصائص فنية لجنس أدبي في آخر؛ فوضع الكتابة حديثا كما يقول "دومينيك رابات" "Dominique Rabaté" « مزج

<sup>1</sup>-Dominique Vaugois: condition et fonctionnement de l'hétérogénéité générique dans henri Matisse, Roman, ? L'éclatement des genres au XXe siècle, Société d'étude de la littérature française du XXe siècle, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, Paris, 2001, pp 36-37 .

<sup>2</sup>-Michel Murat :: comment les genres font de la résistance? L'éclatement des genres au XXe siècle, p 21.

<sup>3</sup> - عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابية، دراسة بنيوية في الأدب العربي، ط3، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1997م، ص 22.

بين الأجناس ومواطأة بعضها لبعض على نحو مثير ومنتج<sup>1</sup>، وعملية المزج تعني أن كل جنس تذوب خصائصه نهائياً في الجنس الآخر، وذلك ما لا يُعبر عنه بدقة مصطلح التفرع.

حاولت "مادلين بورقومانو" "Madeleine Borgomano" استبدال مصطلح "التفرع" بمصطلح تراه أكثر مناسبة ودقة وهو "dérive des genres"، وقد عرّبه الأكاديمي التونسي "أحمد الجوة" بجنوح الأجناس<sup>2</sup> بدل انحراف الأجناس.

لكن الانحراف عادة ما يتعلق في الوعي الجمعي بالجوانب السلبية، وهو ما لا نريد أن نلصقه كتهمة مبدئية تنقص من شأن الظاهرة وقيمتها الإبداعية، كما أن الجنوح، يعني الميل والإقبال الذي لا يحقق دلالة واضحة محددة، تعطي المصطلح مجالاً مفاهيمياً واضحاً إذ الجنوح في عرف القانون يعني جنوح الأحداث نحو الجريمة، كما أن جنوح المجتمعات إلى السلم يعني الانحصر وعدم الامتداد، وهو ما لا يستقيم والبعد المفاهيمي الذي تتعلق به ظاهرة تجاوز الحدود الإبداعية المرسومة.

تتبع قضية الأجناس الأدبية عند مجموعة من الدارسين الباحث الأكاديمي "عز الدين المناصرة"<sup>3</sup>، وأخذ بمصطلح تداخل الأجناس الأدبية، غير أن عمله كان قراءة مونتاجية، وذلك بالتركيز على استعراض الأعمال المنجزة في إطار قضية الأجناس الأدبية وبالتالي لم تأخذ مسألة التداخل بين الأجناس ما تستحق من عناية. كما تبنت الباحثة "صبيحة أحمد علقم" مصطلح "تداخل الأجناس" في بحثها المتعلق بجنس الرواية<sup>4</sup>، وإن

1 - محمد الناصر العجمي: الأجناس الأدبية ومدى إمكان الإقرار بوجودها بالفعل، مجلة علامات في النقد، ص 89.

2 - ينظر، أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص 34.

3 - عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، قراءة مونتاجية، ط1، دار الراجعية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010م، ص 65، 145.

4 - صبيحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجاً، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2006م.

## الفصل الأول: من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية – مفاهيم نظرية وإشكاليات معرفية –

كانت لم تؤسس لهذا المصطلح، والأمر نفسه نجده عند "بوشعيب الساورى" في كتابه "التباس هوية النص دراسة في تداخل الروائي والشعري"، و"عبد الناصر هلال" في كتابه "تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين، جدل الشعري والسردى".

وذلك ما حدا بالباحث إلى استخدام مصطلح "تداخل الأجناس الأدبية" *"l'interférence des genres littéraires"*، الذي يحمل معنى تجاوز الحدود الإبداعية مع المحافظة على المعالم الكبرى والأساسية للجنس الأصلي، واستلهاً عناصر فنية من أجناس مجاورة، تغني النص الإبداعي، وتعلي من قيمته الجمالية.

وعليه يُقال تداخل الأجناس الأدبية في الشعر، أو تداخل الأجناس الأدبية في الرواية، أو تداخل الأجناس الأدبية في المقامة، أو تداخل الأجناس الأدبية في قصيدة النثر. وفي كل هذه الرؤى تبقى الرواية، والشعر، والمقامة، وقصيدة النثر محافظة على شخصيتها المعنوية، من خلال الاسم وما يتعلق به من خصائص جوهرية، مع ما سيعتريه من صفات عرضية، تغني المظهر، ولا تغير الجوهر.

اعتمد مصطلح "تداخل الأنواع الأدبية"، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المنعقد بجامعة اليرموك، بالأردن، في الفترة الممتدة من 22 إلى 24 تموز 2008م، غير أن المؤتمر آثر مصطلح الأنواع بدل الأجناس، فكان عنوان المؤتمر: تداخل الأنواع الأدبية<sup>1</sup>، لكن الخلط الحاصل في ترجمة لفظة "genre" حتم على الباحث تقصي المسألة لتكون لفظة جنس أنسب في الدلالة على كلمة "genre"، ويكون النوع والغرض في تراتبية مع الجنس، ولذلك كان عنوان المشروع: "تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية".

<sup>1</sup> - تم نشر أعمال الملتقى في مجلدين عن عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009م.

يُقصد بـ "تداخل الأجناس الأدبية" حضور خصائص جنس أدبي في جنس أدبي آخر. كما يعني «سعي كُتّاب نوع ما إلى الاستفادة من العناصر الجمالية البنائية التي تكوّن نوعا أدبيا أو أنواعا أدبية أخرى، وذلك نتيجة إدراكهم أن المواقف الوجودية التي يودون تجسيدها جماليا في كتاباتهم أو ممارساتهم الأدبية تضيق عنها إمكانات الأنواع التي يبدعون في إطارها، ومن ثم يتوجهون إلى الاستعانة بتقنيات نوع أدبي آخر لإثراء بنية النوع الأول المستعار له»<sup>1</sup>.

مرّدُ التداخل بين الأجناس الأدبية، والذي بموجبه أصبح النص الإبداعي نصا إشكاليا، يأخذ من كل جنس أدبي بطرف، يمكن أن يرجع إلى «طبيعة المبدع الذي تعددت قراءاته، وتنوعت مرجعياته وكذا المتلقي الذي توسع أفق تلقيه»<sup>2</sup>، وهنا تظهر ثنائية النقد والإبداع؛ فالإبداع دائما يحاول تجاوز الحدود، والنقد يلاحق الظواهر ويرسم خرائط الإبداع، وهو ما يولد الحراك الثقافي، فيتم إنتاج نصوص إبداعية تتميز بتداخل الأجناس في كيانها البنائي، ويجعلها مفتوحة على القراءة والتأويل، وتكون بذلك فضاء للتداخل بين الأجناس، ورحما لنمو الأجناس الجديدة، أو التمرد عليها.

إن هذا التناوب المستمر جعل "تيزفيتان تودوروف" Tzvetan Todorov "يقدر « أن كل دراسة أدبية لا بد أن تسير في حركة مزدوجة من العمل الفني إلى الأدب في عمومه (النوع)، ومن الأدب في عمومه (أو النوع) إلى العمل المعني»<sup>3</sup>، وتكون الدراسة عندها مراعية للواقع الإبداعي

<sup>1</sup> - سامي سليمان أحمد: الاقتصاد وتداخل الأنواع الأدبية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المجلد الأول، ص 412، 413.

<sup>2</sup> - باديس فوغالي: السرد الروائي وتداخل الأنواع رواية حسر للبحر وآخر للحنين لزهور ونيسي نموذجاً، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، المجلد الأول، ص 172.

<sup>3</sup> - تيزفيتان تودوروف: الأنواع الأدبية، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيري دومة، ص 42.



وخرائطه التجريبية، وفي نفس الوقت مستلهمة قوتها من القواعد النظرية. فيتمكن  
الدارس من رسم المعالم، وتصوير الآفاق.

أما محاولة تتبع خرائط الإبداع، في غياب النظريات الكلية، التي تحكم الأنواع  
فإنه يلغي الصفة التراكمية التي تميز الدراسات العلمية عن غيرها.

بالمقابل، فإن وضع النظريات الكلية، انطلاقاً من النماذج التي تُتصوّر أنها عليا  
يقتل الإبداع ويحد من طاقته التجاوزية. وبذلك يتساءل "رينيه ويليك" "René Wellek"  
و "أوستن وارين" "Austin Warren": «هل تظل الأجناس ثابتة؟ ويجيبان: ربما لا إذ  
بإضافة الأعمال الأدبية الجديدة تتغير التصنيفات»<sup>1</sup>، وتتولد الرؤى النقدية نتيجة لتغير  
الإبداع وتنوعه، مما يسمح بالقول: إن البحث في مسألة الأجناس الأدبية يجب أن يظل  
بحثاً مستمراً، لأن الإبداع يتطور، والنقد يتغير، وهو ما أوقع "رولان بارت" "Roland  
Barthes" في حيرة من أمره، وهو يحاول تصنيف ج. باتاي هل هو شاعر أم قصاص أم  
كاتب مقالة. وخلص إلى أن النص «لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد  
تقسيم للأجناس. ما يحدده على العكس من ذلك، هو قدرته على خلخلة التصنيفات  
القديمة»<sup>2</sup>؛ حيث تتداخل الخطابات كما تتداخل الأجناس، إذ أنه «يتم إنتاج الخطاب  
الأدبي وتطوره طبقاً للأبنية التي يمكن تجاوزها، لا لشيء إلا لأنه وجدها في مجال لغته  
وأسلوبه حتى اليوم»<sup>3</sup>، وبذلك يفتح النص الأدبي الناتج من تداخل الأجناس الأدبية  
آفاق القراءة ويخرجها من حدود النمطية، كما أنه يشهد الموهبة الإبداعية ويحرضها على

<sup>1</sup> - رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، ص 314.

<sup>2</sup> - رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العلي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1986م، ص 61.

<sup>3</sup> - تيزفيتان تودوروف: الأنواع الأدبية، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة  
خيري دومة، ص 44.

ارتداد مناطق جديدة للإبداع؛ بكسر رتابة اللغة، وجلب عناصر وأساليب فنون أخرى  
تحضر في النص الإبداعي، فيتجدد الإبداع وتتسع القراءة والتأويل.

لكن النص الذي نتج من التلاقح بين الخصائص الفنية للأجناس في منطقة التداخل  
بينها» إن تبلورت خصائص معينة له، وشاعت هذه الخصائص في نصوص متميزة  
شيوعاً يمثل ظاهرة موصوفة، يصبح نوعاً أدبياً، تصنف في إطاره أعمال أدبية، وليس  
من شك في أنه سيتم تجاوزه وإبداع نوع آخر<sup>1</sup>، ويكون التداخل سبيلاً لتنمية  
الإبداع وتطوير آليات النقد.

ما يمكن استنتاجه مما سبق نحدده في الآتي:

1. إن مصطلح تداخل الأجناس الأدبية، هو المُعبّرُ بنوع من الدقة والتحديد، على  
الظاهرة الإبداعية المتمثلة في ظهور الخصائص الفنية لجنس أدبي، في جنس أدبي آخر.
2. يجلب المبدع الخصائص الفنية لجنس أدبي كالرواية، إلى جنس أدبي آخر يبدو  
مختلفاً للوهلة الأولى بناء على الذائقة الفنية الموروثة كالشعر، بغرض إكساب النص  
الشعري جماليات فنية، وأبعاداً دلالية، إما أنها ضامرة وغير نامية، فيعمد إلى إعطائها نوعاً  
من النماء والدينامية، أو أنها غير موجودة أصلاً، فيعمل على إدراجها في النص الشعري  
وإعطائها نوعاً من الإشعاع والمطاوعة والتجلي، بما يخدم هذا النص.
3. يتعلق تداخل الأجناس الأدبية بالعديد من مجالات الدراسة، فيحضر في  
الرواية، والمسرح، والقصة، والمقامة، والشعر.

<sup>1</sup> – عبد الحميد زراقط: الأنواع الأدبية بين تداخل الأنواع وتميز النوع، منشور ضمن تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني  
عشر، المجلد الأول، ص 884.

4. إن اختيار تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر، موضوعا للبحث، يتعلق أساسا بتوجيه زاوية الرؤية إلى مجال محدد للدراسة وهو الشعر الجزائري المعاصر. بغرض الكشف عن الجماليات الفنية والأبعاد الدلالية، للتوظيف الفني لكل من المكونات البنائية للرواية والمسرح والرسم وغير ذلك في النص الشعري الجزائري.

وقبل البحث في تلك الجماليات والأبعاد، يجدر بنا البحث في تطور النظرة للجنس الأدبي وما رافق ذلك من إشكاليات، والتأسيس المعرفي لتداخل الأجناس الأدبية في النقد المعاصر. وذلك ما سنتبينه في الآتي.

### ثالثا: تطور النظرة للجنس الأدبي من النقاء إلى التداخل

تطورت النظرة للجنس الأدبي عبر التحولات التاريخية، التي ربطت العلاقة بين الإبداع الأدبي، والأحكام النقدية، وذلك ما جعل البحث في الإشكاليات المتعلقة بالجنس الأدبي، يعادل تماما بناء نظرية للأدب. وهو ما يؤكد "جان ماري شيفر" Jan Marie Schaeffer بقوله: «إن معرفة ما هو الجنس الأدبي؟ ومعرفة الأجناس الأدبية الحقيقية، ومعرفة علاقاتها دفعة واحدة، قد عُدت مطابقة لمسألة المعرفة بالأدب»<sup>1</sup> ومنه لا يسع الدارس للعلاقة بين الإبداع والنقد، إلا جعل إشكالية الجنس الأدبي إحدى المباحث الهامة للدراسة، لِمَا لحق قضية الجنس الأدبي من تغير في وجهات النظر التي تؤسس لكل عصر أو مجال معرفي.

ومحاولة منا التوقف عند أهم التمهصلات التي ميزت النظرة للجنس الأدبي سيكون الجهد مقتصرًا على الرؤى النقدية البارزة، والتي كان لها حضور قوي على

---

<sup>1</sup> - Jan Marie schaeffe : que 'est ce qu'un genre littéraire?, Seuil, Paris, 1989, p8.

مستوى النقد وتأثير جلي على مستوى الإبداع. والتي أدت في نهاية المطاف إلى التأسيس  
لفكرة تداخل الأجناس الأدبية، باعتبارها جوهر القضية التي يدرسها هذا البحث.

## 1) "أرسطو" و التأسيس لفكرة نقاء الجنس الأدبي

ترجع فكرة التصنيف أساسا إلى "أفلاطون" (427، 348 ق. م)، بإعلائه قيمة  
المحاورات غير الشعرية، والخط من قيمة الشعر، بموقفه الشهير من الشعراء.  
غير أن "أرسطو" (384، 322 ق. م) هو من وضع الأسس التي تقوم عليها  
نظرية الأجناس الأدبية، عند تصنيفه الشعر على أساس مبدأ المحاكاة، حيث «إن الشعر  
الملحمي والتراجيدي وكذلك الكوميدي، وفن تأليف الديراميات، وغالبية ما يؤلف  
للصفر في الناي، واللعب على القيثارة، كل ذلك – بوجه عام – أشكال من المحاكاة.  
لكن مع هذا – فإن كل نوع يختلف عن الآخر في ثلاثة أنحاء:

1) إما باختلاف المادة

2) أو الموضوع

3) أو الطريقة»<sup>1</sup>.

ومهما أثير من جدل حول التقسيم الأرسطي الشهير؛ غنائي، درامي، ملحمي<sup>1</sup>  
فإن جوهر فكرة التصنيف بقيت سائرة المفعول، ومتسللة إلى حقول الدراسات الأدبية

<sup>1</sup> – أرسطو: كتاب فن الشعر، ترجمة وتقديم إبراهيم حمادة، دط، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د ت، ص 55.

## الفصل الأول: من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية – مفاهيم نظرية وإشكاليات معرفية –

ومتحكمة في توجهاتها، بدءاً من أرسطو إلى نهاية ما اصطُح على تسميته بالكلاسيكية التي امتدت من القرن السابع عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر الميلادي<sup>2</sup>.

لقد «حرص أرسطو أن يُبين بأن كل نوع أدبي يختلف عن النوع الآخر من حيث الماهية والقيمة، ولذلك ينبغي أن يظل منفصلاً عن الآخر، وقد عُرف هذا فيما بعد بمذهب نقاء النوع»<sup>3</sup>. والذي رسخه أرسطو ببيان الخصائص التي تميز التراجيديات والتي بقيت ممتدة بعده؛ إذ إن أرسطو «كان أول من بدأ دراسة منهجية للأجناس الأدبية وبمرور العصور اكتمل التبويب»<sup>4</sup>. لقد هيمنت نظرية أرسطو المعتمدة على التصنيف ونقاء الجنس على النقد والإبداع طيلة القرون الوسطى. وجعلت كل جنس أدبي يحمل جملة من السمات المائزة، والخصائص الفنية، التي لا بد من الوفاء بها عند الإبداع، ومراعاتها عند النقد والتقييم.

نتيجة لذلك يُعتبر "نورثروب فراي" "Northrop frye" أن المصطلحات الثلاث الدراما والملحمة والقصيدة الغنائية كلها مأخوذة عن اليونان، وأن المبدأ الأساسي في تصنيف الأجناس الأدبية حسب أرسطو بسيط جداً؛ إذ إن «أساس التمييز في الأدب يبدو أنه طريقة العرض. فالكلمات قد تمثل أمام نظارة، وقد تنطق أمام مستمع، وقد تغنى أو يُترنم بها، أو قد تُكتب ليقرأها قارئ»<sup>5</sup>، وباختلاف هذه الوضعيات في طريقة

<sup>1</sup> - ينظر، جبرار حنيت: مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبد العزيز شبيل، دط، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999م، ص 7، 12.

<sup>2</sup> - ينظر، حمدي الشيخ: المذاهب الأدبية الغربية وآثارها في شعرنا العربي، دط، المكتب الجامعي الحديث، مصر، 2010م، ص 7.

<sup>3</sup> - شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2005م، ص 82.

<sup>4</sup> - إنريكي أندرسون إميرت: القصة القصيرة، النظرية والتقنية، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، دط، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000م، ص 11.

<sup>5</sup> - نورثروب فراي: تشریح النقد، محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، ص 318.

العرض، يتم الاختلاف بين الخصائص الفنية للأعمال الأدبية، وتكون الأجناس الأدبية مختلفة نتيجة ذلك.

لقد أسس أرسطو لفكرة نقاء الجنس الأدبي، وهي الفكرة التي بقيت مُعتمَدة بعده إلى قرون كثيرة، وخصوصاً مع المذهب الكلاسيكي.

## 2) الكلاسيكية: هيمنة الأحكام المعيارية على الأجناس الأدبية

ارتبطت الكلاسيكية بالنماذج العليا من الأدب اليوناني القديم، وأعلنت من شأنها وكانت أعمال "هوميروس" الإبداعية، وأعمال "أرسطو" النقدية، جديرة بالاهتمام في نظرهم، وهو ما جعل النظرة إلى الجنس الأدبي، تتأسس على أحكام معيارية.

كل إنتاج أدبي في ظل الكلاسيكية يجب أن يحتذي ما هو متعارف عليه، ولا يخرج على أحكامه، وبذلك استمرت فكرة نقاء الجنس الأدبي، التي أسس لها "أرسطو" ولكن بكثير من المنهجية والوضوح، «فالنظرية الكلاسيكية ليست مبنية على أن الجنس الأدبي يختلف في الطبيعة والقيمة على الجنس الآخر فحسب، بل أيضاً على أنه ينبغي أن يفصل بينهما ولا يسمح لهما بالامتزاج»<sup>1</sup>، وهو تصور، يستند إلى الخلفية الاجتماعية والسياسية، التي تتفاعل مع هذا الإنتاج الأدبي، فكما أن الحياة الاجتماعية يحكمها الفكر الطبقي؛ طبقة النبلاء، وطبقة العامة، فإن الأجناس الأدبية يجب أن تختلف موضوعاتها باختلاف الطبقة التي يتوجه إليها الإبداع، فالملمحة والمأساة تتناولان

---

<sup>1</sup> - رينيه ويليك وأوستن وارن: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، ص 324.

الموضوعات المتعلقة بالملوك والنبلاء، والكوميديا بما فيها من أدب ساخر وهزلي تخص العامة.<sup>1</sup>

تسعى الكلاسيكية إلى أن يكون الإبداع مُتَّبِعاً للأصول الفنية التي تأسست عليها الأجناس الأدبية، فكما أن النظم السائدة هي الأفضل، فإن النماذج الإبداعية المتعارف عليها، هي الأجمَل والأرقى، والجديرة بالبقاء والاحتذاء.

لقد عملت الكلاسيكية على الإعلاء من شأن التقاليد الفنية، التي أصبحت ميزة لكل جنس أدبي على حدة، وأعلت من فكرة نقاء الجنس، ملغية بذلك فكرة التداخل بين الأجناس الأدبية، التي لا تتواءم مع الخلفية المعرفية، التي انبنت عليها الكلاسيكية.

اتجهت الكلاسيكية إلى ترسيم الحدود بين الأجناس الأدبية، فهي « لا تقبل أي تفاعل بين الشعر والسرد، ولذلك ضبطت لكل جنس هويته الإبداعية، وحالت دون النقاء الأجناس»<sup>2</sup>، وهذا التحديد الذي حاول ضبط الجنس الأدبي، بتأثير من العوامل الخارجية؛ والمتمثلة في سلطة المجتمع بطبقاته المختلفة، وسلطة التاريخ بتسلسل نظرياته وهيمنتها على الإبداع والنقد، لا يتناسب في الحقيقة مع تطور الحياة وتطور الإبداع. إذ « الأجناس الأدبية الكلاسيكية قليلة العدد: هناك الشعر الغنائي ( تغني المرء بمشاعره الداخلية)، والدراما ( عبارة عن نص يقوم الممثلون بأدائه على المسرح أمام الجمهور) والشعر الملحمي (سرد أحداث متشابكة في سياق خيالي)، وهو تبويب أصبح قاصراً منذ قرون عديدة، فلم يتمكن من مواجهة تبويب هذا السيل الهائل من الأعمال

<sup>1</sup> - ينظر، المرجع نفسه، ص 25.

<sup>2</sup> - أحمد الجوة: بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الأول، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ص 58.

الإبداعية المتنوعة»<sup>1</sup>، إذ غدت النظرية الكلاسيكية عاجزة عن التحكم في الذائقة الفنية لأن الإبداع تجاوز حدود الأجناس المتعارف عليها، مما فتح الأجناس الأدبية على آفاق جديدة للإبداع مع التوجه الرومانسي.

### 3) الرومانسية: تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية

منذ أن صرخ "مارسيه سيباستيان" "M. Sébastien" في وجه القيود التي وضعتها الكلاسيكية على الإبداع الأدبي، والحدود بين الأجناس الأدبية تتحطم، والأسوار التي وضعتها الكلاسيكية تتصدع وتتشقق، وكان ذلك مؤذنا بأفول نجم التوجهات الكلاسيكية ومبشرا بميلاد المذهب الرومانسي، الذي فجر النص الإبداعي، وفتحه على التداخل بين الأجناس الأدبية.

لقد تحدى "مارسيه سيباستيان" "M. Sébastien" واقعه الإبداعي، وصرخ قائلاً: «تساقطي، تساقطي أيتها الجدران الفاصلة بين الأنواع، لتكن للشاعر نظرة حرة في مرج فسيح، فلا يشعر بعقريته سجينة الأقفال، حيث الفن محدود ومصغر»<sup>2</sup> وهذه الصرخة، كان لها صداها الإبداعي مع الثورة والتمرد الذي قاده المبدعون الرومانسيون، حيث لا قيود تحكم الإبداع؛ إلا قيود الإبداع ذاته، فالذات المبدعة لها الحرية المطلقة في التغني بالحياة والطبيعة، في كليتها وتلاحم أجزائها.

تُعبّر الطبيعة عن الذات في ظل المذهب الرومانسي، وينشأ الحوار بين العاقل وغيره و تتراسل الحواس، و تُنتهك الحدود بين الأجناس الأدبية، وتُتجاوز التقاليد الإبداعية

<sup>1</sup> - إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة، النظرية والتقنية، ص 13.

<sup>2</sup> - بول فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1983م، ص 149.



## الفصل الأول: من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية – مفاهيم نظرية وإشكاليات معرفية –

والمعايير النقدية، ويُعبّر الشاعر أو الكاتب عن ذاته، دون أن يراعي حدود الجنس الأدبي الذي يبدع من خلاله.

لقد كانت الرومانسية «ثورة على القواعد الكلاسيكية، مبشرة بالحدثة الأدبية والفكرية، وَسَعَتْ إلى زحزحة الحدود الفاصلة بين أجناس الأدب وأنماطه وإلى إبدال التباعد بينها تقارباً»<sup>1</sup>، وراهنّت على خلق آفاق جديدة للإبداع، يتم فيها تجاوز كل الصيغ المألوفة، وبذلك سعت إلى الاختلاف مع كل ما يمثل قيمة مقدسة في المذهب الكلاسيكي وموروثه عنه، ومن ذلك فكرة نقاء الجنس الأدبي، والتي استبدلتها بالتداخل بين الأجناس الأدبية، حيث لا حدود تفصل بين جنس أدبي وآخر. وهو ما يؤكد «كارل فيتور»<sup>2</sup> "Karl Fitore" بقوله: «لقد سعت الحركة الرومانسية الأوروبية إلى تحطيم قيود الكلاسيكية السابقة، ومن ضمنها مبدأ نقاء النوع»<sup>3</sup>، و يؤكد على ذلك "فريس إيمانويل" "Emmanuel Fraisse" و "موراليس برنار" "Bernard Mouralis" بالقول: «خلال وقت طويل كانت الأصناف تبدو مستقرة، الأنواع ومراتبها، والدور المنوط باللغة، ومكانة الحكاية والتمثيل، فإذا بالهزّة التي أحدثتها الرومانسيون تدمر هذا البنيان»<sup>3</sup>، وبتدميرها للبنيان القديم حتماً ستقيم على أنقاضه أبنية جديدة، تتناسب والرؤية الفنية الجديدة، وتستجيب للتطورات الحاصلة على شتى المستويات.

1 - أحمد الجوة: بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الأول، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ص 58.

2 - كارل فيتور وآخرون: نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل، ط1، منشورات نادي جدّة الأدبي، المملكة العربية السعودية، 1994م، ص 08.

3 - فريس إيمانويل وموراليس برنار: قضايا أدبية، آفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة لطيف زيتوني، ط1، عالم المعرفة، الكويت، 2004م، ص 69.

إن النقاط التي يمكن استجلاؤها من المقولتين، والتي تمثل عناصر الثورة الرومانسية على الكلاسيكية تتمثل في:

• انبناء المذهب الكلاسيكي على نقاء الجنس الأدبي، وما يرتبط به من خصائص فنية للغة المستخدمة، والموضوعات المعالجة.

• قيام المذهب الرومانسي على مناهضة القيم الفنية التي أرساها المذهب الكلاسيكي.

• التأسيس لقيم إبداعية ونقدية جديدة في ظل الرومانسية، مبدؤها خلخلة استقرار الأجناس الأدبية المتعارف عليها، وإيجاد بدائل إبداعية، تتجاوز ما هو سائد من حدود وقيود.

وعليه فإن « ما جاءت به الرومانسية هو هدم فكرة نقاء الأنواع الكلاسيكية وهو ما يخفف من سيطرة الثلاثية القديمة، ويفتح المجال لأنواع جديدة، مختلطة ومفتوحة على التغيرات الجديدة »<sup>1</sup>، وهذه التغيرات الجديدة التي ميزت المجتمع الغربي في القرون الأخيرة، والتي أدت إلى اهتزاز الكثير من السلطات والمسلمات، فانتقلت السلطة من الديني إلى الدنيوي، والمعرفة من اليقين إلى الشك، وفي ظل هذه التغيرات كانت غاية الرومانسيين هي « البحث عن الجمال، والجمال وحده هو مرآة الحقيقة »<sup>2</sup> فانتقل الإبداع من نقاء الجنس، وسلطة التصنيف، والقيم الجمالية الجاهزة، إلى إبداع سبيله تحطيم تلك القيم وتجاوزها، وتحول النقد إلى نقد لا يُسلم قياده إلا للجمال وحده مهما كان مصدره.

<sup>1</sup> - رشيد بجاوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ط2، أفريقيا الشرق، المغرب، 1994م، ص 50.

<sup>2</sup> - شفيق البقاعي وسامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، دط، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1979م، ص

ما يمكن أن نوجز به وجهة نظر المذهب الرومانسي لقضية الجنس الأدبي، هو الدعوة الصريحة لتجاوز قيود الإبداع، وتحطيم حدود الأجناس الأدبية، والدعوة إلى التقارب بينها، وتجاوز مقولاتها الجاهزة كقيم إبداعية ومعايير نقدية. ومع كل ذلك فإن المذهب الرومانسي لم يبلغ كلية فكرة الجنس الأدبي، وإنما قلل من مبدأ نقائه، إذ أن «الكاتب الجيد يتمثل جزئياً للنوع، كما هو موجود، ثم يمدده تمديدا جزئياً أيضاً»<sup>1</sup> وبذلك فقد مثلت الرومانسية مرحلة انفتاح للجنس الأدبي على بقية الأجناس، وفيها خرج الإبداع والنقد من ثنائية التقليد والتوجيه، إلى ثنائية الحرية والتجاوز.

#### 4) المقاربة الشكلانية: التطور الأدبي وإشكالية التجنيس

تدرج دراسة الجنس الأدبي عند الشكلانيين الروس في إطار نظرتهم للتطور الأدبي ويعتبر "ف. ب. شك洛夫سكي" *Viktor Borisovich Shklovsky* " أن هذا التطور لا يسير بخط مستقيم، وإنما في خط متقاطع، حيث «إن كل حقبة تتضمن مدارس متعددة وليس مدرسة أدبية واحدة، وهذه المدارس موجودة في نفس الوقت داخل الأدب. غير أن واحدة منها تستولي على الصدارة فيقع تقنينها، وتبقى المدارس الأخرى غير مقننة في الخفاء»<sup>2</sup>، وفي الجدل القائم بين المدارس الأدبية تفقد بعض الأجناس الأدبية مواقعها لغيرها من الأجناس، كما تركت الملحمة موقعها للرومانس وتركت الرومانس موقعها للرواية.

<sup>1</sup> - رينيه بليك وأوستن وارن: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، ص 319.

<sup>2</sup> - تيزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدنين، الرباط، المغرب، 1982م، ص 63.

مثلما تفقد بعض الأجناس مواقعها وتتوارى، فإنها تَخْلُقُ أجناس أخرى نتيجة الإحلال أو التداخل، وذلك ما يولد «الصفة الدينامية للأنواع»<sup>1</sup> من خلال الخروقات المستمرة للأجناس الأدبية، والتداخل المتبادل بينها.

لكن، هل أن الشكل الإبداعي الجديد – والذي يمكن تصنيفه ضمن جنس أدبي قائم أو يؤسس لجنس أدبي جديد- يعبر بالضرورة عن مضمون جديد؟ يجب "شكloفسكي" « بأن الشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد، ولكن ليحل محل الشكل القديم الذي يكون قد فقد صفته الجمالية»<sup>2</sup>.

تصنيف الآثار الأدبية في أجناس من منظور شكلاي، عملية معقدة حسب "شكloفسكي"، ولذلك فهو يدعو إلى مبدأ القيمة المهيمنة التي قال بها "رومان جاكوبسون"<sup>3</sup> 'Roman Jakobson' كآلية تسمح بالتصنيف<sup>3</sup>. تعتبر القيمة المهيمنة» مفهوما صالحا لتمييز الأجناس الأدبية وغير الأدبية»<sup>4</sup> ذلك أنها كما يقول "رومان جاكوبسون"<sup>5</sup> Roman Jakobson « من أكثر مفاهيم النظرية الشكلاية جوهرية، وصياغة وإنتاجا. ويمكننا تعريف المهيمنة باعتبارها عنصرا بؤريا للأثر الأدبي: إنها تحكم، وتحدد، وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية، إن المهيمنة تكسب الأثر نوعية»<sup>5</sup>، وعليه فيمكن تجنيس العمل الأدبي بناء على قيمته المهيمنة من منظور شكلاي.

1 - المرجع نفسه، ص 64.

2 - المرجع نفسه، ص 47.

3 - ينظر، شكloفسكي : نظرية الأغراض، المرجع نفسه، ص ص 175، 221.

4 - عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006م، ص 47.

5 - تيزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص 81.

اعتمد الشكلاونيون الروس في توجيههم النقدي على مبدأ عام، يتمثل في وصف النصوص الأدبية، بناء على البعد السانكروني، الذي لا يحفل إلا بالنصوص المدروسة كعينات تستنتج منها قواعد كلية للتصنيف، وذلك ما يؤكد "توماس كنت" "Thomas Kent" بقوله: «**بعض النقاد وهم من يسمون الشكلاونيون حاولوا وصف البعد السانكروني للنص الأدبي، وحاولوا تنسيق التقاليد الأدبية الموضوعية، والثابتة والشكلية التي تظل جامدة أو ثابتة عبر التاريخ.**»<sup>1</sup>، وبذلك فإن إشكالية تطبيق البعد السانكروني على ظاهرة التطور الأدبي الذي يتعلق أساسا بما هو دياكروني فيه نوع من المجازفة المنهجية، ولكن سعيًا من الشكلانيين لتحقيق نوع من علمية النقد بالنظر إلى النصوص في حدّ ذاتها، جعل النصوص الحاضرة كعينات للدراسة وإن حملت بعدا تاريخيا كإرث ثقافي فقد تعلقت ببعد سانكروني كواقع دراسة فعلي ولذلك «**يؤكد الشكلاونيون الروس أن كل شكل أدبي جديد يمثل درجة من تطور النمط، لأنه سيحل حتما محل الشكل القديم، ومن الآليات التي ستعتمدها الأجناس في تطورها الذاتي: المعارضة والتقليد، والتقنين**»<sup>2</sup>. ما يمكن أن يخلص إليه البحث في مقارنة الشكلانيين الروس لإشكالية الجنس الأدبي، ضمن مناقشتهم للتطور الأدبي، هو اعتمادهم البعد السانكروني كإطار منهجي للدراسة، وتكون القيمة المهيمنة سبيلا للكشف عن الخصائص التي تميز هذا الجنس الأدبي عن ذلك، وأن تغيّر الخصائص هو الذي يحكم هوية العمل الأدبي ويحدد انتماءه، وبذلك «**فالتطور الأدبي يحدث تغييرات في هرمية الأجناس الأدبية، وفي العلاقات القائمة بين الأدب وباقي الدوائر الثقافية المجاورة كالعلم والفلسفة والسياسة.** هكذا فالخاصية المهيمنة للأدب الخيالي أو لجنس أدبي معرض للتغيرات. وما

<sup>1</sup> - تيزفيتان تودوروف وآخرون: القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ص 57، 58.

<sup>2</sup> - إبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النص، بحوث وقراءات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م، ص 24.

يظل قارا هو بالذات الإحساس بالاختلاف إزاء ما ليس أدبا<sup>1</sup>، لكن، إذا وضعنا  
سؤالا محمدا أمام الشكلايين الروس، هل للأجناس الأدبية عدد محدد أم أنها غير محددة  
العدد؟ فإنهم يميلون إلى إجابة نسبية، فطبقا لـ "توماشوفسكي" Boris Tomashevsky  
" « تنقسم الأعمال إلى مجموعات واسعة العدد، تنقسم بدورها إلى أنماط ونوعيات،  
وبهذه الطريقة تتم حركة التوزيع على أنواع، فنحن نتحرك من مجموعات مجردة إلى  
مجموعات تاريخية محددة /.../ ثم نتحرك إلى أعمال بعينها<sup>2</sup> ».

أما "تيزفيتان تودوروف" Tzvetan Todorov فيصل بعد مناقشته لجملة من  
الإشكاليات المتعلقة بالجنس الأدبي؛ من قبيل: تعميم خصائص العينة المدروسة على  
الجنس كله، هل أن عدد الأنواع محدد في الشعر الغنائي والملحمة والدراما؟ أم أن هناك  
أنواع أكثر من ذلك؟ جماليات الجنس الأدبي، رفض فكرة الجنس، يتوصل إلى أن «  
الأدب الآن يبدو متخليا عن مقولة التقسيم إلى أنواع<sup>3</sup>»؛ يعني إلى أجناس.

اختلاف وجهات النظر لدى الشكلايين الروس، بين القول بتقسيم الأدب إلى  
مجموعات واسعة، والتخلي عن مقولة التقسيم، يتعلق أساسا باختلاف وجهات النظر  
لدى مؤسسي الشكلاية الروسية في العديد من القضايا، لكن ما يجمعهم هو البحث عن  
"الأدبية" بعيدا عن الشروط المصاحبة لإنتاج النصوص وتلقيها، وإنما من خلال النصوص  
ذاتها.

لكن التطور الذي لحق المقاربة الشكلاية للنص الأدبي – والذي له علاقة مباشرة  
بإشكالية بحثنا المتمثلة في تداخل الأجناس – كان على يد "ميخائيل باختين"

<sup>1</sup> – فيكتور إيرليخ: الشكلاية الروسية، ترجمة محمد الولي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000م، ص 53، 52.

<sup>2</sup> – تيزفيتان تودوروف وآخرون: القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ص 42.

<sup>3</sup> – المرجع نفسه، ص 44.

"Mikhail Bakhtin" في اكتشافه لمبدأ "الحوارية" و"تعدد الأصوات" عند دراسته لأعمال دوستوفسكي الروائية<sup>1</sup>، وهو المبدأ الذي سيتم مناقشته لاحقاً، لأنه يمثل أحد عناصر التأسيس المعرفي لإشكالية تداخل الأجناس الأدبية من وجهة نظر هذه الدراسة على الأقل.

## 5) مقاربات ما بعد الحداثة: التأسيس لمقولة النص والتناص

ينظر نقاد ما بعد الحداثة، إلى الإنتاج الأدبي من زوايا نظر تتلاءم وطبيعة النصوص المنتجة، وما يحيط بها من شروط إنتاج وتلق. ولذلك فهم «يسعون للعمل من غير نظرية للنوع (الجنس)، فمصطلحات من قبيل نص وكتابة تتجنب التصنيفات النوعية عمداً أما أسباب ذلك فهو القضاء على التراتبات التي تقدمها الأنواع، والسلطة الاجتماعية – والأدبية أيضاً – التي تمارسها مثل تلك القيود، ورفض العناصر الاجتماعية والذاتية في التصنيف»<sup>2</sup>. لكن اختلفت التوجهات ما بعد الحداثيّة، وتنوعت رؤاها ومناهجها فإنها تكاد تشترك في رؤيتها لإشكالية الجنس الأدبي، من خلال رفضها لفكرة التصنيف، القائم على النماذج العليا للإبداع، والأحكام الكلية الجاهزة للنقد، حيث ما على المبدع إلا تمثيل قيم الإبداع العليا، وما على النقد إلا محاكمة ذلك الإبداع إلى تلك الأحكام الصورية المسبقة، ومع هذا الرفض، يكون التأسيس لكل ما من شأنه فتح النص إلى كل الآفاق الإبداعية أو القرائية على مستويي الإبداع والتلقي، ولذلك فإن «الكتابة في الإبداع لا يكشف عنها إلا النص نفسه»<sup>3</sup> من وجهة نظر ما بعد حداثيّة.

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

<sup>2</sup> – رالف كوهن: هل توجد أنواع ما بعد حداثيّة؟، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيرى دومة، ص 219.

<sup>3</sup> – رالف كوهن: هل توجد أنواع ما بعد حداثيّة؟، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيرى دومة، ص 219.

النص ما بعد الحدائي نص إشكالي، تتداخل فيه الأجناس الأدبية، وذلك ما يتطلب أن يكون الموقف منه عند الكتابة والإبداع أو القراءة والتأويل موقفا إشكاليا، لا يحتكم إلى التقاليد المسبقة، ولا يتقيد بالأحكام الموروثة، ولذلك فالمشكلات المتعلقة بالنص الأدبي حسب "سولر" "Sollers" هي « تلك المشكلات الخاصة بالكتابة والقراءة »<sup>1</sup>، وعليه فإن تميز النص ما بعد الحدائي بظاهرة تداخل الأجناس الأدبية جعلها كتابة تستعصي على التصنيف ضمن جنس بعينه. بحيث ينفي ذلك التصنيف إعادة تصنيفها في جنس آخر إذ « المسألة التجنيسية أكبر من الوزن والثقافية وعمود الشعر »<sup>2</sup> فيما يتعلق بالنص الشعري مثلا.

في الكتابة المعاصرة شعرا ونثرا « تلتقي الأجناس وتتداخل وتترابط فيما بينها »<sup>3</sup> وفي ظل هذا الترابط والتداخل، يتم تجاوز حدود الجنس الأدبي إبداعيا، ويجب أن يرافق ذلك تجاوز نقدي، فكلما حدث تجاوز على مستوى التعبير، يجب أن يتبعه تجاوز على مستوى التفكير. ولذلك توصل "جيلفورد جيرتز" "Guilford Geertz" في مقاله الأنواع المنتهكة إلى أن « انتهاك الأنواع أو مزجها، يدل على طريقة جديدة في التفكير »<sup>4</sup> وبذلك تُعتبر التجارب الأدبية الأكثر إثارة تلك التي تقع في الفجوات بين الأجناس الأدبية مما يسمح بالتداخل بينها، وهي التجارب التي تعمل على تجاوز قواعد الجنس الأدبي وتُحدثُ حراكًا نقديا يُعيد النظر في المسلمات النقدية الخاصة بحدود الجنس الأدبي، وتُحققُ تفاعلا ثقافيا بين الإبداع الأدبي والشروط الثقافية الجديدة التي ولدت تلك

1 - المرجع نفسه، ص 196.

2 - جمال بوطيب: الجسد السردي، أحادية الدال وتعددية المرجع، ط1، طريق وجدة، تازة، المغرب، 2006م، ص 11.

3 - محمد الصالح البوعمراني: المسألة الأجناسية، قراءة عرفانية، مجلة فصول، عدد 70، شتاء وربيع 2007م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص 265.

4 - رالف كوهن: هل توجد أنواع ما بعد حدائية؟، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيري دومة، ص 220.



التجارب، و تُؤلِّدُ آفاقاً قرائية حاضرة ومستقبلية، تُعيد إنتاج النصوص الإبداعية وتوسّع من دائرتها.

لقد نقل "هانز روبرت ياوس" Hans Robert Jaus " — باعتباره توجهها ما بعد حدثي — الدراسة الأدبية من الثنائية كاتب/ نص، إلى ثنائية جديدة نص/ قارئ وربط قضية الجنس الأدبي « بأفق التوقع الأصيل الذي يتكون من ثلاثة عوامل رئيسية:

1- التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي.

2- شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها، والتي يفترضُ العملُ الجديدُ معرفتها، أي ما يسميه الآخرون القدرة التناسية.

3- والمقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية، وبين العمل التخيلي والواقعية اليومية»<sup>1</sup>.

وعليه تشكل هذه الثلاثية أفقا قرائيا، قد يرافقه تأكيد التوقع، أو خيبة الانتظار حسب طبيعة النص المقروء، ومدى التزامه بقواعد الجنس الأدبي أو تجاوزه لها.

يؤكد "هانز روبرت ياوس" Hans Robert Jaus " أن النص لا يأتي من فراغ بل هو « سيرورة تلق وإنتاج جماليتين، تتم من خلال تفعيل النصوص الأدبية من لدن القارئ الذي يقرأ، والناقد الذي يتأمل والكاتب نفسه مدفوعا إلى أن ينتج بدوره»<sup>2</sup>،

<sup>1</sup> - فرانك شوبر فيجن: بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1998م، ص35.

<sup>2</sup> - Hans Robert Jaus: Pour une esthétique de la réception , Gallimard, Paris , 1978, p 48.

نقلا عن سعيد الفراع: جمالية التلقي وتحديد تاريخ الأدب، مجلة عالم الفكر، المجلد 39، العدد 1، يوليو، سبتمبر 2010م، الكويت، ص 18.

## الفصل الأول: من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية – مفاهيم نظرية وإشكاليات معرفية –

وبذلك فكل مبدع له خبرة في إنتاج النص تتعلق بثقافته المتعددة الجوانب؛ من لغة، وأفكار وقوالب فنية للإبداع. وهو دائما إما أن يُعمل جهده للتقيد بها والوفاء لقواعد الجنس الأدبي الذي يبدع من خلاله، أو أن طبيعته ثورية، تحاول دائما الإبداع مع تجاوز حدود الجنس الأدبي. وهذه الخبرة «تنتج عن التمرس الإبداعي بالجنس الأدبي الذي ينتج فيه، وأيضا عن القراءات، وعلاقته بالكتابة، ورؤيته لدورها، إضافة إلى رؤيته للعالم»<sup>1</sup>، لأن النص الذي يظهر فيه تداخل الأجناس الأدبية، لا يمكن أن نتصوره إلا من كاتب له دراية مبدئية بالخصائص الفنية لهذا الجنس، وللأجناس الأخرى التي يريد أن تصبح مكونا لهذا النص الذي تتجسد فيه ظاهرة تداخل الأجناس.

قيمة العمل الأدبي – حسب هانز روبرت يابوس- ومرتبته «لا تستتبطان من الظروف التاريخية التي أنتجته ولا من موقعه ضمن تطور الجنس الذي ينتمي إليه فقطبل من معايير أدق من ذلك هي وقع هذا العمل وتلقيه وتأثيره، وقيمه التي تعترف له بها الأجيال القادمة»<sup>2</sup>.

إن المبدأ الفاعل عند "هانز روبرت يابوس" "Hans Robert Jauss" و "فولفغانغ إيزر" "Wolfgang Iser" هو العلاقة الإنتاجية بين النص والقارئ، وتكون قواعد الجنس الأدبي مجالا لأفق توقع، قد يخيب، أو يعدل، أو يتحقق، ولا مجال للأحكام المسبقة أو الجاهزة، ويكتسب النص حضوره وفاعليته بمقدار ما يرتبط بقراء حاضرين أو مستقبليين.

أما "جورج لوكاتش" "Georg Lukacs" فإنه ربط «التطور الأدبي بالتطور الاجتماعي، وربط البنية الأدبية بلحظة جدل تاريخية فلسفية، فثمة شكل أدبي كبير

<sup>1</sup> – سعيد الفراع: جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأدب، مجلة عالم الفكر، المجلد 39، العدد 1، يوليو، سبتمبر 2010م، ص 19.

<sup>2</sup> - Hans Robert Jauss : Pour une esthétique de la réception , p 48.

يتناسب مع كل مرحلة من مراحل التاريخ الاجتماعي<sup>1</sup>، وذلك ما جعله يولي أهمية بالغة لجنس الرواية لأنه يعتبرها منتجاً ثقافياً يعكس صورة المجتمع، ويمثل أحد حلقات التحول ضمن سلسلة الأجناس الأدبية.

توصل "جورج لوكاتش" "Georg Lukacs"، وهو يدرس الدوافع التي كانت وراء "بالزاك" "Balzac" و"تولستوي" "Tolstoy" إلى الكتابة من خلال أعمالهم الروائية إلى أن «الجنس الأدبي هو انعكاس في لوقائع خاصة من الحياة»<sup>2</sup>، وذلك ما جعله يعتبر الرواية ملحمة بورجوازية.

لئن كانت الرواية المجال الرحب الذي درس من خلاله "جورج لوكاتش" "Georg Lukacs"، إشكالية الجنس الأدبي، واعتبر الرواية الجنس الأمثل الذي تتجلى فيه "نظرية الانعكاس"، ويمثل حلقة من حلقات التطور الأدبي، فإن السؤال الذي بقي يؤرقه هو «كيف يمكن العثور تحت الأشكال الشعرية على القوى الاجتماعية الفاعلة واقعياً»<sup>3</sup>، وذلك ما قد يكون هذا البحث جزءاً من الإجابة عنه، إذ إن النص الشعري المعاصر اقترب من السردية والتقديرية في الكثير من نصوصه، وفي ذلك السرد وتلك التقديرية اقتراب من الواقع الاجتماعي الذي يريد الشاعر التعبير عن بعض حيثياته.

يَعْتَبِرُ "بافيل مدفيديف" "Pavel Medvedev" – واضع علم اجتماع الأجناس الأدبية – أن «الأجناس المختلفة يمكن أن تجسد مصالِح اجتماعية متعارضة»<sup>4</sup> وبذلك

<sup>1</sup> – جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ج2، ط4، ترجمة قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1994م، ص 116.

<sup>2</sup> – المرجع نفسه، ص 124.

<sup>3</sup> – المرجع نفسه، ص 127.

<sup>4</sup> – بيير زيمبا: النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عائدة لطفي، مراجعة أمينة رشيد وسيد مجراوي، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1991م، ص 64.

يربط "مدفيديف" الأجناس الأدبية كأشكال للتعبير، بالدور الاجتماعي التواصلي الذي تلعبه في الواقع الاجتماعي، وبالتالي يعتبرها كأساليب لتأمل الواقع والتفاعل معه.

إذا كان تطبيق تفاعل النص الأدبي، وخصوصا الروائي، مع الواقع الاجتماعي بارزا في كتابات "جورج لوكاتش" "Georg Lukacs" و "لوسيان غولدمان" "Lucien Goldman" و "بافيل مدفيديف" "Pavel Medvedev" فإن التساؤل عن مفهوم لعلم اجتماع للقصيدة، ما يزال موضع بحث مستمر، وهي المحاولات التي قام بها "ولتر بنيامين" و "Walter Benjamin" "تيودور أدورنو" "Theodor Adorno"، وقد تبين من دراستهما «إظهار المعنى الاجتماعي للقصيدة على مستوى اللغة والكتابة»<sup>1</sup> العلاقة التفاعلية بين القصيدة كواقع نصي، وما تعبر عنه كواقع ثقافي أو اجتماعي، يعطي شرعية للتساؤل حول الأبعاد الدلالية للقصيدة، ويؤكد الحضور الفني للواقع الثقافي داخل الواقع النصي للقصيدة.

لقد شكلت أعمال "جوليا كريستيفا" "Julia Kristeva" في كتابها "ثورة اللغة الشعرية" "La Révolution du langage poétique" «سيميوطيقا اجتماعية للنص الشعري بتقديم التغيرات التي تطرأ على مستوى الكتابة باعتبارها عمليات اجتماعية و نقدية اجتماعية»<sup>2</sup>، وبذلك ربطت النص الشعري بمحيطه الاجتماعي والثقافي.

أما "بندتو كروتشيه" "Benedetto Croce" فيذهب إلى الدعوة إلى إلغاء مقولة الجنس الأدبي، ويؤكد في كتابه "المحمل في فلسفة الفن"، على أن ما يميز الفن هو طابعه الجمالي، وأن التصنيفات التي يقيمها النقاد ما هي إلا «تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه. إن الفن هو الغنائية أبدا. وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودرامتها

<sup>1</sup> - المرجع نفسه، ص 101.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 101.

«<sup>1</sup> كما يقول "كروتشيه"، وبذلك يؤكد على الطابع الفردي للأثر الأدبي الذي يحدده الحدس والعاطفة، إذ «الفن حدس محض وتعبير محض»<sup>2</sup>، ولا مجال لنظرية الأجناس الأدبية التي تعتد باستقلالية كل جنس.

لكن هذا الإبداع الفردي ليس شرطا – حسب "كروتشيه" رغم دعوته لإلغاء مقولة الجنس الأدبي – أن يتخلى تماما على الخصائص الفنية للأجناس الأدبية، وإنما «من الضروري أن تحمل هذه الآثار صفات تجديدية، وسمات تفرد، حتى لا تصبح نسخا من بعضها، إلا أن هذه الآثار بعد إنجازها تظل محتفظة بنسب وقرابة مع آثار أخرى أي تكرر سمات موجودة في غيرها»<sup>3</sup>، ويولي "بنتدو كروتشيه" Benedetto Croce "تداخل الشعر مع النثر موقعا خاصا، لما يحمله من قيم جمالية نتيجة ذلك التداخل، فبين الأصناف الشعرية الكثيرة التي يحصيها البلاغيون، صنفا من الغريب أن ننكره، وهو شعر النثر الذي كثيرا ما يكون أصدق شاعرية من الشعر الدعي السخيف»<sup>4</sup>، كما يقول كروتشيه.

رغم ثورة "بنتدو كروتشيه" Benedetto Croce على مقولة الجنس الأدبي فقد لفت الانتباه إلى ظاهرة تداخل النثر مع الشعر، وأن بينهما علاقة، ولا تمثل علاقة اندماج كلي، بل هي علاقة حضور وتداخل، يكفل لكل جنس هويته.

يذهب "موريس بلانشو" Mourice Blanchot، إلى أن ما يهم الباحث الأدبي هو الأثر فقط، بعيدا عن فكرة الجنس الأدبي، إذ «الأثر وحده يهم، التأكيد الموجود في الأثر، القصيدة في تفردا الضيق، اللوحة في فضائها الخاص، ولكن الأثر أخيرا ليس

<sup>1</sup> – بندتو كروتشيه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1947م، ص 47، 48.

<sup>2</sup> – المرجع نفسه، ص 162.

<sup>3</sup> – رشيد يحيوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 27.

<sup>4</sup> – بندتو كروتشيه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، ص 96.

موجودا إلا ليفضي للبحث عن الأثر، فالأثر هو الحركة التي تأخذنا نحو النقطة الخالصة للإلهام حيث تأتي دون أن تصل إلا بالتلاشي، الكتاب وحده يهم كما هو بعيدا عن الأنواع وخارج تصنيفات: النثر، الشعر، الرواية، الشهادة، رافضا الترتيب تحتها ناكرا سلطتها على موضعته وتحديد شكله»<sup>1</sup>، وهنا يحدد "موريس بلانشو" علاقة الأثر الأدبي بمنشئه ومتلقيه، التي لا تخضع لقواعد مسبقة وإنما يحمل الأثر تفردا انطلاقا من قيمته الذاتية، التي يرفض بواسطتها الانتماء إلى جنس أدبي بعينه، إذ «أن كتابا ما لم يعد خاضعا مطلقا لنوع، كل كتاب يعود إلى الأدب وحده»<sup>2</sup>، وفي هذا الرفض المطلق لتجنيس الأدب لا يؤسس "موريس بلانشو" لفكرة تداخل الأجناس وإنما يتجاوز ذلك إلى أن «جوهر الأدب هو الهروب من كل تحديد جوهري. من كل تحديد يجعله ثابتا أو واقعا»<sup>3</sup>، لكن "موريس بلانشو" "Mourice Blanchot" رغم هذه الدعوة إلى التجاوز النهائي لفكرة الجنس الأدبي، وما يتعلق بها من تفاعل أو تداخل، يبقى على حضور فكرة الجنس والتصنيف عند دراساته التطبيقية<sup>4</sup>، ولم يكن "بلانشو" قادرا على التخلي عن المفاهيم الخاصة بالأجناس الأدبية وهو يدعو إلى التخلي عنها.

أما "رولان بارت" "Roland Barthes" فينظر إلى الإنتاج الأدبي على أنه نص ذلك «أن النص لا يعرف نفسه إلا داخل عمل وإنتاج»<sup>5</sup>، وبعد أن يفرق بين الأثر الأدبي والنص، يصل إلى أن «الصورة التي يوحى بها النص هي الشبكة»<sup>6</sup>، وفكرة الشبكة هي التي تجعل النص يتداخل مع غيره من النصوص، ويتم بالتالي تجاوز النظرة

<sup>1</sup> - Mourice Blanchot : Le livre a venir, Gallimard, Paris, 1959, P 243.

نقلا عن رشيد بجاوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 29، 30.

<sup>2</sup> - رشيد بجاوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 30.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 30.

<sup>4</sup> - رشيد بجاوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 31.

<sup>5</sup> - رولان بارت: من الأثر الأدبي إلى النص، ضمن درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العلي، ص 61.

<sup>6</sup> - المرجع نفسه، ص 64.

الكلاسيكية القائمة على نقاء الجنس، إلى تجاوز ذلك والقول بتداخل الأجناس، ذلك أن «قيام التناص يلغي التراث ويقضي عليه»<sup>1</sup>، ولذلك اعتبر "بارت" أن ما يحدد النص ليس وفاؤه للقيم الإبداعية الموروثة، وإنما خلخلته للتصنيفات القديمة<sup>2</sup>.

اعتبر "جاك دريدا" "Jacques Derrida" أن لا جدوى من تصنيف الأعمال الأدبية، لأن «أي نظام لتصنيف الأجناس الأدبية لا يمكن الدفاع عنه»<sup>3</sup>، ولذلك إذا حمل النص الإبداعي سمة تقربه من جنس أدبي معين، فإن ذلك ليس مبررا لتطبيق الآليات القرائية لذلك الجنس على النص، لأن هذا الانتساب يشوه النص في اعتقاد "جاك دريدا".

يعمل "جاك دريدا" "Jacques Derrida" على إلغاء العلاقة التاريخية بالنص، من خلال نقض مقولات الجنس الأدبي، والاستغناء عن ذلك بالنظرة الآنية للنص، يقول دريدا: «إذا كانت مثل هذه السمة النوعية لافتة للنظر، فإن الجدير بالملاحظة عندئذ لدى كل عالم جمال، وكل عالم بيوطيقا، أو مقنن أدبي، هو تأمل هذا التناقض وهذه المفارقة؛ إن هذه السمة الإضافية والمحددة، والتي هي علامة على الانتساب إلى النوع والتضمن فيه، ليست مقصورة على نوع أو صنف بالمعنى الضيق للكلمة. إن علامة الانتساب ليست انتسابا... إنه انتساب دون انتساب»<sup>4</sup>، لئن أقر "جاك دريدا" بالوجود الفعلي للجنس الأدبي، وامتلاك النص سمات وخصائص تسمح بانتمائه لهذا الجنس الأدبي أو ذاك، فإنه لم يعرها اهتماما، بل قلل من شأنها، وعمل وسعه لإبطال

<sup>1</sup> - المرجع نفسه، ص 64.

<sup>2</sup> - ينظر، المرجع نفسه، ص 61.

<sup>3</sup> - تيزفيتات تودوروف وآخرون: الأنواع الأدبية، ترجمة خيرى دومة، القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية

المعاصرة، ص 26.

<sup>4</sup> - - تيزفيتات تودوروف وآخرون: الأنواع الأدبية، ترجمة خيرى دومة، القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع

الأدبية المعاصرة، ص ص 64، 65.

## الفصل الأول: من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية – مفاهيم نظرية وإشكاليات معرفية –

مفعولها كعلامة انتساب. وعضوا عن ذلك أولى النصوص المتفردة اهتماما خاصا، بناء على منطق الكتابة، وبعيدا عن مقولات الجنس، لأن الانتساب للجنس حسب "دريدا" يشوه النص ويقلل من تفرده، الذي هو أساس وجوده، وتميزه عن بقية الأعمال الأدبية.

ما يمكن أن يخلص إليه البحث في تطور النظرة للجنس الأدبي من خلال مقاربات ما بعد الحداثة، هو توجه الإنتاج الأدبي بعيدا عن مقولات التصنيف في أجناس أدبية سابقة، وإنما النص وحده من يحدد هويته، سواء تعلق بجنس أدبي معين، أو تجاوز حدود الأجناس الأدبية.

النص ما بعد الحداثي نص إشكالي، يحضر فيه الأثر، والمبدع، والمتلقي، ومختلف السياقات، ولذلك يحاول تجاوز الأنماط الإبداعية الموجودة في محيطه في كل مرة، وهي دعوة «تقوم في الأساس على تفويض الثوابت، ورج السائد المؤلف، في حركة تجديد مستمر، وقفت دون تحقيق تراكم في نصوص معينة يسمح بتكوينها جنسا أدبيا»<sup>1</sup>. وعليه فإن تميز النص ما بعد الحداثي بتداخل الأجناس الأدبية، يجعل سمته الفارقة هي التجاوز لما هو سائد من أنماط الإبداع، وذلك ما يستوجب البحث عن الأسس المعرفية التي تتأسس عليها ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية.

لقد تعددت النظرة للجنس الأدبي، وتنوعت الرؤى النقدية المصاحبة لعملية الإبداع و يمكن تلخيص التمهصلات الكبرى التي رافقت سيرورة الإبداع، وكونت الآراء النقدية حول تطور النظرة للجنس الأدبي في العناصر الآتية:

- أسس أرسطو لفكرة التصنيف، والتي أمكن بموجبها الحديث تاريخيا عن فكرة الجنس الأدبي، وتصنيف الأعمال الأدبية بموجب ذلك في التصنيف الشهير: غنائي وملحمي، ودرامي.

<sup>1</sup> - محمد الصالح البوعمراني: المسألة الأجناسية، قراءة عرفانية، مجلة فصول، عدد 70، ص 266.



- أقامت الكلاسيكية تصورهما للنقد والإبداع، على أساس نقاء الجنس الأدبي، وبرز مبدأ الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية كأساس للنقد والإبداع، والتي بتوجب على المبدعين تمثلها، وعلى النقاد التقيدها بتقاليدها الفنية.
- تعتبر الرومانسية ثورة حقيقية على فكرة نقاء الجنس الأدبي، إذ عملت على إزاحة الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، ودعت إلى خلخلتها والتداخل بينها.
- عمل الشكلاونيون الروس على دراسة الإنتاج الأدبي من منظور سانكروني (آني) بغرض تحقيق علمية الأدب، واتخذوا من مفهوم الأدبية والقيمة المهيمنة أساساً لتمييز الأجناس الأدبية وغير الأدبية.
- سعى نقاد ما بعد الحداثة إلى إلغاء فكرة الجنس الأدبي، وما يتعلق به من حدود وقيود، واستبدال ذلك بمقولات النص والتناص، حيث تغدو النصوص مجالاً رحباً للتفاعل بين النص وشروط إنتاجه وتلقيه، وتكون فضاء لتداخل العديد من الخصائص الفنية، والتي يُعتقد أنها حبيسة جنس بعينه، وعليه أمكن الحديث عن تداخل الأجناس الأدبية والخطابات في النظرة ما بعد الحداثية للنقد والإبداع.

## رابعاً: أسس تداخل الأجناس الأدبية في النقد المعاصر

لحق الإبداع الأدبي جملةً من التحولات تأرجح فيها بين نقاء الجنس وتداخل الأجناس، وفي كل تلك التحولات كان سؤال النقد حاضراً دائماً، فهو يسائل الظاهرة الإبداعية ويبحث في أسسها، ويحاول الكشف عن أبعادها وجمالياتها.

كان — بمقابل ذلك — فعل التجاوز المستمر لحدود الجنس الأدبي والثورة عليه، وتحطيم قيوده مجالاً رحباً لحيوية الإبداع، حتى صار بمثابة اعتقاد أن الإبداع الجدير بالبقاء هو الإبداع المتفرد، الذي يكتسي تفرداً بتفاعله الإيجابي مع ثنائية الخرق والإتباع، فهو

## الفصل الأول: من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية – مفاهيم نظرية وإشكاليات معرفية –

يتميز بالسكون والهامشية بمقدار إتباعه، ويتعلق بالحركة والمركزية بمقدار ما يخرق من قواعد ويتجاوز من حدود، ويشكل لهوية جديدة.

من أهم مجالات الخرق التي يسعى البحث إلى الكشف عن أسسها وأبعادها وجمالياتها، تبرز ظاهرة تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر، هذه الظاهرة التي يعتقد البحث كفرضية مبدئية أنها جديرة بالدراسة لما أحدثته من تحول في طبيعة النص الشعري، وما فتحت من آفاق لهذا النص.

في محاولة لوضع الأرضية المعرفية التي يمكن أن تستند إليها الظاهرة الإبداعية المتمثلة في تداخل الأجناس الأدبية، في النص الإبداعي عموماً، والنص الشعري على وجه الخصوص – بكونه مجال دراستنا – وفي ظل الجدل القائم بين ثنائية الإبداع والنقد، فإن الدارس يمكنه أن يتبين جملة من الأفكار والرؤى والتصورات، التي يمكن أن تعتبر أسس ارتكاز وتأطير نظيري، يجعل ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية لا تقف على فراغ معرفي وإنما تستند إلى مرتكزات معرفية، تدعم هذا البناء، وتعلي من قيمته الفنية.

لذلك نتساءل: ما هي أسس تداخل الأجناس الأدبية في النقد المعاصر؟

وما هي العلاقات التي تربطها به؟ وكيف يمكن لهذه الأسس أن تمد ظاهرة تداخل

الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر بآليات قرائية؟

بالنظر إلى مناهج النقد المعاصر، يتبين أن تداخل الأجناس في النص الإبداعي

المعاصر – والشعر جزء منه – يتأسس على جملة من المقولات والمفاهيم النقدية، التي

تسعى إلى وضع إطار نظيري تفهم من خلاله، وتكون بمثابة مرتكزات يستند عليها

الإبداع ونوافذ يمكن أن يطل منها القارئ على تضاريس النص.

تتمثل هذه المقولات التأسيسية في الحوارية، وتعدد الأصوات، والنص، والتناص  
وليس الغرض من البحث تفصيل القول في هذه المقولات، وإنما الكشف فقط عن  
العلاقات التي تربط تداخل الأجناس بهذه المقولات.

## 1/ الحوارية وتعدد الأصوات

تعتبر الرؤية النقدية "لمخائيل باختين" Mikhail Bakhtin، والمتمثلة في "الحوارية"  
و"تعدد الأصوات"، المرتكز المعرفي الذي أسست عليه "جوليا كريستيفا" Julia  
Kristeva مفهوم "التناص"، وبموجب هذه الرؤية النقدية أمكن الحديث عن إبداع لا  
يتسم بالخصائص الفنية الموروثة عن المرحلة الكلاسيكية، وإنما يتميز بخصائص جديدة  
ويشير بمدى إبداعي قوامه خلخلة السائد، والإبداع خارج حدود الأجناس الموروثة  
وذلك ما نَظَرَ له "باختين" عند دراسته لأعمال دوستويفسكي.

تجد فكرة "التداخل" جذورها في هذه الرؤية النقدية عند "باختين"، ولذلك  
نتساءل: ما المقصود بالحوارية وتعدد الأصوات؟ وكيف يمكن أن يتأسس عليهما مفهوم  
التداخل بين الأجناس الأدبية؟

## أ/ الحوارية

أطلق "ميخائيل باختين" مصطلح "الحوارية" dialogisme على العديد من  
الظواهر الفنية والمجالات المعرفية؛ فجعله مرّة صفة للكلمة ومرّة صفة للرواية، ومرّة صفة  
للعلاقة.

### ● الحوارية باعتبارها صفة للكلمة

أورد "باختين" مصطلح "الحوارية" عند دراسته لأنماط الكلمة الثرية عند دوستوفسكي، حيث اعتبر أن المادة الرئيسة لدراسته تتمثل في «الكلمة المزدوجة الصوت، هذه الكلمة التي تتولد حتما ضمن ظروف العلاقات الحوارية؛ أي في ظروف الحياة الحقيقية للكلمة، إن علم اللغة لا يعرف مثل هذه الكلمة المزدوجة الصوت. غير أن هذه الكلمة بالذات، كما نعتقد هي التي يتعين عليها أن تصبح من المواد الرئيسة في دراسات ما بعد علم اللغة»<sup>1</sup>، ومنه فالتبادل الحواري للكلمة، يجعلها محملة بالعديد من المعاني المعجمية المرتبطة بها أساسا، مثلما تكون مجالا يفرغ فيه القارئ أو المتكلم أو السامع تصوره للمعنى، من خلال ما يقيمه بين الكلمة ومختلف السياقات الثقافية المصاحبة للنص الذي وردت فيه، إذ إن «لكل كلمة وجهين. فهي بقدر ما تتحدد بكونها صادرة عن مستعمل، تتحدد أيضا بكونها موجهة إلى مستعمل آخر. إنها تشكل بالضبط حصيلة التفاعل بين المتكلم والسامع»<sup>2</sup>، وبهذه العلاقة التي تنسجها الكلمة، في "حوارية" بين المتلقي وما يحمله من رؤى ومعارف وأفكار، وبين المتكلم وما يودّ قوله باختيار هذه الكلمة أو تلك، يتم تفعيل الحضور القصدي للأفكار عبر وساطة اللغة. وينتقل التصور اللساني للفعل الكلامي من اعتباره مجرد حقيقة لغوية تدرس لذاتها إلى اعتباره حقيقة لغوية، واجتماعية، ونفسية.

عمل "باختين" على أن تحول اللسانيات ووجهتها، وتغير موضوع درسها، وتنقل هذا الدرس من الفعل الكلامي المغلق، إلى انفتاح هذا الفعل الكلامي على مختلف المجالات والسياقات، « فالظاهرة المجتمعية للتفاعل اللفظي هي التي تكون الجوهر الحقيقي

<sup>1</sup> - ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ودار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986م، ص 270.

<sup>2</sup> - ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري وبمنى العيد، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص 117.

للسان، وليس النظام المجرد للصيغ اللسانية، ولا التحدث المعزول، ولا الفعل النفسي العضوي لإنتاجه. وهكذا يشكل التفاعل اللفظي الواقعة الأساسية للسان»<sup>1</sup>.

إن اعتبار "باختين" مبدأ حوارية الكلمة، ينقل الدرس اللساني من دائرته الضيقة وهي الاهتمام باللغة لذاتها ولأجل ذاتها، كما اعتقد "فيردينان دي سوسير" "Ferdinand de Saussure" ومن هنا نحوه، إلى اعتبار الكلمة في تفاعلٍ مع كل الظواهر الاجتماعية، وتداخلٍ مع كل حقول المعرفة الإنسانية، وهو ما يجعل فكرة الحوارية اللفظية مؤسسة لفكرة التداخل كهيكلي تصوري، يمكن أن تبنى عليه فكرة تداخل الأجناس كواقع نصي، إذ الكلمة حوارية بطبيعتها بحسب ما يتداخل في مجالها المعجمي، أو الاستعمالي تداخلا يصل حدّ التناقض.

### • الحوارية باعتبارها صفة للرواية

مثلما ارتبطت الكلمة بمبدأ الحوارية في الحقل اللساني على المستوى المعجمي، وفي الحقل التداولي على مستوى الاستعمال والتواصل، فإنها ارتبطت بالرواية كما عند "دوستوفسكي" من خلال النتائج التي توصل إليها "ميخائيل باختين" في دراسته لأعمال دوستوفسكي الروائية، إذ إن «رواية دوستوفسكي ذات طابع حوارية»<sup>2</sup>، وذلك عبر الكيفيات التي تُبرزُ فيها الشخصيات الروائية أقوالها، وما تستحضره من نصوص، وهي تعبر عن الأفكار التي تريد تبليغها. وهو استحضار يتعدى النصوص المنتمية لنفس الجنس الأدبي، إلى أجناس أدبية أخرى.

يعتبر "ميخائيل باختين" "Mikhail Bakhtin" أن الرواية «تستخدم بصورة مزدوجة الأشكال الحوارية الأكثر تنوعا لنقل أقوال الآخر، التي تتجلى في الحياة

<sup>1</sup> - ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري وبمنى العيد، ص 129.

<sup>2</sup> - ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، ص 26.

اليومية وفي العلاقات الأيديولوجية غير الأدبية. في المقام الأول نجد كل هذه الأشكال ممثلة ومعادا إنتاجها داخل التعابير المألوفة والأيديولوجيات التي تصدر عنها الشخصيات داخل الرواية، كما نجدتها ضمن الأجناس المدرجة كالمذكرات والاعترافات والمقالات الصحفية، وفي المقام الثاني تلحق بهذه الأشكال كل الأشكال الحوارية لنقل أقوال الآخر<sup>1</sup>. بهذا التحديد لحوارية الرواية، اتسع مفهوم الحوارية ليشمل تداخل النصوص المنتمية لجنس الرواية، ويمتد إلى تداخل الأجناس الأدبية وذلك ما لفت الانتباه إليه "رومان سلدن" Raman Seldon بقوله: « وأنسب وصف لموقف باختين أن لغته تحريرية، فهو موقف يحتفي بأبلغ الاحتفاء بالكتاب الذين تتيح أعمالهم أقصى درجة من الحرية للأنساق المختلفة<sup>2</sup>، وعليه فإن صفة "الحوارية" لم تعد متعلقة بالحوار بين الشخصيات، بل توسعت لتصبح مبدأ يعبر عن تداخل النصوص وتداخل الأجناس. ويتحقق ذلك بعدة آليات منهجية أهمها التهجين، الذي يتعدى تهجين الألفاظ إلى تهجين الأجناس، « فكل رواية هي في كليتها من حيث لغتها والوعي اللساني المستثمر داخلها جنس مهجن<sup>3</sup>، وعبر التهجين يتم جلب الخصائص الفنية لجنس أدبي إلى جنس أدبي آخر. ويكون تداخل الأجناس ظاهرة إبداعية، تتأسس على مبدأ الحوارية من خلال التهجين.

### • الحوارية باعتبارها صفة للعلاقة

<sup>1</sup> – Micaïl Bakhtine : esthétique et théorie du roman, éd Gallimard, Paris, 1978, p 173.

نقلا عن التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس الشعرية القديمة، ص 83.

<sup>2</sup> – رومان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 39.

<sup>3</sup> – ميخائيل باختين: شعريّة دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، ص 182.

تتسم العلاقة بين الشخصيات الروائية – حسب "باختين" ومن خلال أعمال "فيدور دوستويفسكي" *Fyodor Dostoevsky* – بأنها علاقة حوارية، « فالكلمة تتمتع بصفة استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إن أصداؤها تتردد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلف، وتقترب بها اقترانا فريدا من نوعه، كما تقترب مع الأصوات الكبيرة القيمة الخاصة بالأبطال الآخرين»<sup>1</sup>، وما يمكن التوصل إليه من خلال مبدأ "الحوارية"؛ سواء تعلق بالكلمة أو العلاقة أو الرواية، أنه يؤسس لفكرة التداخل، ويتسع من كونه مجالا لتداخل النصوص، والتحاور بين الشخصيات، إلى كونه مجالا لتداخل الأجناس الأدبية.

## ب/ تعدد الأصوات

يعتبر "باختين" أن « دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات polyphone، لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية »<sup>2</sup>، ويقصد « بالرواية المتعددة الأصوات Roman polyphonique هو الجنس الذي ينحدر من أصوات عدة، من أجناس قريبة وبعيدة، أجناس تنتمي وإياه إلى السلالة الأجناسية ذاتها وأخرى تعود إلى أصول وأعراق أجنبية عنه »<sup>3</sup>، ولذلك فهي لا تخضع للقواعد الجاهزة، وإنما تتميز « بتعددية الأصوات polyphonique »<sup>4</sup>، وفي هذا التعدد، يحدث التداخل بين الأصوات، ويبلغ تعدد الأصوات وتداخلها مداه من خلال الكرنفالية، التي جسدتها أعمال دوستويفسكي، حيث تتحطم كل التقاليد الفنية الاجتماعية الموروثة، وتختلط الأدوار وتداخل الأجناس.

<sup>1</sup> – المرجع نفسه، ص 11.

<sup>2</sup> – المرجع نفسه، ص 11.

<sup>3</sup> – بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، ص 86.

<sup>4</sup> – بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، ص 10.

ليس ذلك فحسب، وإنما تبين لـ "باختين" ، أن ظاهرة "تعدد الأصوات" لا تتعلق فقط بالرواية، وإنما تتعدى ذلك إلى مختلف الأجناس الأدبية، والفنون الإبداعية. يقول "ميخائيل باختين": «يساورنا الاعتقاد أن هناك مجالاً للحديث مباشرة حول تفكير فني متعدد الأصوات وخاص يتجاوز حدود الصنف الأدبي الروائي»<sup>1</sup>، وذلك ما جعلنا نحاول بحث مسألة تداخل الأجناس في الشعر المعاصر.

إن ما يمكن التوصل إليه فيما يتعلق بـ "الحوارية" و "تعدد الأصوات"، هو أنهما يمكن أن يعدا مرتكزا معرفيا، يتأسس عليه مفهوم التداخل.

ينطلق مفهوم التداخل من جملة المعاني التي يمكن أن تحملها الكلمة الواحدة، ويمتد إلى أن يرتبط بالعلاقة بين الكلمات أو الشخصيات في حوارية تتميز بتعدد الأصوات.

يتجاوز مبدأ "الحوارية" و "تعدد الأصوات" الأعمال الروائية، إلى بقية الأجناس الأدبية، ويكون الشعر المعاصر فضاء للحوارية وتعدد الأصوات بما يحضر فيه من سرد ومشهد، وفعل درامي، وشخصيات.

## 2 / النص

لم يعد مفهوم النص متعلقاً بذلك الأثر المكتوب الذي تتناوله الأيدي وتداوله، أو المحفوظ الذي تتعاوره الألسن وتتناقله، وإنما أصبح للنص مفهوم يتجاوز ذلك، وفي هذا

---

<sup>1</sup> - ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، ص 387.



التجاوز توسيع لمفهومه، حتى يكون قادرا على التعبير عن الصيغ المستحدثة للإبداع  
والرؤى المتعلقة بالنقد.

يُعدُّ "رولان بارت" "Roland Barthes" من بين الذين أولوا النص أهمية خاصة  
في دراساته النقدية، وتعتبر الأفكار النصية التي أسس لها أرضية خصبة، يمكن أن نتخذها  
مرتكزا معرفيا للنص الشعري المعاصر القائم على ظاهرة تداخل الأجناس.

بداية يُعرّف النَّصُّ بأنه « نسيج من الكلمات يترابط بعضه ببعض كالخيوط التي  
تجمع عناصر الشيء المتباعدة في كيان كلي متماسك »<sup>1</sup>، وهو خاضع من وجهة نظر  
علم النص إلى السبك والانسجام، ولا يمكن أن يحمل المنجز الكلامي، مهما كانت  
طبيعته صفة النص إلا إذا حمل من عناصر السبك ما يحقق به وجوده التركيبي، بمراعاة  
قواعد الترابط النحوي من خلال علاقات المجاورة، وما حمل من عناصر الانسجام على  
مستوى المعنى والدلالة التي يستخلصها المتلقي عن طريق التخزين والاسترجاع<sup>2</sup>، مما يفتح  
آفاقا للقراءة والتأويل، في وحدة متكاملة بين مكونات النص.

واعتبار النص نسيجا من العلاقات، وهو في رأي "هاليداي" "Halliday" « الكلام  
الذي يقال أو يكتب من أجل أن يكون كيانا متحدا، ولا عبرة بطوله أو قصره »<sup>3</sup>  
فإن الدراسات المعاصرة – على الأقل – للإنتاج الأدبي، حاولت الابتعاد عن محاولات  
تصنيف الأعمال الأدبية، واستبدال ذلك بإطلاق صفة (تسمية) نص على الإنتاج الأدبي،  
مهما كانت طبيعته الإبداعية، أو خصائصه الفنية، أو التقاليد الإبداعية التي اتبعتها، أو  
تجاوزها وخصوصا الإنتاج الإبداعي ذو الصبغة التجاوزية.

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

<sup>2</sup> – ينظر، إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، بحوث وقرارات، ص 220، 222.

<sup>3</sup> – المرجع نفسه، ص 220.

ذهب "رولان بارت" "Roland Barthes" أن النص « لا يمكن أن يكون متضمنا في تسلسلية ولا حتى في مجرد تقسيم للأجناس، بل إن قوته على العكس من ذلك (أو بدقة) تكمن في تهديم التصنيفات القديمة»<sup>1</sup>، لأن التقسيمات القديمة أساسا قائمة على نقاء الجنس الأدبي، فلكل جنس أدبي خصائصه الفنية، التي يجب الوفاء بها عند الإبداع والتقييد بتقاليدها عند النقد. أما النص الإبداعي المعاصر – شعرا ونثرا – فإنه يحمل من التداخل بين الأجناس ما يجعله منفلتا عن التصنيف، متجاوزا للحدود الإبداعية والتقاليد الفنية التي كان يُعتقد بقدسيته.

وجب نتيجة ذلك أن يُنظر إلى النص على أنه متعدد، كما يقول "رولان بارت"<sup>2</sup> "Roland Barthes"، فهو متعدد بما يحضر فيه من نصوص أخرى على سبيل التناس، وهو متعدد بتضخم دواله، وهو متعدد بما يبرز فيه من تداخل أجناس مجاورة أو فنون أخرى قولية أو بصرية.

اعتبر "بارت" نتيجة ذلك أن «النص منسوج تماما من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصدقاء: لغات ثقافية (وأي لغة ليست كذلك) سابقة أو معاصرة تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة»<sup>3</sup>، والنص بهذا المفهوم المتعدد يمثل أحد الأسس التي تستند عليها ظاهرة تداخل الأجناس. فهذا المفهوم المتعدد للنص، هو ما يُمكن الدارس من أن يطلق على المنتج الثقافي الذي يبرز فيه تداخل الأجناس مصطلح "نص". ويكون مفهوم النص مرتكزا معرفيا لتداخل الأجناس. ذلك أن النص من هذا المنطلق – منطلق التعدد – بمثابة علامة تبحث عن العديد من التأويلات «بحركة متسلسلة

<sup>1</sup> – رولان بارت: من العمل إلى النص، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، 1998م، ص 15.

<sup>2</sup> – المرجع نفسه، ص 15.

<sup>3</sup> – المرجع نفسه، ص 16.

للتفكيك والتداخل والتنوع»<sup>1</sup>، وإذا كانت غاية المبدع أن يُسوّق بالكلام منتجاً ثقافياً بعمليات الاختيار والتأليف، وصولاً إلى الكتابة، التي يتجسّد فيها فعل التركيب ونكون ساعتها أمام منتج لغوي يمكن أن نطلق عليه مصطلح نص، فإن الحركة المضادة للكتابة والمتمثلة في قراءة النص، والوصول إلى بعض التأويلات ينطلق – حسب رؤية بارت – من التفكيك، وذلك بمعرفة العناصر المكونة للنص، والكشف عن العلاقات التي كانت قائمة بينها، وهو ما يوصل إلى الكشف عن التداخل الحاصل بين مختلف الأجناس داخل النص وبالتالي تفضي القراءة إلى اكتشاف التنوع الموجود في النص، وهذا التنوع يفتح النص على التأويل.

يمكن بناء على ذلك أن نعتبر مع بارت أن «النص حقل منهجي»<sup>2</sup>، فهو يتعدى أن يكون تسمية معبرة عن متصور إبداعي، إلى كونه مرتكزاً مفهوماً، تتأسس عليه ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية. إذ «النص كون مفتوح»<sup>3</sup>، بإمكانه أن يحمل سلسلة من الروابط، تكون فاتحة لكل قراءة أو تأويل.

إن ما يمكن أن يخلص إليه البحث في قضية النص كتأسيس نظري لتداخل الأجناس هو:

1- يتميز النص بالتعدد، وهو ما يجعله مجالاً مفتوحاً، تتجلى في كيانه العديد من الظواهر ومن أهمها تداخل الأجناس الأدبية.

<sup>1</sup> – رولان بارت: من العمل إلى النص، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ص 14.

<sup>2</sup> – المرجع نفسه، ص 10.

<sup>3</sup> – أميرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بن كراد، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2004م، ص 42.

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

3- تبرز ظاهرة تداخل الأجناس، كمعطى نصيا، لا يمكن لمفهوم النص بصورته التقليدية القائمة على اعتبار النص معبرا عن جنس أدبي، يحمل من الخصائص الفنية، ما يعطيه الانتماء، وإنما يتم توسيع مفهوم النص بما يتلاءم وطبيعة الإبداع الجديد، المتسم بظاهرة تداخل الأجناس. ومنه شاع مصطلح النص، « وإن تسعَ نظرية النص إلى إلغاء تمايز الأجناس الأدبية والفنون، فذلك لأنها لا تنظر إلى الآثار الفنية كرسائل بسيطة ولا حتى كملفوظات، ولكن كإنتاجات مستمرة العطاء »<sup>1</sup> عن طريق مجموعة الفاعلين المؤلف، والنص، السياق، القارئ.

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

### 3/ التناص

يعد "التناص" من أهم المفاهيم التي فتحت النص على العديد من الرؤى والتصورات، ووسعت من مجال الإدراك للنص الأدبي، وذلك ما جعل الدراسات ما بعد البنيوية تنظر إلى الإنتاج الأدبي من وجهة نظر تناصية.

ولذلك نتساءل: هل يمكن أن يعتبر التناص أساسا تستند عليه ظاهرة تداخل الأجناس في الأدب عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص باعتباره موضوع دراستنا

<sup>1</sup> - رولان بارت: نظرية النص، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ص 44.

التطبيقية؟ وما هي الآفاق التي تفتحها مقولة التناص للنص الشعري بالنسبة لإنتاجه أو تلقيه؟

يعتبر التناص من أهم المفاهيم التي ارتكزت عليها النظرية النقدية المعاصرة، لما أحدثه من تحول في النظرة إلى النص، إذ نقله من انغلاق البنية في الدراسات البنيوية، إلى انفتاحها على مختلف السياقات في الدراسات ما بعد البنيوية.

برز "التناص" كمصطلح ومفهوم، في أواخر الستينيات من القرن العشرين، على يد "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva، والذي استلهمته بدورها من أعمال "ميخائيل باختين" Mikhail Bakhtin في مقالها الذي صدر عام 1966م، والذي يحمل عنوان الكلمة والحوار والرواية، وفي مقالات وكتب أخرى ظهرت بعد هذا التاريخ من أوائل السبعينيات.<sup>1</sup>

تعرف "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva، "التناص" انطلاقاً من النص، بقولها «يتكون كل نص كموزاييك من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر»<sup>2</sup>.

إن رؤية "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva، لـ "النص" هو الذي جعلها تتوصل إلى مفهوم "التناص"، إذ أنها نظرت إلى النص باعتباره إنتاجية، وهذا يعني حسبها أمرين: «أولهما: أن علاقة اللغة التي يكون متموقعا فيها هي علاقة إعادة توزيع (تدميرية – تشييدية)، ومن ثم تمكن مقاربتها بطريقة أفضل من خلال المقولات المنطقية، وليس بالأحرى المقولات اللغوية؛ وثانيهما: أنه يكون أي نص إبدالا

<sup>1</sup> - ينظر، مصطفى بيومي عبد السلام: التناص... مقارنة نظرية شارحة، مجلة عالم الفكر، العدد 1، المجلد 40، يوليو، سبتمبر، 2011، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 63.

<sup>2</sup> - ليون سمفيل: التناصية، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ص 93.

للنصوص، أي تناص في فضاء نص معين تتقاطع وتتعدل منطوقات متعددة مأخوذة من نصوص أخرى<sup>1</sup>، ولا تتعلق إنتاجية النص فقط بالعمليات المنطقية التي تربط بين مكوناته التركيبية، وإنما يصبح النص قابلاً للقراءة والتأويل، ومنه التجدد والاستمرارية فيعيد إنتاج النص بقدر عدد القراء الذين يمارسون عليه فعل القراءة. ولا يتم ذلك، إلا بما يحضر في النص من نصوص أخرى تتداخل معه، حاملة من الدلالات بمقدار ما يتسلح به القارئ من معارف وآليات ويغدو النص في طابعه الملموس كأثر فني واحد، ولكنه متعدد في حقيقة الأمر، بقدر ما يتسلل إليه من نصوص.

