وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة 1
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

رقم الترتيب: 226 /DS/2018
رقم التسلسلي: 23/LAR/2018

تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
منى دوزة

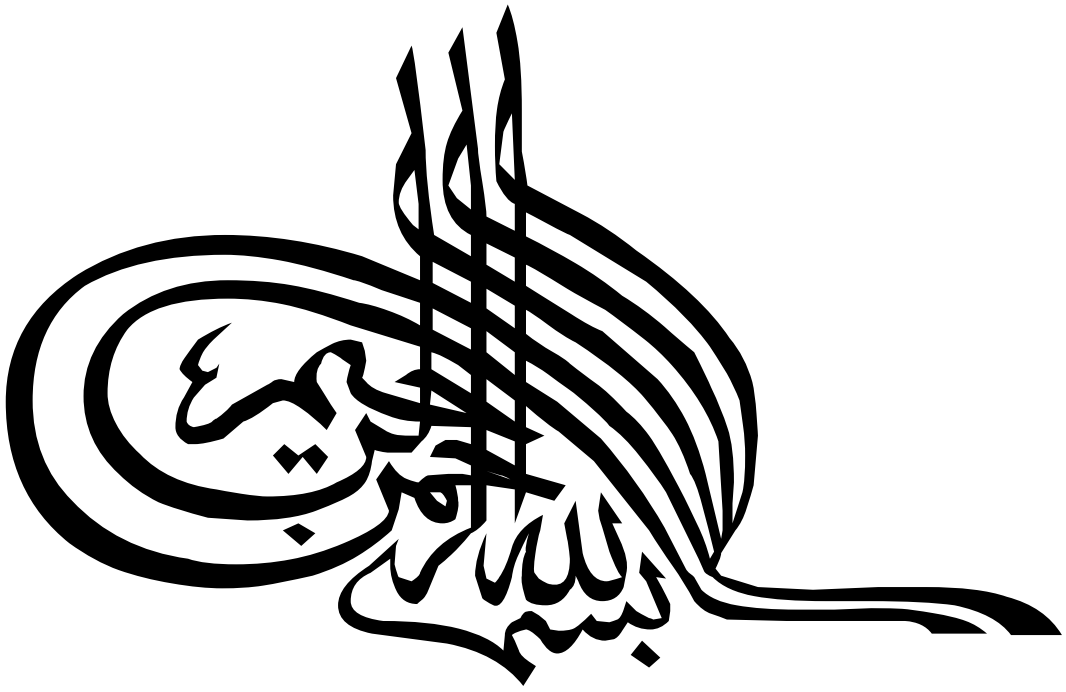
إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد الصالح خرفي

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	يحي الشيخ صالح	أستاذ التعليم العالي	الإخوة منتوري- قسنطينة 1	رئيســـا
02	محمد الصالح خرفي	أستاذ التعليم العالي	محمد الصديق بن يحي- جيجل	مشرفا ومقررا
03	عزيز لعكايشي	أستاذ التعليم العالي	الإخوة منتوري- قسنطينة 1	مناقشا
04	يوسف وغليسي	أستاذ التعليم العالي	الإخوة منتوري- قسنطينة 1	مناقشا
05	محمد كعوان	أستاذ التعليم العالي	عبد الحميد مهري- قسنطينة 2	مناقشا
06	فيصل لحمر	أستاذ محاضر (أ)	محمد الصديق بن يحي- جيجل	مناقشا

السنة الجامعية:

1438/ 1439 هـ - 2017/ 2018


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

يطيـــب لي أن أتـــقدّم إلى من أضـاء بعلمه عقل طالبيـه وأهدى بالجواب الصّحيح حيرة سائليه فأظهر بسماحته تواضع العلماء وبرحابته سماحة العارفين...

إلى مشرفي الأستاذ الدكتور "محمد الصالح خرفي" أتوجّه بخالص الشّكر وجليل الامتنان وفائق التقدير وكامل الاحترام على رعـايته لهذا البحث بالتّوجيه والتقييم والتصحيح فجزاه الله عـنّي وعن طلبة العلم خير الجزاء.

كما يطيب لي أن أرفع هذا الجهد إلى الدكتور "فيصل لحمر" شكرا له على تحفيزه وكرمه.

إهداء

إلى ملجئي وملاذي ... والديَّ أطال الله في عمرهما

ورفع من درجات أعمالهما

إلى سندي ... زوجي حفظه الله ورعاه

إلى الطفولة في توقّدها... قرّتا عيني " أيهم " و " طـه "

وإلى الطفل الذي طالما حنوت عليه

" حنظلة " العربي

إلى هؤلاء أرفع هذا الجهد محبّة وإكبارا

مقـــدمـــة

تُعدّ القضايا المتعلّقة بالفنون من حيث مفهومها، نشأتها، تطورها، تصنيفاتها، حدودها، أهميتها، والمقارنة بينها من حيث الأفضلية من أهمّ القضايا التي شغلت المفكّرين والنقاد والدارسين منذ القديم على اختلاف اهتماماتهم الفكرية وتوجّهاتهم العلمية ومجالاتهم التّخصّصية. وقد تزايد الاهتمام بعد أن وجد كلّ هؤلاء تأثيرات وتعالقات وتفاعلات متبادلة بين الفنون، مِمّا عزّز مكانة الفن وخاصة في نوعه الأدبي الشعري. الشعر تحديدا باعتباره يدخل في علاقات مع ما يقاربه أو يبعد عنه، فهو مصبٌّ جامعٌ لتقنيات مختلفة المنشأ واحدة الجريان والتدفّق، وهذا التوسل ليس لقصورٍ في الشعر أو لجمودِ أدواته، وإنما لأنّ الشعر هو الأكثر ترشيحا لتوظيف غيره من الفنون بحثا عن بلاغةٍ جديدةٍ وسموٍّ فنّي يليق بمكانته.

أحدثت خلخلةُ التناول الشّموليّ للظواهر الفنية تغييرا في القراءة وتغييرا في الذوق والمفهوم والرؤية، وفي سبيل الاستجابة لمقتضيات هذه الخلخلة استعان الشاعر الجزائري المعاصر بالفنون الجميلة يستعير منها أدواتها من أجل تصعيد طاقاته والارتقاء بها، ومن هنا جاءت هذه الدراسة المعنونة بـ"تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة" والتي حاولَتْ تتبّع ظاهرة تداخل الشعر مع مختلف الأنواع الفنية ومن ثمّ الكشف عن مدى إفادة الشعر الجزائري المعاصر في بناء الدلالات الجديدة من التشكيلات الفنية المتنوّعة في كتابة القصيدة وتلقّيها. ومن أجل الكشف عن حقيقة التداخلِ النّوعيّ فقد وقع اختيارنا على نتاجٍ قُدِّر بواحد وعشرين ديوانا شعريّا لشعراء عشر هم: إدريس بوذيبة (أحزان العشب والكلمات) الخضر شودار (شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى)، ربيعة جلطي (شجر الكلام/ كيف الحال؟!/ .. وحديث في السر)، زينب الأعوج (مرثية لقارئ بغداد) عاشور فني (رجل من غبار)، عز الدين ميهوبي (أسفار الملائكة/ طاسيليا/ عولمة الحب عولمة النار/ في البدء كان أوراس/ قرابين لميلاد الفجر/ كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس/ اللعنة والغفران/ ملصقات/ النخلة والمجداف)، لميس سعيدي (إلى السينما)، معاشو قرور (هايكو اللقلق)، منيرة سعدة خلخال (العين حافية)، والشاعر يوسف وغليسي بديوانيه (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار/ تغريبة جعفر الطيار).

هذه الكتابات جسّدت نماذج لتداخل الشعر مع فنون أربعة هي: الفن التشكيلي، الفن المسرحي، الفن السينمائي، وفن السرد، وإننا لا نزعم أنها استثناءات تقصي غيرها من التجارب الأخرى، وإنما وقع اختيارنا عليها بعد أن وجدناها قد خرجت عن حدود النوع الفني الواحد بطريقة جلية وجذابة. ولمّا كان حضور فنّ في فنّ آخر هو حضور تقنية أو عدد من التقنيات في تشكيله البنائي، فقد استندنا إلى الخلفيّات النظرية لكلّ فن انطلاقا من خصائصه النوعية الأصيلة لنكشف عن أثر كلّ فن من الفنون المذكورة أعلاه في الشعر، وليس الأثر الآخر؛ أي تأثيرات الشعر في الفنون الأخرى، وتلك ظاهرة فنية أخرى لا تبعد عن هدفنا ولكنها تحتاج إلى اجتهادات أخرى.

وقد حفّزنا للخوض في هذا الموضوع أسئلة لا ننكِر أنها وليدة ضياع استبدّ بوعينا الإدراكي والجمالي كقرّاء وباحثين، إشكاليات متعلِّقة بقضايا التجنيس، وأخرى متعلِّقة بكيفيات تداخل الفن الشعري مع الفنون الأخرى ومن بين هذه الإشكاليات:

– هل استطاعت سردية الشعر أن تكسر حاجز أسلوبية الجنس الأدبي والجنس التعبيري عموما، بخلق حوار الأجناس داخل عمل واحد ؟

– إلى أي جنس يمكن أن ينتمي النص مع ما يحمله من ملامح مشتركة ؟

– ما هي الأنماط النوعية والتّشكُّلات البنائية الخاصة بكلّ نوع فني ؟ وهل هناك فرق بين الحديث عن الأنواع والحديث عن بنى الأنواع ؟

–كيف ينتُج النص الواحد عن تجاور بنيتين من نسقين تعبيريين متمايزين ؟

– ما الحدود الفاصلة بين الشعر وبين الفنون التشكيلية والمسرحية والسينمائية والسردية ؟ وما هي الفنون القريبة منه والفنون البعيدة عنه ؟

– كيف تتحوّل البنى الفنية وتنتقل من أطرها المحددة لتنفتح على الفن الشعري ؟ وهل الوصول إلى تحديد النوع الفني في الخطاب الشعري ينطلق من البناء العام الذي يفضي بنا إلى تحديد النوع الفني المتشكِّل في إطاره أم العكس ؟

– وهل استطاعت الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة المنفتحة على التنويع من تجاوز المقولات التي تَحُدُّ من روح المغامرة الجمالية ؟

هذه الإشكاليات دفعت بالدراسة لأن ترسم هدفها، وهو تحليل نماذج الشعر الجزائري المعاصر في إطار تداخله مع الأنواع الفنية المذكورة بوسائلها وأنماطها، خاصة بعد أن وصلت بعض الأعمال حدود التماهي دون أن يفقِد الجنس الأدبي الشعري خصائصه الفنية الأصيلة. وإنّنا نروم بذلك إلى تعميق الوعي بجماليات التجربة الشعرية، بالوقوف على تمظهرات الفنون في إبداع النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، وإبراز أثر ما يُحدِثه التداخل في إنتاج دلالات شعرية أعلى تستجيب لحساسيات الفنّان المبدِع والمتلقّي المتذوِّق.

ولتحقيق هذه الأهداف فقد اعتمدنا خطة تتكوّن من خمسة فصول. في خطوته الأولى يحاول البحث تفهّم نظريتي الأنواع الفنية والأنواع الأدبية؛ وفيها وقوف عند المشكلات والمفاهيم والمعايير والمواصفات التمييزية ليستكشف في فصوله الأربعة بالفحص والوصف والتحليل والتأويل قضية تداخل الأنواع الأدبية والفنية التشكيلية والمسرحية والسينمائية والسردية مع الشعر الجزائري المعاصر.

خلال بحثنا وجدنا ميلا واضحا منذ القديم للتنظير لأنواع الفنون والآداب ومحاولة إقامة حدودٍ بينها أو التّمكين لتقاربها، لهذا فقد اهتمّ البحث في *الفصل الأول* الذي وسم بـ "نظرية الأنواع الفنية والأدبية في التراث النقدي الغربي والعربي" بفحص المدوّنة النقدية الغربية والعربية القديمة والحديثة على كثافتها، خصّصنا المبحث الأول لنظرية الأنواع الفنية؛ وفيه تتبّعنا تطوّر الفن وفلسفته في التراث النقدي والفلسفي الغربي والعربي، لنقف بعدها على أهم التصنيفات التي حاولت تحديد الفنون وتأطيرها بالنظر إلى منطلقات معينة.

أما المبحث الثاني فخصصناه للحديث عن نظرية الأنواع الأدبية في التراث النقدي الغربي والعربي، وفيه وقفنا على تعدّد الأراء وتشعّبها، والتي أدرجناها من باب المنهجية والتنظيم في إطار نظريات لتشابه المواقف والرؤى.

وقد يسجّل القارئ على هذه الدراسة تقصيرا في عرض القضية في الدراسات النقدية العربية، وهو ليس إلا بسبب قلة الدراسات النقدية العربية ذاتها، وذلك ليس استنقاصا منا ولا إبرازا لعمق الدراسات الغربية، لأن القضية في أساسها ذات منبت غربي.

بعد أن استندنا إلى الخلفيات النظرية الخاصّة بكلّ فنّ وتسلّحنا برصيد معرفي وتقني وجمالي حول متعلّقات ومكوّنات كل نوع فني بوسائله وخصائصه وتكويناته ووقفنا عند طبيعة كلّ منها بالرصد والتقسيم استقرّ البحث عند أربعة فصول تطبيقية، كلّ فصل يسجّل انبعاثا جديدا من حيث اشتغاله على محاور مختلفة عمّا هي في الفصل الآخر لأنها في أصلها تقنيات توزّعت بحسب خصوصية كلّ نوع فني، وبحسب تداخلها مع النصوص الشعرية المستضافة، حتى أنّ مصادرها النظرية والتطبيقية تكاد تكون مستقلّة في كلّ فصل.

ذهب *الفصل الثاني* الموسوم بـ"تداخل الشعر مع الفن التشكيلي" للجمع بين ثقافة الكلمة ببلاغتها الشفهية وثقافة الصورة ببلاغتها البصرية، هذان التنويعان على مستوى مدوّنة البحث ذهبا بنا إلى تقسيم الفصل إلى مبحثين.

خصّصنا المبحث الأول للبحث في التشكيلات النصية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة في ثلاثة مطالب. بحثنا في المطلب الأول في التشكيل الخطي الهندسي؛ وفق هندسة التشكيل الشعري بالاتجاهات الخطية ووفق هندسة التشكيل البنائي من خلال المزج بين الشعر العمودي والشعر الحر، والكتابة بطريقة النثر، والنبر البصري.

خصّصنا المطلب الثاني للبحث في التشكيل الخطي بالشعر؛ برسم أشكال هندسية وأيقونية أو بالتشكيل بخط اليد من خلال الكتابة بطريقة عادية أو بطريقة أرقى بالإفادة من الإمكانات التي يمنحها الخط العربي في الكتابة والزخرفة. لنقوم في المطلب الثالث باستنطاق حساسية اللون ودرجة تأثيره ودوره في التنوع الدلالي داخل البناء النصي.

أمّا المبحث الثاني فقد خصصناه للبحث في التشكيلات الصورية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة. في المطلب الأول صنّفنا اللوحات الداخلية للدواوين الشعرية بحسب أنواع الرسوم المعروفة في علوم الفنون التشكيلية، ليبحث المطلب الثاني في لوحات الغلاف الخارجي لهذه الدواوين بقراءتها من حيث بؤرة الشكل واللون والضوء والظلال، وأثر كل ذلك في الإيحاء بالمعنى.

وفي *الفصل الثالث* الموسوم بـ"تداخل الشعر مع الفن الدرامي المسرحي"؛ ميّزنا بين ثنائية النص/ والعرض؛ المبحثين الأول والثاني يدخلان ضمن النظام الأول (النص الدرامي)، والمبحث الثالث يندرج ضمن الأداء والعرض.

وقف المبحث الأول عند الحوار الدرامي؛ حيث فصّلنا الحديث عن أشكاله المتمثّلة في المونولوج والديالوج وتعدد الأصوات والكورس. في المبحث الثاني تحدثنا عن الصراع الدرامي بأشكاله المتعدِّدة باعتبارها تكوينات نوعية مسرحية تندرج ضمن بنية النص الدرامي الشعري. أما المبحث الثالث فخصَّصناه لسينوغرافيا العرض المسرحي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

الفصل الرابع الموسوم بـ" تداخل الشعر مع الفن السينمائي" جاء في مبحثين؛ خصصنا المبحث الأول للبحث عن الجانب التقني للكاميرا في الكتابات الشعرية الجزائرية المعاصرة من خلال استلهام تقنية اللّقطات بنوعيها المسافية والمتحركة وفق ما هو معمول به في فن السينما، لنستجلي في المبحث الثاني الجانب التأليفي والتنظيمي للقطات من خلال تقنية المونتاج بأنواعه المتنوّعة، والذي كان استرفاده لا يقلّ ثراء وإثراء.

وفي *الفصل الخامس* الذي حمل وسم "تداخل الشعر مع الفن السردي" جمعنا بين فنين أدبيين متقاربين ولكن لكلٍّ منهما اشتراطاته ومطالبه وعناصره، وتمكينًا لقيمة التداخل بين الفنّين خصّصنا المبحث الأول للحديث عن المؤلف الضمني الذي هو الكاتب الحقيقي أي الشاعر، والذي يتمظهر في وضعيتين هما السارد من الخلف والسارد الحاضر في سرده. أما في المبحث الثاني فقد خصصناه للحديث عن السارد الممثّل الذي يبدو على مسافة بعيدة عن المؤلف الضمني -إيهاما بحقيقة ما يجري- انطلاقا من تمظهرين اثنين هما السارد الممثّل متكلّما وشاهدا والسارد الممثّل متكلّما وبطلا للحكاية. وفي هذين المبحثين تبيَّنَّا ملامح وعناصر سردية أخرى لها دورا بنائيا تتعزّز بها الكتابة الشعرية وهي الشخصيات، الزمان، المكان، الحدث، وطبيعة اللغة المستخدمة في إنجاز البرنامج السردي للنص الشعري.

وقد ميّزنا في المبحث الأخير بين زمن القصة وزمن الخطاب، ليتبدّى الزمن السردي من المباحث الرئيسية المكوّنة للخطاب السردي، وقد صار المحور الذي ينظّم عملية السرد الشعري ورافدا مهمًّا في تنظيم القصة في القصيدة الجزائرية المعاصرة.

عَبْرَ هذه الفصول التطبيقية الأربعة كشفنا عن حيل الأنواع الفنية بعناصرها وأنماطها ونويعاتها المختلفة داخل النص الشعري الذي تمدّد في حيوية لاستيعابها. وقد ذيّلنا البحث بخاتمة صُغنا فيها استنتاجات في صورة تركيب لأبرز الخلاصات التي قادنا البحث إليها.

وقد فرضت خطة البحث والرؤية المنهجية المستفيدة من استراتيجية القراءة والتلقي استرفاد عدد من المناهج المعرفية والمنهجية المتوافرة التي تمكّننا من الوصول إلى التّداخلات الأنواعية في الإنتاجية الشعرية، وقد تعدّدت هذه المناهج بتعدّد اهتمامات الفصول. في الفصل الأول اعتمدنا المنهج التاريخي الذي ساعدنا في التبصّر بتطور الفنون وأعاننا في عرض جهود نظرية الأدب في النقد التأسيسي لقضية الأنواع الفنية والتي انبثقت عنها نظرية أخرى أوسع باع وأشدّ جدل هي نظرية الأنواع الأدبية.

أما المنهج الطاغي في الدراسة التطبيقية فهو المنهج الوصفي الموضوعي كأساسٍ في عمليةِ التحليل في الفصول الأربعة، وقد ساعدنا في النّفاذ إلى عمق الظاهرة وإعطاء تفسيرات منطقية بالدلائل والبراهين. وهذا المنهج يثير مناهج كثيرة كالمنهج السيميولوجي الذي ساعدنا في إبراز الدلالات الإيحائية المتخفّية وراء الظاهر والمكشوف والوصف والتأويل بعد أن وجدنا النصّ الشعري الحديث مراوغا عصيا على القبض، والمنهج البنيوي الذي كان وسيلتنا في رصد البنى المهيمنة والخصائص البنائية الأصيلة في كل فن.

وقد صادفت هذه الدراسة –في فصولها التطبيقية– كما هو الحال في كلّ دراسةٍ صعوبات كثيرة أهمّها ندرة المراجع التي تنحو منحى موضوعنا، وما وجدنا من دراسات فهي في أغلبها تتناول ظواهر النوع الفني الواحد أو تتعرّض للمظاهر البنائية والتشكّلات الخطابية منعزلة أو منفصلة عن النص الشعري، خاصة في جانبه التطبيقي ونستثني في هذا الحكم كتاب "توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى" لـ"تيسير محمد الزيادات" الذي ألـمّ بتقنياتِ خمسة فنون (المسرح والرواية والفن التشكيلي والفنون الدرامية والفن السينمائي) وعرض تطبيقيا لتوظيفها في القصيدة العربية المعاصرة. أما الكتب التي وجدنا فيها البذل المحمود والمعالجة الوافية التي تقترب من موضوعنا وتشترك معه في جزئيات مهمة نذكر كتاب "الشكل والخطاب" لـ"محمد الماكري"، "اللون لعبة سيميائية" لـ"فاتن عبد الجبار جواد"، "مرايا نرسيس" لـ"حاتم الصكر"، "القصيدة التشكيلية في الشعر العربي" لـ"محمد نجيب التلاوي"، وكتاب "التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث" لـ"محمد الصفراني".

أما البحث في فصله – النظري– الأول فقد وجد زادا معرفيا وافرا خاصة فيما يتعلّق بحضور قضية الأنواع الأدبية في التراث النقدي الغربي، وقد وجدنا في كتاب "نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري" لـ"عبد العزيز شبيل" عملا طيبا حيث عرض القضية على نحو من التفصيل. أما البحث في فصله الرابع والذي اشتغل على تداخل الشعر مع الفن السينمائي، فقد سجّلنا غيابا تاما في المراجع التي اهتمت بعلاقة هذا الفن الحديث –نسبيا– بالشعر وهو أمر شكّل عقبة للبحث.

ونشير في ختام المقدمة إلى ملاحظة قد يصادفها قارئ هذا البحث، وهي وجود ضرب من التكرار فيما يتعلّق بإعادة النص الشعري على أكثر من مساحة نصية، وهذا لدليل بيّن على تداخل أنواع الفنون بتقنياتها المختلفة على مستوى النص الواحد، كما قد يتبدّى التكرار في تأويلاتنا للدوال الرمزية التي جنح إليها الشعراء الجزائريون، وما ثمة تكرار، وإنما هو تماثل في الدلالات على نحو تتوحّد فيه تجربة الشعراء الذين كشفت كتاباتهم الشعرية عن واقع صُوِّر بأنه عالم القلق والتيه، وهو مقصدٌ لا وجه إلى إبانته عن غير هذا السبيل.

وإننا لا ندّعي لعملنا الكمال ولا نزعم بأننا أحطنا بجميع مناطق الفاعلية، لأنّ القصيدة الشعرية المتداخلة مع الفنون عالـمٌ كشفه يظلّ دائما في حاجة إلى الكشف، والعمل يحتاج إلى دراسات متمّمة تقف عند تداخل الشعر مع فنون أخرى.

في الأخير نشكر الله تعالى الذي وفّقنا وأعاننا على إنجاز هذا البحث، وندين لصاحب الفضل أستاذنا المشرف الأستاذ الدكتور "محمد الصالح خرفي" على جميل قراءته، ونبل إرشاداته، وصواب تصحيحاته، فله منّا

جزيل الشّكر وفائق التّقدير والامتنان. كما نشكر الأساتذة الخبراء أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذا البحث وعلى كلّ ما سيبدونه من جهد وعناء في قراءته من أجل تصويب الهنّات وتقديم التوجيهات التي سيكون لها بإذن الله تعالى الأثر الأكبر في سبيل الاستقامة.

الفصل الأول

نظرية الأنواع الفنية والأدبية في التراث النقدي الغربي والعربي

أدّى الحديث عن العلاقة الجدلية بين الأدب وغيره من الفنون إلى علاقة إشكاليّة عويصة تندرج ضمن مباحث نظرية الأدب. فقد حاولت الشعرية الأدبية حلّ مشكلة الأجناس الأدبية تصنيفا، تنويعا، تفريعا، تنميطا وتقعيدا بغية التمييز بين الأجناس الأدبية وأنواعها أولا، ثم بين الأنواع الأدبية والأنواع الفنية ثانيا؛ باعتبار الأولى انبثقت من رحم الثانية، كل ذلك عن طريق المقارنة بينها شكلا ومضمونا ومقصديّة، واستكشاف عوامل التطوّر فهما وتفسيرا وتأويلا، والوقوف عند حدود التلاقي والاختلاف بينها لاستجلاء الخصوصيات النصانية التي خرجت عن البنية الأصل خرقا، تفتيتا، تفريعا، محوا، واستبدالا.

وعليه، فقد وقفت هذه الدراسة عند نظريّتين اثنتين؛ الأولى هي "نظرية الأنواع الفنية" أما الثانية فهي "نظرية الأنواع الأدبية". كلتا النظريتين مؤطّرة بمجموعة من المقاربات المنهجية والرؤى والتوجّهات، وكلّ ناقد وباحث يستعين بمقاييس ومعايير وضوابط ومؤشّرات وتصنيفات تختلف عمّا لغيره، على أن المنبع الأساسي لكلّ المقاربات هو الفكر اليوناني الذي أضاء رؤية القاعدة للبنية الفكرية والمادية التي على أساسها بنت أوروبا مدارسها الحديثة.

المبحث الأول: نظرية الأنواع الفنية في التراث النقدي الغربي والعربي:

الإنسان أعظم عمل فني خلقه الله سبحانه وتعالى في أحسن تقويم، خلقه وهو قمة في التناغم والتناسق بين أعضائه وجوارحه. منذ صورته البدائية الأولى وبوجوده في مكان وزمان معيّنين يجمع الثمار ويصطاد من الحيوانات ما يسدّ جوعه، كل ذلك جعله يدرك أنه ليس سيّد ذاته وسيّد وجوده الآنيّ، وإنما هو يجد نفسه وسط الموجودات وعليه أن يبحث عن أداة تعينه على مواجهة الطبيعة، فكان نتيجة ذلك أن أفعاله الغريزية الآلية بدأت تتراجع أمام نشاط وعيه في تواصله مع الوجود، وبذلك انتقل من مرحلة جمع الثمار الجاهزة من الطبيعة إلى مرحلة إنتاج أشياء جديدة في عالمه المحدود.

المطلب الأول: مرحلة حيوية الطبيعة:

إنّ عملية استحياء الطبيعة هي نشاط إنساني منتِج للأشياء، وقبل ذلك منتِج للأفكار؛ فالكائن الحي في تمظهراته وسلوكاته يقوم بحركات إراديّة تأخذ منعرجين؛ المنعرج الأول، أن هذه الحركات قد تكون عادية، عامة اعتباطية، محكومة بالمصادفة. أما المنعرج الثاني؛ فهو أرقى من الأول، الحركة فيه بدلًا من أن تكون اعتباطية ومحكومة بالمصادفة فهي نظامية، محدّدة، عينيّة، إيقاعية، لأنها تنشأ عن نشاط عقلانيّ ذو مظهر حسّي واقعي.

بواسطة الأفكار يلبّي الإنسان حاجيّاته وكلّ ما يتطلّبه بقاؤه، حين يسلك المنعرج الأول فهو يسدّ نواقص الجمال الطبيعي، وحينما يسلك المنعرج الثاني هو بذلك قد استقلّ عن الطبيعة، حقّق الجمال المثالي، ونقل ذوقه من الجمال الطبيعي إلى الجمال الفنّي. والفن من هذا المنطلق هو صورةٌ من صور ذلك التآلف الذي يذهب ويعود من وإلى (الإنسان/ الحياة).

أولا– الإبداع البدائي:

بحث علماء الدراسات الإنسانية في «الفن الذي أنتجه أكثر أجزاء البشرية تخلّفا ممن يعرف (من 30000 إلى 10000 سنة قبل الميلاد) وأمثلة متبقّية تقع من فن ما قبل التاريخ هذا الذي ينتمي إلى العصر البليوليتي (تقع في ثلاث مجموعات جغرافية: المجموعة الفرنسية الكانتابرية، المجموعة الإسبانية الشرقية والمجموعة الإفريقية الشمالية)، رسوم الكهوف بالتاميرا بإسبانيا، فنون البوشمان (في روديسيا الجنوبية وفي جنوب غربي إفريقيا)»[1] فتوصّلوا إلى أن الإنسان البدائي في العصر الحجري القديم نظر إلى الأشياء من وجهة نظر ***نفعية*** لهذا جاء فنه *طبعيا* وفق أسلوبِ عرضٍ ***عضوي*** *ذاتي*.

إن الخصائص العامة للإبداع الجماعي البدائي والتي تتلخّص في نمذجة ظواهر الحياة وتشخيصها وتهويلها إنما «تعبّر عن التصورات الفانطازية العامة عن الحياة والتي هي من خصائص العشيرة كلّها أو القبيلة كلّها، والقائمة في وعي جميع أعضائها في نشاطهم اليومي العملي... لقد كانوا يتقبّلون صور هذه الأعمال القائمة على أساس الفانطازيات، والتشخيصات، والتهويلات على أنها الواقع الحقيقي الذي كان والكائن بالفعل. ولم يكونوا بعد يمتلكون الوعي بالشرطية الاصطلاحية الإبداعية للتصوير، كما لا يمتلكون مفهوم التعمّد والقصد للحظة الإبداعية الفنية. ولهذا لم يكن إبداعهم الجماعي بعد فنا بحدّ ذاته»[2]. فالأعمال في **العصر الحجري القديم** لم تخلق كأعمال فنية بل كجزء من الطقوس السحرية الدينية، ومن هذا المنظور نعتبر الفن البدائي «ظاهرة اجتماعية نشأت وتطورت في ارتباط وثيق بتطور قوى الإنسان في مواجهة الطبيعة من ناحية، وبقدرته على تفسير الطبيعة والسيطرة عليها من ناحية أخرى»[3]، أما مذهبه البريء الساذج فيحتاج إلى أشياء رمزية تمكّنه من مخادعة الطبيعة لهذا راح خياله يبتكر الصنم والقناع والطوطم بديلا للحقيقة وتملّصا من فرضية الحياة وتحكّماتها.

---

(1) هربرت ريد: معنى الفن. تر: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1998. ص43.

(2) مجموعة من الكتاب الروس: المدخل إلى علم الأدب. تر: أحمد علي الهمداني، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان– الأردن، ط1، 2005. ص65.

(3) هربرت ريد: معنى الفن. ص167.

أما في *مرحلة الإنتاج الصيدي*، فقد أخذ الناس تدريجيا يتعلّمون الرسم والنحت فيصوّرون الحياة وينسجون أساطير الحيوانات القديمة للغاية. وحين اكتُشف –لاحقا– هذا الفن في الكهوف والمغارات «عزي أولا إلى فنانين من العصور الحديثة زُعم أنّهم، لسبب يصعُب فهمه، زَحفُوا داخل قبو طبيعي وزيّنوا سقفه على غرار ما فعل مايكل أنجلو في كنيسة السّستين. ولكن لم يعد بالإمكان مقاومة الأدلّة بعد أن تمّت اكتشافات أخرى في أعماق الكهوف المظلمة تحت ظروف تدلّ على بعد سحيق في الزمن، فاعترف لإنسان ما قبل التاريخ بكونه خالق تلك الأعمال الفنية المدهشة من الرسم والنحت والحفر»[1]. غير أن هذه الأشكال التعبيرية كانت نفعيّة بالدرجة الأولى تعبِّر عن المحتوى الفكري الشعبي البدائي، وعليه فإنه لا يمكننا اعتبارها إبداعا فنيا بالمعنى الخاص للكلمة.

ثانيا– فن العصر الحجري الجديد:

نتيجة لعوامل مناخية وأنظمة اجتماعية واقتصادية متّصلة بالحياة الجديدة فإن فنّ العصر الحجري الجديد يختلف اختلافا تاما عن فنّ العصر السابق له؛ «إذ تختفي الصور الحية التي تمثّل أشكال الحيوانات، ويختفي كل شيء يشير إلى الحياة العضوية، وتحلّ محلّه أساليب مختلفة من الحلية الهندسية على سطح الأواني الفخّارية والأدوات الحجريّة بخاصة»[2]، بما يُظهر قدرا من الحيوية وقوة التعبير قلّ نظيره في أي عصر من العصور.

بانتقال الإنسان البدائي إلى *مرحلة الترعي والزراعة* ترقّى وعيه وتعمّقت نظرته إلى الطبيعة، فتطوّرت كذلك أشكال الطقوس السحرية «لتحلّ حلقات الرقص والأغاني الربيعية قبل بداية الحصاد ورعي القطعان و "الألعاب" الحربية قبل الغزوات محلّ البانتاميم الحيواني القديم للغاية قبل الصيد الكبير»[3]، وعليه فإنه ومن خلال حلقات الرقص والغناء الطقسية، وفي هذه المرحلة تحديدا تنحدر مجموعة من الفنون هي الفنون اللغوية الأدبية (الفن الدرامي، الملحمة الشعرية، والقصيدة الغنائية)، فن الموسيقى، وفن الرقص.

فالدراما؛ ظهرت عندما «أصبح قائد الجوقة يقصّ عن الأحداث المرغوب فيها، ويمثل ذلك في شخصيات أمام الجوقة التي كانت تردّ على ذلك بالترجيع الغنائي»[4]، وهو أمر يحدث خاصة في الطقوس الجوقية الدرامية الربيعية.

---

(1) أشلي مونتاغيو: البدائية. تر: محمد عصفور، إصدارات عالم المعرفة، الكويت، ع: 53، مايو 1982. ص16، 17.

(2) هربرت ريد: الفن والمجتمع. تر: فتح الباب عبد الحليم، مطبعة شباب محمد صلى الله عليه وسلم، القاهرة، دط، دت. ص30، 31.

(3) مجموعة من الكتاب الروس: المدخل إلى علم الأدب. ص61.

(4) المرجع نفسه. ص62.

أما القص الغنائي (الملحمة الشعرية)؛ فظهر «على ما يبدو، في الأساس في حلقات الرقص الحربية الطقسية. كان يتطوّر فيه غناء قائد الجوقة القصصي الذي يعوذ الانتصار القادم بواسطة تصوير الانتصارات السابقة للقبائل تحت قيادة زعمائها المشهورين. وقد أصبحت أغاني قواد الجوقة بالتدريج أكثر اتساعا، تفصيلا وفي الأخير تحوّلت إلى أغاني قصصية بطولية احتفالية مهيبة انفرادية»[1] دون مصاحبة الترجيع الغنائي.

والقصيدة الغنائية «انحدرت من الأغنية الجوقية الطقسية التي تعبّر عن المعاناة الجماعية، ليتحوّل كلّ ترجيع إلى مقطع مكتمل "مدوّر"»[2].

والأمر نفسه بالنسبة **للموسيقى**؛ التي نشأت هي الأخرى من الميلوديا (اللحن) المعبر عن العاطفة والانفعال في الأغنية الجوقية الطقسية؛ «في البداية تعلم الناس صياغة الميلوديا في الأغنية الجوقية الطقسية. وعندما انفصلت الأغاني الملحمية والغنائية عن الجوقة كان أداؤها يرافق بالعزف على الآلات الموسيقية- الوترية أو النحاسية... وفي وقت لاحق، خاصة أثناء أداء الأغاني الغنائية الأكثر تعدادا وتنوّعا من حيث الميلوديا والإيقاع، انتقلت الميلوديا من الأغنية إلى الأداء الصامت. على هذا النحو ظهرت الموسيقى الصامتة ذاتها، في البداية البسيطة للغاية، وفيما بعد تدريجيا أخذت تتعقّد في محتوياتها وأشكالها»[3].

أما **فن الرقص**؛ فتطوّر على النحو الذي سلكته الأنواع الفنية الأخرى؛ فقد ظهر في حلقات الرقص والغناء الطقسية، «وفي وقت لاحق ينفصل عن الأغنية الجوقية، يكتسب أهمية ودلالة مستقلة قائمة بذاتها، ويطوّر في داخله كذلك الأشكال المنفردة للأداء، ومع اتحاده بالمرافقة الموسيقية، يتحوّل إلى شكل إبداعي فني مستقل بذاته- هو فن الرقص»[4].

لقد عبّر الفن في العصور القديمة عن الحياة الروحية للمجتمع، وكشف عن خصائص التفكير الفانتازي للشعوب البدائية التي عملت على ترقية وعيها وإيجاد أداة تحقق لها إنسانيتها، وعلى الرغم من أن الأعمال الإبداعية في هذه المراحل المتقدمة لا يمكن وصفها بأنها فنية -بالمعنى الصريح لهذه الكلمة- إلا أن المهتمين بالدراسات الفنية والجمالية يعتبرونها طفولة "الفن" والحاملة للتقاليد المضمونية والشكلية الثابتة لأنواعه المختلفة.

---

[1] مجموعة من الكتاب الروس: المدخل إلى علم الأدب. ص62، 63.

[2] المرجع نفسه. ص 63.

[3] نفسه. ص64.

[4] نفسه. الصفحة نفسها.

المطلب الثاني: فلسفة الفن في التراث الفلسفي والنقدي الغربي والعربي:

تنوّعت مقاربات واجتهادات الباحثين وتعدّدت آراؤهم حول مسألتي الفن والجمال بدءا من تصوّرات "سقراط" و"أفلاطون" التي أثراها "أرسطو"، وصولا إلى ما سجّله النقاد الغرب والعرب من تصوّرات تثير أسئلة مركزية حول العلاقات المتبادلة بين هذا الفن وذاك في إطار ما يعرف اليوم بـ "نظرية الأنواع الفنية". هذه النظرية التي حاولت الإجابة عن مجموعة من التساؤلات منها: ما هو الفن؟ ما هي آليات نشوء الأنواع الفنية وارتقائها؟ وما هي المنهجيات المعتمدة في مقاربة النوع الفني في ضوء الفلسفات المختلفة؟ وهي التساؤلات التي سنجعلها منطلقنا للحديث عن مفهوم الفن وأهم التصورات التي دارت حوله في الفلسفة الإغريقية، في الفلسفة الغربية الحديثة، وعند العرب.

أولا– الفن في الفلسفة الإغريقية:

إن الفن والجمال مفهومان فلسفيّان كبيران ومتلازمان، حدّثت فيه تأمّلات الفلاسفة السفسطائيين غير أن الأسس النظرية بدأت مع الفلاسفة الإغريق حينما كانوا يبحثون عن وسائل جديدة للتوصّل إلى الحقيقة.

وتعتبر المحاكاة إحدى المصطلحات الفلسفية التي فسّرت الفن باعتباره من حيث الجوهر محاكاة لأوجه الكون وهذا الاتجاه هو أقدم مبدأ نظري معروف في الدراسات الجمالية. وهو مذهب "أفلاطون" و"أرسطو".

أ– أفلاطون (Platon) (427 ق م–347 ق م): في الكتاب العاشر من "الجمهورية" يوضّح أفلاطون نظريّته حول الفن إذ يقرّ بأن الفنان لا ينتج أشياء ذات حياة واقعية بل ينتج ظواهر فقط، ومنه فالفن يبعد عن الحقيقة بدرجتين لأنه مقلّد ومحوّر لها ولتوضيح هذه الفكرة يشير "أفلاطون" إلى وجود ثلاث أسِرّة؛ واحد موجود في الطبيعة هو من صنع الله، هناك سرير آخر هو من عمل النجار، أما عمل الرسام اليدوي فهو الثالث. ولما كانت الأسرّة ثلاثة أنواع فنحن بهذا الاعتبار إزاء ثلاثة فنانين:

«– الله عرف؛ وهو الصانع الحقيقي لسرير حقيقي.

– النجار هو صانع سرير أيضا.

– الرسام اليدوي؛ هو ليس صانعا ولا مبدعا، إنه مقلّد لذلك الذي يصنعه الآخرون، إنه يكون مبعدا ثلاثا من الملك ومن الحقيقة أيضا بطريق طويل. وهكذا هم كل المقلدين الآخرين، بما في ذلك الشاعر باعتباره لا يمتلك المعرفة»[1]، فهو المقلِّد، ابن الحواس، صانع الخيال، ولا يعرف شيئا عن الوجود الحقيقي والجمال والعدل والفضيلة.

[1] ينظر: أفلاطون: المحاورات الكاملة. مج1: الجمهورية، تر: شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1994. ص447– 458.

أما أصل العمل الفني فيردّه أفلاطون إلى الإلهام، فهو يقول بأنّ «كل الشعراء الصالحين، الشعراء الملحميون كما الشعراء الغنائيون، لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن، إلا لأنهم ملهمون وممسوسون»[1]. كما يقول بأنّ الشعراء «لا يتكلمون بقواعد قانون. إنهم ملهمون بكل بساطة ليتكلموا ذلك الذي تحملهم على التكلّم به إلهة الشعر، وذلك فقط. وعندما يلهمون، ينظم واحدهم قصائد مليئة بالحماسة والعواطف الجياشة، وينظم آخر تراتيل ثناء، وغيره أغاني كورس، ورابع مقاطع ملحمية أو عمبقية، لكن أيا منهم لا يكون ملهما في الأنواع الأخرى بأي حساب. إن الشاعر لا يغني بفن، بل بقوة إلهية»[2]، وإذا ما انتزعت الألوان الموضوعة على عمله الشعري فإنه سيظهر بمظهر الفقير المبعد عن الجمال الذي تتحدّد ماهيته في المناسب، النافع، السار، والمفيد.

ب– أرسطو (Aristote) (384 ق م–322 ق م): يعيد أرسطو جوهر معنى المحاكاة الأفلاطوني ولكن على درجة مختلفة؛ فكل أنواع الشعر هي أشكال من المحاكاة، لكنها ليست محاكاة لعالم المثل –المجرد الذي لا وجود له– وإنما محاكاة للطبيعة مباشرة، ومن ثم فالمحاكاة عند الفنان بعيدة عن الحقيقة بدرجة واحدة وليس بدرجتين. يقول أرسطو: «فوظيفة الشاعر –أو الفنان بوجه عام– هي ألا يحاكي أحداثا تاريخية معيّنة أو شخصيات بنفسها، ولكن أن يحاكي أوجه الحياة في عالميّتها الشاملة من حيث الشكل، والجوهر، والمثال كما تنعكس على صفحة روحه عن طريق ملاحظتها ومدارستها. فالشعر خلق باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنية ومن ثم، فهو ليس نسخا مباشرا للحياة، وإنما تمثل لها»[3]. فالشاعر لا يلتزم بالحرفية والنسخ الكلي، وإنما يستوحي الواقع كما يبدو للحواس ويحاكي النموذج الذي يتمثّل في عقله، كما يعرض الأشياء مهما كانت زمنيّتها ومثاليّتها، ولعل هذا ما يقصده في قوله بأنّ «الشاعر يحاكي الأشياء كما هي، أو كما كانت، أو كما ينبغي أن تكون، أو كما اعتقد الناس بأنها كانت كذلك»[4].

لقد أصبحنا إزاء نظرتين على الرغم من أنهما متشابهتين في الظاهر إلا أنهما متباينتين على المستوى الباطني «نجد أفلاطون يؤكّد أن قيمة الشعر تتوقّف على مصداقيّته في تصوير الحياة عن طريق المحاكاة وليس عن طريق البهجة التي يبعثها في النفس. لكن أرسطو –كما لاحظنا– يؤكّد أن المحاكاة الفنية الدقيقة هي في حدّ ذاتها تعتبر مصدرا للبهجة والسرور. وبينما نجد أنّ أفلاطون يؤكّد أنّ من الضروري أن يكون الشيء المحاكي جميلا فإن "أرسطو" يؤكّد أن محاكاة الأشياء القبيحة قد تكون قادرة على أن تبدو جميلة فنيا في حدّ ذاتها. وإذا كان أفلاطون يعترض على الشعر كنوع من أنواع الفن لأنه يطلق العنان للعواطف التي يجب أن تكون دائما محكومة ومكبوتة

---

(1) أفلاطون: المحاورات الكاملة. مج3: محاورة إيون. ص19.

(2) المرجع نفسه. ص20.

(3) أرسطو: فن الشعر. تر: إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت. ص61، 62.

(4) المرجع نفسه. ص62.

فإن "أرسطو" يعترف بأن الشعر يطلق العنان للعواطف لكنه يرى أن في ذلك تخفيف الوطأة على العواطف وبالتالي التقليل من حدّتها. هذا بالإضافة إلى أن أفلاطون يرى أن الشعر تقليد أو محاكاة لشيء هو في الواقع محاكاة لشيء موجود في عالم المثل وبالتالي فإنه يضع الشعر في المرحلة الثالثة من الحقيقة... لكن أرسطو يرى أن الشعر عندما يعالج موضوعا فإن هذه المعالجة تكون أفضل وأعظم قيمة من المعالجة التاريخية التي يكون هدفها الوصول إلى الحقيقة عن طريق رصد الحقائق التاريخية التسجيلية بينما يهتمّ الشعر بالحقيقة المطلقة أكثر من اهتمامه بالأحداث التاريخية الخاصة»[1]، وإذا كان "أفلاطون" قد خنق الفنانين عامة والشعراء خاصة بقيود صارمة وأعلى من دور اللّاوعي البدائي في الفنان فإنّ "أرسطو" أعطى قيمة للفنان وفنّه، كما قدّم له مقترحات وتعليمات تزيد من فاعليّة الإنتاج الفني، تحدّث عن التخييل، التطهير، أرسى قانون الوحدات الثلاث (وحدة المكان، وحدة الزمان، وحدة الحدث)، كما وسّع هو وأستاذه "أفلاطون" من آفاق الدراسة النقدية لزمن طويل فيما يتعلّق بمبدأ الوحدة العضوية، وكذا جماليات التلقّي بعد موت المؤلِّف.

ثانيا– الفن في الفلسفة الغربية الحديثة:

شهدت الساحة النقدية الغربية الكثير من الكتب في علم الجمال وبخاصة فن الشعر، حيث شارك أعظم الفلاسفة بأفكارهم الجمالية ليقدّم كلّ منهم خطّته ونسقه الخاص حول العالم والفن، حيث تسطع أسماء كل من "جون لوك"(John Locke) (1632–1704)، "ويليم هوغارث" (William Hokart) (1697 – 1764)، "ديفيد هوم" (David Hume) (1711–1776)، "إدموند بيرك" (Edmund Burke) (1729 –1797) ، " غوتفريد ليبنز" (Gottfried Leibniz) (1646–1716)، "الكسندر بمغارتن" (Alexander Boumgartan) (1714–1762)، "كريستيان وولف" (Christian wulff) (1959–2010)، "فريديريك شلنج" (Fredrich shelling) (1775–1854) "إرنست كـاسيرر" (Ernst cassirer) (1874–1945)، "شلر ماخر" (Schleivmacher) (1768–1834)، "إيمانويل كانط" Immanuel Kant (1724 – 1804)، "جورج فيلهلم هيغل" (Georg Wilhelm Hegel) (1770 –1831)، "رتور شوبنهاور" (Arthur Schopenhaue) (1788– 1860)، و"دنيس ديدرو" (Denis Diderot) (1713 – 1784)، دون أن نغفل "كلايف بل" (Clive Bell)(1881–1964)

[1] أحمد عتمان: الأدب الإغريقي. تراثا إنسانيا وعالميا. دار المعارف، القاهرة، ط2، دت. ص158، 159.

الذي ذهب إلى أنّ الخاصية المشتركة بين كافة أعمال الفن هو «الشكل ذو الدلالة»*، "سوزان لانجر" (Susanne Langer) (1895- 1985) التي وصفت الفن بأنه «مشاعر رمزية»، "إي. ف. كاريب" الذي ذهب مع الفيلسوف الإيطالي "بندتو كروتشه" إلى أن «الشيء الجميل ليس له من صفة مشتركة أو نوعية تجعله جميلا»، النظرية المؤسّسية في الفن الذي يعدّ الأمريكي "جورج ديكي" (George Dickie)(1926-) و"جيرولد لفينسون"(Jerrold Levinson) (1948-) من أبرز المدافعين عنها؛ والتي تنطلق من الفكرة القائلة بأن «كل عمل فني يختلف وفقا للزمان والمكان»، نظرية الانعكاس في الفن، نظرية التعبير، نظرية الخلق... وصولا إلى ميتافيزيقية علم الاجتماع الجمالي مع الإيطالي "جيامباتستا فيكو" (Giambattista Vico) (1668 – 1744) و"أوجست كونت"Auguste Comte (1798-1857) و النظرية الماركسية.

أمام تعدّد أعلام ومدارس ونظريات الفلسفة الجمالية الحديثة فإنه يصعب علينا الوقوف عند جميع آرائها بالدراسة والنقد، غير أننا وجدناها قد طرحت وبشكل دائم مسائل بعينها؛ إذ كان هدفها تعريف الفن خصائصه وظيفته، سيكولوجية الفنان والجمهور، أصل الفن، تصنيفات الفنون، مكانة الأدب بين الفنون وعملت على توضيح الشروط الضرورية لاعتبار أي عمل عملا فنيا...إلخ. وعليه فإننا سنقف حصرا لا قصرا على فلسفة الفن عند كل من "كانط"، "هيجل"، و"بندتو كروتشه" (Benedetto Croce) (1866-1956).

أ- كانط إيمانويل: في القرن السابع عشر، وأساسا مع تأليف " كانط" لكتابه "نقد ملكة الحكم" سنة (1790) خطا النقد والفن أخطر مرحلة في تاريخ علم الجمال، حيث وبتوجّه الفلسفة نحو المثالية في الفن تبدّلت المفاهيم في الصياغة والأسس.

يذهب "كانط" إلى أن الفن -باعتباره عمل من فعل الطبيعة- هو مهارة إنسانية تنتُج عن الحرية؛ أي عن إرادةٍ تضع العقل أساسا لأفعالها، ولهذا فالفنون الجميلة ينبغي أن يُنظر إليها على أنها فنون عبقرية؛ على اعتبار أنّ هذه الأخيرة استعداد في النفس بواسطته تعطي الطبيعة القاعدة للفن. أما بالنسبة للحكم على هذه الأشياء الجميلة التي تسمى "فنّا" فلابد من ذوق؛ الذوق فقط بالنسبة للجمال الطبيعي (على اعتباره هو الشيء الجميل) والذوق مع العبقرية بالنسبة للجمال الفني (على اعتباره تمثّلٌ جميل لشيء).

* عمّم مفهوم "الشكل الدال" ليشمل جميع الفنون، انطلاقا من أن «الشكل الدال لعمل من أعمال الفن هو ذلك التنظيم الخاص الذي يتخذه "الوسيط medium" الحسي لذلك العمل والذي من شأنه أن يثير في المتلقي (الذي يتمتع بالحساسية الفنية ويتّخذ الموقف الاستيطيقي) انفعالا استيطيقيا». كلايف بل: الفن. تر: عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013. ص26.

"كانط" وبجرأة هادئة زلزل قواعد فلسفة الفن، حينما طبّق المنطق على علم الجمال. إذ رأى بأن المخيّلة الفهم، الروح، والذوق عناصر ضرورية للفن الجميل، كما استطاع أن يحلّل الفن بالدّقة العلمية الكلّية كي يكون كاملا وبشكل تام.

ب– هيجل: يذهب هو الآخر إلى أنّه يتوجب على الفن أن يقتصر على محاكاة الطبيعة، لكن الطبيعة بوجه عام الداخلية والخارجية على حدّ سواء، لأن النّزعة الطبيعية الصّرفة لا تصلح لأن تشكِّل القاعدة الجوهرية للفن التقيّد بالطبيعة أمر بالغ في المحاكاة لكنه يغدو مع الفن مجرّد استنساخ وصورة كاريكاتورية للحياة، وعليه فـ«الفن بتطلعه إلى منافسة الطبيعة بمحاكاتها، سيبقى أبد الدّهر دون مستوى الطبيعة، وسيكون أشبه بدودة تجهد وتكدّ لتضاهي فيلا... حين يزعم الزاعمون أن المحاكاة تمثّل هدف الفن، وأن الفن يقوم بالتالي على تقليد أمين لما هو موجود أصلا، فإنما يضعون الذاكرة في أساس الإنتاج الفني. وهذا معناه حرمان الفن من حرّيته، من مقدرته على التعبير عن الجمال... النتاج يستمدّ قيمته من مضمونه... بينما المفروض في المضمون أن يكون من طبيعة روحية»[1]. فالإنسان يُظهر براعته ومهارته في المنتجات المنبثِقة عن الروح أكثر مما يُظهِرها في محاكاته للطبيعة بهذا فالفن ذو طبيعة روحية، على اعتبار أنه يُرضي النفس «من خلال تحريكه جميع المشاعر التي تجيش في النفس الإنسانية في عمقها وغناها وتنوّعها، وبدمجه كل ما يجري في المناطق الباطنية من النفس في حقل تجربتنا... وجميع هذه المفاعيل يحدثها الفن عن طريق الحدس والتصوّر»[2].

لقد أعطى "هيجل" قيمةً كبرى لعالم الإنسان الداخلي بحديثه عن المواهب الطبيعية الثلاث: الروح، الفكرة العبقرية. فحديثه عن *الروح* هو إقرار بالموهبة، الوعي، النشاط الفكري والعملي، التطور الروحي للفنان، والشعور الانفعالي بالجمال بدل الانغمار في الشيء المطروح. أما *الفكرة* عنده فهي الوجود الجوهري الماثل في الفكر، وهي تختلف من شخص لآخر بحسب معيار بصيرته ومشاعره وبحسب طبيعة روحه في تكيّفها مع الجمال الطبيعي. الفكرة هي وحدة عينية مؤلفة من أشكال جزئية، والجمال هو تصالح هذه الجزئيات في شكل كلّي، غير أن الفن الحق والأرقى فلا يظهر إلا في حالة *العبقرية* (الألمعية).

ذهب "هيجل" إلى أن الفن ينتج عن ملكة الأفكار الجمالية، واعتبر العمل الفني نتاج العناصر الثلاث: الروح الواعية، والفكرة المنغرسة في جوهر الفكر، مع الألمعية باعتبارها صفة خاصة بالإلهام، غير أنه لابد أن ننظر إلى التأمّل، المران، الدّربة، الممارسة، البراعة التقنيّة والحِرفية على أنها ملامح جوهرية أيضا في عملية الإنتاج الفني.

---

(1) هيغل: المدخل إلى علم الجمال. فكرة الجمال. تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط3، 1988. ص40.

(2) المرجع نفسه. ص46.

أما تحديده لهدف الفن بـ «تلطيف الهمجية»[1] بوجه عام؛ أي التّخلّص من الغرائز، تهذيب الأخلاق، وتطهير الأهواء، فهذه فكرة تحدّث فيها "أرسطو" من قبله.

ج- كروتشه بندتو: الفيلسوف الإيطالي "كروتشه" هو خير من يمثّل نزعة الصياغة التعبيرية في فلسفة الجمال. فلسفتُه مثاليةٌ تأثّرت بخطى "هيغل" حينما جعل النشاط الفني هو الصورة الفَجْريَّة لنشاط الفكر، أما "كروتشه" فقد حرّر العمل الفني من القيود التي تعوقه حينما قرّر عدم التمييز بين الواقع واللاواقع. فالفن -حسبه- هو الإدراك المباشر لحقيقة فردية جزئية بواسطة المخيّلة؛ الفن حدس. ولما كانت المعرفة الفنية غنائية تعبّر عن حالة خاصة بالذات فإن «الفن هو التعبير عن شعور، أو هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسّها الفنان وبين الصورة التي يعبِّر بها عن هذه العاطفة، أي بين الحدس والتعبير»[2].

نظرة "كروتشه" إلى الفن -باعتباره "انعكاس خيال الفنان وبصيرته على الواقع"- تخالف النظرة الفلسفية الإغريقية التي تتمثّل الفن في أنه انعكاس الواقع على عقل ومشاعر الفنان، أما دعوته إلى التعميم بدل التفرقة بين شكل وآخر من أشكال الفن فقد أثّرت على تصنيفه للفنون مما أوقع علم الجمال الفلسفي في مشكلةِ عدم تحدّد العلاقة بين حالة العقل وبين الموضوع الخارجي.

ثالثا- الفن عند العرب:

جاء في "لسان العرب" مادّة "**فنن**" ما يلي: «الفنُّ: واحد الفنون، وهي الأنواع، والفنُّ: الحال. والفنُّ: الضَّرْبُ من الشيء، والجمع أفنان وفنون... والرجل يفنِّنُ الكلام أي يشتقّ في فنّ بعد فنّ، والتفنّن فعلك. ورجل مفنّ: يأتي بالعجائب... وافتنّ الرجل في حديثه وفي خطبته إذا جاء بالأفانين... افتنّ الحما بأُتُنه واشتقّ بها إذا أخذ في طردها وسَوقها يمينا وشمالا وعلى استقامة وعلى غير استقامة؛ فهو يَفْتنُّ في طردها أفانين الطرد... والتفنين التخليط؛ يقال ثوب فيه تفنين إذا كانت فيه طرائق ليست من جنسه»[3].

و**الفنُّ** في "القاموس المحيط" هو «الحال، والضرب من الشيء. ج. أفنانٌ وفنونٌ. وافتنّ: أخذ في فنون من القول. والفنَنُ محرّكة: الغصن، والتفنين: التخليط، وفي الثوب: طرائق ليست من جنسه»[4].

---

(1) هيغل: المدخل إلى علم الجمال. فكرة الجمال. ص49.

(2) كروتشه بندتو: المجمل في فلسفة الفن. تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2009. ص13.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مج13، دار صادر، بيروت، دط، دت. مادة: (فنن). ص 326، 327.

(4) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، الكويت، ط8 2005، مادة: (الفن). ص1222.

وجاء في "تاج العروس": «الفنّ: الضرب من الشيء. والفنّ: التزيين. وافتنّ الرجل: أخذ في فنون من القول. والتفنين: التخليط. والتفنين في الثوب: طرائق ليست من جنسه»[1].

فالفنّ في عرف اللغة العربية القديمة هو الذهاب في كلّ مذهب، في كلّ ضرب، في كلّ جنس، وفي مسارات مختلفة، متعدّدة، ومتنوّعة مما يُنتِج تخليطا أساسه البراعة والعجب.

وخلال بحثنا في المعنى اللغوي للكلمة لاحظنا خلطا مصطلحيا ومعرفيا؛ بجعل الفن هو الجنس، النوع والضرب فضلا عن الخلط بين هذه المصطلحات الثلاث، فالعرب تقول: "فنون الشعر"، "فنون النثر"...إلخ غير أن الفن بمعناه الخاص غير ذلك.

وقد توقف النقاد العرب على اختلاف توجهاتهم عند مصطلح "الفن" بالتعريف والتفسير والتحديد. فالفن عند "**الفارابي**" يرادف الصناعة والحرفة. أما مهمَّته فهي توجيه أخلاق الفرد والأمة نحو السعادة الإنسانية، وقد كانت نظرته أكثر مرونة من نظرة أفلاطون الذي أخرج الشعراء من مدينته الفاضلة، فـ"الفارابي" لا ينفي ولا يحقّر من شأن أنواع الفنون التي تتّجه نحو الهزل رغم تفضيله للفن الذي يحقّق توازنا بين جانبي الإمتاع والفائدة.

والفنّ عند "**عبد العزيز عتيق**" كلمة تحمل «معنى أساسيا واحدا هو "الحذق" أو "المهارة" التي يبلغ بها المرء مقصده بعد تدبّر وتمعّن، ثم هي بعد ذلك لها معنيان: عام وخاص»[2]. أما المعنى العام فيكون بتوسيع دلالة الكلمة؛ ليشمل "الفن" «كل نشاط إنساني تتمّ تأديته ببراعة، ويهدف إلى تحقيق غرض معين، هو المعالجة البارعة، والواعية، لوسيط من أجل هدف ما» وبالتالي قد يشمل مختلف الصنائع والحرف. وهذا ينافي الدلالة الحقيقية للفن.

أما المعنى الخاص فيقتضي حصر الدلالة وتضييقها؛ ليختص الفن بـ«كل عمل راق يهدف إلى ابتكار ما هو جميل من الصور، والأصوات، والحركات، والأقوال. مقصور على الأعمال الإنسانية المنظمة الراقية التي تقوم على العلم والغرض المنشود هنا هو ابتكار أشياء تُنعَت بالجمال، لما تحدثه في النفس من لذة وسرور، ومن هذه المبتكرات كل الأعمال والآثار الفنية التي تتمخض عنها قرائح الفنانين، وتعدّ من الفنون الجميلة السبعة: الرسم

---

[1] الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، ج35، تح: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، ط1، 2001. مادة: (فنن). ص515- 517.

[2] عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1972. ص10.

والتصوير والنحت والعمارة والموسيقى والرقص والأدب»[1]. فالفن بهذا المعنى يقتصر على الفنون الجميلة التي تقوم على الابتكار المنظّم الجميل بهدف بعث اللذة والسرور في النفس.

وقد عرّف **"ميشال عاصي"** الفنّ بأنه «أحد النشاطات الإبداعية العملية التي يشتمل عليها القطاع العقلاني... من دونه يبقى كل تعبير عن معاناة الشخصية الإنسانية في حدود العادي، والمبتذل، ولا يثير اهتماما جماليا»[2]، بذلك فالفن هو الإبداع الجمالي المتميِّز.

أما **"جابر عصفور"** فيربط الفن بالواقع حين يقول: «أما نحن فنقرن الفن بالنشاط الإبداعي الذي يعكس الواقع من وجهة نظر الفنان في أشكال فنية، تؤدّي إلى إدراك متميّز للواقع وتختلف فيما بينها باختلاف الأداة التي تعتمد عليها أو الوسيلة التي تتوسّل بها، ابتداء من الخطوط والألوان، ومرورا بالحركات والأصوات، وانتهاء بالألفاظ أو الكلمات»[3]. فالواقع هو منطلق كل الفنون، أما الأداة فهي التي تميز كلّ فن عن الآخر.

أحاديث النقاد العرب عن "الفنّ" جاءت مجملة، فهم يحدّدوا دون أن يفسروا، ويعرّفوا دون أن يفصّلوا ويمحّصوا، وهم يوسّعون دائرة المصطلح ليدخلوا فيه ما لا نعدّه الآن من قبيل الفن.

إن الفن –عندنا– هو القدرة والمهارة الفائقة مع الأداء الكامل المتقن، المنسجم، المتوازن والمتناسب في التعبير بإنشاء أعمال مختلفة تعبّر عن التصوّر الروحي الواعي لصاحبها بما يلبّي حاجاته الانفعالية العاطفية في علاقاتها الاجتماعية مما يلبّي حاجات الناس، متطلّباتهم، وتطلّعاتهم الروحية والجمالية.

---

(1) ينظر: عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي. ص11– 14.

(2) ميشال عاصي: الأدب والفن. بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2 1970. ص34.

(3) جابر عصفور: النقد الأدبي. قراءة في التراث النقدي، ج3، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 2009. ص218.

المطلب الثالث: تصنيفـــات الفنـــون:

عرف الفنّ عبر العصور المختلفة صقلا، إجادة، وضروبا من التحسين والتمليح، على أنّ وسيلة هذا التحسين في كلّ إنجاز فني هو الوقوف على مكامن الإجادة والقوة بمماثلة الفنون الأخرى استدراكا لمواطن الضعف والتقصير والنقص التي تلحق كل فن على حدى. وعليه، فقد صاحب تفرّع الفنّ إلى أشكال وألوان وأنواع تغيّرا في المفاهيم والحدود حتى بات من الصعب إجراء بحث تصنيفي يرصد الخصائص النوعية لكلّ فنّ. وللإجابة عن التساؤلين: ما هي أهم تصنيفات الفنون؟ وما هي أهمّ الممارسات التنظيرية المفتوحة على تمييز الفنون ورسم حدودها؟ حاولنا الاقتراب من الإطار العام لتصنيفات الفنون عند كل من: "أرسطو"، "كروتشه" "كانط" "توماس هل جرين"، "إتيان سوريو"، و"هيجل".

أولا– أرسطو:

بما أن لفظ "محاكاة" عند "أرسطو" يحمل معنى موسّعًا فإن كلّ فنّ يختلف عن الآخر باختلاف المادة أو الموضوع، أو الطريقة التي تتم فيها المحاكاة؛ إذ أنّ « الشعر الملحمي، والتراجيدي، وكذلك الكوميدي، وفن تأليف الديثرامبيات، وغالبية ما يؤلف للصفر في الناي، واللّعب على القيتارة، كل ذلك –بوجه عام– أشكال من المحاكاة. ولكن –مع هذا– فإن كل نوع يختلف عن الآخر في ثلاثة أنحاء إما باختلاف المادة أو الموضوع أو الطريقة»[1].

– ***فالمادة*** نوعان: أولهما مرئي؛ ويدخل في إطاره فنون التصوير، النحت والعمارة، وثانيهما سمعي؛ وله ثلاثة أبعاد: الوزن والإيقاع واللغة. وهي تجتمع أو تتفرّق لتنتج: الرقص، العزف، الشعر الملحمي والرثائي، الشعر الغنائي، الشعر التراجيدي والكوميدي، والنثر .

– أما ***الموضوع***؛ فقد تتعرّض المحاكاة لأناس أفاضل أم أردياء؛ فما يحاكى إما يكون أجلّ وأنبل، وإما أحطّ وأدنى، وهي فروق توجد في كل الأنواع التي ذكرت، وبهذا الفرق تختلف الكوميديا عن التراجيديا؛ «فالكوميديا تصوّر أناسا أسوء مما نعهدهم عليه، بينما تصوّر التراجيديا أناسا أحسن مما نعهدهم عليه في الواقع»[2]. ويبدو أنّ أرسطو يقدّم التراجيديا على الكوميديا لأنها تحاكي الأعمال والأحداث النبيلة وتمارس ما اصطلح عليه بـ"التطهير" على الأشخاص الأقلّ نبلا والذين هم في حالة عدم اتّزان نفسي.

---

[1] أرسطو: فن الشعر. ص55.

[2] المرجع نفسه. ص68.

– ***الطريقة*** هي الفرق الثالث الذي يميّز الفنون. فالشاعر يحقّق محاكياته « إما بأن يستخدم السرد في جزء وفي جزء آخر يتقمّص شخصيّة أخرى غير شخصيّته، ثم يروي القول على لسانها... وإما يتكلم بلسانه هو، دون إحداث مثل هذا التغيير، وإما يعرض الشخصيّات، وهي تؤدّي كلّ أفعالها أداء دراميا»[1]؛ أي أنّ الطريقة هي التي تفرّق بين الشعر الملحمي والغنائي والدرامي، وهذه الأجناس الأدبية الكبرى منها ما يأخذ صيغة محاكاة مباشرة منها ما يأخذ صيغة محاكاة جزء منها كلام مباشر وجزء آخر غير مباشر، ومنها ما يأخذ صيغة محاكاة غير مباشرة.

وإذا كانت أنواع الفنون تختلف باختلاف المادة والموضوع والطريقة التي تتم فيها المحاكاة، فإن أرسطو افترض وجود أربعة مسببات –أو علل– تتضافر فيما بينها في تكوين أيّ نتاج طبيعي أو صناعي ناتج عن العملية الآلية للمحاكاة. وقد حصر هذه العلل فيما يلي[2]:

1–علة مادية: وهي المادة الخام التي يستخدمها الفنان في تحسين عمله.

2–علة صورية: وهي الهيئة أو الشكل الذي يعيش في ذهن الفنان عن العملية الفنية.

3–علة فاعلة: هي القوة المحركة أو المسبّبة لوجود العمل الفني.

4–العلة الغائية: وهي النهاية المستهدفة من عملية تشكيل الفنان لمادّته.

هذه العلل ما هي إلا تأكيد للفكرة السابقة؛ حيث أنّ العلة المادية تطابق المادّة، العلة الفاعلة تطابق الموضوع، والعلة الصورية هي الطريقة والكيفية والنهج والأسلوب الذي يصوغ فيه الفنان –كصانع– موادّه طبقا للشكل الذي اختاره، فتمكّنه من التفرّد تلك القوة المركوزة في الذّهن والمحدّدة بـ"الطريقة"، بحيث لا تتبدّى للمتلقّي إلا من خلال الوعي الفني للفنان بإخراجها في هيئة مادّة محسوسة، مدركة، غائية؛ تمارس التأثير والانفعال أو "التطهير" حسب التعبير الأرسطي.

ثانيا– كروتشه بندتو:

يقضي "كروتشه" بأن "الفن" هو "الحدس". ولما كانت الحدوس فردية، جديدة، ولا نهائية فإن ذلك «يستبعد أن يكون الفن وسيلة لإيجاد صنوف ونماذج وأنواع وأجناس...أو أن يكون عملا حسابيا لا شعوريا»[3]. من هذا المنطلق يرى "كروتشه" بأن السّلسلتين المذْهبيّتين التي تُعرف إحداهما بنظرية الأنواع الأدبية والثانية بنظرية

---

(1) أرسطو: فن الشعر. ص72.

(2) المرجع نفسه. ص66.

(3) كروتشه بندتو: المجمل في فلسفة الفن. ص38، 39.

الأنواع الفنية هما نظريتان خاطئتان، إذ لا قيمة ثابتة لهذين التصنيفين، ولا قيمة كذلك للقوانين التي يعلّق بها الأثر الفني داخل الفن الواحد أو في أثر الفنان الواحد، كما أنه لا قيمة أيضا للتساؤل أي نوع أعلى وأرفع وأسمى؟ إن أية محاولة لتصنيف الفنون هي باطلة، إذْ الأجدى إبراز جمال الأثر أو قبحه بدل التفكير في التأثير والتأثر.

ينعت "كروتشه" نظريته بالصحيحة لأنها فهمت الفن على أنه حدس غنائي؛ «فلما كان كل أثر فني يعبّر عن حالة نفسية وكانت الحالة النفسية فردية وجديدة أبدا، فإن الحدس يتضمّن حدوسا لا نهاية لعددها، ولا يمكن أن يجمعها تصنيف، إلا أن يكون هذا التصنيف مؤلفا من عدد لا نهاية له من الزمر، ولن تكون هذه الزمر عندئذ زمر أنواع بل حدوس... فالنوع والصنف هما... شيء واحد، هو الفن نفسه أو الحدس. أما الآثار الفنية الجزئية فلا حصر لعددها، وهي جميعا أصيلة، ولا يمكن لأحد منها أن يترجم إلى آخر... فليس بين الكلي والجزئي هنا أي عنصر وسيط، بالمعنى الفلسفي للكلمة. ليس هناك سلسلة من الأجناس أو الأنواع»[1] وإنما هناك سلسلة من الحدوس الغنائية.

ثالثا– كانط إمانويل:

يرى "كانط" أنه لما كانت وسائل التعبير محدّدة في الكلمة والحركة والنغمة، فإنه «لا يوجد إذًا إلا ثلاثة أنواع من الفنون الجميلة: فن القول، فن التشكيل، وفن لعبة الإحساسات»[2]. يوضح تقسيمه فيجعله كما يلي[3]:

– فنون القول: وتتضمن البلاغة، وفن الشعر. هذا الأخير من بين جميع الفنون الجميلة يحتل المقام الأول إذا تعلَّق الأمر باجتذاب النفس وحركاتها.

– الفنون التشكيلية: أو فنون التعبير عن الأفكار في عيان الحواس؛ وهي بدورها نوعان:

* فن الحقيقة المحسوسة: أو التجسيم. يعرف بحسّين هما البصر واللمس، ويشمل النحت والمعمار.

* فن الظاهر المحسوس: أو الرسم. يتّجه إلى البصر فقط، ويقسمه إلى قسمين: فن الوصف الجميل للطبيعة وفن الترتيب الجميل لمنتجاتها؛ أي فن الجنائن (فن هندسة حدائق الاستمتاع). وهو يفضّل الرسم عن سائر الفنون التشكيلية لإمكانية نفاذه نفوذا أعمق في منطقة الأفكار.

---

[1] كروتشه بندتو: المجمل في فلسفة الفن. ص72.

[2] كنت إمانويل: نقد ملكة الحكم. تر: غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط1، 2005. ص250.

[3] المرجع نفسه. ص249– 256.

– فن اللعب الجميل بالإحساسات؛ ويتضمّن اللعب الفني بالإحساسات السمعية (الموسيقى)، واللعب الفني بالإحساسات البصرية (فن الألوان). وتحتل الموسيقى بعد الشعر المرتبة الثانية إذا تعلق الأمر باجتذاب النفس وحركاتها، أما من حيث الثقافة التي تجلبها للنفس «فإن الموسيقى تحتل المكانة الدنيا بين الفنون الجميلة... لأنها لا تفعل غير التلاعب بالإحساسات. ومن وجهة النظر هذه، فإن الفنون التشكيلية تتقدّم عليها بمراحل عديدة»[1]. غير أن "كانط" يضيف إلى هذه المجموعات الثلاث طائفة أخرى من الفنون المركبة؛ مثل المسرح، الغناء، الأوبرا والرقص.

رابعا– توماس هل جرين (Thomas hill green) (1836–1882):

يذكر ستة فنون كبرى موزّعة بين ثلاث مراتب «أولاها ثلاث فنون مجرّدة هي الموسيقى وخاصيتها الزمان والعمارة وخاصيتها المكان، والرقص وتجتمع فيه خاصيتا الزمان والمكان معا. وفي ثاني هذه المراتب للفنون يوجد فنان تعبيريان أو تصويريان هما النحت والرسم وهما يطردان في المكان، وفي ثالث هذه المراتب يوجد الفن الرمزي أي الأدب الذي يستند إلى عنصر الزمان»[2]. وقد جعل لكل فن من هذه الفنون مرتبته المناسبة له فمثلا نجد أن «الرسم الكاريكاتيري له أهميته في الدعاية السياسية، والتصوير له أهميته في الدعاية الاقتصادية، والنحت في الدعاية الأدبية للشخصيات البارزة في المجتمع، والعمارة لها أهميتها التاريخية كتخليد المواقع، والأبطال، وكذلك الغناء الجمعي مثل النشيد الوطني والدعوة إلى الوحدة والحرب وحفلات الرقص والتمثيل والخطابة والشعر»[3]. وعليه فالفن له تركيبات متنوعة فضلا عن التركيب الجمالي.

خامسا– اتيان سوريو (Etienne souriau) (1892–1979) :

تصنيفه للفنون الجميلة يعدّ أكثر التصنيفات دقة وأقربها تعبيرا عن التداخل الوثيق بين الفنون المختلفة. بنى تصنيفه «أولا على المحسوسات الأساسية الخاصة بكل مجموعة من الفنون، وثانيا على أساس التمييز بين فنون من الدرجة الأولى وفنون من الدرجة الثانية»[4]. المحسوسات السبعة كما حدّدها سوريو هي: الخطوط، الأحجام الألوان، الإضاءة، الحركة، الأصوات الجزئية المقطعة، المقاطع الصوتية، والأصوات الموسيقية وذلك على النحو التالي[5]:

---

(1) كنت إمانويل: نقد ملكة الحكم. ص 261.

(2) محمد أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، دت. ص132– 133 .

(3) حنان عبد الحميد العناني: الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002. ص15.

(4) محمد أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة. ص182.

(5) عادل مصطفى: دلالة الشكل. دراسة في الاستيطيقا الشكلية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2001. ص55.

* الخطوط: هناك فن تجريدي هو الزخرفة (الأرابيسك)، وفن تمثيلي هو الرسم.

* الألوان: هناك تلوين خاص (تجريدي)، وتصوير ملون (تمثيلي).

* الإضاءة: هناك إضاءة إسقاط ضوئي (تجريدي)، وتمثيلي (سينما).

* الحركة: هناك الرقص (تجريدي)، والتمثيل الصامت (تمثيلي).

ففنون الدرجة الأولى غير تعبيرية ولا تصويرية، وهي تتحدّد كما يلي: الأرابيسك (فن الزخرفة)، فن العمارة والتلوين الخالص، الإضاءة، الرقص، النظم الخالص، والموسيقى. أما فنون الدرجة الثانية فهي تعبيرية تصويرية؛ وتشمل الرسم، النحت، التلوين التصويري، التصوير الفوتوغرافي التمثيل الصامت بالإشارة، الأدب والشعر والموسيقى الوصفية.

سادسا– هيجل:

يرتّب الفنون بحسب نواح ثلاثة يعتبرها احتمالات لعلاقات قائمة بين الفكرة والمضمون في مضمار الفن وهي كما يلي[1]:

– الفن الرمزي: يضم المعمار (فن مكاني).

– الفن الكلاسيكي: يضم النحت (فن مكاني).

– الفن الرومانسي (المسيحي): يضم كُلًّا من التصوير (فن مكاني)، الموسيقى (فن زمني)، والشعر (يمتد في الزمان والمكان).

فالرقص والغناء والموسيقي فنون حركة. العمارة، التصوير، والنحت فنون سكون. أما الشعر الغنائي والقصصي والتمثيلي فهي الفنون الشعرية. وقد كانت فنون الحركة أول الفنون ظهورا، ثم انبثقت عنها فنون السكون، وعن هذه الأخيرة تولّدت الفنون الشعرية.

ومن بين هذه الفنون جميعا يعتبر "هيجل" «الشعر هو الفن العام، الأكثر شمولا، الفن الذي أفلح في الارتفاع إلى الروحية الأسمى. في الشعر يكون الروح حرا في ذاته، وينفصل عن الموادّ الحسية كي يجعل منها إشارات منذورة للتعبير عنه...والروحي هو الذي يعبّر عن نفسه روحيا بإشارة التمثل: الشعر الملحمي، والغنائي والمسرحي»[2]؛ أي أن الشعر هو الروح المطلق (Abaolute spirit) الذي يكون ذاتا وموضوعا في آن معا، وهذا ما جعله أعلى الفنون وأرقاها، فهو «مشترك بين جميع أشكال الجمال ويمتدّ فيها جميعها، لأن عنصره الحقيقي هو

[1] هيغل: المدخل إلى علم الجمال. ص134– 145.

[2] المرجع نفسه. ص155.

التخيّل الذي يحتاج إليه كل إبداع يستهدف الجمال، كائنا ما كان شكله»[1]، وهو يتفوّق على كافة الفنون الأخرى باعتباره «الفن الكلي، أو مركب الفنون الأخرى كلها. ففي استطاعته أن يكون فنا رمزيا وجليلا كفن المعمار. ويمكن أن يعبر عن الكلي والجوهري وعن السكون والهدوء الإلهي كفن النحت. كما أنه يستطيع أن يعبّر عن أهواء الفرد وعن المزاج العابر كما يفعل فن التصوير أو الرسم، وهو بالإضافة إلى ذلك قادر على التعبير عن أعمق ألوان الانفعال العاطفي كما تفعل الموسيقى، وهو ليس مقيّدا كالتصوير والرسم بلحظة واحدة من لحظات الزمان، لكنه يستطيع أن يصوّر الفعل والحركة في تطوّرها المتتابع. وبما أنه كلّيّ على هذا النحو فهو ليس رمزيا فقط ولا كلاسيكيا فحسب. لكنه هذه الفنون جميعا»[2]. وهي فكرة تؤكّد تداخل الأنواع الفنية مع الشعر.

نخلص في الأخير إلى أن العقل هو الجوهر الأصيل لكل فن، وهو النتيجة الحتمية لتفاعل الإنسان مع الطبيعة تفاعلا مقصودا، و لعل هذا ما ذهب إليه "إرنست فيشر" حينما راح يؤكّد بأن الإنسان البدائي هو أب الفن وأنه الملاحظ الأول لقوانين الطبيعة والكاشف عن علاقة العلة بالمعلول؛ «إنّ صانع الأدوات الأول الذي شكّل الحجر في صورة جديدة حتى تخدم الإنسان، كان هو الفنان الأول. والإنسان الأول الذي أطلق على الأشياء أسماءها كان بدوره فنانا عظيما، وذلك عندما ميّز أحد الأشياء عن متاهة الطبيعة، وروّضه عن طريق استخدام رمز، ثم أسلم هذا الشيء الذي خلقته اللغة إلى غيره من الناس كأداة تمنحهم القوة. والإداري الأول الذي نظّم عملية العمل بواسطة الغناء الإيقاعي، وزاد بذلك من القوة الجماعية للإنسان، كان نبيا في الفن. والصياد الأول الذي تنكّر في هيئة حيوان وتمكّن عن طريق هذا التماثل بينه وبين فريسته من زيادة حصيلة صيده والرجل الأول الذي وضع في العصر الحجري علامة على أداة أو سلاح برسم حز أو حلية، ورئيس القبيلة الذي بسط جلد حيوان على قطعة من الصخر أو على جذع شجرة حتى يجذب إليه هذا النوع من الحيوان... هؤلاء جميعا هم آباء الفن»[3]. فالفن قد تطوّر بتطوّر الأداة، نشأت بدايةً الفنون التي يشترك فيها الجسم والإيماء، فكان أولا الرقص والغناء اللّذين تطورا عن حركات عشوائية وصيحات ونداءات وحشية مبهمة، ليكتشف هذا الإنسان –فيما بعد– أن هناك أدوات عرَضيّة من الطبيعة باستطاعته تحسينها وتطويرها واستبدالها بما يتلاءم ومطالب اللحظة وبما يتناسب واحتياجاته الجمالية الطارئة، فكان الرسم، النحت، العمارة، الموسيقى في مرحلة ثانية، ثم

---

(1) هيغل: المدخل إلى علم الجمال. ص157.

(2) ولتر ستيس: فلسفة هيجل. مج2، ج4: فلسفة الروح، تر: إمام عبد الفتاح إمام دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2005. ص164– 165.

(3) إرنست فيشر: ضرورة الفن. تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، دت. ص50.

ظهرت فنون الكلمة –على اعتبار أن اللغة وسيلة تحمل في ذاتها قوة جديدة إزاء الإنسان وإزاء الطبيعة على السواء– وفن التمثيل المسرحي، لينشأ فن التمثيل السينمائي في مرحلة متأخّرة.

من خلال تصنيفات الفنون –التي تعرّفنا عليها سابقا– وجدنا بأن «المذاهب الكلاسيكية تقسّم الفنون قسمة ثنائية مصطنعة إلى: فنون متصلة بالمكان وأخرى متعلقة بالزمان، بينما نجد في التصنيف التقليدي فنونا تشكيلية ثلاث هي: العمارة والنحت والرسم، وفنونا إيقاعية ثلاث هي الرقص والموسيقى والشعر. وقد انضمّ إلى هذه الفنون فن سابع هو فن السينما وفن ثامن هو الفن الإذاعي وربما فن تاسع هو الفن التليفزيوني. وأخيرا فن الصور المتحرّكة. ويؤخذ على هذا التصنيف التقليدي للفنون أنه كغيره من التصنيفات الأخرى لا يستوعب قسما كبيرا من الفنون المركبة ولا سيما في مجموعة الفنون الإيقاعية، فلا نجد مثلا فن المسرح أو الدراما وهو يستخدم النثر في التعبير أيضا وليس الشعر وحده، ولا نجد كذلك فنون الأوبرا والباليه والغناء...» [1] وكذا الفنون السردية من قصص وسير.

وعليه يمكن القول بأن الفنون تبقى مستعصية على التصنيف لما تتميز به من ميوعة وقابلية التداخل في الزمان والمكان والحركة والسكون والإحساس (بين السمع والبصر والكلام). كل فن يتواجد فيزيائيا في الزمان كما في المكان، أما وحدتي التجسيد والتعبير فهما قانونان عامان لكل الفنون بحيث يمكن الحديث فقط عن خصوصية التجسيد والتعبير في كل نوع فني على انفراد. ولعلّ الشعور بهذا التداخل هو الذي جعلنا نصرّ على وجود جوهر مشترك بين الفنون كلها، كما جعلنا نقرّ بأن الفنون منظومة موحّدة تنمو، تتطور، وقد تتحوّل كنتيجة لتحوّل المجتمع الإنساني الذي لا يكف عن الحراك، غير أنّ «ظهور أي فن من الفنون الجديدة لا يعني عادة إضافة عضو آخر إلى «العائلة» الفنية، إذ نادرا ما يحدث تغيّر نوعي في التعالق بين الفنون يؤثر على المنظومة بأسرها. ويحصل هذا لأن الفنون في الممارسة العملية الفعلية تتواجد في حالة تعالق وتداخل. إنها تثري بعضها بعضا، وتتبادل مع بعضها البعض «المنجزات» والمكتسبات وسواها. وخصوصية كل فن منها يستقيم في نهاية المطاف جراء تأثيرات منظومة الفن بأجمعها»[2]، أما الأدب وبخاصة النوع الشعري فيقع في مركز منظومة الفنون لأنه وسّع من مجال فاعليّته حينما أثرى الفنون الأخرى وأخذ بدوره منها بعض الثراء. وعليه فإننا سنقف في المبحث الثاني عند "نظرية الأنواع الأدبية" التي شهدت هي الأخرى جهودا تنظيمية للإبداع الفني الأدبي؛ على اعتبار أن الشعر –كما رأينا– أرفع الفنون وأعظمها منزلة.

---

[1] محمد أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة. ص187.

[2] أوفسيانيكوف (وآخرون): تداخل أجناس الفن، تر: حسين جمعة، منشورات أمانة، عمان– الأردن، ط1، 2007. ص143.

المبحث الثاني: نظرية الأنواع الأدبية في التراث النقدي الغربي والعربي:

يُعتَبر الجنس الأدبي من أهمّ القضايا التي انشغلت بها الشعرية الغربية والعربية قديما وحديثا، لما للجنس الأدبي من معايير نوعية ومقوّمات نمطية مرتبطة بعوامل وتمظهرات لغوية، ذوقية، طبيعية، جغرافية، اجتماعية تاريخية، ودينية... إلخ.

ولمّا كان الشعر أرفع الفنون وأعلاها قيمة، وكانت الكتابة الأدبية في حدّ ذاتها خلخلة لمعايير التجنيس باسم الحداثة، ظلّ الجدل قائما حول إمكانية تحديد مرتكزات، مكوّنات، سمات، وضوابط هذه الأنواع الجديدة ورصد علاقاتها مع الأجناس الكبرى. وأمام تنامي الجهود، تعدّدها، تشعّبها، وتراوحها بين داع لمبدأ الفصل بين الأنواع ومصرّ على رفضه لفكرة التقسيم، فقد سعت "نظرية الأنواع الأدبية"؛ والتي تعتبر من أهمّ مباحث نظرية الأدب إلى البحث في التساؤلات التالية: ما هي آليات رصد الجنس الأدبي ودراسته ؟ هل عدد الأنواع الأدبية محدود أم لا نهائي؟ ما هي المنهجيات التي اعتُمدت في مقاربة الجنس الأدبي عند الغرب وفي العالم العربي ؟ وما هي العلاقة التي تربط النصوص بأجناسها وأنواعها الأدبية ؟ وهي التساؤلات التي نتّخذها منطلقا لبحثنا.

المطلب الأول: نظرية الأنواع الأدبية في النقد الغربي:

احتلّ متصور الجنس الأدبي على مرّ العصور مكانة مرموقة في وصف الظواهر الأدبية وتفسيرها. تشعّبت المقاربات، تنوّعت التّصنيفات والتّقسيمات، واتّسعت القضية حدَّ الغموض والتضارب أحيانا كثيرةً، لتشمل جميع العصور التاريخية بدءا من الإنشائية الإغريقية لتمتدّ إلى عصور مديدة مع الكلاسيكية التي حافظت على التقسيم الثلاثي الذي اقترحه المعلم الأول، ثم الرومانسية التي لم تنكر الأصل لكنها نادت بالتعدّد الأجناسي إلى حدّ إعلان بعضهم موت الأجناس، لتبلغ القضية ذروة تعقّدها حينما حاولت بعض النظريات الإفادة من اللسانيات في مقاربة الأدب كي تضفي عليه الصبغة العلمية وذلك مع الشكلانية، والبنيوية وما بعدها.

أولا– الأنواع الأدبية في نقد ما قبل الحداثة:

أ– النظرية الأجناسية اليونانية والرومانية:

أ1– أفلاطون: يؤجّج "أفلاطون" الصراع بين الشعر والفلسفة، حيث يرى أنّ عمل الأديب يشبه عمل المرآة والشاعر المقلّد الذي يستسلم لنشوة الوحي والإلهام يغرس دستور شرّ في روح كل إنسان فـ«يطعم ويسقي

الشهوات بدلا من كبتها؛ إنه يدعها تحكم، مع أنه يجب ضبطها»[1]، وعليه فقد طرد "أفلاطون" الشعراء من مدينته الفاضلة لسببين؛ **الأول** يتّصل برفضه لفكرة الفن للفن وقوله بالفن للأخلاق على اعتبار أن الشعراء مفسدون للمثل العليا، غير أنه يتردّد فيدخل بعضهم بشروط، كما يفضّل الملحمة على غيرها من الأجناس؛ حيث يقول في الجمهورية: «وإننا على استعداد أن نعترف أن هوميروس هو أعظم الشعراء الأول بين كتّاب المأساة؛ لكن علينا أن نبقى ثابتين في حكمنا أنّ الترانيم إلى الآلهة والثّناءات للرجال الشهيرين الفاضلين، هي الشعر الوحيد الذي يجب أن نقْبَله في دولتنا. لأنك إذا تخطّيت ذلك وسمحت لعروس الشعر المعسولة أن تدخُل، إما في مقاطع شعر البطولة أو الشعر الوجداني الغنائي، بدلا من دخول القانون وعقل البشر الذي اعتُبِر الأفضل على الدوام بالرضا المشترك فلن يكون الحكام في دولتنا سوى اللذة والألم»[2].

من خلال هذه الفقرة الأخيرة يتّضح لنا السبب **الثاني** لطرد الشعراء من الجمهورية، إذ السّبب يتعلّق بطريقة المحاكاة؛ «فكل قصيدة هي بمثابة سرد لأحداث سابقة أو حاليّة أو مستقبليّة. ويتّخذ سرد الأحداث -بالمعنى العام للكلمة- أشكالا ثلاثة: إما الشكل السردي الصرف أو الشكل الإيمائي أي الذي يقوم على الحوار بين الشخصيات مثلما يحدث ذلك في المسرح، أو الشكل المزدوج أي التناوبي الذي التجأ إليه هوميروس إلى استعماله كلما قرن سرد الأحداث بالحوار»[3] . فالمقصود بهذه الأشكال أنّ الشكل السردي الصرف -الرواية الخالصة التي يتكلّم بها الشاعر ذاته- هو (الأنشودة المدحية)، الشكل الإيمائي - الرواية بالمحاكاة؛ وهي التي يتكلم بها الشاعر من خلال الشخصيات- هو (المأساة والملهاة)، أما الشكل المزدوج والذي يفضّله "أفلاطون" عن غيره من الأشكال الأخرى -رواية يتكلم بها الشاعر ذاته تارة وتارة بالمحاكاة- فهو (الملحمة).

وتجدر الإشارة إلى أن «أفلاطون لا يتحدّث عن ثلاثة أجناس أدبية، ولكن عن ثلاثة أصناف تحليلية يمكن توزيع النشاطات الخطابية عليها. لا يسأل نفسه ما هي المأساة أو ما هي الملحمة: إنه يقتصر على القول بأن الأعمال المشمولة تحت التسمية العامة، تراجيديا، والأعمال المشمولة تحت اسم ملحمة، يمكن أن تتميّز بحسب طرق التعبير عنها. لا شيء يمكنه أن يمنع إضافة أجناس أخرى إلى هذين الجنسين. بمعنى آخر، طريقة التعبير لا

---

(1) أفلاطون: المحاورات الكاملة. ص463.

(2) المرجع نفسه. ص 464 .

(3) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص. تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، دط، دت. ص22.

تحدّد جوهر العمل ولكنّ الدور التعبيري للشاعر: إما أن يروي، أو أن يحاكي، أو أن يجمع بين الطريقتين»[1]، وما يؤكّد عدم دقّته في الحصر والتّحديد الأجناسي إهماله القصديّ لشكل شعري موجود، قائم بذاته في عصره وهو الشعر اللاتمثيلي (الغنائي) .

أ2– أرسطو: أفاد "أرسطو" من أفكار أستاذه "أفلاطون" لكنه خالفه في مواضع كثيرة، فالمحاكاة عنده –كما أشرنا في عنصر سابق– أعظم من الحقيقة ومن الواقع لأنها أولا محاكاة للطبيعة مما يساعد على فهمها ثم ثانيا محاكاة للخيالي وما وراء الطبيعة؛ لإكمالها وجلاء أغراضها.

إن لفظ "محاكاة" عند "أرسطو" يحمل معنًى موسّعا؛ يقول في حديثه عن أنواع المحاكاة أن «الشعر الملحمي* والتراجيدي**، وكذلك الكوميدي***، وفن تأليف الديثرامبيات****، وغالبية ما يؤلّف للصّفر في

---

[1] ماري شيفير. ما الجنس الأدبي. تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، دت. ص16.

* **الملحمة**: يعرّف "أرسطو" الملحمة انطلاقا من مقارنتها بالتراجيديا، وعليه فالملحمة عنده هي «محاكاة لموضوعات جادة، في نوع من الشعر الرصين... لا تستخدم الملحمة غير وزن واحد، وتصاغ في شكل سردي... لا يتحدد فعل الملحمة بزمن [أما التراجيديا فهي على العكس في كل ذلك]... كل أجزاء الملحمة يمكن أن توجد في التراجيديا، بينما أجزاء التراجيديا لا توجد في الملحمة». أرسطو: فن الشعر. ص89.

** **التراجيديا**: «تتركب كلمة تراجيديا tragódia من لفظتين: tragos بمعنى «جدي–أو–ماعز» ومن óidé بمعنى «نشيد أو–أغنية». أي الأغنية العنزية؛ والعلاقة بين العنزة والتراجيديا أن الفِرق الفائزة في المنافسات المسرحية تجازى بعنزة، وهناك من يذهب إلى تفسير آخر هو أن أفراد الكورس التي تنشد في المسرحيات كانوا يلبسون ثيابا من جلد الماعز». المرجع نفسه. ص60.

– والتراجيديا بتعريف "أرسطو" هي: «محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معيّن، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيّن الفني... وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير». نفسه. ص95.

– «ولقد نشأت التراجيديا في الأصل –شأنها في ذلك شأن الكوميديا– نشأة ارتجالية. فالتراجيديا نشأت على أيدي قادة الديثرامب ... ثم أخذت تتطور شيئا فشيئا إلى أن نمت وصارت إلى ما تبدو عليه الآن. وبعد أن مرّت خلال عدة مراحل من التغيير، واستكملت شكلها الطبيعي، توقفت واستقرّت». نفسه. ص81.

– «وعناصر التراجيديا هي: المرئيات المسرحية، الغناء واللغة (وسيلتا المحاكاة)، الأشخاص (يتوفران على عنصري الفكر والشخصية)، الحبكة». نفسه. ص95– 96.

– «الأجزاء الكيفية للتراجيديا ستّة وهي: الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكر، المرئيات المسرحية، الغناء». نفسه. ص96.

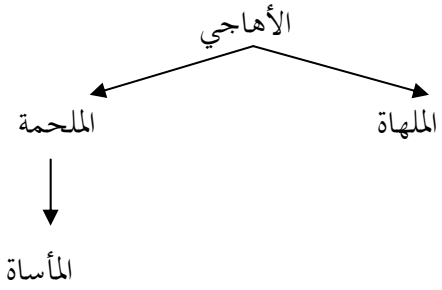
– أما «أجزاؤها الكمية (أي الأقسام المنفصلة التي تنقسم إليها التراجيديا) فهي: المقدمة «البرولوج»، المشهد التمثيلي «الابيسود»، المخرج «الاكسودوس»، غناء الجوقة؛ وهو ينقسم بدوره إلى نوعين: المدخل، والمنشد». نفسه. ص127.

وللتراجيديا أربعة أنواع متمايزة: «التراجيديا المركبة، تراجيديا المعاناة، التراجيديا الخلقية، التراجيديا المناظرية». نفسه. ص169– 170.

*** **الكوميديا**: «تتركب كلمة komoidia من komos بمعنى الحفل والصخب، ومن aeiden بمعنى يغني، أو ينشد». والكوميديا بتعريف أرسطو هي «محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام... أما نشأتها فترجع إلى قادة الأناشيد الاحليلية «الغالية»». نفسه. ص60 وص81– 88.

**** **الديثرامب** dithyrambos :«عبارة عن مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة، كانت تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلا، مقنّعين في جلود الماعز، حول مذبح الإله ديونيسوس، رب الكرم والخمر، والخصب بوجه عام». نفسه. ص60.

الناي واللعب على القيتارة، كل ذلك –بوجه عام– أشكال من المحاكاة. ولكن –مع هذا– فإن كل نوع يختلف عن الآخر في ثلاثة أنحاء: إما باختلاف المادة، أو الموضوع، أو الطريقة »[1]. أما الاختلاف في **طريقة** المحاكاة فهي التي تفرّق بين أنواع الشعر؛ يقول أرسطو: «لقد اتجه الشعر اتجاهين وفقا لطباع كل شاعر من الشعراء: فذوو الطباع الجدّية الرزينة، حاكُو الأفعال النبيلة، وأعمال الأشخاص الأفاضل؛ بينما حاكى أصحاب الطباع المتّضعة أو العادية، أفعال الأرديا؛ فأنشأوا الأهاجي في البداية، في حين أنشأ ذوو الطباع الجِدّيّة الترانيم للآلهة، والمدائح لمشهوري الرجال.. » [2]. يتّضح من خلال هذا القول أن "أرسطو" قسّم الشعر من حيث نشأته إلى نوعين على حسب الفعل؛ فالأهاجي قد حاكت أفعال الأرديا من الناس وحين ارتقت نشأت عنها الملهاة، أما عندما حاكت الأفعال النبيلة فقد نشأت عنها الملحمة، وحينما ارتقت الملحمة نشأت عنها المأساة.



وعن طريقة المحاكاة «بإمكان الشاعر أن يسرد أو أن يعرض أعمال الشخصيات المتفوّقة، وأن يسرد أو يعرض أعمال الشخصيات المتدنّية. وعلى هذا النحو يحدِّد الدرامي المتفوّق المأساة، والسردي المتفوّق الملحمة ويطابق الدرامي المتدنّي الملهاة، والسردي المتدنّي جنسا غير محدّد بكيفية جيّدة، ولم يطلق عليه أرسطو مصطلحا معيّنا وإنما مثّل له أحيانا بالشعر الساخر... وبعد التوزيع المشار إليه، لا نجد ذكرا للسّرد المتدنّي أو للملهاة. ويبقى الجنسان المتميّزان وحدهما متقابلين تقابلا متفاوتا»[3]. وبهذا فقد اقتصرت صفحات كتاب "فن الشعر"–أول جهد منهجي في تاريخ نظرية الأدب– على وصف الخصائص النوعية للتراجيديا والملحمة مع إهمال المنظومات التعليمية والشعر الغنائي الذاتي لخلوّهما من المحاكاة، إلا إذا ذكرهما في الأجزاء المفقودة من كتابه "فن الشعر". وبإضافة إلى أن "أرسطو" تجاوز التصنيف الأفلاطوني المجمل للأنواع الأدبية، فقد تطرق أيضا للحديث عن النثر في كتابه الذي أسماه "الخطابة"، وفيها عقد مقارنة بينها وبين الشعر الذي يعتبره أرقى وأفضل من النثر.

---

[1] أرسطو: فن الشعر. ص55.

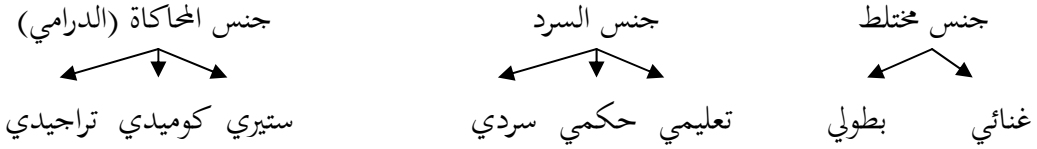
[2] المرجع نفسه. ص 80.

[3] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص. ص25، 26.

أ3– **هوراس** (Horace) (65 ق م– 8 ق م): لا نعثر في كتابات "هوراس" النقدية على لفظ "جنس" لأنّ هدفه ليس تأسيس نظرية شعرية أو جنسيّة ولكن إعطاء نصائح عمليّة لإنجاز أعمال ناجحة.

يؤمِن "هوراس" بالفصل المطلق بين الأنواع الأدبية انطلاقا من قاعدة "وحدة النغم"؛ حيث أن «النوع الأدبي يخضع لتقاليد معينة، ويتحدد بواسطة البحر العروضي الذي يجيء فيه، ومن خلال المحتوى الذي يتضمّنه... وعلى الشاعر أن يختار طبقا للموضوع الذي يتناوله النموذج العروضي والأسلوب المناسب... لكل موضوع، ولكل نوع بحره وأسلوبه. والأنواع عنده وحدات مستقلة تماما، ومطلوب من الشاعر أن يحافظ عليها كذلك، فلا يخلط بينها»[1]، وبالتالي فقد حافظ "هوراس" في كتابه "فن الشعر" على الأنواع الثلاثة (الملحمي التراجيدي، والكوميدي) التي أرساها أرسطو، وقد زاد عليها نوعا رابعا هو الساتير SATIR * الذي يطلق على بعض الأهاجي.

أ4– **ديوميد** (Diomed): يميّز "ديوميد" بين ثلاثة أجناس وثمانية أنواع أدبية[2] :



تقسيم "ديوميد" الثلاثي الذي ينطلق من الخاصية الشكلية الأكثر خارجية بثّ من الفوضى في مجال وظيفة الأجناس القديمة أكثر مما أثرى. وقد عاد لنظام "ديوميد" –مع بعض التغيير بإعادة الأمور إلى نصابها داخل هذا التراث– "**جان دي غرلاند**" (Jean de Garlande) (1190–1258) الذي يدمج التقسيم الثلاثي ضمن جمع جديد من الأجناس الأدبية؛ وعليه فقد كان تصنيفه كما يلي[3]:

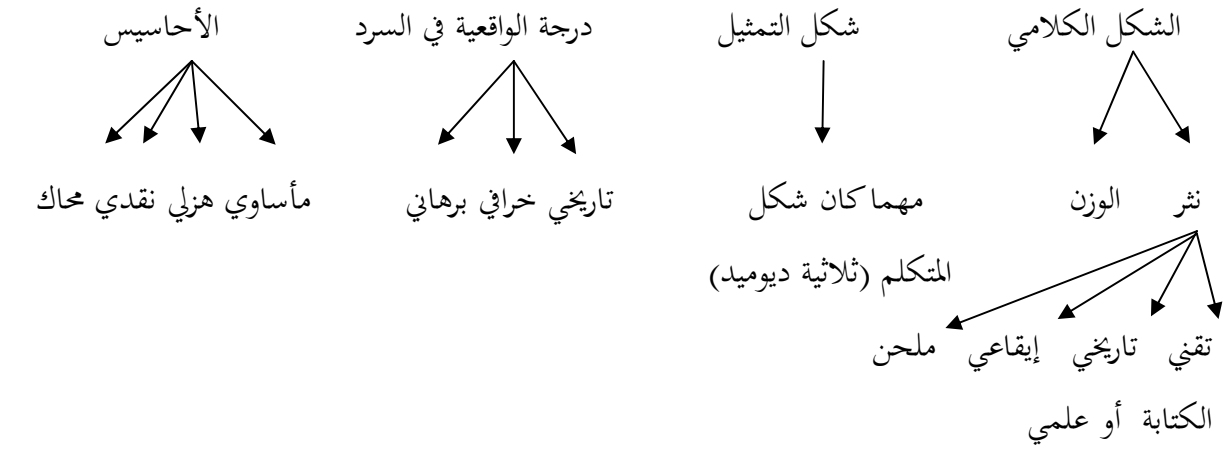
---

[1] الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن. أصوله وتطوره ومناهجه. دار المعارف، القاهرة، ط1، 1987. ص432.

* **الساتير**: مأساة شعرية مؤثرة، عاطفية، الأشخاص الخرافيون يشكلون فيها الجوقة، تذكر مآثر الآلهة الفائزة في حلبة الملاكمة، والجواد المحلّي في السباق.

[2] ينظر: ماري شيفير: ما الجنس الأدبي. ص25، وجيرار جينيت: مدخل لجامع النص. ص37.

[3] ينظر: عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2006. ص96. وهانس روبرت ياوس: أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ضمن: نظرية الأجناس الأدبية. تر: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي الأدبي الثقافي جدة– المملكة العربية السعودية، ط1، 1994. ص76.



ب – النظرية الكلاسيكية:

تمسّكت الكلاسيكية* بالمسعى البنيوي الأرسطوطالي، حافظت على نقاء النوع وثباته، و«فرّقت بدقة بين الأنواع المختلفة، فكل واحد منها له موضوعاته الخاصة، وأسلوبه الذاتي، وغايته المتميّزة وعلى الشاعر أن يحترم هذه القواعد وأن [يُبقي] عليها نقية خالصة، والأنواع الهجينة التي تجيء وليدة الخلط بين نوعين أو أكثر، مثل المأساة الهازلة، مرفوضة تماما»[1].

وللكلاسيكية الفرنسية –كما يشير الناقدان "رينيه وليك" و"آوستن وآرن" في كتابهما المشترك "نظرية الأدب"– «تمييزها الاجتماعي للأجناس الأدبية... كذلك التمييز الواضح في الشخوص المسرحية بالنسبة لكل نوع، له ما يلزمه في مبدأ «اللياقة DOCORUM» (التقاليد الطبقية) وفي التفرقة بين الأساليب وفنون القول بحيث يكون منها الرفيع، والمتوسط، والأدنى. وكان للنظرية الكلاسيكية أيضا ترتيبها الهرمي للأجناس، الذي كان من عناصره طبقة الشخوص، وكذلك الأسلوب، وأيضا الطول والحجم (والقدرة على مجابهة القوة) وجدية اللهجة (البيان) »[2]. غير أن القول بثبات النوع لا يعني عدم ظهور أنواعا جديدة. فـ«"**كنتليان**" يورد سبعة أجناس شعرية تتمثل في الجنس الملحمي، والمأساة، والملهاة، والرثاء، والهجاء، والنقد وأخيرا القصيدة الغنائية الذي اعتبرها جنسا لاسرديا ولا دراميا. ويجعلها "**بلتيبي دي مان**" كما يلي: الهجاء المقطوعة الشعرية، الأنشودة الغنائية، الرسالة الشعرية، الرثاء، النقد، الملهاة، «التأليف» البطولي. بينما يصنّفها "**فوكلين دي لافريناي**" كالآتي: الملحمة، الرثاء المقطوعة الشعرية، القصيدة الهجائية، الأغنية، القصيدة الغنائية الملهاة، المأساة، النقد، الغزل (العذري) القصيدة

* **الكلاسيكية**: مذهب «يحب العواطف الهادئة، والأهداف الحكيمة، والشخصيات المدروسة طبائعها، الواضحة حواشيها، ويحب الاعتدال والتوازن والوضوح، ويميل إلى التصور، خلافا للمذهب الرومانطيقي الذي يميل إلى العاطفة». كروتشه بندتو: المجمل في فلسفة الفن. ص47.

(1) الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن. أصوله وتطوره ومناهجه. ص433 .

(2) رينيه ويليك، آوستن وآرن: نظرية الأدب. تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض– المملكة العربية السعودية، دط، دت. ص325.

الرعوية. ويصنفها "**فيليب سدني**" كما يلي: (النوع) البطولي، الغنائي، المأساوي، الملهاتي، النقدي الهجائي، الرثائي والرعوي»[1]. وهي كلّها لا تعدو أن تكون تفاسيرا للتصور الأرسطي القديم حول الملحمة والمأساة.

يصنّف "**بوالو**" (Boileau) (1636-1711) الفن الشعري[2] فيخصص النشيدين الأول والرابع لاعتبارات أجناسية شعرية، في النشيد الثالث يبحث في المأساة، الملحمة والملهاة، أما النشيد الثاني فيجعله يضم «القصيدة الريفية، القصيدة الغنائية السونيت، القصيدة الهجائية، البالاد la ballad، الروندو le rondeau: قصيدة عاطفية ذات أدوار، الأهجية la satire، والفودفيل- le vaudeville: أغنية خفيفة، يسود فيها الهجاء، ويهاجم المؤلف فيها عيوب زمانه»[3].

ما يقال عن تصنيف "بوالو" أنه ترصيف إجمالي، فهو «لا يحدد أساس هذا التنميط... هل تتميّز أجناسه طبقا لموضوعاتها أو لبنائها، أو لشكل القصيدة، أو لحجمها، أو للنبرة العاطفية بها، أو لنظرتها الكونية أو للجمهور الذي تتعامل معه؟»[4] أو لسمات أخرى خاصة بها تميّزها عن غيرها.

"**رابين**" هو الآخر حصر الأجناس الكبرى في الملحمة، المأساة، والملهاة، بل جعلها تتمحور حول صنفين اثنين هما الفعل والسرد. يقول: «يمكن توزيع الشعرية العامة إلى ثلاثة أنواع من القصائد الجيّدة: الملحمة والمأساة والملهاة، ويمكن أن نختصرها في صنفين فقط، بحيث يتمحور الصنف الأول حول «الفعل» والثاني حول «السرد» أما بقية الأنواع الأخرى التي أوردها أرسطو فيمكننا أيضا أن نرجعها إلى الصنفين السابقين: فالملهاة ترجع للقصيدة الدرامية، والقصيدة النقدية للملهاة، والأنشودة الغنائية والقصيدة الريفية ترجعان للقصيدة البطولية، علما بأن المقطوعة الشعرية، والقصيدة العاطفية، والقصيدة الهجائية، والقصيدة الغنائية ذات الأدوار، والموشح الغنائي ليست إلا أصنافا من القصائد الرديئة»[5].

أما توحيد جميع القصائد غير الإيمائية وجعلها تحت جنس واحد هو "الغنائي"، فقد كانت المحاولة الأولى في ذلك مع الإيطالي "**منتورنو**" الذي «جعل الشعر ثلاثة أقسام: المسرحي (الدرامي)، الغنائي، والملحمي. وقد تبعه

---

(1) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص. ص36- 38.

(2) ينظر: رنيه وليك، آوستن وآرن: نظرية الأدب. ص318، وجيرار جينيت: مدخل لجامع النص. ص38، 39 ، وإبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النص. بحوث وقراءات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010. ص19.

(3) بوالو: فن الشعر، تر: رجاء ياقوت، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002، دص. نقلا عن: عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن. ص51.

(4) رينيه ويليك، آوستن وآرن: نظرية الأدب. ص318.

(5) الجزء الثاني من الفصل الأول من كتاب "تأملات في الشعرية" (سنة 1674): Réflexions sur la poétique. نقلا عن: جيرار جينيت: مدخل لجامع النص. ص39.

في هذا التقسيم كل من "**ملتون**"، "**دريدن**"، "**غرافينا**"، "**بومغارتن**"، غير أن "**سرفانتيس**" يقترح تقسيما رباعيا هو الملحمي، الغنائي، المأساوي، والهزلي»[1].

آخر محاولة في الشعرية الكلاسيكية قام بها "**باتو**"، حيث تمسّك «بالمحاكاة» وجعلها بمثابة المبدأ الوحيد للشعر ولجميع أنواع الفنون. يرى "باتو" بأن الشعر الغنائي جنس متميّز مثله مثل الشعر الدرامي والشعر الملحمي غير أنه يختلف عنهما في موضوعه؛ فالملحمة والدراما موضوعهما الأفعال، بينما يختص الشعر الغنائي بالأحاسيس، «إذ كلما تواصل الفعل كان الشعر ملحميا أو دراميا، وإذا انقطع، وأصبح يرسم الحالة الوحيدة للروح وإحساسها المجرّد كان الشعر غنائيا»[2].

تلقّت النظرية الكلاسيكية انتقادات كثيرة، فهذا "**ريني براي**" يردّ عليها فيقول: «لنتوقف عن البحث عن هذه النظرية المعوزة. فالمنظرون قد نظروا باحتقار شديد لكلّ ما لا يمت بصلة للأجناس الكبرى، فلم يسترع انتباههم سوى المأساة والقصيدة البطولية»[3]. أما الأشكال الصغيرة الأخرى فقد تدنّت وضعيّتها «للضّيق الحقيقي لأبعادها، وللضيق المفترض لموضوعها من جهة، وللتحيّز للقديم بصفة خاصة ضد كل «جنس» «لا يقوم على محاكاة الإنسان الفاعل» من جهة أخرى»[4]، وعليه يقترح "جيرار جينيت" طريقتين لرفعهما لدرجة الشرف الشعرية: «أما الأولى فتتمثّل في المحافظة على القانون الكلاسيكي للمحاكاة (بالمعنى العام للكلمة) وفي الاجتهاد لإظهار أن هذا النوع من الإخبار هو بكيفية معيّنة حالة من حالات «المحاكاة». أما الثانية فتتمثل في التخلي كلّيا عن القانون الكلاسيكي للمحاكاة، والتصريح بالمساواة في «درجة الشرف الشعرية» بين التعبير غير المماثل والتعبير المماثل»[5]. وهذا ما ذهب إليه كل من "منتورنو"، "سرفانتيس"، "دريدن"، "غرافينا"، "بومغارتن"، و"باتو" في محاولته المستحيلة كما وصفها "جيرار جينيت".

الاتجاه الكلاسيكي لم يكن مقبولا لدى الجميع، وبخاصة من أتباع **مذهب الباروك** الذين «لم يثيروا مشكلة الأنواع فحسب، وإنما تعرّضوا أيضا للقواعد المرتبطة بها... فهم يبحثون عن حرية فنية أكبر، ولا يثقون في القواعد غير المرنة، ويرون النوع الأدبي كوجود تاريخي قادر على التطور، ويسمح بإمكانات خلق أنواع جديدة، ويدافعون

---

(1) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص. ص40، 41.

(2) المرجع نفسه. ص44.

(3) نفسه. ص40.

(4) نفسه، الصفحة نفسها.

(5) نفسه، نفسها.

عن لَذَيَّة الأنواع، وكانت المأساة الهازلة نوعا مسرحيا باروكيا في ملامحه»[1]، فمع الكلاسيكية لا تحسّ بوجود الأنظمة الجمالية الأخرى، فهي نظرية منهجية تنظيمية فقط، أمّا مبدأها الأساس فهو "نقاء النوع"؛ أي الفصل بين الأنواع بما لا يسمح لها بالامتزاج. عموما، تعدّ النظرية الكلاسيكية امتدادا للإنشائية اليونانية والرومانية، في احترامها للقواعد والأساليب الفنية المتفق عليها واستنادها إلى بلاغة الفصل بين الأجناس الأدبية وفق تراتبية هرمية قارّة.

ثانيا– الأنواع الأدبية في النقد الحداثي:

أ– النظرية الرومانسية:

التجديد الذي أصاب الأفكار الجمالية في القرن الثامن عشر ترك صداه في مجال الأنواع الأدبية، إذ كان المنطلق هو مناهضة المذهب الكلاسيكي القائل بثبات الأنواع، على اعتبار أن النماذج الإغريقية واللاتينية ليست شيئا مقدّسا. فاتجاه ما قبل الرومانسية الذي حمل اسم "العاصفة والاندفاع" «تمرّد على النظرية الكلاسيكية وأظهر خصوصية العمل الأدبي المطلقة و[استقلاله] الذاتي، وعبثية تقسيم النشاط الإبداعي المتوحّد، وأن جمالية النوع تنبثق من عملية الخلق الشعري، بوصفها اقتحاما رادعا لأبعد أعماق الشاعر، وتجيء تمرّدا وليس التزاما بالنماذج والقواعد، وترى من الضروري إدانة وجود الأنواع»[2].

مع ولادة الرومانسية* في القرن التاسع عشر أصبح الشعر أوسع بكثير من النظم، بدأ الأدب يصبح مرادفا فعليا لما هو تخييلي، صار يُنظر للنصوص الأدبية بوصفها وحدات عضوية وأبنية متكاملة تكوّن الأدب وتطوّره وبالتالي فمعظم نظرياتها نظرت للأنواع الأدبية اعتمادا على العناصر الداخلية للأدب لا على العناصر الخارجية الشكلية.

---

(1) الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن. أصوله وتطوره ومناهجه. ص434.

(2) المرجع نفسه. ص437.

* **الرومانسية:** «إن المذهب الرومانطيقي هو المذهب الذي يطلب إلى الفن أول ما يطلب أن يكون انصبابا عفويا عنيفا لما يختلج في نفس الإنسان من عواطف الحب والكره، والغم والفرح، واليأس والحماسة، ويكتفي، مختالا، بصورة غائمة غير محدّدة، وأسلوب مقتضب مؤلف من إلماعات خاطفة وإشارات غامضة، وعبارات تقريبية، واندفاعات قوية مضطربة». وقد شهدت هذه المرحلة نشوء علم الجمال الحديث، تخلص الفن من الممارسات المادية والعلاقات الإديولوجية، وأضحى مع الرومانسية الرمز هو قلب النظرية الجمالية. كروتشه بندتو: المجمل في فلسفة الفن. ص47.

يصف **"فريدرخ شليغل"** (friedrich Schlegel) (1772-1829) -وهو أحد أعلام النظرية الرومانسية- «التطور على أساس أنه نمو، فانتشار فازدهار، فنضج، فتصلّب، ففناء، ويعتبر كلّ ذلك قدرا محتوما»[1]، بحيث تشكّل كلّ قصيدة جنسا بذاتها.

كما ينظر إلى الشعر اليوناني على أنه تمثيل كامل لكل الأنواع الأدبية في نظام تطورها الطبيعي؛ حيث «حافظ على التوزيع الأفلاطوني أو قل استعاده، وأعطاه مدلولا جديدا، فهو يقول في سنة 1797 ... أن «الشكل» الغنائي شكل «ذاتي» والدرامي موضوعي، والملحمي ذاتي وموضوعي في آن»[2] وهذا الأخير (الشكل المزدوج) يتفوّق على غيره باعتباره سابقا -مبدئيا وضرورة- للشكلين الآخرين. غير أنه قد أعلن فيما بعد تردّده في تثبيت هذا التوزيع؛ إذ جعل الملحمة شعرا موضوعيا، الغنائي شعرا ذاتيا، والدراما شعرا ذاتيا موضوعيا. «ويكمن تردّد شليجل حسب بيتر سْزوندي أنه تارة يعاين تعاقبا ضيّقا، وهو تعاقب تطور الشعر الإغريقي الذي تبدو ذروته في المأساة القديمة. وتارة أخرى يعاين تعاقبا أوسع، وهو تعاقب الشعر الغربي وتطوره الذي تبدو قمته في «ملحمية» بمعنى الرواية (الرومنطيقية) »[3]. أمّا **"فريدريش هولدِرلين"** (Fridrich Holderlin)(1770-1843) فإنه لا يتّفق مع "شليغل" في تقييمه؛ فهو «يثمّن القصيدة المأساوية على نظيرتيها الغنائية والملحمية لأنها بطولية وتستجيب لغريزة عقلانية»[4]، غير أنه يعود فيرفض كل تصنيف لأنه يرى تكاملا بين الأجناس الثلاثة.

وقد نعت **"يوهان غوته"** (Johan Goethe)(1749-1832) طرق الإخبار -الموسومة بالأجناس الأدبية المتمثلة في الملحمة، الشعر الغنائي، والدراما- بأنها أشكالا طبيعية للشعر؛ «شكل يحكي بوضوح [سرد صرف]، وآخر يهيّج ويتحمّس، والثالث يؤثّر فرديا. هذه الصيغ الشعرية الثلاث قد تعمل معا أو مفترقة»[5]. فالتصنيف الثلاثي للشعر لم يتعرّض مع "غوته" لأيّ تغيير جوهري، بل إنه أضفى هالة من الفوضى المصطلحية حينما عوّض مصطلح "الأجناس" بتحديد نسبيّ وغير دقيق هو "الأشكال الطبيعية للشعر".

---

(1) رنيه ويليك: مفاهيم نقدية. تر: محمد عصفور، إصدارات عالم المعرفة، الكويت، ع: 110، فبراير 1987. ص31.

(2) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص. ص49.

(3) المرجع نفسه. ص51.

(4) نفسه. ص51، 52.

(5) كارل فيتور: تاريخ الأجناس الأدبية. نظرية الأجناس الأدبية. ص15.

"كانط" في حديثه عن الأسس الثلاثة للروح يعزو «المأساة إلى "ملكة الرغبة"، الملحمة إلى "ملكة التعرف" والشعر الغنائي إلى "الإحساس"»[1]. هذه الأشكال الطبيعية للشعر تُناظر التكوّن الأولي للإنسان تجاه الواقع وبالتالي فهي قد تعمل متناغمة في الأثر الفني الواحد.

أما **"هيجل"** فيقرّ بأن الشعر هو «الفن العام، الأكثر شمولا، الفن الذي أفلح في الارتفاع إلى الروحية الأسمى. في الشعر يكون الروح حرا في ذاته، وينفصل عن المواد الحسية كي يجعل منها إشارات منذورة للتعبير عنه...والروحي هو الذي يعبّر عن نفسه روحيا بإشارة التمثل: الشعر الملحمي، والغنائي، والمسرحي»[2]، وعليه فـ"هيجل" ينطلق من الثلاثية الأرسطوطالية دون مساءلته للثلاثية نفسها، يصنّف الأنواع كما يلي:

– شعر الملاحم: المبدأ الذي يرتكز عليه هو الموضوعية، «وينبغي أن تصف قصيدة الملاحم الأعمال الجزئية التي أنجزتها شخصيات جزئية... فروح الأمة بأسرها ينبغي أن تتركز في بطل الملحمة، فهو ينبغي أن يكون النمط النموذجي لعصره وبلده»[3]. وشعر الملاحم يضع الظواهر الحقيقية في الماضي، وبالتالي فهو الأبعد للزمن.

– الشعر الغنائي: المبدأ الذي يرتكز عليه هو الذاتية؛ القصيدة الغنائية تعبر عن الحياة الباطنية لروح الفرد، فتمثل الظهور الآني للمشاعر في تتابع زمني يتطابق مع نشوئها، وبالتالي الشعر الغنائي هو الأقرب للزمن.

– الشعر الدرامي: هو أعلى صور الشعر، يخلط الغنائي والملحمي، الذاتي والموضوعي معا؛ «هو موضوعي لأنه يضع أمامنا سلسلة محدّدة من الأحداث التي تقع في العالم الخارجي، وهو ذاتي لأن الفعل الخارجي يتطور من خلال حياة النفس الباطنية كما تبدو من حديث الشخصيات»[4]، والشعر الغنائي هو أقرب إلى الزمن من الرواية الملحمية التي تضع الحقائق في الماضي.

يؤكّد "هيجل" فكرة توالد الأنواع بعضها من بعض؛ فالشعر جنس تناسل منه الملحمي والغنائي، الأول سبق الثاني، بعد تمازجهما نشأ الشعر الدرامي، من هذا الأخير نشأ شكلان هما: المأساة والملهاة، وبتمازجهما نشأ نوعا ثالثا أقل أهمية هو "الدراما الحديثة" أو "المسرحية الاجتماعية"، وبتراجع الدراما نشأت الرواية التي يعتبرها "هيجل" ملحمة بورجوازية حديثة أفرزتها تناقضات المجتمع الرأسمالي.

---

(1) كنت إمانويل: نقد ملكة الحكم. ص281.

(2) هيجل: المدخل إلى علم الجمال. فكرة الجمال. ص115.

(3) ولتر ستيس: فلسفة هيجل. فلسفة الروح. ص167.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كما ربط "هيجل" الأجناس بالزمن، تناول الأعمال في مستوى مضمونها الدلالي على مستوى رؤية العالم أشار إلى وجود قطيعة فينومينولوجية بين الذات والموضوع وبين الإنسان والواقع، ويبدو فيما كتبه أنه يفضل الملحمة على الرواية، والشعر على النثر...وقد عالج كل ذلك برؤية فلسفية جمالية مثالية مطلقة.

أما صاحب مؤلَّف "تشريح النقد" **"نورثرب فراي"** (Northrop Frye) (1912-1991) فيقول بأنّ أساس التمييز بين الأجناس الأدبية الثلاثة (الدراما والملحمة والقصيدة الغنائية) هو طريقة العرض، وعليه فالسؤال الذي يطرحه "فراي" هو: أين نصنّف الأدب المطبوع/ المقروء؟.

يملأ "فراي" هذه الحلقة الفارغة بإضافة جنس آخر هو جنس القصص، إذ يتحدّث عن الأنماط القصصية المأساوية، ويذكر الأنماط القصصية الكوميدية[1] فيشعّبها إلى: الأسطورية، الرومانسية، العائلية، الساخرة الميلودراما، البوليسية، والسلوكية. فالدراما –حسب ما ذهب إليه- هي الأقرب إلى القصة في أنماطها المتأخّرة يحكمها إيقاع هو "إيقاع اللياقة"*، أما نمطي الدراما فليس فقط المأساوي والكوميدي كما هو متوارث، بل هناك أنواعا من الدراما منها الكتابية، منها التاريخية، ومنها الاجتماعية.

أما القصيدة الغنائية[2] فهي أنماط: قصيدة الرثاء، قصيدة الرثاء الرعوية، قصيدة المنفى، قصيدة تعتمد اعتمادا كبيرا على ما يسمّى بالجملة السحرية والتكرار الكمي وإذا غلب عليها الحس الجماعي اقتربت مما يعرف بالبالاد. وإذا كانت الدرما يحكمها إيقاع اللياقة فإن القصيدة الغنائية تتسم بإيقاع مختلف هو"إيقاع الارتباط"**.

وباعتبار السيرة[3] سرد اعترافي فإن "فراي" يُخرجها من حيّز النثر غير القصصي لأنها تفتقد للحبكة وعنصر التخييل، كما فرّق بين الرومانس والرواية[4] ؛ فالرومانس أقدم من الرواية، كاتبه لا يهتمّ بالتشخيص وإنما يتّكئ على الشخوص النمطيين. أما القصص فتربطها أربعة فروع: الرواية، السيرة، الرومانس، التشريح. وقد تتداخل هذه الفروع في العمل الواحد.

---

(1) نورثرب فراي: تشريح النقد. محاولات أربع. ترجمة: محمد عصفور، مطبعة الجامعة الأردنية، عمان- الأردن، دط، 1991. ص370- 386.

* **اللياقة**: «بشكل عام تعني صوت الشاعر التشخيصي ethical، هي تعديل صوته ليتفق مع صوت الشخصية أو مع نغمة الكلام التي يتطلّبها الموضوع أو الحالة النفسية». المرجع نفسه. ص350.

(2) ينظر: المرجع نفسه. ص354- 370.

** **إيقاع الارتباط**: «هو خليط من التوريات، الأواصر الصوتية، الأواصر المعنوية الغامضة الخاضعة لمبدأ الاتساق الفكري؛ أي ضرورة التشكل في هيئة يقبلها وعي الشاعر وقارئه المستيقظ والتكيّف لنظام الإشارات الناقلة للمعنى». نفسه. ص354.

(3) نفسه. ص401.

(4) نفسه. ص239-241.

تحدّث "فراي" أيضا عن أنواع أربعة وصفها بأصناف الخيال؛ شخصي- انطوائي: الرواية الخيالية شخصي- منفتح: الرواية الواقعية، عقلاني- انطوائي: السيرة الذاتية، والخيال العقلاني المنفتح: جنسا، يسميه: التشريح*. وقد أخذ "فراي" يتحدث عن أنواعه في علاقتها مع بعضها البعض وفي علاقتها مع الأنواع الأولى كمعطيات تاريخية فشبه وجودها بالمؤسسة التي تربط بين أفرادها قوانين داخلية (تقاليد).

وعلى الرغم من أنّ "فراي" لم يتحدّث عن التقاليد المتغيّرة إلا أن له لمحة نقدية متميّزة هي أن التمييز بين الأدب واللّاأدب لا يكون على أساس المقاييس الشكلية (formal)، بل على أساس المقاييس السياقية (contextual).

ويذهب **"كارل فييتور"** (Karl Viëtor) (1882-1948) إلى أن الأجناس الأدبية إنتاجات فنية مبهمة الأصل التاريخي ولهذا يوجد خلط كبير في استعمال المصطلح؛ إذ يراد بالملحمة والمأساة والشعر الغنائي الأجناس الثلاثة الكبرى، وفي الوقت ذاته تسمى الأقصوصة والملهاة والقصيد الغنائي كذلك أجناسا. وبالتالي فهو يقترح أن تقتصر التسمية على واحد منهما. يقول: «إذا كان علينا أن نسمي الشعر الغنائي في كلّيته «جنسا» فينبغي تسمية «المرثية» و«الأنشودة» و«السونيتة» و«الأهزوجة» و«القصيدة الغنائية» «أنواعا»، مثلما ميزت العلوم الطبيعية -منذ القرن الثامن عشر- بين «الجنس» (Genus)، باعتباره الوحدة الأوسع، و«النوع» (Species) بوصفه مجموعة فرعية»[1]. وقد تبنّى -في حكمه هذا أيضا- موقف "غوته" في اعتبار هذه الأخيرة أنواعا واعتبار الأجناس الكبرى (الملحمة، المأساة والشعر الغنائي) "أشكالا طبيعية للشعر". كما يأخذ "فييتور" بموقف "كانط" في تمييزه بين الأسس الثلاثة للروح في أن هذه الأشكال تتأسّس على ثلاثة مواقف جوهرية للكائن البشري لضمان السيطرة على الواقع؛ إذ عزى المأساة إلى (ملكة الرغبة)، الملحمة إلى (ملكة التعرّف)، والشعر الغنائي إلى (ملكة الإحساس)، مع إمكانيّة تداخل هذه الملكات في العمل الواحد. أما الذي يصنع الجنس -في تصوّر فييتور- فهو تضافر ثلاثة عناصر متكاملة من أجل تكوين كل متناغم منسجم: (المحتوى النوعي، الشكل الخارجي، والشكل الداخلي).

ويقرّر "فييتور" بأنّه «يظهر الجنس فعلا في التاريخ مع الآثار الفردية، ولكنه لا يذوب فيها، إنما يتعالى عنها... أما بخصوص ماهية الجنس، فإن علم الجمال النظري لا يمكنه أن يستخرج الجواب من ذاته، بل من المادة

* خانة فارغة استدركها عن "فراي" "جيرار جينيت" وسماها "التشريح"، ينظر: جيرار جينيت: مدخل لجامع النص. ص76.

[1] كارل فييتور: تاريخ الأجناس الأدبية. نظرية الأجناس الأدبية. ص14.

التي يمنحه إياها تاريخ الجنس فحسب»[1] فالتجربة المميّزة لكل عصر تنمّي الخاصية النوعية للجنس، ولأننا إزاء شيء حيّ يتغيّر فمن الضروري العودة إلى تاريخه (الجنس) لإدراك قواه، أصوله، وتحوّلات بنيته.

أما **"كروتشه"** فهو من أشدّ الرافضين لمبدأ نقاء النوع الأدبي، يلغي الفروق بين الأجناس مؤكّدا أن الفن حدس محض وأن كل معرفة فنية هي غنائية بالضرورة لأنها تعبّر عن الشعور، ولذلك «لا يمكن أن تصنّف الفنون والأنواع الأدبية تصنيفا نهائيا، لأن الحدوس فردية وجديدة أبدا، ولا نهاية لعددها. فلا قيمة ثابتة لتلك التصنيفات التي يضعها النقاد للفنون وفي داخل الفن الواحد»[2]، التكافؤ التام بين ما ينتجه الأديب وما يشعر به شيء واحد ومن غير الممكن أن يكون إنتاجه عملا حسابيا لا شعوريا لأنه فردي، لا منطقي، خالق للصور، فالأدب كفن هو وليد المخيلة (الحدس).

ولتأكيد مبدأ الاختلاط، صاغ كروتشه الثنائية (شعر، نثر) من مقابلتها (شعور، عقل)؛ إذ يرى أنه «لا يمكن تبرير التمييز بين الشعر والنثر، إلا إذا كان على نحو التمييز بين الفن والعلم. فالشعر لغة الشعور، والنثر لغة العقل ولكن ما دام العقل أيضا شعورا في تجسّده وواقعه، فلكل نثر جانبه الشعري»[3]. وفي كتابه "المجمل في فلسفة الفن" دعوة صريحة للنقاد إلى التخلي عن التقسيم الأجناسي للأدب والفنون عامة، قائلا بأنها تقسيمات مدرسية لشيء يستحيل تقسيمه؛ فـ« النقاد الذين يحكمون على الآثار الفنية يقيسونها بالنسبة إلى النوع الفني أو الفن الخاص الذي تنتسب في رأيهم إليه. وبدلا من أن يبرزوا جمال الأثر أو قبحه، يجعلون يفكرون في تأثراتهم فيقولون أن هذا الأثر قد التزم قواعد الدراما أو اخترقها، وأخذ بقوانين التصوير أو خرج عليها»[4]، وهي العادة الشائعة في تاريخ الأدب والفن منذ الإنشائية الإغريقية إلى اللحظة الحاضرة.

ويعدّ "كروتشه" خصما لذوذا لنظرية "برونتير" التطورية، كما أن ثورته ضد التجنيس تعتبر ثورة جزئية ضد النظرية الكلاسيكية، فالخصائص الفنية التي تصنع فرادة العمل الأدبي لم يُعِرها اهتماما، إدراكا منه بأن الفن خلق حرّ. أما آراؤه التي تصبّ في عدم جدوى القائمة التصنيفية للأجناس الأدبية فلم تكن لتعرف نجاحا ما لم تكن مرفوقة بميلاد النظريات النقدية المحايثة لاسيما الأسلوبية الحديثة التي رسّخت استقلالية الأثر الفني الأدبي، وعلى كلٍّ تُعدُّ آراء كروتشه دافِع النقد الأكبر إلى تأسيس تاريخ بنيوي للأجناس الأدبية.

---

[1] كارل فييتور: تاريخ الأجناس الأدبية. نظرية الأجناس الأدبية. ص42.

[2] كروتشه: المجمل في فلسفة الفن. ص13.

[3] كروتشه: علم الجمال، تر: نزيه الحكيم، بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، دط، 1963. ص36.

[4] كروتشه: المجمل في فلسفة الفن. ص69.

ب– النظرية التطورية:

مع هذه النظرية يظهر التعالق بين التطورية الأدبية والتطورية البيولوجية المؤسسة على تصورات "داروين"(Charles Darwin) (1809–1882) و"لامارك" (Jean–Baptist de Lamarch) (1744–1829) في اعتمادهما على المنهج العلمي التجريبي في تقسيم الكائنات الحية.

ف**"فردناند برونتير"** (f. Bruntière) (1849–1906) الذي يُعدّ من أتباع المذهب التطوري، تبنّى نظرية "داروين" متمثّلا الأنواع الأدبية كائنات عضوية تولد وتنمو، وتنضج، وتضعف، وتموت كالأحياء. إنه «كما لا شيء يفنى في الطبيعة فلا شيء يفنى في الأدب، لأن النوع الأدبي كالنوع البيولوجي ينشأ ويتطوّر وينقرض. لكن المنقرض من الأنواع الأدبية كالمنقرض من الأنواع والكائنات الحية. لا يفنى تماما، وإنما تتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت منه»[1]. ولتأكيد قانون الانتقاء الطبيعي في الأدب يذهب "برونتير" إلى أنه «ولدت المأساة الفرنسية مع جوديل وانقضت مع فولتير، وفي القرن السابع عشر تحوّل الشعر الغنائي على يد ماليرب إلى لون الفصاحة ليعود سيرته الأولى على يد روسو في القرن الثامن عشر»[2]، ويذهب إلى أن خطب الوعاظ في القرن السابع عشر وبعد فترة انقطاع تحوّلت إلى الشعر الغنائي في القرن التاسع عشر ميلادي.