اعتبر "رولان بارت" "Roland Barthes" أن «كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عvisية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ تتعرف نصوص الثقافة السالفة أو الحالية: فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة»<sup>2</sup>، وإن هذا المفهوم الموسع للتناص، يجعل النص قاعاً لتداخل العديد من النصوص والخطابات. وهذا التداخل لا يحد من طبيعة هذه النصوص أو انتمائها الأجناسي، وإنما يجعله مفتوحاً على كل احتمال.

سواء كانت النصوص المتداخلة من طبيعة جنسية واحدة، أو من أجناس مختلفة فإن مصطلح التناص يشملها جميعاً، ولذلك اعتبر "رولان بارت" "Roland Barthes" وهو من المنتصرين لمقولة التناص والموسعين لمداها المفهومي أن «التناصية قدر كل نص مهما كان جنسه»<sup>3</sup>، وهذه الرؤية تجعل الدارس يجد تناصاً بين الأعمال الأدبية المنتمية لنفس الجنس الأدبي حسب وجهة النظر الكلاسيكية. كما أنه يجده بين الأعمال الأدبية المنتمية إلى أجناس مختلفة، ففي الرواية الجديدة مثلاً يحضر الشعر والأسطورة، ويختلط

<sup>1</sup> - مصطفى بيومي عبد السلام: التناص... مقارنة نظرية شارحة، مجلة عالم الفكر، ص 80.

<sup>2</sup> - رولان بارت: نظرية النص، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ص 38.

<sup>3</sup> - رولان بارت: نظرية النص، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، ص 38.

الواقع بالخيال، وسيسيطر على الأحداث التداخل بين الكوميدي والتراجيدي، والشأن نفسه في النص الشعري المعاصر الذي يتأسس على الحوار والسرد، وغيرها من الظواهر التي ستكون مجالاً للبحث والدراسة في الجزء التطبيقي.

ما يمكن أن يتوصل إليه البحث في علاقة التناص بتداخل الأجناس الأدبية هو:

- 1- إن التناص هو المقولة التي تحكم النصوص البشرية عموماً، فلا وجود لنص بكر، ولا وجود للغة لم تلوث بآثار من استعملها من قبل، فكل نص هو تناص.
- 2- اعتبرت جوليا كريستيفا النص بأنه « جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام التواصلي »<sup>1</sup>، ولا يتعمق ذلك إلا بما يحضر من نصوص في هذا النص.
- 3- يتمثل التناص في النصوص التي تحضر في النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.
- 4- إن العلاقات بين نص ونصوص متداخلة معه هي العلاقات التي يقوم عليها التناص.<sup>2</sup>
- 5- تسمو الظاهرة النصية القائمة على تداخل النصوص إلى أن تصبح فضاء لتداخل الأجناس الأدبية، ويكون التناص مرتكزاً معرفياً لتداخل الأجناس فهو الكفيل بكشفها، ومعرفة مدخلاتها، إذ أن مفهوم التناص، يتسع من كونه حضور نص من نصوص غائبة، في نص حاضر، إلى كونه فضاء تداخل فيه المكونات البنائية لأجناس مختلفة في نص جديد، يتسم بظاهرة تداخل الأجناس الأدبية.

<sup>1</sup> – Julia Kristeva: pour une sémanalyse sémiotique, seuil, 1969, p 52.

نقلاً عن نور الهدى لوشن: التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، عدد 26، صفر 1424، المملكة العربية السعودية، ص 1019.

<sup>2</sup> – ينظر: نور الهدى لوشن: التناص بين التراث والمعاصرة، ص 1019.

6- كل نص هو تداخل للنصوص، وكل جنس هو تداخل للأجناس، انطلاقاً من مقولة التناسل.

إن البحث في الأسس المعرفية لتداخل الأجناس الأدبية يقودنا إلى أن كل فعل إبداعي يستند إلى خلفية معرفية، وهي التي تسمح بتأصيل رؤاه، وتجزير موقعه في الساحة الإبداعية.

ما يمكن أن يتوصل إليه البحث في أسس تداخل الأجناس الأدبية، في النقد المعاصر هو استناد الظاهرة إلى جملة مقولات ومبادئ مثلت الإطار النظري لهذا التأسيس والمتمثلة في:

- الحوارية: فكل نص، مكتوب أو منطوق، لا يمكن فهمه إلا على أنه في تحاور مع نصوص أخرى، يبدأ هذا التحاور داخل النص، وينتقل إلى النصوص، ويتجاوز ذلك إلى الأجناس الأدبية، كما بين ذلك ميخائيل باختين.
- تعدد الأصوات: والذي بموجبه تتحطم كل التقاليد الفنية الموروثة، وتتأسس تقاليد جديدة للإبداع، سمتها التداخل في كل شيء، كما عند دوستوفسكي.
- النص: إذ يمكن « ضبط النص وتحديد مقوماته ومرتكزاته، وتقعيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية من خلال الثبات والتغير »<sup>1</sup>، وهو ما يجعل النص متمرداً على التصنيف، ضمن جنس بعينه، ويكون فضاء لتداخل الأجناس الأدبية بل يصبح النص بديلاً عن الجنس.
- التناسل: ذلك أن التناسلية قدر كل نص مهما كان جنسه، كما يقول بارت ومثلما حمل التناسل مبدأ تداخل النصوص فإنه يتسع ليشمل تداخل الأجناس.

## خاتمة الفصل الأول

<sup>1</sup> - جميل حمداوي: إشكالية الجنس الأدبي، موقع [www.dahsha.com](http://www.dahsha.com)، بتاريخ 2011/1/05م.



## الفصل الأول: من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية – مفاهيم نظرية وإشكاليات معرفية –

يعتبر البحث في الإشكاليات المعرفية المتعلقة بالجنس الأدبي، مجالاً خصباً للدراسة ذلك أن انتقال النظرة للجنس الأدبي من مقولة نقاء الجنس الأدبي، إلى مقولة تداخل الأجناس الأدبية، يخفي تراثاً إبداعياً ضخماً، ورؤى نقدية عديدة، حاول فيها الدارسون الإجابة عن أسئلة من قبيل: ما هو الجنس الأدبي؟ وما الحدود التي تفصل هذا الجنس الأدبي عن ذاك؟ وما مدى الانفصال أو التداخل بينها؟

تتغير وجهات النظر النقدية وتتوسع في كل مرة، ويتفاعل الإنتاج الأدبي مع تلك الرؤى ويتنوع، تبعاً للذائقة الفنية لكل عصر، ومداه الإبداعي، ورؤاه النقدية.

في محاولة التحديد المفهومي للجنس الأدبي نُظر إليه من خلال الخصائص المشتركة لعينات إبداعية، ويكون التصنيف تبعاً لتلك الخصائص والميزات. كما نُظر إليه على أنه مؤسسة لها تقاليد الإبداعية ورؤاها النقدية، والمستلهمة من النماذج العليا للإبداع والنقد. واعتبره آخرون أنساقاً مفتوحة يتجلى فيها تداخل الأجناس الأدبية.

ما يمكن أن يتوصل إليه البحث في الإشكاليات المتعلقة بالجنس الأدبي من نقاء الجنس إلى تداخل الأجناس الأدبية تتمثل في الآتي:

- إن اعتبار الجنس الأدبي بمثابة أنساق مفتوحة تعبير عن الظاهرة الإبداعية المتمثلة في تداخل الأجناس الأدبية.
- يُعبر مصطلح تداخل الأجناس الأدبية عن الظاهرة الإبداعية المتمثلة في حضور الخصائص الفنية لجنس أدبي في جنس أدبي آخر، وذلك ما نلمسه في الرواية والمقامة والشعر وغير ذلك.
- تطورت النظرة للجنس الأدبي، انطلاقاً من فكرة نقاء الجنس الأدبي، وأهمية التصنيف، في إقامة الحدود بين الأجناس الأدبية، إلى فكرة تحطيم القيود، وانتهاك الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، والتأسيس لتداخلها بدل نقائها.

## الفصل الأول: من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية – مفاهيم نظرية وإشكاليات معرفية –

---

- يتأسس تداخل الأجناس الأدبية في النقد المعاصر، على جملة مبادئ ومقومات يرتكز عليها، ويستمد منها ديناميته، وحيويته، وتتمثل في مقولات: الحوارية وتعدد الأصوات، والنص، والتناص.
- النص الإبداعي المعاصر نص إشكالي، ذلك أن نصوصه غنية بتداخل الأجناس الأدبية، مما يستوجب مساءلة هذه النصوص، والكشف عن الجماليات الفنية والأبعاد الدلالية لهذا التداخل.
- إن الدارس للشعر الجزائري المعاصر، يتوقع أن تكون ظاهرة تداخل الأجناس التي تتسم بها نصوصه، تحمل من الجماليات الفنية والأبعاد الدلالية، ما يغني القراءة ويفتح آفاق التأويل، وذلك ما سنتعرض له في الفصول القادمة بعون الله.

## الفصل الثاني:

# مظاهر تداخل الأجناس

# الأدبية في الشعر الجزائري

## المعاصر

أولاً: البنية السردية في القصيدة متداخلة الأجناس

ثانياً: تفاصيل الحكاية في القصيدة متداخلة الأجناس

ثالثاً: البناء الدرامي في القصيدة متداخلة الأجناس

رابعاً: التصوير المشهدي في القصيدة متداخلة الأجناس

خامساً: السيرة الذاتية في القصيدة متداخلة الأجناس

تميز الشعر العربي بدءا بنصوصه القديمة — من خلال الأحكام النقدية التي أطلقت عليه — بطابعه الغنائي، وهي الصفة التي أُلصقت به، وجعلته يبتعد عن كونه شعر ملاحم أو شعرا تمثيليا، يقول شكري عزيز ماضي: « يتفق الكثيرون بأن شعرنا العربي ينتمي إلى الشعر الغنائي كما عرفه الغربيون، ولم يوجد في أدبنا العربي الشعر الملحمي كما عرفه الأدب الغربي »<sup>1</sup>، ويقول: « ولم يعرف أدبنا العربي القديم الشعر الدرامي »<sup>2</sup> ونتيجة ذلك بقي حبيس الذائقة العربية. والشعر العربي بما تميز به من خصائص، يتناسب والبيئة العربية التي أنتجته، والظروف التاريخية والعقيدية التي أبدعته إلا أن هناك جانبا مهما في الشعر العربي أهمله الدرس النقدي، ولم يعره اهتماما مناسباً إلا في العصر الحديث، وهو حضور الجانب القصصي ورواية الأحداث، وإدارة الحوار على ألسنة الشخصيات المتفاعلة في عالم النص الشعري، بما قد يكون حوارا حقيقيا أو متخيلا.

وهذا الجانب مازال « لم يدرس كاتجاه عام قائم بذاته إلا في نطاق ضيق محدود »<sup>3</sup>، بما لا يتناسب والحضور الإبداعي للظاهرة، والآفاق التي يمكن أن يفتحها للنص الشعري.

إن السرد الحكائي في النص الشعري، هو الذي يمكن أن يبعده عن الطابع الغنائي الذاتي، وينقله إلى طابع إنساني، فلا يصبح النص الشعري تعبيرا عن تجربة ذاتية فحسب بل يصبح تصويرا لتفاعل أحداث، وصراع شخصيات، بما فيه من مواقف وأحداث وحوار وفضاء، « يحيط بالموقف إحاطة كاملة، تجعل تشكيل النص أقرب ما يكون إلى التشكيل السردى الحديث، وكان ذلك من الشاعر تخليا عن بعض غنائياته متجها إلى

1 - شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص 86.

2 - المرجع نفسه، ص 86.

3 - عزيزة مريدن: القصة الشعرية في العصر الحديث، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988م، ص 07.

الدرامية والموضوعية»<sup>1</sup>، وهو ما يمكن أن يحول التجربة الشعرية الذاتية إلى تجربة إنسانية وينقل النص الشعري من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية.

بالنظر إلى مدونة الشعر العربي، فإن الشعر العربي القديم قد اغتنى بالعناصر القصصية، حيث لا تخلو أي معلقة من قصة، كما توصل إلى ذلك "ثروت أباطة" في كتابه "القصة في الشعر العربي"<sup>2</sup>، وهو الملمح الذي نجده في شعر صدر الإسلام مثل قصة الكرم للحطيئة<sup>3</sup>، وميمية حميد بن ثور الهلالي التي تبلغ مائة وخمسة وثمانين بيتاً؛ وتحكي قصة الحب والإعراض<sup>4</sup>، وقصائد عمر بن أبي ربيعة التي تجسّد فيها البناء القصصي<sup>5</sup>، مما جعل نقاد عصره يقولون عن شعره «لشعر عمر نوبة بالقلب، وعلوق بالنفس، ودرك للحاجة ليست لشعر غيره»<sup>6</sup>، ولعلّ جانباً من هذا الحكم مبني على الجانب القصصي في نصوصه الشعرية.

استمرّت ظاهرة الحضور القصصي في الشعر العربي في نمو على مستوى الإبداع الأدبي. ولكنها لم تلق من النقد ما يكشف عن مميزاتهما. ويُبين جماليتهما وأبعادها. إذ طغت نظرية عمود الشعر كمعيار نقدي، يحكم الظاهرة الإبداعية.

وإذا وُجدت بعض الإشارات النقدية فإنما تكون مكثفة، وغير مفصلة، كما عند "أبي العباس أحمد ثعلب" (ت 291هـ) حيث جعل "اقتصاص الأخبار" من فنون

<sup>1</sup> - محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، د ط، سلسلة كتابات نقدية، عدد 149، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، مصر، 2004م، ص 20.

<sup>2</sup> - ينظر، ثروت أباطة: القصة في الشعر العربي، د ط، دار مصر للطباعة والنشر، مصر، د ت.

<sup>3</sup> - الحطيئة، جرول بن أوس بن مالك العبسي: ديوان الحطيئة، اعتنى به وشرحه حمدو طماس، ط2، دار المعرفة، لبنان، 2005م، ص ص 133، 134.

<sup>4</sup> - حميد بن ثور الهلالي: ديوان حميد بن ثور الهلالي، تحقيق عبد العزيز الميمني، د ط، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1965م، موقع [www.ahlalhadeeth.com](http://www.ahlalhadeeth.com)، بتاريخ 2011/11/25م.

<sup>5</sup> - عمر بن أبي ربيعة: ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق فايز محمد، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1996م.

<sup>6</sup> - داود غطاشة الشوابكة ومحمد أحمد صوالحة: النقد العربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ط1، دار الفكر، عمان، الأردن، 2009م، ص 32.

الشعر<sup>1</sup> والذي يفهم من آراء أبي العباس أحمد ثعلب أنه « كان يتعامل مع مصطلحات تتصل بالتداخل بين الشعر والأشكال السردية »<sup>2</sup>.

كما نجد "ابن طباطبا" (ت322هـ) في كتابه "عيار الشعر"<sup>3</sup> يشير إلى دور الحكايات في النص الشعري، وأن على الشاعر المُجيد تضمين الحكايات في نصه. و تتواصل الإشارات إلى ظاهرة حضور الجانب القصصي في النص الشعري عند "ابن أبي الإصبع المصري" (ت 654 هـ) في "تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن"<sup>4</sup>. بل نجد "حازم القرطاجني" (ت 684 هـ) في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"<sup>5</sup> يذهب إلى أن حضور القصص في النص الشعري مما أهمله الدرس النقدي، ويجب وضع القوانين لذلك.

نجد في النقد الإحيائي "قسطاكي الحمصي" لفت الانتباه إلى ظاهرة الشعر القصصي، مع تسليط الضوء على الشعر الغربي وما اتصف به من شعر تمثيلي وشعر ملاحم. ولذلك جعل فكرة جمال السرد من شروط إبداع الشعر القصصي الذي ينبغي على « حسن الوصف، وإجادة السبك، وبراعة التعبير، ودقة النسج وجمال السرد »<sup>6</sup>

<sup>1</sup> - أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب: قواعد الشعر، حققه وقدم له وعلق عليه رمضان عبد التواب، ط2، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1995م، ص 36.

<sup>2</sup> - سامي سليمان أحمد: الاقتصاص وتداخل الأنواع الأدبية بين النقد العربي الوسيط والنقد الإحيائي، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 2008م، المجلد الأول، ص 419.

<sup>3</sup> - ابن طباطبا، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، ط2، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005م، ص 23.

<sup>4</sup> - ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، دط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، دت، دب، ص ص 459، 460.

<sup>5</sup> - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجعة، دط، الدار العربية للكتاب، تونس، 2008م، ص 106 وما بعدها.

<sup>6</sup> - قسطاكي بك الحمصي الحلبي: منهل الورد في علم الانتقاد، تحرير وتقديم أحمد إبراهيم الهوارى، دط، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1999م، ص 163.

## الفصل الثاني: مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

وعليه فإن الالتفات النقدي إلى ظاهرة الشعر القصصي كملح بارز لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري لم تلق من العناية ما تستحق<sup>1</sup> مثلما الظاهرة الإبداعية تماما.

ولذلك ستحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على الجوانب السردية والخطابية في النص الشعري، والبحث في الجماليات الفنية، والأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري الجزائري المعاصر، باعتباره امتدادا للتجربة الشعرية العربية، التي نمت في رحابها ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية، ولم تجد ما يكافئها من الآراء النقدية.

لقد نحت النصوص الشعرية الجزائرية الأولى إلى السردية، فيما عُرف بالمراسلات الشعرية التي وقعت بين قادة الثورات، التي شهدتها بلاد المغرب العربي بعد الفتح الإسلامي إبّان الخلافتين الأموية والعباسية. وهي ثورات تدور في مجملها حول الولاء والرياسة والسلطان، والأحقية بإدارة شؤون المغرب العربي والجزائر جزء منه بطبيعة الحال، بل هي الامتداد الجغرافي والسكاني الأكبر. وقد واكب الشعر هذه الثورات، وصوّرت المراسلات الشعرية روحها و خلفياتها، في قوالب فنية، يغلب عليها الطابع السردية، كالذي حدث بين "الحسن بن حرب" و"الأغلب التميمي"، أو بين "عبد الله بن الجارود العبدية" و "الفضل بن روح"<sup>2</sup>.

واضح أن تلك المراسلات الشعرية — التي يغلب عليها لازمة تكرارية قل لفلان أو أقول له — كان لها صدى كبيرا في نفوس الناس على مستوى الذوق الفني أو الفاعلية الاجتماعية. إذ يبدو أن سوق الشعر كانت رائجة، وإلا لما اتخذته الولاة والقادة وسيلة

<sup>1</sup> - حاول تسليط الضوء على الملاحظات النقدية التي خصت الشعر القصصي سامي سليمان أحمد في مداخلته "الاقتصاص وتداخل الأنواع الأدبية بين النقد العربي الوسيط والنقد الإحيائي"، منشورة ضمن مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 2008م، ص 411، 479. غير أن الموضوع جدير بدراسات أشمل لا يتسع إليها مجال هذه الدراسة، إذ أن ما أورده إشارات لائحة إلى الظاهرة.

<sup>2</sup> - ينظر، عبد العزيز نبوي: محاضرات في الشعر المغربي القديم، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م، ص 36 وما بعدها.

للتهاجي والاستعداد، وأن أسلوبه الفني ذو الطابع السردى كان سبيلا لسريانه على الألسن.

هذا الحضور السردى لم يتوقف عند تلك المراسلات، وإنما نلمحه في كل تفصلات تجربة الشعر الجزائري؛ فهذا "بكر بن حماد"<sup>1</sup> (200 هـ، 296 هـ / 816 م، 909 م) تحمل قصائده الطابع السردى، كما في المقطوعة التي مطلعها:

« وَمُؤْنَسَةٍ لِي بِالْعِرَاقِ تَرَكَتْهَا      وَغُصْنُ شَبَابِي فِي الْغُصُونِ نَضِيرٌ »<sup>2</sup>

إضافة إلى أن قصائده التي حفظها الزمان ذات تصوير مشهدي، كما في القصيدة التي يرثي فيها ابنه عبد الرحمن والتي مطلعها:

« بَكَيْتُ عَلَى الْأَحْبَةِ إِذْ تَوَلَّوْا      وَلَوْ أَنِّي هَلَكْتُ بَكَوْا عَلَيَّ »<sup>3</sup>.

أو في القصيدة التي يصور فيها مشهد مقتل الإمام علي كرم الله وجهه، والتي مطلعها:

« قُلْ لَا بِنَ مُلْجَمَ، وَالْأَقْدَارُ غَالِبَةٌ      هَدَمْتَ وَيْلَكَ لِلْإِسْلَامِ أَرْكَانًا »<sup>4</sup>.

مثلما رأينا الحضور السردى والتصوير المشهدي في النص الشعري عند "بكر بن حماد"، فإننا نجد عند "محمد الأريسي الجزائري"، حيث يعلن في أحد قصائده أنه بصدد رواية قصة، وذلك بقوله:

1 - ينظر ترجمته، الربيعي بن سلامة وآخرون: موسوعة الشعر الجزائري، الجزء الأول، دط، دار الهدى عين مليلة، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2002م، ص 188.

2 - عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م، ص 239.

3 - المرجع نفسه، ص 243.

4 - عبد العزيز نبوي: محاضرات في الشعر المغربي القديم، ص 164.



« أَهْلَ الْحِمَى، هَلْ لَكُمْ عَنْ قِصَّتِي خَبْرٌ وَأَنْ لِيْلِي بَلِيْلَى كُلُّهُ سَهْرٌ »<sup>1</sup>.

أما "أبو حمو موسى"<sup>2</sup> (723م، 791هـ / 1323م، 1389م) فتعدو القصيدة الشعرية عنده فضاء للتصوير المشهدي، إذ ينقل عدسة الكاميرا التصويرية، ويتتبع تفاصيل الأحداث وتأثير المشاهد، ويحكي تفاعلاتها خصوصا في مولدياته أو القصيدة التي يصف فيها غاراته وانتصاراته إلى أن استولى على تلمسان في مطولة ملحمة تقع في اثنين وتسعين بيتا، ومنها قوله:

« نَطَارِدُ فِيهَا الْخَيْلَ بِالْخَيْلِ مِثْلَهَا فَكَانَ عَلَى الْأَعْدَاءِ كَرُّ الْهَزَائِمِ  
حَمَلْنَا عَلَيْهِمْ حَمَلَةً مُضْرِيَةً فَوَلَّوْا شِرَادًا مِثْلَ جُفْلِ النَّعَائِمِ  
فَكَمْ خَلَّفُوا مَا بَيْنَ بَكْرٍ وَبَكْرَةٍ وَمِنْ غَادَةٍ مُلْتَفَّةٍ بِالْهَدَائِمِ »<sup>3</sup>.

وعندما نتجاوز العصور والنماذج ونحطّ عند "الأمير عبد القادر الجزائري"<sup>4</sup> (1222هـ، 1300هـ / 1807م، 1883م)، نجده يتوسل بالحوار المتخيل لنمو نصه الشعري، كما في قوله:

« تُسَائِلُنِي أُمُّ الْبَنِينِ وَإِنَّهَا لِأَعْلَمُ مَنْ تَحْتَ السَّمَاءِ بِأَحْوَالِي  
أَلَمْ تَعَلِّمِي، يَا رَبَّةَ الْخَدْرِ أَنِّي أُجَلِّي هُمُومَ الْقَوْمِ فِي يَوْمٍ تَجْوَالِي »<sup>5</sup>.

وإذا وصلنا إلى الشعر الجزائري الحديث منه والمعاصر، والمعاصر على وجه التحديد — باعتباره مجال دراستنا في هذا البحث — فإن التأمل في التجربة الشعرية الجزائرية يجدها غنية بالطابع السردي والمشهدي؛ كما عند "محمد العيد آل خليفة" في

1 - محمد بن عمرو الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، ص 82.

2 - ينظر ترجمته عند الربيعي بن سلامة وآخرون: موسوعة الشعر الجزائري، الجزء الأول، ص 293.

3 - المرجع السابق، ص 159.

4 - ينظر ترجمته عند الربيعي بن سلامة وآخرون: موسوعة الشعر الجزائري، الجزء الأول، ص 217.

5 - محمد بن عمرو الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، ص 267.

## الفصل الثاني: مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

مسرحية "بلال بن رباح"، و"مفدي زكريا" في "إلياذة الجزائر"، و"محمد الأخضر السائحي" في نماذج من أعماله، و"عز الدين ميهوبي" في "عناقيد لميلاد الفجر"، و"عبد الكريم قذيفة" في "مرايا الظل"، و"عبد الحليم مخالفة" في "صحوة شهريار"، و"عبد الرحمان بوزربة" في "واسع كل هذا.. الضيق"، و"عثمان لوصيف" في "كتاب الإشارات" و"باديس سرار" في "نحت على الأمواج"، و"نور الدين درويش" في "مسافات"، و"عبد الجبار ربيعي" في "ابتسامة على شفاه حزينة" وغيرهم الكثير.

وعليه سنسائل مدونة الشعر الجزائري المعاصر من خلال نماذج نصية، ونبحث في مدى غناها بتداخل الأجناس الأدبية، أي سنبحث في مدى حضور الحوار، والحدث والقصة، والمشهد، والبناء الدرامي، والسيرة الذاتية في النص الشعري الجزائري المعاصر.

يتأسس هذا الفصل الموسوم بـ"مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر" للإجابة عن سؤال بسيط ولكنه جوهري يتمثل في:

ما هي مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر؟ وذلك ما يمكن بيانه في العناصر الآتية:

أولاً: البنية السردية في القصيدة متداخلة الأجناس

ثانياً: تفاصيل الحكاية في القصيدة متداخلة الأجناس

ثالثاً: البناء الدرامي في القصيدة متداخلة الأجناس

رابعاً: التصوير المشهدي في القصيدة متداخلة الأجناس

خامساً: السيرة الذاتية في القصيدة متداخلة الأجناس

إن هذه المظاهر بقدر ما تتداخل فإنها تتكامل، ولكن في تكاملها وتداخلها يأخذ النص الشعري مكونات بنائية لأجناس أدبية مجاورة، بما لا يُفقد النص الشعري صفة شعر وتكون تلك العناصر روافد لإغناء النص الشعري، تمده بالحيوية والتجدد ولكنها لا تغير مجراه.

## أولاً: البنية السردية في القصيدة متداخلة الأجناس

يُعتبر السرد من أهم المكونات الأساسية للعمل الروائي والقصصي. وقد أولته الدراسات النقدية عناية خاصة، وأوجدت المصطلحات والمفاهيم التي تحدده وتبين معالمه. غير أنه في ظل تداخل الأجناس الأدبية لم يعد السرد مقصوراً على الأعمال الروائية والقصصية فقط، وإنما امتدّ إلى النص الشعري، وذلك ما ولد "القصيدة السردية" ولذلك « أصبحت التقنيات السردية من أهم مكونات البنية النصية، فحققت بنية متنامية عميقة، فتحت أفقا من الدرامية في الخطاب الشعري، وكسرت قدسية البنية الواحدة انطلاقاً إلى التحقق الإنساني والجمالي في آن »<sup>1</sup>.

يجدر التأكيد بداية على أن "السرد" يستمدّ مفهومه من الحكيم، فلا يمكن أن نتكلم عن السرد إلا في ظلّ قصّة، إذ السرد يمثّل « الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة وتسمّى هذه الطريقة سرداً، وذلك أن قصة واحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعددة ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكيم بشكل أساسي »<sup>2</sup> ويجدد "جيرار جنيت" "Gerard Genette" "السرد" بأنه « عرض لحدث أو لمتواليته من الأحداث حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة عرض بواسطة لغة

1 - عبد الناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع المهجين، جدل الشعري والسرد، ط1، النادي الثقافي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، عدد 164، 2012م، ص29.

2 - حميد حمداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2000م، ص45.

مكتوبة»<sup>1</sup>، والسرد بهذا المفهوم يمكن أن يحضر في النص النثري، كما يمكن أن يحضر في النص الشعري، شرط أن يبني النص على قصة حقيقية أو متخيلة.

إذا انبنى النص الشعري على قصة فإننا نكون أمام ما اصطلاح على تسميته بـ: "القصيدة السردية".

يعتمد النص الشعري الذي تتداخل فيه تقنيات السرد أساساً على الحكاية، حيث تغدو تلك التقنيات عناصر مهمة في بنية النص الشعري. وأدوات التشكيل الجديدة هذه « تسمح بانفتاح النص الشعري على آفاق مغايرة، وارتداد فضاء نصي جديد، ومخالفة لمراحل التشكيل السابقة»<sup>2</sup>، وتتميز البنية السردية للنص الشعري الذي يمكن أن يُطلق عليه "القصيدة السردية" بوجود صوت الراوي، الذي يعرض الأحداث، ويصوّر المواقف وفق رؤية ومنظور خاص. وتكون القصيدة فضاءً للحكي، ولرصد حركات الشخصيات، وتصوير الأحداث، والأمكنة، والانفعالات، وتتبع سيرورة الزمن، وكل ذلك بما لا ينقل النص الشعري من طابعه الشعري إلى طابع سردي خالص.

لقد أشار "كريس بالديك" "Chris Baldick" إلى إمكانية استخدام مصطلح "السرد" في نطاق الشعر، وأطلق على ذلك مصطلح "الشعر السردى"، وعرفه بأنه «ضرب من القصائد التي تحكي القصة بطريقة مختلفة عن الشعر المسرحي أو الغنائي»<sup>3</sup> وذلك ما يؤسس لمصطلح الشعر السردى، ويجعلنا يمكن أن نتكلم على القصيدة السردية التي تتجلى في مكوناتها البنائية ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية.

<sup>1</sup> - جيار جنيت: حدود السرد، ترجمة بنعيسى بوجمالة، منشور ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 1992م، ص 71.

<sup>2</sup> - محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، ص 23.

<sup>3</sup> - Chris Baldick: concise dictionary of literary, oxford university, press, 2001, p146.

تُعرّف القصيدة السردية بأنها «القصيدة التي تُبنى على السرد بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر، وهو ما يقتضي توفر النص الشعري على حكاية (Histoire) أي على أحداث حقيقية أو متخيلة تتعاقب وتشكل موضوع الخطاب ومادته الأساسية»<sup>1</sup>، وعليه فالقصيدة السردية بناء هيكلي، يتخذ من عناصر الحكاية أساس تشكله، ويتوسل لتشبيد ذلك البناء بلغة الشعر وموسيقاه.

يستمدّ البحث في البنية السردية للنص الشعري مفاهيمه ومصطلحاته «من النص السردى الخالص - القصة والرواية - في العصر الحديث، ويُمكن ذلك الانفتاح بين النص الشعري والقصصي، سواء كان على مستوى حركة السرد، أو كان على مستوى الرؤية بصفة عامة»<sup>2</sup>، ذلك أنه مثلما حدث لتداخل للأجناس الأدبية القائمة أساسا على الحكى - من قصة ورواية - مع النص الشعري سواء على مستوى النص الروائي أو النص الشعري فإن التداخل حاصل لا محالة على مستوى التحديد المصطلحي الذي يضبط المفاهيم المتعلقة بكل ذلك، مع ما يخص كل مجال دراسة من مميزات.

إن محاولة البحث في الجوانب السردية في النص الشعري، هو محاولة للكشف عن مظاهر وتحليلات تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري، والمتمثلة أساسا في الأحداث والحوار، والفضاء، والزمان، والراوي، والشخصيات، وذلك ما يعمق فكرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري، و مع هذا التداخل يبقى النص الشعري ذو البنية السردية مختلفا عن النص الروائي والقصصي، في لغته الفنية، وأسلوبه التعبيري، مهما أوغل في السردية. مما يجعل الحديث قائما عن تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري مع الاحتفاظ بالهويات الأجناسية لا تماهي تلك الهويات.

<sup>1</sup> فتحى النصري: السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، د ط، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2006م، ص 118.

<sup>2</sup> - محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، ص ص 16، 17.

إذا تبين مفهوم القصيدة السردية، وما يتعلّق بها من مظاهر لتداخل الأجناس الأدبية، فيلزم أي حدّ وُفق الشاعر الجزائري المعاصر في إغناء نصه الشعري بالمكوّنات السردية، وما هي التّمظهرات السطحية لظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في قصيدة "عن فتى هدمته طلّفته الأخيرة" كنموذج لنص شعري جزائري معاصر يتّسم بتداخل الأجناس الأدبية؟

### 1/ منطق الحكى في عنوان القصيدة

يجد القارئ لهذا العنوان "عن فتى هدمته طلّفته الأخيرة"<sup>1</sup> بذور قصّة أو حكاية فمن خلال ملفوظاته تظهر شخصية الفتى وقد لقيت مصيرا مأساويا بفعل طلقة مقصودة دلّ عليها التركيب اللغوي المتمثل في الإضافة في كلمة "طلّفته"، وهي الإضافة التي ربطت فعل الهدم بذات الفتى، مما ولّد التآزم في المشهد الذي ينتظر القارئ تفاصيله ويجعله يتساءل عن طبيعة هذا الفتى الأسطوري المغامر ونهايته المأسوية.

من ناحية ثانية فإن العنوان يتأسس بالابتداء بشبه جملة، مكونة من جار ومجرور لم يحتل موقعه الطبيعي في التركيب الإسنادي، إذ قدمت شبه الجملة "عن فتى" لتحتلّ بؤرة مركزية في التركيب، وتأخذ نتيجة ذلك أهمية وظيفية. ففرق بين قولنا "عن فتى هدمته طلّفته الأخيرة" وقولنا "هدمت فتى طلّفته الأخيرة"، ذلك أن تقديم شبه الجملة يوحي بأن الشاعر يريد أن يجعل الفتى موضع اهتمام، وكأن الشاعر يريد أن يقول سأحكي قصّة فتى هدمته طلّفته الأخيرة، فيغدو الفتى موضع اهتمام لدى المتلقّي مثلما هو موضع اهتمام لدى المتكلم، ويغدو العنوان بؤرة نصيّة يحيل على القصيدة، ويفتح عليها القراءة، ونكون أمام بذور حكاية أحكم نسج خيوطها العنوان.

<sup>1</sup> - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، شعر، دط، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م، ص 43.

إن الاختلال التركيبي الذي تميّزت به الصياغة اللغوية للعنوان، يفتح بنية القصيدة على اختلال آخر يتعد بها عن الغنائية، ويلقي بها في مسارات السرد، مع الاحتفاظ بلغة الشعر وموسيقاه، فيتداخل السرد مع الشعر بما لا يفقد الشعر ألقه وكثافته ولا يفقد السرد إخباريته.

إذا أوحى لنا هذا العنوان "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" بعمق سردي مع ما في تركيبه من إيقاع شعري، فما هي التظاهرات السطحية للبنية السردية في قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" ؟

## 2/ البنية السردية في قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة"

إذا حمل عنوان القصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" في رحم ملفوظاته بذور حكاية، فما هي البنية السردية لهذه القصيدة ؟ وهل تجسّد فيها تداخل الأجناس الأدبية؟

إن الدراسات الحديثة للسرد توصلت إلى أن كل نص سردي يقوم على معالم حكاية لا يخلو من العناصر البنائية الآتية: الحدث، والشخصيات، والحوار، والفضاء والزمان، والراوي، والصراع. مع ملاحظة أنه قد يتغلب جانب على آخر، حسب القدرة الفنية للمبدع وزاوية الرؤية التي يختارها.

قبل محاولة التعرف على هذه العناصر، وما يمثله حضورها من تداخل للأجناس الأدبية في قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة"، تجدر الإشارة إلى أن عناصر البنية السردية تتفاعل وتترابط فيما بينها، مما يجعل الفصل بينها - وهو ما تقتضيه الدراسة - من الصعوبة بمكان، ولا يكون التداخل حاصلًا بين السرد والشعر فقط، وإنما يكون التداخل بين عناصر البنية السردية ذاتها، فلا يمكن دراسة الحدث في غياب الشخصيات وصراعاتها مثلًا.

## أ) الحدث

يمثل "الحدث" مركز البنية السردية، ومن خلاله تتولد بقية العناصر، و"الحدث" هو موضوع الحكاية أو القصة التي سيدور حولها الصراع. و"الحدث" باعتباره مفهوماً يتعلق بالرواية والقصة والمسرح يجعل النص يتميز بالوحدة العضوية، فتكون النصوص « ذات مبدأ تتكون به أسس الحكاية، ثم تبلغ الحوادث قمة تأزمها، ثم تصير إلى الخاتمة في النهاية »<sup>1</sup>. وقد يتأسس النص على حدث واحد أو جملة أحداث، منها الرئيسي ومنها الثانوي، وكلها تساهم في البناء النصي.

إن حدثاً واحداً يمكن أن يكون مادة لإبداع العديد من النصوص. ولذلك « فليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي قم، وإنما الكيفية التي أطلعنا السارد على تلك الأحداث »<sup>2</sup>، وعليه فحدث بسيط يصنع منه الشعراء نصوصاً فريدة بالغوص في حيثياته، والكشف عن ملامساته من وجهات نظر تختلف باختلاف الرؤى وزوايا النظر.

بالنظر إلى قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" التي تبين لنا طابعها السردية من خلال العنوان، فإن الحدث الرئيسي فيها هو إرادة الشاعر في أن يكون كما يريد هو أن يكون، يحمل من القيم ما يرضي ذاته ويحقق طموحه الذي لا حدود له، فينعم بالأمن ويغني للحرية. ويتجلى الصراع في ثورته على واقعه، وعدم استسلامه له. يُعبّر عن ذلك بقوله:

« لَيْتَ أَنِّي أَمِيرُ الْبَرَارِي

أُحَلِّقُ فِي كُلِّ أَجْوَانِهَا

<sup>1</sup> - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1982م، ص 544.

<sup>2</sup> - تيزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص



وَأُغْنِي لِحُرِّيَّتِي مِثْلَ سِرْبِ حَمَامٍ!!<sup>1</sup>

غير أن هذا الطموح يصطدم بواقع مرير، يجعله مع ما عنده من قوّة للمواجهة يحاول الخروج من أسرته، ويطلق خياله للتمني والأحلام، عساه يعيش واقعا مفترضا أفضل من واقعه.

« يَقُولُ الْفَتَى

لَيْتَ أَنِّي حَبِيبٌ إِلَى أَيِّ قَلْبٍ

وَلَيْتَ النَّهَارَ وَقَدْ مَرَّ فِي الْأَرْضِ

يَتْرُكُ لِي وَرْدَةً أَوْ سَلَامًا ..

لَيْتَ أَنَّ النُّجُومَ تُسَامِرُنِي

حِينَ تُبْصِرُنِي سَاهِرًا مِثْلَهَا

وَتَرُدُّ الْكَلَامَ ..»<sup>2</sup>.

يبدأ الشاعر سرد الأحداث التي نغصت عليه حياته، وحطمت آماله. فهذا هو الحزن يطارد الشاعر - مع غيره - في الشوارع، وهو أشبه ما يكون ببحر في اتساعه وهوله يسكن الأرواح، ويجردها من مباحها الفاتنة.

« يَقُولُ الْفَتَى

أَيُّ بَحْرٍ هُوَ الْحُزْنُ

أَمْوَاجُهُ لَا تُحَدُّ

<sup>1</sup> - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص 44.

<sup>2</sup> - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص 43.

وَأَمَوَاجُهُ لَا تُعَدُّ

وَزُرْقَتُهُ أَبَدًا دَاكِنَةٌ ..

كَأَنِّي بِهِ قَدَرٌ أَبَدِيٌّ

يُطَارِدُنَا فِي الشُّوَارِعِ .. فِي صَخَبِ الْأُزْمِنَةِ ..

أَيُّ بَحْرٍ هُوَ الْحُزْنُ

يَسْكُنُ أَرْوَاحَنَا

وَيُجَرِّدُهَا مِنْ مَبَاهِجِهَا الْفَاتِنَةِ ..»<sup>1</sup>.

ثم يستمرّ في صراعه مع هذا الحزن الذي هدّد كاهله، ولم يبق في سحنته أثرا للفرح ثم يصرخ في وجهه:

« كَفَّ عَنِّي غَمُوزَكَ يَا سَيِّدِي .. وَأَتَّضِحُ ..»<sup>2</sup>.

وليس للشاعر التغلب على ذلك الحزن إلا بطلب المساعدة من عوالم عاقلة وأخرى غير عاقلة، وهي الرمل والذاكرة وأغاني المحيين واتساع القلب.

وتبدأ أحداث القصة يتسع نسيجها، وتتواشج خيوط الحكيم فيها، عندما يحدث التفاعل بين مختلف المكونات البنائية للنص. فمن ذلك حدث لقاء الفتى بوردة الرمل وما رددته عندما سمعت بوحه، وحدث النسوة وقد كدن له المكائد، وحدث لقائه بالنخل والرُّبِّي، وحدث مكابדתه المستمرة لواقعه وتمرده عليه، وفي أثناء كل ذلك يكون إطلاق عنان الخيال في مفارقة تصويرية بين الواقع الماثل والواقع المأمول. و يظل الحدث الرئيسي

<sup>1</sup> - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص ص 44، 45.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 45.

الذي نذر الفتى نفسه له حاضرا في ذهنه مهما تأزّم الصراع بينه وبين ما حوله من واقع وكلما غاب أو غُيب:

« يَعودُ الفتى

لِيعِيدَ بِنَاءَ الْحَيَاةِ الَّتِي هَدَمَتْهَا الْأَكْفُ

بَطَعْنَتِهَا الْحَاقِدَةَ.. »<sup>1</sup>.

إن الأحداث التي جسدها قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" يغلب عليها الصراع بين إرادتين مختلفتين، إرادة الحياة كما يتصورها الشاعر في علاقته بذاته وبمن يحيط به، وإرادة الآخرين (وردة الرمل، النسوة، النحلة، الجنرال، النجوم، الذاكرة ... ) وصراع الإرادات هذا ولّد تشابكا سرديا، أضفى حركية على النص الشعري، وصرنا أشبه ما نكون أمام عمل سردي خالص لولا الانحراف اللغوي والإيقاعي الذي ميّز بنية النص اللغوية والإيقاعية. وذلك ما يجعل عنصر "الحدث" الذي هو في الأساس مكوّن نصي للأشكال السردية من قصة ورواية، يصبح عنصرا بنائيا للنص الشعري ذي البنية السردية، وهو ما يؤكد ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري.

## ب) الحوار

يتميّز الإبداع الأدبي القائم على الحكيم - من قصة ورواية ومسرح وشعر سردي - بالحوار، غير أنه في القصة والرواية « صيغ ليقراً لا يقال »<sup>2</sup>، وفي المسرح صيغ ليشاهد وفي الشعر صيغ ليقراً ويقال. ونظرا لدخول الحكاية مكوّنا أساسيا في بناء القصيدة السردية، فإن الحوار أخذ حيزا معتبرا فيها، وهو الذي يولد الحركة والحيوية في

<sup>1</sup> - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص 52.

<sup>2</sup> - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 658.

النص، « ذلك أن الموقف هو الذي يجب أن يملئ طبيعة الحوار »<sup>1</sup>. ولن تتأزّم المواقف إلا بتأزّم الحوار داخل المشاهد التعبيرية.

يتميّز الدارسون بين نوعين من الحوار، "الحوار الخارجي" و"الحوار الداخلي"، و"الحوار الخارجي" هو الذي يكون بين الشخصيات، حيث يفترض « وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية في القصيدة »<sup>2</sup>، وهو أحد العناصر البنائية التي تعطي للقصيدة الشعرية طبيعة سردية.

يسمح "الحوار الخارجي" بإعطاء رؤى متعددة، بأبعاد متصارعة، في "حوارية" لا يتحكم فيها إلا نمو النص الشعري، وذلك ما يمثّل "تعدد الأصوات" في النص الشعري وهي السمة البنائية التي استقاها النص الشعري من الرواية، حيث يسمح للشخصيات أن تعبر عن آرائها ومواقفها المختلفة داخل النص دون أي حجر من طرف المبدع.

أما "الحوار الداخلي" فهو الحوار مع الذات، ويصوّر محتوى وعي الشخصيات المتحاورة. استخدم الشاعر هذه التقنية التي هي أساسا من عالم الرواية والمسرح، « في تقديم بعض العمليات النفسية التي تتم في وعي شخصيات قصائده »<sup>3</sup>. ويتميز الحوار الداخلي بالتداعي الحر للأفكار، والبوح والتقليل من سلطة الرقابة على الذات أثناء سيرورة السرد.

نجد في قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" الشاعر قد اعتمد الحوار كوسيلة لبناء قصيدته، فتعددت الشخصيات، وتعددت بالتالي الأصوات وتداخلت. وقد مثل السارد على لسان الفتى الحوار الخارجي، من خلال صراعه أو تفاعله مع شخصيات عالم

1 - المرجع نفسه، ص 659.

2 - علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5، مكتبة الآداب، مصر، 2008م، ص 198.

3 - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 212.

الحكاية التي يصور تفاصيلها. ومن ذلك صراع الفتى مع الحزن، وقد حوِّله إلى ذات يحاورها ويعلن الصراخ في وجهها.

« يَقُولُ الْفَتَى

هَدَّنِي الْحُزْنَ

لَمْ يُبْقِ فِي سِحْنِي أَثْرًا لِلْفَرَحِ

لَكُمْ صَرَخْتُ فِي وَجْهِهِ:

كَفَّ عَنِّي غَمُوضَكَ يَا سَيِّدِي .. وَاتَّضَحَ ..

وَرَأَوْدَتُهُ كِي يُبُوحَ بِأَسْرَارِهِ وَمَرَامِيهِ

لَكِنَّهُ لَمْ يَبْحُ ..»<sup>1</sup>.

وتتضح معالم الحوار الخارجي أكثر في حديث النسوة فيما بينهن حول لغز هذا

الفتى.

« قَالَتْ امْرَأَةٌ لِصَدِيقَتِهَا

وَهِيَ تَنْظُرُ نَحْوَ الْفَتَى

لَكَأَنِّي بِهِ مَلِكٌ أَوْ مَلِكٌ .. !!

أَيُّ حَظٍّ رَمَانِي بِهِ لَكَأَنِّي التَّقِيْتُ بِهِ

أَوْ رَأَيْتَهُ فِي الْحُلْمِ

هَذَا الْفَتَى عَاشِقِي دُونَ شَكِّ

<sup>1</sup> - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص 45.

فَأَجَابَتْ صَدِيقَتُهَا

أَنَا أَجْمَلُ الْفَتَيَاتِ وَأَجْدَرُهُنَّ بِهِ

سَأَفْتِنُهُ

ثُمَّ أَثْقَلُهُ فِي سَمَاوَاتِ عِشْقِي مِنْ فَلَكَ لِفَلَكَ<sup>1</sup>.

تتجلى في هذا المقطع عناصر الحوار الخارجي، من خلال الشخصيات المتميزة المشاركة في الحوار، ومن خلال الملفوظتين قالت وأجابت، وما تبعه من تفاصيل حكائية فيها وصف للفتى، وتفصيل لخيط المؤامرة التي ستسجها الفتاتان للإيقاع به في حبائلهما.

يبدو جليا هنا مبدأ تضمين الحكاية، إذ إن هذه الحكاية متضمنة في الحكاية الأساسية، وهي صراع الفتى مع واقعه.

حوار آخر خارجي نلمحه في قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة"، يمكن أن أطلق عليه الحوار الخارجي الصامت نظرا لطبيعة الشخصيات المتحاورة، وهذا الحوار لا يحسنه إلا الشعراء ولا تستطيعه إلا لغة الشعر، وقد يكون ميزة للحوار داخل القصيدة السردية في مقارنته مع الحوار في السرد الخالص، وقد تجسّد هذا الحوار في موقفين:

الموقف الأول: محاورة وردة الرمل للفتاتين، وهو حوار تبثه ذوات مؤنسة (وردة الرمل) إلى ذوات عاقلة (الفتاتين)، ولكن غياب شفرة اللغة بينهما يجعل رد الصدى مؤجلا إلى أن يأتي الراوي العليم فيخبرنا بذلك.

« سَمِعْتُ وَرْدَةَ الرَّمْلِ مَا قَالَتْ الطُّفْلَتَانِ

<sup>1</sup> - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص ص 48، 49.

فَاسْتَسَلَمْتُ لِلضَّحِكِ !!

ثُمَّ قَالَتْ:

لَعَلَّ الْفَتَاتَيْنِ تَعْتَقِدَانِ

بَأَنَّ الرَّجَالَ .. جَمِيعَ الرَّجَالَ .. سَمَكَ !!

لَعَلَّ الْفَتَاتَيْنِ مَا دَرَتَا

أَنَّ قَلْبَ الْفَتَى .. مُذْ كَمْ سَنَةٍ ..

بِالْجُنُونِ .. بِأَقْصَى الْجُنُونِ .. اشْتَبَكَ !!<sup>1</sup>

تشارك وردة الرمل النسوة في الحوار بالاستسلام للضحك والتعليق على قولهن ولو سمعت الفتاتان ما قالت وردة الرمل لنما الحوار والموقف.

الموقف الثاني: الحوار الذي دار بين ذوات مؤنسة (غير عاقلة أنطقها الشاعر) كالحوار الخارجي الذي دار بين الربى والنوار.

« رَأَتْهُ الرَّبِّي فَانْحَنَتْ لِجَلَالِ مَلَامِحِهِ

ثُمَّ قَالَتْ لِنُورِهَا

الْفَتَى بَالِغَ فِي الْحَقِيقَةِ

مُحْتَشِدٌ بِالْأَسَى وَالْأَلَمِ

لَيْتَ أَنِّي أَوْسَدُهُ زِينَتِي

رُبَّمَا يَسْتَحِيلُ بُدُورًا لِأَزْهَارٍ تَأْتِي

وَقَدْ سَقَيْتِ بَيْنَايِعِ دَمٍ ..<sup>1</sup>

<sup>1</sup> - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص ص 48، 49.

إن الملاحظ على هذه الحوارات أنها حوارات قصيرة، ولكنها متنوعة، وهو ما يعمق الرؤية، ويكتف المشاهد، بما يمكن أن يمثل ميزة للحوار الخارجي في النص الشعري السردي.

أما الحوار الداخلي فيتجلى في العديد من المقاطع والمواقف، منها تمنّي الفتى عودته للطفولة وزمن المدرسة، حيث البراءة والحلم السندسي ومرضاة ربه والإخلاص للوطن.

« يَقُولُ الْفَتَى

لَيْسَ لِي أَمَلٌ غَيْرُ مَرَضَاةِ رَبِّي

وَلَا ..

لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ بَبْضَاتِ قَلْبِي

وَأَحْلَامِهِ الزَّاهِرَةِ

هَكَذَا قَالَ فِي سِرِّهِ »<sup>2</sup>.

في حوار داخلي رائع دار بين الفتى وبين ذاته البائسة، تنكشف لنا بعض أسرار هذا الفتى الذي يعي ذاته المنهكة، ولكنه لا يكف عن مساءلتها ليعرف القارئ (السامع) ببعض حقائقها الخفية، أخطائها وآمالها، أمانيتها وجديتها.

« يَقُولُ الْفَتَى

وَقَدْ ذُبُلْتُ شَفَتَاهُ .. وَسَلَّمٌ لِتِيهِ عَيْنِيهِ

لَيْتَ الْعِتَابَ يُفِيدَ

لَيْتَ أَنِّي كَنَجْمِ الصَّبَاحِ بَعِيدٌ .. بَعِيدٌ

<sup>1</sup> - المصدر نفسه، ص ص 50، 51.

<sup>2</sup> - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص 46.



خَطَّيْ أَنِّي لَمْ أُسَلِّمْ دَمِي لِلْعُرُورِ  
خَطَّيْ أَنَّ ذَاكَرْتِي لَا تَكْفُ  
وَأَسْئَلْتِي لَا تَجِفُّ

وَجَدَيْتِي غَلَبْتِي .. وَلَمْ تُعْطِنِي فُرْصَةً لِلْحُبُورِ ..<sup>1</sup>

إن ما ميّز الحوارات الداخلية في هذه القصيدة هو أنها كشفت لنا عن بعض الملامح النفسية لشخصية هذا الفتى، فهو طموح وحزين، حالم ومكابد، ومهما أصابه من انكسار في واقع الحياة فله القدرة على العودة إلى قمة أحلامه.

« يَعودُ الْفَتَى

لِيُعِيدَ بِنَاءَ الْحَيَاةِ الَّتِي هَدَمَهَا الْأَكْفُ

بَطَعَتْهَا الْحَاقِدَةُ »<sup>2</sup>

لقد استطاع الشاعر أن يُودِعَ نصه من خلال الحوار بنوعيه همومه وآماله، أحلامه وآماله، وأن يجعل كل الشخصيات في النص تُجْرِي حوارية متناغمة سواء العاقل منها أو المؤنسن. وتكون بالتالي قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" نصًا تتجلى فيه ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية من خلال جملة من العناصر من بينها "الحوار" الذي مثل مكونًا بنائيا أغنى النص بالحيوية والحركة، وأمدّه بالنمو والفاعلية.

### ت) الشخصيات

اغتنى النص الشعري المعاصر بالعديد من العناصر البنائية التي هي في الأساس مكونات لأجناس أدبية أخرى، ومن بين تلك العناصر "الشخصيات"، وقبل الكشف عن تجليات الحضور الإبداعي لعنصر الشخصيات في الشعر الجزائري المعاصر متداخل

<sup>1</sup> - المصدر نفسه، ص 50.

<sup>2</sup> - عبد الكريم قديفة: مرايا الظل، ص 52.

الأجناس من خلال قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" يجب التعرف على مفهوم الشخصية وأنواعها، حتى تتمكن من الكشف عن مظهر من مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري.

"الشخصية" مفهوم سردي يتعلّق أساسا بالرواية والقصة والمسرح، غير أنه في ظل تداخل الأجناس الأدبية أصبح للشخصية حضور فني في النص الشعري، وخصوصا القصيدة السردية، ذلك أن كل نص حكائي يتميّز بعنصر الشخصيات.

توسع مفهوم "الشخصية" من اعتبار أن لها مقابل في عالم الواقع الإنساني، إلى كونها بمثابة « دور ما يُؤدّي في الحكي بغض النظر عن يوديه»<sup>1</sup>، وهو التوسّع الذي يتلاءم والخيال الإبداعي للشعر، حيث يختلط الإنساني بالمؤنسن، والخيالي بالحقيقي والمعقول بغير المعقول، والأسطوري بالواقعي.

تصنّف الشخصيات في النص الشعري إلى نوعين من الشخصيات:

النوع الأول: الشخصيات الفاعلة، وهي الشخصيات التي «تقوم بدور في تنمية النص من خلال عدد من الوظائف الفنيّة التي تمارسها»<sup>2</sup>، وبذلك فهي تتحكّم في توجيه النص الشعري، لاعتبارها محاور في بناء القصيدة السردية، أي أنّها تتعلّق بكل تمفصلات الحكي، وقد تتعدد أو تكون ذاتا فاعلة واحدة كأن يكون النص عبارة عن حوار داخلي.

النوع الثاني: الشخصيات غير الفاعلة، وهي شخصيات «ساكنة إلى حدّ ما، وهذا السكون إما أن يكون مؤثرا، أي يقوم بدور ما في أحد محاور النص، وإما أن تكون الشخصية في حدّ ذاتها هامشية، لا تسهم إلا في نطاق داخلي على مستوى

<sup>1</sup> - حميد لحمان: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص 52.

<sup>2</sup> - محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، ص 192.

الوحدة السردية التي تمثلها»<sup>1</sup>، وعليه فلا يفهم من مصطلح غير الفاعلة انعدام دور الشخصية في الحكى، وإنما أنها غير محورية. وعليه يمكن أن نطلق على الشخصيات من النوع الأول الشخصيات المحورية، وبالتالي يمكن أن نخرج من إشكالية الفاعلة وغير الفاعلة، وتكون "الشخصية المحورية" ما لها امتداد على كامل البناء الفني للنص و"الشخصية غير المحورية" ما لها حضور على مستوى بنيات جزئية في النص.

لكن؛ كيف يمكن التعرف على مميزات الشخصية وملاحظتها؟ يمكن ذلك « انطلاقاً مما يقوله السارد عنها، ومما تقوله هي عن نفسها، وكذا مما تقوله باقي الشخصيات الأخرى عنها، كما أن الشخصية تتميز أيضاً بما تقوم به من أفعال (أحداث)، وبما يقع عليها من أعمال الشخصيات المشاركة الأخرى»<sup>2</sup>، وعليه فلا تكتمل ملامح الشخصية إلا باكتمال النص في علاقته بشروط إنتاجه وتلقيه. ولئن اعتبر رولان بارت "Roland Barthes" الشخصية كائناً ورقياً؛ أي لا وجود له إلا في عالم النص، فإن الشخصية في عالم القصيدة السردية مرتبطة بأطر مرجعية خصوصاً في ظل مقولة "التناص".

إذا تبين عنصر الشخصية كمكوّن لبنية القصيدة السردية، التي يتجلى في تمظهراتها تداخل الأجناس الأدبية، فما هي أنواع الشخصيات في قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة"؟ وما هي ملامح ومميزات تلك الشخصيات؟

الشخصية المحورية في قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" هي شخصية الفتى وجاءت شخصية السارد - الذي يمثل هنا الراوي - لتخبر عن هذه الشخصية بعبارة: يقول الفتى التي تكررت تسع مرات، وفي كل مرة تخبر عن جوانب من شخصية الفتى عما تعتقده، أو ما تعانیه، أو تطمح إليه، لتتشكل في نهاية الإخبارات صورة متخيلة لدى

<sup>1</sup> - المرجع نفسه، ص 203.

<sup>2</sup> - عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية، ط1، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، 1999م، ص 55.

## الفصل الثاني: مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

المتلقي عن هذا الفتى. فهو طموح وبائس، مؤمن ومكافح، يعيش واقعا من التناقضات ما جعل الفتى يتمنى حياة الطفولة، حيث لا هم ولا مسؤولية، أو يتمنى نهاية الشهداء، حيث أداء الواجب كاملا، وانتظار الأجر وافرا.

لقد ساهم في رسم صورة الفتى، وتشكيل ملامح شخصيته وأحوالها النفسية ليس ما قاله عن نفسه فحسب، وإنما ما وصفته به بقية الشخصيات، العاقل منها والمؤنسن. وقد تمثل الدور الأساسي لتلك الشخصيات في تعريف المتلقي بشخصية الفتى، وتصوير الصراع الذي يخص ما اعتقده من آراء وما تبناه من سلوك.

أما الشخصيات غير المحورية، فيمكن تقسيمها إلى شخصيات إنسانية وأخرى مؤنسة، تمثلت الشخصيات الإنسانية في:

- السارد الذي أخبر عن سيرورة الحكى في القصيدة، ولم نجعله محوريا على الرغم من حضوره في كامل النص، لأنه ليس له دور في توجيه حركة السرد، وإنما تمثل دوره في الإخبار عن الشخصية المحورية "الفتى".

- المرأة وصديقتها، وحوارهما حول الفتى ووقوعهما في غوايته، ونصبهما أحبايل الوقية به.

- النسوة اللواتي هزهنّ نغم غنائيه.

- الأطفال الذين يتمنى الفتى العودة إلى سنهم الطفولي.

- الأمير الذي يتمنى الفتى أن يصير مثله.

- الشهيد الذي يتمنى الفتى أن يلقي نفس المصير الذي لقيه الشهيد.

## الفصل الثاني: مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

أما الشخصيات المؤنسة، وهي الذوات غير العاقلة التي أنطقها الشاعر ومنحها صفة العقلاء، وتتمثل في:

- الحزن الذي اعتبره الشاعر شخصية حاورها الفتى وصرخ في وجهها بأن تبيح له بأسرارها.

- وردة الرمل التي حدثت الفتاتين، وعرفتتهما ببعض ما غمض عنهما من صفات الفتى، ولكنه حوار صامت كما سبق القول.

- النخلة التي اشتهدت الفتى عندما رأته.

- الرُّبِّيُّ وُثُورُهَا، وما دار بينهما من حوار، حول بعض الملامح من سيرة الفتى.

- النجوم التي يتمنى الفتى مسامرتها.

- سرب الحمام.

- نجم الصباح.

- الأكف الحاقدة.

وكنموذج لما وصفت به هذه الشخصيات المؤنسة الفتى، ما قالته وردة الرمل

عندما باح بسرّه في نفسه في حضرتها، وقد سمعت وردة الرمل بوحه، نجد قوله:

... »

هَكَذَا قَالَ فِي سِرِّهِ

سَمِعَتْ بَوْحَهُ وَرَدَّةُ الرَّمْلِ

فَاسْتَسَلَمَتْ لِلْعَنَاءِ ..

فَتَى فِي اكْتِمَالِ رُجُوتِهِ وَأَمَانِيهِ

مُنْفَرِدٌ فِي كَاتِبَتِهِ وَمَآسِيهِ

مُشْتَعِلٌ بِالْبُكَاءِ ..

فَتَى نَاحِلُ الْجِسْمِ

لَا يَتَحَدَّثُ إِلَّا مَعَ نَفْسِهِ

أَوْ مَعَ غَامِضٍ فِي السَّمَاءِ ..<sup>1</sup>

ومع الصفات التي تطلقها وردة الرمل مُحددةً ملامح الفتى الخَلْقِيَّةِ والنفسية يكون التعليل في كل مرّة لتلك الأحكام، إذ المقطع السابق يتواصل معنا في السرد الواصف متسما بصيغة الحكي كان، ولقد كان.

« وَكَانَ يُحَطِّمُ كُلَّ الْمَرَايَا الَّتِي قَدْ يَرَاهَا

لِيَنْسَى مَلَامِحَةَ الشَّاحِبَةِ ..

وَيُطْفِئُ كُلَّ الْمَجَامِرِ مِنْ حَوْلِهِ

لِيُسْكِتَ فِي عُمُقِهِ نَارَ جَذْوَتِهِ اللَّاهِبَةِ ..

وَكَانَ يَفِيضُ حِينًا

إِلَى غَامِضٍ كَمْ يُحَاوِلُ تَفْسِيرَهُ

دُونَ أَنْ يَسْتَطِيعَ ..

لَقَدْ عَبَّرَتْهُ السَّنُونُ

وَلَمْ يَلْتَفِتْ مَرَّةً لِلرَّبِيعِ ..

لَقَدْ عَبَّرَتْهُ النَّسَاءُ

<sup>1</sup> - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص ص 46، 47.

وَسِرْنَ بِرُفْقَتِهِ  
دُونَ أَنْ يَدَّعِي مَرَّةً أَنَّهُ عَاشِقٌ  
أَوْ حَبِيبٌ مُطِيعٌ ..  
لَقَدْ كَانَ يَبْحَثُ عَنْ وَجْهِهِ  
فِي الَّذِينَ يُقَابِلُهُمْ  
وَعَنْ قَلْبِهِ  
فِي اللَّوَاتِي يُصَادِفُنَهُ  
وَعَنْ شِبْهِ لَمْسَةِ دِفْءٍ  
تَقِي رُوحَهُ مَا بِهَا مِنْ صَقِيعٍ ..  
لَقَدْ كَانَ يَبْحَثُ عَنْ كُلِّ شَيْءٍ  
وَلَمْ يَلْتَقِ أَيَّ شَيْءٍ  
سِوَى أَنَّهُ  
كُلَّمَا حَاوَلَتْ رُوحُهُ أَنْ تُلَامِسَ حُلْمًا  
يَضِيعُ<sup>1</sup> .

إن هذه الشخصيات — المحورية منها وغير المحورية — ساهمت في البناء النصي لقصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة"، وجعلته نصا تتجلى فيه بوضوح ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية. حيث غدا هذا النص الشعري فضاء لعناصر فنية، مستقاة من أجناس أدبية مجاورة. وهي بقدر ما أغنت النص الشعري، فإنه لم يغادر جنسه الأدبي كلية، بل امتدَّ إلى تخوم تلك الأجناس وأخذ منها ما أكسبه صفة النص الشعري ذي البنية السردية

<sup>1</sup> - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص ص 47، 48.

وكل ذلك جعل عنصر الشخصيات كملح ظاهر لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري المعاصر.

### ث) الفضاء

إن حضور السرد في النص الشعري جعل الفضاء مكوناً أساسياً لبناء نص متداخل الأجناس، وعلامة بارزة لها جمالها الفني وبعدها الدلالي، لأن سيرورة الحكيم لا يمكن أن تحدث في فراغ، وإنما تتطلب "فضاء".

يتعلق مفهوم "الفضاء" بالنص الروائي أساساً، وحضوره في النص الشعري السردى يجعل هذا النص مجالاً لتداخل الأجناس الأدبية.

الفضاء ليس خاصية الأدب وحده، وإنما هو خاصية العلم والفن، ولذلك فعلى دراسة الفضاء «أن تكون إدماجية»<sup>1</sup>، أي تتعلق بالعديد من المجالات المعرفية والأجناس الأدبية.

يطرح "الفضاء" جملة من الإشكاليات، سواء ما تعلق بمفهومه، أو علاقته ببقية المكونات البنائية للنص.

لئن تعددت الدراسات الروائية التي بحثت مسألة الفضاء الروائي<sup>2</sup>، فإن بحث مسألة الفضاء في النص الشعري مازالت مجالاً خصباً للدراسة.<sup>3</sup>

لكن، يمكن التأكيد على أن الفضاء الشعري إن اشترك مع الفضاء الروائي في كثير من العناصر، فإن الفرق بينهما يتمثل في أن الفضاء الروائي يكون مفصلاً تفصيلاً

<sup>1</sup> - جوزيف إكسينر: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن حمامة، دط، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2003م، ص 17.

<sup>2</sup> - يمكن أن نذكر على سبيل التمثيل: بنية الشكل الروائي لحسن بجراوي، بناء الرواية لسيزا قاسم، شعرية الفضاء السردى لحسن نجمي، في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي لحمداني.

<sup>3</sup> - من أهم الدراسات الرائدة الشكل والخطاب لمحمد الماكري، و**البنية السردية في النص الشعري** لمحمد زيدان.



## الفصل الثاني: مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

يتناسب وطبيعة النص الروائي، بينما يكون الفضاء الشعري مجملا مركزا في ثنايا الحكيم<sup>1</sup>. مما يزيد من غموض النص الشعري، وكثافة التصوير فيه. ويصبح الفضاء عنصر إيجاء، وعلامة يمكن الاستناد عليها في القراءة والتأويل.

توسع مفهوم الفضاء ليشمل كل ما يقع عليه البصر أو تطاله المخيلة، إذ أنه «يخلق نظاما داخل النص»<sup>2</sup>، من خلال العلاقات التي ينسجها بين مختلف المكونات النصية، من أماكن وشخصيات وتفضية. حين تساءل "جان إيف تاديي" "Jean-Yves Tadié": ما معنى الفضاء الأدبي؟ توصل إلى أن كل نص هو فضاء<sup>3</sup>، مهما كانت طبيعة هذا النص.

تنوع الفضاءات بتنوع وجهات النظر المتعلقة بالفضاء، غير أن ما يهمننا في مجال دراستنا للفضاء كمظهر لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري وهو الفضاء الحكائي<sup>4</sup>.

إذا أردنا التعرف على «تجليات الفضاء في النصوص الأدبية روائية كانت أو غيرها، نعر عليها حاضرة بشكل من الأشكال، إما مضمنة أو موصوفة، أو معروضة أو محلوما بها، أو متأملا فيها، كما يقول بذلك هنري لوفيفر، بل إنها تبدو أحيانا كما لو كانت مولدا للكتابة ذاتها، كما لو أنها عنصر البنية الأساس»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> - ينظر، محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، ص 219.

<sup>2</sup> - جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، دط، دار إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2002م، ص 20.

<sup>3</sup> - ينظر، حسن نجمي: شعرية الفضاء السردية، المتخيل والهوية في الرواية العربية، دراسة نقدية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2000م، ص 47.

<sup>4</sup> - وهو الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل الأحداث، بخلاف الفضاء الطباعي الذي يتعلق بالتوزيع الكتابي على سطح الورقة.

<sup>5</sup> - حسن نجمي: شعرية الفضاء السردية، ص 46.

## الفصل الثاني: مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

بناء على ذلك فإن تجليات الفضاء في قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" يمكن بيانها في الأماكن وما يتعلق بها من تفضية. والمكان « هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث »<sup>1</sup>، وهو جزء لا يتجزأ من الفضاء، ولا يمكن الحديث عن الفضاء في غياب المكان. أما الفضاء فيتسع ليشمل المكان وما يتفاعل فيه أو معه.

إن أهم الفضاءات في قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" هي:

● **الأماكن:** يمكن تصنيف الأماكن التي تمثل فضاء في الجدول الآتي:

الأماكن المتأمل فيها	الأماكن المحلوم بها	الأماكن المعروضة	الأماكن الموصوفة	الأماكن المضمنة
الوطن	المدرسة الريف الرمل الواحات الخالدة الجنة	الأرض الشوارع النجوم السماء البر البحر، المدن	البراري المرايا المحامر	البحر / الحزن

( جدول رقم 1 يبين تصنيف الأماكن التي تمثل فضاء في قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" )

وعليه تتنوع الأماكن بين أرضي وسمائي، واقعي ومتخيّل، وفي حركة الفتى وتفاعل الشخصيات مع هذه الأماكن، تحولت من أماكن غفل إلى أماكن ذات قيمة فنية

<sup>1</sup> - سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ط1، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1985م، ص 102.

ومعنوية، بما اصطبغت به من قيم، ذلك أن الفضاء «أبعد من أن يكون محايدا، فهو يتجلى في أشكال ويتخذ معاني متعددة»<sup>1</sup>، بل قد يصبح علّة وجود أعمال أدبية كاملة.

● التفضية:

تمثل "التفضية" جملة العلامات التي تؤثت المشاهد، وتجعل الدارس للفضاء يتعرف على مكونات الفضاء، من خلال ما توصف به الأماكن أو الشخصيات، بما يحول مقاطع النص إلى مشاهد، تتحرك في فضائها بقية المكونات النصية. وإن ما يميز خصوصية كل مكون هو ما يتميز به من عناصر تتعلّق التفضية.

إن «الاحتفاء بالمكان بما يعنيه من تفضية ( Spatialité ) مشروعا يتنزّل في سياق المنحى الصوفي وفي مدار بحث الشاعر عن ابتناء رؤية كونية تنهض على التراثي وتتجاوزّه إلى الصعيد الإنساني»<sup>2</sup>، وتتمثل في قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" التفضية في العديد من تمفصلات النص، وهي بمثابة وقفات سردية تعتمد الوصف ومن ذلك:

- تفضية المدرسة، حيث الثوب المدرسي والفرحة البادية على الجميع وهم يكبرون عاما فعاما في فضاء مغلق.
- صورة الأمير الذي يتمنى الفتى أن يكون مثله، حيث التحليق عاليا في أجواء البراري مثل سرب الحمام في فضاء مفتوح.
- صورة الفتى وهو يسبل عينيه للنوم ويسترسل في الحلم في فضاء لا متناهٍ.

<sup>1</sup> - جبرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، ص 88.

<sup>2</sup> - خالد الغربي: الشعر التونسي بين التحريب والتشكيل، ط1، دار نهي للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، جويلية، 2005م، ص 110.

## الفصل الثاني: مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

- تحويل الحزن إلى بحر، له أعماق بعيدة، وأمواج عديدة، وزرقة أبدية داكنة وهو يطارد الفتى في الشوارع، ولكن لا يشعر بالفتى أحد، لأن صحب الأزمئة منع العيون من الإبصار، وكفّ الآذان عن السمع: فضاء المتخيل السردى.
- محيط الفتى الذي يلوذ به ويهرب إليه، فيها هي أغاني المحبين التي يجمعها وردة وردة، ووردة الرمل والذاكرة، واللقاءات الساحرة، والأحلام الزاخرة هي ما يجعل القلب يتسع إن ضاقت الدرب بخطوة الفتى العابرة: فضاء المتخيل السردى.
- المرايا المحطمة، والجوامر المنطفئة، والربيع والنساء، كتفضية أخبرت بها وردة الرمل مصورة بعض الأماكن التي يرتادها الفتى، والشخصيات التي يقابلها: فضاء المتخيل السردى.
- النخلة والربى والنوار: فضاء محسوس وتفضية ملموسة.
- منزل الجنرال: فضاء محسوس وتفضية ملموسة.
- البحر والمراكب والرمل المترامي والواحات الخالدة: فضاء محسوس وتفضية ملموسة.
- البراري والمدن والصحاري وما يتعلق بكل فضاء من تفضية مختلفة عن الأخرى وهي تفضية تتداعى إلى الذهن دون أن تذكر في النص على سبيل الغياب: فضاء المتخيل السردى.
- الواقع المأسوي للفتى هو أضيق من حفرة أو كفن: فضاء محسوس مغلق.
- الوطن المبحوث عنه: بحرا وبراً وذاكرة ووطن: فضاء المتخيل السردى.

جعلت الفضاءات التي تمّ ارتيادها في قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" النصّ أشبه ما يكون بعالم سردي، بما فيه من أماكن حقيقية أو متخيلة، وتفضية تلامس الشخصيات أشياءها، وتتفاعل في جنباتها. وكل ذلك نقل النص الشعري من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية.

أضفى جَلْب عنصر الفضاء إلى النص الشعري خصوصية شعرية، بما فيه من تداخل بين عوالم الحقيقة والخيال، وبما منح الشخصيات من حيوية وحركة داخل العوالم الفضائية المختلفة، وذلك في علاقات الفتى مع العوالم الإنسانية أو المؤنسة، وبين ما يعيشه واقعيًا وما يحلم به ذهنيًا تحدث المفارقة الإبداعية في كيفية استحضار الفضاء السردي في عالم النص الشعري.

ما يمكن التوصل إليه هو أن الفضاء مكوّن بنائي للنص الشعري الجزائري المعاصر يمثل ملمحًا بارزًا لظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري.

### ج) الزمان

كل حركة في الوجود لا يمكن أن تحدث خارج الإطار الزمني. وكل سرد يتّخذ مسارًا زمنيًا لإعادة تصوير ما وقع والإخبار عنه. ولذلك كانت "القصيدة السردية" ذات بنية زمانية تتشكل من خلالها معالم الحكاية.

لقد كانت الرواية المجال الأرحب لدراسة البنية الزمنية. لكن اغتناء الشعر المعاصر بمنطق الحكيم حول النص الشعري من فكرة نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية وغدا الزمن السردي مكوّنًا خطايا للنص الشعري.

تنشأ بين "زمن الخطاب" و"زمن الحكاية" جملة إمكانات لسرد الأحداث، سواء بـ"الاسترجاع" أو "الاستباق" أو "الوقفة"<sup>1</sup>، حسب رؤية السارد، والتشكيل الدرامي الذي يسعى لتصوير مشاهدته.

لا يبتعد الزمن في الخطاب الشعري كثيرا عن نظيره الروائي، لاشتراكهما في الطابع الحكائي، إلا أن الوقفات في العمل الروائي قد تطول كثيرا، بخلاف الشعر الذي يعتمد التكثيف على مستوى اللغة أو المشاهدة، « إذ يتوقف البعد الزمني على نوع السرد الذي يعتمد عليه الشاعر في تشكيل النص »<sup>2</sup>، غير أن جوهر الزمن يبقى حاضرا وذلك ما يؤكد فكرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري.

بالنظر إلى قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" نجد السارد اعتمد "الاسترجاع" في تمجي عودة الفتى إلى الطفولة والمدرسة، إضافة إلى العديد من "الوقفات السردية" حيث يتجه السرد إلى وصف الحالات والحوارات، التي يصبح فيها السرد بطيئا جدا، كما في مقاطع وصف وردة الرمل للفتى، أو حوار الصديقات حول وصف الفتى، أو حوار الربى مع النوار.

مثلما كان "الاسترجاع" و"الوقفات" كان "الاستباق" في الأحكام التي يصدرها السارد ويخبر بها عن نهاية هذا الفتى، وأنه لن يستسلم للأمر الواقع مهما كان ضغطه وتحديد ذلك بأفعال وألفاظ دالة على المستقبل كقوله:

« غَدًا سَيَعُودُ .. وَقَدْ تَعِبَ الْبَحْرُ بِهِ

غَدًا سَيَعُودُ .. وَقَدْ مَلَّ مِنْ مَرَكِبِهِ

يَعُودُ إِلَى رَمْلِهِ الْمُتْرَامِي بِوَاحَاتِهِ الْخَالِدَةِ

<sup>1</sup> - ينظر، عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية، ص 153.

<sup>2</sup> - محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، ص 227.

## يَعُودُ الْفَتَى

لِيُعِيدَ بِنَاءَ الْحَيَاةِ الَّتِي هَدَمَتْهَا الْأَكْفُ

بِطَعْنَتِهَا الْحَاقِدَةَ»<sup>1</sup>.

وفي الصراع الزمني بين الماضي والحاضر والمستقبل يتم الإخبار عن الفتى، وتتأسس معالم الحكاية الشعرية، وتكوين فضاء لتداخل الأجناس الأدبية.

ما يمكن التوصل إليه بعد البحث في البنية السردية للنص الشعري المعاصر من خلال قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة"، هو أن الشاعر الجزائري أغنى نصّه الشعري بمكونات نصية من حدث، وحوار، وفضاء، وزمان، وشخصيات، وما يحدث بين كل ذلك من توتر وصراع، هي أساسا عناصر بنائية لأجناس أدبية مجاورة من رواية، وقصة ومسرح. وهذه العناصر نقلت النص الشعري من الشعر الغنائي إلى الشعر التمثيلي وبالتالي من الذاتية إلى الموضوعية، إلا أن النص الشعري السردى مع ذلك لم يفارق كلية دياره الأولى من لغة وتصوير وموسيقى، وإنما اكتسب سيولة واسترسالا وجمالا فنيا سيتم بحثه في الفصل الثالث، ولكن قبل ذلك سنبحث عن تجليات أخرى لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر من خلال نماذج نصية.

### 3/ تفاصيل الحكاية في القصيدة متداخلة الأجناس

في محاولة الكشف عن تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر تبرز سردية الشعر، إذ تتكامل عناصر البنية السردية في النص الشعري (الحوار، الشخصيات الحدث، الفضاء، الزمان)، وتوظف لتحقيق هدف أساسي وهو سرد حكاية شعرا فيتخلّى الشعر عن بعض كثافته التصويرية والتعبيرية، ويتخلّى السرد عن بعض عناصره التقريرية.

<sup>1</sup> - عبد الكرم قذيفة: مرايا الظل، ص 52.

عندما يتداخل السرد مع الشعر « تنماهي عناصر كل طرف مع الآخر دون أن يفقد الشعر هويته وطبيعة بيانه وخاصيات قوله »<sup>1</sup>، ويكون النص الشعري في منطقة وسطى بين الإيجاء والتقرير، ونكون أمام ملمح بارز لظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري وهي سردية الشعر.

إن ما يمنح النص الشعري - كما يقول الشاعر الجزائري عبد الرحمن بوزربة - :  
« القدرة أكثر على الانسياب والتوغل في أعماق المتلقي وامتلاك ذاكرة قوية، بمعنى أن النص الحكائي السردى الشعري الجيد يملك خاصية هامة هي ذلك التداخي الذكي إلى ذهن وذاكرة المتلقي من خلال الريتم الحكائي الذي يحوّل النص أوتوماتيكيا إلى عالم شعري له شخوصه وملاحمه وأبعاده »<sup>2</sup>، وذلك انطلاقا من النظرة الخاصة للنص الإبداعي « ضرورة خروجه من شكله الضيق العادي إلى فضاء كبير لا يحده إلا جوهر الإبداع نفسه »<sup>3</sup>.

من نماذج النصوص الشعرية الجزائرية التي تتجلى فيها بوضوح سردية الشعر نجد قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف"<sup>4</sup> للشاعر عبد الحليم مخالفة من ديوانه "صحوة شهريار"، ويمكن تتبع مسارات السرد فيها فيما يلي:

#### أ/ شهرزاد عنوان السردية العربية

يوغل بنا هذا العنوان: "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف" إيغالا بعيدا في تراثنا فشهرزاد عنوان السردية العربية، وبذكرها تقفز إلى الذهن مباشرة شخصية الملك شهريار التي بُني فيها المخيال العربي على شخصية باذخة في الترف، مشبعة بالظلم تتبدى فيها

<sup>1</sup> - خالد الغريبي: الشعر التونسي بين التجريب والتشكل، ص 167.

<sup>2</sup> - محمد الصالح خرفي: هكذا تكلم الشعراء، د ط، دار النشر دحلب، الجزائر، 2007م، ص 45.

<sup>3</sup> - محمد الصالح خرفي: هكذا تكلم الشعراء، ص 45.

<sup>4</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ط1، منشورات السانحي، الجزائر، 2007م، ص ص 21، 35.



سلطة الذكورة، وإشباع اللذة، وإلغاء الآخر<sup>1</sup>، فكل من أدركها الليل مع شهريار لا سطوع لنهارها لأنه الليل الأخير، حيث أن غروب كل شمس مهدد للذة وإشباع لرغبة وكل طلوع نهار إيدان بأفول لأنثى وانمحاء لوجودها، وميلاد للذة جديدة، فأفول جديد. هي لذة مفعمة بروح الانتقام، لا مجال فيها لحب، ذلك هو شهريار.

شهرزاد، حامية جنسها ومنقذته من هول الأفول والاندثار، وحضورها على مستوى العنوان حضور على مستوى الفكر والوجدان، حضور تحمله الليالي التي ذكر الرواة أخبارها والتي تغلبت فيها سلطة الكلام على سلطي القوة والشهوة. فقد استطاعت بفتنة الكلام والقول، والبيان وسرد الأخبار خلال ألف ليلة وليلة أن تنقذ ألف أنثى وأنثى، وأن تغذي الوجود الإنساني بألف حكاية وحكاية. تلك هي شهرزاد، اسم لا أخال أن أصوله عربية مثلما هو السرد والحكي.

ذلك ما توحى به لفظة شهرزاد، هذا العلم الذي يأخذ موضع الابتداء في عنوان القصيدة، ليكون مبتدأ خبره في النص، أو يكون خبرا لاسم إشارة محذوف، وأيا كان الأمر فشهرزاد تبحث عن قصة جديدة، فماذا تريد أو يراد لها في هذه الحكاية الجديدة؟ ذلك ما يحمله حرف العطف، لأن حرف العطف أحدث انزياحا على مستوى العنوان إذ المعلوم أن ليالي شهرزاد مع شهريار ألف ليلة وليلة، علمت أخبارها وتواترت آثارها لكن شهرزاد التي أحيها الشاعر ستروي الحكاية الثانية بعد الألف، وذلك ما يولد إغراء للمتلقي. بمرافقة شهرزاد لاستماع الحكاية الجديدة.

## ب/ الفاتحة النصية: البدر وشهرزاد ومنطقي التشاكل والتباين

تتمثل الفاتحة النصية في الأسطر الشعرية:

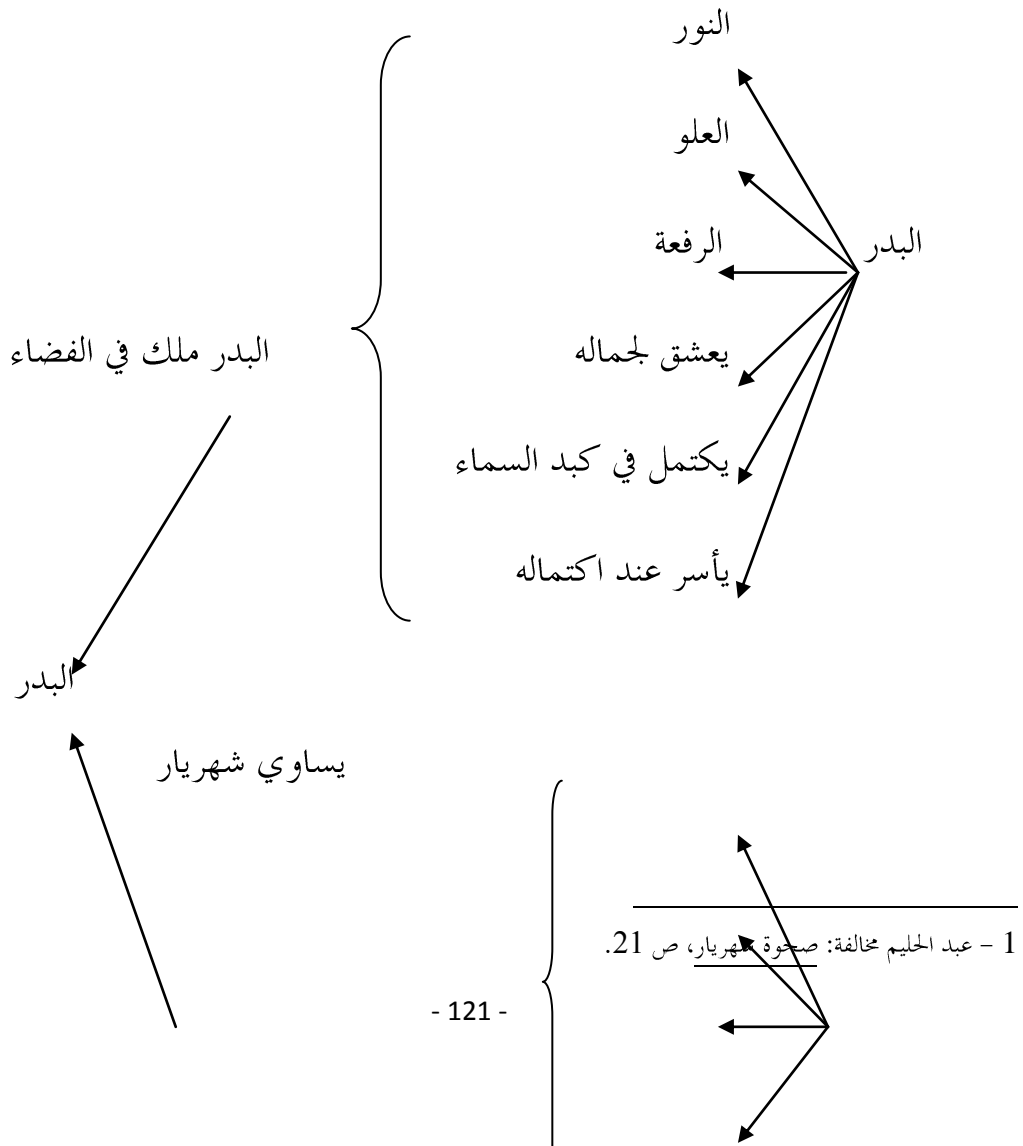
« البَدْرُ فِي كَبِدِ السَّمَاءِ قَدْ اسْتَقَرَّ .. »

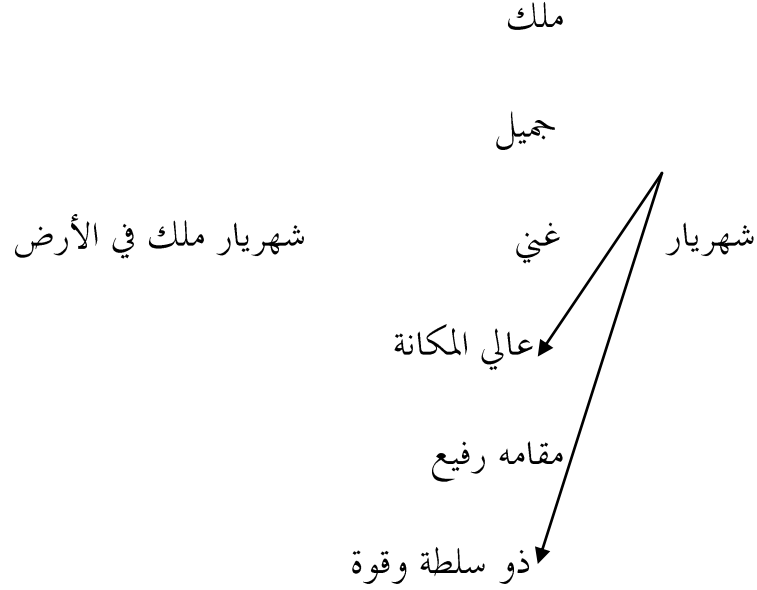
1 - ينظر لتفاصيل حكاية شهرزاد، كامل كيلاني: شهرزاد بنت الوزير، دط، دار مكتبة الأطفال، القاهرة، مصر، 2002م.

وَعَلَى أَرِيكَتِهِ تَمَدَّدَ شَهْرِيَّارٌ...»<sup>1</sup>.

مثلاً منطق التشاكل السمة البارزة التي ترسمها الفاتحة النصية بين لفظتي: البدر

وشهريار





( شكل رقم 2 يبين منطق التشاكل بين "البدر" و"شهريار" في الفاتحة النصية لقصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف" )

بناء على منطق التشاكل، فإن شهريار ملك سعيد في عالم الواقع، يماثل البدر في عليائه في فضاء الكون، ومثلما سعت النفوس الكسيرة لاستمداد القوة من البدر، باعتباره سلوة المشتاقين وأنس المتحابين، فقد تسابق الناس إلى الملوك لاستمداد القوة ورفع الضيم باعتبارهم سند المقهورين ودعم المظلومين. لكن هذا التشاكل الظاهري سرعان ما يتحول إلى تباين واضح، حيث تتحوّل الصفات ذات القيمة الإيجابية لدى شهريار إلى قيم سلبية تجاه صنف من بني جنسه. إذن هو التشاكل الذي يقود إلى التباين، ومن ذلك تنشأ العلاقة الضدية بين طرفي الحكّي شهريار وشهرزاد.

اللافت للنظر أن هذه الفاتحة النصية تحدد فضاءين للنص، فضاء سماوي يشغله القمر بهائه، وفضاء أرضي تظهر فيه صورة شهريار وهو على أريكته حيث يوحى تمدده بالترف والبذخ، وتوحى أريكته برفعة المقام وسلطة الملك، ويولد الفضاء الكوني جو الحكّي وعالم الحكاية.

إنها فاتحة نصية تغري وتغوي، يغلب عليها التصوير الحسي والتجسيد التمثيلي وهو ما يؤسس لمشهد رسم فضاءه بما يحقق سيرورة الحكيم وتناسل المشاهد، وذلك ما سنتبعه من خلال مقاطع القصيدة.

### ت / تضاريس الحكاية

يمكن تقسيم القصيدة إلى مقاطع وتأسيس هذا التقسيم على تضاريس الحكاية

### المقطع الأول: سلطة الليل

يتمثل المقطع الأول وهو يحكي حال شهر يار منتظرا شهر زاد في الأسطر الشعرية

الآتية:

« أعياه طول الانتظار..

والنوم أرخى نحوّه

كفّاً وراح

يداعب الأجنان قهراً..

فيردّها السلطان يابى

أن يلبى مكرهاً للنوم أمراً<sup>1</sup>.

ها هو شهر يار مأسور بسلطة الكلام، وعليه أن يغالب سلطة النوم التي تختار

سكون الليل، تلك النعمة التي امتنّ الله بها على عباده، قال الله تعالى: ﴿ وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ

1 - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهر يار، ص 22.

سُبَاتًا ﴿١﴾ وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا ﴿٢﴾ وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشًا ﴿٣﴾ (سورة النبأ، الآيات 9، 11، 10).

غير أن السلطان يأبي الخضوع لسلطة النوم بالإكراه، لأنه يريد أن يكون له مع الليل شأن آخر.

إن كل ما ذكر في هذا المقطع يشمل فضاء زماني هو الليل، حيث الصراع الأبدي أو الأنس السرمدي بين قوى الطبيعة المختلفة، فالليل ملاذ الخائفين وغطاء الهارين، ومهد المتحايين، وراحة المتعبين، وبهجة المتعبدين، فيه الأنس والخوف، والحذر وترقب المجهول. ترى لماذا اختار شهريار مغالبة النوم وبالتالي الليل؟ أليس النهار أرحب وأدعى لاستقبال شهرزاد؟ أم أن شهريار أراد أن يخلد للراحة ولا أنسب لذلك من الليل ولكنها الراحة التي سيماها اليقظة، ومغالبة الليل، الليل الذي تكون الهموم عادة على موعد معه، وقديما قال امرئ القيس:

« وَكَيْلِ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْحَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَتَلِي »<sup>1</sup>.

وحديثا قال آخر:

« لِي فِيكَ يَا لَيْلُ آهَاتُ أَرَدَّدُهَا أَوَّاهُ لَوْ أَجَدَّتِ الْمَحْزُونُ أَوَّاهُ

»<sup>2</sup>.

من أجل ذلك تنشأ لنا في هذا المقطع حركتان تؤسسان لصراع نفسي رهيب يعمل في كيان السلطان، قوة النوم وسلطتها وحركتها من جهة، وقوة المقاومة التي يديها شهريار تجاه قوى الطبيعة هاته، إنه مارد النوم في مقابل قوة اليقظة.

<sup>1</sup> - الزوزني، القاضي أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، تقدم عبد الرحمان المصطاوي، ط2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2004م، ص44.

<sup>2</sup> - محمود غنيم: قصيدة " وقفة على طلل "، موقع [www.gonaim.com](http://www.gonaim.com)، بتاريخ 2012/05/10.

يصور المقطع شهريار وقد استسلم كلفة لخيوط الحكى التي نسجتها حوله شهريار ولذلك يبدو وقد أعياه طول الانتظار، فقوى النوم تحاصره، تداعب أجفانه، وهو يغالب ذلك منتظرا قدوم شهريار.

وعليه فقد نجح البرنامج السردي الذي أقامته شهريار في الليالي السابقة، لكن هذا النجاح ما مدى صلاحيته للاستمرار والتفاعل من جديد؟ وذلك ما يجعلنا ندلف بوابة المقطع الثاني.

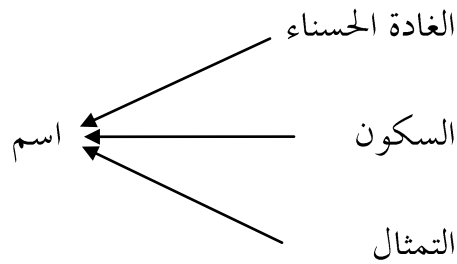
### المقطع الثاني: السكون الثائر

يتمثل هذا المقطع في الأسطر الشعرية الآتية:

« وَالْعَادَةُ الْحَسَنَاءُ تَمَثَلُ »

يُطَوِّقُهُ السُّكُونُ<sup>1</sup>.

هي شهريار إذن تدخل باب الحكاية، وقد تحولت في نظر الراوي إلى تمثال، هل هي صورة نمطية للتماثيل الحجرية أو الورقية؟ أم هو تمثال تكسوه القداسة ويجلله التاريخ بهالة تبعث الروح فيه وتمدّه بالحياة. وكل ما في هذا المقطع يحيل على السكون:



فعل المضارع يطوق وإن دلّ بمعنى الفعلية على الحركة إلا أنها حركة تقود إلى السكون.

1 - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص 22.

( شكل رقم 3 يوضح منطق السكون في المقطع الثاني من قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف" ).

هو سكون بمثابة نواة قادرة على أسر كل من يقترب من عالمها، وجعله يدور في فلكها، فعمق هذا السكون الظاهر، يحمل في طياته ثورة ستقوم بها شهرزاد، بعد أن تستجمع كل قواها الحكائية، فالليلة الثانية بعد الألف تتطلب قوة كامنة للحكي من جديد، إذ ما عساه أن يقول من روى ألف حكاية وحكاية، وهو ما يتطلب تجميع القوى وتبئير الرؤى، إنه السكون الثائر.

### المقطع الثالث: حديث الراوي وتحديد مصائر الشخصيات

تتمثل الأسطر الشعرية لهذا المقطع في:

« وعلى امتداد الصمتِ

تمتدُّ الهواجسُ والظنون

هبُّ أنها لم تستطعْ

إتمام قصتها كما وعدته شعرا

هبُّ أنها عجزتْ

وخائها فنُّ تنميق الكلام

أو أنها لم تستطعْ

إغفاله حتى ينام

هبُّ أنها ارتبكتْ لبرهة

وخيالها

نضبتْ جداوله وأمسّتْ

جَنَّةُ الْأَفْكَارِ قَفْرًا ..

أَيَحْكُمُ السُّلْطَانُ سَيْفَهُ عِنْدَهَا؟

أَيَصِيرُ خِدْرُ الْعَادَةِ الْحَسَنَاءِ قَبْرًا ..؟<sup>1</sup>.

باعتبار هذه القصيدة تتأسس على منطق الحكيم، فإن الراوي يلعب دورا مهما في عرض الأحداث وتصوير الوقائع، وعليه فالرؤية قائمة على النظر من الخلف، ومنه فالراوي راو عليم، يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات.

يقوم هذا المقطع على تساؤلات الراوي، وذلك لحصر الهواجس التي تدور في خلد شهرزاد، وعلى المصير الذي ينتظرها إن هي قصرت في ما وعدت به واعتادت عليه.

يحمل فهذا المقطع جملة مفارقات<sup>2</sup>:

الأولى: كسر نمط الحكيم، فالموروث الحكائي في ألف ليلة وليلة قائم على النثر وهو هنا يتأسس على الشعر في صورته الحدائثية - الشعر الحر - في الحكاية الثانية بعد الألف. فهل أن منطق القصيدة اقتضى ذلك؟ أم أن طبيعة الشعر المغروسة في الذهنية العربية أبت أن يستمرّ الحكيم نثرا، ليستأثر الشعر بشرف الحكاية الثانية بعد الألف، بعد أن جلب لمجراه طاقات السرد وإمكاناته.

1 - عبد الحلیم مخالفة: صحوة شهریار، ص ص 22، 23، 24.

2 - ينظر في فكرة المفارقة، خالد سليمان: المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1999م، ص ص 14، 21.



والثانية: الخوف من تراجع سلطة الكلام أمام سطوة الحسام.

والثالثة: بروز مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في هذه القصيدة بدءاً بوصف حالة الملك في المقطع الافتتاحي، وغنى النص بالحوار الداخلي، وصوت الراوي، ومصائر الشخصيات، وتنوع الفضاءات، إننا بحق أمام مشاهد تصويرية لقصة تتسم بالسرد الشعري.

#### المقطع الرابع: الحوار الداخلي

ويتكوّن من الأسطر الشعرية الآتية:

« وَمَضَتْ تُحَدِّثُ نَفْسَهَا

– خَوْفًا مِنَ السُّلْطَانِ – سِرًّا:

عَجَبًا لِأَمْرِي ..

أَجَعَلْتُ مِنْ نَسْجِ الْكَلَامِ قَوَاقِعَ

فِي جَوْفِهَا خَبَاتٌ عَمْرِي ..؟

كَيْفَ ارْتَمَتْ هَذِي الْحُرُوفُ

لِكِي تَحُولَ بِسِحْرِهَا

مَا بَيْنَ خَنْجَرِهِ وَنَحْرِي

وَتَدَافَعَتْ لِتُطِيلَ عُمْرًا

كَيْفَ اسْتَطَاعَ الْحَرْفُ أَنْ يَمْتَدَّ فَوْقَ

الْمَوْتِ وَالسِّيَافِ وَالْأَهْوَالِ جِسْرًا ..؟<sup>1</sup>.

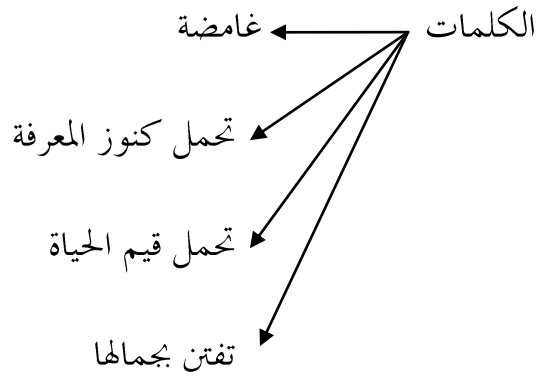
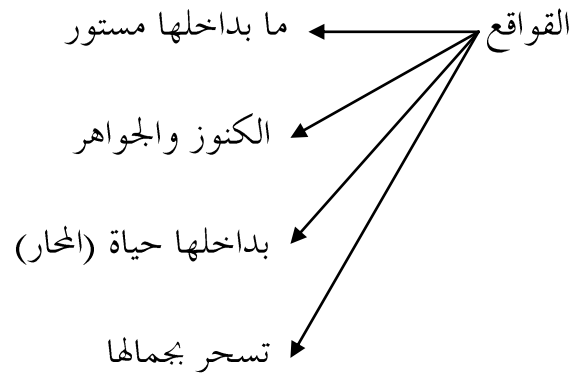
<sup>1</sup> – عبد الحليم مخالفة: صحوة شهریار، ص 24، 25.

## الفصل الثاني: مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

تبدى في هذا المقطع فتنة اللغة وتفوقها على السيف في صراعهما الأزلي وهذا المقطع قائم على الحكي داخل الحكي، أو ما يعرف بمبدأ تضمين الحكاية حيث أن الراوي يسرد على لسان شهرزاد مونولوجا دار بينها وبين نفسها يرسم فضاءه التخيلي بعوالم متقابلة، منها ما ينتمي إلى المحسوس، ومنها ما ينتمي إلى المجرد، فالقواقع مادية طبيعية تحتزن داخلها الجواهر، ولكن قواقع السارد من كلمات، جعلتها شهرزاد غاية في التجريد خصوصا وأنها اتخذت منها أصداف حماية.

يمكن أن نجري مقابلة بين دلالة القواقع والكلمات لنرى إلى أي مدى

نُجحت شهرزاد في اختيار وسائل حمايتها:



( شكل رقم 4 يوضح التقابل بين دلالات كل من "القواقع" و "الكلمات" في قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف" )

لقد اتخذت شهرزاد من الكلمات قواقع تستتر بسحرها، تحبب فيها عمرها، ليس حباً في الاحتباء وإنما طلباً للحياة. فالحروف عرائس الحياة، وإن اعتدى السيف يوماً على الحرف فقتله فقد وهب له الحياة. لكن شهرزاد لا تريد أن تُوهبَ لها الحياة، بل تريد أن تكون واهبةً للحياة لبنات جنسها، ولذلك نجدها في لحظة الخوف تعجب لأمرها، وتقيم مقابلة بين عناصر القوة الموهومة في الحرف، وعناصر القوة الماثلة في السيف.

القواقع كِلْسِيَّةٌ سهلة الكسر، تقذفها الأمواج وتلهو بها الأيدي. والسيف، الخنجر السلاح، يحمل في طياته الموت والأهوال، ولا تحاله يتحرك دائماً إلا في مهاوي النحر حيث جمع العروق واجتماع الحياة. فكيف بشهرزاد تثق بهذه القواقع الصدفية وتحتبئ فيها، وتقيم منها جسراً يمنع الموت عن النحر ويعمل على إطالة العمر . هو شك إذن له ما يبرره وهو اجس لها ما يؤيدها. ذلك أن المونولوج يتصف بالصدق عادة، لأن الذي يُحدِّثُ نفسه لا يكذب عليها، ولئن غطى الحقائق عن الآخرين فلن يستطيع كتمان الحقيقة عن نفسه التي بين جنبيه، والراوي وحده من يستطيع إعلامنا بذلك الحوار الداخلي وإعلانه لنا ليستمرّ السرد وتشكّل تضاريس الحكاية.

#### المقطع الخامس: الحكاية المؤجلة

يشمل هذا المقطع الأسطر الآتية:

« أَيْكُونُ .. لَكِنَّ .. »

صَوْتٌ سَيِّدُهَا تَهَادَى

في فضاء القصر جهراً:

يا شهرزاد .. أما وعدتني أن تُتمّي

قصة "المصباح والكنز المخبأ

في بلاد العرب" شعراً؟<sup>1</sup>.

يقطع الراوي جملة من الإمكانيات اللغوية، والتي هي تساؤلات مؤجلة دارت في ذهن شهرزاد في حديثها مع نفسها، بوضع نقطتين بعد فعل مضارع ناقص مبدوء بهمزة استفهام، وكأن نقصان الفعل مشتق من نقصان الحكاية، ونقطتي التابع فتح للخيال ليتم ما لم تقصه الحكاية . ولا يقطع ذلك الاسترسال إلا صوت شهريار، وهو يناديها، فيقف استرسال الراوي ويؤجل تخيلات السامع.

لقد اعتمد شهريار في نداءه حرف الياء ليدلّ على تعيين المنادى وقربه، وقد جاء وصف صيغة النداء هذه بالتهادي، والأصل في التهادي أنه هيئة مشي:

« قَامَ يَخْتَالُ كَالْمَسِيحِ وَيَبِيدَا يَتَهَادَى نَشْوَانٌ يَتَلُو النَّشِيدَا »<sup>2</sup>.

ولكنها نُقِلَتْ لِتُعَبِّرَ عن صوت، وفي هذا تظهر صورة الملك، وهو ينتقل مع صوته لتضفي على المشهد مهابة، وتعمق الخوف الحاصل والمعبر عنه في المقطع السابق.

إن فضاء القصر مؤثث على الرحابة والاتساع، ولذلك دعت الحالة أن يكون الصوت جهراً، ليقترّب الصوت من صفات الملوك، وليدلّ على القوة والسيطرة، وليؤكد الخوف، وليزيد من رجفة فؤاد شهرزاد.

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص ص 25، 26.

<sup>2</sup> - مفدي زكريا: اللهب المقدس، ط3، موفم للنشر، الجزائر، 2000م، ص 09.

يجيبنا هذا المقطع عن سبب تملل شهريار، وإثاره السهر على الوسن، إنه العنوان المغربي للقصة المؤجلة التي وعدته بها شهرزاد، وتركته معلقاً بأهدابها وأسيرا لغوايتها، إنها قصة "المصباح والكثر المخبأ في رمال العرب" ليس ذلك فحسب، وإنما ستكون القصة على غير العادة، لأنها ستكون بالشعر، وفي الشعر تكون اللغة ساحرة والبيان آسرا. وبالنظر إلى المكونات اللغوية لعنوان الحكاية المؤجلة، نجد لفظة المصباح تدلّ على النور والإضاءة ولفظة الكثر التي تجعل العيون تتراقص، لأنه المال الوفير بلا جهد، إلى هذا الحدّ ليس هناك ما يثير الغرابة، فكل قصصنا الخرافي قائم على البحث على الكثر سواء وجد في عالم الواقع أم لا ولذلك نسجت حوله الأساطير وكونت الحكايا والأمثال.

غير أن ما يثير الانتباه هو أن هذا المصباح والكثر مخبأ في بلاد العرب، هذه البلاد التي لم يسكنها الرومان حتى نتحدث عن كنوز مطمورة أو مصابيح مغمورة، فكل ما تحرك في رحابها لم يعد أن يكون خيمة وطللا، وذلك ما يحتم التأويل ويجعلنا نبحت عن المصباح والكثر مع شهريار إن كتب له أن تحدثه شهرزاد عن ذلك.

لكننا لن نتظر ذلك من شهرزاد بل سنحاول فك شفرة اللغة والتعرف على سرّ الكنز وطبيعة المصباح، لأن مشكلة اللغة أنها دائما شفافة وكل ما استودعته إياها فقد ذاع.

يدلّ المصباح على الإضاءة والاحتراق، وماذا تحبّي رمال العرب؟ ببساطة إنها تحبّي البترول، والذي يتعمق فيه معنى الإضاءة والاحتراق، وفعلا فقصة البترول العربي قصة غريبة عجيبة، فقد حول جزيرة العرب من بساطة الحياة وشظف العيش إلى ترف الحياة وحياة الترف، وبقدر ما جلب من النعم والرغائب، بقدر ما جرّ عليهم من الويلات والمصائب وذلك ما لم يخطر بالفعل على قلب شهريار خلال الحكايات السابقة، وبذلك فهي قصة تستحق أن تُسرد وأن يُستمع إليها.

المقطع السادس: أسطورة الواقع

يتكون هذا المقطع من الأسطر الشعرية الآتية:

« فَنَبَسَمَتْ: مَوْلَايَ .. عُدْرَا

سَأْتُمُهَا،

لَكِنِّي أَثَرْتُكَ الْيَوْمَ بِأُخْرَى

سَأَقْصُ عَنْ ذَاتِ الْعِمَادِ

عَنْ جَنَّةِ الْفِرْدَوْسِ كَيْفَ تَبَخَّرَتْ

كَيْفَ انْتَهَتْ بِجَمَالِهَا وَجَلَالِهَا

مَا بَيْنَ كُتْبَانَ الرَّمَادِ

سَأَقْصُ عَنْ غُولِ الْفَنَاءِ

وَقَوَافِلِ الشُّهَدَاءِ، عَنْ

أَسْطُورَةِ الْعَنْقَاءِ وَالْعَشْرِ الشَّدَادِ

سَأَقْصُ عَنْ جُرْحِ تَعْلَعَلٍ فِي فُؤَادِي

تُذَكِّيهِ صَالِصَةُ السَّلَاحِ

تُذَكِّيهِ أَنَاثُ الْأَسَى

تُذَكِّيهِ حَشْرَجَةُ النُّوَّاحِ

سَتَقُولُ يَا مَوْلَايَ: إِنَّ

الْكَيَّ أَشْفَى لِلْجِرَاحِ ..

فَبَايَ كَفِّ يَأْتُرِي أَكْرِي بِلَادِي؟؟

وَتَنَهَّدَتْ

أَلَقَتْ بَحْرَ شُجُونِهَا حِمَمًا وَجَمْرًا

وَتَدَقَّقَتْ عَبْرَاتِهَا لِتَشُقَّ فَوْقَ

الْوَجْنَةِ الْمَلْسَاءِ نَهْرًا

وَتَكَلَّمَتْ

وَالْحُزْنَ يُعْصِرُ قَلْبَهَا الْمَذْبُوحَ عَصْرًا:

يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ السَّعِيدُ

مَا عُدْتُ أَذْرِي كَيْفَ أَبْتَدِي الْكَلَامَ

بَلْ كَيْفَ أَدْخُلُ قِصَّتِي

وَبَايَ حَرْفٍ سَوْفَ أَفْتِخُ الْقَصِيدَ»<sup>1</sup>.

ينشأ بين هذا المقطع والمقطع الذي قبله التباين الذي يمكن توضيحه بالجدول

الآتي:

هذا المقطع ( المقطع السادس)	المقطع السابق (المقطع الخامس)
شهرزاد هي التي تتكلم.	شهريار هو الذي يتكلم.
تكلمت شهرزاد مجيبة.	تكلم شهريار أمرا.
ابتسمت قبل الكلام، وبلغت اعتذار أنشأت الخطاب.	تكلم شهريار بصوت مرتفع.
في الصوت لين.	في الصوت قوّة.
آثرته بمقدمات قصصية تمتح من التراث والأساطير	كان ينتظر قصة المصباح والكثر.

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص ص 25، 29.

(جدول رقم 5 يوضح التباين بين المقطعين الخامس والسادس من قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف").

إن جملة المؤشرات الواردة في هذا المقطع مقارنة بالذي قبله، تظهر التباين الواضح بين ما تأسس عليه المقطع السابق وهذا المقطع، وهو تفجير ذاتي لسلطة الحكيم التي أرساها السكون السابق، وأسس لها التباين اللاحق، ولذلك كانت تقنية الحكيم قائمة على التشويق والإغراء، لصرف شهريرار عن القصة التي كان ينتظرها، وإقناعه بالحكاية الجديدة التي أسست لها أسطوريا وعرضتها بقلب حكايات غلبت عليه لغة الاستعطاف، وبذلك تتغلب من جديد فتنة القول على سلطة الغضب والسيف.

نلمس لغة الاستعطاف من خلال البنى اللغوية التي تحمل في طياتها أبعادا نفسية وتأثيرية، ورسائل تواصلية منها ما وظيفته انتباهية، ومنها ما وظيفته تأثيرية، ومنها ما وظيفته مرجعية. وذلك يجعل شهريرار ينصرف عن القصة التي كان ينتظرها، ويتقبل في ارتياح وبتفاعل القصة التي تريد أن تقصها له.

يتغلب من جديد سلطان الكلام من خلال ألفاظ النداء وعبارات التودد "يا أيها الملك السعيد"، "يا صاحب الرأي السديد"، ومع ذلك نلمس أسلوب الاستدارة وتهدئة الحوار لتجميع خيوط الحكيم والتأثير على المتلقي، بما يشبه التنويم المغناطيسي. لكنه تنويم ليس بمجالات مغناطيسية، ولكنه بالحروف وسحرها البياني، لأن إيهام المتلقي بنوع من الحيرة لدى المرسل يؤسس لفعل تشاركي.

هي شهرزاد إذن تفتتح عالم الحكاية بإدخال ذاتها في الحكاية (كنا)، وتبدأ بالإخبار عن طبيعة الوطن الذي تنتمي إليه، وتستغرق في وصف أشياء الجميلة، فينخرط



شهريار ومن ورائه السامع أو القارئ في الإعجاب بهذا الوطن وسحره، ويتمنى أن تنقله الأقدام إليه مثلما نقلت العبارة الشعرية الوصفية الوطن إلى العين.

### المقطع السابع: عالم الحكاية

الأسطر الشعرية لهذا المقطع تفتتح بقول الشاعر على لسان شهرزاد:

« كُنَّا،

وَكَانَ الْحُبُّ فِي وَطَنِي

يَسِيلُ جَدَاوِلًا

يَمْتَدُّ فِي أَعْمَاقِنَا نَبْعًا وَظِلًّا ..

تَتَفَتَّحُ الْأَحْلَامُ حَوْلَهُ نَرْجِسًا

عَطِرًا وَنَسْرِينًا وَقُلًّا ..

يَتَوَرَّدُ الْأَمَلُ الْجَمِيلُ

عَلَى شِفَاهِ صِغَارِنَا

يَسْتَلُّ مِنْ أَرْوَاحِنَا يَأْسًا وَغَمًّا ..»<sup>1</sup>.

تنقل شهرزاد الحكاية من الوصف إلى السؤال لإثارة الانتباه إلى ما يمكن أن يكون أصاب هذا الوطن، وهل ينفع الحكي ويغني السؤال إذا حلّ المكروه.

« مَنْ كَانَ يُؤْمِنُ أَوْ يَرَى

فِي زَرْعِ نَارِ الْحَقْدِ حَلًّا ..

1 - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص ص 29، 30.

مَنْ كَانَ يَعْرِفُ لِحْنَهُ الْمَشْوُومَ

فِي أَفْرَاحِنَا

مَنْ كَانَ يَسْعَى كَيْ يَرَى

وَطَنِي مُدَاسَ الْعَرِضِ مَصْلُوبًا مُذَلًّا..

" مَنْ كَانَ .. ؟ " مَا عَادَتْ تُفِيدُ<sup>1</sup> .

حتى لا تترك شهرزاد شهريار في حيرة كبيرة، بعد أن استدرجته بالأسئلة المثيرة.

تبدأ بالإجابة في إخبار جديد، يتتبع حيثيات ما أصاب الوطن وأشياءه الجميلة.

« يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ السَّعِيدُ

فَالْحُبُّ أَخْرَسَهُ الرَّدَى

وَالزَّهْرُ فَارَقَهُ التَّدَى

وَالرَّوْضُ غَطَّاهُ الْجَلِيدُ

وَطَنِي تَقَاسَمَهُ بِنُوهُ

فَذَبَّحُوهُ مِنَ الْوَرِيدِ إِلَى الْوَرِيدِ

بَاعُوهُ نَفْطًا، سِلْعَةً،

خَبْرًا مُثِيرًا، مَشْهَدًا

مِنْ فِلْمِ رُغْبٍ، حِصَّةً،

سَبَقًا صَحَافِيًّا، مَقَالًا مُغْرِيًّا ..

عَرَضُوهُ جَارِيَةً تَكُونُ

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص ص 30، 31 .

لِمَنْ يُضَاعِفُ سِعْرَهَا

وَلِمَنْ يَزِيدُ. <sup>1</sup>

وبعدما عرضت تفاصيل الحكاية، تدخل التمني عساه يُخفف من تأزم الحكمي ويعطي فرصة للتأمل في ما سبق ذكره:

« لَوْ كَانَ فِي الْوَطَنِ الْمُدْبِحِ عُصْبَةٌ

قَالَتْ لِمَنْ بَاغُوهُ: كَلَّا ..

لَوْ أَنَّ حَبَّهْمُ تَصَدَّى

جَهْرَةً لِلشَّامِتِينَ ..

لَوْ أَنَّهُ فِي سَاعَةِ الْعُسْرِى تَجَلَّى ..

لَوْ أَنَّنَا

لَمْ نُلقِ الْوَا حِ الْوَصَايَا

لَوْ لَمْ نَحْنُ حُلْمَ الشَّهِيدِ

لَوْ كَانَ فِي الْوَطَنِ الْمُكْبَلِ قُوَّةٌ

لَوْ أَنَّهُ آوَى إِلَى رُكْنٍ شَدِيدٍ <sup>2</sup>

وبعدما منحت شهرزاد شهريار فرصة للتأمل، تستفيق من هواجس الحلم لديها (حلم التمني) وكأن شهريار يسألها: ما جريرة وطنك؟ ما خطيئته؟

فتسارع للإجابة:

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص ص 31، 32.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص ص 32، 33 .

« يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ السَّعِيدُ ..

وطني جَرِيْمَتُهُ الْجَمَالُ

وطني خَطِيئَتُهُ الطَّهَارَةُ

وَسَطُ عُشَّاقِ الْخَنَا وَالْإِنْجِلَالِ

وطني جَرِيْرَتُهُ التَّفَرُّدُ وَالتَّمَرُّدُ

حِينَ ذَلَّ الْكُلُّ وَأَنْعَدَمَ الرَّجَالُ

لَوْ لَمْ تُرَقْ

تِلْكَ الدَّمَاءُ عَلَيَّ الدَّمَاءُ

وَلَمْ تَسِلْ فِي الْأَرْضِ بَحْرًا

لَوْ لَمْ يَمُتْ .. لَوْ لَمْ تَمُتْ ..»<sup>1</sup>.

إنه الحكيم الذي تتخلله الصيغ التعبيرية التي تتناوب بين الخبر والإنشاء، و يعمل على تكثيف التصوير، بما يأسر المتلقي ويصبح وكأنه أما مشهد تصويري، انساق شهريار ومعه المتلقي إلى عوالم القصيدة، في سردية قوامها الشعر، دون أي رفض أو مقاومة عرضها الراوي في شكل لوحات على ألسنة الشخصيات في تقديم عوالم الحكاية.

المقطع الثامن: استمرار الحكيم

تتمثل الأسطر الشعرية لهذا المقطع في قول الشاعر:

« وَاللَّيْلَةُ الْكُبْرَى انْقَضَتْ

ثُمَّ انْقَضَى مِنْ بَعْدِهَا

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص ص 33، 34.

سَبْعُونَ شَهْرًا ..

وَالْعَادَةُ الْحَسَنَاءُ لَزَالَتْ تُصَوِّرُ

حِدَّةَ الْمَأْسَاءِ شِعْرًا. <sup>1</sup>

كنا ننتظر نهاية الحكاية، لكن الذي حدث هو انقضاء الليلة التي وصفتها بالكبرى ولم تتم تفاصيل الحكاية، ليس ذلك فقط بل انقضى وراءها سبعون شهرا، وما زالت شهرزاد تحكي قصة وطنها شعرا، وشهريار مأسور بالحكي مندهش للمشهد.

تلك هي البنية السطحية القائمة في عالم ملفوظات السرد، أما البنية العميقة الثاوية في هذه القصيدة، فهي استمرار الأزمة التي تصور شهرزاد بعض تفاصيلها، وذلك ما يغذي جذوة الحكي عندها.

الخاتمة النصية:

وتشمل الأسطر الآتية:

« لَا الْفَجْرُ أُدْرِكُ شَهْرَزَادَ

وَلَا بِلَادِي أُدْرِكْتُ

بَعْدَ اللَّيَالِي الْأَلْفِ فَجْرًا » <sup>2</sup>.

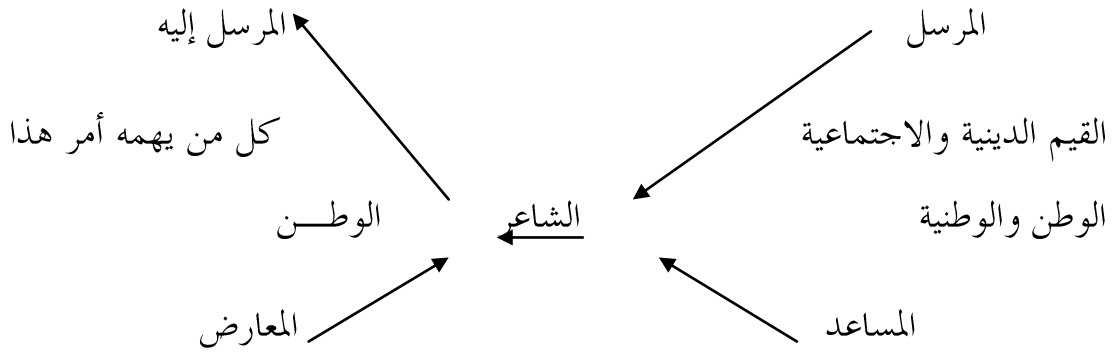
يسدل الستار على خاتمة نصية، لمشهد مفتوح لعالم الحكاية الذي أسست له شهرزاد، وسلبت بغواية الحرف سطوة شهريار وسلطة السيف، لتقيم تشاكلا حكايا بين الواقع الذي تصور شهرزاد تفاصيله، وقد غاب الفجر المعتاد وتأخر كثيرا عن مواعده مثلما استمرت الأزمة وطالت على ما هو معتاد.

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص ص 34، 35.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 35.

يمكن بيان معالم الحكاية في قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف" بتطبيق النموذج العملي لـ "قريماس" في الخطاطة السردية الآتية:

ث / الخطاطة السردية التي تمثل معالم الحكاية



جمال الوطن، خيراته، أهله الطيبون  
عشاق الحنا والانحلال، تناحر الأبناء وتقاتلهم  
عصبة الخير  
عصابة الشر، أقطاب الفتنة، جمهور الشامتين

(الشكل رقم 6 يبين الخطاطة السردية لمعالم الحكاية في قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف")

إن ما يعمق فعل الحكيم، ويحقق تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري الجزائري المعاصر، هو هذا التصوير المتكامل للحكاية، بقلب شعري، فيه اشتغال على العبارة التركيبية والصورة الشعرية، بما يسمح بتطبيق النموذج العملي، وكأننا أمام نص سردي لولا الإيقاع الشعري وكثافة الصورة والمشهدية.

ثانيا: البناء الدرامي في القصيدة متداخلة الأجناس

## الفصل الثاني: مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

اتجه الشعر الجزائري المعاصر ذو الطابع السردى إلى استلهام العناصر البنائية للأجناس الأدبية المجاورة، وإلى استثمار طاقاتها التعبيرية، مما أكسب النص الشعري صفة "تداخل الأجناس الأدبية".

إن التفاعل بين المكونات البنائية المختلفة في النص الشعري السردى جعل هذا النص ينحُو إلى الدرامية<sup>1</sup>. وتصبح بدورها مظهرا من مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري.

يتعلق "البناء الدرامي" أساسا بالمرح وما في عالمه العجيب من "فضاء" و "صراع" و"تأزم". وقد نقل الشاعر المعاصر تلك القضايا وألبسها عباءة الشعر، فكان البناء الدرامي مظهرا لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري المعاصر. إذ عمل الشاعر على «تجسيد أبعاد رؤيوية في صورة أشخاص تتصارع وتتجاوز، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة وتبرز دراميتها»<sup>2</sup>، وذلك ما ينقل النص الشعري من مجال نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية.

تتكون البنية السردية للقصيدة القائمة على الحكى من جملة عناصر بنائية، استقتها من أجناس أدبية مجاورة؛ من رواية ومسرح وسينما. وتمثل هذه العناصر أساسا في: الحدث، والحوار، والفضاء، والشخصيات، والزمان، وينتج عن التفاعل بين مختلف هذه العناصر، ما يعرف بالبناء الدرامي للقصيدة متداخلة الأجناس الأدبية.

إن "البناء الدرامي" لا يتحقق إلا من خلال التفاعل بين تلك العناصر والعلاقات التي تنشأ بينها وبين غيرها من مكونات نصية وسياقية، إذ إن ما يميز الدراما هو «قدرتها

<sup>1</sup> - ينظر، علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2009م، ص ص 15، 21.

<sup>2</sup> - علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ص 194، 195.

الماثلة في التقنيات المختلفة»<sup>1</sup>، مما يزيد من إمكانات النص الشعري التعبيرية والتصويرية.

كل ذلك يجعلنا نتساءل: ما الدراما؟ وما هي تمظهراتها في النص الشعري؟

تعني الدراما «الفعل والحركة والصراع»<sup>2</sup>، وذلك ما يولد التأثير على المتلقي ويجعل منطق التأزم الواقع في النص الشعري مصورا لحالات نفسية أو اجتماعية أو سلوكية قد يكون لها "معادل موضوعي" في الواقع، وبالتالي مثلما تمارس المسرحية الدرامية التطهير تمارس القصيدة ذات البناء الدرامي التأثير، بما استلهمته من عناصر بنائية لأجناس أدبية أخرى.

إن استلهام النص الشعري لعناصر البناء الدرامي من المسرح أساسا، هو في الأصل استرجاع لإرث تاريخي، فالمسرح بدأ شعرا.

يعتمد البناء الدرامي للقصيدة السردية أساسا على «تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة نتيجة غلبة التوتر والحوارية فيه»<sup>3</sup>، إضافة إلى الدور الذي يلعبه كل من الفضاء والزمان، إذ الفضاء «لب الدراما»<sup>4</sup>، بينما الزمان مداها الوجودي. بناء على ذلك كيف تجسد البناء الدرامي في قصيدة "شيء من سيرة الطفل المشاغب" لـ "عز الدين ميهوبي"؟

تعتبر قصيدة "شيء من سيرة الطفل المشاغب" لـ "عز الدين ميهوبي" نموذجا لنص شعري جزائري معاصر يغلب عليه البناء الدرامي، من خلال الحدث المأساوي الذي

<sup>1</sup> - علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، ص 22.

<sup>2</sup> - أحمد الجوة: بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، ضمن تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 2008م، المجلد 1، ص 70.

<sup>3</sup> - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995م، ص 35.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص 85.



يصور تفاصيله، ومن خلال القدرة الفنية عند نقل النص من الواقع الإنساني إلى الواقع النصّي.

تستمدّ قصيدة "شيء من سيرة الطفل المشاغب" دراميتها من بعدها الإنساني، إذ تصور مصير الطفل الذي هزّت وفاته العالم، إنه محمد الدرّة، الذي لم يعد يرمز لشخص محمد الدرّة فحسب، بل صار علماً لمأساة اسمها الوجود الفلسطيني في ظل الاحتلال الإسرائيلي، ومن خلال ذلك مأساة الوجود الإنساني في ظل الهيمنة والاعتداء.

تبدأ القصة بحوار هادئ بين الطفل وأبيه، زمانه الليلة السابقة للحدث المأسوي وفضاؤه بيت الوالد وأحلام الطفولة، حيث يترجى الطفل أباه في أن يأخذه إلى السوق فغداً يوم راحة، أمل الأطفال في التسوق، وشراء الحلوى، والألعاب، والكراريس ووصايا الأم حول ما قد يغفل عنه الوالد. كل ذلك أسرّ به الابن إلى أبيه ليلاً، وبعد أن انتزع الابن من أبيه وعدا بالذهاب، يخلد إلى النوم.

« أَبِي خُذْنِي غَدًا لِلسُّوقِ

إِنَّ غَدًا لَنَا رَاحَةً

وَإِنِّي أَعْشَقُ الحُلُوى

وَلَيْسَ لَدَيَّ مَا يَكْفِي مِنَ الأَلْعَابِ

فِي السَّاحَةِ

وَلَيْسَ لَدَيَّ كُرَّاسُ الأَنَاشِيدِ ..

وَلَيْسَ لَدَيَّ قَدَّاحَةٌ

وَأُمِّي تَبْتَغِي " شَالَا " وَمِرْآةً ..

وُفَّاحَةٌ

سَنَذْهَبُ يَا بُنَيَّ لِلسُّوقِ

نَمْ .. عَيْنَاكَ مُخْمَرَةٌ

.. «<sup>1</sup>.

إنه مشهد هادئ ينطلق منه البناء الدرامي لهذا النص، حتى يهيب القارئ ويجعله يتعرف على فضاء الحكيم، وينسج حميمية معه، تفرض عليه أن يسأل هل حقق الطفل حلمه القريب أم أن الحلم سيتحوّل إلى فاجعة؟

يأتي دور السارد (الراوي) ليقص حكاية الطفل محمد درة، ويصوّر بالكلمات مأساته في بناء درامي، يجعل المشاهد وكأنها ماثلة للعيان. ويزداد الصراع حدّة والمواقف توترا، كلما تكاثرت خيوط البناء، واقتربنا من العقدة، التي فجّرت الموقف وحوّلت الحدث من أن يكون موتا عاديا إلى موت مفعم بروح الثورة والشهادة والخلود.

ها هو محمد الدرة، الذي كان يُنتظر منه أن يغرق في حلم طفولي، يواصل فيه ما هجس به في قرارة نفسه أياما، وصرّح به لأبيه، يتحوّل حلمه إلى مشاهد، تختلط فيها رؤيا الفتية في سجن يوسف، حيث الطير تأكل الخبز من فوق رأس أحدهما، وسفر ذي القرنين إلى تخوم الشمس وأطفال الحجارة وضغط الاحتلال.

« وَنَامَ مُحَمَّدٌ الدُّرَّةَ

وَلَمْ يَحْلُمْ بِكُرَّاسِ الْأَنْشِيدِ

وَلَا بِالسَّالِ وَالْمِرْآةِ وَالْحَلْوَى

وَلَا تُفَّاحَةَ الْعِيدِ

<sup>1</sup> - عز الدين ميهوبي: عناقيد لميلاد الفجر، دط، منشورات أصالة، الجزائر، 2003م، ص 3.

رَأَى طَيْرًا تُخَصِّبُ رِيشَهُ الحِنَاءُ

يَكْبُرُ فِي المَدَى زَعْتَرُ

وَأَبْصَرَ فِي تُخُومِ الشَّمْسِ دَالِيَةً

مِنَ التَّارِجِ وَالْعَنْبَرِ

وَأَطْفَالًا عَلَى أَسْوَارِ "رَامَ اللهُ"

وَفِي بَوَابَةِ الأَقْصَى ..

وَحَلَفَ حَدَائِقِ التَّلِّهِ

بِأَيْدِيهِمْ وَرُودُ الصَّبْرِ ..

قُمْصَانُ

وَمِقْلَاغُ ..

وَبَعْضُ حِجَارَةِ الإِسْفَلْتِ مُبْتَلَهُ»<sup>1</sup>.

تنمو معالم هذه المأساة الدرامية وذلك بتصوير فضاءات الحكي المتوهمة أو الواقعية حيث لا يخلو أي مشهد شعري من مفارقة تصويرية تزيد من حدة التوتر فالأطفال الذين كان من المفترض أن يمسكوا بأيديهم الأقلام والدفاتر، إذا بهم يمسكون الحجارة والمقاليع والأحلام التي يتوقع منها الإغراق في عالم الطفولة البريء إذ بها توغل في حيثيات الواقع الفلسطيني الذي صنعه الكبار، ولم يتركوا فيه فسحة أمل للصغار.

ويواصل الراوي سرد ما رآه محمد الدرّة في حلمه:

<sup>1</sup> - عز الدين ميهوبي: عنقايد لميلاد الفجر، ص ص 3، 4.

« رَأَى الْأَطْفَالَ ..

هَلْ يَدْرُونَ أَنَّ الْأَرْضَ مُحْتَلَّةٌ

وَلَمْ يَكُ بَيْنَهُمْ ..

يَبْكِي

فَيَسْمَعُ صَوْتَ وَالِدِهِ

مُحَمَّدًا إِنَّهُ الْوَقْتُ ..

أَبِي كَانُوا هُنَا وَأَنَا بَعِيدًا عَنْهُمْ كُنْتُ ..<sup>1</sup>»

يبرز في هذا المقطع تعدد الأصوات كملمح للبناء الدرامي، فالسارد يسأل في حيرة على مدى إدراك الأطفال لِكُنْهِ الاحتلال، ومحمد الدرّة يسمع صوت والده، الآتي من عالم اليقظة، والمركوز في ذاكرته، بأن يتعد دائما عن كل ما يُمْتُّ للاحتلال بصلة من جنود ومستوطنين، ومدافع ومجنزرات، إنه التوتر المتصاعد مع نمو الأحداث وسيرورة الحكوي.

يبدأ الحوار داخل الحلم، بين والد هدّته السنون، وفقد من الأبناء الكثير، وبين ابن غرس فيه فقد الآخرين فلسفة جديدة للحياة، تمتد فيه تداعيات أفكار الفتى، ويكتفي الوالد بفعل أمر قد ينتظر منه الاستجابة الفورية، لكنها الأحلام لها أحكامها الخاصة.

« دَعِ الْأَحْلَامَ ..

لَا يَا أَبِي .. مِنَ الْأَحْلَامِ قَدْ جِئْتُ

أَمَّا عَلَّمْتَنِي يَوْمًا

<sup>1</sup> - عز الدين ميهوبي: عنقايد لميلاد الفجر، ص 4.

إِذَا لَمْ تَكْبُرِ الْأَقْمَارُ ..

يَقْتُلُ ضَوْءَهَا الصَّمْتُ ..

أَمَا عَلَّمْتَنِي أَنِّي

إِذَا لَمْ أُرْعَ ذَاكَرَتِي ..

يُعَشِّشُ فِي دَمِي الْمَوْتُ

أَبِي مَا أَضَيَّقَ الشَّارِعَ

وَمَا أَوْسَعَ أَحْلَامِي»<sup>1</sup>.

إنه حوار يزيد في حدّة التوتر النفسي بين الوالد الذي غرس القيم الأصيلة في نفس ولده، وها هو الابن يذكره بما عندما يشفق الوالد عليه ويأمره بالابتعاد عن المواجهة حفظاً لحياته. ولكن الابن تعلم درس الحياة، فصار الواقع يضيق بأحلامه. وأيقن أن حفظ الذاكرة سبباً لبقائه، وأن حقائق الغد لن تكون إلا تجسيدا لأحلام اليوم.

يتواصل الحلم، ويواصل السارد ذكر حيثيات الحوار. يتخيل الطفل نفسه وقد ذهب إلى السوق، وبدأ يشير على الوالد بالأشياء التي يشتريها، وبالمعالم التي يعرفها والأب يتابع ما يقول الطفل، ويعتصر أسى وحسرة لأن الاحتلال لم يترك له فرصة شغل ليقنات، ما بالك بتلبية تلك الحاجات.

«أَبِي انظُرْ إِلَى الْجَامِعِ ..

إِلَى ظِلِّي ..

يَمِيلُ كَعَقْرَبِ السَّاعَةِ ..

<sup>1</sup> - عز الدين ميهوبي: عنقايد لميلاد الفجر، ص5.

هُنَا قَدْ صَارَ قُدَّامِي ..

أَبِي انْظُرْ ..

هُنَالِكَ خَلْفَ بَابِ السُّوقِ حَائُوتٌ ..

وَفِي الْحَائُوتِ شَالَاتٌ وَأَلْبِسَةُ نَسَائِيهِ

سَأَخْتَارُ لِأُمِّي شَالَهَا الْوَرْدِيَّ ..

أَوْصَتْنِي بِأَنْ أَخْتَارَ هَذَا اللَّوْنَ ..

يَصْلُحُ فِي الزِّيَارَاتِ الْمَسَائِيهِ

لِمَاذَا تُحِبُّهُ أُمِّي .. وَمَا دَخَلِي أَنَا؟

فَأَنَا أَحِبُّ "سَلَا حِفَّ النَّيْنَجَا"

أَبِي هَلْ أَشْتَرِي عِلْكَ ..

وَأَقْرَاطًا مِنَ الْجَوْهَرِ ..

وَابْرِيْقًا مِنَ الْمَرْمَرِ

وَأَسْوَرَةَ نُحَاسِيهِ»<sup>1</sup>.

إنما ذات طفل بريئة في واقع بائس، أصبحت فيه أشياء الحياة البسيطة، من شال وعلك وأقراط وإبريق مطمحا وأمنية. وتزداد حركية الإبداع حيوية، ويزداد الصراع توترا ويزداد البناء الدرامي إحكاما، مما يفجر صبر الأب، فيصرخ في وجه الابن أن كفى أمنية فليس كل الأطفال من حقهم الأماني، بل إنني المقتول أو أنت ولا الأحلام تنجيننا، ولا العالم المنحمر ينقذنا، هذا قدرنا في أرضنا.

<sup>1</sup> - عز الدين ميهوبي: عناقيد لميلاد الفجر، ص ص 5، 6.

« كَفَى يَا ابْنِي ..

فَقَدْ أَتَعَبْتَنِي يَا ابْنِي

وَتَعْرِفُ أَنَّنِي عَاطِلٌ

رَغِيفٌ مِنْ عَجِينِ الْمُرِّ

يَطْلَعُ فِي يَدِي الْيُمْنَى

وَحَلَفَ الْبَابِ سَفَاحٌ

وَمُسْتَوْطَنَةٌ تُبْنَى

فَاحْلُمْكَ يَا بُنَيَّ بَاطِلٌ

وَتَعْلَمُ أَنَّنِي الْمَقْتُولُ

فِي أَرْضِي

مَنْ الْقَاتِلُ؟

أَلَيْسَ الْعَالَمُ الْمَخْمُورُ يَا وَلَدِي هُوَ الْقَاتِلُ؟<sup>1</sup>

بعد أن أيقن الوالد من تخلي العالم عنه، يتجه إلى ذاته، يكشف عن أسرارها ويعبر عن قوة صبرها واصطبارها، وعناصر القوة التي تمتد جذورها إلى مكونات الأرض وخبايا التراث، ومعالم الدين، وحجارة المقاومة. في تحد واضح للواقع المفروض والمرفوض، وبين الفرض والرفض يتقدم الصراع، وتزداد الألفة مع الوطن. في نهاية حلم أفاض السارد في ذكر تفاصيله، وكان مجالاً لبناء درامي محكم، بما فيه من شخصيات وحوار وصراع وأحداث وحركة وفضاء، ليسدل الستار على الأب معلنا التحدي معتبرا بشائر النصر لا تحملها إلا أمطار الغضب.

<sup>1</sup> - عز الدين ميهوبي: عنقايد لميلاد الفجر، ص6.

« وَأَبْقَى وَاقِفًا وَحَدِي  
وَلَيْسَ مَعِيَ سِوَى حَجْرِي  
سِوَى رُوحِي الَّتِي انْشَطَرَتْ ..  
إِلَى وَطَنَيْنِ فِي الْمَنَى ..  
وَمِثْلَتَيْنِ فِي حَيْفَا  
وَلَيْسَ مَعِيَ سِوَى سَفْرِي  
وَأَنْتَ وَغَابَةَ الزَّيْتُونِ ..  
وَالزَّجَلَ الْفِلِسْطِينِي ..  
وَالآتِينَ فِي أَثْرِي ..  
يَدِي أُسْطُورَةُ الدُّنْيَا  
تُلامِسُ فِي الْمَدَى قَمْرِي  
وَتَجْدِلُ مِنْ دَمِي وَطَنًا  
يُنَجِّبِي فِي دَمِي قَدْرِي ..  
وَتَعْلَمُ أَنَّي يَا ابْنِي  
كَكُلِّ اللَّاجِئِينَ أَرَى ..  
شُمُوسَ الصَّخْرِ فِي مَطْرِي »<sup>1</sup>.

وهكذا، ينتهي المقطع الطويل الأول من "شيء من سيرة الطفل المشاغب"، والذي  
عنونه بأول الشغب، والشغب عادة ما يكون المجال الأرحب للفعل والحركة والصراع

<sup>1</sup> - عز الدين ميهوبي: عناقيد لميلاد الفجر، ص 6، 7.



## الفصل الثاني: مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

وما يتولّد عن ذلك من توتر في علاقة الشخصيات ببعضها وعلاقتها بالفضاء المحيط بها. وكل ذلك تجسيد للبناء الدرامي الذي يمثل ملمحا بارزا لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري. غير أن البناء الدرامي لهذا المقطع من القصيدة شغل فيه الحلم حيزا معتبرا. وتعددت فضاءات الحكيم بين واقعي ومتخيل، ونما فيه الحوار، وتعددت الأصوات مع التكتيف اللغوي، والضغط السردي، بما يعطي البناء الدرامي في النص الشعري خصوصية تجعله مختلفا عن نظيره في المسرح. إذ البناء الدرامي في المسرح أشد واقعية لشروط التمثيل وطبيعة الفضاءات والمشاهد، التي يتطلب الموقف حضورها على خشبة المسرح، بينما المشاهد في الشعر تخيلية تعتمد الوصف والتصوير.

ما إن ينتهي المقطع الأول حيث أحلام الطفل وكوايس الحلم، وواقع الوالد ومآسيه حتى يفتح الشاعر مقطعا جديدا سماه "آخر الشغب"؛ حيث يستهل هذا المقطع التصويري بوصف حالة الطفل مع والده وهما في الطريق إلى السوق، ليتحقق وعد الأب وأمنية الطفل. ويبدأ القلق يساور الفتى، فقد مرّ الكثير من الوقت، ولم يفتح الطريق، ولم ينجل غمام الرصاص، والأب العارف بطبيعة الاحتلال يهدئ من روعه أن مهلا بني فالتقدم ليس مأمون المخاطر والتراجع كذلك، لأن الأحداث بدأت في التأزم منذ وضع الطفل قدميه على الطريق، فالرصاص ينهمر من كل جانب، والطفل يتحاور مع أبيه بحثا عن مخرج وسط الرصاص. ويزداد التوتر وخفقان القلب، حتى تصبح الحوارات ناقصة والنفوس منفعة والمشاهد كلها تنذر بحدوث خطب جسيم، لا أحد يدري طبيعته وضحاياه بالضبط، إلا أن علامات دالة أرسلها الشاعر في معرض تصويره للمشاهد توحى بذلك كسيارة الإسعاف المسرعة، والرصاص المتساقط.

« الصَّمْتُ تَأْكُلُهُ الْخُطَى.. »

وَمُحَمَّدٌ يَمْشِي عَلَى الْجَمْرِ النَّدِيِّ

أَبْتَاهُ مَرَّتْ سَاعَتَانِ ..

مَتَى نَعُودُ لِبَيْتِنَا ؟

مَهْلًا بُنَيَّ ..

صَوْتُ الرَّصَاصِ مِنَ الْجَنُوبِ

مِنَ الشَّمَالِ

مِنَ الْجِهَاتِ الْأَرْبَعَةِ

مِنْ أَيْنَ نَذْهَبُ يَا أَبِي؟

مَهْلًا بُنَيَّ ..

سَيَّارَةُ الْإِسْعَافِ مَرَّتْ مُسْرِعَهُ

دَرَبُ الشَّهَادَةِ مُسْرِعَهُ

فِي الْإِنْتِفَاضَةِ .. يَا أَبِي ..

مَا كُنْتُ أَقْصِدُ ..

يَا أَبِي .. بَلْ كُنْتُ تَقْصِدُ

لَسْتُ أَقْصِدُ ..<sup>1</sup>»

تتغير أمنية الطفل وحاله، وفجأة يتحول من الهلع إلى السؤال عن الأطفال الذين يُصَوَّبُ نحوهم كل هذا الوابل من الرصاص. و يبدأ حوار جديد بين والد مهزوز الكيان وطفل منفطر الجنان، ليقترب الموقف من التأزم النهائي حيث يبلغ البناء الدرامي مداه الإبداعي، وتقترب خيوط القصة من بؤرة التوتر الحارقة.

« فَلْيَكُنْ خُذْنِي إِذَنْ نَحْوَ الشَّوَارِعِ كَمَا أَرَى الْأَطْفَالَ .. خُذْنِي يَا أَبِي ..

1 - عز الدين ميهوبي: عنقايد لميلاد الفجر، ص ص 7، 8.

خَطَرٌ عَلَيْنَا إِنْ ذَهَبْنَا..

قُلْتَ لِي بِالْأَمْسِ .. أَطْفَالُ الْحِجَارَةِ لَنْ يَمُوتُوا ..

طَبَعًا بَنِي .. لَنْ يَسْرِقُوا مِنْهُمْ بِطَوْلَتِهِمْ

وَلَنْ يَقْوَى عَلَى دَمِهِمْ سَكُوتٌ.

خُذْنِي إِذَنْ ..

أَسْكُتُ .. فَلَيْسَ أَمَامَنَا إِلَّا الرَّجُوعُ

وَالْإِتِّفَاضَةُ يَا أَبِي

لَا وَقْتَ .. أَسْرِعْ»<sup>1</sup>.

يقتنع الأب من ضرورة الرجوع وعدم جدوى التقدم، ويصبح في صراع مع الوقت فكل ثانية مهد لميلاد آلاف الرصاصات الموجهة نحوهما، ونحو الجموع التي تضيق بها الشوارع.

في مأساة عنوانها حجر في مواجهة رصاصات، يسأل الطفل أباه في مشهد درامي:

« أَيْنَ نَذْهَبُ يَا أَبِي

دَعْنِي أَفْكَرُ .. فَالشَّوَارِعُ لَمْ تَعُدْ تَسَعُ الْجُمُوعَ

مِنْ هُنَا ..

صَوْتُ الرَّصَاصِ ..

وَمِنْ هُنَا ؟

أَيْضًا رَصَاصٌ ..

1 - عز الدين ميهوبي: عناقيد لميلاد الفجر، ص 8.

لَمْ يَبْقَ غَيْرَ الشَّارِعِ الْمَسْدُودِ بِالْمِتْرَاسِ نَعْبْرُهُ ..<sup>1</sup>»

إنه الخيار الصعب، التحرك في فضاء خائق، تم تصويره ببعثرة الأسطر الشعرية كما ينتشر الرصاص تماما، شخصياته الطفل وأباه يقتحمان الأهوال، وتفضيته متراس إسمنتي وحواجز وجنود ورصاص. ويبدأ الضعف يتسلل إلى الطفل، ولكن عزيمة الأب في قمتها رغم التوتر النفسي العنيف الذي يعيشه. و يبلغ التأزم في البناء الدرامي مداه ويحتمي الابن بأبيه ويحاولان الاحتماء بالواقية الإسمنتية، ولكن الرصاص يسرق الطفل من بين يدي أبيه، في مشهد أحكم الشاعر نسج تفاصيله، وكأنه مشهد تصويري يشاهده القارئ.

« أَبِي أَنْظِرْ هُنَاكَ جُنُودَهُمْ ..

هَيَّا اقْتَرِبْ مِنِّي ..

أَبِي .. هُمْ يَنْظُرُونَ، يُصَوِّبُونَ الْأَسْلِحَةَ

لا .. لا تَخَفْ .. فَهُنَاكَ وَاقِيَةٌ مِنَ الْإِسْمَنْتِ

هَلْ يَكْفِي الْجِدَارُ؟

لا حَلَّ يَا ابْنِي .. لَيْتَ عِنْدِي أَجْنَحَهُ

هُمُ يُطْلِقُونَ النَّارَ نَحْوِي ..

لا تَخَفْ إِنِّي مَعَكَ

مَهْلًا بُنِي ..

إِنِّي أَنْزِفُ مِنْ كُلِّ الْجِهَاتِ

يَا وَحُوشِ

أَوْقِفُوا النَّارَ فَإِنَّ الطِّفْلَ مَاتَ<sup>1</sup>»

<sup>1</sup> - عز الدين ميهوبي: عنقايد لميلاد الفجر، ص 9.

هي فجيعة والد يفقد فلذة كبده بين ناظريه، ولكن لحظة الموت دائما ميلاد للحقائق، وقد فجرها الشاعر في حوار جديد بين ابن أطلّ على وجود آخر وهو يودّع وجوده الأول، وأب ما عاد يملك قلبه ولا عقله، فهو يصرخ في وجوه القتلة وكأنه يدل على مكانه أن اقتلوني فلا معنى للحياة دون محمد. ويتكاثر الرصاص في جسميهما ويستمر الحوار، ويحدث تكثيف للرؤى والتصورات، واسترجاع للأحلام والطموحات وتجسيد للتوتر وانفعال في مقاطع تصويرية تمر سريعا أمام ناظري من يودع الدنيا، ولكن الشاعر يغرق في التفصيل بما يعمق البناء الدرامي ويعني المشهدية.

« لَمْ أُمَّتْ مَازِلْتُ حَيًّا يَا أَبِي ..

أَوْقِفُوا النَّارَ ..

أَبِي .. دَعَهُمْ فَلَنْ يُجِدِي رِصَاصُ الْجَبَّاءِ

لَا تَقُلْ شَيْئًا بُنَيَّ ..

يَا أَبِي .. الْأَطْفَالُ مِلْحُ الْأَرْضِ

أَفْرَاحُ السَّمَاءِ

فِي فِلِسْطِينَ أَبِي ..

وُلِدَ الْأَطْفَالُ طَبَعًا لِيَكُونُوا شُهَدَاءَ

يَا مُحَمَّدَ .. لَا تَقُلْ شَيْئًا

أَنَا أَحْصِي بِجِسْمِي كَمْ رِصَاصَهُ

وَأَنَا أَيْضًا .. بِصَدْرِي كَمْ رِصَاصَهُ

مَازِلْتُ حَيًّا يَا أَبِي. هَلْ أَنْتَ حَيٌّ يَا أَبِي؟

حَيٌّ .. وَلَكِنِّي أَخَافُ ..

لَا تُقْلُ هَذَا .. أَبِي كَيْفَ يَخَافُ ؟

دُمْنَا يَثَارُ ..

دَعُهُمْ يَا أَبِي.

فَعَدَا يَأْتِي الْقَطَافُ ؟

يَا أَبِي ..

لَا تُقْلُ شَيْئًا بُنِي ..

يَا أَبِي لَا تَنْزَعِجْ مِنِّي

فَإِنِّي عَاتِبٌ عَنِّي

وَإِنِّي مُحَمَّدُ الدُّرَّةِ

دَمِي لِلتُّرْبَةِ الْحَرَّةِ

مُحَمَّدُ يَا أَبِي طِفْلٌ

فِلِسْطِينِيَّةٌ عَيْنَاهُ

قُدْسِي الْمَوَاعِيدِ

وَلَمْ يَخْلَمْ بِكُرَّاسِ الْأَنْشِيدِ

وَلَا بِالشَّالِ وَالْمِرَاةِ وَالْحَلْوَى

وَلَا تُفَاحَةَ الْعِيدِ

أَنَا طِفْلٌ لِمَجْدِ الْأَرْضِ

فِي عَصْرِ الْعَبَايِدِ.

أَبِي ..

طَخْ .. طَخْ ..<sup>1</sup>.

ينسدل الستار عن المشهد الدرامي وعلى منصة الأحداث، محمد الدرّة مخرج بدمائه، ولا أحد يهب لنجدته، غير والد غارق في الدم والحزن والألم والحسرة، ويُسدل الستار على استشهاد الطفل محمد الدرّة.

بعد هذا المشهد الدرامي، يفتح الشاعر أفقا تصويريا جديدا، يجعل البناء الدرامي السابق سبيلا لبناء ملحمة جديدة، شعارها موت الولدان طريق حياة الأوطان.

« مَاتَ الْوَلَدَ .. مَاتَ الْوَلَدَ

طَلَعَتْ مِنَ الدَّمِ وَرَدَّتَانِ

وَوَرْدَةٌ طَلَعَتْ بَلَدَ

مَاتَ الْوَلَدَ .. عَاشَ الْبَلَدَ »<sup>2</sup>.

يكتمل المشهد الدرامي، باستشهاد محمد الدرّة، وقد صنع منه الشاعر أسطورة حية تجعله يحيا في كل ضمير. لقد أضفى الشاعر على الحدث من قوة التعبير، وإحكام التصوير بما استحضر في النص الشعري من عناصر البناء الدرامي ما جعل النص الشعري يتميز بتداخل الأجناس الأدبية.

ما يخلص إليه البحث في البناء الدرامي كمظهر لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر، هو أن البناء الدرامي الذي هو وليد المسرح حوّل النص الشعري إلى طابع تمثيلي، تتجسّد فيه الرؤى والمواقف، وتتفاعل فيه الشخصيات مع الأحداث والفضاءات، بما ينتج عن ذلك من حركة، وانفعال، وتأزم، وصراع، يزيد من فاعلية

<sup>1</sup> - عز الدين ميهوبي: عناقيد لميلاد الفجر، ص 10، 11.

<sup>2</sup> - عز الدين ميهوبي: عناقيد لميلاد الفجر، ص 12.

التأثير على المتلقي وينقل النص الشعري من التعبير إلى التصوير، ومن نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية.

### ثالثا: التصوير المشهدي في القصيدة متداخلة الأجناس

تطورت الحياة المعاصرة بشكل جعل ثقافة الصورة تهيمن على شتى المجالات المعرفية فيها تصنع الآراء وتوجه الشعوب. وعليه كان لكثافة الصورة إلحاح كبير على ذاكرة المبدع والمتلقي لشتى الأنواع الإبداعية، ومن ذلك النص الشعري « فاحتلت العناصر المرئية بؤرة حافزة في تكوين المتخيل الشعري، بحيث تعززت بطريقة حاسمة ثقافة العين وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني في الشعر»<sup>1</sup>، وأصبحنا أمام نماذج من النصوص الشعرية يمكن أن تُوصف بالقصيدة المشهدية. وهي القصيدة التي تعتمد التصوير المشهدي في أسس بنائها.

إن ظاهرة التصوير المشهدي، التي هي في الأساس من صميم الفن المسرحي أصبحت تمثل ملمحا بارزا ومظهرا مهما لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري. ذلك أن القصيدة المشهدية لم تقف « عند حدود استعارة التكنيكات المسرحية الجزئية، من تعدد شخصيات، وحوار، وكورس، وغير ذلك من الأدوات المسرحية، وإنما تجاوزت ذلك إلى استعارة القالب المسرحي بكل عناصره ومقوماته »<sup>2</sup>، وهو ما يحقق التصوير المشهدي من خلال الحضور الفني لتلك المقومات والعناصر في النص الشعري.

<sup>1</sup> - صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، ط1، دار الشروق، مصر، 1997م، ص 34.

<sup>2</sup> - علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 206.



لم يقف الأمر عند تداخل المسرح بالشعر لإنتاج التصوير المشهدي، وإنما تعدى ذلك إلى السينما، إذ «شهدت العلاقة بين الأدب والسينما تفاعلا كبيرا وحقت نتائج مميزة، ولم يكن انفتاح القصيدة المعاصرة على التقنيات السينمائية مقتصرًا على القصيدة الطويلة، بل إنه ظهر في القصيدة القصيرة أيضا»<sup>1</sup>، لتكون القصيدة الطويلة في مقابل الشريط السينمائي، وتكون القصيدة القصيرة في مقابل الومضات الإشهارية وعليه فإن التصوير المشهدي يمثل انفتاحا للقصيدة الشعرية المعاصرة على كل من الفن المسرحي والفن السينمائي.

من نماذج التصوير المشهدي ما يُصطلح على تسميته "المونتاج الشعري"، حيث يعتمد الشاعر «على مبدأ عمل المونتاج السينمائي في بناء القصيدة، بمعنى ربط اللقطات والمشاهد بعضها ببعض لتكوّن في النهاية عملا متكاملا»<sup>2</sup>. وقدرة الشاعر على ربط المشاهد التصويرية بما يُكوّن صورة متكاملة عن التجربة التي يريد تصويرها، هو ما يعمّق فكرة التصوير المشهدي كأداة لبناء القصيدة. إذ تغدو القصيدة الشعرية عند إحكام ذلك التصوير مسرحا حقيقيا، يمكن للمشاهد متابعة تفاصيله التصويرية. ولكن ذلك المسرح لا يعتمد الشاشة السينمائية للعرض، وإنما يعتمد الخيال التصويري كفضاء للإنتاج والعرض.

في ظل التصوير المشهدي «بدلا من اعتبار النص كتابة جامدة ونهائية ومكتفية بذاتها، يجري تصويره على أنه تعبير أو تلفظ لا سبيل إلى أن يتحول إلى خطاب إلا عبر

<sup>1</sup> - أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012م، ص 212.

<sup>2</sup> - أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، ص 163.

شروط مشهدية لإيصاله»<sup>1</sup>، وتلك الشروط المشهدية هي ما تجسد في القصيدة السردية المعاصرة.

إذا كان المخرج المسرحي يعتمد الشروط المشهدية من ديكور، وحركة شخصيات وإضاءة، وحوار، والتي تتجسّد على خشبة المسرح بما يُمكن المشاهد من متابعة تفاصيل الحدث المسرحي، وإذا كان المخرج السينمائي يعتمد في الشروط المشهدية على تركيب اللقطات التصويرية، مع توظيف كل عناصر الإثارة، من خلفيات، وإضاءة وموسيقى تصويرية وغيرها، فإن الشاعر يجسد الشروط المشهدية على مستوى التخيل الشعري عن طريق الوصف والسرد والصورة والعبارة والإيقاع.

في ظل التصوير المشهدي تتحول القصيدة إلى ما يشبه الشاشة التي تحكي عالم القصيدة، بما يتجلّى في سطحها من تصوير للمشاعر، وتأجيح للعواطف، وتصوير للذات أو للآخرين، في مشاهد متتابعة تحقق التصوير المشهدي، من خلال رسم المشاهد، وتفعيل التصوير، وفسح المجال للخيال الشعري، وما تتيح إمكانياته الذهنية من خرق لأفق التوقع. وذلك ما ينتج مشاهد تصويرية في عالم القصيدة الشعرية، قد تعجز الخشبة عن تجسيدها والكاميرا عن تصويرها في كثير من الأحيان.

إن من يتابع القصيدة المشهدية قراءة أو سماعاً، هو أشبه ما يكون بمن يتابع مشاهد مسرحية أو سينمائية تجري أمام ناظره.

يعتبر التصوير المشهدي الذي يتجسّد في «قصيدة المشهد الشعري أنموذجا متقدما وغنيا»<sup>2</sup>، من النماذج الشعرية للإبداع في ظل القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية لما تميزت به من التفاعل بين كل العناصر البنائية للنص الشعري؛ إذ يحضر فيها الحوار

<sup>1</sup> - علي عواد: شفرات الجسد، جدلية الحضور والغياب في المسرح، عرض وممارسة، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1996م، ص 66.

<sup>2</sup> - فاضل ثامر: شعر الحداثة، من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، ط1، دار الهدى، سوريا، 2012م، ص 182.

## الفصل الثاني: مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

والشخصيات، والفضاء، والبناء الدرامي، وما ينشأ بين كل ذلك من تفاعل يحقق المشهدية.

يدل الإبداع الشعري المتسم بالتصوير المشهدي كمظهر لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري على اقتدار فني من طرف المبدع، إذ يتحول النص الشعري من نص يطبعه السكون إلى نص غني بالحركة. « ويظل المشهد المعطى أو المتشكل تدريجياً هو المهيمن الروحي على حركية الأصوات والشخصيات وعلى الكتل والأشياء البصرية والهندسية المتجانسة تارة والمتصادمة تارة أخرى »<sup>1</sup>، مما يعطي النص نموا ذاتيا بالصور التي يشكلها، والمشاهد التي يصورها.

قد يتخذ الشاعر من القصيدة الديوان أو القصيدة متعددة المقاطع أو القصيدة متعددة الومضات إطارا لتجربته الشعرية المتسمة بالتصوير المشهدي، حسب طبيعة التجربة المعاشة أو الموقف المشهدي.

من نماذج قصيدة الديوان ذات التصوير المشهدي يمكن أن نذكر ديوان "طواحين العبث" لـ "أحمد شنة"، حيث جعل لتمفصلات التصوير فيها لازمة تكرارية هي: تكلم واستهلها بقوله:

« تَكَلِّمْ لِكَيِّ لَا أَرَاكَ »

لِكَيِّ لَا تُطَهِّرَنِي بِالِدِّمَاءِ يَدَاكَ »<sup>2</sup>.

يتجلى في المقاطع العديدة لهذه القصيدة تصوير مشهدي للوضع الجزائري في الفترة المعاصرة للشاعر، وبزوايا رؤية مختلفة، تتوزع على كامل الديوان، وكل مقطع

<sup>1</sup> - فاضل ثامر: شعر الحدائث، من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، ص 183.

<sup>2</sup> - أحمد شنة: طواحين العبث، دط، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000م، ص 21.

## الفصل الثاني: مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

يصور مشهدا وتتكامل المشاهد التصويرية لتحقيق المشهدية، حيث تتعمق ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية.

من نماذج القصيدة الطويلة متعددة المقاطع ذات التصوير المشهدي تبرز قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف"<sup>1</sup>، وقد تبين لنا فيها الحضور المشهدي من خلال مسارات السرد وتضاريس الحكاية.

من نماذج القصيدة أحادية المقطع متعددة الومضات يمكن أن نذكر قصيدة "هي لن تموت"<sup>2</sup>.

على سبيل التمثيل، فإن قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف" وقد تبين لنا فيما سبق أنها تمثل حكاية متكاملة نجد أنه يتجسد في تشكيلها البنائي التصوير المشهدي إذ أنها تتكوّن من المشاهد التصويرية الآتية:

المشهد الأول: يصور شهريار وهو على أريكته ينتظر شهرزاد.

المشهد الثاني: صوت الراوي وهو اجس شهرزاد التي جسدتها عبر تقنية المونولوج.

المشهد الثالث: شهرزاد في مواجهة شهريار والصراع بين سلطة الحرف والسيف و بروز فتنة السرد وقوة الحجّة والحوار.

المشهد الرابع: مشهد مفتوح، تتداخل فيه الإضاءة والتعتيم، فانتهاء المشهد مرهون بانتهاء الأزمة التي تصور شهرزاد فصولها، وما دامت الأزمة مستمرة فالحكي مستمر والمشهد مفتوح وشهرزاد تحكي وشهريار أسير الحكي.

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص 21.

<sup>2</sup> - نور الدين درويش: مسافات، شعر، دط، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002م، ص 11.

بتركيب المشاهد الأربعة، تنشأ لدى قارئ القصيدة أو سامعها صورة متكاملة عن المأساة التي تصوّر القصيدة تفاصيلها وتحكي فصولها، في تصوير مشهدي يجعل الأحداث تجري أمام ناظري المتلقي، وهو يتابع المشاهد المؤتثة والصراعات المصوّرة.

يتحول النص الشعري في التصوير المشهدي « إلى مجموعة من المشاهد أو اللقطات أو اللوحات، بحيث يمكن تحويلها إلى سيناريو سنمائي »<sup>1</sup>، وعليه فنص "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف" غني بالمشهدية.

من نماذج الشعر الجزائري المعاصر للقصيدة متعددة الومضات ذات التشكيل التدريجي ضمن المقطع الواحد نجد قصيدة "هي لن تموت"<sup>2</sup>، التي استهل بها "نور الدين درويش" ديوانه "مسافات". وفيها يحاول رسم صورة متكاملة للرسالة التي يحملها ويشر بها، عبر تسلسل تدريجي للمشهد الذي يريد تشكيله، ويؤثث الفضاء التصويري بعناصر تنتمي إلى عوالم مختلفة منها ما هو إنساني ومنها ما هو حيواني، ومنها ما هو مادّي وآخر معنوي، وواقعي ومتخيل.

يمكن تجزئ الوحدات المشهدية إلى البنيات الصغرى الآتية، والتي هي بمثابة ومضات مشهدية.

#### المشهد الأول: شاعر وحمّامة وعنكبوت

وهو العنوان الذي يمكن أن تحمله الومضة الافتتاحية لهذا المشهد، وفيها من التكتيف التصويري ما يلقي بالقصيدة في فضاء المشهدية بشكل مباشر.

« وَضَعَتْ عَلَيَّ كَنَفِي الْحَمَامَةُ بِيَضَهَا »

<sup>1</sup> - علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 221.

<sup>2</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 11.

وَعَلَى فَمِي نَسَجَ الشَّبَاكُ الْعَنْكَبُوتُ<sup>1</sup>.

إن هذه اللقطة التصويرية، تحيط بالموقف، وترسمه في حالة سكون تصويري، وتوغل به في الدلالة التناسبية، التي سيكون مجال بحثها لاحقاً، ولكنه سكون يُمكنُ القارئ من إدراك واقعه التخيلي، مما يفتح لدى المتلقي أفقا قرائياً، ويجعله يبدأ في التساؤل عن طبيعة هذا الهادئ الذي يجلب الطير حتى تكون أكتافه موضع عش لبيضه وما هي جريرته حتى ينسج على فمه العنكبوت بخيوطه. ولذلك فلتن تعلق المشهد التصويري بالسكون، فإنه يؤسس لحركة على مستوى الخيال الشعري.

المشهد الثاني: نداء الآخرين وصراعهم حول موقفه من الحياة

يصور هذا المشهد نداء الآخرين، وموقفهم من الشاعر، فهم يستنهضونه ويدعونه إلى العودة إلى بدء عهده، منشداً ومغرداً وفق صورته المثلى في خيالهم.

« وَتَعَالَتْ الْأَصْوَاتُ: غَرَّدَ

مِثْلَمَا اعْتَدْنَاكَ مِنْ أَبَدِ الدُّهُورِ

أَوْ مَيِّتٌ؟

أَمْ صِرْتَ صُوفِي الْهَوَى

وَتَضَارَبْتَ حَوْلِي النَّعُوتُ<sup>2</sup> ».

إنه تدرج ثانٍ لتشكيل الصورة وإتمام المشهد، يتأسس على حكاية صوت الآخر داخل المشهد، غير أنه لا يمكن عزل هذا المشهد عن المشهد الذي سبقه، أو المشهد اللاحق به، وهو ما يحقق تكامل المشهد التصويري.

<sup>1</sup> - المصدر نفسه، ص 11.

<sup>2</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 11.

المشهد الثالث: صوت الذات ونداء الأعماق

يصور هذا المشهد صوت الذات (الأنا)، إذ يضطر الشاعر لإتمام التدرج التصويري إلى إنطاق الذات، وإضاءة بعض التعيم الذي يشمل المشهدين السابقين فيقول:

« أَنَا عَفْوَكُمُ

أَنَا لَا أُبَاعُ كُلَّ قَافِلَةٍ تَفُوتُ

إِنَّ الَّتِي غَنَيْتَهَا انْتَبَذَتْ مَكَانًا فِي السَّمَاءِ

فَضَلْتُ بَعْدَ غِيَابِهَا الْمُرَّ السُّكُوتَ »<sup>1</sup>.

هو تبرير تصويري، فالقوافل التي تطلب وُدَّهُ عديدة، وعلى تضاريس البسيطة الكثير ممن يطلب غناؤه وتغريده، ولكن المشهد حصر المبايعة لقافلة بعينها، يرقب قدومها، ويعلن أن التي غناها فضاؤها الآن سماوي بعد أن كان أرضيا. وهو مشهد يصعب على الكاميرا التصويرية تتبع فضاءاته، وتصوير جزئياته، أما الشعر والخيال فيسمح بتداخل الفضاءات وتصوير المتناقضات.

المشهد الرابع: تعالي الذات الشاعرة عن واقعها

ينتقل التصوير المشهدي إلى رحاب الذكرى، ليعلل سير قوته وحقيقة وجوده وذكرياته مع من غناها، فتتكامل بالتالي الصورة ويكتمل التصوير المشهدي.

« سَأَعِيشُ بِالذِّكْرِى

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص ص 11، 12.

بُأَغْنِيَّتِي الْقَدِيمَةَ لَنْ تَمُوتَ

هِيَ فِي فَمِي

هِيَ فِي الْفُؤَادِ وَفِي دَمِي

هِيَ لَنْ تَمُوتَ

هِيَ لَنْ تَمُوتَ. <sup>1</sup>»

إن هذا المشهد الشعري في صورته المتكاملة، بوحداته المشهدية الأربع، فيه من الحوار والسرد، والفضاءات، والشخصيات، وتشكيل الصورة البصرية ما يجعل تلك الوحدات المشهدية يكمل بعضها بعضا من خلال حركية بناء المشاهد، والتي انطلقت من الإخبار بدلالة الماضي (وضعت، نسج، تعالت، تضاربت) إلى الحاضر في (أبايع) إلى الاستقبال في (سأعيش) إلى التأكيد على الحياة والحيوية في دلالة النفي في (لن تموت).

هي مشاهد مقطعية متدرجة، تتفاعل جميعها في دينامية تحقق التصوير المشهدي في النص الشعري. مما يجعلنا نحكم على أن النص الشعري الجزائري المعاصر المتسم بالمشهدية يتجلى فيه تداخل الأجناس الأدبية، بما جلبه من الخصائص الفنية للأجناس الأدبية المجاورة وجعلها عناصر بنائية له. إذ "التصوير المشهدي" في الأساس تقنية مسرحية وسينمائية أكثر منها أدبية وشعرية.

إن ظاهرة التصوير المشهدي، بناء على ما تم التأسيس له نظريا وتطبيقيا، تمثل ملمحا بارزا لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري الجزائري المعاصر. وعليه يمكن القول إن قصيدة المشهد التي يتجلى في فضائها التصوير المشهدي مجال إبداعي، اغتنى من خلاله النص الشعري بما جلبه من خصائص فنية من المجال المسرحي والسينمائي بشكل لم

<sup>1</sup> - المصدر نفسه، ص 12.



يفقد فيه النص الشعري سماته الأساسية وخصائصه الجوهرية. وهي الخصائص التي ستكون مجالاً للبحث عند دراسة الناحيتين الجمالية والدلالية في النص الشعري القائم على تداخل الأجناس الأدبية.

## رابعاً: السيرة الذاتية في القصيدة متداخلة الأجناس

الكتابة السيرية كتابة لها أصولها الفنية التي اكتسبتها عبر سيرورتها التاريخية، وقد ارتبطت بالنشر أساساً، حتى عرفت بأنها « حكي استعادي نشري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة »<sup>1</sup>. لكن، هل يحق للشاعر كتابة سيرته؟ وإذا كتبها، فهل يسمح له النص الشعري أن يكون فضاء لبوحه؟

إن فعل المغامرة الذي هو من طبيعة الشعر جعل الشاعر يغامر في إبداع قصائد هي من صميم السيرة الذاتية، وذلك ما جعل النظرة للسيرة الذاتية تتغير، فاعتبرت بأنها

<sup>1</sup> - فيليب لوجون: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص 22.

« جنس غير مستقر، وغير متعين بشكل نهائي »<sup>1</sup>، إذ إن كل مبدع يحاول صبغ سيرته الذاتية بالفن الإبداعي الذي يحسنه.

في الكتابة السيرية تحضر الذات والأحداث والزمن، وتتفاعل الذات والموضوع ويكون الإفضاء ومحاولة تعريف الآخرين بجزايا النفس ومكونات الضمير. و ذلك بسرد الأحداث التي عايشها الشاعر والمواقف التي مر بها وأخفى تفاصيلها، ولكنه ينشرها عند كتابة السيرة بدوافع عديدة.

لكن، ما الذي يميز الكتابة السيرية في النص الشعري متداخل الأجناس؟

يمكن أن نتبين ذلك من خلال هذا النموذج التطبيقي:

تمثل قصيدة "شاعر" لـ"عثمان لوصيف" نموذجاً للسيرية الذاتية بلسان الشاعر يفتتحها بالكلام حول لحظة المكاشفة الشعرية — على حد تعبير محمد لطفي اليوسفي — ويحكي سيرته بالإخبار عنها بضمير الغائب، على أساس منظور الراوي العليم، ولا أعلم من الشاعر بذاته إلا مولاة.

« هُوَ ذَا يَتَسَلَّقُ أَبْرَاجَ الضَّوِّءِ

تُرَى إِلَى أَيْنَ يَصْعَدُ »<sup>2</sup>.

بعد الإحاطة بالموقف الشعري في العديد من الأسطر الشعرية، يبدأ سرد معالم سيرته الذاتية، لكن بطريقة الشعراء، فيستحضر ذاتاً تحاوره، مما ينقل النص من نقاء الجنس إلى تداخل الأجناس.

« مَا عُمُرُكَ أَيُّهَا الشَّاعِرُ؟

<sup>1</sup> - طاهر محمد بن طاهر: هذا ما حدث بين السيرة الذاتية والمذكرات، منشور ضمن تداخل الأنواع الأدبية، ملتقى النقد الدولي الثاني عشر 2008م، المجلد الأول، ص 682.

<sup>2</sup> - عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، شعر أو كما الشعر، دط، مطبعة هوميه، الجزائر، 1999م، ص 58.

عُمْرِي عُمْرُ قَصَائِدِي

اسألوها عني . . «<sup>1</sup>.

يبدأ سرد معاناته مع الكلمة، ومع واقعه

« قال . . وتدرّع بالكلمات

عركته المحن وهذبته الهزائم »<sup>2</sup>.

يمضي في الحديث عن ذاته، فهو لا يتنفس إلا شعرا، وهو أفقر مخلوق على الأرض وأن الكلمات وحدها من يأسر الناس نحوه، وأنه يحمل في أعماقه خميرة الحياة وأن المدينة حين تنام يستيقظ هو ليرى الحقائق. وهو حكي يختلط فيه المباشر بالرمز والتلميح بالتصريح.

وهو « يسكن في الرمز

يسافر مع الإشارة

سيّد الرؤى

رسول السلام »<sup>3</sup>.

يبدأ سرد معاناته، مع الغرباء عن مملكة الشعر، وعالم الشعراء، مستندا إلى شعرية

المفارقة في تعرية الواقع الذي يعيش فيه، حتى أنه:

« لكي يطبع ديوانا

لا بد أن يصوم دهرًا »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> - المصدر نفسه، ص 58.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 59.

<sup>3</sup> - عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، شعر أو كما الشعر، ص ص 64، 65.

هو في نظر الآخرين « شاعرٌ كبيرٌ . وَيَرْكَبُ دَرَّاجَةً<sup>2</sup> ، بينما هو في نظر نفسه

« كَمَ هُوَ صَغِيرٌ فِي نَظْرِي

لَيْسَ لَدَيْهِ مَا يُنْفِقُهُ عَلَى الْفُقَرَاءِ غَيْرَ الْكَلِمَاتِ<sup>3</sup> .

وهو مع ذلك يعلن عن تعاليه عن واقعه بقوله:

« يَنْظُرُ إِلَى الْأَرْضِ بَعَيْنِ النَّسْرِ

وَلَا يَنَامُ إِلَّا عَلَى الْهَوَاءِ<sup>4</sup> .

وأن غذاءه المحن، ولا تزيده الطعنات إلا تماديا في غيه الشعري.

ويتساءل عن سر انحناء السماوات له واستسلام كل ما في الأرض له.