أما عن أسباب تحوّل الأجناس وعدم استقرارها ف«يذكر الوراثة أو الأصل، وتأثير الأوساط الجغرافية، والجوية والاجتماعية والتاريخية، وتأثير الفردانية خاصة»[3]، أما الزمن حسب ما ذهب إليه فهو حقل المعركة.

ج– النظرية الوجودية – والنظرية الظاهراتية: تدرس الفلسفتان الوجودية والظاهراتية الأجناس الأدبية فتبحثان في تشكلاتها وتطوراتها التاريخية وتحولاتها الزمنية التعاقبية، وقد مثلنا للمنظور الوجودي بأحد أعلامه وهو"إميل شتايغر" ، أما المنظور "الظاهراتي" فتمثله "كاته هامبرغر".

فرّق **"إميل شتايغر"** (Emil Staiger) (1884–1950) في كتابه "مبادئ البويطيقا" بين (الملحمي الغنائي، الدرامي) مؤكّدا أن كلّ قطعة من الشعر تقع بين هذه الأطراف الثلاثة، غير أن "خاصيات" هذه الأنواع لا تتحقّق تحقّقا تاما إلا في عدد محدود جدا من الأعمال.

---

(1) توماس مونرو: التطور في الفنون، ج1، ترجمة: محمد أبو درة وزميليه، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1971. ص352، 355. نقلا عن: شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب. دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984. ص98.

(2) شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب. ص89.

(3) ماري شيفير: ما الجنس الأدبي. ص41.

وقد استمدّ "شتايغر" أفكاره من الوجودية الهايدغرية فراح يؤكّد على أن الأدب يعتمد ضرورةً على التاريخ وقد شبّهه بالوجود الإنساني وبقوام الإنسان؛ طفولته وشبابه وشيخوخته. حدّد ما هو غنائي بأنه (تذكار استبشار، حسي)، ما هو ملحمي بأنه (ملاحظة، سقوط، تصوّري)، وما هو درامي بأنه (متوقع، إدراكي منطقي)، كما قال بأن الاتجاهات الثلاثة تتصل بالدرجة الأولى بالأبعاد الزمنية الثلاث: الماضي بالغنائية، والحاضر بالملحمية، والمستقبل بالدرامية، ويجري تفسير هذه الأبعاد الزمنية حسب المفهوم الهايدغري كما يلي: «الماضي يعني الاستذكار er-innerung...والحاضر يعني العرض vorstellung، والمستقبل يعني التوتر spannung. هناك أيضا سلسلة الاستبشار stimmung للغنائية والسقوط verfallen للملحمية، والإدراك verstehen للدرامية وهي أيضا سلسلة مستمدّة من هايدغر، وهي تطابق المراحل الثلاث في حياة الإنسان. الغنائية والطفولة، الملحمية والشباب، والدرامية والنضج. أما ثالوث الملكات الإنسانية فيدخل في الصورة بدعوة الغنائية عاطفية أو حسية sinnlich، والملحمية تصويرية bildlich أو حدسية anschauend، والدرامية منطقية أو فكرية begrifflich وبماثل ذلك ما نفعله حين نشعر ونبيّن ونُثبِت...»[1].

إنّ ربط الأنواع الأدبية الثلاثة بالتصور الهايدغري للزمن إشارة متميّزة من طرف شتايغر، غير أن ما يُسجَّل عليه أنه ركّز على الأسلوب/ الخاصيات بدلا من الذات والموضوع، بل بدلا من الأنواع ذاتها، إضافة إلى افتقار نظريته للأدلة الأدبية مما أدى إلى وجود فجوة كبيرة بين أرائه الفكرية والواقع الفني.

أما "**كاته هامبرغر**" (Kate Hamburger) (1896-1992) التي استمدّت أفكارها من الفلسفة الظاهراتية* فيختفي عندها الحد الفاصل بين الفن وغير الفن أو بين الفن والحياة. ففي "منطق الشعر" (1957) تُميِّز "هامبرغر" بين نوعين من الشعر -على اعتبار أن كل ما هو حقيقي لا يمكن أن يُنظر إليه إلا من زاويتين؛ ذاتية وموضوعية- هما القصصي أو شعر المحاكاة والغنائي أو شعر الوجود. «الشعر الغنائي عندها تعبير عن الواقع تشبه مكانته مكانة الرسالة أو الرواية التاريخية أما الملحمة والمسرحية فتنتميان إلى القصص وتختلف فيهما الأحداث والشخصيات. والفاصل بين النوعين هو المتكلّم. ففي القصيدة الغنائية يتكلّم الشاعر بنفسه، أما في الملحمة والمسرحية فيجعل غيره يتكلّم»[2]. فالغنائي -الذي هو تعبير عن الواقع، يصدر عن الأنا، تجربة مرّ بها

---

[1] رنيه ويليك: مفاهيم نقدية. ص321.

* تدرس الأجناس الأدبية من ضوء نظرية كلية قائمة على تشغيل الفعل التأويلي الذي تمارسه الذات المتلقية بانتقالها من النص نحو الفهم.

[2] رنيه ويليك: مفاهيم نقدية. ص312.

المتكلّم- يمكن أن يضمّ إليه أشكالا أخرى كالسيرة الذاتية، والرواية المكتوبة بصيغة المتكلّم. أما القصصي فيضمّ إليه الأشكال التي تجعل من الخيال مادة لها؛ ويشمل الملحمي، الدرامي، ويمكن أن يشمل أيضا الموشّح الغنائي.

يُعجَب "رنيه ويليك" بلمحات "هامبرغر" النقدية لكن هذا لا يعني عدم تعارضه معها في نقاط عدة. فهو يقول بأن المشكلة الوحيدة التي أرّقت "هامبرغر" في نظريّتها «هي عادةُ استعمال القصائد الغنائية في الروايات. هل هذه القصائد جزء من عالم القصة أقوال تصدر عن الشخصيات، أم هي «أقوال حقيقية»؟... »[1] إنه يرى بأن هذا التمييز الذي تتصوّره "هامبرغر" ينهار عند التدقيق، لأنه من المستحيل استبعاد المسلسلات الشعرية من عالم القصيدة الغنائية، أي أن التداخل بين القصصي والغنائي أمر حاصل.

كما ينكر عليها تشويهها لتاريخ قصيدة الأدوار واعتبارها بذرة نمت منها قصيدة البالاد. يقول: «فلا قصيدة النساء الشعبية ولا قصيدة البالاد في القرون الوسطى تمتُّ بصلة لقصيدة الإعلان الصريح السكندرانية ekphrasis.كما أن هامبرغر لا تقنعنا حينما تسقط البالاد من حسابها بوصفها إياها بأنها «قطعة متْحفيّة» خاصة إذا تذكّرنا أمثلة قريبة العهد من الأدبين الروسي والأمريكي. لكنها تعترف في نهاية المطاف بوجود بعض الغموض وتشكو من «انحدار القصيدة الغنائية إلى مستوى القصة في البالاد» وهو أمر يدلّ على فشل تقسيماتها التي بدأت بها»[2]. محاولتها إذن لا تتعدّى كونها وصفا لنمو الشعر ولتطور وسائله الأسلوبية، إنها تعيد الحياة لمفهوم المحاكاة الأرسطي وتستسلم للتقسيم الأفلاطوني للشعر، ولكن بطريقة جديدة.

د- النظرية السوسيولوجية:

اهتمت هذه النظرية بتراتبية الأنواع الأدبية باعتبارها تعبيرا وانعكاسا للتطورات الجدلية الاجتماعية في ضوء تصورات علم الاجتماع الماركسي التي تعتبر الجنس الأدبي إفرازا فوقيا من إفرازات المجتمع. فـ**"هيبوليت تين"** (Hippolyte Taine) (1828-1893) ينطلق في نظريته الموسومة بـ"نظرية الانعكاس" بالقول أن الفن هو بالضرورة انعكاس حتمي للواقع التاريخي في وعي الفنان، ففي كتابه "تاريخ الأدب الإنجليزي" يقرّ بوجود ثلاثة عوامل تؤثّر في الأدب فتؤدّي إلى تنوّعه وتباين خصائصه هي: (الجنس، البيئة، والزمن)*.

---

(1) رنيه ويليك: مفاهيم نقدية. ص316.

(2) المرجع نفسه. ص317.

* «**الجنس**: أو العرق، أو النوع؛ أي الخصائص القومية. ويقصد بها "تين" تأثير المناخ والتربة والحوادث الجسام والدوافع الغريزية والعناصر الوراثية والنزعات الدفينة والعادات العدائية والملامح الجسدية...إلخ.

البيئة: يقصد بها تأثير المناخ في المزاج الانساني. =

على خلاف نظرية المحاكاة التي ركّزت على المتلقي، نظرية التعبير التي اهتمت بالمبدع، ونظرية الخلق التي بحثت في النص الأدبي، تأتي نظرية الانعكاس فتقدّم مفاهيم جديدة حول نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته.

في تفسيرها للعملية الإبداعية ركّزت نظرية الانعكاس على الفلسفة الواقعية المادية التي ترى أن «الواقع المادي أي علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج (وهي ما تسميه بالبناء التحتي) تولّد وعيا محدّدا هذا الوعي يضم الثقافة والفلسفة والقوانين والدساتير والفكر والفن (وهو ما تسميه بالبناء الفوقي). وترى أن أيّ تغيير في البناء التحتي يستتبع تغيّرا في البناء الفوقي. أي أن التغير في البناء الاقتصادي والاجتماعي يؤدّي إلى تغير في شكل الوعي أو مجمل البناء الفوقي. غير أن العلاقة بين البناءين علاقة جدلية بمعنى أن الوعي أو البناء الفوقي يعود فيؤثّر في البناء التحتي من خلال تثبيته أو تحويره أو تعديله أو تغييره»[1]، فالأدب ما هو إلا انعكاسا حتميا للواقع الاجتماعي المتّسم بالطبقية، غير أن هذا الانعكاس لا يكون واقعيا إلا إذا انتقل من التصالح مع الواقع (انعكاس الطبيعي/ انعكاس مزيّف) إلى هدم العلاقات القائمة بغية التغيير إلى الأفضل (انعكاس واقعي).

وعن فكرة الأنواع الأدبية، يرى "تين" وأتباعه أن «ظهور أو انقراض الأنواع الأدبية مرتبط بحاجات اجتماعية أي أن النظام الاجتماعي هو الذي يفرض ظهور أنواع أدبية ملائمة لدرجة تطوّره... وبالمقابل فإن المتلقّي لابد وأن يكون على درجة ما من التعليم والوعي الفني والقدرة على تلقي النوع الجديد وتذوّقه»[2]. أي أنّ نظرية الانعكاس على خلاف نظريات (المحاكاة، التعبير، الخلق)، فهي تنظر إلى القارئ –باعتباره فردا في المجتمع– كمتلقّ ومشارك بشكل غير مباشر في إنتاج العمل الأدبي وتنوع أشكاله.

رفض "تين" وأتباعه فكرة الفن الخالص، كما رفضوا الأدب الذاتي والمعايير النقدية المطلقة، وشدّدوا على الصلة الآلية بين الأدب والمجتمع. غير أنها أفكار «لم تتوصل إلى إدراك علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع أو إلى إدراك تناقضات المجتمع وعلاقاته، وهو ما أدّى إلى جعل المجتمع كيانا مبهما يتّصف بتجانس وهمي ووحدة وهمية»[3]، وما يؤكد ذلك وجود أدباء ينتمون إلى طبقة واحدة ويَحيَون ظروفا مماثلة غير أن نتاجهم مختلفا. ويؤكد هذا المذهب –أيضا– ما أقرّ به **"جورج لوكاش"** (Georg Luka'acs) (1885–1971) –على غرار "هيجل"– حول القرابة الموجودة بين الملحمة والرواية، إذ اعتبر الرواية ملحمة بورجوازية تراجيدية يتصارع فيها

= **الزمن**: أو اللحظة التاريخية؛ وهو ما يجعل مفهوم البيئة متحرّكا ويعني به روح العصر أو مكان العمل الأدبي من تاريخ التراث». ينظر: شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب. ص63، 64.

(1) المرجع نفسه. ص66، 67.

(2) نفسه. ص78، 79.

(3) نفسه. ص65- 66.

البطل مع الواقع بأشكال مختلفة نتج عنها ما يسمى بـ"البطل الإشكالي" الذي يتردّد بين الذات والواقع من أجل تثبيت القيم الوجودية الأصيلة التي يؤمن بها.

إنكار العوامل الفردية في إنتاج الأدب، وإعطاء أهمية للّحظة والتطور أكثر من الأصل، والنظر إلى العلاقة بين الأدب والمجتمع على أنها علاقة آلية لا علاقة معقّدة ومتداخلة، التفكير في التطور باعتباره تطورا أدبيا متصلا بالمسيرة التاريخية، الاهتمام بالدلالات الأخرى للعمل الفني بصرف النظر عن الاهتمام به في ذاته ولذاته، كلها أفكار حالت بين النظرية السوسيولوجية وبين الفهم الصحيح للعملية الإبداعية.

هـ– النظرية الأسلوبية:

تهتم النظرية الأسلوبية برصد الأجناس الأدبية التي تتحوّل على مستوى الصياغة والأسلوب. فواحد من أعلامها وهو "**ميخائيل باختين**" (Mikhail Bakhtine)(1895–1975) يتتبع التطور الأسلوبي التاريخي للرواية البوليفونية* مميزا بينها وبين الرواية المنولوجية** على مستوى سلطة السارد، اللغة الأسلوب، الشخصيات، القراء، والمواقف الإيديولوجية، حيث يعتبرها جوهر العمل الروائي.

أما "**جون كوهن**" (Jean Cohen) (1919–1994) الذي يعرّف "الشعرية" بأنها «علم موضوعه الشعر»[1] فيبحث في خصائص الأسلوب الشعري ليتوصّل إلى أن في الشعر «قوة ثانية للغة وطاقة وسحر وافتنان»[2]، فالشعر يتميز عن النثر بأنه علم الانزياحات والانحرافات اللغوية؛ من حيث أن «الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف. ويبقى مع ذلك الأسلوب كما مورس في الأدب، يحمل قيمة جمالية، إنه انزياح بالنسبة إلى المعيار أي أنه خطأ. ولكنه كما يقول برونو "خطأ مقصود". إن الانزياح إذن مفهوم واسع جدا ويجب تخصيصه، وذلك بالتساؤل عن علة كون بعض أنواع جماليا والبعض الآخر ليس كذلك»[3]، وعليه فلغة النثر هي لغة الطبيعة ولغة الشعر هي لغة الفن؛ باعتبارها لغة الانزياحات "اللغة العليا".

---

* **الرواية البوليفونية**: يفضّلها "باختين" على الرواية المنولوجية؛ باعتبارها رواية حوارية مبنية على تعدد الأصوات واللغات والخطابات والمنظورات السردية والتصورات الأيديولوجية، ولكل شخصية صوتها الخاص وحياتها الكاملة داخل النص، ولا يطغى صوت الكاتب على هذه الأصوات.

** **الرواية المنولوجية**: هي الرواية ذات الصوت الواحد واللغة المفردة والأيديولوجة المطلقة أحادية الجانب، وتستند هذه الرواية المنولوجية إلى تيار الوعي، حيث تنسرب رؤى الكاتب عبر الراوي لتؤثر على الشخصيات.

(1) جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد عبد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986. ص9.

(2) جون كوهين: النظرية الشعرية. بنية اللغة الشعرية واللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، 2000. ص259.

(3) جون كوهين: بنية اللغة الشعرية. ص15.

و- النظرية الشكلانية:

فهم الشكلانيون الروس تاريخ الأدب على أنه ثورة دائمة. أما تركيزهم على التقنية فقد أدّى إلى تناول الأدب على أنه استخدام خاص للغة، حيث وصفوا النصوص الأدبية بوصفها أبنية متكاملة يضم القارئ نهاياتها السائبة -آخر الأمر- في وحدة جمالية.

الشكلانيون الروس لا يركزون على الأدب بل على الأدبية؛ أي يبحثون في الاستخدامات الخاصة للغة بما يحقق نسق «الإغراب singularisation» الذي يؤدّي إلى خلق قيم مخالفة لما هو مألوف، لذلك يكون العنصر البؤري للأثر الأدبي والذي أسموه "القيمة المهيمنة" هو الذي ينظّم الأساليب الشعرية، يمنحها هويّتها يضمن تلاحم البنية، ويحدّدها في مقابل العناصر الأخرى.

الشكلاني "**تينيانوف**" (Tynianov) (1894-1943) يرى بأن الأدب لم يعد في تعارض مع بقية أنواع الخطاب وإنما في علاقة تبادل وتحوّل معها. " **توماشفسكي**" (Tomachevsky) (1890-1957) يذهب إلى أنه يوجد نمطان رئيسيان للحكي؛ سرد ذاتي وسرد موضوعي، كما يذهب إلى أن الاستعمال المتمايز للغة الشعرية يخلق الأنواع الشعرية أما الاستعمال المتمايز للغة النثرية فيخلق -بالضرورة- الأنواع النثرية، وتتميّز اللغة الشعرية عن النثرية «بالطابع المحسوس لتركيبها. ويمكن الإحساس بالمظهر الصوتي أو المظهر التلفظي أو أيضا المظهر الدلالي للفظ. وأحيانا ليست بنية الكلمات هي المحسوسة وإنما تركيبها انتظامها»[1] هو المحسوس.

ويشير كل من "**توماشفسكي**"، "**فيكتور شكلوفسكي**" (Victor Shklvsky) (1893-1984) "**تينيانوف**"، "**إيخنباوم**" (Boris Eikhenbaum) (1886-1959) وبقية الشكلانيين الروس إلى أن الأجناس في تطورها الذاتي تمرّ عبر آليات: المعارضة، التقليد، والتقنين، وكل تقنين يؤدّي إلى تحلّل النوع الأدبي وظهور أنواع أدبية جديدة، أما الأنساق المهيمنة المشخصة أثناء القراءة فهي التي تفرّق بين الأنواع المختلفة داخل النص الواحد.

وإذا كان الشكلانيّين "**رومان ياكبسون**" (Roman jakobson) (1896-1982) و"**جان كوهن**" حاولا إقامة علم الشعر فأقرّا بأن "الشعرية" تعالج الخطاب الشعري دون الخطاب النثري، فإن البنيوي "**تزفيتان تودوروف**" (T.Todorov) (1939-2017) قد حاول إقامة علم الأدب فأقرّ بأن "الأدبية" هي التي تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر.

---

[1] تزفتيان تودوروف: نقد النقد. رواية تعلم. تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد، ط2، 1986. ص24.

يعرّف **"ياكبسون"** الأدب بأنه نوع من الكتابة تمثّل «عنفا منظما يرتكب بحقّ الكلام الاعتيادي»[1]، كما يرى بأن الأدب « هو تنظيم محدد للغة. إن له قوانينه، وبناه، وصنعاته النوعية الخاصة، التي ينبغي دراستها في ذاتها وليس ردّها إلى أيّ شيء آخر. والعمل الأدبي ليس حمالة أفكار، أو انعكاسا للواقع المادي ولا هو تجسيد لحقيقة ما متعالية: إنه واقعة مادية... وهو مؤلف من كلمات، وليس من موضوعات ومشاعر»[2].

حلّل "ياكبسون" الخصائص الصوتية للأثر الأدبي، وتحدّث عن عملية إدماج الصوت والمعنى في إطار موحّد بحثا في مشاكل الدلالة في إطار نظرية الشعر، إلى أن وصل إلى مفهوم المهيمنة* التي ظلت حتى الآن، مفهوما صالحا لتمييز الأجناس الأدبية وغير الأدبية.

كما اهتم في نظريته بفن القول اللفظي فجاء بما أسماه "الشعرية"؛ أي مجموعة العناصر التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا، فالشعرية تهتم بالوظيفة الشعرية للرسالة التي يوجهها المرسِل للمرسَل إليه «لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»[3] مع ضرورة الأخذ بعين الاعتبار المساهمة الثانوية للوظائف الأخرى.

ويمكن توضيح العوامل** المكوّنة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي من خلال الخطاطة التالية:

سيـاق

مرسِل..... رسالة .....مرسَل إليه

اتصال

سنـن

---

(1) تيري إيغلتون: نظرية الأدب. تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1995. ص11.

(2) المرجع نفسه. ص13.

* **المهيمنة** كما يقول "ياكبسون": عنصر بؤري للأثر الأدبي تحكم، وتحدّد، وتغيّر العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية.

(3) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية. تر: محمد الولي، ومبارك حنون، توبقال، المغرب، دط، 1988. ص35.

** يوضّح "ياكبسون" سيرورة العوامل المكونة لكل فعل تواصلي فيقول: «إن المرسِل يوجه رسالة إلى المرسَل إليه. ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي، بادئ ذي بدء، سياقا تحيل عليه... سياقا قابلا لأن يدركه المرسَل إليه، وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك؛ وتقتضي الرسالة بعد ذلك، سننا مشتركا، كليا، أو جزئيا. بين المرسِل والمرسَل إليه... وتقتضي الرسالة، أخيرا، اتصالا، أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسِل والمرسَل إليه، اتصالا يسمح بإقامة التواصل والحفاظ عليه». المرجع نفسه. ص27.

يولّد كلّ عاملٍ من هذه العوامل وظيفة لسانية مختلفة توضّحها الخطاطة التالية:

مرجعية

انفعالية..... شعرية .....إفهامية

انتباهية

ميتا لسانية

فمن خلال الربط المحكم بين القول الأدبي واللسانيات تمكّن "ياكبسون" من إضافة فكرة طريفة مؤدّاها أنّ «النظرية الأدبية، في عصور معينة، يمكن أن يحكمها عنصر مهيمن ينبع من نسق غير أدبي، فقد كان العنصر المهيمن على شعر عصر النهضة الأوروبية نابعا من الفنون البصرية. وتوجه الشعر الرومانسي صوب الموسيقى، أما العنصر المهيمن في الواقعية فكان فن القول. ولكن أيا كان العنصر المهيمن فإنه ينظّم بقية العناصر في العمل الفردي، فيقدّم عناصر على غيرها في الاهتمام الجمالي، أو يتراجع بعناصر ربما كانت من قبل في المقدمة بوصفها مهيمنة في أعمال أدبية تنتمي إلى عصور سابقة. وما يتغيّر –في نهاية الأمر– ليس عناصر النسق (التركيب الإيقاع، الحبكة، الألفاظ، إلخ) ولكن "وظيفة" عناصر بعينها أو مجموعات من "العناصر"»[1].

وفي دراسته للخطاب الشعري من خلال هيمنة إحدى الوظائف اللغوية عليه أرجع "ياكبسون" تنوّع الأجناس الشعرية إلى «مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى إلى جانب الوظيفة الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوّع. إن الشعر الملحمي المركز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل قوي أمام مساهمة الوظيفة المرجعية؛ والشعر الغنائي الموجه نحو ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية؛ وشعر ضمير المخاطب يتّسم بالوظيفة الإفهامية، ويتميز بوصفه التماسيّا ووعظيا وفق ما إذا كان ضمير المتكلم فيها تابعا لضمير المخاطب أو وفق ما إذا كان ضمير المخاطب تابعا لضمير المتكلم»[2]. وهو ما نوضّحه في الخطاطة التالية:

الملحمة	**القصيدة الغنائية**	**القصيدة الدرامية**
↓	↓	↓
ضمير الغائب (أنا الراوي، موضوعية)	ضمير المتكلم المفرد	ضمير المخاطب
زمن الماضي	زمن المضارع	زمن الحاضر
وظيفة شعرية، ووظيفة مرجعية	وظيفة شعرية، ووظيفة انفعالية	وظيفة شعرية، ووظيفة إفهامية

(1) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998. ص36.

(2) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية. ص32، 33.

وعليه فقد أحدث "ياكبسون" توازٍ بين التركيبات النحوية الثابتة للغة (مقولة الضمائر التي تميز بين الوظائف الأدبية) وبين مقولة القيمة المهيمنة التي تمنح مركز الثقل في الأثر الفني وفي تاريخ نظرية الأدب ككل؛ على نحو غدت معه الأشكال الأدبية لا تتغير أو تتطور بطريقة عشوائية بل نتيجة تغيّر العنصر المهيمن نفسه.

ولما أشار إلى أن الوظيفة المهيمنة في الشعر هي (الوظيفة الشعرية) الذي يكتسبها بسبب إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، يكون قد أكّد على أن الرسالة الشعرية يتقاطع داخلها الشعر مع المرجع المبدع، المتلقي، الواقع، الحياة، وباقي الفنون.

لقد كانت نظرية "رومان ياكبسون" مرجعا للدراسات الحديثة والمعاصرة، لكن انشغاله بهيمنة الوظيفة الشعرية جعل نظريته لا تصلح إلا لمعالجة الشعر، فهي نظرية شعرية تجزيئية أدّت إلى تجاهل أنواعا فنية كثيرة بما في ذلك الكتابات الأدبية المعاصرة المستعصية عن التصنيف. كما تجدر الإشارة إلى أن "حازم القرطاجني" سبق "ياكبسون" في تحديد الوظائف؛ حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية «تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يغتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه. أو ما يرجع إلى القائل. أو ما يرجع إلى المقول فيه أو ما يرجع إلى المقول له»[1] ؛ أي أنه يقصد الرسالة، المرسِل، السياق، والمرسَل إليه حسب تحديد "ياكبسون" كما يشير "القرطاجني" إلى نقاط كثيرة يتقاطع فيها مع "ياكبسون" سنتعرّف عليها في حينها.

ز- البنيوية وما بعدها:

على خلاف المناهج الواقعية التي تقول بأن لغة المؤلف تعكس الواقع تأتي النظرية البنيوية التي تقول بأن بنية اللغة تنتج الواقع «بحيث لا يغدو مصدر المعنى راجعا إلى تجربة الكاتب أو القارئ، بل إلى العمليات والتعارضات التي تحكم اللغة، ولا يتحدّد المعنى بواسطة الفرد بل بواسطة النسق الذي يحكم الفرد»[2] أي بواسطة البنية في ذاتها. وعلى الرغم من أن البنيوية ألّهت الشكل والصيغة والخصائص العليا على حساب المضمون إلا أن لها مواقف نقدية صائبة نتعرّف ونشير إليها من خلال أهمّ أعلامها.

يقف **"تودوروف"** في كتابه "الشعرية" على أهم النظريات والمناهج التي عالجت نظرية الأجناس الأدبية في درسها النقدي ليصل إلى أن هذه الأجناس تشكل حياة الأدب نفسها، وأن الخطاب مع الأدب نشأ مع نشوء

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008. ص313.

(2) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. ص109.

الأدب نفسه بيد أن هذا الخطاب «لم يحقق تقاليده الخاصة إلا ابتداء من عصر النهضة حيث تتابعت الكتابات حول «قواعد» التراجيديا والكوميديا، والملحمة والرواية، ومختلف الأجناس الغنائية، وازدهر هذا الخطاب، بكل تأكيد، ببنيات إيديولوجية سائدة، وبالفكرة المتبناة عن الجنس الأدبي في ذلك العصر»[1]. ولمّا اهتمّت الشعرية بالبحث في البنية المحدّدة والخصائص النوعية للعمل الأدبي، فقد اقترح "تودوروف" نظريةً لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله، نظرية لا تهتمّ «بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[2].

"تودوروف" في كتابه "مفهوم الأدب ودراسات أخرى" يردّ على بلانشو* بمنطق القوة قائلا: «إذن ليست الأجناس هي التي توارت، بل هي أجناس الماضي، فاستبدلت بأخرى. فلم يعُد الكلام يدور على الشعر والنثر وعلى البيّنة والتخيل، بل على الرواية والقصة، على السردي والمقالي، على الحوار وعلى الصحيفة. أما أن «يعصي» العمل جنسه فيُجعل معدوما من الوجود. فهناك ما يدعونا إلى القول: ذلك باطل. السبب أولا أن المخالفة بحاجة من أجل وجودها إلى قانون –سوف يخرق تحديدا. بل يسعنا أن نمضي إلى أبعد من ذلك: لا تغدو القاعدة مرئية –لا تحيا– إلا بفضل مخالفتها. وذلك، على كل حال، ما يكتبه بلانشو نفسه... فليس العمل هو الذي يستلزم بالضرورة قاعدة كي يشكّل استثناء، بل إن هذا العمل يغدو بدوره قاعدة»[3] فالاستثناء بالتحول بعكس النظام أو بعملية النقل والتنسيق وحده هو الذي يُعلِن عن ذلك القانون.

أمّا عن حقيقة الأجناس فإن "تودوروف" يؤكّد بأنها «وحدات يسعنا وصفها من وجهتي نظر مختلفتين وجهة المراقبة التجريبية، ووجهة التحليل المجرّد. ويقنّن مجتمع ما، تكرار بعض الخصائص الاستدلالية. أما النصوص الفردية فتُنتج وتُفهم وفقا للمعيار الذي يشكّله ذلك التقنين. وليس الجنس، أدبيا كان أم لا، سوى ذلك التقنين للخصائص الاستدلالية»[4] ؛ معنى ذلك أن الأجناس تتواصل مع المجتمع الذي تشيع فيه عبر عملية التقنين، فهي تعمل مثل «أفق انتظار» لدى القراء و«نماذج كتابة» لدى الكتاب، فـ«هوية الجنس الأدبي محدّدة تحديدا كاملا عبر

---

(1) تزفيتان تودوروف: الشعرية. تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 1990. ص13.

(2) المرجع نفسه. ص23.

* هو من المواقف القائلة بغياب الحدود بين أجناس الأدب.

(3) تزفيتان تودوروف: مفهوم الأدب ودراسات أخرى. تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا– دمشق، دط، 2002. ص23، 24.

(4) المرجع نفسه. ص27.

هوية فعل الكلام»[1] الذي ينتِجه المجتمع، حيث أن تطابق هذه الأفعال مع الأيديولوجيا السائدة يؤدّي إلى وجود بعض الأجناس أو اختفائها.

"تودوروف" باعتباره الوريث الشرعي للشكلانيين الروس، رأى بأن الأدب هو نتاج لغوي، وعرّف الشعرية بأنها «علم الأدب، وهي في ذلك مغايرة للفعالية التأويلية للأعمال الفردية، ومغايرة للعلوم الأخرى»[2] وموضوعها ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته بل استنطاق خصائص الخطاب الأدبي، لهذا فهو يقول بالأدبية؛ أي الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي. وبما أن أصل الأجناس هو الخطاب الإنساني القائم على التقنين المؤكد تاريخيا بخصائص استدلالية، فإن نظرية الأنواع الأدبية مع "تودوروف" قد اندمجت في نظرية أوسع هي نظرية الخطاب وعلم القص.

أما "**جيرار جينيت**" (Gerard Genette) (1930–) في كتابه "مدخل لجامع النص" وبهدف تصحيح التصور الأجناسي الخاطئ "الوهم الإرجاعي" كما يصفه، يعود بنا إلى تقسيمات "أفلاطون" والتي استغلها "أرسطو" من بعده، فهو يرجع الثلاثية الشهيرة (الملحمي، الغنائي، الدرامي) إلى أفلاطون وليس إلى أرسطو كما يعتقد النقاد الغربيون[3].

فرّق "جيرار جينيت" بين جوامع الأجناس* والصيغ؛ «فالتقابل بين الغنائي والملحمي والدرامي و«الأنواع الشعرية البسيطة» لم يعد قائما على أنها طرق إخبار فعلية، سابقة لكلّ تحديد أدبي وخارجة عنه، وإنما على أنها أنواع من «جوامع أجناس»»[4] أما الصيغ فيحدّدها في : السرد الصرف، السرد المزدوج، والمحاكاة الدرامية.

إن الاختلاف –حسبه– يكمن في الاختيار بين مواقف القول والأسلوب بين وضعية الأجناس ووضعية الصيغ «فالأجناس أصناف أدبية صرفة، والصيغ أصناف تنتمي للسانيات، أو ما يطلق عليه اليوم بتعبير أدق

---

[1] تزفيتان تودوروف: مفهوم الأدب ودراسات أخرى. ص38.

[2] تزفيتان تودوروف: الشعرية. ص84.

[3] ينظر: جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، وعبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري. جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، صفاقس– تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة– تونس، ط1، 2001. ص35– 41.

* **جوامع**: يشترط في كل جنس أن يشرف بطريقة تراتبية على عدد من الأجناس التجريبية وأن يحتويها، ومهما كانت مقدرة الأجناس على الاستيعاب وعلى الاستمرار في الحياة، والتكرار، فإنها دون شك، نتاج الثقافة والتاريخ.

أجناس: لأن معاييرها في التحديد تشتمل دائما على عنصر موضوعي لا يخضع لوصف شكلي صرف أو لساني.

[4] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص. ص74، 75.

التداولية»[1]، كما يقرّ بأن «علاقة الأجناس بالصيغ علاقة معقدة، ولكنها ليست مجرد علاقة تداخل كما يقترح أرسطو. فالأجناس قد تخترق الصيغ...كما تخترق «الآثار الأدبية» الأجناس، ولو حدث ذلك بطريقة مختلفة»[2].

حاصل هذا التحديد أن "جينيت" جعل كل جنس قادرا على احتواء عدة أجناس وهو ما ينفي أي امتياز عن النموذج الثلاثي، وقد عبّر عن ذلك في قوله: «لا يوجد مستوى جنسي يمكن اعتماده كأعلى «نظريا» من غيره، أو يمكن الوصول إليها بطريقة «استنباطية» أعلى من غيرها؛ فجميع الأنواع والأجناس الصغرى والأجناس الكبرى لا تعدو أن تكون طبقات تجريبية وضعت بناء على معاينة المعطى التاريخي، وفي أقصى الحالات عن طريق التقدير الاستقرائي انطلاقا من نفس المعطى: أي عن طريق حركة استنباطية قائمة هي نفسها على حركة أولية استقرائية وتحليلية أيضا»[3]، فالنمط الملحمي تِبعًا لذلك «ليس أكثر مثالية ولا أكثر طبيعية من الرواية والقصة القصيرة والحكاية، ويصدق هذا القول على الدرامي بالنسبة للمأساوي والهزلي، والغنائي بالنسبة للهجائي والنقدي اللاذع. إن توالد الأنواع أمر حاصل؛ فجنسٌ مثل الرواية أو «الملهاة» بإمكانه أن يوزَّع إلى «أنواع» أكثر تحديدا ونوع مثل الرواية البوليسية قد ينقسم بدوره إلى أنواع مختلفة، وستوجد أنواعا أخرى في المستقبل لا نتصوّرها وبالتالي يعسر علينا وضع حدّ لتوالد الأنواع»[4].

اتّسمت دراسة "جيرار جينيت" للأجناس الأدبية بالدقة العلمية والعمق والشمول، مع ذلك فإنه يصعب على القارئ للكتاب تتبّع القضية وسط الآراء المتعدّدة والمتشعّبة وعبر أزمنتها المختلفة.

أما "**رولان بارت**" (R.Barthes) (1915-1980) فيقرّ بأنه من الصعب إعطاء مفهوم للأدب، لأنّ هذا الأخير شديد الاتساع، شهد تطورا كبيرا عبر التاريخ؛ وبالتالي فالأدب -بالنسبة إليه- هو «مجموعة من الممارسات والقيم المشروطة بمجتمع معين»[5] وفق علاقات جدلية تمثيلية، وهو لا يظهر إلا في عالم لغوي من منطلق أنه "محاكاةٌ للّغاتِ" واستنساخٌ لا متناه لها. أما الأدب النموذجي -حسبه- فهو نوع من الخلخلة تتحدّد كمتعة للذات وتحدث لحظة الإنتاج وبهذا يسمي "بارت" وليد تلك الخلخلة "كتابة" وليس "أدبا".

أمّا عن تلقّي تلك الكتابة وليدة خلخلة الأجناس فـ"بارت" يرى بأنها تحتاج لقارئ أنموذجي يعي نقائص الحداثة؛ يقول: «لا مفرّ للحداثة من أن تولّد نوعا من التثبيط. التجديد مثبِّط للعزائم، لأننا نخاف ألا ندرك جانبه

---

(1) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص. ص74.

(2) المرجع نفسه. ص80.

(3) نفسه. ص76.

(4) نفسه. ص77- 80.

(5) رولان بارط: درس السيميولوجيا. تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، دط، دت. ص34.

الأهم... ينبغي أن نتّخذ موقفنا من الحداثة وندافع عنها في مجموعها راضين بما تنطوي عليه من نقائص لا يكون في استطاعتنا تقديرها بالضبط»[1].

"بارت" وبتفريقه بين النص والأثر يكون قد عزّز من موقفه الرامي إلى إلغاء فكرة التجنيس، تركيزُه على اللحظة الآنية التي يُنتَج فيها النص باعتباره ثمرة اللغة، اعتناقُه فكرة أنّ موت المؤلف رهين بميلاد القارئ، جعلُه لهذا الأخير إمكانية تحقّق النص في وعيه تحققا قد يخالف ذلك الأثر* من حيث النوع والجنس... كل الطروحات التي ذهب إليها "بارت" والتي تعلي من شأن النص على الأثر أثّرت على فكرة توالد الأنواع لأن التجنيس، وفقا لذلك، شيء يضفيه القارئ على الأثر لا المؤلف مما يؤدّي إلى إلغاء الحدود الموجودة بين الأجناس وانتفاء قواعد الجنس.

غير أن آراء "رولان بارت" حول قضية التجنيس الأدبي فيها الكثير من التقلب؛ فبعد أن رفض فكرة تقسيم الأدب إلى أنواع راح يؤكّد في مواضع كثيرة في كتبه** على أهمية التجنيس.

قارن **"وولف ديتر ستمبل"** (Wolf Dieter Stempel) **(1929-)** في دراسته للمظاهر الأجناسية للتلقي بين ما حدث في اللسانيات البنيوية وما وقع في مجال التحليل الأدبي، حيث لاحظ أن فكرة البنية أخذت تتطابق مع مقام الجنس. ليستخدم الكتّاب لاحقا، ثنائية «سوسير»: لغة / كلام لتوضيح العلاقة بين النص والجنس المناسب.

من هذين المنطلقين يذهب "ستمبل" إلى أنه «إذا كانت اللغة هي التي -في المستوى اللساني الصرف- تجعل الكلام، نظريا، مفهوما، فإن النص يتأسس انطلاقا من الجنس وقواعده في شكل وحدة اصطلاحية للممارسة الاجتماعية. كما يعسر إنكار أن تكون قواعد قابلة للاندماج في مجموعات أوسع (النظام الأدبي لعصر من العصور، نظام إنشائية عامة...)»[2]، وعليه فالتحديد الأجناسي للنص الفردي تحكمه مقولة المنحَز (الجلي والملموس) في التفاوت المسجّل بين النظام وتحقّقه.

يأخذ "ستمبل" تصوّره لقانون النص الأدبي من تصور مدرسة "براغ"، وبالتحديد يأخذ بنظرية علم الجمال الأدبي مثلما صاغها "موكاروفسكي" وأتباعه؛ فهو «لا ينظر إلى الأثر الأدبي كوحدة، بل بوصفه يتجزّأ إلى

---

[1] رولان بارط: درس السيميولوجيا. ص43، 44.

* وصف الأثر الأدبي بأنه الذيل الوهمي للنص وأنه رمزي بدرجة وضيعة لأنه قطعة من مادة ويعمل كدليل عام.

** نقصد كتابي: النقد والحقيقة، والدرجة الصفر للكتابة.

[2] وولف ديتر ستمبل: المظاهر الأجناسية للتلقي. نظرية الأجناس الأدبية. ص110.

حالتين: إنه أولا «النص- الشيء» أو «الحادث- المصطنع»، الممثل للأثر في مظهره المادي والممكن البحث. ثم بعد ذلك، «المادة الجمالية» المنتجة بواسطة «تجسيم» الأثر من قبل القارئ الذي - وفقا لمعايير (أو «سنن») عصره يعطي لهذا الأثر معنى»[1]. ليتوصّل إلى أن تلقّي النص الأدبي مسار أجناسي بالأساس، أما الجنس فهو سلطة تضمن فهم صياغة النص ومحتواه، ونقطة انطلاقه هو التركيز على عالم الواقع وصيغ التخييل التي يفترض أنّ لها علاقة في تلقي العمل من قبل القارئ.

يقرّ "ستمپل" بأن الكاتب يسعى إلى بلوغ قارئه بواسطة تكييف معيّن، حيث لا يتم الانتقال من الصيغ* إلى كيفيات التلقي بجعل النص مجرّد ركيزة مادية، وإنما بوصفه تعبيرا محكوما بقانون أجناسيّ؛ أي أن الصيغ يتم إبرازها بواسطة النماذج «ما يجعل أجناسية النموذج وأجناسية الصيغة -المتكاملتين في تجليهما- متضامنتين الواحدة مع الأخرى بواسطة وظيفتيهما»[2]؛ بجعل القراءة جذابة ومفيدة.

ح- النظرية التاريخية- ونظرية التلقي والتقبّل:

تركّز هذه النظرية على أفق انتظار المتلقي في قراءة النصوص الأدبية وتجنيسها، بحيث يذهب "**ولفجانج أيزر**" (Wolfgang Iser) (1926-2007) إلى أن «النصوص الأدبية تحتوي دائما على فراغات ينبغي أن يملؤها إلا القارئ»[3]. أما "**هانس روبرت ياوس**" (Hans Robert Yauss) (1921-1997) فيقضي بأننا لا نستطيع تصوّر أثرا أدبيا ناشئا من الفراغ الإخباري أو مجرّدا من الغيرية الإنتاجية، فكل أثر أدبي ينتمي بالضرورة إلى جنس تتحكّم فيه ضرورات تاريخية تتجلّى في عملية خلق البنية، تنويعها، اتساعها، وتعديلها. وهذا المسلك قد يتطوّر إلى حدّ إنهاك الجنس أو إقصائه من قبل جنس جديد. وعليه يرى "ياوس" بأن الدراسة الزمنية التاريخية هي وحدها الكفيلة بملاحظة العناصر الثابتة والعناصر المتغيرة داخل الخليط الأجناسي. إن الأمر -في رأيه- «يتعلّق بإدراك الأجناس الأدبية لا باعتبارها «أقساما» بالمعنى المنطقي (Genera)، بل باعتبارها «مجموعات» أو «عائلات تاريخية»»[4] تخضع لمبدأ التتابع الأدبي والتناوب التاريخي، فهو يقرّ بوجود ثلاثة مراحل زمنية تتوالى

---

(1) عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري. ص45.

* المظهر الصيغي يكون مضمرا وراء الأثر الأدبي.

(2) وولف ديتر ستمپل: المظاهر الأجناسية للتلقي. نظرية الأجناس الأدبية. ص126.

(3) إبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النص. بحوث وقراءات. ص74.

(4) عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري. ص25.

تاريخيا هي (مرحلة التقنين، خلق الآليات، وتغيّر الوظائف)، وفي هذه المرحلة الأخيرة تقام علاقة بين الأثر الفردي والبعد الآني للنظام الأدبي في عصر من العصور.

إن مزية المقاربة التاريخية –حسب "ياوس"– هي أنها تسمح لنا باكتشاف خليط الأجناس في تقاطعها وتفاعلها حتى داخل الأثر الواحد المجرّب لعدد غير محدود من الإمكانات، أما العنصر المهيمن فهو الذي يرتب نظام ذلك الأثر المركب. ومنه فهو يميّز بين الجنس الصريح والبنية المصاحبة المندرجة تحت بنية أشمل؛ حيث أن «النص الجديد يستدعي إلى ذهن القارئ (السامع) أفق انتظار وقواعد يعرفها بفضل النصوص السابقة؛ قواعد تكون عرضة في الإبّان لتغيّرات وتعديلات وتحويرات، أو أنها ببساطة يعاد إنتاجها كما هي»[1]، وأمام هذا التجريب غير المحدود من الإمكانات ينبغي لنظرية الأجناس الأدبية ألا تكتفي بالبحث في الأجناس المغلقة بل ينبغي التفكير في إمكانية بناء نسق تاريخي يعاين خصائص كل الأجناس الأولية ويحدّدها.

"ياوس" يركّز على مبدأين هامين في صياغة نظريته حول الأجناس الأدبية؛ الأول أخذه من منهج الشكلانيين الروس والخاص بالتعلّق الزمني والآني القائم بين الأجناس، والثاني أخذه من المنهج البنيوي والخاص بدراسة الأثر الأدبي من زاوية التلقي والتقبّل والانتشار؛ فهو يحاول تحقيق التوازن بين الشكلية الروسية التي تتجاهل التاريخ والنظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص. استخدم "ياوس" مصطلح "أفق التوقعات" «ليصف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور. هذه المقاييس تساعد القراء على تحديد الكيفية التي يحكمون بها على قصيدة من القصائد بأنها ملحمية أو مأساوية أو رعوية مثلا، كما أن هذه المقاييس تحدِّد –بطريقة أعمّ– ما يعدّ استخداما شعريا أو أدبيا بوصفه مناقضا للاستخدام غير الشعري أو الأدبي للغة»[2].

جمع "ياوس" بين أفكار النظرية التاريخية وأفكار نظرية التلقي، ولو توقّف عند الشكل الداخلي في مناسبته للمظهر الخارجي –النقطة التي توقف عندها "كارل فييتور" مطولا ونقده فيها "ياوس"– أو بحث في الطبيعة الداخلية للأجناس الزمنية المتحولة لكانت نظريته نموذجا متفرّدا.

أما "**روبرت شولس**" (Robert Sholes) (1929–2016) فينطلق من مبدأ عام هو ضرورة وجود إنشائية للتخييل الأدبي، بما يجعل الخيال يُدرك على أنه جنس على حدة له خصائصه وإمكاناته الذاتية وقضاياه الخاصة. ويعتبر "شولس" أن لمقامي القراءة والكتابة –أيضا– طبيعة أجناسية.

---

(1) هانس روبرت ياوس: أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس. نظرية الأجناس الأدبية. ص62.

(2) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. ص174.

فأجناسية مقام *الكتابة* تنبع من أنّ «الفنان العبقري...يثري السُّنَّة الأدبية بمساهمة جديدة لأنه يعي الإمكانات التي كان يضمّها، والتي بقيت إلى تلك الفترة غير ملحوظة، أو لأنه يكتشف طرقا جديدة في توليف السُّنن التراثية السابقة، أو طرقا جديدة في تكييف السُّنّة الأدبية مع الوضعية المتغيّرة للعالم المحيط به»[1] مع الحرص على أن يكون إنتاجه مختلفا في شكله ومحتواه عن تلك الآثار.

أما أجناسية مقام *القراءة* فتتحدد في أن القارئ عليه أن يصوغ «إنشائية أولية للتخييل» بحيث تكسبه حسا نقديا. أما السياق الذي يتم ضمن قراءة الأثر الأدبي فهو كذلك أجناسي؛ «فبمجرّد أن نشرع في القراءة، نصوغ هذه الفرضيّة أو تلك، المتعلّقة بالجنس، ونمحصها بقدر ما نتقدّم في قراءتها، ونحاصر أكثر فأكثر الطبيعة المتفرّدة للأثر المعني عن طريق معاينة الصلات التي يعقدها مع آثار أخرى تستعمل اللغة بنفس الطريقة»[2].

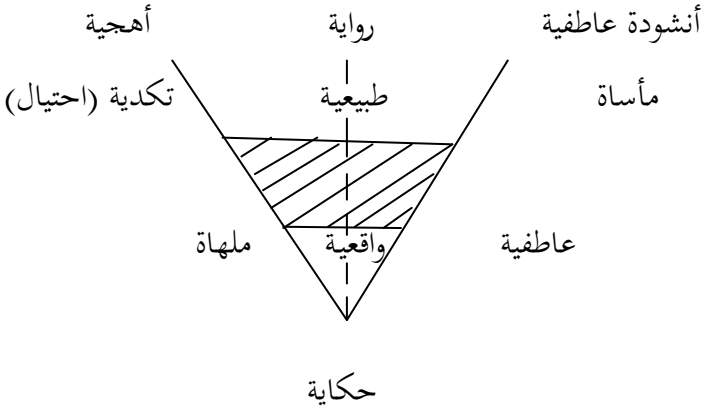
يترك شولس مصطلح "الجنس" –على اعتبار أنه معنى ضيّقا خاصا بدراسة الآثار الفردية– ليعوّضه بـ"نظرية الصيغ" – المتفتحة على الآفاق التاريخية والروابط الموجودة بين الأجناس التخييلية النوعية– المؤسسة على فكرة «أن كل الآثار التخييلية قابلة للاختزال في ثلاث نبرات جوهرية تمثل صيغ التخييل القاعدية. هذه الصيغ التخييلية القاعدية تتأسس بدورها على ثلاث علاقات يمكن أن توجد بين عالم التخييل –مهما كان– وعالم التجربة. إن العالم التخييلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة، أو أسوأ منه، أو مساويا له...»[3]. هذه الصيغ القاعدية للتصوير التخييلي هي الأنشودة العاطفية، الحكاية، والأهجية، وبين هذه الصيغ الثلاثة نقاط نهائية لمجموعة من الممكنات. أما الرواية (الحكاية) باعتبارها تقع على شطري سلّم المجموعة التخييلية فقد ظهرت بالشكل الذي نعرفه اليوم نتيجة تطورٍ انطلاقا من الأهجية والأنشودة العاطفية؛ فمن الأخلاط التخييلية ذات الصلة بالأنشودة العاطفية عبر (المأساة والعاطفة) تنشأ الرواية الرومانسية، وبارتباط الحكاية بالأهجية عبر (الملهاة والتكدية) تنشأ الرواية الهجائية، ومع مواصلة ابتعاد التخييل عن الواقعية إلى حدّ تجاوز الطبيعية يصعب على الرواية المحافظة على شكلها الداخلي فتنشأ أنواعا جديدة. ويمثل "شولس" ما ذهب إليه في المخطط التالي:

---

[1] روبرت شولس: صيغ التخييل. نظرية الأجناس الأدبية. ص93.

[2] المرجع نفسه. ص 94، 95.

[3] نفسه. ص 97.



ط- النظرية التفكيكية:

تنظر التفكيكية إلى النص الأدبي على أنه نتاج قراءات سابقة مبنية على الحوار والتداخل والتعدّدية والاختلاف. حطّمت التفكيكية قواعد التجنيس الأدبي ورفضت النظرية رفضا مطلقا، فأحد أعلامها وهو "**موريس بلانشو**" (Maurice Blanchot) (1907-2003) قد دعا إلى تحرير الأدب من كل قانون بما في ذلك قانون التجنيس، ففي إجابة عن السؤال: إلى أين يسير الأدب؟ يقول: «إنه يسير نحو ذاته»، ثم يضيف محدِّدا: «أي نحو ماهيته التي هي اختفاؤه»[1]. غير أنّ رفض "بلانشو" لفكرة التجنيس هو رفض يخالطه رفضٌ للأدب ذاته، يقول: «إنما الأهمية للكتاب وحده، على ما هو عليه، بعيدا عن الأجناس وخارج حدود العناوين من نثر وشعر ورواية وتوثيق، التي يفرض أن ينضوي تحت لوائها منكرا عليها سلطة تثبيت مكانه وتحديد شكله. لم يعد الكتاب ينتمي إلى جنس فكل كتاب ينتسب إلى الأدب وحده، حتى كأن الأدب يقبض بشكل مسبق وشامل على الأسرار والصيغ التي من شأنها وحدها أن تمنح ما يُكتب، حقيقته كتابا. إذن سيجري كل شيء وكأن الأجناس تبدّدت، فتأكّدت حقيقة الأدب وحيدا، وتألّق بمفرده في الضياء الغامض الذي أشاعه ليردّه إليه كل إبداع أدبي وقد ضاعفه وكأن هنالك «جوهرا» للأدب»[2] .

يرُدُّ "تودوروف" على ما ذهب إليه "بلانشو" فيقول: «أما أن «يعصي» العمل جنسه فيجعل معدوما من الوجود. فهنالك ما يدعونا إلى القول: ذلك باطل. السبب أولا أن المخالفة بحاجة من أجل وجودها إلى قانون -سوف يخرق تحديدا- بل يسعنا أن نمضي إلى أبعد من ذلك: لا تغدو القاعدة مرئية -لا تحيا- إلا بفضل مخالفاتها؟ وذلك، على كل حال، ما يكتبه بلانشو نفسه... فليس العمل هو الذي يستلزم بالضرورة قاعدة كي

(1) رولان بارط: درس السيميولوجيا. ص33، على لسان "موريس نادو"، المتحدث إليه.

(2) كتاب المستقبل 1959. نقلا عن: تزفيتان تودوروف: مفهوم الأدب ودراسات أخرى. ص22.

يشكّل استثناء، بل إن هذا العمل يغدو بدوره قاعدة»[1]. وإننا لنجد "بلانشو" في كتاباته يقع في ما حذّر منه ونهى عنه. إذ «لم يكن قادرا على التخلي عن المفاهيم الأنواعية وهو يدعو للتخلي عنها. ففي حديثه عن «لحن جنيات البحر» يشير إلى ما يسميه «القانون السري للسرد»، ويفرّق بين السرد والرواية، فالسرد فعلا حدث. ولكن الحدث في السرد –على حد تعبيره– يقلب العلاقات الزمنية ليثبت زمنا خاصا به... أما الرواية فلا تقول سوى ما هو عاد ومعتقد»[2]، وفي احتفاظه بما يسميه "الأثر" و"الكتاب" ما يخون رفضه المطلق للأنواع.

ي– مقاربات ما بعد الحداثة:

يذهب **"رينيه ويليك"** (Rene wellek) (1903–1995) إلى أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد بالأمر المهم «فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحوّر، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حدّ صار معها المفهوم نفسه موضع شك»[3]، إنه يرى بأن التداخل أمرا لا مفرّ منه لأن الأنواع الأدبية هي تقاليد استيطيقية وجودها يشبه وجود المؤسسة؛ وهو في هذا يأخذ برأي زميله آوستن وآرين في أن «النوع الأدبي له وجود يشبه وجود المؤسسة. ويستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة وأن يعبّر عن نفسه من خلالها، وأن يخلق مؤسسات جديدة... كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطوّرها [يقول:] والأنواع الأدبية تقاليد استيطيقية (في الأساليب والمواضيع) شكّلت الأعمال الفنية نهلا على انفراد»[4].

يناقش ويليك أفكار كل من "هامبرغر"، "شتايغر"، "غوته"، "جان بول"، "أيرينه بهرنز"، "فريدريخ شليغل" "فلهلم شليغل"، "فلهلم فون همبولت"، "هيغل"، ليستنتج في الأخير أن محاولات تحديد الشعر الغنائي وصل إلى طريق مسدود، يقول: «إن الخروج من المأزق واضح: علينا أن نهمل المحاولات التي تجري لتعريف الطبيعة العامة للقصيدة الغنائية ... ومن الأجدى أن نصب اهتمامنا على تنوع الشعر وعلى تاريخه، أي على أوصاف الأنواع الأدبية كما تتمثل في تقاليدها المجسّدة... وفق جدلية الماضي والحاضر، جدلية الواقع والفكرة، والتاريخ والاستيطيقا»[5] بعيدا عن التصنيفات السيكولوجية والوجودية.

---

(1) تزفيتان تودوروف: مفهوم الأدب. ص23، 24.

(2) رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1991. ص31.

(3) رنيه ويليك: مفاهيم نقدية. ص311.

(4) المرجع نفسه. ص311، 312.

(5) نفسه. ص 333.

ويرى **"أوستن وآرن"** (Austine Warren) **(1899- 1986)** أن المصادر الكلاسيكية لنظرية الأنواع تجعل (المأساة والملحمة) النوعان المتميّزان، وأن معظم النظريات الحديثة تطمس الفوارق بين الشعر والنثر فتقسّم الأدب الخيالي إلى قصصي (الرواية، الأقصوصة الملحمة)، مسرحي (نثرا أو شعرا)، وشعري (كنتيجة لما بدأه الشعر الغنائي الكلاسيكي)، وعليه فإن الشكوك تساوره حول إمكانية التمسك بالتقسيم الثلاثي الإغريقي واعتباره تقسيما مثاليا لا يمكن دحضه أو مخالفته، يقول: « لكل «ثقافة» أجناسها الأدبية... وليس علينا أن ندافع عن الطبيعة «الأمثل» للأنواع الإغريقية الرومانية. كما إننا لسنا ملزمين بالدفاع عن مبدأ نقاء الجنس، في شكله الإغريقي الروماني، ذلك المبدأ الذي يرتكز على نوع واحد من الأسس الجمالية»[1]، وبالتالي هو ينظر إلى الأنواع الأدبية على أنها ضرورات نظامية تلزم الكاتب ويلزمها بدوره، تكون ميسّرة له ومفهومة للقارئ، أما نظرية الأدب التي «تصنّف الأدب وتاريخ الأدب لا على أساس الزمان والمكان (العصر أو اللغة القومية) ولكن على أساس أنماط أدبية خاصة من التنظيم والبناء»[2] فهي تصنيفات غير محددة لأنها تتغيّر بإضافة الأعمال الأدبية الجديدة.

ويعتبر "وآرن" «النوع الأدبي «مؤسسة»، كما إن كلا من الكنيسة، والجامعة، والدولة مؤسسة. أنه يوجد -لا كما يوجد الحيوان، أو البناء، أو دار العبادة، أو المكتبة أو مبنى الحكم- ولكن كما توجد المؤسسة. إن المرء يستطيع أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة، وأن يعبّر 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»[3].

"وآرن" وبعد أن تعرّض لرأي "فييتور" اعتبر أنه من الجدير ألّا يستخدم لفظ "الأنواع" بالنسبة للتصنيفات الثلاثة القائمة على أساس "أسلوب المحاكاة" (المسرحي، الملحمي، الغنائي)، فهو يرى أنه من الصعب إيجاد لفظة بالنسبة لهذا التقسيم، لكنه يخالفه حينما يجعل للتصنيف التاريخي (المأساة والملهاة) لفظ "الأنواع"، غير أننا نجد "وارين" نفسه يعود فيخلط بين لفظي "الجنس" و"النوع" في مواضع كثيرة من كتابه.

لما كانت نظرية الأجناس الحديثة وصفية في منهج بحثها، ترى بأن الأنواع يمكن أن تقام على أساس الشمولية أو «الثراء» وأيضا على أساس من «النقاء»، راح "وآرن" ينتقد منهجيتها؛ حيث نفى مبدأ نقاء النوع

---

(1) رنيه ويليك، أوستن وآرن: نظرية الأدب. ص326.

(2) المرجع نفسه. ص314.

(3) نفسه. ص313، 314.

رفض فكرة التأكيد على الفروق بين الأنواع الأدبية، ودعى إلى البحث عن الأفانين الجمالية المشتركة في إطار النوع الواحد بين الأنواع المشتركة، أو البحث في الهدف الأدبي الموحّد بين الأنواع.

اهتم التراث النقدي الغربي قديمه وحديثه بقضية الأنواع الأدبية حتى كادت الأسئلة ترتبط بفن الأدب دون غيره من الفنون، ولعل العوائق الاصطلاحية والمعضلات النظرية، غموض المسألة، تعقدها، وتضارب الآراء بشأنها يعود أساسا إلى غموض مفهوم الأدب ذاته، لتبقى قضية الأجناس الأدبية باعتبارها من أهم قضايا نظرية الأدب قضية قديمة، حديثة، ومستقبلية. لاحظنا كيف أن كل ناقد أو دارس أو باحث يطرح آلية منهجية للتصنيف والتجنيس والتنميط، ما يجعل معايير التجنيس تختلف من مدرسة أدبية وفنية إلى أخرى، من مذهب إلى مذهب، ومن منهج نقدي إلى آخر... وكلها آراء مقننة بمجموعة من المقاييس والمعايير والضوابط والآليات.

المطلب الثاني: نظرية الأنواع الأدبية في النقد العربي:

لم تستأثر قضية الأجناس والأنواع الأدبية على عناية النقاد العرب القدامى منهم والمحدثين، ما كُتِب لا يتجاوز الأسطر القليلة والفقرات المعدودة. على القدر الذي اختلف النقاد في تحديد الشعرية العربية كان الاتفاق على أن للكلام العربي جنسان هما: الشعر والنثر، غير أنّه وعلى الرغم من أن «ما تكلمت به العرب من جيّد المنثور أكثر مما تكلّمت به من جيّد الموزون»[1] وأن كلام العرب كله كان منثورا، إلا أنهم جعلوا «كلّ منظوم أحسن من كلّ منثور من جنسه في معترف العادة»[2] وذلك لارتباطه بشعورهم وفطنتهم، وحاجتهم لديوان يحفظون به كلامهم فاللفظ كما أشار ابن رشيق إذا نُظم كان أصون له من الابتذال وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال، أما إذا كان منثورا تبدّد في الأسماع، وتدحرج عن الطباع.

أولا– الأنواع الأدبية في النقد العربي القديم: يعدّ "قدامة بن جعفر" أول ناقد نظّم دراسة الشعر، عرّفه تتبّع خواصّه، استخلص مقاييسه من فنونه وأغراضه، نقد الشعر كما نقد النثر على غرار أرسطو في "فن الشعر" و"الخطابة"، غير أن إفادته منه كانت في المنهج أكثر من إفادته من المادة النقدية. فبعد أن جعل للشعر أغراضا هي: المديح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف والتشبيه، جعل المنثور لا يخلو «من أن يكون خطابة، أو ترسّلا أو احتجاجا، أو حديثا، ولكلّ واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه»[3].

وقد تبع "قدامة" في ذلك نقاد كثيرون كلٌّ عرّف الشعر وعالجه بحسب منطقه وميزانه النقدي*؛ فهناك من جعل الشعر صناعة، هناك من قسّمه إلى مطبوع ومصنوع، هناك من نظر إلى المسألة بحسب جدلية اللفظ والمعنى كـ"ابن قتيبة" الذي فتّش في الشعر فوجده أربعة أضرب: «ضرب منه حسُن لفظه وجاد معناه، ضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتّشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، ضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، وضرب منه تأخّر معناه وتأخّر لفظه»[4]. هناك من قسّم الشعر تقسيما زمنيا كالجاهلي والإسلامي والمحدث والمعاصر. هناك من عمد إلى الشعراء فقسّمهم طبقات زمنية، وهناك قسّم الشعر باعتبار الأسس النفسية القائم عليها فحصر قواعده في أربعة: الرغبة، الرهبة، الطرب، والغضب. منهم من يجعل الشعر أربعة أركان: المدح، الهجاء، النسيب

---

(1) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده. ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت لبنان، ط5، 1981. ص20.

(2) المرجع نفسه. ص19.

(3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر– القاهرة، ط2، 1962. ص105.

* تفصيل القول فيما رسمناه محوج إلى إطالة يصعب فيها تتبع كل المواقف النقدية لتشعّبها وتعذّر استقصائها، وهو تتبّع سيخرجنا عن الغرض المقصود من البحث.

(4) ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1977. ص23– 26.

والرثاء. هناك من جعل أغراض الشعر خمسة: النسيب، المدح، الهجاء، الفخر، الوصف، ويدخل التشبيه والاستعارة في باب الوصف. هناك من يجعل الشعر كله نوعان: مدح، وهجاء؛ «فإلى المدح يرجع الرثاء والافتخار، والتشبيب، وما تعلق بذلك من محمود الوصف: كصفات الطلول والآثار، والتشبيهات الحسان وكذلك تحسين الأخلاق: كالأمثال والحكم، والمواعظ، والزهد في الدنيا، والقناعة، والهجاء ضدّ ذلك كله»[1] ومنهم من «يجمع أصناف الشعر أربعة: المديح، والهجاء، والحكمة، واللهو، ثم يتفرّع من كل صنف من ذلك فنون؛ فيكون من المديح المراثي والافتخار والشكر، ويكون من الهجاء الذم والعتاب والاستبطاء و[يكون] من الحكمة الأمثال والتزهيد والمواعظ، ويكون من اللهو الغزل والطرد وصفة الخمر والمخمور»[2].

أما عن المعنى اللغوي للفظتي "جنس" و "نوع" فجلّ المعاجم اللغوية القديمة تتفق بشأنه، فقد جاء في لسان العرب: «الجِنْسُ: الضرب من كلّ شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة. والجنس أعمّ من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس. ويقال: هذا يجانس هذا أي يشاكله»[3]. والجنس في تاج العروس «أعمّ من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، وهو: كل ضرب من الشيء ومن الناس ومن الطير، ومن حدود النحو والعروض، ومن الأشياء جملة»[4].

أما "النوع" فهو «كلّ ضرب من الشيء، وكلّ صنف من كلّ شيء. والنوع: التمايلُ، يقال: ناع الغصن نوعا وذلك إذا حرّكته الرياح فتحرّك وتمايل»[5].

وهو في "لسان العرب" «أخصّ من الجنس، وهو أيضا الضرب من الشيء، والجمع أنواعٌ قلّ أو كثُر. وناع الغصن ينوع: تمايل. وناع الشيء نوعا: ترجّح. والتنوّع: التذبذب»[6].

نلاحظ أن الدلالة اللغوية "للجنس" كانت أعمّ من "النوع"، فلما كان الأصل اللغوي للفظ "الجنس" يحمل دلالة التصنيف، الترتيب، الجمع، التأليف، المقارنة، والمشاكلة، فإن لفظ "النوع" يحمل الدلالة نفسها مع بعض التمايل والتذبذب والانحراف والتمادي عن الجنس الذي هو الأصل والجوهر.

---

(1) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده. ص121.

(2) المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

(3) ابن منظور: لسان العرب، ج6، مادة: جنس. ص43.

(4) الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج15، تح: الترزي، وحجازي، والطحاوي، والعزباوي، دط، 1975. مادة: ج ن س. ص515.

(5) الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس. ج 22، تح: مصطفى حجازي، دط، 1985. مادة: ن و ع. ص287.

(6) ابن منظور: لسان العرب، ج8. مادة: نوع، ص 364.

أما الدلالة الاصطلاحية للفظين فنجدها في أحكام الفقهاء وكتب المناطقة والفلاسفة[1]، وبما أن شاغلنا هو تتبع قضية الأنواع الأدبية في التراث النقدي العربي فإننا سنتوقف عند أب الشعرية العربية الحديثة "حازم القرطاجني" الذي وضع أصول علم الشعر وقوانين الصناعة الشعرية.

احتفى "حازم القرطاجني" في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" بفكرة التخييل على نحو خاص، إذ جوهر الشعر ومادته الأسمى ليس الوزن والقافية كما هو سائد في الشعرية العربية لقرون طويلة، "حازم القرطاجني" في نظريته الشعرية يأتي بمفهوم جديد فيقول بأن «الشعر كلام مخيَّل موزون، مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيه بما هي شعر غير التخييل»[2]. فالخيال هو القوة النفسية الإدراكية التي تقع وراء إبداع الفنون بعامة، وليس وراء إبداع الشعر وحده، خاصة وأن الفنون جميعها تنتظم في إطار ما يسمى بالمحاكاة؛ التي تنقسم من جهة تخيّل الشيء بواسطة أو بغير واسطة إلى قسمين: «قسم يخيل لك فيه الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيل لك الشيء في غيره. وكما أن المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتا أو خطا فتعرف المصوّر بالصورة، وقد يتخذ مرآة بيدي لك بها تمثال تلك الصورة فتعرف المصوّر أيضا بتمثال الصورة المتشكّل في المرآة، فكذلك الشاعر تارة يخيّل لك صورة الشيء بصفاته نفسه وتارة يخيلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء»[3]. وعليه فقد تبنى المحاكاة بعضها على بعض فتقترب أو تبتعد عن الحقيقة، وكلما كانت المحاكيات مستغربة تحركت لها النفوس تحركا شديدا؛ إذ «المستحسن في الكلام أن يفنّن في ضروب الإبداعات الموقعة فيه... وكلما كان الكلام مقتصَرا به على فن واحد من الإبداعات، وإن كان حسنا في نفسه، لم يحسن لأن ذلك مؤدٍّ إلى سآمة النفس، فإن شيمتها الضجر مما يتردّد والولع بما يتجدّد»[4] أما عندما يشاكل الكلام ضروبا شتى من الصيغ والهيئات لكان للنفس منه ابتهاجا.

بعد أن عرض "حازم القرطاجني" لمذهب "أرسطو" في اعتناءه بالشعر بحسب مذاهب اليونانيين وطريقتهم في هذه الصناعة التي مدارها أغراض محدودة، وأوزان مخصوصة، وخرافات ينسجونها، وبعد أن نبّه إلى عظيم منفعة المعلّم الأول في سنّ قوانين الشعر راح يقول: «ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحّرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف

(1) فصّل القول في هذا الباب عبد العزيز شبيل، ينظر: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري. ص146- 177.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص79.

(3) المرجع نفسه. ص83.

(4) نفسه. ص54.

التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيّلة كيف شاؤوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية»[1]، ففي كلامه تفخيم لعلم الشعر وما أبدت فيه العرب من العجائب.

بعد أن أدرك "حازم القرطاجني" للعلاقات التي يمكن أن تجمع مختلف الأنواع الأدبية فيما بينها، تحدّث عمّا تتقوّم به صناعة الشعر من التخييل، وما به تتقوّم صناعة الخطابة من الإقناع، والفرق بين الصناعتين في ذلك. أما «الغرض في الصناعتين فواحد، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحلّ القبول لتتأثر بمقتضاه. فكانت الصناعتين متآخيتين لأجل اتفاق المقصد والغرض فيهما»[2] وقد أباح "القرطاجني" للشاعر المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية، لكن في الأقل من كلامه، وفي ذلك يقول: «ولما كانت النفوس تحب الافتنان في مذاهب الكلام، وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض، ليتجدّد نشاطها بتجدد الكلام عليها، وكانت معاونة الشيء على تحصيل الغاية المقصودة به بما يجدي في ذلك جدواه أدعى إلى تحصيلها من ترك المعاونة، كانت المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية أعودَ براحة النفس، وأعونَ على تحصيل الغرض المقصود. فوجب أن يكون الشعر المراوَح بين معانيه أفضل من الشعر الذي لا مراوحة فيه، وأن تكون الخطبةُ التي وقعت المراوحة بين معانيها أفضل من التي لا مراوحة فيها. ولتواخي الصناعتين وتداخل أقاويل كلتيهما على الأخرى قال القائل [الأحوص]:

وما الشعر إلا خطبة من مؤلّف يجيء بحقّ أو يجيء بباطل»[3] .

أي أن "حازما" يجعل التداخل بين الشعر والخطابة في باب التفنن في الكلام لما لهذه المراوحة من أثر طيب في نفس المتلقي، شرط ألا يستكثر في كلتا الصناعتين مما ليس أصيلا فيها؛ فإذا حدث التساوي أو الإفراط فهو مذهب مذموم في الكلام؛ وفي هذا يستعمل مصطلح "العمدة" الذي نجد له ما يقابله في الدراسات الحديثة يقول: «وينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة، الواقعة في الشعر، تابعةً لأقاويل مخيِّلة، مؤكدة لمعانيها، مناسبة لها فيما قُصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيِّلةُ هي العمدة. وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيِّلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مقنعةٍ مناسبةٍ لها مؤكّدةٍ لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدةَ»[4]. هذا المصطلح يقابله مصطلح "المهيمِنة" عند "رومان جاكبسون".

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص61.

(2) المرجع نفسه. ص 325.

(3) نفسه. ص325، 326.

(4) نفسه. ص326.

وعيُ حازم القرطاجني بحقيقة المرسلة الشعرية وطبيعتها جعله يحرز فضل السبق في تنبّهه إلى أهمية عناصر الاتصال اللغوي؛ في تبيُّنِه أنّ الكلام يهيأ للقبول من جهة ما يرجع إليه وما يرجع إلى القائل وما يرجع إلى المقول فيه والمقول له* ، كما أشار لأفكار لها ما يقابلها في النقد الحديث كمصطلحي "الاستجداد" و "التأنق"** اللّذين يقابلان مصطلحا "الاستبدال والتركيب"؛ فالإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف. أما المتلقي الذي اهتمت به الدراسات الأسلوبية فهو عند "حازم" عنصرا أساسيا لا يكتمل الفعل التواصلي إلا من خلال ما يرتسم في خياله من حسن الوقع وقوة الأثر وبهجة قوامها ما أسماه بـ"الإغراب" وهو ركن أساسي بنيت عليه الشعرية عند الشكلانيين الروس. أما الموازنات والتشبيهات التي يعقدها بين الشعر ومختلف الأنواع الفنية والأدبية الأخرى خاصة الخطابة والفنون التشكيلية فتلك من التصورات المبكرة التي تؤكّد علاقة التداخل المتينة للشعر معها، بهذه الاعتبارات فإن نظرية "حازم القرطاجني" في الشعرية العربية تعتبر منجزا نقديا أصيلا لابدّ أن يقرأ وفق معطيات النقد الحديث.

ثانيا– الأنواع الأدبية في النقد العربي الحديث: اهتمت بعض الدراسات المتخصّصة بقضية الأجناس الأدبية وأنواعها من خلال تعريفها وتحديد مرتكزاتها ومكوّناتها وسماتها ونماذجها التمثيلية، لكنّ أغلبها لا تكاد تكون سوى نقلا مباشرا عن الدراسات الغربية بفعل الترجمة والتعريب؛ نذكر من هذه الدراسات:
"الأدب المقارن"[1] و"النقد الأدبي الحديث"[2] لمحمد غنيمي هلال، "في الأدب وفنونه"[3] لعلي بوملحم "الأدب وفنونه"[4] و"المكونات الأولى للثقافة العربية"[5] لعز الدين اسماعيل، "المدارس والأنواع الأدبية"[6] لشفيق البقاعي

* أشرنا إلى هذه النقطة في حديثنا عن "رومان جاكبسون". ينظر ص51.

** **الاستجداد والتأنق:** هما –في نظره– سلوكان لفظيان لا تتحقق الوظيفة الشعرية التي من شأنها أن تهيمن في النص الشعري على ما سواها إلا بتآلفهما. يقول في تعريفهما: «أعني بالاستجداد الجهد في ألا يطيء [أي الشاعر] من قبله في مجموع عبارة، أو جملة معنى، وبالتأنق طلب الغاية القصوى من الإبداع في وضع بعض أجزاء العبارات والمعاني من بعض، وتحسين هيئات الكلام في جميع ذلك، فإن العبارة إذا استجدت مادتها، وتأنق الناظم في تحسين الهيئة التأليفية فيها، وقعت من النفوس أحسن موقع، وكذلك الحال في المعاني». حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 215، 216 .

(1) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن. ط3، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، دط، 1962.

(2) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. ط1، دار العودة، بيروت، دط، 1982.

(3) علي بوملحم: في الأدب وفنونه. المطبعة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1970.

(4) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه. دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1972.

(5) عز الدين إسماعيل: المكونات الأولى للثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

(6) شفيق البقاعي وسامي هاشم: الأنواع الأدبية. مذاهب ومدارس (في الأدب المقارن)، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط1 1985.

وسامي هاشم، "مقدمة في نظرية الأدب"[1] لعبد المنعم تليمة، و"نظرية الأنواع الأدبية في النقد العربي"[2] لموسى محمد خير الشيخ. هذه الدراسات المحدودة حينما أراد العرب بها الخروج من هالة الفراغ الذي كان يخيِّم على الساحة النقدية كان النقد الأوروبي قد وصل إلى حالات من النضج والتقدّم، وبدلا من الالتفاف حول شعرية "القرطاجنّي" أخذ النقاد العرب الحداثيون يقفزون بين المناهج الغربية ويستمرّون في التبعية، مما أحدث تشويشا في القراءة النصية. وفيما يلي عرض لمنهج بعض النقاد العرب الذين تناولوا قضية الأنواع الأدبية بالدراسة.

أ– محمد غنيمي هلال: يرى هذا الباحث بأن الأدب شعر ونثر، ويقول بأن النقاد العرب القدامى قصروا الحديث حول جنسين شعريين «كثرت حولهما الخصومة، اختلفت فيهما منازع الشعراء وتمثلت فيهما أهم خصائص الشعر العربي كله، وهذان هما: المدح والغزل»[3]. أما بالنسبة لأجناس الأدب النثرية، فيذهب إلى أن النقد العربي لم يعن بأجناس الأدب الموضوعية في النثر، كما لم يعرفها في الشعر، وإنما انحصر همّهم في النثر الذاتي فلا يخلو المنثور من أن يكون خطابة أو ترسّلا أو احتجاجا أو حديثا.

ب– الطاهر أحمد مكي: يعلي هذا الناقد من دور التقاليد والعادات الموروثة في تثبيت النماذج الأدبية أو الخروج عنها. فهو يرى بأن «ظهور الأنواع الأدبية في تعاقب زمني دليل بيِّن على أنّه ثمة تقليد يفرض نفسه على المبدعين، حين يصبّونه في قوالب موروثة، جاءتهم عبر الزمن، يملأونه كلّ مرّة بسائل مختلف، فيغيّر شكلها بتأثير الموادّ التي تصبّ فيها، فتصبح المسرحية أنواعا، والرواية أشكالا، والملحمة ضروبا، والوعاء واحد في كلّ الحالات، وهذه التقاليد قد تكون موروثة وتطورت مع الزمن بعوامل داخلية بحتة، أو بتأثيرات خارجية من آداب أخرى، وقد تكون مستعارة كلها من أمم مجاورة، ويحدث في حالات قليلة أن تكون من خلق الكاتب نفسه فيخلق العمل الأدبي شكله الخاص»[4]. بهذا فالنوع الأدبي قالب يفرض نفسه على كل مبدع «وقد يكون للزمن دوره في تشكيله فتتغيّر خصائصه الفنية قليلا، من عصر إلى عصر، ومن مذهب أدبي إلى آخر، وقد يفقد طابعه كلية، وقد يموت. ففي البدء كانت المسرحية شعرا، ثم صارت تكتب في الشعر والنثر، وهي الآن تكتب نثرا خالصا، وبدأت الملحمة شعرا، ثم صارت نثرا، ثم ماتت في عصرنا الحديث... »[5].

---

[1] عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب. دار الثقافة، القاهرة، دط، 1987.

[2] موسى محمد خير الشيخ: نظرية الأنواع الأدبية في النقد العربي. دار الترجمة، الكويت، ط1، 1995.

[3] ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997. ص170

[4] الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن. أصوله وتطوره ومناهجه. ص430.

[5] المرجع نفسه. ص431

وقد قسّم "الطاهر أحمد مكي" الأعمال الأدبية إلى ثلاثة أنواع كبرى: الشعر، النثر، ثم تأتي الخطابة كنوع ثالث مستقل عنهما. ولكل نوع من هذه الأنواع الكبرى أو ما تفرّع عنها هندسته الذاتية وتأليفه الخاص. فالشعر قد يكون ملحميا، غنائيا، مسرحيا، أو تعليميا. أما النثر فأنواعه الهامة هي: الرواية، النثر الفني، النثر التعليمي الرسائل، التاريخ، السيرة، المناظرات، الفلسفة، النقد، الصحافة، المقالة، والخطابة.

أما هذه الأخيرة (الخطابة) وبعد أن عدّها الباحث ثالث الأنواع الكبرى إلى جانب الشعر والنثر، عاد فاعتبرها نوعا نثريا، الأمر الذي يجعل تقسيمه ثنائيا لا ثلاثيا.

ج- أحمد الشايب: يجاري "أحمد الشايب" المؤرخين والنقاد الغربيين في اعتبار الشعر أقساما رئيسية ثلاثة: قصصي، تمثيلي، وغنائي. أما إضافة بعضهم قسمين آخرين هما الشعر التمثيلي والشعر الهجائي فذلك -حسبه- يدعو «ردّ هذين القسمين إلى الشعر الغنائي إذا لوحظ أنهما يصوّران شعور الفرد: وهو حبه الخير وبغضه الشر أو غيرته على الشعب أو الحياة العامة أن تُشوّه بالنقائص»[1]. وهو ينفي وجود القصص والتمثيل في الشعر العربي القديم فـ«هومر العرب لم يوجد، بدليل أن هذه المادة الجاهلية نفسها أوجدت القصص بعد الإسلام، وكانت خليطا من النثر والنظم، أما التمثيل فلم يتوافر للعرب عناصره وأسبابه الدينية والفنية وبقيت اللغة العربية محرومة منه إلى هذا العصر الحديث حين حاول بعض المجدّدين إدخاله على الأدب العربي محاكاةً للغربيين. والغالب على الشعر العربي هو الغناء، ذلك الفن الذي يصوّر العواطف الشخصية ويعتمد على الخيال التفسيري... »[2].

إنّ الجاهليين -حسبما يذهب إليه "الشايب"- عرَفوا ثلاثة أقسام من الكلام: الشعر، الخطابة، والحديث. ولما ظهرت الكتابة كانت الرسائل والمقامات والمناظرة والمكاتبة والقصة والتأليف وبهذا ازدهر النثر وكملت الأنواع الرئيسية للكلام العربي، حيث نرى الشعر عند الغرب «قصصا وغناء وتمثيلا، والغناء مدحا وهجاء، ووصف ورثاء ونسيب وحماسة إلى غير ذلك، والتمثيل فكاهي وحزين. ثم نرى النثر خطابة ومقالة وقصة ومقامة ورسالة ومناظرة ومحاضرة إلى غير ذلك... »[3]، فالنثر إذا ما تناول الأشياء عن طريق الحواس الظاهرة نشأ عنه فنان رئيسيان هما الوصف -ومنه الرحلات- والرواية -ومنها القصة والتاريخ والسيرة- أما إذا تناول الأشياء عن طريق التفكير المنظم نشأ فنان هما التقرير والجدل. والفرق بين الوصف والرواية كما الفرق بين التقرير والجدل؛ أن الفنين الأوّلين يصوّران

---

(1) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994. ص309

(2) المرجع نفسه. ص312.

(3) نفسه. ص45.

الشيء ساكنا، بينما الفنّانِ الآخران يصوّرانه متحرّكا. أما العرب فلم يذكروا صراحة أساسا علميا أو نفسيا لتقسيم النثر إلى فروعه المعروفة عندهم، ولعلّ السبب في ذلك هو انشغالهم بنقد الشعر وتفضيله على النثر.

د- خلدون الشمعة: في مقاله المعنون "مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية" ألقى "خلدون الشمعة" الضوء على قضية الأجناس الأدبية في التراث العربي مقترحا مشروعا أوليا لدراستها، وذلك من خلال منظورين تصنيفيّين هما التقديم، وبنية المبدَعات:

1- التقديم: يرسم الباحث الحدود الرئيسية للأجناس الأدبية التي يقسّمها إلى تسعة: الدراما، الملحمة الرواية، المقامة، الحكاية، القصة القصيرة، القصيدة، المقالة، والرسالة. ويربطها بالعناصر الثلاثة المكوّنة للأثر الأدبي من خلال العلاقة القائمة بين المبدِع، المبدَع، والمتلقّي؛ حيث «تختلف الأجناس التسعة من جهة المبدِع، من حيث غيابه أو حضوره أو احتجابه أو تضمنه؛ وتختلف من جهة المبدَع من حيث تمثيله أو إنشاده أو قراءته؛ أما من جهة المتلقي، فتتمايز من حيث كونه قارئا منفردا أو جمهورا عريضا أو متقبّلا غائبا»[1]، غير أن الباحث يتحرّج من اعتبار المقالة والرسالة جنسين أدبيين، مما يجعل خطاطته التصنيفية لا تشمل كل الوضعيات الممكنة للقول الأدبي.

2- بنية المبدَعات: أي الدراسة التقنية لبنية كل جنس أدبي على حدى؛ بالوقوف أولا عند الخصائص والأجزاء المميزة لكل جنس، ثم طرح التساؤلات المنهجية من خلال تطبيق مفهومات شاملة للعمل الفني في المرحلة الثانية.

ما يؤاخذ عليه "خلدون الشمعة" أنه يخلط بين ثقافتين متمايزتين هما الثقافة العربية والثقافة الغربية، ويخلط بين أجناس الأدب العربي قديمه وحديثه دون تمييز منه بين مصطلحي الجنس والنوع، جاعلا الأسس النظرية الغربية منطلقه ومرجعه في مقاربة الأجناس الأدبية العربية.

هـ- محمد الهادي الطرابلسي: لما كان التفاعل واقعا بين أساليب التعبير وأجناس الكتابة تحدّث "محمد الهادي الطرابلسي" عما أسماه "أسلوبية أجناس" التي تقوم على ثلاثة مفاهيم أساسية هي: مفهوم الأسلوب ومفهوم الجنس، ومفهوم الأدبية.

[1] عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري. ص65.

في إطار المفهوم *الأول* يبحث الطرابلسي عن "أصول الأدب النصانية" وخصوصيات استخدام الأساليب من نص أدبي إلى آخر مرتكزا في ذلك على محاولة كل من "تودوروف" و"ياكبسون" في تصنيف الأجناس بمراعاة الأساليب الغالبة.

في إطار المفهوم *الثاني* يذهب الباحث إلى أن دارس الأسلوب "ليس معنيا بتحديد ماهية الجنس الأدبي" بل يكتفي بمجرّد الاعتماد على "الإطار المنهجي الذي استقرّ عند النقاد". لكن ألا يعني ذلك ضربا من تبني مفهوم الجنس بحدوده وشروطه وضوابطه ؟

ولما كان المفهوم *الثالث* يشمل الخطاب العام وليس الخطاب الأدبي على وجه الخصوص فإن الباحث يشير إلى ضرورة تغيير عبارة "الأجناس الأدبية" بعبارة "أجناس الخطاب" على اعتبار أنّ «مفهوم الأجناس حاضر في مختلف النصوص على صعيد الإبداع حضور أغراض القول فيها أيضا»[1].

إن الباحث يبحث عن "أصول الأدب النصانية" وخصوصيات استخدام الأساليب من نص أدبي إلى آخر مرتكزا في ذلك على محاولة كل من "تودوروف" و"ياكبسون" في تصنيف الأجناس بمراعاة الأساليب الغالبة. أما حرصه على ميزة النص الفرد فذلك أمر لا يؤكّد فرادة أسلوبه وتميّز خصائصه، الأمر الذي ينفي قضية الأجناس من أصلها.

و– عبد السلام المسدي: في إطار دراساته الأسلوبية، يعتبر "عبد السلام المسدي" قضية الأجناس الأدبية «معضلة ذات بعد تصنيفي بالدرجة الأولى»[2]، لهذا فهو يدعو إلى ضرورة تحديد مقومات الجنس الأدبي «بمزج المعايير الثلاثة (معمار الصياغة، معيار المضمون، ومعيار التركيب) ضمن معيار كلّيّ يتمّ الاحتكام إليه في استخلاص النسيج الذاتي المكوّن لأجناس الأدب العربي النثرية من فن الخطبة، فن الخبر، أيام العرب، أدب السير أقاصيص الأقوام، مفاخرات القبائل، فن الحكاية، فن الوصية، جنس المناظرات، فن المعارضات، خطب المصنفات، وفن السيرة الذاتية» [3]. كما يذهب إلى أن تصوّر العرب للأدب « لم ينبن على مقولة الأجناس أصلا وإنما قام على تصنيف ثنائي مرتبط بنوعية الصوغ الفني، غير مرتبط بطبيعة الجنس الإبداعي؛ فكان بذلك تصنيفا نوعيا أكثر مما كان تصنيفا نمطيا»[4]، وهذا ما قاد بعض النقاد العرب إلى اعتبار قضية الأجناس الأدبية مقولة

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبي. الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ط1، 1988. ص193.

(2) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة. دار الطليعة، بيروت– لبنان، ط1، 1983. ص107.

(3) ينظر: المرجع نفسه. ص 111– 114.

(4) المرجع نفسه. ص108.

حضارية فوقعوا في مأثم كبير هو إسقاط نظرية الأجناس الأدبية الغربية على التراث العربي المصنّف نوعيا إلى منظوم ومنثور، متناسين أن خلوّ الأدب العربي من الأجناس الأدبية لا ينفي القيم الجمالية والفنية عنه على الرغم من الفاصل الفني البنائي بين الشعر والنثر. وعليه، فهذه المقاربة وعلى الرغم من أنها تساعد في الكشف عن بعض الخصائص التقنية للأجناس الأدبية إلا أنها تبقى قاصرة لعدم إلمامها بجميع جوانبها.

ز- عبد الفتاح كيليطو: في فصل من كتابه "الأدب والغرابة" تصدّى "عبد الفتاح كيليطو" لدراسة قضية الأنواع الأدبية نحى فيها منحى بنيويا، حيث يذهب إلى ما قال به "ياوس" و"توماشيفسكي" بأن «كل نوع أدبي يفتح "أفق انتظار" خاصا به»[1]، و أن هذا النوع يتحدّد بكونه اشتراك مجموعة من النصوص في إبراز نفس العناصر؛ إذا كان خروج النص عن العناصر (الثانوية) فإن انتماءه للنوع الأول لا يتضرّر، أما إذا كان إخلالا بالعناصر الأساسية المسيطرة فإنه كفيل بإخراجه من ذلك النوع، وقد يولد بذلك نوعا جديدا.

في دراسته يقترح "كيليطو" تصنيفا آخر لتراث الأدب العربي يعتمد فيه على تحليل علاقة المتكلم بالخطاب أي إسناد الخطاب مما يولّد أنماطا خطابية أربعة:

«1. المتكلم يتحدّث باسمه: الرسائل، الخطب، العديد من الأنواع الشعرية التقليدية...

2. المتكلم يروي لغيره: الحديث، كتب الأخبار...

3. المتكلم ينسب لنفسه خطابا لغيره.

4. المتكلم ينسب لغيره خطابا يكون هو منشئه. هنا حالتان: إما لا يفطن إلى النسبة المزيفة فيدخل الخطاب ضمن النمط الثاني، وإما يفطن إلى النسبة فيدخل الخطاب ضمن النمط الأول» [2].

وتبعا لذلك يختزل هذه الأنماط في نمطين اثنين هما: «الخطاب الشخصي، والخطاب المروي. حيث يتفرّع المروي إلى منسوب وغير منسوب، ثم يتفرّع المنسوب بدوره إلى نسبة صحيحة أو زائفة أو خيالية»[3].

إن الباحث في قراءته البنيوية للتراث العربي يختار مصطلح "النوع" مهملا مصطلح "الجنس" الذي يحتويه ويضمّه كما يؤكّد على مصطلح "النمط" باعتباره يحتوي أنواعا عديدة، أما دراسته فيقصرها على السرد أساسا مما جعل نظرته مختزلة، تفتقد للعمق والشمول.

---

(1) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 2006. ص25.

(2) المرجع نفسه. ص29، 30 .

(3) نفسه. ص30.

ح- شكري عزيز الماضي: يذهب "شكري عزيز الماضي" إلى أن الأدب العربي قسمان كبيران هما الشعر والنثر، بحيث يوجد كلّ واحد إلى جوار الآخر ويأخذ كلّ منهما طريقه في مجالات التعبير التي تنبع من طبيعة كلّ منهما. للشعر أنواعه وهي الغنائي، الملحمي، الدرامي، والتعليمي. أما أنواع النثر فهي المسرحية، القصة بفرعيها (الرواية والقصة القصيرة)، إضافة إلى أنواع أخرى مثل المقالة وترجمة الحياة والخاطرة.

غير أنّه يقرّ بأنّ الشعر العربي القديم لم يعرف الشعر الدرامي والمسرحي، وإنما كان غنائيا يستجيب لمتطلبات البيئة الصحراوية البدوية غير المستقرة، كما لم يعرف القصة بنوعيها إلا حديثا بعد كفاح عنيد وشاقّ ولما كانت نشأتها غربية فإنه «لا يضير أدبنا العربي افتقاره لتلك الأنواع الأدبية التي ظهرت في أوروبا، فلكلّ مجتمع سماته وخصائصه وبالتالي أنواعه الأدبية»[1].

يستعرض "شكري عزيز الماضي" نظريات ومواقف غربية بخصوص قضية الأنواع الأدبية، ليحكم عليها بأنها على تباينها تستند إلى الفلسفة المثالية، بخلاف نظرية الانعكاس التي ترتبط بحاجات جمالية اجتماعية؛ ويستدلّ على ذلك بفنّ الرواية التي ارتبطت نشأتها بظهور المدينة. وأمام حقيقة التعدّد النوعي يقرّ بأن نظرية الأنواع هي مبدأ تنظيمي لا يصنّف الأدب وتاريخه بحسب الزمان والمكان بل بحسب بنية أو تنظيم أنواع أدبية متخصصة.
لقد اكتفى بهذا الحكم دون البحث عن إجابة السؤالين اللّذين صدّر بحثه بهما وهما: لماذا وجدت الأنواع الأدبية؟ وما هي أسس تصنيف الأنواع الأدبية؟ وبهذا سجّلنا على الدراسة عدم وضوح منهجها واكتفائها بالاقتباس من المناهج الغربية.

ط- رشيد يحياوي: في كتابه "مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية" يستعرض "رشيد يحياوي" قضية الأنواع الأدبية في تطورها بدءا بالجهود التي وصلت إلينا فيما خلفه "أفلاطون" و"أرسطو"، تحدّث عن الثلاثية الأسيرة (الملحمي، الغنائي، الدرامي) مؤكدا على أنها من أقدم قضايا الشعرية. أما عن هذه الثلاثية اليونانية عند العرب فهو يرى أنه من «المنزلق المنهجي الاعتقاد بضرورة توفر أدب ما على نوع من الأنواع ينتمي زمانا ومكانا لأدب آخر. والذي تدلّنا عليه نظرية الأنواع، أن النوع الأدبي لا ينشأ إلا في جدلية وتفاعل مع المجتمعات. وتخضع الأنواع في ذلك لخصوصيات اجتماعية قد لا تساعد على نموها إذا هي نقلت إلى مجتمع مغاير. وقد كانت ثلاثية الملحمي والغنائي والدرامي بنوعيه، ثلاثية يونانية صرفا. انتقلت فيما بعد إلى المجتمعات الأوروبية التي كان فيها ما يهيّء لذلك الانتقال. ولكنها توقفت في تفرّعها دون أن تصل للأدب العربي. فكلّ مجتمع يخلق أنواعه أو يعدّل

[1] شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب. ص85.

من أنواع أخرى حتى تكون مناسبة لرؤيته الجمالية»[1] وعليه فإن هذه الأشكال لا يجب أن تُدرس في إطار النظرية اليونانية الأرسطية للمسرح ولكن في إطار نظرية للأنواع العربية؛ «فإذا أخذنا السير الشعبية على اعتبار أنها «روايات» سنجد أنها تفتقد لأغلب عناصر الرواية كحوارية أو حتى كوحدة... وإذا أخذنا تلك السير «كملاحم» فسنجد أن أول خاصية تفرق بينها وبين الملحمة هي الشعر. إذ كتبت هذه السير بلغة نثرية يغطيها أحيانا طلاء فني. وهي إذا وجدت منظومة عند بعض المغنيين الشعبيين فستظلّ مفتقدة لباقي العناصر المضمونية التي قد تجمعها بالملحمة. وفي مقابل ذلك، وجدت في الأدب العربي أشكال سردية متعددة بوسع نظرية للأنواع العربية وحدها أن تدرسها»[2] .

وبعد أن استعرض "رشيد يحياوي" ورود مصطلح "النوع" في بعض الدراسات الغربية، أشار إلى أن النوع يتغير من حقبة لحقبة بسبب تغير العلاقات بين الأنساق التي تكوّن تلك الأنساق في حدّ ذاتها، وتبِعا لذلك يفرّق بين النوع والنمط والنص؛ حيث «النمط هو النموذج والمثال الذي يختزن مجموعة من السمات الأسلوبية. والنوع هو المتصرف بطريقة أو بأخرى في تلك السمات. أما النص فهو المنجز أو المظهر الملموس للنمط والنوع»[3] وعليه فتعدد النصوص يستتبع بالضرورة تعددا في الأنواع، وهنا تتبدى صعوبة إقامة تصنيفا منطقيا صارما للأنواع.

أما في كتابه "الشعرية العربية. الأنواع والأغراض" فقد عالج "رشيد يحياوي" نظرية الأغراض الشعرية عند القدماء في ضوء نظرية الأنواع الأدبية، مشيرا إلى أهم الاتجاهات النقدية العربية القديمة التي اعتبرت الأغراض تصنيفات للشعر، وعاملتها بذلك معاملة الأنواع في تمييزها أو تداخلها. فبعد أن أسند أهم الاصطلاحات كما أطلقها النقاد العرب القدامى على الأغراض تبيّن له أن «من تلك الاصطلاحات ما يلي: فن، ضرب، بيت جنس، نوع، صنف، قسم، ركن، تنوع. وهي التي أطلقوها على الأنواع الأدبية الأكثر تميزا»[4] مما يفصح عن أنّ مصطلح "النوع" عند النقاد العرب القدامى لا ينفصل عن التقسيمات التي أخضعوا لها الشعر باعتبار أغراضه.

وفي مقابلته بين الأنواع الأدبية الثلاثة (الخطابة والرسالة والشعر) يذهب "يحياوي" للقول بأن الشعر يتيح وقتا للتأمل أكثر من الخطابة التي تأتي غالبا مرتجلة غايتها الإقناع «وقد تحدّدت الخطابة كذلك في مقابل النمط الشعري. إذ أنها توظف مكونات البلاغية كميا ونوعيا إلى حدٍّ ما. لأنها لا تذهب في ذلك بما يخرج النص الخطابي

---

(1) رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع. ص54.

(2) المرجع نفسه. ص55.

(3) نفسه. ص 8.

(4) رشيد يحياوي: الشعرية العربية. الأنواع والأغراض، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1991. ص59، 60.

عن وضوحه وتحقيقه غاية الإفهام والإقناع»[1]، لكن العلاقة بين الخطابي والشعري لم تكن أبدا علاقة تضاد، بل كان الوعي بالتقارب بينهما قديما، وقد أشار إلى هذه العلاقة الفلاسفة المسلمين كـ "ابن سينا" في مؤلَّفه "الخطابة"، "الفارابي" في "كتاب في المنطق"، "ابن رشد" في "تلخيص الخطابة"، "الجاحظ" في "البيان والتبيين" و"حازم القرطاجني" في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء".

ويَعتبِر "يحياوي" الرسالة نمطا آخر لإنجاز الخطاب الأدبي لقيت عناية كبيرة بسبب مكانتها الإدارية والسياسية خاصة، وهي «تختلف اختلافا كبيرا عن النمطين الشعري والخطابي من حيث نوعية الجمهور وأداة التوصيل وبناء الأسلوب وحتى طبيعة المضمون أحيانا»[2] كما يأخذ المنشئ فيها أهمية تتجاوز أهمية المرسِل إليه. «والرسالة والخطابة تختلفان عن الشعر في أن الوظيفة الشعرية تتراجع فيها لتهيمن الوظيفة الإبلاغية. لكنهما تختلفان عن بعضهما من هذه الناحية، فهذه الوظيفة في الخطابة قد يتوصل إلى تحقيقها بمساعدة عناصر إضافية تعود إلى تشخيص الخطيب، أما في الرسالة فإن اللغة والكتابة وحدهما يجب أن يقوما بهذا الدور»[3] كما يذهب إلى أن «العلاقة بين الرسالة والشعر ليست علاقة تنافر وتضاد، فالقصيدة قد تفهم كرسالة وتوجه إلى شخص محدّد. بل قد تستعير بعض الصيغ التي هي من خصائص لغة الرسالة أو شائعة فيها على الأقل»[4] وعليه فالتَّنَاوُع بين الشعر والرسالة والخطابة وصل درجة كبيرة على مستوى الشكل والموضوع، وهذا ساعد على دمج الشعري والنثري في قالب واحد.

أبحاث "رشيد يحياوي" من الأعمال الجادة التي حاولت التأصيل لقضية الأنواع الأدبية في التراثين الغربي والعربي، غير أن تقسيمه ليس سوى إعادة للآراء السابقة، مع اقتراح تصنيفات مغايرة لا مخالفة، كما أنه كسابقيه يجعل للشعر المكانة الأرفع بين الأنواع الأخرى.

ي– سعيد يقطين: يشير "سعيد يقطين" إلى أن هيمنة الشعر على كلام العرب القدامى حالت دون اهتمامهم بالفنون والأجناس الأخرى، غير أن اشتراطهم لثقافة الشاعر بضرورة إحاطته بكلّ علمٍ جعل الشعر رافدا لمختلف الأجناس والأنواع. كما يذهب إلى أن هذه الأجناس والأنواع تتحوّل تبعا للتغيّرات التاريخية والثقافية

---

[1] رشيد يحياوي: الشعرية العربية. الأنواع والأغراض. ص120.

[2] المرجع نفسه. ص126.

[3] نفسه. ص127.

[4] نفسه. ص128.

لكل مرحلة، بل وبتغيّر الوعي بها مما يؤثّر في تسميتها وتصوّرها، حيث لا يمكن التفريق بينها إلا بفضل العناصر المهيمنة والسمات المميّزة.

في دراسته يجعل سعيد يقطين "الكلام" اسما جامعا منه ينطلق لرصد الأجناس والأنواع شرط توفّره على حدّ معقول من درجات القبول لدى المتلقي، وعليه فإن الناقد يعرض ثلاث مبادئ يراها كفيلة بتحليل الكلام:

1- مبدأ الثبات؛ يتحدّد في العناصر الجوهرية الكامنة في اللسان العربي، ونجد هذه المقولة ترتبط بالجنس.

2- مبدأ التحوّل؛ أي التحوّل في العناصر البنيوية الماثلة في اللغة العربية، وهذه المقولة ترتبط بالأنواع. فكلّ جنس «يتضمّن مجموعة من الأنواع تختلف صفاتها البنيوية عن بعضها البعض، وإن اشتركت في البعد الجنسي الذي يجمعها»[1]. هذه الأنواع الفرعية التي تتحوّل بتحوّل الشروط التاريخية والثقافية منها الأصلية؛ القريبة إلى الأجناس في ثباتها وطبيعتها مثل: الخبر، الحكاية، القصة، والسيرة. ومنها الفرعية؛ المتحوّلة التي تتجسّد في أخبار الظرفاء والعشاق والحمقى، حكايات الصالحين، المقامات، السير الشعبية، ومجمل الأنواع الخبرية.

3- مبدأ التغيّر؛ أي الانتقال من حالة لحالات أخرى تسجل في الكلام، وهذا المبدأ يرتبط بالأنماط على اعتبارها «مختلف الصيرورات التي تتعرّض لها الأنواع في تطوّرها التاريخي، وكلّ ما يطرأ عليها من سمات يجعل بعضها يتميّز عن بعض»[2]، كقصص الحيوان مثل "كليلة ودمنة"، والرحلة التي يتردد تصنيفها بين السيرة الذاتية القصة، التاريخ، أو الجغرافيا، وعليه فاتّساع صفات الكلام في الزمن هو الذي يصعّب تحديد الجنس والنوع المنتمية إليهما.

وعلى غرار النقاد الغربيين السرديين بوجه عام، يؤكّد "يقطين" اعتماده على مفهوم "الصيغة" أساسا للتمييز بين أجناس الكلام العربي، على أن ذلك -حسبه- لا يعني استنساخا للأصول الطبيعية الثلاثة التي قال بها الغربيون، فهو يقول: إننا «لا ننطلق من محاولة رصد طرائق تمثيل الأحداث بواسطة اللغة، كما نجد في البويطيقا الغربية. إننا ننطلق من منطلق مغاير تماما. فالصيغة نراها كامنة في طرائق التمثيل الكلامي بوجه عام»[3] فالاختلاف بين الموقفين يكمن «في كون اللغة -في الأول- تغدو «نص العالم»، فتحاكي أحداثه بواسطة السرد

---

(1) سعيد يقطين: الكلام والخبر. مقدّمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997. ص184.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) نفسه. ص 189.

أو المحاكاة، بينما، في الثاني، يغدو التمثيل الكلامي عالما مستقلا بذاته، لا يحاكي العالم الخارجي بقدر ما يشكّل عالما موازيا له ومختلفا عنه»[1].

باعتماد مفهوم الصيغة، وعلى اعتبار أنّ مرسل الكلام «إما أنه يقول شيئا، أو يخبر عن شيء»[2] فإنه تتحدّد صيغتان كلتاهما تتحققان بواسطة النظم والنثر هما: القول والخبر، وباختلاف الأداة يتفرّع القول إلى جنسين هما الشعر والحديث، ويتفرّع الإخبار كذلك إلى جنسين هما الشعر والخبر، على أن الاختلاف بين الحديث والخبر لا يلغي التداخل بين القول والخبر. ما جعل الباحث يؤكّد أن كلّ كلام العرب يندرج ضمن إحدى الأجناس الثلاثة المتكاملة والمتداخلة: الشعر، الحديث، والخبر.

"سعيد يقطين" حينما جعل من اللسان مبدأ الثبات، من اللغة مبدأ التحوّل، ومن الكلام مبدأ التغيّر وجعل اللسان بمثابة الجنس، اللغة بمثابة النوع، والكلام بمثابة النمط، فإن هذا التقسيم يوحي بالتناقض مع ما استند إليه في منطلق بحثه حينما اعتبر الكلام "جنسا أكبر" ثم يعتبره بعد ذلك نمطا.

وإذا كان زعمه بأن ذلك التقسيم جامعا، فإننا لا نجد تبريرا لتقسيمه الأنواع إلى أصول وفروع سوى محاولته إيجاد تقسيما ثلاثيا يماثل فيه النظرية الغربية، ولعلّ السبب نفسه هو الذي جعله يستنتج بأن كل كلام العرب يندرج ضمن ثلاثة أجناس لا يخرج عنها هي الشعر، الحديث، والخبر.

ك- عزّ الدين المناصرة: في كتابه "الأجناس الأدبية في ضوء (الشعريات المقارنة). (قراءة مونتاجية)" ينطلق الباحث من إشكالات التجنيس الأدبي الغربي في إطارها النظري ليصل إلى أن الاختلاط مبدأ أساسي في الأدب والفنون عامة، «فالجنس الأدبي، لا يستطيع الزعم أنه نقي تماما من الاختلاط مع الأنواع الأخرى، كما أنه لا يستطيع أن يستمرّ متشرنقا على نفسه، فالأنواع الأدبية تتداخل، بل تتداخل مع الفنون، كالفن التشكيلي والسينما، والموسيقى مثلا... وهكذا تستفيد الأنواع الأدبية من الأشكال الفنية. وقد ينتج عن هذا الاختلاط نوع أدبي جديد، لكن النواة الصلبة للهوية، تظلّ تقاوم الاندماج والاندثار»[3] لأن الهوية الأصلانية لا تمحو نفسها تلقائيا لصالح هوية أخرى دون مقاومة؛ إن الاختلاط لا يمحو آثار الأصل.

---

[1] عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري. جدلية الحضور والغياب. ص131.

[2] سعيد يقطين: الكلام والخبر. مقدّمة للسرد العربي. ص190.

[3] عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء (الشعريات المقارنة). (قراءة مونتاجية)، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2010. ص73.

وبما أن الأجناس تتّجه نحو هويات مفتوحة وتميل للاندماج في هويات كبرى، فإنه يقترح اسما جديدا هو "الأدب الكشكولي" معتبِرا أنّ هذا الأدب «هو مستقبل اختلاط الأجناس، لكن مشكلة الكشكولية، تتصف بأنها مجموعة من الخطابات الأدبية وغير الأدبية التي يمكن وصفها بأربع صفات: الانفصال، والمجاورة، وعدم الاتّساق، وغياب الوحدة. ورغم المتعة التي يخلقها هذا التنافر والتبعثر بسبب الطرافة والتعدّدية، إلا أن النظرة لوحدانيّتها كنوع مستقلّ، تبقى موضع شك... »[1] لأن صفة الكشكولية أبدا لن تطغى أمام آليات التحول والتغيّر والانفتاح، لهذا وأمام هذه المشكلة العالمية القديمة، الحديثة، والمستقبلية التي لم ولن تُحسم أبدا فإنه لابد من استقصاء درجات السيطرة؛ المواصفات المركزية، أو بتعبير الشكلانيين الروس القيمة المهيمنة للحكم على الهويات.

احتفى النقد الغربي بثلاثة أجناس هما (الشعر الملحمي، الشعر الدرامي، والشعر الغنائي) مع إغفال الخطابة كجنس أدبي نثري، أما النقاد العرب فقد قسّموا الكلام إلى جنسين هما الشعر والنثر، لم يعالجوا النثر، بل ظلّت الجهود النقدية تحوم حول ثنائية الشاعر وشعره. أما اعتبار المدح والهجاء والحكمة.... إلخ أنواعا فذلك يدعوا إلى تجديد مفاتيحهم، لأنها في الحقيقة أغراضا.

ولما كان النوع الأدبي يتّسم بقدرته على الجمع بين الثبات والتغيّر النسبيين، فإنه بذلك منتج ثقافي يرتكز على مقولتي العنصر المهيمن والعناصر الجمالية المتغيّرة. لقد حصل تداخل عجيب بين أشكال التعبير الفنية، برزت تحوّلات كبرى في طرائق القول، ظهرت الأنواع الجديدة كما لو كانت إعادة إنتاج، تأثرت الأنواع الأدبية والفنية ببعضها. فانفتحت القصيدة المعاصرة الغربية، العربية، والجزائرية على فضاء التجريب بالحوار بين الأنواع الأدبية والفنية داخل منطق التعدّد والاختلاف.

[1] عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء (الشعريات المقارنة). (قراءة مونتاجية). ص72.

الفصل الثاني

تداخل الشعر مع الفن التشكيلي

تعرّف الفنون التشكيلية بأنها ذلك التحويل والتخليط في «استخدام مجموعة من المواد المختلفة، المادية تحديدا، التي لم يكن لها معنى قبل أن يستخدمها الفنان، وإنّ الفنان بتشكيله الخاص لهذه المواد الحيادية في ذاتها أو المفتقدة للمعنى، يسبغ على هذه المواد قيمة مغايرة لم تكن لها، والأهم أن يطبعها بطابعه الإنساني، ويسمها بميسمه الإبداعي الخاص الدال عليه، والمعبّر عن قيمته في لحظة تاريخية معينة، وظرف اجتماعي بعينه»[1]، فتتحوّل تلك المواد الغفل الخرساء بفعل تكوينها وفق نسق معين وتنظيم مخصوص إلى وحدة قيميّة متناغمة، منسجمة ومتناسقة تخاطب العقل والروح والوجدان في آن معا.

ولمّا كان الفن الشعري يعتمد على اللغة أداة للبناء فإنه كان بحاجة إلى مواد الفن التشكيلي ليضاعف طاقاته التعبيرية ويرفع مقولته الشعرية إلى درجة دلالية أعمق. لم يستطع الشعر الحفاظ على حدوده المرسومة، كما لم يعد جنسا نقيا مطلقا يمتنع عن آليات الفن التشكيلي. العلاقة بين الفنّين مقررة منذ القدم، أدرك وجودها عدد غير قليل من المفكّرين والنقاد، كما أدرك وجودها الشعراء العرب منذ القديم حينما نزعوا نحو التجسيم الحسي البصري لمعاني الشعر فيما يشبه الرسم والتصوير؛ بإخراج الفن الشعري الذي يبنى على الصورة الفنية القائمة على الوصف والتخييل وجعلها «تنبت وتترعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواء أكانت منظورة أو مستحضرة في الذهن»[2]، كما شهدت الثقافة العربية في مراحلها المختلفة أشكالا شعرية شتى تقع تحت مسميات مثل المسمط*، المشجر**، المخمس، الموشح، الشعر الهندسي، قصيدة الصورة، القصيدة التشكيلية...الخ، أما حديثا فقد انزاحت الكتابة الشعرية العربية ومنها الجزائرية عن اعتيادية الرؤية والتشكيل محقّقة زحزحة جمالية على مستويات تشكيلية رحبة. ونحن نقترب من التجربة الشعرية الجزائرية فإننا نتساءل: كيف استلهم الشاعر الجزائري تقنيات الفن التشكيلي ؟ ما هي حدود العلاقة بين الفنين وهل التعالق بينهما بلغ حدّ التماهي ؟ هل استطاعت الكتابة الشعرية– التشكيلية أن تحافظ على قوة اللغة وجزالتها وفخامتها، أم أنها هتكت بلاغة اللغة لتعوّضها ببلاغة الصورة ؟

---

[1] كلود عبيد: الفن التشكيلي. نقد الإبداع وإبداع النقد، دار الفكر اللبناني، بيروت– لبنان، ط1، 2005. ص45، 46.

[2] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، ط4، دت. ص 59.

* **المسمّط**: «قصيدة عربية تتألف من مقاطع وأدوار، وكل مقطع أو دور يتألف من أربعة أشطر أو أكثر متّفقة في القافية ما عدا الشطر الأخير فإنه يستقلّ بقافيته المختلفة مع اتحاده فيها مع الشطور الأخيرة الأخرى في جميع المقاطع أو الأدوار». مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984. ص365.

** **المشجّر**: «نوع من القصائد ازدهر [بعصر الممالك=عصور الانحطاط] تتراوح أبياته طولا بين ذات المقاطع الأربعة وذات المقاطع العشرة بحيث تبدو القصيدة في شكل جذع شجرة له فروع. ويلاحظ أنّ المشجّر في الشعر العربي الحديث يختلف عن هذا، إذ يكتب البيت الأصلي في الجذع أو الغصن، وكل كلمة منه تشكّل مع ما في الورقة بيتا فرعيا». المرجع نفسه. ص367.

المبحث الأول: التشكيل النصي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

يولِّد النص المعدّ للقراءة تنظيما خاصّا للفضاء، حيث يوزَّع الدالّ الخطيّ عبر حدوده التشكيلية في علاقات جدلية مع فراغ الصفحة فتكتب المادة اللغوية للنص في صورة بصرية عبر تشكيلات ذات أبعاد تكوينية مختلفة متداخلة، ومتعدّدة؛ مثل الكتابة وفق أنموذج الخط الهندسي أو الأفقي أو المتعرّج، تطويع كلمات القصيدة لإنتاج أشكال هندسية أو أيقونية، الكتابة بخط اليد والاستفادة من إمكاناته الزّخرفية، أو العمل على تجسير العلاقة أكثر بين الشعر والفن التشكيلي بتطعيم البنية النّصية بمفردات الفن التشكيلي وبخاصة اللّون بكل صيغه وأبعاده الجمالية والتعبيرية... وكلّها تشكيلات تَمّ القبض عليها وتجريبها من أجل تجاوز النّمطية الشّكلية والتّعبيرية وخلق "مسافة توتر" أساسها "الدهشة" أو"الفجوة" التي تَمنح للشاعر والفنان والمتلقي –على السواء– إحساسا عميقا بالمتعة والسعادة والشعور بالتسامي.

المطلب الأول: التشكيل الخطي الهندسي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

يشكّل الحرف بسواده الضاغط على بياض الورقة نظاما محدّدًا من الخطوط التي تتفاوت من حيث قدرتها على إحداث التناغم والانسجام بين الذّات المنتِجة والذّات المتلقِّية. فالخطوط بمختلف أشكالها على سطح الورقة/ اللوحة «تحوّلت مع تنامي الخبرة الإنسانية إلى هويات يعبِّر من خلالها الإنسان عن ميولاته»[1] المنفتحة على اللّامحدود، شرط أن يوازن هذا المبدع بين حضور الكلمة بتشكيلها الخطي مع الفكرة المتضمّنة في تلك الكلمات.

أولا– الأبيض والأسود وهندسة التشكيل الشعري بالاتجاهات الخطية الأفقية والعمودية والمتعرّجة:

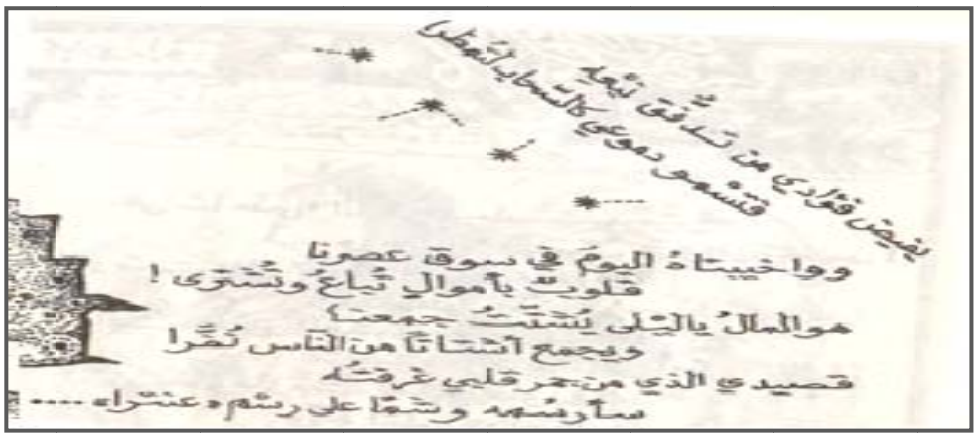
يمكننا تقصّي هندسة التشكيل الشعري بالخطوط، بالوقوف عند اتجاهات الخطوط الأفقية، العمودية والمتعرّجة على النحو الذي تشكِّل في بنائها الكلّيّ نظاما محدّدا يقوم بوظيفة الربط بين الأجزاء بعضها ببعض في وحدة كلّية متجانسة.

فقد اشتغل الشاعر "يوسف وغليسي" على هندسة التشكيل الشعري بالخطوط في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" على مستوى مساحتين. في قصيدة "وقفة على دمنة الحب الموؤود" يُصوّب الشاعر البيت:

« يفيض فؤادي من تدفّقِ نبعِه فتسمو دموعي كالسّحابِ لتمطرَا »

[1] سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية. آليات الإقناع والدلالة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان، ط1، 2009. ص175.

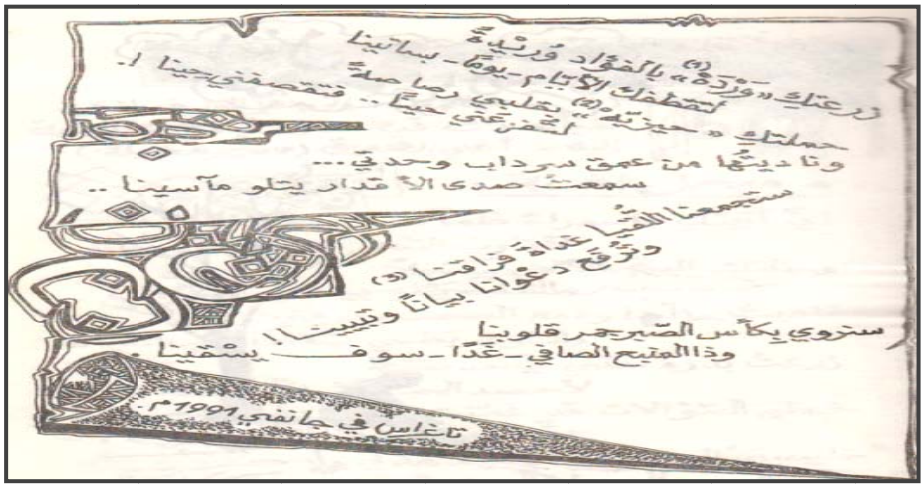
إلى الأعلى في شكلٍ مائلٍ ليسجّل للمتلقي دلالة سموّ دموعه كالسحاب الماطر –الذي يشير إليه بيده/ ببيته– تسجيلا بصريا. لقد جعل الشاعر من الخط العمودي المائل سبيلا يزيد من خلاله الإحساس بالاتّساع الانفعالي ليبلغ الراحة، الاسترخاء، الثبات، الهدوء، التوازن، السِّلم، الاستقرار، والأمن.



قصيدة "وقفة على دمنة الحب الموؤود". ص26.

أمّا قصيدة "نشيج الوداع" فهي المساحة الثانية التي تمركزت في تشكيلها الخطي حول اللغة والمعنى المحدَّد مسبقًا لتسجّل للمتلقي الدلالات التي يرمي الشاعر إليها تسجيلا بصريا. الهندسة التشكيلية في بناء هذه المقطوعة شغلت أربع اتجاهات:

- اتجاه أول وهو خط عمودي مائل يشير إلى اللّاتوازن، اللّااستقرار، وانعدام الأمن بسبب الألم الذي عبَّر عنه الشاعر بالاندفاع القوي الذي تُحدِثه الرصاصة بعد قصفها.
- الاتجاه الخطي الثاني يوحي بالاتساع الأفقي الذي يدفع إلى الهدوء والثبات المرتبطين بالوحدة المعجمية (سمعت صدى).
- الاتجاه الخطي الثالث هو خطٌّ ينحرفُ من أفقية الثّبات إلى الإسقاط الجبري السّلطوي في هيئة سقوط وانكسار لبؤرة مكانية متطلَّع إليها، هذه البؤرة هي مكان اللّقيا غداة الفراق "القبر"، حيث الهدوء والراحة والاطمئنان.
- أما الاتجاه الخطي الرابع؛ فهو اتجاه أفقي ذو زاوية مشتركة مع الاتجاه الخطي الثالث مما يوحي بالارتباك واللاتوازن. وكل هذه التحديدات ممثلة في الصورة كما يلي:



قصيدة "نشيج الوداع". ص 29.

توازن الخطوط واتجاهاتها أرشدت عين المشاهد ووجهتها إلى محور الصورة وغرضها، «الخط الرأسي يبدو أطول من الخط الأفقي الذي يسارِبه في الطّول؛ لأنّ المشاهد حين ينظر إلى الخط الرأسي يحسّ امتدادا في نفسه ويفرغ هذا الانفعال الذاتي في الخط نفسه ونسبته إليه»[1]. الخط المستقيم – أفقيا كان أم عموديا– يشير إلى الهدوء والصلابة والحسم، أمّا الخطوط المتعرّجة والمائلة التي تندفع من نقطة واحدة فتشكل الزاوية التي تشدّ كل الأبيات –كما في قصيدة "نشيج الوداع"– إنما تمنح إحساسا بالاضطراب، العنف، السقوط، الانزلاق، عدم الاستقرار الارتباك، اللّاتوازن، والخطر الداهم بسبب المفعّل النفسي الذي هو "الوداع".

النموذجين الشعريين السابقين يؤكّدان العلاقة الامتدادية بين البناءين التشكيلي والتعبيري، لأن الخط نفسه –كما أشار إلى ذلك "هربرت ريد"– «عصبيّ وحسّاس عند أطراف الأشياء، أنه سريع وغريزي، وبدلا من أن ينطلق مستمرا في طريقه، فإنه ينكسر في النقطة الصحيحة تماما، ليدخل جسم التصميم مرة أخرى ليوحي بنوع من الأشكال المتجمّعة المتضامة. وهو قبل كل شيء ذو صفة انتقائية، ويوحي بأكثر مما يقرّره. والخط في الحقيقة دائما، وسيلة مختصرة جدا ومجردة لإنهاء موضوع ما، أي أنه نوع من الاختزال التصويري»[2] الذي يقرن الحسي بالمعنوي والذاتي بالواقعي والشعري بالتشكيلي.

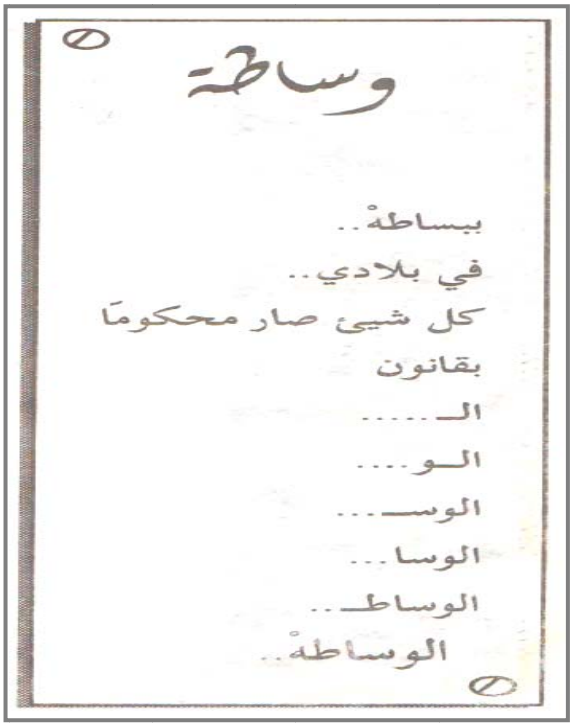
ويمكن أن يأخذ السّطر المكتوب –في المدونة الشعرية موضوع الدراسة– مظهرًا آخر؛ بأن تنكسِر وتُفتَّت مكوّنات السّطر في شكلٍ تدرُّجي «يتمّ بموجبه الفصل بين مكوّنات الوحدة المعجمية

(1) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2006. ص208.

(2) هربرت ريد: معنى الفن. ص31.

الواحدة»[1] فينتج عن الانفصال بين الوحدات فراغات بيضاء، «وهكذا فإن حركة يد الشاعر أو الخطاط، المتقدمة في اتجاه الكتابة -الذي قد يكون أفقيا أو عموديا أو مائلا- والمسجّلة لخط متّصل من الوحدات، تنتج محورا أفقيا تلاحقيّا، وكل بنية من هذا النوع تبيِّن أن الزمن يمكن أن يكتسح الفضاء... والأفراد الذين يقدّمون هذا النوع من البنى الخطية يكون زمنهم الشخصي ملتصقًا بالزمن الاجتماعي إنهم لا يستشعرون المدّة لأنهم مندمجون كليا في الزمن الذي يملأونه»[2].

في قصيدتي "وساطة" و"الباب" للشاعر "عز الدين ميهوبي" تتبعثر الكلمات بعثرةً تتناسب مع التركيب الموسيقي، أما النقاط فما هي إلا مساحات مقصودة لدعوة القارئ إلى إتمام التفصيلات. في ملصقة "وساطة"[3] يقول الشاعر:


وساطة

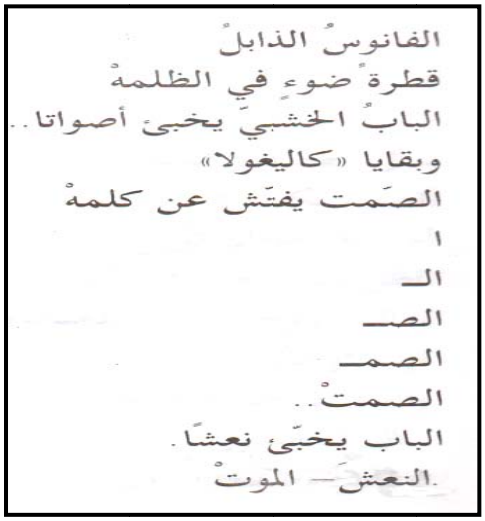
بيساطهْ..
في بلادي..
كل شيئ صار محكومًا
بقانون
الـ.....
الـو....
الوسـ...
الوسا...
الوساطـ..
الوساطهْ..

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب. مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991. ص235 .

(2) المرجع نفسه. ص235، 236.

(3) عز الدين ميهوبي: ملصقات. شيء كالشعر، منشورات أصالة، سطيف- الجزائر، ط1، 1997. ص 32.

وفي ملصقة "الباب"[1] يقول:


الفانوسُ الذابلْ
قطرةُ ضوءٍ في الظلمةْ
البابُ الخشبيّ يخبئ أصواتا..
وبقايا «كاليغولا»
الصّمت يفتّش عن كلمةْ
ا
الـ
الصـ
الصمـ
الصمتْ..
الباب يخبّئ نعشًا.
.النعشَ — الموتْ

إن الشاعر "عز الدين ميهوبي" في ديوانه «لم يستعمل هذه الطريقة إلا مع كلمات معينة، تعبر عن واقع اجتماعي ساد في الجزائر، وتركيزه عليها، هو طريقةٌ لتنبيهنا لخطورة الوضع، عن طريق كتابتها. فالوساطة أصبحت قانونا حياتيا في الجزائر، والصمت هو الطريقة المثلى للنجاة من الموت»[2]، وهو المعنى الذي تعمّق بعد أن سجّله الشاعر بصريا.

وفي الديوان "أحزان العشب والكلمات" للشاعر "إدريس بوذية" نسجّل طغيان الشكل المتعرّج. الوثبات الإدراكية في التفكير هي التي أملت على الشاعر السّير بلغته على بياض الورقة في اتجاهات شتى، في قصيدة "أوجاع الأزرق ملول"* يقول:

«- أيها الهمام...
أيهذا السعيد...
أيّنا ؟..
هل أنا ؟..
وأنا..

[1] عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة، سطيف- الجزائر، دط، 2000. ص 5.

[2] محمد الصالح خرفي: فضاء النص نص الفضاء "دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر". منشورات أرتيستيك، الجزائر، ط2، 2007. ص96.

* **الأزرق ملول**: أغنية شعبية عنوانها "لزرق ملول"، وقد أسقطت الألف لاستعمالها في اللغة الدارجة.

رأسي يركب رأسي

كأسي يملأ كأسي

وجهي يتدحرج مثلك

فوق حصاد الزرع المذبوح،

-أيّهذا الأزرق... يا ملول

كنا نبكي في قارعة الشوق

ونطوق زنديها

بعناقيد الدمع الأزرق

ونسّاقط أمواجا...

أمواجا...

في عينيها العشبيتين معا

كانت الريح تكللنا بالدهشة

وسحابات المسك

وتقلدنا شجرا

من ربيع البوادي البعيدة.

لم نكُ نذكر شيئًا...

كنا منسجمين تجاه حدود القلب نسير...

لم نك نذكر غير خطانا

تخفق في غابات الحلم

كأفئدة العشب المذبوح

وبقايا وجه شهرياري ذابل

التصقت عيناه

فوق ضريح منسي »[1].

إنّ هذه «الخطوط الهندسية المتعرجة تمثل نوعا من الثورة اللغوية التي تعلن عن بدائل مساعدة للدلالة اللغوية، ورسمها على هذا النحو يفرض حقيقة الرؤية البصرية كمصدر أساسي للتلقي هنا، بالإضافة إلى أن تناثر الكلمات يمكن أن يولّد أكثر من طريقة للقراءة... هذا التفتيت يفرض نوعا من التأني على المتلقي، القارئ المبصر، والمبصر القارئ»[2]، وقد كشف هذا الانزياح السطري المتعرّج في فضاء النص الكتابي عن الصراع الدرامي الذي يعيشه الشاعر، كما كشفت عنه الأسطر الشعرية (رأسي يركب رأسي، وجهي يتدحرج مثلك، نسّاقط أمواجا.. أمواجا..، كانت الريح تقلدنا بالدهشة) حيث لعبت هذه البنى دورا فعالا في تجسيد الصراع النفسي والكشف عن حركة الذات الداخلية.

ثانيا– الأبيض والأسود وهندسة التشكيل البنائي للكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة: كانت القصيدة في شكلها التقليدي تُنزَّل تنزيلا على بياض الصفحة الذي لا يقبل إلا التساوي بين الشطرين في كل الأبيات مع ترك مساحة زمنية بين الشطر والآخر، القصيدة التراثية العربية ذات النظام البيتي المعروف خلقت شروطها التواصلية وكرّستها في ذهنية المتلقّي العربي، ولا شك أنها «قد خلقت شكل محارتها الخاصة على المستوى السمعي أساسا ثم المستوى البصري ثانيا. وما هاتان الصفتان العريضتان المتساويتان صدرا وعجزا في القصيدة، مع وجود ذلك النهر من الصمت أو البياض الذي يقطعهما في الوسط إلا صورة لذلك الشكل النموذجي الذي امتازت به قصيدة التراث سمعيا وبصريا. وهو شكل يستمدّ خصائصه البنائية من مكوّنات الإنسان العربي الحياتية والنفسية»[3]. ولمّا تغيّر الذّوق الجماليّ للتّلقّي المعاصر بأن غُلِّب التحرير على الإنشاد كان التحريك الشكلي بمراحله.

أ– هندسة التشكيل في المزج بين الشعر العمودي و الشعر الحر: انتقل الشاعر المعاصر من الشكل التقليدي الذي يناسب الرتابة والتعبير عن المعنى بشكل خطابي إلى الشعر الحر الذي يمنح أكبر حرية في التوظيف

---

[1] إدريس بوذية: أحزان العشب والكلمات. شعر، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دط، دت. ص8، 9.

[2] محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. ص332.

[3] علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006. ص 13.

والاستحضار، لـ«يبقى الجمع بين الشكلين محاولة شكلية جديدة تبرز فرق التعامل التحريري مع بياض الصفحة ففي الشعر الحر يسيطر بياض الصفحة فتنسحب الكلمات في حرج يوازي بُعد التذكّر والاستحضار الغائم، وفي الجزء التقليدي يسيطر الأسود على بياض الصفحة تحت وطأة الحماس والنزعة الخطابية»[1].

من النصوص الشعرية التي نجحت في الربط المتقن بين حركة الذّات بعواطفها العميقة ورؤاها البعيدة ومكونات اللغة في تراكيبها المخصوصة ومساحتها التّخييليّة محاولة الشاعر "يوسف وغليسي" في المزج بين الشكلين العمودي والحر. إنه في تجربته هذه «يجد نفسه بين شكلين في عالم نفسي واحد لا يستطيع إلا التعبير بالشكلين معا، وهذا يبرر مقدرة الشاعر في التعامل مع البناء وفي إخراج دواخله بأي طريقة كانت... وقد يتفاجأ متلقي النص الشعري بهذا التجاور لكنه سرعان ما يكتشف أن النص لحمة واحدة»[2] وأن هذا التواشج بين المبنى والمعنى والمغنى ليس سوى مظهرا من بنية شاملة يتأسس عليها النص الشعري المعاصر.

في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" نصادف التمازج بين الشكلين العمودي والحر في القصائد (تراتيل حزينة من وحي الغربة، طلاق، أنا و"زليخة" وموسم الهجرة إلى بسكرة، على عتبات الباهية، وقصيدة فجيعة اللقاء)، هذه الأخيرة التي تميّزت بانسيابية فيّاضة؛ حيث بدأ الشاعر قصيدته بخمس أبيات عمودية على وزن البسيط في المقطع الأول، ليعود في المقطع السادس إلى تقنية المزج بين العمودي والحر في إطار المقطع الشعري الواحد، يقول الشاعر:

« قريبين في البعد كنا...

بعيدين في القرب صرنا !!!

لماذا لماذا بوادي الرمال التقينا

لماذا كصبح وليل، كموج ورمل، تعانقنا ثم افترقنا ؟!

لماذا بفج الوداع التقينا ؟!

لماذا بدأنا ؟ وكيف التقينا ؟!

لماذا بدأنا ؟ وكيف انتهينا ؟!

---

(1) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. ص297.

(2) محمد الصالح خرفي: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر. النص والناص، مجلة تصدر عن قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل- الجزائر. ع: 2-3، أكتوبر- مارس 2004، 2005. ص9.

لماذا قبيل الفراق افترقنا ؟!

لماذا ؟! لماذا ؟! .../ محالٌ...محالْ...

وتشتد جذوة تلك «اللّماذا» ..

ويجرفني سيل ذاك السؤال ..

تمزقني حيرة الأنبياء ،،

يحاصرني لغز ذاك المحال ..

ومن حيرتي:

يشـــــيب الغـــــراب	يـــــذوب الحجـــــر
تنـــــوح العنـــــادل	ينـــــوح الـــــوتر
يضـــــجّ الأنـــــين	يـــــئنّ الضّـــــجر
تفـــــيض البحـــــار	فيـــــبكي المطـــــر

وعرّافة الحي تقرأ في كفّي المرتعش

سطور «القضا والقدر» »[1].

لقد بلغ الشاعر ذروة تجربته التشكيلية في تعامله مع الشكلين ضمن البناء التشكيلي للنص الشعري الواحد « وهو ما يحوّل التجربة إلى نوع من التجريب الذي لا يخلو من المغامرة، حين يتشابك كلّ من إيقاع البيت وإيقاع التفعيلة... في بنية نصية واحدة، تهفو إلى التناغم، وتصبو إلى تحقيق الانسجام، ليتحقق لها شرط الإبداع»[2].