في كل مرة يفتح السرد على موقفه من إخفاقاته وخطاياها، وخطاياها هي ما يبكيه. ويعيد استذكار ماضيه الطفولي، ويبحث عما بينه وبين واقعه من مفارقات، فعلى الرغم من حبه للأعراس وما فيها من لهو ومرح وهو صغير، إذ المآتم تحاصره وهو كبير قد تفقه في الدين وتبحر في العلم، وبدل أن يدعي العلم والحكمة، إذ به يدعي الجنون، لكن إن تمنى له الناس الموت، يتمنى لهم الحياة، إنه جنون الشعراء وسيرتهم المفارقة للواقع، ولذلك كلما غاب يُبعثُ من جديد.

يفتح بعد ذلك طاقة السرد على حياته المهنية وما فيها من تقلبات، فهو عند الناس

أستاذ، وعند ذاته تلميذ في مدرسة الحياة.

وهو « يَعشِقُ كُلَّ الزُّهُورِ مَعَ أَنَّ زَهْرَةً وَاحِدَةً تُنِيرُ

1 - المصدر نفسه، ص 68.

2 - المصدر نفسه، ص 68.

3 - المصدر نفسه، ص 69.

4 - المصدر نفسه، ص 71.

بَيْتُهُ الْمَهْجُورُ»<sup>1</sup>.

يبدو أن له من الأعداء الكثير، يقول عنهم:

« كِلَابٌ تَتَرَصَّدُهُ

مِنْ كُلِّ الْجِهَاتِ »<sup>2</sup>.

ويختتم سيرته بقوله:

« لَا تُصَدِّقُوا مَا يُقَالُ عَنْهُ.. اقرؤوا آياته »<sup>3</sup>.

هي إذن محاولة جريئة لكتابة سيرة ذاتية، يمتزج فيها الذاتي بالموضوعي، والإفصاح بالإيجاء، لأنه الشعر دائما هكذا وإن أراد غير ذلك.

إن ما يميز السيرة الذاتية كنص متداخل الأجناس بين السيرة والشعر، يمكن حصره في العناصر الآتية:

- طابع الغموض في كل من العبارة والإشارة الذي يتخلل الكثير من الأسطر الشعرية وهو ما يقرب نص السيرة على لسان الشاعر من الشعر.
- التقريرية مع التقليل من الإيقاع الصوتي، وفسح المجال لأنماط إيقاعية الأخرى، مما يجعل النص يحمل آثار السرد داخل النص الشعري.
- إصرار الشاعر على التصريح بأن ما يقوله شعرا، أو كما الشعر.
- تنوع الأزمنة السردية، بين الإخبار على ما مضى وفات، وبين الحاضر وما يعيشه فيه وما يعانیه، وبين المستقبل وما يأمله ويتمناه.

<sup>1</sup> - عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، شعر أو كما الشعر، ص 74.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 74.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص 74.

## الفصل الثاني: مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

- خطاب السيرة الذاتية يربط علاقة مباشرة بين الشاعر صاحب السيرة وجمهور المتلقين بأفعال محددة، لتحقيق التواصل.
- كتابة السيرة الذاتية شعرا هو بمثابة إفشاء وإشراقات وتأملات، وليست كتابة يوميات أو التأريخ للأحداث كما في غيرها من السير الذاتية.
- النص الشعري السير ذاتي نص ناشئ، يمثل مظهرا لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري، ويتطلب توجهها إبداعيا ونقديا يخلصه مما علق به من تقريرية ويغذيه بالإيقاع أكثر.
- يتميز نص السيرة الذاتية في إطار الشعر ب بروز شعرية المفارقة، سواء التعبيرية أو التصويرية.

## خاتمة الفصل الثاني

ما يخلص إليه البحث في مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر هو النتائج الآتية:

1. تمثلت مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر في مجموعة من العناصر الفنية، هي في الأصل مكونات بنائية لأجناس أدبية أخرى، استقدمها الشاعر وأغنى بها نصّه الشعري، وتمثل هذه العناصر الفنية في: الحوار - السرد - الحكاية - الحدث - الفضاء - الشخصيات - البناء الدرامي - التصوير المشهدي.
2. تعتبر الرواية والقصة والمسرحية، والسيرة الذاتية أهم الأجناس الأدبية التي حدثت بينها وبين النص الشعري ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري.

3. إن الحضور الفني للأجناس الأدبية في النص الشعري، لم يفقد النص الشعري خصائصه الجوهرية، من تكثيف في التصوير والتعبير، ومن إيقاع، وإنما نقل النص الشعري من الغنائية المفرطة إلى الشعر التمثيلي والملحمي، وبالتالي الابتعاد عن الذاتية والاقتراب من الموضوعية، وذلك ما يغني التجربة الشعرية ويجعلها ذات طابع إنساني.

4. لم تقتصر ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية على الأجناس ذات البعد اللساني (أي التي تشترك في التعبير عن طريق فن القول)، وإنما امتدّت إلى الفنون البصرية كالرسم والتصوير السينمائي.

5. تعددت الأعمال الإبداعية في النص الشعري الجزائري التي جسدت ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية، وما تمّ دراسته من نماذج هو من قبيل التمثيل لهذه الظاهرة على سبيل الاستقراء كعينة تجريبية.

إن الحضور الفني لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري بما تمثل من مظاهر، هي بمثابة علامات دالة على الوجود النصي لهذه الظاهرة، يفتح باب السؤال عن الجماليات الفنية والأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر، وذلك ما سيتم تناوله في الفصلين الثالث والرابع بعون الله.

الفصل الثالث:

# الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

أولاً: جماليات التشكيل المعماري

ثانياً: جماليات اللغة الشعرية

ثالثاً: جماليات التصوير الفني

رابعاً: جماليات الإيقاع الشعري



تبيّن لنا من الفصلين السابقين أن ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري تستند إلى مرتكزات معرفية، وتتأسس على أصول نظرية، أمكن من خلالها تغيير وجهة النظر لإشكالية الجنس الأدبي من القول بنقاء الجنس الأدبي إلى القول بتداخل الأجناس الأدبية.

تجلّت ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر، بشكل سمح للشاعر بارتداد عوالم لم تكن مرتادة من قبل. وبذلك اغتنت بعض نصوص الشعر الجزائري المعاصر بالعديد من المظاهر الفنية والتحليلات النصية لعناصر بنائية هي في الأساس من صميم البناء الفني للمسرح، والسينما، والدراما، والرواية، والقصة، والسيرة. وكل ذلك لم يفقد النص الشعري هويته الجوهرية؛ من تشكيل معماري، ولغة شعرية وإيقاع موسيقي، وتصوير فني، وهو المبرر الذي يجعلنا نفتح نافذة للبحث عن "الجماليات الفنية" للنص الشعري متداخل الأجناس.

إن سؤال الجماليات الفنية هو سؤال الإبداع، وسؤال النقد على حدّ سواء، إذ أن ما يميّز النص الإبداعي في انتمائه إلى الأدب كفنّ أو عدم انتمائه هو جمالياته الفنية.

يكتسي البحث في الجماليات الفنية للنص الإبداعي — شعرا ونثرا — أهميته من كون الجماليات الفنية حلقة وصل أساسية بين النص الإبداعي والمتلقي. وبمقدار غنى النص الشعري بالجماليات الفنية، وقدرة القارئ على تلقيها، والتفاعل معها، تزداد القيمة الأدبية للنص، إذ «الفكر الجمالي لا محالة مَعْبَرٌ أساسيا بين العمل الفني الغامض أحيانا

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

الصامت أحيانا، الخفي دوما، و الجمهور»<sup>1</sup>، ذلك أن المبدع يسعى جهده لإنتاج نص إبداعي، يحمل كل طاقاته الإبداعية، وخبرته الجمالية، ويضع المتلقي في مواجهة مباشرة مع هذا النص.

لذلك فإن السؤال الذي يطرح نفسه على الدارس لإشكالية تداخل الأجناس الأدبية في الشعر المعاصر هو: ما هي الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر المعاصر؟ وما الذي ميز مدونة الشعر الجزائري المعاصر المتسمة بتداخل الأجناس الأدبية من جماليات فنية؟ و ما هي المعايير التي يمكن أن تساعد المتلقي في الكشف عن تلك الجماليات الفنيّة؟

يتأسس مصطلح "الجماليات الفنية" على كلمتي "الجمال" و"الفن"، وكل كلمة من الكلمتين ذات محمولات ثقافية وفلسفية<sup>2</sup>، وذلك ما يجعل التركيب بينهما تركيبا إشكاليا يتطلّب التحديد والتوضيح وتخليص مسالك المفهوم.

يُعرّف الفن بأنه: «نشاط جمالي مخصوص ينهض به الأفراد الفنانون»<sup>3</sup>، و عليه تكون لوحة الرسام فنا، وقصيدة الشاعر فنا، ورواية الكاتب فنا، وعمارة البناء فنا. وتصبح الفنية صفة مدى وفاء العمل الإبداعي للعناصر والخصائص والصفات، التي أكسبت العمل صفة الانتماء إلى الفن.

<sup>1</sup> - مارك جيمينيز: الجمالية المعاصرة، الاتجاهات والرهانات، ترجمة كمال بومنيير، ط1، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2012م، ص 156.

<sup>2</sup> - لتابعة تحولات الرؤية إلى الجمالية عند مختلف الفلاسفة المثالية منها والمادية يرجع إلى مارك جيمينيز: ما الجمالية؟، ترجمة شربل داغر، ط1، منشورات المنظمة العربية للترجمة، 2009م.

<sup>3</sup> - عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، ط2، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، 1987م، ص 30.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

و يُعرَّفُ الجمال بأنه: « وجود قصدي تشكيلي ذو مضمون معرفي يتأسس على الإبداع والنظام والتقويم »<sup>1</sup>. وينتج عن الوجود القصدي لعناصر الجمال في الأدب ما يعرف بالجمالية. والتي تُعرَّفُ بأنها: « القدرة على التحويل والتغيير لأشياء العالم إلى مواضيع جمالية »<sup>2</sup>، إذ إن دور المبدع والناقد هو أن يفتح عيوننا على عناصر الجمال المبتوثة في الكون، ذلك أن « الجمال من غير شك نقطة يكمن وراءها مركز النص الأدبي »<sup>3</sup>.

إن انتماء النص الإبداعي إلى الفن من خلال الخصائص التي يتميز بها، يمنح النص صفة "الأدبية"، والتي وضحها رومان جاكوبسون "Roman Jacobson" بقوله: « إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما "الأدبية" "littéraryté"، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا »<sup>4</sup>، و بذلك يصبح الجمال أصيلا في العمل الإبداعي، وتكون "الجماليات الفنية" سبيل الناقد لتذوق النص الإبداعي، ووسيلة المبدع لجعل نصّه يندرج ضمن الإبداع الفني.

تسعى "الجماليات الفنية" إلى الإمساك بالعناصر والصفات التي تمنح الإنتاج صفة الأدبية، وقد عدّ "بنديتو كروتشيه" "Benedetto Croce" الجمالية « علم الفن »<sup>5</sup> وعدّها كذلك ينقلها من التصور الساذج للجمال كناعية ذوقية أو إدراك حدسي، إلى التذوق

<sup>1</sup> - هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2007م، ص 60.

<sup>2</sup> - رشيدة التريكي: الجماليات وسؤال المعنى، ترجمة إبراهيم العميري، ط1، الدار المتوسطة للنشر، تونس، 2009م، ص 21.

<sup>3</sup> - محبوب حكيم: مكوّنات النص الأدبي، المركز والموامش، ضمن ندوة مكوّنات النص الأدبي، أيام 25، 26، 27 فبراير،

1988م، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، المغرب، ص 43.

<sup>4</sup> - تيزفيتان تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص 35.

<sup>5</sup> - مارك جيمينييز: الجمالية المعاصرة، الاتجاهات والرهانات، ترجمة كمال بومنير، ص 29.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

الجمالي القائم على استخراج العناصر الفنية، والصفات الجوهرية، التي تنقل العمل من اللادب إلى الأدب، ويسمح بالتمييز بين الأعمال الأدبية بصورة علمية وليست ذوقية.

إن "الجماليات الفنية" في المنظور الأدبي تتعلق بفن جمال الإيقاع، والتعبير والتصوير و التفكير<sup>1</sup>، وتقتضي أن يتضمن العمل الفني « بعض الخصائص التي تجعل النظر إليه ممتعا »<sup>2</sup>، ذلك أن الجمال أصيل في كل شيء. ومنه تصبح « الظاهرة الجمالية شبكة من العلاقات التي تكشف عن المعنى و تحياه و تمارسه »<sup>3</sup>، بما يحتويه النص من عناصر جمالية، وبما يتسلح به القارئ من معارف، تُمكنه من إدراك تلك العلاقات وتذوق العمل الأدبي جماليا من خلالها. ولذلك ففي التجربة الجمالية يجب « ركز الانتباه على الموضوع ذاته فحسب، ولا بد أن يكون أي شيء آخر تقوله أو تفعله خاضعا لهذا الهدف الأساسي، كما أنه لا يكون جديرا من الوجهة الجمالية بأن يُقال أو يُفعل إلا إذا اندمج في الإطار الجمالي وأضفى عليه دلالة جديدة »<sup>4</sup>.

من أهم الرواد المدافعين عن الجمال الفني "لويس جوتشوك" "Louis Gotichalk" الذي يرى أن الجمال الفني لأي موضوع هو الوصول إلى « تكوين شيء يكون له من الرائع إدراكه »<sup>5</sup>، وبذلك يصبح هدف الفنان المبدع إنتاج موضوع جمالي، وهدف المتلقي التفاعل الإيجابي مع الجماليات المودعة في النص. ومنه فالإبداع الفني في نظر جوتشوك « يمكن أن تكون له قيمة جمالية كبرى حتى عندما يكون مريرا، كئيبا، يمزق

<sup>1</sup> - اعتبر بومفارتن الجمالية عموما « فن جمال التفكير»، بينما يعتبر الباحث أن الجمالية تتأسس مع ذلك على جمال التشكيل، والتعبير، والإيقاع، والتصوير.

<sup>2</sup> - مارك جيمينيز: الجمالية المعاصرة، الاتجاهات والرهانات، ترجمة كمال بومنير، ص 20.

<sup>3</sup> - هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ص 61.

<sup>4</sup> - جيروم ستولينيتر: النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2007م، ص ص 92، 93.

<sup>5</sup> - جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعي، ص 30، نقلا عن النقد الفني لجيروم ستولينيتر، ص 285.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

القلوب»<sup>1</sup>، وهو ما يجعلنا نبحت الجماليات الفنية في النصوص الشعرية ذات البعد المأساوي، كما في النصوص ذات الطبيعة الساحرة.

لكن، هل توجد معايير قارة وثابتة تحكم الجماليات الفنية للعمل الأدبي؟ وهل تختلف العناصر الجمالية من نمط من النصوص الشعرية إلى نمط آخر؟ أم أن مسألة المعايير الفنية متغيرة بتغير العصور والرؤى والأيدولوجيات؟

يؤدي وضع المعايير وثباتها إلى موت الفن ونهايته، كما ذهب إلى ذلك "فريدريك هيجل" "Friedrich Hegel"، والتي عرض لها في كتابه الجمالية<sup>2</sup>، غير أن إلغاء المعايير بالمقابل يؤدي إلى عبثية الإبداع والنقد على حدّ سواء. ولا سبيل إلى حل إشكالية المعايير الفنية في علاقتها بالجمالية، إلا باعتبار مبدأ التطور الذي يحكم المعايير الفنية، فيجعلها تتطور بما يتناسب والذائقة الفنية لكل عصر من جهة، والجماليات الفنية التي تحكم النصوص الإبداعية إنتاجا وتلقيا من جهة ثانية.

تشأ بين المبدعين والنقاد» جملة من العناصر التي يمكن أن تكون مسوغا لتحليل والتأويل قصد نقل جانب من التجربة الجمالية إلى الغير»<sup>3</sup>، والنص الشعري المتسم بتداخل الأجناس الأدبية غني بالعناصر الجمالية التي أودعها الشاعر في نصّه. غير أن النص يبدي من تلك العناصر بقدر الإمكانيات القرائية لجمهور المتلقين، إذ النص الشعري «يتطلب متلقيا فاهما لأسرار الجمال ومتذوقا له»<sup>4</sup>، ومنه سمحت ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري ببروز جماليات فنية مثلت مؤلّدات لنمو النص الشعري إذ نجح النص الشعري المتميز بتداخل الأجناس الأدبية في «استخدام تقنيات فنية جديدة

<sup>1</sup> - جيروم ستولينيتر: النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، ص 389.

<sup>2</sup> - ينظر، مارك جيمينيز: الجمالية المعاصرة، الاتجاهات والرهانات، ترجمة كمال بومنيير، ص 30.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 108.

<sup>4</sup> - عدنان الصائغ: اشتراطات النص الجديد، دط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2008م، ص 100.

لإثراء الرؤية الشعرية، ولتتيح الشاعر لنفسه مساحة من تجسيد رؤيته الثقافية والفكرية ومخزونه في القصيدة الشعرية، ويبدو ذلك في تعدد الأصوات وتداخلها في القصيدة الشعرية<sup>1</sup>، وهذا التداخل، وتلك الرؤية، تدلّ على وعي معرفي جديد، وإدراك جمالي، يؤسس لذائقة فنية، تتميز بالتوتر على مستوى الإبداع، نتيجة التنوع الحاصل في العناصر البنائية للنص جراء مبدأ التداخل، وتتميز بالعمق الفني على مستوى الرؤية الجمالية.

إن استناد النص الشعري المتداخل الأجناس إلى البنية السردية، والفعل الدرامي والحوار، وتعدد الأصوات وغيرها من العناصر، يجعل الدارس يتساءل: ما هي الجماليات الفنية لحضور هذه العناصر في النص الشعري؟ وهل ساهمت تلك الجماليات الفنية في تحويل الرؤية النقدية المعاصرة للنص الشعري العربي وقللت من الحكم بغنائته التاريخية؟ إن هذه الأسئلة والإشكاليات ستكون مدارا للبحث في هذا الفصل الموسوم بـ "الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر"، والتي سيتم معالجتها في المباحث الآتية:

أولاً: جماليات التشكيل المعماري

ثانياً: جماليات اللغة الشعرية

ثالثاً: جماليات التصوير الفني

رابعاً: جماليات الإيقاع الشعري

<sup>1</sup> - حسن عليان: تداخل الأجناس الأدبية، الرواية والسيرة، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012م، ص 21.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

يؤرق هذه المباحث جميعاً، هاجس الجماليات الفنية، في ظل تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر كمدونة تطبيقية، وتؤسس لرؤية نقدية قوامها الكشف عن المعايير الفنية التي يحتكم إليها النص الشعري الحدائثي في صورته المتمثلة في تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري، تسمح للعناصر الفنية بالظهور، بما لا يفقد النص الشعري انتماءه لجنس الشعر.

### أولاً: جماليات التشكيل المعماري

تميز النص الشعري المعاصر بتعدد نوافذ تلقيه. فبعد أن كانت الأذن السبيل الأوحده لتلقي النص الشفوي، أصبح النص الشعري المعاصر تشترك في تلقيه على أقل تقدير حاسة السمع وحاسة البصر. ولذلك راهن الشاعر المعاصر على إعطاء نصه الشعري تشكيلاً معمارياً من جملة ما أسهم فيه العناصر البنائية التي استلهمها من الأجناس الأدبية الأخرى والتي أعطته صفة النص متداخل الأجناس. ويقصد بالتشكيل المعماري للنص «إعطاء شكل وهيأة تُشغّل البصر، وتثير معنى في ذهن المتلقي»<sup>1</sup>. مما يجعل الجماليات الفنية تنشأ في النص وترسل إشعاعها للمتلقي.

من أهم مولدات التنوعات التشكيلية في القصيدة المعاصرة الحوار، الذي ينشأ بين الشخصيات في عوالم القصيدة السردية. وبذلك تطول الأسطر الشعرية أو تقصر، وتتناغم صوتياً أو تتنافر، حسب الأجواء النفسية، وتوترات المواقف التي تحكي القصيدة أجواءها.

اكتسب النص الشعري السردى جماليات فنية تتعلق بالشكل «قربت الشاعر كثيراً من التحرر، والانتماء الكلي إلى نداء الأعماق الشعري، ومنحته حرية التكيف

<sup>1</sup> - محمد العمري: بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث، علامات في النقد، المجلد 14، الجزء 53، سبتمبر 2004م، الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 57.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

مع الشكل المناسب المتماهي مع خواص التجربة الشعرية وحساسيتها<sup>1</sup>، إذ التجربة الشعرية هي صانعة التشكيل المعماري للقصيدة متداخلة الأجناس.

لقد كان التغير الشكلي خافتا على مستوى القصيدة العمودية التي كانت المهاد العربي الأول لميلاد القصيدة السردية، ولا يكاد يظهر إلا في الاختلاف بين طول الأشرطة الشعرية، أو بين التفعيلات الكاملة للبحر والمجزوء والمنهوك منه. ويكون الاختيار بين تلك الإمكانيات المختلفة، هو بمثابة ممارسة شكلية ذات علاقة مباشرة بين الإحساس النفسي الذي يحياه الشاعر، وأساليب التعبير وقوالبه الشكلية التي يصب فيها تجربته الإبداعية.

مع التحولات الجوهرية التي مسّت البنية الشكلية للقصيدة العربية من القصيدة العمودية حيث ثبات الشكل، إلى قصيدة التفعيلة حيث تغير الشكل، إلى قصيدة النثر حيث اللاشكل، تغيرت الجماليات الفنية لإنتاج النص الشعري العربي وتلقيه. ولئن تحكمت في القصيدة العمودية الجماليات الفنية التي أرسى دعائمها المرزوقي في نظرية عمود الشعر<sup>2</sup> فإن القصيدة الحرّة مازالت تبحث لنفسها عن نظرية معرفية، تحكم جمالياتها الفنية، خصوصا وأنها لم تستطع الصمود في بنيتها الشكلية لأكثر من خمسين سنة، إذ تمّ تجاوزها بقصيدة النثر التي مازالت هي الأخرى تبحث لنفسها عن تسمية مستقلة، ما بالك بالطموح إلى نظرية معرفية تحكم جمالياتها الفنية.

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد: مرايا التخيل الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2006م، ص 12.

<sup>2</sup> - وهي النظرية العربية التي تحدد مقومات العمل الشعري التي بقدر الوفاء لها يأخذ المبدع موقعه في التقدم والإحسان، وأجملها المرزوقي في سبعة أسس: شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، التحام أجزاء النظم والتتامها على تخير من لذيذ الوزن، مناسبة المستعار منه للمستعار له، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما. ينظر في أصل النظرية علي أحمد بن محمد المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين، وعبد السلام هارون، ط1، دار الجليل، بيروت، لبنان، 1996م، مقدمة الشارح ص ص 20، 3. وينظر في دراسة نظرية عمود الشعر، صلاح رزق: أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، د ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002م، ص ص 120، 132.



## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

بقي الجدل قائما بين التغيرات الشكلية للقصيدة العربية، والجماليات المصاحبة لها إنتاجا وتلقيا، إذ « التجربة الشعرية تتمتع بحرية مطلقة في اختراع شكلها وتأسيس مقترباته، في حالة تناسب مثالية بين الحاجة والضرورة والنتيجة، بحيث يكون لكل نص شعري شكله المختلف، ولاشك أن هذا الشكل الشعري الذي ينجح في تأسيس قوانينه الخاصة التي يحتكم إليها نقديا يصلح لوصفه بقصيدة<sup>1</sup> ». وبذلك فالتجربة الشعرية هي التي تنشئ شكل القصيدة، وتتحكم في نمطها البنائي. إ « لا يمكن فهم عملية الإبداع الفني، من جهة تشكيلية لا من جهة نفسية إلا باعتبارها فاعلية حرة لأنها تضمّ في آن تنازعا بين حقائق التشكيل في العمل الفني من ناحية، وتنازعا ثانيا بين تشكيل جمالي في العمل الفني يسعى إلى التحرير من ناحية وتشكيل تاريخي واجتماعي في الواقع يسعى إلى التقييد من ناحية ثانية<sup>2</sup> ».

باعتبار القصيدة المعاصرة قصيدة رؤية، بحيث تخضع كل مكوناتها النصية إلى وعي الشاعر واختياره، فإن مغامرته النصية المتمثلة في القصيدة متداخلة الأجناس، هي إنتاج إبداعي، ذو تشكيل معماري، يستجيب لرؤية الشاعر، ويسعى لتحقيق التواصل بينه وبين جمهور المتلقين. مما يجعلنا نبحث عن الجماليات الفنية للقصيدة متداخلة الأجناس، وذلك بمحاولة الإجابة عن الأسئلة الآتية:

إلى ماذا يخضع التشكيل المعماري للقصيدة متداخلة الأجناس؟ وما علاقة هذا التشكيل بالعناصر البنائية للقصيدة متداخلة الأجناس؟ وماذا أضفى هذا التشكيل المعماري من جماليات فنية للنص الشعري؟

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد: مرايا التخيل الشعري، ص 14.

<sup>2</sup> - عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، ص 62.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

إن الدارس لمدونة الشعر الجزائري المعاصر، في صورته المتميزة بتداخل الأجناس الأدبية، يجد أن العناصر البنائية التي استقاها من الأجناس المجاورة قصة، ورواية، ومسرحا كان لها الأثر الكبير في نمو النص، وتحديد شكله المعماري قصراً وطولاً. ذلك أن الحوار وامتداداته في النص، هو الذي يتحكم في عدد الأسطر الشعرية، التي تُكوّن عالم النص وتنسج عوالم الحكاية. وطول الحوار وقصره على ألسنة الشخصيات الحكائية، هو الذي يشكل طول الأسطر الشعرية وقصرها. وذلك ما يجعل الرؤية الفنية للشاعر تنسحب على النص الشعري، فنكون أمام القصيدة إما أحادية المقطع إن كان الموقف التعبيري والتصويري يتطلب ذلك، أو القصيدة متعددة المقاطع إذا تعددت المواقف التعبيرية واختلفت الأساليب التصويرية، أو القصيدة الديوان، إن فرضت الرؤية الشعرية تكاملاً تعبيرياً وتصويرياً، بين المواقف المتعددة، والتفاعلات المتصارعة بين الموضوع وما يحيط به من تصورات مختلفة وزوايا معتمة يسعى الشاعر جهده إلى سر غورها واستجلاء كنهها. من نماذج القصائد أحادية المقطع يمكن أن نذكر قصيدة "جنون"، والتي يقول فيها عبد الحليم مخالفة:

جُنُونٌ

« كِتَابَةُ شِعْرِ

"صَرِيحِ التَّغْزُلِ" فِي مُقَلَّتَيْكَ

وَقَدْ فَرَّقَتْنَا دُرُوبُ الْحَيَاةِ

جُنُونٌ أَكِيدُ ..

وَلَكِنِّي

- عَكْسَ مَنْ عَيَّرُونِي

بوصف الجنون ...

أحبُّ جنوني ..

ولوّ خيروني

لكانَ التعقلُّ

في الحبِّ آخرَ شيءٍ

أريدُ .. «<sup>1</sup>.

هي قصيدة تعتمد شعرية التقرير، إذ هي بمثابة رسالة بوح، مرسلها الشاعر والذي وصف حاله بالجنون، والمرسل إليه المحبوبة المحددة يجرئها الدال على الكل (مقلتيك). وما ينقل القصيدة من نقاء الجنس إلى تداخل الأجناس، هو تقنية الحوار الداخلي الذي ينقل فيه الشاعر أحاسيسه من جهة، وآراء الآخرين فيه و مواقفهم منه، وكذا نمط القصيدة الذي جاء على شكل رسالة بوح.

القصيدة مؤلفة من ثلاث مفارقات، شكلت مقطعا واحدا كمعمار فني للقصيدة، وجعلت الشاعر يبت حبّه بل جنونه. والذي جعل الوحدات التعبيرية الثلاث تكوّن مقطعا واحدا، هو افتقار كل وحدة تعبيرية إلى الوحدة التي تليها، والمجسّدة من طرف صوت الراوي وهو يصوّر أنا الشاعر، وكل وحدة تعبيرية تمثل كونا شعريا جزئيا، لا تكتمل صورته إلا بعلاقته بالكون الشعري الثاني ثم الثالث.

الكون الشعري الأول فيه تصريح بالجنون، جنون الشعر و جنون الحب، والكون الشعري الثاني فيه حب للجنون، والكون الشعري الثالث فيه تأكيد للجنون بنفي التعقل

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهریار، ص ص 91، 92.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

في الحب إلا أن يكون التعقل سبيلا للحب لا سبيل سواه، فحياة المحبين جنون و حياة الشعراء جنون.

الدفقة الشعورية هي التي فرضت على الشاعر أن تكون الأسطر الشعرية بهذا التركيب وهذا الطول، وليس مجرد الإيقاع الشعري. ولو حاولنا إعادة كتابة هذه الأسطر الشعرية، بحيث تحقق توأما جماليا على مستوى الإيقاع التركيبي أو التصويري، فلا نجد ما يحقق المفارقة بين الأكوان الشعرية الثلاثة، ويتسلل إلى بصر القارئ بانسياب تام أفضل من هذا التشكيل المعماري، الذي بنى به الشاعر مقطوعته الشعرية. وقد أعناها بنقاط الحذف (جنون أكيد ..، بوصف الجنون ..، أحب جنوني ..، أريد ..) وارتباط نقاط الحذف بالجنون والإرادة، يدل على أن لا حد للجنون مثلما لا حد لإرادة الشاعر في نسج كونه الشعري.

أكسب التشكيل المعماري لهذه القصيدة، النص الشعري متداخل الأجناس جماليته الفنية على مستوى التشكيل الطباعي، وطول الأسطر الشعرية وقصرها، ونمو التجربة الشعرية وامتدادها، مما جعل الأكوان الثلاثة في النص تسهم في إعطائه وحدة موضوعية، وتولد حركية متكاملة ومتفاعلة بين أسطره الشعرية، تعتمد أساسا على التكثيف والتركيز.

أما التشكيل المعماري للقصيدة الطويلة، سواء متعددة المقاطع، أو ذات المقطع الواحد، فتحتوي على عناصر وخصائص جمالية، بما يفيد الشاعر من العناصر البنائية للأجناس الأدبية المجاورة، ويكون له من الامتداد النصي، ما يسمح له بتجسيد خبرته الجمالية في الإنتاج، فيوظف الحوار، والسرد، والبناء الدرامي، ويصور الشخصيات والفضاء بما تتيحه له ملكاته الإبداعية. ويتعامل مع المونتاج السينمائي، والتصوير

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

المشهدية، بما يحول النص إلى كون شعري، غني بالحركة والفاعلية. ويكون لكل تلك العناصر ارتداد تشكيلي يتجسد في المعمار الفني للقصيدة.

كنموذج للتشكيل المعماري للقصيدة متعددة المقاطع، يمكن أن نمثل بقصيدة "أغنية الحب والنار" لـ "نور الدين درويش"<sup>1</sup>.

حدد الشاعر "نور الدين درويش" مقاطع قصيدة "أغنية الحب والنار"، باعتماد تقنية الفراغ الطباعي، كملمح بصري، يؤطر التشكيل المعماري للقصيدة. وتحقق هذه المقاطع عند قراءة القصيدة التابع التصويري، لنمو المشاهد التعبيرية، التي يسعى الشاعر توصيلها للمتلقي، من خلال منطق التجزيء المتكامل، أي أن كل جزء يحيل إلى الذي يليه، مع إعطاء المتلقي استراحة قليلة، يعيد من خلالها تركيب المشاهد السابقة وينتهي للمشاهد اللاحقة.

استثمر الشاعر في قصيدة "أغنية الحب والنار" كل إمكانات التعبير والتصوير، التي استقاها من الأجناس الأدبية المجاورة، وفعلها في النص الشعري، بما يحقق جماليات فنية تجسدت في التشكيل المعماري لهذه القصيدة. فكانت مقاطعها أربعة عشر مقطعا تتفاوت في امتدادها اللفظي، على مستوى السطر الشعري الواحد، بين الكلمة الواحدة إلى عدة مركبات إسنادية، وتفاوتت في كثافتها التصويرية، وفي عدد الأسطر الشعرية التي يتكون منها كل مقطع. وكل ذلك له علاقة بالإيقاع النفسي، والتركيبي، والتصويري والموسيقي، والذي يتحكم في النفس الشعري، بما يتناسب ونمو الحدث، وما فيه من بؤر مركزية، تتولد عنها حركة الفواعل في النص.

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص ص 13، 21.

يمثل المقطع الأول بنية استهلال للقصيدة. ويتأسس على منطق الحكيم من طرف راو عليم هو ذات الشاعر، يستحضر ذاتا أخرى، ينشئ من خلالها عوالم الكون الشعري هي صديقه الذي يشاركه تفاصيل الحدث الشعري بأحلامه وآماله، ومرارة واقعه وآلامه.

تتسم هذه القصيدة ببناء درامي، بما فيها من صراع بين الشاعر وصديقه، انتقل فيها الشاعر بين عوالم واقعية وأخرى تخيلية، وسمحت بتعدد المقاطع وتنوع الرؤى وأعطت تشكيلا معماريا للقصيدة، أضفى على النص جماليات فنية، متعلقة أساسا بتوزع الأسطر الشعرية على الفضاء الطباعي، من خلال التفاعل الحواري داخل النص.

يفتح الشاعر المقطع الاستهلاكي بقوله:

« أَنَا وَصَدِيقِي الَّذِي يَعَشَقُ اللَّيْلَ دَوْمًا نُسَافِرُ فِي

الْكَلِمَاتِ

نُسَافِرُ فِي الذِّكْرِيَّاتِ الْأَلِيمَةِ،

فِي الْأُمْنِيَّاتِ الْبَعِيدَةِ،

عَبْرَ انْكِسَارَاتِنَا،

وَنُطِيلُ السَّفَرَ»<sup>1</sup>.

أنا الشاعر وبياء النسبة ونون الجماعة ثنائية العدد التي تتكرر ثلاث مرات (نسافر، نسافر، نطيل) تدل على اللحمة بين الشاعر وصديقه، وفي أفراد الكلمات بسطر شعري

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 13.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

على الرغم من أن التركيب الإسنادي يفترض إتمام السطر، تحيلنا إلى أن الشاعر أراد أفرادها بالسطر لتفرد بالاهتمام والتركيز.

يبدأ المقطع الثاني بحكاية الحوار الذي دار بينه وبين صديقه بقوله:

أحدثه عن ...

يحدثني عن ...

تمتدّ مع الحديثين عوالم النص، وينمو التشكيل المعماري للقصيدة، ليكون المقطع الأخير تَوْحُّدًا للغناء بين الذاتين.

« لَنَا الْأَرْضُ

هَذَا الْمَدَى كُلُّهُ يَا صَدِيقِي لَنَا

لَا تَسَلْنِي

فَأُغْنِيَةَ الْحُبِّ وَالنَّارِ فِينَا اخْتِيَارًا

مُجَازَفَةً

وَقَضَاءً وَقَدْرًا<sup>1</sup>.

ترسم لنا هذه القصيدة بمقاطعها المتعددة، كونا شعريا، نقل من خلاله الشاعر تجربة شعرية، جسدها في تشكيل معماري، له من الجماليات الفنية، ما يغري بالقراءة ويفتح آفاق التأويل، ويولّد فرادة النص الشعري. والذي تَحَكَّم في طول النص، وعدد أسطر كل مقطع وتتابع المقاطع، هو صيغ الحوار والسرد، ونمط البناء الدرامي، وحركة الفواعل في النص. وهي العناصر البنائية التي جلبها الشاعر إلى النص متداخلاً الأجناس

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 21.

الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

وكان لها تأثير على توجيه التشكيل المعماري للنص وإبراز جمالياته الفنية. ويمكن بيان ذلك في الجدول التوضيحي الآتي:

عدد الأسطر الشعرية	الأفعال الإنجازية	الإيقاع النفسي	الإيقاع التركيبي	الإيقاع التصويري	الفواعل
6	نسافر في الكلمات نسافر في الذكريات الأليمة في الأمنيات البعيدة نطيل السفر.	تذكر وتأملم.  صراع وانكسار.	إيقاع الجمل الفعلية ودلالة الاستمرار	بنية استهلال توحد بين ذاتين، أنا الشاعر وصديقه.	الشاعر وصديقه
11	يحدثني... يحدثني عن أمانيه يحدثني رسائله	صراع	الجمل الفعلية	المفارقة التصويرية بين إرادتين.	الشاعر وصديقه



الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

				أحدثه عن الأنبياء، وعن...وعن...	
صوت الراوي على لسان الشاعر.	تصوير درامي.	غلبة أسماء الأعلام والأماكن الدالة والأحداث المؤلمة.	استرسال الحكيم والإفشاء بما في النفس.	أحدثه عن شجاعة حمزة عن... أحدثه عن فلسطين..	∞
الشاعر وصوت الراوي.	تصوير درامي.	الانطلاق من شبه الجملة قبل فعل أحدثه.	استرسال الحكيم والإفشاء بما في النفس.	متابعة فعل أحدثه، وارتباطه بأفعال مضارعة تابعة له؛ يدافع عن أرضه، تطول الحكايات، نمضي سويا، يعشق الليل، نخط على الرمل.	∞
الراوي وصوت صديق الشاعر	نمو المشهد من زاوية نظر الصاحب وبرز تعدد الأصوات	الإخبار والاستفهام	انفعال في كيان الصاحب بعد استرسال الحكيم السابق	صاح بي صاحبي لماذا تشيح .. ؟ لماذا إذا أينعت ؟..	6

الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

صوت الراوي وأنا الشاعر وصاحبه.	نمو المشهد من زاوية نظر ذات الشاعر و استسلام صاحبه في بكائية مشهدية بينهما قبل الوداع	تنوع الصيغ التركيبية بما يخدم المشاهد التعبيرية.	تشظي أنا الشاعر والتحامها مع أنا صاحب حتى لحظة الوداع.	حضور الدلالة الظرفية وطغيان المصادر في صيغة محاصرة وتسلسل الأفعال المضارعة في ثنايا المقطع.	28
صوت الشاعر.	ضبابية في الصورة واضطراب في الموقف.	إيقاع تركيبي لا يفيد التحقق.	الصراع والحيرة	ربما .. ربما يا صديقي أمد يدي	5
صوت الراوي وأنا الشاعر. أما صاحب فمحكي عنه وغير مساهم في الحكيم.	صورة الرؤيا ومفارقات عوالم الأحلام.	إيقاع الجمل الفعلية الدالة على الاستمرار.	عودة إلى الإفضاء بما في النفس، وحكاية حال الذاتين المسافرتين دون جواز سفر.	بنية الاستهلال مع أفعال المضارعة جديدة بدلالات جديدة .... نُحتسي بننا والهموم تطول المسافة تضعف أبصارنا تطول المسافة تخترق الرمل	12

الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

				أسماعنا لم نعد نسمع إلا ...	
صوت الراوي، وحضور فواعل جدد، العقرب النحلة.	تكثيف الصورة، وحضور الذوات غير العاقلة.	الجمل الفعلية، ودلالة الاستمرار، التأوه، والنداء، وسؤال الحال.	الخوف والتوجس.	تطول المسافة تكشف عن حقدها عقرب آه يا نخلة ...	2
صوت الراوي وحال الذات الشاعرة وصاحبه.	حضور طاقة التشبيه كمقوم تصويري.	الأفعال المضارعة الدالة على المشاركة والاستمرار.	الانكسار.	تطول المسافة يجتاحنا الخوف تنهشنا غربة .. تطول المسافة بأكل .. تذبل ... استحال ... تطول ... نستوقف ... ندخل ... كلانا انكسر	14
صوت الراوي وحال الذات الشاعرة كمنشأة للخطاب، تحكي حال	النهاية المأسوية في البناء الدرامي، لهذه القصيدة، ولد مشهدا جديدا، فيه حياة لروحي الصديقين.	الأفعال المضارعة الدالة على المشاركة والاستمرار في الموت وفي بعث الحياة	عدم الاستسلام للواقع حتى بالموت، فهو سبيل حياة ثانية.	تطول ... يقتررب ... لا تسأل تطول ... تسقط ...	15

الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

صاحبها.				تطل ينشر يعشق نسافر نشعل	
صوت الراوي وحال الذات الشاعرة كمنشأة للخطاب، تحكي حال صاحبها.	تصوير مشرق لأمل منشود	الأفعال المضارعة الدالة على الحيوية والاستمرار	إيقاع الأمل في بعث الحب وتضميد الجراح.	نرسم ... نسافر ... ستثمر ... ستعود ... إني أرى الشمس طالعة من غناك	9
صوت الشاعر.	مشهد مؤجل في دنيا الواقع، مكتمل في عالم القصيدة.	أفعال الاستقبال.	الثورة النفسية.	إني أرى النصر آت سيطلع من طلقاتي انتظر	3
اشترك الذوات الفاعلة الراوي، الشاعر، الصديق.	واقع نصي تتحقق فيه الألفة بين ذات الشاعر وصديقه تعلو فيه الرؤية على الواقع النصي.	تراكيب اسمية، تمثل قفلا لغلبة فعل التغيير.	رؤية صوفية.	غياب الأفعال، وتحقق المأمول.	6

( جدول رقم 7 يبين العلاقة بين التشكيل المعماري والإيقاع المصاحب له في قصيدة "أغنية الحب والنار" )

إن هذا الجدول يبين العلاقة بين الأساليب التعبيرية و التصويرية، التي تجسدت من خلالها الجماليات الفنية لقصيدة "أغنية الحب والنار"، والتي نتج عنها تشكيل معماري خاص، سمح بتشكيل الأسطر الشعرية، وبتوزيع الكتابة على سطح الورقة، بما يحقق الانسجام بين كل المكونات النصية للقصيدة.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

يمكن أن نخلص إلى أن الجماليات الفنية للتشكيل المعماري للقصيدة متداخلة الأجناس تتمثل في مجموعة من العناصر، هي بمثابة معايير فنية تقرب العلاقة بين كل من النص ومنشئه ومتلقيه، وهذه العناصر هي:

1- تتولد المغامرة التشكيلية للقصيدة متداخلة الأجناس من الحدث الشعري، الذي تصور القصيدة تفاصيله، وما يعتمل في رحابه من صراع، وحوار، وسرد، وغيرها من العناصر البنائية للنص. وهو ما يجعل كل نص له تشكيل معماري خاص، مما يولد الجمالية الفنية، ويجعلها فعلا متجددا من نص شعري لنص آخر. فلا نكاد نعثر على نصين متماثلين في تشكيلهما المعماري في إطار الشعر الحر.

2- يمثل طول الأسطر الشعرية أو قصرها، ونقاط الحذف، ومواضع تواجدها، ملمحا فنيا جماليا. ينشأ عن حركة الفواعل في النص، فيمتد طول السطر الشعري أو يقصر تبعا للدقة الشعورية ومداهما الإبداعي.

3- الجماليات الفنية لتكوّن المقاطع الشعرية له علاقة بالإيقاع النفسي، والتركيب والموسيقى، وذلك ما يولد الأكوان الشعرية المتوالية في القصيدة، إن بمنطق المفارقة التعبيرية أو التصويرية، أو بمنطق التجزيء والتكامل.

### ثانيا: جماليات اللغة الشعرية

الشعر فنٌ قولي، يراهن فيه الشاعر على اللغة، لأنها المادة التي يصنع منها قصيدته وبمقدار ارتياد الشاعر لعوالم اللغة الرحب، وممارسته لفعل التجريب اللغوي، بالتوظيف المتجدد للألفاظ، والتنويع في الأساليب والصيغ التركيبية يتحقق الإبداع الفني ذو الخصائص الجمالية.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

في ظل الصراع بين طرق التفكير، وأساليب التعبير والتصوير، ظهر ما عرف بالقصيدة متداخلة الأجناس. مما سمح للشاعر باستثمار أساليب لغوية من الأجناس الأدبية المجاورة؛ مسرحاً، وسينما، وقصة، ورواية، وهو ما أغنى النص بطابع يفرض على الباحث طرح التساؤلات الآتية:

لماذا يلجأ الشاعر إلى إغناء نصه بأساليب لغوية من الأجناس الأدبية المجاورة؟

وما هي حدود العلاقة بين لغة الشعر المتميزة بالتجاوز، والإيجاء، والرمزية، ولغة الأجناس الأخرى التي يغلب عليها الحوار والمباشرة؟

وما هي الجماليات الفنية للغة الشعرية التي وُظِّفت في النص الشعري متداخلة الأجناس؟

يتعلق الجمال الفني للقصيدة متداخلة الأجناس « ببنية اللغة الشعرية، التي بتحولاتها وتشكلاتها اللانهائية تؤكد التحول العميق في مفهوم الجمالية الشعرية، وفي ما تتأسس عليه تلك الجمالية في أبعادها ومقاصدها وخلفياتها<sup>1</sup>؛ ذلك أن كل تحول لبنية النص الشعري، يؤدي حتماً إلى تحول في النظرة الجمالية للنص، سواء من ناحية إنتاجه، أو من جهة تلقيه.

إن ما لحق القصيدة المعاصرة من تغيرات جوهرية جعل الشاعر « يثير في اللغة نشاطها الخالق حتى يكمل له التشكيل الجمالي<sup>2</sup>، فيسعى إلى التعبير عن خواجه النفسية، ورؤاه الفكرية، وواقعه الاجتماعي، والسياسي، وإبداع تراكيب لغوية لها من

<sup>1</sup> - منصور قيسومة: حدائق الشعر العربي، شعرية الحدائق، ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012م، ص ص 48، 49.

<sup>2</sup> - عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، ص 71.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

الفردة والتميز ما يكسبها جماليات فنية. إذ إن أهم ما تهدف إليه القصيدة بعيدا عن غرضها التواصلي «التأثير الجمالي الخاص»<sup>1</sup>، والذي تمثل اللغة مادته الأولى.

يمكن البحث عن الجماليات الفنية للنص الشعري متداخلاً الأجناس انطلاقاً من بنيته اللغوية؛ لأنها المكوّن الأساسي للمعمار التشكيلي للقصيدة، والحاملة لعناصر الإيقاع وعبر ملفوظاتها تتشكل الدلالة، ولئن أمكن الحديث عن قصائد بلا معنى، وأخرى بلا إيقاع، فلا يمكن الكلام عن قصيدة بلا لغة.

تنشأ الجماليات الفنية للغة الشعرية من مبدأ التجاوز، الذي هو «الشرط الضروري لكل شعر»<sup>2</sup>، وبمقدار تحقيق الشاعر لهذا التجاوز تزداد الجمالية الفنية للنص.

إن التجاوز الذي يسعى الشاعر لإحداثه على مستوى اللغة الشعرية، يمكن أن نجده في العناصر اللغوية الآتية ضمن النص الشعري متداخلاً الأجناس:

### 1/ أسلوب الحوار والسرد

راهن الشاعر المعاصر على جعل نصه الشعري مسرحاً لأحداث واقعية أو متخيلة مما حثّ عليه جلب لغة الحوار، وتقنيات السرد، إلى القصيدة، وإبداع تراكيب تتناسب وتصوير الانفعالات النفسية، والأجواء التي حركت وجدانه، ويريد نقلها من عالمه الخاص إلى عالم النص الشعري، وتكون ذات ملامح جمالية.

تُفيد لغة الحكاية في توجيه حركة التعبير الشعري، «وترشح آليات سردها لتفعيل نظم الحركة في بنية النص، ودفعها باتجاه شحن قوتها الشعرية بقوة سردية

<sup>1</sup> - جون كوين: النظرية الشعرية، الجزء الأول، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، ط4، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000م، ص 29.

<sup>2</sup> - محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2010م، ص 16.

مضافة، تنهض على تطوير العناصر السردية في الشعر ومساعدتها في التمثيل والتشكل داخل المشهد على نحو فاعل ومنتج للفعل السرد - شعري<sup>1</sup>، فينمو النص باتجاه نمو الحدث الشعري. وتعبّر الذوات الفاعلة فيه عن أصواتها الشعرية، في حوارية تحقق التناغم الطبيعي، بين مجريات الحوار وأحداث النص. فلا يشعر المتلقي بنشاز لفظي أو إقحام تركيب. مما يكسب النص الشعري جماليات فنية، ذات علاقة مباشرة بلغة الحوار وتقنيات السرد.

من النماذج التي قامت على حكاية الحوار والسرد، نجد قصيدة "بكما معا أو لا أسير" للشاعر "نور الدين درويش"، وتعتمد حركية التعبير فيها على لغة الحوار في ملفوظاته المباشرة: قالت، قلت، مع ترك الحرية التامة في أن تقول الذوات المتحاور ما تود قوله، ليرز في النص تعدد الأصوات، ويقترب النص من القصيدة السردية، حيث يصبح ملمحها العام هو تداخل الأجناس، مع محافظتها على الانتماء للشعر لغة وإيقاعا وتصويرا.

إن حكاية الحوار التي استخدمها الشاعر، بقدر ما فيها من المباشرة في الحكيم فهي رامزة، وموحية، وموغلة في أعماق النفس الإنسانية، إذ لا نكاد نصل في النهاية إلى كنه من سماهما نجمتين وحاورهما إلا عبر مسارات التأويل.

يفتح الشاعر المشهد بقوله:

« قَالَتْ: سَأَخْرُجُ مِنْ يَدَيْكَ لِأَحْتَوِيكَ

الرَّكْبُ يَنْتَظِرُ الْإِشَارَةَ

هَلْ تُخَبِّنِي بِقَلْبِكَ

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري، ص 16.



أَمْ تُوَاصِلُ دُونَ عَيْنِي الْمَسِيرَ؟<sup>1</sup>

تحضر الأفعال المضارعة في رواية الحدث الشعري، والإخبار عنه بـ: قالت واختيار ألفاظ مألوفة العبارة، وتراكيب إسنادية عميقة التصوير. ويكون الإخبار عن ذلك باندماج أنا السارد وأنا الشاعر. ومع انتهاء البوح الأول بتساؤل مفتوح، يجرّك السارد ذاتا أخرى عساها تنجح في تثبيط البرنامج السردى للأولى، وتفتح آفاقا جديدة قد تغري أنا الشاعر وتلفت انتباهه إليها بعد أن استحوذت عليه الذات الأولى.

« قَالَتْ لِي الْأُخْرَى: سَأَخْتَرُقُ السَّحَابَ

هَيَّاتُ خَيْلِي لِلرَّحِيلِ وَلَسْتُ أُدْرِي

هَلْ أَعُودُ إِلَيْكَ فِي كَفْنٍ

أَمْ الْأَمْطَارُ تَأْخُذْنِي إِلَى النَّهْرِ الْكَبِيرِ »<sup>2</sup>

التركيب البنائي للنص ينجح في إقامة تقابل بين المقطوعتين، فكلتاهما يتأسس على فعل الحكيم قالت، وعلى أربعة أسطر شعرية، وعلى أفعال الاستقبال، والسؤال المفتوح ذلك ما ولد جماليات فنية كان سبيل حضورها في النص هو حكاية الحوار.

الذات الثانية

الذات الأولى

- سأخترق السحاب (لأبتليك)

- سأخرج من يديك لأحتويك



<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 74.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 74.

- الركب ينتظر الإشارة -  
أدري

- هل تخبئني بقلبك -  
هل أعود إليك في كفن -

- أم تواصل دون عينيّ المسير -  
- أم الأمطار تأخذني إلى النهر الكبير

( شكل رقم 8 يوضح البناء الحوارى بين مقطوعتين شعريتين من قصيدة "بكما  
معا أو لا أسير" )

تنشطر الذات الشاعرة بين حجة كل من القائلتين، وتأخذها الحيرة في الارتقاء بين  
يدي الأولى، ونفي الذاتية أو العكس، نظرا لنجاح التركيب التعبيري في توازن الحكم.

عندها يعود الشاعر إلى البدايات عساها المنقذ والمخلص.

« فِي الْبِدْءِ كُنْتُ وَكَانَتْنا

أَعْلَنْتُ حُبِّي جَهْرَةً فَاحْتَلَّتْناي، احْتَلَّتْنا قَلْبِي الصَّغِير

مَنْ مِنْهُمَا ؟

سَتَفُكُّ شَرْتَقَتِي وَتَجْعَلُنِي الْأَمِير؟<sup>1</sup>.

في هذا المقطع يأخذ الحكى طريقة ثانية، وهو حكاية حال أنا الشاعر على لسان  
السارد، والتساؤل عن الأجدر منهما في إزالة حيرته المتنامية. ويبدأ في إنشاء مقطع آخر  
هو امتداد للمشهد التصويرى الأول، الذى يمثل صوت الآخر: قالت، والثانى الذى هو  
حكاية صوت الذات بالإخبار عنه بفعل محذوف تقديره قلت، ليبدأ المقطع الثالث  
مستعيرا تقنية المونتاج ليتم الإدراك الحسى للواقع.

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 74.

« هُمَا نَجْمَتَانِ

عَرَبِيَّتَانِ جَمِيلَتَانِ، هُمَا إِلَيَّ قَرِيبَتَانِ

أَمْدُ كَفِّ يَدِي فَيَمْتَلِي الْعُدَيْرِ

وَبَعِيدَتَانِ أَحَاوِرُ الرُّوحَيْنِ تَحْتَدِمُ السَّعِيرِ

مِمَّنْ تُرَى؟

وَبِمَنْ عَسَانِي أَسْتَجِيرُ؟

مِنْ أَيِّ نَافِذَةٍ أُطَلُّ؟

بِأَيِّمَا لُغَةٍ أَصِيحُ؟<sup>1</sup>

وبعد هذه التساؤلات التي ترسم كونا مفتوحا، ينشئ الشاعر حوارا مباشرا وطويلا

يمكن أن نقتطع منه قوله مجيبا سؤال القافلة:

« مَنْ أَنْتَ فِينَا؟

قُلْتُ طِفْلٌ ضَيَّعَ الدُّنْيَا وَأُخْرَاهُ وَضَاعَ

عَمَّنْ نُفْتَشُ؟

قُلْتُ أَبْحَثُ عَنْ بَرِيقِ النَّجْمَيْنِ

أَأَنْتَ فَرْدٌ فِي الْمَدِينَةِ؟

قُلْتُ فَرْدٌ فِي رُوَايِ

وَفِي كَوَايِسِي جَمَاعَةٍ

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 75.

وَمَشَيْتُ يَسْبِقُنِي دَمِي .. «<sup>1</sup>.

ويعمن في تصوير حاله وهو يغادر القافلة، ويسدل الستار على المشهد ويدير رأسه لكنه يفاجأ برأسه عالقا فوق الجدار، ويتحول الموقف إلى حلم، يأخذ الشاعر إلى تهميمات وعوالم يختلط فيها الواقعي بالخيالي، والتناسي بالأسطوري ليتم المشهد بقوله:

« وَإِذَا بَصَوْتُ يَخْطِفُ الْأَسْمَاعَ يَهْتَفُ بِي هُمَا

أُهْمَا ... هُمَا؟

يَا فَرَحْتِي

يَا نَجْمَتِي .. حَمَامَتِي

وَذَابَتِ الْكَلِمَاتُ فِي حَرِّ الْعِنَاقِ «<sup>2</sup>.

هي لغة الحوار حاضرة في كل ثنايا القصيدة، وهو ما ولد الانسجام في النص وأضفى عليه بنية درامية زادت من جمالياته الفنية.

## 2/ شعرية الانزياح

تنشأ الجماليات الفنية للغة الشعرية بانزياحها من الاستعمال العادي المؤلف، إلى استعمال جديد، فيه من الإيحاء، والرمز، والتجاوز، ما يولد المتعة الفنية، والتعدد الدلالي ذلك أن الشاعر يستخدم «اللغة العادية، لكن هذا الاستخدام يخضع لكيفية خاصة تنتهي في القصيدة إلى تنظيم لغوي مستقل — نسبيا — عن التنظيم المؤلف للغة العادية»<sup>3</sup>، وإن ما يحدث المتعة الفنية، وينقل اللغة من لغة النثر إلى لغة الشعر، هي

<sup>1</sup> - المصدر نفسه، ص 76.

<sup>2</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 81.

<sup>3</sup> - عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، ص 79.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

المسافة التي تكون بين الألفاظ في دلالتها المألوفة، وبينها وبين الدلالة الجديدة، التي تكتسبها في ظل التركيب الذي بنى به الشاعر النص، والسياق الذي تُصور القصيدة تفاصيله، والمواقف التي تنشأ من تفاعلات عوالم النص.

و "الانزياح" كمصطلح حديث وضع له النقد البلاغي القديم معايير فنية تساعد في الكشف عنه والتعرف على تجلياته في ما اصطلح عليه بـ: "المجاز".

عرف "عبد القاهر الجرجاني" (ت 471هـ) المجاز بقوله: «وأما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول»<sup>1</sup>. وعرفه "فخر الدين الرازي" (ت 606هـ) بقوله: «وكل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه في العقل لضرب من التأويل فهي مجاز»<sup>2</sup>، وقد يكون المجاز قائما على صلة بين الملفوظ والمقصود، وقد يكون بغير صلة بينهما. وهذا المجاز الذي يكون العبور فيه إلى المقصود بغير صلة يسمى "الاتساع"<sup>3</sup>، الذي يعرف بأنه «كل كلام تتسع تأويلاته فتفاوت العقول فيها لكثرة احتمالاته»<sup>4</sup>، وسواء قام المجاز على صلة ظاهرة ملفوظة أو ملحوظة، أو على غير صلة بأن يكون السياق أو الموقف هو الذي يحدد مسار التأويل فإنه أي المجاز هو الذي يرتفع باللغة الشعرية إلى عالم الإيحاء والرمز، ويفتحها على آفاق التعدد الدلالي.

إن شعرية الانزياح القائمة على المجاز بمفهومه الموسع تسمح للنص الشعري «بالمخالفة الواضحة لقانون المرجعية المنطقية و مبدأ الإسناد والعلاقات اللغوية

<sup>1</sup> - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دط، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1984م، ص 304.

<sup>2</sup> - فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز، تحقيق بكري شيخ أمين، دط، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1985م، ص 173.

<sup>3</sup> - ينظر، ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد الحوفي وبدوي طبانة، ج1، د ط، نخضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دت، ص ص 84، 85.

<sup>4</sup> - أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج1، دط، المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983م، ص 41.

المتعارف عليها، وفيها تأكيد على مبدأ الكلية وانطلاق الخيال اللغوي الشعري إلى كل ما يبهر ويدهش»<sup>1</sup>، وذلك ما يحقق الجمالية الفنية للنص الشعري.

يتميز النص الشعري متداخل الأجناس بلغة شعرية قوامها المجاز، مما يجعله يبقى محافظا على انتمائه لجنس الشعر رغم الحضور الفني للعناصر الإبداعية الأخرى من الأجناس المجاورة. ذلك أن لغة الشعر في الأساس لغة مراوغة قوامها الفني قول "أبي تمام" وقد سئل لماذا تقول ما لا يفهم؟ فأجاب ولم لا تفهمون ما يُقال. ولئن اختلف في عنصر الوزن كمقوم فني للقصيدة في تحولاتها النصية من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة فإن عنصر اللغة باعتبارها لغة عليا على حدّ تعبير "جون كوين" "Jean Cohen" لا يوجد حولها اختلاف. إذ يقترب النص من الشعرية بقدر ما يحدثه من تجاوز لغوي. وعليه «فإن شعرية الحدائث تقوم لغويتها على التعالي»<sup>2</sup>، هذا التعالي الذي يتحول فيه الدال الشعري إلى هدف بحدّ ذاته بمحاولة تفجير اللغة؛ أصواتا، ومعجما، و تراكيب إسنادية، وهو ما يرهن المتلقي في دوامة من الإصغاء إلى النص، دون أن يجراً على التساؤل ماذا يقصد الشاعر لأن فتنة اللغة أسرته، وإذا ما تسنى له الاستفاقة من دوامة الانبهار الأولى، فإن الدال الشعري ستتسع آفاقه الدلالية بمقدار الرؤية التي يملكها القارئ أو الناقد.

لكن، إذا كانت لغة الشعر عليا بطبيعتها تحضر فيها الفجوات الدلالية أكثر من الامتلاء الدلالي، ولغة السرد تداولية خطية فكيف أمكن الجمع بينهما في النص الشعري متداخل الأجناس؟ وما هي الجماليات الفنية التي نتجت عن ذلك؟

إن الحضور السردى في القصيدة الشعرية، يحاول دائما الإغلاء من الطبيعة الشكلية للحوار السردى داخل النص الشعري، فنلاحظ أفعال الحكيم، وصيغ الحوار

<sup>1</sup> - أحمد محمد معتوق: اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006م، ص 70.

<sup>2</sup> - محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1996م، ص 56.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

وتعدد الأصوات، ولكن اللغة المتبناة تترع إلى اللغة الشعرية، مهما أغرقت في ذكر التفاصيل وأنزلت الصياغة التعبيرية إلى المستوى التداولي، فيغدو الشكل القصصي سبيلا لإغناء الجماليات الفنية للقصيدة، وهذا الجمع بين لغة السرد ولغة الشعر ضمن النص الشعري «يقوم على إخضاع ظواهر كل طرف لخدمة الطرف الآخر، فهذه الفجوات والتنوعات التي تغواها الشعرية تتحول في السرد إلى انحرافات صياغية يحتملها الخطاب القصصي كما يحتملها الخطاب الشعري»<sup>1</sup>، وبذلك يغدو التداخل مولدا لجماليات فنية، تتحول فيها اللغة إلى أداة شعرية، توظف الطبيعة السردية في خدمة لغة الشعر العليا.

يقول "نور الدين درويش" في قصيدته "هي لن تموت":

« وَضَعْتُ عَلَى كَيْفِي الْحَمَامَةَ بَيِّضَهَا

وَعَلَى فَمِي نَسَجَ الشَّبَّابُ الْعَنْكَبُوتُ

وَتَعَالَتْ الْأَصْوَاتُ: غَرْدٌ

مِثْلَمَا اعْتَدْنَاكَ مِنْ أَبَدِ الدُّهُورِ

أَوْ مَيِّتٌ؟

أَمْ صِرْتُ صُوفِيًّا الْهَوَى

وَتَضَارَبْتُ حَوْلِي التُّعُوتُ »<sup>2</sup>.

يجد المتأمل لهذه المقطوعة الشعرية التواشج بين لغة السرد المستقاة من عالم الحكاية ولغة الشعر المجلوبة من أفق النص الشعري شديد الوضوح، بداية من افتتاح المقطع من باب الحكاية، عن طريق جملة من الأفعال الماضية، على سبيل إعادة سرد الحكاية (

<sup>1</sup> - محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، ص 72.

<sup>2</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 11.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

وضعت، نسج، تعالت، اعتدنا، صرت، تضاربت)، والتركيز على بنية الأفعال ميزة السرد. غير أن التوظيف الجمالي يكمن في تحويل مجراها السردية إلى إيقاع الشعر وكثافة لغته التعبيرية والتصويرية. مما جعل الحدث الشعري يهيمن عليه الطابع المجازي وهو ما يوسع الأفق الدلالي للمقطوعة الشعرية.

يقتضي تأويل الصياغة التركيبية لـ "وضعت على كتفي الحمامة بيضها"، نقل الفعل والكلمات إلى غير دلالتها الأصلية، فالوضع لا يصبح ماديا، والحمامة لا تصبح طائر سلام، بل الصياغة مفتوحة على التأويل، قد يكون الأفكار التي يحملها الشاعر والرؤى التي يؤمن بها، وكتف الشاعر المتعلقة به بباء النسبة تنم عن ثقل هذه الأمانة التي وضعت على كتفه، واختيار الحمام لوضع بيضه على كتفه تحمل دلالة الاختيار والانتقاء وكذلك فعل نسج الذي يقيم مبدأ المفارقة، فالعنكبوت ينسج شبابه لكن لن يكون على فم الإنسان خصوصا عند استحضار البعد التناسي لعش الحمام ونسيج العنكبوت على غار ثور غداة الهجرة المحمدية المباركة، وبذلك يبحث القارئ عن دلالة لهذا البناء اللغوي. ومنطق المفارقة هذا هو ما ولّد التساؤل وتعالى الأصوات وتضارب الأقوال حوله.

إن تداخل الشعر والسرد ولّد جماليات فنية أغنت لغة القصيدة وولدت التفاعل الإيجابي بين النص والمتلقي.

### 3/ شعرية التقرير

يتميز النص الشعري متداخل الأجناس بميزة إبداعية تقف وراء جمالياته الفنية وهي أنه نص متعدد، لأنه يتمتع من مشارب مختلفة، وتصب في نهره العديد من المجازي، غير أنها لا تغير مجراه الرئيسي، فلا ينتقل من جنس الشعر إلى اللاشعر.



## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

إن اتصاف النص الشعري متداخل الأجناس بالتعدد، يجعل جمالياته الفنية مثلما ارتبطت بالحوار والسرد والانزياح، فقد تعلقت بلغة الحياة اليومية، وما فيها من تقريرية اتخذ منها الشاعر مادة لتكوين نصه الشعري، وأضفى عليها من الحركة والحيوية ما أكسبها عمقا فنيا، أدى إلى جلب المتلقي إلى حديقة النص، ونقل النص من خطاب النخبة إلى خطاب الجمهور، إذ النص الشعري «فاعلية لغوية، وفاعليته في قراءته قراءة جديدة»<sup>1</sup>.

يسلط الشاعر الضوء على تفاصيل الحدث الشعري، وعلى عناصر الفضاء التي تتحرك فيها الشخصيات، ويغرق في تصوير المشاهد التفصيلية، وذلك ما يجعل النص الشعري متداخل الأجناس ينحو إلى التقريرية، وإلى اختيار الكلمات المألوفة والعبارات البسيطة، وكل ذلك يولد ما يُعرف بشعرية التقرير، التي لا تتنافى مع شعرية الانزياح واللغة العليا، وإنما تتكامل معها وتفتح آفاقا قرائية للنص الشعري، وتوسع من دائرة إنتاجه وتلقيه شريطة أن تلتزم سلم الشعرية، فيفتح النص عين القارئ وأذنه ومخيلته على عوالم وفضاءات لم يكن بمقدوره ارتيادها لو لم تكن الألفاظ مأنوسة، والتراكيب سهلة ومدهشة، مع بعض الإثارة والعمق، ذلك أن «وضع لغة الحياة اليومية هو أنسب الأوضاع جماليا لتخليق التوتر بين مستويات التعبير الشعري»<sup>2</sup>، فأقحام الشاعر للغة الحياة اليومية في نصه الإبداعي متداخل الأجناس، يحمل في طياته معنى التجاوز للغة المألوفة في الشعر، فمن جملة ما يسعى الشاعر إليه هو التحرر من القيود التي يراها معيقة لانطلاقه الإبداعي، وقد تكون من هذه القيود لغة الشعر الكثيفة والغامضة، والرمزية فيحاول تجاوزها إلى لغة الحياة اليومية في بساطة عباراتها، واسترسالها في حكي الواقع اليومي، بما يتمخض فيه من موضوعات واهتمامات.

<sup>1</sup> - خليل موسى: الحدأة في حركة الشعر العربي المعاصر، ط1، مطبعة الجمهورية، سوريا، 1991م، ص 99.

<sup>2</sup> - أحمد محمد معتوق: اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، ص 193.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

يمكن أن نثير إشكالية حضور لغة الحياة اليومية في الشعر المعاصر من زاوية أخرى فهل يمكن للنص الشعري أن يحقق تداوليته في عدم ارتباطه بلغة الحياة اليومية بشكل أو بآخر؟

إن ارتباط الشاعر بلغة الحياة اليومية حيث شعرية التقرير « لا يعني خلوها من معاني تميزها، بل إن الشاعر يقصد إلى كثير من ألفاظ الحياة اليومية لغناها المعجمي والدلالي والمجازي »<sup>1</sup>، و منه ينتج نصوصا تتميز ببساطة العبارة ولطف الإشارة، و تهدف إلى ردم الهوة الواقعة بين الإبداع الشعري المعاصر وجمهور المتلقين ويتحقق في النص الشعري جانب تداولي وجانب جمالي فني في الوقت ذاته، فيصغي المبدع إلى وقع أقدامه وهو ينتج النص وينقل ذلك الوقع إلى المتلقي بجمالية فنية، إن وقع الحياة يتردد صداه في نفس الشاعر، فيجتاح إلى تصوير ذلك الوقع في النص الشعري مضميا عليه ملامح إبداعية، تنقله إلى عالم الإبداع الفني، مما يضيف على النص جماليات فنية تحكم كلا من إنتاج النص وتلقيه.

من النصوص الشعرية التي تبرز فيها الجماليات الفنية لشعرية التقرير، هذه المقطوعة من قصيدة "الموت يزين الشوارع":

« سَأَسْأَلُ فِي كُلِّ يَوْمٍ خُيُوطَ السَّحَابِ  
سَأَسْأَلُ فِي كُلِّ يَوْمٍ ظِلَالَ الحَدَائِقِ عِنْدَ الصَّبَاحِ  
وَوَجْهَ المَدِينَةِ خَلْفَ الضَّبَابِ  
سَأَسْأَلُ صَوْتَ العَصَافِيرِ عِنْدَ الشُّرُوقِ  
وَلَوْنَ الحُقُولِ وَشَكْلَ الثَّمَارِ

<sup>1</sup> - علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، ص 34.

لِمَاذَا يَمُوتُ الصَّغَارُ

وَأَسْأَلُ ضَوْءَ النَّهَارِ

لِمَاذَا يَمُوتُ الصَّغَارُ»<sup>1</sup>.

ألفاظ هذا المقطع الشعري مألوفة معروفة استلهمها الشاعر من محيطه الحيوي الذي يعيش فيه، ( الشوارع، السحاب، الضباب، الحداثق، الصباح، المدينة، الشروق الثمار الصغار، الموت، يموت )، فيها تقرير لحقائق ماثلة في ناظري كل إنسان، غير أن الجمال الفني يكمن في قدرة الشاعر في نقل هذه الألفاظ والتراكيب المألوفة والتأليف بينها للتعبير عن موضوع يؤرق كل نفس مرهفة الحس، وهو موت الأطفال في كل الشوارع، فهذه الظاهرة التي تتكرر في كل مكان، وتنقل تفاصيلها كل الشاشات التلفزية، نعجز في تحويل تلك الأحاسيس إلى تعابير، وتلك التعابير إلى أشعار، فيأتي الشاعر ويؤلف بينها في نسيج جمالي يصور المأساة، وينقل المعاناة مع معانقة ذلك المؤلف والعادي للغة الشعر، وذلك ما يكسب شعرية التقرير جماليات فنية.

الجماليات الفنية للغة الشعرية متلبسة بكل عنصر من عناصر النص الشعري متداخل الأجناس، نلمحها في لغة الحوار وتقنيات السرد وشعرية التقرير، وتفرض هيمنتها في الانزياح والتجاوز بما يعطي للألفاظ والتراكيب دلالات مجازية، وكل ذلك « يقيم مع الإبداع الفني علاقة أصيلة، وتتمثل هذه العلاقة في البحث عن الممكن وتحقيقه في شكل ما »<sup>2</sup>، يسمح هذا الشكل بإقامة الجسور بين النص الشعري والمتلقي في جدلية بؤرتها المركزية اللغة باعتبارها مادة الإبداع الفني، فهي التي تتشكل منها القصيدة، والشعراء لا تنقصهم في كثير من الأحيان الأفكار فهي مطروحة في الطريق

<sup>1</sup> - عبد الجبار ربيعي: إبتسامة على شفاة حزينة (شعر)، ط1، دار الألفية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012م، ص 39.

<sup>2</sup> - رشيدة التريكي: الجماليات وسؤال المعنى، ترجمة إبراهيم العميري، ص 21.

على حدّ تعبير "الجاحظ"، وإنما تنقصهم الكلمات على حدّ تعبير "مالارميه" Stéphane Mallarmé.

استطاع النص الشعري الجزائري متداخل الأجناس كنموذج لإبداع فني معاصر أن يفتح الآفاق اللغوية للنص الشعري على خصائص فنية لأجناس أدبية مجاورة ويكتسب النص الشعري من خلال تلك الخصائص جماليات فنية عبر تفاعل تلك العناصر ضمن بنية النص الشعري بتخليها عن بعض محمولاتها في جنسها الأصلي واندماجها في لغة الشعر.

### ثالثا: جماليات التصوير الفني

يوظف الشاعر المعاصر الصورة الشعرية في بناء نصه الشعري، وفي تجسيد رؤاه المختلفة. إذ الصورة الشعرية تمثل البعد التخيلي للإبداع الفني. ولا غرابة أن يتحول النص الشعري إلى نص قوامه التفكير بالصور في ظل تنامي هيمنة الصورة على شتى مناحي الحياة. فالعصر الذي نعيشه عصر الصورة، والثقافة التي تهيمن على تفاعلات حياتنا ثقافة الصورة. وهو ما يتطلب منا تكييف تذوقنا الجمالي باستمرار، ونحن نتفاعل مع سيل الصور المتسلل إلى الذهن تلقيا وإعادة إنتاج. إذ أننا كما يقول صلاح فضل: «لم نعد مجرد متلقين سلبيين لمئات الآلاف من الصور اليومية، وإنما منتجين لها أيضا، نعرف كيف ندرجها في منظومات دلالية، كيف نقرأها ونشرب جمالياتها ونحركها ونشترك في تشكيلها بدورنا»<sup>1</sup>، ومنه تسللت إلى الصورة الشعرية عناصر بنائية لم تكن معهودة من قبل.

إن كثافة حضور الصورة في العصر الحديث، وإلحاحها على ذاكرة المبدع والمتلق «خلقا وضعا جديدا احتلت فيه العناصر المرئية بؤرة حافزة في تكوين المتخيل الشعري. بحيث تعززت بطريقة حاسمة ثقافة العين، وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني في

<sup>1</sup> - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص 120.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

الشعر»<sup>1</sup>، فظهر على مستوى الإبداع الفني ما يمكن أن يُطلق عليه القصيدة اللوحة، والقصيدة الصورة، والقصيدة المشهد؛ إذ الشاعر رسام ولكن بالكلمات وحامل كاميرا تصويرية مادتها العبارات، ومنتج سينمائي وأداة تشكيل مشاهدها الصورة الشعرية.

لم يخل النص الشعري يوما من الاشتغال على الصورة الشعرية، وإن اختلف التوظيف الجمالي لها من مذهب في لآخر، ومن نمط من النصوص الشعرية لآخر. ومع بروز النص الشعري متداخل الأجناس بشكل ملفت للانتباه — إذ إن جذوره مبثوثة في النص الشعري عبر تاريخه الطويل — إلى الساحة الإبداعية اقتضت طبيعته الفنية توظيف الصورة الشعرية بما يتلاءم وبناءه الفني من خلال تشبته بعناصر بنائية من الأجناس الأدبية المجاورة. ومنه نتساءل: ما هي الجماليات الفنية لتوظيف الصورة الشعرية في النص الشعري متداخل الأجناس؟

يشير مفهوم الصورة الشعرية من الغموض بالقدر الذي يبدو عليه من الوضوح، إذ إنه كلما قلنا الصورة الشعرية يتجه التفكير إلى الخيال، وإلى المتوقع، وإلى غير المتوقع. ونقع في منطقة تماس مع الكلمة التي تتخلق في رحمها الصورة بما يحقق الائتلاف أو الاختلاف ولذلك اعتبرت الصورة الشعرية «تعبيرا عما لا يمكن للكلمات التعبير عنه»<sup>2</sup>، على الرغم أنها مصاغة من الكلمات.

تميزت الصورة في النص الشعري الذي يقوم على وحدة البيت بالاستقلال التصويري، حيث أن لكل بيت شعري صورته المستقلة الهادفة إلى الشرح والبيان من خلال علاقات استحضار الصورة التي تقوم على التشابه الملفوظ أو الملحوظ بالتشبيه أو الاستعارة أو الرمز. أما الصورة الشعرية في النص الشعري الذي يتميز بالوحدة العضوية والموضوعية وخصوصا المعاصر منه، فإنها محكومة «بقانون التشابك، وهو قانون بموجبه لا تتمكن الصورة من بناء المعنى أو الدلالة التي ينشدها الكلام بمفردها، بل إن

<sup>1</sup> - صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، ص35.

<sup>2</sup> - رجاء عيد: القول الشعري، دط، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1995م، ص77.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

الصورة مجتمعة هي التي تبني الدلالة المبتغاة»<sup>1</sup>، فتتوزع الصورة الشعرية في عدة أسطر شعرية بل قد يكون المقطع الشعري بأكمله حاملا لصورة شعرية واحدة. لأن الرؤية الشعرية لا تكتمل إلا باكتمال الدفقة الشعورية. كما يمكن أن تتجسد الصورة الشعرية في الأسطر المستقلة دلاليا، حسب ما يقتضيه الموقف الشعري.

يعمل التوظيف الجمالي للصورة الشعرية على كسر العلاقة النمطية بين الدال والمدلول، فالدال اللغوي عندما يتمم الصورة الشعرية يتحول إلى أيقونة في ظل الاستعارة وبذلك يسمو من كونه دالا لغويا صرفا، إلى اعتباره دالا ذا ملامح تصويرية. وبمقدار تفاعل المتلقي مع الصورة الشعرية التي يحملها الدال تتسع دائرة التأويل، وتزداد مساحة الإبداع الفني، و يقال الأمر نفسه إذا مثل الدال رمزا أو إشارة وفق منظور "شارل سانديرس بورس" "Charles Sanders Peirce" للعلامة.

يوسع المنظور المعاصر للصورة الشعرية من كونها أداة ووسيلة لتقريب المعنى والشرح والتفسير بذكر مقابل تشبيهي له — كما في الرؤية التقليدية للصورة — إلى كونها «تعبيرا إيحائيا يوازي موقفا أو حالة أو حلما»<sup>2</sup>، لا يمكن التعبير عنه إلا بالصورة الشعرية «فليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول لك ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به»<sup>3</sup>، وبذلك لم تعد الصورة الشعرية مجرد إضافة للنص الشعري يمكن الاستغناء عنها دون المساس بجوهر التجربة الشعرية، بل أصبحت الصورة الشعرية مكونا بنائيا، يتصل «بطرق رسم المعنى»<sup>4</sup> ويحيل المتلقي «إلى الإيحاء والتأويل، إلى التأمل والاستشراق»<sup>5</sup>، ولا يكون ذلك إلا بالصورة المتكاملة التي ترسم القصيدة تفاصيلها. ونظرا لما حظيت به الصورة الشعرية من أهمية»

<sup>1</sup> - محمد لطفي اليوسفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ط1، دار ستراس للنشر، تونس، 1992م، ص172.

<sup>2</sup> - خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ص105.

<sup>3</sup> - عباس محمود العقاد: الديوان، ج1، ص17، نقلا عن علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص73.

<sup>4</sup> - رحمان غركان: مرايا المعنى الشعري، أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى قصيدة التفعيلة، ط1، دار صفاء

للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012م، ص309.

<sup>5</sup> - رحمان غركان: مرايا المعنى الشعري، أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى قصيدة التفعيلة، ص248.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

تظهر وعيا فنيا خالصا لحسن التأثير والاستثمار<sup>1</sup>، فقد تولد حولها جدل كبير في تحديد كنهها باختلاف المذاهب الأدبية والرؤى النقدية.

تنظر الكلاسيكية إلى الصورة الشعرية من وجهة نظر حسية، ولا اعتداد إلا « بالمجال المدرك حسيا »<sup>2</sup>، فالصورة يجب أن تكون واقعية، أو ذات علاقة بالواقع الذي يتم تصويره، حتى يتم إدراكها، وتضفي جمالية فنية على العمل الإبداعي.

تعتبر الرومانسية الذات المبدعة مصدر الصورة الشعرية، إذ تعكس الذات ما بداخلها على عناصر الطبيعة، وتخرجها في خلق فني جديد، يجمع بين المرئي والشعوري. وبذلك ينفر الرومانسيون من « كل ما هو محدود وثابت، ويميلون إلى المطلق في صورهم، وتتسم الصور التي يولدها الخيال لديهم بوحدها وعلاقتها المبتكرة »<sup>3</sup> وبذلك تجاوزت الصورة الشعرية عند الرومانسيين المنظور الكلاسيكي، حتى وإن تعلق بمادى هو حسي فقد فسحت المجال للخيال بإيجاد علاقات مبتكرة بين ما هو معنوي وما هو مادي في تألف عجيب.

أما الصورة الشعرية عند "البرناسية"<sup>4</sup> فهدفها نقل الإحساسات من منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد، وذلك بالاشتغال الفني على الصورة في حد ذاتها، إذ « يجب أن تكون موضوعية، تعبر عن مشاعر وحالات نفسية، وأفكار عامة تحتفي شخصية الشاعر وراءها، ويجب أن يحتفي بها الشاعر أكثر من احتفائه بمشاعره »<sup>5</sup>؛ أي أن

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م، ص 236، 235.

<sup>2</sup> - علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، ص 337.

<sup>3</sup> - بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص 45.

<sup>4</sup> - البرناسية: مذهب أدبي جاء في أعقاب الرومانسية، احتجاجا على إمعانها في الذاتية التي وصلت حد اللامبالاة بأي شيء خارج الذات، وتقوم على العناية بالجمال الشكلي، والإيقاع الموسيقي، وعلّة مناهضة الذاتية المغرقة في الفردية. عبد الرزاق الأصغر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999م، ص 100، 101.

<sup>5</sup> - محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دط، دار هُضة مصر، مصر، دت، ص 91.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

الصورة الشعرية تكون هدفا في حدّ ذاتها، وبقد ما ينجح الشاعر في تشكيلها يتحقق الجمال الفني للقصيدة.

اعتبر الرمزيون الصورة الشعرية صادرة عن الذات الشاعرة، ويجب أن تحقق « التعبير الموحى عن الغامض والمستتر من عوالم النفس »<sup>1</sup>، وبذلك فهي لا تعتمد البوح المباشر، بل تتخذ من الرمز والإيحاء وسيلة لنقل التجربة الشعرية إلى المتلقي، وهي غامضة ومتعددة الدلالات والأبعاد.

تتأسس الصورة الشعرية من منظور "سريالي" على الرؤية المتسمة بالعجائية، بما فيها من حلم وتعقيدات، فهي أشبه ما تكون بكابوس يصارع المبدع والمتلقي على السواء عوالمه الخفية يسمح « بتقريب تلقائي مفاجئ لشئيين متباعدين، بحيث يكشف عن إحساس لاشعوري عميق، ليبين فطريا عن ضالة القيم المألوفة، أو يشف عن تجارب تصلح أساسا لقيم جديدة »<sup>2</sup>. ومثلما يتميز الحلم بالغموض وانطلاق النفس على سجيتها فتتجمع المتناقضات، وتتألف المتناقضات، وتتلاشى الحدود بين الممكن وغير الممكن، وهو ما يولد الدهشة والإبحار، فإن الصورة الشعرية عند السرياليين أشبه ما تكون بذلك، غرابة في التصوير، وانطلاقا في الآفاق البعيدة للتفكير.

تمثل هذه الرؤى أهم التوجهات المتعارضة في النظر إلى الصورة الشعرية، وقد أوردناها بشيء من التركيز، لأن كلا منها يتطلب بحثا مستقلا ليس مجاله هذا البحث وإنما الغرض من إيراد هذه الرؤى المختلفة علاقتها المباشرة بتشكيل الصورة الشعرية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية. إذ اغتنت الصورة الشعرية بروافد كلاسيكية وأخرى رومانسية وأخرى برناسية وأخرى سريالية بشكل أضفى على النص الشعري متداخل الأجناس جماليات فنية غدت فيها تلك الرؤى مولدات للإبداع الفني، تعبر « عن

<sup>1</sup> - علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، ص 338.

<sup>2</sup> - محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص 111.



## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

البعد الحسي والبصري والمرئي في وحدتها ونظم تشكيلها»<sup>1</sup>، وبذلك تنهض التجربة الشعرية المعاصرة على استثمار كل أدوات البناء النصي في تشكيل الصورة الشعرية، مما يعطي النص مظاهر جمالية متعددة، ومداخل قرائية متنوعة.

يمكن اكتشاف الجماليات الفنية لتشكيل الصورة الشعرية في القصيدة الجزائرية متداخلة الأجناس الأدبية من خلال العناصر الآتية:

### 1/ جماليات التشبيه والاستعارة والرمز

تحقق الصورة الشعرية وجودها الفني في النص الشعري متداخل الأجناس في العديد من التحليلات الجمالية التي تسمح المعايير البلاغية والرؤى الأسلوبية والشعرية لإدراك تحققها الفني وتدوقها الجمالي. ومن ذلك تجلي الصورة الشعرية عن طريق التشبيه والاستعارة والرمز. والذي يجمع بين هذه العناصر هو أن كلا منها يستدعي حضور عنصر استبدالي، تمّ تغييبه قصداً و تعويضه بآخر دال عليه، لغرض جمالي. وأن كلا منها يمثل صورة شعرية «إذا تعارضت سمة أو سمات الكلمة الاستعارية داخل التركيب نفسه في النص»<sup>2</sup>، وبذلك لا يبقى الحديث مقتصرًا على المناسبة بين طرفي التشبيه، وركني الاستعارة، وإنما تتعمق الصورة، وتتحقق الجمالية أكثر كلما حدث التعارض والتنافر بين مكونات التشبيه والاستعارة والرمز وما يحيل إليه.

من نماذج الشعر الجزائري الذي انبنت نصوصه متداخلة الأجناس الأدبية على الصورة الشعرية يمكن أن نذكر:

### أ/ إغراء الصورة الشعرية في نطاق التشبيه

<sup>1</sup> - علي صليبي المرسومي: سرديّة الحكاية الشعرية، الصورة والمشهد، ضمن كتاب فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التذليل، إعداد وتقديم محمد صابر عبيد، دط، دار نينوى للنشر والتوزيع، سوريا، 2010م، ص 163.

<sup>2</sup> - محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990م، ص 22.

يقول "عثمان لوصيف" راسماً صورة للجمال في موقفين شعريين يتأسس كل منهما على التشبيه:

الموقف الأول:

« الْجَمَالُ كَالِإِيمَانِ »

لا يُشْرِقُ إِلَّا فِي حَدِيقَةِ الْقَلْبِ<sup>1</sup>.

تقوم الصورة الشعرية في هذين السطرين الشعريين على التشبيه، إذ الجمال في عرف الشاعر يشبه الإيمان في إشراقه، والجمال هو المشبه، والإيمان هو المشبه به، والكاف أداة التشبيه، والإشراق وجه الشبه. غير أن هذا التشبيه لم يتقيد بالتشكيل المألوف للتشبيه وإنما أضاف محل حضور المشبه وتجلي المشبه به، وهو حديقة القلب، وذلك ما يرفع هذه الصورة من عالم المحسوسات، لأن الجمال قد يكون حسياً، إلى عالم المدركات المعنوية فالإيمان والجمال كلاهما مشرق، مبهم، وغامض، ولا يتجليان إلا على صفحات تكون غاية في الصفاء، ولا أفضل من حديقة القلب. فهو الذي يدرك سرّ الجمال، والذي نفسه بغير جمال، لا يرى في الوجود شيئاً جميلاً، كما قيل.

إن ما ميز السطرين الشعريين هو بساطة العبارة، وكأن الشاعر بصدد إسداء حكمة، أو تصوير تجربة فلسفية، كان سيئها إلى ذهن المتلقي هو التشبيه، وبساطة العبارة وفلسفة التأمل هو ما ينقل النص إلى تداخل الأجناس الأدبية، واستثمار طاقات التشبيه بعلاقته الممتدة بين السطرين هو ما يمثل جماليات فنية.

الموقف الثاني:

يحول هذا الموقف الشعري الجمال إلى سلطان، مع ما للسلطان من سلطة وسطوة في دنيا الناس؛ إن حضر يبجل، وإن أمر يطاع. يقول "عثمان لوصيف":

« الْجَمَالُ سُلْطَانٌ »

<sup>1</sup> - عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، شعر أو كما الشعر، ص25.

### يَتَزَّهُ فِي مَمْلَكَةِ الْخَيَالِ»<sup>1</sup>.

إن هذا التشبيه البليغ، الذي يتماهى فيه الجمال مع السلطان، فلا يلبث أن يتحول هذا الجمال الذي قد يكون إنسانيا أو مؤنسا، ماديا أو معنويا إلى صورة محسوسة، وبعد ذلك يحدث الشاعر المفارقة التصويرية، بأن يجعل هذا الجمال، هذا السلطان، له موضع خاص للحضور والتجلي، وهو مملكة الخيال، مما يزيد الصورة الشعرية تكثيفا، وينقل التشبيه من العلاقة المألوفة بين طرفيه، إلى علاقة جديدة تتمثل في الامتداد النصي مع السطر الشعري الموالي، لتكون مملكة الخيال هي القادرة على حمل عناصر الجمال.

كنموذج آخر للاشتغال على الطاقة التصويرية للتشبيه، يقول "عبد الحليم مخالفة" من قصيدته "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف"، مصورا حالة شهرزاد بين يدي شهريار:

« وَالْغَادَةُ الْحَسَنَاءُ تَمَثَلُ»

يُطَوِّقُهُ السُّكُونُ»<sup>2</sup>.

إن تحويل صورة الغادة الحسنة إلى تمثال على سبيل التشبيه البليغ يشل حركتها وبقد ما يولد الإعجاب بجمال التمثال، ويكون الحسن والجمال هو وجه الشبه فإنه يولد الحيرة لدى المتلقي. فكيف بهذا التمثال الذي يطوقه السكون تكون له القدرة على إنقاذ بنات جنسها، أمام شهريار.

وَلَدَ أَسْلُوبَ الْحَكِيِّ الَّذِي كَانَ التَّشْبِيهِ أَحَدَ عُنَاصِرِهِ التَّصْوِيرِيَّةِ مَتَعَةً فَنِيَّةً، تَسْمَحُ لِلْمَتَلْقِيِّ بِمَشَاهِدَةِ الْمَوْقِفِ. ذَلِكَ أَنَّ «التَّشْبِيهِ يَمْنَحُ الْوَصْفَ بَعْدَهُ الْجَمَالِيَّ، لِأَنَّهُ يَشْكَلُ الظُّوَاهِرَ جَمَالِيًّا، عِنْدَمَا يَدْخُلُ بَعْضُهَا فِي بَعْضٍ، أَوْ يَرَى بَعْضُهَا فِي بَعْضٍ»<sup>3</sup>، وهو ما حدث بين الغادة الحسنة والتمثال.

<sup>1</sup> - عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، شعر أو كما الشعر، ص29.

<sup>2</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص22.

<sup>3</sup> - هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ص200.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

إن التصوير الذي يستخدم التشبيه في إقامة العلاقة بين المؤتلفات أو المختلفات يكسب النص جماليات فنية. ولا أبلغ من القرآن الكريم الذي يركز كثيرا على التشبيه في تقريب الصورة، الأمر الذي جعل الشعر الجزائري المعاصر متداخل الأجناس يستثمر في حقل التشبيه لبناء صورته الشعرية.

### ب/ عوالم الصورة الشعرية في ظل الاستعارة

ترى، ما حقيقة الشعر إن لم ينقل لنا عوالم الذات الإنسانية في تقلباتها المختلفة، في شكل حقائق جديدة ترشح بكل ما هو إنساني وجمالي، وبلغة شفافة قوامها الصورة الشعرية التي تتخذ من الاستعارة نافذة تقرب حقائق الوجود؟ وهل الاستعارة إلا اشتغال على الصورة الشعرية يأبى فيها الخيال الشعري إلا الانطلاق إلى أبعد الآفاق ونقل التجربة الشعرية إلى عوالم تشتغل فيها طاقات الذهن، وفضاءات تسبح فيها إشراقات النفس.

من الحقائق الجوهرية في الشعر أنه استعارات إن أراد لعالمه النصي التحليق بعيدا وهو يصنع عوالم الصورة الشعرية. وقد تكون من العلامات المائزة التي نقلت الكلام من ميدان النثر إلى رحاب الشعر هي الصورة الشعرية المحلقة في عالم اللغة بأجنحة الاستعارة.

إن الأساس البلاغي للاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه، وجيء بما يدل على المحذوف<sup>1</sup>. وفي هذا التركيب الاستبدالي تكمن قيمة الصورة الشعرية وبعدها الجمالي عند المنتج والمتلقي.

من النماذج الشعرية الجزائرية متداخلة الأجناس التي تقوم فيها الصورة الشعرية على أساس الاستعارة، يمكن أن نذكر:

- يقول عبد الحليم مخالفة مصورا الشعور النفسي لشهرزاد وهي تنسج عوالم الحكيم في الليلة الثانية بعد الألف:

<sup>1</sup> - ينظر، السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدعي، ضبط وتوثيق وتدقيق يوسف الصميلي، ط1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1999م، ص 258.

« وَعَلَى امْتِدَادِ الصَّمْتِ

تَمْتَدُّ الْهَوَاجِسُ وَالظُّنُونُ<sup>1</sup> ».

كل سطر شعري يقوم على استعارة، وتتضافر الاستعارتان لرسم صورة لما تمور به نفس شهرزاد. فقد استعار للصمت صورة الامتداد، فإذا بنا نتصور الصمت كائنا مادياً له القدرة على الامتداد، شأنه شأن الطريق أو الليل، فيصبح الصمت رهيباً مخيفاً نحس به ولا نراه، إلا على سبيل التصوير. والأمر ذاته للهواجس والظنون، ذات الطبيعة المعنوية التي تتحول في ظل الامتداد إلى صورة مادية، فإذا الامتداد يشغل فضاءات النفس وتتعانق الصور الثلاثة للصمت والهواجس والظنون معبرة عن الحالة النفسية لشهرزاد وكان سبيل نقل تلك الصور هو تجسيدها الحسي عن طريق الاستعارة.

• يقول نور الدين درويش:

« تَطُولُ الْمَسَافَةُ

يَجْتَا حُنَا الْخَوْفِ

تَنْهَشُنَا غُرْبَةً وَعَذَابٌ<sup>2</sup> ».

هي الغربة والعذاب يتحولان في نظر الشاعر إلى صورة وحش له أنياب وقدرة على الفتك، وبإمكانه فهش جسد الشاعر الذي يندمج في التركيب الإسنادي بالضمير المتصل الدال عليه (نا).

يتحول الخوف نفسه في نظر الشاعر إلى جيوش لها القدرة على اجتياح نفس الشاعر. ومع طول المسافة، تصبح الصورة الشعرية مسيطرة على الحالة النفسية للشاعر. وما حقق نمو الموقف هو الصورة الشعرية التي استعار فيها ما يتعلق بالوحش وهو النهش للتعبير عن الغربة والعذاب.

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوه شهريار، ص22.

<sup>2</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص19.

تتكامل الصورة الشعرية بالاستعارتين، وهو ما يحقق جماليات فنية تضيف على الموقف صورة من الترهيب والتخويف تحيط بالحالة الشعورية للشاعر في ظل المسافة التي تطول.

• يقول "باديس سرار":

« أَغْرَقْتُ بَحْرِي

وَطَعَنْتُ الْوَرْدَ عَمْدًا

وَوَأَدْتُ الْأَقْحَوَانَاتِ الْجَمِيلَةَ

وَقَتَلْتُ الْفَجْرَ

أَجْهَضْتُ السَّبِيلَ

ثُمَّ أَعْدَمْتُ الْمَرَايَا

عِنْدَهَا أَذْرَكَتْ إِثْمِي

إِنِّي وَحْدِي الْقَتِيلُ<sup>1</sup> .

كلما وجد تعارض بين ملفوظين في نفس التركيب، حضرت الصورة الشعرية هذا قدرها الأبدى. وبالنظر إلى هذه المقطوعة الشعرية فإن كل سطر شعري يحمل صورة مبنية على المنافرة الإسنادية، وكل هذه الألفاظ:بحري، الورد، الأقبوانات، الفجر السبيل، المرايا هي بمثابة رموز دالة مصورة الموقف الشعوري بشيء من الغموض التصويري، مما يولد جمالية فنية ناشئة عن التعبير والتصوير، وفي نفس الوقت يفتح آفاق القراءة والتأويل بما تحمله تلك الرموز من إمكانات قرائية.

## 2/ فضاءات التخيل في ظل تراسل الحواس

<sup>1</sup> - باديس سرار: نحت على الأمواج، ص 61.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

لقد كانت القصيدة الشعرية متداخلة الأجناس، مجالاً رحباً لتجلي العديد من الرؤى التي حملها التأثير بالمذاهب النقدية والأدبية المعاصرة، ومن ذلك التأثير بالرمزية فكان الاشتغال على الصورة الشعرية الذي اتخذ من "تراسل الحواس" طريقة للتعبير والتصوير تتمزج فيها المدركات الحسية بالسمعية وبالبصرية؛ ومعنى تراسل الحواس هو «وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى»<sup>1</sup>، حيث تتجاوب الصور الشعرية في وحدة متناغمة تثير من المتعة الفنية بالقدر الذي تبعثه من الدهشة وكسر الألفة التصويرية.

يؤدي نقل الصور التعبيرية إلى نقل مجالات الإدراك، وذلك ما يؤدي إلى تغيير الشعور النفسي بالصورة الشعرية<sup>2</sup>، وينقلها من المباشرة والوضوح، إلى الغموض الفني والإيحاء الدلالي.

من النماذج الشعرية الجزائرية متداخلة الأجناس التي استلهمت الطاقة التصويرية تراسل الحواس في بناء الجماليات الفنية للصورة الشعرية يمكن أن نذكر:

- يقول "عثمان لوصيف" من قصيدته "صوفي":

« هَذَا الشُّعَاعُ الْمُعْرَدُ »

إِنْ هُوَ إِلَّا ظِلٌّ لِلْوَهْجِ الرَّبَّانِي

الآتِي مِنْ وَرَاءِ السَّمَاوَاتِ »<sup>3</sup>.

التراسل بين الحواس شديد الوضوح في هذه الأسطر الشعرية، فالشعاع الذي هو من مدركات حاسة البصر، بل هو أساس الرؤية البصرية كما يقول علماء الضوء البصري يتحول الشعاع في ظل تراسل الحواس إلى أن يصبح مغرداً، والتغريد من مدركات حاسة السمع. وفي التراسل بين حاستي البصر والسمع يتحول إدراكنا للصورة

<sup>1</sup> - علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص78.

<sup>2</sup> - ينظر، محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دط، دار المعارف، مصر، 1977م، ص ص137، 138.

<sup>3</sup> - عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، شعر أو كما الشعر، ص16.

الشعرية، فنستقبلها لا في إطارها المؤلف، بل في إطار مغاير، يقتضي حسًا مرهفاً وخيالاً واسعاً، وهو ما يولد جماليات الصورة الشعرية.

- يقول "نور الدين درويش" من قصيدته "م أمت":

« زُهُورُ الْمَدِينَةِ تَحْتَجُّ

الْعَسَلُ، الْبُرْتَقَالُ، النَّخِيلُ، وَزَيْتُونِي

وَرَقُّ التُّوتِ يَحْتَجُّ

أَحْتَجُّ..

أَحْتَجُّ.. «<sup>1</sup>.

يجب أن تصدر لغة الاحتجاج الصوتية عن ذوات عاقلة، يحولها الشاعر في ظل تراسل الحواس، إلى أن يصدر الاحتجاج عن ذوات غير عاقلة، فكلها تحتج والشاعر يسمعها، والشاعر يحتج وهي تسمعه، ولا سبيل لتحقيق ذلك إلا بتراسل الحواس.

- يقول "عثمان لوصيف" من قصيدته "صوفي":

« مَنْ شَاهَدَ مِنْكُمْ أَجْرَاسَ النَّشْوَةِ

وَهِيَ تُرْفِرُ مُبْتَهَجَةً حَوَالِي »<sup>2</sup>.

لا تصدر الأجراس إلا أصواتاً، سبيل إدراكها سمعي، ولكن في عرف الشاعر وفضاءات التراسل بين الحواس، تصبح الأصوات مشاهدة، فيصم الشاعر أذنيه، ويستغرقه الموقف بالمشاهدة، فتنتقل النشوة إلى روح الشاعر، ويشارك الأجراس فعلها الطقوسي.

- يقول "نور الدين درويش" من قصيدته "أغنية الحب والنار":

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص49.

<sup>2</sup> - عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، شعر أو كما الشعر، ص06.



« أَنَا وَصَدِيقِي الَّذِي يَعْشَقُ اللَّيْلَ

دَوْمًا نُسَافِرُ دُونَ جَوَازِ سَفَرِ

نَهِيمٍ مَعًا

وَمَعًا نَحْتَسِي بُنْنَا وَالْهُمُومَ <sup>1</sup>.

الهموم في نظر الشاعر مشروب مثل البن ( القهوة) تماما تحتسى وتذوق، فتوخز النفس وتؤلّم الضمير. في هذه الصورة انتقل إدراك الصورة من حاسة اللمس إلى حاسة الذوق، فأصبح للهموم مرارة كما القهوة من غير سكر، والهموم مشروب المجالس كما البن في عرف الشاعر وصديقه.

الصورة الشعرية في ظل تراسل الحواس قد تتعلق بالرمز، والتشبيه، والاستعارة ولكن ما يعطي تراسل الحواس جماليات فنية، هو تحول مراكز الإدراك وتوسع البعد التخيلي للصورة، وهو ما جعل الشاعر الجزائري يراهن في إبداع نصه الشعري متداخل الأجناس على تراسل الحواس في تشكيل صورته الشعرية.

### 3/ الصورة الكلية في ظل التصوير المشهدي

لئن كانت الصورة المجازية بما فيها من تشبيه ورمز واستعارة وتراسل حواس فضاء تخيليا يتجلى في الأسطر الشعرية أو الجمل الشعرية، وتشارك فيه العديد من البنى النصية في الشعر سواء كانت غنائية أو تمثيلية، فإن ما يميز القصيدة متداخلة الأجناس إضافة إلى الصور السابقة هو الحضور الفني لما يمكن أن نطلق عليه الصورة الكلية، وتسمى أيضا الصورة المحورية أو الصورة العنقودية.

تعرف الصورة الكلية بأنها «نمط من الصور الفنية لا يتكامل بشكله النهائي إلا من خلال شرائح صورية متنوعة ومتعاقبة، تسهم في بناء صرح الصورة النهائية على

<sup>1</sup> - المصدر السابق، ص 18.

نحو محوري مركب، أي أن الشريحة التصويرية اللاحقة تبنى على أساس سابقتها وتتداخل معها من خلال عنصر مشترك<sup>1</sup>. ويكون هذا العنصر المشترك بمثابة خيط يربط أجزاء الصورة، مشكلاً محورا وهميا تدور في فلكه مكونات الصورة الكلية، وذلك ما يجعلها تتحرك في الفضاء الذي رسمه المبدع ويعيد المتلقي إنتاج المشاهد التصويرية من جديد. وذلك ما يحقق ظاهرة التصوير المشهدي في القصيدة متداخلة الأجناس، ويمنحها جماليات فنية لم تكن متاحة من قبل.

إن التصوير المشهدي الذي ترسمه الصورة الكلية «كيان تشكيلي مؤلف من شبكة من المكونات والتفاصيل والجزئيات التصويرية، التي عادة ما تكون مهياة ومرشحة للدخول في تجربة تكون الصورة وبناء المشهد الشعري العام للقصيدة»<sup>2</sup> وهو ما يعطي القصيدة متداخلة الأجناس التي توظف التصوير المشهدي بعدا فنيا ينقلها من الغنائية والتعبير عن الذات، إلى التمثيلية وتصوير مشاهد الحياة.

تغدو القصيدة الشعرية في ظل تداخل الأجناس الأدبية والمبنية على إستراتيجية الصورة الكلية وحدة متكاملة الأجزاء، غنية بالمشاهد التصويرية الجزئية التي تتفاعل وتتكامل فيما بينها، حيث تغدو «القصيدة في جملتها هي الوحدة التصويرية الدالة»<sup>3</sup> التي تحقق المشهدية وتكسبها جماليات فنية.

إن العنصر المشترك الذي يمثل محورا للصورة الكلية يمكن أن يتجسد في العديد من العناصر البنائية للقصيدة متداخلة الأجناس، فقد يكون شخصية، أو رمزا، أو قناعا أو فكرة أو كل ما من شأنه أن يربط بين الأكوان المختلفة للنص الشعري الذي تهيمن عليه الصورة الكلية.

<sup>1</sup> - محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص35.

<sup>2</sup> - علي صليبي المرسومي: سرديّة الحكاية الشعرية، الصورة والمشهد، ضمن فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، ص

164.

<sup>3</sup> - صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص120.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

من النماذج الشعرية الجزائرية التي اغتنت بالتصوير المشهدي بتوظيف الصورة الكلية في تصوير المشاهد، يمكن أن نذكر:

### أ/ دينامية الشخصية المحورية في قصيدة "شهريار والليلة الثانية بعد الألف"

بالعودة إلى القصيدة والتي تتبعنا عوالم الحكيم فيها والشرائح التصويرية لمقاطعها في الفصل السابق، نجد أن الحكمة والحيوية التي تميزت بها شخصية "شهرزاد" في مقابل "شهريار" ولدت عوالم وفضاءات للحكي تتناسل مشاهدها، وتتوالد الأحداث فيها مشكّلة مشاهد جزئية، عمل النص متداخل الأجناس على عرض تحولاتها، مما ولد تصويراً مشهدياً لا تكتمل أجزاؤه إلا بعد الانتهاء من متابعة كل مقاطع القصيدة، وكأن الخيط الرابط بين تلك المقاطع هو الشخصية المحورية في حالاتها وتحولاتها. وبذلك أعطت الشخصية المحورية دينامية لتشكيل الصورة الكلية كملح فني للقصيدة متداخلة الأجناس له جمالياته الفنية على مستوى الصورة الشعرية، لما ولد من أفق تخيلي، لا يرتبط بالسطر الشعري أو الجملة الشعرية، وإنما يتعلق بكل تمفصلات القصيدة، موظفاً ما أمكن من عناصر تشبيهية أو رمزية، أو استعارية في ظل الصور الجزئية التي تتكامل معطية الصورة الكلية.

### ب/ غواية الرمز في تشكيل الصورة الكلية

يمثل الرمز عادة أفقا قرائياً متعددًا ومتجدداً، وتزداد كثافته وإيحائيته إذا تسلل إلى كل جزئيات القصيدة، فلا تكتمل الصورة إلا بإتمام القصيدة، ولا تتحدد إفضاءات الرمز إلا باكتمالها، فيكون الرمز عندها الخيط الناظم لشرائح الصورة الكلية.

من النماذج التي اشتغل فيها الشاعر الجزائري على الرمز لتشكيل الصورة الكلية في إطار القصيدة متداخلة الأجناس تبرز قصيدة "بكما معا أو لا أسير"<sup>1</sup>، إذ يتخذ الشاعر من "النجمتين" رمزا حركياً بمساءلته ومحاورته الشرائح التصويرية التي ولدت فضاء تخيلياً مليئاً بالمفارقات التصويرية، منها ما يتخذ من الواقع تفضيته وتأثيره، ومنها ما يخلق في

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 74، 81.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

عالم الرؤيا والأحلام. و في كل تحولات المشاهد التصويرية في القصيدة يبقى رمز النجمتين لغزا محيرا يسعى المتابع لمشاهد القصيدة للتعرف على كنه هذا الرمز.

لقد أبدع الشاعر رمز النجمتين، وافتتح بهما المتخيل السردى في حكاية القصيدة وحول كل نجمة إلى ذات مؤنسة تحاوره وتبذل كل ما في وسعها لإقناعه ببرنامجها السردى، ولكن الشاعر يبقى في حيرة من أمره، ويصرح بحاله تجاه النجمتين. فبعد المدخل الحوارى المؤسس لحكاية القصيدة، نجده يقول:

« فِي الْبَدْءِ كُنْتُ وَكَانَتَا

أَعْلَنْتُ حُبِّي جَهْرَةً فَاحْتَلَّتَانِي، احْتَلَّتَا قَلْبِي الصَّغِيرِ

مَنْ مِنْهُمَا؟

سَتَفُكُ شَرَفَتِي وَتَجْعَلُنِي الْأَمِيرَ »<sup>1</sup>.

ثم يبدأ في وضع الملامح التصويرية للنجمتين في جملة من الشرائح التصويرية التي تسهم في تكوين الصورة الكلية التي يريد تكوينها للنجمتين.

« هُمَا نَجْمَتَانِ

عَرَبِيَّتَانِ جَمِيلَتَانِ، هُمَا إِلَيَّ قَرِيبَتَانِ

أَمْدُ كَفِّ يَدِي فَيَمْتَلِئُ الْعَدِيرِ

وَبَعِيدَتَانِ أَحَاوِرُ الرُّوحَيْنِ تَحْتَدِمُ السَّعِيرِ

مِمَّنْ تُرَى؟

وَبِمَنْ عَسَانِي أَسْتَجِيرُ؟ »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات ، ص74.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 75.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

بعد أن يقيم حوارات جانبية مع العناصر المؤتثة للمشهد التصويري (الضمير، الشوارع القافلة) يعود مجيباً وقد سئل:

« عَمَّا تُفْتَشُّ؟ »

قُلْتُ أَبْحَثُ عَنْ بَرِيقِ النَّجْمَتَيْنِ<sup>1</sup>.

يبقى رمز النجمتين في كل الشرائح التصويرية بؤرة محورية للعوالم التصويرية للقصيدة وفي كل مرة جعل من النجمتين نافذة يطل من خلالها على محيطه الواقعي بكل التناقضات الحاصلة فيه، وبالتالي تصبح تلك المشاهد أشبه ما تكون بكوابيس حلمية لو لم توجد العناصر النصية التي تحيل إلى بعدها الواقعي.

« وَمَشَيْتُ يَسْبِقُنِي دَمِي.. »

وَالدَّمْعُ كَالْمَطَرِ الْغَزِيرِ

فِي الشَّارِعِ الْمَهْجُورِ رَائِحَةُ كَرِيهَةٍ

نُبْضَاتُنَا الْحَرَّى تُخَدِّرُهَا الْإِذَاعَةَ

يَا قَلْبُ كَمْ عَدَدُ الشَّكَالِي فِي مَدِينَتِنَا؟

فِي مَدِينَتِنَا؟

وَكَمْ عَدَدُ الَّذِينَ اسْتَعَذَبُوا فِيْنَا الْمَجَاعَةَ<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - المصدر نفسه، ص76.

<sup>2</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص76.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

وبعد أن يصور تناقضات الواقع الذي أرّقه في العديد من الصفحات، في مشاهد تصويرية يجمع بينها البحث عن "النجمتين"، يتعب ويستسلم للنعاس، إن بدلالة الحقيقة أو المجاز عساه المنقذ والمخلص:

« أَسَلَمْتُ وَجْهِي لِلنُّعَاسِ

فَرَنَّا فِي أُذُنِي النُّحَاسُ

وَاسْتَيْقَظَ الحُلْمُ القَدِيمَ، وَدَبَّ فِي الجَسَدِ الحَمَاسُ

حَتَّى مَتَى؟

وَأَنَا أَرَاوِحُ فِي مَكَانِي كَالأَسِيرِ؟<sup>1</sup>

وفجأة يعود لرمز النجمتين، وقد ملأهما بمحمولات جديدة، وأعطاهما ملامح تصويرية جديدة، فيترك واقعه المرير، ويبدأ في مناجاة النجمتين، جاعلا من التناسل سبيلا لإغناء المشهدية.

« يَا أَنْتُمَا

أَنَا مَا عَشِقْتُ سِوَاكُمْ

يَا أَنْتُمَا

أَنَا لَيْسَ لِي إِلا كُما

لَا أَسْتَطِيعُ بغيرِ حُبِّكُمْ مُوَاصِلَةَ المَسِيرِ

بِكُما مَعًا..

أَوْ لَا أَسِيرُ

<sup>1</sup> - المصدر نفسه، ص 79، 80.

يَا أَنتُمَا

نَادَيْتُ فَأَنْزَا حَ السَّتَارُ وَلَا حَ ظِلُّ أَيْضُ

إِنِّي الْبَرَاقُ

إِنِّي رَأَيْتُ حَمَامَتَيْنِ تُصَلِّيَانِ وَتَدْعُوَانِ

رَأَيْتُ فِي عَيْنَيْهِمَا أَلَمَ الْفِرَاقِ

إِنِّي رَأَيْتُهُمَا هُنَاكَ..

تَتَرَقَّبَانِكَ فِي اشْتِيَاقٍ.. إِنِّي الْبَرَاقُ»<sup>1</sup>.

هو مشهد تصويري يقوم على مبدأ تضمين الحكاية، فهذه المناجاة التي تتغيا النجمتين، باعتبارهما رمزا اشتغلت عليه الصورة الكلية، في عرض تفاصيلها، وتكوين الجماليات الفنية للقصيدة، تتحول تلك المناجاة إلى شريحة تصويرية جديدة، موعلة في الخيال باستحضار جوانب من قصة الإعجاز النبوي، وهي قصة الإسراء والمعراج. فهاهو البراق يحضر إلى الشاعر على سبيل الرؤيا، وينقله إلى عوالم تخيلية يجد فيها حمامتين تصليان وتدعوان، وتحملان ألم الفراق، وتنتظران الشاعر في اشتياق، وقد تكون الحمامتان هما النجمتان. ودون أن يسمح الزمن الحلمي للشاعر بتأويل رؤياه، يأخذه الحلم إلى فضاء سردي وتصويري يستجيب فيه الشاعر لركوب البراق عساه يوصله إلى النجمتين.

« إِنِّي رَأَيْتُهُمَا هُنَاكَ..

تَتَرَقَّبَانِكَ فِي اشْتِيَاقٍ.. إِنِّي الْبَرَاقُ

رَكِبْتُ، آه رَكِبْتُ، لَا أَذْرِي لِأَيِّ النَّجْمَتَيْنِ أَنَا أُسَاقُ

فَرَأَيْتُ فِي سَفَرِي النَّخِيلَ..

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 80، 81.

رَأَيْتُ أَنْهَارًا وَأَزْهَارًا وَأَكْوَابًا دِهَاقَ  
وَرَأَيْتُ فَاكِهَةً وَأَبًا طَعْمُهُ حُلُوُّ الْمَذَاقِ  
وَرَأَيْتُ نَاسًا فَاكِهِينَ  
سَأَلْتُ فِي شَعْفٍ تُرَى؟  
مَنْ هُوَ لَاءٍ وَهُوَ لَاءٍ؟  
مَنْ تَلَكُّمًا؟  
وَإِذَا بِصَوْتٍ يَخْطِفُ الْأَسْمَاعَ يَهْتَفُ بِي هُمَا  
أَهُمَا.. هُمَا؟  
يَا فَرَحَتِي  
يَا نَجْمَتِي.. حَمَامَتِي  
وَذَابَتِ الْكَلِمَاتُ فِي حَرِّ الْعِنَاقِ»<sup>1</sup>.

تكتمل الصورة الكلية بتوحد الشاعر بالنجمتين اللتين حاورتاه في مستهل القصيدة وحدث بينه وبينهما انفصال على مستوى الواقع، ولكنه استمر في البحث عن ألقهما والحنين إليهما، لتحدث المعجزة، ويعود الاتصال من جديد، في عوالم تصويرية كان سبيل حضورها هو حيوية رمز النجمتين، وحركيته عبر كامل فضاءات القصيدة.

ما يمكن أن يخلص إليه البحث في الجماليات الفنية للصورة الشعرية في القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية، يمكن بيانه في العناصر الآتية:

- تمثل القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية فضاء نصيا، غنيا بالعناصر البنائية، التي تسمح للشاعر بالاشتغال على الصورة الشعرية، كمقوم فني يغني، التجربة الشعرية ويحقق المشهدية، وينقل النص الشعري إلى نطاق الشعر التمثيلي.

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 80، 81.



## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

- استمد الشاعر الجزائري في إطار القصيدة متداخلة الأجناس، صورته الشعرية من مشارب مختلفة، فظهرت الصورة التجريدية وما تحمله من ملامح سريرية والصور الرومانسية وما فيها من تعلق بالطبيعة، والصور الرمزية وما تفتحها من دلالات وما تتيحها من تأويلات، تربط النص بالمبدع والمتلقي على السواء، إضافة إلى الصور الكلاسيكية وما فيها من مباشرة وواقعية، وكل ذلك يتناسب ومنطق التداخل الذي يتأسس عليه البحث.
- بالنظر إلى العناصر البنائية للقصيدة متداخلة الأجناس؛ من حدث، وحوار وشخصيات وزمان، وفضاء، وقد استلهمت تلك العناصر من أجناس أدبية مجاورة نجد أن تلك العناصر ساهمت بشكل كبير في تشكيل الصورة الشعرية بطريقة سمحت بتحقيق المشهدية، عبر التصوير المتنامي لحركية الأحداث، وتفاعل الشخصيات، وتواصل الحوارات، وتنوع الفضاءات، وكل ذلك كان سبيل حضوره هو استثمار الطاقات الإبداعية للأجناس المجاورة، وصهرها في بوتقة النص الشعري حيث يكون التداخل ولا تزول الهويات.
- تنوعت الصور الشعرية التي اشتغلت عليها القصيدة متداخلة الأجناس بين الصور المألوفة في النقد البلاغي العربي من مجاز واستعارة وتشبيه، وبين الصور القائمة على المنافرة الإسنادية والرمز وتراسل الحواس، وكلها تقوم على السطر الشعري أو الجملة الشعرية.
- مثلت الصورة الكلية — التي تتعلق بمقطع كامل أو قصيدة برمتها — ملمحا تجديدا في إطار الصورة الشعرية في القصيدة متداخلة الأجناس، حيث يراهن الشاعر على التصوير المتتابع للمشاهد، بما يفضي إلى تكوين صورة متكاملة يكون سبيل تشكلها قضية محورية ( رمزا، أو حدثا، أو شخصية، أو فكرة...) تعمل القصيدة على تتبع تفاصيلها، وتكوين شرائح صورية تقود إلى الصورة الكلية.

- إن الجماليات الفنية للصورة الشعرية في القصيدة متداخلة الأجناس، بتجلياتها المختلفة هي من أهم العناصر التي تمد الشعرية بموضوعها الحقيقي، وهو تحقيق الأدبية، فبمقدار الاشتغال على الصورة الشعرية تتحقق الأدبية.

#### رابعاً: جماليات الإيقاع الشعري

شهدت القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل جملة من التحولات كان محورها الأساس بنيتها الإيقاعية. فمن الشعر العمودي، إلى الشعر الحر، إلى الشعر المنثور؛ يبرز التحول الإيقاعي كمؤشر فارق بين إبدال نصي وآخر. وهو ما جعل مفهوم الإيقاع الشعري ملتبسا بأنواع مختلفة من النصوص الشعرية في بنيتها الهيكلية العامة. وعليه يغدو الإيقاع مفهوماً إشكالياً يستوجب التحديد والضبط، ليتسنى لنا البحث عن جمالياته الفنية في ظل القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية.

تدور المعاني اللغوية للجذر "وقع" للدلالة على التعاقب والتتابع والتناوب<sup>1</sup> و« الإيقاع من إيقاع اللحن، وهو أن يوقع الألحان ويبيّنّها »<sup>2</sup>، وهو المعنى الذي تتحرك في محيطه الدلالة الاصطلاحية للإيقاع، إذ أنه « نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية »<sup>3</sup> تعطي النص الأدبي صفة الانتماء إلى الشعر. لقد هيمن على تعريف الشعر في النقد العربي القديم قضية الوزن والقافية، التي تتأسس على وحدة البيت الشعري كمقوم عروضي للقصيدة، أما قضية الإيقاع فكانت الإشارة إليها ضمنية لأن قضية الوزن كانت مهيمنة.

لئن عرّف "قدامة بن جعفر" (ت 337 هـ)، الشعر بأنه « قول موزون مقفى يدل على معنى »<sup>4</sup>، فإنه اعتبر علم العروض غير معول عليه كمقوم للإبداع، إذ « إن

<sup>1</sup> - ينظر، ابن منظور، لسان العرب، ص ص، 4894، 4896.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 4897.

<sup>3</sup> - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى، جيل الرواد

والستينيات، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001م، ص 18.

<sup>4</sup> - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ت، ص 64.

الجهل به غير ضائر»<sup>1</sup>، وإنما المعول عليه هو الذوق والملكة، أي الوعي بالإيقاع الشعري.

أما مصطلح الإيقاع فقد ورد عند "ابن سينا" (427هـ) في كتابه "الشفاء" انطلاقاً من مفهوم الإيقاع الموسيقي، بقوله: «الإيقاع من حيث هو إيقاع تقديرٌ ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منعمة كان الإيقاع لحنياً، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعرياً»<sup>2</sup>. وهنا يبرز مفهوم التوالي الزمني، الذي ينشأ في الشعر من توالي النقرات أو الفواصل الزمنية الناجمة عن التتابع أو الاختلاف بين الحركات والسكنات داخل نظام التفعيلات وتواترها في النص الشعري.

لكن، يظهر في تعريف "ابن طباطبا" (322هـ) للشعر وعي أكثر بمسألة الإيقاع كمقوم فني للنص الشعري، فالعروض وحده غير كاف في غياب الذوق. والشعر عنده «كلام بائن عن المنشور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خُص به من النظم الذي إن عُدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق لم يستفك من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق به حتى تعتبر معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلف فيه»<sup>3</sup>. وهذا الذي يطلق عليه "ابن طباطبا" الذوق هو في حقيقته الإيقاع الذي نص على بعض محدداته بقوله «وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»<sup>4</sup>، وعليه فإن مصطلح الإيقاع في النقد العربي القديم لم تتحدد ملامحه بالكيفية التي سنجدها

<sup>1</sup> - المرجع نفسه، ص 62.

<sup>2</sup> - ابن سينا: كتاب الشفاء، ص 30، نقلاً عن علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

مملكة البحرين، ط 1، 2006م، ص 142.

<sup>3</sup> - ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 09.

<sup>4</sup> - ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 21.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

في النقد الحديث، وإنما كان الاشتغال على الوزن والقافية كمقوم فني للإبداع، أما الإشارات الضمنية للإيقاع فلم يتم الالتفات إليها بشكل مناسب.

عُرِّفَ الإيقاع في النقد الغربي من طرف "سوريو" بأنه «تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتي»<sup>1</sup>. وبهذا المفهوم يتوسع مجال الإيقاع، فلا يصبح متعلقا بال تكرار المتشابه، وإنما يتعلق بالتشابه والاختلاف على السواء. أي أن كل ما يولد حركية وحيوية في النص يمكن أن يمثل إيقاعا.

غير أن المفهوم الأكثر ارتباطا في تقديرنا بمجال تداخل الأجناس الأدبية والمعبر عن هوية الإيقاع فيها وضحه "ت. س. إليوت" T.S. Eliot "بقوله: «من الخطأ أن نعتقد أن كل شعر يجب أن يكون متناسق النغم، ولكن من الشعر ما وُضِعَ للمتكلم. والكلام لا يقتصر على إصدار الأصوات المعسولة، ذات النغمات الشجية. والقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجتها من الحدة حتى تطابق ما يحدث فعلا للعاطفة الإنسانية من تراوح بين الصعود والهبوط. وبهذا التراوح تتم الوحدة الموسيقية الشاملة لبناء القصيدة ككل»<sup>2</sup>.

الفكرة الشائعة حول التناسق النغمي في كل أجزاء القصيدة والتي تتحقق بالوزن لم تعد مستساغة في النقد الحديث، لأن طبيعة الشعر اختلفت. وهذا الاختلاف يؤدي بطبيعة الحال إلى تبدل المقاييس. ومنه لم يعد الإيقاع مرتبطا ببنية النص فقط، بل أصبح متعلقا بحركية النفس وبالأجواء الشعورية والتصويرية، وبالعواطف والانفعالات التي يقوم عليها عالم النص الشعري في كليته لا في أجزاء منه، فمثلما تكلمنا عن الصورة الكلية في القصيدة نتكلم عن الإيقاع الكلي.

بهذا المفهوم الموسع للإيقاع تتسع دائرة تحليله الإبداعي، في الشعر وفي النثر، بل في كل الفنون، فلكل فن إيقاعه المتميز. ذلك أن «كل شيء من دون الإيقاع هو

<sup>1</sup> - عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دط، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1992م، ص120.

<sup>2</sup> - محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ط2، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1971م، ص22.

شيء عادي من أشياء الحياة العادية العابرة: اللغة، الإشارات، الرموز، الأسماء الصفات، العناصر، الأصوات، الصور، المحسوسات، المجردات، إلى آخره، حتى الوزن الشعري لا يغدو عنصرا شعريا، أي لا يكون النص الذي يتلبسه شعرا، قبل أن يخامره الإيقاع وينسرب فيه»<sup>1</sup>، غير أن حضور الإيقاع في النص الشعري أكثر حركة وفاعلية من بقية الفنون وعناصر الوجود.

يمكن القول إذن إن الشعر فن إيقاعي، يعلو فيه صوت الإيقاع ويخفت، لكنه لا يتوارى كلية، بل يسري الإيقاع في كل مكونات النص الشعري، فهو «يتخلل اللغة والموسيقى، والصور، والأخيلة، والكلمات والحروف، بما يمكن الحديث عن إيقاع لغوي في النص، وإيقاع موسيقي ووزني، وإيقاع صوتي، وإيقاع لوني، وإيقاع صوتي وإيقاع معماري، وإيقاع مجرد، وإيقاع كلي، وإيقاع جزئي»<sup>2</sup>. وبذلك فلئن انحسر مفهوم الوزن عن التعبير عن كل التحولات التي عرفتها القصيدة العربية، فإن مفهوم الإيقاع يمكن أن يعبر عن كل الإبدالات النصية للقصيدة العربية.

غير أن لكل قصيدة إيقاعها حسب الفلسفة الإيقاعية التي تقوم عليها، فالقصيدة العمودية يقوم البناء الإيقاعي فيها على تماثل الأسطر والتفعيلات، وهيمنة الوزن، وتقنين ما يمكن أن يلحقها من علل وزحافات وتشطير وانتهاك. بينما القصيدة الحرة تقوم على تنوع الأسطر والتفعيلات. أما القصيدة النثرية فتحاول إيجاد بدائل للإيقاع الصوتي كالإيقاع التصويري مثلا.

إن بناء القصيدة العمودية والحرة على الناحية الصوتية لا يعني بحال إلغاء بقية الصور الإيقاعية، وإنما يمثل الإيقاع الصوتي فيهما قيمة مهيمنة بتعبير الشكلانيين الروس<sup>3</sup> وتكون بقية الأنواع الإيقاعية تابعة له.

1 - علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 17.

2 - المرجع نفسه، ص 22.

3 - ينظر في مفهوم القيمة المهيمنة، رومان جاكوبسن: ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص ص 81، 88.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

ينجم الإيقاع الصوتي عن حركة التفعيلات التي تتأسس عليها القصيدة الحرة كنتاسل نصي من القصيدة العمودية، ذلك أن «الشعر الحر هو شعر يعتمد على التفعيلة الخليلية كأساس عروضي للقصيدة، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة، مثلما يتحرر من الروي الثابت»<sup>1</sup> والقافية الموحدة. وسبيل تلقي الإيقاع الصوتي هو السمع، لكن اللافت للانتباه أن الشعر الحر يعتمد على التلقي السمعي والتلقي البصري على حد سواء، غير أن الإيقاع السمعي له الأثر الأكبر في علاقة الشاعر بجمهوره، فنراه يركز على نبرة الإلقاء، وحتى عند إعادة إنتاج النص من طرف المتلقي نجده في كثير من الأحيان يستحضر صوت الشاعر وهو يعيد القراءة ويتأمل النص وحضور الشعر الحر على منصة الملتقيات الأدبية، وعلى صفحات الصحف، والجرائد والكتب والمجلات دليل على ذلك.

انطلاقاً من أن الإيقاع «نظام جمالي يجمع بين الثابت والمتغير المحدد والزمني. فالأبنية الإيقاعية مجموعة العلاقة المتكاملة المترابطة يكمن تماسكها في فعاليتها الدلالية»<sup>2</sup>، ومثلما يكمن تماسكها في فعاليتها الدلالية فإنه يكمن قبل ذلك فعاليتها الجمالية، إذ أن «الإيقاع مقوم أساسي للجمال الشعري يمنحه قدرته على التأثير والفاعلية وينطوي على قيمة فنية وتعبيرية خاصة»<sup>3</sup>. وعلى أساس هذا المفهوم الموسع للإيقاع فإنه يمكننا أن نفتح نافذة للبحث في الجماليات الفنية للإيقاع الشعري في القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية،

لأن الإيقاع هو المؤشر الكفيل بمنح النص هويته الشعرية.

اعتمد الشعراء الجزائريون على القصيدة الحرة في تشكيل النماذج القائمة على تداخل الأجناس الأدبية، لما وجدوا في هذا الإبدال النصي من فضاء حر، يسمح لهم

<sup>1</sup> - عبد الله محمد الغدامي: الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، كتاب الرياض، عدد 66، يونيو، 1999م، المملكة العربية السعودية، ص16.

<sup>2</sup> - ناصر سليم محمد الحميدي و محمد عباس محمد العرابي: تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية، ط1، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2012م، ص15.

<sup>3</sup> - هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ص73.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

بخوض تجربة شعرية تلي حاجاتهم الإبداعية والرؤيوية على حد سواء. لأن الشعر الحر « أكثر استجابة لنوازهم وأحاسيسهم الداخلية من النظام البيتي القديم »<sup>1</sup>، ونتج عن هذه التجربة نصوص قائمة على الإيقاع كملح جمالي وتواصل و دلالي، وذلك ما يعطي النص الشعري متداخل الأجناس جماليات فنية استمدتها من العناصر الفنية التي جلبها من الأجناس الأخرى، مما أكسبه تميزا إيقاعيا.

يتنوع العالم الإيقاعي في النص الشعري متداخل الأجناس، لانبثاقه أساسا على الحوار، والسردي، وتعدد الأصوات، وصوت الراوي، وبذلك لا تصبح السلسلة الإيقاعية مرتبطة بالثنائية: صوت / سمع، وإنما يُفسح المجال لمُستقبَلات إيقاعية متعددة يشترك فيها السمع والبصر، والقلب، والمشاعر.

ولذلك فالإيقاع نسمعه صوتا، ونشمه عطرا وأريجاً، وننفع له خيرا سارا أو محزنا والقلب الذي لا يخفق للإيقاع ميت، والأذن التي لا تطرب له صماء، والنفس التي لا يثيرها سقيمة، والعين التي لا تستمتع به حاسرة. ومنه فالإيقاع هو لغة الوجود التي يشترك في فهمها والتأثر بها كل مخلوق، والأولى بها الإنسان.

تشابك العلاقات الإيقاعية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية، يجعله غنيا بالظواهر الإيقاعية المتعددة التي تميزه، وتؤسس لجمالياته الفنية. وتجسيدا لهذه الرؤية الموسعة للإيقاع سنبحث الجماليات الفنية للقصيد متداخلة الأجناس الأدبية في العناصر الآتية:

### 1 / إيقاع الإطار و إيقاع النسيج

يمكن أن يتجسد إيقاع النص الشعري في بنية النسيج الداخلية، ويسمى الإيقاع الداخلي، أو في بنية الإطار الخارجي ويسمى الإيقاع الخارجي، وهو مجرد تقسيم منهجي إذ الإيقاع وحدة واحدة متكامل عناصرها في تشكيل الإيقاع الفني للقصيد و لا يمكن

<sup>1</sup> - شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م، ص143.

بحال من الأحوال أن تصنع القصيدة الشعرية إيقاعها المتميز بعيدا عن التفاعل الذي يحصل بين تلك المكونات النصية.

### أ/ إيقاع الإطار أو الإيقاع الخارجي

وهو الإيقاع الذي يشكل الإطار العام للتجربة الشعرية، «وأبرز عنصره: الوزن والقافية»<sup>1</sup>، وهو الذي يولد الجرس الموسيقي العام للنص الشعري، ويصنع غواية القصيدة وينتشلها من عالم النثر الرتيب ليلقي بها في ميدان الشعر الفسيح.

ينتج إيقاع الإطار من التشكيل البنائي للأسطر الشعرية، في تجربة الشعر الحر، وما يتشكل في رحاب تلك الأسطر من ظواهر التباين الإيقاعي وهو القاعدة، فكل سطر يمثل وحدة إيقاعية مستقلة، أو من خرق هذه القاعدة، فيفتقر السطر الشعري إيقاعيا إلى السطر الذي يليه. وينشأ عن ذلك التدوير التكرارُ الإيقاعيُّ للأسطر الشعرية، أو الجمل الشعرية أو ما ينجم من توافق نغمي بين نهايات الأسطر الشعرية، وهو ما يُعبّر عنه بالقافية.

لم يتخلص الشعر الحر نهائيا من القافية وإنما اختلفت في دورها ووظيفتها عن نظيرتها في الشعر العمودي، لتتخذ «مفهوما آخر غير المفهوم الذي عرفت به في إطار الموسيقى التقليدية. لقد استخدم الشاعر الحديث نوعا من التقفية لتنسيق موسيقي جاء في نهاية السطر الشعري، وفي نهاية الوقفة النفسية الكاملة وأجزائها في القصائد التي تعتمد على الدورات النغمية والموجات الشعرية»<sup>2</sup>، وبذلك أصبحت القافية في الشعر الحر نظاما صوتيا يبدو في ظاهره غير خاضع لأي تنظيم، وهو في حقيقته الإيقاعية يصنع الإطار الإيقاعي للقصيدة. بل إن القافية مع الشعر الحر الذي جاء أساسا ليمتد

1 - رابع بن حوية: جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، الإيقاع الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2013م، ص11.

2 - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2007م، ص210.



## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

عليها قد « أصبحت عنصرا إيقاعيا تبنى عليه القصيدة الحرة »<sup>1</sup>، وتصنع من خلاله جماليات فنية جديدة. وهي الحقيقة التي نبهت إليها مبكرا رائدة الشعر الحر "نازك الملائكة" بقولها: « الحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقى الشعر الحر. لأنها تحدث رنيناً وتثير في النفس أنغاما وأصداء، وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر »<sup>2</sup> إلى أن تقول بعد أن تلقي باللائمة على المتحررين من القافية، وتصف شعرهم بالضعف « وهي أي القافية لو يدرون سند لشعرهم وحليته المتبقية »<sup>3</sup>.

تتميز القافية في الشعر الحر بعدد من الظواهر تُمكنها من صنع إيقاع خاص في القصيدة، يمكن إجمالها في ما يلي<sup>4</sup>:

- عدم الانتظام في موقعية القافية من حيث وجودها بعدد محدد من التفاعيل.
- عدم الانتظام في حروفها وشكلها، إذ من الممكن أن تظهر في القصيدة الواحدة عدة قواف، وبتوافقات مختلفة.
- من الممكن ألا تظهر أساسا في بعض النماذج.

فقصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف" على سبيل المثال، تنوعت قوافيها وانتظمت بما يؤسس لتجربة شعرية قوامها الاشتغال على الإيقاع الخارجي. بما يجعل النص آسرا في تأثيره الصوتي. لأن شهرزاد تهدف إلى التأثير على المتلقي في صورته الحاضرة في الحكي "شهريار"، وفي صورته الغائبة والمتمثل في كل من يتواصل مع القصيدة، ويتفاعل مع موضوع الحكاية، التي تروي شهريار تفاصيلها. وأنواع القوافي التي حضرت في هذا النص يمكن بيانها في الآتي:

<sup>1</sup> - عبد الرحمان تيرماسين: آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الأول، محرم 1430هـ، يناير 2000م، المملكة العربية السعودية، ص330.

<sup>2</sup> - نازك الملائكة: فضايا الشعر المعاصر، ط13، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2004م، ص 163.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص163.

<sup>4</sup> - ينظر، محمد مصطفى أبو الشوارب: إيقاع الشعر العربي، تطوره، تجديده، دط، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2005م، ص157.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

● القوافي التي يحيل رويها الساكن على التوقف الصوتي، والذي يفضي إلى ضرورة التفكير والتريث: شَهْرِيَّارْ، الانتظارْ، السكونْ، الظنونْ، الكلامْ، ينامْ، لبرهه العماذْ، الرمادْ، الشدادْ، السلاحْ، النواخْ، للجراخْ، السديدْ، السعيدْ، القصيدْ الكلامْ، تفيذْ، السعيدْ، الجليدْ، الوريدْ، يزيدْ، للشامتينْ، الشهيدْ، شديدْ السعيدْ الجمالْ، الانحلالْ، الرجالْ، تُرَقْ، تُمْتْ، انقضتْ.

● القوافي التي يحيل رويها على الامتداد الصوتي، مما يولد الانفتاح في التأويل:  
قَهْرًا، أَمْرًا، شِعْرًا، قَفْرًا، سِرًّا، عُمْرِي، عُمْرًا، جِسْرًا، شِعْرًا، بِأُخْرَى، بِلَادِي  
جَمْرًا، نَهْرًا، عَصْرًا، ظِلًّا، فُلًّا، غِلًّا، حَلًّا، مُدَلًّا، النَّدَى، الرَّدَى، كَلًّا، تَجَلَّى  
بِحْرًا، شَهْرًا، شِعْرًا، فَجْرًا.

يمكن القول إن الإيقاع الخارجي في القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية مكون جمالي للقصيدة الشعرية، يستثمر التنوع في القافية كملح عام، ويوظف التكرار والتناوب، بما يحقق الفاعلية والتجدد في القصيدة، ولا يسمح بظهور النمطية. والنموذج السابق على سبيل المثال يغلب عليه التكرار الثلاثي، ليحدث في كل مرة التجاوز واستخدام قافية جديدة.

### ب/ إيقاع النسيج أو الإيقاع الداخلي

يتمثل الإيقاع الداخلي في جملة الظواهر التي نلمسها على مستوى الأسطر الشعرية والتي تتكامل لتعطي انتظاما كليا للقصيدة، وهذا الانتظام يكون «محسوسا مدركا، ظاهرا أو خفيا، يتصل بغيره من بُنى النص الأساسية والجزئية، ويعبر عنها كما يتجلى فيها والانتظام يعني كل علاقات التكرار، والمزاوجة، والمفارقة، والتوازي والتداخل والتنسيق، والتآلف، والتجانس، مما يعطي انطبعا بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها»<sup>1</sup>، و عليه فهو يتعلق ببنية

<sup>1</sup> - رابع بن خوية: جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، الإيقاع الشعري، ص171.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

النص الشعري الداخلية، في مقابل موسيقى الإطار التي تتعلق ببنيتها الخارجية والمتمثلة في الوزن والقافية. يتسلل إيقاع النسيج إلى النص الشعري، ويصنع إيقاعاً من الصعب الإمساك به، على الرغم من وجوده وقوة تأثيره.

تكمن الجماليات الفنية للنص الشعري على مستوى الإيقاع الداخلي، في ما يثيره لدى المتلقي من انفعال نفسي، سبيل حدوثه الجرس الموسيقي الذي ينشأ داخل السطر الشعري، أو على امتداد الجملة الشعرية الموزعة على العديد من الأسطر الشعرية المتتالية فيعلو صوت الشعر أو يخفت، بحسب الحالات الشعورية التي يحياها الشاعر، وتتسلل إلى نصه صراخاً أو همساً، أو مزاجاً بينهما، ويتجلى ذلك في طبيعة الحروف التي يستخدمها الشاعر، والوقفات الجزئية المترددة عبر السجع، أو المكررة بواسطة الجناس والطباق، أو عبر ما يحدث من مفارقات لفظية أو تصويرية توسع من دوائر الإيحاء.

يستثير الإيقاع الداخلي للقصيدة العديد من نوافذ التلقي؛ السمع، والبصر والفؤاد السمع من خلال العناصر الصوتية، والبصر من خلال التشكيلات الطباعية والتخييلات التصويرية التي تثيرها المشاهد التصويرية، والفؤاد بما يتركب من دلالات ومعان تبعث في النفس صنوفاً من الانفعال وفي العقل العديد من التصورات.

وكنموذج يتجلى فيه التوظيف الفني لتقنيات الإيقاع الداخلي في ظل القصيدة الشعرية متداخلة الأجناس الأدبية يمكن أن نذكر هذا المقطع من قصيدة "شهرزاد واليلة الثانية بعد الألف"

« هَبْ أَنَّهَا لَمْ تَسْتَطِعْ

إِنَّمَا قَصَّتْهَا كَمَا وَعَدْتُهُ شِعْرًا ..

هَبْ أَنَّهَا عَجَزَتْ

وَخَانَهَا فَنُ تَنْمِيقِ الْكَلَامِ

أَوْ أَنَّهَا لَمْ تَسْتَطِعْ

إِغْفَالُهُ حَتَّى يَنَامَ  
هَبْ أَنَّهُ ارْتَبَكَتْ لِبُرْهَةِ  
وَخِيَالِهَا  
نَضَبَتْ جَدَاوِلُهُ وَأَمْسَتْ  
جَنَّةُ الْأَفْكَارِ قَفْرًا..<sup>1</sup>

تتجلى في هذه المقطوعة جملة من الظواهر التي صنعت الإيقاع الداخلي، إذ نحصي جملة تكرارات مهيمنة تمثلت في:

• الامتداد الصوتي الذي يصنعه حرفا "الهاء" و"الألف" المتصلتان بكلمات أخرى وقد تكرر خمس مرات: أنها، خائها، أنها، خيالها، واللذان تحيلان على محدد ومعلوم وهي شهرزاد التي تحكي القصيدة موقفا شعوريا يعبر عن حالها على لسان الراوي.

• في عبارة "هب أنها" التي تكررت ثلاث مرات، وعبارة "لم تستطع" التي تكررت مرتين.

• التآلف الإيقاعي بين ملفوظات: إِيْمَامُ/ إِيْغَالُ، وبين عَجَزَتْ/ وَعَدَتْ/ نَضَبَتْ، وبين شِعْرًا/ قَفْرًا.

• وقع السكون وتكراره في نهاية بعض الأسطر التي لا تمثل قواف وُلِدَ إِيْقَاعًا دَاخِلِيًّا يَتَنَاسَبُ وَحَالَةَ الْإِنْقِبَاضِ وَالتَّوْتَرِ الَّتِي يَحْكِيهَا الْمَوْقِفُ الشَّعْرِي: لَمْ تَسْتَطِعْ عَجَزَتْ، لَمْ تَسْتَطِعْ، وَأَمْسَتْ.

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهریار، ص ص23، 24.

لا يمكن للإيقاع الداخلي أن يحقق جمالياته الفنية في معزل عن الإيقاع الخارجي، وذلك ما نجده في هذه المقطوعة الشعرية، و التي تتعلق قوافيها بالكلمات الآتية حيث تمثل كل كلمة نهاية لسطر شعري: شِعْرًا..، الكلام، يَنَامُ لِبُرْهَه، قَفْرًا.

كل قافية هي نهاية لوحدة تصويرية ومضمونية، ولذلك يوجد توافق بين هذين الإيقاعين والإيقاع النغمي، وهو ما يحقق الجمالية الفنية للنص الشعري.

إن إيقاع النسيج هو بمثابة النسغ الذي يغذي النص الشعري، ويغنيه بمقومات الحياة، لأنه يتسلل إلى كل ملفوظة من ملفوظاته، فنتحسسه يسري في كيان النص الشعري، ولكننا عندما نحاول الإمساك به يتفلت، مما يزيد من إغراء النص وإغوائه، إذ كثيرا ما نقول لَكُمْ أعجبتني هذه المقطوعة الشعرية، ولكننا لا نستطيع التعبير عن الذي أعجبنا فيها إلا بقولنا إنه الإيقاع.

## 2/ التنوع الإيقاعي في القصيدة متداخلة الأجناس

الصوت مقوم أساسي للشعر، مهما حاول الشاعر أن يتعد بنفسه عنه، فمنه يستمد الشعر أصالته، ومنه يحمل جواز السفر الجمالي في عالم الإبداع الرحب، إذ إن تنظيم الأصوات هو الذي يخلق الإيقاع، بل إن الدلالة في النص الشعري لا تتشكل خارج رحم الإيقاع.

إن « خروج الشعر العربي المعاصر على معنى التباسه بالجنس الأدبي الواحد إلى عدة أجناس جعل الشعراء العرب المحدثين يبادرون إلى التفتن في موسيقى الشعر وإيقاعه قصد الملاءمة بينهما، وبين الأجناس الأدبية التي صار الشعر يستخدم في كتابتها وتأليفها كالأعمال الشعرية الدرامية والقصصية والملحمية في أشكالها الشعرية

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

الجديدة المغربية<sup>1</sup>، غير أن تلك العناصر البنائية للأجناس الأدبية لا تتخلى كلية عن خصائصها الجوهرية وهي تدخل فضاء القصيدة، وتبقى محملة بنفحات من عطرها الخاص لتبته في جسد النص الشعري.

يتولد في القصيدة متداخلة الأجناس أنواع متعددة من الإيقاع تتكامل مع الإيقاع الصوتي المهيمن، «لتوليد إيقاع فني أشمل وأكثر تعقيدا وتشابكا في النص الشعري»<sup>2</sup> يعزف أوتاره على اللغة، والصوت، والصورة، واللون، ويمتد ليشمل الحالة الشعورية للمبدع لحظة إبداع النص، والحالة الشعورية للمتلقي وهو يعيد إنتاج القصيدة. وذلك ما ينشأ عنه إيقاع السرد، وإيقاع الحوار الداخلي، وإيقاع الحوار الخارجي، وإيقاع الحركة وإيقاع الصورة وكل ما من شأنه أن يمثل إيقاعا.

يتعلق الإيقاع الصوتي في القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية بالسطر الشعري أو الجملة الشعرية الموزعة على عدد من الأسطر. من النوع الأول قول عبد الحلیم مخالفة:

«الْبَدْرُ فِي كَيْدِ السَّمَاءِ قَدْ اسْتَقَرَّ..»

..//./// .//./// .//././

وَعَلَى أَرِيكِتِهِ تَمَدَّدَ شَهْرِيَارُ..

..//./// .//./// .//.///

أَعْيَاهُ طُولُ الْإِنْتِظَارِ..

..//././ .//././ «<sup>3</sup> مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلَانْ

1 - منصور قيسومة: حدائث الشعر العربي، شعرية الحدائث، ص25.

2 - علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص26.

3 - عبد الحلیم مخالفة: صحوة شهریار، ص21.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

كل سطر شعري يحمل إيقاعا مستقلا مختلفا عن الذي يليه في نوع وعدد التفعيلات رغم الاتفاق في الجرس الموسيقي لنهاية الأسطر الشعرية. إذ تظهر عدّة مفارقات إيقاعية في هذه المقطوعة:

- التناوب الصوتي بين: مُتَفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلَانْ، مُتَفَاعِلَانْ.
- الاختلاف في تنويع التفعيلة وعدد التفعيلات المكونة لكل سطر شعري.
- التناغم في الجرس الموسيقي بين نهايات الأسطر الشعرية.
- الاستقلال في الإيقاع لكل سطر شعري.

إن هذا التنوع الإيقاعي لا تسمح به القصيدة العمودية، ولكن القصيدة الحرة تجعله مقوما بنائيا لها. لما يسمح به من إيجاء صوتي تكمن جمالياته في التنوع الإيقاعي، الذي يتناسب والحالة الشعورية للبدع.

أما الإيقاع الصوتي المرتبط بالجملة الشعرية الموزعة بين عدة أسطر، فيتميز عادة بالتدوير كملمح إيقاعي، ويختلف مفهوم التدوير في الشعر الحر عن مفهومه في الشعر العمودي، إذ التدوير في الشعر الحر «يتعلق بتفكيك التفعيلة وتخرج مكوناتها بين سطر وسطر آخر يليه»<sup>1</sup>، وهذا الترابط النغمي بين الأسطر الشعرية يحمل في طياته استرسالا دلاليا تابعا لحركة الإيقاع. وهو ما يخرق لدى المتلقي أفق الانتظار الإيقاعي، فلا يتنبأ بالامتداد الإيقاعي، ولا بنهاية الأسطر الشعرية، وذلك ما يمثل جماليات فنية للإيقاع الشعري في ظل تقنية التدوير.

من نماذج القصيدة المبنية إيقاعيا على التدوير، وهي تحكي صوت الأنا والآخر، قول "باديس سرار" من قصيدته "أصداء الزيتون":

<sup>1</sup> - فتحي النصري: التدوير في الشعر الحر، محاولة لفهم الظاهرة، حوليات الجامعة التونسية، عدد 42، 1998م، ص 275.

« أُعْطِنِي بَسْمَةً »

./././ فاعِلُنْ فاعِلُنْ

كَيْ أَرَى مَعْلَمِي

./././ فاعِلُنْ فاعِلُنْ

وَاسْقِنِي مِنْ رَحِيقِ السَّلَامِ

./././ فاعِلُنْ فاعِلُنْ فاعِلُنْ فـ

وَكَنْ آدَمِي..

./././ عِلُنْ فاعِلُنْ

إِنَّ أَغْصَانَ زَيْتُونِي

./././ فاعِلُنْ فاعِلُنْ فاعِلُنْ

تَسْتَحِي مِنْ تُرَابٍ

./././ فاعِلُنْ فاعِلُنْ فَا

سَقَاهُ دَمِي...

./././ عِلُنْ فاعِلُنْ

قَدْ مَضَى عَهْدُ وَأَدِ الْبَنَاتِ

./././ فاعِلُنْ فاعِلُنْ فاعِلُنْ فـ

بِلا رَجْعَةٍ...

./././ عِلُنْ فاعِلُنْ



فَأَنْتَسِبُ يَا ابْنَ أُمِّي إِلَى أُمَّةٍ

///./ .///./ .///./ .///./ .

دِينُهَا الْجِلْمُ

///./ .//. فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

لَوْ تَنْتَمِي..

./ .///./ «<sup>1</sup> لُنْ فَاعِلُنْ

نوعَ الشاعر في تشكيل إيقاعه بين ثلاث تفعيلات، فاعلن، وفعلون، وفاعلان بنسب صوتية مختلفة، يغلب عليها فعلون، وظهر التدوير بين ستة أسطر شعرية في تفعيلة فعلون، مما سمح بإعطاء امتداد صوتي للمقطع الشعري، يشي بجماليات فنية، تحقق الانسجام بين البنيتين الإيقاعية والدلالية، فتمتد الفكرة مع امتداد النفس الإيقاعي، الذي يجسده التدوير في هذه المقطوعة الشعرية.

### 3/ إيقاع التقنيات السردية

يوظف الشاعر في القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية العديد من التقنيات السردية وهو يعرض الموقف الشعوري الذي يجسد تفاصيله. وينجم عن هذا التوظيف تنويعات إيقاعية، لها صلة مباشرة بما يسود القصيدة من صراع.

يعتبر النظام الإيقاعي «أكثر النظم الإشارية في القصيدة تعقيدا، وهو يحمل كَمًّا من الإعلام، غير أن هذا الكم ينمو ويتخذ أشكلا مختلفة، يضاف إلى حصيلة التداخل والصراع بين عناصر الإيقاع، هذا الصراع الذي يؤدي قيمة جمالية أساسية<sup>2</sup>» ولذلك تستمد حركية الإيقاع في القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية فعاليتها وجماليتها من

<sup>1</sup> - باديس سرار: نحت على الأمواج، ص ص 31، 32.

<sup>2</sup> - ناصر سليم محمد الحميدي و محمد عباس محمد العراي: تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية، ص 20.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

تنوع التقنيات التي يوظفها الشاعر في بناء قصيدته، والتي جلبها أساساً من الأجناس الأدبية المجاورة للنص الشعري.

إن استخدام تقنية الوصف، والاسترجاع، والوقفة يؤدي إلى تبطؤ الإيقاع والعمل على تحقيق التوازن النفسي عند كل من مبدع النص كأساس للإنتاج، وعند متلقيه كإعادة إنتاج، أما الحذف والتلخيص فيؤدي توظيفهما إلى تسريع الإيقاع، وهو ما يولد التوتر ومحاولة التعرف على طبيعة المحذوف ودلالته. بينما المشهد الحوارية يثير أجواء متعارضة بين التوتر والتوازن.

تعتبر قصيدة "شهرزاد واليلة الثانية بعد الألف" لـ "عبد الحليم مخالفة" نموذجاً تجسد في بنائه التكويني أنواع الإيقاع هاته، والجدول الآتي يبين العلاقة بين التقنية السردية المُوَظَّفة والإيقاع المصاحب لها.

المقطع الشعري	التقنية السردية	النمط الإيقاعي ودلالته النفسية
«الْبَدْرُ فِي كَبِدِ السَّمَاءِ قَدْ اسْتَقَرَّ.. وَعَلَى أَرِيكَتِهِ تَمَدَّدَ شَهْرِيَارُ.. أَعْيَاهُ طُولُ الْإِنْتِظَارِ..» <sup>1</sup>	الوصف	إيقاع بطيء/ توازن نفسي
«كُنَّا، وَكَانَ الْحُبُّ فِي وَطَنِي يَسِيلُ جَدَاوِلًا يَمْتَدُّ فِي أَعْمَاقِنَا نَبْعًا وَظِلًّا..» <sup>2</sup>	الاسترجاع	إيقاع بطيء/ توازن نفسي

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص21.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص29.

الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

<p>إيقاع بطيء/ توازن نفسي</p>	<p>الوقفة</p>	<p>«يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ السَّعِيدُ.. وطني جَرِيمَتُهُ الْجَمَالُ وطني خَطِيئَتُهُ الطَّهَارَةُ وَسَطَ عُشَّاقِ الْخَنَا وَالْإِنْجِلَالِ وطني جَرِيرَتُهُ التَّفَرُّدُ وَالتَّمَرُّدُ حِينَ ذَلَّ الْكُلُّ وَانْعَدَمَ الرَّجَالُ»<sup>1</sup>.</p>
<p>إيقاع سريع/ توتر نفسي</p>	<p>الحذف</p>	<p>«أَيُّكُونُ.. لَكِنْ.. ..صَوْتُ سَيِّدِهَا تَهَادَى فِي فِضَاءِ الْقَصْرِ جَهْرًا»<sup>2</sup>.</p>
<p>إيقاع سريع/ توتر نفسي</p>	<p>التلخيص</p>	<p>«مَنْ كَانَ..؟ مَا عَادَتْ تُفِيدُ يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ السَّعِيدُ»<sup>3</sup>.</p>
<p>إيقاع متنوع/ أجواء متضاربة من</p>	<p>المشهد الحواري</p>	<p>«يَا شَهْرَزَادُ أَمَا وَعَدْتَنِي أَنْ تُتِمِّي قِصَّةَ الْمِصْبَاحِ وَالْكَنْزِ الْمُخْبِئِ»</p>

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهریار، ص 33، 34.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 25.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص 31.

الحالات النفسية.	في بلادِ العُربِ شِعْراً..؟ فَتَبَسَّمتْ: مَوْلَايَ.. عُدْرًا سَأْتُمُّهَا، لَكِنِّي آثَرْتُكَ الْيَوْمَ بِأُخْرَى سَأَقْصُ عَنْ ذَاتِ الْعِمَادِ عَنْ جَنَّةِ الْفِرْدَوْسِ كَيْفَ تَبَخَّرَتْ كَيْفَ انْتَهَتْ بِجَمَالِهَا وَجَلَالِهَا مَا بَيْنَ كُتُبَانِ الرَّمَادِ» <sup>1</sup> .
------------------	---

( جدول رقم 9 يبين العلاقة بين التقنيات السردية والأنماط الإيقاعية المصاحبة لها والتي تم توظيفها في قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف" )

بقدر ما يفلح الشاعر في التوظيف الفني للتقنيات السردية في نصه الشعري، بقدر ما يغني النص بمقومات إيقاعية متنوعة في علاقة حميمة مع الحالات النفسية المصاحبة لها.

#### 4/ إيقاع الحوار والسرد

لكل عنصر بنائي يستخدمه الشاعر في تشكيل نصه الشعري جمالياته الفنية الخاصة على جميع مستويات البناء الفني للقصيدة. ومن ذلك توظيف الحوار والسرد، وما يتبعه من إيقاع متميز. فإذا كانت طبيعة الحوار والأجواء النفسية المصاحبة له هي من يصنع طول الأسطر الشعرية، ويُفَعِّلُ تعدد الأصوات في القصيدة، فإن الإيقاع المصاحب له سيكون مُحَمَّلًا بتلك الأجواء وصانعا منها ترنيمة خاصة.

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهریار، ص ص 25، 26.

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

يستند إيقاع السرد إلى ملفوظات من قبيل: قال، قلت، قال لي، ثم قال، وكان وعادة ما تكون هذه الملفوظات في بداية المقاطع الشعرية. وما يتبع هذه الصيغ والبدايات من مستلزمات السرد، مع انصهار كل العناصر السردية في بوتقة النص الشعري، بما يحولها من مجراها، وينقلها من طبيعتها السردية الخالصة إلى طبيعتها الشعرية، بما تحمله من عناصر إيقاعية كمقوم أساسي لبنائها الصوتي، وبعدها الجمالي. وعليه، فحتى يصبح السرد شعرا يجب أن تسري فيه روح الإيقاع، فتعلو الأصوات أو تنخفض، ويزيد التوتر الإيقاعي أو ينقص، ولا يتحكم في ذلك إلا أصوات المتحاورين وإيقاع السرد في النص الشعري.

من النماذج الشعرية التي بُنيتْ على الثلاثية السردية: قال لي، ثم قال، وأضاف نجد قول "عاشور فني" من ديوانه "رجل من غبار":

« قَالَ لِي:

./././ فَاعِلُنْ

هَذِهِ شَمْعَتِي سَيِّدِي

./././ ./././ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

وَأَنَا مُطْفَأٌ فِي الْمَقَامِ

./././ ./././ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَانْ

أَنَا أَسَسْتُ أُنْدُلْسِي بِيَدِي

./././ ./././ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

وَأَصَاتُ دَمِي كَوَكْبًا فِي الظَّلَامِ

./././ ./././ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلَانْ

ثُمَّ خَرَّبْتُ أُنْدُلُسِي بِيَدِي

./././ ./././ ./././ .//.// .//.// .//.// فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

فَعَلَى الرَّضَا

./././ ./././ .//.// فَعِلُنْ فَاعِلُنْ

وَعَلَى السَّلَامِ»<sup>1</sup>.

./././ ./././ ..//.// فَعِلُنْ فَاعِلَانُ

إن التنويعات الإيقاعية التي جلبها التناوب بين فاعلن وفعلن وفاعلان، دونما ترتيب منتظم يمكن التنبؤ به من سطر شعري لآخر، يتناسب وإيقاع السرد الذي تتأسس عليه المقطوعة الشعرية. كما أن الاختلاف الظاهر في نهاية الأسطر الشعرية يخفي توافقاً نغمياً بين نهايات الأسطر الشعرية المتباعدة نسبياً، سيدي/بيدي/بيدي، والمقام/الظلام/السلام.

« ثُمَّ قَالَ:

./././ فَاعِلَانُ

حِينَمَا تَلْتَقِي غَيْمَتَانِ عَلَى قَدَحِ

./././ ./././ ./././ .//.// .//.// .//.// فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

يَتَقَاطَعُ حُزْنَانِ فِي فَرَحِ

./././ ./././ .//.// فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ

<sup>1</sup> - عاشور فني: رجل من غبار، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003م، ص21.

وَتُطَلُّ عَلَى الْعُمْرِ نَجْمَتُهُ السَّاطِعَهُ

...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//

تَطِيرُ الْبِلَادُ إِلَى أُفُقٍ لَا يُرَى

...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//

وَتُضِيءُ السَّمَاوَاتِ بِسَمْتِكَ الرَّائِعَهُ!!<sup>1</sup>

...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//

يصنع هذا التناوب الإيقاعي بين فاعلن و فعلن، إيقاعا يتميز بالتنوع. كما أن تنظيم النهايات السطرية بين التوافق والاختلاف من سطر لآخر، يأسر الأذن من ناحية ويطلقها من عقابها من جديد: قده، فرح، الساطعه، يرى، الرائعه. و الحاجة النفسية هي التي تولد عنها هذا التراكم الإيقاعي باختلاف عدد التفعيلات في السطر، وتنوعها من سطر لآخر.

« وَأَضَافُ :

...//...//...//

حِينَ تَجْلِسُ فِي هَذِهِ الزَّاوِيَةِ

...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//

يَتَجَلَّى أَمَامَكَ كُلُّ جَمِيلٍ

...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//

فَتَرَى الْمَوْتَ فِي زَهْرِ الْإِنْيَةِ

<sup>1</sup> - عاشور فني: رجل من غبار، ص31.

الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

فَعِلْنُ فَاعِلْنُ فَعِلْنُ فَاعِلْنُ .//./ .//./ .//./ .//./  
وَتَرَى الْبَحْرَ يَأْسِرُ شَمْسَ الْأَصِيلِ  
فَعِلْنُ فَاعِلْنُ فَعِلْنُ فَاعِلْنُ ..//./ .//./ .//./ .//./  
حَوْلَ بَرْلِينِ مَعْرَكَةَ حَامِيَّةَ  
فَاعِلْنُ فَاعِلْنُ فَاعِلْنُ فَاعِلْنُ .//./ .//./ .//./ .//./  
وَأَنَا هَاهُنَا فِي بِلَادِي قَتِيلٌ! <sup>1</sup>  
فَعِلْنُ فَاعِلْنُ فَاعِلْنُ فَاعِلْنُ ..//./ .//./ .//./ .//./

يحدث التناوب بين فاعلن وفعلن وفاعلان نغما موسيقيا، يتناسب وفعال السرد الذي يريد الشاعر أن يحكي به صوت الآخر في النص. وهو الملمح الجمالي للإيقاع في هذه المقطوعة.

إضافة إلى الصيغ السردية السابقة نجد ملفوظة الحكي "كان"، والتي تعطي النص الشعري إيقاعا متجددا في كل مرة، وقد وظفت بعناية فائقة في ديوان "رجل من غبار" من ذلك قوله:

« كَانِ مِنْ كَثْرَةِ النَّكَبَاتِ يُغْنِي  
وَيُحْصِي صَبَابَاتِهِ الضَّائِعَةَ  
كَانَ يَجْمَعُ أَحْلَامَهُ الرَّائِعَةَ  
وَيُبَعِّثُهَا فِي الرِّيَّاحِ  
كَانَ يَلْبِسُ وَجْهَ الصَّبَّاحِ  
ثُمَّ يَمْضِي إِلَى الْفَاجِعَةِ » <sup>2</sup>

<sup>1</sup> - عاشور فني: رجل من غبار، ص26.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص27.



يمكن القول أن إيقاع السرد يمنح النص الشعري حيوية إيقاعية، متعلقة بطول الأسطر الشعرية، وما يتبعها من تغير إيقاعي، والذي يتحكم في تراكم التفعيلات وتنوعها هو الدفقة الشعورية، التي ينقلها السارد على ألسنة الشخصيات التي يحركها، أو الحوارات التي ينسجها.

## 5/ التشاكل الإيقاعي

يتمثل "التشاكل" في تكرار كل وحدة مهما كانت كما يقول "فرونسوا راستيي" "François Rastier"، وبالنظر إلى عنصر الإيقاع كمكوّن بنائي للنص الشعري فإن "التشاكل الإيقاعي" يتمثل في تكرار الوحدات الصوتية (التفعيلات) في السطر الشعري أو بين الأسطر الشعرية. و يؤدي تشاكل الإيقاع دورا أساسيا في تشكيل الجماليات الفنية للنص، ذلك أن «تشاكل الإيقاع ودورية المعنى وكثافته وخرق الواقع هي من قوانين الخطاب الشعري التي لا تتخلف»<sup>1</sup>.

يسمح التكرار كتجسيد نصي لـ "التشاكل الإيقاعي" بإعطاء النص الشعري طاقات جمالية تمنحه حيوية وتجندا، خصوصا وأن "التشاكل الإيقاعي" في القصيدة الشعرية الحرة المتميزة بتداخل الأجناس الأدبية تشاكل غير نمطي، أي أنه يختلف من مقطع شعري لآخر، ومن تجربة شعرية لأخرى، عكس "التشاكل الإيقاعي" في القصيدة العمودية المبني على تشاكل الوزن.

مثلا يحمل "التشاكل الإيقاعي" أبعادا جمالية فإنه يعمق الأبعاد الدلالية ويكتفها لأن فيه إلحاح على معنى مقصود لدى الشاعر ويريد من الإيقاع التكراري أن يسهم في تحقيقه.

من نماذج النص الشعري الجزائري متداخل الأجناس التي وظف فيها الشاعر "التشاكل الإيقاعي" نجد قصيدة "يا سيد الشهداء"، في لازمة تكرارية، مبناها اللفظي "هو لم يمت" وإيقاعها الصوتي "متفاعلن"، وقد تكررت تسع مرات في القصيدة. وهذا

<sup>1</sup> - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992م، ص16.

الإيقاع الصوتي "متفاعلن" نجد له تنويعات تكرارية مختلفة بما يحقق "التشاكل الإيقاعي" كما في قوله:

« فَلَعَلَّ مَنْ قَصَفُوهُ كَانَ شَبِيهَهُ

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ .//./// .//./// .//.///

وَلَعَلَّ مَنْ قَتَلُوهُ كَانَ شَبِيهَهُ

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ .//./// .//./// .//.///

وَلَعَلَّ مَنْ دَفَنُوهُ كَانَ شَبِيهَهُ<sup>1</sup> .

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ .//./// .//./// .//.///

وهذا التكرار كما هو ملاحظ فيه التطابق التام بين الأسطر الشعرية، والضغط الإيقاعي العالي الذي يهيمن على المتلقي ويجعله يستجيب لنداه. لكن ذلك لا يستمر طويلا وإلا جلب النمطية الإيقاعية، فيعمد الشاعر إلى كسر رتابة الإيقاع والعزف على تنويعات إيقاعية جديدة.

« وَلَعَلَّهُ

مُتَّفَاعِلُنْ .//.///

لَمَّا يَزَلْ

مُتَّفَاعِلُنْ .//.///

فِي الْغَارِ مُعْتَكِفًا يُرْتَلُّ

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ .//./// .//.///

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص44.

سُورَةَ الْأَنْفَالِ لِلْأَجْيَالِ

./././ ././././ ./././ فَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

جَهْرًا

./ ./ لُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

أَوْ يُدَوِّنُ

./././ // فَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

مَا تَلَّاشَى مِنْ كَلَامِ الْأَنْبِيَاءِ

./././ ././././ ./././ فَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلَانُ

أَوْ رَبَّمَا كَانَ الْإِلَهُ

././././ ././././ / مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

قَدْ اصْطَفَاهُ

./././ / مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ

مُخْلِصًا وَقَضَى بِرَفْعِهِ لِلْسَّمَاءِ»<sup>1</sup>.

././././ ././././ ./././ فَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلَانُ

بعد هذا الاسترسال الإيقاعي، بما فيه من تنويع في طول السطر، وعدد التفعيلات واشتغال على التدوير، يعود إلى التشاكل الإيقاعي من جديد، وبإيقاع يختلف عن الإيقاع السابق.

« لَا لَمْ تَمُتْ »

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص ص44، 45.

./././ . مُسْتَفْعِلُنْ

بَلْ مَاتَ سَلْمُ الْوَاهِمِينَ

./././ . ./././ . مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلَانُ

بَلْ مَاتَ سَلْمُ الْحَالِمِينَ

./././ . ./././ . مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلَانُ

بَلْ مَاتَ سَلْمُ الْمَرْجِفِينَ<sup>1</sup>

./././ . ./././ . مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلَانُ

يمكن أن يكون "التشاكل الإيقاعي" تقابلياً بين مقطوعتين متتاليتين، ليتولد في النص جو من الحيرة والاضطراب، إذ ينشأ التساؤل عن أي من الإيقاعين يؤثر أكثر ويجعل الصوت الآخر يستجيب لنداه، ويكون في أسلوب المحاورة والحجاج جانب إيقاعي مؤثر. ومن نماذج ذلك ما جاء في قصيدة "بكما معا أو لا أسير" لـ"نور الدين درويش" من ديوانه "مسافات".

« قَالَتْ: سَأَخْرُجُ مِنْ يَدَيْكَ لِأَحْتَوِيكَ

./././ . ./././ . مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلَانُ

الرَّكْبُ يَنْتَظِرُ الْإِشَارَةَ

./././ . ./././ . مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلَانُ

هَلْ تُحِبُّنِي بِقَلْبِكَ

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهریار، ص48.

...//...//...// // فاعِلُنْ مُتفاعِلُنْ مُتفاعِلُنْ مُت

أم تُواصِلُ ذُونَ عَيْنِي الْمَسِيرِ؟»<sup>1</sup> .

...//...//...//...//...//..//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//

« قَالَتْ لِي الأُخْرَى: سَأَخْتَرُكَ السَّحَاب

...//...//...//...//...//...//..//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//

هَيَّاتُ خَيْلي لِلرَّحِيلِ وَكَسْتُ أُدْرِ

...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//

هَلْ أُعُودُ إِلَيْكَ فِي كَفَنٍ

...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//

أَمْ الأَمْطَارُ تُأْخِذُنِي إِلَى النَّهْرِ الكَبِيرِ»<sup>2</sup>

...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//...//

يؤدي "التشاكل" بصوره المختلفة إلى تكثيف الإيقاع، وإعطاء نوع من التوازن الإيقاعي بين صفتي الثبات والتغير التي تجعل المتلقي يصغي لأصوات النص الشعري.

يمكن القول إن القصيدة الشعرية متداخلة الأجناس الأدبية، تميزت بمقومات بنائية كان لها التأثير الفعال على بنيتها الإيقاعية. إذ نتج عن تقنيات السرد، وأساليب الحوار وتعدد الأصوات وتنوع المواقف جماليات فنية جعلت الإيقاع يعلو كلما اصطخب الصراع و يخفت كلما هدأ. ولذلك نجد في القصيدة متداخلة الأجناس تنوعا إيقاعيا على

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 74.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص74.

مستوى النسيج النصي، أو الإطار الهيكلي، مما وُلد في النص دينامية مثل فيها الإيقاع الشعري أحد عناصر الفعل الدرامي، التي تنقل القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية، وبالتالي ينتقل النص الشعري من الطابع الغنائي الذاتي إلى الطابع التمثيلي المتسم بالمشهدية والمقترَب من الموضوعية.

## خاتمة الفصل الثالث

كل مغامرة إبداعية تستهدف لا محالة المتعة الفنية، وتأخذ موقعها في خارطة الإبداع بمقدار وفائها لتقاليد فنية موروثية، أو تأسيسها لقواعد فنية مستحدثة، وبالبحث في القصيدة الشعرية متداخلة الأجناس الأدبية نجد أنها استندت في تكوين جمالياتها الفنية إلى ما هو أصيل وموروث في التقاليد الفنية للقصيدة العربية، مع الانفتاح على التقنيات البنائية للأجناس الأدبية الأخرى، وما جلبته من حقلها من جماليات فنية أغنت هذا النص.

يمكن أن نلخص الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري في النقاط الآتية:

### ● جماليات التشكيل المعماري

تتولد جماليات التشكيل المعماري للقصيدة متداخلة الأجناس الأدبية من الحدث الذي تصور القصيدة تفاصيله، وما ينجم عنه من طول للأسطر الشعرية، وما يوظف من تقنيات طباعية، وكل ذلك له علاقة مباشرة بالأجواء النفسية وما ينشأ بينها وبين النص من علاقات تركيبية وتصويرية، تبعاً للدفقة الشعورية التي يحكيها الموقف الشعري.

### ● جماليات اللغة الشعرية

إن الجماليات الفنية للغة الشعرية متلبسة بكل عنصر من عناصر النص الشعري متداخل الأجناس، نلمحها في لغة الحوار، وتقنيات السرد، وشعرية التقرير، و تفرض

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

هيمنتها في الانزياح والتجاوز بما يعطي للألفاظ والتراكيب دلالات مجازية، وكل ذلك يقيم علاقة أصيلة مع الإبداع الفني، تتمثل في البحث عن الممكن وتحقيقه في شكل ما. يسمح هذا الشكل بإقامة الجسور بين النص الشعري والمتلقي، في جدلية بؤرتها المركزية اللغة باعتبارها مادة الإبداع الفني، فهي التي تتشكل منها القصيدة، والشعراء لا تنقصهم في كثير من الأحيان الأفكار فهي مطروحة في الطريق على حدّ تعبير "الجاحظ"، وإنما تنقصهم الكلمات على حدّ تعبير "مالارميه".

استطاع النص الشعري الجزائري متداخل الأجناس كنموذج لإبداع فني معاصر أن يفتح الآفاق اللغوية للنص الشعري على خصائص فنية لأجناس أدبية مجاورة ليكتسب من خلال تلك الخصائص جماليات فنية عبر تفاعل تلك العناصر ضمن بنية النص الشعري بتخليها عن بعض محمولاتها في جنسها الأصلي واندماجها في لغة الشعر.

### ● جماليات التصوير الفني

استمدت القصيدة الشعرية متداخلة الأجناس جمالياتها الفنية من التنوع الذي شهدته صناعة الصورة فيها، وتعلقها بآليات التصوير المختلفة، فكان الاشتغال على التشبيه، والمجاز، والاستعارة، والكناية، وما يتيحها توظيفها من طاقات تعبير وتصوير وكان التوجه إلى الرمز وما في عالمه من إيجاء ومفارقة. غير أن التجاوز الإبداعي لما هو مألوف يظهر أكثر في ما يمكن أن يسمى الصورة الكلية، التي تتشكل عبر نمو النص الشعري فيكون المتلقي أمام وحدات تصويرية يؤدي نموها إلى تشكيل صورة كلية مما يعني الجماليات الفنية ويحقق المشهدية.

### ● جماليات الإيقاع الشعري

من العناصر التي أغنت القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية بالجماليات الفنية يبرز عنصر الإيقاع، الذي يلقي بالإبداع الأدبي إلى عالم الشعر، وينتشره من عالم النثر، غير أن اللافت للانتباه هو تنوع الإيقاع في النص الشعري متداخل الأجناس، إذ تتسع دائرة

## الفصل الثالث: الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

حضوره فلا يغدو متعلقا بالصوت ومحددا بالوزن كما في التصور القديم للإيقاع، وإنما يتسلل الإيقاع إلى كل مكونات النص الشعري؛ فيتعلق بالصوت كركيزة أساسية له ويمتد إلى اللغة، والموسيقى، والصور، والأخيلة، والكلمات والحروف. وإن ما يميز الإيقاع الشعري في ظل القصيدة متداخلة الأجناس هو تنوعه من ناحية كيفية حضوره وطريقة اشتغاله، فمن جهة كيفية حضوره نميز بين نمطين من الإيقاع؛ إيقاع النسيج وهو الذي يحضر في لغة النص وموسيقاه الداخلية، وإيقاع الإطار، وهو الذي يتجسد في الوزن والقافية في صورتها النمطية المعتمدة على التكرار في القصيدة العمودية، أو في صورتها المرتبطة بالتنوع في التفعيلات والقوافي مع القصيدة الحرة التي تجسد في نموذجها النص متداخل الأجناس الأدبية، والذي جعلناه موضعا لدراستنا التطبيقية، أما قصيدة النثر فقد حاولت التنصل من الإيقاع الصوتي وإيجاد بدائل إيقاعية كإيقاع التصوير مثلا، وإن موضوع الإيقاع فيها يمكن أن يمثل بحثا مستقلا.