أما السبب الذي جعل الشاعر يعبّر بالشكلين معا وفي آن واحد، فهو دأبه في صبّ التناقضات التي أحدثها الزمن على نفسيته عبر تشكيل فني تشكيلي هو نفسه يتّسم بالكثير من التناقض، الشكل العمودي –بسواده الموزع أفقيا– هو شكل تقليدي يعبر عن الماضي السعيد، أما الشكل الحر –بسواده الموزع عموديا– فهو الشكل الحديث المعبر عن الحاضر الأليم.

(1) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. شعر، دار إبداع، الجزائر، ط1، 1995. ص38، 39.

(2) علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي. ص 192.

ب- هندسة التشكيل في الكتابة بطريقة النثر: خلّقت الرغبة في الانعتاق والتحرر من نمطية النظام الرّتيب أشكالا شعرية لا نهائية بدءا بقصيدة التفعيلة ووصولا إلى قصيدة النثر التي تتدافع كلماتها اندفاعا خدمةً للمشهد الوصفي الذي يستسلم لسرعة الحدث وتتابعه.

مع هذا التشكيل البنائي الجديد للقصيدة الجزائرية المعاصرة أضحت لعبة الأبيض والأسود ليست لعبة مجانية، بل «هي فكرة تتناسب مع اندفاعية الشكل النثري وتبرر تماسكه والذي يشير بسواده الضاغط على فراغ الصفحة بتدافعٍ وعنفٍ وحركةٍ فرضت نفسها فوق سكون فراغ الصفحة البيضاء، الأمر الذي قلّل من مساحة الفراغ المنسحب تحت وطأة الحماس والتدافع الوصفي»[1].

في المقطع السادس والعشرين (26) [2] من القصيدة الديوان "مرثية لقارئ بغداد" تقول الشاعرة "زينب الأعوج":

يا قارئ بغداد

أيّـها
المختوم
فـي الـدّم
أيّها الموشوم
في كـفّ الآلـهـة
أيّها الساكن في بدء القول
أيّـها المتلبس بألسـنة النـار
أيّـها المتسرب في ما هُرب من الآيات النقية
والأزمنة الوارفة الموغلة في الجنون المقطوعة
النفس عند عتبات التردد المسكونة بالأشباح الساجدة
عند بوابات المغارات والكهوف الهاربة من ظلمائها أيها
الباحث عن السّر المُعتق كخمر الأجداد المهرب مع
السفن الغريبة تشرب نخْب أيام ممددة على شواهد
المقابر تورّق التربة ذرّة ذرّة بحثا عما تخفّى من الطين

المنجرف مع آخر الحكايات وما روته الجدّات من
شهوة الأساطير تفتش في خفايا أبراجك تسأل حكيم
الدار هل كان كل ذلك في كتابك مسطورا تسأل عن
الطفاة وهم يترصدون نطفك وما تمطره سماواتك
من حلم وغواية وأقمار وشموس وكواكب وطفولة مؤجلة
وغيمات لم تعلن عن خراجها وأمّهات متألقات يجمعن
الدمع مئونة لما سيستجدّ من الأقراح وعرائس متشبثات
بقوس قزح يوزعن الآهات بين الحياة والحياة

عبّرت الشاعرة «عن تلاحق الأحداث الموصوفة وسرعتها بتدفّق الكتابة التي لا تقف عند تفعيلات قليلة وإنما تمتد امتدادا وتندفع الكلمات اندفاعا لا تنفع التفعيلات في إيقافه حتى ليخيّل للقارئ أنه خرج من الشعر إلى النثر، ويزيد التدافع الأسود من سرعته وسيطرته على بياض الصفحة تلك الصور المتعددة المتلاحقة»[3] التي تزداد حيويتها بتصدر أداتي النداء (يا) و(أيها) المكرّرة خمس مرات، وبهذا فقد بسط النداء سيطرته على هذه الصور المتدافعة مع طريقة الكتابة التي تأكل بياض الصفحة وتسيطر عليها سيطرة جعلت (الأسود) سيد الموقف

(1) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. ص320.

(2) زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد. شعر، الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2010. ص67، 68.

(3) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. ص 298.

ليتناسب ذلك مع النهاية السيئة لـ (...أمهات متألقات يجمعن الدمع مئونة لما سيستجد من الأقراح، وعرائس متشبثات بقوس قزح يوزعن الآهات بين الحياة والحياة).

قصيدة النثر قد راهنت على ترسيمها البصري ومحمولها الفكري والجمالي بكلّ أبعاده الإيحائية والرمزية لتحقّق نوعا من التواصل العميق والمستمر مع فكر المتلقي ووجدانه وعينه، خاصة مع لعبة الأبيض والأسود التي أصبحت بحقٍّ جزءا من الأبعاد الدلالية المهمة لهذه القصائد المعدّة للقراءة لا للإنشاد.

ج. **هندسة التشكيل في النبر البصري**: النبر البصري عبارة عن تشكيل خطي لبعض الوحدات داخل النص الشعري، ببنطٍ سميك، أسود داكن، «يهدف الشاعر من وراء ذلك، إلى شدّ انتباه المتلقي لهذه العلامة بما تحمل من مضمون يودّ الشاعر التركيز عليه»[1] ليسجّل الصوت تسجيلا بصريا.

القصيدة الجزائرية المعاصرة في بعض نماذجها تقدّم تنوّعا «في أحجام الأشكال الخطية وسمك الأسطر الشعرية، وهذا المظهر، يمكن اعتباره منبّهًا أسلوبيا أو نبرًا خطيا بصريا يتمّ عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية. ومن هذا فإن دوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي للنص... ونشير هنا إلى أن الوحدات المنبورة، قد تكون مقطعا مندمجا في سياق النص، أو سطرا مندمجا في مقطع أو وحدة معجمية معزولة ومنفردة بحجمها أو سمكها داخل فضاء منفصل»[2] يُبرِز أهمية استحضاره وفائدته الدلالية في النص الإشباع اللوني بالأسود.

ج1– نبر الكلمة: استثمر الشاعر "عز الدين ميهوبي" في ديوانه "ملصقات" الطاقات الإيحائية المضاعفة للكلمة الشعرية بشكل لافت، وخاصة مع الكلمات البؤرية التي أخذ يركّز عليها داخل البناء الكلي للمقول بخط أسود سميك بارز من أجل تحميل النص الشعري دلالات جديدة تزيد من حيويته، يقول في قصيدة "موبوء":

« قال لي الجراح يوما:

«أنت موبوء

ولا حل سوى بتر الحواس..

قلت ماذا.. أوجدتم في الأمر

---

[1] تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية ناشرون وموزّعون، عمان– الأردن، ط1، 2010. ص226.

[2] محمد الماكري: الشكل والخطاب. مدخل لتحليل ظاهراتي. ص236، 237.

مساس؟

قال: لا تقنط فهذا الأمر موكول لأصحاب

القياس..

قلت: إن أنتم فقأتم هذه **العين**..

فمن بعدي يصدق؟

أو جدعتم **أنفي** المعقوفَ..

من بعدي يحقق؟

أو بترتم هذه **الأذن**..

فمن بعدي يدقق؟

أو قطعتم هذه **الكف**..

فمن بعدي يصفق؟

ولساني - هو إن يُقطعْ-

فمن بعدي يعلّق »[1] .

فالكلمات (مساس، العين، أنفي، الأذن، الكف، لساني) تمثّل نبرا بصريا من خلال حجم الخط وسمكه وهي وحدات في ارتباطها الدلالي لا تخرج عن السياق النصي الذي يعبر عنه الشاعر؛ وهو فقدانه لكل الحواس بسبب الوباء السياسي الذي يجرّد الفرد من هويته ومن خصوصياته الجسدية الأصيلة.

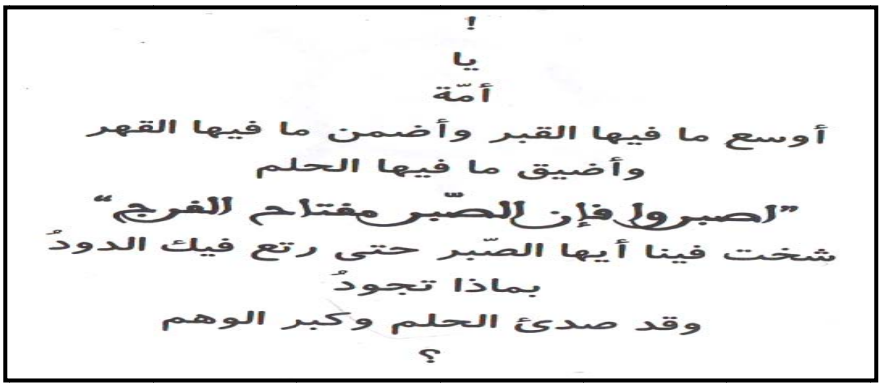
أما في ديوانه "قرابين لميلاد الفجر" فقد رسم الشاعر بالنبر البصري خريطة واضحة المعالم (**محمد الدره، رام الله، الأقصى، حيفا، الفلسطيني، الحجارة، الانتفاضة، القدس، طخ.. طخ، حيفا، آريك، ليلي، موشي، إيلات، سالومي، كاليغولا، نيرون، هولاكو، أريك، صبرا، سيناء، بن غوريون، بيروت، أنريكو، رام الله، نابلس، جنين، آيات، الضفة، ناتانيا، أوراس، الشام، الرافدين، الخليج، النيل، المغربي، العريش، السويس، النقب، العرب، الجنوب، صيدا، لبنان، إرم، عاد، اللاذقية، أبها، إربد، الفيحاء، القدس، الكاف، الجهراء، النجف، صنعاء، السرت، الفيوم، الجزائر، والجولان**). هذه المدركات البصرية المترامية عبر صفحات الديوان

[1] عز الدين ميهوبي: ملصقات. ص40.

والتي تشير إلى (أشياء، أشخاص، وأماكن) عملت على تكوين صورة عن القضية المعبَّر عنها، إنّ الانتماء القومي العربي فجّر قريحة الشاعر فراح يستنطق التاريخ ويوثّق نصّه بأحداث دموية وقعت في بيئة عربية وتحديدا في فلسطين، لقد عبّر عن المآسي صورة وصوتا فانفطر قلبه وقلمه وتلونا معا بلون الحداد؛ الأسود الداكن الذي ينبعث من هذه الدوالّ.

وقد ارتكز الشاعر "الخضر شودار"[1] في قصيدة "نوستالجيا" على استرجاع الحدث وتمثّله حيّا ينبض، وذلك بواسطة الفعل (أذكر) الذي احتل موقعا بؤريا داخل القصيدة، حيث تكرّر إحدى عشر مرة، ليكرّر مرة أخرى بعد نهاية القصيدة في لوحة خطية تشكيلية تم فيها التركيز على الفعل بنبر بصري بارز إذا ما قورن بالسطح الغائر الذي يرتكز عليه هذا الفعل، والذي جاء في شكل مثلث مركوز نحو الأسفل.

ج2– النبر السطري: يفسِّر "محمد الماكري" المساحات البيضاء والسوداء بقوله: «المساحات السوداء الأفقية تعتبر مناطق نشاط وفعل يتمّ داخلها خلق الأشكال وبناؤها، لأنها مشكَّلة من الحركة البانية المسجّلة، أما المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون لأنها تقدّم مناطق منفتحة لا تشهد عملا بنائيا»[2]. وعليه فقد عبّر النبر السطري في ديوان "مرثية لقارئ بغداد" للشاعرة "زينب الأعوج" عن تلك الحركة البانية الناتجة عن تضمين آيات، أمثال، حكم، أقوال والتي كتبت بالخط المغربي في مواضع كثيرة من الديوان، فقد جاء في المقطع التاسع والثلاثين (39) قولها: (**اصبروا فإن الصبر مفتاح الفرج**) كما هو موضّح في الصورة[3]:



(1) الخضر شودار: شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى. شعر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000. ص17.

(2) محمد الماكري: الشكل والخطاب. مدخل لتحليل ظاهراتي. ص237.

(3) زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد. ص100.

كما نسجّل نبرا سطريا في الأقوال: (**حسبي الله ونعم الوكيل**) (ص77)، (**وكأني بك وقد رفع الحجاب**) (ص77)، (**ولا من يشرح لك صدرك**) (ص122)، (**لا تتبرأ من لحمك حتى ولو كان مرا**) (ص152)، (**العقل رسول الحق**) (ص175). وقد عمدت الشاعرة إلى التشكيل الخطي بهذه الطريقة الفنية لإثبات حضور الذات العربية وفاعليتها المنتِجة ثقافيا.

كما يمكن اعتبار نظام **التقليبات** الذي طبقه الشاعر "عز الدين ميهوبي" على إحدى الأسطر الشعرية بمثابة نبر بصري في شكل مختلف؛ حيث عمد إلى تقديم وتأخير كلمات الجملة الواحدة للتّأكيد على أهمية فعل محدّد.

في قصيدة "سقوط" «يصوّر لنا مجدنا المنهار في شكل وردة سقطت من يده، متمثلا فعل السقوط بأشكال لغوية متعددة... فكما أراد أن يحيل فنيا على أن أزمتنا مهما تعددت أشكالها وتجلياتها وحتى أسبابها، فإن نتيجتها واحدة، وفي تلك مندوحة عن تضييع الوقت في تجسيم الأزمة على حساب البحث عن مخرج لنا منها»[1] لأن الفعل قد تحقق. يقول:

« سقطت من يدي وردة
من يدي سقطت وردة
وردة من يدي سقطت
وردة سقطت من يدي
سقطت وردة من يدي
لا يهم..
ولكنها سقطت! » [2] .

الوردة لا زالت تتحرك بين يدي الشاعر لأن الأحزان والمواجع مستمرة، وهذا ما جعله يقول في قصيدة "ريحانة الدم":

---

[1] يوسف وغليسي: ديباجة، ضمن: عز الدين ميهوبي: ملصقات. ص14.

[2] عز الدين ميهوبي: ملصقات. ص86.

« ربما طلعت وردة من يدي

ربما وردة طلعت من يدي

ربما وردة من يدي طلعت

ربما من يدي وردة طلعت

ربما من يدي طلعت وردة

ربما طلعت من يدي وردة »[1].

أما فعل (الطلوع) على خلاف فعل (السقوط)، فهو يوحي بمعنى إيجابي؛ وهو الأمل والاستبشار بعودة الفرح وطلوع الفجر.

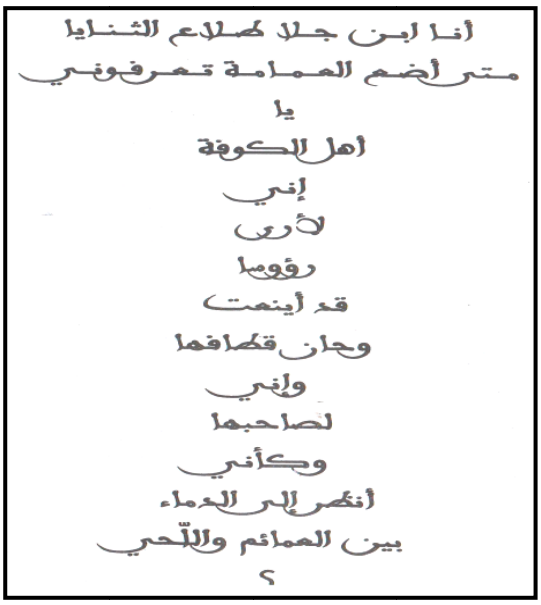
ج3– النبر المقطعي: توظّف الشاعرة "زينب الأعوج" النّبر البصري والمخافتة البصرية في ديوانها "مرثية لقارئ بغداد" من خلال حجم الخط ونوعه؛ إذ تستخدم خطين متباينين الأول عادي، أما الثاني فينسجم مع اللحظات الحاسمة في إنتاج المعنى دلاليا، حيث تعوّض الشاعرة قوة الصوت وجهارته وشدة نبراته بالتأثير البصري الذي يحدثه تلقّي الخط المغربي. وبهذا «يمكننا رصد صيغ توزيع متباينة، على مستوى النص الواحد، بحيث تقدم بعض المواقع اكتساحا خطيا للفضاء الأبيض، في حين تقدم أخرى اكتساحا أبيض للفضاء المكتوب، في صورة مدّ وجزر بحيث تنتج داخل الفضاء النصي الواحد علاقات متعدّدة ومختلفة بين المساحتين»[2] فقد بُني المقطع السابع والستون (67) [3] كما يلي:

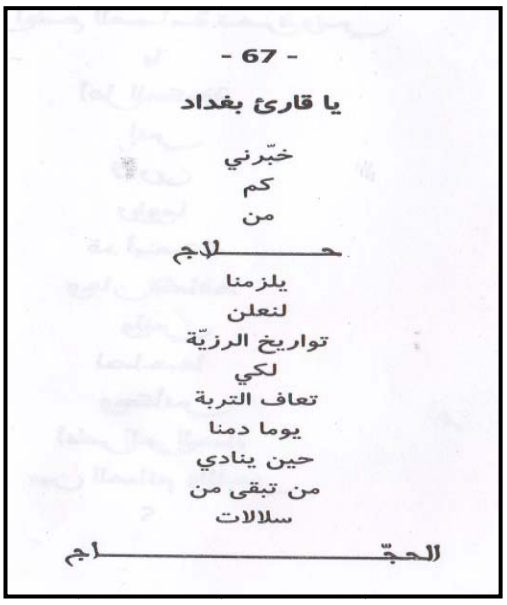
---

[1] عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار ويليها كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس.شعر، منشورات أصالة، سطيف– الجزائر، دار هومة، الجزائر، دط 2002. ص24.

[2] محمد الماكري: الشكل والخطاب. مدخل لتحليل ظاهراتي. ص 238.

[3] زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد. ص161، 162.


أنا ابن جلا كصلاع الثنايا
متر أضم العمامة تعرفوني
يا
أهل الكوفة
إني
لأرى
رؤوسا
قد أينعت
وحان قطافها
وإني
لصاحبها
وكأني
أنظر إلى الدماء
بين العمائم واللحي
؟


- 67 -

يا قارئ بغداد

خبّرني
كم
من
حـــــــلاج
يلزمنا
لنعلن
تواريخ الرزيّة
لكي
تعاف التربة
يوما دمنا
حين ينادي
من تبقى من
سلالات
الحجّـــــــــــــــاج

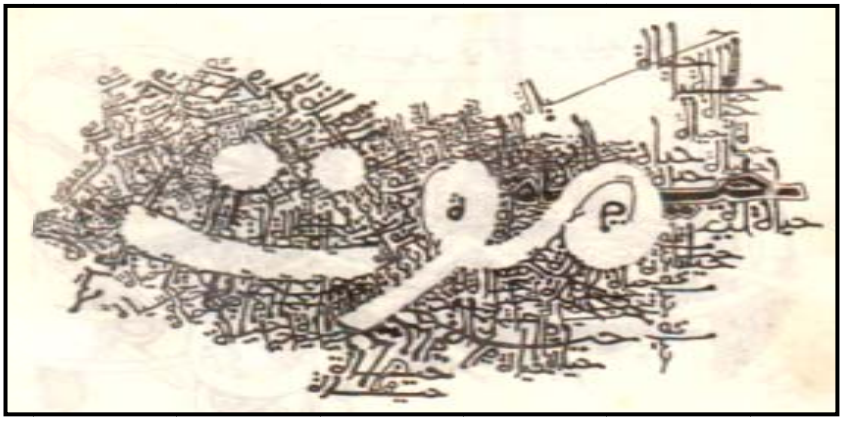
نُسِج المقطع وفق بناء هيكليّ عموديّ، إلا أن الحركة في الاتجاه الأفقي ومع ذكر اسم "الحجّاج"*، تمارس ضغطها مع النبر البصري على مقطع ركّزت الكاتبة عليه لأهمية مضمونه، للتأكيد على القوة التأثيرية للحجاج بكلمته الخالدة وسيفه البتار، وقد لجأت الشاعرة إلى النبر المقطعي كي تبني بموجبه فضاءها النفسي وتعكسه على الفضاء النصي المتعالق مع القول التاريخي المأثور.

قد يأخذ النبر في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة مظهرا آخر أكثر جاذبية، أبلغ تأثيرا، وأصدق تعبيرا عن دلالة النص منها في المظهر الأول. قصيدة "عنكبوت" للشاعر "الأخضر شودار" وبمظهرها التشكيلي يقدّم السواد ببنيته الضاغطة دلالة أيقونية لها علاقة وثيقة بالسياق النصي.

* **الحَجَّاجُ**: هو "الحجاج بن يوسف الثقفي" (41- 95هـ)؛ سياسي أموي وقائد عسكري وُلد في الطائف بالحجاز، وقد لعب دورا كبيرا في تثبيت أركان الدولة الأموية. والقول الذي ضمّنته الشاعرة في قصيدتها مأخوذ من خطبته الشهيرة – التي تنضح فصاحة وبلاغة وقوة- عند ولايته للعراق.

فقد أعاد الخطاط "محمد خطاب" «كتابة القصيدة في الصفحة المقابلة ثلاث مرات، مع تغيير حجم الخط وتكبير حجم الجملة الأولى للنص "سهو على شفير الوقت" ليجعلها هي المهيمنة على البنية الكتابية، فأهمية النص جعلته يعيد كتابته بهذا العدد لإحداث التأثير في القارئ، وجعله يتمعّن أكثر فيه، فكان النص المرسوم نصا موازيا للنص الأصلي، وقد يكون بديلا عنه، عند بعض القراء، بدافع الفضول أو الرغبة في معرفة أكثر»[1]. وهذا النص الموازي، عند المصادمة البصرية يخال إلينا في تشكيله بأنه نسيج خيوط واهنة تتأرجح على شفير الوقت الضاغط سواده بدكنة.

النموذج الثاني يتمثل في المقطع الثالث من قصيدة "تراتيل حزينة من وحي الغربة " للشاعر "يوسف وغليسي" والمعنون بـ"موت وحياة"[2].



يتشكّل فضاء الصفحة من جزأين؛ الأوّل هو الفضاء النصي، والثاني هو الفضاء الصّوري الذي عمد الشاعر فيه إلى تجسيد مقطع "موت وحياة" «برسم تشكيلي يلخّص النص، بل هو النص، فحجم الرسم كان أكبر من النص، والرسم أعاد تشكيل عنوان المقطع، وقد جعل الفنان الخلفية الأرضية هي كلمة حياة وفوقها كلمة موت، فالشاعر قدّم الموت على الحياة، لكن الفنان قدّم الحياة على الموت، لكن حجم كلمة موت كان أكبر بكثير من كلمة حياة من حيث إنها كلمة مفردة، أما من الناحية الإجمالية فالحياة كانت أكبر، إذ حتى لفظة الموت تضمّنت في الوسط كلمة حياة، لكن بالمقابل كانت كلمة «موت» بيضاء وسط ركام أسود هو الحياة، والشاعر بهذا ينتصر للموت على الحياة لأنها راحة له من كل تعب. وفي كل الحالات لا يختلف الرسم عن النص فهو

(1) محمد الصالح خرفي: فضاء النص نص الفضاء "دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر". ص 76.

(2) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. ص 33.

تأكيد، وبعث جديد له، وهذا ما حاول الشاعر أن يبرزه من خلال تشبّهه بالسّندباد والعنقاء»[1]؛ فالسندباد هو رمز للمغامرة والبحث الدؤوب عن عالم الامتلاء والخصوبة، أما العنقاء فهي رمز للتجدّد والانبعاث بعد الموت.

بالاعتماد على الطاقات الحيوية للغة خلق الشعر الجزائري المعاصر أشكالا جديدة شبيهة بالأجسام الحية لها طواعية الحركة التمدد والتقلص والضغط بالتركيز اللوني بالأسود الذي يستلقي على بياض الورقة بالتصويب الخطي في اتجاهات سطرية أفقية أو عمودية أو متعرّجة، وقد يستمر الضغط اللوني للسواد بالنبر الخطي على مستوى الكلمة أو السطر أو المقطع، وكلها إمكانات فنية تشكيلية تعمل كمنبهات أسلوبية بنائية تنتصر للعين على حساب الأذن لتنطبع القصيدة في الذاكرة كصورة تحمل أكبر الدلالات الممكنة بأقل وسيلة لسانية تعبيرية متاحة.

[1] محمد الصالح خرفي: فضاء النص نص الفضاء "دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر". ص 72.

المطلب الثاني: التشكيل الخطي بالشعر في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

للخط المعتمد على اللغة –في بعدها البصري مادة للبناء– أثره الجمالي في إثراء صفحة الديوان تشكيليا ودلاليا. تقوم الهندسة التشكيلية في هذا المحور على اعتماد الأسطر الشعرية لبناء شكل معين قد يكون هندسيا كما قد يكون أيقونيا. وعلى صعيد تشكيلي آخر، قد يعمد الشاعر فيشكّل قصيدته بخط يده، أو يكلّف خطّاطا ماهرا بإنجاز تشكيلات خطية وزخرفية مستفيدا في كل ذلك من الإمكانات الفنية والذاتية للخط العربي من أصالة وعراقة، وهو الأمر الذي يحقّق جذبا للقراءة والتّأمّل.

أولا– التشكيل الخطي بالأشكال: معرفة الشكل وأهميته في الفن التشكيلي يقود حتما إلى البراعة في تنظيم العناصر المختلفة المتاحة للشاعر للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره وكوامنه الداخلية. لقد أدرك الشاعر الجزائري المعاصر أنّ «الشكل هو المدخل الأساس لإدراك المحيط المباشر، وهو الأساس الذي يقوم عليه استحضار التجارب السابقة وأشكال الكون»[1]. أدرك أيضا أن أفضل الأشكال هو ما ينسجم مع الذات في تناغم جمالي مثير، لهذا كان اختياره لشكلٍ ما يبني وفقه قصيدته أو يضمّنه إياها «ليس أمرا اعتباطيا، بل عملية خاضعة لسلسلة من المقتضيات من أهمها استثمار الدلالات التي تُسند عادة لهذا الشكل أو ذاك»[2]، سواء تعلّق الأمر بالأشكال الهندسية أو الأيقونية.

أ– التشكيل الهندسي: للأشكال الهندسية المثلّثة والمربعة والمستطيلة والدائرية بعد جمالي، تجريبي، وتجريدي يفعّل الدلالة اللغوية الإشارية ويعمّقها عندما تلتحم هذه الأخيرة مع الإحساس بتلك الأشكال نفسيا واجتماعيا. وإننا سنركز حديثنا عن المثلث على اعتباره شكل هندسي ولّد تشكيله الفني ظاهرة أسلوبية عند الشاعرة "زينب الأعوج" التي حمّلته طاقات تعبيرية ورمزية تحيل إلى الفكرة وتعبّر عنها دلاليا وتشكيليا.

أكثرت الشاعرة "زينب الأعوج" من استخدام الصورة التشكيلية للمثلث بدرجة مثيرة للانتباه، تنوّعت المثلثات وتعدّدت هارمونياتها؛ إن المثلث سواء كان مبتورا أو صحيحا، متطاولا مسحوبا أو مضغوطا، مسطّحا جليا أو مضمرا، هرميّا أو مقلوبا بزاوية معينة، في شكل هرمين متعاكسين، متطابق الساقين، متساوي الأضلاع ذي القاعدة العلوية، قائم الزاوية، إنه في كل هذا «شكل هندسي يشير إلى العلاقات المنطقية ويحيل على الفكر

---

(1) سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية. آليات الإقناع والدلالة. ص172.

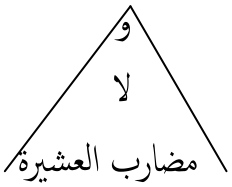
(2) المرجع نفسه. ص175.

والتركيز. ويكفي أن نشير من جهة ثانية إلى أن الأشكال التي تتكوّن من زوايا تشير دائما إلى الصلابة والحسم»[1]، الطموح، التركيز على الهدف، والقيادة.

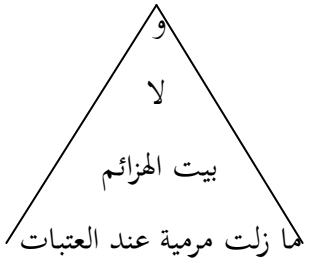
من النماذج التي أخذت شكلا هرميا بقاعدة سفلية وعلوية في فضاء الصفحة الواحدة قول الشاعرة في المقطع الثاني عشر (12) ، (ص36):

الشكل الهرمي (أ)

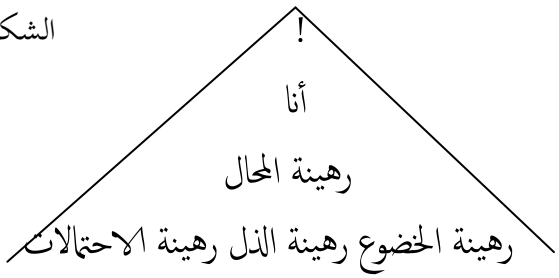
الشكل الهرمي (ب)



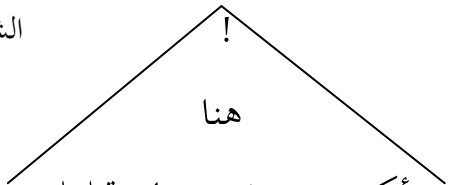
الشكل الهرمي (ج)



الشكل الهرمي (د)



الشكل الهرمي (هـ) بقاعدتين سفليتين



القاعدة 01

أخرق طقوس التبرج بفاقع الألـــــوان القاعدة 02

[1] سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية. آليات الإقناع والدلالة. ص177.

الشكل الهرمي (و) بقاعدتين علويتين

القاعدة 01 بحلة الفرح وحلة الجرح وحلة العري وحلة الفضيحة

القاعدة 02 وحلة الخواء وحلة الرحيل وحلة الفقدان وحلة الذعر

وحلة الحداد وحلة العدم

وما نُسج على عجل

من كفن

!

إن اختيار وسط الورقة لتشكيل المثلّثات لغويا يدلّ على الاهتمام بالذات، الإرادة القوية في العيش وسط المجتمع وعدم الحياد عنه مهما كانت الظروف رغم ما يرافقه من تدهور المعنويات؛ وهي الأحاسيس التي حمّلتها الشاعرة للشكل الهرمي على اعتبار أنه «يعلّمنا قيمة تركيز طاقتنا وجهودنا على الهدف الأسمى. تلك هي السمة الفذة الفريدة الأكثر قيمة وأهمية للمثلث [في شكله الهرمي]، القدرة على التركيز على الهدف الحالي لهذه المقولة الراهنة»[1]. أما انقلاب رأس المثلث إلى الأسفل وجعل القاعدة في الأعلى دليل على أن العالم ليس انسجاما تاما وأن الانقسام هو أمر لا مفر منه. أمّا جعل المثلثين الأخيرين بقاعدتين مزدوجتين (سفلية في الأول، وعلوية في الثاني) فإنه «يرمز إلى الحياة القوية والمعقدة... ويرمز إلى اتحاد القوى الإدراكية والعقلية السّلبيّة التي تمثّل قانون الحياة»[2]، وما "الكفن! " ككلمة تذييلية في هذا المقطع التشكيلي إلا شكل من أشكال تلك القوى السلبية.

في الديوان "شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى" للشاعر "الخضر شودار" لم تكتف ريشة الخطاط "محمد خطاب" بكتابة نصوص الديوان فحسب، بل تعدّى به الأمر إلى إعادة ترسيم بعض القصائد في لوحة فنية تأخذ شكلا معينا، فقصيدة "الراعي"[3]

(1) الخضر شودار: شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى. ص59.

(2) سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية. آليات الإقناع والدلالة. ص177.

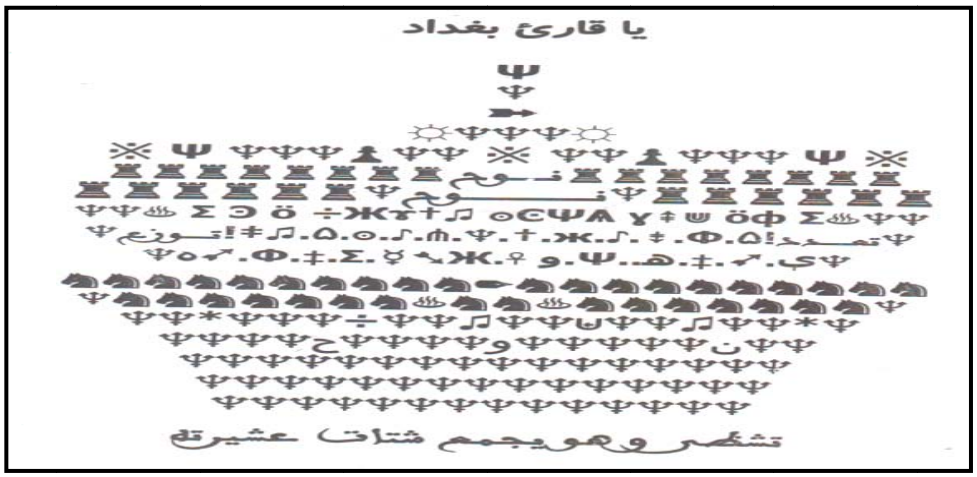
(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كتبت مرتين؛ الأولى هي النص الشعري، أما الثانية فهي إعادة لذلك النص في تشكيل هندسي يتوسّط القصيدة حيث يظهر من خلال القراءة التي تذهب من النص إلى اللوحة لتعود من اللوحة إلى النص أن هذا التشكيل هو نسخ للقصيدة في شكل مثلثين متقابلين قائمين، الضلع الأكبر فيهما عبارة عن مقطوعة تتوسط القصيدة جاءت في خط سطري واحد، مع تكرار العنوان "الراعي" مرتين في كلا الجزءين.

ب- التشكيل الأيقوني: الكلمة "أيقونة" لاتينية الأصل مشتقة من (Iconicus) التي ترادف (Imago)، وتعني المشابهة والمماثلة. ومن ثَمّ فالأيقونة هي تلك الوحدة التي تقوم فيها العلاقة بين الدال والموضوع الممثّل له سمعيا أو بصريا على أساس المشابهة، ويكون التمثيل الأيقوني هو ذلك الربط بين خصائص الدلائل التي تتضمّنها الصورة وحقيقتها الخارجية.

استثمرت الشاعرة "زينب الأعوج" جميع آليات التشكيل البصري في محاولةٍ لتضييق فجوة الجفاء بين المتلقي والقارئ، قدّمت نصوصا ذات نفس واحد تستند لرؤيتها ومزاجها حتى تضمن تحقيق أعلى درجة من التنافذ بين الذات، الموضوع، وسطح الورقة.

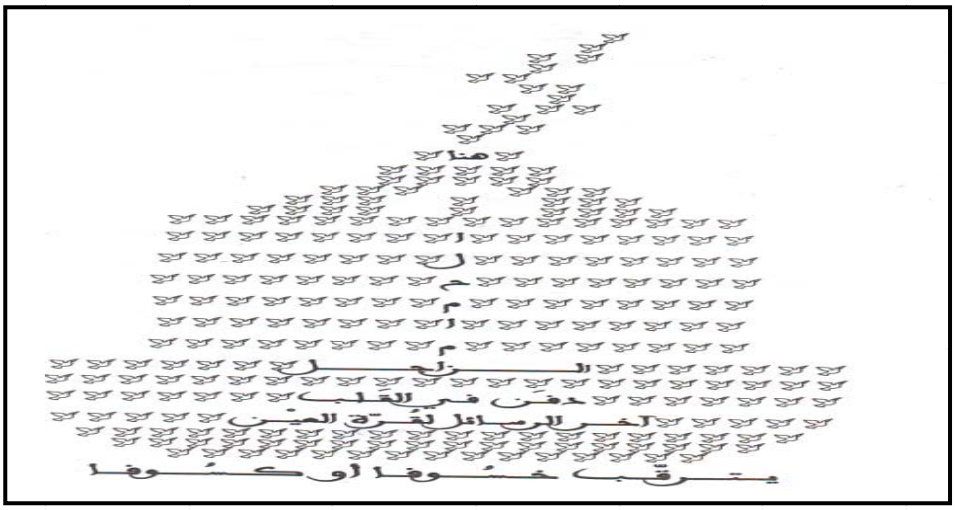
في المقطع الثالث والعشرين (23)، (ص61) شكل ذو نسق أيقوني متصاعد البناء شحنت الشاعرة فيه وبشكل متطرف أشكالا شتى ليس بينها أي تناسق ولا تناسب، علامات عبارة عن كيفيات متعددة وأشكال غير منتظمة، حروف، كلمات تم تمزيقها ونثرها في رسم غائر لا يبين بين ذلك التعدد والتوزع يضلِّل أكثر مما يؤشر إلى دلالة محددة.



غير أن لعبة التركيب والتعالق بين النصين التواصليين الصوتي والصوري -في بنائه الكلي الأيقوني والذي يظهر في شكل سفينة- قد أثار نوعا من الإيحاء بتشظي "نوح" وهو يجمع شتات عشيرته في السفينة لينجيهم من

الطوفان وقد استندت الشاعرة إلى هذه التقنية بسبب عطب خيالي من صنع الفوتوغرافيا يهدف إلى التأكيد على البعد الفرجوي للحدث تشكيليا.

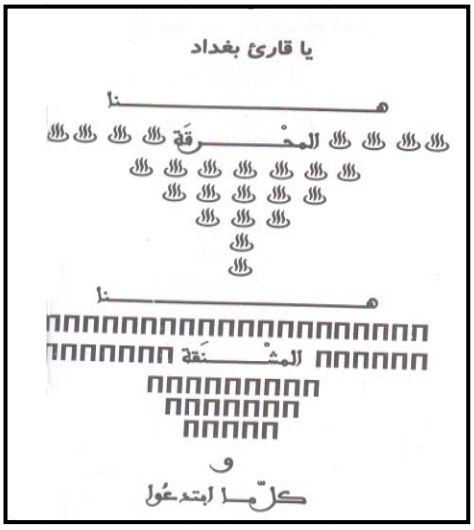
وإننا لنجد هذا البناء في تشكيله الأيقوني –المتمثل في السفينة– مرتبطا صوريا ودلاليا بتشكيل أيقوني آخر متواجد على مستوى الصفحة السابعة والتسعون (97) ، المقطع الشعري رقم ثمانية وثلاثون (38) من الديوان:



لقد رسمت الشاعرة سفينة بالحمام، وللحمائم وهي تحمل غصن الزيتون بعدا تاريخيا ودينيا، إذ يرتبطان بقصة الطوفان وسفينة نوح عليه السلام، وبالتالي فالحمام رمزٌ للعودة إلى الوطن وتوقٌ للحظة السلام المشتهاة في البلاد، لقد أوجدت الشاعرة علاقة مشابهة بين اللحظتين الحاضرة والماضية، وهذا ما أوحى به شكل الحمامة التي تحمل بمنقارها آخر الرسائل وتطير فتوجه نظرنا في خط عمودي يرمز إلى الروحية، الرجولة، القوة، ويمكن أن تُتّخذ هذه الحركة العمودية المتجهة نحو الأعلى كرمز شمسي بدليل قول الشاعرة: "يترقب خسوفا أو كسوفا"، أما تصدر الفعل المضارع في الصفحة الموالية (سبعة عشر (17) فعلا مضارعا) ففيه إعلان بتجدد الموت وفاعليته المغيِّرة والمبدِّلة.

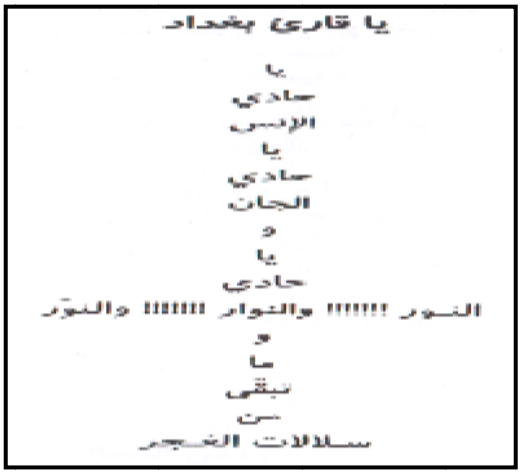
وقد ابتدأت الشاعرة "زينب الأعوج" المقطع السابع (7)، (ص23–26) من المرثية بنبرة إشارية تشدّ الانتباه وتدعو المتلقي إلى التأمّل بالرؤية وبالسمع معا ليجد أنه نص مثير للدهشة؛ بحيث تتبعثر الرؤية الدلالية أمام التشكيل العلامي المزدوج للكلمة والصورة. لقد عمدت الشاعرة إلى بلاغة التكثيف الدلالي للكلمتين (المحرقة) و(المشنقة) بإعادة تشكيلهما صوريا مما يجعل دلالة التشظي متوهجة في الزمان والمكان، وتعمل الشاعرة على استكناه هذا المعنى ومضاعفته من خلال الإشارة بـ (هنا) مرة أخرى إلى (لا) النافية للحياة بفعل السياسة التدميرية الممارسة في حق الشعوب السليبة، فقد تكرر حرف (لا) السالبة (33 مرة) في تشكيل خطي عمودي

كما يلي (لا ماء، لا ملح، لا كلأ، لا خبز، لا تربة، لا غلال، لا فيض، لا عشب، لا طير، لا حمام، لا دمع، لا هداية، لا غواية، لا أنهار، لا ضفاف، لا بحار، لا سواحل، لا نفس، لا هواء، لا جن، لا ملائكة، لا فرح، لا موت، لا حياة، لا حرف، لا كلمة، لا سمة، لا علامة، لا اسم، لا رسم، لا ألف، لا ياء، لا سقف "سوى....القفر"، و"إلا ظلال السيوف"، "وما تدلى من الحبال"، وما هذه العبارات الثلاث الأخيرة إلا تنديدا بفعل الحرق والشنق التي عبرت عنهما الشاعرة لغويا وصوريا في بداية القصيدة، وما زاد من البلاغة التعبيرية لبشاعة فعل التقتيل هو التشكيل الصوري في نهاية المقطع الذي أومأت به الشاعرة إلى أداتي القتل وهما (السيف والحبل).

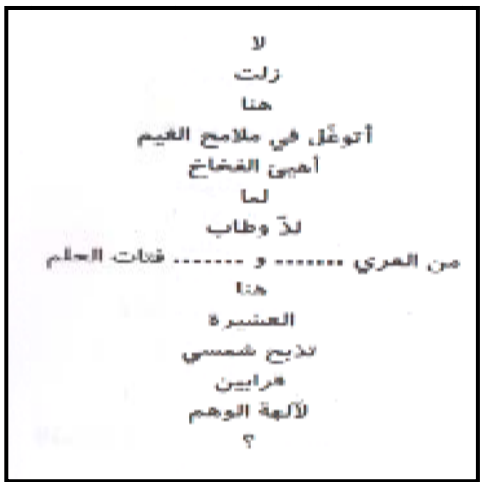


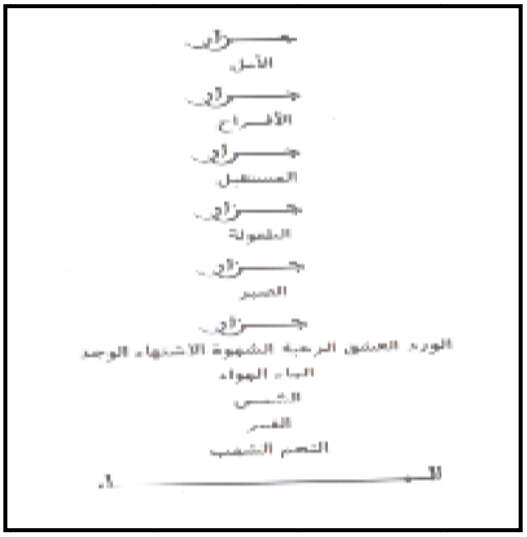
وقد عبّرت الشاعرة عن الاغتراب النفسي من الواقع الأليم الذي تنعدم فيه الحياة حينما استغاثت بعالم الغيب وبالديانة النصرانية تحديدا، فقد شكّلت بكلماتها صلبانا عديدة كما في (المقطع 82- ص192) (المقطع 88- ص203) (المقطع 109- ص246) (المقطع 112- ص254)....الخ -كما هو موضح في الصفحة الموالية-، وغيرها من المقاطع التي حملت أفكارا روحانية كـ (الاحتفالية الجنائزية، حفر القبر، حمل النعش، ذكر محاسن الأموات، السماء، الإنس والجان، قرابين آلهة الوهم...الخ). وهذا التمثيل الأيقوني للصليب إنما يعبر عن «الارتباط بالحياة»[1] كما يعبر عن الرغبة في الوحدة الوطنية.

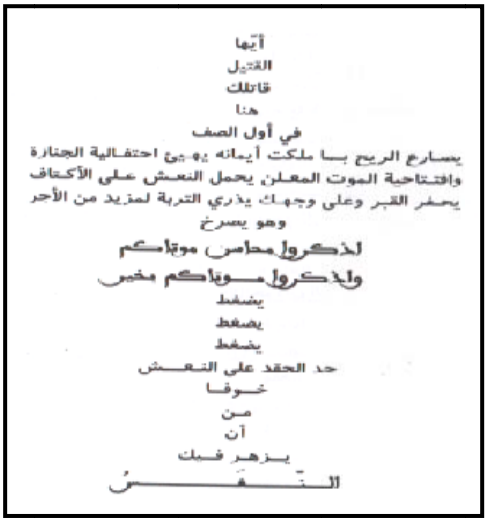
[1] معتز عناد غزوان: التصميم والزخرفة، اليازوري للنشر والتوزيع. عمان- الأردن، دط، 2013. ص56.

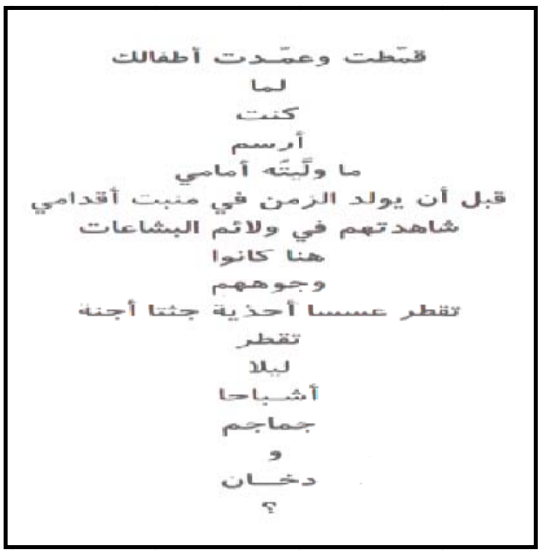

يا قارئ بغداد

يا
حادي
الإبل
يا
حادي
الجان
و
يا
حادي
النور !!!!!! والنوار !!!!!! والنوّر
و
ما
تبقى
من
سلالات الشجر


لا
زلت
هنا
أتوغّل في ملامح الغيم
أهبي الفضاء
لما
لذّ وطاب
من العري ..... و ..... فتات الحلم
هذا
العشيرة
تذبح شمسي
قرابين
لآلهة الوهم
؟

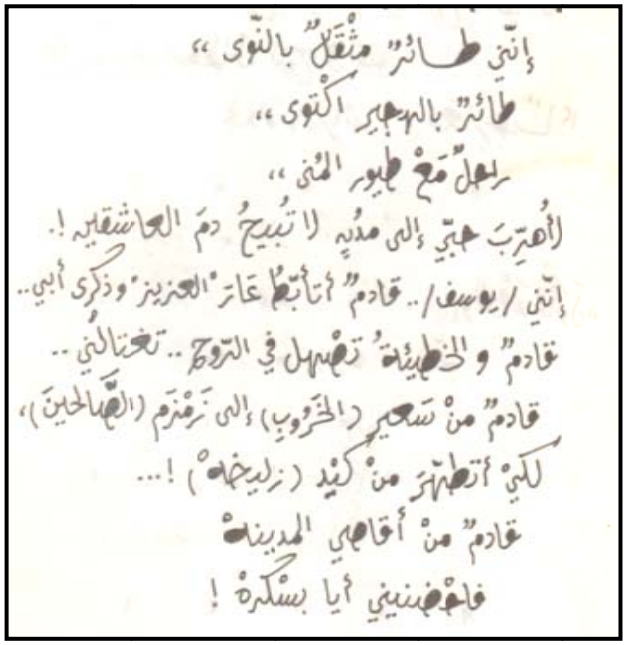

جـــزائر
الأمل
جـــزائر
الأفـراح
جـــزائر
المستقبل
جـــزائر
الطفولة
جـــزائر
الحبور
جـــزائر
الورد العنفوان الرغبة الشهوة الاشتهاء الوجد
الماء الهواء
الشمس
القمر
النجم الشهب
الـ


أيّها
القتيل
قاتلك
هنا
في أول الصف
يسارع الريح بـا ملكت أيمانه يهيئ احتفالية الجنازة
وافتتاحية الموت المعلن يحمل النعش على الأكتاف
يحفر القبر وعلى وجهك يذري التربة لمزيد من الأجر
وهو يصرخ
لذكروا محاسن موتاكم
ولذكروا مـــوتاكم مخلص
يضغط
يضغط
يضغط
حد الحقد على النعـــش
خـــوفـا
من
أن
يـزهـر فـيك
الـتـــفـــسُ

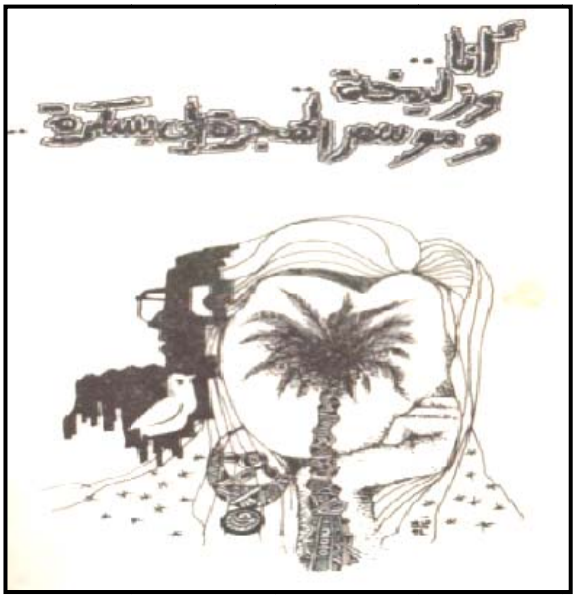

قمّطت وعمّدت أطفالك
لما
كنت
أرسم
ما ولّيته أمامي
قبل أن يولد الزمن في منبت أقدامي
شاهدتهم في ولائم البشاعات
هنا كانوا
وجوههم
تقطر عسسا أحذية جثتا أجنة
تقطر
ليلا
أشباحا
جماجم
و
دخـان
؟

وقد بلغ التناغم بين الشعر والفن التشكيلي مداه العميق حينما جمعت الشاعرة في كتابتها لبعض المقاطع الشعرية بين شكل الصليب وشكل السهم (السهم المصلوب)، كما في (المقطع 100- ص228)؛ حيث أسهم هذا الاستلهام الأيقوني للسهم والصليب في إنتاج دلالة الحرب وتعميق دلالة تقتيل وتعميد الأطفال خاصة وأنّ السهم يبدو تشكيليا منغرس في العبارة "قمّطت وعمّدت أطفالك".

وفي ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" للشاعر "يوسف وغليسي" تكشف المصادمة البصرية لقصيدة "أنا.. وزليخة.. وموسم الهجرة إلى بسكرة.." عن تفاوت في طول الأسطر الشعرية وتنويعا في سكب سواد الحبر على بياض الورقة. كما تكشِف المصادمة البصرية للمقطع الرابع من القصيدة عن تشكيل أيقوني يتمثل في خريطة الجزائر حدّد من خلاله الشاعر، تشكيليا، الانتماء الجغرافي لمدينة بسكرة وهو (الجزائر)، وقد مثّل نفسه بالطائر الراحل المهاجر القادم من سعير الخروب وحمِئها بمدينة قسنطينة، إلى زمزم الصالحين (بسكرة) أين يحتمي بنخيلِها وينهل من معِين مائها الثّجاج من أجل الفرج والخلاص.



وقد أوحى السطر الشعري الأخير "فاحضنيني أيا بسكرة!" عن وصول هذا الطائر المهاجر المثقل بالأحزان إلى أرض الخصب والأمن والسلام بسكرة، بوصوله إلى هذه البؤرة المكانية (بسكرة) يكتمل التشكيل الأيقوني ناطقا في سر "فاحضنيني أيا وطني الجزائر". فـ"بسكرة" المدينة تربطها بالجزائر البلد علاقة الجزء بالكل، أما الأمل الذي يراود الشاعر فهو أن تكون الجزائر البؤرة المكانية الكبرى مثل "بسكرة" في عطائها وأمنها.



وقد كان بين التشكيل الأيقوني والتشكيل الصوري المرافق للقصيدة علاقة مشابهة؛ فتلك المرأة وهي تؤطّر النخلة وتحتضنها هي (زليخة = الجزائر) التي تحتضن (النخلة = بسكرة) شجرة الحياة رمز التجذر والأصالة والخصب والأمل الأخضر، أما ذلك الرجل المتجهم سوادا فهو الشاعر المثقل بالنوى، يتقطر منه المداد/ الدم والدمع معا جراء كيد (زليخة = الجزائر)، أما الحمامة البيضاء فتمثّل الأمل في عودة الأمن والسّلم والحب للوطن الجزائر.

وعلى صعيد تشكيل فنيّ آخر، فقد صدّر الشاعر والفنان التشكيلي "معاشو قرور" ديوانه "هايكو اللقلق"[1] بالبسملة التي جاءت في شكل أيقوني يتمثل في طائر اللقلق؛ فاللقلق من الطيور المهاجرة التي تعد قديما رمزا شمسيا وتعتبر «كمترجمة حسب الأحوال، عن تقدم أو تأخر في تغيرات الطقس، وإن تواجدها في المناطق المعتدلة فأل خير»[2]، وقد جعل الشاعر/ الفنان هذه العتبة النصية تأخذ شكلا أيقونيا بهدف تعميق معنى النص تشكيليا.

ثانيا– التشكيل بخط اليد: مرّ الخط في تطوّره بدءًا بالكتابة الصّورية ووصولا إلى الكتابة الرمزية بعِدّة مراحل، حيث أخذت الكتابة في التطور إلى أن استقرّت الخطوط في أشكالها النهائية. وقد تنبّه لأهمية الخط عدد غير قليل من أهل العلم، فـ "القلقشندي" يوضّح أهمية استخدامه بقوله: «إن اللفظ معنى متحرّك والخط معنى ساكن فإنه وإن كان ساكنا فإنه يفعل فعل المتحرّك بإيصال كل ما تضمّنه إلى الإفهام، وهو مستقرّ في حيزه، مكانه، كما أن اللفظ فيه العذب الرقيق السائغ في الإسماع، كذلك الخط فيه الرائق المستحسن الأشكال والصور»[3]. أمّا "محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط"، وبعد أن عرّف الخط* وتتبّع أصل الخط** العربي تحديدا، ووقف عند أنواعه المتعددة***، ذهب إلى القول بأنّ متانة الخط وجودته ورشاقته ورونقه إنّما يتأثر بنفسية الكاتب في الجودة وعدمها، فـ«الخط الحسن له مفعول كبير كما أن البيان له تأثير بليغ "قال عبد الحميد الكاتب" البيان في اللّسان والخط في البنان وقالوا الخط الحسن يزيد الحق وضوحا... وقالت العرب "الخط أحد

---

[1] معاشو قرور: هايكو اللقلق، دار فضاءات، عمان– الأردن، ط1، 2016.

[2] فيليب سيرنج: الرموز في الفن– الأديان– الحياة. تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر، سورية– دمشق، ط1، 1992. ص174.

[3] القلقشندي: صبح الأعشى. ج3، دار الكتب المصرية، القاهرة، دط، 1963. ص3.

* عرّف الخط بأنه «ملكة تنضبط بها حركة الأنامل بالقلم على قواعد مخصوصة». محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط: تاريخ الخط العربي وآدابه، المطبعة التجارية الحديثة، السكاكيني، الإسكندرية، ط1، 1939. ص8.

** لم يصل الخط العربي إلى ما هو عليه الآن إلا بعد مروره على حلقات؛ «فأول حلقة من حلقات الخط العربي هو الخط المصري القديم بأنواعه الثلاثة، وهي الهيروغليفي والهيراطيقي والديموطبقي. والحلقة الثانية هي الخط الفينيقي نسبة إلى فينيقيا وهي أرض كنعان والحلقة الثالثة هي الخط الأرامي أو المسند (الحميري)». المرجع نفسه. ص65.

*** **من أنواع الخط العربي**: الثلث، النسخ، الرقعة، الديواني، الهمايوني، الفارسي، الإجازة، التوقيع، سياقت، التاج، الكوفي، الريحاني، الطرة والمغربي.

اللسانين، وحسنه إحدى الفصاحتين"»[1]، أما الكتب المنسوخة بأنامل الخطاط الماهر فإنها تغري الإنسان على القراءة وتحفزه على تكرار النظر إليها.

أ- الكتابة باليد / الخط العادي، والخط العربي: للخط العربي حضور فني مميّز في كتابات الشعراء المعاصرين «يأتي تداخله مع الأدب من خلال أن الخطوط العربية الجميلة والمتقنة يزداد جمال منظرها وفنيتها عندما يكتب بها نصا أدبيا شعرا أو نثرا، فهي وسيلة فنية جميلة لإظهار الأدب بالشكل والطريقة والكيفية المناسبة»[2].

وقد أدرك الشاعر الجزائري المعاصر أهمية الوظيفة التعبيرية للكلمة المرئية، والأثر العظيم للخطّ في خلق جمالية خاصة للغة الشعر كما في الفن التشكيلي، فراح يبحث عن السّبُل التي تضمن له تحقيق التّنافذ بين سطح الورقة وسطح اللّوحة. هناك من الشعراء من كتب ديوانه بخط يده، هناك من اعتمد في ذلك على خطاط يمتلك الفضائل الروحانية والحضارية للخط العربي، وهناك من أشرف بنفسه على طباعة ديوانه فأخرجه بالحلة التي تلامس هواه الإبداعي وذائقة القراء في الوقت ذاته.

ويعتبر التشكيل بخط اليد الأقرب إلى تمثيل الدلالة البصرية لأنه «المجسّد لحقيقة الرعشة الإبداعية بكلّ أبعادها الشعورية، وما تعكسه من إحساس صادق، وفي هذه الحالة فإن فراغ الصفحة يتفاعل مع خط اليد أكثر من تفاعله مع التنظيم الطباعي الذي يمثل امتدادا منظما لحقائق باردة»[3]، وهذا ما جعل الشاعر "عز الدين ميهوبي" في ديوانه "في البدء كان أوراس" والشاعرة "ربيعة جلطي" في ديوانها "شجر الكلام" يكتبان قصائدهما يدويا لتأكيد حضورهما الفاعل والمؤسّس لنصوصهما الشعرية، والأمر ذاته بالنسبة للشاعر "يوسف وغليسي" الذي جعل الكلمة في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" ميدانا فسيحا لممارسة الفن بسبب امتلاك حروفها «قدرة مطواعة على الانبساط والاستلقاء والمد والتقوس والاستدارة والتشابك والمزاوجة»[4]، فقد غدت الكلمة بحروفها هي المادة الشعرية والتشكيلية في الآن نفسه، خاصة بعد أن استعان الشاعر بالخطاط "معاشو قرور" في كتابة ثلاث قصائد له بالخط العربي المغربي وهي "قصيدة الزلزلة"، "حنين"، و"انتصار".

---

(1) محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط: تاريخ الخط العربي وآدابه. ص421.

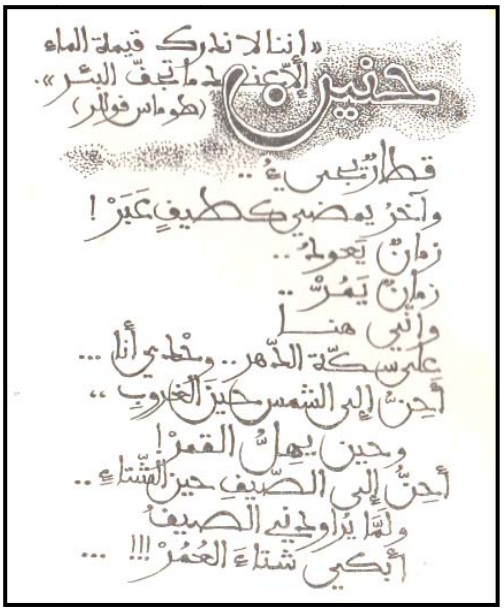
(2) فيصل حسين طحيمر غوادرة. تداخل الأدب مع الفنون الأخرى. ضمن: تداخل الأنواع الأدبية، مج2، مؤتمر النقد الثاني عشر، جدارا للكتاب العالمي، عمان- الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2009. ص114.

(3) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. ص313.

(4) وجدان المقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2011. ص 160.

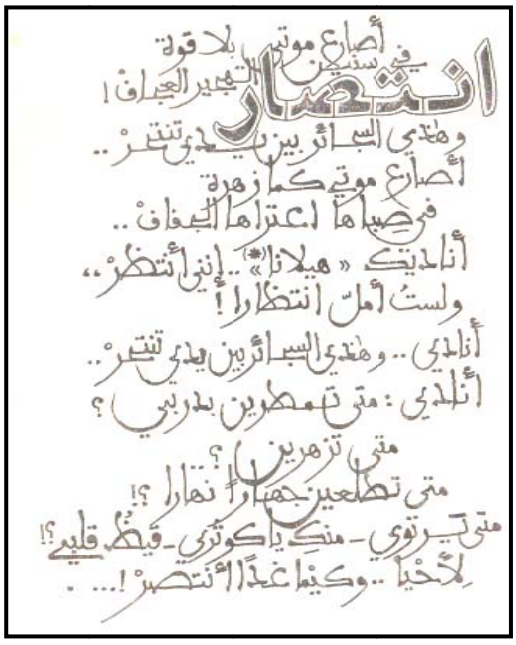
قصيدة الزلزلة

إذا زلزل الشوق زلزاله..
وأخرج قلبي أثقاله..
وقال المحبون:
«مالهما؟!.. مالهُ؟»
هلمّوا.. هلمّوا
لنسمع أخباره!»
ثم روح (مريم) من محور روحي:
«هو العاشق الزاهد الصوفي..
تبوح لكم بالسرائر أحواله..»
فيصغي كل العالمين أشتاتا:
«هكذا العشق أوحى له!»..


حنين

«إننا لا ندرك قيمة الماء حتى تجف البئر»
(هوماس فولار)

قطار بعيد..
وآخر يمضي كطيف عبر!
زمان يعود..
زمان يمرّ..
وإني هنا
على سكة الدهر.. وحدي أنا...
أحنّ إلى الشمس حين الغروب،،
وحين يهلّ القمر!
أحنّ إلى الصيف حين الشتاء..
ولمّا يزاوجني الصيف
أبكي شتاء العمر!!! ...


انتصار

أصارع موتي بلا قوة
في سنين التحير العجاف!
وهذي السرائر بين يدي تنتثر..
أصارع موتي كما زهرة
في صباها اعتراها الجفاف..
أناديك «هيلانا»*.. إني أنتظر،،
ولست أملّ انتظارا!
أناديك.. وهذي السرائر بين يدي تنتثر..
أناديك: متى تمطرين بدربي؟
متى تزهرين؟..
متى تطعمين جياعا ثمارا؟!
متى تسقين - منك يا كوثري - قبطُ قلبي؟!
لأحيا.. وكيما غدا أنتصر!... .

كتبت هذه القصائد بخطوط أوثق وأقوى وأكثر سمكا من قصائد الديوان الأخرى، فيها ثخانة من غير جفاوة وغلظة وحيوية وليونة ورقة وإيحاء من غير غلظة، «في النص الأول تناص مع صورة الزلزلة في القرآن ومع روح مريم، وهذا اقتضى اعتماد الخط الذي كانت تكتب به المصاحف القرآنية في الجزائر وهو الخط المغربي، وقد تكون ذاكرة الشاعر محتفظة بصورة لذلك المصحف الشريف في طفولته، أما النص الثاني "حنين" ففيه الحنين إلى الماضي الذي سيؤدّي إلى الانتصار حتما (النص الثالث)، والشاعر متشبث بأصالته عن قناعة منه بأنها السبيل الوحيد الذي يضمن له الصمود ضد المحن ومن ثمة يمنحه القوة لتجاوزها»[1]. وقد جنح الشاعر "يوسف

[1] زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر. مذكرة دكتوراه العلوم، إشراف: يحي الشيخ صالح، جامعة منتوري، قسنطينة- الجزائر، السنة الجامعية: 2009- 2010. ص469.

وغليسي" إلى الكتابة بالخط المغربي على غرار الكثير من الشعراء المعاصرين ومنهم الشاعر المغربي "محمد بنيس" الذي سجّل أبعاد الكتابة بهذا النوع من الخطوط بقوله: «كثيرا ما كبَتنا عشقنا للخط المغربي، هذا الأثر الآخر الذي يمنح هويتنا ابتهاجا. إنها عودة المكبوت. حاولنا مَحْق هذا العشق، بتنويمه بحجة تكريس وحدة الخط العربي وحدة الذوق، وحدة الحساسية. كنّا سذجا لأن الكبت المتزايد لم يحمل معه التصدع المتصاعد لحاجاتنا. كان المشرق بالنسبة لنا مصدر الحقيقة والخطأ، ولم ندرك أن الوحدة الحقيقية هي التي تنبثق عن عروقنا المتعددة حيث ينتفي استبداد المركز»[1]، وعليه فالقصائد الثلاث (قصيدة الزلزلة، حنين، انتصار) للشاعر "يوسف وغليسي" تحمل في تشكيلها الفني ثورة من أجل القيم، حنينا للتراث، وانتصارا للانتماء المغربي العربي.

الشاعر "الخضر شودار" هو الآخر أدرك أهمية الكتابة بالخطّ العربي فراح ينهل من مظاهر الثقافة العربية والإسلامية آخذا منها ما يلامس هواه ويعمّق معنى نصوصه. لقد استعان بالإمكانات التشكيلية اللانهائية التي تتمتّع بها يد الفنان "محمد خطاب" من قوة على استيعاب معنى النص الشعري وما يوازيها من دراية على المدِّ والقصر والاتكاء والإرداف والإرسال والقطع والرجوع والجمع بين الليونة والصلابة في تناغم مذهل، على اعتبار أن الخط العربي له بعد تجريدي رامز إلى الصيغة الجمالية المتصوّرة في الذهنية العربية الإسلامية.

ويمكننا إدراج ديوان "ملصقات" للشاعر "عز الدين ميهوبي" مع هذه الدواوين، لأن صاحبه هو الذي أشرف على طباعته فأخرجه بالحلّة التي ارتضاها. لقد أرفق الشاعر نصوصه الشعرية برسوم موازية، «ركّز على الإطار الطباعي للنص، حرفا وجملة وسطرا، واستخدم السواد بكثرة داخل الصفحة، بل لجأ في بعض النصوص إلى استخدام الأرضيات القاتمة مما أثّر على التلقي البصري للنصوص، كما استخدم أحجاما أكبر من المعتاد لبعض الحروف أو الكلمات»[2]، هدفه منها جميعا المباغتة الجمالية للقارئ، التأكيد على أهمية الكلمة، وتسجيل دلالة بصرية محددة. غير أن «استخدام الحروف المطبوعة قد قلّل من قيمة المحاولة، والتي لو نُفّذت بخط اليد لعكست أحاسيس ومشاعر كان يمكن أن تضفي على المحاولة مزيدا من الإجادة التعبيرية، وكان يمكن أن تستغل بياض الصفحة بشكل أكثر تجريدا، لأن... الحروف المطبوعة وكأنها بانتظامها وجمالها تمثّل الجانب الالتزامي العقلي المنضبط»[3]، ثم إن تحليل خط اليد يُعتبر الأقرب إلى تمثيل الدلالة البصرية، وإنّ الإخراج الطباعي يمارس الضغط على هذه الأخيرة «لتكون سندا للدلالة المضمونية/ الداخل وليس مغيبا لها. فهو ليس حلية شكلية كما يتوقع

---

(1) محمد بنيس: بيان الكتابة. ضمن: كتاب بيانات، تقديم: مصطفى لطفي اليوسفي، دار سراس للنشر، تونس، دط، 1995. ص84.

(2) محمد الصالح خرفي: فضاء النص نص الفضاء "دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر". ص 85.

(3) محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. ص 332.

البعض وإنما هو نص رديف أو محيط بالنص الأساسي يؤثر ويتأثر بما حوله»[1]، وهو محفّز قرائي له وظيفة الجذب والمباغتة الوجدانية من بوابة العين.

ب– الكتابة بالخط العربي، والهندسة الزخرفية: العلاقة التشكيلية بين الخط العربي والزخرفة جد متميزة بل لا غنى عنهما معا لإتمام التناسق، ملء الفراغات، وإصباغها بنوع من الأبّهة والفخامة والحسن والجمال. الشاعر "معاشو قرور" في ديوانه "هايكو اللقلق" استعمل شكل طائر اللقلق* في الزخرفة الخطية للبسملة، طور أشكال الأحرف وقواعد أبعادها مما حقق التكامل واستحالة الفصل بين العناصر التي تكوّن التصميم، وذلك ما حقّق التكافؤ الدلالي بين النسق التشكيلي، والعنوان، وموضوع الديوان.

أما في اللوحات المرافقة للقصائد فإننا نجد الخطوط تتشكّل وتتلّون بعض أحرفها بالأسود الفاحم، وتكبُر وتصغُر، وتستمرّ وتنقطع، ويزيد عرضها وينقص في تشكيل تجريديّ صرف يخلو من أي محاولة لتوصيل المعنى، لأن هذه الزخارف الخطية ذات قيم وعلاقات مطلقة قائمة بذاتها، منفصلة عن أي دور ترابطي مهما يكن.

وهذا الجنوح نحو التجريد الخطي نجده أيضا في ديوان "شبهات المعنى" حين استغلّ الخطاط "محمد خطاب" طواعية الأبجدية وراح «يُحوِّر في أشكال الحروف ويمزجها مع حروف قبلها أو بعدها ومع ما يحيط بها من فراغ مما يتهدّد هوية الحروف»[2] التي لا نجد لها علاقة مع القصيدة، فالزخرفة الخطية المتشابكة والمعقّدة تطمس المعنى ولا تبين عنه، وإن كان كل شكل يكوّن وحدة ضمن الكل. فالشكل (ص17) ** لا يبوح إلا بحرف (الكاف) الذي نحسبه تأكيدا وإشباعا لحرف الكاف في (أذكر) التي تواتر حضورها في قصيدة "نوستالجيا" إحدى عشر مرة.

أما في الزخرفة الهندسية –على مستوى الصفحة رقم ستة وثمانون (ص86)– فيضع فيها الفنان خبرة الخط الملهم عبر بؤرة متوهّجة في قلب مساحة لونية صافية نقية غاية النقاء، تجريدية حتى حدود الفناء. وإننا نحسب هذا التشكيل الزخرفي "رجفة هندسية في نقطة التكوين، نسل دائري كثير، ذبائح لون تنزف حماما، رسم خزفي تأخذه الرجفة، ضحك "أرتور رامبو" من حروف الكيمياء"[3]، وعليه فاللوحة ليست إلا «تخطيطا «كاليجرافيا»

---

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م)، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1، 2008. ص131.

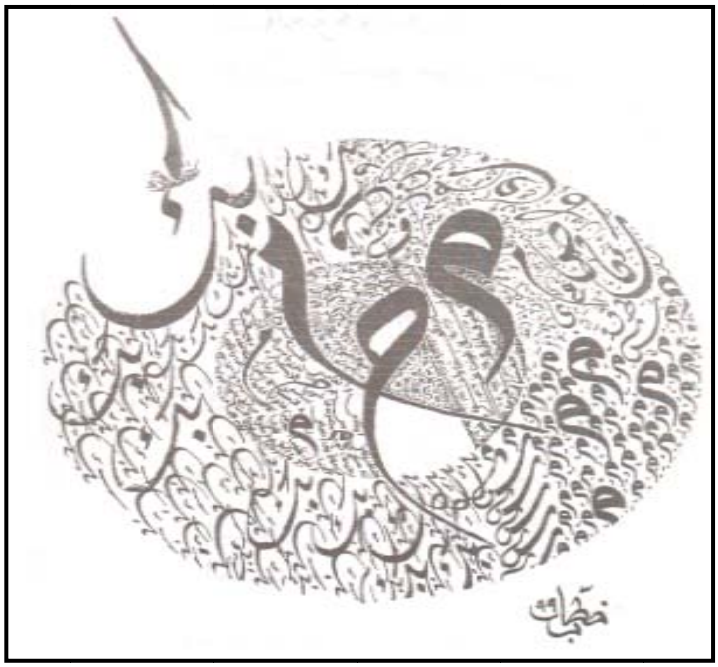
* ينظر: ضمن هذا الفصل من البحث. ص107.

[2] إسماعيل راجي الفاروقي، لوس لمياء الفاروقي: أطلس الحضارة الإسلامية. تر: عبد الواحد لؤلؤة، مراجعة: رياض نور الله، مكتبة العبيكان، الرياض ط1، 1998. ص533.

** ينظر: ضمن هذا الفصل من البحث. ص93.

[3] ينظر: قصيدة "كاندنسكي ظلام يتحرك" ، الخضر شودار: شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى. ص79.

للكلام العربي، وإن كانت فيها إثارة ... لكنها قبل كل شيء عمل من أعمال الروح ومسعى جمالي وصوفي يتناغم فيه اللون والتشكيل مع الشعر وأشواق غير محدودة أمام نداءات المجهول وألغاز الوجود والمصير»[1]، هي عمل تشكيلي يجسّد ما هو غير قابل للتجسيد في حرية تعبيرية تُراوِح بين الخفاء والتجلي.



إن حضور الخط العربي في القصيدة واللوحة هو حركة الروح في احتضانها العالم، هو سعي لتجسيد ما هو غير قابل للتجسيد، تشكيليا وروحيا في آن معا.

[1] أحمد فؤاد كامل: النص. تواصل الإبداع في الفنون التشكيلية والأدبية. دار الكتاب الحديث، القاهرة، الكويت، الجزائر، 2008. ص82.

المطلب الثالث: التشكيل اللوني في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

انفتحت العلاقة بين الفنّين التشكيلي والشعري على مستويات وفضاءات إشارية وتعبيرية رحبة، وقد قاد الافتتان الجمالي للشعري بالتشكيلي إلى الانفتاح على فضاء التشكيل اللوني بقيمه وتمظهراته المختلفة – لغة أو صورة، تصريحا أو تلميحا– وتلوين الصور والمشاهد الشعرية بطاقات فنية مضاعفة تزيد من تثوير المعنى وتفعيله.

لمّا دخل اللون في نسيج التشكيل الشعري تمكّنت القصيدة المعاصرة أن «تخلق نوعا من التوازي المشهدي في منطقة القراءة بين تلقّي القصيدة الملونة وتلقّي اللوحة الفنية، في السبيل إلى تمثّل النص تمثلا جديدا يكون بوسعه التوصل بلعبة المعنى الشعري المتشكِّل بوصفه حصيلة حيوية متنامية لحساسية هذا التداخل. تتصدى اللغة لخوض غمار هذه المهمة بأنموذجها العلامي السيميائي ضمن خاصية هذه المعادلة التداخلية (التشكيلية)، بين فن الرسم في أداته (اللون) وفن الشعر في أداته (الدال/ الملفوظ)، في استيعاب درجة الاستخدام اللوني وطبيعته وحساسيته ودرجة تأثيره في رسم الصورة»[1] وصوغ نظم العلاقة الجمالية بين النص، والعالم، والحساسية التعبيرية.

اللون أحد أهم آليات فن الرسم، وهو أيضا «بنية أساسية مهمة في تشكيل القصيدة الشعرية، وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية بكل جوانبها، من الشكل إلى المضمون، فاللون يحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية وإضاءات دالة تعطي أبعادا فنية في العمل الأدبي على وجه الخصوص»[2].

وقد استغل الشاعر الجزائري المعاصر الطاقات اللونية ليفاعلها بمنطقة شعرية بعينها، على أن «لا يتوقف الاستخدام الشعري للون عند الصفات المباشرة الصّريحة للألوان (القريبة من تلقّي العين القرائية لها) بتسمياتها المعلَنة والمعروفة، بل يسعى إلى استثمار الطاقات الرمزية والعلامية والفضائية للقيم اللونية (المضمرة والمحجوبة) غير المباشرة، المتأتّية من المناطق اللونية القصوى التي تنتج الألوان من دون التصريح بصفتها اللونية المباشرة، باستخدام آلة التأويل القائمة على الاحتمال. وربما يكون هذا على الصعيد الشعري (الرمزي والاحتمالي والتأملي) أقرب إلى روح الشعر، بالرغم من الصعوبة الإجرائية التي تكتنف طبيعة التّشكيل وحساسيته وكثافة مكوناته، والكشف عن حدوده المعتمة وفضاءاته الغامضة»[3]. وعليه فإننا وأمام الزخم اللوني الهائل في المدونة الشعرية محل الدراسة إلا أننا

---

[1] فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية. بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2010. ص7، 8.

[2] ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن. ط1، 2008. ص13.

[3] فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية. بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري. ص192، 193.

لم نقف إلا عند الألوان الطاغي حضورها تشكيليا وفنيا، ونقصد بذلك اللون الأحمر، الأخضر، الأبيض، الأسود ثم الوقوف على جدلية العلاقة بين هذين اللونين الأخيرين، وأخيرا رصد الحشد اللوني ومدى إسهامه في توسيع رقعة الحشد الدلالي للنص الشعري.

أولا– اللون الأحمر: الأحمر من الألوان الحارة التي تستمدّ بريقها من وهج الشفق وألق الغروب واشتعال النار ولهيبها، قد يرتبط اللون الأحمر «بأشياء طبيعية بعضها يثير البهجة والانشراح وبعضها يثير الألم والانقباض»[1]؛ التصاقه بالنار المادة التي خُلق منها الشيطان يكون تعبيرا عن الغواية والشهوة الجنسية، أما التصاقه بالدم فيكون تعبيرا عن المشقّة والشّدّة والخطر واشتعال الحروب.

في قصيدة "قدر" للشاعر "عز الدين ميهوبي" يرتكز المشهد الشعري حول بؤرة مركزية مولّدة للأحمر؛ حيث تتوحّد الأرض بالدم عبر التكرار المتناوب للفظة (دم) بسياقها اللوني المحتشد في منطقة شعرية واحدة، يقول الشاعر:

« فيا أيها المشتهي وطنا من دم
هل دمي قدر..
أم دمي وطن بالتبني ؟
أقول لهذا الذي يحتمي بدمي..
إنّ من لم يجد وطنا
يكتفي بالتمني.. »[2].

يواصل اللون الأحمر ضغطه على التشكيل اللوني للوحة الشعرية بعد أن يتدخّل في تلوين عدة صور مأساوية عبر بؤرة واحدة مولِّدة للون الأحمر تتوزّع بانتشارٍ شبه منظّم على مساحة الواقع اللغوي للنص.

وفي قصيدة "الريح" يخفي الشاعر تعابير الحزن والكآبة في تلافيف التشكيل اللغوي عبر اللون الأحمر فيقول:

---

(1) أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1987. ص211.

(2) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص 71.

« سألتني الريح

من أخلف وعد الماء

وعمّد بالحناء نوارسه البيضاء

وراح يصيح

الماء دم..

الجرح فم »[1].

ارتبط اللون الأحمر بأشياء طبيعية تثير البهجة والانشراح لبياض لونها (الماء، النوارس البيضاء)، لكنها تتلطّخ باللون الأحمر بواسطة الدوال (الحناء، دم، الجرح) مما أثار الألم والانقباض وعنف المعنى في تشكيل وصياغة المشهد الشعري، خصوصا عندما يظهر اللون الأحمر سالبا للّون الأبيض، متفوّقا عليه، و مضادا للسلم والأمن. أما القول بأن "الماء دم" فذلك علامة على الفناء والتلاشي والموت، حيث «يتم الانتقال من محور التواصل والرؤيا والتوجه إلى محور الهدم وتعطيل كل توجه. أما الريح فتحقّق اهتزازا توتّريا محضا، وينبغي ألا تفسَّر مفردة [الجرح] كقطب من أقطاب نظام القيم، بل كتقهقر إلى مرحلة تسبق انبثاق الدلالة في العالم الطبيعي»[2].

وفي قصيدته "كاليغولا" تتداخل الصور الشعرية وتتشابك وتحتشد في كتلة شعرية تشكيلية واحدة. يتمركز الأحمر على نحو تشكيلي طاغي الحضور والتأثير، وتفوقه على الألوان المصاحبة في الشبكة اللونية التي يعكسها النص، يسهم في إشاعة فضاء دلالي يرسم صورة المعنى الشعري رسما لونيا يهيمن عليه السواد الذي يضاعف من قوة الدوال المحيطة به. إنّ السّواد هو لون الدم المقترن بالموت، هو لذة النهاية والخلاص، يقول الشاعر:

« اللون الأبيض «غرنيكا» ..

والطفل النائم لا يسهر

...

اللون الأخضر «غرنيكا» ..

والعشب الطالع لا يكبُرْ

---

(1) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص69.

(2) جاك فونتاني: سيمياء المرئي. تر: علي أسعد، دار الحوار، سورية، ط1، 2003. ص69.

...

اللون الأزرق «غرنيكا» ..

وسماء «الرايس» لا تُمطرْ

اللون الأصفر «غرنيكا» ..

والصمت أُقاحٌ في المجمر

اللون الأسود «غرنيكا» ..

وملاءة سيّدة تقبرْ

اللون الأحمر.. «غرنيكا» ..

«غرنيكا الرايس» بالأحمر

طفل يتأبط كراسا ..

ودما مزروعا في الأجفانْ

من يعرف منكم «بيكاسو»؟

«غرنيكا» يعلقها كاليغولا على الجدران

«غرنيكا الموتِ » بلا ألوانْ .. »[1].

يتشكّل النص من عدة طبقات لونية تشكيلية، كل طبقة تشكّل صورة مشهديّة ترتكز على معطيات الإدراك الحسي، وإن الوحدات الشعرية التي تنتج شبكة الألوان ذات القيمة اللونية التعبيرية غير المباشرة في كل مشهد تتمثل هنا في (الطفل، العشب، سماء، المجمر، ملاءة، غرنيكا الرايس) أما الألوان ذات التعبير اللوني المباشر فتقدّم صفات لونية تتمثل في (الأبيض، الأخضر، الأزرق، الأصفر، الأسود)، وكلها تحتشد في حيّزٍ شعريٍّ واحدٍ وهو انتفاء اللون وتوحّده بالموت والاغتيال الناجم عن فاعلية الأحمر/ الدم الذي غمر المكان على عدة أصعدة؛ غرنيكا، الرايس، قصيدة كاليغولا، والديوان كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس ككلّ.

فعند قراءة ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" نخلص إلى نتيجة مفادها أن الطاقة الدرامية للون تنبع من طبيعة المكان والحدث الذي يخضع لحركة الفاعل الشعري المنتج لكثافة دلالية هائلة في صور وصفية قاتمة ومثيرة

[1] عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص77- 79.

معزَّزة باللون الأحمر في صيغه المباشرة أو بكلمات وتعبيرات مشحونة تثوِّر حساسية هذا اللون وتستغلّ طاقاته المعبّقة بالأسى والعنف والموت، وقد سجّلنا حضورًا مكثّفًا للفاعل اللوني المتمثل في (الدم)، حيث تمتّعت هذه الكلمة «بديمومة عالية في التشكيل والحضور والتأثير والهيمنة وصوغ نظم المعنى الشعري، بحيث ينطوي عنده دائما على قابلية درامية حية في تشعير الدوال والصور والتشكيلات والمظاهر والتفاصيل»[1] على النحو الذي تستجيب لعمق التجربة الشعورية وكثافتها.

ثانيا– اللون الأخضر: يرتبط اللون الأخضر في العقيدة الإسلامية بالإخلاص والخلود والتأمل الروحي كما يرتبط بالنعيم والجنة في الآخرة، «وللاخضرار التصاق مباشر وعميق بجذور الحياة، بل بوجود الحياة»[2] نفسها.

وفي ديوان "تغريبة جعفر الطيار" يربط الشاعر "يوسف وغليسي" اللون الأخضر بالأرض والثورة مفجّرا الرموز والترابطات التي يثيرها هذا اللون. في القصيدة المعنونة بـ"لافتة لم يكتبها أحمد مطر" يظهر اللون الأحمر سالبا للون الأخضر بفعل حرارة الدم المسفوك، فالأحمر يحيل على الحرب والعنف الذي ألحقه الحكم الإسرائيلي الطاغي في حق أرض فلسطين، يقول الشاعر:

« أتعجب من سلطان أحمر

عاث فسادا في بلد أخضر! »[3].

فالأخضر يبدو في تضاد دلاليّ مع الأحمر، وهو هنا يحمل دلالة الأمل والخصب والتجدد والوعد بحياة أفضل في الحياة الآخرة، «فالاخضرار يناعة وشباب. واليناعة ليست تجسيدا لوجود فقط، وإنما وعد بوجود آخر»[4] بدليل قوله تعالى: ﴿ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون﴾[5]، وقوله: ﴿عاليهم ثيابُ سندس خضرٌ وإستبرق وحُلّوا أساور من فضة وسقاهم ربهم شرابًا طهورًا ﴾[6].

---

(1) فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية. بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، ص122.

(2) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط3، 1984. ص46.

(3) يوسف وغليسي. تغريبة جعفر الطيار. دار بهاء الدين للطباعة والنشر، قسنطينة– الجزائر، ط2، 2003. ص69.

(4) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. دراسة بنيوية في الشعر. ص47.

(5) القرآن الكريم. رواية ورش عن نافع. سورة آل عمران. الآية: 169.

(6) سورة الإنسان. الآية: 21.

وفي قصيدة "إعصار" يتّخذ الشاعر من الريح والأمواج والغيم الممطر مفعّلات للون الأخضر بصيغته المباشرة الصريحة فيقول:

« تقسم لي العاصفة الشتوية
بالريح.. وبالأمواج.. وبالغيم الممطر..
أن الأشجار لفي خسر
إلا من آمن بالجذر الضارب
في الأعماق..
وتواصى باللون الأخضر!... »[1].

إن العلاقة بين الغيم والاخضرار علاقة سببيّة بتأثير الأول في الثاني؛ «السحابة تحمل المطر، والمطر حين يأتي، نبع الخصب، والخصب يتجسد اخضرارا. فالسحابة إذن، خضراء. لكن كثافة الصورة لا تتجلى هنا فقط وإنما تبرز بوضوح أكبر على مستوى الفاعلية النفسية: السحابة، هنا، ليست مطرا، بل احتمال للمطر: إنها إمكانية للخصب»[2] الذي لن يتحقق إلا بفعل الريح والأمواج؛ أي الثورة التي بها تتحقق الغاية والمقصد في الوطن ذو المنبت الأصيل.

وليس ببعيد عن المعنى السابق، يستدعي الشاعر في قصيدة "يسألونك" النخلة؛ الشجرة المقدسة والمباركة بلونها الأخضر وفروعها الباسقة وشموخها ليربطها بقضاياه الوطنية والنضالية، يقول:

« يسألونك عن وجع الورد والياسمين!
يسألونك عن غابة النخل في وطني
شتّتتها الأعاصير ذات اليسار
وذات اليمين!
...
يسألونك.. قل إنني نخلة

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص71.

[2] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. دراسة بنيوية في الشعر. ص47.

تتحدى الرياح وقيظ السنين! »[1].

ينظر الشاعر إلى النخلة كرمز للمقاومة والصّمود والتمسّك بأرض الكرامة (الجزائر/ غابة النخل)، وهو لا ينظر إليها كشيء منفصل عنه، بل هي امتداد لكيانه ووجوده، وفي هذا الامتداد إيحاء بالأصالة والانتماء والتّجذّر والمقاومة من أجل عتق الوطن من الحالة العسيرة التي فُرِضت عليه. ولا يخرج عن هذا المعنى قوله:

« كل الحروف تعربت فتلألأت وتلون الوطن المكحل أخضرا »[2].

فالنخلة بلونها الأخضر هي رمز مكثّف يحمل دلالات العروبة والانتماء ثم المقاومة والنضال والثورة من أجل أن يحتفظ لون السلم بنضارته.

ثالثا– اللون الأبيض: للون الأبيض دلالة إيجابية، فهو رمز الطهارة والنقاء والصدق، وكثيرا ما يقترن بالأمل، الخير، الخصب، رفعة الشأن، السلم، والمهادنة. تستدعي الشاعرة "ربيعة جلطي" قصة النبي "نوح" عليه السلام مع قومه الذين أصرّوا على ضلالتهم فأراد أن يهديهم وينجيهم بأن صنع لهم الفلك وهو ماضٍ من أجل تبليغ رسالته بقوة وإصرار وعزم فتقول:

« قم يا نوح من بياض المتوسط

غالب دمعك

واقرن اللوح باللوح

لا تبك يا نوح

صارع المرارة ما استطعت

وافرش سفينتك للحمام الجريح

فالبحر أبيض »[3].

إن الشاعرة في هذا التمثّل تحرِّض الإنسان المعاصر لمواجهة القلق النفسي والحزن والمرارة التي يحياها في واقعه وتطمئِنه عبر إيحاءات لونية تدلّ على الأمل والاستبشار. وقد كان لاستخدام اللون الأبيض وربطه بالحمائم دلالة

---

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص62، 63.

[2] المصدر نفسه. ص55.

[3] ربيعة جلطي: كيف الحال؟!. شعر، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سورية– دمشق، ط1، 1996. ص110.

رمزية هي تعزيز فكرة السلام التي لن يبلُغها هذا الإنسان إلا إذا استجاب للنداء المعلن عنه بأفعال الأمر ذات النبرة الحادة (غالب، اقرن، صارع، افرش).

وقد يأخذ اللون الأبيض دلالة سلبية كأن يقترن بالتشاؤم والموت حين يربط بالكفن. من الذين استخدموه في تعبيرات تدلّ على ذلك الشاعر "عز الدين ميهوبي" في قوله:

« «يا دما يقتات مني

من شفاه لا تغني..

«يكبر النعش بظلي.. كسؤال أبدي الكلمات

«كجواد أبيض السّحنة محمولا على أجنحة »[1].

يرتبط بياض* الكفن وهو يغلف الذات ويشي بها بضوء جامد ومتحجّر يتمثّل في الظلّ، كإشارة لاقتراب الموت وترصده المعلن، هذا النعش ولعظمته تحتفيه أجنحة الملائكة البيضاء بنورها الساطع، وهي إذ ترفعه للأعلى« لم يعد يوجد سوى موقع واحد، وهو الموقع الذي يحيله الإبهار إلى نقطة عمياء تتكثف فيها الشدة كلها. فجميع المواقع الأخرى تنطفئ إلى حد ما جراء فارق الشدة الكبير. لم يعد يوجد سوى هدف واحد، ألا وهو ذات الإدراك الحسي عينها، الكامنة في اندماج لا يزول. فيختلط الكلي والمحلي، وتختلط على العين المنبهرة كل الاتجاهات، ولا يدرك الوضوح أو لا يطاق»[2]. وعليه فقد عبّر اللون الأبيض عن عظمة الذات ونقائها لأنها مغدورة يترصّدها الموت في كلّ لحظة.

رابعا– اللون الأسود: الأسود هو رمز الحزن والألم والموت والفناء سواء ورد باللفظ الصريح "أسود" أو بأحد مشتقاته التي غالبا ما ترمز لشيء مكروه. وقد شاع بين الناس الخوف من الليل والظلام والمجهول فربطوا ذلك بالسواد**؛ ففي حالة الليل و«من جهة الظلمة يزول الضوء المحيط، فلا يمكن للكنه أن يتجلى مباشرة وذلك من بطلان تمييز النور أو اللون أو المادة. وبما أن العتبة الصغرى هي قدرة المشاهد الحسية، فإن الكُنه

---

(1) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران. شعر، دار أصالة، سطيف– الجزائر، ط1، 1997. ص36.

* «**أبيض** في اللاتينية candidus مأخوذ من السنسكريتية candra (ضوء). وفي الروسية belyi (أبيض) مشتق من الجذر bhe (يضيء). وفي الإنجليزية white مأخوذة من الجرمانية xwitaz المرتبطة بالروسية svet (ضوء)». أحمد مختار عمر: اللغة واللون. ص86.

(2) جاك فونتاني: سيمياء المرئي. ص58.

** «**أسود** في الألمانية schwarz ترتبط بالجرمانية الشمالية sortna (يظلم)، واللاتينية suasum (مكان مظلم)، والإنجليزية القديمة swart تعني ظلام وأسود». أحمد مختار عمر: اللغة واللون. ص86.

الضوئي ينزوي، فيما يبدو، خلف المظاهر القائمة على اللّامحسوس، وهذا الحد هو ذو طبيعة تصديقية Véridictoire: السر والغموض يسيطران على هذه الأمكنة، إضافة إلى أن الإضاءة لا وجود لها، فيتعطل فضاء التوجيه كما تتعطل الجدلية القائمة بين التكثيف والتحرك»[1].

يعتبر الدال العنواني في قصيدة "الليل" للشاعر "عز الدين ميهوبي" عتبة دلالية «عالية التمظهر والبنينة والتبئير، متدخلة تدخلا سيميائيا وتشكيليا طاغيا في فاعلية اللون المضمر وتشكيلاته، على النحو الذي يحقّـق اتصالا جوهريا تنفتح فيه القراءة من عتبة العنوان على فضاء النص»[2]، يقول الشاعر:

« من ثقب الباب يجيء الليل..
وتطلع شوكة صبار سوداء بحجم
القبر المنسي بعيدا
الليل يجيء وحيدا
من نافذة الخوف الموبوء
يأتي الفرح الموبوء
وهذا الليل فجيعه
من ثقب الباب يطل غراب
عنقاء الموت تحط على شجر الليمون..
الصمت جنون
فتنكسر الأجفان
«لا غالب إلا .. الموت !»
«لا شيء سوى الغفران!»
وصمت الليل فجيعه »[3].

---

(1) جاك فونتاني: سيمياء المرئي. ص58.

(2) فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية. بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري. ص56.

(3) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص7- 9.

لقد عبّر التشكيل الشعري عن هسهسة الموت بواسطة الدال اللوني المباشر (الليل) الذي مارس ضغطه بواسطة دوال غير مباشرة وبتجلّيات متنوّعة تقود إلى اللعبة العلامية للون في الحقل الشعري، فـ (صبار، الخوف، القبر، موبوء، فجيعه، الصمت، جنون، تنكسر الأجفان) دوال تغوص في المرارة والعتمة التي هي رمز للموت.

ويتأكد خيط المأساة وتتغطى اللوحة بالسواد حينما يستدعي الشاعر الغراب رمز اللعنة والشؤم وإثارة الفزع؛ فالغراب طائر «مرتبط في أذهان العامة بالفراق والموت... وهو مرتبط بالليل، والليل مخيف موحش. وهو مرتبط بالزفت والسخام والهباب والرماد المتخلف عن الحريق، وكلها أمور تثير الانقباض»[1]؛ إنه حدس الموت ويتنامى الحدس إلى يقين حينما يستدعي العنقاء؛ الطائر الأسطوري الذي يحرق نفسه ثم يبعث مجدَّدا من رماده فهذه تشابكات وترابطات بصرية ونفسية تعلن عن حضور الموت وتجدّد فاعليته اللونية، وهذا ما تؤكده العبارة: «لا غالب إلا .. الموت !».

وفي قصيدة "مداد لوطن الحب" –للشاعر نفسه– يغوص التشكيل الشعري في باطن اللون الأسود، خاصة حينما يقول الشاعر:

«- وطـــن تـــوزع حـــرقتي ورمـــادي ودمي اســـــتحال بـــــراحتيّ مـــــدادي.

...

- إني أراك وفي عيونـــــــك دمعـــــــة فقـــــد اكتحلـــــت بحرقـــــة وحـــــداد

كـــوني كـــما تبغـــين لـــون حقيقـــة لكـــــن لونـــك ماثـــل بســـــواد! »[2]

فقد تحقّق هذا الغوص عبر المسانيد التعبيرية (أحرقت، طير تائه، السماء تناثرت، رمد العيون مخضب برماد، وشم جارح، حرقتي ورمادي، مدادي، اكتحلت بحرقة وحداد، سواد) وكلّها طبقات مظلمة ترتبط ارتباطا مباشرا بالعتمة، وقد كان لكلّ كلمة على المحور التركيبي قيمة بنائية في التشكيل الشعري ومَوْقِعا مناسبا في فضاء النص الشعري.

---

[1] أحمد مختار عمر: اللغة واللون. ص201.

[2] عز الدين ميهوبي: قرابين لميلاد الفجر. شعر، منشورات أصالة، سطيف – الجزائر، ط1، 2003. ص96- 98.

أما في ومضة "خوف" فيقدّم الشاعر "يوسف وغليسي" اللون الأسود في رؤية عميقة للفضاء اللوني على نحوٍ تتعمّق معه الحساسية الشعرية نحو صورة الحبيبة/ الجزائر وتستقطب عبره كثافة تشكيلية لا متناهية من الدوال التي تحيل على اللون الأسود الذي يأخذ حضورا بالغ العمق والقتامة، يقول الشاعر:

« أنا والحبيبة والعواصف

والغمام...

الليل يسكن مقلتيك

حبيبتي..

وأنا أخاف من الظلام! »[1].

استند الشاعر على الدوال الطبيعية (العواصف، الغمام، الليل، الظلام) ليكثّف من فاعلية المشهد وجهامته، أما تلوّن المقلتين باللون الأسود؛ فذلك إشارة إلى الواقع الأليم الذي يحياه الشاعر في وطنه مما دفعه إلى الذهول والخوف.

خامسا– جدلية الأبيض والأسود: المزاوجة بين الأبيض والأسود إشارة إلى الصّراع الأزلي بين قوى الخير وقوى الشر، بين النور والظلام، وبين الحياة والموت. يقول الشاعر "الخضر شودار" في قصيدة "مقام في البرادو" :

« أشرب في سواد القهوة

سري، والقهوة تشربني

في بياض النسيان »[2].

في هذا المقطع الشعري يتداخل الأبيض والأسود في صنع صورتين مراوغتين لبعضهما؛ الصورة الأولى تبدو سوداء اللون لارتباطها بلون القهوة وثقل السر الذي يكتمه الشاعر، أما الصورة الثانية فتشتغل فيها القيمة الإشارية للون الأبيض على محو الذكريات السوداء بالنسيان الإيجابي للجراحات وأحداث القتل والموت.

وقد شُكِّل هذا المقطع على أساسٍ من التوازي العكسي القائم على التضاد اللوني، بحيث كان للجملتين وظيفة سمعية وطاقة نغمية منتظمة إلى جانب البعد البصري الناتج عن التجانس والتساوق اللفظي، لكنه تناسبٌ

---

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص66.

[2] الخضر شودار: شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى. ص72.

يتشردم مع التضاد الذي أحدثته الثنائية اللونية (الأسود، والأبيض) مما أدّى إلى الانزياح الدلالي والتشكيلي خصوصا عندما يواصل الأسود المراوغة في منظر تشكيلي ينطوي على نوع من التعقيد في أكثر من مستوى تعبيري على مستوى التشكيل النصي العام.

وتتجدّد دلالة اللون الأسود في قول الشاعر في مواضع متفرّقة من قصيدته: (فاتحة الحداد في الصفحة الأولى، تمتشِق الأبجدية سكاكين للقتل، لا أعشاب أجتثّها لجراحات الموتى، تعب الخنجر من حكمة القتل) [1] فعلى الرغم من أن البياض يرمز لمطلب السلم والمصالحة إلا أنه يبدو ضامرا أمام قوة عنف الواقع وكثافة سوداويته التي تلوّن الصورة/ اللوحة الشعرية دلاليا وتشكيليا بلون الحزن والموت.

ولفاعلية التضاد اللوني في مقطع "موت وحياة" من قصيدة "تراتيل حزينة من وحي الغربة" للشاعر "يوسف وغليسي" أبعادها التشكيلية المثيرة. عبر الفاعلَين اللّونيَّين غير المباشرين (موت، وحياة) تتحوّل الصورة الشعرية إلى عالم فريد من الكثافة والغموض في صراع جدليّ عميق بين (الأسود والأبيض)، وقد وقف الشاعر عند تداعيات هذا الصراع لغويا قبل أن يدلِّل عنه صوريا من خلال الرسم المصاحب للنص الشعري، يقول:

« الآن، شيعت الحروف جنازتي!..

ومضت تعانق جثتي..

وأنا أموت ولا أموت،

كالسندباد؛

فأنا أموت، نعم،

وكالعنقاء أبعث من رماد!... »[2].

لقد أظهر الشاعر من خلال هذا التشكيل «موقفا جنائزيّا حزينا تتولّى فيه الحياة تشييع الموت حيث أَفرغ كلمة (الموت) من محتواها اللوني فجاءت أقرب إلى بياض الكفن الذي يلفّ الميت، لينقل على الأكتاف إلى مثواه الأخير»[3]، غير أن هذا المسمى (موت) لا يموت، لأنه كالسّندباد في قدرته على تحدّي الصّعاب وكالعنقاء يموت ثم يبعث حيا من رماده. وبهذا فاللون الأبيض الذي حمِّل بدلالة سالبة لاقترانه بالكفن؛ يحمل معنى التشاؤم

[1] الخضر شودار: شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى. ص73، 74.

[2] يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. ص33.

[3] زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر. ص 456، 457.

والفناء، لكن هذه المعاناة سرعان ما تتلاشى حينما ينزاح اللون الأسود عن مناخه العلامي السلبي ويتفوّق بدلالته الإيجابية على الأبيض، لاقترانه برمزية الحياة والتجدد والانبعاث.

سادسا– الحشد اللوني/ الحشد الدلالي: يقصد بالحشد اللّوني تحميل القصيدة بتشكيلات اللون المتنوعة وبقيمه المباشرة وغير المباشرة من أجل إنتاج شعرية أعلى على صعيد التشكيل الفني والدلالي للنص الشعري، «بحيث يحصل قدر عال من التوازي البنائي بين الحشد اللوني العامل والحشد الدلالي المنتج، عبر حيوية شعرية تنسجم فيها المكونات إلى أعلى حدٍّ ممكن... فالحشد اللوني في منطقة شعرية واحدة يثير على صعيد تشكيل المعنى جملة من المسائل التشكيلية والسيميائية والجمالية، التي تحتاج إلى وعي شعري متميّز يَكونُ بوسعه استثمار هذا الحشد اللوني من أجل توسيع رقعة الحشد الدلالي الموازي له»[1].

في قصيدته " كاندنسكي ظلام يتحرك" يفيد الشاعر "الخضر شودار" من الحساسية اللونية والتشكيلية حين يدفع بالتشكيل الشعري إلى قوة التصوير والتدليل، كاشفا عن عمق الصراع بانفتاحه على الغامض وتلوينه بحساسيات شتى، يقول الشاعر:

« في نقطة التكوين
نسل دائري كثير
ذبائح اللون تنزف حماما
أبيض
أزرق
أحمر
أسود
اللون قلة حيث ينكسر الظل
على شفاه المعين
... سواد يتلألأ في البياض
بياض يغيض في السواد

[1] فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية. بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري. ص172.

رسم خزفي تأخذه الرجفة

"أرتور رامبو" أيها الضاحك

من حروف العلة في الكيمياء"

الألوان كلها

غرائز للأفلاك »[1].

عبر صوفية اللغة يظهر أن «للون دراما خاصة تتمظهر عبر قوة حضوره في المشهد الشعري أو الصورة الشعرية، وتُسهم هذه الدراما عند حضورها في ضخّ مساحات واسعة من التشكيل الشعري بطاقة سيميائية كبيرة تتأتّى من الفاعلية الحركية لدراما اللون وهي تتشكّل تشكّلا ممسرحا في الكيان الشعري، إذ يتحرّك اللون في جسد المتن النصي بمرونة أعلى تتموّج أكثر إشعاعا، تضاعف من زخمة لعبة المعنى في النص وتوسّع من قابلية اللون على التأثير السيميائي»[2]، تتماهى الألوان المتجاورة تماهيا كبيرا، وتتوحّد كلّها معا لتشكيل صورة واحدة هي وصف نقطة التكوين أو بدء الخلق.

لقد خلق الله تعالى الإنسان باختلاف ألوانه، منه الأبيض، والأزرق، والأحمر، والأسود، ومنذ البدء يتصارع البياض والسّواد بالطريقة التي حدّدها الشاعر (سواد يتلألأ في البياض، بياض يغيض في السواد) وذلك إشارة إلى الصّراع الأزلي بين قوى الخير وقوى الشر، بين الموت والحياة، وفي المسافة التشكيلية الفاصلة بين الأبيض والأسود اللذين شكّلا بتناحرهما رسما خزفيا عظيما مهول المنظر تظهر سخرية الشاعر من جميع الألوان، على اعتبار أن (الألوان كلها غرائز للأفلاك)، بمعنى أن في باطن كل البشر –على اختلاف نسلهم وأشكالهم وألوانهم– قوى غريزية تتحكّم فيها ثنائية (الخير، الشر).

تقدّم قصيدة "النخلة والمجداف" للشاعر "عز الدين ميهوبي" «احتفالية مدهشة لتشكيل شعري ملوّن يستهدف التقليل –ما أمكن– من ضغط السياق الدلالي السلبي الذي ينتجه النص»[3]، يقول الشاعر:

« أنا من برج..

لا يعرف غير الحب المذبوح

---

(1) الخضر شودار: شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى. ص79– 81.

(2) فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية. بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري. ص118.

(3) المرجع نفسه. ص177.

وحلم لا يكبر في جفن أخضر..

لا يعرف غير الخوف

ومعترك الأحزان

...يفتش عن خضرة أرض..

لا تنبت غير القحط

...ما زلت أعانق هذي الأرض

وكل ملائكة الرحمن

تحف الدرب

الموبوء..

بلون القحط..

ولون النفط..

ولون الخمر..

ولون البحر

...ما زلت ..

جبين الأرض..

بألوان شتى »[1].

يعتمد الشاعر على شبكة من الدوال ذات القيمة اللونية غير المباشرة (الحب المذبوح=الأحمر) (الأحزان=الأسود)، (الخوف=الأسود)، (الموبوء=الأسود)، (القحط=الأصفر)، (النفط=الأسود) (الخمر= الأحمر)، (البحر= أزرق)، يحجب كلّ الألوان عن دوالها اللغوية المباشرة، ويجعل الملائكة تحفّ بنورها الألوان الأساسية (الأصفر، الأحمر، الأزرق) إضافة إلى (اللون الأسود) لتطهّرها جميعا من الدّرن، من منطلق أنها ألوان تصبغ بها أشكال شتى؛ الحسن منها والخبيث. وبالمقابل يعمل على تصعيد درامية اللون الأخضر الذي ذكره بصيغته المباشر وبصيغة أخرى تشير إليه مما يقوي علاقة الذات

[1] عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف. نص شعري، منشورات أصالة، سطيف- الجزائر، ط1، 1997. ص20- 22.

الشاعرة بأرضه/ وطنه، كما يعمد في موضع آخر إلى الترميز بالخضراء إلى الأرض رافضا كل الألوان بما في ذلك ألوان الطيف السبعة* على جمالها وروعة منظرها. يقول الشاعر:

«- أريد العمر..

ولا أسأل عن أشياء..

- ما جدوى العمر..

وقد أعطاك الله البحر..

وألوان الطيف؟

-أسبح باسم الخالق..

أرفض ألوان الطيف

السبعةَ..

-والخضراء..

-سوى الخضراءْ

- لا عمر لديّ.. »[1].

يطوّع الشاعر الحشد اللوني لتعزيز بؤرة الإشعاع الدلالية والتشكيلية والرمزية للون الأخضر الذي اتّخذ بتمركزه وقوته جوهر الصورة الشعرية/ اللوحة التشكيلية كاشفا بذلك عبر اللون الأخضر عن قوة الارتباط بالأرض بالحياة، وبالخلود.

تمظهرَ التشكيل اللوني في عمق التشكيل التعبيري الشعري بقيمه المباشرة وغير المباشرة مانحا القصيدة بعدا رؤياويا وجماليا لا حدود له. لقد شكّل اللون «بدلالته الخصبة جزءا من البنية اللغوية والرؤيا الفكرية التي يحملها النص، مما جعله يخضع لتعدد الدلالة وتجاوز المألوف وفقا لتجربة الشاعر ورغباته النفسية، مانحا القصيدة قدرا

* ألوان الطيف هي: البنفسجي، النيلي، الأخضر، الأزرق، الأصفر، البرتقالي، الأحمر. وهي الألوان المكوّنة لقوس قزح؛ على اعتبار هذا الأخير خداع لوني بانكسار أشعة الشمس على قطرات المطر الساقطة.

[1] عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف. ص35، 36.

أكبر من التحفز الذهني الذي يغني عملية التلقي بأدوات خطاب جديدة»[1] يتلقاها القارئ بحاسة بصره التي تمتلك آلية الرصد والمتابعة والمعاينة في فحص لغة الصور التشكيلية التي أحدثت فوضى جمالية منظمة.

اشتغلت الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة على مستوى الفضاء النصي بتسجيل الدال الخطي وفق تنظيمات بصرية محددة في كتابة النص الشعري؛ فيما يتعلق بالكتابة وفق تشكيلات خطية يتوزع فيها السواد على بياض الورقة في صراع يشبه الصراع الدرامي حيث يحفل التشكيل الكتابي للسطر الشعري بأهمية بالغة في تعميق المعنى وتركيزه بدلالة بصرية مكمّلة للدلالة اللغوية.

وقد أفاد الشاعر الجزائري المعاصر من الإمكانات الفنية للخط العربي الخطية و الزخرفية ليحمّل قصائده قوة إيحائية لا تنفصل عن تراثه الأصيل وتاريخه المجيد، أما استخدام اللون فقد كان استخداما تشكيليا حيث حمِّل الدال اللوني بعلامات رمزية ودلالات جديدة تكثف الواقع وتلوّنه من أجل إنتاج شعرية أعلى على صعيد التشكيل الفني والدلالي للنص الشعري.

هذه التنويعات كلّها مؤشّرات لها دور تحفيزي بالنسبة للقارئ الذي يُشرك في إنتاج معنى مضاعف فتنفتح الكتابة الشعرية على عناقيد دلالية ذات أبعاد جمالية تجسّر العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي.

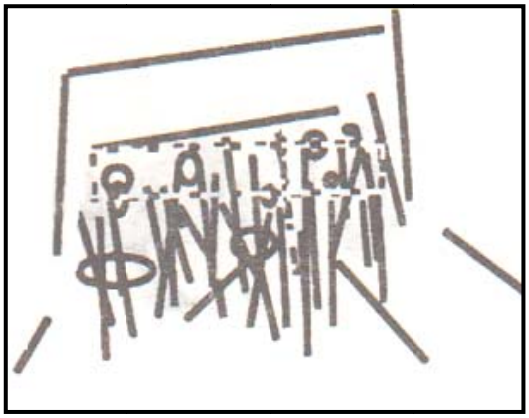
[1] عماد الضمور: ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية. دار الكتاب الثقافي، إربد- عمان، ط1، 2005. ص280- 282.

المبحث الثاني: التشكيل الصوري في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

يعتمد التشكيل الصوري على الرؤية المدركة مقياسا نقديا، فالشاعر لا ينظر إلى الصورة على أنها عرض محايد خال من الدلالات وإنما يعتبرها نصا موازٍ للنص الشعري، لذا فهو يقدّم النصان (الشعري والصوري) مع بعضهما من أجل توليد دلالة معينة، وقد يعمد الشاعر* إلى الغلاف الخارجي الأمامي للديوان ليضع لوحة تشكيلية مختارة بدقة وعناية «بهدف حفز المتلقي وتوجيهه إلى التعاطي مع المتن الشعري»[1]. هذا التنويع التشكيلي في اللوحات الداخلية والخارجية، وبين ما هو لغوي وما هو صوري ولّد الإشكالات التالية: هل تؤشر الصورة إلى مقولات محددة ؟ ما تقوله الصورة ؟ ما معناها ؟ ما هي آليات تشكيلها واشتغالها ؟ وكيف لعب التعالق بين الصورة والشعر دوره في تشكيل الدلالة ؟

المطلب الأول: اللوحات التشكيلية الداخلية في دواوين الشعر الجزائري المعاصر:

أولا– الرسم الهندسي: للتشكيل الهندسي التجريدي لغة أشبه بلغة الشعر نظرا للتوافق بينهما في السمات الجوهرية؛ كالإيحاء والتكثيف والاقتصاد، أما الخطاب الشعري فله من الخطط البنائية ما يسمح له بتطويع تلك التشكيلات الهندسية البعيدة عن ميدانه وتمثّلها في نسق جمالي غريب «تحقيقا للوثوقية والمصداقية وإمعانا في إيصال الدلالة»[2]. وقد رصدنا آليات اشتغال الشاعر الجزائري المعاصر على الرسم الهندسي التجريدي من خلال التشكيلات التالية:



- **النموذج الأول:** أغلب نصوص ديوان "ملصقات" للشاعر "عز الدين ميهوبي" جاءت مؤطرة بمستطيل ومرفقة برسوم وأشكال تصغر عن النص المكتوب. فنص "المسيرة" «جاء في شكل مستطيل أُضِيف له مستطيلا آخر مفتوحا للدلالة على أن المسيرة موجّهة وغير عفوية. وقد أرفق النص برسم يوضّح المسيرة؛ وهو عبارة عن أشكال في هيئة شخوص

* اللوحة التشكيلية على الغلاف الخارجي الأمامي، قد تكون من انتقاء الشاعر كما قد تتولى دار النشر اختيارها، وعليه فإننا في هذا المحور من الدراسة سندرس اللوحات التشكيلية بصرف النظر عن الجهة التي وضعت اللوحة، على الرغم من إيماننا القاطع بأن اللوحة التي تكون من اختيار المبدع هي الأقرب إلى روحه، مما يوثّق الصلة بين الفنين الشعري والتشكيلي.

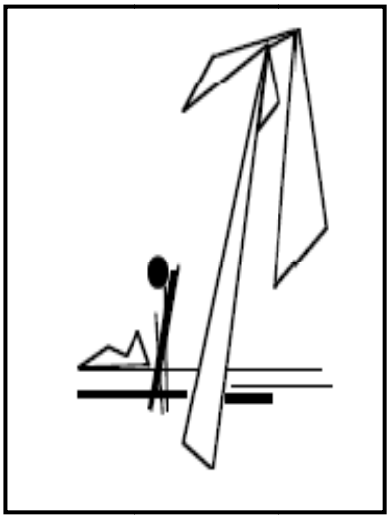
[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950– 2004م) . ص135.

[2] المرجع نفسه. ص73.

بشرية؛ الرأس عبارة عن دائرة، والجسم عبارة عن خطوط، للدلالة عن عدم امتلاك هؤلاء الناس لقراراتهم»[1] وقد جاءت هذه الأشكال غير متناسقة لتبرز حالة الفوضى كنتيجة لما يلقاه المتظاهرون من تعدّ على حقّهم في التعبير.

• **النموذج الثاني:** في النص "إنجاب" أضاف الشاعر "عز الدين ميهوبي" «مربعا داخل المستطيل الإطار يحوي أربع دوائر متفاوتة الأحجام، وكلمة "ولد" متتابعة مرة كاملة –في شكل متقطع– "و ل د" يكشف بها عن صعوبة الوضع وعسره، ومرة ناقصة "و" أو "د" ليدلل عن عدم اكتمال هؤلاء الأولاد»[2] لأسباب تتعلّق بحالة الأم الصّحية، النفسية، والاجتماعية... الخ، أما تلك الكتل الدائرية سوداء اللون فما هي إلا الأجنة المتتابعة والمتلاحقة وهي في بداية تكوّنها، ويمكن اعتبارها بصمة شؤم وشقاوة تنذر بالواقع التعيس الذي سيلقاه هذا الولد.

• **النموذج الثالث:** الديوان "في البدء كان أوراس" هو الآخر يزخر بالرسوم ذات الشكل الهندسي التجريدي، فقصيدة "قافية على قبر النخلة الناسكة" حُمِّلت بدلالات مضاعفة كشفت عنها اللوحة التشكيلية المرافقة للقصيدة.



وُظِّف المثلث بمختلف أشكاله الهندسية والزخرفية لتوليد دلالات بصرية معينة، فقد «يكون تعبيرا عن الأرض عندما يكون رأس المثلث إلى الأعلى، أو يمثل السماء عندما يكون رأس المثلث إلى أدنى وتصالبهما، يمثّل الأرض والسماء أي الكون»[3].

وقد وُظِّفت المثلّثات الأربع التي تشكّل "النخلة" بشكل (مقلوب) للدّلالة على الأوضاع المقلوبة واللّاستقرار. النخلة بسموّها وسموقها هي معادل رمزي للأرض والوطن، هي نخلة أتعبها الحزن وأرهقها التّنسّك بسبب فقدان شاعر الثورة الجزائرية "محمد العيد آل خليفة"، ولهذا تبدو محتضنة لقبره الذي عبّر عنه الشكل (^)، ثم إن تلك الدائرة وذلك العمود تحتها وبجانبها هو الشاعر "ميهوبي" يرثي

---

(1) محمد الصالح خرفي: فضاء النص/ نص الفضاء. دراسة. ص68، 69.

(2) المرجع نفسه. ص 69.

(3) عفيف البهنسي: جمالية الزخرفة وتنميقها في المسارين النظري والعلمي. الحياة التشكيلية، مجلة تصدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب، سورية ع: 59، 60، السنة 15. ص58.

الشاعر الراحل "محمد العيد آل خليفة"؛ هذا الذي كان كالنّخلة في سموه وسمو شعره. كما يرثي هذه النخلة الحزينة، الناسكة، التي تحتضن قبر الراحل، وهو في قافيته هذه يرثي أيضا بسكرة مدينة النخيل التي (لا تقرأ الشعر.. ولا تحمل بين ذراعيها شاعرا..)[1].

وقد عمد الشاعر إلى رسم الشكل الدائري كرأس له، اختار هذا الشكل من بين الأشكال الهندسية المختلفة لأنّ «الدائرة هي مسقط الكرة الكونية على الواقع المادي المحسوس، الدائرة هي الأساس النموذجي الذي تصدُر عنه جميع الأشكال الهندسية»[2]. والشاعر "عز الدين ميهوبي" هنا، عند إلقائه القصيدة، هو المركز الذي تتّجه إليه الأنظار، إنه الفاعل في هذه اللوحة الفنية.

ثانيا– الرسم التزييني: قد يعمد الشاعر إلى إرفاق نصوصه الشعرية برسومات فنية لغوية أو تأطيرات زخرفية لا يتعدى توظيفها غرض التزيين والتمليح. «إن ريشة الفنان "معاشو قرور" تكاد ترافق كل نصوص ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، وتكاد تكون نصوصا موازية»[3] لها.

اعتمد الشاعر "يوسف وغليسي" تقنيّة التأطير الزخرفي لقصائده بعد أن وجد ضرورة المزج بين المستوى اللغوي وتركيبه والمستوى الزخرفي وتشكيله؛ «لأن الأول: هو تشكيل زماني وتعبير صوتي، والثاني: هو تشكيل مكاني وتعبير بصري كالعمارة وهما معا يشكلان..."تعبير سمعي بصري"»[4].

غير أن الرسوم التزيينية الداخلة على بعض النصوص الشعرية في الديوان لا تصل إلى أبعد من التزيين والزخرفة، «إذا أراد الرسم التزييني الدخول في علاقة مع النص الذي يزيّنه فإنه لا يتجاوز السطح»[5]، وهذا ما يؤكّده الرسم –المرفَق– في نهاية قصيدة "تراتيل حزينة من وحي الغربة" (ص34).

---

(1) عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، دار الشهاب، باتنة، دط، 1985، ص18.

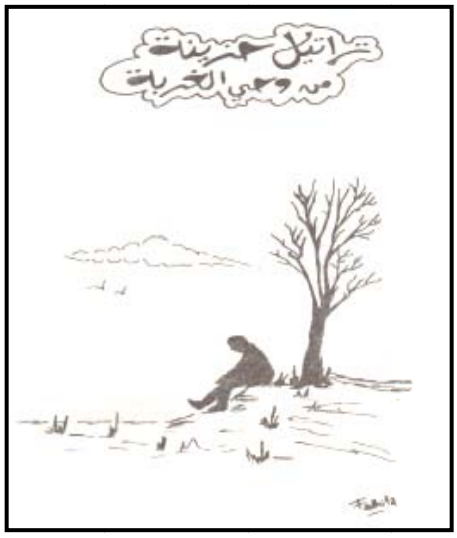
(2) عفيف البهنسي: جمالية الزخرفة وتنميقها في المسارين النظري والعلمي، مجلة الحياة التشكيلية. ص56.

(3) محمد الصالح خرفي: فضاء النص/ نص الفضاء. دراسة. ص72.

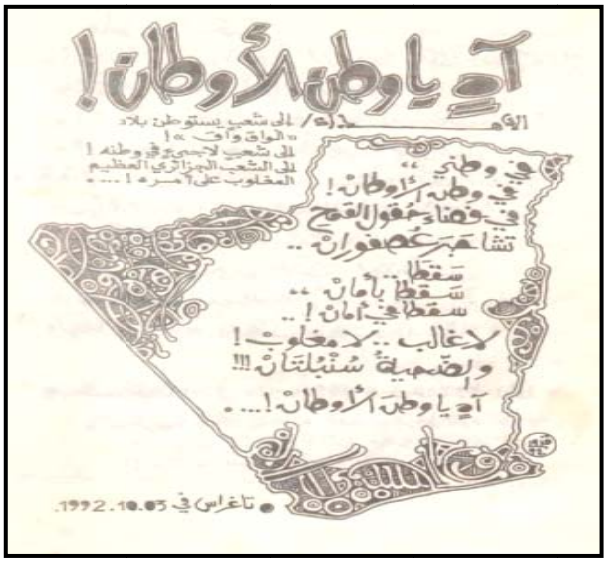
(4) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003. ص170.

(5) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950– 2004م). ص87.

ثالثا– الرسم التجسيدي: الرسم التجسيدي هو «الرسم الذي يجسّد أبعاد النص بتشكيل بصري محسوس من خلال محاكاة مضمونه ببنية تخطيطية تجسّد بنيته اللغوية»[1] حتى ليكاد الرسم يبوح شعرا، والشعر يتشكّل رسما، «وفي كل الحالات لا يختلف الرسم عن النص فهو تأكيد، وبعث جديد له»[2]. وقد رصدنا آليات اشتغال الشاعر الجزائري المعاصر على الرسم التجسيدي من خلال تشكيلات رصدناها في ثلاث نماذج.



● **النموذج الأول:** رسم "تراتيـــل حزيـــنة من وحي الغربة" لـ"فضيلة الفاروق"–ضمن ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" للشاعر يوسف وغليسي– الذي يجسّد حالة الغريب حوى «فضاء وشجرة دون أوراق، وإنسان –الشاعر– جالس عند جذعها، وسحابة وطيور ونباتات متفرّقة، لتجسّد الغربة والحزن والوحدة والمصير المجهول، فعلى الرغم من الفضاء المفتوح، فالأفق مغلق، والحزن مغيّم على الشاعر الذي فشل في تجربته ولم يجد إلا الوحدة أنيسا ورفيقا له»[3]، بل وجد في ذلك المكان الذي ارتاده أحزانا أعمق، فبعد أن باحت شجرة "الأحزان" المفحمة سوادا بحكايات زوّارها استحى الشاكي من بلواه ليدير لها ظهره وينكفئ على ذاته.



● **النموذج الثاني:** في قصيدة "آه يا وطن الأوطان" للشاعر يوسف وغليسي ملأ الفنان "معاشو قرور" فضاء الصفحة التي تبدو كقصيدة أولا، ولوحة فنية ثانيا، وكقصيدة زُيِّنَت بها اللوحة ثالثا. إن النص يتشرب بجمالية مميزة، فهو «أيقون دال على الانفتاح على الموروث الثقافي وعلى الانتماء لوسط جغرافي محدد بالوطن "الجزائر". والصراع القائم بين الأسود والأبيض هو نفسه الصراع القائم بين الأطراف

---

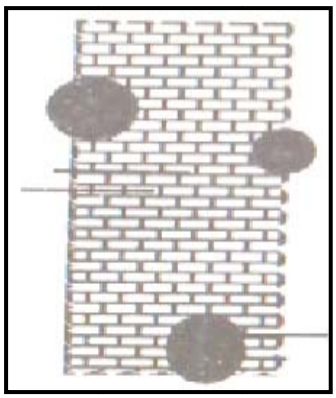
(1) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950– 2004م). ص87.

(2) محمد الصالح خرفي: فضاء النص نص الفضاء "دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر". ص 72.

(3) المرجع نفسه. ص71، 72.

المتناحرة في الجزائر على سدة الحكم»[1].

وقد أكّد الإهداء الذي رفع "إلى الشعب الجزائري **العظيم المغلوب** على أمره" عن عمق هذا الصراع الذي يتجاذبه الماضي الثوري العظيم، والحاضر السليب المغلوب. أمّا تلاحم الأبجدية داخل الإطار الزخرفي فهو صورة فوتوغرافية مشهدية تعزّز فكرة أن هذا النص هو «نص المحنة والأزمة التي شملت الوطن كلّه، ولذا جاء لغة وكتابة ليعبّر عن هذه الأزمة، ويترجمها بصريا من حيث الشمول»[2]، ولمّا كانت «الزخرفة المحيطة بالنص هي أداة اتصال وتواصل بين الماضي والحاضر كاللغة تماما ولا فرق بين المستوى اللغوي وتركيبه والمستوى الزخرفي وتشكيله لأن الأول: هو تشكيل زماني وتعبير صوتي والثاني هو تشكيل مكاني وتعبير بصري كالعمارة»[3] فقد امتدّت الزخرفة الإطارية لتصل الحاضر بالماضي وتعمّق الشعور بالانتماء.



النمـــوذج الثالـــث: مـــن النصـــوص المبنيـــة بتقنيـــة الرســـم التجسـيدي نـص "حيطيسـت" للشـاعر "عـز الـدين ميهـوبي" ضـمن ديوانـه "ملصـقات". رسـم الشـاعر جـدارا بجانـب الملصـقة مـن خلالـه وببراعـة يثبـت الدلالـة، يجسـدها، ويجعلهـا شـديدة الالتصـاق بـالواقع. أمـا الـدوائر بالأسـود فهـي رمـز لشـيء مكـروه و«رمـز للعنـة أو لسـوء الحظ والشؤم» [4] الذي لا يفارق الحيطيست في يومياته.

رابعا– الرسم التكعيبي: لما كانت اللوحة التكعيبية «لا تصور شيئا ثابتا في العالم المحسوس، بل عملية إدراك هذا الشيء، وهي تقابل بين عنصر المحاكاة وعنصر التجريد، فتعبّر عن التفاعل الديناميكي بين المعطيات البصرية والذهن التجريدي»[5] فإن اللوحة "حنة"[6] ضمن ديوان ".. وحديث في السر" للشاعرة "ربيعة جلطي" هي لوحة تكعيبية اعتمدت على قص طابع الحناء الأسود ولصقه على أرضية مبهرجة بالألوان، وحتى تأخذ الحناء لون الفرح لابد أن تمتزج بالدم وتمر عبر جسر زمني من الظلمة. تقول الشاعرة:

---

(1) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص169.

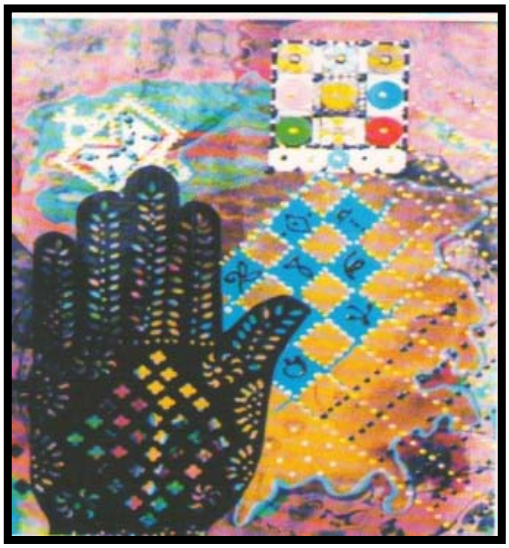
(2) محمد الصالح خرفي: فضاء النص نص الفضاء "دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر". ص 75.

(3) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاع للقصيدة المعاصرة في الجزائر. ص 170.

(4) أحمد مختار عمر: اللغة واللون. ص203.

(5) كلود عبيد: جمالية الصورة. «في جدلية العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي»، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، دط دت. ص77.

(6) ربيعة جلطي: .. وحديث في السر. شعر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران– الجزائر، 2002. ص50.



« على الحناء يسير النهار

من جسر الظلمة حتى نجمة الصبح

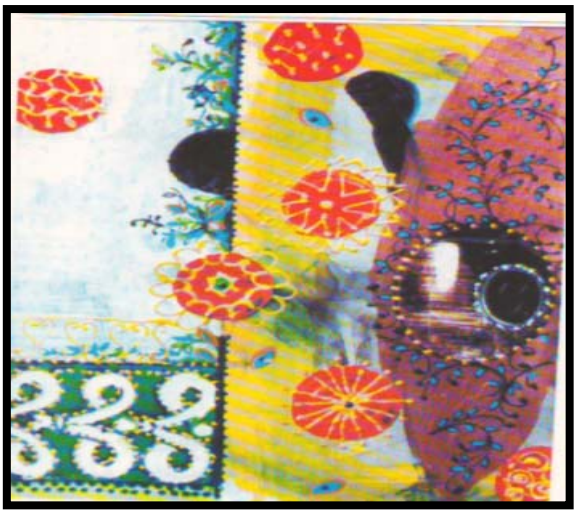
يخلف دمي على الستائر

وراء شبابيك الحشمة

هناك »[1].

غير أن الألوان في القصيدة لم تكن لها غاية في حدِّ ذاتها، إنما هي وسيلة لبناء شكل يوحي بالصلابة والقوة في شكل شباك. أما المربعات والدوائر التي تشكّل أرضية اللوحة فهي ماثلة وموظفة لكنها لم تعد سافرة الوجود.

خامسا– الرسم التجريدي*: في اللوحة "أريكة الوقت الحامض"[2] ضمن ديوان ".. وحديث في السر" للشاعرة "ربيعة جلطي" نلاحظ استخدام الفنان "رؤوف براهمية" تشكيلات حجومية متعددة لبناء عمل فني تجريدي غير مشخّص يحمل في ذاته كلّ الإيحاءات الممكنة، ننتقل بالنظر في العلاقات النسبية التي تنتظم الأجزاء ضمن الكل، الفراغات، المساحات المعتمة والمضيئة، الزخارف النباتية، التظليلات، البقع اللّونية الملتهبة خرق قواعد المنظور، العيون الشبحية، كل ذلك داخل البنية الصورية الكلية نجدها قد خلصت من كلّ إيحاء بالمحاكاة أو مشابهة عناصر من الواقع، الأمر الذي يضفي على الصورة التشكيلية العامة تشويشا متناغما في تنافره يعِد بطاقة بصرية تخترق الخيال، تشغّل الوعي، وتعمل على تزييفه وتغييبه، لكن وبوصل الشعري بالتشكيلي نخلص إلى الحكم بأن تلك العيون الشبحية هي لامرأة، تقول الشاعرة:



« ثمة امرأة في الركن

في غفلة حارس

عارية العطر

والركب

---

(1) ربيعة جلطي: .. وحديث في السر. ص51.

* إن كلمة **"تجريد"** تعني التخلص من كل آثار الواقع، والبحث في جوهر الأشياء والتعبير عنها في خلاصات موجزة.

(2) ربيعة جلطي: .. وحديث في السر. ص21.

عارية الثنايا

وفضة المسايس

ثمة امرأة من فسفور متّقد

وبنفسج ناعس

ثمة امرأة مكسورة الخاطر

تجرّ الجبال من حفافيها »[1].

(... امرأة ترمي قصتها للريح، تلم قطاف النجوم، محزونة القلب، زاهية الطالع، ملاك... هي امرأة أتعبها خراب الساسة الذين عاثوا في الأرض فسادا بأن شدوا السهام والسيوف والسماط، صبغوا النهار بالأسود الدامس وحوّلوا الأحلام "غصايص" والحنة شوكا في كفوف العرايس)[2]. إن هذه التشكيلات غير المنسجمة على صعيد التجربة الشعورية للشاعرة هي ما عبّرت عنه القصيدة والصورة التجريدية في آن معا.

سادسا– الرسم التعبيري: في الشعر الجزائري المعاصر ظهرت أشعار كتبت بتأثير لوحة مرسومة، قصائد ظهر فيها من الجمال والبراعة ما كان متوفّرا في اللوحة الأصلية ذاتها. "العين حافية" أو "حديث الكلام عن الصمت" هو عنوان يشي بالتداخل العميق بين حديث الكلام وحديث الصمت، بين الشعر والرسم. وبين هذا وذاك عين «تنزع أغلالها دفعة واحدة، وقد اشتدّ عودها واستقامت البصيرة فيها، فأفردت للحقيقة هامة الوضوح وجلالة التعبير. إنها العين حافية بلا نظارات، بلا حذاء يقيها حرّ الاحتمالات أو برد التردّد. لقد باءت وقورة بالقرار، وراحت تخاطب اللوحة، تسائلها معانيها وقد أثمرت أحاسيس ورؤى»[3].

لقد أضحى «عنوان اللوحة باختصار، علامة أدبية مكتوبة، مضافة إلى العلامة التشكيلية، ولكل منهما حقله الدلالي المستقل، واللوحة من المفروض أن تمتلك استقلالها النوعي والدلالي الكامل (استقلالها التشكيلي) الذي يفصح عن معطياته الخاصة بلغته الخاصة، والتي يتحوّل العنوان بجوارها إلى إشارة ثانوية لا تملك أي سلطة للحضور في قراءة النص التشكيلي أو ترجمته إلى كلام»[4]، غير أن الشاعرة "منيرة سعدة خلخال" ترى في الصورة التي تخدم فكرتها حقيقة كاملة، بل هي الحقيقة نفسها خاصة إذا افترضنا أن الأصباغ سائلة كالأحبار، وأن

---

(1) ربيعة جلطي: .. وحديث في السر. ص23، 24.

(2) المصدر نفسه. ينظر: ص24– 25.

(3) منيرة سعدة خلخال: العين حافية. شعر، منشورات السهل، الجزائر، دط، 2009. ص7.

(4) كلود عبيد: الفن التشكيلي. نقد الإبداع وإبداع النقد. ص142.

التخاطر في الأفكار والأحاسيس بين الشاعرة وصديقتها "ياسمينة سعدون" هو الذي أنتج هذا النص الممتدّ، تقول الشاعرة: «وتعرفت على الفنانة التشكيلية ياسمينة سعدون بالحي الجامعي بن عكنون سنة 1991 وجمعت بيننا صداقة، أجزم أنّ للّوحة يد فيها. فقد كنت أرافقها إلى مدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة وأَحضُر معها بعض الدروس، وشيئا فشيئا استقرّت (عيني) على بورتريهاتها وشخوصها التي ربطتني بها ألفة غريبة، إلى أن ترجمتُ هذه العلاقة شعرا من خلال هذه القراءات التي عنونتُها "العين حافية"»[1].

لقد وجدت الشاعرة في الأسلوب العفوي التسييلي للألوان قوة تعبيرية تتماثل شدّتها مع قوة الإحساس وحرارة الانفعال لديها. ضم الديوان تسع لوحات تشكيلية عوّض فيها حيوية الخط بكثافة النسيج، نسجّل امتلاء اللوحات وكثافتها وغياب الفراغ فيها، كما لا نجد تسطيحا في اللون أو وضع لون جنب لون في علاقة جوار، بل نجد انهمارا لونيا، كثافة، عمقا تشكيليا بحتا، وتراكبا متدرّجا في طبقات وتنويعات لونية.