يمكن القول إن الجماليات الفنية للقصيدة الشعرية متداخلة الأجناس الأدبية تتعلق بالتشكيل المعماري للقصيدة، وذلك ما يحولها إلى خطاب بصري، يوسع من دائرة إنتاج هذا النص وتلقيه، وتشتغل على اللغة الشعرية وما فيها من إمكانيات تعبير وطاقات رؤية وتأثير وتراهن على الصورة الشعرية وما يتولد في رحابها من عوالم نصية تصبح فيها القصيدة أشبه ما تكون بلوحة زيتية أو مقطعا تصويريا، أو مشهدا شعريا، وتتوسل إلى كل ذلك بالإيقاع الشعري الذي يبعث الشعرية في كل مكونات النص الشعري مهما كانت طبيعة هذا الإيقاع، إذ أنه يتنوع ويتعدد إلا أنه لا يتخلف.

إن غنى النص الشعري بالجماليات الفنية، يجعله منفتحا على أبعاد دلالية سيكون مجال بحثها الفصل الرابع من هذا البحث.



## الفصل الرابع:

# الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في

## الشعر الجزائري المعاصر

أولاً: الأبعاد الإبداعية

ثانياً: الأبعاد الرؤيوية

ثالثاً: الأبعاد التناسلية

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

يمثل البحث في أبعاد تداخل الأجناس الأدبية محاولة التعرف عما وراء هذه الظاهرة الإبداعية من دلالات ورؤى وتصورات، بمعنى آخر:

هل المغامرة الإبداعية المتمثلة في القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية هي تلبية لحاجات فنية وأخرى نفسية ورؤيوية وحضارية، كانت القصيدة المعتمدة مبدأ نقاء الجنس الأدبي غير ملبية لها؟

وماذا أضافت القصيدة متداخلة الأجناس كإبدال نصي للقصيدة المعاصرة على مستوى البناء الفني من جهة، وعلى مستوى الرؤية الشعرية من جهة ثانية؟ وما مدى وعي الشاعر الجزائري بأبعاد ودلالات تداخل الأجناس الأدبية وهو يبدع نصه الشعري؟

وكيف أسهمت القصيدة متداخلة الأجناس في تحويل النظرة النقدية للنص الشعري العربي من الحكم عليه بالغنائية إلى اعتباره شعرا تمثيليا، بما يحضر فيه من عناصر ملحمية وأخرى درامية؟

وما موقع كل من الذاتية والموضوعية في النظرة إلى القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية؟

هذه الأسئلة هي جوهر ما سيتم مناقشته في هذا الفصل، الذي سنختتم به البحث في إشكالية تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر في ظل ثنائية النقد والإبداع في محاولة للكشف عن أبعاد الظاهرة، بعد أن تعرفنا على خلفيتها المعرفية ومظاهرها الإبداعية وجمالياتها الفنية في الفصول الثلاثة السابقة. وهو ما سيتم تناوله في أربعة عناصر يتعلق الأول بالأبعاد الإبداعية، ويرتبط الثاني بالأبعاد الرؤيوية، ويتناول الثالث الأبعاد التناسية.

## أولاً: الأبعاد الإبداعية لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري

يؤكد استقراء النصوص الشعرية الجزائرية المتميزة بتداخل الأجناس الأدبية، وما دار حولها من آراء نقدية أن لهذه الظاهرة الفنية أبعاداً إبداعية، جعلت الشاعر يغامر صوب هذه التجربة، ليكون نصه الشعري ذا صبغة فنية سمتها الرئيسة أنه يأخذ من كل جنس أدبي بطرف. ولذلك يجد الدارس لتجربة الشعر الجزائري المعاصر أنه اتجه في الكثير من نصوصه إلى «توظيف الطاقات السردية الهائلة في عرض الموضوعات والقضايا المعالَجة؛ فإذا القصيدة في الكثير من هذه الكتابات الشعرية تميل إلى التزعة السردية في العرض مما يمنحها قبولاً أكثر لدى القراء»<sup>1</sup>، وذلك ما يكسب القصيدة السردية أحقية الانتماء إلى تداخل الأجناس الأدبية.

مارس الشاعر الجزائري المعاصر تجربة القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية عن وعي وإدراك، وذلك ما ولّد في النص الشعري «تداخلاً فنياً، لأن الإبداع الفني يأتي بالموهبة وامتلاك أدوات الأصالة الفنية»<sup>2</sup>، فيغدو إنتاج القصيدة الشعرية متداخلة الأجناس الأدبية تجربة غنية بالأبعاد الإبداعية.

تمثل محاولات التجديد الفني على مستوى القصيدة العربية المعاصرة مؤشراً بارزاً يعبر عن الرغبة في إبداع نصوص، فيها من التجديد على مستوى البناء الفني أو الرؤية الشعرية ما يليبي لدى المبدع بعداً فنياً يتمثل في التجديد وتجاوز المؤلف والسائد. إذ «يجب أن يخرج هذا النص من قوقعته داخل اللغة ويوظف كل الأبعاد التي من شأنها دفعه إلى مزيد من الخلق والاختلاف»<sup>3</sup> — كما يقول الشاعر الجزائري عبد الرحمان

<sup>1</sup> - عبد الملك مرتاض: مقدمة منهجية في دراسة الشعر الجزائري أثناء القرن العشرين، مجلة دراسات جزائرية، عدد 03، مارس، 2006م، إصدار مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، الجزائر، ص 90.

<sup>2</sup> - محمد بوشحيط: تطور إشكالية الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الرؤيا، عدد 03، السنة 02، شتاء 1983م، إصدار اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ص 42.

<sup>3</sup> - محمد الصالح خرفي: هكذا تكلم الشعراء، ص 64.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

بوزربة — وكل محاولة للتجاوز الفني تقتضي خلع السائد من طرق التفكير، وتجاوز المعارف عليه من أساليب التعبير والتصوير.

لقد وجد الشاعر الجزائري المعاصر — كما غيره من الشعراء — في الأجناس الأدبية المجاورة للنص الشعري من رواية، ومسرحية، وقصة، وغير ذلك عناصر فنية يمكن أن تمثل روافد يتحدد بواسطتها النص الشعري، فغامر باتجاه هذه الأجناس، واستلهم منها عناصر فنية لتكون سبيلا للتجديد. لأن الشاعر الجزائري المعاصر امتلك «مشاعر التغيير القوية التي تمكنه من تحسس ملامح الذات في مختلف تشكلاتها، ما تحويه من ميزات ومقومات تجعل له كيانه، وترسم طبيعة الفضاء التعبيري الذي يلائم وجدانه»<sup>1</sup>.

تعتبر قصيدة التفعيلة الفضاء النصي الذي تجلت فيه ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر، لما تتميز به من حركية وانسياب، فهي لا تقتيد بأنواع محددة من التفعيلات، ولا ترهقها القيود الصارمة للقوافي، وإنما تشق القصيدة طريقها للوجود بنفسها دون إكراه أو قيد إلا قيد الفن وإكراه الجمال، لأن بما تمنح القصيدة أحقية الانتماء للإبداع الفني المتسم بالجمالية.

يعطي تداخل الأجناس الأدبية النص الشعري «القدرة أكثر على الانسياب والتوغل في أعماق المتلقي»<sup>2</sup>، مثلما يمنح المبدع اللذة الفنية التي تعطيه الارتياح الشعوري، لأن نصه الإبداعي يحمل من العناصر الفنية ما يجعله يندرج ضمن الإبداع الفني ويمثل إضافة، لأن الشعر الذي له الحق في انتزاع صفة التجديد — حسب الشاعر الجزائري "عبد الرحمان بوزربة" — «تجريب وتجاوز وإضافة قبل كل شيء»<sup>3</sup>، وهذا التجريب والتجاوز والإضافة، هي الخيوط التي تقود المبدع إلى إنتاج نصوص، فيها من ملامح التجديد ما يحقق المتعة الفنية، ويمنح النص صفة الاستمرار والتجدد.

<sup>1</sup> - عبد المالك ضيف: الخطاب المفتوح، قراءة في الشعر الجزائري سنوات الثمانينيات، الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، العدد4، ماي 2005م، ص39.

<sup>2</sup> - محمد الصالح خرفي: هكذا تكلم الشعراء، ص 45.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص56.

يلق الشاعر الجزائري "ياسين بن عبيد" على تجربة الشعر الجزائري وهي تحاول الارتقاء بالإبداع الشعري في قلبه الجديد — شعر التفعيلة — بأن هذه التجربة التي تتخذ من تداخل الأجناس فضاء نصيا لها « تبحث عن مكان في الشمس بغير أدوات الشعر<sup>1</sup> » وهي تجربة يجب أن تعطى حقها من الدراسة، لما تتيحه هذه الأدوات من إمكانيات نصية تعمق التجربة الشعرية وتفتحها على آفاق إبداعية جديدة.

في سؤال عن إمكانية التأسيس للنص الشعري السردي في تجربة الشعر الجزائري المعاصر، والتي تأخذ من جماليات الشعر والسردي على السواء في إنتاج إبدال نصي جديد حيث تتداخل الأجناس الأدبية يقول "فيصل الأحمر": « أعتقد أن الشعر لم يتخل أبدا عن الدفقة السردية التي قلبه عناصر الحياة في ترتيبها الزمكاني، ذلك أن هناك بعدا تراجيديا يختص بالسردي ولا يستطيع الشعر التضحية به<sup>2</sup>، ومن هذه الآراء النقدية لشعراء جزائريين حول البعد الإبداعي لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري الجزائري المعاصر، يتبين الوعي النقدي بهذه المسألة، وهو ما يجعل الممارسة الإبداعية ممارسة واعية تحمل من الجماليات الفنية والأبعاد الدلالية ما يغني التجربة الشعرية، ويعمق الرؤى النقدية.

لئن تجلت فكرة التجاوز الإبداعية، والمتمثلة في إنتاج نصوص متداخلة الأجناس بشكل آراء نقدية على ألسنة شعراء لهم توجه أكاديمي، فإن القصائد الشعرية كانت فضاء للتعبير عنها بوعي إبداعي، سبيله لغة الشعر الكثيفة والموحية، لأن الشاعر في كثير من الأحيان يلتفت إلى أدواته ( الشعر ) يحاورها أو يسائلها، أو يبين طبيعة علاقته بها، لأن « القصيدة وهي تغامر في البحث عن مزاجها الخاص تنشط كثيرا في تجديد وتنشيط وبعث جديد لعناصرها ومكوناتها<sup>3</sup>، ولذلك مثلت العلاقة الجدلية بين الشاعر والقصيدة بعدا إبداعيا عبر عنه الشاعر برؤية فنية. ذلك أن محاولات التجديد التي مست النص الشعري الجزائري المعاصر أعطت هذا الشعر « روحا ونفسا جديدين، بقدرة

<sup>1</sup> - محمد الصالح خرفي: هكذا تكلم الشعراء، ص72.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 87-88.

<sup>3</sup> - محمد صابر عبيد: تأويل النص الشعري، ص96.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

تعبيرية متميزة، ورؤية فكرية متقدمة»<sup>1</sup>، تجعل النص الشعري يعبر عن التوجه الإبداعي للشاعر.

أعلن الشاعر "عبد الحليم مخالفة" عن بعد الإبداع لديه، وأن ما ينجزه من نصوص شعرية ليس مجرد عبث لفظي، وإنما هو طريقة في الكتابة تستجيب لتطلعاته الفنية. يقول معبرا عن ذلك:

«أَنَا لَسْتُ أَعْبَثُ  
بِالرُّؤْيِ وَالْوِزْنِ وَالصُّوْرِ..  
لَكِنِّي عِنْدَ الْكِتَابَةِ  
أَرْتَدِي قَدْرِي  
أَتَى أُغَيِّرُ يَأْتِرِي قَدْرِي..؟  
أَتَى أُغَيِّرُ يَأْتِرِي قَدْرِي..؟»<sup>2</sup>.

تتجلى في هذه الرؤية الإبداعية المقصدية، ويكون الشعر ليس مجرد أوزان و رؤى وصور، وإنما هو مغامرة إبداعية، يجسد فيها الشاعر ضمن هذه العناصر: الرؤى والوزن والصور، طريقتة في الكتابة، وأبعاد الإبداع لديه.

الكتابة عند "عبد الحليم مخالفة" قدر لا مفر منه، وما دامت القصيدة قدر الشاعر فإن كل عناصرها البنائية والرؤيوية تمثل أبعاد إبداعية يسعى الشاعر جهده لجعلها عناصر فنية لتجربته الشعرية، وهو الذي يتحكم في توجيهها بكل حرية، عند الانطلاق في عالم الكتابة الرحب.

ربط الشاعر "باديس سرار" بين أناه وشعره، واعتبر نصوصه ثورة إبداعية، تجسد رؤية فنية، ووجهها إبداعيا. يقول في ذلك:

«أَنَا ثَوْرَةُ الشُّعْرِ»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - محمد بوشحيط: تطور إشكالية النص الشعري الجزائري المعاصر، مجلة الرؤيا، عدد 03، سنة 02، ص 55.

<sup>2</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهریار، ص 97.

<sup>3</sup> - باديس سرار: نحت على الأمواج، ص 12.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

لقد ولدت رؤية "باديس سرار" الثورية، نصوصا تتسم بالتداخل في كل شيء، وعبر عن ذلك بقوله:

« أَنَايَ هُنَا.. »

ثَوْرَةُ الْحَرْفِ مِنِّي

وَشِعْرِي جُنُونُ الْجُنُونِ

وَوَحْدِي هَوَاهُ..<sup>1</sup> .

إن الحريق الذي اشتعل في الكيان الشعري لـ"باديس سرار" نقل القصيدة عنده من مجرد رغبة في الإبداع إلى حريق وشوق، يعبر عما في أعماق النفس، وتنقل القصيدة تلك الهزات والارتدادات، يقول في ذلك:

« حَقِيقَةُ شِعْرِي حَرِيقٌ »

وَشَوْقٌ كَوَاهُ..<sup>2</sup> .

كل ذلك جعل الإبداع الفني عند "باديس سرار" متلبسا بالذات، ومعبرا عنها ومتجاوزا للمألوف من طرق الكتابة، وهو ما تجسد في إنتاج نصوص، تظهر فيها نظرة متجددة للإبداع، تتميز باتساع الرؤية الفنية وعمق المدى الإبداعي الذي يصدر عنه الشاعر في تجربته الشعرية، وهو ما عبّر عنه بقوله:

« سَأَبْحَثُ عَنِّي بِذَاتِ الْوُجُودِ.. »

هُنَا أَبْتَدِي.. أُنْتَهِي

يَنْتَهِي مُنْتَهَاهُ<sup>3</sup> .

وبقوله:

« وَشِعْرِي حَقِيقَةُ أَمْرِهِ »

لَا تَنْتَهِي..<sup>4</sup> .

<sup>1</sup> - باديس سرار: تحت على الأمواج، ص11.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص10.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص12.

<sup>4</sup> - المصدر نفسه، ص13.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

إن طبيعة هذه الرؤية الفنية للإبداع تخول للنص الشعري أن يتميز بالتداخل بين ما هو ذاتي وموضوعي وبين ما هو شعري وسردي، ولذلك عندما أعلن عن طريقته في الكتابة اعتبر الحكي سبيلها، والإفضاء مادتها. يقول في ذلك:

« رُحْتُ أَحْكِي لِلْمَرَايَا

رُحْتُ أَفْضِي لِلْعَلِيلِ

قُلْتُ شِعْرًا فِي عِيُونِ

لَوْثَهَا مِنْ " مُسْتَحِيلٍ " <sup>1</sup>.

يتجسد في هذا الحكي نموذج إبداعي قوامه الاشتغال على الحدود المتاخمة للنص الشعري التي يحدث فيها التداخل بين الشعر والأجناس الأدبية المجاورة له، إذ إن كل ما في الوجود في نظر الشاعر مساعد له على الكتابة، ومولد للإبداع.

يقول "باديس سرار":

« أَنَا أَكْتُبُ الشَّعْرَ بِالشَّمْعِ، بِالدَّمْعِ، بِالكُحْلِ مِلءَ الجُفُونِ

أَنَا لَا يَقُولُ القَصِيدَ لِسَانِي...

أَنَا تَقْرَأُ الشَّعْرَ قَبْلَ الشِّفَاهِ جُفُونِي <sup>2</sup>.

محاولة الشاعر الجزائري المعاصر إبداع نصوص تتميز بتداخل الأجناس الأدبية، لا تقود إلى تماثل هذه النصوص؛ لأن كل تجربة شعرية لها خصوصياتها الفنية، حتى وإن اشتركت في طابعها العام مع الرؤية الفنية التي تجعل النص يصنف ضمن تداخل الأجناس الأدبية؛ لأن «الشاعر في كل نص يصدر عن تجليات عناصر أداء جمالي ليست هي ذاتها التي يصدر عنها في سائر نصوصه» <sup>3</sup>، وذلك ما يؤكد خصوصية التجربة الشعرية إذ إن من المهم للمبدع أن تكون له القدرة على «أن يستند إلى المنجزات الإبداعية لسلفه أن يختار من التجربة الإبداعية لأدبه القومي الخاص، ومن الآداب القومية الأخرى أشكالاً تستجيب أكثر لخطه الفنية الأصيلة الخاصة، ويعيد تشكيلها على وفقها، من أجل

<sup>1</sup> - باديس سرار: نحت على الأمواج، ص ص59، 60.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص80.

<sup>3</sup> - رحمان غركان: مرايا المعنى الشعري، أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية، ص209.



ذلك ينبغي أن يمتلك الكاتب أفقا أدبيا ثقافيا عاما وواسعا<sup>1</sup>؛ فالإبداع الشعري إذن ليس انطلاقا من فراغ، وإنما هو موهبة تستند إلى رؤية، ويكون لها أبعاد. أن يبدع الشاعر نصا، معناه أن ينهض من أعماق ذاته المتأججة والمتفاعلة مع الموقف الشعوري الذي يعيشه ويريد نقله للآخرين، وأن ينهض من أعماق الواقع بما فيه من تناقضات وصراعات، وأن ينهض من أعماق الأساطير وما فيها من محاولات تفسير لقضايا الوجود، ومن أعماق التاريخ وما فيه من رؤى وفلسفات، ومن أعماق الموروث الديني وما فيه من حقائق وغيبيات، وتعاقد هذه الرؤى والتصورات وتنوعها، يجعل النص الشعري متعدد الأبعاد والمداخل، بما يحضر فيه من تقنيات يجلبها الشاعر من الأجناس الأدبية المجاورة، ويجعلها تتداخل في حديقة النص الشعري.

ما يميز الشاعر المعاصر أنه مثقف وعينه مفتوحة على كل العوالم المحيطة به وبالتالي تتسلل إلى ذاته المبدعة ضروب من الثقافات والرؤى والتصورات. وبالنظر إلى النص الشعري الجزائري المعاصر في صورته المتسمة بتداخل الأجناس الأدبية فإن التأثير بالمنجز الغربي ظاهر في النصوص الإبداعية كما في الآراء النقدية، ولا أدل على ذلك من التوظيف الفني للأساطير، و في استلها م عناصر المسرح والرواية في بناء النص الشعري ومعلوم أن كل ذلك وليد المنجز الغربي. كما أن التأثير بالمنجز العربي وما فيه من تجاوز للحظة الانبهار الحضاري بما تم توظيفه من الموروث الثقافي للأمة، بارز وذو ملامح فنية. رغم التأثير الحاصل بين الشعر الجزائري المعاصر وما في الساحة الفنية من إبداع غربي وعربي، فقد امتلك الشاعر الجزائري ذاكرة قوية إذ «**ظلت فكرة التعبير عن استحضر عناصر شخصيته من أظهر مكونات التعبير في شعره**»<sup>2</sup>، ومهما عالج القضايا العالمية والإنسانية، فقد ظل وفيما لما يشكل أساس وجدانه وفكره، عبر الرموز التي يستحضرها والمواضيع التي يناقشها، والرؤية الفنية التي يصدر عنها. من ذلك هذا المقطع الذي يدمج فيه "نور الدين درويش" القومي بالإنساني بالوطني:

<sup>1</sup> - مجموعة من المؤلفين الروس: المدخل إلى علم الأدب، ترجمة أحمد علي الهمداني، ط1، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2005م، ص270.

<sup>2</sup> - عبد المالك ضيف: الخطاب المفتوح، قراءة في الشعر الجزائري سنوات الثمانينيات، مجلة الأثر، مجلة الآداب واللغات، العدد04، ص39.

« يُحَدِّثُنِي دَائِمًا عَنْ هَوَاهُ  
عَنِ الْبَحْرِ،  
عَنْ نَجْمَةٍ فِي السَّمَاءِ لَا تُرَى  
عَنْ فِتَاةٍ تَغَارُ الْجَمِيلَاتُ مِنْهَا  
وَمِنْهَا يَغَارُ الْقَمَرُ.  
يُحَدِّثُنِي عَنْ أَيْنِهِ  
عَنْ حُزْنِهِ  
عَنْ عِيُونٍ تَبَخَّرَ فِي لُبِّهَا الدَّمْعُ ثُمَّ اعْتَصَرَ  
يُحَدِّثُنِي عَنْ رَسَائِلِهِ  
وَأُحَدِّثُهُ عَنْ رِسَالَةِ رَبِّي  
عَنِ الْأَنْبِيَاءِ وَعَدْلِ عُمَرَ  
أُحَدِّثُهُ عَنْ شَجَاعَةِ "حَمْزَةَ" وَ "ابْنِ الْمُهَيْدِي"  
عَنِ الْإِنْقِلَابَاتِ  
عَنْ غَيْمَةٍ حَجَبَتْ شَمْسَنَا  
عَنِ النَّارِ وَالْعَارِ فِي الْبُوسَنَةِ  
أُحَدِّثُهُ عَنْ فِلِسْطِينَ، لُبْنَانَ، إِيْرَانَ، أَفْغَانَ،  
رِقَانَ، إِيْرِيْتْرِيَا  
وَعَنِ الْجُوعِ  
عَنْ مَوْتِ أَطْفَالِ صُومَالِيَا  
عَنِ الْإِغْتِيَالَاتِ وَالْمَسْرَحِ الدَّمَوِيِّ، أُحَدِّثُهُ  
عَنْ صَبِيٍّ يُدَافِعُ عَنْ أَرْضِهِ بِالْحَجَرِ  
تَطُولُ الْحِكَايَاتُ  
نَمْضِي سَوِيًّا  
سَوِيًّا..

### يَطُولُ السَّفَرُ<sup>1</sup>.

هذه العوالم التي طاف بها الشاعر، والرموز التي وظفها، يندمج فيها المحلي بالعالمي والذاتي بالإنساني، لأن الشاعر الجزائري لا يعيش في جزيرة معزولة، وإنما يعيش في عمق الحياة المعاصرة، ويصدر إبداعه الفني عن تلك الحياة التي يعيشها «فمصدر الشاعر في إلهامه الفني الحياة التي يعيشها في قاع المجتمع، فحتى (الأنا) الذي يركز عليه الشاعر في إطار هذا السياق، تتحدث في النهاية عن الإنسان المعاصر وقضاياها»<sup>2</sup>، وكلما كان للشاعر ارتباط بدوائر مجتمعه المتعددة اتسعت رؤيته الفنية وعبرت تجربته الفنية بصدق عن البنية العميقة للوجود الإنساني الذي تصوره تلك التجربة الشعرية، فيكون للنص الشعري عمق اجتماعي وثقافي وسياسي.

ما يمكن التوصل إليه ونحن نسائل القصيدة الشعرية الجزائرية متداخلة الأجناس في بعدها الإبداعي يمكن إجماله في العناصر الآتية:

- تمثل ظاهرة تداخل الأجناس في الشعر في بعدها الإبداعي تجربة شعرية عبرت عن رغبة الشاعر في إبداع نصوص تستجيب لرؤيته الفنية، التي تعمل على أن يكون النص الشعري غنيا بالعناصر الفنية للأجناس الأدبية الأخرى، فيصبح بالتالي سجلا للذات الشاعرة والواقع الثقافي والاجتماعي والسياسي والحضاري.
- سمحت القصيدة متداخلة الأجناس بأن يغتنى النص الشعري بعناصر من القصة وليس بقصة، وآليات المسرح وليس بمسرحية، وتقنيات الرواية ليس برواية.
- إن أساس الأبعاد الإبداعية هو الرغبة في التجديد، وعمقها تغذية النص الشعري بالعناصر البنائية للأجناس الأدبية التي يجدها النص الشعري متاخمة لحدوده فيحدث التداخل الفني بين الشعر وتلك الأجناس، ويتحقق طموح الشاعر في إبداع نصوص تبتعد عن الذاتية وتقترب من الموضوعية، إذ بمقدار توظيف الشاعر للعناصر التمثيلية يبتعد عن الغنائية، وذلك ما تسمح به ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري.

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، صص 14، 15.

<sup>2</sup> - محمد بوشحيط: تطور إشكالية الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الرؤيا، عدد 03، سنة 02، الجزائر، صص 51.

## ثانياً: الأبعاد الرؤيوية لتداخل الأجناس الأدبية

بداية يجب التفريق بين مصطلحي الرؤيا والرؤية، إذ الرؤيا حلم يراود الشاعر ويسعى لمجاراته، وتحويل القصيدة عن مسارها الواقعي إلى مسار تخيلي، تكون دائماً المفارقة حاصلة بين عالم الشاعر وعالم الواقع بالاشتغال على فضاء الرؤيا، بينما الرؤية وجهة النظر التي يتبناها المبدع وهو يمارس الفعل الإبداعي.

ما يميز الأدب عموماً والشعر خصوصاً في نطاق الرؤيا أنها تصنع «عالمًا خياليًا من ورق، يتحلى بقدر عالٍ من حرية الحلم وسعته ورمزيته»<sup>1</sup>، وذلك ما ينقل الإبداع الشعري من التعبير المباشر عن الأشياء الواقعية والحالات المعاشة، والمواقف المولدة للشعر إلى التعبير المغرق في الخيال، فتتولد المتعة الفنية بما يوظف من لغة شفافة، ورموز موحية وأساطير دالة، بشكل يقود إلى الجمال الفني والغموض الدلالي.

تتجلى في ظل الرؤية وجهة النظر التي يقيمها الشاعر بين ذاته المبدعة والقضايا التي يطرحها في نصه الشعري، وهي «خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي النسيج والبنية والدلالة والوظيفة»<sup>2</sup>. إذ الشعر قبل كل شيء يعبر عن وجهة نظر الشاعر لقضايا الوجود والإنسان والحياة. وهو ما جعل القصيدة الشعرية متداخلة الأجناس الأدبية باعتبارها موضوع دراستنا تصدر عن رؤية وتحمل توجهًا، لأن كل قصيدة تعالج موقفًا حياتيًا أو شعوريًا لا بد أن تختار رؤية تعالج من خلالها الموقف، أو تجعل سبيل المعالجة السؤال وإثارة الجدل، وتنوع الرؤى بما يحضر فيها من تعدد أصوات وحوارية، وما يغوص في أعماقها من دلالات.

لكن، ما علاقة الرؤيا بالرؤية؟ وبماذا يتعلق مصطلح "الرؤيوي" الذي نحن بصدد البحث عن أبعاده ودلالاته في الشعر الجزائري المعاصر متداخل الأجناس الأدبية؟

<sup>1</sup> - شادان جميل: فضاء الرؤيا ورمزية الحلم، ضمن كتاب فضاء الكون الشعري من التكوين إلى التذليل، ص19.

<sup>2</sup> - عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناسخ والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،

1990م، ص05.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

الرؤيا هي التجسيد الإبداعي لرؤية الشاعر في النص الشعري المعاصر، ذلك أن الرؤيا «مصطلح يشير إضافة إلى دلالاته الحلمية إلى المنظور الفكري والفلسفي ووجهة النظر»<sup>1</sup>، وكل رؤيا وإن أغرقت في الخيال والحلمية، فإنها تحمل لا محالة رؤية يسعى الشاعر إلى بيانها. وهو ما يجعل الدرس النقدي يصف الرؤيا بأنها «الجوهر الثقافي والفكري والجمالي للعملية الإبداعية»<sup>2</sup>، وبالتالي تكون القصيدة المعاصرة متداخلة الأجناس الأدبية قصيدة رؤيا ورؤية، وبالتالي تكون الفضاء الغني بالأبعاد الرؤيوية.

استفادت تجربة الشعر الجزائري المعاصر من التراكمات النصية، ومن المتغيرات البنائية التي حدثت في النص الشعري على مستويي الإبداع والنقد، فساهم الشعراء «كل حسب ثقافته ورؤيته الفنية في تطوير النص الشعري العربي في الجزائر، وفي تطويعه لاستيعاب المتغيرات والطوارئ التي حدثت على المستوى الاجتماعي أو الفكري أو السياسي أو الفني»<sup>3</sup>، استجابة لآفاق الإبداع. إذ النص الشعري متداخل الأجناس نص إشكالي، لأنه متعدد الأبعاد يصدر عن رؤية ويعانق رؤيا.

إن التوسع الذي شهدته تجربة الشعر الجزائري المعاصر بارتياحه فضاءات نصية لأجناس أدبية متجاوزة، وما نتج عنها من نصوص تتميز بتداخل الأجناس الأدبية كان نتيجة لتطور رؤية الشاعر وانفتاح النص الشعري على آفاق جديدة للإبداع.

يجد الدارس لتجربة الشعر الجزائري المعاصر أن الأبعاد الرؤيوية التي تقف وراء هذه الظاهرة الإبداعية المتمثلة في تداخل الأجناس الأدبية تتمحور حول الأبعاد الآتية:

<sup>1</sup> - فاضل ثامر: الصوت الآخر، الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1992م، ص17.

<sup>2</sup> - شادان جميل: فضاء الرؤيا ورمزية الحلم، ضمن كتاب فضاء الكون الشعري من التكوين إلى التبدل، ص20.

<sup>3</sup> - محمد الصالح خرفي: التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، العدد28، مجلد ب، ديسمبر 2007م، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ص77.

## 1/ الأبعاد الثقافية

لكل شاعر ثقافة مرجعية تؤطر فلسفته الإبداعية، وتتسلل إلى نصه الإبداعي حاملة تلك الرؤى والتصورات، وعندما يحضر النص الإبداعي عند الناقد، أو القارئ فإنه يعمل على جعل العناصر الثقافية مرتكزات لإنتاج الدلالة وتوجيه التأويل.

تتمثل الرؤية الثقافية في «أن القضايا والهموم التي ينشغل بها الشاعر وبعانيها ذات طبيعة روحية أو فكرية، يعني أن رؤيته الشعرية وموضوع تأمله الشعري من نوع فكري أو روحي»<sup>1</sup>، وتتجلى تلك الرؤية في شكل وقفات تأملية أو معالجة موضوعات متصلة بالهوية الثقافية للأمة أو تجليات صوفية.

لا يمثل توجيه اهتمام الشاعر إلى النواحي الثقافية بظهورها في نصه الشعري انحرافا للشعر عن مساره كاشتغال خالص على التعبير، وإنما هو تأكيد للحمة الحاصلة بين التعبير اللفظي والمحتوى المضموني، ذلك أن المحمولات الثقافية والأيدولوجية تتجسد في النص الشعري «عبر مراياها المتشكلة صياغة وأبنية وتقنيات»<sup>2</sup>، وكل ذلك لا ينفصل عن الذات المبدعة عند الشاعر، برؤاها وتصوراتها الفكرية، وانفعالاتها وعواطفها الروحية، وماذا سيكون الشعر إن غابت عنه الرؤية الثقافية؟

تمثل الرؤية الثقافية إطارا عاما ورحبا، تتداخل فيه الرؤية السياسية والاجتماعية لأن الثقافة هي الموجه الأساس للإبداع، مهما كانت طبيعة هذه الثقافة ومرجعياتها. تتجلى في ظل الرؤية الثقافية قضية المقصدية، وتغدو القصيدة معبرة عن التوجه الفكري للشاعر، فمهما يحاول التخلص من قناعاته، وكتابة نص محايد، فإنه لا يجد إلى ذلك سبيلا. ويمكنك ببساطة أن تفرق بين نصين لكاتبين من توجيهين فكريين مختلفين وإن عالجا نفس الموضوع، بالاعتماد على الألفاظ المستخدمة، والأحداث المستحضرة

<sup>1</sup> - علي عشري زايد: دراسات نقدية في شعرنا الحديث، ط2، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002م، ص62.

<sup>2</sup> - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، ط2، دار التنوير، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985م، ص251.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

والرؤية المؤطرة، ومنه تكمن أهمية الرؤية الثقافية كأحد أهم الأبعاد الرؤيوية في الشعر الجزائري المعاصر.

إن مدونة الشعر الجزائري المعاصر المتميزة بتداخل الأجناس الأدبية كان هاجسها ثقافيا بامتياز، إذ نجد الشعراء أنفسهم يلحون على المقصدية، وينفون العبثية. يقول "عبد الحلیم مخالفة":

« أَنَا لَسْتُ أَعْبَثُ

بِالرُّؤَى وَالْوَزْنِ وَالصُّورِ... »<sup>1</sup>.

بالعودة إلى قصيدة "يا سيد الشهداء.." نجد البعد الروحي كأحد أهم الأبعاد الثقافية حاضرا، إذ (( سَيِّدُ الشُّهَدَاءِ حَمَزَةٌ بِنُ عَبْدِ الْمُطَّلِبِ وَرَجُلٌ قَامَ إِلَى إِمَامٍ جَائِرٍ فَأَمَرَهُ وَنَهَاهُ فَقَتَلَهُ ))<sup>2</sup>، كما روى ذلك عبد الله بن عباس عن النبي صلى الله عليه وسلم ولكننا نجد تحويلا لسيد الشهداء المقصود عند الشاعر، إذ تحكي القصيدة فاجعة اغتيال الشهيد الرمز "أحمد ياسين"، واعتبره سيد الشهداء لا لأنه قام إلى حاكم ظالم، بل قام إلى كيان غاصب.

يفتح الشاعر القصيدة بالإخبار الذي هو من صميم الحكيم، وما تبع ذلك من حدث وشخصيات وزمان، وذلك ما ينقل النص من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية. يقول الشاعر:

« هُوَ لَمْ يَمِتْ

إِنِّي أَشْكُ بِمَا يُرَوِّجُ بَيْنَنَا

عَنْ مَوْتِهِ..

هُوَ لَمْ يَمِتْ،

إِنِّي أَرَاهُ

أَرَى الْحَوَارِيِّينَ حَوْلَهُ

<sup>1</sup> - عبد الحلیم مخالفة: صحوة شهریار، ص97.

<sup>2</sup> - محمد ناصر الدين الألباني: سلسلة الأحاديث الصحيحة، المجلد الأول، د ط، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1415هـ، 1995م، ص 716.

مُنصِتِينَ لِصَوْتِهِ..

هُوَ لَمْ يَمْتَ

لَا زِلْتُ أَوْ مِنْ أَنَّهُ

لَمْ يَنْتَهُ..<sup>1</sup> «

تقدم القصيدة بمقاطعها المتعددة، رؤية للصراع العربي الإسرائيلي، معلية لقيمة الشهيد، ومبدأ الشهادة، وملقية باللائمة على من ظنوا الأوطان تحرر بدعاة السلم فتكون القصيدة غنية بالبناء الدرامي، والتصوير المشهدي في كامل مقاطعها المتعددة والمتنوعة ويختتم هذه القصيدة التي تنأسس على حكاية حدث، بمناجاته سيد الشهداء، بعد أن تبددت أوهام السلام، وتبحرت كل الرؤى والأحلام، يقول في ذلك:

« يَا سَيِّدَ الشُّهَدَاءِ قَدْ آنَ الْأَوَانُ

لِكِي نَقُولَ لِسَامِرِي الْقَوْمِ: لَا

وَلِعَجَلِهِ الْمَأْفُونِ: لَا

وَلِكُلِّ مَنْ قَدْ قَالَ بِالتَّطْيِيعِ: لَا

وَلِكُلِّ مَنْ قَدْ سَارَ لِلتَّوْقِيعِ: لَا

آنَ الْأَوَانُ

لِكِي يُعِيدَ السَّامِرِي حُلَيْنَا

هُوَ لَمْ يَكُنْ وَإِنِ ادَّعَى

يَوْمًا

عَلَى أَرْضِ الشَّهَادَةِ

وَالجِهَادِ نَبِينَا

عَامُ "الرَّمَادَةِ" لَا يُؤَمَّرُ فِيهِ

أَصْحَابُ الْبُطُونِ الْمُتَرْفُونَ

آنَ الْأَوَانُ تُفَكُّ قُبُودُنَا

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهریار، ص ص43، 44.



الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

وَقِيُودُ مَنْ ضَمَّتَهُمْ  
ظَلْمَاءُ أَقْبِيَةِ السُّجُونِ  
يَا سَيِّدَ الشُّهَدَاءِ ضَيِّعْنَا هُوَيْتَنَا  
وَيَكْفِي حِرَامٌ نَاسِفٌ  
كَيْ يَعْرِفَ الْكُونُ الْمُظَلَّلُ  
مَنْ نَكُونُ<sup>1</sup>.

هي الرؤية الثورية في الثقافة الجزائرية، كأصل لتحرير الأوطان، حاضرة كبعد ثقافي في هذه القصيدة.

وظف الشاعر في قصيدة "يا سيد الشهداء.." قاموسا شعريا ينتمي إلى ما يمثل بعدا مرجعيا، يمكن توضيحه بالجدول الآتي:

الكلمة المفتاحية	سيد الشهداء	الجهاد	اليهود	القدس	السلام
الكلمات	- هو لم يمت.	- سورة الأنفال.	- اليهود.	- قدسنا.	- زمن الخيانة.
والعبارات التي تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي	- الحواريين. - ياسين. - يا شيخها - وإمامها. - الجسد المطهر. - ضريحك. - الضمائر التي	- متخضبا بدمائه. - السيف اليماني الثقيل. - الجهاد.	- المتزلفين إلى اليهود. - حيارى الأرض.	- يا موج غزة. - أرض الخلل. - السرو. - الزيتون.	- سلم الواهمين. - سلم الحالمين. - سلم المرجفين. - السلام. - أسراب الحمام. - أضغاث أهوام

<sup>1</sup> - عبد الحميد مخالفة: صحوة شهریار، ص ص59، 60.

الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

الإحالة:	- وهج العقيدة.	- الحصار.	السلام.
أنه، لم ينته، قصفوه،	- مهج الكرام.	- المحاصر	- المتفاوضون.
قتلوه، دفنوه.	- الحمام.	- الخيام.	- التطبيع.
	- الشهادة.	- لاجئ	- التوقيع.
	- حزام ناسف.		

(جدول رقم 10 يبين الكلمات المفاتيح في قصيدة "يا سيد الشهداء" والحقول الدلالية التي تمثلها.)

و أهم الكلمات المفاتيح التي تمثل الحقول الدلالية في القصيدة هي: سيد الشهداء، الجهاد، اليهود، القدس، السلام، وهي تحدد رؤية الشاعر للحدث الذي آذن بميلاد القصيدة.

إن كل كلمة مفتاحية وما يندرج ضمنها من حقل دلالي، تؤطر جميعا رؤية الشاعر الثقافية للقضية التي تمثل محور تجربته الشعرية وهي القضية الفلسطينية، وهي رؤية إسلامية القدس فيها ملك للمسلمين، والوجود اليهودي كيان غاصب محتل لا بد يوما أن يزول كما تقول تفاصيل القصيدة.

قد تتعلق الأبعاد الثقافية بقضايا الصراع كما في القصيدة السابقة، وقد تتعلق بالتأمل في أصل الكون أو الإنسان، ومبدأ العدل، وقيمة الحق، أو التساؤل حول ظواهر تنتاب النفس الإنسانية؛ من حزن وفرح، وألم وأمل وغير ذلك، وهذه الأبعاد الثقافية هي التي يحددها المحيط الثقافي للشاعر، وهو «الإطار الذي تتدخل في تحديده ظروف البيئة الاجتماعية، وظروف العصر بوجه عام»<sup>1</sup>.

يُجد الشاعر يقيم إجابات صريحة على أسئلته، أو يتركها تساؤلات مفتوحة تحتمل العديد من الإجابات، والكثير من التأويلات، وتلك التساؤلات يبثها الشاعر في نصه

<sup>1</sup> - مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة، ط4، دار المعارف، مصر، دت، ص302.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

بواسطة الشخصيات التي يحرّكها، والأحداث التي يُفعلها والفضاءات التي يوظفها، فتكون الحوارية والتناص وتعدد الأصوات مؤشرات نصية للدلالة على الأبعاد الثقافية للقصيدة. من النماذج الشعرية للقصيدة متداخلة الأجناس ذات الطبيعة التأملية نجد قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" حيث يقود التأمل الفتى — كشخصية محورية في القصيدة — إلى أن يتمنى أن يكون حبيبا إلى أي قلب، ولن يتحقق ذلك حسب تأملات الفتى إلا إذا زالت الأحقاد من النفوس، وحلت المحبة بدلها. وعند تحقق المحبة يكون للوردة مكان وللسلام وجود. يتمنى الفتى ذلك بعد أن أعياه السهر ونام كل من حوله، ولم تبق إلا النجوم التي يتمنى مسامرتها ومبادلتها الكلام ورَدَّ الجواب.

يستمر الشاعر على لسان الفتى في وحدته التأملية التي أخبر عنها بقوله: "يقول الفتى"، في لازمة تكرارية تتخلل كل تمفصلات القصيدة، وفي كل مرة يظهر لنا ملمح للتأمل؛ فيعود بالذاكرة إلى الطفولة حيث الأحلام والبراءة، والثوب المدرسي والحلم السندسي والفرحة والبسمة، في تأمل لعوالم الطفولة البريئة، ولكن تأمله يقوده إلى أن يتمنى نفسه أميرا للبراري، لتكون حريته لا حدود لها ولا قيود، والأمان كثيرة وأبعادها عديدة عبر عنها الشاعر بنقاط الحذف.

« لَيْتَ أَنِّي .. يَقُولُ الْفَتَى .. »

ثُمَّ يُسْبِلُ عَيْنَيْهِ عَلَى الرَّؤَى

فِي الْجُفُونِ تَنَامُ .. <sup>1</sup> »

تأخذ الرؤى حيزا معتبرا من النص، فها هو الحزن، غريم النفس الأبدي الذي يسلبها حظها من الفرح والسرور، يكون موضوعا للتأمل والتساؤل:

« أَيُّ بَحْرٍ هُوَ الْحُزْنُ »

يَسْكُنُ أَرْوَاحَنَا

وَيُجَرِّدُهَا مِنْ مَبَاهِجِهَا الْفَاتِنَةِ .. <sup>2</sup> »

<sup>1</sup> - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص44.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص45.

لقد هدَّ الحزن كاهل الفتى، حتى صار شاحب الوجه، ولذلك حوَّله الشاعر إلى شخصية يحاورها ويعلن الغضب في وجهها. لكن الحزن يأبى أن يبوح بأسراره مما يزيد من متاعب الشاعر، وإرهاق فكره بالتأمل ونفسه بالمعاناة. عندما أعيى الفتى بحر الحزن، تركه واتجه إلى الرمل والذاكرة وأغاني المحبين ليقتسم معهم حزنه، ويمنحهم ما يشاءون فقط عساه القلب يظفر بالسعادة، والعقل يصل إلى اليقين. ولذلك يقود الفتى تأملهُ إلى التصريح بهدفه من الحياة كبعد ثقافي يؤطر رؤيته ويجب أن يقود خطاه، ويجب أن تفهم في نطاقه كل تصرفاته ومواقفه، ورؤاه وتصوراتهِ ويعبر عن ذلك بقوله:

« يَقُولُ الْفَتَى

لَيْسَ لِي أَمَلٌ غَيْرَ مَرَضَةٍ رَبِّي »<sup>1</sup>.

وهذا الموقف جعل الكائنات، المؤنسة التي أنطقها الشاعر، تبحث بدورها عن السر القابع خلف مواقف الفتى من كل ما يقع في محيطه الثقافي، إضافة إلى ما يعانیه الفتى من شحوب جسدي وغموض فكري، وما يواجهه روحه من ضياع وجودي في نظر الكائنات المؤنسة.

« لَقَدْ كَانَ يَبْحَثُ عَنْ كُلِّ شَيْءٍ

وَلَمْ يَلْتَقِ أَيَّ شَيْءٍ

سِوَى أَنَّهُ

كُلَّمَا حَاوَلَتْ رُوحُهُ أَنْ تُلَامِسَ حُلْمًا

يَضِيعُ .. »<sup>2</sup>.

وبعد أن يعيد السارد الصوت الشعري إلى الشخصيات الطبيعية، ليكون التركيز على فعل المؤامرة والإغراء كسبيل لصدِّ الفتى عن رؤاه وتصوراتهِ ومواقفه، التي لم يفلح معها

<sup>1</sup> - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص46.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص48.

الإقناع العقلي، يُرجع الصوت الشعري من جديد للكائنات المؤنسة (وردة الرمل) لتخبر بحقيقة التفكير والتأمل الذي قاد الفتى للاشتباك بالجنون.

« لَعَلَّ الْفَتَاتَيْنِ مَا دَرَتَا

أَنَّ قَلْبَ الْفَتَى .. مُنْذُ كَمْ سَنَةٍ ..

بِالْجُنُونِ .. بِأَقْصَى الْجُنُونِ .. اشْتَبَكَ !! »<sup>1</sup>.

يعود الشاعر لإنتطاق الفتى من جديد، فاتحا آفاق التمني، ولا تمني إلا بإعمال التفكير وفتح الرؤية على السجل الثقافي الذي يمثل مستندا معرفيا للرؤى والتصورات. فيتمنى أنه شهيد لتنال روحه السعادة والخلود.

لكن "ليت" التي فتح بها الشاعر رؤيته الثقافية كانت سبيلا إلى أن يدرك الفتى أخطائه في التوجهات الثقافية التي أقامها مع محيطه، والتي بناها على القيم الإنسانية التي يؤمن بها، والتي قادتته إلى الاستعلاء على هذا الواقع لما فيه من انتهاك صارخ لتلك القيم فهاهو يُوصَفُ على لسان بعض شخصيات النص:

« يَمُرُّ عَلَى مَنْزِلِ الْجَنَرَالِ

وَفِي عُمُقِهِ جِنَرَالُ الْقِيمِ »<sup>2</sup>.

يحاول الشاعر على لسان الفتى إحراج ذاكرته بالأسئلة ذات البعد الثقافي، يقول

معبرا عن بعض تلك الهموم:

« خَطَّيْ أَنِّي لَمْ أُسَلِّمْ دَمِي لِلْغُرُورِ

خَطَّيْ أَنَّ ذَاكَرَتِي لَا تَكْفُ

وَأَسْئَلْتِي لَا تَجْفِ

وَجَدَيْتِي غَلَبْتَنِي .. وَلَمْ تُعْطِنِي فُرْصَةً لِلْحُبُورِ ..

يَقُولُ الْفَتَى

خَطَّيْ أَنِّي أَبَدِي الشُّعُورِ »<sup>3</sup>.

1 - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص49.

2 - المصدر نفسه، ص51.

3 - المصدر نفسه، ص50.

ويعلن بعد ذلك السارد على لسان بعض الشخصيات المؤنسة (النحلة) أن:

« الْفَتَى بَالِغٌ فِي الْحَقِيقَةِ  
مُحْتَشِدٌ بِالْأَسَى وَالْأَلَمِ »<sup>1</sup>.

تقود مبالغة الفتى في الحقيقة إلى أن يعمل على فك بعض أسرار الوجود، وهو العمق الثقافي للنص، ومن خلاله تتضح رؤية الشاعر لقضايا الإنسان والكون والحياة. فالفتى سيولد من جديد، بعد كل انكسار، فكلما غاب أو غُيِّب عن الحياة عاد إليها بروح جديدة ورؤية متجددة.

« غَدًا سَيَعُودُ — كَمَا كَانَ طِفْلاً صَغِيرًا —

يَرَى اللَّهَ فِي قَلْبِهِ

وَالْوُجُودَ الَّذِي دُونَهُ عَدَمٌ فِي عَدَمٍ

غَدًا سَيَعُودُ.. وَقَدْ تَعَبَ الْبَحْرُ بِهِ

غَدًا سَيَعُودُ.. وَقَدْ مَلَّ مِنْ مَرَكَبِهِ

يَعُودُ إِلَى رَمْلِهِ الْمُتْرَامِي بِوَاحَاتِهِ الْخَالِدَةِ.

يَعُودُ الْفَتَى

لِيُعِيدَ بِنَاءَ الْحَيَاةِ الَّتِي هَدَمَتْهَا الْأَكْفُ

بَطَعَتْهَا الْحَاقِدَةُ »<sup>2</sup>.

إن المحيط الثقافي الذي يسعى الشاعر إلى بنائه على لسان الفتى، هو معالم حياة جديدة تترع من القلوب السقيمة كل سقيمة، تعكر صفو الحياة، فيتأخى الجميع في وطن تكاثرت خيراته وتنوعت مدخراته، وفتن الألباب بحسنه وجماله. لكن، أتى له أن يجد ذلك القلب الكبير، إن وُجد الوطن الواسع. و لذلك يبقى الفتى متخيلًا نفسه وحيدًا في رؤاه ومواقفه وتصورات، في مفارقة تصويرية بين واقع موجود وواقع مأمول.

<sup>1</sup> - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص50.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص52.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

حملت قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" عمقا يتمثل في الصراع الثقافي بين من يؤمن بقيم الحياة، وحب الأوطان، ويعمل وسعه لتحقيق ذلك، وبين من لا هدف له إلا التمتع بالملذات والثروات، وإثارة الفتن والأحقاد والمؤامرات.

تتمثل خرائط التفكير التأملية في هذه القصيدة في ثلاثة محاور رئيسية:

- النفس الإنسانية وما يعتلج فيها من حزن وألم، وفرح وسرور، وطموح واستعلاء.
- القيم الدينية كمرجعية ثقافية تؤطر رؤية الشاعر للكون والإنسان والحياة.
- الحياة وما يعتمل فيها من تناقضات.

وقد تولد عن خرائط التفكير التأملية هذه صراع ثقافي في القصيدة، يجب أن يصدر عنه كل تأويل وقراءة لها.

إذا كانت الوقفات التأملية التي تحدد الرؤية الثقافية أساسها فكري، فإن التحليلات الصوفية أساسها روحي. لكن يجب الإشارة إلى أن التجربة الصوفية منها ما يمثل تجربة صوفية أدبية بعيدة عن تجارب الروح، ومنها ما يمثل تجارب تندمج فيها التجربة الشعرية مع الإشراق الروحية، فيكون التصوف سبيل الشاعر في رسم أفقه الثقافي، غير أن «سند التجربة يبقى فيصلا بين الأصيل في هذا النص والدخيل عليه»<sup>1</sup>، ويمكن الكشف عن المحمولات الثقافية للتجربة الصوفية في النص الشعري متداخل الأجناس — وغيره من النصوص — من خلال الملفوظات الدالة على التصوف وأبعاده والتي يستقيها الشاعر من ألفاظ المتصوفة وعباراتهم وتلميحاتهم ومواقفهم وإشاراتهم.

من النماذج التي يستحضر فيها الشاعر الجزائري بعض الرموز الصوفية لتكثيف التصوير في لوحاته المشهدية، ويتخذ من عبارات الصوفية وحالاتهم عناصر دالة في نصه الشعري، هذه المناجاة التي أقامها "يوسف وغليسي" مع تيمة الوطن، محولا فكرة "الحلول" بين الذات الإلهية والذات العارفة عند "الحلاج"<sup>2</sup>، إلى حلول بين ذات الشاعر ووطنه. وما جعل الشعراء المعاصرين يعيدون إنتاج شخصية الحلاج في أشعارهم، مع

<sup>1</sup> - ياسين بن عبيد: الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، المفاهيم والإنجازات، عمر أبو حفص (1913-1990) أنموذجا، دط، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م، ص62.

<sup>2</sup> - قال الفقيه أبو علي بن البناء: كان الحلاج قد ادعى أنه إله، وأنه يقول بحلول اللاهوت في الناسوت. ينظر مقدمة ديوان الحلاج لمحمد باسل عيون السود، ص19.

تحويل ما تعلق بالذات الإلهية إلى الواقع البشري، هو ما تميز به «سلوكه أي الحلاج ومنهجه الفكري، وروحه الثورية، ومبادئه بالإصلاح على الصعيدين السياسي والاجتماعي»<sup>1</sup>.

يقول "يوسف وغيلسي" في مقطوعة بعنوان "حلول":

«أنا أنت.. أنت أنا!

أهواك لأنني منك،،

وأنتك مني

رُوحك حلت في بدني..

أنا "حلاج" الزمن..

لكن،،

ما في الجبة

إلاك يا وطني!»<sup>2</sup>.

والحلول مقام في التصوف الحلاجي يقول بحلول اللاهوت في الناسوت، عبر عنه الحلاج بقوله المشهور "ما في الجبة إلا الله". غير أن الشاعر حوّل هذا المعنى الصوفي الذي أثير حوله الكثير من الجدل، وأفضى إلى النهاية المعروفة للحلاج، إلى معنى جديد يحدث بموجبه التماهي بين "أنا الشاعر" و"أنا الوطن"؛ لأن كلا منهما في عرف الشاعر من الآخر، ولا غرابة أن يحدث الحلول بينهما. وعليه فلكل زمان حواجه، وحلاج هذا الزمن هو الشاعر، مع مفارقة تعبيرية وتصويرية، ورؤيوية، أن ما في الجبة إلا الوطن.

تكاد تكون الألفاظ الدالة في القصيدة كلها من القاموس الصوفي: حلول، أنا أنت، أهوى، منك، مني، روح، حلت، بدن، حلاج، الجبة. لتكون لفظة "الوطن" لفظة محورية خارجة عن الخطاب الصوفي، ومحولة لهذا الخطاب إلى سياق ثقافي جديد، يعبر عن رؤية ثقافية أراد الشاعر تسويقها للمتلقي، ليعبر عن مدى إيمانه بوطنه وذوبانه فيه.

<sup>1</sup> - محمد باسل عيون السود: مقدمة ديوان الحلاج، ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002م، ص12.

<sup>2</sup> - يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيار، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2003م، ص67.



تنطلق المقطوعة من بيتي شعر للحلاج يعبر فيهما عن فكرة الحلول الحلاجية:

« أَنَا مَنْ أَهْوَى وَمَنْ أَهْوَى أَنَا      نَحْنُ رُوحَانِ حَلَلْنَا بَدْنَا  
فَإِذَا أَبْصَرْتَنِي أَبْصَرْتَهُ      وَإِذَا أَبْصَرْتَهُ أَبْصَرْتَنَا »<sup>1</sup>

غير أن الشاعر يُضْمَنُ مضمون البيتين وبعض الألفاظ والتراكيب، ويحوّل مجرى "التناس" ، فلا تصبح العلاقة بين اللاهوت والناسوت، وإنما تتحول إلى علاقة بين ذات آدمية وأخرى مادية، الأولى أنا الشاعر منشئ الخطاب، والأخرى أنا الوطن، وطن الشاعر لا غير، وذلك من خلال التحديد الملفوظي "إلاك يا وطني" ويكون الحلول حاصلًا بين الذاتين، بالنهاية التي أرادها الشاعر لمقطوعته:

« أَنَا " حَلَاجُ " الزَّمَنِ ..

لكن،،

مَا فِي الْجَبَّةِ

إِلَاكَ يَا وَطَنِي ! »<sup>2</sup>.

وبهذا الاستدراك التلفظي "لكن" لا يصبح التكافؤ الدلالي بين الشاعر والحلاج، لأنه إذا كانت جبة الحلاج تتسع لحلول اللاهوت في الناسوت، كما يعتقد، فإن جبة حلاج هذا الزمن (الشاعر)، لا تتسع إلا لوطنه.

إن العلاقة التي أقامها الشاعر بينه وبين وطنه وما تجسد فيها من انتماء وطني كبعد ثقافي، ما كان لها أن تكون بهذا العمق والتصوير، لو لم تتخذ من هذا الموقف الصوفي بعباراته وإشارات مدارا للرؤيا وتشكيلا جديدا للرؤية. ويكون بذلك الموقف الصوفي فضاء تتجسد من خلاله الرؤية الثقافية.

<sup>1</sup> - الحلاج، الحسين بن منصور بن يحيى: ديوان الحلاج، ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، ص 158.

<sup>2</sup> - يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 67.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

من الأبعاد الثقافية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر تبرز إشكالية الهوية الثقافية بمكوناتها المختلفة؛ الدين، والعادات، والتقاليد، والتاريخ، والواقع والانفتاح على الغير. والشعر في عمقه الفني تمثيل رمزي لأوجه الهوية الثقافية المختلفة، منها يستمد أبعاده الرؤيوية، وبالتفاعل المستمر مع عناصر الهوية المختلفة يحدث التجديد والتشكل المستمر للرؤى والقناعات، والمواقف والتصورات.

إن أهم العناصر النصية التي يمكن أن نتلمس من خلالها إشكالية الهوية في النص الشعري متداخل الأجناس، تتمثل في ما يستدعيه الشاعر من رموز ثقافية، وشخصيات تاريخية، وتناصت دينية، وتاريخية، وحضارية، ووطنية، وكل ما يشكل عنصرا من عناصر الهوية.

يجد المتأمل في النص الشعري الجزائري متداخل الأجناس أن استدعاء الشخصيات، وإقامة حوارات معها، يمثل ملمحا بارزا في معالجة موضوع الهوية كبعد ثقافي، حيث يحدث الحفر التاريخي في الذاكرة، وتعاد خلخلة الأحداث التاريخية خصوصا وأن الثقافة الجزائرية ضاربة في أعماق التاريخ، الذي مازالت ظلال أحداثه تسري في الوجود الثقافي الجزائري، إذ سرعان ما يستشهد الشاعر الجزائري بهذا الموقف التاريخي أو ذلك، أو يستدعي التاريخ لمساءلة الواقع، كلما أراد التعبير عن تجربة شعرية، أو معانقة حلم وتشكيل رؤية.

من النماذج التي تحمل أبعادا ثقافية متعددة نجد قصيدة الشاعر "يوسف وغليسي" ذات الأحد عشرة مقطعاً، والمعنونة بـ: "تجليات نبي سقط من الموت سهوا.."، وإن كان العنوان يحيل إلى تهويمات الصوفية، فإن النص يتعد عن ذلك، ويعلن الهروب إلى الذاكرة، عساها تفسر واقعه المضطرب، وذلك بالخوض في أحداث التاريخ، واستحضار الشخصيات، وتوظيف التناص، في حوارية بينه وبين من صادفهم على رصيف الذاكرة.

يفتح الشاعر المقطع الأول — بعد توطئة يعلن فيها قيمة الانتماء للوطن —

بقوله:

« وَاَقِفْ.. أَسْتَعِيدُ بَقَايَا الْجِرَاحِ..  
فِي خَرِيفِ الْهُوَى.. عِنْدَ مُفْتَرَقِ الذِّكْرِيَّاتِ..  
كَصَفْصَافَةٍ صَعَّرَتْ خَدَّهَا لِلرِّيَّاحِ! »<sup>1</sup>

بعد أن يعلن الشاعر انتماءه الثقافي إلى شجرة "السّمرات"، يعطي في المقطع الثاني ومفتتح المقطع الثالث إشارات دالة تسمح بتأويل العنوان، بحيث لا يُتَّهَمُ صاحبه بادعاء النبوة. ثم يتخذ من تقنية القناع وسيلة لتمرير رؤاه الثقافية وتصوراتهِ لأزمة الهوية التي تتخبط فيها العديد من الأوطان.

يعود الشاعر لمناقشة إشكالية الهوية الثقافية بالمجتمع الجزائري إلى عُقْبَةِ الْفَاتِحِينَ و"كُسَيْلَةَ" و"الكَاهِنَةَ"، وبين الانتصار لـ "عُقْبَةَ"، أو الانتماء لـ "كُسَيْلَةَ"، هُوَّة ثقافية تتطلب الرَّدْمَ.

« شَوْهُوَا نَسَبِي..  
سَيِّجُوا بِالْأَرَاجِيفِ ذَاكَرْتِي  
أَعْدَمُوا شَجَرَةَ الْإِنْتِمَاءِ!..  
عَقَرُوا خَيْلَ عُقْبَةَ وَالْفَاتِحِينَ،  
أَحْيُوا رَمِيمَ كُسَيْلَةَ وَالْكَاهِنَةَ!..  
حِينَ أَفْصَحْتُ عَنْ رَغْبَتِي فِي الْبُكَاءِ  
نَقَشُوا لِي "تَهُودَهُ" فِي الْبَالِ أَيْقُونَةَ  
ثُمَّ خَرُّوا لَهَا سَاجِدِينَ، وَنَامُوا عَلَى طَيْفِهَا،  
بَعْدَمَا نَاصَبُونِي الْعَدَاءَ »<sup>2</sup>

<sup>1</sup> - يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيار، 25.

<sup>2</sup> - يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيار، ص30.

ويكمل المشهد بتصوير ما آل إليه أمره نتيجة رؤاه الثقافية، خصوصا وقد اتهم بالخيانة العظمى، وهو مصير كل من يحمل آراء مخالفة في ظل الصراع الثقافي:

« صَادِرُوا مُصْحَفِي.. »

لَفْظُونِي عَلَى شُرْفَةِ الْحُلْمِ السُّنْدُسِيِّ، وَقَالُوا  
أُمُورِي يَحِنُّ إِلَى الزَّمَنِ الْهَاشِمِيِّ! <sup>1</sup>.

نتيجة كل ذلك يعود إلى الأقنعة، فيتخذ من شخصية "يونس عليه السلام" قناعا لينجو بنفسه إلى بر الأمان.

يفتح في المقطع الخامس نقاش الهوية على نافذة جديدة، يمكن صياغتها في السؤال الآتي: هل الانتماء يكون لكسيلة أم لعقبة؟ أم الانتماء لكليهما في نفس الوقت هو الأصلح، ولكل مجال التأثير الثقافي المناسب له؟ وهل الدماء التي تسري في العروق الحالية صافية كل الصفاء حتى تحدد الانتماء؟ أم أن الدين يجب أن يعلو على العصبية القبلية والترعات العرقية.

« بَرَبْرِي أَنَا.. »

بَرَبْرِي، وَلَكِنِّي كُنْتُ دَوْمًا أَحِنُّ إِلَى زَمَنِ  
الْفَتْحِ.. أَهْوَى صَهِيلَ الْخَيُْولِ.. يُرَاوِدُنِي  
طَيْفُ عُقْبَةَ؛ كَانَ يُلَوِّحُ لِي بِالْمَزَامِيرِ

يَغْمُرُنِي بِالْمُنَى

هَلْ أُعَدِّلُ فِي خَارِطَةِ الْأَزْمَنِه

أَمْ أُغْنِي عَلَى نَعْمَةِ "الأوف" و "الميجنه"؟!

أَمْ سَأَنْزِعُ نَحْوَ الْعُرُوقِ الَّتِي اسْتَوَطَنْتَنِي

غَدَاةَ تَنَاسُخِ أَرْوَاحِنَا؟!

أَمْ أُغَيِّرُ لَوْنَ دَمِي، كَمَا يُقَالُ:

تَنَكَّرَ لِلْكَاهِنَةِ؟!

<sup>1</sup> - المصدر نفسه، ص31.

إِنِّي "العَرَبِيُّ" الشَّهِيدُ الَّذِي لَمْ يَمُتْ  
فِي رَيْعِ الغَضَبِ،،!..  
أُنْكِرْتَنِي القَبِيلَةَ حِينَ تَلَوْتُ بِالْأخْضِرَارِ  
كَفَرْتُ بِلَوْنِ اللَّهَبِ!..<sup>1</sup>.

إن لون الاخضرار يمثل معادلا موضوعيا للإسلام وقيمه السمحة، دين عقبة والفاحين. أما اللهب ذو اللون الأحمر، فيحيل إلى التوجهات الشيوعية، التي تسللت إلى الهوية الجزائرية في غفلة من الزمن، حتى صار الانتماء للاخضرار مثار شك وريبة، ولكن الشاعر على لسان قطاع عريض من مجتمعه، كانت له الجرأة بأن يعلن انتماءه للاخضرار وكفره باللهب والاحمرار.

يمثل النحت اللغوي الذي صاغه الشاعر على مستوى اللفظ "العربي" الرؤية الثقافية التي يبنى عليها الشاعر حلّه لإشكالية الهوية الجزائرية في ثنائيتها المتعلقة بالعرب والبربر، ويحولها إلى هوية واحدة تنصهر فيها القيم العربية مع البربرية، صانعة كيانا جديدا.

يصور الشاعر في المقطع السادس من القصيدة متعددة المقاطع الواقع الثقافي لمجتمعه، ويرسم ملمحا بارزا فيه وهو "أزمة غياب الثقة"، وما ينجر عنها من تداعيات ويستدعي لهذا الموقف قصة "مالك بن دينار" الواعظ الذي أبكى أصحابه، وعندما تفقد مصحفه لم يجده، فقال لهم: كلكم يبكي فمن سرق المصحف، وبالمقابل في تصور الشاعر الكل يبكي عن الجزائر وأحوالها في الفترة التي يصور الشاعر تفاصيلها، ولكن الكل يسرقها، والكل يقتلها.

« وَيَحْكُمُ! كُلُّكُمْ غَارِقٌ فِي الدُّمُوعِ  
فَمَنْ سَيَدُلُّ الخَطِيبَ عَلَى سَارِقِ المُصْحَفِ؟! »<sup>2</sup>.

إن إشكالية الهوية تقود لا محالة إلى غياب الثقة، فيصبح الكل متهم، والكل متهم وإثبات الإدانة والخروج من المأزق، يستدعي الشاعر قصة بقرة بني إسرائيل، وكيف

<sup>1</sup> - يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 32، 33.

<sup>2</sup> - يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 35.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

ساهمت في كشف الحقيقة، ثم قصة العفو المحمدي عند فتح مكة ومقولته المشهورة "اذهبوا فأنتم الطلقاء". وهي إشارات عميقة لكل من يريد كشف الحقيقة أو الإصلاح وتجاوز الأزمات.

في المقطع السابع يرسل الشاعر إشارات دالة على ارتباطه بوطنه (الجزائر) بكل مكوناته؛ الأرض، والإنسان، والشجر، وكل ما يمكن أن يخطر بالبال وله علاقة بالوطن والهوية. ولكن رغم كل ما يمنحه الشاعر لوطنه من حب، لا يجد إلا الصدد والبعد، شأن "أراغون" مع "إلزا" في الأسطورة التي وظفها في مفتح المقطع بقوله:

« كَان لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ "أَرَاغُونُ" يَشْدُو  
غِنَاءً فَتَنْتَصِبُ الْأَغْنِيَاتُ عُيُونًا لِـ "إِلْزَا" <sup>1</sup>.

ويختتم المقطع بقوله:

« كَان.. يَا مَا يَكُونُ  
فِي بِلَادِ الْمُنَى وَالْمُنُونِ..  
طَائِرٌ مُثْقَلٌ بِالظُّنُونِ..  
هَاتِفًا، أَبَدًا، فِي جُنُونِ،  
خَذَلْتَنِي زُهُورُكَ، كَمْ خَذَلْتَنِي،،  
أَيَا شَجَرَ الزَّيْفُونِ !!!... » <sup>2</sup>.

وبلاد المنى والمنون تدل على أن الصراع على أشده، والأمني مرتبطة بالمنايا، كما تتناسل الكلمتان من نفس الحروف، مما يجعل الشاعر يتحول إلى هذا الطائر المثقل بالظنون فلا يوجد عنده شيء يطمئن إليه. إنها الهوة الثقافية عندما يتسع أمرها، فتغدوا الأوهام حقائق، والحقائق أوهاما. ولكن مع كل هذه الحيرة، وهذا الصراع، يبقى جمال الوطن آسرا مهما ضيِّع الشاعر من طرف قومه، ومهما صادروا رؤيته وتوجهاته.

<sup>1</sup> - المصدر نفسه، ص35.

<sup>2</sup> - يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، 38.

إن التوتر النصي الذي تميز به المقطع السابق حتم على الشاعر الانسحاب من معترك الحياة وإعلان غربته، ولذلك نجده يلجأ إلى "الغار" وحيدا، ويتعد عن دياره وأهله ووطنه، ويحاول استعادة تجربة "الشنفري" الواقعية، ولكن صاحبنا يجعلها نصية. تتمثل تجربة "الشنفري" في اعتزاله قومه واتخاذ من عالم الوحوش والحيوانات أصحابا، فهم الأهل الذين لا يذاع لهم سر، ولا يخذل لهم جار، والتي عبر عنها في لاميته التي غدت تعرف بـ "لامية العرب"، والتي يقول فيها:

« لَعْمُرُكَ مَا بِالْأَرْضِ ضَيْقٌ عَلَى امْرِئٍ سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهُوَ يَعْقِلُ  
وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ: سَيْدٌ عَمَلَسُ وَأَرْقَطٌ زُهْلُولٌ وَعَرَفَاءُ جِيَالُ  
هُمُ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السَّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخَذَلُ»<sup>1</sup>.

وقد اتخذ الشاعر من التجربة التي خاضها "الشنفري" محورا لتجربته الشعرية، لئن وجد "الشنفري" في عالم الوحوش ملاذا آمنا للعيش والنجوى، ولم يجد من واقعه السابق ما يحتم عليه الرجوع، فإن الشاعر "يوسف وغليسي" أتبعه في غربته الهوى والحب، هو الذي تتقاسمه معه كل عناصر الهوية التي تناولها في القصيدة، ولكن حبه لجمال وطنه وأهله يجعله يترجى مَنْ مَلَكَ قلبه وعقله وكيانه، أن يتركه لشأنه، حتى يختار موته.

« أَلْجَأُ الْآنَ وَحْدِي إِلَى "الْغَارِ"  
لَا أَهْلَ.. لَا صَحْبَ.. إِلَّا الْحَمَامَةَ وَالْعُنْكَبُوتَ  
غَرَبْتَنِي الدِّيَارُ الَّتِي لَا أَحِبُّ دِيَارًا سِوَاهَا  
وَلَكِنِّي مُتَعَبٌ.. مُتَعَبٌ مِنْ هَوَاهَا،  
فِيَا أَيُّهَا الْحُبُّ اسْحَبْ خَلَائِكَ مِنْ دَمِي  
— التَّوَّ — اسْحَبْ.. وَدَعْنِي أَمُوتَ »<sup>2</sup>.

إن مفهوم المخالفة يقود إلى أن أصحاب المبادئ والتمسكين بقيم الهوية لا يموتون وما حب الأهل والأصحاب والديار، وما يجمعهم بمحيطهم الثقافي إلا عناصر دالة على

1 - الشنفري، عمرو بن مالك: ديوان الشنفري، جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1996م، ص59.

2 - يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، 38.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

متعلقات الهوية التي تفرض التعلق بالحياة. ولكن الواقع بتناقضاته قد يفرض على المرء الهروب والغربة، كما حدث في النص.

في المقطع التاسع يُضيقُّ الشاعر من عدسة الرؤية، ويخص بالتصوير المباشر مرحلة محددة من الوجود الجزائري هي التي فرضت في الحقيقة الموقف الشعري وولدت القصيدة تميز فيها الوضع الجزائري بالصراع الدامي، وهو ناتج مباشر، وتَحَلُّ صارخ لصراع الهوية، إذ إن جوهر المشكلة الجزائرية في التسعينيات من القرن العشرين في تداعياتها المختلفة «تجد تعبيرها القوي في أزمة الهوية»<sup>1</sup>، مما يولد الحدة في المواقف، والوصول إلى التطاحن، فما كان من الشاعر — وهو صوت واع في المجتمع — إلا أن يصور هذا الواقع الأليم ويتلمس السبل الكفيلة لإصلاحه، عساها تحدث الاستفاقة.

« هَائِمٌ فِي السَّنِينِ،

وَالدُّرُوبُ مُلَعَّمَةٌ بِالْفَجَائِعِ

الْمَوْتُ يَزْرَعُ كُلَّ الدُّرُوبِ..

وَكُلُّ الدُّرُوبِ تُؤَدِّي إِلَى الْمَوْتِ..

تَعْمُرُنِي رَجَّةُ الْمَوْتِ فِي كُلِّ حِينٍ»<sup>2</sup>.

ويأتي المقطع العاشر ليعلن فيه الشاعر أن ضياعه، يقوده إلى البحث عن مكان يستجير به من هول الفاجعة، ويحدد القوى الفاعلة التي أوصلت الوضع إلى ما صار إليه معلنا براءته من كل ما حدث، إذ أنه "ليس في العير ولا في النفير" كما يقول المثل العربي الذي أورده في القصيدة.

« هَائِمٌ أَتَنَزَّى حَنِينًا إِلَى خَيْمَةِ

أَسْتَجِيرُ بِهَا مِنْ هَجِيرِ الْمَكَانِ...

الرَّمَالُ ارْتَوَتْ مِنْ ذُرَى مُقْلَتِي..

وَهَذَا النَّخِيلُ نَمَا فِي دَمِي،

<sup>1</sup> - ثنيو نور الدين: الدولة الجزائرية. المشروع العصي، ضمن كتاب الأزمة الجزائرية، الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ط2، سلسلة كتب المستقبل العربي، منشورات مركز الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1999م، ص190.

<sup>2</sup> - يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص39.



وَتَهَاوَى عَلَى رَاحَتِي..  
هَائِمٌ تَتَقَادُفُنِي "جِبْهَتَانِ!"  
لَسْتُ فِي " الْعَبْرِ " أَوْ فِي "التَّنْفِيرِ" أَيَا سَادَتِي  
فَلِمَ يُعْلِنَانِ اللّٰهَيْبَ عَلَيَّ؟!...»<sup>1</sup>.

إنه سؤال استنكاري يتنصل فيه الشاعر من الجبهتين، ولكن أنى لساكن الوطن أن لا تصيبه شظايا الحرب إذا اندلعت، حتى ولو تنصل منها، خصوصا إذا لم يوجد من يقول "اعصبوها برأسي" قبل اشتعال الفتيل. إن قضية الهوية كبعد ثقافي مرتبطة بكل تمفصلات الحياة الاجتماعية، والسياسية والاقتصادية، والحضارية، وذلك ما تجسد في القصيدة على مستوى النص، وتمثل في الوجود الجزائري خلال التسعينيات من القرن العشرين على مستوى الواقع. إذ بدأت مسألة الهوية كسؤال ونقاش، وانتهت إلى مواقف ووقائع وأحداث، تفاعل فيها السياسي بالثقافي بالاجتماعي بالديني بالاقتصادي، فأنتج واقعا مريرا عبر عنه الشاعر الجزائري بطريقة مباشرة وأخرى غير مباشرة، ولكن عمق النص ثقافي أساسه صراع الهوية. تكتمل رؤية الشاعر في المقطع الحادي عشر بالعودة من جديد للأقنعة، فهو "عيسى عليه السلام" المغيّب، لأن واقع الشاعر تُغتال فيه الحقائق ويطنعه الاقتتال والتناحر.

« يَسْأَلُونَكَ عَنِّي..  
قُلْ إِنِّي مَا قَتَلُونِي، وَمَا صَلَبُونِي، وَلَكِنْ  
سَقَطْتُ مِنَ الْمَوْتِ سَهْوًا..  
رَفَعْتُ إِلَى حَضْرَةِ الْخُلْدِ..  
إِنِّي تَلَاشَيْتُ سَكْرَانَ..  
إِنِّي تَشَطَّيْتُ فِي وَهَجِ الْوُجْدِ..  
غَيَّبْتُ فِي أَبَدِ الْآبِدِينَ! »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - المصدر نفسه، ص 39، 40.

<sup>2</sup> - يوسف وجليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 40.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

وهو "موسى عليه السلام" يناجي ربه، ولكن "موسى عليه السلام" ذهب لمناجاة ربه بعد أن اطمأن إلى استسلام بني إسرائيل لأمر الله في اعتقاده، أما الشاعر فقد اتخذ من المناجاة سبيلا للابتعاد عن قومه المتناحرين لعل الدعاء يجلب لهم القدر السعيد، بعد أن أعيته طرق الإصلاح الأخرى.

وفي كل الخيارات التي اختارها الشاعر كإجابات جاهزة عن أسئلة مفترضة وظف لها عبارة "يسألونك عني" ليشارك المتلقي في الحوار النصي، يبرز في القصيدة عنصر الأمل، وحب الحياة، وإمكانية العودة، بعد أن تستقيم الأمور، ويعم الأمن، وتفتح عوالم الهوية على كل مكونات الوجود الجزائري فيكون التآخي بدل التناحر، والحب بدل الكره. وهي القيم الثقافية التي حملتها القصيدة، وناقشت ما تعلق بها من إشكاليات.

« يَسْأَلُونَكَ عَنِّي.. »

قُلْ إِنِّي تَشَبَّهُتُ بِالنَّخْلِ؛ مَا مِتُّ..

مَا يَنْبَغِي أَنْ أَمُوتَ!

أَتَسَامَى كَمَا الرُّوحُ، فَوْقَ الرِّيَّاحِ، وَفَوْقَ الزَّمَانِ

وَفَوْقَ الْمَكَانِ، وَفَوْقَ الْحُكُومَةِ وَالْبِرْلَمَانِ،...

وَسَوْفَ أَحْطُ مِنَ الْمَلَكُوتِ...

سَأَعُودُ غَدَاةً تُزَلْزَلُ تِلْكَ الْمَمَالِكُ زِلْزَالَهَا

وَ" وَجِبَالُ الزُّبُرْبُرِ " تُخْرِجُ أَثْقَالَهَا!

وَيَعُودُ الْحَمَامُ إِلَى شُرُفَاتِ الْبُيُوتِ! <sup>1</sup> «

هي العودة المنتظرة للشاعر، حاملة معها بوارق الأمل، وهذه الهزات الاجتماعية لا بد أن ترسو بالبلاد إلى برّ الأمان، مهما ميّز عناصر الحراك الاجتماعي من صراع وتدافع (الحكومة، البرلمان، من هم في الجبال)، وكل ما يتعلق بهذه المؤشرات من امتداد ثقافي ظاهره صراع سياسي، وعمقه ثقافي، يتعلق أساسا بصراع الهوية، لأن كل

<sup>1</sup> - يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص41.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

فريق ينطلق من عناصر معينة للهوية الوطنية، وكل فريق يريد إثبات وجوده وتحريك عجلة الحياة وفق منظوره الثقافي.

إن غنى قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا.." بالمكونات البنائية للأجناس الأدبية المجاورة (السرد، الشخصيات، الحوار، الأحداث..) فتح أمام الشاعر فضاء نصيا سمح له بملامسة العديد من جوانب القضية التي شغلته، وفرضت عليه مغامرة الإبداع، مما وُلد في النص جماليات فنية، بما ظهر فيه من لغة شفافة، وإيقاع نغمي، وتصوير مشهدي وبما حمل من أبعاد دلالية تعلقت بالقضية التي عاجلها، مما جعل للنص رؤية ثقافية أساسها صراع الهوية والانتماء في المنظومة الثقافية الجزائرية.

### 2/ الأبعاد الاجتماعية

تمثل الحياة الاجتماعية التي يعيش في محيطها الشاعر أحد المحددات الرئيسة للإبداع الفني. فيكون النص الإبداعي حاملا للتحويلات الاجتماعية التي ساهمت في إنتاجه. والنص الشعري متداخل الأجناس الأدبية بما يحضر فيه من غنى فني ومضموني يحمل في طياته الكثير من اهتمامات المجتمع وتطلعاته. ذلك أن «**هناك علاقات اجتماعية معينة تحكم عملية الإنتاج الأدبي**»<sup>1</sup>، هذه العلاقات مثلما تتحكم في بناء القصيدة، وتحديد القيم الفنية للنص، فإنها توجه مضامينه. ولن يتمكن الناقد من مقارنة النص إلا بالاستناد إلى القيم الاجتماعية التي بُني عليها، وكانت بمثابة موجّهات للإبداع. إذ إن لكل نص فئة اجتماعية من القراء المفترضين، بناء على القضايا الاجتماعية التي يعالجها النص، واللغة التي يستخدمها الكاتب أو الشاعر، والأهداف التي يتوخاها.

يحاول الشاعر نتيجة انتمائه الاجتماعي لطبقة إثنية، أو دينية، أو أيديولوجية التعبير عن واقع طبقتة، أو تطلعاتها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. وحتى الذين يدعون عدم انتمائهم، فإنهم يصنعون انتماء خاصا بهم، ولذلك فإن «**موقف الشاعر من قضايا مجتمعه**

<sup>1</sup> - تيري إيجلتون: النقد والأيديولوجية، ترجمة فخري صالح، دط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، 1992م، ص63.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

وهوموه يُعَدُّ بعداً أساسياً من أبعاد الرؤية الشعرية»<sup>1</sup>، والتي يبثها الشاعر في نصه الإبداعي.

إن الدارس للنص الشعري متداخل الأجناس الأدبية من خلال النماذج التي توقفتنا عندها في تجربة الشعر الجزائري المعاصر، يجد أن هذا النص الشعري تتصارع فيه أصوات الذوات الاجتماعية المختلفة التي تُكوِّن أطياف المجتمع بفئاته المتعددة، بالقدر الذي تتضارب فيه المصالح، وتختلف المواقف وتعدد الرؤى، وهو ما تسمح به التقنيات البنائية المستخدمة في النص؛ من حوارية، وتعدد أصوات، وحوار داخلي، وحوار خارجي، وتناسل وسرد وغيرها من العناصر، ولذلك «تعددت الرؤى، وتعددت المرجعيات بالنسبة لهذا البعد — أي البعد الاجتماعي — من أبعاد الرؤية الشعرية، وتعددت من ثم التجليات»<sup>2</sup>. ومنه تغدو القصيدة متداخلة الأجناس في بعض جوانبها لوحة مشهدية عاكسة للصراع الاجتماعي الذي يصوره الشاعر.

إن مسألة الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية؛ ومنها البعد الاجتماعي لا تنفصل في عمقها المعرفي عن الجوانب الفنية والجمالية للإبداع «فرغم أن الجماليات الأدبية تبدأ في بعض الأحيان الحديث عما لا يقع ضمن حقلها، متجاوزة نفسها لتشكل تحالفات علنية مع حقول السياسة والأخلاق والدين فإنها تفعل ذلك حسب شروط عملها الداخلي الخاص، وحسب احتياجاتها وتقاليدها»<sup>3</sup>، وبالتالي تكون القضايا الاجتماعية التي يلامسها المبدع في النص الشعري متداخل الأجناس غير منفصلة عن النواحي الفنية؛ أي أن النص الشعري بقدر ما يحاول الاستثمار في الجماليات الفنية بقدر ما يغوص في الحياة الاجتماعية، مما يقلل من الهوة الحاصلة بين كل من المقصدية والجمالية. فلا يصبح النص الشعري مجرد تشكيل لغوي، إنما يعلي من القيمة الفنية للتشكيل اللغوي في جانبه التعبيري محققاً الجمالية الفنية، ويحمل رؤية وأبعاداً دلالية بمعالجته مواضيع من صميم الحياة المعاصرة، وما يصطبغ فيها من مشكلات حياتية.

<sup>1</sup> - علي عشري زايد: دراسات نقدية في شعرنا الحديث، ص36.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص37.

<sup>3</sup> - تيري إنجلتون: النقد والأيدولوجية، ترجمة فخري صالح، ص32.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

يعمل الشاعر على توجيه الحياة الاجتماعية بما يتناوله من مواضيع، وما يثيره من أسئلة، تساهم في إحداث التغيير الاجتماعي، لأن «مسألة تغيير الحواجز في المجال الاجتماعي جوهرية في موقف الشاعر، إلى درجة أننا نستطيع أن نعتبره؛ أي نعتبر الشاعر عامل تغيير هام في المجتمع»<sup>1</sup>، فمنذ القديم اعتبر الشعر فناً ورسالة على حد سواء.

عرف المجتمع الجزائري العديد من التحولات والهزات في الحياة المعاصرة كان لها الأثر الواضح على عمق الحياة الاجتماعية لهذا المجتمع، وانسحبت تداعياتها على رؤية الشاعر وهو يبدع نصه الشعري، ومنه النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية، مما أعطى «المخيلة الشعرية المعاصرة في الجزائر تشكيلا اجتماعيا أيديولوجيا مشحونا على المستوى النقدي»<sup>2</sup>، في كل التحولات التي عرفت القصيدة الجزائرية من الشعر الإصلاحية، إلى الشعر الثوري، إلى الشعر الأيديولوجي، إلى الشعر التجريبي كان الانفتاح على الأجناس الأدبية وبصور مختلفة ومتفاوتة، مثلما كان الانفتاح على كل الرؤى والتصورات، وكان البعد الاجتماعي حاضرا، والاشتغال النقدي مواكبا له، حتى غدا النص من وجهة نظر النقد الاجتماعي «ليس سوى تجربة اجتماعية عبر واقع متخيل»<sup>3</sup> ولقد طغت الرؤية النقدية الاجتماعية في دراسة النص الشعري خصوصا في مرحلة السبعينيات وكانت «تدعو إلى التشديد على البعد الاجتماعي للنص الأدبي»<sup>4</sup>.

النص الشعري السبعيني الجزائري، وإن طغت فيه المقصدية على الفنية<sup>5</sup>، فإنه كان فضاء لميلاد القصيدة السرية، بما فيها من مظاهر لتداخل الأجناس الأدبية، وما حمله من

<sup>1</sup> - مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة، ص 341.

<sup>2</sup> - عزيز لعكايشي: النص الشعري الجزائري المعاصر بين تعددية الواجهة الفنية وأحادية الموقف النقدي، ضمن تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر من 25 إلى 27 / 07 / 2006م، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، منشورات عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، وجدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط 1، 2008م ص 250.

<sup>3</sup> - سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 217.

<sup>4</sup> - يوسف وغلبيسي: النقد الجزائري المعاصر من "اللانسونية" إلى "الألسنية"، دط، إصدارات رابطة إبداع، الجزائر، 2002م، ص 41.

<sup>5</sup> - ينظر، سعيد بوسقطرة: القصيدة السبعينية الجزائرية بين الخطاب الشعري والأيديولوجي، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، عدد 16، جوان 2006م، ص ص 127، 135.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

أبعاد اجتماعية كان التركيز فيها على الثورات الثلاث: الزراعية، والثقافية، والصناعية حتى تبرم البعض من الإغراق في هذا التوجه وهذا "الالتزام" ، وأعلن التمرد على ذلك بقوله:

« وَتَكَرَّهُ شِعْرِي

إِذَا كَانَ شِعْرًا

وَتَعَشَّقُهُ أَنْ دَعَا لِشِعَارٍ »<sup>1</sup>.