اللوحات المعنونة بـ (النساء، الأجنحة، الرقصة، الوحدة، الشخصية، الحب المجنون، بروفيل امرأة) – المثبتة في الصفحتين التاليتين– كلّها «مكتضة، مزدحمة بمساحة لونية متفجّرة، أحمر [متوهج] غامق، مع تنويعات دقيقة جدا وكثيرة جدا على الأحمر. إن اكتظاظ اللوحة بالمساحة دون أن يعطي الفنان فراغا كبيرا، أو ملحوظا، حولها يؤدي إلى إيحاء قوي بشحنة ضخمة، ليست انفعالية فقط بل هي شحنة تشكيلية ناجحة وموفقة»[2].

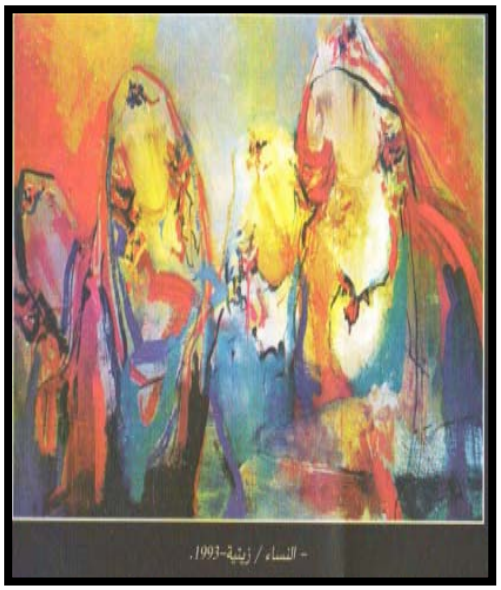
لقد أعطت الفنانة الأفضلية للشرارة اللونية الخالقة التي تمنحها المرأة، افتتانها باللون الأحمر دليل على «المزاج القوي وبالشجاعة والثأر»[3]، وحب ملاحقة المغامرة وخبرة التوتر والعاطفة والرغبة في الإثارة، مما يزيد من الثقة والقيمة الذاتية لتلك المرأة ويمنحها الرغبة في ترك آثار قوية على الأزرق المذكّر الذي يتسلّل إلى هذه اللوحات في روحية حية مضيئة كأنها الكريستال الشفاف القابل للانصهار مثل الشمع في حضرة حمرة النار وفتنتها.

---

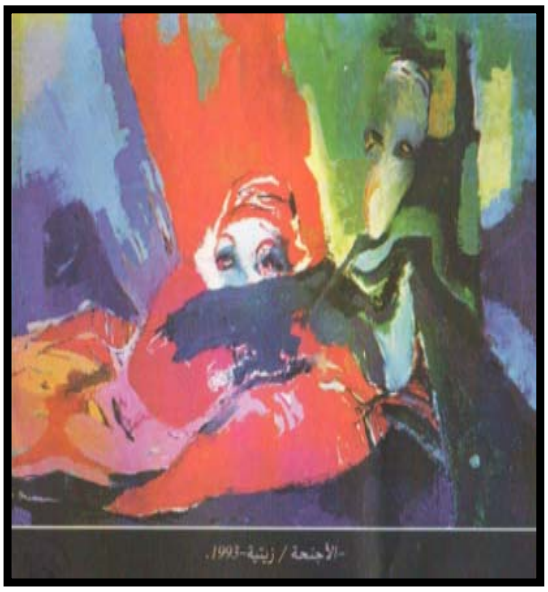
[1] منيرة سعدة خلخال: العين حافية. ص7، 8.

[2] أحمد فؤاد كامل: النص. تواصل الإبداع في الفنون التشكيلية والأدبية. ص89.

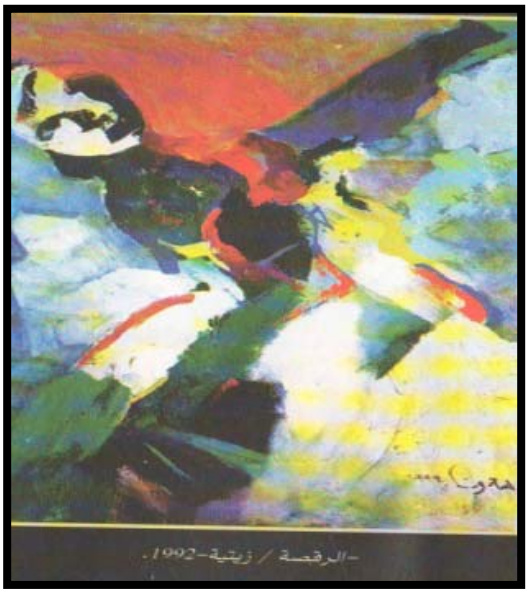
[3] أحمد مختار عمر: اللغة واللون. ص184.



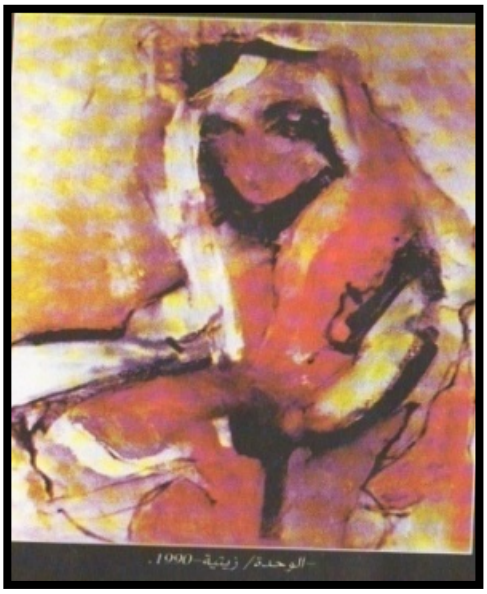
ص12



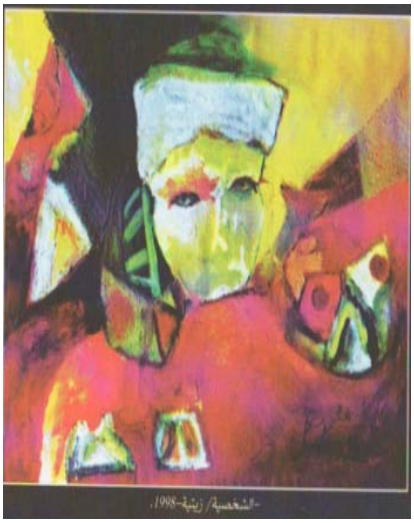
ص14



ص16



ص22



ص24

ص26

ص28

سجّلنا غياب اللون الأحمر في لوحتين اثنتين "المرأة والطفل"و"الهدوء"؛ في اللوحة الأولى "المرأة والطفل"[1] تنوعت درجات اللون الأزرق وتفاوتت درجاته تفاوتا كبيرا بين الأزرق الفاتح (اللبني، السماوي) الذي يعيّن بعض ملامح المرأة والطفل، وهو يرمز إلى الرقة والوداعة، ثم يأخذ هذا الأزرق في التدرج نحو القتامة والدّكنة ليعطي خلفية سوداء في الجهة العلوية من اللوحة وشهباء في الجزء السفلي. هذه القتامة هي عجينة الحياة الكثيفة مما يعني «تفكك العلاقات، الرغبة في قطعها، الانزعاج والقلق والسلوك غير المتوازن وقدرا من الاهتياج»[2] والدهشة لأن هذا الطفل –كما باحت به القصيدة– وليد الخيال، ترعرع في حضن الأماني، هو الماضي الذي انفطر، والغد الذي يُنتظر بوابل من الشوق، تقول الشاعرة:

« لست طفلي تماما

فأنا لم أنجبك

لكنك انتزعت من بؤبؤ العين الضوء

...

آه، يا طفلي الرائع

أنت الماضي الذي انفطر

[1] منيرة سعدة خلخال: العين حافية. ص18.

[2] أحمد مختار عمر. ص190.

وأنت غدي الذي انهمر

بوابل من سنابل الشوق

وحروف ذرر »[1].

فالسنابل بهذه الحروف الذّرر معادل يشير إلى اللّون الأصفر الغنيّ بالنّصوع والضّوئية البيضاء، حيث يبدو في اللوحة كشعاع من نور يوحي بـ «التحفز والتهيؤ للنشاط... اللمعان والإشعاع والإثارة والانشراح»[2] والأمل في غدٍ مضيء.

في اللوحة الثانية "الهدوء"[3] نلاحظ أن القتامات تتناوب مع التضويئات، فالأزرق باعتباره من الألوان الباردة له «فاعلية المسكن والمهدئ»[4]، لكنه «مهدّد بالسكينة والاندثار»[5]، وهذا بفعل صفته الضوئية التي تسهّل التواصل العاطفي مع اللون الأصفر الذي جاء متوقّدا ومتوهّجا. الأصفر هنا «قوي، عنيف، حاد إلى درجةٍ تُمكِّنه من أن يكون ثاقبا، أو رحبا وباهرا كتدفّق معدن في حالة الذوبان، الأصفر، هو الأكثر دفئا، الأكثر بوحا، والأكثر تأججا واتقادا من بين الألوان، يصعب إخماده أو تخفيفه، يتجاوز دائما الطوق الذي يتوخى احتواءه»[6]، إنه في توهّجه كالنجمة التي تخترق زرقة السماء فتهدّد السكينة والهدوء بضوءٍ مخبولٍ لا يكاد يضيء حتى يخبو متدرّجا إلى مقام البني المحروق الذي قد يضرب في بعض ضربات الفرشاة إلى ما يقارب سحمة السواد. تقول الشاعرة:

« تجيئين في آلاء الصيف

مدجّجة بأقمار السحر الفضي

---

(1) منيرة سعدة خلخال: العين حافية. ص17.

(2) المصدر نفسه. 229.

(3) نفسه. ص20.

(4) كلود عبيد: الألوان. (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها). مراجعة وتقديم: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2013. ص23.

(5) المرجع نفسه. ص19.

(6) نفسه. ص107 .

تطلعين من تعب الشوق نجمة

ومن أقصى الصدق تنوئين

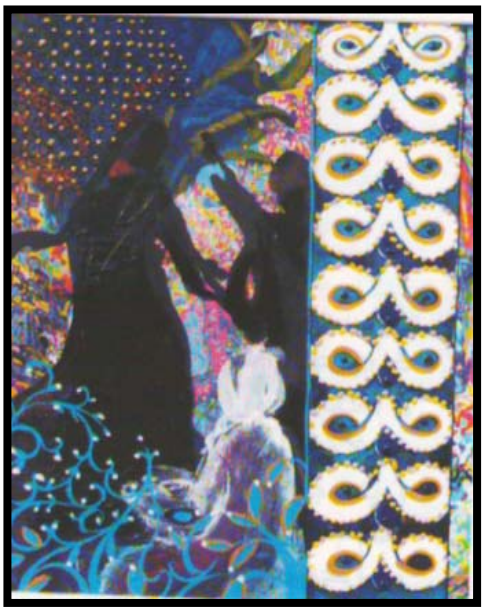
بالضوء المخبول مجرورا يتباهى

خلف راحلة ليل تموء في سمائه المحزونة

الأغنيات والأشجار »[1].

وعليه فإن الأزرق هو الرجل في سكينته وهدوئه وضعفه أما النّجمة فهي المرأة في متعتها الحسية الخالصة التي تلقي بسحر ضوئها المشعّ، غير أن بهاء اللونين الضاحكين لا يصمد أمام قتامة الألوان المكتومة المقفلة على حياة عنيدة معقّدة، مركّبة، ومربكة بالأحزان.

سابعا– الرسم السيريالي: إذا كانت السريالية مجرد تخليط وتعمية واختراق للقوانين وارتكاز على الرؤى الحلمية والخيالات المبتكرة واللامعقول بتجاوز الواقع والاستناد إلى التشويه والخلخلة، فإن اللوحة "غراب على المدينة"[2] ضمن ديوان ".. وحديث في السر" للشاعرة "ربيعة جلطي" عبارة عن إطار ونظام، لكنه النظام الذي لا يخلو من الفوضى والتشويه. الفنان "رؤوف براهمية" والشاعرة فتنتهما الرموز السيريالية فأمْلَت عليهما أن يجمعا عالما ممزّقا في نسقٍ جديدٍ؛ «هو نسق رؤية التنبؤ والاستشراف عن طريق اللون والتشكيل وتجسيم ما هو غير قابل للتجسيم، حيث يظل التوتر قائما طول الوقت ولكنه محكوم، ومسيطر عليه، في داخل سرّ الفن. فهذه سيريالية، بقوة أنها تعلو على الواقع، وأنها إذ تعترف بشتات العالم فإنها تُخضِعه مع ذلك لموسيقى مضمرة وشاملة»[3].



في اللوحة رؤى شاسعة وإيحاءات غـــامضة، في الفراغ السريالي سبيكة من البياض والسواد، حيث ينـتصب –ما يشبه– بناء طوطميا قاتم السواد يوحي بالرهبة، إنه غراب الشؤم والحزن والخطر المتربص في كل طريق

(1) منيرة سعدة خلخال: العين حافية. ص19 .

(2) ربيعة جلطي: .. وحديث في السر. ص119 .

(3) أحمد فؤاد كامل: النص. تواصل الإبداع في الفنون التشكيلية والأدبية. ص18.

ومنفذ. كما نجد تصميما يقوم على تضويء لوسط اللوحة في هيئة كائن يجلس القرفصاء طاله التشويه يلقي بنظره جهة الغراب، مع تضويئات زخرفية منتشرة وتضويئات أخرى عبارة عن تشكيلات متراوحة الانبعاجات، منيرة وساطعة في جهة يمين اللوحة.

إن الفنان بهذا التشكيل السيريالي يواجه لغز الوجود بفكره ووجدانه معا، تماما كما الشاعرة في قصيدتها بل إنه يخلع المعنى من كلمات القصيدة:

« غراب على المدينة

غراب على المدينة !!!

يا أهلها اختبئوا

.. أو لا تختبئوا

ويا شجر البتولي

لملم جناحيك واجلس القرفصاء

ويا نجوم السماء الآمنة

لا تتعري هذا السماء

فالضوء حين ينشر الموت جناحيه

... خطيئة ! »[1].

ليلقيه على اللوحة يحمّلها أزمة الإنسان في المدينة الكابوس التي تضيق بساكنيها، أو ربما هم من يضيقون بها بعد أن طالتها يد التشتيت والتفريق، وهذا التعبير المأساوي الذي يحسم دوامة الوجود هو ما عبرت عنه اللوحة والقصيدة في آن معا.

ونجد في اللوحات التشكيلية (ص23، ص33، ص37، ص69) ضمن ديوان "رجل من غبار" للشاعر "عاشور فني" تشويه وخلخلة سريالية فانتازية جلية وفعالة؛ حيث يمثّل الرجل المنحوت بالألوان الطوبية المحترقة والمحرقة إباء بدائيا فيه انطباعا بالعلو والشموخ والكبرياء، أما الوجه الإنساني فقد تحول إلى بناء راسخ لا يتردّد في مواجهة الحياة، لا يمعن في الاستغراق في غيابات اللاوعي ومتاهات الحلم، وإنما يسدّد نظره على الفهم والوعي

[1] ربيعة جلطي: .. وحديث في السر. ص121 .

المنفتح على الحياة –رغم قساوتها وضمور حضورها– هذا الوعي يتجلّى في تلك التشكيلات والفجوات أو الفتحات الفوارة التي تحطّم القوة الصخرية على حرارتها وعنفها. فالنافذة في اللوحتين (ص23، ص69) توحي بالأمل في الحياة الندية الخصبة، وتعدّ النجمة الخماسية في اللوحة (ص33) «رمزا للكمال، وعلامة بشكل تعويذة لحماية الأصنام والأوثان»[1] أو لحماية هذا الرجل، وهو المعنى الذي عبّر عنه الشاعر لغويا بقوله:

«كان حين يجيء الظلام

وتغيب المدينة في لجة الصمت

يفتح نافذة للحمام

فيغني....

وفي قلبه نجمة لا تنام! ![2].

وقـــــوله:

« وهو علمني كيف أفتح كل صباح

كتاب الأمل ! !

وهو عبأ ذاكرتي بالغيوم

وأسلم روحي إلى مطر محتمل! ! »[3] .

أما الحركة الدوارة اللولبية في اللوحات (ص23، ص33، ص37) وبحجمها الكبير في اللوحة (ص19) بالإضافة إلى أنها «توحي بقدر من النعومة والانسيابية، وتوحي، من ثم، بقدر من التّصالح مع العالم، والتّوافق معه بدرجات مختلفة، والاتّساق في داخل قانونه الأساسي، قانون الدوران والصيرورة المستمرة»[4]، إلا أنها من جهة ثانية تعطي للّوحة وللرؤية معا توتّرا لا ينتهي، لأنها تذهب بهذا الرجل ليغوص في تلافيف الذاكرة بآلامها

---

[1] معتز عناد غزوان: التصميم والزخرفة. ص 68.

[2] عاشور فني: رجل من غبار. شعر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003. ص29.

[3] المصدر نفسه. ص30.

[4] أحمد فؤاد كامل: النص. تواصل الإبداع في الفنون التشكيلية والأدبية. ص 109.

ونكباتها، ومنه فالحركة الدائرية هي دوامة الحياة في اتساقها الفريد «بين الألم والوداعة، بين المكابدة ولوعات العذاب وبين المقدرة على تصفية هذه اللواعج وتنقيتها وتقبلها –لا الرضا بها– بل تجاوزها دون إنكارها»[1].

(ص23)

(ص33)

(ص35)

(ص69)

(ص19)

في ديوان "رجل من غبار" التحم عمل الشاعر بعمل الرسام، وجد «النحات في المرمر، والشاعر في الكلمات، أدوات طيعة، فيجسّد أحدهما الأوهام الشعرية، ويصف الآخر بالألفاظ أشكال النحت، حينئذ ينفذ

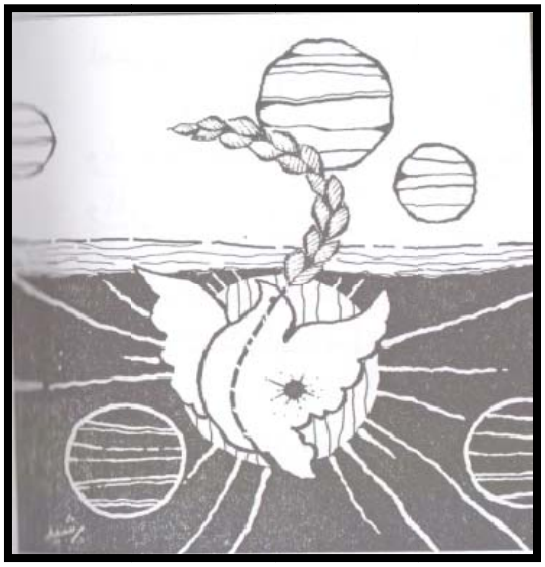
[1] أحمد فؤاد كامل: النص. تواصل الإبداع في الفنون التشكيلية والأدبية. ص36، 37.

كل من التشكيل والشعر في الآخر ويتبادل معه»[1] ذلك الألق الفني الممتد؛ هندسة المعمار، عقلانية التصميم ورسوخ البنية على بساطتها.

ثامنا– الرسم الرمزي: يقصد بالرسم الرمزي «الرسم الذي يرمز إلى النص برمز بصري يعادل إبداعيا دلالته المحورية»[2] في تكثيف وإيجاز شديدين، حيث «الأشكال توحي ولا تعرّف، والخطوط تلمّح ولا تصرّح والألوان ترمز ولا تحدّد، وحيث تتداخل الخطوط وتندمج الأشكال والألوان، وحيث تضعنا رسومهم دائما في عالم اللّامحدود والغامض»[3] .

من النصوص التي عادل فيها النص التشكيلي رمزيا النص الشعري قصيدة "قامة النزيف"[4] للشاعرة "ربيعة جلطي" ضمن ديوانها "شجر الكلام". استلهمت الشاعرة الرمز والرؤى والأساليب الشعبية ودمجتها في تشكيل خاص ينمّ عن أصالة متفرّدة.

في اللّوحة رؤى إنسانية مبأرة مؤسّسة على خطاب حضاري يشكّل تحدِّيًا للأمتين العربية والإسلامية كما لا تخلو من مثيرات فنية ونفسية؛ فالحمامة تشكل رمزا رئيسيا ونبضا دلاليا مفصليا ذا بعد إنساني؛ فهي رمز السلام والحرية –خاصة وأن للعلاقة بين الحمامة البيضاء وغصن الزيتون بعدا تاريخيا ودينيا حيث يرتبطان بقصة الطوفان وسفينة النبي "نوح" عليه السلام– غير أنها لمّا تظهر قتيلة وغصن الزيتون منفلت من منقارها فالدلالة تأخذ معنى عكسيا، وهو تصوير مصير السلام؛ بالاعتداء على الشرعية الدولية والاستهانة بها. وما تلك المساحة الدائرية المتشظية سوى شمس الحرية وقد احتوت الحمامة ليصير مصدر النزيف مشتركا بينهما، أما دماءهما باللون الأسود فقد بلغ حدو الركب، لتحتوي بعدا هندسيا ورمزيا مشبعا بالخوف والتوتر. وقد عبرت الشاعرة عن معاني الذل والانكسار والتشظي والضعف الذي يلحق بالإنسان في حياته بقولها:



---

(1) لويس هورتيك: الفن والأدب، تعريب: بدر الدين قاسم الرفاعي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1965. ص95-97.

(2) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م). ص 89.

(3) كلود عبيد: جمالية الصورة «في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر». ص40.

(4) ربيعة جلطي: شجر الكلام. شعر، منشورات السفير، مكناس– المغرب، ط1، 1991. ص85.

« ضياع في الأفق

ضياع في المرايا

ظلال تتدحرج في الأزقة

تلتقي في افتراق اللغة

وتفترق في التقاء السراب »[1].

هذا الخطاب الرثائي الموزع بين تحليق الخيال ومعطيات الواقع يأبى الاستكانة والضعف، وهو ما عبر عنه القول الشعري:

« أيتها الكاهنة يا نهر الغناء

ضعي حملك في الشجر الحزين

ضعي حملك في قلبنا

بخورا يلف اليأس المضمر

ضعي حملك في بحرنا المر

يصير سكر

...

فافتحي أروقة الأفق

كي نحرر الزمن من جوف الحوت

نحن لسنا هذا الضباب

فابذري الحقول عنبا وأوتارا »[2].

فعلى الرغم من أنّ إصابة الحمامة هو معادل رمزي لانطفاء أيقونة السلام إلا أن ارتفاع رأسها نحو السمو والتألق، في هذا العلوّ يكمن التّحدِّي والإرادة القوية، والحثّ على الإصرار والعزم وعدم الاستكانة للأوجاع.

---

[1] ربيعة جلطي: شجر الكلام. ص87.

[2] المصدر نفسه. ص91، 92.

تاسعا– الرسم الانطباعي* الرمزي: اللوحات التشكيلية ضمن ديوان "أحزان العشب والكلمات" للشاعر "إدريس بوذية" تعطي زاوية نظر واحدة ضمن نسق لا متناه، وهذا ما عبر عنه "إسماعيل راجي الفاروقي" و "لوس لمياء الفاروقي" في كتابهما المشترك "أطلس الحضارة الإسلامية" بالبنية المتداخلة أو المتصلة؛ حيث يشكِّل «التكرار وتعدّد نقاط التركيز عاملان مهمّان هنا... لإعطاء انطباع بتتابع لا ينتهي. وقد يحدث تداخل عناصر التصميم على أي مستوى من المستويات، كأنْ يكون على صعيد ترابط الموضوعات الفردية، أو ما يشمل تنظيمات الوحدات بصورة أكثر تعقيدا، أو ما يشبه التعقيدات في داخل النسق نفسه»[1]، ما ينبئ عن وجود حقيقة تقع في حدود الزمان والمكان يصعب تفسيرها إلا بعد قراءة النص الشعري.

اللّوحات تنم عن عقلٍ يقظ، حساسية دقيقة، وروح مأخوذة بما وراء الظواهر الخارجية مع براعة رصدها لهذه الظواهر نفسها. في اللوحات «إيحاءات قوية وكابوسية لأشباح كائنات مسطّحة لها أطراف متعدّدة ومتمدّدة مرفوعة قائمة وجانبية»[2]. هذه الأشباح أو الكيانات مزيج من الأشجار المبتورة خشِنَة تقاسيم الوجه في حضور مرعبٍ ومؤسٍ معا. عينان جاحظتان مليئتان بما لا يفهم ولا يؤوّل تمثلان صرخة العين النجلاء المفتوحة على سعتها رعبا ودهشة، ولعل هذه الكائنات المرهوبة طوطم لا زال يحلِّق في اللّاوعي الفردي للشاعر والفنان معا.

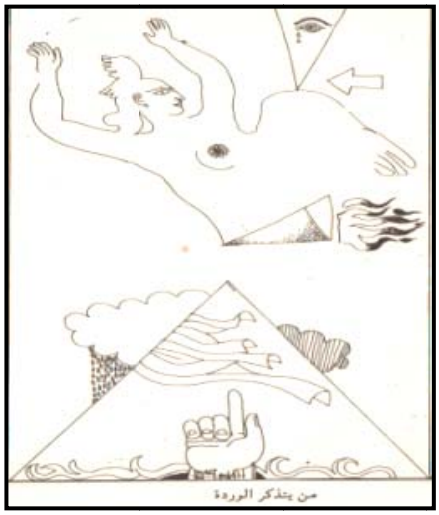
لقد اخترق الفنان قواعد التناسب التقليدية في سريالية عنيفة حينما عمد إلى الإيحاء بأشخاص محددة الخطوط ولكن غائبة الملامح، استطاع «أن يدمج الجسم الإنساني مع ما هو غير إنساني... حيث يتوحّد عالم الواقع مع عالم الخرافة، وتصبح الظواهر اليومية العادية وقائع سحرية، وينكشف العالم الداخلي للإنسان في أضواء فانتازيا باهرة مستلهمة دائما من تراث الشعب ومن أدوات حياته العادية في الوقت نفسه»[3] على النحو الذي نجده في الكورس الشعبي.

* **الانطباعية:** مصطلح أطلقه مجموعة من الفنانين انطلاقا «من عنوان لوحة رسمها مونيه [فارسها الأشهر] عام 1872 وسماها انطباع وهي عبارة عن مشهد لشروق الشمس». كلود عبيد: جمالية الصورة. «في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر». ص32.

[1] إسماعيل راجي الفاروقي، لوس لمياء الفاروقي: أطلس الحضارة الإسلامية. ص569.

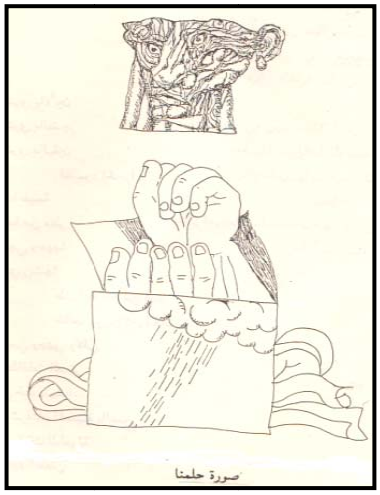
[2] أحمد فؤاد كامل: النص. تواصل الإبداع في الفنون التشكيلية والأدبية. ص59.

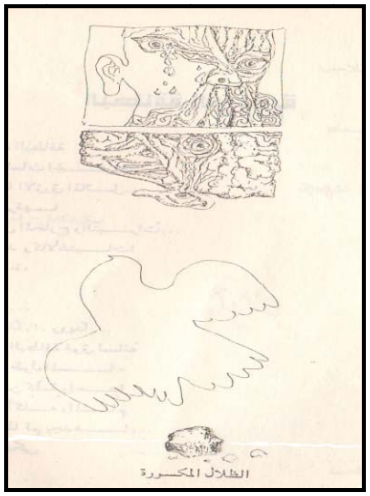
[3] المرجع نفسه. ص19 .

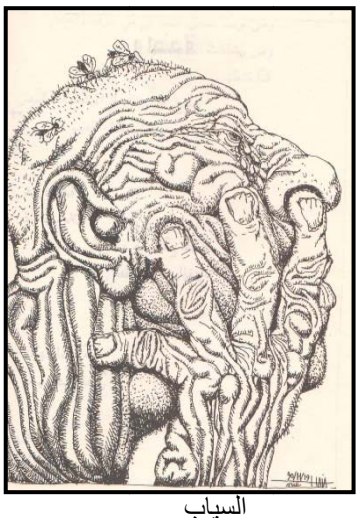


في لوحته "من يتذكر الوردة" تظهر فتاة سابحة متحركة عاليا، ساقاها مبتوران، لا خصر لها ولا رجلان، بل قدماها فوق العشب واقفان في ثبات، وهي تجيء؛ طريقها محدد المعالم، ولا تجيء. إنها الشمس المراقبة والمرتقبة من شاعر قلبه بين يديه آيل للانكسار، هي الوطن، بل هي الرعب المسكون فيه، اللوحة و«على الرغم من عنفها وصخب تعبيريتها وتشوه ملامحها، إلا أنها توحي بالتماسك ...كما توحي بالصمود والثبات، حياة عارمة متصلة وليس إشارة إلى نزيف الموت ... إن اللوحة تنطق بتمجيد الحياة»[1] رغم ضبابيتها.

الأجسام الغيلان كما في الصور: صورة حلمنا (ص20)، الظلال المكسورة (ص16)، السياب (ص96) توحي بالصلابة وعنف الواقع، أما **الوجوه المبتورة والمتدحرجة عنها** كما في الصور: أوجاع الأزرق ملول(ص06)، رابعة العدوية (ص40)، السيف وطفولة الريح (ص86) فإنها تمثل الخلاص، **الأجسام الآدمية التي اجتثت رؤوسها عنها** كما في الصورتين: أناشيد رؤيوية (3) (ص36)، السيف وطفولة الريح؛ تعبر عن الصمود والرغبة في التحرر والانطلاق. **اليد والقدم** في الصور: صورة حلمنا، من يتذكر الوردة (ص44)، الحمامة الصينية (ص68)، أحزان العشب والكلمات (ص100) تختزنان شحنة هائلة من الطاقة والتصميم والعزم، أما **الرسالة** في الصور: أوجاع الأزرق ملول، صورة حلمنا، حالات (2) (ص54)، الحمامة الصينية؛ فإنها تمثل الحلم والرؤيا والأمل في الخلاص خاصة أن الرسالة كثيرا ما ارتبط حضورها التشكيلي برؤوس الغيلان المجتثة، وبالسحابة التي وصفها الشاعر بسحابة مسك لما يحمله المطر من معنى الخصب والنماء.

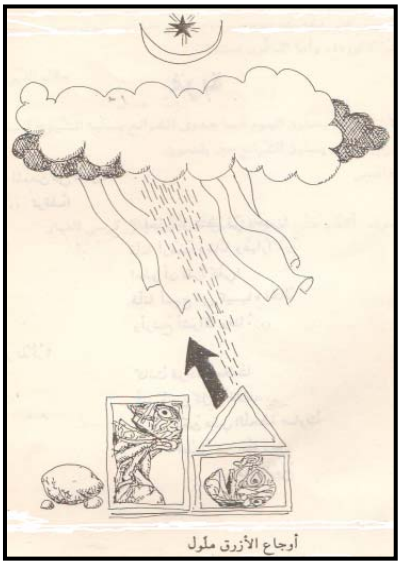


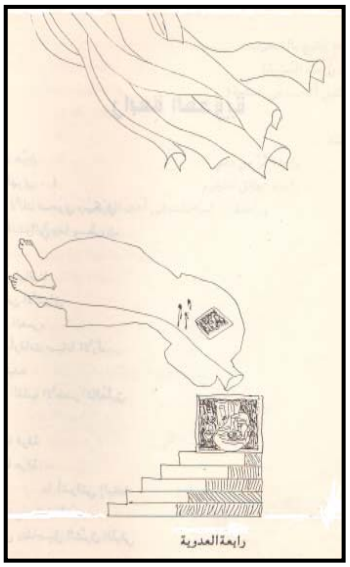


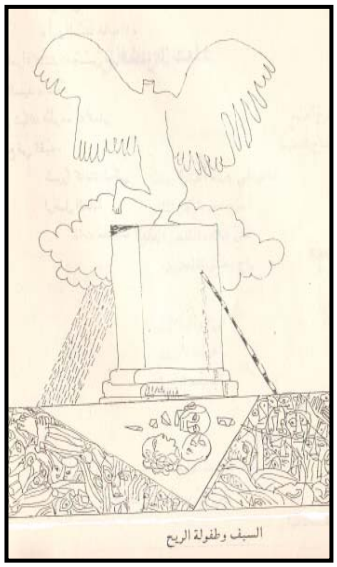


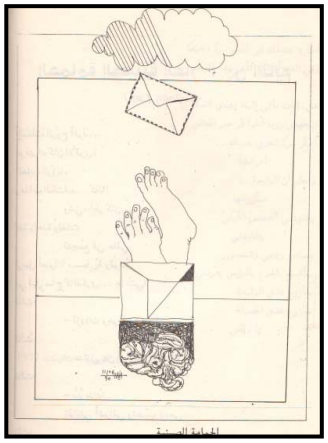
السياب

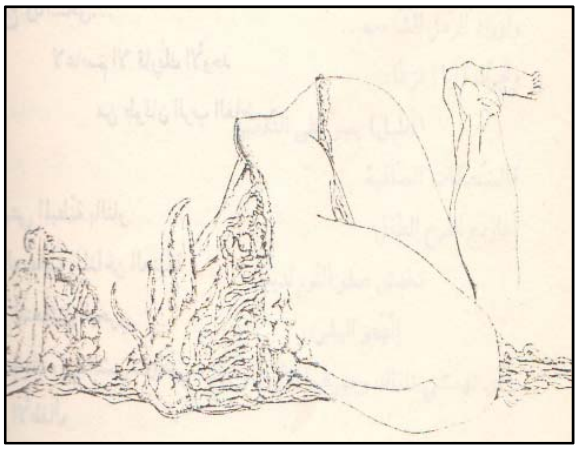
[1] أحمد فؤاد كامل: النص. تواصل الإبداع في الفنون التشكيلية والأدبية. ص17.


أوجاع الأزرق ملول

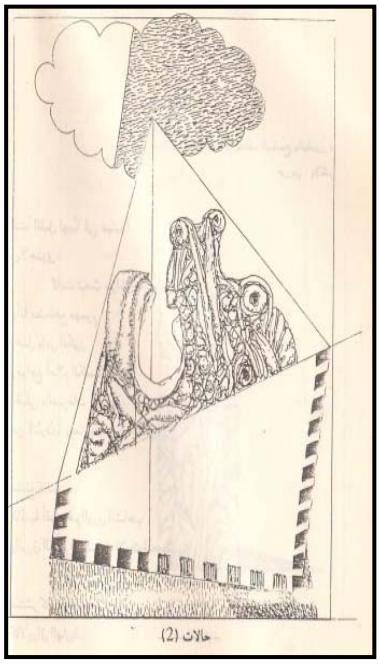

رابعة العدوية


السيف وطفولة الريح





أحزان العشب والكلمات


حالات (2)

عاشرا– الرسم الرمزي الكاريكاتيري: يعتبر الكاريكاتير من أكثر الفنون التشكيلية جذْبًا للقراءة والتفاعل والنقد والتفكّه. يعرّفه "طلال الشعشاع" بأنه «اسم مشتقّ من كلمة لاتينية هي "كاري كير" التي تعني رسم يغالي في إبراز العيوب، واللّفظة التي تقابلها بالعربية هي "الرسوم الساخرة"، أما كلمة "كاركتر" فتأتي بمعنى "شخصيات أو شخوص"»[1] وذلك لاعتماد الفنان فيه على التشويه في المقاييس التشريحية لجزء من جسم الإنسان أو للجسم كله. وبالتالي فالكاريكاتير «فن مركب من عنصري التشكيل والكوميديا، أو السخرية»[2] شأنه في ذلك شأن الأدب؛ حيث أن «الكثير من الأعمال الأدبية الساخرة كانت إحدى الأسباب الرئيسية لتطوّر وظهور فن الكاريكاتير بمستواه وشكله الحالي»[3]، وما القناع الذي كان يضعه الممثل أثناء العرض المسرحي قديما إلا وجهًا من أوجه العلاقة بين فن الكاريكاتير والفنون التعبيرية.

وقد ارتبط فن الكاريكاتير بالصحافة ارتباطا وثيقا لتشابههما في الوظائف، حتى أن هناك من اعتبره ابنًا عاقًا للفنون التشكيلية حينما راح يبحث عن منفذٍ آخر وعن تقنيّاتٍ تلائم طبيعته التّحرّرية، فقد تم استبدال الرسم بالزيت والماء بتقنيات الغرافيك القابلة للطباعة والنسخ، لكن كل هذا لا يتنافى مع انتمائه التشكيلي، ومع طواعيته في التعالق مع الفن الشعري لتجديد العلاقة المقرّرة منذ القدم ومنحه إياه مزيدا من الحيوية والتوهج.

الشاعرة "ربيعة جلطي" وجدت في الكاريكاتير –باعتباره فنا وظيفيا أكثر منه جماليا– وسيلة تحريضية ضد العدوان والظلم، لتتحدّث من خلاله عن مشاعرها وحساسيتها ومطالبها في تعديل العلاقات وإصلاحها.
لقد حُمّل الديوان "كيف الحال؟!" بلوحات كاريكاتورية مؤلفة «من عناصر عدة هي: الخط، الكتلة، الفراغ ... الحركة، المفارقة، المبالغة، الموضوع، المضمون، الهدف، التعليق»[4]، يبدو أن الشاعرة وجدت أن «الكاريكاتير وعلى خلاف كل الفنون التشكيلية، هو فن الفكرة قبل كل شيء، وربما لذلك استعمله الفنان ناجي العلي لفضح الظلم والألم الذي عاناه الشعب الفلسطيني»[5]، ويبدو أنها وجدت بأن صور الكاريكاتير تتمتّع «بالقدرة على إضاءة آفاق الفكرة بزمن قياسي مقارنة بزمن الإدراك الذي يقتضيه إدراك اللغة وبخاصة أن صور الكاريكاتير تتّسم

---

(1) طلال الشعشاع: فن الكاريكاتير. دراسة علمية نظرية وتطبيقية، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دط، 2011. ص20.

(2) محمود حماده: فن الكاريكاتير. من جدران الكهوف إلى أعمدة الصحافة، دار عشتروت، دمشق، دط، 1999. ص9.

(3) المرجع نفسه. ص54.

(4) ضياء الحجار: الكاريكاتير في الصحافة العراقية. تموز، مجلة فصلية ثقافية، الجمعية الثقافية العراقية في مالمو، ع: 54، السنة العشرون، شتاء 2012. ص118.

(5) علي البوجديدي: الفضاء في الكاريكاتير الساخر. رسوم ناجي العلي الكاريكاتيرية. الكوفة، مجلة تصدر عن جامعة الكوفة، السنة2، ع:2، ربيع 2013. ص209.

بالبساطة والتلقائية والمباشرة لأنها خطاب مفتوح للمتلقي مهما كان مستواه الثقافي أو المعرفي»[1]، هذا التماثل البصري بين الفنين الشعري والتشكيلي جعلها تتّجه بديوانها "كيف الحال؟!" نحو طاقات تعبيرية تثوّر المعنى لتشابه اللحظة الحاضرة باللحظة الماضية، وهو الأمر الذي جعل «الكاريكاتير المرسوم يمتلك ما يوازي إمكانات الفنون اللفظية في إيصال الرسائل الفكرية والفلسفية والأدبية بطريقة مميزة وخاصة ويمتلك أيضا كلّ ما يجعله فنّا رفيعا في القدرة على التعبير والتأثير والجذب»[2]، فهو وسيلة جيدة للاتصال الجماهيري إلى جانب الرسالة اللسانية التي أدّت وظيفة التبليغ والتوجيه إلى القصيدة وتبيان حقيقة سوسيوسياسية يعيشها الشعب الفلسطيني، العربي والجزائري.

توسّلت آلية التشكيل في الخطاب الرثائي "كيف الحال؟!" للشاعرة بـاللوحات الكاريكاتيرية للفنان الفلسطيني "ناجي العلي"*، وعلى الرغم من أنّ كل عنوان وضعته الشاعرة هو عنوان للوحة والقصيدة في الوقت ذاته، إلا أن اللوحات الأصلية لهذا الفنان الكاريكاتيري لا تحمل العناوين نفسها، كما ألحقت تغييرات ببعض الصور، كل ذلك كي يتناسب مع اللحظة الراهنة التي تعبر عنها الشاعرة.

وقد هيمنت على اللّوحات العناصر الأيقونيّة على حساب اللّغويّة. وكان لاستدعاء "حنظلة"** الأيقونة الفنية والسياسية والرمز الاستراتيجي الأهم في فن الكاريكاتير الفلسطيني رمزية واضحة. ولمّا كان «الرمز عند هذا

---

[1] علي منعم القضاة: فن الكاريكاتير في الصحافة البحرينية اليومية. الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، مجلة تصدر عن جامعة الشلف- الجزائر، ع: 8، 2012. ص157.

[2] عبد الرحيم ياسر: تاريخ الكاريكاتير. تاريخ المفارقة. مجلة تموز. ص78.

* **ناجي العلي**: «ولد ناجي سليم حسين العلي عام 1937، بعد احتلال إسرائيل لفلسطين هاجر مع أهله عام 1948 إلى جنوب لبنان وعاش في مخيّم عين الحلوة، ثم هاجر من هناك في العاشرة، ومن ذلك الحين لم يعرف الاستقرار أبدا. تمّ اعتقاله عدّة مرات فكان يرسم في الزنزانة على جدرانها وبعدها صار من أهم الفنانين الفلسطينيين الذين عملوا على ريادة التغير السياسي باستخدام الفن كأحد أساليب التكثيف، له أربعون ألف لوحة كاريكاتورية منشورة في عدة مجلات. وقد اغتاله شخص مجهول في لندن عام 1987». خالد محمد أحمد الفقيه: التنمية السياسية المترتبة على حركة الوعي في كاريكاتير الفنان ناجي العلي. إشراف: خالد محمد أحمد الفقيه، أطروحة مكملة لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في التخطيط والتنمية السياسية، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2008. ص13- 32.

** **حنظلة**: اسم مشتق من الحنظل، وهو نبات طعمه شديد المرارة ينبت في فلسطين، محاط بالأشواك. كما اتخذ حنظلة شكل حيوان القنفذ كثيف الأشواك التي يستعملها في الدفاع عن نفسه، ويتميز هذا الحيوان بارتباطه بالأرض. «ولد حنظلة في الخامس من حزيران عام 1967 بالكويت وهو في العاشرة من العمر وسيظل في هذا السن يعرّف "ناجي العلي" "حنظلة" بقوله: ""اسمي "حنظلة"، اسم أبي مش ضروري، أمي اسمها نكبة، وأختي الصغيرة فاطمة، جنسيتي.. أنا مش فلسطيني مش أردني مش كويتي مش لبناني مش مصري مش حدا.. باختصار معيش هوية ولا ناوي أتجنس.. محسوبك إنسان عربي وبس.. بعرف كل اللغات وبحكي كل اللهجات معاشر كل الناس". أما عن سبب تكتيف يديه وإدارة ظهره للناس فيقول "ناجي العلي": "كتفته بعد حرب أكتوبر 1973 لأن المنطقة كانت تشهد عملية تطويع وتطبيع شاملة، وهنا كان تكتيف الطفل دلالة على رفضه المشاركة في حلول التسوية الأمريكية في المنطقة، فهو ثائر وليس مطبع". وعندما سئل عن موعد رؤية وجهه أجاب العلي: "عندما تصبح الكرامة العربية غير مهددة عندما يسترد الإنسان العربي شعوره بحريته وإنسانيته". لبسه لملابس مرقعة وظهوره حافي القدمين يرمزان لانتمائه للفقر. ضميرا جمعيا للآخرين وخاصة =

الفنان ليس قيمة شعرية فقط، وليس قيمة فكرية فقط، إن الرمز هنا، والمضمون الدرامي المكتوم الخفي، إنما يندرج في تلاصق عضوي بالقيم التشكيلية التي تكوّن اللّوحة»[1] فإن الشاعرة عزّزت حضوره لتكثيف واختزال الشعور بمرارة الواقع، إذ باستحضاره يتعانق عنفوان الريشة وثورة الكلمة فتتشكّل موسيقى جنائزية فيها الكثير من الأسى.

نلاحظ في اللوحات الكاريكاتيرية المضمّنة في الديوان أن صورة "حنظلة" «تحتل الهامش، هو سَاهِمٌ واجِمٌ لا يحير جواباً. يشاهد ما يجري بصمت وإدانة. هو هنا شخصيّة سلبيّة صامتة، شاهد رافض، لكنّه في لحظات نادرة يتحوّل إلى شخص فاعل، يعلّق على الأحداث أو يتناول حجراً أو يرميه. لذا لم يكن "حنظلة" لدى "ناجي العلي" توقيعاً أو تعليقاً إضافيّاً على الرّسم أو على التّعليق الأساسي، بل كان بالأصحّ اِحتجاجاً . ظلّ مديراً ظهره للقارئ، وكأنّه يطالع الأحداث ويعلن اِحتجاجه عليها. إنّه لحظة نقاء سياسيّ في بحر الأحداث والمساومات المستمرّة "حنظلة" هذا الغائب الحاضر، هذا الذي يُعرِض... إنّه كاللاّزمة أو الموتيف الحاضر دوماً وإنْ بأشكال مختلفة» [2]

في اللوحة "نشيد نوح"[3] شاهدنا المبالغة في التباين؛ الأبيض الناصع على خلفية بالغة السواد متجهمة كتجهّم الوجه الظاهر في الصورة، أما الأبيض الناصع – الدال اللغويّ- فهو عبارة عن مطلب شعبيّ وشعار سياسيّ، إن الأداة (لا) تتوالى وتتكرّر في شكل لا نهائي حجمها الكبير وعددها الكثيف يوحي بالامتناع والرفض القاطع للسيطرة، للظلم، للجبروت، للغدر، للخوف، للجراح... لا للاحتلال بكل تبعاته. أمّا "حنظلة" (الطفل المثقل بالصدمات)[4] -كما عبّرت عنه القصيدة- فيغدو كما هو دوما صلباً صلابة الجدار الأسود. هو بالكاد يُرَى، لقد ضَمُر حجمه وضاع في متاهات الواقع الأليم.

= المحرومين والمسحوقين. إنه الشاهد على الواقع في كل عصر». ينظر: خالد محمد أحمد الفقيه: التنمية السياسية المترتبة على حركة الوعي في كاريكاتير الفنان ناجي العلي. ص34-41.

[1] أحمد فؤاد كامل: النص. تواصل الإبداع في الفنون التشكيلية والأدبية. ص105.

[2] علي البوجديدي: الفضاء في الكاريكاتير الساخر. رسوم ناجي العلي الكاريكاتورية، مجلة الكوفة. ص207.

[3] ربيعة جلطي: كيف الحال؟!. ص127.

[4] المصدر نفسه. ص107.

في اللوحة المعنونة بـ"الحبيب السائح*"[1] جعل الفنان التشكيلي "الديمقراطية" على متن السّفينة وسط البحر دون أن يعلم أيّ الوجهات تريد أن تدرك وأيّ الفضاءات تروم أن تقصد، أتشرّق أم تغرّب؟. إن السفينة في الصورة هي رمز لمسيرة النضال الفلسطيني، أما الديمقراطية فهي لعنة وعذاب مستمرّ لأنها الأمل الفلسطيني الذي تهدّده التيارات الخارجية، إن الرياح تجري دوما بما لا تشتهي السفن، ولهذا فقد اتخذ الفلسطينيون الحجر سلاحا بدائيا وقوة هائلة يحتمون به، هو رمز مقترن بالصمود، التحدي، والانتفاضة، فقد عمّقت الصورة من مدلول النص الشعري وأثرته حينما استلهمت حالة الإحباط الذي يعيشها الفلسطينيون —صوريا– وأسقطتها على واقع الإنسان المعاصر الذي يسيح وما هو في الأصل بسائح. تقول الشاعرة:

« ما أنت بسائح
وإن توزّعتك البيضاء
والخضراء
والصحراء
إنه التيه يا صديقي
والوابل من الألم
لا غرو إنه نفق
كاذبة مباسمه »[2].

القصيدة/ الصورة "بكين"[3] كغيرها من نصوص الديوان الأخرى، نجد بأن «الشاعر الرسام يضعنا أمام إطارين دلاليين يتمثلان في نص الشعر ونص الرسم الناتجين عن عمق إحساسه بالمعاناة التي تمور في ذاته، ورغبة منه في إيصال أوارها إلى أكبر شريحة من المتلقين فقد عمد إلى نص بصري يعادل إبداعيا الدلالة المحورية لنص الشعر»[4] المتمحوِر حول قوة المرأة ورفعة مكانتها على ضعفها، فالمرأة وذكور البط ثنائية تشير إلى المغلوب

* **الحبيب السائح**: كاتب جزائري من مواليد منطقة سيدي عيسى ولاية معسكر. من بين أهم أعماله المجموعات القصصية: القرار، الصعود نحو الأسفل، البهية تتحمّل لجلادها، الموت بالتقسيط. ومن رواياته: زمن النمرود، ذاك الحنين، تلك المحبة، ورواية تماسخت.

(1) ربيعة جلطي: كيف الحال؟!. ص125.

(2) المصدر نفسه. ص127.

(3) نفسه. ص121.

(4) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م). ص95 .

والغالب، المغلوب على أمرهم هم الشعوب العربية المستكينة التي لا حول ولا قوة لها، أما ذكور البط فهم الدول العظمى جبروتا وقهرا. تقول الشاعرة:

« نساء يتباكين أم بلح الريح
هن لا شك
يرثين هاوية الشرفة
وخمر الدالية
وينادين القمر الغافي
أن قم فاشهد،
ما يقترف ذكور البط:
على أرائك باردة، باردين، يطلّون
من محاجر الثلج
زادهم جثث، وماء السلالات
والحروب »[1].

لعقد علاقة مشابهة عمدت الشاعرة إلى الصورة الكاريكاتيرية للفنان "ناجي العلي" تحمّلها صرخات هؤلاء النسوة اللواتي يتباكين فتضم صرخاتهن إلى صرخة "فاطمة"، وتضم صرختها هي إلى صرخة القلم المستفز الذي عمل على تثوير وعي التلقي أمام لوحة مخططة بالحبر الأسود الفاحم الذي يعلن عن الحداد، الاحتجاج على الظلم الاجتماعي، قسوة العالم، وربما الظلم الكوني، وهذا ما أوحت به الصورة المثقلة بالتفاصيل الغزيرة، الخطوط الحادة المعبرة، وقوة تجسيد الملامح المشبعة بالحزن والقهر. أما التعليق فقد جاء كتوقيع لإبراز اللهجة، وقد امتزجت فيه الحركة، الحوار، السرد، وأطياف وجدانية تترقّب الخطر المحدق، فهو مقصود؛ لأن اللهجة تعزز المستوى الواقعي للمرأة/ الدول العربية كما تشي بالانتماء الجغرافي والقومي.

أما الطفل الذي تحمله "فاطمه"* بين ذراعيها؛ والذي يشكّل محورا رئيسيا في انتفاضة الحجارة، فقد رأت فيه الشاعرة مشهدا ذا بعد إنساني، ولهذا قد عبّرت عن العلاقة بين الأم وطفلها/ الأرض وأبنائها بقولها:

---

[1] ربيعة جلطي: كيف الحال؟!. ص123.

* فاطمة إحدى الشخصيات التي ابتدعها الفنان ناجي العلي كرمز للمرأة المناضلة من أجل استرداد حقوقها بعد استشهاد زوجها والمقاومة ولاستعادة كرامة الأمة العربية، «فاطمة لم تقف في فن ناجي العلي عند حدود المرأة الولادة والصلبة والمعطاءة، بل تعدت ذلك لتكون المشاركة في الحوار والموقف والشريكة في الموت والمصير». أحمد عنبوسي: الموضوع والأداة في فن ناجي العلي، دار وائل للطباعة والنشر، عمان، ط1، 2001. ص37.

« وهن حاملات الحبُل بين السرة والجيد

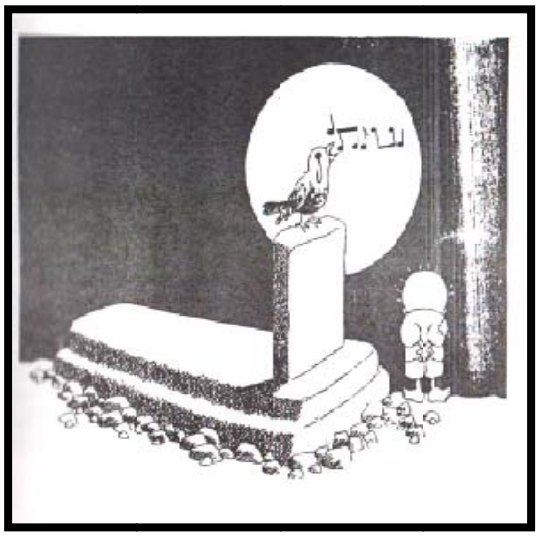
حاملات الذكور هن

وهن الذكور »[1].

اللوحة "قابيل"[2] أو ما يطلق عليها في العرف الكاريكاتيري لوحة "القبر" أو " أنا أفكّر" –نسبة إلى العلامة اللغوية التي كتبت على شاهد القبر "أنا أفكّر إذا أنا موجود"– لحقها بعض التغيير، فالشاعرة إضافة إلى أنها تدخّلت في تغيير موقع "حنظلة" عما هو عليه في اللوحة الأصلية، استبدلت الهلال بقمر منير فاضح للجريمة رغم الظلام الدامس الذي يغطي الفضاء معلّقة عن هذا التغيير في القصيدة بقولها:

« خُدع الصباح هذا المساء

وانهار على الأدراج الشعاع» [3].



– اللوحة الكاريكاتيرية الأصلية لـ"ناجي العلي" –

كما حذفت الشاعرة القول الأيقونيّ الديكارتي لتعوّضه بغراب دامع العين بهدف عقد علاقة بينه وبين الموت منذ تاريخه الأزلي. وعليه فقد جمعت الصورة بين (الحضور، الحياة) و(الغياب، الموت) فالغراب –الذي يمثل الثنائية الأولى– هو في الوعي الجمعي رمز للتشاؤم والبؤس والشر والغدر المتكرر، أما القبر –الذي تحيل عليه الثنائية التالية– هو يحمل دلالة الموت والحزن. وقد اعتمد الفنان «في هذه اللّوحة على تقنية الحدّة، وهي تعني

---

[1] ربيعة جلطي: كيف الحال. ص124.

[2] المصدر نفسه. ص145.

[3] نفسه. ص147.

الدقّة والوضوح في رسم القبر. بينما أهمل الخلفيّة، أو كلّلها بالسّواد، لأنّه يروم أن يشدّ انتباه القارئ، ويصرف بنظره إلى الموضوع السّاخن حيث تستقرّ العين على العنصر المرسوم دون غيره والتّركيز على موضوعه»[1] دون سواه، وهو ما عبرت عنه الشاعرة في خطابها التأبيني.

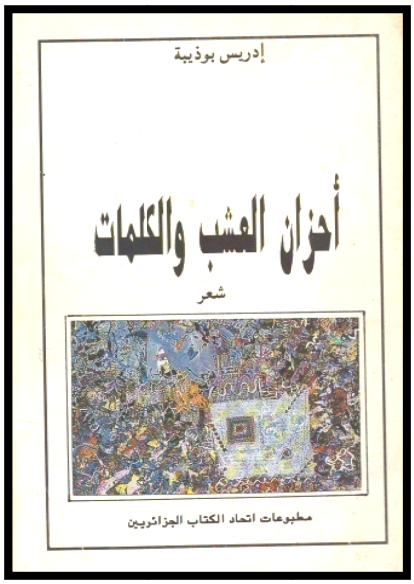
يضعنا الشاعر الجزائري المعاصر أمام إطارين دلاليين يتمثّلان في نص الشعر ونص الرسم، باعتبار هذا الأخير نصا بصريا يعادل إبداعيا الدلالة المحورية لنص الشعر من خلال محاكاة مضمونيّة ذات أنماط تشكيلية متعددة تذهب بالقراءة وتعود من وإلى اللوحة/ النص على نحو تتوثق فيه الصلة بين فعل الكتابة وفعل التلقي/ بين الشعر والفن التشكيلي لتتجاوز القصيدة الجزائرية أطرها الجمالية التقليدية وتعتنق رؤية فنية تجمع بين حيوية اللغة وطاقات الفن التشكيلي.

[1] طلال فهد الشّعشاع: فنّ الكاريكاتير. دراسة علميّة نظريّة وتطبيقيّة. ص108.

المطلب الثاني: اللوحـات التشكيلية في الغلاف الخارجي الأمامي لدواوين الشـــعر الجزائري المعاصر:

في لوحة الغلاف الخارجي الأمامي يصف الشاعر ما أمامه بشكل دقيق، يعتني بالحركات والألوان والتشكيلات في صياغة دقيقة مركّزة ومحكمة تشير إلى واقع متخيَّل مبتدَع على مدى صفحات الديوان، وبهذا فاللوحة فاعل تشكيلي تفاعلي يلقي به المبدع إلى الرائي من أجل فضّ أسرارها.

أ- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "أحزان العشب والكلمات" للشاعر "إدريس بوذيبة": في



صورة الغلاف الخارجي للديوان يعمد الفنان «إلى التفجير والتشظية وتفتيت مادة الوجود نفسها، في لوحته العريضة الشامخة الثرية بالألوان والاختراقات»[1]، وذلك بفضل التقنية العالية في السّكب والرّشّ والتّقطير والتّكثيف الخطي للأزرق الفاتح المبطن بالأسود الذي يمثّل المحيط السابغ الذي تسبح فيه اللوحة، لكنه لا يكاد يبين تماما أمام الألوان الأخرى المعشوشبة. فالأزرق الفاتح الذي يمثل رخامية الضوء؛ هو نقطة إشعاع تمثل أمل "الأزرق ملول" البطل التراجيدي في الخلاص والتحرر من العذابات، أما الأحزان فألوانها داكنة قاتمة، ودوائرها مغلقة... وهنا تحديدا تنبثق الزخرفة والتوشية على مختلف درجاتها.

تحـوِّل التوشـية في اللوحـة «أنظمـة الصـورة الكليـة إلى أجـزاء صـورية صـغيرة لا تقضـي إلى شـكل معـين، وبالتـالي فـإن (اللّاشـكل) كـ(صـورة) يصـبح هنـا بمثابـة إزاحـة بنائيـة وجماليـة محضـة... ومـن هنـا كانـت بنيـة (اللّاشـكل) في هـذه اللوحـة، تعـبّر عـن مسـتوى جمـالي مـن الإدراك البصـري أو الملاحظـة البصـرية الـتي تعـدّ فـاعلا للمتلقـي، تتواشـج ضـرورات الاسـتجابة الجماليـة، مـع صـيغ التنظـيم اللّاشـكلي للصـورة، إذ تبـدو الفكـرة البنائيـة هنـا مرتبطـة بصـورة أو بـأخرى بدلالـة (اللّاشـكل) الفاعلـة واكتسـاب اللوحـة لغـة فلسـفية خاصـة تهـتمّ بالرؤيـة البنائيـة لـ(اللاشـكل) مـن جهـة، وتقضـي إلى تفسـيرات مجـرّدة للصّـورة الكلّيـة مـن جهـة أخـرى»[2]. هـذه اللوحـة التعبيريـة التجريديـة تيمـة ينـزع الشـاعر مـن خلالهـا إلى

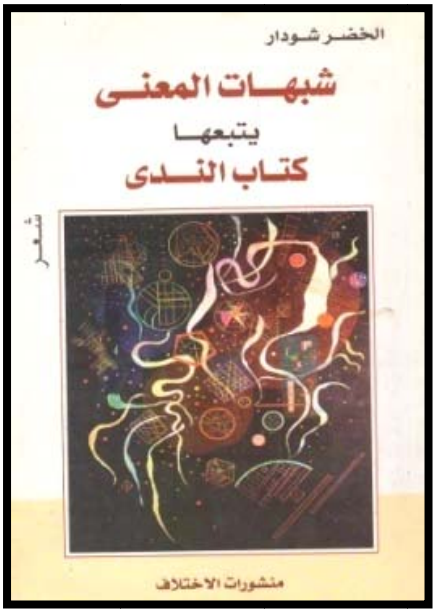
---

[1] أحمد فؤاد كامل: النص. تواصل الإبداع في الفنون التشكيلية والأدبية. 56

[2] هدى طالب طراد النداوي: جماليات اللاشكل في رسوم التعبيرية التجريدية. العلوم الإنسانية، مجلة جامعة بابل، مج23، ع: 4، 2015. ص 2013.

فرض إحساس نفسي ذاتي عن حضور الحياة وسط الحطام والركام والتهدم أملا وسعيا نحو اكتمال المنقوص.

ب- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى" للشاعر "الخضر شودار": فوق سطح تصويري أسود، اعتمد الفنان الروسي "كاندنسكي"* على فعل الحركة الخطية واللونية بتكثيف هائل للدوائر والمكعبات والخطوط غير المنتظمة والمتداخلة، ومن هنا «كانت بنية (اللّاشكل) في هذه اللوحة، تتصل مع صيغة التجريد الهندسي، وتبسيط البناء العام للتكوين وذلك [بالاختزال] في التفاصيل الخطية واللونية والملمسية والحجمية، والتي تنتج علاقات شكلية وصورية، فتسهم في بلورة الدلالة التجريدية التي تتضمّنها هذه اللوحة... والتي توصف بأنها اكتراثات لشكل اللّاموجود والذي لا يعبّر عن واقع مرئي والذي يتلمّسه المرء في حواسه عند النظر إلى هذه اللوحة هي التلقائية والعشوائية والصدفة والمباغتة»[1]. اللوحة بهذا المعنى فوضى يفضح نظامها، يقيّد حركتها، ويحدّد قوتها النص الشعري المسكون بالتأمّل الرّوحي.



ج- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "شجر الكلام" للشاعرة "ربيعة جلطي": حاولت الشاعرة "ربيعة جلطي" التّخلّص من الاعتباطي الناتج عن اللّاوعي وسعت إلى تحريره داخل لوحة الغلاف التي حوت تشكيلا ينفلت من سلطة اللون والشكل الرتيب فيقترب من فتنة الموسيقى ويتفاعل معها في حميمية وألفة.

في اللوحة التي حملت توقيع الفنان "رشيد" تكثيفٌ للمعاني وضغطٌ، عبر دمجٍ غريب لمحسوسين غريبين؛ الفطر البري المنتشر في الغابات بين الأشجار، وآلة القيتار التي تبدو متجذرة في الأرض -إذا ما عزلنا المدرك الأول (الفطر) عن إدراكنا البصري- وبين هذه وتلك تتبدّى علاقة ثالثة تحكم العلامة الصورية (القيتار) بالعلامة اللغوية في العنوان (الكلام)؛ وهي الغناء.

* **كاندنسكي** (1866-1944): فنان روسي أحد أشهر فناني القرن العشرين، اكتشافاته في مجال الفن التجريدي جعلته واحدا من أهم المبتكرين والمجدّدين في الفن الحديث ومن أهم المأثرين في الحركة الفنية التشكيلية، من أهمّ تصاميمه: كرسي كاندنسكي، ولوحة المغنية.

[1] هدى طالب طراد النداوي: جماليات اللاشكل في رسوم التعبيرية التجريدية. مجلة العلوم الإنسانية. ص2015.

يظهر من هذه التعالقات أن الشاعرة وجدت في الموسيقى شعورا بالديمومة والترابط مع الأشياء الأخرى، إنها فنانة «لا تستطيع أن تستغني عن الغناء الذي لا يرمز فقط إلى ما تعانيه من مشاكل مزعجة، وإنما هو قمين بأن يرد عليها أيضا وأن يسمح لها بالعمل بالكثير من الحيوية والثقة، وأن يجعل شعورها بغربتها أقل في عالم الطبيعة التي تعيش فيها. وبما أن لها مثل هذه الحاجة الملحة للغناء، وبما أنه يجلب النظام والانسجام لانفعالاتها المفاجئة وأفكارها المشتتة والمتناقضة، ولأنه جزء متمّم لحياتها، فإنه يمثّل نقطة استناد صلبة أمام متطلبات الحاضر القاسي الذي لا يلين. يسمح لها بأن تستقبل الحياة»[1] كما يسمح لها الشعر تماما بذلك. إن الخطوط، الألوان الكلام، الألحان في هذه اللوحة كما في النص الشعري "شجر الكلام" تتجمع كلها معا في لوحة/ نص واحد لتتحرك في زمن ممتد مفتوح على الكشف والرؤيا.

د- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "كيف الحال؟!" للشاعرة "ربيعة جلطي": اللوحة "كيف الحال؟!" للفنان "مصطفى الحلاج" رسمت بدقة تكوينية متناهية لإعطاء واقعية ما، ألوان داكنة مشبعة، وأشكال راسخة ساهمت مجتمعة في تحقيق قوة تعبيرية أوحت بها العناقيد الدلالية الرامزة.

- الخلفية: تعكس الجو التعبيري والروحانية الكونية التي تكثّف من الإحساس بالوحدة والتعاسة، خاصة عندما يلقي الأخضر سلبيّته على الكون فيلغي ضوء القمر المتكرّر حضوره تشكيليا، ويجعل المشهد الكلي يزحل في قسوة وقتامة تراجيدية.

- شخص يمتطي صهوة حصانه، هو إنسان كادح من أجل أرضه، تغمره القوة والخشوع والتضحية، حركة اليد توحي بالكدّ من أجل مغالبةِ رهبةِ وقتامةِ اللون الأخضر الذي صُبغ به. فضياع الفرد في اللون الأخضر «يعني ضياع عالمه وضياع خصوصيته في عالم لا يرحمه ولا يريد أن يفك أسراره»[2].

---

[1] موريس بورا: الغناء والشعر عند الشعوب البدائية. تر: يوسف شلب الشام، دار طلاس، دمشق، دط، 1992. ص301- 302.

[2] محمد مختار الجنوبي: كتابة الصورة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2000. ص45.

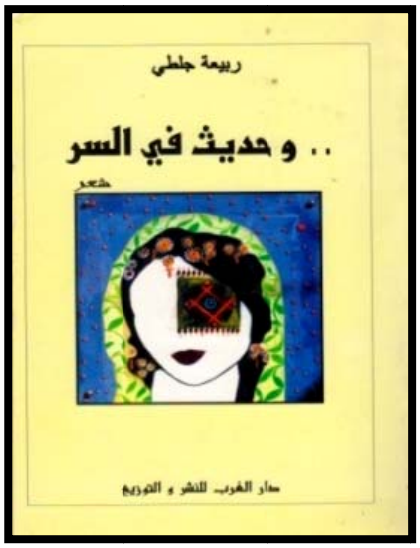
• الحصان، يملأ المساحة كلها ويسيطر على الفراغ، وهو قناع رمزي يوحي بالثورة من حيث القوة والصلابة والعنفوان والإرادة والبطولة وكذا الشموخ الذي يتجلّى بارتفاع رأس الحصان عاليا في تحدٍّ وعزمٍ، وتظهر هذه المعاني من خلال وقع نداء الصهيل الذي يبدو عاليا ومشبعا.

• القمر، أيقون رمزي يعبر عن البعد الكوني للخطاب الشعري، معه يتجلى التضاد المفرط بين الضوء والظل، بين الحق والظلم، بين الخير والشر. أما أن يُرسم القمر مرتين فهذا يعبّر عن تشظي الزمن الكوني وانفلاته من سلطته. القمر هو الأمل المنتظر، ولكن خبوّ ضوئه فإنما يدلّ على الانكسار والشتات.

• أسفل اللوحة شريط أسود اعتمد الفنّان في تشكيل بنيته على تقنية الكولاج؛ خليط هجين من الأشياء والبشر والحيوانات، هذه «الوحدات الصغيرة المتناثرة على السطح تتحرك في الفراغ وتصطدم ببعضها وتتلاصق وتكوّن أشكالا زخرفية... تعطي إحساسا بمكانٍ واقع تحت قوة العتمة والرعب»[1] مما أكسب القوة لحضور المكان وسطوته.

وعليه فإن البنية التشكيلية للوحة توحي بثنائية القوة والضعف، وهي الثنائية التي يتمحور حولها النص الشعري الذي رصدت فيه الشاعرة زمنا مستعادا بالعمل من أجل صياغة العالم صياغةً ينتصر فيها الحق على الظلم.

هـ- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان ".. وحديث في السر" للشاعرة "ربيعة جلطي": لوحة الغلاف في هذا الديوان تشكيل فني «يتوسّل بعجينة اللون التي تميل إلى الكثافة والبياض... تشكيل قائم على بساطة متناهية في التركيب، تكاد تكون أحادية البعد ولكن من غير تسطيح بل بنوع من التجسيم التحتي في الوقت نفسه وهو التجسيم الذي يقترب من شكل القناع»[2].



في اللوحة براءة لونية نقيّة لوجهِ امرأةٍ متّقد بنور ساطع يقع في قلب الزُّرقة الشاسعة، والتي تتأطر بدورها في قلب أرضية من الأصفر الناصع في عجينة لونية مسطحة متساوية الكثافة والنقاء. وِشاحُ المرأة

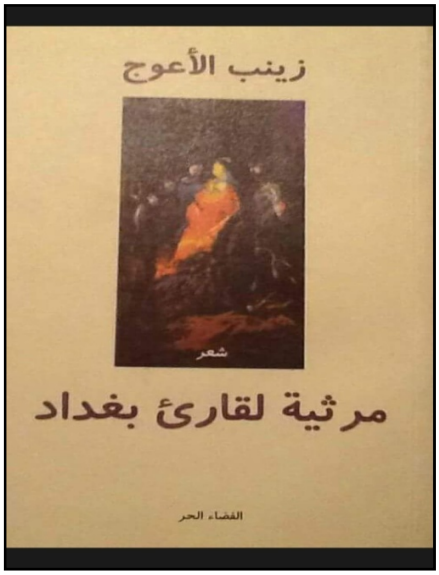
(1) محمد مختار الجنوبي: كتابة الصورة. ص88.

(2) أحمد فؤاد كامل: النص. تواصل الإبداع في الفنون التشكيلية والأدبية. ص 22.

والحليّ الذي يزيّنها مستلهم من عراقة تراثية ترمز إلى الخفاء والسر، وتشير إلى عمق الارتباط الروحي بالتراث الشعبي. الألوان فيها شيء من السطوع والصفاء الخدّاع؛ أخضر مزدهر، أزرق عميق جدا زجاجي مثل الكريستال، الأحمر الغامق، كثافة في التلوين وبحث عن الألوان الأصيلة المعبِّرة عن رؤيا خاصة.

هذا التصميم على الرغم من بساطته فهو لا يَقِلُّ تعقيدا؛ حيث استخدم فيه الفنان التشكيلي "رؤوف براهمية" خامات متعدّدة ومقوّمات شكلية أكثر هندسية فيها نفاذا واندفاعا وتشويها خلاقا. إن الوجه الإنساني المبتور قد تداخل وتراكب وتداغم مع التكوين التشكيلي الكامن وراء هذا التجسيد، أي التخطيط المضمر وراء تفجّر اللوحة، فهو تكوين أو تخطيط تجريدي تم فيه اختزال التفاصيل والاقتصار على المكونات الرئيسية. لقد خضعت العين اليمنى لقيمة التشويه بالمحو، ليقوم الشق الأيسر من الوجه على مربع في شكل سجاد زخرفتُه عبارة عن مربع متقاطعة أضلاعه، بداخل هذا الأخير دائرة تبدو وكأنها العين المفتوحة على المجهول، وربما في ذلك تأكيد لقيمة جوهرية أساسية هي قيمة الحرية إزاء ضغوط التقاليد. وما هذا الجدل التشكيلي إلا صياغة مشروعة لهذا الجدل الاجتماعي الطبقي نفسه.

و- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "مرثية لقارئ بغداد" للشاعرة "زينب الأعوج": في اللوحة



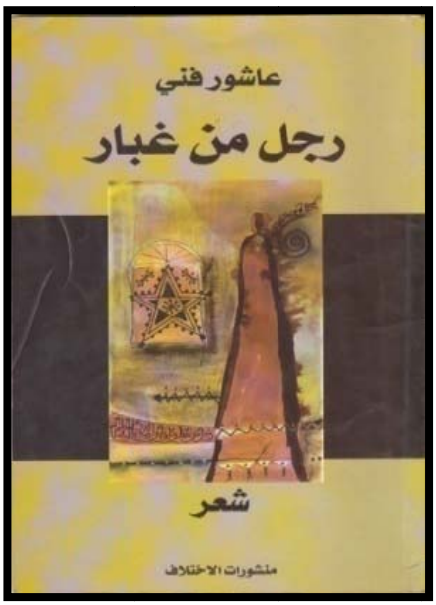
تتساقط عجينة اللون في فضاء عتم خانق ومخيف لا تكاد تبين فيه إلا ظلال لأشخاص يكسوهم اللون الأزرق الذي يوحي بالبرودة والهدوء. في وسط اللوحة وبين كيانين زرقاوين يسطع اللون البرتقالي الحار متوهجا، محتدما، مشتعلا يوحي بالدفء كما يوحي بالإثارة، «التدقيق في عمق اللون البرتقالي الغريب يخلق إحساسا مؤنسنا، يحوّل اللون إلى حياة تشرف على موتها وهي في الرمق الأخير، وتمضي الصورة في رسم مشهدها الحكائي بدلالة البرتقالي المتحوّل إلى كيان مشخصن يستغيث، مع حراك بشري من حوله... في سياق تشكيلي وسيميائي يوحي بحرارة اللون وقوة حضوره في تشكيل لعبة المعنى، استنادا إلى توهج التشكيل وتوهج التدليل معا»[1].

البرتقالي المحمرّ -هنا- هو لون النار، العنصر الأساسي للعذاب وألم الاحتراق والانكسار والتوتر الذي تحياه الأوطان العربية بسبب الاعتداءات المسلطة عليها اجتماعيا وثقافيا وسياسيا. ويمكن اعتبار البرتقالي المشعّ

[1] فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية. بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري. ص162.

نقطة نور في الظلمة، صرخة فاضحة للنظرة العنصرية تجاه الشعوب، ودفاع عن حقوق الشعب العراقي والفلسطيني الذي يعاني في ظل الاستعمار الإسرائيلي والأمريكي الغاشم.

ز- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "رجل من غبار" للشاعر "عاشور فني": في لوحة الغلاف الأمامي للديوان "رجل من غبار" تشكيل سيريالي راسخ، صورة متدفّقة بالحسية العضوية لرجل منحوت في هيكل صلب قوي التشييد ضاقت الأرض والسموات به فاتسع وارتفع بعد أن تلبّد قلبه بالحزن والوجع. مادة العالم الصخرية تحوّلت بين يدي الفنان التشكيلي "علي فوضيلي" إلى عجينة مهندسة ونابضة، خصوصا باستخدام البني المحروق بتنويعاته (الداكن والفاتح). تلك الألوان الحارة المحروقة والحارقة، المتوهجة والمشتعلة «بألوان النار القوية، ورماديات الصخر العريق، ودمدمات كأنها تأتي من براكين مدفونة، ألوان مكبوحة أيضا، تفجّر عرامة مشاعر ضارية وصاخبة العنف، طاقات روحية مدمرة»[1] توحي كلها بالشدة والقوة والرسوخ.



استخدم الفنان في نحت تمثاله المادة اللونية للحجر؛ المادة الصلبة الأكثر ديمومة من بقية المواد الأخرى المستخدمة في النحت، فظهر هذا المنحوت المجسم برأس مجمل غير متقن، وهيكل ممتد في العلو ليس عليه أي ألوان سوى البني المشتعل بالغبار الذي تذروه الرياح.

كما امتنع الرسام/ النحات عن إظهار تفاصيل كثيرة في أعضاء الجسم، ولعله كان يريد إظهار هذا الرجل هادئ، وقور، وعديم الحركة مفتونا بما يراه عبر النافذة وهو يترقّب ويتطلّع على المستقبل والمصير المجهول. أما النجمة الخماسية التي تسيِّج النافذة فهي التعويذة التي تحميه والبصيص الذي يكمن عميقا. وتلك اللّفّات، أو المنحنيات الدائرية بالمغزل الحلزوني؛ هي «علامة على الانتقال من العالم الخارجي (الملأ الأعلى) إلى الأرض حيث الإنسان وهو نقطة على هذه الأرض»[2]. وهذه التنويعات التشكيلية تتعمّق أكثر بالموازاة مع الدلالات التعبيرية للنص الشعري.

---

[1] أحمد فؤاد كامل: النص. تواصل الإبداع في الفنون التشكيلية والأدبية. 41

[2] عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي. إصدارات عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع: 14، فبراير 1979. ص43.

ح- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "أسفار الملائكة" للشاعر "عز الدين ميهوبي": هدف الشاعر "عز الدين ميهوبي" من خلال لوحة الغلاف الخارجي الأمامي في ديوانه "أسفار الملائكة" إلى خلق عالم تحوّلت فيه الألوان والأشكال والخطوط إلى إشارات دلالية ذات مسحة روحية عالية تفصح عن مكامن شعور داخلي يصعب وصفه لغويا.

عبر شعرية لونية بالبنّيّ في مختلف تدرّجاته التي تشبه تدرّجات طبقات الأرض التي تجمع بين الفاتح والقاتم يوحي الشاعر بالصلابة والقوة والاستقرار كاستقرار باطن الأرض، البنّي يمثّل الهدوء والسلامة والأمن وهو الملجأ من فوضى العالم الخارجي خاصة حينما حمّلت البقع اللونية يمين اللوحة أبعادا روحية تسعى إلى التطهير من المشقة والظلمات التي تنبعث من الأرض والتي عبّر عنه البني المحمرّ في الطبقات اللونية المشبعة ألما أسفل اللوحة.

وفي بنائية تشكيلية واعية يستجيب الفنان للإغراء التجريدي فيلقي بمتعة روحية بصرية من خلال الاهتمام بالظل والنور من خلال تشكيلات نحسبها أرواحا طاهرة تلقي بنورها على هذا العالم تخلّصه من الدنس تلك الومضات الروحية تبدو في حركة الطائر النوراني المتأهّب بتحريك الجناحين* أو فتحهما ترنو الصعود لتعود من سفرها** حاملة رسالة الحب والسلام. وهذه الصفات التي تقدّمت لا تصدق إلا على "الملائكة" الحاملين للألوكة أي الرسالة بأمر من الله تعالى، وعليه فالفنان يستغيث بالملائكة كي تبسط جناحيها وتطهّر عالمه فينبثق النور من الظلمات، أما الشاعر في الديوان في أسفاره عبر أمكنة متعدّدة وأزمنة مختلفة فهو سفير السلام على هذه الأرض بعد أن حفته الملائكة بأجنحتها حرصا عليه من أجل تبليغ رسالته الخيِّرة.

* للملائكة أجنحة كما أخبرنا الله تعالى، فمنهم من له جناحان، ومنهم من له ثلاثة، أو أربعة، ومنهم من له أكثر من ذلك. قال تعالى: ﴿الحمد لله فاطرِ السمواتِ والأرضِ جاعلِ الملائكةِ رسلا أولي أجنحةٍ مثنى وثلاثَ ورباعَ يزيد في الخلق ما يشاء إن الله على كل شيء قديرٌ﴾. سورة فاطر. الآية: 1.

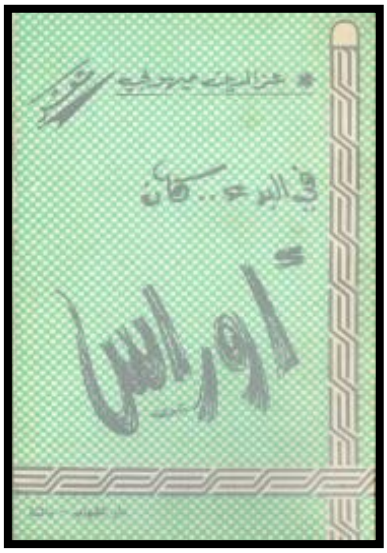
** الملائكة هم سفراء الله إلى رسله وأنبيائه. قال تعالى: ﴿بأيدي سفرة كرام برررة﴾. سورة عبس. الآية: 15، 16.

ط- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "عولمة الحب عولمة النار" للشاعر "عز الدين ميهوبي":

اللوحة درجة واحدة من الأحمر، مع مساحات ناعمة من الضوء الناري المنبعث من العلامات اللسانية للعنوان الذي يشغل المكان على قوته وسطوته.

فالعنوان في هذا الديوان يحتل موقعا اعتباريا متميزا في فضاء اللوحة/ الغلاف، جاءت الكلمة (عولمة) مكررة مع ملفوظين مختلفين (الحب) و(النار)، وكلاهما رمز إليهما بالأحمر؛ اللون الناري المشتعل جراء الحرب وجراء العولمة التي قادت تدميريتها إلى اشتعال (حب) الأرض بقوة نزيف الموت.

ي- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "في البدء كان أوراس" للشاعر "عز الدين ميهوبي": دراسة



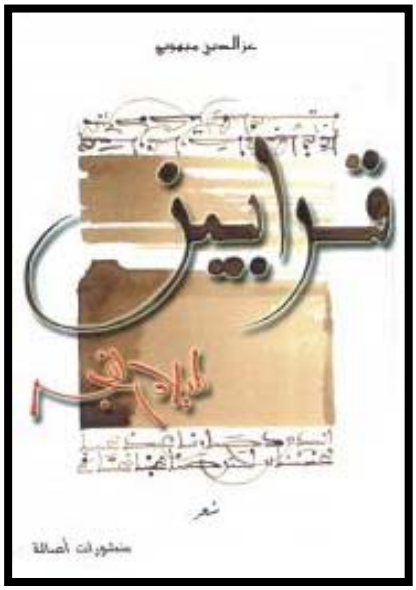
الأديب والشاعر "عز الدين ميهوبي" للفنون الجميلة منحته خلفية فنية في انتقاء أغلفة إصداراته الإبداعية سواء تعلّق الأمر بشكل الخطّ أو اللوحة أو الألوان، وهي تملك إيحاءات معينة ترتبط ارتباطا وثيقا بالفكرة، وعي الشاعر بأهمية المزاوجة الفنية بين الشعر والفن التشكيلي جعله يقول متحدِّثًا إلى صحيفة "الفجر" الجزائرية: «كتابي بمثابة مولودي ألبسه كما تستحسنه عيناي»، ويتحدّث عن غلاف مؤلفاته مجيبا عن السؤال: من يرسم ملامحه؟. فيقول: «أنا من ينتقي تفاصيل لباسه والألوان التي تليق به، ولم يحدث أن دخلت في جدال مع دار النشر حول أغلفة إصداراتي ما عدا أثناء ميلاد كتابي الأول "في البدء كان أوراس" الذي صدر سنة 1985 عن دار الشهاب، أين تعذّر على المطبعة تنفيذ اللوحة التي اخترتُها للفنان التشكيلي صالح ضيف رحمه الله التي رُسِمت خصيصا لإصداري، ولا أزال إلى غاية اليوم أحتفظ باللوحة لاستعمالها في إصدارات قائمة تتلاءم معها لأن لكلّ عمل هوية»[1].

ومع أن الشاعر "عز الدين ميهوبي" لم يتمكّن من تصدير غلاف ديوانه باللوحة التي اختارها فإن دار النشر تخلّت عن اللوحة التشكيلية برقة تخطيطاتها وبهرجة ألوانها لتختار بدلها مساحة لونية خضراء واسعة الامتداد، لعلّها

[1] "وجه الكتاب".. من يرسم ملامحه؟. كتاب يحرصون على جمالية الغلاف وآخرون لا يهتمون. صحيفة الفجر. يوم: 14-10-2012. https://www.djazairess.com/ alfadjr/227731

بذلك تحتفي بالشاعر الشاب في أول إصداراته تيمّنا بالخصب والجمال والشباب له وللأوراس مهد الثورة الجزائرية فالأخضر الذي يرتبط « بالخصب الذي يبعث على التفاؤل وبالجمال المستمدّ من جمال الطبيعة، ومن الشباب الذي توحي به خضرة النبات الغض الرطب»[1] هو رمز إيجابي من أجل أن تحيا الجزائر في أمن وسلام. أمّا العنوان حينما نُسِخ بخط اليد باللون الأسود الغليظ على المساحة الخضراء فهو بذلك يمنح العمق البصري للكلمة المحورية في العنوان وفي النص "أوراس".

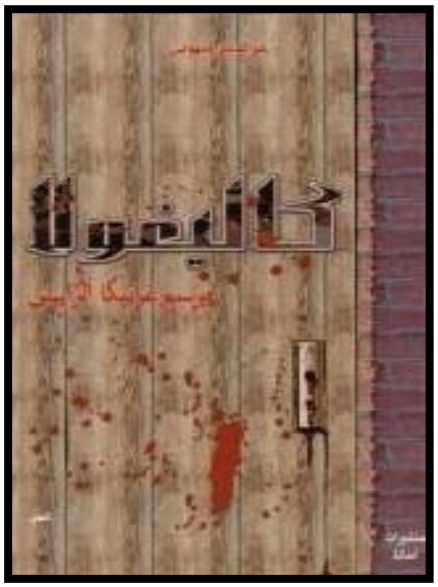
ك- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "قرابين لميلاد الفجر" للشاعر "عز الدين ميهوبي": يغطّي العنوان "قرابين لميلاد الفجر" مساحة الغلاف الخارجي الأبيض أكثر مما تغطّيه اللوحة التي جاءت مستطيلة الشكل تقريبا، يتوزع على فضائها اللون البني على تدرجاته حيث يتغير من القتامة شيئا فشيئا حتى يصير إلى اللون الأبيض في شكل شعاع، ومنه فاللوحة تتوافق مع الفكرة ليس على ما هي عليه في الواقع، وإنما هي صهر للأحاسيس الداخلية للفنان بالأشكال الكائنة خارجه في الطبيعة المرئية؛ فكما أن العنوان عبارة عن علامتين هما (قرابين) و (ميلاد الفجر) اللوحة كذلك علامتين تعبران عن العنوان وتوحيان به؛ الشكل المضيء الذي يقع في بؤرة الصورة يمثل ميلاد الفجر وهو يؤشر إلى بزوغ شمس الحرية، أمّا التوزيعات الأخرى المحسوبة والمتوازنة بانسحاب الأزرق لصالح برودة البني الترابي فهو يوحي بالقرابين التي تؤشّر للدم والتضحية في سبيل الأرض. هذا التفاعل الحيوي للعلامةِ والمؤشِّرِ سرعان ما يزيد توتّره أمام الانفعال العاطفي للغة الشكل حينما يتكامل التجريد والخط أعلى وأسفل اللوحة، إذ كان لهذا الأخير «دورا ديناميكيا هاما في بناء تلك اللوحة، حيث يبدو في توليفه للأشكال، كما لو كان يندفع في قوة، صارخا، متوترا، مشحونا بقوة تعبيرية عالية»[2] تستطيع بانتظامها بمنطق بنائي هندسي أن توحي بحالة من الهدوء الاستاتيكي بعد أن تُجبِر القارئ على التمعّن في قراءتها.



[1] أحمد مختار عمر: اللغة واللون. ص210

[2] فاروق بسيوني: قراءة اللوحة في الفن الحديث. دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط1، 1995. ص111.

ل- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" للشاعر "عز الدين ميهوبي": لوحة الغلاف الخارجي للديوان تهدف إلى اختزال الواقع واختصاره وإن كانت الصورة مكتظة بحزمة دلالات، إيحاءات، وتعبيرات تتموقع خارج حدود اللغة، بل خارج الحدود الرسمية للصورة نفسها. إنّ مصدر قوة الصورة يكمن في كونها بمثابة نص مرئي مفتوح على اللغات قاطبة. الفنان "عمر دهنة" مصمّم الغلاف يتّخذ من بقع الدم الحمراء رمزا ثوريا لمواقف وطنية ونضالات فكرية صودر حقها في العيش، إنه بلغة التشكيل اللوني هذه لا يلامس الواقع فقط بل يلامس أقرب نقطة مُدركة تؤدي إليه، فـ"كاليغولا" الرمز الأسطوري الذي يحصد بسيفه الدموي الأرواح البريئة القابعة خلف الأبواب الموصدة كُتِب اسمه بخط غليظ أسود بارز، لكنه سواد تلطخه حمرة الدم وتطغى عليه. أما "عز الدين ميهوبي" وهو يصور مجزرة "الرايس حميدو" شعرا قلمه تماما كريشة الفنان "بيكاسو" وهو يرسم لوحة "الغرنيكا" ذات يوم دموي من أيام "كاليغولا"، فالقلبان الجريحان – لميهوبي وبيكاسو- وبفعل الدموي "كاليغولا" صارا ينزفان دما أحمر، وهو ما عبّرت عنه الأصباغ والأحبار معا باللون الأحمر في البنيتين (عز الدين ميهوبي، يرسم غرنيكا الرايس) وذلك بخصوبةٍ فنيةٍ تشكيليةٍ تحيل إلى النص الشعري وتكشف عنه وإن تلبّدت برمزية وضبابية.



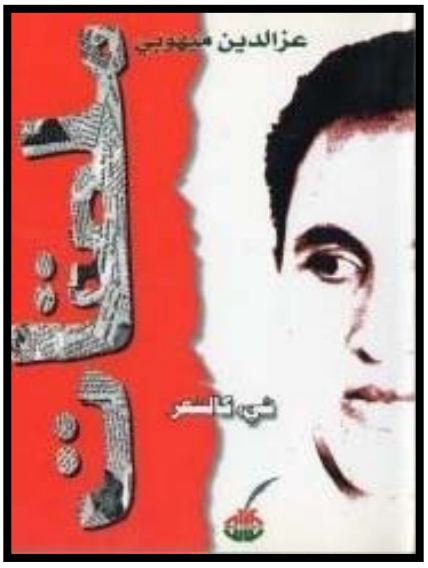
م- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "اللعنة والغفران" للشاعر "عز الدين ميهوبي": وسط خلفية سوداء صلبة يصارع النور الظلمة فيغمره لتتشكّل نقطة إشعاع كثيفة لحمامات بيضاء مفعمات بالحيوية محلِّقات في الأفق بحثا عن شمس الحرية لاستبدال السواد الدامس (الموت) بالبياض الناصع (الحياة).

الثقافة اللونية البارعة التي أضفاها الشاعر* على لوحته تنمّ عن مقدرته التصويرية؛ فالسواد يوحي بمعنى الرثاء، هو لون يشير إلى انغلاق الأفق وتلبّده بالفجائع والأحزان والعدمية، لقد مثّل الأسود تراجيديا الموت

* تشكيل اللوحات والتشكيلات الخطية والتخطيطية ملتقى لثلاث مبدعين؛ لوحة الغلاف للفنان عبد الحفيظ قادري، خط الغلاف للفنان حسان شنشارة، وتخطيطات داخلية للفنان الشاعر "عز الدين ميهوبي". أما هذا الأخير (الشاعر) فهو الذي جمع بين هذه الثقافات ليضفيها على ديوانه عن وعي فني.

وأوحى بعمق المأساة الوطنية. أما الألوان (الأحمر، الأخضر، الأبيض) فهي تعبّر عن رؤيا خاصة أصيلة تساعد المخيّلة على الانبعاث لتكوين صورة مرئية عن واقع متخيَّل ينتمي إلى بيئة مشار إليها لونيا من خلال أحد مقوّماتها وهي الراية ثلاثية الألوان؛ فالأبيض هو رمز الصفاء، الأخضر رمز الأرض والحياة، أما الأحمر –كطبقة لونية فوق الأخضر– فهو رمز العنف والدماء والتضحية، «والمحصلة أن هذا العلم الوطني (الجزائري) يرمز بألوانه إلى وحدة المغرب العربي، ويستمد شكله وألوانه من الحضارة العربية والإسلامية التي ينتمي إليها، وهو يرمز إلى حياتين: حياة أولى بيضاء سمحة كالإسلام السمح، بيضاء كقلوب أهلها، وبيضاء كأياديهم لا يحملون حقدا ولا عداوة، يسالمون كل من سالمهم ووادعهم، وحياة أخرى خضراء فيها السعادة والنعيم ويفصل بينهما هلال ونجمة أحمران يرمزان إلى الانتماء، ويوحيان بالجهاد المرير من أجل حريتهم وكرامتهم... »[1]، وبالتالي فلوحة غلاف الديوان تبوح بمحتواه، وقد تجاوبت هذه الدلالات مع المتن اللساني للنص الشعري ليتّضح أنّ القضية المعبر عنها هي قضية الوطن "الجزائر".

ن– اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "ملصقات" للشاعر "عز الدين ميهوبي": لوحة الغلاف الخارجي للديوان لا حدود لها لأن الفنان لم يتقيّد بحيز يقوم مقام الإطار، كما الشاعر تماما الذي أنتج صورة كلية للإنسان في ضيقه ورفضه للواقع المتصدع حضاريا، روحيا، سياسيا، اجتماعيا...الخ. يظهر أن اللوحة –على الرغم من ابتعادها عن تعقيدات الشكل– مركبة من جزءين:



• في الجهة اليسرى، وسط خلفية حمراء وفي اتجاه عمودي منفصل عن الأشكال الكتابية الروتينية المألوفة، كتبت الكلمة "ملصقات" بخط غليظ مفعم بالمؤثرات البصرية التشكيلية؛ حيث مزج الشاعر عمق التعبير بهندسة البناء التركيبي آخذا الأفكار التكعيبية الخلاقة كشكلٍ مرجعيّ به يؤكّد التعبير ويعضده. استلهم فن الكولاج؛ باستخدام قطعا من أوراق الجرائد ثم دَمَجَها في منطقِ التركيب الخاص بالكلمة "ملصقات" التي تعبر بذاتها عن هذا الفعل وتحتويه.

[1] محمد خان: العلم الوطني "دراسة للشكل واللون". السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة– الجزائر. 15، 16 أفريل 2002. ص19، 20.

ولعل الشاعر قد لجأ إلى هذا الفن لأنه يعبّر بالفعل وبمستوى من الحدة والارتباط عن مشهد الثقافة الجماهيرية، تسليط الضوء على حدة التباين بين السياسات الثورية، التركيز على إشراقات التاريخ التي تشع في الحاضر، استيعاب تعقيدات المجتمع المدني وتناقضاته، وتغليف التفاعل الاجتماعي بغلاف الأداء الجمالي.

• في الجهة اليمنى وسط خلفية بيضاء يظهر الشاعر "عز الدين ميهوبي" عبر صورته (نصف وجهه)، ينظر يتأمل، ويتمعن في هذه الملصقات، وفي الحركة الأفقية للعين والعمودية للخط، في نقطة هذا التقاطع تحديدا يكمن مركز التكوين الذي يدعو إلى الثبات والاستقرار والتّوقّف لقراءة الحاضر واستنطاقه بجرأة.

س– اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "النخلة والمجداف" للشاعر "عز الدين ميهوبي":

في لوحة الغلاف الخارجي للديوان مجموعة من العناصر التي تبدو متنافرة ومفارقة للقراءة الاعتيادية، «وكل عنصر من هذه العناصر يتطلب من القارئ تفعيل حاسة بصره لاستقباله/ رؤيته. وإذا لم يُعمِل هذه الحاسة لثوان فإنه يفقد جزءا من معنى النص. أي أنّ كلّ عنصر من العناصر البصرية الموظفة في النص البصري تحمل معنى خاصا بها، لتتشكَّل من خيوط هذه المعاني الجزئية ضفيرة المعنى الكلي، الذي لن يكون معنى نهائيا بالطبع، لأن لكل قراءة –وكلّ قارئ – معنى جديدا ومختلفا، يغتني به النص، ويزداد ثراء»[1].

خلفية سوداء كاملة السواد تعانق كفا أخضرا مكتوب عليه بالأحمر "النخلة والمجداف" وهو العنوان/ الدال اللغوي المفارق للدال البصري (الكف)، أما العلاقة بين الدال الأول (النخلة) والدال الثاني (المجداف) فتبدو – ظاهريا– واهية، خاصة أن الأول يحيل على الصحراء، والثاني يحيل على البحر. غير أنّ قول الشاعر:

« وهذي الكف..

سيقرأها العراف

وسيقرأها المحكوم عليه

بموت آخر...

[1] فاطمة البريكي: من الشعر الهندسي إلى الشعر البصري. تداخل الأدب مع الفنون البصرية. تداخل الأنواع الأدبية، مج2. مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 22– 24 تموز 2008، جدارا للكتاب العالمي، عمان–الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ، ط1، 2009. ص35.

ما بين معانقة الصحراء

بكف واحدة

ومعانقة المجداف »[1].

يدفع بنا للقول أنّ النخلةَ رمز قديم يحيل على الحياة، الخصب، والشموخ. هي الأرض والوطن، بل هي شيء متّصل بالشاعر وممتدّ في كيانه، لهذا فقد تلوّنت الكفّ بلونها وهي تختزن شحنة هائلة من الطاقة والتصميم والعزم من أجل تغيير الواقع المرير وجلب الأمل للوطن الجريح، وسبيلها في ذلك هو المجداف رمز المقاومة من أجل النجاة.

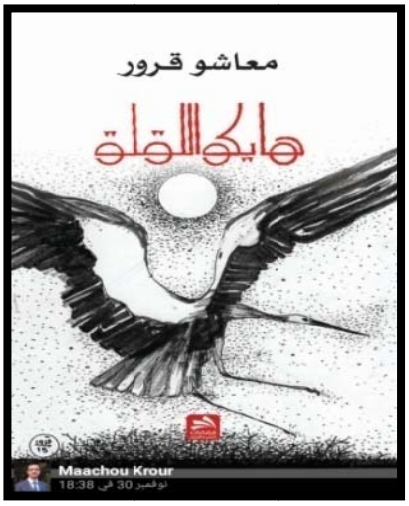
ع- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "في السينما" للشاعرة "لميس سعيدي": في اللوحة شموخ تشكيلي وهارمونية كبرى تتحكّم فيها وتكسبها نبرة كلاسيكية. خلفية مركّبة مشكّلة من صور إطارية وأشخاص، وواجهة يظهر فيها سيد على يساره خمسُ سيدات صغيرات مفعمات بالحيوية، وقورات، ترتدين زيا من الفساتين الطويلة الفضفاضة التي تكسبهن فخامة وأبهة، وأمامهن كلب باسط ذراعيه.

لقد أعطى كل من الزي، حميمية العلاقات، الألوان الرقيقة واللطيفة المتدفّقة من الانعكاسات الضوئية تأثيرين؛ الأول درامي- تمثيلي، والثاني هو الإحساس التشكيلي بروعة المنظر وبهجته.

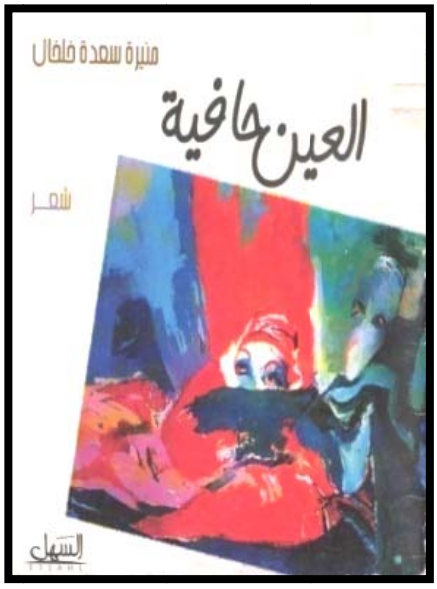
اللوحة -إذن- لقطة سينمائية تكشف عن العلاقات المتبادلة بين شخصيات مختلفة في زمن ليس بالقريب كما تكشف عن المؤثرات المختلفة اللازمة لحظة الإخراج السينمائي. وعليه فقد اختارت الشاعرة "لميس سعيدي" اللوحة بعناية ربطتها بالفكرة التي يقوم عليها النص الشعري، ومكّنتنا من أن نرى العرض السينمائي من الخارج (صوريا = تشكيليا) قبل الداخل (لغويا = شعريا).

[1] عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف. ص22.

ف- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "هايكو اللقلق" للشاعر "معاشو قرور": اللوحة التشكيلية رسم شديدة التناغم مع الرؤية التي يطرحها الشاعر عبر صفحات ديوانه؛ الصورة لطائر اللقلق الأبيض ذو المنقار الأحمر (ciconia ciconia)؛ وهو من الطيور المهاجرة ذات الأرجل الطويلة والجناحان الواسعان اللّذان يمكّنانه من التحليق في ارتفاعات عالية من الجو، لاحم، حذر، يحب الهدوء، يبني عشه في قمم الأشجار وفوق المآذن وأبراج الخطوط الكهربائية، ليبقى وفيا لأنثاه ولعشه طوال حياته. يستبشر الناس بقدومه ويحافظون على أعشاشه فلا يخربونها.



ص- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "العين حافية" للشاعرة "منيرة سعدة خلخال": شغلت اللوحة المعنونة بـ"الأجنحة " ثلاث بؤر مكانية؛ الأولى كنص شعري، الثانية لوحة منتجة لذلك النص، والثالثة على غلاف الديوان. نلاحظ أن عجينة اللون تتساقط على اللوحة الزيتية* بشكل تلقائي، بل «لعل التشكيل قد يوحي بتضارب أو تلاطم أمواج صخرية فيها سيولة تتراوح مع الصلابة، وفيها ما قد [نصفه] بأنه تنغيم يعتمد تشكيلا عرضيا كامنا مع كل التدويرات المنحرفة أو التقطعات غير المنتظمة»[1].



اللوحة عبارة عن بقع لونية شكلت خطوطا سابحة مترنمة في تدرجات لمساحات مفاجئة لا يبين شكلها إلا بالعودة إلى العنوان الذي حملته هذه الزيتية، ثم العودة إلى النص الشعري الموازي لها، ذلك أن الصورة ليست رديفا مضافا يمكن الاستغناء عنه، «إنها آلية خاصة في تلمس وجود المعطى الموضوعي وطريقة في استيعابه وفق محددات أيقونية تمكّن الإنسان من تحديد موقعه داخل ما يحيط به من حيث الألوان والأشكال

* « يرجع الفضل في التصوير الزيتي إلى الأخوين الهولنديين (هيوبرت وجان فان ايك) فهما أول من أتقن مزج الألوان بالزيت وحصلا على مزيج سريع الجفاف وضّاء اللون. ويعتمد التصوير بالزيت على عوامل عدة أهمها الإلمام بنظريات الألوان والعناية التامة بدراسة كيمياء اللون وهي مناسبة لعمل التفاصيل الدقيقة كما تتسم بإمكانية استخدامها كثيفة على اللوحة أو رقيقة بمسحات شفافة، لكن العبرة فيها ليس بكثرة الألوان في اللوحة بل انسجامها مع بعضها». محي الدين طالو: الرسم واللون. دار دمشق للنشر والتوزيع، سورية- دمشق، دط، 2006. ص 193-195. وينظر: عدلي محمد عبد الهادي ومحمد عبد الله الدرايسة: نظرية اللون. مبادئ في التصميم، مكتبة المجتمع العربي، عمان_ الأردن، ط1، 2011. ص210.

[1] أحمد فؤاد كامل: النص. تواصل الإبداع في الفنون التشكيلية والأدبية. ص63.

والأحجام... إنها شأنها شأن اللفظ، قابلة للتسنين وفق المحددات السياقية ووفق المسبقات الفكرية التي قد تجعلها أداة للبرهنة والتدليل والحجاج... هي جزء من نشاط نفسي غير خاضع لإكراهات المنطق، إنها حمالة لدلالات رمزية قد تقول عن موضوعها ما لا تستطيع نصوص بأكملها قوله»[1].

يظهر في الصورة شخصيتان غير منكفئتين على بعضهما:

• المرأة: تظهر في الواجهة مشكَّلة باللون الأحمر المتدرِّج؛ الغامق يشير إلى «الانبساطية والنشاط والطموح أما الفاتح (الزهري) فيدلّ على التّهوّر وعدم النضج، كما يدلّ على الحيوية والشباب»[2]. وقد يمتزج الأحمر بالأصفر فينتج لونا ثانويا هو البرتقالي المحمَرّ المشكِّل لبعض الأجنحة الأنثوية، «وهو يرمز إلى التوازن بين الروح والشبق»[3] والأمانة والإخلاص لذلك الإحساس. أما تحت الوجه فتتشكل عجينة من الأزرق العميق الذي يوحي بـ«التميز والشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة ينبغي تأديتها»[4]. وقد عزّز تناثر بقع من هذا اللون أعلى يسار اللوحة الشعور بالثقة والهدوء، والمزاج المعتدل.

• الرجل: يبدو أن حضوره طيفي، ثانوي، وما ورائي، فبعد أن ألقت الفنانة بألوانها الزيتية في تشكيل الحضور القوي للمرأة اتّجهت إلى الجهة اليمنى من اللوحة، حيث عوّضت الأحمر المشكّل لأجنحة المرأة بالأصفر «كإشارة إلى الخروج من الصعوبة...البحث عن مخرج... ورغبة قوية في الهرب من الصعوبات المثيرة»[5] والشعور بالانقباض والضغط الذي سببه الحضور القوي للأحمر، لكن الأصفر يتوصل إلى طريق غير مستساغ؛ الأصفر المخضرّ المشكّل للرجل يوحي بسلبية هذه الشخصية وعدم فاعليتها، لأن هذا اللون يرتبط «بالمرض والسقم والجبن والغدر والخيانة»[6]، ويعزّز هذه الدلالة التدرّج نحو الرمادي الذي يظهر بين سائر الألوان كفضوليّ متطفّل، هو لون العتمة والضباب، ورمز الخوف من المجهول، الميل إلى التكتم، والجنوح نحو التشاؤم.

إن هذه الصورة هي حكاية امرأة أحبّت لكنها «في الحقيقة لم تكن في حاجة إلى رجل يحيطها بالعناية والحماية أو إلى سندٍ تتكئ عليه بالمعنى السائد في العرف الاجتماعي لأنها سيّدة تتمتّع بكامل قوّتها صلابة

---

(1) سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية. آليات الإقناع والدلالة. ص149، 150.

(2) أحمد مختار عمر: اللغة واللون. ص229.

(3) كلود عبيد: الألوان. دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها. ص129.

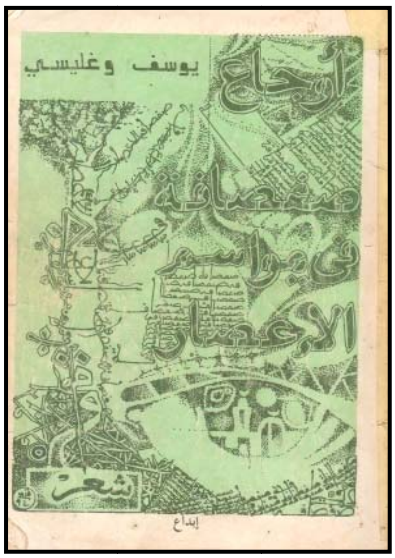
(4) أحمد مختار عمر: اللغة واللون. ص183.

(5) المرجع نفسه. ص 192، 193.

(6) نفسه. ص229.

وشجاعة، فهي التي تتألف منها، وتستند عليها وتنظر فيها، بل هي أكثر من ذلك الرجل –الذي أحبّته– مروءة حيث وهي في غمرة انكسارها تقود الأرض إليه (تعدّها له كي يستريح..). لا لشيء إلّا لأنها تحبه، فهي في الواقع تعيش حالة حب عميقة واستثنائية ربما وصوفية على أصدق تعبير، حالة تتعلّق بكرم الروح عندما تستجيب لنداء متعال، مشع ورائع، إنه نداء الحب.. »[1]. وعليه فالصورة فضاء تنتظم فيه تعبيرية كلّ من الشعر والرسم والسرد.

ق– اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" للشاعر "يوسف وغليسي": اللوحة ذات حضور تشكيلي كثيف؛ خطوط حادة مندفعة ومتكسّرة تتراكب في تقوّسات شاسعة توحي بحوار درامي مضموني ينضاف إلى أو ينبع من الحوار الدرامي التشكيلي البحت بين الأبيض والأسود أو بين الكتلة والفراغ، أو بين الخطوط الكثيفة المستقيمة وبين ما يتخلّلها أو يخفّفها من تنويعات هندسية مغايرة.



لقد أخذ الشاعر/ الفنان «يبحث في كيفية إحداث علاقة حميمة بين الشكل الراسخ، القائم على تصميم هندسي الطابع، و"المضمون" التعبيري، المتأتى عن إحساسه بالأشكال التي يراها ويحوّرها، بحيث تنتظم في علاقات قائمة على الحوار بين الأشكال وبعضها، ومع الفراغ المحيط. حوار أقرب إلى «صهر» الأحاسيس الداخلية للفنان بالأشكال الكائنة خارجه في الطبيعة المرئية، ومن خلال ذلك الانصهار والتداخل بينهما، تتأتّى المادة الأساسية، التي يقيم منها أبنيته للشكل»[2] القائم على أصول هندسية تركيبية معبقة بالأحزان.

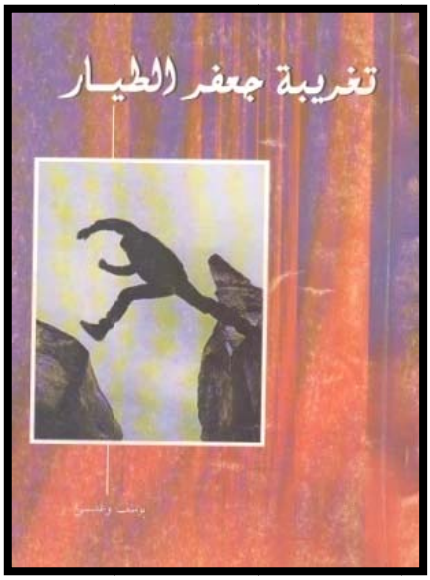
إن الصفصافة هي الذات الشاعرة في صراعها مع نكسات الحياة وانكساراتها، تلقي بأغصانها الطوال الليّنة وبجذورها الممتدّة الموغلة في الزمن في أداء حادّ ذو لمسات عنيفة مثقلة باللون الأسود المتوتر الذي يعادل التعبير الجامح الساخن المبطن خلف الظاهر والمكشوف. أما الحضور المركز للعنوان والذي لا نتبيّن فيه خطا واحدا مستقرا –وذلك بسبب استخدام الحروف بأحجام وكثافات مختلفة– إنما هو معادل لتأجّج العاطفة وتوتّرها وليونتها كما هو الحال بالنسبة للصفصافة التي صبغت الحياة/ اللوحة بلونها الأخضر الذي ساهم مع التشكيلات الفنية الأخرى في امتلاء اللوحة، كثافتها، وغياب الفراغ فيها.

---

(1) منيرة سعدة خلخال: العين حافية. ص8.

(2) فاروق بسيوني: قراءة اللوحة في الفن الحديث. دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو. ص24

ر- **اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" للشاعر "يوسف وغليسي"**: لوحة



الغلاف واقعية تعبيرية تصوّر عوالم الشخصية السِّيرية البطلة التي يتتبّعها الشاعر عبر صفحات ديوانه. يظهر في منتصف الصورة "جعفر الطيار" يكسوه سواد قاتم ألقى بجزء غير قليل من ضبابيته على الكون المحيط به، أمّا حالته فهي ديناميكية تشير إلى التغريبة بما تحمله من فعل وتوفّز، وكأنه طائر حقيقي يهمّ بالقفز من أعلى جبل صخري إلى آخر على الرغم من البرزخ الفاصل بين هذا وذاك، «الطيران رغبة التخلص من ربقة الطين... هي رغبة التخلص من جاذبية الأرض ومحاولة تحريك القدمين لكي ترفرف في الفضاء، لكنه القيد يربطنا بها ولا نستطيع أن نخرج من جاذبيتها... الطيور المهاجرة والرحالة ليس لها وطن، هي صاحبة الأوطان المؤقتة والعش الهش، هي ضد الاستقرار، تترك أعشاشها وترحل، تضرب في الأرض تبحث عن الدفء، وأحيانا تموت في الطريق»[1]. إن جعفر والطائر وحدتان متكاملتان تشبهان بعضهما، بل هما معا وحدة متلاحمة هي "جعفر الطائر" خاصة وأن اللوحة تحقق درجة عالية من التوازن بين الشكل والمضمون، وفيها يظهر الصراع الدرامي المونولوجي ناطقا، جامحا، ومتأجّجا.

اتّخذت العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي أشكالا مختلفة ومتعدّدة تعدّد الإبداعات الفنية، وبفعل الإيحاء والاستلهام حوّل الشاعر الجزائري المعاصر دواوينه الشعرية إلى لوحات فنية تشكيلية بواسطة الخطوط والألوان والمساحات والكتلة والفراغ وعوالم النور والعتمة والضوء والظلام...إلخ، من أجل أن تأخذ القصيدة شكل اللوحة التشكيلية فتعبر عن المعنى وعن معنى المعنى بمواد مستعارة، الأمر الذي أسهم في ضخ المعنى المراد بالمؤثرات البصرية التشكيلية المتعددة.

وقد وجد الشاعر الجزائري المعاصر أن الفن التشكيلي «مثله مثل الشعر، ينقل الشيء من مستواه الطبيعي إلى مستواه الشعوري، فيغيّر محيطه وكينونته بقوة، ويجعله قادرا على التأثير في الناس بفضل لمسة الفن التي تبعث فيه لونا من الحياة، وتترك فيه شيئا من روح الرسام، يجعلها فاعلة بالانفعال والإحساس. حتى وإن كانت لا تتكلم كلامنا الذي اعتدناه. ولكن قد نسمعها تهمس همسا، أو تبث بثا يعلو على السمع، ولكن النظر يتمتع به

[1] محمد مختار الجنوبي: كتابة الصورة. ص96- 98.

ويتأمله. والحق أن المسافة بين السمع والبصر قريبة جدا»[1] والعلامة سواء كانت صورة أو شكلا مرئيا أو كلمة منطوقة فهي تمثل في النهاية نظاما سيميوطيقيا اتصاليا في شكل نسق ما أو نظام له رموزه التي تعمل معا من خلال تركيب معين لتعطي دلالة ومعنى مخصوصا، أما مجموع الدلالات التي توحي بها الصورة فهي غير ثابتة؛ حيث يتولّى القارئ مهمّة إنتاجها، فتختلف وتتعدّد باختلاف التفسيرات والتأويلات.

إن النص الشعري وبعد أن استلهم تقنيات الفن التشكيلي اللّامحدودة أفرز عن ولادة ما يسمى "القصيدة التشكيلية" التي غدت تجسيدا بصريا مرئيا في تشكيل الصورة الفنية؛ بتشكيلها النّسقي تثير القارئ، تباغته وتوحي بدلالات جديدة تطفح بألق تصويريّ فاعل مؤسس على شعرية مضاعفة تجعل الدلالة البصرية في عمقها تعادل الدلالة المحورية للنص الشعري، لتتحقق في القصيدة جماليات ودلالات لا نهائية منها إنتاج المعنى، التأثير العميق، وسرعة أكبر في الفهم والتدليل. وبهذا فالكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة تحمل فرصة التجدد والتعدد لأنها تبعث بالنص ليكون ملتقى للمبدعين؛ الشاعر، الرسام، الخطاط، قارئ اللغة، قارئ الصورة، وقارئ التشكيل. إنها وبفضل الطاقات المتاحة لها تستثمر كلّ العوامل لتخاطب كلّ الحواس فتدفع بالنص الشعري إلى آفاق جديدة.

[1] عادل الفريجات: النقد الأدبي والصورة الفنية المرئية. ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، منشورات جامعة فيلادلفيا دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2008. ص136.

الفصل الثالث

تداخل الشعر مع الفن الدرامي المسرحي

نشأ المسرح عند اليونانيين عندما كان الدّين الوثنيّ وسيلة إلى السمو، في كنف محاكاته للطبيعة لم يكن هذا الإنسان الأول يستطيع التعبير عن أفكاره فلجأ إلى الحركة والمحاكاة عبر الطقوس والشعائر الدّينية الذي كان يقدّمها في عبادة "ديونيسيوس"إله الخمر وحامي الكروم والخصب عامة. رقص لهذه القوى وقلّد حركاتها وأصواتها لكي يتوافق معها، وبذلك أنتج المسرحية كفن أدائي صرف يقوم على العرض. فكانت الكوميديا التي تقام في الشتاء هي خليط من الأغاني والمونولوج والديالوج. أما التراجيديا فتؤدّى غالبا في الربيع كأغنية جماعية تؤدّيها جوقة مع حركات تعبيرية مرافقة.... ثم في مرحلة أخرى تطوّرت الأمور إلى الآفاق الواسعة للأساطير وانتقل التمثيل من الطابع الفلكلوري شيئا فشيئا إلى الطابع الرسمي للأدب، وبات الشعر الغنائي ولا سيما الجماعي منه يجمع بين الغناء والرقص وفن السرد والمونولوج والديالوج.

ومن الروافد التي ساعدت على قيام العمل الدرامي المسرحي، الملحمة والشعر الغنائي؛ في البدء استلهم الشاعر جمال العالم الواقعي وأحداث الجماعة الكبرى، فكانت الملحمة. وحين عبّر عن مشاعره الداخلية، في نغم ذاتي، وُلِد الشعر الغنائي. ولما أدرك واقعه، واستخدم خياله في خلق عالم جديد، يعكس العالم الذي تغنّى به في جانبيه الموضوعي الواقعي والذاتي الفردي، كان المسرح، وعليه فقد نشأت المسرحية في رحاب الشعر الغنائي مستلّة منه عنصر العاطفة كما استلّت عنصر القصة من الملحمة.

وحينما تدرّج الفن المسرحي من الأناشيد والأغاني ليأخذ صورته الدرامية الكاملة اتّكأ في لغته التعبيرية على الشعر –الدراما فن سابق للشعر– وبهذا فثنائية النص/ العرض، جعلت وضعه الأجناسي وضعا إشكاليا إذ الطرف الأول يجعله قريبا من الأجناس الأدبية، في حين الطرف الثاني يجعله ضمن فنون الفرجة. إضافة إلى الخلط بين مصطلحين اثنين لمفهوم واحد هما المسرح والدراما.

عرّف أرسطو **"الدراما"** بأنها "نصٌّ" الأصل فيه الحدث وليس القصّ (السرد)، على أنّ الحدث هو عصبُ الدراما. كما فَصَل النص الدرامي المكتوب عن العرض المسرحي المرئي والمسموع؛ فالأول من الفنون الأدبية والثاني من فنون الفرجة. وعليه «فالنص الدرامي عند أرسطو ليس مشروعا لعرض مسرحي يحتاج لجهد فناني المسرح حتى يتحقق ويكتمل، بل هو مؤلَّف أدبي لغوي مكتمل في ذاته، لا يحتاج شيئا خارجه، وينتمي إلى تقاليد الكتابة الأدبية التي تتوجّه إلى القارئ، لا إلى تقاليد الكتابة المسرحية في صميم بنائها، وعلى فرضية وجود الممثل والجمهور، ومشاركتهم في إنشاء عرض مسرحي حيّ ومتجدّد، كشرط لوجودها وتحقّقها»[1]، وقد أعلَت النظرية الدرامية الكلاسيكية من شأن النص، ورفعته إلى مصاف الأدب الرفيع المعّد للقراءة فقط.

[1] نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، دط، 1999. ص14.

وبهذا الاعتبار، من الممكن أن يستقل العمل الدرامي عن الإخراج، النص عن العرض، فيكون في ذلك كسائر الأنواع الأدبية الأخرى صالحا للقراءة دون التمثيل، طالما أن ««الجوهر الدرامي» يمكن أن يتحقّق في العمل الأدبي دون أن يحتاج هذا العمل إلى إخراج على المسرح»[1].

أما "محمد مندور" فيعود إلى أصل الكلمة ويقول بأن «لفظة "دراما" مشتقة من الفعل اليوناني (Drao) ومعناه (يعمل أو يتحرّك) وبذلك يكون المعنى الحرفي الاشتقاقي لاصطلاح الشعر الدرامي هو (الشعر الحركي) أي الشعر الذي يكتب به الحوار الذي يلقى مصطحبا بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح»[2]. بمعنى أن العرض المسرحي تعبير عن النص الدرامي وأداء له وتحقيق لكينونته، هو تعزيز الكلمة بالحركة والإيماء والإيحاء، لتبقى «المسرحية عمل درامي بالضرورة»[3]. والعمل الدرامي يغادر جنسه الأدبي بمجرد "العرض" ليدخل ضمن الفن المسرحي المصنف ضمن فنون (التمثيل= الفرجة = الأداء = العرض).

وقد جرت عادة الدارسين التمييز بين (الدراما، المسرح، المسرحية) وهو التحديد الذي آثرنا الوقوف عنده في دراستنا هذه، نظرا للفروق الشفيفة بينها، والتي صارت تُعْبَرُ باستمرار.

- **الدراما:** «الدراما هي لغة السلوك»[4] في صراعه الحركي، «الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة. فإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامي فلا غرو أن تتمثل الخاصية الدرامية في كل جزئية من جزئيات هذا البناء، أعني مفردات الحياة ذاتها. فكل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية، بل كل نظرة وكل كلمة، هي بنية درامية مهما ضؤل حجمها، وسواء التفتنا إلى هذه الخاصية فيها أم لم نلتفت»[5].
- **المسرح:** يعرّف بأنه «المكان الذي يجري فيه خروج الفنان عن أصل حاله في الواقع مع دخوله في أصل حال شخصية يعايشها فكرا وصوتا وحركة وشعورا مع فهم طبائعها وعلاقاتها ودوافعها أو محاولته ذلك عن طريق عنصر الخيال وفن التخييل، الذي يتملّكه بعد خبرة»[6].

---

(1) عز الدين إسماعيل. قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. دراسة معاصرة، دار الفكر العربي، الكويت، دط، دت. ص32.

(2) محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 2006. ص61.

(3) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، دت. ص282

(4) سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، دط، دت. ص23.

(5) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ص279.

(6) أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مطبعة قسم المسرح بآداب الإسكندرية مصر، ط2، 1993. ص28، 29.

بهذا فالمسرح هو شكل فني عام يعدّ النص الأدبي أحد عناصره وموضوعاته؛ وبالتالي فهو «لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة أو لكل منها خصوصيتها المتفاعلة فكرا ومشاعرا وقيما مع غيرها في حيز زماني ومكاني، وفي حالة من التغير والنمو، تعبيرا حاضرا في الرسالة والتلقي في الإرسال وفي الاستقبال عن طريق نص مترجم أو مقتبس أو مؤلف، ومجسّد تجسيدا مترجما بالصورة الصوتية وبالصورة الحركية البشرية بمساعدة وسائل آلية وتقنية أو مجسدا تجسيدا مفسرا بالصورتين السابقتين، بقصد إضافة رؤية المبدع الثاني (المخرج) إلى الإبداع الأول (النص)، تلك التي سوف يعقبها إبداع ثالث (للممثل) بمساعدة إبداعات المصمّمين، وتقنيات الحرفيين»[1] فتمضي الأحداث أمامنا وتمرّ الشخصيات على مرأى من أعيننا لكأنّها الحياة ماثلة أمامنا.

- **المسرحية:** تشير إلى الجانب الأدبي من العرض، أي النص ذاته، «فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة، وسعة التجربة، والقدرة على التركيز، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان.... يريك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون في الحياة، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحدّدها سلوكاتهم ونفسيّاتهم وأحداث حياتهم ويلوّنها الصراع الذي يكون بين الفعل ورد الفعل، أو بين الفرد والجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة»[2].

ولمّا كانت المسرحية فن أدبي درامي فإنها والشعر من الفنون التي يسهل تداخلهما مع بعضهما البعض بدأ التّعالق بينهما منذ البدايات الأولى؛ فالدراما في نشأتها الأولى كان الشعر هو صورتها الوحيدة، حينما «بحث المسرح عن أداة للتعبير اللغوي لم يجد أمامه أداة أفضل من الشعر. مع الإشارة إلى أنه حينما حدث ذلك كانت الدراما قد اكتملت عناصرها تقريبا، اكتملت بعد أجيال وقرون من التطور كانت أدوات التعبير فيها الإيماءات أحيانا والرقص أحيانا أخرى ثم الغناء في نهاية الأمر»[3]، بل يمكننا الذهاب أكثر من ذلك حينما نقرّ منذ البداية بأن « "المسرحية" هي أوثق الفنون الأدبية صلةً بالشعر، فقد بدأ الشعر مسرحيا، أو بدأ المسرح شعريا كما نعرف وكان مصطلح "الشعر" في التراث اليوناني محصورا في إطار المسرحية والملحمة، وظل كذلك حتى ابتدأت القصيدة الغنائية – منذ الحركة الرومانتيكية، تنازع المسرحية هذا المصطلح، بعد أن انقرضت الملحمة كشكل أدبي- حتى انتزعته منها، وأصبح مصطلح "الشعر" مقصورا على القصيدة الغنائية، بينما استقلّت المسرحية جنسا أدبيا منفردا، ولكن الصلة لم تنقطع أبدا بين المسرح والشعر، فظلّت المسرحية تُكتب في الكثير من نماذجها شعرا، على

---

(1) أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف. ص19.

(2) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، بيروت، ط1، 1994. ص41.

(3) عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، دط، 1998. ص13.

حين ابتدأت القصيدة بدورها تستعير من المسرحية بعض تكنيكاتها ووسائلها الفنية للتعبير بواسطتها عن الطبيعة الدرامية للرؤية الشعرية الحديثة»[1]، ذلك أنّ الأساس الثيمي/ الفكري لفنّ المسرح هو الدراماتورجيا (الكتابة المسرحية)، حيث «يقوم المسرح الدرامي في معظم الحالات على الدراما التي ينشئها الكاتب، والتي يحوّلها المخرج المنفّذ فيما بعد إلى سيناريو، وبعد ذلك إلى تمثيلية. الدراما وهي الأساس الدرامي للتمثيلية، تعيش في تركيبها وتمتلك أهمية أدبية خاصة»[2] خاصة إذا ما اعتبرنا «اللغة... هي الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا»[3] وهي التي أدخلت المسرحية ضمن الفنون الأدبية، كما جعلت الشعر الحديث بموسيقيّته وبامتداده عبر حدود الزمان والمكان يتّجه إلى المسرح يسترفد منه مختلف طاقاته الجمالية.

وقد ولد المسرح العربي «في مصر القديمة، بين وهج العبادة وطقوس المعبد، حين كان رجال الدّين يمثّلون قصة إيزيس وأوزوريس»[4]، غير أنه تأخّر في الظهور ولم يزدهر «لعدم استناده إلى جذور دينية عميقة كما هو الحال في تلك البلاد التي نشأ فيها المسرح منبثقا من الشعائر الدينية »[5]. وبالتالي، فن المسرح بالنسبة إلينا فن جديد اقتبسناه من الغرب كما اقتبسنا الفنون الأدبية الأخرى، وقد «استمدّ من الآداب الغربية دعامته وبخاصة من المسرح الإيطالي الذي أنشئ في النصف الأول من القرن التاسع عشر، فهيّأ الأذهان لفهم المسرحيات الحديثة والإقبال على مشاهدتها»[6].

أمّا الشاعر القديم فقد عاش المأساة وعبّر عنها لكنه يبقى تعبيرا عاطفيا غنائيا لا دراميا، لأن «البناء الدرامي يتجسد من خلال الذّروات المتتالية التي يسبقها تصاعد الحدث وتتبعها لحظة تأمّل وسكون تقود بدورها إلى ذروة تالية مع تصاعد للأحداث والذّروات وصولا إلى ذروة النهاية، مع إحكام البناء وثراءٍ في الصور توحي للمتلقي أو المستمع برؤية الشعر مرئيا بكل مكونات الواقع المرئية في المشهد المسرحي»[7]. غير أنه «ينبغي أن ننبّه هنا إلى أن الشاعر لا يعمد عمدا لأن يكون شعره ذا نزعة درامية أو إلى أن يجعل عباراته دراميةً؛ فالعمد في مثل هذه الحال خليق أن يقتل الشعر والتعبير

---

(1) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002. ص194.

(2) مجموعة من الكتاب الروس: المدخل إلى علم الأدب. ص207.

(3) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. ص57.

(4) الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن. أصوله وتطوره ومناهجه. ص473.

(5) علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، الإسكندرية، دط، دت. ص24، 25.

(6) محمد عبد الغني المصري ومجد محمد الباكير البرازي: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوراق للطباعة والنشر، عمان، ط1 2005. ص204.

(7) ماجدة صلاح: البناء الدرامي في قصيدة جدارية للشاعر محمود درويش. تداخل الأنواع الأدبية، مج2. ص199.

معـا، وإنمـا تكـون للشـعر وللتعبـير هـذه الخاصـية الدراميـة لأن الـدافع الأول إلى الكتابـة يحمـل في ثنايـاه بـذورا دراميـة، ولأن منطـق الشـاعر النفسـي بعامـة -إذا جـاز هـذا التعبـير- مركـب تركيبـا دراميـا بـل لعلّـني لا أبعـد في القـول إذا ذهبـت إلى أن اللغـة ذاتهـا، أو -بتعبـير أدق- تصـور الشـاعر للغـة كمـا هـي مسـتقرة في ذهنـه تصـور درامـي»[1]. وهكـذا يسـتمدّ المعمـار المسـرحي فاعليتـه مـن حركـة الأحـداث والأزمنـة، الشـخوص في حركتهـا الماديـة والمعنويـة وفي صـراعها الـذي يكشـف عنـه الحـوار الـدرامي، إضـافة إلى مختلـف العناصـر السـينوغرافية مـن تصـميم المنـاظر المسـرحية، الإضـاءة، الملابـس، المكيـاج...إلخ، علـى أن تتضافر هذه العناصر جميعها لتحقق عملا فنيا متكاملا متناغما.

والقصيدة الجزائرية المعاصرة ليست ببعيدة عن موجة التأثّر بالتقنيات الفنية المسرحية، يفيد منها الشاعر وينتخب ما يصلح ليكون عنصرا شعريا مخصّبا للتجربة. و عليه فقد وقفنا عند أهم العناصر الدرامية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة من خلال أشكال وتمظهرات مختلفة حصرناها في: الحوار الدرامي بأشكاله المتعددة الصراع الدرامي، وسينوغرافيا العرض المسرحي.

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ص290.

المبحث الأول: الحوار الدرامي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

يعرَّف الحوار الدرامي بأنه تفاعل لغويّ يغلب عليه سمة الأداء أكثر من الوصف، «يخلق التوتّر، يعمّق الحركة يغوص وراء الحقائق النفسية، وكلّ ذلك يدفع بالصراع إلى الأمام حتّى تكتمل صورة البناء الدرامي ككلّ في بنية العمل الأدبي»[1]، على أن يكون «الحوار وسيلة تتحرّك بها كل المفردات نحو غايتها، وليس فرصة لبسط الأفكار في صورة مجردة مستقلة عن الأبعاد الزمانية والمكانية للموقف وللشخوص المتحاورة»[2] بحيث تطرح القضايا وتناقش الأفكار ويتم تناول جميع أبعاد الحدث الذي ينمو ويتصاعد لينشأ الصراع والتوتر في حركة متصاعدة إلى أن تبلغ غايتها، «فمن خلال التجاذب، والتلاقي والتنافر بين الأصوات المتحاورة، تتّضح لنا أبعاد الموقف، وتنطبع في نفوسنا صورته. وهذا هو سرّ التأثير المتزايد لهذا الأسلوب حين يُستخدَم في القصيدة»[3].

والحوار باعتباره حركة تجاذب أو تنافر، **نوعان؛** «فهناك حركة خارجية ماثلة في الطبيعة، وهناك حركة أخرى داخلية ماثلة في نفس الشاعر. قد ترجع الصورة الخارجية إلى رؤية بصرية حقيقية أثارت في نفس الشاعر الصورة الشعورية الذاتية المقابلة. وقد تكون هذه الصورة العيانية مختلَقة وإن كانت ممكنة الوقوع. وفي أي من الحالين يدلّنا التقابل بين الصورتين على منهج درامي واضح في «التفكير» الشعري»[4] كلاهما يعملان على تعميق أبعاد الشخصية والكشف عن أغوارها.

أمّا الحوار وباعتباره حركة خارجية غير مباشرة ناتجة عن تفاعل الشخصيات، فهو أيضا **نوعان؛** حوار مؤسس على تعدد الأصوات، وحوار مرتبط بالجوقة باعتبارها صوتا مضافا في القصيدة.

المطلب الأول: الحوار الداخلي (*المونولوج*) في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

الحوار الداخلي «وجه من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر، على أنه صوت المرء يحدّث نفسه أو يتحدّث عن نفسه، فيوجّه صوته إلى الداخل أو إلى الخارج، وهذا المونولوغ الدرامي يوحي إلينا بأن الشاعر يضع نفسه فعلا موضع البطل من مسرحية لم تحدّد، مستعينا بتقانات أخرى كالقناع أو الرمز أو الحسّ المأساوي

---

(1) خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة والمتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003. ص281.

(2) عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. دراسة مقارنة. ص38.

(3) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ص299.

(4) المرجع نفسه. ص287.

عموما»[1]، ومن خلال هذه المناجاة الذاتية يتّضح لنا «مدى الإفادة من تكنيكات – الأداء المسرحي-... حين يصبح البطل في حالة سديمية فيما يشبه تقاطعا حادا بين ذاته وذوات الآخرين، ولذا يفقد التواصل اللغوي نسقه المألوف التخاطبي، لأن اللغة تتّجه إلى الداخل وتفرز أصواتها في الخارج أصداء هذه الحالة الفريدة والخاصة بصاحبها...» [2].

من الكتابات الشعرية الجزائرية التي جنح فيها صاحبها جنوحا دراميا مقطع من ديوان "رجل من غبار" للشاعر "عاشور فني"، حيث تشكِّل اللغة الشعرية في هذا المقطع المونولوجي الدرامي صوتا نموذجيا يكشف عن هوية البطل/ الشاعر، المغيَّبة وراء الألم وتفاقم أسئلة الكينونة، يقول الشاعر:

«كان ينظر في كأسه:
موجة الشط كاذبة...
والمدى لا يحب العصافير
لم تعد الأرض دائرة
والخطوط استقامت إلى آخر العمر
والقلب أوشك يسقط في المنحنى!
شرّدتني عيون الأحبة...
ضيّعت عمرا وراء رذاذ الجفون
ولم أكتشف من أنا !! »[3].

يكشف الحوار الداخلي عن تلاشي الذات الفاعلة أمام المفاسد والرذائل التي تتقنّع في العادة بأقنعة من الفضائل؛ (كذب، كره، تغير الحدود والأشكال، تشرد، ضياع) وكلّها مفعّلات تلمّح للحدث دون الغوص في جميع أبعاده، وهذا يلائم طبيعة الشعر الذي يميل إلى التكثيف والإيجاز.

---

[1] عبد الله أبو هيف: الحداثة في الشعر السعودي. قصيدة سعد الحميدين نموذجا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط1 2002. ص57.

[2] رجاء عيد: لغة الشعر. قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2003. ص 120.

[3] عاشور فني: رجل من غبار. ص8.

يبدو أن الحوار مبطّن بالقلق الوجودي وأسئلة الكينونة، قلق ينبأ بالضبابية التي أضحت تكتنف المعادلة الكبرى التي تتحكّم في حياة الإنسان فتجعله يعاني أشكالا من التّمزّق والتشتّت وسط العدمية والفراغ الأخلاقي والقيمي... وفي خضمّ هذا الفراغ يخلخَل الوعي فتطرح مشكلة الهوية الإنسانية ؛ من أنا ؟ وبهذا يظهر الشاعر فاقدا للاتزان، متوترا، يتعارض مع كل شيء؛ مع ذاته، مع الآخر الذي لا يلين، مع الماضي، ومع الحاضر والمستقبل المجهول الذي يقرأه في كأسه .

أسئلة الهوية تتنوّع وتتعدّد بتعدّد العواطف والأهواء والتجارب الشعرية، "من أنت ؟ " هو السؤال اللّغز الذي يحيّر الشاعر "إدريس بوذيبة" فيدفع به لبلوغ الدرامية، يقول في قصيدته "من يتذكر الوردة":

« أتساءل في هذيان مجنون:

- من أنت ؟

لغة تمتد ما بيني وبيني

إعصار من حزن الذات...

يوصل ما بين الرمح وبين الجرح

- من أنت ؟

أنت احتمالات انبجاس الدمع في فلك البهاء

أنت حصان القلب يركض في مساحات البياض

أنت انتظار من لا يجيء...

- ماذا نسمي هذي الدمعة تنزف من عين البحر ؟

- ماذا نسمي جغرافية الروح المقهورة،

إذ ركبت أجنحة الرغبة وانحازت لضفاف أخرى ؟

- ماذا نسمي هذا العمر يفر كالطّير المذعور ؟

* أسئلة جمة،

تعانق أغصان الحيرة

وتحمر حياء في وجنتيك... »[1].

في ظل ظروف حاسمة تتّسم بالقلق الوجوديّ والتّوتّر والعنف يعمد الشاعر إلى ذاته في حوار داخلي مشار إليه بالصيغة القولية المباشرة "لغة تمتد ما بيني وبيني"، ليتناول جميع أبعاد الحدث ويصعّده حتى ينشأ الصراع ويحتدم في نفسه.

أما قوله: (من أنت ؟) فهو السؤال الجوهري الذي زاد من نزيف جرح القلب المكلوم، عالم التّيه حبيسٌ بأنماط من التّشتّت والتّشردم، لما تصدّعت علاقة الأنا بالأنت، تجلّى الاختلاف بين الذات والآخر فتَحقَّقَ للهوية وجودها الكينوني الذي انطلق من الاختلاف والتمايز فالتميّز، وعليه فـ«الهويات متناقضة ومفكّكة عن بعضها البعض. ولا يمكن لهوية واحدة أن تشتغل كهوية متكاملة وشمولية، ثم إن صيرورة الهويات مرتهن بطريقة تمثيل وتسيير الذات وبهذا فذواتنا مشكّلة من تضافر أجزاء متشظية لعديد الهويات، وعلينا قبول اعتبار التمظهر الشكلي للهوية كفصائل مختلفة، تشكّلت وفق مرجعيات وارتهانات تاريخية وثقافية، ويمكنها الانشطار مجدّدا والظهور بشكل مغاير»[2]. لقد شعرت الأنا الشاعرة بالاغتراب عن هويتها المحاصرة بأسئلة جمة ومكثّفة دفعت بها لأن تبني أبعادا مختلفة لشخصية (الأنت) وسط حيرة وفيضان النفس في محاولات التفاعل مع الحقائق وتبصّرها.

في قصيدة "شيزوفينا" للشاعرة "ربيعة جلطي" تعالق للشعري مع الدرامي، حيث بني المونولوج على عدم التناسب بين المتحدّث وأناه في حوار يعكس الأحاسيس والمشاعر والأفكار والصراعات التي تستبطن العالم الداخلي للشاعرة، هذه التي تظهر كمجهول ذي هوية إشكالية تناهض العبث والفوضى والاحتمال، وتحمل إرادة وقدرة لبناء ذاتها على قاعدة الخرق. إنّه كفاح الفرد المسحوق الذي يحاول إنقاذ نفسه من التشيّء والتهميش والاغتراب وتحرير القيم من النزعة العدمية، تقول الشاعرة:

« في غفلة الرقصة ومغالبة النعاس

هربت مني

ضعت بين المدى وسفح نخلة

صرت اثنتين

---

[1] إدريس بوذية: أحزان العشب والكلمات. ص45، 46.

[2] Chris barker : the sage dictionary of cultural studies, sage publications Itd, London, first published, 2004. p49.

ما هذا الذي يشبهني في المرآة

يشبه ما كان يشبهني

ما هذا الذي يغني في مهب دمي

ويخرب عطر البنفسج في صدري

وأراه يلوح بمنديل

.. وهديل.

صرت اثنتين

واحدة تطوقها صفوف الورد

وعناقيد النجوم

إذ تخادع الخيول ترضع صغارها

وأخرى

يباغتها الحنين كل حين

يتججر فيها النهر وأغنيات العيد

ما أحزنني إذ تمزقت

ما أروع أن تصبح اثنين

أن تتحرر

أن تصبح جماعة أو أكثر

أن لا تتكرر

صرت اثنتين يا منتهى وجعي

دنيانين من أمهار

واحدة تنتظر أجراسا

تردي القتيل حيا

تراقب صباحا ممعنا في السهو

واقتراف الخيال

وأخرى بماء الجنة تروي اللحن

ولمن غيبتهم الفتنة وانـنّشار البحار

تغني.

صرت شارعين

يطل الأول على المشمش والنرجس

وصباح القصائد

يدخل بحيرات اللغة

وآخر

من علّق اسمه في الأفق ولون الخبز

من سيّج بوجهه جميع الجهات

من أحكم بأنفاسه غلق جميع الدوائر

كاد يخنقني

بصوت يعلق الدجى فوق المدن

ويتسلق قلبي بشراسة الجنون

من أنت

ما هذا الذي يشبهني في المرآة

يحاول اغتيالي

ما هذا الذي يشبه ما كان يشبهني؟

لست أقدر أن أدري

لست أدري »[1].

يبدو أن الذات الشاعرة تعيش صراعا بين ما تريد وبين ما هو كائن، وبين ما هو كائن في صورته الإيجابية وبين ما هو كائن في صورته السلبية، بل بين الذات في حقيقتها وبين تلك الصورة التي تظهر في المرآة.

إن المرآة في رمزيتها الشعرية هي آلية «من آليات الجنون والانسلاخ عن الواقع، للتعبير عن الضيق بالنفس أو التمرد والخذلان»[2]، هي بالتعبير السينمائي إطار داخل إطار؛ وبالتالي فهي فخّ جعل الذات أسيرة هويّتها وقد كشف الحوار المناجاتي –النابع من الذات والمتّجه إليها– عن انفجار الهوية المركزية وانشطارها إلى هويّتين جزئيّتين منفصلتين في أدوار متعدّدة تتمثّل في التحول إلى ذاتين في المرحلة الأولى، في المرحلة الثانية تمّ التمزق إلى دنياين من أمهار، أما في المرحلة الثالثة فقد انشطرت الذات إلى شارعين، ليصبح التمزق والتفتّت الثلاثي على مستوى النص مجسّدا لأزمة انقسام الذات على نفسها في الواقع نتيجة اغترابها وضعفها في مواجهة العالم الذي لا تقوى عليه.

لقد خلقت الصور الشعرية في هذا النص تداع في الأفكار والعواطف، كما ساهم كل سطر في الحوار في تطوير الشخصية حيث أن «الكلمة توجّه نحو موضعها لتدخل في بيئة مشتعلة حواريا ومحمّلة بالتوتر بكلمات غريبة تقيم الأحكام واللهجات والنسج بداخل وخارج العلاقات البينية المعقّدة والاندماج مع البعض والتراجع عن الأخرى والتداخل حتى مع مجموعة ثالثة»[3]، أما الغنائية فقد كانت صفة لصيقة بنسيج شخصية الشاعرة في هذا المونولوج، لأنها حينما توجّهت بخطابها إلى الخارج عبّرت عما في نفسها، وعن الحقيقة القابعة في كل من المرآة الدنيا، الشارع، والتي هي جزءا منهم.

في ديوان "طاسيليا" للشاعر "عز الدين ميهوبي" يحتلّ الحوار مساحة واسعة، على تعقّد خيوطه وتأجّج الصراع بين شخصياته إلا أن كل من (الشاعر، بطل المسرحية، والقارئ) يحتاجون إلى لحظة من الصفاء والأمان والوسيلة إلى ذلك هو المونولوج باعتباره «اتجاه إلى الذات واكتفاء بها وهو عزلة فنية عن الخارج بما يوحي إما بالخوف من الخارج أو اليأس منه وفي الحالتين يطلب الشاعر العزلة، والتي يعبر عنها المونولوج فنيا، كذلك فإن

---

[1] ربيعة جلطي: شجر الكلام. ص21– 23.

[2] حاتم الصكر: مرايا نرسيس. الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط1، 1999. ص88– 89.

[3] ديفيد برتش: لغة الدراما. النظرية النقدية والتطبيق، تر: ربيع مفتاح، مراجعة: جمال عبد الناصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005. ص82.

الشاعر يندفع إلى المونولوج من تعقّد القضايا واضطراب خيوطها وتعقّد مواقفه منها بما يحتاج إلى الاستبطان واستغوار الذات والانكفاء عليها»[1]، فـ"غيلاس" الراعي، وبعد أن حيل بينه وبين حسناء نوميديا "طاسيليا" من طرف إله الماء والقوة "أنزار" عاد إلى نفسه محبطا، قلقا، يستعيد الحدث، ويتمثّل الوضع الإشكالي الذي يعاني منه هو و"طاسيليا" وأرض نوميديا ككل، وهو الحدث الذي عبّر عنه المشهد الشعري التالي:

« تنطفئ الأنوار

ويبقى ضوء في المكان وغيلاس وحيدا على صخرة.

غيلاس يناجي نفسه:

أعيتك حرائق هذي الأرض

وأتعبكَ الآتون بلا معنى

الأرض هي المعنى

والماء بكاء الطير

وطاسيليا قربان الوطن العطشان

يا أنزار..

هل في وطن الغربان.. أمان

الصمت أمان

وأنت تلاحق طيف الطفلة بين مواسم صحوك

والطوفان »[2].

هذا المشهد الشعري عبارة عن مناجاة؛ بصوت تأمّليّ خافت أحاديّ الإرسال يقدّم "غيلاس" المحاور الرئيسية في بناء النص العام؛ فالفعلين المقترنين بكاف الخطاب في (أعيتكَ، أتعبكَ) يعبّران عن حال المناجي الذي

(1) كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة. دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، دط، 2006. ص769.

(2) عز الدين ميهوبي: طاسيليا، دار النهضة العربية، بيروت– لبنان، ط1، 2007. ص40، 41.

وصل إلى طريق مغلق، كما يحيلان على مساحة زمنية ماضية من الأحداث التي عاشها ضد القوة السلبية المعيقة "أنزار".

وفي هذا الحوار الموجّه صداه إلى الدّاخل يكشف "غيلاس" عن موقفه الواعي من العالم المحيط، حيث أن الأرض هي المعنى، والماء صار بكاء حتى لأصغر المخلوقات وهي الطيور، ولهذا فقد ضحّت "طاسيليا" بحبّها بأن قدّمت نفسها لـ"أنزار" قربانا من أجل إنقاذ أرض نوميديا من العطش.

وعليه فقد استثمر الشاعر "عز الدين ميهوبي" في هذا المشهد الشعري الآليات الفنية للحوار –والتي يتيحها الفن المسرحي– لتكون سندا لاستغوار الذات والكشف عن حالاتٍ وجوديةٍ عديدةٍ، فما العودة إلى الذات إلا عودة للآخر في لباس الذات حيث يحدُث التباس بين الذاتين؛ بالأنا والآخر، ليكون المشهد ترجمة لما حدث حقيقة أو مجازا.

أما في قصيدة "الحفار" –للشاعر نفسه– ضمن ديوانه الآخر "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس"، فإن القراءة وقفت عند حوار مركّز بعيد عن الحشو والمعنى المكرّر، يحمل رؤية وموقفا وهدفا، يكشف عن الشخصية، يصعّد الحدث، ويؤجّج الصراع والتّوتّر. يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي":

« يبكي الحفار
يسأل معوله المعقوفَ ويبكي:
من يحفر قبري
ويدفنني؟
من يحمل لي كفني؟
من يقرأ فاتحة القرآن عليّ..
أيا وطني..
من ينشر نعيا في «الجورنال»..
ويذكرني..
لا أملك غير بقايا النعش..
و «يرحمه الرحمان»

يبكي الحفار فيرتفع الآذان

ويسأله الآتونَ:

لقد حضر الأموات الآن..

القبر الواحد لا يكفي »[1].

في المشهد الشعري السابق تفاعل بين الحياة والحقائق المؤلمة التي سادت في مرحلة معينة من تاريخ الجزائر. يكشف المقطع عن الدّفقات الحوارية لشخصية حفار القبور، صوته الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره يبدو طبيعيا، مقنعا، ملائما للزمان والمكان وللشخصية نفسها.

ينكفئ الشاعر على هذا الصوت المفرد ليضع على لسانه ما يعانيه هو والحفار معًا، كما يبرز لنا هواجس وخواطر يتقاسمها الحفار ومعوله الذي لحقه الاعوجاج نتيجة الحفر الدائم لمواراة العدد الهائل من الأجساد الميتة المغدور بها، «وبين حركة الحفار والألم الدفين للشاعر، يتعمّق السياق الدرامي وتزيده أفعال الحفر، وحركة الزمن توترا وانتفاضا يعكس حركة الفناء البطيء، والفشل الدائم الذي يجتاح الشاعر الباحث عن النجاة والخلاص عبر ذلك الشريط السّردي المعقّد، والذي عمّقته الصور الجزئية الموجودة في القصيدة»[2]. وهو توصيف دقيق لمرحلة مرّت بها الجزائر حيث أصبح الموت يلاحق الجميع.

إن الشاعر وبهذا الأسلوب المونودرامي* الذي يزداد توترا مع تساؤلات الحفار في قوله (من يحفر قبري؟ من يدفنني؟ من يحمل لي كفني؟ من ينشر نعيا في الجورنال؟، من يذكرني؟) يكون قد أقنعنا بالفكرة الظاهرة وعمّق شعورنا بها خاصة عندما تتشاكل عملية الموت بوصفها مدلولا نهائيا؛ فبتدخّل الصوت الآخر فجأة يتمّ وضع نهاية تراجيدية للمشهد؛ ففي العبارة: (القبر الواحد لا يكفي) مفارقة درامية جعلت المعنى كونيّا يصبّ في تيار الوعي.

---

(1) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص48، 49.

(2) عزيز لعكايشي: مستويات الأداء الدرامي. عند رواد شعر التفعيلة، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان- الأردن ط1، 2010. ص62.

* **المونودراما**: هي عمل مسرحي «يقوم بالأساس على التخلص من الحالة الجماعية في العرض ويلغي تعدّد الأصوات عبر تعدّد الممثلين، وبالتالي ينهج مبدأ الاعتماد على الذات الفردية، الأنا الواحدة المتوحّدة، والصوت الذي يقول كل شيء، والعارف بكل شيء، والذي يحمل على كتفيه عبء العمل ومسؤوليته». جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها. منذ الإغريق حتى العصر الحاضر، إصدارات إدارة الثقافة والفنون، قسم الدراسات والبحوث، الدوحة- قطر، ط1، 2009. ص66.

أما في قصيدته "الجدار" فنجد أطيافا من الأداء المونودرامي، لجأ الشاعر إليه باعتباره نوعا تعبيريا مسرحيا يستثمر المونولوج كوحدة متكاملة، ويستخدمه كوحدة لتقديم حكاية لها القدرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء بعيدا عن الارتجال، لتكشف عن جوانب الصراع الداخلي للشخصية وقلقها وهواجسها ومأساتها وتوتّرها.

تبدأ القصيدة بصورة سينوغرافية مشهدية وظيفية؛ حيث يظهر رجل جالسا تحت صنوبرة مستندا إلى جدار وبين أصابعه سيجارة، يتحدّث منفرِدا يخاطب نفسه ويصف محنته. مكانٌ ثابت، زمانٌ ثابت، صوتٌ واحد لا يتغيّر، تكثيفٌ سردي يكاد يسلب الحوار دراميّته، وتمثّلٌ للحدث واسترجاعٌ له بهدف استبطانه، يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي":

« رجل من رماد السنين العجيبه

يتفيّأ ظل صنوبرة

يتأمل عقرب ساعته المتثائبَ

من أرق الأمسيات الكئيبه

يدس حرائق سيجارة «الريم» بين أصابعه

ويقول:

« متى يصبح الجمر وردًا..

وصوت الرصاص غناء

متى يغلق الحزن أبوابه

ويكفّر عن ذنبه الإثم..

تزهر في الصلوات السماء

متى يختفي من دمي الخوف

والجدران تخبّئ لي ساعةً للصفاء

متى؟

إنه الليل يأتي..

يجيئون أو لا يجيئونَ..

لا فرقَ. هم يعرفونْ..

وأنتظر الموت تحت الجدار

سلوني غدا..

ربما كنت حيًّا. وقد لا أكون

وحدهم يعرفون»

هو الإثم يعرفه الجهله

ونامَ..

بقايا سجائره تقتفي أثر القتله »[1].

إذا تأمّلنا النسيج الفكري لهذه القصيدة المونودرامية فإن الطبيعة الحوارية الداخلية التي تتحرّك خلالها الصورة تتبدّى في مجموعة من المكونات كما يلي:

- ***الموضوع:*** مأساوي يفضح الواقع ويعرّيه برصد معاناة الذات، ثم إسقاطها على الجماعة التي تعاني أشكالا من التمزق والاستلاب، ومن ثم ففي القصيدة تشغيلٌ لتيار الوعي وفتحٌ لجملةٍ من الأسئلة الكونية والمصيرية.
- ***الزمن:*** نسجّل كثرة الانحرافات الزمنية؛ رصد للحاضر بالكشف عن الآلام في الزمن الممتد (مساء- ليلا) واستشراف للمستقبل؛ من خلال ممارسة لعبة البوح والاستبطان والتداعي الحر والانسياق وراء الآمال، «فالحوار كَشَفَ عن الشخصيات في الحاضر، أعطانا جانبا من الماضي ولكنّه اتّجه أساسا إلى المستقبل. وقد أدّى إلى مزيد من التطور في الحدث»[2] الذي كان ممتدّا سرديا.
- ***المكان:*** في مكان افتراضي معزول يستند الرجل إلى الجدار ويتفيّأ ظلّ صنوبرة؛ هذه الشجرة ترمز للثورة والوطن والخصب. وإذا كان المكان غير مصرّح به، فهو مكان إسباني مرتبط بـ"غرنيكا"، وجزائري لتشابه الأحداث في مرحلة ما.
- ***اللغة:*** بما أن (الشِّعر) استمدّ تسميته من (الشُّعور) فإنه مونولوج في الأصل، على النحو الذي تصبح المقاطع المونولوجية مكرّسة للطاقات العميقة في اللغة، وعليه فقد مكّن التشكيل البنيوي للغة مونولوجيا تداعٍ للأفكار الكشف عن الصراع، عرض الحدث الدرامي وتطويره وتصعيده والانتقال به من حالة إلى حالة أخرى.

---

(1) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص63- 65.

(2) رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، دت. ص50.

- ***الشخصيات:*** شخصية واحدة تتمثّل في (الرجل المغدور به)، أما القتلة فلم تكن لهم مشاركة ناطقة في العرض المونودرامي، وإلا لكان العرض مونولوجا لا مونودراما *.
- ***الصراع:*** صراع داخلي وحدانيّ صامت –على تأجّجه– ضد شخصيات سلبية مضادة؛ حيث انطلق الشاعر من فكرة إشكالية كي يفسح الطريق أمام تيار الواقعية الحية للوصول إلى رؤية جديدة مفارقة نستشعر داخلها توقّف نبض الحياة، وهنا تحديدا يتغيّر إيقاع المسرحية ليأخذ المنحى التراجيدي (بموت الشخصية البطلة).

الحوار الداخلي عنصر فاعل في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة، وهو باعتباره صوت المرء يحدّث أو يتحدّث إلى نفسه فهو يجلي الحقائق النفسية للشخصية المأزومة التي تعاني أشكالا شتى من التمزق الوجداني والتوتر الفكري. وأمام هذه الحالة التي يظهر فيها البطل في تقاطع حادّ بينه وبين الآخرين يعمد الشاعر إلى وسائل من شأنها أن تخفف عنه ضيقه كالرمز الذي يخلع عليه معاناته، وهذا المقصد الفني خلّص القصيدة من الغنائية وأكسبها صبغة درامية.

* مِن الدارسين والنقاد «مَن يرى أنه من الممكن أن يظهر أكثر من ممثل أو ممثلة على المسرح ولكن دون أن تكون لهم مشاركة ناطقة في العرض المونودرامي. بمعنى أن العرض يتولّاه الممثل الواحد، والآخرون لا يعدو أن يكونوا أدوات مساعدة لا تشارك في فاعلية النص». جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها. منذ الإغريق حتى العصر الحاضر. ص62.

المطلب الثاني: الحوار الخارجي الثنائي (الديالوج) في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

تخلّصت القصيدة الجزائرية المعاصرة من الإفاضة الزائدة في المعنى وتمكّنت من إحداث إيقاع إضافي تعزّز به نظامها الجمالي؛ فالحوار «بما يمتلكه من دفء واتساع وتناغم عاطفي وطاقة على تثوير حركة المشاهد، وبوصفه تقانة أسلوبية سرد – درامية تضاعف طاقة الجمالية للتعبير والبناء، لقد أسهم في تدعيم البنية السرد – درامية لحدث القصيدة»[1] مع الحفاظ على ترابط نسيجها.

من القصائد الشعرية التي جنحت نحو التشكيل الفني الدرامي قصيدة "شيء من سيرة الطفل المشاغب" ضمن ديوان "قرابين لميلاد الفجر" للشاعر "عز الدين ميهوبي". جاءت القصيدة في مشهدين – على شاكلة الأعمال المسرحية– بلغة حوارية حافلة بالصور الشعرية المبتكرة والمتناغمة التي تعزّز من تصاعد البناء الدرامي وتكشف عن ترابط الشحنات الشعورية والعاطفية بين الابن "محمد الدره" ووالده "جمال"؛ اللّذين كانا بؤرة توتّر النص الشعري، ومادّة للإعلاميين وتلفزيونات العالم لمدة زمنية بعدما قتل الإسرائيليون الطفل "محمد" وهو في حضن والده "جمال".

يبدأ النص في المشهد الأول المعنون بـ"أول الشغب" بحوار هادئ بين الابن وأبيه؛ حيث يترجّى الطفل والده –في زمن محدّد (ليلا)– أن يصطحبه معه إلى السوق يوم غدٍ، كي يشتري ما يطيب له من حاجيات عادية يشتهيها كلّ الأطفال مع بعض الحاجيات تخص أباه وأمه. استغرق الطفل في عدّ ما تحتاجه العائلة ولم ينَم حتى انتزع وعدا بالذهاب إلى السوق، يقول:

« - أبي خذني غدا للسوق
إن غدا لنا راحه
وإني أعشق الحلوى
وليس لدي ما يكفي من الألعاب
في الساحه
وليس لديّ كراس الأناشيد..

[1] محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان– الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان– الأردن، ط1، 2008. ص 20، 21.

وليس لديك قداحه!

وأمي تبتغي شالا ومرآة.. وتفاحه

- سنذهب يا بنيْ للسوق

نم.. عيناك محمرّه »[1].

ينام الطفل فتبدأت خيوط البناء الدرامي في التنامي والتّوتّر مع الرؤيا التي رآها في حلمه وهو ينتظر يوم التّسوّق، غير أن هذه الرؤيا التي كانت تنذر بالشؤم والتي تُعدّ استشفافا للقضية وتنبّئا بالأحداث لم تدم طويلا فمع التوغّل في قضية الأرض المحتلة سمع الطفل صوت والده ينتشِله من غيابات الواقع المأساوي، يقول الشاعر:

« رأى الأطفال..

هل يدرون أن الأرض محتله؟

ولم يك بينهم..

يبكي.

فيسمع صوت والده:

- محمد إنه الوقتُ .. »[2].

انطلاقا من هذا المشهد الانتشالي وعبره ينفُذ الشاعر أكثر إلى الواقع؛ يشير الأب لابنه بأن يتخلّى عن أحلامه، غير أن قيم الابن كانت سامية وضميره كان حيا لمواجهة الحاضر بالماضي:

« - أبي كانوا هنا وأنا بعيدا عنهمو كنتُ ..

- دع الأحلام ..

- لا يا أبي .. من الأحلام قد جئت

أما علمتني يوما

إذا لم تكبر الأقمار..

---

[1] عز الدين ميهوبي: قرابين لميلاد الفجر. ص8، 9.

[2] المصدر نفسه. ص10، 11.

لقتل ضوءها الصمتُ »[1].

بعد أن استغرق "محمد" في الأمنيات البسيطة التي كانت تراوده كل حين يعمدُ الشاعر إلى صوت الأب كاشفا –عبره– عن الحدث بوضوح وتكثيف وتركيز:

« كفى يا ابني ..
فقد أتعبتني يا ابني..
وتعرف أنني عاطل
رغيف من عجين المر
يطلع في يدي اليمنى
وخلف الباب سفاح
ومستوطنة تبنى
فحلمك يا بني باطل »[2].

ينتهي المشهد الأول بلحظة انعطاف حاسمة وهي بطلان حلم الطفل، الذي ليس عليه إلا أن يتقبّل الواقع السّليب الذي انتُزِعَ منه رحيق الطفولة، في هذه النقطة تحديدا وبعد ضغط سردي في هذا المشهد يُخيَّل للقارئ أنّ الستار قد أُسدِل ليرفع في المشهد الثاني المعنون بـ"آخر الشغب"، إذ لكلّ أوّل آخره.

"آخر الشغب" هو نص حواري خالص يحمل إحساسا دراميا عاليا يعمّق من مأساة الفرد المسحوق الذي يعيش تحت وطأة الاحتلال الصهيوني، وعليه فقد كان هذا المشهد أكثر واقعية من المشهد الأول المبنيّ على فضاءات ومنظورات صورية تخييلية.

هذا المشهد الثاني يتجاوز مستوى اللغة إلى مستوى الرؤيا والفكرة، الأحداث فيه تبلغ ذروة التّأزّم بالتوازي مع الفضاء العتِم المحاصر من كل الجهات. إنّ الطفل لا يقوى على ذلك الموقف ولهذا بدأت الحوارات تتراجع أمام الصّمت المهدِّد للسكينة، يقول الشاعر:

---

[1] عز الدين ميهوبي: قرابين لميلاد الفجر. ص11.

[2] المصدر نفسه. ص14.

« الصمت تأكله الخطى..

ومحمدٌ يمشي على الجمر الندي

- أبتاه مرت ساعتان .. متى نعود لبيتنا؟

- مهلا بني..

صوت الرصاص من الجنوب

من الشمال

من الجهات الأربعه

- من أين نذهب يا أبي؟

- مهلا بني..

سيارة الإسعاف مرت مسرعه

درب الشهادة مشرعه

- في الانتفاضة.. يا أبي..

- ما كنت أقصدُ..

- يا أبي.. بل كنت تقصد.

- لست أقصد »[1].

يتّضح من خلال هذا الوصف بأن الأب وابنه في المنطقة الحمِئة، الرصاص يدرِّج كلّ الجهات، "محمد الدره" يستفسر عن مصير أطفال الحجارة، وهذا السؤال قد أعاد الصوتان إلى نقطة هدوء تستغور الماضي وتستشرف المستقبل الآتي باسم البطولة والشهادة، لكنها لحظة لم تدم طويلا فالأب يحثّ ابنه بأن يسرع في مدّ الخطى، الأمر الذي ينذِر باقتراب تحقّق الرؤيا، يقول الشاعر:

« - فليكن إذن خذني نحو الشوارع كي أرى

الأطفال.. خذني يا أبي..

[1] عز الدين ميهوبي: قرابين لميلاد الفجر. ص17، 18.

- خطر علينا إن ذهبنا..

قلت لي بالأمس: أطفال الحجارة لن يموتوا..

- طبعا بني.. لن يسرقوا منهم بطولتهم..

ولن يقوى على دمهم سكوتُ

- خذني إذن..

- أسكت.. فليس أمامنا إلا الرجوع

- والانتفاضة يا أبي ..

لا وقت.. إسرع »[1].

يبلغ المشهد الشعري ذروة التوتّر ونقطة التّأزّم وبلوغ الحدث مداه حينما تُغلَق جميع منافذ الهرب فيقترب الجنود من الأب وابنه المتشبّث به رعبا وفزعا، والحوار باعتباره المعبّر عن هذه الصّور فإنه مستمر باستمرار النزيف:

« - أين نذهب يا أبي..

- دعني أفكر.. فالشوارع لم تعد تسع الجموع

- من هنا..

- صوت الرصاص..

- ومن هنا؟

- أيضا رصاص..

-لم يبق غير الشارع المسدود بالمتراس نعبره..

- أبي أنظر هناك جنودهم..

- هيا اقترب مني..

- أبي.. هم ينظرون.. يصوّبون الأسلحه

- لا.. لا تخف.. فهناك واقية من الإسمنت.

[1] عز الدين ميهوبي: قرابين لميلاد الفجر. ص18، 19.

- هل يكفي الجدار ؟

- لا حلّ يا ابني.. ليت عندي أجنحه

- هم يطلقون النار نحوي..

- لا تخف.. إني معك

- كيف لي أن أسمعك

- مهلا بني..

- إنني أنزف من كل الجهات

- يا وحوش

.. أوقفوا النار فإن الطفل مات »[1].

النزيف لا يزال مستمرا بسبب الرصاص المغروز بالجسمين و"محمد" يُطمئِن والده ويعزّيه فيه، "محمد" كان يدرك معنى الشهادة فراح ينسج من الحديث عمرا وبين عينيه يتبدّد حلمه بكراس الأناشيد والشال والمرآة والحلوى وتفاحة العيد...إلخ، لم يتوقّف تغريد الطفل الشهيد إلا بندائه "أبي.." ليبقى الحوار مفتوحا أمام أحزان الأب المفجوع في ابنه، ومشرَّعا أمام تغابن العالم الذي شهد طلقة الغدر التي راح ضحيتها "محمد الدره":

«- لم أمت ما زلت حيا يا أبي..

- أوقفوا النار..

- أبي.. دعهم فلن يجدي رصاص الجبناء

- لا تقل شيئا بني..

- يا أبي.. الأطفال ملح الأرض

أفراح السماء

في فلسطين أبي..

ولد الأطفال -طبعا- ليكونوا.. شهداء

[1] عز الدين ميهوبي: قرابين لميلاد الفجر. ص19- 21.

- يا محمد.. لا تقل شيئا.

- أنا أحصي بجسمي كم رصاصه

- وأنا أيضا .. بصدري كم رصاصه

- ما زلت حيا يا أبي. هل أنت حيٌّ يا أبي؟

- حي.. ولكني أخاف..

- لا تقل هذا.. أبي كيف يخاف؟

دمنا يثأر..

دعهم يا أبي..

فغدا يأتي القطاف؟!

يا أبي..

- لا تقل شيئا بني..

- يا أبي لا تنزعج مني

فإني عاتب عني

وأني محمد الدرّه

دمي للتربة الحرّه

محمد يا أبي طفل

فلسطينية عيناه

قدسيّ المواعيد

ولم يحلم بكراس الأناشيد

ولا بالشال والمرآة والحلوى

ولا تفاحة العيد

أنا طفل لمجد الأرض

في عصر العبابيد!

أبي..

(طخ.. طخ..) »[1].

ينسدِل السّتار والابن بين أحضان والده المضرّج بدماء فلذة كبده، ليبقى "محمد الدرة" أيقونة الانتفاضة الفلسطينية وصورتها الإنسانية، خاصة وأن لقطة الاحتماء هذه التقطتها عدسة المصور الفرنسي "شارل إندرلان" بقناة "فرنسا 2" لتثير صورة استشهاد الطفل العالم بأكمله بما فيه ذوي الضمائر الميتة.

إن القصيدة "شيء من سيرة الطفل المشاغب" في بنائها دراما تراجيدية تضجّ بحركيةِ كلّ مكونات العمل المسرحي، ابتعدت اللغة الحوارية للقصيدة عن الغنائية لتقترب من الدرامية التي أضفت على القصيدة المسرحية جوا أكثر واقعية. لغة المتحدِّثَين مقتضبة موجزة مركزة، ألفاظ موحية وغنية بالحركة بغرض تحديد ملامح الحدث، على أن كلّ حدث في القصيدة كان سببا للحدث الذي يليه، أما اللّجوء إلى هذا التدرّج في تجسيد فعل البطلين وتصويرهما فقد كان متعمَّدا لتقوية المشاهد الدرامية وتعميق درجة الإثارة. ومما زاد في درامية النص إكثار الشاعر من علامات الوقف (النقاط المتتالية، التعجب، الاستفهام...) ليبرز تعدد الدلالات والكلام المحذوف، حيث أن النص الشعري أعطانا صورة حية عن المشهد وكأننا مع الأب وابنه وهذا دليل على واقعية النص الذي استثمر الحدث في بناء أفقه التعبيري والدلالي.

قصيدة أخرى يرتدّ الحوار فيها إلى الديالوج والتطوير الدرامي للحدث والإيقاع المأساويين معا، في "حديث المخيم" يتبادل قائدٌ إسرائيلي وجنديّه حوارا يكشف عن أبعاد وسمات الصّوتين ويسير بحبكة المسرحية إلى الأمام بهدف تطويرها والكشف عنها، يقول الشاعر:

« طرقوا الباب

لم يجدوا أحدا

أحرقوا كل شيء..

فأبصر قائدهم في الرماد يدا

- إحذروا !

[1] عز الدين ميهوبي: قرابين لميلاد الفجر. ص21- 24.

في الرماد يدٌ..

- يد من سيدي؟

- لست أدري ولكنها يد طفل فقط..

- كيف جاءت هنا ؟

- ربما بعد قصف المخيم .. ليس مهما

سنسأل عنه غدا !

- سيدي.. إنها تتحرك..

- أهرب.. لقد فخّخوا البيتَ..

- من سيدي؟

- ليس وقت السؤال..

أجيبك عنه غدا ! »[1].

يتّخذ الشاعر من الديالوج المتبادل بين الشخصيتين دليلا على مكاشفة الذات ومباغتة الأنا في ممارسة سلطتها القهرية على اللاجئين الفلسطينيين في المخيّمات. لقد كشف الحوار عن جزء من أجزاء الحدث وهو استهداف مخيم للّاجئين بقصفٍ عنيفٍ مدمّرٍ يعصف بالأوضاع المرعبة التي يحياها اللاجئون، كما كشف الحوار عن التصادم الحواري بين الشخصيتين بعد رؤية اليد تتحرك، فالكلمة (فقط) في قول القائد (لست أدري ولكنها يد طفل فقط..) تكشف عن جهنمية المحتلّ كما تؤشر إلى الفعل الدموي للقوة المسلطة ضد الضعف.

الحوار الخارجي طاقة درامية إضافية خلّصت القصيدة الجزائرية المعاصرة من أيّ ترهّل يمكن أن يلحقها في التعبير والبناء. وباعتبار الحوار الخارجي تفاعل لغوي ثنائي فقد كشف عن وجهتي نظر الطرفين المتحاورين وعمّق الرؤية حول الحدث، كما ساهم في تثوير حركة المشاهد، ومن ثمّ وسّع أفق درامية القصيدة وارتفع بدلالاتها إلى فضاء أرحب.

[1] عز الدين ميهوبي: قرابين لميلاد الفجر. ص56، 57.

المطلب الثالث: تعدّد الأصوات في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

تعدّ «تقنية تعدّد الأصوات إحدى أهم عناصر درامية الشعر نشدانا لمسرحة التجربة، ولا سيما جوانب التأزم الذاتي»[1]، حيث تتداخل الأصوات وتتناثر أمشاج من الحوار بين عدد من الشخصيات، ويتطوّر الحوار شيئا فشيئا إلى أن يصل بالسرد إلى ذروة التوتّر، فيبرز الصراع في القصيدة متأجّجا كما في المسرحية.

قصيدة "تغريبة جعفر الطيار" للشاعر "يوسف وغليسي" دراما شعرية بسيطة في مشهدين، «تمثَّل الشاعر القالب المسرحي بكلّ تكنيكاته، إذ جعلها طيّعة في نصه، ولم يتوقّف في استعارته عند حدود جزئيات بسيطة؛ بل جاء النص مشبَعا بالحيوية، نابضا بالرّوح المسرحية بكل تكنيكاتها الرئيسية والفرعية»[2]، أما "جعفر الطيار" "النجاشي" وأساقفته، و"عمرو بن العاص" فهي أصوات «تنقل القصيدة من نظام أحادي مغلق على الذات إلى نظام أحادي منفتح على الآخر، ثم إلى نظام تعدّديّ شبكيّ»[3] يربط بين عدّة شخصيات في إيقاع له اتساع معين قد يقصر كما قد يطول. يقول الشاعر جامعا بين أصوات الشخصيات الثلاث:

« ● جعفر (متفاجئا):

مالي أراك محجِّلا وميمّا

بالطرف نحوي تارة ...

● النجاشي:

لله درك يا فتى ..

ذكرتني (العهد الجديد) ملوَّنا ومفصَّلا ومتمَّا ..

ما أشبه الأسفار بالأسفار يا ربّ الحمى ..

يا وحدة المشكاةِ ،،

يا نورًا همى ..

- فجأة يدخل (عمرو بن العاص) ومرافقه (عبد الله

---

(1) عبد الله أبو هيف: الحداثة في الشعر السعودي. قصيدة سعد الحميدين نموذجا. ص 63.

(2) تسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى. ص105.

(3) عزيز لعكايشي: مستويات الأداء الدرامي. عند رواد شعر التفعيلة. ص5.

بن أبي ربيعة) بعد إذن الملك.

- عمرو:

إنا أتينا من بلاد العرب والبربر ..

جئناك في شـــــأن الفـــــتى جعْـــــــــــــــ..

ـــــــــــفَـــــــــــرْ !!!

- النجاشي:

- يا عمرو عد من حيث جئتَ

ولا تُمارِ ..

- عمرو:

عفوا أيا ملك البراري ..

أَوَلَا سبيل إلى التفاوض والحوار ؟! »[1].

إن تداخل الأصوات يتيح للشاعر طرح رؤيته الشعرية من زوايا مختلفة، ويؤمّن له مساحة كافية لتصوير بنية الواقع ووصف الصراع بين الطرفين المتصارعين. عبر حبكة متماسكة تستدعي منّا انتباها مستديما تَظهرُ الذات الفردية "جعفر الطيار" ذاتا أيديولوجية تواجه قضايا حضارية ووجودية، ما يؤشّر لأفعال ومواقف وشخوص وصراع وزمان ومكان، عبر تصوير بطيء يجعل الحدث مقنِعا والتوتر الدرامي متسارعًا.

الإمكانات التعبيرية للدراما أتاحت للشاعر طرح رؤيته الشعرية، سمحت له بتصوير بنية الواقع ووصف الصراع بين الجبهتين المتصارعتين، كما مكّنته من أن يعبّر عن اللحظة الآنية التي تستشرف المستقبل الآتي وتتوسّل بالماضي –دون التّقيّد بحرفية التاريخ– فقد عمل الشاعر على «المزاوجة بين الواقع القائم الذي يرفضه والواقع الممكن الذي ينشده من أجل توصيل منظوره الخاص وتحقيق أكبر الأثر في نفس المتلقي، وذلك عن طريق المفارقة القائمة بين الحالين»[2]. هكذا وبفضل تقنية تعدّد الأصوات «امتزج الحاضر والماضي والمستقبل، فلم تكن هناك فواصل تُحدِّد هذه الأبعاد الزمنية، ومن ثَمّ لم تكن هناك فواصل تحدِّد أبعاد الحركة المسرحية، وإنما صارت الحركة

---

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص50، 51.

[2] أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، دت. ص193.

الواحدة تجربة جزئية حاضرة تشمل الماضي والمستقبل»[1] ليغدو الحاضر هو اللحظة الزمنية المشبعة، «البداية فيه لا تنفصل عن النهاية، إذا صح أن هناك بداية أو نهاية»[2] طالما أن التجربة الإنسانية ديمومة واستمرار.

في الملصقتين المعنونتين بـ"بحيرة" و "لائكية" للشاعر "عز الدين ميهوبي" يكشف الحوار عن موقف الحزبيّ إزاء قضيتين؛ الأولى اجتماعية تتمثّل في البطالة، أما الثانية فهي سياسية تتعلّق بتجديد الخلافة. صوتان يتحاوران يمثّل الحزبي الصوت الأول فيما يبقى الصوت الآخر مجهولا يشير إليه الشاعر باللفظ "قالوا" في "بحيرة"، أما "قالوا" في "لائكية" فهو صوت يُنسَب للصحافة، ليظهر صوت الشاعر مع نهاية الملصقة، وهو صوت «إنما ينسحب من الموقف ولا يشارك مباشرة في إدارة الحوار بين الشخصيات، يتركها تتحاور أو تتصارع، وأحيانا يظهر الشاعر كشخصية من شخصيات القصيدة دون أن تطغى عليها كما في القصيدة الغنائية»[3] حيث يختفي صوته ليعود للظهور في نهاية القصيدة، يقول في ملصقة "بحيرة":

« سألوا الحزبي يوما..

كيف تمتص البطاله ؟!

قال: ما أيسر هذا الأمر..

قالوا: كيف ؟!

قال: الحل في الصحراء –طبعا- لا محاله

ما الذي تعنيه قالوا ؟!

قال: إن نحن حرثنا البحر

قد نحتاج في يوم..

لتصدير العماله

قلت في نفسي: ترى هل أصبح الشعب على

الأحزاب .. عاله!؟ »[4].

---

(1) عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. دراسة مقارنة. ص241.

(2) المرجع نفسه. ص240.

(3) عزيز لعكايشي: مستويات الأداء الدرامي. عند رواد شعر التفعيلة. ص12.

(4) عز الدين ميهوبي: ملصقات. ص100.

ويقول في ملصقة "لائكية":

« في لقاء بالصحافه..

سألوا الحزبيّ .. ما موقفكم من أمر تجديد

الخلافه !؟

قال في خبث: خرافه

حزبنا يسعى لتسيس الثقافه

وهو لا يخلط بين الدال والسين

فبين **الدال والسين** إذا قسنا – مسافه

ترفضون **الدين**.. قالوا؟

قال لا نرفضه.. لكنه في رأينا الحزبي آفه

قلت في نفسي.. ولكن..

آفة الآفات تسييس الثقافه »[1].

حركة الحوار في المشهدين رأسية في عدة مستويات، كل مستوى يحمِل سؤالا موجّها إلى الحزبي مع جواب يصعّد من الإيقاع الدرامي، لنسجّل في مستوى أخير مع نهاية الملصقتين لحظة انعطاف موجزة وواضحة صنعها الصّوت الداخلي للشاعر المحدد بالعبارة (قلت في نفسي...). فبالمفارقة اللفظية «تتكاثف مجموعة من الظروف لتحمل بعض الكلمات أو الجمل معنى أكثر ممّا يقصده قائلها»[2]، ما يؤشّر لخطاب أيديولوجي دفين يصعّد من تيار وعي المتقبِّل، يعمّق من جمالية النص، ويحقق بعد التأثير في ذائقة المتلقي. تتأثث لحظتا الانعطاف في الملصقتين دلاليا كما يلي:

[1] عز الدين ميهوبي: ملصقات. ص105.

[2] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي. ص85.

(1) ترى هل أصبح الشعب على الأحزاب .. عاله!؟ ⟸ بعد الردّ السّلبيّ السّاخر للحزبيّ عن التساؤل الموجّه إليه من طرف المواطنين حول إمكانية إيجاد حل لمشكل البطالة -بأن نصحهم التّوجه إلى الصحراء، وحرث البحر- يتساءل الشاعر ملمِّحا بأنّ الأحزاب وبعد اعتلائها الكراسي تصير لا تؤمن بالتعاقد مع المواطن والوفاء بالتزاماته، حتى أنه يصير عالة أمام تحقيق ولاءاتها الشخصية.

(2) آفة الآفات تسييس الثقافه ⟸ إشكالية توغّلت في عمق الثقافات، بسبب غياب رقيب يحاسب المؤسسة على أحاديّة خطابها وإقصائها للآخر دون الاهتمام بالهوية الثقافية، وهذا حين سلكت سياسة إبعاد أسلوب الحوار من أجل الوصول إلى المصالحة الثقافية بين المثقف والسلطة.

يتكرّر سؤال الهوية على صعيد التجربة الشعورية للشعراء الجزائريين، ففي قصيدة "الجريدة" للشاعر "عز الدين ميهوبي" أفرز السؤال الوجودي "من أنت؟" عن ثمانِ أصواتٍ تمثّل نماذج بشرية، حاول الشاعر من خلالها التقاط صورة مصغّرة للعالم الواقعي -إبّان مرحلة دموية من تاريخ الجزائر- من حيث العلاقات العامّة على اختلافها فيما بينها، هذه الشخصيات في بحثها الذهني عن الحقيقة إنما تبحث عن ذاتها ونفسها وهويتها في مساحة بحجم "الوطن".

بني الحوار بين الشاعر ومختلف الشخصيات بطريقة السؤال/ الجواب؛ «السؤال يكون بمثابة اللغز الكوني أو الوجودي، ثم يصبّ في ختام الأبيات جوابا مكثّفا، قد يتوقعه القارئ، كما قد يفاجئه»[1]، يقول الشاعر:

« - أريد جريده..

- لماذا ؟

- أفتش عن قبر أمي!

- وأنت ؟

- أفتش عن قبر عمي!

- وأنتَ ؟

[1] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي. أدونيس نموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2004. ص249.

أفتش عن جثة دون إسم!

- وأنت ؟

- أريد مساحة حب بحجم الوطن ؟..

- وأنت ؟

- أريد سكن..

- وأنتِ ؟

- أفتش عن كلب سيدتي..

ضاع أمس..

- وأنت ؟

- أمقبرة هذه .. أم جريده ؟! »[1].

كلّ شخصية هي مركّب إنسانيّ اجتماعيّ يحكمه اتساقا ليس متجانسا؛ «ما يجري على ألسنة هذه الشخوص من أفكار جزئية لا ينفصل عن موقفها وظروفها. إنها جزئيات تساعد هذه الفكرة على البروز حين ينتهي صراع الأقطاب المتقابلة إلى غاية. حتى الشخوص نفسها يمكن النظر إليها من حيث هي أجزاء من الفكرة لا على أنها مجرد أدوات لحمل الفكرة»[2]، وهذا ما أوْحَت به المفارقة الدرامية في نهاية القصيدة؛ إذ باختيار العبارة "أمقبرة هذه.. أم جريده؟!" استطاع الشاعر أن يجمع بين المتجانس واللّامتجانس، وأن ينسب المعقول إلى اللامعقول، فالحوار في هذا النص الدرامي هو حركة بالشخوص وسرد للقوى الوظيفية لكل شخص من الشخصيات لا من أجل ذاتها، بل من أجل تعزيز دلالة "الموت" وتعميق وقعها على المتقبِّل.

أما الفضاء النصي لقصيدة "طاسيليا" فهو مسرح إنشادي أسطوري يأخذ أسماء أبطاله من الأساطير القديمة حيث تختلط الآلهة بالبشر وينشأ حوارا بين هذه الكائنات جميعا. وتنبغي الإشارة إلى أن القصائد التي جاءت على صورة أصوات ممسرحة لا تشكّل حوارا مسرحيا على النحو المعروف؛ بل تأخذ شكل المسرح دون مضمونه وعلاقاته.

---

[1] عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص45.

[2] عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. دراسة مقارنة. ص40.

- العرافة يونيسا: هي سيدة المجهول وقارئته.
- أنزار: هو إله الماء والقوة، رمز خرافي يتحكّم في القوى الطبيعية من ماء ورعد وبرق ورياح. ينافس "غيلاس" في حبّ "طاسيليا" والاستئثار بها.
- غيلاس: هو الراعي العاشق أليف الناي والغناء.
- طاسيليا: هي حسناء "نوميديا"، أحبَّها "غيلاس" الراعي كما أحبها "أنزار" إله المطر الذي أراد أن يغصبها على الزواج منه بحكم قوّته وعناده، لكن "طاسيليا" وبحكم أنها صوت الحب الذي لا يبيد أمام سلطة الماء، ومن أجل إنقاذ أهل "نوميديا" من العطش الذي فرضه عليهم إله الماء "أنزار" فقد قدّمت نفسها كقربان لـ"أنزار" على الرغم من كرهها له، لكن "طاسيليا" ظلّت وفيّة لـ"غيلاس" الراعي لتصير "طاسيليا" رمزا أسطوريا للحب والتضحية.

وقد استقى الشاعر "عز الدين ميهوبي" اسم "طاسيليا" من "تيسيلت"* أو كما تعرف اليوم بـ"الطاسيلي"؛ وهي منطقة تقع في أرض نوميديا – الجزائر القديمة– وتحديدا بجبال الأوراس، وقد انتقى الشاعر هذا الاسم بهدف إعطاء بعدا جغرافيا أوسع للقصيدة.

- أصوات مجهولة تتوالى للإنشاد في مسرح مفتوح: صوت الراهب، النساء: سيليا، توجيا، ماسيليا، أرتان دهيا، ونومي.

بعد القراءة الممتدّة للقصيدة المسرحية "طاسيليا" يجد القارئ نفسه أمام «اختلاط حواري... يقذف بالخطاب إلى لجّة الاختلاف وجنون التشتيت والانتشار، حيث تتناسل الدلالات وتتعدّد، ليغدو الخطاب محرقا من جملة محارق تستوطن النص، يضرم بصراع الخطابات وتناحرها وتناكحها: خطابات الماضي والحاضر والمستقبل»[1].

لقد منح الشاعر الأصوات المتحاورة استقلالية تامة عن ذاته، كل شخصية تقول ما تريده دون أن يحدث تداخلا بيّنا بينها على الشاكلة البوليفينية، أصوات أشخاص تتداخل في جو أسطوري مشحون بالتوتر تربط بينهم علاقات حب وحقد وحرب ورغبة وصراع، وهي الأطروحات التي ألقى الشاعر الضوء عليها بعد أن أفاد من تقنية تعدد الأصوات في بناء الصراع ونموه وتطوره وفي محاولة الكشف عن الأفكار والمضامين، كل ذلك في جوّ تراجيدي متصدّع؛ فقد «كان طبيعيا على المأساة وهي تعالج هذه المعاني الكونية الشاملة [أن] تحلّق في أجواء

* **تيسيلت**: اسم يعني "العروس".

[1] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان. مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، دط، 2007 . ص412.

بعيدة عن الواقع، أجواء نحلّق فيها عندما نريد أن نسمو بأرواحنا وأن نستروح نوعا من الترانيم الدينية الروحية المثالية التي لا يقوى عليها غير الشعر»[1] الذي يعانق كل ما من شأنه إثراء قيمه الجمالية.

في القصيدة الواحدة المؤسَّسَة على تعدّد الأصوات تُصعَّد حركة الحوار، فيشتدّ التوتّر الدرامي ويتصاعد عبر لغة مصفّاة ولود تتجلّى فيها الأبعاد الأيديولوجية والسيكولوجية للشخصيات التي تسعى إلى حسم الصراع المتأجّج بتفوّق رؤيتها التي تتناسب غالبا مع القيم الإنسانية النبيلة.

[1] محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. ص222.

المطلب الرابع: الكورس (الجوقة) في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

كانت الجوقة في المسرح اليوناني العنصر الأول في المأساة باعتبارها المسؤولة على نصف كلام المسرحية تشرح الأحداث التي قُدِّمت على الخشبة أو التي لم تقدّم وتعلّق عليها، وقد «كانت العادة أن تدخل الجوقة وتبقى حتى النهاية أو قريبا منها. وكان من شأن ذلك أن يقرّر المكان ويوحي كذلك بحدود الزمان»[1]. ليصير دورها في مراحل متقدّمة هو تأدية مقاطع كلامية بين الفصول لتبقى من الأطراف المهمة التي لا يستغنى عنها في صياغة الحوار الدرامي.

وقد استعار الشاعر المعاصر وظيفة الكورس من المسرحيات الإغريقية القديمة «ليكون بمثابة صوت آخر خارجي يراقب المسار العام للقصيدة، ويعلّق على ما يجري، وفي بعض القصائد كان الشاعر نفسه يقوم بوظيفة الكورس فيعلّق بصوته الخاص على بعض الأحداث أو الأفكار التي يتألف منها المحتوى العام في القصيدة»[2] وقد يحدث أن يجمع الشاعر هذه التقنية المسرحية بتقنية أخرى هي الاعتماد على وزنين عروضيين للتفرقة بين صوته وأصوات الآخرين، «ولكن الشاعر كثيرا ما يستعير الكورس أو الجوقة باسمها ووظيفتها معا، وكثيرا ما تقوم القصيدة على نوع من الحوار بين "الجوقة" وبعض الأصوات المنفردة، أو بين الجوقة والخط الأساسي في القصيدة»[3]، لتبقى الجوقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة أداة وصل لخيط رفيع بين عالم الصوت المفرد وعالم الأصوات المتعددة.

أولا– الجوقة باسمها ووظيفتها: قصيدة "طاسيليا" للشاعر "عز الدين ميهوبي"من النماذج التي استعارت وظيفة الكورس باعتباره أصواتا متعدّدة تكشف عن العواطف وتَوتُّرها؛ حيث تردّد أصوات نساء "نوميديا" أغنية فيها رجاء واستعطاف وتعمل على تكرارها عبر المشاهد التمثيلية في الصفحات (69، 71، 127) من القصيدة:

---

(1) موسوعة المصطلح النقدي، مج1. تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1983. ص133.

(2) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص200.

(3) المرجع نفسه. ص202.

الجوقة

[1] « أصوات النساء: [2] « الفتيات: [3] «- أصوات: [4] «- أصوات متكررة:

«يا أنزار يا سيدنا أنزار.. يا أنزار.. يا أنزار. » أمان..

«يا أنزار يا سيدنا أنزار... » أمان..

«إطف إطف.. هذي النار أمان... »

«يا أنزار

«قطرة ماء.. تطفي النار

«يا أنزار... »

يكشف أداء الجوقة في هذه النماذج الشعرية عن الصراع الأبدي من أجل البقاء بين الحياة والموت وبين إرادة الإنسان وإرادة الآلهة مما يوحي بحتمية القدر. وعندما يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي":

«- يخرج الناس مرة أخرى، ويرددون:

يأتي

لن يأتي..

بل يأتي..

يأتي

لن يأتي

بل يأتي »[1].

---

[1] عز الدين ميهوبي: طاسيليا. ص69، 71، 127.

[2] المصدر نفسه. ص25.

[3] نفسه. ص38.

[4] نفسه. ص30.

[1] نفسه. ص35.

إن هذا القول يوحي إلينا بأن الجوقة – المشار إليها بمجموعة من الناس– تعتلي الخشبة لتهتف بمجيء "أنزار" في مشهد حواري مكرّر بالتناقض؛ فتكرار الملفوظ (لن يأتي..) مرتين يفيد النفي، تكرار الملفوظ (بل يأتي..) مرتين يفيد التأكيد مع اليقين، أما الفعل (يأتي) الذي تكرّر هو الآخر مرتين فيفيد الرد مع الشك، وعليه فالتناقض في الموقف صنعه فعل واحد مع أداتين لغويتين، وقد كان للتلاعب باللغة دورا دراميا في مضاعفة حيوية المشهد وتفجير الصراع الدرامي بين الفريقين. أما حينما يقول الشاعر:

«- يفرح الناس بعد أن سمعوا صوت طاسيليا:

أصوات الناس:

عودي..

عودي..

عودي.. »[1].

فالظاهر أن الكورس في هذا الترديد يكشف عن تفاعله مع الحدث دون الغوص في تفاصيله، مفصحا عن حالته النفسية بعد أن انبعث صوت طاسيليا من أعلى برج الماءات، ومتضامنا مع صوت الحب المغتصب.

ثانيا– الجوقة كصوت خارجي غير منظور يراقب مسار القصيدة ويعلّق على ما يجري: تشير الجوقة غير المنظورة «إلى أحداث لا يمكن تقديمها على خشبة المسرح»[2] وإنما تظهر كصوت خارجي لا يولّد الحدث وإنما يعلّق عليه، «وهكذا تتضافر الجوقة مع الصوت ليدلّان على تضافر ضمير الشاعر وظاهره، أو التضافر بين الشاعر وجموع المجتمع، أو لتعبّر عن الحاضر من خلال الصوت والتاريخ الممتد من خلال الجوقة حتى يبلغ التوتر الدرامي أقصاه حين يتمّ التبادل في المواقع بين الجوقة والصوت في آخر القصيدة»[3].

في قصيدة "السياب" للشاعر "إدريس بوذيبة" وعند بلوغ التوتر الدرامي أقصاه ينبعث صوت الجوقة من الخارج منذّدا بالممارسات السّلطويّة التسلُّطية في أرض "العراق"، ليكون صوت الجوقة استلهاما لصوت شاعر عربي آخر شاهدا على واقع مماثل لما هو معاش اليوم، يقول الشاعر:

---

(1) عز الدين ميهوبي: طاسيليا. ص92، 93.

(2) تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى. ص89.

(3) كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة. دراسات تحليلية في البنية الفكرية والفنية. ص752.

« ورأيت الريش الأبيض يرحل نحو الأفق

البصراوي الرحب...

بينا كانت أصوات في الخارج

تهتف بحنان وحشي:

«مطر...

مطر...

مطر...

ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع.» [1].

يكشف الملمح الدرامي لهذه الأصوات عن نجوى النفس في معاينتها وارتباطها بالواقع، وقد تمّ «اللجوء إلى الجوقة والصوت للإيحاء بالازدحام البشري والاتصال التاريخي بين الماضي والحاضر»[2]، فالجوع الممتد في الزمان والمكان هو النبوءة التي تكلّم عنها الشاعر العراقي – المشار إليه في العنوان– "بدر شاكر السياب" في "أنشودة المطر" حينما يقول: «ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع». وعليه فالشاعر "إدريس بوذيبة" يؤكّد على صدق هذه النبوءة فيقرن صوته بصوت الآخر وبصوت الناس/ الجوقة كي يعمّق الشعور بالقضية. ولعل الجوع الذي يقصده الشاعرين هو جوع معنوي؛ فعلى الرغم من هطول المطر وانفجار ينابيع النفط إلا أن الشعوب المستضعفة لا تزال تعاني أشكالا شتى من التجويع. الجوع لا يزال مستمرا رغم كثرة الخيرات وعليه فالدالّ المكرّر على الصعيد البنائي للنص "مطر" هو تعبير مكثّف يحمل دلالة الرغبة في الخصب والحياة والحرية التي لن تتحقّق إلا بالثّورات.

وفي "تغريبة جعفر الطيار" للشاعر "يوسف وغليسي" تقوم الجوقة بدور أتباع النجاشي ملك الحبشة الذي خلّد القرآن الكريم ذكر عدله وصلاح أمره. حيث يستلهم الشاعر مدلول قصة الهجرة والاحتماء ليعبّر عن هموم الذات وفجائع الوطن المشتّت بين ألف محنة وابتلاء، حيث يتلاقح النص الشعري مع الحادثة شكلا وفكرا فيضبط الشاعر حركة الحوار الدرامي بين الشخصيات ويوظّف صوت الكورس المشار إليه بـ (أتباع النجاشي) ليصعّد الحركة الدرامية، يقول الشاعر:

---

[1] إدريس بوذية: أحزان العشب والكلمات. ص98.

[2] كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة. دراسات تحليلية في البنية الفكرية والفنية. ص753.

«- النجاشي وأساقفته (يهتفون) :

أهلا وسهلا بالفتى العربي ..

مرحى عندنا ..

نوّرت مملكة النجاشي المرصع

بالعدالة والسعادة والهنا ..

نورتَها .. نورتَنَا ... »[1].

نلاحظ في هذا المشهد الشعري عدم وجود حوار بين الجوقة والممثلين، إنما كانت الجوقة صوتا إضافيا موجَّها إلى الفتى جعفر؛ يصف من خلاله الشاعر شخصية النجاشي ويكون شاهدا على الحوار الذي يجري في البلاط مما يضفي بعدا تاريخيا وجوا تنظيميا واقعيا على مكان الحدث المتخيَّل فنّيا.

ثالثا– الشاعر يقوم بوظيفة الجوقة: قد تستثمر القصيدة الجزائرية المعاصرة في سبيل نموها وتطورها صوت الجوقة لإضفاء بعدا تراجيديا ودراميا عميقا على التجربة الإنسانية، حيث يقوم الشاعر نفسه بسرد صوت الجوقة.

ومن النماذج الشعرية التي تمثّلت هذه التقنية قول الشاعر "إدريس بوذيبة" في قصيدته المعنونة "السيف وطفولة الريح":

« - هل نلتقي ؟

في أي مقهى بعد مقهى الكاهنة ؟

أوَ تذكر في تمام الخامسة،

كل يوم نلتقي للحديث عن القراءات الجديدة

(وحين ينفجر النقاش...)

ندخل طقس بعض المعضلات

كالفروق الطبقية في الحروف وفي اللغات

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص44، 45.

* وإذا نهِمّ بالتّفرقة والصعود

في تجاعيد المدينة

تلمّ كتبك والجرائد والجراح

وتشتعل السجارة في الشفاه.

بعضهمو يقول:

كنت تركب دمك،

لتنام بين السيف وبين الصيف

وبعضهمو يقول:

مثل انتشار الرّيح

كنت تذهب باتّجاه البحر

وبعضهمو يقول:

* والآن:

نم في هدأة الأرض تمثال ماء

نم في يقظة الروح سنبلة وماء

نم في غبش الفجر باقة وردية وماء

موجة حريرية وماء

زهرة برية وماء

وماء... »[1].

يقوم الشاعر باستخدام التقنية السردية "الفلاش باك" للعودة بذاكرته إلى تلافيف الماضي يسترجع مسرح أحداث عاشها في الساعة الخامسة من الأيام الخوالي، غير أن الهدف من الاستذكار ليس تحديد مكان وزمان مسرح اللُّقيا، وإنما الهدف هو القيام بسردٍ لأصواتٍ عديدةٍ لأشخاصٍ تتناقش وتتحاور فتكشف عن الموقف وتولّد

[1] إدريس بوذية: أحزان العشب والكلمات. ص91، 92.

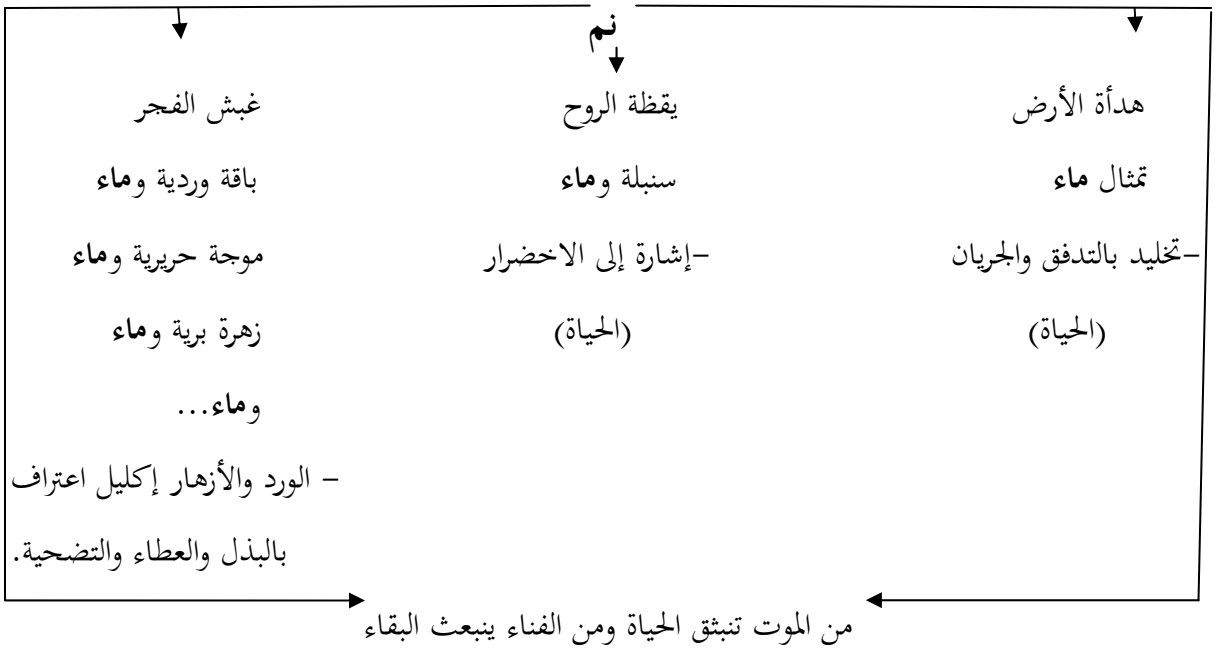
الفعل الدرامي مما يعمّق الحركة الذهنية أمام الاحتمالات الممكنة التي سجّلها الشاعر في ثلاث فئات من الجوقة المشار إليها بقوله: (بعضهمو)، وهي غير محدّدة بدقة.

من خلال الجوقة والنزوع نحو الترميز عمد الشاعر إلى الإيحاء والتلميح بدل المباشرة والتصريح، للإعلان عن علاقات متشابكة تكشف في غطاء ثخين عن انشطار الذات وضناها:

صوت الجوقة (1) ⟸ بين الدم والسيف والصيف علاقة توهج وبطش واحتدام.

صوت الجوقة (2) ⟸ الرياح المدمرة المتجهة نحو البحر ترمز إلى فقدان الحرية والسّفر والخلاص، كما ترمز إلى الشر والنقمة.

صوت الجوقة (3) ⟸ يحضر الماء كمبشر خير بأمل الحياة واستعادة الخصوبة بعد تجلي ثيمة الموت المعبّر عنها بالدالّ (نم):



استند الشاعر في تشكيل حركة قصيدته الرمزية على البناء الدرامي، وقد أقام هذا البناء على المفارقة التصويرية المنفتحة على تعدّد الأصوات، لتكون الجوقة في ذلك وسيطا فعّالا للتعبير عن تعدّد أبعاد رؤيا الشاعر الفنية، و«في ذات الوقت نستطيع أن نفترض أن الـ(صوت) في القصيدة يعبّر عن ظاهر الشاعر بينما الجوقة تعبر عن باطنه وعن الضمير الإنساني بشكل عام، ومع اتساع هذه الاحتمالات وكثرتها فإن الجوقة أضفت على

القصيدة مناخا من الاتّساع والغموض والرّهبة وعمّقت الجرعة الدرامية»[1] التي عبّرت عن التجربة الشعورية للشاعر بطريقة فنية مغايرة تجمع الشعري بالمسرحي.

الحوار الدرامي –بأشكاله الأربعة (المونولوج، الديالوج، تعدّد الأصوات، الكورس)– عنصر مسرحي مخصِّب للتجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، أفاد في إلقاء الضوء على أطروحات هي مآزق للذات الفردية والجماعية، أغنى الخطاب الشعري بأن أبعده عن الغنائية والخطابية المباشرة، طوّر الحبكة عبر لغة مصفاة، ولود، منتقاة، وخلق انسجاما بين التجربة وعناصر التشكيل البنائي للشعر دون أن يفقد هذا الأخير هويته وطاقته ومزاياه النوعية.

[1] كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة. دراسات تحليلية في البنية الفكرية والفنية. ص751.

المبحث الثاني: الصراع الدرامي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

الدراما في إحدى تعريفاتها تعني الصّراع؛ كونه المحرّك الأساسي لكل العناصر الدرامية الأخرى، فهو يمنح الحدث القوة ويغذّيه بالتوتر، ووسيلته في ذلك تفاعل قوى متعارضة وأطراف متصارعة كـ«الإنسان ضد الآلهة العاطفة ضد العقل، الفاني ضد الأبدي، المحدود ضد المطلق، النقص ضد الكمال، الضرورة ضد المثال»[1] والتي تسعى «إلى بذل الجهد واكتشاف الأساليب التي يمكن أن تساعد على الانتصار، أو تحقيق الهدف من هذا الصراع» [2].

كما قد يكون الصّراع في أبسط صوره «صراعا بين شخص وآخر أو بين شخص والمجتمع الذي يعيش فيه أو بين فكرة وفكرة. والصراع يتوفر في العالم الخارجي كما يتوفر داخل النفس الإنسانية، أي أنه قد يكون صراعا خارجيا أو صراعا داخليا، أو مزيجا من الصراع الخارجي والنفسي»[3] فالصراع الداخلي يغذّيه التناقض بين العقل والعاطفة أو العقل الظاهر والعقل الباطن، أما الصراع الخارجي فمبنيّ على التناقض بين رؤيتين للعالم، الأولى مادية والثانية فكرية. هذه المنظورات قد رصدنا منها في المدوّنة المدروسة ما يأتي:

أولا– الصراع بين العقل الواعي والعقل الباطن؛ بين العقل والعاطفة: يتجسّد سلوك الشخصية عن طريق الوقوف ضد إرادتها مما يُنتِج صراعا عنيفا يخلق الموقف ويطوّره فتبدو الشخصية معقّدة مركّبة من حيث البناء فيتطوّر الصراع داخلها أكثر من خارجها.

في نص الشاعرة "ربيعة جلطي" المعنون بـ "حلول" يظهر تماهي الذات في الروح، إذ أن "الحلول" معنى عرفاني يكشف عن صراع عميق بين الذات وعالمها المادي، أما الموت فهو المخلّص من غوايات الجسد والمنقذ من براثنه، تقول الشاعرة:

« تذكرت أن علي أن أموت !!
أن أسلم جواهري لتيجان التوت،
ضحكتي لسوسنة،
رقصتي، لأنثى طير زوبعة،

---

[1] عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. دراسة مقارنة. ص378.

[2] مصري عبد الحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1986. ص23.

[3] رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية. ص44.

شعري لنهر قرب مرقدي يفوت

تذكرت أن علي أن أموت،

أن أعيد العيون لباريها،

والخال شعاعا لياقوت،

خطوتي لظل يغافل ظله،

يتمرد على المعنى

وسهو السكوت

فما الظلم إذن لو أني

يا أنا خرجت مني

ليظل حزينا شبق التابوت

تذكرت أن علي أن أموت »[1].

في هذا الخطاب المتأزم ذو النزعة التأمّلية الفلسفيّة والصوفيّة تلوذ الشاعرة إلى ضميرها الداخلي لتعبّر عن ضيقها من ذاتها «إذ تتوق إلى التحوّل والانفصال عن الحياة والاتصال بالموت ابتغاء الاكتمال، ويتجلّى ذلك عبر ملفوظ [عليّ أن أموت] الذي ينمّ عن شوق كبير من قبل الذات التي تظلّ تلحّ على فكرة التّحوّل نحو الاكتمال وهو جوهر الصوفي؛ إذ بالموت يتم الاكتمال والاتصال»[2]، لكن الشاعرة تعود إلى الفضاء الدّنيويّ؛ إلى الكون والوجود باحثة عن الخلاص، خالعة عليه كل ما يعزّز كينونتها.

لقد كان الرحيل بمثابة المتنفّس من ذلك الصراع التراجيدي بين العقل الظاهر والعقل الباطن، ولعلّ الموت الذي تطلبه الشاعرة «ليس موتا بالمعنى المألوف. وإنما هو تعطّل ذهنيّ وتكلّس لأدوات التفكير إزاء أضغاث الواقع. فيمثّل الموت حينئذ حلّا مباشرا لضيق الكائن بشروطه الموضوعية وأسيِجة المكان التي تكبّله وتوقًا عتيّا

[1] ربيعة جلطي: .. وحديث في السر. ص81، 82.

[2] عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري. دراسة سيميائية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013. ص78.

للانسلاخ عن محدّدات الواقع والإقامة في "اللّامكان" ونفي كلّ الوشائج التي تشدّه إلى الأرض. وبذا يصبح الموت تجربة معادلة للرحيل عن العالم ومفارقة الأشياء والتخلص من المكان»[1].

الانشغال بالموت أوْقَدَ في نفس الشاعرة جذوة قلقٍ أفسد عليها متعة الحياة وكدّر صفوها، لتصبح هذه الذات تواجه قدرها المخيّر بكل قواها، فالخلاص لا يكون إلا بإحلال كلّ ما تمتلكه محلّه، بالموت الجسدي المادي لكلٍّ من (الجواهر، الضحكة، الرقصة، الشعر، العيون، الخال، الخطوة) ثم بالموت الروحي (فما الظلم إذن لو أني يا أنا خرجت مني)؛ هذا المنعطف الخاص في إدراك معاني الموت والحلول كَشَفَ لنا عن صراعٍ متوثّبٍ بين صوت خافت هو صوتٍ العقل الواعي وصوتٍ جهوري هو صوت الوجدان الذي ينتصر في ختام المناجاة. فالفعل (تذكَّرتُ) في بنيتي الاستهلال والتخلص (تذكرت أن علي أن أموت) قد زاد من توتّر اللغة وعبّر عن حالة من الاضطراب الفكري والتشويش الوجداني بإمكانه حسم الصّراع في نقطة معينة على الرغم من صراحة القرار.

ثانيا– الصراع بين القوى والشخصيات: الحياة صراع أبدي بين الخير والشر، بين الموت والحياة، حيث تكون «القوتان في صراع دائم: الحياة تهزم الموت والموت يهزم الحياة ويعود منتصرا لتهزمه الحياة من جديد، وهكذا. الحياة من حول ذلك الإنسان إذًا كانت تمثِّل «صراعا» دائما بين الخير والشر، بين قوة الحياة وقوة الموت. ومن هنا بدأ إحساسه بالصراع وتفسيره للحياة على أساسه»[2].

من الكتابات الشعرية التي نهضت دراميا على فكرة الصراع ضد قوى الشر "تغريبة جعفر الطيار" للشاعر "يوسف وغليسي"؛ الذي عمل على «تقليب الحقائق التاريخية المتداولة والغور داخلها وإعادة النظر إليها وبناءها بطريقة –فنية– مخالفة لما جرى عليه العرف للتوصل إلى نتائج غير تقليدية تتعلّق بطبيعة الصراع والقوى المشاركة فيه ومن ثمّ إنارة الواقع القائم»[3]. وعليه فقد استدعى الشاعر العديد من الشخصيات ووظّفها توظيفا رمزيا بعد أن أضاف إليها تعديلات وتحويرات تتناسب مع الموقف.

غير أن العمل الفني قد ارتكز على خلقِ الموقف والحدث المتوتّر أكثر من اعتماده على خلق الشخصيات لأنها شخصيات تراثية محدّدة المعالم؛ فالنجاشي هو بمثابة الملك المنقذ والسلطان العادل، أما شخصية "جعفر بن أبي طالب" فهي شخصية درامية «يخلقها في مخيّلته، ويختفي وراءها ويجعلها تهبط إلى العصر لتطرح قضايا

---

(1) هادي اسماعيلي: مأزق العرفان ومحاكمة الميتافيزيقا. تقديم لمسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم. عود الند. مجلة ثقافية شهرية للنشر الإلكتروني. ع: 52. تشرين الأول 10 أكتوبر 2010. (فضاء: بحث. ص5).

(2) عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي. ص20.

(3) أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر. ص149.

مصيرية»[1]، إنها شخصية تاريخية واضحة محدّدة الإطار كاملة النّماء اتّخذها الشاعر قناعا له كي يفجّر الموقف الدرامي للمشهد، وقد جعل منها قائدا يعشق التحدي والمواجهة ويكره الذلّ والخضوع ونموذجا ثوريا يحلّل من خلاله الوضع السياسي المتدهور ليتطلّع إلى الغد المأمول إزاء الواقع المشوّه الذي كدّر صفوه الصقران المقتتلان. فحينما يقول النجاشي:

« حدّثني عن أحوالكم ..

ونظام حكم بلادكم ؟! »[2].

يجهر "جعفر" رادّا عن سؤاله فيحدّثه عن الفتنة التي ألمّت ببلاد النار الذي جاء منها، بلاد الجبهتين*، بلاد التهوّر والتّجبّر والتّحزّب والفتن الجزائر -كما وصفها- فيقول:

« من أين أبدأ في الحديث وفي الجوى ؟!

ماذا أحدّثك عن شتاء طالنا ؟!

أنا حبةٌ من ألف سنبلة يغالبها الفناء وفوقنا

صقران يقتتلان يا ملك الملوك

ويهويان على سنابل حقلنا !

لا غالب إلا الخراب ولا ضحية غيرنا !

خصمان يختصمان في بلد الأمان ..

يشردان حمامنا ..

والكون يرقص ضاحكا من حولنا ،،

ويقيم حفل زوالنا !

يزهو على أشلائنا وجراحنا ،،

يلهو ويسكر، بالمنى نشوان، نخب سقوطنا

---

[1] محمد جميل شلش: قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2001. ص27.

[2] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص45.

* **الجبهتين**: هما جبهة التحرير الوطني، والجبهة الإسلامية للإنقاذ.

وسقوط أصل قيامنا !!! » [1].

في المشهد الشعري صور تتنامى ولغة تقوم بوظيفتها الفنية وصراع درامي تتآزر فيه علاقات الحلم والوطن والزمان والمكان والرمز والقناع. يكشف الصراع الدرامي عن محنة وطن فتنَهُ بنوه بالانحياز إلى قوتين متقاتلتين الأمر الذي أدّى بالعالم أجمع إلى التّفرّج على الضحايا المسالمين الأبرياء –حيث رمز إليهم الشاعر بالحمام – وهو راقصا مزهوا بقتل الأخ أخاه، يتمنّى سقوط القيم العظيمة التي تسعى للسّلم والارتقاء.

وفي مشهد شعري آخر غير منفصل عن الأول نسجّل بأن الشاعر يمعِن في رصد جوانب الصراع والتأزم وذلك عندما رسم معالم شخصية "النجاشي" بأبعادها الفكرية والنفسية والعاطفية معزّزا من خلالها موقفه الشعوري من ذكر الخنا والخائنين، يقول:

« سفحوا دمائي .. صادروا بلدي الموزّعَ
في اليسار وفي اليمين !
إستأصلوا حلمي وذاكرتي بتهمة أنني
ما كنت في "عير" الخنا
أو في "نفير" الخائنين !..
- النجاشي:
يكفي بنيَّ فإنني
أستاء من ذكر الخيانة والخنا
يكفي ،، فقد جرّحتَني
وغمرت قلبي بالضَّنى
أيقظتَ في قلبي "المسيح" وأهلَه
ذكرتنيه وما جنى ... »[2].

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص45، 46.

[2] المصدر نفسه. ص48، 49.

لقد «شكّل استدعاء هذه الشخصية التراثية إلى جانب غيرها من الشخصيات الأخرى ظاهرة مهمّة أسهمت في تطوير بنية النص الشعري للاقتراب من الطابع الدرامي»[1]، ليتأجّج الصراع في المشهد الشعري ويبلغ ذروته حينما يدخل "عمرو بن العاص" محاولا مماراة الملك "النجاشي" من أجل النّيل من الفتى "جعفر":

« - عمرو:

هذي الهدايا من نصيبك سيدي ..

خذها رجاء ثم نفِّذ لي اختياري ...

- النجاشي:

عد يا (ابن عاصٍ) رافقتك سلامتي

أنا لا أساوَم بالهدايا والجواري..

يا عمرو عُدْ

ودع الغلام إلى جواري »[2].

أما لحظة الانفراج بصرف "عمرو بن العاص" فتمثّل انعطافة درامية حاسمة أدركها الصوت الداخلي للقارئ بأن كانت قنديلًا مشعًّا أنار قلب "جعفر الطيار" فأشعره بالسّكينة والأمان ليغوص في حلم راح ينسج فيه أمنيات بلاده هربا من الواقع المؤلم وتطلّعا إلى المستقبل المأمول، يقول:

« إني رأيت بموطن ملكين قاما ... بعد طول تنازع فتحاورا

ملكين يروى أن هذا قد "تأبط ... شرَّه"، لكن ذاك "تشنفرا"

وتبادلا علم البلاد وأعلنا ... حكما يكون تداولا وتشاورا

كل الحروف تعرّبت فتلألأت ... وتلوّن الوطن المكحّل أخضرا

واللاجئون رأيتهم يتنزَّلون ... من الجبال.. من المدائن.. والقرى

---

(1) بيداء عبد الصاحب الطائي: البنية الدرامية في شعر نزار قباني، ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، الشارقة- بغداد، ط1، 2012. ص84.

(2) يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص52.

ورأيــت أسراب الحمــام توافــدت ورأيتــني بــين الحمــائم طــائرا

وسمعت صوتا هاتفا: أ أسَرُّ بالسّلمِ المغرد في السماء وفي الثرى ؟ »[1]

يذهب "غاستون باشلار" (Gaston Bachelard) (1884-1962) إلى أنّ «انطلاق الخيال بحرية لا يؤدّي إلى الفوضى»[2]، وعليه فالحلم باعتباره نشاطا تفكيريّا يربط الشّعور باللّاشعور والواقع بالممكن، فإنه نزوعٌ نحو الفوضى المنظّمة، فلكي يصبح حلم "جعفر الطيار" واقعا معاشا عمد الشاعر إلى تأثيث الواقع المتخيَّل بحدود واضحة، منظّمة. وحينها ضمُر الصراع الذي بدا متأجّجا عبر المشاهد الشعرية السابقة. فالحلم يعبِّر عن أطيافِ الشخصيّةِ وخفقاتِ وجدانها شديدة الرّهافة والرّقّة، هو إشباع لرغبة الأمن والسلام وتبشيرٌ بالدّعوة السّافرة – الوئام المدني–، وهو حلٌّ وهميّ للعقدة الصّراعية بين الشعب المسالم والقوى المستبدة. إن الحلم أخيرا هو النص المفتوح على الاحتمالات الممكنة.

وقد كان الجنوح نحو البنية التقليدية – حيث انتقل الشاعر من نمط شعر التفعيلة إلى القصيدة العمودية– في نسج هذا المشهد الشعري معادلة كبرى ومحورا أساسيا عزّز من خلاله الشاعر الصّراع الدرامي شكليّا بعد أن عرضه فكريا، ما ينبئ عن اتصال الماضي بالحاضر، الحلم بالحقيقة، والدراميّ بالشعريّ.

في "قامة النزيف" للشاعرة "ربيعة جلطي" مشهد شعري آخر يتحقّق فيه الصراع بمعناه الدرامي؛ بين الحضور والغياب وفي كيان واحد يعانق الشيء نقيضه، فيولّد إحساسا بالغرابة والتناقض كنتيجة لاختلال النظام والتناسق الطبيعي، هذه الحالة تبعث إحساسا مرعِبًا من المجهول الذي ينبئ بالموت والحرمان، وفي ظلّ هذه الظروف تصبح الاستعارة حدثا مفاجئا وبؤرة جمالية تشدّ أجزاء متخيّل النص إلى بعضها. تقول الشاعرة:

« يجيء الشتاء مكحل العينين

ويذهب الصيف

ويجيء الصيف كالخيط في جبّة الريح

ويذهب الشتاء

---

(1) يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص55، 56.

(2) غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط2، 1984. ص76.

ثم يعود ..

أيها الكل.. حجرا نام يبكي

واستيقظ للفرجة على المتخمين

يصفق إذ تئن طفلة قتيلة

موزعة بين شقوق الرصيف

عليها.. ترمي الشمس رداء

فيسرقه من هم أكثر قلة

تموت.. فتعلو على الهواء

لتسكن بمجامر الصدور »[1].

يمهّد النص لصراع المتغيّرات وجَدَلِها، حيث تسيطر سمة الحضور/ الغياب، بالتناوب بين فصلي الشتاء والصيف، لتعمل على توجيه الحدث المتشكِّل لاحقا «في إطار من التفاعل والصراع، مما يساعد على تقوية عنصر التجسيد، وهو ما يفتح المجال واسعا أمام الحركة الدرامية التي تُحوِّل فكرة الصراع والتضادّ من إطارها النظري الغنائي التجريدي إلى سلسلة من المواقف والأفكار، تعبّر عنها لغة حدَثيّة صراعية وحوارية مما يجعل التجربة الشعرية عند [الشاعرة ربيعة جلطي] تتغذى من ثقافة التضاد والتفاعل»[2].

وقد شحن الفعلان (يذهب، ويجيء) التوتر الدرامي وغذّيا الحدث الصراعيّ، كما خلقا نزاعا فوضويا بين فصلي الشتاء والصيف، الأمر الذي يوحي عن حيرة الإنسان وترقّبه وقلقه من تحوّلات الطبيعة، غير أن هذا الصراع الوجودي بين الفصلين إنما ينذر بصراع أعمق وهو صراع الإنسان ضد القوى الإنسانية العظمى. فالتعاقب إنما يوحي بالعلاقات المتغيرة ضمن النظام الديناميكي للوجود.

لقد كان فصل الشتاء محرِّضا على التدمير وانتهاج العنف في حق أطفال الحجارة وعليه فالصراع بين قوى الطبيعة قد مهّد لانفجار درامي آخر سببه اختلال توازن القوى نتيجة تفوّق الشتاء بطابعه العدواني وبأهواله وظلامه وأعاصيره على الصيف بصفائه ونوره، ومنه فالشخصية الضعيفة التي تمثّلها الطّفلة الفلسطينية القتيلة تصبو إلى أن يسطع فوق جثّتها المرمية على الرصيف المتصدّع آخر شعاع من ضياء الشمس، لتكشف المفارقة المأساوية

(1) ربيعة جلطي: شجر الكلام. ص89، 90.

(2) عزيز لعكايشي: مستويات الأداء الدرامي. عند رواد شعر التفعيلة. ص56، 57.

عن سرقة الرداء/ الشعاع من طرف من هم أكثر قوة؛ من الصهاينة الذين يصادرون شمس الحرية على الوجود الإنساني أجمع.

وعليه فقد عملت الشرائح الصورية المبنية في شكل حلقي على بناء صرح الصورة النهائية التي تحيل على تغييب القانون المنطقي والطبيعي للحياة وللموت في حدّ ذاته، أما عنصر التجسيد فقد جعل الحسّ المأساوي يتّسم بالعمق فيما مثّلت بنية القناع جنوحا نحو الدرامية نشدانا لمسرحة التجربة الشعرية.

ثالثا– الصراع الوجودي: هو صراع أبدي بين الإنسان من جهة المكان والزمان والحاضر والأسطورة والتاريخ. فـ"من يعيد للكمنجة بهجتها؟ " للشاعرة "ربيعة جلطي" قصيدة فيها توتّر دراميّ متسارع، حيث تتناول الموقف العام للإنسان والحياة كاشفة عن مأساة الإنسان في مواجهة قوى متعدّدة الاتجاهات فتقول:

« كيف لي أن أبهجك
أن أُحوّل التنين شجرًا
ومراكب زرقاء ؟!
كيف لي أن أُهرّب الورد من جنازاته
أَصُفُّه أعراسا وأجراسا
وأُصيّر دربك الوعر احتفالا
أنا المتضايقة من أجنحتي
ومن خُطَب التتار
كيف لي أن، أجيء نِبالك، كمنجاتك، سمواتك
أن تجيء أهدابي، نغماتي، قمحي وسنابكي،
أن تسرُد عليّ ما فعله الفجر بليلك.
كيف لي، يا إكليل حسني،
أن أضحكَ لبرقكَ الساجِدِ لي
والمشهد مقتلي

.. والمشهد مقتلي.. أو مقتلُك »[1].

تتعدّدُ الأحداث في القصيدة وتتشعّبُ في حبكةٍ متماسكةٍ تجسّم شعور الرغبة في الحياة والخوف من المجهول، فمن خلال العقدة المثارة والتي تعتبر بمثابة اللغز الكوني تخلق الذات لنفسها توازنا وجوديا لتبدو قوية؛ وذلك من خلال العبارات التي تبدو أكثر انضباطا "كيف لي أن (أبهجك، أحوّل، أهرّب، أصفه، أصيّر، أجيء، تجيء، تسرد، أضحك). هذه الأفعال أعربت عن الرغبة الجامحة في التغيير، كما عمل هذا التكثيف على تقوية المفارقة الدرامية وتعميقها لتتبدى الذات المتوترة متعالية على الزمان والمكان، أما النهاية المأساوية للحدث المسرحي فتبقى غامضة يملأها القارئ حسب حساسياته الفنية.

قصيدة "وحدة" هي الأخرى تحمل إحساسا دراميا عاليا. تدخل الشاعرة في الموضوع بطريقة جذابة لتعرض الحدث الذي يتطلّب من القارئ تجاوز مستوى اللغة إلى مستوى الرؤية أو الفكرة، تقول الشاعرة:

« اذهبي إلى الحقل
أيتها الأخت الصغيرة
تلفَّعي بالألوان والغناء.
وأنتنّ إلى الحمام
غنَّين لعناق الأشواق
زغردن للأفق الزجاجي
كسِّرنه كي تتبدّى السماء.
وأنا المتلبِّسة بالضِّيق
سأبقى
أصارع رعشة الضوء والبكاء،
دوائر الدخان أعدُّها
تتمفصل دوخةً ودواء
أتكئ على وتري المشدودِ

[1] ربيعة جلطي: كيف الحال؟!. ص37، 38.

وأنسُج بلادا للضّياء »[1].

تتألف القصيدة من ثلاث مشاهد اتّخذ السرد فيها صفة الوضوح والتكثيف والتركيز:

في *المشهد الأول* تتّخذ الشاعرة من الحقل «مهربا من تغوُّل المدينة المليئة بالوحشة، وآليات الحضارة بضجيجها وغربة الروح واغترابها فيها، نتيجة انقطاعها عن العالم الروحي، وهيمنة الزّيف على جوهرها»[2] فالحقل فضاء مفتوح على الضوء الذي من شأنه تغيير حالة الأخت الصغيرة، أما الألوان والغناء فيه فهما مركزا جذب نحو الحُسن والألفة والانسجام مع هذا المكان الذي يرمز إلى الحياة .

وفي *المشهد الثاني* تحثّ الشاعرة النسوةَ على الخروج لترقّب الحمام ومعانقة رسائل الأشواق التي يجلبها معه وعليه فالحمام هو حاملٌ لغويٌّ مشفّرٌ يدعو إلى مصالحة الذات مع العالم، إنّه بهذا المدّ الأفقي يربط الأرض بالسّماء والإنسان بالمكان من حيث أن كلاهما وحدة تستمدّ ديمومتها انطلاقا من العلاقات التي تربطها بالآخر لتكون السماء فيضا من الراحة والهدوء.

أمّا *المشهد الثالث* فيفرض على الموقف أبعادا جديدة، حيث تنكفئ الشخصية على ذاتها بعيدة عن العالم الخارجي وظروفه التي مهّدت بها الشاعرة في المشهدين السابقين، لتبقى الذات الفردية ذاتا أيديولوجية تواجه قضايا حضارية يخيّم عليها القلق الوجودي المعبّأ بالرؤى والتصوّرات والتصدّعات والمواجع.

أمّا المكان المتخيّل من قول الشاعرة: (ظلام دامس، الدخان كمعلول لعلة النار، الدوخة، الوتر مشدود) فقد شحن التوتر الدرامي وغذّى الصراع وكشف عن حجم المأساة التي تحياها الذات جرّاء خواء الوجود من السكينة وقد استطاعت الشاعرة باختيارها للعبارات (سأبقى أصارع رعشة الضوء والبكاء) و (أتكئ على وتري المشدود وأنسج بلادا للضياء) أن تصعّد من التوتر الدرامي وتعمّق درجة الإثارة لدى القارئ، خاصة وأنّ وجع الشاعرة هو وجع الإنسان.

الصراع الدرامي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة هو المحرّك الأساسي لكل العناصر الدرامية، يفعّل الحوار وينوّعه، يصعّد الحدث الدرامي ويغذّيه بالتوتر، ويعمّق الحركة الذهنية لتكون القصيدة صورة صادقة عن الحياة طالما أن هذه الأخيرة صراع بين الخير والشر، تنازع من أجل البقاء، واستهداف للمثل العليا.

---

[1] ربيعة جلطي: كيف الحال؟!. ص65، 66.

[2] عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري. ص82.

المبحث الثالث: سينوغرافيا العرض المسرحي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

إن مصطلح "السينوغرافيا" في المسرح «يعني الخط البياني للمنظر المسرحي حرفيا Scenography. أما تعبيرا فهو فلسفة علم المنظريّة الذي يبحث في ماهية كلّ ما على خشبة المسرح، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جميلا، كاملا، متناسقا ومبهرا أمام الجماهير»[1]. ويتم اللجوء إلى السينوغرافيا بهدف إضفاء المزيد من التأثير الدرامي، لإقناع المشاهد بأنّ ما يجري أمامه لا يختلف كثيرا عن ذلك الواقع الذي يعيشه.

وقد «دخلت السينوغرافيا إلى الشعر المعاصر، بعد أن استطاع الشاعر استلهام روح الطاقة الكامنة فيها وبثها عبر نسيجه الأدبي، ليفوح بعد ذلك جمال رونقها؛ فتبهر المتلقّي وتضعه على عتبة المسرح، يقرأ ويتأمّل النص وكأنه أمام واقع مسرحي مرئي بكل مكوّناته (البصرية والسمعية والحركية والفنية)»[2]. وتشمل السينوغرافيا كلّ من الأزياء، الأثاث، الماكياج، المؤثرات البصرية، وهندسة الصوت...إلخ، كل ذلك عبر التشكيل الفني للمشاهد الشعرية في القصيدة الجزائرية المعاصرة.

المطلب الأول: سينوغرافيـــا الفضاء المكـاني للمسرح، الإضاءة، والمؤثرات الضوئيـــة في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

إذا كانت السينوغرافيا المسرحية تُعنى بخلفية خشبة المسرح؛ فإن الشاعر الجزائري المعاصر استلهم إمكانات المسرح المكانية في إظهار الشخصية وتلوينها بألوان مختلفة من المواقف والانفعالات.

تقول الشاعرة "ربيعة جلطي" في "قامة النزيف" محاولة نقل الأبعاد المكانية المرئية بصيغة أقرب ما تكون إلى النسخ أو الحقيقة المرئية:

« حيرة في الأفق

حيرة في المرايا

أيها الكل النائم بغصة

---

[1] كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، دط، دت. ص5.

[2] تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى. ص93.

يتقاسم القلة الغنائم

وأنت نائم

نائم

حرير.. تيجان.. أقفال

خيام وغيم وفـيء

وأنت نائم »[1].

يبدو المكان المسرحي عبارة عن بناء مرتفع وعريض اتّجه السينوغرافيّ فيه إلى تحميل الأثاث الموجود بداخله دلالة فكرية وجمالية في سياق الوصف الشعري أو المسرحي، في مسعًى أراد منه تحقيق الإيهام بوجود العمق والبعد الثالث للأشياء والأجسام. فالأثاث له دور إيحائي في أنه «يفصح عن جانب مهم من هوية الشخصية فهو وجود عيني دالّ ومؤثّر حيويّ في سياقات الوصف»[2]. إن الحرير والتيجان والأقفال كلّها ملحقات ديكورية خاصة بالقصور وما يتعلّق بالطبقة النبيلة، أما الخيم والغيم والفيء فهي ملحقات خاصة بفضاء الصحراء على بساطتها.

هذه المقابلة بين الواقعين الماديّين تجعل الخشبة في مساحة أكبر؛ بحيث تقسَّم عموديا إلى قسمين:

- الجهة الأكبر تمثّل حياة البذخ، وهي تستدعي ضخامة في ملحقات المسرح وعرض خواص الوضع الداخلي للصّالة التي تبدو الإنارة فيها رئيسية تبرز كلّ التفاصيل.
- أما الجهة المقابلة فتوحي بشظف العيش وقساوته وبالتالي غفلة شخصياته عن نعيم لا ينال.

أما التقابل بين الضوء والظلام فقد خلق الجو النفسي للعرض، نقل الأفكار والأحاسيس، وجسّد التناقض بين الواقعين، «والضوء في حواره مع الظل، يعطي قيما جمالية وصورا مفعمة بالدلالات والمعاني والرموز»[3] وقد أضفى التباين في الكثافة الضوئية جوا نفسيا كئيبا يعمّق الفرق عيانيّا، أما التقطيع الضوئي فقد أوحى بقانون التعارض واللّاتجانس واللّاتكافؤ الطبقي.

وفي "رجل من غبار" شاركت الإضاءة في تعزيز لغة العرض وإنتاج لغة بصرية متميّزة. انطلاقا من ثنائية (الضوء والظلام) وعبر رؤية مدقّقة يشهِر الشاعر "عاشور فني" بالمعارضة أملا في التغيير المنشود، يقول:

---

(1) ربيعة جلطي: شجر الكلام. ص88.

(2) طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان. التعبير- التأويل- النقد، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2002. ص119.

(3) شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول الفن المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، دط، 2007. ص 113.

«كان حين يجيء الظلام

وتغيب المدينة في لجة الصمت

يفتح نافذة للحمام

فيغني....

وفي قلبه نجمة لا تنام !! »[1].

الإضاءة الخافتة جدا في هذا السياق تقود المتلقي إلى مساحات يتعزّز من خلالها المعنى الشعوري للشاعر فبعد أن عسعس الليل وأرخى سدوله يختفي الممثّل في عتمة شديدة عسى أن يأتيه الحمام بقبسٍ من نورٍ يخفّف عنه بلواه، وعليه فـ «فتح الشباك هنا إشارة إلى الرغبة في الوصول إلى النور الذي حجبه الاستغراق في تداول الأفكار دون تعرّف حقيقة الواقع القائم والبشر الذين يحيون فيه»[2]، أما مصادر الإشعاع الضوئي كما أوحت بها القصيدة فهي متعددة: ضوء القمر، ضوء النجوم، ضياء الحمام بلونه الأبيض، وضياء النجمة التي محلّها القلب (الأمل)، وعليه فإن الضوء بالنسبة للشاعر هو انسجام وتوازن.

أما خشبة المسرح في القصيدة المسرحية "طاسيليا" فهي مكان اصطناعي تتحقّق فيه شروط الامتداد والموضع والمسافة والموقع، مع إضاءة مرنة تتغير بتغيّر المواقف والأحداث، وقد كانت «تعبيرية الإضاءة مرتبطة بسياقها الدرامي، فتخليق الجو الإضائي إنما يقوم على ضرورات بناء المكان ضوئيا بمعنى تدعيم الأماكن المعروضة بواسطة الإضاءة من ناحية الكشف عنها، أو توظيف الانعكاسات والظلال لغرض الإيحاء بالغموض أو لغرض إضفاء بعض الجوانب التي يراد بها أن يكون الكشف عن المكان على نحو تدريجي ومتصاعد ومبني على أساس اعتبار البناء الدرامي للفيلم كله»[3].

في المشهد الشعري/ المسرحي الممتدّ من الصفحة الثالثة والثلاثين (ص33) إلى غاية الصفحة التاسعة والثلاثين (ص39) يكتسب المكان معنًى خاصًّا بفعل الإضاءة الرئيسية؛ وهي إضاءة عالية الكثافة واضحة الزاوية ملونة، تؤشر للحدث والأفعال والمواقف والشخوص والصراع بين "غيلاس" و"أنزار" وما بينهما من صراع حول الفوز بـحسناء نوميديا "طاسيليا". يقول الشاعر:

---

[1] عاشور فني: رجل من غبار. ص29.

[2] أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر. ص 208.

[3] طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان. التعبير- التأويل- النقد. ص70.

« - يختفي من في المكان ويبقى الشاعر

وحده في أعلى الربوة.

بينما ينبعث ضوء أزرق من أعلى.. »[1].

«- صوت ينبعث من الضوء الأزرق »[2]. (يقصد صوت أنزار)

«- أنزار يضحك

يزداد ضوء المكان زرقة

أصوات:

يا أنزار.. يا أنزار.

صوت أنزار:

أنزار سيأتي

من هذا الضوء يجيء..

نوميديا ابتهجي

أنزار سيأتي

والليل يضيء..

طاسيليا:

أين هو..

لا ألمح شيئا غير ضياء البحر.

الزرقة تملأني

لا ألمح غير الماء يحاصرني »[3].

---

(1) عز الدين ميهوبي: طاسيليا. ص33.

(2) المصدر نفسه. ص36.

(3) نفسه. ص37- 39.

تعتبر الإضاءة الملوّنة الكثيفة المنبعثة على الأرضية –من زاوية الإسقاط الضوئي على خط الرؤية للمشاهد– عملية جذب نحو البطلة "طاسيليا"، هذا الضوء يحمل قيما أسمى تلامس الجانب الروحي والوجودي، ذلك أنّ «الضوء ليس رؤية فقط إنه شعور فحيثما يكون الضوء تكون مشاعرنا»[1]، ومن ثمّ فقد تمّ ترسيخ طبيعة الجو النفسي الصراعي للبطلة ضد "أنزار" للتأكيد على وداعتها وسموّها ومنه التعاطف مع حالها. وقد أضافت الإضاءة الحادّة المنعكسة على القماش الأزرق –المعدّ قبل العرض من طرف السينوغرافي– تأثيرا أكبر للتكوين، فالضوء الأزرق –لون الماء المرتبط دائما بظهور "أنزار"على الخشبة أعلى برج الماءات– الذي هو تمثيل «لرموز من قبيل الحلم والسّرية والاستقرار والاسترخاء»[2] والحياة، تمّ تحميله بدلالات عكسية للإيهام بلا استقرارية القيم على الصعيد الدراماتيكي للمسرحية.

أما حينما يقـــــــول الشاعر:

« - تنطفئ الأنوار

ويبقى ضوء في المكان وغيلاس وحيدا على صخرة

غيلاس يناجي نفسه »[3].

في هذا التكوين يظهر شكل "غيلاس" أصغر في الإضاءة الرئيسية المباشرة، حيث أنّ زاوية الرؤية تكون بين اتجاه الضوء وخط الرؤية وذلك لتقزيمه وإظهاره ضعيفا مسلوب القوة. وإننا لنسجّل تباينا واضحا في القيم الضوئية حينما يقـــــول الشاعر:

« - تتغير ألوان المكان.. يختفي اللون الأزرق..

صدى صوت أنزار يتلاشى.

يمشي غيلاس..

تظهر نسوة في المكان »[4] .

---

(1) جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2002. ص130.

(2) المرجع نفسه. ص187.

(3) عز الدين ميهوبي: طاسيليا. ص40.

(4) المصدر نفسه. ص45.

ويقـــــول واصفا خشبة المسرح بعد أن اختفى كل الممثلين:

« - تنطفئ الأنوار ويعم الصمت المكان، ويبقى ضوء كقرص الشمس يتجه نحو المغيب. وفجأة تنبعث أصوات خافتة مع ضوء أبيض وأزرق ينتقل من مكان إلى آخر »[1].

ويقـــول في موضع آخر واصفا:

« - يونيسا وحدها في الساحة، بينما تظهر نجمات في أعلى الساحة. وملامح أنزار.

يونيسا:

تتراقص نجمات في شرفة أنزار

وتشكل موكب ضوء في فلك الأبعاد

تهرب هذي النجمة تتبعها أخرى..

وتعود الأولى

يرتفع الإنشاد »[2].

يبدو في هذه المشاهد أن المكان ثابت، أما الضوء وبفضل إمكاناته المرنة فهو الذي يقوم بعملية الدخول في بنية المكان الشكلية ليكون التباين في الإضاءة هو إيقاع قافز يمنح إدراكا قويا للشكل كما يمنح «عملية إدراك أكبر... فإذا لم يكن هناك تباين، لا يوجد شكل، ولا صراع، ولا إحساس»[3].

أما الصمت الذي يخيِّم على المكان –في المشاهد الثلاثة السابقة– والذي يتناسب مع الإضاءة، فإنه يرتبط استعاريا برحيل الممثل عن خشبة المسرح وغياب صوته ليترك الدور لممثل آخر، وقد يكون تمهيدا للمشهد الذي يليه.

---

[1] عز الدين ميهوبي: طاسيليا. ص49.

[2] المصدر نفسه. ص71، 72.

[3] جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي. ص141.

بانطفاء الإنارة يكون الشاعر/ السينوغرافي قد أكمل إنشائية الصورة المتحركة للشخصية "غيلاس" بتوطينه في خضمّ حبكة الأحداث الدرامية، يتبدّى هذا التحديد حينما يقـــول الشاعر:

« يظل المشهد كما هو..

ويخرج غيلاس من زاوية مظلمة »[1].

لقد سمح الظلام على الخشبة بزيادة عمق مكان التمثيل، وأعطى للمتفرج إحساسا بالخوف والرهبة إيهاما بالصراع النفسي الذي يعيشه "غيلاس".

لانطفاء الإنارة الرئيسية والثانوية والفيضية –إذن– علامة مميزة، وقد يتم خلق درجة تباين في الكثافات الضوئية –في مشاهد شعرية/ مسرحية أخرى – وذلك باعتماد المؤثرات الضوئية من أجل تكثيف التركيز على الفكرة وتحديد التأثير الدراماتيكي المأمول من طرف المخرج. من بين المؤثرات الضوئية البارزة في قصيدة "طاسيليا" البرق والنار، يقول الشاعر:

– « تنطفئ الأنوار وتظهر يونيسا في ملاءة سوداء. تحمل قبسا من نار. وعلى الربوة راع »[2].

– « تنطفئ الأنوار.. ويرسل برق في الساحة. يونيسا في جانب
من الساحة وغيلاس في الجانب الآخر »[3].

– « يختفي المشهد، ويظهر غيلاس في لباس محارب على قمة
جبل وهو يشعل النيران. وأصوات الريح »[4].

الإضاءة المفتعلة بالبرق والنار من الأدوات المساعدة التي تشكّل وتدعم الجانب المرئي البصري الجمالي للعمل المسرحي بالإيهام، وهي درجات من الإشعاع الضوئي والإعتام تساعد في تحقيق العمق المكاني للتوغّل في الحدث وتهويله أمام المشاهد لتبعث في نفسه الرهبة والخوف، ومع هذه المؤثرات تظهر حرارة التعالق الحميمي للفرد مع الحياة، كما تظهر بصمته بالفعل ورد الفعل سعيا منه إلى السيطرة.

---

[1] عز الدين ميهوبي: طاسيليا. ص74.

[2] المصدر نفسه. ص60.

[3] نفسه. ص78.

[4] نفسه. ص97.

المطلب الثاني: السينوغرافيـــا الصوتيـــة للمســـرح:

الصوت في المسرح هو النص الأدبي المسموع الذي يشتمل على أصوات الشخصيات، الموسيقى والغناء ومختلف المؤثرات الصوتية، أما مصمّم الصّوت فهو المسؤول على خلق العالم الأورالي (السمعي) الذي يصنع المشاهد المسرحية.

في "طاسيليا" أغان ميلودرامية* تثير الشجن، مع أداء أوبرالي** لمجموعة من الراقصات، الحدث الدرامي هو صراعهن وكفاحهن، أما علاقاتهن بالحبكة فإنها واهية وضعيفة، يقول الشاعر:

- « أغنية:

نوميديا لك الحب أنت

وأنت الفرح

نوميديا

لك المجد أنت

وقوس قزح

نوميديا

لك الصحو والكبرياء

لك الرقصة الأبدية

والأغنيات

---

* **الميلودراما**: تعرّف الميلودراما بأنها «المسرحية الجدية التي يتخلّلها عدد من الأغاني». كما تعرّف بأنها: «مأساة لا تخضع لقوانين المنطق، تشتمل على حوادث ومغامرات غريبة، تبلغ حدّا من العنف تتوتر فيه الأعصاب وتحل الأحاسيس الثائرة محل الهادئة، فيها عواطف متبادلة ومشاعر متغايرة، أما أسلوبها فيجيء طنانا فخيما تارة، وبسيطا عاديا تارة أخرى». فائق مصطفى وعبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث. منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل- العراق، ط1، 1989. ص150. وينظر: الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن. أصوله وتطوره ومناهجه. ص502.

** **الأوبرا**: عمل مسرحي يقوم كله على الغناء، نشأت في العصور الحديثة فربطت الموسيقا بالمسرح في لون جديد. كما نجحت في تحقيق روابط وثيقة بين كل من الشعر والموسيقى وبين التمثيل، «ففي الأوبرا والأوبريت الحديثة تطغى الموسيقى والغناء على الشعر بحيث لا يأبه أحد –بنوع خاص- لهذا الشعر ولا يحرص على فهمه أو متابعته وإنما ينصت الناس للموسيقى ولصوت المغني... فالموسيقى هي المقصودة بالذات، أما الحوار فشيء ثانوي ولا قيمة له غير إعطاء مادة للصوت». محمد مندور: في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت. ص130.

لك الدم يطلع من لغتي

ولك الزهو والأمنيات

نوميديا خذيني

إلى قلبك المشتهى

فكوني لي البدء

كوني لعاشقك المنتهى »[1].

- « **الراهب يمشي بين نساء نوميديا وينشد**

الشمس تقول لهذا الظل

أنام لتصحوَ أنتَ..

فتبكي الزهره

والطفلة تركض مثل المهره

يا مهرتنا المسكونة بالأشواق..

أنا المذبوح بغير يديك..

أنام لتصحوَ قطرة ماء في شفة العشاق

عصفور من ورق الزيتون يجيء

فتنبجس الأحداق »[2].

- « **ترقص النساء وبينهن طاسيليا**

سيليا:

أنا العصفورة حين تطل علي الشمس

وأسألها عن أجمل عاشقة في الأرضِ..

---

[1] عز الدين ميهوبي: طاسيليا. ص16، 17.

[2] المصدر نفسه. ص18.

توجا:

أنا لن أسأل عن أجمل عاشقة

فالعاشقة الأولى كنت أنا.

ماسيليا:

وأنا لن أسأل عنك

لأنك عاشقة أولى

وأنا عطر العشاق.

طاسيليا:

أنت العصفورة..

يكفيني التغريد.

وأنت العاشقة الأولى..

يكفيني العشق لأجعل هذا العمر حدائقَ

يسكنها الأبطال الأبديون.

وأنت العطر..

أنا من يجعل هذا العطر نديّاً..

وأنا من يجعل هذي الدهشة نبض العطر..

سيليا:

كوني العصفورة..

طاسيليا:

كنت..

توجيا:

كوني العاشقة الأبدية..

طاسيليا:

كنت..

ماسيليا:

كوني العطر..

طاسيليا:

أكون كما تبغين ولكني لا ألمح سرّ اللحظة

غيلاس العاشق في العينين وفي الشفتين

وفي كلمات الصحو..

سيليا:

غيلاس عنيد مثل نوميديا..

توجيا:

ويحب الحرب..

ماسيليا:

وهل في أهل

نوميديا من ليس له رمح

حصان بري ودم من نار..

طاسيليا:

لكني أعشق صوت الناي.. »[1].

« - **تخرج النساء إلى الساحة وهن يرقصن.**

غناء جماعي:

نحن بناتك نوميديا

[1] عز الدين ميهوبي: طاسيليا. ص19- 23.

نحن ورودك

نحن العطر

نحن حديثك كل مساء

نحن نجومك عند الليل

ونحن الغيمة

نحن الماء

ونحن الفرحة

نحن الرقصة

نحن الحلم بعين الليل

ونحن الفرحة في الأشياء »[1].

في هذه العروض المسرحية* حركات جماعية منتظمة ومُحكَمة لشخصيات ترسم المناخ الذي يسير فيه الحدث دون الغوص في تفصيلاته أو التّدخّل في الصراع الذي يصعّده، هذه الأغاني عبارة عن حوارات متبادلة بين نساء نوميديا، أو أفكار جزئية «تنتسب أولا وقبل كل شيء إلى شخوصها وإلى الظروف أو المواقف الخاصة التي أوحت إلى هؤلاء الشخوص بها. وهي بعد ذلك لا تمثّل الفكرة الرئيسية الشاملة؛ لأن هذه الفكرة الشاملة هي المسرحية ذاتها. إنها مجرّد جزئيات تساعد تلك الفكرة على البروز شيئا فشيئا. حتى شخوص المسرحية أنفسهم يمكننا النظر إليهم على أنهم أجزاء مختلفة من تلك الفكرة الكلية لا على أنهم مجرّد أدوات لنقل هذه الفكرة»[2] لأن هدفهم مشترك؛ وهو الحصول على الماء من الإله "أنزار"، مع الحفاظ على الحسناء "طاسيليا" بينهم.

وقد لجأ الشاعر إلى الغناء «لإضفاء درجة من التنوّع على النسيج الصوتي للعرض المسرحي ولخلق نوع من التقابل الإيقاعي والنغمي بين الحوار المنطوق والمقاطع الغنائية»[3] للتخفيف من الفوضى والغوغائية التي كثيرا ما

---

[1] عز الدين ميهوبي: طاسيليا. ص62، 63.

* ضرورة التوضيح أفضت إلى ذكر هذا العدد من الشواهد.

[2] عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. دراسة مقارنة. ص372.

[3] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي. تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000. ص234.

تتسرب إلى المشاهد. والغناء عامل مساعد في خلق الجو النفسي والعاطفي للمسرحية أحكم الشاعر من خلاله إذهاب الوحشة التي يحسّ بها الممثّلون والقذف بها إلى المتفرج للضغط على تصوّراته ومشاعره وكل حواسه.
أما الغناء الجماعي فقد عمل على بث روح التماسك بين أفراد الأرض نوميديا/ الممثلون في مواجهة الخطر الداهم.

وقد رافق الغناء الرقصَ في أغلب المشاهد. إذ بتوظيف إشارات عن الرقص البانتوميمي (الإيمائي) تُختزل الهوة بين الفن الشعري والفن المسرحي أكثر من قبل، على اعتبار أن الرّقص فنّ حركيّ ووسيلة تعبيرية تعبّر عن انفعال وتثير انفعالا، وهو فنّ مركّب لأنه يقترن دائما بغناء نساء نوميديا اللواتي تتغنّين وتؤدّين رقصا سام كالّذي يقام في الطقوس الدينية، إذ وبحركات رشيقة ومتناسقة «تظهر الراقصات براعتهن في التعبير عن المعاني والانفعالات بحركات أجسامهن»[1] التي لا تكاد تعلو حتى تنخفض في ذبول، لتبقى حناجرهن الندية تواجه ذلك الوهن والبؤس بالغناء الممتد في الزمان والمكان.

وفي هذه التوظيفات جنوح نحو فانتازية العرض المسرحي؛ «التي تتحرر من قيود المنطق، حيث يلعب الخيال دورا كبيرا في رسم الصور الإبداعية، وتشكيل المتصورات المتخيّلة... فهو لون يخرج عن القوالب المتعارف عليها ليعبر عن حالة مزاجية معينة»[2] والشاعر من خلال التنويعات التجريبية بالرقص والغناء يكون قد مارس سياسة ربط الأشخاص بالمكان "نوميديا"/ الخشبة، لأنهم يمتلكون منطق الرؤية الكاملة، إنهم جزء من التفسير الحتمي للمسرحية.

كما وظّف الشاعرُ "عز الدين ميهوبي" الغناءَ في قصيدته "غوايات آريك في رام الله" ضمن ديوانه الآخر "قرابين لميلاد الفجر" توظيفا بنائيا فاعلا، حيث يقول:

« يقول آريك مخاطبا ليلي:
أمي كانت تمسح وجهي بالليمونْ
وتغني كل مساء مثل الرائع "أنريكو"..
يا ولدي المفتونْ
لا تترك عربيا

[1] محمد أبو ريان: فلسفة الجمال. ونشأة الفنون الجميلة. ص175.

[2] شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول الفن المسرحي. ص153.

يكبر في وطن الميعادْ

أقتل..

فالقتل هو الميلاد »[1].

وفي قصيدة "بكائية وطن لم يمت" ضمن ديوانه "اللعنة والغفران" يوظّف الغناء كلغة جديدة داخل لغة الشعر فيقول:

« أبصرتني امرأه

...

واستراحت على بعد مترين مني

وراحت تغني:

« بلادي التي علمتني البكاء

« سرقت من عيوني الفرح

« علقتني قميصا على صدرها

« ألبستني دمي..

« زرعت في فمي حبة من بلح

« واستحالت بأوردة القلب قوس قزح

« لم تقل أي شيء..

« وقالت: بلادي الفرح ! »[2].

يظهر من خلال المقطعين أن هاتين الأغنيتين من تأليف الشاعر نفسه، على أنه في قوله (تغنّي) يكون قد نسبهما إلى امرأة، كإشارة منه إلى ارتباط الغناء بالمرأة والصوت الجميل الذي تتميز به، وهو بهذا الإسناد استغلّ عالمها النفسيّ المتدفّق وإحساسها العاطفي المتوهّج وصوتها الشجيّ ليعبّر عن ذبذبات الحياة الواقعية

[1] عز الدين ميهوبي: قرابين لميلاد الفجر. ص34، 35.

[2] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران. ص50، 51.

للجماعة وعن مشاعر النفس الإنسانية في آمالها وآلامها داخل الوطن المسلوب، لتمثّل هذه "المرأةُ" "الأرضَ" التي تزداد امتلاء مع عنصر التعبير بالصوت الذي من شأنه إضفاء قوة أكبر على الكلمات.

وفي قصيدته "طاسيليا" لجأ الشاعر "عز الدين ميهوبي" –شأنه شأن المخرج المسرحي– إلى المؤثّرات الصوتية التي أسهمت في تفسير الأحداث عبر توظيف أصوات البرق والصدى وقصف الرياح، وهي مؤثرات ساعدت في مجملها على التعبير الصوتي ونقل صورة العرض المسرحي، يقول الشاعر:

« - غيلاس:

طاسيليا

طاسيليا..

صدى.. صدى »[1].

فالصّدى مؤثّر صوتيّ بشريّ يتّصل بروح المسرحية، «ويحدثه انعكاس الموجات الصوتية على جدران بعض عناصر الديكور شديدة الصلابة أو حوائط الصالة»[2]، وللصدى إيقاع له اتساعا معينا، قد يقصر وقد يطول بحسب امتداد وعمق الدفقات الشعورية.

أما الريح فهو مؤثر طبيعي يعمل على خلق صور ذهنية توحي بالخطر الداهم فيما يوحي الرعد بالاضطراب.

تعتبر هذه المؤثرات الصوتية المفتعلة عناصر توصيفية للمكان المسرحي، ساهمت في تكوين مساحات أكثر تنوعا لإحداث تفاعلا بين المشاهد/ المتلقي. الصدى، الرعد، الرياح كلّها مؤثرات أيقونية تحيط وتكمّل وتقوّي التجربة، وفي الوقت ذاته هي رموز واضحة تصيِّر الخيالي وكأنه حقيقة جليّة.

---

[1] عز الدين ميهوبي: طاسيليا. ص106.

[2] فيليب ڤان تيجام: التكنيك المسرحي. تر: يوسف البدري، مكتبة الإسكندرية، دط، دت. ص 113.

المطلب الثالث: الإرشـــادات الحركيـــة:

في "تغريبة جعفر الطيار" يرينا الشاعر "يوسف وغليسي" وسطا اجتماعيا متخيَّلا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون في الحياة، وهو في ذلك يستغني عن التفصيلات غير الجوهرية، كما لا يصف الشخصيات بل يعرض لبعض الإرشادات المسرحية الخاصة بضبط حركات الشخصيات:

- « - النجاشي (هامسا في أذن جعفر) »[1].

- « - النجاشي (محجِّلا – في ذهول حول جعفر)

- جعفر (متفاجئا):

مالي أراك محجِّلا وميمّا

بالطرف نحوي تارة...

أو نحو أرجاء السما ؟! »[2].

- «- فجأة يدخل (عمرو بن العاص) ومرافقه (عبد الله بن أبي ربيعة)، بعد إذن الملك »[3].

- «- يعود عمرو بن العاص وصاحبه من حيث جاءا
خائبين... »[4] .

- «- (جعفر والنجاشي يستسلمان للنوم)

- ستار -

2- المشهد الثاني:

- جعفر (يهب من نومه مذعورا) »[5].

---

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص45.

[2] المصدر نفسه. ص50.

[3] نفسه. ص51.

[4] نفسه. ص53.

[5] نفسه. ص54.

لقد عملت الإرشادات الحركية المشار إليها على تجسيد فعل الشخصية وبنائها وكشف ملامحها الداخلية والخارجية، وذلك بفعل اللغة الدرامية التي وبفعل التصوير البطيء جعلت الحدث مقنعا.

في "طاسيليا" إرشادات سينوغرافية موحية وغنية بالحركة بغرض تحديد ملامح الحدث أوجزناها فيما يأتي:

- الإكثـــــار من حركة الدخول والخروج إلى الخشبة:

- « يأتي الناس يجرون من كل مكان..

صوت يتكرر: أنزار.. أنزار.. أنزار..

تتوقف الأصوات، ويأتي الشاعر »[1].

- « يظهر الراهب مرة أخرى بينما تتجه النساء كل واحدة

إلى مكان ثم تختفي.

طاسيليا تتحرك في المكان وكأنها تائهة »[2].

- « يتحرك الراهب من مكانه ويتوجه نحو طاسيليا وينظر إليها

بينما يكمل الشاعر كلامه »[3].

- « الراهب:

قبل رحيل الشمس تسلق أنزار معارج نوميديا

واستل من القمر الحيران حروف الضوء..

وقال..

صوت أنزار:

أحبك طاسيليا »[4].

- « غيلاس متكئ على صخرة في زاوية من المكان يتأمل

---

(1) عز الدين ميهوبي: طاسيليا. ص29.

(2) المصدر نفسه. ص48.

(3) نفسه. الصفحة نفسها.

(4) نفسه. ص49، 50.

طاسيليا وهي تجيل نظرها بحثا عن أنزار.

يتقدم نحوه الراهب »[1].

«- يختفي الراهب وتظهر يونيسا.

يقف غيلاس بعيدا يتأمل. بينما تبقى طاسيليا تنظر إلى

يونيسا التي تتقدم نحوها »[2].

«- الراهب على ربوة بعصاه » (ص9).

«- الراهب يمشي بين نساء نوميديا وينشد » (ص18).

«- تأتي يونيسا » (ص25).

«- الراهب يخرج من بوابة من أعلى القصر » (ص27).

«- أصوات الناس وهم يجرون في المكان » (ص44).

«- تأتي طاسيليا من آخر المكان » (ص47).

« يمشي الراهب وهو يضحك.... الراهب يتحرك في المكان » (ص54).

«- يجري غيلاس نحو يونيسا » (ص58).

- من الحركـــات التي تحيل إلى الحالة النفسية للممثل:

«- يمشي غيلاس مهموما كأنه مجنون. ويبقى الراهب يتابع

حركاته. ويونيسا في زاوية من المكان. وأناس يأتون

« ممتلئين بالحزن »[3].

«- غيلاس يرفع يديه نحو أنزار ويصرخ » (ص98).

---

(1) عز الدين ميهوبي: طاسيليا. ص51.

(2) المصدر نفسه. ص55.

(3) نفسه. ص91.

«- أنزار يضحك » (ص99).

● الصـــمت والصـــوت: قد ترتبط الحركة الزمنية للصوت ماديا بالحركة في فضائها المكاني؛ كأن «يستخدم العرض المسرحي الصمت والغياب أو الاختفاء اللّامبرّر عن قصد لخلق إحساس بالحيرة والغموض»[1] مع التبشير بالهزيمة كما في قول الشاعر:

« يسمع صوت طاسيليا من بعيد.

والناس يستمعون بتركيز كبير.

...

يفرح الناس بعد أن يسمعوا صوت طاسيليا.

أصوات الناس:

عودي..

عودي..

عودي..

طاسيليا بصوت يبدأ عاليا ثم يخفت شيئا فشيئا »[2].

تنوّع درجات السّرعة في القصيدة أعطى إحساسا بالتتابع والاستمرارية على مستوى الأداء المسرحي أمّا الحركة الحرة لـ "طاسيليا" في المكان فعلا وصوتا فإنها ترتبط بمعاني القوة والتسيّد، وأما الصمت في هذا المشهد تحديدا وفي القصيدة ككل فقد مثّل ذروة الصراع، إنه من أشدّ اللحظات توتّرا وأعمقها ألما، لأنه ينبئ بالعجز وغياب فاعلية البطلة، لهذا فالحركة باعتبارها عنصر أدائي «هي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل»[3] في علاقته التوترية الجدلية بين (الإنسان والأرض).

لقد عملت السينوغرافيا على تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمتلقي باعتماد مرجعيّات فنية متعدّدة؛ تشكيلية، فوتوغرافية، معمارية، ديكورية، الأزياء، فنون الإضاءة، هندسة الصوت...إلخ، وكلّها مكوّنات أساسية تشكّل معا وحدة أساسية في الكتابة الجزائرية المعاصرة التي تسعى لمسرحة التجربة الشعرية.

---

(1) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي. ص183.

(2) عز الدين ميهوبي: طاسيليا. ص92.

(3) جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي. ص185.

تمثّل الشاعر الجزائري المعاصر القالب المسرحي بكل تقنياته، متمثِّلًا خصائصه الفنية وعناصره التكوينية النصية والأدائية، فجاء شعره متنوّعا متموّجا مشبَعا بالحيوية نابضا بالروح المسرحية.

في ***النص*** الدرامي يكون للكلمة دورا تأسيسيا يستند إلى القراءة الأدبية الوصفية، وفيه تترامى أطياف من الحوارات، وتمتد أشكال شتى من الصراعات عبر مشهد أو مجموعة من المشاهد التي يُفصل بينها باستراحة. و***للأداء*** (الفعل، العرض) دور بنائي يستند إلى العيانية المباشرة.

من هذا المنطلق؛ المسرحية ليست أدبا خالصا، وإنما هي فن مركب يدخل مع بقية الأنواع الفنية في علاقات من التجاور والتضافر والتلاحم، فهي فن أدبي لاعتمادها على النص الدرامي، وفن أدائي لاعتمادها على العرض والفرجة والتمثيل. ومن منظور آخر؛ يتكون الفن المسرحي من فنون زمانية هي الموسيقى والغناء ومختلف المؤثرات الصوتية، وفنون مكانية هي حركات التمثيل والتصوير والعمارة والديكور. ولهذا السبب وُصف المسرح بأنه "أب الفنون".

أما نزوع الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة نحو الفن المسرحي لاستلهام أهم تقنياته الفنية فقد أكسب القصيدة المزيد من المزايا والخصائص النوعية أهمها النزوع نحو الدرامية للتخلص من الغنائية والقضاء على الرتابة السردية، لتكون أداة طيّعة تتحرّك بين الذات والموضوع فتمثل حياة الإنسان ومغامراته في سبيل استكشاف الحقيقة أو مجموعة الحقائق الجوهرية فتستجيب لتطورات حياة العصر الحديث على تعقّدها. ومع ذلك فقد بقيت القصيدة تميل إلى التركيز المكثّف في المضامين، البساطة في البناء، الجنوح نحو الرمز والقناع، مرونة الموسيقى مع تسلّل الغنائية باعتبارها روح الشعر وخاصيته الأصيلة والثابتة.

الفصل الرابع

تداخل الشعر مع الفن السينمائي

إن اختراع الصّورة السينمائية المتحرّكة هو محصّلة زمن كبير من جهد الإنسان في حقبات مختلفة، فهي في بواكيرها لم تكن وسيلة التعبير التي هي عليه الآن. لقد كانت الأفلام في سنواتها الثلاثين الأولى –بدءا من سنة 1895– في الأساس وسيطا صامتا لا يزيد عن الدقيقة في طولها، على أنّ هذه المرحلة من تاريخ السينما والتي تعرف بـ"الصامتة" «لم تكن صامتة على الإطلاق، فقد احتوت الأفلام الصامتة على العديد من الإشارات لكلّ أنواع الأصوات، التي حاولت أن تضع المتفرّج في مكان المستمع أيضا، بل إنّ هذه الأفلام الصامتة كانت تُعرَض في السينما بمصاحبة موسيقى حيّة يؤدّيها عازفٌ للبيانو أو فريق كامل من الأوركسترا، وفي العادة كان الموسيقيون يضيفون مؤثّرات صوتية على الحدث الذي يراه المتفرّج على الشاشة»[1].

ومع نهاية هذه الفترة «لم تؤسِّس السينما نفسها كصناعة فحسب، بل أسّست نفسها أيضا على أنها (الفن السابع) *»[2] وذلك بفضل التطورات التقنية والمادية التي تَسبّبت في ظهورها وحوّلتْها إلى شكلٍ فنّي ينازع باقي الأنواع الفنية الأخرى التي لها جذورا راسخة في الحضارات القديمة، ونقصد بذلك الشعر والمسرح والنحت والتصوير، فـ«عند نهاية عقد العشرينيات، عاشت السينما تحوّلا ثوريا، وكانت هذه الثورة تتركّز في دخول الحوار ذي الصوت المتزامن مع الصورة، لكن الثورة امتدّت إلى مجالات أخرى حتى إنّها لم تترك إلا القليل من العناصر السينمائية على حاله الذي كان عليه أيّام السينما الصامتة»[3].

وبفضل تفصيلاتها القيميّة وعناصرها الفنية من ممثلين وإكسسوارات، ووسائل الإضاءة والتظليل، ومختلف عناصر الديكور، فضلا عن خاصية "وهم الحركة"**، استطاعت السينما اختصار كل الفنون وأصبحت تُزعِج

---

[1] جيوفري نوويل سميث: موسوعة تاريخ السينما. السينما الناطقة (1930-1960)، مج2، إشراف ومراجعة: هاشم النحاس، تر: أحمد يوسف المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010. ص21.

* **الفن السابع**: «في بداية القرن العشرين، حين كانت الفنون الكبرى هي الرسم والموسيقى والشعر والعمارة والنحت والرقص، طالب طليعيو السينما بنوعية السينما كنمط جديد من التمثيل، حيث صنع الكاتب ريشيوتو كانودو للسينما اصطلاح "الفن السابع"». ماري- تيريز مورنو: معجم المصطلحات السينمائية، إدارة ميشيل ماري، تر: فائز بشور، دط، دت. ص93.

[2] جيوفري نوويل سميث: موسوعة تاريخ السينما. السينما الصامتة، مج1، إشراف ومراجعة: هاشم النحاس، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010. ص31.

[3] جيوفري نوويل سميث: موسوعة تاريخ السينما. السينما الناطقة، مج2. ص9.

** **وهم الحركة**: «إن الأفلام تقدّم وهم الحركة المستمرة بتمرير سلسلة من الصور المنفصلة في تتابع سريع أمام مصدر ضوئي يمكّن الصور من أن تسقط على الشاشة. وكل صورة تعرض لفترة وجيزة أمام الضوء، ثم تحلّ محلّها سريعا الصورة التالية. فإذا كان الإجراء سريعا وسلسا بما فيه الكفاية والصور المماثلة كل منها بالأخرى فإن الصور المنفصلة يجري إدراكها حينئذ على أنها مستمرة ويتم خلق وهم الحركة». جيوفري نوويل سميث: موسوعة تاريخ السينما، مج1. ص40.

نظامًا قويًّا جدًّا له جذوره الضاربة في أعماق تاريخ الإبداع الإنساني، فعلى الرغم من أبوّته لكافة الفنون لم يتوانَ الشعر في الإفادة من السينما وخاصة قدرتها في التّلاعب بالصورة وتحويلها بالطريقة المناسبة التي من شأنها إحداث تأثيرات جديدة.

لقد وجد الشعرُ الصورةَ «أكثر قوّةً وأبلغ مفعوليّة وأوسع انتشارا»[1]، وهي الأقرب إلى الواقع من تلك الرموز الجافة التي يستخدمها أداة له. ولعلّ هذه القيمة هي التي دعت المخرج السينمائي "جان كوكتو" إلى الاحتفاء بهذا الفن قائلا: «ربما يمكن لأحد أن يتخيّل كم سيكون "شكسبير" مفعمًا بالسّرور لو أنّه قد عرَف هذه الآلة التي تعطي شكلا وهيكلا للأحلام، أو "موزارت" لو استطاع تسجيل روائع الناي السحرية»[2].

إن السينما فنٌّ يعبِّر عن الواقع بأسلوب إبداعي راقٍ، وهي في تكوينها تنطوي على واقعين مختلفين؛ واقع حسي عينيّ وآخر فني تقني، وقد وصفها بعضهم بأنها «تعامل منظم مع الطبيعة... بمعنى أنها لغة ذات طابع وخصائص جمالية من نوع خاص ومختلف عن طبيعة الأنظمة اللسانية الأخرى، ومن هنا تتأتّى السينما بالضّبط من حيث إيحائها وبإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد، اللغة التي تحوي في ذاتها إبداع واقع مجزأ والتي هي ذاتها محتواة داخل العمل الإبداعي الفني»[3].

والشعر المعاصر لم يكن ببعيدٍ عن موجة التأثّر بتقنيّات السيّنما، فقد دلفت هذه الأخيرة «إلى ميدان النص الشعري الحديث مزوِّدة عناصره بقيم جمالية جديدة ضاعفت من طاقته على المغامرة، ودفعته إلى ارتياد سُبُلٍ فنّية أكثر انفتاحا وديناميّة واتّساعا، جعلته على صراع الأمكنة الشعرية يبتكر صيغا مكانية مستحدثة، اقتربت كثيرا من حرارة السينما على النحو الذي يتفلمن فيه المكان، ويؤدّي وظائف شعرية تطوّر مدياتها الجمالية من جهة وترفع من جهة أخرى مقولته الشعرية إلى درجة دلالية أعمق»[4].

وقد نتج عن التقارب في العلاقة بين الشعر الحديث والسينما الاتّفاق على أنّ «النقطة الأساسية هي ليست في إخبار المشاهد أو القارئ بما تعنيه الأشياء بل بجعله يكتشف ويشعر ويدرك هذا المعنى بنفسه. كما

---

[1] عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية. سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط2، 2005. ص9.

[2] جان كوكتو: فن السينما، جمع وتحرير: أندريه برنار، كلود غوتو، تر: تماضر فاتح، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012. سلسلة الفن السابع: 227. ص30.

[3] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة. مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1 2008. ص194.

[4] محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري. ص 222.

أنّهما متّفقان على مبدأ التجاوز الذي قام عليه المونتاج السينمائي، إلى جانب النزعة التصميمية العالية التي نراها في الفيلم والشعر الحديث نحو كسر الأنظمة والأشكال المهيمنة وتجاوزها لبناء نظام مستند إلى تجربة المبدع الذاتية»[1] ثمّ إنّ «الجانب الأهمّ في العلاقة بين الشعر والسينما يتمثّل في "الشعرية" ذلك الخيط السحري الذي ينتظم الفنون والسقف الذي تسعى كلّ الإبداعات بما فيها السينما إلى بلوغه. ولا تستطيع السينما بلوغه إلّا من خلال لغتين: لغة القول، ولغة الصورة»[2].

أمّا الشاعر الجزائري المعاصر فقد استعار التقنيات السينمائية بأنماطها وأساليبها المختلفة وبخاصة تلك الأساليب التي لم تكن لديه ضمن وسائله الشعرية الخاصة، ولما كانت «شدّة التغير في الوسيلة لابد أن يتبعها شدة مماثلة في تغيير الرسالة نفسها وفي تغيير شروط الاستقبال. هذا الأمر أنتج تغيرا ثقافيا بالتحوّل من الخطاب الأدبي إلى خطاب الصورة ومن ثقافة الصورة إلى ثقافة النص»[3].

وقد قامت العلاقة بين السينما والشعر الجزائري المعاصر –تحديدا– على أسلوب المغايرة في تشكيل الصّوَر الشعرية، حيث انبعثت لغة الشعر وإيقاعاته في مسعى إلى تعويض جفاء الصورة المتخيَّلة بالصورة المتحركة لتتراءى لنا كما في الفن السينمائي جماليا وتعبيريا وتأثيريا، وعليه فإننا في هذا الفصل سنحاول الكشف عن مدى إفادة القصيدة الجزائرية المعاصرة من الأساليب السينمائية وتقنياتها، والتي تعدّ بؤرة العمل السينمائي، ونقصد بذلك آليتين اثنتين* هما: اللقطات السينمائية، والمونتاج السينمائي.