لئن كان تداخل الأجناس خافتا في النص الشعري الأيديولوجي السبعيني، فإن شعر الثمانينيات وما بعده كان غنيا بتداخل الأجناس الأدبية، وحاملا للتوتر الاجتماعي ومعبراً عنه. فكان النص الشعري صورة صادقة عن عمق الحياة الاجتماعية وما تتميز به من صراع أفكار، وسؤال هوية، إن بشكل مظهر أو مضمّر. وكل ذلك أدّى إلى « انفجار النص الشعري المعاصر، بسبب هذه الرغبة الملحة، وارتياحه لفضاءات جديدة تستجيب لشروط الحداثة، تستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي بجميع خروقاته وانزياحاته مع اعتماد الموروث كقاعدة للانطلاق لبلوغ أفق الحداثة المتفتح على إمكانات فنية هائلة »<sup>2</sup>، وعليه فإن التحولات الاجتماعية والأحداث التي مرّت بالمجتمع الجزائري المعاصر تردد صداها في النص الشعري الجزائري المعاصر متداخل الأجناس الأدبية.

من نماذج القصائد ذات البعد الاجتماعي، نجد قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة"، والتي حاولت أن ترسم التناقض الحاصل بين واقع الفتى المعاش ورؤاه وأحلامه وجسدت شعرية المفارقة التعبيرية والتصويرية فضاء للحكي، ومجالاً لرؤية شعرية قوامها الغوص في الحياة الاجتماعية بكل تناقضاتها، مما أفضى إلى ضياع الفتى — كمعادل موضوعي لشريحة يعبر عنها — وضياع ملامحه، مثلما ضاعت الآمال التي عقدها وهو يستعيد الذكريات وحياة الطفولة.

« لَقَدْ كَانَ يَبْحَثُ عَنْ وَجْهِهِ

<sup>1</sup> - سليمان جوادي: يوميات متسكع محظوظ، شعر، دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ص58.

<sup>2</sup> - عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، ط2، سطيف، الجزائر، 2006م، ص59.

فِي الذِّينِ يُقَابِلُهُمْ  
وَعَنْ قَلْبِهِ  
فِي اللّوَاتِي يُصَادِفُنَهُ  
وَعَنْ شِبْهِ لَمْسَةِ دِفءٍ  
تَقِي رُوحَهُ مَا بِهَا مِنْ صَقِيعٍ..  
لَقَدْ كَانَ يَبْحَثُ عَنْ كُلِّ شَيْءٍ  
وَلَمْ يَلْتَقِ أَيَّ شَيْءٍ  
سِوَى أَنَّهُ  
كُلَّمَا حَاوَلَتْ رُوحُهُ أَنْ تُلَامِسَ حُلْمًا  
يَضِيعُ<sup>1</sup>.

لقد تجسد هذا الضياع الاجتماعي من خلال تعدد الأصوات، واختلاف الرؤى الذي تميز به البناء الفني للقصيدة عند تتبع مقولات الشخصيات سواء الطبيعية منها أو المؤنسة، وهي شخصيات تمثل معادلات موضوعية للواقع الاجتماعي الذي تصور القصيدة بعض تفاصيله.

أما "نور الدين درويش" في ديوانه "مسافات" فقد عمل على أن يكون الهمُّ الاجتماعي مداراً لتجربته الشعرية. وأفصح عن ذلك بقوله وهو يجيب صديقه بعد أن سأله:

« أَأَنْتَ فَرَدٌّ فِي الْمَدِينَةِ ؟؟  
قُلْتُ فَرَدٌّ فِي رُؤَايَ  
وَفِي كَوَايِسِي جَمَاعَةٍ »<sup>2</sup>.

والذي حمل الشاعر على رؤية نجدتها قائمة في العديد من جوانبها، وقد انتزعت من الشاعر لفظة الكوايس، هو واقع مرير عاشه المجتمع الجزائري في الحقبة التي تميزت بالعنف السياسي أواخر القرن العشرين، وما أنجر عنه من عنف اجتماعي، صورته الشاعر بقوله:

<sup>1</sup> - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص48.

<sup>2</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص76.

« مُحَاصِرَةٌ بِالْجُيُوشِ مَا ذُنُنَا  
نَحْنُ، أَبَاؤُنَا وَالنِّسَاءُ وَأَطْفَالُنَا كُلُّنَا فِي خَطَرٍ  
مُحَاصِرَةٌ بِالْجُيُوشِ أَرْقَتْنَا  
أَهْ لَمْ يَبْقَ إِلَّا اخْتِرَاقُ الْحَوَاجِزِ،  
أَوْ نَنْحَنِي وَنُوَلِّي الدُّبُرَ  
فَأَيُّ الطَّرِيقَيْنِ تَخْتَارُ، اخْتَرُ  
فَمَا هَدَانَا غَيْرُ هَذَا التَّرَدُّدِ،  
هَذَا الْحَذَرِ »<sup>1</sup>.

وفي ظل هذه الحيرة الاجتماعية، يعلن الشاعر انتماءه لوطنه، رغم كل الآلام والجراحات:

« قَسَمًا  
أَبَدًا  
لَنْ أَخُونَ دَمَ الشُّهَدَاءِ  
لَنْ أَخُونَ الْجَزَائِرَ وَالصَّوْمَعَةَ »<sup>2</sup>.

إن الأسئلة التي طرحها "نور الدين درويش" في "مسافات"، أو الإجابات التي قدمها لأسئلة افتراضية على لسان صديقه الذي أنطقه في العديد من الحوارات، كلها ذات علاقة بالبعد الاجتماعي، الذي يجب أن تقرأ في ظل هذه القصائد. و لذلك عمل على تعرية الحقائق، محملا شهريار — وقد اتخذ رمزا لكل من ولغ في الدم الجزائري — ما اعترى المجتمع الجزائري من هزات اجتماعية.

« يَا شَهْرِيَّارُ  
مَتَى تَمَلُّ مِنَ الدِّمَاءِ؟  
مَتَى تَكْفُفُ عَنِ الذُّنُوبِ؟  
مَتَى تَتُوبُ؟  
مَا زِلْتُ أذْكَرُ أَنَّ لِي لُغَةً وَأَرْضًا

<sup>1</sup> - المصدر نفسه، ص 16.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص ص 26، 27.



أَنْ لِي دِينًا يُحَرِّضُنِي وَبَبْصًا  
أَنْ تَارِيخَ الْبُطُولَةِ فِي دَمِي  
صَاغَتْهُ فِي الزَّمَنِ الْحُرُوبُ<sup>1</sup>.

يتبين من هذا المقطع الرؤية التي يريد الشاعر أن يوجه بها مسار التحرك الاجتماعي إذ أن ما تعلمه الشاعر كرؤية تسري في كيانه أن لا يوجه السلاح إلا لمخالف الدين والعقيدة، والمعتدي على بيضة الوطن وحرية، أما من يؤلف نسيجهم الاجتماعي لغة واحدة ودين واحد، فلا يمكن أن يكون بينهم قتل واقتتال. يعلن الشاعر "نور الدين درويش" احتجاجه على الواقع الاجتماعي كلما وجد منفذا في القصيدة.

« أَرْغَبُ فِي أَنْ أُعِيدَ إِلَى الْأَرْضِ أَنْهَارَهَا  
وَإِلَى الشَّمْسِ أَنْوَارَهَا  
أَهْ أَرْغَبُ فِي أَنْ أُرْتَبَ حَسَبَ هَوَايَ الْفُصُولِ  
أَنَا وَاقِفٌ عِنْدَ بَابِكَ يَا وَطَنِي  
هَلْ سَتَسْمَحُ لِي بِالذُّخُولِ<sup>2</sup> ».

ولن يدخل الشاعر وطنه إلا من نافذته الكبرى وهي نسيجه الاجتماعي. أما الشاعر "عاشور فني" فيستند في التعبير عن واقعه الاجتماعي المليء بالتناقضات، إلى رؤية فنية قوامها نظرة متفحصة لهذا الواقع، « تبعث الحيرة والقلق والتعجب من مدى تشابك النظام الاجتماعي اليومي. فكل حادثة إنما تصور حالة تناقض وتضاد يجهاها (أي الشاعر)، أو لم يستطع الاهتداء إلى سبيلها<sup>3</sup>، ولذلك يعمل على إعطاء تفسير لها بإنطاق شخصيات القصيدة. بمثل قوله:

« قَالَ لِي:

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص ص28، 29.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص50.

<sup>3</sup> - نيسارك زينب: شعرية قصيدة عاشور فني من خلال "رجل من غبار"، دط، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،

2009م، ص73.

هَكَذَا تَبْدَأُ الزَّلْزَلَهُ

شَبَّحُ غَامِضٌ فِي عَيْونِ الصَّغَارِ

قَطَطٌ تَتَلَصَّصُ بَيْنَ الدِّيَارِ

وَدْيُوكُ تَصِيحُ عَلَى قِمَّةِ الْمَرْبَلَةِ !!<sup>1</sup>

إن الغموض الذي يلف هذه المقطوعة يستند إلى واقع مرفوضة قيمه، ولا يدرك الصغار كنهه، وإنما تبدو الحيرة على عيونهم، أما الآخرون، من استعار لهم الشاعر لفظتا القطط والديوك، فهم من يعمل على خلخلة النسيج الاجتماعي بالجوسسة (القطط)، أو الإعلام الكاذب (الديوك)، وما يولده هذا الجو المشحون بالجوسسة والافتراء من واقع اجتماعي مضطرب يحيا الشاعر تفاصيله، ويعمل على تصويره رمزيا بأيقونات دالة. يُعبر "عاشور فني" عن الانكسارات الاجتماعية التي يتعرض لها كل مشروع، أو فكرة، أو طموح عند اصطدامه بصخرة الواقع، ويستعير لفظتا "الربيع" و "الياسمين" للدلالة على كل خصب اجتماعي وعطاء وثناء، غير أن هذا الخصب المأمول، والعطاء المرتقب سرعان ما يضيع، لكثرة المعوقات الواقعية.

« كَانِ يَضْبُطُ دَقَاتِهِ

بِاتِّجَاهِ الرَّبِيعِ

وَيُهَيِّئُ فِي دَمِهِ مَوْطِنَ الْيَاسْمِينِ

كَانَ يَمْلِكُ كُلَّ الْيَقِينِ

ثُمَّ عِنْدَ تَفْتُوحِ أَوَّلِ بُرْعَمٍ وَرَدِ

يَضِيعُ !!<sup>2</sup>

إنه التناقض الحاصل في الحياة الاجتماعية، فبراعم الأمل التي يصنعها الأبرياء والصادقون، وصناع الحياة، يقتلها دعاة الفوضى الاجتماعية، وأصحاب المصالح الضيقة الذين لا حياة لهم إلا في ظل الفساد الاجتماعي.

<sup>1</sup> - عاشور فني: رجل من غبار، ص 17.

<sup>2</sup> - عاشور فني: رجل من غبار، ص 12.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

لقد اختار "عاشور فني" في ديوانه "رجل من غبار" — الذي هو بمثابة قصيدة مطولة متعددة المقاطع — منحى سرديا نقله إلى تداخل الأجناس الأدبية، وكانت بؤرته المركزية دلالية هي البعد الاجتماعي، الذي نلمسه في كل مقاطع الديوان. إذ نجد في كل مرة يسائل المكونات الاجتماعية لواقعه، ويسائل نفسه عن عمق التحولات الحاصلة في دنيا الناس. يمثل قوله:

« إلامَ تَجِيئونَ مِن كُلِّ صَوْبٍ  
وَتَمضُونَ فِي كُلِّ صَوْبٍ؟؟  
وَإِلامَ أَنَا هَكَذَا  
فِي مَهَبِّ جَمِيعِ الرِّياحِ  
أَلَمْ رَمَادَ الحَرائِقِ فِي إِثْرِ كُلِّ  
حَبِيبٍ يَمُرُّ بِقَلْبِي؟! »<sup>1</sup>.

ما ميز ديوان "عاشور فني" "رجل من غبار" هو الاشتغال على الرمز، وهو يغوص في عمق الحياة الاجتماعية التي يرسم تفاصيلها ويصور تناقضاتها. لقد سعت القصيدة الشعرية متداخلة الأجناس الأدبية في بعدها الاجتماعي إلى التعبير عن عمق الحياة الاجتماعية التي يجيهاها الشاعر، وما يحدث في هذه الحياة من تحولات، وما يحمله الشاعر تجاه تلك التحولات من رؤى وتصورات، مما يجعله إما مسائرا لها، أو مبشرا بها، أو منتقدا ورافضا لها. اتسمت النظرة للقضايا الاجتماعية في القصيدة متداخلة الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر بالمعالجة المباشرة، حيث وضوح الألفاظ والدلالة، أو المعالجة الرمزية بما تحمله الألفاظ من غموض وما تحمله العبارة من تأويل. إن أهم القضايا الاجتماعية التي مثلت بعدا للإبداع في القصيدة متداخلة الأجناس يمكن أن نحددها في القضايا الآتية انطلاقا من النصوص التي تم دراستها:

<sup>1</sup> - المصدر نفسه، ص25.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

● مثلت القيم الدينية والأفكار والمعتقدات والتقاليد والعادات أهم القضايا الاجتماعية كمدار للتجربة الإبداعية، بما يحدث فيها من هزات وتساؤلات في مسيرة الحياة الاجتماعية لتلك القيم أو الثورة عليها ومحاولة التنصل من كل ما تولده تلك العناصر من قيود على الحياة الاجتماعية وتعيق من تطورها، أو ما يمثل مرتكزات يجب أن يستند إليها كل تحول اجتماعي. وفي هذا الصراع بين الاستناد على تلك القيم أو الثورة عليها تختلف الرؤى والمواقف، ويتحدد الانتماء الاجتماعي للشاعر.

● يعتبر الهمم الفردي والإنساني من أهم محددات البعد الاجتماعي في القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية، إذ الشعر وإن انطلق من الذات فهو يعبر عن المجموعة الإنسانية.

● عناصر الصراع الاجتماعي التي تتمظهر على مستوى النسيج الاجتماعي: الغنى/الفقر، الظلم/العدل، الفساد/الإصلاح، المرأة/الرجل، التقليد/المعاصرة، التدين/التحرر، وغيرها من الثنائيات الدالة على عمق الصراع الاجتماعي، وما تمثله مصالح كل طرف، وما يتولد عن ذلك من مواقف.

إن العلاقة التي يمكن أن نقيمها بين تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر، والبعد الاجتماعي الذي يتجسد في هذا النص هي أن طبيعة الحياة الاجتماعية وما تتميز به من صراع كان هذا النص فضاء للتعبير عنها، بما تميز به من عناصر فنية سمحت له بنقل الصراع الاجتماعي من مستوى الحياة الاجتماعية الواقعية إلى مستوى النص، بما يحضر فيه من حوار وسرد وشخصيات وحوارية و تعدد أصوات، وهي النتيجة التي يمكن أن نختتم بها البحث في البعد الاجتماعي لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر المعاصر.

### 3/ الأبعاد السياسية

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

من أهم ما ميّز الحياة المعاصرة تحكم السياسة في جوانبها المختلفة؛ أي أن كل ما يتعلق بالحياة له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالسياسة المنتهجة في هذا البلد أو ذاك فضلا على السياسات الكونية العابرة للقارات، والشاعر باعتباره فردا في مجتمعه المحلي والإنساني، فإنه يعمل على رصد تلك التوجهات والتفاعل معها سلبا أو إيجابا.

إن توتر النص الشعري المعاصر، راجع في بعض جوانبه إلى العلاقة المتوترة بين توجهات الحكام وسياساتهم المنتهجة، ورؤى الشعراء المباشرة لتلك التوجهات.

لقد كانت القصيدة الشعرية الجزائرية متداخلة الأجناس الأدبية غنية بالهموم السياسية، التي ما انفكت تلازم رؤية الشاعر وهو يبدع نصه الشعري، وهو ما جعل الأبعاد السياسية تتعدد، ويكون النص الشعري مينا ترسو فيه الرؤية السياسية للشاعر.

يمكن أن نحصر الأبعاد السياسية التي تحضر في القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية في

الأبعاد الآتية:

### أ/ البعد الوطني

رافقت سيرورة الدولة الجزائرية المعاصرة بدءا بالاستقلال الوطني إلى اليوم العديد من التحولات، تميزت بالعديد من الأزمات السياسية، فمن التصحيح الثوري، إلى التوجه الاشتراكي والأحادية الحزبية، التي أنطقت الشعراء بمثل قول "عمر أزراج" من قصيدته "العودة إلى تيزي راشد":

« أَيُّهَا الْحِزْبُ الْمُحَجَّرُ

إِنَّا نَطْلُبُ شَيْئًا وَاحِدًا مِنْكَ: تَجَدُّدٌ، أَوْ تَعَدُّدٌ، أَوْ تَبَدُّدٌ

فَأَنَا الْقَائِلُ لَا وَاحِدًا إِلَّا الشَّعْبُ وَالْكُلُّ زَبَدٌ<sup>1</sup>.

إلى أحداث 05 أكتوبر 1988م، وما تبعها من تعددية حزبية وسياسية، إلى إلغاء المسار الانتخابي 1991م، وما انجر عنه من دوامة العنف، وما لحق ذلك من وئام مدني ومصالحة وطنية. وفي كل تلك التحولات كان الفعل السياسي مهيمنا، والصراع بين الأطياف السياسية وغير السياسية على أشده، وهو ما أغرق الجزائر في سلسلة من الأحداث حرّكت الشعراء وجعلتهم يتخذون من القصيدة مجالا للتعبير عن الرؤى وفضاء لتصوير الواقع بكل ما فيه من تناقضات.

من بين القصائد متداخلة الأجناس ذات البعد السياسي في الشعر الجزائري المعاصر نجد قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف"، والتي صور فيها الشاعر على لسان "شهرزاد" في صراعها مع "شهريار" الواقع الجزائري أثناء الأزمة التي عصفت بالبلاد في التسعينيات من القرن العشرين، واتخذت من الحكي طريقة لتبليغ الآراء والأفكار، بألفاظ سهلة بسيطة تدل على العلاقة الحميمة التي تربط الشاعر بوطنه.

« كُنَّا »

وَكَانَ الْحُبُّ فِي وَطَنِي

يَسِيلُ جَدَاوِلًا

يَمْتَدُّ فِي أَعْمَاقِنَا..<sup>2</sup>.

بعد أن تم تصوير الواقع الذي سبق الأزمة، وكان التساؤل عن طبيعة من كان يؤجج الصراع، لم يشأ الشاعر على ألسنة شخصياته الحكائية في النص الخوض في الإجابات

1 - عمر أزراج: العودة إلى تيزي راشد، ضمن أعمال الأمسية الشعرية التي نظمها مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، 2011/06/20م، منشورات المخبر، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، الجزائر. ص66. ( تعود القصيدة إلى سنة 1983م، وقد أُلقيت بالملتقى الأدبي السنوي محمد العيد آل خليفة بيسكرة سنة 1983م).

2 - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، ص29.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

المحتملة، لأنها تساؤلات لم يرد الإجابة عنها. و لأن رؤية الشاعر السياسية تنطلق من أن إطفاء الحريق أولى من البحث عن أضرار النار.

« مَنْ كَانَ..؟ »

مَا عَادَتْ تُفِيدُ<sup>1</sup>.

وبعد ذلك يتجه إلى واقعه السياسي مصورا تداعياته، بقوله:

« وَطَنِي تَقَاسَمَهُ بَنُوهُ

فَذَبَّحُوهُ مِنَ الْوَرِيدِ إِلَى الْوَرِيدِ

بَاعُوهُ نَفْطًا، سِلْعَةً

خَبْرًا مُثِيرًا، مَشْهَدًا

مِنْ فِيلْمِ رُغْبٍ، حِصَّةً

سَبَقًا صَحَافِيًا، مَقَالًا مُغْرِبًا..

عَرَضُوهُ جَارِيَةً تَكُونُ

لِمَنْ يُضَاعَفُ سِعْرَهَا

وَلِمَنْ يَزِيدُ<sup>2</sup>.

إن أنا الشاعر مرتبطة بوطنه بالإحالة التلفظية "بإاء النسبة"، ولذلك نراه يلقي باللائمة على شركاء الوطن، إذ هم من شارك في كل ما يحيق بهذا الوطن من ذبح وفساد اقتصادي، وتسويق إعلامي منافع للحقيقة، أو مقالات مغربية ومغرضة، أو من يبتغي الكسب على حساب الوطن.

ترتبط كل الصيغ التعبيرية في هذا المقطع بلفظة "الوطن" التي تبدو مهيمنة: وطني

تقاسمه، بنوه، ذبحوه، باعوه، عرضوه. وذلك ما يؤكد البعد الوطني في هذه القصيدة.

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهر يار، ص31.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص32، 33.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

بعد أن صور الشاعر الواقع على لسان "شهرزاد"، يبدأ في عرض رؤاه السياسية لحل الأزمة الواقعة، ويمكن توضيح هذه الرؤية في العناصر الآتية:

- أن ترفض العصابة المؤمنة بالوطن وقيمه ما أراده المتاجرون بالوطن، وأن تتصدى جبهة للشامتين والمغرضين.

- التمسك بحلم الشهداء، كفيل بتوحيد الجهود والمواقف.

- لا بد من ركن شديد تستند إليه القوة التي تحمي الوطن.

في خضم عرضه لرؤاه وتصوراته لحل الأزمة، يلتفت الشاعر على لسان "شهرزاد" إلى جمال الوطن مرّة، وإلى المآسي التي تمثل جرحاً في خاصرته مرّة أخرى، ويبقى همُّ الوطن صانعاً لمشهدية القصيدة، والبعد السياسي قابعا في كل جزئياتها.

يمكن القول إن قصيدة "شهرزاد واللييلة الثانية بعد الألف" أشبه ما تكون بمعلقة سياسية، لما احتوته من عناصر دالة، وما تكوّن في مقاطعها من رؤية سياسية، استطاع فيها الشاعر الغوص في عمق الحياة السياسية الجزائرية، دون أن تفقد القصيدة جمالها الفني، بما اكتسبته من عناصر بنائية من الأجناس الأدبية الأخرى.

كتمودج آخر للقصائد متداخلة الأجناس الأدبية ذات البعد الوطني، نجد ديوان "رجل من غبار" لـ "عاشور فني"، والذي صور فيه الواقع السياسي القائم على اختلال موازين القوى. ومن ذلك هذه المقطوعة، والتي تندرج ضمن تداخل الجناس الأدبية بما فيها من حوار وسرد وشخصيات وفضاء، وقد غاص الشاعر من خلالها في عمق الحياة السياسية الجزائرية برؤية تعتمد شعرية المفارقة سواء التعبيرية أو التصويرية.

يقول "عاشور فني":



« حِينَمَا مَرَّتِ الزَّوْبَعَةُ

سَقَطَتْ أَوْجُهُ وَرُؤُوسُ

وَلَمْ تَسْقُطِ الْأَقْنَعَةُ

ثُمَّ دَارَتْ بِنَا الْأَرْضِ دَوْرَتَهَا

فَإِذَا النَّمْلُ يَحْتَلُّ مِئْدَنَةً

وَإِذَا الْفِيلُ يَدْخُلُ فِي الْقَوْفَعَةِ »<sup>1</sup>.

تصور المقطوعة واقعا سياسيا مليئا بالتناقض، إذ يُكَبِّرُ حجم من يُرَادُ له التكبير حزبا، أو شخصا، أو تنظيما، ولو كان صغيرا. وَيُصَغِّرُ حجم من يراد له التصغير ولو كان كبيرا في حقيقة أمره. وأن ما يظهر في الواقع لا يعدو أن يكون أقنعة مزيفة، ولا أدل على ذلك من تضخيم موقع النملة، وتقرّيم حجم الفيل.

يرجع " عاشور فني " الفشل الواقع في دنيا الناس إلى سياسة الأقنعة هاته، وينوع تصوير المشاهد في رمزية تعمل على « إثارة الدهشة، ولفت الانتباه، وصياغة دلالات جديدة متنوعة لا تستقر على تأويل معين »<sup>2</sup>، ومن ذلك قوله:

« تَفِيضُ الْمَدِينَةِ بِالْمِلْحِ وَالْغُرَبَاءِ

وَالْمَدِينَةُ تَسْكُرُ فِي اللَّيْلِ

وَاللَّيْلُ مِطْفَأَةٌ لَوْجُوهِ الْأَحْبَةِ

وَالْأَصْدِقَاءُ »<sup>3</sup>.

هاهي المدينة رمز الاستقرار والأمن والعيش الرغيد، تفتقد في نظر الشاعر إلى كل القيم الإنسانية. وتصبح موطننا للمتاعب، فكل من فيها غريب لا يثق في أي أحد، حتى

<sup>1</sup> - عاشور فني: رجل من غبار، ص 59.

<sup>2</sup> - نساارك زينب: شعرية عاشور فني من خلال "رجل من غبار"، ص 43.

<sup>3</sup> - المصدر السابق، ص 15.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

الأصدقاء والأحبة، يلفهم الليل وتغرقهم المدينة في سكرها. وذلك حتما نتيجة سياسات يراها الشاعر فاشلة أوصلت الوضع إلى هذه القتامة.

إن استقراء مدونة الشعر الجزائري في قصائدها متداخلة الأجناس الأدبية، يسلمنا إلى نتيجة مهمة وهي أن البعد الوطني كان حاضرا في هذه التجربة الشعرية، سواء على لسان الشاعر، أو عن طريق الشخصيات التي ينطقها، أو الرموز التي يوظفها، أو التناصت التي يستحضرها، وهي أحد أهم الخلفيات التي يجب أن يقرأ في نطاقها هذا الشعر.

### ب/ البعد القومي

مثلا كانت القضايا السياسية الوطنية محركا للإبداع لما توقظه في حس الشاعر من شعور يستجيب بفعله للحظة الإبداع، وخلفية تقرأ في نطاقها القصيدة، بما يتمثل في النص من أبعاد سياسية، فإن الحس القومي يجعل رؤية الشاعر تتجاوز حدود ذاته، والحيز الجغرافي لوطنه، إلى هموم وطنه الكبير، حيث يشترك مع قومه وبني جلدته الموزعين في العديد من الأقطار، وتحذوهم نفس الآمال، ويتقاسمون نفس الهموم. وبذلك يعيش معهم آمالهم وآلامهم، وواقعهم وأحلامهم، ويصور طموحاتهم ومعاناتهم.

لا يخفى على كل دارس ما عانتها الشعوب العربية في العصر الراهن من علاقة متوترة في الكثير من الأحيان بين الشعوب العربية وحكامها، وبين الشعوب العربية والمحيطين الإقليمي و الدولي. وقد تمثل ذلك في صورته الظاهرة في غياب الفعل الديمقراطي، وما ينجر عنه من انسحاب للقوى الفاعلة اجتماعيا وسياسيا، وحدوث الهوة بين الحكام والمحكومين، وتكريس عجلة التخلف والتبعية، وما انجر عن المحيط السياسي للأمة العربية من حروب ونزاعات، كان أثرها واضحا في القصيدة، وتجلياتها بارزة في التجارب الشعرية المعاصرة.

من القصائد الشعرية التي سلطت الضوء على هذه العلاقة المتوترة بين الحكام والمحكومين، نجد قصيدة نور الدين درويش "العصا والأفيون"، والتي يقول في مقطعها الختامي:

«مُنذُ الْبِدَايَةِ

مُنْذُ مِيْلَادِ الْحَقِيقَةِ فِي دَمِي  
وَأَبِي يُعَلِّمُنِي السَّبَاحَةَ وَالرَّمَايَةَ وَالرُّكُوبَ  
الشَّمْسُ تُشْرِقُ مِنْ هُنَا  
وَهُنَاكَ خَاتِمَةُ الْغُرُوبِ  
فَلِمَ تُفْتَشُ يَا صَدِيقِي عَنْ شِمَالِكَ فِي الْجَنُوبِ  
وَلِمَ تُفْتَشُ عَنْ حُلُولِكَ عِنْدَ سُلْطَانِ كَذُوبِ  
مَا ضَرَّنِي أَنْ يَكْذِبَ السُّلْطَانُ  
لَكِنْ  
أَنْ تُصَدِّقَهُ الشُّعُوبُ»<sup>1</sup>.

يحمل عنوان القصيدة في ملفوظاته دلالة معبرة أحسن تعبير عن الواقع الذي أشرنا إليه سابقا، فـ "العصا" تحمل معنى البطش والظلم والسيطرة، أما "الأفيون" فيحمل دلالة التخدير، وفي ذلك إشارة إلى أن ما تتيحه الأنظمة العربية من حريات وديمقراطيات هي في حقيقة أمرها أحادية متعددة الأوجه، ولا تعدو أن تكون وسائل حديثة لتخدير الشعوب، أما الموجه الحقيقي، والحاكم الفعلي فهو العصا. يستشف ذلك من تقديم العصا في ملفوظات العنوان.

إن رؤية الشاعر واضحة، فأصل الحرية ومنبتها متأصل في ثقافة الشاعر وسلوكه تعلمها من أصول دينه، مثلما تعلم السباحة والرماية والركوب، وأنه ليس في حاجة إلى أن يستورد مفرداتها من الغرب، بل يجب أن يصدر هو هذه الرؤية إلى الآخرين، حتى لا يعيش التناقض بين ذاته الأصيلة والأفكار المستوردة الدخيلة. ويتولد عن هذه الرؤية ما يعرف بالاغتراب الذي يحس به الشاعر من خلال «القوانين التي تلجمه وتحطم عناصر شخصيته الروحية، كل ذلك إنما يجعل الشاعر مستنجدا باكيا كاشفا عن همومه وآلامه، ومعبرا عما تحمله النفس من عنت وبؤس»<sup>2</sup>، ولذلك يتوجه الشاعر باللائمة إلى صاحبه الذي اختلطت عنده المفاهيم والرؤى، ويوضح له بأن اليمين يمين، وأن

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 29.

<sup>2</sup> - عمر بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، دط، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، دت، ص ص 235، 234.

الشمال شمال، مهما نجحت تجارب التحول الديمقراطي عند الغرب فإنما تنجح وفق رؤيتهم للحياة، أما نحن فيجب أن يكون كل تحول متعلق بيميننا لا بشمال الآخرين. مثلما لا يجب أن يكون الارتقاء بين يدي الآخر، فلا يمكن في رؤية الشاعر السياسية أن يكون الحكام مصدرا لأي فعل ديمقراطي حقيقي، لأن ما أثبتته الواقع المرير هو تسلطهم وإلغائهم للآخرين، مهما أظهروا من تودد للشعوب، وأهم أدرى بمصلحتها من غيرهم. ولذلك يعلن رفضه لهذه الرؤية المضللة، لأن الديمقراطية في أبسط مفاهيمها و تجلياتها تعني الصدق والتداول السلمي على السلطة، ولذلك يختم المقطوعة بقوله:

« مَا ضَرَّنِي أَنْ يَكْذِبَ السُّلْطَانُ

لَكِنْ

أَنْ تُصَدِّقَهُ الشُّعُوبُ »<sup>1</sup>.

إن روح الرفض للوضع السياسي القائم، غذاها الشعراء كل بطريقته الخاصة لكنها تلتقي جميعا عند نقطة واحدة وهي أن يتمتع المواطن العربي بما يجده غيره من الناس في كل بقاع المعمورة، من حرية تعبير وتفكير وانتخاب، وذلك ما ينفي الاستبداد ويحقق الاستقرار والتنمية.

من النماذج التي اشتغلت فيها القصيدة الجزائرية متداخلة الأجناس الأدبية على هذه الرؤية قول عبد الكريم قذيفة من قصيدته "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة"

« لَقَدْ كَانَ يَضْحَكُ مِنْ بُؤْسِ رَايَاتِهِمْ

وَقَدْ مَدَّ فِي قَلْبِهِ قَامَةً لِلْعَلَمِ »<sup>2</sup>.

أما عبد " الجبار ربيعي " فقد صور هذا الواقع المهترئ، وموقع الشاعر فيه بقوله:

« أَنَا أَشْعُرُ حِينَ

أَلُومُ الْعُرُوبَةَ

أَنِّي أَلُومُ الشَّقَاءَ

وَأَنِّي أَعَاقِبُ نَفْسِي

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص29.

<sup>2</sup> - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص51.

وَأَحْرَمُهَا الْأُكْسُجِينَ  
وَأَمْنَعُ عَنْهَا غُيُومَ الْمَسَاءِ  
فَهَذَا زَمَانٌ  
يَدُوسُ الْقَصِيدَةَ كَالْخُنْفُسَاءِ  
يَبِيعُ الْقَصِيدَةَ  
لِلتَّافِهِينَ وَلِلْأَغْبِيَاءِ  
زَمَانٌ  
يُمَثِّلُ بِالشُّعْرِ وَالشُّعْرَاءِ  
خِيَامُ بَنِي تَعْلَبِ  
أَصْبَحَتْ فُنْدُقًا لِلنِّسَاءِ  
وَأَطْلَالُ بَكْرٍ  
يُحَاصِرُهَا الْعِشْقُ وَالْأَصْدِقَاءُ  
رُبَيْعَةٌ  
أَلَعْتَ جَمِيعَ عُقُودِ الْهَجَاءِ  
وَقَيْسٌ  
أَذَابَتْ أَعَارِيضَهَا فِي عُيُونِ الظُّبَاءِ  
فَقَرُطِبَةُ الْيَوْمِ  
تَبَحُّثٌ عَنْ شَاعِرٍ يَسْتَطِيعُ الْبُكَاءَ»<sup>1</sup>.

إن الشعور بالاغتراب السياسي باد في هذه المقطوعة، والهَمُّ القومي يتسلل إلى كل

سطر شعري فيها، غير أن أمل الشاعر يبقى قائما في أن:

« سَتَبْقَى الْقَصِيدَةُ

آخِرَ بَيْتٍ

سَيَأْتِي عَلَيْهِ الدَّمَارُ

<sup>1</sup> - عبد الجبار ربيعي: ابتسامة على شفاة حزينة، ص ص 46، 47، 48 .

## وَآخِرَ نَهْرٍ

وَآخِرَ مَنْ سَوْفَ يَسْقُطُ تَحْتَ الْحِصَارِ<sup>1</sup>.

وذلك ما يؤسس لدور الشاعر في إحياء الحس القومي.

إن الانشغال بالهمم القومي العربي متجذر في القصيدة الشعرية الجزائرية متداخلة الأجناس، فلا نكاد نجد قصيدة لا يعانقها هذا البعد، وعليه فالبعد القومي يحرك الفعل الإبداعي، ويمثل خلفية قرائية لهذا الشعر، بما يوظف فيه من أحداث، وما تحتويه النصوص من مفارقات تعبيرية أو تصويرية.

### ت/ البعد الإسلامي

لا توجد قضية إسلامية اهتم لها الشعراء الجزائريون — كما غيرهم من الشعراء — مثلما هي القضية الفلسطينية، ولذلك جعل منها الشاعر فضاء إبداعيا، لتوضيح رؤيته للمسارات السياسية التي رافقت المشهد الفلسطيني في العصر الراهن.

فقد أفرد "عز الدين ميهوبي" على سبيل المثال ديوانه "عناقيد لميلاد الفجر" للمشهد الفلسطيني، وقد توقفنا عند قصيدته "شيء من سيرة الطفل المشاغب"، وتبين لنا عمق الأزمة التي يعاني منها المواطن الفلسطيني في ظل الاحتلال، من خلال الطاقات السردية التي وظفها الشاعر في القصيدة، وهو يصور حياة "محمد الدرة" من البيت إلى الشهادة، وتحويل المشهد الدرامي في خاتمة القصيدة إلى بارقة أمل، إذ لا تتحرر الأوطان إلا إذا سقيت بدم الشهادة، وهو البعد الدلالي الذي أراد الشاعر تسويقه للمتلقي.

و كان لـ "عبد الحليم مخالفة" العديد من الوقفات مع الجرح الفلسطيني النازف كما في قصيدته "يا سيد الشهداء"، والتي يعلن فيها رفضه لمسارات السلام كروية سياسية صاغها الشاعر مخاطبا روح سيد الشهداء:

« يَا نَخْلَةَ طَلَعَتْ بِأُولَى الْقِبْلَتَيْنِ

لِتُمَدَّ جَذْرَهَا فِي الْقُلُوبِ

<sup>1</sup> - عبد الجبار ربيعي: ابتسامة على شفاة حزينة، ص52.

وَتُوْتِي أُكَلِّهَا كُلَّ حِينٍ

مَرَّتَيْنِ

وَسَيِّشْهُدُ التَّارِيخُ أَنَّكَ

كُنْتَ فِي زَمَنِ الْخِيَانَةِ

كُنْتَ يَا سِينُ

سَيِّدَنَا الْحُسَيْنِ

لَا لَمْ تَمُتْ

بَلْ مَاتَ سَلْمُ الْوَاهِمِينَ

بَلْ مَاتَ سَلْمُ الْحَالِمِينَ

بَلْ مَاتَ سَلْمُ الْمُرْجِفِينَ

الْجَالِسِينَ عَلَى الشُّعُوبِ

مِنَ الْمُحِيطِ إِلَى بِلَادِ الرَّافِدَيْنِ»<sup>1</sup>.

والأمر نفسه عند "باديس سرار"، الذي اتخذ في قصيدته "ثورة" من نقاط الحذف

مجالاً لفراغ دلالي، أثر أن يشارك المتلقي قي ملئه.

« وَقُدْسِي تُنَاجِي صَلاَحًا

وَنَحْنُ...

تُقَاضِي أَنَايَ

وَكُلُّ أَنَا

خِنْجَرٌ فِي..

وَكُلِّي هُنَا

تَنْحِنِي لِلْحِصَارِ»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - عبد الحليم مخالفة: صحوة شهریار، ص ص 47، 48، 49.

<sup>2</sup> - باديس سرار: نحت على الأمواج، ص 21.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

نجد في هذه النماذج وغيرها من القصائد هيمنة القضية الفلسطينية على الرؤية السياسية عند العديد من الشعراء الجزائريين لما لها من بعد ديني وقومي وإنساني. توجد تجارب شعرية أخرى وسعت الرؤية الشعرية وجعلت من القصيدة متداخلة الأجناس فضاء بوح عما يعاينه الوطن الإسلامي الكبير من مآس وأزمات، من ذلك ما قاله "نور الدين درويش" يروي الحوار الذي دار بينه وبين صاحبه:

« أُحَدِّثُهُ عَنْ شَجَاعَةِ " حَمَزَة " و " ابْنِ الْمُهَيْدِي "

عَنِ الْإِثْقَالَاتِ

عَنْ غَيْمَةٍ حَجَبَتْ شَمْسَنَا

عَنِ النَّارِ وَالْعَارِ فِي الْبُوسْنَةِ

أُحَدِّثُهُ عَنْ فِلِسْطِينَ، لُبْنَانَ، إِيْرَانَ، أَفْغَانَ،

رِقَانَ، إِيْرَتْرِيَا

وَعَنْ الْجُوعِ

عَنْ مَوْتِ أَطْفَالِ صُومَالِيَا

عَنِ الْاِغْتِيَالَاتِ وَالْمَسْرَحِ الدَّمَوِيِّ، أُحَدِّثُهُ

عَنْ صَبِيٍّ يُدَافِعُ عَنْ أَرْضِهِ بِالْحَجَرِ

تَطُولُ الْحِكَايَاتُ

نَمْضِي سَوِيًّا

سَوِيًّا...

يَطُولُ السَّفَرُ<sup>1</sup>».

إن جل نقاط التوتر السياسي في الوطن الإسلامي أوردتها الشاعر في هذه اللوحة المشهدة، مضفيا عليها ملمحا تراجيديا، بما يتزاحم من صور في ذاكرة المتلقي.

إن القصيدة الشعرية الجزائرية متداخلة الأجناس الأدبية فضاء للروح عن الهم الإنساني الذي يشغل الكثير من الشعراء. وفي خضم الأحداث المتسارع وقعتها مجال

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، صص 14، 15.



## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

للتجلي الإبداعي، ونافذة يطل منها الشاعر على واقعه، فيصور تناقضاته، ويث رؤاه ما وسعته التجربة التي يعاني مخاضها إلى ذلك سيلا.

### ث/ البعد الإنساني

يتسع الهم السياسي عند الشاعر الجزائري إلى مشاركة الإنسانية همومها الكبرى ولذلك يسعى إلى «خلق رؤيا كونية شاملة تعنى بالتجربة الإنسانية في عمقها الحضاري»<sup>1</sup> بما يجب أن يتمثل في الواقع الإنساني من حب للسلام وإعلاء من قيمته، وتحقيقا لقيمة العدل، والإخاء الإنساني العام، وهو ما يجب أن تحققه السياسات المنتهجة عالميا، وهذه المعاني وإن كانت غير موجودة على أرض الواقع فإنها تمثل حلما يراود الشعراء في كل حين وفي كل عصر.

من النماذج التي حاولت الاشتغال على هذه المعاني قصيدة "أصداء الزيتون" لـ : "باديس سرار"، والتي يقول فيها:

«أَعْطِنِي بَسْمَةً

كَيْ أَرَى مَعْلَمِي

وَاسْقِنِي مِنْ رَحِيقِ السَّلَامِ

وَكَنْ آدَمِي...»<sup>2</sup>.

إن ملفوظات: البسمة، رحيق السلام، آدمي، ملفوظات ذات بعد إنساني، من حق كل مخلوق أن يطلبها، وأن يعيش لها، ومن واجب الآخرين منحها من منطلق الآدمية مهما اختلفت الأوطان والأديان، وتضاربت المصالح بين بني الإنسان.

وبعد أن صرح بلفظ السلام في المقطع الأول، يستعير في المقطع الثاني ما يدل عليه، وهو غصن الزيتون الذي يدل على السلم والسلام ويدل على التشبث بالأرض والأوطان.

«إِنَّ أَغْصَانَ زَيْتُونِي

<sup>1</sup> - نادية خاوة: الخطاب الشعري المعاصر في الجزائر بين الخصوصية والاختلاف، أعمال الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، من 11 إلى 13 مارس 2003م، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص142.

<sup>2</sup> - باديس سرار: نحت على الأمواج، ص31.

تَسْتَحِي مِنْ ثُرَابٍ  
سَقَاهُ دَمِي...<sup>1</sup>

فأغصان الزيتون كمعادل موضوعي للسلام تستحي أن يفرط الإنسان في الأرض لأنها من الأرض جاءت، ويكون ذلك التفریط بالسياسات الخاطئة، وبالظلم والتوسع. يلتفت بعد ذلك إلى بعض ما شغل الإنسانية من هموم، ما زالت عالقة بالأذهان ولا يمكن أن تعود.

« قَدْ مَضَى عَهْدُ وَأْدِ الْبَنَاتِ  
بِلا رَجْعَةٍ..  
فَأَنْتَسِبُ يَا ابْنَ أُمِّي إِلَى أُمَّةٍ  
دِينُهَا الْحِلْمُ  
لَوْ تَنْتَمِي..<sup>2</sup> »

وإن كان وأد البنات قد مضى بلا رجعة، عن طريق البعثة المحمدية، فوَأد الشعوب أولى بأن يزول، وهي الدلالة التي يرمي إليها الشاعر كبعد إنساني. إن الحِلْمَ معنى إنساني جميل يغري بالانتساب لمن يبشر به ويدعو إليه، لكن الواقع الإنساني المر يفرض على الشاعر الالتفات إلى مآسي الوجود الإنساني، مستدعياً التعبير المباشرة، وموظفاً طاقات الرمز والإيحاء.

« ذَاكَ طِفْلٌ بَكَى سَائِلاً  
عَنْ حَمَامٍ مَضَى  
كَيْفَ طَارَ الْحَمَامُ بِلا عَوْدَةٍ؟  
كَيْفَ كَيْفَ انْتَهَى  
عَيْدُ فِطْرِ إِلَى مَاتَمٍ؟  
كَيْفَ صِرْتُ يَتِيمًا  
حَبِيسَ الْأَسَى؟

<sup>1</sup> - المصدر نفسه، ص31.

<sup>2</sup> - باديس سرار: نحت على الأمواج، ص ص31، 32.

كَيْفَ دَاسَ الْمَسَا  
بَسْمَةَ النَّرْجِسَةِ؟  
وَكَتَسَى حُلَّةَ الْعَلْقَمِ  
قَدْ سَمَّتِ الرَّدَى  
يَا بِلَادَ الْهُدَى  
فَأَنْشُرِي الْوَرْدَ  
كَيْ يَسْتَقِيمَ الْمَدَى  
وَأَنْشُرِي الْوَدَّ  
يَخْبُ الْعِدَا  
يَنْجَلِ الْحَقْدُ يُبْدِي النَّدَى  
زِينَةَ الْبُرْعَمِ  
فَنَعَّاشُ الْوَرَى  
أَنْقَلْتُ كَاهِلِي..  
وَجِرَاحُ الْحَمَامَاتِ  
أَدَمْتُ فَمِي  
فَارْحَمِي...  
عَلَّمِينَا طُقُوسَ الْإِخَاءِ  
ارْسُمِي  
وَاعْلِنِي الْحُبَّ فَرَضًا  
أَلَا تَرْحَمِينَ  
إِنَّ أَوْرَاقَ زَيْتُونَتِي  
تَسْتَحِي مِنْ تُرَابِ  
سَقَاهُ دَمِي»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> - باديس سرار: نحت على الأمواج، ص 32، 33، 34.

القصيدة غنية بقضايا الهمّ الإنساني الواقعي، وتستعلي على هذا الهم بالدعوة إلى الإخاء والود، فهو الكفيل بأن يتعايش في ظله بنو الإنسان.

يلتفت "عاشور فني" إلى واقع السياسة الدولية بقوله:

« وَالْمَعَارِكُ كُلُّهَا عَادِلَةٌ  
فَمِنَ الْأَقْوِيَاءِ السَّلَاحُ  
وَمِنَ الضُّعْفَاءِ الْجُثْثُ »<sup>1</sup>.

إن الأقوياء في نظر الشاعر من يصنع المعارك والسلاح، أما الضعفاء فهم من يصطلي بنار الحرب، ويمدها على ضعفه بالمال والجثث والضحايا.

ولذلك نجد "عبد الجبار ربيعي" يشير إلى أن أحلام الكبار لا حدّ لها بقوله:

« صِغَارِي  
قِطَارُ الْحَضَارَةِ يَدْهَسُ أَحْلَامَكُمْ  
مِثْلَ حَبَّةِ رَمَلٍ »<sup>2</sup>.

وهذه السياسات الدولية التي هي أشبه ما تكون بمصنع لإنتاج الحروب، خصوصا

ما تعلق منها بالوطن العربي في الوقت الراهن، يتبرم منها الشاعر بقوله:

« أَنَا أَخْجَلُ الْيَوْمِ  
أَنَّ الْحَضَارَةَ تَخْرُجُ عَارِيَةً  
فِي الشُّوَارِعِ دُونَ حِيَاءٍ  
أَنَا أَحْزَنُ الْيَوْمِ  
أَنَّ الْحَضَارَةَ صَارَتْ  
كَقُنْبَلَةٍ فِي يَدِ الْبُلْهَاءِ  
يُقَلِّبُهَا الْمَالُ وَالْحُكْمُ  
كَيْفَ يَشَاءُ »<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - عاشور فني: رجل من غبار، ص 53.

<sup>2</sup> - عبد الجبار ربيعي: ابتسامة على شفاه حزينة، ص 41.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص 45.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

هو المال والحكم إذن — في عرف الشاعر على الأقل — من يحرك دفة الصراع العالمي، ويصنع السياسة الدولية، ويصنع المواقع والمواقف، وما على الواقع الإنساني إلا الانصياع والمسايرة.

إن عيون الشعراء متفتحة على الواقع الإنساني الذي يعيشون في كنفه، ونظرا للحس المرهف الذي يتمتعون به فإنهم يحاولون نقله من عالم الواقع إلى عالم النص الشعري، ولا أنسب لذلك من القصيدة الشعرية متداخلة الأجناس الأدبية، بما تمنحه من إمكانيات تعبير وتصوير، ولذلك تتجسد في النص الشعري المهموم الإنسانية، وتغدو كل قراءة للنص الشعري يجب أن تأخذ في حسابها هذا المهم كبعد إنساني للنص الشعري.

كل هواء يستنشقه إنسان هذا العصر إلا وفيه مركبات سياسية، وكل انفعال يتعرض له إلا وفيه نسغ سياسي، ولا أحد يستطيع أن يخرج عن عجلة السياسة، وحتى الأوطان لا تستطيع صنع سياساتها بالكيفية التي تريدها، فهي «مضغوطة من كل جانب ومضطرة إلى أن تتصرف بطرق كانت تود أن تتلافها، ولا تستطيع بالكاد أن تفعل أي شيء بالضبط كما تريد»<sup>1</sup>، وبذلك يكون للواقع السياسي أثره الواضح على شتى نواحي الحياة ومنها الأدبية.

يتميز الشعراء في دنيا الناس بالإحساس المرهف، واليقظة الدائمة لكل ما يحيط بهم، ولذلك تكون نصوصهم الشعرية بمثابة مرصد لأجواء الحياة السياسية وتقلباتها، مما يحول تلك النصوص إلى سجلات تحكي تفاصيل الحياة، أو تصور الآثار الناجمة عن التغيرات الحياتية، ولذلك وجدنا أن النص الشعري الجزائري المعاصر غني بالأبعاد السياسية التي حاول من خلالها الشاعر أن يجعل من البعد الوطني، أو القومي، أو الإسلامي، أو الإنساني هدفا بارزا لتجربته الشعرية، بالتصوير الدقيق، والمساءلة الجريئة، والكشف المستمر عن المفارقة الحاصلة بين رؤية الشاعر وواقع الحياة.

<sup>1</sup> - عصام عبد الله: الأسس الفلسفية للعولمة، ط1، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1430هـ، 2009م، ص75.

## ثالثاً: الأبعاد التناسية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

ترى لماذا يلجأ الشاعر إلى إغناء نصه الشعري متداخلاً الأجناس الأدبية بالنصوص الأخرى إن بشكل مباشر، أو غير مباشر؟ وما دلالة ذلك؟  
إن محاولة الإجابة عن السؤالين تسمح لنا بالكشف عن الأبعاد التناسية لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري.

استند تداخل الأجناس الأدبية في الشعر المعاصر إلى مقولة "التناس" كخلفية معرفية، إذ إن جوهر "التناس" تداخل النصوص وجوهر تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري هو الحضور الفني للخصائص البنائية للأجناس المختلفة في النص الشعري. ولذلك نجد النص الشعري متداخلاً الأجناس الأدبية يوظف "التناس" بشكل فني، يجعل النص غنياً بلوحات فنية تسهم في الفعل الدرامي والمشهدية، وتحمل أبعاداً دلالية، لأنه « لا مفر أمام قراءة تستهدف تكوين الدلالة إلا أن تستحضر الفضاء التناسي»<sup>1</sup>، وعليه يكون التناس مرجعاً لكل قراءة أو تأويل.

إن استناد النص الشعري متداخلاً الأجناس الأدبية على التقنيات السردية، واتساعه إلى مجالات إبداعية عديدة سمح له بتوظيف التناس في بنائه النصي، ولا يمثل "التناس" في القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية هدفاً في حد ذاته وإلا خرج عن التوظيف الفني، وإنما هو وسيلة يضمن بها الشاعر رؤية، أو يحاكي موقفاً، مما يعطي النص الجديد كثافة تعبيرية وتصويرية لم تكن متاحة في غياب توظيف "التناس".

يمكن العودة إلى آراء بعض الشعراء الجزائريين وأشعارهم للتعرف على مدى وعيهم النظري والإبداعي بتوظيف "التناس" في النص الشعري، إذ يعتبر "عبد الرحمان بوزربة" — على سبيل المثال — أن توظيف "التناس" «ليس سهلاً بل يحتاج ذكاء ودقة وحساً إبداعياً عالياً، كي يحقق الإضافة للنص. و لا يتحقق هذا بدوره إلا بامتلاك

<sup>1</sup> - محمد مصطفى علي حسانين: خطاب البياني الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناس، ط1، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة المصرية العامة لثقافة، القاهرة، مصر، 2009م، ص250.

الشاعر ثقافة عالية، وقدرة كبيرة على الاستنباط، والاستخلاص، ومن ثم إتقان عملية الإسقاط، التي تحيل الفكرة على منابعها، وتصب بالرؤى في وعائها الحضاري<sup>1</sup>.  
والأمر لا يتعلق فقط بتوظيف التناص عند إنتاج النص الشعري من طرف المبدع، وإنما يتعداه إلى إعادة إنتاج النص من طرف المتلقي، فكلما كان القارئ على دراية بالمجال الحيوي للنص؛ من رموز، وتناصات، وأساطير، واستعارات نما النص وتحدد، وكلما لم تكن للقارئ تلك الدراية، بدا النص في نظره نوعاً من التراكم اللفظية، التي لا تفضي إلى أي دلالة، إن لم يحكم عليه بالعبثية.

يتجلى التوظيف الفني للتناص في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية في مدونة الشعر الجزائري في العديد من الصور، ومن ذلك:

### 1/ التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي

ينبغي النص الشعري متداخل الأجناس عادة على حدث أو قصة، ويقيم من ذلك وجوده البنائي. ويلجأ في تعميق بنائه الفني ورؤيته الدلالية ومرجعياته التأويلية إلى مبدأ التضمين؛ تضمين حكاية أو نص، فيستحضر قصة أخرى، أو حدثاً آخر، أو نصاً آخر، يكون دليلاً مرجعياً، يسهم في بناء النص. بما يحدث بينه وبين النص المتداخل معه من إنشاء رؤية و تكوين دلالة.

من النماذج الشعرية ذات العمق التناصي، نجد قصيدة "حفنة من تراب"، والتي اشتغل فيها "نور الدين درويش" على قصة خلق "آدم عليه السلام"، وما تبع ذلك من تكريم، وابتلاء وغواية وإنزال إلى الأرض، وما تحيل إليه تلك الأحداث والمواقف في حياة الإنسان — أي إنسان — من أسئلة وجودية، يتردد صداها في كل نفس إنسانية. ونظراً لغنى هذه القصيدة بالتناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، و ما حمله هذا التوظيف من أبعاد تناصية ودلالات مختلفة، فسنتقصر على بعض التناصات كنماذج توضيحية.

يتأسس العنوان "حفنة من تراب" على "تناص" مع العديد من الآيات التي يقرر فيها الله عز وجل حقيقة الخلق، وأصله، ليبعد عن الذهن البشري كل التأويلات، المتعلقة

<sup>1</sup> - محمد الصالح خرفي: هكذا تكلم الشعراء، ص 64.

بأصل الوجود البشري، كما في قوله تعالى: ﴿إِنَّ مَثَلَ عِيسَىٰ عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ (سورة آل عمران، الآية 59).

و يتناص العنوان أيضا مع الحديث النبوي (( أَنْتُمْ بَنِي آدَمَ وَآدَمُ مِنْ تُرَابٍ ))<sup>1</sup>، والذي رواه أبو هريرة عن النبي صلى الله عليه. وفي هذا الاستحضار تأكيد لحقيقة الخلق، التي ستكون مدارا للرؤية الشعرية في هذه القصيدة.

يقيم الشاعر حوارية بينه وبين ذاته التي يخبر عن صراعه معها بملفوظات كان، كنت، لم تكن، فلم تكن، وقد وظفها لتوضيح الحقائق التي يسعى لمناقشة حيثياتها.

« لَمْ تَكُنْ جَمْرَةً وَاحْتِرَاقًا،

وَلَا غَيْمَةً فِي السَّمَاءِ،

لَمْ تَكُنْ بَذْرَةً فِي الْعَمَى

وَلَا ذَرَّةً فِي الْهَوَاءِ

لَمْ تَكُنْ..

ثُمَّ كَانَتْ وَكُنْتُ وَبَاعْتَنَا الْمَاءُ،

فَانْتَعَشْتُ بِذَرَّتِي فِي التُّرَابِ.

كُنْتُ فِي حَمًا حَامِضٍ<sup>2</sup> ».

يظهر في هذه المقطوعة " التناص " مع العديد من الآيات القرآنية التي ناقشت قضية أصل الإنسان، والتي تنفي أن يكون أصل الإنسان والجان واحد، وإنما كل منهما خُلِقَ خَلْقًا مُسْتَقْلًا، كما في قوله تعالى: ﴿قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ﴾ (سورة ص، الآية 76).

ثم يبدأ في تصوير رحلة البذرة الآدمية، وما فيها من مفارقات عجائبية:

<sup>1</sup> - أبو الطيب محمد شمس الحق العظيم آبادي: عون المعبود شرح سنن أبي داود، الجزء 14، دط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 2003م، ص ص 17، 18، حديث رقم 5107.

<sup>2</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 82.



« كَانَتِ الشَّمْسُ وَالرَّيْحُ وَالْبَدْرَةُ النَّائِمَةَ،  
كَانَ فِي دَاخِلِي النَّزْغُ، لَمْ أَتَّبِعْهُ،  
كَانَ يَحْمِلُ فَأَسًا وَكَأْسًا وَزَنْبَقَةً  
كُنْتُ مُنْتَشِرًا فِي التُّرَابِ»<sup>1</sup>.

ذلك أنه لما كان آدم في الجنة جسدا دون روح، كان إبليس ينظر إليه ويتعجب وذلك ما وظفه الشاعر معتمدا على بعد معرفي من الحديث الذي رواه الإمام مسلم في صحيحه عن أنس بن مالك رضي الله عنه، عن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: ((لما صورَّ الله آدم في الجنة، تركه، ما شاء الله أن يتركه، فجعل إبليس يطيف به، ينظر إليه، فلما رآه أجوف، عرف أنه خلق لا يتمالك))<sup>2</sup>؛ ومعنى لا يتمالك: «لا يملك نفسه عند الغضب، أو عند الشهوة، أو لا يملك دفع وسوسة الشيطان عنه»<sup>3</sup>. وذلك ما عبر عنه الشاعر بالترغ، الذي سيقود بعد ذلك إلى الغواية، ثم يُعلم الشاعر التلقي بما كان في المرحلة الأخيرة من قصة الخلق العجيبة:

« هَاهُوَ الْعَصْرُ،  
لَا تَنْبُدِي الْجَسَدَ الْمُرَّ أَيْتَهَا الْأَرْضُ،  
إِنِّي عَلَى مَوْعِدٍ بِالْكِتَابِ  
هَاهُوَ الْعَصْرُ،  
هَذَا اكْتَمَلَتْ صُورَتِي،  
صَارَتِ الْأَرْضُ لِي مِعْطَفًا  
هَذَا أَنَا..  
حِينَمَا اخْتَرَقْتُ جَسَدِي الرُّوحُ،  
أَسْلَمَنِي شَعْفِي لِلسُّؤَالِ

1 - نور الدين درويش: مسافات، ص 82، 83.

2 - أخرجه الإمام مسلم برقم 2611، صحيح الإمام مسلم، موقع أم الكتاب للأبحاث والدراسات الإلكترونية، WWW.OMELKETAB.NET، بتاريخ 2014/01/05م.

3 - صلاح الخالدي: القصص القرآني، عرض وقائع وتحليل أحداث، الجزء الأول، ط3، دار القلم، دمشق، سوريا، 2011م، ص97.

مَنْ أَنَا؟

مَا التَّرَائِبُ؟ مَا التَّنَزُّعُ؟ مَا الْمُنتَهَى؟

مَنْ وَرَاءَ الْحِجَابِ؟<sup>1</sup>

هي المرحلة الأخيرة من خلق آدم، وهي نفخ الروح في حفنة التراب، حتى تصبح إنسانا، وإشارة العصر تحيلنا إلى حديث النبي صلى الله عليه وسلم، الذي رواه الإمام مسلم عن أبي هريرة رضي الله عنه، عن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: (( وخلق آدم بعد العصر من يوم الجمعة، في آخر الحَلَقِ، في آخر ساعة من ساعات الجمعة، فيما بين العصر إلى الليل))<sup>2</sup>.

وَنَفَخُ الرُّوحَ فِي الجَسَدِ تَمَثُّلًا لِقَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَلَقْتُ بَشَرًا

مِّن طِينٍ ﴿٧١﴾ فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ ﴿٧٢﴾

(سورة ص، الآيتان 71، 72).

وبعد أن استوى آدم إنسانا مادة وروحا، علمه الله الأسماء كلها، لينال التشريف

ويكون مؤهلا للاستخلاف والتكليف، يحكي الشاعر هذا الموقف بقوله:

« فَجَاءَةٌ... »

لَفَنِي التُّورُ، نَادَيْتُ،

فَاسْتَسَلَّمْتُ لِي الْكَلِمَاتُ الْعِذَابُ،

هَذِهِ نَخْلَةٌ

هَذِهِ نَمْلَةٌ

وَأَنَا حَفْنَةٌ مِنْ تُرَابِ،

لَفَنِي التُّورُ فَانْبَهَرَ الطَّيْرُ، خَرَّ السَّمَكُ

وَأَنْحَنَى جَبَلٌ

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص83.

<sup>2</sup> - أخرجه الإمام مسلم برقم: 2789، صحيح الإمام مسلم، موقع أم الكتاب للأبحاث والدراسات الإلكترونية، WWW.OMELKETAB.NET، بتاريخ 2014/01/05م.

وَأَنحَنَّتْ نَجْمَةً

سَجَدَ الْعُشْبُ،

كُلُّ أَتَى وَاسْتَجَاب»<sup>1</sup>.

تنص هذه المقطوعة مع قوله تعالى من سورة البقرة، قال الله تعالى: ﴿ وَعَلَّمَ

ءَادَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَٰؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ

صَادِقِينَ ﴿٣١﴾ قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴿٣٢﴾

قَالَ يَتَّكِدُمْ أَنْبِئُهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ فَلَمَّا أَنْبَأَهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ

السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ ﴿٣٣﴾ ( سورة البقرة،

الآيات 31،32،33 ).

ينشأ مشهد تصويري جديد، ينقل فيه الشاعر رفض إبليس السجود لآدم، ونشوء

العداوة الأزلية بين بني آدم، وذرية إبليس.

« غَيْرَ أَنَّ الَّذِي اسْتَعْجَلَ النَّارَ كَثَّرَ عَنْ نَابِهِ،

ثُمَّ أَخْرَجَ مِنْ جَيْبِهِ شَفْرَةً،

دَسَّهَا فِي عُرُوقِ الثَّرَابِ »<sup>2</sup>

و هذا الصراع والرفض استلهمه الشاعر مما جسده التصوير الفني للقرآن الكريم

في العديد من الآيات كما في قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا

إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَىٰ وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ ﴿٣٤﴾ (سورة البقرة، الآية 34 ).

تنتهي قصة خلق آدم ونشوء العداوة الأبدية، بين آدم ونسله، وإبليس وذريته

وتبدأ قصة خلق حواء:

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص83، 84.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص84.

« كُنْتُ وَحْدِي هُنَا

كُنْتُ وَحْدِي أَنَا

قُلْتُ حِينَ اسْتَوَى الضَّلْعُ مَنْ هَذِهِ؟

فَأَشَارَتْ إِلَى نَبْضِي فِي حَيَاءٍ،

خَلَعَتْ نَعْلَهَا،

وَرَمَتْ بَعْضَ أَوْرَاقِهَا فِي الْهَوَاءِ »<sup>1</sup>.

هو مشهد من مشاهد الغيب استلهم فيه الشاعر رؤيته المعرفية من قوله تعالى في

سورة النساء: ﴿ يَتَأَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ

مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ

عَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا ﴿١﴾ ﴾ (سورة النساء، الآية 1)

وقصة خلق حواء من آدم، وما تحمله قصة الخلق تلك من علامات لها علاقة

بنفسية المرأة وطبعها، بينها النبي صلى الله عليه وسلم في الحديث الذي رواه الإمام مسلم

عن أبي هريرة رضي الله عنه عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه قال: (( استوصوا

بالنساء خيرا فإنهن خلقن من ضلع وإن أعوج شيء في الضلع أعلاه فإن ذهبت تقيمه

كسرته وإن تركته لم يزل أعوج فاستوصوا بالنساء))<sup>2</sup>.

وبانتهاء قصة خلق آدم وحواء تبدأ قصة جديدة، إنها قصة الابتلاء.

« قَالَ: ذِي مِحْنَتِي

لَكُ مَا تَشَاءُ أَنْ فِي رَوْضَتِي،

أَبْهَا الصَّبُّ لَا تَقْطَعَا زَهْرَتِي،

قُلْتُ: لَا

لَنْ أُمَّدَّ يَدِي

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، 84، 85.

<sup>2</sup> - علي بن سلطان محمد القاري: مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، الجزء الخامس، دط، دار الفكر، بيروت، لبنان،

1422هـ، 2002م، ص 2117، رقم الحديث 3238.

وَابْتَعَدْنَا ابْتَعَدْنَا وَبُحْتُ لَهَا بِالسُّرُورِ  
كُنْتُ فِي بَهْجَةٍ وَوَلَهُ  
كَانَ فِي دَاخِلِي النَّزْغُ، لَمْ أَنْتَبِهِ»<sup>1</sup>.

يمنح الله لآدم وحواء كل ما في الجنة، ويأخذ منها وعدا بألا يقربا الشجرة. يستحضر الشاعر في هذه المقطوعة العديد من الآيات التي صورت أول ابتلاء للمخلوق الآدمي، من مثل قوله تعالى: ﴿ وَيَتَّكِدُمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلَا مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ ﴾ (سورة الأعراف، الآية 19).

لكن قدر آدم أن يسأل عن الأشياء، وقدر إبليس أن يلقي الغواية، ولا مفر من القدرين، صور ذلك الشاعر بقوله:

« حُرْقَةُ الرُّوحِ..

مَا الرُّوحُ.. مَا الْاِحْتِوَاءُ،

وَمَا هَذِهِ الزَّهْرَةُ الْمُصْطَفَاةُ؟

قَالَ: نَبْعُ الْحَيَاةِ

قُلْتُ: مَا شَأْنُهَا فِي الْوُرُودِ

قَالَ: خُذْ زَهْرَةً

ثُمَّ خُذْ خَمْرَةً

وَسَيَّاتِيكَ مُسْتَسْلِمًا كُلُّ هَذَا الْوُجُودِ

أَيُّهَا الزَّهْرُ مَنِّي اقْتَرِبْ،

إِنَّ ضِلْعِي اِكْتَوَى،

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 85.

وَكَتَرَى الْجَسَدُ الْمُرُّ، سَالَ اللَّعَابُ  
وَدَنَوْتُ، دَنَا الزَّهْرُ، لَمْ أَتَّبِعْ،  
كُنْتُ فِي ذِرْوَةِ الْإِسْهَابِ،  
وَيَلْتِي وَيَلْتِي  
أَيْنَ أَلْفَى الشَّيْبُ؟<sup>1</sup>

وبعد المعصية حدثت الاستفاقة، وانكشفت السوءات، وكان الهروب، والمقطوعة تتناص مع قول الله عز وجل: ﴿ فَوَسَّوَسَ هُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ هُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوْءَاتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَنْ تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ ﴿٢٠﴾ وَقَاسَمَهُمَا إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ النَّاصِحِينَ ﴿٢١﴾ فَدَلَّهُمَا بِعُرْوَةٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءَاتُهُمَا وَطَفِقَا مَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ <sup>ط</sup> وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَنْ تِلْكَ الشَّجَرَةِ وَأَقُل لَكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُبِينٌ ﴿٢٢﴾ ﴾ (سورة الأعراف، الآيات 20، 21، 22).

ويبدأ مشهد جديد ينقل فيه الفضاء التصويري ما حدث في العالم العلوي، وما كان في رحابه الفسيح من استمتاع قبل المعصية، وما انجر من سلوك لآدم بعد المعصية، فهاهو يتجنى في الشعاب، وهاهو يستتر بالشجر.

« أَيُّهَا الْهَارِبُ الْمُخْتَفِي فِي الشَّعَابِ  
أَيُّهَا الْمُحْتَمِي بِالرَّجَا وَالشَّجَرِ  
آنَ أَنْ تَنْزِلَا فِي الْحُفْرِ »<sup>2</sup>

والمقطوعة وهي تصور ذلك المشهد تستحضر ما رواه الحاكم في مستدركه عن أبي بن كعب رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: (( إن آدم كان

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 85، 86.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 86.

رجلا طُوالا، كأنه نخله سَحوق، كثير شعر الرأس. فلما ركب الخطيئة، بدت له عورته، وكان لا يراها قبل ذلك. فانطلق هاربا في الجنة، فتعلقت به شجرة، فقال لها: أرسليني، فقالت: لست بمُرْسَلَتِكَ، قال: وناداه ربه: يا آدم أمني تفر؟ قال يا ربي إني استحيتك<sup>1</sup>.

وتحتتم المقطوعة إيقاعها التصويري بالأمر الإلهي لآدم بالترول إلى الأرض، حيث الحُفرُ والشقاء، وهو ما استقاه الشاعر من قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ عَهِدْنَا إِلَىٰ آدَمَ مِن قَبْلُ فَنَسِيَ وَلَمْ نَجِدْ لَهُ عَزْمًا ﴿١١٦﴾ وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَكِ كَ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَىٰ ﴿١١٧﴾ فَقُلْنَا يَا آدَمُ إِنَّ هَذَا عَدُوٌّ لَّكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكَ مِنَ الْجَنَّةِ فَتَشْقَىٰ ﴿١١٨﴾﴾ (سورة طه، الآيات 115، 116، 117).

ينتهي المشهد التصويري القائم على التناس الذي يصور الصراع بين آدم وإبليس في العالم العلوي، وينتقل التصوير المشهدي إلى عالم جديد هو الأرض وما ينتظر آدم ونسله، في صراعهما الأبدي مع إبليس وذريته.

« ثُمَّ نَادَى الْمُنَادِي وَهَيَّاتِ الْأَرْضُ أَحْضَانَهَا

صَرَخَتْ: وَيَلْنَا

أَتْرَاكَ الَّذِي

أَمْ تُرَانِي أَنَا

قُلْتُ: نَحْنُ أَسْكُتِي.. لَيْسَ يُجْدِي الْعِتَابُ

سَوْفَ أَشْقَى أَنَا»<sup>2</sup>.

ويحاول الشاعر حسم النقاش الأبدي حول من بادر إلى المعصية، آدم أم حواء، إلى أن العتاب ليس يجدي فتيلًا بعد حدوث المصيبة. والمقطوعة فيها استحضر

<sup>1</sup> - الحاكم النيسابوري، أبو عبد الله محمد بن عبد الله: المستدرک علی الصحیحین، الجزء الثاني، دط، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1414هـ، 1998م، ص 651، رقم الحديث 3092.

<sup>2</sup> نور الدين درويش: مسافات، ص 86.

للعديد من الآيات القرآنية التي تحدثت عن خروج آدم من الجنة، وارتباط الشقاء بآدم، كما في الآيات السابقة من سورة طه..

ارتبط الاستقرار بالأرض بالتوالد والذرية منذ الأزل، بل منذ بدء الخليقة ونزول آدم وحواء إلى الأرض، وهو المشهد الذي بدأ الشاعر في تصويره لأنه الموصل إلى الترفع والمعصية من جديد.

« وَغَدَاً تَحْبِلِينَ  
وَشَقِيَّتُ، بَكَتُ،  
وَاسْتَمَرَ الْعَذَابُ.  
قَالَتِ الصَّلْعُ بَعْدَ الصَّنَا  
هَا هُمَا بَعْدَنَا،  
وَأُرِيدُ الْمَزِيدَ،  
وَشَقِيَّتُ أَنَا  
وَبَكَتُ مِنْ جَدِيدٍ،  
وَاسْتَمَرَ الْعَذَابُ  
هَرَمَ الْجَسَدُ الْمُرُّ يَا فِتْنَتِي،  
إِنِّي رَاغِبٌ فِي الْإِيَابِ  
فَاتْنِي كُلُّ مَا فَاتْنِي  
ضَاعَ مِنِّي الْحِسَابُ»<sup>1</sup>.

بعد أن ينتهي مشهد الخطيئة والتوبة، ويبدأ شقاء الحياة، يفتح الشاعر مشهدا جديدا، يتعلق بالإنجاب و إعمار الأرض ، ويبدأ التمهيد لفتنة ومحنة جديدة. وقد هرم جسد آدم عليه السلام وهو يريد العودة إلى ربه، وذلك ما يتناص مع ما رواه الحاكم من حديث طويل عن أبي هريرة رضي الله عنه عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، قال ((لما حضر آدم عليه السلام قال لبنيه: انطلقوا فاجنوا لي من ثمار. قال: فخرج بنوه

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 87، 88.



فاستقبلتهم الملائكة فقالوا: أين تريدون يا بني آدم؟ قالوا بعثنا أبونا لنجني له من ثمر الجنة<sup>1</sup>.

ولكن قبل أن يعود آدم لربه لا بد من تشريع لاستمرار الخليقة، فكان هذا المقطع الطويل، الغني بالتناصات، المرتبطة بقصة "قابيل" و "هابيل"، وما تجسد فيها من انصياح لأمر الله من جهة، و ارتقاء بين يدي إبليس وأحابيل الشهوة من جهة ثانية، وعاقبة كل اختيار وهو البعد الذي يرمي إليه توظيف التناص في تشكيل الرؤية الشعرية.

« فَجَاءَ.. »

لَفَنِي الثُّورُ، وَالتَّقَطْتُ أُذُنِي الصَّوْتِ: هَيَّاهُمَا  
أَلْحِقِ البَطْنَ بِالْبَطْنِ وَأَفْصِلُهُمَا،  
قُلْتُ: هَا أَنْتُمَا، هَا هُمَا  
أَبْنَعِ القَمْحُ وَامْتَلَأْتِ بِالْحَلِيبِ النَّعَاجُ  
وَلَدَيَّ إِخْلَعَا الْآنَ نَعْلَيْكُمَا،  
قَالَ مَنْ مِنْهُمَا،  
لِي هَوَى يَا أَبِي  
قُلْتُ: لَا يَنْبَغِي  
قَالَ: بَلْ هِيَ لِي وَأُرِيدُ الزَّوْاجَ  
وَتَوَقَّعْتُ أَنْ تُخَسَفَ الْأَرْضُ بِي،  
وَتَوَقَّعْتُ أَنْ يُرْسِلَ اللَّهُ لِي مَلِكًا يَصْنَعُ الْإِنْفِرَاجَ  
وَلَدَيَّ إِذْهَبَا،  
إِمْنَحَا اللَّهُ قَلْبَيْكُمَا  
وَإِمْنَحَاهُ الْخَرَاجَ،  
وَلَدَيَّ إِذْهَبَا،  
وَإِثْرُكَانِي هُنَا

<sup>1</sup> - الحاكم النيسابوري: المستدرک علی الصحیحین، الجزء الأول، ص 665، رقم الحديث 1315.

إِنَّ لِي مَوْعِدًا بِالْكِتَابِ  
كَانَ لِي جَنَّاتٍ،  
هَلْ تُرَى أُبْتَتِ أَرْضُنَا غَيْرَ ذَلِكَ الزُّوَانِ  
أَيْنَ مَهْرُ التِّي خَفَقَ الْقَلْبُ يَا وَلَدِي بِاسْمِهَا،  
وَاللِّسَانَ  
ضَاعَ مِنْكَ الْهَوَى  
ضَاعَتِ الْجَنَّاتُ..  
وَخَسِرَتِ الرَّهَانَ  
أَنْتَ ضَيَّعْتَنِي..  
قُلْتُ لَا ذَنْبَ لِي  
قَالَ: رَاهَنْتَنِي وَأَضَعْتَ هَوَايَ  
أَنْتَ خَصَمِي الَّذِي بَارَكْتَهُ السَّمَاءُ  
وَأَنَا عَاقِبْتَنِي سَمَايَ  
ثُمَّ أَخْرَجَ مِنْ صَدْرِهِ شَفْرَةً،  
السَّعِيرَ السَّعِيرَ أَخِي  
هَلْ تُرِيدُ سِوَى أَنْ تَكُونَ حَطَبَ  
لَنْ أُمِدَّ يَدِي  
لَنْ أُنَالَ الْعَضَبَ  
كَانَ فِي دَمِهِ النَّزْغُ،  
نَاوَلَهُ الْكَأْسَ، نَاوَلَهُ الْفَأْسَ، طَاشَ الدَّمُ  
فَصَرَخْتُ أَنَا،  
صَرَخْتُ نَمْلَةً فِي التُّرَابِ.  
عَسَعَسَ اللَّيْلُ، نَامَ الْبَلَدُ  
عُدْتُ يَا أَيُّهَا الْوَلَدُ الْمُرُّ،

لَكِنَّهُ لَمْ يَعُدْ.  
هَلْ هِيَ النَّارُ؟  
أَمْ مَزَقَّتْهُ نُيُوبُ الْأَسَدِ؟  
صَاحَتِ الضَّلْعُ يَا وَيْلَتِي.. وَيْلَنَا  
ضَاعَ مِنَّا الْوَلَدُ.  
وَبَكَيْتُ، بَكَتْ وَاحْتَوَانَا الضَّبَابُ  
أَبْتَاهُ أَنَا  
بِيَدِي أَنَا  
كُنْتُ وَارَيْتُ سَوَاتِهِ فِي الثَّرَابِ  
كَانَ يَرْكُضُ فِي دَاخِلِي النَّزْغُ لَمْ أَنْتَبَهُ،  
لَمْ أَكُنْ لِأَوَارِيهِ لَوْلَا الْغُرَابُ،  
أَبْتَاهُ الْعَذَابُ  
كُنْتُ فِي بَدْرَتِي  
كَانَتْ الشَّمْسُ وَالرِّيْحُ وَالْغَيْمَةُ الْمَاطِرَهُ»<sup>1</sup>.

إنها قصة أول معصية ترتكب على وجه الأرض، جسدت إرادة القتل والانتقام، وإرادة التسليم لأمر الله، ولذلك كان نداء المصلحين في كل زمان كن ابن آدم المقتول ولا تكن القاتل، وهو البعد الذي حمله هذا التناص.

تحمل المقطوعة بعدا معرفيا تمثل في تعليم الغراب للإنسان كيف يوارى سوءة أخيه، وذلك ما تبينه هذه الآيات سورة المائدة، قال الله تعالى: ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنِ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ<sup>ط</sup> قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ ﴿١٧٤﴾ لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَنَّكَ<sup>ط</sup> إِنَّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ ﴿١٧٥﴾ إِنَّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي

<sup>1</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص ص 88، 91.

وَإِثْمَكَ فَتَكُونُ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ ۗ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ ﴿٣١﴾ فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ ﴿٣٢﴾ فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُورِي سَوْءَ أَخِيهِ ۗ قَالَ يَتُوَيْلَتِي أَعْجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُورِيَ سَوْءَ أَخِي ۗ فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ ﴿٣٣﴾ (سورة المائدة، الآيات من 27 إلى 31).

هذه اللوحة المشهدة تعيد صياغة قصة الصراع بين ابني آدم حول الزواج بين رغبة قابيل العاطفية، وانصياع هابيل للأمر الإلهي، وهي مستقاة من أقوال المفسرين وشروحهم للقصص القرآني<sup>1</sup>.

وتختتم القصيدة مشاهد الخلق، وما تحيل عليه من دلالات وجودية، ونفسية ومعرفية. بمشهد نهاية الخلق حيث تزلزل الأرض زلزالها، ويتساءل الإنسان مالها.

« فَجَاءَ لَفَنِي النُّورُ  
زَلْزَلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا  
صَرَخَ الْكُونُ يَا رَبَّنَا مَا لَهَا  
وَصَرَخْتُ أَنَا  
هَا أَنَا  
أَبِيهَا الْوَلَدُ الْمُرُّ،  
أَيْتَهَا الْكَأْسُ،  
أَيْتَهَا الزَّبَقُ  
إِنِّي مُضَعَّةٌ، عَلَقَهُ  
ثُمَّ نَادَى الْمُنَادِي، وَبَاغْتَنِي الْمَاءُ،

<sup>1</sup> - ينظر، محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، الجزء الأول، ط1، طبعة جديدة منقحة ومصححة، قام بضبطها والاعتناء بها، عمر عبد السلام السلامي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1995م، ص232.

لا تَنْبُدِي الْجَسَدَ الْمُرَّ أَيَّتْهَا الْأَرْضُ..  
إِنِّي عَلَى مَوْعِدٍ بِالْكِتَابِ»<sup>1</sup>.

المقطع الختامي للقصيدة يصور مشهد النهاية المحتومة للكون، وهو يتناص مع سورة الزلزلة، التي يقول فيها الله عز وجل: ﴿ إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا ﴿١﴾ وَأُخْرِجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا ﴿٢﴾ وَقَالَ الْإِنْسَانُ مَا لَهَا ﴿٣﴾ يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا ﴿٤﴾ بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا ﴿٥﴾ يَوْمَئِذٍ يَصْدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتًا لِيُرَوْا أَعْمَلَهُمْ ﴿٦﴾ فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ ﴿٧﴾ وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ ﴿٨﴾ ﴾ (سورة الزلزلة، الآيات من 1 إلى 8).

يظهر في هذه القصيدة العديد من أبعاد التناص التي تقبع في ثناياها، منها أبعاد وجودية تتعلق بالإجابة عن أصل الخلق وأسئلة الوجود من أين؟ وإلى أين ولماذا؟ ومنها ما يتعلق بالصراع الأزلي بين الإنسان والشیطان، ومنها ما يتعلق بالصراع بين بني آدم. والقصيدة من خلال ما وُظف فيها من تناصات غنية بالرؤى الدلالية التي لا يمكن أن تقرأ القصيدة إلا في ظلها.

## 2/ التناص مع الموروث التاريخي

كثيرا ما يتحول النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية إلى قطعة فسيفسائية عجيبة، لا تقتصر في تشكيل زخرفها الفني على المواد الموجودة في محيط الشاعر، وإنما تذهب إلى مواد غائرة في القدم تشكل منها بناءها الفني، وتجعلها مندمجة في مكوناتها، دون أن يثير ذلك أي نشوز أو غرابة. ولعل توظيف الموروث التاريخي بهذه الطريقة يعيد إحياءه، ويجعله يتسلل إلى الحياة المعاصرة، ويعطي النص الشعري أبعادا متعددة.

<sup>1</sup> -نور الدين درويش: مسافات، ص 92.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

تنوع العناصر التراثية وتعدد؛ منها الصوفي، ومنها التاريخي، ومنها الفلسفي ومنها الشعبي، ومنها ما يمثل حدثاً، أو شخصية، أو فكرة، أو مثلاً، ولكن ما يجمعها تعلقها بالماضي، وارتباطها بما هو قومي، أو ديني، أو إنساني.

من القصائد متداخلة الأجناس و التي وظفت العديد من عناصر التراث في تكوين أفق تناسي بالغ الدلالة، عديد الأبعاد، يمكن أن نذكر قصيدة الشاعر "يوسف و غليسي" التي حملت عنواناً مفارقاً، "تجليات نبي سقط من الموت سهواً"، ولئن أطر القصيدة ملمح عام وهو سؤال الهوية في الثقافة الجزائرية، فإن عناصر "التناس" مع عناصر التراث هو الذي يشكل الرؤية، ويصنع عوالم القصيدة.

وظف الشاعر التراث الشعبي في التوطئة النصية كعتبة أولى في القصيدة، بقوله:

«إِلَى مُضَيِّعِ ذَهَبٍ      بُسُوقِ الذَّهَبِ يَلْقَاهُ  
وَالَّذِي مُضَيِّعِ حَبِيبٍ      يَمَكِّنُ سَنَةَ وَ يَلْقَاهُ  
بَسْ لِمُضَيِّعِ وَطَنٍ      وَبَيْنَ الْوَطَنِ يَلْقَاهُ»<sup>1</sup>.

وهي عتبة نصية تضع المتلقي في صلب القضية التي يريد الشاعر الاشتغال عليها في النص، إذ العتبة النصية ليست مجرد إضافة للنص، بل هي جزء منه وعلامة دالة عليه. هذه التوطئة أغنية شعبية عراقية كما نص على ذلك الشاعر<sup>2</sup>، وقد يحمل هذا التوظيف لفت الانتباه إلى الواقع العراقي الذي تفككت قواه وذهب أمنه بعد العدوان الذي تعرض له، وقد يحمل هذا التوظيف أن الأوطان التي لا تحكم نسيج صفها الاجتماعي والسياسي، يخشى أن يصير أمرها إلى ما آل إليه الوضع في العراق. يتعلق "التناس" مع التراث الشعبي الذي وظفه الشاعر ببعد إنساني، يؤكد قيمة الانتماء للوطن كبعد دلالي.

يستحضر الشاعر في المقطع الأول من القصيدة أحد العلامات الدالة في مسار الرسالة الحمديّة، وهي شجرة "السَّمْرَات" — الشجرة التي بويع تحتها النبي صلى الله عليه وسلم — و ما تحيل إليه من دلالات ومعان في صلح الحديبية.

<sup>1</sup> - يوسف و غليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 24.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 24.

« تَبْعُرُنِي الرِّيحُ شَوْقًا إِلَى " السَّمَرَاتِ " الَّتِي  
بَايَعْتَنِي شِتَاءً وَصَيْفًا »<sup>1</sup>.

وهذا التوظيف يتم فيه الانطلاق من الحدث التاريخي، وتحويله إلى فضاء دلالي جديد. إذ تحيل شجرة "السَّمَرَات" إلى البيعة، والتضحية، والاصطفاء، والاستسلام لأمر الله، والإعلاء من قيمة الصلح، والتضحية في سبيله بالرغبات الشخصية، والترعات الذاتية. وهو العمق الدلالي الذي يريد الشاعر تبليغه للمتلقي.

يشغل الشاعر في المقطع الثالث على تقنية القناع، وما تسمح به من استحضار للشخصيات التاريخية المستقدمة من عالم الغيب، في ظل التناص مع القرآن الكريم، وهو يقص سير الأنبياء مع أقوامهم. فكان "عيسى بن مريم عليه السلام" وما في حياته من معجزات، يحاول الشاعر التبشير بها، في بعد صوفي كدلالة لهذا التناص.

« يَنْفَطِرُ الْكَوْنُ.. يُعْلِنُ لِلْأَرْضِ أَنِّي ( عَيْسَى بْنُ مَرْيَمَ )

أُسْرِي بِي مِنْ "سَدُومِ" الْخَطَايَا

إِلَى سِدْرَةِ الصَّالِحِينَ »<sup>2</sup>.

وهو "صالح عليه السلام" في ثمود، وهو "يوسف عليه السلام" في الجب، وهذا التوظيف له علاقة بالصراع الأزلي بين الخير ودعائه والشر وحماته،

يتجه التناص في المقطع الرابع وجهة تاريخية: "عقبة" و"الفاحين"، "كسيلة" و"الكاهنة"، "تهودة"، "البربر"، "بلقيس"، "بنو أمية"، "الزمن الهاشمي"، وهذا "التناص" مع الإرث التاريخي يعمق التداخل بين الشعر وقص الأخبار ورواية الأحداث، و يستوجب أن تستند القراءة إلى ما في هذا الإرث من أحداث ومفارقات يمثل مرجعا لكل قراءة وتأويل.

في المقطع الخامس مناقشة لثنائية الحرية والاستبداد بالعودة إلى التاريخ، فيتخذ الشاعر من شخصية "غيلان بن مسلم الدمشقي" قناعا لطالب الحرية، ومن شخصية "عبد الملك بن مروان" الذي أمر بقطع لسان غيلان قناعا لكل مستبد مانع للحرية.

<sup>1</sup> - يوسف وجليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص25.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص27.

ويكون التناص التاريخي منطلقاً من الحدث التاريخي، ومفتوحاً على الواقع الذي يصور الشاعر تفاصيله، وبذلك فهو يعبر في بعده الدلالي عن الصراع بين إرادة الحرية وإرادة الاستبداد.