---

(1) صفاء صنكور: الشعر العربي الآن. بحوث الحركة الدراسية، مهرجان المربد الشعري 11، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1995. ص150.

(2) المرجع نفسه. ص150.

(3) عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية. سقوط النخبة وبروز الشعبي. ص25.

* يعتبر **السيناريو**، إضافة إلى آليتي اللقطات والمونتاج، من أهم الآليات السينمائية. وإننا استثنيناه في هذه الدراسة ليس إنقاصا من أهميته وقيمته، وإنما بسبب خلوّ المدونة الشعرية محل الدراسة منه. على اعتبار أن المونتاج ليس فقط قصة لها بداية ووسط ونهاية، وفضاء زمكاني مؤنّث، مع خيط درامي يحرّك الأحداث، بل هو أيضا وصف للأحوال والإشارات وإرشادات تنظيمية وتوجيهية من طرف المخرج.

والسيناريو في مفهومه هو المعالجة السينمائية المتكاملة للنص الفني المقترح كمشروع عمل سينمائي بتقسيمه إلى مناظر، فصول، مشاهد، لقطات على أن تتجمّع كلّها في خيط شعوري واحد. وهو نوعان:

– *السيناريو التنفيذي:* يعرّف بأنه «تخطيط تفصيلي للفيلم المقترح [النص الشعري]. وأحيانا ما يسمى "قائمة اللقطات". وهو يتكوّن من وصفٌ لكلّ لقطة يشملها الفيلم[النص الشعري]» مع كافة البيانات الخاصة بكل لقطة ومشهد، في شكل وثيقة تقنية أكثر من مدونة إبداعية. دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2010. ص71.

– *سيناريو تخطيط المشاهد:* يعرّف المشهد بأنه «الجزء من الشريط الذي يتضمّن ويسرد جانبا من أحداث القصة المصوّرة، والمشهد الواحد يشبه الفصل في الكتاب»، حيث يتكوّن من «سلسلة من اللقطات مرتبطة ببعضها؛ أي مجموعة من اللقطات المنفردة من فيلم يربط بينها عنصر ما مشترك بينها جميعا. وتخطيط المشاهد عبارة عن قائمة محكمة تصف المشاهد التي يتضمّنها الفيلم». محمد علي الفرجاني: الحلقة الدراسية في مجال كتابة السيناريو المنشأة العامة للنشر والتوزيع، ليبيا، ط1، 1986. ص59، ودوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما. ص72.

المبحث الأول: اللقـطة السينمـائية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة

إذا كان «الفيلم السينمائي يتكوّن من مجموعة من الصور/ اللّقطات* المتضامّة إلى بعضها فإنّ النص يتكوّن من مجموعة من الصّور/ اللّقطات الشعرية المتضامّة إلى بعضها»[1]، وإذا كانت الصورة الشعرية وسيلة مباشرة وسريعة لقول أشياء فقد «أتاح تحرير اللغة في النص الشعري المعاصر، فتح الطريق لتحرير الصورة، ومن هنا جاء الربط ما بين اللغة السينمائية واللغة الشعرية المعاصرة»[2].

ولمّا كانت «اللقطة السينمائية، هي (الخلية الأولى في المونتاج)، حسب السينمائي الروسي "آيزنشتاين" فالكلمة هي الوحدة الصغرى في اللغة. وإذا كان النص السينمائي مكوّنا من مجموعةِ لقطاتٍ، فإن النص الشعري مكوّن من مجموعة مفردات لغوية، وإذا كانت العلاقات بين مجموع اللقطات، هي التي تشكّل المنظور الجمالي للفيلم، فإن العلاقات بين العناصر الشعرية في الشعر، هي التي تقيم البناء الجمالي للنص، وإذا كانت الفجوة بين التباينات والتناقضات، هي التي تخلق الشاعرية في الفيلم، فالأمر نفسه يحدث في النص المكتوب، الفارق هو في المادة المستعملة، وفي منظور الشاعر، ومنظور المخرج، أي في الخصوصية التي يضيفها المبدع على الإنتاج»[3].

واللّقطة هي وحدة اللغة السينمائية كما أن الكلمة هي وحدة اللغة الأدبية، وتختلف اللقطات السينمائية طولا وحجما، ومن هذه اللقطات يتكوّن المشهد أو الموقف، وقد كان لحركة الكاميرا ومواقعها التصويرية وزوايا تصويرها دورا مهما وفعالا في تشكيل وبناء وتوجيه دلالة الصورة السينمائية. واللّقطة السينمائيّة تتشكّل خلال محورين رئيسيّين في القصيدة الجزائرية المعاصرة هما: محور تشكيل اللقطة المسافية (الثابتة)، ومحور تشكيل اللقطة المتحركة.

---

* **اللقطة**: تعرّف بأنها ما تسجّله آلة التصوير بعملية مفردة، و«تشكل اللقطة السينمائية اللبنة الأساسية في وحدة الفيلم السينمائي، إذ تعد بمثابة الحروف الأبجدية للغة السينما، ومنها تتكون المشاهد المختلفة والمترابطة بعضها مع بعض لإنتاج الشريط السينمائي». تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى. ص296.

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث. ص 231.

[2] تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى. ص295.

[3] عز الدين المناصرة: علم الشعريات. قراءة مونتاجية في أدبية الأدب. دار مجدلاوي للطباعة والنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2007. ص19.

المطلب الأول: تشكيل اللّقطة المسافية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة

يقصد باللقطة المسافية؛ «اللقطة التي تتّخذ شكلها على أساس قُرب أو بُعد المسافة بين الكاميرا وموضوع التصوير»[1]، وقد استلهم الشاعر الجزائري المعاصر هذه التقنية السينمائية ووظّفها في كتاباته الشعرية فأنتج -كما في السينما- ثلاثة أحجام رئيسية للصورة هي اللقطة القريبة، اللقطة المتوسطة، واللقطة البعيدة، وكثيرا ما يضيف إليها تنويعات أخرى؛ كاللقطة القريبة جدا، اللقطة المتوسطة القريبة، اللقطة المتوسطة البعيدة، واللقطة البعيدة جدا. قد يحدث أن يوظّف الشاعر الجزائري المعاصر تقنية واحدة في تشكيل المشهد الشعري، وقد يحاول الجمع بين كل هذه التنويعات في ترتيب غريب وغير مألوف.

أولا- اللّقطة القريبة: تعرف بأنها «لقطة للتركيز، لقطة تشدّ الانتباه إلى جزء تفصيلي من الموضوع يحدّد النقطة الواقعية أو العاطفية التي يهدف إلى تفصيلها»[2].

وقد وظّف الشاعر الجزائري المعاصر اللقطة القريبة (الكبيرة) بصورة لا تقل أهمية عن توظيفها في الفن السينمائي. فالشاعرة "لميس سعيدي" في قصيدتها المعنونة بـ "زووم" ضمن ديوانها "في السينما" * وعبر مسافة ثابتة تتحكّم في عدسة الكاميرا من خلال تركيز بؤري** نحو الهدف، وبحركة التزويم***بلقطة قريبة جدا تغوص في تفاصيل ملامح الممثّل الذي يدخل من الباب الخلفي للقاعة، تقول الشاعرة:

« من باب المشهد الخلفي
يدخل دوره
أصابع يديه تتدلّى مع الأهداب
يدفع الشفتين بالأقدام
يرفع أرنبة الأنف برأسه

---

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م). ص231.

[2] دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما. ص80.

* وظفت الشاعرة "لميس سعيدي" لغة السينما بدءا من عنوان الديوان "في السينما" وهذه إشارة أولى توجه المتلقي للغوص في أعماق النص الشعري ولكن بتقنيات سينمائية.

** **البؤرة:** «هي النقطة التي تشكّل العدسة الشيئية فيها صورة واضحة (تضبيط) لشيء يقع في بعد لا متناهي». ماري – تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، إدارة: ميشيل ماري، تر: فائز باشور، دط، دت. ص50.

*** **الزووم**، «أو التحريك البصرياتي عبارة عن عدسة شيئية ذات مسافة بؤرية قابلة للتغيير دون نقل الكاميرا». المرجع نفسه. ص150.

يجذب الخدّين بكتفيه

قليلا إلى الأمام

قليلا إلى الأعلى

قليلا إلى الوراء

متواطئا مع الإضاءة والمصور»[1].

يكشف المقطع الشعري عن حركة تصويرية في غاية الدّقّة، حيث التقطت عدسة المصورة/ الشاعرة بواسطة العمق البؤري للعدسة ملامح الممثل؛ (أصابع يديه، شفتيه، أنفه، خدّيه) وعملت على ربط الأفعال (تتدلى يدفع، يرفع، يجذب) بـ (الأهداب، الأقدام، الرأس، الكتفين) وذلك بأسلوب أدبي تعبيري ساخر، حيث تمّ العدول باللغة عن معيارها باتخاذ المجاز وسيلة هدم وإعادة تشكيل وتنظيم، أما الجمع بين الإمكانات الشعرية والتقنيات السينمائية فقد دعّم إحساسنا باللقطة وعمّق شعورنا بحالة اليأس والإحباط التي يشعر بها الممثل.

الشاعرة "زينب الأعوج" في "مرثية لقارئ بغداد" وعبر مجموعة من اللقطات القريبة جدا تحدّد علاقتها مع الذات في إطار الجماعة، عبر صوت سلطوي تشير إلى أناها قائلة:

« يا قارئ بغداد

أنا المجنونة

بركان من العواء

ينهشني

هاك

حنجرتي

وزعها على ما تبقى

من الحشرجات والنواح المستعصي

أنا

[1] لميس سعيدي: إلى السينما. شعر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005. ص43، 44.

المجنونة

هاك

صدري مشرعة أبوابه لما تيسّر من النكبات

أنا

المجنونة

هاك

عيوني تبحث عن حقها في الكحل

أنا

المجنونة

هاك

شفاهي حطبا محروقا لما ذُبح من القبل

أنا

المجنونة

هاك

أكفي أبسطها تضرّعا لما تخفّى من الدعاء

أبسطها تضرّعا لصلاة الاستسقاء

لصلاة الانتفاء لصلاة القتل من الخلف

لصلاة الغشاوة لصلاة القيامة

أنا

المجنونة

هاك

الرحم أحرقه بما تبقى

من انتصارات كاذبة ومن هزائم »[1].

يظهر بأن الكاميرا تركّز على حركات اليدين المعبّر عنهما لغويا بـ (هاك)، لتُتَتَبَّع هذه الحركة بالاقتراب أكثر فأكثر من الأعضاء المتهالكة ألما والمتمثِّلة في (الحنجرة، الصدر، العيون، الشفاه، الأكفّ، الرحم) ليصبح حجمها كبيرا جدا على الشاشة، فتأتي اللقطة معبّرة عن الحالة النفسية بتأثير يتضاعف مع حركة التضخيم. وقد جعلتنا هذه اللقطات القريبة جدا على علاقة حميمة مع الشخصية نهتمّ ونتفاعل معها بل ونتعايش مع وضعها الثوري الصارخ، فيتصاعد التلاحم القومي ويتعاظم ضدّ المدّ الصّهيوني.

ثانيا– اللقطة المتوسّطة: تعرف بأنها «لقطة للموضوع... نرى فيها الشيء أو (الحركة) في حدّ ذاته، بأقلّ التفات إلى ما يحيط به»[2].

من النماذج الشعرية التي بُنيت وفق هذه الطريقة قول الشاعر "عز الدين ميهوبي" في قصيدته "قراءة" مصورا مأساة الفرد الفلسطيني:

« سرقوا مني عيوني
ولساني وجنوني
وأقاموا حاجزا
للموت دوني
فتّشوا صدري
رأوا طفلا بِحاره
يسأل الناس الحجاره..
إنما لم يعرفوني..
قرأوا في جبهتي حرفين
قلت استنطقوني.. »[3].

---

[1] زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد. ص95، 96.

[2] دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما. ص80.

[3] عز الدين ميهوبي: ملصقات. ص89.

عملت اللقطات المتوسطة–الثنائية على توضيح حركات وإيماءات الجسد، الأمر الذي كشف عن توتر العلاقة بين الشخصية الساردة للحدث والطرف المستجوب لها.

تبدو حركات الشخصية داخل الإطار واضحة لا تضيع وراء الخلفية لأن المكان مغلق، غير أن المستجوَب يشير إلى مستجوِبه بتفتيش صدره، وهي اللقطة التي انفتحت لتكشف عن هموم الذات المتعاطفة مع القضية الفلسطينية والمساندة لها، فبالقلب صورةُ طفل الحجارة الأعزل الذي ينتفض على الرغم من عدم تكافؤ القوى. وعليه فقد مكّنت اللقطة المتوسطة من الكشف عن الصراع الدرامي وتوهّجه.

وعبر لقطة تصويرية مفارِقة، ترصد عدسة المصورة/ الشاعرة "لميس سعيدي" لقطة مباغتة يخيَّل إلينا أنها التقطتها بمهارة على حين غرّة، تقول في القصيدة المعنونة "مشهد -1-":

« يحدّق في قدميها

بينما تحدّق في جبهته...

- المسافة قصيرة

- لكن السفر طويل »[1].

لقد حدّدت عبارة (المسافة قصيرة) الإطار التصويري الذي يجمع شخصين اثنين (رجل وامرأة)، لكن زاوية التصوير تكشف عن رصد عدسة الكاميرا لزاويتين للرؤية؛ الأولى هي تركيز العدسة من موقع الرجل إلى الأسفل على قدمي المرأة وهي لقطة قريبة جدّا، والثانية هي تركيز العدسة من موقع المرأة إلى الأعلى على جبهة الرجل وهي أيضا لقطة قريبة جدا. وهما معا لقطتين متعاكستين تنبئان بحبكة بعيدة الاحتمال وتكشفان عن اختلاف الرؤى بينهما.

أما العبارة (لكن السفر طويل) فتوحي بأن العدسة التقطت صورة إطارية واحدة لرجل وامرأة كلٌّ يحدّق في اتجاه مغاير، الرجل يحدّق في القدمين؛ وهذا يعني أنه يسترجع الماضي، والمرأة تحدّق في الجبهة؛ وهذا يعني أنها تستشرف المستقبل، وعليه فإن اللقطة من زاوية تصوير الشاعرة هي لقطة متوسطة ثنائية.

الكاميرا في "هايكو اللقلق" للشاعر "معاشو قرور" لا تغيِّر مكانها تقريبا، هي ثابتة تنتقي صورا موزّعة لتقتنص اللحظة الهاربة عبر مكان مفتوح يتّسع للقول الشعري، فالـ (هايكو) وعلى الرغم من «ضيق جغرافيته

[1] لميس سعيدي: إلى السينما. ص63، 64.

طبوغرافيا في المساحة التي يحتكم عليها بأسطره الثلاثة. فإنه يتضايف مع الفنون السمعية/ البصرية، وهو زمن الانتقال من الإنشادي إلى التصويري»[1]. من اللقطات المشهدية التي عبّرت عن هذا المعنى قول الشاعر:

« - تتفرّسني أتفرّسها-

يدها الموشومة،

قارئة الفنجان »[2].

يتألّف المشهد الشعري/ التصويري من ثلاث أسطر شعرية تنبثق عنها ثلاث لقطات تصويرية، في اللقطة الأولى تتّجه عدسة المصوّر نحو العينين، في اللقطة الثانية تركّز الكاميرا عدستها على اليدين الموشومتين، بينما توجَّه العدسة في اللقطة الثالثة إلى قارئة الفنجان.

غير أنّ المعنى المتواري وراء الأسطر الثلاثة يوحي بفكرة محتملة؛ فالشاعر يجالس قارئة الفنجان وبدل أن يركّز على ما يحمله الفنجان من رؤى، أخذ يتفرّس في اليدين الموشومتين يبحث عن أي شيء تنبئ به تعرّجات خيوط الحنّاء، وقد عبّرت اللقطة المعاكسة (تتفرّسني أتفرّسها) عن الانتقال جيئة وذهابا، ما يوحي عن توهان الشاعر في تضاريس القضاء والقدر المتجلّي أمام عينيه.

ثالثا– اللقطة البعيدة: تعرف بأنها «لقطة توجيهية، أي لقطة تأسيسيّة، إنها تربط بين شيء معين (أو حركة معينة) وبين كل ما يحيط به، أي خلفيته»[3]، فهي لقطة مؤسِّسة لتوالي لقطاتٍ أخرٍ قريبة ومتوسطة.

من النماذج الشعرية التي أعطى فيها تغيير بؤرة عدسة الكاميرا بعدا جديدا للصورة قصيدة "الحفار" للشاعر "عز الدين ميهوبي" الذي يجمّع فيها عدّة لقطات مشهديّة ليشكّل مقطعا* غنيّا بالحركة يجسّم الموقف ويكشف به عن الحدث، وذلك بفضل تمثّل تقنية اللقطة البعيدة لعرض المكان الذي تدور فيه حركة المشهد بأكمله وإظهار التفاصيل الدقيقة. يقول الشاعر:

---

[1] ينظر: معاشو قرور: مقدمة ديوان "هايكو القيقب". دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2016. ص8، 9.

[2] معاشو قرور: هايكو اللقلق. ص128

[3] دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما. ص79.

* **المقطع:** «هو مجموعة من اللقطات تشكّل جزءا قائما بذاته من الفيلم يكون بصورة عامة مفهوما بحدّ ذاته». ك برنارد– ف ديك: تشريح الأفلام. تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط6، 2013. سلسلة الفن السابع، ع: 234. ص113.

« بكى الحفارُ.. اللقطة 1 ← بداية المشهد

تنهّدت المقبره اللقطة 2

وحيدا تسامره شجره اللقطة 3

يتوسّد قبرا.. اللقطة 4

يُخيط ملابسه بمسلّه اللقطة 5

يعدّ الحصى.. اللقطة 6

ويداعب أشياءه بمظله اللقطة 7

ينامُ اللقطة 8

يخبئ بين مدامعه مجمره اللقطة 9

بكى الحفارْ اللقطة 10

القبر تعرّى.. اللقطة 11

وحط البوم على الصبار اللقطة 12

تسّاقط من عينيه جماجم عشرين عاما.. اللقطة 13

وتنطفئ الأنوار اللقطة 14

يبكي الحفار ... *[يدخل في مونولوج]* اللقطة 15

.....

يبكي الحفار فيرتفع الآذان اللقطة 16

ويسأله الآتونَ: اللقطة 17

لقد حضر الأموات الآنْ.. اللقطة 18 → نهاية المشهد

القبر الواحد لا يكفي »[1].

[1] عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص47- 49.

في القصيدة ثمانية عشر (18) حدثا يشكّل مقطعا خطيا؛ بحيث «يرتبط حدث معين مع حدث آخر ما يشكّل دراما مصغّرة»[1]. الظاهر أن المصوِّر يحتلّ موقعا بعيدا خارج المقبرة ويضبط عدسة كاميراته ويوجّهها نحو شخصية حفار القبور الذي يتّخذ له مكانا داخل المقبرة، وهو (وحيدا بين الموتى تسامره شجرة، يبكي، يتوسّد قبرا، يخيط ملابسه بمسلّة، يعدّ الحصى، ينام، يخبئ كمده بقلبه)، وعليه فقد استدعى التركيز البؤري لعدسة الكاميرا من خلال التزويم من المكان البعيد جدا «الانتباه إلى التفاصيل بشكل درامي، والتشديد على التفاصيل والدخول أكثر إلى الحدث وإلى الوعي الظاهر والوعي الباطن للشخصية»[2].

وقد اعتمد الشاعر في ترتيب سلسلة اللقطات على تقنية قطع المطابقة؛ بحيث «تكمِّل إحدى اللقطات الأخرى أو تتلاءم معها، وتتْبعها بسلاسة شديدة إلى درجة أنه لا يبدو أن هناك قطع في التسلسل فيما يخص الزمان والمكان»[3] لتشابه اللقطات جميعها وتعالقها في الكشف عن الحدث الدرامي.

كما اعتمد الشاعر على تقنية "الانتقالات"، وتحديدا تقنية "الاختفاء"؛ فالأنوار انطفأت، وعمّ الظلام للإيحاء بالانتقال إلى المشهد التالي. أما الإضاءة في اللقطة الرابعة عشر (14) في قول الشاعر (وتنطفئ الأنوار) فهي «عنصر مكوّن للصورة السينمائية تساهم في إبداع دلالة الرعب... التصرّف في الإضاءة وجعلها خافتة يخلق جوا قلقا ومخيفا. حيث أن الأضواء الباهتة للجدران المحيطة المتأرجحة تخلِق في ذهن [المتفرّج/ القارئ] الشعور بالخوف»[4]، وهو ذاته الجو النفسي الذي ألقى به الشاعر إلى القارئ.

أما اللّقطة رقم اثني عشر (12) في قول الشاعر (وحط البوم على الصبار)، فهي لقطة واثبة –تقع خارج الإطار الأول– عملت على فتح الإطار وتوسيعه، كما أنها لقطة ضاعفت من صدمة القارئ/ المتفرج، سبّبت له إرباكا وثوّرت إحساسه التنبّئيّ بالانفتاح على الخيبة والعبث واللاّجدوى.

لقطة بعيدة أخرى استطاع الشاعر التقاطها عبر عدسته الثابتة في تصويره لمنظر آخر في إطار مكاني واحد محدّد هو "الرايس"، يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي" في قصيدة "الجدار":

« رجل من رماد السّنين العجيبه

يتفيّأ ظلّ صنوبرة

---

(1) ك برنارد– ف ديك: تشريح الأفلام. ص114.

(2) المرجع نفسه. ص110– 112.

(3) نفسه. ص122.

(4) قدور عبد الله ثاني. سيميائية الصورة. مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم. ص 204.

يتأمّل عقرب ساعته المتثائبَ

من أرق الأمسيات الكئيبه

يدسّ حرائق سيجارة "الريم" بين أصابعه

ويقول: ..... *[يدخل الرجل في مونولوج]*

هو الإثم يعرفه الجهله

ونامَ..

بقايا سجائره تقتفي أثر القتله »[1].

يقوم الشاعر من مسافة ثابتة بعيدة جدا بتصوير حالة كئيبة لرجل جالس تحت شجرة الصنوبر ذات الظلال الوارفة. فهذه اللقطة الأولى هي لقطة تأسيسية باعتبارها تؤسّس وتوضّح مكان الأحداث مما يخلق تأثيرات درامية تشدّ المتلقي لمعرفة التفصيلات المتموقِعة داخل الإطار.

وعبر حركة تزويمٍ ذكية تقرَّب العدسة من المنظور لتُمعِن في التفاصيل المتعلّقة بالموقف؛ فالرجل وهو في خلوته يتأمّل عقارب ساعته ويمدّ يده إلى علبة السيجارة المسجّلة عليها ماركة "الريم" ليشدّها بين أصابعه ثم يعمد إلى ضميره يرصد ما يتراءى في أعماقه؛ فهذه اللقطة مهّدت إلى حالة قوية من الصراع الداخلي، حيث كشف هذا الحوار عن الانحسار والتّدفّق في التعبير العاطفي، دفع الحبكة إلى الأمام وجعل العرض أكثر حيوية عن طريق الرؤية.

وقد كانت هذه اللقطة قريبة جدا التُقِطت من بعيدٍ بفعل تقنية التزويم كي توحي بالامتداد الزمني والقلق المسيطر، وقد سُجّل هذا التذبذب عيانيّا وتقنيا من خلال حركة عدسة الكاميرا التي كبِّرت مرّة ثانية لتسجّل مشهد مقتل الضحية، وعليه فقد تطابقت الصيغة اللغوية (بقايا سجائره تقتفي أثر القتله) مع بنية اللقطة السينمائية التي تؤكّد وجود إنسان غائب فيزيائيا ولكنه حاضر بأثره المتواجد عبر الأشياء المادية.

كما عملت الصورة العامة للمشهد والتي تصنَّف ضمن اللقطة البعيدة جدا على الإيحاء بعزلة الإنسان عن بيئته الطبيعية، أو بالذوبان المتلاشي في طبيعة فاسدة، بغرض عرض موقف أيديولوجي يفضح الوضع السياسي بصورة مرئية.

---

[1] عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص63-65.

من النماذج الشعرية التي سجّلنا فيها تداخلا بين الشعري والسينمائي في تشكيل اللقطة عن بعدٍ من زاوية نظر المتحدِّث قول الشاعرة "زينب الأعوج" في المقطع رقم (102) من مطوّلتها "مرثية لقارئ بغداد":

« يا قارئ بغداد

صادفت حنظلة

يلف

بين

الأنقاض

؟

وجد

المفاتيح

وجد

خصلة

لأولى الجدات

وما صفِّد من الأحلام

وما

خبّئ منها في عيون المطر

؟

وجد

حطّة عاشق الحي

وجد

جنينا معلقا على صدر الخيبات

يغرف دمه يتشبث بحجرْ

تتدلى

منه

آيات الصبر »[1].

في هذا المشهد الشعري يبدو أنّ الكاميرا ليست محايدة وإنما هي متضامنة مع الحدث، فقد وضعت في عين أحدهم؛ وهو الشاهد على كل الأحداث، لتعمل عين المتحدث / عين الكاميرا على توسيع الإطار فتنفتح اللقطة راصدة مواقف نفسية كاملة لما وجده "حنظلة" وهو يجوب الأنقاض. كلّما يرصد مواقف الغياب يتعالى الحس الدرامي فتتفاقم عين الكاميرا أكثر فأكثر لرصد الواقع وتشييع جنائز الإنسان المفقود في الزمن الموحش.

للشاعر الجزائري المعاصر بلاغته الخاصة في اختيار مسافة لقطاته الشعرية التي تشبه في تشكيلها اللقطات السينمائية، فقد وظف في كتاباته اللقطات واسعة الانتشار في الخطاب السينمائي. فاللقطة البعيدة؛ عادة ما يستخدمها للتعريف بالمكان، كما قد تمنح إحساسا بالضياع والوحدة. اللقطة المتوسطة؛ تحافظ على سلاسة السرد الصوري، وغالبا ما تستخدم لتركيز الانتباه على الممثل دون ما يحيط به. أما اللقطة القريبة فلها قوة تأثير شديدة في السرد الدرامي للفيلم/ للمشهد الشعري، إذ تركّز على القوة التعبيرية للملامح، وعليه فوظيفتها إيضاحية وتعبيرية ووصفية وأيضا جمالية ومجازية.

[1] زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد. ص231، 232.

المطلب الثاني: تشكيل اللّقطة المتحرّكة في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

يُقصد باللقطة المتحركة «اللّقطة التي تكتسب شكلها على أساس حركة الكاميرا سواء بتحرّكها من مكانها أم على محورها أم بنقلها وتغيير زاويتها» [1]. وقد استلهم الشاعر الجزائري المعاصر هذه التقنية السينمائية ليثري بها أدواته الفنية، فمن «حركة آلة التصوير يخلق وهم الحركة في أجزاء المكان وبالتالي الإيحاء بعدم ثبات الأشياء وتغيّرها المستمرّ»[2]. أما أنواع اللقطة المتحرّكة –كما رصدناها في المدونة الشعرية موضوع الدراسة– فهي اللقطة التّتبّعيّة، اللقطة البانوراميّة، اللقطة المنخفضة، واللقطة العالية.

أولا– اللقطة التَّتَبُّعية: ذلك بأن «تتنقّل الكاميرا متحركة على حاملٍ أو عربةٍ متتبّعة الشيء المتحرّك المراد تصويره»[3].

من النماذج الشعرية التي بنيت باعتماد هذه التقنية السينمائية قصيدة "اللعنة والغفران" للشاعر "عز الدين ميهوبي" الذي يقول فيها:

« ومشينا..
موحش هذا الطريق
ومسافات اغترابي داليه
عندما أفتح للناس طريقا ثالثا
يفتح الموت طريق «العاليه»
أدخل السوق..
حريق
هذه سيدة تحمل قربانًا
وتمشي عاريه
يذبل الصفصافُ..

---

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث. ص240.

[2] طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان. التعبير– التأويل– النقد. ص83.

[3] تيموثي كوريجان: كتابة النقد السينمائي. تر: جمال عبد الناصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003. ص36.

ريح عاتيه

موسم يُحبِل جمرا وقيامه

وأنا أسأل أطيار السُّنونو عن غمامه

موحش قلبي كدمعه..

ما الذي يجمع بين الصبر والصبار..

والنهر الذي يمتص نبعه؟ »[1].

وهو في طريقه إلى السوق، يصوّر الشاعر منظرا يتضمّن عددا من اللقطات وبحجوم متفرّقة لعرض مجموعة من التفصيلات التي تصف المكان وتكشف عنه أمام المتلقي.

عملت الكاميرا على تتبّع خطوات الشاعر والعرّاف وهما يسيران، الأمر الذي «استدعى تلقيا بصريا [إلى اللقطات] محمّلا بالدلالية، إذ تفاعل بين المنطقين السينمائي والرمزي في تشكيل اللقطة»[2] مستبطنة الأشياء ومتجاوزة سطحيتها لتحمَّل بدلالات أعمق.

- فـ (الحريق) هو رمز الفتنة وحرارتها الخانقة.

- (سيّدة على ضعفها تحمل قربانا وتمشي عارية)، القربان الذي يبدو بشريا يشير به الشاعر إلى الاعتقاد الديني القديم بأن القرابين خاصة البشرية منها أكثر فاعلية في دفع النكبة والوباء.

- (الصفصاف ذابل) على الرغم من أنه رمز للشموخ لتعميق دلالة الانكسار.

- (رياح عاتية) هي رمز للفساد.

- ثم أخيرا تتوقف الكاميرا -التي يبدو أن المصور/ الشاعر يحملها على كتفه- للحظة عند (أطيار السنونو) يسألها عن (غمامة) لعلها تحمل معها (مطرا)؛ فالمطر هو رمز التيمّن، إنه الوطن المنتظر، أو الأمل الهارب يتوقف في آخر النص للسؤال عن الذي يجمع بين الصبر والصبار والنهر.

---

[1] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران. ص37-39.

[2] محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري. ص219.

اتّكاء الشاعر على الرمز في صياغة تجربته الشعرية مكّنه من إنتاج قصيدة تصنع في مجموعها صورة موحّدة فضلا عن أنّ الرمز «أعطاه عمقا ومساحة وسمح له بتفسير اللّامفهوم وإعطائه معنى خفيا»[1]؛ وهو أنّ الشاعر ينتظر بعثا عربيا رغم الصور المثقلة بالبؤس نتيجة الدمار والخراب.

الشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدته "مهاجر غريب في بلاد الأنصار.." يقدم ملامح بصرية يعرضها عبر مجموعة من الصور المتحركة التي ترفع من درجة حيوية المشهد، يقول:

« أنا المسلم القرشي..
رحلت مع الراحلين
أجوب المدى..
أجوب المدائن والفلوات البعيده،،
ويطوي "براقي" غمام الرؤى !
فينفطر الكونُ، يعلن أنّي
أنا الصاعد الآن -في الحلم- نحو المعارج،
أحمل شكوى إلى الله !
لأن "المدينة" ارتدّت -اليوم- بعد وفاة
النبي وأولئك الفاتحين !.
وعدت مع العائدين..
مررت على قبر "زيغود"..
وطفت بأرجاء "ديدوش"..
بكيت على قمر لا يعود،،
وعجت على دمن الخالدين..

[1] رينيه جيلسون: جان كوكتو. على شاشة السينما، تر: فتحي العشري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ع: 183، دط دت. ص88.

رأيت الذي لا يرى !

وذا شجر "الغرقَدِ" -اليوم- إنّي رأيته يمعن

في الامتداد على طول (سرتا) !

بكيتُ../ بكيتُ بملء دموعي،،

لأنّيَ أعشق (سرتا).. أغار عليها...

وقفت غريبا على باب (سرتا) التي قد

تدلّى على صدرها سعَفُ العشق والكلماتْ !

و (سرتا) تراود عشاقها..

أوقفتني على مدخل الصخر.. / بحنا بما قد

تجذّر في القلب من شهقات الهوى وشظايا الضلوع.. »[1].

يفتتح الشاعر قصيدته ببيان تعريفي يكشف من خلاله عن نسبه العربي وانتمائه للدين الإسلامي وكذا القبلي، لينقلنا بدءا من قوله (أجوب المدائن والفلوات البعيده،،) إلى التمثل بالحادثة التاريخية الدينية "الإسراء والمعراج"، الأمر الذي يكفل له الانطلاق بأكبر سرعة حتى يجوب مساحة واسعة من الأمكنة يحدّد ملامحها ويرصد ما حلّ بها من دمار. هذا التوظيف «أكسب قضيته قداسة روحية ... خصوصا لمّا كانت القضية ذات ارتباط مباشر بالواقع، والمصير القومي والإنساني والروحي»[2].

توزّعت اللقطات في جميع جوانب المكان طوليا وعرضيا، وقد عبّرت الأفعال الحركية (رحلت، أجوب، يطوي عدت، مررت، طفت، عجت، رأيت، وقفت، أوقفتني) عن تنقّل الكاميرا بسرعة شديدة لتُظهر عمق المشاهد التي يتشكل فيها الحدث كاملا. كما تعمل حركة التّتبّع على تبطيء الزمن في مقابل تسريع الحركة المكانية، لتعزيز التوتر والتعبير عن قلق الشخصية، بل وتغير العالم في سيرورته وصيرورته من وجهة نظر (الشاعر/ المصور).

[1] يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. ص77، 78.

[2] عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري. ص108.

وفي قصيدة "عولمة الحب..عولمة النار" انتقل الشاعر "عز الدين ميهوبي" إلى عرض أحداث محفِّزة، وذلك عن طريق تحريك زوايا نظر الكاميرا وتنويعها بحيث تتحرك في امتداد أفقي فسيح عبر المساحات المفتوحة المنفتحة على المجهول والمعبأة بالقلق الوجودي ضيقا من "قانون القوة"، يقول الشاعر:

« أنا طائر من ألقْ
ولي بينكم وطن من ورق
شارع من نزيف المسافات
يأخذني لحدود الغسق
...
خرجت من الكلماتْ
لم يكن "شارع الشهداء" طويلا..
كما كان قبل مجيء صديقي
الذي قال شعرا ومات
وصلت النهايةَ..
كل الشوارع تغلق أبوابها
في مسافات عيني..
صديقي الذي ماتَ
لوح لي بيديه
وألقى بمنديله في العراء وفاتْ
ولوح ثانية واكتفى..
ثم أطفأ قنديله واختفى..
مشيت ثلاثين شبرا
وزدت ثلاثين أخرى

وألقيت راحلتي في الفلاة

رأيت أبي جالسا يتسلى بما كتبته الجريدةُ »[1].

يظهر في هذه القصيدة أن الشاعر يحمل الكاميرا على كتفه ويسير بها في الشوارع محافظا على المسافة الثابتة بينه وبين الموضوع عبر عدة لقطات مركبة؛ لقطة اقتراب، ثم حركة استعراض. ففي قوله:

« أنا طائر من ألق.... يأخذني لحدود الغسق » يتماهى الزمان في حدود المكان مانحا إياه قيمًا متغيِّرة توحي بالفقدان والضياع في ثنايا ذاك المكان السلبي. أما "شارع الشهداء" الذي وُصف بأنه لم يكن طويلا، هذا الوصف حدّد المساحة في المشهد بوضوح، كشفت عنها عدسة عريضة بعمق بؤري قليل يُظهِر كامل المشهد والمسافات. هذا الفضاء المتمثل في "الشارع" جعل الممثل لا يستطيع الخروج عن حدود المجال، أما المُشاهِد «فيدرك اللقطة بكل عمقها، بفضل بئر من الضوء متموضع في داخل المجال، وبفضل بعض منابع الضوء الأخرى التي تشخّص "الفرجة" في المحور. يكون العمق بالتالي وحيد الاتجاه»[2]. أما قوله:

« وصلت النهايةَ..

كل الشوارع تغلق أبوابها

في مسافات عيني.. »

هذا القول كشف عن لقطة بزاوية مستوى نظر في مستوى العين، وهنا في نقطة النهاية هذه تبدو آلة التصوير ساكنة لمدة طويلة ينقطع معها الفعل التواصلي؛ فإذا اعتبارنا «اللقطة الطويلة زمنيا تخلق مسافة بين المشاهد من جهة والأحداث والشخصيات من جهة أخرى»[3] فإننا نقرّ بأنها الأنسب لتعميق الشعور بطبيعة المأزق.

وقد عبّر تحديد المسافة المقطوعة في قول الشاعر (مشيت ثلاثين شبرا، وزدت ثلاثين أخرى) عن الحركة المستمرة للكاميرا السائحة التي تترقّب شيئا ما في العالم الخارجي، لتستقر عند شخصية "الأب" الذي يؤسّس لنقلة من الأحداث المترامية في أماكن مختلفة من العالم في زمن الحرب.

---

[1] عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار. ص41- 44.

[2] جاك فونتاني: سيمياء المرئي. ص161.

[3] وارن بكلاند: فهم دراسات الأفلام. من هتشكوك إلى تارانتينو، تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012. سلسلة الفن السابع، ع: 222. ص32.

مشهد آخر تظهر فيه الكاميرا مثبّتة على الحامل وتتتبّع الشاعر طويلا مستنزفة روح المكان ليلا ونهارا كاشفة عن رتابة الحياة والملل الذي يطغى عليها، يقول الشاعر:

« مشيت وكنت أخادع ظلي..

سأسبقه عندما تبلغ الشمسُ نصفَ المدار

هو الظل أخدعُه في الظلام..

ويهزأ بي في النهارْ

خرجتُ

ولم أستلف من مقاهي المدينة

فنجانها الخزفي

ولم ألتحف بالغبار

تلاحقني شرطة الحي..

أغنية "الراي"

تجرح صمتي "قناة الجزيره"

دخلت الحديقة..

طارت عصافيرها..

همست وردة: "يا أمير المساءات..

وحدك تكبرُ..

والأمنيات قصيره"

أطل النهار عليّ

ولم يك سبت المدينة أجمل من أمسه

مطر في الشوارع

صباح يفتش عن لحظة للهدوء

ونائحة في الصوامع

أطلّ النهارُ..

ولم يعرفِ الطفل أن الصباح انتهى

ولم تعرف الأم أن المساء انتهى

ولم يعرف العابرون طريقا إلى "باب واد" المدينةِ

أن القيامة تدنو إلى سدرة المنتهى

وكنت بعيدا..

أضم إلى القلب بعضَ الحنين

ودمع الأحبة

والمشتهى

رأيت ورودا تلاحق عاشقة جرفتها السيول

وطفلا يُطلّ من الطّلمي يسأل عن موعد الدرس..

سيدة تختفي في الذهول

...

صباح الأحد

رأيت المدينة أكثر حزنا

وفي كل عين تنام عصافير هذا البلد

رأيت دمي مطفأ كالسجائر في كف أم

ومحترقا في شفاه ولد »[1].

إن الصيغ اللغوية: (يأخذني، خرجت، وصلت، فات، مشيت وزدت، ألقيت، أسبق، تلاحقني، دخلت طارت، كنت بعيدا أبصر، حذائي ترهل من كثرة المشي، تعبت، هذه خطوتي تتعقبني، والفعل "رأى" الذي تكرّر

[1] عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار. ص47- 50.

بكثرة) كلها صيغ توحي بالتغيير المستمر للكاميرا ولبؤرة العدسة للاستفادة من عمق المكان للدلالة على اضطراب الشخصية والتركيز على توتّر الذات في عالمها الوجودي وانكسارها إزاء واقعها المأزوم ووطنها النازف.

ثانيا– اللقطة البانورامية: البانوراما «حركة دائرية من الكاميرا حول محورها عموديا أو أفقيا دون نقل الآلة من مكانها»[1] حيث يُستعرض الشيء المراد تصويره عبر حركة أفقية من اليمين إلى اليسار أو العكس أو حركة عمودية من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، على أن «البانورامية الأفقية: تتحرك الكاميرا فيها حول محورها الأفقي حتى (360 درجة). وفي البانورامية العمودية تتحرك أيضا الكاميرا حول محورها العمودي حتى (360 درجة)» [2].

من النصوص الشعرية المبنية وفق هذه التقنية السينمائية قصيدة "روما" الذي يعتمد فيها الشاعر "عز الدين ميهوبي" على التفصيلات الدقيقة والمرئية فيقول:

« شوارع روما
تجرّدني من غبار الخريف
ومن أدعياء السياسة
والخوض في كل شيء
ومن صحف تتغذّى على ثرثرات الرصيف
سأنسى قليلا
وأترك خلفي الذي ليس يتركني
وأجلس في أي مقهى
معي دفتر لحساب الكلام الذي لم أقله هناك
مثل طير يروح بعيدا
ويعرف أن نهايته في الشباك
سأشرب قهوة روما

[1] مارسيل مارتن: اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، دط، دت. ص388.

[2] فران فينتورا: الخطاب السينمائي. لغة الصورة، تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012. سلسلة الفن السابع، ع: 217. ص 224، 225.

يسمونها "كابوتشينو"

وأقرأ كل الوجوه التي

ليتها عرفت أنني شاعر عربي الملامح

في ضوء عينيه يصحو ملاك

هنا حنبعل يتابع أخبار بورصة قرطاج

يسأل عن طقس روما

ويبصق حين يرى قلعة لم تنلها يداه

وفي الركن نيرون ينفث دخان سيجاره

هو يخفي عن الناس فعلته

يحاوره صحفي بليد

فيحسبه من نجوم الكوميديا

ويسأله عن سواه

والنساء يوزعن ما شئن من شكولاطا

لكل الشفاه

وأنا أتأمل ساعة رمل معلقة بالجدار

بقيت ساعة للمطار »[1].

يبدأ الشاعر في وصف المشهد من خلال حركة عمودية تبدأ من الأعلى إلى الأسفل بحركة ثابتة من الكاميرا واصفا المكان الذي تركه وراءه. وهو على امتداد الطريق يدخل المقهى، فتتحرك الكاميرا على محورها أفقيا لتضبط عدستها عبر حدود الفضاء الداخلي تصف كل الجزئيات التي تقع عليها العدسة عبر لقطات متتابعة ومتباينة فالشاعر/ المصور يعيش اللحظة بالتّنصّل من الذاكرة والغوص في المكان "روما"، حيث يأخذ يشرب قهوتها

[1] عز الدين ميهوبي: أسفار الملائكة. شعر، منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2008. ص20-22.

المسماة "كابوتشينو" ويتفرّس الوجوه الجالسة في حدود ذاك المكان، هنا حنبعل*، ثم تغيِّر الكاميرا زاويتها في حركة أفقية إلى الركن، نحو "نيرون"**، وفي نفس الاتجاه تمتدّ حركة الكاميرا نحو نسوة توزّعن الشكولاطه، لينتهي المشهد الشعري بتحويل عمودي لاتجاه حركة الكاميرا نحو الساعة المثبّتة على الجدار، حيث تتماهى الكاميرا الشعرية مع الزمن كونه أهم معطيات الوعي المباشر والأكثر حضورا في المكان لتترك الباقي لمخيّلة المشاهد.

وعليه فهذا النص يمكننا أن نصنّفه ضمن "البانوراما الوصفية"، «لأن الهدف من البانوراما الوصفية "كشف مكان ما" أو حدث من خلال حركة الكاميرا»[1] التي تحرّكت على محورها في كل الاتجاهات والزوايا كاشفة عن الحدث والموقف والمكان، فهذا المشهد الشعري الذي استند على بانورامية الصورة يؤكّد على أن الزمان كعنصر فني يعطي للمكان قيمة متغيّرة، فالمقهى على ضيقها هي مساحة هائلة تمتدّ في الزمن الماضي لتوحي بالمجهول؛ بالصّراع التاريخي بين قرطاجة وروما، وعليه فالشاعر بهذا التوظيف أراد أن يؤكّد على فكرة مفادها أن الانفصال عن الواقع رهين العودة إلى الماضي بالغوص في تلافيف اللحظة التاريخية.

في "قرابين لميلاد الفجر" حركات تصويرية مندفعة، فقد عملت التقنية البانورامية بالعدسات المتوسطة على رسم حركة "سالومي" في الشارع مع ربط هذه الحركة مع موجودات أخرى لإعطاء شعور أكبر بالحركة:

« خرجت..

تبحث عن "آريك" وحيده

عيناها تختزنان الشارع والأطفال..

ومئذنة الأقصى..

---

* **حنبعل** (Hannibal) (248 ق م- 182 ق م): «أشهر قائد عسكري في تاريخ قرطاجة، ينسب إليه اختراع الكثير من التكتيكات الحربية، وقد غزا روما من سنة (218 ق. م) حتى (201 ق. م) وألحق بها خسائر جسيمة. وقد سميت الحروب التي قامت بين قرطاج والجمهورية الرومانية بالحروب البونيقية بسبب أن الرومان أطلقوا اسم البونيقيين على القرطاجيين نظرا لأصولهم الفينيقية». Sdwell keith; the world of rome. An introduction to roman culture, cambridge university, 1997.p 16.

** **نيرون** (Nero) (54- 68 م): إمبراطور روماني «من أب نبيل عرف بأنه أغلظ الناس قلبا وأقساهم طباعا، وأمّ متسلطة تريد أن تجمع كل الخيوط في يديها. قتل أمه بإغراقها، وترجّح أغلب المراجع التاريخية بأن الإمبراطور كان له يد في الحريق الذي لحق بروما. خاض صراعات دموية وعمليات إعدام مستمرة لشخصيات رومانية كبيرة، أعدَم، كما أجبر قادة عسكريين ورجال فكر على الانتحار، بعد أن كفاه حب الظهور والاهتمام بالثقافة اليونانية بما فيها ألعابها مات منتحرا بعد أن دفع خنجره في عنقه». ينظر: محمود إبراهيم السعدني: حضارة الرومان. منذ نشأة روما وحتى نهاية القرن الأول ميلادي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم- القاهرة، ط1، 1998. ص171- 175.

[1] تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى. ص 312.

والشمس بعيده

مرت تحت الحاجز..

فوق الحاجز..

خلف الحاجز..

سقط الحاجز قالت:

سالومي لن ترقص بعد اليوم..

ودالية الإثم المفضوح دم مذبوح »[1].

يبدو من خلال هذا المشهد أن الكاميرا تتحرّك أفقيا عبر مساحة كبيرة متتبِّعة "سالومي" وهي تتصفّح المكان علّها تعثر على "آريك"، وعند الوصول إلى نهاية الشارع فجأة يثبِّت المصوِّر الكاميرا على محورها ليرفع العدسة إلى الأعلى نحو المئذنة، ثم يوجهها عبر لقطة بعيدة جدا نحو الشمس كمحاولة منه للانفلات من التسويد الذي يسيطر على الجهة السّفلية من الإطار، وعبر حركة ارتدادية سريعة تُوجَّه العدسة فجأة نحو المنظور الأول؛ لتقزّم "سالومي" وتظهرها مسلوبةً من القوة، خصوصا مع الحركات الاهتزازية للكاميرا التي رافقت حركات "سالومي" ارتفاعا وانخفاضا. وعليه فقد كانت اللقطة البانورامية هي النهج الأسرع لتغطية حركة الرؤية أفقيا وعموديا مما ولّد التوتر والاضطراب وأوحى بالإرباك والفوضى.

ثالثا– اللقطة المنخفضة: ذلك بأن «نرفع الكاميرا فوق نظر الشخص، ونحرّك زاويتها عموديا لنؤطّر»[2] أي تكون الكاميرا في وضع علوي وتتّجه عدستها إلى الأسفل.

في قصيدة "رحيل اليمام" للشاعر "يوسف وغليسي" تأخذ الكاميرا مستوى رؤية منخفض للغوص في العمق المؤسلب بفعل الاكتئاب، يقول الشاعر:

« يحط اليمام على شرفتي..

فأبكي لأن اليمام سيرحل عني !

وأبقى وحيدا..

---

[1] عز الدين ميهوبي: قرابين لميلاد الفجر. ص46.

[2] فران فينتورا: الخطاب السينمائي. لغة الصورة. ص127.

تصارعني وحشتي

يطير اليمام !

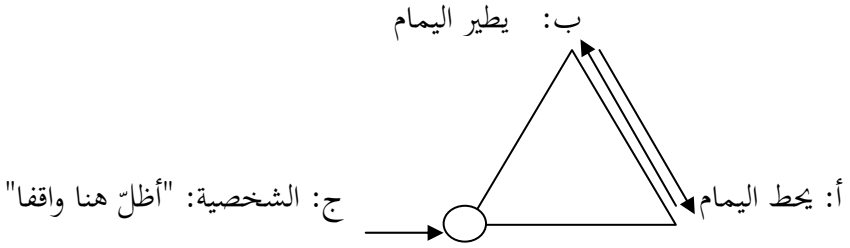
ولكنني

أظل هنا واقفا تحت جنح الظلام !

لعل اليمام يعود إليّ غدا..

في شكل ذاك الحمام !... »[1].

في هذه الصورة ذات التكوين الهرمي يتمّ الربط بين ثلاث نقاط أساسية:



يظهر بأنّ المساحة التي يتحرّك فيها اليمام صعودا ونزولا، ذهابا وإيابا، أكبر من الشخصية التي اتّخذت لها مساحة ضيّقة وهي الشرفة. فحركة الكاميرا قد اتّبعت الحركة الرأسية لليمام عند طيرانه لكن دون أن تركّز بؤرتها عليه، بل وجّهتها مباشرة -عبر حركة منخفضة- نحو الشخصية "النقطة ج" التي انتصرت بصريا عن حركة اليمام المشار إليها بالنقطتين (أ ، ب).

وقد أحاط الشاعر/ المصوّر الشخصية بدائرة من العتمة -علما أن التعتيم هو صنع تكوين داخل تكوين أو إطار داخل إطار- وذلك كي يعمّق من دلالة الوحدة والتهميش، كي يعبِّر عن حالة الاكتئاب، ويزيد من الإحساس بالعزلة.

كما يظهر أن الإطار مقسوم إلى جزءين؛ التبييض في المساحة الفسيحة التي يشغلها الحمام يعبِّر عن السلام والسيطرة والقوة، أما التسويد الذي يلقي بظلامه على الشخصية والشرفة على صغر حجمهما فيعبِّر عن الضعف والاستلاب مع أن السيطرة للقوة.

[1] يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. ص52، 53.

وفي قصيدته "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" ضمن ديوانه الآخر "تغريبة جعفر الطيار" يبدو أن الشاعر "يوسف وغليسي" يستحضر عظمة النبي "يوسف" عليه السلام الذي ألقاه إخوته في غيابة الجب ظُلما وافتراء، يتلبّس "يوسف" الشاعر صورة "يوسف" النبي تعزيزا للموقف الشعوري الذي عبَّر عنه قولا وصورة، فيقول:

« كنت في الجب وحدي،،
على حافة الموت أهذي..
فيرتد صوتي إليَّ..
أطارح بيني.. أغالب حزني..
فيغلبني الدمع.. يجرفني في خراب المدى...
كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن حقير
على الأرض ملقى..
وكانت رياح النبوة تعبُرني.. »[1].

ظاهريا يبدو أنّ البئر فتحة عميقة في جوف الأرض يُستخرج منها الماء، غير أن اعتماد زاوية تصوير مرتفعة بعدسة منخفضة جدا ممتدّة في بعدها البؤري يعطي للمتفرج إحساسا بالعمق، خاصة مع عمق المنظور (الشخصية) الذي لا يكاد يُرى فيظهر مضغوطا صغيرا بالنسبة لمساحة الإطار الذي يبدو في جزئه العلوي نيِّرًا مقطوعا بينما تغطّي العتمة الجزء الأكبر المتبقّي.

وعليه فتضييق زاوية التصوير كلّما زاد الامتداد يعمل على تعتيم المنطقة المنخفضة وتضييقها ليبدو "يوسف" مسلوب القوة يعاني من الإحباط والإخفاق. وقد دعّم هذه المعاني رتابة حركة النزول التي تكرّرت بأشكال شتّى في قوله: (فيرتد صوتي إليَّ، فيغلبني الدمع.. يجرفني في خراب المدى، كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن حقير على الأرض ملقى)، إذ كلّها حركات هابطة تأخذ عين المتلقي إلى حدود مكانية متقصِّفة. أما رياح النبوة فهي «رمز لقوى الثورة والتمرد على واقع تعيس. وهي ريح قوية قادرة على إعادة البكارة والطّهر إلى كون فاسد»[2] لتعمّ السكينة والهدوء.

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص28، 29.

[2] عايدي علي جمعة: شعر خليل حاوي. دراسة فنية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، دت. سلسلة كتابات نقدية، ع: 113. ص66.

رابعا– اللقطة العالية: ذلك بأن «نخفض ارتفاع الكاميرا، بجعل زاويتها إلى الأسفل»[1]؛ أي تكون الكاميرا منخفضة وتتّجه عدستها إلى الأعلى.

من النماذج الشعرية التي اتّكأت في تكوينها الفني على هذه التقنية السينمائية قول الشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا":

« إنني آخر الأنبياء بهذي البلاد،،
ولكنني أول المرسلين !..
تتخطفني ومضة من سديم السموات..
تجذبني نحوها قمرا يتدلى على شرفة الكون..
ينفطر الكون.. يعلن للأرض أني (عيسى
بن مريم) أسري بي من "سدوم" الخطايا
إلى "سدرة" الصالحين !.. »[2].

يضبط الشاعر آلة التصوير بزاوية تحتيّة ليوجّه عدستها/ عينه نحو وميضٍ من سديم السموات العليا، وبحركة تصوير سريعة يرتقي الشاعر فوق الزمان والمكان ليترك الكاميرا للقارئ الذي يتخطفه هو الآخر وميض كثيف في السموات العلا، وذلك كي يعلن بأنه النبي "عيسى بن مريم" أسري به إلى سدرة المنتهى.

وبما أن «العروج هو الذهاب في الصعود»[3] فقد رصدت سرعة الحركة الممتدة في الأفق الإحساس بالرهبة والإثارة وأحاطت الشاعر بهالة من القدسية من شأنها تعظيمه بإظهار القيمة التي يحتلها. هكذا وبالفعل الشعري «تهادنت اللغة مع الكاميرا لبسط مديات شعرية تتيح للمعنى الارتفاع أعلى عن مستوى سطح التداول، وهذا بدوره أيضا يمهّد الطريق أمام أنظمة التأويل لإيجاد أسس أدبية من شأنها أن تعمل على تقنين المسافة بين هذا المعنى (اللغة) وبين القدرة الحلمية (الكاميرا)» [4] والتي فتحت مساحة أكبر من المشاهدة.

---

[1] فران فينتورا: الخطاب السينمائي. لغة الصورة. ص118.

[2] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص26، 27.

[3] مجموعة من المؤلفين: الموسوعة القرآنية المتخصصة، إشراف: محمود حمدي زقزوق، مطابع الأهرام التجارية، قليوب– مصر، دط، دت. ص763.

[4] حمد محمود الدوخي: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة. دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2009. ص65.

وقد توحي اللقطة المرتفعة التي تأتي فوق مستوى النظر بالتّرقُّب نتيجة الاهتمام المتزايد بالشخص لأهميته وموقعه المسيطر، فـ"زليخا السعودي" القامة الأدبية الجزائرية الراحلة، رصدتها كاميرا الشاعر "عز الدين ميهوبي" كحمامة بيضاء، يقول الشاعر في "مناجاة الملاك الغائب":

« وطلعت مثل حرائر الشعب الأبي

حمامةً بيضاءَ

تنثر ريشها في المِجدليه

قد تصنع التاريخ

من دمها ومن فمها

صبيه »[1].

تشبيه "زليخا السعودي" بالحمامة البيضاء إشارة إلى وداعة الأديبة الخالدة التي تركت بصماتها في سِجِلّ الثقافة الجزائرية، فلو نظرت الفتاة الصبية حديثة العهد بالكتابة إلى دمها (إشارة إلى أن الأديبة توفيت إثر عملية وضع سنة 1972 م) وإلى فمها (أي قرأت إنتاجها الإبداعي)، فإن اسمها سيدخل التاريخ، فذكرى الكاتبة المبدعة التي رحلت باكرا لابدّ أن تغري كاتبات اليوم.

الكاميرا الشعرية للشاعر "عز الدين ميهوبي" تُوجَّه مرة أخرى إلى الأعلى لتتصيّد فنانة أخرى هي كالحمامة في إطلالتها البريئة أو كالشمس في رقّة قلبها، إنه يتحدّث عن نجمة الموسيقى والغناء الفنانة اللبنانية "ماجدة الرومي" فيقول:

« تجيئين مثل حمامه

تجيئين حاملةً ألق الشرق والسنديانْ

تجيئين عيناك تختزنان غمامه

ومن فرح تمطران

تجيئين كالشمس

من سدرة المنتهى

[1] عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار. ص27.

لقلبِك كل الذي يُشتهى

وللعاشقين الأمان »[1].

لقد أعطت الحركة الرأسية المائلة للكاميرا بزاويتها المنخفضة أفقا تصويريا بهيجا، حيث صُوِّبت العدسة نحو الهدف الذي يبدو متوسط الحجم كي تشد الانتباه نحو الفنانة وتبرز سيطرتها على المواقع المحيطة بها.

في مشهد شعري آخر تتّجه عدسة الكاميرا نحو الخارج من بعيد، لتلتقط صورة لطائر حقيقي، هو "اللقلق" الذي يرفرف عاليا في السماء، يقول الشاعر "معاشو قرور":

« عاليا يرفرف-

تحت قوس قزح،

طائر اللقلق الورقي.

يُضاهي ألوان الطيف،

بالأبيض والأسود »[2].

الإطار الصوري للمشهد مفتوح على الإمكانات الفنية السينمائية في تداخلها الأجناسي مع الفنين الشعري والتشكيلي، حيث ينهض المشهد على صورة تتشكل أرضيتها من ألوان الطيف السبعة التي يتألّق بها قوس قزح أما طائر اللقلق بالأبيض والأسود فهو الرسم البارز في تلك الأرضية، حيث يشعّ في الأفق التصويري نورا ووهجا. وأما تصوير اللقطة بزاوية تحت مستوى النظر، بجعل الطائر نواة استقطاب ونقطة تبؤّر بُنيت حولها الخلفية فقد أعطى للقلق ظهورا لافتا ورسوخا بيِّنا.

بوعي فني وإدراك جمالي، استلهم الشعراء الجزائريون المعاصرون الإمكانات التقنية الهائلة للكاميرا، فأنتجوا صورا للأشخاص والأمكنة والأشياء والمواقف بمختلف الأبعاد والمسافات؛ لقطات قريبة أو بعيدة، جزئية أو كاملة ساكنة أو متحركة، يمكن أن تعرض مباشرة أو تظهر بترتيب رمزي، واللقطة في الشعر كاللقطة في الفيلم تماما فحصُها لا يتم إلا ضمن لغة النص، فهي لا تكتسب أعمق معنى إلا ضمن سياق المقطع الشعري حيث تنحو الكلمة المنحى الصوري فتصبح شبيهة بالخطاب السينمائي في وظيفتها التوصيلية والتأثيرية والجمالية.

---

[1] عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار. ص11.

[2] معاشو قرور: هايكو اللقلق. ص49.

المبحث الثاني: الـمونتـاج السينمائي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

يعرَّف المونتاج، فيزيائيا، بأنه «ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع أخرى؛ فاللقطات ترتبط مع بعضها البعض؛ لتكوّن مشاهد، وكذلك المشاهد ترتبط معا لتكوّن مقاطع متسلسلة، وعلى المستوى الميكانيكي يقوم المونتاج بإزالة الزمان والمكان غير الضروريين»[1].

والمونتاج فن سينمائي «يعني حرفيا التجميع أو التركيب. وهو سلسلة من الصّدمات المترابطة والمنتظمة في تتابع معين وموجّهة إلى مشاهد من أجل هدف توليد رد الفعل المرغوب فيه. إنه ذاك التتابع الذي يولّد المعنى ... عندما ترتبط لقطة بلقطات أخرى في تسلسل حينئذ يصبح الفيلم ذا معنى»[2]، لهذا فالمونتاج نظام بنائي وقوة خلاقة للتعبير عن الحركة وتعدّد الوجوه وذلك لتقديم ما هو غير ساكن وغير ممركز، ولأهميته اعتُبِر «القوة الخلاقة في الحقيقة السينمائية»[3].

وقد يعني المونتاج السينمائي ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطي هذه اللقطات –من خلال هذا الترتيب– معنى خاصا لم تكن لتعطيه فيما لو رُتِّبت بطريقة مختلفة، أو قدمت منفردة. على أن عملية المونتاج لا تتم وفقا للتسلسل الطبيعي للحدث وإنما وفقا للأثر الذي يريد المخرج أن يحدثه في المتفرج، وعلى هذا الأساس يقول المخرج الروسي إيزنشتين أحد رواد فن المونتاج الكبار «بدلا من ربط اللقطات وراء بعضها في سلاسة يجب أن يركّب الفيلم من مجموعة من الصدمات، وأنّ كل قَطْعٍ يجب أن يثير خلافا بين اللقطتين اللتين يصل بينهما حتى يكون له وقع جديد في ذهن المتفرج»[4].

أما "عز الدين المناصرة" فقد سمّى طريقة الربط بين اللقطات بمصطلح جديد هو "جمالية العرض الجديد" يقول: «المنهج المونتاجي ليس تلخيصا، بل هو، جمالية العرض الجديد، الناتج عن عملية المونتاج، فنحن لا نختار عناصر جاهزة، نقوم بلصقها إلى جانب بعضها، بل نقوم أولا بإبداع اللقطة ونطورها، لتكون ملائمة لسياق العرض الجديد، ونستعمل جمالية الفجوة بين اللقطات، لتخلق جمالية التباين، كذلك نستخدم جمالية المزج، من أجل اختصار الأزمنة. وهكذا يولد العرض الجديد، من جماليات وتقنيات جزئية، ومن تشكيل تركيبي، يراعي

---

[1] لوي دي جانيتي: فهم السينما، تر: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، دط، 1981. ص185.

[2] أيزابرجر أرثر: النقد الثقافي، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دط، 2003. ص76.

[3] كاريل رايس: فن المونتاج السينمائي. تر: أحمد الحضري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1965. ص15.

[4] المرجع نفسه. ص15.

الإيقاع العام. وإذا كنا نحن من نخلق اللقطة في السينما، فنحن أيضا من يخلق الصورة الشعرية من تركيب مونتاجي»[1].

وإذا كان المونتاج «يمثل البناء اللغوي للسينما ولغة القواعد فيها»[2] فإن «المونتاج في اللغة الشعرية هو علم النحو الذي يحدّد العلاقات بين المفردات الشعرية ومدلولاتها... وتظهر وظيفة المونتاج من خلال تجاور الصور مع بعضها البعض، والنقل والتعاقب في المشهد السينمائي، والتي توحي بالفاعلية والمفعولية، للوصول إلى المضمون الجديد وإنتاج الدلالة»[3]. ولمّا كان المونتاج يلعب دورا هاما في السينما فإن الصورة الشعرية أيضا تشكِّل عنصرا بارزا ومهمّا في النص الأدبي. فالشاعر المعاصر «يستخدم أسلوب المونتاج في شعره بالتقاط مجموعة من الصور غير المترابطة، ويحشدها بهدف خلق انطباع عام أو تصوير موقف للتعبير عن أحوال مضطربة بإيقاعات وسرعات متباينة، عن طريق تكديس الصور وليس تقديم واقعة محدّدة»[4] بحيث تعطي هذه اللقطات للمتلقي من خلال هذا الترتيب أثرا خاصا لم تكن لتعطه لو رُتّبت بطريقة مختلفة.

وقد لعب المونتاج السينمائي دورا حاسما في الشعر المعاصر ولاسيما الشعر الجزائري، حيث استعار الشاعر هذه التقنية بأنماطها وأساليبها المختلفة، وعليه فقد تمكنّا من رصد أنماط عديدة من المونتاج –في المدونة الشعرية موضوع الدراسة– هي: مونتاج التناقض، مونتاج التوازي، المونتاج الترابطي، المونتاج الفجائي، المونتاج الازدواجي والمونتاج الطولي.

أولا– مونتاج التناقض/ أو التضادي: "المفارقة التصويرية" خاصية أصيلة في الشعر؛ تعرف في الفن السينمائي بـ"المونتاج التقابلي" أو "التضادي" أو "التناقضي"؛ الذي يعني «تركيب لقطة مع لقطة أخرى متناقضة معها»[5] بحيث يشكّل ربطهما معا صورة ثالثة متخيَّلة غير مرئية تنشأ في ذهن المتلقي. ومن النماذج المعبّرة بمونتاجيّتها قول الشاعر "عاشور فني" مبرزا المفارقات التي تحدُثُ للرجل المسكون بالفجائع:

«كان يلبس نظارتين ملوّنتين

ولم ير قوس قزح

---

[1] عز الدين المناصرة: علم الشعريات. قراءة مونتاجية في أدبية الأدب. ص12.

[2] لوي دي جانيتي: فهم السينما. ص186

[3] تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى. ص 322.

[4] عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان. بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، دط، دت. ص 70.

[5] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص216.

كان يشرب كل الدوالي...

ولم تأته غيمة...

أو فرح

كان في قلبه امرأة لم يكن هو في قلبها

كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه

رجل لم يكن فيه قلب...

فاغرق في الصمت...

حتى افتضح »[1].

عرض الشاعر خمس لقطات، كل لقطة تقابلها لقطة مفارقة لها غير متوقّعة، وقد كان تكوين اللقطتين مبنيّا على وجود تناقض وتباين واضح بين لقطتي الانتقال المؤثّثتين بهندسة التشكيل اللغوي المكرّر (كان.... لم....) والذي يوحي باستمرارية الموقف السلبي وتشابه أوله بآخره. أما هذه الانتقالات التي لا تتشابه نهاياتها مع بداياتها فإنها تنتظم جميعا لتعبِّر عن فكرة جمالية عامة تنبع من السياق الدرامي الذي يوحي بالانسحاق واللّااستقرار واتساع النظر لمعانقة أطياف من الخيبة.

حيّز شعوري مشابه بعث الشاعرة "ربيعة جلطي" على تصميم مجموعة من اللقطات العكسية غير المتوقعة وفق مونتاج تركيب التناقض، حيث تقول في قصيدة "جنون":

« يقتضي الأمر أن أفرّ من دمي

وأهجرك

يقتضي أن أحفُر سماء في معصمي

.. وأنثرك

أن أسُنّ من عظاميَ خنجرا بحدّين

[1] عاشور فني: رجل من غبار. ص 7.

.. وأنحَرَك

أن أشعل جدائلي جهنّمًا

أُحرق ألفَ كوكب

وأُحرقك

أصيّر السماء غبارًا

والزروع قبورًا

والورود أحجارا.

يقتضي أن أقف على باب الفجر

أصدّه.. كي تنام الأشياء

يقتضي أن أتلفّت حولي

نارا

أحوّل الجبال رمادًا

والأعياد أصفادًا

والحراك جمادًا »[1].

يقف متلقّي هذا النص الشعري أمام مشهد سينمائي كامل مصمّم وفق تتابعٍ تعسّفيٍّ للّقطات التي أُخِذَت من زوايا وأبعاد مختلفة مع قطعٍ سريعٍ لحركة الصورة الأولى وإردافها بصورة ثانية تقابلها بالتناقض، دون إظهار تفصيلاتها كاملة.

وقد تطورت كثافة الأداء الحيوي للأفعال على مسرح الواقعة الشعرية مشكّلة منظومة دائرية مغلقة من الصور المبنية على علاقات تجريدية ليس لها معادل بصري مستقرّ، منبِئة بأنه «ثمة عبث وجودي على ظاهر السطح وعذاب وجودي، لا يطاق تحت بنية الظاهر»[2]. وقد استعملت الشاعرة مجموع الصور المتناقضة

[1] ربيعة جلطي: كيف الحال؟ !. ص77، 78.

[2] عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في قصيدة النثر. «بياض اليقين» لأمير اسبر أنموذجا، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية– دمشق، ط1 1990. ص52.

للكشف عن تصدّعات "الأنا" في محاولة انسلاخها من ذاتها (دم، معصم، عظام، جدائل) بسبب صراعها الكوني وضيقها من الأفق المغلق، وقد خلق هذا التجميع بالمقابلة بين الأنا والأشياء فجوة جمالية وتوترا في نفس المتلقي بفعل ما يمنحه التقابل في الصور من الحفاظ على السيولة في الحدث. أما تفاعل اللقطات المفارقة صوريا بعضها مع بعض فقد شكّل في النهاية الوحدة العضوية للقصيدة/ للفيلم، وهذا ما يسمّى بالمونتاج التضادي.

الشاعرة "منيرة سعدة خلخال" هي الأخرى تعمد إلى التجميع الإلصاقي بتشكيل المتناقضات وجعلها منسجمة ولكن وفق منظور جديد، تقول:

« تطير إليك الدنيا

فاقع سحر أنوائها

ظمأى على سبيل الصُّدفة..

وتطير منك الدنيا

نظرات خلف سور اللون تأفلُ

غداة موت غرامِ الرَّفات »[1].

في هذه القصيدة مشهدان يكاد ينفصل كل منهما بذاته، غير أنهما يتعانقان في النهاية على أساس من التقابل بينهما؛ فالمقطع الأول الذي يشكّل السطر الشعري (تطير إليك الدنيا) قاعدته الأولى يعبّر عن التصالح مع الدنيا أما المقطع الثاني الذي يشكّل السطر الشعري (تطير منك الدنيا) قاعدته الثانية فهو يوحي بالتنافر معها وهما معا يشكّلان ضفيرة منسجمة للتعبير عن المفارقة التي يعيشها الإنسان في دنياه المتغيِّرة، فإنْ هي أسعدته فذاك خير من باب الصدفة، وإن هي أتعسته فذاك شرّ وتغيّرُ حال يودي إلى السحق. وهذا المعنى يتماثل دلاليا مع قوله تعالى: ﴿ومن الناس من يعبد الله على حرف فإن أصابه خير اطمأن به وإن أصابته فتنة انقلب على وجهه خسر الدنيا والآخرة ذلك هو الخسران المبينُ﴾[2].

[1] منيرة سعدة خلخال: العين حافية. ص13.

[2] سورة الحج. الآية: 11.

ثانيا– مونتاج التوازي: ويعني «تقديم حدثين متوازيين متداخلين بحيث تقدّم لقطة من هذا ولقطة من ذاك على التبادل»[1] والتماثل بينهما.

في قصيدته "حنين" يعرض الشاعر "يوسف وغليسي" حدثين مختلفين متداخلين معا في الزمن والحدث إذ يقدّم ملامح اللقطة الواحدة ثم ما يقابلها من اللقطة الأخرى المتعلّقة بها، يقول:

« قطار يجيءُ..

وآخر يمضي كطيفٍ عبَر !

زمان يعودُ..

زمان يمرُّ..

وإنِّي هنا

على سكّة الدهر.. وحدي أنا...

أحنّ إلى الشمس حين الغروبِ،،

وحين يهلّ القمر !

أحنّ إلى الصيف حين الشّتاءِ..

ولما يراودني الصيفُ

أبكي شتاء العمُرْ !!! ... [2].

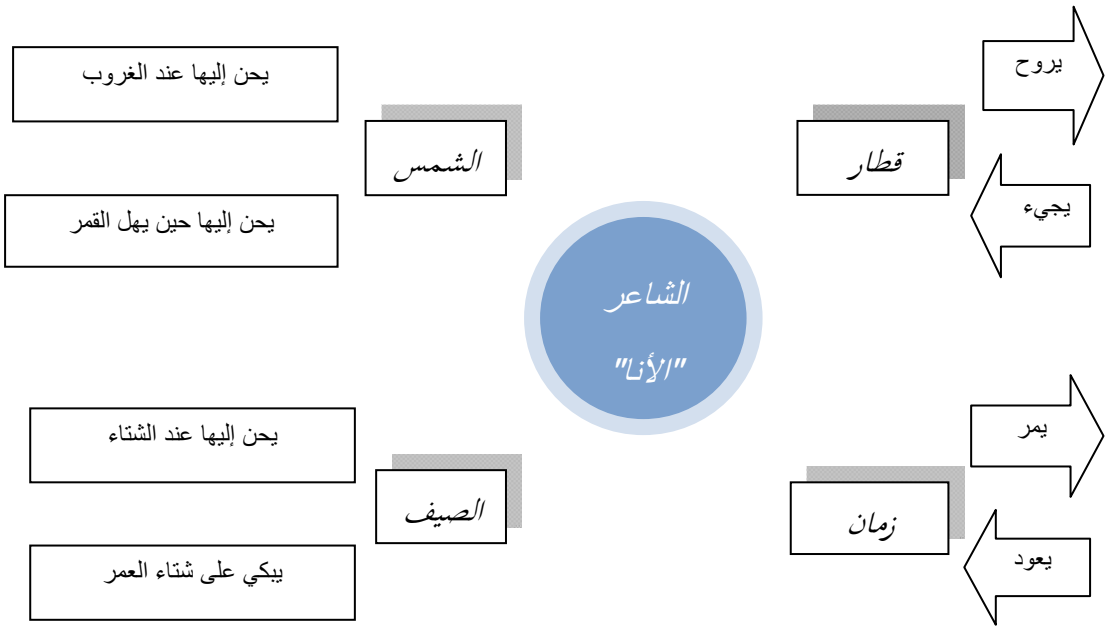
يحاول الشاعر التكيّف مع الثوابت الكونية المفروضة والتي ألقت بوحشتها عليه ليجد نفسه في دائرة مغلقة عمّقت إحساسه بالزمن فزادته خوفا وافتتانا.

يكشف المقطع عن حركة كثيفة مستقرة في اتجاهين متوازيين متوازنين يمكن تمثيلها في الترسيمة التالية:

---

[1] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص216.

[2] يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. ص66.



يظهر «الأنا [في] مركز الصورة، وهو مركزٌ باثّ ومستقطب في حالة مغنطة دائمة، وهذا الوجود الأنوي المتمركز هو وجود شعري يحصر الحضور البصري والذهـني للصورة»[1] بينه وبين عدة اتجاهات من الفضاء الكـوني الذي تم عرضه من خلال ملمحين –متوازيين بالتناقض– عن كل منظومة، وقد اتّبع الشاعر هذه الطريقة في تكوين لقطاته ليُظهِر «الوجه الخلفي للفضاء المليء، [وكأنه] فضاء مُفرّغ من كلّ شيء؛ إنه فضاء الرحيل والفراق الذي يتسرب من كل الاتجاهات. كما أن قسما كبيرا منه يكون خاليا من اللحظة التي تصوره الكاميرا. هذا الفضاء المفرّغ يشارك بطريقة ما في إتمام اللوحة –فهو يتواجد بالقوة كي تكتمل اللوحة وتتواجد بالفعل– [إنه] يمثل «المجموعة الخالية» لكل المنظومة ولكي يمثل غياب الأنماط الأخرى كلها حيث يلتقي الجميع من أجل فنائهم»[2].

وقد عمل التوازي بين اللقطات على منع الصورة من السكون، كما نبّهنا الشاعر من خلال حركية هذه الإشارات الكونية إلى فكرة فلسفية مفادها أن العالم يدور حول قيمة ما، أما الضوء فهو أسمى القيم لأنه مطلب "الأنا" بل والكون على رحابته.

[1] محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري. ص64.

[2] جاك فونتاني: سيمياء المرئي. ص174

ثالثا– المونتاج الترابطي: يُعرف باسم "الصورة التشبيهية"، وهي خاصية أصيلة في الشعر؛ حيث يقدِّم الشاعر «عددا من اللقطات التي تبدو متباينة في المستوى الظاهر لكنها مترابطة على صعيد التجربة الشعرية للنص إذ تكوّن بترابطها صورته الكلية»[1].

الكاميرا الشعرية في قصيدة "العصفور" للشاعر "عز الدين ميهوبي" تمارس خرقها لقوانين ومعايير اللغة، تربط الأفكار الداخلية بالعلاقات الخارجية الخفيّة والحقيقيّة في العالم فتحقّق انزياحا تصويريا يتوزّع عبر مجموعة من الصّور الجزئية، يقول الشاعر:

« سأل العصفور الشمسَ:

الضوء تكسّر في الغربال..

أجنحة الغربان توزّع حلوى للأطفال

الظلّ تمدّد في الأحراش

ودالية الأوجاع تقطّر دمـــ (ـــــعا)

في الأوحال

والليل يراجع هندسة الأشكال

سأل العصفورُ..

فغطّى الشمس سؤال

انتظر العصفور العام الأول

أبصر نهرا من حناء

العام الثاني..

أبصر عشبا ناريا..

العام الثالث..

أبصر ماء

[1] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث. ص253.

العام الرابع

أبصر طفلا في المنفى

العام الخامس

أبصر خارطة الأسماء

العام السادس

مات العصفورُ..

تغيّر شكل الشمس

تخشّبت الأشياء

العام السابع

عرّاف «الرايس» يحمل عصفورا ويغنّي..

ينهار الصوت

ويصمت حرف الياء »[1].

تتميّز القصيدة بوضوح الترسيم الفضائي مع طغيان البنية البصرية من خلال لقطات موجزة، تبدو كل لقطة منها مستقلّة من حيث التصوير، لكن التوليف بينها بالتتابع قد كشف عن الدّيكور وهيئته وطراز محتواه؛ فالحيّز الضوئي قد تقلّص بعد أن ألقت الغربان بظلالها فحجبت أشعّة الشمس من الوصول إلى الأشياء المادية، لهذا فالغراب بِعدِّه رمزا استعاريا عن الموت والفراق يأتي كمقابل ضدّي للعصفور الذي يرمز للحرية والانطلاق. وقد أسّست العلاقة بين الطائرين لحساسية التكوين ولحدود الإطار المتّقد سوادا وحمرة، فهذان اللونان عمّقا الإحساس بالأحداث الدموية التي وقعت في فضاء محدّد تاريخيا وهو "الرايس حميدو" بالجزائر العاصمة.

أما البناء الكرونولوجي للحدث فقد كشف عنه توالي اللقطات المختصَرة وتتابعها، لتصل عند العام السابع/ اللقطة السابعة التي عملت على ترسيخ صورة الصّمت كقيمة جمالية رمزت دراميا للموت والغياب.

[1] عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص17- 19.

هذه اللقطات مجتمعة، وبهذا البناء إنما تلخّص الوقائع التاريخية زمنيا وتشكيليا ليتلقّفها المتلقي فيضيف إليها صورا كثيفة تصعّد الحدث دراميّا وتمدّه بكثير من الحيوية التخيّلية. وعليه فإنه ومع حركة التتابع للصّور المختصرة والمتباينة ظاهريا نؤكّد بأن «المونتاج ليس تلخيصا بالمعنى السيّء للتلخيص، وليس اختصارا، وإنما هو تقنية للتكثيف»[1] والتركيز قصْد الوصول بالقارئ إلى دلالة رؤياوية مفتوحة على اللّامحدود.

وفي قصيدته المعنونة "آخر الملصقات" يصوّر الشاعر "عز الدين ميهوبي" بعدسة الكاميرا-بعينه مجموعة من اللقطات المتتالية والتي تبدو متباينة لولا أنه جمعها وربطها مع بعضها البعض بتقنية تركيب الترابط. يقول الشاعر:

« لأني رأيت البلاد بأوجاعها مرهقه
ورأيت الحقيقة رغم مرارتها مطلقه
ورأيت الشعارات في وطني زندقه
ورأيت ثلاثين حزبا..
وأخرى ستطلع من شرنقه
ورأيت نظال الموائد والفندقه
ورأيت القبور تداس وأعيننا مطبقه
ورأيت المواطن في زحمة الخوف
يبحث عن ملعقه
ورأيت الجزائر ما بين مئذنة ويد
تحمل المطرقه
لأني رأيت الذي لا يرى..
لم أجد أيّ شيء سوى ملصقه
هذه آخر الملصقات..
فمعذرة إن نصبتُ لها مشنقه

[1] عز الدين المناصرة: علم الشعريات. قراءة مونتاجية في أدبية الأدب. ص14.

ومني التحية.. في قبلة مرفقه »[1].

أثمر الفعل "رأى" صورا فنية بصرية شكّلت في مجموعها مشهدا هو «قطعة من الحياة بما تزخر به من تنوّع ظاهر، ومن تعقّد واضح»[2] عبر حالة نفسية واحدة نابعة من الأنا المبصرة الفاحصة الناقدة المستنكرة الساخطة الساخرة والتي انفجرت من خلال صور عديدة للتعبير عن واقع معيّن تعيشه الجزائر.

فالأنا التي تحيل عليها التاء المتصلة بالفعل رأيــ (ت) –وهو مدرك البصري– هي «جوهر حقيقي ثابت يحمل الأعراض التي يتألف منها الشعور الواقعي»[3]. وقد قدّم صوت الأنا رؤى متعددة تصل حد التناقض بينها وبين الواقع. هذا الأخير الذي يبدو صلدا قاس دفع الفرد إلى اللّاجدوى حيث يرى أن الحياة لا معنى لها، وأنها تسير وفق منطق غير معقول ومن ثم يشعر أن حياته لا جدوى منها، فيقيّد واقعيته ويبقى أسير صراع نفسي دفين عبّر عنه القول:

« لأني رأيت الذي لا يرى..

لم أجد أيّ شيء سوى ملصقه »

فالملصقة هي بوح سري كنتيجة لسلب الحرية في إصدار الأحكام، أو هي محاولة للتغيير بالقول لتخطي عتبة اغتراب الذات عن واقعها.

وفي قصيدة "الليل" يستبطن الشاعر "عز الدين ميهوبي" الأشياء ويتجاوز سطحيتها فتنسلخ الصور الشعرية عن نظامها البنائي المألوف لترتاد أقانيم غامضة من الرمز والأسطورة والمجاز، كل ذلك عبر مجموعة من الصور الجزئية المتآزرة التي تبدو –لأول وهلة– «متنافرة، نظرا لأن عناصر تكوينها من أودية مختلفة، لكن ثمة خيط يجمع بينها جميعا، بحيث يصبح كيانا واحدا يخلق في المتلقي استجابة موحّدة، معتمدة في ذلك على الحركة الداخلية فيها»[4]، يقول الشاعر:

« من ثقب الباب يجيء الليل..

وتطلع شوكة صبار سوداء بحجم

---

[1] عز الدين ميهوبي: ملصقات. ص147.

[2] حبيب مونسي: شعرية المشهد، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط1، 2003. ص170.

[3] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت– لبنان، دط، 1982. ص139، 140.

[4] مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت. ص106.

القبر المنسي بعيدا

الليل يجيء وحيدا

من نافذة الخوف الموبوء

يأتي الفرح الموبوء

وهذا الليل فجيعه

من ثقب الباب

يطلّ غراب

عنقاء الموت تحطّ على شجر الليمون..

الصمت جنون

فتنكسر الأجفان

«لا غالب إلا.. الموت !»

«لا شيء سوى الغفران !»

وصمت الليل فجيعه »[1].

في ضوء رموز الموت والغدر تضيق مساحة الضوء ويتقلّص حجم انتشاره بسبب اتساع حجم الظلال؛ فالليل ينذر بالفجيعة، شوكة صبار بلون الليل تذكِّر بالقبر الذي نسي صبرا وسلوانا (ذلك باعتبار رمزية الصبار) و«الظلام مرعب ومخيف، لأنه يرتبط بالمجهول»[2]، طائر الموت "العنقاء" يحط على شجر الليمون، والغراب من هناك زاد من ركام الظلمة فبعث على الاستنفار والتّرقّب.

إن اللون الأسود أدّى إلى عزل بصري لأنه الطاغي والمهيمن والمستبدّ، مع هذه الهالة تضطرب المراقبة الحادة لتفاصيل المكان، ويكفّ الأداء الحيوي للصوت بعد أن أرسل الصمت ذبذباته. إن الصمت فجيعة، الصمت هو الموت، وعليه (لا غالب إلا الموت).

[1] عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص7- 9.

[2] مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل. ص163.

لقد تنوعت الصّور الجزئية في رصد الموقف، غير أن البناء الترميزي للنص ينبئ بوجود علاقات ترابطية منسجمة بينها ؛ «كل لقطة من هذه اللقطات المتناثرة تقدّم بعدا من أبعاد هذا الجو النفسي –على نحو ما تفعل اللقطات السينمائية في هذا الأسلوب من أساليب المونتاج– بحيث لا ينتهي القارئ من استيعاب هذه اللقطات حتى يكون قد ارتسم في نفسه انطباع متكامل عن هذا الجو بشتى أبعاده»[1] وهو جو قاتم ينذر بالموت المحذق والغدر والاغتيال.

أما في قصيدة "المجرى" فتغدو الصورة والفكرة شيئا واحدا، «بحيث يصبح للصورة واقعها الخاص. فتصير الأشياء جديدة لأنها عناصر من مناخ جديد، وبنية جديدة، تتمثّل فيها كل الملكات والحواس، في لغة هي مزيج غريب من المنبهات المتنافرة، تكون من الروح للروح، ملخّصة كلّ شيء، الأشذاء والأصوات، والألوان المرئي وغير المرئي، مجتذِبة الفكرة من الشيء، ومعلِّقة الشيء بالفكرة، مجتذبة الفكرة من الفكرة، ومعلّقة المعنى بالمعنى، بحيث تخضع لحقيقة الشاعر الذي يجهد للتعبير عنها تعبيرا كليا»[2]. فالشاعرة "ربيعة جلطي" تدفع بلغتها لترتاد عناقيد صور كثيفة الحضور فتنتج معنًى دلاليا تسعى إليه الجزئيات على النحو الذي نجده في المونتاج السينمائي الترابطي تقول الشاعرة:

« هذا الباب مغلق... متوج بغيمة
وذاك الباب مغلق... مزيّن بجمرة
حفلة ختان في طرف الشارع
بضعة رجال في مطحنة صماء
رائحة البصل المغلي
امرأة تنشر غسيلا مبتورا
كمنجة في يد سمسار
أين الناس..؟
دم نفاس على وجه رجل
خنزير يتمضمض بالشبة

[1] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. ص218.

[2] مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل. ص86، 87.

والرقم الفائض.

سفينة تغرق في الصحراء

لا ضوء،

الليل شلال قار يسيل،

سنديانة تلوح بخواتمها في البحر

لا فانوس،

شمس تصلي خارج المسجد،

مسجد يخطب خارج المدينة،

خفاش يشرب من ماء المراحيض الموزعة،

بزة عسكرية، أو تاج

تاج، أو بزة عسكرية،

هكذا نوزع الخوف الطازج

فلا تخرسي..

"يا مريم.. هزي إليك بجذع النخلة

تساقط عليك رطبا جنيا"... ! »[1].

في القصيدة تكثيف زماني ومكاني في تشكيل الصورة، مع تركها تتنفس بحرية تامة، فهي تتحرّر من سطوة الزمان وجلال المكان عبر تشويه منطق الأشياء؛ فـ (دم النفاس على وجه الرجل، صورة الخنزير، السفينة تغرق في الصحراء، صورة الليل والسنديانة والشمس والمسجد والخفاش...) كلّها صور «تصدم العقل، وتخالف المنطق إذا أغفلنا منطق الشعر الذي يعتمد في الأساس على «التماثل الظاهر في اللّاتماثل»»[2] كما «تعمل على إلغاء ترتيبات الزمان والمكان، لتفكيكها، ثم تشكيلها من جديد وفق قوانين الرؤية المنحازة، إلى الزمان الأبيض، والمكان

[1] ربيعة جلطي: شجر الكلام. ص39، 40.

[2] مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل. ص109.

الأبيض، وصولا إلى التطهير المنشود، فاحتاج النص إلى استحضار مريم -في نهاية تشكيل المشهد- من مكانها القرآني»[1].

بعد سلسلة الصور المبنِـيّة على التباين الظاهري، تعمَد الشاعرة بتوظيفها المستمدّ من الخطاب القرآني* لتصوِّر «عمق المفارقة القائمة بين زمنين، وبين خطابين، وبين أيديولوجيتين تحملان مفارقات شتى»[2] ."مريم" المحاطة بالهالة القدسية والروحانية تصير صورتها هي الصورة المحورية التي عملت على تهشيم الصور الأولى بواسطة النهي فالأمر، في قول الشاعرة "لا تخرسي" "هزّي". إن هذه الصورة هي ربطٌ للحال بالمآل، هي استشراف للمستقبل بولادة جديدة متحرّرة من أسر الظلام الموحش الذي يخيّم على تشكيلة اللقطات الأولى. ومنه فبين هذا الشتات الظاهري في اللقطات خيط رفيع يجمعها كلها في إطار شعوري واحد هو "النخلة"؛ الشجرة المباركة التي «ارتبطت في الذاكرة الجمعية بالعزة والكرامة... حتى أصبحت رمزا للقومية العربية»[3] في صمودها، إنها الأمل في حياة مباركة كلّها كرم وعطاء.

رابعا- المونتاج التكراري: مونتاج التكرار يشبه التكرار الفني في اللغة، حيث يقوم على تكرار لقطة بعينها «للإلحاح على الفكرة التي تحملها»[4].

من النصوص الشعرية المبنية بهذه التقنية قصيدة "انتصار" للشاعر "يوسف وغليسي" الذي يجعل بين مجموع لقطات المشهد لقطة منفردة يكرّرها للتركيز على مضمون النص، يقول:

« أصارع موتي بلا قوة
في سنين التهجير العجاف !
وهذي السجائر بين يدي تنتحر..
أصارع موتي كما زهرة
في صباها اعتراها الجفاف..

---

(1) عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في قصيدة النثر. «بياض اليقين» لأمير اسبر أنموذجا. ص56.

* قال تعالى: ﴿وهزّي إليكِ بجذعِ النَّخلةِ تسَّاقطْ عليكِ رُطَبًا جَنِيّا﴾ سورة مريم. الآية: 25.

(2) عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري. ص119.

(3) المرجع نفسه. ص112.

(4) رودلف أرنهيم: فن السينما، تر: عبد العزيز فهمي، صلاح التهامي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت. ص95-97.

أناديك «هيلانا» .. إنني أنتظر،،

ولست أملّ انتظارا !

أنادي.. وهذي السجائر بين يدي تنتحر..

أنادي: متى تمطرين بدربي؟

متى تزهرين؟..

متى تطلعين جهاراً نهارا ؟ !

متى يرتوي -منك يا كوثري- قيظ قلبي ؟ !

لأحيا.. وكيما غدًا أنتصر !... »[1].

ضمن تركيبٍ تعبيريٍّ واسعٍ يكرّر الشاعر اللقطة القريبة جدا (وهذي السجائر بين يدي تنتحر..) للإشارة إلى الذات في انكفائها على حركتها الانفعالية المتمثلة في الانتظار. غير أن ربط اللقطة المتكررة بلقطتي (السنين العجاف، والجفاف) يجعلها تنتظم معا في امتداد خطي تكراري يدخل ضمن حيز توتّري واحد هو الصراع بين الحياة والفناء. وقد عمل التردد التكراري لفعل النداء (أنادي) ولأداة الاستفهام (متى) بتحديد مجال حضور الذات في دائرة المجهول.

أما حمل السيجارة في اليد في اللقطة المكرّرة فيشير إلى تيقّظ عاطفيّ وترقّب يوحي بوجود «رجل يشهد عاطفة قديمة (تعد اضطرابا محضا وزعزعة شعورية للذات) ألا وهي عاطفة القلق التي لا تتطلب أي منظومة للقيم أو أي اضطلاع بها، الترقب الوحيد هو ترقب استقطاب محتمل لزعزعة شعورية: وهو استقطاب نحو الانشراح أو الانقباض»[2]. إن الشاعر وهو ينتظر يحاول التملّص من عاطفة القلق التي تملّكته، لهذا وسط ذلك الفضاء النفسي العتِم يجد السيجارة كمنبع ضوء يخفّف بها العتمة، فالضوء بإمكاناته الإشعاعية الاشتعالية استطاع أن «يمنح اتجاها للفعل الإنساني ويمفصل الزمن والمكان تمفصلا حسيا، فيعطي معنى للصيرورة ويظهر فيها أطوارا وانتقالات وتناقضات تغطي التحويلات»[3] التي من شأنها تعميق المأساة.

---

[1] يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. ص67.

[2] جاك فونتاني: سيمياء المرئي. ص109.

[3] المرجع نفسه. ص82.

وقد ولّدت هذه الصورة المكررة تخصيبا نصيا يتعالق مع الرمز الديني المسيحي؛ فإمساك السيجارة بالأصبعين (الوسطى والسبابة) أنتج صورة ثالثة تتمثل في "الصليب" وقد أكّد استحضار القديسة "هيلانا"* مكتشفة الصليب هذا المعطى الذي ذهبنا إليه، فـ"هيلانا"، الصليب، والنار التي تُشعَل إحياءً لذكرى اكتشافه، نار السيجارة، كلّها تيمات تدعم الشاعر وتوحي بأمل انتصاره في قضيته.

وفي قصيدة "احتراق آخر" ضمن الديوان "أسفار الملائكة" يجعل الشاعر "عز الدين ميهوبي" اللقطة (لم تكن حرا) كخلفية قرائية موجهة إلى مناخ دلالي خاص لا يكتمل إلا بتعالقه مع اللقطات الأخرى المكوّنة للقول الشعري، يقول:

« لم تكن حرا
وكان الطائر المحمول في تلك السماء
يشتهي غصنا ليلقي ريشه الأبيض
في صمت
ويمضي مثل حلم الليالي الباردة

* **هيلانا:** «ولدت القديسة هيلانا (250-327م) بمدينة "الرُها" من أبوين مسيحيين، كانت حسنة الصورة جميلة النفس موهوبة بالحكمة لدرجة غير عادية، تزوّجت من "قنسطنس" ملك بيزنطة فرزقت منه بـ"قسطنطين". في عام 324م وبنصرة من الصليب انتصر "قسطنطين" في حربه ليصير الحاكم الوحيد في الإمبراطورية الرومانية؛ إذ وهو يصلي بلجاجة وحرارة ظهرت له علامة عجيبة في السماء، رأى بعينيه صليبًا من نور فوق الشمس يحمل هذه الكتابة "اغلب بهذا" دُهل وخامرته الشكوك بداخله حول معنى هذه الرؤيا، ولمّا أقبل الليل فجأة ظهر له في نومه مسيح الله بهذه العلامة التي رآها في السماء كإشارة إلى أن يستعملها كوقاية له في كل حروبه».

كما جاء في الآثار الدينية أنه «وبعد صلب وموت المسيح اختفت آثار الصليب الذي صلب عليه السيد المسيح، وبعد العجائب والغرائب التي كانت تحدث في ذلك المكان قام اليهود بتغطية القبر المقدس تحت أرجاس دنسة من الحجارة والأتربة، رأت القديسة "هيلانا" في الليل من يقول لها "امض إلى أورشليم وافحصي بتدقيق عن الصليب المجيد والمواضع المقدسة"، فذهبت هناك بحثت عن عود الصليب حتى وجدته ووجدت معه الصليبين الآخرين اللّذَين صلب عليهما اللّصان، فقصدت أن تعرف أيّهم هو صليب السيد المسيح، ومع مرور قوم بجنازة ميّت وضعت الصليبين على الميت فلم يقم ولمّا وضعت الصليب الثالث قام الميت في الحال، فأمرت القديسة "هيلانا" بإشعال النار من قمة جبل إلى آخر كي توصل خبر وجودها للصليب لابنها "قسطنطين". ومن ذلك الوقت يتمّ الاحتفال بعيد الصليب المقدس بإشعال النار، واعتباره رمزًا للخلود وعلامةً على الخلاص». ينظر: موقع الأنبا تكلا هيمانوت الحبشي القس: الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، ، مصر- الإسكندرية. URL: //st-takla.org/ . سير القديسين والشهداء في الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، (حرف هـ، القديسة هيلانة الملكة الإمبراطورة). وينظر: القمص تادرس يعقوب ملطي: قاموس آباء الكنيسة وقديسيها. مع بعض الشخصيات الكنسية، الأنبا رويس الأوفست، العباسية، دط، دت. (حرف هـ. القديسة هيلانا). وينظر: يوسابيوس القيصري: حياة قسطنطين العظيم، تعريب: القمص مرقس داود، مكتبة المحبة، القاهرة، دط، دت. ص34، 97.

لم تكن حرا

لأن المرء لا يختار بدء العمر

أو يختار يوما للنهاية

لم تكن حرا

لأن الحب كالعطر

إذا قلنا له

من أي ورد أنت مات

أو إذا قلنا لهذا الضوء

هل للشمس صوت غاب في الريح

اختفى في عتمة الليل ومات

كن كما تبغي ولا تخشى السكات

يا إليسيو

أيها الحر احترق من أجل كوبا... »[1].

بنبرة حادة يخاطب الشاعر بَطَله "إليسيو"، فالعبارة (لم تكن حرا) «ترشّح الحدث للامتداد في الزمن، عبر التكرار وتوقع ما لا يفصح عنه السرد داخل القصيدة»[2]. هذه اللقطة المكرّرة التي ترتقي خارج الزمن هي عقدة مركزية تستفزّ البطل والقارئ معا، وهي في ارتباطها مع محاور القصيدة قد عبّرت عن رؤية كونية تتمثل في الغياب بالموت والذبول والانطفاء كنتيجة للاستكانة والخضوع.

وقد عملت الوحدة الصورية الأفقية (وكان الطائر المحمول في تلك السماء، يشتهي غصنا ليلقي ريشه الأبيض، في صمت) مع الوحدة الصورية الموجهة في وضع عمودي (يا إليسيو أيها الحر احترق من أجل كوبا...) على إنتاج كون دلالي جديد مغاير يركز على فعل الحضور، ليوجّه القراءة إلى احتراق أسطوري منقذ؛ بتمثل أسطورة طائر "الفينيق" الذي يجد في النار طريقا نحو الحياة والتجدد والبعث والخلاص.

---

[1] عز الدين ميهوبي: أسفار الملائكة. ص 61، 62.

[2] حاتم الصكر: مرايا نرسيس. الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية في قصيدة السرد الحديثة. ص100.

بهذا التشكيل، فالقصيدة «يتجاذبها طرفان، طرف فاعل مولّه بالموت لتجديد صورة الحياة، وطرف حجري سكوني، يفتقد الفاعلية»[1] هذا الطرف الأخير عبّر عنه الشاعر صيغيّا باللقطة (لم تكن حرا) التي سلّطت بحضورها الراسخ ضغطا لغويا وصوريا مضاعفا على المشهد المونتاجي.

خامسا– المونتاج الفجائي: يسمى بذلك لأن الشاعر يصور في نصه «مجموعة من اللقطات المنسجمة في تسلسلها الشعوري ثم يقحم بينها لقطة مفاجئة بهدف إحداث أثر ما في المتلقي»[2] .

من النماذج الشعرية التي تمثّلت هذه التقنية قول الشاعر "عاشور فني":

«كان يضبط دقاته

باتجاه الربيع

ويهيء في دمه موطن الياسمين

كان يملك كل اليقين

ثم عند تفتّح أول برعم ورد

يضيع !! »[3].

يحشِد الشاعر مجموعة من الدوال الموجَبة والتي تسير في تطور سردي مستمر يُظهر قدرا عاليا من الترقب والانتظار، لكن هذا التسلسل الشعوري سرعان ما يتبدد بإقحام لقطة مفاجئة اختُزلت في الكلمة (يضيع) التي أربكت النص وأخرجته من معقوليته.

وقد عملت هذه اللقطة الفجائية على «أسلبة النص وفق إحالات الخاتمة أو الصدمة وتتجلى هذه الأسلبة من خلال البوح. ولن تجد نصا لا يبوح. وربما كان البوح صدمة النص، الذي يصبر على كتمان شجاه بواسطة اللعب بالصور والكلمات لتأثيل شعرية خاصة»[4]، والحصيلة صورة نهائية عمّقت فجوة الانكسار، عملت على التصعيد الدرامي للحدث، وحافظت على السيولة فيما وراء الحدث دون الغوص في تفصيلاته بترك الكاميرا شاهرة عدستها المكبّرة نحو الرجل وهو في أسوء حالاته.

---

[1] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي. أدونيس نموذجا. ص309.

[2] محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث. ص260.

[3] عاشور فني: رجل من غبار. ص12.

[4] عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في قصيدة النثر. «بياض اليقين» لأمير اسبر أنموذجا. ص59.

في قصيدة "ازدواجية" ينتقل الشاعر "إدريس بوذيبة" إلى وصف سردي دقيق يمتد في الزمان والمكان لأحداث وقعت بينه وبين صديق له تنِمّ عن المحبة والألفة بينهما، فيقول:

« صافحني بيد من حرير
وعانقني باشتياق المحبّين عند الطريق
حدّثني عن هواياته في التصوّف والزهد،
في التعلّق بالأمانات والصالحين
عن حبّه للنّبيين...
وحدّثني عن نعيم وما ملكته يداه...
وحين افترقنا،
تلا لحظة للوداع بأدعية صالحات،
ولمّا استدرت !
رمي طلقة باتجاهي
ومن شعر لحيته اللولبية
استلّ حبل الجريمة شعرة... شعرة
واغتالني قبل بدء الطريق »[1].

عمل الشاعر على تصعيد الحدث بتعزيز الصورة الذهنية والشعورية والبصرية حول صديقه الذي لاحظناه عن قرب وهو يعانقه ويصافحه ويتلو عليه ما تيسّر من الصالحات وهو الزاهد المتصوّف العارف لحدوده. هذه الصور ألقى بها الشاعر وفق تدرّج متعمد لتعميق شعور القارئ بالائتمان والارتياح لهذه الشخصية. لكن وبعد هذه المعايشة الشعورية فجأة مع العبارة (ولمّا استدرت !) تأتي الانعطافة الكاسرة لأفق توقع القارئ عبر حشد جملة من اللقطات القاسية لتنهار الصورة الفكرية الأولى وتبرز صورة الغدر والخيانة التي لم تكن لتلقى هذا التأثير في المتلقي لو لم تنتظِم معا وفق تقنية المونتاج الفجائي.

[1] إدريس بوذيبة: أحزان العشب والكلمات. ص48.

سادسا– المونتاج الازدواجي: وذلك بأن يقطع المونتير «من أمام وخلف بين لقطتين أو مشهدين لخلق الشعور بالتوتر لدى المتفرج وهو يستعمل غالبا عندما تقع إحدى الشخصيات الرئيسية في مأزق وتكون النجدة في الطريق فيقطع المشهد الأول في لحظة حرجة ليظهر جزء من المشهد الثاني ثم يستأنف المشهد الأول وهكذا ويظل قلَق المتفرّج وترقّبه في ازدياد حتى تلتقي نهايتا المشهدين في اللحظة الحاسمة»[1].

من النصوص المبنية وفق هذه التقنية قول الشاعر "عاشور فني" محيلا على الغياب لغة وصورة:

« وأضاف:

حين تجلس في هذه الزاويه (أ)

يتجلّى أمامك كل جميل

فترى الموت في زهر الآنيه (ب)

وترى البحر يأسر شمس الأصيل (ج)

حول "برلين" معركة حاميه (د)

وأنا هاهنا في بلادي قتيل ! »[2] (هـ)

يتّخذ الشاعر من الزاوية مكانا احتمائيا تستند إليه الشخصية، «فالركن المنعزل الذي ننزوي فيه ينزع إلى رفض أو كبح، أو حتى إخفاء الحياة. أي أنه يصبح نفيا للكون... وأكثر المآوي تعاسة هو الركن المنعزل المحاصر. لأنه بالنسبة لحالمي الأركان والثقوب لا يوجد فراغ، وجدل الفارغ والممتلئ، بالنسبة لهم، هو جدل بين وهمين هندسيين. إن الكائن الحي يملأ المكان الفارغ، فتقطنه الصور»[3] والأحلام والمباهج.

عبر مستوى نظر منخفض ينطلق الرجل إلى عوالم تخييلية يعيد من خلالها إعادة صياغة العالم فـ«يتعدّى حالة الاسترخاء والتحليق في فضاءات موهومة، ويمارس دوره الكشفي في شق الحدود والتآلف مع معطيات اللّاممكن، واختراق حواجز المناخات المتاحة ذات الآفاق المحدودة»[4]، وهذا الاستبطان بتجاوز سطحية الأشياء

---

(1) عبد الباسط المالك: التشويق. رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2001. ص51. نقلا عن: محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. ص262.

(2) عاشور فني: رجل من غبار. ص26.

(3) غاستون باشلار: جماليات المكان. ص134- 137.

(4) محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري. ص10.

ونظامها الاعتيادي لم يكن ليتحقق إلا بإعادة ترتيب المفردات خارج قسرية المقاييس والمواضعات. غير أن طاقة التصوير المتجوّلة والتي عبّرت عنها اللقطتين (ب، ج) تتلاشى بقطع المشهد التخيّلي مع اللقطة الحرجة (د) التي عملت على اختزال الفضاء الاحتمالي ومهّدت للعودة إلى المشهد الأول (أ) من خلال اللقطة (هـ) التي معها عادت الذات إلى واقعها وهي مستندة إلى حجر الزاوية تلتقط الخيبة.

تعتمد الشاعرة "ربيعة جلطي" في قصيدتها "فتنة" تقنية المونتاج الازدواجي لرفع مستوى توتّر المشاهدين فتقول:

« جاء

في العين بريق

في اليد ارتعاش ووردة

وفي القلب حريق

قال: أنا صديق

قلت: أهلا !

تعثّر في صوته ثم قال:

- أنا صديق..

قلت: - سهلا !

أهداني الوردة قمرا يانعا

ولفّته غيمة في الطريق.

نحلة سكرى اقتربت

تشهّت ورق الوردِ

فحطّت. تلألأ ذهبُ الجناح

حتى استراح

ثم راح

لم يظل بالورد رحيق »[1].

في المشهد الاستهلالي تحاول الشاعرة أخذ ثلاث لقطات قريبة جدا قصد الإمساك بالعمق والتفاصيل فـ (بريق العين، وارتعاش اليد الحامل للوردة، وحريق القلب) كلها حركات لصيقة بحرارة الحب ووهج العاطفة. وعبر لقطة متوسطة تجمع الحبيبان تُطرح ثنائية الصوت والصمت؛ فمع الغيمة التي لفّت العاشق يفقِد البعد التواصلي نسقه مكرّسا الصمت قيمة نابعة من الصّدّ «إذ لا شيء كالصمت قادر على خلق شعور بالفراغ اللّامتناهي. الأصوات تمنح لونا للفراغ، وتضفي نوعا من الصمت المجسد عليه. ولكن غياب الصوت يجعله نقيا للغاية، وفي الصمت يتملّكنا شعور بشيء واسع وعميق ولا نهائي»[2]، وقد عمّق هذا الشعور الحركة الارتدادية في التصوير بقطع المشهد الأول في لحظته التوترية والتركيز على النحلة وهي تمتص رحيق الوردة، لتعود بعدها لاقتناص اللحظة الهاربة الأولى، حيث كشف القول: (حتى استراح، ثم راح) عن مشهد الرفض والخيبة الذي قوبل بهما العاشق.

وقد عمدت الشاعرة عند تصويرها لهذا الموقف العاطفي إلى المونتاج الازدواجي؛ بإقحام مشهد استثنائي بين المشهد الاستهلالي والمشهد الختامي كي تصعِّد من توتر المتلقي الذي جعلته الشاعرة يتحسّس العالم بعاطفته ثم بحواس جسده، لتنتصر العاطفة في النهاية .

سابعا– المونتاج غير المرئي/ التوليف المتدفق/ الطولي: وظّف الشاعر الجزائري المعاصر مونتاج التّدفّق «فلا يظهر القطع ما بين اللقطات؛ فاللقطة السينمائية في القصيدة هي أخت اللقطة الثانية وهكذا، وكذلك الأحداث متواصلة مع بعضها البعض، وإن عمليات القطع التي تمت ما بين اللقطات لم تكن مرئية للمشاهد/ المتلقي فلا يشعر بذلك»[3].

من النماذج الشعرية التي تمثّلت هذه التقنية السينمائية قصيدة "البديل" للشاعرة "ربيعة جلطي" التي تقول فيها:

« .. وحيدة

على شاطئ المتوسط

---

[1] ربيعة جلطي: كيف الحال. ص101، 102.

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان. ص65.

[3] تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى. ص 341.

أبلع الضجيج الراقد في حلق الطرقات

أعتذر للأرض المغتسلة بالفرح المعلب

أجلس

أقيس المسافة بين "الحجر الأسود"

و "البيت الأبيض"

وعلى الرمل

أرسم وجهك المتهم بالعشق

والحلم

والكلام الموجع

وعلى نخب الغائبين خلف التكوين

أفرغ مرارة كأسي

في فراغات قصائد المدح

أحفر بين "الصدر" و"العجز"

خندقا في أحواض الآلهة

للعطش الوحشي في غاباتنا العظيمة،

صورة لامرأة

بمنتهى الضعف تصلي

وتعيد إنجاب الرجال

أو طفلة

تكسر زجاج الاحتمال

أو مثل شعبي لا ريب فيه »[1].

[1] ربيعة جلطي: شجر الكلام. ص65، 66.

تكشف القصيدة في لقطتها الأولى (وحيدة) عن صوت داخلي يعبِّر عن أطياف الشخصية وخفقات وجدانها شديد الرهافة والرقة، لتدلي بمجموعة من الأحداث التي تسير في تسلسل منطقي دون انقطاع عبر لقطات ومشاهد جاءت «على شكل مشهد سينمائي، مبنية على فعل الحركة، وهي نامية متطورة من البداية وحتى النهاية، وتصور عبر اللقطات القريبة والمتوسطة والبعيدة، مشاهد تنبض بالحركة ورسم صورة المكان والزمان في تطور الأحداث. إن تطور الأحداث عبر التسلسل الزمني يجعل المتلقي لا يشعر بالانقطاع ؛ فعمليات تركيب المونتاج لا تظهر للمشاهد؛ لأن اللقطات المتدفقة لا توحي بالقطع ولم يرد الشاعر/ المخرج أن يلفت انتباه المتلقي/ المشاهد عن تطور الأحداث»[1] التي اتجهت طوليا مع حركية الأفعال المضارعة المركزة التي تبرز جوانب من أفعال الشخصية وهي على الشاطئ (تبلغ وتعتذر وتجلس وتقيس وترسم وتفرغ وتحفر، وامرأة تصلي وتنجب وتكسر)، فمع هيمنة الفعل المضارع على مستوى القصيدة «تحوّلت فيها الجمل الفعلية إلى صور شعرية نابضة بالحركة والصراع بين عناصر التجربة، فضلا عن ملاءمة إيقاع القصيدة لتشكيلاتها الحرة المتنوعة»[2] المناسبة للتشكيل الدرامي للحدث المتعالي عن الزمان والمكان، وهذا التكثيف يدعو القارئ إلى أن يأخذ المقطع ككلّ دون توقف.

أما في قصيدتها "سلام أيها الرعد" فتعبِّر الشاعرة "ربيعة جلطي" عن تثاءب وجه المدينة ذات صباح أسود بسبب خطر مداهم، فتقول:

« غراب على المدينة

غراب على المدينة !!!

يا أهلها اختبئوا

.. أو لا تختبئوا

ويا شجر البتولا

لملم جناحيك واجلس القرفصاء

ويا نجوم السماء الآمنة

لا تتعرّي هذا المساء

[1] تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى. ص243، 344.

[2] عزيز لعكايشي: مستويات الأداء الدرامي. عند رواد شعر التفعيلة. ص88.

فالضوء، حين ينشر الموت جناحيه

.. خطيئة !

أسائلك، يا بلدة، عن إخوتي

كانوا خمسة

وكان الفجر سادسهم،

والجوع الزئبقي ثقيل الظل على الباب !

أسائلك، يا بلدة، عن زهرتي

كانت جميلة

وكان الغيم يعشقها

دم على العتبة،

أخاف الدخول،

وبوق الرحيل هلع.

ما الذي يحدث في هذه المدينة الراضية !

أتحسس رأسي،

لا أحد يملك فروة رأسه.

الشارع القانع مزعج

ككوابيس المرحلة

لا طاعن ولا مطعون ! »[1].

توجّه الشاعرة نداءها إلى أهل المدينة معلِنة عن الخطر المحدق الذي سيؤدّي حتما إلى الهلاك، وقد رصدت كاميراتها عبر لقطة بعيدة الغراب –نذر الشؤم– آت من مسافة تضمن لها بعض الوقت كي تمدّ صوتها محذِّرة ومندِّدة بالعدوان المداهم، وعليه فقد حُمِّل النص بمجموعةٍ من اللقطات الميزانسينية* التي تشكّل في مجموعها

[1] ربيعة جلطي: شجر الكلام. ص69، 70.

* الميزانسين: هو تصوير كل ما تقع عليه العين.

المنسجم فيلما سينمائيا فيه من المؤثرات الصوتية والضوئية ما يخلق لنا الإحساس المستمر بالتواجد في مكان الحدث.

وقد اعتمدت الشاعرة على التشكيل المونتاجي غير المرئي من أجل تحقيق التوازن والانسجام بين توترات الشعور الذاتي ونبض التجربة الجماعية، لتكشف البنية التعبيرية لهذا التجميع عن أن «التناقضات والفجوات والتباينات، هي التي تحدث الانسجام الجمالي عند تجاورها، فهي أساس لعبة الشعر، ولعبة السينما. وبطبيعة الحال، هناك عناصر أساسية، وعناصر تحسينية في النص. أما – عنصر العناصر في النص، فهو التشابك التفاعلي والتشابك عنصر أقوى من عنصر الترابط، لأن الترابط، درجة بسيطة في النص. وبعد التشابك، يحدث الاشتباك السائل... ويظل المونتاج، تقنية، ومنظورا، أمرا أدبيا ... [وهو] ليس تلخيصا بالمعنى السيء للتلخيص، وليس اختصارا، وإنما هو تقنية للتكثيف»[1] بتجميع كل المواقف في إطار نص شعري جديد. من هذا المنطلق فالتوليف المونتاجي خلاق للحركة، خلاق للإيقاع، وخلاق للفكرة.

إن استلهام القصيدة المعاصرة تقنية المونتاج من فن السينما؛ بالجمع والتأليف المحكم بين اللقطات التي تبدو متباينة في المستوى الظاهري، هو الذي يكوِّن بترابطها صورته الكلية لأنها مترابطة على صعيد التجربة الشعرية للنص، ولو قُدِّمت هذه اللقطات غير مترابطة أو أعيد ترتيبها بطريقة أخرى لما أحدثت التأثير المطلوب في المتلقي.

كما أكسب التوسل بتقنيات السينما النصَّ الشعري الجزائري المعاصر سيلا صوريا، رفع وتيرة التوتر لدى المشاهدين، وبعث فائدة سيكولوجية في مضمون اللقطات وهذا ما يعكسه التكثيف المرئي للقطات المتناثرة على صعيد الزمان والمكان. وقد غدت التجربة الشعرية للمقطع/ المشهد جزءًا من التجربة الشعرية للفيلم/ النص، وهذا بفضل تقنية المونتاج الذي عمل على جمع الصور المتباعدة في إطار خيط شعوري واحد، هدفه الوصول إلى القارئ بكل الطرق الممكنة، حيث استثمر الشاعر الجزائري المعاصر التقنيات السينمائية المتعدّدة، لتتحوّل القراءة العقلية إلى قراءة بصرية وإبحار في الخيال والتشكيل الصوري، وهذا قد أعطى دفقا للشاعر وللشعر على حدّ السواء.

[1] عز الدين المناصرة: علم الشعريات. قراءة مونتاجية في أدبية الأدب. ص13، 14.

الفصل الخامس

تداخل الشعر مع الفن السردي

للسّرد مفاهيم مختلفة تنطلق من أصله اللغوي* الذي يرتكز على عناصر ثلاث هي الاتّساق، التّتابع وجودة السياق. وهي عناصر أساسية يقوم عليها السرد الذي ينهض في الأساس على وجود "مادة حكائية".

وعليه فقد جاء اختيارنا لمصطلح "السّرد" ليكون المفهوم الجامع لمختلف الممارسات التي تنهض على «نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول»[1]. على أن "السّرد" بتعريف آخر هو «الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدّم بها الحدث إلى المتلقي. فكأنّ السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي. وبهذا المفهوم يعود السّرد إلى معناه القديم، حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسج أيضا»[2]، الأمر الذي يجعله لا ينتمي في جوهره فقط إلى المجال الأدبي، وإنما ينتمي إلى مختلف الأشكال التواصلية الشفوية والمكتوبة.

ويرتبط السرد بالحكي الذي يقصّ محكيا؛ فـ «المحكي خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية؛ والسرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي»[3]. على أنه ليس الخبر أو الحدث الذي يتمّ نقله هو الذي يهمّ، إنما الكيفيّة التي يُطْلعنا السارد بها على تلك الأخبار والأحداث هي جوهر السرد وحقيقته.

ولمّا كان «القص عملية أداء أو رواية تعدّ سمة مشتركة في تجربتنا الثقافية»[4]، فهو ليس ثابتا أو مغلَقا في وضعيته وطريقة اشتغاله، لأنه يرتبط بأنظمة عديدة، والفنون باعتبارها أرقى هذه الأنظمة، فهي تسرد موضوعات وقضايا سياسية واجتماعية وجمالية مختلفة، الأمر الذي يجعل السرد ماثلا في كل الأجناس، وهذا ما أقرّ به "رولان بارت" في قوله: «إن أنواع السرد في العالم لا حصر لها، وهي قبل كل شيء تنوّع كبير في الأجناس. وهي ذاتها تتوزّع إلى مواد متباينة، كما لو أن كلّ مادة هي مادة صالحة لكي يضمّنها الإنسان سروده، فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة؛ والصورة ثابتة كانت أم متحركة؛ والإيماء (Le geste) مثلما يمكن

* جاء في معجم "العين" مادة سرد: «سرد القراءة والحديث يسرده سردا، أي يتابع بعضَه بعضا» الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان. مادة (س ر د). ص 235.

وجاء في "لسان العرب": «السرد في اللغة: تقدِمة شيء إلى شيء تأتي به متّسقا بعضه في اثر بعض متتابعا. سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له». ابن منظور: لسان العرب. مج 3، دار صادر، بيروت، مادة (س ر د). ص211.

والسرد في تاج العروس: «جودة سياق الحديث، سرد القرآن: تابع قراءته في حذر، وسرد الصوم إذا تابعه». الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، ج 8، تح: عبد العزيز مطر، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط2، 1994. مادة (س ر د). ص 186.

[1] سعيد يقطين: السرد العربي: مفاهيم وتجليات. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006. ص72.

[2] عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993. ص84.

[3] جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء ، ط1 1989. ص97.

[4] روبرت شولز: السيمياء والتأويل. تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عمان–الأردن، ط1، 1994. ص107.

أن يحتمله خليط منظّم من كلّ هذه المواد، والسرد حاضر في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافية (Légende)، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما، والملهاة والبانطوميم، واللوحة المرسومة... وفي النقش على الزجاج، وفي السينما، والكومكس، والخبر الصحفي التافه، وفي المحادثة. وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا، حاضر في كلّ الأزمنة، وفي كلّ الأمكنة، وفي كلّ المجتمعات»[1]. فالسرد ليس حكرا على النظرية الأدبية فقط، بل يمكن إدراجه ضمن نظرية سيميوطيقية عامة.

للسرد –إذن– إغراءه الذي لا يقاوم، ولهذا ملكت القصة لبّ الشاعر العربي القديم فاغتنت قصائده بالعناصر القصصية كسرد "امرئ القيس" في مغامراته الغزلية التي تحتوي على الحدث والحوار ووصفٍ للأطر المكانية والزمانية، و"الحطيئة" في الضيافة العربية التي تتجلى فيها كل ملامح القصة والأقصوصة الناجحة من حيث جودة السبك الفني، و"عمر بن أبي ربيعة" في قصائده الغزلية حيث يركّز على تنامي الأحداث وتعدّد الأصوات والشخوص والتشويق والإثارة، وصولا إلى "أبي نواس" وما نجده من نزعة القص في قصائده الخمرية.

إضافة إلى هذا نشير إلى التلازم الوثيق بين الشعر والسرد في فن الخبر؛ وما فيه من خلط عجيب بين السرد والشعر، والذي مهد لظهور فن يتحقق فيه تداخل الأجناس الأدبية بامتياز وهو فن المقامة. حيث لا تكاد تخلو مقامة من أبيات شعرية هي جزء لا يتجزأ من القصة. وهكذا أصبحت القصة متماهية في الشعر بفضل مادة بنائهما المشتركة؛ إذ اللغة هي اللبنة الأساسية التي تصل بين هذين الجنسين الأدبيين في نسج حميميّ ذو فنية عالية. لكن –مع ذلك– يبقى لكلٍّ منهما أدواته الخاصة واشتراطاته الفنية التي تميزه عن الآخر.

وبعد أن تبنّت القصيدة الجزائرية المعاصر مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الفنون والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة بالتأسيس لكتابة شعرية عابرة للأنواع، انفتحت على الإمكانات الهائلة التي يمكِن أن يتيحها لها السرد باعتباره نوعا أدبيا لا يقوم هو الآخر على معيار ثابت، بل يدخل في علاقات بنيوية مع تجدّد السياقات. وعليه فإننا نهدف إلى «اختبار علاقات السرد بالنص الشعري، من خلال قراءة بعض النصوص الشعرية، واكتشاف تقنيات السرد التي استخدمها الشعراء في هذه النصوص، لمعرفة الحدود الفاصلة بين السرد وأساليبه وبين مفاهيم الشاعرية في النصوص، ولمعرفة مدى التداخل بينهما، وهذا يقودنا إلى فهم الصراع بين أنصار الهوية الذين يؤمنون بوجود حدود لهويات الأنواع الأدبية، وبين أنصار التداخل والتقارب الذين يؤمنون بعدم وجود هوية واضحة للنوع

[1] رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد. تر: حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار. ضمن: رولان بارت، تزفيطان تودوروف، جيرار جينيت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي. دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، الرباط، ط1، 1992. ص9.

الأدبي، حيث تتداخل الأنواع الأدبية»[1]. ومنه فوصفنا للنص الأدبي ما هو إلا وصف للجنس الأدبي الشعري في تعالقه مع الفن الأدبي السردي.

وبما أننا سنحاول الجمع بين فنين لكلّ منهما اشتراطاته ومطالبه وعناصره فإنه يتعيّن علينا الانطلاق من مفاهيم السرد وإجراءاته ومصطلحاته للكشف عن حيل السرد وأنماطه وفنونه داخل النص الشعري الذي تمدّد لاستيعاب السرد بعناصره المختلفة. كما يتعيّن علينا الارتكاز على الآليات والإجراءات النقدية لكشف النزوع السردي. حيث لا نميل مع تيار النقد السردي البنيوي، ولا مع تيار النقد السردي الموضوعاتي*، إنما سنأخذ –من هذا وذاك– ما يعيننا على كشف الدور البنائي للعناصر السردية في النص الشعري.

وقد اقترحنا قراءة سردية للقصيدة الجزائرية المعاصرة لاكتشاف تداخلاتها النوعية وما تضمّه من مستويات بنائية؛ لنتوقف عند عناصر سردية لها دور بنائي يعزّز السردي في الشعري، ومنها (الشخصيات، التلاعب بضمائر السرد، الأحداث، الفضاء المكاني، الزمن بأشكاله. أشكال التلفظات، موقع الراوي والمروي له، ووجهة النظر من المنظور السردي) بالانطلاق من قانون سردي يتحدّد بظهور السارد وحضوره في سرده، على اعتبار أنه يحتلّ موقعا هامّا في تقديم المادة الحكائية، مؤسّسين تقسيمنا على وضعيات السارد عند "جيرار جينيت" كما جاءت في قوله: «يمكن للكاتب أن يجعل الحكاية تحكى على لسان إحدى الشخصيات: إنه المحكي بضمير المتكلم. ويمكن أيضا أن يحكيها على لسان سارد أجنبي عن هذه الحكاية: سيكون المحكي هنا بضمير الغائب. النوع الأول يسمى المتماثل حكائيا homodiégétique والثاني المتباين حكائيا hétérodiégétique. ويجب أن نميّز داخل النوع المتماثل حكائيا بين تنويعين، حسب ما إذا كان أنا المتكلم شاهدا... أو بطلا لحكايته... في هذه الحالة الأخيرة يسمى السارد ذاتيا حكائيا autodiégétique»[2] فالسارد عندما يحتل موقعا خارج محكيه (غير ممثل، متباين حكائيا) قد يكون هو المؤلف الضمني "الأنا الثانية للمؤلف"، أما عندما يظهر السارد كشخصية حاضرة في السرد بضمير المتكلم فيسمى (ساردا ممثلا، متماثلا حكائيا). وعليه فقد أسّسنا فصلنا هذا انطلاقا من هاتين الوضعيتين

---

[1] عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية. في ضوء (الشعريات المقارنة) (قراة مونتاجية). ص197.

* لقد «أفضت العناية الكلية بأوجه الخطاب السردي إلى بروز تيارين رئيسيين في السردية، أولهما: السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية دونما اهتمام بالسرد الذي يكونها...ويمثّل هذا التيار: بروب، وبريمون، وغريماس. وثانيهما: السردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد، ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي. ويمثّل هذا التيار، عدد من الباحثين، من بينهم: بارت، وتودوروف وجنيت. وشهد تاريخ السردية محاولة للتوفيق بين منطلقات هذين التيارين، إذ سعى جاتمان وبرنس إلى الإفادة من معطيات السردية في تياريها: الدلالي واللساني، والعمل على دراسة الخطاب السردي بصورته الكلية» عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، 2008. ص8، 9.

[2] جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص102، 103.

اللّتين يمكن أن يحتلّهما السارد في سرده، واقفين عند مظاهر السرد وأنماطه (صيغه)* مع تحديد وجهة النظر** باعتبارها جهازا سرديا يوصلنا إلى وضعية السارد ومظاهر حضوره.

ولمّا كان الزمن أحد المباحث الرئيسية المكوّنة للخطاب السردي، فإنه وبفضل الإمكانات التي أتاحها السرد لمختلف الأنواع الفنية، صار الزمن السردي مكوّنا خطابيا للنص الشعري. وعليه فإننا سنقف عند الزمن السردي كأحد أشكال التداخل بين الفنين، على أن الزمن الذي سنستجليه –في مدونتنا الشعرية– ليس بالزمن الكرونولوجي الذي يشكّل أطروحة فلسفية (الزمن الذي يشكّل رؤية وموضوعا)، وإنما نقصد هاهنا الزمن الفيزيقي البنيوي؛ الذي يتراءى في بنية القصيدة السردية كناتجٍ عن مختلف أشكال التّنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية؛ ونميّز في ذلك بين الحركة السردية (الاسترجاع، والاستباق)، والسرعة السردية (الإبطاء، والإسراع). وهي أزمنة خارجية تخضع في علاقاتها للزمن الداخلي للشخصية الساردة.

* يذهب تزفيطان تودوروف للقول أن المظاهر والأنماط (الصيغ) «مقولتان تدخلان فيما بينهما في علاقات وطيدة، وتتعلّقان بصورة السارد، لذلك يميل النقاد إلى الخلط بينهما». لهذا يميز بين المصطلحين فيقول إن مظاهر السرد «تتعلق بالكيفية التي تم بها إدراك القصة من طرف السارد. أما أنماط السرد فهي تتعلق بالكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها» طبقا لهذا المنظور أو ذاك. تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي. تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا. طرائق تحليل السرد الأدبي. ص61، 63.

** (المنظور، وجهة النظر، نقطة الرصد، الرؤية السردية، زاوية الرؤية، البؤرة، التبئير، حصر المجال، الموقع) هي مصطلحات «في مجموعها تعني الموقف: موقف الروائي (الكاتب) من واقعه المعيش أو من عالمه المحيط، بكل ما فيه من أحداث وعلاقات». آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط2، 2015. ص45.

وهي كلّها مصطلحات تركّز على الراوي، الذي من خلاله تتحدّد رؤيته إلى العالم الذي يرويه، وعلى الكيفية والطريقة في السرد التي يبلّغ من خلالها أحداث القصة إلى المتلقي. والرؤية «هو مصطلح عابر للأجناس الفنية، إذ يمكن التماسه كعابر للنوعية في فنون عديدة: قولية–تشكيلية–مسرحية–سينمائية... إلخ، ويتّخذ هذا المفهوم أشكالا عدّة، تتناسب وطبيعة الفن الذي ينتمي إليه، لكنه –وبشكل عام– يمكن أن يخضع لتوصيف أنه "موقع للرؤية" ، والمقصود بالرؤية هنا ليس الرؤية البصرية بل الرؤية الفنية. وتلك الرؤية هي التي تضفي على الأعمال –في مختلف الأجناس– التفرد والعمق. أيّا كانت طبيعة تلك الرؤية: بصرية– ذهنية– حركية». عبد العزيز موافي: الخطاب ووجهة النظر مفهومان أساسيان في نظرية السرد. الأبحاث. مؤتمر أدباء مصر «أسئلة السرد الجديد»، الدورة 23، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008. ص320.

و رؤية السارد –حسب تودوروف– ملازمة لكل خطاب تشخيصي «صنف مرتبط بالفنون التشخيصية (التخييل، الرسم التصويري، السينما، وبدرجة أقل في: المسرح والنحت والهندسة المعمارية)؛ وصنف يخصّ أيضا فعل التشخيص في صوغه، سواء في حالة الخطاب التشخيصي أو في فعل التلفظ في علاقته مع الملفوظ. رؤيا السارد ملازمة لكل خطاب تشخيصي» لهذا فهو مصطلح عابر للأنواع الفنية. تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005. ص129.

المبحث الأول: المؤلف/ السارد الضمني. الصيغ والمنظور، وتجليات (الحدث الزمان، المكان، والشخصيات) في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

يذهب "رولان بارت" للقول «إن السرد ليس سوى تعبير عن «أنا» خارج عنه»[1]، هذه الأنا حسب "جيرار جينيت" هي «الصورة الضمنية لكاتب مختفٍ في الكواليس، أو محرّك للأقنعة... هذا الكاتب الضمني يختلف دائما عن الإنسان الواقعي، مهما كان تصورنا حوله، ويخلق نسخة سامية لنفسه وهو يخلق عمله (الأدبي)... الاعتقاد بوجود كاتب نؤوّله كنوع من «الأنا الثانية». هذه الأنا الثانية تقدّم غالبا صورة عن الإنسان على مستوى عالٍ من الدقة والصفاء، أكثر معرفة، وإحساسا وحساسية مما هو في الواقع»[2]. فالسارد الوحيد –حسبه– هو الأنا الثانية الضمنية التي يخلقها الكاتب خلال محكيه «بمساعدة عناصر الحكاية المنقولة إلينا»[3] وبالتالي فالسارد الضمني وهمي لا واقعي، خيالي لا حقيقي.

أما "عبد الملك مرتاض" فيجزم بأن المؤلف هو شخص حقيقي يتمتّع بالوعي ووجود الحياة «السارد ليس إلا مؤلف النص السردي، قبل كل شيء، وهو مؤلِّف مباشر، لا ضمني، وحقيقي لا وهمي، وواقعي لا خرافي»[4] لأنه «يظل حاضرا في العمل الروائي؛ فهو الذي يهندسه، وهو الذي ينسجه ويدبجه...إن المؤلف يتّخذ له أقنعة مختلفة في الكتابة الروائية تِبعا للتقنيات السردية التي يتبنّاها، وتِبعا للضمائر التي يستعملها من دون سواها... فهو مثلا، حين يصطنع ضمير المتكلم في سرد عمله يستحيل في الحقيقة إلى شخصية مركزية، وإلى سارد ... فأي قارئ مستنير يدرك أنا لمؤلِّف متخفٍّ وراء السرد؛ فهو حاضر بقوة؛ فهو يشبه المخرج السينمائي؛ فالساذج وحده هو الذي يتعامل مع شخصيات الشريط السينمائي دون التفكير في المخرج الذي كان وراء كل حركة، وكل صوت، وكل لقطة مثيرة وغير مثيرة في الشريط... لكن الذي يَفهَم العمل السينمائي يرى المخرج من خلال الممثلين والممثلات... أنه هم، وهم هو»[5]. ويطاوعه في ذلك "صلاح فضل" حين يقول: «هذه الأنا قائمة حتى في تلك الروايات التي لا يوجد فيها أي راوٍ درامي، إذ أنه سرعان ما تتخلّق عبر النص لوحة ضمنية لمؤلف يظلّ

---

(1) رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد. طرائق تحليل السرد الأدبي. ص26.

(2) جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص41، 42.

(3) المرجع نفسه. ص42.

(4) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. إصدارات عالم المعرفة، الكويت، ع: 240، ديسمبر 1998. ص208.

(5) المرجع نفسه. ص207.

خلف المسرح ، كمدير له وموجّه لحركته»[1]. وعليه إن المؤلف –ببساطة– هو الذي يكتب نصا سرديا مؤلَّفا من عدّة حكايات، يضع كل مكوناتها السردية من شخوص وأحداث وزمان ومكان، يعتني بفضائها الطيبوغرافي والتخييلي ويجهد للتعبير عنها بلغته الخاصة في إطارِ شكلٍ سرديّ محدَّد.

ولمّا كانت الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة لا تعيش الثبات ولا ترضى بالمثال والجامد والمعيار الفني الثابت فقد زحزحت الحدود الفاصلة بين الشعر والسرد لتتخطى الموجه الجنسي في موقع لا يتم إنجاز الفعل السردي إلا من خلاله، هو "الأنا الثانية" للمؤلف؛ والذي يتجلّى في تمظهرين اثنين حسب ما حدّده "عبد الملك مرتاض"؛ «فهو السارد من الخلف في الشكل السردي القائم على استعمال ضمير الغائب، وهو السارد الحاضر في سرده لدى استعمال ضمير المخاطب»[2]. وعليه فإننا سنقف على تمظهرات السرد في مدونتنا المختارة انطلاقا من هاتين الوضعيتين؛ نتبيّن موقع الراوي ووجهة النظر من المنظور السردي (من يرى؟ ومن أي موقع؟) ونتوقف عند ملامح وعناصر سردية لها دورها البنائي الذي يعزز طبيعة الكتابة الشعرية، ومنها: الشخصيات، الزمان، المكان الحدث، وطبيعة اللغة المستخدمة في إنجاز البرنامج السردي للنص الشعري.

المطلب الأول: المؤلف/ السارد من الخلف. الوضعية والمنظور، وتجليات عناصر السرد في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.

السارد من الخلف شكل سردي برّاني– خارج الحكي، أسماه "سعيد يقطين" بـ " الناظم الخارجي"؛ فالمؤلف «يروي قصة غير مشارك فيها... يكون المبئر برانيا، ويقدم المبأر من الخارج. لذلك يكون المنظور برانيا وعمقه خارجيا»[3]؛ وفي هذه الوضعية يظهر الشاعر ساردا مستلذا بهذا الدور الاستعاري الذي يقوم به موهما المتلقي بأنه غير المؤلف الواقعي، فهو كلّيُّ المعرفة في معظم الأحيان، يتولّى السرد بنفسه، وبما أنه غير ممثل فهو يعتمد على "ضمير الغائب" حتى يتمكّن من اختراق وعي شخصياته. فهو يصف متخفيا ولا يتدخّل علنًا في مسار الأحداث فيجيء السرد بذلك شفافا؛ «فحينما يختفي الراوي وراء الأحداث، ويتوارى إلى أقصى حدّ ممكن لصالح الحكاية

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، إصدارات عالم المعرفة، الكويت، ع: 164. ص264.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. ص208.

(3) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. (الزمن– السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، الدار البيضاء– المغرب، ط3، 1997. ص310، 311.

يظهر السرد الشفاف الذي يجعل الأحداث تعرض نفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الراوي كوسيط سردي بينه وبين الأحداث المتخيلة»[1].

قصيدة "الحقيقة" للشاعر "عز الدين ميهوبي" خطابٌ سرديّ مؤطّر عبر مستويين: مستوى لفظي مباشر ومستوى آخر ينبثق عن الأول هو المستوى الحكائي المتخيّل، يقول الشاعر:

« نظر السلطان في المرآة يوما ثم قال:

«آه ما أصغرني!»

قال له الحاجب في خبث..

ولكنك يا مولاي في حجم الجبال!

أنت لو تدري لما أرهقتَ عينيك بأعباء السؤال!

ضحك السلطان أعواما وقال..

آه ما أكبرني!..

قال له الحاجب في خبث: وما أصغر هاتيك الجبال

قالت المرآة: ما أوسخ هذا القصر..

قال القصر: ما ذنبي إذا كانت مماليكي وتيجاني

عتيقه!

قالت المرآة: إني ألمس الأشياء في صمت سوى

خيط الحقيقه! »[2] .

تستفيد هذه الكتابة من المبنى الشفاهي القديم، بحيث يظهر أن «المؤلف هو الذي يتحكّم أكثر من غيره في السنن الذي يتقاسمه مع المستمعين إليه»[1]، فهو السارد من الخلف ذو الرؤية الخارجية، يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات الأخرى (السلطان، الحاجب، المرآة، القصر).

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان- الأردن دط، 2008. ص177.

[2] عز الدين ميهوبي: ملصقات. ص55.

تتشابك الأصوات والأصوات المقابلة فيتوتّر إيقاع القصيدة وتتعقد دلالاتها المنفتحة ويبرز عنصر السرد في افتراضِ حوار لغوي وصوري وإيقاعي ودلالي على شكل حلقي يفضي بعضها إلى بعض. ولتفعيل هذه الحركات السردية فإن للمؤلف علاماته الخاصة، يذروها على امتداد عمله الأدبي محددة في أفعال الحكي (قال، قالت) التي يشير عبرها السارد إلى رواة مقنّعون، بحيث يتقدّم صوت كل شخصية كردٍّ على صوت آخر، ليتحدّد كل صوت كإعادة إنتاج وكـتكثُّف اجتماعي أيديولوجي «يمتلكها السارد الضمني ويدربها على مطمحه الدلالي والتعبيري»[2].

أما اللغة الحوارية باعتمادها المفارقة كأساس بنائيٍّ من خلال الحركة العمودية بعرض الموقف والموقف الآخر ومن خلال البوح السري بوساطة التورية والمواربة والترميز والإيحاء عن حكاية ما، فإنها ما تفتأ تنتهي بكسرٍ لخطّ الحكي على نحوٍ ينقلنا فجأةً إلى وعي مخالف وحالة مغايرة، فتُقلَب المقاصد المباشرة للأحداث إلى نقيضها.

وباعتبار الفكاهة السوداء سخرية مُرّة، فإن إيقاعها يزداد حضورا كلّما بالغ الراوي في عرض الأصوات الأخرى لفضح سطحية العلاقات بين الحاكم والمحكوم، على أن الحكاية الحقيقية هي الخلفية الممثَّلة سرديا، يتّصل أحدهما بظاهر الأحداث؛ وهو الفكاهة والسخرية، ويتّصل الآخر بباطنها المأساوي الذي يزداد حدّة مع صوت المرآة، وهو الصوت الفاضح الذي تكاد معرفته تتساوى مع معرفة المؤلف الضمني، غير أن هذا الأخير هو الوعي الكلي لهذه الحكاية.

أما في قصيدة "الدفتر"–للشاعر نفسه– فلا يمكن للسرد أن يلغي نفسه، وهو صادر عن سارد غير مشخّص وغير ممثل، وشخصيات غير موصوفة بالقدر الكافي كشف عنها قول الشاعر (أفاق، الطفل، يموتون) أمّا المسافة بين السارد وبين شخصياته فهي الأخرى غير واضحة، ومع ذلك استعمل السارد وجهة نظر منسجمة أطّرت الحدث وعبّرت عنه من خلال التمظهر السردي حتى لا يحطم الإيهام بالواقعية، يقول الشاعر:

« أفاق على قطرة من دم
وعلى جثة نسيت إسمها
أفاق على ورقه
رسم الطفل في صدرها مشنقه
يموتون كل صباح

(1) رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد. طرائق تحليل السرد الأدبي. ص29.

(2) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987. ص63.

وكل مساء تعود المخازي

يموتونَ..

والطفل يسأل عن دفتر الرسم..

صار سجلّا لتدوين كل التعازي»[1].

يمضي الشاعر بسرد جزئيات الصورة من خلال مؤشرات زمنية ليستقرّ عند فعل الصيرورة (صار) يعبّر من خلاله عن التجرد الزمني بفعل لا إنسانية الحدث الإجرامي الذي اكتسب عند امتزاجه بالصورة كثيرا من الثبات ليبقى معلّقا بين الواقع الخارجي وذهنية "الطفل" ونفسية السارد؛ الذي يعيش انشطارا على أكثر من مستوى لعل أبرز تجلياته حكي الأفعال من موقعٍ مغلقٍ انعزاليٍّ يسمح له بالتخفي والمراقبة من مسافة بعيدة.

أما قصيدته "البئر" فالمكان فيها ثابت مفتوح، عين السارد كعين الكاميرا تماما من حيث أنها تلتقط الحدث من مسافة متوسطة ما تكاد تقف عنده حتى تتّسع على مأساة "الرايس"، يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي":

« الطفل يفتش عن يده

الأم تفتش عن طفل أكلته النار

الطفلة تسأل عن أمٍّ في صمت الدار

«الرايس» أعطتني العنوان.. »[2].

قارئ هذا النص الشعري سيجد نفسه تماما مع شخصيات غيّبتها قوى خارجية مغتصِبة، أما العين الساردة فقد راقبت الحدث وألمّت بتفصيلاته لتعبّر عنه بلغة شعرية «كأنها لغة أكيدة، حاسمة، حاضنة كل شيء. وبواسطتها، عن طريق أشكالها الداخلية، يبصر الشاعر، يفهم ويتأمّل»[3] ويمارس مبدأه الإنساني بأن يرصد بأمٍّ عينه مأساة أمةٍ، عبر عرض لقطات تتراتب دلاليا وزمنيا في مسار سردي أفقي تتتابع فيه الأحداث وتتطور.

وفي قصيدة "الليل" أتقن المؤلف الضمني/ الشاعر "عز الدين ميهوبي" التّخفّي لصالح الحدث ليقوم بدور السارد للحقائق عبر مقولات تحرّره من رتابة السرد الحكائي الكرونولوجي، يقول الشاعر:

---

(1) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص 29.

(2) المصدر نفسه. ص55.

(3) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. ص58.

« من ثقب الباب

يطل غراب

عنقاء الموت تحط على شجر الليمون..

الصمت جنون

فتنكسر الأجفان

«لا غالب إلا .. الموت!»

«لا شيء سوى الغفران!»

وصمت الليل فجيعه» [1].

أطلعنا السارد غير الممثل ذو الرؤية الخارجية عن طريق الومضة الكثيفة الخاطفة على الخبر في هذه القصة. ولما كان الحدث هو مركز البنية السردية، فقد مرّره السارد تحت رقابته الصارمة بـ«الإحالة على نسق ضمني من الوحدات والقواعد»[2] والاستراتيجيات البنائية والدلالية التي توجّه النص السردي بخرق النواميس والقواعد العقلية المألوفة، بإبعاد اللغة عن مستواها الدلالي السطحي المألوف وكسر أكبر نواياها بعنف ليدخِلها ضمن الثقافة الشعبية للمسرود له؛ فـ (الغراب) هو رمز للموت والخطر المحدق، (شجر الليمون) هو رمز للمرارة، (الليل) هو رمز للآلام والفجائع والخوف، العنقاء* عندما يحطّ على شجر الليمون هو رمز للموت، أما تجدّده وانبعاثه بعد الموت فإنه يحيل على تجدّد الموت والفجائع. أما الانحراف السردي في منتصف القصيدة (تنكسر الأجفان) فهو حدث يقودنا إلى المحذوف الذي توحي به اللحظة السردية القائمة والذي عبّر عنه لاحقا اللفظ (فجيعه).

---

[1] عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص8، 9.

[2] رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد. طرائق تحليل السرد الأدبي. ص10.

* **العنقاء**: العنقاء طائر خرافي وصفه فيليب دوثان (philip de thaun) في كتاب طبائع الحيوان الذي كتبه باللغة الأنكو-نورمندية في القرن الثاني عشر كما يلي: «طائر بالغ الأناقة والرشاقة؛ يوجد في بلاد العرب، يشبه البجعة في شكله؛ وليس لإنسان أن يضرب في الأرض بحثا ليجد آخر مثله؛ فهو الأوحد في العالم، أزرق تشوبه حمرة، يعيش خمسمئة سنة ويزيد ... وإذ يحسّ بدنوّ أجله يروح يجمع الأحطاب، ونادر البخور وطيب العطور؛ يأخذها أوراقا فيفترشها حتى يبعث شعاع الشمس فيها طهور النار (من السماء)، فيفرش جناحيه عليها راضيا؛ فتحترق هذه من تلقاء نفسها وتستحيل رمادا. وبفعل نار البخور وطيب البلسم، بفعل الحرارة والجوهر يكتسب الرماد عذوبته وهذه طباع هذا الطائر، كما تقول الكتب، فإنه في يومه الثالث يعود إلى الحياة من جديد». سلمى خضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان ط2، 2007. ص 808.

إن هذه القصيدة الرمزية، و«إن أعلنت عن حكايتها قبل الشروع السردي في احتواء الأفق التكويني للحكاية، فإن المحكي تنكّر للحكاية كانشغال وحيد سرديا، وكسر البرنامج التعاقدي بين الكاتب والقارئ وخرق السرد أفق انتظار القارئ، دون أن يحدث شرخا في القراءة أو يتعطّل فعلها، بل حوّل القراءة إلى ممارسة إنتاجية للنص من خلال إنتاج حكاية غير مرئية»[1] لا توجد في ذاتها بل تدخل ضمن السرد التخييلي ورؤيا العالم.

السارد في قصيدة "الحلم" غير ممثّل، خارج عن نطاق عالم الحكاية، أجنبيّ عنها، يدفع بالمحكي ليقدَّم من تلقاء نفسه طبيعيا وشفافا؛ حيث «يمكن للعملية السردية... الاختفاء إلى أقصى حدٍّ ممكن لصالح الحكاية. حينئذ سينسى القارئ وجود السارد... وسيشعر وكأنه إزاء سرد شفاف، يعبُره مباشرة ليجد نفسه داخل الأحداث المستحضرة. سيشعر وكأن هذه الأحداث «واقعية» »[2] ماثلة أمام مرآه، يقول الشاعر:

« يتوسّد يوسف ضحكته المنسية

في الشارع..

الشارع يبحث عن ضحكة يوسف

في المقهى..

النادل يكسر أزرار «التلفاز»..

ويبصق في وجه الحامل تعزية وبقايا دار مهجوره

تتكسر أشتات الصوره..

يحملها النادل

تتشكل صورة يوسف..

يطلع يوسف من ورق النعناع

قمر الأشياء الحلوة في السوق يباع

مئذنة تتهجى صورة يوسف..

يتثاءب ظلّ الزيتون

---

[1] زهور كرام: السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم. الأبحاث. مؤتمر أدباء مصر «أسئلة السرد الجديد». ص28.

[2] جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص98.

عنادل طفل «الرايس» مبحوحه

ينام الناسُ..

وتصحو جماجم «حوشٍ» مذبوحه! »[1].

قدّمت الحكاية رؤيا مغايرة لمفهومي المكان والزمان بأن شددت على الوتر النفسي من خلال التنديد بأحد أساليب القمع وانتهاك الحقوق الإنسانية بالاغتيال ذبحًا. وفي ظلّ هذا الجو المشوب بالتوجّس والقلق والألم وانتظار الموت يمهّد الشاعر للانحراف الدلالي الذي يعمد إليه «لكسر الألفة المعتادة، ومن ثم الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد، وهي المفارقة الأبدية التي تتشكّل بين الموت والحياة، حيث يبني النص فلسفته ويتبناها»[2]. فـ «الشارع بالمعنى الطبيعي هو مسرح للحركة والتغير واستقبال الآخر وهو مكان عام مفتوح. أما هنا فالشارع مظلم صامت منقطع لا يفضي إلى شيء»[3] سوى إلى فضاء مكاني مغلق هو (المقهى)؛ وهي فضاء انتقالي بامتياز «تحيل على قيم تخريبية متأصّلة، هي حلبة للرّعونة والعنف، تحمل طابعا سلبيا يشي بما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش وعطالة فكرية مزمنة»[4].

أما فعل (التكسر) في هذا المكان فهو تعبير «عن الضيق والخذلان وتشظي الأنا، بل وتَواريها خلف ضخامة الحدث السردي ومأساويته، مما يؤدّي إلى تقزمها وفقدانها لتعلّقاتها من اسم ومرجعية تاريخية وفي أحيان أخرى الوصف المادي، ولا يبقى منها إلا صدى لشخصية غُيِّبت تماما تحت ضغط الحدث الحكائي الذي مارس فاعلية عالية مهّدت لوضع الشخصية في دائرة التهميش»[5] كي ينفتح القص على أفضية مكانية.

أما (تثاءب ظل الزيتون) فهو مؤشّر موحٍ عن الخطر المهدّد للسّلم والسّكينة. لتتعمّق صورة الغياب واحتمالاته القائمة أبدا في المشهد الشعري مع قول الشاعر (ينام الناس..) فتصوير الصمت تصويرا طباعيا من

---

(1) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص11- 13.

(2) محمد الضبع: السردي في الشعر/ الشعري في السرد. الأبحاث. مؤتمر أدباء مصر «أسئلة السرد الجديد». ص370.

(3) أزهار فنجان صدام الإمارة: البنية السردية في قصيدة «الخيط المشدود في شجرة السرو» لنازك الملائكة. أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، مجلة تصدر عن جامعة البصرة، مج: 37، ع: 3، 2012. ص35.

(4) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط1، 1990. ص91- 94.

(5) فيصل غازي محمد النعيمي: شعرية المحكي. دراسات في المتخيل السردي العربي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2013. ص157.

خلال ترك نقاط مكانه «هو أشبه بمحطة إيقاعية توحي بانتقال الحدث الشعري من مستوى إلى آخر»[1] تأكيدا لدور القارئ في التفاعل مع النص؛ وهي محطة سردية محذوفة تجتذب كلّ الخيوط الأولى لتلتقي عند لحظة الاغتيال في مكان محدّد هو "الحوش" (وتصحو جماجم «حوشٍ» مذبوحه!).

أما في قصيدة "كاليغولا" فيتّخذ الراوي على مستوى التلفظ ضمير الغائب (هو) لإنجاز برنامج السرد داخل القصيدة. وذلك يحفظ له المسافة المطلوبة للمراقبة في الوقت الذي ينقل بواسطة الخطاب سلسلة من أفعال السرد، يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي":

« على فرس من خراب

يجيء..

على رأسه بومة

وعلى جفنه خنجر وغراب

لم يكن مثلنا..

عاشقا للورود

فاضحا للصباح الذي لا يعود

لم يذب فرحة في العيون التي التحفت حزنها

كان شيئا من الموت..

والميتون شهود

نسي الناس من خوفهم اسمه

لم يكن «صالحا» أو «علي»

لم يكن -مثلما يزعمون- يصلي عليه النبي

لم يكن أي شيء

وكان اسمه «كاليغولا»..

[1] أزهار فنجان صدام الإمارة: البنية السردية في قصيدة «الخيط المشدود في شجرة السرو» لنازك الملائكة. مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية). ص38.

من الدم يقتات

من بطن سيدة بقرت..

من بقايا صبي

«كاليغولا» يخاف العصافير والشمس والياسمين

ويعشق هذا الذي يحمل الحزنَ

في كل حينْ

ويعلن أن غدا يرسم «الحوش» لوحتُه..

ويؤجل طفل المدينة فرحتَه

«كاليغولا» اللعينْ

يخبّئ سوءته

ويودّع دشرته ويقولُ:

«على موتة تصبحينْ» »[1].

إن راوي هذا المسرود -كما يبدو- خارج عن نطاق عالم الحكاية «وليس له أي علاقة مباشرة بشخوصها، ولذلك فإنه يُفتَرض أن يكون هو الكاتب ذاته، وهو يوظف ضمير الغائب هنا كي يعزل النص الروائي عن السارد الذي يرصد حركات شخوصه ويعرف كلّ صغيرة وكبيرة عنهم»[2]، وبالتالي فهو «شخصية مركزية، مزودة بطاقة فيزيقية، وذهنية، وروحية غنية»[3] تقع في منطقة خارج النص تمكّنه من الرؤية الكلية، غير أن هذا السارد بعد أن أثقلته التوترات الدرامية لم يتمكّن من إخفاء (أناه) التي اندمجت مع (النحن) في العبارة (لم يكن مثلنا..)؛ فضمير جمع المتكلمين المتصل في (مثلنا) عبارة عن حركة سردية عملت على تغيير وجهة النظر نحو السارد باعتباره مستحضرا بوضوح ومتماهيا في الآخر.

كما يتقن السارد نسج خيوط السرد بدءا من العنوان "كاليغولا" الذي يعمل كموجه قرائي استشرافي يهيّء

---

[1] عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص74، 75.

[2] الرشيد بوالشعير: مساءلة النص الروائي. في السرديات العربية الخليجية المعاصرة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي- الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010. ص129.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. ص205.

المسرود له ليتسلّم قصا، «حيث يستعير الشاعر واقعة تاريخية، من خلال إبراز رموزها، ويتجه إليه بالخطاب بصوته هو –أي صوت الشاعر الراوي– ليُسقِط من خلال محاورته هموما معاصرة، فيكون صوت الشاعر طاغيا؛ وشديد القرب من الحدث المروي، لأنه يقوم بسرد موضوعي خارجي، له فيه دور الراوي العليم الذي يؤجّل ويقدّم ويوقف السرد حيث يشاء»[1].

فـ "كاليغولا"* هو مركز جذب للشاعر "عز الدين ميهوبي" بهيئات سردية مرمّزة محمَّلة بالمعاني المادية للموت الذي يشعّ بظلاله إلى الزمن الحاضر، ومختزَلة في حبكات لها أثر دلالي تعجز عنه المباشرة والتقريرية والغنائية الصارخة، بحيث «لا ينتزع منها رمزا ليقذف به في سياق معاصر واضح الدلالة؛ بل يحافظ على (سياقية) الواقعة كلها، و(زمنيتها) و(شخصياتها)، ويرويها من الخارج متقمّصا دور الراوي وصوته، لكنه يقوم في حقيقة الأمر، بعملية (استعارة) قوية، يماثل فيها –بذكاء ودون مباشرة– بين سياق الواقعة المستدعاة والمستحضرة شعريا وبين اللحظة الحضارية الراهنة في حياة الوطن... »[2] لتصبح "قصيدة الواقعة التاريخية"** في بنائها التشكيلي قائمة على أساس الذهاب والإياب بين زمنية الواقعة التاريخية –ما حدث في "الغرنيكا"*** من وحشية ودمار– وبين اللحظة المعاصر –مجزرة "الحوش"/ "الرايس حميدو" بالجزائر العاصمة– أي بين النص ومرجعه كخلفية تاريخية من أجل أن يحمِّل النص الجديد دلالات أعمق ويعطيه فسحة النمو والصعود نحو مقصده.

من خلال تمظهرات السردي في الشعري من زاوية التبئير الخارجي؛ يتحدّد ظهور السارد في محكيه وفق الرؤية من الخلف لصالح الحكاية فيأتي السرد شفافا، لكنه يبقى ذاتيا؛ «ففي السرد الذاتي يتم تتبّع الحكي من

---

[1] حاتم الصكر: مرايا نرسيس. الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة. ص 236.

* **كاليغولا**: «إمبراطور روماني اسمه الأصلي "جايوس قيصر جرمانيكوس". أما كاليغولا؛ أي (الحذاء الصغير) فقد خلعه عليه جنود أبيه "جرمانيكوس" منذ حداثته وهو طفل يعيش مع أبويه على ضفاف الراين وكان يرتدي الحذاء العسكري الطويل، يسود الاعتقاد أنه فقد صوابه بعد إصابته بمرض شديد، اتصف بالقسوة والاستبداد العنيف، ويروى أنه أعرب عن أسفه لأنه ليس للناس جميعا رقبة واحدة يمكن الإطاحة بها بضربة واحدة، وقيل كذلك أنه عيّن حصانه عضوا في السنات، ورشحه بتولي القنصلية، اشتهر بمعاداته لليهود وحاول أن يشيّد تمثالا له في معبدهم، قام أحد نواب الشعب الروماني باغتياله وخلفه كلاوديوس». مجموعة علماء وباحثين: الموسوعة العربية الميسّرة، مج3، دار الجيل، بيروت، القاهرة، تونس، الجمعية المصرية، ط2 2001. ص1918.

[2] حاتم الصكر: مرايا نرسيس. الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة. ص 219.

** قصيدة الواقعة التاريخية هو مصطلح "حاتم الصكر".

*** **غرنيكا**: هو اسم لقرية صغيرة في إقليم الباسك الإسباني، تعرّضت في 26 أبريل سنة 1937 م لهجوم بالطائرات والقنابل من طرف قوات حربية ألمانية– إيطالية مساندة لقوات القوميين الإسبان، وقد راح ضحيّة المذبحة أكثر من ألف وستمائة شخص. وفي يونيو من السنة نفسها (1937) أبدع الفنان "بابلو بيكاسو" لوحة "الغرنيكا" الموجودة في أروقة الأمم المتحدة بنيويورك استوحاها من غارات الألمان على هذه المدينة العريقة.

خلال عيني الراوي، فهو يخبر بها، ويعطيها تأويلا معيّنا يفرضه على القارئ»[1] من زاوية نظره هو، حيث يمنح الوقائع والأحداث تأويلات وتفسيرات تتّضح في منطق الحكي من خلال ترتيب أفعال السرد وعلاقة الشخصيات في الفضاء الزمكاني، كل ذلك وفق صوغ خطابي يجهد السارد من الخلف للتعبير عنه تعبيرا فنيا.

والسارد من الخلف لا يتدخل في سرده، وإنما يصف العالم الذهني للشخصيات من الداخل والخارج ويحمل أفكارها، حيث يعتبر هو الوحيد الذي يعرف، فيسرد علينا الحدث ويعطينا المسار الذي تجهل فيه الشخصيات كل شيء.

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير). ص310، 311.

المطلب الثاني: المؤلف/ السارد الحاضر في سرده. الوضعية والمنظور، وتجليات عناصر السرد في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

السارد الحاضر في سرده شكل سردي براني- داخل الحكي، أسماه "سعيد يقطين" بـ " الناظم الداخلي"؛ حيث يروي المؤلف الضمني «قصة غير مشارك فيها، ولكن من خلال شخصية تظل بينهما مسافة... يكون المبؤر برانيا، ويقدم المبؤر من الداخل بذلك يكون المنظور برانيا وعمقه داخليا»[1]؛ وفي هذه الوضعية يظهر الشاعر أيضا ساردا مستلذا بهذا الدور الاستعاري الذي يقوم به موهما المتلقي بأنه غير المؤلف الواقعي، فهو كلي المعرفة في معظم الأحيان، يتولّى السرد بنفسه لأنه ممثّل وشاهد على الأحداث التي تمرّ بمرأى من عينيه، وهو بذلك يعتمد على "ضمير المخاطب"، فهو يصف انطلاقا من وعيه البؤري، يتحكّم في صوغ الأحداث، فيجيء السرد بذلك شفافا.

في قصيدة "شمعة لوطني" للشاعر "عز الدين ميهوبي" لغة متجانسة اجتماعيا منحت السارد رؤية خارجية بسبب القدرة البلاغية والروح الثورية التي يستمدّها من هذه الرؤية، يقول الشاعر:

« إذا كسروا كبرياء الشموسِ

وخانوا السماءْ

فإن لم تمت أنتَ..

هو..

أنا..

هي..

هم..

هنّ..

نحن جميعا..

فيا صاحبي كيف يحيا الوطن..

إذا لم نمت مثل كل الأحبة يا صاحبي

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير). ص310، 311.

كيف يكبر هذا الوطن؟ »[1].

في هذا المحكي الذاتي يظهر السّرد متجانسا، كون السارد موجودا في عالم قصته، هو أيضا أحدُ شخصيات القصة الفاعلة. إن المؤلف/ السارد الحاضر في سرده هو راو كلي المعرفة يعلم أكثر مما يعلمه (صاحبه) الذي يمتلك رؤية ضيقة، وهو شخصية في مستوى الحدث لهذا كان سرده متجانسا حكائيا. أما نهاية المحكي فتتّسم بالسرعة والتكثيف عبر ردٍّ حكيمٍ من طرف السارد في قوله: (فيا صاحبي كيف يحيا الوطن../ إذا لم نمت مثل كل الأحبة يا صاحبي/ كيف يكبر هذا الوطن؟)، وهي انعطافة سردية سمحت له أن يتبوأ موقع (الرؤية الخارجية). وقد أضفى اختلاف الضمائر وتعدّدها (ضمائر المخاطب، ضمائر الغائب) سمةً حواريةً على النص كما أضفى غنى وامتلاء صوتيا وتصويريا ودلاليا.

أما الشاعر "الخضر شودار" في قصيدته "نسّاخ"، وكما يوحي بذلك السطر الشعري الأول، فهو سارد عالم بالحدث ولكنه غير ممثل ولا عالم بنفسية شخصية "النّسّاخ" وهو (يرمي بخشخشات الحرف في الحِبر المعدني). وعليه فمنطق الحكي يفرض على السارد تسليم الحكي للشخصية التي تكشف عن خباياها من خلال المونولوج الداخلي، وهذا يسمح للسارد أن يدخل في إطار الشخصيات الحكائية نفسها، لتكون رؤيته هي (الرؤية مع)؛ أي استكشاف السارد للأحداث يكون مساويا لاستكشاف الشخصية المحكية لها، وبالتالي مساوية لمعرفة المتلقي ولتأويله، يقول الشاعر:

« شاهرا عينيه في بلادة السطور
منذ البدء والكلام الممجوج
في حلقي يدور..
متكئا على نبرتي الأولى..
لا ملاك في باحة القلب
سأوقد شمعداني الوئيد..
شهقة في الفتيل
لا أمس في الآن
لا يوم في غدٍ..

[1] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران. ص73.

لتغفو خشخشة الحرف

في حبرها المعدني أو تسيل

ماتت أوصال الوقت

يسعل مخطوط قديم

والشكل في الرقعة يطل

أرخبيل

بم التعلل

لا أنيس في المكان

لا صاحبة ولا ولد

فزّت الأشياء في الهشيم

في هبّة العمر لا أحد

سوى رخم الليل

وهذا الهرير الصباحي

والآذان

طارت من أعشاشها الأفئدة..

تمرّ قافلة أخرى للكلام..

الوقت نشيج

يحمُّ رنينا في الأوردة

لا زاد لي ..

زادي الهينمات» [1].

[1] الخضر شودار: شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى. ص67- 69.

تبدو علامات السارد بضمير الغائب لأول وهلة أكثر قابلية للرؤية، لتظهر الحكاية بعد القراءة كما لو كانت تمر في وعي راوٍ بضمير (الأنا)؛ وهو عقل مجرّب لا تلبث وجهة نظره حول التجربة أن تظلّ بين القارئ وبين الحدث، لأنها تجربته هو. أما «توسل الكاتب تقنية الراوي، معناه تمكّنه من ممارسة الإيهام بحقيقة ما يروي»[1]. فهو الوعي البؤري الذي يبثّ النص بلغة لها قدرة خارقة في تقليص المسافة بينه وبين شخصية الخطّاط وبينه وبين المتلقي، وبين الخطاط والمتلقي من جهة ثالثة بهدف إقناعه بإعادة النظر في أطروحة الزمن.

أما في نص "تجليات نبي سقط من الموت سهوا.." فيتّخذ السارد من الخلف –الشاعر "يوسف وغليسي"– صوتا مصاحبا يتولّى وظيفة الحكي فيقذف به إلى فاعلية التناص مع التراث الديني مرشّحا الحدث للامتداد في الزمن، لأن القصد ليس سرد السّيرة أساسا، وإنما اتّخاذ الحكاية كمطيّة لبناء نص شعري تفاعلي جديد، يقول الشاعر:

« قالت الريح:

"يعقوب" مات، فأي فؤاد سيرحم هذا الفتى؟

أي عين ستبيض حزنا عليه غداة ترى ما أرى ؟

من يعيد لها البصرا ؟!

من ترى يستعيد رؤاه ؟

من يفسر تلك الكواكب .. تلك الطلاسمَ ..

من يذكر الشمس والقمرا ؟! » [2] .

اخترق السارد سيرة نبي الله "يوسف" عليه الصلاة والسلام ليشحنها بدلالات جديدة ذات أبعاد واقعية تخصّب التجربة الحياتية الآنية وتستشرف المستقبل فتعزّز شعرية النص الذي انفتح على آفاق جمالية متنامية على أساس من اللّاتجانس والعبث اللغوي وما يصاحبه من فوضى تخييلية؛ حيث لا يترك السارد «اللغة مشحونة بسياقها الشعري الجديد فقط، بل يعيد استخدام المخزون الواسع في الذاكرة الجمعية... في ترابط تنسحب اللغة بعده، لتبدو في صراع حاد بين دوالها أولا، وبينها وبين الواقع المفتوح ثانيا، ومع تراكمات الواقع، وما يستطيع من تحميله لمستويات الوعي القادرة على قلب السكون والتكلّس في يوميات المتلقي البسيطة ثالثا»[3].

---

[1] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي. في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت– لبنان، ط3، 2010. ص263.

[2] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص29.

[3] جمال الدين الخضّور: زمن النص، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سورية– دمشق، ط1، 1995. ص118.

مع تنامي الأسئلة ينفتح السرد على المجهول، صيغة الاستفهام تستفزّ معرفة المتلقي وتُشركه في الحوار الاستفهامي المعلّق فيتجمّد حدث القصة ويتحوّل الخطاب الشعري إلى فعل يجهر بالمواجهة والتّحدّي في ظل الظروف الراهنة. وقد أمدّ السرد هذه القصيدة توتّرات درامية متحصّلة بمزج الذات بالآخر وشدّ الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي لتكتسب الكتابة أدائية خاصة فتبتعد عن الغنائية وتهجر طرائقها.

وفي النص الدرامي "تغريبة جعفر الطيار" تحكى القصة بواسطة عالم الحكي الخارجي أيضا، بحيث لا يحضر المؤلف بوصفه شخصية في القصة، لكنه يتّخذ له موقعا خارجيا يشبه تماما دور المخرج المسرحي. وعليه فالمؤلف الضمني هو الذي يتحكّم في خيوط اللعبة السردية فيسند محكي الأقوال للشخصيات، على أن يتقلّد «السارد وظيفة العرض بالنسبة لأحداث الحكاية... أما الشخصية، التي تساهم عمليا في الأحداث، فتقوم بوظيفة الفعل»[1] على الطريقة الدرامية، يقول الشاعر "يوسف وغليسي":

« - النجاشي (هامسا في أذن جعفر):

حدثني عن أحوالكم..

ونظام حكم بلادكم؟!

- جعفر (في نفسه):

حالي أنا ؟!

أحوالهم ؟!

أحوالنا ؟!

ونظام حكم بلادنا ؟!!!

- ثم يجهر:

من أين أبدأ في الحديث وفي الجوى؟!

ماذا أحدث عن شتاء طالنا ؟!

أنا حبة من ألف سنبلة وفوقنا

صقران يقتتلان يا ملك الملوك

[1] جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص100.

ويهويان على سنابل حقلنا !

لا غالب إلا الخراب ولا ضحية غيرنا!

خصمان يختصمان في بلد الأمان..

يشردان حمامنا..

والكون يرقص ضاحكا من حولنا،،

ويقيم حفل زوالنا!

يزهو على أشلائنا وجراحنا،،

يلهو ويسكر، بالمنى نشوان، نخب سقوطنا

وسقوط أصل قيامنا !!! » [1].

مع هذه الكتابة الشعرية نجد أنفسنا أمام حضور دائم وفاعل لشبكة الذاكرة الجمعية المرتبطة والمتعلّقة بحركية مميَّزة وخاصة لزمن القصيدة الشعري؛ «فالقصيدة لا تحدَّد أو تقاس بزمن الخطاب نفسه، بل، بزمن التّخيّل، لأنه يدفع بالعلاقات الغيابية إلى واجهة الحضورية، ويستحضر من تأسيس الذاكرة المتعدد في زمن التخيل لأن هذا الأخير، متعدّد، في حين يبقى زمن الخطاب أحاديا»[2]. إن الشاعر وهو يستعرض واقعه الراهن وتجربته الذاتية فهو يحاول عبر رؤاه الشعرية إحداث التوافق بين عالمه وعالم آخر يقع في حيز الماضي، فيحدث التلاحم بين الواقع والتاريخ عبر استنساخ سيرة الاحتماء وطلب اللجوء السياسي من ملك الحبشة –الملك الذي لا يظلم عنده أحد– ثم التصرف بحقائق هذه السيرة بتحويرها بما يتناسب وضرورات التجربة الشعرية والواقع الجزائري؛ بذلك فهو يستشرف موقفا تاريخيا ليضيء جوانب معينة غامضة أو محظورة لا يمكن البوح بها في الواقع الحقيقي.

ومن أجل تعميق الدرامية والسرد ونزعة القص في القصيدة مع تعميق شعريتها وحداثتها أداءً وخطابًا، يعمد الشاعر "يوسف وغليسي" إلى صوغ الامتداد الزمني الهائل فيستخدم –باعتباره ساردا ضمنيا– زاويتين للرؤية لرصد العالم المصوّر هما: زاوية الراوي العليم وهي تقترب من رؤية الكاتب نفسه وقد صاغ مشاهدها بضمير الغائب وزاوية البطل نفسه وصاغها بضمير المتكلم. وربما تكونان معا تعبيرا عن تجربة ذاتية للمؤلف نفسه، تجربة الحياة المثالية في عالم ضاعت فيه المثالية.

---

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص45، 46.

[2] جمال الدين الخضّور: زمن النص. ص131.

وقد عرض السارد موقفه من خلال تقنية القناع، فهو ينأى بنفسه عن الموضوع ويترك البديل يقص حكايته، وهذا ملمح مهم ينبثق عنه موقف وجداني وفكري يتماهى مع الآخر ويتطابق معه. عندما يجهر "جعفر الطيار" بالقول يحدث تفاعل بين الداخل والخارج، ولكي يتجنّب المؤلف الضمني مأزق الاحتوائية فقد استغنى عن السارد (بضمير الغائب) العالم بكل شيء والمتحكّم في كل العالم المحكي، ليجيء بمحكيات مسرودة بضمير المتكلم، عن طريق سرد جوّاني تخييلي يهيمن عليه المونولوج الداخلي حيث تتمركز معه الشخصية وتتبأّر؛ وهو تبئير داخليّ حتما.

مع الجهر، يُسند المحكي لـ "جعفر"، فينمحي السارد "المؤلف الضمني" بأقصى درجة ممكنة تاركا دوره لوعي الشخصية للكشف عن آلامها، كما تتوارى شخصية "النجاشي" الذي تصير معرفته أقل من معرفة "جعفر" وأقل معرفة السارد الضمني. إن المحكي المُسنَد إلى الشخصية "جعفر" الذي تحوّل إلى سارد بدءا من قوله: (أنا حبة من ألف سنبلة وفوقنا)، السرد هنا يتجاوز البعد الذاتي إلى البعد الإنساني؛ بانفتاح الخطاب على الضمير (نحن) الجماعي تتساوى معرفة السارد مع معرفة الشخصيات المشار إليها بضمير جمع المتكلمين (نحن).

وبعد أن بالغ المؤلف الضمني في تحميل قصّته أشكالا شتى من التوترات وبسطها على مساحة واسعة من النص ليصل بالحدث إلى ذروته، يعود فيترك الحدث ينحدر بدقة، حيث يدفع الشخصية "جعفر" لاستشراف مستقبل وطنه من خلال نفسيته، وذلك عبر "الحلم" حيث يظهِر البوح والاستبطان النفسي في أوجّ حالاته. الحلم باعتباره صراعا بين الرغبة والواقع من شأنه أن يؤثر تأثيرا بليغا على إيقاع السرد وأسلوبه، فقد جاء في محكي الحلم:

« إني رأيت بموطن ملكين قاما ... بعد طول تنازع فتحاورا

ملكين يروى أن هذا قد "تأبط ... شره"، لكن ذاك "تشنفرا"

وتبادلا علم البلاد وأعلنا ... حكما يكون تداولا وتشاورا

كل الحروف تعربت فتلألأت ... وتلوّن الوطن المكحل أخضرا

واللاجئون رأيتهم يتنزلون ... من.. الجبال .. من المدائن .. والقرى

ورأيت أسراب الحمام توافدت ... ورأيتني بين الحمائم طائرا

وسمعت صوتا هاتفا: أأسَرّ بالسلم المغرد في السماء وفي الثرى؟ »[1]

في هذا المحكي يتحوّل خط السّرد متّجها تحت وطأة الخوف إلى أضغاث؛ لأن «الحلم كما يراه علماء النفس يخرِج ما في النفس من دوافع الخوف والرغبة في شكل صور ورموز، فتتحوّل المشكلات الداخلية المعقّدة من تلقاء نفسها إلى حكاية»[2]. ولمّا يأتي الحلم مكسوا بحمولات النفس وآثار الروح، نجد الذات قد أصبحت وسيلة لتذويت المادة الحكائية بحيث تكون لها القدرة على امتلاك الواقع والنظر إليه من منظورها الخاص. فلم نعد أمام ذلك السارد المهيمن العالم بكل شيء والمالك وحده لكلّ الواقع ولكلّ الحقيقة، لأن كل كائن يمتلك حقيقة عالمه التخييلي ويصوغ الواقع من زاوية نظره.

يمكننا –أخيرا– أن نخلص إلى نتيجةٍ، حيث نعتبر الضمير (أنا) المثبت بلسان "جعفر" في قول الشاعر (أنا حبة من ألف سنبلة وفوقنا) هو "الأنا الثانية" للمؤلف، ويظهر ذلك بالنظر إلى العلاقات التي يصطنعها بينه وبين الأحداث وبين الشخصيات التي تؤطّر تلك الأحداث، وهذا الأسلوب هو الأنسب للتعبير عن الموقف الذاتي من الأحداث بوصفها متّصلة باهتمامات الراوي، كما يمكن للمؤلّف «أن يدخِل أساليب أخرى في سياق أسلوبه الذاتي الذي يؤطّر الأحداث، لكنه يغيب أحيانا تاركا السرد الموضوعي يعبّر عن الأحداث، أو السرد الوثائقي المنتزع من المصادر، ووسط هذه الإمكانيات المتاحة تنبثق أصوات الشخصيات، ورؤاه، لتشكّل بؤرا سردية أضيق تؤلّف بحدّ ذاتها النسيج الداخلي للمادة الحكائية بكلّ تشعّباتها وتنوّعاتها، وعلى هذا تطفو تدخّلات الراوي الذي يذكّر دائما بأنه خارج الحكاية، وأنه يبحث عن أفضل طريقة لتركيب مادتها المقتبسة من مصادر، وشهود عيان»[3]. وبالتالي فـ"جعفر" الذي يتحوّل في كل مرة إلى سارد كلي المعرفة يسرد محكيا ذاتيا ما هو إلا أسلوب اتخذه المؤلف/ السارد الضمني/ الشاعر "يوسف وغليسي" للتعبير عن أبعاد تجربته، فهو سارد ضمني حاضر في سرده من خلال شخصية "جعفر"، معرفته هي أكبر من معرفة كلّ الشخصيات.

وفي "اللعنة والغفران" سِيرة ذاتية شكّلت أساس النص ومرتكزه الفكري، لكن النص في حد ذاته لم يكن يسرد الحكاية وإنما انفرد بمبناه الشعري الذي تخلّلته بعض التقنيات السردية ليعبّر عن رؤية وأفكار وحالة شعورية

---

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص 55، 56.

[2] حسن علي المخلف: التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010. ص234.

[3] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج2. ص199.

متميّزة. أما المحور البنائي أو نمط الخطاب فهو استخدام الشاعر لتقنية الحكي باعتباره عنصرا بنائيا يدخل ضمن جنس أدبي آخر هو فن السرد، يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي":

« - يا ليل أريد بقية عمر..

حتى أقرأ كفا..

تملأها الألغاز وخارطة الأشياء

- لا عمر لغير الأحياء

لا تتعب نفسك يا هذا..

ما أكبر حلمك..

يا راكب هذا القفر..

لماذا العمرُ

وأنت بقية أزمنة الألوان

وأزمنة الأهواء؟

- يا ليل..

أريد ثلاثة أيام لا أكثر..

- ما أجمل موج البحر

- أريد العمر..

- وما أجمل هذا اللون القادم من عاصمة

الثلج..

- أريد العمر

ولا أسأل عن أشياء..

بلون الماء

- جئت أمدد عمري..

طلبت من الليل غاب..

طلبت من الرمل ذاب..

طلبت من النخل خاب..

وجئت أمدد بعض السويعات

قبل الرحيل

...

وكنت أشد على المعصم المتمرد

خوفا من الأعين المشرعه

أفقت..

نظرت..

ولم أكُ أعرف أن الذين يحيطون بي..

ينظرون إلى الكف

- خبأتها تحت كفي..

أضاءت

فصاحوا جميعا:

"أتهرب من لعنة البحر والأشرعه؟"

تهاوت حروف..

وكانوا يقولون أشياء كالسحر..

صحت: "أريد بقية عمر..

لأنسج عمرا جديدا..

وثوبا..

وأزمنة ترفض الأقنعه

- تكلم.. لسانك أنت.. وأنت الحقيقةُ

- من قال هذا ؟

- أنا قارئ الكف عند الصباحِ..

- وأنت ؟

- أنا قارئ الكف عند المساء..

- وأنتَ ؟

- متى جاء ليلك تعرف مني الحقيقةَ..

- جئتكمُ الآن أقرأ كفي..

وسفري..

وألعن أزمنة الأقنعه

- لماذا تعذب نفسك من أجل كف أضاءت ؟

- هربتُ من البحر..

جئت أمدد عمري..

- وجئت لتلعن أزمنةَ الأقنعه

..وكم عمر كفك ؟

- قبل الولادة كانت تضيءُ

وبعد الولادة صارت تضيءُ..

وترسم خطا طويلا يضيءُ..

- ألست الذي كان يحتضن القمر المتصدّع..

في ليلة خرج البحر يرقصُ..

يلثم لجته الضائعه ؟

- ولكن أقمار هذا الزمان

تهرّب آخر خيط من الضوء

نحو البلاد التي تأكل الليل والجدب

تهرب من كبريا البحار..

ومن نشوة الذاهبين إلى المركبه »[1].

تمثّل الأنا السردية في هذا النص الشعري مركزيّة أساسيّة تعبّر عن صوت القاص وتتحوّل في عملية بنائية / قرائية إلى أداة تأويلية لفهم النص. فذاكرة السارد تتضمّن خليطا عجيبا من الأحداث المتقاطعة والمتداخلة والتي تتوالى بديمومة لا انقطاع فيها، حيث لم تعد الروابط سببية واقعية ولم يعد الزمن واقعيا كذلك، بل ولم تعد اللغة في حد ذاتها مطواعة؛ فهي لغة ليست محايدة؛ بحيث «لا تصبح بسهولة وبحرية، ملكيّة للمتكلم. إنها مسكونة ومكتظة بالنوايا الأجنبية؛ والسيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنوايانا ونبراتنا هي سيرورة وعرة ومعقّدة!»[2] وذلك بسبب اعتماد الشاعر على الواقعية السّحرية والفنتازيا والهروب من الواقع من أجل صياغة تجربته الشعرية التي ترتبط في أصلها بالواقع.

هذه القصيدة هي قصة «عصية على الامتلاك، لأنها صعبة الاختزال، ومحاولة مقاربتها فعلُ مغامرة يقوم به المتلقي وهو يترنّح تحت تأثير نصالها عندما أطلق شراع استقباله تجاهها. فلها معادلاتها، واشتراطاتها، وحركيتها الخاصة التي تطلق مداراتها داخل فضاء اللغة... فتتحرك الدوال بطريقة غير محددة، معبرة عن انزياحها الخاص عن دوالها المعتادة، لدرجة التناقض الناتج بين الرؤية والتخيل، وبين الرؤية والسياق في حال تطابقها مع التخيل أحيانا»[3]. وهذا الجنوح قد استولد نوعا سرديا جديدا في الشعر يعتمد على سحر الواقع ربما يكون أصدق في دلالته على الواقع من تصوير الواقع نفسه.

يظهر السارد/ الشاعر "عز الدين ميهوبي" عبر نصّه الشعري شخصية رئيسية تغلّفها طقوسية السحر، تسير نحو المجهول بحثا عن المطلق، تعيش صراعا بين الرفض والقبول، لكنها لا ترضى بالاستسلام. إنها تبحث عن قارئ كفء كي يبشّرها بالحياة، إن هذه الشخصية الساردة تعرف أقلّ مما تعرفه الشخصيات الأخرى (قارئ الكف عند الصباح، قارئ الكف عند المساء، وشخصية أخرى لم تحدَّد هويتها) في المتن الحكائي. غير أن الظهور والتواري للسارد الضمني يتناسبان عكسيا؛ بظهور السارد الحاضر في سرده (الشخصية الرئيسية) يختفي السارد الضمني على

---

[1] عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف. ص34- 54.

[2] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. ص64.

[3] جمال الدين الخضّور: زمن النص. ص129.

اعتباره هو نفسه، في حين تصبح الشخصيات الأخرى علامات نمطية تستدعي وجود سارد ضمني يراقب رحلة البحث خاصة مع تفاقم الأسئلة وتتابعها. وهذا يتحدّد ضمن الرؤية من الخارج.

وبما أن السرد اعتمد على خاصية التكثيف، فقد خضعت «المشاهد السردية لمنظورات مختلفة ذاتية وموضوعية، الأمر الذي عمّق حالة التوتر إلى أقصاها...فتتداخل الأزمنة والأمكنة، وتتحول الشخصيات في مواقفها ورؤاها لتفضي المشاهد...إلى أبنية سردية خاصة قوامها عدم مراعاة عنصري الزمان والمكان، كما عُرفا في البناء التقليدي للسرد الأدبي، إنما وُظّفا توظيفا جديدا منح [القصيدة] بنية سردية متفرّدة تستدعي قراءةً ينصرف الاهتمام فيها إلى السياقات الخطابية من ناحية، وإلى السياقات الزمنية من ناحية أخرى، ثم الخلوص إلى تركيب تلك السياقات في وحدة منتظمة، متداخلة ومتماسكة»[1] ولذلك عمد الشاعر إلى تنسيق المقاطع وترتيبها لتناسب تسلسل الأحداث وفق النسق الزمني الصاعد، أو السرد التسلسلي؛ بعرض قصة تقوم على عقدة، تبدأ بحدث ينمو ويتطور حتى يصل إلى النهاية، «لكن هذا التسلسل تخترقه الإضافات التي يدسّها الشاعر في بنية الحدث، وكذلك تضخيم بعض الأمور والتفاصيل التي تخدم موضوع القصيدة لخلق التأزم الدرامي»[2]. إذ اعتمد على تقنيات تتحدّد في الحوار، تساؤلات وأجوبة مثبتة، جمل فعلية بضمير المتكلم/ تعود على المؤلف. أما الأفعال المكرّرة (أريد، جئت، طلبت، أفقت، نظرت، هربت، صِحت، كانت...) فكلّها قرائن مبثوثة تكوّن مجتمعةً نصّا متجانسا «مما يعني أن السارد على الأقل شاهَدَ الأحداث الموصوفة»[3] ودخل مع الحكاية في علاقات متشابكة.

أما قصيدة "نشيد نوح" للشاعرة "ربيعة جلطي" فهي نص يعتمد على تقنية تعدّد الخطابات، تعدّد الضمائر وتحولها، التحديد الموجز والمتقن لعناصر المكان والزمان والحدث، «الحوار بمستوييه الداخلي والخارجي والبناء الدرامي القصصي، وتعريف الشخصيات بصفاتها وأفعالها وأسمائها، والوصف بتشخيصه للأشياء، وتصوير مدى ما تحدِثه هذه الأشياء في النفس من استجابة»[4]. وأمام هذه الخلخلة الواسعة على مستوى المحكي يكثر السرد وتقِلّ الحكاية، تقول الشاعرة:

---

(1) عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج2. ص217.

(2) هدى الصحناوي: البنية السردية في الخطاب الشعري. قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق، مج: 29، ع: 1، 2، 2013. ص396.

(3) يان مانفريد: علم السرد. مدخل إلى نظرية السرد، تر:أماني أبو رحمة، دار نَينَوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية- دمشق، ط1، 2010. ص21.

(4) محمود الضبع: السردي في الشعر/ الشعري في السرد. الأبحاث. مؤتمر أدباء مصر «أسئلة السرد الجديد». ص334.

« طفل مثقل بالصدمات

- أين أبي كثيرا تأخر

- يا أمي، لا تذهبي

ضعي الحقيبة

إني رأيت الهلال سكينًا

أخشى عليكِ من يتمي

ومن تكسّر الأقمار فوقي

- هو العشّ مسيج بالحديد

لا تفتحوا للذئب يا صغاري

سأعود.

سلام عليك يا "علولة"، يا صديقي الكبير.

سلام يا "بختي"، يا عصفور الأحلام وساموراي التيه،

يا "يوسف سبتي" ، أيها الصوفي غريقُ المعنى،

يا "جمال الزعتر"، يا هزار قسنطينة "حكيم" .. يا.. يا..

كُثُرٌ.. .. كُثُرٌ

وقد توزّعتم في فاكهة الأشجار

وتسلّلتم إلى مياه الروح

وطوّقتم الأرض بمهرجان قُزَح

هرَّبتكم الحياة في دمنا

لنزرع نشيدكم بأرض بعيدة.

سلامٌ..

يا عناقيد الزهر بأعناق البنات

كلّما أطلّ تفاح الخطيئة الأولى

غنّتْ:

أنا ليس ذنبي

إن خُلقتُ بهذا الدّلال

وهذا الرفض كلّه والجمال

فإن تخثَّر الشَّوك في رُسْغي

فلأني امرأة من محال..!!

فكانت الحرامُ

وكانت مرام الغول

وكانت ذبائحه والقرابين.

لأي إله يا إلهي

يصادرُ الغولُ الشمس فوق شطآننا

ويمرّغ زهو البرتقال

لأي إله يا إلهي

يصادر الغولُ رقص الغزال

ويغتال عراجين التمر

يُخرس الموجَ

والأعراسَ

والهزارات

لأي إله يا إلهي

كل هذي الحرائق وهذه الأشلاء

قم يا نوح من بياض المتوسطِ

غالب دمعك

واقرِنِ اللوحَ باللوحِ

لا تبكِ يا نوحُ

صارعِ المرارة ما استطعتَ

وافرِش سفينتك للحمام الجريحِ

فالبحرُ أبيض »[1].

في هذه القصيدة يظهر بأن «السارد هو الذات الفاعلة لهذا التلفظ... هو الذي يرتّب عمليات الوصف وهو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الروائية أو تلك، أو بعينيه هو، دون أن يضطرّ إلى الظهور أمامنا. وأخيرا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف «موضوعي»»[2] تكون فيه معرفة السارد أكبر من معرفة الشخصيات.

القصيدة مجموعة من الحكايات مصفّاة عبر وعي حاك يعمل على تنويع ضمائر السرد ويمنع أي ضمير من احتكار السرد بكامله. تبدأ الساردة نصها بضمير (الهو) وعندما تحتاج إلى بوح ونفاذ إلى أعماق الشخصية تعتمد التناوب بين ضمائر المخاطب وضمير المتكلم بحيث لا تظهر الانتقالات الذكية من الأنت حينا، ثم الأنا، ثم الأنت، لتعود بعدئذ إلى الأنا من غير إشعار القارئ بذلك، لتستقر عند الأنت في قولها "قم يا نوح ..." كنص سردي أخير من خلاله يتّقد الحاضر موحيا بالحضور في علاقته بالماضي، وموحيا بالمستقبل عندما يكتسي الماضي طابع الحضور. وقد عمل هذا التنويع -في الضمائر- على تكسير المسار السردي وتبديد أحادية الخطاب من أجل الكشف عن (جوهر) الفرد المسحوق الفاقد لإرادته وبسط مقولات متعلّقة بالتغريب القسري للإنسان ومن ثم اغترابه وغربته وربما موته.

رؤية السارد الحاضر في سرده هي رؤية خارجية، ولهذا نجده يضع قوانين اللعبة السردية ويتصرّف فيها بحرّية فـ «يرسم شخصياته من الخارج ويوضّح أفكارها ويحلّل عواطفها ويعلّق على تصرّفاتها بأسلوب مباشر دون أن يدع الشخصية تعبّر عن نفسها وتكشف عن جوهرها»[3]، وإن تركها فأحاديثها مقنّنة وتصرّفاتها مدروسة، لا وجود للتفاصيل والاستطرادات. وعليه فهذا النص الشعري يقوم على نقض القواعد السردية الشائعة، إذ بدل

---

[1] ربيعة جلطي: كيف الحال؟!. ص107- 110.

[2] تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي. طرائق تحليل السرد الأدبي. ص64.

[3] فائق مصطفى أحمد: سحر السرد. دراسات في القصة والرواية العربية، الوراق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2015. ص 59.

الامتثال لعناصر محدّدة، تقوم الساردة ذات الرؤية الكلية باصطناع عناصرها الخاصة، فتُعنى في حكايتها برسم الشخصيات أكثر مما تُعنى بالحكاية؛ وعندها يكثر السرد، تقل الحكاية، وتتعاقب شخصيات كثيرة على سرد الحدث الواحد نفسه، على اعتبار أنها شخصيات معروفة كان لها حضورا قويا في المشهد الثقافي الجزائري قبل أن تغتال في بداية العشرية السوداء.

وفي قصيدتها "كذا قطار البحر" تشخّص الشاعرة الحياة الداخلية باعتبارها غيابا وعالما لا مرئيا، فتقول:

« مثّلتك في خاطري

نظرة ماطرة

مرفأ للسكون أو الرقص

أو الجنون..

ومنديل زهو يلوح

بينما قطاري تعنفه المسافات الزرقاء

والرياح

مددت يدي شتتها الزجاج

وهربتك مني سحابة ماكرة،

هجت أطياري من مخابئها

حتى اشتكت من جراحي الجراح.

والناس .. ما الناس!!

يلاعبون عصافير الوقت

رويدا تلونهم أوراق

ورويدا تهوي بفراشاتهم أوراق

تجار وأشباه وعشاق

يفيض العمر على ريشهم يبلله

لا جفن المساء ينعشه

ولا أبواب الشمس اليانعة

ولا الصباح

تمثلت حبيبي بحرا

يا قطاره

يا جراف السكك في نوم الناس

ردني إلى بدء الموج

وإن تحايلت على بياع الموت

إن تحايلت على زخرفة الوقت

مد عصاك للماء

ضيق قطر الأرض، كبين الرمش و

الرمش

قربها من شطآن أصابعنا

نلبسها

كهرباء النسيم.

أشعلها من جنات شفاهنا

نحرق جهنم ممالكها

يا قطار البحر

قربنا منا.

يا قطار البحر »[1].

[1] ربيعة جلطي: .. وحديث في السر. ص115- 117.

يأخذ السرد في هذه القصيدة شكل المونولوج التخييلي لسيدة تبوح بتجربتها العاطفية وتناقشها داخليا. وعليه فهو سرد اعترافيّ ذاتيّ يكشف خفايا الشخصية ويحكي للمسرود له عن تجربة الفقد التي تعيشها، وهذا من شأنه أن يضفي مزيدا من الواقعية والإيهام بمرجعية الحدث والشخصية. وقد «منح هذا المونولوج للحكي إيقاعا حادا ومسلكا ذا فعالية درامية كبيرة في إبراز التشكّك والحيرة والتردّد والاضطراب بشكل يبدو معه المحكي كأنه ينحكي وحده. ونجح هذا المونولوج في تكسير الحدود الفاصلة بين العالم الداخلي والعالم الخارجي»[1]، وعليه فالساردة –وهي تبعث برسائلها العاطفية تمثّل المؤلف الضمني الحاضر في سرده والذي يحكي محكيا ذاتيا من رؤية خارجية تشغل كل المساحة النصية– قد عدلت عن الأسلوب التقليدي في السرد معتمدة على الطابع الرسائلي المتميّز بالطاقة التعبيرية العاطفية الإيحائية، وهي تقنية تضمن للسرد الحيوية في التّدفّق عبر التوفيق بين السردية والغنائية.

غير أن هذه الأنا وهي في أقصى حالات البوح، ترصد قناعات وتصوّرات هي تفصيلات مثيرة وحيّة تقرّب الشعر من القصة. فكلّ من (الرياح، الناس، التجار، وأشباه العشاق) هذه التحديدات بكلّ ما تحمله من ألم وضيق هي بدايات لحكايات مندسّة؛ «يمكن أن نسميه تنويعا على وتر الأنا، حيث يجري تقليب الأنا وتقلّبها بين عدد يصعب حصره من اللبوسات التي يمكن لكل منها أن يتّخذ لبوس الآخر، ثم يعود للأنا السابقة نفسها أو لأنا خاصة بآخر، خلال برهة سردية واحدة»[2] على نحو تتكثّف معه التجربة الشعورية التي اتّخذت البوح أساسا لها.

القصيدة الديوان "مرثية لقارئ بغداد" للشاعرة "زينب الأعوج" عبارة عن متواليات قصصية شكّلتها المقاطع الشعرية المرقّمة. وهي شرائح سردية ليست كالرواية ولا كالسيرة ولا كالقصة ولا كالرسالة. هي مجتمعة لا تحتوي حبكة ولا حكاية رغم أن القارئ المنتهي من قراءة كل الشرائح يمكنه تخيّل صورة كاملة للعراق، أو فلسطين أو ربما لبلدان عربية ومسلمة أخرى طالتها يد الصهاينة. هي فقط كتابة شعرية مارقة تشبه اللوحات التشكيلية المصمّمة في بعض المقاطع، وفيها من اللقطات ما يقرّبها من فن السينما، أما الفضاء الزمكاني الذي تتحرك فيه الشخصيات، السارد، والمروي له –المعلن عنه في أول سطر من كل مقطع شعري (يا قارئ بغداد)– كلّها بنى سردية وإجراءات ممكِنة تقرِّب الشعر من السرد .

---

(1) حسن المودن: الكتابة والتحول في السرد العربي الجديد، وكالة الصحافة العربية، مصر– القاهرة، ط1، 2015. ص16.

(2) صلاح صالح: سرد الآخر. الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان، ط1، 2003. ص71.

في "مرثية لقارئ بغداد" يظهر القارئ* كمشكّل سردي، يشار إليه بدءا من العنوان؛ الذي يعمل على تعميق الإيحاءات المولِّدة لفعل السرد ضمن النص الشعري، إذ تبدأ البنية السردية في التنامي معتمدة على مثيرات عِدّة. حساسية اختياره تتمثّل «في كونه يشكّل وحدة دلالية مختزلة تمارس أقصى درجات الاقتصاد في التكوين اللغوي، وتبعث بإيحاءات عدّة تبوح بأسرار النص، وبذلك يُعدّ العنوان "بؤرة النص" التي تختزن مكوناته وتحرّض المتلقي على الاستعداد لمناقشة تلك المكوّنات ودلالاتها، بوصفه بنية صغرى لا تعمل باستقلال تام عن البنية الكبرى التي تحتها»[1]. "قارئ بغداد" هو المروي له، أو المرسل إليه، وهو اسم معين محدّد بدقة ضمن البنية العنوانية، وهو أيضا خطاب مقدِّمَاتيّ -يتصدّر كلّ المقاطع الشعرية- لـ «يشتغل بوصفه خطابا (نصا) موازيا يؤسّس للمتن السردي ويعمل على تكثيف مقولاته ضمن طاقة تعبيرية إيحائية تتقصّد التكثيف والترميز في الآن نفسه»[2]، لتؤسس ثنائية (الراوي، المروي له/ القارئ) لسرد بانورامي جسّد مأساة أمّة بأسلوب غير مباشر، بعيدا عن التقريرية والخطابية. تقول الشاعرة في المقطع التاسع والثلاثين (39) من الديوان:

« يا قارئ بغداد

أنا

المجنونة

هبني

وهج الفرح الخرافي

دلني يا سيد الرزايا

على بوابات الآتي أفتحها فجوة فجوة

لما استعصى من الصحو

أفصح لي عن أناك

أيها المنكفئ على الجرح

* يعرِّف "عبد الملك مرتاض" القارئ بأنه «الشخص الذي يتلقّى النص الروائي جاهزا، كاملا، محبوكا، مصنعا، مرتبا... فدوره كان، إذن، استهلاكيا محضا، أما حديثا فدور القارئ يغتدي مركزيا، دوره بنائي، لا استهلاكي. فكأنه وهو يقرأ، يتناص مع المؤلف فيحاول مواكبته بإكمال بناء النص المقروء» وهو – مع ذلك– كالراوي شخصية من ورق. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. ص209.

(1) هدى الصحناوي: البنية السردية في الخطاب الشعري. قصيدة عذاب الحلاج للبياتي نموذجا. ص390.

(2) فيصل غازي محمد النعيمي: شعرية المحكي. دراسات في المتخيل السردي العربي. ص102

أنا

سر الخرافة

بأي حرف أناجيك بأي الإشارات

أختبر صبرك

هاك رجع وجعي واستدرجني

لمن يؤرجح الريح في كفي

؟

أنا

المجنونة

ضقت يا هذه الأوطان وضقت نكدا

يا أمة خيطت خرائطها من نسج العنكبوت

!

يا

أمة

أوسع ما فيها القبر وأضمن ما فيها القهر

وأضيق ما فيها الحلم

"اصبروا إن مفتاح الصبر الفرج"

شخت فينا أيها الصبر حتى رتع فيك الدودُ

بماذا تجودُ

وقد صدئ الحلم وكبر الوهم

؟

فزّاعات أنت يا أمة تسرق منا أسماء الورد لون

الفراشات

قصائد العشق مواويل الوجد وشوشات الحب دمع

الوله مناجاة الروح

تسرق منا الجنة وتسرق منا

حتى أسماءك الحسنى

يـــــــــــــا الـــلـــــــــــــه

يا

هذا الزمن الرديء من يعيد صياغة وجهك

يا

هذا الزمن الرديء الزمن الكسيح من دجّن فيك هذا الزمن

من قاس قبرا للنور من أفسد لقاح الريح

يا

هذا الزمن القبيح من علمك الشرود ومهنة التشرد

من أتخمك بغواية القتل

هنا

النطف والأجنة والشهداء والأطفال والنساء والعذارى

...

هنا

الكل شهود

أنا

المجنونة

فيّ يشتعل ما لم يشتعل بعد أغمسني في صهيل

طينك

وعمّد متاهات الجسد بقليل من تربتك هل يمكنني

أن أكونك وأن أقولك أنا المنفية في حميميتك حرّرني

من الضلع المكسور

أنا التائهة منذ بدء الخليقة أنا الملقاة على حافة القول

المبتور! »[1].

هذا المحكي يُظهِر المؤلِّف والقارئ كشخصين حقيقيين لا ينتميان إلى العمل الأدبي، بل إلى العالم الواقعي. السارد و«بوصفه مؤلِّفا يخترق سياج السرد، ويعلن عن حضوره في توجيه الأحداث والشخصيات صوب الجهة التي يريدها، ويخاطب القارئ مباشرة، فبيده خيوط اللعبة السردية بكاملها»[2]. والشاعرة "زينب الأعوج" هي الساردة الحاضرة في سردها، ذات المعرفة الكلية، فهي تشير إلى أناها، وتعتمد البنى القصصية وآليات السرد في صياغة نصها الشعري بدءا بضمير السرد (أنا) الذي يمتزج أحيانا مع حركة الفعل فيصير هو الفعل ذاته، إنها عبر رؤيتها المجسّمة عن الأحداث تحتلّ موقع السارد المبأّر* تشير إلى ذاتها وتوجه خطابها إلى قارئ مرثيتها، وإلى الأمة العربية التي صارت أركانها أوهن من نسج العنكبوت، كما تلعن زمن الغدر؛ الذي نفذ فيه الصبر من أجل انتظار فرج لم يجئ. إنها بعد كل ذلك تستنهض الهمم وتخاطب الضمير العربي والرجل العربي وتوقّع حضورها كامرأة وكساردة عبر ضمير المتكلم (أنا) لتهرب من سطوة الواقع إلى داخلها، داخل المكان وداخل الأشخاص فيما يشبه الهروب الصوفي. لكنها تبحث عنها في الوقت ذاته. حينما توظّف التعبير الرمزي (الضلع المكسور، التربة، الطين) فهي تشير إلى نبي الله "آدم" عليه السلام وتتمثّل بقصة طرده من الجنة خاصة أن "آدم" هو أديم الأرض، والأرض هي جوهر القضية الوجودية للفلسطيني. ومع هذا التوظيف الإشاري للقصة يترسّخ مشروع تداخل الفنين الشعري والسردي ويتعزّز.

الراوي المؤلف واضحٌ تحكّمه بالسرد، قد يبقى متخفّيا وراء الأحداث، وقد يظهر كشخصية تنفّذ وتنجز ما يمليه عليها المؤلف. وفي كلتا الوضعيتين يكون مبأّرا برانيا لا ينهض عالم السرد إلا به.

---

[1] زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد. ص99- 102.

[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج2. ص180.

* **المبأّر**: «هو الشخص الذي يركز انتباهه وحواسه الإدراكية على شيء ما». يان مانفريد: علم السرد. مدخل إلى نظرية السرد. ص30.

المبحث الثاني: السارد الممثل. الصيغ والمنظور، وتجليات (الحدث، الزمان المكان، والشخصيات) في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

السارد الممثل لا يبقى متخفّيا وراء الأحداث كما لا يقدِّم محكيّه بواسطة شخصياته ليتقلّد دور الرقيب وإنما نجده ظاهرا، «يصبح دراميا بمجرد أن يشير إلى نفسه باعتباره «أنا»»[1] ؛ هذا الضمير (ضمير المتكلم) «يبدّد الحواجز بين الراوي وبين الحدث من حيث الزمن، ويلغي دور المؤلّف في المتن الروائي، ويؤكّد التواصل الحميم بين القارئ والراوي بفتحه نافذة واسعة على الذات»[2].

عندما يتماهى السارد المتماثل حكائيا في محكيّه، سواء كشاهد أو كبطل للحكاية، فإن السرد في هذه الحالة يقدَّم كثيفا؛ فـ«حينما يشير الراوي إلى نفسه كثيرا بوصفه منتجا للأحداث، ومبتكِرا للحكاية، وبحركة الشخصيات ومصائرها، فإن المتلقي لا يندمج مع العالم السردي التخيّليّ، ولا تتحقّق شفافية الحكاية، فيتبدّد الإيهام، وتتكسّر مقوماته، لأن الراوي يتدخّل متحدِّثا عن نفسه، وعن دوره في العالم التخيّلي، مبديا ملاحظات حول كل شيء يتّصِل بعملية التأليف، وهنا يظهر السرد الكثيف»[3] ومعه تكون عملية التشكيل السردي جزءا من الأحداث.

المطلب الأول: السارد الممثل متكلّما شاهدا:

السارد الشاهد شكل سردي جواني- داخل الحكي، أسماه "سعيد يقطين" بـ " الفاعل الداخلي"؛ «وفيه تمارس الحكي الشخصيات... يكون المبئر جوانيا، ويقدّم المبأر من الذات لذلك يكون المنظور جوانيا وعمقه داخليا»[4]. أي يكون السارد متماثلا حكائيا -بمصطلح جيرار جينيت- يحضر كشخصية من الشخصيات الحكائية الشاهدة.

في قصيدة "اللعنة والغفران" ينحو الشاعر "عز الدين ميهوبي" إلى هدم الحدود الفاصلة بين الأنواع، نزوع سردي واضح، شخصيات ضعيفة مقهورة مسيّرة بقوى ميتافيزيقية سحرية، قصّ يتمحور حول الزمان والمكان يكشف دورة زمنية واضحة للأحداث، أما الحركة فتمتدّ وتتّسع «في اتجاه بناء حلَقي لدوائر الأحداث التي يفضي

---

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. ص265.

(2) الرشيد بوالشعير: مساءلة النص الروائي. في السرديات العربية الخليجية المعاصرة. ص129.

(3) عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج2. ص177.

(4) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير). ص310، 311.

بعضها إلى بعض في حركات؛ كل حركة أيّا كان مصدرها عنصر بانٍ للنص ولمساره الحكائي؛ يستعيد الشاعر جانبا من حال الذات الجمعية للشهادة على تاريخها»[1]، غير أن سير الحدث وتطوره لا يقوم على نحو طبيعي سليم بسبب ما يرد في القصة من حشو واستطراد وتفاصيل يقدّمها الشاعر، وحكايات متنوّعة تجعل من القصيدة مطوّلة تعبّر عن عمق تجربة السارد الشعورية، وذلك مكّنه من التنويع في الضمائر، على أن الضمير المهيمن هو ضمير السارد كشاهد، وراوٍ بضمير المتكلم (أنا).

يميّز "بيرسي لوبوك" (Percy Lubbock) (1879-1965) بين «رؤيا عامة (السارد يحيط في لمحة بصر سنوات بكاملها و«يحضر» الحدث في عدة أمكنة في وقت واحد) ورؤيا مشهدية (تجري الأحداث كما هي أمام أعيننا)» [2]. وهذه القصيدة تنتظم تحت "السرد المشهدي"؛ فهي سلسلة من المشاهد الدرامية تتغير سريعا وتنتقل بين أمكنة وأزمنة مختلفة، فضلا على اعتمادها أسلوب المحاورة والتعليق وتعدد الأصوات بهدف التصعيد الدرامي. يستثمر الشاعر إمكانات السرد بوصفه أحداثا يؤدي بعضها إلى بعض «لا سيما وأنّ توترات الشعر وأبنيته الخاصة ولغته تتطلّب جهدا مضاعفا في مباينة الأبنية لمتونها»[3] ليسترسل في محكيه على أساس من «التوالي والتتابع السردي المنتظم في مبدأ الضم القائم على التتابع الزمني، وتوفير خصيصة السببية التي تجعل الأحداث مترابطة ومتضامة على وفق التصورات الطبيعية للإدراك البشري للحكايات الحياتية»[4]. السارد كشخصية ممثِّلة تضايقه رؤيا ابنته، فهي عتبة تمهيدية يستشرف من خلالها الآتي، يقول الشاعر:

« أين عراف المدينه؟

أتعبتني هذه الرؤيا..

فألقيت عصاي

لم أجد غير بقايا الباب والريح.. وترنيمةِ ناي

قلتُ «يا عراف.. جئتُكْ

قال «هل أعياك موتك؟

قلت «لا..

---

(1) يوسف ناوري: انفتاح الخطاب وتعدد القصيدة المعاصرة. تداخل الأنواع الأدبية، مج2. ص982.

(2) تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية. ص130.

(3) حاتم الصكر: مرايا نرسيس. الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة. ص 64.

(4) فايز عارف القرعان: بلاغة تقاطع الخطابين: السردي والشعري. تداخل الأنواع الأدبية، مج2. ص54.

« وطني يذبحه اليوم.. سوايْ

« قدري أن أحمل الشمس على كفي

« وأمضي في مسافات العراءْ » [1] .

تحكّمت في المطوّلة رؤية حادة أراد الشاعر أن يوصلها إلى قارئه عبر السرد الذي «جعل الوعي يخرج من طبيعته التجريدية القائمة عبر اللغة المجردة، ويلزم سيرورة ما، وينشد مآلا وصيرورة، بدلا من الانغزال والدوران حول فلك واحد، قد تؤدي به عطالته الذاتية إلى الهمود والكفّ عن الحركة»[2]. وقد اعتمد في صياغة سرده على الأنماط والقوالب التعبيرية الثابتة التي تنتمي زمنيا إلى الماضي وتسند الحكي إلى "أنا" محددة بوضوح في رحلة بحثها كأنها تفتش عن رقية أو تعويذة. أما الفعل (أمضي) فيرشّح الحدث للامتداد في الزمن، وعليه فقد احتوى على الماضي والحاضر والمستقبل، جرّد الزمن ورشّحه للامتداد في المكان، ودفع بالسرد عبر العبارة (في مسافات العراءْ) للانفتاح على حكايات عديدة تتوزّع على أفضية زمكانية شاسعة يكتسب العمل الشعري –معها– وحدة لغوية كثيفة.

كما تدخل هذه الكتابة ضمن سرد "نظم الأفكار"؛ حيث «لا توجد طبيعة نقية أو صافية للقصيدة، فهي تحتوي على مرجعيات فكرية وفلسفية وأسطورية وتجارب الحياة اليومية وسياسية ودينية وتاريخية ومكانية وغيرها. لهذا يلجأ [الشاعر] إلى سرد الفكرة شعريا داخل القصيدة، وقد ينجح في خلق التوتر الشعري، حين يمتص الفكرة امتصاصا قويا، بإخفاء معالمها الفكرية والوصول إلى عصارة الأسطورة والفكرة»[3] والحَكايا. وكلّها أشكال سردية ينتزعها من سياقها الزمني والحدثي ليصنع لها سياقا جديدا من خلال الشعر.

من الرموز التي حُمّلت إشارة مختزلة تحيل على معنى مضمر ينضاف إلى رصيد النص البنائي والدلالي (البوم) في قول الشاعر:

« أنا لا أملك شيئا غيركم..

وبقايا أحرف تورق في صمت الدم المر حَكَايا

محزنه

---

[1] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران. ص32.

[2] صلاح صالح: سرد الآخر. الأنا والآخر عبر اللغة السردية. ص8.

[3] عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية. في ضوء (الشعريات المقارنة) (قراءة مونتاجية). ص217.

ربما أخطأني الموتُ..

فطارت من شفاهي لعنة البوم..

وطارت أحصنه »[1].

فـ(البوم) يرتبط في المخيّلة الشعبية بالحزن والفاجعة لاسيما الموت والغربة. حضوره كدال رمزي يتراوح توظيفه بين التصريح والتلميح والدلالة والإشارة أثرى الأفق الدلالي للنص الشعري وعمّق دواله ورشّحه للانفتاح على المحكي على نحو تتوحّد فيه التجربة الفردية والتجربة الجماعية.

وقد أحسّ الشاعر بغنى التراث الحكائي العربي وثرائه على المستويين التعبيري والتصويري، فقصد إلى إغناء المبنى الشعري بالطاقات السردية في حكاية "علي بابا واللصوص الأربعون"، يقول:

« لست وحدي..

إفتحوا صدري وقولوا مثلما قال «علي بابا»

لسمسم..

«إفتح الباب!» سأفتح.. »[2].

فقد منح التناصُّ –مع هذه القصة– القصيدةَ طاقات تعبيرية لا محدودة، فضلًا عن نزوعه إلى إضفاء نوعا من الموضوعية والدرامية التي تسمح له بهَجر المباشرة والتقريرية واكتناز القول بالدلالات المتجدّدة.

أما الأسطورة وباعتبارها «رحم قصصي زاخر وممتلئ؛ ما إن يقترب منه الشاعر حتى تنفجر عناصره وتنسحب إلى النص الشعري كرصيد معنوي وبنائي في عملية (التناص) بين الأسطورة والقصيدة»[3] محلّقة بالذات الساردة –بضمير المتكلم– من زمن الرمز إلى زمن الواقعة الحاضرة فقد كانت أداة سردية استعارها الشاعر لتطوير بنيته الشعرية، يقول:

« أنا ما أذنبت لكن..

ربما يغفر لي صمتي

---

[1] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران. ص25.

[2] المصدر نفسه. ص26.

[3] حاتم الصكر: مرايا نرسيس. الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة. ص105، 106.

وينجيني احتراقي في رماد الأمكنه.. [1] .

ويقـــــول في موضع آخر:

« «يا دمًا يقتات مني

من شفاه لا تغني..

«يكبر النعش بظلي.. كسؤال أبدي الكلمات

«كجواد أبيضَ السّحنةِ محمولا على أجنحةِ

العنقاء يأتي..

مثل حفار القبور» [2].

عبر أسطرة الشعر «تتحرك القصيدة في مساحة مفتوحة محكومة بمكوّنات الوعي المتراكم في صيرورة التحريك الزمكاني للموضوع المحيط بالمبدع، والذي ينتقل تلقائيا، وبشكل مستقل عن الإرادة والوعي، إلى منظومة اللاشعور الثقافي لدى المبدع. فيحرك أدواته الإبداعية تلقائيا بعد أن تنتظم في أنساقها ومن خلال تحريك الرغبة فيما يمكن أن نسميه هوامش اللاوعي في النص. وهنا تتبدى آليات الانتقال الزمانية بشكل أكثر وضوحا، ويأخذ الزمن الشعري إحداثياته الطوبولوجية عبر النص، والمعبَّر عنه بالانتقال من الأسطوري... إلى الملحمي، ومن الأخير إلى القصصي...فالإرهاصي...إلخ، عبر توسيع دائرة المفارقة والانزياح بين الدوال ومدلولاتها. والارتكاز على التناقض الحاد بين الوظيفة القبليّة للمفردة، والوظيفة البَعديّة»[3]. والشاعر "عز الدين ميهوبي" يصور واقع بلاده "الجزائر" تسجيلا فنيا مثيرا عبر استدعاء الرمز الأسطوري (العنقاء) لاستبطان هذا الواقع المأزوم الذي يعانيه في ضميره ويعايشه مع أبناء هذا الوطن. استدعاء الرمز هنا لم يكن سطحيا أو خارجيا أو مجرّد كولاجا تزيينيا، إنما اعتمده الشاعر كأسلوب بنائي ليمنح نصه فسحة النمو والصعود نحو مقصده. فالموت هو هاجس شعب يقابله بعد التضحية والفداء انبعاث وحياة.

أما "قسما" فهو حكاية وطن. هو نشيد من أقوى الأناشيد الوطنية في العالم، أوّله "قسما" وآخره "فاشهدوا"؛ كتبه الشاعر "مفدي زكريا" سنة (1956) ليعبّر عن الثورة الجزائرية بعد اندلاعها، به يثير الهمم

---

[1] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران. ص28.

[2] المصدر نفسه. ص36.

[3] جمال الدين الخضّور: زمن النص. ص110.

ويقوّي العزائم، ويعبّر عن مقاومة شعب ضحى بالنفس والنفيس من أجل استرجاع سيادته وتطهير أرضه من ظلم الاستعمار الفرنسي. وقد أشار الشاعر إلى هذا النشيد الوطني لعلاقات تاريخية وطنية بين هذا النشيد وبين واقع التجربة الشعرية الآنية، يقول:

« ذات سبتٍ..

أنشدت «زينبُ» في موكب أطفالٍ

الحواري «قسمًا»

.....

سمعَت في آخر الشارع طفلا أخرس

الصوت يغني «فاشهدوا»

قلبه المبحوح ينزو ألـمًا

فأعارته فـمًا..

وبكت «زينبُ»

عادت تهجى بيديها «قسما»[1].

الشاعر في قصيدته يعبّر عن قضية وطنه الجزائر، وقد ضمّن كلمتين مركّزتين الأولى (قسما) وهي في دلالتها أقوى من الثانية وهي اللازمة (فاشهدوا). أما الشخصية "زينب" فتظهر في المحكي مصمّمة على البقاء حرة رغم المظالم التي تخرس الأفواه وتلجم الجوارح، لهذا فهي تنشِد (قسما) وتعود فتتهجّاها لما يحمله هذا النشيد من قوة وعزم وإصرار. وعليه فالنشيد كحكاية هو رمز لكل جزائري يرفض الظلم في وطنه ويحاول –ولو بأضعف الإيمان– باللسان من أجل أن يحيا عزيزا كريما.

كما يرتكز السارد على تقنية تيار الوعي كأداة «لمعرفة ما يدور في خلد الشخصية الروائية من هواجس ذاتية تهيمن على مساحة شعورها، فتعزلها عن محيطها الظاهري الراهن»[2]. فهو شخصية حاضرة في سرد السارد الثاني (السرد المطمور = سرد الرؤيا) الذي يدفع بالخطاب إلى التوتر العميق والواعي للغة الشعرية، تمهيدا لسرد كثيف، يقول الشاعر:

---

[1] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران. ص40.

[2] الرشيد بوالشعير: مساءلة النص الروائي. في السرديات العربية الخليجية المعاصرة. ص118.

« جئت عراف المدينة

حاملا رؤيا ابنتي.. قالت «أبي شُفتَكْ

بِنَومي!»

قلت «حقّا.. ما الذي شُفتِ؟ احكِ لي..»

قالت «وكم تدفع لأحكي؟ »

قلت «هل تكفيك بوسه؟ »

«أم تريدين من السوق عروسه؟

ضحكت مني وقالت:

«حافي الرجلين تمشي..

«بين أفراح ونعش..

«وعلى رأسك حطت قُبّره..

قلتُ «يكفي يا ابنتي..

قالت «وطارت.. نحو هذي المقبره »

وأشارت لعيوني..

ثم نامت! [1] .

تفرَز الدرامية مباشرة في هذا المحكي الرؤياوي من خلال تقنية الحوار المنظور بفعلي التلفّظ (قالت، وقلت)؛ وهما فعلان مشخصان يفعّلهما السارد باعتباره شخصية ممثلة في محكي الشخصية (الابنة)، لكنه يظلّ جاهلا للأفكار الحقيقية التي تؤول إليها الأحداث، معرفته أقل من معرفة الشخصية التي تتقلّد السرد، وعليه فالتبئير هنا خارجي بسبب جهل السارد الواضح للأفكار الحقيقية للشخصية.

نصّ "اللعنة والغفران" -إذن- هو مزيج مهجّن يجمع بين ملامح الرمز، الأسطورة، السيرة، القصص والنشيد، إضافة إلى الحوار وتعدد الأصوات؛ حيث «لا ينقّي [السارد] خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين؛ ولا يقتل فيها أجنة التعدد اللساني الاجتماعي، ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام، وتلك

[1] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران. ص29، 30.

الشخوص- الحاكية المضمَرة التي تتوارى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها؛ وإنما يرتّب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي، ولمركز نواياه الشخصية»[1]، وهي تصوير لمحنة الشعب الجزائري إبان فترة دموية من تاريخه، حيث عين السارد شاهدة على المذابح اليومية المتكررة.

في مقطع شعري آخر ضمن القصيدة نفسها يعمد السارد الممثل الشاهد على الأحداث إلى بثّ توصيفات مادية تمهّد لتوتر الحدث وفعل الشخصية معا، ويشكّل مجموع هذه التوصيفات ما يشبه البطاقة التعريفية والسيرة الذاتية للشخصية "أحمد"، يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي":

« صاحبي «أحمدُ» .. مثلي
يعشق الحلوى وأفلامَ الأغاني
زارني يوما..
رآني..
باحثا عن وطن ضيّعتهُ الثواني (أ)
قال «وعدٌ منك..
«نعي في صحيفه؟
واحتَسَى قهوَتَه..
ثم مضى كالبرق..
قالوا بعد اليوم
«سكنت أحشاءه الحرّى قذيفه!» (ب)
فتّشوا جيب صديقي
وجَدوا صورة طفلٍ وقصاصات جرائد..
وأغاني وقصائد..
وجدوا قنديل زيتٍ من حبيباتِ الرّمادِ.. (ج)
فتّشوا أضلاعه..
لم يجدوا شيئا سوى تنهيدةٍ
«آهٍ .. بلادي» »[2].

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. ص67.

[2] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران. ص41.

يمتلك السارد الممثل رؤية داخلية وهي الرؤية المتشظية إلى تنويعين، ورؤية أخرى خارجية عبرها يتخلّص من التكثيف السردي ليدعه ينساب شفافا:

1- الرؤية الداخلية؛ وتمثل:

- الرؤية مع؛ حيث: رؤية السارد = رؤية الشخصية "أحمد"..... (أ)

ورؤية السارد = رؤية الشخصيات الساردة.....(ج)

- الرؤية من الخارج؛ حيث رؤية السارد < رؤية الشخصيات الساردة ...(ب)

2- الرؤية الخارجية: حيث؛ رؤية السارد والشخصيات السارد > رؤية الشخصية "أحمد"....(ج)

هذه الانحرافات السردية إنما تعبّر عن الانشطارات التي تعاني منها (الأنا) باعتبارها جزءا مكمّلا للآخر لا تحتلّ موقعها إلّا إزاءه، فمن خلال "أحمد" نرى السارد الشاهد ممثّلا لا متخفٍّ وراء الأحدث، وقد حُدِّدت منذ البداية هذه الثنائية في قول السارد: (صاحبي «أحمدُ» .. مثلي). فـ "أحمد" إذن هو الصوت الساردي المتشظّي؛ بحيث تعبّر الهيمنة الطاغية لهذا الصوت «عن قدرة السرد على المراوغة والمخاتلة والإيهام، وكل هذا متأسّس على ضمير المتكلم الذي يمثّل قناعا غير محدّد الملامح للراوي (أو ربما المؤلف) مما يعمل على فتح مسارات سردية تتيح للصوت المنفرد أن يعبّر عن معاناة إنسانية واجتماعية ذات خصوصية فردية»[1] متعددة ومختلفة الغايات؛ هواجس ومخاوف وعقد وأزمات، مما يدفع بها إلى استغلال مساحة الحكي المتوفرة لها لتعبِّر عن الأحداث بجملٍ فعليةٍ قصيرةٍ مشحونةٍ بالدلالة، مختزلة ومقتصدة لفظيا، محاطة بتوترات التقديم والتأخير... وكأنها ترهن المعنى في وحدة قصيرة يمثّلها البيت المقيد حينا والإيقاع المنكسر عند (الكسرة) حينا آخر بما يتناسب والضغط النفسي الذي تعيشه الذات الساردة إثر حادثة الاغتيال.

تندرج قصيدة "عولمة الحب .. عولمة النار" للشاعر "عز الدين ميهوبي" ضمن الرؤية المشهدية التي تسمح للراوي أن يُدرِجَ نفسه في سياق الأحداث، بوصفه شاهدا، وباحثا، ومدقّقا، ومستجوبا وممثّلا يتميّز بنفاذ الرؤية، فهو يرى ما لم يره غيره، لهذا فحكاياه تطول وتمتدّ بامتداد المكان والزمان فينداح السرد ويميل نحو التكثيف، وتلغى المسافة بين السارد والمتلقي بسبب استخدام ضمير المتكلم لأنه بطل الحكاية وكاتبها في آن معا، يقول الشاعر:

[1] فيصل غازي محمد النعيمي: شعرية المحكي. دراسات في المتخيل السردي العربي. ص156.

« فالحكايا تطول

صباح الأحد

رأيت المدينة أكثر حزنا

وفي كل عين تنام عصافير هذا البلد

رأيت دمي مطفأ كالسجائر في كف أم

ومحترقا في شفاه ولد

رأيت الجرائد متعبة بالتعازي

بكيت البلد »[1].

ولأن الشاعر لم يسرد كل شيء فهو يواصل الوصف والحكي بعدما أقبل النهار قـــائلا:

« أطل النهار..

رأيت البنفسج يذبل في شفة امرأة نازفه

قال لي ظلها:

إنها منذ عشرين عاما هنا واقفه..

قلتُ: هل عادة هي أم نزوة راجفه ؟

قال لي: سل - إذا شئت- راحلة السندباد ؟

لم تجئ..

ومضى كل شيء إلى حاله.. »[2].

ولـربط الحاضـر بالماضـي يعـود الشـاعر في الـنص الشـعري نفسـه إلى الـذاكرة مستحضـرا الماضـي القريب –قبل عامين– ساردا ومذكّرا بما كان يفعله، يقـــــول:

---

[1] عز الدين ميهوبي: عولمة الحب.. عولمة النار. ص49، 50.

[2] المصدر نفسه. ص51

« قبل عامين

كنت أزور المقابر أحمل فلا..

وأقرأ فاتحة الإحتقان وأمشي..

غدا يحمل الناس نعشي..

ويأتي إلى حينا الميتونَ

يدقون أبوابنا

يسألون عن الخبز والماء والكهرباء »[1].

في هذه المقاطع الشعرية السردية يظهر السارد ممثّلا وشاهدا عالما بالحدث، يوثّقه بإثبات الفعل المكرّر (رأيتُ) المتّصل بضمير المتكلم (التاء المتصلة)، مع إثبات للزمان والمكان بالسرد المشهدي حينا والسرد الاسترجاعي حينا آخر من أجل الاستغراق في الوصف الذي يراه عنصرا تشويقيا يشدّ من خلاله المسرود له إلى المحكي؛ «فمنظوره للأحداث والوقائع، وعلاقته بها، وترتيبه لها، ثم تفسيره وتأويله أحيانا لبعضها، تجعل وهم المتلقي يتضاعف فيما يخص طبيعة تلك الأحداث، هل هي تاريخية أم تخيلية؟»[2]. لكن ارتباط كل الأفعال بضمير المتكلم الذي أنتج نسيجا سرديا، قد عمل على بعثرة المفاهيم المؤسّس لها منذ البداية، فـ (المقبرة) شحنة مكانية وزمانية ونفسية مكثفة، وهي نقطة تورّط أعطى السارد من خلالها مجالا لتأسيس غربة الإدراك وانقطاع الاتصال بالحياة .

السارد/ الشاعر الشاهد عنصر أساسي في بنية النص الشعري، وهو راو موضوعي لا يتدخّل في روايته بالوصف والتعليق بشكل مباشر؛ حركته الفاعلة في انبناء الحدث وتشكّله لا تتكوّن إلا عبر حركات الأصوات الأخرى، وهكذا يخلّق مساحة سردية يتجلّى فيها صوته السردي.

---

[1] عز الدين ميهوبي: عولمة الحب.. عولمة النار. ص53.

[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج2. ص196.

المطلب الثاني: السارد الممثّل متكلمًا وبطلًا للحكاية:

السارد البطل شكل سردي يرتبط بالحكي الذاتي الجواني؛ «وفيه تمارس الحكي شخصية مركزية وهو الفاعل الذاتي»[1]. وفي هذه الوضعية يكون تماهي المؤلف بالراوي الداخلي واضحا، حيث يحتلّ السّارد موقعا بؤريا باعتباره واحدا من الشخصيات الرئيسية، يحكي بضمير المتكلم محكيا موضوعيا عن الذات المأزومة في صراعها الداخلي والخارجي، باعتماد المرجعية التخييلية كأساسٍ لإدراك الحالة الواقعية التي يقوم عليها المحكي.

في قصيدة "اللعنة والغفران" للشاعر "عز الدين ميهوبي" رؤية خاصة للواقع السياسي في الجزائر في فترة التسعينيات من القرن الماضي، اعتمدت على ألفاظ مكرّرة تنتج إيقاعا رتيبا، وجمل حوارية قصيرة محدّدة بدقة يقف من خلالها السارد ذو الرؤية الخارجية على منطق الخضوع والسيطرة الذي يحكم علاقات الناس بالقوى الخارجية التي لا ترضى دون الموت بديلا، يقول الشاعر:

« مرّ يوم..

مرّ بي نعش..

سألت الناس «من؟»

قالوا «فلانْ»

وجدوا جثّته في آخر الشارع..

والمهنة: عراف بهذا الحي كانْ

مرّ شهر..

مرّ بي نعش

سألت الناس «من؟»

قالوا «فلانه»

خرجت تسأل عن علبة كبريتٍ فعادتْ

في خزانه

مرّ عامٌ

[1] سعيد يقطين: الخطاب الروائي. (الزمن- السرد- التبئير). ص310.

مرّ بي نعشٌ..

سألت الناس «من؟»

قالوا «وطنْ!»

قلت: مهلا

وطني أكبر من هذا الزمنْ [1].

العالم في هذا المبنى الحكائي «غريبٌ مخيفٌ، فهو بلا ملامح ولا حدود، والناس فيه تعساء مقهورون، بل هم تائهون لا يعرفون مصائرهم ولا يشاركون في تحديد هذه المصائر التي ينجرفون إليها مرغمين، قوة جبّارة تهوي بهم إلى مصير مجهول لا يفهمون أسبابه ولا غايته ولا يملكون دفعه»[2]. (الناس) صوت توسّل الشاعر به كي يمرِّر عبره "محكيَّ أحداثٍ" عن هذا العالم العبثي. يبدو هذا الصوت ذا معرفة كلية، غير أن معرفته تظل أقل من معرفة السارد الذي لم يسمح لنا أن نشكّ بقدراته التخمينية ومعرفته التامة. لقد أتقن المراوغة السردية ولكنه لم يتقن التخفي، إذ استدارت القصيدة عند نهايتها مع الحركة السردية السريعة في قول السارد: (قلت: مهلا، وطني أكبر من هذا الزمن)؛ وهي نقطة تفجير دلالي تربط بين الأحداث المسرودة في الأسطر السابقة وبين الطاقة التّمرّدية للسارد الذي يثوِّر الشعر ويصرّ على عبثية المعنى ليحدث شرخا قيميا وخرقا توقعيا للمسرود له، فأحداث اليوم أو الشهر أو العام هي صور مكررة لمأساة غير منتهية الضحية فيها هما المواطن والوطن.

عندما يستعين الشاعر بالسرد يستعين به وهو محمّل بميراث طويل من الحكي الذي جاءه من مجمل النصوص الحكائية التي حفظتها الذاكرة العربية. ففي النص الشعري "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" يتصاعد السرد متجاوزا الزمن الميقاتي الآني باتخاذه الديني والتراثي مرجعية شعرية، ليتشكّل مع التمدّدات الحكائية عالما نكاد لا نستطيع فيه ملاحقة الانتقالات بين الماضي وحاضر التجربة الشعرية، يقول الشاعر "يوسف وغليسي" في نصه:

« واقفا.. أستعيد بقايا الجراح.. .

في خريف الهوى .. عند مفترق الذكرياتِ..

---

[1] عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران. ص45، 46.

[2] عبد الرحيم الكردي: السرد الروائي وتداخل الأنواع. نماذج من الرواية المصرية المعاصرة. الأبحاث. مؤتمر أدباء مصر. «أسئلة السرد الجديد». ص299.

كصفصافة صعرت خدها للرياح !

واقف.. أتحسس ذاكرة اليأس ظمأى..

يزيد اشتعال المدى،،

وبراكينه ما ارتوت من ينابيع دمعي

ومن دمي المستباح!

واقفا عند سفح السنين الخوالي وحيدا،،

تبعثرني الريح شوقا إلى "السّمُرات" التي

بايعتني شتاء وصيفا..

وشاخت.. تهاوت.. وماتت..

ولا شاهد يذكر المرتين!

أنا لا أذكر -الآن- إلا الظلال التي

باركت بيعتي،،

والدماء التي أشعلت شمعتينْ!

من ترى يشهد اليوم أني

أنا سيد "البيعتين" ؟! »[1].

مع يقظة الذاكرة تحاور الذات ذاتها بشكل مباشر عبر المونولوج الداخلي، ليركّز السرد تبئيره على ضمير السارد حيث المتكلم بطلا للحكاية في إطار محكي ذاتي. وقد اشتغل السرد بوظائفه التقليدية بمصاحبة الوصف حيث تمّ تقديم صورة أولية تمهيدية للشخصية وللحدث القصصي في شكل مونولوج لتمارس فاعلية الوصف سطوتها فتظهر الشخصية الساردة/ البطلة في حركتها وأفعالها وجميع أحوالها أشبه بكائن سيري وأقرب إلى العوالم الغيبية حيث القوى خارجية والحركة خارقة تخرج عن قوانين المكان والزمان بعيدا عن الشروط الواقعية المألوفة مستثمرا إمكانات الحكي بعد الإقرار أنه سيد البيعتين:

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص25، 26.

« استباحوا دمي في الشهور الحرام وما خجلوا..

سفحوه على قارعات الطريق..

هزؤوا برؤاي وما سألوا..

قال قائلهم:

يا لذاك الفتى..

مثقلا بالرؤى..

سادرا في السها..

أوقعته الأماني في المنتأى!

تعرفون الفتى؛

طالما إشتهى

أن يهرب كل البلاد

إلى "سدرة المنتهى" !!! » [1].

بعد هذا البوح ينطلق الشاعر عبر فعل الكينونة (كان) لرصد أعماق الشخصية البطلة وهي في حالة متأزّمة مستذكرا ما حدث للنبي "يوسف" عليه السلام عندما رماه إخوته في الجب، مسقطا ذلك على نفسه، اختلفت الأزمنة كما اختلف الفاعلون، لكن الثابت هو الفعل نفسه (الرمي، الترك...):

« كنت في الجب وحدي ،،

على حافة الموت أهذي..

فيرتدّ صوتي إليّ..

أطارح بيني .. أغالب حزني..

فيغلبني الدمع .. يجرفني في خراب المدى...

كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن حقيرٍ

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص28.

على الأرض ملقى..

وكانت رياح النبوة تعبرني... »[1].

يعتمد السرد على رؤيا فنتازيّة غير واقعية، فالسارد كلي المعرفة بطلٌ يقصّ بضمير المتكلم الأحداث باعتبارها حدثت له هو، هذا السارد هو "يوسف" الشاعر وهو "يوسف النبي"، وهذه المشابهة مفارقة هائلة أوقعت الشاعر في مأزق عقائدي* لا ينبغي أن يفسَّر إلا باعتبار السارد اتّخذ من النبي "يوسف عليه السلام" وسيلة تعبيرية وقناعا يلازمه ليجسّد ما في أعماقه، فيظهر وكأنه يعرض سيرته هو، «لكن التذويت وإن كان يتمثّل في تحويل وجهة النظر من السارد إلى الشخصية، فإنّ ذلك لا يعني أن الذات هي الشخصية بوعيها الشخصي فحسب، بل ثمة ذات أو ذوات أخرى وراء الذات الظاهرة. وبهذا لا يمكن فصل التذويت عن الحوارية، فمحكي كل شخصية هو حوار بينها وبين نفسها»[2]. وهذا المونولوج استدعاه مكان الحدث (البئر)؛ وهو فضاء مغلق معزول يدفع الصوت السردي (الأنا) للانشطار إلى (أنوات) متعددة عبر عملية تتقصد التركيب والمضاعفة وتعظيم (الأنا) الساردة، ومن ثم الاتجاه بالسرد نحو تعدد الحبكات وتعدد الشخصيات مما يخدم مآثر البطل المقصود. وفي ذلك نزوع واضح نحو الدرامية القصصية والمسرحية أو الحوارية والسردية بصفة عامة. يقول الشاعر:

« لفظوني على شرفة الحلم السندسي، وقالوا:

أموي يحن إلى الزمن الهاشمي !

فأبَقتُ إلى الفلك أبحث عن مرفإ للعزاءْ

يتعاورني اليأس برا وبحرا ..

تدثرت بالأمنيات ،، تزملت بالمعجزات ،،

ولا عاصِمٌ من عناءْ ..

كنت وحدي أساهم .. وحدي أردّ الأعادي

وحين تردّيتُ، كان لي الحوت منفىً ومقبرة ..

كنت في بطنه غارقا في التسابيحِ ؛

---

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص28، 29.

* أشار الشاعر إلى حلم ادّعائه النبوة في مقدمة ديوانه. ينظر: يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص10، 11.

[2] حسن المودن: الكتابة والتحول في السرد العربي الجديد. ص16.

سبحت باسم دم الشهداءِ ،،

باسم ما في دمي من هوى لتراب بلادي ،،

للرمل والنخل ،، سبحت .. سبّحتُ ..

ناديت كل ولي من الخالدين ، وكلَّ

الصحابة والأنبياء:

إنني هاهنا لابثُ..

مدحضٌ ومليمٌ، فأي رياح ستحملني للسماء ؟!

أي موج -أيا أيها الريح- ينبذني بالعراء؟!.. »[1] .

يدخل هذا النص الشعري ضمن سرد الذات، أو نص الحالة؛ «وهو نص مفتوح المواجع والمسارب، ولكنه يقوم على نواة محورية غائرة، هي مساءلة الذات الفارقة تاريخيا وأسطوريا. ففي سرد الحالة تبدو الحكاية فيه -إن كانت هناك حكاية تحكى على نحو مألوف- تبدو كما لو كانت نصا شعريا غنائيا -بمفهوم الذاتية- يعبر فيه الروائي-الشاعر- عن علاقته بالكون والحياة والأشياء من حوله، ويناقش رؤاه وفلسفته، ويطرح أسئلته، وهمومه الفكرية، ويعرض لعذاباته، وأحلامه، وأمله ويأسه، لغضبه وفرحه، لتشكّلات حالات الوعي لديه، لانغماسه في حياة يمارسها ربما دون أن يعرف هويتها»[2] ليبقى الحدث معلّقا بين الواقع الخارجي وذهنية الشخصية التي تعيش انشطارا على أكثر من مستوى لعلّ أبرز تجلياتها تعدّد وضعياتها الإدراكية؛ إن «هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها، أي أن حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي»[3] ولهذا اعتمدت في تكوينها على شخصيات جاهزة (سيد البيعتين، يوسف، نوح، يونس...) هي عبارة عن سلسلة قناعية مركبة، فكلما حدث انشطار أنوي تجددت الحكاية، لتتكون صورة السارد/ البطل بالتدريج عبر القراءة. وعلى الرغم من كل هذا التكثيف السردي إلا أن وجهة نظر السارد تبقى وجهة من زاوية واحدة محددة هي الرؤية الخارجية (الرؤية من الخلف حيث معرفة السارد > معرفة الشخصية).

---

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص31، 32.

[2] محمود الضبع: السردي في الشعر/ الشعري في السرد. الأبحاث. مؤتمر أدباء مصر «أسئلة السرد الجديد». ص360، 361.

[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي. من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 2000. ص50.

وإذا كان الشاعر "يوسف وغليسي" «قد وجد التاريخ متجسدا في وقائع ذات دلالات مستمرة الحضور فإنه قد نظر إلى القصيدة كمأوى جديد لهذه الوقائع، ومولد ثان لها، بعد أن تمدّدت الأقنعة، واتّسعت سبل التناص، وظلّت طاقة القص تحت قشرة القصيدة الشعرية، تشفّ عنها دون أن تبتلعها، وتشير إليها دون أن تظهرها في رواية تقليدية مع الحفاظ على حداثة القصيدة ومعاصرتها ودراميتها واعتمادها على المفارقة الشاملة التي كانت العمود الفقري لقصيدة الواقعة التاريخية»[1]. إنّه وأمام تعدّد الخطابات داخل هذا النص الشعري، فقد كانت الخطابة خطابا آخر ونسقا أدبيا أصيلا يقود وينسّق تيمة الشاعر القصدية، يقول:

« أخطب الآن فيكم،

وذا وطني مصحف في يدي..

"مالك بن دينار" يسكن صوتي

في غمرة اللهف:

(وطني امرأة وشحت روحها بالعفاف..

وأنا الملك الآدمي الذي يشتهي

أن يموت على صدرها المرمري

خاشعا يتصدع من خشية الوجد والإنخطاف!)

آه يا أسفي!

ضاع مني الذي كنت أحمله، فجأة...

ويحكم! كلّكم غارق في الدموع ؛

فمن سيدلّ الخطيب على سارق المصحف؟!

أوَ نذبح "صفراء فاقعة اللون" كي نهتدي...

أم نصلي صلاة الغياب على (القارظين)؟!

أم الأمر أهون من ركعتين؟

أم ترى بـــ (عفا الله عما سلف) نكتفي ؟!

[1] حاتم الصكر: مرايا نرسيس. الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة. ص246.

أم سنضرب كفا بكف ؟!... »[1].

عبر هذا النص يدخل الشاعر "يوسف وغليسي" في حالة ينقلها –عبر رؤيته الذاتية الجمعية وعلاقته بالتاريخ العربي– إلى المتلقي، حيث ينظر بوعي فني غير موارب إلى الصدفة بين الإنسان العربي وتاريخه، عبر استدعاء حادثة تاريخية هي سرقة المصحف من شخصية "مالك بن دينار" الذي اتخذه السارد قناعا يختبئ وراءه «ليعبّر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلاله»[2]، لتكون القصيدة متقنعة بالواقعة التاريخية لا بوجه الشخصية المستدعاة.

هذا الموقف الدرامي الذي تمدد إلى الماضي عبر وقائعه زاوج بين الفن الشعري وبين السرد في أحد أنماطه وهو فن الخطابة. أما المروي له –باعتباره أحد أهم أركان هذا الفن– فمحدّد السمات، ثابت الهوية لأنه متلق شفاهي. أما ضمير السرد فهو ضمير المتكلم؛ يهيمن على معظم بنية السرد ويظهر أكثر التصاقا بالشخصية الساردة التي تحاول ممارسة نوعا من الإيهام بالواقعية لتظهر الحكاية وكأنها ضرب من السيرة الذاتية والمذكّرات الاعترافية، خاصة وأن السارد أتقن شد الحاضر إلى الماضي من خلال توسّله بحكاية الحادثة التاريخية ليضيء جوانب عديدة يعيشها في واقعه ولم يتمكّن من رصدها صراحة، وعليه وحدها كتابة البوح تمكّن القارئ من أن يُلِمّ بتفاصيل هذه المعاناة.

ومع الوحدة الحكائية (في غمرة اللهف) يُقطع السرد الأول فتحدث خلخلة في التتابع الزمني تصحبُها خلخلة في التتابع الحدثي، حيث يؤسّس السارد لحكايته المركزية التي يحضنها بين قوسين. تغليفه المحكي بقوسين يدلّ على عنايته بالملفوظ، تأكيدا على أهميته، وإدراكا من السارد للطابع الدرامي لعمله. إذ في هذا المحكي المحضون يتماهى مع محكيه: (وطني امرأة وشحت روحها بالعفاف../ وأنا الملك الآدمي الذي يشتهي/ أن يموت على صدرها المرمري/خاشعا يتصدع من خشية الوجد والإنخطاف!)، وهو سرد مطمور* تبدو فيه معرفة السارد الممثل أكبر من معرفة الشخصيات. لكن الحركة السردية بدءا من قول السارد (آه يا أسفي!) تغلق السرد الثاني لتعود بالسارد إلى سرده الإطاري كي يضمِّن من جديد حادثة سرقة المصحف، فتتحوّل مع ذلك بؤرة السرد؛ حيث تتساوى معرفة السارد بمعرفة الشخصيات لأن الخطيب فوجئ شأنه شأن بقية الشخصيات الأخرى التي يخطب فيها بسرقة مصحفه، يعرف كل ما تعرفه تلك الشخصيات من حوله ويجهل –تماما– كل ما تجهله.

---

[1] يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. ص34، 35.

[2] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر. ص 154.

* **السرد الطمور**: هو أن «تبدأ شخصية في قصة ما بحكاية قصتها خالقة سردا داخل سرد ويصبح السرد الأصلي سردا إطاريا أو قالبيا والقصة التي تروى من قبل شخصية التسريد تصبح مطمورة (سرد مطمور، مضمر، تحتيا)». يان مانفريد: علم السرد. مدخل إلى نظرية السرد. ص64.

في القصيدة "عولمة الحب.. عولمة النار" يجد القارئ نفسه –وهو يبحث ضمن الفوضى الظاهرة للرسالات– أمام لا تجانس اللغة حيث تبتلع الذات المأزومة صوت الآخر وتستبطنه في لعبة الأسئلة، هذا الآخر هو السارد ذاته الذي يعلم كل شيء لكنه يضيع بين الحكايات. وعليه –مع تعدد الحبكات– فقد جاء السرد كثيفا؛ «حيث يشير السارد إلى نفسه علنا كسارد ويعلن عن نفسه كمنتج، بل كمبتكر للمحكي. وفي هذه الحالة، نكون أمام تكسير للإيهام بالواقعية. لا يمكننا في هذه الحالة أن «نعيش» الحكاية بسذاجة عن طريق الاستسلام للأحداث»[1]. ولكن القارئ المنتِج سيدرك بأن القصيدة تعرِض قصّة مرتبطة بالواقع، وذلك بالنظر إلى مجموع الأحداث والأفكار والتأملات والأفعال ومختلف التكوينات التي تجمع العديد من المعاني وتوحي بكثير من الحالات المتشابهة في عالم الحياة الممتد.

استثمر الشاعر "عز الدين ميهوبي" تقنيات السرد وسخّرها في تطوير بنيته الشعرية وإثرائها لتصير أكثر قدرة للتعبير عن مقتضيات الفكرة والشعور، لذلك نجده استخدم تراكيب وصيغ سردية مثل (كان، الحكاية، ماذا رأيت وماذا رويت، قلت، قال، تبديد الكلام بالصمت)، إضافة إلى الاعتماد على الشخصيات وما يدور بينها من حوار، والامتداد في المكان والزمان، أما الانتقالات فغير معلن عنها بسبب تكثيف المحكي، يقول الشاعر:

« أبي كان يسألني عن حكاية «مُلّا عمر»
"أمير" يرى في المنام الذي لا يراه البشر..
يرى كل شيء..
كأي نبي يطاعْ
يصدّقه المتعبون الجياع
.. هكذا الــ "طالبان"
أبي كان يسألني عن كذا..
وعن شارع يتمايل بين الذي يستحي أن يقولَ
ومن باع نصف اللسان
أبي كان يسألني عن كذا وكذا وكذا.

[1] جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص98.

يغيب أبي ساعة ثم يأتي ليسألني المرة الألف

عن "قندهار"

يلحّ أبي في السؤال

يحيره أمر "تورا" و "بورا"..

وقافلة قدمت من تخوم الشمال

ويسألني عن جميع الجهات..

عن "الانتفاضة" والشهداء

الصغار- الكبار

ويسأل عن "عرفات"

أبي كان يسألني دائما..

ليتني كنت أعرف

هل بينكم من يجيب أبي؟

ليتكم تعرفونَ..

ولكنكم تحسنون السّكات.. » [1].

يمضي السرد في هذا المقطع عبر مسار ثري محتشد بالتنوّع والتعدّد يتجاوز ضيق المرجعية الواحدة إلى الانفتاح على حكايات أخرى عبر أساليب سردية ورموز غنية وموروثات اجتماعية وتساؤلات لا تجد لها نقطة توقف تشير إلى الحدث دون أن تغوص فيه وتلمّح إلى الدلالات والمقولات الأيديولوجية دون أن تفصح عنها.

تثار هذه الحكايات عبر فعل السرد القصصي التراثي (كان) الذي يشكّل غواية روائية مع ضمير الغياب (هو) فكما يقول "محمد عبد المطلب"؛ يبدو أن «غواية السرد مع ضمير الغائب، توازيها غوايته مع فعل الكينونة (كان) الذي يكاد يكون صاحب الحضور الأول في السرديات عموما، ولا يرجع ذلك إلى كونه فعلا مساعدا، بل إلى طاقته التي اكتسبها من مواضعته الأولى، ومن هوامش الاستعمال الممتدة في الزمن، فهو قادر على فتح أبواب (الحدث) الماضي البعيد والقريب، وهو مشحون بطاقة تراثية اكتسبها من وظيفته في المرويات والحكايات، وهو

[1] عز الدين ميهوبي: عولمة الحب.. عولمة النار. ص45- 47.

قبل ذلك وبعده، له قدرة إنتاج (الحدوث والوجود والصيرورة والثبوت والوقوع)»[1] به يؤكد زمنية السرد، يؤكد سلسلة التتابع الحدثي، ويضمَن للسرد التّنامي لاستيعاب الوحدات الحكائية (ملا عمر، أمير، طالبان، قندهار، تورا، بورا، الانتفاضة، عرفات) ووحدات حكائية محذوفة مشار إليها بـ (كذا وكذا وكذا).

وقد عملت هذه الوحدات بخلق سرد مضمر به تنشَّط القوة التخييليّة للمتلقي الذي يجد أن هذا السرد هو تأسيسٌ لأبنية مكانية وزمانية وانفتاحٌ على نهايات غير متوقعة تخضع لقناعات القارئ، وفي هذا الصدد يقول "رولان بارت" بأنّ «هذا التمدّد الشامل هو الذي يمنح لغة السرد ميزتها الخاصة، وهو ظاهرة منطقية خالصة، لأنه يقوم على أساس علاقة بعيدة في الغالب، ويستثير ضربا من الثقة في الذاكرة المثقفية..... وهكذا ينشأ ضرب من الزمن المنطقي الذي ليست له سوى علاقة واهية بالزمن الواقعي. فأما التبعثر الظاهري للوحدات فيظل قائما باستمرار وبإحكام في المنطق الذي يوحّد بين أنوية المقطع الواحد»[2] .

في "عولمة الحب.. عولمة النار" حكايات كثيرة، كل حكاية تخالف سابقتها على مستوى الحدث والزمان والمكان، مع تغيّر في البؤر والضمائر. تشكيل مونتاجي ينتج حكايات مختلفة تجمع بينها رحلة البحث عبر أفضية زمكانية واسعة، وكأن عين الشاعر هي عين الكاميرا السينمائية التي تتمشى في عدة مدارات راصدة عددا من الحركات والأحداث من خلال عدد من الدلالات اللغوية الحدثية. وقد تمثلت هذه المتوالية في الدالات (خرجت، تلاحقني، دخلت، أطل النهار علي، أطل النهار..، وكنت بعيدا، رأيت، فالحكايا تطول، صباح الأحد، رأيت، أطل النهار..، أبصرت، قبل عامين كنت، قريبا من النهر أبصرت، حذائي ترهل من كثرة المشي، سكتّ..، فواصل صمتي الحكاية، أحاور أرصفة الأزمنة، قال لي بائع التبغ خذ نفسا..، ثم أكمل قصته لزبون البلد، فأغلقت أزرار عمري، حديث الإذاعة هذا الصباح قميء، أفقت من النوم، ماذا رأيت، وماذا رويتُ، رأيت العجب، عفوكم إن رويت الذي قد رأيت). الحضور اللافت للأفعال وتوصيف الحال من موقع المتكلم يجعل البناء النصي خاضعا لإيقاع الحكاية، مستثمِرا لمبدأ التعاقب الذي يتشكّل به إيقاع القصيدة، و«هذه الدالات الفعلية تقود المتلقي –بما تختزنه من أحداث، وما ينتظمها من زمن– إلى إدراك الحكاية القصصية التي تتمثّل في إطارها»[3]، هذه الحكاية حتى وإن لم تعتمد على التتابع والتوالي في سرد الأحداث والمشاهد، فإنها خادمة للسرد الإطاري الذي اتكأ على تقنية الوصف المشهدي المتدفق خدمة للفكرة العميقة المضمرة التي يبغي السارد الممثل كلي المعرفة توصيلها للمسرود له، وهي التقنية السردية التي تحدث عنها "تزفيتان تودوروف" في قوله: «فالقصة

---

(1) محمد عبد المطلب: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق. الأبحاث. مؤتمر أدباء مصر «أسئلة السرد الجديد». ص88، 89.

(2) رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد. طرائق تحليل السرد الأدبي. ص31.

(3) فايز عارف القرعان: بلاغة تقاطع الخطابين: السردي والشعري. تداخل الأنواع الأدبية، مج2 . ص54، 55.

إذن مواضعة، وهي لا توجد على مستوى الأحداث ذاتها، فتقرير شرطي حول حادثٍ يسير بالتحديد وفق معايير هذه المواضعة، فهو يعرض الأحداث بأكثر ما يمكن من الوضوح بينما الكاتب الذي يستقي منها عقدة سرده يكتم جزئية بحيث إن التشويه الذي يقوم به الكاتب في عرضه للأحداث يواجه على وجه التحديد هذه المواضعة ولا يواجه الترتيب الزمني، والقصة تجريد إذ إنها تدرك وتحكى دائما من طرف أحد ما، وهي لا توجد في ذاته»[1] بل تخضع للافتراضات الممكنة والأبعاد الدلالية العميقة التي ينتجها المسرود له.

السارد من حيث هو شخصية درامية بموقعها في الفضاء الحكائي الذي يشغله هو الذي يعنى بكيفية إخراج حكيه، يصف تشكّله، ويضبط العلاقات بين شتى العناصر المكونة للبنية السردية. وقد ينتحل صفة الراوي من الخلف (في الشكل السردي البراني؛ بتدخل السارد أو عدم تدخله)، كما قد يدخل كوسيط بين الشخصيات والأحداث المتخيَّلة، والمتلقي (في الشكل السردي الجواني؛ السارد الشاهد والسارد البطل)، عندها يظهر السرد شفافا في الشكل الأول، وكثيفا يرتكز على حكي الأحداث والأقوال معا في الشكل الثاني، بحيث يخضع كل ذلك لأبعاد التجربة الشعرية للمؤلف الضمني الذي تبدّد الحكاية قولها لتكوّنه.

[1] تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي. طرائق تحليل السرد. ص42.

المبحث الثالث: الزمن السردي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

الزمن أحد المباحث الرئيسية المكوّنة للخطاب السردي، بل هو المحور الذي ينظّم عملية السرد والجوهر الذي يشكّلها، «فهو لُحمة الحدث، ومِلْح السرد، وصِنْو الحيز، وقوام الشخصية»[1]. أما تغيره في المتن الحكائي فيأتي استجابة لرؤية الكاتب.

وقد كان التقابل الأساسي بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي الذي أرسى قواعده الشكلانيون الروس مبدءا لدراسة الزمن السردي وقضاياه ومسائله. إذ ميّز الشكلاني "توماشوفسكي" بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي في قوله: «فالأول لابد له من زمن ومنطق ينظّم الأحداث التي يتضمنها، أما الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل»[2]. وقد ميّز "بول ريكور" (Paul ricoeur) (1913-2005) بين زمن فعل السرد، وزمن مادة السرد والفرق بينهما في قوله: «الأول زمن متعاقب يساوي عدد الصفحات، أما الثاني فهو "زمنية الحياة" إنه عملية حياة، والحياة لا تسرد نفسها، إنها تعاش»[3]. وميّز "جاتمان" (Seymour Chatman) (1928-2015) بين «"القصة" وهي سلسلة الأحداث، وما تنطوي عليه من أفعال ووقائع وشخصيات محكومة بزمان ومكان. و"الخطاب" وهو التعبير عن تلك الأحداث»[4].

وقد أفاض في الحديث عن مسألة الزمن السردي "تزفيتان تودوروف" الذي ميّز بين ثلاث أزمن؛ زمن القصة وزمن الكتابة (التلفظ) وزمن القراءة (الإدراك)، «فزمن الخطاب هو، بمعنى من المعاني، زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد. ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر»[5]؛ فزمن التلفظ يصبح عنصرا أدبيا منذ اللحظة التي يتم فيها إدخاله في القصة، أي في الحالة التي يحدّثنا فيها السارد عن سرده الخاص، ليأتي زمن القراءة كزمن لاحق عن زمن الكتابة.

---

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. ص178.

(2) Formalistes russe: Théorie de la littérature, Ed seuil, 1965. p267, 268.

(3) بول ريكور: الزمان والسرد. التصوير في السرد القصصي. ج2، تر: فلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان ط1، 2006. ص37.

(4) عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1. ص10.

(5) تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي. طرائق تحليل السرد الأدبي. ص55.

وقد صُنِّفت الأزمنة تصنيفا آخر؛ أزمنة داخلية وأزمنة خارجية، تقول "سيزا قاسم" بأنه «هناك عدّة أزمنة تتعلّق بفن القص: أزمنة خارجية (خارج النص): زمن الكتابة- زمن القراءة- وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يُكتب عنها- وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها. وأزمنة داخلية (داخل النص): الأحداث التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث تتابع الفصول...الخ»[1].

وبينما كان القاص البدائي يقدّم لسامعيه الأحداث في خطٍّ متسلسل تسلسلا زمنيا مطّردا، وبنفس ترتيب وقوعها، نجد السارد في الكتابات الحديثة اتّخذ نهجا سرديا آخر، فهو«يصطدم عند محاولة ترتيب الحوادث على نفس النسق الخطي حيث أن هذا الخط يُقطع ويَلتوي ويعود على نفسه ويمطّ إلى الأمام ويمطّ إلى الخلف حتى في أكثر النصوص القصصية بساطة وسذاجة»[2]. هذا التباين الماثل بين زمن الحكاية -باعتباره زمنا خطيا أفقيا- وزمن الخطاب -باعتباره زمنا متشظٍّ متعدد الأبعاد- أفسح المجال للكاتب كي يحيد عن مستوى النظام في ترتيب الأحداث والاتجاه نحو ما يسمى بـ"التحريف الزمني"* الذي يكون تارة استرجاعا إلى الماضي، وتارة أخرى استباقا لأحداث لاحقة. كما قد يتّخذ التحريف مظهرا آخر؛ فهو باعتبار تقنيات السرعة السردية قد يسرّع أو يبطّؤ. كل ذلك من أجل غايات جمالية ومقاصد خطابية تخضع لمنظور المؤلِّف.

ولمّا كان الزمن السردي مكوّنا خطابيا للنص الشعري، وكان القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن فإننا سنحاول الكشف عن التمفصلات الزمنية الكبرى في القصيدة الجزائرية المعاصرة على ضوء التقسيم السالف للمفارقات الزمنية بهدف استخلاص الدلالات الممكنة من هذا الاستعمال النوعي الذي مكّن لتداخل الشعر مع الفنون السردية .

المطلب الأول: الترتيب الزمني للأحداث في الكتابة الشعرية الجزائرية لمعاصرة:

الأصل في بناء أي زمن سردي أن ينهض امتدادُه على الطولية المألوفة بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل؛ وفق ترتيب زمني موضوعي باعتماد التطور التدريجي للأحداث. هذا التسلسل اختفى في السرديات الحديثة ولم يعد يخضع لمنطق الواقع، تفكّك الزمن إلى وحدات يتأرجح فيها السرد بين الماضي والحاضر ذهابا

---

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية. دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ. مكتبة الأسرة، القاهرة، دط، 2004. ص37.

(2) المرجع نفسه. ص54.

* وقد كان الشكلانيون الروس يرون في التحريف الزمني سمة الخطاب الوحيدة المميزة له عن القصة.

وإيابا، وهي المقابلة التي أنتجت تمفصلات زمنية يسميها جيرار جينيت [1](Anachronies) والتي تعني الاختلالات والانحرافات والمفارقات –على اختلاف ترجمات المصطلح– و مختلف أشكال التنافر في الترتيب الزمني للقصة والخطاب. وهذا اللّاتلاؤم على مستوى النظام يتجلّى في مظهرين هما الاستباق والاسترجاع.

أولا– الزمن الاسترجاعي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

استخدم الدارسون ترجمات كثيرة للمصطلح الأجنبي (Analepsis) كالإرجاع، الاسترجاع، الارتداد الاستذكار، اللاحقة. وكلّها تحيل «على أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد»[2]. غير أننا سنستخدم في دراستنا مصطلح "الاسترجاع" لأنه يحيل إلى العملية الذهنية للراوي الذي هو مدار مجمل الإجراءات السردية، «فالاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة يعطيه مذاقا عاطفيا»[3] فهذا المصطلح هو الأكثر ارتباطا بفعل الراوي ومسلكه السردي.

في الاسترجاع يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها. لهذا فالماضي يتميّز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع؛ الخارجي، والداخلي، والمزجي.

أ– استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية؛ «تكون سعته* خارج الإطار الزمني للقصة الأولية وفيه يعود مدى** الاسترجاع إلى فترة زمنية خارج زمن القصة الأولية التي توقفت حين انفتاح مفارقة الاسترجاع»[4] .

---

[1] جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص124.

[2] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي. الفضاء– الزمن– الشخصية. ص119.

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية. دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ. ص64.

* **السعة:** تتعلق بـ«المدة التي تستغرقها المفارقة الزمنية من انفتاحها إلى انغلاقها» محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر تونس، ط1، 2010. ص255.

** **المدى:** بتعريف "جيرار جينيت" هو «المسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يتوقف فيها المحكي، واللحظة التي يبدأ منها الاختلال الزمني». وبتعريف "محمد القاضي" هو «المسافة الزمنية التي تفصل الارتداد أو الاستباق عن اللحظة التي توقفت فيها الحكاية، لتفسح في المجال للمفارقة الزمنية». جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص124. ومحمد القاضي وآخرون: معجم السرديات. ص279.

[4] علي زعلة: الخطاب السردي في روايات عبد الله الجفري، إصدارات النادي الأدبي الثقافي، جدة– السعودية. ع: 187، ط1، 2015. ص63.

في النص الشعري "رجل من غبار" للشاعر "عاشور فني" تكثيف واضح لزمن الخطاب على حساب زمن الحكاية المنفتح على مدة زمنية طويلة تعود بنا بـ(خمسين ألف سنة) إلى الوراء، وهي فترة تتجاوز بكثير نقطة انطلاق السرد الأصلي، بل وهو تحديد زمني خيالي أراد به السارد تحقيق مقاصد فنية وتعبيرية معينة، يقول:

« وأضاف:

بعد خمسين ألف سنه

عاد يومي إلى نفسه

بملامحه نفسها

بملامحه وبأعلامه

وهزائمه المعلنه

بحلاوة أوهامه

وبأحلامه المثخنه

عاد يومي إلى نفسه

مثلما مر

من بعد ألف خمسين سنه

جثة منتنه »[1] .

يتحدّد الزمن السردي في بداية المقطع من خلال صيغة (وأضاف) التي تشير إلى الزمن الراهني، غير أن القراءة تكتشف خلخلة على مستوى نظام الزمن السردي في عرض الحدث، مع القرينتين الزمنيتين (بعد/ عاد) في قول الشاعر (**بعد** خمسين ألف سنه/**عاد** يومي إلى نفسه) حيث يتمدّد الزمن ويتّسع في حركة دائرية، طولية على الاسترجاع الخارجي ليشغل حيزا طويلا؛ حيث يبتدئ الزمن من حيث انتهى، ليعاود دورته من حيث ابتدأ، وفي هذه الحركة «تنخرط الشخصية متأمّلة ماضيها وحاضرها كلاهما على ضوء الآخر... فيحصل بذلك نوع من المراوحة الزمنية التي تخصّب السرد وتزيد من إنتاجيته»[2]. ولا شك أن الاهتمام بالحاضر عبر لغة الوعي واللاوعي

[1] عاشور فني: رجل من غبار. ص39.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية). ص125.

جاء نتيجة اهتمام السارد بالحياة النفسية للشخصية الساردة للتهويل من الحدث الذي معه تمتلك اللغة توترها الشعري المشدود وانزياحاتها ومفارقاتها مما يولّد حركية في القصيدة.

في قصيدة "حورية الليل" للشاعر "إدريس بوذيبة" تصبح الأماكن حاملة لقيم شعورية مؤثرة، أما الزمن فهو «وارد قبل حكي الحكاية، من حيث هو وهم متسلط على النفوس والأخيلة وعلى كل شيء؛ فالحركة زمن والسكون أيضا زمن، واللاحركة واللاسكون أيضا زمن»[1]. بل وقد يتنصل الزمن من معقوليته ليصير عدما. وهو المعنى الذي عبّر عنه الشاعر في هذه القصيدة حين يقول فيها:

« تلك ضفاف كانت
معشوشبة فرحا وحشيا
وأغاني هجرت أفواه رعاة
تاهو مثلك في مدن القصدير الأسود والترحال...
لم نك ندري كم مرّ من الوقت !!
*نبّئنا إن كنت الحادق أسرار الكشف...
كم مر من الوقت ونحن معا؟
ثانية أم دهرا أم عدما؟!
الساعة غارت في معصمها اللامع
وانغرس الليل نشيدا
في أكوام الثلج الجسدي الحارق
مخطوفون جميعا بهنيهات السرد المجاني وبالصمت
- خبّئ أسرارك في قلبي
رتب آلامك رفقة آلامي
طوقها وجدك لتسابيح الدمع الأزرق إن شئت..
لكن... لا تبك الآن رجاء...

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. ص201.

لاتبك!!

سنفاتح رابية الأمجاد المكسورة يوما بالأسرار

وبكل تعاسات الذكرى »[1] .

يبدو التباين بين زمن المتن الحكائي والمبنى الحكائي واضحا؛ حيث كان للقصيدة أسلوبا خاصا يتراوح بين العودة إلى الماضي وبين الارتهان للحاضر السردي.

يستذكر السارد اللحظة الهاربة فيصوّر من خلالها ذكريات تعيسة تَقاسَمها يوما ما مع شخصية مبهمة حاضرة في السرد (قد يكون صديقا له)، كما يشير لأناس يعيشون في بيئة موحشة، مقفرة، يعمّها الظلام ويعتنقها المجهول. وهي استرجاعات انفتحت على الزمن الماضي من خلال فعل السرد (كان)، ومع ذلك نسجل غياب المعطيات الثابتة لتقدير مدى الاستذكار، لأن الشاعر يركّز على الحدث فيجعل خيط الزمن غائرا في بئر الذات (لم نك ندري كم مرّ من الوقت !!/ كم مر من الوقت ونحن معا؟/ ثانية أم دهرا أم عدما؟!/ الساعة غارت في معصمها اللامع) فهذه المدد الزمنية «من حيث هي كينونة زمنية موضوعية لا تساوي إلا نفسها، ولكن الذات هي التي حوّلت العادي إلى غير عادي، والقصير إلى طويل»[2]. فالزمن هنا نفسيٌّ تضيع أبعاده الفيزيائية وتصبح بدون معنى بعد أن اندغم في المكان ذو الحدود المغلّقة، والذي لم ينفتح إلا بقَطع حركة الاسترجاع ابتداء من قول الشاعر (خبّئ أسرارك في قلبي) ثم ينفتح أكثر من ذي قبل مع (سين) التسويف المقترنة بالفعل المضارع (نفاتح) في قول الشاعر (سنفاتح رابية الأمجاد المكسورة يوما بالأسرار)، ومع تواصل القراءة في نهاية المقطع يتّضح للقارئ أن الانفتاح ما هو إلا حركة سردية أخرى تكسّر النظام الزمني المتعالق مع الذكرى.

وتكشف عتبة الإهداء في قصيدة "حلم من أوجاع الزمن الأموي!..." للشاعر "يوسف وغليسي" أن (الهمام) الذي يحضر كشخصية مرافقة للسارد في حكيه هو صديقه الشاعر "نور الدين درويش". بعد أن أشار السارد إلى الشخصيتين بقوله (أنا والهمام) يتسلّم السرد ويستأثر به ليروي قصصا وقعت في زمن ما غير الزمن الحاضر، يقول الشاعر:

« أنا والهمام،،

أنا والذي خط أحلامه الخضر فوق رمال المدائن،،

---

[1] إدريس بوذية: أحزان العشب والكلمات. ص77، 78.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. ص176.

بتنا سكارى على نخب حلم تهشم ذات شتاء،

نعانق طيف حمام!

أنا والهمام،،

أنا والذي كان أهدى ورود الشمال لرمل الجنوب!

أنا والذي شرّدته الصحارى بغير ذنوب!..

نظل –على ذمة الحلم- نرسم خارطة لبلادٍ

إليها نهرّب أحلامنا،

حين حظْر الهوى..

وحين يصادر حق الكلام!... .

وذات شتاء، ركبنا الدجى

ورحلنا على صهوات الغمام..

فأنبأنا الغيم أنّ شموسا وراءه قادمة،

لتسحق هذا الشتاء الطويل الثقيل الذي خان سير الفصول!..

وحدّثنا الكون عن قمر سوف يفضح هذا الظلام!.

يقول صديقي الهمام:

"حمام أرى في المنام !

أراه يرفرف في الملكوتِ،، يحطّ على شرفتينا ..

على عاتقينا..

ينام.. ولكننا لا ننام!" ،،

فأهتز من رعشة الحلمِ،،

يفجعني طيف ذاك الحمام!

وأهتف: صبرا صديقي الهمام!

وصبرا أيا آل "غيلان" رغم اكتحال المدى بالسواد،،

ستُبعث عنقاء أحلامنا من رمادْ!

وصبرا! فما قتلوا حلمنا - يا صديقي- وما صلبوهُ،،

ولكنه ساكن في أقاصي الذرى.. كالمسيحِ..

سيجتاح هذا المدى بعد عام! » [1].

تتزاحم الاسترجاعات الخارجية لتضعنا أمام مراحل رئيسية من حياة الشخصيتين اللّتين يستهل بهما الشاعر مشروعه السردي. وكما يتّضح فإن النص فيه تنويعين زمنيين كلاهما يستند إلى الماضي؛ الزمن السردي في النوع الأول يعطي تصورا شاملا عن المراحل السابقة لأحداث تتعلق بشخصية الهمام "نور الدين درويش" ويظهر ذلك في قول السارد (الهمام (الذي خط أحلامه الخضر فوق رمال المدائن،،/ الذي كان أهدى ورود الشمال لرمل الجنوب!/ الذي شرّدته الصحارى بغير ذنوب!..)) فالمحكي هنا بمثابة تقديم وخلفية سيرية متعددة التفصيلات تضيء المحكي الرئيسي وتكشف عن المفارقات التي تحدث في حياة الصديق، أما من حيث المدى فهو أبعد زمنيا من المحكي السردي في تمظهره الثاني (المحكي الرئيسي) الذي عرض فيه السارد تغريبته مع صديقه، وقد أطّرها بمؤشرات زمنية تتمثل في ظرف الزمان (حين)، وأفعال المضارعة (نظل، نهرب، يصادر...) التي جعلت المحكي الثاني أقرب من زمن المحكي الأول، لكنه مع ذلك يبقى أبعد من زمن الخطاب بالنظر إلى المؤشر الزمني (ذات شتاء).

ابتداء من السطر (وأهتف: صبرا صديقي الهمام!) ينحرف الزمن السردي إلى حركة استشرافية يعود معها السرد ليعانق الرغبة والأمل في حياة أفضل، لكنه استشراف ما يلبث حتى يعود يبحث عن الزمن الضائع، وعليه يعمد السارد إلى الاسترجاع الخارجي عن طريق التناص الأسطوري والتاريخ الديني (العنقاء، المسيح)؛ وهو زمن وهمي يشدّ الحاضر إلى الماضي، ويتحرك من خلاله السارد في مخزون هائل من الأبعاد الفراغية للأسطورة.

ب– استرجاع داخلي: يعود الاسترجاع الداخلي إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخّر تقديمه في النص؛ «تقع سعته من انفتاحه إلى انغلاقه داخل المجال الزمني للقصة الأولية. بمعنى أن مدى الاسترجاع يقع داخل الحدود

[1] يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. ص85، 86.

الزمنية التي تدور في إطارها القصة الأولية وليس خارجها، بأن تكون الأحداث المستعادة سابقة لنقطة توقف السرد دون أن تخرج تماما عن المحيط الزمني للقصة الأولية»[1].

يستخدم الشاعر "عز الدين ميهوبي" الاسترجاع الداخلي لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها والتي لم تذكر في النص السردي فيقول:

« صديقي القديم الذي تاب عن إثمه

قال لي ضاحكا:

«أنا لا أنتمي لدمي

جنتي في فمي

والطواغيت في لغتي

خُشبٌ في سقرْ

أفخخ سيارتي

وأعد الدقائق..

لا تنفجر

وأقيم قريبا من الحي "حاجز أمن مزيف"

فلا من يمر..

وأوزع كل يوم "بلاغا مزيف"

فلا من يصدقني..

أنا لا أنتمي لأحد

أشتهي أن أعيد صياغة عمري..

وأتلف تابوت إثمي

وأطلب غفران هذا البلد» [1].

[1] علي زعلة: الخطاب السردي في روايات عبد الله الجفري. ص63.