« أَنَا غِيلَانُ يَا ابْنَ عَبْدِ الْمَلِكِ  
قَدْ أَتَيْتُ أُعَكِّرُ لَوْنَ الْخُطْبِ!..»<sup>1</sup>.

يسير المقطع السادس على نفس المنحى، ويجعل من قصة "مالك بن دينار" — والمتمثلة في سرقة مصحفه وهو يخطب في الناس واعظاً — فضاء تناصياً، له العديد من الأبعاد؛ منها السياسي، والثقافي، والاجتماعي.

« وَيَحْكُمُ كُلُّكُمْ غَارِقٌ فِي الدُّمُوعِ  
فَمَنْ سَيَدُلُّ الْخَطِيبَ عَلَى سَارِقِ الْمُصْحَفِ؟! »<sup>2</sup>.

يعود في المقطع السابع إلى أسطورة العاشقين "أرغون" و"إلزا"، وقصص المتحابين "الحارث بن حلزة" و"أسماء"، و"كثير" و"عزة"، يعود إلى ما هو أسطوري وما هو شبيه بالأسطوري في زمن الحب العذري الذي يحن له الشاعر. فيوم كان هؤلاء بأحوالهم — أما بأشخاصهم فقد أمسوا من التاريخ — في وطنه كان له وطن، وهذا الوطن بكل ما فيه من جلال وجمال لا يحق له أن يُضَيَّعَ الشاعر كما ضُيِّعَ من قبل "خالد بن سنان"، وقد اتخذ الشاعر قناعاً من جديد.

« وَكُنْتُ أَنَا " خَالِدُ بْنُ سِنَانَ " !  
فَلِمَاذَا يُضَيِّعُنِي الْيَوْمَ قَوْمِي ؟ !  
لِمَاذَا يُصَادَرُ نُورِي »<sup>3</sup>.

أما في المقطعين الثامن والتاسع، فيعود الشاعر إلى التاريخ من جديد، إلى الرسالة الحمديّة، ويتخذ من "الحمامة" و"الغار" و"العنكبوت" في قصة الهجرة النبوية رموزاً دالة على الصراع بين الإرادات في المجتمع الإنساني، وما يمكن أن يتعرض له كل ذي مبدأ

<sup>1</sup> - يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص33.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص35.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص37.



وصاحب كل رؤية وإصلاح، غير أنه إن حالفه صدق توجهه فستكون له الحماية ممن لا يتصور منه ذلك.

تتجمع في المقطع العاشر خيوط الرؤية التي أحكم الشاعر نسجها، بالتوظيف المكثف للتناسخ التاريخي، ويجعلها تتخذ منحى واقعيًا، يعبر عن الأزمة الجزائرية في مرحلة التسعينيات، وما ظهر فيها من توتر واختلالات.

« هَائِمٌ تَتَقَادِفُنِي " جِبْهَتَانِ "   
 لَسْتُ فِي " الْعَيْرِ " أَوْ فِي " النَّفِيرِ " أَيَا سَادَتِي   
 فَلِمَ يُعْلِنَانِ اللَّهَيْبَ عَلَيَّ؟ »<sup>1</sup>

جملة لست في "العير أو في النفير"، مثلٌ عربي قديم، وظفه الشاعر بعناية فائقة وأصله ورد بعبارة « لا في العير ولا في النفير »<sup>2</sup> كما في "مَجْمَعُ الأَمْثَالِ" للميداني. وهذا المثل قاله "أبو سفيان بن حرب" لـ: "بني زهرة" وقد اعتزلوا الحرب يوم بدر، فلم يشاركوا لا في نجاة القافلة ولا في الحرب. فكان المثل على سبيل المذمة في مورده ومضربه، كما يقول الأصمعي<sup>3</sup>، ولكن الشاعر حَوَّلَهُ إلى مدح بما يتناسب وسياق النص الشعري، إذ السياق له دور أساسي في تحديد الموقف الشعري<sup>4</sup>. وقد أورده الشاعر كناية عن براءته من الصراع الدائرة رحاه في الجزائر أيام الأزمة الوطنية، وموقفه الحيادي من الجبهتين، وفي ذلك انتماء للوطن، الذي يسع الجميع في الحقيقة.

تنوعت عناصر التراث التي وظفها الشاعر كتناصات في هذه القصيدة وحققت جملة من الأبعاد، جعلت النص يحمل صفة تداخل الأجناس الأدبية، بما وُظِفَ فيه من حوار، وما استحضرت من شخصيات وأحداث، وما تجسد فيه من فعل درامي، وتصوير مشهدي. وقد كان لهذا التوظيف العديد من الأبعاد الدلالية، تواشج من خلالها النص

<sup>1</sup> - يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار ص 39، 40.

<sup>2</sup> - الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني: مَجْمَعُ الأَمْثَالِ، الجزء الثاني، حققه وفصله وضبطه غرائب وعلق على حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، دط، مطبعة السنة الحمديّة، دب، 1374هـ، 1955م، ص 221.

<sup>3</sup> - ينظر، الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني: مَجْمَعُ الأَمْثَالِ، الجزء الثاني، ص 221.

<sup>4</sup> - ينظر في بحث العلاقة بين السياق والنص الشعري كتاب، علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2000م.

مع المحيط الثقافي والاجتماعي والسياسي، فكان بذلك الواقع النصي انعكاس للنص الواقعي.

### 3/ التناص مع الشعر العمودي

من النماذج التي نجد فيها توظيفاً فنياً لنمطين نصويين هما الشعر العمودي والشعر الحر على سبيل التناص مع الشعر العمودي، قصيدة "السيف أكذب من الكتب".

يتأسس عنوان القصيدة على انحراف أسلوب بيت أبي تمام:

« السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجَدِّ وَاللَّعِبِ  
بِيضُ الصَّفَائِحِ لَا سُودُ الصَّحَائِفِ فِي مُتُونِهِنَّ جَلَاءُ الشُّكِّ وَالرَّيْبِ »<sup>1</sup>

بعد هذا التأسيس يفتح القصيدة بقوله:

« السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ

وَمِنْ تَعْبِي

وَمِنْ كَذِبِي

وَمَنْ كَفَّ نَمَتْ يَوْمًا عَلَيْهَا زَهْرَةُ الْعُضْبِ

فَشَاعَتْ فِي ثَنَائَا الْكُونَ أُغْنِيَةٌ

وَرَوَتْ مِنْ حَنَائَا "السَّبْعَةَ الشُّهُبِ"

أَيَا سَلَمَى ..

أَنَا مَا عَادَ فِي جَفْنِي

سُؤَالُ "خَلْفَ بَحْرِ الرُّومِ عَنْ عَرَبِ"

لَقَدْ تَاهُوا

لَقَدْ ضَاعُوا

وَضَاعَ جُنُونُنَا الْقُدْسِيُّ

<sup>1</sup> - أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي: شرح ديوان أبي تمام، للأعلام الشنتمري، أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى، دراسة وتحقيق إبراهيم نادن، قدم له وراجعته محمد بنشريفة، الجزء الأول، ط1، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، دب، 1425هـ، 2004م، ص171.

بَيْنَ الْجَدِّ وَاللَّعِبِ «<sup>1</sup>.

يتخلل هذه المقطوعة الشعرية و يشكل معمارها النصي، إضافة إلى بيت أبي تمام السابق، بيتان آخران الأول من نفس القصيدة التي تمجد "فتح عمورية"، وهو قول أبي تمام:

« وَالْعِلْمُ فِي شُهْبِ الْأَرْمَاحِ لَامِعَةٌ بَيْنَ الْخَمِيسَيْنِ لَا فِي السَّبْعَةِ الشُّهْبِ »<sup>2</sup>.  
أما البيت الثاني فهو قول "محمود غنيم":

« بِاللَّهِ سَلَّ خَلْفَ بَحْرِ الرُّومِ عَنْ عَرَبٍ بِالْأَمْسِ كَانُوا هُنَا مَا بِالْهَمِّ تَاهُوا »<sup>3</sup>.  
إن هذه المقطوعة وظفت التناص بين الشعر العمودي و الشعر الحر بطريقة فنية يؤالف بينها البعد الدلالي الذي تتحرك في رحابه القصيدة، وهو شحذ الهمم والتشبيب بقيم التضحية والنصر.

4/ التناص مع الشعر الحر

التناص مع الشعر الحر في ظل القصيدة متداخلة الأجناس كثير ومتنوع، وذو فعالية جمالية وأبعاد دلالية ترفد تجربة الشاعر بتجربة مشاهمة، ومن ذلك هذه المقطوعة الشعرية لـ "نور الدين درويش"<sup>4</sup> من قصيدته "سرتا الهوى والصلاة"، والتي يقول فيها:

« هُوَ اللَّيْلُ.. »

مَوْلَايَ إِنِّي أَرَى فَارِسًا فِي الظَّلَامِ  
هُوَ الْمُسْلِمُ الْعَرَبِيُّ الْهُمَامِ  
يَشْدُ اللَّجَامُ<sup>5</sup>

<sup>1</sup> — يونس قريش وآخرون: الحواس الست، شعر، ط1، دار الألفية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2013م، ص96.  
<sup>2</sup> — أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي: شرح ديوان أبي تمام، للأعلام الشنتمري، ص171.  
<sup>3</sup> — محمود غنيم: قصيدة "وقف على طلل"، موقع [www.gonaim.com](http://www.gonaim.com)، بتاريخ 2013/05/12.  
<sup>4</sup> — للتعرف أكثر على توظيف التناص في شعر نور الدين درويش يمكن الرجوع إلى مقال آسيا تغليسة: فعاليات النص الغائب في الخطاب الشعري عند نور الدين درويش، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، عدد 6، 2010م، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص ص 99، 111.  
<sup>5</sup> — نور الدين درويش: مسافات، ص ص 57، 56.

تتناص هذه المقطوعة مع مقطوعة شعرية لـ "صلاح عبد الصبور" من قصيدته "أحلام الفارس القديم" في قوله:

« يَفْتَرُّ عَنْ طَلِّ النُّجُومِ وَجَهَّهُ الوَضِيءِ  
مَاذَا جَرَى لِلْفَارِسِ الْهُمَامِ؟  
انْحَلَعَ الْقَلْبُ. وَوَلَّى هَارِبًا بِلا زِمَامِ  
وَأَنْكَسَرَتْ قَوَادِمُ الْأَحْلَامِ »<sup>1</sup>.

بالنظر إلى هذا التناص بين المقطوعتين، نجد التقابل حاصلًا بينهما، مما يعضد الفعل الإبداعي، ويجعل له امتداد في ذاكرة المتلقي، بما يستحضره من صور ورموز، وعليه يكون النص الأول بعناصره التناصية بانيا للنص الثاني، ومحققًا لأفق جمالي ودلالي.

#### 5/ التناص مع الأساطير

يستحضر الشاعر الأساطير ويوظفها في النص الشعري متداخل الأجناس، ويجعلها تعبر عن الواقع بطريقة ثانية. وبذلك يحدث التفاعل بين ما هو واقعي وما هو أسطوري « لأن الطابع الأسطوري إنما يتولد من تقاطع الواقع واللاواقع أو من تشابكهما »<sup>2</sup> فيغتنى النص الشعري بقاع أسطوري، تنهض منه رؤية فنية، ذات محمولات وأبعاد دلالية إذ « يقوم الأسطوري بإيجاد الشعري، وتوجيهه نحو رؤية تعبيرية لا يطالها بمفرده »<sup>3</sup>. وذلك ما عبر عنه "محمود درويش" بقوله:

« إِنِّي أَنهَضُ مِنْ قَاعِ الْأَسَاطِيرِ »<sup>4</sup>.

وعليه تحاول الذاكرة الإنسانية دائمًا استعادة الأساطير وهي تقرأ الواقع وتعبر عنه، لأنها شكل من أشكال الوعي الجمعي الذي ترسب عبر السنين، ويحاول التجدد دائمًا، وتجاوز الحدود الجغرافية والثقافية، لأن « ما يكسب الأسطورة قدرتها على الاستمرار بوصفها نماذج عليا، هي تلك الطبيعة التي تتسم بها من حيث تعددها

<sup>1</sup> - صلاح عبد الصبور: الديوان، ط4، دار العودة، بيروت، لبنان، 1983م، ص180.

<sup>2</sup> - محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، دط، الدار التونسية للنشر، تونس، 1992م، ص62.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص62.

<sup>4</sup> - محمود درويش: المجموعة الكاملة، ط11، دار العودة، بيروت، لبنان، 1984، ص174.

الدلالي»<sup>1</sup>، ومنه تكون علاقة الأسطورة بالمعنى علاقة تمثل وتحويل؛ فهي علاقة تمثل لأن العناصر الأساسية للأسطورة يعاد تمثلها في الموقف الجديد، بما يمتلكه التوظيف الفني للأسطورة من قدرة على "المطاوعة" و"الإشعاع" و"التجلي"، وذلك ما يحقق الجماليات الفنية للتوظيف الأسطوري، وهي علاقة تحويل لأن توظيف الأسطورة سيفتح النص الشعري على آفاق التأويل وما تتيحه من تعدد دلالي.

إن ما يميز القصيدة الشعرية المعاصرة متداخلة الأجناس هو نمطها المعماري وعمقها الدلالي، الذي يعود في الأصل «إلى مصادر قديمة أسطوري أو سحرية تتباين فيها بساطة العبارة مع تعقد الدلالة، وهي دلالة مطلقة العنان، مكتملة اللغة، بعيدة الغرض أحيانا، متشعبة الرمز، وهي متسببة في توترات شكلية مقصودة في الغالب، لكنها تلعب دورها الرئيسي في مضمون القصيدة»<sup>2</sup>، وعليه أصبح التوظيف الأسطوري يمثل ملمحا مهما من للقصيدة المعاصرة، بما يتيحه من مؤولات تتخلل نسيج النص الشعري إن على سبيل الإظهار أو على الإضمار، الأولى تكون بشكل تناصات مباشرة عبر تضمين الأسطورة في النص الشعري، أو الإشارة إلى عناصرها الدالة، أما الثانية فتتطلب الحفر واكتشاف العناصر الإحالية التي تقود إلى الأسطورة وعناصرها الخفية.

ما يلاحظ بداية هو قلة التوظيف الأسطوري في الشعر الجزائري المعاصر، مقارنة بالشعر العربي في المشرق<sup>3</sup>، ومع هذه القلة نلاحظ التنوع في الأساطير المتسللة إلى النص الشعري، والقدرة الفنية العالية في التوظيف على المستويين الجمالي والرؤيوي.

من نماذج الأساطير التي وُظِّفت في الشعر الجزائري متداخل الأجناس بشكل فني ورؤية شعرية يمكن أن نذكر:

#### ● أسطورة الموت والانبعاث

<sup>1</sup> - مصطفى علي حسانين: خطاب البياني الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، ص204.

<sup>2</sup> - منصور قيسومة: حداثة الشعر العربي، شعرية الحدائث، ص43.

<sup>3</sup> - حسن مزدور: توظيف المضمون الأسطوري في الشعر الجزائري، مجلة التبيين، عدد24، 2005م، الجزائر، ص97.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

تتمثل أسطورة الموت والانبعاث في قصة طائر الفينيق، الذي يعيش خمسمائة عام، ثم يحترق ليعث من رماده من جديد<sup>1</sup>، وتعتبر هذه الأسطورة من أهم الأساطير التي وظفها الشاعر الجزائري المعاصر في تأطير رؤيته الفنية، لما تحمله هذه الأسطورة من دلالات الحياة والتجدد، وهي الرؤية التي يريد الشاعر تسويقها للمتلقي في قالب فني. ومن ذلك هذا المقطع من قصيدة "النسر" لـ "عثمان لوصيف":

«كَانَ يَمْضِي..»

فِي جَنَاحِيهِ طُقُوسٌ وَأَقَالِيمٌ وَغَيْمٌ وَبُرُوقٌ

وَعَلَى مَنقَارِهِ نَارٌ عَنِيدَةٌ

وَهُوَ الْآنَ،

وَفِي قَلْبِ السَّمَاوَاتِ الْبَعِيدَةِ

لَمْ يَزَلْ يَحْفَرُ فِي جُثَّتِنَا نَهْرَ الْحَيَاةِ

لَمْ يَزَلْ مُحْتَرِقًا يَنْزِفُ مِنْ نَهْرِ الْحَيَاةِ»<sup>2</sup>.

إن عناصر أسطورة الموت والانبعاث حاضرة في النص: الجناحان، النار الاحتراق. وإن عنوان القصيدة "النسر" أيقونة مقابلة لطائر "الفينيق"، ومثلما يتحول طائر "الفينيق" من خلال الأسطورة إلى علامة عرفية، ذات محمولات دلالية، يتحول "النسر" وينقل من كونه علامة أيقونية لها دلالة مباشرة، إلى اعتباره علامة عرفية تبحث عن تأويل.

### ● أسطورة النرجسية

تتعلق أسطورة النرجسية بحب الذات والتماهي بها، حتى أن "نرسييس" ألقى بنفسه في الماء عشقا لذاته، فنبتت من ذلك الموقع نبتة النرجس. وكانت النرجسية عنوانا لكل تعلق بالذات وإغراق في تقديسها والهيام بها<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - ينظر، ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1978م، ص 121.

<sup>2</sup> - عثمان لوصيف: أعراس الملح، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م، ص 19، 20.

<sup>3</sup> - حسناء أقدح: النرجسية وتجلياتها في غزل بن زيدون، مجلة جامعة دمشق، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 29، عدد 1، 2، 2013م، ص ص 190، 191.

من النماذج التي نجد فيها توظيف أسطورة النرجسية هذا المقطع من قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة" لـ "عبد الكريم قذيفة":

« الفَتَى بَالِغَ فِي الْحَقِيقَةِ  
مُحْتَشِدٌ بِالْأَسَى وَالْأَلَمِ  
لَيْتَ أَنِّي أَوْسَدُهُ زِينَتِي  
رُبَّمَا يَسْتَحِيلُ بُدُورًا لِأَزْهَارِ تَأْتِي  
وَقَدْ سُقِيتُ بَيْنَابِيعِ دَمٍ...»<sup>1</sup>.

وهو تصوير من الخارج لحال الفتى على لسان الربى في تعجبٍ من اعتداد الفتى بذاته وتَمَنُّ بأن يتحول الفتى إلى بدور، تزهو فتنت أشباهه.

#### ● أسطورة شهرزاد

من أكثر الأساطير حضوراً وتوظيفاً في النص الشعري الجزائري متداخل الأجناس الأدبية، نجد أسطورة شهرزاد. لأنها تمثل الحكيم، ويتجسد في عناصرها الصراع، وهو لبُّ فكرة التداخل.

من ذلك قول "نور الدين درويش":

« لَكِنَّهُ،  
قَبْلَ الْفَجِيعَةِ دَائِمًا بِدَقِيقَتَيْنِ يَنَامُ، تَهْرُبُ شَهْرَزَادُ  
يَا شَهْرِيَارُ  
مَتَى تَمَلُّ مِنَ الدَّمَاءِ؟  
مَتَى تَكْفُفُ مِنَ الذُّنُوبِ؟  
مَتَى تَتُوبُ؟ »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - عبد الكريم قذيفة: مرايا الظل، ص 50، 51.

<sup>2</sup> - نور الدين درويش: مسافات، ص 28، 29.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

لم يكن حضور أسطورة شهرزاد على مستوى المقاطع الشعرية، إنما تعدى ذلك ليكون مدار تجربة شعرية في قصيدة بأكملها، عند "عبد الحليم مخالفة"، إذ تتربع "شهرزاد" على عنوان القصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف"، ويستأثر شهریار بعنوان الديوان "صحوة شهریار".

### ● أسطورة حلاق الملك

وظف "يوسف وغليسي" أسطورة حلاق الملك في قصيدته "تجليات نبي سقط من الموت سهواً"، متخذاً من الأسطورة نبرة خطابية، تجسد رؤيته الشعرية، في مفارقة تصويرية ملفتة للانتباه، ذلك أن حلاق الملك في الأسطورة اتخذ من البئر البعيدة المهجورة موطناً لإفشاء سره، وهو "أن أذني الملك طويلتان"، لكن الآبار لا تحمل الأسرار، فقد ردد الثر الصدى، وتردد الصدى في كامل الأرجاء، وحمله قصب السكر إلى كل الآفاق وفشا السر في كل مكان. أما الشاعر فهو مُطَّلَعٌ على أسرار ملوك زمانه، وهو حلاقهم جميعاً، وسينشر السر عمداً، وفي كل مكان.

« أَنَا حَلَّاقُ كُلِّ مُلُوكِ بِلَادِي.. »

سَأَفْضَحُكُمْ فِي الرَّمْلِ..

سَأَزْرَعُ أَسْرَارَكُمْ فِي التُّرْبِ !

قَصَبُ السُّكَّرِ يَنْمُو عَلَى شَطِّ أَسْرَارِكُمْ

مُثْقَلًا بِالْفَطَائِعِ..

إِيهِ لَوْ أَنَّ الرِّيحَ تَبُوحُ بِسِرِّ الْقَصَبِ !!<sup>1</sup> .

### ● أسطورة "الدون كيشوط"

تحكي الأسطورة أن "الدون كيشوط" خاض معارك وهمية وصارع الطواحين وحده ولذلك غدا رمزا أسطوريا لكل من يغامر وحده<sup>2</sup>، وقد عمل الشعراء على توظيف أسطوره في مغامراتهم الحلمية، ورؤاهم الخيالية.

<sup>1</sup> - يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص ص 33، 34.

<sup>2</sup> - ينظر، سارفينتس: دون كيشوط، ترجمة صيَّاح الجهيم، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1999م. موقع

www.ithar.com بتاريخ 20/06/2013.



من ذلك قول "نور الدين درويش" :

« سَأَقَاتِلُ الْأَشْبَاحَ وَحَدِي  
سَأُعِيدُ تَرْتِيبَ الْفُصُولِ كَمَا أَشَاءُ  
وَأُعِيدُ لِي وَطَنِي الْمُهَشَّمِ »<sup>1</sup>.

ومثلما كان "الدون كيشوط" يسعى إلى استعادة مملكته الضائعة، هاهو الشاعر يسعى إلى استعادة وطنه المهشم.

● أسطورة السندباد

تتصدر أسطورة "السندباد" الأساطير الموظفة في الشعر الجزائري المعاصر عموماً، والشعر المتداخل الأجناس على وجه الخصوص، لأن كل شاعر يغامر ويحكي قصته شعراً إلا ويتخذ من "السندباد" وأسطورته رفيقاً ودليلاً، « ولعل شخصية السندباد بطابعها المعروف بالاغتراب الدائم، والتجوال المستمر، وحب المغامرة والبحث عن الجديد، ورفض الواقع الراكد الثابت، هي التي أغرقهم واستمالت أفئدتهم، فراحوا يبنون عليها قصائدهم، وكأنهم وجدوا في هذه الشخصية ما يشبه نزوعهم عادة إلى كل ما هو جديد، وتطلعهم الدائم إلى الكشف، والمغامرة والتمرد»<sup>2</sup>، ولذلك استهوت الشعراء، ووردت في أشعارهم بتوظيف فيه الكثير من الفنية، والعديد من الأبعاد.

من النماذج التي وظف فيها "عثمان لوصيف" أسطورة "السندباد" قوله وقد

اتخذ من ذاته معادلاً موضوعياً للسندباد:

« خَلِّهِ يَلْبَسُ مَوْجَ الْبَحْرِ وَالرَّيْحَ فِنَاعِ  
خَلِّهِ يَطْوِي الْمَسَافَاتِ  
وَيَمْضِي فِي مَدَاهَا  
إِنَّهُ كَالسَّنْدِبَادِ

1 - نور الدين درويش: مسافات، ص 71.

2 - محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1975، 1925، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 2006م، ص579.

يَعشَقُ الْبَحْرَ وَيُغْوِيهِ الضِّيَاعُ<sup>1</sup>.

إن كل مغامرات السندباد المحكية مكللة بالنجاح، مهما بدا فيها من هول وضياع، وذلك ما يرجوه الشاعر، ويريد تسويقه للمتلقي، فمن يغامر في شرف رفيع غلا يقنع بما دون النجوم.

يوظف "عبد الجبار ربيعي" "السندباد" ورحلته في بوحه الشعري من مقطوعة بعنوان "أنا وأنت نسكن الشعر" وختمها بقوله:

« تَصَوَّرِي

بِأَنَّا نُصَارِعُ الْبِحَارَ

مِثْلَ أَيِّ سِنْدِبَادٍ

وَنَدْخُلُ الْعِرَاقَ

تَاجِرِينَ دُونَ وَجْهَةٍ

وَدُونَ زَادٍ

نُوجُهُ الْوُحُوشِ وَالْعِصَابَةِ الَّتِي

تَنَالُ مِنْ كَرَامَةِ الْبِلَادِ

تَخِيلِي بِأَنَّا الْمُخْلِصُونَ

مِنْ مَهَازِلِ

الضِّيَاعِ وَالْفَسَادِ

وَأَنَّا السَّعَادَةَ الَّتِي

تُظَلِّلُ الْبِلَادَ

وَأَنَّا

الْبِيَاضَ فِي عَوَالِمِ السَّوَادِ<sup>2</sup>.

لئن وُظِّفَت أسطورة السندباد بطريقة مباشرة في العديد من النصوص، فإن استحضرها بطريقة غير مباشرة كالاشتغال على السفر، والمغامرة، وتلقي الصعاب

<sup>1</sup> - عثمان لوصيف: أعراس الملح، ص 27.

<sup>2</sup> - عبد الجبار ربيعي: ابتسامة على شفاة حزينة، ص 28.

والشدائد، والتغلب عليها في نهاية المطاف، كانت مجالاً لتجارب شعرية عديدة. من ذلك "أسفار" الشاعر "نور الدين درويش" في ديوانه "مسافات"، والتي تحضر فيها الرحلة السندبادية، بعناصرها الحاضرة في النص دون ذكر السندباد، فتسري الأسطورة بذلك في كامل جسد النص لتعطي تجلياً<sup>1</sup> ومطاوعة<sup>2</sup> وإشعاعاً<sup>3</sup> يمنح النص جماليات فنية وأبعاداً دلالية، من ذلك قوله:

« أَنَا وَصَدِيقِي الَّذِي يَعْشَقُ اللَّيْلَ دَوْمًا نُسَافِرُ فِي

الكَلِمَاتِ

نُسَافِرُ فِي الذِّكْرِيَّاتِ الْأَلِيمَةِ، ،

فِي الْأُمْنِيَّاتِ الْبَعِيدَةِ،

عَبْرَ انْكِسَارَاتِنَا،

وَنُطِيلُ السَّفَرَ»<sup>4</sup>.

لقد مثل النص الشعري الجزائري المعاصر في صورته متداخلة الأجناس الأدبية فضاء نصياً للتوظيف الأسطوري، بما حملته تلك الأساطير من أبعاد دلالية، جعلها الشاعر مجالاً لتوجيه رؤيته الشعرية، والذي يلحظه الدارس هو التماهي بين ما هو أسطوري وممتد في الفكر الإنساني، وبين ما هو واقعي يجعل الأسطورة تحيا من جديد في دنيا الناس وعقولهم، مما يمنح النص الشعري التجدد الدلالي ويعطي الأسطورة الوجود المستمر. يلجأ الشاعر المعاصر لإغناء نصه الشعري متداخلاً الأجناس الأدبية بالنصوص الأخرى حتى يتمكن من تحقيق جملة من الأهداف والغايات، يمكن إجمالها في الآتي:

1 - التحلي: هو ظهور العنصر الأسطوري في العمل الأدبي.

2 - المطاوعة: وتمثل في المسافة بين دلالة الكلمة أو العبارة، والبعد الجديد الذي جاء نتيجة اقتران النص بالأسطورة.

3 - الإشعاع: ويتمثل في الوظيفة الجديدة التي تكتسبها الأسطورة، وما تحيل عليه من إحاءات ودلالات.

( تمثل هذه العناصر؛ التحلي والمطاوعة والإشعاع مقومات النقد الأسطوري، يمكن الرجوع في تفصيل القول فيها إلى: هجيرة لعور:

الغفران على ضوء النقد الأسطوري، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 2009م، ص ص37-34.)

4 - نور الدين درويش: مسافات، ص13.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

- يجعل التناص النص الشعري يستند إلى خلفية معرفية، أو فلسفية، أو رؤيوية بما يتسلل إلى نص الشاعر من نصوص يوظفها ويشكل من خلالها نسيج النص ودلالته.
- يمثل النص المُوَظَّفُ تكثيفا للنص الشعري، بما يتيح ذلك التكتيف من إشارات ودلالات، تحمل العديد من الدلالات عند تمطيطها على جسد النص الشعري، والعودة إليها في مضافها. إذ الإشارة إلى قصة معينة، أو حدث ما، أو توظيف الشخصيات التاريخية، والمواقف الصوفية، والأساطير، والأخبار، والحكم والأمثال، كل ذلك يفتح النص الشعري على معان عميقة وإشارات عديدة وبالتالي على تعدد دلالي.
- إن التوظيف الفني للتناص يفتح النص الشعري على ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية، مما يجلبه من تلك الأجناس من جماليات فنية وتقنيات بنائية.
- التناص في حقيقة أمره انفتاح إبداعي للنص الشعري على الأجناس الأدبية الأخرى، ذلك أن ما يوظفه الشاعر في نصه الشعري من النصوص الأخرى، يجعل النص في علاقة مع المجالات التي استقى منها النص الشعري تلك النصوص فيكون النص الشعري في علاقة مع المسرح، والسنما، والقصة، والتاريخ، والفلسفة والتصوف، والشعر، وتتداخل دوائر تلك الحقول، مع دائرة النص الشعري مُشكِّلةً ملمحا بارزا في النص الشعري يتمثل في تداخل الأجناس الأدبية، وبالتالي تكون مقولة التناص خلفية معرفية تستند إليها هذه الظاهرة وتؤطرها، وتوجه القراءة والتأويل.
- يوظف الشاعر التناص في نصه الشعري بغرض تحقيق جملة من الأبعاد الدلالية منها ما هو معرفي، أو وجودي، أو إنساني، أو ديني، أو غيبي، أو أيديولوجي، أو تاريخي، أو فلسفي حسب طبيعة النصوص الموظفة والسياقات المصاحبة للتوظيف.

يسمح البحث في الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري بالكشف عن علاقة هذه الظاهرة بالعناصر المكونة للإبداع الفني؛ النص، والمبدع، والمتلقي

والسياق. وهي العناصر التي يجب مراعاة تفاعلاتها عند كل قراءة أو تأويل للنص الشعري.

## خاتمة الفصل الرابع

إن أهم النتائج التي يمكن التوصل إليها في ظل البحث عن الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري المعاصر يمكن أن بيّنها في الآتي:

1/ تمثل الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري نوافذ يطل من خلالها النص على كل ما يحيط به. فيغدو النص الشعري معبراً عن رغبة الإبداع لدى المبدع، ومجسداً لرؤية الشاعر لقضايا الوجود من حوله. وعليه تكون الأبعاد الدلالية هي محاولة الإجابة عن السؤال لماذا؟

2/ تسهم في تكوين النص الشعري متداخل الأجناس العديد من العناصر البنائية المستقدمة من الأجناس الأدبية الأخرى، والمنصهرة في بوتقة النص الشعري، مما يجعله نصاً متعدد التمظهرات، وعديد الأبعاد والدلالات.

3/ يجد المبدع في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية فضاء نصياً يحقق من خلاله رؤيته التجديدية، في محاولة منه لتجاوز ما هو مألوف من طرق الكتابة عن وعي وإدراك وفي مغامرة الكتابة متداخلة الأجناس تجسيداً لهذه الرؤية الفنية، وإشباعاً للرغبة الإبداعية لدى الشاعر، ومنه كان للنص الشعري متداخل الأجناس أبعاد إبداعية ذات ملامح تجديدية.

4/ يُعتبر التناص بما فيه من طاقات إيجاء ورمز ودلالة شبكة أخطبوطية، تربط نسيج النسيج بالمحيط الثقافي والاجتماعي، والسياسي، وتجعل النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية ينهض من أعماق التاريخ، والتصوف، والأسطورة بانيًا من كل ذلك عامله الخاص، ومُشكلاً رؤية فنية قوامها التوظيف الجمالي لكل ما من شأنه إغناء النص الشعري وفتحه على آفاق القراء والتأويل. يتخذ الشاعر من العناصر التناصية مراجع ومؤولات، توجه الرؤية، وتسهم في فتح مغالق النصوص.

## الفصل الرابع: الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر

---

5/ حمل النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية العديد من الأبعاد الرؤيوية، بما يحضر فيه من رؤية ثقافية، أو اجتماعية، أو سياسية، وذلك ما يجعله حاملا لرسالة، ومُعبراً عن توجه، وينقله من دائرة العبثية إلى دائرة الانتماء والمقصدية.

خاتمة البحث

يعتبر البحث في الجنس الأدبي وما يتعلق به من إشكاليات مجالا حيويا ومتجددا للدراسة، لارتباطه بالظاهرة الأدبية التي لا تستقر على حال. ولذلك حاول هذا البحث الموسوم بـ "تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر، جمالياته الفني وأبعاده الدلالية" تسليط الضوء على تحول الممارسة الإبداعية والنظرة النقدية للجنس الأدبي من القول بنقاء الجنس إلى القول بتداخل الأجناس الأدبية.

اتخذ البحث من تجربة الشعر الجزائري المعاصر في نماذجه المتميزة بتداخل الأجناس الأدبية ميدانا لتطبيق هذه الرؤية النقدية، وذلك للكشف عن الجماليات الفنية والأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري.

لقد كانت الرؤى النظرية لقضية الأجناس الأدبية مجالا خصبا تحرك في نطاقه البحث وهو يعرض للآراء، ويبحث في تطورها، ويناقشها، ليخلص إلى تداخل الأجناس الأدبية كبديل عن فكرة نقاء الجنس الأدبي، التي لم تعد مستساغة في شتى المجالات الحياتية والمعرفية، بخلاف فكرة التداخل التي تُميّز الوجود الحضاري المعاصر، وتطبعه بطابعها الخاص، فمن تداخل الثقافات والهويات واتساع دائرة العولمة الثقافية مع اكتساح ثقافة الصورة جميع الكيانات، إلى تداخل الأجناس الأدبية في النص الروائي، إلى تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري الذي أُعتقدَ لزم من طویل أنه مُحَصَّنٌ ضد أي نوع من الهزات الثقافية، نمت فكرة التداخل واحتلت فضاء متميزا في الحياة المعاصرة في جوانبها المتعددة.

يؤدي تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري إلى التباس هوية النص، بما يحضر فيه من عناصر بنائية هي في الأساس مكونات بنائية لأجناس أدبية تشترك مع الشعر في حلقة وصل ظاهرة أو خفية، كتوظيف الشاعر لتقنيات السرد، أو تفعيل دور الشخصية



الحقيقية أو الورقية، أو بناء النص على حدث هزلي أو مأساوي، أو الاشتغال على الفضاء عند عرض تفاصيل القصيدة الحكائية، وكل ذلك يسمح بتحقيق الفعل الدرامي والتصوير المشهدي في القصيدة، ونكون عندها أمام القصيدة الشعرية متداخلة الأجناس الأدبية، التي تبقى وفيه لجنس الشعر بتشكيلها المعماري، ولغتها العليا، واشتغالها على الصورة، وتَسْرُبُ الإيقاع إلى كل مكوناتها وتنوعه، وتكون تلك الروافد التي يستقيها الشعر من الأجناس الأدبية الأخرى مُغْنِيَةً للتجربة الشعرية وليست مُلْغِيَةً لها، وهي بمثابة مياه تصب في نهر الشعر فتزيد من تدفقه وتنوع الحياة فيه بما يجلبه كل مجرى من تنوع، ولكنها لا تغير مجراه الرئيسي من الشعر إلى اللاشعر.

يصل البحث بعد مناقشة العديد من القضايا المتعلقة بتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر، وبعد التعرف على تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري، والكشف عن تجلياتها النصية، واستجلاء جمالياتها الفنية، وأبعادها الدلالية، إلى جملة من النتائج يمكن رصدها في الآتي:

1. تتمثل ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري في الحضور الفني للمكونات البنائية للأجناس الأدبية الأخرى في هذا النص، مما يُكسبه جمالياتٍ فنيةً وأبعاداً دلاليةً، لم تكن متاحة في ظل غياب هذا التداخل، مما لا يفقده انتماءه للشعر بتشكيله المعماري، ولغته العليا، وإيقاعه المتنوع، وتصويره الفني.

2. يمكن أن نعتبر ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية — على المستوى النظري أو التطبيقي — توجهها يستجيب للتغيرات التي ميزت الحياة المعاصرة، في العديد من جوانبها الثقافية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية. وليس الأدب بطبيعة الحال بمنأى عن تلك التغيرات، فطال القصيدة ما طال بقية الجوانب الحياتية، وأصبحت الحدود بين الأجناس الأدبية شفافاً، ولا تتطلب فقط إلا المقدرة الفنية في استثمار

الخصائص الفنية لجنس أدبي في جنس أدبي آخر، وبالتالي أمكننا الحديث عن القصيدة السردية، والقصيدة السيرية، والقصيدة المشهدية.

3. إن الحضور السردى في النص الشعري العربى عبر سيرورته التاريخية، لم يلق من العناية النقدية ما يُثَمِّنُ التجربة، ويفتح آفاقها الإبداعية، مما جعلها تبقى حبيسة بعض الإشارات النقدية، وعدم النمو الإبداعي، إلى أن كان العصر الحديث حيث فُتِحَتْ آفاق جديدة على كل من النقد والإبداع وأعيد النظر في العديد من القضايا الأدبية والمسلمات النقدية، وازداد الأمر توسعا في الزمن المعاصر، وكان التوجه نحو مناقشة تداخل الأجناس الأدبية في النص الروائي و في النص الشعري.

4. النص الشعري العربى المعاصر وعبر الإبدالات النصية التي عرفها غنيا بالمكونات البنائية التي استلهما من الحقول المعرفية والأجناس الأدبية الأخرى. بما يحضر في القصيدة الشعرية متداخلة الأجناس الأدبية من حوار وحدث وشخصيات وفضاء وزمان، وما يحدث بين هذه العناصر من تفاعل يجعل النص الشعري غنيا بالتصوير والبناء الدرامي والمشهدية.

5. اكتسب النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية جماليات فنية بارتياحه عوالم لم تكن متاحة من قبل في ظل مقولة نقاء الجنس الأدبي، بما حملته تداخل الأجناس الأدبية من جماليات فنية على مستوى التشكيل المعماري للقصيدة، والصورة الشعرية واللغة، والإيقاع، فتعددت أنماط التشكيل المعماري بما يتناسب وتعدد الأصوات في القصيدة، وانفتحت اللغة الشعرية على أساليب تعبيرية جلبتها من طبيعة الأجناس الأدبية التي نشأت فيها قبل ارتحالها للنص الشعري، وظهر في القصيدة نمط من التصوير الكلي الذي يتعلق بمقطع من القصيدة أو بالقصيدة بكاملها، إذ لا تكتمل القصيدة إلا باكتمال المشهد التصويري. وتولد في القصيدة متداخلة الأجناس نوع من الإيقاع يتمثل في إيقاع

السردي الذي لا يحدده إلا طبيعة الحوار، و أصوات المتحاورين. وكل هذه العناصر (التشكيل المعماري، اللغة الشعرية، التصوير الفني، الإيقاع المتنوع) منح القصيدة الشعرية متداخلة الأجناس الأدبية جماليات فنية تسهم في تحقيق المتعة الفنية للقصيدة.

6. تَمَيَّزَ النص الشعري الجزائري المعاصر في نماذجه متداخلة الأجناس الأدبية بالمقصدية في الاشتغال على النواحي الجمالية والدلالية على السواء، فكان الجمال الفني حاضرا في التشكيل المعماري للقصيدة، وفي اللغة الشعرية، وفي صناعة الصورة الشعرية وتنوع الإيقاع، مثلما كانت الأبعاد الدلالية مستهدفة منها ما هو إبداعي، أو سياسي أو ثقافي، أو اجتماعي، أو تناسي، أو أسطوري.

7. إن غنى النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية بعناصر التصوير المشهدي والفعل الدرامي، يجعلنا نعيد النظر في الحكم بـ "غنائية" النص الشعري العربي، ونعتبره — على الأقل في نصوصه متداخلة الأجناس الأدبية — شعرا تمثيليا، لما يتجلى في مكوناته البنائية من عناصر درامية وتصوير مشهدي لا على طريقة الملاحم والشعر القصصي، وإنما على طريقة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري.

8. إن الحكم على النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية بالتصوير والمشهدية ينقله من الغنائية إلى التمثيلية، وبالتالي من الذاتية إلى الموضوعية، فيصبح مُعَبَّرًا عن التزعة الإنسانية، بما فيه من حوارية، وتعدد أصوات، وبما يحمله من أبعاد أسطورية وتناسية ورؤيوية.

9. يمكن لظاهرة تداخل الأجناس الأدبية أن تفتح آفاقا إبداعية جديدة للنص الشعري، لا على الأجناس الأدبية فحسب وإنما على مختلف الفنون، وتكلم ساعتها على تداخل الفنون في النص الشعري، فيستعيد الشعر ألقه وتأثيره، ويسترد بعض المساحات

التي فقدتها. وبالمقابل فإن اتساع دائرة الشعر سيتولد عنها اتساع الرؤية النقدية وتجدد مقولاتها، مما يولد الحركة والحيوية في كل من النقد والإبداع على السواء.

10. ليست ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري معزولة عن الرؤى التي يحملها الشاعر، وليست بعيدة عن القضايا التي يحياها، ويريد أن يُعبّر عنها بلغة الشعر وإرغاماته، فتتعانق الرؤية والرؤيا في تشكيل النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية، وتتألف المتعة والفائدة في تكوينه وتوجيه الأبعاد التي يحملها.

11. تعددت جوانب التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، واغتنت بالعناصر الجمالية والأبعاد الدلالية، وما النماذج التي اشتغل عليها البحث في إطار القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية إلا عينات للتمثيل، وما الرؤية النقدية التي قدمناها إلا وجهة نظر للتعريف بتجربة الشعر الجزائري المعاصر في جانب من جوانبها وهي تجربة القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية، وتبقى الكثير من النواحي الفنية والدلالية تتطلب الجمع والتصنيف، وتبسيط الضوء، وتكثيف الدراسات وتوسيعها.

كل عمل مهما بُدِلَ فيه من جهد فإنه لا يخلو من نقص، شأن أي جهد بشري ولكن عزاء الباحث هو استفراغ الجهد، ومحاولة الدقة والإحاطة في كل مسألة يتعرض لها بالدراسة، فإن كان التوفيق فمن الله وحده، وإن كان النقص فمن كلل الذهن، وقديما قال الجاحظ: سياسة البلاغة أشد من البلاغة، ومن الله وحده نستمد كل عون، والحمد لله رب العالمين.

# المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع

### 1. القرآن الكريم بالرسم العثماني برواية حفص

#### كتب الحديث النبوي

2. الألباني، محمد ناصر الدين: سلسلة الأحاديث الصحيحة، المجلد الأول، دط، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1415هـ، 1995م.
3. الترمذي، أبو عيسى محمد بن عيسى الترمذي: سنن الترمذي، بعناية أحمد محمد شاكر، ط3، شركة مصطفى الحلبي، مصر، 1398هـ، 1978م.
4. الحاكم النيسابوري، أبو عبد الله محمد بن عبد الله: المستدرک علی الصحیحین، الجزء الثاني، دط، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1418هـ، 1998م.
5. العظيم آبادي، أبو الطيب محمد شمس الحق: عون المعبود شرح سنن أبي داود، الجزء 14، دط، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 2003م.
6. علي بن سلطان، محمد القاري: مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، الجزء الخامس، دط، دار الفكر، بيروت لبنان، 1422هـ، 2002م.
7. مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم، موقع أم الكتاب للأبحاث والدراسات الإلكترونية، WWW.OMELKETAB.NET، بتاريخ 2014/01/05م.

#### المصادر

8. أزراج عمر: العودة إلى تيزي راشد، ضمن أعمال الألفية الشعرية التي نظمها مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، 2011/06/20م، منشورات المخبر، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، الجزائر.
9. أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي: شرح ديوان أبي تمام، حبيب بن أوس الطائي، للأعلام الشنتمري، أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى، دراسة وتحقيق إبراهيم نادن، قدم له وراجعته محمد بن شريفة، الجزء الأول، ط1، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، دب، 1425هـ، 2004م.

10. جوادى سليمان: يوميات متسكع محظوظ، شعر، دط ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.
11. الخطيئة، جرول بن أوس بن مالك العبسي: ديوان الخطيئة ، اعتنى به وشرحه حمدو طماس، ط2، دار المعرفة، لبنان، 2005م.
12. الحلاج، الحسين بن منصور بن يحيى: ديوان الحلاج، ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه محمد باسل عيون السود، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002م.
13. درويش محمود: المجموعة الكاملة، ط11، دار العودة، بيروت، لبنان، 1984م.
14. درويش نور الدين: مسافات، شعر، دط، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002م.
15. ابن أبي ربيعة عمر: ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق فايز محمد، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1996م.
16. ربيعي عبد الجبار: ابتسامة على شفاه حزينه (شعر)، ط1، دار الأملية للنشر والتوزيع، الجزائر ، 2012م.
17. زكريا مفدي: اللهب المقدس، ط3، موفم للنشر، الجزائر، 2000م.
18. الزوزني، القاضي أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات السبع، تقديم عبد الرحمان المصطاوي، ط2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2004م.
19. شنة أحمد: طواحين العبت، دط، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000م.
20. الشنفرى، عمرو بن مالك: ديوان الشنفرى، جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1996م.
21. فني عاشور: رجل من غبار، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003م.
22. عبد الصبور صلاح: الديوان، ط4، دار العودة، بيروت، لبنان، 1983م.
23. قذيفة عبد الكريم: مرايا الظل، شعر، دط، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م.

24. قريب يونس وآخرون: الحواس الست، شعر، ط1، دار الأملية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2013م.
25. لوصيف عثمان: كتاب الإشارات، شعر أو كما الشعر، دط، مطبعة هومه، الجزائر، 1999م.
26. \_\_\_\_\_ : أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م.
27. مخالفة عبد الحليم: صحوة شهريار، ط1، منشورات السائحي، الجزائر، 2007م.
28. ميهوبي عز الدين: عناقيد لميلاد الفجر، دط، منشورات أصالة، الجزائر، 2003م.
29. الهلالي، حميد بن ثور: ديوان حميد بن ثور الهلالي، تحقيق عبد العزيز الميمني، دط، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1965م.
30. وغيلسي يوسف: تغريبة جعفر الطيار، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2003م.

### المعاجم

31. الجرجاني، علي بن محمد بن علي الحسيني : كتاب التعريفات، تحقيق نصر الدين تونسي، ط1، مطبوعات شركة القدس للتجارة، القاهرة، مصر، 2007م.
32. علوش سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ودار سوشيريس، الدار البيضاء، المغرب، 1985م.
33. مطلوب أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج1، دط، الجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983م.



34. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري الإفريقي: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دط، دار المعارف، مصر، 1986م.
35. المهندس كامل ومجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، دط، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1974م.

### المراجع العربية

36. أباطة ثروت: القصة في الشعر العربي، د ط، دار مصر للطباعة والنشر، مصر، د ت.
37. إبراهيم عبد الله: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990م.
38. ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد الحوفي وبدوي طبانة، ج1، دط، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ت.
39. أحمد محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دط، دار المعارف، مصر، 1977م.
40. الأصفر عبد الرزاق: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999م.
41. إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دط، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1992م.
42. آيت أوشان علي: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2000م.
43. بنيس محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، ط2، دار التنوير، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985م.

44. البقاعي شفيق وسامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، دط، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1979م.
45. بوطيب جمال: الجسد السردي، أحادية الدال وتعددية المرجع، ط1، طريق وجدة، تازة، المغرب، 2006م.
46. بوطيب عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي، مقارنة نظرية، ط1، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، 1999م.
47. بوقرورة عمر: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، دط، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، د ت.
48. تليمة عبد المنعم: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، ط2، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، 1987م.
49. ثامر فاضل: شعر الحداثة، من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، ط1، دار الهدى، سوريا، 2012م.
- 
- 50.
- 
- \_\_\_\_\_ :الصوت الآخر، الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1992م.
51. ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: قواعد الشعر، حققه وقدم له وعلق عليه رمضان عبد التواب، ط2، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1995م.
52. ثنيو نور الدين: الدولة الجزائرية.. المشروع العصي، ضمن كتاب الأزمة الجزائرية، الخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ط2، سلسلة كتب المستقبل العربي، منشورات مركز الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 1999م.
53. الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دط، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1984م.

54. ابن جعفر قدامة: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ت.
55. الجهاد هلال: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2007م.
56. الجوة أحمد: من الإنشائية إلى الدراسة الأجنبية، ط1، قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقص، تونس، 2007م.
57. الحلبي، قسطاكي بك الحمصي: منهل الورد في علم الانتقاد، تحرير وتقديم أحمد إبراهيم الهواري، دط، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1999م.
58. الحميدي ناصر سليم محمد و محمد عباس محمد العرابي: تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية، ط1، دار الانتشار العربي، المملكة العربية السعودية، 2012م.
59. الخالدي صلاح: القصص القرآني، عرض وقائع وتحليل أحداث، الجزء الأول، ط3، دار القلم، دمشق، سوريا، 2011م.
60. خرفي محمد الصالح: هكذا تكلم الشعراء، دط، دار النشر دحلب، الجزائر، 2007م.
61. خليل إبراهيم: في نظرية الأدب وعلم النص، بحوث وقراءات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م.
62. الرازي فخر الدين: نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز، تحقيق بكرى شيخ أمين، دط، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1985م.
63. رحاحلة أحمد زهير: القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012م.
64. رزق صلاح: أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، د ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002م.

65. زايد علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5، مكتبة الآداب، مصر، 2008م.

66.

دراسات نقدية: \_\_\_\_\_

في شعرنا الحديث، ط2، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2002م.

67. الزبيدي علي قاسم: درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، ط1، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2009م.

68. الزناد الأزهر: نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1993م.

69. زيدان محمد: البنية السردية في النص الشعري، دط، سلسلة كتابات نقدية، عدد 149، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، مصر، 2004م.

70. زينب نساك: شعرية قصيدة عاشور فني من خلال " رجل من غبار"، دط، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م.

71. بن سلامة الربيعي وآخرون: موسوعة الشعر الجزائري، الجزء الأول، دط، دار الهدى عين مليلة، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2002م.

72. الساوري بوشعيب: التباس هوية النص دراسة في تداخل الروائي والشعري، ط1، دار النايا ودار محاكاة للطباعة والنشر، سوريا، 2012م.

73. سليمان خالد: المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1999م.

74. سويف مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة، ط4، دار المعارف، مصر، دت.

75. شبيب عبد العزيز: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، ط1، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، 2001م.
76. شراد شلتاغ عبود: حركة الشعر الحر في الجزائر، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م.
77. الشوابكة داود غطاشة ومحمد أحمد صوالحة: النقد العربي القديم حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ط1، دار الفكر، عمان، الأردن، 2009م.
78. أبو الشوارب محمد مصطفى: إيقاع الشعر العربي، تطوره، تجديده، دط، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2005م.
79. الشيخ حمدي: المذاهب الأدبية الغربية وآثارها في شعرنا العربي، دط، المكتب الجامعي الحديث، مصر، 2010م.
80. الصائغ عدنان: اشتراطات النص الجديد، دط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2008م.
81. الصابوني محمد علي: صفوة التفاسير، الجزء الأول، ط1، طبعة جديدة منقحة ومصححة، قام ب ضبطها والاعتناء بها، عمر عبد السلام السلامي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1995م.
82. صالح بشرى موسى: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994م.
83. ابن طباطبا، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، ط2، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005م.
84. عبد الله عصام: الأسس الفلسفية للعولة، ط1، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1430هـ، 2009م.
85. عبد المطلب محمد: مناورات الشعرية، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1996م.
86. عبید محمد صابر: مرايا التخيل الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2006م.

.87

\_\_\_\_\_ : تأويل النص الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان،  
الأردن، 2010م.

.88

\_\_\_\_\_ : المغامرة الجمالية للنص الشعري، ط1، عالم الكتب  
الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م.

.89

\_\_\_\_\_ : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية  
الانبثاق الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينيات، دط، اتحاد الكتاب العرب،  
دمشق، سوريا، 2001م.

90. عبيد محمد صابر وآخرون: فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى  
التدليل، دط، دار نينوى للنشر والتوزيع، سوريا، 2010م.

91. ابن عبيد ياسين: الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، المفاهيم والإنجازات،  
عمر أبو حفص (1913-1990) أنموذجا، دط، منشورات وزارة الثقافة،  
الجزائر، 2007م.

92. عروس بسمة: التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2010م.
93. العسكري أبو هلال: كتاب الصناعتين، تحقيق محمد الجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دط، مطبعة الخانجي، القاهرة، مصر، 1971م.
94. علقم صبيحة أحمد: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أمودجا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2006م.
95. علي حسانين محمد مصطفى: خطاب البياتي الشعري، دراسة في الإيقاع والدلالة والتناص، ط1، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 2009م.
96. عليان حسن: تداخل الأجناس الأدبية، الرواية والسيرة، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012م.
97. عواد علي: شفرات الجسد، جدلية الحضور والغياب في المسرح، عرض وممارسة، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1996م.
98. عوض ريتا: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1978م.
99. عيد رجاء: القول الشعري، دط، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1995م.
100. الغدامي عبد الله محمد: الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، كتاب الرياض، عدد66، يونيو، 1999م، المملكة العربية السعودية.
101. الغريبي خالد: الشعر التونسي بين التجريب والتشكل، ط1، دار نهي للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، جويلية 2005م.

102. غركان رحمان: مرايا المعنى الشعري، أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى قصيدة التفعيلة، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012م.
103. فضل صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995م.
104. \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- : قراءة الصورة وصور القراءة، ط1، دار الشروق، مصر، 1997م.
105. قاسم سيزا: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ط1، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1985م.
106. القرطاجني حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دط، الدار العربية للكتاب، تونس، 2008م.
107. قيسومة منصور: حداثة الشعر العربي، شعرية الحدائث، ط1، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2012م.
108. كليطو عبد الفتاح: الأدب والغربة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، ط3، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1997م.
109. كيلاني كامل: شهرزاد بنت الوزير، دط، دار مكتبة الأطفال، القاهرة، مصر، 2002م.
110. لحمداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2000م.
111. لعور هجيرة: الغفران على ضوء النقد الأسطوري، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 2009م.
112. ماضي شكري عزيز: في نظرية الأدب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2005م.



113. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1982م.
114. مرتاض عبد الملك: الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، د ط ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م.
115. المرزوقي، علي أحمد بن محمد: شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين، وعبد السلام هارون، ط1، دار الجليل، بيروت، لبنان، 1996م.
116. مريدن عزيزة: القصة الشعرية في العصر الحديث، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988م.
117. المصري، ابن أبي الإصبع: تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، دط، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، دت.
118. معتوق أحمد محمد: اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006م.
119. مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992م.
120. الملائكة نازك: قضايا الشعر المعاصر، ط13، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2004م.
121. المناصرة عز الدين: علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006م.
122. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_:
- الأجناس الأدبية في ضوء الشعرية المقارنة، قراءة مونتاجية، ط1، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010م.

123. الموسى خليل: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، ط1، مطبعة الجمهورية، سوريا، 1991م.
124. الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني: مجمع الأمثال، الجزء الثاني، حققه وفصله وضبط غرائبه وعلق على حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، دط، مطبعة السنة المحمدية، 1374هـ، 1955م، دب.
125. ناصر محمد: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925، 1975، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 2006م.
126. نبوي عبد العزيز: محاضرات في الشعر المغربي القديم، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م.
127. نجمي حسن: شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرواية العربية، دراسة نقدية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2000م.
128. النصري فتحي: السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، د ط، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2006م.
129. النويهي محمد: قضية الشعر الجديد، ط2، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1971م.
130. الهاشمي السيد أحمد ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتوثيق وتدقيق يوسف الصميلي، ط1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1999م.
131. هلال عبد الناصر: تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع المهجين، النادي الثقافي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، عدد 164، ط1، 2012م.
132. هيمة عبد الحميد: علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، ط2، سطيف، الجزائر، 2006م.
133. الورقي السعيد: لغة الشعر العربي الحديث، دط، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2007م.

134. وغيلسي يوسف: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، دط، إصدارات رابطة إبداع، الجزائر، 2002م.
135. الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.
136. يجياوي رشيد: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ط2، أفريقيا الشرق، المغرب، 1994م.
137. يقطين سعيد: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2005م.
138. اليوسفي محمد لطفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ط1، دار ستراس للنشر، تونس، 1992م.
139. \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_

لحظة \_\_\_\_\_ : \_\_\_\_\_  
المكاشفة الشعرية، إطالة على مدار الرعب، دط، الدار التونسية للنشر، تونس، 1992م.

### المراجع المترجمة إلى العربية

140. أرسطو: كتاب فن الشعر، ترجمة وتقديم إبراهيم حمادة، دط، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د.ت.
141. إ.كسينر جوزيف: شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن حمادة، دط، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2003م.
142. إميرت إنريكي أندرسون: القصة القصيرة، النظرية والتقنية، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، دط، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000م.
143. إيجلتون تيري: النقد والأيدولوجية، ترجمة فخري صالح، دط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان الأردن، 1992م.

144. إيرليخ فيكتور: الشكلانية الروسية، ترجمة محمد الولي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000م.

145. إيكو أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بن كراد، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2004م.

146. إيمانويل فريس وموراليس برنار: قضايا أدبية، آفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة لطيف زيتوني، ط1، التطور، عالم المعرفة، الكويت، 2004م.

147. باختين ميخائيل: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمين العيد، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

148.

—: شعرية دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ودار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986م.

149. بارت رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالبي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

150.

—: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 1992م.

151. بارت رولان وآخرون: دراسات في النص والتناصية، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، 1998م.

152. تاديه جان إيف: النقد الأدبي في القرن العشرين، ج2، ترجمة قاسم المقداد، ط4، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا ، 1994م.
153. التريكي رشيدة: الجماليات وسؤال المعنى، ترجمة إبراهيم العميري، ط1، الدار المتوسطة للنشر، تونس، 2009م.
154. تودوروف تيزفيتان: نقد النقد، رواية تعلم، ترجمة سامي سويدان، ط1، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1986م.
155. تودوروف تيزفيتان: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحددين، الرباط، المغرب، 1982م.
156. جنيت جيرار: مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبد العزيز شيبيل، دط، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999م.
157. جنيت جيرار وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، 1992م.

158.

---

---

---

\_\_\_\_\_ : الفضاء الروائي،

ترجمة عبد الرحيم حزل، دط، دار إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2002م.

159. جيمينيز مارك: الجمالية المعاصرة، الاتجاهات والرهنانات، ترجمة كمال

بومنير، ط1، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، 2012م.

160.

---

---

---

- : ما الجمالية؟، ترجمة شربل داغر، ط1، منشورات المنظمة العربية للترجمة، 2009م.
161. روزلتان م و ب يودين: الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، ط5، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1985م.
162. زيمبا بيير: النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة أمينة رشيد وسيد بجاوي، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1991م.
163. سارفينتس: دون كيشوط، ترجمة صيَّاح الجهيم، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1999م.
164. ستولينيتز جيروم: النقد الفني، دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، ط1، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2007م.
165. سلدن رومان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ط1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998م.
166. فان تيغم بول: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1983م.
167. فراي نورثروب: تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، دط، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان الأردن، 1991م.
168. فيجن فرانك شوبر: بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1998م.
169. فيتور كارل وآخرون: نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل، ط1، منشورات نادي جدّة الأدبي، المملكة العربية السعودية، 1994م.
170. كروتشيه بندتو: المحمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1947م.

171. كوهن رالف وآخرون: القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة خيرى دومة، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997م.
172. كوين جون: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، الجزء الأول، ترجمة أحمد درويش، ط4، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000م.
173. لوجون فيليب: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994م.
174. مجموعة من المؤلفين الروس: المدخل إلى علم الأدب، ترجمة أحمد علي الهمداني، ط1، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2005م.
175. مونرو توماس: التطور في الفنون، ترجمة محمد أبي درة وآخرين، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1972م.
176. ويليك رينيه: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد110، جمادى الآخرة 1407هـ، شباط 1987م.
177. ويليك رينيه وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دط، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1412هـ، 1992م.

## المجلات والدوريات

178. مجلة الرؤيا، عدد03، السنة02، شتاء 1983م، إصدار إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر.
179. مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، عدد26، صفر 1424هـ، 1994م، المملكة العربية السعودية.
180. حوليات الجامعة التونسية، عدد42، 1998م.
181. مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الأول، محرم 1430هـ، يناير 2000م، المملكة العربية السعودية.

182. علامات في النقد، المجلد 14، الجزء 53، سبتمبر 2004م، النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية.
183. الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، العدد 4، ماي 2005م.
184. علامات في النقد، جزء 55، مجلد 14، محرم 1426هـ، مارس 2005م، النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية.
185. مجلة دراسات جزائرية، عدد 03، مارس، 2006م، إصدار مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، الجزائر.
186. التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، عدد 16، جوان 2006م.
187. فصول، عدد 70، شتاء وربيع 2007م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
188. مجلة العلوم الإنسانية، العدد 28، مجلد ب، ديسمبر 2007م، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر.
189. مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، عدد 6، 2010م، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.
190. عالم الفكر، المجلد 39، العدد 1، يوليو، سبتمبر 2010م، الكويت.
191. عالم الفكر، العدد 1، المجلد 40، يوليو، سبتمبر، 2011م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت
192. مجلة علامات في النقد، جزء 74، مجلد 19، شعبان 1432هـ، يوليو 2011م، النادي الثقافي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية.
193. مجلة جامعة دمشق، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 29، عدد 1، 2، 2013م.

### الملتقيات والندوات

194. ندوة مكونات النص الأدبي، أيام 25، 26، 27 فبراير، 1988م، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، المغرب.



195. أعمال الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، من 11 إلى 13 مارس 2003م، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.
196. تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر من 25 إلى 27 / 07 / 2006م، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، منشورات عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، وجدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2008م.
197. تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر من 22 إلى 24 تموز 2008م، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009م، المجلد الأول.
198. تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر من 22 إلى 24 تموز 2008م، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009م، المجلد الثاني.

### الكتب باللغة الأجنبية

199. Kristeva Julia: pour une sémanalyse sémiotique, seuil, Paris, 1969.
200. Bakhtine Micail: esthétique et théorie du roman, éd Gallimard, Paris, 1978.
201. Blanchot Mourice: Le livre a venir, Gallimard, Paris, 1959.
202. Jauss Hans Robert: Pour une esthétique de la réception, Gallimard, Paris, 1978.
203. Schaeffer Jan Marie: que 'est ce qu'un genre littéraire?, Seuil, Paris, 1989.
204. Marc Dambre et Dominique Gosslin-Noat: L'éclatement des genres au XXe siècle, Société d'étude de la littérature française du XXe siècle, Presses Sorbonne-Nouvelle, Paris, 2001.
205. Stalloni Yves: Les genres littéraires, Dunod, Paris, 1997.
206. Cris Baldick: Concise dictionary of literary, Oxford University, press, 2001.

المواقع الإلكترونية

207. www.dahsha.com ، في تاريخ 2011/1/05م.
208. موقع: www.ahlalhadeeth.com ، في تاريخ 2011/11/25م.
209. موقع: www.gonaim.com ، في تاريخ 2013 /05/12.
210. موقع: www.ithar.com ، في تاريخ 2013/06/20م.
211. موقع، 4shared.com ، في تاريخ 2013/07/10.

# الفهارس

أولاً: فهرس الآيات القرآنية

ثانياً: فهرس الأحاديث النبوية

ثالثاً: فهرس الجداول والأشكال

رابعاً: فهرس المحتويات

## أولاً: فهرس الآيات القرآنية

الترتيب	اسم السورة	رقم الآية أو الآيات	الصفحة من البحث التي وردت فيها الآية أو الآيات
1	سورة النبأ	الآيات: 9، 10، 11	122
2	سورة آل عمران	الآية: 59	323
3	سورة ص	الآية: 76	323
4	سورة ص	الآيتان: 71، 72	325
5	سورة البقرة	الآيات: 31، 32، 33	326
6	سورة البقرة	الآية: 34	326
7	سورة النساء	الآية: 1	327
8	سورة الأعراف	الآية: 19	328
9	سورة الأعراف	الآيات: 20، 21، 22	329
10	سورة طه	الآيات: 115، 161، 117	330
11	سورة المائدة	الآيات: 27، 28، 29، 30، 31،	334، 335
12	سورة الزلزلة	الآيات: من 1 إلى 8	336

## ثانيا: فهرس الأحاديث النبوية

الترتيب	الحديث	تخريج الحديث	الصفحة التي ورد فيها الحديث
1	(( سَيِّدُ الشُّهَدَاءِ.....فَقَتَلَهُ ))	محمد ناصر الدين الألباني في السلسلة الصحيحة	275
2	(( أَنْتُمْ بَنِي آدَمَ وَآدَمُ مِنْ تُرَابٍ )).	رواه أبو داود عن أبي هريرة رضي الله عنه.	323
3	(( لما صورَّ اللهُ آدَمَ في الجنة، تركه، ما شاء اللهُ أن يتركه، فجعل إبليس يَطِيفُ به، ينظر إليه، فلما رآه أجوف، عرف أنَّه خَلَقُ لا يَتَمَالَكُ )).	رواه الإمام مسلم عن أنس بن مالك رضي الله عنه.	324
4	(( وخلق آدم بعد العصر من يوم الجمعة، في آخر الخَلْقِ، في آخر ساعة من ساعات الجمعة، فيما بين العصر إلى الليل )).	رواه الإمام مسلم عن أبي هريرة رضي الله عنه.	325
5	(( استوصوا بالنساء خيرا فإنهن خلقن من ضلع وإن أعوج شيء ))	الإمام مسلم عن أبي هريرة رضي الله عنه.	327

		<p>في الضلع أعلاه فإن ذهبت تقيمه كسرته وإن تركته لم يزل أعوج فاستوصوا بالنساء)).</p>	
330، 329	<p>رواه الحاكم عن أبي كعب رضي الله عنه.</p>	<p>((إن آدم كان رجلاً طويلاً، كأنه نخلة سحوق، كثير شعر الرأس. فلما ركب الخطيئة، بدت له عورته..... وناداه ربه: يا آدم أمني تفر؟ قال يا ربي إني استحييتك)).</p>	6
331	<p>رواه الحاكم عن أبي هريرة رضي الله عنه.</p>	<p>(( لما حضر آدم عليه السلام قال لبنيه: انطلقوا فاجنوا لي من ثمار. قال: فخرج بنوه فاستقبلتهم الملائكة فقالوا: أين تريدون يا بني آدم؟ قالوا بعثنا أبونا لنجني له من ثمر الجنة)).</p>	7

## ثالثا: فهرس الجداول والأشكال

الرقم	العنوان	الصفحة
1	جدول يبين تصنيف الأماكن التي تمثل فضاء في قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة".	112
2	شكل يبين منطق التشاكل بين "البدر" و"شهريار" في الفاتحة النصية لقصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف".	120
3	شكل يوضح منطق السكون في المقطع الثاني من قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف".	124
4	شكل يوضح التقابل بين دلالات كل من "القواقع" و "الكلمات" في قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف".	127
5	جدول يوضح التباين بين المقطعين الخامس والسادس من قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف".	132
6	شكل يبين الخطاطة السردية لمعالم الحكاية في قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف".	139
7	جدول يبين العلاقة بين التشكيل المعماري والإيقاع المصاحب له في قصيدة "أغنية الحب والنار".	189
8	شكل يوضح البناء الحواري بين مقطوعتين شعريتين من	298

	قصيدة "بكما معا أو لا أسير".	
246	جدول يبين العلاقة بين التقنيات السردية والأنماط الإيقاعية المصاحبة لها والتي تم توظيفها في قصيدة "شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف".	9
277	جدول يبين الكلمات المفاتيح في قصيدة "يا سيد الشهداء" والحقول الدلالية التي تمثلها.	10



رابعاً: فهرس المحتويات

- الإهداء..... 2
- مقدمة..... أ
- الفصل الأول: ..... - 13 -
- من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية..... - 13 -
- أولاً: الحدود المفهومية للجنس الأدبي..... - 17 -
- 1) الدلالة اللغوية..... - 17 -
- 2) الدلالة الاصطلاحية..... - 20 -
- أ/ تعريف الجنس الأدبي من خلال السمات المشتركة..... - 23 -
- ب / تعريف الجنس الأدبي باعتباره مؤسسة..... - 25 -
- ج / تعريف الجنس الأدبي باعتباره فصائل وأنساقاً مفتوحة..... - 29 -
- ثانياً: قراءة في مصطلح تداخل الأجناس الأدبية..... - 34 -
- ثالثاً: تطور النظرة للجنس الأدبي من النقاء إلى التداخل..... - 42 -
- 1) "أرسطو" و التأسيس لفكرة نقاء الجنس الأدبي..... - 43 -
- 2) الكلاسيكية: هيمنة الأحكام المعيارية على الأجناس الأدبية..... - 45 -

- 3) الرومانسية: تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية..... - 47 -
- 4) المقاربة الشكلانية: التطور الأدبي وإشكالية التجنيس..... - 50 -
- 5) مقاربات ما بعد الحداثة: التأسيس لمقولة النص والتناص..... - 54 -
- رابعا: أسس تداخل الأجناس الأدبية في النقد المعاصر..... - 64 -
- 1/ الحوارية وتعدد الأصوات..... - 66 -
- أ/ الحوارية..... - 66 -
- ب/ تعدد الأصوات..... - 70 -
- 2/ النص..... - 71 -
- 3/ التناص..... - 75 -
- خاتمة الفصل الأول..... - 79 -
- الفصل الثاني:..... - 82 -
- مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر..... - 82 -
- أولا: البنية السردية في القصيدة متداخلة الأجناس..... - 90 -
- 1/ منطق الحكى في عنوان القصيدة..... - 93 -
- 2/ البنية السردية في قصيدة "عن فتى هدمته طلقته الأخيرة"..... - 94 -
- أ) الحدث..... - 95 -
- ب) الحوار..... - 98 -
- ت) الشخصيات..... - 104 -

- ث) الفضاء ..... - 111 -
- ج) الزمان ..... - 116 -
- 3/ تفاصيل الحكاية في القصيدة متداخلة الأجناس ..... - 118 -
- أ/ شهرزاد عنوان السردية العربية ..... - 119 -
- ب/ الفاتحة النصية: البدر وشهرزاد ومنطقي التشاكل والتباين ..... - 120 -
- ت/ تضاريس الحكاية ..... - 123 -
- ث / الخطاطة السردية التي تمثل معالم الحكاية ..... - 141 -
- ثانيا: البناء الدرامي في القصيدة متداخلة الأجناس ..... - 141 -
- ثالثا: التصوير المشهدي في القصيدة متداخلة الأجناس ..... - 159 -
- رابعا: السيرة الذاتية في القصيدة متداخلة الأجناس ..... - 168 -
- خاتمة الفصل الثاني ..... - 173 -
- الفصل الثالث: ..... - 175 -
- الجماليات الفنية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر ..... - 175 -
- أولاً: جماليات التشكيل المعماري ..... - 182 -
- ثانيا: جماليات اللغة الشعرية ..... - 196 -
- 1/ أسلوب الحوار والسرد ..... - 198 -
- 2/ شعرية الانزياح ..... - 203 -
- 3/ شعرية التقرير ..... - 208 -

- 211 - ..... ثالثا:جماليات التصوير الفني
- 216 - ..... /1/ جمليات التشبيه والاستعارة والرمز
- 217 - ..... أ/ إغراء الصورة الشعرية في نطاق التشبيه
- 219 - ..... ب/ عوالم الصورة الشعرية في ظل الاستعارة
- 222 - ..... /2/ فضاءات التخيل في ظل تراسل الحواس
- 225 - ..... /3/ الصورة الكلية في ظل التصوير المشهدي
- 226 - ..... أ/ دينامية الشخصية المحورية في قصيدة " شهريار واليلة الثانية بعد الألف "
- 226 - ..... ب/ غواية الرمز في تشكيل الصورة الكلية
- 233 - ..... رابعا: جمليات الإيقاع الشعري
- 239 - ..... /1/ إيقاع الإطار و إيقاع النسيج
- 239 - ..... أ/ إيقاع الإطار أو الإيقاع الخارجي
- 241 - ..... ب/ إيقاع النسيج أو الإيقاع الداخلي
- 244 - ..... /2/ التنوع الإيقاعي في القصيدة متداخلة الأجناس
- 248 - ..... /3/ إيقاع التقنيات السردية
- 251 - ..... /4/ إيقاع الحوار والسرد
- 256 - ..... /5/ التشاكل الإيقاعي
- 261 - ..... خاتمة الفصل الثالث
- 264 - ..... الفصل الرابع:

- 264 - الأبعاد الدلالية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر.....
- 266 - أولا: الأبعاد الإبداعية لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري.....
- 275 - ثانيا: الأبعاد الرؤيوية لتداخل الأجناس الأدبية.....
- 277 - 1/ الأبعاد الثقافية.....
- 298 - 2/ الأبعاد الاجتماعية.....
- 307 - 3/ الأبعاد السياسية.....
- 308 - أ/ البعد الوطني.....
- 313 - ب/ البعد القومي.....
- 317 - ت/ البعد الإسلامي.....
- 320 - ث/ البعد الإنساني.....
- 325 - ثالثا: الأبعاد التناسية لتداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر. -
- 326 - 1- التناس مع القرآن الكريم والحديث النبوي.....
- 340 - 2/ التناس مع الموروث التاريخي.....
- 345 - 3/ التناس مع الشعر العمودي.....
- 346 - 4/ التناس مع الشعر الحر.....
- 347 - 5/ التناس مع الأساطير.....
- 356 - خاتمة الفصل الرابع.....
- 358 - خاتمة البحث.....

- 364 - .....المصادر والمراجع
- 386 - ..... الفهارس
- 387 - .....أولاً: فهرس الآيات القرآنية
- 388 - .....ثانياً: فهرس الأحاديث النبوية
- 390 - .....ثالثاً: فهرس الجداول والأشكال
- 392 - .....رابعاً: فهرس المحتويات
- 398 - .....ملخص البحث

# ملخص البحث

## ملخص البحث

استهدف هذا البحث والموسوم بـ "تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية" قضية الجنس الأدبي، وحاول تسليط الضوء عليها من زاوية تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري، وهو الجانب الذي لم يحظ في الدرس النقدي بالاهتمام المناسب.

إن بحث إشكالية تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري يسمح بإعادة التصور حول الشعر العربي عبر إبدالاته النصية المختلفة؛ القصيدة العمودية، والشعر الحر، وقصيدة النثر، سواء ما تعلق بجمالياته الفنية أو أبعاده الدلالية، مما يؤسس لذائقة فنية جديدة تستجيب للمكونات البنائية للقصيدة المعاصرة، وتنقل الرؤية للنص الشعري العربي من اعتباره شعرا غنائيا ذاتيا وجدانيا، إلى كونه شعرا غنيا بالتصوير والمشهدية، مما يبعده عن الذاتية، ويقربه من الموضوعية، إضافة إلى ما فيه من غنائية.

توصل البحث في تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر، إلى أن القصيدة الشعرية متداخلة الأجناس الأدبية بما يحضر فيها من عناصر بنائية لأجناس أدبية مختلفة من رواية، وقصة، ومسرح، ودراما تحولت من الغنائية إلى التمثيل والمشهدية، بما يحدث فيها من حوار، وسرد، وتعدد أصوات، وصراع بين الشخصيات، وفضاء وتفضية، وتفاعل أحداث، وفعل درامي، وكل ذلك استلهمه الشاعر من الأجناس الأدبية الأخرى، وأغنى به نصه الشعري.

إن التوظيف الفني لتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري يعطيه نموا ودينامية بما لا ينقله من عالم الشعر إلى الأجناس الأخرى، وإنما تكون تلك العناصر مولدات للإبداع، ونوافذ للتلقي، مما يفتح القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية على جماليات فنية لم تكن متاحة في غياب تلك العناصر البنائية.



## ملخص البحث

لقد حاول البحث التوقف عند إشكالية الجنس الأدبي من القول بنقاء الجنس الأدبي، وتمييز كل جنس أدبي بمعايير يلتزمها المبدع ويحتكم إليها النقد، إلى القول بتحطم الحدود بين الأجناس الأدبية، والانتقال من مقولة نقاء الجنس الأدبي إلى مقولة تداخل الأجناس الأدبية، لتكون الحوارية، وتعدد الأصوات، والنص، والتناص مفاهيم جديدة تؤسس لهذا التداخل.

في ظل تداخل الأجناس الأدبية يجد الدارس لتجربة الشعر الجزائري المعاصر أهّما غنية بالعناصر البنائية التي استقاها الشاعر من الأجناس الأدبية الأخرى مما ولّد جماليات فنية تتعلق بالتشكيل المعماري للقصيدة، وباللغة الشعرية، والصورة الفنية، والإيقاع الشعري.

إذ راهن الشاعر على التنويع في التشكيل المعماري للقصيدة حيث الارتباط الكبير بين التشكيل البصري والإيقاع النفسي، فطول الأسطر وقصرها متعلق بالدفقة الشعرية التي تتولد لحظة المغامرة الإبداعية. واللغة الشعرية تسعى إلى معانقة عوالم التخيل والتصوير بما فيها من إحياء ورمز وتكثيف، أو بما فيها من بساطة وتقرير، فيكون الاشتغال على اللغة العليا سبيلا للإبداع مثلما يكون الاشتغال على العادي واليومي طريقا للتواصل، مما يوسع من دائرة تلقي النص الشعري. وفي تنوع لغة النص الشعري وتشكيله المعماري يتنوع التصوير الفني فيحضر فيه ما يمكن تسميته بالصورة الكلية التي لا تتشكل معالمها إلا بانتهاء مشاهد القصيدة، إضافة إلى ما يحمله النص من صور بيانية تنقل الجرد إلى محسوس وساكن إلى متحرك، وما يدرك بحاسة يتحول إدراكه إلى حاسة أخرى، فتتحقق الجماليات الفنية وينتقل النص الشعري إلى التصوير والمشهدية،

## ملخص البحث

وفي التوظيف الفني للحوار والسرد أثره البين في تنويع الإيقاع في القصيدة متداخلة الأجناس الأدبية، مما يولد حركية إيقاعية في القصيدة السردية ذات جماليات فنية وأبعاد دلالية.

لقد كانت القصيدة الشعرية متداخلة الأجناس الأدبية فضاء دلاليا، نقل عبرها الشاعر رؤيته لواقعه المعاصر، فكانت بالتالي قصيدة إشكالية، متعددة الأبعاد، منها ما يُعتبر أبعادا فنية إبداعية تُمَثَّلُ استجابة لروح التجديد ومقتضيات العصر، التي يطبعها التداخل في كل شيء، فالعولمة الثقافية جعلت العالم قرية صغيرة. ومنها ما يمثل أبعادا رؤيوية، تعبر عن المحيط الثقافي، والاجتماعي، والسياسي الذي يضغط على الشاعر ويتسلل إلى القصيدة. ومنها ما يُكوِّن أبعادا تناصية تستحضر الموروث الديني، والتراث الشعبي، والإرث التاريخي، والماضي الأسطوري في تشكيل التجربة الشعرية الغنية بالرموز والإيحاءات، بما يفتحها على أفق قرائي ودلالي متعدد.

ما يخلص إليه البحث في تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري، هو أن هذا التداخل فتح النص الشعري على إمكانات إبداعية جديدة، تولد عنها تجديد للرؤية النقدية من القول بنقاء الجنس الأدبي إلى القول بتداخل الأجناس الأدبية، ومن الحكم على الشعر العربي بالغنائية والذاتية إلى القول بالتصوير والمشهدية حيث الاقتراب من الموضوعية والانفتاح على التزعة الإنسانية.

إن البحث في تداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري، يفتح آفاقا جديدة لفكرة التداخل، فلا تبقى مقتصرة على الأجناس الأدبية القولية وإنما يتسع مداها الإبداعي إلى الفنون جميعا البصرية منها والقولية، وهو المجال الذي يتطلب البحث والدراسة.

## **Résumé**

Cette recherche, intitulé "**L'interférence des genres dans la poésie contemporaine algérienne, ses esthétiques et ses dimensions sémantiques**", vise le problème du genre littéraire, et essaie de le mettre en valeur du point de vu d'interférence des genres littéraires dans le texte poétique, le volet qui n'a pas eu de l'attention appropriée dans l'étude critique.

La recherche de la problématiques de l'interférence des genres littéraires dans le texte poétique permet de revoir nos représentations sur la poésie arabe dans ses différentes substitutions textuelles; poème vertical, le vers libre, et le poème en prose, concernant, à la fois, ses esthétiques artistiques ou ses dimensions sémantiques, qui établit un nouveau goût de l'art, qui répond aux composantes structurales du poème contemporain, et le transfert de la vision du texte poétique arabe de la poésie lyrique, subjectif et émotionnel, en poésie riche de la photographie panoramique, qui l'éloigne de la subjectivité, et le rapproche de l'objectivité, en plus de son caractère lyrique.

La recherche dans l'interférence des genres dans la poésie algérienne contemporaine a révélé que le poème dont les genres littéraires se chevauchent et avec tous ses différents éléments structurels du roman, histoire et théâtre, et le théâtre s'est transformée du caractère lyrique en dramatisation spectaculaire, avec tout ce qui s'y passe, de dialogue, narration, la multiplicité des voix, le conflit entre les personnages, et l'espace, l'interaction des événements, et du fait dramatique, et tout ce que le poète a inspiré d'autres genres littéraires, et par quoi il a enrichi son texte poétique.

L'utilisation technique de l'interférence des genres littéraires dans le texte poétique donne de plus en plus de croissance et de dynamique, ses éléments deviennent des générateurs de créativité, et

## ملخص البحث

des fenêtres de la réception, qui ouvre le poème dont les genres littéraires s'interfèrent sur des esthétiques artistiques qui n'aurait pas pu être disponibles en l'absence de ces éléments structurels.

Dans ce travail de recherche, j'ai essayé de me concentrer sur la problématique du genre littéraire au lieu de m'occuper de la pureté des genres, j'ai concentré, aussi, sur l'écrasement des frontières entre les genres, au lieu de se limiter et de respecter les caractéristiques de chacun des genres littéraire, je me suis déplacé, en plus, de la pureté des genres à l'interférence des genres littéraires pour donner de nouveaux concepts au dialogue, à la polyphonie, au texte et à l'intertextualité.

À la lumière de l'interférence des genres littéraires, trouve l'étudiant que l'expérience de la poésie contemporaine algérienne est très riche en éléments structurels que le poète a glané dans les autres genres littéraires ce qui a généré de l'esthétique artistique lié à la composition architecturale du poème, et dans la langue poétique, et l'image technique et le rythme poétique.

Si le poète parle sur la diversification à l'architecture du poème d'où la forte corrélation entre la composition visuelle et du rythme psychologique, les lignes que se soient longues ou bien courtes cela est lié à la générosité du moment de l'aventure créative.

Si le poète parle sur la diversification à l'architecture du poème d'où la forte corrélation entre la composition visuelle et du rythme psychologique, les lignes que se soient longues ou bien courtes cela est lié à la générosité du moment de l'aventure créatrice. Le langage poétique cherche à embrasser le monde de l'imagination et de la représentation, y compris l'insinuation, le symbole, l'amplification, ou la simplicité et décision, ainsi le travail sur la langue supérieure devient un chemin pour la créativité comme le travail sur l'ordinaire et le quotidien pour communiquer élargissant ainsi le cercle de recevoir le texte poétique. Dans la diversité de la langue du texte poétique et sa composition architecturale varie la représentation artistique, d'où se présente ce qu'on pourrait appeler l'image intégrale qui ne prend forme

## ملخص البحث

que à la fin des scènes du poème, en plus de ce que contient le texte des images graphiques qui véhiculent l'abstrait au sens concret, et rend le statique en mobile pour que les aspects esthétiques se réalisent, ainsi le texte poétique se déplace vers la photographie spectaculaire.

L'emploi artistique du dialogue et de la narration a un impact clair sur la diversification du rythme dans le poème dont les genres littéraires s'interfèrent, ce qui génère une cinétique rythmique dans le poème narratif caractérisé par l'esthétique artistique et de dimensions sémantiques.

Le poème dont les genres littéraires s'interfèrent était un espace sémantique à travers duquel le poète transmet sa vision de sa réalité contemporaine, ce qui fait de lui un poème problématique multidimensionnel, parmi lesquelles ce qui est considéré dimensions artistiques créatives qui représente une réponse à l'esprit d'innovation et aux exigences de l'époque, que l'interférence la marque en toute choses, la mondialisation culturelle a fait du monde un petit village. D'autre représente des dimensions visuelles qui exprime l'environnement culturel, sociale et politique qui exerce une pression sur le poète, et se faufile dans le poème. Il y a d'autre, également, qui forme des dimensions intertextuelles qui évoquent le patrimoine religieux, le folklore, le patrimoine historique et le passé légendaires formant l'expérience poétique riche en symboles et insinuations, ce qui l'ouvre sur un horizon de lecture et sémantique multiple.

Ce travail de recherche parvient au résultat suivant : l'interférence des genres littéraires ouvre le texte poétique un nouveau potentiel créative, qui génère une nouvelle vision critique, du fait de dire la pureté des genres à dire l'interférence des genres littéraires, et du fait que la poésie arabe s'est transformée du lyrisme et subjectivité à la photographie spectaculaire de telle sorte qu'elle se rapproche de l'objectivité et l'ouverture sur la cause humaine.

La recherche dans l'interférence des genres littéraires dans le texte poétique, ouvre de nouveaux horizons pour l'idée de l'interférence, qui ne reste pas confinée uniquement aux genres littéraires parlés, mais sa

## ملخص البحث

portée créative comprend aussi tous les arts que se soit visuel ou parlé, ce qui fait de ce domaine un domaine de recherche et d'étude.

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE  
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR  
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE  
Université Mohammed Kheider- Biskra-  
Faculté des lettres et des langues  
Département de la littérature arabe

***L'interférence des genres dans la poésie contemporaine  
algérienne, ses esthétiques et ses dimensions  
sémantiques***

Mémoire présenté en vue de l'obtention de diplôme de Doctorat des  
sciences en littérature moderne et contemporaine

Présenté par :  
Arous Mohammed

Sous la direction du Docteur :  
Abderrahmane Tebermacine

Devant le jury :

Nom et prénom	Grade	L'Université	Qualité
Bachir tawririt	professer	Mohamad kheider biskra	Président
Abderrahmane Tebermacine	Professeur	Mohammed Kheider Biskra	Rapporteur
Ahmed Madas	maitre conférencier	Mohammed Kheider Biskra	Examineur
Rachid rais	Professeur	Université de tébessa	Examineur
Saleh khedich	Professeur	Université de kenchela	Examineur
Lazher fares	maitre conférencier	Université de tébessa	Examineur

L'année universitaire : 1435/1436h correspondant à 2014/2015