يبدأ الشاعر بعرض لحظة حاضرة من لحظات حياة الشخصية في شكل لمحة استباقية، ليعود للوراء ربما لسنوات طويلة فيقدّم ماض طويل يحشده في حيّز قصصي صغير نسبيا يعرض فيه آثاما ارتكبها صديقه الذي تعرّف عليه يوما ما (قديما)، وبفعل أفعاله الدنيئة التي جاءت على لسانه في شكل مذكرات اعترافية أدخله ضمن الزمان الماضي، وهو بذلك كأنه يفكّك ميثاق الصداقة التي كانت تجمعهما.

وقد نقل السارد الثاني (الصديق) المحكي إلى زمن الحاضر حينما طلب المغفرة عما سلف، ليعود فيسلّم المحكي من خلال المونولوج إلى السارد الأول الذي فهم مباشرة ما كانت تحمله نقاط الحذف بعد الفعل المتصل بضمير المتكلم (كنتُ) والتي لها وظيفة اختصار المقول وتجنب التكرار، والاستحاء من الذكرى، ومن ثم تسليم السرد للسارد الأول كي يسترجع أحداثا ماضية متزامنة مع الأحداث الأولى معربا في ذلك عن تضايقه منه، يقول الشاعر:

« قال لي: ما الذي كنت تفعله عندما كنتُ..؟

قلت: «أخبّئ وجهي وراء الجريدةِ

كي لا تراني..

ولا يحمل الوجه حتفا

وأغير عنوان بيتي..

إلى فندق آمن..

أو إلى أي منفى..»

قال لي: «ألّذي فات ماتَ..

انتهى كل شيء.. سننسى!»

أجبتُ: «إذا كنت أنسى وتنسى..

وغيرك ينسى

ويصبح قولي وقولك..

في حكم "كان" و "أمسى"

(1) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب.. عولمة النار. ص54.

فهل قطرة الدم تنسى ؟»

مضى..

سقطت دمعة من شفاهي

وأطفأتُ من حسرة القلب شمسَا [1].

نقف في هذا النص على استرجاعات داخلية، «وإن كانت تنمّ عن خلل مقصود في وتائر السرد، فهي تبني الحدث بطريقة غير خطية، وبشكل مفارقة سردية أو حيلة من حيل السرد، لتوصيل الملفوظ السردي والحدث بطرق غير تتابعية أو منطقية جامدة. ومن هذه الحيل والمفارقات الخلاصة في السطر الأول أي ضغط الأحداث بجمل سردية موجزة، والحذف المحدد بالنقاط. ثم الاستراحة أو التوقفات السردية التي يحدثها السارد بسبب لجوئه إلى الوصف، وانشغاله به عن مواصلة السرد»[2] لتكثيف الحدث الذي يعاود الارتداد إلى ماض لاحق لبداية الحكاية. أما شخصية الصديق فتمثل نموذج الاسترجاع الذي يتناول شخصية غابت عن الأنظار مدة ليجيء الاسترجاع يركّز على جوانب من حياتها ويقرب عالمها من المتلقي.

ج– استرجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين الأوليين؛ «تكون بعض السعة داخلا في المجال الزمني للقصة الأولية وبعضها خارجه»[3]، حيث ينتقل الشاعر من الماضي إلى الحاضر، أو من الواقع إلى الحلم، كل ذلك تحت تأثير الزمن.

هذا الأخير يظل مظهرا معقّدا وملغّزا، وهو في القصيدة الحكائية المعنونة "فجيعة اللقاء" زمن متعدد الأبعاد، تعتبر الذاكرة أساسا تنطلق منه تقنيات زمنية مختلفة. يقول الشاعر "يوسف وغليسي":

« نوارس حبك تهجر بحري،

فتبكي البحار اشتياقا،،

تغيب.. تغيب وراء مسافات عمري..

وترسو سفينة «نوح» بقلبي.. ولكنها

قبيل الرحيل تذوب احتراقا !

---

[1] عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار. ص55.

[2] حاتم الصكر: مرايا نرسيس. الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة. ص65، 66.

[3] علي زعلة: الخطاب السردي في روايات عبد الله الجفري. ص64.

وبعد سنين،.

تعود النوارس حبلى بحكم القدر

أراها../ يطل القمر،،

يغيب القمر !... .

***

أراك، فيزداد نبض الأسى في عروقي..

تطل علي العهود القديمة كالشمس،

لكنّ شمسيَ تغرب عند الشروق !

أراك، فتنمو بقلبي

أخاديد موت قديم!

وتجتاحني حممٌ من براكين تلك الجحيم !

وما بين موت قديم وموت جديد ،،

تباغتني الذكرياتُ

ويحتلني جرح ماض أليم!...

...

غريب على شرفات المدينةِ

أجتر عهدا تليدا..

وحيد على ربوة الماضي،،

وحيدٌ،، أنوح على دمنة الذكريات وحيدا..

وأذكر يوم التقينا..

ويوم بعطر الزمان انتشينا..

بدفء المكان احتمينا..

ومن نبع قيس وليلى ارتوينا..

وقفنا دقيقةَ موت على رسم ماضينا

وآتينا!..

وكم ذا بكينا!...

***

قريبين في البعد كنا..

بعيدين في القرب صرنا !!!

لماذا ؟! .. لماذا ؟!...

لماذا كصفصافتين بوادي الرمال التقينا ؟!

لماذا كصبح وليل،، كموج ورمل،، تعانقنا ثم افترقنا ؟!

لماذا قبيل الفراق افترقنا ؟!

لماذا ؟! لماذا ؟! .../ محال.. محال..

وتشتدّ جذوة تلك «اللماذا»..

ويجرفني سيل ذاك السؤال

...

وأنا التقينا لكي نفترق» [1].

قيام البنية الحكائية على خلط المستويات الزمنية من ماض حاضر ومستقبل أدّى إلى تداخل وتلاحم الأزمنة الثلاثة في نسيج غريب على مستوى البنية الداخلية والخارجية للقصيدة. وعليه فالزمن البنيوي (الفيزيقي) «يتراءى في بنية النص أو نسقه السردي نحويا بوصفه خيطا ينتظم الأحداث، ويوزعها في حقول دلالية ماضية أو حاضرة أو مستقبلية، ذاتيةً في علاقتها بالزمن الداخلي للشخصية الروائية»[2] بإثارة ذكريات الماضي حيث زمن

[1] يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. ص36- 38.

[2] الرشيد بوالشعير: مساءلة النص الروائي. في السرديات العربية الخليجية المعاصرة. ص137.

الوصل، وهو في ذلك يعانق الذكرى ويتطلّع إلى ماض جميل مشرق؛ حيث الحياة الفضلى على خلاف زمن الهجر والفراق؛ وهو الحاضر الذي ظل مشدودا لمعانقة أطياف الذكرى.

وقد اعتمد الشاعر/ السارد على مؤشرات زمنية من خلالها يسجّل الأحداث ويوثّقها، لكنها تبقى ذات صبغة ضبابية حيث لا تسمح لنا بضبط زمنها بدقة؛ مثل ((بعد سنين، سفينة نوح) للزمن الاستشرافي، (العهود القديمة، مسافات عمري، موت قديم، موت جديد، تباغتني الذكريات، يحتلني جرح ماض أليم، أجتر عهدا تليدا، ربوة الماضي، أنوح على دمنة الذكريات وحيدا، وأذكر يوم، رسم ماضينا) للزمن الاسترجاعي)، ومع القرينتين الزمنيتين (كُنّا، صِرْنا) يتحرّر السارد من قيود التتابع التقليدي للوقائع، فيراكب الأزمنة ويجعلها في صراع، على أنّ صراع الأزمنة هو صراع الذات الشاعرة التي لم تجد لها مخرجا سوى الذكرى أنيسا، وهي تشحن النص بكمٍّ وافر من التوتر الذي يتيح للمفارقة أن تحتل مساحة واسعة في السرد.

أما المراوحة بين الزمنين الاسترجاعي والاستشرافي في تشكيل هذه الكتابة الفنية فإنه «يضفي على السرد حيوية واضحة، ومع أن الراوي يمضي في عرض تجربته [العاطفية]، لكنه يسترجع وقائع، ويستبق أخرى، فكأنه خيط ناظم لهذه وتلك يوازي بينها، ثم يجعلها متعاقبة، أو متداخلة حسبما يقتضيه السياق»[1]. وعلى الرغم من المزاوجة بين الأزمنة فإن الماضي يبقى هو الذي يتحكم في مسار الأشكال الزمنية التي تعتور عناصر الحكاية.

ومن النماذج الشعرية التي بنيت وفق هذا المظهر الزمني قول الشاعر "عز الدين ميهوبي" في"عولمة الحب عولمة النار":

« أفقت من النوم
ماذا رأيتُ
وماذا رويتُ
ومن أي نبع ينزّ ارتويتُ..
رأيت العجب
ملوك من الطين
.. تيجانهم من خشب
يصلون خلف إمام من الإفك

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج2. ص219.

ينبت في شفتيه الكذب

شدني الظل نحوي

وأوجس مما رأى وأرى خيفةً

قال لي: «لا تقل إنهم يسمعونَ..

ملوك من الياسمين

وتيجانهم من ذهب..»

قلت: «لكنهم أسلموا أمرهم لنبي يخلصهم

من متاعب "إسرا.."

ومن إثم "كسرى"

ومن دمعة من عيون "منى واصف"

ومن بسمة من ملامح "يسرا"

ومما تراكم من فتنة في بلاد العرب..»

...

عفوكم إن رويت الذي قد رأيتُ

دمي ليس ثلجا..

وقلبي المسافر في مدن الخوف

ليس غريبا..

وظلي انتهى حكمة في رجب

فلا تسألوا القلب عن نزفه ما السبب ؟ »[1].

مسار زمن النص الشعري يبدأ بعد زمن غُفلٍ غيّبه السرد بعد أن قطع وتيرته الفعل (أفقت)، ليعود السارد باستخدام المونولوج –بالنظر إلى حركة ضمير المتكلم (رأيتُ/ رويتُ/ ارتويتُ)– في استرجاع داخلي لحلمه معتمدا

[1] عز الدين ميهوبي: عولمة الحب.. عولمة النار. ص66، 67.

على الذاكرة وتقنية تيار الوعي لإفادة المسرود له بمعلومات تجاوزها السرد في حينها. وقد خلط السارد الاسترجاع بأحلام اليقظة والتحليل النفسي –في حديثه مع ظله– على نحو يستحيل معه ضبط الزمن الماضي الذي يغرق في استرجاع لا تنتهي زمنيته إلا مع نقاط الحذف التي تعيد السارد إلى مسروده الراهني. ومع هذا المحكي يتخذ الاسترجاع اتجاها خارجيا –مختلفا عن المظهر الأول–؛ بحكم أن «الاسترجاع الخارجي تقنية تأخذ مسارا تنازليا يبدأ كبيرا، ثم يصغر، شيئا فشيئا. في حين أن الاسترجاع الداخلي تقنية تأخذ مسارا تصاعديا يبدأ صغيرا ثم يكبر شيئا فشيئا مسيطرا –بذلك– على معظم بنية السرد الروائي»[1]، فالقصيدة حينما ختمت مشروعها السردي بالاسترجاع الخارجي تكون قد قلّبت الأحداث وأمعنت النظر في مقتضياتها فتقطع متعلّقات السرد، لإفساح مساحات واسعة لانكفاء الذات على تجربة الحاضر. ومع هذا الانكفاء تنكمش حركية الأزمنة لصالح الزمن الآني الميقاتي.

ثانيا– الزمن الاستشرافي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

السرد الاستشرافي هو بمثابة إعلان ضمني أو «تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها من هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهّن بمستقبل إحدى الشخصيات»[2].

وسعيا من الشاعر الجزائري المعاصر إلى الإفادة من التقنيات الزمنية التي يتيحها له السرد فقد يتّخذ المداخل (العنوان، الإهداء، الاستهلال) كخطابات يمهّد بها خِفية ويهيئ بها القارئ للإبحار في عوالم الممكن والمحتمل. وقد يغدو الغلاف استشرافا يقوم بوظيفة التمهيد والتشويق لمحتوى الديوان الشعري أو لتوقّع حقائق أو أحداث سابقة عن زمن القراءة.

في "غنائية شهرزاد" يفعِّل الشاعر "عز الدين ميهوبي" نُظُم الحركة الزمنية ليشحن قصيدته بقوة سردية مضاعفة، يتجاوز النقل المباشر بأدوات السرد التقليدية إلى التوظيف الواعي المنقّب عن المعطى السردي التراثي مستلهما إياه، مفتّشا عن جمالية الأداء التي تقرّب السردي من الشعري. يقول الشاعر:

« شهرزاد

امنحيني الذي تبقى من الحكي..

---

(1) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. ص115.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية). ص132.

قبل مجيء النهار

أنا عاشق

فامنحيني ولو ليلة بعد أن يختفي شهريار

احملي من يدي الجلنار

واسكبي من عيونك ما يشتهي الناس

من فرح في الديار

وارقصي كالأميرات في عيدهن

وفي لحظة الانتصار

شهرزاد

ادخلي بيمينك هذي البلاد

وارفعي للسماء يديك

وقولي:

ليحفظك الرب من كل إثم..

ومن كل شيء يضر العباد

وغن لها ولهم شهرزاد

فأنت الجميلة في كل أرض..

وأنت التي تسكنين الأساطير

تأتين كالحلم

كالشمس تخرج منها الجياد

لأنك أنت التي يعشق الناس

يا شهرزاد

شهرزاد

أنا عاشق من بلاد تسمى الجزائر شمس النهار

ألا تعرفين مواسمها ؟

...

شهرزاد

امنحيني الذي تبقى من الحكي..

قبل مجيء النهار

أنا عاشق

فامنحيني ولو ليلة بعد أن يختفي شهريار

لتحيا الجزائر

رغم العواصف ما دام فيها

كثير من الحب والانتصار » [1] .

اعتمد الشاعر في عرض محكيه على المحرّك السردي "شهرزاد"؛ مقتلعا إياها من سياقها السردي في حكايا "ألف ليلة وليلة" ليزرعها في بنية خطابه الشعري. وهو بهذا التوظيف يكون قد مارس تحريكا فنتازيا على مستوى اللغة «عبر إعادة ربط مكونات فضاءات النص بزمكانية مختلفة نقيضة، ذات قدرة تناحرية واختلافية عالية. ويشير هذا بشكل ما إلى التوضّع السيكولوجي المعرفي للمبدع، والذي يحيل إلى هامش اللاشعور والمعرفي الثقافي، الذي تتدخّل في تكوينه عناصر الخيال الجمعي والذاكرة والضمير الاجتماعيين. بحيث تبدو الفضاءات التي يحيل إليها النص متوضّعة في هامش اللاوعي عند المتلقي أيضا. وكلّما كانت حالة التضاد حادة، بين ما هو مسكون بالثقافي الأيديولوجي، وما هو مسكون بالتساؤل المعرفي، لكنه مهمل ومهمش، كان النص أكثر نفاذا في عمق الكشف والتعرية، وأكثر قدرة ليس فقط على إظهار الاختلافية، بل وأكثر قدرة على ممارسة العُري المعرفي، عبر ربط التحريك الزمكاني في أعمدة السيكولوجيا المعرفية لدى المبدع»[2] الذي كثّف زمنا تاريخيا هائلا تتوغل مسافته للامتداد في الزمن المستقبل.

[1] عز الدين ميهوبي: أسفار الملائكة. ص131- 149.

[2] جمال الدين الخضّور: زمن النص. ص112.

يقول "ميخائيل باختين" بأنّ «جميع الكلمات والأشكال مسكونة بالنوايا. ولا مفرّ من أن تكون للكلمة تناغمات السياق (تناغمات الأجناس التعبيرية، والتوجهات، والأفراد)»[1]، وعليه فـ"شهرزاد" اسم مسكون بالنوايا يصلح لسياقات عديدة، استدعاءها أمدّ النص طاقة درامية مشعّة على نحو كبير، كما أمدّه الانسياب والتدفق والحيوية في طرح المضمون الفكري، فضلا عن غواية السرد وسطوتها بواسطة "شهرزاد" التي اندفعت إلى نسيج الكلام تحيك منه عمرا، هذه القيمة التي يتبوّأها الزمن أمام منطق الحكي جعلت الشاعر يأكّد عليها على امتداد القصيدة (امنحيني الذي تبقى من الحكي، فامنحيني ولو ليلة بعد أن يختفي شهريار، امنحيني الذي تبقى من الحكي، فامنحيني ولو ليلة بعد أن يختفي شهريار). "شهرزاد" إذن هي ضمير السرد المجاني الذي صار رمزا للمقاومة بالحكي من أجل الحياة، وهو الأمل الذي عبّر عنه الشاعر في قوله: (فامنحيني ولو ليلة بعد أن يختفي شهريار/ لتحيا الجزائر / رغم العواصف ما دام فيها / كثير من الحب والانتصار).

أما قصيدة "الفستان" فهي نموذج شعري اتّخذ من ظرف الزمان (غدا) وأفعال المضارعة وحدات استشرافية تهيّء للحدث المستقبليّ وتتّخذ من الاستشراف –عكس المألوف– وسيلة مثلى للتشويق. يقول الشاعر "عز الدين ميهوبي":

« غدا فرحي..
فأعدّوا لقلبي الذي تشتهيه النساء
رقصة أو كساء
غدا فرحي..
هل يجيء غدا ؟
وأراكم جميعا تحيطون بي..
وأقبل رأس أبي..
هل يجيء غدا؟
دون نعش مسجى على هُدبي..
قمري هل يجيء غدا؟..

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. ص63.

ربما..

لا تقولون لي: أبدًا.

مرّ عام ولم تلبس الفتيات

فساتينهنّ

ولم تتجمّل حليمة بالكحل..

لم تر شكل القمر

نسيت لغة الطير

.. طعم الخرافة والعاشق المنتظر

حليمة و «الرايس» انتبذا زخّة

من حديث المطر

فرحا قد يجيءُ..

وقد ينتهي

-مثلما ينتهي دائما-

في بقايا الصور» [1].

يتموضع هذا النص الشعري بين لحظتين زمنيتين؛ لحظة البدء في الاستشراف –وهي لحظة نفسية كلّها أمل وتوقّد عاطفي– الذي صيغَ بضمير المتكلم لأنه الأنسب للقيام بالتطلعات. وقد اعتمد الاستشراف على التلميح كي لا يقتل عنصري التشويق والمفاجأة، وكي يسمح للقارئ بأن يتطلّع إلى ما هو متوقّع أو محتمل الحدوث فيطلق العنان للخيال لمعانقة المجهول واستشراف آفاقه.

أما اللحظة الزمنية الثانية فتنتمي إلى زمن فيزيقي ونفسي مغاير، حيث ينتهي الزمن الاستشرافي ويتراجع بعدما وصلت اللحظة المشتهاة. وقد فصل السارد بين اللحظتين بالحذف في قوله (مرّ عام)؛ وهذه السّنة المحذوفة قد أغفلها السارد بسبب الآلام والانكسارات التي هشّمت آمال وأحلام "حليمة".

[1] عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص39– 41.

وقد يغدو الحذف هنا بمثابة تحريف زمني استشرافي «يعمد إليه الكاتب لتحقيق مشاركة القارئ وحفزه على المساهمة في بناء السرد وإنتاج المتعة الروائية»[1] برسم صور تخييلية منفتحة على الشتات الذي يعلن عنه ظاهريا بواسطة النفي بـ (لم) في قوله (لم تلبس، لم تتجمّل، لم تر) كما يوحي به المعجم (نسيت، الرايس، الخرافة، قد يجيء، قد ينتهي (فقد هنا تفيد التوقع الانهزامي)) وهي كلها تشير إلى أحداث مركّزة تنسجم مع طبيعة الشعر فالشاعر يهرب من التفاصيل التي تشده إلى السرد أكثر من الشعر.

الحركة السردية في كلّ من الاسترجاع والاستذكار أفقية، تلبي النّزعات النفسية التي تتجلى من خلال تيار الوعي الذي يبعد القصيدة عن الغنائية ويضفي عليها صبغة درامية.

وظيفة الاسترجاعات تتمثل في سدّ الفجوات السردية التي وقعت في الماضي، وهي تخدم السرد كما تسهم في نموّ أحداثه وتطوّرها واسترجاع ذكريات معينة ذات علاقة بالهاجس المعيش في الحاضر آنيا. أما الاستباق فيمهّد المسرود له ويحفزه لتوقع ما ستسفر عنه الأحداث، إذ بانتهاء زمن القراءة تتكوّن صورة ثانية قد تكمّل الحكاية المتخيَّلة وتضيئها، وقد تكون صورة مفارقة للصورة المتخيّلة خارقة بذلك أفق توقع القارئ.

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية). ص136.

المطلب الثاني: السرعة السردية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة:

يُقصَد بالسرعة السردية إقامة «العلاقة بين مدّةٍ هي مدة الحكاية، مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين، وطولٌ هو طول النص المقيس بالسطور والصفحات»[1]؛ أي معالجة النسق الزمني للسرد باعتبار العلاقة بين مدة القصة وطول الخطاب الذي يقوم بسردها وبالتركيز على وتيرة عرض الأحداث، «الأمر الذي ينشأ عنه ظهور ما يسمى حركات السرد أو تقنياته الأربع. وهي التلخيص والحذف في ما يسمى بتسريع حركات السرد، والمشهد والوصف في ما يسمى بإبطاء حركات السرد»[2] التي نتعرض لتمظهراتها في المدونة الشعرية الجزائرية موضوع مطلبنا فيما يأتي.

أولا– الإسراع:

"الإسراع" حركة زمنية ترتبط بوتيرة سرد الأحداث من حيث درجة سرعتها في الخطاب السردي، بحيث يكون زمن الخطاب أصغر من زمن القصة. وتشتمل هذه الحركة على مظهرين رئيسيين؛ «المظهر الأول ويقضي باستعمال صيغ حكائية تختزل زمن القصة وتقلّصه إلى الحد الأدنى ونموذجه هو السرد التلخيصي Récit sommaire يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة. ثم الحذف Ellipse وهو يؤشّر على الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني ويتميّز بإسقاط مرحلة بكاملها من زمن القصة ولذلك فهو يعتبر مجرد تسريع للسرد»[3]. وقد منح الشاعر الجزائري المعاصر كتاباته الشعرية خصوصية جمالية حينما امتاح من الفنون الأدبية السردية تقنيتي التلخيص والحذف؛ حيث يمرّ على فترات زمنية لا يرى أنها جديرة باهتمام القارئ، الأمر الذي يؤدّي إلى تسريع الزمن.

أ– الخلاصة: ترجم الدارسون العرب مصطلح (Summary) ترجمات عديدة منها التلخيص، الملخص التخصيص، المجمل. وكلّها تشير إلى «سرد بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال. حيث تقدّم مدة غير محددة من الحكاية ملخصة بشكل توحي معه بالسرعة»[4]. وبالتالي يكون زمن الخطاب (الحكي=ح) أصغر بكثير من زمن القصة (المحكي=م) (ز.م > ز.ح).

---

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003. ص102.

(2) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. ص102.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية). ص119، 120

(4) ينظر: جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص126. وجيرار جينيت: خطاب الحكاية. ص109.

من المرور السريع على الفترات الزمنية الطويلة ما ورد في قصيدة "العصفور"، حيث يستدرج السارد "عز الدين ميهوبي" الماضي فيُمضي أحداث السنوات السبع بسرعة وإيجاز في عدد محدود من الأسطر التي تلتحم في مشهد تخشّبت فيه الأشياء وتحلّلت من مألوفيتها، يقول الشاعر:

« سأل العصفورُ..
فغطى الشمس سؤال
انتظر العصفور العامَ الأولَ
أبصر نهرا من حنّاء
العام الثاني..
أبصر عشبا ناريا..
العام الثالث..
أبصر ماء
العام الرابع
أبصر طفلا في المنفى
العامَ الخامسَ
أبصر خارطة الأسماءْ
العامَ السادسَ
مات العصفورُ..
تغيّر شكل الشمس
تخشبت الأشياءْ
العام السابع
عراف «الرايس» يحمل عصفورا ويغني..
ينهار الصوتُ
ويصمتُ حرف الياءْ [1].

يكسِر النص نسقه التخاطبي المألوف منذ بدايته مع الأسطر (سأل العصفورُ../فغطى الشمس سؤال/ انتظر العصفور) التي تؤشر لوجود حلقة محذوفة مفرغة من المعنى، وهي «من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعِّلها

[1] عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص17- 19.

المرسَل إليه»[1]. وهذه الفضاءات البيضاء التي لا نجد معها تواصلا لسانيا صرفا تجعل من النص «آلية كسولة (أو مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها (إلى النص)....لأن النص بقدر ما يمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية، فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية»[2]. وقد أعطى فعل (الإبصار) للنص فسحة النمو والصعود نحو مقصده؛ حيث مرّر الأحداث سريعا واكتفى بعرض خلاصتها مركّزة بكامل الإيجاز والتكثيف في حركة رأسية «فبدلا من التتابع، يحضر العمق، وهكذا يتعقّد [الحدث]، وتتولّد الدرامية»[3] ليبلغ الحدث ذروته مع (الموت) ثم يعود لينحدر بدقة ويتوقف مع (الصمت)، فتنتهي القصيدة على غير ما بدأت به (سأل/ يصمت).

نصّ "الدالية" نموذج آخر لخلاصة استذكارية تقدّم لنا نظرة إجمالية. فسرعة المشاهد الشعرية تأتي على وتيرة ثابتة، مع مرور سريع على فترات زمنية مؤطرة بتحديد فلكي؛ فيه «تطل علينا فكرة «دائرية الحياة» من خلال دوامة الضياع والرحيل التي تبتلع الشخصيات ثم تلقي بهم هياكل خائرة مهملة على هامش الحياة، تائهون يسيرون على خط دائرة محكمة الإغلاق، لا يحيدون عنها؛ وهذا الضياع ليس ضياعا اجتماعيا، وإنما هو ضياع وجودي كذلك»[4] يبدأ من الصيف ليعود ويبدأ منه كل سنة بعد أن يُتِمّ دورته الفلكية، يقول الشاعر:

«كل صيف تطلّ علينا السنابل
وتحضننا الداليه
ننام على قصص الأنبياء..
وتغريبة «الجازيه»
ونصحو على ألف مذبحة
وقنابل
يجيء الخريفُ
فيورق في قمقم الدار
حزن طويل

(1) أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية. تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996. ص21.

(2) المرجع نفسه. ص63.

(3) محمد عبد المطلب: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق. الأبحاث. مؤتمر أدبا مصر «أسئلة السرد الجديد». ص85.

(4) الرشيد بوالشعير: مساءلة النص الروائي. في السرديات العربية الخليجية المعاصرة. ص140، 141.

يقول أبي للذي يزرع الدمع في الخدّ:

«صبر جميل»

يجيء الشتاء

فتهفو العصافيرُ

للرحلة المشتهاة

وتطلع من كل قبر حياة

يجيء الربيعُ

فيحمل أشياءه الموتُ..

والصيف آت » [1].

قسّم السارد قصيدته تقسيما موسميا؛ إذ ربط الحوادث في طبيعتها بالفصول. بهذا التقسيم فالقصيدة تحكمها حركة دائرية؛ يرتبط الصيف بالموت، يرتبط الخريف بالألم، يرتبط الشتاء بالأمل، وترتبط الثورة بالربيع. لكن للحركة السردية توتّرها الشعري المشدود مع الصيف (الصّيف آت). هذا الزمن المتعاقب «دائري لا طولي... تعاقبي في حركته المتكررة؛ لأن بعضه يعقب بعضه، ولأن بعضه يعود بعضه الآخر في حركة كأنها تنقطع، ولا تنقطع...مما يجعل من هذا الزمن ناسخا لنفسه من وجهة، وممررا لمساره المجسّد في تغير العالم الخارجي من وجهة أخرى»[2]. وهو في طوليته يجسّد الإحساس بالديمومة والاستمرارية، ويلخص التجربة الحياتية بكل ما تحمله من تنويعات على وتر الأنا بإيجاز واقتضاب.

ب– الحذف: صيغته هي ز.م = o ز.ح = ن ؛ «ويتعلق الأمر بمدة من الحكاية يُسكت عنها تماما من طرف المحكي. ويجب أن تكون هناك أمارة دالة على الحذف كحذف، أو أن يكون على الأقل قابلا للاستنتاج من النص. ويكون وظيفيا بدرجة أعلى أو أدنى»[3]. أما "تزفيطان تودوروف" فقد أطلق عليه مصطلحا آخر هو

---

[1] عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص59– 61.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. ص175.

[3] جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص127.

"الكتمان" في قوله «إذا لم توافق أي وحدة من زمن الحكاية أي وحدة من زمن الكتابة نتحدث عن «الكتمان»»[1]. وهكذا تكون أحيانا سنوات كاملة من حياة شخصية قد مرّت في صمت.

من النماذج الشعرية التي تقضي بإسقاط فترة قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث قصيدتي "الليل" و"الحلم" للشاعر "عز الدين ميهوبي". حيث يرتّب الأحداث ترتيبا زمنيا باعتماد الاختزال والتكثيف على مستوى اللغة والمشاهد:

(أ) ⇦ فتنكسر الأجفان ⇦ عقدة

«لا غالب إلا .. الموت!» ⇦ فجـوة

«لا شيء سوى الغفران!» ⇦ الحصيلة ⇦ (حذف)

وصمت الليل فجيعه[2]. ⇦

(ب) ⇦ يتثاءب ظل الزيتون

عنادل طفل الرايس مبحوحه

ينام الناس.. ⇦ عقدة ⇦ فجـوة

وتصحو جماجم «حوشٍ» مذبوحه! [3]. ⇦ الحصيلة ⇦ (حذف)

يعمد الشاعر إلى تقديم ملخّص عن الموت المترصّد وذلك في قوله (فتنكسر الأجفان)، أما في قوله (ينام الناس..) فيعمد إلى قطع الحدث – قولا (من خلال اللفظ "ينام") وترقيما (من خلال نقاط الحذف) – باعتماد تقنية الزمن الغائب؛ «المتّصل بأطوار الناس حين ينامون»[4]، ليعبّر عن أحداث أغفلها في النصين فيخلق فجوات يدفع بها إلى امرئ جدير بتفعيلها؛ يشحنها هذا الأخير بالرؤى الأيديولوجية والعوالم المتخيّلة بالاعتماد على الطاقات التأويلية أو بالعودة إلى زمن الحدث التاريخي الذي استقى منه الشاعر مادته الحكائية وطرحه الفكري.

---

(1) تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية. ص113

(2) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس. ص8، 9. ينظر: نص قصيدة "الليل" ضمن الفصل الرابع من البحث ص293، 294. أو ضمن هذا الفصل ص320.

(3) المصدر نفسه. ص13.

(4) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. ص176.

وقد اكتفى الشاعر في النصين بعرض موجز وسريع عن النتيجة التي انتهت إليها تطورات الأحداث المحذوفة ما بين ليل وصبيحة، وبذلك عمل على تسريع السرد وتحصينه من التّفكّك والانقطاع، كما عمل على تأجيج مسافة التوتر لدى المتلقي الذي أدرك الأطروحة الميتافيزيقية حول الزمن والعلاقة بين الحياة والموت.

ومن النماذج الشعرية التي تقضي بإسقاط فترة طويلة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث قصيدة "هارون" للشاعر "عز الدين ميهوبي" الذي جاء فيها:

« ليتني ألقاه بعد ثلاثين سنة

ربما ألمح ظلا..

أو بقايا سوسنه

ربما يأتي كطير سرمدي

من رماد الأمكنه

ليتني أعرف من يعرف هارون

فأهديه تحياتي

وشيئا من حكاياتي

...

ليتني ألقاك يا هارون..

في الجيب بقاياك

وبعض من رساله

قلت لي قبل ثلاثين..

ومن يدري صديقي

ربما تجمعنا الأقدار يوما

في عجاله

ربما نشرب شايا

في مقاهي نيلنا الأزرق

أو إن شئت في بحر الغزاله

لم أجدك اليوم لكن..

أكتفي وحدي بتعطير الرساله

...

ليتني ألقاك يا هارون

كي أمنحك اليوم قصيده

فهي عربون المسافات التي لم تقتل الذكرى..

فقلبي ينثر اليوم نشيده »[1].

يقفز الشاعر على سنوات طويلة يعلن عنها على نحو صريح في قوله (بعد ثلاثين سنة/ قبل ثلاثين..)، أما قوله (لم أجدك اليوم) فيمثل حاضر السرد، هذا التحديد أوحى بوجود ثغرة زمنية محذوفة، ذات سعة كبيرة حاصلة في التسلسل الزمني للأحداث –بعد افتراق الصديقين– يبعد مداها عن حاضر السرد بثلاثين سنة، وهذه السعة مرشحة للاتساع أكثر من الثلاثين. والشاعر من خلال هذا البحث لكأنه يؤكّد على أنه «لا زمان بدون إنسان يعطيه معنى التاريخ، ولا مكان بلا إنسان يعطيه فضاءه الحي»[2] موظفا بذلك عنصر التشويق لدى القارئ لمعرفة بقية الأحداث.

ثانيا– الإبطاء:

في هذا المظهر «يجري تعطيل الزمن القصصي على حساب توسيع زمن السرد مما يجعل مجرى الأحداث يتّخذ وتيرة بطيئة وذلك بواسطة استخدام صيغ مثل السرد المشهدي Récit scinique الذي يعطي الامتياز للمشاهد الحوارية فتختفي الأحداث مؤقّتا وتعرض أمامنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص. أو بتوظيف تقنية الوقف Pause وهي محطة تأمّلية تتّخذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات أو استطراد من أي نوع وتكون الغاية من الوقف هي تعليق زمن الأحداث في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش

(1) عز الدين ميهوبي: أسفار الملائكة. ص111– 114.

(2) جمال الدين الخضّور: زمن النص. ص148.

القصة»[1] وعليه فللمحكي في الكتابة الشعرية الجزائرية تمفصلات إيقاعية حدِّدت في صيغتين أساسيتين هما : المشهد والوقف.

أ- المشهد: في المشهد «يطابق زمن المحكي زمن الحكاية: ز.م = ز.ح»[2]. هذا التوازي يعمل على إبطاء الإيقاع الزمني في السرد؛ بحيث تُعرض وجهات النظر من خلال الحوار حرفيا ودون إضافات بهدف التركيز الدرامي وتحقيق غايات فانطاستيكية من شأنها تهشيم الفروق النوعية بين الفنين السردي والشعري، بل وبين الفن الشعري ومختلف الفنون الأخرى، خاصة أن مصطلح "المشهد" قد سيق من المعجمين المسرحي والسينمائي.

قصيدة "شيء من سيرة الطفل المشاغب"[3] نموذج شعري متفرّد في مشهدِيّته، يتأطّر المشهد وفق زمن تتابعي متواصل تتزمنَنُ معه الأمكنة والأشياء فتتبأر الشخصيات في موقع معه تتعقّد الأحداث وتفقد الأشياء ألفتها. ومع هذا الفقد تتصاعد الحوارات الدرامية بين شخصية الأب والابن "محمد الدره" إلى الحد الذي لم نعد معه قادرين على تحديد بداية السرعة الزمنية المشهدية، أما نهايتها فلا نبلغ مداها إلا بعد نهاية القصيدة.

في هذه القصيدة التي شهدنا فيها تداخلا لأنواع أدبية وفنية مختلفة مسرحية وسينمائية نجد أيضا سيطرة رقراقة للسرد الشعري، وهذا بفضل تقنية السرد المشهدي الذي عمل على إبطاء زمن السرد وتمديد سعته عبر مجمل المساحة النصية (ص8 – ص24)، كما تخلّص الشاعر من صوت الراوي ذي الصوت المفرد والموقع الواحد مكسرا رتابة الحكي، كاشفا عن الأبعاد النفسية للشخصيات الحكائية.

في قصيدة "حديث المخيم"[4] خلقٌ لمشهدٍ مباشرٍ تتوارد فيه أقوال شخصيتي (القائد والجندي) وهما يتحاوران –سؤال/ جواب– مباشرة دون وسيط من أجل تكريس حالة معينة في الزمن الحاضر؛ وهي حالة يتحوّل فيها «المكان المدمَّر إلى إيقاع يناط بحركة زمن السرد بعد أن كان مشهدا ينسجه الوصف ويحوّل حركة الزمن إلى وقف، أو استراحة»[5] يقف عندها المسرود له على مناقشة الحدث ساخِطا، منددِّا، ومستنكِرا.

"غوايات آريك في رام الله" قصيدة يقوم فيها الشاعر –على لسان الشخصيتين "أريك" و"ليلي"– بالتلاعبِ بالنظامِ الزمنيِّ للحكاية، حيث تتساوى زمنية الحكي وزمنية الحكاية بعد أن ينقل لنا السارد تدخّلات الشخصيتين كما هي؛ بالمحافظة على صيغتها الأصلية. يقول الشاعر:

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية). ص120.

(2) جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص126.

(3) عز الدين ميهوبي: قرابين لميلاد الفجر. ص8– 24.

(4) المصدر نفسه. ص 55– 57. أوردنا نص القصيدة في موضع آخر من البحث. ينظر: الفصل الثالث. ص201، 202.

(5) يمنى العيد: الرواية العربية. المتخيَّل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط1، 2011. ص42.

« في الشارع

عرافٌ يقرأ كفّ "أريك" اليمنى

يرسم أفعى

يكتب شيئا بالتوراةْ

يأتي الأطفال..

فيختبئ العراف وراء الخوذة..

تعبر ريح من "نابلس" شوارعنا المنسيةَ

تحمل أوراق العراف إليّ..

ومقبرةً من "غزة" يحرسُها الأمواتْ

يطلع من ورق العراف "أريك"..

تسأله "ليلي":

الوردة تذبل في عينيكَ..

أراك حزينا مثل صديقك "موشي" في "إيلات"

- لا أعرف..

لكنّ الحزن يحاصرني..

- هل تعرف شكل الحزن؟

- فلسطيني الشكل يقول الناس..

ويخرج من قمر الساحاتْ

- مرّت سبعونَ ولم تتعبْ!

- هل يتعبُ سالومي الرقص الشبقي الحركاتْ؟!

لكن نبيكَ مذبوح في كل مكان

- إن نبيّـي إرهابيّ يطلع من حجر الإسفلت..

ومن شجر الرمانْ

- مرت سبعون .. ألم تتعبْ ؟

- هل تتعب في الشفة الأصوات ؟

كاليغولا لم يتعبْ

نيرون كذلك لم يتعبْ

هولاكو الآخر لم يتعب

و"أريك" العائد منتصرا من "صبـرا"

ليست تتعبه السنواتْ

يا ليلي..

سالومي كانت عاشقة..

والعاشق كان قويا مثلي

فلنرقص هذي الليلةَ

ولتذبل كل الأزهارْ

المجد لهذي الكف..

وللدبابة..

للتوراة..

وللوطن المختار » [1].

جاء المشهد الحواري –المحدد (بمطّة) توجّه القول دون أن تحدّد قائله– مربوطا بإحكام بمستوى القص الأول الذي يسبقه، وبمستوى القص التالي له حين يتسلّم فيه "أريك" الحكي ويستأثر به.

وقد ساهم الحوار في إضفاء الصبغة الواقعية على الشخصيتين؛ إذ لكلٍّ طريقتها الخاصة في الكلام ومميزاتها الخطابية المتميزة، إضافة إلى أن المشهد على مستوى القصيدة «يسعى للتعميق الدرامي في المقام الأول، ويمنح

[1] عز الدين ميهوبي: قرابين لميلاد الفجر. ص28– 31.

للسرد بعد ذلك مهمة إعطاء التفاصيل والوقوف على الجزئيات»[1] التي مدّدت زمن السرد ووسّعت سعة الخطاب الشعري الذي احتلّ مساحة واسعة بالنظر إلى حجم الصفحات الممتدة (من ص 26 إلى ص 47). هذا التكثيف على مستوى الخطاب أطلعنا على عناصر ومعطيات حكائية تحفظ للنص الشعري تماسكه، تمنحه وضوحا واتساقا وتشحنه بطاقات فنية مضاعفة.

ب– الوقـــفة: من أكثر الحركات السردية إبطاء، صيغتها هي: ز.م = ن ؛ ز.ح = o، «وتتعلق بالمقاطع التي تتوقف فيها الحكاية وتغيب عن الأنظار، ويستمر الخطاب السارد وحده»[2]. في الجريان دون أن يفقد العمل الأدبي مُتعته. حيث يكون زمن السرد في الوقفة الوصفية أقل بكثير من زمن الحكاية.

وكثيرا ما يربط السرديون بين الوقف والوصف، بل وكثير منهم من يعدُّ الوصف وقفا بالضرورة، والحق أن الأمر ليس كذلك؛ لأن «كل وقفة ليست بالضرورة وقفة وصفية، مثلما أنّ كل وصف لا يترتّب عليه حتما توقف الحكاية. فهناك من الوصف ما يحرك الزمن ويرفد الأحداث، وهناك من الوقفات ما ينأى عن الوصف إلى نقل انطباعات الشخصية حول موقف أو آخر، ومنها ما يعمد فيه الراوي إلى تعليقات أو إنتاج خطابات تأملية أو فلسفية أو نقدية أو غيرها»[3] وفي ذلك كلّه تهدئةٌ لحركة السرد، إلى الحد الذي يحسّ فيه القارئ بتوقف حركة السرد عن النمو تماما، أو بتطابق الزمنين؛ زمن السرد وزمن الحكاية.

والوصف في بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة –كما في الرواية الجديدة– يرتكز على الرؤية البصرية؛ وهذا يقرّبه من التصوير السينمائي؛ فهو «غير سكوني ولا وقفة منقطعة عن سياق المشهد الذي ترصده علينا عينَا الراوي الشبيهتان بعدسة الكاميرا السينمائية المتحركة وهي تلاحق الحدث وترصده أينما اتّجه فيما يشبه المونتاج السينمائي الذي يجيء على هيئة صورة مركّبة ومتتابعة تتواشج فيها الأوصاف بحركة الأفعال وبتناميها المستمرّ»[4] كما أن المسافة التي تفصل العين الواصفة والشيء المنظور من شأنها تحديد موقع رؤية السارد الذي قد يكون متماثلا أو متباينا حكائيا.

من النماذج الشعرية التي يلغى فيها الزمن من أثر التمطّط والتمدّد قصيدة "عولمة الحب.. عولمة النار" التي من بين جاء فيها:

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية). ص167.

(2) جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. ص127.

(3) ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات. ص478، وعلي زعلة: الخطاب السردي في روايات عبد الله الجفري. ص93.

(4) آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. ص142، 143.

« أطل النهار عليّ

ولم يك سبت المدينة أجمل من أمسه

مطر في الشوارع

صباح يفتش عن لحظة للهدوء

ونائحة في الصوامع

أطل النهار..

ولم يعرف الطفل أن الصباح انتهى

ولم تعرف الأم أن المساء انتهى

ولم يعرف العابرون طريقا إلى «باب واد» الدينةِ

أن القيامة تدنو إلى سدرة المنتهى

وكنت بعيدا أضم إلى القلب بعض الحنين

ودمع الأحبة

والمشتهى

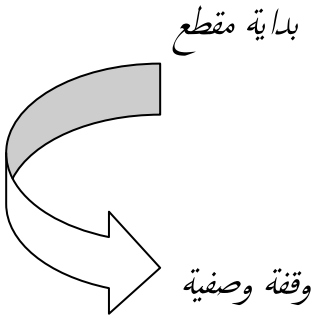
رأيت ورودا تلاحق عاشقةً جرفتها السيول

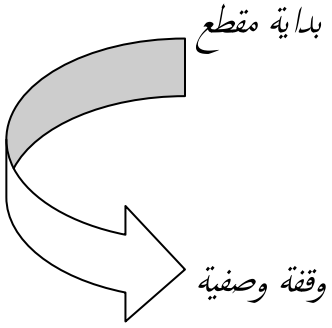
وطفلا يُطلّ من الطمي يسأل عن موعد الدرس..

سيدةً تختفي في الذهول

وأنا شاعر يجتبي زمنا من رماد..

ويجدل من أوجاعه من حديث الفصول





لمن أغنياتي ؟

لمن كل هذي المسافات في الجرح..

ماذا عسى العاشقات تقول ؟

لمن دمعة سقطت من غيوم على حينا..

ولمن شهقة الروح والسنديان ؟

لمن فاتحات المدى..

وقفة استفهامية تتخلل الوصف فتخدمه

فالحكايا تطول

صباح الأحد

رأيت المدينة أكثر حزنا

وفي كل عين تنام عصافير هذا البلد

رأيت دمي مطفأ كالسجائر في كف أم

ومحترقا في شفاه ولد

رأيت الجرائد متعبة بالتعازي

بكيت البلد

و "باب .." المدينة مقبرةٌ في العراءِ..

لطوفانها نكهة الموت

والبحر قبر وسيعٌ

وتلك النعوش زبدْ

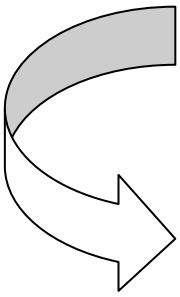
لك الله يا وطني..

ولك الصبر والأمنيات

لك الروح

إن لم يسعك الجسد

بداية مقطع



وقفة وصفية

أطلّ النهار..

رأيت البنفسج يذبل في شفة امرأة نازفه

قال لي ظلها:

إنها منذ عشرين عاما هنا واقفه..

قلتُ: هل عادة هي أم نزوة راجفه؟

قال لي: سل -إذا شئت- راحلة السندباد ؟

لم تجئ..

ومضى كل شيء إلى حاله..

إنما كنت قد أبصرته في البنفسج مثلي..

وأبصرتها في الرماد

تشكل من كحلها عاشقا بدويا..

وتسقي ضفيرتها من عطور النساء

ومن غيمة خبّأتها البلاد » [1].

بداية مقطع

وقفة وصفية

أزمنة سردية متنوّعة ومتداخلة في صياغة هذا النص الشعري الذي اتّخذ من الأيام إحداثيات زمنية يتموضع السارد داخلها ويسترجع بالعودة إلى الماضي أحداث كثيفة، متّخذا من الوقفات الوصفية أداة فنية يتّكئ عليها كي يغرق في التفاصيل فينمّي الإحساس بالجزئيات ذات القيمة في النص.

وقد كانت حظوظ العين الواصفة بصيرة متبصّرة تترقّب كلّ شيء، وترتاد كل الأمكنة، وتتربّع على كل المسافات والأزمنة، لذلك نجد صيغا جاهزة تتضمّن أفعالا تفيد الرؤية من نوع (رأيت، أبصرت). أما الإنارة التي هي من أهم مستلزمات الوصف البصري فقد كانت طبيعية مشعّة على نحو كبير عبّر عنها القول (أطلّ النهار) كبداية استشرافية لكل يوم/ مقطع، هذه العبارة المكرّرة تُفتتح بها المقاطع الوصفية مما يجعلها تقوم بدور المدخل الاستهلالي الذي يضبط الإيقاع الداخلي للقصيدة، ومن ثم يفتح السرد على الوصف فيرسّخه ويثبّته في ذهن

[1] عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار. ص48- 51.

المتلقي. هذه الوقفات الوصفية حقّقت الإيهام لدى القارئ بتوقّف السرد عن النمو، ليبلغ الوقف درجته القصوى مع الاستفهام الذي جمّد الحدث تماما.

في قصيدة "زبانا" تعلِن الشاعرة "ربيعة جلطي" منذ البداية عن تبطيء زمن القراءة حينما استهلّت خطابها الشعري بتوطئة لـ "النفري"* أرادتها الشاعرة سياقا تُقرأ القصيدة من خلاله خدمةً لنصّها الذي تقف فيه على التفصيلات، تقول:

يا عبدُ إذا رأيتَ الأبدَ، فقد رأيت صفةً من صفات الصمود، والصمودُ ألفُ صفةٍ وعظمة من عظمة الدّوام، والدّوام، العظمة الدائمة.

المخاطبات– النفري

« زبانا ⟸ *(أ) حياد بين الواصف وموضوع الوصف.*

أول العرسان

برنُسُه التيهُ

وجوادُه الحلمُ الساكن فينا

ما خانته الريح العاتيةُ

ولا اصطفاق الظلمةِ

عرَّشَ في القلب شوكًا وياسمينا

أول الحاضرين

عصفور الصبح لم يسبقه

غناءٌ تلو الغناء

لم يسبقه المدى

لم يحفِر قبله قبورًا لسُحمة الذّل

لم يزرع قبله السماءَ شموسًا

* **النفري**: هو محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري. ولد ببلدة نفر في العراق وإليها ينسب، عاش في العصر العباسي، كان من كبار الصوفية، ومن أشهر كتبه كتاب "المواقف والمخاطبات".

والجبال حِنّة

والدنيا أكاليلًا.

زبانا ⟸ *(ب) تفاعل بين الواصف وموضوع الوصف.*

دمُك تجلى، سنبل فينا زُروعًا

وبخورًا

وفكّ الألغاز فينا.

ها أنت تتسرّب كما الأجيال

كما الأنبياء

كما العشق من شقوق السماء

مسيح مسجّى

أو غيمة تهمي على عطشٍ

تروي شرفات الزمان!

زبانا

آه لو ترانا!

نفكّ القيد تلو القيدِ

تفكّ التسآل تلو التسآل.

ونراوغ الأوهام

فتشبُ، بدمك المصلوب، فينا

متّقدا في قلبنا الجَفَّال.

لو تدري ما جرى

يا أوّل العرسان لو تدري

أن النهر ما جرى

والمساءَ النازفَ واجم وجيع.

وبربروس يتلهى بالأيام

يخلع جلوده

يبدّل جنوده

وإذ يرى دمك في مآقينا

بَشارَة

صوتك في زغاريدنا فضّة

وشارة

يتناسانا

ربما إلى حين

.. يتناسانا [1].

تتعدّد حالات الوصف وتتحدّد كما يلي:

(المقطع أ) ⟸ حياد تام بين الواصف وموضوع الوصف؛ حيث وقفت الشاعرة بتعريف شخصيتها التي سجّلنا حضورها كعنوان، كإشارة نصية وإحالة معرفية في الهامش (أحمد زبانا أول شهيد أعدم بالمقصلة في الجزائر المستعمرة سنة 1954)، وكفاتحة استهلالية تكررت ثلاث مرات في النص الشعري. في المقطع الأول وقفت الشاعرة/ الساردة/ الواصفة على الصفات الحسية والمعنوية لـ "زبانا"؛ فهو أول العرسان، وهو العصفور في غنائه* ... إلى غير ذلك من الصفات التي اختصرتها بما أشارت إليه على لسان النفري؛ "زبانا" هو الأبدي، الصامد العظيم.

(المقطع ب) ⟸ تفاعل بين الواصف وموضوع الوصف؛ إذ تجعل الساردة –الحاضرة في سردها من خلال ضمير جمع المتكلمين– من انفعالاتها الداخلية منطلقا للوصف، فهي تشبّه "زبانا" بالسيد المسيح لاشتراكهما في الصلب، وهما معا رمزان ثوريّان يمثّلان الغلبة والانتصار.

---

[1] ربيعة جلطي: كيف الحال؟!. ص85– 88.

* تقصد الشاعرة بالغناء؛ القول المأثور لـ"زبانا" وهو يقاد إلى المقصلة: «إنني مبتهج بأن أكون أول من يصعد إلى المقصلة، فبنا أو بدوننا ستحيا الجزائر... ليس من عادتنا أن نطلب، بل من عادتنا أن ننتزع، وسننتزع منكم حريتنا إن عاجلا أو آجلا».

إن "زبانا" هو رمز للخصب في زمن الجذب، استدعاءه –كي يكون شاهدا على الصورة العريضة من العقم والشتات التي تعيشها الجزائر غداة تاريخ طويل من التضحيات– كفيل بتحقيق الشعور بالاستمرار.

الوقفات الوصفية في المقطعين جعلت الزمن متوقفا؛ حيث زمن القصة منعدما أو يكاد بينما زمن الخطاب متّسعا. وقد شهدنا ابتداء من قول الشاعرة (آه لو ترانا) انفتاحا في زمن القصة يتناسب مع حركية الأفعال المتواترة (نفك، نفك (المكررين)، نراوغ، تشب، تدري) وذلك الانفتاح من شأنه «استيعاب هموم الذات الفردية ومقاصدها الأيديولوجية والفنية في خضم متطلبات الواقع وحرائقه وتصدّعاته»[1] ومن ثمّ الوصول إلى رؤية شعرية استيطيقية.

السرعة السردية من حيث التسريع والإبطاء عمودية في مسارها. في تسريع السرد بالتلخيص أو بالحذف يكون الخطاب اختصارا لكثافة الأحداث واختزالا لموضوعها؛ فهما معا يخلّصان السرد من الزمن الميّت في الحكاية لعدم أهميته في بناء النص. وفي الإبطاء يتمّ تعليق زمن القصة مؤقّتا لتمديد الخطاب؛ بالمشهد أو بالوقف، فتأتي الوقائع مفصّلة ودقيقة لكأنها تحدث أمام أعين المسرود لهم، كما تساهم في تصعيد الحدث والكشف عن الأعماق النفسية والأبعاد الأيديولوجية للشخصيات.

وإن الاختلاف في المستويات السردية يؤدّي إلى التأثير على وضعية السارد وعلاقته بمستواه السردي، فقد يكون مشاركا في الأحداث أو غير مشارك فيها، في الحالة الأولى يسمى متماثلا حكائيا، وفي الحالة الثانية يسمى متباينا حكائيا، أما السرد في الحالة الأولى فيأتي شفافا بحيث تعرض الأحداث نفسها بنفسها على نحو يتوهم فيه القارئ بعدم وجود سارد، وفي حالة السارد المتماثل حكائيا، حينما يظهر السارد منتجا للأحداث متحكما بحركة الشخصيات ومصائرها يجيء السرد كثيفا.

ومن خلال الجمع بين وضعية السارد بمستواه السردي وعلاقته بالحكاية يمكننا أن نحدّد أربعة أنواع لوضعيات السارد هي: المؤلف الضمني ساردا من الخلف، السارد الضمني حاضرا في سرده، السارد الممثل شاهدا والسارد الممثل بطلا ومتكلما في الحكاية. وهكذا تتنوع الضمائر وتتعدّد الذوات داخل العمل السردي، ولكنها تتداخل أيضا على نحو يجعل خطوط التقاطع بين هذه الذوات أكبر من أن يحتويها هذا التصور الأولي البسيط. وعليه فإن هذا الوضع الذي حقّقته الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة عمل على تقوية بناءها، وتعزيز مستوياتها المتعددة تركيبا وإيقاعا ودلالة؛ نقل الخطاب الشعري من الغنائية كرؤية وموقف إلى الدرامية، وحقّق لذة جمالية؛ عن

[1] ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2005. ص223.

طريق الومضة الكثيفة الخاطفة بالشعر أولا، وعن طريق الديمومة التي يمنحها السرد ثانيا. لتحوز هذه الكتابات على قدرة نوعية بهيجة على الشدّ والأسر في الإطار الجمالي المنفتح على التّعدّد والتّنوّع.

ولمّا كان الحدث هو مركز البنية السردية والموضوع الذي تدور حوله الحكاية، فإن الشاعر الجزائري المعاصر كسارد لا تهمّه الأحداث بقدر ما تهمّ الكيفية التي بها يُطلِع المسرود له على تلك الأحداث. ولهذا فقد تنبّه للمفارقات السردية التي تطرأ على مستوى القصة والخطاب فيما يتعلق بوتيرة سرد الأحداث؛ من حيث الحركة السردية، ومن حيث سرعتها أو بطئها.

وعليه فللمراوحة الزمنية وظيفتها البنيوية التي تحفظ للسرد انسجامه وتماسكه الفنيين؛ بملء الفجوات التي يخلّفها السرد وراءه، عبر الانزياح والتحوّل عن الواقع العياني واستبداله بعوالم حلمية أو حوارية أو تاريخية وأسطورية، وإلغاء الحدود بين الواقعي والمتخيل الشعري والنثري، التخلّص من أي ترهّل يمكن أن يقتل حركة السرد بتخصيب السرد والزيادة من إنتاجيته اختزالا وتكثيفا أو تمديدا وتمطيطا. وكلُّ ذلك لابدّ أن يتّفق مع رؤية السارد للأبعاد التي يودّ الكشف عنها، من أجل إكساب الكتابة الشعرية طاقات ومزايا نوعية سردية تغنيها وتقويها، دون أن تفقدها هوية الشعر وطاقته ومزاياه.

الخـــاتمـة

راهن الشاعر الجزائري المعاصر على تجديد المفاهيم والتّصوّرات والأدوات ومختلف الأطر الفنية الخانقة التي ظلّت تحاصر أفقه الجمالي لردحٍ من الزمن، حاول الانسلاخ عن المنظومة المغلقة والصيغ المقيدة المفروضة عليه فلجأ وبفضل الإمكانات الفسيحة التي تتيحها له لغته إلى استلهام الأدوات الفنية الأصيلة في الأنواع الفنية التشكيلية والمسرحية والسينمائية والسردية، منتقيا منها ما يعينه في توصيل رؤيته الشعرية -بكلّ أبعادها- إلى المتلقي. وبعد أن بحثنا في تداخل هذه الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة توصّلنا إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يأتي:

- يُلاحَظ عن الفترة الممتدّة من عهد اليونان إلى القرن السابع عشر أنها فترة خالية من المعنى الحقيقي لكلمة "فن"، كلّ ما قيل في هذه الفترة هي مذاهب في اللذة والجمال. أما فلسفة الفن بالمعنى الأصلي للكلمة فلم تبدأ إلا في القرن السابع عشر مع كتاب "نقد ملكة الحكم" لـ"كانط". وعلى الرغم من اختلاف النظريات والنزعات الفلسفية في تحديد "الفن" بكل أبعاده، وعلى الرغم من أن كل نظرية تزعم أنها النظرية الصحيحة وغيرها الخاطئ فإننا نرى بأن كل نظرية وقعت في تعميمات وفي نظرة أحادية الجانب، لأن الفن والجمال شيئان نسبيّان؛ ما أراه أنا جميلا ليس بالضرورة جميلا بالنسبة للآخر، الفن موجود في كل مكان وزمان، لهذا فكل المجالات والتخصصات معنيّة بتفسيره لا تحديده.

- لمّا كان الجنس هو الأعم والنوع هو الأخصّ فإننا نذهب إلى أن الحدود بين الجنس والنوع لا تدرك إلا بوضعهما إزاء بعض؛ ولمّا كانت تسمية الجنس لا تنطبق إلا على تراكمات نصية أنتجت مدوّنة كبرى، أمّا تسمية النوع فتنطبق على الأنواع الفرعية أو الأنماط أو عدد من النصوص التي يجمعها جنس أدبي واحد فإننا نعتبر الأجناس هي الجوهر، وإذا ما تنوّعت بالصفة استحالت أنواعا، أما الأجناس في الأدب العربي فهي كما في الأدب الغربي، محدودة، متناهية العدد، على الرغم من تباين الرؤى واختلافها إلا أنها تتحدّد في التراث النقدي الغربي في (الشعر الملحمي، الشعر الدرامي، والشعر الغنائي)، وتتحدّد في التراث النقدي العربي في جنسين اثنين هما (الشعر، والنثر). أما كل ما يتفرّع عن هذه الأصول فهي أنواع على اعتبارها لا محدودة وغير متناهية العدد.

- التجنيس رغبة في الإنسان لتحديد الهوية، الملكية، والحدود. غير أن التهجين والاختلاط فيأتي ضدّ مقولة الهوية، أما الاهتمام بتضييق حدود الأدب من خلال تجنيسه فذلك يفضي إلى النمطية لأن النقاء الأجناسي نسبي ولا يمكن أن يكون مطلقا، فالتداخل يخلخل التصنيفات القديمة، يسقط منها العناصر الضعيفة، يقوي الأنواع ويساهم في إثراءها، بل وولادة أنواع جديدة تستجيب للتحولات الأيديولوجيا في مختلف مرجعياتها الثقافية والحضارية والاجتماعية والسياسية... إلخ.

– إنّ الفنون الشعرية مرجعها الغناء؛ بدليل توهّم العرب أعاريضا جعلتها موازين الكلام حفظا له، أما الفنون النثرية فمرجعها جميعا إلى القصة، وبالتالي فولادة الفن حاجة طبيعية لبحث الإنسان عن الجمال.

– لاحظنا مع الإنشائية اللاتينية أن الجنس الأدبي مبطّن برباط المحاكاة والثبات والصفاء والنقاء باحترام الثلاثية (الملحمي، الغنائي، الدرامي). بلاغة الفصل بين أساليب هذه الأجناس الثلاثة هو المبدأ النقدي الذي ظلت النظرية الكلاسيكية تحافظ عليه لردح من الزمن إلى أن ظهرت الرومانسية التي آمنت بانصهار الأجناس الأدبية في بوتقة أدبية واحدة، اتّكأت على بلاغة الوصل والمزج بين المتضادّات، معها توقّفت مفاهيم "المحاكاة" عن دورها المهيمن لتحل محلها مقولة "الجميل" وتبدأ فكرة وحدة وتداخل الفنون تفرض نفسها، أعادت الاعتبار للرواية التي غُيّبت في الدرس النقدي السابق وسمَت بها بأن وضعتها في الصدارة كونها تتضمن كل الأنواع الأخرى. وفي هذه المرحلة بالتحديد ظهر مفهوم الأدب، لتندمج نظرية الأنواع الأدبية مع نظرية عامة هي نظرية الأنواع الفنية.

– النظرية الماركسية وعلم الاجتماع الأدبي صارا يعترفان بأن الأجناس تمثل فكرة قبلية للواقع الأدبي، ويبحثان –تبعا لذلك– عن التّبعيّة المتبادلة بين البنية التحتية الاجتماعية والبنية الفوقية الأدبية، خصوصا عندما تكتسب التحويرات القاعدية سمة تحوّل تاريخي ينتقل إلى عناصر بنيوية للفن تشوش الأفكار والأساليب والمتصورات المقررة تقليديا. أما الشكلانية فقد غضّت النظر عن وظيفة الأجناس الأدبية في التاريخ الاجتماعي والواقع اليومي، فرّقت بين الشعر والنثر، ركّزت على المراتب الدلالية لكل منهما، رفضت معادلة لغة الشعر بالخيال بتجاوز وظيفة الصورة إلى وظيفة الفن الشعري نفسه، اعتبرت الأدب خطابا غير ذرائعي وهو نوع من اللغة ذاتية المرجعية، كما رأت بأن بعض النصوص تولد الأدبية؛ بعضها يحقق الأدبية، وبعضها تضفى عليه الأدبية إضفاء، أقصت قضايا التقبل والتأثير على الجمهور لتربط اللغة الشعرية بقضايا اللسانيات وهكذا طرحت مقولة مهمة هي "القيمة المهيمنة" كمعيار نحتكم به في عملية التصنيف النوعي للنص الأدبي. وبذلك فقد حقّقت ثورة جذرية في طبيعة الرؤية للنص الأدبي باهتمامها بالخفيّ والضّمنيّ فيه.

– النظرية البنيوية كما الشكلانية، اهتمت هي الأخرى بالنص وأجناس الخطاب بمنظور علم اللغة فقد عوّض تودوروف مصطلح "الشعرية" لجاكبسون بمصطلح يضمّ الشعر والنثر على السواء هو "الأدبية"، أما "جيرار جينيت" فقد جعل موضوع الشعرية ليس النص وإنما "جامع النص"؛ أي الخصائص النصية العامة التي تميّز كل نص عن غيره من النصوص الأخرى.

– ظلّ النقد صامتا أمام المسائل المتعلّقة بدراسة الأدب من زاوية تقبله وانتشاره في الحياة الاجتماعية وتأثير الأعمال والأنواع الأدبية في واقعها التاريخي ومحيطها الاجتماعي، وعليه فقد حاولت نظرية التلقي والتقبل تحديد أفق الانتظار والمسافة الجمالية لمقاربة النصوص الأدبية عبر موقعها التاريخي ووظيفتها الاجتماعية في نقطة اللقاء بين الآنية والزمنية.

– النص الأدبي إذ يتّصف بالتّحوّل والتغير وعدم الثبات، فإن صعوبة التصنيف تغدو مشكلة جوهرية لا يمكن تجاوزها، وعليه فالجدير تسمية ذلك الأثر "كتابة" على النحو الذي قال به "جينيت"، كما أنه وتفاديا للتعدّد المصطلحي لابدّ من اعتبار (الشعر الملحمي، الشعر الغنائي، الشعر الدرامي) أجناسا أدبية كبرى وما دونها أنواعا أما القيمة المهيمنة التي قال بها "جاكبسون" فهي الكفيلة بتحديد نوع تلك الكتابة الوليدة.

– هناك من النقاد من يرفض مقولة التجنيس الأدبي في أساسها وينتصرون لصالح الأثر، النص، والكتابة على غرار (كروتشه، بارط، وبلانشو). وعليه فإن قضية تعدّد الأنواع الأدبية والفنية، تناسلها تداخلها، ضمور بعض الأنواع، تطور البعض الآخر، وولادة أنواع أخرى من نوعين سابقين أو أكثر هو أمر حاصل بالفعل، طبعا لا نقصد التطور المماثل والمشابه تماما للتطور الذي يحدث للكائن الحي، كما لا نقصد التطور بمعنى الصراع والقطيعة وإنما نقصد التطور الذي يستند زمنيا إلى كفتين اثنتين هما: السابق واللاحق الأصالة والمعاصرة، التأثير والتأثر التقليد والتجريب، لأن ما يهم في النهاية هو "الإبداع".

– العلاقة بين الشعر والفنون التشكيلية مقرّرة منذ القدم، كلاهما يمنحان المعنى بعده المضاعف فيقدّمان الأحاسيس والأفكار في صور، كما يلتقيان في إعادة تشكيل الواقع من جديد، ومحاولة تقديمه مشخّصا للعيان كلٌّ حسب مادّة صناعته؛ فالشاعر يستخدم إيحاء الكلمة في تشكيل الصورة، والفنّان التشكيلي يستخدم الخطّ واللون لإيصال الصورة للمتلقّي. ولـمّا كان في الشعر تشكيلٌ للّغة ولأبعادها التخييلية والوصول بها إلى منتهاها، وفي التشكيل رسومات، صور وخطوط، ارتفاعات وانحناءات، وتعابير بالألوان متعددة الدلالات وبليغة في لعبة الإيحاءات، ولـمّا كانت السّمة في الأجناس الأدبية هي "التعبيرية" وسمة الفنون التشكيلية هي "التصويرية"، فإن الشعر باعتباره فنا تعبيريا زمنيا وبعد أن استنزف كل الطاقات الممكنة التي أتاحها له الفن التشكيلي أَدخل المكان في الزمن واعتبر هذا الأخير حركة في الأول؛ لتمنح القصيدة التشكيلية الشعرَ بعدا مكانيا تشكيليا بالإضافة إلى طبيعته الزمنية الجوهرية، فيصبح النص الشعري جامعا لمتعتي الزمان والمكان على نحو عميق جدا.

– اتّخذت القصيدة الجزائرية المعاصرة مسلكا تجريبيا من حيث التنويع في الأسطر الشعرية من حيث الطول والقصر والتشذير والنبر البصري والاتجاه السطري الأفقي والعمودي والمتعرّج . التجسيد بالخطوط –مهما كانت– تحضر كأداة تعبيرية في النص الشعري لتدخل في البناء كعنصر حيوي متكامل لتقدّم تصورا صادقا نسبيا عن عالم الواقع وهي ظواهر لا تقع عبثا، بل كانت مصادر صورية تزيد الكتابة الشعرية خصبا وغنًى في إتقانها وإحكام تشكيلها.

– الأسطر الشعرية كلّما توسّعت وامتدّت في المزج بين الشعر العمودي والشعر الحر أو في الكتابة بطريقة النثر تقلّص الفراغ وكأنّ الامتلاء يزيح من طريقه الفراغ وأنّ البياض يحاصره السواد، وهذا لا يعني أنّ الواحد منهما يخوض معركة وجود ضدّ الآخر، وإنما الأكيد أنّ كلّ واحد منهما لا قيمة له إلا بوجود الآخر.

– في التشكيل الخطي بالشعر يتمّ إنجاز الحيِّز من منظور حروفي وبمساعدة لون الصفحة البيضاء ذاتها التي تظهر كخلفية، أما النص فيظهر كمحفورة تشبه (الغرافيك). وهذا الخطاب البصري بالأشكال الهندسية والأيقونية يشكّل درجة قوية من المماثلة والمشابهة بين الفكرة المجرّدة التي تحيل عليها اللغة الطبيعية للنص الشعري وبين النسق البصري الحسي (لغة الصورة). ومن هذا المنطلق تبدأ عملية بناء العلائق بين الفن الشعري والفن التشكيلي، هذه العملية التي تساهم في تنشيط الطاقة البصرية وتحفيزها على القراءة والتأويل واستنطاق دلالات النص هي لعبة علامات بالدرجة الأولى.

– التطور الجمالي للفظ والمعنى صاحبه طفرة نوعية لفن الخط العربي بمتنه البصري، فقد شهدت الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة تنويعا في الكتابة بخط اليد بطريقة عادية أو الاستعانة بخطاط ماهر يتقن إبهار العيون ويجيد هندسة المعنى تشكيليا على نحو تتألّق معه التجربة الشعرية التي انفتحت على جهد أكبر وزمن أطول؛ زمن الكتابة/ زمن التّلقّي.

أما نوعية الخط فهي لا تنفصل عن ذاتية الفنان، وهي تعبير حقيقي عن ذوق الشاعر الجزائري بكلّ رصيده الحضاري وانتمائه المكاني، على أنّ الكتابات التي نفّذها أصحابها بخط أيديهم كانت أصدق تعبيرا من الاستعانة بحروف المطبعة الباردة شعوريا أو الاستعانة بخطاط آخر لإتمام مشروعه الجمالي، إذ لكلٍّ نزوته الفنية الكثيفة والمغايرة.

– تحظى لغة الشعر بسجلٍّ لوني يتضمّن مفردات الألوان بأسمائها الصريحة أو خارج لغة التصريح، من خلال إشارات تحيل عليها، فاللون يحمل شحنة انفعالية فضلا عن الدلالة الروحية والمضمونية الرمزية، وهو يحمّل الفكرة بطاقات تعبيرية لكنها دلالات يصعب استِكناهها إلا بتفعيل الإجراءات التأويلية لفهم المقاصد الدلالية العميقة.

– عبّر الشعراء الجزائريون المعاصرون صوريا –من خلال اللوحات التشكيلية الداخلية ولوحات الغلاف الخارجي الأمامي للديوان– بوضوح ومباشرة عن جلال وجمال العالم الحسي من خلال لوحات فنية تسرد مضامين نصوصه الشعرية، فهي نوافذ أخرى جسّرت الفجوة بين الشعر والرسم بعد أن أفاد الشاعر من روعة التصوير يستوحي نصه من لوحة معينة بل قد يغدو الشّاعر نفسه فنانا تشكيليا حينما يقدّم نصه الشعري والصوري مع بعضهما باعتماد تقنية الرسم التزييني أو التجسيدي أو الرمزي أو التجريدي...الخ، مستخدما قانون المزج والتداخل بين الخطوط والألوان والتعتيم والإضاءة ووسائل خلخلة المنظور، فيضفي على المشهد دلالة الحدث السرد–شعري، ويحمّل الصورة إشارية وإيحاءات تحفِّز نظام الإدراك لدى المتلقي للبحث عن علائق بين لغة الصورة ولغة الشعر. لتغدو القصيدة التشكيلية تجسيدا بصريا مرئيا في تشكيل الصورة؛ بتشكيلها النسقي تثير القارئ، تباغته، وتوحي بدلالات جديدة تطفح بألق تصويريّ فاعل مؤسس على شعرية مضاعفة تجعل الدلالة البصرية في عمقها تعادل الدلالة المحورية للنص الشعري.

– الالتفاف حول جماليات الفن التشكيلي جعل للنص الشعري وحدته العضوية اللازمة، إذ ارتفع النص فوق الرؤى الجزئية لوحدة البيت نحو وحدة النص فوحدة التشكيل، والانطلاق في ذلك من الرؤية المادية العينية في حركة دينامية لاعتناق فضاءات رؤياوية لا محدودة.

– الفن المسرحي جنس أدبي –في أساسه– ونوع من النشاط العملي للأدب يروي قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم، فيجسّد الحدث ويصوّر الصراع ويكثّف العقدة، والشاعر الجزائري المعاصر أفاد من خصائصه النوعية، فحقق التضافر بين الفنين.

– اغتنت الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة بالحوار بمختلف أشكاله للتعليق والإخبار ولتعميق أبعاد الشخصية وهو في توظيفه حريص على أن يجعل حواره ملائما للزمان والمكان والشخصية، مقنعا، مكتسبا الصفة الطبيعية.

فالحوار ينقل الحياة اليومية ببساطتها وعفويتها وصراعاتها ومشاكلها وهمومها، يعرض القضايا ويناقش الأفكار ويحرّك الأحداث، وينمي الشخصيات. والحوار خطاب مزدوج؛ بالإضافة إلى أنه حديث الشخصية إلى ذاتها أو الشخصيات إلى بعضها، فهو من وجهة ثانية حوار موجَّه من المؤلِّف إلى قـرّائه.

– في الحوار الداخلي تظهر خواطر أو خطط أو تعليقات الشخصية كما تظهر أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها وهواجسها المقابلة لما يدور في ظاهر شعورها والتي تبلغ أحيانا درجة المناجاة، وبالتالي فالحوار الداخلي يسعى

إلى أن يكشف عن طبيعة الشخصية وعن الموقف الدرامي الذي يحوطها، وهذا يؤدي إلى تعميق شعورنا بالفكرة الظاهرة وإقناعنا بها.

– بمجرد أن يُنقل الحوار إلى الديالوج أو تعدّد الأصوات، فإن القصيدة تكتسب أبعادا أخرى؛ فالحوار الخارجي وبوصفه طريقة لعرض وجهات نظر الشخصيات فهو يحمل الشحنات العاطفية والمفارقات الكامنة المتولدة عن العلاقات بين طرفين أو عدة أطراف، لتقوى هذه المفارقة وتتعمّق مع الكورس باعتباره صوتا مضافا إلى صوت الشاعر؛ فالحوار الخارجي على تعدد أبعاده وتنوع أشكاله فإنه يصعّد الإيقاع الدرامي وينتقل بالحدث من السكون إلى الحركة من خلال تطويره وتصعيده حدّ التّوتّر والتّأزّم.

– بما أن الحوار يحمل رؤية وموقفا وهدفا، فإنه يكشف عن الصراع بإظهار سمة الاختلاف والمغايرة. فالصراع هو المحرّك الأساسيّ لكلّ العناصر الدرامية، بل إن الدراما في مفهومها تعني الصراع في أي شكل من أشكاله وهو يمنح القصيدة النمو بعد أن يغذّيها بالتوتر ويرتفع بأحداثها إلى الذروة.
وفي الصراع فكرةٌ لا تكتمل إلا بانتهاء هذا الصراع، إذ ليست الفكرة في ذاتها هي الغاية، بل هي حاصلة بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة والمتناقضات؛ بين العقل والعاطفة، بين عاطفتين، في الصراع الأبدي بين الإنسان من جهة والزمان والمكان من جهة أخرى، أو بينه وبين الخلود والفناء والروح والمادة والذات والموضوع. وينبغي النظر إلى هذه الأطراف المتقابلة من حيث هي أجزاء من الفكرة العامة للقصيدة تحمل مفاهيمًا مخصوصة، لا على أنها مجرّد أدوات لحمل الفكرة التي توحي بالواقع دون أن تقف عنده أو تستسلم له.

– للكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة ما يعزّزها من مكونات العرض المسرحي، والذي يتألف هو الآخر من خطابات مركبة؛ خطاب النص الدرامي المعدّ للقراءة، خطاب الإخراج من خلال الإرشادات والمعلومات والملاحظات التي يقدّمها الشاعر كتوجيه وتكملة للخطاب الرئيسي، وخطاب العرض الذي يحقّق كينونة النص الدرامي، وهو يغتني بالمكونات السينوغرافية –من حركة وإيماء وأقنعة وإكسسوارات وإضاءة وأصوات ومؤثرات ضوئية وصوتية– التي لها وظيفة تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمتلقي، إحاطة المكان بالعواطف الإنسانية، وبعث الحياة في الأجزاء الجامدة بتخليق جو حقيقي واقعي كأنه مقتطع من الحياة نفسها. غير أنّ الإلقاء، أو العرض، أو التمثيل في الشعر يبقى مجرد أداة للتخييل والإيهام بالحقيقة.

– الكتابة الشعرية في توظيفها للأدوات الأصيلة في الفن المسرحي كانت حاجتها إلى الفنون التشكيلية والموسيقية والسردية كبيرة حتى يكتمل نموّها وتكمل مشروعها التنويعي؛ فقد أخذت من الفنون التشكيلية العمارة والديكور والألوان والمنظور والمساحات، وأخذت من الموسيقى الإيقاع ومختلف المؤثرات الصوتية، وأخذت من السرد عنصر

القص والحبكة والشخوص في التعبير عن الحدث مع الاختلاف في كيفية عرض هذه الأحداث ورسم الشخصيات، ناهيك عن الاختلاف في الفضاء الزماني والمكاني الذي يتّسع في القصة ويضيق في المسرحية.

– بما أن الكلمة هي الصورة التي يتشكّل بها كل من النص الدرامي المسرحي والنص الشعري، فإن ذلك يسهّل تداخلهما، فاستلهام القصيدة الجزائرية المعاصرة الأدوات الأصيلة في الفن المسرحي قد خلّصها من الغنائية الفجة ومنحها طاقة درامية مشعة على نحو كبير، وبعد كلّ ذلك التنوع ضبطت حدودها الفنية وحافظت على أطرها الجمالية التي ترتكز على قوة الكلمة وكثافتها التعبيرية التي تنفر من كلّ ترهّل أو زوائد.

– اشترك الشعراء الجزائريون المعاصرون في استخدام أعراف مشتركة بين كلّ الفنون، والتي زادت إلى حدّ كبير من قدراتهم في خلق انطباع مقنع بأننا نرى ما يصوّره، فعوّضوا جفاء الصورة المتخيّلة بالصورة المتحركة التي هي أقرب إلى الواقع من تلك الصور الجافة التي يستخدمها أداة له. والصورة السينمائية تخضع –من أجل الوصول لأهدافها– لشروط الصورة الفنية في الفنون الأخرى فتستفيد من صورة الحبكة والسيناريو في السرد، وتفيد من الصور التشكيلية في الخطوط الأشكال والألوان والمنظور والظل والإضاءة، ومن المسرح الحيّز ولغة التشكيل الدرامي والحركي الذي يسمى "الميزانسين" ومن الموسيقى مختلف المؤثرات الصوتية والإيقاعية التي تحمّل المشروع الشعري وتجعله واضحا ومنطقيا ومعبّرا وشاعريا أيضا. أما الإطار فهو القالب والشكل الذي ينتظم فيه كل فن بأدواته الأدائية الجوهرية فيه وغير الجوهرية؛ وفيه تقطع شريحة من الحياة وتترك الباقي خارج الإطار المرسوم يخضع لفيض لانهائي من التأويلات والتكميلات القرائية. وتفاعل تلك الشروط الفنية من داخل إطار الصورة السينمائية في الشعر يتيح للمتفرج إمكانية المعايشة الداخلية لما يحدث على الشاشة المتخيّلة، ومعرفة الأسرار الداخلية للأبطال.

– مهمة السينما هو حصر الوجود الفيزيائي وسيولة الحياة أمام الكاميرا، وعليه فإن العلاقة بين الفن والواقع علاقة تطابق؛ إذ الفن ليس مجرّد نسخ للواقع، فهو يعكس الواقع، يصوّره، ثم يعيد إنتاجه بطريقة جذابة تزيد من فهمنا له. والصورة السينمائية في الشعر تصوّر العالم الواقعي وتوحي بالعمق الوهمي على شاشة القراءة من خلال تقنية اللقطات.

– الكاميرا يحرّكها عقل الشاعر وإدراكه وحسه الفني الرفيع، وعليه فكل لقطة هي انعتاق من الخيال الذاتي للفنان. وكل لقطة لابدّ أنها التُقِطت من زاوية ما على أنّ اختيار الزاوية يكون حاسما، فقد يختار الشاعر الزاوية التي تكون منها رؤيته أفضل ما يكون لخلق توتر معين في نفس القارئ. وهو إذ يباغت اللحظة الهاربة بتصيُّد الأفعال

والحركات ورصدها عبر مسافات وحجوم مختلفة، تكون لقطاته –بهذا الاعتبار– وصفية؛ وهو الأمر الذي يمكّنهم من الدخول إلى الوعي الباطن للشخصيات المصوَّرة والتركيز على الحدث الذي يكون دراميا في الغالب.

– لحركات الكاميرا وظائف تعبيرية أخرى فبالإضافة إلى وصف مكان أو حدث ذي مضمون مادي أو درامي محدّد، تُتَّخذ لمصاحبة شيء، أو للمكاشفة بين عنصرين فأكثر. وعليه فمن المهم فحص اللقطة في سياقها وليس بمعزل عنه. أما المؤثرات البصرية فتساهم في التغيير من حجم الصورة بتعديل جزء معيّن من خلال تكبيره أو تصغيره، اعتماد الزوم البصري في تكبير الإطارات، أما التأطير المتواثب فيسرّع الحدث ويحذف بعض الإطارات من التسلسل المكوّن للقطة، بينما يخلق تثبيت الإطار التركيز على الحدث ويزيد من الخبرة البصرية، فضلا عن أنّ الضوء يساهم في تكوين الأشكال ويعمّق إحساسنا بوجود الأشياء وتشكيلاتها في المكان. ومن ثم الإيهام بحقيقة التجربة الشعورية للشاعر.

– تتواجد اللقطة السينمائية خارج الزمن، ولكن إمكاناتها لا تكتسب حيويتها المرئية والزمنية إلا ضمن سياق الفيلم، وقد استلهم الشعراء الجزائريون المعاصرون الإمكانات التقنية للكاميرا فأنتجوا صورا للأشخاص والأمكنة والأشياء بمختلف الأبعاد والمسافات؛ لقطات قريبة، متوسطة، أو بعيدة، جزئية أو كاملة، ساكنة أو متحركة، يمكن أن تعرض مباشرة أو تظهر بترتيب رمزي. واللقطة في الشعر كاللقطة في الفيلم تماما؛ فحصها لا يتم إلا ضمن لغة النص، إنّ اللقطة تكتسب أعمق معنى لها ضمن سياق المقطع الشعري.

– يمكن أن توجد السردية في اللقطة الواحدة، كما يمكن للقطة الواحدة كذلك أن تحتوي على لحظتين منفصلتين أو أكثر، وهذا انفصالٌ غير مرئي، أما التأليف بين لقطتين منفصلتين فهو الذي يخلق المونتاج العادي في السينما فتنتج السردية الصورية للخطاب الشعري وهي في ذلك شبيهة بالسردية الفيلمية.

– المونتاج السينمائي في الشعر قدرة خلّاقة ووسيلة تنظيمية فعّالة تعطي اللقطات الجامدة وحدة سينمائية حية وهو إذ يستند إلى قدرة الكاميرا على الحركة طبقا لشروط معينة في التسلسل والزمن –بطريقة لا يمكن للقطة الطويلة أن تقوم بها– يجمّع اللقطات وفق طريقة معينة (بالتناقض، أو التوازي، أو الترابط، أو التكرار، أو المفاجأة أو الازدواج، أو التدفق) فيكوّن مشهدا يؤطّر حدثا أو مأزقا؛ يكشف عنه، يطوّره، ثم يحمله بعدئذ إلى ختام. كلّ ذلك خدمة لأغراض محدّدة لا تُفهم إلا من خلال العقد المبرم بين الشاعر والقارئ.

ولا يصبح المرئي زمنيا إلا ضمن وسيلة مثل المونتاج السينمائي/ الشعري/ الفيلمي، وفيه يمكن أن تكون صور الأشخاص والأمكنة والأشياء كما في اللقطات قريبة أو بعيدة، جزئية أو كاملة، ساكنة أو متحركة. ويمكن

أن تعرض بسرعة أو يطول أمدها على الشاشة، قد تتبع بعضها بعضا وفق التسلسل الزمني أو قد تظهر بترتيب رمزي.

– تكمن القدرة الخلاقة للسينما في إمكانية إقامة العلاقات والمجابهات بين الأزمنة والأمكنة الممتدّة في الماضي والحاضر والواقع والحلم، كلّ ذلك في نسق واحد، بالإيحاء عن طريق شحن الجمل الشعرية وتنسيق تجاوراتها فيما بينها إلى درجة نحس فيها بأن الشاعر ممسك بآلة تصوير فوتوغرافية تلتقط كل ما يستفزّ ذائقته المفطورة على الجمال في نظام شعري أليف.

– السرد ليس سمة الأنواع السردية القصصية فحسب، بل هو سمة الخطاب اللغوي بشكل عام يمكن أن نلمحه في أكثر من جنس فنيّ. والشعر الجزائري المعاصر بفضل خاصيته الانزياحية وخروقاته النوعية فإنه قد احتوى القص بإجراءاته وآلياته وأنماطه المتعددة، فبعد أن وقفنا عند حدود التفاوت في العلاقة بين الراوي وبقية العناصر المشكلة لبنية القصيدة السردية، حدّدنا الوضعية والتمظهر (من يرى؟ ومن أي موقع؟) بأن كشفنا عن نمط بنية السرد الذي يتحدد بموقع الراوي الكاتب الذي يقيم، من موقعه، منطق البنية فيبني نسقها. وقد راعينا في ذلك ضمائر السرد لأنها تساعد في تعيين موقع السارد بمستواه السردي؛ فقد يكون مشاركا في الأحداث فيسمى المتماثل حكائيا وقد يكون غير مشارك، فيسمى المتباين حكائيا. ومن خلال الجمع بين وضع السارد بمستواه السردي وعلاقته بالحكاية؛ فقد تمكّنّا من تحديد أربعة أنواع أساسية لوضعية السارد هي: خارج حكائي متباين حكائيا (السارد غائب عن الحكاية ويسردها من مستوى سردي ابتدائي)، خارج حكائي متماثل حكائيا (سارد من الدرجة الأولى ومشارك في الحكاية الأولى) وهو السارد الضمني، داخل حكائي متباين حكائيا (السارد غائب عن الحكاية ويسردها من مستوى سردي ثانوي –السارد شاهدا–)، وداخل حكائيا، متماثل حكائيا (سارد من الدرجة الثانية ومشارك في الحكاية الأولى –السارد بطلا–).

في الخارج حكائي يكون المحكي موضوعيا شفافا؛ يكون الراوي فيه مطلعا على الأحداث، عليما بها، رغم حياديته الظاهرة، لكنه يدير تفاصيل السرد ويوجه أحداثه من الخارج. بينما يكون المحكي في الداخل حكائي ذاتيا يعتمد على التكثيف؛ نتتبع فيه القص من خلال عيني الراوي وزاوية نظر وهو ما يمنح للوقائع من تأويلات وتفسيرات تتّضح في ترتيب أفعال السرد، وعلاقة الشخصيات، وزوايا النظر.

– الشخصيات في القصيدة السردية كما في السرد قد تكون كائنات من ورق، وغالبا ما تكون واقعية معاصرة أو تراثية حقيقية، أما الحدث فيمثل إطارا للشخصية التي تظهر في صراع لا يفتر، وهو صراع يرتبط بالمكان

والأزمنة التي ترتبط بالكاتب الضمني الذي هو الشاعر الذي يوجه كافة التشكيلات البنائية بحسب رؤيته، وذلك بفضل اللغة المجازية التي يتملّكها، يشغّلها لصالحه، فتتيح له أن يتنقّل بين الداخل والخارج. أما الحوار وبوصفه تقنية مسرحية، فقد استعان به الشاعر الجزائري المعاصر ليجعل منه عنصرا سرديا فاعلا يتسلّل إلى بنية النص الشعري فيبعده عن التسطيح والمباشرة ويخفّف من غنائيته.

– اتّضح بأنّ الحركة الداخلية للقصّ تتكسر ليتحرّر السرد من خطيته حيث تتزامن الأحداث وفق رؤية الراوي الذي يظهر كالمنتج السينمائي لاشتراكهما في لعبة التركيب، وفي هذه الحركة يتبدّى زمن الخطاب خطي أفقي وزمن الحكاية عمودي متشظٍّ متعدّد الأبعاد.

– التباين والتنافر بين الزمنين؛ زمن الخطاب وزمن الحكاية – البعد الأفقي– يفسح المجال للشاعر بأن يستخدم التحريف الزمني، ويؤدّي هذا الوضع إلى القيام بمفارقتين في ترتيب الأحداث؛ بالاسترجاع، أو بالاستشراف، وقد تتمّ مداخلة عدّة أزمنة من أجل تحقيق غايات منها: التشويق، التماسك، الإيهام بالحقيقة. ويمكن قياس طول أو قصر مدة الحركتين السرديتين من خلال تطبيق معيار "المدى"، أما الحيز الذي تشغله الحركتين فيقاس بمعيار "السعة".

– الاسترجاع والاستشراف حركتان سرديّتان تلحقان الحكاية دون الخطاب. ولما كان الاسترجاع؛ هو إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد بالعودة إلى الوراء، والاستباق؛ هو إيراد حدث لاحق أو الإشارة بالتطلّع إليه فإن الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة تميّزت بكثافة التوظيف الاسترجاعي من أجل تحقيق غايات فنية ومقاصد خطابية أهمها: التذكير بأحداث مهمة، تكثيف خواطر الراوي، سدّ ثغرات سبق القفز عليها، المقارنة بين لحظتين زمنيتين، تقديم معلومات توضيحية، التأكيد على حادثة أو موقف معين، والتشويق لكيفية الوصول إلى الحالة المستقبلية. أما وظائف الاستباق فأهمها: التمهيد لحدث ما، التبشير بنبوءة أو توقع سيقع لاحقا، وسدّ فجوات لاحقة للسرد.

– يتعلّق البعد العمودي بالتغييرات التي تلحق بالحكاية والخطاب معا فيما يتعلّق بوتيرة السرد من حيث سرعتها أو بطئها، على أن السرعة متغيرة لا ثابتة. فإذا كان التسريع اختصارا لكثافة الأحداث واختزالا لها من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف، وكان الإبطاء هو تعطيل للزمن القصصي على حساب توسيع زمن السرد من خلال اعتماد تقنيتي المشهد والوقفة، فإن الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة قد شهدت كلّ هذه التنويعات الزمنية فالتسريع منح القصيدة التركيز وجسّد الإحساس بالديمومة والاستمرارية وخلّص السرد من الزمن الميت في الحكاية

لعدم أهميته في بناء النص. أمّا الإبطاء فقد حرّك الزمن، رفد الأحداث، نقل الانطباعات الشخصية من خلال الحوار الذي خفّف من رتابة السرد، ساهم في وصف المكان وبناء الحدث، وساعد في بثّ خطابات متنوّعة داخل البناء الفني للنص الشعري.

وأخيرا، إنّ الأنواع الفنية والأدبية لا تنشأ ولا تتطوّر بشكل منعزل، وإنما تنشأ من بعضها وتعيش في تواشج مع بعضها البعض كمنظومة موحّدة نتيجة مقتضيات اجتماعية ونفسية وتاريخية وجمالية، ويؤدّي تداخلها إلى تبادل المنجزات الخصوصية فيما بينها. ويمكن لبعض أنماط الفن أن تهرم فيتمّ تناسيها تجاوزا، لكن لا يمكن لأي فنّ أن يموت لأنّ بذوره ستنتج نمطا هجينا بل أنماطا وأشكالا ثرية، ويمكن بفعل تأثيرات الحياة الاجتماعية أن تعود فتنبعث من جديد. أما اللغة فيمكن القول بأنها جوهر القول الشعري بوصفها تكتسب تنوعاتها وعلائقيتها وطواعيتها لاحتضان عناصر ومكونات وتقنيات الأنواع الفنية والأدبية باختلاف أنماطها وتعدّد بناها دون أيّ صرامة، وقد حقّق السّعي القصديّ الواعي نحو تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة أبعادا جمالية وفنية ودلالية سامية تنسجم مع حركة الحداثة.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم. رواية ورش عن نافع.

أولا- قائمة المصادر:

1- إدريس بوذيبة: أحزان العشب والكلمات. شعر، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دط، دت.

2- الخضر شودار: شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى. شعر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.

3- ربيعة جلطي: شجر الكلام. شعر، منشورات السفير، مكناس- المغرب، ط1، 1991.

4- ربيعة جلطي: كيف الحال؟!. شعر، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، سورية- دمشق، ط1، 1996.

5- ربيعة جلطي: .. وحديث في السر. شعر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران- الجزائر، دط، 2002.

6- زينب الأعوج: مرثية لقارئ بغداد. شعر، الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2010.

7- عاشور فني: رجل من غبار. شعر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

8- عز الدين ميهوبي: أسفار الملائكة. شعر. منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2008.

9- عز الدين ميهوبي: طاسيليا، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، ط1، 2007.

10- عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار ويليها كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس.شعر، منشورات أصالة، سطيف- الجزائر، دار هومة، الجزائر، دط، 2002.

11- عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، دار الشهاب، باتنة، دط، 1985.

12- عز الدين ميهوبي: قرابين لميلاد الفجر. شعر، منشورات أصالة، سطيف – الجزائر، ط1، 2003.

13- عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة، سطيف- الجزائر، دط، 2000.

14- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران. شعر، دار أصالة، سطيف- الجزائر، ط1، 1997.

15- عز الدين ميهوبي: ملصقات. شيء كالشعر، منشورات أصالة، سطيف- الجزائر، ط1، 1997.

16- عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف. نص شعري، منشورات أصالة، سطيف- الجزائر، ط1، 1997.

17- لميس سعيدي: إلى السينما. شعر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

18- معاشو قرور: هايكو اللقلق، دار فضاءات، عمان- الأردن، ط1، 2016.

19- منيرة سعدة خلخال: العين حافية. شعر، منشورات السهل، الجزائر، دط، 2009.

20- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار. شعر، دار إبداع، الجزائر، ط1، 1995.

21- يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار. دار بهاء الدين للطباعة والنشر، قسنطينة- الجزائر، ط2، 2003.

ثانيا– قائمة المراجع:

أ– المراجع العربية:

1– آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط2 2015.

2– إبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النص. بحوث وقراءات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

3– ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده. ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت– لبنان، ط5، 1981.

4– ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1977.

5– أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مطبعة قسم المسرح بآداب الإسكندرية، مصر، ط2، 1993.

6– أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994.

7– أحمد عتمان: الأدب الإغريقي. تراثا إنسانيا وعالميا. دار المعارف، القاهرة، ط2، دت.

8– أحمد عنبوسي: الموضوع والأداة في فن ناجي العلي، دار وائل للطباعة والنشر، عمان، ط1، 2001.

9– أحمد فؤاد كامل: النص. تواصل الإبداع في الفنون التشكيلية والأدبية، دار الكتاب الحديث، القاهرة الكويت، الجزائر، دط، 2008.

10– أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1987.

11– أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، دت.

12– إسماعيل راجي الفاروقي ولوس لمياء الفاروقي: أطلس الحضارة الإسلامية. تر: عبد الواحد لؤلؤة، مراجعة: رياض نور الله، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1998.

13– بيداء عبد الصاحب الطائي: البنية الدرامية في شعر نزار قباني، ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، الشارقة– بغداد، ط1، 2012.

14– تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى. دار البداية ناشرون وموزعون، عمان– الأردن، ط1، 2010.

15- جابر عصفور: النقد الأدبي. قراءة في التراث النقدي، ج3، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 2009.

16- جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2002.

17- جمال الدين الخضّور: زمن النص، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سورية- دمشق، ط1، 1995.

18- جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها. منذ الإغريق حتى العصر الحاضر، إصدارات إدارة الثقافة والفنون، قسم الدراسات والبحوث، الدوحة- قطر، ط1، 2009.

19- حاتم الصكر: مرايا نرسيس. الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999.

20- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب تونس، ط3، 2008.

21- حبيب مونسي: شعرية المشهد ، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط1، 2003.

22- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط1، 1990.

23- حسن علي المخلف: التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010.

24- حسن المودن: الكتابة والتحول في السرد العربي الجديد، وكالة الصحافة العربية، مصر- القاهرة، ط1 2015.

25- حمد محمود الدوخي: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة. دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2009.

26- حميد لحمداني: بنية النص السردي. من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 2000.

27- حنان عبد الحميد العناني: الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع عمان، ط1، 2002.

28- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان. مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، دط، 2007.

29- خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة والمتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط 2003.

30- رجاء عيد: لغة الشعر. قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2003.

31- رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، دت.

32- الرشيد بوالشعير: مساءلة النص الروائي. في السرديات العربية الخليجية المعاصرة، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010.

33- رشيد يحياوي: الشعرية العربية. الأنواع والأغراض، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1991.

34- رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1991.

35- سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي. أدونيس نموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان ط1، 2004.

36- سعيد بنكراد: الصورة الإشهارية. آليات الإقناع والدلالة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب بيروت- لبنان، ط1، 2009.

37- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 1997.

38- سعيد يقطين: السرد العربي: مفاهيم وتجليات. رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

39- سعيد يقطين: الكلام والخبر. مقدّمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 1997.

40- سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، دط، دت.

41- سيزا قاسم: بناء الرواية. دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ. مكتبة الأسرة، القاهرة، دط، 2004.

42- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول الفن المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع الإسكندرية، دط، 2007.

43- شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1 1984.

44- صفاء صنكور: الشعر العربي الآن. بحوث الحركة الدراسية، مهرجان المربد الشعري 11، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1995.

45- صلاح صالح: سرد الآخر. الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب بيروت- لبنان، ط1، 2003.

46- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، إصدارات عالم المعرفة، الكويت، ع: 164، دط، دت.

47- الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن. أصوله وتطوره ومناهجه. دار المعارف، القاهرة، ط1، 1987.

48- طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان. التعبير- التأويل- النقد، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2002.

49- طلال الشعشاع: فن الكاريكاتير. دراسة علمية نظرية وتطبيقية، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دط 2011.

50- ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.

51- عادل مصطفى: دلالة الشكل. دراسة في الاستيطيقا الشكلية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، لبنان ط1، 2001.

52- عايدي علي جمعة: شعر خليل حاوي. دراسة فنية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سلسلة كتابات نقدية. ع: 113، دط، دت.

53- عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في قصيدة النثر. «بياض اليقين» لأمير اسبر أنموذجا، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية- دمشق، ط1، 1990.

54- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003.

55- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة. دار الطليعة، بيروت- لبنان، ط1، 1983.

56- عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، دط، 1998.

57- عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري. جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، صفاقس- تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة- تونس، ط1، 2001.

58- عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1972.

59- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 2006.

60- عبد الله أبو هيف: الحداثة في الشعر السعودي. قصيدة سعد الحميدين نموذجا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط1، 2002.

61- عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية. سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط2، 2005.

62- عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993.

63- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد، إصدارات عالم المعرفة، الكويت، ع: 240 ديسمبر 1998.

64- عدلي محمد عبد الهادي ومحمد عبد الله الدرايسة: نظرية اللون. مبادئ في التصميم، مكتبة المجتمع العربي عمان- الأردن، ط1، 2011.

65- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، ط4، دت.

66- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة ط3، دت.

67- عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. دراسة معاصرة، دار الفكر العربي القاهرة، دط، دت.

68- عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية. في ضوء (الشعريات المقارنة) (قراة مونتاجية)، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2010.

69- عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان- الأردن، ط1، 2006.

70- عز الدين المناصرة: علم الشعريات. قراءة مونتاجية في أدبية الأدب. دار مجدلاوي للطباعة والنشر والتوزيع عمان- الأردن، ط1، 2007.

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

72- عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري. دراسة سيميائية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

73- عفيف البهنسي: جمالية الفن العربي. إصدارات عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ع: 14، فبراير 1979.

74- علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.

75- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، الإسكندرية، دط، دت.

76- علي زعلة: الخطاب السردي في روايات عبد الله الجفري، إصدارات النادي الأدبي الثقافي، جدة- السعودية. ع: 187، ط1، 2015.

77- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ط4، 2002.

78- عماد الضمور: ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية. دار الكتاب الثقافي، إربد-عمان، ط1، 2005.

79- عمر يوسف قادري: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان. بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر. دط دت

80- فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية. بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2010.

81- فاروق بسيوني: قراءة اللوحة في الفن الحديث. دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، دار الشروق، القاهرة بيروت، ط1، 1995.

82- فائق مصطفى أحمد: سحر السرد. دراسات في القصة والرواية العربية، الوراق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2015.

83- فائق مصطفى وعبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث. منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل- العراق، ط1، 1989.

84- فيصل غازي محمد النعيمي: شعرية المحكي. دراسات في المتخيل السردي العربي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2013.

85- قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر- القاهرة، ط2، 1962.

86- قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة. مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2008.

87- القلقشندي: صبح الأعشى، ج3، دار الكتب المصرية، القاهرة، دط، 1963

88- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة. دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، دط، 2006.

89- كلود عبيد: الألوان.(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة وتقديم: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2013.

90- كلود عبيد: الفن التشكيلي. نقد الإبداع وإبداع النقد، دار الفكر اللبناني، بيروت- لبنان، ط1 2005.

91- كلود عبيد: جمالية الصورة. «في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر». مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، دط، دت.

92- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان ط3، 1984.

93- كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، دط، دت.

94- ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن ط1، 2005.

95- محمد أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، دت.

96- محمد الصالح خرفي: فضاء النص نص الفضاء "دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر". منشورات أرتيستيك، الجزائر، ط2، 2007.

97- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004م)، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008.

98- محمد الماكري: الشكل والخطاب. مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ط1، 1991.

99- محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبي. الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ط1، 1988.

100- محمد بنيس: بيان الكتابة. ضمن: كتاب بيانات، تقديم: مصطفى لطفي اليوسفي، دار سراس للنشر تونس، دط، 1995.

101- محمد جميل شلش: قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2001.

102- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. دار الشروق، بيروت، ط1 1994.

103- محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان- الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان- الأردن، ط1، 2008.

104- محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط: تاريخ الخط العربي وآدابه، المطبعة التجارية الحديثة السكاكيني، الإسكندرية، ط1، 1939.

105- محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوراق للطباعة والنشر، عمان، ط1، 2005.

106- محمد علي الفرجاني: الحلقة الدراسية في مجال كتابة السيناريو المنشأة العامة للنشر والتوزيع، ليبيا، ط1 1986.

107- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997.

108- محمد مختار الجنوبي: كتابة الصورة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2000.

109- محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 2006.

110- محمد مندور: في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.

111- محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2006.

112- محمود إبراهيم السعدني: حضارة الرومان. منذ نشأة روما وحتى نهاية القرن الأول ميلادي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم- القاهرة، ط1، 1998.

113- محمود حماده: فن الكاريكاتير. من جدران الكهوف إلى أعمدة الصحافة، دار عشتروت، دمشق، دط 1999.

114- محي الدين طالو: الرسم واللون. دار دمشق للنشر والتوزيع، سورية- دمشق، دط، 2006.

115- مصري عبد الحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط 1986.

116- مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط دت.

117- معاشو قرور: هايكو القيقب. شعر، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2016.

118- معتز عناد غزوان: التصميم والزخرفة. اليازوري للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، دط، 2013.

119- موسى محمد خير الشيخ: نظرية الأنواع الأدبية في النقد العربي، دار الترجمة، الكويت، ط1، 1995.

120- ميشال عاصي: الأدب والفن. بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1970.

121- نهاد صليحة. المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، دط 1999.

122- وجدان المقداد: الشعر العباسي والفن التشكيلي. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط 2011.

123- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي. في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط3، 2010.

124- يمنى العيد: الرواية العربية. المتخيَّل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 2011.

ب- المراجع المترجمة:

1- أرسطو: فن الشعر. تر: إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت.

2- إرنست فيشر: ضرورة الفن. تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، دت.

3- أشلي مونتاغيو: البدائية. تر: محمد عصفور، إصدارات عالم المعرفة، الكويت، ع: 53، مايو 1982.

4- أفلاطون: المحاورات الكاملة. تر: شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، دط، 1994.

5- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية. تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 1996.

6- أوفسيانيكوف (وآخرون): تداخل أجناس الفن، تر: حسين جمعة، منشورات أمانة، عمان- الأردن، ط1 2007.

7- أيزابرجر أرثر: النقد الثقافي، تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، دط 2003.

8- بول ريكور: الزمان والسرد. التصوير في السرد القصصي، ج2، تر: فلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2006.

9- تزفيتان تودوروف: الشعرية. تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1990.

10- تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

11- تزفيتان تودوروف: مفهوم الأدب ودراسات أخرى. تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا- دمشق، دط، 2002.

12- تزفتيان تودوروف: نقد النقد. رواية تعلم. تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد ط2، 1986.

13- تيري إيغلتون: نظرية الأدب. تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1995.

14- تيموثي كوريجان: كتابة النقد السينمائي. تر: جمال عبد الناصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 2003.

15- جاك فونتاني: سيمياء المرئي. تر: علي أسعد، دار الحوار، سورية، ط1، 2003.

16- جان كوكتو: فن السينما، جمع وتحرير: أندريه برنار، كلود غوتو، تر: تماضر فاتح، سلسلة الفن السابع، ع: 227، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، دط، 2012.

17- جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي. تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.

18- جون كوهين: النظرية الشعرية. بنية اللغة الشعرية واللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2000.

19- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد عبد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.

20- جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989.

21- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، منشورات الاختلاف الجزائر، ط3، 2003.

22- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص. تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، دط، دت.

23- دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2 2010.

24- ديفيد برتش: لغة الدراما. النظرية النقدية والتطبيق، تر: ربيع مفتاح، مراجعة: جمال عبد الناصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005.

25- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط 1998.

26- رنيه ويليك: مفاهيم نقدية. تر: محمد عصفور، إصدارات عالم المعرفة، الكويت، ع: 110، دط، فبراير 1987.

27- روبرت شولز: السيمياء والتأويل. تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عمان- الأردن، ط1، 1994.

28- رودلف أرنهيم: فن السينما، تر: عبد العزيز فهمي، صلاح التهامي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت

29- رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي. دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات الرباط، ط1، 1992.

30- رولان بارط: درس السيميولوجيا. تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب دط، دت.

31- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية. تر: محمد الولي، ومبارك حنون، توبقال- المغرب، دط، 1988.

32- رينيه جيلسون: جان كوكتو. على شاشة السينما، تر: فتحي العشري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ع: 183، دط، دت.

33- رينيه ويليك وآوستن وآرن: نظرية الأدب. تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض- المملكة العربية السعودية دط، دت.

34- سلمى خضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان ط2، 2007.

35- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول الفن المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع الإسكندرية، دط، 2007.

36- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1984.

37- فران فينتورا: الخطاب السينمائي. لغة الصورة. تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سلسلة الفن السابع، ع: 217، دط، 2012.

38- فيليب سيرنج: الرموز في الفن- الأديان- الحياة. تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة والنشر سورية- دمشق، ط1، 1992.

39- فيليب ڤان تيجام: التكنيك المسرحي. تر: يوسف البدري، مكتبة الإسكندرية. دط، دت.

40- ك برنارد- ف ديك: تشريح الأفلام. تر: محمد منير الأصبحي، سلسلة الفن السابع، ع: 234، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط6، 2013.

41- كارل فييتور وآخرون: نظرية الأجناس الأدبية. تر: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي الأدبي الثقافي جدة- المملكة العربية السعودية، ط1، 1994.

42- كاريل رايس: فن المونتاج السينمائي. تر: أحمد الحضري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1965.

43- كروتشه بندتو: علم الجمال، تر: نزيه الحكيم، بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب دمشق، دط، 1963.

44- كروتشه بندتو: المجمل في فلسفة الفن. تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2009.

45- كلايف بل: الفن. تر: عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013.

46- كنت إمانويل: نقد ملكة الحكم. تر: غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1 2005.

47- لوي دي جانيتي: فهم السينما، تر: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، دط، 1981.

48- لويس هورتيك: الفن والأدب، تعريب: بدر الدين قاسم الرفاعي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق دط، 1965.

49- مارسيل مارتن: اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، دط، دت.

50- ماري شيفير: ما الجنس الأدبي. تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، دت.

51- مجموعة من الكتاب الروس: المدخل إلى علم الأدب، تر: أحمد علي الهمداني، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان- الأردن، ط1، 2005.

52- موريس بورا: الغناء والشعر عند الشعوب البدائية. تر: يوسف شلب الشام، دار طلاس، دمشق، دط 1992.

53- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 1987.

54- نورثرب فراي: تشريح النقد. محاولات أربع. ترجمة: محمد عصفور، مطبعة الجامعة الأردنية، عمان- الأردن دط، 1991.

55- هربرت ريد: الفن والمجتمع. تر: فتح الباب عبد الحليم، مطبعة شباب محمد صلى الله عليه وسلم، القاهرة دط، دت.

56- هربرت ريد: معنى الفن. تر: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1998.

57- هيغل: المدخل إلى علم الجمال. فكرة الجمال. تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط3، 1988.

58- وارن بكلاند: فهم دراسات الأفلام. من هتشكوك إلى تارانتينو، تر: محمد منير الأصبحي، سلسلة الفن السابع، ع: 222، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، دط، 2012.

59- ولتر ستيس: فلسفة هيجل. مج2، ج4: فلسفة الروح، تر: إمام عبد الفتاح إمام دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2005.

60- يان مانفريد: علم السرد. مدخل إلى نظرية السرد، تر:أماني أبو رحمة، دار نَينَوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية- دمشق، ط1، 2010.

61- يوسابيوس القيصري: حياة قسطنطين العظيم، تعريب: القمص مرقس داود، مكتبة المحبة، القاهرة، دط دت.

ج- المراجع باللغة الأجنبية:

1- Chris barker : the sage dictionary of cultural studies , sage publications Itd London, first published, 2004.

2- Formalistes russe: Théorie de la littérature, Ed seuil, 1965.

3- Sdwell keith: the world of rome. An introduction to roman culture cambridge university, 1997.

د- المعجمات والقواميس والموسوعات:

1- ابن منظور: لسان العرب. مج 3، 6، 8، 13، دار صادر، بيروت، دط، دت.

2- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، دط، 1982.

3- جيوفري نوويل سميث: موسوعة تاريخ السينما. السينما الصامتة، مج1، إشراف ومراجعة: هاشم النحاس تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.

4- جيوفري نوويل سميث: موسوعة تاريخ السينما. السينما الناطقة (1930-1960)، مج2، تر: أحمد يوسف، إشراف ومراجعة: هاشم النحاس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.

5- الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان دط، دت.

6- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس. ج8، تح: عبد العزيز مطر، مطبعة حكومة الكويت، ط2 1994.

7- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس. ج15، تح: الترزي، وحجازي والطحاوي، والعزباوي، وزارة الإعلام، الكويت، دط، 1975.

8- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس. ج22، تح: مصطفى حجازي، وزارة الإعلام، الكويت، دط 1985.

9- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس. ج35، تح: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، ط1، 2001.

10- عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ج1، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، دط، 2008.

11- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، الكويت، ط8، 2005.

12- القمص تادرس يعقوب ملطي: قاموس آباء الكنيسة وقديسيها. مع بعض الشخصيات الكنسية، الأنبا رويس الأوفست، العباسية، دط، دت. (حرف هـ. القديسة هيلانا).

13- ماري- تيريز مورنو: معجم المصطلحات السينمائية، إدارة ميشيل ماري، تر: فائز بشور، دط، دت.

14- مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2 1984.

15- مجموعة علماء وباحثين: الموسوعة العربية الميسّرة، مج3، دار الجيل، بيروت، القاهرة، تونس، الجمعية المصرية، ط2، 2001.

16- مجموعة من المؤلفين: الموسوعة القرآنية المتخصصة. إشراف: محمود حمدي زقزوق، مطابع الأهرام التجارية قليوب- مصر، دط، دت.

17- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

18- موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط2، 1983.

هـ- المذكرات والرسائل الجامعية:

1- خالد محمد أحمد الفقيه: التنمية السياسية المترتبة على حركة الوعي في كاريكاتير الفنان ناجي العلي. إشراف: خالد محمد أحمد الفقيه، أطروحة مكملة لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في التخطيط والتنمية السياسية كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2008.

2- زهيرة بولفوس: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر. مذكرة دكتوراه العلوم، إشراف: يحي الشيخ صالح، جامعة منتوري، قسنطينة، السنة الجامعية: 2009- 2010.

و- المجلات والدوريات:

1- أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، مجلة تصدر عن جامعة البصرة، مج37، ع: 3، 2012.

2- الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، مجلة تصدر عن جامعة الشلف- الجزائر، ع: 8، 2012.

3- تموز، مجلة تصدر عن الجمعية الثقافية العراقية في مالمو، ع: 54، السنة العشرون، شتاء 2012.

4- الحياة التشكيلية، مجلة تصدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب، سورية، ع: 59، 60، السنة 15.

5- العلوم الإنسانية، مجلة تصدر عن جامعة بابل، مج 23، ع: 4، 2015.

6- عود الند، مجلة ثقافية شهرية للنشر الإلكتروني، ع: 52، تشرين الأول 10 أكتوبر 2010.

7- الكوفة، مجلة تصدر عن جامعة الكوفة، السنة 2، ع: 2، ربيع 2013.

8- مجلة جامعة دمشق، مجلة تصدر عن جامعة دمشق، مج29، ع: 1، 2، 2013.

9- النص والناص، مجلة تصدر عن جامعة جيجل- الجزائر، ع: 2-3، أكتوبر-مارس 2004، 2005.

ز- أعمال الملتقيات والمؤتمرات:

1- الأبحاث، مؤتمر أدباء مصر «أسئلة السرد الجديد»، الدورة 23، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1 2008.

2- تداخل الأنواع الأدبية، مج 2، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 22- 24 تموز 2008، جامعة اليرموك إربد- الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان- الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2009.

3- ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، منشورات جامعة فيلادلفيا، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2008.

4- السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر. 15، 16 أفريل 2002.

ح- المواقع الإلكترونية:

1- موقع الأنبا تكلا هيمانوت الحبشي القس: الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، مصر- الإسكندرية. URL: //st-takla.org/ .

2- الموقع الرسمي لصحيفة الفجر. https://www.djazairess.com/ alfadjr/ 227731

فهرس الموضوعات

✓ مقدمة .....(أ - ح)

❖**الفصل الأول: نظرية الأنواع الفنية والأدبية في التراث النقدي الغربي والعربي *09***

المبحث الأول: نظرية الأنواع الفنية في التراث النقدي الغربي والعربي.....(**10-28**)

المطلب الأول: مرحلة حيوية الطبيعة.....10

أولا- الإبداع البدائي.....11

ثانيا- فن العصر الحجري الجديد.....12

المطلب الثاني: فلسفة الفن في التراث الفلسفي والنقدي الغربي والعربي.....(14-21)

أولا- الفن في الفلسفة الإغريقية.....14

ثانيا- الفن في الفلسفة الغربية الحديثة.....16

ثالثا- الفن عند العرب.....19

المطلب الثالث: تصنيفات الفنون:.....(22-28)

أولا- أرسطو.....22

ثانيا- كروتشه.....23

ثالثا- كانط.....24

رابـعـا- توماس هل جرين.....25

خامسا- اتيان سوريو.....25

سادسا- هيجل.....26

المبحث الثاني: نظرية الأنواع الأدبية في التراث النقدي الغربي والعربي.....(**29– 78**)

المطلب الأول: نظرية الأنواع الأدبية في النقد الغربي.....(29 - 62)

أولا– الأنواع الأدبية في نقد ما قبل الحداثة.....29

أ- النظرية الأجناسية اليونانية والرومانية.....29

ب- النظرية الكلاسيكية.....34

ثانيا– النظرية الأدبية في النقد الحداثي.....37

أ- النظرية الرومانسية.....37

ب- النظرية التطورية.....42

ج- النظرية الوجودية- والنظرية الظاهراتية.....43

د- النظرية السوسيولوجية.....45

هـ- النظرية الأسلوبية.....47

و- النظرية الشكلانية 48

ز- البنيوية وما بعدها.....51

ح- النظرية التاريخية- ونظرية التلقي والتقبل.....56

ط- النظرية التفكيكية.....59

ي- مقاربات ما بعد الحداثة.....60

المطلب الثاني: نظرية الأنواع الأدبية في النقد العربي.....(63 - 78)

أولا– الأنواع الأدبية في النقد العربي القديم.....63

ثانيا– الأنواع الأدبية في النقد العربي الحديث.....67

أ- محمد غنيمي هلال.....68

ب- الطاهر أحمد مكي.....68

ج- أحمد الشايب.....69

د- خلدون الشمعة.....70

هـ- محمد الهادي الطرابلسي.....70

و- عبد السلام المسدي.....71

ز- عبد الفتاح كيليطو.....72

ح- شكري عزيز الماضي.....73

ط- رشيد يحياوي.....73

ي- سعيد يقطين.....75

ك- عز الدين المناصرة.....77

❖ **الفصل الثاني: تداخل الشعر مع الفن التشكيلي** ***79***

المبحث الأول: التشكيل النصي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....(**81 – 129**)

المطلب الأول: التشكيل الخطي الهندسي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....(81 - 98)

أولا– الأبيض والأسود وهندسة التشكيل الشعري بالاتجاهات الخطية

الأفقية والعمودية والمتعرّجة.....81

ثانيا– الأبيض والأسود وهندسة التشكيل البنائي للكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....87

أ- هندسة التشكيل في المزج بين الشعر العمودي والشعر الحر.....87

ب- هندسة التشكيل في الكتابة بطريقة النثر.....90

ج- هندسة التشكيل في النبر البصري.....91

ج1- نبر الكلمة.....91

ج2- النبر السطري.....93

ج3- النبر المقطعي.....95

المطلب الثاني: التشكيل الخطي بالشعر في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....(99 - 112)

أولا– التشكيل الخطي بالأشكال.....99

أ- التشكيل الهندسي.....99

ب- التشكيل الأيقوني.....107

ثانيا– التشكيل بخط اليد.....108

أ- الكتابة باليد/ الخط العادي، والخط العربي.....111

ب- الكتابة بالخط العربي، والهندسة الزخرفية.....109

المطلب الثالث: التشكيل اللوني في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....(113 - 129)

أولا– اللون الأحمر.....114

ثانيا– اللون الأخضر.....117

ثالثا– اللون الأبيض.....119

رابعا– اللون الأسود.....120

خامسا– جدلية الأبيض والأسود.....123

سادسا– الحشد اللوني/ الحشد الدلالي.....125

المبحث الثاني: التشكيل الصوري في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....(**130 – 174**)

المطلب الأول: اللوحات التشكيلية الداخلية في دواوين الشعر الجزائري المعاصر.....(130-156)

أولا– الرسم الهندسي.....130

ثانيا– الرسم التزييني.....132

ثالثا– الرسم التجسيدي.....133

رابعا– الرسم التكعيبي.....134

خامسا– الرسم التجريدي.....135

سادسا– الرسم التعبيري.....136

سابعا– الرسم السيريالي.....141

ثامنا– الرسم الرمزي.....145

تاسعا– الرسم الانطباعي الرمزي.....147

عاشرا– الرسم الرمزي الكاريكاتيري.....150

المطلب الثاني: اللوحات التشكيلية في الغلاف الخارجي الأمامي لدواوين الشعر الجزائري

المعاصر.....(157 - 174)

أ- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "أحزان العشب والكلمات " للشاعر " إدريس بوذيبة".....157

ب- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "شبهات المعنى يتبعها كتاب الندى " للشاعر " الخضر شودار "..158

ج- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "شجر الكلام " للشاعرة " ربيعة جلطي ".....158

د- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "كيف الحال؟! " للشاعرة " ربيعة جلطي ".....159

هـ- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "...وحديث في السر " للشاعرة "ربيعة جلطي".....160

و- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "مرثية لقارئ بغداد " للشاعرة "زينب الأعوج ".....161

ز- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "رجل من غبار " للشاعر "عاشور فني ".....162

ح- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "أسفار الملائكة " للشاعر " عز الدين ميهوبي ".....164

ط- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "عولمة الحب. عولمة النار " للشاعر " عز الدين ميهوبي".....164

ي- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "في البدء كان أوراس " للشاعر " عز الدين ميهوبي".....165

ك- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "قرابين لميلاد الفجر " للشاعر " عز الدين ميهوبي".....166

ل- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس " للشاعر "عز الدين ميهوبي".....166

م- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "اللعنة والغفران " للشاعر " عز الدين ميهوبي".....167

ن- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "ملصقات " للشاعر " عز الدين ميهوبي".....168

س- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "النخلة والمجداف " للشاعر " عز الدين ميهوبي".....168

ع- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "في السينما " للشاعر "ليس سعيدي ".....169

ف- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "هايكو اللقلق " للشاعر "معاشو قرور ".....170

ص- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "العين حافية " للشاعر "منيرة سعدة خلخال ".....170

ق- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار " للشاعر "يوسف وغليسي".172

ر- اللوحة التشكيلية للغلاف في ديوان "تغريبة جعفر الطيار " للشاعر "يوسف وغليسي ".....173

❖ **الفصل الثالث: تداخل الشعر مع الفن الدرامي المسرحي *175***

المبحث الأول: الحوار الدرامي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....(181 – 218)

المطلب الأول: الحوار الداخلي (المونولوج).....(181 - 193)

المطلب الثاني: الحوار الخارجي الثنائي (الديالوج).....(194- 202)

المطلب الثالث: تعدّد الأصوات.....(203 - 210)

المطلب الرابع: الكورس (الجوقة).....(211 - 218)

المبحث الثاني: الصراع الدرامي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....(**219– 229**)

أولا– الصراع بين العقل الواعي والعقل الباطن؛ بين العقل والعاطفة.....219

ثانيا– الصراع بين القوى والشخصيات.....221

ثالثا– الصراع الوجودي.....227

المبحث الثالث: سينوغرافيا العرض المسرحي في الكتابة الشعرية الجزائرية

المعاصرة.....(**230–249**)

المطلب الأول: سينوغرافيا الفضاء المكاني للمسرح، الإضاءة والمؤثرات الضوئية....(230 - 236)

المطلب الثاني: السينوغرافيا الصوتية للمسرح.....(237 - 244)

المطلب الثالث: الإرشادات الحركية.....(245 - 249)

❖ **الفصل الرابع: تداخل الشعر مع الفن السينمائي** ***250***

المبحث الأول: اللقطة السينمائية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....(**254 – 282**)

المطلب الأول: تشكيل اللقطة المسافية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....(255 - 265)

أولا– اللقطة القريبة.....255

ثانيا– اللقطة المتوسطة.....258

ثالثا– اللقطة البعيدة.....260

المطلب الثاني: تشكيل اللقطة المتحركة في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....(266 - 282)

أولا– اللقطة التتبّعيّة.....266

ثانيا– اللقطة البانورامية.....274

ثالثا– اللقطة المنخفضة.....277

رابعا– اللقطة العالية.....280

المبحث الثاني: المونتاج السينمائي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....(**283 – 309**)

أولا– مونتاج التناقض/ التضادي.....284

ثانيا– مونتاج التوازي.....288

ثالثا– المونتاج الترابطي.....290

رابعا– المونتاج التكراري.....297

خامسا– المونتاج الفجائي.....301

سادسا– المونتاج الازدواجي.....303

سابعا– المونتاج غير المرئي/ التوليف المتدفق/ الطولي.....305

❖ **الفصل الخامس: تداخل الشعر مع الفن السردي** ***310***

المبحث الأول: المؤلف/ السارد الضمني. الصيغ والمنظور. وتجليات (الحدث، الزمان المكان، والشخصيات) في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة....(**315–349**)

المطلب الأول: المؤلف/ السارد من الخلف. الوضعية والمنظور وتجليات عناصر السرد في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....(316 - 326)

المطلب الثاني: المؤلف/ السارد الحاضر في سرده. الوضعية والمنظور وتجليات عناصر السرد في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....(327 - 349)

المبحث الثاني: السارد الممثل. الصيغ والمنظور، وتجليات (الحدث، الزمان، المكان والشخصيات) في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....(**350 – 372**)

المطلب الأول: السارد الممثل متكلما شاهدا.....(350 - 360)

المطلب الثاني: السارد الممثل متكلما وبطلا للحكاية.....(361 - 372)

المبحث الثالث: الزمن السردي في الكتابة الشعري الجزائرية المعاصرة.....(**373 – 412**)

المطلب الأول: الترتيب الزمني للأحداث في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....(374 - 393)

أولا– الزمن الاسترجاعي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....375

ثانيا– الزمن الاستشرافي في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....388

المطلب الثاني: السرعة السردية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة.....(394 - 412)

أولا– الإسـراع.....394

أ- الخلاصة.....394

ب- الحذف.....397

ثانيا– الإبطاء.....400

أ- المشهد.....401

ب- الوقـفة.....404

- ✓ الخاتمة .....(413 - 424)
- o قائمة المصادر والمراجع .....(425 - 442)

- فهرس الموضوعات .....(443 - 453)
- الملخصات .....(454 - 460)
  - الملخص باللغة العربية..... 455
  - الملخص باللغة الفرنسية 457
  - الملخص باللغة الإنجليزية.....459

الملخصـــات

ملخص:

يُعتبر الشعر من بين الفنون جميعا الأكثر ترشيحا لتوظيف غيره من الأنواع الفنية، إذ يدخل في علاقات مع ما يقاربه أو يبعد عنه من الأنواع الفنية والأدبية يستعير منها أدواتها وتقنياتها المختلفة كاستجابةٍ لمقتضيات الخلخلة الجمالية التي تعمل في سبيل تصعيد طاقاته والارتقاء بها. ومن هنا جاءت هذه الدراسة المعنونة بـ"تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة" والتي حاولَتْ تتبّع ظاهرة تداخل الشعر مع مختلف الأنواع الفنية والأدبية، ومن ثمّ الكشف عن مدى إفادة الشعر الجزائري المعاصر في بناء الدلالات الجديدة من التشكيلات الفنية المتنوّعة في كتابة القصيدة وتلقّيها.

ومن أجل الكشف عن حقيقة التداخلِ النّوعيِّ فقد وقع اختيارنا على نتاجٍ قُدِّر بواحد وعشرين ديوانا شعريّا لشعراء عشر. هذه الكتابات جسّدت نماذج لتداخل الشعر مع فنون أربعة هي: الفن التشكيلي، الفن المسرحي، الفن السينمائي، وفن السرد. ولمّا كان حضور فنّ في فنّ آخر هو حضور تقنية أو عدد من التقنيات في تشكيله البنائي، فقد استندنا إلى الخلفيّات النظرية لكلّ فن انطلاقا من وسائله وأنماطه وخصائصه النوعية الأصيلة لنكشف عن أثر كلّ فن من هذه الفنون في الشعر.

وفي سبيل تعميق الوعي بجماليات التجربة الشعرية، بالوقوف على تمظهرات الفنون في إبداع النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة، ولإبراز أثر ما يُحدِثه التداخل في إنتاج دلالات شعرية أسمى فقد اعتمدنا خطة تتكوّن من خمسة فصول. في الفصل الأول حاول البحث تفهّم نظريتي الأنواع الفنية والأنواع الأدبية؛ وفيها وقوف عند المشكلات والمفاهيم والمعايير والمواصفات التمييزية بفحص المدونة النقدية الغربية والعربية القديمة والحديثة على كثافتها، ليستكشف في فصوله التطبيقية الأربعة بالفحص والوصف والتحليل والتأويل قضية تداخل الأنواع الأدبية والفنية التشكيلية والمسرحية والسينمائية والسردية مع الشعر الجزائري المعاصر.

وعليه فقد ذهب الفصل الثاني الموسوم بـ"تداخل الشعر مع الفن التشكيلي" للجمع بين ثقافة الكلمة ببلاغتها الشفهية وثقافة الصورة ببلاغتها البصرية من خلال التشكيل النصي والتشكيل الصوري في مدونة البحث. في الفصل الثالث الموسوم بـ"تداخل الشعر مع الفن الدرامي المسرحي" ميّزنا بين ثنائية (النص، والعرض) بأدواتهما المختلفة وأشكالهما المتعدّدة من حوار وصراع وسينوغرافيا. وقد بحث الفصل الرابع الموسوم بـ" تداخل الشعر مع الفن السينمائي" في الجانب التقني للكاميرا في الكتابات الشعرية الجزائرية المعاصرة من خلال استلهام تقنية اللّقطات والمونتاج كما هو معمول به في فن السينما. ليبحث الفصل الأخير الموسوم بـ"تداخل الشعر مع الفن السردي" في وضعية السارد والمنظور الذي منه تتحدّد رؤيته للحدث الذي يرويه، كما تبيَّن ملامح وعناصر سردية أخرى لها دورها

البنـائي في تعزيـز الكتابـة الشـعرية وهـي الشخصـيات، الزمـان، المكـان، الحـدث، الـزمن السـردي، وكـذا طبيعة اللغة المستخدمة في إنجاز البرنامج السردي للنص الشعري.

عَبْرَ هذه المحاور الرئيسية حاول البحث تعميق الوعي بجماليات التجربة الشعرية من خلال الكشف عن حِيَل الأنواع الفنية بعناصرها وأنماطها وأنواعها المختلفة داخل النص الشعري الذي تمدّد في حيوية لاستيعابها بحثا عن طاقات فنية متجدّدة تُفعِّل طاقاته التعبيرية بمزيد من الحيوية دون أن يفقد الفن الشعري خصائصه الفنية الأصيلة.

Résumé:

La poésie est l'un des arts les plus recommandés pour l'emploi des autres genres artistiques, elle entre en relation avec ce qui est convergeant ou divergeant des types artistiques et littéraires, en s'appuyant sur ses divers outils et techniques pour répondre aux esthétiques qui contribuent à les améliorer. Par conséquent, cette étude intitulée « chevauchement des genres littéraires et artistiques dans la poésie algérienne contemporaine», qui a tenté de retracer le phénomène de chevauchement de la poésie avec les différents genres artistiques et littéraires, et de révéler en quelle mesure la poésie algérienne contemporaine peut construire de nouvelles connotations dans les diverses techniques de l'écriture et de la réception du poème.

Pour révéler ce chevauchement, nous avons choisi un corpus de vingt et un recueils de poèmes de dix poètes. Ces écrits incarnent des modèles de l'interaction de la poésie avec les quatre arts: l'art plastique, le théâtre, la cinématographie et le récit. Et comme la présence d'un art dans un autre est la présence d'une technique ou d'un certain nombre de techniques dans sa composition structurelle, nous avons appuyés sur les contextes théoriques de chaque art, ses moyens, ses types et ses caractéristiques, pour révéler l'impact de chaque art sur la poésie.

Afin d'approfondir la conscience de l'expérience poétique à travers l'examination des manifestations des arts dans la création des textes poétiques algériens contemporains et de mettre en évidence l'effet de l'interaction dans la production des connotations poétiques suprêmes, nous avons adopté un plan de cinq chapitres. Dans le premier, on cherche à comprendre les théories des genres artistiques et littéraires, en abordant les problèmes, les concepts, les normes et les caractéristiques dans la critique occidentale et arabe, ancienne et moderne, pour révéler dans les quatre chapitres de la partie pratique, par la description, l'analyse et l'interprétation, la problématique de chevauchement des genres littéraires, artistiques, théâtral, musical, cinématographique et narratif avec la poésie contemporaine algérienne.

En conséquence, le deuxième chapitre intitulé «Le chevauchement de la poésie avec l'art plastique » assemble la culture de mot avec sa rhétorique orale et celle de l'image avec sa rhétorique visuelle, grâce à la structure du texte et le format d'image dans le corpus de la recherche.

Dans le troisième chapitre intitulé « le chevauchement de la poésie avec l'art dramatique et théâtral», Nous distinguons la dualité texte / présentation avec leurs différents instruments et leurs différentes formes de dialogue, de conflit et de scénographie.

Le quatrième chapitre intitulé «le chevauchement de la poésie avec la cinématographie» vise le côté technique de la caméra dans les écrits poétiques algérien contemporaine inspirés par les images fixes et le montage telle qu'elle est pratiquée dans le cinéma. Le dernier chapitre intitulé "le chevauchement de la poésie avec le récit" vise la position du narrateur et la perspective de sa vision pour l'événement qu'il raconte, les personnages, le temps, le lieu, l'événement, le temps narratif et la nature du langage utilisé dans le programme narratif du texte poétique.

A travers ces axes principaux, la recherche a approfondi la connaissance de l'esthétique de l'expérience poétique en dévoilant les stratégies des genres artistiques avec ses éléments et ses différents types dans le texte poétique qui s'étend pour l'assimiler en recherchant des énergies artistiques qui incarne des écrits plus expressifs sans que l'art poétique perde ses caractéristiques artistiques originales.

Summary:

Poetry is one of the most popular arts for the employment of other types of art as it enters into relationships with what is close to or away from the artistic and literary types borrowed from the various tools and techniques in response to the requirements of aesthetic estrangement that works in order to promote its energies. hence came the study entitled the overlap of literary and artistic types in the writing of contemporary Algerian poetry which breed to follow the phenomenon of overlapping poetry with different types of artistic and literary and then reveal the extent of to which it benefits the modern Algerian poetry in the constructions of various artistic formations in writing and reserving the poem .

In order to reveal the fact of the quabtating ouerlap we chose the product of twenty one poems of ten poets. These writings embody models of the interplay of poetry with the four arts, formation arts, theatrical arts, cinematic arts and the narrative art, whereas the presence of on art in another ome is a technical presence of a technique or a number of technique in its structural composition have been based on the raw backgrounds of each art from its means, patterns and characteristics of the original quality to reveal the impact of eache of these arts in poetry.

In order to deepen the awareness of the poetic experiences , dealing with the artistic flutter in the creation of contomporary algerien poetic text,and to show /revealing the impact that is caused by the interfere in the produce of high poetic intrpretation we have adapted a plan that consists of five chapters in the first chapter,the study sought to understand the theories of artistic types and literary types.in this chapter we dealt the problems, concepts, standards and distinguishing features through examining the critical Arabic and western blog. The old and the recent one withe its density .this chapter tries to explore its pratical chapters through examining,descrubing, analyzing and interpreting the issue of the overlap

of literary, artistic, formative, play, cinematic and narrative within the modern algerian poetry.

Accordingly, the secend chapter wich is marcked by the overlap of poetry with the plastic art to combine the culture of word with its oral communication and the culture of image through its visual communication through tesctual composition and image formatoion in the search code .in the thired chapter which is marked by the interplay of poetry with dramatic art and the art of play we distinguished between the dual text/and the presentation with their different instruments and their multiple forms of dialogue, conflict and sinography.

The fourth chapter deals with the interplay of poetry with cinematic art in the technical aspect of the camera in the contemporary algerian poetic literature through the inspiration of the technique of chips and montage as applied in the art of cinema .the last chapter escamines the interaction of poetry withe narrative art in the position of the narrator and the perspective from which his vision is determined for the event which narrates as it shours the features and other narrative elements that have constructive role in promoting poetic writing which are the characters, time, place, the event, the narratine time and the nature of the language used in completing the narration program of the poetic text.

Through these main aces, the research sought to deepen the awareness of the poetic experience by revealing the tricks of the artistic speries with their elements, patterns and different types within the proetic text, which is esctented in vitality to absorb them in search of renewable artiste energies that can express their energies more dynamically without losing poetic art.